

Ελένη-Άννα Χλέπα

Η ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ ΜΥΣΤΡΑ ΣΤΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΟΡΛΑΝΔΟΥ

Η μέριμνα της ελληνικής πολιτείας για τα μνημεία του Μυστρά μαρτυρείται για πρώτη φορά στα 1895¹. Με πρωτοβουλία του τότε Υπουργού Παιδείας (Δημήτρη Πετρίδη) και με τη συνδρομή του Γάλλου αρχαιολόγου Gabriel Millet και του αρχιτέκτονα Ιωάννη Μούση, ξεκινούν οι πρώτες επισκευές των μνημείων του². Είχε προηγηθεί η μελέτη, φωτογράφιση, αποτύπωση και λεπτομερής αναπαράσταση των εκκλησιών του Μυστρά από τους Βρετανούς αρχιτέκτονες Robert Schultz – Stanley Barnsley, στο διάστημα 1888-1890. Στα σχέδιά τους είχαν αποδοθεί με ακρίβεια οι ελλείποντες τρούλοι ή τμήματα των εκκλησιών, καθώς και τα μέχρι τότε σωζόμενα μέρη των κωδωνοστασίων (Εικ. 1). Όμως, οι μελέτες των Βρετανών δεν ήταν γνωστές εκείνη την περίοδο³. Στα 1910 εκδόθηκε το Λεύκωμα του Gabriel Millet (1867-1953), αποτέλεσμα της πρώτης ενδελεχούς μελέτης της αρχιτεκτονικής του Μυστρά⁴. Τό-

¹ Από τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αι. τα ερειπωμένα μνημεία του Μυστρά αποτυπώνονται από τους Γάλλους αρχιτέκτονες της Γαλλικής Αποστολής του Μοριά (1829), ενώ αργότερα και ο Γάλλος αρχιτέκτονας André Couchaud απεικονίζει τους ναούς του Μυστρά (Παντάνασσα, Άγιοι Θεόδωροι / Άγιος Νικόλαος), βλ. A. Couchaud, *Choix des églises byzantines en Grèce*, Paris 1842. Την ίδια περίοδο (1844) οι δημοσιεύσεις του Γάλλου αρχαιολόγου Adolphe-Napoleon Didron στον γαλλικό περιοδικό τύπο θα κάνουν γνωστά τα θρησκευτικά μνημεία του Μυστρά στην Ευρώπη. Σχετικά με το ενδιαφέρον των Γάλλων για τις βυζαντινές εκκλησίες στην Ελλάδα, βλ. N. Magouliotis, «French architects and 'églises grecques': the discovery of Byzantine architecture in Greece, 1820s-1840s», *The Journal of Architecture*, 25, 8 (2020), 1028-1054 (DOI: 10.1080/13602365.2020.1849355).

² G. Millet, « Les églises de Mistra », *BCH* 19 (1895), 268-269, 271. Για τις εργασίες αποκατάστασης, βλ. Ε.-Α. Χλέπα, *Τα βυζαντινά μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και πρακτική των αποκαταστάσεων 1833-1939*, Αθήνα, 2011, 137, 220, σημ. 165, στο εξής: Χλέπα, *Βυζαντινά μνημεία*.

³ Χλέπα, *Βυζαντινά μνημεία*, 135-157. British School at Athens, Byzantine Research Fund Archive (<https://digital.bsa.ac.uk/collections.php?collection=brf>).

⁴ G. Millet, *Les monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture aux XIVe et XVe siècles*, Paris 1910.

σο οι δημοσιεύσεις του Millet για τον Μυστρά και την Μονή Δαφνίου στην Αττική, όσο και εκείνη των Schultz – Barnsley για την Μονή του Οσίου Λουκά στη Φωκίδα⁵ συνέβαλαν μεταξύ άλλων στη δημιουργία και υιοθέτηση «βυζαντινών» αρχιτεκτονικών προτύπων στη νεοελληνική ναοδομία⁶. Άλλωστε και η παλαιότερη δημοσίευση του Γάλλου αρχιτέκτονα André Couchaud για τις βυζαντινές εκκλησίες στην Ελλάδα π.χ. ήταν πηγή έμπνευσης για τη νεοβυζαντινή-νεορωμανική αρχιτεκτονική στη Γαλλία (Léon Vaudoyer, καθεδρικός ναός της Μασσαλίας, 1852-1893)⁷. Στα σχέδια του Couchaud (Άγιοι Θεόδωροι) ανατρέχει και ο Έφορος Αδαμάντιος Αδαμαντίου, στα 1906, προκειμένου να ανακτήσει αρχιτεκτονικά στοιχεία των ναών του Μυστρά που είχαν πλέον χαθεί⁸.

Η αποκατάσταση των εκκλησιών του Μυστρά

Ο Αναστάσιος Ορλάνδος (1887-1979) επισκέπτεται πιθανότατα για πρώτη φορά τον Μυστρά στα 1920, σύμφωνα με τα περιηγητικά του σημειωματάρια⁹. Ήταν ήδη τακτικός καθηγητής στην Έδρα Μορφολογίας και Ρυθμολογίας του Ε.Μ.Π. (1919-1940), ενώ την ίδια χρονιά είχε λάβει εξαήμερη υποτροφία από το Υπουργείο Συγκοινωνίας (Αλέξανδρος Παπαναστασίου) για να περιοδεύσει στην Ευρώπη (Γαλλία, Ιταλία, Ισπανία) προκειμένου να μελετήσει τα μνημεία και τα μουσεία της¹⁰. Με δική του πρωτοβουλία ψηφίζεται τότε και ο πρώ-

⁵ G. Millet, *Le Monastère de Daphni*, Paris 1899, R. W. Schultz - S. H. Barnsley, *The monastery of St. Luke of Stiris and the dependent monastery of St. Nicolas in the fields near Scripou in Boeotia*, London 1901.

⁶ Για την εξέλιξη των βυζαντινών αναβιώσεων στη νεοελληνική αρχιτεκτονική, βλ. Ε.-Α. Chlepa, «La découverte de l'héritage médiévale. De l'historicisme romantique à l'architecture néo-byzantine», *Paris-Athènes. Naissance de la Grèce Moderne 1675-1919*, κατάλογος έκθεσης (επιμ. J.-L. Martinez), Paris 2021, 320-329.

⁷ Fr. Loyer, *De la Révolution à nos jours*, Paris, 2006, 159-161, 395, σημ. 358.

⁸ Χλέπα, Βυζαντινά μνημεία, 140.

⁹ Βλ. Μ. Γαβρίλη, «Αναδίφηση στα περιηγητικά σημειωματάρια του Α. Κ. Ορλάνδου», στο: *Αναστάσιος Ορλάνδος. Ο άνθρωπος και το Έργον του*, Αθήναι 1978, 193-262, 205, σημ. 7, και Αρχείο Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αρχείο Ορλάνδου, *Ταξιδιωτικά Σημειωματάρια*.

Το 1920 ψηφίζεται και ο ιδρυτικός νόμος Ν. 2447/24.6.1920 για το «Γραφείον Αναστηλώσεως και Συντηρήσεως Αρχαίων και Ιστορικών Μνημείων», στο Υπουργείο Παιδείας, στο οποίο λίγο αργότερα υπάγεται και η Υπηρεσία Ελέγχου Μελετών και Παραλαβής Εκκλησιαστικών Κτηρίων (Β.Δ. 5.12.1922, ΦΕΚ 274 Γ, 7.12. 1922). Τη διεύθυνση του Γραφείου αναλαμβάνει ο Ορλάνδος.

¹⁰ Σχετικά με τα βιογραφικά στοιχεία και την βιβλιογραφία του Ορλάνδου, βλ. «Το έργο του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου», στο: *Χαριστήριο εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, Α', Αθήναι 1965, ια' -μδ', και *Αναστάσιος Ορλάνδος. Ο άνθρωπος και το Έργον του*, Αθήναι 1978, 37-64.

τος Νόμος για την προστασία των μεσαιωνικών μνημείων της χώρας (Ν. 2447/1920)¹¹.

Όταν ο Ορλάνδος αντίκρισε τον ερειπιώνα του Μυστρά τα δημόσια και ιδιωτικά κτίσματα στον λόφο ήταν στην ίδια κατάσταση με εκείνη που είχαν απεικονίσει, σε σχέδια και φωτογραφίες, ο Γάλλος βυζαντινολόγος Gabriel Millet και οι συνεργάτες του¹². Συγκεκριμένα, διακρίνονταν οι παρακάτω ερειπωμένοι ναοί: των Αγίων Θεοδώρων, χωρίς τον τεράστιο ημισφαιρικό θόλο του τρούλου, της Ευαγγελίστριας, της κάπως καλύτερα διατηρημένης βασιλικής του Αγίου Δημητρίου, της Θεοτόκου Οδηγήτριας και της Αγίας Σοφίας, όπου είχαν επίσης καταρρεύσει οι κεντρικοί τρούλοι τους και τα κωδωνοστάσια. Σε κάπως καλύτερη κατάσταση σώζονταν οι ναοί της Περιβλέπτου και της Παντάνασσας στην Άνω Πόλη.

Στα 1931 ξεκινούν τα έργα αποκατάστασης υπό τον Ορλάνδο, με χρηματοδότηση του Υπουργείου Παιδείας. Ο Ορλάνδος θα ακολουθήσει, σε μεγάλο βαθμό, τις αρχές αποκατάστασης του «Χάρτη των Αθηνών» (1933), επηρεασμένος και από τις αντιλήψεις του φίλου του Ιταλού μηχανικού και θεωρητικού Gustavo Giovannoni, ενώ αξιοσημείωτη είναι η «ελευθερία» που εκφράζει σε ορισμένες επεμβάσεις του¹³. Το τεράστιο αναστηλωτικό έργο του περιλαμβάνει καθαιρέσεις νεότερων κατασκευών, ανακατασκευές ή εκτεταμένες συμπληρώσεις (θολοδομίας, τοιχοδομών, τρούλων, αρχιτεκτονικών στοιχείων όπως κίονες, κιονίσκοι παραθύρων, κεραμοπλαστικού ή άλλου διακόσμου)¹⁴, αλλά και επινοήσεις νέων στοιχείων προκειμένου να ανακτηθεί η αρχική «βυζαντινή» μορφή των εκκλησιών, «αποκατάσταση εξ ολοκλήρου», όπως έλεγε ο ίδιος.

Πρώτος ανοικοδομείται ο ημισφαιρικός θόλος των Αγίων Θεοδώρων (1933), από οπλισμένο σκυρόδεμα. Αργότερα συμπληρώνεται ο οκτάπλευρος τρούλος του ναού της Οδηγήτριας (Εικ. 2) με οκτώ τοξωτά παράθυρα, με πλίνθινα πλαίσια ως την ποδιά και επάλληλα πλίνθινα τόξα με καμπύλα οδοντωτά γείσα, κατά το υπόδειγμα του ναού της Ευαγγελίστριας, αλλά και του

¹¹ Υπαγόμενοι στις διατάξεις του Ν. 2447, κηρύσσονται 271 μεσαιωνικοί ναοί από όλη την Ελλάδα ως προέχοντα βυζαντινά μνημεία από αυτούς οι 106 βρίσκονται στην περιοχή της Αττικής και οι 24 στην Αθήνα (Β.Δ. 19 Μαρτίου 1921, ΦΕΚ 68. 16.04.1921, Α'), «Περί μεσαιωνικών ναών κηρυσσομένων ως βυζαντινών μνημείων» (Χλέπα, Βυζαντινά μνημεία., 119, 216, σημ. 31).

¹² Χλέπα, ό.π., σημ. 5.

¹³ Όπως, ενδεικτικά η ελεύθερη κιονοστοιχία της βόρειας στοάς του Αφεντικού, στην οποία δεν ανακατασκευάζονται οι θόλοι, και η «μερική» αποκατάσταση της Αγίας Σοφίας με τμήματα που αφήνονται σχεδόν στην ερειπωμένη τους μορφή. Σχετικά με την αποκατάσταση των εκκλησιών του Μυστρά, βλ. Χλέπα, Βυζαντινά μνημεία, 135-157.

¹⁴ Είναι χαρακτηριστική η συχνά αφαιρετική μορφή στοιχείων όπως κιονόκρανα, γείσα, κοσμήτες «χάριν διακρίσεως».

σχεδίου των σωζόμενων μικρών τρουλίσκων του ναού (1934). Ο σκελετός του τρούλου είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα με εσωτερικές νευρώσεις, κατά το υπόδειγμα της Μητροπόλεως (Αγίου Δημητρίου), που έσωξε την αρχική του μορφή.

Ο Ορλάνδος αποκατέστησε το πυργόσχημο κωδωνοστάσιο της Οδηγήτριας (Εικ. 3) στην «βυζαντινή» μορφή του, συμπληρώνοντας την τοιχοδομή με πλινθοπερίκλειστο σύστημα και τους λοβούς των ανοιγμάτων βάσει των σωζόμενων λειψάνων και της σωζόμενης τοιχογραφίας στο εσωτερικό του ναού (1935). Παρά το ότι στην τοιχογραφία η στέγαση του κωδωνοστασίου ήταν σε σχήμα οξυκόρυφης πυραμίδας, το νέο κωδωνοστάσιο στεγάζεται με τετράριχτη κεραμοσκεπή στέγη (χαρακτηριστική των κωδωνοστασίων και στους νέους ναούς του). Με οπλισμένο σκυρόδεμα ανακατασκευάζει και τον τρούλο του ναού της Αγίας Σοφίας¹⁵, ενώ οι επάλληλες οδοντωτές ταινίες των καμπύλων γείσων του συμπληρώθηκαν κατά το υπόδειγμα των σωζόμενων τμημάτων (1935). Τα παράθυρα φέρουν πλίνθινα πλαίσια - ως τη γένεση του τόξου - και δύο επάλληλα πλίνθινα τόξα κάτω από τα καμπύλα οδοντωτά γείσα (Εικ. 4, 5). Ανακατασκευάστηκε όλη η δυτική όψη του, αρχικά, τριώροφου πυργόσχημου κωδωνοστασίου του ναού, ενώ μάλλον «δημιουργική» είναι η συμπλήρωση της βόρειας και νότιας όψης.

Όπως προαναφέραμε, κατά τις εργασίες αποκατάστασης των ναών του Μυστρά, ο Ορλάνδος ανακατασκευάζει ή αποκαθιστά εμβληματικά αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως ήταν οι τρούλοι και τα πυργοειδή κωδωνοστάσια: Η μελέτη και αναπαράσταση της «αρχικής» μορφής των ναών, η μελέτη των οικοδομικών υλικών και του διακόσμου τους, η εφαρμογή οπλισμένου σκυροδέματος στη θολοδομία (αφανή μέρη της κατασκευής), μαζί με την συμβολική και ιδεολογική αξία της αρχιτεκτονικής του Μυστρά επηρέασαν κατά τη γνώμη μας το «νεοβυζαντινό» λεξιλόγιο της ναοδομίας του Ορλάνδου.

Στη συνέχεια οι παρατηρήσεις μας επικεντρώνονται στα δύο αυτά μέρη των ναών του (τρούλοι και κωδωνοστάσια) προκειμένου να αναδειχθεί η παραπάνω υπόθεση.

Η επίδραση της αρχιτεκτονικής του Μυστρά στη ναοδομία του Ορλάνδου

Στην εισαγωγή της α' έκδοσης της «Μοναστηριακής Αρχιτεκτονικής», ο Ορλάνδος υποστηρίζει ότι τα μοναστηριακά κτίσματα μαζί με τα λαϊκά κτίσματα, που σώζονταν ακόμη τότε, πρέπει να αποτελέσουν τον πυρήνα «δια την

¹⁵ Ο τρούλος που απεικονίζεται στις αποτυπώσεις των Βρετανών αρχιτεκτόνων (1890) κατέρρευσε το 1897 όταν αφαιρέθηκε κίονας ο οποίος αντικαταστάθηκε από κτιστό πεσό, βλ. σχετικώς, Χλέπα, Βυζαντινά μνημεία, 143.

δημιουργίαν αγνής Ελληνικής αρχιτεκτονικής στηριζομένης εις την παράδοσιν και απηλλαγμένης ξενικών επιδράσεων»¹⁶. Στο νόμο περί «Ιερών Ναών και Εφημερίων»¹⁷, προδιαγράφεται με σαφήνεια το νεοβυζαντινό ύφος της νέας εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής στην Ελλάδα (1938), ενώ ταυτόχρονα αποφασίζεται ο σχεδιασμός «πρότυπων ναών» από το Υπουργείο Εκκλησιαστικών (σειρά σχεδίων για νέους ναούς βάσει του αριθμού των πιστών και της παράδοσης της περιοχής)¹⁸. Τα σχέδια των νέων ναών, τα οποία θα εγκρίνονται από το Γραφείο Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής, θα πρέπει να είναι «σύμφωνα με τις παραδόσεις της Ορθόδοξης εκκλησίας και της πατροπαράδοτης Βυζαντινής τέχνης».

Όπως έχει ήδη δείξει αναλυτικά ο καθηγητής Αργύρης Πετρονώτης στο μοναδικό και εκτενές άρθρο του για την αρχιτεκτονική του Ορλάνδου, τα νέα εκκλησιαστικά του κτήρια δεν αντιγράφουν πιστά την βυζαντινή μορφολογία αλλά την διερμηνεύουν. Ο ίδιος ο Ορλάνδος τα ονομάζει «νεοβυζαντινού» ρυθμού¹⁹.

Η συνήθης τυπολογία των εκκλησιών του Ορλάνδου είναι οι σταυροειδείς τρουλαίοι ναοί ή οι σταυροειδείς βασιλικές με τρούλο. Ο σταυροειδής ναός με τρούλο αποτελούσε άλλωστε και το βασικό πρότυπο τύπο σύγχρονης ναοδομίας που πρότεινε ο ίδιος (Εικ. 6).

Χαρακτηριστικό των σταυροειδών τρουλαίων ναών του Ορλάνδου είναι, σύμφωνα με τον Πετρονώτη, η διεύρυνση των τριών κεραιών (των πλαγίων και της δυτικής), η οποία προσδίδει στην μορφολογία των όψεων ένα ισχυρό μετωπικό ημικυκλικό τόξο, όπως στην είσοδο του καθολικού της Μονής Δαφνίου. Το τόξο περιβάλλει τις εισόδους και τα τρίλοβα παράθυρα, τονίζοντας την κατακόρυφη διάταξη της όψης με τον τρούλο. Ο Ορλάνδος δημιουργεί πολλά καμπύλα στοιχεία στις συνθέσεις του (τοξωτά προστώα, περιβάλλοντα τόξα πα-

¹⁶ Αν. Ορλάνδος, *Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1927.

¹⁷ Ν. 1369/1938. Στο άρθρο 52, 1) όλα τα εκκλησιαστικά και μοναστηριακά έργα υπάγονται στην αρμοδιότητα του «εις την Διεύθυνσιν Αναστηλώσεων Γραφείου Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής». 2) Η Τεχνική Υπηρεσία του ΥΠΕΠΘ υποχρεούται εντός εξαμήνου από της δημοσίευσως του Νόμου να εκπονήσει διάφορα σχέδια «μικρών Ναών και εξωκκλησίων, μέχρι αξίας 250.000 δρχ. των παραδεδεγμένων παρ' ημίν τύπων και να καταρτίσει πλήρεις μελέτας εκάστης κατηγορίας αυτών, άτινα επί τη αιτήσει των μητροπολιτικών Συμβουλίων θα διαθέτη, άνευ τινός αμοιβής, εις τας προτιθεμένας ν' ανεγείρωσι Ναούς ενορίας». Ακόμα, «Προκειμένου δε περί μελέτης ανεγέρσεως, επεκτάσεως ή διαρρυθμίσεως, τα μεν σχέδια θεωρούνται κατ' αρχάς υπό της Διευθύνσεως των αναστηλώσεων, ής ο διευθυντής (των αναστηλώσεων) θα γνωματεύει επί του τύπου των σχεδίων, συμφώνως προς τας παραδόσεις της Ορθόδοξου ημών Εκκλησίας και Πατροπαράδοτου Βυζαντινής Τέχνης».

¹⁸ ΓΑΚ, ΥΠΕΠΘ, Αρχείο Διεύθυνσης Τεχνικών Υπηρεσιών (1890-1989), Φακ. 085, Τύπος 14.

¹⁹ Α. Πετρονώτης, «Ο Αρχιτέκτων Αναστάσιος Ορλάνδος», στο: *Αναστάσιος Ορλάνδος. Ο άνθρωπος και το Έργον του*, Αθήναι 1978, 265-392, στο εξής: Πετρονώτης, Αρχιτέκτων.

ραθύρων, αψιδώματα κ.α.), και ιδιαίτερα στις πλάγιες όψεις. Οι τρούλοι (συνήθως οκτάπλευροι) είναι ψηλοί, φέρουν μονόλοβα ή δίλοβα ανοίγματα και κοσμούνται με γείσα από κεραμοπλαστικά τόξα και επάλληλα λίθινα. Χρησιμοποιεί τόσο τα παραδοσιακά υλικά όσο και το οπλισμένο σκυρόδεμα, που αξιοποιείται ιδίως στη θολοδομία. Τα παραδοσιακά υλικά και τεχνικές (λιθοδομές σε τοιχοποιίες και θολοδομία) τα οποία ποικίλουν ανά γεωγραφική περιοχή, ακολουθώντας την τοπική παράδοση, μεθερμηνεύονται από τον Ορλάνδο με σύγχρονο τρόπο. Η ισόδομη ή ακανόνιστη λιθοδομή (ως φέρων οργανισμός ή επένδυση) και σπανιότερα το πλινθοπερίκλειστο σύστημα χαρακτηρίζουν την κατασκευή των περισσότερων ναών του (βλ. Παράρτημα Ι).

Α. Η αρχιτεκτονική μορφή των νέων τρούλων

Η αρχιτεκτονική διαμόρφωση των νέων τρούλων του Ορλάνδου με πολύπλευρα τύμπανα και καμπύλα γείσα, η συμβολή τους στον τονισμό του κάθετου άξονα των όψεων, καθώς και η τοποθέτηση τρουλίσκων πάνω από τον νάρθηκα έχουν ως πρότυπα τους τρούλους του Μυστρά με κωνσταντινουπολίτικες καταβολές.

Τα κύρια αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά των τρούλων είναι τα εξής:

- α. τα πολύπλευρα, κυρίως οκτάπλευρα, τύμπανα,
- β. η γεωμετρία τους, ειδικότερα η αναλογία πλάτους προς ύψος, που είναι σχεδόν 1:1, φθάνοντας το πολύ έως 1:1.5,
- γ. η πλαισίωση των τοξωτών ανοιγμάτων του τρούλου (μονόλοβων ή δίλοβων) με επάλληλα τόξα: πλίνθινα τόξα με επάλληλα συχνά πέτρινα ανακουφιστικά τόξα ή με τόξα μικτά από πλίνθους εναλλασσόμενους με λίθους και οδοντωτές ταινίες (βλ. Πίνακα 1),
- δ. τα καμπύλα, συχνά οδοντωτά γείσα (τόξα πλίνθινα ή μικτά από πλίνθους εναλλασσόμενους με λίθους και οδοντωτές ταινίες).

Παραδείγματα τρούλων με τα παραπάνω χαρακτηριστικά απαντώνται στους παρακάτω ναούς: στον Άγιο Δημήτριο Ψυχικού (Εικ. 7, 8), στο ναό του Ζωριάνου Δωρίδας (δίλοβα), στον Άγιο Ιωάννη στο Βαρθολομιό (δίλοβα) και στη Βροχίτσα Ηλείας (δίλοβα) (Εικ. 9), πανομοιότυπα, στον Άγιο Βασίλειο Αθηνών (δίλοβα) (Εικ. 10), στον Άγιο Γεώργιο στα Γιαννιτσά (δίλοβα), στον Άγιο Γεώργιο στους Λειβανάτες Λοκρίδας (μονόλοβα), στον μητροπολιτικό ναό στην Έδεσσα (μονόλοβα), στον Ευαγγελισμό στα Καλύβια Κουβαρά (μονόλοβα), στην Παναγία Ελευθερώτρια στην Κομοτηνή (μονόλοβα με αετωματικά γείσα και κόγχες), στους Αγίους Αναργύρους στην Αρναία Χαλκιδικής (δίλοβα).

ΠΙΝΑΚΑΣ 1. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΤΡΟΥΛΩΝ

α/α	Ναοί με πολύπλευρους τρούλους	Παράθυρα με κεραμοπλαστικά διάκοσμα τόξα και επάλληλα λίθινα ανακουφιστικά	Καμπύλα γείσα λίθινα ή πλίνθινα οδοντωτά
1	Άγιος Δημήτριος στο Ψυχικό, οκτάπλευρος	Μονόλοβο με πλίνθινο πλαίσιο ως την ποδιά και διπλό τόξο	Λίθινο καμπύλο γείσο
2	Αγία Τριάδα στη Βροχίτσα, οκτάπλευρος	Δίλοβο με πλίνθινα πλαίσια ως την ποδιά, με περιβάλλον πλίνθινο τόξο με οδοντωτή ταινία ως τη γένεση των λοβών και επάλληλο λίθινο.	Λίθινο καμπύλο γείσο
3	Ναός Ζωριάνου στη Δωρίδα, οκτάπλευρος	Δίλοβο με πλίνθινα πλαίσια ως την ποδιά, με περιβάλλον πλίνθινο τόξο με οδοντωτή ταινία ως τη γένεση των λοβών και επάλληλο λίθινο.	Λίθινο καμπύλο γείσο
4	Άγιος Ιωάννης στο Βαρθολομιό Ηλείας, οκτάπλευρος	Δίλοβο με πλίνθινα τόξα ως τη γένεση των λοβών, με περιβάλλον πλίνθινο τόξο με οδοντωτή ταινία ως τη γένεση των λοβών και επάλληλο λίθινο.	Λίθινο καμπύλο γείσο
5	Άγιος Βασίλειος στην Αθήνα, οκτάπλευρος	Δίλοβο με πλίνθινα τόξα, με περιβάλλον πλίνθινο τόξο με οδοντωτή ταινία ως τη γένεση των λοβών και επάλληλο λίθινο καμπύλο γείσο	Λίθινο καμπύλο οδοντωτό γείσο
6	Άγιος Γεώργιος στα Γιαννιτσά, οκτάπλευρος	Δίλοβο με πλίνθινα τόξα, με περιβάλλον πλίνθινο τόξο με οδοντωτή ταινία ως τη γένεση των λοβών και επάλληλο λίθινο καμπύλο γείσο	Λίθινο καμπύλο γείσο
7	Άγιος Γεώργιος στις Λειβανάτες, οκτάπλευρος	Μονόλοβο με πλίνθινο πλαίσιο ως την ποδιά με περιβάλλοντα επάλληλα λίθινα τόξα ως τη γένεση των λοβών	Λίθινο καμπύλο γείσο
8	Μητροπολιτικός ναός (Αγία Σκέπη) στην Έδεσσα, δωδεκάπλευρος	Μονόλοβο με περιβάλλον λίθινο τόξο ως τη γένεση των λοβών	Λίθινο καμπύλο γείσο
9	Ευαγγελισμός Θεοτόκου στα Καλύβια, οκτάπλευρος	Μονόλοβο με πλίνθινο πλαίσιο ως την ποδιά με περιβάλλοντα επάλληλα πλίνθινα τόξα ως τη γένεση των λοβών	Λίθινο/λοξότμητο καμπύλο γείσο

10	Άγιοι Ανάργυροι στην Αρναία, οκτάπλευρος,	Δίλοβο με πλίνθινα πλαίσια ως την ποδιά και δύο επάλληλα λίθινα τόξα που διαχωρίζονται με οδοντωτή ταινία	Λίθινο καμπύλο γείσο
11	Αγία Κυριακή στο Αφυσσό, οκτάπλευρος	Μονόλοβο	–
12	Άγιος Δημήτριος στα Βούρβουρα Κυνουρίας, οκτάπλευρος	Μονόλοβο με πλίνθινο πλαίσιο ως την ποδιά	–
13	Άγιος Σπυρίδων στα Λαστείκα Ηλείας, οκτάπλευρος	Μονόλοβο με πλίνθινο πλαίσιο ως την ποδιά με περιβάλλον λίθινο τόξο	–
14	Κοίμηση Θεοτόκου στον Γέρακα Λακωνίας, οκτάπλευρος	Μονόλοβο με πλίνθινο τόξο και περιβάλλουσα οδοντωτή ταινία ως τη γένεση των λοβών	–
15	Άγιος Δημήτριος στην Μονοκαρυά, οκτάπλευρος	Μονόλοβο με περιβάλλον λίθινο τόξο με οδοντωτή ταινία ως τη γένεση των λοβών	–

Επισημαίνεται ότι ελάχιστοι ναοί του Ορλάνδου είναι χωρίς καμπύλα γείσα στους τρούλους και είναι οι εξής: Άγιος Σπυρίδωνας, Λαστείκα Ηλείας, μονόλοβα, Βούρβουρα Κυνουρίας, μονόλοβα, Άγιος Δημήτριος Μονοκαρυάς, μονόλοβα, Αγία Τριάδα, Μέρμπακα, 1960, Κοιμήσεως Θεοτόκου στη Βάρκιζα, 1964.

Επισημαίνεται, επίσης, ότι όλα τα τοξωτά παράθυρα των ναών του Ορλάνδου (πλάγιες όψεις, αψίδες) φέρουν «νεοβυζαντινά» γνωρίσματα, δηλ. συχνά ενώνονται με οδοντωτές ταινίες (με αναφορές στο καθολικό της Μονής Δαφνίου και στην Σωτεΐρα Λυκοδήμου στην Αθήνα), ενώ μπορεί να ποικίλουν μεταξύ τους, ως προς την μορφή, ακόμα και στο ίδιο κτίσμα (Αγία Αικατερίνη Πετραλώνων, παράθυρα στην αψίδα και στην πλάγια όψη).

Βάσει των χαρακτηριστικών τους σχεδίων τα ανοίγματα των παραθύρων μπορεί να διακριθούν σε τρεις βασικές κατηγορίες:

Α. Μονόλοβα ή δίλοβα ανοίγματα με τόξα μικτά από πλίνθους εναλλασσόμενους με λίθους και περιβάλλουσα οδοντωτή ταινία, όπως απαντώνται και στον Μυστρά (Ευαγγελίστρια, Άγιος Δημήτριος, Περίβλεπτος) : Αγία Τριάδα στον Μέρμπακα, Άγιος Ιωάννης στο Βαρθολομιά, Άγιος Δημήτριος Μονοκαρυάς, Αγία Σκέπη στην Έδεσσα.

Β. Μονόλοβα ή δίλοβα ανοίγματα με πλίνθινο πλαίσιο ως την ποδιά (Οδηγήτρια και Άγιοι Θεόδωροι στον Μυστρά): Άγιος Δημήτριος Ψυχικού (με πε-

ριβάλλουσα οδοντωτή ταινία), Αγία Αικατερίνη Πετραλώνων, Άγιος Γεώργιος Μπιζανίου στα Ιωάννινα.

Γ. Μονόλοβα ή δίλοβα με πλίνθινα τόξα και οδοντωτή ταινία : Αγία Τριάδα Βροχίτσας, Αγία Τριάδα Μέρμπακα, Άγιος Δημήτριος Ψυχικού, Κοίμηση Θεοτόκου Βάρκιζας, Άγιος Γεώργιος Γιαννιτσών, Ευαγγελισμός Καλυβίων, Άγιος Γεώργιος Μπιζανίου, Ιωάννινα (ιερό), Άγιος Δημήτριος Μονοκαρυάς, ναός Ζωριάνου Δωρίδας.

Β. Τα κωδωνοστάσια

Η επιλογή πυργοειδούς κωδωνοστασίου (μονού), τοποθετημένου συνήθως στο ΒΔ άκρο της πρόσοψης (Αγία Σοφία στον Μυστρά)²⁰, με τετράριχτη ή δίριχτη «νεοβυζαντινή» στέγη σηματοδοτεί τους περισσότερους ναούς του Ορλάνδου (βλ. Πίνακα 2). Σε πολύ λίγες περιπτώσεις κατασκευάζει δύο κωδωνοστάσια στη δυτική όψη του ναού, ενσωματωμένα στο σώμα της εκκλησίας (Άγιος Σπυρίδων στα Λατσεία, Ευαγγελισμός στα Καλύβια, καθώς και στις βασιλικές Οσίου Νίκωνος στην Σπάρτη και Αγίου Τρύφωνος στην Αθήνα).

Τα περισσότερα κωδωνοστάσια είναι εμπνευσμένα από εκείνα των εκκλησιών του Μυστρά: Έχουν τετραγωνική κάτοψη, σχεδόν πάντα εφάπτονται της πρόσοψης του ναού, είναι τοποθετημένα σε υποχώρηση πάχους της τοιχοποιίας, όπως και οι κεραίες του σταυρού. Στεγάζονται με δίριχτες ή τετράριχτες στέγες. Ως προς τα τοξωτά ανοίγματα που διατρύπουν τους τοίχους, αυτά είναι συνήθως ψηλά τρίλοβα στον τρίτο όροφο, ψηλά δίλοβα στον δεύτερο, με χαρακτηριστικούς μαρμαρίνους κιονίσκους, ενώ μικρότερα δίλοβα ή μονόλοβα παράθυρα ανοίγονται στον πρώτο όροφο (Εικ. 11). Τα ημικυκλικά υπέρθυρα κατασκευάζονται από πλίνθους ή πλίνθους εναλλασσόμενους με λίθους. Θωράκια και κοσμήματα τοποθετούνται ενίοτε μεταξύ των ορόφων (Μητροπολιτικός ναός Έδεσσας, θωράκια, Βροχίτσα Ηλείας, ζωφόρος, Ζωριάνου Δωρίδας, ζωφόρος, Καλύβια Κουβαρά, ζωφόρος, Άγιος Γεώργιος Γιαννιτσών θωράκια και κόσμημα, Άγιος Βασίλειος Αθηνών, κόσμημα).

²⁰ Για τα κωδωνοστάσια του Μυστρά, βλ. Χαρ. Μπάρα, *Μορφή και εξέλιξις των βυζαντινών Κωδωνοστασίων*, Εν Αθήναις 1959.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2. ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ
ΤΩΝ ΠΥΡΓΟΕΙΔΩΝ ΜΟΝΩΝ ΚΩΔΩΝΟΣΤΑΣΙΩΝ

Ναοί	Θέση ως προς το κτίριο	Πυργοειδές (τριώροφο)	Ανοίγματα στον γ' όροφο	Ανοίγματα στον β' όροφο
Άγιος Βασίλειος οδού Μετσόβου (1932-33)	ΒΔ, σε υποχώρηση	Τριώροφο	Τρίλοβα	Δίλοβα
Άγιος Δημήτριος Ζωριάνου, Δωρίδας (1930)	ΒΔ, σε υποχώρηση	Τριώροφο	Δίλοβα	Τρίλοβα
Άγιος Γεώργιος Γιαννιτσών (1948)	ΒΔ, σε υποχώρηση	Τριώροφο	Τρίλοβα με θωράκια και κόσμημα.	Δίλοβα με θωράκια
Αγία Τριάδα Μέριμπακα (1960)	ΝΔ, σε υποχώρηση	Τριώροφο	Δίλοβα	Δίλοβα
Αγία Σκέπη Έδεσσας Μητροπολιτικός ναός (1948)	ΒΔ, σε υποχώρηση	Τριώροφο	Τρίλοβα πλακισωμένα με οδοντωτή ταινία	Δίλοβα πλακισωμένα με οδοντωτή ταινία
Άγιος Ιωάννης Βαρθολομιού (1930)	ΒΔ, σε υποχώρηση	Τριώροφο	Ψ'ηλό δίλοβο με περιβάλλον πλίθινο τόξο ως τη γένεση των λοβών	Τρίλοβο
Αγία Τριάδα Βροχίτσας (1929)	ΒΔ, σε υποχώρηση	Τριώροφο	Δίλοβα με περιβάλλον πλίθινο τόξο ως τη γένεση των λοβών	Τρίλοβα

Συμπερασματικά, η αλληλεπίδραση της αρχιτεκτονικής με την αποκατάσταση των μνημείων και ειδικότερα η λειτουργία των ιστορικών μνημείων ως αρχιτεκτονικών προτύπων για τη ναοδομία είναι αναμφίβολα διαχρονική. Όμως, η «παρουσία» των εκκλησιών του Μυστρά στη νέο-βυζαντινή ναοδομία του Ορλάνδου δεν αντανακλά μόνον τον «ελληνικό» βυζαντινό χαρακτήρα τους αλλά κυρίως την επιθυμητή συνέχεια τους στο ιστορικό παρόν.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΤΑΤΑΞΗ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΟΡΑΛΛΑΔΟΥ

A/A	ΕΡΓΟ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ ΑΠΟΠΕΡΑΤΩΣΗΣ	ΟΙΚΙΣΜΟΣ/ ΠΟΛΗ	ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΝΑΟΥ/ ΒΕΟΠΛΑΙΣΜΟΣ	ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ/ ΕΠΕΝΔΥΣΗ	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΠΗΓΕΣ
1	Άγιοι Ανάργυροι	1919	Λιαρήγκοβα/ Αρνάια Χαλκιδικής	Ελεύθερος σταυρός	Ισόδομη λιθοδομή	Πετρονώτης, Αρχιτέκτων, 320, 321, εικ. 54-55.
2	Ναός Αναλήψεως	1926-30 1919	Κοροπί Αττικής	Κωδωνοστάσιο	Επίχρυσια	Πετρονώτης, Αρχιτέκτων, 309-312, εικ. 40-44.
3	Ευαγγελισμός Θεοτόκου	Θεμελίωση 1927 1936	Καλύβια Κουβαρά Αττικής	Τρίλιτη βασιλική με τρούλο	Ισόδομη λιθοδομή	www.saronikocity.gr Πετρονώτης, Αρχιτέκτων, 324, 325, 327, 329, εικ. 60-63.
4	Άγιος Γεώργιος	1926	Λειβανάτες Λοκρίδας	Σταυροειδής με τρούλο	Ακανόνιστη λιθοδομή	Πετρονώτης, Αρχιτέκτων, 313, 321, εικ. 48, 50-51.
5	Βασιλική Οσίου Νικωνός	Θεμελίωση 1927/1928. Εγκαίνια 1955 παρουσία Παύλου κ Φρειδερίκης	Σπάρτη Λακωνίας	Βασιλική	Ισόδομη λιθοδομή	Πετρονώτης, Αρχιτέκτων, 335, 337-340, εικ. 77-83.
6	Αγία Τριάδα	1929	Βροχίτσα Ηλείας	Σταυροειδής βασιλική με τρούλο, εγκάρσιο κλίτος και υπερώα	Λιθοδομή	Πετρονώτης, Αρχιτέκτων, 300-305, εικ. 32-34.

7	Άγιος Ιωάννης	Έτος δεκαετία 1930	Βαρθολομιά Ηλείας	Σταυροειδής με τρούλο	Λιθοδομή	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 306, 307, εικ. 36. ΓΑΚ, Αρχείο Στίκια: ΑΣ 70.
8	Άγιος Δημήτριος	1929	Οδός Δημοκρατίας, Παλαιό Ψυχικό	Σταυροειδής με τρούλο	Ακανόνιστη λιθοδομή Επίχρυση τρούλου	ΓΑΚ, Αρχείο Στίκια: ΑΣ 15.
9	Άγιος Βασίλειος	1932-33, ερχαίνα 1935	Οδός Μετσόβου, Αθήνα	Σταυροειδής βασιλική με τρούλο και με εξέχον εγκάρσιο κλίτος	Επιχρυσμένη	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 349, 357-359, εικ. 108-113.
10	Αγία Κυριακή	1932	Αφυσσού Λακωνίας	Σταυροειδής ναός με τρούλο	Λιθοδομή, κατασκευή από Λαγκαδινούς μαστόρους	Sparta architecture block
11	Αγία Αναστασία	1949 θεμελίωση/1935;	Πετρόλινα Αθήνα	Πεντάκλιτη βασιλική	πλινθοπερίκλειστο –αδρή καταργασία λιβων	http://iaath.gr/enories-iaa
12	Παρεκκλήσιο Αγίας Ειρήνης	1938	Έπαινη Γεωργίου Πεσματζόγλου Κηφισιά Αττικής	Ελεύθερος σταυρός	Λιθοδομή	http://www.ert.gr/archeo-afierwmata/fotis-kontologoy-13-ioylioy-1965/ την εκπομπή «Παρασκήνιο – Μνήμη Φώτη Κόντογλου».

13	Άγιος Γεώργιος	1948 Θεμελίωση 1957 εγκαίνια	Γιαννιά Κεντρικής Μακεδονίας	Σταυροειδής βασιλική με τρούλο και με εξέχον εγκάρσιο χλίστος	Ακαρόνιστη Λιθοδομή, Κατασκευή από Ηπειρώτες μαστόρους.	Πετρονάτης, Αρχιτέκτων, 341, 354-355, ειχ. 102- 105. http://www.inag.gr/istoriko.html
14	Μητροπολιτικός ναός Άγίας Σκέπης	1948 θεμελίωση 1957 εγκαίνια	Έδεσσα Κεντρικής Μακεδονίας	Σταυροειδής βασιλική με τρούλλο	Ακαρόνιστη λιθοδομή	Πετρονάτης, Αρχιτέκτων, 306, 307, ειχ. 37.
15	Άγιος Διονύσιος	Θεμελίωση 1925 Κατασκευή 1932 Σχέδια 1950	Ζάκυνθος	Τρίκλιτη βασιλική με 2 κωδωνοστάσια	Ισόδομη λιθοδομή	Πετρονάτης, Αρχιτέκτων, 335, 342-345, ειχ. 85-95. ΓΑΚ, Αρχείο Σπίκα: ΑΣ 1.
16	Άγια Τριάδα	1960	Μέρμηπακα Αργολίδας	Σταυροειδής με τρούλο	Ακαρόνιστη λιθοδομή	Πετρονάτης, Αρχιτέκτων, 307, 308, ειχ. 39.
17	Κοίμηση Θεοτόκου	1964-1968	Βάρκιζα Αττικής	Σταυροειδής με τρούλο/ελεύθερος σταυρός	Ισόδομη λιθοδομή με παρεμβολή πλίνθων	Πετρονάτης, Αρχιτέκτων, 330, ειχ. 75-77. ΓΑΚ, ΥΠΕΠΘ, Αρχείο Διεύθυνσης Τεχνικών Υπηρεσιών (1890-1989), Φακ. 085, Τύπος 160 – 170 άτομα.
18	Άγιος Σπυρίδωνας		Λαστίμια Ηλείας		Ακαρόνιστη λιθοδομή	Πετρονάτης, Αρχιτέκτων, 329, ειχ. 66- 67.
19	Άγιος Δημήτριος		Βούρβουρα Κυνουρίας	Σταυροειδής με τρούλο	ισόδομη λιθοδομή	Πετρονάτης, Αρχιτέκτων,

20	Κοίμηση Θεοτόκου		Γέρακας Λακωνίας	Ελεύθερος σταυρός		316, ειχ. 52-53. Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 321, ειχ. 64,65.
21	Κοίμηση Θεοτόκου		Αμόκλες/ Σκλαβοχώρι Λακωνίας	Βασιλική	Επίχρυσμα	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 370.
22	Άγια Τριάδα		Άγιο Αχαΐας	-	-	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 368.
23	Άγιος Αθανάσιος		Ρίζες, Τεγέας Αρχαδίας	Σταυροειδής με τρούλο και διπλό κωδωνοστάσιο	-	ΓΑΚ, Αρχείο Στίκια : ΑΣ 39.
24	Κοίμηση Θεοτόκου	1936 -1939	Επισκοπή, Τεγέας Αρχαδίας	Τέμπλο	Μάρμαρο	Χλέπα, Βυζαντινά μνημεία, 126, 218, σημ. 74,75. ΓΑΚ, Αρχείο Στίκια: ΑΣ 74
25	Υπεραγία Θεοτόκος		Καταστάρι Ζακύνθου	Τρίκλιτη βασίλικη με 2 κωδωνοστάσια	-	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 369.
26	Άγιος Μηνάς		Ηράκλειο Κρήτης	Τέμπλο		Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 369.
27	Άγιος Βλάσιος	Δεκαετία 1930	Ευλόκαστρο Κορινθίας	Τέμπλο, στασίδια, αναλόγιο	Μάρμαρο	ΓΑΚ, Αρχείο Στίκια: ΑΣ 20.
28	Παναγία Ελευθερώτρια	-	Κομοτηνή Ανατ. Μακεδονίας και Θράκης	Τρίκλιτη προυλωτή βασίλικη με υπερώα και	Λιθοδομή	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 321 - 323, ειχ. 56-59.

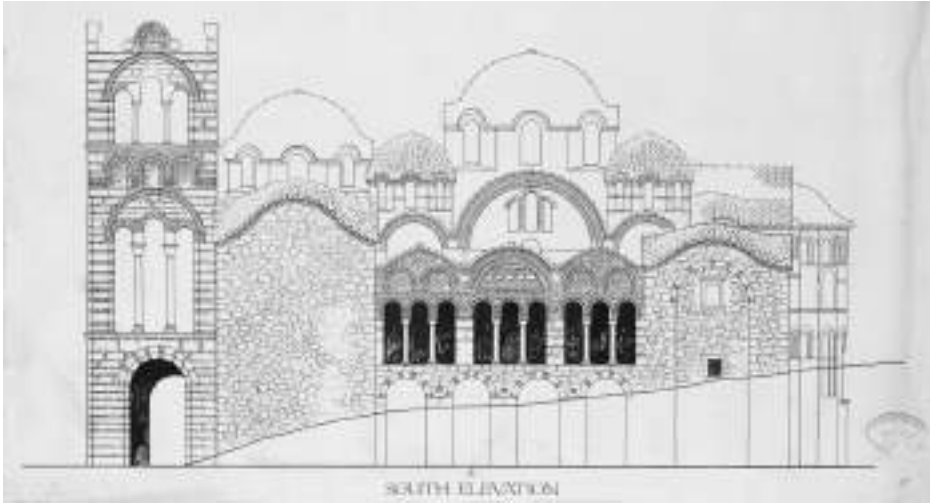
29	Άγιος Δημήτριος	1948		Θεσσαλονίκη Κεντρικής Μακεδονίας	Τέμπλο, Άμβων, Επισκοπικός Θρόνος (Με τον Ευστ. Στήνα)	Μάρμαρο	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 351, 362 εικ. 118. Χλέπα, Βυζαντινά μνημεία, 190, 228, σημ. 358. ΓΑΚ, Αρχείο Στήνα: ΑΣ 15.
30	Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου	-		Καλαμπάκα Τρικάλων Θεσσαλίας	Σταυροειδής βασιλική με τρούλο και με εξέχον εγκάρσιο κλίτος	-	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 369.
31	Αγία Παρασκευή	1930		Σοφάδες Καρδίτσας Θεσσαλίας	Σταυροειδής βασιλική με οκτάπλευρο τρούλο - Τέμπλο	Μάρμαρο	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 341, εικ. 102-105, 351, 361, εικ. 117.
32	Άγιος Δημήτριος			Μονοκαρυά, Ισταιάς Χαλκιδίας	Σταυροειδής με τρούλο	Ακανόνιστη λιθοδομή	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 313, 316, εικ. 46-47.
33	Ναός Ζωριάνου	ίσως δεκαετία 1930		Ζωριάνο Δωρίδας Φωκίδας	Σταυροειδής με τρούλο	Ακανόνιστη λιθοδομή	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 307, εικ. 38.
34	Άγιος Τρύφωνας			Οδός Μαρθω- νομάχων, Αθήνα	Βασιλική	Επιχρυσιμένη	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 335, εικ. 85.
35	Παναγία Καπνικαρέα	1936		Αθήνα	Τέμπλο	Μάρμαρο	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 368. Χλέπα, Βυζαντινά

35	Παρεκκλήσιο Ελληνικής παροικίας	1951	Αμβέρσα	Τέμπλο	Μάρμαρο	μνημεία, 46, 48, σημ. 107. ΓΑΚ, Αρχείο Στίκα: ΑΣ 53.
36	Άγιος Δημήτριος Σχολής Αεροπορίας		Τατόι Αττικής	Τρουλωτή βασίλική με κόγχες (αθωνίτικος τύπος)	λιθοδομή κωδωνοστάσιο στην όψη	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 371. Κατά Πετρονότη Ναός Ασωμάτων Ταξαρχών
37	Ναός των Έξ	-	Χολαργός Αττικής	Τέμπλο	Μάρμαρο	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 351.
38	Άγιος Γεώργιος		Μπιζάνι Ιωαννίνων	Βασίλική	Λιθοδομή	Πετρονότης, Αρχιτέκτων, 341, 352, 353, εκ. 98-101.
39	Αγία Παρασκευή		Ταμπάρανα Πατρών Αχαΐας	Σταυροειδής με τρούλο		Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδου, Α', Αθήναι 1965, μδ.

Summary

The architect and Byzantinist Anastasios Orlandos has been a pioneer in the study of Byzantine monuments since the 1920s. As Director of Restoration of Ancient and Historical Monuments, he laid down the first laws both for the protection of medieval monuments and for the application of Byzantine standards in modern ecclesiastical architecture. In the 1930's Orlandos was responsible for the restoration work of the churches of Mystra. He carried out a vast restoration programme involving demolitions of earlier constructions, recovery of architectural elements, extended completions and reconstruction of masonry, domes, and bell-towers, to recover the byzantine original form of the churches.

The article points out how the study and restoration of the churches of Mystra influenced the ecclesiastical architecture of Orlandos in the following decades. Many new churches throughout Greece were constructed following his projects. The building materials were usually a combination of traditional materials and reinforced cement. A new approach of the ecclesiastical architecture of Orlandos has been attempted, focusing mainly on the architectural form of the domes and bell towers. It has been attested that both structures (domes and bell towers) in the new churches of Orlandos are often inspired by the examples of the churches of Mystra which he restored or invented.



Εικ. 1. Μυστράς. Θεοτόκος Οδηγήτρια (1310-1322). Νότια όψη του ναού σε αναπαράσταση. Με διακεκομμένη γραμμή αποδίδονται τα ερειπωμένα τμήματα του ναού.

R.W. Schultz - S.H. Barnsley, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, 1888-1890.

BSA, BRF Archive (Χλέπα, Βυζαντινά μνημεία, εικ. 13).



Εικ. 2. Μυστράς. Θεοτόκος Οδηγήτρια (1310-1322).

Άποψη από Ανατολικά μετά τις εργασίες αποκατάστασης του Ορλάνδου (1935).

Αρχείο Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αρχείο Ορλάνδου, Μυστράς.

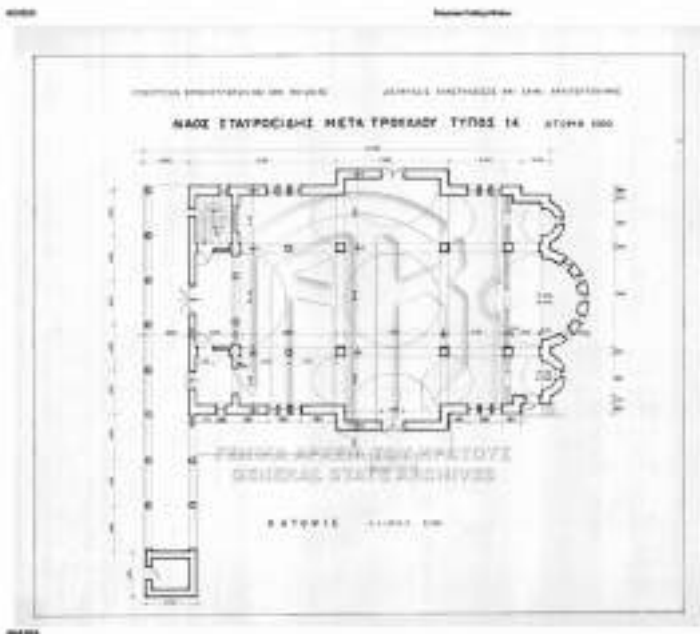
Εικ. 3. Μυστράς.
Θεοτόκος Οδηγήτρια
(1310-1322).
Το κωδωνοστάσιο μετά
τη συμπλήρωσή του
(φωτ. 1994).



Εικ. 4. Μυστράς. Αγία Σοφία (1365). Η ερειπωμένη βόρεια πλευρά
με τον πύργο του κωδωνοστασίου. Millet (1895-96).

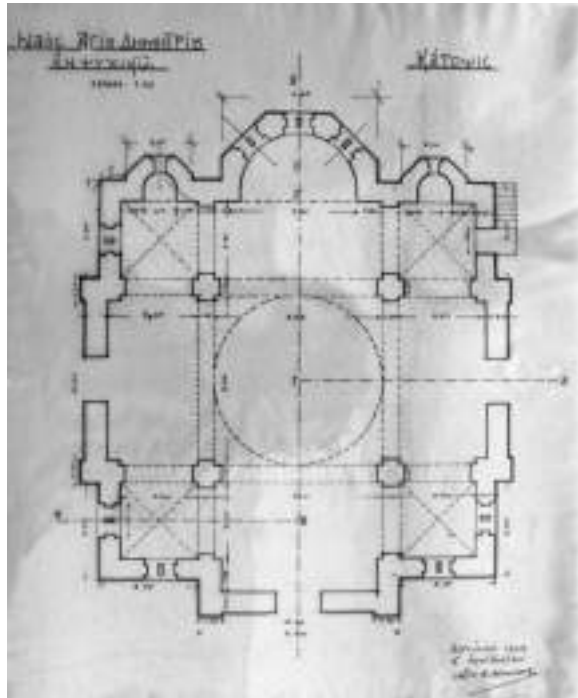


Εικ. 5. Μυστράς. Αγία Σοφία (1365). Άποψη της δυτικής πλευράς μετά τις εργασίες Ορλάνδου (1935). Αρχείο Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αρχείο Ορλάνδου, Μυστράς.



Εικ. 6. Πρότυπος ναός, σταυροειδής με τρούλο για 1000 άτομα. ΓΑΚ, ΥΠΕΠΘ. Αρχείο Διεύθυνσης Τεχνικών Υπηρεσιών (1890-1989).

Εικ. 7. Ψυχικό.
Άγιος Δημήτριος (1929).
Κάτοψη. Α. Ορλάνδος.
Μελάνι σε χαρτί.
ΓΑΚ, ΥΠΕΠΘ. Αρχείο
Διεύθυνσης Τεχνικών
Υπηρεσιών (1890-1989).



Εικ. 8. Ψυχικό.
Άγιος Δημήτριος
(1929). Δυτική όψη
(αρχικό σχέδιο).
Α. Ορλάνδος.
Μελάνι σε χαρτί.
ΓΑΚ, Αρχείο
Στίκα, ΑΣ 15.



Εικ. 9. Βροχίτσα. Αγία Τριάδα. Νότια όψη. (ΓΑΚ, Αρχείο Στίκα, ΑΣ 70).



Εικ. 10. Αθήνα. Άγιος Βασίλειος (1932-33). Άποψη του τρούλου (φωτ. 2020).



Εικ. 11. Αθήνα. Άγιος Βασίλειος (1932-33).
Άποψη του κωδωνοστασίου από Δυτικά (φωτ. 2020).

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Αρχιμανδρίτης Τιμόθεος Γ. Αγγελής

Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΥΑΓΓ. ΜΠΕΝΑΚΗ
(1873-1950)*

Στον κ. Γιάννη Ρηγόπουλο,
ως ελάχιστη έκφραση ευγνωμοσύνης.

Το 2015, στο πλαίσιο του Δ' Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, παρουσιάσαμε εισήγηση με θέμα τον υδραίο ζωγράφο ιερέα Ευάγγελο Μπενάκη και το έργο του στο Λαύριο¹. Κατά τη διάρκεια της έρευνας για τον Ευάγγελο Μπενάκη, εκ των πραγμάτων, συναντήσαμε και τον ζωγράφο υιό του, Δημήτριο Μπενάκη. Στην παρούσα ανακοίνωση, η οποία αποτελεί συνέχεια αυτής του 2015, επιχειρείται μια πρώτη παρουσίαση της ζωής και του εικονογραφικού έργου του, με σκοπό την όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του εργαστηρίου Μπενάκη.

Ο Δημήτριος Μπενάκης, υιός του ιερέως Ευαγγέλου και της πρεσβυτέρας Παναγιούλας, το γένος Δημητρίου Ζαραφωνίτου, γεννήθηκε στο νησί της Ύδρας στις 6 Ιουνίου 1873 και βαπτίσθηκε στις 2 Ιουλίου 1873². Το αρχοντικό

* Οφείλω πολλές ευχαριστίες στον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Ύδρας κ. Εφραίμ, στον Θεοφιλέστατο Επίσκοπο Θαυμακού κ. Ιάκωβο, Ηγούμενο της Ι. Μονής Ασωμάτων – Πετράκη, στον Αρχιμ. Νεκτάριο Δαρδανό, Πρωτοσύγκελλο της Ι. Μητροπόλεως Ύδρας, στον Πρωθιερ. Ακινδύνο Δαρδανό, Γεν. Αρχιερατικό Επίτροπο της Ι. Μητροπόλεως Ύδρας, στον Αρχιμ. Χρυσόστομο Χρυσόπουλο, Προϊστάμενο του Ι. Ναού Αγίων Αναργύρων ομωνύμου Δήμου Αττικής, στον Αρχιμ. Μακάριο Μηνά, στον Αρχιμ. Θεόδωρο Θεοδοσίου, στον φιλόλογο Χριστοφόρο Κοντονικολή, στον ιστοριοδίφη κ. Θεμιστοκλή Ραφαλιά, στον εκπαιδευτικό κ. Ανδρέα Καρίβαλη, στον ιεροψάλτη κ. Εμμανουήλ Πούλο, στους υπαλλήλους του Ληξιαρχείου του Δήμου Ύδρας και του Ιστορικού Αρχείου – Μουσείου Ύδρας. Τέλος, ευχαριστώ θερμά την κ. Μαρία Ευαγγ. Μπενάκη, απόγονο του ζωγράφου, για την προθυμία στην παροχή οικογενειακών και λοιπών στοιχείων.

¹ Αρχιμ. Τιμόθεος Γ. Αγγελής, «Ο ζωγράφος ιερέας Ευάγγελος Μπενάκης και το έργο του στο Λαύριο», στο: Δ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Κτήριο Θεολογικής Σχολής, 13-15 Νοεμβρίου 2015). Πρακτικά, Αθήνα 2017, 267-281.

² Ληξιαρχική πράξις γεννήσεως - βαπτίσεως. Ληξιαρχείο Δήμου Ύδρας.

της οικογένειας Μπενάκη, σήμερα σε ερειπιώδη κατάσταση, βρίσκεται απέναντι από τον παλιό ενοριακό ναό της Ευαγγελιστρίας. Πρόκειται για ιδιόκτητο ναό της οικογένειας Μπενάκη, στη συνοικία Κιάφα της Ύδρας, πλησίον του ναού του Χριστού «του Οικονόμου»³, όπου ήταν εφημέριος ο πατέρας του.

Ο Δημήτριος αρχικά διδάχθηκε τη ζωγραφική τέχνη από τον πατέρα του και ασχολήθηκε τόσο με την κοσμική ζωγραφική όσο και με την ιστόρηση εικόνων. Το 1898 τον βρίσκουμε να φοιτά στο Καλλιτεχνικό Τμήμα του Πολυτεχνείου Αθηνών, τη σημερινή Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και να τελειώνει πρώτος την 6^η τάξη⁴. Μετά την αποφοίτησή του εγκαταστάθηκε αρχικά στον Πειραιά και κατόπιν στο κέντρο της Αθήνας, επί της οδού Κολωνού 13, πλησίον της Πλατείας Ομονοίας, όπου διέμενε μέχρι το θάνατό του.

Το 1907 νυμφεύθηκε την Αδαμαντία Ιωάννου Παπαγεωργίου και το επόμενο έτος 1908 απέκτησαν μια θυγατέρα την Παναγιούλα, μετέπειτα σύζυγο Βασιλειάδη. Στις αρχές του 1949 απεβίωσε η σύζυγός του Αδαμαντία, γεγονός το οποίο κλόνησε την υγεία του ευαίσθητου καλλιτέχνη⁵. Ο Δημήτριος Μπενάκης απεβίωσε στην οικία του στην Αθήνα, την Δευτέρα 27 Νοεμβρίου 1950⁶.

Υπήρξε μέλος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (Ε.Ε.Τ.Ε.) και του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών (Σ.Ε.Κ.), ενώ πήρε μέρος και σε ομαδικές εκθέσεις (Θ' Σ.Ε.Κ. 1939 και Πανελλήνιες 1940-1948)⁷. Στην Θ' έκθεση του Σ.Ε.Κ. του 1939 συμμετείχε με τα έργα - ελαιογραφίες υπ' αριθμ. 119: «Τοπείον μετ' έρειπίων» (sic) και υπ' αριθμ. 120: «Νεκρά φύσις»⁸.

Ο Φώτος Γιοφύλλης τον εντάσσει στους πριμιτιβιστές, αυθόρμητους και λαϊκούς ζωγράφους⁹. Όμως οι χαρακτηρισμοί αυτοί έρχονται σε αντίθεση με το γεγονός ότι μιλούμε για απόφοιτο της Σχολής Καλών Τεχνών και για καλλιτέχνη που κάνει ευρεία χρήση ναζαρηνών προτύπων.

Ο Μπενάκης ασχολήθηκε κυρίως με κοσμική θεματολογία. Η πλειοψηφία

³ Πρωτοπρ. Δ. Γκ. Χελιώτης, *Η χριστιανική Ύδρα, Ύδρα 1938*, 16-17.

⁴ «Έξεδόθησαν χθές τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐξετάσεων τοῦ καλλιτεχνικοῦ τμήματος τοῦ Πολυτεχνείου. Οὕτω εἰς τὴν ζωγραφικὴν... ἐκ τῆς 6^{ης} οἱ κ.κ. Μπενάκης καὶ Φρυδάς...» εφημ. *Εμπρός*, 2/7/1898, φ. 594, 3.

⁵ «Εὐγενεστάτη δέσποινα, ὑπόδειγμα συζύγου καὶ μητρὸς, ἡ Ἀδαμαντία Δημ. Μπενάκη ἔγειρε κι ἀπεκοιμήθη τὸν αἰώνιον τῆς μακαριότητος ὕπνου καὶ ἐν μέσῳ θρήνων καὶ δακρύων ἐκηδεύθη ἐν Ἀθήναις. Πρὸς τοὺς βαρυσλοῦντας οἰκείους τῆς ἀπευθύνομεν τὰ ἐκ βαθῆων συλλυπητήριά μας», εφημ. *Τὸ μέλλον τῆς Ύδρας*, 2(96) (Φεβρουάριος 1949), 39.

⁶ Ληξιαρχική πράξις θανάτου. Ληξιαρχείο Δήμου Αθηναίων.

⁷ Δ. Παυλόπουλος, «Μπενάκης Δημήτριος», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* 3, Μέλισσα, Αθήνα 1999, 192.

⁸ Σπ. Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους, διδακτορική διατριβή*, Αθήνα 2010, 920.

⁹ Φ. Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης 1821-1941*, (Β') Αθήνα 1963, 539.

των θρησκευτικών του έργων βρίσκεται είτε στην Ύδρα είτε σε περιοχές που ζούσαν Ύδραίοι. Αυτοί εξάλλου γνώριζαν ως αγιογράφο τον πατέρα του, ιερέα Ευάγγελο και με την αφορμή αυτή συνέχιζαν να παραγγέλνουν εικόνες στον υιό του, Δημήτριο. Η ενασχόλησή του λοιπόν με την εικονογραφία μπορεί να χαρακτηριστεί περιστασιακή, αφού εξυπηρετούσε κατά κύριο λόγο παραγγελίες συμπατριωτών του.

Ο Κωνσταντίνος Τζάθας στο άρθρο με τίτλο «Ύδραίοι ζωγράφοι», που δημοσιεύθηκε στην μηνιαία εφημερίδα *Τὸ μέλλον τῆς Ύδρας* το 1949, αναφέρει: «*Δημήτριος Ευάγγ. Μπενάκης: Ἐσπούδασε ζωγραφικὴ στὸ Πολυτεχνεῖο τῶν Ἀθηνῶν. Εἶναι αὐστηρὸς ὀπαδὸς τῆς ἀκαδημαϊκῆς παραδόσεως. Τὸ σχέδιο τοῦ Μπενάκη εἶναι πάντοτε μιὰ πιστὴ ἀπεικόνισι τοῦ ἀντικειμένου ἀλλὰ μὲ ἔντονη τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη, πὺ προσπαθεῖ νὰ δώσῃ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸν συναισθηματικὸ τοῦ κόσμου. Ἀσχολεῖται μὲ τὸ τοπίο καὶ ἰδιαιτέρως μὲ τὸ Ὑδραϊκὸ τοπίο τὸ ὁποῖον ὑπεραγαπά, τὸν συγκινεῖ καὶ τὸν ἐμπνέει. Τὰ ἔργα του ἔχουν μιὰ φυσικότητα καὶ μιὰ χάρη ἀπαράμιλλη. Παράλληλα ὁ Μπενάκης μὲ τὴ συνείδηση τῆς ὀρθοδοξίας, πὺ τὸν κυριαρχεῖ, ἀσχολήθηκε ὡς ἀγιογράφος καὶ μὲ τὰ μαγικὰ πρόσωπα τοῦ χριστιανικοῦ πανθέου, τὰ ὁποῖα ἀπετύπωσε σὲ εἰκονογραφήσεις εἰς τὴν Ἱερὰν Μητρόπολι τῆς Ύδρας, διατηρήσας εἰς τὴν ἐργασίαν του τὴν πατροπαράδοτη ἐκκλησιαστικὴ τέχνη, πὺ διαμορφώθηκε στὰ χρόνια τῆς Βυζαντινῆς ἱστορίας. Ὁ Μπενάκης συνεχίζει ἀθόρυβα τὴν ἐργασία του καὶ ἐλπίζουμε ὅτι σύντομα θὰ μᾶς παρουσιάσῃ τὴ γόνιμή του ἐργασία σὲ μιὰ ἀτομικὴ του ἐκθεσῆ»¹⁰. Καὶ ο ἐκδότης τῆς εφημερίδας *Τὸ μέλλον τῆς Ύδρας* Αντώνιος Μανίκης συμπληρώνει: «*Ἀρκετές φωτογραφίες ζωγραφικῶν πινάκων τοῦ κ. Δημ. Μπενάκη ἔχῳ δημοσιεύσει στὰ προπολεμικὰ τεύχη τοῦ περιοδικοῦ, μαζὶ μὲ μιὰ σύντομη κριτικὴ γιὰ μερικὰ ἐκτεθέντα τότε ἔργα του*».*

Ακολούθως, θα αναφερθούμε επιγραμματικά σε ὅσα ἐκ τῶν ἐργῶν του κατέστη δυνατόν νὰ ἐντοπιστοῦν.

Στὴ Συλλογὴ τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσείου Ὑδρας θησαυρίζεται φορητὴ εἰκόνα προερχόμενη ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους στὸ Μετόχι Θεομησίας Ἐρμιονίδος, ὁ ὁποῖος ἀνήκει στὸν Καθεδρικό ναὸ Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου Ὑδρας¹¹ (Εἰκ. 1). Ἀπεικονίζει τὸν ἅγιο νεομάρτυρα Κωνσταντῖνο τὸν Ὑδραῖο καὶ ἱστορήθηκε τὸ 1899 στὸ ἐργαστήριο Ευαγγέλου καὶ Δημητρίου Μπενάκη στὴν Ὑδρα.

¹⁰ Κ. Ι. Τζάθας, «Ύδραίοι Ζωγράφοι», εφημ. *Τὸ μέλλον τῆς Ύδρας*, 7(101) (Ἰούλιος 1949), 153.

¹¹ Το ἐν λόγω ἔργο συνελέγη καὶ συντηρήθηκε μὲ τὴν φροντίδα τοῦ Πρωτοσυγγέλλου τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Ὑδρας Ἀρχιμ. Νεκταρίου Δαρδανοῦ.

Το 1900 ο Μπενάκης θα ζωγραφίσει τον άγιο Θεοφύλακτο επίσκοπο Νικομηδείας (Εικ. 2). Η εικόνα είναι υπογεγραμμένη, «*Χείρ Δημητ. Μπενάκη 1900*», και ανήκει στη συλλογή του ενοριακού ναού Υπαπαντής Κυρίου Ύδρας¹². Ο άγιος Θεοφύλακτος τιμάται ιδιαίτερα στην Ύδρα, αφού κατά την ημέρα της μνήμης του, την 8^η Μαρτίου του 1837, σώθηκε το νησί από μεγάλο σεισμό. Ενδεικτικό είναι ότι ο πρώτος δήμαρχος της Ύδρας Λάζαρος Κουντουριώτης (1769-1852), σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη θαυματουργική επέμβαση του αγίου Θεοφύλακτου στο νησί κατά τον σεισμό της 8ης Μαρτίου 1837, αφιέρωσε φορητή εικόνα του αγίου στον Καθεδρικό ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ύδρας¹³.

Στην Ιερά Μονή Ασωμάτων - Πετράκη στην Αθήνα, φυλάσσεται φορητή εικόνα της Γεννήσεως του Κυρίου με υπογραφή «*Έργαστήριο Μπενάκη, Ύδρα 1900*» και επιγραφή με τα ονόματα των αφιερωτών «*Νικόλαος & Έλένη Κοντομάτη*»¹⁴ (Εικ. 3).

Το 1902 ο Δημήτριος Μπενάκης ιστόρησε την εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου για το ναό της Ευαγγελιστρίας στην Ύδρα, η οποία αποτελούσε δέηση των γονέων του, των αδελφών του και όλων των ενοριτών (Εικ. 4). Χαρακτηριστικά αναφέρει η σχετική επιγραφή: «*Δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ Εὐαγγέλου Ἱερέως Παναγιούλας Πρεσβυτέρας καί τῶν τέκνων αὐτῶν, και τῶν Ἐνοριτῶν καί Συνδρομητῶν τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ, ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου. Έργον Δημητρ. Μπενάκη 1902*».

Σε ιδιωτική συλλογή στην Ύδρα σώζεται εικόνα του αγίου Κωνσταντίνου του Ύδραίου, με τέσσερις σκηνές του βίου του (Εικ. 5). Φέρει επιγραφή της αφιέρωσης «*Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Κωνσταντίνου Γ. Παρίσση*», καθώς και την υπογραφή του ζωγράφου: «*Χείρ Δημητ. Μπενάκη. 1903*». Οι σκηνές από τον βίο του αγίου είναι οι εξής: «*ὁ Ἅγιος παρρησιάζεται ἔμπροσθεν τοῦ Ἡγεμόνος*», «*ὁ Ἅγιος ἐν τῇ φυλακῇ ἀπὸ τὰ δεσμὰ ἐλευθερώθη και προσεύχεται*», «*ὁ Ἡγεμῶν κτυπᾷ μανιωδῶς μετὴν μάχαιράν του τὸν Ἅγιον μετὰ τῶν στρατιωτῶν*» και «*εἰς τῶν ἀσεβῶν πνίξας τὸν Ἅγιον*».

Επί της ωραίας πύλης του Καθεδρικού ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ύδρας, εν είδει βήλου, υπάρχει η εικόνα του Ιησού Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως. Είναι «*ΕΡΓΟΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ε. ΜΠΕΝΑΚΗ*» και ιστορήθηκε το 1904¹⁵ (Εικ. 6).

Το 1907 ο Μπενάκης θα ζωγραφίσει στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνος Ναυ-

¹² Χελιώτης, 24-5, 35-6 και Σαχίνης, *Εκκλησιάκια – Εκκλησίες – Ερημοκλήσια Ύδρας*, Πειραιεύς 1980, 41-4.

¹³ *Το Μοναστήρι και το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας*, Μίλητος, Αθήνα 2009, 180-3.

¹⁴ Γ. Μυλωνά, «*Κειμήλια Ιεράς Μονής Αγίων Ασωμάτων – Πετράκη*», στο: *Μονή Πετράκη: Ιερά Μονή Αγίων Ασωμάτων – Πετράκη*, Αθήνα 2020, 335.

¹⁵ *Το Μοναστήρι και το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας*, 10.

πλίου, έξω από τον οποίο το 1831 δολοφονήθηκε ο πρώτος Κυβερνήτης της Ελλάδος Ιωάννης Καποδίστριας, την μεγάλων διαστάσεων παράσταση με τίτλο: «*Η ΙΕΡΑ ΚΑΙ ΑΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΕΝ ΝΙΚΑΙΑ ΕΝ ΕΤΕΙ 325*». (Εικ. 7). Πρόκειται για πολυπρόσωπο έργο, στο οποίο μπορούμε να εντοπίσουμε τις μορφές του αυτοκράτορα αγίου Κωνσταντίνου επί του θρόνου, του αγίου Σπυρίδωνος να επιτελεί το θαύμα με το κεραμίδι, του αγίου Νικολάου να ραπίζει τον Άρειο και του αγίου Αθανασίου, ως νεαρού διακόνου, να συγγράφει.

Η εικόνα του αγίου ιερομάρτυρος Ελευθερίου βρίσκεται σε μεγάλο προσκυνητάρι εντός του ενοριακού ναού της Ευαγγελιστρίας Λαυρίου (Εικ. 8). Φέρει επιγραφή: «*Έγραψαν έν Ύδρα, Ίερεύς Εύαγ. Μπενάκης Οικονόμος, μετά τοϋ υιοϋ αϋτοϋ, Δημητρίου Ε. Μπενάκη. 1909*». Βρισκόμαστε δηλαδή δύο έτη προ της εκδημίας του Ευαγγέλου Μπενάκη και το εργαστήριο φαίνεται να έχει περάσει ήδη στα χέρια του γιού του Δημητρίου. Απεικονίζει τον άγιο Ελευθέριο ένθρονο να δέχεται τη θεία επισκίαση και γύρω του δώδεκα σκηνές του βίου του.

Στην 1^η σκηνή: «(1) Ο Άγιος χειροτονεΐται Ίεροδιάκονος»

Στη 2^η σκηνή: «(2) Ο Άγιος χειροτονεΐται Ίερεύς»

Στην 3^η σκηνή: «(3) Ο Άγιος χειροτονεΐται Άρχιερεύς»

Στην 4^η σκηνή: «(4) Ο Άγιος παρρησιάζεται εις τόν Βασιλέα»

Στην 5^η σκηνή: «(5) Ο Άγιος εις χάλκηνον άγγειον»

Στην 6^η σκηνή: «(6) Ο Άγιος εις εσχάραν»

Στην 7^η σκηνή: «(7) Ο Άγιος τίθεται εις τιγάνιον»

Στην 8^η σκηνή: «(8) Ο Άγιος εις φυλακήν προσεύχεται»

Στην 9^η σκηνή: «(9) Ο Άγιος σύρεται δι' άγρίων άλόγων»

Στη 10^η σκηνή: «(10) Ο Άγιος έν μέσφ τών θηρίων»

Στην 11^η σκηνή: «(11) Ο Άγιος εις λέοντα και λέαιναν»

Και στην τελευταία και 12^η Σκηνή: «(12) Ο Άγιος τέμνεται τήν κεφαλήν»

Από τις σκηνές αυτές θα εστιάσουμε την προσοχή μας σε οκτώ. Τα πρότυπα των τεσσάρων αντλούνται από εντελώς διαφορετικά θέματα, προερχόμενα από το έργο *Η Βίβλος εις εΐκόνας*, με χαρακτηριστικά του Ιουλίου Σνορρ φον Κάρολσφελτ, το οποίο είχε κυκλοφορήσει στη Λειψία το 1860¹⁶.

Στην προκειμένη περίπτωση «*Ο Δανιήλ έν τῷ λάκκφ τῶν λεόντων*»¹⁷ εξελίσσεται στη σκηνή «*Ο Άγιος έν μέσφ τῶν θηρίων*». Ταυτόχρονα, η απεικόνιση του όφειως προέρχεται από «*Τὸ πρῶτο άμάρτημα*»¹⁸. Από τα ίδια χαρακτηριστικά λαμβάνονται οι απεικονίσεις της σκηνής «*Ο Άγιος εις λέοντα και λέ-*

¹⁶ Περί του θέματος της υποδοχής των έργων του Ιουλίου Σνορρ φον Κάρολσφελτ από τους Νεοέλληνες Ζωγράφους, βλ. Γ. Ρηγγόπουλος, *Μελέτες μεταβυζαντινής και νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα 2013, 501-591.

¹⁷ Ο.π., 160.

¹⁸ Ο.π., 8.

αιναν» (Διαφ. 13). Επίσης, «Ὁ θάνατος τοῦ Ἀχαάβ»¹⁹ δίνει στοιχία στο θέμα «Ὁ Ἅγιος σύρεται δι' ἀγρίων ἀλόγων» και τέλος «Ἡ σοφή κρίσις τοῦ Σολομῶντος»²⁰ αποτελεί πηγή ἐμπνευσης για την παρουσίαση του θέματος της αποτομῆς της κεφαλῆς του αἰγίου Ελευθερίου.

Τα πρότυπα των σκηνῶν «(1) Ὁ Ἅγιος χειροτονεῖται Ἱεροδιάκονος», «(2) Ὁ Ἅγιος χειροτονεῖται Ἱερέυς», «(3) Ὁ Ἅγιος χειροτονεῖται Ἀρχιερέυς» και «(4) Ὁ Ἅγιος παρρησιάζεται εἰς τὸν Βασιλέα» ἀντλοῦνται ἀπὸ χαρακτηριστικά με θέμα τον ἅγιο Νικόλαο με σκηνές του βίου του, που χρονολογούνται ἀπὸ τον 18^ο αἰῶνα και υπάρχουν στη Συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου²¹.

Πιθανόν το 1909 ο «Δ. Μπενάκης ἐποίησεν» και τη μικρὴ εἰκόνα ἀσπασμοῦ μπροστά στην προαναφερθεῖσα μεγάλων διαστάσεων, ἐντὸς του ἐνοριακοῦ ναοῦ της Ευαγγελιστρίας Λαυρίου (Εἰκ. 9).

Τα ἔτη 1910-1911 ο Μπενάκης θα ἐργαστεῖ στον Καθεδρικό ναὸ της Κοιμήσεως Θεοτόκου, (παλαιὰ Μονή) Φανερωμένης, της γενέτειράς του Ὑδρας²². Ο Νικόλαος Γραῖκος, στη μελέτη του για τον Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλο, ο οποίος εἶχε ἐργαστεῖ στον ἐν λόγω ναὸ το 1892, μιλά για μία ἐκτεταμένη ἐπισκευή των τοιχωμάτων του και ἀνακαίνιση των τοιχογραφιῶν ἀπὸ τον Μπενάκη το 1911. Συγκεκριμένα παραπέμπει στο βιβλίο *Χρηματικῶν Ἐνταλμάτων ἐπὶ τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Ταμείου τοῦ ἐν Ὑδρα Δημοτικοῦ Ναοῦ «Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου» χρήσεως 1910*, ὑπὸ τους ἀρ. ἐνταλμ. 143, 144, 145 (26 Φεβρουαρίου 1911), ὅπου ο τότε Δήμαρχος Ὑδραίων, ως προεδρεύων του Ἐκκλησιαστικοῦ Συμβουλίου, υπογράφει την πληρωμὴ σε τρεῖς δόσεις του ποσοῦ συνολικά των 6.000 δρχ. στον αἰσιογράφο - ζωγράφο Δημήτριο Μπενάκη, για την αἰσιογράφηση και κοσμηματογράφηση των καταστραφέντων ἀπὸ την υγρασία τοιχωμάτων του ναοῦ²³. Ὅπως καταλήγει ο Νικόλαος Γραῖκος: «Ἡ πιθανότητα ο Μπενάκης να κάλυψε κάποιες παλαιότερες τοιχογραφίες του Χατζηγιαννόπουλου στην κάτω ζώνη εἶναι πολὺ μικρὴ, ἐνὸς μάλλον ἐπιδιόρθωσε κάπως τα στηθάρια... Συνεπὸς ο Μπενάκης ζωγράφισε, ἐξ ἀρχῆς νέες παραστάσεις στους ἀνακαινισμένους τοίχους»²⁴.

Το 1976, ἐπὶ Μητροπολίτου Ὑδρας (1967-2000) Ἱεροθέου Τσαντίλη (†2008), ο ἐκ Κρήτης αἰσιογράφος Λάμπρος Γουβιανάκης (1917-1987) κάλυψε τις

¹⁹ Ιούλιος Σνορρ φον Κάρολσφελτ, *Ἡ Βίβλος εἰς εἰκόνας*, ἐκδ. Κ. Ν. Σαξώνη, ²1967, 118.

²⁰ Ὁ.π., 109.

²¹ Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εἰκόνας I*, Αθήνα 1990, 274-6, εἰκ. 292, 293.

²² Περὶ του Καθεδρικοῦ Ναοῦ της Ὑδρας, βλ. τον προαναφερθέντα συλλογικό τόμο *Το Μοναστήρι και το Ἐκκλησιαστικό Μουσείο Ὑδρας*, 33-45.

²³ Νικ. Γραῖκος, *Ἡ «βελτιωμένη» βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στον 19ο αἰῶνα. Ἡ περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό ἔργο)*, μεταπτυχιακὴ διπλωματικὴ ἐργασία, Θεσσαλονίκη 2003, 386.

²⁴ Ὁ.π., 387.

υπόλοιπες κενές επιφάνειες της κάτω ζώνης, καλύπτοντας δυστυχώς και δύο από τα έργα του Μπενάκη. Ο Μυστικός Δείπνος, πάνω από την κεντρική δυτική θύρα, καλύφθηκε από την Κοίμηση της Θεοτόκου και η Συνάντηση του Κυρίου με την Σαμαρείτιδα, στον νότιο τοίχο, καλύφθηκε από τον Κύριο στη Γεθσημανή.

Ο καθηγητής και μελετητής της υδραϊκής ιστορίας Νικόλαος Χαλιωρής το 1929 μας περιγράφει ως εξής τις τοιχογραφίες αυτές: «Πρό τινων δ' ἐτῶν ἐζωγραφίσθησαν ἐπὶ μὲν τοῦ εὐρέος τμήματος τοῦ τοίχου, τοῦ ἐκτεινομένου μεταξύ τῶν δυῶ πρώτων πεσσῶν τῆς σειρᾶς τῶν κίωνων, τοῦ χείλους τοῦ γυναικωνίτου καὶ τοῦ ὕψους τῶν ἀπὸ τοῦ νάρθηκος εἰς τὸν κυρίως ναὸν ἀγουσῶν πυλῶν, ὁ “μυστικός δεῖπνος”, δεξιὰ τούτου ἡ “Ὑπαπαντὴ τοῦ Σωτῆρος” καὶ ἀριστερὰ τὰ “Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου”, ἐπὶ τοῦ βορείου τοίχου παρὰ τὴν πρὸς Β. πύλην τὴν ἄγουσαν ἐκ τοῦ νάρθηκος εἰς τὸν κυρίως ναόν, ἡ “ἀποκαθήλωσις”, ἀπέναντι δὲ ἀκριβῶς ἐπὶ τοῦ πρὸς Ν. τοίχου εἰς ὁμοίαν θέσιν καὶ κατὰ τὰς αὐτὰς διαστάσεις ἡ “Σαμαρεῖτις”»²⁵.

Ο Μπενάκης, όπως είναι εμφανές, για να αποδώσει το θέμα της Ὑπαπαντής του Κυρίου ακολουθεῖ το αντίστοιχο χαρακτηριστικό του Κάρολσφελτ (Εικ. 10), Για τα Εισόδια της Θεοτόκου κάνει χρήση του ίδιου προτύπου με την εικόνα από τον ναό της Ευαγγελιστρίας στην Ὑδρα. Ὅσο για την Αποκαθήλωση, το ίδιο πρότυπο με τον Μπενάκη φαίνεται να χρησιμοποιεῖ ο Ιωάννης Παπαδημητρίου στο ίδιο θέματος ἔργο του, στον ναό της Αγίας Φωτεινῆς Πισσοῦ Ἀθηνῶν.

Το 1914 θα ανεγερθεῖ ο ναός της Αναστάσεως του Κυρίου στο Β' Κοιμητήριο της Ὑδρας²⁶ και «Χεῖρ Δημητρίου Μπενάκη» θα ζωγραφίσει τη δεσποτική εικόνα της Αναστάσεως, που βρίσκεται ἐπὶ του τέμπλου του κοιμητηριακού ναοῦ.

Στο ἐπόμενο διάστημα ο Μπενάκης θα ιστορήσει την εικόνα του αγίου ιερομάρτυρος Βασιλέως επισκόπου Ἀμασειᾶς, στον ναό του Αγίου Ἐλευθερίου, πάνω από το λιμάνι της Ὑδρας²⁷. Αφιερωτῆς της εικόνας εἶναι ο κτίτωρ του ναοῦ, Μητροπολίτης Ὑδρας (1912-1965) Προκόπιος Καραμάνος (†1965)²⁸, οποίος την 26^η Ἀπριλίου του 1914, ἡμέρα της εορτῆς του αγίου Βασιλέως, διασώθηκε ἀπὸ ἀτύχημα στην περιοχή της Κουνουπίτσας των Μεθάνων Τροιζηνίας. Ἐπὶ της εικόνας αναγράφεται αφιερωματικὴ ἐπιγραφή «Δέησις τοῦ Ἐπι-

²⁵ Νικ. Χαλιωρής, *Τὸ Μοναστήρι, ἥτοι ἡ παλαιὰ Μονὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεομήτορος καὶ ἤδη Μητροπολιτικός Ναός τῆς Νήσου Ὑδρας*, Πειραιεύς 1929, 90.

²⁶ Χελιώτης, 14-15 καὶ Σαχίνης, 100.

²⁷ Χελιώτης, 18-19 καὶ Σαχίνης, 23.

²⁸ Περὶ του Μητροπολίτου Ὑδρας Προκοπίου Καραμάνου (Κωνσταντινούπολη 1874 - Ἀθήνα 1865), βλ.: Νικ. Ε. Τζιράκη, «Προκόπιος. Ὁ Καραμάνος», *Θ.Η.Ε.*, τ. 10^{ος}, Ἀθήνα 1967, 623.

σκοπού *Ἵδρας κ Σπετσῶν Προκοπίου εἰς ἀνάμνησιν τῆς κατὰ τὴν 26 Ἀπριλίου 1914 διασώσεώς του ἐν Κουνουπίτῃ τῶν Μεθάνων*» και η υπογραφή του ζωγράφου «*Χεῖρ Δ. Μπενάκης*».

Το 1915 θα ζωγραφίσει την εικόνα της συνάξεως των Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν, της συλλογῆς του Καθεδρικοῦ ναοῦ Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ἵδρας, η οποία φέρει επιγραφή: «*Ἐποίησεν Δημητ. Μπενάκης*».

Το 1916 ο Μπενάκης θα ιστορήσει τις τέσσερις μικρῶν διαστάσεων δεσποτικές εἰκόνες για τον ναό του Αγίου Αθανασίου στον λόφο της Βίγλας στην Ἵδρα²⁹. Επί των τριῶν αναγράφεται «*Μπενάκης ἔγραψεν. 1916*» και ἐπ' αὐτῆς του αγίου Αθανασίου «*Μπενάκης ἐποίησεν. 1916*» (Εἰκ. 11)

Τέλος, στη συλλογή του ενοριακοῦ ναοῦ των Αγίων Αναργύρων του ομωνύμου Δήμου της Αττικῆς ἀνήκει ἀχρονολόγητος ζωγραφικός πίνακας με τίτλο: «*Ο ΑΝΑΜΑΡΤΗΤΟΣ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΝ ΛΙΘΟΝ ΒΑΛΛΕΤΩ*» (sic), ο οποίος φέρει την υπογραφή: «*Δ. ΜΠΕΝΑΚΗΣ*»³⁰ (Εἰκ. 12). Το ἔργο ἔχει θέμα τη συνάντηση του Χριστοῦ με τη μοιχαλίδα, ὅπως καταγράφεται στο 8^ο κεφάλαιο του κατὰ Ἰωάννην Ευαγγελίου. Για τις ἀνάγκες της σύνθεσης και της ἀπόδοσης του θέματος, ο Μπενάκης χρησιμοποίησε στοιχεῖα ἀπὸ τα χαρακτηριστικά του Κάρολσφελτ «*Ἡ Γέννησις τοῦ Ἰωάννου*», «*Ἡ σοφὴ κρίσις τοῦ Σολομῶντος*», «*Ὁ Ἰησοῦς δωδεκαετῆς εἰς τὸν ναόν*» και «*Ὁ Κύριος και ἡ ἀμαρτωλός*», προερχόμενα ἀπὸ το προαναφερθέν ἔργο *Ἡ Βίβλος εἰς εἰκόνας*. Ἡ συχνὴ χρήση προτύπων προερχομένων ἀπὸ το ἐν λόγω ἔργο με ζωλογραφίες του Ἰουλίου Σνορρφον Κάρολσφελτ ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ που προσιδιάζει ιδιαίτερα στο ἔργο του Δημητρίου Μπενάκη.

Ἡ εφημερίδα *Τὸ μέλλον τῆς Ἵδρας*, στο φύλλο του Νοεμβρίου του 1950 ἔγραψε: «*Μετὰ βαθυτάτης λύπης ἀγγέλομεν τὸν θάνατον τοῦ ἀρίστου Ἵδραίου πολίτου, ἐκλεκτοῦ ζωγράφου, φιλοστόργου οἰκογενειάρχου και θερμοῦ φίλου Δημητρίου Ε. Μπενάκη, ἐπισυμβάντα εἰς τὰς Ἀθήνας, ὅπου εἶχεν ἐγκατασταθῆ πρό πολλῶν ἐτῶν. Ἀπευθύνοντες τὰ πλεόν ἐγκάρδια συλλυπητήρια πρὸς τοὺς οἰκείους τοῦ ἀλησμονήτου χριστιανοῦ και τιμίου Ἑλληνοσ, ἐπιφυλασόμεθα εἰς προσεχῆς τεῦχος νὰ γράψωμεν τὸ προσῆκον σημείωμα διὰ τὴν καλλιτεχνικὴν κυρίως δράσιν του*»³¹.

Δυστυχῶς, μέχρι στιγμῆς δεν ἐντοπίστηκε το ἀναφερόμενο τότε ως προσεχῆς τεῦχος. Δεν γνωρίζουμε και εἰάν υπήρξε. Το σίγουρο εἶναι ὅτι με τον θάνατο του Δημητρίου Μπενάκη ἐκλείσει η ἱστορία του εργαστηρίου Μπενάκη και ἀποκείται στους μελετητῆς η καταγραφή και η μελέτη της καλλιτεχνικῆς του παραγωγῆς.

²⁹ Χελιώτης, 14-15 και Σαχίνης, 46.

³⁰ *Καθεδρικός Ἱερός Ναός Αγίων Αναργύρων Ομωνύμου Δήμου Αττικῆς – Εγκαινίων Ἐνθύμιον 26 Μαΐου 194-2010*, 41, 63.

³¹ Εφημ. *Τὸ μέλλον τῆς Ἵδρας*, 11(117) (Νοέμβριος 1950), 235.

Summary

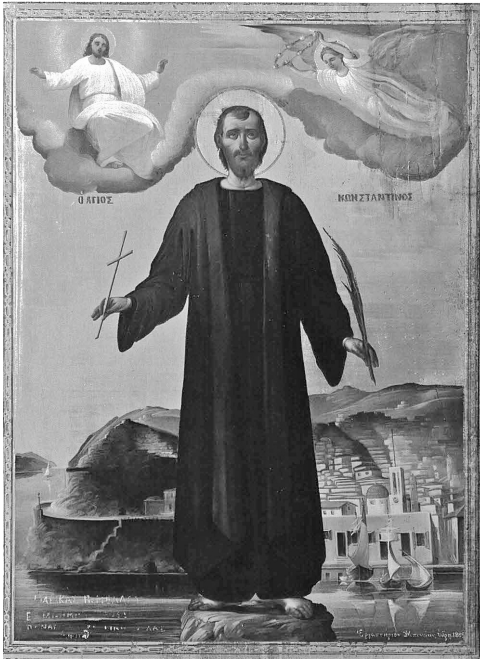
TIMOTHEOS G. AGGELIS

THE LIFE AND THE ICONOGRAPHIC WORK OF THE PAINTER DIMITRIOS BENAKIS

The present paper explores for the first time the work of the painter Dimitrios Benakis. Dimitrios Benakis, son of the priest Evangelos Benakis, was born on Hydra. At first he was apprenticed to his father, but after his studies he moved his workshop to Athens. His work is mainly secular, but he is also known as an icon painter. His icons can be found in churches of Hydra, Athens, Agioi Anargyroi of Attica, Nafplio, Lavrio and elsewhere.

During his lifetime he was described as “a strict follower of the academic tradition”, since he “studied painting at the Athens Polytechnic school”. In his works there is “always an effort to represent the exact form of the object”. It is worth noting that he frequently draws upon “Die Bibel in Bildern” which contains engravings of Julius Schnorr von Carolsfeld.

This paper comes to complete my contribution in the 4th Scientific Symposium of Modern Greek Ecclesiastical Art (2015), on the work of the painter and priest Evangelos Benakis.



Εικ. 1. Ύδρα.
Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας.
Ο νεομάρτυς άγιος Κωνσταντίνος
ο Ύδραίος. Εργαστήριο Μπενάκη, 1899
(Αρχμ. Νεκτάριος Δαρδανός, 2020).



Εικ. 2. Ύδρα.
Ναός Υπαπαντής του Κυρίου.
Ο άγιος Θεοφύλακτος
επίσκοπος Νικομηδείας.
Δημήτριος Μπενάκης, 1900
(Αρχμ. Θεόδωρος
Θεοδοσίου, 2020).

Εικ. 3. Αθήνα.
Μονή Ασωμάτων - Πετράκη.
Η Γέννησις του Χριστού.
Εργαστήριο Μπενάκη, 1900.
Από το: Μονή Πετράκη: Ιερά Μονή
Αγίων Ασωμάτων - Πετράκη,
Αθήνα 2020.



Εικ. 4. Ύδρα. Ναός Ευαγγελιστρίας.
Τα Εισόδια της Θεοτόκου.
Δημήτριος Μπενάκης, 1902
(Μαρία Μπενάκη, 2015).



Εικ. 5. Ύδρα. Ιδιωτική συλλογή.
Ο νεομάρτυς άγιος Κωνσταντίνος
ο Ύδραίος. Δημήτριος Μπενάκης, 1903
(Εμμανουήλ Πούλος, 2018).



Εικ. 6. Ύδρα. Ναός Φανερωμένης.
Ο Μέγας Αρχιερέύς.
Δημήτριος Μπενάκης, 1904.
Από το: Το Μοναστήρι και
το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας,
Μίλητος, Αθήνα 2009.



Εικ. 7. Ναύπλιο. Ναός Αγίου Σπυρίδωνος. Η Α' Οικουμενική Σύνοδος.
Δημήτριος Μπενάκης, 1907 (Ανδρέας Καρίβαλης, 2019).



Εικ. 8. Λαύριο.
Ναός Ευαγγελιστρίας.
Ο ιερομάρτυς
άγιος Ελευθέριος.
Ιερέυς Ευάγγελος
Μπενάκης και Δημήτριος
Μπενάκης, 1909
(Διονύσιος Κλάδης,
2015).



Εικ. 9. Λαύριο.
Ναός Ευαγγελιστρίας.
Ο ιερομάρτυς
άγιος Ελευθέριος.
Δημήτριος Μπενάκης,
πιθανόν 1909
(Διονύσιος Κλάδης, 2015).



Εικ. 10. Ύδρα. Ναός Φανερωμένης. Η Υπαπαντή του Χριστού. Δημήτριος Μπενάκης, 1911
(Αρχιμ. Νεκτάριος Δαρδανός, 2020).

Εικ. 11. Ύδρα. Ναός Αγίου Αθανασίου.
Ο άγιος Αθανάσιος ο Μέγας.
Δημήτριος Μπενάκης, 1916
(Εμμανουήλ Πούλος, 2018).



Εικ. 12. Άγιοι Ανάργυροι Αττικής. Ναός Αγίων Αναργύρων. «Ό άναμάρτητος πρώτος τόν λίθον βαλέτω». Δημήτριος Μπενάκης, χ.χ. (Αρχιμ. Χρυσόστομος Χρυσόπουλος, 2021).

Νικόλαος Γραΐκος

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΙΕΡΑΠΕΤΡΑΣ ΛΑΣΙΘΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ
ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙ. ΜΕΧΡΙ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 20^{ού} ΑΙ.
Οι μεταμορφώσεις των καλλιτεχνικών τάσεων και των τεχνοτροπιών

Εισαγωγή

Είναι γνωστός ο ρόλος της Κρήτης στη διαμόρφωση συνολικά της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Μετά την τουρκική κατάκτηση του νησιού το 1669, η παράδοση αυτή φθίνει σημαντικά, όμως παρόλα αυτά πολλοί Κρήτες αγιογράφοι συνεχίζουν για πολλά χρόνια να παράγουν αξιόλογο ζωγραφικό έργο εντός κι εκτός του νησιού¹.

Κατά τον 19^ο αι. η εκκλησιαστική ζωγραφική της Κρήτης παρουσιάζει νέα άνθηση². Ζωγράφοι, όπως ο Στέφανος Νικολαΐδης, ο Αντώνιος Χατζη Γεωργίου Βεβελάκης, ο Ιωάννης Σταθάκης κ.ά. εργάζονται στην Κρήτη, αλλά και σε άλλες περιοχές του νότιου ελλαδικού χώρου, ακολουθώντας το κυρίαρχο εκλεκτικιστικό δυτικότερο ιδίωμα³, το οποίο εμπλουτίζουν με στοιχεία από την πλούσια παράδοση της κρητικής, μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

¹ Βλ. σχόλια στο: Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*. Με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής, τ. 1, Αβέρκιος - Ιωσήφ, Αθήνα 1987, 118 κ.ε.

² Για την εκκλησιαστική τέχνη της Κρήτης από τον 19^ο αι. κ.ε. βλ. Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, «Έρευνες πάνω στη χριστιανική τέχνη της Κρήτης του 20ου αιώνα», *Κρητικά Χρονικά* 20 (1966), 263-278. Ν. Χλ. Αλεβίζου, *Η Κρήτη των Καλλιτεχνών. 19ος-20ος αιώνας. Αγιογραφία - Ζωγραφική - Γλυπτική*. Ηράκλειο 2010 (στο εξής: Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*). Επίσης Ν. Γραΐκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011, 544-548 (στο εξής: Γραΐκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*). Ειδικότερα για την αρχιτεκτονική και τις διακοσμητικές τέχνες, βλ. Χ. Τζομπανάκη, *Η Αρχιτεκτονική στην Κρήτη. Περίοδος των νεότερων χρόνων, τ. Α1 (19^{ος} αι. και περίοδος Αυτονομίας)*, Ηράκλειο 2005. *Κρήτη 1913-2013: Αρχιτεκτονική και πολεοδομία μετά την Ένωση* (επιμ. Α. Κωτσάκη), Χανιά 2014.

³ Βλ. Ν. Γραΐκος, «Η εκλεκτικιστική φυσιογνωμία της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής και τα αιτούμενα της σημερινής έρευνας», στο: *Ζειδωρος άετός, Τιμητικός Τόμος στον Καθηγητή Δημήτριο Δ. Τριανταφυλλόπουλο επί τη έβδομηκονταπενταετηρίδι του* (επιμ.

Στο τέλος του 19^{ου} αι. οι ιστορικές και πολιτισμικές αλλαγές που συμβαίνουν στην Κρήτη είναι μεγάλες⁴. Η Σύμβαση της Χαλέπας το 1878 αποτέλεσε την αρχή του τέλους της τουρκοκρατίας στο νησί⁵. Λίγες δεκαετίες αργότερα το 1898 η κήρυξη της αυτονομίας από την οθωμανική κυριαρχία επιταχύνει τις αλλαγές και στο πολιτισμικό πεδίο. Οι δυτικοευρωπαϊκές νοοτροπίες εξαπλώνονται ολοένα και περισσότερο και κυρίως στις μεγάλες πόλεις της Κρήτης. Τις τάσεις εξευρωπαϊσμού ενισχύει και η παρουσία των ξένων εγγυητριών δυνάμεων και οι επιδιώξεις της μεταβατικής διοίκησης του Πρίγκιπα Γεωργίου του Α΄. Ωστόσο, οι εκσυγχρονιστικές τάσεις συνυφαίνονται με τις ανατολίτικες και τις τοπικές παραδόσεις⁶.

Η Ένωση με την Ελλάδα το 1913 και λίγο αργότερα η ανταλλαγή των πληθυσμών και η έλευση μέρους των προσφυγικών ροών στην Κρήτη στις αρχές της δεκ. του 1920⁷ επιταχύνουν τις αλλαγές στο πολιτισμικό πεδίο. Διαμορφώνεται έτσι το κέλυφος, μέσα στο οποίο θα αναπτυχθούν οι τέχνες γενικότερα και ειδικότερα η νεότερη κρητική εκκλησιαστική ζωγραφική.

Τα γενικά χαρακτηριστικά της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Κρήτη από τα τέλη του 19^{ου} αι. κ.ε.

Στο ιδιότυπο αυτό πολιτισμικό κλίμα που επικρατεί στην Κρήτη από τα τέλη του 19^{ου} αι. κ.ε. αναπτύσσεται η νεότερη κρητική εκκλησιαστική ζωγραφική. Στις αρχές του 20^{ου} αι. διάφορα γεγονότα, όπως η ίδρυση πολιτιστικών και καλλιτεχνικών Συλλόγων, η μέριμνα για την οργάνωση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και η Πρώτη Διεθνής Έκθεση Χανίων το 1900, αποτελούν ενδείξεις για τον νέο άνεμο καλλιτεχνικής ανάπτυξης που πνέει στο νησί⁸.

Την εποχή αυτή πολλοί Κρητικοί ζωγράφοι με ακαδημαϊκή παιδεία, κατά βάση στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, επιστρέφουν στο νησί και ασχο-

X. Χοτζάκογλου), *Κυπριακαί Σπουδαί* ΟΗ΄-ΘΘ΄ 1 (2016-2017). Λευκωσία 2019, 207-232.

⁴ Για την ιστορία της Κρήτης κατά τον 19^ο αι., βλ. Θ. Δετοράκης, *Ιστορία της Κρήτης*, Αθήνα 1986. Κ. Καλλιατάκη-Μερτικοπούλου, *Ελληνικός αλυτρωτισμός και οθωμανικές μεταρρυθμίσεις. Η περίπτωση της Κρήτης 1868-1877*, Αθήνα 1988. Γ. Ι. Παναγιωτάκης, *Η Κρήτη στις αρχές και τα τέλη του 20ου αιώνα*, Ηράκλειο Κρήτης 1998.

⁵ Μ. Περάκης, *Το τέλος της Οθωμανικής Κρήτης. Οι όροι κατάρρευσης του καθεστώτος της Χαλέπας (1878-89)*, Αθήνα 2008.

⁶ Πρβλ. σχόλια στο Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 73.

⁷ Για την έλευση των μικρασιατών προσφύγων στην Κρήτη, βλ. Ν. Ανδριώτης, «Η άφιξη και εγκατάσταση των μικρασιατών προσφύγων στην Κρήτη και ειδικότερα στο Ηράκλειο», στο: *Ο Μίτος της Αριάδνης. Ξετυλίγοντας την ιστορία της πόλης του Ηρακλείου*, Ηράκλειο Κρήτης 1999, 127-136.

⁸ Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 117 κ.ε.

λούνται και με την εκκλησιαστική ζωγραφική. Παράλληλα, η παλιά γενιά των αγιογράφων του 19^{ου} αι. ολοκληρώνει τον κύκλο της με τον θάνατο των αντιπροσωπευτικότερων από αυτούς, όπως του Αντωνίου Βεβελάκη το 1914, του Αντωνίου Αλεξανδρίδη το 1912 και του Σταυράκη το 1909.

Στο νέο καλλιτεχνικό περιβάλλον η κρητική εκκλησιαστική ζωγραφική αποκτά σταδιακά νέα φυσιογνωμία με βασικότερα χαρακτηριστικά την τάση υιοθέτησης περισσότερων δυτικότερων στοιχείων σε ένα, όμως, κλίμα το οποίο εξακολουθεί να ανέχεται τις λαϊκότερες διατυπώσεις. Η εκλεκτικιστική αυτή τάση θα κυριαρχήσει σε όλη τη διάρκεια του μεσοπολέμου.

Η νεοβυζαντινή στροφή εμφανίζεται στην εκκλησιαστική ζωγραφική του νησιού τη δεκ. του '50⁹ αρχικά δειλά και στη συνέχεια δυναμικότερα, για να κυριαρχήσει από τη δεκ. του '70 κ.ε. Ωστόσο, πολλές λαϊκότερες εκδοχές που συγκεράζουν δυτικότερα και νεοβυζαντινά στοιχεία θα συμπληρώνουν το γενικότερο εκλεκτικιστικό τεχνοτροπικό αμάλγαμα που είναι χαρακτηριστικό της εκκλησιαστικής ζωγραφικής της Κρήτης μετά τα τέλη του 20^{ου} αι.

Η φυσιογνωμία της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην περιοχή της Ιεράπετρας από τα τέλη του 19^{ου} αι. κ.ε.

Η Ιεράπετρα με την αρχαία ονομασία Ιεράπτυνα είναι πόλη του νομού Λασιθίου, ευρισκομένη στο νότιο-ανατολικό άκρο της Κρήτης. Σημαντικής σημασίας οικισμός, εξαιτίας της θέσης της ως φυσικός λιμένας στη νότια πλευρά του νησιού, έχει ιστορία που ανάγεται στα προϊστορικά ακόμα χρόνια¹⁰.

Στα τέλη του 19^{ου} αι. καταγράφεται ανάμεσα στους οικισμούς που «ήρξα-

⁹ Για τη νεοβυζαντινή στροφή, βλ. ενδεικτικά Ν. Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα 1982, 50-61. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα 1991. Α. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993, 106-117. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνοί στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007. Φώτης Κόντογλου, *Έν εικόνι διαπορευόμενος. Εκατό χρόνια από την γέννηση και τριάντα από την κοίμησή του* (επιμ. Ι. Βιβιλάκης), Αθήνα 1995. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ιστορία και έσχατολογία στην όρθοδοξη λειτουργική τέχνη. Παράδοση και ανανέωση από τό Βυζάντιο στην εποχή μας», στο: *Ζ' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου*, Κομοτηνή 2011, 79-135. [για εδώ 125-128]. Ειδικότερα για την Κρήτη, βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 265 κ.ε.

¹⁰ Βλ. Ν. Ανδριώτης, *Πληθυσμοί και οικισμοί της ανατολικής Κρήτης (16ος-19ος αι.)*, Ηράκλειο 2020, passim. Γ. Μαρκόπουλος, *Γεράπετρος και Γεραπετρίτες*, Ιεράπετρα 1981. Στ. Γ. Σπανιάκης, *Πόλεις και χωριά της Κρήτης στο πέρασμα των αιώνων: μητρώον των οικισμών*, Ηράκλειο 1993, passim. Ι. Χρηστάκης, *Η Ιεράπετρα*, Ηράκλειο 1994. Εμμ. Φαρσάρης, *Η θρησκευτική παράδοση στην Ανατολή Ιεράπετρας επί Βενετοκρατίας και επί Τουρκοκρατίας*, Ιεράπετρα 2008 (στο εξής: Φαρσάρης, *Θρησκευτική παράδοση*).

ντο προσλαμβάνοντες συστατικά πόλεων» και μάλιστα «ὕπὲρ πάσας»¹¹ με πληθυσμό 2.509 κατοίκους εκ των οποίων 1079 χριστιανοί και 1430 μουσουλμάνοι.¹² Την ίδια περίοδο ήταν έδρα της ομώνυμης επαρχίας της Διοικήσεως Λασηθίου (με έδρα την Νεάπολη) «συγκειμένης ἐκ 19 χωρίων ἀποτελούντων 4 δήμους, και κατοικουμένης ὑπὸ 8,493 κατ. ἐξ ὧν 6,000 Ἕλληνες και 2,493 Τοῦρκοι»¹³. Ἐκτοτε, η πόλη αυξάνει συνεχῶς σε πληθυσμό και οικονομική ανάπτυξη φτάνοντας κατά την απογραφή του 2011 σε 12.355 κατοίκους (16.139 με τους πέριξ οικισμούς).

Μερικά χιλιόμετρα δυτικότερα της Ιεράπετρας (17 χλμ.), ανηφορίζοντας προς το όρος Δίκτη και το οροπέδιο Λασιθίου, βρίσκεται ο οικισμός της Ανατολής: σημαντικό οικονομικό και θρησκευτικό κέντρο της περιοχής¹⁴. Ἐντὸς του οικισμού δεσπόζει ο ναός των Αγίων Πάντων Ανατολής, δίκλιτος καμαροσκέπαστος ναός που ανακαινίσθηκε το 1873. Ἄλλοι μικρότεροι ναοί, ὅπως του Αγίου Νικολάου Κάτω Παναγιάς (Κοιμήσεως της Θεοτόκου), Παλαιάς Παναγιάς (Εισοδίων της Θεοτόκου), Αγίου Γεωργίου (Σωχῶρες) και Προφήτη Ηλία, διασώζουν ενδιαφέροντα εικονογραφικά σύνολα. Πέριξ του οικισμού υπάρχουν σημαντικές και ιστορικές Μονές, ὅπως των Αγίων Αποστόλων στα Καρκάσα και της Ζωοδόχου Πηγῆς - Βαιοναίας. Ανατολικότερα του οικισμού στον οικισμό Καλόγεροι σώζεται ο μικρός ναός της Αγίας Μαρίας.

Από εκκλησιαστικής άποψης η Ιεράπετρα είναι σήμερα έδρα της Ιεράς Μητροπόλεως Ιεραπότνης και Σητείας, η οποία προέκυψε από τις πάλαι ποτέ επι-

¹¹ Ν. Σταυράκης, *Στατιστική του πληθυσμού της Κρήτης μετά διαφόρων γεωγραφικών, ιστορικών, αρχαιολογικών, εκκλησιαστικών κτλ. ειδήσεων περί της νήσου, Αθήναις 1890* (στο εξής: Σταυράκης, *Στατιστική*), 170, 172. Ο οικισμός αναφέρεται με την ονομασία «Ιεράπετρος». Συνολικά η επαρχία Ιεράπετρας είχε 8493 κατοίκους εκ των οποίων 6000 χριστιανοί και 2.493 μουσουλμάνοι, 79. Στην ίδια στατιστική ως σπουδαιότερες πόλεις της Κρήτης αναφέρονται τα Χανιά, το Ρέθυμνο και το Ηράκλειο (168-172). Επιπλέον πληροφορίες για την περιοχή της Ιεράπετρας στα τέλη του 19^{ου} αι., βλ. Εμμ. Γ. Γενεράλις, *Επίτομος γεωγραφία της νήσου Κρήτης: μετά πινάκων του πληθυσμού κατά τμήματα επαρχίας και πολυανθρωποτέρας κώμας και ανακεφαλαιωτικών παντός του περιεχομένου, εν Αθήναις 1891* (στο εξής: Γενεράλις, *Επίτομος γεωγραφία*), 111-112.

¹² Σταυράκης, *Στατιστική*, 136.

¹³ Ν. Θ. Καλομενόπουλος, *Κρητικά: ήτοι τοπογραφία και οδοιπορικά της νήσου Κρήτης: επιτόμως μελέτη, εν Αθήναις 1894*, 50 (στο εξής: Καλομενόπουλος, *Κρητικά*).

¹⁴ Με την ιστορία και τη θρησκευτική παράδοση της Ανατολής ασχολήθηκε εμπεριστατωμένα ο Ε. Φαρσάρης. Από τις παρακάτω μελέτες του αντλούμε πολύτιμα στοιχεία: Εμμ. Ι. Φαρσάρης, *Οι ξυλογλύπτες (νιταδῶροι) του Μέσα Λασιθίου Οροπεδίου Λασιθίου, Ιεράπετρα 2001*. Εμμ. Ι. Φαρσάρης, «Η ιστορική Μονή Καρκασίων», *Άγκυρα Ελπίδος 30* (Ιαν.-Φεβ. 2006), Ιεράπετρα. Εμμ. Ι. Φαρσάρης, «Η ξυλογλύφια στην Κρήτη», *Άγκυρα Ελπίδος 31* (Μαρτ.-Απρ. 2006), Ιεράπετρα. Εμμ. Ι. Φαρσάρης, *Η ιστορική Μονή Βρωμμένης Μεσελέρων Ιεράπετρας*, Αθήνα 2007. Φαρσάρης, *Θρησκευτική παράδοση. Για τον οικισμό*, βλ. επίσης: Γενεράλις, *Επίτομος γεωγραφία*, 112. Σταυράκης, *Στατιστική*, 137.

σκοπές Ιεραπύτνης, που ήταν μια από τις αρχαιότερες επισκοπές της Κρήτης (μέσα 4ου αι. μ.Χ.) και Σητείας (7^{ος}-8^{ος} αι. μ.Χ.)¹⁵. Τον 10^ο αι. ένα τμήμα της επισκοπής Ιεραπυτνής αποσπά η επισκοπή Πέτρας. Τον 19^ο αι. οι δύο επισκοπές ενοποιήθηκαν με το όνομα Ιεροσητείας και από το 1962 με τη σημερινή ονομασία Ιεραπύτνης και Σητείας.

Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Ιεράπετρας ακολουθεί τις γενικότερες τάσεις που επικρατούν στην υπόλοιπη Κρήτη από τα τέλη του 19^{ου} αι. κ.ε. με ειδοποιό χαρακτηριστικό τον εκλεκτικισμό και τον συμφυρμό δυτικότροπων και παραδοσιακών τάσεων¹⁶. Η εκλεκτικιστική αυτή φυσιογνωμία αποτυπώνεται και στους σημερινούς ναούς της περιοχής, ιδιαίτερα όσους σώζουν παλαιότερες φάσεις. Ο επισκέπτης των ναών αυτών αποκομίζει μια πραγματικά καλειδοσκοπική εικόνα των διαχρονικών καλλιτεχνικών τάσεων που επικρατούν στην περιοχή από τον 16^ο αι. κι εξής¹⁷. Για παράδειγμα, σε με-

¹⁵ Ενδεικτικά, για την εκκλησιαστική ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Ιεραπύτνης και Σητείας, βλ. «Εισαγωγή», στο: *Χριστιανικά Μνημεία Ιεράς Μητροπόλεως Ιεραπύτνης & Σητείας. Τοιχογραφημένοι ναοί Ιεράς Μητροπόλεως Ιεραπύτνης & Σητείας* (στο εξής: *Χριστιανικά Μνημεία*). Γενικότερα για την εκκλησιαστική ιστορία της Κρήτης, βλ. Ε. Α. Πετράκις, *Ιστορία της Εκκλησίας εν Κρήτη*, Ηράκλειο 1925. Ν. Ι. Παπαδάκις, *Η Εκκλησία Κρήτης: επισκοπαί - μοναί Α΄ άπασης της Κρήτης (περιληπτικώς) Β΄ Ιεράς και Σητείας (λεπτομερώς)*, Χανιά 1936. Ν. Ι. Παπαδάκις, *Ο Ιεροσητείας Αμβρόσιος. Α΄ Απομνημονεύματα. Α΄ Βιογραφικά - Εκκλησιαστικά. Β΄ Πολιτικά - Επαναστατικά. Συμβολή εις την εκκλησιαστικήν και πολιτικήν ιστορίαν Εραπέτρου και Σητείας*, Χανιά 1936. (στο εξής: Παπαδάκις, *Ο Ιεροσητείας Αμβρόσιος*). Ν. Β. Τωμαδάκης, *Σύντομον διάγραμμα της ιστορίας της Εκκλησίας Κρήτης επί Τουρκοκρατίας Α΄-Β΄*, εν Αθήναις 1959.

¹⁶ Για την εκκλησιαστική ζωγραφική της περιοχής της Ιεράπετρας, βλ. *Χριστιανικά Μνημεία. Θρησκευτικές Διαδρομές Λασιθίου*, (επιμ. Γ. Αικατερινίδης & Μ. Σησαμιάκης), Άγιος Νικόλαος 2010 (στο εξής: Αικατερινίδης & Σησαμιάκης, *Θρησκευτικές Διαδρομές*). Φαρσάρης, *Θρησκευτική παράδοση*. Γ. Φουστέρης, «Χριστιανικά μνημεία Ιεράπετρας», στο: *Αρχαία - Βυζαντινά και Νεώτερα Μνημεία της Ιεράπετρας. Β΄ Διεθνής Επιστημονική Συνάντηση. Πρακτικά διημερίδας 16-17 Ιουνίου 2017* (επιμ. Μ. Σκλάβος), Ιεράπετρα 2019, 149-169 (στο εξής: Φουστέρης, *Χριστιανικά μνημεία*). Επίσης τα παρακάτω φωτογραφικά λευκώματα με σύντομα επεξηγηματικά σχόλια: *24 Βυζαντινές εικόνες*, (επιμ. αρχιμ. Κ. Διαμαντάκης), φωτογραφίες: Διάκ. Αμβρόσιος Σκαρβελής, μετάφρ.: Γεωργία Αβραμοπούλου, Σητεία 2011. *12 Ιστορικές Μονές και Ναοί*, Ιερά Μητρόπολις Ιεραπύτνης και Σητείας. *12 Τοιχογραφίες (φρέσκο)*, Ιερά Μητρόπολις Ιεραπύτνης και Σητείας. *12 Φορητές Βυζαντινές εικόνες*, Ιερά Μητρόπολις Ιεραπύτνης και Σητείας.

¹⁷ Για την κρητική ζωγραφική των χρόνων μετά την Άλωση η βιβλιογραφία είναι ιδιαίτερα πλούσια. Χαρακτηριστικές είναι οι παλαιότερες μελέτες του Μανόλη Χατζηράκη, του Ανδρέα Ευγγόπουλου κ.ά. Ενδιαφέρουσα πάντως, σε σχέση και με την οριοθέτηση της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, είναι η συζήτηση περί των ορίων και της εν γένει φυσιογνωμίας της κρητικής ζωγραφικής. Για το θέμα αυτό, βλ. ενδεικτικά: Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Τό μεταβυζαντινό Βυζάντιο ανάμεσα σε Άνατολή και Δύση. Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1830) στον έλληνορθόδοξο χώρο», *Νέα Έστία* 1763 (Όκτ. 2003), 371-405. Ο. Γκράτζιου, «Μεταβυζαντινή Τέχνη: Χρονολογικός προσδιορισμός ή εννοιολογική κατηγορία;», στο: *1453: Η*

ρικούς ναούς μπορεί να συναντήσει έργα αγιογράφων των αρχών του 18^{ου} αι., όπως του Γεωργίου Καστροφύλακα¹⁸ ή και ακόμα παλαιότερων αγιογράφων, τα οποία συνυπάρχουν με έργα του Αντωνίου Βεβελάκη του 19ου αι., των ακαδημαϊκών δυτικότροπων ζωγράφων του μεσοπολέμου και των νεοβυζαντινών αγιογράφων, όπως του Δημήτρη Σαριδάκη ή του Στέλιου Καρτάκη.

Στην παρούσα εισήγηση θα μας απασχολήσουν οι τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής των ναών της Ιεράπετρας Λασιθίου και των οικισμών περίξ αυτής¹⁹ από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αι., ως παράδειγμα της γενικότερης καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας που διαμορφώνεται στην Κρήτη το διάστημα αυτό. Τα συμπεράσματά μας αποτελούν μέρος της ευρύτερης έρευνας της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής σε ναούς της Ιεράπετρας και των οικισμών περίξ αυτής, η οποία διενεργείται με την ευλογία του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Ιεραπύτνης και Σητείας, υπερτίμου και εξάρχου Ανατολικής Κρήτης, κ.κ. Κυρίλλου, τον οποίο ευχαριστούμε θερμά για την εμπιστοσύνη του²⁰.

Οι καλλιτεχνικές τάσεις που καταγράφουμε το διάστημα αυτό καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα τεχνοτροπιών, τις οποίες μπορούμε να κατατάξουμε σε τέσσερις κατηγορίες²¹:

άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεώτερους χρόνους (επιμ. Τόνια Κιουσοπούλου), Ηράκλειο 2005, 183-196. Ι. Βιταλιώτης, «Αρχή παιδείσεως η των ονομάτων επίσκεψις: Γύρω από ορισμένα ζητήματα ορολογίας στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής», στο: *Ζεϊδωρος άετός, Τιμητικός Τόμος στον Καθηγητή Δημήτριο Δ. Τριανταφυλλόπουλο επί τη έβδομηκονταπενταετηρίδι του, Κυπριακαί Σπουδαί* ΟΗ'-ΟΘ' 1 (2016-2017) (επιμ. Χ. Χοτζάκογλου), Λευκωσία 2019, 161-181.

¹⁸ Για παράδειγμα τις εικόνες της *Θείας Λειτουργίας* (ΑΨΚΕ' = 1725) στον ναό των Αγίων Πάντων Ανατολής και η εικόνα της *Μεταμόρφωσης* (ΑΨΜΗ' = 1748) στο ναό της *Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κάτω Μεράς Ιεράπετρας*.

¹⁹ Οι ναοί στους οποίους θα αναφερθούμε είναι: (1) Μητροπολιτικός ναός Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας. (2) Ναός Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας. (3) Ναός Αγίου Ιωάννη Ερημίτη Ιεράπετρας. (4) Ναός *Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κάτω Μεράς Ιεράπετρας*. (5) Ναός Αγίου Νικολάου Κάτω Μεράς Ιεράπετρας. (6) Ναός Αγίων Πάντων Ανατολής. (7) Ναός Αγίου Νικολάου Κάτω Παναγιάς (Κοιμήσεως της Θεοτόκου) Ανατολής. (8) Ναός Παλαιάς Παναγιάς (Εισοδίων της Θεοτόκου) Ανατολής. (9) Ναός Αγίου Γεωργίου (Σωχώρας) Ανατολής. (10) Ναός Προφήτη Ηλία Ανατολής. (11) Ναός Αγίας Μαρίνας Καλόγεροι Ανατολής. Για τους ναούς αυτούς, βλ. *Χριστιανικά Μνημεία*, 12-13 [Οι ναοί της Ιεράπετρας], 24 [Εκκλησιαστική Συλλογή Αγίων Πάντων στην Ανατολή]. Αικατερινίδης & Σησαμιάκης, *Θρησκευτικές Διαδρομές*, 296-299 [Μητροπολιτικός Ναός Αγίου Γεωργίου], 226-227 [Άγιος Νικόλαος Κάτω Μεράς Ιεράπετρας], 360-361 [Παναγία, Άγιος Νικόλαος Ανατολής]. Φουστέρης, *Χριστιανικά μνημεία. Φαρσάρης, Θρησκευτική παράδοση*.

²⁰ Συνοδοιπόρος, στην έρευνα αυτή είναι και πάλι ο φίλος αρχαιολόγος Γιώργος Φουστέρης, Επίκουρος Καθηγητής στην Ανωτάτη Εκκλησιαστική Ακαδημία Θεσσαλονίκης.

²¹ Προσπάθεια «τυποποίησης» των τεχνοτροπιών τάσεων της νεοελληνικής εκκλησιαστι-

- (α) Τάσεις βυζαντινότροπες με έντονα «λαϊκά» και δυτικά στοιχεία μέχρι το τέλος του 19^{ου} αι.
- (β) Ακαδημαϊκές τάσεις.
- (γ) Δυτικοτρόπες τάσεις με «λαϊκά» στοιχεία από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι τα τέλη του 20^{ού} αι. και η περίοδος συνύπαρξης με το νεοβυζαντινό ιδίωμα.
- (δ) Η νεοβυζαντινή στροφή.

(α) Τάσεις βυζαντινότροπες με έντονα «λαϊκά» και δυτικά στοιχεία μέχρι το τέλος του 19^{ου} αι.

Στα τέλη του 19^{ου} αι. εξακολουθούν να παραμένουν ζωντανές ποικίλες τάσεις, οι οποίες βρίσκονται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην παλαιότερη μεταβυζαντινή παράδοση και στις νεότερες δυτικοτρόπες επιρροές²².

Η περίπτωση του αγιογράφου *Εφραίμ* αποτελεί ενδιαφέρουσα περίπτωση άγνωστου επώνυμου αγιογράφου, ο οποίος παρουσιάζει τοπική δραστηριότητα στην περιοχή της Ανατολής. Στον ναό των Αγίων Πάντων Ανατολής καταγράψαμε δύο μεγάλες εικόνες (57 x 93,2 x 2,6 εκ.) του *Ιησού Χριστού και της Μητέρας του Θεού* (Εικ. 1) (μάλλον δεσποτικές), οι οποίες φέρουν την υπο-

κής ζωγραφικής, κυρίως από τις αρχές του 19^{ου} αι. κι εξής, επιχειρούμε στο Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 271-278. Το εγχείρημα προέκυψε από την ανάγκη αποσαφήνισης του καλειδοσκοπικού τεχνοτροπικού τοπίου της εποχής, έτσι ώστε να είναι δυνατή η ερευνητική του ανάλυση. Κατά συνέπεια πρόκειται για ερευνητικό εργαλείο κι όχι μεθοδολογική προσπάθεια αυτονόμησης του πεδίου της τεχνοτροπίας από τις άλλες παραμέτρους του καλλιτεχνικού φαινομένου (πολιτισμικές, λατρευτικές, κοινωνικές κ.ά.). Χαρακτηριστικούς νεολογισμούς που χρησιμοποιήσαμε στην κατάταξη αυτή και τις οποίες θα χρησιμοποιήσουμε και στην παρούσα μελέτη, είναι «βυζαντινότροπες» [τάσεις που ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τη «μεταβυζαντινή» παράδοση], «λαϊκότροπες» [τάσεις με έντονα «λαϊκά» στοιχεία, όπως αφέλεια στη σχεδιαστική πραγμάτευση, χρωματική ελευθερία, γραμμικότητα και διακοσμητισμός], «δυτικοτρόπες ή νεωτερικές» [τάσεις που υιοθετούν πολλά στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής, όπως αναγεννησιακή προοπτική, ανατομική ακρίβεια, θεατρικότητα κ.ά.], «ακαδημαϊκές» [τάσεις συνειδητά δυτικοτρόπες που χαρακτηρίζουν ζωγράφους με ακαδημαϊκές σπουδές στη ζωγραφική]. Ο συνδυασμός των όρων παραπέμπει σε αντίστοιχο τεχνοτροπικό συμφυρμό. Για παράδειγμα «βυζαντινότροπες/λαϊκότροπες» [τάσεις που ακολουθούν τη «μεταβυζαντινή» παράδοση με τον συνδυασμό «λαϊκών» διατυπώσεων] κ.ο.κ. Αποφεύγουμε συνειδητά τη χρήση άλλων τεχνοτροπικών νεολογισμών, όπως «ναζαρηνές», «αναγεννησιακές», «τρισιδιάστατες» κ.ά., γιατί θεωρούμε ότι με την ονοματοποίηση αυτή «φορτίζουν» λανθασμένα τα ερευνητικά δεδομένα. Πρβλ. παρατηρήσεις μας στο: Ν. Γραίκος, «Υπήρξε Ναζαρηνή ζωγραφική στην Ελλάδα;», στο: *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης. Στρογγυλές Τράπεζες «Ναζαρηνή Ζωγραφική»*, «Φόρος τιμής στον Gabriel Millet». Πρακτικά Ζ' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (επιμ. Ν. Γ. Τουτός), Θεσσαλονίκη 2013, 441-451.

²² Για τις τάσεις αυτές στην Κρήτη, βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 65-67. Για τον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 272-273.

γραφή του: *Ἐγραψε ὁ Ἐφραίμ ἐν ἔτει / 1896*. Ενωπόγραφες είναι άλλες πέντε μικρότερες εικόνες (επιστυλίου;) τις οποίες καταγράψαμε σε άλλα σημεία του ναού: *Ἅγιοι Απόστολοι [Ἐγραψεν / Ἐφραίμ ἐν ἔτει / 1895]*, *Υψωσις Τιμίου Σταυρού [... 1900 / ὑπὸ Ἐφραίμ]*, *Μεταμόρφωση [... 1900 / ὑπὸ Ἐφραίμ]*, *Ἁγία Παρασκευή [... ἐν ἔτει 1896 Ἐγραψεν ὁ Ἐφραίμ]*, *Ἅγιοι Πάντες [ἘΓΡΑΨΕΝ / Ο ΕΦΡΑΪΜ ΕΝ ΕΤΕΙ / 1891]*. Η ζωγραφική του αγνώστου λοιπών στοιχείων αγιογράφου Εφραίμ συνδυάζει βυζαντινότροπα στοιχεία με αρκετά «λαϊκά» και κάποια δυτικά. Ενδιαφέρουσα είναι η πραγμάτευση της σάρκας με τριανταφυλλί αποχρώσεις, στοιχεία που παραπέμπουν στους νεωτερίζοντες μεταβατικούς αγιογράφους των μέσων του 19^{ου} αι., όπως στον Σωτήριο Καρτέσιο, τον Παντολέοντα Γ. Ζωγράφο, τον Α. Παπαματθαίου κ.ά.²³ Δεν θα ήταν εντελώς άστοχη η συσχέτιση του αγιογράφου με ιεροσολυμίτικο εργαστήριο²⁴, κυρίως με βάση τον ιδιαίτερο και εκφραστικό τρόπο απόδοσης των μορφών, χωρίς, ωστόσο, να αποκλείεται η τοπική προέλευση του ζωγράφου.

Η περίπτωση του αγιογράφου *Ιωάννη Ξανθουδίδη* (1851-1930) είναι κάπως διαφορετική. Ο Ξανθουδίδης ήταν δευτερότοκος γιος του επίσης αγιογράφου με έντονη πολιτική και κοινωνική δράση, *Αντωνίου Ξανθουδίδη* (1819-1886). Το ειδοποιό χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας του *Ιωάννη* είναι η γνώση των δυτικότερων κανόνων, ωστόσο, στην τελική πραγμάτευση παρουσιάζει σχεδιαστικές και πλαστικές αδυναμίες, στοιχεία τα οποία δίνουν στα έργα του «λαϊκό» χαρακτήρα. Αυτό δεν είναι τυχαίο, γιατί σύμφωνα με βιογραφικές πληροφορίες που διαθέτουμε²⁵, σπούδασε στη *Σχολή Καλών Τεχνών* για μία περίπου διετία 1876/7, ωστόσο, υπήρξε μέτριος φοιτητής και δεν κατάφερε να προβιβαστεί στη *Στοιχειώδη Γραφική* της Α' τάξης. Επιστρέφοντας στην Κρήτη στα τέλη της δεκ. του 1870, ασχολήθηκε με την αγιογραφία παρουσιάζοντας αξιόλογο έργο. Έργα του καταγράφουμε στον ναό των *Αγίων Πάντων Ανατολής*. Πρόκειται για δύο μεγάλων διαστάσεων εικόνες (45,2 x 95 εκ.) της *Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας* και του *Ιησού Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα* με

²³ Βλ. Ν. Γραίκος, «Το “σπουδαστήριο” ζωγραφικής της οικογένειας των “Ζωγραφαίων” στη νότια Ελλάδα: από τις μεικτές νεωτερίζουσες τάσεις του 19ου αι. στο νεοβυζαντινισμό των αρχών του 20ού αι., στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Πρακτικά* (επιμ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, Στ. Μαμαλούκος, Δ. Παυλόπουλος, Α. Χαλδαϊάκης), Αθήνα 2015, 375-405.

²⁴ Για τα ιεροσολυμίτικα εργαστήρια, πρβλ. σχόλια στα: Ν. Γραίκος, «Νεότερα ευρήματα για την εκκλησιαστική τέχνη της Πιερίας», στο: *Η Πιερία στα Βυζαντινά και στα Νεότερα Χρόνια. Πρακτικά 4ου Επιστημονικού Συνεδρίου* (επιμ. Ν. Γραίκος), Κατερίνη 2014, 682-722 [για εδώ 687-688]. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 554-555. Ν. Γραίκος, & Γ. Φουστέρης, «*Εύλαβείας και ώραϊότητος χάριν*». *Εκκλησιαστική Τέχνη της Κύμης*, Αθήνα 2013, 214 (στο εξής: Γραίκος & Φουστέρης, *Κύμη*).

²⁵ Βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 101-102, όπου και σχετική βιβλιογραφία για το έργο του.

χρονολογία 1886 που τις υπογράφει με παρόμοιο τρόπο. [*Ιωάννης Ά. Ξανθουδίδης* ἔγραφεν / _ _ 1886 (εικόνα Θεοτόκου) και *Ιωάννης Ά. Ξανθουδίδης* ἔγραφε / 1886 (εικόνα *Ιησού Χριστού*)].

Σε παρόμοιο λαϊκότερο κλίμα με αρκετές δυτικές επιρροές κινείται και ο αγνώστων λοιπών στοιχείων αγιογράφος *Γεώργιος Σφακιανάκης*. Στην εικόνα της *Μεταμόρφωσης* που καταγράφουμε στον ναό των Αγίων Πάντων Ανατολής, την οποία υπογράφει [*ΧΗΡ ΓΕΩΡΓΙ(ΟΥ) ΣΦΑΚΙΑΝΑΚΗ ΕΝ ΕΤΗ 187_*], μπορούμε να επιστημόνουμε τα χαρακτηριστικά της τέχνης του, τα οποία σε κάποια σημεία παραπέμπουν σε επιρροές από το αγιορείτικο ιδίωμα της εποχής²⁶.

(β) Ακαδημαϊκές τάσεις

Οι πολιτικές εξελίξεις που σημειώνονται στην Κρήτη τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αι. είχαν ως αποτέλεσμα την ταχεία αλλαγή των πολιτισμικών νοοτροπιών, αλλά και την ισχυρότερη διασύνδεση του νησιού με το ανεξάρτητο ελληνικό κράτος. Στον τομέα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης αρκετοί νέοι Κρητικοί αποφασίζουν να σπουδάσουν στο *Σχολείο των Τεχνών* της Αθήνας²⁷. Πολλοί από αυτούς, ολοκληρώνοντας τις ακαδημαϊκές τους σπουδές, επιστρέφουν στο νησί αντιμετωπίζοντας όμως μεγάλες δυσκολίες επιβίωσης. Η ενασχόλησή τους με την προσωπογραφία και την αγιογραφία είναι από τις λίγες επαγγελματικές διεξόδους που μπορούν να ακολουθήσουν οι νέοι αυτοί καλλιτέχνες και ανάλογα με τις καλλιτεχνικές και τις πνευματικές τους προϋποθέσεις ανταποκρίνονται στα ζωγραφικά αυτά είδη περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά.

Ο *Αντώνιος Αλεξανδρίδης* (1837-1912) αποτελεί ίσως τη χαρακτηριστικότερη περίπτωση ακαδημαϊκού Κρητικού ζωγράφου της εποχής, ο οποίος σπούδασε στη Βιέννη τη δεκ. του 1860, χωρίς όμως να ολοκληρώσει τις σπουδές του²⁸. Γόνος ευκατάστατης οικογένειας θα περιηγηθεί σε πολλά μέρη της

²⁶ Για το αγιορείτικο ιδίωμα βλ. Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 502-508.

²⁷ Το *Σχολείον των Τεχνών* ιδρύθηκε το 1836, το 1843 μετονομάστηκε σε ανώτερα *Σχολή Καλών Τεχνών* και το 1930 σε αυτόνομο ίδρυμα με την ονομασία *Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών* (Α.Σ.Κ.Τ.). Για την καλλιτεχνική εκπαίδευση στην Ελλάδα αυτήν την περίοδο, βλ. Α. Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα 2000.

²⁸ Για τη ζωή και το έργο του, βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 84-92. Ν. Χλ. Αλεβίζου, «Αρχαιακές μαρτυρίες για την επαγγελματική δραστηριότητα των ζωγράφων Αντωνίου Αλεξανδρίδη και Ιωάννη Σταυράκη και η κοινή ανάθεση για το καθολικό της Ι. Μονής Επανωσήφης (1880-1882)», *Κρητικά Χρονικά ΔΒ'* (2012), 155-184 (στο εξής: Αλεβίζου, *Αρχαιακές μαρτυρίες*). Μ. Τρούλης, *Ιερά Μητρόπολις Ρεθύμνης και Αυλοποτάμου. Ιστορία – Μνημεία – Θησαυροί*, Ρέθυμνο 2000, 122. (στο εξής: Τρούλης, *Ιερά Μητρόπολις Ρεθύμνης*). Χ. Κ. Καμηλάκης, *Ο Μητροπολιτικός Ιερός Ναός "Τα Εισόδια της Θεοτόκου Ρεθύμνου" και τα περι αυτόν κτίσματα και παρεκκλήσια*, Ρέθυμνο 2008, 75.

Ανατολής κάνοντας *in situ* σχέδια, όπως οι οριενταλιστές ζωγράφοι της εποχής του. Επιστρέφοντας στην Κρήτη θα ασχοληθεί συστηματικά με την προσωπογραφία και ιδιαίτερα με την αγιογραφία, με συνειδητό μάλλον τρόπο παρά εξ' ανάγκης. Ειδοποιά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του είναι η γνώση των νατουραλιστικών κανόνων και της τεχνικής της ελαιογραφίας, η ελεύθερη πινελιά, η ζωγραφικότητα και η χρωματική ένταση παρά τις ακαδημαϊκές συμβάσεις, ο εικονογραφικός εκλεκτικισμός με κύρια χαρακτηριστικά τον σεβασμό της παραδοσιακής εικονογραφίας, αλλά και της παράλληλης υιοθέτησης πολλών στοιχείων από τη διαχρονική παράδοση της ευρωπαϊκής ζωγραφικής²⁹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του ιδιαίτερου τρόπου, με τον οποίο ο Αλεξανδρίδης συνδύαζε τους νατουραλιστικούς κανόνες με την παραδοσιακή εικονογραφία είναι η απεικόνιση (προφανώς διά ζώσης) του τειχισμένου λιμένα της Ιεράπετρας στην predella της εικόνας των αρχαγγέλων *Μιχαήλ και Γαβριήλ* στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας (Εικ. 2)³⁰. Ο Αλεξανδρίδης θα αναπτύξει πλούσια αγιογραφική δράση σε όλη την Κρήτη και ιδιαίτερα στην περιοχή του Λασιθίου, αλλά και σε άλλες περιοχές εντός κι εκτός του ελλαδικού χώρου³¹. Από τις καταγραφές μας, σημειώνουμε την εικόνα με το *Μαρτύριον του αγίου Στεφάνου* (Εικ. 3) στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας που υπογράφει ως: 'Α. Αλεξανδρίδης / 1880. Στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας σώζεται ένα ολόκληρο σύνολο δεσποτικών εικόνων και εικόνων επιστυλίου, προφανώς από το παλαιότερο τέμπλο του ναού, το οποίο έχει αντικατασταθεί από το υπάρχον νεοβυζαντινό. Οι εικόνες, οι οποίες είναι αναρτημένες στους πλαϊνούς τοίχους του ναού και στην παράπλευρη αίθουσα εκδηλώσεων, είναι οι εξής: *Ιησούς Χριστός* [υπογραφή: Α.

²⁹ Ειδικότερα για τα εικονογραφικά πρότυπα του ζωγράφου, βλ. Αλεβίζου, *Αρχαϊκές μαρτυρίες*, 172-177. Πρβλ. Ch. D. Alevizou, «Improved Byzantine Art” in Crete and the Cretan Question: A Case Study», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 12, No. 2 (Autumn 2013). [<http://www.19thc-artworldwide.org/autumn13/alevizou-on-improved-byzantine-art-in-crete-and-the-cretan-question>. Accessed: 07 August 2014]

³⁰ «Περιτετοιχισμένην» ονομάζει την πόλη της Ιεράπετρας ο ανθυπολοχαγός Νικόστρατος Θ. Καλομενόπουλος κατά την περιήγησή του το 1894, βλ. Καλομενόπουλος, *Κρητικά*, 323. Ο Αλεξανδρίδης θα ζωγραφίσει κι άλλες τοπιογραφίες της περιοχής, όπως για παράδειγμα την εξωτερική άποψη της «Επισκοπικής Επαύλεως» που ανήγειρε στην περιοχή του «Αγιασμένου» κοντά στην Ιεράπετρα το 1890 ο Ιεροσητείας επίσκοπος Αμβρόσιος επίσκοπος, βλ. Παπαδάκις, *Ο Ιεροσητείας Αμβρόσιος*, 47 και εικόν 4.

³¹ Όπως για παράδειγμα η εικόνα των αγίων *Κωνσταντίνου και Ελένης* (102 × 64,50 εκ.) στον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Βραΐλας Ρουμανίας με την επιγραφή και υπογραφή: *Δαπάνη Κωνστ. Γιανάρη, 1869. Α. Αλεξανδρίδης Κρης. 1869*. Βλ. Β. Κουρελάρος, *Οι Εκκλησίες των Ελληνικών Κοινοτήτων της Ρουμανίας τον 19^ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη 2004, 317, 259 (εικ. 164). Επίσης, η εικόνα του αγίου *Γεωργίου* (1863) σε προσκυνητάριο του ναού του Αγίου Γεωργίου Βιέννης. Βλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ο ναός του αγίου Γεωργίου Βιέννης*. *Ιστορία και τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2005, 82, 156.

Αλεξανδρίδης], *Μήτηρ Θεού* [ανυπόγραφη], *Τρεις Ιεράρχες* [υπογραφή: Α.Α.], *Άγιος Γεώργιος* [ανυπόγραφη], *Άγιοι Δέκα* [ανυπόγραφη], *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος* [ανυπόγραφη], *Αρχων Μιχαήλ και Γαβριήλ* [ανυπόγραφη]. Εικόνες επιστυλίου [ανυπόγραφες]: *Νιπτήρ, Προσευχή στη Γεθσημανή, Μαστίγωση, Κοίμηση της Θεοτόκου, άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός* (Βημόθυρο), *άγιοι Παύλος και Πέτρος* (Βημόθυρο), *Ευαγγελισμός* (Βημόθυρο), *Συνομιλία του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, άγιοι Αντώνιος και Ευθύμιος, Γέννηση της Θεοτόκου, Εισόδια της Θεοτόκου, Ευαγγελισμός, Γέννηση του Χριστού, Περιτομή, Βάπτισμα, Υπαπαντή, Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Ανάσταση, Ψήλαφηση του Θωμά, Ανάληψη, Γέννηση του Προδρόμου, Αποτομή της κεφαλής του Προδρόμου, Μυστικός Δείπνος, Αγία Τριάδα. Τα λυπηρά Μήτηρ Θεού και άγιος Ιωάννης Θεολόγος και οι εικόνες στην κορυφή του τέμπλου Ηλίας, Μεταμόρφωση, Μωσής και Δέκα Εντολές.*

Ο Γεώργιος Ν. Χρήστου (τέλη 19^{ου} αι. - τέλη δεκ. 1920) καταγόταν από την Ήπειρο, από το χωριό Τσαρλαπλανά (σημερινό Βασιλικό) και ήταν απόφοιτος της *Σχολής Καλών Τεχνών* της Αθήνας³². Εγκαταστάθηκε στη Νεάπολη Λασιθίου τη δεκ. του 1900, όπου ίδρυσε εργαστήριο ζωγραφικής από το 1907-1908. Ανέπτυξε πλούσιο αγιογραφικό έργο στην Κρήτη ακολουθώντας με συνέπεια τη δυτικότερη ακαδημαϊκή τεχνοτροπία που διδάχθηκε στο *Σχολείο των Τεχνών*. Ίσως το σημαντικότερο αγιογραφικό του σύνολο είναι οι εικόνες τέμπλου στον ναό της Μεγάλης Παναγίας Νεάπολης³³. Ωστόσο, πολύ σημαντικό είναι το σύνολο των εικόνων τέμπλου στον ναό των Αγίων Πάντων Ανατολής που φιλοτέχνησε το διάστημα 1916-1917 (Εικ. 4). Πρόκειται για τις δεσποτικές εικόνες: *Μήτηρ Θεού* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) / 1 / 917], *Πέτρος και Παύλος* [Βημόθυρο], *Ο Ιησούς ευλογών τον Άρτον* [πέτασμα βημόθυρου. Υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) / 11 / 917], *Ιησούς Χριστός* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) / 2 / 917], *Μεταμόρφωση, Άγιοι Πάντες* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) / 8 / 1917], *Ζωοδόχος Πηγή* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) / 4 / 1917], *Δώδεκα Απόστολοι* [Βημόθυρο], *Αγία Τριάς* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) // 1917], *Ιωάννης ο Πρόδρομος*. Τις εικόνες στην predella κάτω από τις δεσποτικές: *Γεννηθήτω Φῶς, Η Δημιουργία, Η άπάτη τῆς Εύας, Η Έξωσις τ(οῦ) Ἀδάμ καὶ τῆς Εύας ἐκ τοῦ / Παραδείσου* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) / 1916], *Ὁ Κáιν καὶ ὁ ἄβελ / προσφέρουν θυσίαν* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου) / 1916], *ὁ Ἄβραάμ μετὰ τ(οῦ) Ἰσαάκ μεταφέροντος τὰ ξύλα τῆς θυσίας, Ὁ Μωϋσῆς φέρων τὰς 10 Ἐντολάς* [υπογραφή: Γ.Ν. Χρήστ(ου)]. Και τις εικόνες επιστυλίου: *Γενέσιον Θεοτόκου, Ευαγγελισμός, Γέννηση του Χρι-*

³² Βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 208-209. Γ. Δαμιανάκης, «Ο ζωγράφος Γ. Ν. Χρήστου και το έργο του στον Μητροπολιτικό Ναό της Μεγάλης Παναγίας στη Νεάπολη», εφημ. *Ο Πολίτης* (21-3-2000), 15-18. Η αναφορά στο: Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 208-209.

³³ Δ. Μαραγκουδάκης, *Μεγάλη Παναγία Νεαπόλεως*, εν Αθήναις 1927.

στού, Υπαπαντή, Φυγή στην Αίγυπτο, Βάπτιση, Πειρασμοί, Μεταμόρφωση, Χριστός και Σαμαρείτις, Θεραπεία του τυφλού, Ο Ιησούς περιπατών στη θάλασσα, Θεραπεία Δέκα Λεπρών, Ανάσταση Λαζάρου, Βαϊφόρος, Προσευχή στη Γεθσημανή, Ιδού ο Νυμφίος, Σταύρωση, Ανάσταση, Ψηλάφηση του Θωμά, Ανάληψη του Χριστού. Στην άνω απόληξη του επιστυλίου στο βορεινό τμήμα του τέμπλου, εικονίζονται μέσα σε ξυλόγλυπτο οβάλ μετάλλιο ο Αναστημένος Χριστός και δεξιά κι αριστερά οι Μυροφόρες. Στο νότιο τμήμα εικονίζονται ο Εσταυρωμένος Χριστός και δεξιά κι αριστερά τα λυπηρά με την Παναγία και τον Ιωάννη. Το σύνολο είναι ιδιαίτερα πλούσιο και ολοκληρωμένο (δεσποτικές εικόνες, predella, επιστύλιο). Χαρακτηριστική είναι η εικονογραφική και η τεχνοτροπική του ομοιογένεια. Ο Χρήστου ακολουθεί τους ακαδημαϊκούς ζωγραφικούς κανόνες, αποδίδοντας με νατουραλισμό και χρωματικότητα τις αγιογραφικές σκηνές, χρησιμοποιώντας γνωστά δυτικότερα εικονογραφικά πρότυπα, τα οποία συνδυάζει με τύπους της καθιερωμένης εικονογραφίας. Στην περιοχή της Ιεράπετρας καταγράφουμε κι άλλα έργα του, όπως στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας [εικόνα *Αρχαγγέλου Μιχαήλ* με υπογραφή: *Γ.Ν. Χρήστ(ου) 8/911*] και στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας [εικόνες *αγίου Γεωργίου* με υπογραφή: *Γ.Ν. Χρήστ(ου) 9/911* και *Ευαγγελισμού* (Εικ. 5) με υπογραφή: *Γ.Ν. Χρήστ(ου) 9/910*].

Ακαδημαϊκή παιδεία είχε και ο Γεώργιος Πολλάκης (1880-1951) από το Κεφάλι Κισάμου Χανίων. Σπούδασε στη *Σχολή Καλών Τεχνών* της Αθήνας με δάσκαλο τον Νικηφόρο Λύτρα³⁴. Το διάστημα 1900-1905 μετέβη στο Άγιον Όρος, όπου μελέτησε το αγιορείτικο ιδίωμα της εποχής, το οποίο υιοθέτησε σε μεγάλο βαθμό. Έργα του υπάρχουν όχι μόνο στην Κρήτη αλλά και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας³⁵. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα της *Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού* (Εικ. 6) στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας [υπογραφή: *Γ. Πολάκης / 1937*]³⁶.

Οι περιπτώσεις του Νικολάου Βλαχάκη και του Στυλιανού Περάκη είναι

³⁴ Για το έργο του Γεωργίου Πολλάκη, βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 187. Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 276, 547-548.

³⁵ Χαρακτηριστική είναι η εικόνα *Παναγία Βρεφοκρατούσα (Ρίζα Ιεσσαί)*, είκοσι τέσσερις (24) Οίκοι της Θεοτόκου, σύμβολα τεσσάρων ευαγγελιστών και είκοσι δύο (22) προφήτες, που ιστόρησε για τον ναό του Αγίου Νικολάου Πευκακίων Αθηνών. Η εικόνα είναι εξαιρετικά επιμελημένη με μικρογραφική ακρίβεια και εικονογραφική ποικιλία, βλ. Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 547, 811, 870.

³⁶ Η εικόνα παρουσιάζει ενδιαφέρον και από την άποψη της τοπικής εκκλησιαστικής ιστορίας, αφού είναι αφιέρωμα της Αργυρής Μαζοκοπάκη (αφιερωματική επιγραφή στο κάτω μέρος της εικόνας: *Αφιέρωμα / Αργυρής Ν. Μαζοκοπάκη / 1937*) μητέρας του επισκόπου Ιεροσητείας Ιεράς και Σητείας Φιλοθέου (1892-1960), ο οποίος ποίμανε την επισκοπή από το 1936 έως το 1960.

κάπως διαφορετικές. Απ' όσο γνωρίζουμε οι ζωγράφοι δεν σπούδασαν σε κάποια επίσημη σχολή ζωγραφικής, ωστόσο, το έργο τους αποδεικνύει ότι ήταν πολύ καλοί γνώστες των ακαδημαϊκών κανόνων.

Ο Νικόλαος Βλαχάκης (1870- αρχές 20^{ου} αι.) αναφέρεται ως μαθητής του Παπαθεμιστοκλή, ερασιτέχνη Σπηλιανού ζωγράφου³⁷. Ωστόσο, φαίνεται ότι την ουσιαστική ζωγραφική του εκπαίδευση έλαβε στο Άγιο Όρος στο οποίο μαθήτεψε για πέντε χρόνια. Επιστρέφοντας στην Κρήτη εργάστηκε σε πολλούς ναούς. Μάλιστα το 1900 συμμετείχε στην Α' Διεθνή Έκθεση Χανίων στην οποία βραβεύθηκε με το αργυρό μετάλλιο στη Δ' Συναγωγή. Στην περιοχή της Ιεράπετρας έργα του καταγράφουμε στον ναό του Αγίου Ιωάννη τον Ερημίτη Ιεράπετρας [εικόνα του αγίου Ιωάννη του Ερημίτη, υπογραφή: Ν. Βλαχάκης / 1912] και στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας [εικόνες του Νυμφίου, υπογραφή: Ν. Βλαχάκης // 1939, Υπαπαντής, υπογραφή: Ν. Βλαχάκης // 1938, Ιησού Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, υπογραφή: Ν. Βλαχάκης // 1939, Υπαπαντής, Συνάξεως Αρχαγγέλων και αγίου Γεωργίου, υπογραφή: Ν. Βλαχάκης / 1936 (Εικ. 7)].

Ο Στυλιανός Περράκης (Χανιά 1875 - μετά το 1940) αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση. Δεν γνωρίζουμε πολλά στοιχεία για τη ζωή του, όμως, το έργο του είναι διάσπαρτο σε όλη την Κρήτη³⁸. Ο Περράκης κατέχει πολύ καλά τους ακαδημαϊκούς κανόνες και το έργο του μαρτυρεί επιδράσεις από την αγιορείτικη τέχνη της εποχής και κατ' επέκταση από τη ρωσική εκκλησιαστική τέχνη. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της τέχνης του είναι ότι στο ώριμο έργο του (δεκ. 1940) παρατηρούμε μια στροφή προς το νεοβυζαντινό ιδίωμα, το οποίο αρχίζει δειλά δειλά να εμφανίζεται στην Κρήτη³⁹. Στην περιοχή της Ιεράπετρας έργα του καταγράφουμε στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κ. Μέρας Ιεράπετρας [εικόνα αγίου Χαραλάμπους, υπογραφή: Σ.Α. Περράκης / Χανιά 1940] και στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας [εικόνα αγίας Παρασκευής, υπογραφή: Έργον Στυλ. Αρτ. Περράκη / Χανιά 3-12-1937].

(γ) Δυτικότερες τάσεις με «λαϊκά» στοιχεία από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αι. και η περίοδος συνύπαρξης με το νεοβυζαντινό ιδίωμα

Οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι με την ενσυνείδητη υιοθέτηση δυτικότερων στοιχείων συντέλεσαν στη διαμόρφωση του νέου καλλιτεχνικού πεδίου της εκ-

³⁷ Βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 140-141.

³⁸ Βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 213-214, 275. Τρούλης, *Ιερά Μητρόπολις Ρεθύμνης*, 122.

³⁹ Πρβλ. παρατηρήσεις στο Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 275.

κλησιαστικής ζωγραφικής, η οποία θα κυριαρχήσει μέχρι τη δεκαετία του 1960. Ωστόσο, η ζωγραφική τους προϋποθέτει ακαδημαϊκή γνώση των νατουραλιστικών κανόνων, η οποία απουσίαζε από την πλειοψηφία των αγιογράφων της εποχής. Από τα τέλη του 19^{ου} αι. πολλοί ζωγράφοι, χωρίς ακαδημαϊκή παιδεία, επιδίωκαν να εισάγουν νεωτερικά στοιχεία στην τέχνη τους διαμορφώνοντας ένα μεικτό τεχνοτροπικό ιδίωμα, στο οποίο συνδυάζονται πολλά δυτικότροπα στοιχεία με λαϊκότροπες και παραδοσιακές διατυπώσεις⁴⁰. Το ενδιαφέρον είναι ότι οι τάσεις αυτές, από τη δεκαετία του 1950 μέχρι περίπου τη δεκαετία του 1970, συνυπάρχουν με το νεοβυζαντινό ιδίωμα, το οποίο τελικά κυριαρχεί στην περιοχή μέχρι σήμερα. Η εικονογραφία κι αυτών των ζωγράφων ακολουθεί τα παλαιότερα πρότυπα, χωρίς ιδιαίτερες αποκλίσεις.

Από τις παλαιότερες περιπτώσεις είναι ο ιερομόναχος *Γαβριήλ Πάγκαλος* (κατά κόσμον Κων/νος), ηγούμενος της Ι. Μ. Ασωμάτων στο Αμάρι το διάστημα 1902-1918, ο οποίος ήταν μαθητής του Ιωάννη Ι. Σταθάκη (1830-1914). Έργα του υπάρχουν σε όλη την Κρήτη⁴¹ αλλά και σε περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας⁴². Στην περιοχή της Ιεράπετρας έργα του καταγράψαμε στον ναό των Αγίων Πάντων Ανατολής (εικόνα αγίου Ιωάννη του Προδρόμου με την υπογραφή: *Γ. Πάγκαλος // 1930*, στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαράλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας [εικόνα του *Νυμφίου*, με την υπογραφή: *Πάγκαλος / 1906*] και στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας [εικόνα του αρχαγγέλου *Μιχαήλ* με την υπογραφή: *Γ. Πάγκαλος / 1931*].

Ο *Γεώργιος Αθ. Νικολαΐδης* (πέθανε τέλη δεκ. του 1920) εντάσσεται στο ίδιο δυτικότροπο / λαϊκότροπο τεχνοτροπικό κλίμα με «πληθωρικό» έργο στην Κρήτη⁴³. Ήταν μαθητής του ανιψιού του πατέρα του Στέφανου Νικολαΐδη, σημαντικού αγιογράφου του 19^{ου} αι.⁴⁴. Είναι πολύ πιθανό αρχικά να μαθήτευσε κοντά στον εκ μητρός παππού του αγιογράφο Χατζή-ζωγράφο. Στον ναό των Αγίων Πάντων Ανατολής καταγράφουμε την εικόνα των αγίων *Αποστόλων*

⁴⁰ Για την εξάπλωση της τάσης αυτής σε όλη την Ελλάδα, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 276.

⁴¹ Για το έργο του στην Κρήτη, βλ. Μ. Τρούλης, «Ο αγιογράφος Ιωάννης Ιω. Σταθάκης (1830-1914)», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 5-6, περ. Β' (1991), 147-177. Μ. Τρούλης, «Συμπληρωματικά στοιχεία για τον αγιογράφο Ιωάννη Ιω. Σταθάκη (1830-1914)», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 10, έτος Στ', Ιούλ.-Δεκ. (1993), 157-179. Τρούλης, *Ιερά Μητρόπολις Ρεθύμνης*, 122, 180. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 58, 92.

⁴² Όπως η εικόνα του *Ιησού Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα* στον δεσποτικό θρόνο του Αγίου Αθανασίου Ανδρίτσαινας το 1893, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 546.

⁴³ Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 45, 47, 67, 212.

⁴⁴ Εικόνα *Εισοδίων της Θεοτόκου* του Στεφάνου Νικολαΐδη αναφέρεται ότι τοποθετήθηκε στον ναό της Παναγίτσας του Καλέ Ιεράπετρας από τον επίσκοπο Ιεροσητείας Αμβρόσιο κατά την ανακαίνιση του ναού το 1895, βλ. Παπαδάκης, *Ο Ιεροσητείας Αμβρόσιος*, 51.

την οποία υπογράφει ως: *Έργον / Γεωργίου Άθ. Νικολαΐδου / Η'ράκλειον / 1913.*

Διαφορετική κάπως είναι η περίπτωση του Ιωάννη Ψαράκη, που γεννήθηκε στον Άγιο Βασίλειο Βιάννου το 1904. Δάσκαλός του ήταν ο Εμμανουήλ Ψαράκης (γεν. στο Κράσι Πεδιάδος το 1862)⁴⁵. Η τεχνοτροπία του Ιωάννη Ψαράκη είναι δυτικότερη με λαϊκότερα στοιχεία και πολλές ομοιότητες με το αγιορείτικο ιδίωμα της εποχής⁴⁶. Τα χαρακτηριστικά αυτά αναγνωρίζουμε στο σύνολο δώδεκα εικόνων δωδεκαόρθου, που φυλάσσονται στην αίθουσα δεξιώσεων του Μητροπολιτικού ναού του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας και συγκεκριμένα των εικόνων της *Αγίας Τριάδος*, των *Εισοδίων της Θεοτόκου*, του *Ευαγγελισμού*, της *Γέννησης του Χριστού*, της *Βάπτισης*, της *Υπαπαντής*, της *Μεταμόρφωσης*, της *Βαϊοφόρου*, της *Σταύρωσης*, της *Ανάστασης*, της *Ψηλάφησης του Θωμά*, της *Κοιμήσεως της Θεοτόκου* (Εικ. 8) και του *Εσταυρωμένου*. Οι περισσότερες εικόνες φέρουν την υπογραφή του αγιογράφου: *Ι. Ψαράκης / 1959*. Η εικονογραφία τους είναι εκλεκτικιστική συνδυάζοντας τύπους αντλημένους από τη μεταβυζαντινή παράδοση, την ευρωπαϊκή ζωγραφική και τη ναζαρηνή εικονογραφία. Για παράδειγμα οι παραστάσεις της *Υπαπαντής*, της *Βάπτισης*, της *Βαϊοφόρου* και της *Ψηλάφησης του Θωμά* αντιγράφουν με περισσότερη ή λιγότερη πιστότητα τους αντίστοιχους τύπους του Carolsfeld στην *Bilderbibel*⁴⁷.

Σε παρόμοιο τεχνοτροπικό κλίμα φαίνεται να κινείται ο αγνώστων λοιπών στοιχείων *Κ. Παπαδάκης*, ο οποίος το 1928 υπογράφει την εικόνα του αγίου *Παντελεήμονα* στο ναό της *Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους* Κ. Μεράς Ιεράπετρας [*Έργον / Κ. Παπαδάκη // 1928*]⁴⁸.

Από την *Κάλυμνο* είναι η καταγωγή του δυτικότερου με κάποια «λαϊκά» στοιχεία ζωγράφου *Μ. Χούλη* που υπογράφει την εικόνα των *αγίων Κωνστα-*

⁴⁵ Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 65. Για τον ζωγράφο, αλλά και άλλους ζωγράφους της περιοχής Βιάννου, βλ. Γ. Χρηστάκης, *Αγιογράφοι και αγιογραφίες στον Δήμο Βιάννου*, Ηράκλειο 2003.

⁴⁶ Γραϊκός, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 502-508.

⁴⁷ Hermann J. (επιμ.) (1999). *Treasury of Bible Illustrations. Old and New Testaments. Julius Schnor von Carolsfeld [Bilderbibel 1850/1860]*. Μτφρ. από τα γερμανικά. Mineola, New York: Dover Publications. Τη δεκαετία του 1950 η *Bilderbibel* εκδίδεται στο ελληνικά με την επιμέλεια του Β. Βέλλα, βλ. Β. Βέλλας, *Η Αγία Γραφή εις εικόνες. Εικόνες Ιουλίου Σνορφον Κάρολσφελδ*. Αθήνα 1950.

⁴⁸ Με το επώνυμο «Παπαδάκης» καταγράφονται πολλοί ζωγράφοι στην Κρήτη, αλλά και στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. Από τους πλέον γνωστούς ο Εμμανουήλ Παπαδάκης (ά' μισό 19ου αι. - μετά το 1919), βλ. Γραϊκός, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 346-348. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 130-131 και ο Μιχαήλ Παπαδάκης (1863-1930), βλ. Γραϊκός, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 361-362. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 101, 106, 130. Δεν γνωρίζουμε ποια σχέση είχε ο Κ. Παπαδάκης με τους προαναφερόμενους.

ντίνου και Ελένης γύρω στα μέσα του 20^{ου} αι. [υπογραφή: Μ. Χούλης / ΚΑΛΥΜΝΟΣ]⁴⁹.

Πολύ περισσότερο «λαϊκό» χαρακτήρα έχει η ζωγραφική του τοπικού αγιογράφου Δημητρίου Λουτσέτη. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες κατοίκων της Ανατολής, ο Λουτσέτης καταγόταν από το χωριό αυτό, όπου και διέμενε μέχρι τουλάχιστον τη δεκ. του 1960. Κάποια στιγμή προσβλήθηκε από ασθένεια των οφθαλμών και σταμάτησε να ζωγραφίζει. Έργα του υπογράφει σ' όλους τους ναούς της Ανατολής, όπως στον ναό των Αγίων Πάντων Ανατολής [Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, υπογραφή: Δ.Ε. Λ(ου)τσέτης / 1937 και Ιησούς Χριστός, υπογραφή: Δ.Ε. Λ(ου)τσέτης / 1953], στο ξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου Ανατολής [Άγιος Γεώργιος, υπογραφή: Δ.Ε. Λ(ΟΥ)ΤΣΕΤΗΣ / 1972] και στον ναό του Προφήτη Ηλία Ανατολής [Προφήτης Ηλίας (Δεσποτική), υπογραφή: Δ.Ε. Λ(ΟΥ)ΤΣΕΤΗΣ / 1936. Μήτηρ Θεού (Εικ. 9), υπογραφή: Δ. Λ(ΟΥ)ΤΣΕΤΗΣ / 1947. Προφήτης Ηλίας, υπογραφή: ΧΕΙΡ ΔΗΜ. Λ(ΟΥ)ΤΣΕΤΗ / 1969]. Η τεχνοτροπία του Λουτσέτη, με τα έντονα λαϊκότροπα στοιχεία αλλά και τον δυτικότροπο προσανατολισμό, είναι χαρακτηριστική περίπτωση πολλών, ελάχιστα γνωστών ζωγράφων του ελλαδικού χώρου κατά τον 20^ο αι., οι οποίοι διαμορφώνουν μια κοινή ζωγραφική διάλεκτο που ανταποκρίνεται στις εκλεκτικιστικές πολιτισμικές και λατρευτικές νοοτροπίες της εποχής, όπως για παράδειγμα ο Δημήτριος Γ. Σαμφώνης από την Κύμη⁵⁰, ο Νικόλαος Παπαμάνος από τη Βροντού Πιερίας⁵¹ κ.ά.

Στο ίδιο κλίμα, αλλά με εμβέλεια σ' όλη την Κρήτη, εντάσσεται και το έργο του σχετικά άγνωστου Ηρακλειώτη λαϊκότροπου ζωγράφου Κ. Στεργίου⁵². Η περίπτωση του Στεργίου είναι χαρακτηριστική των αντοχών που θα έχει η δυτικότροπη αγιογραφία, έστω και στις λαϊκότροπες εκδοχές της, ακόμα και στις αρχές της δεκ. του 1980, μετά δηλαδή την εδραίωση του νεοβυζαντινού ιδιώματος στην Κρήτη. Έργα του καταγράφουμε στον ναό της Κάτω Παναγιάς (δισυπόστατος: Κοίμησης και Αγίου Νικολάου) Ανατολής [εικόνα Κοιμήσεως της Θεοτόκου, υπογραφή: 1965 // Κ. Στεργίου / Ήράκλειον], στο ξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου Ανατολής [εικόνα αγίου Γεωργίου, υπογραφή: Κ. Στεργίου Ήράκλειον / 1980], στον ναό του Προφήτη Ηλία Ανατολής [εικόνα

⁴⁹ Για την εκκλησιαστική ζωγραφική του 19^{ου} αι. στην Κάλυμνο, βλ. Γραΐκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 474, όπου και σύνοψη της σχετικής βιβλιογραφίας.

⁵⁰ Βλ. Γραΐκος & Φουστέρης, *Κύμη*, 179-181.

⁵¹ Βλ. Ν. Γραΐκος, «Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως πηγή για την τοπική ιστορία της Πιερίας. Καλλιτεχνικές τάσεις και σύνολα φορητών εικόνων από την Πιερία (τέλη 18ου - μέσα 20ου αι.). Πρώτη συμβολή», στο: *Η Πιερία στα βυζαντινά και νεότερα χρόνια. Πρακτικά 3ου επιστημονικού συνεδρίου* (επιμ. Ν. Γραΐκος), Κατερίνη 2008, 385-500 [για εδώ, 448].

⁵² Ο Στεργίου δεν αναφέρεται στη γνωστή βιβλιογραφία. Τη δεκαετία του 1970 υπογράφει τα έργα του μαζί με τον αδελφό του Μ. Στεργίου.

Μητέρας του Θεού (δεσποτική), υπογραφή: *ἄδελφοί / Κ. κ Μ. Στεργίου / Ἡράκλειον Κρήτης / 1973*] και στον ναό Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας [εικόνες *αγίου Αντωνίου*, υπογραφή: *ἄδελφοί / Κ. κ Μ. Στεργίου / Ἡράκλειον / 1973*, *αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης*, υπογραφή: *Κ. Στεργίου // 1961*, *αγίου Γεωργίου*, υπογραφή: *Κ. Στεργίου // 1962*, του *αρχαγγέλου Μιχαήλ*, υπογραφή: *Κ. Στεργίου // 1966*].

Παρόμοια είναι τα παραδείγματα των αγιογράφων *Μιχ. Ε. Κριτσωτάκη*⁵³, *Αμαργιανάκη*⁵⁴, *Κ. Ευθυμάκη*⁵⁵, *Δ. Παπαδοπούλου*⁵⁶, *Κωνσταντίνου Τσαϊρη*⁵⁷ και της *Πάτρας Καλαντζίδη*⁵⁸.

Μέχρι ακόμα και τις αρχές της δεκ. του 1980, εξακολουθούν να παραγγέλνονται στην Ιεράπετρα εικόνες αγιογραφημένες από εργαστήρια και αδελφότητες Αγιορειτών αγιογράφων με βάση ποικίλες εκδοχές του αγιορείτικου δυτικότερου ιδιώματος. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των εικόνων τέμπλου που ιστόρησε το 1961 ο μοναχός *Χρυσόστομος Νικοδήμου Τσόντος* από τα *Καυσοκαλύβια* στον ναό της Αγίας Μαρίνας στους *Καλόγερους Ανατολής* [Δεσποτικές εικόνες: *Ἀρχων Μιχαήλ και Γαβριήλ, ΜΡ ΘΕΟΥ, ΙΣ ΧΡ, Αγία Μαρίνα*, υπογραφή: *Ἔργον Χρυσοστόμου Νικοδ. Τσόντος / Καυσοκαλύβια Ἅγιον Ὅρος Δάφνης / 1961* και εικόνες επιστυλίου: *Γέννηση, Βάπτιση, Μυστικός Δείπνος, Ανάσταση, Ευαγγελισμός*] καθώς και η εικόνα του *Ἰησού Χριστού* στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας από τον μοναχό *Χρυσόστομο Νικοδήμου* το 1956 [υπογραφή: *Ἔργον Χρυσοστόμου Νικοδήμου / Καυσοκαλύβια Ἅγ. Ὅρος // 1956*].

Την ίδια περίοδο, γύρω στο 1960, ενδιαφέρον παρουσιάζει, από την άποψη της ερμηνείας των λαϊκών αισθητικών προτιμήσεων της εποχής, η μεταφορά ενός ολόκληρου ρωσικού τέμπλου (εικόνες και ξυλόγλυπτο τμήμα) από το Ἅγιον Ὅρος στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας⁵⁹. Το σύνολο προέρχεται

⁵³ Εικόνα *Εισοδίων της Θεοτόκου* με υπογραφή: *Μιχ. Ε. ΚΡΙΤΣΩΤΑΚΗΣ / ἔγραφε ἐν Ἁγ. Μικολάφ / -1960-* στον ναό της Παλαιάς Παναγίας (Εισοδίων της Θεοτόκου) Ανατολής.

⁵⁴ Εικόνες επιστυλίου στον ναό της Παλαιάς Παναγίας (Εισοδίων της Θεοτόκου) Ανατολής: *Ευαγγελισμός, Γέννηση του Χριστού, Ὑπαπαντής, Βάπτισης, Θεραπεία του Τυφλού (;), Σαμαρείτιδα, Νυμφίος, Σταύρωση, Ανάσταση, Ανάληψη*. Υπογραφή (στην εικόνα της Ὑπαπαντής): *Αμαργιανάκης / 1958*.

⁵⁵ Εικόνα *Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού*, υπογραφή: *Κ. Ευθυμάκης / 1960* στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας.

⁵⁶ Εικόνα *Γεννήσεως του Χριστού*, υπογραφή: *Δ. Παπαδοπούλου {1971}*.

⁵⁷ Εικόνα *αγίου Νικολάου*, υπογραφή: *Κων. Περ. Τσαϊρης / Ἀθήναι 11/85* στον ναό του Αγίου Νικολάου Κ. Μεράς Ιεράπετρας (παρεκκλήσιο Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαράλάμπους Κ. Μεριά Ιεράπετρας).

⁵⁸ Εικόνα *Μεταμόρφωσης*, υπογραφή: *Πάτρα / Καλαντζίδη / 1996*, στον ναό της *Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαράλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας*.

⁵⁹ Βλ. Ν. Graikos, «Russian Icons in Churches in the Hellenic Area in the Late 18th - Early

από κάποιο άγνωστο ρωσικό παρεκκλήσιο των Καρυών του Αγίου Όρους. Αγοράστηκε από την αγιορείτικη Μονή Ξηροποτάμου γύρω στα 1960 αρχικά από τον ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας και στη συνέχεια τοποθετήθηκε στο ναό του Τιμίου Σταυρού όπου βρίσκεται ως σήμερα⁶⁰. Οι ανυπόγραφες εικόνες του τέμπλου είναι δυτικότερες και ζωγραφισμένες στις αρχές του 20ου αι. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι το σύνολο εντάχθηκε πλήρως στη λατρευτική ζωή της Ιεράπετρας παράλληλα με τη σταδιακή αποδοχή του νεοβυζαντινού ιδιώματος.

(δ) Η νεοβυζαντινή στροφή

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, σημειώνεται στην εκκλησιαστική τέχνη της Κρήτης, όπως και της υπόλοιπης Ελλάδας, η μεγάλη νεοβυζαντινή στροφή, στην οποία καθοριστικό ρόλο παίζει ο Φώτης Κόντογλου. Οι αλλαγές αφορούν στη μετάβαση από την τεχνική της ελαιογραφίας στην τεχνική της αυγοτέπερας, αλλά κυρίως στην αλλαγή της τεχνοτροπίας με την υιοθέτηση των κανόνων της κρητικής μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Σε αυτή την αλλαγή στην Κρήτη θα πρωτοστατήσουν ο Στέλιος Καρτάκης, ο Δημήτρης Σαριδάκης και ο Λάμπρος Γουβιανάκης (1917-1987), ζωγράφοι με ακαδημαϊκή παιδεία, αλλά και μεγάλο ενδιαφέρον για τη βυζαντινή τέχνη.

Ο Στέλιος Καρτάκης (1913-1988) γεννήθηκε στα Πλακάωνα Κισιάμου και άρχισε τις σπουδές του στην Α.Σ.Κ.Τ. το 1932⁶¹. Το 1953 επέστρεψε οριστικά στα Χανιά, όπου όμως άρχισε να ασχολείται συστηματικά με τη βυζαντινή τέχνη (φορητές εικόνες και τοιχογραφίες). Εμβληματικό έργο του είναι οι τοιχογραφίες στον ναό του Αγίου Μηνά Ηρακλείου το διάστημα 1959-1963. Στην περιοχή της Ιεράπετρας ενδιαφέρον είναι το σύνολο τεσσάρων (4) δεσποτικών εικόνων στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Ερημίτη Ιεράπετρας, το οποίο ιστόρησε με μαθητές του [εικόνες: άρχων Μιχαήλ, Μήτηρ Θεού, Ιησούς Χριστός, Άρχων Γαβριήλ, υπογραφή: Διά Χειρός / (Στ)υλιανού Καρτάκη / κ(αι) τῶν Βοηθῶν αὐτοῦ, / Θ. Παπαδοπεράκη Κ.Ν. Χατζηδάκης]. Στον ίδιο ναό ιστόρησε και τις εικόνες του αγίου Ιωάννη του Ερημίτη και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου σε προσκυνητάρια του ίδιου ναού.

Ο Δημήτρης Σαριδάκης (1912-1977) ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην Α.Σ.Κ.Τ. της Αθήνας το 1947 και το 1953 εγκαταστάθηκε στην Κρήτη, όπου

20th Centuries: Cultural and Iconographic Interpretations», in: *Routes of Russian Icons in the Balkans (16th - early 20th Centuries)* (ed. Yuliana Boycheva), Seyssel 2016, 161-196 [για εδώ 176, 196 (fig. 10)].

⁶⁰ Στην αγορά συμπεριλαμβανόταν κι άλλα ρωσικά ιερά αντικείμενα, όπως ένας κεντητός επιτάφιος, μία καμπάνα, ένα δισκοπότηρο κι ένα ευαγγέλιο, τα οποία βρίσκονται σήμερα στο ναό του Αγίου Γεωργίου.

⁶¹ Για το έργο του, βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 265-268.

ασχολήθηκε συστηματικά με τη μελέτη της βυζαντινής ζωγραφικής⁶². Χαρακτηριστική είναι η αλληλογραφία του με τον Φώτη Κόντογλου, ο οποίος τον καθοδηγεί στη βυζαντινή τεχνοτροπία. Η δεκαετία του 1960 ήταν η πιο παραγωγική της καλλιτεχνικής του πορείας. Το διάστημα αυτό ιστόρησε πλήθος εικόνων και τοιχογραφιών σε όλη την Κρήτη. Στην περιοχή της Ιεράπετρας έργα του καταγράφουμε στον ναό της Κάτω Παναγιάς (Κοίμησης και Αγίου Νικολάου) Ανατολής [εικόνα της *Θείας Λειτουργίας*, υπογραφή: ΧΕΪΡ Δ.Γ. ΣΑΡΙΑΔΑΚΗ ΑΞΕΓ], στον ναό της Παλαιάς Παναγιάς (Εισοδίων της Θεοτόκου) Ανατολής [δεσποτική εικόνα *Εισοδίων της Θεοτόκου*], στο ξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου Ανατολής [εικόνα *αγίου Γεωργίου*, υπογραφή: Δ. Σαριδάκης / 1965], στον Άγιο Ιωάννη τον Ερημίτη Ιεράπετρας [δεκατρείς (13) εικόνες δωδεκαόρτου στο επιστύλιο του τέμπλου (Εικ. 10), υπογραφή: Δ. Σαριδάκης / 1960], στον Τίμιο Σταυρό Ιεράπετρας [εικόνα *Σταύρωσης*, υπογραφή: Χείρ / ΔΗΜΗ(ΤΡ)Ϊ(ΟΥ) Γ' / ΣΑΡΙΑΔΑΚΗ / ΑΞΝΘ / 1959].

Άλλοι νεοβυζαντινοί αγιογράφοι που συναντούμε σε ναούς της περιοχής της Ιεράπετρας, οι περισσότεροι εκ των οποίων εργάζονται τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ού} αι., είναι ο ιερέας Γ. Μανουσάκης⁶³, ο Εμμανουήλ Μπετεινάκης⁶⁴,

⁶² Για τον ζωγράφο, βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 264-265 και κυρίως Ν. Χλ. Αλεβίζου, *Δημήτρης Σαριδάκης (1912-1977) και η συμβολή του στη νεοβυζαντινή άνθηση της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Κρήτη*, Ηράκλειο 2013.

⁶³ Ως «μέτριας τέχνης αγιογράφος», αλλά και δασκάλου της σημαντικής ζωγράφου Ιωάννας Λεοντάκη τον αναφέρει η Αλεβίζου, βλ. Αλεβίζου, *Κρήτη καλλιτεχνών*, 202. Έργα του στην περιοχή της Ιεράπετρας είναι τα εξής. Στον ναό της Κάτω Παναγιάς (Κοίμησης και Αγίου Νικολάου) Ανατολής: εικόνα *Κοιμήσεως της Θεοτόκου* [υπογραφή: 1966 // Γ. Μανουσάκη Ίερέως]. Στον ναό της Αγίας Μαρίας στους Καλόγερους Ανατολής: εικόνα *Μητέρας του Θεού* [υπογραφή: Γεωργ. Μανουσάκη Ίερέως / 1983]. Στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας: εικόνες *Νυμφίου* [υπογραφή: Γεωργ. Μανουσάκη Ίερέως / 1980], *αγίου Νικολάου* [υπογραφή: Γεωργ. Μανουσάκη Ίερέως / 1979], *αγίας Κυριακής* [υπογραφή: Γεωργ. Μανουσάκη Ίερέως / 1971], *αγίας Αικατερίνης* [υπογραφή: Γεωργ. Μανουσάκη Ίερέως / 1981], *αγίου Ανδρέα* [υπογραφή: Γεωργ. Μανουσάκη Ίερέως / 1980]. Στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας: Εικόνα *αγίου Νεκταρίου* [υπογραφή: Γεωργ. Μανουσάκη Ίερέως / Ηράκλειο // 1966].

⁶⁴ Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες ο ζωγράφος ήταν δάσκαλος του Ν. Κρητικού. Το 1975 τοιχογράφησε τον ναό του Αγίου Ιωάννη Ερημίτη Ιεράπετρας. Στον ίδιο ναό ίσως ιστόρησε τους τέσσερις ευαγγελιστές στον άμβωνα και άλλες δύο ανυπόγραφες εικόνες των αγίων Σάββα, Αντωνίου, Νίκωνα και αγίων Ευσταθίου, Ανδρέα, Παντελεήμονα. Στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας τις εικόνες της Υπαπαντής, υπογραφή: ΧΕΪΡ / ΜΠΕΤΕΙΝΑΚΗΣ // 1987, των αγίων Πάντων, υπογραφή: ΜΠΕΤΕΙΝΑΚΗΣ 84, της αγίας Καλλιόπης, ανυπόγραφη με χρονολογία 1985, της Γέννησης του Χριστού με χρονολογία 1985. Στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας ιστόρησε το 1975 τις τοιχογραφίες σε συνεργασία με τον Ν. Κρητικό και τη δεσποτική εικόνα του Μεγάλου Αρχιερέα, υπογραφή: ΧΕΪΡ / ΉΜ. ΜΠΕΤΕΙΝΑΚΗ.

ο Ν. Γρινιεζάκης⁶⁵, ο Μούκος⁶⁶, η Ζωή Ρουμπάκη⁶⁷, ο Φρίξος Θεοδοσάκης⁶⁸, η Μυρ. Γιγουρτάκη⁶⁹, ο Ν. Κρητικός⁷⁰, ο Α. Ξυδάκης⁷¹, ο Νικ. Βράνος⁷² και ο ο

⁶⁵ Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες ο Ν. Γρινιεζάκης καταγόταν από την Ιεράπετρα. Έργα του καταγράφουμε στο ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας: εικόνες αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης [υπογραφή: ΔΙΑ ΧΕΙΡΌC / Ν ΓΡΙΝΙΕΖΆΚΗ ΒΑ], αγίου Μηνά [υπογραφή: ΔΙΑ ΧΕΙΡΌC / Ν ΓΡΙΝΙΕΖΆΚΗ ΒΒ'], αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτη [υπογραφή: ΔΙΑ ΧΕΙΡΌC / Ν ΓΡΙΝΙΕΖΆΚΗ / Β(στ)], αγίου Ιωάννη του Ρώσου [υπογραφή: ΔΙΑ ΧΕΙΡΌC / Ν ΓΡΙΝΙΕΖΆΚΗ / Β(στ)]. Στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας: εικόνες αγίου Εφραίμ [χρονολογία ΒΓ], Τριών Ιεραρχών [χρονολογία ΒΕ]. Στον ναό της του Αγίου Νικολάου Κ. Μεράς Ιεράπετρας (παρεκκλήσιο Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους): εικόνες αγίου Νικολάου και αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.

⁶⁶ Νεοβυζαντινός αγιογράφος με πολλά λαϊκά στοιχεία. Καταγράφουμε την εικόνα της Μητέρας του Θεού [υπογραφή: Μ(ΟΥ)Κ(ΟS)] στο ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας.

⁶⁷ Εικόνα Ζωοδόχου Πηγής [υπογραφή: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ / Ζ. ΡΟΥΜΠΑΚΗ] στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας.

⁶⁸ Ο Φρίξος Θεοδοσάκης (1945-2006) καταγόταν από την Ανατολή και σπούδασε στην Α.Σ.Κ.Τ. Πρόκειται για ιδιαίτερο καλλιτέχνη του οποίου η σχέση με την εκκλησιαστική τέχνη απαιτεί εμπεριστατωμένη μελέτη. Έργα του στον ναό της Παλαιάς Παναγιάς (Εισοδίων της Θεοτόκου) Ανατολής [Δεσποτικές, 1986] (Εικ. 11) και στο ξωκλήσι του Αγίου Γεωργίου Ανατολής [Δεσποτικές, 1974].

⁶⁹ Κόρη ιερέα σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες. Εικόνα της Γέννησης του Χριστού, [υπογραφή: ΧΕΙΡ / ΜΥΡ. ΓΓ(ΟΥ)ΡΤ(ΑΚ)Η / 1974] στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας.

⁷⁰ Μαθητής του Μπετεινάκη σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες. Έργα του στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας: εικόνες Μεγάλου Αρχιερέα (στον δεσποτικό θρόνο) [υπογραφή: Ν. ΚΡΗΤΙΚΟC / 1990], Μεταμόρφωσης (Εικ. 12) [υπογραφή: Ν. ΚΡΗΤΙΚΟC // 1999, Κοιμήσεως της Θεοτόκου [υπογραφή: Ν. Κρητικός // βγ'], αγίου Ιωσήφ του Γεροντογιάννη [υπογραφή: Ν. Κρητικός], Εισοδίων της Θεοτόκου [υπογραφή: Ν. Κρητικός // 1995], αγίου Γεωργίου [υπογραφή: Ν. Κρητικός // 1990], αγίου Γερασίμου του εν Κεφαλληνία [υπογραφή: Κρητικός Ν.], Μητέρας του Θεού [υπογραφή: ΧΕΙΡ Ν. ΚΡΗΤΙΚ(ΟΥ) / 1998], Αγίας Σκέπης [υπογραφή: Ν. Κρητικός / 96], αγίου Νικήτα [υπογραφή: Ν. Κρητικός / 1996], Βάπτισης [υπογραφή: Ν. Κρητικός / 1990], Υψώσεως Τιμίου Σταυρού [υπογραφή: Ν. Κρητικός / 1998], αγίας Χρυσής [υπογραφή: Ν. Κρητικός / 1996], Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού [υπογραφή: Ν. Κρητικός // 1993], αγίου Ιωάννη του Προδρόμου [υπογραφή: Ν. Κρητικός // 1996], αγίου Φανουρίου [υπογραφή Χείρ / Ν. Κρητικού // 1998], αγίου Ιωάννη του Θεολόγου [υπογραφή: Ν. Κρητικός // 2000], άγιοι Ραφαήλ και Νικόλαος [υπογραφή: Ν. Κρητικός / 1999], Δέηση (Μητέρας του Θεού, Ιησού Χριστού, Ιωάννη Προδρόμου) τοιχογραφία με υπογραφή: ΔΙΑ ΧΕΙΡΌC / ΝΙΚ. ΚΡΗΤΙΚ(ΟΥ) / 1996]. Έργα του στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας: εικόνες αγίου Χαραλάμπους [υπογραφή: Ν. Κρητικός], Μεταμόρφωσης [υπογραφή: Κρητικός // 1991], Ευαγγελισμού της Θεοτόκου [υπογραφή: ΝΙΚΌΛΑ(Ος) ΚΡΗΤΙΚ(Ος) ΉΓΡΑΨΕΝ / 1978]. Όπως προαναφέραμε στον ίδιο ναό συνεργάστηκε με τον δάσκαλό του Μπετεινάκη για την τοιχογράφηση του το 1975. Τη δεκαετία του 1990 τοιχογράφησε και τον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας. Έργα του καταγράφουμε, επίσης, στον ναό της του Αγίου Νικολάου Κ. Μεράς Ιεράπετρας (παρεκκλήσιο Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαραλάμπους: εικόνες Μεγάλου Αρχιερέα (στον δεσποτικό θρόνο) [υπογραφή: Ν. Κρητικός / 2001].

αγιογραφικός οίκος των μοναχών «**Βολιωτών**» της Σκήτης Αγίας Άννης Αγίου Όρους⁷³.

Συμπεράσματα

Επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε τη φυσιογνωμία της εκκλησιαστικής ζωγραφικής της περιοχής Ιεράπετρας από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι τα τέλη του 20^{ου} αι., κατατάσσοντας τα εικονογραφικά μας ευρήματα έντεκα (11) ναών σε τέσσερις κατηγορίες, ανάλογα με τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά. Αποδεικνύεται ότι η ζωγραφική της περιοχής αναπτύσσεται στο ιδιότυπο ιστορικό και πολιτισμικό κλίμα που επικρατεί στην Κρήτη στην στροφή του 19^{ου} κ.ε., ακολουθώντας τις γενικότερες τάσεις που διαμορφώνονται στο νησί το διάστημα αυτό. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά των τάσεων αυτών ήταν η υιοθέτηση πολλών δυτικότροπων στοιχείων, κυρίως από ζωγράφους που διαθέτουν ακαδημαϊκή παιδεία, τα οποία συγκεράζονται με «λαϊκά» και «μεταβυζαντινά». Η νεοβυζαντινή στροφή αρχίζει να εξαπλώνεται στην περιοχή σταδιακά από τη δεκαετία του 1950 για να κυριαρχήσει από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 κ.ε. Ωστόσο, ερμηνευτικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αι. θα συνεχίσουν να συνυπάρχουν οι νεοβυζαντινές τάσεις με τις δυτικότροπες (κυρίως λαϊκότροπες). Φαίνεται, ότι το νεοβυζαντινό ιδίωμα, παρά την ιδεολογική του δυναμική, θα αργήσει να επηρεάσει τις λαϊκές προτιμήσεις⁷⁴. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η καταγραφή ζωγράφων, κυρίως λαϊκότροπων τάσεων, οι οποίοι κατάγονται από οικισμούς περίξ της Ιεράπετρας και αναλαμβάνουν πολλές παραγγελίες σε ναούς της περιοχής.

Όπως προαναφέραμε, τα εικονογραφικά ευρήματα που επεξεργαστήκαμε

⁷¹ Έργα του στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας: εικόνες *Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού* [υπογραφή: *Χείρ Ά. ΕΥΔΆΚΗ // 1969*], και *Τριών Ιεραρχών* [υπογραφή: *Χείρ / ΆΝΤΩΝΙ(ΟΥ). ΙΩΆΝ ΕΥΔΆΚΗ*].

⁷² Έργα του στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας: εικόνα *αγίας Ειρήνης* [υπογραφή: *χείρ Βράν(ου) Νικ. // 1970*]

και στον ναό της Μεταμόρφωσης - Αγίου Χαράλάμπους Κ. Μεράς Ιεράπετρας: εικόνα *Ιησού Χριστού Παντοκράτορα* [υπογραφή: *χείρ / ΝΙΚ. Γ. ΒΡΑΝ(ΟΥ) / (αλοθ') {1979}*].

⁷³ Στον ναό του Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας ιστόρησαν τη δεσποτική εικόνα της *Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού* [υπογραφή: *ΆΓΙΟΓΡΑΦΙΚ(ΟΣ) ΟΪΚ(ΟΣ) «ΒΟΛΙΩΤΩΝ» / ΆΓΙΟΙ ΠΆΝΤΕΣ ΆΓΙΑΣ ΆΝΗΣ / ΔΆΦΝΗ ΆΓΙΟΝ ΌΡΟΣ // 1982*].

⁷⁴ Ερμηνείες για την πανελλήνια διάσταση αυτού του φαινομένου, βλ. Ν. Γραϊκος, «Επιβιώσεις της ακαδημαϊκής εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στον 20ο αι. Λαϊκές προτιμήσεις και κίνημα επιστροφής στην “παράδοση”», στο: *Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία* (επιμ. Μ. Ιωαννίδου), Θεσσαλονίκη 2009, 199-210.

στην παρούσα εισήγηση αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης έρευνας σε ναούς της περιοχής της Ιεράπετρας που ανήκουν στην Ιερά Μητρόπολη Ιεραπύτνης και Σητείας με σκοπό την καταγραφή, ανάλυση και ερμηνεία της τέχνης των ναών αυτών ανεξάρτητα από τη χρονολογική τους διάσταση. Η ολιστική μεθοδολογία που ακολουθούμε στοχεύει να ερμηνεύσει την εκκλησιαστική ζωγραφική όχι ως αυτόνομο αισθητικό ή τεχνοτροπικό φαινόμενο, αλλά ως σύνθετη λειτουργία, η οποία νοσηματοδοτείται καθοριστικά από τον χώρο στον οποίο εντάσσεται (ναός και οικισμός), την πολιτισμική του δυναμική στις τοπικές κοινωνίες, τη διαχρονική αισθητική του δυναμική και ομοιογένεια, τις εικονογραφικές του «τοπικότητες» και τη λατρευτική του σημασία⁷⁵. Ευελπιστούμε ότι η έρευνα αυτή θα αποτελέσει, Θεού θέλοντος, τη συνέχεια της παρούσας εισήγησης.

Summary

From the end of the 19th century until the end of the 20th century, ecclesiastical painting in the area of Ierapetra, Lassithi, Crete, developed in a historically and culturally peculiar milieu that prevails on the island from the end of the 19th century onwards. In general, ecclesiastical painting follows the basic trends that were formed in Crete during the same period. The specific characteristics of these trends are eclecticism and the adoption of many “western-style” elements which are reconciled with “folk vein” and “post-Byzantine”. The neo-Byzantine turn began to spread in the region gradually from the 1950s and to dominate from the late 1970s onwards. The iconographic data that we processed in this paper are the result of our research in eleven (11) churches in the area of Ierapetra. The data are part of a broader research in churches belonging to the Holy Metropolis of Ierapytni and Sitia in order to record, analyze and interpret the art of these churches in a holistic manner. The holistic method of interpreting the iconographic data takes into account not only the ecclesiastical and devotional character of this art, but also the wider cultural preconditions, the iconographic and artistic “localities” and its timeless aesthetic homogeneity.

⁷⁵ Το μεθοδολογικό σχήμα ονομάζουμε «δια-εικονισμούς». Πρβλ. παρατηρήσεις μας στο: Ν. Γραίκος, «“Δια-εικονισμοί”. Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική και άλλες τέχνες (αρχιτεκτονική, μουσική, γλυπτική κ.ά.): το ερώτημα της πολυτροπικής ερμηνείας», στο: *Ε΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Πρακτικά* (επιμ. Ι. Σπουφή-Πουλημένου & Στ. Μαμαλούκος), Αθήνα 2020, 219-231.



Εικ. 1. Εφραίμ. *Μήτηρ Θεού (λεπτομέρεια)*. 1896. Ελαιογραφία σε ξύλο. 57 × 93,2 × 2,6 εκ.
Ναός Αγίων Πάντων Ανατολής Ιεράπετρας.



Εικ. 2. Αντώνιος Αλεξανδρίδης. *Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ (λεπτ. predella)*. Τέλη 19^{ου} αι.
Ελαιογραφία σε μουσαμά. 60 × 104 εκ. Μητροπολιτικός ναός Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας.



Εικ. 3. Αντώνιος Αλεξανδρίδης.
Μαρτύριον του αγίου Στεφάνου. 1880.
Ελαιογραφία σε ξύλο. 30,5 × 41 εκ.
Ναός Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας.



Εικ. 4. Ανατολή Ιεράπετρας.
Ναός Αγίων Πάντων. Εικόνες τέμπλου
του Γεωργίου Ν. Χρήστου, 1916-1917.

Εικ. 5. Γεώργιος Ν. Χρήστου.
 Ευαγγελισμός. 1910. Ελαιογραφία
 σε ξύλο. 54,5 × 110,5 × 1,8 εκ.
 Μητροπολιτικός ναός
 Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας.



Εικ. 6. Γεώργιος Πολλάκης.
 Υψωση του Τιμίου Σταυρού. 1937.
 Ελαιογραφία σε ξύλο. 54,5 × 110,5
 × 1,8 εκ. Μητροπολιτικός ναός
 Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας.



Εικ. 7. Νικόλαος Βλαχάκης.
Υπαπαντή, Σύναξις των
Αρχαγγέλων και άγιος Γεώργιος.
1936. Ελαιογραφία σε ξύλο. 44 x 71
εκ. Μητροπολιτικός ναός
Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας.



Εικ. 8. Ιωάννης Ψάρακης.
Κοίμησις της Θεοτόκου. 1959.
Ελαιογραφία σε ξύλο. 25 x 35 εκ.
Μητροπολιτικός ναός
Αγίου Γεωργίου Ιεράπετρας.

Εικ. 9. Δημήτριος Λουτσέτης.
Μήτηρ Θεού. 1947.
Ελαιογραφία σε ξύλο. 49 × 74 εκ.
Ναός Προφήτη Ηλία Ανατολής.



Εικ. 10. Δημήτρης Σαριδάκης. *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και Γέννηση του Χριστού.*
1960. Αυγοτέμπερα σε ξύλο. 26 × 34 εκ. Ναός Άγιου Ιωάννη του Ερημίτη Ιεράπετρας.



Εικ. 11. Φρίξος Θεοδοσάκης.
 Ιησούς Χριστός. 1986.
 Αυγοτέμπερα σε ξύλο. 65 × 101 εκ.
 Ναός Παλαιάς Παναγιάς
 (Εισοδίων της Θεοτόκου) Ανατολής.



Εικ. 12. Ν. Κρητικός.
 Μεταμόρφωση. 1999.
 Αυγοτέμπερα σε ξύλο.
 49 × 69 εκ. Ναός
 Τιμίου Σταυρού Ιεράπετρας.

Γεωργία Γραϊκού

ΟΙ ΟΘΩΜΑΝΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ
ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ (18^{ος} - 19^{ος} ΑΙ.)

Εισαγωγή

Το ζήτημα των επιρροών που δέχεται η μεταβυζαντινή¹ και η νεοελληνική εκκλησιαστική² ζωγραφική από άλλες καλλιτεχνικές παραδόσεις έχει απασχολήσει την έρευνα εδώ και δεκαετίες. Μέχρι σήμερα έχουν γίνει πολυάριθμες μελέτες σχετικά με τις επιδράσεις που δέχτηκε η μεταβυζαντινή τέχνη από την αντίστοιχη δυτικοευρωπαϊκή, όπως για παράδειγμα από την τέχνη της αναγέννησης ή του μπαρόκ³. Ολοένα αυξανόμενες είναι οι μελέτες που ερευ-

¹ Με τον όρο «μεταβυζαντινή τέχνη» εννοούμε την τέχνη που αναπτύσσεται στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο από την Άλωση μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αι. Βλ. ενδεικτικά: Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Τό μεταβυζαντινό Βυζάντιο ανάμεσα σέ Άνατολή καί Δύση. Ή μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1830) στόν έλληνορθόδοξο χώρο», *Νέα Έστία* 1763 (Όκτ. 2003), 371-405. Ο. Γκράτζιου, «Μεταβυζαντινή Τέχνη: Χρονολογικός προσδιορισμός ή εννοιολογική κατηγορία;», στο: *1453: Η άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους* (επιμ. Τόνια Κιουσσοπούλου), Ηράκλειο 2005, 183-196. Ι. Βιταλιώτης, «Αρχή παιδείσεως η των ονομάτων επίσκεψις: Γύρω από ορισμένα ζητήματα ορολογίας στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής», στο: *Ζείδωρος άετός, Τιμητικός Τόμος στόν Καθηγητή Δημήτριο Δ. Τριανταφυλλόπουλο επί τή έβδομηκονταπενταετηρίδι του, Κυπριακαί Σπουδαί ΟΗ΄-ΟΘ΄ 1* (2016-2017) (επιμ. Χ. Χοτζάκογλου), Λευκωσία 2019, 161-181.

² Ως «νεοελληνική εκκλησιαστική» ζωγραφική εννοούμε τη ζωγραφική που συναντούμε στους ορθόδοξους ελληνικούς ναούς από τα τέλη του 18^{ου} αι. και κυρίως από το 1830 μέχρι σήμερα. Βλ. ενδεικτικά τις μελέτες που δημοσιεύονται στα πρακτικά των έξι (6) «Επιστημονικών Συμποσίων της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης» που οργανώνει το ΕΚΠΑ (Θεολογική Σχολή) από το 2009 κ.ε. Βλ. Δ. Β. Γόνης (επιμ.), *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Β΄ Αμφιθέατρο Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 14-15/3/2008)*, Αθήνα 2009. Ι. Στουφή-Πουλημένου & Στ. Μαμαλούκος & Δ. Παυλόπουλος & Α. Χαλδαιάκης (επιμ.), *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 22-24/11/2013)*, Αθήνα 2015. Στουφή-Πουλημένου, Ι. & Μαμαλούκος, Στ. (επιμ.), *Ε΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Πολεμικό Μουσείο, Αθήνα 15-16 Δεκεμβρίου 2017)*, Αθήνα 2020.

³ Για το θέμα, βλ. ενδεικτικά Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, 9.

νούν τις επιδράσεις της ρωσικής εκκλησιαστικής τέχνης στη μεταβυζαντινή και το αντίστροφο⁴. Στον αντίποδα, η έρευνα των επιρροών της οθωμανικής τέχνης έχει μικρότερο εύρος και επικεντρώνεται περισσότερο στη βυζαντινή τέχνη πριν την Άλωση⁵. Ωστόσο, αυτό έρχεται σε αντίθεση με το γεγονός ότι στους πολλούς αιώνες της τουρκοκρατίας και της αναγκαστικής συνύπαρξης με τον κατακτητή είναι αναπόφευκτες οι καλλιτεχνικές αλληλεπιδράσεις παρά τους θρησκευτικούς και τους πολιτισμικούς περιορισμούς.

Στην εισήγησή μας θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το θέμα των επιρροών, τις οποίες άσκησε η οθωμανική τέχνη⁶ στη μεταβυζαντινή και νεοελλη-

M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995², 228-230. Ιω. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού*, τ. Α', Αθήνα 1998. Idem, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού και συμπληρωματικός κατάλογος εικόνων του Θ. Πουλάκη*, τ. Β', Αθήνα 2006.

⁴ Βλ. ενδεικτικά J. Thomson, *The reception of Byzantine culture in medieval Russia*, Aldershot 1999. A. Y. Boycheva (επιμ.), *Routes of Russian Icons in Greece and the Balkans (16th-20th c.)*, Seyssel, 2016. N. Graikos, «Russian Icons in Churches in the Hellenic Area in the Late 18th - Early 20th Centuries: Cultural and Iconographic Interpretations», στο: *Routes of Russian Icons in the Balkans (16th - early 20th Centuries)* (επιμ. Y. Boycheva), Seyssel 2016, 161-196. Ειδικότερα για τη διακοσμητική ζωγραφική και το γραπτό κόσμημα που απασχολεί την έρευνά μας, βλ. M. Orlova, *The Russian Ornament sourcebook. 10th-16th centuries*, London 2005.

⁵ Το ζήτημα των επιδράσεων της οθωμανικής τέχνης στη μεταβυζαντινή, τόσο στην εικονογραφία, όσο και στην αρχιτεκτονική, έχει απασχολήσει κατά καιρούς τη σχετική έρευνα. Βλ. ενδεικτικά M. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική Βαλκάνια – Μικρασία 18^{ος}-19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1996 (στο εξής: Γαρίδης, *Διακοσμητική*). N. Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα 1982, [κεφ. Η πολυεθνική βάση της ελληνικής λαϊκής τέχνης], 38-42 (στο εξής: Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη*). Ah. Ameen Fatouh, *Οι Βυζαντινές επιδράσεις στην πρώιμη οθωμανική αρχιτεκτονική της Ελλάδος*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2010. H. M. Atoun, *The influence of Ottoman architecture in Cyprus*, στο: *Πρακτικά Πρώτου Κυπριολογικού Συνεδρίου*. Τ. III2 (Λευκωσία, 14-19 Απριλίου 1969). Λευκωσία 1973, 15-22. J. M. Rogers (ed.), *The Arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection*, London 2010 (στο εξής: Rogers, *The Arts*). Π. Ανδρούδης, «Κοσμική Οθωμανική αρχιτεκτονική της Ελλάδας», στο: *Η οθωμανική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα* (επιμ. Ε. Μπρούσκαρη), Αθήνα 2008, 51-66. Χαρ. Μπούρας, «Διακοσμήσεις Οθωμανικού Μπαρόκ στο Αιγαίο», στο: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση V* (1998) (στο εξής: Μπούρας, *Διακοσμήσεις*), 151-166. Α. Σέμογλου, «Ο καλλιτεχνικός “δυϊσμός” στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα: Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμηματος», *ΔΧΑΕ ΚΒ*, περίοδος Δ' (2001), 287-296 (στο εξής: Σέμογλου, *Δυϊσμός*). N. Vryzidis, «The “Arabic” Stole of Vatopediou Monastery: Traces of Islamic Material Culture in Late Byzantium», *Miqarnas* 36, 85-100.

⁶ Ο όρος «ισλαμική ή μουσουλμανική τέχνη» εισάγεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα - αρχές 20^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία ξεκίνησε το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων μελετητών για την τέχνη του ισλαμικού κόσμου. Αρχικά χρησιμοποιήθηκαν διάφοροι όροι για να ονοματίσουν την τέχνη

νική εκκλησιαστική ζωγραφική από τον 18^ο μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αι., και πιο συγκεκριμένα να εντοπίσουμε τα εικονογραφικά μοτίβα και τα θέματα της οθωμανικής τέχνης που καταγράφονται αυτούσια ή παραλλαγμένα στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική και τις φορητές εικόνες. Η προσπάθειά μας εντάσσεται στη γενικότερη έρευνα που διεξάγουμε τα τελευταία χρόνια σε σχέση με το θέμα αυτό. Τα μοτίβα και τα θέματα της οθωμανικής τέχνης τα εντοπίζουμε στην εντοίχια διακόσμηση οθωμανικών κτηρίων, αλλά και στα υπόλοιπα είδη της οθωμανικής τέχνης, όπως στην καλλιγραφία, την κεραμική ή τον αρχιτεκτονικό διάκοσμο κτηρίων. Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να ταξινομήσουμε τα μοτίβα που εντοπίσαμε με βάση το θέμα και το είδος της διακόσμησης και να αναλύσουμε τις πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες που οδήγησαν στη δημιουργία μίας κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας.

Χαρακτηριστικά της οθωμανικής τέχνης

Από το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα παρατηρείται η τάση ανανέωσης της οθωμανικής τέχνης, η οποία απαντάται σε όλες τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες⁷. Αυτή την περίοδο ξεκινά η εισροή πολλών τάσεων και συρμών της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης. Αργότερα, κατά τον 18^ο αιώνα, διεισδύουν στην οθωμανική τέχνη πολλά μπαρόκ και ροκοκό στοιχεία⁸. Στην αρχή με τη μορφή με-

των ισλαμικών χωρών, όπως «τέχνη των Σαρακηνών, περσική, αραβική ή μωαμεθανική τέχνη, οι οποίοι θεωρήθηκαν λανθασμένοι ή ανεπαρκείς και πάντως μη συμβατοί με τις εξελίξεις σε παράλληλα ερευνητικά πεδία, όπως στον κλάδο της μεσαιωνικής χριστιανικής τέχνης, που γεννιέται την ίδια εποχή» [Βλ. Α. Μπαλλιάν (επιμ.), *Μουσείο Μπενάκη. Οδηγός Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης*, Αθήνα 2006, 33 (στο εξής: Μπαλλιάν, *Μουσείο*)]. Με τη σημερινή έννοια ο όρος «ισλαμική τέχνη» χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει την τέχνη όλων των χωρών που ανήκουν στη γεωγραφική έκταση του Ισλάμ, υποδηλώνοντας περισσότερο το κοσμικό της υπόβαθρο παρά το θρησκευτικό. Δηλώνει, επίσης, την τέχνη που δημιουργείται κατά κύριο λόγο «από μουσουλμάνους δημιουργούς για μουσουλμάνους παραγγελιοδότες» [βλ. Rogers, *The Arts*, 15], χωρίς φυσικά να λείπουν εξαιρέσεις. Στη μελέτη μας αναφερόμαστε στην έρευνα του υλικού που περιορίζεται στα όρια της οθωμανικής αυτοκρατορίας και για τον λόγο αυτό θα χρησιμοποιούμε τον όρο «οθωμανική τέχνη». [Για την ιστορική εξέλιξη του όρου βλ. ενδεικτικά, Rogers, *The Arts*, 15· Μπαλλιάν, *Μουσείο*].

⁷ Βλ. Y. Petsopoulos (ed.), *Tulips, Arabesques and Turbans: Decorative Arts from the Ottoman Empire*, London 1982 (στο εξής: Petsopoulos, *Tulips*), 6-9. Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 17-22. Rogers, *The Arts*, 208-211. Π. Ανδρούδης, *Η πρόωγη οθωμανική τέχνη και αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη 2016.

⁸ Βλ. E. Grube, «Painting», in: *Tulips, Arabesques and Turbans: Decorative Arts from the Ottoman Empire* (ed. Y. Petsopoulos), London 1982 (στο εξής: Grube, *Painting*), 193-212. Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 22-34. Γ.Α. Προκοπίου, *Το αρχοντικό του Γ. Βούλγαρη στην Ύδρα. Αρχιτεκτονική και ξυλόγλυπτα*. Αθήνα 2001, 34-39 [κεφ. Ο μετασχηματισμός της Οθωμανικής Αρχιτεκτονικής και Διακόσμησης σε Μπαρόκ και Ροκοκό στο 18ο-19ο αιώνα]. H. Caygill,

μονωμένων διακοσμητικών μοτίβων, από τα τέλη όμως του 18ου αιώνα τα δυτικά στοιχεία εντάσσονται ως ολοκληρωμένες ενότητες στην οθωμανική διακοσμητική τέχνη⁹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι τοπιογραφικές αναπαραστάσεις, οι οποίες πλέον αποτελούν αυτόνομο διακοσμητικό σχέδιο και όχι μέρος του εικονογραφικού συνόλου. Τα φυτικά, επίσης, μοτίβα αποκτούν νατουραλιστικά χαρακτηριστικά και κατακλύζουν την οθωμανική τέχνη εμπλουτίζοντας την παλαιότερη εικονογραφία¹⁰. Αυτή την περίοδο συναντάμε και τις απαρχές κάποιου είδους εικονιστικής εικονογραφίας¹¹. Οι δυτικές αυτές επιδράσεις δεν εμφανίζονται μόνο σε κοσμικά κτήρια αλλά και σε θρησκευτικά.

Ο εικονογραφικός πλούτος της νέας οθωμανικής τέχνης με την παράλληλη υιοθέτηση πολλών δυτικοευρωπαϊκών στοιχείων δεν είναι δυνατόν να μην επηρέασε και την αντίστοιχη μεταβυζαντινή¹². Για παράδειγμα, πλήθος διακοσμητικών φυτικών μοτίβων χρησιμοποιούνται στη μεταβυζαντινή εικονογραφία των ενδυμάτων και των υφασμάτων, ιδίως κατά την εποχή του μπαρόκ και του ροκοκό. Η παράλληλη ύπαρξη παρόμοιων ή πανομοιότυπων μοτίβων και στην οθωμανική τέχνη, που δεν είναι αυτούσια αντίγραφα της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης, εγείρει πολλά ερωτήματα για το επίπεδο των αλληλεπιδράσεων και αποδεικνύει ότι το φαινόμενο της υιοθεσίας προτύπων από την οθωμανική τέχνη είναι ιδιαίτερα σύνθετο.

Διακοσμητικά θέματα

Α. Φυτικά μοτίβα

Σε γενικές γραμμές, τα διακοσμητικά μοτίβα και θέματα της οθωμανικής τέχνης μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν τα φυτικά μοτίβα. Πρόκειται και για τη μεγαλύτερη κατηγορία, η οποία παρουσιάζει πολλές παραλλαγές, ενώ ξεχωρίζει για την πολυχρωμία και τη ζωηρότητά της.

«Ottoman Baroque: the limits of style», in: *Rethinking the Baroque* (ed. H. Hills), Farnham-Surrey 2011.

⁹ Βλ. Μπούρας, *Διακοσμήσεις*, 151-166. Π. Ανδρούδης, «Αραβουργηματικές διακοσμήσεις και επιδράσεις της ισλαμικής τέχνης στην Παλαιολόγεια Τέχνη της Μακεδονίας», στο: *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο «Βυζαντινή Μακεδονία»* (14-15 Μαΐου 2016 Θεσσαλονίκη), Θεσσαλονίκη 2019, 771-793 (στο εξής: Ανδρούδης, *Αραβουργηματικές*).

¹⁰ Για την εξέλιξη της οθωμανικής τέχνης, κυρίως από τον 15^ο αιώνα κι εξής, βλ. Grube, *Painting*, 196-200. Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 17. Petsopoulos, *Tulips*.

¹¹ Βλ. Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 12-13.

¹² Βλ. A. Ballian, «Exchanges between Byzantium and the Islamic World: Courtly Art and Material Culture», in: *Heaven & Earth. Art of Byzantium from Greek collections. Exhibition Catalogue* (eds. A. Drandaki, & D. Papanikola-Bakirtzi & A. Tourta), Athens 2013, 292-296. Ανδρούδης, *Αραβουργηματικές*.

Το ενδιαφέρον των Οθωμανών για το φυτικό κόσμημα εντάσσεται στην ευρύτερη παράδοση της ισλαμικής ανεικονικής τέχνης και στον περιορισμό της απεικόνισης προσώπων, κυρίως στη θρησκευτική τέχνη¹³. Τα φυτικά μοτίβα αποκτούν πλούσιο συμβολισμό που παραπέμπει στον Κήπο του Παραδείσου, όπως αυτός περιγράφεται στο Κοράνι¹⁴. Από τον 16^ο αι. κι εξής¹⁵, όταν στο γενικότερο κλίμα ανανέωσης που δέχεται η οθωμανική τέχνη αρχίζουν να εισρέουν σε αυτή πολλά νατουραλιστικά στοιχεία από τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, η χρήση των φυτικών μοτίβων αποκτά μεγαλύτερη διάδοση¹⁶.

Ένα από τα πιο γνωστά φυτικά μοτίβα της οθωμανικής τέχνης είναι η τουλίπα¹⁷. Οι πρώτες απεικονίσεις της τουλίπας καταγράφονται στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Η τουλίπα αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης του βοτανολόγου Clusius¹⁸ στην Λειψία και η χρήση της στην ευρωπαϊκή τέχνη του 17^{ου} αι. αποκτά τέτοια έκταση, ώστε να κάνουμε λόγο για ένα είδος «τουλιπομανίας»¹⁹. Η εικονογραφία της τουλίπας δεν μένει αναλλοίωτη με το πέρασμα

¹³ Το θέμα της απεικόνισης έμψυχων όντων στην οθωμανική τέχνη έχει απασχολήσει κατά καιρούς την έρευνα. Στο Κοράνι δεν υπάρχουν συγκεκριμένες οδηγίες σχετικά με την απεικόνιση έμψυχων. Η πλήρης αντίθεση ως προς την εικονιστική αναπαράσταση βασίζεται στις αναφορές των Χαντίθ (πρόκειται για της κωδικοποιημένες ήδη από τον 9^ο αιώνα παραδόσεις του προφήτη Μωάμεθ, οι οποίες αποτέλεσαν το θεολογικό και νομικό υπόβαθρο της μουσουλμανικής θεολογίας), σύμφωνα με τα οποία ο ζωγράφος διαπράττει ύβρη δίνοντας «ζωή» σε όντα με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στην κόλαση. Ωστόσο, ο τρόπος αντιμετώπισης της εικονιστικής τέχνης διαφέρει σημαντικά κατά εποχές, περιοχές και ιδεολογικές αντιλήψεις. Γενικά η επίσημη ισλαμική θρησκευτική τέχνη παραμένει ανεικονική, σε αντίθεση με την κοσμική τέχνη, στην οποία συναντάμε πολυάριθμες εξαιρέσεις [Βλ. Α. Μπαλλιάν (επιμ.), *Μουσείο Μπενάκη. Οδηγός Μουσείου Ισλαμικής Τέχνης*, Αθήνα 2006, 34-36· Rogers, *The Arts*, 21-22. Y. Demiriz, «Tulips in Ottoman Turkish culture and art», in: *The Tulip: a symbol of two nations* (eds. M. Roding & H. Theunissen), Utrecht 1993, 57-75 (στο εξής: Demiriz, Tulips).]

¹⁴ Για τη συμβολική ερμηνεία των φυτικών μοτίβων στην οθωμανική τέχνη, βλ. D. Walter, «Textiles», in: *Tulips, Arabesques and Turbans. Decorative Arts from the Ottoman Empire* (ed. Y. Petsopoulos), London 1982, 121-144 [εδώ: 128-129] (στο εξής: Walter, Tulips).

¹⁵ Η άνθιση της Οθωμανικής τέχνης συχνά τοποθετείται από τους ερευνητές κατά τον 16^ο αιώνα. Οι βάσεις όμως θα πρέπει να αναζητηθούν παλαιότερα, βλ. Grube, *Painting*, 193.

¹⁶ Για την εξέλιξη των φυτικών μοτίβων στην οθωμανική τέχνη, βλ. Γαρίδης, *Διακοσμητική*. Rogers, *The Arts*. M. Moraitou, «Ornamental Motifs in Early Islam», in: *Byzantium and Islam: Age of transition (7th-9th Century)* (ed. H. C. Evans & B. Ratliff), New York 2012, 223-229 (στο εξής: Evans & Ratliff, *Byzantium*). D. B. Walter & S. B. Krody (ed.), *The Sultan's Garden the Blossoming of Ottoman Art*, Washington 2012 (στο εξής: Walter & Krody, *The Sultan's*).

¹⁷ Βλ. Walter, Tulips.

¹⁸ C. Clusius, *Rariorum plantarum historia: quae accesserint, proxima pagina docebit*, Antwerpen 1601.

¹⁹ Βλ. W. Blunt, *Tulipomania*, Harmondsworth - Melbourne 1950.

των χρόνων, αλλά ακολουθεί τα πρότυπα και τις τάσεις που επικρατούν στην ίδια την καλλιέργεια του φυτού και τη διάδοσή του²⁰. Κατά τον 18^ο αιώνα, μία από της πιο τυπικές απεικονίσεις είναι αυτή της τουλίπας σε βάζο, είτε μόνη της είτε σε συνδυασμό και με άλλα φυτικά μοτίβα, όπως αυτού του ρόδου και του γαρύφαλλου²¹.

Το φυτικό μοτίβο της τουλίπας το συναντούμε σε όλα τα ήδη οθωμανικής τέχνης. Από τις πιο χαρακτηριστικές απεικονίσεις είναι αυτές στα κεραμικά Iznik²². Η μεγάλη διάδοση του θέματος και η χρήση του σε παντός είδους αντικείμενο τέχνης δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστους τους Έλληνες καλλιτέχνες²³. Την περίοδο που εξετάζουμε το μοτίβο της τουλίπας εμφανίζεται σε φορητές εικόνες και στον εντοίχιο διάκοσμο ναών, όπως για παράδειγμα στη διακοσμητική ταινία του Καθολικού της Μονής Ιβήρων²⁴.

Από τον 18^ο αιώνα και εξής, σημειώνονται σημαντικές αλλαγές στην απεικόνιση των φυτικών μοτίβων²⁵. Πλέον οι απεικονίσεις γίνονται πιο σύνθετες με την παρουσία διαφορετικών ειδών φυτών, ενώ από τον 19^ο αιώνα και εξής, με την επικράτηση του οθωμανικού μπαρόκ και τις δυτικές επιδράσεις, αρχίζουν να επικρατούν οι μεγάλες άνθινες και οπωρικές συνθέσεις μέσα σε ανθοδοχεία και πιατέλες αντίστοιχα, μοτίβα τα οποία έτυχαν ευρείας διάδοσης και τα συναντούμε σε διάφορα είδη της οθωμανικής τέχνης, όπως στην εντοίχια θρησκευτική και κοσμική ζωγραφική, στη μικρογραφία και στη γλυπτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση ανθοδοχείων στο Χαλίλ Μπέη Τζαμί στην Καβάλα (Εικ. 1)²⁶.

²⁰ Demiriz, Tulips, 58.

²¹ Για τους εικονογραφικούς τύπους της τουλίπας και για το πώς εμφανίζονται σε διάφορα είδη τέχνης, βλ. Demiriz, Tulips, 58.

²² Βλ. J. Carswell, *Iznik Pottery*, Northampton 2007 (στο εξής: Carswell, Iznik).

²³ Βλ. Σέμογλου, Δυσμός.

²⁴ Ν. Μ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιο Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890). Τ. Α' (κείμενο) - τ. Β' (εικόνες)* (Διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη 2009, 332-334 (στο εξής: Μπονόβας, Όψιμη).

²⁵ Το εικονογραφικό πρόγραμμα της αυτοκρατορικής αίθουσας των φρούτων του Σουλτάνου Αχμέτ Γ' στο ανάκτορο Τοπ-Καπί αποτέλεσε το κομβικό έργο στην υιοθέτηση του ανανεωμένου συστήματος διακόσμησης του 18^{ου} αιώνα. Η σύνθεση η οποία διαρθρώνεται σε πίνακες, διαθέτει τυπικά μπαρόκ στοιχεία σε συνδυασμό με μετασχηματισμένα ανατολίτικα διακοσμητικά μοτίβα, τα οποία αποδίδονται με νατουραλιστικό ύφος. Καθιερώνεται όχι μόνο καινούργια μοτίβα και την ένταξή τους σε ένα συναφές σύστημα εσωτερικής διακόσμησης, αλλά και καινούργιες τεχνικές. Βλ. Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 17-22. G. Renda, «La peinture traditionnelle turque et le début des influences occidentales», in: *Histoire de la peinture Turque* (ed. G. Renda), Genève 1988, 15-86.

²⁶ Α. Μπακιρτζής, «Τζαμί και Μεντρεσές Χαλίλ Μπέη», στο: *Η Οθωμανική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα* (επιμ. Ε. Μπρούσκαρη), Αθήνα 2008, 265-266.

Τα εικονογραφικά αυτά μοτίβα, βεβαίως, προϋπήρχαν ήδη στην ελληνιστική και στη βυζαντινή τέχνη αποτελώντας σύμβολα αφθονίας, ωστόσο, ορισμένες πολύ συγκεκριμένες εικονογραφικές εκδοχές της οθωμανικής τέχνης υιοθετούνται από τους Έλληνες καλλιτέχνες, τόσο στην θρησκευτική, όσο και στην κοσμική ζωγραφική, όπως για παράδειγμα στο τέμπλο του ναού αγίου Γεωργίου Κολινδρού Πιερίας (Εικ. 2) και στο καθολικό της μονής αγίων Θεοδώρων Ραψάνης²⁷ (Εικ. 3), για να αναφέρουμε μερικά πολύ ενδεικτικά παραδείγματα.

Επόμενο οθωμανικό μοτίβο, ιδιαίτερα διαδεδομένο την περίοδο που εξετάζουμε είναι το ρόδο²⁸. Πρόκειται για θέμα με έντονη συμβολική σημασία. Αποτελεί τη συμβολική απεικόνιση του προφήτη Μωάμεθ, όπου σύμφωνα με τη θρησκευτική παράδοση κατά την ανάληψή του στον ουρανό έσταξε από τον κόρφο του μία σταγόνα ροδόνηρο²⁹. Ήδη από τον 16^ο αιώνα, το θέμα εμφανίζεται στην περσική λογοτεχνία, ενώ κατά τον 18^ο αιώνα απαντάται σε πολυάριθμα έργα μικροτεχνίας και στην εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική, όπως για παράδειγμα στο Μουσταφά Τζαμί στην Ρόδο³⁰. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και εξής, οπότε και αρχίζουν να επικρατούν οι μεγαλύτερες συνθέσεις φυτικών μοτίβων, το θέμα του ρόδου αρχίζει να αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία αντικαθιστώντας σταδιακά αυτό της τουλίπας³¹.

Στη βυζαντινή τέχνη το θέμα του ρόδου δεν είναι άγνωστο. Το συναντάμε σε γνωστά εικονογραφικά θέματα, όπως το Ρόδο το Αμάραντο³², ή ως συμπληρωματικό διακοσμητικό στοιχείο στην εικονογραφία άλλων παραστάσεων. Ωστόσο, την περίοδο αυτή το μοτίβο αποκτά έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα και χρησιμοποιείται με τον εικονογραφικό πλουραλισμό που απαντάται και στην οθωμανική τέχνη. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η διακοσμητική ταινία στο καθολικό της μονής Ιβήρων³³, αλλά και το διακοσμητικό πλαίσιο πολ-

²⁷ Βλ. Στ. Σδρόλια, «Οι Εκκλησίες της Ραψάνης και η Μονή των Αγίων Θεοδώρων», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 69 (2016), 113-132.

²⁸ Για το θέμα του ρόδου βλ. S. B. Krody, «Tulips to Roses Changing Trends», in: *Ottoman Embroidery Oriental Carpet & Textile Studies VII, International Conference on Oriental Carpets* (ed. T. J. Farnham & D. Shaffer), 59-68 (στο εξής: Krody, Tulips).

²⁹ Βλ. Sh. Candy, *Islamic Art in Detail*, United Kingdom: The British Museum, 80. Μπαλιάν, *Μουσείο*, 178.

³⁰ Βλ. Γ. Ντέλλας, «Μουσταφά Τζαμί», στο: *Η Οθωμανική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα* (επιμ. Ε. Μπούσκαρη), Αθήνα 2009.

³¹ Βλ. Krody, Tulips, 441. Demiriz, Tulips, 68. Walter & Krody, *The Sultan's*.

³² Βλ. Δ. Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον. Εικονογραφική ανάλυση και καταγωγή του τύπου», *ΑΔ* 26, Μέρος Α', Μελέται (1971), 225-238, πιν. 56-59 όπου και σχετική βιβλιογραφία.

³³ Βλ. Μπονόβας, *Όψιμη*, 332-334.

λών φορητών εικόνων της εποχής, όπως στην εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον ναό Αγίου Νικολάου Π. Βρίας Πιερίας (Εικ. 4).

Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, σημειώνονται σημαντικές αλλαγές αρχικά στην τέχνη της Κωνσταντινούπολης, οι οποίες εξαπλώνονται σε όλη την οθωμανική αυτοκρατορία. Αυτή την περίοδο εισάγεται ένα νέο σύστημα διακόσμησης με κύριο εισηγητή τον Πέρση καλλιτέχνη Shah Kulu, ο οποίος μαζί με άλλους καλλιτέχνες από την Ταμπρίζ προσκλήθηκε από τον Σελίμ Α΄ στην Κωνσταντινούπολη για να επανδρώσει τα αυλικά εργαστήρια. Αυτή την περίοδο εισάγεται στην οθωμανική τέχνη και το δημοφιλές εικονογραφικό μοτίβο του φύλλου σαζ³⁴. Πρόκειται για ένα επίμηκες θυσανωτό φύλλο με καμπυλωμένη άκρη. Συχνά εικονίζεται σε συνδυασμό με άλλα φυτικά μοτίβα ή φανταστικά ζώα. Το φύλλο σαζ κυριαρχεί στα κεραμικά της Νίκαιας (Iznik), απαντάται όμως και σε όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Στη μεταβυζαντινή τέχνη συναντάμε συχνά το μοτίβο των θυσανωτών φύλλων του τύπου σαζ τόσο σε εντοίχιες διακοσμητικές ταινίες, όσο και σε διακοσμήσεις τέμπλου, όπως για παράδειγμα στο καθολικό της Ιεράς Μονής Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς³⁵.

Στην κατηγορία των φυτικών μοτίβων μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά και άλλα παραδείγματα, όπως το κυπαρίσσι³⁶, τα ρόδια³⁷ και τα γαρύφαλλα³⁸. Σε μια άλλη παράλληλη κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε και τις απεικονίσεις ζώων και πτηνών³⁹.

³⁴ Βλ. Petsopoulos, *Tulips*. D. B. Walter, «Dating Ottoman Works in the Saz Style», in: *Muqarnas/ An annual on Islamic Art and Architecture* vol. 1 (ed. Oleg Grabar), New Haven - London 1983, 103-121. N. Atasoy & J. Raby, *Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey*, London 1989. Carswell, *Iznik*. Walter & Krody, *The Sultan's*.

³⁵ Στ. Σδρόλια, «Το τέμπλο του Καθολικού της Μονής Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς. Στοιχεία για ένα άγνωστο εργαστήριο παραγωγής τέμπλων του 16^{ου} αιώνα», *ΔΧΑΕ* 33 (2013), 337-348.

³⁶ Βλ. Μπούρας, *Διακοσμήσεις*, 151-166.

³⁷ Το ρόδι αποτελεί μοτίβο με έντονη συμβολική σημασία στην οθωμανική τέχνη, καθώς η παρουσία του υπογραμμίζεται και στο Κοράνι, όπου στην περιγραφή των Κήπων του Παραδείσου περιλαμβάνονται καρποί ροδιών. Για το μοτίβο του ροδιού, βλ. Walter & Krody, *The Sultan's*, passim.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Για τις αναπαραστάσεις ζώων και τις κατηγορίες τους (π.χ. σκηνές κυνηγιού κτλ.), βλ. S. Faroqui (ed.), *Animals and People in the Ottoman Empire*, Istanbul 2010. N. Vryzidis, *Animal motifs on Asian silks used by the Greek Church: A case study of Christian acculturation*, in: *The Hidden Life of Textiles in the Medieval and Early Modern Mediterranean: Contexts and Cross-Cultural Encounters in the Islamic, Latin and Eastern Christian Worlds*, Belgium 2020.

B. Αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις και θέματα

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν τα εικονογραφικά θέματα που αφορούν αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις και θέματα, όπως αναπαραστάσεις πόλεων και κτηρίων⁴⁰. Ήδη από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, μετά από δυτική επιρροή, τα τοπία και οι απόψεις πόλεων αρχίζουν και καταλαμβάνουν κεντρική θέση στην οθωμανική διακόσμηση, τόσο την κοσμική, όσο και τη θρησκευτική και γίνονται πλέον κύριο διακοσμητικό θέμα⁴¹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Τέμενος Μεντρεσέ στη Βέροια, όπου στον θόλο ιστορούνται σε ξεχωριστά διάχωρα απόψεις πόλεων (Εικ. 5)⁴².

Παρόμοια μοτίβα συναντούμε και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά διακοσμητικά θέματα της μεταβυζαντινής κοσμικής ζωγραφικής αλλά και της εκκλησιαστικής, όπως για παράδειγμα στην ποδέα του τέμπλου του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη⁴³. Οι αλληλεπιδράσεις και οι στυλιστικές ομοιότητες είναι τόσο έντονες, ώστε σε κάποιες περιπτώσεις μοιάζει να ζωγραφίζονται από τα ίδια συνεργεία.

Σε αυτή την κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε και τα μουκάρνα. Τα μουκάρνα αποτελούν ένα από τα πιο γνωστά μοτίβα της οθωμανικής αρχιτεκτονικής⁴⁴. Πρόκειται για κυψελώδεις κατασκευές, που έχουν ως αποστολή να δημιουργούν ομαλές διακοσμητικές μεταβάσεις από το ένα αρχιτεκτονικό δομικό στοιχείο στο άλλο, συνήθως σε θόλους ή στη γένεση τόξων, ενώ συχνά είναι η τοποθέτησή τους και στο μιχράμπ (ημικυκλική εσοχή που υποδεικνύει την κίμπλα, δηλ. την κατεύθυνση προς τη Μέκκα). Η αρχική τους εμφάνιση τοποθετείται από ορισμένους ερευνητές στο Ιράν τον 9^ο αιώνα, ενώ η χρήση τους συνεχίζει μέχρι και σήμερα. Η περίτεχνη φύση των στοιβαγμένων τρούλων έχει συμβολική σημασία. Χρησιμοποιήθηκαν ως αναπαράσταση του ουράνιου στερεώματος. Στις ισλαμικές χώρες χρησιμοποιήθηκαν σε τάφους αγίων, ως σύμβολα του θόλου του Παραδείσου⁴⁵. Μουκάρνα συναντούμε σε ορισμένες περιπτώσεις και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα απο-

⁴⁰ Βλ. Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 48. Krody, *Tulips*, 442.

⁴¹ Για τις απεικονίσεις πόλεων και φυσικών τοπίων κυρίως στην κοσμική οθωμανική ζωγραφική, βλ. Γαρίδης, *Διακοσμητική*, 48-50. Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη*, 38-42.

⁴² Φ. Καραγιάννη & Β. Καλταπανίδου-Πυροβέτση, «Τέμενος Μεντρεσέ. 16^{ος} αι.», στο: *Η οθωμανική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα* (επιμ. Ε. Μπρούσκαρη), Αθήνα 2008, 298-299.

⁴³ Βλ. Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι – Εργαστήρια – Καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006, 86-87.

⁴⁴ Για την προέλευση και την εξέλιξη των μουκάρνα (muqarnas), βλ. Ο. Spahic, «Towards Understanding Islamic Architecture», *Islamic Studies* 47 (2008), 483-510. Ι. Ι. Notkin, «Decoding Sixteenth-Century Muqarna Drawings», *Muqarnas* 12 (1995), 148-171. Υ. Tabbaa, «The Muqarnas Dome: Its Origin and Meaning», *Muqarnas* 3 (1985), 61-74.

⁴⁵ J. Bloom & S. Blair, *Islamic Arts*, London 1997, 168-170.

τελεί η φορητή εικόνα των *Αγίων Πάντων* στη συλλογή του Εκκλησιαστικού Μουσείου Θεσσαλονίκης⁴⁶.

Γ. Γεωμετρικά μοτίβα

Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν τα γεωμετρικά μοτίβα⁴⁷. Οι γεωμετρικές συνθέσεις αποτελούν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της οθωμανικής τέχνης. Συνήθως συνδυάζονται με άλλα μοτίβα συνθέτοντας πολύπλοκα εικονογραφικά σύνολα. Σε αυτή την κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε και τις ψευδοκουφικές συνθέσεις⁴⁸ και τις καλλιγραφημένες επιγραφές⁴⁹, οι οποίες αποτελούν ένα από τα βασικά εικονογραφικά μοτίβα της οθωμανικής τέχνης. Αντίστοιχες συνθέσεις συναντάμε και στη μεταβυζαντινή τέχνη, τόσο στην εντοίχια ζωγραφική όσο και στις φορητές εικόνες, όπως για παράδειγμα στην παράσταση του προφήτη Μωυσή που ιστορείται στον ναό Αγίου Γεωργίου Βασιλικής Τρικάλων⁵⁰.

Συμπεράσματα

Όπως διαπιστώθηκε και παραπάνω, τα ζήτημα των επιρροών της οθωμανικής τέχνης στη μεταβυζαντινή παραμένει ιδιαίτερα σύνθετο. Ο διακοσμητικός πλούτος που παρατηρείται ήδη από τον 16^ο αιώνα στην οθωμανική τέχνη δεν μπορεί παρά να ασκεί κάποιου είδους επιρροή και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Στην κατεύθυνση αυτή μπορεί να συνέβαλαν πολλοί παράγοντες. Ένα σημαντικό παράγοντας είναι ο ηγεμονικός χαρακτήρας που προσλαμβάνει η οθωμανική τέχνη, ως τέχνη του κατακτητή, η οποία επηρεάζει, τόσο την υψηλή κουλτούρα, όσο και τις καθημερινές αναπαραστάσεις. Τα οθωμανικά διακοσμητικά μοτίβα κατακλύζουν παντοειδή αντικείμενα καθημερινής χρήσης, όπως κεραμικά, έργα μεταλλοτεχνίας και υφαντουργίας, αλλά και την εντοίχια διακοσμητική ζωγραφική. Οι αλληλεπιδράσεις υποβοηθούνται και από το

⁴⁶ Α. Σέμογλου, «Η συλλογή του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης. Μια πολύτιμη μαρτυρία για την παλαιολόγεια και μεταβυζαντινή θρησκευτική τέχνη της Θεσσαλονίκης», στο: *Το εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης. Ορθόδοξη θεολογία: εικόνες και σύμβολα* (επιμ. Μ. Σκαλτσά κ.ά.), Θεσσαλονίκη 2007, 63-87 [εδώ 74-75].

⁴⁷ Σέμογλου, Δυϊσμός.

⁴⁸ Βλ. Μ. Σωτηρίου, «Αραβικά διακοσμήσεις εις τα βυζαντινά μνημεία της Ελλάδος», *ΔΧΑΕ* 2, Περίοδος Γ' (1993), 57-93.

⁴⁹ Βλ. Μ. Moraitou, «Secular Inscriptions», in: Evans & Ratliff, *Byzantium*, 237-238.

⁵⁰ Βλ. Ευ. Σαμπανίκου, «Διακοσμητική ψευδοεπιγραφή σε ειλητάριο προφήτη. Πρώτα στοιχεία για μία εικονογραφία στον Αγ. Γεώργιο Βασιλικής», *Δωδώνη*, Τεύχος Πρώτο Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 20 (1991), 113-120.

γεγονός ότι η οθωμανική τέχνη είχε διακοσμητικό χαρακτήρα χωρίς απαραίτητα ιδεολογικές ή θρησκευτικές προεκτάσεις. Τα θέματα του οθωμανικού μπαρόκ είναι αφηρημένα και στις περισσότερες περιπτώσεις ανεικονικά. Γι' αυτό τον λόγο θα μπορούσαν να γίνουν ευκολότερα αποδεκτά από τους χριστιανικούς πληθυσμούς.

Σε κάθε περίπτωση, το θέμα των οθωμανικών επιδράσεων στη μεταβυζαντινή ζωγραφική χρήζει διεξοδικής έρευνας. Σε πρώτο επίπεδο η έρευνα θα πρέπει να αναπτυχθεί στο πεδίο της καταγραφής της εικονιστικής εικονογραφίας των οθωμανικών κτιρίων του ελλαδικού χώρου και της ταξινόμησης των εικονογραφικών θεμάτων και των μοτίβων, αλλά και των αντίστοιχων μοτίβων που συναντούμε σε άλλες μορφές τέχνης, όπως στην κεραμική, στην υφαντουργία, στη λιθογλυπτική κ.ά. Στη συνέχεια θα πρέπει να αναλυθεί η προέλευση των μοτίβων αυτών από την ισλαμική, τη δυτικοευρωπαϊκή ή τη βυζαντινή τέχνη. Ακολούθως θα πρέπει να ερευνηθεί η ταυτόχρονη ύπαρξη των εικονογραφικών αυτών μοτίβων στη μεταβυζαντινή τέχνη. Αναπόφευκτά τότε θα τεθεί το γενικότερο ερώτημα για το ποια τέχνη προηγήθηκε ποιας, ερώτημα το οποίο επιμερίζεται σε άλλα επιμέρους ερωτήματα, τα οποία αφορούν τη διερεύνηση των εικονογραφικών δανείων αλλά και των αντιδανείων, των κοινών εικονογραφικών οφειλών στη δυτική τέχνη και του ρόλου των καλλιτεχνικών εργαστηρίων που εργάζονταν ταυτόχρονα σε οθωμανικά και σε μεταβυζαντινά μνημεία. Σε ευρύτερο επίπεδο, είναι σημαντικό να διερευνηθεί το πεδίο των πολιτισμικών ανταλλαγών, των κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών που ευνόησαν τις αλληλεπιδράσεις, τον άμεσο ή έμμεσο ρόλο των θεσμών της οθωμανικής αυτοκρατορίας και των διαφόρων ισλαμικών θρησκευτικών ομάδων, τον ρόλο των παραγγελιοδοτών και των αναπαραστάσεων του καθημερινού γούστου. Σε κάθε περίπτωση, η έρευνα θα πρέπει να αναπτυχθεί σε πεδία ελάχιστα ερευνημένα, ωστόσο, ερμηνευτικά ανοιχτά και ερευνητικά εξαιρετικά ενδιαφέροντα και πλούσια.

Summary

THE OTTOMAN INFLUNCES ON THE POST BYZANTINE AND NEOHELLENIC ECCLESIASTICAL ART (18th-19th CENTURY)

The subject of our publication is the ottoman influences in the post byzantine and neohellenic ecclesiastic art from the early 18th century to the late 19th century. The question of the influences that post Byzantine ecclesiastical art received from Western European art, such as Renaissance or Baroque art, has been the subject of research for decades. Recently the research has been extended to the influences from Russian Art. On the contrary, the research of influences that post byzantine and neohellenic ecclesiastical art has from Ottoman, has a smaller range and focuses mainly on the period before the Fall. However, the historical situation that Hellenism experienced during the Turkish Occupation and the inevitable cultural interactions, which favored artistic exchanges, constitute an interesting field of research.

In our paper we attempt to find and record the ottoman iconographic motifs and themes that are adopted as such or modified from post-byzantine neohellenic ecclesiastical art (wall painting and icons). Initially the motifs and themes are found in the wall painting decoration in ottoman buildings (mosque, imarets etc.) and later in other forms of art (calligraphy, metal work, ceramics, architectural decoration etc.). Next, we will try to classify the patterns we found based on the theme and form of decoration. For example, floral motifs (cypress, lotus, flowers in vases, animals and birds etc.), landscape representations, architectural themes (depictions of cities, houses, etc.), geometric patterns etc. At the same time, ottoman influences are interpreted in a wider cultural context. We attempt to search the cultural and religious conditions which favored the development of influences, as well as the role that common artistic workshops played.



Εικ. 1. Καβάλα. Χαλίλ Μπέη Τζαμί.
Η εικονογράφηση στο εσωτερικό του Τζαμιού (1900 περ.).



Εικ. 2. Κολινδρός Πιερίας.
Ι.Ν. Αγίου Γεωργίου.
Διακόσμηση τέμπλου
(19ος αι.).



Εικ. 3. Ραψάνη.
Ι.Μ. Αγίων Θεοδώρων.
Ανθοδοχεία με άνθη
στη διακόσμηση
του κυρίως ναού (1778).



Εικ. 4. Βρία Πιερίας.
Ι.Ν. Αγίου Νικολάου.
Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.
Φορητή εικόνα (1798).



Εικ. 5. Βέροια. Τέμενος Μεντρεσέ. Διακόσμηση θόλου (19ος αι.).

Tudor Dinu

ΟΙ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΙΕΡΕΩΝ ΣΤΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΒΛΑΧΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ

Η παρούσα ανακοίνωση αντλεί εν μέρει από ένα δικό μας εκτενές σύγγραμμα αφιερωμένο στην ένδυση των κατοίκων της Βλαχίας κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, το οποίο έχει εντωμεταξύ κυκλοφορήσει από τις αθηναϊκές εκδόσεις *Ακρίτα*¹. Προφανώς στα πλαίσιά του ασχολούμαστε, κυρίως, με την ενδυμασία της μικρής και μεγάλης ελληνο-ρουμανικής αρχοντικής τάξης, η οποία εσυγκροτείτο κατά τη διάρκεια του Φαναριώτικου αιώνα (1716-1821), ή, με άλλα λόγια, εκείνων των ανθρώπων, από τους οποίους πολλοί προετοίμασαν με την επαναστατική τους δράση την απελευθέρωση της Ελλάδας από τον οθωμανικό ζυγό. Μετά την απελευθέρωση, αρκετοί άρχοντες θεώρησαν σκόπιμο να εγκατασταθούν στο νεόδημο κράτος, βάζοντας πλάτη στην κατοχύρωση της ανεξαρτησίας και στην πολιτική και οικονομική ενίσχυσή του, ενώ άλλοι προτίμησαν να παραμείνουν στη Βλαχία, η οποία είχε προ πολλού καταστεί δεύτερη πατρίδα τους. Ιδιαίτερα, αφού βόρεια του Δούναβη είχαν τα ακίνητά τους (τσιφλίκια, κονάκια κτλ.), αγορασμένα από γενεές γενεών, και εφόσον είχαν φροντίσει για την πολιτογράφησή τους, πριν από το 1821, μπορούσαν να συνεχίσουν και την πολιτική τους σταδιοδρομία. Προσαρμοζόμενοι φυσικά στη νέα πραγματικότητα, επειδή κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα η Βλαχία γνώρισε τις ταχύτερες και ριζικότερες αλλαγές της έως τότε ιστορίας της. Συγκεκριμένα, αυτή αντικατέστησε τουλάχιστον στο επίπεδο της καθεστηκυίας τάξης τον ανατολίτικο χριστιανικό πολιτισμό με το δυτικό. Στο πεδίο της ενδυμασίας αυτό σήμανε ότι οι βογιάροι έπαυαν σιγά-σιγά να φορούν σαλβάρια, αντερί σφιγμένο στη μέση με υφασμάτινο ζωνάρι, τζουμπέ επενδυμένο με γούνα και να καλύπτονται με μπασλίκια ή καλπάκια. Φυσικά, αντικατέστησαν όλα αυτά τα είδη με παντελόνια, πουκάμισο με γιλέκο, φράκο ή ρεντιγκότα και βεβαίως το δημοφιλέσ τσίλιντρο.

Ατυχώς, η μελέτη της ενδυμασίας της εποχής δεν είναι καθόλου εύκολη,

¹ Tudor Dinu, *Μόδα και πολυτέλεια στη Βλαχία της Ελληνικής Επανάστασης*, Αθήνα, 2021.

δεδομένου ότι στις αποθήκες των μουσείων της Βλαχίας σώζονται μόνο περίπου εκατό είδη ένδυσης ανατολίτικης παράδοσης, που χρονολογούνται από το 1700 ως το 1850, και ούτε καν δέκα δυτικότερα ενδύματα προγενέστερα του 1850². Η διατήρηση των πρώτων, τα οποία καταγράψαμε με πολλή ακρίβεια, αποτελεί πραγματικό θαύμα, αφού πρόκειται για ρούχα τα οποία δεν φοριούνταν εδώ και έναν αιώνα, τότε που πέρασαν στην κατοχή των προαναφερθέντων ιδρυμάτων. Αντιθέτως, ο εξαφανισμός των τελευταίων είναι φυσικός, μιας και ήταν απλά είδη από τις απαρχές της δυτικότερης ενδυματολογικής παράδοσης, τα οποία έμελλε να αντικατασταθούν σύντομα με άλλα πολύ πιο πολυτελή.

Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, προκειμένου να έχουμε μια όσο το δυνατόν ακριβέστερη εικόνα της ένδυσης, εκείνης της εποχής, αναγκαζόμαστε να προσφύγουμε και σε άλλες πηγές, όπως οι προσωπογραφίες καβαλέτου, ζωγραφικό είδος που διαδίδεται ταχέως στη Βλαχία μετά την κατοχή της χώρας από τα ρωσικά στρατεύματα κατά την περίοδο 1806-1812. Ατυχώς και πάλι από τη σχετική πολυάριθμη παραγωγή, η οποία οφείλεται τόσο σε καλλιτέχνες της κεντρικής Ευρώπης, οι οποίοι έσπευσαν να εκμεταλλευτούν το άνοιγμα μιας νέας αγοράς (Mihailescu Töpler (περ. 1780 - περ. 1820), Anton Chladek (1794-1882), Carol (Scarlat) Valștain (1795-1858), Josef August Schoeffft (1809-1888), Constantin Daniel Rosenthal (1820-1851)), όσο και σε Ρουμάνους ζωγράφους είτε προερχόμενους από το χώρο της εκκλησιαστικής αγιογραφίας (Nicolae Polcovnicul) είτε εκπαιδευμένους στις Ακαδημίες Καλών Τεχνών της Εσπερίας (Constantin Lecca (1807-1888), Ion Negulici (1812-1851), Barbu Iscovescu (1816-1854), Mișu Popp (1827-1892)), δεν φυλάσσονται σήμερα στα μουσεία της Βλαχίας παρά μόνο εκατό πενήντα έργα περίπου³.

Υπό αυτούς τους όρους, θεμελιώδη ρόλο για τη γνώση της ενδυμασίας της εποχής αποκτούν οι αναθηματικοί πίνακες στις εκκλησίες, οι οποίες εξακολουθούσαν να ανεγείρονται με γοργό ρυθμό, κυρίως στη δυτική και βορειο-δυτική Βλαχία, καθ' όλη την περίοδο 1800-1850, παρά τη σταδιακή υιοθεσία στα υπόλοιπα ζητήματα του γαλλικού πολιτιστικού παραδείγματος, στο πλαίσιο του οποίου η κοσμικότητα ή ακόμα και ο αθεϊσμός κατέχουν ρόλο κλειδί. Σε αυτές τις συνθήκες, προέβην σε ευρεία προσπάθεια ταύτισης και μελέτης των ευκτήριων οίκων της περιόδου, από τους οποίους πολλοί βρίσκονται σε δύσβα-

² Maria-Camelia Ene, *Moda în Țara Românească și Moldova, Secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, Veșminte și accesorii din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, Βουκουρέστι, 2015. ***, *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară, Muzeul Național de Istorie a României*, Βουκουρέστι, 2014.

³ Muzeul Național de Artă al României, *Galeria de Artă Românească Modernă. Repertoriul picturii românești moderne, secolul al XIX-lea, 3 τόμοι*, Βουκουρέστι, 2015-2018· Paul Rezeanu, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari*, Κραγιόβα, 2016.

τες ακόμα και σήμερα περιοχές και σε άθλια κατάσταση συντήρησης. Ανακάλυψα έτσι εκατό σαράντα μια εκκλησίες (42 στο νομό Vâlcea, 31 στο Gorj, 15 στο Dolj, 12 στο Mehedinți, 11 στο Argeș, 7 σε Dâmbovița και Olt κτλ.), στις οποίες οι αναθηματικοί πίνακες σώζονται στην αρχική τους μορφή και άλλες τριάντα οκτώ οι οποίες, δυστυχώς, επαναζωγραφίσθηκαν (άκομψα) την τελευταία τριακονταετία (16 στο Vâlcea, 7 στο Gorj, 6 στο Argeș, 5 στο Dolj, 3 στο Ialomița, 1 στο Olt⁴). Μέσα στις πρώτες εκατό σαράντα μια, απεικονίστηκαν περίπου χίλιες διακόσιες μορφές ενηλίκων και τετρακόσιες μορφές παιδιών, γεγονός το οποίο τις καθιστά κύρια πηγή για τη γνώση της ενδυμασίας της εποχής.

Επιπλέον, αυτές αποτελούν και τη σχεδόν μοναδική πηγή πληροφόρησης σχετικά με τα ρούχα του κλήρου, εφόσον ο αριθμός αμφίων που σώζονται από την εποχή είναι ελάχιστος, ενώ τα πορτραίτα καβαλέτου των λειτουργών του Ύψιστου μετριοούνται στα δάκτυλα του ενός μόνο χεριού. Αντιθέτως στους προαναφερθέντες αναθηματικούς πίνακες ζωγραφίσθηκαν άνω των εκατό είκοσι κληρικών όλων των βαθμίδων (αρχιερείς, ηγούμενοι, μοναχοί και μοναχές, πρωθιερείς, ιερείς και διάκονοι). Η εικόνα μερικών εξ αυτών απαθανατίστηκε ως αντάλλαγμα της οικονομικής συμβολής τους στην ανέγερση του εν λόγω ευκτήριου οίκου, ενώ άλλοι ζωγραφίσθηκαν επειδή έδωσαν την ευλογία τους για την ανέγερση (αρχιερείς) ή επιτήρησαν τις οικοδομικές εργασίες, μη διαστάζοντας να εργάζονται δίπλα στους κτίστες και τους ζωγράφους (έβαλαν τον κόπο). Άλλη φορά οι κληρικοί ανταμείφθηκαν τοιουτοτρόπως επειδή επρόκειτο να λειτουργούν στη νέα εκκλησία, ήταν συγγενείς των δωρητών ή τύγχαναν σεβασμού ή υπόληψης εκ μέρους τους.

Ανεξάρτητα από τους λόγους απεικόνισης των κληρικών στους αναθηματικούς πίνακες, οι εικόνες τους είναι πολύτιμες, επειδή μας παρουσιάζουν μια ενδυμασία η οποία διαφέρει αισθητά από την πολύ λιτή, αποκλειστικά σε τόνους γκριζού και μαύρου, των ιερωμένων της σημερινής Βλαχίας. Προκειμένου να το αποδείξουμε θα ασχοληθούμε στο εξής με τα ενδύματα των ιερέων και των διοικητικών τους προϊσταμένων, των πρωτοπρεσβύτερων.

Συγκεκριμένα, μερικοί εξ αυτών αντικατέστησαν τα σταχτιά ή μαύρα ράσα (τους τζουμπέδες) με κάποια σε πιο ζωηρά χρώματα, όπως εκείνο το μαβί με λευκό ρεβέρ του Κωνσταντίνου (Tetoiu) (Εικ. 1), ή το κόκκινο με λευκά μανίκια του Șerban (Copăceni). Άλλοι, αν και παρέμειναν πιστοί στις σκούρες αποχρώσεις, φρόντισαν πάντως να στολίσουν τον τζουμπέ τους με φαρδύτερο

⁴ Πβλ. Nicolae, Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale I. Țara Românească (Muntenia, Oltenia și Dobrogea)*, Κραγιόβα, 1970· Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României – județul istoric Argeș (secolul XIV - 1848)*, Βουκουρέστι, 1994· Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României – județul istoric Vâlcea (secolul XIV - 1848)*, Βουκουρέστι, 2005.

ή στενότερο γούνινο βέλι στο γιακά, στις παρυφές και στους αρμούς των χεριών (Ιωάννης Buzescu, Ciurești; Ανδρέας ο σκευοφύλακας, Târgu Jiu) ή τουλάχιστον να ανασκουμπώσουν κομψά τα μανίκια και να αναγυρίσουν το πέτο (Ivan Făurescu, Milești).

Άλλες φορές, μια κηλίδα χρώματος στην εμφάνιση των πρωθιερέων δημιουργείται από το ενδιάμεσο λεύκωμα, φερμενέ ή τσεπκένι, που σταματούσε συνήθως λίγο πιο κάτω από τη μέση (Cârstea, Băbeni-Oltețu; Ιωάννης Buzescu, Ciurești), αλλά μπορούσε να φτάσει και πιο κάτω από τα γόνατα (Preda, Tetoiu). Για παράδειγμα, ο φερμενές του Ιωάννη Buzescu (Ciurești) παρουσιάζει μια λεπτή χρυσή γραμμή, εκείνος του Cârstea (Băbeni-Oltețu), μια παρόμοια κόκκινη, και εκείνος του Ivan Făurescu (Milești), μια κοκκινωπή με χρυσό πλατιά λωρίδα.

Μια πιο ποικίλη ακόμα χρωματική χαρακτηρίζει τα αντεριά των πρωτοπρεσβύτερων, τα οποία ήταν ενίοτε απλά, μονόχρωμα, καφέ (Ανδρέας ο σκευοφύλακας, Târgu Jiu), γαλαζωπά (Κωνσταντίνος, Tetoiu), γκριζα (Cârstea, Băbeni-Oltețu; Preda, Tetoiu), μαύρα (Ιωάννης Buzescu, Ciurești), αλλά απροσδόκητα συχνά διακοσμούνταν με λεπτές ρίγες, πλάγιες στον κορμό και κάθετες στα μανίκια: λευκές και μαύρες (Μαρίνος, Gorunești), λευκές με μια κόκκινη γραμμή στη μέση και μαύρες (Cârstea και Șerban, Gorunești), μαύρες και μενεξεδένιες, ταυτόχρονα διασχιζόμενες και πλαισιωμένες από άσπρες γραμμές (Șerban, Copăceni). Με τη σειρά του, το αντερί του Ivan Făurescu (Milești) (Εικ. 2) στολίζεται στον κορμό με πλάγιες ταινίες, κίτρινες φαρδιές και μαύρες πιο στενές, οι οποίες χωρίζονται από άσπρες λεπτές γραμμές, ενώ στα μανίκια με λωρίδες και ρίγες με διαφορετικό φάρδος σε αποχρώσεις κίτρινου, κόκκινου γκριζου και μαύρου.

Πολύ συχνά το αντερί σφιγγόταν στη μέση με υφασμάτινο ζωνάρι φάρδους δύο-τριών παλαμών, το οποίο περιτυλιγόταν μερικές φορές γύρω από το σώμα, με τα στρώματά του να επικαλύπτονται πλήρως ή μόνο εν μέρει και πιανόταν πίσω ή, πολύ πιο σπάνια, δενόταν με κόμπο μπροστά (Κωνσταντίνος, Tetoiu). Μερικοί πρωθιερείς αρκέστηκαν σε απλά μονόχρωμα ζωνάρια, κόκκινα (Ιωάννης Buzescu, Ciurești; Untariu, Poroinița Preda, Tetoiu) ή μαύρα (Ανδρέας ο σκευοφύλακας, Târgu Jiu), ενώ άλλοι επιδεικνύουν είδη με απλούστερη ή πλουσιότερη διακόσμηση. Έτσι εκείνη στο ζωνάρι του πρωθιερέα Șerban (Gorunești) περιορίζεται σε δίκτυο ρόμβων, ενώ εκείνη στο γκριζο ζωνάρι του συναδέλφου του Cârstea (Gorunești) (Εικ. 3) συνδυάζει τις λευκές ή κόκκινες διακεκομμένες ευθείες γραμμές με κλαδάκια αποτελούμενα από δύο φύλλα και ένα λουλούδι στα ίδια δύο προαναφερθέντα χρώματα. Αντιθέτως, στο φαρδύ κόκκινο ζωνάρι του Ivan Făurescu (Milești), οι ομάδες τελειών και οι μικρές κίτρινες καμπύλες εναλλάσσονται με φυτικά μοτίβα (κλαδιά, λουλούδια, φύλλα) ζωγραφισμένα σε απόχρωση γκριζου, ενώ το σκούρο καφέ ζωνάρι του Șer-

ban (Copăceni) διακοσμείται με ρόδινα άνθη με πολλά πέταλα και από δύο φύλλα στο μίσχο.

Στο κεφάλι μερικοί πρωτοπρεσβύτεροι επέλεξαν να φορούν σταχτί (Cârstea, Μαρίνος și Șerban, Gorunești; Cârstea, Băbeni-Oltețu) ή μπορντό (Șerban, Copăceni) (Εικ. 4), σχετικά κοντό, στρογγυλεμένο (Șerban, Copăceni) ή με τριγωνική κορυφή (Cârstea, Marin și Șerban, Gorunești; Băbeni-Oltețu) σκούφο (φέσι). Άλλοι καλύφτηκαν όμως με το πιο επιβλητικό καμηλαύκι, μαύρο ψηλό, με σχήμα ανατετραμμένου τραπέζιου (Ιωάννης Buzescu, Ciurești; Ioan Făurescu, Milești; Untariu, Poroinița), ενδεχομένως με μια γκριζα κορδέλα περιτυλιγμένη στη βάση (Ανδρέας ο σκευοφύλακας, Târgu Jiu).

Ενώ κανένας πρωτοπρεσβύτερος δεν θεώρησε σκόπιμο να ζωγραφιστεί με ακάλυπτο κεφάλι, οι περισσότεροι αποφάσισαν με επιφανειακά ανεξήγητο τρόπο να εμφανιστούν στους αναθηματικούς πίνακες χωρίς το σύμβολο της εξουσίας τους. Ακριβέστερα το “επίφοβο” μαστούνι των πρωτοπαπάδων⁵ δεν απεικονίζεται παρά στις προσωπογραφίες του Ανδρέα του σκευοφύλακα (Târgu Jiu) (Εικ. 5), ο οποίος κρατά με το δεξί του χέρι μια ράβδο φιλοτεχνημένη ή εξ ολοκλήρου επενδυμένη με μέταλλο, από την οποία κρέμεται για διακοσμητικούς λόγους μια κορδέλα με θύσανο, και σε εκείνη του Ιωάννη Buzescu (Ciurești), ο οποίος ακουμπά σε ξύλινο μαστούνι επικαλυμμένο με μέταλλο μόνο στο ανώτερο μέρος, διακοσμημένο στην κορυφή με κόκκινο λίθο. Σε αυτή την περίπτωση το σύμβολο της διοικητικής εξουσίας των πρωτοπρεσβυτέρων συνοδεύεται από έναν βαρύ χρυσό σταυρό. Χυμένος από λευκό ή κίτρινο μέταλλο, ενδεχομένως διακοσμημένος με μπαρέτες ή με μικρά φύλλα στη μέση ή στο τέρμα των κεραιών και/ή συνοδευόμενος από το Χ του Χριστού, αυτός εμφανίζεται και σε άλλους αναθηματικούς πίνακες, κάποιες φορές δίπλα σε κομπολόγια με αναρτημένο μικρό σταυρό στο κατώτερο μέρος (Untariu, Poroinița; Preda, Tetoiu).

Μια ανώτερη χρωματική ποικιλία από την ενδυμασία των πρωτοπρεσβυτέρων παρουσιάζει η φορεσιά των απλών ιερέων, των οποίων τα ράσα (οι τζουμπέδες) κάλυπταν, σε αντίθεση με τα σημερινά, μια ευρύτατη χρωματική γκάμα: λευκό, κόκκινο (Ιωσήφ Tândălescu, Târgu Logrești) (Εικ. 6), χακί (Șerban, Căineni; Neguț, Cernaia), καφέ (Grigore, Cernaia), πρασινωπό (Ioan, Cernaia), γκρι, μαύρο. Επιπλέον, οι τζουμπέδες των ιερέων είχαν συχνά επένδυση διαφορετικού χρώματος, η οποία είναι ορατή στα συνήθως πολύ φαρδιά μανίκια, κάποτε κομψά ανασκουμπωμένα (Κωνσταντίνος, Peșteana de Jos),

⁵ Για τη διοικητική δραστηριότητα των πρωτοπρεσβυτέρων επί εποχής εκείνης βλ. Tudor Dinu, *Οι Φαναριώτες στη Βλαχία και τη Μολδαβία. Μια ιστορία μέσω των εκκλησιαστικών προσωπογραφιών*, Αθήνα, 2017, 169-172.

και/ή, στο πέτο (γκρίζο ράσο με φιστικί ρεβέρ, Nița Vladimirescu, Mierea; μαύρος τζουμπές με κόκκινη επένδυση, Δημήτριος, Racovița κτλ.). Και τότε που ήταν επενδυμένα με γούνα – στα μανίκια, στο γιακά και στην παρυφή – τα ράσα αποκτούσαν μια νέα διαφορετική, δεύτερη ή τρίτη απόχρωση. Έτσι ο Șerban (Câineni) (Εικ. 7) ενδύει ένα χακί τζουμπέ με μαύρη γούνα και λευκή φόδρα, ενώ οι Ιώβ και Ηλίας (Scornicești) εμφανίζονται μέσα σε γκριζα ράσα με μαύρη γούνα και κόκκινο ύφασμα από μέσα. Αντιθέτως, τα υφασμάτινα επιμάνικα απαντούν σπάνια (Νικόλαος και Radu, Cociobi), όπως και οι τσέπες (οι ιερείς Ιωάννης Andronescu και Ιωάννης ot Chiiaia, Jgheaburi; Νικόλαος Mănescu, Măinești).

Σχετικά σπάνια είναι και τα ενδιάμεσα ενδύματα, τα οποία οι απλοί παπάδες μάλλον αγαπούσαν λιγότερο απ' ό,τι οι προϊστάμενοί τους. Πάντως οι Radu Bercioi και Μιχαήλ Bărbosu (Ciocăni) (Εικ. 8) φορούν μπεζ και αντίστοιχα κόκκινο γιλέκο, το οποίο δεν κατεβαίνει ούτε καν έως τη μέση του ζωναριού, ενώ άλλοι ιερείς ζωγραφίσθηκαν ενδεδυμένοι με φερμενέδες / τσεπκένια μακριά έως τα γόνατα, σε τόνους λευκού (Γιάννης, Măiag), μπεζ (Ιωάννης Andronescu, Jgheaburi), ενδεχομένως με μαύρη γούνα στην παρυφή (Κωνσταντίνος, Peșteana de Jos), γκριζου (ο ιερέας στο Cerăt) και μαύρου (Nițu Vladimirescu, Mierea).

Με τη σειρά τους, τα αντεριά των ιερέων κατατάσσονται σε δύο κατηγορίες, τα απλά, μονόχρωμα - λευκά (Radu Bercioi, Ciocăni; Γεώργιος από τη Șuica, Șuica, Κωνσταντίνος, Țânculești), ενδεχομένως με κίτρινες πινελιές (Ιωάννης Andronescu και Ιωάννης από την Chiiaia, Jgheaburi), κόκκινα (Ιωσήφ Tândălescu, Târgu Logrești), χακί (Ηλίας, Scornicești), γκριζα (Κωνσταντίνος, Peșteana de Jos; Δημήτριος, Racovița), μαύρα (Μιχαήλ Bărbosu, Ciocăni) – και εκείνα που διατρέχονται από ταινίες, λεπτότερες ή χονδρότερες, με το ίδιο φάρδος όλες ή με διαφορετικό φάρδος, κάθετες ή πλάγιες ή μεικτές στο σώμα και οριζόντιες, αντίστοιχα, στα μανίκια, σε δύο, τρεις ή τέσσερις αποχρώσεις. Έτσι, οι σεμνοί ιερείς Νίκας και Nițu Vladimirescu (Mierea) επέλεξαν λιτά αντεριά, στα οποία οι φαριδιές γκριζες λωρίδες εναλλάσσονται με λευκές γραμμές, αμφοτέρως πλάγιες. Μια παρόμοια χρωματική χαρακτηρίζει και τα ενδύματα των ιερέων Γιάννη και Στεφάνου (Groșerea), ενδεδυμένων αποκλειστικά σε άσπρο και μαύρο, μόνο που στην περίπτωση τους οι κάθετες λευκές ταινίες εμφανίζονται δίπλα σε κάπως λεπτότερες γκριζες, που διασχίζονται από μαύρες γραμμές. Μια πολύ πιο ζωνρή εμφάνιση αποκτά το αντερί του παπά στο Cerăt, στο οποίο οι λευκές ταινίες που εναλλάσσονται με τις μαύρες διατρέχονται από μια κόκκινη γραμμή. Άλλες φορές το μαύρο εξαφανίζεται πλήρως από τη χρωματική των διακοσμητικών λωρίδων, τα οποία στο ένδυμα του παπά-Γρηγόρη (Cernaia) είναι μπεζ, κίτρινες και κόκκινες, ενώ στο αντερί του Γιάννη (Măiag), γκριζες, μπορντό και λευκές, με τις τελευταίες να διασχίζο-

νται κάποτε από μια πάλι μπορντό γραμμή σε ζιγκ-ζαγκ. Αντιθέτως, στις κίτρινες ταινίες στο αντερί του παπά-Πέτρου στο Dâmțeni εμφανίζονται κόκκινα τόξα κύκλου, ενώ στην πλατιά λωρίδα στο κέντρο του ενδύματος του ιερέα Θανάση (Voiceștii din Vale), βλέπουμε στυλιζαρισμένα φυτικά μοτίβα σε λευκό, κίτρινο και κόκκινο.

Η παρουσία των ταινιών είναι κοινή και στα όχι και πολύ φαρδιά ζωνάρια, μιας ή δύο παλαμών, με τα οποία σφίγγονται στη μέση οι ιερείς. Συνήθως λεπτές, αυτές είναι μερικές φορές πλάγιες (λευκές και μαύρες, Radu ο Ζωγράφος, Cartiu), αλλά πιο συχνά οριζόντιες (πρασινωπές και μαύρες, Γεώργιος από τη Șuica, Șuica; λευκές, κίτρινες και μαύρες, Κωνσταντίνος, Țânculești (Εικ. 9); κίτρινες, γκριζες, μαύρες, ο ιερέας στο Velești). Κάποτε στολίζονται με φυτικά μοτίβα, όπως τα λευκά και μαύρα μικρά φύλλα και λουλούδια που διαγράφονται στις κίτρινες, λευκές, αλλά όχι και στις κόκκινες ταινίες στο ζωνάρι του ιερέα στο Cerăt, ή τα φύλλα σε σταχτί, μαύρο και πορτοκαλί στις λεπτότερες φαρδιές λευκές και ροζ λωρίδες, οι οποίες πλαισιώνονται από μαύρες γραμμές στο ζωνάρι του Μιχαήλ Bărbosu (Ciocăni). Αντιθέτως, το μαύρο πλατύ ζωνάρι του ομότεχνού του Radu Bercioi (Ciocăni) διακοσμείται με λευκά στοιχεία σε σχήμα πορπών, τα οποία απελευθερώνονται από το περιοριστικό γραμμικό πλαίσιο. Δεν ήταν όμως λίγοι οι ιερείς, οι οποίοι προτίμησαν τα μονόχρωμα ζωνάρια, χωρίς διακοσμητικά στοιχεία, κόκκινα, γκριζα ή μαύρα, μερικές φορές κουμπωμένα μπροστά (Πέτρος, Dâmțeni, Κωνσταντίνος, Peșteana de Jos) και όχι δεμένα πίσω, όπως συνηθιζόταν. Με τη σειρά του, ο πνευματικός Βασίλειος Voicescu-Pungescu (Voiceștii din Vale) παραιτήθηκε από το ζωνάρι, ενώ ο παπά-Γιάννης (Viașu) (Εικ. 10) επιδεικνύει φαρδύτατο ζωνάρι διακοσμημένο με λεπτές ρίγες (κόκκινες, γαλάζιες, πράσινες και μαύρες), από το οποίο βγαίνει ένα επίχρυσο, αδέξια ζωγραφισμένο καλαμάρι, κάτω από το θώρακα.

Σε αντίθεση με τους πρωτοπρεσβύτερους, αρκετοί ιερείς (Γρηγόριος, Ιωάννης και Neguț, Cernaia; Stan και Ματθαίος, Jirov) έκριναν σκόπιμο να ζωγραφίζονται με ασκέπαστο το κεφάλι. Μερικοί, προτίμησαν όμως το χαμηλό σκούφο (το φέσι), γκριζο ή μαύρο, τετραγωνικό (Γεώργιος, Șuica; Θανάσης, Voicesștii din Vale) ή στρογγυλεμένο (Ιωσήφ και Στέφανος, Groșerea; Ιωάννης, Viașu). Πάντως οι περισσότεροι λειτουργοί του Κυρίου επέλεξαν το καμυλάκι, λευκό (Νικόλαος, Horezu), κόκκινο (Șerban, Căineni; Ιωάννης Andronescu και Ιωάννης από την Chiiaia, Jgheaburi; Ηλίας, Scornicești), μπορντό (Γιάννης, Măiaș, ο ιερέας στο Velești), καφέ (Radu και Νικόλαος, Cociobi; Ιωσήφ Tândălescu, Târgu Logrești; Neacșu, Cremenari), ή μαύρο, ψηλό, σε σχήμα κυλίνδρου, ανατετραμμένου τραπέζιου ή πενταγώνου, μερικές φορές με ταινία δεμένη στο κάτω μέρος (Radu ο Ζωγράφος, Cartiu; Μιχαήλ Bărbosu και Radu Bercioi, Ciocăni, Γιάννης, Măiaș) με θύσανο ή φούντα στην κορυφή (Μιχαήλ

Bărbosu και Radu Bercioi; Θωμάς, Racovița; Κωνσταντίνος, Țânculești).

Συχνά, οι ιερείς σηκώνουν με το ένα χέρι μεγάλους ή μικρούς, λεπτούς ή χοντροκομμένους σταυρούς (Νικόλαος Mănescu, Măinești), οι οποίοι κατασκευάζονται από λευκό, κίτρινο και αρκετά συχνά κόκκινο μέταλλο (Νικόλαος και Radu, Cociobi) και στολίζονται κάποτε στο τέρμα των κεραιών η του ένθετου Χ, με γραμμές, κουμπιά ή φύλλα. Επιπλέον, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες κατηγορίες κληρικών, μερικοί ιερείς σφίγγουν στις αγκάλες ή κρατούν με το ένα χέρι ένα βιβλίο, φυσικά, το ιερό ευαγγέλιο. Πρόκειται για αντίτυπα με ιδιαίτερο δέσιμο / επένδυση, κάποτε επάργυρη (ο ιερέας στο Velești) ή χρυσοποίκιλτη (Γρηγόριος, Cernaia; Δημήτριος, Racovița), με το εξώφυλλο στολισμένο με διάφορα μοτίβα, κυρίως γεωμετρικά (Θανάσης και Βασίλειος Voicescu-Pungescu, Voicestii din Vale). Ακριβέστερα, σε εκείνο στις αγκάλες του παπά-Γρηγόρη (Cernaia) εμφανίζονται στις γωνίες από δύο ομόκεντρα ημικύκλια, ενώ στο κέντρο ένα ωσειδές εγγεγραμμένο σε έλλειψη με κυματιστό περίγραμμα. Αυτή τη διακόσμηση την υπερβαίνει κατά πολύ εκείνη στο εξώφυλλο του ευαγγελίου του ιερέα στο Velești, στη μέση του οποίου υψώνεται ένας σταυρός πλαισιωμένος από δύο αγγέλους με αλλόκοτη μορφή, ο οποίος προβάλλεται στο βάθος ενός αστικού τοπίου με σπίτια, αλλά και με πύργο. Η όλη σύνθεση εγγράφεται σε ρόμβο με κυματιστές άκρες, ενώ και στις τέσσερις γωνίες του εξωφύλλου ζωγραφίζονται από ένα κλαδάκι με φύλλα και ένα αστέρι. Σπανίως μερικοί ιερείς, όπως οι Γεώργιος και Γιάννης (Viorești), ακουμπούν σε απλά ξύλινα μπαστούνια χωρίς κανένα διακοσμητικό στοιχείο, ενώ ο Radu ο Ζωγράφος (Cartiu), κρατά στο δεξί του χέρι ένα πινέλο και στο αριστερό κρατά μικρό αγγείο για την ανάμιξη των χρωμάτων, προκειμένου να επισημάνει στους θεατές και την ιδιότητά του ως αγιογράφου εκκλησιών.

Σε αντίθεση με όλους τους υπόλοιπους κληρικούς που ζωγραφίστηκαν στις εκκλησίες της Βλαχίας, ο Κωνσταντίνος Cocorovanu (Ionești), οι Νικόλαος και Δημήτριος (Urșani) (Εικ.11) και ένας άγνωστος ιερέας στο Văleni επέλεξαν να ενδυθούν τουλάχιστον εν μέρει με λειτουργικά άμφια. Οπότε όλοι φορούν φαιλόνια, τα οποία διαφέρουν όμως πολύ μεταξύ τους. Ακριβέστερα, εκείνο του παπά στο Văleni είναι κίτρινο, απλό, χωρίς κανένα διακοσμητικό στοιχείο, ενώ εκείνο το πάλλευκο του Δημήτριου (Urșani) στολίζεται στους ώμους με κόκκινους σταυρούς που ταιριάζουν με τους κάπως απλούστερους στα μανίκια του στιχαρίου. Μια παρόμοια αντιστοιχία παρατηρείται και στην περίπτωση των αμφίων του Νικόλαου (Urșani), παρόλο που το άσπρο με πρασινωπές ανταύγειες φαιλόνιό του καλύπτεται με πιο περίπλοκη διακόσμηση που συνίσταται από λευκά τετράλοβα σχήματα με μαύρο περίγραμμα, στο εσωτερικό των οποίων εγγράφονται κόκκινα φυτά με ένα λουλούδι το καθένα. Τέλος, το πολύ ανεβασμένο φαιλόνιο του Κωνσταντίνου Cocorovanu (Ionești) (Εικ. 12)

διακοσμείται με αναρριχητικά φυτά με φύλλα και λουλούδια σε αποχρώσεις κόκκινου, φιστικιού και μαύρου.

Κάτω από αυτό, ο ιερέας στο Ionești δεν φορά όμως στιχάριο, αλλά τρία μη λειτουργικά άμφια, ένα απλό λευκό ράσο, διακοσμημένο μόνο με γκριζες γραμμές στην παρυφή και τα μανίκια, ένα σταχτί τσεπκένι με ρέλι από γούνα βαμμένη σε διάφορα χρώματα (λευκό, κίτρινο, καφέ, σταχτί), καθώς και ένα αντερί διασχιζόμενο από πλάγιες λευκές, γκριζες, φιστικιές και κόκκινες ταινίες και γραμμές και εφοδιασμένο με επιμάνικα σε τόνους κόκκινου και φιστικιού. Αντίθετα, οι υπόλοιποι τρεις προαναφερθέντες ιερείς είναι ενδεδυμένοι σε στιχάρια, απλό λευκό με κόκκινους σταυρούς πλαισιωμένους από διακεκομμένες γραμμές ιδίου χρώματος στα μανίκια Nicolae (Urșani), παρόμοιο, αλλά με πλατιά πρασινωπή λωρίδα στο κάτω μέρος εκείνο του Dimitrie (Urșani) και γαλάζιο μεταλλικό χωρίς καμία διακόσμηση εκείνο του ιερέα στο Văleni. Αστόλιστο είναι και το πράσινο επιτραχήλιο του τελευταίου, ενώ οι άλλοι δυο κληρικοί επιδεικνύουν περίτεχνα είδη, τα οποία αποτελούνται από δυο χρυσές λωρίδες διαχωρισμένες από διπλές κόκκινες γραμμές, από τις οποίες κρέμονται τρεις σειρές πράσινων θυσάνων. Η επιφάνεια μιας λωρίδας καλύπτεται από δίκτυο ρόμβων με μαύρο περίγραμμα, στις γωνίες των οποίων έχουν σχεδιαστεί μικροί σταυροί με ίσες κεραίες, έτσι ώστε να σχηματίσουν αστεράκια. Αντίθετα, η άλλη λωρίδα διατρέχεται από περίπλοκο αναρριχητικό φυτό πάλι κόκκινου χρώματος. Τέλος, οι Νικόλαος και Δημήτριος (Urșani) ζωγραφίστηκαν με ασκέπαστο το κεφάλι, ενώ ο ιερέας στο Văleni και ο Κωνσταντίνος Cocorovanu (Ionești) φορούν μαύρα καμηλαύκια, το πρώτο ψηλό, τετραγωνικό, με πέπλο που κρέμεται μόνο πίσω, και το δεύτερο σε σχήμα ανατετραμμένου τραπεζίου με σταχτιά κορδέλα τυλιγμένη στη βάση.

Είναι προφανές ότι κατά τη διάρκεια των δεκαπέντε λεπτών της παρούσας ανακοίνωσης δεν ήταν δυνατόν να προσφέρουμε παρά μια γενική εικόνα μιας μοναδικής κατηγορίας των ανθρώπων της εποχής, ως εκ τούτου προκειμένου να ενημερωθείτε περαιτέρω για τη μόδα στο πεδίο της ένδυσης στη Βλαχία κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα σας προσκαλούμε να διαβάσετε τον τόμο *Μόδα και πολυτέλεια στη Βλαχία της ελληνικής επανάστασης που έχει ήδη κυκλοφορήσει από τις εκδόσεις Αρχίτα*.

Summary

This paper aims to reconstruct the garments worn by the priests and the archpriests of Wallachia during the first half of the nineteenth century, not only for celebrating the Divine Service, but also when outside the places of worship. Given the preservation of just a few pieces of clothing from that period, and the almost complete absence of texts that describe such clothes, we have resorted to the most extensive source of knowledge available, namely the votive portraits found in the churches painted between 1800 and 1850. For, according to the practice of the time, the priests could be depicted on the walls of a church not only for having financed its construction, but also for having given it their blessing, for having supervised the building process, for planning to serve in that place of worship or simply as kin to the donors. This explains the presence of over 200 portraits of clerics in the 141 places of worship with frescoes preserved from the period, which we have inventoried and identified following an extensive research campaign carried out over several years. We have thus managed to reconstruct in detail the appearance of each piece in the priests' wardrobe, noting how different from today's clothes theirs were, especially the non-liturgical ones and particularly in terms of their vivid colors.

Εικ. 1. Tetoiu, νομός Vâlcea, Ρουμανία. Εκκλησία των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Προσωπογραφία του πρωτοπρεσβύτερου Κωνσταντίνου με τους υιούς Ιωάννη και Κωνσταντίνο (1820) (φωτ. Tudor Dinu 2016).



Εικ. 2 Milești, νομός Vâlcea, Ρουμανία. Εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Προσωπογραφία του πρωτοπρεσβύτερου Ivan Făurescu (1829) (φωτ. Tudor Dinu 2018).



Εικ. 3. Gorunești, νομός Vâlcea, Ρουμανία. Εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου. Προσωπογραφία του πρωτοπρεσβύτερου Cârstea (1800) (φωτ. Tudor Dinu 2017).



Εικ. 4. Corăceni, νομός Vâlcea, Ρουμανία. Εκκλησία του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου. Προσωπογραφία του πρωτοπρεσβύτερου Șerban (1804) (φωτ. Tudor Dinu 2015).

Εικ. 5. Târgu Jiu, νομός Gorj, Ρουμανία. Εκκλησία των αγίων Νικολάου και Ανδρέα.

Προσωπογραφία του πρωτοπρεσβύτερου Ανδρέα του Σκευοφύλακα με δύο από τους υιούς του (1812) (φωτ. Tudor Dinu 2015).



Εικ. 6. Târgu Logrești, νομός Gorj, Ρουμανία. Μονή των αγίων Θεοπατόρων Ιωακείμ και Άννης. Προσωπογραφία του ιερέα Șerban και της συζύγου Smaranda (1808) (φωτ. Tudor Dinu 2016).



Εικ. 7. Căineni, νομός Vâlcea, Ρουμανία. Εκκλησία των Ταξιαρχών. Προσωπογραφία του ιερέα (1808) (φωτ. Tudor Dinu 2016).



Εικ. 8. Ciocăni, νομός Argeș, Ρουμανία. Εκκλησία του αγίου Νικολάου και της Κοίμησης της Θεοτόκου. Προσωπογραφία του ιερέα Μιχαήλ Bărbosu (1840) (φωτ. Tudor Dinu 2019).

Εικ. 9. Țânculești, νομός Vâlcea, Ρουμανία. Εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου. Προσωπογραφία του ιερέα Κωνσταντίνου (1805) (φωτ. Tudor Dinu 2017).



Εικ. 10. Viașu, νομός Mehedinți, Ρουμανία. Εκκλησία των αγίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Προσωπογραφία του ιερέα Ιωάννη (1839) (φωτ. Tudor Dinu 2018).



Εικ. 11. Urșani, νομός Vâlcea, Ρουμανία. Εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Προσωπογραφία των ιερέων Νικολάου και Δημητρίου (1800) (φωτ. Tudor Dinu 2016).



Εικ. 12. Ionești, νομός Gorj, Ρουμανία. Εκκλησία των Ταξιαρχών (1836). Προσωπογραφία του ιερέα Κωνσταντίνου Cocorovanu (φωτ. Tudor Dinu 2019).

Διάννα Ζάρρα

Η ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙ.
ΩΣ ΤΟΠΟΣ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΩΝ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΜΙΑΣ ΦΟΡΗΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΑΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Για την Χρυσάνθη

Εισαγωγή

Η παρούσα εισήγηση επιδιώκει έναν αναστοχασμό των κριτηρίων ένταξης της χριστιανικής εικόνας του 19^{ου} αι. εντός του αφηγήματος της νεοελληνικής ιστορίας της τέχνης. Κεντρική θέση στην παρούσα μελέτη κατέχει η έννοια της παράδοσης, όπως αυτή, διαρκώς, ανατροφοδοτείται μέσα από την κυκλοφορία ιδεών και τεχνουργημάτων ανάμεσα σε διαφορετικές πολιτισμικές επικράτειες¹.

Όπως είναι γνωστό, το μεγαλύτερο μέρος της σχετικής ελληνόγλωσσης βιβλιογραφίας ως κρίσιμο κριτήριο «αποκοπής» από την παράδοση της θρησκευτικής τέχνης των χρόνων της τουρκοκρατίας ή εναλλακτικά της ένταξης της στην ιστορία της μοντέρνας ελληνικής τέχνης, ανέδειξε τον βαθμό προσαρμογής της στις μορφοπλαστικές αξίες και τις συνθετικές αρχές της δυτικής εικονογραφικής παράδοσης². Αυτού του είδους η θεώρηση, ωστόσο, όχι μόνο αντηχεί «προκατασκευασμένες αντιλήψεις περί πολιτισμικών ιεραρχιών»³,

¹ Th. DaCosta Kaufmann – C. Dossin – B. Joyeux-Pruner, “Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History”, στο: *Circulations in the Global History of Art* (Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Pruner eds), USA 2017, 2 (στο εξής: DaCosta Kaufmann – Dossin – Joyeux-Pruner, Introduction).

² Α. Προκοπίου, *Νεοελληνική τέχνη. Βιβλίο πρώτο: Εφτανησιώτικος νατουραλισμός*, Αθήνα 1936, 57-61. I. Zarra, “The synthesis of a new iconography under the stimulus of emerging Greek liberation”, *Series Byzantina X* (2012), 67-68 και I. Zarra, “The Christian Icon of the 19th Century from the Point of View of the Art Historian”, *Analogia* (2021) (υπό έκδοση) όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. S. Naef – I. Maffi – W. Shaw, “‘Other Modernities’: Art, Visual Culture and Patrimony Outside the West. An Introduction”, *ARTL@S BULLETIN*, Vol. 9, Issue 1 (Winter 2020), 5 (στο εξής Naef – Maffi – Shaw, ‘Other Modernities’).

³ DaCosta Kaufmann – Dossin – Joyeux-Pruner, Introduction, 2.

αλλά, κυρίως, παραμένει προσκολλημένη σε μια μονόδρομη και στεία πρόσληψη της έννοιας επιρροή ή μεταφύτευση «εικόνων, στυλ, αισθητικών» από ένα προηγμένο κέντρο σε μια περιφερειακή πολιτισμική οντότητα⁴.

Βέβαια, τέτοιες θεωρήσεις δεν είναι σύμπτωμα αποκλειστικά της ελληνικής βιβλιογραφίας. Ξένοι μελετητές, επίσης, υιοθετώντας ως καταληκτικό όριο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής την εμφάνιση των εθνικών απελευθερωτικών κινημάτων στην βαλκανική επικράτεια και παρατηρώντας τη δεκτικότητα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής σε στιλιστικές και εικονογραφικές καινοτομίες, την περιγράφουν ως μια τέχνη που «αντανακλά την καινοτομία» και το συνεχές της παράδοσης⁵. Τέτοιες θέσεις, ωστόσο, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, αναπαράγουν ένα είδος ταυτολογίας, δεδομένου ότι τα συστατικά που οικοδομούν το σώμα της παράδοσης είναι εξ ορισμού τόσο οικεία όσο και αλλότρια.

Η σκηνή του Ευαγγελισμού ως περίπτωση μελέτης διαπολιτισμικών συναντήσεων στην χριστιανική εικονογραφία του 19^{ου} αιώνα.

Ως περίπτωση μελέτης θα μας απασχολήσει μια εικόνα του 19^{ου} αι. από τον ναό της Αγίας Μαρίας (1852)⁶ των Ιωαννίνων με θέμα τον Ευαγγελισμό (Εικ. 1). Αναμφισβήτητα, πρόκειται για ένα από τα παλαιότερα και τα πιο συχνά αποδιδόμενα θέματα⁷, το οποίο με τη σειρά του γέννησε ποικίλες διαχρονικά και διατοπικά εκδοχές, γεγονός που το καθιστά ιδανικό παράδειγμα για μια διαπολιτισμική προσέγγιση της εικονογραφίας του.

Στην υπό εξέταση εκδοχή, στην σκηνή μας εισάγει το καλάθι, από το οποίο προβάλλει πορφυρό υφάδι, τοποθετημένο στο πρώτο επίπεδο. Πιο πίσω και δεξιά, ο αρχάγγελος Γαβριήλ βαδίζει επάνω σε σύννεφα, γέρνει ευλαβικά το κεφάλι του προς τη Θεοτόκο και της προσφέρει κρίνο, γύρω από τον κορμό του οποίου περιελίσσεται λεπτή ταινία με την γνωστή ρήση: ΧΑΙΠΕ ΚΑΙ ΧΑΡΙΤΩ-

⁴ Naef – Maffi – Shaw, ‘Other Modernities’, 4.

⁵ E. L. Spratt, “Toward a Definition of ‘Post-Byzantine’ Art: The Angleton Collection at the Princeton University Art Museum” (2012), Record, Volume 71-72, 16.

⁶ I. Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19^{ος}-αρχές 20^{ού} αιώνα. Ιστορία και Πολιτισμός μέσα από την Εικόνα*, Ιωάννινα 2018, (στο εξής: Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19^{ος}- αρχές 20^{ού} αιώνα*).

⁷ H. Papastavrou, *Recherche Iconographique dans l’Art Byzantine et Occidental du XI^e au XV Siècle L’Annonciation*, (Chr. A. Maltzou – T. Velmans préf.), Bibliothèque de l’Institut Hellénique d’ Études Byzantines et Post-byzantines de Venise: Venice 2007, 4, 47, 48 (στο εξής: Papastavrou, *Recherche Iconographique*). Η πιο πρόωμη εκδοχή ταυτίστηκε με την παράσταση που σώζεται στην παλαιοχριστιανική κατακόμβη της Αγίας Πρίσκιλλας και χρονολογείται τον 3^ο αι. M. Lidova, “ΧΑΙΠΕ ΜΑΡΙΑ Annunciation Imagery in the Making”, *IKON* 10 (2017), 46.

MENH O KYPIOS META SOY. Η Μαρία εικονίζεται γονατιστή μπροστά από μαρμάρινο αναλόγιο, όπου έχει τοποθετηθεί ανοιχτό βιβλίο. «Έχουσα ολίγον κλιτήν την κεφαλήν»⁸, σηκώνει τα δυο της χέρια ανοιχτά, συμπυκνώνοντας μια κλιμάκωση ψυχολογικών αντιδράσεων που κυμαίνονται από την αμνηστική, τον δισταγμό μέχρι και την αποδοχή⁹. Το τρισάκτινο μοτίβο, εικονική συνθήκη της δράσης του Αγίου Πνεύματος, υποτυπώνοντας την αμοιβαία συμφωνία Θεού και κτιστού κόσμου, λειτουργεί ως η «δύναμη της ενσάρκωσης», κατά τη στιγμή της σύλληψης του Λόγου¹⁰.

Η εικονογραφική ανάλυση αναδεικνύει εκ πρώτης μια σειρά από εισαγωγές ευρωπαϊκών προτύπων να συνυπάρχουν με τις βασικές αρχές της ορθόδοξης ανατολικής εικονογραφίας. Πιο αναλυτικά, αντί για το καθιερωμένο κεκρόφαλο, κάτω από το μαφόριο της Παρθένου, διακρίνουμε αραχνούφαντο πέπλο υστερογοθτικής καταγωγής, απόηχο των υβριδικών μεταβυζαντινών εικόνων της βενετοκρατούμενης Κρήτης¹¹. Εσωτερικά ενδύεται γαλάζιο φόρεμα με ανοιχτόχρωμη πουκαμίσα που σφίγγεται στη μέση με ζώνη, η πολυτέλεια των οποίων απηχεί τις προθέσεις του ευρωπαϊκού προτύπου του να περιβληθεί η Παρθένος με βασιλική αύρα¹². Ο χώρος όπου εκτυλίσσεται η ιερή αναγγελία, αν και εμφανίζεται απροσδιόριστος, εντούτοις, τα αντικείμενα ή έπιπλα που κι εδώ περιλαμβάνονται –αναλόγιο ή έπιπλο προσευχής και αναγνώσματος–, στη δυτική εικονογραφία εννοούνται ως αναπόσπαστη σκευή του δωματίου της Παναγίας και, ταυτόχρονα, υποδηλώνουν χώρους ιδιωτικής λατρείας, παραπέμποντας, αντίστοιχα, στο *prie-dieu* και το Βιβλίο των Ωρών ή το εγχειρίδιο

⁸ Σύμφωνα με τον Διονύσιο εκ Φουρνά, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί*, ἐκδιδόμενη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον, ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει 1909, 85. Για την ποικιλία των εικονογραφιών οδηγών βλ. I. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα Ζωγράφοι-Εργαστήρια-Καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006, 44-46 (στο εξής: Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*) και ειδικότερα για το ρόλο της *Ἑρμηνείας* βλ. Ν. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενισιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2009, τ. Α', 361-364 (στο εξής: Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*).

⁹ Βλ. L. Ouspensky – V. Lossky, *Le sens des icons*, Paris 42003, 158 (στο εξής: Ouspensky – Lossky, *Les sens des icônes*).

¹⁰ Ouspensky – Lossky, *Les sens des icônes*, 14, 158. Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 362.

¹¹ Η αντικατάσταση του παραδοσιακού κεκρόφαλου από διάφανο πέπλο, το οποίο ποτέ δεν εμφανίστηκε ως ενδυματολογικό συστατικό στο βυζαντινό παρελθόν, είναι δυτική εισαγωγή, A. Lymberopoulou, “Late and Post-Byzantine Art under Venetian Rule: frescoes versus icons, in Crete in the Middle” στο: *A Companion to Byzantium* (Liz James ed.), Oxford 2010, 363, 369.

¹² Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 51.

προσευχής¹³. Η λιτή σκηνοθεσία, ωστόσο, είναι κοινός τόπος τόσο της εγχώριας όσο και της δυτικής πρόθεσης να προβληθεί η βαρυσήμαντη ιερή συμφωνία¹⁴. Σε ό,τι αφορά τη χωροθέτηση των μορφών, η Θεοτόκος, αντίθετα από τη βυζαντινή της παγίωση στη δεξιά πλευρά, τοποθετείται αριστερά¹⁵. Η παρουσίασή της όμως, ακόμη και σε αυτή την πλευρά δεν αποτελεί ρηξικέλευθη επιλογή ούτε επινόηση του δυτικού εικονογραφικού ρεπερτορίου, δεδομένου ότι συνηθίζεται σε έργα της παλαιοχριστιανικής περιόδου και, εντέλει, παγιώνεται στη δυτική τέχνη¹⁶. Το κλαδί με το τριπλό κρινάνθεμο αντί της ράβδου, καθιερώθηκε στην Καθολική Δύση ως σύμβολο αγνότητας ή μετωνυμία του παραδείσου¹⁷ και έκανε την εμφάνισή του στα τέλη του 14^{ου} αι., απ' όπου εν συνεχεία πέρασε και στην ορθόδοξη Ανατολή¹⁸. Στην πραγματικότητα, το άνθος προέκυψε από δυτική παρανόηση του σκήπτρου που κανονικά έφερε ο άγγελος, εξέλιξη του αρχαίου κηρυκείου και συμβόλου εξουσίας που δίνεται στον φέροντα ως επίσημο εκφραστή της θεϊκής βούλησης¹⁹. Το ύφασμα στο καλάθι, εμπνευ-

¹³ M. B. Freeman, "The Annunciation: From a Book of Hours for Charles of France", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 19, no. 4 (1960), 107. Accessed January 17, 2021. doi:10.2307/3257865 (στο εξής: Freeman, The Annunciation). J. L. G. García, "Empathetic Images and Painted Dialogues: The Visual and Verbal Rhetoric of Royal Private Piety in Renaissance Spain", στο: *Push Me, Pull You. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, (S. Blick – L. D. Gelfand eds), Leiden 2011, vol. I, 499.

¹⁴ Freeman, The Annunciation, 107.

¹⁵ Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 49. Ο άγγελος εικονίζεται στα αριστερά πολύ πρώιμα, στις κατακόμβες της Αγίας Πισκίλλας στη Ρώμη. Ε. Παπασταύρου, «Ο άγγελος στον Ευαγγελισμό», *Ιστορία και Τέχνη, Μνήμη Δημήτρη Κωνσταντίου: Από τους κύκλους διαλέξεων του Συλλόγου Φίλων του Βυζαντινού & Χριστιανικού Μουσείου (2000-2010)* 2014, 262 (στο εξής: Παπασταύρου, Ο άγγελος στον Ευαγγελισμό).

¹⁶ Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 49, 50.

¹⁷ Όπως αναγνώσθηκε κατά τον 14^ο και 15^ο αιώνα. Βλ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, 137, απ' όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Θ. Μ. Προβατάκης, *Χαρακτικά Ελλήνων Λαϊκών Δημιουργών. 17ος-19ος αιώνες*, Αθήνα 1993, 116-117 αρ. 159. Θ. Μ. Προβατάκης, *Θησαυροί και Κειμήλια Μουσείου Έκκλησιαστικής τέχνης Ίεράς Μητροπόλεως Μονεμβασίας και Σπάρτης, Ίερά Μητρόπολις Μονεμβασίας και Σπάρτης, Σπάρτη* 1998, 154-155 αρ. 61. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες. Όρθόδοξα Θρησκευτικά Χαρακτικά 1665-1899*, τ. Ι, Αθήνα 1986, 149-152 αρ. 144-146. Επίσης, μια εξήγηση για τον συμβολισμό του κρινου απορρέει από το Άσμα Ασμάτων. Ο Γαβριήλ εικονίζεται να φέρει το άνθος από το 1300. Βλ. Παπασταύρου, Ο άγγελος στον Ευαγγελισμό, 269.

¹⁸ Κ. Κοντοπανάγου, *Ο ναός του αγίου Γεωργίου Νεγάδων στην Ήπειρο (1795) και το έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννου και Αναστασίου Αναγνώστη, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα* 2010, τ. Α', 68-70 και σημ. 343, απ' όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία, <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/5775> <http://dx.doi.org/10.26268/heal.uoi.2204> (στο εξής: Κοντοπανάγου, *Ο ναός του αγίου Γεωργίου Νεγάδων στην Ήπειρο*).

¹⁹ Κ. Καλοκύρης, *Μελετήματα Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών*, 527.

σμένο από το 11^ο κεφάλαιο του πρωτευαγγελίου του Ιακώβου, αντικαθιστά την παλαιοχριστιανική συσκευή κλωσίματος και η συμπερίληψή του συνυφίνεται στενά με την υπό εξέλιξη Ενσάρκωση, συμβολίζοντας τη σάρκα του Χριστού²⁰. Η θέση του στο πρώτο επίπεδο ακολουθεί διαδεδομένα χαρακτηριστικά πρότυπα από το μαπαρόκ του Βορρά²¹ και ταυτόχρονα αποτελεί ένα είδος μετωνυμίας για την προγενέστερη άμεμπτη ζωή της Θεομήτορος. Το βιβλίο που η Μαρία διαβάσει υιοθετείται από τη δυτική εικονογραφία τον 9^ο ή 10^ο αι., περιθωριοποιώντας το αδράχτι, ενώ ιδιαίτερη αποδοχή θα γνωρίσει από τον 14^ο και 15^ο αιώνα²². Στην πραγματικότητα, το βιβλίο υπήρξε επινόηση και πάλι της ορθόδοξης Ανατολής από την οποία και προφανώς καθιερώθηκε εξαιτίας της χριστολογικής του σημασίας, φτάνοντας να σημάνει στις συνθέσεις του Ευαγγελισμού την παρουσία του ίδιου του Χριστού²³. Εν συνεχεία, ταξιδεύοντας στην Ευρώπη, θα γοιμοποιηθεί από την εκεί λογοτεχνική έμπνευση, η οποία παραλλήλιζε τον Χριστό με «ένα είδος βιβλίου γραμμένο στο δέρμα της παρθένου...»²⁴ ή εισήγαγε μια αναλογία μεταξύ Ενσάρκωσης και τέχνης μέσω της αχειροποίητης εικόνας που είναι η Θεοτόκος²⁵. Όποτε, η αχειροποίητη αποτύπωση χωρίς ανθρώπινη παρέμβαση ή ύλη παραλληλίζεται με την χωρίς σπορά σύλληψη του Λόγου²⁶. Τέλος, η κουρτίνα πίσω από τη Θεοτόκο, καταγόμενη από το ελληνο-

²⁰ Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 53, 54, 323 κ.ε.

²¹ Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 54.

²² Πρβλ. C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853 κεφ. XI, 21-22, όπου η Θεοτόκος κρατά αδράχτι ή πέκο μαλλιού, και Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 54, 226-227. Κοντοπανάγου, *Ο ναός του αγίου Γεωργίου Νεγάδων στην Ήπειρο*, 68-69.

²³ Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 54, 226, 228 σημ. 1, 232.

²⁴ Αξιοσημειώμενη παραμένει η ποιητική ερμηνεία του Βενεδικτίνου σοφού Pierre Bersuire (+1362), που κάνει λόγο «για ένα είδος βιβλίου γραμμένου στο δέρμα της Παρθένου», «... κατά το σχέδιο του Πατέρα» και το οποίο αποκαλύφθηκε στους ανθρώπους με τη Γέννηση, «διορθώθηκε με το πάθος, απαλείφθηκε με τη μαστίγωση...». Παρατίθεται στο J. M. Gellrich, *The Idea of the Book in the Middle Ages: Language Theory, Mythology, and Fiction*, New York 1985, 17. E. Gertsman, “Image as Word: Visual Openings, Verbal Imaginings”, *Studies in Iconography* 32 (2011), 51 Accessed January 17, 2021. <http://www.jstor.org/stable/23924231>, 51, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁵ Τον εξαιρετικό παραλληλισμό που τοποθετείται στην 2^η 10ετία του 7^{ου} αι., τον οφείλουμε στον όσιο Γεώργιο τον Ομολογητή, επίσκοπο Πισιδίας, Βλ. Ch. Barber, *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, New Jersey 2002, 26.

²⁶ Πάντως, στη Δύση μόνο ο Ψευδο-Μποναβεντούρα στο 3^ο κεφάλαιο του έργου του *Meditationes Vitae Christi*, υπαινίσσεται ότι η Παναγία κατά την εμφάνιση του αγγέλου διάβαζε τη σχετική για την ενσάρκωση προφητεία του Ησαΐα. Σε κάθε περίπτωση η καθιέρωση του μοτίβου οφείλεται στη συνειρμική σύνδεσή του με την εμβριθή γνώση του νόμου του Θεού που υποτίθεται ότι η Παρθένος κατείχε, αιτιολογώντας εν τέλει και την επιλογή αυτής αποκλειστικά από όλες τις παρθένους στο σχέδιο της ανθρώπινης σωτηρίας. Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 227.

ρωμαϊκό τελετουργικό τυπικό, θα περάσει στην παλαιοχριστιανική εικονογραφία συμβολίζοντας μια θεοφάνεια. Ο ρόλος του μοτίβου, ωστόσο, στο Βυζάντιο είναι μάλλον διακοσμητικός, αντίθετα από την ποικιλία που τούτο θα γνωρίσει στη μεσαιωνική τέχνη της Δύσης. Εδώ θα προσλάβει ένα μυστηριακό χαρακτήρα, παραπέμποντας στη Θεία Ευχαριστία, δεδομένου ότι αυτή σχετίζεται άμεσα με την Ενσάρκωση και τη θυσία του Χριστού²⁷.

Υστερα από τα παραπάνω προκύπτει ότι η υπό εξέταση συνθετική εκφορά του επεισοδίου οφείλει την άρθρωσή της σε μια διαρκή κυκλοφορία των υλικών τεχνουργημάτων, αλλά και των πρακτικών και των ιδεών που συγκροτούν τη θεωρητική τους βάση.²⁸ Σημείο σύνδεσης μεταξύ Ανατολής και Δύσης υπήρξε το κοινό θεολογικό περιεχόμενο και το εικονογραφικό παρελθόν του σχήματος. Πρόκειται, δηλαδή, όχι για μια απλή μεταφύτευση επείσακτων μοτίβων ή τρόπων από μια προχωρημένη τέχνη σε μια οπισθοδρομική επαρχιακή, αλλά για μια διπλής κατεύθυνσης κίνηση²⁹ από το Βυζάντιο στη μεσαιωνική Δύση και, κατά το Μεταβυζάντιο, από τη Δύση πάλι πίσω στην τουρκοκρατούμενη ορθόδοξη Ανατολή³⁰ μέχρι τους όψιμους χρόνους του 19^{ου} αιώνα. Τούτη η διπλή κίνηση αποτυπώνεται στην εκλεκτικιστική αντιμετώπιση των αισθητικών δεδομένων, μαρτυρώντας παράλληλα μια αναδιαμόρφωση του συγκεκριμένου υποδοχής, στο οποίο ενσωματώνονται οι νέοι οπτικοί κανόνες: κίνηση που λειτουργεί

²⁷ H. Papastavrou, “Le voile, symbole de l’Incarnation. Contribution à une étude sémanntique”, *CA* 41 (1993), 143, 144, 141, 142, 152. Papastavrou, *Recherche Iconographique*, 323-324.

²⁸ Για περιεχόμενο του όρου *κυκλοφορία* (circulation) βλ. M. Juneja, “Circulation and Beyond- The Trajectories of Vision in Early Modern Eurasia”, 60 (στο εξής: Juneja, *Circulation and Beyond*), επίσης βλ. DaCosta Kaufmann – Dossin – Joyeux-Pruner, Introduction, 2 και DaCosta Kaufmann, “Reflections on World Art History”, 37, όλα στο: *Circulations in the Global History of Art* Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Pruner, (eds) USA 2017.

²⁹ Κίνηση «που δύναται να επαναλαμβάνεται επ’ άπειρον». Βλ. Juneja, *Circulation and Beyond*, 60.

³⁰ Για τη διασπορά τέτοιων τεχνολογικών επεξεργασιών χάρις στις μαρτυρημένες μετακινήσεις των καλλιτεχνών στην ευρεία ελλαδική επικράτεια από τη μοναστική κοινότητα του Αγίου Όρους μέχρι την Ήπειρο με αποτέλεσμα αυτές να καθιερώνονται σε κυρίαρχες τάσεις της εποχής, βλ. πρόχειρα στα: Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος* 376, 378. Άθ. Δ. Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Άνάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», *Δωδώνη* 7 (1978), 285 κ.ε. Μ. Γαρίδης – Άθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, 15. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*, 242, 243. Ι. Ζάρρα, «Σχέσεις της ρωσικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής με την αργογραφική παραγωγή στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα: Η περίπτωση των Ιωαννίνων», στο: *Ε’ Έπιστημονικό Συμπόσιο τής Νεοελληνικής Έκκλησιαστικής Τέχνης (Πολεμικό Μουσείο, Ριζάρη 2, Αθήνα 15-16 Δεκεμβρίου 2017)*. Πρακτικά, Αθήνα 2020, 257 (στο εξής: Ζάρρα, *Σχέσεις της ρωσικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*).

κι αντιστρόφως, καθώς μέσα από τη διεύρυνση των οικειών οπτικών ικανοτήτων, ενισχύεται η διείσδυση αλλότριων τρόπων έκφρασης³¹. Οπότε, η αδέξια απόδοση της σωματικής ανατομίας των μορφών, η ανορθολογική ένταξη τους στο χώρο και κατά συνέπεια η μη πειστική θέση τους σε σχέση με τη θέση και την απόστασή τους από τον θεατή³², η παραδοσιακή απεύθυνση του βλέμματος των μορφών στον προσκυνητή, η απουσία μιας συμβατικά ισορροπημένης σύνθεσης³³ περιβάλλουν την εικόνα, όπως και έργα ανάλογης αισθητικής, με την αύρα ενός «λαϊκού κοσμοπολιτισμού»³⁴, και αρθρώνουν ένα μιγάδα τύπο, στον οποίο παραδιδόμενα³⁵ και εισαγωγές συνυπάρχουν, ενώ διατηρούν την ιδιαιτερότητά τους, χωρίς να υποτάσσονται σε έναν κοινό μορφοπλαστικό κανόνα³⁶.

Τα παραπάνω μας οδηγούν στην έννοια της παράδοσης, όρο εξαιρετικά πλούσιο στις νοηματοδοτήσεις του, η λειτουργική κατανόηση του οποίου μας ωθεί να τον εντάξουμε μέσα στη ζωή της Εκκλησίας. Εδώ, *Παράδοση*, σημαίνει την μετάδοση της αποκαλυμμένης Αλήθειας και συνίσταται από ένα σύνολο πηγών, όπως πράξεις συνόδων και πατερικά κείμενα, κανονικούς θεσμούς, εικόνες και σύμβολα και ό,τι γενικά αποτελεί τη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας³⁷. Παράδοση, συνεπώς, δεν είναι το περιεχόμενο της Αποκάλυψης αλλά ένα πλήθος τρόπων με τους οποίους αυτό επικοινωνείται, παραμένοντας την ίδια στιγμή μια «ζωντανή πραγματικότητα»³⁸. Ακριβώς γι' αυτό δεν αποκλείει νέες εκφράσεις της Αλήθειας, όταν είναι απαραίτητο να απαντηθούν οι

³¹ M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer the social history of pictorial style*, Oxford University Press 21988, Preface to the First Edition (στο εξής Baxandall, *Painting and experience*). Αναφέρεται στο Ζάρρα, Ιωάννινα, 19^{ος} - αρχές 20^{ου} αιώνα, 414. Ζάρρα, Σχέσεις της ρωσικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, 257.

³² Πάντως, η προοπτική ένταξη των μορφών στον εικαστικό χώρο σε συνδυασμό με τις ορθές αναλογίες εντοπίζονται στη βυζαντινή τέχνη από τον 13^ο αι. και οφείλονται σε επιδράσεις της κλασικής τέχνης. Παπασταύρου, Ο άγγελος στον Ευαγγελισμό, 267.

³³ Uspensky – Lossky, *Les sens des icônes*, 25.

³⁴ C. A. Tsakiridou, *Tradition and Transformation in Christian Art. The Transcultural Icon*, New York 2019, 5 (στο εξής: Tsakiridou, *Tradition and Transformation in Christian Art*).

³⁵ Βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ιστορία και Εσχατολογία στην ορθόδοξη λειτουργική τέχνη. Παράδοση και ανανέωση από το Βυζάντιο στην εποχή μας», στο: Πρακτικά Ζ' Συνάντησης Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, «Παράδοση και ανανέωση στο Βυζάντιο», (Κομοτηνή 20-23 Σεπτεμβρίου 2007), Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης - Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας, Κομοτηνή 2011, 84 (στο εξής: Τριανταφυλλόπουλος, *Ιστορία και Εσχατολογία στην ορθόδοξη λειτουργική τέχνη*).

³⁶ Juneja, *Circulation and Beyond*, 66. DaCosta Kaufmann – Dossin – Joyeux-Pruner, Introduction, 2.

³⁷ Ωστε αυτή εμπλέκει τα «λόγια»: γραπτά, προφορικά, ή ένα είδος «άηχης γλώσσας» και η οποία «αντιμετωπίζει την κατανόηση με μια εκδήλωση οπτική (εικονογραφία, τελετουργικές κινήσεις κ.λπ.)», βλ. Uspensky – Lossky, *Les sens des icônes*, 9, 10, 11, 12, 14.

³⁸ Uspensky – Lossky, *Le Sens des icônes*, 1, 14

ανάγκες της εκάστοτε ιστορικής εποχής³⁹. Κατά τον ίδιο τρόπο, η εικονογραφία, ως μια από τις πολλές πηγές της Παράδοσης που προσλαμβάνει το νόημά της σε σχέση με τις άλλες πηγές της πίστης, ανάλογα με τις ανάγκες της εποχής της, μπορεί να εκφέρεται εκ νέου⁴⁰. Εδώ ακριβώς είναι και το σημείο όπου η φιλοσοφική και η θεολογική θεώρηση συγκλίνει με εκείνη του ιστορικού της τέχνης που διαπιστώνει: «ακόμη και μέσα στην ίδια τη θρησκευτική παράδοση» οι ιερές παραστάσεις «ήταν υποκείμενες στην ιστορική αλλαγή»⁴¹. Άλλωστε, οι βασικές ορίζουσες της παράδοσης είναι η ενότητα στο δόγμα και η ποικιλία στην έκφραση, διότι σύμφωνα με την Ζ' Οικουμενική Σύνοδο (787) η «των ζωγράφων εφεύρεσις ... η των εικόνων ποίησις».⁴²

Η εικονογραφική παράδοση του Ευαγγελισμού που εξετάσαμε, είδαμε ότι αισθητικά ενσημαίνεται με ένα πολυσυλλεκτικό τρόπο, χωρίς ωστόσο «το νοητικό περιεχόμενό της» να χάνει την ταυτότητά του με αυτό των δογμάτων⁴³, κατορθώνοντας, εντέλει, να ενώσει, όπως έλεγε ο Vladimir Lossky, «το βαθύ συμβολισμό» του θεολογικού περιεχομένου με την επίκαιρη κάθε φορά ιστορική πραγματικότητα⁴⁴. Άρα, η Παράδοση δεν επιβάλλει έναν συγκεκριμένο τρόπο μορφοπλαστικής εκφοράς. Διαφορετικά η μορφοποίηση των δογμάτων της πίστεως θα περιέπιπτε στην ανερμήνευτη ιστορικά επανάληψη μιας απολιθωμένης ευρετηρίασης εικονογραφήσεων⁴⁵.

³⁹ Χαρακτηριστικά, ο Lossky σημειώνει ότι ακόμη και μεταγενέστερες επεμβάσεις στα ιερά κείμενα που θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν από τους μανιιώδεις παραδοσιαρχικούς ως αλλοιώσεις, δεν ακυρώνουν τη δυνατότητα να συνεισφέρουν «μια αυθεντική γνώση της αποκαλυμμένης αλήθειας», Ouspensky – Lossky, *Le Sens des icônes*, 16, 21.

⁴⁰ Ouspensky – Lossky, *Le Sens des icônes*, 21, 26, 27. Βλ. Και Α. Ουσπένσκη, *Η Εικόνα. Λίγα λόγια για τη δογματική έννοιά της, μετάφραση Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα 1991, 15, 16, 17 (στο εξής: Ουσπένσκη, *Η Εικόνα*). Τριανταφυλλόπουλος, *Ιστορία και Εσχατολογία στην ορθόδοξη λειτουργική τέχνη*, 122.

⁴¹ H. Belting, «Iconic Presence. Images in Religious Traditions», *Material Religion The Journal of Objects, Art and Belief*, (2016) vol. 12, 236, DOI: 10.1080/17432200.2016.1172769

⁴² Α. Παλιούρας, «Δόγμα και Εικόνα. Εκκλησία και Τέχνη. Ο Μ. Φώτιος οριοθετεί τη ζωγραφική της ορθοδοξίας από την μεταεικονομαχική περίοδο ως τον 20ό αιώνα», στο: Α. Αθανάσιος, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική, Συλλογή Άρθρων*, Ιωάννινα 2000, 638.

⁴³ Ouspensky – Lossky, *Le Sens des icônes*, 21.

⁴⁴ Η σκέψη είναι εμπνευσμένη από Ουσπένσκη, *Η Εικόνα*, 32.

⁴⁵ Ouspensky – Lossky, *Le Sens des icônes*, 21, 26. Tsakiridou, *Tradition and Transformation in Christian Art*, 156, 180

Επιλογικά

Εξεκινώντας τον συλλογισμό μου, κι αναφερόμενη σε θεωρήσεις που ορίζουν την μετά την άλωση θρησκευτική ζωγραφική ως εκείνη που *αντανακλά την καινοτομία και τη συνέχεια, έκανα λόγο για ένα είδος ταυτολογίας*.⁴⁶ Διότι τόσο η *συνέχεια* όσο και η *καινοτομία* –που συνήθως η βιβλιογραφία τοποθετεί σε θέση αντιπάλου– περιέχονται και οι δύο στην έννοια της παράδοσης⁴⁷. Χάρη σε αυτές τις «δημιουργικές εντάσεις» μεταξύ οικείου και άλλου, ένας εικονογραφικός τύπος, όπως ο *Ευαγγελισμός*, καθίσταται ικανός να επεκτείνεται διαρκώς στον χρόνο και την ίδια στιγμή να ενεργεί το νόημά του στο ιστορικό του παρόν⁴⁸.

Στην περίπτωση της πόλης των Ιωαννίνων, το ιστορικό παρόν χρωματίζεται από τις ποικίλες διασταυρώσεις και επαφές του κόσμου της με άλλους τόπους, ανθρώπους, αντικείμενα, ιδέες, συνήθειες και ήθη, μέσω των ταξιδιών και την διακίνηση και εισαγωγή εμπορευμάτων και αγαθών όπως η εκ Ρωσίας δωρεά δυτικότροπων έργων αγιογραφικής τέχνης⁴⁹. Οπότε, κατά την όψιμη τουρκοκρατία και μέχρι τις αρχές του 20ού αι., ποικίλες αισθητικές αρχές, εικονογραφικά μοτίβα και νέες διακοσμητικές συνήθειες από την ελεύθερη Ελλάδα, τη Ρωσία, την κεντρική και την ευρύτερη Ευρώπη, ανοίγουν έναν δημιουργικό διάλογο με εκείνες της παράδοσης. Η επαφή με αυτόν τον μακρινό αλλά προσβάσιμο ορίζοντα ανθρώπων και πολιτισμών με υπερηφάνεια προβάλλεται στον πιο προφανή «τόπο»: την ζωγραφική επένδυση της ράχης του δεσποτικού θρόνου στον μητροπολιτικό ναό της πόλης, το 1833⁵⁰. Εδώ εικονίζεται

⁴⁶ Αντιμετώπιση που εδράζεται στη στρεβλή αναπαραγωγή της θεώρησης ότι η τέχνη σε περιοχές που δεν υπάρχουν στον κανόνα της δυτικής εκφραστικής δεν αλλάζει με την πάροδο του χρόνου κι ακόμη χειρότερα όταν αλλάζει (π.χ. στο επίπεδο της τεχνικής) τούτο σηματοδοτεί μια δήθεν τομή. Naef – Maffi – Shaw, 'Other Modernities', 6-7.

⁴⁷ Η κυρίαρχη και πιο διαδεδομένη τροπή του συλλογισμού αναφορικά με την κατανόηση του όρου τομή σε συζητήσεις σχετικές με το δυτικό μοντερνισμό και τις τοπικές μη δυτικοευρωπαϊκές κουλτούρες και παραδόσεις στις εικαστικές τέχνες προσλαμβάνει την παράδοση ως ένα «*tabula rasa* φαινόμενο» που αντιτίθεται στο παρόν της εκάστοτε παράδοσης με αναμενόμενη συνέπεια την απόλειψη της παράδοσης. Βλ. Naef – Maffi – Shaw, 'Other Modernities', 8-9.

⁴⁸ Tsakiridou, *Tradition and Transformation in Christian Art*, 1, 180, 187.

⁴⁹ Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 397, 398-399. Επίσης, αξίζει να μνημονευθεί όχι απλά και μόνο η συντριπτική αύξηση των θρησκευτικών ζωγράφων μέχρι τα μέσα του 19ου αι., μα και η εντυπωσιακή παρουσία των Ηπειρωτών επαγγελματιών της τέχνης αυτής επί του συνόλου (25%). Οι τελευταίοι θα πρέπει να καταταγούν σε εκείνους, που σύμφωνα με την σχετική έρευνα, από τον 18ο αι. «εχμεταλλευόμενοι την ενιαία κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα» δραστηριοποιούνται στην ευρύτερη Βαλκανική. Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1850)*, τ. 3, *Αβέρκιος-Ιωσήφ* (Συμπληρώσεις-Διορθώσεις), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/ 114 - Ίδρυμα Εθνικών Ερευνών, Αθήνα 2010, 121-122.

⁵⁰ Για την εικόνα βλ. περισσότερα στο: Ζάρρα, *Ιωάννινα, 19ος-αρχές 20ού αιώνα*, 189-197.

ο Χριστός Μεγάλος Αρχιερέας να αποθέτει τα πόδια του όχι στο καθιερωμένο υποπόδιο αλλά στην υδρόγειο σφαίρα, πάνω στην οποία ο ζωγράφος αποτυπώνει όχι μόνο την οικεία Ευρώπη μα και τις εξωτικές και μακρινές Ασία, Αφρική και Αίγυπτο, χωρίς να υποτάσσεται πάντα στις τοπογραφικές αναγκαιότητες μιας ορθής καταγραφής τους. Ίσως μάλιστα, πίσω από την ανακριβή, στην πραγματικότητα, αποτύπωση γεωγραφικών σημείων, ουσιαστικά «χαρτογραφείται» η ίδια η επιθυμία να δειχθούν τα πέρατα του κόσμου. Απλωμένος προς θέαση ο κόσμος επάνω στη σφαίρα της υδρογείου, δίνει την αίσθηση, όπως εύστοχα παραθέτει ο Serge Gruzinski, ότι βρισκόμαστε «έξω από τον πλανήτη μας ατενίζοντας το πλοίο της Γης από μια νέα προοπτική»⁵¹.

Τούτη, ακριβώς, η επιδίωξη για μια πλήρη εποπτεία του κόσμου στη χριστιανική εικόνα του 19^{ου} αι. στην ουσία πραγματώνεται όχι μόνο με την προσπάθεια των αγιογράφων για μια ακριβή απεικόνιση του γήινου ορίζοντα, αλλά πρωτίστως και κυρίως με το άνοιγμά της, διατοπικά και διαχρονικά, σε διαρκείς και σκόπιμες αναμίξεις, συνομιλίες και τομές. Διαπίστωση που αναπόφευκτα ως μελετητές μας ωθεί σε μια κριτική αυτοανάλυση των μέχρι τώρα σχετικών προσεγγίσεών μας αναφορικά με τον χαρακτήρα της εικόνας του 19^{ου} αι., αποσκοπώντας σε μια ουσιαστική και επικαιροποιημένη κατανόηση εκείνων των εμπνεύσεων που την αρτιώνουν, καθιστώντας την πλήρη νοήματος στο διηγετικές.

Summary

THE CHRISTIAN ICON OF THE 19th CENTURY
AS A 'TOPOS' OF INTERCULTURAL MEETINGS:
THE CASE OF A SET OF HAGIOGRAPHICAL WORKS
FROM THE TEMPLE OF SAINT MARINA OF IOANNINA

The present paper seeks a reflection of the criteria for the integration of the Christian icon of the 19th century within the discourse of modern Greek art history. Central to the present study is the concept of tradition, as it is constantly fed back through the circulation of ideas and artifacts between different cultural territories. An iconographic type of the Annunciation is taken as a case study because it becomes able to constantly extend in time and to act on its meaning in its historical present.

After examining the material in question we can conclude that the synthetic version of the scene under consideration owes its articulation to a constant circulation of the material artifacts, but also of the practices and ideas that form their theoretical basis.

⁵¹ S. Gruzinski, "Art History and the Iberian Worldwide Diffusion: Westernization/Globalization/Americanization", στο: *Circulations in the Global History of Art* (Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Pruner eds), USA 2017, 103.



Εικ. 1. Ζήκος Κυριαζής [αποδίδεται], *Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, β' μισό 19^{ου} αι., τέμπλο, Αγία Μαρίνα, Ιωάννινα © Ι. Ζάρα.

Μαρκοζάνης Νικόλαος

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ Ι. Ν. ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΝΕΑΣ ΠΕΝΤΕΛΗΣ

Οι ασάλευτες αλήθειες και ἡ ἐν χρόνῳ ἀπεικόνισή τους

α. Εἰσαγωγικά.

Ὁ ναός τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς εὐρίσκεται στὸν Δῆμο Πεντέλης καὶ ἀνήκει στὴν Δημοτικὴ Κοινότητα Νέας Πεντέλης τῆς Περιφερείας Ἀττικῆς. Ὁ σημερινὸς ναός (Εἰκ. 1) εἶναι κτισμένος στὴ θέση δύο παλαιότερων. Ὁ πρῶτος εἶχε κτισθεῖ τὴν δεκαετία τοῦ 1930 ὑπὸ μορφὴ ξύλινου παραπήγματος, ἐνῶ ὁ δεύτερος οἰκοδομήθηκε το 1954 καὶ ἦταν μίᾳ μικρῇ τρίκλιτη βασιλική. Τὸ 1989 ἐκκίνησαν οἱ ἐργασίες ἀνεγέρσεως ἐνός νέου μεγάλου ἐνοριακοῦ ναοῦ καὶ μετὰ ἀπὸ πολλὰ ἔτη ὀλοκληρώθηκαν οἱ ἐργασίες, γιὰ νὰ ἐγκαινιασθεῖ τελικῶς στίς 22 καὶ 23 Σεπτεμβρίου 2018¹.

Ὡς ἀρχιτεκτόνημα, ὁ ναός ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου μετὰ τρούλου, ὅπου στὴν βορειοδυτικὴ ἐξωτερικὴ γωνία, σέ ἐπαφὴ μὲ τὸ κυρίως κτίσμα, ἀναπτύσσεται ὑψηλὸ κωδωνοστάσιο, ὑπὸ μορφὴ τετραγωνικοῦ πυργίσκου.

Στὴν εἰκονογράφηση τοῦ συγκεκριμένου ναοῦ δύο πόλοι ὑπῆρξαν καθοριστικοί γιὰ τὴν τελικὴ τῆς ἐκβαση τόσο ὁ προϊστάμενος τοῦ ναοῦ πρωτοπρεσβύτερος π. Ἰωάννης Σαββάκης, ὅσο καὶ οἱ «χαρισματοῦχοι διάκονοι» τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς Κωνσταντῖνος Λάβδας καὶ Νεκτάριος Σταματέλος, οἱ ὁποῖοι λειτουργώντας μὲ συλλογικὸ καὶ ἀγαστὸ τρόπο, ὀδήγησαν τὴν εἰκονογράφηση σέ ἓνα καλαίσθητα ὀλοκληρωμένο, φιλόκαλο καὶ χαριτόμορφο ἀποτέλεσμα. Τὸ ἐγχεῖρημα ὑπῆρξε δύσκολο, διότι οἱ συντελεστὲς τοῦ ἔργου ἔπρεπε νὰ προσαρμοστοῦν σέ ἓνα ἤδη προϋπάρχον κτιριακὸ κέλυφος καὶ παραλλήλως νὰ προσαρμόσουν σέ αὐτὸ εἰκονογραφικὲς λύσεις πού νὰ διακονοῦν τόσο τὸ μυ-

¹ Γιὰ πλήρες καὶ τεκμηριωμένο ἱστορικὸ τῆς ἀνεγέρσεως, τῶν ἐμπλεκομένων, καθὼς καὶ πολλῶν ἄλλων ἀρχιτεκτονικῶν πληροφοριῶν βλ. Σ. Μαμαλοῦκος, «Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Ἁγίας Παρασκευῆς Νέας Πεντέλης καὶ μερικὲς σκέψεις γιὰ τὴ σύγχρονη ὀρθόδοξη ναοδομία», εἰσήγηση στὴν ἐκδήλωση «Ἐκφραση Ι. Ν. Ἁγίας Παρασκευῆς Νέας Πεντέλης», Ἱερός Ναός Ἁγίας Παρασκευῆς Νέας Πεντέλης, 20 Οκτωβρίου 2019.

στήριο τῆς Θείας Λατρείας, ὅσο καί τίς ἀνάγκες τῆς ἐνοριακῆς ζωῆς, ἡ ὁποία ἀναζητᾶ, μέσα σέ μία πολύβουη καθημερινότητα, ἀνάπαυση «ψυχῆς τε καί σώματος».

Οἱ σχεδιαστές τοῦ εἰκονογραφικοῦ ἐγχειρήματος δέν παρασύρθησαν ἀπό τήν πρακτική τῆς ἐποχῆς μας, ὅπου πολλοί ναοί ἐκκινοῦν τήν διακοσμητική τους προσπάθεια θέτοντας μεγαλεπήβολες προοπτικές, συνεχίζουν τήν ὑλοποίηση μέ φανταχτερές ἀντιγραφές καί τέλος καταλήγουν σέ ἀντιαισθητικά ἀποτελέσματα, διαστρεβλώνοντας τήν καθ' ἡμᾶς παράδοση κι ἀγγίζοντας πολλές φορές τά ὅρια τοῦ kitsch.

Γιά τόν λόγο αὐτό, ὁ ὠφέλιμος χῶρος τῶν ἐπιφανειῶν δέν θυσιάσθηκε πρὸς χάριν τῆς ὑπερβολῆς καί τῆς ματαιοδοξίας, οὔτε ἡ ζωγραφική ἀντιμετωπίστηκε ὡς δευτερεύον καί διεκπεραιωτικό γεγονός. Κάθε τι μελετήθηκε καί τοποθετήθηκε μέ συνέπεια καί τάξη. Συνέπεια ὡς πρὸς τά δογματικά καί ἐκκλησιαστικῶς παραδεδομένα εἰκονογραφικά στοιχεῖα καί τάξη ὡς πρὸς τήν ἱεραρχικότητα τῶν θεμάτων.

β. Οἱ ἀσάλευτες ἀλήθειες καί οἱ εἰκονογραφικές πρωτοτυπίες.

Αὐτή ἡ ἱεραρχικότητα φανερώνεται τόσο στήν καθ' ὕψος θεματική διαίρεση, ὅπου ὁ διάκοσμος κατανέμεται σέ τρία ἐπίπεδα, τό ἀνώτερο, τό μεσαῖο καί τό κατώτερο, ὅσο καί στήν ὀριζόντια διάταξη, ὅπου τά θέματα κατανέμονται μέ βάση τήν χρονολογική διαδοχή.

Τό ἀνώτερο ἐπίπεδο χαρακτηρίζεται ἀπό τήν Χριστοκεντρικότητα τῶν θεμάτων, μέ ἰδιαίτερα ὡστόσο στοιχεῖα (Βικ. 2): α) τήν ἀπεικόνιση τῆς Ἀναλήψεως στόν τροῦλο, ἀντί τοῦ Παντοκράτορος, β) τήν κεντρική θέση που κατέχει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ καί στά τέσσερα μέτωπα τῶν κεραιῶν τοῦ κτιριακοῦ σταυροῦ, ἦτοι ὡς Ἅγιον Μανδῆλιον ἀνατολικῶς, ὡς Μεταμορφωθείς νοτίως, κατά τόν Μυστικό Δεῖπνο δυτικῶς καί Ἀναστάς βορείως καί γ) ἀπό τά ὑπόλοιπα γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ Θεανθρώπου, τά ὁποῖα ἀπεικονίζονται στήν ἀνωτέρα ζώνη, ἐκκινώντας ἀπό τήν Γέννηση καί καταλήγοντας στήν Πεντηκοστή, μέ μία δεξιόστροφη πορεία διαδοχῆς τῶν γεγονότων, ἀρχομένη ἀπό τό νοτιανατολικό τμήμα τῆς καμάρας τοῦ ἱεροῦ καί περατουμένη στό ἀντίστοιχο βορειοανατολικό τῆς τμήμα.

Τό μεσαῖο ἐπίπεδο κυριαρχεῖται ἀπό τό στοιχεῖο τῆς ὀρθομαρμαρώσεως, τῆς ἐπενδύσεως δηλαδή τῶν τοίχων μέ μαρμάρινες πλάκες διαφορετικῶν σχημάτων καί χρωμάτων, φθάνοντας ὡς τήν γένεση τοῦ περιμετρικοῦ κοσμήτη. Παραπέμπει σέ διακοσμητική συνήθεια τῶν πρωίμων καί μέσων βυζαντινῶν χρόνων²

² Βλ. Γ. Σωτηρίου, *Χριστιανική καί Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία*, τ. Α', Ἀθήναι 1942, 356, (στό ἐξῆς: Σωτηρίου, *Χριστιανική Ἀρχαιολογία*).

καί λειτουργεί στην παρούσα περίπτωση ως ένα ζωγραφικό σημείο στίξεως. Δηλαδή, ως μία οπτική άνω τελεία, όπου η όραση ήσυχάζει και τά συναισθήματα απαλύνονται, ενώ ταυτοχρόνως επιτυγχάνεται η σύζευξη μεταξύ άνω-τέρας και κατωτέρας ζωγραφικής ζώνης (Είκ. 3).

Τό κατώτερο επίπεδο προβάλλει την αγιότητα της θριαμβευούσης Έκκλησίας, μέσω μίας παρατακτικής ζωγραφικής ολοσώμων μορφών, ακολουθώντας μία ιεραρχικότητα στην κατανομή τους. Οί μόν μορφές τών άγιών γυναικών βρίσκονται τοποθετημένες στον τοίχο του βορείου κλίτους, οί δέ μορφές τών άγιών άνδρών στον τοίχο του νοτίου κλίτους. Έπιπλέον, ή κάθε συστοιχία ύπακούει σε επιμέρους ιεραρχική ταξινόμηση από ανατολάς προς δυσμάς και ακολουθεί την εκκλησιαστική τάξη, εκκινώντας εκ τών μεγάλων ιεραρχών, και οικουμενικών διδασκάλων, ακολουθούντων τών άγιών ενδόξων μεγαλομαρτύρων και καταλήγοντας στους όσίους και θεοφόρους Πατέρες και Μητέρες, μέ χρονολογική κατάταξη ως τών νεοφανών άγιών (Είκ. 4).

Πέραν όμως τών άνωτέρω γενικών χαρακτηριστικών και τών εκ της παραδόσεως καθιερωμένων θεμάτων, για τά όποια δέν θά γίνει λόγος, αξίζει νά αναφερθούν όρισμένα επιμέρους ζωγραφικά στοιχεία, τά όποια κι άντανακλούν την λειτουργική και συμβολική στόχευση του εικονογραφικού σχεδιασμού του ναού. Τέτοια στοιχεία είναι:

Η Ανάληψις του Κυρίου: Η παράσταση βρίσκεται ζωγραφισμένη στον εύρύχωρο θόλο του τρούλλου και όχι ως εΐθισται στον χώρο υπέρνω του Ίεροϋ Βήματος (Είκ. 5). Μās παραπέμπει σε εικονογραφική επιλογή της προεικονομαχικής κυρίως περιόδου³, προβάλλοντάς μόν τό ιστορικό γεγονός, ύπομνηματίζοντας δέ την έσχατολογική παρουσία του Κυρίου κατά τό λόγιον: «Οϋτος ό Ίησους ό αναληφθείς άφ' ύμωv εις τον οϋρανόν, οϋτως ελεύσεται, όv τρόπον εθεάσασθε αυτόν πορευόμενον εις τον οϋρανόν» (Πραξ. Α' 11). Έπάρχει δηλαδή διττή σημασία, διότι πλήν του γεγονότος της έν δόξου Αναλήψεως ύπονοείται και ή μετά δόξης και πάλι Δευτέρα Παρουσία του Κυρίου.

Μάλιστα, ή λαμπρότης αυτή της δόξης επιτυγχάνεται στην παρούσα σύνθεση μέ την φωτεινότητα τών χρωμάτων φόντου κι ένδυμάτων, ή όποια ενισχύεται την ήμέρα από τό εισερχόμενο φως τών δώδεκα μονολόβων παραθύρων, καθώς και μέ την ζωηρότητα της κινήσεως τών Αγγέλων και τών κυκλικώς παρατεταγμένων κι έκστασιασμένων Αποστόλων, δημιουργώντας μία παλλομένη και υπερβατική ατμόσφαιρα.

Οί Προφήτες: Ο χορός τών Προφητών έχει έκτοπισθεί από την συνήθη εικο-

³ Πρωτοεμφανίζεται στο ναό τών Άγιών Αποστόλων Κωνσταντινουπόλεως (565) και πιθανότατα ή παράσταση αυτή νά αποτελούσε τό αρχικό εικονογραφικό θέμα τών τρούλων. Βλ. Άρ. Πανώτης, «Ανάληψις. Χριστιανική αρχαιολογία», ΘΗΕ, τ.2, (1963), στ. 513 (509-514), Ί. Στουφή-Πουλημένου, Χριστιανική και Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη, Αθήνα ²2013, σ.315 (στό έξήξ: Στουφή, Χριστιανική Αρχαιολογία).

νογραφική του θέση⁴, δηλαδή άμέσως κάτω από τόν Παντοκράτωρα, και βρίσκεται τοποθετημένος στή βάση τοῦ τρούλλου. Ἐπιπλέον, πρωτοτυπία ἀποτελεῖ τό γεγονός τῆς συμπεριλήψεως, μεταξύ τῶν δώδεκα ἀπεικονιζομένων στηθαίων μορφῶν, καί μίας γυναικείας μορφῆς, τῆς Μαριάμ⁵, ἐκπροσωποῦσα τήν χορεία τῶν Προφητίδων καί προεικονίζουσα, ὡς παρθένος καί ἡ ἴδια, τήν Θεοτόκο Παρθένο Μαρία.

Ἡ Ἀνάσταση: Στήν παράσταση τῆς Ἀναστάσεως (Εἰκ. 6), γνωστή καί ὡς «Εἰς Ἄδου Κάθοδος», τρία στοιχεῖα ἐμπλουτίζουν τήν σύνθεση:

α) Ἡ συμπεριληψη μίας ἀκόμα γυναικείας μορφῆς, πλήν τῆς Εὐας, ἐκπροσωποῦσα τήν χορεία τῶν δικαίων γυναικῶν.

β) Ἡ μορφή ἐνός ἀρχαίου φιλοσόφου καί δὴ τοῦ Αἰσχύλου⁶, ὡς πνευματικοῦ πατρός τοῦ Προμηθέως δεσμότου καί τῆς ἀπό αὐτόν προσμονῆς τῆς σωτηρίας, ἀλλά συγχρόνως καί ὡς ἐκπροσώπου τῆς θύραθεν παιδείας⁷ καί τῶν κεκοιμημένων τοῦ ἀρχαίου κόσμου, οἱ ὅποιοι ἔγιναν ἀποδέκτες τῆς σωτηριώδους διδασκαλίας τοῦ Κυρίου κατά τήν τριήμερο παραμονή Του στόν Ἄδη, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ ἀπόστολος Πέτρος: «ἐν ᾧ καί τοῖς ἐν φυλακῇ πνεύμασι πορευθεῖς ἐκήρυξεν» (Πέτρου Α', κεφ. Γ', 19).

γ) Οἱ μορφές τῶν ἀπ' αἰῶνος κεκοιμημένων καί ἐπ' ἐλπίδι ἀναστάσεως, οἱ ὁποῖες προβάλλουν ἀπό διάφορα σπήλαια τῶν δύο λόφων πού πλαισιώνουν τήν σύνθεση, σαβανωμένες καί ἱκετευτικῶς παρακαλώντας γιά τήν πνευματική τους ζωογόνηση.

Ἡ Πεντηκοστή: Ἡ παράσταση, τοποθετημένη στόν θόλο ἄνωθεν τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ἔχει χωρίσει τόν ἀποστολικό κύκλο τῶν δώδεκα μαθητῶν σέ δύο ὁμίλους τῶν ἕξι, μέ τέτοιο τρόπο ὥστε ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα τῆς ἀψίδος νά παρεμβάλεται ἀνάμεσά τους (Εἰκ. 7).

⁴ Ἀπό τόν 9^ο αἰ. καί ἐντεῦθεν ἀπεικονίζονται στήν δεύτερη ζώνη τοῦ τρούλου ἀμέσως κάτω ἀπό τόν Παντοκράτωρα. Βλ. Στουφή, *Χριστιανική Ἀρχαιολογία*, 314.

⁵ Ἡ προφητίδα Μαριάμ ἦταν ἀδελφή τοῦ Μωυσέως, ἡ ὁποία καί πρωτοστάτησε τῶν γυναικῶν κατά τήν ἐξοδο ἐκ τῆς Αἰγύπτου καί κατά τήν διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς θαλάσσης. Βλ. ΘΗΕ, «Μαριάμ», τ. 8, (1966), στ. 727. Γιά τήν παρουσία γυναικῶν (ἐκτός τῆς Εὐας) στήν *Εἰς Ἄδου Κάθοδο* βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Ἡ Βυζαντινὴ ANACTACIC. Ζητήματα τῆς Παλαιολογίας Εἰκονογραφίας*, Ἀθήνα 2019, 101 κ.ἑ. Ἡ ἴδια, «The Depiction of Women in the Byzantine 'Anastasis'. An Element of Palaiologan Iconography», στό: *Ἀρχονταρίκι. Ἀφιέρωμα στόν Εὐθύμιο Ν. Τσιγαρίδα*, Ἀθήνα 2021, 541-554.

⁶ Ὁ Αἰσχύλος, ὡς ἀναζητητῆς τῶν ἀνωτέρων προβλημάτων τῆς ἠθικῆς καί τῆς Θείας δικαιοσύνης, συγκρίνεται μέ τούς Προφῆτες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Βλ. Πηλιλλῆς Ἴ., *Ἡ φιλοσοφία τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*, Ἀθήναι 1993, 294.

⁷ Μέ τήν ἔκφραση «θύραθεν παιδεία» νοεῖται συνολικῶς ἡ ἐκτός Ἐκκλησίας γραμματειακή παραγωγή καί κατ' ἐπέκταση ὀτιδήποτε ἐκφράζει τό ἐξωεκκλησιαστικό καί κοσμικό. Βλ. Δρίτσας Δ., Μπαλιάτσας Δ., Καραμάτσκος Δ., *Λεξικό πρωτοχριστιανικῶν, βυζαντινῶν καί νεωτέρων ὀρθοδόξων ὄρων*, Ἀθήνα 2005, 160.

Σέ αντίθεση μέ τούς παραδεδομένους εικονογραφικούς τύπους τῆς παραστάσεως, στούς ὁποίους ὑπομνηματίζεται μέ ζωγραφικό τρόπο ὁ περιβάλλων χώρος τοῦ ὑπερώου, τοῦ τόπου δηλαδή στόν ὁποῖον ἔλαβε χώρα τό γεγονός, ἐδῶ οἱ δύο ὄμιλοι τῶν ἀποστόλων, οἱ ὁποῖοι βρίσκονται τοποθετημένοι σέ ἡμικυκλικό κάθισμα δύο βαθμίδων μέ ράχη καί ὑποπόδιο⁸, εἶναι ἀπηλλαγμένοι ἀπό κάθε περιορισμό τόπου καί χώρου.

Μέ αὐτόν τόν τρόπο ἐπιδιώκεται νά τονισθεῖ τό διασταλτικό νόημα τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος, ὅπου μέ τήν φανέρωση τοῦ Τρίτου Προσώπου τῆς Ἁγίας Τριάδος συντελεῖται τό ἀνοιγμα τοῦ Θεοῦ Λόγου καί τῆς Ἐκκλησίας στόν κόσμο, καταδεικνύοντας ὅτι «εἰς πᾶσαν τήν γῆν ἐξῆλθεν ὁ φθόγγος αὐτῶν καί εἰς τὰ πέρατα τῆς οἰκουμένης τὰ ῥήματα αὐτῶν» (Ψαλ. ιη', στ. 5)

Ὁ Ἰησοῦς ἀναπεσών καί τό Ἐσφαγμένο ἀρνίον: Δύο ἀλληγορικά θέματα τοποθετημένα διαμετρικά ἀντίθετα· τό μέν πρῶτο στό δυτικό θόλο τῆς σταυρικῆς κεραίας τοῦ ναοῦ, τό δέ ἄλλο στόν ἀνατολικό θόλο, ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπό τό ἅγιο θυσιαστήριο.

Ὁ Ἰησοῦς ἀναπεσών (Εἰκ. 8), ὡς θέμα βασίζεται σέ δύο χορεία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὅπου ἀναφέρεται: «κατακλιθεῖς ἀνεπαύσατο ὡς λέων καί ὡς σκύμνος· τίς ἀναστήσει αὐτόν;» (Ἀριθμ. κδ', 9) καί «ἀναπεσών ἐκοιμήθη ὡς λέων καί ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν; Οὐκ ἐκλείψει ἄρχων ἐξ Ἰούδα καί ἡγούμενος ἐκ τῶν μηρῶν αὐτοῦ, ἕως ἄν ἔλθῃ τὰ ἀποκείμενα αὐτῶ, καί αὐτός προσδοκία ἐθνῶν» (Γεν. μθ', 10).

Τό ἐσφαγμένον ἀρνίον (Εἰκ. 9) βασίζεται στήν Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννου, ὅπου διαβάζουμε: «Καί εἶδον ἐν μέσῳ τοῦ θρόνου καί τῶν τεσσάρων ζώων καί ἐν μέσῳ τῶν πρεσβυτέρων ἀρνίον ἐστηκός ὡς ἐσφαγμένον, ἔχον κέρατα ἐπτὰ καί ὀφθαλμούς ἐπτὰ, ἃ εἰσι τὰ ἐπτὰ πνεύματα τοῦ Θεοῦ ἀποστελλόμενα εἰς πᾶσαν τήν γῆν» (Ἀποκ. ε', 6),

Καί στίς δύο περιπτώσεις ἡ θέση τῶν θεμάτων δέν εἶναι τυχαία ἐπιλεγμένη μέσα στόν ναό, ἀλλά εὐρισκόμενα ἀκριβῶς πάνω στόν διαμήκη ἄξονα του φανερώνουν τήν ἰθυνηρία γραμμή τοῦ ἀπολυτρωτικοῦ ἔργου τοῦ Λυτρωτοῦ, προμηνύοντας τήν ἔλευση καί συμβολίζοντας τό Πάθος καί τήν Ἀνάσταση Του.

γ. *Ἡ ἐν χρόνῳ ἀπεικόνιση.*

Παρατηρώντας τό «ὄλον» τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου (Εἰκ. 10), ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι οἱ εἰκονογράφοι δέν ἐργάστησαν ἐφαρμόζοντας ἄκριτα καί ἄκοπα λύσεις τῆς πεπατημένης ὁδοῦ, οὔτε, ἐκτελώντας τήν εἰκονογραφική παραγγελία στόν ἐργαστηριακό τους χώρο, ἤρθαν, κατά τήν κοινή πρακτική πολλῶν ἄλ-

⁸ Τό σχῆμα τοῦ καθίσματος παραπέμπει σέ σύνθρονο παλαιοχριστιανικῶν βασιλικῶν. Γιά περισσότερες πληροφορίες βλ. Σωτηρίου, *Χριστιανική ἀρχαιολογία*, 185-189.

λων συναδέλφων των, νά κολλήσουν ζωγραφισμένους καμβάδες στους τοίχους.

Ἀντιθέτως, ὡς εὐσυνείδητοι καλλιτέχνες καί πάνω ἀπ' ὅλα ὡς πιστά μέλη τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ, ἐργάσθησαν ἐπί τόπου, ζωγράρισαν ἀπ' εὐθείας στους τοίχους, πλὴν ἐλαχιστοτάτων ἐξαιρέσεων γιά τεχνικούς λόγους, καί κυρίως ἔθεσαν τούς ἑαυτούς τους σέ ἓνα διαρκή διάλογο μέ τήν ἀρχιτεκτονική φόρμα, τίς φωτιστικές συνθήκες καί πρωτίστως μέ τίς ἀνάγκες τοῦ σημερινοῦ πιστοῦ τῆς ἐνορίας, ὁ ὁποῖος ζώντας στήν καθημερινή πολύβουη καί πολυάμαρτη κοινωνία ἀποζητᾷ ἓναν ἐσώτερο ἡσυχασμό, ἐπιθυμώντας νά δεχθεῖ τό κάλεσμα: «Δεῦτε πρός με πάντες οἱ κοπιῶντες καί πεφορτισμένοι, κἀγὼ ἀναπαύσω ὑμᾶς» (Ματθ. ια', 28).

Μέ βάση λοιπόν τά ἀνωτέρω διαμορφώθηκαν τρεῖς συγκλίνουσες κατευθύνσεις προσανατολισμοῦ:

1) Γά ἀρχιτεκτονικά μέλη τοῦ ναοῦ, ὡς προϋπάρχοντα κτιριακά στοιχεῖα, θά πρέπει μέ τήν ζωγραφική νά «ἡσυχάσουν», χωρίς ὥστόσο νά θυσιαστεῖ ἡ ζωντάνια καί ἡ διακοσμηκότητά της.

2) Ὅλα τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τοῦ ναοῦ, ἀκίνητα καί κινητά, θά πρέπει νά συλλειτουργοῦν καί νά δημιουργοῦν αἰσθητική ἰσορροπία.

3) Ἡ Σταυροαναστάσιμη χαρά τῆς Θείας Λειτουργίας καί ἡ βίωση τῆς «ὄντως ζωῆς» θά πρέπει νά τονίζονται ὡς βασικό στοιχεῖο τῆς Ἐκκλησίας, πού εἶναι ἡ κιβωτός σωτηρίας.

Ὅλα αὐτά ὁδήγησαν σέ ἓνα ἀποτέλεσμα, ὅπου θεολογία καί εἰκαστικότητα συμπορεύθησαν χωρίς ἐξάρσεις, χωρίς ἄσκηπη ἐπίδειξη ἐπιτηδευμένης μεγαλοπρέπειας καί χωρίς ἰδεοληψίες γιά τό τί θεωρεῖται βυζαντινό καί τί ὄχι στήν ἐκκλησιαστική ζωγραφική.

Ε. Ἐπιλογικά.

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ Ἱ. Ν. τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ μία σύγχρονη τῶν ἡμερῶν μας δημιουργία, ἀπετέλεσε ταυτοχρόνως κι ἓνα εἰκαστικό ἐγχείρημα ἀπό πολλές ἀπόψεις, τίς ὁποῖες καί προσπαθήσουμε νά ἀναδείξουμε, χωρίς ὥστόσο νά προχωρήσουμε σέ μία ἐνδελεχή ἀνάλυση προσεγγίζοντας τό θέμα μέ ἀμιγῶς ἀρχαιολογική μεθοδολογία⁹, ὅπου βασικό της χα-

⁹ Ἐνδεικτική βιβλιογραφία σχετικῶς μέ τήν ἀρχαιολογική ἔρευνα, τίς τάσεις καί τήν μεθοδολογία της: Μ. Johnson, *Archaeological Theory. An Introduction*, Blackwell 1999, Ἄ. Κουκουζέλης - Ἐ. Μανακίδου - Κ. Σμπόνας, *Ἀρχαιολογία στόν ἐλληνικό χῶρο. Ἱστορική διαδρομή τῆς Ἀρχαιολογίας. Ὁρισμός, Ἀντικείμενο, Βασικές Ἀρχές, Κλάδοι καί Προβληματική*, Πάτρα 2003, Τ. Hölscher, *Κλασική ἀρχαιολογία. Βασικές γνώσεις*, μτφρ. Παπαγεωργίου Π., Θεσσαλονίκη 2005, C. Renfrew & P. Bahn, *Ἀρχαιολογία*, μτφρ. Καραλή-Γιαννακοπούλου Ἰ., Ἀθήνα 2011, Δ. Πλάντζος, *Ἑλληνική τέχνη καί ἀρχαιολογία*, Ἀθήνα ²2016, Π. Θέμελης, *Ἀνασκαφή*, Ἀθήνα 2018.

ρακτηριστικό θά ἦταν ἡ πλήρης, ἀποκλειστική καί διεξοδική παρουσίαση τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου, ὡς ἀνασυνθετικό στοιχεῖο τοῦ παρελθόντος, ἀλλά καί χωρίς νά ἀκολουθήσουμε τόν καθιερωμένο τρόπο προσεγγίσεως ἐνός ἱστορικοῦ τέχνης, ἀναζητώντας ἐπιμόνως τήν εἰδολογική¹⁰ ἐξέλιξη τῆς μορφῆς τῶν ἀπεικονιζομένων στοιχείων¹¹.

Ἐπιπλέον, προσπαθήσαμε νά ἀναδείξουμε ὅλα ἐκεῖνα τά στοιχεῖα, τά ὁποῖα ὑπακούουν μέν στήν Ὁρθόδοξη Θεολογία καί τήν ἐκκλησιαστικοκεντρικότητα τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀποτελοῦν δέ πρωτότυπα εἰκονογραφικά στοιχεῖα, πού φανερώνουν τό «σκέπτεσθαι καί πράττειν» ὅσων ἐνεπλάκησαν στό ζήτημα τῆς συγκεκριμένης εἰκονογραφῆσεως, λειτουργώντας ὡς συνεχιστές καί ἀφομοιωτές μιᾶς μακραίωνης βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς παραδόσεως.

Ἐν κατακλείδι, συνοψίζουμε τήν παρουσίαση καί ἀξιολόγηση τῆς εἰκονογραφῆσεως τοῦ παρόντος ναοῦ μέ τά ἐξῆς ἐπιγραμματικά:

1) Δύο εἰκονογράφοι τῆς νεωτέρας καλλιτεχνικῆς γενιᾶς (Εἰκ. 11), μέ διαφορετικό ταπεραμέντο καί διαφορετικά ὑφολογικά χαρακτηριστικά, «συλλειτούργησαν», διατηρώντας τό ὀρθόδοξο ζωγραφικό ἦθος, ἰσορροπώντας τόν εἰκαστικό τους τρόπο μεταξύ τῆς παραδόσεως τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς καί τῶν διαφόρων ζωγραφικῶν ρευμάτων κι ἐπιρροῶν κι ἐπιτυγχάνοντας ἕνα ἄρτιο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα, δοσμένο μέ ἀφομοιωτικό καί ἀνανεωμένο τρόπο.

2) Συμπεριελήφθησαν ὅλα ἐκεῖνα τά δογματικά στοιχεῖα πού ἀπαιτεῖ, κατά τά εἰωθότα, ἕνα εἰκονογραφικό πρόγραμμα ὀρθοδόξου ναοῦ.

3) Τά ζωγραφικά θέματα ἀντιμετωπήθησαν συνθετικά καί ὄχι ἀποσπασματικά τοποθετημένα σέ κατακερματισμένες ἐπιφάνειες, μέ σκοπό τόσο νά ἐξυπηρετηθεῖ ἡ ἱστορική διήγηση καί ἡ συλλειτουργία τῶν ζωγραφικῶν στοιχείων, ὅσο καί νά ἐπιτευχθεῖ –ἐν τέλει– μία ζωγραφική ρυθμική ἀγωγή¹².

4) Ἡ διακοσμητικότητα, ἂν καί εἶναι ἔντονη, δέν ἀπορρέει ἀπό τήν χρήση ἐπιμέρους κι αὐτονόμων ζωγραφικῶν κοσμημάτων, ὅπως αὐτά συνήθίζεται νά συμπληρώνουν τίς μικρές καί κενές ἀρχιτεκτονικές ἐπιφάνειες, ἀλλά ὀφείλεται, ἐν τῇ ἀπουσίᾳ τους, στήν συνολική εἰκαστική ἀντιμετώπιση τοῦ ναοῦ.

¹⁰ Ἡ ἀναφερομένη στήν ἔννοια τοῦ εἶδους ἢ τῆς μορφῆς καί τῶν μετασχηματισμῶν πού ἐπιδέχεται.

¹¹ Εἰσηγητής τῆς μορφολογικῆς θεωρίας ὑπῆρξε ὁ Ἑλβετός ἱστορικός τῆς τέχνης Heinrich Wölfflin (1864-1945), ὁ ὁποῖος θά ἀναπτύξει τήν θεωρία του μέσα ἀπό τά ἔργα: *Renaissance und Barock*, 1888, *Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance*, 1899, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 1905, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915, *Eine Revision von 1933 als Nachwort*, 1933.

¹² Στήν ἐποχή μας ἐπικρατεῖ ἐν πολλοῖς ἄγνοια, ἀπό μεγάλη μερίδα εἰκονογράφων, τόσο τῆς ἐκκλησιαστικῆς διαστάσεως τοῦ βυζαντινοῦ ζωγραφικοῦ συστήματος, ὅσο καί τῆς «ρυθμικῆς ἀγωγῆς», ἡ ὁποία ἐνωποεῖ τά ἀπεικονιζόμενα καί παροντοποιεῖ τήν ἐσαχτολογική ἀλήθεια. Σχετικά βλ. Γ. Κόρδης, *Πρόοδος καί παράδοση στήν Ὁρθόδοξη εἰκονογραφική τέχνη*, Ἀθήνα 2003, 23-27.

5) Ἡ ἀντίστιξη καί ἡ ἀλληλοσυμπλήρωση τῶν χρωμάτων τόσο στίς συνθέσεις, ὅσο καί στό πλάσιμο τῶν μεμονωμένων μορφῶν, μαζί μέ τό ἡμιδιαφανές φόντο μέ χρωματική ὑποζωγράφιση πού ἐμπεριέχει χρωματικά στοιχεῖα τῆς ὀρθομαρμαρώσεως, συνέβαλαν στήν φωτεινότητα τοῦ ναοῦ, ἀνέδειξαν τήν πλαστικότητα τῶν ὄγκων, δημιούργησαν μία παλλομένη ἐπιφάνεια κι ἐνεργοποίησαν τόν ἐσωτερικό ρυθμό τῆς ζωγραφικῆς¹³.

6) Τό σύνολο τῆς ζωγραφικῆς ὑπακούει σέ ἀρχές ἐνός δομημένου «ζωγραφικοῦ συστήματος»¹⁴, τό ὁποῖο διακρίνεται γιά τήν λειτουργική ἐνότητα τῶν στοιχείων πού τήν συναποτελοῦν, ἐξασφαλίζοντας τήν ἀρμονία μεταξύ εἰκονιζομένων καί θεατοῦ¹⁵ καί ἀπομακρύνοντας ὅ,τι θά μπορούσε νά προκαλέσει εἰκαστική φασαρία, σύγχυση καί δυσαρμονία.

7) Ἡ ὀργανωμένη ἀφηγηματική ἀλληλουχία τῶν ζωγραφικῶν στοιχείων ἐνεργοποιεῖ τήν «ἐνσυναίσθηση»¹⁶ τῶν πιστῶν, δηλαδή τήν βίωση συναισθημάτων στά μέλη τῆς Στρατευομένης Ἐκκλησίας, πού προκαλοῦνται μέσα ἀπό τήν ὀπτικοποιημένη διδασκαλία τῆς.

Καταλήγοντας, θεωροῦμε ὅτι ὁ Ἱ. Ν. τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Νέας Πεντέλης, ὁ ὁποῖος δύναται καί πρέπει νά μελετηθεῖ περαιτέρω, ἀποτελεῖ μία ἐνδιαφέρουσα αἰσθητική καί εἰκαστική πρόταση στόν χῶρο τῆς συγχρόνου νεοελληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, σέβεται τήν παράδοση τῆς Ἐκκλησίας, ἀνανεώνει τό εἰκαστικό μήνυμα καί προσκαλεῖ σέ μίμηση.

¹³ Περὶ ἀντίστιξιας καί λοιπῶν ζωγραφικῶν ἐπιτεύξεων μέσω τοῦ χρώματος βλ. Γ. Κόρδης, *Αὐγοτέμπερα μέ ὑποζωγράφιση*, Ἀθήνα 2009, 163-164.

¹⁴ Βλ. Γ. Κόρδης, *Ἐν ρυθμῶ*, Ἀθήνα 2000, 13.

¹⁵ Ἡ σχέση μεταξύ εἰκονιζομένης μορφῆς καί θεατοῦ εἶναι «ἡ βάση κάθε ζωγραφικοῦ συστήματος». Σχετικὰ βλ. Γ. Κόρδης, *Εἰκόνα, εἰκόνημα, εἰκονοργία*, Ἀθήνα 1998, 55.

¹⁶ Ὁ ὅρος ἐκλαμβάνεται μέ τόν τρόπο πού τόν κατανοεῖ ἡ ψυχολογία τῆς τέχνης, δηλαδή ὡς «τήν προβολή τῶν συναισθημάτων τοῦ ὑποκειμένου στό ἀντικείμενο, στόν χῶρο ἢ στό δημιούργημα τῆς τέχνης κατά τήν θέση τους καί τήν ταυτόχρονη βίωση θετικῶν ἢ ἀρνητικῶν συναισθημάτων», βλ. Εὐαγ. Μανουράς, «ἐνσυναίσθηση», *Φιλοσοφικό Κοινωνιολογικό Λεξικό*, τ. 2, σ. 164, Ἀθήνα 1995, 164.

Summary

NIKOLAOS I. MARKOZANIS

THE ILLUSTRATION OF THE HOLY TEMPLE OF AGIA PARASKEVI OF NEA PENDELI

The illustration of the Holy Temple of Agia Paraskevi of Nea Pendeli in Attiki has been a challenging undertaking because the contributors of this work had to adjust to an already existent building envelope and at the same time adjust iconographic solutions to that, which ministers not only to the sacrament of Holy Worship but also to the needs of church life.

Furthermore, they had to be careful not to be carried away by the habits of today's times, where a lot of temples begin their decorative effort preparing ambitious plans, continuing its utilization with fancy copies and, finally, ending up in inelegant results, distorting our own tradition and reaching levels of kitsch.

Because of this, the useful space of the surface was not sacrificed for extravagance or vanity nor was the drawing dealt with as something less in importance or a typical procedure to get over with. Every part was examined and placed with consistency and order; with consistency, in terms of the dogmatic and ecclesiastically iconographic elements, and with order, in terms of the hierarchy of the topics.

Iconographers did not work by applying solutions of the beaten track without judgement or hard work neither did they, executing the iconographic order in the workspace, arrive to stick, according to the common practice of many of their colleagues, drawn canvas on the walls.

On the contrary, as conscious artists and, above all, as faithful members of the Church of Christ, they worked on the site, painted directly on the walls, with few exceptions due to practical reasons, and what they mainly did was to set themselves to a continuous dialogue with the architectural form, the lighting circumstances and, most of all, with the needs of the faithful believer of the parish, who, living in the everyday noisy and sinful society, longs for internal peace, wishing to receive the calling: "Come to me, all you who are weary and burdened, and I will give you rest" (Matthew 28).

All these have led to the result in which theology and plastic arts went along without extremes, without the showing off of pointless mannerism of pomp and circumstance and without obsessions on what is considered byzantine and what not in ecclesiastical painting.



Εικ. 1. Ί. Ν. Ἁγίας Παρασκευῆς Νέας Πεντέλης.

Πηγή: <http://iaath.gr/content/arhieratiki-theia-leitoyrgia-ston-inagias-paraskeyis-neas-pentelis>, 09.06.2017



Εικ. 2. Ἀνώτερο ἐπίπεδο: Χριστοκεντρικότητα θεμάτων.
Εἰκονογράφηση τρούλλου καί τυμπάνων σταυρικῶν κεραιῶν.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Εικ. 3. Μεσαίο επίπεδο: Στοιχεία τῆς ὀρθομαρμαρώσεως
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Εικ. 4. Κατώτερο επίπεδο: Μορφές ἁγίων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν (ἐνδεικτικῶς).
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Εικ. 5. Εικονογράφηση τρούλλου.
 Διακρίνονται ἡ Ἀνάληψις, ὁ χορός τῶν Ἀποστόλων κι ὁ χορός τῶν Προφητῶν.
 Πηγή: Ἀρχειο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Εικ. 6. Ἡ Ἀνάστασις.
 Πηγή: Ἀρχειο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Εικ. 7. Ἡ Πεντηκοστή.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Εικ. 8. Ὁ Ἰησοῦς ἀναπεσών.
Πηγή: Ἀρχεῖο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Εικ. 9. Τό Έσφαγμένον Άρνιον.
Πηγή: Άρχεϊο Ν. Μαρκoζάνη (01/10/2019)



Εικ. 10. Μερική άποψη του έσωτερικου διακόσμoυ..
Πηγή: Άρχεϊο Ν. Μαρκoζάνη (01/10/2019)



Είχ. 11. Οί εικονογράφοι, Κωνσταντίνος Λάβδας καί Νεκτάριος Σταματέλος.
Πηγή: Άρχεϊο Ν. Μαρκοζάνη (01/10/2019)



Κ. Μαυρουδής

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΘΑΥΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΟΡΧΟΜΕΝΙΩΤΙΣΣΑΣ ΚΑΙ ΣΚΡΙΠΟΥΣ ΣΤΟΝ ΟΡΧΟΜΕΝΟ

Στον Ορχομενό της Βοιωτίας βρίσκεται ένα από τα σημαντικότερα μεσοβυζαντινά μνημεία του ελλαδικού χώρου, η Παναγία η Σκριπού (Εικ. 1). Ο ναός ιδρύθηκε το έτος 873/74 από τον καταγόμενο εξ Ορχομενού βασιλικό πρωτοσπαθάριο Λέοντα, όπως αναφέρουν και οι εντοιχισμένες στο κτίσμα επιγραφές¹, και αποτελεί το σημαντικότερο σωζόμενο δείγμα του μεταβατικού σταυροειδούς εγγεγραμμένου τύπου². Ο κύριος εορτασμός της εκκλησίας τελείται στην απόδοση της εορτής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στις 23 Αυγούστου. Από το έτος 1943 αποφασίστηκε να καθιερωθεί μία δεύτερη πανήγυρη, αυτή της 10^{ης} Σεπτεμβρίου, σε ανάμνηση της διάσωσης της πόλης του Ορχομενού από τα γερμανικά στρατεύματα κατοχής με την επέμβαση της Θεοτόκου. Η εικονογραφία του θεομητορικού αυτού θαύματος συνιστά το θέμα του παρόντος άρθρου.

Το χρονικό του θαύματος, βασιζόμενο κυρίως στην προφορική παράδοση, είναι εν συντομία το εξής³: Το βράδυ της 9^{ης} Σεπτεμβρίου 1943 γερμανικό στρατιωτικό απόσπασμα, αποτελούμενο από τρία άρματα μάχης και ικανό αριθμό στρατιωτών, εισέρχεται στον Ορχομενό με σκοπό να τιμωρήσει τους

¹ Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος Ιερώνυμος Β', *Χριστιανική Βοιωτία (Α')*, Αθήνα 2014, 86-90.

² Μ. Σωτηρίου, «Ο ναός τῆς Σκριποῦς τῆς Βοιωτίας», *ΑΕ* 70 (1931), 1 -26. Δ. Πάλλας, «Ἡ Παναγία τῆς Σκριποῦς ὡς μετάπλαση τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς σὲ μεσαιωνικὴ βυζαντινὴ», *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν* 6 (1976/77), 1-80. Ν. Γκιολές, *Βυζαντινὴ Ναοδομία (600-1204)*, Αθήνα 1992, 111-115. Α. Papalexandrou, *The Church of the Virgin of Skripou: Architecture, Sculpture and Inscriptions in Ninth-Century Byzantium*, Ph.D. dissertation, Princeton University, 1998. Ἡ ἴδια, «Conversing Hellenism: The Multiple Voices of a Byzantine Monument in Greece», *Journal of Modern Greek Studies* 19, 2 (2001), 237 -254.

³ Π. Χαρ. Χατζηχαραλάμπους, *Ἡ Παναγία ἡ Σκριπού στὸν Ὀρχομενό τῆς Βοιωτίας καὶ ἡ ἱστορία τῆς*, Ορχομενός 1993, 42-47. Ἡ καταγραφή των συμβάντων τῆς 10^{ης} Σεπτεμβρίου 1943 ἐγένε με βάση τὴν προφορικὴ παράδοση, κυρίως ἀπὸ τὴν μαρτυρία τοῦ Γερμανοῦ αξιωματικῆς καὶ των κατοίκων τοῦ Ορχομενοῦ.

κατόικους και να πυρπολήσει την πόλη, ως αντίποινα για πράξη αντιστασιακών ομάδων. Τα μεσάνυχτα τα τρία άρματα διέρχονται μπροστά από τον ναό της Παναγίας της Σκριπούς, και αφού διανύσουν μία απόσταση 550 μέτρων περίπου, ακινητοποιούνται χωρίς κάποια προφανή αιτία. Την ίδια στιγμή ο επικεφαλής αξιωματικός του γερμανικού αποσπάσματος, ονόματι Hoffmann, είδε γυναικεία μορφή με προτεταμένο το χέρι σε απαγορευτική στάση να εμποδίζει την περαιτέρω διέλευση. Ο Γερμανός αξιωματικός αναγνώρισε τη μορφή αυτή στην εικόνα της Θεοτόκου, γνωστής ως Παναγίας Σκριπούς και Παναγίας Ορχομενιώτισσας, εκ των δεσποτικών εικόνων του τέμπλου του αριστερού κλίτους του ναού της Παναγίας, αφιερωμένου στον απόστολο Παύλο (Εικ. 2). Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα την παύση επιχείρησης τιμωρίας του Ορχομενού και την αποχώρηση του γερμανικού αποσπάσματος. Το θαύμα στάθηκε η αφορμή για την καθιέρωση της εορτής της 10^{ης} Σεπτεμβρίου, για την οποία συντάχθηκαν ιδιαίτερη ασματική ακολουθία, καθώς και παρακλητικός κανόνας και χαιρετισμοί⁴. Επιπλέον, στην τυπική διάταξη των εορτασμών περιλαμβάνεται λιτανεία προς το σημείο της εμφάνισης της Θεοτόκου και είναι αξιοσημείωτο ότι συχνά ο Γερμανός αξιωματικός Hoffmann παρίστατο στους εορτασμούς, έως και στις αρχές της δεκαετίας του '80.

Το θαύμα απεικονίστηκε για πρώτη φορά το έτος 1947 σε ύφασμα, ενώ ακολούθησαν τέσσερεις ενυπόγραφες φορητές εικόνες μεταξύ των ετών 1948 και 1991, οι οποίες σήμερα αποτελούν προσκυνηματικές εικόνες στον ναό της Παναγίας της Σκριπούς.

Η πρωϊμότερη απεικόνιση του θαύματος της 10^{ης} Σεπτεμβρίου πραγματοποιήθηκε το έτος 1947 και κεντήθηκε επάνω σε ύφασμα, το οποίο αποτελεί το ένα από τα δύο λάβαρα του ναού της Παναγίας της Σκριπούς, ευρισκόμενο σήμερα στο κεντρικό τμήμα της εκκλησίας (Εικ. 3). Το ιερό κειμήλιο αποκτά ιδιαίτερη αξία, αφού έγινε κατά παραγγελία του ιδίου του Hoffmann, του επικεφαλής του γερμανικού στρατιωτικού αποσπάσματος. Δεξιά εικονίζεται η όρθια Θεοτόκος με προτεταμένο το δεξί χέρι σε απαγορευτική στάση, δηλαδή όπως την οραματίστηκε ο Γερμανός αξιωματικός. Στα θεομητορικά πόδια εικονογραφούνται τρεις μορφές που αντιπροσωπεύουν τον διασωθέντα λαό του Ορχομενού. Συγκεκριμένα αποδίδονται γονατισμένοι ένας άνδρας, του οποίου το κεφάλι ακουμπά προστατευτικά η Παναγία με το αριστερό της χέρι, και μία γυναίκα που κρατεί το παιδί της στην αγκαλιά. Τη σκηνή συμπληρώνουν κάτω αριστερά τα δύο ακινητοποιημένα άρματα μάχης μέσα σε πεδιάδα με πλούσια βλάστηση

Ένα χρόνο μετά, το έτος 1948, ακολούθησε η απεικόνιση του θαύματος στη

⁴ Παναγία Σκριπού ή Ορχομενιώτισσα, έκδ. Ι.Ν. Παναγίας Σκριπούς, Ορχομενός 2016, 35-87.

μεγάλη φορητή εικόνα από τον αγιορείτη ιερομόναχο και αγιογράφο Χαρ. Βλαχογιάννη (Εικ. 4). Η εικόνα επιγράφεται ως *ΘΕΟΜΗΤΩΡ ΜΑΡΙΑΜ ὈΡΧΟΜΕΝΙΩΝ ἌΜΑΧΟΣ ΠΡΟΜΑΧΟΣ* και σήμερα βρίσκεται στο δεξιό τμήμα του κεντρικού κλίτους του ναού. Στο αριστερό μέρος εικονίζονται σε πυκνή διάταξη τα οπλισμένα μέλη του γερμανικού σώματος, πεζή και εποχούμενα, καθώς και τα άρματα μάχης. Στο κέντρο περίπου του αποσπάσματος στέκεται ο Γερμανός αξιωματικός. Οι περισσότεροι στρατιώτες αντικρύζουν έκπληκτοι επάνω δεξιά, όπου προβάλλει σε προτομή η Θεοτόκος μέσα σε ακτινοβόλο νεφέλη. Κάτω από την Θεομήτορα προστίθεται ο λαός του Ορχομενού, έχοντας επικεφαλής έναν ιερέα, ο οποίος γονατιστός με το ένα χέρι του κρατεί σταυρό και το άλλο βρίσκεται σε στάση ικεσίας προς την Παναγία. Στο δεξιό άκρο διακρίνεται μέσα από τα κλαδιά των δένδρων ομοίωμα του ναού της Παναγίας της Σκριπούς και δεξιά του η πόλη του Ορχομενού. Στο έργο αυτό ο ζωγράφος εμπλουτίζει με ιδιαίτερα επιτυχημένο τρόπο τη σκηνή, δίνοντας έμφαση στην απόδοση πεζών και εποχούμενων στρατιωτών, καθώς και στους δεόμενους κατοίκους της πόλης.

Το έτος 1951 ο αγιογράφος Ν. Δημάκης ζωγράφησε τη φορητή εικόνα, η οποία έχει την ίδια επιγραφή με αυτήν του προηγούμενου έργου: *ΘΕΟΜΗΤΩΡ ΜΑΡΙΑΜ Ὀρχομενίων Ἄμαχος Πρόμαχος* (Εικ. 5). Η εικόνα αυτή λιτανευόταν αρχικά κατά τους εορτασμούς της 10^{ης} Σεπτεμβρίου προς το σημείο εμφάνισης της Θεοτόκου. Η σκηνή, σύμφωνα με το ιστορικό γεγονός, διαδραματίζεται τη νύχτα. Στο κέντρο περίπου της εικόνας κυριαρχεί η προτομή της Θεοτόκου εντός φωτεινής νεφέλης. Η Παναγία στρέφεται και ακινητοποιεί τα γερμανικά άρματα μάχης, των οποίων οι στρατιώτες αντικρύζουν με δέος την Θεομήτορα. Ακολουθώντας το χρονικό των γεγονότων της 10^{ης} Σεπτεμβρίου 1943, ο αριθμός των αρμάτων είναι τρία. Επάνω δεξιά προστίθεται και πάλι το ομοίωμα του ναού, περιβαλλόμενο από πέτρινο περίβολο, ενώ στο αντίστοιχο κατώτερο σημείο διακρίνονται έξι μορφές να προσεύχονται και να δέονται προς την Θεοτόκο, οι οποίες αντιπροσωπεύουν τους κατοίκους του Ορχομενού. Η σκηνή διαδραματίζεται στο ύπαιθρο με χαρακτηριστική την βλάστηση που διακρίνεται στο βάθος, στην οποία ξεχωρίζουν τρία κυπαρίσσια.

Η επόμενη σύνθεση με θέμα το θαύμα της 10^{ης} Σεπτεμβρίου του 1943 αποτελεί έργο του Τηνιακού αγιογράφου Λ. Ζήκου το έτος 1989. Η εικόνα επιγράφεται *Ἡ ΠΟΛΙΟΥΧΟΣ ΚΑΙ ἘΩΤΗΡΑ ὈΡΧΟΜΕΝΙΩΝ* (Εικ. 6). Η Θεοτόκος εμφανίζεται σε προτομή εντός νεφέλης, ενώ αριστερά και δεξιά εικονίζεται ο όμιλος των Ορχομενίων και ο ναός της Παναγίας της Σκριπούς αντίστοιχα. Στο κάτω τμήμα της εικόνας προστίθενται τα τρία γερμανικά ερπυστριόφορα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η διάταξη των τανκς ανταποκρίνεται περισσότερο στη διήγηση των συμβάντων της 10^{ης} Σεπτεμβρίου, σύμφωνα με την οποία το μεσαίο άρμα ακινητοποιήθηκε, το εκ δεξιών έπεσε σε κανάλι αποστράγγισης,

ενώ το εξ αριστερών, στην προσπάθειά του να προπορευθεί, ακινητοποιήθηκε και αυτό στην πεδιάδα. Στο αριστερό κατώτερο άκρο διακρίνονται δύο Γερμανοί, εκ των οποίων ο ένας ατενίζει έκπληκτος και με δέος την Παναγία, ενώ ο δεύτερος είναι πεσμένος μπρούμυτα.

Στο ίδιο περίπου πνεύμα με το παραπάνω έργο θα ιστορηθεί το έτος 1991 από τον ίδιο καλλιτέχνη και μία δεύτερη εικόνα (Εικ. 7). Η εικόνα αυτή είχε κυρίως λιτανευτική χρήση προς το σημείο της Παναγιοφάνειας, αντικαθιστώντας την προηγούμενη λιτανευτική εικόνα που είχε φιλοτεχνήσει ο Ν. Δημάκης. Δυστυχώς, το έργο του Α. Ζήκου δεν σώζεται πλέον, αφού κάηκε κατά τον εμπρησμό του ναού τα Χριστούγεννα του έτους 1995 και σήμερα έχει αντικατασταθεί από ένα αντίγραφο, ευρισκόμενο στον νάρθηκα του ναού της Παναγίας. Ως επιγραφή αναγράφεται και πάλι αυτή των δύο πρώτων εικόνων: ΘΕΟΜΗΤΩΡ ΜΑΡΙΑΜ ὈΡΧΟΜΕΝΙΩΝ ἈΜΑΧΟΣ ΠΡΟΜΑΧΟΣ. Η Παναγία δεσπόζει ολόσωμη και μετωπική στο κέντρο της παράστασης και περιβάλλεται από νεφέλη, υποβασταζόμενη από έξι αγγέλους. Αριστερά της Θεομήτορος εικονίζεται όμιλος επτά μορφών, των οποίων προηγείται ιερέας, που αντιπροσωπεύουν τον ορχομένο λαό. Δεξιά προστίθεται ο ναός της Θεοτόκου της Σκριπούς. Στα πόδια της Θεοτόκου υπάρχουν ακυβέρνητα τρία γερμανικά άρματα μάχης και σασιτισμένοι, σχεδόν πεσμένοι στο έδαφος, πέντε Γερμανοί στρατιώτες. Ιδιαίτερη εικονογραφική προσθήκη συνιστά στο κάτω δεξιό άκρο της εικόνας η ενδεδυμένη με βασιλικά ενδύματα και εστεμμένη γυναικεία μορφή, η οποία βρίσκεται αλυσοδεμένη και καθισμένη στο έδαφος κάτω από ελαιόδενδρο. Η μορφή ατενίζει προς την Παναγία, δέεται προς αυτήν και πιθανότατα πρόκειται για την προσωποποίηση της υπόδουλης Ελλάδας ή της πόλης του Ορχομενού. Δίπλα στην προσωποποιημένη χώρα ή πόλη προστίθεται αρχαίο, ενεπίγραφο *spolium*, προφανώς μία νύξη στο αρχαίο παρελθόν της περιοχής.

Μετά την παρουσίαση των συνθέσεων του θαύματος της Παναγίας Ορχομενιώτισσας της Σκριπούς, είναι αναγκαίο να γίνει προσπάθεια ένταξης των συγκεκριμένων παραστάσεων στην ιστορία της εκκλησιαστικής τέχνης. Ως εικονογραφικά παράλληλα μπορούν να θεωρηθούν οι συνθέσεις που έχουν ως θέμα ιστορικές πολιορκίες και επιθέσεις εναντίον πόλεων και τη συνδρομή ιερών μορφών στην υπεράσπισή τους.

Παρά τη διαφορετική διάταξη και τα επιμέρους στοιχεία, στις παραστάσεις του θαύματος στον Ορχομενό υπάρχουν ορισμένα σταθερά εικονογραφικά χαρακτηριστικά, δηλαδή η μορφή της Θεοτόκου –είτε σε προτομή είτε ολόσωμη– οι ηττημένοι και εμβρόντητοι Γερμανοί και οι διασωθέντες κάτοικοι του Ορχομενού. Σταθερό, επίσης, στοιχείο αποτελεί ο ναός της Παναγίας της Σκριπούς. Εάν ανατρέξουμε σε παρόμοιες παραστάσεις της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης, διαπιστώνουμε, σε γενικές γραμμές, την ύπαρξη παρόμοιων εικονογραφικών στοιχείων, δηλαδή την ιερή μορφή που δεσπόζει σε μεγαλύτερη

κλίμακα από τις υπόλοιπες και προστατεύει την πόλη, ενώ απαραίτητη προσταγή αποτελούν οι ηττημένοι εχθροί. Από την άλλη, στις περισσότερες περιπτώσεις οι διασωθέντες κάτοικοι αντικαθίστανται από το ομοίωμα της πόλης, ενώ σε ορισμένες συνθέσεις προστίθεται και ο ναός ο αφιερωμένος στην ιερή μορφή που πραγματοποιεί τη σωτήρια επέμβαση.

Σε δύο παραστάσεις σημαντικών μνημείων της υστεροβυζαντινής περιόδου εικονίσθηκε η σωτήρια επέμβαση του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η μία βρίσκεται στο νεκρικό παρεκκλήσιο του Θεόδωρου Μετοχίτη της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320) (Εικ. 8), ενώ η δεύτερη στη Μονή των Αρχαγγέλων στο Lesnovo των Σκοπίων (1347) (Εικ. 9). Στη Μονή της Χώρας εικονίζεται η διάσωση της Ιερουσαλήμ και η συντριβή των Ασσυρίων του Σεναχειρίμ (Ησ., 37, 36, Δ' Βασ., 35)⁵. Στην τοιχογραφία κυριαρχεί η μορφή του ολόσωμου αρχαγγέλου, ο οποίος έχει υποτάξει τους Ασσυρίους που διακρίνονται πεσμένοι και ηττημένοι κάτω δεξιά. Αριστερά προστίθεται ο προφήτης Ησαΐας, αφού το περιστατικό εξιστορείται, όχι μόνο στο Δ' βιβλίο των Βασιλειών, αλλά και στο βιβλίο του συγκεκριμένου προφήτη. Πίσω εικονογραφείται η διασωθείσα από την παρέμβαση του Μιχαήλ τειχισμένη πόλη της Ιερουσαλήμ. Πολυπληθέστερη και δραματικότερη είναι η σύνθεση της Μονής Ταξιαρχών στο Lesnovo, όπου απεικονίζεται η σωτηρία της Κωνσταντινούπολης από τους Σαρακηνούς⁶. Στο δεξιό τμήμα εικονίζεται η ολόσωμη μορφή του αρχαγγέλου, ο οποίος φορά στρατιωτική περιβολή και κρατεί ξίφος. Η παρουσία του προκαλεί τρικυμία που καταποντίζει τα αραβικά πλοία. Αριστερά εικονίζονται κτήρια που υποδηλώνουν την Κωνσταντινούπολη και από τα οποία εξέρχονται άνδρες με στρατιωτική ενδυμασία, οι υπερασπιστές της Βασιλεύουσας. Μεταξύ των κτηρίων και της τρικυμιώδους θάλασσας παρεμβάλλεται ναός, πιθανότατα ένας εκ των πολλών που ήταν αφιερωμένοι στον αρχάγγελο Μιχαήλ στην πρωτεύουσα⁷.

Τα βασικά εικονογραφικά γνωρίσματα των δύο παραστάσεων είναι η μορφή του Μιχαήλ που σώζει την πόλη, προκαλώντας την ήττα και τον τρόπο των πολιορκητών, καθώς και τα ομοιώματα των πόλεων. Η τοιχογραφία στον ναό του Αρχαγγέλου στο Lesnovo παρουσιάζει τα εικονογραφικά στοιχεία εκείνα, τα οποία χαρακτηρίζουν και τις απεικονίσεις του θαύματος στον Ορχομενό, αφού εκτός της εξουδετέρωσης των αντιπάλων από την ιερή μορφή και των τελευταίων ηττημένων και εμβρόντητων ενώπιον της ιερής παρουσίας, εικονίζονται επιπλέον και οι σεσωσμένοι κάτοικοι, αλλά και το ομοίωμα του ναού, του αφιερωμένου στον υπερασπιστή της πόλης.

⁵ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, I-III, New York 1966, III, 461-465, πίν. 235.

⁶ S. Gabelić, *Manastir Lesnovo, Istorija i Slikarstvo*, Beograd 1998, εικ. 34.

⁷ Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, *Τα θαύματα - εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα - Γιάννενα 1989, 22-23.

Το θέμα της διάσωσης πόλεων επίσης υπήρξε αγαπητό κατά τους αιώνες μετά την πτώση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και πολλές συγγενικές παραστάσεις εικονίζονται σε μνημεία των σλαβικών χωρών, αλλά και του ελληνικού χώρου. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι πολλές εξ αυτών παρουσιάζουν την πολιορκία της Κωνσταντινούπολης και τονίζουν τις σωτήριες επεμβάσεις της Θεοτόκου προς την Βασιλεύουσα, ενώ δεν λείπουν και οι περιπτώσεις διάσωσης πόλεων και από άλλες ιερές μορφές, όπως για παράδειγμα η σωτηρία της Θεσσαλονίκης από τον άγιο Δημήτριο σε παράσταση του Αγίου Όρους.

Σημαντικά παραδείγματα πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης είναι οι τοιχογραφίες του καθεδρικού ναού του Slonensk της Ρωσίας (1526 -1530)⁸ (Εικ. 10) και του ναού του Ευαγγελισμού στην Μονή Moldovița της Μολδαβίας (1537)⁹ (Εικ. 11). Η παράσταση στο μολδαβικό μνημείο είναι η καλύτερα διατηρούμενη μίας σειράς παρόμοιων τοιχογραφιών του 16^{ου} αιώνα στους εξωτερικούς τοίχους ναών της βόρειας Μολδαβίας, οι οποίες αναπαριστούν μία πολιορκία της Κωνσταντινούπολης, συνδυάζοντας, ωστόσο, στοιχεία των πολιορκιών που γνώρισε η πόλη μέσα στους αιώνες¹⁰. Στις δύο τοιχογραφίες διακρίνονται κοινά εικονογραφικά στοιχεία, τα σημαντικότερα των οποίων είναι η λιτανεία που γίνεται στην Πόλη από τους κατοίκους και τον κλήρο με την εικόνα της Θεοτόκου Οδηγήτριας¹¹, η υπεράσπιση της πόλης από τους μαχητές στα τείχη και οι εχθροί που καταποντίζονται με τα πλοία τους στον Βόσπορο¹².

⁸ A.I. Sullivan, «Visions of Byzantium: The Siege of Constantinople in Sixteenth-Century Moldavia», *ArtB* 99, no.4 (December 2017), 45-46.

⁹ Sullivan, *Visions of Byzantium*, 35-37.

¹⁰ Για το θέμα των παραστάσεων της πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης στους εξωτερικούς τοίχους των ναών της Μολδαβίας τον 16^ο αιώνα, καθώς και για το ιδεολογικό περιεχόμενό τους, ας αναφερθούν χαρακτηριστικά το άρθρο του Ανδρ. Ι. Φάλαγγα, «Το θέμα της πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης στον εξωτερικό διάκοσμο των εκκλησιών της Βόρειας Μολδαβίας (16^{ος} αι.), στο: *Σειρά Μεταπτυχιακών Σεμιναρίων 6, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μεσαιωνικών Σπουδών*, Ιωάννινα 2000, 1-17 και κυρίως της Sullivan, *Visions of Byzantium*, 31-68, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹¹ Η λιτανεία της εικόνας της Οδηγήτριας συνδέεται με την πολιορκία των Αράβων το έτος 717-718. Για τα γεγονότα της πολιορκίας και την θαυματουργή επέμβαση της Θεοτόκου κάνει λόγο ο Θεοφάνης στην Χρονογραφία του (*The Chronicle of Theophanes the Confessor. Byzantine and Near Eastern History AD 284-813*, επιμ. C. Mango - R. Scott, Οξφόρδη 1997, 354, 397-398).

¹² Αξίζει να αναφερθεί η ύπαρξη μιας τοιχογραφίας του 20^{ου} αιώνα στον νάρθηκα του ναού του Αγίου Βασιλείου της οδού Μετσόβου στα Εξάρχεια, η οποία επιγράφεται ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΩ ΣΤΡΑΤΗΓΩ ΤΑ ΝΙΚΗΤΗΡΙΑ και απεικονίζει την πολιορκία της Κωνσταντινούπολης. Το έργο πραγματοποιήθηκε από τον Κ. Αρτέμη, πιθανώς κατά την περίοδο της Κατοχής, «Ο Κωνσταντίνος Αρτέμης εικονογραφεί στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου. Το εικονογραφικό πρόγραμμα και η ερμηνεία του», στο: *Εκκλησία-Θεολογία-Βασιλεία. Τιμητικός Τόμος για τον*

Ακόμα ένα κοινό και ιδιαίτερα σημαντικό χαρακτηριστικό είναι το θεομητορικό μαφόριο, το οποίο στην πρώτη περίπτωση εμβαπτίζεται από τον ιεράρχη στον Βόσπορο εκτός των τειχών, ενώ στη δεύτερη κρατείται από έναν αρχιερέα στα τείχη¹³. Αξιοσημείωτη προσθήκη στην ρωσική παράσταση αποτελεί και το ομοίωμα του ναού που υπάρχει πίσω από τις εικόνες του Χριστού και της Παναγίας, πιθανότατα αναφορά στον ναό της Θεοτόκου στις Βλαχέρνες, όπου φυλασσόταν το θεομητορικό μαφόριο¹⁴.

Στην εικονογραφία του θαύματος στον Ορχομενό παρατηρούνται σημαντικά κοινά στοιχεία με αυτά των δύο παραπάνω έργων, όπως ο δέμενος λαός της πόλης με την συμμετοχή του κλήρου, αφού στον Ορχομενό προΐσταται ιερέας στην δέηση του λαού προς την Θεοτόκο, οι ηττημένοι εχθροί και το ομοίωμα του ναού της Παναγίας.

Το παράδειγμα από το Άγιον Όρος σώζεται στον νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου στην Μονή Ζωγράφου, όπου έχουν εικονογραφηθεί σκηές του βίου του πολιούχου της Θεσσαλονίκης, χρονολογούμενες στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Μεταξύ αυτών εικονίζεται η διάσωση της Θεσσαλονίκης από τους Άραβες με την επέμβαση του αγίου, όπως τιτλοφορεί η επιγραφή της παράστασης: *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΔΙΩΞΑΣ ΤΟΥΣ ΒΑΡΒΑΡΟΥΣ ΑΡΑΒΑΣ ΕΚ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ* (Εικ. 12)¹⁵. Μπροστά από τα τείχη της πόλης ίσταται ο άγιος

Καθηγητή Γεώργιον Π. Πατρώνον (επιστημ. επιμ. Κ. Μπελέζος), Αθήνα 2019. Ευχαριστώ θερμά την καθηγήτρια κ. Στουφή-Πουλημένου για την ευγενή καλοσύνη της να με ενημερώσει για την ύπαρξη της συγκεκριμένης τοιχογραφίας.

¹³ Η παρουσία του θεομητορικού μαφορίου αναφέρεται στην πολιορκία από τους Ρως το έτος 860, όπου το ιερό κειμήλιο εμβαπτίστηκε στον Βόσπορο από τον πατριάρχη Φώτιο, προκαλώντας σφοδρή τρικυμία που καταπόντισε τα εχθρικά πλοία περιστατικό που εικονίζεται στην παράσταση του Smolensk. Τα γεγονότα της πολιορκίας αναφέρονται από τον ίδιο τον πατριάρχη Φώτιο (C. Mango, *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople*, Κέμπριτζ 1958, 95, 101-103, *Όμιλία Φωτίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως*, έκδ. - σχολ. Β. Λαούρδας, Θεσσαλονίκη 1959, 45) και από τον Λέοντα Γραμματικό (Λέοντος Γραμματικού, *Χρονογραφία*, έκδ. I. Bekkeri, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn 1842, 240-241). B.V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park, Pennsylvania 2006, 52-53, 63.

¹⁴ N.H. Baynes, «The supernatural defenders of Constantinople», *Analecta Bollandiana* 67 (1949), 171-177. A. Cameron, «The Virgin's Robe: An Episode in the History of Early Seventh – Century Constantinople», *Byz* 49 (1977), 42-56, C. Mango, «Η Κωνσταντινούπολη ως Θεοτοκούπολη», στο: *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα 2000, 12, 19-20. Κ. Μαυρουδής, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου στην μνημειακή ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης, της Μικράς Ασίας, των Βαλκανίων και της Κύπρου κατά την μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο*, αδημοσίευτη διδ. διατρ., Αθήνα 2017, 66-68.

¹⁵ Ν. Παζαράς, «Εικονογραφικοί τύποι τοῦ ἁγίου Δημητρίου», στο: *Ὁ Ἅγιος Δημήτριος στήν τέχνη τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Θεσσαλονίκη 2005, 47, εικ. 140.

με στρατιωτική ενδυμασία και υψώνει ξίφος στο δεξί. Απέναντι από τον μεγαλομάρτυρα και σε μικρότερη κλίμακα εικονίζονται οι μελαμψοί Άραβες, κρατώντας δόρατα και οι οποίοι τρέπονται σε φυγή, έντρομοι από την παρουσία του υπερασπιστή της πόλης. Στη σκηνή απουσιάζουν οι διασωθέντες κάτοικοι της Θεσσαλονίκης.

Το θαύμα της 10^{ης} Σεπτεμβρίου 1943 και η διάσωση του Ορχομενού αποτέλεσε κομβικό σημείο στη νεώτερη ιστορία της πόλης. Απόδειξη είναι ότι η πανήγυρη που τελείται τη 10^η Σεπτεμβρίου έχει πλέον καταστεί η σημαντικότερη εορτή της Παναγίας της Σκριπούς, αλλά και όλου του Ορχομενού, τελούμενη με μεγαλύτερη λαμπρότητα από την κύρια εορτή της 23^{ης} Αυγούστου. Η σημασία των γεγονότων του Σεπτεμβρίου του έτους 1943 φαίνεται επιπλέον από τη δημιουργία σημαντικού αριθμού συνθέσεων με θέμα το θεομητορικό θαύμα, που εξετάστηκαν παραπάνω και οι οποίες βρίσκονται σε κεντρικά σημεία του ναού της Παναγίας της Σκριπούς. Τα έργα αυτά επηρεάζονται σαφώς από σχήματα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εικονογραφίας. Ωστόσο, παρά τον φυσιολογικό αυτόν επηρεασμό, η μεγάλη αξία των παραστάσεων στον Ορχομενό έγκειται στο ότι αποτελούν το μοναδικό –από όσο γνωρίζω– παράδειγμα διάσωσης πόλεως από μία ιερή μορφή του Χριστιανισμού που συνέβη κατά τη νεώτερη εποχή, και το οποίο αποτυπώθηκε στην τέχνη. Το γεγονός αυτό καθιστά ιδιαίτερες και σημαντικές τις συνθέσεις αυτές για την ιστορία της νεοελληνικής θρησκευτικής τέχνης.

Summary

K. MAVROUDIS

THE DEPICTION OF THE MIRACLE OF VIRGIN MARY ORCHOMENIOTISSA AND SCIPOU IN ORCHOMENOS

This article is discussing the depiction of the miracle, attributed to Virgin Mary, that took place in the town of Orchomenos, Boeotia, in then German-occupied Greece. On the 10th of September of 1943 a German military force entered Orchomenos under orders to punish the villagers, in retaliation for actions of local resistance groups. Soon after the three armored vehicles that participated in the operation passed by the byzantine church of “Panagia Skripou”, they were inexplicably locked in place. The German officer leading the operation claimed that a woman-like figure (whom he later recognized as Virgin Mary, after seeing her depiction in the church) appeared in front of him and prevented him and his tanks from moving further.

In all, five illustrations of the event are being studied here. One of them is found in one of the banners of Panagia Skripou, and is based on instructions given by the German officer himself. The other four illustrations are in the form of portable icons, all made

between 1948 and 1994. Although the illustrations differ slightly from one another, they all share some common elements: The figure of Virgin Mary, the German soldiers, the local population and the temple of Skripou.

Another question this article is aiming to answer is whether these pictures can be viewed as part of the byzantine tradition of ecclesiastical art. For this purpose, similarly-themed compositions from the late byzantine period and beyond are used for comparison. In these examples, a holy person's miraculous intervention saves a city from being attacked or occupied by an enemy's armed force. The comparison reveals some of the characteristics of late byzantine art that are still in use in modern ecclesiastical art.



Εικ. 1. Ορχομενός. Ναός Παναγίας της Σκριπούς (873/74).
Άποψη από τα βορειοανατολικά
(αρχείο Κ. Μαυρουδής, 22 Σεπτεμβρίου 2020).



Εικ. 2. Ορχομενός.
 Ναός Παναγίας της Σκριπούς.
 Παρεκκλήσιο Αποστόλου Παύλου.
 Παναγία η Σκριπού και
 Ορχομενιώτισσα
 (αρχείο Κ. Μαυρουδή,
 22 Σεπτεμβρίου 2020).



Εικ. 3. Ορχομενός. Ναός
 Παναγίας της Σκριπούς.
 Λάβαρο. (1947). Το θαύμα
 της 10^{ης} Σεπτεμβρίου 1943
 (αρχείο Κ. Μαυρουδή,
 6 Νοεμβρίου 2018).

Εικ. 4. Ορχομενός.
 Ναός Παναγίας της Σκριπούς.
 Φορητή εικόνα (1948).
 Το θαύμα της 10^{ης} Σεπτεμβρίου
 1943 (αρχείο Κ. Μαυρουδή,
 22 Σεπτεμβρίου 2020).



Εικ. 5. Ορχομενός. Ναός
 Παναγίας της Σκριπούς.
 Φορητή εικόνα (1951).
 Το θαύμα της 10^{ης}
 Σεπτεμβρίου 1943
 (αρχείο Κ. Μαυρουδή,
 22 Σεπτεμβρίου 2020).



Εικ. 6. Ορχομενός. Ναός Παναγίας της Σκριπούς. Φορητή εικόνα (1989). Το θαύμα της 10^{ης} Σεπτεμβρίου 1943 (αρχείο Κ. Μαυρουδή, 22 Σεπτεμβρίου 2020).



Εικ. 7. Ορχομενός. Ναός Παναγίας της Σκριπούς. Φορητή εικόνα (1991). Το θαύμα της 10^{ης} Σεπτεμβρίου 1943 (αρχείο Κ. Μαυρουδή, 22 Σεπτεμβρίου 2020).

Εικ. 8. Κωνσταντινούπολη.
Μονή της Χώρας. Νεκρικό
παρεκκλήσιο Θεόδωρου
Μετοχίτη (1315-1320).
Η συντριβή των Ασσυρίων του
Σεναχειρήμ και η διάσωση
της Ιερουσαλήμ. (Underwood,
The Kariye Djami, III,
πίν. 235).



Εικ. 9. Σκόπια. Lesnovo. Μονή Ταξιαρχών (1347).
Η διάσωση της Κωνσταντινούπολης από τον Αρχάγγελο Μιχαήλ
(Gabeliç, *Manastir Lesnovo*, εικ. 34).



Εικ. 10. Ρωσία. Smolensk. Καθεδρικός ναός (1526-1530).
 Η πολιορκία της Κωνσταντινούπολης (Sullivan, «Visions of Byzantium», εικ. 21).



Εικ. 11. Μολδαβία.
 Moldovița. Μονή
 Ευαγγελισμού (1537).
 Η πολιορκία της
 Κωνσταντινούπολης
 (Sullivan, «Visions of
 Byzantium», εικ. 6-7).



Εικ. 12. Άγιον Όρος. Μονή Ζωγράφου. Νάρθηκας (τέλη 18^{ου} αιώνα).

Η διάσωση της Θεσσαλονίκης από τον άγιο Δημήτριο
(Ό Άγιος Δημήτριος στήν τέχνη του Άγίου Όρους, εικ. 140).

Σπύρος Μοσχονάς

Η ΑΓΙΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΥ
(1948-1955) ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΙΚΗ ΜΑΤΣΑΚΗ

Μνήμη Νίκου Ζία (1939-2020)

Τον Νοέμβριο του 1959 στην εφημερίδα *Ταχυδρόμος* της Αιγύπτου δημοσιεύοταν το εξής σχόλιο: «οί ξένοι περιηγηταί οί όποιοί επισκέπτονται τήν Άλεξάνδρειαν περιλαμβάνουν εις τά αξιοθέατα τής πόλεως καί τόν ιδιόν μας ναόν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. [...] Εἶναι ἄξιοι ἐπαίνου ἐκεῖνοι οί όποιοί ἐδημιούργησαν τόν Εὐαγγελισμὸν παρ' ὄλες τίς πανταχόθεν γκρίνιες οί όποῖες ἠκούσθησαν κατὰ καιροῦς¹». Από το δημοσίευμα εξάγονται δύο ενδιαφέροντα συμπεράσματα: α) όταν ολοκληρώθηκε ο διάκοσμος της εκκλησίας, αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα ζωγραφικά σύνολα της Αλεξάνδρειας και β) το έργο προκάλεσε τριβές στην κοινότητα των Αιγυπτιωτών. Στις παρακάτω σελίδες θα παρουσιαστεί η εργασία του Μίκη Ματσάκη (1900-1978) στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (Εικ. 1), μητροπολιτικού ναού της ελληνορθόδοξης κοινότητας της Αλεξάνδρειας, καθώς και ο αντίκτυπος της εργασίας αυτής στον αιγυπτιακό ελληνισμό. Το κείμενο βασιζέται στο πλούσιο αρχείο του ζωγράφου, το οποίο ο γιος του, Γιάννης [sic] Ματσάκης, δώρισε, το 2017, στο Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης².

Ο Μιχαήλ (Μίκης) Ματσάκης³ γεννήθηκε στα Μύρα της Λυκίας, αλλά από το 1906 έζησε στην Αίγυπτο. Σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία του

¹ Ανμ., «Εδώ κι εκεί», *Ταχυδρόμος*, 19.11.1959.

² Με αφορμή τη δωρεά πλήθους έργων καθώς και του αρχείου, το MIET διοργάνωσε αναδρομική έκθεση του ζωγράφου και εξέδωσε το βιβλίο: Σπ. Μοσχονάς, *Μίκης Ματσάκης 1900-1972*, Αθήνα 2017 (στο εξής: Μοσχονάς, *Ματσάκης*). Ο γράφων ευχαριστεί τον τέως διευθυντή του MIET, Διονύση Καψάλη, καθώς και το προσωπικό του Ιδρύματος, για τη συνδρομή τους στην παρούσα έρευνα.

³ Για την εργοβιογραφία του βλ. Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 173-195. Επίσης, Μ. Ματσάκης, *I. Βιογραφικό σημείωμα, II. Αποσπάσματα κριτικών για το έργο του*, Αθήνα 1976.

Μονάχου (1922-1926) και το 1932 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, στην περιοχή Κυπριάδου, έχοντας ως γείτονες τους παλιούς συμφοιτητές του στη Βαυαρία, Δημήτρη Δάβη και Ουμβέρτο Αργυρό, αλλά και νέους φίλους: τον Δημήτρη Πικιώνη, τον Φώτη Κόντογλου, τον Σπύρο Παπαλουκά. Εκείνα τα χρόνια ο Ματσάκης υπήρξε εξαιρετικά δραστήριος και σεβαστός ήταν ιδρυτικό μέλος της «Ενώσεως Ελεύθεροι Καλλιτέχναι», της οποίας διετέλεσε για χρόνια πρόεδρος, συμμετείχε σε επιτροπές οργάνωσης εκθέσεων (π.χ. Πανελλήνιες 1938 και 1939), έργα του αγοράζονταν από το Κράτος⁴. Όλη αυτή η κινητικότητα διακόπηκε απότομα στην Κατοχή. Λόγοι προσωπικοί (η ασθένεια της συζύγου του, Ναταλίας) τον κράτησαν μακριά από τη ζωγραφική και τα κοινά του επαγγέλματος. Επιπρόσθετα, μέσα στις ειδικές συνθήκες της περιόδου, βρέθηκε μεταξύ Σκύλλας και Χάρυβδης. Στα Δεκεμβριανά συνελήφθη από τους Άγγλους, καθώς η θετή του κόρη ήταν παντρεμένη με τον Ανδρέα Τζήμα (Βασίλη Σαμαρινιώτη), ηγετικό στέλεχος του Κομμουνιστικού Κόμματος, ενώ λίγους μήνες αργότερα κατηγορήθηκε από ομοτέχνους του ως συνεργάτης των Γερμανών όμως, σύμφωνα με την οικογένεια, ο ζωγράφος είχε εισχωρήσει στη γερμανική διοίκηση σαν κατάσκοπος⁵.

Μετά τα Δεκεμβριανά, ο Ματσάκης επέστρεψε στη ζωγραφική, αλλά η δεύτερη ατομική του έκθεση στην Αθήνα –τον Φεβρουάριο του 1947 στον «Παρνασσό»– δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση. Τον Μάιο του ίδιου χρόνου, ο ζωγράφος εγκαταστάθηκε στην Αλεξάνδρεια. Θα επέστρεφε μόνιμα στην Ελλάδα σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα, το 1956. Η «φυγή στην Αίγυπτο» λειτούργησε σωτήρια για τον Ματσάκη. Του επέτρεψε να εργαστεί για την πόλη όπου μεγάλωσε, μακριά από το τοξικό μετεμφυλιακό περιβάλλον, ξεδιπλώνοντας τις κοινωνικές και οργανωτικές αρετές του. Όλα αυτά έγιναν εφικτά χάρη στην ανάληψη μιας σημαντικής ανάθεσης, της σπουδαιότερης σε όλη την καλλιτεχνική του πορεία: την αγιογράφιση του Ευαγγελισμού της Αλεξάνδρειας⁶.

Η εκκλησία ξεκίνησε να χτίζεται το 1847, σε ιδιοκτησία που δώρισε ο Μιχαήλ Τσιότσας, και εγκαινιάστηκε το 1854. Ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής και αποτελεί τυπικό δείγμα της παροικιακής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα⁷. Επισκευές και μερική ανακαίνιση έγιναν το 1892, το 1926 και, τέλος, το 1930. Πιθανόν τότε ξεκίνησαν οι συζητήσεις για την αγιογράφιση. Ο Ματσάκης δεν ήταν ο μόνος υποψήφιος για την ανάθεση, αφού η κοινότητα σκεφτόταν να στραφεί στον Γεώργιο Προκοπίου (1876-1940), έναν

⁴ Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 179-181.

⁵ Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 182.

⁶ Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 26-29, 183-185.

⁷ Κ. Μπαρούτας, *Οι ναοί των Ελλήνων μεταναστών*, Αθήνα 2006, 204.

καταξιωμένο, ακαδημαϊκό καλλιτέχνη⁸. Πάντως, το 1934 και χωρίς να υπάρχει τελεσίδικη απόφαση, ο Ματσάκης ξεκίνησε να επεξεργάζεται το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ευαγγελισμού και να εντρυφά στη βυζαντινή ζωγραφική. Το καλοκαίρι του 1936 επισκέφτηκε τον Μυστρά, όπου μελέτησε τις βυζαντινές αγιογραφίες (Εικ. 2). Την ίδια περίοδο χρονολογούνται και οι σπουδές του από τη μονή Καισαριανής. Ο ζωγράφος δεν είχε φανερώσει, μέχρι τότε, ενδιαφέρον για τη μνημειακή τέχνη και ειδικά την αγιογραφία, ενώ η κοσμική ζωγραφική του κινούνταν στο πνεύμα του μεσοπολεμικού ρεαλισμού με επιρροές από τον υπαιθρισμό. Όμως, ο Ματσάκης είχε άριστη εικόνα της σύγχρονης του, νεοελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας και ήταν εξοικειωμένος με τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς τη λαϊκή και τη βυζαντινή ζωγραφική, όπως αυτή εκφραζόταν στο αγιογραφικό έργο του Παπαλουκά, του Βασιλείου, του Αστεριάδη και κυρίως του Κόντογλου⁹, με τον οποίο διατηρούσε στενότερες επαφές¹⁰.

Το 1937 ο Ματσάκης δεν είχε απλώς ολοκληρώσει το πλάνο της διακόσμησης του Ευαγγελισμού αλλά είχε προχωρήσει στην εκπόνηση δύο τρισδιάστατων μακετών –του Ιερού Βήματος (Εικ. 3) και της δεξιάς πλευράς του ναού (Εικ. 4)– που παρουσίαζαν αναλυτικά την ανάπτυξη των παραστάσεων και, κυρίως, το βυζαντινό ύφος της αγιογράφησης¹¹. Η εκτέλεση των μακετών πιστοποιεί ότι ο ζωγράφος επιθυμούσε διακαώς την ανάληψη της εργασίας, πίεζε δε προκειμένου να ξεκινήσει άμεσα. Παράλληλα, βρισκόταν σε συζητήσεις για την αγιογράφηση του παρεκκλησίου του ορφανοτροφείου «Μάννα» της Ζωής Σαμαρίνα και για τις εικόνες του τέμπλου των Αγίων Θεοδώρων, παρεκκλησίου του Κοτσίκειου Νοσοκομείου. Το 1939 οι νεοβυζαντινές εικόνες¹² των Αγίων Θεοδώρων βρίσκονταν στη θέση τους, αποτελώντας το καλύτερο εχέγγυο προκειμένου ο Ματσάκης να αναλάβει την αγιογράφηση του Ευαγγελισμού. Επιπρόσθετα, με την μικρής κλίμακας (και μικρού ρίσκου για τους εντολοδόχους) εργασία του Κοτσίκειου, ο Ματσάκης κατάφερε να γίνει αποδεκτό το βυζαντινό ύφος και για τον μεγαλύτερο ναό του Ευαγγελισμού.

⁸ Βλ. επιστολή του ιερατικού προϊσταμένου του ναού, Ιωάννη Καραμηνά προς τον Ματσάκη με ημερομηνία 25.5.1934. Για τον Προκοπίου βλ. Γ. Προκοπίου-Κλ. Προκοπίου [επιμ.], *Γιώργος Προκοπίου. Ζωγραφίζοντας τον πόλεμο και την ειρήνη*, Αθήνα 2010.

⁹ Για το θέμα βλ. Ευ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1984.

¹⁰ Βλ. ειδικότερα, Σπ. Μοσχονάς, «Η εργασία του Μ. Ματσάκη για το παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων στην Αλεξάνδρεια, πύλη για μια λαμπρή αγιογραφική δημιουργία», στο: Χρ. Φ. Μαργαρίτης (επιμ.), *Τέμπλον: άγιες μορφές, άρατες πύλες πίστης*, Πειραιάς 2017, 149-150 (στο εξής: Μοσχονάς, *Παρεκκλήσιο Αγίων Θεοδώρων*).

¹¹ Βλ. επιστολή του ζωγράφου προς τον Ρ. Ραδόπουλο με ημερομηνία 10.7.1937.

¹² Μοσχονάς, *Παρεκκλήσιο Αγίων Θεοδώρων*, 147-153.

Τελικά, οι εργασίες στον μητροπολιτικό ναό ξεκίνησαν τον Μάιο του 1948, οπότε υπογράφηκε μεταξύ του καλλιτέχνη και της Ελληνικής Κοινότητας το πρώτο συμβόλαιο¹³, που προέβλεπε την εκτέλεση των τοιχογραφιών του Ιερού Βήματος και των τοίχων γύρω από τις εισόδους του ναού. Τον Μάιο του 1950, οι δύο πλευρές επέκτειναν τη συνεργασία τους¹⁴, οπότε δρομολογήθηκε η διακόσμηση των πλευρικών τοίχων με σκηνές από τον Χριστολογικό και τον Θεομητορικό κύκλο (Εικ. 5) και του ιερού με την παράσταση της Θείας Ευχαριστίας. Το 1955 ο ζωγράφος αντικατέστησε την παράσταση του Παντοκράτορα, στην οροφή του ναού, με δική του βυζαντινής τεχνοτροπίας, έτσι που, όταν οι εργασίες ολοκληρώθηκαν είχε ιστορήσει το μεγαλύτερο τμήμα του εσωτερικού. Λόγω του ιδιαίτερου αρχιτεκτονικού τύπου του Ευαγγελισμού και του γεγονότος ότι το κτίσμα έφερε ήδη διακόσμηση σε κάποια σημεία, το εικονογραφικό πρόγραμμα δεν ακολουθεί τη συνήθη ανάπτυξη των σκηνών μέσα στους ορθόδοξους ναούς. Είναι χαρακτηριστικό ότι, σύμφωνα με το πρώτο συμβόλαιο, πίσω από την αγία τράπεζα θα απεικονίζονταν Ο Ιησούς αίρων τον Σταυρό και η Αποκαθήλωση, στο δεύτερο συμβόλαιο όμως εκεί τοποθετούνταν η Κοινωνία Αποστόλων [επιγράφεται ως Θεία Ευχαριστία], όπως όριζε η παράδοση και όπως εικονίζοταν στη μακέτα της (Εικ. 3), ενώ η σκηνή της Αποκαθήλωσης μεταφερόταν στον κυρίως ναό. Ανάλογες διαφοροποιήσεις έγιναν και στη θέση άλλων παραστάσεων, πάντοτε σε σχέση με την αναφορά τους στα συμβόλαια, καθώς δεν κρατήθηκε ούτε η αυστηρή αφηγηματική αλληλουχία των γεγονότων του Χριστολογικού κύκλου. Ειδικότερα, στο Ιερό Βήμα φιλοτεχνήθηκαν οι παραστάσεις Φρέαρ Ιακώβ (στην κόγχη του νιπτήρα) και Ιησούς και Σαμαρείτιδα (πάνω), η Γέννηση, η Προσκύνηση των Μάγων και η Φυγή στην Αίγυπτο (στην κόγχη της προσκομιδής), και η Κοινωνία των Αποστόλων στον κύλινδρο της αψίδας. Στη νότια θύρα του ναού ζωγραφίστηκαν η Κοίμηση της Θεοτόκου και η Εισ Άδου κάθοδος, στη βόρεια θύρα οι σκηνές του Ευαγγελισμού και της Γέννησης, ενώ στη δυτική, κύρια είσοδο του ναού η Ανάληψη και η Μεταμόρφωση, καθώς και οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος. Όλες οι παραστάσεις περιβάλλονταν από διακοσμητικά μοτίβα με φυτικά κοσμήματα και πουλιά. Σύμφωνα με το δεύτερο συμβόλαιο, ο Ματσάκης ζωγράφισε σκηνές του Θεομητορικού και του Χριστολογικού κύκλου στο πάνω τμήμα των πλευρικών τοίχων, των τοίχων του ιερού και του νάρθηκα: τη Γέννηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου, την Υπαπαντή, τη Βάπτισμα, τη Μεταμόρ-

¹³ [«Συμφωνητικόν»], Μεταξύ τῆς ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ ΚΟΙΝΟΤΗΤΟΣ, αντιπροσωπευομένης ὑπὸ τοῦ Προέδρου αὐτῆς κ. Ν. Βατιμπέλλα ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ κ. Μ. ΜΑΤΣΑΚΗ, Ζωγράφου, ἀφ' ἑτέρου [...]. 1ῆ Μαΐου 1948.

¹⁴ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ Μεταξύ τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Ἀλεξανδρείας, αντιπροσωπευομένης ὑπὸ τοῦ Προέδρου αὐτῆς κ. Δ. Ζερμπίνη ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ κ. Μίχη Ματσάκη, ζωγράφου, ἀφ' ἑτέρου, [...]. Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῇ 1ῆ Μαΐου 1950.

φωση, την Ανάληψη, τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, την Ψηλάφηση και την Πεντηκοστή, ενώ στις μικρότερες, ημικυκλικές επιφάνειες, ακριβώς κάτω από τα σταυροθόλια, τη βρεφική και την παιδική ηλικία της Θεοτόκου, τον Χριστό δωδεκαετή, τον Γάμο της Κανά, την ίαση του τυφλού της Βηθσαϊδά, την Προδοσία, τον Επιτάφιο Θρήνο, την παράσταση Ουκ έστι ώδε και άλλες. Στο ίδιο σημείο των τοίχων ο ζωγράφος τοποθέτησε τους τέσσερις Ευαγγελιστές και τους ποιητές Δαμασκηνό και Κοσμά¹⁵.

Ο Ματσάκης εργάστηκε με τη μέθοδο της ωγραφίας σε στεγνό τοίχο (a secco), τεχνική που του επέτρεψε να υιοθετήσει πλούσια τονική κλίμακα, όπου κυριαρχούν οι απαλές διαβαθμίσεις και τα φωτεινά χρώματα. «Τόν χρωματισμό», έγραφε, «τόν κράτησα θεληματικά άνοιχτόχρωμο, άποφεύγοντας σύγκαιρα και τόν σκούρο γενικό τόνο μερικῶν ανακαινιστῶν καί πρό πάντων τίς ὀξειές αντίθεσεις πού διασποῦν τήν ἔννοια τοῦ τοίχου-ἐπιφάνειας. Τόν θέλησα επίσης νά γυροφέρνει στό γαλάζιο, τόσο γιά ἐπίταση τοῦ μεγάλῳπρεπου χώρου ὅσο καί γιά νά λάμπουν πρόσφορα τά σκόρπια κόκκινα [sic] καί κίτρινα καί νά δημιουργηθεῖ ἔτσι μιά, ἄς τήν ποῦμε, ποιητική ἀνάταση¹⁶». Ουσιαστικά, ο ζωγράφος επιχείρησε μια βελτίωση –υπό άλλους όρους από εκείνους που έθετε εκατό χρόνια νωρίτερα ο Λούντβιχ Τιρς– της βυζαντινής ζωγραφικής. Ήταν μια ιδέα που ο ίδιος είχε διατυπώσει με σαφήνεια ήδη το 1938, όταν προσπαθούσε να αναλάβει το τέμπλο των Αγίων Θεοδώρων: «ὁ σημερινός καλλιτέχνης» παρατηρούσε «ἀντί νά καταπιάνεται νά μεταφέρει μιά τέχνη πού ζοῦσε κι εἶχε ὅλη της τήν πληρότητα πρό τόσους αἰῶνες, πρέπει νά πιαστή ἀπό τό σημείο ὅπου σταμάτησε ἡ τοτινή τέχνη καί νά δημιουργήσει ἐξελικτικά, συνεχίζοντας ἔτσι σάν ζωντανή σημερινή τέχνη¹⁷». Μολαταύτα, η βυζαντινή γλώσσα του Ματσάκη ξένισε τον ελληνισμό της Αλεξάνδρειας και ενστάσεις διατυπώθηκαν σχεδόν αμέσως μόλις ξεκίνησε η αγιογράφηση¹⁸.

Ὡς πρότυπα γιά τις συνθέσεις του Ευαγγελισμού, ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε κατά βάση τοιχογραφίες της Παλαιολόγειας περιόδου και δευτερευό-

¹⁵ Η τεκμηρίωση του εικονογραφικού προγράμματος δεν βασίστηκε σε αυτοψία αλλά στη μελέτη του φωτογραφικού αρχείου του ζωγράφου.

¹⁶ Αντίγραφο επιστολής του Ματσάκη προς τον Δ. Ζερμπίνη με ημερομηνία 31.1.1949, 2 (στο εξής: Ματσάκης, προς Ζερμπίνη). Επίσης, Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 37.

¹⁷ Αντίγραφο επιστολής του Ματσάκη προς τον Ρ. Ραδόπουλο με ημερομηνία 24.7.1938.

¹⁸ Το 1949 ο Ν. Λυκιαρδόπουλος απέστειλε επιστολή (βλ., επίσης, Ανατολή, 25.1.1949) προς το προεδρείο της Ελληνικής Κοινότητας, επικρίνοντας την τεχνική και το ύφος των συνθέσεων. Το προεδρείο συγκρότησε επιτροπή, αποτελούμενη από τους Α. Αγγελόπουλο, Α. Παπαγεωργίου και Ι. Δούκα, οι οποίοι υπερασπίστηκαν τον Ματσάκη. Η απάντηση του προεδρείου και η γνωμοδότηση της επιτροπής δημοσιεύτηκαν επίσης στον τύπο: «Μία απάντησις τῆς Κοινότητος γύρω ἀπό μίαν ζωγραφικήν ἐπίκρισιν», *Ταχυδρόμος*, 17.2.1949 και «Ἡ διακόσμησις τοῦ Ναοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ», *Φῶς*, 18.2.1949. Στο ζήτημα τοποθετήθηκε, με επιστολή του, και ο ζωγράφος (Ματσάκης, προς Ζερμπίνη, 1).

ντως της Κρητικής Σχολής. Έτσι, η Σταύρωση (Εικ. 6) βασίζεται στην παράσταση του Θεοφάνη από το καθολικό Μονής Σταυρονικήτα, οι περισσότερες σκηές όμως, όπως η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η εις Άδου κάθοδος (Εικ. 7) και μεμονωμένες μορφές όπως ο Αναπεσών, παραπέμπουν στην αγιογράφηση του Πρωτάτου από τους Αστραπάδες, κάνοντας τον Ματσάκη έναν από τους πρώτους νεοέλληνες αγιογράφους που άντλησε από το έργο του «μυθικού» Πανσέληνου. Έντονες ήταν και οι αναφορές στις τοιχογραφίες εκκλησιών του Μυστρά σε μια περίοδο που η ζωγραφική του Δεσποτάτου απασχολούσε την έρευνα, είχαν δε ξεκινήσει και εργασίες συντήρησης από επιφανείς ζωγράφους όπως ο Στέρης και ο Κόντογλου¹⁹. Η Βαϊοφόρος του Ματσάκη (Εικ. 8) θυμίζει τις παραστάσεις από την Περίβλεπτο και την Παντάνασσα, ενώ οι σκηές της Ψηλάφησης του Θωμά και της Πεντηκοστής εμπνέονται από την Περίβλεπτο. Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις ο ζωγράφος συνδύασε στοιχεία από διάφορες πηγές: στη Γέννηση (Εικ. 9), το σύμπλεγμα Παναγίας-βρέφους προέρχεται από το Πρωτάτο, όμως η διαμόρφωση του περιβάλλοντος από την Περίβλεπτο. Ο ίδιος ανέφερε: «Έχοντας υπ' όψη μου ότι εδώ ελάχιστα είναι τά δείγματα τής βυζαντινής τέχνης και λιγοστοί σχετικά είναι οι συμπατριώτες μας που είχαν τήν ευκαιρία να δούν ξωκλήσια μας παλιά, Μουσεϊα και Μνημεία βυζαντινά και σύγχρονους ναούς διακοσμημένους με τούτον τόν ρυθμό, απέφυγα συστηματικά να καινοτομήσω στίς μορφές και σχήματα, άντλώντας για τήν κατάρτιση τών συνθέσεών μου, τό ύλικό από τά πιό χαρακτηριστικά αρχαία πρότυπα. Έτσι δέν υπάρχει ούτε μία φιγούρα σχεδόν, ούτε ένα μοτίβο, που να μήν αντιφεγγίζει, μεταφερμένο κάπως στή σημερινή μας αντίληψη, πιστά τό καθιερωθέν στή μακραίωνη παράδοση σύμβολο²⁰».

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο διαμορφώθηκε η προσπάθεια του Ματσάκη να δώσει βυζαντινό χαρακτήρα στην αγιογράφηση του Ευαγγελισμού, χωρίς όμως να παραδοθεί στην ξηρή μίμηση. Δεν ήταν μια ιδέα τυχαία. Άνθρωπος με στιβαρή παιδεία, που βρισκόταν στο επίκεντρο των καλλιτεχνικών συζητήσεων της Αθήνας, ο Ματσάκης ήξερε τι ήθελε να κάνει στην Αλεξάνδρεια, ήξερε πώς θα διαμόρφωνε τις προϋποθέσεις ώστε η βυζαντινή τέχνη να γίνει κτήμα της αλεξανδρινής κοινότητας. Το 1949 σχολίαζε: «Καί όσο λιγώτερη σχέση έχει [ενν. ο ζωγράφος] με τήν “δυτικίζουσα” τέχνη και τήν τέχνη τής παρακμής, τόσο τό καλλίτερο. [...] Καί από τό άλλο μέρος, που μπορεί να βασιθῆ στερεώτερα παρά πάνω στή Βυζαντινή παράδοσι, τήν άστέρευτη αυτή πηγή; Νά πάρη τό ύλικό του από αυτή και να χρησιμεύση, με τό σημερινό του αίσθητήριο,

¹⁹ Βλ. Σπ. Μοσχόνας, «Η αγιογραφική εργασία του Γεράσιμου Στέρη στην Αμερική (1936-1949)», *Γ' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (πρακτικά συνεδρίου), Αθήνα 2015, 457-458, όπου ειδικότερη βιβλιογραφία. Επίσης, Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα 1991, 19-20.

²⁰ Ματσάκης, προς Ζερμπίνη, 1-2.

σάν γέφυρα, για να περάσουμε σε μια αναγέννησι της Έκκλησιαστικής Τέχνης, συνεχιστάι της Έλληνικωτάτης Βυζαντινής Παραδόσεως»²¹.

Η αρνητικότητα του αγιογράφου Ματσάκη για τις δυτικές επιρροές φάνηκε ξεκάθαρα σε ένα ζήτημα που αφορούσε την εργασία του στον Ευαγγελισμό: την εκτέλεση των σχεδίων για τα υαλογραφήματα (βιτρώ) των παραθύρων. Γιατί, ο ζωγράφος δεν ανέλαβε μόνο τις αγιογραφίες, αλλά επιμελήθηκε και τη σχεδίαση των παραστάσεων για τα βιτρώ που θα κοσμούσαν τα μεγάλα ανοίγματα (Εικ. 10). Η διακόσμηση του ναού με υαλογραφίες αποτελούσε διακαή πόθο των ιθυνόντων και οι σχετικές συζητήσεις είχαν ξεκινήσει τη δεκαετία του 1930, οπότε ο Ματσάκης είχε επικοινωνήσει με τον βιεννέζικο οικο Geyling για την εκτέλεσή τους²². Τελικά, τα βιτρώ έγιναν πολύ αργότερα, το 1951 από τον γαλλικό οικο Gerger. Φυσικά, ο Ματσάκης είχε εξαρχής διατυπώσει ενστάσεις για την επιλογή ενός καλλιτεχνικού είδους ασύμβατου με τους βυζαντινούς ναούς (έχοντας ως σύμμαχο τη γνωμοδότηση του Αναστασίου Ορλάνδου²³) και επαναλάμβανε την αντίθεσή του στους υπευθύνους με κάθε ευκαιρία²⁴. Όταν μάλιστα, παραλήφθηκαν τα πρώτα δείγματα των υαλογραφιών, τον Σεπτέμβριο του 1951, το αποτέλεσμα προκάλεσε την έκρηξή του: «ό κατασκευαστής ή δὲν θέλησε ή δὲν μπόρεσε ν' ἀντιληφθῆ τὸ ρυθμὸ τῶν ὑπεδείκνυαν σαφῶς. Περιορίστηκε σὲ μιὰν ἐξαιρετικὰ κοινότυπη καὶ συμβατικὴν ἐκτέλεσιν στερημένη ἀπὸ κάθε ἀξίωση τέχνης. Κράτησε μὲν λίγο-πολύ τὴν ὑποδεικνυόμενη πτυχολογία, ἀμβλυμένη [sic] στὴν ἔνταση τῶν πτυχώσεων κατὰ νατουραλιστικὴν ἔρμηνεία, κατέστρεψεν ὅμως κάθε ἴχνος τοῦ ἀποζητούμενου ρυθμοῦ μὲ τὴν γλυκανάλατη πλαδαρότητα, “χαλκομανικὴ” καλλιγραφία τῶν χιλιοειπωμένων δυτικῶν καχεκτύπων, ἀκόμα καὶ τεχνικὴν ἀδεξιότητα, μὲ τὰ ὁποῖα ἀποδόθηκαν τὰ γυμνά μέρη, τὰ πρόσωπα δηλ., τὰ χέρια καὶ τὰ

²¹ Ν. Μ., «Συνεντεύξεις. Η Έκθεσις Ελλήνων Αποφίτων Αμπετείου. Με τον ζωγράφο Ματσάκη πάνω στη σκαλωσιά», *Φως*, 14.4.1949.

²² Στο αρχείο Ματσάκη σώζονται τέσσερις επιστολές που έλαβε από τον οικο Carl Geyling's Erben, με ημερομηνίες 28.3.1934, 19.7.1935, 25.7.1935 και 30.8.1935. Στις επιστολές περιγράφονται ο τρόπος κατασκευής των υαλογραφημάτων, ο προϋπολογισμός του έργου και προβλήματα τεχνικής φύσης.

²³ Στο αρχείο Ματσάκη σώζεται γνωμοδότηση της Διεύθυνσης Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας, με αριθ. πρωτ. 101600 κι ημερομηνία 19.11.1938 και υπογραφή του Α. Ορλάνδου, προς τον ζωγράφο και ανέφερε: «Αφίσταται όμως της παραδόσεως μόνον ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκονογράφειν τῶν ὑαλοστασίων ἄτινα ζωγραφοῦνται μόνον εἰς τοὺς γοθθικοὺς ναοὺς [...]».

²⁴ «Πρέπει νά μελετηθεῖ ἡ προσαρμογὴ ἑνὸς τέτοιου βασικά ξένου πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μας τέχνην μέσου διακόσμησης, σὲ δικό μας ἐκφραστικὸ μέσο, ἔτσι ὥστε ἀντὶ ν' ἀποτελέσει ἀντινομία μέσα στὴ λοιπὴ διακόσμηση τοῦναντίο νά τὴν συμπληρώνει καὶ ν' ἀποτελέσει μ' αὐτὴν ἕνα ὀργανικὸ σύνολο». Αντίγραφο επιστολῆς του Ματσάκη προς την Κοινοτικὴ Επιτροπὴ Αλεξάνδρειας με ημερομηνία 30.4.1949.

πόδια τῶν ἀποστόλων²⁵». Δικαίως, φοβόταν ο ζωγράφος «μίαν ἐλαττωματικὴ ἔρμηνεία τοῦ ρυθμοῦ μας, ὀφειλομένη στὴ δυτικὴ συνήθεια τοῦ κατασκευαστῆ» και πρότεινε στους ἰθύνοντες να ταξιδέψει στη Γαλλία για να επιβλέψει την ἐκτέλεση των τελικῶν κομματιῶν. Ὅμως, αὐτὸ δεν συνέβη. Ο ζωγράφος ἀπλῶς φιλοτέχνησε νέα σχέδια, που ἀπέστειλε τμηματικὰ στον οἶκο Geiger. Το τελικὸ ἀποτέλεσμα, ὅπως ορθὰ εἶχε προβλέψει, δεν ἐναρμονιζόταν με το συνολικὸ πνεῦμα του ναοῦ.

Τελευταία ἐργασία που ἀνέλαβε ο Ματσάκης στον Εὐαγγελισμό ἦταν ἡ ἀντικατάσταση τῆς σύνθεσης του Παντοκράτορα (Εἰκ. 11) ἀπὸ τὴν ἀνάλογη βυζαντινὴ (Εἰκ. 12). Δεν εἶναι γνωστὸς ο ζωγράφος του παλιοῦ Παντοκράτορα, ο ὁποῖος πιθανότατα εἶχε φιλοτεχνήσει και τὴν Παναγία, στο τύμπανο τῆς κεντρικῆς κεραίας. Ἡ πρωτοβουλία για τὴν καταστροφὴ τῆς παλιᾶς παράστασης ἀνήκε, πάντως, στον Ματσάκη, ο ὁποῖος το 1949 ἔγραφε στον πρόεδρο τῆς κοινότητας πως: «θαντιμετωπίσουμε [sic] ἀργὰ ἢ γρήγορα καὶ τὴν ἐπιστέγασή τῆς με τὶς δυὸ κυριαρχοῦσες μορφές τοῦ Παντοκράτορα καὶ τῆς Πλατυτέρας πὸν μένοντας ὅπως εἶναι σήμερα θ' ἀποτελοῦσαν λόγῳ τοῦ ξεπερασμένου ρυθμοῦ των παραφωνία μέσα στὴν ὑπόλοιπη διακόσμηση²⁶». Ο Ματσάκης ἐπέστρεψε στο ζήτημα τον Αὐγούστο του 1955, ὁπότε πρότεινε να ἀναλάβει τὴ σχετικὴ ἐργασία «ἀνευ προσωπικῆς ἀμοιβῆς» σημειώνοντας πως «θὰ μοί ἦτο ἐξαιρετικῶς ὀδυνηρὸν νὰ ἐπιστρέψω εἰς Ἑλλάδα, κατόπιν τόσων ἐτῶν παραμονῆς μου ἐνταῦθα δίχως νὰ ἔχω ὀλοκληρώσῃ τὸν σκοπὸν διὰ τὴν ἐπίτευξιν τοῦ ὁποῖου διέθεσα τόσα ἔτη τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεώς μου. Εἶναι, ἄλλωστε, ἀπαράδεκτον ἀπὸ αἰσθητικῆς πλευρᾶς νὰ ἐξακολουθήσῃ ὁ Ναός μας, κατόπιν τοῦ ἐπιτευχθέντος ἐξωραϊσμοῦ, νὰ φέρῃ, ὡς περίοπτον ἐπιστέγασμα, παράστασιν Παντοκράτορος ἐντελῶς ἀπάδουσαν πρὸς τὸ ὑπόλοιπον ὕφος τῆς διακοσμῆσεως²⁷».

Απὸ ὅσα ἀναφέρθηκαν, διαφαίνεται πως ο Ματσάκης ἐπεδίωξε να ἀποκτήσει ο διάκοσμος του Εὐαγγελισμοῦ σαφὴ βυζαντινὸ χαρακτήρα. Δεν πρέπει να παραβλεφθεῖ πως ἡ πλειοψηφία των αἰγυπτιωτῶν εἶχε γαλουχηθεῖ στη δυτικὴ τέχνη και τὴν προτιμοῦσε για τὴ διακόσμηση των ἐνοριακῶν ναῶν²⁸. Στις ἀρχές του 20οῦ αἰῶνα, χαρακτηριστικὰ δείγματα αὐτῆς τῆς ἀντίληψης ἀποτελοῦσαν ἡ ἐργασία του Κωνσταντίνου Παρθένῃ στον Ἅγιο Γεώργιο Καΐρου (1908)²⁹ και

²⁵ Αντίγραφο ἐπιστολῆς του Ματσάκη πρὸς τον Εὐ. Τρύφωνα, προϊστάμενο Εφορείας Ἐκκλησιῶν Ἀλεξάνδρειας, με ἡμερομηνία 1.10.1951.

²⁶ Αντίγραφο ἐπιστολῆς του Ματσάκη πρὸς τον πρόεδρο τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Ἀλεξάνδρειας [Ν. Βατιμπέλλα] με ἡμερομηνία 24.11.1949.

²⁷ Αντίγραφο ἐπιστολῆς του Ματσάκη πρὸς τον Κ. Νανόπουλο, προϊστάμενο Εφορείας Ἐκκλησιῶν Ἀλεξάνδρειας, με ἡμερομηνία 8.8.1955.

²⁸ Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 33-34.

²⁹ Γ. Μυλωνάς, «Κωνσταντίνος Παρθένος: ἀπὸ τον Λουδοβίκο Θείρσιο στον Εὐαγγελισμό μιᾶς νέας ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς», στο: Χρ. Φ. Μαργαρίτης (ἐπιμ.), *Ἱστορίαντας τὴν Ὑπέρβαση: ἀπὸ τὴν παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη*, κατάλογος ἐκθεσης, Μου-

του εγκατεστημένου στην Αίγυπτο, κερκυραίου Περικλή Τσιριγώτη: ο Παντοκράτορας του τελευταίου για την εκκλησία των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Κάιρο (1914) έγινε δεκτός με διθυράμβους στην Αίγυπτο αλλά και στην Αθήνα³⁰. Είκοσι χρόνια αργότερα, όμως, ο Ματσάκης, με τις εικόνες των Αγίων Θεοδώρων, επεσήμαινε την ανάγκη για μετατόπιση προς τη βυζαντινή παράδοση. Μετά τον Πόλεμο, με την εργασία του στον Ευαγγελισμό, συνέβαλε καιρία προς αυτή την κατεύθυνση. Δεν είναι τυχαίο πως πέτυχε επιπλέον να απομακρυνθούν από το ναό φορητές εικόνες και άλλα έργα δυτικότροπης τεχνοτροπίας, ενισχύοντας την ομοιογένεια του συνόλου, σε μια προσπάθεια που είχε τη στήριξη του ανώτερου κλήρου: όταν ο αρχιεπίσκοπος Αμερικής Μιχαήλ, επισκέφτηκε το ναό το 1949, «άπερχόμενος συνέστησε να αφαιρεθούν τὸ συντομώτερον ὄλαι αἱ εἰκόνες τῆς Τέχνης τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ νὰ ὀλοκληρωθῆ τὸ θαυμάσιον τοῦτο ἔργον διὰ Βυζαντινῶν τοιούτων, αἵτινες ἀποτελοῦν τὴν ὀρθόδοξον καὶ μοναδικὴν κληρονομίαν τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ Ἔθνους μας³¹». Αυτή η διάθεση –στους κύκλους του ανώτερου κλήρου– επιβεβαιώνεται και από άλλα γεγονότα: το 1948, όταν ο Ματσάκης εργαζόταν στον Ευαγγελισμό, ο Νικόλαος Στρατούλης αγιογραφοῦσε την εκκλησία των Ταξιαρχῶν Ἰβραημίας σε αυστηρό, βυζαντινό ὕφος³², ενώ τον Ιανουάριο του 1950 στην πατριαρχική βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας παρουσιαζόταν έκθεση ρωσικής τέχνης από τον 11ο έως τον 17ο αἰώνα³³.

Με την ολοκλήρωσή της, η αγιογράφηση του Ευαγγελισμού έγινε δεκτή από την κοινότητα με απaráμιλλο ενθουσιασμό, χαρακτηρίστηκε δε «ἀληθές κομψοτέχνημα καὶ ἀγλαΐσμα τῆς Παροικίας»³⁴. Ο ζωγράφος, που εντωμεταξύ είχε έρθει σε ρήξη με το διοικητικό συμβούλιο της Ελληνικής Κοινότητας Αλεξάνδρειας για το ὕφος των συνθέσεων, τις χρονικές καθυστερήσεις, την αμοιβή του³⁵, με ένα σωρό ζητήματα που φέρνει η μακρά, επαγγελματική τριβή μεταξύ των ανθρώπων, τιμήθηκε το 1955 με τον Τίμιο Σταυρό του Αποστόλου

σείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος 2013, 71-80, όπου ειδικότερη βιβλιογραφία. Για τον Άγιο Γεώργιο, 74.

³⁰ Ανμ., «Γράμματα καὶ Τέχναι», Πινακοθήκη 154 (Μάιος 1914), 38.

³¹ Ανμ., «Ανεχώρησεν χθές ὁ Ἀρχιεπίσκοπος Μιχαήλ», Ταχυδρόμος, 12.11.1949.

³² Κ. Δρακούλης, «Βυζαντινὴ παράδοση καὶ τέχνη», Ταχυδρόμος, 25.12.1948.

³³ Invitation. Bibliotheque Patriarcale [...] Exposition d'Iconographie Byzantine Russe [...], 9 Janvier 1950.

³⁴ Επιστολή της Ελληνικής Κοινότητας Αλεξάνδρειας προς τον Ματσάκη, με ημερομηνία 10.2.1954.

³⁵ «Δέν εἶναι νοητόν νά ρυθμίζω τὴν ἐργασίαν μου μέ ἀριθμὸν τετραγωνικῶν μέτρων κατὰ μῆνα ὅσον τό δυνατόν μεγαλείτερον διὰ νά εἰσπράττω περισσότερα. Δέν εἶμαι ἐλαιοχρωματιστής. Ἔχω ἓνα ἔργον νά ἐπιτελέσω». Μ. Ματσάκης, Σημείωμα διὰ τόν Κον Πρόεδρον, με ημερομηνία 27.4.1950.

και Ευαγγελιστού Μάρκου από το πατριαρχείο της Αλεξάνδρειας³⁶. Την αναγνώρισή του φανέρωνε και η ανάθεση αρκετών ακόμη αγιογραφήσεων στην Αίγυπτο³⁷. Εντέλει, η εργασία του Ματσάκη στον Ευαγγελισμό επέδρασε καταλυτικά και πολυεπίπεδα στην ελληνορθόδοξη κοινότητα της Αλεξάνδρειας: ως πρότυπο και οδηγός για μεταγενέστερες αγιογραφήσεις, ως σημείο αναφοράς με την παράδοση, ως σύνδεση με τη βυζαντινή στροφή που είχε δρομολογηθεί στην Ελλάδα ήδη από τον Μεσοπόλεμο.

Summary

SPYROS MOSCHONAS

WALL PAINTINGS IN THE CHURCH OF THE ANNUNCIATION IN ALEXANDRIA
BY MICKY MATSAKIS

The wall paintings of the Cathedral of the Annunciation in Alexandria were one of the most important projects undertaken by the Greek community of Alexandria after World War II. This project was completed in 1956, shortly before the expulsion of the Egyptian Greeks due to the policies of Gamal Abdel Nasser. The work was undertaken by Micky Matsakis (1900-1978), a prominent Greek painter who grew up in Alexandria and settled in Athens during the 1930s. The painter returned to Alexandria in May 1947 and stayed there for almost a decade. In addition to the murals, he undertook the design of the stained-glass windows.

The wall paintings of the Annunciation were created at a time when the Greek community of Egypt realized the need to use Byzantine decoration in Greek Orthodox churches, instead of the academic religious painting, influenced by Western Art, which had been dominant until then. Matsakis noted in a letter to the president of the Hellenic Community of Alexandria, An. Theodorakis, dated January 31, 1949: “The style I used in my work, as anyone can see, is based on Byzantine art, which has admirers, but also critics; and maybe more of the latter. And perhaps this is justified in Egypt because the religious feeling of our compatriots, especially those who grew up in our second homeland, is nurtured by those representations and images that the style I follow is fighting to remove from our churches; because I always believed, along with others – today almost all – of my colleagues, that our temples must be purified from the foreign influences and the intrusive elements of decline. And reconnect with our ancient, rich tradition”.

The essay discusses the religious wall decorations of the church of the Annunciation using photographs, unpublished documents and press articles from the painter’s archive, which his son, Giannis Matsakis, donated to the National Bank of Greece Cultural Foundation.

³⁶ Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 184.

³⁷ Για την ευρύτερη αγιογραφική εργασία του ζωγράφου βλ. Μοσχονάς, *Ματσάκης*, 33-41.

Εικ. 1. Ο Μίκης
Ματσάκης εργάζεται
στην αιογράφηση του
Ιερού Ναού
του Ευαγγελισμού
Αλεξάνδρειας
(Φωτογραφικό αρχείο
Μ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ /
Καλλιτεχνικά Αρχεία &
Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 2. Μίκης Ματσάκης, Άγιος,
μελέτη από την Περίβλεπτο
του Μυστρά, 1936, μολύβι και
τέμπερα σε χαρτί, 32,5 x 24,8 εκ.,
συλλογή ΜΙΕΤ (δωρεά Γ. Ματσάκη,
Φωτ. Μπόρις Κιρπότιν. ΜΙΕΤ /
Καλλιτεχνικά Αρχεία &
Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 3. Μίχης Ματσάκης, *Μακέτα ανατολικής κόγχης του Ιερού Ναού του Ευαγγελισμού Αλεξάνδρειας*, περ. 1937, βαμμένο ξύλο, χαρτί ζωγραφισμένο με τέμπρα και κολλημένο σε ξύλο, 45 x 23 x 25 εκ., συλλογή ΜΙΕΤ (δωρεά Γ. Ματσάκη. Φωτ. Μπόρις Κιρπότην. ΜΙΕΤ / Καλλιτεχνικά Αρχεία & Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 4. Μίχης Ματσάκης, *Μακέτα κλίτους του Ιερού Ναού του Ευαγγελισμού Αλεξάνδρειας*, περ. 1937, Βαμμένο ξύλο, χαρτί ζωγραφισμένο με τέμπρα και κολλημένο σε ξύλο, 58,5 x 123 x 35 εκ., συλλογή ΜΙΕΤ (δωρεά Γ. Ματσάκη. Φωτ. Μπόρις Κιρπότην. ΜΙΕΤ / Καλλιτεχνικά Αρχεία & Ψηφιακές Συλλογές)

Εικ. 5. Ορθόδοξος ιερός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, Αλεξάνδρεια, άποψη του εσωτερικού (Φωτογραφικό αρχείο Μ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ / Καλλιτεχνικά Αρχεία & Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 6. Μίκης Ματσάκης, Η Σταύρωση, τοιχογραφία, Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Αλεξάνδρεια (Φωτογραφικό αρχείο Μ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ / Καλλιτεχνικά Αρχεία & Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 7. Μίκης Ματσάκης, *Η εις Άδου κάθοδος*, τοιχογραφία, Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Αλεξάνδρεια (Φωτογραφικό αρχείο Μ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ / Καλλιτεχνικά Αρχεία & Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 8. Μίκης Ματσάκης, *Η Βαϊοφόρος*, τοιχογραφία, Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Αλεξάνδρεια (Φωτογραφικό αρχείο Μ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ / Καλλιτεχνικά Αρχεία & Ψηφιακές Συλλογές)

Εικ. 9. Μίκης Ματσάκης,
Η Γέννηση, τοιχογραφία.
 Ευαγγελισμός της
 Θεοτόκου, Αλεξάνδρεια
 (Φωτογραφικό αρχείο Μ.
 Ματσάκη, ΜΙΕΤ /
 Καλλιτεχνικά Αρχεία &
 Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 10. Μίκης Ματσάκης,
*Η παιδική ηλικία
 της Θεοτόκου* (προσχέδιο
 για υαλογραφία), περ. 1950,
 μελάνι και τέμπερα σε χαρτί,
 40,8 x 18,2 εκ., συλλογή ΜΙΕΤ
 (δωρεά Γ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ /
 Καλλιτεχνικά Αρχεία &
 Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 11. Αγνώστου,
Παντοκράτορας, εκκλησία
του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου,
Αλεξάνδρεια (Φωτογραφικό
αρχείο Μ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ /
Καλλιτεχνικά Αρχεία &
Ψηφιακές Συλλογές)



Εικ. 12. Ο Μίχης
Ματσάκης εργάζεται
στον Παντοκράτορα
του Ευαγγελισμού της
Θεοτόκου, Αλεξάνδρεια
(Φωτογραφικό αρχείο
Μ. Ματσάκη, ΜΙΕΤ /
Καλλιτεχνικά Αρχεία
& Ψηφιακές Συλλογές)

Νικόλαος Μ. Μπονόβας

ΟΙ ΕΠΙΓΟΝΟΙ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ (18ος-20ός ΑΙΩΝΑΣ)

Στο κείμενο παρουσιάζεται το «γενεαλογικό δέντρο» των άμεσων μαθητών και των επιγόνων (Πίν. 1) του ζωγράφου και ιερομονάχου Διονυσίου εκ Φουρνά των Αγράφων (περ. 1670-1744). Προσδιορίζονται η πρώτη γενιά από μαθητές ζωγράφους-υποτακτικούς μοναχούς και στενούς συνεργάτες του Διονυσίου στις αρχές του 18^{ου} αιώνα και η δεύτερη γενιά ζωγράφων στην τέταρτη δεκαετία του ίδιου αιώνα (Εικ. 1.1, 2, 3)¹. Ιδιαίτερα σημαντικός αναδεικνύεται ο ρόλος του ζωγράφου-μοναχού Δαμασκηνού από το Καρπενήσι, καθώς ανάμεσα στους μαθητές του διακρίνονται ο συντοπίτης Νικηφόρος Α΄ και ο Μακάριος Α΄ από τη Γαλάτισσα Χαλκιδικής. Αυτοί οι δύο ίδρυσαν δύο αδελφές μεταξύ τους συνοδείες ζωγράφων-μοναχών με χαρακτηριστικό στοιχείο την κοινή καταγωγή των μελών της κάθε μίας. Η συνοδεία των Καρπενησιωτών ζωγράφων αριθμεί δώδεκα μέλη με συνεχή παρουσία στον Άθω, την περίοδο 1773-1890², και ένα μέλος έως το έτος 1921 (Πίν. 1-2, Εικ. 1.2). Η συνοδεία των Γαλατσιάνων ζωγράφων έχει να επιδείξει είκοσι μέλη με πλούσια δράση στη μοναστική πολιτεία, την περίοδο 1778-1868³, με μία μικρή διακοπή (1821-1831) μετά την Επανάσταση των Ελλήνων και την εγκατάσταση τουρκικής φρουράς στον Άθω⁴ (Πίν. 1, 3, εικ. 1.3). Όλοι οι ζωγράφοι διέμεναν στις Κα-

¹ G. Kakavas, *Dionysios of Fourná (c. 1670-c. 1745). Artistic Creation and Literary Description. With 330 Illustrations*, Alexandros Press, Leiden 2008, σ. 61-116. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά τήν Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Άβέρκιος-Ίωσήφ, ΚΝΕ/ΕΙΕ αρ. 33, Άθήνα 1987, σ. 276-277.

² Ν. Μ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, τ. Α΄ Κείμενο, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 50-76 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Ν. Μ. Μπονόβας, «Το κελλί των Αγίων Πάντων στις Καρυές του Άθω, έδρα των Καρπενησιωτών ζωγράφων», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περίοδος Δ΄, τόμος ΛΒ΄, Άθήνα 2011, σ. 139-148, 151-153.

³ Ί. Α. Παπάγγελος, «Περί τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους», *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ός αι.*, Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοε. 1997), Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 251-294.

⁴ Β. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων αγιογράφων Βενιαμίν Α΄ και Μακαρίου Β΄ στις*

ρύες, πρωτεύουσα του Άθω (Εικ. 1). Τα ονόματά τους απαντούν στις επιγραφές τοιχογραφιών, φορητών εικόνων, χαρακτηρισκών, καθώς επίσης σε αρχαιακά τεκμήρια (οικονομικά κατάστιχα, επιστολές, συμφωνητικά) και διηγήσεις συγχρόνων των ζωγράφων.

Ο προσδιορισμός της προσωπικής δράσης του Διονυσίου εκ Φουρνά, καθώς επίσης του κύκλου των άμεσων μαθητών και επιγόνων του, συμβάλλει στον σχηματισμό ενός μεγάλου «γενεαλογικού δέντρου», στο οποίο εγγράφονται δεκάδες ζωγράφων με μακρά ιστορική διαδρομή. Έτσι, ο Διονύσιος αναδεικνύεται γενάρχης ενός ζωγραφικού εργαστηρίου με συνεχή δράση στους μεταβυζαντινούς και νεότερους χρόνους, γεγονός που υπογραμμίζει την εμβληματική μορφή και τη συμβολή του στην εξέλιξη της ορθόδοξης θρησκευτικής ζωγραφικής.

Τρία σημαντικά ιστορικά τεκμήρια διασώζουν στοιχεία για τον βίο και τον κύκλο των μαθητών του Διονυσίου εκ Φουρνά. Τα δύο πρώτα τεκμήρια αφορούν ισάριθμα ζωγραφικά έργα, τα οποία είναι το σύνολο τοιχογραφιών και η τριπτυχη παρρησία μνημόνευσης ονομάτων στην έδρα του Διονυσίου στις Καρυές, πρωτεύουσα του Άθω (Εικ. 1.1). Τα δύο έργα είναι σύγχρονα μεταξύ τους, καθώς έγιναν το έτος 1711.

Ο Διονύσιος εκ Φουρνά εγκαταστάθηκε στο ερειπωμένο κελλί του Τιμίου Προδρόμου νότια από το Πρωτάτο (Εικ. 1.1). Το κτίσμα χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα σύμφωνα με δύο έγγραφα (1305/7(;) και 1329) που φυλάσσονται στο αρχείο της μονής Κουτλουμουσίου⁵. Ακολούθησε η ανακαίνιση του κελλιού εκ βάθρων από τον Διονύσιο, σύμφωνα με τον βίο του, τον οποίο συνέταξε ο μαθητής του Θεοφάνης πριν από το έτος 1784⁶. Επιγραφή στο εσω-

Βόρειες Σποράδες κατά τον 19ο αιώνα, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 42-43, 62-67.

⁵ P. Lemerle, *Actes du Kutlumus. Texte*, Archives de l'Athos II, Paris 1988, αρ. 6, σ. 46-47, 326-327 και αρ. 15, σ. 70-76, 345-350 αντίστοιχα.

⁶ Ο Διονύσιος εκάρη μοναχός το έτος 1686, σε ηλικία δεκαέξι ετών, διήγε κελλικώς και ησύχως εν τη των Καιρειαίων σκήτη στο νότιο τμήμα της Αθωνικής χερσονήσου και στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στο κελλί του Τιμίου Προδρόμου της μονής Κουτλουμουσίου, πλησιόχωρα στον ναό του Πρωτάτου στην πολίχνη των Καρυών, πρωτεύουσα της Αθωνικής πολιτείας. Κ. Δημαράς, «Θεοφάνους τοῦ ἔξ Ἀγράφων βίος Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ», *Ελληνικά* 10 (1937-38), σ. 249-251. Πρβλ. Ἱερὸν Κουτλουμουσιανὸν Κελλίον Τιμίου Προδρόμου, *Μνήμη Διονυσίου Ἱερομονάχου, τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων (1670-1746)*, 250 χρόνια ἀπὸ τὴν ὅσταν κοίμησίν του, Καρυαί-Ἁγίου Ὁρος 1996, σ. 32. Kakavas, *Dionysios of Fournā (c. 1670 - c. 1745)*, σ. 78-80, 263, εικ. 214-215. Γ. Κακαβάς, «Το παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου στο κελί του Διονυσίου του εκ Φουρνά στις Καρυές του Αγίου Όρους», *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν* 29-31 (1996-1998), σ. 207-216. Ph. Hadjiantoniou, εKaryes, *Capital City of Mount Athos: An Itinerary* (εAppendix. The Timios Prodromos (Fournā) Hermitage: an Example of an Athonite Kellion), *Shaping Community: The Art and Archaeology of Monasticism. Papers*

ράχιο από το νότιο παράθυρο του ναυδρίου σώζει πληροφορίες σχετικά με τη σταδιακή τοιχογράφηση του παρεκκλησίου (Εικ. 2): «||¹ Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων καὶ ἱστορήθη ὁ θεῖος οὗτος κ(αι) πάνσεπτος ναὸς τοῦ τιμίου ἐνδόξου ||² προφήτου Προδρόμου κ(αι) Βαπτιστοῦ Ἰωάννου δαπάνη τε κ(αι) βοήθεια τοῦ ἐν ἱερομονάχοις ἐ- ||³ λαχίστου Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων καὶ τῆς συνοδίας αὐτοῦ. Ἰστορήθη διὰ χειρὸς τοῦ αὐτοῦ Δι' ||⁴ ονυσίου ἐν ἔτει αψια^ω ἀνακαινίσθη δὲ διὰ συνδρομῆς τοῦ ποτὲ ἀγίου κατηγουμ ||⁵ ἐνου τῆς ἐν Χίω μονῆς ἀγίας Ματρώνης τοῦ καὶ μητροπολίτου χρηματήσαντος Παλαιῶν ||⁶ Πατρῶν ἐν τῷ [ἀγίῳ] ὄρει ὑπερορίου τυγγάνοντος τῇ αἰτήσει Cωφρονίου μοναχοῦ ||⁷ κ(αι) τῶν συν αὐτῷ Ἰακώβου ἱερομονάχου καὶ Χαραλάμπους καὶ Παρθενίου τῷ ἀψλα κατὰ μῆνα ||⁸ Οκτώμβριον ἰνδικτιώνος 9ης»⁷. Οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι συμπληρώθηκαν ἢ διορθώθηκαν ἀπὸ ἀγνωστο χέρι. Στον τρίτο-τέταρτο στίχο της επιγραφῆς μνημονεύονται ἡ συνοδεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἔτους 1711 καὶ στον ἑβδομο-ὄγδοο στίχο τρεῖς προφανῶς μαθητὲς τοῦ Διονυσίου με τὴν ιδιότητά τους: ἱερομόναχος Ἰάκωβος, μοναχοὶ Χαραλάμπος καὶ Παρθένιος, τοῦ ἔτους 1731. Ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ ἀπουσία τῶν ὀνομάτων τῶν ἀμεσῶν συνεργατῶν τῆς πρώτης γενιάς τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, οἱ ὁποῖοι θὰ φιλοτέχνησαν μαζὶ τοὺς τοιχογραφίους τοῦ κελλιῦ. Τα ὀνόματα τῶν τριῶν ζωγράφων τῆς δεύτερης γενιάς γίνονται γνωστὰ μαζὶ με ἐκεῖνα μίας ομάδας ὁμοτέχνων, ἀποτελούμενης ἀπὸ τοὺς Ζαχαρία, Βάκο, καθὼς ἐπίσης τοὺς ἀδερφοὺς Γεώργιο καὶ Στέργιο, μέσα ἀπὸ ἔργα τοὺς (φορητὲς εἰκόνες, τοιχογραφίαι), οἱ ὁποῖαι σώζονται στὴν περιοχὴ τῆς Ρεντίνας Ἀγράφων⁸.

Στο μεσοδιάστημα τῶν δύο γενεῶν μαθητῶν τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ θὰ μπορούσε νὰ προσδιοριστεῖ ἓνας ἐπιπλέον πιθανὸς συνεργάτης με περιοδικὴ μαθητεία κοντὰ στὸν Διονύσιο. Πρόκειται γιὰ τὸν ζωγράφο Κοσμὰ ἀπὸ τὴ Λήμνο⁹, στὸν ὁποῖο ἀποδίδονται με ἀσφάλεια σύμφωνα με ἐπιγραφὴ οἱ τοιχογρα-

from a symposium held at the Frederick R. Weisman Museum, University of Minnesota, March 10-12, 2000, edit. Sh. McNally, *British Archaeological Reports*, Oxford 2001, σ. 147-160, Appendix, πίν. 151. Φ. Χατζηαντωνίου, «Τὸ κελλί τοῦ Τιμίου Προδρόμου (Φουρνᾶ) στὴς Καρυές Ἁγίου Ὄρους. Ἀρχιτεκτονικὴ ὁργάνωση», Πρακτικὰ τοῦ συνεδρίου Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ καὶ τὸ ἔργον τοῦ, ἐπιμ. Π. Βλάχος, Καρπενήσιον, 11-14 Οκτωβρίου 1996, Ἱερά Μητρόπολις Καρπενήσιου, Ἀθήνα 2003, σ. 531-552. Φ. Χατζηαντωνίου, «Τὸ κελλί τοῦ Τιμίου Προδρόμου (Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ) στὴς Καρυές Ἁγίου Ὄρους», Δώρον. Τιμητικὸς Τόμος στὸν Καθηγητὴ Νίκο Νικονάνο, Δ' Τομῆτος Ἀρχιτεκτόνων Ἐπίσημοι Σχολῆς τοῦ ΑΠΘ/10η Ε.Β.Α. Χαλκιδικῆς καὶ Ἁγίου Ὄρους, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 405-416.

⁷ Kakavas, *Dionysios of Fournā (c. 1670-c. 1745)*, σ. 78-80, σημ. 70, εἰκ. 213, 246. *Μνήμη Διονυσίου Ἱερομονάχου, τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων (1670-1746)*, σ. 5.

⁸ Π. Βασιλείου, «Ἡ ἀγιογραφικὴ τέχνη καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς στήν Εὐρυτανία», *Ζυγὸς* 25 (Νοέμβριος 1957), σ. 21, σημ. 6.

⁹ Μ. Χατζηδράκης, Ε. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, τ. 2, Καβαλλάρους-Ψαθόπουλος, ΚΝΕ/ΕΙΕ ἀρ. 62, Ἀθήνα 1997, σ. 115.

φίες του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου στο καθολικό της μονής Βατοπαιδίου¹⁰. Έχει διατυπωθεί η άποψη της πιστής αντιγραφής και μεταφοράς μορφών από τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου¹¹. Έτσι, πιστοποιείται η επίσκεψη του Κοσμά στο Πρωτάτο και επομένως η διαμονή του στις Καρυές, όπου προφανώς γνώρισε τον Διονύσιο εκ Φουρνά και το έργο του. Από τα ανωτέρω δικαιολογείται ο χαρακτηρισμός του Κοσμά ως σημαντικού εκπροσώπου της ζωγραφικής τάσης επιστροφής της τέχνης του Διονυσίου στα πρότυπα της λεγόμενης «Μακεδονικής Σχολής».

Περαιτέρω στοιχεία για τα μέλη της συνοδείας του Διονυσίου διασώζει η τρίπτυχη παρρησία στο ναύδριο του Τιμίου Προδρόμου (Εικ. 3). Στο επάνω μέρος από το μεσαίο φύλλο της παρρησίας καταστρώνεται η επιγραφή: «||¹ τῶν ||² ἰστωρησάντο[ν] ||³ καὶ ||⁴ κ[α]τηκούντων ||⁵ Διονησιου, Κυρίλλου πέτρου ἁΓαπιου ἡσαῖος ||⁶ Δαμασκηνοῦ Γρηγορίου Διονυσίου ἡσαῖου»¹². Παραθέτονται τα ονόματα εννέα ατόμων με τις κοινές ιδιότητες των ζωγράφων και ενοίκων του κελλιού, στοιχεία που υποβάλλουν την ιδέα της ένταξής τους ως μελών στην ίδια συνοδεία και ζωγραφικό εργαστήριο. Πρώτος αναφέρεται ο Διονύσιος εκ Φουρνά. Δεύτερος ακολουθεί ο ιερομόναχος Κύριλλος Φωτεινός ο Χίος, στενός συνεργάτης του Διονυσίου¹³, με τη βοήθεια του οποίου ολοκληρώθηκε η συγγραφή του εικονογραφικού εγχειριδίου *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, όπως δηλώνεται στην εισαγωγή της¹⁴. Τρίτος μνημονεύεται ο Πέτρος, ιερομό-

¹⁰ Άνιστορήθη ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος οὗτος Ναός τοῦ ἁγίου ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Δημητρίου τοῦ μυροβλήτου του σκευοφαλακεύοντος τοῦ Πανοσιωτάτου ἁγίου προηγούμενου κυρίου Φιλοθέου, καὶ Παριανοῦ ἡγουμενεύοντος δὲ τοῦ Πανοσιωτάτου ἁγίου Καθηγουμένου, Κυρίου Γρηγορίου ἀηῦοῦ ἀυῦ ἐξ Ἰνδικτιῶνος 14 ἐν μηνὶ Μαΐου λ.ύεα ρηλωξθωπινβ' ωλωχρβ' ξνλχ. ἄτινα λέγουσι χεῖρ Κοσμά ἐκ νήσου Ἀθήνου». Πρβλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης καὶ τὸ κίνημα ἐπιστροφῆς τοῦ 18ου αἰῶνα στὴν παράδοση τῆς τέχνης τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς», ΚΖ' Δημητριά, ΣΤ' Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη, Οθωμανικὴ περίοδος 1430-1912, Β', Ἱερά Μονὴ Βλατάδων, 9-11 Νοεμβρίου 1992, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 349-356, εἰκ. 31-32. Ν. Ζίας, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου», Ἱερά Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη, τόμος Α', Ἁγιον Ὅρος 1996, σ. 309.

¹¹ Ζίας, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου», σ. 309, 314.

¹² Μνήμη Διονυσίου Ἱερομονάχου, τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων (1670-1746), σ. 32. Kakavas, *Dionysios of Fourna* (c. 1670-c. 1745), σ. εἰκ. 214-215.

¹³ Χατζηδάκης, Ἑλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830), σ. 276. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, Ἑλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830), ὅ.π., σ. 452-453. Μνήμη Διονυσίου Ἱερομονάχου, τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων (1670-1746), ὅ.π., σ. 7.

¹⁴ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαὶ αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί, ἐκδιδόμενη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρως κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον, ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρουπόλει 1909, σ. 4. Kakavas, *Dionysios of Fourna* (c. 1670-c. 1745), ὅ.π., σ. 78. Ἐχει ἐντοπισθεῖ σημαντικὸς ἀριθμὸς χειρογράφων κω-

ναχος από το χωριό Φουρνάς των Αγράφων και θείος του συνονόματου ανεψιού του¹⁵. Η παράθεση του ονόματος γίνεται μία φορά, σ' αντίθεση με τη διπλή αναφορά του πριν και μετά από τον ιεροδιάκονο Αγάπιο στη *Βιογραφία του Διονυσίου*, όπου αναφέρονται οι συνονόματοι θείος και ανεψιός¹⁶. Από την παρρησία γίνονται γνωστά τα ονόματα άλλων πέντε ζωγράφων: Ησαΐας, Δαμασκηνός, Γρηγόριος, Διονύσιος και Ησαΐας. Έτσι, συγκροτείται μία ομάδα συνολικά εννέα προσώπων με οκτώ μαθητές και άμεσους συνεργάτες ζωγράφους του Διονυσίου εκ Φουρνά¹⁷.

Τρίτο τεκμήριο για τον προσδιορισμό των άμεσων μαθητών του ζωγράφου Διονυσίου εκ Φουρνά αποτελεί αναφορά τους στη βιογραφία του: «Έγένοντο δέ τούτω μαθηταί και ακόλουθοι οὐκ ὀλίγοι, ἀφ' ὧν τέσσαρες εἰσὶν οἱ τούτω πάνυ καλῶς διὰ πολλῶν ἀρετῶν εὐαρεστήσαντες, Κύριλλος, Πέτρος, Ἀγάπιος καὶ Πέτρος. Ὁ μὲν οὖν Κύριλλος ὑπάρχων ἐκ νήσου Χίου. Ὁ δὲ Πέτρος καὶ ὁ τούτω συνώνυμος καὶ ἀνεψιός σὺν τῷ Ἀγαπίῳ, τῆς αὐτῆς τῷ γέροντι ὄντες πατρίδος». Έτσι, μαρτυρεῖται ἡ κοινὴ καταγωγή τους ἀπὸ τὸ χωριὸ Φουρνάς των Αγράφων¹⁸.

Μετά τα ανωτέρω, είναι δυνατός ο προσδιορισμός των άμεσων μαθητών-συνεργατών του Διονυσίου εκ Φουρνά (Πίν. 1). Η πρώτη γενιά τους αποτελούσαν τουλάχιστον από οκτώ ζωγράφους, τα ονόματα των οποίων εμφανίζονται το έτος 1711, στην παρρησία: Κύριλλος Φωτεινός, Πέτρος, Αγάπιος, Ησαΐας, Δαμασκηνός, Γρηγόριος, Διονύσιος και Ησαΐας. Μαζί τους θα εργάστηκε και ο μοναχός Πέτρος, ο οποίος ήταν ανεψιός του συνονόματου θείου του, σύμφωνα με τον βίο του Διονυσίου εκ Φουρνά¹⁹. Η δεύτερη γενιά άμεσων μαθητών-συνεργατών του Διονυσίου εμφανίζεται το έτος 1731, στο δεύτερο σκέλος της κτητορικής επιγραφής των τοιχογραφιών του κελλιού του Τιμίου Προδρόμου.

δίκων του έργου. Π. Γ. Νικολόπουλος, «Δύο άγνωστα χειρόγραφα τῆς «Ἑρμηνείας τῆς Τέχνης Ζωγραφικῆς» τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ», *Σύναξις. Εὐγένιος ὁ Αἰτωλὸς καὶ ἡ ἐποχὴ του*, Καρπενήσιον, 12-14 Ὀκτωβρίου 1984, Ἀθήναι 1986, σ. 499-514.

¹⁵ Χ. Χατζηθάνας, *Διονυσίου Ἱερομονάχου, Κῶδιξ τῆς ἱερᾶς μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τοῦ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων μεθ' ἱστορικῆς ἐξηγήσεως τοῦ τόπου*, ἐν Ἀθήναις 1938, σ. 79. Π. Βασιλείου, «Ἡ ἀγιογραφικὴ τέχνη καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς στῆν Εὐρυτανία», ὁ.π., σ. 21. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Ἑλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, σ. 291-292. *Μνήμη Διονυσίου Ἱερομονάχου, τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων (1670-1746)*, σ. 7.

¹⁶ Δημαρᾶς, «Θεοφάνους τοῦ ἐξ Ἀγράφων βίος Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ», σ. 249-251.

¹⁷ Μπονόβας, *Ὁψιμὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ στο Ἅγιον Ὄρος*, σ. 51-52, εἰκ. 3.

¹⁸ Δημαρᾶς, «Θεοφάνους τοῦ ἐξ Ἀγράφων βίος Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ», σ. 249.

¹⁹ Χατζηθάνας, *Διονυσίου Ἱερομονάχου, Κῶδιξ τῆς ἱερᾶς μονῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τοῦ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων*, σ. 79. Βασιλείου, «Ἡ ἀγιογραφικὴ τέχνη καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς στῆν Εὐρυτανία», σ. 21. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Ἑλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, σ. 291-292. *Μνήμη Διονυσίου Ἱερομονάχου, τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων (1670-1746)*, σ. 7.

Πρόκειται για τους Ιάκωβο, Παρθένιο και Χαράλαμπο, οι οποίοι προφανώς διέμεναν στο κελλί του Τιμίου Προδρόμου. Ο δεύτερος ζωγράφος, ο οποίος υπέγραφε ως «ιερομόναχος Παρθένιος ο πνευματικός και ζωγράφος», ταυτίζεται με τον ζωγράφο της συνοδείας που διέμενε στο κελλί των Σκουρταίων στις Καρυές και ανέλαβε την τοιχογράφηση του κυρίως ναού του Κυριακού ναού Σκήτης Καυσοκαλυβίων²⁰. Ο ζωγράφος Αγάπιος της πρώτης γενιάς συνεργάστηκε με τους Στέργιο και Γεώργιο στη φιλοτέχνηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Νικολάου στη Ρεντίνα Αγράφων, το έτος 1748²¹. Έτσι, οι άμεσοι μαθητές-συνεργάτες του Διονυσίου εκ Φουρνά μπορούν να υπολογιστούν τουλάχιστον σε δεκαεπτά στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα²².

Το νήμα της εξέλιξης της συνοδείας ανέλαβε ο Δαμασκηνός, άμεσος μαθητής, συνεργάτης και διάδοχος στο εργαστήριο του Διονυσίου εκ Φουρνά (Πίν. 1). Η άφιξη του Δαμασκηνού στον Άθω θα μπορούσε, κατ' εκτίμηση, να προσδιορισθεί πριν από το έτος 1711, στην ηλικία των είκοσι περίπου ετών. Άμεσοι συνεργάτες του θα ήταν οι Γρηγόριος, Διονύσιος και Ησαΐας, τα ονόματα των οποίων ακολουθούν το δικό του στην τρίπτυχη παρρησία²³. Ο Δαμασκηνός καταγόταν από το Καρπενήσι και απέκτησε συνοδεία και εργαστήριο ζωγράφων-μοναχών με έδρα το κελλί των Αγίων Πάντων της μονής Καρακάλλου στις Καρυές (Εικ. 1.2)²⁴. Εκεί, ο Ρώσος αρχιμανδρίτης και περιηγητής Πορφύριος Uspenskij συνάντησε τον Σεπτέμβριο του έτους 1859 τον Νικηφόρο Β'²⁵, ζωγράφο-μοναχό και επίγονο του Δαμασκηνού. Έτσι, καταγράφηκε η ίδρυση και εξέλιξη της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων από τον Πορφύριο Uspenskij, ο οποίος την ενσωμάτωσε στο προσωπικό έργο του «Istoria Afona, cast II» που εκδόθηκε στην Αγία Πετρούπολη, το έτος 1880. Από τη διήγηση γίνεται γνωστό ότι ο Δαμασκηνός και τα σημαντικότερα μέλη του εργαστηρίου του κατάγονταν από το Καρπενήσι²⁶, ιδιότητα που επιτρέπει τον χαρακτηρισμό τους με το προσωνύμιο «Καρπενησιώτες»²⁷. Πρόκειται για

²⁰ Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης, *Ο όσιος Παρθένιος ο Σκούρτος ο εκ Φουρνά των Αγράφων. Ο βίος και το ζωγραφικό του έργο*, Αθήνα 2010.

²¹ Χατζηδράκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά τήν Άλωση (1450-1830)*, σ. 145, 221.

²² Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, ό.π., σ. 52.

²³ Ό.π., σ. 52-53.

²⁴ Μπονόβας, *Το κελλί των Αγίων Πάντων στις Καρυές του Άθω, έδρα των Καρπενησιωτών ζωγράφων*, σ. 139-154.

²⁵ Ίερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, *Περιηγητών Άναμνήσεις (15ος-19ος αιώνας)*, Ήπι-στημονικός σύμβουλος Στ. Παλιομπέης, Ίερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Άγιον Όρος 2003, σ. 36.

²⁶ P. Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona. Castj III.2. Afon monaseskij. I. Soudba Jego s 911 po 1861 God. Otdelenije vtoroje*, Sankt Peterburg 1892, σ. 418-422 (μετάφραση Μιροσλάβας Δημητρίου).

²⁷ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 50, 53, 58.

ιδιοπροσωπικό στοιχείο μεγάλης σημασίας, καθώς τεκμηριώνεται η γεωγραφική εγγύτητα της πατρίδας των ζωγράφων με τον τόπο καταγωγής του Διονυσίου από το χωριό Φουρνάς των Αγράφων, αποδεικνύοντας την άμεση γραμμική καλλιτεχνικής καταγωγής και συγγένειας μαζί του.

Πολυάριθμα βιογραφικά στοιχεία είναι γνωστά για τον ζωγράφο-μοναχό Νικηφόρο Α', ο οποίος θα έφθασε στον Άθω γύρω στα μέσα του 18ου αι., διαδέχθηκε τον Δαμασκηνό και είχε δώδεκα μαθητές (Πίν. 1)²⁸. Οι Μητροφάνης, Ιωάσαφ, Νικηφόρος Β' και Γεράσιμος έγιναν μέλη της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων. Ο Νικηφόρος Α' φιλοτέχνησε τοιχογραφίες σε έξι μνημεία (Πίν. 2): παρεκκλησί Φοβεράς Προστασίας καθολικού μονής Κουτλουμουσίου (1773), ναύδριο Χιλανδαρινού κελλιού Αγίου Γεωργίου Καρεών (1785), εξωνάρθηκα καθολικού μονής Ιβήρων (1795), κυριακό σκήτης Τιμίου Προδρόμου μονής Ιβήρων (1799), καθολικό Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ μονής Λειμώνος Λέσβου (1800), καθολικό μονής Ζωγράφου (1816-1817) (Εικ. 4), όπου και πέθανε²⁹. Επιπλέον, ο Νικηφόρος Α' ζωγράφισε πλήθος φορητών εικόνων (1785-1812) που φανερώνουν την πολυσχιδή δράση του καλλιτέχνη³⁰. Τέλος, υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους χαλκογράφους παραγωγής χάρτινων θρησκευτικών εικόνων στο Άθω, καθώς χάραξε τη χάλκινη πλάκα εκτύπωσης του αγίου Γεωργίου με τη Μονή Ξενοφώντος (1798)³¹. Μα-

²⁸ P. Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, ό.π., σ. 419-421. A. Bozhkov, A. Vassiliev, *Hudozestènoto Nasledstvo na Manastira Zograf*, Sofia 1981, σ. 103. Ί. Α. Παπάγγελος, «Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὁρους», ό.π., σ. 255, σημ. 17. Μοναχός Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, «Μεταβυζαντινὴ τέχνη στὴ σκίτη τῶν Καυσοκαλυβίων. Ἄγνωστες φορητὲς εἰκόνες Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ», *Ἁγιον Ὄρος. Πνευματικὴτητα & Ὀρθοδοξία. Τέχνη. Β' Διεθνὲς Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη, 11-13 Νοεμβρίου 2005*, Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 356, σημ. 2. Μοναχός Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, «Ὁ μοναχός Μητροφάνης ὁ ἐκ Βιζύης τῆς Θράκης. Προσέγγιση στὸ ζωγραφικὸ του ἔργο», *Γρηγόριος Παλαμάς 823* (Ιούλιος-Αύγουστος 2008), σ. 524. Γ. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, Πρόλογος Δ. Παπαχρυσάνθου, Εὔρετήριο Ί. Ταβλάκης, Ἀθῆναι 1903 (ανατύπωση Πανσέληνος, Καρυές Ἁγίου Ὁρους 1988), σ. 469. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, *Ἑλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, σ. 233.

²⁹ Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, σ. 419. Παπάγγελος, «Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὁρους», σ. 255. *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὁρους Ἄθω καὶ αἱ ἐν αὐτῇ μοναὶ καὶ οἱ μοναχοὶ πάλαι τε καὶ νῦν, ὑπὸ Κοσμᾶ Βλάχου διακόνου ἁγιορείτου, ἐν Βόλω 1903* (ανατύπωση Ἀγιορειτικῆ Ἐστία/Ἀθωνικά Ανάλεκτα 2, Θεσσαλονίκη 2005), σ. 256-257, σημ. 2. *Ἑλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, ό.π., σ. 232-233. Φ. Πιομπίνος, *Ἑλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὸ 1821*, Ἀθῆνα 1979, σ. 18. Κ. Μ. Βαφειάδης, «Τοιχογραφίες στὶς Καρυές τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἀπὸ τὸ 15ο ἕως τις ἀρχές τοῦ 19ου αἰῶνα, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. 25 (2004), σ. 53. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ὁ μοναχός Μητροφάνης ὁ ἐκ Βιζύης τῆς Θράκης. Ὁ ἴδιος, Μεταβυζαντινὴ τέχνη στὴ σκίτη τῶν Καυσοκαλυβίων*, σ. 357.

³⁰ Μπονόβας, *Ὀψιμὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ στο Ἅγιον Ὄρος*, ό.π., σ. 53-58.

³¹ Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες. Ὀρθόδοξα Θρησκευτικὰ Χαρακτικὰ 1665-1899*,

θητής και διάδοχος του Νικηφόρου Α΄ στη συνοδεία των Καρπενησιωτών ζωγράφων ήταν ο Μητροφάνης που καταγόταν από τη Βιζύη της Ανατολικής Θράκης (Πίν. 1)³². Ολοκλήρωσε το σύνολο τοιχογραφιών στη λιτή του Κυριακού Σκήτης Καυσοκαλυβίων (1820, Πίν. 2) και πλήθος φορητών εικόνων που σώζονται εντός και εκτός του Άθω, στη Βουλγαρία και Ρουμανία (1809-1829)³³.

Δεύτερος γνωστός μαθητής του Νικηφόρου Α΄ ήταν ο Ιάκωβος (1817-1836) από το Πήλιο (Πίν. 1), ο οποίος έκανε τις τοιχογραφίες στο ναύδριο του κελλιού του Αγίου Χαραλάμπους στη Νέα Σκήτη (1817, Πίν. 2), καθώς και φορητές εικόνες (1826-1828) στον Άθω και στο Πήλιο³⁴. Μαθητές του υπήρξαν τα αδέρφια Ελευθέριος και Δημήτριος Αναγνώστης από το Νεοχώρι Κωστροιάδος του Τυμφρηστού Φθιώτιδας, με έργα φορητές εικόνες (1837-1843) στο Πήλιο³⁵.

Η επόμενη γενιά ζωγράφων ορίζεται από τον Ιωάσαφ, κατά σάρκα ανεψιό και τρίτο μαθητή του Νικηφόρου Α΄, καθώς επίσης διάδοχο του Μητροφάνη στη διεύθυνση του αγιογραφικού οίκου και της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων (Πίν. 1). Ο Ιωάσαφ γεννήθηκε στο Καρπενήσι πιθανόν γύρω στο έτος 1795, εισήλθε στο εργαστήριο και έγινε μοναχός στο κελλι των Αγίων Πάντων, όπου και πέθανε το έτος 1842³⁶. Εργάστηκε στην εκτέλεση διαδοχι-

τ. Ι, Αθήνα 1986, σ. 27 και ΙΙ, αρ. 508, σ. 478. Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης, «Άγιορείτες χαλκογράφοι», *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 10 Νοεμβρίου 1995*. Επιμέλεια έκδοσης Α. Τούρτα, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 61. Κρ. Χρυσοχοϊδης, «Τά Κελλιά τῶν Καρυῶν», *Άγιον Όρος. Τά Κελλιά τῶν Καρυῶν. Ημερολόγιο 2004, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2004*, σ. 35.

³² Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, ό.π., σ. 421. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, «Ό μοναχός Μητροφάνης ό έκ Βιζύης τῆς Θράκης», ό.π., σ. 523-524, 529, 535, εικ. 4. Ό ίδιος, *Μεταβυζαντινή τέχνη στή σκήτη τῶν Καυσοκαλυβίων*, ό.π., σ. 356. Μ. Enev, *Mount Athos. Zograph Monastery*, Kibela Publishers Sofia, Sofia 1994, σ. 343.

³³ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 58-63. Ν. Μ. Μπονόβας, «Νέα στοιχεία από την ιστορία του βατοπεδινού μετοχίου στη λίμνη Βιστωνίδα (11ος-21ος αιώνας)», *Περί Θράκης* 5 (2005), σ. 50-51.

³⁴ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 63-64.

³⁵ Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ό μοναχός Μητροφάνης ό έκ Βιζύης τῆς Θράκης*, σ. 524. Σμυρνάκης, *Τό Άγιον Όρος*, σ. 469. Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, *Αντίβολα από τους Χιονιάδες, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, εκδ. Μουσείου Νέοτερου Ελληνικού Πολιτισμού (πρώην ΜΕΑΤ), Αθήνα 2009, σ. 114.

³⁶ Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, σ. 421. Ι. Παπάγγελος, «Εργαστήρια ζωγραφικής στη Χαλκιδική κατά τον 19ο αιώνα», *Α΄ Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 1981, σ. 70. Ι. Α. Παπάγγελος, «Περί τοῦ Μητροπολιτικοῦ ναοῦ τοῦ Προδρόμου στήν Ξάνθη», *Μεταβυζαντινή Θράκη (ΙΕ΄-ΙΘ΄ αι.)*. 3ο Διεθνές Συμπόσιο Θρακικών Σπουδών, Κομοτηνή, 25-30 Μαΐου 1998. Πρακτικά, Κομοτηνή 2005, σ. 534.

κών εντοίχιων συνόλων (Πίν. 2): καθολικά Αγίου Γεωργίου μονής Ζωγράφου (1816/17), Αναλήψεως Σωτήρος μονής Εσφιγμένου (1840-1841, Εικ. 5), Ιβήρων (1841) και ανέλαβε παραγγελίες φορητών εικόνων (1833-1842) που σώζονται στο Άγιον Όρος και σε περιοχές της Βορείου Ελλάδος (Πολύγυρο, Θεσσαλονίκη, Ξάνθη, Ίμβρο)³⁷.

Κοντά στον Ιωάσαφ μαθήτευσαν οι ζωγράφοι-μοναχοί Νικηφόρος Β' και Γεράσιμος (Πίν. 1)³⁸. Αρχαιακά τεκμήρια μονών του Άθω προσδιορίζουν σημαντικό μέρος της δράσης του Νικηφόρου Β', στην παραγωγή του οποίου προσγράφεται σειρά εντοίχιων συνόλων (Πίν. 2): ναύδριο Αγίων Πάντων (1839) στο κελλί-έδρα της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων στις Καρυές, καθολικό Αναλήψεως Σωτήρος μονής Εσφιγμένου (1840-1841), Μεσονοκτικό καθολικό μονής Ιβήρων (1846), Προστώο (1858), Δεύτερη είσοδος, Διαβατικό Αντιφωνήτριας, παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου (1858), παρεκκλήσι Αγίας Ζώνης μονής Βατοπαιδίου με συνεργάτες τους Γεράσιμο, Άνθιμο και Γαβριήλ (1858-1860). Ο Νικηφόρος Β' έχει να επιδείξει μεγάλη παραγωγή φορητών εικόνων, αρκετές από τις οποίες βρίσκονται στον Άθω, στη Χαλκιδική, στη Βόρεια Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπως στη Ρουμανία (1846-1871), επιβεβαιώνοντας την αποτίμηση του πλούσιου έργου του ζωγράφου σύμφωνα με τον Πορφύριο Uspenskij³⁹. Η τελευταία αναφορά του ζωγράφου εντοπίζεται σε υπόμνημα διανομής νερού σε κελλιά των Καρυών (7 Μαΐου 1876)⁴⁰.

Μαθητής του Νικηφόρου Β' ήταν ο Γεράσιμος, ο οποίος γεννήθηκε στη Βιζύη το έτος 1794 και η μαθητεία του άρχισε στο πλευρό του Νικηφόρου Α' (Πίν. 1)⁴¹. Εισήλθε στη συνοδεία σε εφηβική ηλικία και προφανώς υπήρξε μαθητής επίσης του Ιωάσαφ και θα ήταν συνομήλικος και συνεργάτης του Νικηφόρου Β'. Συμμετείχε στην ολοκλήρωση εντοίχιων συνόλων (Πίν. 2): καθολικό μονής Ζωγράφου (1816-1817), ναύδριο κελλιού Αγίων Πάντων (1839), καθολικό μονής Εσφιγμένου (1840/41), παρεκκλήσι Αγίας Ζώνης Βατοπαιδίου (1858-1860). Φιλοτέχνησε φορητές εικόνες (1838-1868)⁴².

Οι ζωγράφοι Νικηφόρος Β' και Γεράσιμος είχαν μαθητές-υποτακτικούς τους ζωγράφους-μοναχούς Άνθιμο και Γαβριήλ (Πίν. 1). Από την περιγραφή του Πορφύριου Uspenskij γίνεται γνωστό ότι ο Άνθιμος γεννήθηκε στο χωριό

³⁷ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 64-67.

³⁸ Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, σ. 421. Παπάγγελος, *Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, σ. 534.

³⁹ Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, σ. 422.

⁴⁰ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 67-73.

⁴¹ Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, σ. 422. Πατάπιος Κουσοκαλυβίτης, *Ό μοναχός Μητροφάνης ὁ ἐκ Βιζύης τῆς Θράκης*, ὁ.π.

⁴² Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 73.

Περίσταση στα Δαρδανέλλια, το έτος 1818⁴³. Το όνομά του εμφανίζεται σε ομόλογα ενοικίασης του κελλιού των Αγίων Πάντων (1839, 1843)⁴⁴ και σε καταλόγους συνδρομητών βιβλίων (1848-1867/68)⁴⁵, η δε ανέλιξή του στην εκκλησιαστική ιεραρχία γίνεται γνωστή από κτιτορικές επιγραφές (Πίν. 2), αρχικά ως «ιεροδιακόνου» στο καθολικό της μονής Εσφιγμένου (1841) και «'Αρχιμαν[δρίτου]» στο παρεκκλήσι της Αγίας Ζώνης μονής Βατοπαιδίου (1858-1860). Ο Άνθιμος επιμελήθηκε φορητές εικόνες (1861-1867)⁴⁶.

Ως νεότερο ηλικιακά μέλος της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων αναφέρεται, από τον Πορφύριο Uspenskij⁴⁷, ο μοναχός Γαβριήλ και ανεψιός του Γεράσιμου από τη Βιζύη της Ανατολικής Θράκης (Πίν. 1). Ο Γαβριήλ συμμετείχε στα τριπρόσωπα ομόλογα ενοικίασης του κελλιού των Αγίων Πάντων (1852-1890)⁴⁸ και στην αγιογράφηση του παρεκκλησίου της Αγίας Ζώνης (1858-1860) (Πίν. 2)⁴⁹.

Στην προσωπογραφία της συνοδείας των ζωγράφων από το Καρπενήσι συναριθμείται, σύμφωνα με τους Πορφύριο Uspenskij⁵⁰ και Κοσμά Βλάχο⁵¹, κάποιος μοναχός ονομαζόμενος Γεννάδιος (Πίν. 1). Έργα του δεν έχουν καταγραφεί⁵².

Μεσολαβεί ένα διάστημα τριάντα ετών έως την εμφάνιση του νεότερου ζωγράφου-μοναχού ως ενοίκου στην έδρα των Καρπενησιωτών ζωγράφων-μοναχών στο κελλί των Αγίων Πάντων Καρεών (Εικ. 1.2). Η υπογραφή: «Έργον Μητροφάνους Ίερομονάχου εκ του Καρακαλινοῦ Κελλιού. ||² Άγιοι Πάντες. Έν Καρυαῖς Αγίου Όρους. 1921.» στη δεσποτική εικόνα του Τιμίου Προδρόμου του ναού Αγίου Γεωργίου Κάτω Μητρουσίου δυτικά της πόλεως Σερρών είναι χαρακτηριστική. Τα στοιχεία υποδεικνύουν την εγκατάσταση ενός ζωγράφου στην έδρα της συνοδείας, ο οποίος αποτελεί νέο καλλιτέχνη για την έρευνα, με παρουσία που επιμηκύνει την ιστορική διαδρομή της συνοδείας, εισάγοντάς την στον 20ό αιώνα.

⁴³ Ο.π.

⁴⁴ Κρ. Χρυσοχοϊδης, Π. Γουναρίδης, *Ίερά μονή Καρακάλλου. Κατάλογος του αρχείου, Αθωνικά Σύμμεικτα 1*, Αθήνα 1985, ό.π., αρ. 72.18, σ. 60.

⁴⁵ Φ. Ήλιοῦ, «Άγιογράφοι, ζωγράφοι, χαράκτες καί σταμπαδόροι. Ή μαρτυρία τῶν χαρακτικῶν», *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά*, ό.π., σ. 48.

⁴⁶ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, ό.π., σ. 74-75.

⁴⁷ Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, ό.π., σ. 422-423.

⁴⁸ Χρυσοχοϊδης, Γουναρίδης, *Ίερά μονή Καρακάλλου*, αρ. 72.20, 26, 28-31, σ. 60-61.

⁴⁹ Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 75.

⁵⁰ Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, σ. 422-423.

⁵¹ *Ή χερσόνησος του Άγίου Όρους Άθω καί αι έν αύτῇ μοναί καί οι μοναχοί πάλοι τε καί νῦν*, υπό Κοσμά Βλάχου διακόνου άγιορείτου, έν Βόλω 1903 (ανατύπωση Αγιορειτική Εστία/Αθωνικά Ανάλεκτα 2, Θεσσαλονίκη 2005), σ. 257, σημ. 2.

⁵² Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος*, σ. 75.

Συνοψίζοντας την παράθεση των Καρπενησιωτών ζωγράφων, επισημαίνονται τα ακόλουθα: Πρώτος εμφανίζεται ο μοναχός Δαμασκηνός από το Καρπενήσι, ο οποίος αναγράφεται ως μαθητής του Διονυσίου στην παρρησία του κελλιού των Αγίων Πάντων. Υποτακτικός και μαθητής του Δαμασκηνού είναι ο συντοπίτης μοναχός Νικηφόρος Α' με διαδόχους τους μοναχούς Μητροφάνη και Ιάκωβο. Ο Ιάκωβος από το Πήλιο μαθητεύει κοντά στον Νικηφόρο Α' και αυτονομείται επαγγελματικά στην πατρίδα του. Τον Μητροφάνη ακολουθούν οι μοναχοί Ιωάσαφ και Νικηφόρος Β', κατά σάρκα αδέρφια και ανεψιοί του Νικηφόρου Α'. Ο μοναχός Γεράσιμος από τη Βιζύη Ανατολικής Θράκης και ο αρχιμανδρίτης Άνθιμος από την Περίσταση Δαρδανελίων αποτελούν την επόμενη γενιά της συνοδείας. Ο κύκλος των Καρπενησιωτών ζωγράφων κλείνει με τον μοναχό Γαβριήλ από τη Βιζύη και τον ιερομόναχο Μητροφάνη.

Παράλληλα με το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων δραστηριοποιείται το εργαστήριο των Γαλατσιάνων ζωγράφων, προσωνύμιο που οφείλεται στην κοινή καταγωγή τους από το χωριό Γαλάτισσα Χαλκιδικής και προσδίδεται κατ' αντιστοιχία με το προσωνύμιο των Καρπενησιωτών ζωγράφων. Ιδρυτής του εργαστηρίου θεωρείται ο Μακάριος Α', μαθητής του Δαμασκηνού (Πίν. 1), σύνδεση που δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό των εργαστηρίων των Καρπενησιωτών και των Γαλατσιάνων ζωγράφων ως αδελφών. Έδρα του δεύτερου εργαστηρίου χαρακτηρίζεται το κελλί του Γενεσίου της Θεοτόκου της μονής Καρακάλλου, το οποίο σώζεται πλησίον, βόρεια του Πρωτάτου (Εικ. 1.3). Έχουν καταγραφεί συνολικά είκοσι μέλη του εργαστηρίου (Πίν. 1) με μεγάλο αριθμό τοιχογραφιών (Πίν. 3)⁵³. Πρώτος εμφανίζεται κάποιος Γεώργιος αγνώστων λοιπών στοιχείων (1778). Ακολούθησαν ο μοναχός Μακάριος Α' (1781-1814, Εικ. 6) και οι τρεις κατά σάρκα αδερφοί μοναχός Βενιαμίν Α' (1785-1834), ιερομόναχος Ζαχαρίας (1803-1822), ιερομόναχος Μακάριος Β' (1805-1866), ανεψιοί του Μακάριου Α'. Ως νεότερα μέλη της συνοδείας συναριθμούνται ο ιερομόναχος Γρηγόριος από τη Βαρβάρα Χαλκιδικής (1824-1879), ο ιερομόναχος Βενιαμίν Β' Κοντράκης (1832-1885), ο Αθανάσιος Πλαδάς, ο γιος του Γεώργιος Αθανασίου ή Γεώργιος Πλαδάς (1838-1892), ο μοναχός Μακάριος Γ' (1865-1879), ο ιεροδιάκονος Θεόκλητος (1873), ο Θαλάσσιος ή παπα-Θαλάσσιος (1822-1873), ο γιος του Ιωάννης παπα-Θαλάσσιος Αναγνώστης και ο εγγονός του Αστέριος Αναγνώστης με τον γιο του Θεμιστοκλή Αστερίου. Μαζί τους εργάστηκαν ομότεχνοι από τη Χαλκιδική, όπως ο Γεώργιος, ο ιεροδιάκονος Γρηγόριος από τη Βαρβάρα, ο παπα-Ιωάννης Αναγνώστης από την Αρναία, οι Αθανάσιος Σαραφιανός, Σοφοκλής Γ. Πολίτης από τον Βάβδο⁵⁴.

⁵³ Παπάγγελος, *Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, σ. 254-272.

⁵⁴ Ὁ.π., σ. 253-272.

Η συνολική μελέτη του «γενεαλογικού δέντρου», το οποίο σχηματίζεται από τους ζωγράφους Διονύσιο εκ Φουρνά, Δαμασκηνό και Μακάριο Α' και μαθητές τους, βασίζεται στις πολύτιμες πληροφορίες που λαμβάνουμε από τις επιγραφές τοιχογραφιών, φορητών εικόνων, αρχείων μοναστικών συγκροτημάτων του Άθω, καθώς επίσης την εκτενή αναφορά του Πορφύριου Uspenskij. Έτσι, είναι δυνατή η διεξοδική παράθεση των γενεών της συνοδείας με στοιχεία από τον βίο και τα έργα των ζωγράφων.

Συμπερασματικά, η έρευνα φανέρωσε ότι στο έτος 1711 προσδιορίζεται η αφετηρία της καλλιτεχνικής πορείας του ιερομονάχου Διονυσίου εκ Φουρνά, ο οποίος απέκτησε δύο γενιές από ζωγράφους-μοναχούς και συνεργάτες. Ορισμένοι προχώρησαν στην ίδρυση προσωπικών εργαστηρίων. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν ο Δαμασκηνός με τον Νικηφόρο Α' ως ιδρυτή της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων με δράση, η οποία χρονολογείται από το 1773 έως το 1921, και ο Μακάριος Α' των Γαλατσιάνων ζωγράφων με δράση που διαρκεί από το 1785 έως το 1868.

Επιπλέον, διαφωτιστική για τη στενή σχέση των δύο εργαστηρίων επιγόνων του Διονυσίου εκ Φουρνά είναι η άμεση γειτνίαση των κτισμάτων παραμονής τους στο κέντρο του οικιστικού πυρήνα των Καρεών. Η προσωπική συνοδεία του Διονυσίου είχε έδρα το κελλί του Τιμίου Προδρόμου της μονής Κουτλουμουσίου, το οποίο σώζεται σε μικρή απόσταση νότια από το Πρωτάτο (Εικ. 1.1), βορειότερα από το οποίο διέμεναν οι Καρπενησιώτες ζωγράφοι στο κελλί των Αγίων Πάντων της μονής Καρακάλλου (Εικ. 1.2), και δυτικά οι Γαλατσιάνοι ζωγράφοι στο κελλί του Γενεσίου της Θεοτόκου (Εικ. 1.3) της μονής Καρακάλλου. Στις βορειοδυτικές παρυφές της πολίχνης των Καρεών βρισκόταν η έδρα του ζωγράφου Παρθενίου στο κελλί του Αγίου Γεωργίου ή των Σκουρταίων της μονής Μεγίστης Λαύρας⁵⁵.

Οι άμεσοι μαθητές του Διονυσίου, καθώς επίσης τα μέλη των εργαστηρίων των Καρπενησιωτών και των Γαλατσιάνων ζωγράφων χαρακτηρίζονται ως δημιουργοί με ποιότητα έργων που επάξια τροφοδότησαν το φαινόμενο της αναγέννησης της αγιορείτικης ζωγραφικής τον 18ο και τον 19ο αιώνα, με αποτέλεσμα την ευρεία γεωγραφική διασπορά των έργων τους. Έτσι, αναδεικνύεται η μεγάλη συμβολή των επιγόνων του Διονυσίου στη διαμόρφωση του ζωγραφικού ιδιώματος που είναι γνωστό ως αγιορείτικη ζωγραφική και εντοπίζεται στον Άθω στους όψιμους μεταβυζαντινούς χρόνους.

⁵⁵ Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, σ. 167, 396.

Summary

NIKOLAOS M. BONOVAS

THE DESCENDANTS OF THE PAINTER DIONYSIOS FOURNA
ON MOUNT ATHOS (18 c.-20 c.)

This paper presents the historical route of the atelier of the painter and monk priest Dionysios of Fourná-Evrytania (c. 1670-1744) as well as the ateliers of two of his students. Following an examination of the rich epigraphical sources and the archival material which are currently saved in the Athonite monasteries and cells, we found out that there was an enormous “genealogical tree” of painters, between the years 1711-1921. We can prove that the seventeen students of the entourage of Dionysios were divided into two generations. The first one followed Dionysios when in 1711 he undertook the cell of the St. John the Baptist of the Koutloumousiou Monastery in Karyes capital of the Athonite Community. The second generation of students of Dionysios consisted of three members, who occupied the same cell as Dionysios before 1731. All had a common seat with their master and their relationship can be proved by the inscriptions of the wall-paintings and the triptych *paressia*, which were made in 1711 and are currently preserved in the aforementioned cell. Additional information on the history of the painter Damaskinos, who was an immediate student of Dionysios and had a close personal relationship with him, is provided by the Russian bishop, theologian and archaeologist Porfirij Uspenskij, who met the descendants of Dionysios in 1859 in Karyes. Close to Dionysios’s homeland in Fourná was Karpenisi, also known as the birthplace of Damaskinos, who established his own atelier consisting of twelve painters, who earned the nickname “karpenisiotes”. Their common origin and their apprenticeship close to Dionysios signify their spiritual and artistic ancestry. It is also known that Makarios A’ from Galatista-Halkidiki was another active student of Damaskinos and created his personal atelier consisting of twenty so-called “galatsianoí” painters. The large “genealogical tree” of Dionysios of Fourná demonstrates an activity from 1711 to 1921, portraying him as an emblematic figure of the art of painting in the post-Byzantine as well as the modern times.

Πίν. 1. Το «γενεαλογικό δέντρο» της συνοδείας και των επιγόνων
του ζωγράφου Διονυσίου εκ Φουρνά.

	ιερομόναχος Διονύσιος (περ. 1670-1744)	
	ιερομόναχος Κύριλλος Φωτεινός, ιερομόναχος Πέτρος (1711)	
	ιεροδιάκονος Αγάπιος (1711-1748)	
	Πέτρος, Ησαΐας, Γρηγόριος, Διονύσιος, Ησαΐας (1711)	
	Κοσμάς (1721)	
	ιερομόναχος Ιάκωβος, μοναχός Παρθένιος, μοναχός Χαράλαμπος (1731)	
	Στέργιος (1748)	
	Γεώργιος (1734-1748), Ζαχαρίας, Βάκος	
	Δαμασκηνός (1711-1773)	
	Νικηφόρος Α' (1773-1816)	Γεώργιος (1778)
Μητροφάνης (1809-1829)	Ιάκωβος (1817-προ 1843)	Μακάριος Α' (1781-1814)
Ιωάσαφ (1795-1842)	Δημήτριος (1837-1843)	Βενιαμίν Α' (1785-1834)
Νικηφόρος Β' (1839-1876)	Ελευθέριος (1837-1843)	Ζαχαρίας (1803-1822)
Γεράσιμος (1816-1868)		Μακάριος Β' (1805-1866)
Άνθιμος (1839-1867)		Γρηγόριος (1824-1879)
Γαβριήλ (1852-1890)		Βενιαμίν Β' (1832-1885)
Γεννάδιος		Αθανάσιος Πλαδάς
Μητροφάνης (1921)		Γεώργιος Αθανασίου (1838-1892)
		Μακάριος Γ' (1865-1879)
		Θεόκλητος (1873)
		παπα - Θαλάσσιος (1822-1873)
		Ιωάννης παπα Θαλάσσιος
		Αστέριος Αναγνώστης
		Θεμιστοκλής Αστερίου
		Γεώργιος
		Γρηγόριος
		παπα - Ιωάννης Αναγνώστης
		Αθανάσιος Σαραφιανός
		Σοφοκλής Γ. Πολίτης

Πίν. 2. Χρονολογικός κατάλογος τοιχογραφιών της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων.

α/α	Τόπος	Μνημείο	Ζωγράφος	έτος
1	Μονή Κουτλουμουσίου	καθολικό, παρεκκλήσι Φοβεράς Προστασίας	Νικηφόρος Α΄	1773
2	Καρυές	Χιλιανδαρινό κελλί Αγίου Γεωργίου, ναύδριο	Νικηφόρος Α΄	1785
3	Μονή Ιβήρων	καθολικό Κοιμήσεως της Θεοτόκου, εξωνάρθηκας	Νικηφόρος Α΄	1795
4	Σκήτη Ιβήρων	Κυριακό Τιμίου Προδρόμου	Νικηφόρος Α΄	1799
5	Λέσβος, μονή Λειμώνος	καθολικό Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ	Νικηφόρος Α΄	1800
6	Μονή Ζωγράφου	καθολικό Αγίου Γεωργίου	Νικηφόρος Α΄ Μητροφάνης	1816-17
7	Μονή Ζωγράφου	παρεκκλήσι Αγίων Κοσμά και Δαμιανού	Μητροφάνης (·)	1817(·)
8	Σκήτη Αγίας Άννης	ναύδριο κελλιού Αγίου Χαραλάμπους	Ιάκωβος	1817
9	Σκήτη Κουσοκαλυβίων	Κυριακό Αγίας Τριάδος	Μητροφάνης	1820
10	Σκήτη Κουσοκαλυβίων	Ναύδριο κελλιού Αγίου Ευσταθίου	Μητροφάνης (·)	1820
11	Σκήτη Κουσοκαλυβίων	Τράπεζα	Μητροφάνης (·)	1820(·)
12	Καρυές	Ναύδριο Χιλιανδαρινού κελλιού Αρχαγγέλων (Αβερκίου)	Νικηφόρος Α΄ Μητροφάνης (·)	αρχές 19 ^{ου} αι.(·)
13	Μονή Παντοκράτορος	Προστώο εισόδου	Νικηφόρος Α΄ Μητροφάνης (·)	αρχές 19 ^{ου} αι.(·)
14	Καρυές	Ναύδριο παρακαλλιού κελλιού Αγίων Πάντων	Νικηφόρος Β΄	1839
15	Μονή Εσφιγμένου	Λιτή, εξωνάρθηκας καθολικού Αναλήψεως Σωτήρος	Ιωάσαφ Νικηφόρος Β΄	1840-41
16	Μονή Ιβήρων	Καθολικό Κοιμήσεως Θεοτόκου, κυρίως ναός	Ιωάσαφ	1841/42
17	Μονή Παντοκράτορος	Παλαιό Δοχείο	Νικηφόρος Β΄	1845
18	Μονή Ιβήρων	Καθολικό Κοιμήσεως Θεοτόκου, παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου	Νικηφόρος Β΄	1846

19	Μονή Ιβήρων	Καθολικό Κοιμήσεως Θεοτόκου, μεσονυκτικό	Νικηφόρος Β'	1846
20	Μονή Βατοπεδίου	Προστώο εισόδου μονής	Νικηφόρος Β'	1858
21	Μονή Βατοπεδίου	Διαβατικό Αντιφωνήτριας	Νικηφόρος Β'	1858
22	Μονή Βατοπεδίου	Δεύτερη είσοδος μονής	Νικηφόρος Β'	1858
23	Μονή Βατοπεδίου	Καθολικό, παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου	Νικηφόρος Β'	1858
24	Μονή Βατοπεδίου	Παρεκκλήσι Αγίας Ζώνης	Νικηφόρος Β' Άνθιμος	1858-1860
25	Μονή Βατοπεδίου	Παρεκκλήσι Τιμίου Προδρόμου	Νικηφόρος Β' Άνθιμος	1858-1860(;))
26	Μονή Βατοπεδίου	Σκευοφυλάκιο καθολικού Ευαγγελισμού Παναγίας	Νικηφόρος Β'	1858-1860(;))
27	Μονή Βατοπεδίου	Παρεκκλήσι Αγίου Ανδρέα	Άνθιμος	1861

Πίν. 3. Χρονολογικός κατάλογος τοιχογραφιών της συνοδείας των Γαλατσιάνων ζωγράφων.

α/α	Τόπος	Μνημείο	Ζωγράφος	Έτος
1	Μακρυνίτσα Πηλίου	Αγίων Αναργύρων	Μακάριος Α' Γεώργιος	1778
2	Μονή Βατοπαιδίου	Καθολικό, παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου	Μακάριος Α'	1780
3	Μονή Βατοπαιδίου	Τράπεζα	Μακάριος Α'	1786
4	Καρυές	Κοιμητηριακός ναός Αγίου Νικολάου	Μακάριος Α'	1787
5	Μονή Δοχειαρίου	Είσοδος μονής	Μακάριος Α'	1788
6	Μονή Βατοπαιδίου	Κυρίως ναός καθολικού Ευαγγελισμού Θεοτόκου μονής Βατοπαιδίου	Μακάριος Α'	1789
7	Μονή Βατοπαιδίου	Νάρθηκας παρεκκλησίου Αγίου Δημητρίου	Μακάριος Α'	1791
8	Μονή Βατοπαιδίου	Παρεκκλήσι Αγίου Ανδρέα	Μακάριος Α' Βενιαμίν Ζαχαρίας	1798
9	Μονή Βατοπαιδίου	καθολικό, νάρθηκας παρεκκλησίου Αγίου Νικολάου	Βενιαμίν Ζαχαρίας	1802
10	Μονή Χιλανδαρίου	Καθολικό Εισοδίων Θεοτόκου	Βενιαμίν Ζαχαρίας	1803-1804
11	Καρυές	Κελλί «Τυπικαριό»	Μακάριος Α'	1806
12	Μονή Χιλανδαρίου	Είσοδος μονής	Μακάριος Α'	1809
13	Μονή Χιλανδαρίου	Τράπεζα μονής	Μακάριος Α'	1810
14	Χιλανδαρινό μονύδριο Αγίου Βασιλείου	Ναός Αναλήψεως	Μακάριος Α'	1810
15	Μονή Χιλανδαρίου	Ιερό Βήμα καθολικού Αναλήψεως Σωτήρος	Μακάριος Α'	1811
16	Μονή Ιβήρων	Παρεκκλήσι Αρχαγγέλων	Μακάριος Α' Βενιαμίν Α' Ζαχαρίας	1812
17	Μονή Ιβήρων	Παρεκκλήσι Προδρόμου	Βενιαμίν Α' Ζαχαρίας	1815
18	Μονή Βατοπαιδίου	Παρεκκλήσι Θωμά	Βενιαμίν Α' Ζαχαρίας	1815

19	Σκήτη Αγίου Δημητρίου μονής Βατοπαιδίου	Νάρθηκας κυριακού Αγίου Δημητρίου	Βενιαμίν Α' Ζαχαρίας	1816
20	Μονή Εσφιγμένου	Κυρίως ναός καθολικού Αναλήψεως Σωτήρος	Βενιαμίν Α' Ζαχαρίας Μακάριος Β'	1818
21	Μονή Παντοκράτορος	Παρεκκλήσι Προδρόμου	Βενιαμίν Α' Μακάριος Β'	1819
22	Μονή Βαοπαιδίου	Νάρθηκας καθολικού	Βενιαμίν Α' Ζαχαρίας Μακάριος Β'	1819
23	Καρυές	Ναύδριο κελλιού Γενεσίου Θεοτόκου	Βενιαμίν Α' Ζαχαρίας Μακάριος Β'	1819
24	Μονή Κωνσταμονίτου	Παρεκκλήσι Αγίου Κωνσταντίνου	Βενιαμίν Α'	1819
25	Μονή Ξενοφώντος	Παρεκκλήσι Αγίων Κοσμά και Δαμιανού	Βενιαμίν Α'	1820
26	Μονή Ξενοφώντος	Παρεκκλήσι Αγίου Ιωάννου Θεολόγου	Βενιαμίν Α'	1820
27	Μονή Ξενοφώντος	Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου	Βενιαμίν Α'	1820
28	Κιθαιρώνας, μονή οσίου Μελετίου	Καθολικό	Βενιαμίν Α'	1820
29	Σκιάθος, μονή Ευαγγελισμού	Καθολικό	Βενιαμίν Α'' Θαλάσσιος Μακάριος Β'	1822
30	Μονή Ξενοφώντος	Είσοδος μονής	Μακάριος Β'	1842
31	Μονή Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτριας Χαλκιδικής	Εξωκκλήσι Αγίων Κηρύκου και Ιουλίτης	Μακάριος Β''	1843
32	Μονή Ξενοφώντος	Νέο καθολικό Αγίου Γεωργίου	Μακάριος Β'	1845
33	Μονή Χιλανδαρίου	Φιάλη	Μακάριος Β'	1847
34	Μονή Παντοκράτορος	Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου	Βενιαμίν Β' Γρηγόριος Μακάριος Γ'	1868



Εικ. 1. Άθως. Καρυές. 1. Κελλί Τιμίου Προδρόμου μονής Κουτλουμουσίου, έδρα του Διονυσίου εκ Φουρνά, 2. Κελλί Αγίων Πάντων μονής Καρακάλλου, έδρα των Καρπενησιωτών ζωγράφων, 3. Κελλί Γενεσίου Θεοτόκου μονής Καρακάλλου, έδρα των Γαλατσιάνων ζωγράφων.



Εικ. 2. Άθως. Καρυές. Κελλί Τιμίου Προδρόμου μονής Κουτλουμουσίου, έδρα του Διονυσίου εκ Φουρνά. Κτιτορική επιγραφή, 1711.



Εικ. 3. Ἄθως. Καρυές. Κελλί Τιμίου Προδρόμου μονῆς Κουτλουμουσίου, ἔδρα του Διονυσίου εκ Φουρνά. Τρίπτυχη παρρησία, 1711.



Εικ. 4. Ἄθως, μονή Ζωγράφου. Καθολικό, 1816-1817.



Εικ. 5. Άθως, μονή Εσφιγμένου. Καθολικό, 1840-1841.



Εικ. 6. Άθως, μονή Βατοπαιδίου. Παρεκκλήσι Αγίου Ανδρέα,
ο μητροπολίτης Δράμας Γεράσιμος, 1798.

Χριστιαλένα Εύγκη

Ο ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ (ΝΤΟΥΝΤΑΣ)
ΚΑΙ Η ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΣΑΛΑΜΙΝΑ
(ΤΕΛΗ 18^{ου} - ΑΡΧΕΣ 19^{ου} αι.)

Αφετηρία της έρευνας για τη δράση του αγιογράφου Ιωάννη Ντούντα στο νησί της Σαλαμίνας υπήρξε η καταγραφή έργων του στη δίτομη έκδοση *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση του Μανόλη Χατζηδάκη και της Ευγενίας Δρακοπούλου*¹. Ο αγιογράφος Ιωάννης ήταν δυτικότροπος και συνήθιζε να εργάζεται επάνω σε ξύλινη επιφάνεια. Έδρασε στο μεταίχμιο του 18ου και του 19ου αιώνα και ήταν γιος τού επίσης αγιογράφου Αθανασίου Ντούντα.

Κατά τον 18ο αιώνα η Σαλαμίνα, όπως όλη η Βαλκανική χερσόνησος και η Μικρά Ασία, βρισκόταν κάτω από την οθωμανική κυριαρχία. Πολύ νωρίς οι Οθωμανοί είχαν αρχίσει να παραχωρούν προνόμια στους χριστιανικούς πληθυσμούς της επικράτειάς τους. Στην περίπτωση της Σαλαμίνας μάς ενδιαφέρει ένα επίσημο τουρκικό έγγραφο, με το οποίο ρυθμιζόνταν οι σχέσεις της Οθωμανικής Πύλης με τη χριστιανική Εκκλησία και καταγράφονταν ορισμένα προνόμια της Εκκλησίας και των χριστιανικών νησιωτικών πληθυσμών². Είναι ο λεγόμενος *αχτναμές*² του Σουλεϊμάν Α΄ του Μεγαλοπρεπούς που συντάχθηκε στα μέσα του 16ου αιώνα³. Για ενάμιση περίπου αιώνα η Σαλαμίνα από-

¹ Μανόλης Χατζηδάκης, Ευγενία Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1997, αριθμ. 62, τόμ. 2, 251 (στο εξής: Χατζηδάκης, Δρακοπούλου).

² Αχτναμές, ο= επίσημο τουρκικό έγγραφο, με το οποίο ρυθμιζόνταν οι σχέσεις της τουρκικής πολιτείας με τη χριστιανική Εκκλησία και καταγράφονταν ορισμένα προνόμια της Εκκλησίας και των χριστιανικών λαών. Είναι λέξη που προέρχεται εκ των αραβικών *αχτ* (=υποχρέωση) + *ναμά* (=επιστολή), βλ. <http://lexilogia.gr/forum/showthread.php?2283-αχτναμές-αχτναμές>, ημερομηνία πρόσκτησης: 23.8.2015.

³ Παναγιώτης Βελτανισιάν, «Η ταυτότητα της Σαλαμίνας από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα έως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Μια ιστορική και λαογραφική προσέγγιση μέσα από δικαιωματικά έγγραφα αρχείων, προφορικές παραδόσεις, περιηγητικά κείμενα και άλλες πρωτογενείς πηγές», *Διδακτορική Διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας*, Αθήνα 2018, 81-84 (στο εξής: Βελτανισιάν).

λαυσε σχετική ηρεμία και ησυχία με τα προνόμια που παραχώρησε ο συγκεκριμένος Σουλτάνος. Μάλιστα, από τον 17ο αι. φαίνεται ότι είχε ιδρυθεί μια επαγγελματική συντεχνία στη Σαλαμίνα, εκείνη των *κατραμιτζήδων*.

Η συντεχνία αυτή ασχολιόταν με τα προϊόντα εκείνα που αφθονούσαν στα δάση της Σαλαμίνας: συγκεκριμένα με την παραγωγή ασβέστη και κάρβουνο, με τη συλλογή του φλοιού των πεύκων (το *πετίι* < πίτυς = πεύκο), τον οποίο πωλούσαν στους αλιείς για τη βαφή των διχτυών τους, και κυρίως με τη συλλογή ρητίνης (ρετσινιού) και του παράγωγου από εκείνη κατραμιού (πίσσης), ενός εξαιρετικού στεγανοποιητικού υλικού των *βρεχάμενων*⁴ μερών των πλοίων. Οι κατραμιτζήδες, οι καρβουνιάρηδες, οι ρετσινάδες και οι ασβεστάδες ήταν μια καθαρά μετακινούμενη επαγγελματική ομάδα και ταξίδευαν όχι μόνο στον κυρίως ελλαδικό χώρο, αλλά έφταναν μέχρι και τη Μικρά Ασία. Επιπροσθέτως, οι γαιοκτήμονες του νησιού, οι οποίοι είχαν εντός των ιδιοκτητιών αγροκαλλιέργειών εκκλησίες, καλούσαν αγιογράφους από την Αθήνα να κοσμήσουν τους ναούς τους. Οι παραπάνω επισημάνσεις καταδεικνύουν ότι υπήρχε οικονομική άνθιση στη Σαλαμίνα και έμμεσα δηλώνεται ότι είχε δημιουργηθεί μια μεσαία αστική τάξη που διέθετε χρήματα, αξιοποιώντας τα στη βυζαντινή εικονογράφηση δίνοντας παραγγελίες σε αγιογράφους.

Στο προαναφερόμενο δίτομο έργο των Χατζηδάκη και Δρακοπούλου καταγράφονται πέντε έργα του Αθανασίου στη Σαλαμίνα. Το πρώτο έργο που χρονολογικά εμφανίζεται στη Σαλαμίνα είναι η Ανάσταση του Ιησού Χριστού στη Μονή Φανερωμένης, έργο του 1788 (*ΑΨΠΗ / χειρ Ιωάννου / Αθανασίου*, Εικ. 1), έπεται η εικόνα του Αγίου Νικολάου, έργο του 1796 (*ΑΨΨη / χειρ Ιωάννου Αθανασίου Τοῦ ἑξᾶ/θηνῶν*) στο ομώνυμο Μοναστήρι, και τα τρία τελευταία έργα που αναφέρει ο Χατζηδάκης είναι παραγωγής του 1801 και βρίσκονται στον Ι. Ναό του Αγίου Μηνά στην Κούλουρη. Οι αγιογραφίες αυτές εικονίζουν τον Ιησού Χριστό, τη Θεοτόκο και τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο⁵.

Ο Νικόλαος Γραϊκός στη διατριβή του «Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19 αιώνα» εντάσσει στην εργογραφία του Αθανασίου τις δεσποτικές εικόνες στον Ναό του Αγίου Μηνά Σαλαμίνας: Ιησούς Χριστός, Μήτηρ Θεού, Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, καθώς και του επιστυλίου: Εισόδια της Θεοτόκου, Γέννηση του Χριστού, Υπαπαντή, Ευαγγελισμός, Βάπτισμα, Έγερση Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Ανάσταση, Ανάληψη, Πεντηκοστή και Μεταμόρφωση. Επιπλέον στο Ιερό Βήμα του Ναού υπάρχει και η δεσποτική εικόνα του Αγίου Μηνά, έργο του 1801 (*ΑΩΑ· χειρ Ιωάννου Αθηναίου*). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή είναι και η

⁴ Όρος της τοπικής ναυτικής ορολογίας, που αναφέρεται στα μέρη εκείνα του πλοίου που βρέχονται από τη θάλασσα.

⁵ Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, ό.π.

ανασύνθεση του τέμπλου του 1801 χωρίς τη Σταύρωση, τα λυπηρά και τα βη-
μόθυρα που δεν εντοπίστηκαν κάπου.

Ο Γραϊκός επίσης καταγράφει στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ραφαήλ, που
βρίσκεται στα νότια του Ιερού Ναού του Αγίου Δημητρίου, τις ακόλουθες δε-
σποτικές εικόνες: Άγιος Δημήτριος με τέσσερις (4) σκηνές του Βίου του
(υπογραφή: *ΑψΨ 1796 / χειρ Ιωάννου άθα/νασίου Τοῦ ἐξ άθην[ων]*, Εικ. 2),
Άγιος Γεώργιος με τέσσερις (4) σκηνές του Βίου του, Άγιος Σάββας και Αρ-
χάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ. Οι συγκεκριμένες ήταν στο τέμπλο του αρχι-
κού ναού πριν την κατεδάφισή του στις αρχές του 19ου αιώνα⁶.

Έχοντας ως αφετηρία τα ενυπόγραφα έργα του τέμπλου στο Μοναστήρι
του Αγίου Νικολάου στα Λεμόνια, που είναι το μοναδικό *in situ* έργο του Αθα-
νασίου (τοποθετημένο σε νεότερο τέμπλο του 1804) αλλά και το έργο του 1801
με τον έφιππο Άγιο Μηνά στην ομώνυμη εκκλησία, καταφέραμε να εντοπίσου-
με και να αποδώσουμε στον Αθανασίου άλλες πέντε εικόνες του δωδεκάορτου
από την εκκλησία του Αγίου Δημητρίου που κατεδαφίστηκε στις αρχές του
19ου αιώνα. Αυτές είναι: το Γενέσιο της Θεοτόκου, τα Εισόδια της Θεοτόκου,
η Βαϊοφόρος, η Κοίμηση της Θεοτόκου και οι Άγιοι Απόστολοι. Η απόδοση των
έργων αυτών έγινε με συγκριτική αντιπαραβολή των όμοιων θεματολογικά ει-
κόνων από τους τρεις ναούς του νησιού. Επί παραδείγματι, η Βαϊοφόρος από
το Μοναστήρι του Αγίου Νικολάου, από την εκκλησία του Αγίου Δημητρίου
και από τον Ναό του Αγίου Μηνά ομοιάζουν όχι μόνο στην απόδοση των προ-
σώπων αλλά και στη στάση τους. Ομοιότητες παρατηρούνται επίσης στα κτή-
ρια και γενικά στον κάμπο (βάθος, φόντο) της εικόνας (Εικ. 3^{α,β}).

Από τη θεματολογία των εικόνων του δωδεκάορτου του Ι. Ναού του Αγίου
Δημητρίου μπορούμε να υποθέσουμε ότι το τέμπλο του 1796 ήταν υπερμέγεθες.
Αυτή η απεικόνιση εξηγεί τον λόγο του μη εντοπισμού κάποιας από τις κεντρι-
κές εικόνες του δωδεκάορτου αλλά και από τις δεσποτικές, που μάλλον κατα-
στράφηκαν με την κατάρρευση του Ναού στις αρχές του 19ου αιώνα.

Στο τέμπλο του σημερινού παρεκκλησίου του Αγίου Ραφαήλ στον Ναό του
Αγίου Δημητρίου έχουν τοποθετηθεί οι δεσποτικές: Μήτηρ Θεού, Ιησούς Χρι-
στός και Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, έργα του 1806. Οι εικόνες του δωδεκά-
ορτου είναι στο επιστήλιο του σημερινού κεντρικού ναού, όπου και χρησιμοποιο-
ήθηκε η ήδη υπάρχουσα εικόνα του Αγίου Δημητρίου του 1796, για αυτό και
δεν βρέθηκε άλλη στον Ναό. Η Σταύρωση με το ένα Λυπηρό φυλάσσονται στο
πνευματικό κέντρο του Ναού, ενώ το Λυπηρό που εικονίζει την Παναγία βρί-
σκεται στο Λαογραφικό Μουσείο του Δήμου Σαλαμίνας και προέρχεται από
τη συλλογή του αρχαιολόγου Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995).

Όπως αναφέρθηκε, το 1788 είναι το έτος που εμφανίζεται ο Ιωάννης Αθα-

⁶ Βελτανισιάν, 428-429.

νασίου στη Σαλαμίνα με την εικόνα της Ανάστασης του Χριστού στη Μονή Φανερωμένης. Αντίστοιχα εικονογραφικά παραδείγματα, παλαιότερα μάλιστα, έχουμε από τη Ρωσική τέχνη. Στη Φανερωμένη και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου (μετέπειτα Αγίου Λαυρεντίου) βρίσκονται οι δεσποτικές εικόνες της Παναγίας της Βρεφοκρατούσας, του ένθρονου Χριστού και του Προδρόμου. Οι δεσποτικές αυτές εικόνες διακρίνονται για την αυστηρότητα στην απόδοση των προσώπων, καθώς και για τη δυτικότροπη αποτύπωση των διακοσμητικών μοτίβων που πλαισιώνουν τις κύριες μορφές. Η σύγκριση της εικόνας του Προδρόμου που βρίσκεται στο τέμπλο του Αγίου Νικολάου στα Λεμόνια με εκείνη που βρίσκεται στο παρεκκλήσιο της Φανερωμένης μάς οδήγησε να διατυπώσουμε με σχετική βεβαιότητα την άποψη ότι οι δεσποτικές εικόνες του Παρεκκλησίου της Φανερωμένης εντάσσονται και αυτές στην εργογραφία του Αθανασίου. Οι εικόνες του δωδεκάορτου είναι και αυτές του Αθανασίου, όπως τούτο γίνεται εμφανές μετά από σύγκριση της εικόνας της Βαϊοφόρου που βρίσκεται στα δωδεκάορτα των ναών του Αγίου Μηνά και του Αγίου Δημητρίου. Επιπροσθέτως, στον Άγιο Νικόλαο στα Λεμόνια κατά το 1976 ο Αθανασίου κοσμεί το Καθολικό του Μοναστηριού με δεσποτικές εικόνες και εικόνες του δωδεκάορτου. Πάλι εδώ η σύγκριση της εικόνας της Ανάστασης του Λαζάρου με εκείνη από την εκκλησία του Αγίου Δημητρίου, του Αγίου Μηνά και με εκείνη από το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Φανερωμένης μάς οδήγησε στην απόδοση όλου του δωδεκάορτου στον Αθανασίου.

Τέλος, με βεβαιότητα αποδίδουμε την εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου που βρίσκεται σε προσκυνητάρι στην Εκκλησία της Παναγίας του Καθαρού στον Αθανασίου. Οι άγγελοι ομοιάζουν με εκείνους που αποτυπώνονται σε πολλές από τις δεσποτικές εικόνες στα τέμπλα που εξετάστηκαν.

Συμπεράσματα

– Ο αριθμός των εικόνων του Αθανασίου, που βρίσκονται στη Σαλαμίνα, ανέρχεται πλέον στις ενενήντα.

– Φαίνεται ότι στα πρώτα του έργα ο Αθανασίου διακρίνεται για την αναπαραγωγή παλαιότερων δυτικής προέλευσης σχημάτων. Μαζί με τον πατέρα του θα πρέπει να θεωρηθούν επίγονοι του Γεωργίου Μάρκου από το Άργος.

Γενικά έχει παρατηρηθεί ότι φορητές εικόνες με ποιότητα στην εκτέλεση γίνονται όλο και πιο σπάνιες στη νότια Ελλάδα όσο προχωρά ο 18ος αιώνας. Η παρουσίαση και αξιολόγηση των έργων του Αθανασίου που προηγήθηκε ευελπιστούμε πως εν μέρει συμπληρώνει ένα κενό στην έρευνα για την όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική.

Summary

THE HAGIOGRAPHER IOANNIS ATHANASIOU (NTOUNTAS) AND HIS ACTION I SALAMINA, LATE 18th CENT. – EARLY 19th CENT.

The thematic axis of this publication is the axion of the hagiographer Ioannis Athanasiou (Ntounta) in Salamina. This action is part of the economic and social context of the 18th century and the early years of the 19th century. The bibliography we know so far has recorded some icon paintings from the work of Athanasiou in Salamina. After a comparative research of pictures the number of his works amount to ninety (90).



Εικ. 1. Σαλαμίνα, Ι. Μονή Παναγίας Φανερωμένης,
παρεκκλήσιο Αγίων Αποστόλων,
νότιος τοίχος, Η Ανάσταση (λεπτομέρεια).



Εικ. 2. Σαλαμίνα, Ι. Ναός Αγίου Δημητρίου Σαλαμίνας, παρεκκλήσιο Αγίου Ραφαήλ, ανατολικός τοίχος, Ο Άγιος Δημήτριος και τέσσερις σκηνές του βίου του.



Εικ. 3^{α,β}. α: Σαλαμίνα, Πνευματικό Κέντρο Ι. Ναού Αγίου Δημητρίου Σαλαμίνας, Η Βαϊφόρος, β: Σαλαμίνα, Ι. Ναός Αγίου Μηνά Σαλαμίνας, επιστύλιο, Η Βαϊφόρος.

Ahilino Palushi

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ ΑΠΟ ΤΗ ΝΤΑΡΔΑ ΤΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ (ΜΕΣΑ 19^{ου} - ΜΕΣΑ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ) *

Στην ευρύτερη περιοχή της νοτιοανατολικής Αλβανίας, υπήρξε μία αναβίωση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής από τα τέλη του 17^{ου} και ιδίως στο πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα, με έργα ζωγράφων όπως ο ιερομόναχος Κωνσταντίνος, ο Δαβίδ από τη Σελενίτσα, ο Κωνσταντίνος εκ Σπαθίας, οι αδελφοί Ζωγράφοι από την Κορυτσά, οι αδελφοί Τσετίρη και οι αδελφοί Αναγνώστη¹. Τον ύστερο 19^ο αιώνα αυτή η τέχνη προσλαμβάνει μία καινούρια ανάπτυξη στην παραπάνω περιοχή. Πλέον, πλάι στην αγιογραφία που αποτελεί οργανική συνέχεια της μεταβυζαντινής εικαστικής παράδοσης, εμφανίζονται νέες τάσεις. Οι τελευταίες έχουν την αναφορά τους στην ευρωπαϊκή ακαδημαϊκή ζωγραφική και θα κυριαρχήσουν στην εκκλησιαστική ζωγραφική των Ορθοδόξων της Αλβανίας².

* Γενικά για τη ζωγραφική εικόνων στην περιφέρεια Κορυτσάς τον 18^ο και 19^ο αιώνα, βλ. τα λήμματα αρ. 23-24, 27-29, 33, 35, 37-46, 48-61 (E. Drakopoulou), στο: *Icons from the Orthodox communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë* (επιμ. Anastasia Tourta), Thessaloniki 2006.

¹ Ευχαριστώ τον κ. Genti Proko, υπεύθυνο του Εργαστηρίου Συντήρησης Εικόνων και Εκκλησιαστικών Κειμηλίων, καθώς και τον κ. Pllir Tërona, υπεύθυνο της Συλλογής του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης (EMMT) Κορυτσάς, για τη βοήθειά τους στον εντοπισμό και καταρτισμό της συλλογής των εικόνων των ζωγράφων από τη Ντάρδα (Dardhë). Επίσης, ευχαριστώ ιδιαίτερω τον φίλο μου κ. Niko Kotherja, Διευθυντή του Εθνικού Κέντρου Παραδοσιακών Δραστηριοτήτων Τιράνων για το πλούσιο φωτογραφικό υλικό σχετικά με την ιστορία του χωριού Ντάρδα. Θα ήθελα επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον κ. Ιωάννη Βιταλιώτη (Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών) για τις χρήσιμες υποδείξεις του κατά τη σύνταξη του παρόντος άρθρου και για την επίμελεια του ελληνικού κειμένου.

² Για τη Ντάρδα (Dardhë) της Κορυτσάς και τη ζωγραφική εικόνων που σχετίζεται με αυτήν, βλ. V. Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj* (1-11), Tiranë 2008-2010² (στο εξής: Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj*). N. Kotherja, *Enciklopedi e fotografëve korçarë: (nga fillimet deri në Luftën e II Botërore)*, Tiranë 2010, 7-21 (στο εξής: Kotherja, *Enciklopedi e fotografëve korçarë*). K. Balli, K. Naslazi, *Piktorë Ikonografë nga Dardha: Studim Monografik*, Tiranë 2013 (στο εξής: Balli,

Κύριο ρόλο στην εκπροσώπηση του νέου ύφους στην ορθόδοξη εκκλησιαστική ζωγραφική της Αλβανίας έχουν οι ζωγράφοι από τη Ντάρδα, χωριό που βρίσκεται 18 χιλιόμετρα από την Κορυτσά. Η δραστηριότητα των ζωγράφων-αγιογράφων από τη Δάρδα, όπως υπογράφουν στα ελληνικά, εκτείνεται από τα μέσα του 19^{ου} μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα και είναι ποικίλη³. Τούτο αποδεικνύεται από τον μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών που έχουν αναδειχθεί μέσα σε συγκεκριμένες οικογένειες της Ντάρδας, αλλά και άλλων, μεμονωμένων καλλιτεχνών από το ίδιο χωριό. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ο συνολικός αριθμός των σωζόμενων εικόνων στην Αλβανία από Νταρδαίους ζωγράφους ανέρχεται γύρω στις 300. Τελευταίο χρονολογικά τεκμήριο της ενασχόλησής τους με τη θρησκευτική ζωγραφική είναι οι απολεσθείσες τοιχογραφίες της Ορθόδοξης εκκλησίας των Τιράνων αφιερωμένης στον Ευαγγελισμό, σήμερα κατεδαφισμένης. Ο διάκοσμος αυτός φιλοτεχνήθηκε το έτος 1965, δύο μόλις χρόνια πριν από την απαγόρευση κάθε θρησκευτικής δραστηριότητας⁴.

Naslazi, *Piktorë Ikonografë nga Dardha*). A. Palushi, B. 18. «Saint Stylianos / Shën Stilianii». B.19. «The Annunciation / Ungjillëzimi», στο: *Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.)* (επιμ. K. Giakoumis), Tirana 2018, 232-238 (στο εξής: Palushi, B18, B19, στο: *Flora in Arts*).

³ Θα πρέπει εξαρχής να σημειωθεί ότι η παράδοση των ζωγράφων από τη Ντάρδα ανάγεται στον Νικόλαο Ζέγκο τον Πρεσβύτερο (Nikola Zengo i Vjetri) (μέσα 18ου αι. - αρχές 19ου αι.), ιερέα του χωριού, ο οποίος γίνεται ευρύτερα γνωστός μέσω δύο χειρογράφων, που διατηρούνταν προσεκτικά από γενιά σε γενιά από την οικογένεια Ζέγκο (Zengo). Το πρώτο φέρει ημερομηνία 20 Μαρτίου 1781 και είναι γραμμένο στην παλαιοσλαβική γλώσσα, ενώ το δεύτερο, γραμμένο στα ελληνικά, είναι του έτους 1798. Εκτός από τα ενδιαφέροντα στοιχεία για τη ζωή του, τα οποία συνοδεύονται από δεκάδες σκίτσα με μολύβι, με μολύβι άνθρακα και πινελάκι ζωγραφικής, συνημμένα στο πρώτο χειρόγραφο που αποδίδεται στον Νικόλαο Ζέγκο (Nikola Zengo), δεν διαθέτουμε φορητές εικόνες ή τοιχογραφίες που να μπορούν να του αποδοθούν. Για τον γιο του Andon Zengo γνωρίζουμε ελάχιστα. Χειροτονήθηκε ιερέας το πρώτο μισό του 19ου αιώνα και φαίνεται να κλείνει τον κύκλο της ζωής του ως μοναχός στο Άγιον Όρος, το 1888. (Balli, Naslazi, *Piktorë Ikonografë nga Dardha*, 28-34). Εν συνέχεια, ένας άλλος διδάσκαλος αγιογράφος από την Ντάρδα, ο Kostandin Dardhari, φέρεται να εργάζεται τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αρχικά στο χωριό του και στη συνέχεια στη γύρω περιοχή. Σύμφωνα με επιγραφές που δημοσίευσε ο Theofan Popa (*Κωνσταντίνου αγιογράφου ναταρδιώτου εκ επαρχίας Καστορίας*), του ανατίθενται η αγιογράφηση εκκλησιών της Ντάρδας και στη συνέχεια η διακόσμηση του τέμπλου της εκκλησίας του προφήτη Ηλία στο χωριό Hocisht, στην περιοχή του Devoll (περιφέρεια Κορυτσάς). Βλ. σχετικά: Th. Popa, *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, Tiranë 1998, 197-202, αρ. 425, 433, 435, 438. A. Llukani, *Mitropolia e Korçes*, Tiranë 2020, 3. Ωστόσο, οι εικόνες που φιλοτέχνησε ο Kostandin Dardhari δεν είναι καταγεγραμμένες στα επίσημα αρχεία, όπου ανατρέξαμε. Ενδέχεται να έχουν μεταφερθεί από το EMMT Κορυτσάς ή να έχουν χαθεί σε μεταγενέστερη από την αναφορά του Popa περίοδο. Αυτό καθιστά αδύνατη την ταυτοποίησή τους και επιπλέον τον προσδιορισμό και την αξιολόγηση του τρόπου, με τον οποίο έχουν προσεγγιστεί (σημ. του συγγραφέα).

⁴ K. Beduli, «Familja e Agjiografeve Zengo», *Ngjallja* (Qershor 2000), 9-10. V. Dhora, K.

Η Ντάρδα για πρώτη φορά αναφέρεται ως μία αναπτυσσόμενη κοινότητα γύρω στον 16^ο αιώνα, με περαιτέρω αύξηση του πληθυσμού της τον 17^ο και τον 18^ο αιώνα. Αυτό τεκμαίρεται, μεταξύ άλλων, από την ύπαρξη ελληνικού σχολείου, το οποίο εγκαινιάζεται το 1760, αρχικά για αγόρια και κατόπιν και για κορίτσια. Η οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, σύμφωνα με αρχειακές πηγές, αποτυπώνεται στον αριθμό των σπιτιών, γύρω στα 400 με 500. Το χωριό παίρνει δίκαια το προσωνύμιο «Κοσμόπολις»⁵. Σύμφωνα με τη μόνη ακριβή απογραφή που έγινε το 1923, φαίνεται ότι η Ντάρδα είχε περίπου 1025 κατοίκους, όλοι χριστιανοί Ορθόδοξοι⁶. Η κοινωνική ανάπτυξη της κοινότητας είναι εμφανής στην εκπαίδευση νεαρών Νταρδαίων στα ελληνικά γυμνάσια, με τη φιλοδοξία να αποκτήσουν τα κατάλληλα εφόδια. Πολλοί από τους μορφωμένους αυτούς νέους θα αναλάβουν τις τιμητικές θέσεις του δασκάλου και του ιερέως στην ιδιαίτερη πατρίδα τους και τα γύρω χωριά, ενώ άλλοι θα διακριθούν ως φωτογράφοι και αγιογράφοι.

Έχει ενδιαφέρον να ειπωθεί ότι, με βάση τα μέχρι σήμερα στοιχεία, η πρώτη φωτογραφία από αλβανό φωτογράφο λήφθηκε στη Ντάρδα μεταξύ 1874 και 1878, συγκεκριμένα από τον παπα-Γιάννη (Jani) Andon Zengo (1832-1913) και μερικά χρόνια πριν από την αρχή της δραστηριότητας του γνωστού κορυτσαίου φωτογράφου Kristo Sulidhi⁷. Στον χρωστήρα του παπα-Γιάννη ανήκει επίσης μία σύνθετη εικόνα του 1864, που προφανώς είχε λειτουργική χρήση, συγκεκριμένα κατά την εορτή της Πρωτοχρονιάς (Εικ. 1): Η εικόνα έχει ως κύριο θέμα την Περιτομή του Χριστού, ενώ κάτω αριστερά, μέσα σε μετάλλιο, απεικονίζεται ο Μέγας Βασίλειος σε προτομή. Στα δεξιά, με λευκούς χαρακτήρες σε σκούρο βάθος αναγράφεται το όνομα του δωρητή και τα αρχικά του ζωγράφου: «Δι εξόδων του Κ. Αναστασίου Ωρολογιά. Δάρδα. 1864. Ίώ (άννης). Ά. Ζ (ένγκο)». Πρόκειται για τη μοναδική εικόνα από τη Συλλογή του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς που προσγράφεται στον παπα-Γιάννη Zengo. Ανεξάρτητα από το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα, η εικόνα αυτή έχει μεγάλη αξία, επειδή σηματοδοτεί την απαρχή της μακράς καλλιτεχνικής δραστηριότητας των Νταρδαίων ζωγράφων.

Τρία αγόρια από τα έξι παιδιά του παπα-Γιάννη Zengo, οι Βαγγέλης, Νικόλας και Ευθύμης, διακρίθηκαν ως φωτογράφοι αλλά και ως αγιογράφοι. Αυτή η διαδοχή στην καλλιτεχνική δραστηριότητα στο πλαίσιο της οικογένειας δείχνει και μία συνέχεια με την παλαιότερη μεταβυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση, όπου συναντούμε πολλά ανάλογα παραδείγματα.

Mara, *Shënime për bashkësinë ortodokse të Tiranës*, Tiranë 2007, 43-44. A. Llukani, *Mitropolia e Korçes, Tiranë 2020*, 4.

⁵ Ilo, *Dardha dhe njerëzit e saj* (9), 38

⁶ T. Selenica, *Shqipëria më 1923*, Tiranë 1923, 98.

⁷ Kotherja, *Enciklopedi e fotografëve korçarë*.

Ο ιερομόναχος Γρηγόριος Zdruli (Ζδρούλης, όπως γράφει στα ελληνικά το όνομά του) «ο Πρεσβύτερος» αποβίωσε το 1906 και αποτελεί άλλη μία σημαντική μορφή στην ομάδα των ζωγράφων από τη Ντάρδα. Σύμφωνα με μαρτυρία του πλησιέστερου μαθητή του, ιεροδιακόνου Γρηγορίου Zdruli «του Νεότερου», ο ιερομόναχος Γρηγόριος μαθητεύει ως αγιογράφος στο Άγιο Όρος από νεαρή ηλικία. Χάρη στο αξιοσημείωτο ταλέντο του, ο «ιερομόναχος Γρηγόριος εκ Δάρδας» γίνεται ο επικεφαλής ενός αγιογραφικού οίκου, ο οποίος στεγάζεται στο κελλί του Ευαγγελισμού στις Καρυές, εξάρτημα της Μονής Διονυσίου⁸. Ένα από τα πρώιμα έργα του, με τίτλο «Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ [ΝΗΦΩΝΟΣ]», βρίσκεται μέχρι σήμερα στην εν λόγω μονή⁹.

Θα αναφερθούμε εν συντομία σε μερικές εικόνες του ιερομονάχου Γρηγορίου Zdruli από τη συλλογή του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης στην Κορυτσά. Η πρώτη, με έτος φιλοτέχνησης το 1887, απεικονίζει τους αγίους Κωνσταντίνο και Βασίλειο τον Μέγα. Αποδίδεται στον Γρηγόριο με κριτήρια τεχνοτροπικά. Η δεύτερη εικόνα, η Ανάσταση του Χριστού, υπογράφεται ως «έργον Γρηγορίου ιερομονάχου εκ Δάρδας 1899» (Εικ.2). Η τρίτη εικόνα φέρει τις επιγραφές «ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ αἶρει τὴν ψυχὴν τοῦ πλουσίου» και «ἐργον Γρηγορίου ἐκ Δάρδας τῆς Καστορίας...». Η χρονολογία είναι δυσανάγνωστη, αλλά πιθανώς χρονολογείται γύρω στα 1900. Η τέταρτη εικόνα, του έτους 1903, απεικονίζει τον Χριστό Παντοκράτορα (Εικ.3) και υπογράφεται από τον ζωγράφο με τον τρόπο που είδαμε προηγουμένως. Την ίδια περίπου εποχή πιθανότατα φιλοτεχνήθηκε και η εικόνα του αγίου Γεωργίου.

Οι εικόνες του ιερομονάχου Γρηγορίου Zdruli, συχνά μεγάλων διαστάσεων, είναι υψηλής ποιότητας. Εντάσσονται στην αγιορείτικη ακαδημαϊκού ύφους ζωγραφική εικόνων του ύστερου 19^{ου} αιώνα. Το συγκεκριμένο ύφος, λόγω της ρωσικής του προέλευσης (αν και στην πραγματικότητα δυτικοευρωπαϊκών και κεντροευρωπαϊκών καταβολών), ονομάζεται συχνά (όχι εντελώς ορθά) «ρωσοϊταλικό»¹⁰. Οι εικόνες του ιερομονάχου Γρηγορίου διακρίνονται για την κομ-

⁸ Balli, Naslazi. *Piktorë Ikonografë nga Dardha*.

⁹ Ευχαριστώ θερμά τον πανοσιολογιώτατο αρχιμανδρίτη πατέρα Συμεών Διονυσιάτη από την Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου Αγίου Όρους για την πολύτιμη βοήθειά του. Το νέο υλικό για τον αγιορείτη ιερομόναχο και αγιογράφο Γρηγόριο Ζδρούλη (Grigor Zdruli) εκ Ντάρδας, το οποίο σώζεται στην Ιερά Μονή και έχει τεθεί στη διάθεσή μου, θα παρουσιαστεί από τον γράφοντα σε μελλοντική μελέτη.

¹⁰ Βλ.: E. Drakopoulou, «no. 72. Saints Cosmas and Damian with a view of Rehovë (side 1). The Holy Mountain of Athos (side 2)», στο: *Icons from the Orthodox communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*, (επιμ. Anastasia Tourta), Thessaloniki 2006, 200-203. Ν. Μπονόβας, *Αρχέτυπα. Εικονογραφικοί οδηγοί, σχέδια, αντίβολα*, Θεσσαλονίκη 2010. Ν. Μπονόβας, «Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ού αιώνα», στο: *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης* (επιμ. Dimitrios Salpistis), Θεσσαλονίκη 2012, 283-311. Ν. Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελ-*

ψότητα του σχεδίου, τα λεπτά περιγράμματα, την άψογη επεξεργασία. Οι ιερές μορφές στέκονται επιβλητικές και απαστράπτουσες στον περιβάλλοντα χώρο, συνδυάζοντας την υπερβατικότητα με έναν εξιδανικευμένο ρεαλισμό. Τα σώματα είναι αποδοσμένα με ακαδημαϊκή ακρίβεια. Το γραμμικό στοιχείο αποδίδεται με ήπιο, μαλακό τρόπο. Τα χρώματα είναι λαμπερά, κρυσταλλικά, διάφανα· οι συνθέσεις, κατά κάποιον τρόπο, μοιάζουν τρισδιάστατες.

Ασφαλώς όχι τυχαία, από το εργαστήριο του ιερομονάχου Γρηγορίου Zdruli προήλθαν πολλοί ταλαντούχοι ζωγράφοι με καταγωγή από τη Ντάρδα, όπως οι Vangjel Zengo, Nikolla Zengo, Thanas Todi Zengo, Sotir Kere, Theodor Kere, Grigor Zdruli, Pandi Gjino, Spiridon Dunka και άλλοι, οι οποίοι συνέχισαν την παράδοση του δασκάλου τους. Το εργαστήριο αυτό προμήθευε εικόνες σε σκήτες και μοναστήρια του Αγίου Όρους. Ταυτόχρονα, άνοιξε τον δρόμο για την εκπαίδευση ζωγράφων που θα εργαστούν στη διακόσμηση μικρών και μεγάλων ναών στη χώρα καταγωγής τους, όχι μόνο στην περιοχή της Κορυτσάς, αλλά και στα Τίρανα και ακόμα μακρύτερα¹¹.

Τις απαρχές αυτής της νέας γενιάς ζωγράφων τις εντοπίζουμε στη συνεργασία μεταξύ τους για τη φιλοτέχνηση εικόνων μεγάλων διαστάσεων, όπως αυτές του κατεδαφισμένου τώρα καθεδρικού ναού του Αγίου Γεωργίου Κορυτσάς, του έτους 1905. Οι Vangjel Papajani Zengo και Anastas Papapostol Zicishti θα φιλοτεχνήσουν εδώ τον άγιο Νικόλαο και την ένθρονη Θεοτόκο (Εικ.4), ενώ οι δύο παραπάνω, μαζί με τον Sotir Papailia Dardha (Kere) θα φιλοτεχνήσουν τους Τρεις Ιεράρχες¹². Όπως φαίνεται από τα ονόματά τους, και οι τρεις προέρχονταν από ιερατικές οικογένειες. Από τους πιο πάνω ζωγράφους, θα ξεχωρίσουν οι Vangjel Zengo και Sotir Dardha (Kere).

Ο Βαγγέλης Papajani Zengo (1875 - 1941)¹³ είναι ο πιο παραγωγικός μαθητής του εργαστηρίου του ιερομονάχου Γρηγορίου Zdruli. Μόνο στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς θησαυρίζονται περίπου 150 εικόνες του. Ειδικά στα πρώιμα έργα του είναι εμφανής ο αντίκτυπος της τέχνης του αγιορείτικου εργαστηρίου. Πλην της τεχνοτροπικής ομοιότητας, ακόμα και η υπογραφή του είναι ίδια με αυτήν του Γρηγορίου. Έτσι, στις εικόνες του

λάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα, Θεσσαλονίκη 2011. Ν. Γραϊκος, Γ. Φουστέρης, *Εύλαβείας και ωραιότητος χάριν. Εκκλησιαστική τέχνη της Κύμης*, Αθήνα 2013. Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2010. Κ. Giakoumis (ed.), *Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.)*, Tirana 2018, εικόνες υπ' αριθ. 18, 19, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 48. Ι. Vitaliotis, *The Athonite Academic "Italo-Russian" Painting: Origins and Stylistic Features* (αδημοσίευτο), Athens 2018.

¹¹ Balli, Naslazi. *Piktorë Ikonografë nga Dardha*.

¹² Balli, Naslazi. *Piktorë Ikonografë nga Dardha*.

¹³ Balli, Naslazi. *Piktorë Ikonografë nga Dardha*.

έτους 1906 υπογράφει «ἔργον Ευάγγελου Παπαϊωάννου Ζέγγου ἐκ Δάρδας» (Εικ. 5), ίσως και για να επιτύχει αναγνώριση μέσα από το όνομα του πατέρα του. Στη μετέπειτα καλλιτεχνική παραγωγή του, η τέχνη του φαίνεται να απελευθερώνεται μέσα από ένα πιο ζωντανό και εκφραστικό στυλ (Εικ. 6). Ο Vangjel Zengo λαβαίνει παραγγελίες για τις εκκλησίες της Κορυτσάς και των γύρω χωριών και για την εκκλησία του Αγίου Προκοπίου στα Τίρανα. Φιλοτεχνεί επίσης εικόνες για την πολυάριθμη κοινότητα των Ορθοδόξων Αλβανών στη Βοστώνη της Αμερικής, οι οποίοι είχαν ιδρύσει την ενορία του Αγίου Γεωργίου, υφιστάμενη μέχρι σήμερα.

Από το έργο του Sotir Papailia Dardha (Kere) (1870 - 1958)¹⁴ θα παρουσιάσουμε δυο εικόνες. Η εικόνα του Αγίου Νικολάου (Εικ. 7) εκπροσωπεί την πρώτη περίοδο της εργασίας του, όπου ακολουθείται το ύφος του ιερομονάχου Γρηγορίου. Στο σημείο αυτό της καλλιτεχνικής του εκκίνησης το έργο του Sotir Kere δύσκολα διακρίνεται από τη σύγχρονη με αυτό δημιουργία του Vangjel Zengo, όπως αποδεικνύει εικόνα του αγίου Βασιλείου, έργο του τελευταίου, με χρονολογία 1906. Στη συνέχεια, και οι δύο ζωγράφοι αποκτούν τα δικά τους, ατομικά χαρακτηριστικά. Ο Sotir Kere θα δείξει ιδιαίτερη έφεση στην ευρωπαϊκή ακαδημαϊκή ζωγραφική και στον σχετιζόμενο με αυτήν εξιδανικευτικό ρεαλισμό¹⁵, όπως φαίνεται και στην επόμενη εικόνα που παρουσιάζουμε εδώ, με θέμα τη Βαϊσόφορο (Εικ. 8). Ο χώρος γίνεται τρισδιάστατος, με προοπτικές γραμμές που θυμίζουν πρώιμη ιταλική αναγέννηση. Οι μορφές εικονίζονται συχνά σε προφίλ ή κατά τα τρία τέταρτα, αποτυπώνονται όλες οι κινήσεις του ανθρώπινου σώματος με μαλακές γραμμές και ήπιες χρωματικές μεταβάσεις. Θεωρούμε ότι ο Sotir Papailia Kere είναι ένας από τους πιο σημαντικούς ζωγράφους της «σχολής της Ντάρδας».

Μνημονεύουμε ενδεικτικά ορισμένες εικόνες άλλων Νταρδαίων ζωγράφων: Πρόκειται για τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα (1892) του Theodor Papa Ilia Dardha (Kere) (η εικόνα αυτή είναι πιο κοντά στη μεταβυζαντινή παράδοση), την Ανάσταση του Λαζάρου (1908) του Pandi Gjino (Εικ. 9), τον άγιο Διονύσιο τον εν Ολύμπω (1909) του μοναχού Σπυρίδωνος Dunka¹⁶, τον Προφήτη Ηλία

¹⁴ Balli, Naslazi. *Piktorë Ikonografë nga Dardha*.

¹⁵ Σχετικά με την ευρωπαϊκή θρησκευτική ακαδημαϊκή ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα, η οποία επιβιώνει μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού (και μεταξύ των Ορθοδόξων των Βαλκανίων), βλ. L. Gossman, «Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century», *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2.2 (Autumn 2003), <<http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/273-unwilling-moderns-the-nazarene-painters-of-the-nineteenth-century>> (πρόσβ. 2-5-2021). M. Giebelhausen, *Painting the Bible: Representation and Belief in Mid-Victorian Britain*, London & New York 2017, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁶ F. Lytari, S. Gouloulis, «C.9. Saint Dionysios of Olympus / Shën Dhionisi I Olimpiti», στο: *Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century*

(1911) του ιεροδιακόνου Γρηγορίου Zdruli του Νεότερου (Εικ. 10), καθώς και τους Τρεις Ιεράρχες (1912) του μοναχού Νείλου (Εικ. 11). Τέλος, αξιωμαθημόνευτες είναι δύο εικόνες των αδελφών Θωμαΐδας και Ανδρονίκης Vangjel Zengo με θέμα την Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα· αμφότερες φιλοτεχνήθηκαν τη δεκαετία του 1930 (Εικ. 12). Ας σημειωθεί ότι η Θωμαΐδα, η Ανδρονίκη και η αδελφή τους Σοφία είναι οι πρώτες γυναίκες ζωγράφοι της Αλβανίας¹⁷.

Σε αυτή τη σύντομη ανακοίνωση προσπαθήσαμε να παρουσιάσουμε κατ' αρχήν το πολιτιστικό-καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ντάρδας, ως μέρος της ευρύτερης περιφέρειας Κορυτσάς. Το χωριό αυτό αποτελεί πράγματι μία σπάνια περίπτωση, αφού από αυτό έχουν προέλθει τόσο φωτογράφοι και ζωγράφοι. Οι Νταρδαίοι καλλιτέχνες συνδέονται, ως επί το πλείστον, με δεσμούς αίματος, αυτό που στα αλβανικά αποκαλείται *vëllazëri*, δηλαδή «αδελφότητα». Η πρώτη γενιά ζωγράφων είναι Ορθόδοξοι κληρικοί που έχουν φοιτήσει σε ελληνικά σχολεία. Την καλλιτεχνική τους παιδεία την έλαβαν σε κάποια γνωστά εργαστήρια της εποχής, με ιδιαίτερη θέση να κατέχουν αυτά του Αγίου Όρους. Επομένως, το Άγιον Όρος χρησίμευσε, σε μεγάλο βαθμό, ως γέφυρα για την υιοθέτηση του ακαδημαϊκού ύφους στη ζωγραφική των εικόνων στην Αλβανία. Αυτή η πρώτη ομάδα αγιογράφων από τη Ντάρδα θα δώσει τη σκυτάλη στην επόμενη γενιά, μετά το 1900. Οι επίγονοι αυτοί θα διακοσμήσουν νεόδμητους ναούς της ιδιαίτερης πατρίδας τους, αλλά και πέρα από αυτήν, ακόμα και στην Αμερική, όπως είδαμε πιο πάνω. Στη γενιά αυτή άρχισαν να χρησιμοποιούνται στις εικόνες επιγραφές στην αλβανική, με το λατινικό αλφάβητο.

Η τέχνη της πρώτης γενιάς των αγιογράφων από τη Ντάρδα συμβαδίζει απόλυτα με αυτήν του Αγίου Όρους του τέλους του 19^{ου} και του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα¹⁸. Έχει ενδιαφέρον η πληροφορία ότι ο αγιορείτης ιερομόναχος Γρηγόριος Zdruli υιοθέτησε με απόλυτη επιτυχία το ρωσικό ακαδημαϊκό ύφος, που ήταν του συρμού τότε στο Άγιον Όρος¹⁹. Στη νεότερη γενιά των ζωγράφων

A.D.) (ed. K. Giakoumis), Tiranë 2018, 312-318.

¹⁷ Gj. Antoniu, «Androniqi Zengo Antoniu (26.05.1913 - 10.02.2000) *Biografi artistike e piktore*», J. Papadhimitri and E. Papadhimitri, «Kujtime per nënën tonë, piktore dhe mesuese Sofia Zengo Papadhimitri dhe babain tonë skulptor dhe mësues Akile Papadhimitri», στο: *Sofia Zengo Papadhimitri (Album) (1915-1976)* (ed. J. Papadhimitri and E. Papadhimitri), Tiranë 2015, 48-50 και 56-59

¹⁸ Palushi, *B18, B19*. στο: *Flora in Arts*, 232-238.

¹⁹ Ο ιερομόναχος Γρηγόριος Ζδρούλης (Grigor Zdrouli), σύμφωνα πάντα με τη μαρτυρία του μαθητή του ιεροδιακόνου Grigor Zdrouli «του Νεότερου», φαίνεται να ήταν μαθητής κάποιου μοναχού με το όνομα Μακάριος (βλ. Balli, Nslazi, *Piktoret Ikonografie nga Dardha*, 40). Προς το παρόν, η πληροφορία αυτή δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί ή να διασταυρωθεί από πρόσθετα στοιχεία σχετικά με την ταυτότητα αυτού του Μακαρίου, κάτι που θα φώτιζε μία σημαντική πτυχή της βιογραφίας του ιερομονάχου Γρηγορίου. Ας σημειωθεί ότι ο Μακάριος ο νεότερος από τη Γαλάτιστα δραστηριοποιείται μέχρι και τη δεκαετία του 1860 (Μ. Χατζηδάκης – Ευ.

από τη Ντάρδα, το ύφος προσέγγισε περισσότερο τον ευρωπαϊκό ακαδημαϊσμό.

Η περαιτέρω μελέτη του έργου των ζωγράφων από τη Ντάρδα, κυρίως με έρευνα πεδίου στο Άγιον Όρος και σε άλλα μέρη, όπου υπάρχει διάσπαρτη η δημιουργία τους, είναι ασφαλώς απαραίτητη για μία πιο σφαιρική αποτίμηση του έργου τους.

Summary

AHILINO PALUSHI

A REFLECTION ON THE ACTIVITY OF THE DARDHA REGION PAINTERS IN ALBANIA, AND THEIR ARTISTIC OUTPUT FROM MID-19th CENTURY TO THE MID-20th CENTURY

From late 17th, and continuing apace during the first half of the 18th century, there was a profuse revival of the post-Byzantine painting in the region of Korça and its surrounding areas, with frescoes and easel paintings made by distinguished artists such as Constantine Jeromonaku, David Selenicasi, Constantine Shpataraku, the Zografi brothers, the Cetiri brothers, and the Anagnosti brothers. In the 19th century this art developed even further reaching a higher level of artistic skill. Alongside the traditional styles, new, interesting forms of composition and execution emerge, and this new art continued to be applied until the closing of the last Christian monument, such as the fresco of Tirana's Orthodox Church, in 1965.

In this context, the community of Dardha village, only 18 km away from the Metropolitan city of Korça, assumes an important complementary role within the economic and cultural development of the Orthodox communities in the region, and especially in the city of Korça. The iconographic legacy of the Dardha painters forms the last distinct group of iconographers in Albania. Their activity during the period from mid-19th to the mid-20th centuries is very wide and varied. There are dozens of prominent painters emerging from those families who excelled in icon-painting and handed down the craft over several different generations. In addition, there are also gifted individuals who left behind a large body of work, mainly painting frescos and icons, genres that still are proudly inherited today.

The work of Dardha painters evolves hand in hand with the development of the Athonite painting in Greece, and thus reflects the same iconographic and stylistic features of this specific school, in which the Western-inspired style of engraving prevails and the overall influence of European painting, and especially of the 19th century Russian academic painting, further reduces traditional post-Byzantine elements through precise drawing, in-depth detail, theatrical positioning, gradual inclusion of abundant naturalistic décor as well as the widespread use of gold and vivid ranges of the green, blue and red.

Δρακοπούλου, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), τ. 2. Καβαλλάρης-Ψαθόπουλος, Αθήνα 1997, λ. Μακάριος (7), 164-165).

The atelier that prepared this new generation of iconographers was based on Mount Athos and is represented chiefly by Grigor Zdruli, an Orthodox monk also from Dardha. This energetic atelier, apart from its main duty of supplying icons to Russian skete monasteries and the Orthodox religious communities around their site in Mount Athos, prepares at the same time the future decorators whose main purpose was to decorate small and large churches, and the religious buildings of their town, those of the Korça region, the Tirana and its surroundings, and even further afield. From this cluster of artists stand out Grigor Zdruli, Sotir Kere, Vangjel Zengo, Grigor Zdruli the Younger, continuing up to Androniqi (d.2000) and Thomaidha Zengo (d.1961), the first female painters in Albania.

The totality of professional aesthetic values to be found in these works (there are over 200 icons made by them) creates a wonderful collection and does represent a certain school of painting over a specific time span. This vibrant painting style and other noticeable creative threads in their work will be the essence of this paper.



Εικ. 1. Η Περιτομή
του Χριστού (1864). Κοριτσά,
Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής
Τέχνης (ΜΚΑΜ) (ph. Ilir Tërova
12.04.2019).



Εικ. 2. Η Ανάσταση του Χριστού
(1899). Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο
Μεσαιωνικής Τέχνης (ΜΚΑΜ)
(ph. Ilir Tërova 12. 04.2019).

Εικ. 3. *ὁ Χριστός
Παντοκράτωρ* (1903).
Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο
Μεσαιωνικής Τέχνης
(ΜΚΑΜ) (ph. Ilir Tërrova
12.04.2019).



Εικ. 4. *Η ένθρονη Θεοτόκος*
(1905). *Δεσποτικές εικόνες*
μητροπολιτικού ναού
Αγίου Γεωργίου Κοριτσάς,
Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο
Μεσαιωνικής Τέχνης
(ΜΚΑΜ) (ph. Ilir Tërrova
12.04.2019).



Εικ. 5. *ὁ Ἅγιος Βασίλειος* (1906).
Εκκλησία Ζωοδόχου Πηγῆς
Κοριτσάς, Κοριτσά, Εθνικό
Μουσείο Μεσαιωνικῆς Τέχνης
 (ΜΚΑΜ) (ph. Ilir Tërova
 12.04.2019).



Εικ. 6. *ὁ Νυμφίος*
 (περ. 1930 - 33). *Ντισνίτσα*
Κοριτσά, Κοριτσά, Εθνικό
Μουσείο Μεσαιωνικῆς Τέχνης
 (ΜΚΑΜ) (ph. Ilir Tërova
 12.04.2019).

Εικ. 7. *ὁ Ἅγιος Νικόλαος*
 (αρχές 20οῦ αἰώνα). *Εκκλησία*
Ζωοδόχου Πηγῆς Κοριτσάς,
 Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο
 Μεσαιωνικῆς Τέχνης (ΜΚΑΜ)
 (ph. Ilir Tërova 12.04.2019).



Εικ. 8. *ὁ Βαῖοφόρος*
 (αρχές 20οῦ αἰώνα). *Εκκλησία*
Ζωοδόχου Πηγῆς Κοριτσάς,
 Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο
 Μεσαιωνικῆς Τέχνης (ΜΚΑΜ)
 (ph. Ilir Tërova 12.04.2019).



Εικ. 9. Η Έγερση του Λαζάρου
(1908). Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο
Μεσαιωνικής Τέχνης (ΜΚΑΜ)
(ph. Ilir Tërova 12.04.2019).



Εικ. 10. Ο Προφήτης Ηλίας (1911).
Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο
Μεσαιωνικής Τέχνης (ΜΚΑΜ)
(ph. Ilir Tërova 12.04.2019).



Εικ. 11. Οι Τρεις Ιεράρχες (1912). Κοριτσά, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης (ΜΚΑΜ)
(ph. Πιρ Τέρονα 12.04.2019).



Εικ. 12. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα (1930). Ζωοδόχος Πηγή Κορυτσάς, Κορυτσά, Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης (ΜΚΑΜ) (ph. Ilir Tërova 12.04.2019).

Αλέξανδρος Παπαδόπουλος

ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΔΡΙΑΝΟΥΠΟΛΗ

Μια πρώτη προσέγγιση*

Η Αδριανούπολη, μεγάλο πολιτιστικό, εμπορικό, πνευματικό και εκκλησιαστικό κέντρο του Ελληνισμού στη Θράκη αμέσως μετά την Κωνσταντινούπολη σε σπουδαιότητα, φαίνεται ότι ήταν και ακμαία εστία αγιογραφίας, κατά τους 18^ο και 19^ο αιώνες. Από το πλήθος των ζωγράφων του 19^{ου} αιώνα που έχουν μελετηθεί έως τώρα, φαίνεται ότι η Αδριανούπολη εξελίχθηκε σε αγιογραφικό κέντρο που παρήγαγε το σύνολο σχεδόν των έργων σε ναούς χωριών και πόλεων, οι οποίες βρισκόταν στη δικαιοδοσία των μητροπόλεων Αδριανούπολης, Φιλιππούπολης, Διδυμοτείχου και Λιτίσης και όχι μόνο¹. Έργα τους –από τις μέχρι τώρα έρευνες– εντοπίζονται από το Άγιον Όρος μέχρι την περιοχή Τοπόλοβγκραντ (πρώην Καβακλί Αν. Ρωμυλίας) και το Σλίβεν² και από τη μονή της Ρίλας και το Κάζανλακ Βουλγαρίας μέχρι το Διδυμότειχο, την Κομοτηνή και τη Γενησεά Ξάνθης³, καθώς και σε συλλογές

* Οφείλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στους Σεβασμιώτατους μητροπολίτες Διδυμοτείχου Ορεστιάδος και Σουφλίου κ.κ. Δαμασκηνό, Αλεξανδρουπόλεως κ.κ. Ανθιμο και Δράμας κ.κ. Παύλο (†), για την έκθυμη άδεια που μου έδωσαν να μελετήσω κάποια από τα υπό εξέταση έργα, καθώς και στους καθηγητές Γεώργιο Βελένη, για την καθοδήγηση στην περιγραφή των γραμμάτων, και Γεώργιο Τσιγάρα. Τους Ιωάννη Περράκη και Μαγδαληνή Παρχαρίδου ιδιαίτερα ευχαριστώ για την παρότρυνσή τους να ασχοληθώ με αυτό το θέμα, καθώς και για την ενθάρρυνση, τη βοήθεια και την καθοδήγησή τους.

¹ Έργα τους βρίσκονται ακόμη και τώρα σε ενορίες των μητροπόλεων Μαρωνείας, Ξάνθης και Περιθεωρίου, Στάρα Ζαγοράς και Συλήμνου (Σλίβεν) της Βουλγαρίας και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στις μητροπόλεις Σωζαγαθουπόλεως και Σαράντα Εκκλησιών.

² Κυρίλλου ΣΤ', «Περιγραφή Αδριανουπόλεως και τινών της πέριξ της Θράκης μερών», *Θρακικά Β'* (1929), 84. Το Σλίβεν, νυν έδρα της ομώνυμης μητρόπολης, ανήκε στη μητρόπολη και επαρχία Αδριανούπολης μέχρι το 1870 (https://mitropolia.sliven.net/index.php?page=ist_mit.xml).

³ Γ. Τσιγάρας, *Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2004, 93-94.

μουσείων, ιδίως εκκλησιαστικών, όπως των Διδυμοτείχου⁴, Δράμας⁵ και Αλεξανδρούπολης.

Οι αγιογράφοι του 19ου αιώνα από την Αδριανούπολη, που δηλώνουν την καταγωγή τους και έχουν καταγραφεί από τους ερευνητές έως σήμερα⁶ κατά χρονολογική σειρά εμφανίσεως των έργων τους είναι οι: Χριστόδουλος (1811), Νικόλαος (1) (1823-1866), Μόσχος Β (1833-1858/66), Παναγιώτης (1840-1863), Αθανάσιος (1844-1845), Σπαύρος Χ(ατζή) Κ. (1850), Στέφανος Κ. Ν(ικητας) (1852-1861), Στέφανος (1854-1872), Νικόλαος (2) (1856-1892), Φίλιππος (1857-1876) και Μιχαήλ Δημόπουλος (1904-1906).

Οι ζωγράφοι δηλώνουν την καταγωγή τους συνοδεύοντας την υπογραφή τους με το προσωνύμιο Αδριανουπολίτης. Το προσωνύμιο αυτό απαντά είτε ολόκληρο είτε σε διάφορες συγκοπτόμενες μορφές με μικρά, κεφαλαία ή και ανάμεικτα γράμματα όπως Αδρ(ιανου)π(ο)λ(ί)τ(ου), Αδρ(ιανου)π(ολίτου), ΑΔ(ριανου)Π(ολί)Τ(ου), αδ(ριανου)π(ο)λ(ί)τ(ου), αδ(ριανου)π(ο)λ(ί)του κ.α. (Εικ. 1) Από την έρευνα που έχουμε κάνει, έχουμε ταυτοποιήσει ως Αδριανουπολίτες τους Στέφανο (1), προγενέστερο των προαναφερομένων με λίγα καταγεγραμμένα έργα (1802-1809/1820;), Αλέξανδρο (1848-1875) και τον Ιωάννη (1870-1896). Οι δύο τελευταίοι αναφέρονται από σύγχρονους ερευνητές, αλλά όχι ως Αδριανουπολίτες (Εικ. 2). Η ταυτοποίηση των Ιωάννη και Αλέ-

⁴ Η συλλογή εικόνων και χειμηλίων της μητροπόλεως Διδυμοτείχου φιλοξενείται προσωρινά στην αίθουσα του πνευματικού κέντρου του Ιερού Προσκυνηματικού Ναού Παναγίας της Ελευθερώτριας στο Διδυμότειχο.

⁵ Μ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου, «Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Δράμας: η καταγραφή και η μελέτη των εκτιθέμενων αντικειμένων», *Αρχαιολογικό Έργο Μακεδονίας Θράκης* 22 (2008), 521-523· η ίδια, «Παραδόσεις, καταγραφές-Δράμα», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 63 (2008) Χρονικά Β'2, 1068· η ίδια, *Το εκκλησιαστικό Μουσείο Δράμας* (υπό έκδοση).

⁶ Μ. Θεοδώρου, *Φορητές εικόνες και έργα μικροτεχνίας τών Ι. Ν. Ορεστιάδος και περιφέρειας*, Θεσσαλονίκη 1992 (η πρώτη απλή, αλλά πολύτιμη καταγραφή εικόνων από ναούς της περιοχής Ορεστιάδος, στην οποία για πρώτη φορά αναφέρονται τα ονόματα των Αλεξάνδρου, Παναγιώτου, Ιωάννου Ν., Αθανασίου και Μόσχου, με πολλές αβλεψίες και επουσιώδη λάθη στις αναγνώσεις υπογραφών και στις αποδόσεις ζωγράφων): Λ. Συνδίκια-Λάουρδα – Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί του 19^{ου} αιώνα της περιοχής Διδυμοτείχου και Σουφλίου*, Ι.Μ.Χ.Α., Θεσσαλονίκη 2004 (πολύ σημαντικό σύγγραμμα αναφοράς για τους Αδριανουπολίτες ζωγράφους στο Διδυμότειχο και το Σουφλί, με κάποιες μικρές παραλείψεις εικόνων): Ε. Moutavon - I. Gergova - A. Kujumdzhiiev - E. Popova - E. Genova - D. Gonis, *Greek Icon Painters in Bulgaria after 1453*, Sofia 2008 / Ε. Μουτάφωφ - Ι. Γκέργκοβα - Α. Κουγιουμπζίεφ - Ε. Ποπόβα - Δ. Γόνης, *Έλληνες Αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453*, Σόφια 2008 (στο εξής Μουτάφωφ κ.ά.) – (εξαιρετικά σημαντικό, δίγλωσσο σύγγραμμα αναφοράς για τους Αδριανουπολίτες ζωγράφους στη Βουλγαρία, με ορισμένα λάθη και συγχύσεις ζωγράφων, όπως του Δημητρίου (1845-1861), τον οποίο παρουσιάζουμε στο παρόν άρθρο, με τον Δημήτριο εξ Αίνου. Δυστυχώς στο κοπιάδες αυτό –ως προς την καταλογογράφηση– έργο δεν δόθηκε η πρόεουσα προσοχή από την ελληνική ακαδημαϊκή κοινότητα).

Ξανδρου έγινε βάσει εντοπισμού τριών και δύο έργων τους αντίστοιχα, στα οποία υπογράφουν με το προσωνύμιο Αδριανουπολίτης⁷.

Η πληθώρα αγιογράφων στην περιοχή της Αδριανούπολης μπορεί να ερμηνευθεί από την ύπαρξη μεγάλου χριστιανικού πληθυσμού στην ευρύτερη περιοχή, είτε Ελλήνων είτε Βουλγάρων, και συνακόλουθα την ύπαρξη πολλών ναών και την ανάγκη για κάλυψη των λατρευτικών τους αναγκών με εικόνες. Η ζήτηση έγινε έντονη, αρχικά μετά τη λήξη του Ρωσοτουρκικού Πολέμου το 1829 και στη συνέχεια μετά την έκδοση των διαταγμάτων περί ανεξιθρησκείας χατ-ι σερφ το 1839 και χατ-ι χουμαγιούν το 1856.

Το ύφος των ζωγράφων ξεφεύγει από τις αυστηρές γραμμές της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Οι μορφές έχουν περισσότερο φυσιοκρατικά χαρακτηριστικά, καλοδουλεμένα, με αποτυπώσεις των λεπτομερειών στο πρόσωπο – αναλόγως βέβαια της δεξιοτεχνίας του καλλιτέχνη – με σωστές αναλογίες, φωτεινότερους προπλασμούς και αρκετό χρώμα στην εικόνα. Ένα ιδιαίτερο γνώρισμα που απαντά σε αρκετές εικόνες, ιδίως μετά το 1825, είναι η χρωματική διαβάθμιση του κάμπου από ρόδινο στη βάση του σε γαλανό στο άνω μέρος⁸. Αυτό το χαρακτηριστικό το βρίσκουμε σε πάρα πολλά έργα, όλων των Αδριανουπολιτών, αλλά και ζωγράφων της περιοχής, οι οποίοι δεν υπογράφουν ως Αδριανουπολίτες, αλλά σίγουρα ανήκουν στον «κύκλο» της Αδριανούπολης, όπως οι ζωγράφοι από το Ορτάκιοϊ (νυν Ivaylovgrad Βουλγαρίας).

Τα πρόσωπα είναι αυστηρά και ασκητικά⁹ (Εικ. 3). Τα χαρακτηριστικά τονίζονται με λεπτές λοξές γραμμές στο ύψος των παρειών σε αγίους μεγάλης ηλικίας ή ασκητές. Σε εικόνες της Παναγίας έξοχα αποδίδονται από τον Νικόλαο (1) η γλυκύτητα, η πραότητα, η εγκαρτέρηση, το πνεύμα καταλαγής αλλά και συκρατημένης αυστηρότητας (Εικ. 4). Θα πρέπει να επισημανθεί ότι στα έργα των πρωτοεμφανιζόμενων κατά τα μέσα του 19ου αιώνα ζωγρά-

⁷ Πρόκειται για τις εικόνες του Αλεξάνδρου: του αγίου Μοδέστου (100 x 76 x 3) (1850) στον ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Πύργο Ορεστιάδος, με υπογραφή ΧΕΙΡ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΑΔ(ριανου)Π(ολί)Τ(ου) (τη συντομογραφημένη απόδοση του προσωνυμίου ΑΔΠΤ η Θεοδώρου [ό.π.] τα διαβάζει ως ΑΩΠΤ) και του αγίου Γεωργίου (128 x 87 x 2,5) (1850) στον ναό της Παναγίας Ελευθερώτριας στο Διδυμότειχο (αδημοσίευτη), με υπογραφή χειρ Αλεξάνδρου / Δ. Αδ(ριανου)π(ο)λλ(ί)τ(ου), στην οποία για πρώτη και μοναδική φορά αναγράφεται το αρχικό του επιθέτου του (Δ). Ως προς τον Ιωάννη Ν., πρόκειται για τις εικόνες: του προφήτη Ηλία (1884) στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου, της Θεοτόκου Οδηγήτριας (118 x 76) (1870) στον ναό του Αγίου Γεωργίου Ν. Βύσσας και του αγίου Γεωργίου (117 x 76) (1880) στον ίδιο ναό.

⁸ Εξαιρετική περιγραφή του κάμπου των εικόνων: Ε37 (άγιοι Ιωάννης ο Ελεήμων και Μαυρουδής), Ε38 (αγίες Κυριακή και Παρασκευή), Ε39 (άγιος Θεόδωρος ο Τήρων), που βρίσκονται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Δράμας βλ. στο: Παρχαρίδου-Αναγνώστου, *Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Δράμας*, 522.

⁹ Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση 1453-1830*, Αθήνα 1987, τ. 1, 123-124.

φων, όπως των Αλεξάνδρου και Στεφάνου, καθώς και του Ιωάννη αργότερα, διακρίνεται ένα πολύ πιο φυσιοκρατικό και “γλυκερό” ύφος από τους προγενέστερους τους, όπως ο Νικόλαος (1), όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στα πρόσωπα των αγίων Γεωργίου και Τρύφωνα, έργα του Αλεξάνδρου (Εικ. 5). Οι αφιερωτικές επιγραφές είναι σε ταινίες ή διάχωρα, γραμμένες επιμελημένα με τύπο γραφής στους περισσότερους ζωγράφους σχεδόν τυπογραφικό, θα τολμούσαμε να πούμε, με τα γράμματα –ιδίως τα κεφαλαία– να χαράσσονται επάνω στο ξύλο και ύστερα να χρωματίζονται.

Τη χορεία των ζωγράφων του 19ου αιώνα ξεκινά ο Στέφανος (1802-1809/20), ο οποίος προηγείται κατά τέσσερις δεκαετίες του επομένου. Εντοπίσαμε δύο έργα του, ένα στο Σβίλενγκραντ σε διακοσμητικό σχέδιο λειψανοθήκης¹⁰ (Εικ. 6) και ένα στο Εκκλησιαστικό μουσείο Διδυμοτείχου, όπου με δυσκολία διακρίνεται η υπογραφή και το έτος αωη (1808)¹¹. Ο Λαμπάκης¹² επίσης μνημονεύει την εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου (1809) στον μητροπολιτικό ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Αδριανούπολη με υπογραφή του Στεφάνου Αδριανουπολίτου, εικόνα η οποία τώρα λανθάνει. Προφανώς ο Στέφανος και οι έτεροι Στέφανοι των μέσων του 19ου αιώνα είναι διαφορετικά πρόσωπα, γιατί δεν μπορεί να μεσολαβεί τόσο μεγάλο κενό -περίπου 40 ετών- από το τελευταίο έργο του αναφερομένου Στεφάνου με το πρώτο έργο του ετέρου Στεφάνου Ν. Κ. το 1852.

Σύγχρονος του Στεφάνου (1) είναι ο Χριστόδουλος¹³ (1811), του οποίου είναι γνωστό μόνο ένα έργο, η εικόνα της Θεοτόκου στο Σλίβεν. Χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου είναι ο πολύ σκούρος καφέ προπλασμός σε έντονο μπλε βάθος και το ιδιαίτερο ύφος στο σχέδιο.

Ακολουθεί ο Νικόλαος (1) (1823-1866)¹⁴, που θεωρείται ο κύριος εκπρό-

¹⁰ Η λειψανοθήκη βρίσκεται στον ναό Ζωοδόχου Πηγής στο Svilengrad της Βουλγαρίας.

¹¹ Πρόκειται για εικόνα της Θεοτόκου Ελεούσας, σε πολύ άσχημη κατάσταση, στην οποία με δυσκολία διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου με κόκκινα γράμματα στο κάτω μέρος του πλαισίου, ενώ η χρονολογία αωη είναι γραμμένη στο κάτω μέρος της δεξιάς πλευράς του πλαισίου.

¹² Γ. Λαμπάκης, «Περιηγήσεις», ΔΧΑΕΓ (1911), 9. Εξαιρετικά πολύτιμες αποδεικνύονται και πάλι οι καταγραφές του. Κατά την περιήγησή του στην Αδριανούπολη το 1902 αναφέρει την παραπάνω εικόνα των Εισοδίων (1809) ως έργο Στεφάνου Αδριανουπολίτου, στοιχείο που μας επιτρέπει να διακρίνουμε μεταξύ αυτού ως πρώτου (1) και του υστερότερου Στεφάνου (2), λόγω της μεγάλης χρονικής απόστασης των έργων τους.

¹³ Μουτάφωφ κ.ά., 123, πίν. 321-324.

¹⁴ Τα δύο πρώτα ενυπόγραφα έργα του, με χρονολογία 1823, που δημοσιεύονται εδώ για πρώτη φορά βρίσκονται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου. Πρόκειται για τις εικόνες του αγίου Στεφάνου (114,5 x 85,5 x 2,1) και της αγίας Αικατερίνης (107 x 64,5). Η τελευταία εντοπίστηκε πρόσφατα από τον συντηρητή της μητροπόλεως Αλέξανδρο Παπαϊωάννου, ο οποίος αντιλήφθηκε την ύπαρξη παλαιότερου στρώματος σε εικόνα του αγίου Αθανασίου. Το τελευταίο χρονολογικά έργο του βρίσκεται στη Βουλγαρία (Μουτάφωφ κ.ά., 115).

σωπος του κύκλου της Αδριανούπολης τον 19^ο αιώνα και ήταν πιθανώς διδάσκαλος των περισσότερων από τους υπολοίπους. Είναι ο ζωγράφος, του οποίου το έργο έχει τη μεγαλύτερη γεωγραφική διασπορά. Έργο του (η Κοίμηση της Θεοτόκου, αφιέρωμα του Μητροπολίτου Αδριανουπόλεως Γρηγορίου) έχει εντοπιστεί στη μονή Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος, ενώ κατά το 1845/6 πρέπει να μετοίκησε στη Φιλιππούπολη, όπου μεταξύ άλλων ζωγράφησε το τέμπλο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου¹⁵ στην παλαιά πόλη και του Αγίου Γεωργίου στη συνοικία Μαράσι το 1849-50. Μέχρι τώρα έχουν καταμετρηθεί από Βούλγαρους και Έλληνες ερευνητές (μεταξύ των οποίων αρκετά από προσωπική έρευνα) περί τα 140 ενυπόγραφα έργα του και περί τα 20-30 ανυπόγραφα, τα οποία πιθανότατα μπορούν να αποδοθούν σε αυτόν. Στην Ελλάδα έχουν εντοπιστεί περίπου 64 ενυπόγραφα έργα του.

Είναι ικανότατος καλλιτέχνης, με εξαιρετική σχεδιαστική δεινότητα, η οποία είναι εμφανής στη λεπτομερή απεικόνιση των χαρακτηριστικών των προσώπων και των αλόγων των έφιππων αγίων, στίς σκιάσεις, καθώς και στις πτυχώσεις των αμφίων και των ενδυμάτων, ιδίως των ανεμιζόμενων χιτώνων. Τα πρόσωπα ζωγραφίζονται φωτεινά και συχνά με δραματικούς τόνους, ενώ η χρωματική παλέτα του έχει μεγάλο εύρος. Στα έργα του διακρίνεται υφολογική εξέλιξη στα οψιμότερα (μετά το 1858) παρατηρείται τάση προς φυσιοκρατικότερη απόδοση των μορφών. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό κάποιων εικόνων του (μέχρι το 1845) αποτελεί ο αχνορόδινος κάμπος στη βάση, ο οποίος σταδιακά γίνεται γαλανός έως την κορυφή, ενώ σε άλλα έργα του το βάθος είναι χρυσό ή – ιδίως σε αυτά στη Βουλγαρία μετά το 1846 – σκούρο μπλέ. Η παραπάνω ιδιάζουσα απόδοση του βάθους αποτελεί καινοτόμο στοιχείο, το οποίο αναπαράγουν, με μικρές αλλά διακριτές διαφοροποιήσεις, όλοι οι μετέπειτα ζωγράφοι.

Άλλο χαρακτηριστικό των έργων του, αποτελεί ο τύπος γραφής στις συνοδευτικές επιγραφές (σε ταινίες ή σε διάχρωμα με μπαρόκ διακοσμητικά μοτίβα) και στις αφιερώσεις στη βάση της εικόνας. Τα γράμματα, συνήθως κεφαλαία, αποδίδονται με τόση σχεδιαστική ακρίβεια, που προσομοιάζουν με τυπογραφικά στοιχεία, ενώ η ξεχωριστή ευταξία¹⁶ που χαρακτηρίζει τη σχεδίαση των γραμμάτων δημιουργεί μοναδικά επιγραφικά σύνολα, που βοηθούν στην από-

¹⁵ Α. Τριφονοβα, «Η καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Φιλιππούπολη κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα», στο: *Ε' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Πολεμικό Μουσείο, Αμφιθέατρο «Ιωάννης Καποδίστριας», 15-17 Δεκεμβρίου 2017). Πρακτικά, Αθήνα 2020, 672*· η ίδια, «Greek Epigraphic Evidences from the Church of Dormition of the Virgin (1845) in Plovdiv (Philippoupolis)», *Bulgaria Medievalis* 9 (2018), 247-278.

¹⁶ Με τον όρο «ευταξία» εννοούνται όλα τα στοιχεία που καθιστούν μια αφιερωτική επιγραφή ισοροπημένη και καλλιγραφημένη, όπως τα ισομεγέθη γράμματα και οι ομοιόμορφες αποστάσεις μεταξύ των γραμμάτων, των λέξεων και των στίχων. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι τόσο εμφανή στα έργα του Νικολάου 1, ώστε και μόνο από αυτά να δύναται με ασφάλεια να αναγνωριστεί μια εικόνα του, ακόμα και αν η αφιερωτική επιγραφή της είναι στη βουλγαρική.

δοση ανυπόγραφων εικόνων ή έργων, στα οποία η υπογραφή του ζωγράφου έχει απολεσθεί (Εικ. 7), δεδομένης της τεχνοτροπικής συνάφειας με έργα συγχρόνων του καλλιτεχνών, όπως των Μόσχου, Αθανασίου και κυρίως του Δημητρίου (1845-1861). Πρέπει να τονιστεί ότι σε όλα τα έργα του –είτε έχουν ελληνικές είτε βουλγαρικές είτε αρμενικές αφιερωτικές επιγραφές– η υπογραφή του είναι πάντα στα ελληνικά (Εικ. 8).

Δεν γνωρίζουμε τα πρότυπα του ζωγράφου και η μελέτη του καλλιτεχνικού ύφους του παραμένει ανοικτή. Στοιχείο που θα μπορούσε να βοηθήσει στη διερεύνηση των καταβολών του αποτελεί ανυπόγραφη εικόνα της αγίας Παρασκευής με χρονολογία 1814 στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου¹⁷, η οποία παρουσιάζει τεχνοτροπική συγγένεια με τα έργα του Νικολάου, ενώ παρατηρείται και κάποια υφολογική ομοιότητα στην απεικόνιση των προσώπων και των αμφίων με εικόνες του ζωγράφου Δοσιθέου¹⁸.

Ο Μόσχος Β. (1833-1866)¹⁹, σύγχρονος του Νικολάου, έχει ζωγραφίσει τμήμα από το τέμπλο των Αγίων Δώδεκα Αποστόλων²⁰ Αδριανούπολης μαζί με τον Νικόλαο (1), όπου οι αφιερώσεις είναι στα βουλγαρικά και στα ελληνικά, τον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Αμπελίνο Σπενημάχου (Asenovgrad), τον ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Χάσκοβο της Βουλγαρίας, ναούς στο Πάρβομαϊ και σε άλλα χωριά της περιοχής του Χασκόβου, καθώς και τις τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής Μπατσκόβου. Μεγάλη δεσποτική ενυπόγραφη εικόνα του αγίου Ιωάννου Προδρόμου (183[;]) βρίσκεται στην Ορεστιάδα (Εικ. 9)²¹.

Το ύφος του είναι παραπλήσιο με αυτό του Νικολάου, με δύο όμως σημαντικές διαφορές: ο προπλασμός στα πρόσωπα είναι πιο σκούρος και το βάθος

¹⁷ Εικόνα αγίας Παρασκευής (119 x 68,5 x 3,2), Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου.

¹⁸ Γ. Τσιγάρας, «Η εικονογραφία του αγίου Νήφωνος. Φορητές εικόνες και τοιχογραφίες», στο: *Ο Άγιος Νήφων Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως (1508-2008). Τόμος Επετειακός επί τη συμπλήρωσει πεντακοσίων ετών από της Κοιμήσεως αυτού*, Άγιον Όρος 2008, 400-433.

¹⁹ Μουτάφωφ κ.ά., 96-97· S. Tonchev, «Icon-painters of the National Revival period in the regions of Haskovo and Dimitrograd», *Problemi na Izkustvoto* 2/2018, 33. Ο Τόντσεφ δημοσιεύει τις τρεις τελευταίες χρονολογικά (1858) γνωστές εικόνες του Μόσχου Β., που βρίσκονται στον ναό του Προφήτη Ηλία στο χωριό Nikolono της επαρχίας Χασκόβου. Έχουμε εντοπίσει σε πρόσφατα συντηρημένη εικόνα του Χριστού Αρχιερέα στον δεσποτικό θρόνο του ναού των Αρχαγγέλων στο Χάσκοβο τη δυσδιάκριτη υπογραφή χειρ 1866 / Β. Σπ(ε)φ(άνου). Μοσχήδω(ν).

²⁰ Ι. Ζάρρα, «Οί εικόνες τοῦ τέμπλου τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων Δράμας καί ὁ ἀπόηχος τοῦ κοινωνικο-πολιτικοῦ κλίματος τοῦ 19^{ου} αἰῶνα», στο: *Δ' Ἐπιστημονική Συνάντηση «Ἡ Δράμα καί ἡ Περιοχή της. Ἱστορία καί Πολιτισμός», Περιλήψεις Ἀνακοινώσεων*, Δράμα 2002, 48, όπου και δημοσιεύεται το πρώτο χρονολογικά (1833) ἔργο του Μόσχου.

²¹ Από την υπογραφή διακρίνεται μόνο το πρώτο τμήμα (χειρ μο[σχου]) με τη χαρακτηριστική κυματοειδή προς τα δεξιά απόληξη του ακρεμόνα στο κάτω άκρο της αριστερής κεραίας του γράμματος «μ».

έχει γαλαζοπράσινη απόχρωση, ειδικά στα έργα μέχρι το 1842. Σε μετέπειτα έργα του, όπως σε αυτά στη Στενήμαχο (Asenovgrad) της Ανατολικής Ρωμυλίας το 1851, φαίνεται ότι εξελίσσει το ύφος του τονίζοντας τις παρειές των προσώπων επηρεασμένος από δυτικά πρότυπα. Στα πρώτα έργα του υπογράφει ως *μο* και αργότερα ως *Μόσχος Β. Αδριανουπολίτης*. Στον ναό του Αγίου Δημητρίου στο Πάρβομαϊ της Βουλγαρίας υπάρχουν δύο εικόνες του με ίδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και ύφος αλλά με διαφορετικές υπογραφές. Στη μία υπογράφει ως *μοσχ(ου)* και στην άλλη ως *Μόσχου Αδριανουπο(λ)ίτου*²². Έχει χαρακτηριστικό τρόπο γραφής, ο οποίος ενώ μοιάζει με αυτόν του Νικολάου (1) και των υπόλοιπων σύγχρονών του ζωγράφων, διαφέρει στις μικρολεπτομέρειες. Χαρακτηριστικό γνώρισμά του αποτελεί η απόδοση του κεφαλαίου γράμματος *άλφα*, στο οποίο η γραμμή που ενώνει τις δύο πλάγιες είναι κυρτή προς τη βάση. Ας επισημανθεί επίσης ότι οι επιγραφές των Νικολάου (1) και Μόσχου είναι εξαιρετικά ορθογραφημένες και με σωστή στίξη.

Ο επίσης σύγχρονος των δύο παραπάνω Παναγιώτης (1839-1863)²³ δραστηριοποιήθηκε κυρίως στην περιοχή της πρώην μητροπόλεως Λιτίσης. Έργα του υπάρχουν στο τέμπλο του ναού του Αγίου Παντελεήμονος στην Πλαβού (Πλέβουν) του Ορτάκιοϊ (Ιβαήλοφγκραντ) (Εικ. 10), στα εκκλησιαστικά μουσεία Διδυμοτείχου, Αλεξανδρούπολης και Δράμας και στο Ιστορικό Μουσείο του Κίρτζαλι. Τεχνοτροπικά είναι υποδεέστερος στο σχέδιο, το οποίο παρουσιάζει ανατομικές ατέλειες, ενώ οι μορφές του έχουν έντονα αμυγδαλωτά μάτια και πολύ εκφραστικά χαρακτηριστικά. Στα έργα του δεν υπάρχει έντονο το στοιχείο του βάθους και της προοπτικής και αρκετές αφιερωτικές επιγραφές είναι ανορθόγραφες και αμελώς σχεδιασμένες.

Ο Αθανάσιος (1844-1845) είναι γνωστός από λίγα (λιγότερα από δέκα) καταγεγραμμένα έργα του, τα οποία βρίσκονται στα εκκλησιαστικά μουσεία Διδυμοτείχου και Δράμας και στην Καβύλη του Έβρου. Το καλλιτεχνικό ύφος του προσομοιάζει σε αυτό του Νικολάου (1), αν και υστερεί σχεδιαστικά, κάτι ιδιαίτερα εμφανές στην απόδοση του βάθους και στον σχεδιασμό των αλόγων στις έφιππες μορφές. Υπογράφει επιμελημένα με μικρά ασημί ή υπόφαια γράμματα επάνω σε έντονα μπλέ ή φαιά ταινία, η οποία συνήθως συνοδεύεται από διακοσμητικά ανθεμωτά μοτίβα.

²² Πρόκειται για τις εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα και του αγ. Ιωάννου Προδρόμου (1857) αντίστοιχα.

²³ *Icons from the Rhodopes 16th-19th century*, National Museum of Visual Arts, Sofia 2010, 47. Η παλαιότερη δημοσιευμένη εικόνα του είναι της Θεοτόκου Ελεούσας (1839) στο Μουσείο του Κίρτζαλι (αρ. ευρετ. 36) με προέλευση το Κοστίλκοβο της περιοχής Ιβαήλοφγκραντ. Ατυχώς οι επιμελητές της έκδοσης εκ παραδρομής την αποδίδουν εσφαλμένα στον Νικόλαο (1) Αδριανουπολίτη, ενώ είναι εμφανής η υπογραφή του Παναγιώτη. Την τελευταία χρονολογικά και αδημοσίευτη έως τώρα εικόνα του, των αγίων Θεοδώρων Τήρωνα και Στρατηλάτη (1863), εντοπίσαμε στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου.

Ο Αλέξανδρος (1848-1875), αντίθετα, λίγα χρόνια μετά, φαίνεται ότι υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός ζωγράφος. Έχουν εντοπισθεί περίπου 40 ενυπόγραφα έργα του, αποκλειστικά στον ελλαδικό χώρο²⁴, με τελευταίο χρονολογικά μια εικόνα στον Μητροπολιτικό ναό της Αγίας Φωτεινής Νέας Σμύρνης²⁵. Φαίνεται ωστόσο ότι εντοπίζεται ένα έργο του και στον χώρο της Βουλγαρίας: πρόκειται για την εικόνα του αγίου Γεωργίου (1864) στην εκκλησία των Αρχαγγέλων Ταξιάρχων (την επονομαζόμενη ελληνική) στο Χάσκοβο²⁶. Είναι εξαιρετικός, καλλιτεχνικά καταρτισμένος ζωγράφος. Τα πρώτα έργα του προσομοιάζουν υφολογικά με αυτά των Νικολάου (1) και Μόσχου. Στα οψιμότερα ωστόσο, ιδίως στα μετά το 1850, διαμορφώνει το προσωπικό διακριτό ύφος του, που αποπνέει γαλήνη και ευφροσύνη, με αρκετά δυτικά στοιχεία (Εικ. 5), χωρίς έντονο δραματικό χαρακτήρα. Τα χαρακτηριστικά των μορφών αποδίδονται με απαλούς τόνους, κατά το ύφος της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα.

Ο Στέφανος Κ. Νικήτας (1852-1861) είναι γνωστός από αρκετά έργα του στις περιοχές Φιλιππούπολης και Χασκόβου. Έχει εκτελέσει και τοιχογραφίες, όπως στον ναό της Αγίας Μαρίνας στη Φιλιππούπολη²⁷ και στο ναό Αγίου Νικολάου στο Λιμένα της Θάσου²⁸. Το ύφος του είναι παρεμφερές με αυτό του συνονόματού του Στεφάνου (1854-1872) και τα έργα των δύο δύσκολα ξεχωρίζουν μεταξύ τους. Υπογράφει ως Σ(τέφανος) Ν(ικήτας) ή Σ(τέφανος) Κ. (Νικήτας) (Εικ. 11).

Σύγχρονος του προηγούμενου είναι ο Στέφανος (1854-1872). Αρκετά έργα του βρίσκονται στην περιφέρεια της Μητρόπολης Διδυμοτείχου και λίγα στις περιοχές Φιλιππούπολης και Χασκόβου. Είναι καλός τεχνίτης, το ύφος και ο τύπος γραφής του οποίου προσομοιάζουν με αυτά του Αλέξανδρου. Ιδιότυπο εικονογραφικό χαρακτηριστικό πολλών έργων του αποτελεί η απόδοση της γενειάδας των μορφών, που αποδίδεται σαν να την φυσάει ήπιος άνεμος (Εικ. 12).

²⁴ Το πρώτο χρονολογικά έργο του, η εικόνα του αγίου Μοδέστου (1848), βρίσκεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου.

²⁵ Πρόκειται για την εικόνα του αγίου Χαραλάμπους (1875), ευγενική υπόδειξη του κ. Ιωάννη Ρηγόπουλου.

²⁶ Η πρόσφατα συντηρημένη εικόνα φέρει την υπογραφή χειρ Αλεξάνδρων. Ακολουθεί τον τύπο γενικής πληθυντικού (ίσως θελοντας να καταδείξει τη συνεισφορά όλου του εργαστηρίου στη δημιουργία της), όπως και στην προαναφερόμενη εικόνα του Χριστού Αρχιερέα στον ίδιο ναό, με υπογραφή χειρ Β. Στ(ε)φ(άνου) Μοσχ(ήδων) (βλ. παραπάνω, σημ. 19).

²⁷ A. Vasiliev, *Bulgarski vuzrozhdenski maistori*, Sofia 1965, εικ. 417· A. Pizhev - K. Linkov, *Pravoslavni Hramove v Plovdiv, Plovdiv* 2004, 20.

²⁸ S. Tonchev, «Stephanos K. Nikitas: A Painter and Cleric from Thrace of the Late National Revival Period», *Problemi na Izkustvoto* 1/2021, 37-50. Ο Τόντσεφ αναφέρει ότι στο Λιμένα Θάσου εντοπίζεται και το μόνο γνωστό έργο του στην Ελλάδα μέχρι τώρα. Παραθέτει πολλά νέα στοιχεία για τον Στέφανο Νικήτα και κάνει και διάκριση του ύφους, μεταξύ των δύο σύγχρονων Στεφάνων.

Ο Νικόλαος (2) (1856-1892) πρέπει να εργάστηκε στην περιοχή της Στράντζας και των Σαράντα Εκκλησιών²⁹. Είναι μέτριας ποιότητας ζωγράφος, οι αδυναμίες του οποίου φαίνονται στον πρόχειρο σχεδιασμό, στην προβληματική απόδοση του βάθους και στο απλοϊκό ύφος του. Γράφει ανορθόγραφα με τα γράμματα στις αφιερωτικές επιγραφές απρόσεκτα σχεδιασμένα και μαζί με την υπογραφή του βάζει πάντα ακριβή ημερομηνία.

Ο Φίλιππος (1856-1876), υποδεέστερος των συγχρόνων του Αλεξάνδρου και Στεφάνου εργάστηκε κυρίως σε μικρά χωριά μεταξύ Χασκόβου και Αδριανούπολης. Υπάρχουν σχετικά ολιγάριθμα έργα του³⁰.

Ο Σταύρος Χ(ατζή) Κ., του οποίου η υπογραφή εμφανίζεται μόνο σε ένα έργο του, του 1850, στην αντιγραφή της «Ερμηνείας της ζωγραφικής επιστήμης», αλλά όχι σε εικόνες³¹.

Ο Ιωάννης Ν. (1870-1896) είναι ο οψιμότερος γνωστός Αδριανουπολίτης ζωγράφος. Έργα του Ιωάννη βρίσκονται στην περιοχή του Εβρου και στη Δράμα, κειμήλια προσφύγων από την Αν. Θράκη³². Το ύφος του είναι σχεδόν απόλυτα φυσιοκρατικό, απουσιάζει κάθε έννοια μεταβυζαντινής παράδοσης. Πιθανότατα ζωγράφησε το 1880 τις εικόνες του τέμπλου του βουλγαρικού ναού του Αγίου Γεωργίου στην Αδριανούπολη (Εικ. 13). Μέχρι τώρα έχουν εντοπισθεί 8-9 έργα του.

Ακολούθως, ο Δημήτριος (1845-1861), ενώ δεν υπογράφει ως Αδριανουπολίτης, το πολύ παρεμφερές με του Νικολάου (1) ύφος των έργων του μαρτυρεί την καταγωγή του. Ενωπόγραφα έργα του υπάρχουν στο Διδυμότειχο, στη Φιλιππούπολη και στη Στενήμαχο (Asenovgrad). Τα έργα των δύο ζωγράφων παρουσιάζουν τέτοια ομοιότητα που είναι αδύνατον να γίνει διάκριση μεταξύ τους, αν δεν είναι ενωπόγραφα. Ακόμη και ο τύπος των γραμμάτων είναι πανομοιότυπος με λίγες δυσδιάκριτες αλλά σαφείς διαφοροποιήσεις, όπως π.χ. στον σχεδιασμό των ακρεμόνων του γράμματος «Δ» ή των κεραιών των «Σ» και «Ε» (Εικ. 7). Δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον Δημήτριο εξ Αίνου³³ ή τον Δημήτριο Βασιλείου (1858), του οποίου σώζεται εικόνα του αγίου Γεωργίου με σπάνια δίγλωσση αφιερωτική επιγραφή στα οθωμανικά και τα ελληνικά στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου.

Συμπερασματικά, από τον αριθμό των μαρτυρούμενων δεκατεσσάρων ζω-

²⁹ Μουτάφωφ κ.ά., 115. Παρχαρίδου, *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο Δράμας*, 523 (σημ. 18).

³⁰ Μουτάφωφ κ.ά., 122, πίν. 315.

³¹ Μουτάφωφ κ.ά., 120. Το έργο με αριθμό καταλογογράφησης 113, φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη Αγίων Κυρίλλου & Μεθοδίου στη Σόφια, η υπογραφή δε είναι εξαιρετικά καλλιγραφημένη.

³² Ζάρρα, ό.π., 49. Στον ναό των Δώδεκα Αποστόλων στη Δράμα υπάρχει το τελευταίο χρονολογικά έργο του Ιωάννου Ν.: η εικόνα του αγ. Δημητρίου (1896).

³³ Μ. Παρχαρίδου - Ι. Περράκης, «Αινίτες Ζωγράφοι τον 19^ο αιώνα», στο: *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 362, 366.

γράφων της Αδριανούπολης, γίνεται κατανοητό ότι αυτοί χαίρουν μεγάλης εκτίμησης μεταξύ των χριστιανικών πληθυσμών της ευρύτερης περιοχής και προτιμώνται για την εικονογράφηση των ναών, όπως φαίνεται και από το σωζόμενο πλήθος των έργων τους. Προεξάρχων όλων με μεγαλύτερη φήμη είναι ο Νικόλαος (1). Από τη συγκριτική μελέτη του ύφους των υπόλοιπων υστερότερων καλλιτεχνών διαπιστώνεται ότι είτε πιθανότατα είναι μαθητές του, είτε επηρεάστηκαν σαφώς από αυτόν. Η καλλιτεχνική σχολή ή ο κύκλος της Αδριανούπολης είναι ένας εν πολλοίς άγνωστος θησαυρός της ελληνικής εικονογραφικής τέχνης του 19^{ου} αιώνα, που αξίζει να ερευνηθεί και να μελετηθεί σε βάθος από τους ερευνητές.

Summary

ALEXANDROS PAPADOPOULOS

ADRINOPOLITAN ICON PAINTERS OF 19TH CENTURY. AN INITIAL APPROACH

In this article we shall present the whole number of the already recorded icon painters from Adrianopolis in Eastern Thrace (now Edirne) who were signing –along with their name– the suffix Adrinopolitan in different abbreviated forms.

Along with the already known eleven (11), we present for the first time another three who were unknown to researchers so far. These are *Stefanos* (1802?/1820?-1809), *Alexandros* (1848-1875) and *Ioannis N.* (1870-1896). The latter two are known though to modern-day researchers but not as Adrinopolitans.

The already known are –except the three mentioned above– Christodoulos (1811), Nikolaos (1) (1823-1866), Moschos or Moschos B. (1834-1858/66), Panagiotis (1840-1863), Athanasios (1843-1856), Stavros Hatzi K. (1850), Stefanos Nikitas K. (1852-1861), Stefanos (1854-1872), Nikolaos (2) (1856-1892), Philippos (1856-1876), and Michail Dimopoulos (1904-1906).

We discuss their style, which seems to have some common characteristics, such as the colors of the sky in the background which tend to be scaling from light blue in the upper part to pale rose/pink in the lower, the rich use of colors and the naturalistic style in the depiction of faces. Also we analyze to some degree the writing type especially of Nikolaos (1) which could be very helpful in identifying his works where the signature is missing. Our research is based in personal local search in large number of churches both in Greece and Bulgaria and had been relied mainly in 1) the collective work of *Moutavov et al.* ‘Greek Icon Painters in Bulgaria’ and 2) those of many Greek and Bulgarian authors who have published on the topic.

We try to illuminate the dispersal of their work in the wide area of Thrace and the specific places where their works can be found now and also to provide some evidence-base facts for future research.



Εικ. 1. Υπογραφές ζωγράφων με το προσωνύμιο Αδριανουπολίτης σε συγχοπτόμενη μορφή.



Εικ. 2. Υπογραφές Αλεξάνδρου και Ιωάννου Ν. με το προσωνύμιο Αδριανουπολίτης.



© Πατριόπουλος Αλέξανδρος

Εικ. 3. Απόδοση ύφους στα πρόσωπα αγίων σε αδριανουπολίτες του 19^{ου} αιώνα.

Νικόλαου (1) αδριανουπολίτου



Εικ. 4. Διαφορές στην απόδοση του προσώπου σε εικόνες της Παναγίας από τον Νικόλαο(1).



Αλεξάνδρου αδριανουπολίτου

1851 Αγ. Τρύφων Εκ. Μ. Διδυματίχου

1862 Αγ. Γεώργιος Ι. Ν. Αρχαγγέλου Κάσσοβα

Εικ. 5. Παράδειγμα ευφρόσυνου, γαλήνιου ύφους ιδίως στον άγιο Τρύφωνα σε εικόνες Αλεξάνδρου αδριανουπολίτου.



Λειψανοθήκη Ι. Ν. Ζωοδόχου Πηγής - Ξβίλενγκραντ Βουλγαρίας
1802; / 1826;
Στεφάνου(1) αδριανουπολίτου

© Παναγιώτης Λιάλιτης

Εικ. 6. Λειψανοθήκη από το Ξβίλενγκραντ Βουλγαρίας με υπογραφή Στεφάνου (1) –ή πρώϊμου– Αδριανουπολίτου. Η χρονολογία είναι του 1802 ή του 1820.



Εικ. 7. Τύποι γραμμάτων Νικολάου (1) και Δημητρίου (1845-1861). Διακρίνονται οι διαφορές στον ακρέμονα του Δ και στις κεραίες των Ξ και Σ.





1840 Αρχάγγελος
Μιχαήλ & Γαβριήλ,
Χάισοφο
Μόσχου



1831. Αγ. Ιωάννης ο Πρόδρομος
Ορυσπιάδα (Μόσχου)



1850 Αγ. Γεώργιος, Αδύναφγκραντ (Παράμιας)
Μόσχου & Αδριανουπόλιτου

Εικ. 9. Τρεις εικόνες Μόσχου Β. Αδριανουπόλιτου με την χαρακτηριστική υπογραφή του.

Εικ. 10. Εικόνα της Παναγίας Ελεούσας (1845) από τον ναό Αγίου Παντελεήμονος (1843) στο χωριό Πλαβού (celo Plevun) περιοχής Ιβαήλοφγκραντ Βουλγαρίας. Είναι έργο Παναγιώτου, η υπογραφή του οποίου χειρ παναγιώτου με άσπρα γράμματα μόλις που διακρίνεται στο ασημί πλαίσιο κάτω από την ημερομηνία (αδημοσίευτη).

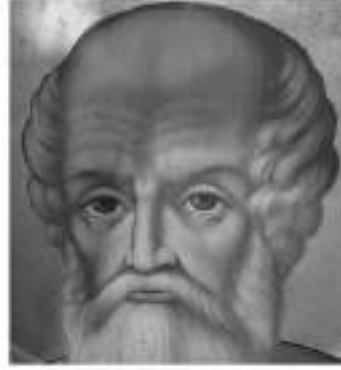




α



β



γ

Ι.Ν. Προφήτη Ηλία, Νικέλλαβα Χασκόβου

Εικ. 11. α) Υπογραφή Σ(τεφάνου) Ν(ικήτα) από εικόνα αγίου Χαραλάμπους, β) υπογραφή σε εικόνα Παναγίας και γ) λεπτομέρεια εικόνας αγίου Χαραλάμπους, όλες από τον ναό του Προφήτη Ηλία στο Νικόλοβο Χασκόβου.



1868 Οι Τρεις Ιεράρχαι Στεφάνου
Εκκλ. Μουσείο Διδυμοτείχου

Εικ. 12. Εικόνα Τριών Ιεραρχών του 1868 του Στεφάνου (2) Αδριανουπολίτου που βρίσκεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Διδυμοτείχου.



1880 Αγ. Γεώργιος , Βουλγαρικός Ι.Ν. Αγ. Γεωργίου –Αδριανούπολη.

Υπογραφή στα βουλγαρικά ΚΑΘΗΜΕΡΑ

Ιωάννου Ν. Αδριανουπολίτου

© Πατριάρχος Αιθιοπίας

Εικ. 13. Εικόνα του αγίου Γεωργίου του 1880 που βρίσκεται στο τέμπλο του ομώνυμου βουλγαρικού ναού στην Αδριανούπολη, έργο *Ιωάννου Ν. Αδριανουπολίτου* με υπογραφή στα βουλγαρικά (φωτογραφία συγγραφέα).

Β. Ν. Παπαδοπούλου – Ι. Λιούγκος

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΠΑΔΙΑΜΑΝΤΗΣ ΚΑΙ
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΚΑΡΑΝΤΖΟΥΛΑΣ: ΔΥΟ ΖΩΓΡΑΦΟΙ
ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ (ΑΡΤΑ ΚΑΙ ΠΡΕΒΕΖΑ)

Η ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα σε ολόκληρο τον Ελλαδικό χώρο, και κατ' επέκταση στην Ήπειρο, χαρακτηρίζεται από την εξασθένηση της παράδοσης και την εισαγωγή νεοτερικών στοιχείων, κυρίως της δυτικοευρωπαϊκής αλλά και της ρωσικής τέχνης. Τα νεότερα στοιχεία εντοπίζονται τόσο στην οργάνωση και διαχείριση των θεμάτων όσο και στην τεχνική, με τη σταδιακή υιοθέτηση της ελαιογραφίας, που αντικατέστησε την παραδοσιακή τεχνική της αυγοτέμπερας.

Δύο ζωγράφοι, το έργο των οποίων απηχεί τη μετάβαση αυτή, είναι ο Δημήτριος Παπαδιαμάντης και ο Αθανάσιος Καραντζούλας, οι οποίοι δραστηριοποιούνται τον 19^ο αιώνα, κυρίως σε ναούς της Άρτας και της Πρέβεζας.

Ο Δημήτριος Παπαδιαμάντης (λανθασμένα αναφέρεται ως ιερέας Διαμάντης)¹, καταγόταν από το Μονοδέντρι Ζαγορίου, όπως συχνά μνημονεύει ο ίδιος, υπογράφοντας τα έργα του. Τεκμηριωμένα δραστηριοποιείται στο α' μισό του 19^{ου} αιώνα και πιο συγκεκριμένα μεταξύ των ετών 1822 και 1849. Οι πληροφορίες για τη ζωή του είναι ελάχιστες. Με βάση τα σωζόμενα έργα του προσπαθήσαμε να συλλέξουμε κάποια στοιχεία για τη γενικότερη δραστηριότητά του, τα οποία παραμένουν για την ώρα λιγοστά, δεν αποκλείεται όμως να εμπλουτιστούν από νεότερους ερευνητές.

Ο Δ. Παπαδιαμάντης, παράλληλα με την τοιχογράφηση ναών ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική εικόνων, ενώ βεβαιωμένα υπήρξε και χρυσωτής τέμπλων. Καταγόμενος από το Ζαγόρι δεν αποκλείεται να μαθήτευσε κοντά στα ισνάφια των γνωστών Καπεσοβιτών ζωγράφων², οι οποίοι είχαν μια μακρά παράδοση και έργα τους εντοπίζονται σε ναούς και μονές της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου.

¹ Βοκοτόπουλος 1966, 307. Χατζηδάκης 1987, 275.

² Κωνστάντιος 2001. Kontopanagou, Koutsou, & Tsakmaki 2021, 57-75. Γενικά για την εξέλιξη της τέχνης των Καπεσοβιτών ζωγράφων και όπως αυτή ακολούθως συνεχίστηκε από ζωγράφους του 19^{ου} αι. βλ. Παπαδοπούλου – Λιούγκος 2020, 345-364.

Από τα παλαιότερα χρονολογημένα έργα του είναι μια εικόνα της Παναγίας Πορταΐτισσας στον ναό του Αγίου Δημητρίου στα Άνω Πεδινά Ζαγορίου³, που φέρει την χρονολογία 1822. Αν υποθέσουμε ότι αυτό είναι ένα από τα πρώιμα έργα του, πιθανολογούμε ότι ο ζωγράφος μας γεννήθηκε στα τέλη του 18^{ου} ή στις αρχές του 19^{ου} αιώνα.

Πάντως θα πρέπει την δεύτερη δεκαετία του 19^{ου} αι. να ήταν ήδη καταξιωμένος ζωγράφος, αφού ο ίδιος φιλοτεχνεί τις μεγάλες δεσποτικές εικόνες του νέου τέμπλου⁴ της Μονής Γηρομερίου στη Θεσπρωτία⁵, που χρονολογούνται στα 1824. Πρόκειται για τις εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα (Εικ. 1α), της Παναγίας Ελεούσας (Εικ. 1β), του αγίου Ιωάννη Προδρόμου (Εικ. 1γ) και του αγίου Γεωργίου, έφιππου δρακοντοκτόνου (Εικ. 1δ). Σύμφωνα με τις επιγραφές (Εικ. 2) που φέρουν οι συγκεκριμένες εικόνες της μονής, αποτελούν αφιερώματα του Γιαννιώτη Γεωργίου Μονοβάρδα, για τον οποίο δεν υπάρχουν άλλες μαρτυρίες. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει η εικόνα του οσίου Νείλου⁶ (Εικ. 3), ιδρυτή της Μονής, ο οποίος για τον λόγο αυτό εικονίζεται να κρατά το ομοίωμα του ναού.

Λίγα χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 1836, ο Παπαδιαμάντης ολοκληρώνει τη διακόσμηση του ξυλόγλυπτου τέμπλου του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Χαραλάμπους στην Πρέβεζα⁷: *ΕΧΡΥΣΩΘΗ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΤΕΜΠΛΟ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΔΙΑ ΕΠΙΣΤΑΣΙΑΣ/ ΤΩΝ ΕΝΤΙΜΩΝ ΚΥΡΙΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΚΕΦΕΡΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΓΟΡΗ ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΑΚΡΗ/ και δια χειρός Δημητρίου παπαδιαμάντη εκ ζαγορίου. 1836 οκτωβρίου 30*, όπως αναφέρει η επιγραφή (Εικ. 4) που υπάρχει στο τέμπλο του ναού. Θεωρούμε πολύ πιθανό ότι ο ίδιος ζωγράφισε και τις παραστάσεις στα θωράκια του τέμπλου, που εικονίζουν διάφορες σκηνές, όπως η Αποτομή του Προδρόμου, η Φυγή στην Αίγυπτο και η Βρεφοκτονία.

Από τις παραστάσεις αυτές γίνεται σαφές ότι ο ζωγράφος μας γνωρίζει δυτικές χαλκογραφίες, δανείζεται τα θέματά τους, τα οποία αποδίδει με τον δικό του πιο λαϊκό και «αδέξιο» συχνά τρόπο. Είναι γνωστό ότι η Πρέβεζα, λόγω της γειτνιάσής της με τα Επτάνησα, δέχτηκε από παλαιότερα αρκετές επιδράσεις από την τέχνη και την αρχιτεκτονική τους, γεγονός που αποδεικνύεται από τη γενικότερη διάταξη του διακόσμου των εκκλησιών της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ναός του Αγίου Χαραλάμπους στην πόλη της Πρέ-

³ Βοκοτόπουλος 1966, 307.

⁴ Το τέμπλο του καθολικού χρονολογείται το 1824, την ίδια εποχή με τις εικόνες. Εχρυσώθη όμως πέντε χρόνια αργότερα, το 1829, από τον ζωγράφο Θεοδόσιο και τον γιό του Κων/νο.

⁵ Παπαδοπούλου 2005, 375-389. Χουλιαράς, 2016, 310-314.

⁶ Παπαδοπούλου 2005, εικ.6. Χουλιαράς – Ζωγάκη 2016, 157.

⁷ Γενικά για τον ναό βλ. Μαμαλούκος 1994. Σινέσιος 2009, 1-9. Για το τέμπλο βλ. Σιούλης 2006. Μαφρέδας 2010, 370 κ.ε.

βεζας (πρόκειται για τη Μητρόπολη της Πρέβεζας), που συνδυάζει πολλά ανάλογα στοιχεία. Έτσι η ζωγραφισμένη Ουρανία του ναού, έργο του ζωγράφου Γαζή⁸, συνδυάζεται με το ωραίο ξυλόγλυπτο τέμπλο (Εικ. 5), το εικονογραφημένο στηθαίο του γυναικωνίτη, καθώς και τις δεσποτικές εικόνες του Αθηναίου Αναστασίου Ρίστου και Βασιλείου Αρκελέ από την Αγία Μαύρα⁹.

Η χρύσωση του τέμπλου αναμφίβολα υπήρξε ένα μεγάλο έργο για το ζωγράφο μας. Παραμένει ωστόσο άγνωστος ο λόγος για τον οποίο ανέθεσαν στον Παπαδιαμάντη μόνο τη χρύσωση του τέμπλου και όχι και τις δεσποτικές εικόνες ή την εικονογραφία της Ουρανίας του ναού.

Το 1838 ο Παπαδιαμάντης ζωγραφίζει δύο εικόνες του νεομάρτυρα αγίου Γεωργίου, από τις οποίες η μία βρίσκεται στο ναό του Αγίου Νικολάου στον Ελαφότοπο Ζαγορίου και η δεύτερη στο ναό του Αγίου Αθανασίου στην πατρίδα του το Μονοδένδρι Ζαγορίου¹⁰, οι οποίες παρουσιάζουν ενδιαφέρον, καθώς πρόκειται για τις πρωιμότερες εικόνες με τη μορφή του αγίου, που φιλοτεχνήθηκαν μόλις 10 μήνες μετά το μαρτύριό του. Στη δεύτερη εικόνα του αγίου Γεωργίου (Εικ. 13) μια από τις επιγραφές που φέρει μας πληροφορεί την ακριβή ημερομηνία του μαρτυρίου του αγίου. Συγκεκριμένα η επιγραφή αναφέρει: *ο Άγιος Γεώργιος ο νεομάρτυς ο εξ Ιωαννίνων 1838 ιανουαρίου 17 ετελείωσεν ο μαρτυς*. Ο αφιερωτής της εικόνας, ένας ανώνυμος ιερομόναχος, εικονίζεται γονατιστός στην κάτω δεξιά γωνία κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο. Πάνω από τον ιερομόναχο υπάρχει η επιγραφή: *ο παρών καλόγερος επικαλείται εις τον μάρτυρα δια την ίασιν των οφθαλμών του λαμβάνει την ίασιν*. Η επιγραφή αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για την ταχεία διάδοση της λατρείας του αγίου, η οποία φαίνεται ότι καθιερώνεται άμεσα λίγους μήνες μετά το μαρτύριό του. Είχε προηγηθεί βεβαίως η εικονογράφηση του αγίου από τον Χιονιαδίτη αγιογράφο Μιχαήλ Ζήχο¹¹, δεκατρείς μόλις μέρες από το μαρτύριό του.

Ο Παπαδιαμάντης δημιουργεί έναν δικό του εικονογραφικό τύπο, που διαφέρει αρκετά από τον γνωστό τύπο του φουστανελά που καθιερώθηκε λίγο αργότερα από τον ζωγράφο Π. Γεωργιάδη¹² και τη σκηνή του μαρτυρίου, που χωροθετείται έξω από τα τείχη του Κάστρου των Ιωαννίνων. Τα υπόλοιπα έργα του Παπαδιαμάντη εντοπίζονται κυρίως σε εκκλησίες της Άρτας και της Πρέβεζας, όπου φαίνεται ότι δραστηριοποιείται μεταξύ των ετών 1842-1849. Συγκεκριμένα, το 1842 χρονολογείται η εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας¹³

⁸ Λυδάκης 1976, 66. Χατζηδάκης 1987, 210.-

⁹ Ροντογιάννης 1973, 401, πίν. 116, 1-2, 117,1. Χατζηδάκης 1987, 179-180. Μαφρέδας 2017, 371.

¹⁰ Βοκοτόπουλος 1966, 303-304.

¹¹ Μπαρούτας 1999, 17 κ.ε. και εικ. 1.

¹² Μπαρούτας 1999, 18 κ.ε. και εικ. 4-6.

¹³ Ορλάνδος 1969, 47-48. Φέρει τις επιγραφές: *ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η Κορωνησία / δια χει-*

(Εικ. 6α), η οποία βρίσκεται σε προσκυνητάρι του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου και σχεδόν σύγχρονή της είναι η δεσποτική εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας (Εικ. 6β) στο τέμπλο του ίδιου ναού στην Κορωνησία¹⁴, μια χερσονήζουσα νήσο στον Αμβρακικό κόλπο. Οι δύο εικόνες είναι σχεδόν πανομοιότυπες, καθώς ακολουθείται το ίδιο ανθίβολο. Ωστόσο, ο ζωγράφος τις διαφοροποιεί χρησιμοποιώντας διαφορετικά χρώματα στο φόντο και στα ενδύματα των μορφών. Από αυτήν την άποψη, ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός της πραγμάτευσης από τον Παπαδιαμάντη του ίδιου εικονογραφικού θέματος των δύο εικόνων, οι οποίες βρίσκονται στον ίδιο ναό.

Το 1849 ζωγραφίζει μια άλλη εικόνα του νεομάρτυρα αγίου Γεωργίου στη Μονή του Αγίου Γεωργίου στην Κρασιά¹⁵ Πρεβέζας και το 1844 μια εικόνα της Παναγίας στον τύπο «*Ρόδον το Αμάραντον*» στη Μονή της Φανερωμένης στην Άρτα¹⁶. Στις εικόνες του, εκτός του ονόματός του πάντοτε αναφέρεται και ο τόπος της καταγωγής του, το Μονοδένδρι Ζαγορίου.

Το 1843 αγιογραφεί το κεντρικό τμήμα του δυτικού τοίχου στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Κομπότι της Άρτας¹⁷ και ολοκληρώνει την ανακαίνιση γενικότερα των τοιχογραφιών του ναού, σύμφωνα με την επιγραφή που σώζεται¹⁸. Συγκεκριμένα ζωγραφίζει την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου (Εικ. 7), η οποία πλασιώνεται από τις παραστάσεις των Εισοδίων και λοιπές μορφές αγίων, που επίσης υπάρχουν στον ίδιο τοίχο μεταξύ των ανοιγμάτων. Το αρχιτεκτονικό βάθος των συνθέσεων αποτελείται από καλό τεχνα αρχιτεκτονήματα, μπαρόκ πλαίσια και άλλα διακοσμητικά στοιχεία. Στο συγκεκριμένο τμήμα του ναού ακολούθησε και νεότερη ζωγραφική φάση που κάλυψε κατά τόπους τη δική του, με αποτέλεσμα η σημερινή εικόνα των τοιχογραφιών να μην απηχεί την εργασία του Παπαδιαμάντη, η οποία διακρίνεται σήμερα μόνο στις ολόσωμες μορφές των αγίων Κοσμά και Στυλιανού, εκατέρωθεν της εισόδου. Στη ζωγραφική του διαπιστώνονται αρκετές ατέλειες, τόσο στο πλάσιμο των μορφών, όσο και στη γενικότερη απόδοση των παραστάσεων, που δεν συναντώνται στις εικόνες που ο ίδιος ζωγραφίζει. Αυτό μας κάνει να υποθέσουμε

ρός δημητρίου παπαδιαμάντη εκ Ζαγορίου κόμης μονοδένδρου / διά δαπάνης του πανοσιωτάτου κυρίου ηγουμένου Δωροθέου του εκ μονής Κορωνησίας, 1842 Αυγούστου 13.

¹⁴ Ορλάνδος 1969, 47. Παπαδοπούλου 2002, 43. Λιούγκος 2016, 139, εικ. 19.

¹⁵ Καμαρούλιας 1996, 123.

¹⁶ Βοκοτόπουλος 1967, 354-355.

¹⁷ Ξενόπουλος 1884, 51. Γιαννούλης 2002. Γιαννούλης 2019 (σποραδικά). Παπαδοπούλου και Τσιάρα 2008, 213, 236.

¹⁸ *Ανεκαινίσθη Ιστορία αυτή της Κοιμήσεως της Υπεραγίας δεσποίνης Θεοτόκου Μαρίας δια δαπάνης των ενταύθα Χριστιανών, επιτροπεύοντος του εντιμοτάτου Κυρίου Ιωάννου και Νικολάου Βρακοτσόλη [1843, Ιουνίου], δια χειρός Δημητρίου Παπαδιαμάντη εκ Ζαγορίου κόμης μονοδέντρη, βλ. Γιαννούλης 2002, 113 κ.ε.*

ότι ο Παπαδιαμάντης πιθανότατα ήταν κυρίως ζωγράφος εικόνων και δεν ειδικευόταν στην τοιχογραφία, που ούτως ή άλλως είχε αρχίσει να εκλείπει από τις εκκλησίες της Πρέβεζας και της Άρτας που κτίζονται αυτή την περίοδο.

Πάντως μεταξύ των παραστάσεων που ανακαινίζει στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Κομπότι¹⁹ ξεχωριστή θέση κατέχει αναμφίβολα η παράσταση της πολιορκίας της Κωνσταντινούπολης (Εικ. 8) και συγκεκριμένα η πολιορκία του 626 από τον συνασπισμένο στρατό Αβάρων και Περσών. Πρόκειται για μια μοναδική παράσταση για την Ήπειρο και σπάνια στην εικονογράφηση ναών, την οποία ο αρχικός ζωγράφος ιστορεί μεταξύ των σκηνών του κύκλου του Ακαθίστου Ύμνου και ο Παπαδιαμάντης συμπληρώνει κάποιες απώλειες τμημάτων με μικρή σχεδιαστική διαφοροποίηση.

Επανερχόμενοι στο κυρίως έργο του ζωγράφου Παπαδιαμάντη αναφορικά με την εικονογραφία των παραστάσεών του, διαπιστώνουμε ότι τα θέματά του αντλούνται από τη μεταβυζαντινή εικονογραφία, διανθίζονται όμως με ποικίλα διακοσμητικά μοτίβα, εμπνευσμένα κυρίως από τη νεορωσική τέχνη, που αναμφίβολα του ήταν οικεία.

Σε ό,τι αφορά στην τεχνική του, χρησιμοποιεί την παραδοσιακή μεικτή τεχνική στην τοιχογραφία, προετοιμάζοντας ο ίδιος το ασβεστοκονίαμα πάνω στο οποίο εικονογραφεί τα θέματά του. Στη ζωγραφική των φορητών εικόνων υιοθετεί το λινέλαιο, το οποίο με τις πιο ομαλές τονικές μεταβάσεις του δίνει περισσότερες δυνατότητες ψυχογραφικών χαρακτηριστικών στα πρόσωπα. Η απόδοση των χαρακτηριστικών στα πρόσωπα των μορφών γίνεται με ενδιάμεσους χρωματικούς τόνους. Το αποτέλεσμά τους προσιδιάζει στο «σφουμάτο», αποδεικνύοντας τη ζωγραφική δεινότητα του καλλιτέχνη. Από την παραδοσιακή μεταβυζαντινή τεχνοτροπία ο ζωγράφος διατηρεί αρκετά στοιχεία, όπως τους καθιερωμένους τύπους και τις στάσεις των προσώπων, τη χρήση φύλλου χρυσού με τον καθιερωμένο τρόπο εφαρμογής, τη χρωματική διαχείριση (πρώτα τους σκούρους τόνους και στη συνέχεια τους ανοιχτούς), την γεωμετρική, σε γενικές γραμμές, πτυχολογία, καθώς και τη χρωματική του παλέτα. Στις δυτικές επιρροές του εντάσσονται η λεπτόλογη διακοσμητική του διάθεση, τα πλούσια και ογκηρά μιάτια, τα μπαρόκ πλαίσια, η τάση προς την φυσιοκρατική αντί της σχηματοποιημένης απόδοσης του χώρου (σύννεφα κ.α.).

Όπως προαναφέρθηκε ο Δ. Παπαδιαμάντης δραστηριοποιείται κυρίως στις περιοχές Άρτας και Πρέβεζας. Αισθανόμενος την πίεση των μεγάλων εργαστηρίων θρησκευτικής ζωγραφικής που βεβαιωμένα υπήρχαν στα Ιωάννινα, αναγκάζεται πιθανότατα να αναζητήσει τον εργασιακό του χώρο μακριά από την πατρίδα του. Στα Ιωάννινα την εποχή αυτή δραστηριοποιούνται ονομαστά εργαστήρια, όπως αυτό του ζωγράφου Θεοδοσίου, ο οποίος εργαζόταν αρχικά

¹⁹ Γιαννούλης 2002, 11 κ.εξ.

μόνος του και αργότερα με τον γιο του Κωνσταντίνο με εξαιρετικά μεγάλη παραγωγή εικόνων, αλλά και τοιχογραφικών συνόλων²⁰. Μεγάλο εργαστήριο παραγωγής κυρίως εικόνων διέθετε επίσης και ο Πέτρος Γεωργιάδης²¹, πρωτοψάλτης της Μητροπόλεως Ιωαννίνων, όπως ο ίδιος αναγράφει σε όλες σχεδόν τις σωζόμενες εικόνες του. Σε περιοχές της επαρχίας της Κόνιτσας και της Δυτικής Μακεδονίας δραστηριοποιούνται οι Χιονιαδίτες²² ζωγράφοι, με εξαιρετική επίσης παραγωγή εικόνων και τοιχογραφικών συνόλων.

Η Ήπειρος και ιδιαίτερα η περιοχή των Ιωαννίνων την εποχή αυτή εξακολουθεί να διαθέτει σημαντικούς καλλιτέχνες θρησκευτικών έργων. Σε οικισμούς της Άρτας και της Πρέβεζας δραστηριοποιούνται επίσης ζωγράφοι από τα Κατσανοχώρια των Ιωαννίνων, οι οποίοι παραμένουν πιστοί στην παραδοσιακή τεχνική και εικονογραφία. Ο Παπαδιαμάντης φαίνεται ότι βρίσκει εδώ τον δικό του χώρο, καθώς η δουλειά του καλύπτει μια νέα τάση στη θρησκευτική ζωγραφική, αφού απομακρύνεται από την μεταβυζαντινή παραδοσιακή αγιογραφία και γίνεται πιο ελκυστική με τα νεότερα στοιχεία που διανθίζουν τα έργα του.

Στην ίδια περιοχή, αλλά στο β' μισό του 19ου αιώνα, στην εκκλησιαστική τέχνη της περιοχής εμφανίζεται ο Αθανάσιος Καρατζούλας²³. Καταγόμενος από την Πρέβεζα, έργα του εντοπίζονται κυρίως σε ναούς της πόλης (όπως ενδεικτικά ο ναός της Παναγίας των Ξένων²⁴, όπου εικονογραφεί τις εικόνες του τέμπλου το 1881) και της ευρύτερης περιοχής²⁵, αλλά και σε εκκλησίες της Άρτας. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για τη ζωή του. Υποθέτουμε ότι γεννήθηκε στην Πρέβεζα, όπως ο ίδιος αναγράφει στις περισσότερες επιγραφές των έργων του. Είναι γνωστός κυρίως για την εικονογράφηση φορητών εικόνων.

Το 1884-5 ο Καρατζούλας υπογράφει τις εικόνες του Δωδεκαόρτου στο τέμπλο του βυζαντινού ναού της Παναγίας της Κορωνησίας²⁶. Συγκεκριμένα ζωγραφίζει τον σταυρό και τα λυπηρά στο ίδιο τέμπλο, καθώς και κάποιες από τις δεσποτικές εικόνες του. Πρόκειται για τις εικόνες της Παναγίας ένθρονης Βρεφοκρατούσας (Εικ. 9α), του αγίου Ιωάννη (Εικ. 9β) και του οσίου Ονου-

²⁰ Ένα μικρό μέρος του έργου κυρίως του ζωγράφου Θεοδοσίου παρουσιάσαμε στο προηγούμενο συνέδριο, βλ. Παπαδοπούλου και Λιούγκος 2020, 345-364.

²¹ Για τον ζωγράφο Π. Γεωργιάδη βλ. Μπαρούτας 1999, 11-13, 17-26. Δρακοπούλου 2010, 207. Επίσης, Μανόπουλος 2019, 599-610.

²² Για τους Χιονιαδίτες ενδεικτικά βλ. Μακρής 1981.

²³ Παπαδοπούλου και Τσιάρα, 2008, 323.

²⁴ Ακρίδας 2015, 5-6, υποσ. 6, 7.

²⁵ Έργο του Α. Καρατζούλα είναι και οι εικόνες στους ναούς του προφήτη Ηλία στο Λούρο (1877), Κοίμησης της Θεοτόκου στο Γαλατά (1867), και αλλού, βλ. τη μελέτη των Ε. Σαλαταγιάννη και Δ. Καρβελά στον παρόντα τόμο των Πρακτικών.

²⁶ Λιούγκος 2016, 138-142.

φρίου (Εικ. 9γ)²⁷, ενός τοπικού άγιου της Κορωνησίας. Οι εικόνες αυτές, σύμφωνα με τις πανομοιότυπες επιγραφές που φέρουν, έγιναν με χρήματα από του κέρδους της Λογαρούς της εν Πρεβέζη διαχειρήσεως. Πρόκειται για τα χρήματα που προήλθαν από την εκμετάλλευση των αλιευμάτων της λιμνοθάλασσας της Λογαρούς, που βρίσκεται στον Αμβρακικό κόλπο, τα οποία είναι γνωστά ήδη από τη βυζαντινή εποχή²⁸.

Ο Α. Καραντζούλας λίγο αργότερα, συγκεκριμένα το 1888, ζωγραφίζει τις δεσποτικές εικόνες στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην πόλη της Άρτας. Πρόκειται για τις εξής εικόνες: Χριστός²⁹ (Εικ. 10α), Παναγία Θεοτόκος³⁰ (Εικ. 10β), Ιωάννης Πρόδρομος³¹ (Εικ. 10γ), Αρχάγγελος Γαβριήλ³² και Μιχαήλ³³. Επίσης, έργο του ίδιου ζωγράφου είναι και η απεικόνιση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (Εικ. 11) στο βημόθυρο του τέμπλου³⁴.

Ζωγράφος με πλούσια δράση (το έργο του τοποθετείται μεταξύ των ετών 1867-1888)³⁵, κινείται σε διαφορετικό εικαστικό πλαίσιο. Από την παραδοσιακή βυζαντινή τέχνη κρατά μόνο τα απαραίτητα στοιχεία του θέματος, υιοθετώντας στη συνέχεια επιρροές από την Επτανησιακή και τη Ναζαρηνή ζωγραφική και ενσωματώνοντας πολλά νεότερικά στοιχεία, τα οποία δείχνουν ταυτόχρονα και μια πολύπλευρη εικαστική παιδεία. Δάνεια από τη δυτική τέχνη ανιχνεύονται στις ιδεαλιστικές στάσεις και στις χειρονομίες των προσώπων, με έμφαση στην ιερατικότητα των μορφών, στο σχεδιασμό των αρχιτεκτονικών μελών με στοιχεία νεοκλασικά αλλά και μπαρόκ, στη «μαλακή» (όχι γεωμετρική) πτυχολογία των ενδυμάτων, στη χρήση και στη λειτουργία του φωτός (που θυμίζει τεχνητό φως σκηνικού).

Ως προς την τεχνική του χρησιμοποιεί την ελαιογραφία, που είναι πιο συμβατή με την επιδίωξη του ζωγράφου για ιδεαλισμό και εξιδανίκευση. Γενικότερα κάποια από τα έργα του είναι καλοσχεδιασμένα, σωστά μετρημένα, στα οποία παρατηρείται μια έμφαση στα δευτερεύοντα στοιχεία κυρίως των συνθέσεων (αρχιτεκτονικά μέλη, φυσικός ή τεχνητός χώρος). Συνυπάρχουν όμως με κάποια άλλα, στα οποία διακρίνουμε μια πιο απλοϊκή και λαϊκότροπη προσέγγιση του ζωγράφου (Εικ. 12α,β,γ). Χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων

²⁷ Με λευκά γράμματα αναγράφεται η επιγραφή: *Ο ζωγράφος Αθ. Καρατζούλας. Πρέβεζα 1885 / εκ του κέρδους Λογαρούς της εν Πρεβέζη διαχειρίσεως 1885.*

²⁸ Ορλάνδος 1969, 46.

²⁹ Φέρει την επιγραφή: *Δαπάνη Κω/νου Γ. Καραπάνου.*

³⁰ Φέρει την επιγραφή: *Δωρεά Αναστασίας Α. Θεοχάρη.*

³¹ Φέρει την επιγραφή: *Δαπάνη Κω/νου Γ. Καραπάνου.*

³² Φέρει την επιγραφή: *Α. Καρατζούλας Πρέβεζα 1888.*

³³ Φέρει την επιγραφή: *Αθανάσιος Καρατζούλας, Πρέβεζα 1888.*

³⁴ Παπαδοπούλου και Τσιάρα, 2008, 365.

³⁵ Σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα στοιχεία.

της πρώτης κατηγορίας, με πολλές ζωγραφικές αρετές, αποτελούν οι εικόνες στο τέμπλο του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην πόλη της Άρτας, αλλά και η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο τέμπλο του ναού της Παναγίας της Κορωνησίας. Στην εικόνα αυτή με τη σωστή σχεδίαση, ο χώρος συνδυάζει στοιχεία από την Ολλανδική τοπιογραφία και τα εξιδανικευμένα αναγεννησιακά τοπία με μια όμως naïf - λαϊκή ματιά. Στη δεύτερη κατηγορία έργων του³⁶, η λαϊκότεροτη προσέγγιση γίνεται αντιληπτή σε σχεδιαστικές αστοχίες³⁷ σε εικόνες κυρίως ναών της υπαίθρου.

Το νέο εικαστικό πλαίσιο στο οποίο κινείται ο Α. Καραντζούλας φαίνεται υπήρξε περισσότερο ελκυστικό στους κατοίκους των πόλεων Άρτας και Πρέβεζας, όπου στο β' μισό του 19^{ου} αι. ανακαινίζονται εκ βάθρων οι περισσότεροι ναοί, ενσωματώνοντας πολλά νεοκλασικά στοιχεία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ακριδάς Η., *Ιερός Ναός Παναγία των Ξένων Πρεβέζης*, Πρέβεζα 2015.
- Βοκοτόπουλος Π.-Α., «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου», ΑΔ 21 (1966), Χρονικά, 307.
- Βοκοτόπουλος Π.-Α., «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου», ΑΔ 22 (1967), Χρονικά, 354-355.
- Γιαννούλης Δ., *Ο ιερός ναός του Αγίου Γεωργίου Κομποτίου*, Αθήνα 2002.
- Γιαννούλης Δ., «Η εικονογραφική απόδοση ενός ιστορικού γεγονότος στον παλιό ναό του Αγίου Γεωργίου Κομποτίου (Η πολιορκία της Κωνσταντινουπόλεως του 626)», στο: *Γ' Πανεπιστημιακό Συνέδριο, Ιωάννινα, 1-3 Μαρτίου 2019* (υπό έκδοση).
- Δρακοπούλου Ε., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1850)* τ. 3, Αθήνα 2010, 207.
- Καμαρούλιας Δ., *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β', Αθήνα 1996.
- Kontopanagou K., Koutsou V., Tsakmaki F., Remarks on the Anonymous Collective Sponsorships, *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica*, Issue I Vol. 25 (2021), 57-75.
- Κωνσταντίνος Δ., *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου: συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο τον 18ο αι. και το α' μισό του 19ου αι.*, Αθήνα 2001.
- Λιούγκος Ι., «Το Τέμπλο», στο: *Η Παναγία της Κορωνησίας*, Β. Ν. Παπαδοπούλου (επιμ.), σ. 133-142, ΥΠΠΟΑ, Άρτα 2016.
- Λυδάκης Σ., «Γαζής Σπυρίδων», *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, Αθήνα 1976, 66.
- Μακρής Α. Κ., *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, Αθήνα 1981.
- Μανόπουλος Γρ., «Οι εικόνες του ζωγράφου Πέτρου Γεωργιάδη, Πρωτοψάλτη της Μητροπόλεως Ιωαννίνων, στην Παναγία Παραμυθιάς (1853, 1854, 1859)», στο: *Θεσπρωτία II*, Ι.

³⁶ Είναι σημαντικό το γεγονός πως, αν και όλες οι εικόνες του ναού είναι του συγκεκριμένου ζωγράφου, όμως το έργο του από άποψη τεχνικής είναι άνισο. Πιθανόν να είχε και άλλους ζωγράφους κάτω από την επίβλεψή του, ίσως κάποιο συνεργείο ζωγράφων, οι οποίοι δούλευαν παράλληλα στα μνημεία που αναλάμβανε.

³⁷ Όπως ενδεικτικά στο μεγάλο μέγεθος του κεφαλιού του Ιωακείμ και στην επιμήκυνση του σώματος μιας εκ των γυναικών στην εικόνα του Γενεθλίου της Θεοτόκου στον ίδιο ναό.

- Χουλιαράς – Γ. Πλιάκου (επιμ.), Ιωάννινα 2019, 599-610.
- Μαφρέδας Θ.Σ., «Η μεταβυζαντινή εκκλησιαστική ζωγραφική στην πόλη της Πρέβεζας (1780-1886). Συμβολή στην ιστορική πορεία της πόλεως», *Πρέβεζα Β' Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό*, Πρέβεζα, Ι, 2010, 367-393.
- Μπαρούτας Κ., *Ο Γιαννώτης ζωγράφος Πέτρος Γεωργιάδης*, Αθήνα 1999.
- Ξενοπούλος Σ., *Δοκίμιον ιστορικών περί Άρτης και Πρεβέζης*, εν Αθήναις 1884 (επανέκδοση Άρτα 1986).
- Ορλάνδος Α., Η Παναγία Κορακονησίας, *ABME* 11 (1969), 3-56.
- Παπαδοπούλου Β., «Η Ουρανία του Ναού Αγίου Αθανασίου στην Πρέβεζα», *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, τ. Β', Ιωάννινα 2003, σ. 527-563.
- Παπαδοπούλου Β., «Αμφίγραπτη εικόνα του 14ου αιώνα στη μονή Γηρομερίου Θεσπρωτίας», *Βυζαντινά 25, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Θεσσαλονίκη* 2005, σ. 375-389.
- Παπαδοπούλου Β., (επιμ.), *Η Παναγία της Κορωνησίας*, Άρτα 2016.
- Παπαδοπούλου Β. και Τσιάρα Α., *Εικόνες της Άρτας*, Άρτα 2008.
- Παπαδοπούλου Β. Ν., Λιούγκος Ι., «Συνεχίζοντας την τέχνη των Καπεσοβιτών ζωγράφων στο α' μισό του 19ου αι. Ο ζωγράφος Θεοδόσιος εξ Ιωαννίνων», *Πρακτικά Ε' Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα 2020, 345-364.
- Ροντογιάννης Π., *Η Χριστιανική Τέχνη στην Ελλάδα, Επετηρίς Εταιρείας Λευκαδίτικων Μελετών*, τ. Γ, Αθήναι 1973 (ανατύπωση 2017).
- Σιούλης Τρ., *Οι Τουρνοβίτες ξυλογλύπτες*, Ιωάννινα 2006.
- Σινέσιος Α., «Ο ναός του Αγίου Χαραλάμπους στην Πρέβεζα», στο: *Σημειώσεις Ιστορίας της Πρέβεζας*, Πρέβεζα 2009, 1-9.
- Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1540-1830)*, Αθήνα 1987.
- Χουλιαράς Ι. (επιμ.), *Ιερά Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Γηρομερίου. Ιστορία-Τέχνη*, Ηγουμενίτσα 2016, 310-314.
- Χουλιαράς Ι. και Ζωγάκη Α., «Κειμήλια της Μονής Γηρομερίου», στο: Ι. Χουλιαράς (επιμ.), *Ιερά Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Γηρομερίου. Ιστορία – Τέχνη*, Ηγουμενίτσα 2016, 155-163.

Summary

DIMITRIOS PAPANIAMANTIS AND ATHANASIOS KARATZOULAS:
TWO PAINTERS OF THE 19th CENTURY IN EPIRUS (ARTA AND PREVEZA)

The ecclesiastical painting of the 19th c. in the area of Greece and by extension in Epirus, is characterized by the weakening of tradition and the introduction of modern features, mainly from Western European but also Russian art. The latest features are found both in the organization and handling of iconography and in the technique, with the gradual adoption of oil painting, which replaces the traditional egg tempera technique.

Two painters, whose work echoes this transition, are Dimitrios Papadiamantis and Athanasios Karantzoulas, who were active in the 19th c. mainly in the churches of Arta and Preveza.

Dimitrios Papadiamantis (incorrectly referred to as priest Diamantis), came from Monodentri, Zagori. He was active in the first half of the 19th c. and more specifically between the years 1822 and 1845, mainly in the regions of Arta and Preveza. Very little is known about his life. Among his earliest works is an icon of *Panagia Portaitissa* in the church of Hagios Dimitrios in Ano Pedina of Zagori, which dates in 1822. However, in the second decade of the 19th c. he must have already been an accomplished artist since in 1824 he also painted the large icons in the new iconostasis of the Giromeri Monastery in Thesprotia.

A few years later, in 1836, Papadiamantis completed the decoration of the wood-carved iconostasis at the metropolitan church of Hagios Charalambos in Preveza. The rest of Papadiamantis' works can be found mainly in churches of Arta and Preveza, but also in the Ioannina area. Papadiamantis is a painter of icons, but also of frescoes, since in 1843 he decorated part of the western wall of the church of Hagios Georgios in Kom-poti, Arta. Among the scenes he painted and also renovated in the church of Agios Georgios, the representation of the siege of Constantinople holds a special place, a unique representation for Epirus and rare in the decoration of churches.

Studying the work of the painter Papadiamantis, we find that his themes are inspired from post-Byzantine iconography, but also enriched with various decorative motives, inspired mainly by neo-Russian art, that seems to have been familiar to him.

Athanasios Karantzoulas appears in ecclesiastical art of Epirus during the second half of the 19th c. Originally from Preveza, his works are found mainly in the churches of the city (such as the church of Panagia *ton Xenon*, where he illustrated the icons of the iconostasis in 1881) and the wider area, but also in churches of Arta. There is no information about his life. We assume that he was born in Preveza, as he states in most of the inscriptions of his works. He is known for illustrating portable icons, such as those on the later iconostasis of the Byzantine church of Panagia Koronisia, that were made in 1884-1885. Karantzoulas a little later, specifically in 1888, painted the icons in the church of Hagioi Constantinos and Eleni in the city of Arta.

Being a painter widely active (his work is placed between the years 1867-1888), he moves gradually into a different visual context. He adopts influences from the Heptanese and Nazarene artistic movements while keeping only the essential features of the themes from the traditional Byzantine art. At the same time he incorporates many modern features, which reflect a versatile visual education. As for his technique, he uses oil painting. More generally, some of his works are well-designed, while in some others we can distinguish a more simplistic and populist approach by the artist. The new visual context in which A. Karantzoulas moves seems to have been more attractive to the residents of the cities of Arta and Preveza, where during the second half of the 19th c. most churches are renovated from the ground up incorporating many neoclassical features.



Εικ. 1 α,β,γ,δ,ε,στ. Δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο της Μονής Γηρομερίου στη Θεσσαλονίκη. Πρόκειται για τις εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα (α), της Παναγίας Ελεούσας (β), του αγίου Ιωάννη Προδρόμου (γ) και του αγίου Γεωργίου, έφιππου δρακοντοκτόνου (δ).



Εικ. 2. Αφιερωματικές επιγραφές στις εικόνες του τέμπλου στο καθολικό της μονής Γηρομερίου. Αναφέρεται το όνομα του Γιαννιώτη Γεωργίου Μονοβάρδα και του ζωγράφου Δημητρίου Παπαδιαμάντη.

Εικ. 3. Ο όσιος Νείλος.
Εικόνα στο τέμπλο
της Μονής Γηρομερίου
στη Θεσσαλονίκη.





Εικ. 4. Λεπτομέρεια του ξυλόγλυπτου τέμπλου του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Χαραλάμπους στην Πρέβεζα. Διακρίνεται η επιγραφή με το όνομα του ζωγράφου.



Εικ. 5. Άποψη του εσωτερικού του ναού του Αγίου Χαραλάμπους στην Πρέβεζα.



Εικ. 6 α, β. Παναγία Βρεφοκρατούσα (α). Η εικόνα βρίσκεται σε προσκυνητάρι του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου της Κορωνησίας στην Άρτα. Παναγία Βρεφοκρατούσα (β).

Δεσποτική εικόνα από το τέμπλο του ίδιου ναού.

Τα δύο έργα φιλοτεχνήθηκαν από τον Δημήτριο Παπαδιαμάντη.



Εικ. 7. Τοιχογραφία στον δυτικό τοίχο του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Κομπότι της Άρτας.
Έργο του Δημητρίου Παπαδιαμάντη.



Εικ. 8. Τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Κομπότι της Άρτας, η οποία εικονίζει την Πολιορκία της Κωνσταντινούπολης.



Εικ. 9 α, β, γ. Δεσποτικές εικόνες από το τέμπλο του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου στην Κορωνησία στην Άρτα. Παναγία ένθρονη Βρεφοκρατούσα (α). Άγιος Ιωάννης (β). Όσιος Ονούφριος (γ). Οι εικόνες έχουν φιλοτεχνηθεί από τον Αθανάσιο Καρατζούλα με χρήματα που προήλθαν, σύμφωνα με επιγραφή, από την εκμετάλλευση των αλιευμάτων της λιμνοθάλασσας της Λογαρούς, που βρίσκεται στον Αμβρακικό κόλπο.



Εικ. 10 α, β, γ. Εικόνες από το ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Άρτα.
Έργα του Αθανασίου Καρατζούλα.



Εικ. 11. Ευαγγελισμός
της Θεοτόκου.
Βημόθυρο του τέμπλου
του ναού των Αγίων
Κωνσταντίνου και
Ελένης στην Άρτα.



Εικ. 12. Εικόνες από το Δωδεκαορτο στο τέμπλο του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου στην Κορωνησία στην Άρτα.



Εικ. 13. Ο άγιος Γεώργιος ο νεομάρτυρας.
Ναός Αγίου Αθανασίου στο Μονοδένδρι Ζαγορίου.

Αμαλία Παπαϊωάννου

ΤΟ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΑΡΤΕΜΗ ΣΤΟΝ Ι. Ν. ΑΓΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΚΕΡΑΜΕΙΩΝ ΚΕΦΑΛΟΝΙΑΣ¹

Ο ναός του Αγίου Βασιλείου είναι ιδιωτική εκκλησία, η οποία οικοδομήθηκε από την οικογένεια Βαλλιάνου στην ιδιαίτερη πατρίδα τους, τις Κεραμειές Κεφαλονιάς, το 1897, σύμφωνα με επιγραφή στη δυτική πρόσοψη της εκκλησίας, αντικαθιστώντας παλαιότερο κατεστραμμένο ναό. Πρόκειται για μονόχωρη βασιλική με τρίπλευρο ιερό και σαμαρωτή οροφή εσωτερικά και δίρριχτη στέγη εξωτερικά. Τον βόρειο και νότιο τοίχο ενισχύουν από έξι στενές εφαπτόμενες αντηρίδες. Στον ναό ανοίγονται τρεις είσοδοι, στο μέσον του δυτικού, του βόρειου και του νότιου τοίχου. Τέταρτη είσοδος που οδηγεί στο διακονικό διαμορφώνεται στο ανατολικό άκρο του νότιου τοίχου. Στο εσωτερικό εξασφαλίζεται άπλετος φωτισμός από δύο τοξωτά παράθυρα στον δυτικό, τέσσερα στον βόρειο και τρία στον νότιο τοίχο. Ο ναός διαθέτει κτιστό τέμπλο, στο οποίο έχουν ενσωματωθεί εικόνες από το τέμπλο του παλαιότερου ναού, διά χειρός Γερασίμου Ματσούκη, χρονολογημένες το 1879.

Στη δυτική πλευρά διαμορφώνεται υπερώο, στο οποίο μορφολογικά επαναλαμβάνεται αδρά η δομή του τέμπλου (Εικ. 1). Το υπερώο εξέχει, στηριζόμενο στους πλαϊνούς μακρούς τοίχους και σε δύο λεπτούς κιονίσκους με κορινθιάζον κιονόκρανο, επί υψηλού ραδινού βάθρου. Το μέτωπο του υπερώου αρθρώνεται ρυθμικά από οκτώ ραβδωτούς εφαπτόμενους πεσσούς, ανάμεσα στους οποίους διαμορφώνονται επτά τοξωτά ανοίγματα (αντιστοιχώς προς τα επτά τοξωτά ανοίγματα της δεύτερης βαθμίδας του τέμπλου). Στη βάση του μετώπου, κάτω από τα αφιδωτά ανοίγματα, δημιουργούνται επτά ορθογώνια διάχωρα, ενώ

¹ Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στο Κληροδότημα Παναγή Βαλλιάνου και την Πρόεδρό του κυρία Παριανή Τζανετάτου για την χορήγηση αδείας μελέτης του ναού, όπως επίσης και στην Επιτροπή Κληρομόνων του Ιερού Ναού και την κυρία Ευφροσύνη Μεταξά, χωρίς την βοήθεια και υποστήριξη των οποίων, η έρευνα αυτή θα ήταν αδύνατη. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται επίσης στον Διευθυντή του Εκκλησιαστικού Βυζαντινού Μουσείου Αγίου Ανδρέα Μηλαπιδιάς Κεφαλονιάς, κύριο Κωνσταντίνο Στάβερη για την πρόσβαση σε φωτογραφικό υλικό του πίνακα της Ανάστασης από τον Άγιο Βασίλειο Κεραμειών, ο οποίος, κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, βρισκόταν στο Μουσείο για συντήρηση.

πάνω από τα τοξωτά ανοίγματα στηρίζεται επιστύλιο, πάνω από το οποίο διαμορφώνεται ζωφόρος χωρισμένη σε δεκατέσσερα τοξωτά διάχωρα.

Με εξαίρεση τις εικόνες του τέμπλου, ο υπόλοιπος ναός αγιογραφείται από τον Κωνσταντίνο Αρτέμη (1878-1972)² το 1928 με 1929.

Το έργο του Αρτέμη στον Άγιο Βασίλειο Κεραμειών συνίσταται σε τριάντα επτά εικόνες, είκοσι εννέα σε σείγκο και οκτώ σε καμβά, στον βόρειο και τον νότιο τοίχο του ναού και στο μέτωπο του υπερώου στη δυτική πλευρά του ναού. Η αγιογράφηση οργανώνεται σε τρία σύνολα (Εικ. 1)³.

Το πρώτο σύνολο αποτελείται από οκτώ ελαιογραφίες σε καμβά, στον βόρειο και τον νότιο τοίχο του ναού, στο ύψος του υπερώου, οι οποίες ιστορούν επεισόδια από τη ζωή και τα πάθη του Χριστού. Στον βόρειο τοίχο, από δυτικά προς ανατολικά: Ευαγγελισμός, Προσκύνηση των Ποιμένων, Προετοιμασία της Σταύρωσης, Βάπτισμα. Στον νότιο τοίχο, από δυτικά προς ανατολικά: Σταύρωση, Αποκαθήλωση, Ανάσταση της θυγατέρας του Ιαείρου, Ανάσταση του Χριστού. Από τους πίνακες αυτούς, οι τρεις (Ευαγγελισμός, Σταύρωση, Αποκαθήλωση) φέρουν την υπογραφή «Κ. Αρτέμης» και το έτος «1928». Οι συνθέσεις οργανώνονται κατά τον κατακόρυφο άξονα και οι πίνακες είναι τοποθετημένοι στους

² Για τον Κωνσταντίνο Αρτέμη βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θείρισιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Αθήνα 1977, 119-272 (στο εξής: Παπαστάμος, *Ναζαρηνή σκέψη*), Α. Ρούσσας, *Ο Άγιος Βασίλειος (της οδού Μετσόβου Αθηνών). Ιστορία και τέχνη. Αφιέρωμα εις τον Κωνσταντίνον Αρτέμη*, Αθήναι 1977, Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη*, 1983, 59-66 (στο εξής: Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*), Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* 1, Αθήνα 1997, 102, Ι. Ρηγόπουλος, «Δυτικές επιδράσεις στο ζωγραφικό 'διάκοσμο' του ναού της Χρυσοσπηλιώτισσας στην οδό Αιόλου και η υποδοχή των έργων του Julius Schnorr von Carolsfeld από τους νεοέλληνες ζωγράφους» στο *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. Θεολογική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών*, 14-15/3/2008, Πρακτικά 1, Αθήνα 2009, 381-438 (στο εξής: Ρηγόπουλος, *Carolsfeld*), Ν. Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης*, 2011, 367-371 (στο εξής: Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*), Ν. Γραϊκος, Γ. Φουστέρης, *Ευλαβείας και ωραιότητος χάριν. Εκκλησιαστική τέχνη της Κύμης*, Αθήνα 2013 (στο εξής: Γραϊκος και Φουστέρης, *Κύμη*), Ι. Φριλίγκος, «Κωνσταντίνος Αρτέμης. Οδοιπορία στα μονοπάτια του αέρα του και του θείου» στο: *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντινού στη νεότερη τέχνη / Depicting transcendence. From byzantine tradition to modern art*, (επιμ. Χ. Φ. Μαργαρίτης), Κατάλογος Έκθεσης, Άνδρος, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Ιδρύματος Βασιλή και Ελίζας Γουλανδρή, 30/6-29/9/2013, Άνδρος 2013, 86-99 (στο εξής: Φριλίγκος, *Αρτέμης και Μαργαρίτης, Ιστορώντας την υπέρβαση*).

³ Η φωτογράφιση πραγματοποιήθηκε από τον φωτογράφο Παναγιώτη Γιαννούτσο, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά για την εξαιρετική του εργασία.

μακρούς τοίχους, στα κενά ανάμεσα στα παράθυρα και τις θύρες, εκτός από την Προετοιμασία της Σταύρωσης και την Ανάσταση της θυγατέρας του Ιαείρου, που οργανώνονται κατά τον οριζόντιο άξονα και είναι τοποθετημένοι πάνω από την πόρτα του βόρειου και του νότιου τοίχου αντιστοιχώς.

1. *Ο Ευαγγελισμός* (Εικ. 2). Η απόδοση του εσωτερικού χώρου είναι λιτή, δίνοντας έμφαση στις μορφές του Αγγέλου (αριστερά) και της Παναγίας (δεξιά). Ο Γαβριήλ αποδίδεται όρθιος, βαδίζων επί νέφους. Με το αριστερό χέρι κρατά κρίνο και με το δεξιό δείχνει το Άγιο Πνεύμα σε μορφή περιστέρας. Η Παναγία εικονίζεται όρθια, με σταυρωμένα τα χέρια στο στήθος (το αριστερό χέρι κρατά βιβλίο). Μεμονωμένη, η μορφή του Γαβριήλ επαναλαμβάνεται από τον Αρτέμη σε δεσποτικές εικόνες, π.χ. στον Άγιο Αντώνιο του Μυλωνοπουλείου Ιδρύματος Κύμης (1932)⁴, η δε κεφαλή του σε σιγγογραφία φυλάσσεται στην Εθνική Πινακοθήκη (Π4636), όπου και ακριβές αντίγραφο του *Ευαγγελισμού* (Π4624) σε λάδι⁵.

2. *Η Προσκύνηση των Ποιμένων*. Η σύνθεση ακολουθεί χαλαρή κυκλική διάταξη με τονισμό διαγωνίων αξόνων για την απόδοση του βάθους. Χαρακτηριστική είναι η μορφή του ιδωμένου από την πλάτη ποιμένα με τον ασκό στον ώμο στο πρώτο επίπεδο. Πρόκειται για μεταφορά σε μεγάλο μέγεθος της σύνθεσης που ιστορεί ο Αρτέμης στο Δωδεκάορτο του τέμπλου του Αγίου Βασιλείου Τριπόλεως (1918), το οποίο αποτελεί και την πρώτη αγιογραφική ανάθεση στον καλλιτέχνη. Την σύνθεση αναπαράγει ο Αρτέμης και στο Δωδεκάορτο του τέμπλου του Αγίου Λουκά της οδού Πατησίων Αθηνών (1951).

3. *Η Προετοιμασία της Σταύρωσης (ή Ο Χριστός ελκόμενος επί του Σταυρού)* [Εικ. 3]. Πρόκειται για πολυπρόσωπη παράσταση, η οποία απεικονίζει τον Χριστό στον Γολγοθά μπροστά από τον Σταυρό. Η ίδια παράσταση έχει ιστορηθεί από τον Δημήτριο Τσεβά στον Άγιο Δημήτριο Ψυρρή το 1913, από τον Γεώργιο Οικονόμου στον ναό της Γεννήσεως του Χριστού (Χριστοκοπίδη) Ψυρρή στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και από τον Παναγιώτη (Τάκη) Πριονά στον Άγιο Νικόλαο Γαλαξιδίου το 1923 και στην Παντάνασσα Πατρών το 1928 (την ίδια, δηλαδή, χρονιά που ο Αρτέμης πραγματοποιεί τον πίνακα στις Κεραμειές). Ο ίδιος ο Αρτέμης επαναλαμβάνει μάλιστα το θέμα (πίνακας συλλογής Ισαβέλλας Μαυρολέοντος)⁶. Την απόδοση της παράστασης σε δυτι-

⁴ Γραϊκος και Φουστέρης, *Κύμη*, 231, εικ. 158 (σελ 233).

⁵ Παπαστάμος, *Ναζαρηνή σκέψη*, εικ. 76.

⁶ Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 55, 376 (Τσεβάς), 57, 496-497 (Οικονόμου), 170, 411, 448 (Πριονάς), 785-787. Για τον πίνακα της συλλογής Μαυρολέοντος βλ. επίσης: Παπαστάμος, *Ναζαρηνή σκέψη*, 216 εικ. 109, σελ. 281, Γεωργιάδου-Κούντουρα, 1997, 102. Για τον Τσεβά βλ. επίσης: Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Η εικονογράφηση του ναού του Αγίου Δημητρίου του Νέου «Ψυρρή». Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, Β΄ Αμφιθέατρο Θεολογικής Σχολής ΕΚΠΑ, Πρακτικά, Αθήνα 2009, 466-467, εικ. 13α και 13β.

κό πρότυπο αναγνωρίζουν και οι Ι. Ρηγόπουλος και Ν. Γραϊκος, χωρίς όμως ταύτιση αυτού⁷. Πρόκειται για αντιγραφή πρωτότυπου έργου του 1908 του Γερμανού ζωγράφου Hermann Clementz (1852-1930), το οποίο γνωρίζει πολλές χρωμολιθογραφικές αναπαραγωγές υπό τους τίτλους *Σταύρωση και Γολγοθάς*⁸. Αποτελεί μαζί με τον *Χριστό δωδεκαετή στον ναό, τον Χριστό και τον πλούσιο νέο και τον Χριστό στον κήπο της Γεθσημανής* ένα από τα πλέον δημοφιλή έργα του Clementz. Η παράσταση εντάσσεται πλήρως στις τάσεις της εποχής για πολυπληθείς ιστορικιστικές συνθέσεις, τις οποίες χαρακτηρίζει ο ρεαλισμός, η συναισθηματική φόρτιση και η μνημειακή σκηνογραφία⁹.

4. *Η Βάπτιση*. Η παράσταση περιορίζεται στις μορφές του Χριστού (αριστερά) και του Ιωάννη του Προδρόμου (δεξιά) με το Άγιο Πνεύμα σε μορφή περισπέρας πάνω από τον Ιωάννη. Η στάση του Χριστού και οι πτυχώσεις του περιζώματός Του παραπέμπουν στον Χριστό της Βάπτισης του Heinrich Hofmann (1824-1911) από τη συλλογή του 1898 *Ειρήνη υμίν*¹⁰. Η μορφή του Προδρόμου συνιστά τύπο τον οποίο ο Αρτέμης επαναλαμβάνει πιστά ή με μικρές παραλλαγές σε δεσποτικές εικόνες, π.χ. στον Άγιο Βασίλειο Τριπόλεως (1918), τον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου Αθηνών (1934-1948) κ.α.

5. *Η Σταύρωση*. Στο κέντρο της παράστασης, διαγωνίως προς τον θεατή, απεικονίζεται ο Εσταυρωμένος τη στιγμή της συσκότισης του ηλίου. Η Παναγία, όρθια, αγκαλιάζει τα πόδια του Ιησού, ακολουθώντας τον κατακόρυφο άξονα του σταυρού. Δεξιά της παριστάνεται όρθιος ο Ιωάννης, ενώ αριστερά εμφανίζεται απομακρυνόμενος Ρωμαίος στρατιώτης, το κράνος και η λόγχη του οποίου έχουν πέσει στο έδαφος. Η ίδια σύνθεση ιστορείται στο Δωδεκάορτο του τέμπλου του Αγίου Βασιλείου Τριπόλεως (1918) και επαναλαμβάνεται και σε μεταγενέστερες αναθέσεις (π.χ. Άγιος Λουκάς οδού Πατησίων Αθηνών).

6. *Η Αποκαθήλωση* (Εικ. 4). Η Αποκαθήλωση αντιγράφει το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου με το ίδιο θέμα που φιλοτεχνεί ο Peter Paul Rubens (1577-1640) για τον Καθεδρικό ναό της Παναγίας στην Αμβέρσα το 1612-1614. Το

⁷ Ρηγόπουλος, Carolsfeld, 401, Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 786.

⁸ S. P. Maus, *Christ and the fine arts. An anthology of pictures, poetry, music, and stories centering in the life of Christ*, New York 1938, 385-386, 388. Ο Hermann Clementz γεννήθηκε στο Βερολίνο το 1852 και σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία του Βερολίνου (1873-1876). Μαθήτευσε κοντά στον Anton von Werners (1880-1883) και πραγματοποίησε ταξίδια στην Ιταλία και την Ανατολή. Έλαβε μέρος συστηματικά στις εκθέσεις της Ακαδημίας Ζωγραφικής του Βερολίνου (Jahresausstellungen, 1877-1892) και στην Μεγάλη Έκθεση Τέχνης του Βερολίνου (Grossen Berliner Kunstausstellung, 1904-1911), όπως και στην έκθεση στο Glaspalast του Μονάχου το 1907 κ.α.: βλ.: U. Thieme, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* 7, Leipzig 1912, 82.

⁹ Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 785-786.

¹⁰ H. Hofmann, *Friede sei mit Euch. Bilder aus dem Leben des Heilands*, München, London & New York 1898, πίν. IV (στο εξής: Hofmann, *Friede*).

πρότυπο είναι γνωστό στα Επτάνησα μέσω χαρακτηρισκών ήδη από τα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, σε έργα του Νικολάου Καντούνη και του Σπυριδώνα Γαζή, στη Ζάκυνθο (Άγιοι Ανάργυροι) και τη Λευκάδα (Άγιος Χαραλάμπης) αντιστοιχώς¹¹, και παραμένει δημοφιλές μέχρι και τα τέλη του 20^{ού} αιώνα¹². Εντύπωση προκαλεί η πιστότητα με την οποία ο Αρτέμης ακολουθεί το πρότυπό του, με μικρές μόνον διαφορές στη σύνθεση, όπως π.χ. στην τοποθέτηση του ακάνθινου στεφάνου και την προσθήκη των ήλων, στην απουσία αίματος στο σώμα του Χριστού, στην προσθήκη φωτοστεφάνων και την απλοποίηση κάποιων από τα ενδύματα. Διατηρεί ως επί το πλείστον τα ίδια χρώματα, ωστόσο η λαμπρότητά τους και η ζωγραφικότητα του πίνακα υποχωρούν και προτιμώνται τα καθαρότερα περιγράμματα, ενώ το ενδιαφέρον για την υφή και τον σκιοφωτισμό αντικαθιστά μία περισσότερο ψυχρή και ακαδημαϊκή ερμηνεία. Η σύνθεση δεν φαίνεται να επαναλαμβάνεται από τον Αρτέμη σε άλλες αναθέσεις.

7. *Η Ανάσταση της θυγατέρας του Ιαείρου* (Εικ. 5). Το έργο αντιγράφει τον ομώνυμο πίνακα του 1871 του Ρώσου Πιά Ρέπιν (1844-1930), ο οποίος υπήρξε δάσκαλος του Αρτέμη στην Αυτοκρατορική Ακαδημία των Τεχνών στην Αγία Πετρούπολη, όπου φοίτησε με υποτροφία το 1901-1904. Η αντιγραφή της σύνθεσης είναι απολύτως πιστή σε όλες τις λεπτομέρειες, με εξαίρεση, όπως και στην περίπτωση της *Αποκαθήλωσης*, του χρώματος και του σκιοφωτισμού: ο πίνακας του Αρτέμη μοιάζει σχεδόν ομοίμορφα φωτισμένος, είναι σαφώς φωτεινότερος, με λιγότερο κορεσμένα χρώματα. Η έμφαση στο σχέδιο και τη σαφήνεια και η απαλοιφή των φωτεινών εντάσεων προσδίδουν ακαδημαϊκό χαρακτήρα. Αν και η τεχνολογική σχέση της ζωγραφικής του Αρτέμη με τη ρωσική εκκλησιαστική ζωγραφική παράδοση έχει ήδη επισημανθεί στην έρευνα¹³, η *Ανάσταση της θυγατέρας του Ιαείρου* αποτελεί ένα μοναδικό παράδειγμα θεματικής αντιγραφής έργου Ρώσου καλλιτέχνη.

¹¹ Α. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ιωάννινα 1978, 57-59, Ζ. Α. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, 344-345, Γ. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, τόμος Β, Αθήνα 2006, 134-139, Γ. Ρηγόπουλος, *Τα πάθη του Χριστού στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και τα δυτικά τους πρότυπα*, Αθήνα 2017, 154-155.

¹² Το πρότυπο αυτό αναπαράγει (με προσαρμογές) π.χ. ο Διονύσιος Καρούσος στον Ι.Ν. της Χρυσοσπηλιώτισσας της οδού Αιόλου (Αθήνα) το 1971 και επαναλαμβάνει στον Ι.Ν. Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στο Μαρκόπουλο: Ι. Ρηγόπουλος, «Οι τοιχογραφίες του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Ιωάννη στο Μαρκόπουλο και τα ναζαρηνά τους πρότυπα» στο *Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα εγκαίνια του Ιερού Ναού του Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου*, Πρακτικά Διημερίδας, Μαρκόπουλο, 15-16/5/2004, Μαρκόπουλο 2008, 296-297, εικ. 14-15, Ρηγόπουλος, *Carolsfeld*, 386-387, εικ. 14. Για τον Δ. Καρούσο: Δ. Παυλόπουλος, *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών 2*, Αθήνα 1998, 161.

¹³ Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 59-60, 62, Γραϊκός, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 367-368, Φριλίγκος, *Αρτέμης*, 98.

8. Η Ανάσταση¹⁴. Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει ο Χριστός εν δόξη, στον ραφαηλικό τύπο της Μεταμόρφωσης του Βατικανού,¹⁵ πάνω από το ανοικτό μνημείο. Αριστερά του τάφου απεικονίζεται Άγγελος που κρατά τον αποκυλισθέντα λίθο και μπροστά από αυτόν στο πρώτο επίπεδο, στο κάτω μέρος της παράστασης έντρομοι Ρωμαίοι στρατιώτες.

Το δεύτερο σύνολο περιλαμβάνει τη διακόσμηση του μετώπου του υπερώου και αποτελείται από είκοσι μία τσιγκογραφίες. Στη βάση του μετώπου του υπερώου, κάτω από τα αφιδωτά ανοίγματα, συνεχίζεται το εικονογραφικό θέμα της ζωής και των παθών του Χριστού. Από αριστερά προς τα δεξιά: Άφετε τα παιδιά ελθείν προς με, ο Επιτάφιος, η Ταφή του Χριστού, οι Μυροφόροι στον Τάφο, ο Χριστός σώζει τον Πέτρο καταποντιζόμενο, η Εκδίωξη των εμπόρων από τον ναό και ο Ιησούς διδάσκων από του πλοίου. Και οι επτά πίνακες είναι ενυπόγραφοι και φέρουν ως έτος δημιουργίας το 1929¹⁶. Στο άνω μέρος επιγράφεται με κεφαλαία το θέμα της παράστασης ή φράση του Ευαγγελίου που σχετίζεται με αυτήν¹⁷.

Πάνω από τα επτά τοξωτά ανοίγματα δημιουργείται ζώνη με δεκατέσσερις εικόνες Αποστόλων και του Πρωτομάρτυρα Στεφάνου. Από αριστερά προς τα δεξιά, δηλαδή από τον νότιο προς τον βόρειο τοίχο: Βαρνάβας, Ιάκωβος, Θωμάς, Στέφανος, Βαρθολομαίος, Ανδρέας, Φίλιππος, Παύλος, Ιάκωβος, Θαδδαίος, Πέτρος, Ματθαίος, Ιωάννης και Σίμων. Κατακορύφως, αριστερά της μορφής, με κεφαλαία, σημειώνεται η φράση «Ο ΑΠΟCTOΛOΣ» και δεξιά της μορφής το όνομα αυτής¹⁸. Οι προτομές των Αποστόλων είναι ανυπόγραφες.

1. Άφετε τα παιδιά (Εικ. 6). Η ευλογία των παιδιών βασίζεται σε χαρακτηρισμό του Gustave Doré (1832-1883) από τη Μεγάλη Βίβλο της Tours, η οποία κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1866 σε γαλλική και, χωριστά, αγγλική έκδοση¹⁹. Αυτή η εκδοχή της σύνθεσης του Doré παρουσιάζεται από τον Αρτέμη

¹⁴ Ο πίνακας είχε επί μακρόν απομακρυνθεί για να συντηρηθεί και επανατοποθετήθηκε στην εκκλησία μετά τον Αύγουστο του 2022.

¹⁵ Ο ίδιος ο Αρτέμης επαναλαμβάνει τον τύπο και για την Μεταμόρφωση, π.χ. στο Δωδεκάορτο των τέμπλων του Αγίου Βασιλείου Τριπόλεως και του Αγίου Λουκά Πατησίων.

¹⁶ Η σημείωση του έτους είναι ευδιάκριτη σε όλους τους πίνακες εκτός από την παράσταση του Χριστού διδάσκοντος από του πλοίου, όπου το συγκεκριμένο σημείο έχει υποστεί φθορά.

¹⁷ Επιγραφές: ΑΦΕΤΕ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΕΛΘΕΙΝ ΠΡΟΣ ΜΕ, Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ, Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ, ΟΥΚ ΕΣΤΙΝ ΩΔΕ ΑΛΛ ΕΓΗΓΕΡΤΑΙ, ΚΥΡΙΕ ΒΟΗΘΕΙ ΜΕ, ΤΙ ΕΠΟΙΗΣΑΤΕ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ ΟΙΚΟΝ ΕΜΠΟΡΙΟΥ, Ο ΙΗΣΟΥΣ ΔΙΔΑΣΚΩΝ ΑΠΟ ΤΟΥ ΠΛΟΙΟΥ.

¹⁸ Με εξαίρεση τον Απόστολο Βαρνάβα, όπου το όνομα σημειώνεται αριστερά και η ένδειξη «Ο ΑΠΟCTOΛOΣ» δεξιά.

¹⁹ Gustave Doré, *La Grande Bible de Tours*, Tours 1866, πίν. 187. Βλ. επίσης Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 371.

ήδη στο τέμπλο του Αγίου Βασιλείου Τριπόλεως το 1918²⁰. Εδώ η κυκλική σύνθεση του Dogé αναπτύσσεται κατά τον οριζόντιο άξονα, με απαλοιφή ορισμένων από τις μορφές και αντικατάσταση άλλων. Η αντίθεση ανάμεσα στο ολιγοπρόσωπο αριστερό τμήμα και το πολυπρόσωπο δεξιό και η αραίωση στο σημείο της μετάβασης από την μία ομάδα στην άλλη στοχεύει στον τονισμό της μορφής του Χριστού.

2. *Ο Επιτάφιος* (Εικ. 7). Το σώμα του κεκοιμημένου Χριστού παρουσιάζεται ξαπλωμένο πάνω σε σεντόνι πάνω σε έναν βράχο. Το δεξί χέρι Του έχει πέσει προς τα κάτω σε δίσκο όπου έχουν τοποθετηθεί οι ήλοι. Δίπλα στον δίσκο, στο χώμα, απεικονίζεται ο ακάνθινος στέφανος. Δύο Άγγελοι πλαισιώνουν το σώμα του Χριστού: ένας καθισμένος δίπλα στο κεφάλι Του, ο οποίος ανασηκώνει το σεντόνι αποκαλύπτοντας τη μορφή Του και ένας θρηγών στα πόδια του Χριστού, με το ένα φτερό παράλληλο προς το σώμα Του. Το πρότυπο για τη σύνθεση αυτή είναι ο *Χριστός στον Τάφο* (*Jésus au tombeau*) του 1873 του Γάλλου ζωγράφου Henri-Léopold Lévy (1840-1904)²¹. Την πρωτότυπη σύνθεση του Lévy συμπληρώνει στο άνω μέρος κυκλικό τμήμα με παράσταση δύο στρατιωτών καθημένων κάτω από δέντρο και τις Μυροφόρες να απομακρύνονται, η οποία απουσιάζει από το έργο του Αρτέμη. Ο Lévy πραγματοποίησε προπαρασκευαστικά σχέδια και αντίγραφα του έργου, τόσο ολόκληρης της σύνθεσης²², όσο και μεμονωμένα της κεντρικής παράστασης²³. Ο *Χριστός στον Τάφο* εξετέθη στην Διεθνή Έκθεση των Παρισίων το 1900²⁴. Ιδιαίτερη εντύπωση στο έργο του Αρτέμη προκαλούν ο εξαιρετικός ρεαλισμός του σώματος και, κυρίως, η διαφοροποίηση της χρωματικής παλέτας από το πρωτότυπο έργο. Πέραν της κατάρ-

²⁰ Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 371.

²¹ Ο Henri-Léopold Lévy γεννήθηκε στο Nancy το 1840. Έγινε δεκτός στην Académie des Beaux-Arts το 1856 και υπήρξε μαθητής των François-Edouard Picot, Eugène Fromentin και Alexandre Cabanel. Συμμετείχε στα παρισινά Σαλόνια, όπου και διακρίθηκε με βραβεύσεις, ενώ το 1872 του απονεμήθηκε το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής: E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* III, Paris 1939, 118. Ο *Χριστός στον Τάφο* αγοράστηκε από το Μουσείο Καλών Τεχνών της Reims το 1892, όπου και φυλάσσεται σήμερα (inv. 892.43.1): M. Sartor, *Catalogue historique et descriptif du musée de Reims : peintures, toiles peintes, pastels, gouaches, aquarelles et miniatures*, Paris, 1909, 90 (αρ. 347).

²² Όπως ο πίνακας μικρών διαστάσεων του Μουσείου Τέχνης Philbrook στην Tulsa της Οκλαχόμας, με αρ. 1994.14. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στο ερευνητικό προσωπικό του Μουσείου Τέχνης Philbrook και ιδίως στην βοηθό αρχειοθέτη κυρία Tiffany Roberts, για την πρόσβαση σε βιβλιογραφικό υλικό σχετικά με τον πίνακα του Lévy.

²³ Όπως ο πίνακας που δημοπρατήθηκε στις 15/9/2010 από τον οίκο Dargate Auction Galleries (Dargate Fall 2010 One Day Auction A-268) με τον τίτλο *Ο νεκρός Χριστός με Αγγέλους* (*The dead Christ with Angels*).

²⁴ *Exposition Universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889*, Paris, Grand Palais, 15/4-12/11/1900, Paris 1900, 162.

γησης της έντονης αντίθεσης στον φωτισμό του πρώτου επιπέδου και του βάθους, ο Αρτέμης αντιπαραθέτει στο θερμότερο καφέ του περιβάλλοντος χώρου, το ψυχρό γαλάζιο του σεντονιού και του ενδύματος του Αγγέλου, τονίζοντας περαιτέρω το πελιδνό σώμα του Χριστού και υποβάλλοντας οπτικά το θέμα του θανάτου. Το 1908 ο Αρτέμης εξέθεσε στην 2^η Έκθεση της Ελληνικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας στο Ζάππειο ένα ανάγλυφο από γύψο με τίτλο *Επιτάφιος Θρήνος*²⁵, σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη (Π4639), το οποίο και είναι πιστό αντίγραφο του έργου του Lévy (Εικ. 8): χαρακτηριστική είναι η διατήρηση της γυμνότητας του Αγγέλου στο ανάγλυφο σε σύγκριση με την επεξεργασία της σύνθεσης στον πίνακα στις Κεραμειές. Φιλοτεχνημένο είκοσι χρόνια πριν από τον πίνακα της Κεφαλονιάς, το ανάγλυφο υποδεικνύει ότι η διαδικασία της επιλογής των εικονογραφικών προτύπων του θρησκευτικού έργου του Αρτέμη είχε ξεκινήσει πολύ πριν από την πρώτη επίσημη ανάθεση στην Τρίπολη το 1916, όταν, άλλωστε, ο Αρτέμης ήταν ήδη σαράντα ετών.

3. *Η Ταφή του Χριστού* (Εικ. 9). Πηγή της σύνθεσης είναι ο πίνακας αρ. 11 από την συλλογή *Έλθετε προς με!* του Γερμανού ζωγράφου Heinrich Hofmann, η οποία κυκλοφόρησε το 1895 (Εικ. 10)²⁶. Όπως και στην περίπτωση του Doré, η σύνθεση προσαρμόζεται στον οριζόντιο άξονα, με σαφή διαχωρισμό των επιπέδων, τονισμό της κεντρικής σκηνής τόσο χρωματικά όσο και με την αφαίρεση προσώπων και δημιουργία περισσότερο κλειστής σύνθεσης με την προσθήκη της μορφής στα αριστερά την οποία βλέπουμε από την πλάτη. Ο Hofmann συνιστά ιδιαίτερα δημοφιλές πρότυπο στην νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη και αποτελεί πηγή για δύο ακόμη έργα του υπερώου (βλ. αρ. 5 και 7).

4. *Οι Μυροφόροι στον Τάφο*. Οι αποκλίσεις στις στάσεις του Αγγέλου (δεξιά) και των τριών Μυροφόρων γυναικών (αριστερά) από τη σύνθεση του Julius Schnorr von Carolsfeld στην *Αγία Γραφή Σε Εικόνες* (1860)²⁷, σε συνδυασμό με τον εντοπισμό χάρτινων εικόνων με πανομοιότυπη παράσταση, υποδεικνύουν διαφορετικό ανεξάρτητο δυτικό πρότυπο, το οποίο δεν έχει ακόμη εντοπισθεί.

5. *Ο Χριστός σώζει τον Πέτρο καταποντιζόμενο*. Αντιγραφή του ομώνυμου έργου του Heinrich Hofmann από τη συλλογή *Ειρήνη υμίν* (1989)²⁸. Ο Αρτέμης αποδίδει το κυματίζον ιμάτιο του Ιησού μόνον στην μία πλευρά, μετακινεί δε την βάρκα με τους Μαθητές στο κέντρο της παράστασης στο δεύτερο επίπεδο. Την παράσταση επαναλαμβάνει και στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου Αθηνών (1934-1955), με τη βάρκα να καταλαμβάνει όλο το αριστερό τμήμα

²⁵ Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία. Δευτέρα Έκθεσις 1908, Ζάππειον Μέγαρον, Αθήναι. *Εικονογραφημένος Κατάλογος*, Αθήναι 1908, 16 (αρ. 156, χωρίς εικονογράφηση).

²⁶ H. Hofmann, *Kommet zu mir! Bilder aus dem Leben des Heilands. Festgabe für christliche Familien*, Breslau 1895, πίν. 11.

²⁷ Julius Schnorr von Carolsfeld, *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1860, πίν. 219.

²⁸ Hofmann, *Friede*, πίν. VIII.

του δεύτερου επιπέδου και το ιμάτιο του Ιησού αποδιδόμενο ακριβώς όπως και στο έργο του Hofmann.

6. *Η εκδίωξη των εμπόρων από τον ναό*. Ο αγιογράφος περιορίζει τα σκηνογραφικά στοιχεία δίνοντας έμφαση στις μορφές. Ελαφρώς έκκεντρα δεσπόζει η μορφή του Χριστού, η στάση του οποίου, με το μαστίγιο προς τα κάτω, παραπέμπει στην αντίστοιχη σύνθεση του Carolsfeld, η οποία όμως δεν αποτελεί το πρότυπο του Αρτέμη. Οι αναστατωμένοι έμποροι οργανώνονται σε δύο συμπαγείς ομάδες εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής του Χριστού, προς την οποία αντιπαρατίθενται και χρωματικά.

7. *Ο Ιησούς διδάσκων από του πλοίου* (Εικ. 11). Πρότυπο της παράστασης, την οποία ιστορεί ο Αρτέμης για πρώτη φορά στο τέμπλο του Αγίου Βασιλείου Τριπόλεως (1918)²⁹, είναι ο ομώνυμος πίνακας του Heinrich Hofmann του 1875³⁰.

Το τρίτο σύνολο συνιστούν οκτώ πίνακες με ζεύγη προφητών, τοποθετημένοι στο πάνω μέρος του βόρειου και του νότιου τοίχου, στη γένεση της καμπύλης της σαμαρωτής οροφής, εκ των οποίων οι έξι στον κατακόρυφο άξονα των ελαιογραφιών που είναι τοποθετημένες μεταξύ των παραθύρων και των θυρών και οι λοιποί δύο στο ίδιο ύψος αλλά ανατολικότερα, στον χώρο του ιερού. Οι πίνακες των Προφητών είναι ζωγραφισμένοι σε τσίγκο και είναι ανυπόγραφοι. Η επιφάνειά τους ακολουθεί την καμπύλη του τοίχου πάνω στον οποίο έχουν προσηλωθεί. Στον βόρειο τοίχο, από δυτικά προς ανατολικά, απεικονίζονται οι Προφήτες: Οσηέ και Αμώς, Ιωήλ και Μιχαίας, Ζαχαρίας και Σολομών (Εικ. 12), Ισαΐας και Ιεζεκιήλ. Στο νότιο τοίχο, από δυτικά προς ανατολικά, απεικονίζονται οι: Οβδιού και Ηλίας, Ναούμ και Σοφονίας, Αγγαίος και Ιωνάς, Ιερεμίας και Δανιήλ. Οι Προφήτες απεικονίζονται σε χρυσό βάθος, όρθιοι, από τους γοφούς και πάνω. Συνήθως ο ένας κρατά ειλητό -ανοιχτό ή τυλιγμένο- ενώ ο δεύτερος χειρονομεί ή, σπανιότερα, κρατά άλλο προσδιοριστικό αντικείμενο. Την εικόνα περιβάλλει ψευδαισθητικά ζωγραφισμένο πλαίσιο. Στο πάνω μέρος των πινάκων, στο κέντρο, οριζόντια αναγράφεται με κεφαλαία πάντοτε η φράση «ΟΙ ΠΡΟΦΗΤΑΙ» και στο αριστερό και δεξιό άκρο κατακορύφως το όνομα των απεικονιζομένων. Το ζωγραφισμένο χρυσό βάθος προσελκύει, με την έντασή του, το βλέμμα, κατά τρόπον ώστε οι μορφές να εμφανίζονται σχεδόν σε σκιά. Οι μορφές των προφητών συνδέονται με ήδη υπάρχοντα πρότυπα. Παρόμοιοι τύποι εντοπίζονται π.χ. στους προφήτες (σε στηθάρια) στο τύμπανο του τρούλου του ναού της Γεννήσεως του Χριστού (Χριστοκοπίδη) Ψυρρή Αθηνών από τον Νικόλαο Ασπρογέρακα (1915)³¹ και στους προφήτες (σε στηθάρια)

²⁹ Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 371.

³⁰ Προηγούμενος στην Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου. Δεν σώζεται.

³¹ Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 57, εικ. Β 47.

ψηλά στους πεσσούς του Ιερού Βήματος και τους ανατολικούς πεσσούς του κεντρικού σταυρικού χώρου στον Άγιο Ιωάννη στο Μαρκόπουλο από τον Γεώργιο Γεωργαντά, (1904-1922)³².

Η χρονολόγηση της αγιογράφησης βεβαιώνεται από τα δέκα ενυπόγραφα έργα (τις τρεις ελαιογραφίες με αναγραφόμενο έτος 1928 και τις επτά τσιγκογραφίες με σημείωση 1929) αλλά και από την Επιτροπή Κηδεμόνων της εν Κεραμειαίς Σχολής και του Αγίου Βασιλείου σε έγγραφο του 1968, αντίγραφο του οποίου βρίσκεται στα αρχεία της Βιβλιοθήκης της Εθνικής Πινακοθήκης.

Ο Κωνσταντίνος Αρτέμης υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός καλλιτέχνης, με μεγάλο αγιογραφικό έργο σε πάνω από πενήντα πέντε εκκλησίες στην Ελλάδα και τις Η.Π.Α. Χρονολογικά ο Άγιος Βασίλειος στις Κεραμειές εντάσσεται σε μία πρώτη και ιδιαίτερα παραγωγική περίοδο στη ζωή του καλλιτέχνη, η οποία ξεκινά με την πρώτη ανάθεση στον Άγιο Βασίλειο Τριπόλεως το 1916 με 1918. Το έργο στις Κεραμειές είναι περίπου σύγχρονο με αναθέσεις στην Εύβοια, όπου ο Αρτέμης αγιογραφεί μεταξύ του 1920 και του 1934 εικόνες για τα τέμπλα δώδεκα εκκλησιών στην Κύμη, τους Ανδρονιάνους, τους Καλημεριάνους, τον Αργυρό, το Μεσοχώρι και το Ωρολόγιον, αλλά και στην Αθήνα, όπου αγιογραφεί τις εικόνες του τέμπλου της Αγίας Σοφίας του Μεροπέιου Φιλανθρωπικού Ιδρύματος. Θα ακολουθήσει, το 1934 με 1948 η αγιογράφηση του Αγίου Βασιλείου στην οδό Μετσόβου στην Αθήνα, μετά την οποία ξεκινά μία δεύτερη περίοδος εντατικής εργασίας με πολλά παραδείγματα στην Αττική: στην Αθήνα, την Κηφισιά, τη Βουλιαγμένη, το Παλαιό Φάληρο, τον Πειραιά κ.α. κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Ο Άγιος Βασίλειος στην Κεραμειές επιτρέπει, συνεπώς, την παρακολούθηση της εξέλιξης του καλλιτέχνη σε θέματα σύνθεσης και εικονογραφικών προτύπων, τυποποίησης και δημιουργικής ελευθερίας.

Η εστίαση του εικονογραφικού προγράμματος στον Χριστολογικό κύκλο, με ηθικοδιδασκτικό κυρίως περιεχόμενο (*Άφετε τα παιδιά, Ο Χριστός διδάσκων από του πλοίου*) και η οργάνωση αυτού κατά τρόπον που να αναδεικνύει την αρχιτεκτονική του ναού, είναι χαρακτηριστικές για την εποχή³³.

³² Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007, 34-35 (στο εξής: Στουφή-Πουλημένου, *Θέματα*). Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Δ. Γεωργαντά στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο Μαρκόπουλο», στο *Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα εγκαίνια του Ιερού Ναού του Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου*, Πρακτικά Δημεριάδας, Μαρκόπουλο, 15-16/5/2004, Μαρκόπουλο 2008, 256, εικ. 18, 23.

³³ Στουφή-Πουλημένου, *Θέματα*, 43-45. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Παράδοση και δυτικές επιρροές στην εικονογράφηση των εκκλησιών στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος: η επίδραση του Προτεσταντισμού» *Θεολογία* 89/3 (2018), 177-201 (στο εξής: Στουφή-Πουλημένου, *Εικονογράφηση*). Για το θέμα του αφηγηματικού διδακτισμού βλ. επίσης: Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 790-804.

Ο Αρτέμης αρέσκεται να αναπαράγει επιτυχημένους τύπους με μικρές έως καθόλου παραλλαγές στη στάση, το βάθος ή τις λεπτομέρειες στις περιπτώσεις των εικόνων των τέμπλων. Μολονότι η θεματολογία των έργων στις Κεραμειές (χριστολογικός κύκλος, προτομές αποστόλων και προφητών) απαντάται και στο εικονογραφικό πρόγραμμα των τέμπλων, οι μεγάλες διαστάσεις και ο οριζόντιος προσανατολισμός των πινάκων του μετώπου του υπερώου οδήγησαν τον Αρτέμη σε διαφορετικές επιλογές ως προς τη σύνθεση, οι οποίες μεταφράζονται σε αναζήτηση διαφορετικών εικονογραφικών προτύπων από αυτά που ο καλλιτέχνης συνήθως αναπαράγει στα τέμπλα που αγιογραφεί.³⁴ Υπό αυτήν την έννοια, το έργο στις Κεραμειές μπορεί να συγκριθεί με το τοιχογραφικό έργο του Αρτέμη, ιδίως στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου και στους Ταξιάρχες του Πεδίου του Άρεως, όπου, ομοίως, ο καλλιτέχνης στρέφεται σε διαφορετική εικονογραφική πηγή, στην *Αγία Γραφή Σε Εικόνες* του Julius Schnorr von Carolsfeld. Σε αντίθεση όμως με τα σύνολα αυτά, οι πίνακες του Αρτέμη στις Κεραμειές δεν σχετίζονται με το έργο του Carolsfeld, αλλά αντιγράφουν άλλα, ποικίλα πρότυπα, από τη μπαρόκ φλαμανδική ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα έως τον ρωσικό ρεαλισμό του 19^{ου}.

Υπό την επίδραση του επίσης δυτικότερου Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου, του οποίου φέρεται ως βοηθός την περίοδο 1895-1901³⁵, ο Αρτέμης φαίνεται να αναζητά έμπνευση από ένα ευρύτερο ρεπερτόριο, εν μέρει ήδη δημοφιλές (Rubens, Doré, Hoffman, Clementz), εν μέρει περισσότερο πρωτότυπο (Repin, Lévy), προτού να στραφεί στον επίσης δημοφιλή Carolsfeld τη δεκαετία του 1930. Η πολυσυλλεκτικότητα και ο εκλεκτικισμός εντοπίζονται ως χαρακτηριστικά τόσο του Αρτέμη³⁶ όσο και γενικότερα των ακαδημαϊκών τάσεων της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής της εποχής³⁷.

Το αγιογραφικό σύνολο στις Κεραμειές μαρτυρά έναν καλλιτέχνη με ώριμο και κατασταλαγμένο τεχνοτροπικό ύφος, ο οποίος προσαρμόζει με άνεση τα ποικίλα πρότυπά του εξασφαλίζοντας αισθητική ενότητα. Βασικά χαρακτηριστικά του έργου του Αρτέμη στις Κεραμειές είναι τα καθαρά περιγράμματα,

³⁴ Εξάιρεση αποτελούν οι παραστάσεις του Ευαγγελισμού, της Προσκύνησης των Ποιμένων, της Ευλογίας των παιδιών, της Διδασκαλίας από του πλοίου και της Σταύρωσης, τις οποίες έχει ήδη παρουσιάσει (Άγιος Βασίλειος Τριπόλεως, 1918, πλην του Ευαγγελισμού) και θα εξακολουθήσει να αναπαράγει σε μικρότερο μέγεθος σε τέμπλα. Μεμονωμένες μορφές, όπως ο Αρχάγγελος Γαβριήλ του Ευαγγελισμού και ο Ιωάννης Πρόδρομος της Βάπτισης, συνιστούν τύπους που ο Αρτέμης επαναλαμβάνει σε δεσποτικές εικόνες πιστά ή με μικρές παραλλαγές.

³⁵ Παπαστάμος, *Ναζαρηνή σκέψη*, 121 (προφορική μαρτυρία του γιού του Ernst Ziller, Walter).

³⁶ Γραϊκος και Φουστέρης, *Κύμη*, 230.

³⁷ Ν. Γραϊκος, «Η εκκλησιαστική τέχνη στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα» στο: Μαργαρίτης, *Ιστορώντας την υπέρβαση*, 36-44, Στουφή-Πουλημένου, *Εικονογράφηση*.

τα πλούσια αλλά όχι ζωηρά χρώματα, η απουσία έντονου σκιοφωτισμού, οι κλειστές συνθέσεις και η επανάληψη συγκεκριμένων επιτυχημένων τύπων. Οι συνθέσεις στις Κεραμειές μπορούν να χαρακτηρισθούν μνημειακές και προετοιμάζουν τον δρόμο για τα μεγάλα τοιχογραφικά σύνολα του Αγίου Βασιλείου στην οδό Μετσόβου και των Ταξιαρχών στο Πεδίον του Άρεως.

Summary

AMALIA PAPAIOANNOU

THE ICONOGRAPHICAL PROGRAM OF HAGIOS VASILEIOS AT KERAMEIES (CEPHALONIA) BY KONSTANTINOS ARTEMIS

From 1928 to 1929, Konstantinos Artemis provided the painting decoration for Hagios Vasileios, the private church of the Vallianos family at Kerameies, Cephalonia. The iconographic program for the single-nave basilica built in 1897 consists of thirty-seven paintings: eight oil paintings with scenes from the life and the passion of Christ for the north and south walls of the church and twenty-nine zinc plates. Twenty-one of the zinc plates decorate the façade of the gallery over the west part of the building (seven scenes from the life and the passion of Christ and fourteen busts of Apostles and the Protomartyr Stephen), while the remaining eight plates depict Prophets in pairs and are located on the upper part of the north and south walls, at the beginning of the slope of the vaulted ceiling.

Artemis turned to a number of western iconographical sources for his compositions, both established and new, ranging from 17th-century Flemish baroque to 19th-century Russian realism. Popular examples in Greek religious painting, documented throughout the late 19th-early 20th-century, include Pieter Paul Rubens' *Descent from the Cross* (Antwerp Cathedral, 1612-1614), Gustave Doré's *Jesus blessing the little children* (from his illustrations for *La Grande Bible de Tours*, 1866), Heinrich Hofmann's lost painting *Christ preaching at the sea of Galilee* (1875), as well as illustrations of the *Burial of Christ* and *Christ saving Peter from drowning* (from his publications *Kommet zu mir!*, 1895 and *Friede sei mit Euch*, 1898) and Hermann Clementz's *Golgotha* (1908). Original is Artemis' interest in copying his teacher at the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg, Ilya Repin, with his *Resurrection of the daughter of Jairus* (1871) and Henri-Léopold Lévy's *Jesus in the tomb* (1873), for which he had also produced a plaster relief circa 1908.

Artemis adjusts his sources with ease and, despite his eclectic approach, he succeeds in creating an aesthetically homogenous ensemble, within the context of academism. His style is characterized by clear outlines, a varied yet rather unsaturated palette, subtle gradation of light (in reality, suppressing dramatic chiaroscuro effects) and closed compositional forms. A number of the compositions and/or isolated figures from Kerameies originate from previous religious commissions (mostly from iconostases) and will be repeated by Artemis throughout his career.



Εικ. 1. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς (οικοδόμηση: 1897, εικονογράφηση: 1928-1929). Δυτική πλευρά (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 2. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Βόρειος τοίχος. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Ο Ευαγγελισμός, ελαιογραφία (1928) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 3. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Βόρειος τοίχος. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Προετοιμασία της Σταύρωσης, ελαιογραφία (1928) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 4. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Νότιος τοίχος. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Η Αποκαθήλωση, ελαιογραφία (1928) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 5. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Νότιος τοίχος. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Η Ανάσταση της κόρης του Ιαείρου, ελαιογραφία (1928) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 6. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Υπερώο. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Άφετε τα παιδιά ελθείν προς με, τσιγκογραφία (1929) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 7. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Υπερώο. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Ο Επιτάφιος, τσιγκογραφία (1929) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 8. Εθνική Πινακοθήκη (Π 4639), Δωρεά Σταματή και Ουρανίας Ιωαννίδου, το γένος Κ. Αρτέμη. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Ο Επιτάφιος Θρήνος (1908 ή νωρίτερα), γύψος, διαστ. 41 x 63,5 x 6 εκ. (© Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Φωτογράφιση Τεκμηρίωσης Τώνια Γιαννουδάκη).



Εικ. 9. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Υπερώο. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Η Ταφή του Χριστού, τσιγκογραφία (1929) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 10. Heinrich Hofmann, Η Ταφή του Χριστού. (H. Hofmann, *Kommet zu mir! Bilder aus dem Leben des Heilands. Festgabe für christliche Familien*, Breslau 1895, πίνακας 6).



Εικ. 11. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Ύπερώο. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Ο Ιησούς διδάσκων από του πλοίου, τσιγκογραφία (1929) (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).



Εικ. 12. Άγιος Βασίλειος Κεραμειών Κεφαλονιάς. Βόρειος τοίχος, γένεση καμπύλης οροφής. Κωνσταντίνος Αρτέμης, Οι Προφήτες Ζαχαρίας και Σολομών (1928-1929), τσιγκογραφία (Φωτ. Π. Γιαννούτσος, Σεπτέμβριος 2020, © Αρχείο Α. Παπαϊωάννου).

Μαγδαληνή Παρχαρίδου

ΔΕΒΡΕΛΗΔΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΟΝ ΤΡΙΛΟΦΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ο Τρίλοφος αποτελεί παλαιό οικισμό, γνωστό από τα βυζαντινά χρόνια με την ονομασία Ζομβάτοι, Ζουμπάτες, Ζομπάτ¹. Το πλήθος των σωζόμενων ναών και εξωκκλησιών της περιοχής του φανερώνει τις λατρευτικές προτιμήσεις των κατοίκων του, κυρίως όμως το ευμέγεθες του αμιγώς σχεδόν χριστιανικού οικισμού, που, κατά το 1862, σύμφωνα με σχετικό οθωμανικό κατάστιχο, περιλάμβανε περίπου 520 κατοίκους². Οι χριστιανοί εκκλησιάζονταν σε δύο κύριους ναούς, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (19^{ος} και 20ός αι.) και του Αγίου Αθανασίου (1860-1864), οι οποίοι αποτελούν μνημεία προστατευόμενα από την αρχαιολογική νομοθεσία. Και οι δύο ναοί σώζουν σημαντική κειμηλιακή σκευή, καλύτερα όμως διατηρείται ο Άγιος Αθανάσιος, καθώς η Παναγία έχει δεχτεί τόσες πολλές μετατροπές που είναι σχεδόν αγνώριστη.

Στην παρούσα μελέτη εστιάζουμε στην κειμηλιακή σκευή του ναού του Αγίου Αθανασίου, ο οποίος κτίστηκε εξ αρχής σε αδόμητο οικόπεδο και τοιχογραφήθηκε από τον Κολακιώτη Σταυράκη Μαργαρίτη το 1869³. Στον ναό

¹ Για τον οικισμό και την ιστορία του βλ. Η. Κολοβός, *Χωρικοί και μοναχοί στην οθωμανική Χαλκιδική 15^{ος}-16^{ος} αιώνες*, 2, *Τοπογραφία και πληθυσμός Θεσσαλονίκης, Σιδηροκαυσίων, Χαλκιδικής. Τα δεδομένα των οθωμανικών φορολογικών καταστίχων*, Θεσσαλονίκη 2000, 128-129. Α. Stojanovski, *Documents turcs sur l'histoire de la Macédoine. Le grand registre de recensement du Sandjak de Salonique de 1568/69*, IX.1, Skopje 2002, 114-115, 225-226. Γ. Χαβιαράς, *Οι φορολογικές υποχρεώσεις των χωριών του καζά της Θεσσαλονίκης κατά το έτος 1137 (1724-1725)* (με βάση τον κώδικα αριθμός 35 του Ιεροδικείου Θεσσαλονίκης), Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2003, σποραδικά και σελ. 53 και Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, *Δίκτυο Αρχαιολογικών Χώρων και Μνημείων Κεντρικής Μακεδονίας (Νομοί Θεσσαλονίκης - Κιλκίς - Πιερίας)*, εποπτεία - συντονισμός Χ. Μπακιρτζής, Κατάλογος Σ. Β. Σαμπανοπούλου, Τετράδια Αρχαιολογίας 5, Θεσσαλονίκη 2007, 108-109, 147, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία.

² Β. Δημητριάδης, «Φορολογικές κατηγορίες των χωριών της Θεσσαλονίκης κατά την Τουρκοκρατία», *Μακεδονικά* 20, 1980, 451.

³ Η καταγραφή των κειμηλίων των δύο ναών πραγματοποιήθηκε από την υπογραφόμενη κατά το 2012-2014. Για τον ναό του Αγίου Αθανασίου βλ. Σ. Β. Σαμπανοπούλου, στο *Δίκτυο*, ό.π..

υπάρχουν αρκετές φορητές εικόνες του Σταυράκη Μαργαρίτη (κυρίως 1868-1869, και με διαλείμματα 1870-1882), που φαίνεται ότι ήταν ο κύριος τεχνίτης, αλλά και του γηραιότερου Κολακιώτη Αθανασίου (1868)⁴, όπως, επίσης, και των Δεβρελίδων Δήτζο ή Dimitrija-Dičo Krstv (1865, 1868), Σεραφείμ «δέβρελη» (1868) και Αβραάμ Δήτζο ή Dičon (1872). Υπάρχουν, επίσης, παλαιότερες εικόνων ανωνύμων ή επώνυμων ζωγράφων, οι οποίες πρέπει να προέρχονται από τον ναό της Παναγίας.

Από τα έργα αυτά, ξεχωριστής σημασίας για την ιστορία της τέχνης του 19^{ου} αιώνα στον ελλαδικό χώρο είναι οι προαναφερόμενες εικόνες των Δεβρελίδων ζωγράφων. Το προσωνόμιο Δέβρελης οφείλεται στην προέλευση και των τριών ζωγράφων από τη Δέβρη ή Δίβρη, μια μεσαιωνική κωμόπολη στα ΒΔ όρια της π. Γ.Δ.Μ. με την Αλβανία, γνωστή για τα ισνάφια των ξυλογλυπτών, κτιστών και ζωγράφων, που κατά τον 19^ο αιώνα ξεκίνησαν από την περιοχή της και εργάστηκαν σε όλη τη νοτιοβαλκανική χερσόνησο⁵. Με το προσωνόμιο

108-109, 147, πίν. 20.0-8, 28-36, 104.1-5, 10-18, σχ. 50. Ειδικότερα, για τα κειμήλια του βλ. Μ. Παρχαρίδου, *ΑΔ* 67, 2012, *Β2 Χρονικά*, Αθήνα 2016, 505, της ίδιας, «Νεότερα στοιχεία από τις καταγραφές της 9^{ης} ΕΒΑ κατά τα έτη 2012-2013», *ΑΕΜΘ* 27, 2013, *Θεσσαλονίκη* 2018, 291-292, 293 (εικ. 7, 8) και της ίδιας, *ΑΔ* 69, 2014, *Β2 Χρονικά*, Αθήνα 2020, 2074-2078.

⁴ Για τους Κολακιώτες βλ. Δ. Ευγενίδου, «Μια “συντεχνία” αγιογράφων του 19ου αιώνα από την Κολακιά», *Μακεδονικά* 22 (1982), 180-204, Μ. Παρχαρίδου, *ΑΔ* 64, 2009, *Β2 Χρονικά*, Αθήνα 2014, 801-802, 805 και της ίδιας, «Εικόνες των αρχών του 19ου αιώνα από τον ναό του Αγίου Αθανασίου στα Κουφάλια», στο Ι. Στουφή-Πουλημένου – Στ. Μαμαλούκος (επιμ.), *Ε' Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Πολεμικό Μουσείο, Αθήνα 15-16 Δεκεμβρίου 2017)*, *Πρακτικά*, Αθήνα 2020, 365-366, 370-371, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁵ Ε. Ι. Κωνσταντινίδης, «Δίβρη», *ΘΗΕ* 4, Αθήνα 1964, στ. 1190-1191. Ονομαστά χωριά με ζωγράφους και ξυλογλύπτες είναι το Τρέζαντσε, για το οποίο διερχόμαστε αναλυτικά παρακάτω, και το Γκάλιτσνικ (Galičnik), από όπου προέρχονται αρκετοί ζωγράφοι εργασθέντες στον βορειοελλαδικό χώρο, όπως η οικογένεια των Μίνοβ και ο Μίλος Γιάκοβλεφ στην περιοχή του Κάτω Νευροκοπίου Δράμας και στην πόλη της Δράμας. Βλ. σχετικά Β. Μεσσής, «Οι εκκλησίες της Δράμας ως ιστορικά γεγονότα, φορείς αξιών και ζώντες οργανισμοί», *Δίοδος* 66/100 15 (Δεκέμβριος 2018), 142-143 και Μ. Παρχαρίδου, «Τα κειμήλια του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου (Παλαιάς Μητρόπολης) στη Δράμα. Β' μέρος, Ευλόγλυπτα, μεταλλικά λειτουργικά σκεύη, γλυπτά», *Μακεδονικά* 43 (2018-2019) *Θεσσαλονίκη* 2020, 152, 165, όπου η προηγούμενη βιβλιογραφία. Δεβρελίδες κτίστες γνωρίζουμε ότι εργάστηκαν τον 19^ο και 20^ο αιώνα στη Φλώρινα, τη Δράμα και τη Θεσσαλονίκη. Βλ. κυρίως Αιν. Οικονόμου, «Το Δομικό Σύστημα των Παραδοσιακής Κατοικίας του 19ου αιώνα στη Φλώρινα», *2ο Εθνικό Συνέδριο «Ιστορία των Δομικών Κατασκευών»*, *Εάνθη*, 5-7 Δεκεμβρίου 2014, *Πρακτικά*, επιμ. Ν. Λιανός, ανάρτηση κειμένου στην ιστοσελίδα <http://infoidk.arch.duth.gr>, Ε. Σαββοπούλου-Κατσίκη, «Μεταβυζαντινές εκκλησίες στο Νομό Δράμας», *Α' Επιστημονική Συνάντηση Η Δράμα και η Περιοχή της Ιστορία και Πολιτισμός*, *Πρακτικά*, Δράμα 1992, 269-270, Μεσσής, *ό.π.*, 143 σημ. 40, Γ. Σφενδόνης, «Ντεμπρελίδες και αρχιτέκτονες στην Παλιά Θεσσαλονίκη», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον* 1977, 199-205, Β. Δημητριάδης, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης κατά*

αυτό, άλλωστε, υπογράφει στον Τρίλοφο ο νεότερος από τους τρεις ζωγράφους, ο Σεραφείμ, ενδεικτικό πιθανόν τόσο της νεαρής ηλικίας του όσο και της μαθητείας του στον Dičo Krstv. Πρόκειται δηλαδή για συνήθη τύπο ονοματοδοσίας τοπωνυμιακής προέλευσης, που εξυπηρετεί επαγγελματικά συμφέροντα, υποδεικνύοντας τον τόπο που μπορεί κανείς να βρει τον ζωγράφο για να του αναθέσει την παραγγελία του. Με ανάλογο τρόπο, για παράδειγμα, υπογράφει και ο Dičo στη χειρόγραφη *Ερμηνεία* που συνέταξε ο ίδιος κατά το 1844, «χειρὸ ζωγράφος δήμετρος δέπρελη»⁶, καθώς και σε εικόνα του ίδιου έτους από την Αχρίδα, ως «ὁ ζωγράφος Δήμητρος δέπρελης»⁷.

Ο «Δήτζος ἐκ τῆς ἐπαρχίας Δεβρῶν», όπως υπογράφει τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου στην Τούμπα Κιλκίς (1862)⁸ ο Krstv Dimitrija, ο ονομαζόμενος χαϊδευτικά και Dičo, είναι ένας από τους χαρισματικούς ζωγράφους που εργάστηκαν στον ευρύτερο βορειοελλαδικό χώρο κατά τον 19^ο αιώνα. Σύμφωνα με τις αυτόγραφες σημειώσεις του στην συγγραφέισα από τον ίδιο *Ερμηνεία*⁹, γεννήθηκε στο «Τρέζαντσε»¹⁰ της Δέβρης το 1819 και ο πατέρας του Krstv Perkoski ήταν ζωγράφος και ξυλογλύπτης¹¹. Παντρεύτηκε σε

την εποχή της Τουρκοκρατίας 1430-1912, Θεσσαλονίκη 1983, 299, 355 σημ. 80, του ίδιου, *Η Θεσσαλονίκη της παρακμής. Η ελληνική κοινότητα της Θεσσαλονίκης κατά τη δεκαετία του 1830 με βάση ένα οθωμανικό κατάστιχο απόγραφής του πληθυσμού*, Ηράκλειο 1997, σποραδικά και 141, 142, 149, 215, 226, 258, 287, 289, 293, 295, 296, όπου καταγράφονται αναλυτικά οι τεχνίτες από τη Δέβρη που κατοικούσαν και εργάζονταν στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλονίκης. Για τους τεχνίτες της Δέβρης πολύτιμη παραμένει η μελέτη του Α. Vasiliev, *Bulgarski vuzroždenski maistori*, Sofja 1965, 151-264, όπου αναλυτική αναφορά σε καλλιτέχνες και έργα.

⁶ Στην πίσω όψη του πρόσθιου φύλακα: S. Cvetkovski, *Erminijata na Dičo Zograf (1844g.)*, εκδ. Kalamus, Skopje 2019, 54-55. Ο Δήτζος το 1851 συνέταξε και δεύτερη *Ερμηνεία*, για την οποία βλ. ό.π.

⁷ M. Georgievski, *Dičo Zograf 1819-1999. Ikoni od Ohridskiot opus na Dičo Zograf*, Ohrid 1999, εικ. 1.

⁸ Έχω τη γνώμη ότι, εκτός από τις τοιχογραφίες στον ίδιο ναό πρέπει να ανέλαβε και εικόνες και άλλα έργα, όπως για παράδειγμα τη ζωγραφική –και ίσως και την ξυλογλυπτική εργασία– του άμβωνα. Για τον ναό και τις τοιχογραφίες του βλ. Α. Ιωαννίδης, *Οι ναοί της Παιονίας και η ελληνορθόδοξη παράδοση*, Κιλκίς 1983, 38, 41-42, 47, 49, ο οποίος του αποδίδει επιπλέον τις τοιχογραφίες των ναών του Αγίου Δημητρίου στην Αξιούπολη, του Αγίου Αθανασίου στη Γρίβα και της Αγίας Παρασκευής στην Καστανερή Κιλκίς. Βλ. και Σαμπανοπούλου, *Δίκτυο*, 200-201, 218-219, πίν. 69.19-36, 70.0, 126.13-27, σχ. 93.

⁹ Οι σημειώσεις βρίσκονται στην πρόσθια όψη του φύλακα: Cvetkovski, *Erminijata*, 52-53.

¹⁰ Εδώ, σημ. 6, όπου η βιβλιογραφία. Ο τύπος ως «Φρέσαντζε» περιλαμβάνεται στην επιγραφή του ναού του Αγίου Αθανασίου Τούμπας. Βλ. και Σαμπανοπούλου, *Δίκτυο*, 201.

¹¹ Από την μεγάλη βιβλιογραφία για τον Δήτζο και τα έργα του βλ. C. Grozdanov, *Painting in Macedonia XVIII-XIX age. Studies*, Skopje 2011, I. S. Ženarju, *Crkvena Umetnost i verska obnova u Raško-Prizrenskoj eparhiji (1839-1912)*, αδημοσίευτη δ.δ., Universitet u Beogradu-Filozofski Fakultet, Beograd 2014, 108-110 και σποραδικά, S. Cvetkovski, *200 godini Dičo Zograf*, Skopje 2019, και στη βιβλιογραφία της παρούσας μελέτης.

νεαρή ηλικία, το 1839, και απέκτησε 8 παιδιά και 4 εγγόνια. Από αυτά, βεβαιωμένα ακολούθησαν το επάγγελμα του ζωγράφου ο προαναφερόμενος γιος του Avram Dičov (1840-1923), ο επίσης γιος του Σπυρίδων, καθώς και ο εγγονός του Krstv Avramov (1866-1939)¹². Ο Δήτζος μαθήτευσε στον γνωστό, Σαμαριναίο, ζωγράφο Μιχαήλ Αναγνώστου και στον γιο του Δημήτριο, πιθανόν, την περίοδο που αυτοί εργάζονταν στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Μπίγκορ της π. Γ.Δ.Μ. (1829-1833, με διαλείμματα), ή και νωρίτερα, επηρεαζόμενος βαθιά από την τέχνη τους¹³. Η πρώτη πάντως ενυπόγραφη μαρτυρία ότι δάσκαλος και μαθητής εργάστηκαν μαζί βρίσκεται στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Ραϊτσίτσα της Δέβρης (1840)¹⁴.

Το εργαστήριο του Δήτζου ήταν στη γενέτειρά του. Η υψηλή ποιότητα της τέχνης του έφερε πολλούς ζωγράφους ως μαθητές κοντά του, ανάμεσα στους οποίους η έρευνα, εκτός από τον γιο του Αβραάμ, έχει προσθέσει τους Maksim Nenov, Petre Pačarov, Iosif Radević Mažoski από τη Λαζαρόπολη και Hristo Makriev από το Γκάλιτσνικ¹⁵, αλλά και τον Σεραφείμ Δέβρελη της παρούσας μελέτης.

Ο Δήτζος στη διάρκεια της ζωής του υπήρξε παραγωγικότατος και το έργο του έχει αποτιμηθεί με εξαιρετικές κριτικές προσεγγίσεις από τους μελετητές. Εργάστηκε για τα σπουδαιότερα εκκλησιαστικά μνημεία και πνευματικά κέντρα της εποχής του στη νοτιοβαλκανική περιοχή [Κουτσέβιστε (1845), Μπάνιανι (1846, 1847), Νέρεζι (1861), Αχρίδα (1861), Λομ (1861, 1867), Κούλα (1863), Βιδίνιο Βουλγαρίας]¹⁶, αλλά και για οικίες της εποχής, όπως το αρ-

¹² Για τον Αβραάμ Dičov βλ. αναλυτικά εδώ παρακάτω. Για τον Σπυρίδωνα, ό,τι γνωρίζουμε σχετίζεται κυρίως με τα έργα στα οποία συνεργάστηκε με τον αδελφό του Αβραάμ. Για τον εγγονό του Δήτζου Krstv Avramov Dičić βλ. Vasiliev, *Bulgarski maistori*, 189-190 και I. Čirović, «Zografske radionice i zidno slikarstvo XIX veka u hramovima Vranjske Eparhije», *Problemi na Izkvstvoto* 4 (2015), 25-37, 64. Γενικότερα για την οικογένεια του Δήτζου βλ. I. S. Ženarju-Rajović, «Prilog proučavanju delatnosti slikara Dičića - ikonopis u Crkvi Svetog Nikole u Manastiru Končulu kod Raške», *Baština* 46 (2018), 393-413.

¹³ Για τον Μιχαήλ Αναγνώστου, την καλλιτεχνική πορεία και τα έργα του, μεταξύ άλλων και στον χώρο της π.Γ.Δ.Μ., βλ. Ν. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών*, ΚΒΕ, Θεσσαλονίκη 2010. Για τη μαθητεία του Δήτζου στον Μιχαήλ Αναγνώστου βλ. S. Cvetkovski, *Od umetničkata riznica na Bigorskiot Manastir*, Skopje 2020, 7-8, 11.

¹⁴ Παπαγεωργίου, *Το καθολικό*, 273, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία, και S. Cvetkovski, «The Debar-Mijak School of Zografs in the 19th Century and the Tranfer of Knowledge in Regional Context», στο B. Ristovska-Josifovska - D. Ćorgiev (επιμ.), *The Beginnings of Macedonian Academic Research and Institution Building (19th-early 20th Century)*, Skopje 2018, 92.

¹⁵ D. Nikoloski, *The Icon painting in Macedonia. Dated Icons, known authors and painting workshops*, Skopje 2011, 148 και Ženarju, *Crkvena Umetnost*, 110.

¹⁶ Georgievski, *Dičo Zograf, σποραδικά*, I. Gergova - E. Genova - I. Vanev - M. Zaharieva, *Debārski maistori vv Vidinska eparhija*, 1, Sofija 2017, και εδώ, στη βιβλιογραφία.

χοντικό της επιφανούς ελληνοβλαχικής οικογένειας εμπόρων Ρόμπη (Robev) στην Αχρίδα (1862)¹⁷, όπου σήμερα στεγάζεται το Εθνικό Μουσείο της Αχρίδας. Ενδεικτικό του δικτύου των σχέσεων του ζωγράφου στην Αχρίδα είναι η σύνδεσή του με σημαντικούς Έλληνες λογίους, όπως ο Μαργαρίτης Δήμιτσας και ο Γρηγόρης Σταυρίδης (Parlicev), ζωγραφίζοντας μάλιστα για τον Σταυρίδη και τον αδελφό του μια εικόνα με την Παναγία (1864)¹⁸.

Σημαντική, για την κατανόηση της προσωπικότητας του Δήτζου, είναι μια επιστολή που απηύθυνε ο ζωγράφος προς τον εθνογράφο και συλλέκτη Stefan Verković στις 30 Σεπτεμβρίου 1869. Μέσα από αυτήν διαφαίνονται τα ενδιαφέροντα ενός ανθρώπου που έχει θεολογικές αναζητήσεις και ενδιαφέρεται για τα παλαιά βιβλία και τις αρχαιότητες, συγκροτώντας και συντηρώντας και ο ίδιος μια προσωπική συλλογή, άγνωστο τι είδους και έκτασης¹⁹.

Στον ελλαδικό χώρο τα μέχρι σήμερα γνωστά έργα του εντοπίζονται στην περιοχή του Κιλίκις, συγκεκριμένα στους ναούς του Αγίου Αθανασίου Τούμπας (1862), του Αγίου Γεωργίου στη Γουμένισσα (1867)²⁰ και του Αγίου Γεωργίου στο Βαφειοχώρι (1870)²¹, καθώς και στην Επανομή, στον ναό της Παναγίας (1865, 1866). Τα έργα του στην Επανομή είναι σημαντικά, καθώς σύμφωνα με πληροφορίες που κατέγραψε ο καθηγητής του ΑΠΘ Θεοχάρης Παζαράς, εκεί εγκαταστάθηκε ο Δήτζος, μαζί με τα αδέρφια του, τα τελευταία χρόνια της ζωής του²².

¹⁷ Για την οικογένεια Ρόμπη βλ. Κ. Α. Βακαλόπουλος, *Ο Βόρειος Ελληνισμός κατά την Πρώμη Φάση του Μακεδονικού Αγώνα (1878-1894): Απομνημονεύματα Αναστασίου Πηχεών*, ΙΜΧΑ, Θεσσαλονίκη 1983, 288, όπου βιβλιογραφία, και Γ. Π. Τσότσος, «Η γεωγραφική διασπορά στοιχείων της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της Αχρίδας και της ευρύτερης περιοχής σε συσχέτισμό με τον ρόλο του Ελληνικού στοιχείου κατά την ύστερη τουρκοκρατία», *Μακεδονικά* 33 (2002-2002), Θεσσαλονίκη 2003, 293-294, όπου και άλλη βιβλιογραφία. Για την οικία των Ρόμπη ειδικότερα βλ. Τσότσος, *ό.π.*, 293-294, 309-310 (εικ. 7-9), 313 (εικ. 16), 314 (εικ. 14), 315 (εικ. 20), 321 (εικ. 31). Για άλλα έργα που ζωγράφισε ο Δήτζος για την οικογένεια βλ. C. Grozdanov, «Beleški za Dičo zograf po povod sto i trieset godini od negovata smrt», *Prilozi* 33.1, MANU 2002, 12 (σχέδιο), 13, 14 (εικ.), 15.

¹⁸ Grozdanov, Beleški, 15, 16 (εικ.), 17. Βλ. και Βακαλόπουλος, *ό.π.*

¹⁹ Grozdanov, Beleški, 19 και Cvetkovski, *The Debar-Mijak School of Zografs*, 93.

²⁰ Ιωαννίδης, *Ναοί*, 49 και Χ.Π. Ίντου, *Ο Ιερός Ναός του Αγίου Γεωργίου Γουμένισσας. Ιστορία-Παράδοση-Τέχνη*, Γουμένισσα 1991, 22. Μνεία έργου του 1858 στον ναό της Παναγίας γίνεται από την Σαμπανοπούλου, στο *Δίκτυο*, 218 σημ. 12. Σημειώνουμε ότι από τον Grozdanov, Beleški, 8, η Γουμένισσα (Gumendze), ατυχώς, περιλαμβάνεται στα μέρη της Βουλγαρίας.

²¹ Παρατήρηση της συγγραφέως. Βλ. και Γ. Χατζούλη στο <http://promocross.eu/catalog/roi>. Για τον ναό βλ. Σαμπανοπούλου, *Δίκτυο*, 160-161, 206, πίν. 92.2-35, 93.6,12, 132.21-29, χ. 63.

²² Θ. Ν. Παζαράς, *Επανομή. Ιστορία-Μνημεία-Τοπογραφία*, Θεσσαλονίκη 1993, 88-89, 91. Σημειώνουμε, ωστόσο, ότι από τη μέχρι σήμερα βιβλιογραφία και τα γνωστά τεκμήρια έρ-

Τα έργα του Τριλόφου, άγνωστα εν πολλοίς, με την παρούσα μελέτη έρχονται να προστεθούν στα ελάχιστα μέχρι σήμερα γνωστά του ζωγράφου στον ελλαδικό χώρο. Μπορούν να διακριθούν σε δύο ομάδες, σε όσα ζωγραφήθηκαν το 1856, συγκεκριμένα έξι εικόνες με την Πεντηκοστή (E13), Τα Εισόδια της Θεοτόκου (E91), τον Ευαγγελισμό (E92), την Υπαπαντή (E94), τη Βαϊοφόρο (E100) και τη Μεσοπεντηκοστή (E105) (Εικ. 1-2), και στα έργα του 1865, δηλ. μία εικόνα με την Παναγία Ελεούσα με αγίους (E51) και μία ακόμη με την Παναγία Αμάραντο Ρόδο, τη Ρίζα του Ιεσσαί και τους οίκους του Ακαθίστου Ύμνου (E114) (Εικ. 3-4). Σε αυτά μπορούμε να προσθέσουμε και μερικές ακόμη εικόνες, της ίδιας περίπου εποχής, που αποδίδουμε στον ίδιο ή στον κύκλο του, συγκεκριμένα την Παναγία Οδηγήτρια (E32), την Παναγία Ελεούσα στον τύπο της Γαλακτοτροφούσας (E34), τους αγίους Αναργύρους (E40) και τον Χριστό Παντοκράτορα (E49).

Κύρια χαρακτηριστικά των έργων του 1856 είναι το πολύπλοκο, αναγεννησιακών και μπαρόκ καταβολών αρχιτεκτονικό βάθος των έργων, η έμφαση σε λεπτομέρειες όπως τα λεπτεπίλεπτα κρεμάμενα κορδόνια από το σώμα των μαζεμένων βήλων, τα πολυτελή μεταξοϋφασμένα ρούχα των μορφών που παραπέμπουν σε υφάσματα εποχής, η χρήση έντονων χρωμάτων σε μπλε του κοβαλτίου, κόκκινο, χρυσό, πράσινο, πορτοκαλί, μενεξεδί που συνταιριάζονται μεταξύ τους αντιθετικά προσδίδοντας λαμπρότητα στη σύνθεση, τα ραδιανά, λεπτόκορμα σώματα, το πλάσιμο των γυμνών μερών των μορφών και ιδίως των προσώπων με ενιαίες φαιές και υπορόδινες επιφάνειες, λείες, με λαδοπράσινες σκιές στο περίγραμμα, το σπирτωδες βλέμμα των προσώπων και η εκφραστικότητα τους γενικότερα, όπως δηλώνεται αρκετές φορές από το ανασήκωμα των φρυδιών ή των χειλέων του στόματος.

Εικονογραφικά, πολλά από τα στοιχεία αυτά τα βρίσκουμε και στα παλαιότερα έργα του ζωγράφου, μάλιστα στα περισσότερο ειργασμένα από αυτά είναι φανερή η συσχέτιση με το έργο του επηρεασμένου από ιταλοκρητικά πρότυπα δασκάλου του Μιχαήλ Αναγνώστου²³.

Το 1856 γνωρίζουμε ωστόσο ότι ο ζωγράφος εργάστηκε στον ναό της Αγίας Τριάδας στο Τσούτσερ, ζωγραφίζοντας φορητές εικόνες και επιδιορθώνοντας τις παλαιότερες τοιχογραφίες του ναού, τις οποίες μάλιστα ολοκλήρωσε στις 29 Οκτωβρίου 1856, ενώ από τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους μέχρι και τον Φεβρου-

γων του Δήτσο δεν είναι γνωστό εάν αυτός είχε αδέρφια. Πρβλ. και Gergova κ.ά., *Debārski maistori*, 172.

²³ Πρβλ. και τις παρατηρήσεις της Α. Davidov-Temerinski, «Tradicionalno i novo u delu Diče Zografa (1819-1872/73)», *Saopštenja XXXV-XXXVI* (2003-2004), 143-168 και της ίδιας, «Tradition et Innovations dans l'oeuvre de Dičo Zograf (1819-1872/73)», *Cahiers Balkaniques* 34, *Autour de l'icône Origine, évolution et rayonnement de l'icône du Vie au XIXe siècle*, Paris 2006, 101-127.

αριο του 1857 εργάστηκε για τις εικόνες του ναού του Αγίου Νικολάου στο Κουμάνοβο²⁴. Θεωρούμε, ως εκ τούτου, πιθανό ότι οι εν λόγω εικόνες του Τριλόφου αποτελούσαν είτε απόθεμα του ζωγράφου και εδόθησαν στον ναό περί τον χρόνο ανίδρυσής του στα 1860-1864, είτε, ακόμη, ότι εντάσσονται στη σκευή του Τριλοφίτικου ναού της Παναγίας. Κατοπτρίζουν, μάλιστα, το δίκτυο των επαφών του ζωγράφου με τους εκκλησιαστικούς αξιωματούχους των περιοχών εργασίας του και ιδίως τη δραστηριότητα των κτιστών και άλλων τεχνιτών της περιοχής της Δέβρης στην ευρύτερη υπαίθρο χώρα της Θεσσαλονίκης, οι οποίοι και θα μπορούσαν να έχουν συστήσει τον ζωγράφο στους δικούς τους εργοδότες²⁵.

Οι εικόνες με την Παναγία Ελεούσα με αγίους (E51) και την Παναγία Αμάραντο Ρόδο (E114), ζωγραφήθηκαν το 1865 και αποτυπώνουν, δημιουργικά, αντίστοιχα θέματα από χάρτινες εικόνες της εποχής, όπως του Άνθιμου του Πελοποννήσιου²⁶. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η μνημειακή εικόνα της Παναγίας Αμάραντο Ρόδο (E114), η οποία φέρει συνοδευτικές επιγραφές στην ελληνική και τη σλαβική γλώσσα και μια ενδιαφέρουσα αφιερωτική επιγραφή, σύμφωνα με την οποία αποτελεί αφιέρωμα του Χρίστου Αγγέλου από τη Στρούγκα. Η μνημειακή αυτή εικόνα τεκμηριώνει τη ζωγραφική δεινότητα του ζωγράφου, ο οποίος πλάθει τις μικρογραφικές μορφές με ζωντάνια και με λεπτομέρειες που προσδιάζουν σε μεγαλύτερου μεγέθους έργα (Εικ. 3-4). Δεν γνωρίζουμε τι σχέση είχε ο Δήτζος με τον εύπορο αφιερωτή, όμως πιθανόν η εικόνα αυτή δεν έφτασε ποτέ στα χέρια του και κατέληξε, μαζί με άλλα έργα του ζωγράφου, στην Επανομή, από όπου οι απόγονοί του (ή και ο ίδιος;) τη δώρισαν, σε άγνωστο χρόνο, στην εκκλησία. Σε κάθε περίπτωση, η εγκατάσταση του Δήτζου στην Επανομή επιτρέπει την υπόθεση ότι στην ευρύτερη περιοχή λανθάνουν έργα του ιδίου ή μαθητών του, πιθανόν και κάποια μεγαλύτερης έκτασης εργασία²⁷.

Ο Σεραφείμ «δέβρελης», όπως υπογράφει στην εικόνα του αποστόλου Λουκά (E75), ζωγράφησε κατά το 1868 δεκαπέντε συνολικά εικόνες για το επι-

²⁴ Georgievski, *Dičo Zograf*, σελ. χ.α.

²⁵ Βλ. ανάλογο παράδειγμα στην I. Gergova, «Pravoslavno izkustvo vv Vidinsko pred-varitelni nablyudenija», *Problemi na izkustvoto* 4 (2015), 45, 49.

²⁶ Η E114 έχει δημοσιευτεί από τους Α. Σέμογλου, *Ρόδο το Αμάραντο*, εκδ. Δούκας, χ.χ. και S. Cvetkovski, «Grafički (harteni) ikoni kako ikonografski obrasci u Dičo Zograf», στο *Hristofor Zefarovich and his epoch. Papers from the Second Academic Conference in Honour of the Patrons and Protectors of the City of Strumica – the Holy Fifteen Tiberiopolitan Hieromartyrs, Strumica, December 5 & 6, 2019*, Strumica 2020, 96, 97 (εικ. 5), 99, 100.

²⁷ Οι γραπτές πηγές αναφέρουν και παλαιότερα την παρουσία του Δήτζου στην Μακεδονία, συγκεκριμένα στην περιοχή της Δράμας και των Σερρών. Ίσως αυτό σχετίζεται με τον χρόνο εργασίας του Μιχαήλ Αναγνώστου στην ευρύτερη περιοχή, όμως, μέχρι σήμερα δεν έχουμε σχετικά τεκμήρια. Βλ. V. Popovska-Korobar, «Za ikonostasot na crkva Sveti Gorgi vo Lazaro-pole», *Patrimonium.mk*, 11 (2013), 232 σημ. 39, 237.

στύλιο του τέμπλου του ναού του Αγίου Αθανασίου, οι οποίες περιλαμβάνουν το Τρίμορφο (E79-E81) και τους αποστόλους Βαρθολομαίο (E73), Φίλιππο (E74), Λουκά (E75), Ιωάννη Θεολόγο (E76), Ανδρέα (E77), Πέτρο (E78), Παύλο (E82), Μάρκο (E83), Ματθαίο (E84), Σίμωνα (E85), Ιάκωβο (E86) και Θωμά (E87) (Εικ. 5).

Ο ζωγράφος από την πρόσφατη έρευνα έχει ταυτιστεί με τον Σεραφείμ Ristević από το Τρέζαντσε της Δέβρης, από το ίδιο χωριό δηλαδή με την οικογένεια των Dičo, όπου, σύμφωνα με τον Sašo Cvetkovski, γεννήθηκε πιθανόν περί το 1855 από τον Hristo Bogoev της οικογένειας των Ognenovi²⁸. Ο προτεινόμενος χρόνος γέννησής του οφείλεται στην εύρεση εικόνας του 1870 στον ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Τρέζαντσε²⁹. Όμως, το σύνολο των άγνωστων μέχρι σήμερα εικόνων του Τριλόφου, που αποτελούν τα πρωιμότερα γνωστά έργα του Σεραφείμ, επιτρέπουν την έκταση του χρόνου αυτού και ωριμότερα, πιθανόν περί το 1850.

Ο Σεραφείμ, όπως φανερώνει η υπογραφή του ως «ucenik», δηλαδή μαθητής, στην προαναφερόμενη εικόνα του Τρέζαντσε, υπήρξε μαθητής του Δήτζου και του γιου του Αβραάμ, τους οποίους επικαλείται με υπερηφάνεια, αλλά και για επαγγελματικούς ίσως λόγους, και στη σχέση αυτή οφείλεται η παρουσία του στον Τριλόφο. Ο τρόπος υπογραφής του καθρεπτίζει γενικότερα τις αλλαγές στη ζωή του, καθώς τουλάχιστον από το 1886 υπογράφει με το επώνυμό του³⁰, ενώ από το 1891 επιλέγει πλέον ως τόπο καταγωγής του την πόλη Αχρίδα, όπου προφανώς έχει μεταφέρει το εργαστήριο και την κατοικία του³¹. Η δραστηριότητα του Σεραφείμ, σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα εντοπισμένα έργα του, εκτείνεται ως το 1904-1905, οπότε υπογράφει τις εικόνες του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Στρούγκα³².

Στις εικόνες του Τριλόφου βασικό χαρακτηριστικό είναι τα έντονα χρώματα, μπλε του κοβαλτίου και κόκκινο, η ένταξη των μορφών σε μίαν ονειρική ατμόσφαιρα τονιζόμενη εν μέρει και από το ρεμβώδες βλέμμα τους, καθώς και από το λευκό περίγραμμα των νεφελών στο βάθος του θέματος, το πλάσιμο των μορφών με λεία σχεδόν επιδερμίδα και εκφραστικά μάτια, κατά το πρότυπο των έργων του Δήτζο.

²⁸ Βιογραφικές και άλλες πληροφορίες για τον ζωγράφο βλ. στον S. Cvetkovski, «Portetite na Sveti Kliment Ohridski vo delata na debarsko-mijačkite zografii», στο *1.100 godišnina od Upokojuvanjetu na Sv. Kliment Ohridski... Skopje, 28-29 Oktombri 2016 godina*, Skopje 2017, 364, 374-375, εικ. 24-29, και του ίδιου, *Živopisot od XIX vek vo Struga i Struško*, Skopje 2020, 143-152, 339-346 (εικ. 260-272), όπου η σύνοψη των ερευνών.

²⁹ Cvetkovski, *Struga*, 144.

³⁰ Cvetkovski, *Struga*, 144.

³¹ Cvetkovski, *Struga*, 143, 146-147.

³² Cvetkovski, *Struga*, 152.

Ο Αβραάμ Δήτζο (Dičov) γεννήθηκε το 1840 στο Τρέζαντσε και πέθανε το 1923 στη Σόφια. Το πρώτο γνωστό έργο του είναι οι τοιχογραφίες του ναού της Κάμενσκα στην Αχρίδα κατά το 1863-1864, όπου συνεργάστηκε με τον πατέρα του Δήτζο και τον Peter Yoanov. Μέχρι το τέλος της ζωής του υπήρξε δημοφιλής και παραγωγικότατος, όπως και ο πατέρας του, εργαζόμενος στην περιοχή της νότιας Σερβίας, του Κοσσόβου και ιδίως της ΒΔ Βουλγαρίας, και από το 1880 και εξής, στην περιοχή του Βιδινίου, του Λομ και της Κούλα, όπου και κατέλειπε πλήθος έργων. Συνεργάστηκε, επίσης, τόσο με τον αδελφό του Σπυρίδωνα όσο και με τον γιο του Κρστ (Křsta), αλλά και γενικότερα με τα παιδιά του, για τα οποία δεν έχουμε καμία πληροφορία³³.

Το μοναδικό, γνωστό σωζόμενο έργο του στον ελλαδικό χώρο, μέχρι στιγμής, είναι η εικόνα της Αγίας Τριάδας που παρουσιάζεται στην παρούσα μελέτη (Εικ. 6). Χρονολογείται στο 1872, στον χρόνο που γνωρίζουμε ότι ο ζωγράφος εργαζόταν στην περιοχή της Βράνια και του Λέσκοβετς, στην π. Γ.Δ.Μ. (1868-1872), όπου και συνέχισε να εργάζεται μέχρι τουλάχιστον και το 1874. Θα πρέπει, κατά συνέπεια, να συμπεράνουμε ότι η εικόνα αυτή μεταφέρθηκε στον ναό του Τριλόφου, κάποια στιγμή μετά τη δημιουργία της. Εάν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι στην Επανομή, μετά τον θάνατο του πατέρα του το 1873, εξακολουθούσαν να υπάρχουν συγγενείς του, τότε, σε κάποιο σχετικό ταξίδι του στην περιοχή, πρέπει να μετέφερε και την εν λόγω εικόνα, όχι απαραίτητα για την εκκλησία, ίσως ακόμη και για τα μέλη της οικογένειάς του που έμεναν εκεί.

Η εικόνα δεν είναι συντηρημένη, όμως το ζωηρό βλέμμα του Χριστού, η ευγένεια των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των μορφών, οι φυσικές σωματικές αναλογίες και η εν γένει συμμετρία που χαρακτηρίζει τη σύνθεση επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε, εκτός από την συνέχεια της τέχνης του πρεσβυτέρου Ντίτσο, έναν προικισμένο καλλιτέχνη, ίσως όχι εφάμιλλο του πατέρα του, όπως έχει παρατηρηθεί, ασφαλώς όμως έναν καλό ζωγράφο της γενιάς του.

Συνοψίζοντας, οι εικόνες του Τριλόφου αποτελούν σημαντικά έργα για την περιοχή του βορειοελλαδικού χώρου, διότι, πλην της καλλιτεχνικής τους αξίας, τεκμηριώνουν ως ευρύτερη την παρουσία και τη δραστηριότητα των δεβρελήδων ζωγράφων στην περιοχή και ανοίγουν νέο πεδίο έρευνας στην ιστορία της τέχνης τόσο των ιδίων των ζωγράφων όσο και των ελληνικών περιοχών δραστηριοποίησής τους.

³³ Για τον Αβραάμ Δήτζο βλ. εδώ, και Vasiliev, *Bulgarski maistori*, 188-189, S. Cvetkovski, *Živopisot na Dičo zograf i Avram Dičov, Studii i Prilozi*, Struga 2010, N. Makuljević, «Ikonopis Vranjske eparhije 1820-1940», *Ikonopis Vranjske eparhije*, prir. M. Timotijević - N. Makuljević, Vranje 2005, 41-42, Ženarju, *Crkvena Umetnost*, 110-114 και σποραδικά, Gergova κ.ά., *Debãrski maistori*, σποραδικά, και I. Ženarju-Rajović, «Prilog proučavanju delatnosti slikara Dičića. Ikonopis u crkvi Svetog Nikole u Manastiru Končulu kod Raške», *Baština* 46, 2018, 393-413.

Summary

MAGDALINI PARCHARIDOU

PAINTERS FROM DEBAR IN THE CHURCH OF ST. ATHANASSIOS,
TRILOFO, THESSALONIKI

Paper examines the icons painted by the Debar painters Dimitrija-Dičo Krstv (1819-1872/73), Serafim Ristević (1850?-after 1904/05) and Avram Dičov (1840-1923), which are located in the church of St. Athanasios at Trilofo, Thessaloniki. These are six iconostasis icons from 1856 and two shrine icons from 1865 signed by Dičo Krstv, fifteen iconostasis icons signed by his student Serafim in 1868 and one of private worship signed in 1872 by Avram, his own son and student. All icons are registered for first time and are included amongst the few works of the painters known in the area of Northern Greece, mainly in Kilkis (Toumpa, Goumenissa and Vafeiochori), Komotini, and in Thessaloniki region (Epanomi). The study attempts to evaluate their artistic value for the art of the era in Northern Greece.

Εικ. 1. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (E92) και στο κάτω μέρος επιγραφή με το όνομα του ζωγράφου, 1856, ζ. Δήτζος - Dičo Krstv (φωτ. Μ. Παρχαρίδου, 2013).



Εικ. 2. Η Μεσοπεντηκοστή (E105), 1856, ζ. Δήτζος - Dičo Krstv (φωτ. Μ. Παρχαρίδου, 2013).



Εικ. 3. Παναγία Αμάραντο Ρόδο με τη Ρίζα Ιεσσαί και Οίκους Ακαθίστου Ύμνου (E114), 1865, ζ. Δήτζος - Dičo Krstv (φωτ. Μ. Παρχαρίδου, 2013).



Εικ. 4. Λεπτομέρεια της προηγούμενης εικόνας, με τους Οίκους Ρ και Π του Ακαθίστου Ύμνου και την αφιερωτική επιγραφή στο κάτω μέρος του έργου (φωτ. Μ. Παρχαρίδου, 2013).

Εικ. 5. Η Παναγία
από το Τρίμορφο (E79),
1868. ζ. Σεραφείμ Ristević
(φωτ. Μ. Παρχαρίδου, 2013).



Εικ. 6. Η Αγία Τριάδα (E10)
και στο κάτω μέρος επιγραφή
με το όνομα του ζωγράφου,
1872, ζ. Αβράμ Δήτζο (Dičon)
(φωτ. Μ. Παρχαρίδου, 2013).

Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης

ΑΓΙΟΙ ΑΓΙΟΡΕΙΤΕΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ (19⁰² - 20⁰² ΑΙΩΝΑΣ):

Ἐνταύγειες αἰωνιότητος μέσα ἀπό τήν προσέγγιση
στό εἰκονογραφικό τους ἔργο

Ἀπό τόν εὐαγγελιστή Λουκά, πού θεωρεῖται ὁ πρῶτος ἀγιογράφος, μέχρι τόν ἐσχάτως ἀγιοκαταπαχθέντα ὄσιο Σωφρόνιο τοῦ Ἑσσεξ, μιά πλειάδα ἀγίων ἀγιογράφων, ἀφοῦ ὑπηρέτησαν τήν ἱερή τέχνη τῆς εἰκονογραφίας, ἀξιώθηκαν στή συνέχεια νά βλέπουν «οὐκ ἐν ἐσόπτρῳ» καί νά προγεύονται τή δόξα τῶν εἰκονιζομένων προσώπων τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου καί τῶν Ἁγίων. Ἀγωνίστηκαν μέ τόν χρωστῆρα τους νά ἐκφράσουν τήν ἔνωση τοῦ Ἀκτίστου μέ τό κτιστό ἐπικεντρώνοντας στήν ἐσωτερική ζωή τῶν εἰκονιζόμενων ἀγίων καί στήν ἀναζήτηση τοῦ πνευματικοῦ τους κάλλους καί ἀξιώθηκαν νά γίνουν μέτοχοι στήν κοινωνία τους μέ τόν Θεό. Ἡ προσευχή καί ἡ συνέργεια μέ τό θεῖο εἶχαν τελεσφορήσει, ὥστε ὁ διάλογος τῶν ἀγίων αὐτῶν ἀγιογράφων μέ τήν τέχνη νά κυμανθεῖ στή ψυχή τους ὡς ἀνθρώπων, οἱ ὁποῖοι μέσα ἀπό τήν παραδοσιακή Ὁρθόδοξη ἀγιογραφία ἐπιχείρησαν νά ἐκφράσουν καί νά μεταδώσουν τήν πνευματική ζωή πού οἱ ἴδιοι εἶχαν γευτεῖ καί γνωρίσει σέ βάθος. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικά τούς ἐπί Εἰκονομαχίας ὁμολογητές ἀγίους Λάζαρο καί Στέφανο, τούς ρωσικῆς καταγωγῆς ὄσιο Ἀλύπιο τόν εἰκονογράφο τῆς Λαύρας τῶν Σπηλαίων τοῦ Κιέβου (μέσα 12^{ου} αἰ.) καί ὄσιο Ἀνδρέα Ρουμπλιώφ (1360-1430) ἀλλά καί τούς νεομάρτυρες Θεόδωρο τόν Βυζάντιο (†1795) καί Ἀναστάσιο τόν Ἀναπλιώτη (†1655) καί τόν ἅγιο Ἀνθιμο Βαγιάνο τόν ἐν Χίω (1869-1960).

Μέ τή σειρά του, τό Ἅγιον Ὄρος ὡς ἀκρόπολη τῆς Ὁρθοδοξίας καί ἐργαστήριο Ἀγιότητος ἀλλά καί ὡς πανανθρώπινη ἐστία πολιτισμοῦ, γραμμάτων καί καλλιτεχνικῶν ἐπιτευγμάτων δέν θά μπορούσε νά ὑστερήσει στήν ἀνάδειξη Ἁγίων Ἀγιογράφων. Εἰδικότερα, μέσα ἀπό τήν καλλιέργεια τῆς εἰκονογραφίας, ἀναδείχθηκαν μορφές, πού ἀφοῦ μέ τό εἰκονογραφικό τους ἔργο μᾶς ὡδήγησαν καί συνεχίζουν νά μᾶς ὡδηγοῦν ἐπαγωγικά στήν ὠραιότητα τοῦ Θεοῦ, μετέχουν τώρα στό ὑπερουράνιο φῶς, τό ὁποῖο ἀγωνίστηκαν νά αἰσθητοποιήσουν μέ τήν τέχνη τους. Ἀνάμεσά τους ἀναφέρουμε: α) τόν βουλγαρικῆς κα-

ταγωγής ὅσιο Ποιμένα τόν Ζωγραφίτη (†1620), σπουδαῖο εἰκονογράφο καί κτήτορα πολλῶν ναῶν. Γεννήθηκε στή Σόφια, ἐνῶ ἔγινε μοναχός στή μονή Ζωγράφου. Σέ ἡλικία 55 ἐτῶν ἐπέστρεψε στήν πατρίδα του ὅπου ἀνήγειρε ἡ ἀνακαίνισε μεγάλο ἀριθμό μοναστηριῶν καί ναῶν, πολλούς ἀπό τούς ὁποίους ἀγιογράφησε ὁ ἴδιος. Ἐκοιμήθη στή μονή Τσερεπίσκι τό 1620. Τό ἔτος 1942 ἀναγνωρίστηκε ὡς προστάτης ἅγιος τῶν Βουλγάρων ἀγιογράφων. β) Τόν ὅσιο Διονύσιο τόν ἐν Ὀλύμπῳ (†1541), στοῦ ὁποῖου τόν Βίο ἀναφέρεται ὅτι ἦταν πολὺ ἐπιτήδειος στή ζωγραφική. γ) Τόν ὅσιο Νεῖλο τόν Μυροβλύτη (1601-1651), ὁ ὁποῖος, ἀφοῦ πρῶτα ἀσκήθηκε στή μονή Παναγίας Μαλεβῆς τῆς Πελοποννήσου, ἔφθασε στό Ἅγιον Ὅρος στήν εὐρύτερη περιοχή τῶν Καυσοκαλυβίων, ὅπου ἀσκήθηκε στό Σπήλαιο πού σήμερα φέρει τό ὄνομά του. Πάνω ἀπό τό Σπήλαιο ἀνήγειρε τόν μικρό ναό τῆς Ὑπαπαντῆς, τόν ὁποῖο κόσμησε μέ τοιχογραφίες καί φορητές εἰκόνες, πού ὁ ἴδιος ἱστόρησε. δ) Τόν ὀσιομάρτυρα Ἰωσήφ τόν Διονυσιάτη, πού μαρτύρησε στήν Κωνσταντινούπολη τό 1819. Στήν παράδοση τῆς μονῆς Διονυσίου, δικό του ἔργο θεωρεῖται ἡ εἰκόνα τῆς Συνάξεως τῶν Ἀρχαγγέλων στό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς. ε) Ἀναφέρουμε ἐπίσης, τούς ὀσιακῆς μνήμης ἱερομόναχο Παρθένιο Σκούρτο τόν ἐξ Ἀγράφων (β' μισό 18^{ου} αἰ.), γέροντα Χατζηγιώργη (1809-1886) καί τόν ρῶσο ἱερομόναχο Τύχωνα (1884-1968) ἀλλά καί τούς ἁγίους ἀγιογράφους τοῦ 19^{ου} καί τοῦ 20^{ου} αἰ., ὅσιο Σάββα τόν ἐν Καλύμνῳ καί τούς προσφάτως ἀγιοκαταταχθέντες Δανιήλ Κατουνακιώτη καί Σωφρόνιο τοῦ Ἑσσεξ.

Στό εἰκονογραφικό ἔργο τῶν τριῶν τελευταίων αὐτῶν συγχρόνων μας Ἀγιορειτῶν ἁγίων ἀγιογράφων Σάββα, Δανιήλ καί Σωφρονίου ἐστιάζεται ἡ εἰσήγησή μας αὐτή, πού ἔρχεται νά καλύψει ἕνα κενό στήν ἔρευνα, καθὼς ἰκανά μὲν ἔχουν γραφεῖ γιά τίς μεγάλες αὐτές ἀγιορειτικές μορφές, ἀναφορικά ὅμως μέ τήν πλευρά τους ὡς ἀγιογράφοι δέν ἔχει ἐκπονηθεῖ μέχρι σήμερα κάποια ἰδιαίτερη μελέτη (ἂν ἐξαιρέσουμε μία πρόσφατη μελέτη γιά τό γενικότερο ζωγραφικό ἔργο τοῦ ἁγίου Σωφρονίου). Στό πλαίσιο τῆς εἰσήγησής μας πού φωτίζει αὐτή τήν πλευρά τοῦ βίου τους, ἐπιχειρεῖται τόσο μία πρώτη καταγραφή τοῦ σωζόμενου εἰκονογραφικοῦ τους ἔργου στό Ἅγιον Ὅρος ἀλλά καί ἐκτός αὐτοῦ, ὅσο καί μία ἀπόπειρα ἀνίχνευσης τῆς ἰδιαίτερης πνευματικότητας πού τό ἔργο τους αὐτό ἐκπέμπει ἀφοῦ, ὅπως εἶναι φυσικό, ἡ ὀλοκλήρωσή τους ὡς προσώπων εἶχε ἀντίκτυπο καί στήν εἰκονογραφική τους τέχνη. Τεχνικά, αἰσθητικά καί πνευματικά κατεῖχαν τίς ὁδούς καί τά μέσα τοῦ κάλλους πού πηγάζει ἀπό τόν Θεό καί μᾶς ὀδηγεῖ σ' Αὐτόν καί εἶχαν ἀναπτύξει, μέ τή βοήθεια τῆς ἀγιογραφίας, γλῶσσα ἰκανή νά ἀναπαριστᾷ τή χάρη καί τή θεία δόξα στόν κτιστό κόσμο.

Ὁ ὀσιος Δανιήλ Κατουνακιώτης ὁ Σμυρναῖος (1845-1929). Γέννημα τῆς γῆς τῆς Ἰωνίας ὑπῆρξε ἀπόφοιτος τῆς Εὐαγγελικῆς Σχολῆς τῆς Σμύρνης. Μοναχός ἔγινε τό 1866, σέ ἡλικία εἴκοσι ἐτῶν, στή μονή Ἀγίου Παντελεήμο-

νος (Ρωσικοῦ), ὅπου διετέλεσε καί γραμματέας τῆς. Ἐκεῖ ἐπίσης διδάχθηκε ἀπό τόν μοναχό Διονύσιο τήν τέχνη τῆς ἀγιογραφίας. Στή μονή αὐτή οἱ τότε ρῶσοι μοναχοί εἶχαν ὀργανωμένο ἐργαστήριο καί ἀγιογραφοῦσαν μέ τήν ρωσική ἀναγεννησιακή τεχνοτροπία τῆς ἐλαιογραφίας. Στίς διαφορές πού ἐκδηλώθηκαν ἀργότερα μεταξύ Ἑλλήνων καί Ρώσων μοναχῶν δέχεται ἐξορία ἀπό τό Ἅγιον Ὅρος καί φιλοξενεῖται ἐπί δίμηνο στή μονή Ἁγίας Ἀναστασίας στά Βασιλικά Χαλκιδικῆς καί ἀργότερα, ἐπί μία πενταετία (1876-1881), μονάζει στή μονή Βατοπαιδίου. Τό 1881 ἱδρυσε στά Κατουνάκια τῆς Μεγίστης Λαύρας τό ἡσυχαστήριο τῶν Ἁγιορειτῶν Πατέρων.

Στό ἡσυχαστήριο τῶν Ἁγιορειτῶν Πατέρων, ἡ τῶν «Δανιηλαίων», ὅπως ἐπονομάστηκε ἀργότερα ἀπό τό ὄνομα τοῦ ἱδρυτῆ του, ὁ ὅσιος Δανιήλ ἀγιογραφοῦσε πότε μόνος του καί πότε σέ συνεργασία μέ τούς ὑποτακτικούς του, κυρίως μέ τόν ἱερομόναχο Ἀθανάσιο. Πολλές ἦταν οἱ παραγγελίες γιά εἰκόνες ἀπ' ὅλη τήν Ἑλλάδα καί τό ἐξωτερικό. Τά ἀποτελέσματα τῆς ἐργασίας τους ἦταν ἄριστα. Καί σήμερα στό Ἡσυχαστήριο ἐκτίθενται ἔργα τῆς περιόδου ἐκείνης, στά ὁποῖα διακρίνονται ἡ λεπτομέρεια καί ἡ χαρισματική ἀπόδοση τῶν χρωμάτων. Τόν ὅσιο Δανιήλ διαδέχθηκε ὁ μοναχός Γερόντιος (1894-1973). Κοινοβίασε τό ἔτος 1912 καί διδάχθηκε ἀρχικά τήν τέχνη ἀπό τόν γέροντά του, ἐνῶ ἀργότερα τελειοποιήθηκε μαθητεύοντας στόν ἐκ Ναούσης ἀγιογράφο Χριστόδουλο Ματθαίου, στή σχολή του στίς Καρυές τό 1913, στό κελί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Τήν ἐποχή ἐκείνη ὁ Χριστόδουλος ἀγιογραφοῦσε μαζί μέ τούς μαθητές του γιά τούς Ρώσους. Τή σκυτάλη πῆραν στή συνέχεια ὁ μοναχός Νήφων (1909-1977) καί ὁ ἱερομόναχος Μόδεστος (1916-2001), πού ἔμαθαν τό ἐργόχειρο ἀπό τόν γέροντα Γερόντιο. Καί οἱ τρεῖς πατέρες ἀγιογραφοῦσαν, ἀόκνως συνεχίζοντας ἔτσι τήν παράδοση τοῦ Ἡσυχαστηρίου. Ἔως τό 1955 ἡ τεχνική πού χρησιμοποιοῦσε τό ἐργαστήριο τῆς συνοδείας τοῦ ὁσίου Δανιήλ ἦταν αὐτή τῆς λεγόμενης ρωσοναζαρηνῆς ζωγραφικῆς, ὅπως ὁ ἱδρυτής τῆς συνοδείας εἶχε διδαχθεῖ ἐξ ἀρχῆς στή μονή Ἁγίου Παντελεήμονος. Οἱ Δανιηλαῖοι, στό γενικότερο κλίμα τῆς ἐπικράτησης τῆς σχολῆς τῶν Ἰωασαφαίων τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων, χρησιμοποίησαν στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς τους, ὅπως ἐκείνης τῆς χρυσοκονδυλιᾶς πάνω στά ἱμάτια. Ἡ φήμη τῶν Δανιηλαίων ὡς ἀγιογράφων συνδυάστηκε μέ τήν ψαλτική δεξιότητά τους. Ἡ στροφή τους στή βυζαντινὴ τεχνοτροπία ἐγινε στά 1958, ἐνῶ ὁ γέρον Γερόντιος παρέμεινε μέχρι τήν κοίμησή του προσηλωμένος στήν ἐλαιογραφία.

Σύμφωνα μέ τήν μέχρι σήμερα ἐρευνά μας, ἔργα τοῦ ὁσίου Δανιήλ, ἐκτός ἀπό τό ἴδιο τό Ἡσυχαστήριο τῶν Ἁγιορειτῶν Πατέρων, βρίσκονται στόν ἱερό προσκυνηματικό ναό τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Ρώσου στό Νέο Προκόπι Εὐβοίας, στή μονή Ἁγίας Τριάδος στήν Αἴγινα, στό Ἱστορικό καί Ἐθνολογικό Μουσεῖο Ἑλλήνων τῆς Καππαδοκίας στή Νέα Καρβάλη, στόν ναό τῆς Παναγίας Χαλκῆων στή Θεσσαλονίκη, ἐνῶ στό Ἅγιον Ὅρος, στό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ

τῆς μονῆς Κωνσταμονίτου, στήν καλύβη Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς σκήτης Ξενοφῶντος, στό παλαιό τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τῆς καλύβης τῆς Ψηλαφήσεως τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ (τῶν Θωμάδων) στή Μικρά Ἁγία Ἄννα, στό κελλί τῆς Ἁγίας Τριάδος Μορφωνοῦς Μεγίστης Λαύρας, στό ἡσυχαστήριο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου στή Κατουνάκια, στή Σάμο (Χώρα καί Βαθύ), στήν Αἴγυπτο (Πόρτ Σάιντ καί Σουέζ) καί ἄλλοῦ. Ἐντελῶς ἐπιλεκτικά, καί γιά τήν πληρότητα τῆς παρούσας εἰσήγησης, παραθέτουμε σέ πρώτη παρουσίαση ἄγνωστες καί ἀδημοσίευτες, στήν πλειονότητά τους, ἐνυπόγραφες φορητές εἰκόνες τοῦ ὁσίου Δανιήλ ἀπό τά παρακάτω τρία σύνολα:

α) Ἡσυχαστήριο Ἁγιορειτῶν Πατέρων. Κατουνάκια. Ἁγιον Ὄρος: 1) Εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλοῦσης, ἔργο, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή, τοῦ ἔτους 1895 (Εἰκ. 1). 2) Τοῦ ἰδίου ἔτους, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή, εἰκόνα τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνος Τριμυθοῦντος (Εἰκ. 2), 3) Εἰκόνα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων Κοσμᾶ καί Δαμιανοῦ, τοῦ ἔτους 1889 (Εἰκ. 3). 4) Δύο εἰκόνες, τοῦ ἔτους 1908, σύμφωνα μέ τίς ἐπιγραφές, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας (Εἰκ. 4).

β) Νέα Καρβάλη. Ἱστορικό καί Ἐθνολογικό Μουσεῖο Ἑλλήνων τῆς Καππαδοκίας: Πρόκειται γιά τέσσερις φορητές εἰκόνες, πού παλαιότερα κοσμοῦσαν τό τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τῆς μονῆς τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Σωτῆρος στήν Καρβάλη (Γκέλβερι) τῆς Καππαδοκίας (κτίστηκε τό 1894). Πρόκειται γιά πολύ σημαντικά κειμήλια, πού διασώθηκαν καί μεταφέρθηκαν ἀπό τούς πρόσφυγες προγόνους μας ἀπό τήν Καππαδοκία στή Νέα Καρβάλη τῆς Καβάλας. Σύμφωνα μέ τίς σωζόμενες ἐπιγραφές, οἱ εἰκόνες ἱστορήθηκαν, «Ἐν Ἁγίῳ Ὄρει τοῦ Ἄθω (Κατουνάκια)», στίς 5 Μαρτίου τοῦ ἔτους 1897, «Διά χειρός Δανιήλ Μοναχοῦ Ἁγιογράφου Κατουνακιώτου Σμυρναίου», μέ «Δαπάνη τοῦ ἀρχιμανδρίτου Ἰωάννου Παντελεημονίδου ἐκ Καλλιβάρων Καππαδοκίας». Ὁ ἀφιερωτής τῶν εἰκόνων ἀρχιμανδρίτης Ἰωάννης Παντελεημονίδης (1850-1901), ἀπόφοιτος τῆς Χάλκης καί ἱεροκήρυκας τῆς Μητροπόλεως Ἰκονίου, ὑπῆρξε σημαίνουσα προσωπικότητα μέ μεγάλη προσφορά στήν πνευματική ἀνάπτυξη τῆς Καρβάλης. Ὁ ἴδιος ὑπῆρξε κτίτορας καί ἐτέρου ναοῦ στήν Καρβάλη, τιμωμένου στούς Ἁγίους Ἀναργύρους Κοσμᾶ καί Δαμιανό. Ἡ μονή τῆς Ἀναλήψεως οἰκοδομήθηκε μέ ἔξοδα τοῦ Γεωργάκη ἐφένδη Τσολάκογλου στήν ἐρείπια βυζαντινοῦ παρεκκλησίου πάνω σέ βραχῶδες λόφο ἀπέναντι ἀπό τήν Καρβάλη. Ὁραμα τοῦ ἀφιερωτῆ τῶν εἰκόνων ἦταν στή Μονή νά λειτουργήσει ἱερατική Σχολή. Οἱ εἰκόνες εἶναι οἱ ἑξῆς: 1) Χριστός Παντοκράτωρ (Εἰκ. 5). 2) Θεοτόκος Ὁδηγήτρια (Εἰκ. 6). 3) Ἁγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (Εἰκ. 7) καί 4) Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Σωτῆρος (Εἰκ. 8), ἐορτή στήν ὁποία ἦταν ἀφιερωμένος ὁ ναός.

γ) Προσκυνηματικός ἱερός ναός Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Ρώσου: Πρόκειται γιά φορητές εἰκόνες, πού παλαιότερα κοσμοῦσαν τόν ἱερό ναό τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου

του Ρώσου, στο Προκόπι της Μικρᾶς Ἀσίας. Ὁ ναός (θεμελίωση τό 1886 - ἐγκαίνια τό 1902) κτίστηκε μέ μέριμνα τοῦ δραστήριου ἱερομονάχου Διονυσίου Χαραλαμπίδη καί μέ οικονομική χορηγία τῆς ἀγιορειτικῆς μονῆς Ἁγίου Παντελεήμονος (Ρωσικοῦ), κατόπιν αἰτήσεως τῶν κατοίκων τοῦ Προκοπίου. Οἱ εἰκόνες, σύμφωνα μέ τίς ἐπιγραφές πού φέρουν, ἀλλά καί σχετικές ἐπιστολές πού φυλάσσονται στό ἀρχεῖο τῆς ἀδελφότητος τῶν Δανιηλαίων, ἱστορήθηκαν ἀπό τόν ὄσιο Δανιήλ μέ μέριμνα τοῦ ἱερομονάχου Διονυσίου Χαραλαμπίδη. Πρόκειται γιά τίς εἰκόνες: 1) Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ ἐκ Ρωσίας ὁ Ὁμολογητής, πού ἱστορήθηκε διά χειρός «Δανιήλ Μοναχοῦ τοῦ ἐκ Σμύρνης», στά «Κατουνακία Ἁγίου Ὁρους» τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1900. 2) Ὁ ἅγιος μεγαλομάρτυς Προκόπιος, 3) Οἱ ἰσαπόστολοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη καί 4) Ὁ ἅγιος Χαραλάμπος (Εἰκ. 9). Εἰδικότερα, γιά τήν τελευταία αὐτή εἰκόνα, πολλή κατατοπιστική γιά τόν ζωγράφο καί τούς ἀφιερωτές της εἶναι ἡ ἐπιγραφή στό κάτω ἀριστερό μέρος: «Ἡ Ἱερά αὕτη Εἰκῶν ἐγένετο δι' ἐπιστασίας τοῦ πανοσιολογιωτάτου Διονυσίου ἱερομονάχου Χαραλαμπίδη καί δι' ἐξόδων καί φιλοτίμου δαπάνης τοῦ τιμιωτάτου κυρίου Εὐσταθίου Ἡλιάδη Προκοπιέως εἰς μνημόσυνον αὐτοῦ. Ἐγράφη δέ διά χειρός Δανιήλ Μοναχοῦ. Ἐν Κατουνακίαις Ἁγίου Ὁρους τῇ 30 Σεπτεμβρίου αἰγ' [1903]».

Περὶ σσότερο ὅμως γνωστή θεωρεῖται ἡ βασική προσκυνηματική εἰκόνα τοῦ Ναοῦ, πού βρίσκεται δίπλα ἀκριβῶς στή λάρνακα μέ τό ἱερό λείψανο τοῦ ἁγίου Ἰωάννου. Πρόκειται γιά εἰκόνα μεγάλων διαστάσεων, ὅπου παριστάνεται ὀλόσωμος «Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ὁμολογητής καί Ὁσιος», σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή, περιβαλλόμενος ἀπό δέκα σκηνές ἀπό τόν Βίο του. Σύμφωνα μέ τήν ἀφιερωματική ἐπιγραφή, στό κάτω μέρος τῆς σύνθεσης, «αὕτη ἡ Εἰκῶν ἐγράφη διά χειρός Δανιήλ Μοναχοῦ τῇ σπουδῇ καί ἐπιστασίᾳ τοῦ πανοσιολογιωτάτου ἱερομονάχου κ. Διονυσίου, φιλοτίμω τε δαπάνῃ καί συνδρομῇ τῶν εὐσεβῶν Χριστιανῶν καί κατοίκων τῆς κωμοπόλεως Σφε[] ἐν Καπαδοκίᾳ. Ἐν Κατουνακίαις Ἁγίου Ὁρους Ἄθω, ἐν ἔτει σωτηρίῳ 1897 Σεπτεμβρίου α'». Τέλος, ἀπαιτεῖται περισσότερη ἔρευνα σχετικά μέ τίς δύο ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου Ἰωάννου στήν ἐξωτερική ἀλλά καί στήν ἐσωτερική πλευρά τῆς ξύλινης λάρνακας τοῦ ἱεροῦ λειψάνου τοῦ ἁγίου, πού σήμερα φυλάσσεται στό σύγχρονο Μουσεῖο Μικρασιατικοῦ Ἑλληνισμοῦ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Ρώσου στό Νέο Προκόπι. Πρόκειται γιά τήν πρώτη λάρνακα (ἀπό μονόξυλο), στήν ὁποία ἀποθησαυρίστηκε γιά πρώτη φορά τό ἱερό λείψανο τοῦ ἁγίου Ἰωάννου καί ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἐπίσης προσφορά τῆς Μονῆς Ἁγίου Παντελεήμονος τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Σύμφωνα μέ ὅλες τίς ἐνδείξεις, τήν παλαιογραφία τῶν ἐπιγραφῶν, τήν τεχντροπία καί ὅλα τά λοιπά καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά θεωροῦμε τό πιθανότερο καί οἱ δύο παραστάσεις νά εἶναι ἔργα τοῦ ὀσίου Δανιήλ τοῦ Κατουνακιώτου. Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ ὄσιος Δανιήλ ὑπῆρξε μοναχός τῆς μονῆς Ἁγίου Παντελεήμονος.

Στή συνέχεια τῆς εἰσήγησής μας θά ἀναφερθοῦμε στόν ὄσιο Σάββα Ἁγίαν-

νανίτη τόν ἐν Καλύμνω (1862-1948). Καταγόταν ἀπό τήν Ἡρακλείτσα τῆς περιφέρειας Ἀβδίμ τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης. Δωδεκαετής ἐφθασε στό Ἅγιον Ὅρος ὅπου ἀργότερα ἐκάρη μοναχός στή σκήτη τῆς Ἁγίας Ἄννης καί στήν ἔρημη σήμερα καλύβη τῆς Κοιμήσεως Θεοτόκου ὑπό τόν γέροντα Αὐξέντιο. Ἡ Καλύβη τῆς Κοιμήσεως βρισκόταν στά νότια τῆς Σκήτης κάτω ἀπό τήν καλύβη Ἁγίου Γεωργίου καί πάνω ἀπό τήν καλύβη Ἁγίου Ἀρτεμίου, καί θεωρεῖται ὡς τό παλαιότερο (τό πρῶτο) Κυριακό τῆς Σκήτης. Κατά τή δωδεκαετῆ παραμονή στή Σκήτη, θά ἀσχοληθεῖ μέ τήν ἀγιογραφία καί τή βυζαντινὴ μουσική. Σύμφωνα μέ τήν παράδοση τῆς Σκήτης, δάσκαλός του στήν ἀγιογραφία στάθηκε ὁ γέροντας Θεόφιλος τῆς Καλύβης τῶν Εἰσοδίων, πού διηύθυνε τό ὄνομαστό ἐργαστήριό τῆς Καλύβης (τῶν Θεοφιλαίων).

Περί τό 1887, μεταβαίνει στούς Ἁγίους Τόπους στή μονή Ἁγίου Γεωργίου Χοζεβᾶ, ὅπου μετά τριετῆ ἐνάρετο βίο κείρεται μοναχός τό 1890. Στή Μονή αὐτή καί εἰδικότερα στήν πλησιόχωρη Σκήτη Ἁγίας Ἄννης ἀσκήθηκε ἐπί 14 ἔτη, ἔχοντας ἀνάμεσα σέ ἄλλα καί τό διακόνημα τοῦ ἀγιογράφου. Στό παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Στεφάνου τῆς μονῆς Χοζεβᾶ σώζονται καί σήμερα τοιχογραφίες, ἔργα τοῦ ὀσίου Σάββα, καθὼς ἐπίσης καί πολλές φορητές εἰκόνες. Ἀσκήθηκε ἐπίσης καί στή Λαύρα τοῦ Ἁγίου Σάββα τοῦ Ἠγιασμένου. Τό 1894, κατόπιν εὐλογίας τοῦ ἡγουμένου τῆς μονῆς Χοζεβᾶ Καλλινίκου, ἐπέστρεψε στό Ἅγιον Ὅρος, στή Σκήτη Ἁγίας Ἄννης, κοντά στόν ἱερομόναχο Ἀνθιμο, προκειμένου νά ἐξασκηθεῖ περισσότερο στήν ἀγιογραφία. Ἀπό τόν Ἄθωνα ἀναχώρησε μετά τριετία γιά τά Ἱεροσόλυμα, ὅπου τό 1902 χειροτονήθηκε διάκονος καί τό ἐπόμενο ἔτος πρεσβύτερος. Παράλληλα διακονεῖ μέχρι τό ἔτος 1906 ὡς ἐφημέριος στή Θεολογικὴ Σχολή τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, ὅπου γνωρίζεται μέ τόν ἀρχιμανδρίτη Χρυσόστομο Παπαδόπουλο, τόν μετέπειτα ἀρχιεπίσκοπο Ἀθηνῶν.

Στήν περίοδο 1907-1916 βρέθηκε πάλι στό Ἅγιον Ὅρος καί στή συνέχεια ἐπισκέφθηκε τήν Πάτμο, ὅπου διέμεινε δύο χρόνια. Σώζονται μάλιστα στό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου δύο παραστάσεις πού ἱστορήσε ἐκεῖ ἀνάμεσά τους, τοιχογραφία τοῦ ἀββᾶ Σισώη. Ἰστορήσε ἐπίσης καί τήν ἐφέστιο εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου στόν Κάμπο Πάτμου. Κατόπιν ὅμως προσκλήσεως τοῦ ἁγίου Νεκταρίου Πενταπόλεως, ἀναχώρησε γιά τήν Αἴγινα, ὅπου διακόνησε ὡς ἐφημέριος στή μονή Ἁγίας Τριάδος, διακονώντας ἐπίσης καί τόν ἅγιο ἱεράρχη στίς ἀνάγκες του. Γιά τήν διακονία του αὐτή στόν ἅγιο Νεκτάριο, ἀναφέρει ὁ ἴδιος ὅτι μιὰ μέρα βρέθηκε στήν Ἀθήνα, προκειμένου νά προμηθευτεῖ χρώματα γιά τή ζωγραφική του. Στόν δρόμο τόν συνάντησε ἕνας γνωστός του, πνευματικοπαῖδι τοῦ ἁγίου Νεκταρίου. Τοῦ εἶπε: «Τό ξέρεις ὅτι ὁ ἅγιος Πενταπόλεως εἶναι στήν Αἴγινα; – Ναι, τό ἔμαθα», τοῦ ἀπάντησε. «Τόν ἤκουσα πού εἶπε, “ὁ π. Σάββας νά ἔλθει ἐδῶ”. – Ἐ νά πάω, νά πάω. Σηκώθηκα λοιπόν, πῆγα ἐκεῖ. Ἐμείνα μαζί του χρόνια, τόν περιποι-

ήθηκα, τοῦ μαγείρευα, ἐρχόμενον σέ ἐπαφή μέ τόν ἅγιο Πενταπόλεως. Ἐγνώρισα τήν ἀρετή του...».

Παράλληλα ὁ ἅγιος Σάββας ἀγιογραφοῦσε φορητές εἰκόνες γιά τίς ἀνάγκες τῆς Μονῆς, ἐνῶ δίδασκε καί τίς μοναχές τήν ἱερά τέχνη. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι μετά τήν ὀσιακή κοίμησή του ἁγίου Νεκταρίου, ὁ ἅγιος Σάββας εἶναι ἐκεῖνος πού θά ἀγιογραφήσει τήν πρώτη εἰκόνα του. Θά πρέπει ὅμως ἐδῶ νά σημειώσουμε ὅτι ἡ μέχρι σήμερα ἐρευνά μας δέν ἔχει ἐντοπίσει τήν συγκεκριμένη εἰκόνα. Περί τό 1926 ἤ 1928 ἀναχώρησε γιά τήν Κάλυμνο καί ἐξήσθη στή μονή Ἀγίων Πάντων μέχρι τήν κοίμησή του τό 1948. Ἀγιοκατατάχθηκε τό ἔτος 1992. Σύμφωνα μέ τή μέχρι σήμερα ἐρευνά μας, ἔργα τοῦ ἁγίου Σάββα βρίσκονται στή μονή Ἀγίας Τριάδος στήν Αἴγινα, στή μονή Ἀγίου Ἰωάννου Θεολόγου στήν Πάτμο, στή μονή Ἀγίων Πάντων στήν Κάλυμνο, στή μονή Ἀγίας Αἰκατερίνης στήν Κάλυμνο καί στή μονή Ἀγίου Γεωργίου Χοτζεβᾶ στήν Ἱερσόλυμα.

Ἀπό τό σύνολο τῶν ἔργων αὐτῶν, γιά τίς ἀνάγκες τῆς παρούσας εἰσήγησής, παραθέτουμε σέ πρώτη παρουσίαση ἕξι ἄγνωστες καί ἀδημοσίευτες ἐνυπόγραφες φορητές εἰκόνες τοῦ ἁγίου Σάββα ἀπό τή μονή Ἀγίας Τριάδος στήν Αἴγινα. Ὁ ἴδιος συνήθως ὑπέγραφε τά ἔργα του μέ τό ἀρχικό γράμμα τοῦ ὀνόματός του «Σ». καί τή συντομογραφία τῆς λέξης ἱερομόναχος «Ἱερμ.»: α) Ἁγιο Μανδήλιο, ἔργο τοῦ ἔτους 1922 (Εἰκ. 10), πού ἱστορήθηκε ἀπό τόν ἅγιο Σάββα στό ἐργαστήριό του στήν ἱερά Μονή Ἀγίας Τριάδος, καί τό ὁποῖο δωρήθηκε στή μοναχή Χαριτίνη, ὅπως δηλώνεται καί στήν ἐπιγραφή: «Δωρεῖται τῇ Μοναχῇ Χαριτίνῃ», «Ἐκ τῆς ἐν Αἰγίνῃ Γυναικείας Ἱερᾶς Μονῆς τῆς Ἀγίας Τριάδος. 1922. Σ. Ἱερμ.»]. β) Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, τοῦ ἔτους 1920. γ) Ἀρχάγγελος Γαβριήλ, τοῦ ἔτους 1920. δ) Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγῆ, τοῦ ἔτους 1925 (Εἰκ. 11). ε) Ἀγία Βαρβάρα, τοῦ ἔτους 1927 καί στ) Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου, τοῦ ἔτους 1920, πού κοσμεῖ βημόθυρο παρεκκλησίου. Στό κάτω δεξιό μέρος τῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου σημειώνεται: «Ἐγγραφή διά χειρός Σάββα ἱερομόναχου 1920».

Ἀναφορά γίνεται, τέλος, στόν ἅγιο Σωφρόνιο τοῦ Ἑσσεξ (1896-1993). Ὁ ρωσικῆς καταγωγῆς αὐτός ἱερομόναχος ἐξήσθη στό Ἅγιον Ὄρος τήν περίοδο 1925-1959, ἀσκούμενος κυρίως στή μονή Ἀγίου Παντελεήμονος, καθοδηγούμενος ἀπό τό 1929 μέχρι τό 1938 πνευματικά ἀπό τόν ὄσιο Σιλουανό τόν Ἀθωνίτη, στήν Καρούλια τῆς Μεγίστης Λαύρας (1938), ἀλλά καί σέ ἡσυχαστήρια στήν ὄρια τῆς μονῆς Ἀγίου Παύλου, ὅπως τό Κάθισμα Ἀγίας Τριάδος πλησίον τοῦ ἀρσανᾶ τῆς Μονῆς. Παράλληλα διακόνησε ὡς Πνευματικός τούς πατέρες τῶν μονῶν Ἀγίου Παύλου, Γρηγορίου, Σίμωνος Πέτρας καί Ξενοφώντος ἀλλά καί σκητῶν καί κελίων τοῦ νοτιοδυτικοῦ Ἄθωνα. Ἀργότερα ἀναχώρησε γιά τήν Εὐρώπη, ὅπου στήν κομητεία τοῦ Ἑσσεξ τῆς Ἀγγλίας τό 1959 καί σέ ἡλικία 63 ἐτῶν ἴδρυσε τή μονή Τιμίου Προδρόμου, στήν ὁποία καί ἐξήσθη μέχρι τήν

οσιακή κοίμησή του (1993) σέ ηλικία 97 ἐτῶν. Ἐκεῖ ἀνέλαβε τό ἔργο τοῦ ἁγιογράφου γιά τίς ἀνάγκες τῆς Μονῆς του. Πολύ πλούσιο καί μέ πρωτοπόρες θεολογικές διαστάσεις θεωρεῖται τό συγγραφικό του ἔργο. Ἄγιοκατατάχθηκε τόν Νοέμβριο τοῦ 2019.

Ὁ ἅγιος Σωφρόνιος εἶχε ἀπό νέος ἔφεση στή ζωγραφική, ἀπό τήν ἐποχή πού σπούδαζε τό 1918 στά Ἀνώτερα Κρατικά Καλλιτεχνικά Ἐργαστήρια τῆς Μόσχας καί ἀργότερα, ὅταν σέ ηλικία 25 ἐτῶν ταξίδεψε στό Παρίσι ὅπου ἔζησε μέχρι τό 1925, καταφέροντας νά γίνει δεκτός στούς ἐκεῖ καλλιτεχνικούς κύκλους. Ἐλαβε μάλιστα μέρος σέ συλλογικές Ἐκθέσεις μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Κι ἐνῶ ἡ ζωή καί τά συγγράμματα τοῦ ἁγίου Σωφρονίου εἶναι ἐπαρκῶς γνωστά σήμερα, ἡ καλλιτεχνική συμβολή καί ἡ πορεία του στήν τέχνη παρέμειναν σέ μεγάλο βαθμό ἀνεξερευνητα μέχρι πρόσφατα. Τελευταῖα ἔχουμε τίς μελέτες τῆς μοναχῆς Γαβριέλας πού φωτίζουν τό ζωγραφικό κυρίως ἔργο του¹. Στήν μερική ἀάλυψη αὐτοῦ τοῦ κενοῦ προσπαθεῖ νά συμβάλει ἡ ἔρευνά μας, πού ἐστιάζει κυρίως στό εἰκονογραφικό του ἔργο.

Ὁ ὁσιος Σωφρόνιος, παρότι εἶχε τήν πεποίθηση ὅτι ἡ ἁγιογραφική παράδοση ἔχει ἀναπτύξει στό πέρασμα τῶν αἰῶνων κανόνες πού ὄντως ἀξίζε νά κατανοηθοῦν καί νά τηρηθοῦν, πίστευε παράλληλα ὅτι ὑπῆρχε ἀνάγκη νά δημιουργηθοῦν εἰκόνες καί γενικά κάθε μορφῆς διάλογοι μέσω τῆς τέχνης, γιά νά λειτουργήσουν ὡς γλώσσα προσέγγισης τῶν σύγχρονων ἀνθρώπων. Ἡ ἡσυχαστική ζωή του στό Ἅγιον Ὄρος τόν κατέστησε σπάνια περίπτωση ζωγράφου-ἡσυχαστή, πού ζωγραφίζει μέσα στήν ἐμπειρία τῆς χάριτος. «Γιά νά γίνει κάποιος καλλιτέχνης γνήσιος ζωγράφος-πνευματοφόρος, εἶναι ἀπαραίτητο νά δεῖ στήν πείρα τῆς ζωῆς του τόν ἀνθρώπο μεταμορφωμένο ἀπό τήν κάθοδο τοῦ Ἁγίου Πνεύματος σέ αὐτόν», δίδασκε ὁ ὁσιος Σωφρόνιος, ὁ ὁποῖος θεωροῦσε τή δημιουργία τῆς εἰκόνας ὡς ἔργο χάριτος. Δίδασκε ἐπίσης ὅτι ζωγραφίζοντας τοὺς Ἁγίους ἀρχίζουμε νά τοὺς γνωρίζουμε ἀληθινά. «Ἡ ἁγιογραφία εἶναι ἀληθινή πατρολογία», συμπλήρωνε. Πλούσιο εἶναι τό εἰκονογραφικό του ἔργο (σχέδια μέ μολύβι σέ χαρτί, τοιχογραφίες, φορητές εἰκόνες) πού κατέλιπε κυρίως στό μοναστήρι τοῦ Ἑσσεξ.

Ἄς σταθοῦμε ὅμως γιά λίγο στίς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ πού ἰστόρησε ὁ θεολόγος ἅγιος Σωφρόνιος, ὅπως τόν Κύριο στόν Μυστικό Δεῖπνο καί τόν Κύριο ἐν Δόξῃ. Γιά τόν ἅγιο Σωφρόνιο καμία εἰκόνα δέν ἦταν πῶς σημαντική ὅσο ἡ εἰκόνα τοῦ ἰδίου τοῦ Χριστοῦ. Μέσα ἀπό τή διαρκῆ ἀναζήτηση τοῦ Χριστοῦ καί τή λαχτάρα γιά στενή ἐπαφή μαζί Του, εἶχε πάντοτε τήν ἀγωνία νά ἀπεικονιστεῖ τό πρόσωπό Του μ' ἕναν σωστό τρόπο, τόσο στήν ἐσωτερική ζωή ὅσο καί

¹ Ἡ ἀναζήτηση τῆς τελειότητας στόν Κόσμο τῆς Τέχνης: Ἡ καλλιτεχνική πορεία τοῦ πατρός Σωφρονίου (2014), Ἡ Τέχνη καί ἡ Ζωή τοῦ πατρός Σωφρονίου (2016) καί Ἡ Ζωγραφική ὡς Προσευχή: Ἡ Τέχνη τοῦ πατρός Σωφρονίου Ζαχάρωφ (2017). <https://www.orthodoxartsjournal.org/author/christabel-anderson>

στήν εικονογραφία. Ἔλεγε ὅτι, «Ἀναζητοῦμε τὴν πνευματικὴ ὁμορφιά, ὅταν ζωγραφίζουμε τὸν Χριστό, τὴ Θεοτόκο καὶ τοὺς Ἁγίους. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὡς ἓνας συνηθισμένος ἄνθρωπος. Θὰ μπορούσε νὰ βρισκεται σέ πλήθη ἀνθρώπων χωρὶς νὰ Τὸν παρατηρεῖ κανεὶς. Ἀλλὰ ἡ πνευματικὴ Του ὁμορφιά εἶναι πολὺ μεγάλη». Ὁ ἅγιος Σωφρόνιος ἀνέκαθεν ἔδινε ἰδιαίτερη ἔμφαση στήν ταπείνωση τοῦ Χριστοῦ. Δίδασκε ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ «πρέπει νὰ ἔχει μίαν ταπεινὴν ἔμφάνιση, πού νὰ Τὸν δείχνει ὡς Σωτῆρα τοῦ κόσμου. Ἡ εἰκόνα Του πρέπει νὰ ἐμπνέει καὶ νὰ ἀνακουφίζει, εἰδικὰ σέ αὐτοὺς τοὺς ταραγμένους σύγχρονους καιροὺς. Οἱ αὐστηρές, καταδικαστικὲς εἰκόνες τῶν προηγούμενων αἰώνων δὲν εἶναι κατάλληλες γιὰ τὴν ἐποχὴ μας», δίδασκε.

Γιὰ τὴν πληρότητα τῆς παρούσας εἰσήγησης, παραθέτουμε ἕξι ἀδημοσίευτες φορητές εἰκόνες τοῦ ὁσίου Σωφρονίου πού φυλάσσονται στήν ἀθωνικὴ μονὴ Ἁγίου Παύλου. Ἄν καὶ οἱ εἰκόνες εἶναι ἀνυπόγραφες, ἐν τούτοις στήν παράδοση τῆς Μονῆς καὶ ἀπὸ ἀρχαιακὲς μαρτυρίες γνωρίζουμε ὅτι προέρχονται ἀπὸ τὸν χρωστήρα τοῦ ὁσίου Σωφρονίου. Ἰστορήθηκαν τὴν περίοδο 1941-1943, ὅταν ὁ Ἅγιος ἀσκέτο στὸ ἀγιοπαυλικὸ Κάθισμα τῆς Ἁγίας Τριάδος, κατόπιν παραγγελίας τοῦ τότε καθηγουμένου τῆς Μονῆς Σεραφεῖμ. Ἡ θεματολογία τῶν εἰκόνων συνδέεται εἴτε μὲ τὴν ὑπαρξὴ ἱερῶν λειψάνων τῶν εἰκονιζομένων ἁγίων στὴ Μονὴ εἴτε μὲ τὸν ἅγιο Σεραφεῖμ Φαναρίου, προστάτη Ἅγιο τοῦ ἀφιερωτοῦ τῶν εἰκόνων καθηγουμένου Σεραφεῖμ: α) «Ὁ θεῖος χορὸς τῶν Ἁγίων ἐνδόξων καὶ καλλινίκων Νεομαρτύρων τῶν μετὰ τὴν Ἄλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως μαρτυρησάντων» (Εἰκ. 12). Μία σύνθεση πού μπορεῖ μὲν νὰ ἀκολουθεῖ τὸ καθιερωμένο εἰκονογραφικὸ πρότυπο τῶν ἁγίων Νεομαρτύρων, ἔχει ὅμως καὶ στοιχεῖα κοσμικῆς ζωγραφικῆς, τὴν ὁποία κατεῖχε ἄριστα ὁ ἅγιος Σωφρόνιος. Στὸ κάτω μέρος διαβάζουμε τὴν ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή: «Δέησις τοῦ πανοσιολογιωτάτου ἁγίου ἀρχιμανδρίτου κυρίου κου Σεραφεῖμ Καθηγουμένου τοῦ Ἱεροῦ Κοινοβίου Ἁγ. Παύλου. Ἐν Ἁγίῳ Ὁρει Ἄθω σωτήριον ἔτος 1942». β) Οἱ ἅγιοι Σεραφεῖμ Φαναρίου, Νικόλαος καὶ Σεραφεῖμ ὁ ἐκ Λεβαδείας (Εἰκ. 13). γ) Οἱ ἅγιοι Νήφων Κωνσταντινουπόλεως καὶ Μιχαὴλ Συνάδων, πού ἱστορήθηκε τὸ ἔτος 1941 (Εἰκ. 14). δ) Οἱ ἅγιες ὁσιομάρτυς Ἀναστασία ἡ Ρωμαία, μεγαλομάρτυς Ἀναστασία ἡ Φαρμακολύτρια καὶ ὁσιομάρτυς Εὐγενία (Εἰκ. 15). ε) Ἡ ὑπὸ Ἡρώδου καθαίρεσις τῶν ἁγίων Νηπίων ἐν τῇ Βηθλεέμ (Εἰκ. 16). Φέρει τὴν ἐπιγραφή: «Δέησις τοῦ πανοσιολογιωτάτου ἀρχιμανδρίτου κυρίου κου Σεραφεῖμ Καθηγουμένου Ἱ. Κοινόβιον Μονῆς Ἁγίου Παύλου ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὁρει Ἄθω 1943». Πρόκειται γιὰ μίαν πρωτότυπη σύνθεση, στήν ὁποία διαφαίνεται ἡ σχεδιαστικὴ ικανότητα τοῦ ζωγράφου της. στ) Ὁ ἅγιος μεγαλομάρτυς Ἰάκωβος ὁ Πέρσης (Εἰκ. 17)².

² Εὐχαριστίες στὴ μονὴ Ἁγίου Παύλου γιὰ τὴν ἀποστολὴ καὶ τὴν εὐλογία δημοσίευσης τῶν εἰκόνων.

Ἄρκετά ἔχουν γραφεῖ γιά τίς μεγάλες αὐτές ἀγιορείτικες μορφές τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ἀναφορικά ὅμως μέ τήν πλευρά τους ὡς καλλιτεχνῶν καί συγκεκριμένα ὡς ἀγιογράφων, δέν ὑπῆρχε μέχρι πρόσφατα κάποια ιδιαίτερη μελέτη. Πρόκειται γιά πνευματοφόρους ἀγιογράφους, πού σέ ὅλες τίς φάσεις τῆς ζωῆς τους πηγάζει τό προσωπικό ἀγιογραφικό τους ὕφος, τό ὁποῖο ἀσφαλῶς εἶναι εἰκαστική καταγραφή τῆς μακρόχρονης ἀγιαστικῆς ζωῆς τους. Οἱ πλευρές τῆς ζωῆς τους ἦταν ἀδιαχώριστες ἀπό τίς ἐμπειρίες τους ὡς ζωγράφων. Καί ἀσφαλῶς ἡ ὀλοκληρώσή τους ὡς προσώπων εἶχε ἀντίκτυπο καί στήν εἰκονογραφική τους τέχνη. Δεδομένου ὅτι εἶναι ἀδύνατον νά ἀπεικονιστεῖ ἡ ἐσωτερική πνευματική κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου, ἡ εἰκόνα ἐπικεντρώνεται ἀποκλειστικά στήν ἐσωτερική ζωή τῶν εἰκονιζόμενων ἀγίων, στήν κατάσταση τῆς ψυχῆς τους, στήν ἀναζήτηση τοῦ πνευματικοῦ τους κάλλους. Ἡ παροῦσα εἰσηγήση ἐπιχείρησε νά φωτίσει αὐτήν τήν πλευρά τοῦ βίου τους καί καθῶς δέν ἀποδίδει ὀλοκληρωμένη καί πλήρη εἰκόνα γιά τό θέμα αὐτό, συνιστᾶ ταπεινό εἰσαγωγικό ἐγχείρημα καί ἀφετηρία γιά ἕνα πεδίο μελέτης, πού εὐελπιστοῦμε, σὺν Θεῷ, ὅτι θά ἀποβεῖ πληρέστερο στό προσεχές μέλλον.

Summary

HOLY ICON PAINTERS FROM MOUNT ATHOS (19th-20th century).
REFLECTIONS OF ETERNITY VIA AN APPROACH
TO THEIR ICONOGRAPHICAL WORK

Since St. Luke the Evangelist and the first icon painter, a lot of Saints of the Orthodox Church were icon painters too. The aim of this study is to present unknown and unpublished icons of three recent Hagiorite Saints, two Greeks and one Russian: St. Daniel Katounakiotis, St. Savvas of Kalymnos and St. Sophrony of Essex. Saint Daniel studied the art of icon painting at St. Panteleimon Monastery of Mt. Athos. In 1881 he founded the Hermitage of "The holy Fathers" at Katounakia where a small fraternity was gathered having as their main task the painting of icons. Fourteen of his icons are presented, dated between 1895 and 1908. Four of them come from Karvali and five from Prokopion, heirlooms of the Greek refugees of Asia Minor. St. Savvas of Kalymnos studied icon painting at the Athonite Skete of St. Anne and later he founded a monastery in Kalymnos Island. Six icons painted by him, painted during 1920-1927, are treasured at the Monastery of the Holy Trinity-St. Nektarios in Aegina Island. St. Sophrony of Essex studied painting in Moscow, lived in Mt. Athos and founded the Monastery of St. John the Baptist in Essex. At the Athonite Monastery St. Paul six icons painted by him during 1941-1943 are described. All of these icons follow the Western-Russian style of icon painting. A lot has been written about the life of these Saints but almost nothing about them as artists. It is obvious that the spiritual status of these holy figures is mirrored at their icons.

Είχ. 1. Άγιον Όρος.
Κατουνάκια. Ήσυχαστήριο
Άγιορειτών Πατέρων.
Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα.
Φορητή εικόνα. 1895.
Έργο άγιου Δανιήλ
Κατουνακιώτου.



Είχ. 2. Άγιον Όρος.
Κατουνάκια. Ήσυχαστήριο
Άγιορειτών Πατέρων.
Άγιος Σπυρίδων.
Φορητή εικόνα. 1895.
Έργο άγιου Δανιήλ
Κατουνακιώτου.



Είχ. 3. Άγιον Όρος.
Κατουνάκια. Ήσυχαστήριο
Άγιορειτών Πατέρων.
Άγιοι Άνάργυροι Κοσμάς
καί Δαμιανός.
Φορητή εικόνα. 1889.
Έργο άγίου Δανιήλ
Κατουνακιώτου.



Είχ. 4α. Άγιον Όρος.
Κατουνάκια. Ήσυχαστήριο
Άγιορειτών Πατέρων.
Χριστός Παντοκράτωρ.
Φορητή εικόνα. 1908.
Έργο άγίου Δανιήλ
Κατουνακιώτου.

Εικ. 4β. Άγιον Όρος.
Κατουνάκια. Ήσυχαστήριο
Άγιορειτών Πατέρων.
Θεοτόκος Ήδηγήτρια.
Φορητή εικόνα. 1908.
Έργο άγιου Δανιήλ
Κατουνακιώτου.



Εικ. 5. Νέα Καρβάλη,
Ίστορικό και Έθνολογικό
Μουσείο Έλλήνων τής
Καππαδοκίας. Χριστός
Παντοκράτωρ. Φορητή
εικόνα. 1897. Έργο άγιου
Δανιήλ Κατουνακιώτου.



Εικ. 6. Νέα Καρβάλη,
 Ίστορικό καί Έθνολογικό
 Μουσείο Έλλήνων τής
 Καππαδοκίας.
 Θεοτόκος Ώδηγήτρια.
 Φορητή εικόνα. 1897.
 Έργο αγίου Δανιήλ
 Κατουνακιώτου.



Εικ. 7. Νέα Καρβάλη,
 Ίστορικό καί Έθνολογικό
 Μουσείο Έλλήνων
 τής Καππαδοκίας.
 Άγ. Ίωάννης ο Πρόδρομος.
 Φορητή εικόνα. 1897.
 Έργο αγίου Δανιήλ
 Κατουνακιώτου.

Εικ. 8. Νέα Καρβάλη,
 Ίστορικό καί Έθνολογικό
 Μουσείο Έλλήνων τής
 Καππαδοκίας. Η Ανάληψις
 του Σωτήρος. Φορητή εικόνα
 (λεπτομέρεια). 1897.
 Έργο άγιου Δανιήλ
 Κατουνακιώτου.



Εικ. 9. Νέο Προκόπι Εύβοίας.
 Προσκυνηματικός ιερός ναός
 Άγ. Ιωάννου του Ρώσου.
 Ο άγιος Χαράλαμπος.
 Φορητή εικόνα. 1903. Έργο
 άγιου Δανιήλ Κατουνακιώτου.



Είκ. 10. Αίγινα.
 Ί. Μ. Ἀγίας Τριάδος.
 Τό Ἅγιο Μανδήλιον.
 Φορητή εἰκόνα. 1922.
 Ἔργο ἁγίου Σάββα
 τοῦ ἐν Καλύμνῳ.



Είκ. 11. Αίγινα.
 Ί. Μ. Ἀγίας Τριάδος.
 Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγῆ.
 Φορητή εἰκόνα. 1925.
 Ἔργο ἁγίου Σάββα
 τοῦ ἐν Καλύμνῳ.