

8 — ΥΛΙΚΟ, ΦΥΣΙΚΟ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ
ΣΤΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΟΣΜΟ

Μαρία Βασιλάκη

ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥΣ
ΟΔΗΓΟΥΣ ΣΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΤΩΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

ΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ



ΙΔΡΥΜΑ ΓΟΥΛΑΝΔΡΗ-ΧΟΡΝ

ISBN 960-7079-45-0

Ἡ Μαρία Βασιλάκη εἶναι πτυχιούχος τοῦ Τμήματος Ἱστορίας - Ἀρχαιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Μεταπτυχιακές σπουδές στὸ Courtauld Institute of Art τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Λονδίνου. Διδακτορική διατριβὴ μὲ θέμα *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete*, μιὰ ἐκκλησία τοῦ 14ου αἰώνα στὴν Κρήτη.

Ἀπὸ τὸ 1988 διδάσκει Βυζαντινὴ Τέχνη στὸ Πανεπιστήμιο Κρήτης. Ἐπιστημονικὸς συνεργάτης τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἔχει ἀσχοληθεῖ ιδιαίτερα μὲ τὴ μελέτη εἰκόνων τοῦ Μουσείου καθὼς καὶ μὲ τὴ συλλογὴ ἀνθιβόλων, δηλ. τῶν σχεδίων ζωγραφικῆς τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων.

Τὸ ἐρευνητικὸ της πεδίο ἐστιάζεται στὴ μελέτη τῆς Ὑστεροβυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ ιδιαίτερα στὴ μελέτη τῆς ζωγραφικῆς τῶν εἰκόνων στὴ Βενετοκρατούμενη Κρήτη. Μελέτες της ἔχουν δημοσιευτεῖ σὲ ἑλληνικὰ καὶ ξένα ἐπιστημονικὰ περιοδικά.

ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥΣ
ΟΔΗΓΟΥΣ ΣΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΤΩΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

ΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Copyright 1995
ΙΔΡΥΜΑ ΓΟΥΛΑΝΔΡΗ - ΧΟΡΝ
Μάρκου Αύρηλίου 5, Πλάκα - 105 56 'Αθήνα
τηλ. 32.19.196

ISBN 960-7079-45-0

Μαρία Βασιλάκη

ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥΣ
ΟΔΗΓΟΥΣ ΣΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
ΤΩΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

ΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ



ΙΔΡΥΜΑ ΓΟΥΛΑΝΔΡΗ-ΚΟΡΝ
ΑΘΗΝΑ 1995

ΕΝΑ ΕΡΩΤΗΜΑ πού συχνά απασχολεῖ τοὺς μελετητὲς τῆς βυζαντινῆς τέχνης εἶναι τὸ ἂν οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι διέθεταν κάποια σχέδια ἢ ὁδηγίες γιὰ νὰ μποροῦν νὰ ἀπεικονίσουν μιὰ παράσταση ἢ μιὰ μεμονωμένη μορφή. Τὸ ἐρώτημα γίνεται ιδιαίτερα εὐλογο στὴν περίπτωση πού δὲν μιλάμε γιὰ συνηθισμένες καὶ γνωστότατες παραστάσεις, ὅπως εἶναι μιὰ σκηνὴ Γεννήσεως ἢ Σταυρώσεως, πού ὁ κάθε βυζαντινὸς ζωγράφος μποροῦσε καὶ ἀπὸ μνήμης νὰ ἀπεικονίσει, ἀλλὰ γιὰ παραστάσεις πιὸ ἀσυνήθιστες. Γιὰ παράδειγμα, θεωροῦμε λογικὸ ἕνας ζωγράφος νὰ ἦταν σὲ θέση, χωρὶς καμιὰ βοήθεια, νὰ ἀπεικονίσει μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ βίο τοῦ ἁγίου Γερασίμου τοῦ Ἰορδανίτη ἢ τὴ μορφή τοῦ ἁγίου Τάραχου; Καὶ τί ἔκανε στὴν περίπτωση πού ἕνα καινούργιο εἰκονογραφικὸ θέμα καθιερωνόταν ἢ ὅταν ἡ εἰκονογραφία ἐνὸς ἤδη γνωστοῦ θέματος δεχόταν κάποιες ἀλλαγές καὶ τροποποιήσεις; Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἀπὸ ποῦ ἀντλοῦσε τὶς πληροφορίες του καὶ αὐτὲς ποιά μορφή εἶχαν; Ἦταν γραπτὲς ὁδηγίες; Μήπως

διέθετε κάποιου είδους εικονογραφικό οδηγό ή εικονογραφικό εύρετήριο; Ή μήπως απλώς χρησιμοποιούσε προσωπικές του σημειώσεις και σχέδια; Τέτοιου είδους έρωτήματα θα επιχειρήσει να διερευνήσει το κείμενο που ακολουθεί, χωρίς να φιλοδοξεί να προσφέρει τίποτα περισσότερο από απλές νύξεις και έπισημάνσεις σε ένα τεράστιο θέμα.

Αναζητώντας τις αποδείξεις εκείνες που θα έδιναν απαντήσεις στο έρώτημα το σχετικό με το αν υπήρχαν εικονογραφικοί οδηγοί στο Βυζάντιο και αυτοί ποιά μορφή είχαν, διαπιστώνουμε πώς θα πρέπει κατ' αρχήν να κινηθούμε στο χώρο των ένδειξεων για να πάρουμε κάποιες απαντήσεις. Γιατί ένδειξεις υπάρχουν και μπορούν να αξιοποιηθούν.

Έ ν δ ε ι ξ η Π ρ ώ τ η : Στο Βίο του αγίου Παγκρατίου του Ταυρομενίου περιέχεται μιὰ πληροφορία που αξίζει να προσεχτεί ιδιαίτερα. Το κείμενο χρονολογείται στον 8ο αί., αλλά τὰ γεγονότα που μάς διηγείται τοποθετούνται στα χρόνια του αποστόλου Πέτρου, μαθητής του οποίου θεωρείται ότι υπήρξε ο Παγκράτιος.¹ Σύμφωνα με τὴ διήγηση

1. Σύντομη αναφορά στο κείμενο του Βίου του αγίου Παγκρατίου του Ταυρομενίου υπάρχει στο βιβλίο του Cyril Mango, *The Art of the*

του Βίου, ο απόστολος Πέτρος απέστειλε τον Παγκράτιο μαζί με το μαθητή του Μαρκιανό στη Σικελία για να διαδώσουν και εκεί το κήρυγμα του ευαγγελίου και να οικοδομήσουν εκκλησίες. Για το σκοπό αυτό τους έφοδίασε με όλα εκείνα που έκρινε πώς θα τους ήταν απαραίτητα, δηλαδή με άπασαν εκκλησιαστικήν κατάστασιν, όπως αναφέρει το κείμενο. Στη συνέχεια μάς απαριθμεί τί ήταν αυτά: ...τόμους δύο των θείων μυστηρίων, ευαγγέλια δύο, αποστόλους δύο, ους εκήρυξεν ο μακάριος Παῦλος

Byzantine Empire 312-1453, Sources and Documents in the History of Art Series, Englewood Cliffs, New Jersey 1972, σελ. 137-138. Έκτενη τμήματα του Βίου δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά στα τέλη του 19ου αί. από τον A. N. Veselovskij, «Iz istorii Romana i rovesti», *Sbornik otdelenija russkago iazyka i slovesnosti imperatorskoj akademii nauk*, X1/2 (1896), σελ. 1-64. Το ενδιαφέρον για το κείμενο του Βίου του αγίου Παγκρατίου αναζωπυρώνεται μόλις στη δεκαετία του 1980. Συγκεκριμένα, στα 1986 δημοσιεύτηκε το άρθρο των M. van Esbroeck - U. Zanetti, «Le dossier hagiographique de S. Pancrace de Taormine», *Atti del Convegno di Studi «Storia della Sicilia e tradizione agiografica nella tarda antichità»*, Catania 1986, σελ. 155-171. Επίσης, την ίδια χρονιά (1986) υποβλήθηκε στο Πανεπιστήμιο της Όξφόρδης διδακτορική διατριβή με θέμα το Βίο του αγίου Παγκρατίου. Cynthia Jean Stallman, *The Life of S. Pancratius of Taormina*, D. Phil thesis University of Oxford 1986. Παρά τον ξαφνικό θάνατο της Stallman, το κείμενο της διατριβής πρόκειται σύντομα να εκδοθεί στη σειρά Byzantina Australiensia. Τη διατριβή αυτή έθεσε στη διάθεσή μου ο καθ. Cyril Mango, που και από αυτή τὴ θέση εύχαριστώ θερμά.

ὁ ἀπόστολος, δύο δισκοπότηρα ἀργυρᾶ, δύο σταυρούς ἔχοντας ράβδους κεδρίνους, τὴν διακόσμησιν τῆς ἐκκλησίας, ἤγουν τὴν εἰκόνα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, τὴν Παλαιάν τε καὶ τὴν Νέαν Διαθήκην, ἃ ἐγένοντο κατὰ κέλευσιν τῶν ἁγίων ἀποστόλων... Καὶ ὁ ἀπόστολος Πέτρος, σύμφωνα πάντα μετὰ τὴν διήγησιν τοῦ Βίου, ζήτησε ἀπὸ τὸν Παγκράτιο καὶ τὸν Μαρκιανὸ ἀφοῦ οἰκοδομήσουν ἐκκλησίες νὰ τίς διακοσμήσουν σύμφωνα μετὰ τοὺς πίνακες, πού ὁ ζωγράφος Ἰωσήφ εἶχε ἐκτελέσει κατὰ παραγγελία τοῦ ἀποστόλου. Οἱ πίνακες αὐτοὶ περιεῖχαν ὁλόκληρην τὴν ἱστορίαν τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Χριστοῦ, δηλαδή τὰ γεγονότα ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμόν μέχρι καὶ τὴν Ἀνάληψιν. Καὶ ὁ ἀπόστολος, ἀφοῦ πῆρε στὰ χέρια του τοὺς πίνακες, τοὺς ἀνοίξε καὶ ἐξήγησε σὲ αὐτοὺς τὰ παρακάτω: θεῖναι μὲν πρῶτον τὸν εὐαγγελισμόν, τὴν γέννησιν, τὸ πῶς ἐβαπτίσθη ὑπὸ τοῦ προδρομοῦ, τοὺς μαθητάς, τὰς ἰάσεις, τὴν προδοσίαν, τὴν σταύρωσιν, τὴν ταφήν, τὴν ἐκ τοῦ Ἄδου ἔγερσιν, τὴν ἀνάληψιν· ταῦτα πάντα ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ διακοσμεῖτε, ἵνα ὁρῶντα τὰ πλήθη τῶν εἰσιόντων, ὑπόμνησιν τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ κυρίου λαμβάνοντες...

Τί νὰ ὑπονοεῖ λοιπὸν τὸ κείμενον μετὰ τὴν διακόσμησιν τῆς ἐκκλησίας καὶ τί μετὰ τοὺς πίνακες, πού

περιεῖχαν τίς σημαντικότερες εὐαγγελικὰς σκηνὰς (Εὐαγγελισμόν, Γέννησιν, Βάπτισιν κ.λπ.) καθὼς καὶ θαύματα θεραπειῶν καὶ πού θὰ ἀποτελοῦσαν γιὰ τὸν Παγκράτιο καὶ τὸν Μαρκιανὸ τὸν ὁδηγὸ γιὰ νὰ διακοσμήσουν τίς ἐκκλησίες; Εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ βρισκόμαστε μπροστὰ στὴν παλαιότερη μαρτυρία γιὰ τὴν ὑπαρξὴ εἰκονογραφικῶν ὁδηγῶν. Τὴν ὑπόθεσιν ἐνισχύει καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ πίνακες αὐτοὶ ἀποκαλοῦνται χαρτῶοι σὲ ἄλλο σημεῖον τῆς διήγησιν τοῦ Βίου. Θὰ πρέπει δηλαδή νὰ φανταστοῦμε μιὰ σειρὰ φύλλων παπύρου μετὰ τίς ἀπεικονίσεις τῶν σημαντικότερων γεγονότων τῆς Ἐνσαρκώσεως τοῦ Χριστοῦ, ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμόν μέχρι τὴν Ἀνάληψιν. Τώρα τὸ ἂν οἱ χαρτῶοι αὐτοὶ πίνακες ἦσαν λυτὰ φύλλα ἢ εἶχαν τὴν μορφήν συγκροτημένου εἰκονογραφικοῦ ὁδηγοῦ, δὲν μποροῦμε ἀπὸ πουθενὰ νὰ τὸ συμπεράνουμε.

Ἐνδειξὴ Δεύτερη. Στὰ 1938 ὁ Μανόλης Χατζηδάκης σὲ ἄρθρον του στὸ περιοδικὸν Ἑπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, δημοσίευσε κείμενον τιτλοφορούμενον: «Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου ἀρχαιολογουμένων ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας περὶ χαρακτήρων σωματικῶν». Τὸ κείμενον περιέχεται στὰ φύλλα 68α-71β τοῦ χειρογράφου Coislin

296 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ καὶ χρονολογεῖται στὸ 12ο αἰ.² Τμῆμα τοῦ ἴδιου κειμένου σώζεται καὶ σὲ παλαιότερο χειρόγραφο, τοῦ 10ου αἰ., στὸν κώδικα ἀρ. 100 (108) τοῦ Κρατικοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, ὅπου ὁ συγγραφέας τοῦ κειμένου ἀναφέρεται ὡς Οὐλπιος καὶ ὄχι Ἐλπιος. Τὸ κείμενο τοῦ Ἐλπίου, ὅπως μᾶς παραδίδεται ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Παρισιοῦ, ἦταν ἤδη γνωστὸ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰ. χάρις στὶς δημοσιεύσεις τοῦ Κωνσταντίνου Tischendorf³ καὶ τοῦ Πορφυρίου Οὐσπένσκι.⁴ Ἀλλὰ ἡ δημοσίευση τοῦ Χατζηδάκη, ἦταν ἐκείνη, ποὺ ἀποκατέστησε τὰ λάθη του, τὸ σχολίασε καὶ τὸ ἔκανε εὐρύτερα γνωστὸ.

Ἐχομε λοιπὸν ἓνα κείμενο, ποὺ γράφτηκε ἀπὸ κάποιον Ἐλπιό ἢ Οὐλπιό καὶ συγκροτήθηκε ἀπὸ τὴ συρραφὴ κειμένων, ποὺ ἀποτελοῦν φυσιογνωμικὲς περιγραφὲς ἁγίων προσώπων. Κάποιες ἀπὸ τὶς περιγραφὲς τοῦ κειμένου καὶ συγκεκριμένα ἐκεῖνες τῶν

2. Μ. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 14 (1938), σελ. 393-414, ἀνατύπ. στὸ Μ. Chatzidakis, *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, London 1972, ἀρ. III.

3. A. F. C. Tischendorf, *Anecdota sacra et profana*, Leipzig 1861, σελ. 129-130.

4. P. Uspenskij, *Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii* 1 (1867), σελ. 263-273.

ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου καὶ τοῦ Ἀδάμ βρέθηκαν νὰ σχετίζονται μὲ ἀντίστοιχες ποὺ ἐντοπίζονται στὴ Χρονογραφία τοῦ Μαλάλα, τοῦ 6ου αἰ.⁵ Ὁμως ἡ ὁμοιότητα τῶν περιγραφῶν τοῦ κειμένου τοῦ Ἐλπίου καὶ τῆς Χρονογραφίας τοῦ Μαλάλα εἶναι τέτοια, ποὺ θὰ μπορούσε περισσότερο νὰ ὑποδηλώνει μιὰ ἔμμεση καὶ ὄχι ἄμεση σχέση μεταξύ τους: δηλαδή τὴ σχέση καὶ τῶν δύο μὲ ἓνα κοινὸ πρότυπο. Ἀντίθετα ἡ περιγραφή τοῦ Χριστοῦ στὸ κείμενο τοῦ Ἐλπίου συναντᾶται σχεδὸν αὐτόουσια στὴ *Συνοδικὴ ἐπιστολὴ τῶν ἁγιωτάτων πατριαρχῶν τοῦ 836 μ.Χ.*⁶

5. Ἰωάννου Μαλάλα, *Χρονογραφία*, ἐκδ. L. Dindorf, Bonn 1831, Γ', σελ. 256 καὶ *Patrologia Graeca*, τ. 97, στ. 588-589. Βλ. ἐπίσης καὶ τὴν ἀγγλικὴ μετάφραση μὲ σχόλια *The Chronicle of John Malalas*, a translation by E. Jeffreys, M. Jeffreys and R. Scott, Byzantina Australiensia ἀρ. 4, Melbourne 1986, σελ. 135, 136.

6. Ἡ ἐπιστολὴ αὐτὴ ἔχει σωθεῖ σὲ δύο χειρόγραφα, ποὺ καὶ τὰ δύο φυλάσσονται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο. Τὸ πρῶτο, ἀρ. 48, χρονολογεῖται στὸν 9ο αἰ. καὶ τὸ δεύτερο, ἀρ. 179, στὸν 12ο. Δημοσιεύτηκαν ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Σακκελίωνα, *Ἐκ τῶν ἀνεκδότων τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης. Ἐπιστολὴ συνοδικὴ τῶν ἁγιωτάτων Πατριαρχῶν τῆς ἐσχάτης λήξεως Χριστοφόρου Ἀλεξανδρείας, Ἰωβ Ἀντιοχείας καὶ Βασιλείου Ἱεροσολύμων πρὸς Θεόφιλον αὐτοκράτορα Κωνσταντινουπόλεως, περὶ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, Ἐν Ἀθήναις 1874. Ἡ ἐπιστολὴ δημοσιεύτηκε ἐπίσης ἀπὸ τὸν F. Duchesne, «L'iconographie byzantine dans un document grec du IXe siècle», *Roma e l'Oriente* 5 (1912-13), σελ. 222-239, 273-285, 349-366. Γιὰ τὴν πιὸ πρόσφατη συζήτηση γύρω ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ καὶ τὰ προβλήματα ποὺ θέτει βλ. R. Cormack,

Ἐδῶ, ἐπομένως, ὑποδηλώνεται μιὰ ἄμεση σχέση. Παράλληλα, τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου ἀποτελέσει πηγή τόσο γιὰ τὸν ἐπώνυμο συντάκτη τοῦ Συναξαρίου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὸν Συμεὼν Μεταφραστὴ (μέσα τοῦ 10ου αἰ.),⁷ ὅσο καὶ γιὰ τὸν ἀνώνυμο συντάκτη τοῦ κειμένου τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου τοῦ Β' (τέλη τοῦ 10ου αἰ.).⁸ Μὲ βάση τὰ παραπάνω, πότε, ἐπομένως, μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου; Ἡ *Συνοδικὴ ἐπιστολὴ τῶν ἁγιωτάτων πατριαρχῶν*, πού ὅπως εἶπαμε ἀποτελέσει ἄμεση πηγή γιὰ τὸ κείμενο τοῦ Ἑλ-

Writing in Gold, London 1985, σελ. 121-131, 261-262. Ἡ ἐπιστολή, πού ἀποτελεῖ κείμενο γιὰ τὴν υπεράσπιση τῶν εἰκόνων, ἐμφανίζεται ὅτι συντάχθηκε ἀπὸ τοὺς πατριάρχες Ἀλεξανδρείας, Ἀντιοχείας καὶ Ἱεροσολύμων μὲ τὴν ἀφορμὴ συνόδου, πού κρυφὰ συνεκάλεσαν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Εἰκονομαχίας καὶ συγκεκριμένα τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 836 στὰ Ἱεροσόλυμα, καὶ ἀπευθύνεται πρὸς τὸν εἰκονομάχο αὐτοκράτορα Θεόφιλο (829-842). Ὁ Cormack δὲν ἀμφισβητεῖ μὲν τὴν ἀθεντικότητα τῆς ἐπιστολῆς, ἀλλὰ τις συνθήκες κάτω ἀπὸ τις ὁποῖες γράφτηκε. Γι' αὐτὸ μεταθέτει τὸ ἔτος συγγραφῆς τῆς στὸ 843, θεωρώντας πὼς γράφτηκε στὴν Κωνσταντινούπολη εἴτε τὴν ἐποχὴ πού προετοιμαζόταν ἡ σύνοδος, πού θὰ ἔβαζε τέλος στὴν Εἰκονομαχία εἴτε ἀμέσως μετὰ τὴ σύνοδο.

7. H. Delehaye, *Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris: Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902. Τὸ κείμενο δημοσιεύτηκε ἐπίσης στὸν τ. 116 τῆς *Patrologia Graeca*.

8. Ἐδῶ δὲν ἀναφερόμαστε στὸ εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου τοῦ Β' (Vat. gr. 1613), ἀλλὰ μόνον στὸ κείμενό του, πού ὑπάρχει στὸν τ. 117 τῆς *Patrologia Graeca*.

πίου, μᾶς παρέχει ὡς *terminus post quem*, τὸ ἔτος 836 πού συντάχθηκε, ἐνῶ τὸ χειρόγραφο τῆς Μόσχας, ὅπου σώζεται τμῆμα τοῦ κειμένου τοῦ Ἑλπίου, μᾶς παρέχει ὡς *terminus ante quem* τὸ 993, ἔτος πού σύμφωνα μὲ τὸν κολοφῶνα τοῦ ἀντιγράφου ἀπὸ κάποιον μοναχὸ Ἰωάννη γιὰ τὴ Μονὴ Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὁρους.⁹ Ἀλλὰ τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου μᾶς προσφέρει ἀκόμα ἓνα χρονολογικὸ *terminus*, πού δὲν πρέπει νὰ ἀγνοήσουμε: ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες, τῶν ὁποίων τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ περιγράφει, συγκαταλέγονται καὶ οἱ πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως, Ταράσιος καὶ Νικηφόρος. Ἐπομένως τὸ ἔτος θανάτου τοῦ Ταράσιου (806) καὶ τοῦ Νικηφόρου (828) προσφέρει ἀκόμα ἓνα *terminus post quem*.

Τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου μπορεῖ νὰ χωριστεῖ σὲ πέντε ἐνότητες. Ἡ πρώτη περιλαμβάνει τὴν περιγραφὴ τοῦ Ἀδάμ, ἡ δευτέρη τιτλοφορεῖται *Περὶ μορφῆς ἐκάστου τῶν προφητῶν*, ἡ τρίτη περιγράφει τὸ δεσποτικὸ χαρακτήρα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἡ τέταρτη τοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο καὶ ἡ πέμπτη δεκαέξι ἱεράρχες. Οἱ ἐνότητες

9. Ὁ κολοφῶνας τοῦ χειρογράφου ἔχει δημοσιευτεῖ ἀπὸ τοὺς K. καὶ S. Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, τ. VI, Boston 1936, σελ. 10, ἀρ. 222, πίν. 393.

τῶν προφητῶν καὶ τῶν δεκαέξι ἱεραρχῶν, μᾶς ἐνδιαφέρουν ἰδιαίτερα, γιατί μὲ τὸ νὰ δίνουν ἄλλοτε σύντομες καὶ ἐπιγραμματικές καὶ ἄλλοτε μακροσκελέστερες περιγραφές τοῦ φυσιογνωμικοῦ τους τύπου, μὲ τὴ μορφή τεχνικῶν ὁδηγιῶν, θεωρήθηκε ὅτι γράφτηκαν γιὰ νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀπὸ ζωγράφους.

Παραθέτω ἐπιλεκτικὰ κάποιες ἀπὸ τὶς περιγραφές προφητῶν καὶ ἱεραρχῶν:

Ἐπὶ τῶν προφητῶν:

Ἐπὶ τῶν ἱεραρχῶν: Ἡσαΐας: γέρον ἐὶς μικρὸν ὀξὺ ἔχων καταλήγοντα τὸν πώγωνα, μακρογένειος.

Ἰεζεκιήλ: μακροκέφαλος, λιγνοπρόσωπος, καὶ μικρὸν ἐπιμήκης τὸ γένειον ἔχων.

Ἐπὶ τὴν περιγραφή τῶν ἱεραρχῶν παραθέτω ἐκείνη τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου: Ἰωάννης ὁ Ἀντιοχεύς, μικρὸς πάνυ ἀνὴρ, μεγάλην κεφαλὴν τοῖς ὤμοις αἰωρῶν, ἰσχνὸς εἰς τὸ ἀκριβέστατον, ἐπίρρινος, εὐρὺς τοὺς μυκτῆρας, ὠχρότατος μετὰ τοῦ λευκοῦ. κοῖλος τοὺς κόγχους τῶν ὀφθαλμῶν καὶ βολβοῖς τούτων κεχημένους μεγάλοις, ὑφ' οἷς καὶ συνέβαινε χαριέστερον ταῖς ὄψεσιν ἀποστίλβειν, εἰ καὶ τῷ λοιπῷ χαρακτῆρι τὸν ἀχθόμενον παρεδήλου. ψιλὸς καὶ μέγας τὸ μέτωπον καὶ πολλαῖς ταῖς στολίσι κεχαραγμένος. ὧτα περικείμενος μέγала

καὶ τὸ γένειον μικρὸν καὶ ἀραιότατον, ὑπὸ πολιαῖς ταῖς θριξίν ἐξανθῶν.

Αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ περιγραφές παραπέμπουν ἄμεσα σὲ ἓναν εἰκονογραφικὸ ὁδηγὸ κατὰ πολὺ μεταγενέστερο μὲν τοῦ κείμενου τοῦ Ἐλπίου, ἀλλὰ ἰδιαίτερα σημαντικό, τὴν Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ποὺ χρονολογεῖται στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰῶνα.¹⁰ Μιὰ ἀντιπαραβολὴ ἀντίστοιχων περιγραφῶν ἀπὸ τὰ δύο κείμενα, μπορεῖ νὰ καταδείξει ἂν ὄχι τὴν ἄμεση σχέση τους, τουλάχιστον τὸ ὅτι ἀνήκουν στὴν ἴδια παράδοση. Στὸν Διονύσιο ὁ Ἡσαΐας περιγράφεται ὡς γέρον μακρογένειος καὶ στὸν Ἐλπίου ὡς γέρον ἐὶς μικρὸν ὀξὺ ἔχων καταλήγοντα τὸν πώγωνα, μακρογένειος. Ἐπίσης ὁ Ἰεζεκιήλ περιγράφεται στὸν Διονύσιο ὡς γέρον ὀξυγένειος καὶ στὸν Ἐλπίου ὡς μακροκέφαλος καὶ λιγνοπρόσωπος μικρὸν ἐπιμήκης τὸ γένειον ἔχων.

Τὸ κείμενο τοῦ Ἐλπίου θεωρεῖται ὡς ὁ παλαιό-

10. Ἐκτενὴς ἀναφορὰ στὸν Διονύσιο ἐκ Φουρνᾶ καὶ τὴν Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης θὰ γίνῃ παρακάτω. Ἐδῶ ἀπλῶς παραθέτω τὴ βιβλιογραφικὴ παραπομπή, ἀπ' ὅπου καὶ προέρχονται οἱ περιγραφές. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύρια αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί, ἐκδομένη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον, ἔκδ. Ἁ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Περτρούπλει 1909.

τερος σωζόμενος Βυζαντινός εικονογραφικός οδηγός. Τὸ χειρόγραφο τῆς Μόσχας, πού μᾶς παραδίδει τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου, προέρχεται ἀπὸ τὸ "Ἁγιον Ὅρος, ἀπ' ὅπου κατὰ τὸν Χατζηδάκη προέρχεται καὶ τὸ χειρόγραφο τοῦ Παρισιοῦ. Ἄλλὰ καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ γράφτηκε στὸ "Ἁγιον Ὅρος καὶ μάλιστα θεωρεῖται ὅτι στὸ κείμενο αὐτὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰ. ἔχουν ἐνσωματωθεῖ παλαιότερα ἐγχειρίδια ζωγραφικῆς, πού θὰ κυκλοφοροῦσαν ἐκεῖ. Βέβαια τὸ γεγονός ὅτι τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου ἔχει σωθεῖ σὲ ἀποσπασματικὴ μορφή, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε πόσο καὶ σὲ ποιό βαθμὸ πλήρες, ἦταν τὸ ἀρχικὸ κείμενο. Ἀπ' ὅσο γνωρίζω οἱ περισσότεροι μελετητὲς ἀποδέχονται τὸ ρόλο τοῦ κειμένου τοῦ Ἑλπίου ὡς εἰκονογραφικοῦ οδηγοῦ.¹¹ Διαφορετικὴ ἀποψη διατύπωσαν πρόσφατα οἱ βυζαντινολόγοι John Lowden καὶ Gilbert Dagron.¹² Συ-

11. Ἡ πιὸ πρόσφατη δημοσίευση τοῦ χειρογράφου, ὅπου ἐπίσης ἀντιμετωπίζεται ὡς εἰκονογραφικός οδηγός, ἔγινε ἀπὸ τὸν Fr. Winkelmann, «Über die körperliche Merkmale der gottbeseelten Vater. Zu einem Malerbuch aus der Zeit zwischen 836 und 913», *Fest und Alltag in Byzanz* (ἐκδ. G. Prinzig καὶ D. Simon), München 1990, σελ. 107-127, 202-203.

12. J. Lowden, *The Illustrated Prophet Book. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University

γκεκριμένα ὁ Lowden δὲν ἀποδέχεται τὸ ρόλο τοῦ κειμένου τοῦ Ἑλπίου ὡς εἰκονογραφικοῦ οδηγοῦ, ἀλλὰ θεωρεῖ ὅτι ἀποτελεῖ φιλολογικὴ περιγραφή ἐνὸς συγκεκριμένου μνημείου τοῦ 9ου αἰ., δηλαδή κάποιας μορφῆς Ἑκφραση.¹³ Ἡ ἀποψή του αὐτὴ στηρίζεται μὲν σὲ ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις γύρω ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῶν προφητῶν, πού ὅμως δὲν εἶναι ἐπαρκεῖς γιὰ νὰ θεμελιώσουν μιὰ ἀντίθετη ἀποψη. Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀποψη τοῦ Dagron, ὁ ὁποῖος δὲν ἀποδέχεται ὡς ἐνιαῖο τὸ κείμενο τὸ σωζόμενο στὰ χειρόγραφα τοῦ Παρισιοῦ καὶ τῆς Μόσχας, ἀλλὰ θεωρεῖ ὅτι ἀποτελεῖ συνονθύλευμα διαφόρων πηγῶν, πού τεχνητὰ ἔφερε τὸν τίτλο «Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου...». Συ-

Park and London 1988, σελ. 51-63. G. Dagron, «Holy Image and Likeness», *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), σελ. 27

13. Γενικῆς μορφῆς πληροφορίες γιὰ τὶς Ἑκφράσεις ὑπάρχουν στὸν H. Hunger, *Βυζαντινὴ Λογοτεχνία. Ἡ λόγια κοσμικὴ γραμματεία τῶν Βυζαντινῶν*, τ. 2, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα Ἑθνικῆς Τραπεζῆς, Ἀθήνα 1992, σελ. 512-514. Ἀξίζει νὰ ἀναφερθοῦν οἱ Ἑκφράσεις γνωστῶν μνημείων τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως εἶναι ἡ Ἑκφραση τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Παύλου Σιλεντιαρίου (6ος αἰ.) καθὼς καὶ ἡ Ἑκφραση τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Ρόδιο (10ος αἰ.) καὶ τὸν Νικόλαο Μεσσαρίτη (12ος αἰ.). H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton N. Jersey 1981, ἰδ. σελ. 22-52. L. James - R. Webb, «To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium», *Art History* 14 (1991), σελ. 1-17.

γκεκριμένα θεωρεί ότι μόνο οι περιγραφές των προφητών αποτελούσαν τμήμα εικονογραφικού οδηγού και απευθύνονταν σε ζωγράφους. Αντίθετα οι περιγραφές των πατέρων της εκκλησίας πιστεύει ότι προέρχονται από 'Εκκλησιαστική 'Ιστορία, που συνέγραψε κατά τον 5ο-6ο αί. κάποιος 'Ελπιος-Ούλπιος, ο οποίος έζησε στη Ρώμη ή ήταν Ρωμαϊκής καταγωγής. Σε αυτόν τον αρχικό πυρήνα κάποιος γραφέας πρόσθεσε αργότερα τις περιγραφές των πατριαρχών του 9ου αί., Ταρασίου και Νικηφόρου. 'Ο Dagron ύπόσχεται να ασχοληθεί με το θέμα πολύ πιο διεξοδικά.

Τα δύο παραδείγματα, που μέχρι στιγμής ανέφερα ως ένδεικτικά για την ύπαρξη εικονογραφικών οδηγών στο Βυζάντιο, αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικά είδη. Στην πρώτη περίπτωση, από το Βίο του αγίου Παγκρατίου του Ταυρομενίου, είναι σαφής η αναφορά σε κάποιον εικονογραφημένο εικονογραφικό οδηγό, ενώ στη δεύτερη, στο κείμενο του 'Ελπίου, έχουμε ένα εικονογραφικό έγχειρίδιο με τη μορφή λεκτικών και όχι εικονογραφημένων περιγραφών. 'Ο Ernst Kitzinger αποδεχόμενος την ύπαρξη εικονογραφικών οδηγών στο Βυζάντιο, πρότεινε τη διάκριση ανάμεσα σε δύο τύπους εικονογραφημένων οδηγών, χωρίς όμως να κάνει καμιά

αναφορά στους εικονογραφικούς οδηγούς του τύπου του 'Ελπίου.¹⁴ Μίλησε λοιπόν:

α) για εικονογραφημένα έγχειρίδια που περιείχαν πλήρεις εικονογραφικές σκηνές και πλήρεις εικονογραφικούς κύκλους, και

β) για έγχειρίδια που περιείχαν σχέδια μεμονωμένων εικονογραφικών λεπτομερειών, αποσπασμένων από τη γενική παράσταση.

Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία, δηλαδή στα έγχειρίδια με μεμονωμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες ανήκουν τα παραδείγματα που θα με απασχολήσουν στη συνέχεια. Στο χειρόγραφο Garrett 7 της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Princeton, που περιέχει το κείμενο των τεσσάρων ευαγγελίων και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 12ου αί., εκτός από τα πορτραίτα των ευαγγελιστών που κοσμοῦν αντίστοιχα φύλλα σώζονται, στην πίσω όψη του φύλλου με την απεικόνιση του ευαγγελιστή 'Ιωάννη, δύο σχέδια: το ένα απεικονίζει τον Χριστό

14. E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, σελ. 49, 63, 84. 'Ο ίδιος, «Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century», *Η Βυζαντινή Τέχνη. Τέχνη Ευρωπαϊκή. Διαλέξεις*, 'Αθήνα 1966, σελ. 139-141.

καὶ τὸ ἄλλο τὴν Παναγία (πίν. 1).¹⁵ Ὁ Kurt Weitzmann ὑποστήριξε πὼς οἱ δύο αὐτὲς ἀπεικονίσεις ἀποτελοῦν σχέδια ποὺ ἔγιναν ἀπὸ κάποιο ζωγράφο, ποὺ ἀντέγραψε ἀπὸ μιὰ συγκεκριμένη παράσταση Δεήσεως, τὶς μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ τὶς χρησιμοποιήσῃ ὡς ὑπόδειγμα σὲ κάποια δεδομένη στιγμή.¹⁶

Πολὺ πιὸ ὀλοκληρωμένη μορφή ὡς ὀδηγὸς μεμονωμένων εἰκονογραφικῶν στοιχείων καὶ ὄχι ὀλοκληρωμένων παραστάσεων, ἔχει τὸ γνωστὸ ὡς ἐγχειρίδιο τοῦ Wolfenbüttel, ποὺ χρονολογεῖται στὸν 13ο αἰ. καὶ φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη Herzog August τῆς Γερμανικῆς πόλεως Wolfenbüttel.¹⁷

15. *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, Κατάλογος Ἐκθέσεως, ἐκδ. G. Vikan, Princeton 1973, ἀρ. 41, εἰκ. 71-72.

16. K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), σελ. 77, εἰκ. 56-57. Ὁ Weitzmann θεωρεῖ ὅτι ἡ παράσταση τῆς Δέησης, ποὺ ἐν μέρει μεταφέρεται στὸ χειρόγραφο (λείπει ἡ μορφή τοῦ Προδρόμου), προέρχεται ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν εἰκόνων, ὅπου συναντᾶμε ἀπεικονίσεις τῆς Δέησης σὲ χωριστὴ ἐπιφάνεια γιὰ τὸ κάθε πρόσωπο. Ὡς συγκριτικὸ ὕλικό προτείνει δύο εἰκόνες τοῦ 13ου αἰ. ἀπὸ τὸ Σινᾶ, μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία. Στὸ ἴδιο, εἰκ. 58-59. Ἐπίσης ὑποστηρίζει, πὼς τόπος παραγωγῆς τοῦ χειρογράφου πρέπει νὰ ἦταν ἡ Ν. Ἰταλία καὶ πὼς τὰ σχέδια στὴν πίσω πλευρὰ τῆς μικρογραφίας τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη ὀφείλονται μὲν στὸν ἴδιο μικρογράφο, ἔγιναν ὅμως λίγο ἀργότερα.

17. Τὴν πιὸ ὀλοκληρωμένη μελέτη γιὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Wol-

Τὸ ἐγχειρίδιο ἀποτελεῖται ἀπὸ τριάντα σχέδια ποὺ καταλαμβάνουν εἴκοσι σελίδες τοῦ χειρογράφου, τὸ ὁποῖο κατὰ τὰ ἄλλα περιέχει κείμενα διδακτικοῦ χαρακτήρα. Στὰ σχέδια αὐτὰ ἔχουν ἀναγνωριστεῖ εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες ἀπὸ σκηνὲς τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη, τῆς Μεταμορφώσεως, τοῦ Ἐπιτάφιου Θρήνου κ.λπ. καθὼς καὶ ἀπεικονίσεις εὐαγγελιστῶν καὶ αὐτὲς ἔχουν μὲ τὴ σειρά τους ταυτιστεῖ μὲ τοιχογραφίες βυζαντινῶν μνημείων τῆς Σερβίας ἀλλὰ καὶ μὲ ψηφιδωτὰ καὶ λιθανάγλυφες παραστάσεις ἀπὸ τὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας. Γιὰ παράδειγμα, στὸ φύλλο 78 τοῦ χειρογράφου περιέχονται ἀπεικονίσεις εὐαγγελιστῶν καὶ τμήμα ἀπὸ παράσταση τοῦ Ἐπιτάφιου Θρήνου (πίν. 2). Τὸ κείμενο ποὺ φαίνεται γραμμένο πάνω στὶς παραστάσεις τοῦ φύλλου, ἀνήκει στὴν ἐποχὴ, ποὺ τὸ ἐγχειρίδιο ἔχοντας ἐπιτελέσει τὴν ἀρχικὴ του ἀποστολή, χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὴν ἀντιγραφή κάποιου κειμένου καὶ συγκεκριμένα τῆς *Epistola ad fratres de Monte Dei* τοῦ Guillaume de St Thierry.

Παρόλο ποὺ καὶ στὶς δύο παραπάνω περιπτώ-

fenbüttel ἀποτελεῖ ἡ μονογραφία τοῦ H. Buchthal, *The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Vienna 1979, ὅπου ὑπάρχει καὶ ὅλη ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία.

σεις, είναι φανερό, ότι αντιγράφονται βυζαντινές παραστάσεις, όμως ή έρευνα έδειξε, με πειστικά επιχειρήματα, ότι τόσο τὰ σχέδια του χειρογράφου Garrett 7, όσο και εκείνα του έγχειριδίου του Wolfenbüttel έχουν έμμεση μόνο σχέση με τή βυζαντινή τέχνη και δέν εντάσσονται σέ αυτήν. Γιατί πιστεύεται ότι τὰ παραπάνω σχέδια είναι έργα δυτικών καλλιτεχνών που άντέγραψαν βυζαντινές παραστάσεις. Συγκεκριμένα για τὸ έγχειρίδιο του Wolfenbüttel ὁ Hugo Buchthal υποστηρίζει ότι είναι έργο Βενετού καλλιτέχνη που άντέγραψε έγχειρίδιο, επίσης Βενετού καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος εκτός από τήν εκκλησία του 'Αγίου Μάρκου στή γενέθλια πόλη του, είχε επισκεφτεῖ και μελετήσει από κοντά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Σερβίας και στοιχεῖα του τοιχογραφικοῦ τους διάκοσμου αποτύπωσε στὸ έγχειρίδιό του.¹⁸ Έπομένως τὰ παραδείγματα Garrett 7 και Wolfenbüttel παίρνουν τή θέση τους κοντά στὰ έγχειρίδια ζωγραφικῆς τῆς δυτικῆς τέχνης, ὅπου ἤδη ή εἰκόνα που ἔχομε είναι πολύ πιό

18. 'Από τὰ πιό ἐπιτυχημένα παραδείγματα είναι ή παράσταση του φύλλου 93 με τὸν ἄγγελο καθισμένο σέ βράχο δίπλα στὸν τάφο του Χριστοῦ, που φαίνεται νὰ αντιγράφει τήν τοιχογραφία του ναοῦ τῆς 'Αναλήψεως στή Mileševa τῆς Σερβίας (περ. 1235). Buchthal, ὁ.π., σελ. 22, πίν. VII. 10-11.

συγκροτημένη. Γιατί διαθέτομε αρκετά παραδείγματα, που αποδεικνύουν ότι οἱ δυτικοὶ καλλιτέχνες είχαν στή διάθεσή τους εἰκονογραφικά έγχειρίδια είτε σέ ὀργανωμένη μορφή ὁδηγοῦ είτε ὡς μεμονωμένα σχέδια. Τὸν κύριο ὄγκο αὐτοῦ του ὕλικου δημοσίευσε ὁ Robert Scheller στὸ βιβλίο του *A Survey of Medieval Model Books*, που κυκλοφόρησε στὰ 1963 στὸ Χάαρλεμ τῆς 'Ολλανδίας.

Με τή φράση «Es gab Malerbücher», δηλαδή «ὑπῆρχαν έγχειρίδια ζωγραφικῆς» τέλειωνε, στὰ 1891, ὁ Wilhelm Vöge τή μελέτη του τῆ σχετικῆ με τή Γερμανικῆ ζωγραφικῆ στὰ τέλη τῆς πρώτης χιλιετίας.¹⁹ Ὅμως με πόση σιγουριά θὰ μπορούσαμε νὰ προχωρήσουμε σέ μιὰ ἀνάλογη διατύπωση για τή Βυζαντινῆ ζωγραφικῆ; Γιατί με βάση τὰ ὅσα ἀναφέρθηκαν παραπάνω, διαπιστώνουμε πὼς παρόλο που θεωροῦμε προφανές ότι οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι είχαν στή διάθεσή τους εἰκονογραφικούς ὁδηγούς είτε με τή μορφή εἰκονογραφημένων έγχειριδίων είτε με τή μορφή λεκτικῶν περιγραφῶν, τὰ στοιχεῖα που ἐντοπίζουμε είναι πολύ περιορισμένα

19. W. Vöge, «Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends», *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, Ergänzungsheft 7 (1891), σελ. 378. Buchthal, *Musterbuch*, σελ. 13.

καὶ ἐπ' οὐδενὶ δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διατυπώσουμε συμπεράσματα γενικῆς φύσεως. Βέβαια γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὸ πρόβλημα αὐτό, θὰ πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας τὴ φύση καὶ τὴν ἀποστολὴ τῶν εἰκονογραφικῶν ὁδηγῶν. Γιατὶ εἶναι γεγονός ἀδιαμφισβήτητο ὅτι τὰ ἐγχειρίδια αὐτὰ εἶτε ὡς ὀλοκληρωμένοι ὁδηγοὶ καὶ πολὺ περισσότερο ὡς μεμονωμένα σχέδια ἀποτελοῦσαν ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τοῦ ζωγράφου καὶ ὄχι ἔργα τέχνης μὲ αὐθύπαρκτη καλλιτεχνικὴ ἀξία, διάσταση ποὺ ἐμεῖς πολλὰς φορές τοὺς προσδίδομε σήμερα. Ἐπομένως, δὲν ὑπῆρχε ἰδιαίτερη μέριμνα γιὰ τὴ διαφύλαξή τους. Παράλληλα, λόγῳ τῆς συνεχοῦς χρήσης τους, ὑπόκεινταν ἰδιαίτερα στὴ φθορά. Καὶ πολλὰς φορές ἀφοῦ εἶχαν ἐπιτελέσει τὸ σκοπὸ τους, εἶναι πιθανὸν νὰ ἀχρηστεύοντουσαν. Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ἐγχειριδίου τοῦ Wolfenbüttel, ποὺ ὅταν ὁ ρόλος καὶ ἡ ἀποστολὴ του ἐπιτελέσθησαν, δὲν ἀποτελοῦσε γιὰ τὸ μεταγενέστερο κάτοχό του τίποτε περισσότερο παρὰ διαθέσιμη ἐπιφάνεια πολὺτιμου χαρτιοῦ, ἕτοιμη νὰ δεχτεῖ κάποιο κείμενο.

Ρόλο εἰκονογραφικῶν καὶ μάλιστα εἰκονογραφημένων ὁδηγῶν θεωροῦμε ὅτι μποροῦσαν νὰ παίξουν καὶ τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Στὸ χῶρο τῆς μνημειακῆς τέχνης ἔχουν ἐντοπισθεῖ ἰδιαίτερα χα-

ρακτηριστικὲς περιπτώσεις ποὺ καταδεικνύουν τὴν ἐξάρτηση εἰκονογραφικῶν κύκλων ἢ μεμονωμένων σκηνῶν ἀπὸ ἀντίστοιχες μικρογραφίες χειρογράφων. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις, αὐτὴ ἡ σχέση ὑποδηλώνεται μέσα ἀπὸ τὸ μικρογραφικὸ χαρακτήρα συγκεκριμένων εἰκονογραφικῶν κύκλων, γιὰ τοὺς ὁποίους ὅμως δὲν ἔχομε ἐντοπίσει τὰ συγκεκριμένα χειρόγραφα, ποὺ ἔπαιζαν τὸ ρόλο τοῦ προτύπου. Σὲ λίγες περιπτώσεις ἔγινε δυνατὸς ὁ ἐντοπισμὸς τοῦ χειρογράφου-προτύπου. Ὡς ἡ πιὸ ἐνδεικτικὴ περίπτωση ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ἐκείνη τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Γενέσεως ἀπὸ τὸ νάρθηκα τοῦ Ἀγίου Μάρκου τῆς Βενετίας, τοῦ 13ου αἰ., τῶν ὁποίων ἡ σχέση μὲ τὶς μικρογραφίες τῆς Γενέσεως ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο χειρόγραφο τοῦ Cotton, τοῦ τέλους τοῦ 5ου - ἀρχῶν τοῦ 6ου αἰ., εἶχε ἐντοπισθεῖ ἀπὸ τὸν Tikkanen ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ.²⁰

20. J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaikien von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*. Acta societatis scientiarum Fennicae, 17. Helsinki 1889, ἀνατύπ. Soest 1972. Βλ. ἐπίσης ὅσα ἀναφέρει γιὰ τὸ ἴδιο θέμα ὁ E. Kitzinger, «The Role of Miniature Painting in Mural Decoration», στὸ K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger, H. Buchthal, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, σελ. 99-109. Τὴν πιὸ πρόσφατη συζήτηση πάνω στὸ ἴδιο θέμα προσφέρει ἡ μελέτη τοῦ K. Weitzmann, «The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures», στὸ O. Demus, *The Mosaics of*

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα, που εικονογραφεῖ με τὸν καλύτερο τρόπο τὴ σχέση αὐτῆ, εἶναι τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Τρίτης Ἡμέρας τῆς Δημιουργίας — ἡ Δημιουργία τῶν Φυτῶν — (πίν. 3α) ἀπὸ τὸ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ ἡ ἀντίστοιχη μικρογραφία, πού ἂν καὶ σώζεται πολὺ ἀποσπασματικά στὸ ἴδιο τὸ χειρόγραφο, ἀφοῦ μεγάλο μέρος του καταστράφηκε σὲ πυρκαϊὰ τὸ 18ο αἰ. (1731) διασώθηκε ἀκέραια σὲ σχέδιο με ὑδρόχρωμα τοῦ Daniel Rabel πού εἶχε γίνει στὰ 1621/22, ὅταν τὸ χειρόγραφο διατηροῦνταν ἀκόμα ὀλόκληρο (πίν. 3β).

San Marco in Venice, Part 2: The Thirteenth Century, vol. 1: Text, Chicago and London 1984, σελ. 105-142. Γιὰ τὸ χειρόγραφο, τὸ ἐπονομαζόμενο τοῦ Cotton, ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Sir Robert Cotton, στὴ συλλογὴ τοῦ ὁποίου ἀνῆκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰ., πιστεύεται πὼς πρέπει νὰ βρισκόταν στὴ Βενετία κατὰ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. Τὸ χειρόγραφο, πού περιεῖχε τὸ κείμενο τῆς Γενέσεως ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ὑπολογίζεται πὼς ἀρχικὰ πρέπει νὰ περιλάμβανε περίπου 339-360 μικρογραφίες, τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν ὁποίων καταστράφηκε στὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1731 στὸ Ashburnham House, ὅπου φυλασσόταν ἡ βιβλιοθήκη τοῦ Robert Cotton. Τὸ χειρόγραφο θεωρεῖται ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο καὶ πιθανότατα τὴν Ἀλεξάνδρεια. K. Weitzmann - H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otto B. VI, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, I, Princeton 1986.*

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὰ ὅσα ἀναφέραμε μέχρι στιγμῆς βλέπομε πὼς ἡ εἰκόνα πού ἔχομε γιὰ τὸ τεχνολογικὸ ὑπόβαθρο τῆς βυζαντινῆς τέχνης, στὸ ἐπίπεδο τῶν εἰκονογραφικῶν ὁδηγῶν καὶ τῶν σχεδίων ζωγραφικῆς, εἶναι ιδιαίτερα ἀποσπασματικὴ καὶ δὲν μᾶς ἐπιτρέπει τὴ διατύπωση κάποιων γενικῶν συμπερασμάτων. Ἄν ὅμως ἐγκαταλείψουμε τὸ χῶρο τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ μεταφερθοῦμε σὲ ἐκεῖνο τῆς μεταβυζαντινῆς θὰ διαπιστώσουμε πὼς ἡ εἰκόνα ἀλλάζει ριζικά. Γιατὶ οἱ πληροφορίες πού διαθέτομε γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς ὁδηγοὺς καὶ τὰ σχέδια ζωγραφικῆς τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων καὶ πολὺ περισσότερες εἶναι καὶ εὐρύτερο πεδίο τῆς ἔρευνας καλύπτουν. Οἱ πληροφορίες αὐτὲς προέρχονται ἀπὸ:

1. Τὴν Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ.

2. Ἀπὸ ἀρχαϊκὲς μαρτυρίες πού ἐντοπίσθηκαν στὰ Ἀρχεῖα τῆς Βενετίας καὶ ἀφοροῦν τὴν τέχνη τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης, καὶ

3. Ἀπὸ σχέδια ἐργασίας τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων, πού διασώζονται μέχρι σήμερα.

Στὸ Ἐγχειρίδιο τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, τὴν Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης πού χρονολογεῖ-

ται ανάμεσα στα 1730-1734, αναφερθήκαμε και πιο πάνω με την άφορμή των σπαραγμάτων του κειμένου του Έλπίου. Η Έρμηνεία αποτελείται από δύο μέρη: το πρώτο, που επιγράφεται *Τεχνολογία*, συγκεντρώνει καθαρά τεχνικές πληροφορίες για τα υλικά και τους τρόπους ζωγραφικής, ενώ το δεύτερο αναφέρεται στην εικονογραφία. Ο Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, που δημοσίευσε το κείμενο του Διονυσίου στις αρχές του αιώνα μας, απέδειξε ότι η Έρμηνεία του Διονυσίου ενσωματώνει παλαιότερα κείμενα, όπως για παράδειγμα κείμενο του 1674.²¹ Πιο πρόσφατα, ο Paul Hetherington διαπίστωσε ότι τμήματα του πρώτου μέρους της Έρμηνείας, εκείνου δηλαδή με τις τεχνικές πληροφορίες, βασίζονται στο έγχειρίδιο του Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αι., ενώ όρισμένες συνταγές είναι ακόμα παλαιότερες, αφού υπάρχουν στο έγχειρίδιο του Θεοφίλου, *De Diversis Artibus*, του 12ου αι.²²

21. Διονυσίου του εκ Φουρνᾶ, *Έρμηνεία*, εισαγωγή σελ. λβ'.

22. *The Painter's Manual of Dionysius of Fournā*, translated into English by P. Hetherington, London 1974, εισαγωγή σελ. I-VI και ιδ. III. Για το έγχειρίδιο του C. Cennini βλ. την ελληνική μετάφραση του Π. Τέτση, *Το βιβλίο της Τέχνης. Η πραγματεία περί της ζωγραφικής από τον Cennino Cennini*, Αθήνα 1990. Το γεγονός ότι η ελληνική μετάφραση του Cennini έγινε από τα γαλλικά και

Στην Έρμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνᾶ θα επανέλθουμε. Ας δοῦμε τώρα τί είδους πληροφορίες μᾶς παρέχουν τὰ έγγραφα τῆς Βενετίας. Στα Κρατικά Ἀρχεῖα τῆς Βενετίας, ὅπου φυλάσσονται τὰ έγγραφα τῶν βενετοκρατούμενων περιοχῶν τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου, ἐντοπίσθηκαν τὶς τελευταῖες δεκαετίες καὶ δημοσιεύθηκαν πλῆθος στοιχείων, πού φωτίζουν τὶς συνθηκὲς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς καὶ δημιουργίας στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη. Ἀπὸ τὰ έγγραφα αὐτά, πού εἶναι συμβόλαια παραγγελιῶν εἰκόνων καὶ ἄλλων ἔργων τέχνης, συμβάσεις μαθητείας ζωγράφων, ἰδιωτικὰ συμφωνητικὰ συνεργασίας ἀνάμεσα σὲ ζωγράφους, διαθηκὲς ζωγράφων κ.λπ.,²³ ἀνασύρομε καὶ τὶς μαρτυρίες ἐκεῖνες,

ὄχι ἀπὸ τὰ ἰταλικά δημιουργεῖ πολλὰ προβλήματα. Πολὺ πιὸ δόκιμη ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει ἡ μετάφραση τοῦ ἐγχειριδίου στὰ ἀγγλικά. *The Craftsman's Handbook. Il «Libro dell'Arte» Cennino d'Andrea Cennini*, translated by D. V. Thompson, Jr, Yale University Press 1933, ἀνατύπ. Dover Publications, N. York 1960. Για τὸ ἐγχειρίδιο τοῦ Θεοφίλου, πού χρονολογεῖται στὸν 12ο αι. βλ. Theophilus, *On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glass-making and Metalwork*, translated from the Latin with Introduction and Notes by J. G. Hawthorne and C. S. Smith, The University of Chicago Press 1963, ἀνατύπ. Dover Publications N. York 1979.

23. Για μιὰ σύντομη ἀναφορὰ στὶς πληροφορίες καὶ τὸ εἶδος τῶν πληροφοριῶν πού μᾶς παρέχουν τὰ έγγραφα τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης γιὰ τὴ ζωγραφικὴ καθὼς καὶ γιὰ μιὰ ἀποτίμηση τῶν πληρο-

πού μᾶς πληροφοροῦν, ὅτι οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι εἰκόνων χρησιμοποιοῦσαν σχέδια ἐργασίας. Ἡ παλαιότερη, γνωστὴ σὲ μᾶς μαρτυρία, ἐντοπίσθηκε στὴ διαθήκη τοῦ Ἡρακλειώτη ζωγράφου Ἀγγέλου Ἀκοτάντου, πού ἔχει χρονολογηθεῖ, ἀπὸ τὸν ἀκαδημαϊκὸ κ. Μανούσο Μανούσακα, στὰ 1436.²⁴ Συγκεκριμένα, ὁ Ἀκοτάντος ἀναφέρει στὴ διαθήκη τὰ τεσενιάσματα (ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ λέξη *disegni*), δηλαδή τὰ σχέδια, καὶ τὰ σκιάσματά του, πού μαζὶ μὲ ὅλα τὰ πράγματα τῆς τέχνης του, ὅπως λέει, ἀφήνει στὸ παιδί του πού πρόκειται νὰ γεννηθεῖ, ἐφ' ὅσον εἶναι ἀγόρι καὶ ἐπιθυμεῖ νὰ μάθει τὴ ζωγραφικὴ τέχνη. Διαφορετικὰ τὰ κληροδοτεῖ στὸν ἀδελφό του Ἰωάννη, πού ἦταν ἐπίσης ζωγράφος. Ἀπὸ μεταγενέστερα ἔγγραφα πληροφοροῦμαστε, πὼς τὸ παιδί τοῦ Ἀκοτάντου, πού γεννήθηκε ἦταν κορίτσι, καὶ ὑποθέτουμε πὼς τὰ σχέδια τοῦ ζωγράφου κατέλη-

φοριῶν αὐτῶν βλ. Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Ἡ συμβολὴ τῶν ἀρχαιολογικῶν πηγῶν στὴν ἱστορία τῆς τέχνης: Ζωγραφικὴ, Γλυπτικὴ, Ἀρχιτεκτονικὴ», *Ὅψεις τῆς ἱστορίας τοῦ Βενετοκρατούμενου Ἑλληνισμοῦ. Ἀρχαιολογικὰ τεκμήρια*, ἐπιστημ. διεύθυνση Χρ. Μαλτέζου, Ἀθήνα 1993, σελ. 435-484. Στὸ τέλος τοῦ κειμένου παρατίθεται χρήσιμο βιβλιογραφικὸ σημείωμα.

24. Μ. Ι. Μανούσακας, «Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου κρητικοῦ ζωγράφου», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, περ. Δ', τ. 2 (1960-61), σελ. 139-151.

ξαν στὰ χέρια τοῦ ἀδελφοῦ του Ἰωάννη.²⁵ Κι ἐπίσης ὑποθέτουμε πὼς αὐτὰ τὰ ἴδια σχέδια ζωγραφικῆς ὑπονοοῦνται σὲ ἔγγραφο τοῦ 1477, μὲ τὸ ὁποῖο ὁ Ἰωάννης, σὲ προχωρημένη πιά ἡλικία καὶ ἄρρωστος, πούλα 54 σχέδια διαφόρων ἀγίων, *exemplorum figurarum diversorum, grece dicta sqiasmata*, ὅπως ἀναφέρει τὸ ἔγγραφο. Ἡ ἀξία τῶν σχεδίων αὐτῶν φαίνεται τόσο ἀπὸ τὸ ὑψηλότατο γιὰ τὴν ἐποχὴ ποσὸ πώλησής τους, τρία χρυσᾶ δουκάτα, ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν σαφῆ ὄρο τῆς συμφωνίας, ὅτι τὰ σχέδια αὐτὰ θὰ ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸν Ρίτζο καὶ δὲν ἐπιτρεπόταν νὰ πουληθοῦν σὲ ἄλλο ζωγράφο.²⁶ Ἐξ ἄλλου πιστεύουμε πὼς ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος ἔμαθε τὴ ζωγραφικὴ τέχνη στὸ ἐργαστήριό τῶν Ἀκοτάντων, ἐπομένως τὰ σχέδια αὐτὰ πωλήθηκαν σὲ μαθητὴ τοῦ ἐργαστηρίου. Παρόλο πού στὸ τέλος τοῦ ἴδιου ἔγγραφου σημειώνεται πὼς ὀκτὼ μέρες ἀργότερα τὰ σχέδια ἐπεστράφη-

25. Μανούσακας, ὁ.π., σελ. 141-45. Μ. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεῖα γιὰ τὸ ζωγράφο Ἀγγέλο Ἀκοτάντο», *Ροδωνιά. Τιμὴ στὸν Μ. Ι. Μανούσακα*, τ. 1, Ρέθυμνο 1994, σελ. 91-93, 95-96.

26. Τὸ ἔγγραφο δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸν Μ. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (Χανιά 1966), τ. 3, ἐν Ἀθήναις 1968, σελ. 42-43, ἔγγρ. 4. Τὸ ἴδιο ἔγγραφο δημοσιεύεται καὶ ἀπὸ τὴν Καζανάκη-Λάππα, «Ἡ συμβολὴ», σελ. 458, ἀρ. 4.

σαν στον 'Ιωάννη 'Ακοτάντο, στενές εικονογραφικές ομοιότητες που διαπιστώνονται ανάμεσα σε εικόνες του Ρίτζου και συνθέσεις του 'Αγγέλου ίσως υποδηλώνουν τη δυνατότητα του πρώτου να χρησιμοποιεί σχέδια του έργαστηρίου των 'Ακοτάντων.²⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ή εικόνα του 'Ανδρέα Ρίτζου με τον ένθρονο Χριστό Παντοκράτορα (πίν. 4α), από τη Μονή του Θεολόγου στην Πάτμο, που εικονογραφικά παραπέμπει σε δύο συνθέσεις του 'Αγγέλου: στον ένθρονο Χριστό Παντοκράτορα από τη Ζάκυνθο (πίν. 4β) και στον Χριστό από την εικόνα της Δεήσεως στην 'Αγία Μονή Βιάννου της Κρήτης (πίν. 5).

Είδαμε μέχρι στιγμής πώς τὰ σχέδια εργασίας των κρητικών ζωγράφων αναφέρονται είτε ως τεσενιάσματα είτε ως σκιάσματα. Για πρώτη φορά τὰ βρίσκουμε να μνημονεύονται ως ἀθίβολα και αν-

27. Αυτή ή υπόθεση εμφανίζεται σε δημοσιεύσεις εικόνων που εικονογραφικά σχετίζονται με έργα του 'Αγγέλου και τεχνοτροπικά παραπέμπουν σε εικόνες του έργαστηρίου ή του κύκλου του Ρίτζου. 'Ενδεικτικά αναφέρω: Μ. Vassilaki, «Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery», *The Journal of the Walters Art Gallery* 48 (1990), σελ. 79-80. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Χριστός Παντοκράτωρ στηθαῖος, πρώτη κρητική εικόνα», *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. 'Ι. Μανούσακα*, τ. 1, Ρέθυμνο 1994, σελ. 253-265, ιδ. 263-264. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Μήτηρ Θεού Βρεφοκρατούσα στην 'Ενσάρκωση και τὸ Πάθος*, 'Αθήνα 1994, σελ. 24-25.

θίβολα σε έγγραφο τῆς 28ης 'Ιουλίου του 1560, στο όποιο ο Συμεών, γιός του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, υπόσχεται να επιστρέψει σε ένα χρόνο στον επίσης κρητικό ζωγράφο 'Ιωάννη Γρυπιώτη (Εύριπιώτη), 35 ἀθίβολα που ἦταν δικά του, ἀλλὰ εἶχε παραχωρήσει στον πατέρα του Συμεών, ως ἐνέχυρο ἐναντι χρηματικοῦ ποσοῦ, που ο Θεοφάνης του εἶχε δανείσει.²⁸

Μέσα από τις γνώσεις που σήμερα ἔχομε για τη ζωγραφική στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, μπορούμε να ἀντιληφθοῦμε τις προϋποθέσεις ἐκεῖνες που προετοίμασαν και διευκόλυναν την εὐρύτατη διάδοση των σχεδίων ζωγραφικῆς στο νησί. Μία τέτοια προϋπόθεση, για παράδειγμα, ἦταν ή μαζική παραγωγή κρητικῶν εικόνων, ὅπως φαίνεται από ἔγγραφα παραγγελιῶν τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ και ὅπως

28. Για τὸ σχετικό ἔγγραφο, που προέρχεται από τὰ κατάστιχα του νοταρίου (συμβολαιογράφου) του Χάνδακα Μιχαήλ Μαρά, βλ. Κ. Μέρτζιος, «Σταχυολογήματα από τὰ κατάστιχα του νοταρίου Κρήτης Μιχαήλ Μαρά (1538-1578)», *Κρητικά Χρονικά* 15-16 (1961-62), σελ. 260. Βλ. επίσης Μ. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *Dumbarton Oaks Papers* 23-24 (1969-70), ἀνατύπ. στο Μ. Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, London 1976, ἀρ. V, σελ. 350. Καζανάκη-Λάππα, «'Η συμβολή», ἀρ. 10, σελ. 463. Τελικά ο Συμεών ἐπέστρεψε στον Γρυπιώτη, στις 27 Δεκεμβρίου του 1563, τὰ 22 από τὰ 35 ἀθίβολα. Μέρτζιος, ὁ.π., σελ. 261 και Chatzidakis, ὁ.π., σελ. 351-352.

μαρτυρείται από τις ίδιες τις εικόνες που έχουν σωθεί σε έντυπωσιακούς αριθμούς. Έδω αξίζει να αναφερθεί μια παραγγελία για 700 εικόνες της Παναγίας, που μαρτυρείται σε έγγραφο του 1499. Τήν παραγγελία κάνουν δύο έμποροι έργων τέχνης, ο ένας από τη Βενετία και ο άλλος από την Πελοπόννησο. Σύμφωνα με το έγγραφο της παραγγελίας, οι εικόνες έπρεπε να παραδοθούν σε 45 ημέρες.²⁹ Όπως ήταν φυσικό, αυτή η μαζική παραγωγή εικόνων οδήγησε τους κρητικούς ζωγράφους στην όργανωση πολυπληθών εργαστηρίων, και τους υποχρέωσε σε ένα καταμερισμό εργασίας και σε μια τυποποίηση της δουλειάς τους, στοιχεία απαραίτητα για να μπορέσουν να ανταποκριθούν στην αυξημένη ζήτηση της αγοράς.³⁰ Άλλη βασική προϋπόθεση για την εύρυθμη διάδοση στη χρήση των σχεδίων ζω-

29. Τα σχετικά έγγραφα δημοσιεύτηκαν από τον M. Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), αρ. 6-8, σελ. 211-213. Βλ. επίσης Καζανάκη-Λάππα, «Η συμβολή», αρ. 7, σελ. 460-461.

30. Μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση καταμερισμού εργασίας είναι εκείνη που παρουσιάζεται μέσα από συμβόλαιο που υπογράφεται στο Χάνδακα στις 18 Μαΐου 1499. Σύμφωνα με το συμβόλαιο, ο ζωγράφος Νικόλαος Ταγιαπιέρας αναλαμβάνει εργασία στο εργαστήριο του ζωγράφου Μιχαήλ Φωκά για διάστημα 2 μηνών κατά τη διάρκεια των οποίων είναι υποχρεωμένος να ζωγραφίζει περίπου 7 κεφάλια της Παναγίας την ημέρα. Cattapan, «Nuovi elenchi», αρ. 4, σελ. 211.

γραφικής ήταν η καθιέρωση και αποκρυστάλλωση μέσα στο 15ο αιώνα πλήθους εικονογραφικών θεμάτων, που θα γίνουν «κοινός τόπος» για τη μεταβυζαντινή εικονογραφία και θα αντιγράφονται «κατά γράμμα» από τις επόμενες γενιές των ζωγράφων, κρητικών και μή. Επίσης η άθρόα παραγωγή χαρτιού στους μύλους της Ευρώπης και η διαθεσιμότητα και πλατειά κυκλοφορία του διευκόλυναν, όπως ήταν φυσικό, ακόμα περισσότερο τη χρήση σχεδίων από τους κρητικούς ζωγράφους. Τώρα στα σχέδια εργασίας των ζωγράφων έρχονται να προστεθούν και τα χαρακτηριστικά από γνωστά έργα δυτικών καλλιτεχνών που με την ανακάλυψη της τυπογραφίας τυπώνονταν σε μεγάλες σειρές και κυκλοφορούσαν εύρως στην Κρήτη από το 16ο αϊ. και μετά.³¹

31. Πολύ χρήσιμες παραμένουν πάντα οι μελέτες του M. Χατζηδάκη πάνω στο θέμα της χρήσης χαρακτηριστικών από κρητικούς ζωγράφους του 16ου αϊ. M. Chatzidakis, «Marcantonio Raimondi und die post-byzantinische kretische Malerei», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIX.1-2 (1940), σελ. 147-161, ανατύπ. στο M. Chatzidakis, *Études sur la peinture post-byzantine*, Variorum Reprints, London 1976, αρ. III. Ο ίδιος, «Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία», *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), σελ. 30-35, 38-43. Ο ίδιος, «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική», *Κρητικά Χρονικά* 4 (1950), σελ. 392-393. Βλ. και την πιο πρόσφατη δημοσίευση της M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ο Θεοφάνης, ο Marcanto-

Υπάρχουν κρητικές εικόνες, έργα του ίδιου έργαστηρίου ζωγραφικής, που προσφέρουν τή δική τους μαρτυρία για τή χρήση σχεδίων ζωγραφικής κατά τήν παραγωγή τους. Καί μάλιστα σχεδίων ζωγραφικής, που ή μορφή και ή φύση τους θα επέτρεπε τήν «κατά γράμμα» αναπαραγωγή τους, τόσο ως πρὸς τίς διαστάσεις τους ὅσο και ως πρὸς τήν ἐπανάληψη τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος. Για παράδειγμα, αὐτὸ διαπιστώνεται σὲ μιὰ σειρά στρογγυλῶν εἰκόνων μὲ τὸν Ἀσπασμὸ τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου (πίν. 6α, β),³² πού σχετίζονται μὲ τὸν ζωγράφο Ἀγγελο καθὼς και σὲ εἰκόνες μὲ τὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας, ἐπίσης τοῦ Ἀγγέλου.³³

nio Raimondi, θέματα all' antica καὶ grottesche», *Εὐφρόσυρον*. Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη, τ. 1, Ἀθήνα 1991, σελ. 271-281.

32. Ἐχουν ἐντοπισθεῖ τέσσερις εἰκόνες στρογγυλές (tondo) μὲ τὸν Ἀσπασμὸ τῶν Ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου (στὴ Μονὴ τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο, στὴ Μονὴ Σινᾶ, στὴν Τόπλα τῆς Ἐρζεγοβίνας καὶ σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς Ἀθήνας). Ἀπὸ αὐτὲς ἡ εἰκόνα τῆς Πάτμου φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀγγέλου, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες τοῦ ἀποδίδονται τεχνοτροπικά. Ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρουν οἱ εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες τῶν τεσσάρων συνθέσεων πού εἶναι τόσο στενές, ὥστε ὑποδηλώνουν τὴ χρήση κάποιου τεχνικοῦ τρόπου (σχεδίου ζωγραφικῆς) γιὰ τὴ σχεδὸν πανομοιότυπη ἀναπαραγωγή τους. Μ. Vassilaki, «A Cretan Icon in the Ashmolean: The Embrace of Peter and Paul», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 40 (1990), σελ. 415, εἰκ. 6-9, ὅπου και ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία.

33. Τρεῖς εἰκόνες μὲ τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὸν Ἀγγελο (στὴ συλλ. Λοβέρδου, τὴ Μονὴ Σινᾶ καὶ τὴ

Ἄς μιλήσουμε τώρα γιὰ τὴ μορφή αὐτῶν τῶν σχεδίων ζωγραφικῆς. Στὴν Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ ὑπάρχει τὸ κεφάλαιο *Πῶς νὰ ἐβγάλης ἀντίβολα*.³⁴ Ὁ Διονύσιος δίνει στὸ σχετικὸ κεφάλαιο ὁδηγίες γιὰ τὸ πῶς μπορεῖ ἓνας ζωγράφος νὰ βγάλει ἀπὸ μιὰ παράσταση ἓνα ἀκριβὲς ἀντίγραφο. Ἀναφέρει λοιπὸν τὰ παρακάτω: ...βάλε εἰς χηβάδαν μαύρην βαφὴν καὶ σκορδόζωμον καὶ ἀνακάτωσον αὐτὰ καὶ πέρασε τὰ ἀνοίγματα τοῦ ἀγίου ὄλου, ὅπου θὲ νὰ σηκώσεις... Εἶτα ἀνακάτωσε καὶ κόκκινην βαφὴν μὲ σκορδόζωμον καὶ πέρασε τὰς ψιμυθίας τοῦ προσώπου καὶ τοῦ φορέματος. Δηλαδή ὁ Διονύσιος συμ-

θεολογικὴ Ἀκαδημία τῆς Μόσχας). Ἀπὸ αὐτὲς ἡ μοναδικὴ πού φέρει ὑπογραφή εἶναι ἐκείνη τῆς συλλ. Λοβέρδου. Ν. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες κρητικῆς σχολῆς. 15ος-16ος αἰώνας, Κατάλογος ἐκθέσεως*. Μουσεῖο Μπενάκη 1983, ἀρ. 3. Γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (πού φέρει ἀρκετὲς ἐπιζωγραφίσεις) βλ. Ν. Β. Δρανδάκη, «Μεταβυζαντινὲς εἰκόνες (Κρητικὴ Σχολή)», *Σινᾶ: Οἱ Θεσσαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, γενικὴ ἐποπτεία Κ. Ἀ. Μανάφης, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1990, σελ. 127, εἰκ. 81. Γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Θεολογικῆς Ἀκαδημίας τῆς Μόσχας V. Routsko, «Les icônes byzantines de la basse époque conservées à l'Académie de Théologie de Moscou», *Byzantion* 47 (1977), σελ. 259-261, εἰκ. 1. Ἐγχρωμὴ ἀπεικόνισή της ὑπάρχει στὸ *Troice Sergiena-Lavra*, ἔκδ. Πατριαρχείου Μόσχας, Μόσχα 1987, εἰκ. στὴ σελ. 214. Ἡ πανομοιότυπη εἰκονογραφία καὶ τῶν τριῶν εἰκόνων μέχρι καὶ τὴν τελευταία λεπτομέρεια σαφῶς ὑπαινίσσεται τὴ χρήση κάποιου ἀπὸ τὰ «τεσενιάσματα» τοῦ Ἀγγέλου γιὰ τὴν ἐκτέλεσή τους.

34. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία, σελ. 9-10.

βουλεύει τὸν ζωγράφο νὰ περάσει πρῶτα μὲ μαῦρο χρῶμα καὶ σκορδόζουμο τὰ περιγράμματα τοῦ ἀγίου ποὺ θέλει νὰ βγάλει σὲ ἀντίβολο καὶ στὴ συνέχεια νὰ περάσει μὲ κόκκινο χρῶμα καὶ σκορδόζουμο τὶς ψιμυθιές (τὰ φῶτα) τοῦ προσώπου καὶ τὶς πτυχές τῶν ρούχων. Μετὰ τὸν συμβουλεύει νὰ πάρει μιὰ κόλλα χαρτί, σὲ διαστάσεις ὅμοιες μὲ τὴν πρὸς ἀντιγραφή παράσταση, νὰ τὴ βρέξει μὲ νερὸ καὶ νὰ τὴ βάλει ἀνάμεσα εἰς ἄλλα χαρτιά νὰ παρθῇ τὸ νερόν· μόνον νὰ ἀπομείνῃ νοτερή. Καὶ συνεχίζει: ἔπειτα βάλ' την ἐπάνω τοῦ ἀρχετύπου καὶ πλάκωνέ την ὄλην ἐπιμελῶς μὲ τὸ χέρι σου· ὅμως πρόσεχε νὰ μὴ παρασαλεύσῃ. Καὶ σηκώνοντας προσεκτικὰ μίαν ἄκραν ἰδὲς ἂν ἐτυπώθη. εἰ δὲ μὴ, πλάκωσέ την ἐκ δευτέρου ἐπιμελέστερον καὶ ἔτσι σηκώνοντάς την θέλει εὐρεθῇ τὸ ἀντίβολον τυπωμένον ἴσον ἀπαράλλακτον τοῦ πρωτοτύπου. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο παράγονταν τὰ λεγόμενα ἔκτυπα ἀντίβολα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μποροῦσαν στὴ συνέχεια νὰ παραχθοῦν πολλὰ διάτρητα ἀντίβολα μὲ τὴ βοήθεια αἰχμηροῦ ἀντικειμένου. Ὁ ζωγράφος ἔπαιρνε τὸ διάτρητο ἀντίβολο, τὸ τοποθετοῦσε πάνω στὴ γύψινη προετοιμασία τῆς εἰκόνας καὶ χρησιμοποιώντας καρβουνόσκονη πάνω ἀπὸ τὶς τρύπες τοῦ διάτρητου σχεδίου, ἔβγαζε τὸ χνάρι τῆς εἰκόνας πάνω στὸν ἄσπρο γύψο τῆς προ-

ετοιμασίας, ποὺ στὴ συνέχεια χάραζε γιὰ νὰ μὴ σβηστεῖ καὶ χαθεῖ τὸ σχέδιο καθὼς θὰ τὸ ζωγράφιζε.

Τὶς πληροφορίες τοῦ Διονυσίου ἔρχονται νὰ συμπληρώσουν οἱ συλλογές σχεδίων ἐργασίας τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων, ποὺ ἔχουν σωθεῖ καὶ φυλάσσονται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καὶ μὲ τὰ ὁποῖα θὰ ἀσχοληθοῦμε στὴ συνέχεια. Τὰ σχέδια αὐτὰ φυλάσσονται στὸ Τμῆμα Χαρακτικῶν καὶ Σχεδίων τοῦ Μουσείου, μὲ ὑπεύθυνη τὴν κα Φανὴ Τσιγκάκου. Τὸ ὑλικὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο φακέλους. Τὸν πρῶτο φάκελο, ἀγόρασε ὁ Μανόλης Χατζηδάκης ἀπὸ τὸν ἀρχαιοπώλη Ζουμπουλάκη, στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '40.³⁵ Τὸ δεύτερο φάκελο, εἶχε ἀγοράσει ὁ Ἀνδρέας Ευγγόπουλος ἀπὸ τὸν ἀρχαιοπώλη Στάικο, καὶ στὰ 1979, μετὰ τὸ θάνατό του, κατέθεσαν στὸ Μουσεῖο Μπενάκη οἱ κληρονόμοι τοῦ Ευγγόπουλου, σύμφωνα μὲ ἐπιθυμία ποὺ ὁ ἴδιος εἶχε ἐκφράσει παλιότερα. Μὲ τοὺς δύο αὐτοὺς φακέλους σχεδίων ἀσχολήθηκε ἐπὶ σειρὰ ἐτῶν ἡ ἀείμνηστη Λασκαρίνα Μπούρα, ὑπεύθυνη τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Συλλογῆς τοῦ Μουσείου καὶ προετοίμαζε τὴ δημοσίευσή τους.³⁶ Ἀλλὰ δυστυχῶς δὲν

35. M. Chatzidakis, «Musée Bénaki», *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 68-69 (1944-45), σελ. 424.

36. L. Bouras, «Working Drawings of Painters in Greece

πρόλαβε. Μετά τὸ θάνατό της τὸ Μουσεῖο Μπενάκη μοῦ ἀνέθεσε τὴ συνέχιση καὶ ὀλοκλήρωση τῆς μελέτης αὐτῆς. Τὰ σχέδια αὐτὰ συντήρησε ἡ Julie Brown καὶ ἀνέλαβε τὴν τοποθέτησή τους σὲ εἰδικὰ διαφανῆ, προστατευτικὰ φύλλα.

Ὁ πρῶτος φάκελος, ὁ φάκελος Χατζηδάκη, μὲ τὸν αὐξοῦντα ἀριθμὸ 22, ἀποτελεῖται ἀπὸ 188 σχέδια, μικρῶν κυρίως διαστάσεων, πού τὰ περισσότερα φέρουν ἀρίθμηση. Στὸ φάκελο αὐτὸ προστέθηκαν ἀργότερα, τέσσερα σχέδια ἀπὸ μεταγενέστερες δωρεές ἰδιωτῶν. Τὰ σχέδια τοῦ φακέλου Χατζηδάκη εἶναι στὴν πλειοψηφία τους συνοπτικὰ σχέδια καὶ προέρχονται ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ εὐρετήριο ἐνὸς μεταβυζαντινοῦ ζωγράφου, πού σχετίζεται μὲ τὸ "Ἁγιον Ὄρος." Ἐχουν γίνει ἀπὸ διαφορετικὰ χέρια, σὲ διαδοχικὲς ἐποχές, πού καλύπτουν τὴν περίοδο ἀπὸ τὸν 16ο μέχρι καὶ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰ. Τὰ συνοπτικὰ σχέδια ἀποδίδουν τὸ θέμα μόνο μὲ

after the Fall of Constantinople», *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Κατάλογος Ἐκθέσεως, London 1987, σελ. 54-56. Βλ. ἐπίσης καὶ τὰ λήμματα ἀρ. 72-73 καθὼς καὶ ἐκεῖνα γιὰ 6 ἀνθίβολα σὲ συμπληρωματικὸ φύλλο τοῦ ἴδιου καταλόγου. Ἡ ἴδια, «Δύο εἰκόνες τοῦ ἁγίου Δημητρίου τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε καὶ ἡ σχεση τους μὲ ἀνθίβολα τοῦ Μουσείου Μπενάκη», *Ἀντίφωνον. Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴ Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σελ. 361-369. Τέλος βλ. καὶ τὴ σημ. 37.

τὸ περίγραμμα. Τὸ ἀρχικὸ σχέδιο, συνήθως μὲ μολύβι, ἔχει περαστεῖ μὲ κόκκινο, καφέ ἢ μαῦρο μελάνι. Μέσα σὲ αὐτὰ τὰ σχέδια διακρίνονται αὐτοτελεῖς εἰκονογραφικοὶ κύκλοι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Κύκλοι τῆς Γενέσεως, τοῦ Ἀκαθίστου, τῶν Παραβολῶν, τῶν Μακαρισμῶν, τῆς Κυριακῆς Προσευχῆς καὶ τῆς Ἀποκάλυψης. Τὸ πιὸ ὄψιμο μέρος τοῦ φακέλου περιλαμβάνει τὰ σχέδια τεσσάρων γνωστῶν ζωγράφων τῆς Γαλάτιστας, τοῦ Ἀθανασίου, τοῦ Γεωργίου, τοῦ Δημητρίου καὶ τοῦ Βενιαμίν, πού ἐργάστηκαν στὴ Χαλκιδικὴ καὶ τὸ "Ἁγιον Ὄρος, στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19ου αἰ. Αὐτὰ τὰ σχέδια εἶναι μεγαλύτερων διαστάσεων καὶ κατὰ κανόνα χρωματισμένα μὲ δύο ἢ περισσότερα ὑδροχρώματα. Εἶναι πολὺ πιθανόν, ὅτι τὰ σχέδια τῶν ζωγράφων τῆς Γαλάτιστας προορίζονταν γιὰ ἐπίδειξη. Τὰ σχέδια αὐτὰ εἶχαν παρουσιάσει ἡ Λασκαρίνα Μπούρα καὶ ἡ Φανή Τσιγκάκου σὲ ἄρθρο τους στὸ περιοδικὸ *Ζυγός*.³⁷

Τρία μόνο ἀπὸ τὰ σχέδια τοῦ φακέλου ἀνήκουν στὴν κατηγορία τοῦ ἔκτυπου ἀνθίβολου, ἔχουν δη-

37. Α. Μπούρα - Μ. Φ. Τσιγκάκου, «Σχέδια ἐργασίας μεταβυζαντινῶν ζωγράφων ἀπὸ τὴ Γαλάτιστα τῆς Χαλκιδικῆς», *Ζυγός* 62 (1983), σελ. 22-30. Ἡ ἴδια μελέτη δημοσιεύτηκε στὰ ἀγγλικά στὴν ἐτήσια ἐκδοσὴ τοῦ περιοδικοῦ *Zygos* 3 (1984), σελ. 50-56.

λαδὴ βγεῖ ἀπὸ ὑπάρχουσες εἰκόνες σύμφωνα μὲ τὴ μέθοδο, ποὺ περιγράφει ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ. Τέσσερα ἄλλα, τὸ χαρτὶ τῶν ὁποίων ἔχει ξαναχρησιμοποιηθεῖ, μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς διάτρητα ἀνθίβολα, ποὺ προορίζονταν γιὰ τὴν ἀναπαραγωγή εἰκόνων. Στὸν ἴδιο φάκελο βρίσκομε ἐπίσης τρία χαρακτηριστικὰ ἔργα μέτριας τέχνης, καὶ τρία λυτὰ φύλλα μὲ ὑποδείγματα γραμμάτων καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου. Πολλὰ σχέδια περιλαμβάνουν περισσότερες ἀπὸ μία σκηνές, ἐνῶ ἄλλα ἔχουν σχέδια καὶ στὶς δύο πλευρές. Στὰ περισσότερα τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα διευκρινίζεται μὲ χειρόγραφες σημειώσεις. Σὲ ὀρισμένα σχέδια διακρίνονται ὑπογραφές ἢ ἡμερομηνίες, καθὼς καὶ συντομογραφίες τῶν χρωμάτων ποὺ ἐπρόκειτο νὰ χρησιμοποιήσῃ ὁ ζωγράφος. Στὴν πίσω ὄψη μερικῶν σχεδίων βρίσκομε τμήματα ἀπὸ παλιότερα ἀνθίβολα, σπουδὲς ἀπὸ ἐπὶ μέρους λεπτομέρειες, ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν Παλαιὰ ἢ τὴν Καινὴ Διαθήκη, λογαριασμοὺς ἢ προσωπικὲς σημειώσεις, ἀκόμα καὶ ἐρωτικὰ στιχάκια.³⁸ Ἀπὸ τὴ δια-

38. Σὲ σχέδιο μὲ τὸν πατριάρχη Ἀβραάμ (ἀρ. 25336-170) ὁ Γεώργιος ἀπὸ τὴ Γαλάτιστα σημειώνει: Ἀμὴν Ἀμὴν λέγω ὑμῖν ὅτι ἂν δὲν μὲ θέλεις νὰ περῶ, βάλαι κι ἂς μὲ σκοτόσουν. Ἀνάλογης ἐρωτικῆς διάθεσης εἶναι οἱ σημειώσεις τοῦ Γεωργίου καὶ σὲ ἄλλα σχέδια

δοχὴ τῶν ἀριθμημένων σχεδίων φαίνεται ὅτι αὐτὰ ἦταν ταξινομημένα μὲ τὴν ἀκόλουθη σειρά: Παλαιὰ Διαθήκη - Εἰκονογραφία Θεοτόκου - Εἰκονογραφία Προδρόμου - Σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ - Ἅγιοι καὶ - Μαρτύρια Ἁγίων.

Ἐνα σχέδιο μὲ τὸν Ἀδὰμ ποὺ δίνει τὰ ὀνόματα στὰ ζῶα (πίν. 7α) καὶ ἀνήκει στὸν κύκλο τῆς Γενέσεως καθὼς καὶ ἓνα ἄλλο σχέδιο μὲ τὴ Βρεφοκτονία (πίν. 7β) εἶχαν δημοσιευτεῖ παλαιότερα ἀπὸ τὸν Μαν. Χατζηδάκη καὶ συνδεθεῖ μὲ τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη στὰ Μετέωρα καὶ τὸ Ἅγιον Ὄρος.³⁹ Ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς κύκλους τοῦ φακέλου εἶναι ἐκεῖνος τῆς Ἀποκαλύψεως (πίν. 8). Πρόκειται γιὰ ἐννέα συνοπτικὰ σχέδια μὲ κόκκινο μελάνι, πάνω στὰ ὁποῖα σημειώνεται μὲ μαῦρο μελάνι τὸ κεφάλαιο τῆς Ἀποκάλυψης ποὺ εἰκονογραφοῦν.⁴⁰ Ὁ κύκλος ἀρχικὰ περιελάμβανε περισσότερα σχέδια. Τὰ σχέδια τῆς Ἀποκάλυψης παρουσιάζουν ἀναλογίες μὲ τὸν παλαιότερο γνωστὸ κύκλο τῆς Ἀποκαλύψεως, ποὺ ἔχει σωθεῖ καὶ βρίσκεται στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Ὁ κύ-

τοῦ φακέλου. Μπούρα - Τσιγκάκου, «Σχέδια ἐργασίας», σελ. 31.

39. Chatzidakis, «Recherches», σελ. 330-331, εἰκ. 100-101.

40. Ἐξὶ ἀπὸ τὰ σχέδια τοῦ κύκλου τῆς Ἀποκαλύψεως περιελήφθησαν στὴν ἐκθεση *From Byzantium to El Greco*, βλ. παρ. σημ. 36.

κλος αυτός χρονολογείται στις αρχές του 17ου αϊ. και πιστεύεται ότι ως πρότυπό του είχε δυτικές εικονογραφημένες Βίβλους του 16ου αϊ.⁴¹

Χάρης στην αρίθμηση που φέρουν τὰ σχέδια του φακέλου, μπορούμε νὰ αποκαταστήσουμε τὴν ἀρχική του μορφή και νὰ διαπιστώσουμε ὅτι τὸ ὑλικὸ αὐτὸ ἐμπήπει στὴν κατηγορία τοῦ εἰκονογραφικοῦ ὁδηγοῦ. Γνωρίζουμε ὅτι τὰ σχέδια αὐτὰ ἦταν ἀρχικὰ δεμένα σὲ τόμο. Φαίνεται ὅμως, ὅτι ὁ ζωγράφος ἐκεῖνος πὺ τὰ ἀρίθμησε μὲ μελάνι, τὰ ὀργάνωσε δίνοντάς τους τὴ μορφή εἰκονογραφικοῦ εὔρετηρίου. Ὁ ἴδιος διευκρίνισε ἢ και συμπλήρωσε τὶς χειρόγραφες σημειώσεις, πὺ ἐπεξηγοῦν τὸ θέμα τῶν σχεδίων. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς προηγείται τῶν ζωγράφων τῆς Γαλάτιστας, γιατί τὰ σχέδια τῶν τελευταίων εἶναι χωρὶς ἀρίθμηση. Εἶναι φανερό, πὺς ὁ ἴδιος ζωγράφος κατόρθωσε νὰ συγκεντρώσει πα-

41. Γιὰ τοὺς κύκλους τῆς Ἀποκαλύψεως στὶς Μονὲς τοῦ Ἁγίου Ὀρους βλ. J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interpretation byzantine de gravures occidentales*, Paris 1943. P. Huber, *Athos. Leben, Glaube, Kunst*, Zürich 1969, σελ. 38. Πρότυπα τῶν κύκλων αὐτῶν θεωροῦνται ἡ εἰκονογραφημένη Βίβλος τοῦ Lucas Cranach, πὺ τυπώθηκε στὸ Wittenberg τὸ 1522 και ἡ Βίβλος πὺ τυπώθηκε στὴν Bâle τὸ 1523 μὲ χαρακτηριστικὰ τοῦ Hans Holbein τοῦ νεώτερου. Οἱ εἰκονογραφήσεις αὐτὲς βασίζονται στὴ σειρά τῶν ξυλογραφιῶν τοῦ A. Dürer πὺ τυπώθηκαν στὰ 1498. Renaud, ὁ.π., σελ. 25-26, 27-38, 199-200.

λαιότερα σχέδια, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα και αὐτοτελεῖς εἰκονογραφικοὺς κύκλους ἀπὸ ἐργαστήρια ζωγραφικῆς στὸ Ἁγιον Ὀρος. Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὰ πιὸ ὄψιμα σχέδια τοῦ εἰκονογραφικοῦ εὔρετηρίου, μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔζησε τὸν 18ο αϊ. Σὲ μεταγενέστερη φάση προστέθηκαν στὸ εἰκονογραφικὸ εὔρετήριο τὰ σχέδια τῶν ζωγράφων τῆς Γαλάτιστας. Μπορούμε, ἐπομένως νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ εἰκονογραφικὸ εὔρετήριο περιῆλθε στὸν Ἀθανάσιο ἢ τὸν Γεώργιο ἐκ Γαλατίστης, και ἐκεῖνοι πρόσθεσαν σὲ αὐτὸ τὰ προσωπικά τους σχέδια. Ἀνακεφαλαιώνοντας τὰ σχετικὰ μὲ τὸ φάκελο Χατζηδάκη, μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ Ἁγιον Ὀρος και σχετίζεται περισσότερο μὲ ζωγράφους τοιχογραφιῶν παρά εἰκόνων.

Και περνᾶμε στὸ δεύτερο φάκελο, τὸ φάκελο Ευγγόπουλου. Αὐτὸς περιλαμβάνει περισσότερα ἀπὸ 400 φύλλα μὲ σχέδια θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, πὺ στὴν πλειοψηφία τους εἶναι διάτρητα ἀντίβολα γιὰ εἰκόνες. Ὑπάρχουν ὅμως στὸ φάκελο και ἔκτυπα ἀντίβολα καθὼς και συνοπτικά σχέδια, σπουδὲς μὲ ἐλεύθερο χέρι και ἀντίβολα γιὰ κεντήματα. Ἐνα ἀπὸ τὰ παλαιότερα σχέδια τοῦ φακέλου ἀποτελεῖ ξεχωριστὴ περίπτωση, πὺ προοριζόταν γιὰ τοιχογρα-

φίες και όχι για εικόνες. Ἀπεικονίζει και στις δύο πλευρές του κεφαλές προφητῶν συνοδευόμενες ἀπὸ ἐπιγραφές καθὼς και τις μορφές τῆς Σίβυλλας και τοῦ Πλάτωνα. Καὶ σὲ αὐτὸν τὸ φάκελο τὰ σχέδια εἶναι ταξινομημένα σὲ μεγάλες εἰκονογραφικὲς κατηγορίες: Παλαιὰ Διαθήκη, εἰκονογραφία Θεοτόκου, Δωδεκάροτο, ἅγιοι, σκηνές ἀπὸ τὸ βίο ἁγίων.

Ὁ ἴδιος ὁ Εὐγγόπουλος δημοσίευσε ἓνα μικρὸ μέρος τοῦ ὑλικοῦ αὐτοῦ, πὺ ταύτισε μὲ εἰκόνες τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ 17ου αἰ., Θεόδωρου Πουλάκη.⁴² Συγκεκριμένα συσχέτισε πέντε σχέδια τοῦ φακέλου (πίν. 9) μὲ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, πὺ βρίσκεται στὸ ναὸ τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς στὴ Λευκωσία τῆς Κύπρου, φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Θεόδωρου Πουλάκη και χρονολογεῖται στὰ 1672. Ἐπίσης συσχέτισε τέσσερα φύλλα μὲ σκηνές ἀπὸ τὰ θαύματα και τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου μὲ εἰκόνα τοῦ ἁγίου, πὺ ἀπέδωσε στὸν Θεόδωρο Πουλάκη, ἡ ὁποία ὅμως δὲν ἔχει σωθεῖ ἢ τουλάχιστον δὲν ἔχει μέχρι σήμερα ἐντοπισθεῖ.

Ἡ Λασκαρίνα Μπούρα συσχέτισε μία ομάδα ἀνθιβόλων τοῦ φακέλου Εὐγγόπουλου μὲ δύο εἰκόνες

42. Ἀ. Εὐγγόπουλος, «Ἀνθιβόλα δύο εἰκόνων τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, περ. Δ', τ. 3 (1962-63), σελ. 75-85.

τοῦ ἁγίου Δημητρίου (ἡ μία ἀπὸ τὴ συλλογὴ Λοβέρδου —σήμερα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο— και ἡ ἄλλη ἀπὸ τὴ συλλογὴ Μαρίνου Καλλιγᾶ), πὺ φέρουν τὴν ὑπογραφή τοῦ γνωστοῦ κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ 17ου αἰ., Ἐμμανουὴλ Τζάνε.⁴³ Μὲ εἰκόνες τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε σχετίζονται και ἄλλα ἀνθιβόλα τοῦ ἴδιου φακέλου. Δύο ἔκτυπα ἀνθιβόλα μὲ ὀκτὼ εἰκονίδια προφητῶν μὲ προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου καθὼς και διάτρητο ἀνθιβόλο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (πίν. 10) μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν μὲ εἰκόνα τοῦ Τζάνε πὺ βρίσκεται στὸ Βερολίνο και χρονολογεῖται στὰ 1640. Ἡ εἰκόνα παριστάνει στὸ μέσον τὸν Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου και σὲ δύο κατακόρυφα πλαίσια, ἀριστερὰ και δεξιὰ, ἀνὰ τέσσερις προφήτες (πίν. 11).⁴⁴ Μὲ τὸν Τζάνε, ἐπίσης, σχετίζονται και τρία ἀνθιβόλα μὲ τὴ Βάφτιση (πίν. 12), τὴν Ἐγερση τοῦ Λαζάρου και τὴν Κάθοδο στὸν Ἄδη, πὺ μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν μὲ τρεῖς εἰκόνες Δωδεκάροτου (πίν. 13) ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ

43. Α. Μπούρα, «Δύο εἰκόνες», σελ. 361-369 (βλ. σημ. 36).

44. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Kaiser Friedrich τοῦ Βερολίνου. O. Wulff - M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau bei Dresden 1925, σελ. 235-236, εἰκ. 100 στὴ σελ. 237. Ν. Β. Δρανδάκη, «Συμπληρωματικὰ εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε. Δύο ἀγνωστοὶ εἰκόνες του», *Θησαυρίσματα* 11 (1974), σελ. 43, εἰκ. 3.

Ἁγίου Γεωργίου στὸ φρούριο τῆς Κέρκυρας.⁴⁵

Ἡ σχέση κάποιων ἀνθιβόλων τοῦ φακέλου Ευγ-
γόπουλου μὲ εἰκόνες κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 17ου
αἰ., καὶ συγκεκριμένα τοῦ Θεόδωρου Πουλάκη καὶ
τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε, προσφέρει ἓνα terminus
post quem, γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ φακέλου γε-
νικότερα. Ὅμως στὸ φάκελο ὑπάρχουν ἀνθίβολα
ποῦ ἀντιγράφουν καὶ εἰκόνες παλαιότερες τοῦ 17ου
αἰ. Γιὰ παράδειγμα, τέσσερα ἀνθίβολα ἀντιγράφουν
σκηνές ἀπὸ τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγίου Γεωργίου, ποῦ
προέρχονται ἀπὸ εἰκόνα τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου
Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο καὶ σκη-
νές τοῦ βίου του. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται στὴν Κέρ-
κυρα καὶ χρονολογεῖται στὶς τελευταῖες δεκαετίες
τοῦ 16ου αἰ.⁴⁶ Τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ἀνθίβολα ἀντιγρά-
φει τὸ μαρτύριο τοῦ τροχοῦ, τὸ δεύτερο τὸ μαρτύριο
στὸ λάκκο μὲ τὸν ἀσβέστη, τὸ τρίτο τὸν ἅγιο Γεώρ-
γιο στὴ φυλακὴ νὰ θεραπεύει τὸ βόδι τοῦ Γλυκερίου
(πίν. 14) καὶ τὸ τέταρτο τὸν ἅγιο νὰ ἀναστήνει τὸν

45. Γιὰ δύο ἀπὸ τὰ ἀνθίβολα αὐτὰ (τὴ Βάπτισις καὶ τὴν Κάθοδο
στὸν Ἄδη) βλ. *From Byzantium to El Greco*, ἀρ. 72-73 (βλ. σημ.
36). Γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ Τζάνε στὴν Κέρκυρα βλ. Ἄ. Χωρέμη, «Νέο
εἰκονογραφικὸ σύνολο τοῦ Τζάνε στὴν Κέρκυρα», *Κερκυραϊκὰ Χρονι-
κὰ* 25 (1981), σελ. 220-222, φωτ. 3-6.

46. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἐθνικὴ Τράπε-
ζα τῆς Ἑλλάδος, ΜΙΕΤ, Ἀθήνα 1990, ἀρ. 26, εἰκ. 29, 130-133.

νεκρό. Ὅμως παρόλο ποῦ τὰ ἀνθίβολα αὐτὰ ἀντι-
γράφουν σκηνές ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῶν τελευταίων δε-
καετιῶν τοῦ 16ου αἰ. (πίν. 15), ὑπάρχει κάποιος
στοιχεῖο ποῦ τὰ τοποθετεῖ καὶ αὐτὰ μετὰ τὰ μέσα
τοῦ 17ου αἰ. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶναι τὸ ὑδατόσημο
πάνω στὸ χαρτὶ τῶν ἀνθιβόλων, ποῦ ἀνήκει στὸν
Ὀλλανδικὸ οἶκο Van Gangelt καὶ χρονολογεῖται
στὰ 1670.⁴⁷

Τὰ ἀνθίβολα μὲ τὶς σκηνές ἀπὸ τὸ μαρτύριο τοῦ
ἁγίου Γεωργίου μᾶς δίνουν τὴ δυνατότητα νὰ διε-
ρευνήσουμε παραπέρα τὸν τρόπο ποῦ δούλευαν οἱ
ζωγράφοι ἀπὸ τὴ στιγμή ποῦ εἶχαν στὰ χέρια τους
σχέδια ζωγραφικῆς. Γιατὶ ἀπ' ὅσο μᾶς ἐπιτρέπεται
νὰ καταλάβουμε, τὰ ἀνθίβολα μποροῦσαν νὰ χρησι-
μοποιηθοῦν, μὲ κάποιες ἀπαραίτητες τροποποιή-
σεις, γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς κύκλους καὶ ἄλλων
ἁγίων. Καὶ ἂς δοῦμε αὐτὸ ποιὰ ἐφαρμογὴ εἶχε στὴν
περίπτωση τοῦ ἀνθιβόλου μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο στὴ
φυλακὴ νὰ κάνει θαύματα (πίν. 14). Στὴν εἰκονο-

47. Συγκεκριμένα στὸ ἀνθίβολο Ε249 μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου
τοῦ ἁγίου Γεωργίου στὸν τροχὸ ὑπάρχει τὸ ὑδατόγραμμα V.G., ποῦ
ἀνήκει στὸν οἶκο Van Gangelt τοῦ Ἀμστερνταμ καὶ χρονολογεῖται,
στὰ 1670. W. A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, En-
gland, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and Their
Interconnection*, Amsterdam 1935, ἀνατύπ. Nieuwkoop B. de Graaf
1985, σελ. 12.

γραφία τῆς σκηνῆς εὐκόλα ἀναγνωρίζομε τὸ Θαῦμα τῆς Ἐγέρσεως τοῦ βοδιοῦ τοῦ Γλυκερίου. Ἐπίσης διακρίνομε ἕναν ἀνάπηρο, πού προφανῶς περιμένει νὰ θεραπευθεῖ ἀπὸ τὸν ἅγιο κι ἀκόμα μιὰ νεαρὴ γυναίκα πού κρατᾶ ἕνα μωρὸ στὴν ἀγκαλιά της καὶ μιὰν ἀκόμα γυναίκα στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ καὶ τέλος δύο στρατιῶτες. Ἡ ἴδια σκηνὴ μὲ τὴν ἀφαίρεση τοῦ βοδιοῦ ἐντάχθηκε καὶ στὸν εἰκονογραφικὸ κύκλο τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους, ὅπως αὐτὸς ἀπεικονίστηκε σὲ μιὰ εἰκόνα τῶν μέσων τοῦ 17ου αἰ. (πίν. 16α), σὲ μιὰ περίοδο δηλαδὴ πού ὁ ἀνανεωμένος καὶ διευρυμένος εἰκονογραφικὸς κύκλος τοῦ ἁγίου δὲν εἶχε ἀκόμα καταρτισθεῖ εἴτε δὲν εἶχε ἀκόμα καθιερωθεῖ.⁴⁸ Καὶ ἡ περίπτωση αὐτὴ δὲν εἶναι μεμονωμένη. Γιατὶ ἡ ἴδια σκηνὴ καὶ πάλι μὲ τίς ἀπαραίτητες ἀφαιρέσεις καὶ προσθήκες θὰ ἐνταχθεῖ στὸν εἰκονογραφικὸ κύκλο τοῦ ἁγίου Γοβδελαᾶ, τοῦ ὁποίου ἡ λατρεία ἀναβίωσε μετὰ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰ.⁴⁹ Καὶ μάλιστα στὴν περίπτωση τοῦ ἁγίου Γοβδελαᾶ ἡ σκηνὴ ἀπέκτησε εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα

48. Μ. Βασιλάκη, «Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, περ. Δ', τ. 13 (1985-86), σελ. 247-259, εἰκ. 11-12.

49. Ἄ. Ευγγόπουλου, «Ὁ Ἅγιος Γοβδελαᾶς τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε. Γέννηση καὶ ἐξέλιξη ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ τύπου», *Κρητικὰ Χρονικά* 1 (1947), σελ. 467-486.

πού συμφωνοῦν μὲ τὴ διήγηση τοῦ Βίου τοῦ ἁγίου καὶ ἀποτέλεσε καθιερωμένη πιά σκηνὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τοῦ κύκλου (πίν. 16β). Ἡ σκηνὴ αὐτὴ στὶς εἰκόνες τοῦ ἁγίου Γοβδελαᾶ μὲ σκηνές ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ θαύματά του διατηρεῖ τὸ στοιχεῖο τοῦ ἁγίου στὴ φυλακὴ, τὸν ἀνάπηρο, τὴ γυναίκα στὰ ἀριστερὰ καὶ τὸν ἕνα στρατιώτη, στὰ δεξιὰ, ἐνῶ τὴ θέση τῆς γυναίκας μὲ τὸ παιδὶ παίρνει μιὰ νεαρὴ γυναίκα πού κρατᾶ κανάτι. Σύμφωνα μὲ τὸ Βίο τοῦ ἁγίου, ὅταν αὐτὸς βρισκόταν στὴ φυλακὴ, κατὰ διαταγὴ τοῦ πατέρα του, τὸν ἐπισκέφτηκε κρυφὰ ἡ μητέρα καὶ ἡ ἀδελφὴ του καὶ τοῦ πρόσφεραν νερό. Ἐπομένως, στὴ μορφή τῆς νεαρῆς γυναίκας μὲ τὸ κανάτι θὰ πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν ἀδελφὴ τοῦ ἁγίου ἐνῶ τὴ γυναίκα, πού παραμένει στὰ ἀριστερὰ, θὰ πρέπει τώρα νὰ δοῦμε ὡς τὴ μητέρα του.

Μερικὰ ἀπὸ τὰ σχέδια τοῦ φακέλου Ευγγόπουλου φέρουν ὑπογραφή. Αὐτὴ πού συναντᾶται πιὸ συχνὰ ἀπὸ ὅλες εἶναι ἡ ὑπογραφή Ἰθανάσιος. Σὲ μιὰ περίπτωση ἡ ὑπογραφή Ἰθανάσιος ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὴν ὑπογραφή Ἰωάννης. Εἶναι λογικὸ νὰ ὑποθέσουμε πὼς αὐτὲς οἱ ὑπογραφές στὰ ἀνθίβολα δὲν ὑποδηλώνουν τὸ δημιουργὸ τῆς σύνθεσης, ἀλλὰ τὸν ἰδιοκτήτη τοῦ ἀνθιβόλου. Σὲ αὐτὸν

τὸ δεύτερο φάκελο τοῦ Μουσείου Μπενάκη κυριαρχοῦν τὰ διάτρητα ἀνθίβολα, πὸ συνδέονται ἄμεσα μὲ τὴ μαζικὴ παραγωγὴ εἰκόνων καὶ τὴν τυποποίησιν τῆς εἰκονογραφίας. Ὁ συσχετισμὸς μέρους τῶν σχεδίων αὐτῶν μὲ εἰκόνες κρητικῶν ζωγράφων πὸ βρίσκονται στὴν Κέρκυρα, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὴν προέλευσιν τοῦ φακέλου στὰ Ἑπτάνησα καὶ ἀκόμα πιὸ συγκεκριμένα στὴν Κέρκυρα.

Εἶδαμε λοιπὸν πὸς καὶ οἱ δύο φάκελοι τοῦ Μουσείου Μπενάκη μὲ σχέδια ἐργασίας μεταβυζαντινῶν ζωγράφων εἴτε ἦταν δεμένα σὲ τόμο (ὅπως ὁ φάκελος Χατζηδάκη) εἴτε ὄχι (ὅπως ὁ φάκελος Ξυγγόπουλου) ἀποτελοῦν εἰκονογραφικὰ εὔρετήρια. Καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ αὐτὰ εὔρετήρια δὲν εἶναι φυσικὰ τὰ μοναδικὰ πὸ ἔχουν σωθεῖ. Στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν φυλάσσεται μεγάλος ἀριθμὸς σχεδίων ζωγραφικῆς.⁵⁰ Ἐπίσης στὴ Βρετανικὴ Βιβλιοθήκη βρίσκεται εἰκονογραφικὸ ἐγχειρίδιον τοῦ 18ου αἰ., πὸ περιέχει σχέδια γιὰ φορητὲς εἰκόνες, δεμένα σὲ

50. Σποραδικὲς πληροφορίες γιὰ τὴ συλλογὴ σχεδίων καὶ ἀνθιβόλων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀντλήσει ἀπὸ σύντομες ἀναφορὲς στὸ Ἀρχαιολογικὸ Δελτίο. Μ. Χατζηδάκης, «Βυζαντινὸ Μουσεῖο», *ΑΔ* 18 (1963), Β1. Χρονικά, σελ. 9 καὶ *ΑΔ* 20 (1965), Β1. Χρονικά, σελ. 12. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, «Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν», *ΑΔ* 38 (1983), Β1. Χρονικά, σελ. 9, πίν. 13-14 καὶ *ΑΔ* 41 (1986), Β1. Χρονικά, σελ. 9, πίν. 25-26.

τόμο.⁵¹ Σχέδια ζωγραφικῆς βρίσκονται καὶ στὴ συλλογὴ τοῦ συντηρητῆ καὶ ἐμπόρου ἔργων τέχνης Στ. Μιχαλαριᾶ καὶ φυλάσσονται στὸ Λονδίνο.⁵² Ἀκόμα εἶναι γνωστὰ τὰ ρώσικα εἰκονογραφικὰ εὔρετήρια τῶν Στρογκανῶφ,⁵³ τοῦ τέλους τοῦ 16ου - ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ., ἐνῶ πολὺ λιγότερο γνωστὰ εἶναι τὰ δύο ἐπίσης ρωσικὰ εἰκονογραφικὰ εὔρετήρια ἀπὸ τὴ Μονὴ Antoniev Siysky, πὸ χρονολογοῦνται στὸν 17ο αἰ. καὶ φυλάσσονται σήμερον στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν στὴν Πετρούπολη.⁵⁴ Ἐπίσης γνωστὸ εἶναι τὸ ἀρμενικὸ ἐγχειρίδιον

51. Συνολικὰ ἡ συλλογὴ τοῦ κ. Μιχαλαριᾶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 213 φύλλα, ἐλάχιστα ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι διάτρητα. Ἐπίσης κάποια ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ φαίνεται πὸς ἀρχικὰ ἦταν συγκροτημένα σὲ εἰκονογραφικὸ εὔρετήριον, πὸ μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰ. Τὴ συλλογὴ μπόρεσα νὰ ἐπισκεφθῶ καὶ νὰ συμβουλευθῶ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1994. Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω τὴν κα Ν. Καφαντάρη, πὸ μὲ διευκόλυνε κατὰ τὴν ἐπίσκεψή μου ἐκεῖ.

52. Τὸ ἐγχειρίδιον μὲ ἀριθμὸ εἰς. Add. 43868 φυλάσσεται στὸ Τμῆμα Χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης. H. J. M. Milne, «An Iconographic Sketchbook», *British Museum Quarterly* 10 (1935-36), σελ. 65-66. F. G. Millar, «An Iconographic Sketchbook», *British Museum Catalogue of Additions* 3 (1931-35), σελ. 254-255. Τὸ ἐγχειρίδιον μελέτησε ἡ κα Φ. Καλλαφάτη ὡς θέμα ἐργασίας γιὰ τὴν ἀπόκτησιν τοῦ τίτλου Master of Arts. K. - F. Kallafatis, *The Post-Byzantine Artist's Sketchbook in the British Library Add. 43868*, M. A. Report University of London (Courtauld Institute of Art) 1982-83.

53. *Ikonenmalerbuch der Familie Stroganov*, Slavisches Institut München 1985.

54. Τὴν πληροφορία ὀφείλω στὴν κα L. Evseeva, τὴν ὁποία καὶ

ζωγραφικῆς, πού δημοσίευσε ἡ Sirarpie der Nersessian καὶ χρονολόγησε στὸν 16ο αἰ.⁵⁵ Πρόσφατα δημοσιεύτηκε μελέτη γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ ὁδηγὸ τοῦ ζωγράφου τῆς Βλαχίας Radu, τοῦ 18ου αἰ.⁵⁶ Δὲν ἔχω ἄμεση γνώση τῶν ἀντιβόλων πού φυλάσσονται στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ καὶ πού ἀπ' ὅ,τι πληροφοροῦμαι εἶναι πολλά.⁵⁷ Τέλος μποροῦμε νὰ φαντα-

ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ εὐχαριστῶ. Γιὰ τὰ εἰκονογραφικὰ αὐτὰ εὐρετήρια ὑπάρχει ἡ παλαιὰ καὶ δυσεῦρετη ἐκδόση τοῦ N. V. Pokrowskij, *Siiskij Ikonemalerbuch*, St. Petersburg 1895-1899. Τὸ Σλαβικὸ Ἰνστιτούτο τοῦ Μονάχου ἔχει ἀναγγεῖλει τὴν προετοιμασία νέας ἐκδόσεώς τους. Κάποια φύλλα τῶν εὐρετηρίων αὐτῶν ἔχουν περιληφθεῖ στὸ *Die Ikonenmalerei. Technik und Vorzeichnungen nach einem russischen Manuskript von Ivan Schneider und Peter Fedorov*. Herausgegeben und überarbeitet von Heinz Skrobucha, Recklinghausen 1978, εἰκ. 25, 27, 29, 31, 33-35, 38, 42-43, 59-60, 64, 65-67.

55. S. der Nersessian, «Copies de peintures byzantines dans un carnet armenien de 'Modèles'», *Cahiers archéologiques* 18(1968), σελ. 111-120. Γιὰ τὸ ἴδιο ἐγχειρίδιο βλ. M. L. Testi Cristiani, «Un taccuino armeno di modelli: problemi e prospettive di storiografia critica», *Terzo simposio internazionale di arte Armena. Atti*, Milano, Vicenza, Venezia, 25/9 - 1/10 1981, Venezia 1984, σελ. 551-558.

56. A. Vasiliu, «Le cahier du peintre Radu et la pratique des modèles dans la tradition post-byzantine», *Revue de l'Art* 97 (1992), σελ. 32-45.

57. Κάποια ἀντίβολα τῆς Μονῆς Σινᾶ παρουσίασε σὲ ἀνακοίνωσή του στὸ Ζ' Διεθνὲς Κρητολογικὸ Συνέδριο (Ρέθυμνο, 25-31 Αὐγούστου 1991) ὁ Ἀθ. Παλιούρας, τὰ ὁποῖα μάλιστα συνέδεσε μὲ τὸν κρητικὸ ζωγράφου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 16ου αἰ., Γεώργιο Κλόντζα. Ἀθ. Παλιούρας, «Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας στὸ Σινᾶ».

στοῦμε πόσα σχέδια μεταβυζαντινῶν ζωγράφων θὰ ὑπάρχουν στὸ "Ἁγιον" Ὄρος καὶ θὰ χρησιμοποιοῦνται μέχρι σήμερα ἀπὸ τοὺς μοναχοὺς-ἁγιογράφους.⁵⁸

Θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι τὰ εἰκονογραφικὰ εὐρετήρια καὶ τὰ σχέδια ἐργασίας τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων ἀποτελοῦν τὴ συνέχεια μιᾶς παράδοσης, πού οἱ ρίζες της πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ; Ἡδὴ στὸ πρῶτο μέρος τοῦ κειμένου αὐτοῦ ὑποστηρίχθηκε, πῶς ἀνᾶξιοποιήσουμε τὶς ἐνδείξεις καὶ τὶς ἀποσπασματικὰ σωζόμενες ἀποδείξεις, μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι διέθεταν εἰκονογραφικοὺς ὁδη-

58. Οἱ γνώσεις μας γιὰ τὰ ἀντίβολα τοῦ Ἁγίου Ὄρους εἶναι πολὺ περιορισμένες. Μιὰ σειρά σχεδίων ζωγραφικῆς καὶ ἀντιβόλων, πού σήμερα φυλάσσεται στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὸ Tallehunt τοῦ Essex στὴν Ἀγγλία, σύμφωνα μὲ πληροφορίες τῶν ἰδίων τῶν μοναχῶν τῆς Μονῆς, προέρχεται ἀπὸ τὸ "Ἁγιον" Ὄρος. Ἐπίσης ἓνα ἀντίβολο τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἔχει ἀπεικονισθεῖ στὸ ἐξώφυλλο τῆς μελέτης τῆς Δ. Παπαχρυσάνθου, *Ὁ Ἀθωνικὸς μοναχισμὸς. Ἀρχές καὶ ὀργάνωση*, ἐκδ. ΜΙΕΤ, Ἀθήνα 1992. Πρόκειται γιὰ ἀντίβολο μὲ τὸν ἅγιο Ἀθανάσιο τὸν Ἀθωνίτη, πού προέρχεται ἀπὸ τὴ Μονὴ Σταυρονικήτα καὶ χρονολογεῖται στὸν 16ο αἰ. Τέλος, πρόσφατα ἔγινε γνωστὸ καὶ ἀντίβολο μὲ τὴ Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ πού χρονολογήθηκε στὰ τέλη τοῦ 17ου αἰ. καὶ προέρχεται ἀπὸ τὴ Σιμωνόπετρα. Σωτ. Κίτσας, «Εἰκόνορες», στὸ *Σιμωνόπετρα. Ἁγιον Ὄρος*, Ἀθήνα 1991, σελ. 191, εἰκ. 126.

γούς, είτε εικονογραφημένους είτε όχι, παρόλο που κανένα τέτοιο δείγμα δεν έχει σωθεί. Αυτό όμως που μπορούμε με σιγουριά να υποστηρίξουμε είναι πως οι βυζαντινοί ζωγράφοι δεν διέθεταν διάτρητα αντίβολα, σε αντίθεση με τους μεταβυζαντινούς καλλιτέχνες. Και αυτό κατ' αρχήν γιατί οι συνθήκες παραγωγής και διακίνησης των εικόνων αλλάζουν ριζικά στα χρόνια μετά την "Αλωση και ιδιαίτερα στις βενετοκρατούμενες περιοχές του έλλαδικού χώρου. Είναι λογικό ή ανάγκη για την πανομοιότυπη αναπαραγωγή εικονογραφικών τύπων, που έπιτυγχάνεται με τη χρήση διάτρητων σχεδίων (ανθιβόλων), να δημιουργήθηκε σε μια εποχή που οι εικόνες παράγονταν μαζικά και τα εικονογραφικά τους θέματα είχαν τυποποιηθεί. Παράλληλα ή ίδια ή τεχνική του διάτρητου αντίβολου προϋποθέτει τη δεδομένη χρήση χαρτιού, γεγονός που ισχύει μόνο από τον 15ο αί. και μετά. Παράλληλα, απ' όσο γνωρίζουμε, τα διάτρητα σχέδια και ή τεχνική της χρησιμοποιήσής τους με καρβουνόσκονη για την αναπαραγωγή πανομοιότυπων εικονογραφικών θεμάτων είναι γνωστή στους Ίταλούς ζωγράφους από τον 15ο αί., και τα παλαιότερα διάτρητα σχέδια, που έχουν σωθεί, από το χώρο της Ίταλικής ζωγραφικής, τοποθετούνται στο δεύτερο μισό του αί-

ώνα αυτού.⁵⁹ Στη συνέχεια ή τεχνική των διάτρητων σχεδίων θα καθιερωθεί και θα αποτελέσει ιδιαίτερα διαδεδομένη πρακτική στα εργαστήρια των Ίταλών ζωγράφων της Αναγέννησης.⁶⁰ Τόσο οι προϋποθέσεις για τη μαζική παραγωγή εικόνων και την τυποποίηση της εικονογραφίας τους, όσο και το γεγονός ότι ή τεχνική αυτή για τη γρήγορη και πανομοιότυπη αναπαραγωγή θεμάτων προέρχεται από την Ίταλική ζωγραφική, συγκλίνουν στη βενε-

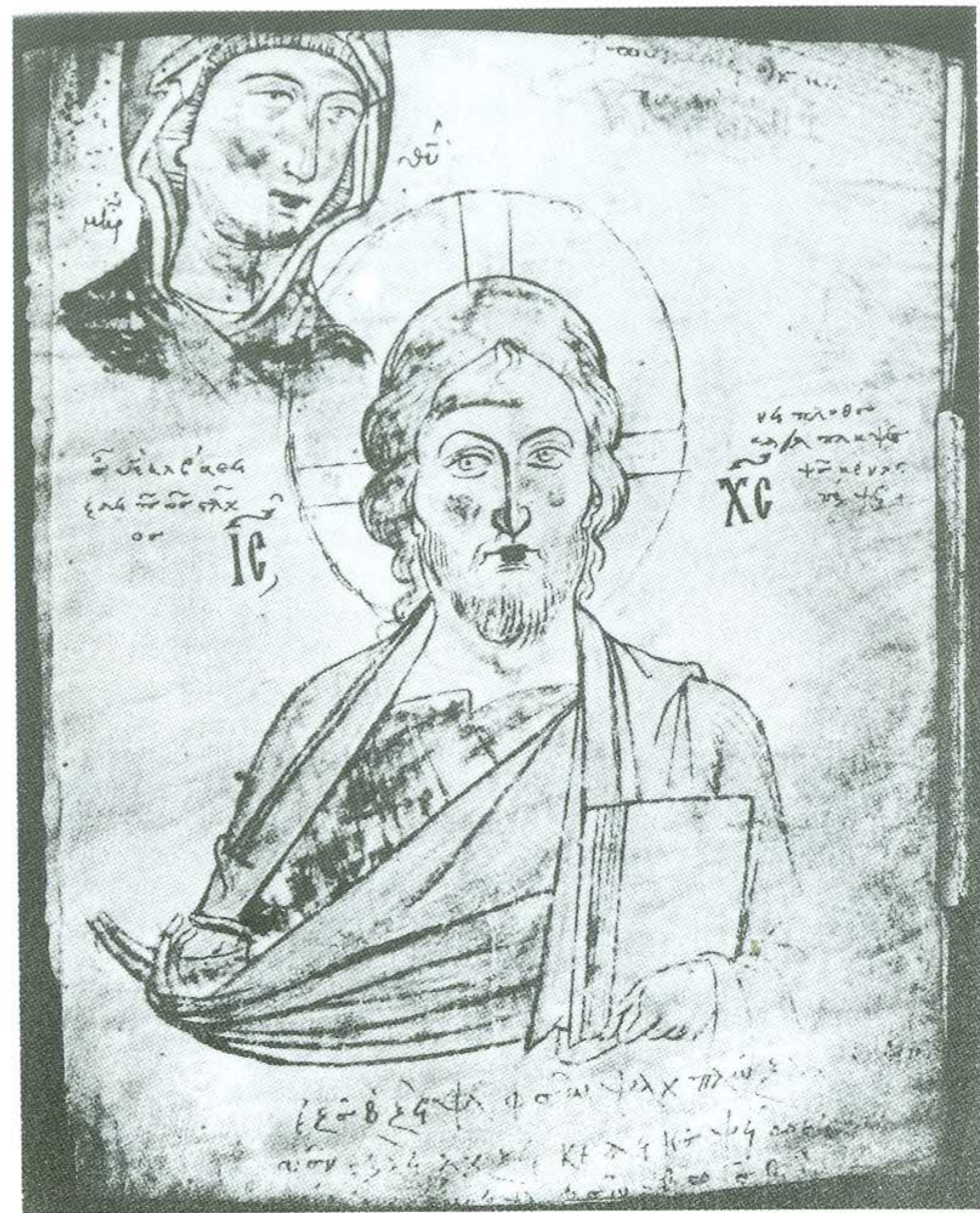
59. Fr. Ames - Lewis and J. Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*. Κατάλογος Έκθέσεως, Victoria and Albert Museum, London 1983, εικ. IIb-IIc. Στον κατάλογο αυτό παρουσιάζονται διάτρητα σχέδια του Raffaellino del Garbo (1466-1524) και του Luca Signorelli (1441/50-1523), σελ. 82, 90, άρ. 11, 13. Χρήση διάτρητων σχεδίων έχει επίσης έντοπισθεί στη Φλαμανδική ζωγραφική από τον 15ο αί. J. Taubert, «Pauspunkte in Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts», *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* 15 (1975), σελ. 387-401.

60. Έδω ή βιβλιογραφία είναι μεγάλη. Ένδεικτικά αναφέρω τις μελέτες των: W. Prohaska, «The Restoration and Scientific Examination of Raphael's 'Madonna in the Meadow'», *The Princeton Raphael Symposium. Science in the Service of Art History*, ed. by J. Shearman - M. B. Hall, Princeton N.J. 1990, σελ. 57-64. C. Christensen, «Examination and Treatment of Paintings by Raphael at the National Gallery of Art», *Raphael Before Rome: Studies in the History of Art* 17 (1986), σελ. 47-54. Μια ολοκληρωμένη παρουσίαση του θέματος προσφέρει ή διατριβή της C. Bambach Cappel, *The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshop: Innovation and Derivation*, PhD diss. 1988, Yale University.

τοκρατούμενη Κρήτη, ως τὸν πιὸ πιθανὸ τόπο μέσω τοῦ ὁποίου ἔφτασε στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ἡ τεχνικὴ τοῦ διάτρητου ἀνθίβολου. Ἀπὸ ἐκεῖ θὰ πρέπει νὰ διαδόθηκε καὶ σὲ ἄλλες περιοχές, ὅπως τὰ Ἑπτάνησα, πού ἡ στενὴ σχέση τους μὲ τὴν Κρήτη εἶναι γνωστὴ.⁶¹

61. Εἶναι λογικὸ οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι, πού βρίσκουν καταφύγιο στὰ Ἰόνια νησιά μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Τούρκους (1669), νὰ παίρνουν μαζί καὶ τὰ πιὸ πολύτιμα ἐργαλεῖα τῆς δουλειᾶς τους, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα ἀσφαλῶς θὰ συγκαταλέγονταν καὶ σχέδια ζωγραφικῆς. Ἀνάμεσα στοὺς ζωγράφους αὐτοὺς εἶναι καὶ ὁ Ἐμμανουὴλ Ἰζάνης καθὼς καὶ ὁ Θεόδωρος Πουλάκης, ἀνθίβολα ἀπὸ εἰκόνες τῶν ὁποίων εἶδαμε νὰ ὑπάρχουν στὸν Φάκελο Ευγγόπουλου τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

Π Ι Ν Α Κ Ε Σ



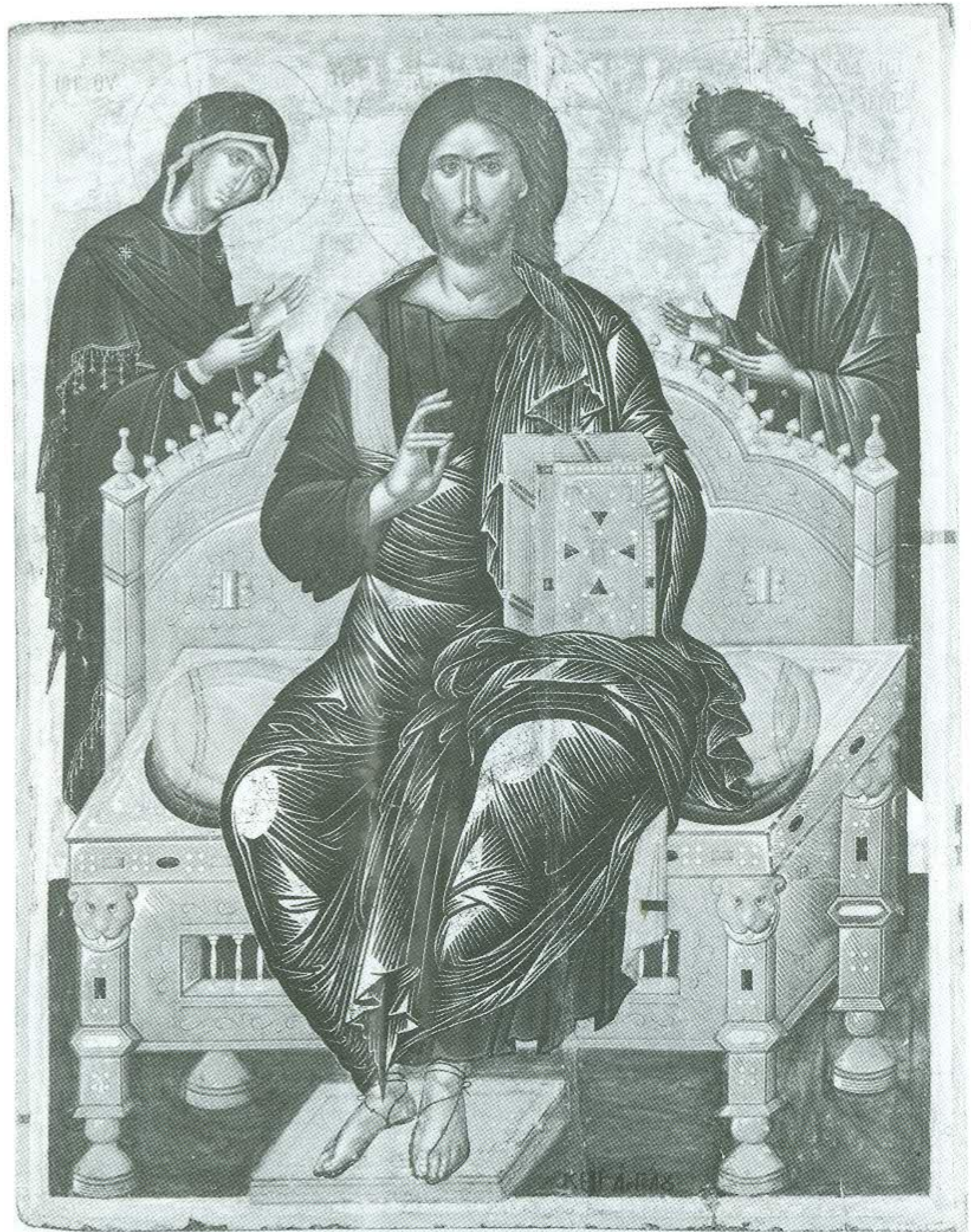




4α



4β



5



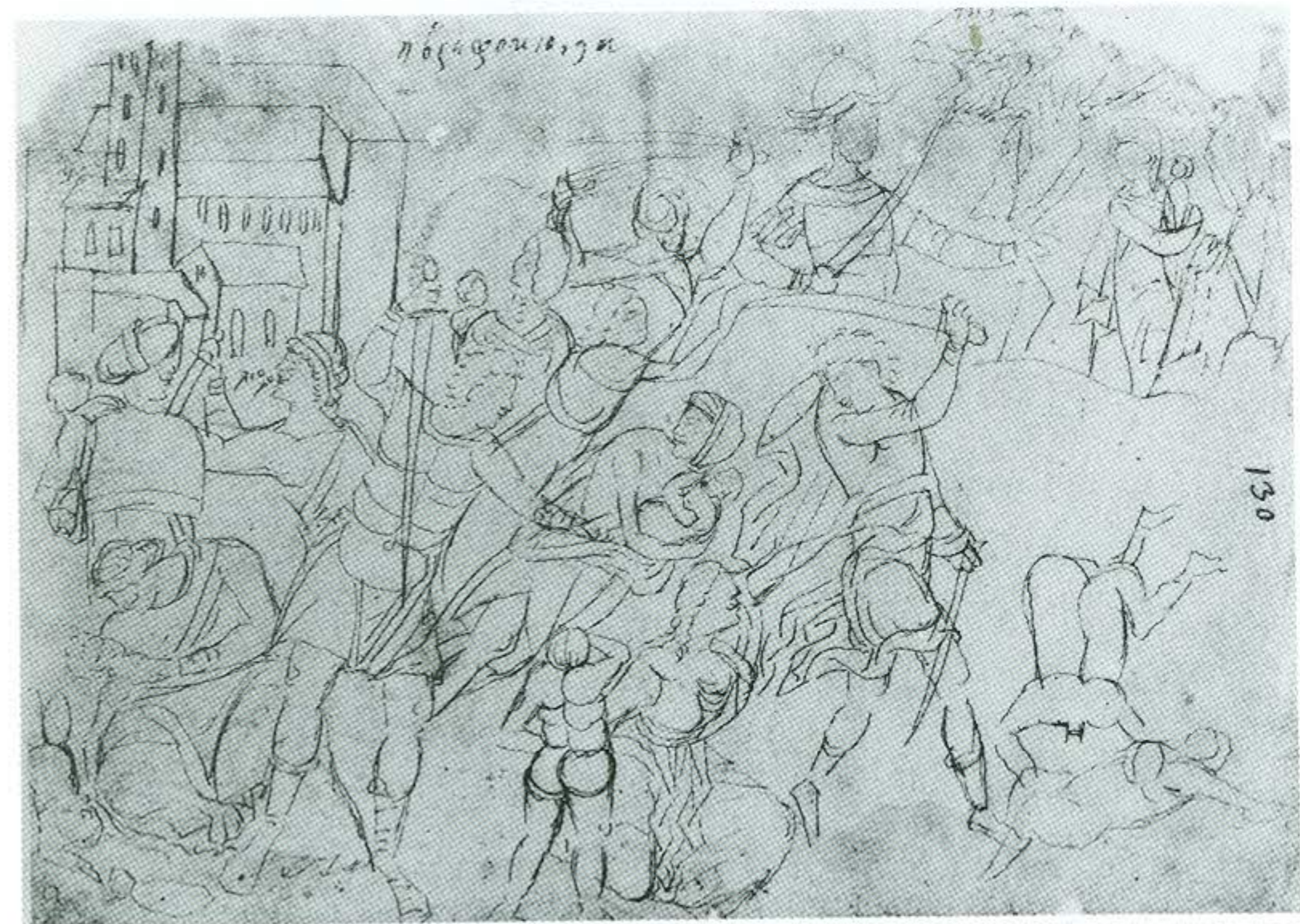
6α



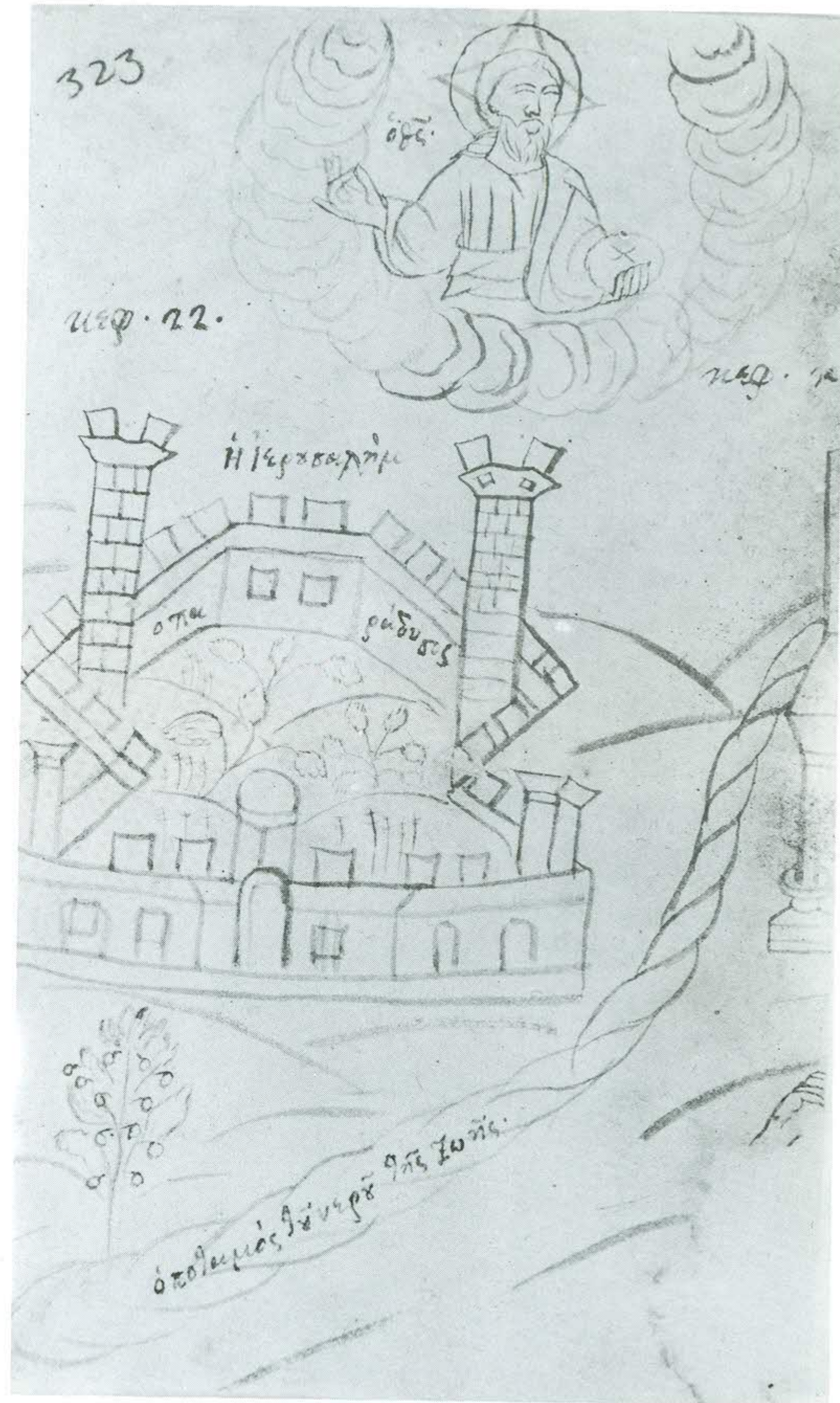
6β



7α



7β





10



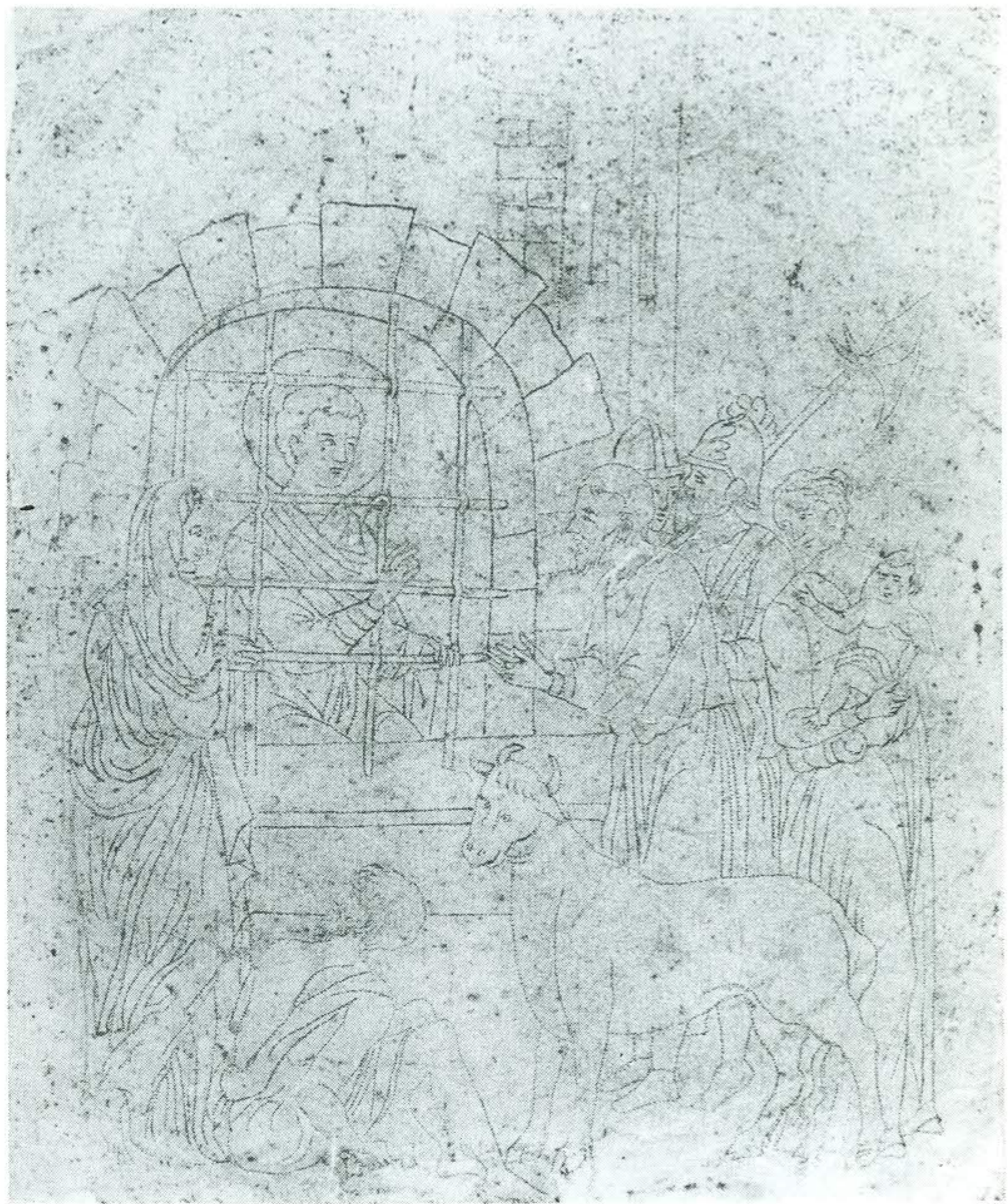
11



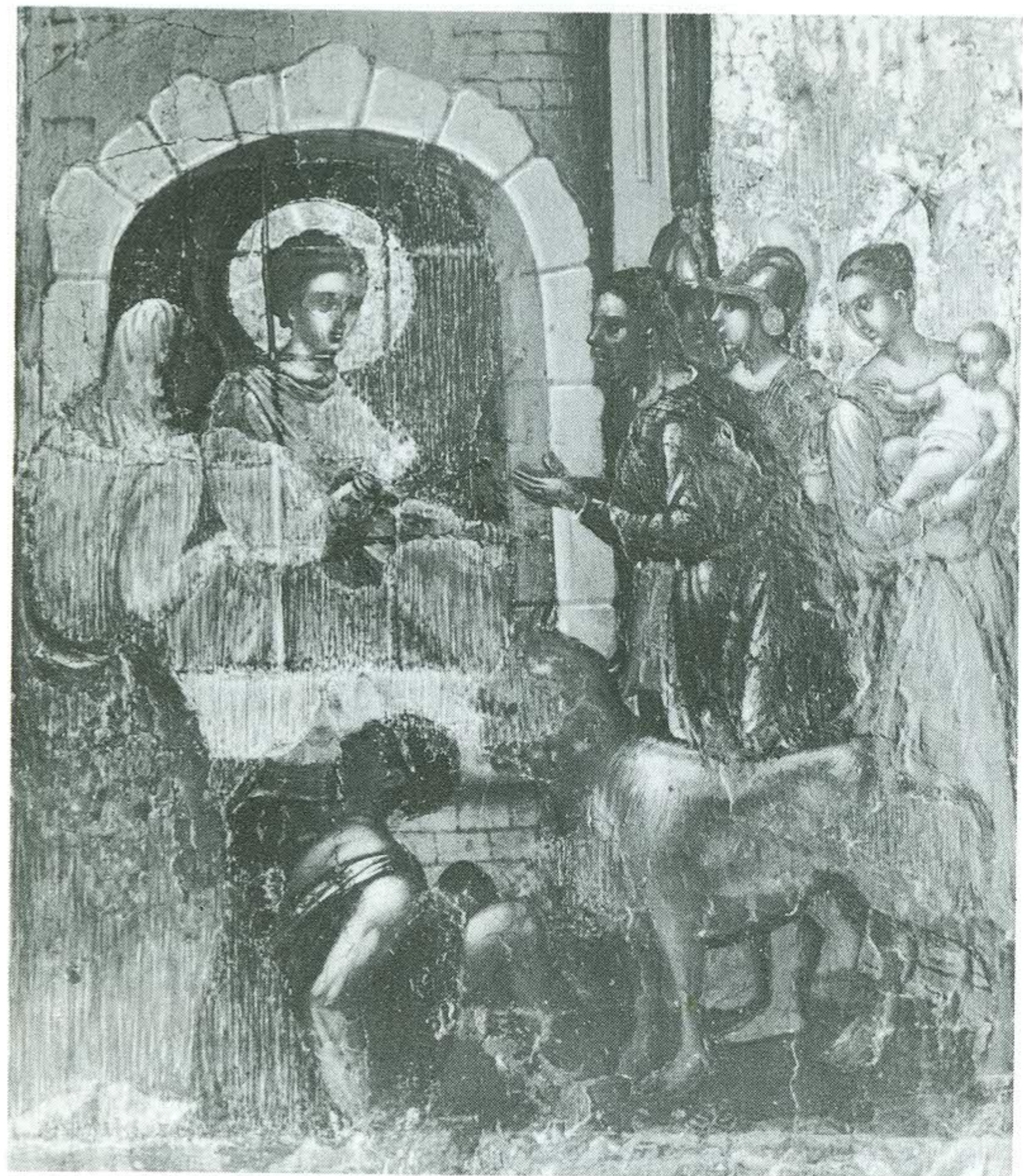
12



13



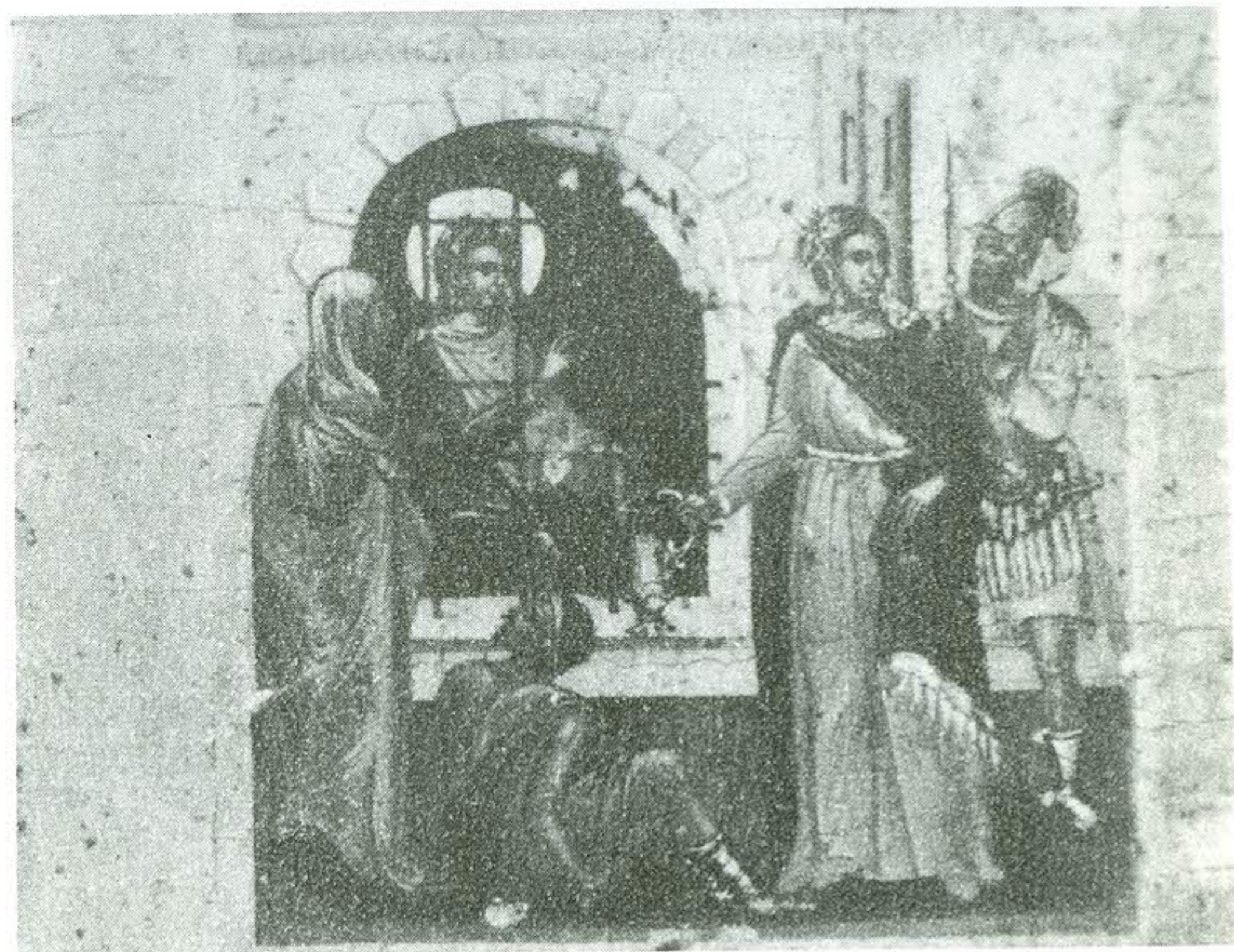
14



15



16α



16β

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

- Πίν. 1. Princeton, Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, γφο Garrett 7, φ. 178β (*Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, εικ. 72).
- Πίν. 2. Wolfenbüttel, Βιβλιοθήκη Herzog August. Ἐγχειρίδιο ζωγραφικῆς, φ. 78 (Buchthal, *The "Musterbuch"*, εικ. 17).
- Πίν. 3α. Βενετία, Ἅγιος Μάρκος. Νάρθηκας, ψηφιδωτὸ ἀπὸ τὴν Τρίτη Ἡμέρα τῆς Δημιουργίας.— Ἡ Δημιουργία τῶν Φυτῶν (Kitzinger, «The Role of Miniature Painting», εικ. 1).
- Πίν. 3β. Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Cod. fr. 9530, φ. 32 (Kitzinger, «The Role of Miniature Painting», εικ. 2).
- Πίν. 4α. Πάτμος, Μονὴ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Εἰκόνα ἔνθρονου Χριστοῦ, τοῦ ζωγράφου Ἀνδρέα Ρίτζου (Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήνα 1977, πίν. 13).
- Πίν. 4β. Ζάκυνθος, Μουσεῖο. Εἰκόνα Χριστοῦ ἔνθρονου, τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου.
- Πίν. 5. Βιάννος, Ἁγία Μονή. Εἰκόνα Δεήσεως, τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου.
- Πίν. 6α. Πάτμος, Μονὴ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Στρογγυλὴ εἰκόνα μετὸν Ἀσπασμὸ τῶν Ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες Πάτμου*, πίν. 45).
- Πίν. 6β. Ἀθήνα, Ἰδιωτικὴ Συλλογὴ Κ. Κριμπᾶ. Στρογγυλὴ εἰκόνα μετὸν Ἀσπασμὸ τῶν Ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου.
- Πίν. 7α. Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη. Τμῆμα Χαρακτικῶν καὶ Σχεδίων, Φάκελος 22. Σχέδιο μετὸν Ἀδάμ νὰ δίνει τὰ ὀνόματα στὰ ζῶα.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

- Πίν. 7β. Μουσείο Μπενάκη, Φάκελος 22. Σχέδιο τῆς Βρεφοκτονίας.
 Πίν. 8. Μουσείο Μπενάκη, Φάκελος 22. Σχέδιο ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Ἀποκαλύψεως, Κεφ. 22, Ὁ ποταμὸς τοῦ νεροῦ τῆς ζωῆς (ἀρ. 25404-323).
 Πίν. 9. Μουσείο Μπενάκη, Φάκελος Ευγγόπουλου. Σχέδιο με τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο (ἀρ. Ξ 1).
 Πίν. 10. Μουσείο Μπενάκη, Φάκελος Ευγγόπουλου. Ἐκτυπα ἀνθίβολα με τὶς προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου (ἀρ. Ξ 38Α-Β) καὶ διάτρητο ἀνθίβολο με τὸν Εὐαγγελισμό (ἀρ. Ξ 82).
 Πίν. 11. Βερολίνο, Μουσείο Kaiser Friedrich. Εἰκόνα με τὸν Εὐαγγελισμό καὶ προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου, τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουήλ Τζάνε (Wulff-Alpatov, *Denkmäler*, εἰκ. 100).
 Πίν. 12. Μουσείο Μπενάκη, Φάκελος Ευγγόπουλου. Διάτρητο ἀνθίβολο με τὴ Βάπτισι (ἀρ. Ξ 88).
 Πίν. 13. Κέρκυρα, ἐκκλησία Ἁγίου Γεωργίου. Εἰκόνα Βαπτίσεως, τοῦ ζωγράφου Ἐμμανουήλ Τζάνε.
 Πίν. 14. Μουσείο Μπενάκη, Φάκελος Ευγγόπουλου. Διάτρητο ἀνθίβολο με τὸν ἅγιο Γεώργιο στὴ φυλακὴ (Ξ 290Β).
 Πίν. 15. Κέρκυρα, Ναὸς Σπηλαιώτισσας. Εἰκόνα ἁγίου Γεωργίου, τοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Λεπτομέρεια.
 Πίν. 16α. Ἀθήνα, Ἰδιωτικὴ Συλλογὴ. Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους. Λεπτομέρεια.
 Πίν. 16β. Ἀθήνα, Βυζαντινὸ Μουσεῖο. Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γοβδελαῶ (T. 1697). Λεπτομέρεια.

Η ΔΙΑΛΕΞΗ
 ΤΗΣ
 ΜΑΡΙΑΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗ
 ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥΣ ΟΔΗΓΟΥΣ
 ΣΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ
 ΤΩΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

ΤΥΠΩΘΗΚΕ
 ΤΟΝ ΜΑΪΟ ΤΟΥ 1995
 ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ «ΣΤΙΓΜΗ»
 ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 91-93 - ΤΗΛ. 38.44.064
 ΣΕ 1.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ
 ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΣΑΜΟΥΑ ΣΑΤΙΝΕ 100 ΓΡ.
 ΤΗΣ «ΑΘΗΝΑΪΚΗΣ»
 ΓΙΑ ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ ΓΟΥΛΑΝΔΡΗ-ΧΟΡΝ
 ΜΑΡΚΟΥ ΑΥΡΗΛΙΟΥ 5, ΠΛΑΚΑ - 105 56 ΑΘΗΝΑ
 ΤΗΛ. 32.19.196

ΜΕ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ
 ΚΩΣΤΑ ΤΣΙΚΝΑΚΗ
 ΚΑΙ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
 ΑΙΜΙΛΙΟΥ ΚΑΛΙΑΚΑΤΣΟΥ



(Οκτώβριος 1992 - Μάιος 1993)

Υπεύθυνη: Χρύσα Α. Μαλτέζου

1. Γιώργος Γαλάβαρης, *Τò βυζαντινò εικονογραφημένο χειρόγραφο, προσφορά του καλλιτέχνη στο Θεό.*
2. Θύμιος Παπαγιάννης-Ίερομόναχος Ήλισταίος Σιμωνοπετρίτης, *Φυσικός χώρος και μοναχισμός. Η διατήρηση της βυζαντινής παράδοσης στο "Άγιον Όρος.*
3. Θεώνη Μπαζαίου-Barabas, *Μέσα και τρόποι μετάδοσης πληροφοριών στο Βυζάντιο.*
4. Θανάσης Παπαζώτος, *Τà πάθη της ψυχής και η βυζαντινή ζωγραφική της Μακεδονίας.*
5. Άθηνά Κόλια-Δερμιτζάκη, *Συνάντηση Άνατολής και Δύσης στα εδάφη της Αυτοκρατορίας. Οι απόψεις των Βυζαντινών για τους σταυροφόρους.*
6. Χαράλαμπος Γάσπαρης, *Φυσικό και αγροτικό τοπίο στη μεσαιωνική Κρήτη (13ος-14ος αι.).*
7. Άννα Λαμπροπούλου, *Ό άσκητισμός στην Πελοπόννησο κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο.*
8. Μαρία Βασιλάκη, *Άπό τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων.*
9. Έλευθερία Σπ. Παπαγιάννη, *Μορφές οικοδομών κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο. Πληροφορίες από νομικά έγγραφα.*