



ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΙΣ ΕΚ ΜΕΤΕΩΡΩΝ



νάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ ἐν Με-
τεώροις ἐκοσμήθη διὰ τοιχογραφιῶν κατὰ τὸ ἔτος
1566, ὡς μανθάνομεν ἀπὸ ἐπιγραφὴν εὗρισκομένην
ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ εἰς τὸν εἰσερχόμενον τοῖχου καὶ
ἔχουσαν ὡς ἑξῆς:

«*Ἡ μὲν ἀρχὴ τῆς ἱστορίας τῆςδε τοῦ ἁγίου Νάρ-
θηκος ἦν Ἰουνίου κγ' ἐτελειώθη δὲ Ὀκτωβρίου ιζ' ἡμέρα
α' ΑΦΞΣ' (1566) ΖΟΔ (7074 = 1563) Ἰνδ(ικτιῶνος) Θ'.*
*Ἰστορήθη διὰ χειρὸς Γεωργίου ἱερέως καὶ σακελλαρίου
Θηβῶν δημοῦ μετὰ τοῦ ἀδελφου ἡμῶν Φράγγου»¹.*

Ἡ ἐπιγραφὴ αὕτη ἐκτὸς τῶν πολυτίμων εἰδήσεων περὶ
τοῦ ἔτους τῆς κατασκευῆς τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῶν ζωγρά-

¹ Ἐνεκα κακοῦ ὑπολογισμοῦ τοῦ ἀπὸ κτίσεως κόσμου ἔτους
(1563) ὑπὸ τῶν γραφάντων τὴν ἐπιγραφὴν ὑπάρχει μεταξὺ αὐτοῦ
καὶ τοῦ ἀπὸ Χριστοῦ γεννήσεως διαφορὰ τριῶν ἐτῶν. Ὁρθότερον
εἶναι τὸ ἀπὸ Χριστοῦ γεννήσεως (1566) ὡς συμπίπτει καὶ πρὸς τὴν
Ἰνδικτιῶνα θ.

φων αὐτῶν μᾶς παρέχει τὴν σπανίαν ἄλλως εἰς τοιαύτας ἐπιγραφὰς πληροφροσίαν περὶ τοῦ χρονικοῦ διαστήματος τοῦ ἀπαιτηθέντος διὰ τὴν τοιχογράφησιν τοῦ νάρθηκος. Ἄν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὗται, καταλαμβάνουσαι ἐπιφάνειαν 152 τετραγωνικῶν μέτρων περίπου, ἔξωγραφῆθησαν εἰς διάστημα 116 ἡμερῶν, ἔξ ὧν πρέπει βεβαίως ν' ἀφαιρεθῶσιν αἱ Κυριακαὶ καὶ αἱ μεγάλαι ἑορταί, τότε δυνάμεθα νὰ ἐκτιμήσωμεν τὴν ταχύτητα μὲ τὴν ὁποίαν εἰργάσθησαν οἱ δύο τεχνίται, βοηθούμενοι ἀναμφιβόλως ὑπὸ πολλῶν μαθητευομένων.

Ἐκ τῶν δύο τούτων ζωγράφων τῶν ἀναφερομένων ἐν τῇ ἐπιγραφῇ ὁ μὲν ἱερεὺς καὶ σακελλάριος Θηβῶν Γεώργιος δὲν εἶναι, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, ἄλλοθεν μέχρι τοῦδε γνωστός, ὁ δεῦτερος ἀπεναντίας εἶναι ὁ ἐκ Θηβῶν Φράγκος Κατελλάνος ζωγράφος γνωστός τοῦ ὁποίου ἔργα εἶναι αἱ κατὰ τὸ ἔτος 1560 ἐκτελεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τοῦ Παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Νικολάου παραπλεύρως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας ἐν Ἁγίῳ Ὁρει.

Ἄξιον παρατηρήσεως εἶναι, ὅτι εἰς τὴν περὶ τῆς ὁ λόγος ἐπιγραφῆν ὁ Φράγκος εὐρίσκεται ἐν δευτερευούσῃ κἀπὼς μοίρᾳ. Καὶ ἂν μὲν ἦτο ἀκόμη οὗτος μαθητευόμενος τὸ πρᾶγμα δὲν θὰ εἶχεν ἐξαιρετικὴν σημασίαν. Τὴν περίπτωσιν αὐτὴν ἔχομεν εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς ἐν Σαλαμῖνι μονῆς Φανερωμένης, ὅπου ὁ Ἀντώνιος Μάρκος ἀναφέρεται μόνον μὲ τὸ βαπτιστικὸν τοῦ ὄνομα μεταξὺ τῶν μαθητῶν τοῦ ἀδελφοῦ του Γεωργίου Μάρκου, τοῦ ἐκτελέσαντος τὰς τοιχογραφίας. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον μὲ τὸν Φράγκον Κατελλάνον ὅστις δὲν ἦτο πλέον μαθητευόμενος ἀλλὰ ζωγράφος γνωστός τοῦ ὁποίου αἱ μέθοδοι τῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικῆς ἀνεγράφοντο ἤδη καὶ εἰς τὰς ἐρμηνεῖας τῶν ζωγράφων. Τὸ πρᾶγμα εἶναι βεβαίως περιέργον καὶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ καὶ κατωτέρω.

Τὴν προσοχὴν τοῦ εἰσερχομένου εἰς τὸν νάρθηκα προσελκύει μεγάλη σύνθεσις εὐρισκομένη ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ τοίχου κάτωθεν ἀβαθοῦς τυφλοῦ τόξου (εἰκὼν προμετωπίδος).

Τὸ μέσον τῆς παρατάσεως καταλαμβάνει εἰκὼν τῆς Θεοτόκου ἐν προτομῇ βασιταζούσης τὸν Ἰησοῦν, ὁ ὁποῖος εἰς μὲν τὴν ἀριστερὰν φέρει εἰλητάριον διὰ δὲ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ τὴν χεῖρα γεροντικῆς μορφῆς σπενδούσης πρὸς αὐτόν. Εἰς τὸ ἀνίστοιχον ἄκρον ἄλλος γέρον, ὁ ἅγιος Συμεών, ὡς ἐπεξηγεῖ ἡ ὀπισθεν αὐτοῦ ἐπιγραφή, εἰκονίζεται προσκλίνων ἑλαφρῶς καὶ προσφέρων διὰ τῶν κεκαλυμμένων ὑπὸ ὑφάσματος χειρῶν του τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, τὸν σταυρὸν δηλαδὴ μὲ τὸν κάλαμον καὶ τὴν λόγχην.

Τὴν σύνθεσιν ἐπεξηγοῦσι τρεῖς ἐπιγραφαί:

— «Ὀπισθεν τοῦ γέροντος, τὸν ὁποῖον κρατεῖ ἀπὸ τῆς χειρὸς ὁ Ἰησοῦς:

«Καθὼς ὁ προπάτωρ Ἀδὰμ μὲ τὴν παρακοὴν ἀνοίξεν ἡμῖν τὴν εἴσοδον εἰς τὸν Ἄδην».

Ἐπερὰν τῆς ἰδίας μορφῆς:

«Διὰ τοῦτο πάλιν εὐμορφότερον μὲ τὴν ἀνάπλασιν τοῦ νέου Ἀδὰμ, ὅπου ἡ Παρθένος ἐν ταῖς χερσὶν ἀγκαλιζει».

— Ἐπερὰν τέλος τὸν Συμεών:

«Καὶ σου τὴν καρδίαν, ἀφθορε, ρομφαία διελεύσεται, ὅπως διαλογισμοὶ ἐκ πολλῶν ἀποκαλυφθῶσι».

Κατὰ ταῦτα ὁ γέρον, τὸν ὁποῖον σύρει ἀπὸ τῆς χειρὸς ὁ Ἰησοῦς, εἶνε ὁ Ἀδὰμ, ὃν ἐλευθερώνει ἐκ τοῦ Ἄδου διὰ τῆς σταυρώσεως του, ἣτις ὑποδηλοῦται μὲ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους τὰ προσφερόμενα ὑπὸ τοῦ Συμεών. Ἡ παρουσία τοῦ Συμεών δικαιολογεῖται ἐνταῦθα ἕνεκα τῶν προφητικῶν περὶ τοῦ μέλλοντος πάθους τοῦ Χριστοῦ λόγων. «Καὶ σου τὴν καρδίαν, ἀφθορε, κ.λ.π.» τοὺς ὁποίους εἶπε πρὸς τὴν Θεοτόκον κατὰ τὴν Ἑπαπαντήν. (Λουκ. Β' 35).

Εἶναι περίεργον ὅτι τὴν εὐαγγελικὴν αὐτὴν φράσιν, τὴν ὁποίαν ἀπὸ εἰκονογραφικῆς ἀπόψεως δὲν ἔλαβεν διόλου ὑπ' ὄψιν ἡ κυρίως βυζαντινὴ τέχνη, ἔξεμεταλεύθησαν συστηματικῶς οἱ μετὰ τὴν ἄλωσιν ζωγράφοι. Ὁ Πουλάκης τὴν ἐπιγράφει ἐπὶ μιᾷ ταινίας ἀνωθεν τοῦ Ἐπιταφίου του Θρήνου εἰς δὲ τὴν Ἐπιτάφησον, ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἴσως καθολικῶν ἰδεῶν, δημοιοργεῖται ἴδιος εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Θεοτόκου «Θρηνωδούσης» ἢ ὁποῖα εἰκονίζεται μὲ ἐν

Ξίφος διατριπῶν τὴν καρδίαν τῆς καὶ παρ' αὐτὴν ἡ περὶ ἧς ὁ λόγος εὐαγγελικὴ φράσις.

Ἡ σύνθεσις τοῦ νάρθηκος τῆς Μ. Βαρλαάμ εἶναι νομίζω ἐντελῶς πρωτότυπος, ἐγὼ τοῦλάχιστον δὲν συνήντησα ὁμοίαν,



Εἰκ. 1.—Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μ. Βαρλαάμ.

ἐπίσης νέα εἶναι καὶ αἱ δύο πρώται ἐπιγραφαὶ ὡς δεικνύει ἡ γλῶσσα των.

Ἄλλ' ἂν ἡ σύλληψις εἶναι νέα δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιον καὶ μὲ τὴν ἐκτέλεσιν. Οἱ ζωγράφοι, μὴ αἰσθανόμενοι ἴσως

τὰς δυνάμεις τῶν ἐπαρκεῖς διὰ τὴν δημιουργίαν εἰκονογραφικῶν τύπων ἐντελῶς νέων, ἠγαγκάσθησαν νὰ ἀπαρτίσωσι τὴν σύνθεσιν τῶν μὲ μορφὰς τὰς ὁποίας ἀντέγραφαν ἀπὸ ἄλλας παλαιόθεν καθιερωμένας συνθέσεις.

Τὸ πρᾶγμα δύναται νὰ καταστήσῃ φανερὸν ἡ ἐξέτασις μιᾶς ἐκάστης τῶν μορφῶν ποῦ ἀπαρτίζουν τὴν ὅλην σύνθεσιν.

Ἄπλοῦν βλέμμα εἰς τὴν παράστασιν τῆς ἐν τῷ μέσῳ



Εἰκ. 2.—Ὁ Συμεὼν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μ. Βασιλειᾶς.

βρεφοκρατοῦσης Θεοτόκου (εἰκ. 1). οὐδεμίαν ἀφήνει ἀμβολίαν, ὅτι αὕτη ἀντεγράφη ἐκ φορητῆς λατρευτικῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας. Καὶ ἡ ὅλη εἰκὼν πείθει περὶ τούτου πολὺν δὲ περισσότερον ἢ τεχνικὴ ἐκτέλεσις αὐτῆς εἰς ἣν θὰ ἐπανεέλθωμεν κατωτέρω. Ζήτημα μόνον εἶναι ποῖος ἐκ τῶν γνωστῶν τύπων τῶν τοιούτων φορητῶν εἰκόνων τῆς Θεοτόκου ἐχρησίμευσεν ὡς πρόσωπον. Τὸ πρᾶγμα εἶναι δύσκολον νὰ ἐξελεγχθῇ καθ' ὅσον οἱ τεχνῖται διὰ νὰ προσαρμόσωσι

τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν ὅλην σύνθεσιν ἠναγκάσθησαν νὰ μεταβάλωσι λεπτομερείας τινὰς τοῦ προτύπου τούτου. Ἡ παράστασις τῆς Παναγίας ἐδὼ παρουσιάζει ἀναλογίας τινὰς πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τὴν γνωστὴν ἐν Ἰταλίᾳ ὑπὸ τὸ ὄνομα *Madre di consolazione*, ἔργου κρητὸς ζωγράφου, τῆς ὁποίας πλεῖστα ὑπάρχουσιν ἀντίγραφα.

Διὰ τὴν ἀσυνήθη κάπως εἰς φορητὰς εἰκόνας τῆς βρεφοκρατούσης Θεοτόκου στάσιν τοῦ Ἰησοῦ φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι ἴσως ξένοι καὶ παραστάσεις τινὲς παλαιαὶ τῆς Ὑπαπαντιῆς, εἰκονογραφικῆς σκηπῆς, ἣν δὲ ἴδωμεν καὶ κατωτέρω δανεῖζουσαν στοιχεῖα εἰς τὴν ἡμετέραν σύνθεσιν.

Ἡ εἰκὼν τοῦ κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον τῆς συνθέσεως εὐρισκομένου Ἀδάμ ἐλήφθη αὐτούσιος καὶ ἄνευ οὐδεμιᾶς μεταβολῆς ἀπὸ γνωστὴν σύνθεσιν τὴν Ἀνάστασιν (εἰς Ἄδου κάθοδον τοῦ Ἰησοῦ). Περὶ τούτου πείθει ἀπλή παραβολὴ πρὸς τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Ἀδάμ εἰς τὴν σκηπῆν ταύτην μεταξὺ τῶν συγχρόνων πρὸς τὴν ἡμετέραν σύνθεσιν εἰκονογραφικῶν κύκλων, ὡς τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, τοιχογραφηθέντος κατὰ τὸ ἔτος 1522, ἢ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου ἐν Ἀγίῳ Ὄρει διακοσμηθέντος δύο ἔτη ἀργότερον τοῦ ἡμετέρου νάρθηκος ἀλλὰ ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ αὐτοῦ, ὡς φαίνεται, πρότυπον.

Τέλος ἐρχόμεθα εἰς τὸν δεξιὰ τῆς συνθέσεως εἰκονιζόμενον Συμεῶν. (εἰκ. 2). Διὰ τὴν μορφήν ταύτην ἐχρησιμοποίηθησαν δύο στοιχεῖα.

Ἡ ὅλη παράστασις τοῦ Συμεῶν εἶνε πιστὸν ἀντίγραφον ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴν σύνθεσιν τῆς Ὑπαπαντιῆς, τύπου ἐντελῶς ἀναλόγου πρὸς τὴν τῆς μονῆς Δοχειαρίου ἐν Ἀγ. Ὄρει ἢ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μ. Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων.

Εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ὑπαπαντιῆς τῶν χρόνων αὐτῶν ὁ Συμεῶν κρατεῖ εἰς τὰς δι' ὑφάσματος κεκαλιμμένας χεῖρας του τὸ παιδίον Ἰησοῦν, ἐνταῦθα ὁμως τοῦτο ἀντικατε-

στάθη ἀπὸ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀντικατά-
 στασις αὕτη ἐγένετο ἐπὶ τῇ βίσει ὀρισμένου προτύπου.

Εἶναι δὲ τὸ πρότυπον τοῦτο ὁ γνωστός ἐκεῖνος τύπος
 τῶν φορητῶν εἰκόνων ὁ παριστῶν τὴν Θεοτόκον φέρουσαν
 εἰς τὰς ἀγκάλας τὸν Ἰησοῦν, ὁ ὁποῖος στρέφει τὴν κεφαλὴν
 πρὸς ἄγγελον κατὰ τὴν δεξιὰν ἄνω γωνίαν τῆς εἰκόνος εὐρι-
 σκόμενον καὶ ἐπιδεικνύοντα κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον, καθ' ὃν
 καὶ ὁ Συμεὼν ἐν τῇ ἡμετέρα συνθέσει, σταυρὸν ἐν' ᾧ ἄλλος
 ὁμοῖος ἄγγελος κατὰ τὴν ἀντίστοιχον γωνίαν τῆς εἰκόνος
 ἐπιδεικνύει τὰ ἄλλα σύμβολα τοῦ πάθους, ὡς ἐπεξηγεῖ ἡ πανο-
 μοιοτύπως ἐπὶ ὅλων τῶν ἀντιγράφων φερομένη ἐπιγραφή:

«Ὁ τὸ χαῖρε τῇ πανάγωγῃ μηνύσας τὰ σύμβολα ἰὺν τοῦ
 πάθους προδεικνύει. Χριστὸς δὲ θνητὴν σάρκα ἐνδεδυμένος
 πόμπον δεδοικῶς δειλιά ταῦτα βλέπων».

Ἡ εἰκὼν λοιπὸν αὕτη, τῆς ὁποίας ὑπάρχουσι πολυπληθῆ
 ἀντίγραφα, τινὰ μάλιστα φέροντα καὶ ὑπογραφὰς γνωστῶν
 ζωγράφων, ὡς τοῦ Ρίκου, τοῦ Τζάνε, τοῦ Λαμπίδη κ. ἄ, ἰδίᾳ
 δὲ οἱ ἄγγελοι οἱ ἐπιδεικνύοντες τὰ σύμβολα τοῦ πάθους,
 ἐχρησίμευσαν ὡς πρότυπον πρὸς συμπλήρωσιν τῆς παραστά-
 σεως τοῦ Συμεὼν ἐν τῇ συνθέσει περὶ ἧς ὁ λόγος ἐνταῦθα.

Αὗται λοιπὸν εἶναι αἱ πηγαί, ἀπὸ τὰς ὁποίας ἦντλησαν
 οἱ δύο ζωγράφοι διὰ τὸν ἀπαρτισμὸν τῆς συνθέσεώς των.
 Ὁ δανεισμός ὁμοῦς αὐτὸς ἐκ πηγῶν διαφόρων εἶχεν ὡς
 ἐπακολούθημα τὴν διατάραξιν τῆς ὁμοιομορφίας ἐν τῇ
 τεχνικῇ ἐκτελέσει. Ἡ Θεοτόκος μετὰ τοῦ Ἰησοῦ εἶναι, ὡς
 εἶδομεν, ἀντίγραφον φορητῆς εἰκόνος, ἐκ τῶν λεγομένων
 κρητικῶν, ἐν τῷ ὁποίῳ διετηρήθη ἀκριβῶς ἡ ἰδίᾳ λεπτο-
 λόγος καὶ ἐπιμεμελημένη τεχντροπία τοῦ πρωτοτύπου
 (Εἰκ. 1). Ἀπεναντίας ὁ Ἀδὰμ καὶ ὁ Συμεὼν παρουσιάζουν
 τεχντροπίαν ἐντελῶς διαφορετικὴν καὶ ἔχουσιν ἐκτέλεσιν
 ἐντελῶς ἀπλὴν καὶ πλατεῖαν προσιδιάζουσαν ἀκριβῶς εἰς
 τὸν τρόπον τῆς τοιχογραφίας (Εἰκ. 2).

Ἀλλὰ ἐδῶ κατ' ἀνάγκην ἐπανερχόμεθα εἰς ἓνα ζήτημα
 ποῦ ἐθίξαμεν καὶ ἐν ἀρχῇ ποία δηλαδὴ εἶναι ἡ συμβολὴ
 τοῦ Φράγκου εἰς τὸ ἔργον τῆς τοιχογραφίσεως τοῦ νάρθη-
 κος τῆς Μ. Βαρλαάμ. Τίνος ἐκ τῶν δύο ζωγράφων δημιούρ-

γῆμα εἶναι ἢ σύνθεσις πὸν μας ἀπιστολεῖ; Βεβαίως δὲν εἶναι εὐκόλον ν' ἀπαντήσῃ κανεὶς ὀριστικῶς. Μία ἴσως ἰδέα θὰ ἦτο νὰ ἐξετασθῇ ἂν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Νικολάου ἐν τῇ ἀγιοφρεϊτικῇ Μονῇ τῆς Λαύρας ὁ Φράγκος παρουσιάζει ὁμοίαις τύποις δημιουργίας νέων συνθέσεων. Εἶναι ἀληθές, ὅτι ἐκεῖ, ἂν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ τὸ διάγραμμα, τὸ ὁποῖον παρέχει ὁ Brockhaus, οὐδεμία νέα σύνθεσις παρουσιάζεται. Ἀλλὰ τοῦτο δὲν εἶναι ἀσφαλὲς κριτήριον δεδομένου, ὅτι εἰς τὸν κυρίως ναὸν ἢ ἐκλογὴ καὶ ἢ διάταξις τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων εἶναι αὐστηρῶς καθωρισμένη, κατόπιν μακρᾶς παραδόσεως, ἐνῶ εἰς τὴν εἰκονογράφειαν ἐνὸς νάρθηκος, ὅπως ἢ ἰδική μας περίπτωσις, ἢ ἐλευθερία εἶναι πολὺ μεγαλυτέρα. Ὑπάρχει ὁμως κάτι περισσότερον ἴσως ἀσφαλές: ἡ τεχνοτροπία τῆς τοιχογραφίας, πλὴν ἐννοεῖται τῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου. Αἱ δύο μορφαὶ ἐκατέρωθεν τῆς Παναγίας παρουσιάζουσιν ἀναμφισβήτητον ὁμοιότητα πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Παρεκκλ. τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Λαύρας. Δεδομένου, ὅτι ἡ τεχνικὴ προσωπικότης τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Φράγκου ἱερέως καὶ σακελλαρίου Θηβῶν Γεωργίου δὲν εἶναι μέχρι τοῦδε καθωρισμένη, διότι δὲν ἔχει ἀκόμη εὐρεθῆ ἄλλο ἔργον μὲ τὴν ὑπογραφὴν του, θὰ ἐδικαιούμεθα ἴσως νὰ θεωρήσωμεν τὴν ἐν λόγῳ σύνθεσιν ὡς ἐκτελεσθεῖσαν ὑπὸ τοῦ Φράγκου — πιθανὸν τὴν ἰδέαν νὰ συνέλαβεν ὁ ἱερεὺς Γεώργιος — ἔστω καὶ μέχρι καθορισμοῦ τῆς τεχνοτροπίας τοῦ ἀδελφοῦ του.

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ καθαρῶς τεχνικῆς ἀπόψεως ἐξεταζόμενος ὁ τρόπος τῆς τοιχογραφίας τοῦ Φράγκου, ὅπως μᾶς παρουσιάζεται εἰς τὴν περὶ ἧς ὁ λόγος ἐνταῦθα σύνθεσιν, δεικνύει ἀτομισμὸν ἄξιον πολλῆς προσοχῆς. Ἄν ὁ Φράγκος ἐργαζόμενος εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος μετέφερεν ἐκεῖ, ὡς παρετήρησεν ὁ Millet, εἰκονογραφικὰς λεπτομερείαις ἰδιαζούσας εἰς τὴν παράδοσιν τῆς σχολῆς τῆς Περιβλέπτου ἐν Μυστρᾷ, πάντως ὁμως οὐδεμίαν ἔχει σχέσιν πρὸς τὴν λεπτεπίλεπτον τεχνικὴν τῆς σχολῆς ἐκείνης. Κατὰ τὴν τοιχογράφειαν τοῦ Παρεκκλ. τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Λαύρας οὐδόλως ἐπηρεάσθη, τεχνικῶς τοῦλάχιστον, ἀπὸ τῆς τοιχογραφίας τοῦ κρητὸς Θεο-

φάνους ἐν τῷ Καθολικῷ τῆς ἰδίας Μονῆς, αἱ ὁποῖαι εἶχον θαμβώσει τοὺς συγχρόνους καὶ μεταγενεστέρους ἀγιογράφους. Μόνον φαίνεται ὑποστὰς κάποιαν ἀκαθόριστον ἐπίδρασιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου, τῶν ἀποδιδόμενων εἰς τὸν Πανσέληνον. Τέλος ἐργαζόμενος ἕξ ἔτη ἀργότερον εἰς τὸν Νάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μ. Βασιλαῆμ παρουσιάζεται ἀνεξάρτητος πάσης ἀγιορειτικῆς ἢ κρητικῆς ἐπιδράσεως καὶ ἐντελῶς ξένος ἀπὸ τὰς ὁδηγίας τῆς κατὰ συνθήκην ζωγραφικῆς ἃς παρέχει ἡ «Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων». Αὐτὸς ὁ ἀτομισμὸς καὶ ἡ ἐλευθερία του εἰς τὴν τέχνην ἠνάγκασαν τὸν Millet νὰ τὸν θεωρήσῃ ὡς ἀντιπρόσωπον τῆς παραδόσεως τῆς κυρίως Ἑλλάδος ἀπέναντι τῆς Μακεδονικῆς καὶ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, πρᾶγμα ὅμως τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι εὐκόλον ν' ἀποδειχθῇ.

Ἡ εἰκονογραφικὴ σύνθεσις τοῦ νάρθηκος τῆς Μ. Βασιλαῆμ, ἡ ὁποία ἀπετέλεσε τὸ θέμα τοῦ σημειώματος τούτου, δὲν ἔχει βεβαίως κατὶ τὸ ἐντελῶς ἐξαιρετικόν, εἶναι ὅμως πολύτιμος, καὶ διὰ τοῦτο ἀκριβῶς μᾶς ἀπασχόλησε, καθ' ὅσον μᾶς ἔδωκε τὴν ἀφορμὴν νὰ ἐξετάσωμεν τὴν τεχντροπίαν ἑνὸς λησιμονημένου ἀλλ' ἀξίου προσοχῆς ζωγράφου καὶ ἀφ' ἑτέρου διότι μᾶς ἔδειξε τὴν μέθοδον μὲ τὴν ὁποίαν ἐργάζοντο οἱ ζωγράφοι τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων διὰ τὴν δημιουργίαν νέων τύπων, εἰς ἐποχὴν ὅπου ἡ ὁρμὴ, ἕξ ἧς προῆλθον αἱ ὑψηλαὶ συνθέσεις τοῦ Μυστρά, τοῦ Καχριᾶ - Τζαμιοῦ καὶ τῶν μακεδονικῶν ἐκκλησιῶν, εἶχε καταπέσει καὶ οἱ ζωγράφοι, ἂν καὶ δημιουργοὶ νέων ἀτομικῶν τεχντροπιῶν, ὅπως ὁ Κατελλάνος, ἤρχοῦντο ν' ἀναπαράγῃσι τὰ ἔργα τῆς παλαιᾶς δόξης ἢ νὰ συνθέτῃσι νέα ἀντιγράφοντες τὰ παλαιά.