Η. Γ. ΜΥΚΟΝΙΑΤΗ

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ Θ. Π. ΒΡΥΖΑΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΟΥ MANCHESTER

Μὲ τὴ μελέτη αὐτὴ δημοσιεύονται γιὰ πρώτη φορὰ οἱ εἰκόνες τοῦ Θεόδωρου Π. Βρυζάκη στὴν ἑλληνικὴ ὀρθόδοξη ἐκκλησία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Manchester.[1] Ἐδῶ καὶ ἑκατὸν εἴκοσι χρόνια κοσμοῦν τὸ τέμπλο καὶ τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ καὶ θαυμάζονται ἀπὸ τοὺς ἐπισκέπτες τῆς ἐκκλησίας στὴ βιομηχανικὴ αὐτὴ πόλη τῆς βόρειας Ἀγγλίας. Κατὰ παράξενο ὡστόσο τρόπο παρέμειναν μέχρι σήμερα ἄγνωστες στοὺς μελετητὲς τοῦ ἔργου τοῦ Βρυζάκη. Δὲν ἀναφέρονται πουθενὰ στὴ βιβλιογραφία τὴ σχετικὴ μὲ τὸν σημαντικὸ αὐτὸν ζωγράφο τοῦ 19. αἰώνα.

Ἡ δημοσίευσή τους ὄχι μόνο συμπληρώνει ἕνα σημαντικὸ κενὸ στὶς γνώσεις μας γιὰ τὸν Βρυζάκη καὶ φωτίζει μιὰ ἄγνωστη πτυχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς του δραστηριότητας, ἀλλὰ ἀποτελεῖ συγχρόνως συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς νεοελληνικῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, ποὺ μόλις τὰ τελευταῖα χρόνια ἄρχισε νὰ ἀπασχολεῖ τοὺς μελετητές.[2]

Α. Ἡ ἑλληνικὴ Κοινότητα τοῦ Manchester καὶ ἡ ἐκκλησία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ

Ἡ ἑλληνικὴ Κοινότητα τοῦ Manchester ἱδρύθηκε στὶς 26 Ἀπριλίου 1843, ἕξι δηλαδὴ χρόνια ἀργότερα ἀπὸ τὴν Κοινότητα τοῦ Λονδίνου.[3] Ἕλληνες, ὡστόσο, ὑπῆρχαν ἐδῶ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα. Ἦταν κυρίως ἔμποροι καὶ ὅπως ἐκεῖνοι τοῦ γειτονικοῦ Liverpool ἀσχολήθηκαν μὲ νήματα, ὑφάσματα καὶ δημητριακά. Κέρδισαν γρήγορα πολλὰ χρήματα.

Οἱ δραστηριότητες τῆς Κοινότητας ἦταν σὲ γενικὲς γραμμὲς οἱ τυπικὲς κάθε ἑλληνικῆς Κοινότητας τοῦ ἐξωτερικοῦ. Συνεδριάσεις, συνεστιάσεις, γιορτὲς καὶ χοροεσπερίδες. Μετὰ ἀπὸ πολλὲς προσπάθειες ἱδρύθηκε ἑλληνικὸ δημοτικὸ σχολεῖο τὸ 1869. Ἔκλεισε ὅμως τὸ 1877 γιατὶ οἱ Ἕλληνες προτι-

---

1. Ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ εὐχαριστῶ γιὰ τὴν πολύτιμη βοήθειά τους τὸν Σεβασμιώτατο Ἀρχιεπίσκοπο Θυατείρων κ. Μεθόδιο καὶ τὸν Πανοσιολογιώτατο Ἀρχιμανδρίτη κ. Σωφρόνιο, ἐφημέριο τοῦ ναοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Manchester.

2. Ἡ δημοσίευση τῆς διατριβῆς τῆς κ. Εὐθυμίας Κούντουρα θὰ βοηθήσει νὰ δοῦμε πιὸ σωστὰ καὶ στὶς πραγματικές της διαστάσεις τὴ νεοελληνικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφική.

3. Σχετικὰ μὲ τὴν ἱστορία τῆς Κοινότητας βλ. Ἀρχιμ. Μεθοδίου Γ. Φούγια, *Ἱστορία τῆς ἐν Μαγκεστρίᾳ Ἑλληνικῆς Κοινότητος 1843-1966*, Ἀθήνα 1968· Β. Τσιμπιδάρου, *Οἱ Ἕλληνες στὴν Ἀγγλία*, Ἀθήνα 1974, σσ. 145 κ.ἑ.

μοῦσαν νὰ ἔχουν δασκάλους στὰ σπίτια τους, ὅπως τὸ συνήθιζαν οἱ πλούσιοι Ἐγγλέζοι. Κατὰ τὴν Κρητικὴ Ἐπανάσταση τοῦ 1866 νέοι σχημάτισαν σωματεῖο μὲ τὴν ἐπωνυμία «Ὁ ἐν Μαγκεστρίᾳ Ἑλληνικὸς Σύλλογος Νέων» μὲ σκοπὸ νὰ ὑποστηρίξουν τὰ ἐθνικὰ δίκαια. Εἶχε λίγα μέλη καὶ διατηρήθηκε μέχρι τὸ 1870/71 ὁπότε ἡ Κοινότητα ἵδρυσε τὸ σύλλογο «Ὁ Λόγιος Ἑρμῆς». Σύμφωνα μὲ τὸ πρῶτο ἄρθρο τοῦ καταστατικοῦ του, «σκοπὸς τοῦ Συλλόγου τούτου εἶναι ἡ συγκέντρωσις τῶν ἐνταῦθα ὁμογενῶν, ὧν μέλημα ἔσται ἡ ἐκ τῶν ἐνόντων διανοητικὴ αὐτῶν ἀνάπτυξις καὶ ἡ ὑποστήριξις παντὸς ἐθνικοῦ συμφέροντος».[4] Μέλη του ἦταν ὅλοι σχεδὸν οἱ Ἕλληνες τοῦ Manchester καὶ κρατήθηκε στὴ ζωὴ μέχρι τὸν Ἰούνιο τοῦ 1876.[5]

Ἡ οἰκοδόμηση ἐντούτοις ἐκκλησίας ὑπῆρξε τὸ πρωταρχικὸ καὶ συνεχὲς μέλημα τῆς Κοινότητας. Πρὶν ἀπὸ τὸ 1849 φαίνεται ὅτι εἶχαν κάποια πρόχειρη ἐκκλησία στὸ προάστειο τότε τοῦ Higher Broughton, ὅπου ἔμεναν οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ὁμογενεῖς. Τὸ 1849 τὴν μετέφεραν σ' ἕνα ἄλλο κτίριο στὴν ὁδὸ Waterloo τῆς ἴδιας περιοχῆς, καὶ τὴν διατήρησαν ὥσπου κτίστηκε ὁ σημερινὸς ναὸς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν Bury New Road. Αὐτὸς θεμελιώθηκε στὶς 8 Μαΐου 1860 καὶ ἡ κατασκευή του κράτησε ἑνάμισυ χρόνο. Στοίχισε 6.000 περίπου λίρες Ἀγγλίας ἢ 170.000 δραχμὲς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἐνῶ ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση 1.500 λίρες.[6] Στὶς 6 Ὀκτωβρίου 1861 ἔγιναν τὰ ἐγκαίνια[7].

Πρόκειται γιὰ ἕνα ἐλεύθερο ὀρθογώνιο οἰκοδόμημα (πίν. 1) στὸ μέσο μεγάλου περιβόλου, τὸ ὁποῖο ἔχει ὑποφέρει ἀπὸ προσκτίσματα ποὺ ἔγιναν κατὰ καιροὺς πίσω καὶ στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ Ἱεροῦ. Πατᾶ πάνω σὲ ἕνα χαμηλὸ πόδιο. Τὸν χαρακτήρα στὴν πρόσοψη δίνει ἀέτωμα ποὺ τὸ βαστάζουν τέσσερις κορινθιακοὶ κίονες. Στὶς μακριὲς πλευρὲς ἡ ἔμφαση δόθηκε στὴν κομψὴ διαμόρφωση τῶν παραθύρων μὲ τὴν κορνίζα στὴν κορυφή τους, κατὰ

---

4. Βλ. *Κανονισμὸς τοῦ ἐν Μαγκεστρίᾳ Ἑλληνικοῦ Συλλόγου «Ὁ Λόγιος Ἑρμῆς»*, Μαγκεστρία: Τύποις Πώλσωνος καὶ Υἱῶν (Powlson and Sons, Printers, 26, South King St., Manchester).

5. Οἱ πληροφορίες αὐτὲς ἀναφέρονται μεταξὺ τῶν ἄλλων ἀπὸ τὸν Π. Ἀκεστορίδη σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Ἰ. Γεννάδιο μὲ θέμα τὴν ὕπαρξη συλλόγου στὸ Manchester. Ἡ ἐπιστολὴ αὐτὴ μὲ ἡμερομηνία 24/6 Αὐγούστου 1904 βρίσκεται σήμερα στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.

6. Βλ. *Ἔσπερος* (Λειψία), 15/27 Νοεμ. 1883, τ. Γ, τεῦχ. 62, σ. 210.

7. Περιγραφὴ τῶν ἐγκαινίων καὶ τῆς νεόκτιστης ἐκκλησίας ἔστειλε στὴν *Πανδώρα* ὁ Χ. Α. Παρμενίδης, ψευδώνυμο τοῦ Χ. Ἀναστασιάδη, ποὺ ἦταν ἔμπορος καὶ λόγιος τοῦ Manchester καὶ τροφοδοτοῦσε συχνὰ μὲ ἀνταποκρίσεις τὸ περιοδικὸ αὐτό. Βλ. «Τὰ ἐγκαίνια τῆς ἐν Μάντσεστερ Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ», *Πανδώρα*, Νοέμ. 1861, τ. ΙΒ, τεῦχ. 279, σσ. 358-360.

τὸ πρότυπο τῶν ἰταλικῶν palazzi τῆς Ἀναγέννησης, καὶ τὴν τοποθέτησή τους ἀνάμεσα σὲ παραστάδες μὲ κορινθιακὴ ἐπίστεψη. Ἔτσι τὸ κτίριο ἐξωτερικὰ εἶναι ἕνα δεῖγμα σύνθετου ἀρχιτεκτονικοῦ ρυθμοῦ ἀπὸ κλασικιστικὰ στοιχεῖα καὶ χαρακτηριστικὰ τῆς ἰταλικῆς ἀναγεννησιακῆς ἀρχιτεκτονικῆς.[8] Τὸν συναντοῦμε συχνὰ στὴν Ἀγγλία τὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 19. αἰώνα, καὶ ἀναφέρεται συνήθως μὲ τὶς ὀνομασίες Graeco-Roman, Italianate καὶ Neo-Grec.[9] Στὸ ἐσωτερικὸ ὁ κυρίως ναὸς διαιρέθηκε σὲ τρία κλίτη μὲ δύο μαρμάρινες κιονοστοιχίες ἰωνικοῦ ρυθμοῦ, οἱ ὁποῖες μὲ τὴ βοήθεια ἐπιστυλίου συγκρατοῦσαν ἡμικυλινδρικὴ ὀροφὴ ποὺ κάλυπτε τὸ κεντρικὸ κλίτος (πίν. 2). Ἡ διαμόρφωση αὐτὴ δὲ σώζεται σήμερα. Τὸ 1962 οἱ μαρμάρινοι κίονες ἀντικαταστάθηκαν μὲ τσιμεντένιες τετράγωνες κολῶνες ποὺ στηρίζουν μιὰ δίρικτη στέγη-φωταγωγὸ (πίν. 3). Τὸ θέαμα γιὰ τὸν εἰσερχόμενο στὸ ναὸ εἶναι ἀπροσδόκητο καὶ ἀπὸ αἰσθητικὴ ἄποψη θλιβερό.

Ἀντίθετα τὸ εἰκονοστάσι διατηρεῖται ἀνέπαφο στὴν ἀρχική του μορφή. Σχεδιασμένο ἀναμφίβολα ἀπὸ τὸν Ἄγγλο ἀρχιτέκτονα τῆς ἐκκλησίας[10] ἀν-

---

8. Χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴν ἐντύπωση ποὺ προκάλεσε ἡ ἐπιλογὴ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ αὐτοῦ σχεδίου γιὰ ἑλληνορθόδοξη ἐκκλησία εἶναι ὅσα ἀναφέρονται στὴν *Πανδώρα*, ὅ.π., σσ. 358-359: «Καὶ τὸ ὅλον ὡραῖον· ἀλλ' ἡ ἀκριβεστέρα παρατήρησις καὶ ἐξέτασις τῆς νέας ταύτης ἑλληνικῆς ἐκκλησίας λαμβανομένης ὑπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν ἔποψιν, εὐκόλως, νομίζω, ὁδηγεῖ τὸν Ἕλληνα παρατηρητὴν εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι κάλλιον ἴσως ἤθελεν εἶσθαι ἐὰν τὸ σχέδιον ὑπεβάλλετο ἐξ ἀρχῆς εἰς τὴν ἐξέτασιν καὶ Ἕλληνος ἀρχιτέκτονος· διότι, ὅπως ἐφηρμόσθη καὶ ἐξετελέσθη, φαίνεται σύμφωνον μὲν πρὸς τὰς ψυχρὰς ἀξιώσεις τοῦ ὁμιχλώδους βρετανικοῦ κλίματος, καὶ τὰς ἰδιορρύθμους διαιρέσεις τῆς ἀγγλικῆς τεκτονικῆς, ἀλλὰ μεμακρυσμένον τῶν παραδόσεων τῆς Βυζαντινῆς τέχνης, ἥτις καθιέρωσεν παρ' ἡμῖν πρὸ αἰώνων τὸν τύπον τῆς οἰκοδομῆς τῶν ναῶν καὶ παρήγαγεν, ὡς γνωστόν, σεμνότατα ἔργα τοῦ εἴδους τούτου. Ἡ ἐκτέλεσις ὅμως φιλοτεχνημάτων τοιαύτης ἀρχιτεκτονικῆς, ἐκφραζούσης καθαρώτερον τὴν ἑλληνικὴν χριστιανικὴν ἰδέαν, καὶ διεγειρούσης εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ Ἕλληνος ἐνδόξους προπατορικὰς ἀναμνήσεις εἶναι ἐφικτὴ καὶ κατορθωτὴ εἰς κοινωνίας πολυμελεῖς, μονίμως ἐγκαταστημένας ἔστω καὶ ἐν γῇ ἀλλοδαπῇ, εὐπορούσας, καὶ εἰ δυνατὸν μὴ νοσταλγούσας. Διότι τί ἄλλο μᾶς ἐμπνέει ἡ θέα τοῦ βρετανικοῦ οὐρανοῦ εἰμὴ νοσταλγίαν, καὶ τί ἄλλο ὀφείλει ἕκαστος ἀπόδημος Ἕλλην νὰ ὀνειροπολῇ καὶ νὰ εὔχεται ἐκ καρδίας εἰμὴ τὴν ἀποκατάστασίν του εἰς τὴν γῆν τῶν πατέρων του, εἰς πατρίδαν ἐλευθέραν, εὐνομουμένην καὶ εὐδαιμονοῦσαν;».

9. Οἱ ἀρχιτέκτονες Harvey Lonsdale Elmes (1814-1847), C. R. Cockerell (1788-1863) καὶ Sir Charles Barry (1795-1860) εἶναι οἱ κύριοι ἐκπρόσωποί του. Μερικὰ μάλιστα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τους βρίσκονται στὴν περιοχὴ Manchester-Liverpool. Βλ. H.-R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, The Pelican History of Art, (paperback), 1978, σσ. 97 κ.ἑ.

10. Ὅσα λέγονται ἀπὸ τὸν Δ. Παπαστάμο γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Manchester προέρχονται ἀπὸ σύγχυση μὲ τὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Λονδίνου, γιὰ τὴν ὁποία καὶ ἰσχύουν μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι ἀρχιτέκτονάς της δὲν ἦταν ὁ Sir George Gilbert Scott ἀλλὰ ὁ γιός του John Oldrid Scott (-1913). Βλ. Δ. Παπαστάμος, *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφική*, Ἀθήνα 1977, σ. 81.

ταποκρίνεται στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ οἰκοδομήματος. Οἱ ἀετωματικὲς ἀπολήξεις πάνω ἀπὸ τὴν Ὡραία Πύλη καὶ τὶς δύο πλάγιες, οἱ παραστάδες μὲ τὴν κορινθιακὴ ἐπίστεψη καὶ τὰ κυμάτια ποὺ τὸ διατρέχουν κατὰ μῆκος εἶναι κλασικιστικὰ θέματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται καὶ στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ ναοῦ. Ἰταλίζοντα χαρακτηριστικὰ ἐξάλλου εἶναι τὸ ἑλικοειδὲς μοτίβο δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ ὑπερύψωση τοῦ εἰκονοστασίου, ποὺ ὑπάρχει σὲ ἀνάλογη θέση καὶ στὴν ἀνωδομὴ τῆς πρόσοψης τοῦ ναοῦ, ὅπως καὶ ἡ πλατιὰ χρησιμοποίηση γύψινων (stucco) διακοσμήσεων πλούσια χρωματισμένων, σὲ ἀπομιμήσεις μαρμάρων ἢ ἐπιχρυσωμένων. Οἱ εἰκόνες τοῦ εἰκονοστασίου ζωγραφισμένες μεταξὺ 1861-63 ἀπὸ τὸν Θεόδωρο Π. Βρυζάκη μαζὶ μὲ τὶς δύο φορητὲς στὴν κεντρικὴ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ἀπὸ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη εἶναι τὸ σημαντικότερο ἀπόκτημα τῆς ἐκκλησίας.[11]

Β. Θεόδωρος Π. Βρυζάκης

Ὁ Βρυζάκης γεννήθηκε στὴ Θήβα στὶς 19/31 Ὀκτωβρίου 1814. Πέρασε τὰ παιδικὰ καὶ ἐφηβικά του χρόνια μέσα στὶς δοκιμασίες τῆς Ἐπανάστασης γιὰ τὴν ἀποτίναξη τοῦ τουρκικοῦ ζυγοῦ. Στὶς ἀρχὲς κιόλας τοῦ ἀγώνα οἱ Τοῦρκοι κρέμασαν τὸν πατέρα του Πέτρο ποὺ ἦταν ἔμπορος. Οἱ ἐμπειρίες ἀπὸ τὶς δραματικὲς καταστάσεις ποὺ ἔζησε καὶ ἡ γνωριμία του μὲ τοὺς ἀγωνιστὲς σφράγισαν ἀνεπανάληπτα τὴν ψυχὴ καὶ τὴ φαντασία του. Δὲν γνωρίζουμε πότε ἀκριβῶς ἐκδηλώθηκε ἡ κλίση του γιὰ τὴν ζωγραφική. Ὁπωσδήποτε ὅμως θὰ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ δείξει τὸ ταλέντο του ὅσο ἔμενε στὸ Ὀρφανοτροφεῖο τῆς Αἴγινας, ποὺ ἵδρυσε τὸ 1828 ὁ Καποδίστριας μὲ σκοπὸ νὰ φροντίσει γιὰ τὰ ὀρφανὰ τοῦ πολέμου. Οἱ ἀρχιτέκτονες Σταμάτιος Κλεάνθης καὶ Eduard Schaubert εἶχαν διοριστεῖ σὲ αὐτὸ γιὰ νὰ διδάξουν. Ὑπηρέτης στὴ συνέχεια τοῦ Γερμανοῦ κλασικοῦ φιλόλογου Φρειδερίκου Θείρσιου, θερμοῦ φιλέλληνα, τὸ 1832 θὰ τὸν ἀκολουθήσει στὸ Μόναχο. Ἐδῶ θὰ φοιτήσει στὴν Ἑλληνικὴ Παιδαγωγικὴ Ἀκαδημία, ποὺ ἵδρυσε ὁ Λουδοβίκος Α΄ τῆς Βαυαρίας, καὶ στὴ συνέχεια στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν. Ἀπὸ τὰ χρόνια αὐτὰ τῆς μαθητείας σώζονται δύο σχέδιά του, ἕνα κεφάλι ἀντίγραφο ἀπὸ ἄ-

---

11. Μετὰ τὸν Βρυζάκη ὁ Ἰρλανδὸς ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1830 ἐγκαταστημένος στὸ Manchester ζωγράφος Charles Allen Duval (1808-1872) ζωγράφισε τὸ 1870 τοὺς *Εὐαγγελιστὲς* στὸ βόρειο καὶ νότιο κλίτος μεταξὺ τῶν παραθύρων, καὶ τὸν *Παντοκράτορα* στὴν ὀροφὴ ποὺ σήμερα δὲν σώζεται. Στὰ παράθυρα προστέθηκαν ὑαλογραφίες μὲ ἁγιογραφικὲς σκηνές. Ἐνδιαφέρουσα ἐξάλλου εἶναι καὶ ἡ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης. Κάτω δεξιὰ εἶναι γραμμένο: Χειρὶ Κων-νου Δ. Μηκώτου ἐν/Μαγκεστρίᾳ τῆς Ἀγγλίας/Αὐτοῦ δὲ καὶ Ἀφιέρωμα/Εἰς τὴν ἐνταῦθα τῶν Ὀρθοδόξων/Ἑλλήνων φερώνυμον Ἐκκλησίαν· καὶ κάτω δεξιά: Τῇ Γ Σεπτεμβρίου ΑΩΜΔ.

γαλμα καὶ ἡ *Ἀτάλα* (1836), ἀντίγραφο τοῦ κεφαλιοῦ τῆς ἡρωΐδας ἀπὸ τὸν γνωστὸ πίνακα τοῦ A.-L. Girodet de Roucy Trioson (1767-1824) *Ἡ ταφὴ τῆς Ἀτάλας* (1808, Λούβρο).[12] Ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ διαφαίνεται ἡ εὐχέρειά του νὰ ἀντιγράφει. Στὰ ἑπόμενα χρόνια θὰ δώσει μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεγάλες συνθέσεις μὲ θέματα ἀπὸ τὸ Εἰκοσιένα ποὺ σίγουρα τοῦ δίνουν τὸν τίτλο τοῦ ἱκανότερου καὶ εὐφυέστερου ἀντιγραφέα τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, παράλληλα μὲ ἐκεῖνον τοῦ «εἰκαστικοῦ τῆς Ἐπανάστασης».[13]

Ἀπὸ τὸ 1846 δουλεύει στὸ Μόναχο ὡς ἐπαγγελματίας ζωγράφος καὶ ἐδῶ θὰ μείνει μέχρι τὸ θάνατό του τὸ 1878. Τὸ 1848-51 κάνει ἕνα ταξίδι στὴν Ἑλλάδα. Ἀπὸ τὸ 1851 ἕως τὸ 1865 εἶναι ἡ πιὸ γόνιμη περίοδος τῆς δουλειᾶς του. Διευθύνει ἕνα ἐργαστήριο ζωγραφικῆς καὶ φαίνεται ὅτι ἀπασχολεῖ ἀρκετοὺς βοηθούς, μόνο ποὺ οἱ σχετικὲς πληροφορίες γιὰ τὴν ὀργάνωσή του εἶναι ἐλάχιστες.[14] Μετὰ τὸ 1865 εἶναι φανερὸ ὅτι περιορίστηκε ἡ καλλιτεχνική του δραστηριότητα. Τὰ τελευταῖα ἐξάλλου χρόνια τῆς ζωῆς του προσβλήθηκαν τὰ μάτια του ἀπὸ ἀρρώστια.

Ὅσο ζοῦσε πρέπει νὰ ἔγινε ἀρκετὰ γνωστὸς μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων κυρίως μὲ τὰ ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ Εἰκοσιένα ἔργα του. Τὸ 1855 ὁ πίνακας *Ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν πολιορκία τοῦ Μεσολογγίου* ἦταν ἕνα ἀπὸ τὰ τέσσερα ζωγραφικὰ ἔργα ποὺ ἔστειλε ἡ Ἑλλάδα ὡς συμμετοχὴ στὸ καλλιτεχνικὸ τμῆμα τῆς Διεθνοῦς Ἔκθεσης τοῦ Παρισιοῦ.[15] Μὲ τὴν εὐκαιρία μάλιστα ποὺ τὸ ἔργο βρισκόταν στὸ Παρίσι ὁ Βρυζάκης τὸ λιθογράφησε στοῦ Lemercier, ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα λιθογραφεῖα τῆς ἐποχῆς. Κατὰ πρῶτο λόγο οἱ λιθογραφίες τῶν πινάκων του καὶ κατὰ δεύτερο τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἴδιο θέμα ἐπαναλάμβανε συχνὰ σὲ δύο ἢ καὶ περισσότερα ἀντίγραφα ἢ παραλλαγὲς συνετέλεσαν ἀποφασιστικά, ὥστε οἱ πίνακές του νὰ γίνουν πλατύτερα γνωστοί. Τὸ Μάιο τοῦ 1858

---

12. Ἡ ἀντίθετη φορὰ τοῦ σχεδίου ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Βρυζάκης ἀντέγραψε τὴν Ἀτάλα ἀπὸ κάποιο τύπωμα καὶ ὄχι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν πίνακα. Φωτογραφίες τῶν δύο σχεδίων βλ. *Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι, Θεόδωρος Βρυζάκης*, ἔκδ. Μέλισσα, Ἀθήνα 1974, σσ. 80-81, ἀρ. 12, 14.

13. Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Βρυζάκη μὲ θέματα ἀπὸ τὸ Εἰκοσιένα, ποὺ εἶναι καὶ ὁ κύριος ὄγκος τῆς δουλειᾶς του, βλ. Ἠ. Γ. Μυκονιάτη, *Τὸ Εἰκοσιένα στὴ ζωγραφική* (διδακτ. διατριβή), Θεσσαλονίκη 1979, σσ. 61 κ.ἑ.

14. Πολλὰ εἶναι τὰ ἄγνωστα σημεῖα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Βρυζάκη, ποὺ μόνο μιὰ μονογραφία θὰ βοηθοῦσε νὰ ἔρθουν στὸ φῶς.

15. *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et francais, exposès au Palais des Beaux-Arts, Avenue Montaigne le 15 mai 1855*, Παρίσι 1855, σ. 609, ἀρ. 2280. Οἱ ἄλλοι πίνακες ἦταν: Νικηφόρου Λύτρα, *Παναγία μὲ Χριστό* (ἀρ. 2281), καὶ Γ. Μηνιάτη, *Ἡ Μαργαρίτα στὴ φυλακή* (Goethe, Faust, ἀρ. 2282) καὶ *Ὁ ἀποχαιρετισμὸς τοῦ κουρσάρου* (Λόρδος Byron, ἀρ. 2283).

στὴν ἐτήσια ἔκθεση τοῦ Πολυτεχνείου τῆς Ἀθήνας, ἐκθέτει «εἰκόνα ἐλαιογραφικὴν παριστῶσαν τὸν Καψάλην, ἐν Μεσολλογίῳ, ἕτοιμον ἵνα βάλῃ πῦρ εἰς τὴν πυριταποθήκην».[16] Τὸ 1862 στὴ Διεθνὴ Ἔκθεση τοῦ Λονδίνου ἡ Ἑλλάδα συμμετέχει μὲ τέσσερα ἔργα του: *Ἡ ἔξοδος τῆς φρουρᾶς τοῦ Μεσολογγίου,*[17] *Τὸ στρατόπεδο τοῦ Καραϊσκάκη στὸν Πειραιά, Ἡ Ἑλλὰς συνάζουσα τὰ τέκνα της* καὶ *Ὁ λόρδος Βύρων στὸ Μεσολόγγι.*[18]

Ἀπὸ τὸ σύντομο αὐτὸ ἀλλὰ συγχρόνως ἐνδεικτικὸ διάγραμμα τῆς ἐκθετικῆς του δραστηριότητας, γίνεται φανερὸ ὅτι ὁ Βρυζάκης εἶναι ἀπὸ τοὺς περισσότερο ἐκτιμώμενους ζωγράφους κατὰ τὴν τελευταία εἰκοσαετία τῆς ὀθωνικῆς περιόδου. Ἡ ἐπίσημη μάλιστα συμμετοχή του στὶς Διεθνεῖς Ἐκθέσεις Παρισιοῦ καὶ Λονδίνου τοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ γίνει γνωστὸς μεταξὺ τῶν ὁμογενῶν, γεγονὸς ποὺ ἀναμφίβολα τοῦ ἔφερε καὶ τὴν παραγγελία γιὰ τὶς εἰκόνες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Manchester.

Γ. Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ εἰκονοστασίου καὶ τῶν δύο φορητῶν

Ἡ σειρὰ καταγραφῆς τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου ἀκολουθεῖ τὴ σειρὰ τῆς θέσης τους σὲ αὐτὸ ἀπὸ βορρὰ πρὸς νότο. Οἱ δύο φορητὲς καταλογογραφοῦνται τελευταῖες.[19]

1. Ἅγιος Γεώργιος (πίν. 4)
   139 × 47 ἑκ.
   Κάτω ἀριστ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1862.
   Κάτω δεξ.: Ἀφιέρωσεν Ι. Γ. Ἀσλάν.

Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται ἔφιππος νὰ σκοτώνει τὸν δράκοντα μὲ τὸ δόρυ του, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση κατεῖχε τὴν πηγὴ τοῦ τόπου καὶ δὲν τὴν ἄφηνε νὰ τρέχει ἂν δὲν τοῦ ἔδιναν ἀνθρώπινο θύμα. Ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται σὲ μιὰ πλατιὰ πεδιάδα, ποὺ τὴν διατρέχει ποταμός. Στὸ βάθος διαγράφονται βουνά. Ὁ Ἅγιος φορᾶ στρατιωτικὴ στολὴ μὲ μεταλλικὸ φολιδωτὸ θώρακα. Ἰδιαίτερα ἀναδεικνύεται τὸ πρόσωπό του, ποὺ τὸ περιβάλλουν πυκνὰ καστανόμαυρα μαλλιά, καθὼς προβάλλεται πάνω στὸν ἀναπεπταμένο μανδύα μὲ

16. Βλ. *Πανδώρα,* Ἰούνιος 1858, τ. Θ, τεῦχ. 197, σ. 102.

17. Πρόκειται ἀναμφίβολα γιὰ τὸ ἴδιο ἔργο ποὺ εἶχε σταλεῖ μὲ διαφορετικὸ τίτλο στὴν Παρισινὴ Ἔκθεση τοῦ 1855.

18. Βλ. *International Exhibition 1862. Official Catalogue of the Fine Art Department,* Λονδίνο, 1862, σ. 275, ἀρ. 2791-2794. Ἡ ἑλληνικὴ συμμετοχὴ περιελάμβανε ὡς πέμπτο ἔργο τὸν πίνακα τοῦ Ε. Παλαιολόγου, *Ἡ ἐξορία τοῦ Ἀριστείδη* (ἀρ. 2795).

19. Ὅλες οἱ εἰκόνες εἶναι ἐλαιογραφίες.

τὸ λαμπερὸ κόκκινο χρῶμα. Τὸ ἴδιο χρῶμα χρησιμοποιεῖ ὁ ζωγράφος καὶ στὴ σκευὴ τοῦ λευκοῦ ἀλόγου, ποὺ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του σφαδάζει ὁ πρασινόμαυρος φτερωτὸς δράκοντας.

2. Ἀρχάγγελος Γαβριὴλ (πίν. 5)
132 × 64 ἑκ.
Κάτω ἀριστ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1862.
Κάτω δεξ.: Ὀλυμπία Ἰ. Γ. Ἀσλὰν / ἀφιέρωσεν.

Ὁ Ἀρχάγγελος ἀποδίδεται σὲ στάση κατενώπιο. Πατᾶ πάνω σὲ γκριζόλευκο σύννεφο. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι του κρατᾶ χρυσὸ σταυρὸ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ τὸν κρίνο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Φορᾶ κοντὸ χιτώνα καὶ περικνημίδες σὲ χρῶμα κυανὸ μὲ χρυσὲς διακοσμήσεις. Ἀπὸ τὸν ἀριστερό του ὦμο ἔχει ριγμένο ἐλεύθερα κόκκινο ἱμάτιο μὲ πλούσια πτύχωση. Λεπτὸ χρυσὸ στεφάνι στολίζει τὰ ξανθὰ μαλλιά του.

3. Ἅγιος Σπυρίδων (πίν. 6)
139 × 47 ἑκ.
Κάτω ἀριστ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1863.
Ἀναφέρεται ὡς δωρεὰ τῆς Ἀσπασίας Ἰωάννου Ζυγομαλᾶ.[20]

Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται σὲ μετωπικὴ στάση. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: Ἔτι προσφέ-/ρομέν σοι / τὴν λογικὴν / ταύτην.[21] Ἔχει μακριὰ γκριζόλευκη γενειάδα καὶ φέρει στὸ κεφάλι πλεκτὴ σκούφια μὲ γραμμωτὴ διακόσμηση. Φορᾶ κόκκινο στιχάριο μὲ χρυσὴ ταινία πάνω ἀπὸ τὸν ποδόγυρο, πετραχήλι καὶ ἐπιμάνικα ἀσημοκύανα. Ἀπὸ πάνω κίτρινο φελόνιο μὲ πράσινη ἐπένδυση καὶ ὠμοφόρο ἀσημὶ μὲ ἐπιράμματα χρυσοὺς σταυροὺς καὶ φυτικὸ θέμα. Τὴν ἀμφίεση συμπληρώνει ἐπιγονάτιο σὲ χρῶμα μαβί.

4. Εὐαγγελισμὸς (πίν. 7)
139 × 61 ἑκ.
Κάτω ἀριστ.: Θεόδωρος Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1861.
Κάτω δεξ.: Σ. Ν. Φραγκόπουλος. / ἀφιέρωσεν.

Στὸ δεξιὸ μέρος τῆς παράστασης εἰκονίζεται ἡ Παναγία καθισμένη μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ στῆθος. Φορᾶ κόκκινο χιτώνα, βαθυκύανο μαφόριο καὶ μαβὶ κάλυμμα στὸ κεφάλι. Μπροστά της πατώντας πάνω σὲ σύννεφο,

---

20. Βλ. Θ. Τσεβᾶ, Οἰκονόμου, *Κατάλογος τῶν ἀντικειμένων τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ «Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου» στὸ Manchester*, 1970, (Ἀρχεῖο Ἐκκλησίας), σ. 11.

21. Λειτουργία Ἰωάννου Χρυσοστόμου, Εὐχὲς Καθαγιασμοῦ.

παριστάνεται ὁ ἄγγελος μὲ ρόδινο χιτώνα. Κρατᾶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸν κρίνο ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ εὐλογεῖ. Ἀπὸ πάνω τους εἰκονίζεται ἡ Περιστερά. Στὸ βάθος τοξωτὸ ἄνοιγμα μὲ παραπέτασμα τραβηγμένο στὰ δεξιὰ ἀφήνει νὰ φανοῦν τὰ σύννεφα καὶ ἕνα τοπίο μὲ βουνὰ καὶ λίμνη.

5. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα (πίν. 9)
139 × 61 ἑκ.
Κάτω ἀριστ.: Θεόδωρος Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1861.
Κάτω δεξ.: Μηχαὴλ (sic) Χαλδουβάκης. / ἀφιέρωσεν.

Ἡ Θεοτόκος μὲ κόκκινο χιτώνα, κυανὸ μαφόριο καὶ μαβὶ κάλυμμα στὸ κεφάλι ἀπεικονίζεται ὄρθια μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά της. Αὐτὸς φορᾶ ρόδινο χιτώνα, μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ ἔχει τὴ σφαίρα τοῦ κόσμου. Ὁ κάμπος τῆς παράστασης εἶναι οὐδέτερος.

6. Μυστικὸς Δεῖπνος (πίν. 10)
135 × 120 ἑκ. περίπου
Κάτω ἀριστ.: Θεόδωρος Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1861.
Ἀναφέρεται ὅτι ἀφιερώθηκε «ὑπὸ τῆς ἐν Μαγκεστρίᾳ Νεολαίας, ἀξίας 90 λιρῶν Ἀγγλίας».[22]

Στὸ κέντρο τοῦ τραπεζιοῦ ποὺ τὸ σκεπάζει ἄσπρο τραπεζομάντηλο ἀπεικονίζεται ὁ Χριστὸς κατενώπιο. Φορᾶ κοκκινωπὸ χιτώνα καὶ ἀπὸ τὸν δεξί του ὦμο ἔχει περασμένο κυανὸ ἱμάτιο. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ ποτήρι μὲ κρασί. Οἱ μαθητὲς ὀργανώνονται σὲ δύο ὁμάδες ἀπὸ ἕξι στὴν καθεμιὰ συμμετρικὰ τοποθετημένες. Ἡ μία ἀνοίγει μὲ τὸν Ἰωάννη ποὺ εἰκονίζεται μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ στῆθος καὶ ἡ ἄλλη μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ἰούδα. Πάνω στὸ τραπέζι ὑπάρχει ἕνας μεταλλικὸς δίσκος μὲ ψωμὶ καὶ μιὰ καράφα μὲ κρασί. Τὸ ψωμὶ ἔχει κιόλας μοιραστεῖ στοὺς μαθητές, στοὺς ὁποίους ἡ προειδοποίηση τοῦ Χριστοῦ ὅτι κάποιος ἀνάμεσά τους θὰ τὸν προδώσει ἔχει προκαλέσει ἀναστάτωση, φανερὴ στὰ πρόσωπα καὶ τὶς κινήσεις τους. Βαρὺ καφετὶ παραπέτασμα γεμίζει τὸ φόντο τῆς παράστασης.

7. Ἰησοῦς Χριστὸς (πίν. 12, 13)
139 × 61 ἑκ.
Κάτω ἀριστ.: Θεόδωρος Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1861.

---

22. Θ. Τσεβᾶ, ὅ.π., ὅπου ὅμως δίνεται λαθεμένα ὡς χρονολογία τὸ 1863. Ἂν ἐξάλλου εἶναι σωστὴ ἡ πληροφορία ὅτι ὁ *Μυστικὸς Δεῖπνος* δωρήθηκε ἀπὸ τὴ νεολαία τοῦ Manchester, τότε αὐτὴ ἐμφανίζεται ὀργανωμένη τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1861 καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ 1866 ὅπως ἀναφέρεται στὴν ἐπιστολὴ τοῦ Ἀκεστορίδη (ὅ.π. σημ. 5).

Κάτω δεξ.: Στέφανος Σκυλίτσης. / ἀφιέρωσεν.

Ὁ Χριστὸς μὲ κυανὸ χιτώνα καὶ κόκκινο ἱμάτιο εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο μὲ ἄνετο τὸ δεξὶ σκέλος. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ ἀνοιχτὸ Εὐαγγέλιο ὅπου εἶναι γραμμένο: Ἐγὼ εἰμὶ τὸ / φῶς τοῦ κόσ/μου ὁ ἀκολου/θῶν ἐμοί, οὐ / μὴ περιπα / τήσει (sic) ἐν τῇ / σκοτίᾳ / ἀλλ' ἕξει / τὸ φῶς τῆς / ζωῆς.[23] Μακριὰ καστανὰ μαλλιὰ ποὺ πέφτουν σὲ κυματισμοὺς πλαισιώνουν τὸ πρόσωπό του μὲ τὸ κοντὸ γένι, τὸ μουστάκι καὶ τὰ ἐξιδανικευμένα χαρακτηριστικά. Τὸ φόντο εἶναι οὐδέτερο.

8. Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς (πίν. 14)

139 × 61 ἑκ.

Κάτω ἀριστ.: Θεόδωρος Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1861.

Ἀναφέρεται ὅτι ἀφιερώθηκε ἀπὸ τὸν Κόκο Σκαραμαγκᾶ.[24]

Ὁ Ἰωάννης ἀποδίδεται κατὰ μέτωπο μὲ μακριὰ σγουρὰ ἀκατάστατα μαλλιά, κοντὸ γένι καὶ μουστάκι. Μὲ τὸ δεξί του χέρι κάνει τὸ σημεῖο τῆς εὐλογίας, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ καλαμένιο σταυρὸ μὲ ταινία ὅπου γράφει: Μετανοεῖτε ἤγγικε γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.[25] Φορᾶ μηλωτὴ σὲ χρῶμα λαδοπράσινο καὶ ἀπὸ πάνω πράσινο-κυπαρισσὶ ἱμάτιο. Στέκεται πάνω σὲ ἕνα ὕψωμα. Στὸ ἀριστερὸ μέρος διακρίνεται γκρεμὸς μὲ δένδρα στὴν κορυφή του, ἐνῶ δεξιὰ στὸ βάθος κάμπος μὲ τὸν Ἰορδάνη ποταμό. Τὸν ὁρίζοντα κλείνουν βουνά.

9. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (πίν. 15, 16)

139 × 47 ἑκ.

Κάτω δεξ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1863.

Ἀφιερώθηκε ἀπὸ τὸν Ι. Τζόλα.[26]

Ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται σὲ στάση κατενώπιο, λιπόσαρκος μὲ μικρὰ μάτια, ἀραιὰ γένια καὶ μαλλιά. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι εὐλογεῖ ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: Ὁ Θεὸς / ὁ Θεὸς ἡμῶν / ὁ τὸν οὐρά-/νιον ἄρτον.[27] Φορᾶ πολυτελῆ ἀρχιερατικὰ ἄμφια. Βαθυπράσινο στιχάριο μὲ χρυσαφιὰ διακόσμηση στὸν ποδόγυρο καὶ τὰ μανίκια. Ἀπὸ πάνω κόκκινο σάκκο πλούσια διακοσμημένο, μαβὶ ὠμοφόριο μὲ χρυσοὺς σταυροὺς καὶ

23. Ἰωάννης, 8, 12.

24. Θ. Τσεβᾶ, ὅ.π.

25. Ματθαῖος, 3, 2.

26. Θ. Τσεβᾶ, ὅ.π., σ. 12.

27. Π. Ν. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Ἀθῆναι 1935, σ. 17.

ταινίες, καὶ βαθυκύανο ἐπιγονάτιο. Φαίνονται ἐξάλλου οἱ χρυσὲς φοῦντες πετραχηλιοῦ κάτω ἀπὸ τὸ σάκκο. Στὸ βάθος χαμηλὰ μόλις ποὺ διακρίνεται ἕνα τοπίο μὲ βουνὰ καὶ μιὰ λίμνη.

10. Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ (πίν. 17, 18)
135 × 64 ἑκ.
Κάτω ἀριστ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1862.
Κάτω δεξ.: Λευκία Σ. Ν. Φραγκοπούλου. / ἀφιέρωσεν.
Ἡ στάση τοῦ ἀγγέλου εἶναι μετωπική. Πατᾶ πάνω σὲ σύννεφο μὲ ἄνετο τὸ ἀριστερὸ σκέλος. Στρογγυλοπρόσωπος μὲ σγουρὰ ξανθὰ μαλλιὰ φορᾶ ἀσημὴ θώρακα, κοντὸ χιτώνα καὶ περικνημίδες διακοσμημένες σὲ λεοντοκεφαλές. Ἀπὸ πάνω φέρει κόκκινο ἱμάτιο ριγμένο στὸ δεξὶ ὦμο καὶ περασμένο ἐλεύθερα μπροστά. Μὲ τὸ δεξὶ χέρι κρατᾶ πύρινο ξίφος καὶ ἔχει ἀσπίδα περασμένη στὸ ἀριστερό.

11. Ἅγιος Δημήτριος (πίν. 19)
139 × 47 ἑκ.
Κάτω ἀριστ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1863.
Ἀφιερώθηκε ἀπὸ τὸν Ἀθανάσιο Ἰωαννίδη.[28]
Ὁ Ἅγιος ἀπεικονίζεται ἔφιππος πάνω σὲ κόκκινο ἄλογο μὲ γαλάζια καὶ χρυσὴ σκευή. Φορᾶ ἀσημὴ θώρακα καὶ κοντὸ πορτοκαλόχρωμο χιτώνα καὶ περικνημίδες. Τὸ πρόσωπό του πλαισιώνεται ἀπὸ μακριὰ καστανὰ μαλλιὰ καὶ προβάλλεται πάνω στὸν πορφυρό του μανδύα ποὺ ἀνεμίζει ἐλεύθερα. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ τὰ χαλινάρια τοῦ ἀλόγου καὶ μὲ τὸ δεξὶ κοντάρι μὲ τὸ ὁποῖο διατρυπᾶ ἀλλόθρησκο πολεμιστή. Ὁ τελευταῖος εἰκονίζεται μπρούμυτα πεσμένος πάνω στὴν ἀσπίδα του, κάτω ἀπὸ τὰ μπροστινὰ πόδια τοῦ ἀλόγου. Σφίγγει ἀκόμη τὸ σπαθὶ στὸ χέρι του καὶ στὸ πρόσωπό του εἶναι φανερὴ ἡ ἀγωνία τοῦ θανάτου. Ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται σὲ μιὰ πεδιάδα. Στὸ βάθος ἀριστερὰ διακρίνονται σπίτια καὶ δέντρα, ἐνῶ δεξιὰ μιὰ λίμνη καὶ βουνά.

12. Εὐαγγελισμὸς (φορητὴ) (πίν. 8)
72 × 47,5 ἑκ.
Κάτω δεξ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1863.
Ἀφιέρωμα τοῦ Βρυζάκη.[29]
Ἡ παράσταση εἶναι ἀντίγραφο ἐκείνης στὸ τέμπλο. Μόνο ποὺ ἐδῶ λόγω

28. Θ. Τσεβᾶ, ὅ.π., σ. 12.
29. Θ. Τσεβᾶ, ὅ.π., σ. 15.

τῶν ἀναλογιῶν τοῦ πίνακα, ὁ καλλιτέχνης ἀναπτύσσει μὲ μεγαλύτερη ἄνεση τὸ θέμα. Ἔτσι ὁ ἄγγελος ζωγραφίζεται καὶ μὲ τὰ δύο φτερά του καὶ τὸν χιτώνα του σὲ πλήρη ἀνάπτυξη. Καλύτερα ἐπεξεργασμένο εἶναι καὶ τὸ βάθος. Ὑπάρχει διπλὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα μὲ τὸ συμβολικὸ θέμα τοῦ παραπετάσματος καὶ πίσω φαίνεται τὸ τοπίο, μιὰ λίμνη μὲ σπίτια καὶ δέντρα στὶς ὄχθες καὶ βουνὰ στὸν ὁρίζοντα. Χρησιμοποιοῦνται τὰ ἴδια χρώματα μὲ ἐλαφριὰ μόνο διαφορὰ στὶς ἀποχρώσεις.

13. Ὕψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (φορητὴ) (πίν. 20)
72 × 47,5 ἑκ.
Κάτω δεξ.: Θ. Π. Βρυζάκης / Ἐποίει 1863.
Ἀφιερώθηκε ἀπὸ τὸν Κ. Ν. Μάξιμο.[30]

Ἀπεικονίζονται ἡ Ἁγία Ἑλένη καὶ ὁ Μέγας Κωνσταντῖνος νὰ ὑψώνουν τὸ σταυρὸ ὅπου μαρτύρησε ὁ Χριστός. Στὰ ἀριστερὰ ἡ Ἁγία Ἑλένη φορᾶ κόκκινο χιτώνα καὶ πρασινοκύανο ἱμάτιο ποὺ καλύπτει τὸ κεφάλι της, τὸ ὁποῖο στολίζει χρυσὸ διάδημα. Αὐτοκρατορικὸ στέμμα φορᾶ καὶ ὁ Μέγας Κωνσταντῖνος. Παριστάνεται μὲ χρυσὸ θώρακα στολισμένο μὲ φυτικὰ καὶ ζωϊκὰ μοτίβα. Στὸν ὦμο του ἔχει περασμένη κόκκινη μακριὰ χλαμύδα. Τὸν κάμπο τῆς παράστασης καλύπτει ἕνα πεδινὸ τοπίο μὲ χαμηλὰ βουνὰ στὸν ὁρίζοντα.

Δ. Χρονολογικὲς παρατηρήσεις

Ἀπὸ τὸν παραπάνω κατάλογο τῶν εἰκόνων εὔκολα μπορεῖ νὰ προχωρήσει κανεὶς στὶς ἀκόλουθες παρατηρήσεις σχετικὰ μὲ τὴ χρονολογία τους. Ἀπὸ τὶς ἔντεκα τοῦ εἰκονοστασίου οἱ πέντε κεντρικὲς εἰκόνες ποὺ εἶναι ὁρατὲς ἀπὸ τὸ μεσαῖο κλίτος ζωγραφίστηκαν τὸ 1861. Μαζὶ μὲ αὐτὲς πρέπει νὰ ἔγινε καὶ ὁ *Ὀφθαλμὸς τοῦ Κυρίου*, ποὺ γεμίζει τὴν κεντρικὴ ἀετωματικὴ ἀπόληξη τοῦ τέμπλου.[31] Τὴν ἡμέρα τῶν ἐγκαινίων ἦταν στὴ θέση τους. Στὴν *Πανδώρα*, 1 Νοεμβρίου 1861, διαβάζουμε: «Τὸ εἰκονοστάσιον τοῦ ἱεροῦ βήματος φέρει πρὸς τὸ παρὸν πέντε μόνον εἰκόνας δωρηθείσας ὑπό τινων τῶν ἐνταῦθα ὁμογενῶν, ἔργα δὲ τοῦ ἐν Μονάχῳ ὁμογενοῦς ζωγράφου κ. Βρυζάκη, περιποιοῦντα αὐτῷ τιμὴν διά τε τὸ ἐπίχαρι τοῦ χρωματισμοῦ, τὸ λεπτὸν τῆς γραφίδος, τὸ ἱεροπρεπὲς τῆς στάσεως καὶ τὴν ἔκφρασιν τῶν προσώπων, ἀ-

30. Θ. Τσεβᾶ, ὅ.π., σ. 15.

31. Λόγω θέσεως δὲν μπόρεσα νὰ μελετήσω ἀπὸ κοντὰ τὴν παράσταση. Ἡ ἐπεξεργασία ὅμως καὶ τὰ χρώματά της δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι βγῆκε ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Βρυζάκη.

ναμιμνήσκουσαν τὴν Ραφαήλειον σχολήν. Τὰ λοιπὰ εἰκονοστάσια εἰσὶ κενὰ κατὰ τὸ παρόν».

Τὸ 1862 ὁ Βρυζάκης παρέδωσε τοὺς δύο ἀρχάγγελους *Γαβριὴλ* καὶ *Μιχαήλ*, ποὺ τοποθετήθηκαν ἀντίστοιχα στὰ θυρόφυλλα τῆς Πρόθεσης καὶ τοῦ Διακονικοῦ, καὶ τὸν *Ἅγιο Γεώργιο*. Ὁ κύκλος συμπληρώθηκε τὸ 1863 μὲ τοὺς Ἱεράρχες *Ἅγιο Σπυρίδωνα* καὶ *Ἰωάννη Χρυσόστομο* καὶ τὸν *Ἅγιο Δημήτριο*. Τὴν ἴδια χρονιὰ καὶ πιθανότητα τελευταῖες ζωγράφισε τὶς δύο φορητὲς εἰκόνες τοῦ *Εὐαγγελισμοῦ* καὶ τῆς *Ὑψωσης τοῦ Τιμίου Σταυροῦ*, ποὺ σήμερα εἶναι τοποθετημένες στὴν κεντρικὴ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ.

Ἡ Κοινότητα μὲ γράμμα της τῆς 21ης Ἰουλίου 1864 ἐξέφρασε στὸν καλλιτέχνη τὶς εὐχαριστίες της «ἐπὶ τῇ ἐπιτυχεστάτῃ κατεργασίᾳ τῶν τοῦ ναοῦ ἱερῶν εἰκόνων» καὶ τὸν ἐπαίνεσε γιατὶ «κατ' οὐδὲν ἐξελθὼν τῶν κανόνων τῆς σεπτῆς ἡμῶν Μητρὸς Ἐκκλησίας, κατώρθωσε νὰ ἑνώσῃ ἐν πληρεστάτῃ ἐπιτυχίᾳ τὸ σεβάσμιον καὶ ἐμβριθὲς τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης μετ' εὐπρεποῦς κομψότητος».[32]

Ε. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ εἰκονοστασίου

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ποὺ ἀκολουθεῖται στὸ τέμπλο εἶναι σὲ γενικὲς γραμμὲς σύμφωνο μὲ τὴν παράδοση τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, ὅπως αὐτὴ καθιερώθηκε στὰ μεταβυζαντινὰ κυρίως χρόνια.[33] Ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς τῆς Ὡραίας Πύλης τοποθετήθηκαν οἱ δεσποτικὲς εἰκόνες, δεξιὰ ὡς πρὸς τὸ θεατὴ τοῦ *Χριστοῦ* καὶ τοῦ *Προδρόμου*, ἀριστερὰ τῆς *Παναγίας* καὶ τοῦ *Εὐαγγελισμοῦ*, στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένη ἡ ἐκκλησία. Στὴ συνέχεια οἱ ἅγιοι *Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος* καὶ *Σπυρίδων*. Ἀποδίδονται σύμφωνα μὲ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, νηστευτικὸς μὲ ἀραιὰ μαλλιὰ καὶ γένια ὁ πρῶτος, ἀσπρομάλλης καὶ ἀσπρογένης μὲ πλεχτὴ σκούφια ὁ δεύτερος.[34] Στὶς πλάγιες θύρες ἀπεικονίστηκαν οἱ δύο *Ἀρχάγγελοι* καὶ στὶς ἄκριες τοῦ εἰκονοστασίου οἱ στρατιωτικοὶ ἅγιοι *Δημήτριος* καὶ *Γεώργιος*. Ἀσυνήθιστη ἐντούτοις εἶναι ἡ διαμόρφωση στὸ ἐπάνω τμῆμα τοῦ τέμπλου ὅπου κατὰ κανόνα συναντᾶται τὸ Δωδεκάορτο ἢ οἱ Δώδεκα Ἀπόστολοι καὶ στὸ κέντρο ἡ Δέηση. Ἐδῶ οἱ παραστάσεις αὐτὲς λείπουν καὶ στὴ θέση τους ὑπάρχει μόνο ἡ μεγάλη εἰκόνα τοῦ *Μυστικοῦ Δείπνου* καὶ ὁ *Ὀφθαλμὸς τοῦ Κυρίου*.

Ἐνῶ τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ σχῆμα βρίσκεται, μπορεῖ νὰ πεῖ κανείς, μέσα

---

32. Βλ. Ἀρχιμ. Μεθοδίου Γ. Φούγια, ὅ.π., σ. 15.

33. Βλ. Φ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας*, Ἀθήνα 1960, τ. Α, σσ. 89 κ.ἑ.

34. Φ. Κόντογλου, ὅ.π., σσ. 130, 136-137.

στοὺς κανόνες «τῆς σεπτῆς Μητρὸς Ἐκκλησίας», ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ μιλήσουμε γιὰ «τὸ σεβάσμιον καὶ ἐμβριθὲς τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης». Οἱ παραστάσεις ἀνήκουν στὸ δυτικὸ τρόπο ζωγραφικῆς. Συγκεκριμένα κινοῦνται στὸ πλαίσιο τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς ποὺ καλλιέργησαν οἱ Γερμανοὶ Ναζαρηνοὶ ζωγράφοι στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19. αἰώνα.

ΣΤ. Ὁ Βρυζάκης καὶ ἡ ναζαρηνὴ ζωγραφική. Ἡ τεχνοτροπία τῶν εἰκόνων

Οἱ Ναζαρηνοὶ ζωγράφοι,[35] ὅπως τὸ ὑποδηλώνει καὶ ἡ ὀνομασία τους, εἶχαν ὡς σκοπὸ τὴν ἀναβίωση τῆς χριστιανικῆς τέχνης. Γιὰ νὰ βροῦν ἐρείσματα στράφηκαν στὴ μεσαιωνικὴ γερμανικὴ καὶ ἰταλικὴ ζωγραφική, ἂν καὶ ἀναμφίβολα ἐπηρεάστηκαν ἐπίσης ἀπὸ ὁρισμένες φάσεις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ραφαήλ. Τὸ 1809 ἵδρυσαν στὴ Βιέννη τὴ «Συντεχνία τοῦ Ἁγίου Λουκᾶ», καὶ τὸν ἑπόμενο χρόνο τὴν μετέφεραν στὴ Ρώμη. Ἐδῶ οἱ ζωγράφοι ποὺ τὴν ἀποτελοῦσαν, J. F. Overbeck, F. Pforr, P. Cornelius, J. Schnorr von Carolsfeld, F. Olivier, τὰ ἀδέλφια J. καὶ P. Veit, J. Führich, J. E. Scheffer, γιὰ νὰ ἀναφέρουμε μόνο μερικοὺς ἀπὸ αὐτούς, ἐγκαταστάθηκαν στὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Ἰσίδωρου ὡς ἕνα «Τάγμα Καλλιτεχνῶν». Τὶς τέσσερις ἑπόμενες δεκαετίες ἡ δραστηριότητά τους ξαπλώθηκε πέρα ἀπὸ τὴ Ρώμη στὶς γερμανόφωνες περιοχὲς τῆς Εὐρώπης. Ζωγράφισαν μερικὰ ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ἔργα τοῦ γερμανικοῦ Ρομαντισμοῦ, ἐνῶ παράλληλα ὁ ρόλος τους ὑπῆρξε καθοριστικὸς γιὰ ὅλη τὴν εὐρωπαϊκὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 19. αἰώνα.

Στὸ Μόναχο ὁ Peter Cornelius (1783-1867) καὶ ὁ Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) ζωγράφισαν μιὰ σειρὰ τοιχογραφίες σὲ δημόσια κτίρια μὲ θρησκευτικὲς καὶ ἱστορικὲς παραστάσεις. Ὅταν πέρασε ὁ πρῶτος θρησκευτικός τους ζῆλος οἱ Ναζαρηνοὶ ἀσχολήθηκαν ἐπίσης μὲ τὴν προσωπογραφία, τὴν τοπιογραφία καὶ περισσότερο μὲ τὴν ἀπεικόνιση ἱστορικῶν θεμάτων. Στὴν τελευταία μάλιστα αὐτὴ κατηγορία ἔδωσαν μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα παραδείγματα τοῦ εἴδους.

Τὴ σχέση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Βρυζάκη, ποὺ ζῆ στὸ Μόναχο, μὲ ἐκείνη τῶν Ναζαρηνῶν διακρίναμε γιὰ πρώτη φορὰ ὅταν ἐξετάσαμε σὲ παλιότερη μελέτη μας τὰ ἔργα του μὲ θέματα ἀπὸ τὸ Εἰκοσιένα.[36] Τότε εἴχαμε καταλή-

35. Ἡ βιβλιογραφία γιὰ τοὺς Ναζαρηνοὺς εἶναι μεγάλη. Δύο ἀπὸ τὰ βασικότερα βιβλία εἶναι: K. Andrews, *The Nazarenes, A Brotherhood of German Painters in Rome,* Ὀξφόρδη 1964· καὶ ὁ Κατάλογος τῆς Ἔκθεσης μὲ τίτλο, *Die Nazarener,* Städelsches Kunstinstitut, Φρανκφούρτη, 28 Ἀπριλ.-28 Αὐγ. 1977.

36. Ἡ. Γ. Μυκονιάτη, ὅ.π., σσ. 74-75.

ξει στὸ συμπέρασμα αὐτὸ μὲ βάση κυρίως παρατηρήσεις πάνω στὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνική τους. Ἔλειπαν, ὅπως ἐξακολουθοῦν ἄλλωστε καὶ σήμερα νὰ λείπουν, πληροφορίες ποὺ νὰ συνδέουν τὸν Βρυζάκη μὲ καλλιτέχνες τοῦ ναζαρηνοῦ κύκλου.[37] Ὁ πίνακάς του ἡ *Ἔξοδος τοῦ Μεσολογγίου* (1853) (πίν. 21) εἶναι τὸ μόνο ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς κατηγορίας αὐτῆς ποὺ συνδέεται μὲ τὸ ὄνομα ἑνὸς Γερμανοῦ ζωγράφου ὁ ὁποῖος ἔχει σχέση μὲ αὐτούς. Πρόκειται γιὰ τὸν W. Lindenschmit τὸν πρεσβύτερο (1806-1848), μαθητὴ τοῦ Cornelius. Στὴ νωπογραφία του ἡ *Μάχη τοῦ Sendling* (1832) ἔχει τὴν ἀφετηρία της καὶ στὸ πνεῦμα καὶ στὸ γράμμα ἡ παράσταση τοῦ Βρυζάκη. Ἡ *Ἔξοδος* μάλιστα θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ἴσως καὶ τὸ πρῶτο δεῖγμα θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς του μὲ σαφὴ ναζαρηνὴ ἐπίδραση. Ὁ Παντοκράτορας καὶ οἱ ἄγγελοι στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σύνθεσης συνδέονται ὄχι μόνο μὲ τὸ ἔργο τοῦ Lindenschmit, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν τύπο ποὺ καθιέρωσε ὁ Cornelius στὴν πελώρια *Δευτέρα Παρουσία* (1836-39) στὴν Ludwigskirche τοῦ Μονάχου.[38]

Τὸ μοναδικὸ ὡστόσο γνωστὸ καθαρὰ θρησκευτικὸ ἔργο τοῦ Βρυζάκη, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Manchester, εἶναι ἡ *Θεοτόκος* (1838) τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης (πίν. 22). Ἔργο πρώιμο διακρίνεται ὡστόσο κιόλας γιὰ τὴν προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη νὰ παρακολουθήσει τὴ ναζαρηνὴ ζωγραφικὴ στὴν ἀναζήτηση προτύπων ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ 15. αἰώνα. Ἡ αὐστηρὰ μετωπικὴ στάση τῆς ἔνθρονης Παναγίας, τὸ σχῆμα τοῦ καλύμματος στὸ κεφάλι καὶ τοῦ στέμματος, ἡ μορφὴ τοῦ θρόνου καὶ τὸ κεντημένο παραπέτασμα ἀπὸ πίσω εἶναι εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸν τύπο τῆς *Παναγίας μὲ Χριστὸ* τῆς πρώιμης ἰταλικῆς Ἀναγέννησης.

Ἡ διαφορὰ στὸ περιεχόμενο, τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν ποιότητα ἐκτέλεσης ἀνάμεσα στὴν *Θεοτόκο* καὶ τὶς εἰκόνες τοῦ Manchester εἶναι μεγάλη. Δὲν μπορεῖ ἐντούτοις νὰ ἐξηγηθεῖ μόνο ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπέχουν μεταξύ τους εἰκοσιπέντε σχεδὸν χρόνια, οὔτε ἐπειδὴ τὸ πρῶτο εἶναι ἔργο πρώιμο ἐνῶ τὰ ἄλλα ἀνήκουν στὴν περίοδο τῆς ὡριμότητας τοῦ καλλιτέχνη. Ἀνάμεσα στὰ 1838 καὶ 1861 ὁ Βρυζάκης πρέπει νὰ ζωγράφισε καὶ ἄλλα θρησκευτικὰ ἔργα. Ὅπως εἴπαμε στὴν *Ἔξοδο τοῦ Μεσολογγίου* τοῦ 1853 ὑπάρχει ἕνα μέρος καθαρὰ θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλὰ καὶ σὲ ἕναν ἄλλο πίνακα μὲ ἱστορικὸ θέμα, στὸν *Ὅρκο τῶν ἀγωνιστῶν καὶ τὴν εὐλογία τῆς σημαίας ἀπὸ τὸν Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανό* (1851, Μουσεῖο Μπενάκη) (πίν. 23), στὸ

37. Πρέπει ν' ἀναφερθεῖ, ὡστόσο, ὅτι στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου ὅπου φοίτησε ὁ Βρυζάκης, ἦταν ζωηρὴ ἡ ναζαρηνὴ ἐπίδραση χάρη κυρίως στὴν καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Cornelius, ποὺ ὑπῆρξε διευθυντής της μεταξὺ 1824-1840.

38. Σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Cornelius βλ. K. Andrews, ὅ.π., σσ. 22 κ.ἑ., καὶ *Die Nazarener*, ὅ.π., σ. 273, φωτ. σχεδίου σ. 293 (F34).

τέμπλο ποὺ γεμίζει τὸν κάμπο τῆς παράστασης διακρίνονται εἰκόνες μὲ συνθέσεις ἢ μόνο ἁγίους. Δὲν ἀποκλείεται μερικὰ ἀπὸ τὰ θέματα αὐτὰ νὰ τὰ μετέφερε ὁ Βρυζάκης ἐδῶ ἀπὸ εἰκόνες ποὺ ζωγράφισε παλιότερα. Αὐτὸ εἶναι πολὺ πιθανὸ ἀφοῦ ἀνάλογη πρακτικὴ ἀκολούθησε ὅταν ἐπανέλαβε τὸ θέμα τοῦ *Ὅρκου* τὸ 1865 (πίν. 24) σὲ πίνακα ποὺ σήμερα βρίσκεται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. Πολλὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Manchester ὅπως ὁ *Χριστός*, ἡ *Παναγία*, ὁ *Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής*, ὁ *Εὐαγγελισμός*, ὁ *Ἅγιος Σπυρίδων*, οἱ *Ἀρχάγγελοι* καὶ ἡ *Ὕψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ* βρῆκαν θέση στὸ εἰκονοστάσι τῆς παράστασης.[39]

Μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Manchester ὁ Βρυζάκης ἐμφανίζεται νὰ κατέχει τέλεια τὸ ναζαρηνὸ λεξιλόγιο. Οἱ μορφὲς εἶναι πλατιὲς καὶ χυμώδεις μὲ χαρακτήρα μνημειακὸ ποὺ τονίζεται κυρίως μὲ τὴν τοποθέτηση τοῦ ὀπτικοῦ σημείου φυγῆς χαμηλά. Οἱ ἐκφράσεις εἶναι ζωντανὲς καὶ ὁμιλητικές. Οἱ φορεσιὲς σωστὰ ἀποδομένες μὲ πλούσιες πτυχές. Τὰ χρώματα μεστά, ἁπλωμένα σὲ ἰσόπαχες στρώσεις, ὅπου δύσκολα μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς τὰ ἴχνη τοῦ πινέλου. Τὸ σχέδιο εἶναι καθαρὸ καὶ σίγουρο. Τὸ σύνολο διακρίνεται γιὰ τὴν ἁπλότητα καὶ τὴν εἰλικρίνειά του. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι κανένας ἅγιος δὲν φέρει φωτοστέφανο, ἐνῶ παράλληλα λείπουν οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ προσδίδουν τυπικότητα στὶς παραστάσεις. Ἔτσι οἱ μορφὲς φαίνονται πιὸ οἰκεῖες καὶ λιγότερο ἐπίσημες.

Πέρα ὅμως ἀπὸ τὰ γενικὰ αὐτὰ ναζαρηνὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ μπορεῖ κανεὶς εὔκολα νὰ ἀναγνωρίσει, ὁ Βρυζάκης πρέπει νὰ χρησιμοποίησε καὶ συγκεκριμένα πρότυπα, πρᾶγμα ποὺ ἦταν ἄλλωστε, ὅπως εἴπαμε, μέσα στὴ μέθοδο τῆς δουλειᾶς του. Ἡ σύνθεση τοῦ *Μυστικοῦ Δείπνου* βρίσκεται πολὺ κοντὰ σὲ ἕνα σχέδιο τοῦ F. Overbeck (1789-1869), ποὺ τὸ 1846 χαράχτηκε ἀπὸ τὸν B. Bartoccini (πίν. 11). Εἶναι μία ἀπὸ τὶς σαράντα παραστάσεις μὲ θέματα ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη ποὺ τυπώθηκαν τὸ 1855 καὶ κυκλοφόρησαν μὲ τὸν τίτλο: *Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen von Friedrich Overbeck im Besitz des Freiherrn Alfred von Lotzbeck auf Weihern, Düsseldorf, Verlag von August Wilhelm Schulgen.*[40] Στὸν τύπο αὐτὸ τοῦ *Μυστικοῦ Δείπνου*[41] οἱ μαθητὲς πυκνώνουν στὶς

39. Τὰ εἰκονοστάσια στοὺς δύο *Ὅρκους* ἀντέγραψε ὁ Βρυζάκης ἀπὸ δύο χαρακτικὰ τοῦ Ἄγγλου ἀρχιτέκτονα Thomas Allom, μέρος τῆς εἰκονογράφησης τοῦ βιβλίου του *Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor*. Ἀπεικονίζουν τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῆς Μαγνησίας καὶ αὐτὸ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μπαλουκλῆ. Σχετικὰ βλ. Ἡ. Γ. Μυκονιάτη, ὅ.π., σσ. 61 κ.ἑ.

40. Σχετικὰ βλ. Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck*, 1886, σσ. 170 κ.ἑ.

41. Σχετικὰ βλ. Henri Dorra, «Influences des gravures néerlandaises et flamandes sur l'art des Nazaréens», *Nouvelles de l'estampe*, XI, 1973, σσ. 3 κ.ἑ.

δύο ἄκρες τοῦ ὀρθογώνιου τραπεζιοῦ, ἔτσι ὥστε νὰ προβάλλεται ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ στὸ κέντρο, καὶ δύο εἰκονίζονται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο μὲ στραμμένα τὰ νῶτα τους στὸ θεατή. Ἡ ἀπόληξη τοῦ πίνακα στὸ ἐπάνω μέρος σχηματίζει συνήθως ἐλαφρὸ τόξο καὶ τὸ μέγιστο ὕψος πλησιάζει περίπου τὸ μῆκος τῆς παράστασης.

Τὰ ἔργα τῶν Ναζαρηνῶν πέρασαν γρήγορα στὸν πολὺ κόσμο μέσα ἀπὸ τὰ τυπώματα: χαλκογραφίες, ξυλογραφίες καὶ χρωμολιθογραφίες. Ὁλόκληρες ἐξάλλου σειρὲς παραστάσεων ἀπὸ τὴν Ἁγία Γραφὴ σχεδιάστηκαν ἀποκλειστικὰ γιὰ νὰ χαραχτοῦν καὶ νὰ τυπωθοῦν μὲ προορισμὸ τὰ σχολεῖα καὶ τὸ πλατὺ κοινό. Αὐτὸ ἔγινε σὲ μεγάλη κλίμακα καὶ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἐκλαΐκευση τοῦ ναζαρηνοῦ καλλιτεχνικοῦ ἰδιώματος καὶ ἰδεώδους.[42]

Ἐξαιρετικὰ δημοφιλὴς ὑπῆρξε ἡ Βίβλος σὲ εἰκόνες (*Bible in Bildern*) τοῦ Julius Schnorr von Carolsfeld. Πρόκειται γιὰ μιὰ μεγάλη σειρὰ ἀπὸ σχέδια ποὺ τυπώθηκαν σὲ ξυλογραφίες τὸ 1860.[43] Τὸ βραχῶδες τοπίο ἀριστερὰ καὶ πίσω ἀπὸ τὸν *Βαπτιστὴ* τοῦ Βρυζάκη προέρχεται ἀπὸ τὴν παράσταση μὲ τὸ ἴδιο θέμα στὴ Βίβλο τοῦ Schnorr, ὅπως ἐπίσης καὶ τὰ πλατιά, σαφῆ σχήματα τοῦ σχεδίου εἶναι τὰ ἴδια ποὺ βρίσκουμε στὶς μορφὲς τοῦ Schnorr. Εἰκονογραφικὰ ἐξάλλου χαρακτηριστικά, ὅπως τὸ τοπίο δεξιά, ὁ τρόπος ἀπόδοσης τῆς μηλωτῆς καὶ τοῦ ἱματίου, ὁ καλαμένιος σταυρὸς μὲ τὴν ταινία ἔχουν τὴν ἀφετηρία τους στὴν ἀνάλογη παράσταση τοῦ Overbeck.[44]

Γιὰ τὸν *Εὐαγγελισμὸ* θὰ λέγαμε ὅτι ὁ Βρυζάκης βασίστηκε στὸν Fra Angelico (1387-1455), ἂν δὲν ἦταν γνωστὸ ὅτι γιὰ τοὺς Ναζαρηνοὺς τὰ ἔργα τοῦ δασκάλου αὐτοῦ τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης ὑπῆρξαν ἰδιαίτερα ἀγαπητὰ καὶ συχνὰ τὰ μιμήθηκαν. Ἐπιμέρους εἰκονογραφικὰ καὶ τυπολογικὰ στοιχεῖα, καὶ περισσότερο τὸ ἦθος τῆς παράστασης εἶναι τὰ ἴδια ποὺ συναντοῦμε σὲ ἀνάλογες θεματικὰ συνθέσεις τῶν Ναζαρηνῶν.[45]

Ἡ χρησιμοποίηση ἐντούτοις συγκεκριμένων πρωτύπων στὶς εἰκόνες τοῦ Manchester γίνεται ἀπὸ τὸν Βρυζάκη μὲ πολὺ πιὸ ἐλεύθερο τρόπο ἀπὸ ὅ,τι στοὺς πίνακες μὲ θέματα ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821. Ἐδῶ βέβαια εἶχε νὰ ζωγραφίσει μορφὲς καὶ γεγονότα ποὺ εἶναι περισσότερο ἰδέες, καὶ ὄχι τοπίο καὶ ἥρωες μὲ σταθερὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά, δεσμευτικὰ ὡς

---

42. Ἀκόμη καὶ σήμερα ἕνα μεγάλο μέρος τῶν θρησκευτικῶν εἰκόνων ποὺ κυκλοφοροῦν στὸ ἐμπόριο εἶναι ἀνατυπώσεις εἰκόνων ποὺ προέρχονται ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοὺς καὶ τὸν κύκλο τους. Σχετικὰ βλ. S. Metken, Nazarener und «nazarenisch» Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, στὸ *Die Nazarener*, ὅ.π., σσ. 365 κ.ἑ.

43. Βλ. K. Andrews, ὅ.π., σσ. 64 κ.ἑ.

44. Πρόκειται γιὰ τὴν ὑπ' ἀρ. 11 εἰκόνα, Joannes Baptizat Jesum, ἀπὸ τὴ σειρὰ *Σαράντα παραστάσεις ἀπὸ τὰ Εὐαγγέλια...*

45. Βλ. φωτογραφίες στὸ *Die Nazarener*, ὅ.π., σσ. 71 (B8), 134 (C38).

ἕνα σημεῖο γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Πέρα ὅμως ἀπὸ αὐτὸ εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Βρυζάκης κινεῖται μὲ μεγαλύτερη ἄνεση στὶς θρησκευτικές του παραστάσεις. Γνωρίζει ὅτι ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἱππεύει ἄσπρο ἄλογο καὶ ὁ Ἅγιος Δημήτριος κόκκινο, κατὰ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, στὴν ἀπόδοσή τους ὅμως ἀκολουθεῖ τὸ ἀκαδημαϊκὸ λεξιλόγιο πού κατέχει στὰ σίγουρα. Οἱ μορφὲς δὲν εἶναι ἄκαμπτες, δυσκίνητες καὶ στεγνὲς ὅπως στὰ ἱστορικά του ἔργα, ἀλλὰ ζωντανεύουν μέσα ἀπὸ φόρμες κρουστὲς καὶ δυνατές.

Ὁ Ἕλληνας τοῦ Manchester στὴν ἀνταπόκρισή του ἀπὸ τὰ ἐγκαίνια τῆς ἐκκλησίας πού ἔστειλε στὴν *Πανδώρα* ἔγραφε: «Ὁπωσδήποτε οἱ σήμερον συγκροτοῦντες τὴν ἐν τῇ πόλει ταύτῃ Ἑλληνικὴν κοινότητα, θέλουσι καταλείψει εἰς τοὺς διαδεξομένους αὐτοὺς μνημεῖον ἐθνικῆς φιλοτιμίας καὶ ἀφοσιώσεως εἰς τὰ πάτρια». Δὲν μποροῦσε βέβαια τότε νὰ φανταστεῖ ὅτι μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Βρυζάκη μᾶς ἄφηναν ἕνα σύνολο νεοελληνικῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὰ ὡραιότερα καὶ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα τοῦ 19. αἰώνα.

Σπουδαστήριο Ἱστορίας τῆς Τέχνης Η. Γ. ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ