ΜΙΛΤΙΑΔΗ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ

[ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ]

Η ελληνική κοινότητα του Μονάχου άρχισε να σχηματίζεται το 1827 από μικρά παιδιά, ορφανά αγωνιστών του '21, που αποτέλεσαν και τον πρώτο πυρήνα της. Με το Β. Διάταγμα της 1ης Ιανουαρίου 1827 προσκαλούνται στη βαυαρική πρωτεύουσα, ως υπότροφοι του βασιλιά Λουδοβίκου του Α', τριάντα φτωχά Ελληνόπουλα, γόνοι γνωστών αγωνιστών, για να σπουδάσουν στο Πανεπιστήμιο και στη Στρατιωτική Σχολή της πόλης.[1] Για την ικανοποίηση των θρησκευτικών τους αναγκών ο Λουδοβίκος, με διάταγμα της 1ης Ιουλίου 1828, παραχώρησε στη μικρή ελληνική κοινότητα μια παλιά καθολική εκκλησία.[2] Σε συνεργασία με τη Φιλελληνική Εταιρία, της οποίας πρόεδρος ήταν ο ελληνιστής καθηγητής Φρειδερίκος Θείρσιος, προσκλήθηκε στο Μόναχο ιερέας από τη Βιέννη, ο αρχιμανδρίτης Γρηγόριος Καλαγάνης.[3] Όπως παρατηρεί ο Σπύρος Παπαγεωργίου,[4] η παραχώρηση καθολικού ναού στους ορθόδοξους δεν ήταν ασήμαντο γεγονός. Ο Λουδοβίκος έπρεπε να υπερπηδήσει «παλαιάς προλήψεις και πολλούς φόβους», πράγμα που τελικά έκανε. Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο πως η πρωτοβουλία αυτή

---

*Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή θερμά τη διεύθυνση της βαυαρικής υπηρεσίας «Bayer. Landesamt für Denkmalpflege», η οποία ανέλαβε να φωτογραφήσει τα έργα της εκκλησίας και ιδιαίτερα τον κ. Breuer, την κ. Kuhnwehnemeier και τον φωτογράφο κ. Lanz. Ευχαριστώ επίσης τον καθ. του Πανεπιστημίου του Μονάχου κ. Hermann Bauer και τους συναδέλφους Γιώργο Βελένη και Γιώργο Γούναρη. Ευχαριστώ επίσης το Δ.Σ. του ναού για την άδεια μελέτης και φωτογράφησης των έργων.

1. Προπαρασκευαστικά μαθήματα έκαναν οι νεαροί Έλληνες στο Εκπαιδευτήριο του Γάλλου φιλέλληνα Disjardins. Με την είσοδο των Ελλήνων η Σχολή πραγματικά γνώρισε μεγάλη ακμή. Βλ. σχετικά Σ. Παπαγεωργίου, *Η εν Μονάχω ελληνική κοινότης και η ελληνική εκκλησία*, Αθήνα 1905, σ. 59.

2. Φωτοτυπία του Β. Διατάγματος δημοσιεύεται στο μικρό οδηγό της εκκλησίας *Griechische Kirche St. Salvator München*, Μόναχο 1982.

3. Βλ. Σ. Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 87.

4. Βλ. Σ. Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 85-86.

του Λουδοβίκου δεν οφείλεται μόνο στα φιλελληνικά του αισθήματα και στην ιδεαλιστική θέση του απέναντι σε κάθε τι ελληνικό, αλλά, περισσότερο ίσως, στην επιθυμία του για σύσφιγξη σχέσεων και δεσμών με την ορθόδοξη Ρωσία. Είναι γνωστό άλλωστε πως οι καλές σχέσεις της Βαυαρίας με τη Ρωσία αποτελούσαν τον άξονα της εξωτερικής πολιτικής του Λουδοβίκου.

Η μικρή καθολική εκκλησία είχε ήδη παραχωρηθεί στους Έλληνες ορθόδοξους τον Απρίλιο του 1828, σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Augsburger Abendzeitung* της 9ης Μαΐου 1828.[5] Ο ναός αυτός είναι η εκκλησία του Σωτήρα (Salvatorkirche), ο οποίος ανήκε στο νεκροταφείο της μητροπολιτικής εκκλησίας του Μονάχου, δηλαδή της Frauenkirche. Κτίσθηκε το 1494 από τον Αλβέρτο τον Δ΄, όπως μαρτυρεί λίθινη επιγραφή.[6] Η εκκλησία χρησιμοποιήθηκε από τους καθολικούς μέχρι το 1789, οπότε αποφασίστηκε η κατάργηση του νεκροταφείου και η μεταφορά του σε άλλη περιοχή, πράγμα που συνετέλεσε στην παρακμή της εκκλησίας. Πολλά ιερά κειμήλια και σκεύη μεταφέρθηκαν στο μητροπολιτικό ναό και η ίδια μετατράπηκε σε αποθήκη μοναστηριακών προϊόντων. Το 1806 η εκκλησία παραχωρήθηκε στους προτεστάντες του Μονάχου, οι οποίοι όμως ελάχιστα τη χρησιμοποίησαν. Ύστερα από 22 χρόνια η εκκλησία με Β. Διάταγμα της 1ης Ιανουαρίου 1828 παραχωρείται στην ορθόδοξη ελληνική κοινότητα του Μονάχου. Το 1864 η εκκλησία κινδύνεψε να αφαιρεθεί από τους Έλληνες και να παραχωρηθεί στην αγγλική κοινότητα της πόλης, η οποία θέλησε να εκμεταλλευτεί υπέρ αυτής την έξωση του Όθωνα από την Ελλάδα (1862). Η αντίδραση όμως του τύπου, της κοινής γνώμης και φυσικά των Ελλήνων και Ρώσων ορθοδόξων δεν το επέτρεψαν.[7]

Όπως σημειώθηκε, η εκκλησία του Σωτήρα ανήκε στο νεκροταφείο του μητροπολιτικού ναού του Μονάχου και η ίδρυσή της συνδέεται με διάφορες τοπικές παραδόσεις και δοξασίες.[8] Αρχιτεκτονικά ανήκει στα τελευταία έργα της όψιμης γοτθικής περιόδου (Εικ. 1). Ο δημιουργός της παραμένει μέχρι σήμερα άγνωστος. Αναφέρθηκαν διάφορα ονόματα αρχιτεκτό-

---

5. Βλ. Σ. Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 87-88.

6. Βλ. φωτογραφία της επιγραφής στον οδηγό· *Griechische Kirche St. Salvator München*, Μόναχο 1982.

7. Η περιπέτεια όμως της εκκλησίας συνεχίζεται ακόμα και σήμερα. Η εκκλησία δεν ανήκει στην επίσημη Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία, αλλά σε μια συντηρητική Εκκλησιαστική Κοινότητα του Μονάχου. Για τους δικαστικούς αγώνες του πρώην Μητροπολίτη Γερμανίας Ειρηναίου με την Κοινότητα αυτή βλ. στην εφημερίδα *Süddeutsche Zeitung* της 19.12.1980.

8. Βλ. Σ. Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 77 κ.ε.

νων της περιόδου, όπως του Lucas Rotaler, του Ulrich Randeck κ.ά., χωρίς όμως τη σύμφωνη γνώμη των μελετητών.[9] Ανεξάρτητα από την ταυτότητα του δημιουργού, η εκκλησία του Σωτήρα είναι ένα αξιόλογο έργο, που διακρίνεται για την αρμονική, απλή και ταυτόχρονα επιβλητική κατασκευή. Οι διαστάσεις της εκκλησίας είναι 29 μ. μήκος, 10 μ. πλάτος και 15 μ. ύψος.[10] Σαν σύνολο το κτήριο φαίνεται αρκετά μεγαλοπρεπές με το καμπαναριό στη βόρεια πλευρά, που υψώνεται σε ύψος 68 μ. Η εκκλησία είναι κτισμένη με ακατέργαστα τούβλα και εξωτερικά φέρει διπλές σειρές κλιμακωτών αντερεισμάτων. Δεν έχει ξεχωριστή πρόσοψη, παρόλο που παλιότερα είχε τρεις μεγάλες εισόδους. Το εσωτερικό της εκκλησίας είναι μία μεγάλη σάλα, που καλύπτεται από δικτυωτό θόλο στο σχήμα του άστρου. Οι τοίχοι φέρουν μικρούς πεσσούς, που διακόπτουν έτσι τη μονότονη επιφάνειά τους. Ανατολικά η εκκλησία καταλήγει σε τρεις πλευρές και το τμήμα που περικλείεται από αυτές αποτέλεσε το 1829, με την παρεμβολή του τέμπλου, το Ιερό Βήμα των Ελλήνων ορθοδόξων. Η εκκλησία έπαθε σημαντικές καταστροφές κατά τους βομβαρδισμούς της πόλης το Δεκέμβρη του 1944. Μαζί με ένα σημαντικό τμήμα των τοιχογραφιών καταστράφηκαν και τα χρωματιστά παράθυρα, που έφεραν θαυμάσιες θρησκευτικές παραστάσεις.[11]

Από την παλιότερη εικονογράφηση της εκκλησίας σώζονται σήμερα μόνο μερικά τμήματά της στο βόρειο και νότιο τοίχο. Ο ναός, επειδή ανήκε σε νεκροταφείο, είχε δεχτεί πολλές προσφορές πιστών, οι οποίες, όσον αφορά στην εικονογράφηση των τοίχων και των εικονοστασίων χαρακτηρίζονται ως πολύ σημαντικές. Μεγάλο μέρος των εσωτερικών τοίχων της βόρειας και της νότιας πλευράς καλύπτονταν με τοιχογραφίες, από τις οποίες σώθηκε, όπως ήδη σημειώθηκε, μόνο ένα τμήμα. Δεν γνωρίζουμε ποιος ήταν ο θεματικός κύκλος της τοιχογραφίας, αλλά, αν κρίνει κανείς από τα υπολείμματά της, φαίνεται πως αναφέρονταν κυρίως στη ζωή του Χριστού. Η κατασκευή της τοιχογραφίας τοποθετείται χρονικά στις αρχές του 16. αιώνα.[12] Στην ίδια περίπου περίοδο (ύστερα από το 1530) ανήκει και η παράσταση,

---

9. Ο Lieb (N. Lieb, *München· die Geschichte seiner Kunst*, Μόναχο 1971, σ. 52) θεωρεί αρχιτέκτονα της εκκλησίας τον Lucas Rotaler. Την άποψη αυτή δεν δέχεται ο Liedke, χωρίς όμως κι αυτός να προτείνει με σιγουριά κάποιον άλλον (Volker Liedke, «Die Baumeister-und Bildhauerfamilie Rotaler (1480-1553)». Στο: *Ars Bavarica, Archivalisches Jahrbuch für Bauforschung und Kunstgeschichte in Bayern*, τ. 5/6, Μόναχο 1976, σ. 31).

10. Βλ. V. Liedke, ό.π., σ. 30.

11. Ένα τμήμα ζωγραφιστού παραθύρου υπάρχει σήμερα στη Frauenkirche. Απεικόνισή του βλ. στο N. Lieb, ό.π., σ. 45 (απέναντι).

12. Υπάρχει σχετική χρονολογία (1518) σε σωζόμενη τοιχογραφία του νότιου τοίχου.

που βρίσκεται στη θολωτή καμάρα της βόρειας εισόδου, κλειστής σήμερα, η οποία είναι αφιέρωμα του πατρίκιου Franz Ridler και της οικογένειάς του.[13]

Μέχρι το 1624 υπήρχαν στην εκκλησία πέντε εικονοστάσια: του *Σωτήρα Χριστού*, της *Σταύρωσης*, της *Γέννησης*, της *Αγίας Άννας* και της *Άμωμης Σύλληψης της Παναγίας*.[14] Το 1624 η οικονόμος της πολωνικής βασιλικής οικογένειας Ursula Mahrin αφιέρωσε στην εκκλησία το εικονοστάσι με την εικόνα της *Ανάληψης της Παναγίας*.[15] Το εικονοστάσι εικονογραφήθηκε από τον περίφημο ζωγράφο της εποχής Peter Candid (1548-1628).[16] Στο πάνω τμήμα του εικονοστασίου υπάρχει η παράσταση του *Σωτήρα Χριστού*, ενώ στο πίσω μέρος αναγράφεται η ιστορία της ίδρυσης του ναού. Στο ίδιο τμήμα υπάρχει και μια μεγάλη παράσταση με θέμα τον *Ενταφιασμό του Χριστού*, επίσης του Peter Candid.

Τα εικονοστάσια, που αναφέρθηκαν παραπάνω, δεν βρίσκονται σήμερα στην εκκλησία του Σωτήρα. Από τις αρχές ήδη του 19. αιώνα μεταφέρθηκαν σε άλλες εκκλησίες, όπως του Peter Candid, που βρίσκεται σήμερα στη μητροπολιτική εκκλησία του Μονάχου, τη γνωστή Frauenkirche.[17]

Η απόδοση των έργων, τόσο εκείνων που σώζονται, όσο και εκείνων που έχουν χαθεί ή καταστραφεί, σε κάποιον συγκεκριμένο καλλιτέχνη είναι για μας σήμερα αρκετά δύσκολη. Αναφέρονται τα ονόματα μερικών ζωγράφων και συγκεκριμένα των Hans Muelich (1516-1573), Ulrich Fueterer (;-1496/1500) και Gabriel Mälersskircher (;-1495), χωρίς όμως να προσδιορίζεται η εργασία τους.[18] Οι σωζόμενες τοιχογραφίες δεν μπορούν να αποδοθούν σε κανέναν από αυτούς. Η χρονολογική ένδειξη, που υπάρχει σε μια από τις τοιχογραφίες (1518), εάν είναι σωστή, δεν μας παραπέμπει σε κανένα από τα ονόματα που αναφέρθηκαν. Αν όμως η χρονολογία είναι λαθε-

---

13. Την τοιχογραφία αυτή τοποθετεί ο Liedke (ό.π., σ. 30) ύστερα από το 1530. Βλ. επίσης και M. Sakellaropoulos, *Die griechische (Salvator) Kirche in München*, Μόναχο 1899, σ. 39.

14. Βλ. Anton Mayer, *Die Domkirche zu U. L. Frau in München*, Μόναχο 1868, σ. 553-554.

15. Βλ. σχετικά J. M. Forster, *Das gottselige München*, Μόναχο 1895, σ. 429 και A. Mayer, ό.π., σ. 551-552.

16. Για τον ζωγράφο αυτόν βλ. τον κατάλογο *Peter Candid - Zeichnungen*, Staatliche Graphische Sammlung München, 15.12.1978 - 4.2.1979.

17. Το εικονοστάσι έχει υποστεί σημαντική φθορά κατά τον τελευταίο πόλεμο. Για τη συντήρηση του εικονοστασίου βλ. *Weltkunst*, Jahrgang XXIII, Nr. 24, Μόναχο 1953, σ. 19-20.

18. Βλ. J. M. Forster, ό.π., σ. 429.

μένη (ίσως από κάποια αλλοίωση, που είναι πιθανό να προκλήθηκε σε μια από τις επιζωγραφίσεις της τοιχογραφίας), τότε ο πιθανότερος εκτελεστής της είναι ο Hans Muelich, ο οποίος είχε ειδικευτεί σε εργασίες του είδους τόσο στη Residenz, όσο και σε άλλες εκκλησίες.[19]

Ανεξάρτητα όμως από την ταυτότητα του δημιουργού, οι τοιχογραφίες, με βάση τα σωζόμενα τμήματά τους, θα πρέπει να ήταν εξαιρετικές. Υπολείμματα τοιχογραφίας (σε fresco) υπάρχουν στο βόρειο τοίχο, πάνω από την είσοδο προς το σκευοφυλάκιο του ναού (ένα αρχιτεκτονικό θέμα) (Εικ. 2), δεξιότερα προς το Ιερό Βήμα (ένας σταυρός εγγεγραμμένος σε κύκλο μ' ένα χέρι σε στάση ευλογίας στο κέντρο του) (Εικ. 3) και στο νότιο τοίχο, πάνω ακριβώς από την είσοδο (δύο παραστάσεις με την *Ανάσταση* και την *Ανάληψη του Χριστού*) (Εικ. 4). Οι παραστάσεις αυτές συνοδεύονται από παραπομπές του Ευαγγελίου, ενώ στην τοιχογραφία του βόρειου τοίχου υπάρχει και η γνωστή χρονολογική ένδειξη (1518) (Εικ. 2). Το τμήμα αυτό, αν και είναι ένα απλό αρχιτεκτονικό θέμα, είναι εξαιρετικό στην εκτέλεση και απόδοση. Διακρίνεται για το σωστό σχέδιο και την ορθή προοπτική απόδοση και προδίδει έναν καλλιτέχνη, γνώστη της τέχνης του καιρού του. Η χρησιμοποίηση γήινων χρωμάτων και διάφορων διακοσμητικών μοτίβων αφαιρεί από το θέμα την ψυχρότητα της αρχιτεκτονικής κατασκευής. Είναι πιθανό τα αρχιτεκτονικά αυτά θέματα να χρησίμευαν ως πλαίσια θρησκευτικών παραστάσεων, πράγμα που βλέπουμε να συμβαίνει στη σωζόμενη τοιχογραφία του νότιου τοίχου (Εικ. 4). Αριστερά εικονίζεται η *Ανάσταση του Χριστού* και δεξιά η *Ανάληψη*. Τα αρχιτεκτονικά πλαίσια συνδέονται μεταξύ τους με φυτικά θέματα, ενώ άγγελοι βρίσκονται σε τέσσερα σημεία της τοιχογραφίας. Οι δύο όρθιοι —στο κάτω μέρος και πλάι από τις παραστάσεις— κρατούν τα οικόσημα και τα σύμβολα των χορηγών. Η παράσταση πρέπει να είναι σύγχρονη —ή λίγο μεταγενέστερη— από την προηγούμενη και ανήκει σε άλλον καλλιτέχνη. Η προχωρημένη επεξεργασία των αρχιτεκτονικών θεμάτων —με την προσπάθεια δηλαδή απόδοσης του όγκου τους—, ο περιορισμός της λεπτομέρειας και η ταυτόχρονη προβολή των κύριων επιφανειών συνηγορούν στην άποψη που διατυπώθηκε παραπάνω. Θα μπορούσε να προσθέσει κανείς και τον απλό χαρακτήρα των αρχιτεκτονημάτων, που λειτουργούν πολύ θετικά σε σχέση με τις εικονιζόμενες παραστάσεις. Η τοιχογραφία δεν σώζεται σε καλή κατάσταση. Έχουν αλλοιωθεί σημαντικά τα χρώματα και παραμορφωθεί οι μορφές. Ωστόσο διακρίνει κανείς την

19. Βλ. Thieme - Becker, τ. 25, σ. 212-213.

ικανότητα του καλλιτέχνη στη σχεδίαση των μορφών και στη δημιουργία άνετου εικαστικού χώρου, μέσα στον οποίο αναπτύσσονται οι συνθέσεις. Οι μορφές έχουν πλαστική συγκρότηση και τοποθετούνται στο χώρο με βάση τους κανόνες της προοπτικής. Μια φυσιοκρατική καθαρά αντίληψη, που δείχνει πόσο σημαντικό στάθηκε το μάθημα των δασκάλων της Αναγέννησης και για τους «μικρούς» καλλιτέχνες της περιοχής. Ακόμα μπορεί να παρατηρήσει κανείς και την προσπάθεια ψυχολογικής απόδοσης των μορφών, ιδιαίτερα στους στρατιώτες της πρώτης παράστασης και στους μαθητές της δεύτερης. Η θεατρινίστικη συμπεριφορά των μορφών στις παραστάσεις αυτές δεν μειώνει τον ιστορικό χαρακτήρα των εικόνων και τη ζωντάνια της διήγησης.

Από τους πολλούς πίνακες που υπήρχαν παλιότερα στην εκκλησία βρίσκονται ακόμα εκεί μόνο πέντε, στο μπροστινό τμήμα του υπερώου (ελαιογραφίες σε ξύλο).[20] Πρόκειται για μια θεματική σειρά από αγγέλους-μουσικούς, που, είτε μεμονωμένα είτε σε πολυμελείς ομάδες, συμμετέχουν στην εξύμνηση του Θεού (Εικ. 5-9). Οι πίνακες χωρίζονται μεταξύ τους με πλαίσια, αλλά αποτελούν ωστόσο μια ενότητα. Το θέμα ταιριάζει με το χώρο, αφού, όπως είναι γνωστό, το υπερώο στις καθολικές εκκλησίες εξυπηρετεί τις ανάγκες της χορωδίας. Οι άγγελοι εικονίζονται πάνω σε σύννεφα να παίζουν διάφορα μουσικά όργανα και να τραγουδούν. Όπως είναι φυσικό το βάθος των συνθέσεων έχει αφηρημένο χαρακτήρα, που πλουτίζεται όμως από διάφορα μοτίβα, όπως μουσικά όργανα, αγγέλους και επιγραφές. Οι μορφές των αγγέλων διακρίνονται για τον ανθρώπινο χαρακτήρα τους και δείχνουν να συμμετέχουν με μεγάλη ένταση στο γιορταστικό πανηγύρι. Είναι γεγονός πως τον πνευματικό χαρακτήρα των αγγέλων αδυνατεί κανείς εδώ να διακρίνει. Ο καλλιτέχνης ωστόσο γνωρίζει να δημιουργεί φόρμες με πλαστική συγκρότηση και να αναπτύσσει μέσα στη σύνθεση αντίρροπες κινήσεις, που την κάνουν περισσότερο ζωντανή. Το σχέδιο είναι οξύ και εύστοχο και σ' αυτό οφείλεται η σταθερή και αρμονική εμφάνιση της φόρμας των θεμάτων.

Ο καλλιτέχνης σε μας είναι άγνωστος. Η ζωγραφική του βρίσκεται ανάμεσα στην Αναγέννηση και το Μπαρόκ και δείχνει να είναι έντονα επηρεασμένος από το έργο του Peter Candid. Γνωρίζει επίσης τις κατακτήσεις της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών και ιδιαίτερα το έργο του Jean van Eyck (1390-1441) *Η λατρεία του Μυστικού Αμνού* (1426-32. Γάνδη, εκκλησία S. Bavon).[21]

---

20. Λείπουν οι δύο ακραίοι πίνακες.

21. Για το έργο αυτό βλ. Χρύσανθου Χρήστου, *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική στο 15. αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 60 κ.ε.

Το μοτίβο λ.χ. του αγγέλου που παίζει το αρμόνιο στην κεντρική παράσταση έχει την αφετηρία του στο αντίστοιχο θέμα του *Πολύπτυχου* της Γάνδης του J. v. Eyck. Χρονικά η κατασκευή των *Αγγέλων-μουσικών* της εκκλησίας του Σωτήρα τοποθετείται στις αρχές του 17. αιώνα.

Όταν το 1828 με διάταγμα του Λουδοβίκου η εκκλησία παραχωρήθηκε στην ελληνική κοινότητα του Μονάχου, έπρεπε να γίνουν ορισμένες αλλαγές στον εσωτερικό εξοπλισμό του ναού, για να ανταποκριθεί στο τυπικό της ελληνορθόδοξης εκκλησίας. Το πρώτο πράγμα που έγινε ήταν η δημιουργία του τέμπλου και η εικονογράφησή του. Με το τέμπλο απομονώθηκε το ανατολικό τμήμα της εκκλησίας και αποτέλεσε το Ιερό Βήμα. Η προσθήκη του τέμπλου, που έγινε πιθανότατα σε τοπικό εργαστήριο, προσέδωσε στο εσωτερικό του ναού άλλη όψη. Με την πρώτη ματιά βλέπει κανείς τη δυσαρμονία που υπάρχει ανάμεσα στον τεράστιο εσωτερικό χώρο του ναού και στο μικρό σχετικά τέμπλο. Η νέα προσθήκη, μαζί με τις εικόνες —έργα μιας άλλης τεχνοτροπίας—, μοιάζουν περισσότερο σαν μουσειακά αντικείμενα, παρά σαν στοιχεία υποβολής μιας άλλης θρησκευτικής κοσμοθεωρίας.

Ο αρχιτεκτονικός τύπος του τέμπλου (Εικ. 10) προδίδει τις κλασικιστικές αντιλήψεις της εποχής. Έγινε από ξύλο, στο οποίο προστέθηκαν πολλές διακοσμήσεις και πήρε το βαρύ σχήμα του δωρικού ρυθμού. Διπλοί κορινθιακοί κίονες πλαισιώνουν τις δεσποτικές εικόνες (του *Χριστού* (Εικ. 11) και της *Παναγίας* (Εικ. 12)). Φέρει τρεις θύρες, από τις οποίες η κεντρική, η Ωραία Πύλη, κλείνει με δύο κιγκλιδωτά ημίθυρα, ενώ οι πλαϊνές με ξύλινες ισομεγέθεις εικόνες. Η βόρεια θύρα φέρει την παράσταση του *Ιωάννη του Προδρόμου* (Εικ. 13) και η νότια της *Μεταμόρφωσης του Σωτήρα* (Εικ. 14). Το κεντρικό τμήμα του τέμπλου, στην προέκταση της Ωραίας Πύλης, απολήγει σε τριγωνικό αέτωμα με αψίδα, που φέρει την παράσταση της *Αγίας Τριάδας* (Εικ. 15). Στο τόξο, πάνω από την Ωραία Πύλη, είναι ζωγραφισμένη η παράσταση του *Μυστικού Δείπνου* (Εικ. 16). Οι εικόνες αυτές —συνολικά έξι— ζωγραφήθηκαν στα τέλη του 1829 από τον μοναχό αγιογράφο Ευθύμιο Δημητρίου.[22]

Αργότερα —το 1877/78— το τέμπλο συμπληρώθηκε με δύο αψίδες

22. Σε κάθε εικόνα υπάρχει στο κάτω μέρος η υπογραφή: «Διὰ χειρὸς Εὐθυμίου Δημητρίου Ζωγράφου ἐκ Παλαιῶν Πατρῶν τῆς Πελοποννήσου. 1829». Αντίστοιχη επιγραφή υπάρχει επίσης και στα γερμανικά. Στην εικόνα της *Μεταμόρφωσης* υπάρχει ακριβέστερη χρονολογική ένδειξη («1829 τῇ 2 Νοεμβρίου»). Παρόλη την έρευνά μας, για τον ζωγράφο αυτόν δεν γνωρίζουμε παρά μόνο το όνομά του και τα έργα του.

πάνω από τις πλαϊνές θύρες, οι οποίες καλύφθηκαν με τις εικόνες του *Αγίου Γεωργίου* (αριστερά) και του *Αγίου Δημητρίου* (δεξιά). Την ίδια περίοδο ζωγραφήθηκαν και τα βημόθυρα με τις μορφές των αποστόλων *Πέτρου* και *Παύλου* (σε tondo). Οι παραπάνω παραστάσεις έγιναν από τον τότε ιερέα της εκκλησίας αρχιμανδρίτη Ιερόθεο Πραουδάκη.[23] Από τον ίδιο ζωγράφο ζωγραφήθηκε —πιθανότατα— και ο *Ευαγγελισμός*, που τοποθετήθηκε χωριστά —η Παναγία δεξιά και ο Άγγελος αριστερά—, πάνω ακριβώς από τις δεσποτικές εικόνες.

Οι πίνακες αυτοί αποτελούν, ως προς την εικονογράφησή τους, τυπικά δείγματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής, όπως αυτή διαμορφώθηκε στα περισσότερα καλλιτεχνικά κέντρα της Ελλάδος από τον 18. αιώνα και ύστερα.[24] Ο καλλιτέχνης ακολουθεί, σχεδόν πιστά, τους εικονογραφικούς τύπους που καθιέρωσε η βυζαντινή παράδοση, ενώ αντίθετα μεταχειρίζεται μια άλλη καλλιτεχνική γραφή, που έχει άμεση σχέση με την αναγεννησιακή τέχνη της δύσης. Ενώ λ.χ. δεν τολμά να αφαιρέσει τα σύμβολα που συνοδεύουν τον *Ιωάννη τον Πρόδρομο* (μηλωτή, κορμός δέντρου με αξίνα κ.λ.π.) ή ν' αλλάξει τους καθιερωμένους χρωματισμούς των ενδυμάτων της *Παναγίας* και των άλλων αγίων,[25] πλάθει ωστόσο τις μορφές του ογκομετρικά, τις οποίες τοποθετεί σ' έναν προοπτικό χώρο. Η γεωμετρική καθαρότητα, η ακρίβεια στην απόδοση των λεπτομερειών και το συγκεκριμενοποιημένο βάθος προδίδουν έναν ζωγράφο, ο οποίος θα πρέπει να είχε γνωρίσει από κοντά την ιταλική τέχνη του 15. και 16. αιώνα. Στη *Μεταμόρφωση* και περισσότερο στον *Ιωάννη τον Πρόδρομο* το ρόλο του βάθους παίζει το τοπίο, που πραγματικά παρουσιάζεται σαν ζωντανός χώρος με την παρεμβολή των νατουραλιστικών μοτίβων.

Λεπτοί και ποικίλοι χρωματικοί τόνοι, ατμοσφαιρικότητα και νατουραλιστική γενικά επεξεργασία είναι στοιχεία πρωτόγνωρα για την ελληνική θρησκευτική τέχνη του πρώτου μισού του 19. αιώνα. Παρ' όλους τους νεοτερισμούς τα έργα παραμένουν στο πνεύμα της παράδοσης και δεν διακρίνονται για τις πολλές τους αρετές. Ο καλλιτέχνης[26] αδυνατεί να εμφυσήσει

---

23. Βλ. Σ. Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 121 κ.ε.

24. Βλ. σχετικά Α. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν*, Αθήνα 1957.

25. Για τους εικονογραφικούς τύπους της βυζαντινής ζωγραφικής βλ. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, Αθήνα 1960.

26. Ο ζωγράφος αυτός, αν και δεν γνωρίζουμε τίποτα για τη ζωή του, θα πρέπει να έζησε αρκετά χρόνια στο εξωτερικό και να γνώρισε την τέχνη της Ιταλίας. Το ζωγράφισμα του βάθους των εικόνων του είναι αδύνατο χωρίς τη γνώση της ιταλικής τέχνης του 16. αιώνα.

στις μορφές του την πνοή εκείνη, που θα τις έκανε ικανές να προκαλέσουν την αισθητική και πνευματική συγκίνηση. Στους όγκους προβάλλει τη σχηματοποίηση, στον προοπτικό χώρο εντάσσει σταθερές και ακίνητες μορφές, στο ρεαλισμό της λεπτομέρειας αντιτάσσει την εξιδανικευμένη φόρμα. Γενικά τα έργα ανήκουν σ' ένα μεταβατικό στάδιο, ανάμεσα δηλαδή στη μεταβυζαντινή και νεότερη θρησκευτική τέχνη, όπου η επίδραση της δύσης σε τεχνοτροπικά ζητήματα έχει προχωρήσει σημαντικά. Ο ζωγράφος του τέμπλου είναι ένας καλλιτέχνης, ο οποίος δείχνει φανερή αδυναμία να χρησιμοποιήσει με επιτυχία τις νέες δυνατότητες και περιορίζει τελικά τη φαντασία του σε προκαθορισμένα πλαίσια και όρια, από τα οποία απουσιάζει το δημιουργικό στοιχείο.

Την παραχώρηση της εκκλησίας στους Έλληνες ακολούθησαν πολλές προσφορές εικόνων και διαφόρων ιερών αντικειμένων, ιδιαίτερα από την πλευρά των Ρώσων και των πλούσιων Ελλήνων του εξωτερικού. Εξαιτίας της σημασίας που είχε η εκκλησία για τους Ρώσους (οι οποίοι δεν είχαν αποκτήσει ακόμα τη δική τους εκκλησία στο Μόναχο), πολλές ρωσικές εικόνες —αντίγραφα και πρωτότυπα έργα του 18. και 19. αιώνα— καλύπτουν τους τοίχους της.[27] Ως σημαντικότερη από αυτές κρίνουμε την εικόνα που βρίσκεται στο βόρειο τοίχο του ναού και παριστάνει τις σπουδαιότερες γιορτές και πολλούς αγίους της ορθοδοξίας (Μηνολόγιο) (Εικ. 17).

Η εικόνα χωρίζεται σε συμμετρικές ζώνες μέσα στις οποίες τοποθετούνται οι άγιοι κατά μήνες. Το κεντρικό τμήμα καταλαμβάνεται από δώδεκα μεγαλύτερες παραστάσεις, που περιβάλλουν την κεντρική με την *Ανάσταση του Χριστού*.[28] Ο ζωγράφος της εικόνας παραμένει για μας σήμερα άγνωστος.[29] Οι επιγραφές των μηνών στα ρωσικά μας λένε πως ίσως να πρόκειται για Ρώσο καλλιτέχνη. Ωστόσο οι παραστάσεις συνδέονται άμεσα με την ιταλική ζωγραφική της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Το ενδιαφέρον

---

27. Οι εικόνες αυτές είναι πάνω από δεκαπέντε. Αξιόλογο είναι το δώρο του Τσάρου Νικολάου του Α', μια χάλκινη κολυμβήθρα, η οποία φέρει μία θαυμάσια παράσταση της *Βάπτισης του Χριστού* (1850).

28. Οι παραστάσεις αυτές είναι οι εξής: *Μη μου άπτου*, *Ύψωση του Τιμίου Σταυρού*, *Είσοδος του Χριστού στο ναό*, *Γέννηση*, *Υπαπαντή*, *Είσοδος του Χριστού στα Ιεροσόλυμα*, *Ενταφιασμός του Χριστού*, *Μεταμόρφωση*, *Ανάσταση του Λαζάρου*, *Ανάληψη*, *Ευαγγελισμός* και *Βάπτιση του Χριστού*. Για τα Μηνολόγια βλ. Α. Τσιτουρίδου, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 147 κ.ε. (όπου και σχετική βιβλιογραφία).

29. Στον οδηγό της εκκλησίας αναφέρεται (με ερωτηματικό) η χρονολογία 1442.

του θεατή ελκύεται κυρίως από τα θέματα του κεντρικού τμήματος της εικόνας, που διακρίνονται για την άρτια εκτέλεση. Όλα τα εκφραστικά στοιχεία του έργου —οργάνωση της σύνθεσης, πλάσιμο της φόρμας, χρήση του χρώματος— μας παραπέμπουν σ' έναν καλλιτέχνη, που κατέχεται από φυσιοκρατικές αντιλήψεις. Με ιδιαίτερη ευαισθησία χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης το χρώμα —πλουσιότατο σε αποχρώσεις— που εντατικοποιείται από ένα εσωτερικό φως, θυμίζοντας έργα του βενετσιάνικου εργαστηρίου του 16. αιώνα.

Το έργο διακρίνεται ωστόσο για τον εκλεκτικισμό του. Υπάρχουν —και συνυπάρχουν— σ' αυτό στοιχεία από την τέχνη της Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ. Στην ορθή προοπτική του χώρου και ανατομία των μορφών προβάλλουν οι συνιζήσεις και επιμηκύνσεις, τα κραυγαλέα χρώματα, οι έντονες χειρονομίες και το απροσδιόριστο βάθος (όπως λ.χ. στην *Ανάσταση* ή στη *Μεταμόρφωση*). Ακόμα κυριαρχούν σε μεγάλο βαθμό οι διαγώνιες συνθέσεις, τα κυκλικά θέματα και οι απότομες εναλλαγές των φωτεινών και σκοτεινών επιφανειών (*Γέννηση*, *Είσοδος του Χριστού στο ναό* κ.λ.π.), ορισμένα δηλαδή από τα τυπικά γνωρίσματα του Μπαρόκ. Την ήρεμη και γαλήνια ατμόσφαιρα του κλασικού διαδέχεται η δραματική εντύπωση και η έξαρση του πάθους, τη μεταφυσική ανησυχία η αγωνία και η ανθρώπινη συγκίνηση. Το έργο πρέπει να ειδωθεί μέσα από τις νεοκλασικές τάσεις του τέλους του 18. αιώνα, που ζητούσαν να ολοκληρώσουν τις κατακτήσεις του παρελθόντος και θα πρέπει να χρονολογηθεί την περίοδο αυτή.

Η ζωγραφική του 19. αιώνα αντιπροσωπεύεται στην εκκλησία με τρεις πίνακες: τον *Χριστό που ευλογεί* (στο δυτικό τοίχο) (Εικ. 18), τον *Αναστημένο Χριστό* του Ludwig Schnitzelbaumer (;) (στο βόρειο τοίχο) (Εικ. 19) και τον *Χριστό μπροστά στον Πιλάτο* (στον ίδιο τοίχο) του Ουμβέρτου Αργυρού (Εικ. 20).

Τα δύο πρώτα είναι αρχαιότερα. Ανήκουν στα μέσα του 19. αιώνα και απηχούν: το πρώτο το πνεύμα των Ναζαρηνών, ενώ το δεύτερο την εικονογραφική παράδοση της δύσης. *Ο Χριστός που ευλογεί*[30] διακρίνεται για τη μνημειακή απόδοση και την ηρωική διάθεση της μορφής του Χριστού. Ο τρόπος παρουσίασής του θυμίζει τον «Χριστό κριτή» στη *Δευτέρα Παρουσία* του Peter Cornelius (1783-1867) στην εκκλησία της Ludwigskirche. Αντίθετα ο *Αναστημένος Χριστός*[31] με τα σκληρά περιγράμματα και τη σχηματο-

30. Η υπογραφή είναι δυσανάγνωστη.

31. Υπάρχει η υπογραφή και η χρονολογία 1843. Το όνομα του ζωγράφου δίδεται με επιφύλαξη και δεν γνωρίζουμε τίποτα γι' αυτόν.

ποίηση της μορφής, τη διακοσμητικότητα και την ιδεαλιστική διάθεση απηχεί τις ανανεωτικές τάσεις της γοτθικής τέχνης.

Το έργο του Αργυρού,[32] *Ο Χριστός μπροστά στον Πιλάτο* (Εικ. 20) εντάσσεται στα πλαίσια της ακαδημαϊκής ζωγραφικής της «Σχολής του Μονάχου», η οποία αντιμετώπιζε το θρησκευτικό θέμα μέσα από σύγχρονες ιδέες και αντιλήψεις. Το έργο δεν συνδέεται με την παραδοσιακή ελληνική θρησκευτική τέχνη, αλλά βρίσκεται κοντά σε έργα της γερμανικής ακαδημαϊκής ζωγραφικής του περασμένου αιώνα και συγκεκριμένα σε θρησκευτικά έργα του Mihály Munkacsy, του Eduard von Gebhardt και άλλων.[33] Η διήγηση αναπτύσσεται μέσα σ' έναν αστικό-οικείο χώρο, έχει επίκαιρο χαρακτήρα και διαπνέεται από ανθρώπινα συναισθήματα. Η παράσταση διατηρεί πολλά θεατρικά στοιχεία των κοσμικών σκηνών. Στο έργο μας έχουμε τρεις πρωταγωνιστές: τον Χριστό όρθιο δεξιά, τον Πιλάτο καθιστό σε μια πολυθρόνα δεξιά και στο βάθος —στο άνοιγμα ενός παραπετάσματος— τη γυναίκα του Πιλάτου. Η στάση της φοβισμένης γυναίκας και η άγρια διάθεση του ιουδαϊκού όχλου και των Ρωμαίων στρατιωτών, που διακρίνονται από τα μικρά ανοίγματα του δωματίου, όπου εκτυλίσσεται το επεισόδιο, δραματοποιούν σε μεγάλο βαθμό τη σκηνή και έρχονται σε αντίθεση με τα δυο πρόσωπα του πρώτου επιπέδου, τον Χριστό και τον Πιλάτο, οι οποίοι φαίνονται να συνομιλούν με ηρεμία. Ο Χριστός στέκεται όρθιος μπροστά στον Πιλάτο, φορά το ακάνθινο στεφάνι κι έχει τα χέρια του δεμένα προς τα πίσω. Αντιμετωπίζει τον Ρωμαίο άρχοντα με μεγάλη σιγουριά και ηρεμία. Είναι η στιγμή που απαντά στο ερώτημα του Πιλάτου, αν αυτός είναι ο βασιλιάς των Ιουδαίων.[34]

Ο ζωγράφος έχει επιμεληθεί με ιδιαίτερη προσοχή και φροντίδα τη

---

32. Σχετικά με τη γέννηση του ζωγράφου αναφέρονται διαφορετικές χρονολογίες από τους μελετητές. (Α. Προκοπίου, *Ιστορία της Τέχνης. 1750-1950*, τ. 2', Αθήνα χ.χ., σ. 498, «Καβάλα 1892-Αθήνα 1963» - Σ. Λυδάκη, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής. 16ος - 20ός αιώνας*, Αθήνα 1976, σ. 280, «Καβάλα 1884 - Αθήνα 1963» - του ίδιου, *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών. 16ος - 20ός αιώνας*, Αθήνα 1976, σ. 31, «Καβάλα 1877 - Αθήνα 1963» - Δ. Παπαστάμος, *Ζωγραφική 1930-40*, Αθήνα 1981, σ. 261, «1882-1963» - *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. 5', Αθήνα 1978, σ. 506, «1892-1963» - *Εθνική Πινακοθήκη. Μουσείου Αλ. Σούτζου. Κατάλογος Συλλογής Ε. Κουτλίδη*, Αθήνα 1977, σ. 271, «1886-1967» - *Ελληνική ζωγραφική από το 1640* (Κατάλογος), Αθήνα 1976, «Καβάλα 1886 - Αθήνα 1967»).

33. Για τη γερμανική θρησκευτική τέχνη του 19. αιώνα βλ. F. Haak, *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, Έσλιγκεν 1913, σ. 278 κ.ε. και τον κατάλογο της έκθεσης *Die Düsseldorfer Malerschule*, Ντύσελντορφ 1979, σ. 165 κ.ε.

34. Ματθ. 27, 11.

μορφή του Ιησού. Η τοποθέτηση της μορφής του μπροστά σε κίονα, το λευκό του ένδυμα, το φωτοστέφανο και το απαλό φως που τον περιβάλλει, κάνουν το Χριστό να ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα πρόσωπα της σκηνής και να εντυπωσιάζει με την παρουσία του. Απεικονίζεται σαν Θεός, αλλά και σαν άνθρωπος που πάσχει άδικα και αγωνίζεται για την αθωότητά του. Η όλη σκηνή μαρτυρεί και επιβεβαιώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στο καλό και το κακό, στο δίκαιο και το άδικο που καθημερινά συμβαίνει στον ανθρώπινο κόσμο. Η σαφήνεια με την οποία επικαιροποιείται το θέμα, αυτό επιβεβαιώνει. Ο καλλιτέχνης του 19. αιώνα έβρισκε στο θρησκευτικό θέμα την ευκαιρία να εκφράσει την αγωνία του για την πορεία του κόσμου. Διαπιστώνει —όπως και η γυναίκα της παράστασής μας— την αδικία που γίνεται κι έρχεται να την αποτυπώσει. Ο Αργυρός συνδυάζει εδώ την ηθογραφική σκηνή με το θρησκευτικό θέμα.[35] Η θρησκευτική παράσταση μεταφέρεται στον καθημερινό βίο και κρίνεται από αυτή τη σκοπιά.

Με την παραπάνω δειγματοληπτική —και συνοπτική— παρουσίαση των ζωγραφικών έργων της Salvatorkirche διαπιστώνεται πως η εκκλησία αυτή έγινε, με το πέρασμα του χρόνου, ένας μουσειακός χώρος με έργα άνισα ποιοτικά, αλλά που έχουν τούτο το χαρακτηριστικό: προέρχονται και ανήκουν σε χώρους με διαφορετική πολιτιστική κληρονομιά· στην ελληνική, τη ρωσική και τη γερμανική τέχνη. Παράλληλα εκπροσωπούν ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, που ξεκινά από τα τέλη του 16. αιώνα και φτάνει μέχρι τις αρχές του 20. Αν και δεν έχουμε να κάνουμε με έργα μεγάλης έμπνευσης, βλέπουμε ωστόσο το χαρακτήρα της τέχνης που αντιπροσωπεύουν: τη συντηρητική εξέλιξη της ελληνικής θρησκευτικής τέχνης, την περισσότερο προσαρμοσμένη προς το πνεύμα της εποχής ρωσική και τη γερμανική που ακολουθεί με αρκετή συνέπεια το δρόμο που χάραξε η αναγέννηση.

Ως προς την ποιότητα, τα ελληνικά έργα δεν μπορούσε —αντικειμενικά— να βρίσκονται σε υψηλά επίπεδα. Η ελληνική κοινότητα του Μονάχου απαρτιζόταν κυρίως από άπορους Έλληνες σπουδαστές, οι οποίοι δεν ήταν σε θέση να αναλάβουν μεγάλες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες. Το Μόναχο τα χρόνια αυτά δεν ήταν για τους Έλληνες εμπορικός σταθμός, όπως λ.χ. η Βιένη και άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, και συνεπώς δεν μπορούσε να στεριώσει εκεί εμπορική τάξη. Για τον ιστορικό, κάθε καλλιτεχνική μορφή αποτελεί ιστορικό ντοκουμέντο, που εκφράζει τον πολιτισμό της εποχής του.

---

35. Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος του Πιλάτου βλ. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, τ. 3, Ρώμη/Φράιμπουργκ/Βασιλεία/Βιένη 1971, σσ. 435-439.

Η μικρή ελληνική κοινότητα του Μονάχου, ζώντας περιθωριακά και σε ξένο περιβάλλον, ακολουθούσε με συντηρητικό τρόπο τις νέες εξελίξεις και αναζητούσε την ταυτότητά της μέσα σε καθιερωμένες —καλλιτεχνικά— φόρμες που αντιπροσώπευαν περασμένες εποχές. Συνεπώς τα έργα αυτά πρέπει να ιδωθούν μέσα από τα πλαίσια της Κοινότητας, η οποία είχε διαμορφώσει ένα δικό της αισθητικό κριτήριο. Το κίνημα του νεοκλασικισμού είχε στα μέλη της ιδιαίτερη επίδραση, που εκφραζόταν είτε με τη στροφή στο βυζαντινό παρελθόν είτε με την επανάληψη τύπων της ακαδημαϊκής ζωγραφικής του 19. αιώνα και είτε ακόμα με την αντιγραφή έργων μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος (περίπτωση Ατζητήρη).[36] Μέσα στα πλαίσια της νεοελληνικής ζωγραφικής οι πίνακες της εκκλησίας του Σωτήρα έχουν τη δική τους ιστορική σημασία και σπουδαιότητα.

Σπουδαστήριο Ιστορίας
της Τέχνης

Μ. ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

36. Υπάρχουν στην εκκλησία τρία αντίγραφα καμωμένα από τον ζωγράφο Ηλία Ατζητήρη: *Παναγία με Χριστό και Ιωάννη* του Ραφαήλ, *Ο Χριστός* του Ρέμπραντ και ο *Θρήνος* του F. A. Kaulbach. (Για τον ζωγράφο αυτόν βλ. Σ. Λυδάκη, *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών. 16ος - 20ός αιώνας*, Αθήνα 1976, σ. 38 και Μ. Παπανικολάου, «Έργα Ελλήνων ζωγράφων του 19. αιώνα στις καλλιτεχνικές εκθέσεις του Μονάχου», *ΕΕΦΣΑΠΘ*, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 344). Υπάρχει επίσης και ένα αντίγραφο του Ραφαήλ, *Η Αγία Οικογένεια*, άγνωστου αντιγραφέα, δώρο του Ρώσου πρεσβευτή Σεβερίν. (Βλ. σχετικά Σ. Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 110).