

ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΚΑΙ

Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ



ΑΝΑΤΥΠΟΝ ΑΠΟ ΤΑ "ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ"

1 9 4 7

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΩΝ Α.Π.Θ.

ND
595
.C43
1947

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14601

IVD
595
-C43
1947

ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΚΑΙ Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ



[Ανάτυπον ἐκ τοῦ
πρώτου τόμου τῶν
ΚΡΗΤΙΚΩΝ ΧΡΟΝΙΚΩΝ
Τεύχος I, σ. 27 — 46]

ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ - ΚΡΗΤΗΣ
1947

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

0640004546

Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ¹

I

Ἡ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς λαμπρότερες ἐκδηλώσεις τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ διαμόρφωσεν ὁ ἑλληνικὸς λαὸς μετὰ τὴ διάλυση τῆς μεγάλης ἑλληνικῆς αὐτοκρατορίας, ζώντας κάτω ἀπὸ τοὺς δύο κατακτητῆς, τὸν Τοῦρκο καὶ τὸν Βενετσιάνο.

Τὸ ἐπίπεδο καὶ τὸ εἶδος τοῦ πολιτισμοῦ τῶν δύο αὐτῶν κατακτητῶν ἦταν διάφορο καὶ φυσικὰ διαφορῆς ἦσαν καὶ οἱ συνέπειες τῆς κυριαρχίας. Οἱ Τοῦρκοι, λαὸς μὲ στρατιωτικὲς ἀρετὲς ἀλλὰ πολιτιστικὰ κατώτερος ἀπὸ τοὺς κατεχομένους, δὲν εὐνοοῦσαν καμιὰ πνευματικὴ ἀνάπτυξη. Οἱ Βενετσιάνοι, ἀπεναντίας, ἐνῶ ἐνδιαφέρονταν μόνο γιὰ τὶς οικονομικὰς ὠφέλειες, ἦσαν φορεῖς τοῦ πνεύματος τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀναγέννησης καὶ ἔτσι οἱ ὑπήκοοι τῆς Ἑνετικῆς Δημοκρατίας εἶχαν τὴν εὐχέρεια νὰ προσλάβουν καὶ νὰ ἀφομοιώσουν ὅσα στοιχεῖα ἤθελαν ἀπὸ τὶς καινούργιες πνευματικὰς ἀξίες τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Ἀποτέλεσμα γιὰ τὶς ἐνετοκρατούμενες ἑλληνικὰς χώρας ἦταν ἡ λαμπρὴ ἀνθηθὴ τῶν γραμμῶν καὶ τῶν τεχνῶν στὴν Κρήτη, στὸν 16ο καὶ στὸν 17ο αἰῶνα, ποὺ μᾶς ἔδωσε τὸν Ἐρωτόκριτο καὶ τὸ κρητικὸ θέατρο στὰ γράμματα, καὶ τὴν κρητικὴ σχολὴ τῆς ζωγραφικῆς στὴν τέχνη.

Τὰ πολυάριθμα μνημεῖα ζωγραφικῆς ποὺ βρίσκονται στὴν Κρήτη μένουν δυστυχῶς ἄγνωστα στὴν ἐπιστῆμὴ γιὰτὶ δὲν ἔχουν ἐρευνηθῆ ἀκόμη^{1*}. Ἀπὸ τὶς μοναδικὰς ὡς τώρα ἐργασίαις τοῦ μακαρίτη Gerola

¹⁾ Ἡ μελέτη αὐτὴ ἀνακοινώθηκε στὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1940 καὶ δημοσιεύθηκε γερμανικὰ στὸ περιοδικὸ *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LIX, 1] 2, 1940, σελ. 147—161, εἰκ. 1—10 μετὸν τίτλον: Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch - kretische Malerei. (Ποβλ. κρητικὴ στὴν *Byz. Zeitschrift*, 40 (1940), 550—551). Τώρα ξαναδημοσιεύεται στὴ γλῶσσα μας πλουτισμένη μετὰ καινούργιον ὕλικον καὶ ἐνημερωμένη στὴ βιβλιογραφία. Ἐν τῷ μεταξύ, ὁ συγγραφεὺς προχώρησε στὶς σχετικὰς μελέτας, ἐτοιμάζοντας μιὰ συνολικὴ μελέτη τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς τὸν 16ο αἰῶνα, ἀλλὰ ἐδῶ περιορίζεται στὸ ἀρχικὸν θέμα.

^{1*)} Μὲ ἀγαλλίαση ἀκούστηκε ἡ πρωτοβουλία τῆς Ἐπιτροπῆς Προστασίας Μεσαιωνικῶν Μνημείων Κρήτης γιὰ σχετικὰς ἐρευνὰς καὶ οἱ καρποὶ αὐτῆς τῆς ἐὺγενικῆς προσπάθειας ἐλπίζομε πὸς θὰ εἶναι ἐξαιρετοί.

ξέρομε ὅτι σώζεται στὴν Κρήτη μιὰ σειρὰ τοιχογραφίες μὲ συνέχεια χρονολογικὴ ἀπὸ τὸν 12ο ὡς τὸν 17ο². Δὲν ξέρομε ὅμως σχεδὸν τίποτα γιὰ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τῆς τέχνης αὐτῆς, γιὰ τὴν ἐξέλιξη καὶ γιὰ τὶς σχέσεις της μὲ τὴν τέχνη τῶν ἄλλων χωρῶν τῆς χριστιανικῆς Ἀνατολῆς, τῆς κυρίως Ἑλλάδας καὶ τῶν χωρῶν τοῦ Αἴμου. Ἐπίσης ἐλάχιστα ξέρομε γιὰ τὶς σχέσεις αὐτῆς τῆς τέχνης μὲ τὴ Δύση.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου συναντᾶμε Κρητὲς ζωγράφους νὰ ἐργάζονται ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ μάλιστα στὸν Ἄθω καὶ στὰ Μετέωρα, ὅπου ἐκτελοῦσαν ἐπιβλητικὰ σύνολα τοιχογραφιῶν. Τοὺς συναντᾶμε καὶ στὴ Βενετία ὅπου διακρίθησαν σὰν ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων. Γιὰ τὴν κρητικὴ αὐτὴ σχολὴ ζωγραφικῆς ποὺ δρᾷ ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη ἔχομε περισσότερες πληροφορίες· ξέρομε πὼς ἡ σημασία της ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ ὅτι συνεχίζει νὰ κρατᾷ τὴν ἡγετικὴ θέση, ποὺ εἶχε γιὰ τὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ὄλου τοῦ ὀρθόδοξου κόσμου ἢ βυζαντινὴ τέχνη.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἔγιναν γνωστὲς μὲ τὴ δημοσίευση καὶ τὴ βαθειὰ μελέτη τοῦ Millet³. Ἐξ ἄλλου πλῆθος ἀξιόλογες φορητὲς εἰκόνες ποὺ βρίσκονται στὰ μουσεῖα τῆς Ἰταλίας, τῆς Ρωσίας καὶ τῆς Ἑλλάδας ἔχουν δημοσιευθῆ⁴. Μὰ ὑπάρχουν ἀκόμη πολλὰ ἀνέκδοτα μνημεῖα στὶς μονές, στὰ μουσεῖα καὶ στὶς ἰδιωτικὲς

²) Βλ. G. G e r o l a, Monumenti Veneti nell'Isola di Creta, τόμ. II καὶ κυρίως τοῦ αὐτοῦ Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, στὸ Atti del Reale Inst. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, ἔτ. 1934—35, T. 94, parte seconda, σ. 139—216. Στὸν πίνακα αὐτὸν διαπιστώνεται ἡ ἀδιάσπαστη συνέχεια τῆς ζωγραφικῆς στὴν Κρήτη, ποὺ ἦταν προβληματικὴ γιὰ τὸν M i l l e t (Recherches, 663).

³) G. M i l l e t, Monuments de l'Athos. Les Peintures. Paris 1927 καὶ τοῦ αὐτοῦ, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris 1916 (σποραδικά).

⁴) Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παλαιότερα γνωστὰ ἔργα τῶν L i c h a c e v, K o n d a k o v, M u n o z καὶ W u l f f - A l p r a t o f f, σημειώνομε τ' ἀκόλουθα, χρονολογικά: P h i l. S c h w e i n f u r t h, Geschichte der russ. Malerei im Mittelalter, Haag 1930, σ. 355—452. Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζ. Μουσεῖου, Ἀθῆναι 1932, S. B e t t i n i, La pittura di Icone Cretese—Veneziane e i Madonneri, Padova 1933. Γ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Χριστιανικὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι 1935. Δ. Σ ι σ ι λ ι ἄ ν ο υ, Ἑλληνες Ἀγιογράφοι μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1935 (περιέχει πολλὰς πληροφορίες, χωρὶς μέθοδο). Α. Ε υ γ γ ο π ο ὔ λ ο υ, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων τοῦ Μουσεῖου Μπενάκη, Ἀθῆναι 1936 καὶ Ἴον Συμπλήρωμα, 1939. D. T a l b o t R i c e, The Icons of Cyprus, London, 1937. (Παπαγιαννοπούλου—Παλαίου) Μουσεῖον Λοβέρδου, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1946, (σύντομος περιγραφικὸς ὁδηγός).

συλλογές⁵. Ἐτσι ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα δὲν εἶναι ἱκανοποιητικὴ γιὰ τὸ σύνολο τοῦ ὑλικοῦ τῆς μεταβυζαντινῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλὰ καὶ πάνω στὸ γνωστὸ ὑλικὸ λείπουν οἱ μονογραφίες γιὰ τὰ ἐπὶ μέρους ζητήματα καὶ γι' αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκόμη δυνατὴ ἡ συνθετικὴ ἐπεξεργασία τῆς τέχνης αὐτῆς τῆς περιόδου.

II

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ προβλήματα τῆς μεταβυζαντινῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς εἶναι οἱ σχέσεις της μὲ τὴν τέχνη τῆς Δ. Εὐρώπης καὶ μάλιστα τῆς Ἰταλίας.

Ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 16ου βλέπομε ἐπιδράσεις τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ αὐτὸ εἶναι φυσικόν, γιατί ἡ Κρήτη, καθὼς βρισκόνταν ἀπὸ τὸ 1210 κάτω ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῆς Ἑνετικῆς Δημοκρατίας, ἀναγκαστικὰ ἔρχονταν σὲ στενὲς πολιτιστικὲς σχέσεις μὲ τὴν Ἰταλία. Ἐχουν σημειωθῆ οἱ ἐπιδράσεις, αὐτὸ ὅμως δὲν ἔχει γίνῃ συστηματικὰ. Ἐκεῖνο πού ἐπιβάλλεται ἀπὸ τὰ πράγματα εἶναι νὰ στραφῇ ἡ ἔρευνα στὴν ἐξακρίβωση τῶν ἔργων πού χρησίμευσαν γιὰ πρότυπα στοὺς κρητικούς ζωγράφους. Ἐτσι θὰ μπορέσουμε νὰ καθορίσουμε καὶ τὴν τοπικὴ προέλευση τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν καὶ τὴ χρονικὴ καὶ θὰ μπορέσουμε νὰ εἰσδύσουμε βαθύτερα στὸ κύριο πρόβλημα: ποιά ἦταν ἡ ἀντίδραση τοῦ Ἑλληνα καλλιτέχνη, πού ἦταν θρησκευτικὰ ὑποταγμένος στὶς αἰσθητικὲς ἀρχές τῆς ὀρθόδοξης ἑλληνικῆς ἔκκλησίας, πρὸς τὶς νέες καὶ ὀλοτέλα ξενικὲς καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις. Ὑστερα ἀπὸ αὐτὸ μποροῦμε νὰ θέσουμε καὶ τὸ ἄλλο ἐρώτημα: ποιεὶς διαφορὲς ὑπάρχουν μέσα στὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο ὡς πρὸς τὸ βαθμὸ τῆς ἀντίδρασης αὐτῆς καὶ ποιά ἦταν ἡ ἐξέλιξίς της σὲ διαδοχικὲς περιόδους.

Ἐδῶ θὰ ἐξετάσω ἓνα μέρος μόνον ἀπὸ τὰ προβλήματα αὐτὰ μὲ βάση μερικὰ ἀνέκδοτα μνημεῖα, ἀφοῦ τὸ ὑλικὸ δὲν ἐπαρκεῖ ἀκόμη γιὰ τὴ συνολικὴ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος. Θάθελα μόνον μὲ τὴ σύντομη τούτη μελέτη νὰ δείξω μὲ λίγα παραδείγματα πόσο ὠφέλιμη θάναί ἡ χρησιμοποίησις μιᾶς τέτιας μεθόδου στὴν ἔρευνα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης αὐτῆς.

⁵) Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ καθηγητὴς κ. Γ. Σωτηρίου βρῆκε στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ περισσότερες ἀπὸ 200 ἄγνωστες ὡς τώρα εἰκόνες ἄριστα διατηρημέναι, ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα καὶ ἔδῳ. Βλ. «Byzantion» XIV (1939), 1, σ. 325—327. Πίν. I—IV. Τῶν φορητῶν εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἐτοιμάζω τὴν δημοσίευσιν μὲ βάση τὶς φωτογραφίες πού μοῦ παραχώρησεν ὁ δάσκαλός μου G. Millet καὶ τὸ ὑλικὸ πού μάζεψα ὁ ἴδιος ἐπὶ τόπου.

Ὡς τώρα ἄδικα ἔχουν παραβλέψει τὴ σημασία τῆς χαλκογραφίας, πὸν χρησιμεύει σὰν ἐνδιάμεσο ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους Δασκάλους τῆς Δ. Εὐρώπης καὶ τοὺς κρητικούς καλλιτέχνες.

Πρὶν ἀπὸ 60 χρόνια πρῶτος ὁ γνωστὸς ἱστορικὸς τῆς τέχνης J. P. Richter ἀναγνώριζε θέματα τοῦ Ραφαήλ σὲ ἀθωνικὲς τοιχογραφίες παρμένα ἀπὸ μιὰ περίφημη χαλκογραφία τοῦ M. Raimondi. Αὐτὴ ἡ παρατήρηση ἔμεινε μοναδικὴ καὶ τὴν ἐπανέλαβαν πολλὲς φορὲς μεταγενέστεροι μελετητὲς, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὴν ἐκμεταλλευθοῦν περισσότερο. Παίροντάς τιν γιὰ ἀφετηρία θὰ προσπαθῆσω νὰ καθορίσω ποιά ἦταν ἡ γενικώτερη ἐπίδραση στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τοῦ χαρακτὴ αὐτοῦ.

Γιὰ πολλοὺς λόγους θὰ περιορισθῶ ἐδῶ μόνον στὶς ἐπιδράσεις τῶν χαλκογραφιῶν τοῦ Marcantonio Raimondi.

Ὁ Raimondi εἶναι σίγουρα ἀπὸ τοὺς πρὸ σημαντικοὺς χαρακτὲς καὶ βοήθησε πολὺ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης γιὰ τὴ γρήγορη διάδοση συνθέσεων τῆς στὴ λοιπὴ Εὐρώπη. Ἐξ ἄλλου εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Μαρκαντόνης ἐργάσθηκε στὴ Ρώμη τὴν καλύτερή του περίοδο (1510-1520) κοντὰ στὸ Ραφαήλ⁶ πὸν τὸν ἔβαζε ν' ἀντιγράψει στὸ χαλκὸ σχέδιά του. Ἔτσι ὁ Ραφαήλ μπόρεῖ νὰ θεωρηθῆ ἰδρυτὴς αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῆς χαλκογραφίας, πὸν ἀναπαριστᾶνε ἔργα μεγάλων ζωγράφων.

Ἡ διάδοση πὸν εἶχαν οἱ χαλκογραφίες τοῦ Raimondi ἐξηγεῖ τὴν ἐπίδραση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους τῆς Ἰταλίας καὶ μάλιστα τῆς Ρώμης, δηλ. τοῦ Ραφαήλ, στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ.

Τὸ ὅτι περιορίζομαι σ' ἓνα χαρακτὴ δὲν σημαίνει ὅτι ἡ ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Δ. Εὐρώπης ἦρθε ἀποκλειστικὰ μὲ τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ καλλιτέχνη. Οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι ἤξεραν ὅλες τὶς χαλκογραφίες πὸν μποροῦσε νὰ φέρει στὰ χέρια τους τὸ ἐνετικὸ ἐμπόριο⁷, ἢ καθολικὴ ἢ προτεσταντικὴ προπαγάνδα.

⁶) H. De la b o r d e, Marc Antoine Raimondi, Paris (1888). H. S m i t h, Raimondi Marcantonio, ἄρθρο ἐν Thieme—Becker, Allgemeines Lexikon del bild. Künstler, T. 27, Λειψία 1933, σελ. 574—577. M. P i t t a l u g a, L'incisione Italiana del Cinquecento, Milano, 1930. A. O b e r h e i d e, Der Einfluss Marcantonios auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts (Diss.) 1935. W. K r ö n i g, Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts (Diss.) 1936. B o c k, Geschichte der graphischen Kunst. Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1930, σελ. 52—53.

⁷) Σὲ ἀργυρὸ κάλυμμα ἑλληνικοῦ κώδικα τοῦ 15—16ου αἰῶνα ἡ διακόσμηση ἀπὸ Φλωρεντινὴ χαλκογραφία τοῦ 15ου αἰῶνα. Πρὸβλ. H. R. W i l-

Ἔχει ἐξακριβωθῆ ὅτι ἤξεραν καὶ χαλκογραφήματα Γερμανῶν, καλλιτεχνῶν. Παράδειγμα ἡ στενωτάτη σχέσηη πού διαπιστώθηκε τελευταία μεταξύ τῆς σειρᾶς τῆς Ἀποκαλύψεως τοῦ Holbein καὶ τῶν τοιχογραφιῶν στὴν Τράπεζα τῶν μονῶν Ξενοφῶντος καὶ Διογυσίου στὸν Ἄθω, στὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου⁸.

III

Τὸ ὄνομα τοῦ M. Raimondi γιὰ πρώτη φορὰ σχετίσθηκε μὲ τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν J. P. Richter, ὅπως εἴπαμε πάρα πάνω, στὴ μελέτη του «Ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ τῆς Ἀύσης στὶς χῶρες τῆς Ἀνατολῆς»⁹. Ὁ Richter ὅμως εἶχε περιορισθῆ στὴ διαπίστωση ὅτι ἡ Σφαγὴ τῶν Νηπίων, στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας (Πίν. Γ), ἔχει «ἕξ πρόσωπα πού εἶναι ἀντίγραφα σὲ φυσικὸ μέγεθος τοῦ μεσαιῶν συμπλέγματος ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ Μαρκαντόνη κατὰ τὸ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ.»¹⁰ (Πίν. Β). Στὴν πραγματικότητά τὰ πρόσωπα πού ἔχουν ἀντιγραφῆ εἶναι ὀκτὼ καὶ ἔχουν τόσο προσαρμοσθῆ, ὥστε αὐτὴ ἡ καινοτομία διόλου νὰ μὴν ξαφνιαίνει τὸν ὀρθόδοξο θεατὴ τῆς ἐποχῆς.

Στὴν τοιχογραφία τῆς Λαύρας οὐσιαστικὰ διατηρεῖται ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Βυζαντινῆς Βρεφοκτονίας ὅπως διαμορφώθηκε κατὰ τὸν 14ο¹¹, ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ἴσως ἐνὸς λόγου τοῦ Γρηγορίου Νύσσης¹². Δηλαδή: ἀριστερὰ παριστάνεται ὁ Ἡρώδης νὰ κάθεται σὲ θρόνο, ὕστερα ὁ στρατιώτης πού κρατᾷ τὸ βρέφος ἀπὸ τὸ πόδι μὲ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ κάτω¹³, κοντὰ του ἄλλος στρατιώτης πού σουβλίζει

l o u g h b y, Codex 2400 and its Miniatures. «The Art Bulletin», XV, I, 1933, σελ. 9.

⁸) Βλ. L. H. Heidenreich, Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet, und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, Zeitschr. für Kunstgeschichte, 8 (1939), 1—10 (Βλ. κρητικὴ τοῦ E. Weigand ἐν Byz. Zeitschrift (1939), 564—566).—J u l i e t t e R e n a u d, Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou. Interprétation byzantine de gravures occidentales, Paris 1943.

⁹) J. P. Richter, Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients, Zeitschr. für bild. Kunst, 1878, σ. 205—210. Τὴν μελέτη τοῦ L. P o d l a h a, Abendländische Einflüsse in der Wandmalereien der griechisch—orthodoxen Kirchen in der Bukovina, Zeitschr. für christl. Kunst, XXIV, 1911, δὲν εἶδα.

¹⁰) Richter, 207.

¹¹) G. Millet, Recherches, σ. 161 κέξ.

¹²) M i g n e, P. G. 46, 1144, D.—M i l l e t, ἐνθ. ἀνωτ. 159.

¹³) Πρβλ. τὸ ἴδιο θέμα στὸν κώδικα τοῦ Rabûla (Millet, 160), στὸν Λαυρεντιανὸ κώδικα VI, 23 (Millet, fig. 113), στὸ Ψαλτήριον τοῦ Δον-

ένα βρέφος¹⁴ και στη μέση ή γυναίκα με υψωμένα τὰ χέρια¹⁵. Στη μέση και ψηλά στέκεται ὁ προφήτης Ἱερεμίας και κρατᾶ εἰλητάριο, ὅπου ἡ σχετική προφητεία¹⁶, δεξιά κλείνεται ἡ σύνθεση με τὴ σκηνὴ τῆς Ἑλισσάβητ πού τρέχει με τὸ παιδί της νὰ κρυφθῆ στοὺ σπήλαιο¹⁷. Τὰ κτίρια και τὸ τοπεῖο παριστάνονται σύμφωνα με τὴν παράδοση.

Ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ παλαιὰ αὐτὰ στοιχεῖα μπαίνουν διακριτικὰ τὰ νέα : τρία συμπλέγματα στρατιωτῶν και μητέρων, ἡ σκυμμένη μάνα πού κλαίει τὸ παιδί της, ἀριστερά, και ἕνα σκοτωμένο βρέφος, στὴ μέση. Οἱ ὀκτὼ αὐτὲς μορφὲς ἔχουν σωστὰ ἀντιγραφῆ ἀπὸ τὴ χαλκογραφία, μόνο πού ἔχουν ντυθῆ σεμνότερα και ὅτι ἔχουν προσαρμοσθῆ γενικὰ στὴν βυζαντινὴ αἰσθητικὴν ἀντίληψη. Ἔτσι τὰ πρόσωπα τῆς χαλκογραφίας πλούτισαν τὴ μεγάλη σύνθεση, χωρὶς διόλου ν' ἀλλάξουν τὸ εἰκονογραφικὸ της νόημα. Ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀποψη ὁ δραματικὸς χαρακτῆρας τῆς εἰκόνας ἐνισχύθηκε με τὶς βίαια κινούμενες νέες μορφές, ἀλλὰ δὲν προδόθηκαν οἱ βασικὲς ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Ἡ Βρεφοκτονία πού ζωγράφησε τὸ 1535 ὁ μοναχὸς Θεοφάνης ὁ Κρήσις στοὺς τοίχους τῆς Λαύρας εἶναι, ὅσο ξέρομε, τὸ ἀρχαιότερο παράδειγμα πού φανερώνει, πὼς Ἕλληνας καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ πλατιά θέματα ἀπὸ χαλκογραφία τοῦ Μ. Raimondī¹⁸.

Ἡ φήμη τοῦ Θεοφάνη, ἀνάλογη με τὴν ἀξία του, δημιούργησε μὰ νέα εἰκονογραφικὴ παράδοση : ὅλες οἱ Βρεφοκτονίες πού εἰκονίζονται στὶς μονὲς τοῦ Ἁθῶ μετὰ τὸ 1535 εἶχαν πρότυπο τὴν τοιχο-

δίνου (Brit. Mus. Add. 19332) τοῦ ἔτους 1066, φ. 123 (M i l l e t, fig. 119), στὴν Καππαδοκία, (Jerphanion, Egl. rupestres de Cappadoce, Texte I, p. 159, pl. 37, 4 (Ἅγιος Εὐστράτιος), 56, 2 (Γοκάλε Ι). Ἄλλα παραδείγματα βλ. M i l l e t, σ. 161, ὑποσ. 1.

¹⁴ Πρβλ. τὸν Λαυρεντιανὸ κώδικα VI, 23, M i l l e t, fig. 113.

¹⁵ Πετροπολιτικὸς κώδ. (M i l l e t, fig. 114) και Μονὴ τῆς Χώρας (S c h m i d t, Kahrié—Dzami, πίν. XXXVI, 96).

¹⁶ Τὸ θέμα τοῦτο ἔχει ἀνατολικὴ προέλευση (πρβλ. Κώδικας τῆς Σινώπης και τοῦ Ροσσανοῦ), βλ. M i l l e t, σ. 268 και A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 340—341.

¹⁷ Ἡ σκηνὴ προέρχεται ἀπὸ τὰ Ἀπόκρυφα και ἀπαντᾷ ἤδη στὸν Παρισινὸ Κώδικα, 510 (O m o n t, Facs. des miniatures des plus anciens manuscrits Grecs de la Bibl. Nat. Paris 1902, pl. XXXII), ἔπειτα στὴν Καππαδοκία (J e r p h a n i o n, ἔνθ. ἀνωτ. πίν. 38, 3) και ἀργότερα στὰ Ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (S c h m i d t, ἔνθ. ἀνωτ. πίν. XXXVII).

¹⁸ Ἡ χαλκογραφία αὐτὴ χαράχθηκε μετὰξὺ τοῦ 1510 και τοῦ 1514. Βλ. A. O b e r h e i d e, Einfluss Marcantonios, κλπ. σ. 13. Εἰς τὸ Βρετ. Μουσείο φυλάσσεται ἕνα προσχέδιό της ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ραφαήλ, περὶ τὸ 1509, Βλ. H. G r i m m, Leben Raphaels, Phaidon Ausgabe, σ. 439.

γραφία τῆς Λαύρας¹⁹. Ἀλλὰ καὶ στὶς θεσσαλικὲς μονὲς τοῦ Βαλαάμ, στὰ Μετέωρα (1548) καὶ τοῦ Δουσίκου (1547) διαπίστωσα ὅτι ὁ ἴδιος νέος τύπος ὑπάρχει.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες, ποὺ εἶναι ἔργα τῆς ἴδιας κρητικῆς σχολῆς, ἀναγνωρίζομε καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες τὴν ἐπίδραση τῆς σύνθεσης τοῦ Θεοφάνη, ὅπως δείχνει εἰκόνα φυλαγμένη στὴ Λαύρα (Πίν. Δ, 1), ἔργο πιθανώτατα ἀγιορεϊτικὸ ἐργαστηρίου τοῦ 17ου. Στὴν εἰκόνα αὐτὴ ξαναβρίσκομε τὰ ἴδια στοιχεῖα τῆς σύνθεσης, ἂν καὶ ἀπλουστευμένα²⁰. Ἐξ ἄλλου καὶ ἡ περιγραφή ποὺ παρέχει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, τὸ 18ο, εἶχε γιὰ πρότυπο τὴν ἴδια παράσταση²¹.

Ἐπειτα, πρόσωπα μοναχικὰ παρμένα ἀπὸ τὴν ἴδια χαλκογραφία χρησιμοποιήθηκαν καὶ σ' ἄλλες παραστάσεις. Στὴ Σταύρωση τοῦ ἴδιου Καθολικοῦ τῆς Λαύρας ἀναγνωρίζομε τὴν ἰταλικὴ καταγωγή ἑνὸς νέου ποὺ σηκώνει ραβδὶ νὰ κτυπήσει²². Τὸ ἴδιο πρόσωπο ξαναβρίσκομε σὲ μερικὲς μορφὲς δημίων, ὅπως στὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Κοδράτου, στὸ μαρτύριο τῶν Ἁγίων Κάρπου καὶ Παύλου κ.λ.π. (Πίν. Δ, 2), στὴν Τράπεζα τῆς ἴδιας μονῆς²³. Ἐκεῖ βλέπομε καὶ στὴ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ μιὰ γυναικεῖα μορφή παρμένη ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ.

Ἔτσι διαπιστώνομε ὅτι ἡ Βορφοκτονία τοῦ Θεοφάνη στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας (1535) δὲν εἶναι τυχαῖο καὶ μοναδικὸ φαινόμενο, ἀλλὰ

¹⁹) Πρὸβλ. τὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Κουτλούμουσιου, τοῦ 1540. (Millet, Monuments de l'Athos, πίν. 159, 2), τοῦ Σταυρονηκίτα, τοῦ 1546 (αὐτοῦ, πίν. 168, 3), τοῦ Διονυσίου, τοῦ 1547, (αὐτοῦ, πίν. 198, 1) καὶ τοῦ Δοχειαρίου, τοῦ 1568 (αὐτοῦ, πίν. 224, 2).

²⁰) Εἰκόνα στὸ Μουσεῖο τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας. Ζωγραφισμένη σὲ ξύλο, καλὰ διατηρημένη. Διαστ. 50×35,5 ἐκ. Τὰ χρώματα εἶναι φωτεινὰ καὶ λαμπρὰ, κυριαρχεῖ τὸ γαλάζιο σὲ διάφορους τόνους, στὸ ἔδαφος καὶ στὰ ἀνδρικὰ φορέματα. Τὰ λοιπὰ χρώματα εἶναι: καστανό, κόκκινο καὶ βάθος χρυσό. Ἐπιγραφή: ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΝΗΠΙΩΝ.

²¹) Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 87—88. Περὶ τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Διονυσίου, βλ. Κ. Δημαροῦ, Θεοφάνους τοῦ ἐξ Ἀγραφάν, Βίος Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, «Ἑλληνικά» 10 (1938), σ. 213—272 καὶ Α. Ξυγοπούλου, Τέσσαρες φορητὰ εἰκόνες τοῦ Διονυσίου, αὐτοῦ σ. 273—279.

²²) Millet, Monuments de l'Athos, Πίν. 129, 1.

²³) Αὐτοῦ, πίν. 147 καὶ 142, 2. Μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι μιὰ ἀπαράδεκτη ἢ χρονολόγησις τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας στὰ 1512, ὅπως εἶχε δεχθῆ καὶ ὁ Millet. Πρέπει νὰ τοποθετηθῇ σύγχρονα ἢ λίγο μεταγενέστερα ἀπὸ τὸ Καθολικὸ (1535).

ένας σταθμός στην εξέλιξη τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὴν πρώτη πενηταετία τοῦ 16ου.

Μερικὰ ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς περιόδου αὐτῆς τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς μποροῦμε νὰ ποῦμε πὸς εἶναι: α) ὅτι μερικὲς φορὲς ἀνανεώνει τὴν εἰκονογραφία τῶν Παλαιολόγων, ὅπου γενικὰ μένει πιστὴ, χρησιμοποιώντας μὲ μέτρο στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση καὶ β) ὅτι οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τώρα δημιουργοῦν ἔργα ποῦ στοὺς κατοπινοὺς χρόνους στέκονται πρότυπα, δηλ. δημιουργοῦν καινούργια εἰκονογραφικὴ παράδοση.

I V.

Γιὰ τὸ θέμα μας πολὺ σημαντικὴ εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δεῖπνου (Πίν. 5'), στὴν ἐκκλησίαι τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης, μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ²⁴.

Ὁ ζωγράφος αὐτός, ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους τῆς σχολῆς του, πῆγε ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο στὴ Βενετία, ὅπου ἔμεινε ἀπὸ τὸ 1577 περίπου ὡς τὸ 1582· μετὰ τὸ 1588 τὸν βρίσκουμε ἐγκαταστημένο πάλι στὸ Ἡράκλειο²⁵.

Ὁ Μυστικός του Δεῖπνος ἔχει πρωτότυπη σύνθεση, ἂν καὶ οὐσιαστικὰ εἶναι πιστὸς στὴν παλαιολόγια εἰκονογραφία· ὅμως εἶναι ἀξιόλογο δείγμα τολμηρῆς χρήσης ἰταλικῶν θεμάτων καὶ τρόπων.

Ὁ Χριστός, στὴ μέση, παριστάνεται σὲ αὐστηρὴ ἱερατικὴ στάση καὶ ὑψώνει τὸ χέρι σὲ εὐλογία²⁶. Κοντὰ του ὁ Ἰωάννης γεμάτος περιπάθεια ἀκουμπᾷ στὸ τραπέζι. Οἱ ὑπόλοιποι Ἀπόστολοι εἶναι ἔτσι τοποθετημένοι ὥστε μόνον δύο ἀπ' αὐτοὺς νὰ βρίσκονται ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ τραπέζι, ὅπως ἀκριβῶς στὴν τοιχογραφία τῆς Λαύρας²⁷. Ἄν κυτ-

²⁴) Ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἀνακαινίσθηκε τὸ 1848. Γι' αὐτὸ σὲ ὠρισμένα σημεία τὸ πλάσιμο εἶναι φυσικώτερο καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν ἐπιτραπέζιων σκευῶν ἀκριβέστερη. Διαστ. 105×85 ἐκ. Ἡ εἰκόνα δημοσιεύθηκε στοῦ S. Bettini, Il pittore Michele Damasceno etc. in Atti del Reale Inst. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, anno 1934—35, Τόμ. 94, σ. 360 Πίν. XI.

²⁵) Βλ. Κ. Μέρτζιου, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ Μικρὸς Ἑλληνομνημων, Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Τόμ. Θ' Ἀθῆναι ΙΑ. 1939, σ. 229, καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σ. 15. Ἡ ἔλλειψη μιᾶς μονογραφίας γιὰ τὸν ἀξιόλογο τοῦτο-ζωγράφο εἶναι αἰσθητὴ. Ἡ πραγματεία τοῦ S. Bettini, ἀπὸ ἔλλειψη ἀρκετῆς γνώσης τῆς βυζαντ. ζωγραφικῆς, εἶναι ἀνεπαρκής.

²⁶) Πρβλ. τὸ Δεῖπνον εἰς Ἐμμάους, στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας (Millet, Athos, 131, 3).

²⁷) Πρβλ. Millet, Athos, 145.

τάξομε ὅμως πρὸ προσεκτικὰ, θὰ διαπιστώσομε, ὅτι οἱ στάσεις τους, πού ἔχουν ζωηρὴ κίνηση, συχνὰ ἔχουν παρασταθῆ σύμφωνα μὲ τὴν ταυτόσημη χαλκογραφία τοῦ Raimondi (Πίν. Ε, 2). Ἔτσι ξαναβρίσκομε σὲ ἀπαράλλακτο σύμπλεγμα καὶ στὴ χαλκογραφία τὴν ομάδα ἀπὸ τοὺς τρεῖς Ἀποστόλους στὰ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καὶ τὸν τελευταῖο Ἀπόστολο στὴν ἴδια πλευρά. Ἀπὸ τὴν ομάδα πρὸς τὰ ἀριστερὰ μποροῦμε νὰ παραβάλομε τὸν δεύτερο καὶ τέταρτο τῆς εἰκόνας πρὸς τὸν τέταρτο καὶ πέμπτο τῆς χαλκογραφίας. Ἔτσι στὴν εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ βρίσκομε μισὴ δωδεκάδα πρόσωπα παρμένα ἀπὸ τὴ χαλκογραφία τοῦ Μαρκαντώνη. Δύο Ἀπόστολοι (δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ) στὴ γωνία τοῦ τραπέζιου εἶναι ἀπὸ ἄλλα ἀνάλογα πρότυπα.

Ἀκόμη μιὰ δευτέρη χαλκογραφία χρησιμοποίησεν ὁ Δαμασκηνὸς γιὰ πρότυπο : τοῦ Cornelis Cort τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο, χαραγμένο τὸ 1578, σύμφωνα μ' ἓνα σχέδιο τοῦ Livio Agresti (Πίν. Ε, 1), πού τοῦ ἔδωσε τὸ γενικὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης σὲ ὕψος—ἐνῶ τοῦ Raimondi εἶναι σὲ πλάτος—καὶ τὴ διάταξη τῶν προσώπων γύρω στὸ τραπέζι. Ἐπειτα ὁ Ἰωάννης, πού ἀκουμπᾷ στὸ τραπέζι, καθὼς καὶ ὁ Ἀπόστολος μὲ τὰ σταυρωμένα χέρια ἔχουν στὴν ἴδια χαλκογραφία τὰ πρότυπά τους ^{27*}.

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τὸ σκαλοπάτι πού παριστάνεται θυμίζει τὸ μεγάλο πίνακα τοῦ ἐνετοῦ ζωγράφου Paris Bordone, *La consegna dell'anello al Doge*, ὅπου, ὅπως καὶ στὴν εἰκόνα μας, κάθεται τὸ παιδί ²⁸. Τὸ ἀραπάκι εἶναι συνηθισμένο θέμα στὸν Veronese. Τὰ κτήρια, ἐξ ἄλλου, πού παισιώνουν τὸν ἱερὸ ὄμιλο, ἔχουν ἐκτελεσθῆ μὲ γνήσια Δυτικὴ ἀντίληψη, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ συνειδητὴ προσπάθεια γιὰ τὴν σωστὴ προοπτικὴ ἀπόδοσή τους.

Ὑστερα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀνάλυση ἢ σύνθεση τοῦ Δαμασκηνοῦ φαίνεται μῖγμα ἀπὸ σχήματα καὶ στοιχεῖα Βυζαντινὰ καὶ Ἀναγέννησης, Ρώμης καὶ Βενετίας. Ὅμως ὁ ζωγράφος πέτυχε, μὲ τὸ ἐνιαῖο αἶσθημα τῆς μορφῆς πού κυριαρχεῖ στὸν πίνακα, πρᾶγμα πού σαφέστατα ξεχωρίζει τὴν κρητικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς, νὰ δημιουργήσῃ σύνθεση μὲ πολλὴν ἐνότητα. Τὸ τυπικὰ σκληρὸ πλάσιμο, πού ἀποδίδεται μὲ μικρὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα στὶς ἀνθρώπινες μορφές, προσδίδει τὸ χαρακτήρα τοῦ υπερκόσμου μὲ τὸν ἀντιπραγματικὸ καὶ παράλογο φωτισμό. Ἔτσι διατηρεῖται ὁ θεολογικὸς χαρακτήρας τῆς ἑλληνικῆς ὀρθόδοξης εἰκόνας. Ἐξ ἄλλου, ἡ προοπτικὴ παράσταση τῶν κτηρίων

^{27*}) Πρβλ. H. Kehler, *Greco als Gestalt des Manierismus*, München, 1939, εἰκ. 68.

²⁸) Βλ. A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana*, IX, 3 fig. 701, 702

καὶ τῶν πλακῶν τοῦ διαπέδου δὲν ἀρκεῖ γιὰ τὴ σωστὴ ἀπόδοση τοῦ βάθους, γιὰτὶ οἱ ἀνθρώπινες μορφές, ποὺ ἔπρεπε νὰ δηλώνουν τὸ χῶρο, δὲν ἔχουν σχεδιασθῆ μὲ πολλὴ προοπτικὴν ἀκριβεία, οὔτε στίς σχέσεις μεταξύ τους οὔτε σὲ σχέση πρὸς τὰ κτήρια. Δηλαδή τὰ προοπτικὰ στοιχεῖα δὲν πραγματοποιοῦν τὸ σκοπὸ τους, γιὰτὶ λείπει ἡ ἐνότητα στὴ διάταξη.

Ὁ Θεοφάνης στὴ Βρεφοκτονία του διαφοροτικὰ δῆλωνε τὸ ζωγραφικὸ χῶρο. Δὲν χρησιμοποιοῦσε προοπτικούς κανόνες, ὅπως ὁ Δαμασκηνὸς στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, ἀλλὰ ἐρομήνευε τὸ χῶρο μὲ συμβολικὸ τρόπο, δηλαδή, ἡ τοποθέτηση σὲ διαφοροτικὸ ὕψος τῶν προσώπων δῆλωνε ὅτι ἡ δράση ξετυλίγεται σὲ ἐπίπεδα μὲ διαφοροτικὸ βάθος καὶ τὸ ἴδιο σήμαιναν οἱ μορφές ποὺ στέκονταν πίσω ἀπὸ τοὺς βράχους. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα πάλι, ἀριστερά, εἶχαν ἐκτελεσθῆ μὲ τὴ βυζαντινὴ μέθοδο τῆς «ἀνάστροφης προοπτικῆς», ποὺ δὲν συντελεῖ στὴν ἐντύπωση πραγματικοῦ χώρου, ὅπως τὸν καταλαβαίνομε ἕμεις σήμερα μὲ τὴν ὀπτικὴ συνήθεια ποὺ ἀποκτήσαμε ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς Ἀναγέννησης. Ἔτσι ἡ Βρεφοκτονία μένει μιὰ ἐπίπεδη σύνθεση σύμφωνη μὲ τὴ βυζαντινὴν ἀντίληψη.

Στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο, γιὰ πρώτη φορὰ ἴσως στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ἐμφανίζεται ἡ νέα ἐπιστημονικὴ λύση τοῦ προβλήματος τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου, ποὺ εἶχεν ἐπιβληθῆ ἀπὸ τὴν πρώιμην Ἀναγέννηση στὴ Δύση. Ὁ Ἕλληνας ὅμως ζωγράφος ἀρνεῖται νὰ τὴν δεχθῆ ὀλότελα καὶ ἔτσι γίνεται ἓνας συνδυασμὸς μεταξύ τῆς βυζαντινῆς σύνθεσης σὲ ἐπίπεδο καὶ τῆς ἰταλικῆς σύνθεσης μέσ' στὸ χῶρο. Ἡ ἄρνηση αὐτὴ δὲν ὀφείλεται σὲ ἄγνοια τῆς νέας τεχνικῆς κατάκτησης, ἀλλὰ εἶναι συνειδητὴ. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ὅταν ἦταν στὴ Βενετία ἀντέγραφε πιθανώτατα ἔργα ἀξιόλογα τῆς σύγχρονης του ἰταλικῆς ζωγραφικῆς καὶ πάντως εἶχε μεγάλη συνάφεια μαζί τους²⁹.

Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος σὲ παραβολὴ μὲ τὴ Βρεφοκτονία τοῦ Θεοφάνη εἶναι νέος σταθμὸς στὴν ἐξέλιξη τοῦ μεταβυζαντινοῦ κρητικοῦ ὕψους, γιὰτὶ ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ἐμφανίζεται μιὰ ἀπὸ τίς ἀντιπροσωπευτικώτερες τάσεις ποὺ θὰ κυριαρχήσῃ στὸν 17ο καὶ ποὺ τὴν χαρακτηρίζει ἐλάττωση τῆς ἀντίδρασης στὴ ζωγραφικὴ τῆς Δ. Εὐρώπης. Καὶ ἀκριβῶς αὐτῆς τῆς νέας τροπῆς ὁ εἰσηγητὴς καὶ συνάμα ὁ καλύτερος ἐκπρόσωπος εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Δαμασκηνός, ἐνῶ συνοδοιπόροι καὶ

²⁹⁾ Βλ. (Α. Μουστοξύδης) «Ἑλληνομνημόνων» Α'. Ἀθήνησιν 1843, σ. 277 καὶ Predelli, Le Memorie e le carte di Alessandro Vittoria, 1928, σ. 82.

συνεχιστές του εἶναι ἄλλοι κρητικοὶ ζωγράφοι ποὺ ἐργάσθηκαν στὴ Βενετία, ὅπως ὁ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης καὶ ἀργότερα ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνης, ὁ Θεόδωρος Πουλάνης κ.ἄ.

Συνοψίζοντας μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ὅλο τὸν 16ο οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι χρησιμοποίησαν σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις τρόπους καὶ θέματα Δυτικὰ ⁸⁰ καὶ ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ προσάρμοσαν στὴ βυζαντινὴ σύνθεση μὲ μέτρο καὶ διάκριση.

Ἡ στάση ποὺ παίρνουν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες, ποὺ δουλεύουν μὲ θυμοσοφικὴν ἀντίληψη καὶ θρησκευτικὴ κατάνυξη, ἀπέναντι στὴ νέα ἐπιστημονικὴ καὶ φυσιολατρικὴν ἔννοια τοῦ χώρου, τοῦ φωτισμοῦ καὶ τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς ποὺ ἔρχεται ἀπ' τὴ Δύση, εἶναι συντηρητικὴ, ἐπειδὴ θεωροῦν ὅτι εἶναι ἀκόμη θρησκευτικὰ συνδεδεμένοι μὲ τὶς αἰσθητικὰς ἀρχὰς τοῦ ἑλληνικοῦ Μεσαίωνα.

Ὅτι τοῦτο μπορεῖ νὰ κριθῆ σὰν συνολικὴ ἐκδήλωση τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ ὄχι σὰν ἀτομικὴ ἰδιοτροπία, σὰν «μανιέρα», ὁρισμένων καλλιτεχνῶν, μαρτυροῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄπειρα μνημεῖα, καὶ τὰ πρακτικὰ τῆς Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος Βενετίας. Στὶς 11 Νοεμβρίου 1589 ἀναθέτουν τὴ διακόσμηση τοῦ θόλου τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ τῆς Βενετίας στὸ ζωγράφο Ἰωάννη Κύπριο, ἀφοῦ κάλεσαν καὶ τὸ Μ. Δαμασκηνό, ποὺ δὲν μπόρεσε νὰ ῥθῆ ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο. Ὁ Κύριος θὰ

⁸⁰) Περίφημη ἐξάιρεση ἀποτελεῖ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ὁ Κρήτης, ποὺ ἐχρησιμοποίησε συχνὰ στὴ βενετικὴ του περίοδο θέματα ὀλόκληρα ἀπὸ ἰταλικὰς χαλκογραφίας (Ποβλ. J. F. Williamsen, *La jeunesse du peintre El Greco*, t. II, Paris 1927, σ. 287 καὶ 712, P. Palluchini, *Il polittico del Greco della Galeria Estense e la formazione del artista*. R. Instituto d' Archeologia e Storia dell'Arte. Opere d' Arte, Facs. VII, Roma 1937, σ. 6—7 εἰκ. 3—5, A. L. Mayer, ἐν «Burlington Magazine» 74 (1939), I, 28 (Πίν. I, A, B). Ἐπειδὴ ὁμοῦ εἶχε πιά λυτρωθῆ ἀπὸ κάθε συνειδητὸ δεσμὸ μὲ τὴν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ὅπως ὑποστηρίζω σὲ μιὰ ἀνέκδοτη ἐργασία μου, (βλ. καὶ Μ. α. ρ. Κ α λ λ ι γ ᾶ «Νέα Ἐστία», Τόμ. 30 Τεύχ. 350, 1η Αὐγ. 1941), μένει ἡ περίπτωσις αὐτὴ ἔξω ἀπὸ τὴν ἔρευνά μας. Πολὺ λιγώτερο ἐνδιαφέρουσα ἐξάιρεση ἀποτελεῖ ὁ Ἄγγελος Πιζαμάνος, Κρήτης ζωγράφος τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνα, ποὺ ἐργάζονταν στὸν Τάραντα (Ὅτράντο τῆς Ν. Ἰταλίας. Αὐτὸς δὲν ἐδίστασε ν' ἀντιγράψῃ ἀκριβῶς καὶ σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες τὴν Γέννησις ἀπὸ χαλκογραφία τοῦ Raimondi, (τὴν Β. 16). Μιὰ μακρυνὴ ἀνάμνησις Βυζαντινοῦ ἔφους δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἐκτιμήσωμε τὸν μέτρο αὐτὸν πίνακα ὅτι ἀντιπροσωπεύει ἕνα στάδιον ἐξέλιξις τῆς μεταβυζαντινῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς (βλ. Λ ι χ ᾶ τ σ ε φ, Ἡ παράστασις τῆς Θεοτόκου στὴν ἰταλοελληνικὴ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων (ρωσ.) Πίν. I, V o l b a c h, *Mittelalter. Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin, Leipzig 1930, σ. 179). Βλ. καὶ P h. S c h w e i n f u r t h, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haag 1930, 394—396, Abbild. 152.

δεχθῆ, κατὰ τὸ Πρακτικό, ἐπόπτη, σύμβουλο καὶ διορθωτὴ τὸν «ἐκκλαι πρότατο Τιντορέττο», ἀλλὰ θὰ ζωγραφίσει «τὸ ρυθμό, τὰ φορέματα, τὶς μορφές καὶ τὶς ἐκφράσεις ἑλληνικές, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ ἀληθινὴ ἑλληνικὴ τέχνη». Τὸ 1597, προτιμοῦν γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἰδίας ἐκκλησίας ἓνα σχέδιο τοῦ Θ ω μ ᾱ Μ π ᾱ θ α «professore di pittura greca» καὶ ἀπορρίπτουν τὸ σχέδιο τοῦ περιφρομένου τότε Giacomo Palma il Giovane, γιὰτὶ «ἡ τεχνοτροπία του δὲν εἶναι σύμφωνη μὲ τὸ δικό μας δόγμα»⁸¹.

V.

Τὸν 17ο, ὁ ὀρθόδοξος καλλιτέχνης παίρνει περισσότερὴν ἐλευθερία στοὺς κανόνες τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας. Δὲν περιορίζεται πιά νὰ μεταφέρει ἀπὸ τὶς Λυτικὲς χαλκογραφίες μερικὰ θέματα στοὺς γνωστοὺς τύπους παραστάσεων ἀπὸ τὴν παράδοση, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖ δλόκληρες νέες συνθέσεις.

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ καινούργια εἰκονογραφία τῆς Ἀποκάλυψης, ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τοὺς Κορητικὸς στὸν Ἄθω, μὲ βάση τὶς εἰκόνες τοῦ Holbein^{81*}.

Ἀλλὰ γιὰ νὰ μείνομε στὸ θέμα μας, θὰ ἐξετάσομε μιὰ σειρὰ ἀπὸ φορητὲς ἀνέκδοτες εἰκόνες μὲ τὴν παράσταση τῆς Ἀποκαθήλωσης, ποὺ ἔγιναν μὲ βάση τὴν ταυτόσημη χαλκογραφία τοῦ M. Raimondi (Πίν. Ζ, 1).

Τὸ ἔργο αὐτὸ χαράχθηκε τὸ 1515 πιθανώτατα⁸² καὶ μάλιστα σὲ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ⁸³. Ἦταν γνωστότατο στὴν ἐποχὴ του καὶ χρησίμευε γιὰ πρότυπο ὄχι μόνο στὴν Ἰταλία ἀλλὰ καὶ στὴ Γαλλία, στὴ Γερμανία καὶ στὶς Κάτω Χῶρες⁸⁴.

⁸¹) Βλ. Κ. Μέρτζιου, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ μικρὸς Ἑλληνομνήμων, Ἀθήναι 1939, σ. 231—234 «...construendo pero il stil, habiti, figure et aeri greci seconda ricerca la vera arte greca...». Εἶναι φανερό ὅτι ἡ ὑποστηριζόμενη ἀκόμη γνώμη (βλ. Π. Προβελάκη, Ὁ Γκρέκο στὴ Ρώμη, Ἀθήνα 1941, σ. 24), ὅτι «ὁ Βενετοβυζαντινὸς ζωγράφος ἔχει κατὰ κανόνα τὴν ἀπόφαση ν' ἀφομοιώσει ὅλες τὶς καινοτομίες» καὶ ὅτι «ἡ συνήθεια... καὶ συχνὰ ἡ νοσηρότητα κα' ἡ ἔλλειψη κατανοήσεως τὸν κάνουν νὰ σμίξει σὲ ἀνεξάντλητους συνδυασμοὺς τὸ παλιὸ καὶ τὸ νέο», ὀφείλεται σ' ἀδικαιολόγητη παρεξήγηση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

^{81*)} Βλ. σημ. 8.

⁸²) Πρβλ. H. Delaborde, Marc Ant. Raimondi, Paris, T. II. σ. 48, 7.

⁸³) Βλ. F i s c h e l, Raphaels Zeichnungen, Abb. 4, No 182.

⁸⁴) P i t t a l u g a, L' incisione Italiana nel Cinquecento, Milano 1930 fig. 170. O b e r h e i d e, ἔνθ. ἀνωτ. σ. 14—21. W. K r ö n i g, Der

Ἡ παραβολὴ τοῦ Ἰταλικοῦ ὑποδείγματος μὲ τὰ ἑλληνικὰ ἔργα εἶναι διδακτικὴ, γιατί ἔτσι ἔχομε τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρακολουθήσομε καθαρὰ τὴ μέθοδον τῶν ἑλλήνων ζωγράφων, ποὺ ἐργάζονταν κάτω ἀπὸ ἐπίδραση ἰταλική, σὲ ἐποχὲς διαφορετικὰς.

Μία ἀνέκδοτη εἰκόνα, ποὺ φυλάγεται στὴ Μονὴ τῆς Λαύρας τοῦ Ἁθῶ, εἶναι χαρακτηριστικὸ ἔργο τῆς πρώτης πενηταετίας τοῦ 17ου⁸⁵. Δὲν μπόρεσα νὰ ταυτίσω τὸ οἰκόσημο πάνω στὸ σταυρό, ὅμως αὐτὸ σίγουρα δηλώνει τὴν κρητικὴ προέλευση τοῦ πίνακα⁸⁶. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴν ἄποψη μένει πιστὴ ἡ παράσταση στὸ ξένο πρότυπο στὸ πάνω μέρος, ὅπου ὅμως δύο ἐκφραστικοὶ ἄγγελοι παίρνουν τὴ θέση ποὺ εἶχαν τὰ διακοσμητικὰ σύννεφα (Πίν. Ζ, 2).

Οἱ ἄγγελοι τοῦτοι εἶναι ἓνα ἀπαραίτητο στοιχεῖο τῆς τελευταίας βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς παράστασης τῆς Ἀποκαθήλωσης⁸⁷. Τὸ κάτω μέρος ὅμως ἔχει ἀλλάξει πολὺ περισσότερο. Ὅχι μόνο ἡ ομάδα τῶν γυναικῶν πλουτίσθηκε μὲ 6 πρόσωπα, ἀλλὰ καὶ ἡ διάταξη διαμορφώθηκε ὥστε νὰ πλησιάζει πρὸς τὴ μεταβυζαντινὴ σύνθεση τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου⁸⁸.

Ἰδιαιτέρα χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ αἶσθημα τῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ δραματικὴ μορφὴ τῆς γυναίκας ποὺ ὀλοφύρεται μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια, θέμα ποὺ συναντοῦμε σὲ ἑλληνικὰς μικρογραφίας τοῦ 11ου καὶ 12ου⁸⁹ καὶ ποὺ διαδίδεται πολὺ τὸν 16ο καὶ 17ο στὴν Ἀνατολὴ καὶ Δύση.

Μὲ τίς μικρὰς αὐτὰς εἰκονογραφικὰς ἀλλαγὰς πέτυχε ὁ ζωγράφος ὥστε ἡ νέα αὐτὴ σύνθεση στὸ σύνολό της νὰ μὴ ξαφνιάζει τὸν ὀρθόδοξο θεατὴ.

Πολὺ πῶς σημαντικὴ εἶναι ἡ μορφολογικὴ προσαρμογὴ τοῦ ἰταλικοῦ προτύπου στὸ βυζαντινὸ ὕφος. Ἡ ἀνατομικὴ ἀλήθεια τοῦ γυμνοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ δὲν ἐνδιαφέρει τὸν ἄγνωστο ζωγράφο μας καὶ

italienische Einfluss κλπ. σ. 47—48 καὶ 140. E. P a n o f s k y, Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte, «Belvedere» σ. 56, 1927, σ. 43—50.

⁸⁵) Βρίσκεται στὸ Βῆμα τοῦ Καθολικοῦ, διαστ. 40×36. Χρῶματα: κόκκινο, βαθὺ γαλάζιο, βαθὺ καστανὸ γιὰ τὰ ἐνδύματα, σταχτογάλαζο γιὰ τὰ κτήρια, σὰ «σαρκώματα», ἀπὸ κακὸ καθαρισμὸ, διαφαίνεται ὁ σκοτεινότερος «προπλασμὸς». Τὸ χρυσοῦ βάθος ἀνακαινίσθηκε πρόσφατα.

⁸⁶) Πρὸβλ. G. G e r o l a, Monumenti Veneti nell' isola di Creta, IV, Venetia 1932, Gli stemmi, No 13, 70—72, κ. ἄ.

⁸⁷) Πρὸβλ. M i l l e t, Recherches, fig. 496, καὶ κυρίως κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα, βλ. M i l l e t, Athos, pl. 73, 1. 162, 1. 182, 2.

⁸⁸) Πρὸβλ. M i l l e t, Recherches, fig. 560—562.

⁸⁹) Αὐτοῦ, fig. 533, 535.

ή πλούσια πλαστικότητα τῶν ἄλλων ἀνθρώπινων μορφῶν χάθηκε. Οἱ ρωμαεῖοι καὶ ἀθλητικοὶ ἄντρες τοῦ Μαρκαντιῶνη μεταβλήθηκαν σὲ υπερκόσμια ὄντα χωρὶς βάρους, πού κινοῦνται μέσα σὲ δοθόδοξη ἀτμόσφαιρα. Οἱ γυναῖκες δὲν παριστάνονται μὲ τὴν ψυχρὴ κλασσικὴν ἀντίληψη τοῦ Ἰταλοῦ χαρακτῆ, ἀλλὰ, σύμφωνα μὲ τὸ αἶσθημα τῶν Βυζαντινῶν, ἔχουν χάσει κάθε σωματικότητα.

Μὲ αὐτὰ τὰ μέσα πέτυχε ὁ καλλιτέχνης νὰ μείνει πιστὸς σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς βυζαντινῆς αἰσθητικῆς : νὰ τονίσει μὲ τὴ μετουσίωση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς τὴν καθαρὴ πνευματικὴ λειτουργία της στὸν πίνακα. Ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλη θεμελιωδὴ ἀρχὴ τῆς βυζαντινῆς αἰσθητικῆς προσπαθεῖ νὰ μείνει πιστὸς : στὴν ἐπίπεδη σύνθεση, χωρὶς βάθος. Αὐτὴ ἡ προσπάθεια εἶναι δυσκολότερη, γιατί τὸ πρότυπο χρησιμοποιοεῖ γιὰ βάθος ἓνα τοπεῖο.

Στὴ χαλκογραφία τοῦ Raimondi παριστάνεται, στὸ ὕψος τοῦ Λουκά van Leyden, μιὰ μακρινὴ Ἱερουσαλήμ πού ἔχει ἔχει σκοπὸ νὰ προκαλέσει τὴν ἐντύπωση τῆς τρίτης διάστασης, τοῦ βάθους. Ὁ Ἕλληνας καλλιτέχνης ἔφερε τὴν πόλη πολὺ πιὸ κοντὰ, σὲ τρόπο ὥστε νὰ διακρίνεται ἡ πλατεία μὲ τὴν ἐκκλησία, τὴ βρύση καὶ τὰ δυὸ μικρὰ δέντρα καὶ ἓνα ὑδραγωγεῖο. Ἐκεῖνο πού μένει χαρακτηριστικὸ γνώρισμα εἶναι ὅτι δὲν ὑπάρχει καμιὰ προοπτικὴ, ὅτι τὰ κτήρια τοῦ βάθους ἔχουν ἐκτελεσθῆ στὸ πνεῦμα τῆς ἰδεαλιστικῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἔτσι δὲν μπορεῖ νὰ γίνεῖ καμιὰ ὀπτικὴ ἀπάτη τρίτης διάστασης. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση τοῦ ἐπίπεδου πίνακα τονίζεται μὲ τὸ μεγάλο δέντρο δεξιὰ, πού δὲν ἔχει καμιὰ προοπτικὴ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο τοπεῖο. Ὁ μετασχηματισμὸς λοιπὸν τοῦ ἰταλικοῦ πρότυπου πέτυχε τέλεια.

Ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Λαύρας παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, γιατί εἶναι τὸ πιὸ παλιὸ γνωστὸ παράδειγμα μιᾶς νέας σύνθεσης τῆς Ἀποκαθήλωσης, πού δημιουργήθηκε μὲ βάση τὴ χαλκογραφία τοῦ Μ. Raimondi καὶ πού θὰ ἔχει ἀρκετὴ διάδοση στοὺς κατοπινούς χρόνους ⁴⁰.

Δεύτερο παράδειγμα ἀναφέρω μιὰ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη (ἀπὸ τὴ συλλογὴ Αἰμ. Βελιμέτη) πού μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ στὴ δεύτερη πενήταετία τοῦ 17ου (Πίν. Η, 1) ⁴¹. Τὰ δυὸ πρόσωπα τοῦ

⁴⁰ Ὁ W. Krönig (ἐνθ. ἄνωτ. 140), ἀναφέρει μικρὸ βυζαντινίζον τρίπτυχο τοῦ 16ου αἰώνα μὲ τὴν Ἀποκαθήλωση κατὰ τὸν Raimondi, στὴ Βολωνία.

⁴¹ Διαστ. 38 × 27,5 ζωγραφισμένη σὲ ξύλο, ἀριστα διατηρημένη. Τὰ χρώματα, πράσινο, καστανὸ καὶ ρόδινο σὲ πολλὲς ἀποχρώσεις εἶναι λαμπρὰ καὶ διακοσμητικὰ ἐπάνω στὸ χρυσὸ βάθος. Τὰ «σαρκώματα» ἔχουν σκιεὲς καστανὲς καὶ τὰ «φῶτα» εἶναι ἀχρόλευκα. Τὸ πλάσιμο γενικὰ λίγο σκληρό.



Marcantonio Raimondi: Ἡ σφαγή τῶν νηπίων. Χαλκογραφία.



Η σφαγή τῶν νηπίων. Καθολικὸ Μ. Λαυρας (Λαθ) Τοιχογραφία τοῦ Θεοφανη (1555).

Μ. ΛΑΥΡΑΣ

ΤΙΝΑΣ



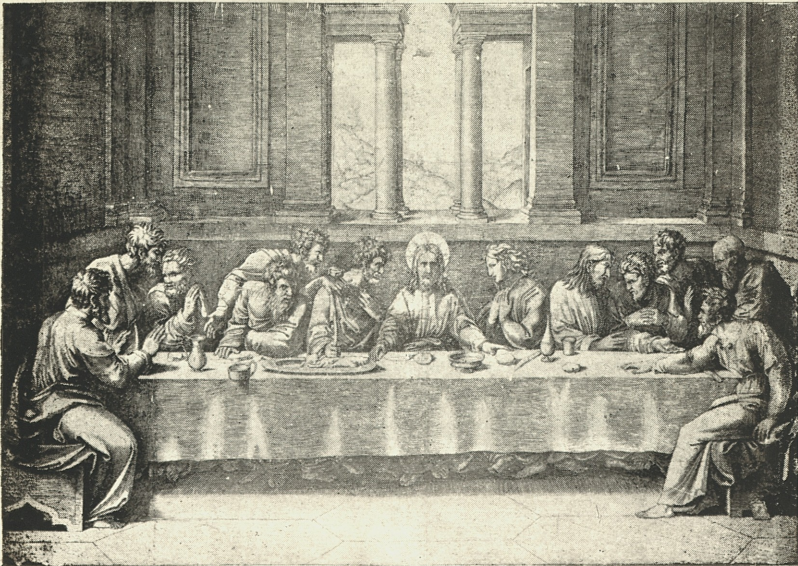
1. Ἡ σφαγή τῶν νηπίων. Φορητὴ εἰκόνα στὴ Μ. Λαύρα



2. Μαρτύριον τῶν Ἁγίων Κάρπου καὶ Παύλου. Τοιχογραφία στὴν Τράπεζα τῆς Μ. Λαύρας.



1. Cornelis Cort: Μυστικός Δείπνος (1578). Χαλκογραφία.



2. Marcantonio Raimondi: Μυστικός Δείπνος. Χαλκογραφία.



Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ : Μυστικὸς Δεῖπνος. Φορητὴ εἰκόνα στὸν Ἅγιον Μηνᾶ Ἡρώγλειον Κορήτης.



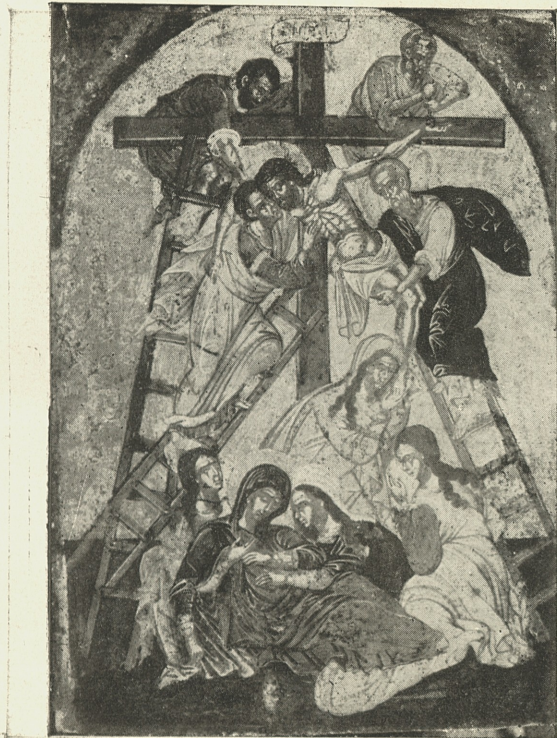
1. Marcantonio Raimondi: "Αποκαθήλωση. Χαλκογραφία



2. "Αποκαθήλωση, Φορητή [εικόνα] στ | Μ. Λαύρας.

1875

ΤΙΝΑΞ 21



1. Ἀποκαθήλωση. Φορητὴ εἰκόνα στὸ Μουσεῖο Μπενάκη.



2. Ἀποκαθήλωση. Φορητὴ εἰκόνα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο.



1. Στυλιανού Σταυράκη: 'Αποκαθήλωση. Φορητή εικόνα
στό Μουσείο Μπενάκη.



2. 'Αποκαθήλωση. Φορητή εικόνα στό Μουσείο Λοβέρδου.

σταυροῦ, ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Νικόδημος, ἔχουν ἀντίγραφη ἀπὸ τὴν χαλκογραφία σὰν σὲ καθρέφτη, ἀλλὰ μὲ ἐλαφρὲς ἀλλαγές, ὥστε οἱ στάσεις τους νὰ πάθουν πρὸ ἥρεμης ἔκφραση.

Ἄξια ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶναι ἡ στάση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, πού βρίσκεται σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ σχέδιο τοῦ Ραφαήλ. Ἐκεῖ τὸ σῶμα πού συστρέφεται, τὸ χέρι πού κρέμεται κατακόρυφα, ὅπως καὶ οἱ βίαιες στάσεις τῶν γύρω προσώπων, πού φανερόνουν ἐντάτικη προσπάθεια γιὰ συγκράτηση τοῦ σώματος πού πέφτει πρὸς τὰ κάτω βαριά, μᾶς δίνουν τὴν αἴσθησιν τῆς ὕλικῆς σωματικότητος.

Ἡ σύνθεσις μένει οὐσιαστικὰ ἡ ἴδια, μὲ μικρὲς παραλλαγές: ἡ ομάδα πού εἶναι στὸ πάνω μέρος συνδέεται πρὸς τὴν κάτω μὲ τὴ Μαρία Μαγδαληνὴ πού θρηνεῖ. Ἐδῶ προστέθηκε καὶ τρίτη σκάλα πού δίνει κάποια ἀσάφεια στὴ σύνθεσις. Ἀκόμη παραλείφθηκαν τὸ τοπίο τῶν βάθους καὶ τὸ δέντρο καὶ ἔτσι ἡ σκηνὴ μένει ἐκτὸς τόπου, ἀφηρημένο σύμβολο.

Ὅποτε καὶ σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα παρουσιάζεται ὁ εἰκονογραφικὸς μετασχηματισμὸς τοῦ ἰταλικοῦ προτύπου, ἐκτὸς φυσικὰ ἀπὸ τὴ μορφολογικὴ προσαρμογὴ του στὸ βυζαντινὸ ἕφος, γιὰ τὴν ὁποία ἰσχύουν ὅσα εἶπαμε γιὰ τὴν Ἀποκαθίλωσιν τῆς Λαύρας.

Ἡ ποιότητα ὅμως τῆς εἰκόνας αὐτῆς δὲν ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε πίσω ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία μὴ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα, πού μπορεῖ νὰ χεῖ τὴν πρωτοβουλία γιὰ ἓνα τέτοιο μετασχηματισμό. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ὑποθέσομε τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς τύπου ἑλληνικοῦ ἐνδιάμεσου, πού θὰ ἔχει ἐκτελεσθῆ ἀπὸ σημαντικὸν καλλιτέχνη, κι αὐτοῦ τοῦ προτύπου ἢ εἰκόνας μας εἶναι ἀντίγραφο ἢ ἀπομίμησις.

Αὐτὴ ἡ ἰδέα ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι σὲ ἄλλα δυὸ ἀκόμη μνημεῖα ἐπαναλαμβάνεται ὁ ἴδιος ἀκριβῶς τύπος. Τὸ ἓνα εἶναι εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Πίν. Η, 2) ἴσως λίγο μεταγενέστερη ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη⁴². Αὐτὴ δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριον, γιὰ τὴν δυὸ εἰκόνες ξεχωρίζουν ἰδιαιτέρα τεχνικὰ σημεῖα, ὅπως τὸ πλάσιμον (οἱ φωτογραφίες σ' αὐτὸ τὸ σημεῖον ἀπατοῦν). Ἄλλ' ἐκεῖνο πού ἰδιαιτέρα χαρακτηρίζει τὸν πίνακα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι ἡ χρωματικὴ κλίμακα, πού εἶναι πολὺ ἐξεζητημένη. Τὸ χροῶμα πού κυριαρχεῖ εἶναι τὸ πράσινον σὲ διάφορες ἀποχρώ-

⁴² Στὸ Βυζαντινὸ Μοῦσεῖον ἀριθ. 656, διαστ. 40,5×31,5 ἐκ. πάνω σὲ ξύλον, σὲ καλὴ διατήρησιν. Τὰ σύννεφα καὶ τὸ ἔδαφος, καθὼς καὶ μέρος τῶν ἐνδυμάτων εἶναι πράσινα. Ἡ Θεοτόκος φορεῖ βαθὺ κόκκινον ἱμάτιον καὶ ἡ Μαρία Μαγδαληνὴ ἀνοιχτό. Ὁ νέος πάγων στὴ σκάλα καὶ ἡ γυναίκα πού κλαίει δεξιὰ ὠχρόλευκο. Εὐχαριστῶ θεοῦ τὸν Διευθυντὴ τοῦ Μουσείου, καθηγητὴ κ. Σωτηρίου, γιὰ τὴν ἄδεια νὰ δημοσιευτῇ ἡ εἰκόνα.

σεις και συνδυάζεται διακοσμητικώτατα με τὸ χρυσὸ «κάμπο». Μερικὲς κόκκινες κηλίδες θερμαίνονται μετὰ τὴ συμπληρωματικὴ τους λειτουργία τὴν ψυχρότητα τῶν πράσινων τόνων καὶ τὰ ὠχρόλευκα φορέματα δύο προσώπων συνδέονται τὴ σύνθεση μετὰ τὸ χρυσὸ «κάμπο».

Τὸ τρίτο μνημεῖο αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι μιὰ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Λοβέρδου, μέτριας τέχνης. Ἔχει ὑπογραφή πὸν μπορεῖ νὰ διαβασθῇ « χ ε ἰ ρ ὸ Ἀ λ ε ξ ἄ ν δ ρ ο υ Γ ρ υ π ἄ ρ η ». Ὁ τεχνίτης αὐτὸς ἐργάσθηκε στὴ Ζάκυνθο τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου⁴³.

Ἴσως δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ταυτίσουμε τὸ ζωγράφο τοῦ ὑποθετικοῦ προτύπου καὶ τῶν τριῶν εἰκόνων. Οἱ εἰκονογραφικοὶ νεωτερισμοί, προσαρμωσμένοι στὸ βυζαντινὸ κλασσικὸ πνεῦμα, γενικά, καὶ εἰδικώτερα τὰ κεφάλια τῶν δυὸ προσώπων πάγω στὸ σταυρό, ὅπως καὶ τοῦ Χριστοῦ, εἶναι τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Ἐμμανουήλ Τζάνε (1610-1690)⁴⁴. Μόνον ἡ ἔρευνα ἀνάμεσα στὰ ἀνέκδοτα ἔργα, πὸν σώζονται κυρίως στὰ Ἑπτάνησα, θὰ μπορέσει νὰ διαπιστώσει, ἂν ἡ ὑπόθεση πὸν κάνω εἶναι βέβαιη.

VI

Κατὰ τὸν 17ο αἰ. τὸ πιὸ σημαντικὸ γεγονός γιὰ τὸν Ἑλληνισμό ἦταν ἡ ἄλωση τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Τούρκους (1649—1669), ὕστερα ἀπὸ 20 χρόνων πόλεμο, πὸν σταμάτησεν ἀτόματα τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ πὸν ἀνθίζεν ἐκεῖ. Οἱ κρητικοὶ καλλιτέχνες κατέφυγαν στὴν Ἑπτάνησο, πὸν βρῖσκονταν κάτω ἀπὸ ἐνετικὴ διοίκηση καὶ στὴ Βενετία, ὅπου συνέχισαν τὶς παραδόσεις τῆς κρητικῆς σχολῆς.

Ἔτσι οἱ τρεῖς εἰκόνες τῆς Ἀποκαθήλωσης πὸν ἐξετάσαμε πάρα πάνω προέρχονται ἀπὸ τὰ Ἑπτάνησα καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο κέντρο προέρχονται καὶ ἄλλες εἰκόνες τοῦ 18ου μετὰ τὴν ἴδια παράσταση. Μιὰ ἀπὸ αὐτὲς, πὸν βρῖσκεται στὸ Μουσεῖο Λοβέρδου, ἔχει ὑπογραφή « χ ε ἰ ρ ἰ ε ρ ἔ ω ς Ἀ ν α σ τ α σ ἰ ο υ Σ τ α θ ο ὕ λ η »⁴⁵. Ἀπὸ εἰκονογρα-

⁴³ Σισιλιάνος, σ. 65. (Α. Α. Παπαγιαννοπούλου - Παλαίου), Μουσεῖον Λοβέρδου, Ἀθήναι 1946, ἀρ. 68.

⁴⁴ Πληροφορίες γιὰ τὸν πατᾶ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆ, βλ. στὸν Μέρτζιο, Μικρὸς Ἑλληνομνήμων κλπ. σ. 241 ζέξ. Ἀναγραφή ἀρχαίων ἔργων του βλ. στὸ Σισιλιάνο, σ. 204—218. βλ. καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθήναι 1936, σελ. 40.

⁴⁵ Ἀναφέρεται κι' ἀπὸ τὸν Σισιλιάνο, σ. 200. Διαστ. 75 × 54 ἐκ. Γιὰ ἐπίδραση τοῦ Θεοτοκόπουλου (στὸ ἴδιο), δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ λόγος. Πρβλ. (Α. Α. Παπαγιαννοπούλου - Παλαίου) Μουσεῖον Λοβέρδου, ἀρ. 528.

φικὴν ἀποψη παραλλάσσει ἐλαφρῶ ἀπὸ τὸν τύπο πὸν ἀποδώσαμε στὸν Τζάνε καὶ σ' αὐτὸν ἀνήκει, διαφέρει ὅμως στὴν κακόζηλη προσπάθεια ν' ἀποδοθῇ ἔντονη πλαστικότητα στὰ σώματα καὶ στὴ φανερὴ ἐπίδραση τοῦ τελευταίου Μπαρόκ πάνω στὴν ἀνήσυχη ἔκφραση τῆς σύνθεσης. Γι' αὐτὸ πρέπει ν' ἀποδοθῇ στὸ τέλος τοῦ 18ου. Ἡ αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ πίνακα εἶναι μέτρια, ἰδιαίτερα γιὰ τὰ χρώματα εἶναι δυσάρεστα.

Δυὸ ἄλλες εἰκόνες μὲ ταυτότητα εἰκονογραφικοῦ τύπου, (Πίν. Θ, 1-2) ἀποτελοῦν μιὰ τρίτη παραλλαγὴ τῆς χαλκογραφίας τοῦ M. Raimondi (Πίν. Ζ, 1), ἀλλὰ ὁ καλλιτέχνης πὸν δημιούργησε τὴ νέα αὐτὴ σύνθεση πιθανώτατα δὲν εἶχε ἄμεσην ἐπαφὴ μὲ τὴ χαλκογραφία.

Στὸ κάτω μέρος ἡ ομάδα τῶν γυναικῶν πλησιάζει μᾶλλον τὸν τύπο τοῦ Τζάνε, μόνο πὸν ἔχει προστεθῆ ἔδῳ ἡ Μαρία τοῦ Κλωπᾶ, ἡ γυναῖκα μὲ τὰ ὑψωμένα χέρια πὸν δείχνει τὴν πλάτη. Στὸ πάνω μέρος ἀπομακρύνεται ἀπὸ ὅλους τοὺς προηγούμενους τύπους καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ θέμα τοῦ σώματος τοῦ Ἰησοῦ, πὸν συγκρατεῖται μὲ ταινία. Τὸ θέμα αὐτὸ ἔχει σίγουρα δυτικὴ προέλευση καὶ συναντᾶται σὲ σχέδια τοῦ Dürer ⁴⁶.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη (Πίν. Θ, 1) ἔχει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Σ τ υ λ ι α ν ο ὦ Σ τ α υ ρ ᾶ κ η, ἁγιογράφου πὸν ἐργάσθηκε στὴ Ζάκυνθο τὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 18ου ⁴⁷ καὶ πὸν λογαριάζεται ἀνάμεσα στοὺς τελευταίους ἀντιπροσώπους τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς παράδοσης.

Τὸν ἴδιο ἀπαράλλακτο τύπο ἐπαναλαμβάνει μιὰ ἀνυπόγραφη εἰκόνα τοῦ Μουσείου Λοβέρδου (Πίν. Θ, 2) σύγχρονη μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Σταυράκη, ἀλλὰ ἐκτελεσμένη ἀπὸ λαϊκώτερο τεχνίτη, πὸν προσπαθεῖ νὰ μείνει πιστότερος στὴν παράδοση, μὲ μέτρια ἐπιτυχία ^{47*}.

⁴⁶) Στὴ σειρά τὴ λεγόμενη «Grüne Passion» (περὶ τὸ 1504), Βιβλιοθήκης Albertina τῆς Βιέννης, Βλ. T i e t z e, Der Junge Dürer, Augsburg, 1928, σ. 96—97, εἰκ. 220 καὶ 223.

⁴⁷) Διαστ. 28,3 × 28,5 ἐκ. Πάνω σὲ λινὸ ὕφασμα, πολὺ καλὰ διατηρημένη. Τὸ ἔδαφος καὶ τὸ τοπεῖο εἶναι βαθυπράσινα. Ἡ πόλη στακτογάλαξη, τὰ φορέματα κατὰ τὸ πλεῖστον κόκκινα, σὲ διάφορες ἀποχρώσεις. Τῆς Θεοτόκου ὡς καὶ τοῦ νέου πάνω στὴ σκάλα, κόκκινα καὶ πράσινα, τοῦ Νικόδημου, πάνω ἀριστερά, καστανά. Κάτω δεξιὰ, μὲ μαῦρο χρῶμα, ἡ ὑπογραφή: ΧΕΙΡ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΣΤΑΥΡΑΚΗ. Πάνω ἀριστερά, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ καὶ δεξιὰ: Ο ΙΩΣΗΦ. Γιὰ τὸ ζωγράφο τοῦτο Βλ. Δ. Σ ι σ ι λ ι ᾶ ν ο υ, Ἑλληνες Ἄγιογράφοι μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθήναι 1935, σ. 201—202. Γνωστὰ ἔργα τοῦ χρονολογημένα ἀπὸ τὸ 1762 ὡς τὸ 1786.

^{47*}) Διαστ. 40×30 περίπου. Χρωματισμοὶ ἀπλοὶ ὅπου κυριαρχοῦν οἱ κόκκινοι τόνοι. Καὶ ἔδῳ εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν καθηγητὴ κ. Α. Ξυγγόπουλο, πὸν

Και ἔδῳ πρέπει νὰ ἀποκαταστήσομε ἓνα ὑποθετικὸ πρότυπο, ποῦ ἀντιγράφουν καὶ οἱ δυὸ εἰκόνες καὶ ποῦ θὰ μπορούσε ν' ἀποδοθῆ στὸν Θεόδωρο Πουλάκη (1622—1692), ζωγράφου τολμηρὸ ποῦ ἀγαπᾷ τὶς στρογγυλότητες, τὶς μορφὲς ποῦ στρέφουν τὴν πλάτη, τὰ σώματα ποῦ στρίβουν, τὶς κυματιστὲς γραμμὲς⁴⁸.

Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ οἱ καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις τῶν ὀρθοδόξων ἑπτανησίων Ἑλλήνων ἔχουν ἀποφασιστικὰ ἀλλάξει καὶ ἀπόδειξη εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης στὴ Ζάκυνθο. Ὁ ναὸς αὐτὸς στολίστηκε μὲ ζωγραφιὰς μεταξὺ τοῦ 1753 καὶ 1760 ἀπὸ τὸν Νικόλαο Δοξαρά⁴⁹ καὶ ἦταν τὸ πρῶτο μνημεῖο στὴν ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς τέχνης ποῦ ἐξετέλεσε Ἑλληνας καλλιτέχνης γιὰ ὀρθόδοξο κοινὸ σὲ ἑλληνικὸ ἔδαφος ἀλλὰ σὲ καθαρὸ ρυθμὸ τοῦ τελευταίου ἰταλικοῦ Μπαρόκ.

Ἔτσι ὁ Στυλιανὸς Σταυράκης ἀναγκάσθηκε νὰ κάνει οὐσιαστικὲς παραχωρήσεις στὴ νέα καλαισθησία. Ὅχι μόνον ἀκολουθεῖ τὸν περισσότερο ρεαλιστικὸ τύπο τῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀποκαθίλωσης, ἀλλὰ καὶ ἡ προσπάθειά του γιὰ πλουσιώτερη πλαστικότητα εἶναι δεῖγμα τῶν καιρῶν. Ἡ χρωματικὴ κλίμακα δείχνει προτίμηση στοὺς γλυκεροὺς τόνους τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου, ὅμως δὲν προδίδει τέλεια τὴν παλιὰ παράδοση. Χρησιμοποιεῖ ἀκόμη τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας (a tempera) καὶ τὸ χυρσὸ βάθος καὶ ἡ ὀρθόδοξή του ἀντίληψη τὸν ἐμποδίζει ἀκόμη νὰ κάνει τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα πρὸς τὴ «νατουράλε», ὅπως λέει καὶ ὁ Διονύσιος, ζωγραφικῆ.

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι ἓνα τυπικὸ δείγμα τῆς τελευταίας βαθμίδας ἐξέλιξης μιᾶς Σχολῆς ποῦ θέλει νὰ ἐργασθῆ σύμφωνα πρὸς τὶς αἰσθητικὲς καὶ τεχνικὲς ἀρχὲς τῆς παράδοσης, μέσα σὲ περιβάλλον ὅμως καὶ σ' ἐποχὴ ὅπου χάθηκε ἡ πίστη πρὸς τὶς καθιερωμένους πνευματικὲς ἀξίες τοῦ μεσαιωνικοῦ Ἑλληνισμοῦ.

μοῦ ὑπέδειξε τὴν εἰκόνα αὐτὴ καὶ μοῦ παραχώρησε τὴ φωτογραφία.

⁴⁸) Πρὸβλ. A. M u n o z , L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferata, Rome 1906, fig. 28 καὶ 29. A. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ , Ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, Ἔπ. Ἐτ. Βυζ. Σπουδ. ΙΑ. 1938 σ. 201—206. Περὶ τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ, βλ. I. Π α π α δ η μ η τ ρ ί ο υ , Ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τοῦ Θ. Πουλάκη, Ἔπετ. Ἐτ. Βυζ. Σπουδ. ΙΔ'. 1938 , σ. 199 καὶ A. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ , Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, σ. 52 κέξ.

⁴⁹) Π. Μ α ρ ί ν ο υ , Γεο. Πλακωτὸς καὶ Ν. Δοξαράς, «Ἑλληνικά» τ. 11ος (1939), σ. 293—298 καὶ A. P r o c o p i o u , La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le 18e siècle. (Ἀθήναι) 1939, πίν. 11—12.

VII

Ἀπὸ τὶς ἀναλύσεις καὶ παρατηρήσεις πού ἐκθέσαμε ὡς τώρα θὰ μπορούσαμε νὰ συμπεράνομε σχετικὰ μὲ τὰ προβλήματα πού τέθηκαν στὴν ἀρχὴ τοῦ σημειώματος αὐτοῦ, ὅτι ἓνα σημαντικό μέρος τῶν Δυτικῶν ἐπίδρασεων προέρχεται κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὴ Ρώμη καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸ περίγυρο τοῦ μεγάλου ζωγράφου Ραφαήλ.

Εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴ γενικὴ αἰσθητικὴ ἀντίληψη τῶν Ἑλλήνων ὅτι οἱ καλλιτέχνες τοῦ 17ου καὶ 18ου, μᾶς ἐποχῆς δηλαδὴ ὅπου τὸ ἀνήσυχο Μπαρόκ κατακοῦσεν ὀλοένα καὶ πιὸ ὀρμητικὰ τὴν Εὐρώπη, αὐτοὶ διάλεξαν ἀπὸ τὰ Δυτικὰ πρότυπα κατὰ προτίμηση ἔργα τῆς κυρίως Ἀναγέννησης. Ἡ ἤρεμη καὶ ἰσορροπημένη σύνθεσός τους καὶ ἡ αἴσθησις τοῦ μέτρου, δηλαδὴ τὰ στοιχεῖα πού χαρακτηρίζουν μιὰ κλασσικὴ τέχνη, βρίσκονταν σὲ ἄρμονία μὲ τὴ μακροαῖων αἰσθητικὴ ἀντίληψη τοῦ βυζαντινοῦ καὶ μεταβυζαντινοῦ Ἑλληνα. Καὶ αὐτὴ, βέβαια, δὲν τοῦ ἐπέτρεπε νὰ αἰσθανθῇ τὸν ταραγμένο καὶ «ὑπόκενον ὄγκο» τοῦ Μπαρόκ. Αὐτὸ ἀληθεύει καὶ γιὰ τὸ σύγχρονο Ἑλληνα.

Ἐννοεῖται ὅτι αὐτὴ τὴν παρατήρησις δὲν πρέπει νὰ τὴν πάρομε ἀπόλυτα : ὑπάρχουν παραδείγματα ἐπίδρασης ἄμεσης καὶ ζωγράφων τοῦ Μπαρόκ, ὅπως δείχνει ἓνας πίνακας μὲ τὴ Βροφοκτονία στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, πού εἶχε γιὰ πρότυπο ἓνα ὁμόνυμο πίνακα τοῦ Rubens⁵⁰. Αὐτὰ ὅμως εἶναι σπάνια καὶ μεταγενέστερα.

Τὸ πρόβλημα τῆς στάσεως τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου ἀπέναντι στὴ νέα καλλιτεχνικὴ θεωρία τῆς Δύσης, εἶναι πολὺ σημαντικό, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ διαφωτισθῇ σήμερα ὀλότελα καὶ ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρές. Προσπάθησα στὴν ἀνάλυσιν τῶν ἔργων πού παρουσίασα νὰ τονίσω τὸ μετασηματισμὸ τῶν ἰταλικῶν προτύπων, πού πραγματοποιήθηκε πάντα σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές τῆς βυζαντινῆς αἰσθητικῆς παράδοσης, γιὰ τὸ νομίζω ὅτι μόνον μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ εἶναι δυνατὸ νὰ καθορισθῇ μὲ κάποιαν ἀκρίβεια τὸ εἶδος καὶ ὁ βαθμὸς τῆς ἑλληνικῆς ἀντίστασης στὸ ξένο στοιχεῖο.

Ἀπὸ τὶς μερικὲς παρατηρήσεις ἐτόλμησα νὰ βγάλω γενικώτερα συμπεράσματα γιὰ τὸ βαθμὸ τῆς ἀντίστασης αὐτῆς στὸ διάστημα ὀρισμένων χρονικῶν περιόδων. Ἔτσι τονίσθηκε ὅτι τὸν 16ο μπαίνουν μέσα στὶς βυζαντινὲς συνθέσεις μόνον λεπτομερειακὰ θέματα ἀπὸ τὴν Ἀναγέννησις, ἐνῶ ἀργότερα χρησιμοποιοῦνται ὀλόκληρες συνθέσεις.

Ἀκόμη διαπιστώθηκε ὅτι ὀρισμένα ἔργα μεγάλων ζωγράφων,

⁵⁰) Θεορὰ εὐχαριστῶ τὸν καθηγητὴ κ. Γ. Σωτηρίου, πού μοῦ ἔδειξε τὴν εἰκόνα. Βλ. ἄλλο παράδειγμα στὸν Millet, *Recherches*, p. 455, fig. 480.

όπου η εικονογραφία είχε ανανεωθεί με Ιταλικά θέματα, είχαν σημαντική επίδραση στη μετέπειτα εξέλιξη της εικονογραφίας.

Γενικότερα όμως εξακριβώθηκε ως τα μέσα του 18ου η συνειδητή πίστη στη βυζαντινή αισθητική και η πεισματική αντίσταση στη νέα αισθητική της Αναγέννησης που έρχονταν από τη Δύση. Η εξέλιξη όμως της ελληνικής αντίστασης δεν προχώρησε χωρίς δισταγμούς και όπισθοχωρήσεις. Η περίπτωση του Μυστικού Δείπνου του Δαμασκηνού ήταν διδακτική και από αυτή την άποψη, γιατί ο πίνακας αυτός του 16ου είναι πιο κοντά προς τη σύγχρονη Ιταλική ζωγραφική παρά οι τέσσερες εικόνες της Αποκαθήλωσης του επόμενου αιώνα. Χωριστό εξ άλλου πρόβλημα αποτελεί η διαφοροποίηση της αντίστασης αυτής μέσα στην ίδια χρονική περίοδο, πρόβλημα στενά δεμένο με το ζήτημα των σχολών της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, που ελπίζω να μπορέσω να εξετάσω αλλού.

Η φύση του θέματος με ανάγκασε να χρησιμοποιήσω τα πιο τολμηρά παραδείγματα για κάθε εποχή. Άρκει να θυμηθούμε ότι η Βρεφοκτονία της Λαύρας είναι από το σύνολο της επιβλητικής αυτής διακόσμησης σχεδόν η μόνη παράσταση, όπου διαπιστώθηκαν σημαντικές Ιταλικές επιδράσεις. Από αυτό φαίνεται ότι η πίστη στην παράδοση και η αντίδραση στα ξένα στοιχεία είναι πιο πλατειά και πιο καθολική απ' ό,τι θα μπορούσε κανείς να φαντασθή, αν βασιζόνταν μόνο στα παραδείγματα που δημοσιεύονται εδώ.

Το φαινόμενο αυτό, που είναι μοναδικό στην ιστορία της Ευρωπαϊκής τέχνης της εποχής αυτής, δεν ερμηνεύεται μόνο από λόγους εθνικούς και θρησκευτικούς αλλά και από το γεγονός, ότι την ώρα που η επαναστατική τέχνη της Αναγέννησης απλώνεται ορμητικά και φτάνει ως την Κρήτη, η ντόπια ζωγραφική είχε κατορθώσει με το συντηρητισμό της να έχει απόλυτη αδιάρκειά σε όλα της τα στοιχεία : η εικονογραφία ήταν καθορισμένη με ακρίβεια και τα προβλήματα της μορφής, του χρώματος, του φωτός, του χώρου όσο και τα τεχνικά ζητήματα είχαν βρει λύσεις, που με την αδιάκοπη πείρα είχαν φτάσει σε αξιόλογο βαθμό τελειότητας⁵¹.

Έκτος από αυτό, τον ελληνικό μεταβυζαντινό κόσμο εξακολουθούσαν να κατευθύνουν οι ίδιες πνευματικές αξίες του Βυζαντίου, ώστε δεν ήταν αναγκαία εδώ μια θεμελιακή ανανέωση των εκφραστικών του μέσων, τέτοια που ζήτησε στη Δύση το νέο πολιτιστικό ρεύμα της Αναγέννησης.

⁵¹) Βλ. και M i l l e t, Recherches, σ. 662.

29

- + Μακρόν
- + Συγγών
- Τριπλήριος
- + Κεφίτιος
- Λαφειδός
- + Βαροβίτιος
- Κινταλίδος
- Θορυβικός
- Μυθός
- Φλαυρός
- + Κολύβος
- (Μυθικός)
- + Χελιδόνος
- + Κηρύκος
- Ξύπινος
- Βαρυχά
- + Ζαυρός
- Κολύβος
- + Οξύς
- + Τροχιδόνος
- Οξύς
- Τροχιδόνος
- Κολύβος
- Οξύς
- + Κακόπος

BI
 ΤΕΛΛΟΓΑ
 ΤΕ