

Ο ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ  
ΥΠΟ ΞΕΝΗ ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ  
1453-1821  
ΤΟΜΟΣ 10



© ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

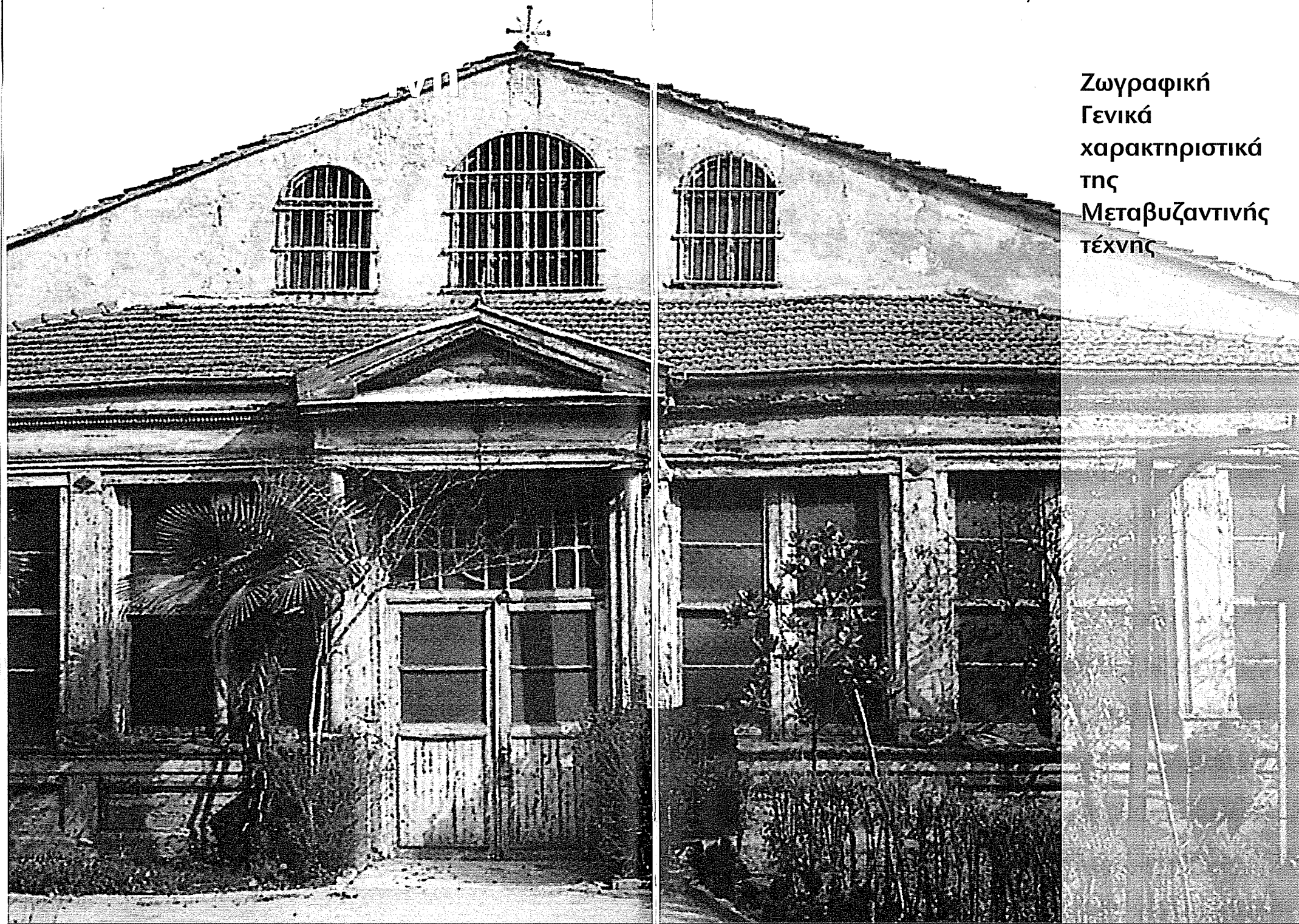
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΑΡΙΘ. ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ ..... 9814 / 2006

ΑΡΙΘ. ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗΣ .....

ISBN: 960-6669-20-3

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΔΟΜΗ» Α.Ε.



Ζωγραφική  
Γενικά  
χαρακτηριστικά  
της  
Μεταβυζαντινής  
τέχνης

# Γενικά χαρακτηριστικά της μεταβυζαντινής τέχνης

Η μεταβυζαντινή τέχνη, όπως δηλώνει η λέξη, προσδιορίζεται από την τέχνη της προηγούμενης περιόδου, δηλαδή τη βυζαντινή. Ουσιαστικά, λοιπόν, εκλαμβάνεται ως προέκταση της τέχνης του Βυζαντίου, κατά κάποιον τρόπο ένα *Βυζάντιο μετά το Βυζάντιο*. Τα συμβατικά χρονικά της όρια προσδιορίζονται αφενός από την Άλωση της Πόλης (1453) και αφε-



Ο καταποντισμός της Κωνσταντινούπολης από το εικονογραφημένο χειρόγραφο του Γεώργιου Κλόβιτς «Οι χρησμοί του Λεόντος του Σοφού» (1575).

τέρου από την ίδρυση του ελληνικού κράτους (1830). Φυσικά, το μεγαλύτερο μέρος του ελληνισμού βρισκόταν ήδη υπό ξένη κυριαρχία αρκετά χρόνια πριν πέσει η πρωτεύουσα της *Ρωμανίας*, ενώ τα σύνορα της Ελλάδας του 1830 άφηναν τους περισσότερους Έλληνες στην οθωμανική επικράτεια. Η μακράιώνη λάμψη της βυζαντινής τέχνης, που στη συνείδηση των υπό ξενική κυριαρχία ορθόδοξων ήταν καθαγιασμένη και βαθιά συνδεδεμένη με την ορθόδοξη πίστη και τη «καμένη βασιλεία», δεν ήταν δυνατόν να οβηθεί με την Άλωση. Από εκεί πηγάζει και η εμμονή στα βασικά μορφολογικά χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής (και μάλιστα της ζωγραφικής), κάτι που παρατηρείται όχι μόνο μεταξύ των τουρκοκρατούμενων πληθυσμών, αλλά και μεταξύ των Ελλήνων που ζούσαν στις λατινοκρατούμενες περιοχές, τα Επτάνησα, την Κρήτη αλλά και την Κύπρο, η οποία δοκίμασε νωρίτερα (1570) τον οθω-

## Ζωγραφική

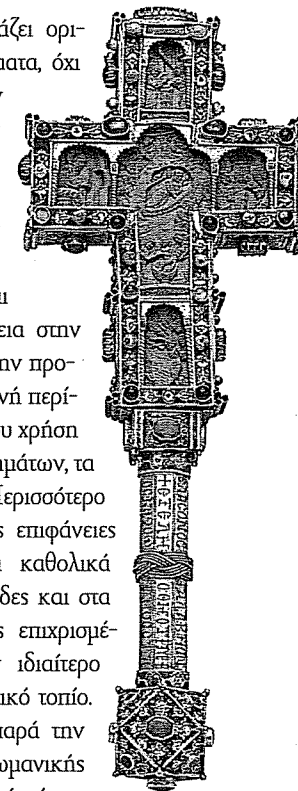
μανικό ζυγό. Αν και ο όρος «μεταβυζαντινή τέχνη» θεωρητικά αφορά στο σύνολο των μορφών τέχνης των ορθόδοξων πληθυσμών που κάποτε αποτελούσαν τμήμα της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, έχει επικρατήσει να προσδιορίζει, κατά κύριο λόγο, την τέχνη που συνδέεται με τη λατρεία. Και αυτό γιατί η Εκκλησία, με τον οικουμενικό πατριάρχη επικεφαλής (*millet basi*) του ορθόδοξου γένους (*μυδάειού*), κατείχε κεντρικό ρόλο στην κοινωνική και πνευματική ζωή των κατακτημένων πληθυσμών. Άλλωστε, ο μέγιστος όγκος έργων τέχνης από την περίοδο αυτή έχει χαρακτήρα θρησκευτικό-εκκλησιαστικό. Η δεσπόζουσα αυτή θέση της Εκκλησίας δεν αμφισβητήθηκε μέχρι την εμφάνιση του κινήματος του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, τον ύστερο 18ο αιώνα, το οποίο, πάντως, και κληρικούς είχε μεταξύ των εκπροσώπων του και αντίσταση ιδεολογική συνάντηση, αλλά και δεν θα μπορούσε, εκ των πραγμάτων, να εκκοσμικεύσει πλήρως τις ρωμαϊκές κοινότητες.

### Μεταβυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική

Για τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική, η περίοδος από την Άλωση μέχρι περίπου το 1700, αποτελεί, για τις περιοχές υπό οθωμανική κυριαρχία, συνέχεια της Υστεροβυζαντινής περιόδου. Είναι αυτονόητο ότι η αρχιτεκτονική της

κάθε περιοχής παρουσιάζει ορισμένα ιδιαίτερα γνωρίσματα, όχι μόνο όσον αφορά στην τυπολογία, αλλά και σε σχέση με την όψη των κυρίων. Στους περισσότερους μεταβυζαντινούς ναούς της τουρκοκρατούμενης Ελλάδας είναι χαρακτηριστική η αμέλεια στην τοικοποιία σε σχέση με την προηγηθείσα Υστεροβυζαντινή περίοδο, η μικρή έως καθόλου χρήση κεραμοπλαστικών κοσμημάτων, τα μικρότερα ανοίγματα. Περισσότερο επιμελημένες εξωτερικές επιφάνειες συναντούμε σε μεγάλα καθολικά μονών, ενώ στις Κυκλάδες και στα Δωδεκάνησα οι λευκές επιχρισμένες όψεις δίνουν έναν ιδιαίτερο τόνο στο άνυδρο νησιωτικό τοπίο. Ενδιαφέρον είναι ότι, παρά την έντονη παρουσία της οθωμανικής αρχιτεκτονικής στα αστικά κέντρα και παρά το γεγονός ότι οι χριστιανοί πρωτομάστορες σχεδίαζαν συχνά και τζαμιά, τα ισλαμικά δάνεια στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική είναι όντως δευτερεύοντα (π.χ. κάποια οξυκόρυφα ή τεθλασμένα τόξα). Οθωμανικές επιρροές στην τυπολογία συνιστούν κάποιοι μικροί τρουλαίοι ναοί, κυβικές σχεδόν μορφές, ίσως και ο εξαγωνικός ναός της μονής Παντοκράτορα στη Ραφήνα.

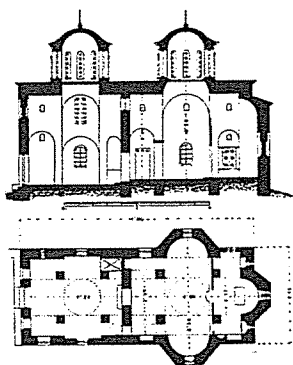
Η μεγάλη ποικιλία τύπων χαρακτηρίζει τη μεταβυζαντινή αρχιτε-



Σταυρός ευλογίας από ξύλο, διακοσμημένος με ασήμι, επικρυσώματα, σμάλτα, τρκουάζ και μαργαριτάρια-κατασκευάστηκε από τον χρυσοκόο Ιωάννη του Φράγγε σε θεσσαλικό εργαστήρι, έργο του 1593-1615 (Μονή Ιβήρων, Άγιον Όρος).

## Ζωγραφική

Τομή και κάτοψη τρίκογχου σταυροειδούς ναού με τρούλο, 1541/2 (Καθολικά μονής Βαρλαάμ, Μετέωρα).



κτονική. Στην ηπειρωτική Ελλάδα, οι περιορισμοί του κατακτητή έχουν ως αποτέλεσμα τρουλαίοι ναοί να ανεγείρονται ουσιαστικά μόνο στις μονές, ενώ για τους ενοριακούς ναούς επικρατεί ο τύπος της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής ή και του μονόκωρου ξυλόστεγου ναού. Ο τύπος της ξυλόστεγης βασιλικής απαντά και σε καθολικά μονών της κεντρικής και βόρειας Ελλάδας, όπου δεν είναι άγνωστη επίσης η καμαροσκέπαστη βασιλική (μονή Φιλανθρωπινών στα Γιάννενα). Αθηναϊκή ιδιαιτερότητα αποτελεί η μονόκλιτη ή τρίκλιτη καμαροσκέπαστη βασιλική με τεταρτοσφαιρία στις δύο απολήξεις του κεντρικού κλίτους (Παντάνασσα στο Μοναστηράκι, μετόχι Παναγίου Τάφου κ.ά.). Ο «κλασικός» βυζαντινός τύπος του τετρακλόνιου σταυροειδούς τρουλαίου ναού συνεχίζει την ιστορική του διαδρομή και στους μετὰ την Άλωση χρόνους, κυρίως σε μονές της νότιας Ελλάδας με ιδιαίτερη

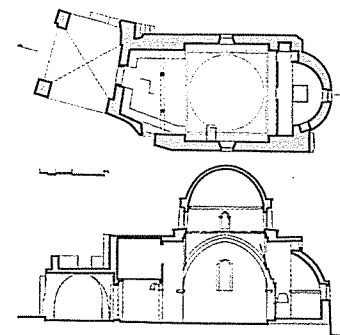
συχνότητα στην Πελοπόννησο (μονή Ταξιάρχων Αγίου κ.ά.). Συναντάται όμως και στις Κυκλάδες, όπου χρησιμοποιείται και για ενοριακούς ναούς. Επιβιώνει, επίσης, ο δικλόνιος σταυροειδής με τρούλο (π.χ. Αγία Τριάδα Μετεώρων), ενώ δεν λείπουν οι σταυρεπίστεγοι ναοί ή (σπάνια) ναοί με τρουλοκαμάρα. Ο σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλο και δύο κόγχες (χορούς) εκατέρωθεν, ο λεγόμενος *αδωνικός τρίκογχος*, γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής σε μοναστήρια του Αγίου Όρους, της κεντρικής Ελλάδας, της Σάμου κ.ά. Άλλοτε, σε μοναστήρια της κεντρικής Ελλάδας ή των νησιών (Σάμος, Σέριφος κ.ά.) προτιμάται ο απλός τρίκογχος τρουλαίος ναός (δηλαδή χωρίς κίονες ή πεσσούς στο εσωτερικό). Υφίσταται επίσης ο ακόμη απλούστερος τύπος του μονοκαμάρου τρουλαίου, ναού (ή, αλλιώς, τρουλλαίας μονόκλιτης βασιλικής), ιδιαίτερα συχνός στα κυκλαδονήσια. Γενικά στα Δωδεκάνησα και στις Κυκλάδες γίνεται ευρεία χρήση της καμάρας, όμως ο συνηθέστερος τύπος ναού στο νότιο Αιγαίο είναι ο επιπεδόστεγος (στις Κυκλάδες βρίσκουμε και δίκογχες επιπεδόστεγες μονόκλιτες βασιλικές). Ιδίως από το β' μισό του 17ου αιώνα και εξής, όταν οι οικονομικές συνθήκες στα νησιά γίνονται πιο ευνοϊκές, θα ανεγερθεί πλήθος τέτοιων ταπεινών μνημείων λαϊκής ευσέβειας.

Στις περιοχές που υπάγονται στη

## Ζωγραφική

Γαλινοτάτη Δημοκρατία και υπόκεινται στην πολιτισμική της επιρροή συναντούμε δυτικά αρχιτεκτονικά μορφολογικά στοιχεία άγνωστα στον υπόλοιπο ελληνισμό, και αυτό όχι μόνο στην κοσμική αρχιτεκτονική. Στην Κρήτη είναι χαρακτηριστική η εφαρμογή εισηγμένων από την Ιταλία αναγεννησιακών προτύπων, όπως για παράδειγμα στην πρόσοψη της δίκλιτης βασιλικής της μονής Αρκαδίου, ενώ στα Επτάνησα κυριαρχεί η μονόκλιτη βασιλική με θυρώματα και άλλα στοιχεία ιταλικής πρέλευσης. Ένα άλλο δυτικής προέλευσης στοιχείο, τα γοθτικά οζυκόρυφα τόξα, συνηθίζονται στην αρχιτεκτονική της Κύπρου ενταγμένα σε καμαροσκέπαστη βασιλική ακόμη και μετά την κατάληψη του νησιού από τους Οθωμανούς.

Κατά την τελευταία περίοδο της ξενικής κυριαρχίας, μετά το 1700, εκτός από τη συνέχεια προϋπαρχόντων αρχιτεκτονικών τύπων, παρατηρείται εμπλουτισμός της αρχιτεκτονικής μορφολογίας. Ενδεικτικό των νέων κοινωνικών εξελίξεων είναι και το ότι γνωρίζουμε πλέον κάποια ονόματα αρχιτεκτόνων. Ως αρχιτέκτων αυτοπροσδιορίζεται και ο *βασιδικός κάδρας* Κωνσταντίνος από τους Επιβάτες της Θράκης, που σχεδιάζει το περίφημο Λαλελί τζαμί στην Πόλη (1760), λίγο πριν αναλάβει το νέο καθολικό της μονής Ξηροποτάμου. Ένα ενδιαφέρον φαινόμενο, επίσης



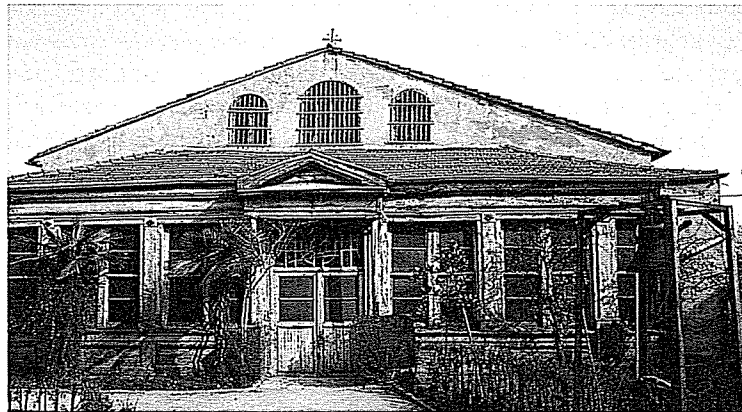
Κάτοψη και τομή μονόκλιτης τρουλλαίας βασιλικής στο Αιγαίο, 1790 (Άγιος Γεώργιος, κάστρο Αστυπάλαιας).

συνδεδεμένο με τους νέους καιρούς, είναι η τεράστια εξάπλωση της βασιλικής, όχι μόνο της ξυλόστεγης (κατά κανόνα τρίκλιτης), αλλά και της καμαροσκέπαστης. Έχει διατυπωθεί ακόμη η άποψη ότι πρόκειται για μία ενσυνείδητη στροφή στα πρότυπα των «αρχαίων εκκλησιών», κατά την έκφραση του πατριάρχη Καλλινίκου Δ' (†1792). Όπως και να είναι, χάρη στις ευνοϊκές οικονομικές συνθήκες που διαμόρφωσε η ανάπτυξη του εμπορίου, πλήθος νεόδμητων και συχνά εντυπωσιακών βασιλικών κοσμούν τις κοινότητες των Ρωμίων στη Θεσσαλία, στην Ήπειρο, στη Μακεδονία, στο Ανατολικό Αιγαίο, στην Κωνσταντινούπολη, στη Μικρά Ασία. Σε αρκετές περιπτώσεις πρόκειται για τρουλαία και, σπανιότερα, για πολύτρουλη βασιλική. Έξοχο παράδειγμα τρίκλιτης βασιλικής με τρούλο είναι η Φανερωμένη της Σαλαμίνας, όπου τα πλάγια κλίτη στεγάζονται με σειρά ημισφαιρικών θόλων (φουρ-

## Ζωγραφική

νικά). Το τελευταίο στοιχείο χρησιμοποιείται ευρέως σε καμαροσκέπαστες βασιλικές της ύστερης τουρκοκρατίας. Στο δυτικό άκρο των βασιλικών υπάρχει συνήθως γυναικωνίτης, ενώ συννηθισμένη είναι η ύπαρξη στοάς ή στοών προσαρτημένων στο κτίριο. Εκκλησίες που χτίζονται στην Πελοπόννησο κατά τη Β' ενετοκρατία (1685-1715) χαρακτηρίζονται από έντονες δυτικές στυλιστικές και μορφολογικές επιδράσεις (γείσα, στρογγυλοί φεγγίτες, κ.ά.). Εντυπωσιακοί είναι οι κομψοί τρουλαίοι ναοί της Μάνης με τα περίτεχνα πυργοειδή καμπαναριά τους. Το πνεύμα του «όψιμου οθωμανικού μπαρόκ» του προκωρημένου 18ου αιώνα θα επηρεάσει και την αρχιτεκτονική, εκκλησιαστική και κοσμική, ειδικά στο Άγιον Όρος και στα αστικά κέντρα της βόρειας Ελλάδας και της Μικράς Ασίας, με απόηχο που φτάνει μέχρι το Αιγαίο. Χαρακτηριστικό της εποχής είναι και τα

μαρμάρινα θυρώματα σε τύπους που ποικίλλουν ανάλογα με την περιοχή (Άγιον Όρος, νησιά Αιγαίου, Πελοπόννησος κ.α.), όπως και η πρόσληψη από τη ναοδομία πολλών στοιχείων της λαϊκής κοσμικής αρχιτεκτονικής. Ήδη από τον 18ο αιώνα, σε ναούς της νότιας Ελλάδας, παρατηρείται η πρόσληψη κάποιων κλασικιστικών μορφολογικών στοιχείων, με αποκορύφωμα την αρχική πρόσοψη της Ευαγγελίστριας Τήνου, εκλεκτιστικό και νεωτεριστικό έργο του αρχιμάστορα Ευστράτου Σμυρναίου (1823-1830). Βέβαια, είναι ευνόμοτο ότι στις μικρές αγροτικές κοινότητες η μορφολογία στη ναοδομία είναι απλούστερη και περιορίζεται στα στοιχειώδη. Οι τάσεις των αρχών του 19ου αιώνα θα συνεχιστούν στις περιοχές που παραμένουν εκτός του ελληνικού κράτους το 1830. Αντίθετα, η ναοδομία στην ελεύθερη Ελλάδα θα ακολουθήσει στη διάρκεια του 19ου αιώνα δια-



Τρίκλιτη αστική βασιλική του 18ου αιώνα που οικοδομήθηκε το 1730 από τον περίφημο κάλφα Ζήση και ανακαινίστηκε το 1835 (Άγιος Δημήτριος Καναβός, Ξυλόπορτα, Κωνσταντινούπολη).

## Ζωγραφική

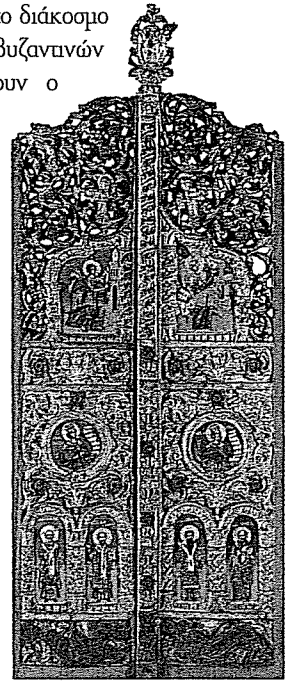
φορητική πορεία, η οποία θα φέρει έντονη τη σφραγίδα κυρίως του νεοκλασικισμού, αλλά και του νεορωμανικού στυλ και άλλων δυτικοευρωπαϊκών επιρροών, παράλληλα βέβαια με τα καταγόμενα από τη βυζαντινή παράδοση στοιχεία.

### Μεταβυζαντινή γλυπτική, αργυροχοΐα, κεντητική

Βασικό συμπληρωματικό στοιχείο του μεταβυζαντινού ναού είναι το ξυλόγλυπτο τέμπλο, που, κατά κανόνα, θα διαδεχθεί το μαρμάρινο βυζαντινό εικονοστάσι. Τα κρητικά εργαστήρια ξυλογλυπτικής, ήδη από τον 16ο αιώνα, κατασκευάζουν τέμπλα με έξεργο ανάγλυφο, υιοθετώντας μορφολογικά στοιχεία ενετικής προέλευσης και οι Κρητικοί *ταγαδόροι* είναι εξίσου περιζήτητοι με τους συμπατριώτες τους ζωγράφους. Η τάση προς το έξεργο ανάγλυφο αρχίζει σταδιακά να παρατηρείται από τον 17ο αιώνα και εξής και στην ηπειρωτική Ελλάδα. Στη διάρκεια του επόμενου αιώνα τα τέμπλα γίνονται πιο ψηλά και πιο σύνθετα, το ανάγλυφο όλο και πιο έξεργο, πλησιάζοντας το ολόγλυφο, τα μοτίβα πληθαίνουν και το χρυσώμα θα καλύψει όλη την επιφάνεια. Μέσα στο γενικότερο καλλιτεχνικό πνεύμα της εποχής, η αισθητική μπαρόκ θα εισχωρήσει και στο ξυλόγλυπτο τέμπλο. Παράδοση ξυλογλυπτικής δημιουργείται, εκτός από την Κρήτη, στη Χίο, στην Ήπειρο, στη Μακε-

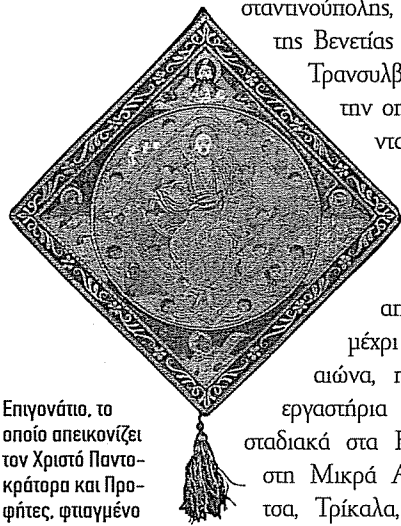
δονία κ.α. Τον ξυλόγλυπτο διάκοσμο των επισομότερων μεταβυζαντινών εκκλησιών συμπληρώνουν ο δεσποτικός θρόνος και τα προσκυνητήρια, συχνά με ένθετο διάκοσμο. Σε αρκετά μοναστικά κέντρα ασκείται η μικρογλυπτική σε ξύλο, για κατασκευή σταυρών ευλογίας, εγκολπίων κ.ά. Τον 18ο αιώνα γνωρίζει ανάπτυξη και η μαρμαρογλυπτική, στην οποία επιδιόονται εργαστήρια της Χίου και των Κυκλάδων. Τα μαρμάρινα τέμπλα αποτελούν ιδιαίτερο γνώρισμα των κερκυραϊκών ναών. Σε μερικές περιοχές και νησιά συνηθίζεται ανάγλυφες λαϊκότροπες εικόνες να κοσμούν την πρόσοψη εκκλησιών. Στα έργα χιακών εργαστηρίων απαντούν παραδοσιακά θέματα ενσωματωμένα σε ένα κλίμα «οθωμανικού μπαρόκ», όπως συμβαίνει στα θωράκια της φιάλης της μονής Ξηροποτάμου (1783).

Τεράστιος –και ανεπαρκώς ακόμα γνωστός– είναι ο όγκος των μεταβυζαντινών αργυρών εκκλησιαστικών αντικειμένων (ποτήρια, δίσκοι, θυματήρια, καλύμματα Ευαγγελίων, λειψανοθήκες, ριπίδια κ.ά.). Η εκκλησιαστική αργυροχοΐα αρχικά συνδέεται με εργαστήρια της Κων-



Ξυλόγλυπτο θρόνος του 18ου αιώνα (Συλλογή Γεωργίου Τσολοζή).

## Ζωγραφική



Επιγονάτιο, το οποίο απεικονίζει τον Χριστό Παντοκράτορα και Προφήτες, φτιαγμένο από την κεντήστρα Δεσποινέτα το 1689 (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα).

σταντινούπολης, της Ρωσίας, της Βενετίας και ιδίως της Τρανσυλβανίας, από την οποία προέρχονται πάμπολλα αφιερώματα σε ελληνικές μονές. Αργότερα, από τον 17ο μέχρι και τον 19ο αιώνα, πολλά τοπικά εργαστήρια εμφανίζονται σταδιακά στα Βαλκάνια και στη Μικρά Ασία (Στεμνίτσα, Τρίκαλα, Καλαρρύτες, Κρούσοβο, Άγιον Όρος, Σινώπη, Σμύρνη κ.α.).

Η χρυσοκεντηκιά, «ζωγραφική της βελόνας» με μεγάλη παράδοση στο Βυζάντιο, θα γνωρίσει ιδιαίτερη ανάπτυξη και ανανέωση από τον ύστερο 17ο αιώνα και εξής. Φημισμένα εργαστήρια υπάρχουν στην Κωνσταντινούπολη (όπου και οι κεντήστρες Δεσποινέτα του Αργύρη, Μαριώρα, Σοφία, Ευσεβία κ.ά.), αλλά και στην Τραπεζούντα, στη Σινώπη, στο Άγιον Όρος (όπου μαθήτευσε ο πληθωρικός Βαλκάνιος πολυτεχνίτης Χριστόφορος Ζεφάρ), με την Κρήτη (όπου όπως και στα Επάνησα υφίσταται παλαιότερη παράδοση στην κεντηκιά) κ.α. Επιτάφιοι, άμφια, διακοσμικά πέπλα και άλλα πολύτιμα υφάσματα εκκλησιαστικής χρήσης μαρτυρούν το υψηλό επίπεδο της τέχνης των εργα-

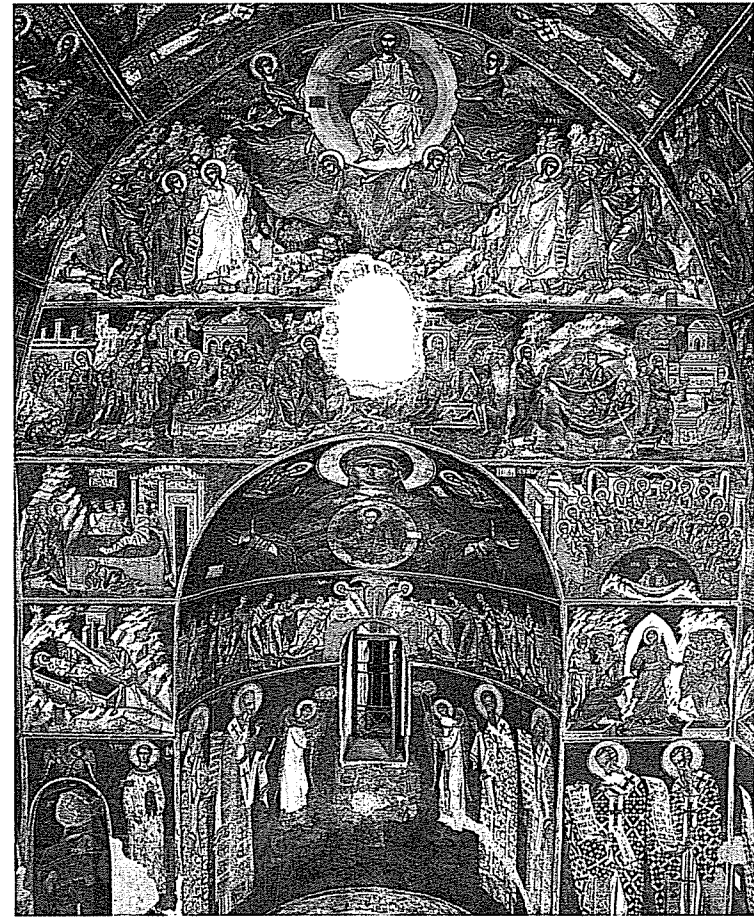
στηρίων αυτών. Στα έργα κεντηκιάς και αργυροχρυσοχόιας ενσωματώνονται γόνιμα καλλιτεχνικές επιδράσεις με προέλευση τόσο από την Ανατολή όσο και από τη Δύση.

### Μεταβυζαντινή ζωγραφική: Γενικά χαρακτηριστικά

Η μεταβυζαντινή ζωγραφική έχει ως ενοποιητικό χαρακτήρα την προσήλωση στις βασικές αρχές της βυζαντινής τέχνης. Ως εκ τούτου, είναι τέχνη λειτουργική, στενά συνδεδεμένη με το δόγμα και τη λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας και επειδή αποσκοπεί στην εικαστική διατύπωση του καθαγιασμένου προσώπου, του αγίου, η τεχνοτροπία της είναι γραφική και όχι πλαστική, κατά την έκφραση του Π. Μιχελί. Εξακολουθεί, λοιπόν, και η μεταβυζαντινή τέχνη να αρνείται τη φυσιοκρατική αναπαράσταση. Είναι χαρακτηριστικό ότι, εκεί όπου το πολιτιστικό κλίμα ευνοεί την εισαγωγή νατουραλιστικών στοιχείων στην ορθόδοξη ζωγραφική (όπως είναι η περίπτωση των Ιονίων νήσων), αυτό γίνεται επιλεκτικά, ενώ ταυτόχρονα διατηρούνται κάποια βασικά γνωρίσματα της βυζαντινής τέχνης, όπως η μη φυσιοκρατική απόδοση των προσώπων.

Η μεγαλύτερη ή μικρότερη αναφορά της μεταβυζαντινής τέχνης στη βυζαντινή (1204-1453), δεν καταργεί την

## Ζωγραφική



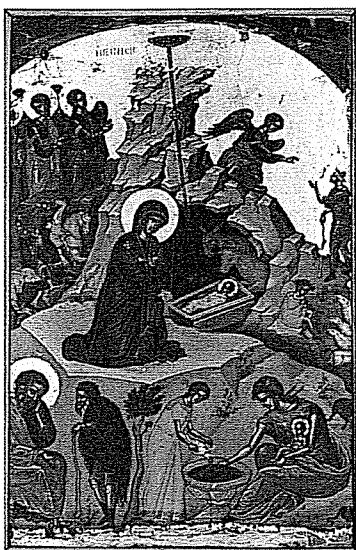
Τοιχογραφίες από την πρώτη και δεύτερη φάση διακόσμησης (1531/2 και 1542, αντίστοιχα) στο ιερό του καθολικού της μονής Φιλανθρωπώνων στα Ιωάννινα.

πολυμορφία στους κόλπους της. Αυτό δεν αφορά μόνο στη διαχρονική εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, αλλά και στην ταυτόχρονη ύπαρξη διαφορετικών τάσεων και σχολών. Η έλλειψη κάποιου κέντρου διαμόρφωσης και εκπόρευσης των βασικών καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως ήταν η Κωνσταντινούπολη στη

Βυζαντινή αυτοκρατορία, ευνοεί την πολυμορφία. Για την ίδια την οθωμανική πλέον Κωνσταντινούπολη υπάρχουν στοιχεία που πείθουν πως ασκήθηκε εκεί η εκκλησιαστική ζωγραφική ήδη από τον 16ο αιώνα (ο περίφημος Κρητικός ζωγράφος Τζώριτζης αναφέρεται σε κώδικα της μονής Δουσίκου ότι προέρχεται «έκ

## Ζωγραφική

Φορητή εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη (1546) που αναπαριστά τη Γέννηση (Μονή Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος).



κάστρου Κωνσταντινούπολις»), ο ρόλος της όμως στη διαμόρφωση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής φαίνεται να μην είναι ουσιαστικός μέχρι τον 18ο αιώνα. Η Κρήτη θα επηρεάσει αποφασιστικά την εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα, χωρίς όμως να μπορεί ο ρόλος της να συγκριθεί με αυτόν που έπαιξε η πάλαι ποτέ πρωτεύουσα της Ρωμανίας. Θα μπορούσαμε να πούμε, πολύ σχηματικά, ότι η επιρροή της Κρητικής Σχολής γίνεται περισσότερο αισθητή στα Επτάνησα, στο νότιο Αιγαίο και στη νότια ηπειρωτική Ελλάδα, ενώ στη βόρεια και στη δυτική Ελλάδα επιβιώνει σε σημαντικό βαθμό η παράδοση της υστεροβυζαντινής ζωγραφικής, και μάλιστα αυτή της Μακεδονίας, εκφραζόμενη

μέσα από έργα διαφορετικών τάσεων και άνισης ποιότητας. Από την άλλη, στο Άγιον Όρος και στη Θεσσαλία, όπου θα φιλοτεκνηθούν από Κρητικούς μεγάλα σύνολα τοιχογραφιών, συναντώνται και οι δύο παραδόσεις. Ακόμη μεγαλύτερη πολυμορφία συναντούμε στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 18ου αιώνα, περίοδο σημαντικών κοινωνικών και πολιτισμικών εξελίξεων και ιδεολογικών ζυμώσεων. Ειδικά το β' μισό του 18ου αιώνα, το διακοσμικό πνεύμα του «όψιμου οθωμανικού μπαρόκ» θα διαποτίσει την εκκλησιαστική τέχνη και θα ανοίξει τον δρόμο προς το τέλος της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Η ενσυνείδητη, όμως, απόρριψη κάθε βυζαντινού στοιχείου στη θρησκευτική ζωγραφική θα συμβεί στα Επτάνησα του 18ου αιώνα. Η απομάκρυνση της θρησκευτικής-εκκλησιαστικής ζωγραφικής από τη βυζαντινή –και μεταβυζαντινή– αισθητική θα προσλάβει επίσημο χαρακτήρα μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους (1830).

Η μεταβυζαντινή εικονογραφία βασίζεται σε υστεροβυζαντινά-παλαιολόγεια πρότυπα, όπως και το σύστημα ιστόρησης του μεταβυζαντινού ναού βασίζεται σε αυτό της παλαιολόγειας περιόδου. Οι Κρητικοί ζωγράφοι θα συμβάλλουν στην αποκρουστικότητα και διάδοση πολλών υστεροβυζαντινών εικονογραφικών τύπων αλλά και στη διάδοση της βασικής δομής

του εικονογραφικού προγράμματος για τρουλαίους ναούς. Οι ίδιοι, παράλληλα, θα μπολιάσουν την ορθόδοξη εικονογραφία με δυτικούς τύπους και μοτίβα. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του μεταβυζαντινού ναού συνεχίζεται ο εμπλουτισμός σε σκηνές, κάτι που χαρακτηρίζει ήδη τη ζωγραφική του 13ου και 14ου αιώνα, και η απεικόνιση του κειμένου του *Ευαγγελίου* γίνεται συχνά εξαιρετικά αναλυτική. Προϋπάρχοντες κύκλοι, όπως ο Ακάθιστος, ιστορούνται πλέον συχνότερα, ενώ εμφανίζονται και νέοι θεματικοί κύκλοι, όπως αυτός της *Αποκάδυσης του Ιωάννη*, βασισμένος σε δυτικά χαρακτηριστικά. Η τάση προς ανάλυση παίρνει μεγάλες διαστάσεις τον 18ο αιώνα, συνδυασμένη και με διδασμο (για παράδειγμα, ιστορούνται οι Παραβολές). Η αύξηση της επιρροής των εκκλησιαστικών ακολουθιών (αισθητή ήδη στην ύστερη περίοδο της βυζαντινής ζωγραφικής) δεν αφορά μόνο στη θεματολογία. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι απεικονίσεις των ευαγγελικών περικοπών της πασχάλιας περιόδου διατάσσονται όλο και πιο συχνά σύμφωνα με τον λειτουργικό χρόνο του Πεντηκοσταρίου και όχι σύμφωνα με τον ιστορικό χρόνο της *Καλής Διαθήκης*. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί και η απεικόνιση νεομαρτύρων με τοπικές ενδυμασίες σε ναούς της ηπειρωτικής Ελλάδας. Η μορφή του νεοφανούς αγίου γίνεται «παρά-

δειγμα ύπομονης, εις όλους τους ορθοδόξους όπου τυραννούνται υποκάτω εις τον ζυγόν της αίχμαλωσης» (*Νέον Μαρτυρολόγιον*, 1794).

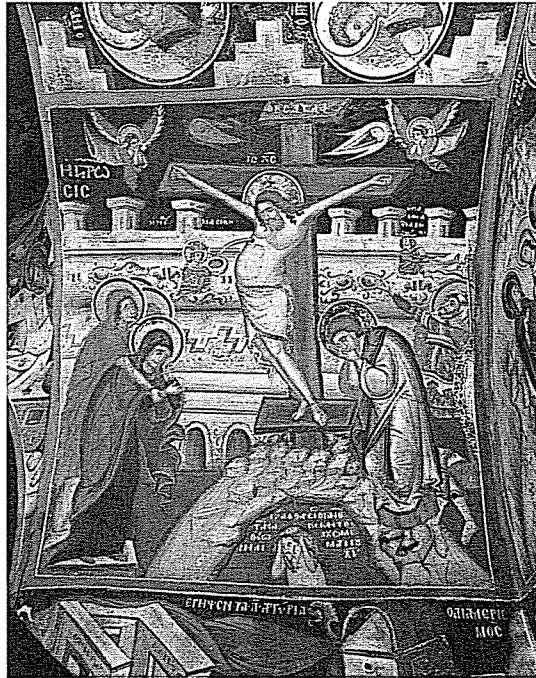
Για τους φορείς της μεταβυζαντινής ζωγραφικής γνωρίζουμε στην πραγματικότητα πολύ λίγα, όσα μας επιτρέπουν οι κτητορικές επιγραφές, με εξαίρεση τους Κρητικούς ζωγράφους, για τους οποίους τα νοταρικά έγγραφα της ενετοκρατούμενης Κρήτης, που σώζονται στη Βενετία, παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες. Στη μεταβυζαντινή περίοδο δεν είναι σπάνια η αναγραφή του ονόματος του καλλιτέχνη στην κτητορική επιγραφή, κάτι που αρχίζει να εμφανίζεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική. Υπάρχουν όμως και πάμπολλα ανυπόγραφα σύνολα τοιχογραφιών. Αυτό συμβαίνει ακόμη και με τους Κρητικούς ζωγράφους (όπως στους ναούς των οποίων οι τοιχογραφίες αποδίδονται στον Τζώρτζη), αν και οι τελευταίοι, κατά τα πρότυπα των συναδέλφων τους της Αναγέννησης, θέτουν συχνά την υπογραφή τους ακόμη και σε φορητές εικόνες. Δεν είναι χωρίς κοινωνιολογικό ενδιαφέρον, επίσης, ότι πολλοί από τους ζωγράφους είναι έγγαμοι ιερείς (μερικοί μάλιστα οφφικιούχοι), ιερομόναχοι, μοναχοί, ενώ έχουμε και λιγοστά παραδείγματα επισκόπων αγιογράφων. Ο μητροπολίτης Μυρέων Ματθαίος, διαπρεπής Ηπειρώτης, λόγιος (†1624), θα αποτελέσει έναν από τους παραγωγικό-

## Ζωγραφική

τερους γραφείς και μικρογράφους στο λυκόφως της μακραίωνης παράδοσης της ζωγραφικής χειρογράφων. Οι ζωγράφοι στην ηπειρωτική Ελλάδα αλλά και πολλοί ζωγράφοι στα νησιά, δουλεύουν συνήθως και την τοιχογραφία και τη φορητή εικόνα.

Οι δωρητές της ιστορίας των εκκλησιών μπορεί να είναι μεμονωμένα άτομα, συνήθως τοπικοί άρχοντες, ενίοτε και κληρικοί, όπως ο πρώην Βεροίας Νεόφυτος (καθολικό Μεγίστης Λαύρας). Μπορεί όμως να πρόκειται για συλλογική χορηγία, ομάδας λαϊκών ή μεκτής ομάδας λαϊκών και κληρικών ή και του συνόλου της κοι-

Τοιχογραφία που αναπαριστά τη Σταύρωση (1483) στο παλαιό καθολικό στη μονή Μεγάλου Μετεώρου.



νότιας. Κάποτε, οι ανώνυμοι ενορίτες αναφέρονται απλώς ως *μαχαλιώτες* (Άγιος Γεώργιος και Άγιοι Απόστολοι Αγιάς). Στις περιπτώσεις των μοναστηριακών ναών, χορηγοί είναι είτε η αδελφότητα ως σύνολο (οπότε αναφέρεται ονομαστικά μόνο ο ηγούμενος) είτε κάποια μέλη της, τα οποία και ονοματίζονται, όπως ο ιεροδιάκονος Κυπριανός (Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς Μετεώρων) και ο ιερομόναχος Γρηγόριος (Άγιος Στέφανος Μετεώρων). Άλλοτε, *αιτδοί δαϊκοί* ή οι *άρχοντες* των γύρω χωριών αναλαμβάνουν τα έξοδα της ιστόρησης του ναού της μονής. Στο Άγιον Όρος συνεχίζεται η παράδοση της χορηγίας ξένων ομόδοξων ηγεμόνων, όπως ο Ιωάννης Πέτρος Ραρεξ

βοεβόδας της Μολδαβίας (καθολικό μονής Διονυσίου). Πολύ συχνά στις επιγραφές αναγράφεται το όνομα του οικείου επισκόπου ή και των εφημερίων, στην περίπτωση των εννοριακών ναών. Στην περιφέρεια των Αγράφων είναι συνήθιστη η απεικόνιση των τοπικών αρχόντων ως δωρητών (ο Ανδρέας Μπούνος στη μονή Κορώνας κ.ά.). Απεικόνιση δωρητών απαντά και σε περιοχές όπως η Ήπειρος, τα Μετέωρα, το Άγιον Όρος, η Κρήνη, τα Κύθηρα, η Κύπρος, καθώς και σε κρητικές φορητές εικόνες, μερικές από τις οποίες είναι δίζωνες, με τους αφιερωτές να καταλαμβάνουν την κάτω ζώνη.

## Ζωγραφική

### Η μεταβυζαντινή ζωγραφική από την Άλωση της Πόλης μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα

#### Η συνέχεια της παράδοσης της υστεροβυζαντινής ζωγραφικής στον βόρειο ελλαδικό χώρο μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα

Στην τουρκοκρατούμενη βόρεια Ελλάδα, αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε για κάποια «σχολή» ζωγραφικής, γίνεται αντιληπτό από την τεχνοτροπία ότι, εκτός από μεμονωμένους ζωγράφους, υπάρχουν και εργαστήρια, οργανωμένα γύρω από έναν ή και περισσότερους ανώνυμους «μαϊστορες». Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση είναι το λεγόμενο «εργαστήριο της Καστοριάς», με διάρκεια ζωής γύρω στα 40 χρόνια. Επίκεντρο του μετακινούμενου αυτού εργαστηρίου φαίνεται να είναι η δυτικομακεδονική αυτή πόλη, με τη μακρά παράδοση στην καλλιέργεια της ζωγραφικής. Στους αγιογράφους αυτούς, εκτός από τοιχογραφίες στην πόλη της Καστοριάς, όπως στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (1484/5), τον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485/6) και τον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού (1504/5), προσγράφονται οι τοιχογραφίες στο παλαιό καθολικό της μονής του Μεγάλου Μετεώρου

(1483), στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων (1510) και σε άλλα μνημεία στην ευρύτερη περιοχή. Η δραστηριότητα του εργαστηρίου εκτείνεται μέχρι τη Βουλγαρία και τη Ρουμανία. Στις τοιχογραφίες αυτές συνεχίζεται η παράδοση της ζωγραφικής της δυτικής και βόρειας Μακεδονίας του α΄ μισού του 15ου αιώνα, όπως αυτή εκφράζεται στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στη Βεύη (1460), δείγμα της «σχολής της Αχρίδας». Να σημειωθεί ότι η ευρύτερη περιοχή υπαγόταν εκκλησιαστικά μέχρι το 1767 στην αυτοκέφαλη αρχιεπισκοπή Αχριδών. Όμως, η τέχνη του καστοριανού εργαστηρίου φέρει έντονη τη σφραγίδα της επιρροής του διεθνούς γοθικού στυλ, το οποίο μεταξύ 1380 και 1450 κυριαρχεί στην Ευρώπη. Το πλάσιμο με πλατύ φωτισμό, η τάση προς τον ρεαλισμό, τον εξπρεσιονισμό και τη γραφικότητα, η αγάπη για τα δραματικά στοιχεία, συγκαταλέγονται στα τεχνοτροπικά γνωρίσματα του εργαστηρίου. Αναλογίες με την τέχνη αυτή συναντούμε και στον Άθω, όπως στις τοιχογραφίες του 1511/12 στον νάρθηκα και στο υπερώο του Πρωτάτου. Προσπάθεια μίμησης της τέχνης των ζωγράφων του εργαστηρίου της Καστοριάς έχει επισημανθεί σε τοιχογραφίες του τέλους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα στην κεντρική και στη δυτική Μακεδονία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη της ζωγραφικής στον βορειοελλα-



## Ζωγραφική



«Οι φρόνιμες παρθένες» λεπτομέρεια σε τοιχογραφία του 1518/9 που αναπαριστά τη Δευτέρα Παρουσία (Ναός Αγίου Γεωργίου του άρχοντος Γραμματικού, Βέροια).

δικό χώρο παρουσιάζει η Βέροια, που περνά οριστικά στην οθωμανική κυριαρχία το 1433. Στην πόλη σώζεται σημαντικός αριθμός πρώιμων μεταβυζαντινών τοιχογραφιών, όπου διαφαίνεται κάποιο ιδιαίτερο τοπικό ύφος. Η παράδοση της παλαιολόγειας ζωγραφικής συνεχίζεται, με εμφανή όμως την τάση προς τη σχηματοποίηση (Παναγία Κυριώτισσα, Παναγία Γοργοειπίκοος, Άγιοι Κήρυκος και Ιουλίττα, Άγιος Γεώργιος άρχοντας Γραμματικού κ.ά.), όπως συμβαίνει άλλωστε ευρύτερα στα τέλη του 15ου και τις αρχές του 16ου αιώνα

στον χώρο της Μακεδονίας (μονή Προδρόμου Σερρών, Μεταμόρφωση Δολίχης Ολύμπου κ.α.). Μεταξύ 1565 και 1580, σημαντικός αριθμός ζωγράφων δραστηριοποιούνται στη Βέροια και στη γύρω περιοχή, με σπουδαιότερο τον «ζωγράφο του ιερού του Αγίου Νικολάου του μοναχού Ανθίμου», του οποίου το ύφος προσεγγίζει τη λόγια ζωγραφική του 16ου αιώνα. Από την άλλη πλευρά, δεν λείπουν οι εκφραστές μιας τέχνης επιπέδου εμπειροτεχνικού ή και καθαρά λαϊκού, όπως ο «ζωγράφος του ναού των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττα» (μεταξύ 1589 και 1607). Σε κάποιες περιπτώσεις, είναι φανερός ο απόηχος της βαλκανικής ζωγραφικής του ύστερου 14ου και 15ου αιώνα, όπως συμβαίνει στον Άγιο Νικόλαο στο Πλατύ Πρεσπών (1591) και στην Παναγία Χαβιαρά στη Βέροια (1598). Ανάλογη τάση, αλλά με επιρροές και από τον Φράγκο Κατελάνο, φανερώνει το έργο του Νικολάου από το Λινοτόπι του Γράμμου στον Άγιο Δημήτριο, στα Παλατίτσια Ημαθίας (1570). Έργα λινοτοπιτών ζωγράφων βρίσκουμε μερικά χρόνια αργότερα στην Αιτωλία (μονή Φωτημού, 1589) και στην Ήπειρο (μονή Μακραυλεξη Πωγωνίου, 1599). Πολύ σημαντικότερος θα είναι ο ρόλος τους κατά τον 17ο αιώνα. Παραμένοντας στον βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο, αξιοπρόσεκτη είναι η τέχνη του πρωτονοταρίου

## Ζωγραφική

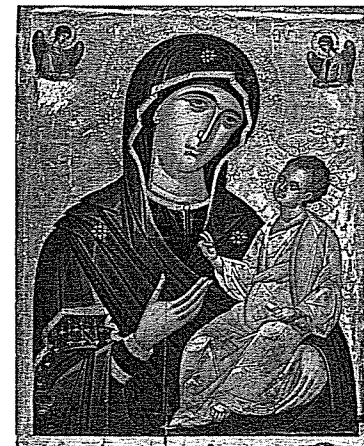
Άρτης, Ευσταθίου Ιακώβου (μονή Μολυβδοσκεπιάστου, 1536/37· Άγιος Ιωάννης Θεολόγος στη μονή Μαυριώτισσας Καστοριάς, 1552). Στο τελευταίο μνημείο, ως δείγμα θεολογικής παιδείας, πρέπει να θεωρηθεί η αναγραφή εκτενών ευαγγελικών χωρίων δίπλα στις αντίστοιχες δευτερεύουσες σκηνές του χριστολογικού κύκλου.

Το Άγιον Όρος, ως το σημαντικότερο μοναστικό κέντρο του ορθόδοξου κόσμου, υπήρξε, εκ των πραγμάτων, προνομίος χώρος άσκησης της εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Αν και η εντομία ζωγραφική στον Άθω σηματοδεύεται τον 16ο αιώνα από τα έργα της Κρητικής Σχολής, οι τοιχογραφίες του κελιού της Μολυβδοκκλειάς (1536) αποδεικνύουν ότι δεν εκλείπουν οι συνεχιστές της παράδοσης της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο καθολικό της Κουτλουμουσίου (1540), του οποίου η ιστορία έχει ωστόσο από άλλους μελετητές συνδεθεί με την Κρητική Σχολή, καθώς και με τις φορητές εικόνες που ζωγράφισε ο (πιθανότατα κρητικής καταγωγής) ιερέας Ευφρόσυνος για το τέμπλο της Διονυσίου (1542). Ένας άλλος άγιος λόγος ζωγράφος, ο Αντώνιος, ιστόρησε το παλιό καθολικό της μονής Ξενοφώντος (1544). Αν και φαίνεται ότι έχει επηρεαστεί από τους Κρητικούς (ειδικά στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου

Παύλου, του οποίου ο διάκοσμος του αποδίδεται), οι καλλιτεχνικές ρίζες του ανάγονται στην ύστερη παλαιολόγεια ζωγραφική.

### Η Κρητική Σχολή μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα

Η Κρητική Σχολή είναι οπωσδήποτε η διασημότερη «σχολή» στη μεταβυζαντινή τέχνη και η μεγαλύτερη, από άποψη αριθμού ζωγράφων και επιρροής, συνιστώσα της «λόγιας» μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Η μεγάλη διάρκεια ζωής της, που εκτείνεται έως τα τέλη του 17ου αιώνα, με μεταγενέστερους απόηχους, η ύπαρξη πολυάριθμων εργαστηρίων και η ακτινοβολία της σε όλο τον χώρο της «καθ' ημάς Ανατολής» αιτιολογούν τον αφορισμό ότι η Κρητική Σχολή είναι «η μόνη από τις ορθόδοξες «σχολές» που δικαιούται πραγματικά αυτό τον τίτλο στους αιώνες αυτούς» (Μ.



Φορητή εικόνα της Κρητικής Σχολής (8' μισό του 15ου αιώνα), που απεικονίζει τη Παναγία Οδηγήτρια (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα).

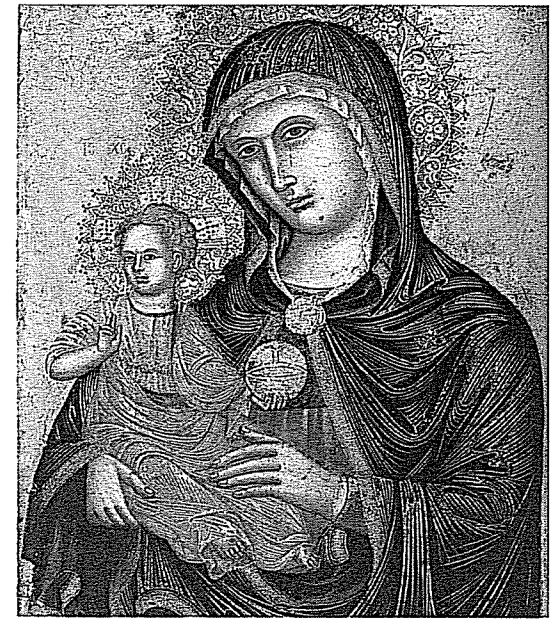
## Ζωγραφική

Χατζηδάκης). Η κρητική ζωγραφική, αρχικά ζωγραφική φορητών εικόνων, αναπτύχθηκε στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον των αστικών κέντρων της ενετοκρατούμενης Κρήτης, όπου γενικά ευνοήθηκε η καλλιέργεια των γραμμάτων και των τεχνών. Η παραγωγή εικόνων στα αστικά κέντρα του νησιού παίρνει χαρακτήρα βιοτεχνίας, με πολυάριθμα εργαστήρια να ασχολούνται με αυτήν την τέχνη (μόνο στον Χάνδακα, το μεγαλύτερο κέντρο άσκησης της τέχνης, μαρτυρούνται κατά τον 16ο αιώνα γύρω στους 200 ζωγράφους!). Στα εργαστήρια του νησιού, λόγω της φήμης που τους είχε προσδώσει η δεξιοτεχνία των καλλιτεχνών, έφταναν παραγγελίες όχι μόνο από ορθόδοξους και λατίνους του νησιού, αλλά και από μονές, εκκλησίες και ιδιώτες εκτός Κρήτης, από τον υπόλοιπο ελληνικό χώρο, τους Αγίους Τόπους, τη Βενετία, ακόμη και από τη Δαλματία. Από τον 16ο αιώνα, αρκετοί Κρητικοί ζωγράφοι εγκαθίστανται στη Βενετία ή στα Επάνησα, μόνιμα ή προσωρινά (Μάρκος Μπαθάς, Θωμάς Μπαθάς, Ιωάννης Κύπριος, Μιχαήλ Δαμασκηνός κ.ά.). Από τους Κρητικούς ζωγράφους εγκατεστημένους στη Δύση που ξέφυγαν καλλιτεχνικά από τα όρια της ορθόδοξης μεταβυζαντινής τέχνης, το εντυπωσιακότερο παράδειγμα αποτελεί ο Δομνίκος Θεοτοκόπουλος (1541-1614). Οι καταβολές των Κρητικών ζωγρά-

φων εικόνων του 16ου αιώνα ανάγονται όχι μόνο στην προγενέστερη ζωγραφική εικόνων στην Κρήτη, αλλά και στην εντοίχια ζωγραφική του νησιού του α' μισού 15ου αιώνα, όπως αυτά που ασκούν οι αδελφοί Φωκά. Παράλληλα, ειδικά στις πρώτες κρητικές εικόνες (β' μισό 15ου αιώνα) είναι ευδιάκριτος ο απόηχος της κλασικίζουσας παλαιολόγιας ζωγραφικής, όπως αυτή καλλιέργηθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα τον 14ο και τις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα. Σ' αυτό σίγουρα συνέβαλε η μετανάστευση στην Κρήτη αξιόλογων ζωγράφων που εγκατέλειψαν την παρρηκμασμένη Κωνσταντινούπολη του 15ου αιώνα. Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του Ξένου Διγενή, από το Μουκλί της Αρκαδίας, που αναζητά εργασία στη μεγαλόνησο (Άγιοι Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, 1470), για να επιστρέψει αργότερα στην ηπειρωτική Ελλάδα, όπου θα ιστορήσει το καθολικό της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (1490) και την εκκλησία της Παναγίας στην Κάτω Μερόπη Πρωγωνίου. Η τέχνη του Ξένου Διγενή απηχεί τη λόγια τεχνοτροπία της τελευταίας περιόδου της βυζαντινής τέχνης και παράλληλα αποτελεί τη γέφυρα με την ήδη διαμορφωμένη Κρητική Σχολή. Στην παραδοσιακή-βυζαντινότροπη έκφραση της Κρητικής Σχολής (*maniera greca*) τα πρότυπα της εκλεπτυσμένης παλαιολόγιας ζωγραφι-

## Ζωγραφική

κής μεταπλάθονται, συστηματοποιούνται και τυποποιούνται. Μέσω της χρήσης σχεδίων εργασίας και *ανθιβόλων* (έκτυπων και διάτρητων σχεδίων) συγκεκριμένοι εικονογραφικοί τύποι αναπαράγονται σχεδόν αυτούσιοι από τον 15ο μέχρι τον 18ο αιώνα, ακόμη και από αγιογράφους άλλων τάσεων. Οι μορφές της κρητικής τέχνης είναι ευγενικές και μνημειακές, οι κινήσεις μετρημένες, η πτυχολογία τυποποιημένη και κάπως σκληρή, η παλέτα αρμονική και πλούσια. Το ιδιαίτερα επιμελημένο πλάσιμο γίνεται με τη χρήση δεσμών από πολύ λεπτές γραμμές φώτων πάνω στο σκουρόχρωμο σάρκωμα, μια τεχνική που έρχεται από την παλαιολόγια ζωγραφική. Σε σχέση με την τέχνη των Παλαιολόγων, στην κρητική ζωγραφική η σύνθεση είναι περισσότερο οργανωμένη και λιτή, οι μορφές και τα ενδύματα αποδίδονται αριστοτεχνικά μιν, αλλά με περισσότερο συμβατικό τρόπο, η διατύπωση του χώρου πιο συνοπτική. Δεν είναι άστοχο να πούμε ότι η κρητική ζωγραφική διέπεται, σε μεγάλο βαθμό, από ακαδημαϊσμό, ο οποίος, προϊόντος του χρόνου γίνεται εντονότερος. Πάντως, οι βαθιές ρίζες της Κρητικής Σχολής στη μεγάλη βυζαντινή παράδοση, η άψογη καλλιτεχνική ποιότητα των έργων της και η επιτυχημένη απεικόνιση του εσωτερικού κόσμου των ιερών προσώπων, προσέδωσαν έναν ιδιαίτερο «κλασικό» χαρακτήρα στα



έργα της, καθιστώντας τα διαχρονικά πρότυπα ορθόδοξης εκκλησιαστικής τέχνης και σημεία αναφοράς σε όλη την «καθ' ημάς Ανατολή». Οι ιεροπρεπείς κρητικές εικόνες της Βρεφοκρατούσας Παναγίας έγιναν περιζήτητες ως λατρευτικές εικόνες ακόμη και μεταξύ των Ρωμαιοκαθολικών. Σε μια διαφορετική, δυτικότροπη έκφραση της Κρητικής Σχολής, κυριαρχούν μορφοπλαστικά και εικονογραφικά στοιχεία της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης. Το ιδίωμα αυτό, γνωστό ως *maniera latina*, εκφράζεται με τον πιο αντιπροσωπευτικό τρόπο στις λεγόμενες ιταλοκρητικές εικόνες (β' μισό 15ου αιώνα – τέλη 16ου αιώνα), που αποτελούν παραγ-

**Madre della Consolazione.**  
ιταλοκρητική  
εικόνα των αρχών  
του 16ου αιώνα  
(Μουσείο Ερμιτάζ,  
Πετρούπολη).

## Ζωγραφική



Αλληγορία της θείας Μετάληψης-φορητή εικόνα η οποία πιθανότατα δημιουργήθηκε στο εργαστήριο του Μιχαήλ Δαμασκνού στο β' μισό του 16ου αιώνα (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα).

γελίες πιστών του λατινικού δόγματος, ακόμη και από Βενετία και Δαλματία. Συνπθισμένο θέμα στις εικόνες αυτές είναι η Παναγία Βρεφοκρατούσα, ενώ δεν λείπουν και δυτικοί άγιοι ή και ανατολικοί άγιοι τμήμενοι, ντυμένοι με λατινικά άμφια.

Στοιχεία της αναγεννησιακής ιταλικής ζωγραφικής – πρόσωπα, ενδύματα, κύρια, έπιπλα – παρεισφρύουν και στις βυζαντινότροπες κρητικές εικόνες. Έτσι, η Κρητική Σχολή δεν αποτελεί μόνο τον «θεματοφύλακα» της κληρονομιάς της παλαιολόγιας ζωγραφικής, αλλά και την πόλη εισαγωγής στην ορθόδοξη εικονογραφία δυτικής προέλευσης θεμάτων, όπως η Αλληγορία της θείας Μετάληψης,

η θεία Λειτουργία με την ανθρωπομορφική απεικόνιση της Αγίας Τριάδας, ο μυστικός αρραβώνας της αγίας Αικατερίνης κ.ά. Δυτικά μοτίβα, όπως η Θεοτόκος γονατιστή μπροστά στη φάτινη, διεισδύουν και στη μνημειακή ζωγραφική, αν και το ότι αυτή ασκήθηκε σε αυστηρά ορθόδοξα μοναστικά περιβάλλοντα, περιόρισε την υιοθέτηση τέτοιων σκημάτων. Γενικά, οι Κρητικοί ζωγράφοι είχαν επίγνωση του ιδιαίτερου χαρακτήρα της ορθόδοξης εκκλησιαστικής ζωγραφικής, αν και γνώριζαν την αναγεννησιακή ιταλική τέχνη και ήξεραν συνήθως να ζωγραφίζουν και με τους δύο τρόπους.

Μετά τον Άγγελο Ακοτάντο, που διέπρεψε ως ζωγράφος στον Χάνδακα το α' μισό του 15ου αιώνα, αποτελώντας συνεπεί συνεχιστική παράδοση των ωραίων παλαιολόγιας εικόνων του 14ου αιώνα, ο Ανδρέας Ρίτζος αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους Κρητικούς αγιογράφους στο β' μισό του 15ου αιώνα. Γνωστός ιδιαίτερα για τις εικόνες της Παναγίας του Πάθους και των ένθρονων Χριστού Παντοκράτορα και Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, ο Ανδρέας Ρίτζος ζωγράφισε και ιταλοκρητικής τεχνοτροπίας έργα, όπως άλλωστε και ο παρόμοιος τάσης Νικόλαος Τζαφούρης († το 1501 ή λίγο πιο πριν). Στο εργαστήριο του Τζαφούρη αποδίδεται η εισαγωγή του τύπου της *Madre della Consolazione*, όπου συνδυάζονται

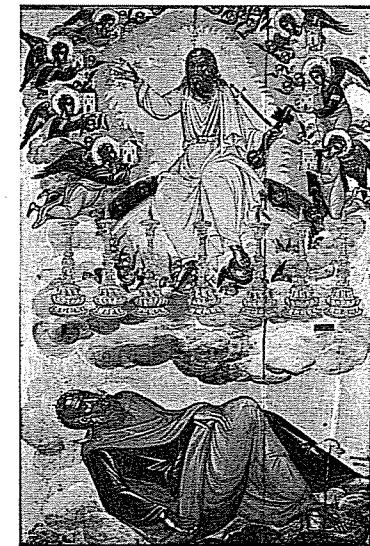
## Ζωγραφική

βυζαντινά και υστερογοθτικά στοιχεία. Ένας άλλος πρώιμος Κρητικός ζωγράφος, ο Ανδρέας Παβίας († μεταξύ 1504 και 1512), επηρεάζεται ιδιαίτερα από το διεθνές γοθτικό στυλ, εμφανές στη μνημειώδη *Σταύρωση* της Εθνικής Πινακοθήκης, προορισμένη για Λατίνο παραγγελιοδότη. Ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς (†1559) πρέπει μάλλον να θεωρηθεί ως ο διασημότερος Κρητικός ζωγράφος. Σε δεσποτικές εικόνες και εικόνες επιστυλίου τέμπλου που του έχουν αποδοθεί (σχεδόν όλες στο Άγιον Όρος) ο Θεοφάνης διακρίνεται για τη σχεδιαστική του ευχέρεια και για τη ζωγραφική απόδοση της σάρκας, στοιχεία που τον διαφοροποιούν από τη μάλλον γραφική τεχνοτροπία του Ανδρέα Ρίτζου και άλλων. Τα γνωρίσματα αυτά τα ξαναβρίσκουμε, σε μεγαλύτερο βαθμό, και στις τοικογραφίες του. Από την ίδια οικογένεια προέρχεται και ο Μάρκος Βαθάς ή Μπαθάς (1498-1578), ζωγράφος εγκατεστημένος στη Βενετία, ιδιαίτερα ικανός στην απόδοση μικρογραφικών σκηνών.

Τως ο σημαντικότερος Κρητικός καλλιτέχνης του β' μισού του 16ου αιώνα, με φήμη στην εποχή του και ιδιαίτερα παραγωγικός υπήρξε ο Μιχαήλ Δαμασκνός (περ. 1530/35-1592/3). Δεξιότηχνης, εκλεκτικός και καινοτόμος, ο Δαμασκνός ανανέωσε τη χρωματική κλίμακα της Κρητικής Σχολής και δημιούργησε νέα

σχήματα, με έντονο αναγεννησιακό χρώμα, όπως ο *Λιθοβολισμός του Αγίου Στεφάνου*, η *Αποτομή της Κεφαλής του Προδρόμου*, καθώς και αλληγορικά-ευχαρισιακά θέματα. Ο Δαμασκνός δεν διστάζει να απομμείται ακόμη και την ιταλική ζωγραφική του 16ου αιώνα, ενώ εισάγει φυσιοκρατικά στοιχεία και στις βυζαντινής-κρητικής τεχνοτροπίας εικόνες του. Το έργο του Δαμασκνού επηρέασε και τον Θωμά Μπαθά (1554-1599), γνωστό ιδίως από την εικόνα με το όραμα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου για τη μονή της Πάτμου, έργο που αντλεί από γερμανικές χαλκογραφίες.

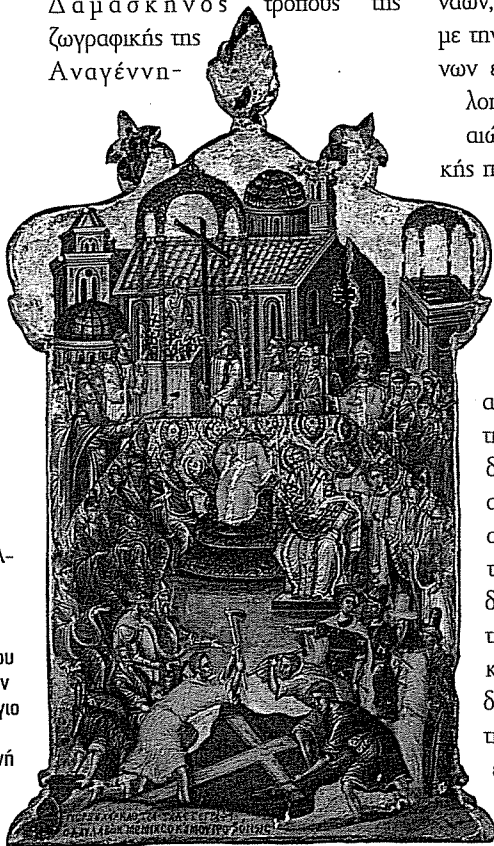
Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο πληθωρικός και καινοτόμος ζωγράφος και λόγιος Γεώργιος Κλό(ν)τζας από τον Χάνδακα (περ. 1530-1608). Το έργο



«Το Όραμα του Ιωάννη» από τον ζωγράφο θωμά Βαθά ή Μπαθά, περ. 1596 (Σπήλαιο Αποκάλυψης, Πάτμος).

## Ζωγραφική

του, που περιλαμβάνει φορητές εικόνες και τρίπτυχα, πίνακες σε καμβά αλλά και χειρόγραφους μικρογραφημένους κώδικες, διακρίνεται για την απομάκρυνση από τη βυζαντινή παράδοση, τον χρωματικό πλούτο, τη μικρογραφική ικανότητα και τον φόβο του κενού. Ο Κλόντζας εισάγει νέα θέματα, με έφεση στις αλληγορικές παραστάσεις, και υιοθετεί σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι ο Μιχαήλ Δαμασκηνός τρόπους της ζωγραφικής της Αναγέννησης.



Εξωτερική όψη του μεσαίου φύλλου τριptyχου, που απεικονίζει την Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, από τον ζωγράφο Γεώργιο Κλόντζα, περ. 1580/1600 (Μονή Αγίου Ιωάννη Θεολόγου, Πάτμος).

σης, ειδικά μάλιστα την περίοδο της ωριμότητάς του. Η ζωγραφική του Κλόντζα επηρέασε σημαντικά καλλιτέχνες της επόμενης γενιάς, όπως τον Θεόδωρο Πουλάκη και τον Νέιλο.

Η ανάπτυξη της κρητικής τοιογραφίας κατά τον 16ο αιώνα συνδέεται αναπόσπαστα με την ανέγερση τρούλαιων μοναστικών εκκλησιών από την τρίτη δεκαετία του 16ου αιώνα και την ανακαίνιση ήδη υπάρχοντων ναών, δραστηριότητα που συνδέεται με την άρση ορισμένων περιορισμένων επί Σουλεϊμάν Α' του Μεγαλοπρεπούς (1520-1566). Ο 16ος αιώνας θα κληροδοτήσει εξαιρετικής ποιότητας τοιογραφικά σύνολα,

διαφόρων τάσεων, από τα εξοχότερα δείγματα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί (Μ. Γαρίδης), η λόγια μνημειακή ζωγραφική του 16ου αιώνα εμφανίζεται να συνεχίζει την παλαιολόγια τέχνη, με τη διαφορά ότι, σχεδόν πάντοτε, ασκήθηκε σε περιβάλλον μοναστικό, αν και οι ζωγράφοι που την ασκούσαν είχαν αστική παιδεία. Η περίοδος της άνθησης της ζωγραφικής αυτής δεν θα κρατήσει πολύ: Γύρω στην 7η δεκαετία του αιώνα αυτού παρατηρείται κάμψη στη διακόσμηση εκκλησιαστικών μνημείων, κάτι που πρέπει να συνδεθεί με την οικονομική κρίση της αυτο-

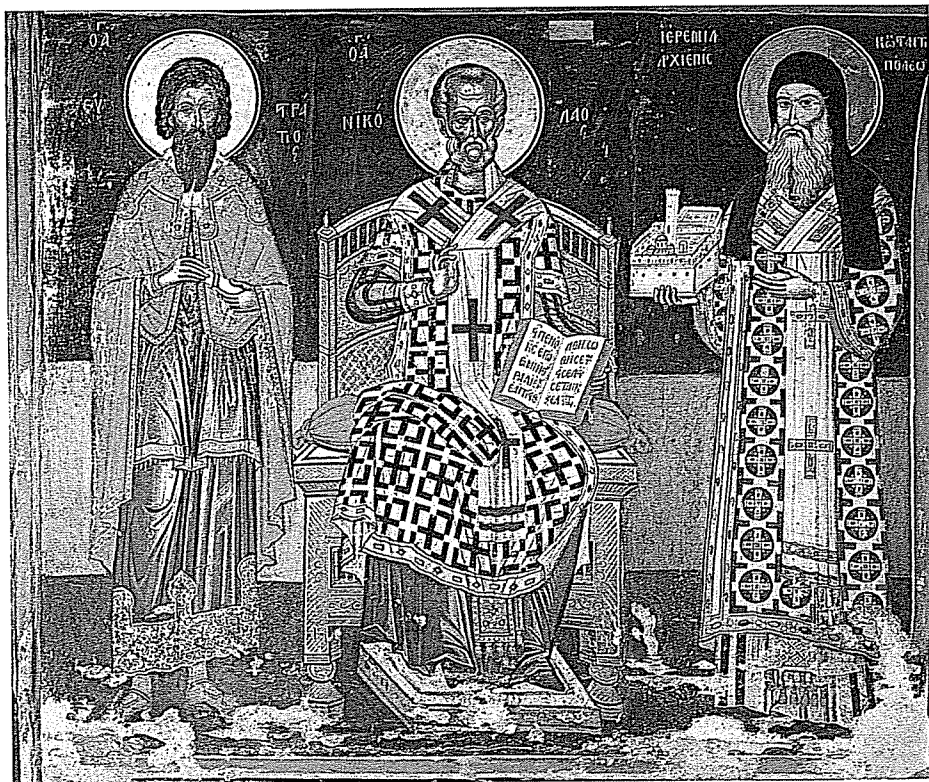
κρατίας. Η περίοδος της άνθησης της ζωγραφικής αυτής δεν θα κρατήσει πολύ: Γύρω στην 7η δεκαετία του αιώνα αυτού παρατηρείται κάμψη στη διακόσμηση εκκλησιαστικών μνημείων, κάτι που πρέπει να συνδεθεί με την οικονομική κρίση της αυτο-

## Ζωγραφική



Θεοτόκος η Βάτος· φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, που χρονολογείται στο β' μισό του 16ου αιώνα (Αγία Αικατερίνη των Σιναίων, Ηράκλειο).

## Ζωγραφική



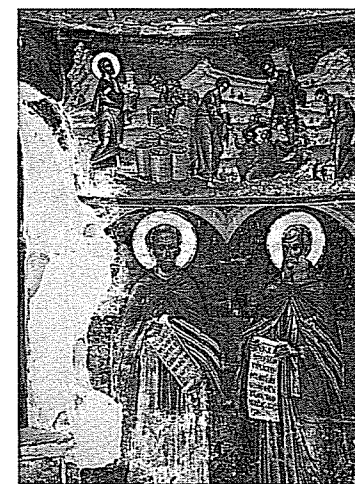
Οι Άγιοι Ευστράτιος και Νικόλαος και ο κήτωρ της μονής, πατριάρχης Ιερεμίας Α΄ τοιοχογραφία του Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, έργο του 1546 (Καθολικό μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος).

κρατορίας και την εχθρική προς τους χριστιανούς πολιτική του Σελίμ Β'. Από τα τέλη του 16ου αιώνα και κατά τον επόμενο αιώνα, την τοιοχογράφηση των μοναστηριακών και μη ναών θα αναλάβουν, κατά πλειονότητα, εμπειροτέχνες ζωγράφοι. Όταν ο Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς καλείται στα Μετέωρα, το 1527, προκειμένου να ιστορήσει τον ναό της μονής του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, είναι ήδη φτιασμένος ζωγράφος εικόνων. Στο Άγιον Όρος ο

Θεοφάνης θα ιστορήσει το καθολικό της Μεγίστης Λαύρας (1535), την τράπεζα του μοναστηριού και, μαζί με τον γιο του Συμεών, το καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (1545/6), το παρεκκλήσι του Προδρόμου και την τράπεζα της μονής. Έχει διατυπωθεί η άποψη πως το συνεργείο του ιστόρησε και την τράπεζα της μονής Φιλοθέου (1540). Το έργο του Θεοφάνη στα Μετέωρα είναι σταθμός, διότι με αυτό εισάγεται στην υπό οθωμανική κυριαρχία Ελλάδα η υψηλής καλλιτεχνι-

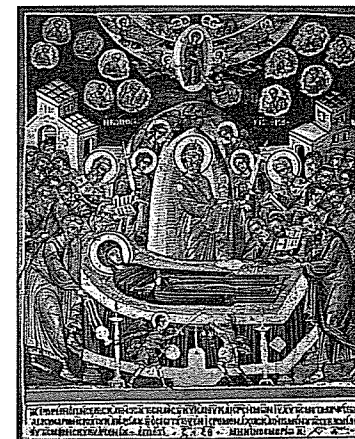
## Ζωγραφική

κής στάθμης κρητική ζωγραφική, αν και υφίστανται βέβαια και άλλες εκφράσεις της λόγιας μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Παράλληλα, με τον Θεοφάνη, η κρητική ζωγραφική «δοκιμάστηκε» για πρώτη φορά σε τρουλαίους ναούς μεγάλων διαστάσεων. Στον Αναπαυσά ο Θεοφάνης είναι ακόμη άπειρος στην τοιοχογραφία και αυτό διαφαίνεται κυρίως στη δυσκολία διάταξης των σκηνών και των προσώπων στις περιορισμένες επιφάνειες του μικρού μονόκωρου τρουλαίου ναού, κάτι που ευνοούσε και τις αναλογίες με τη φορητή εικόνα. Όμως, αργότερα, στα καθολικά της Λαύρας και του Σταυρονικήτα, είναι πλέον έμπειρος στον χειρισμό του χώρου και στη μεγάλη κλίμακα των παραστάσεων. Στη διάρθρωση του διακόσμου της Λαύρας ακολουθήθηκε η παράδοση, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί στους παλαιολόγειους χρόνους, από τους οποίους σώζονται στο Άγιον Όρος σημαντικά σύνολα. Σε σύγκριση πάντως με αυτά, το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Λαύρας είναι πυκνότερο. Η ποιότητα της *ιστορίας*, σε συνδυασμό με το κύρος της μονής, συντέλεσαν ώστε το έργο του Θεοφάνη εκεί να δημιουργήσει, κατά κάποιο τρόπο, «οχλή» για τη διακόσμηση τρουλαίων καθολικών μονών. Ο Θεοφάνης εμπνέεται από τα εικονογραφικά σχήματα της «κλασικίζουσας» παλαιολόγειας τέχνης του 14ου



Τοιοχογραφία τράπεζας που απεικονίζει το θαύμα του πολλαπλασιασμού των άρτων και των ιχθύων και τους αγίους Ιωάννη Χρυσόστομο και Γρηγόριο θεολόγο ως μοναχούς-έργο του Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, 1546 (Μονή Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος).

αιώνα, μεταγγίζοντας ταυτόχρονα χαρακτηριστικά της φορητής εικόνας στη μνημειακή ζωγραφική, με τρόπο ώστε να ενισχύεται η δομή της παράστασης εις βάρος της αφηγηματικότητας. Πρέπει να λαμβάνει υπόψη του και παλαιότερα εικονογραφημένα χειρόγραφα καθώς και τετράδια σχε-



Κοίμηση της Θεοτόκου και κτητορική επιγραφή· τοιοχογραφία καθολικού, 1560 (Μονή Ρουσσάου, Μετέωρα).

## Ζωγραφική

Τοιχογραφία καθολικού που απεικονίζει την ίαση του εκ γενετής τυφλού, έργο του Κρητικού ζωγράφου Ζώρζη ή Τζώρτζη (Μονή Διονυσίου, Άγιον Όρος).



δίων, όπως μας αφήνει να καταλάβουμε η σκηνή με την ονοματοδοσία των ζώων (*Γένεση* 2,20) στον νάρθηκα του Αναπαυσά. Ορισμένες σκηνές που ο Θεοφάνης εισήγαγε στη μνημειακή ζωγραφική γνώρισαν διάδοση, με χαρακτηριστικά παραδείγματα την *Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου* και τη *Βρεφοκτονία*, εμπνευσμένη από σχεδόν σύγχρονο χαρακτικό του Marcantonio Raimondi. Αν και υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις ότι ήξερε να ζωγραφίζει και φυσιοκρατικά, ο Θεοφάνης στάθηκε φειδωλός στην εισαγωγή «οθνείων» στοιχείων στην τέχνη του, και όπου επισημαίνονται

τέτοια, αυτά είναι οργανικά ενταγμένα στο βυζαντινότροπο σύνολο. Η ιδιότητα του Θεοφάνη ως μοναχού φαίνεται ότι συμβάλλει ώστε η τέχνη του να έχει μία πνευματικότερη έκφραση σε σύγκριση με το έργο ομότεχνών του που εξακολουθούσαν να εργάζονται στα κοσμοπολίτικα περιβάλλοντα της Κρήτης. Ο παραδοσιακός και κλασικός χαρακτήρας της ζωγραφικής του, η πνευματικότητα των μορφών του, σε συνδυασμό με την άψογη τεχνική εκτέλεση, συνετέλεσαν ώστε ο εξαίρετος αυτός καλλιτέχνης να θεωρηθεί πρότυπο ορθόδοξου αγιογράφου από τους μεταγενέστερούς του.

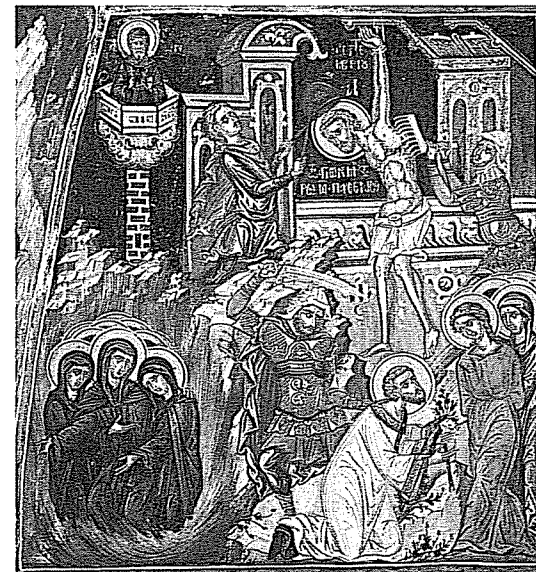
## Ζωγραφική

Και άλλοι Κρητικοί ζωγράφοι, ακολουθώντας το παράδειγμα του Θεοφάνη, δουλεύουν την τοιχογραφία στο Άγιον Όρος και στη Θεσσαλία. Δύο πολύ σημαντικά σύνολα τοιχογραφιών, αυτά του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1552) και αυτού της γειτονικής μονής Ρουσάνου (1560) μάλλον ιστορήθηκαν από το συνεργείο του «Τζ(ι)ώρτζη, ζωγράφου εκ κάστρου Κωνσταντινούπολης» που μαρτυρείται ότι ιστόρησε το καθολικό της μονής Δουσίκου, κοντά στα Τρίκαλα. Με οδηγό την τεχνοτροπία, ο Τζώρτζης ταυτίζεται με τον Ζώρζη τον *Κρήτη*, που αναφέρεται σε κώδικα της αγιορείτικης μονής Διονυσίου ως ο αγιογράφος του καθολικού (1547). Στον ίδιο έχει αποδοθεί και η ιστόρηση του καθολικού της μονής Δοχειαρίου. Η τεχνοτροπία και η εικονογραφία του Τζώρτζη καθιστούν βέβαιη τη θεωρία της μαθητείας του κοντά στον Θεοφάνη. Είναι όμως περισσότερο γραμμικός στην απόδοση των μορφών του, αλλά και κολορίστας και φίλος των χρωματικών αντιθέσεων και της χρήσης του χρυσού. Στο έργο του έχουν ανιχνευθεί και σχέσεις με τη μολδαβική ζωγραφική του 16ου αιώνα. Μαθητής του Θεοφάνη ή του Τζώρτζη ενδέχεται να είναι ο αγιογράφος που ιστόρησε το καθολικό της μονής Ιβήρων (τέλη 16ου αιώνα). Υπάρχει περίπτωση να ταυτίζεται με τον Μάρκο τον Ίβηρα, όπως επιγράφεται ο ζωγράφος που φιλοτέχνησε τις

προσωπογραφίες των δωρητών.

Τα εκτεταμένα σύνολα τοιχογραφιών της Κρητικής Σχολής στη δυτική Θεσσαλία επηρέασαν την εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στην περιοχή μέχρι και τον 17ο αιώνα. Και αυτό διότι, τόσο τα καθολικά του Μεγάλου Μετεώρου και του Δουσίκου, τρουλαίοι σταυροειδείς ναοί με χορούς, κατά τον αθωνικό τύπο, όσο και η μητρόπολη της Καλαμπάκας, τρίκλιτη μεσοβυζαντινή βασιλική (ιστορήθηκε το 1573 από τον Συμεών, γιο του Θεοφάνη, μαζί με τον ντόπιο ιερέα Κυριαζή), όχι μόνο αποτελούν μνημεία μεγάλης κλίμακας, αλλά εκπροσωπούν και σημαντικά εκκλησιαστικά καθιδρύματα. Στα κρητικά συνεργεία που είχαν δουλέψει στα

Λεπτομέρεια από το Μηνολόγιο της 1ης Σεπτεμβρίου, που απεικονίζει τον Άγιο Συμεών τον Στυλίτη και το μαρτύριο των σαράντα παρθένων και του διακόνου Αμμούν-τοιχογραφία που αποδίδεται στον Φράγκο Κατελάνο, 1542 (Μονή Φιλανθρωπικών, Ιωάννινα).



## Ζωγραφική

Μετέωρα και στο Δούσικο πρέπει να είχε εργαστεί και ο ζωγράφος που το 1567/8 ιστόρησε τον ναό του Αγίου Νικολάου στο Μεγαλοχώρι Τρικάλων. Μιμπτίς του Τζώρτζη είναι ο μοναχός Δανιήλ που το 1587 διακοσμή το καθολικό της μονής Κορώνας στα θεσσαλικά Άγραφα. Επιρροές από την Κρητική Σχολή διαφαίνονται και στον διάκοσμο του 1575 στους Αγίους Αναργύρους Τρικάλων.

### Η «Σχολή των Θηβών» και η «Σχολή του Ονούφριου»

Τον 16ο αιώνα εμφανίζονται ζωγράφοι από την ηπειρωτική Ελλάδα που ασχολούνται κατεχοχίν με την τοιογραφία και είναι εξίσου ικανοί με τους ομότεχνούς τους από την Κρήτη. Οι καλλιτέχνες αυτοί, αν και λαμβάνουν υπόψη τα έργα της Κρητικής Σχολής, υιοθετούν μία διαφορετική αισθητική, πάντα βέβαια στο πλαίσιο της ορθόδοξης παράδοσης της αγιογραφίας. Στο έργο των ζωγράφων αυτών επιβιώνουν στοιχεία καταγόμενα από την υστεροβυζαντινή τέχνη των επαρχιών των Βαλκανίων, ενώ συχνά αφομοιώνονται και στοιχεία της δυτικής ζωγραφικής. Η σπουδαιότερη ομάδα ζωγράφων αυτής της «άλλης» τάσης της λόγιας ζωγραφικής του 16ου αιώνα εντάσσεται στη λεγόμενη «Σχολή των Θηβών» ή «Σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας» ή «τοπική Ηπειρωτική Σχολή». Η ποικιλία

της ορολογίας υποδηλώνει και την ποικιλία εκφράσεων στους κόλπους της «σχολής» αυτής. Ο πρώτος όρος υπαγορεύτηκε από τη μαρτυρημένη καταγωγή από τη Θήβα των τριών επιφανών εκπροσώπων της, του Φράγκου Κατελάνου και των αδελφών Φράγκου και Γεωργίου Κονταρή. Η επισήμανση τοιογραφιών του εργαστηρίου των Κονταρήδων στην περιοχή της Θήβας, καθιστά εκ νέου εύστοχη την ονομασία αυτή. Οι δύο άλλοι όροι οφείλονται στο γεγονός ότι κάποια από τα σημαντικότερα έργα της παραπάνω «σχολής» βρίσκονται στα Ιωάννινα, ενώ και η μονή Βαρλαάμη στα Μετέωρα, της οποίας το καθολικό ιστορήθηκε από αγιογράφους της τάσης αυτής, συνδέεται άμεσα με την ίδια πόλη μέσω των κλητόρων της, Νεκταρίου και Θεοφάνη Αψαρά. Ο χριστιανικός πληθυσμός των Ιωαννίνων γνωρίζει μια οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη τον 16ο αιώνα και αυτό αντανακλάται στην ανακαίνιση και τοιογράφιση των μοναστηριών του νησιού, με πρωτοβουλία λόγων νέστων ιερομονάχων. Η υψηλή ποιότητα των τοιογραφιών είναι χαρακτηριστική. Ο διάκοσμος του 1531/2 στον ναό της μονής των Φιλανθρωπινών (Αγίου Νικολάου του Σπανού) αποτελεί πρόδρομο της «σχολής των Θηβών». Ιδιαίτερα οι τοιογραφίες που αποδίδονται στον επικεφαλής του συνεργείου, με το μαλακό πλάσιμο, την αγάπη στα

## Ζωγραφική



παστέλ χρώματα, τις ψιλόλιγνες ευγενικές μορφές και την εκφραστικότητα, συνεχίζουν την παράδοση της υψηλής παλαιολόγιας τέχνης. Χαρακτηριστική είναι η διάταξη των σκηνών σε ενιαία ζώνη, και όχι σε διάχωρα, κάτι που δεν είναι άγνωστο στη ζωγραφική της κεντρικής Ελλάδας μέχρι και τον 17ο αιώνα.

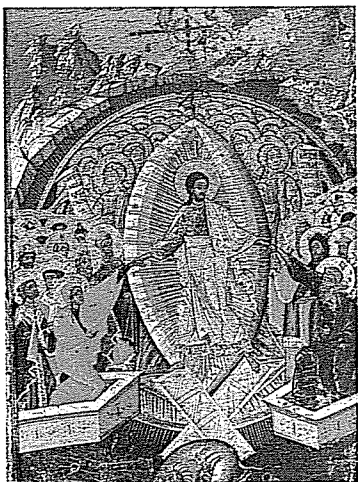
Τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης

του Φράγκου Κατελάνου, του σπουδαιότερου καλλιτέχνη της «σχολής», απαντούν για πρώτη φορά στον διάκοσμο του 1539 της μονής Μυρτιάς Αιτωλίας, πιθανότατα δικό του έργο. Ο ζωγράφος καταφεύγει σε παλαιότερα εικονογραφικά πρότυπα, τα οποία όμως μοπολιάζει με την τεχνική των Κρητικών. Παρ' όλα αυτά, το ύφος της ζωγραφικής της Μυρτιάς

Τοιογραφία καθολικού του κυριώς ναού που αναπαριστά την Προδοσία και αποδίδεται στον Φράγκο Κατελάνο. Έργο του 1548 (Μονή Βαρλαάμη, Μετέωρα).

## Ζωγραφική

είναι διαφορετικό απ' ό,τι στην κρητική τέχνη, όπως καταδεικνύει η έντονη κίνηση στο εσωτερικό των συνθέσεων και το ήθος των μορφών. Αρκετά κοντά τους τεχνοτροπικά βρίσκεται ένα άλλο υψηλές στάθμης ανυπόγραφο σύνολο τοιχογραφιών, στη μονή του Αγίου Νικολάου Στρατηγόπουλου ή Ντίλιου, στο Νησί των Ιωαννίνων (1543). Η μοναδική μνεία του ονόματος του Κατελάνου βρίσκεται στην κτητορική επιγραφή του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου της Μεγίστης Λαύρας (1560). Στον ίδιο ζωγράφο και στο συνεργείο του αποδίδονται, με βάση την τεχνοτροπία, το μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης φάσης (1542) των τοιχογραφιών της μονής Φιλανθρωπινών, καθώς και η *ιστορία* του κυριώ ναου της μονής Βαρλαάμ (1548), δύο εκκλησιών στην Καστοριά και την



Εις Άδου Κάθοδος· φορητή εικόνα που αποδίδεται στον ζωγράφο Ονούφριο, 16ος αιώνας (Μουσείο Ονούφριου).

περιοχή της (Παναγία Ρασιώπισσα Καστοριάς, 1553, Άγιοι Απόστολοι στο χωριό Άγιος Ζαχαρίας) καθώς και του καθολικού της μονής Ζάβορδας Γρεβενών. Στον Κατελάνο αποδόθηκαν και λίγες φορητές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη.

Η συμμετρική τοποθέτηση δύο εμπνευσμένων από τον Ησαΐα απεικονίσεων του Χριστού στους δύο χορούς του καθολικού της μονής Βαρλαάμ (Μεγάλος Βουλής Άγγελος και Εμμανουήλ) καθώς και άλλα στοιχεία του εικονογραφικού προγράμματος στη μονή Βαρλαάμ και στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας, υποδηλώνουν καλλιτέχνη με εκκλησιαστική παιδεία. Το θέμα του Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής είχε ήδη απεικονιστεί στις μονές Φιλανθρωπινών και Ντίλιου και έγινε αρκετά δημοφιλές στη ζωγραφική παράδοση της Ηπείρου. Ο Κατελάνος γνωρίζει το έργο των Κρητικών ζωγράφων, όμως, η καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία είναι διαφορετική. Η αναλυτική εικονογράφηση των σκηνών, και μάλιστα του κύκλου των Παθών, όπου συχνά υπεισέρχονται και ανεκδοτολογικά στοιχεία, ο μεγάλος αριθμός προσώπων, η κίνηση, το ανήσυχο βλέμμα και η δραματικότητα μπορούν να ερμηνευτούν ως συνειδητή διαφοροποίησή του από τον κλασικισμό της Κρητικής Σχολής. Η επιρροή της αναγεννησιακής ζωγραφικής στο έργο του εκδηλώνεται αμεσότερα απ'

## Ζωγραφική



Λεπτομέρεια από τον «Κανόνα εις κοιμηθέντας»· τοιχογραφία από το εργαστήριο των Κονταρήδων, 1586 (Καθολικό, νάρθηκας, μονή Γαλατάκη, Εύβοια).

ό,τι στις κρητικές τοιχογραφίες και αφορά τόσο στη διαπραγμάτευση του χρώματος και του σχεδίου, όσο και στην εικονογραφία (όπως ο Μωυσής και ο Ηλίας που μεταφέρονται μέσα σε νέφη στην παράσταση της *Μεταμορφώσεως* και η πλεκτή φάνη στη *Γέννηση*). Από την άλλη, κάποια εικονογραφικά θέματα που χρησιμοποιεί ο Κατελάνος απαντούν στη ζωγραφική του ύστερου 15ου αιώνα στα Βαλκάνια (αλλά και στη Μολδαβία). Αναφέρουμε ενδεικτικά τους τέσσερις αγγέλους που περιστοιχίζουν την *Πδανυτέρα* στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας, τον έφιππο Πιλάτο και το άστρο της Βηθλέεμ με τη μορφή έφιππου αγγέλου. Τάση προς τον ρεαλισμό και τη γραφικότητα δείχνουν τα ωμά αποδοσμένα μαρτύρια

αγίων, οι μοχθηρές μορφές των δικτών του Χριστού, οι συντετριμμένοι από τη θλίψη απόστολοι στην αριστουργηματική *Κοίμηση της Θεοτόκου* της μονής Βαρλαάμ, η απεικόνιση αναγεννησιακών στολών. Να σημειώσουμε ακόμη την εκτενή χρήση του κόκκινου χρώματος, το ανθοφυτικό γραπτό κόσμημα, διαφορετικό από τα περισσότερο γεωμετρικά μοτίβα των Κρητικών, καθώς και τους γύψινους επιχρυσωμένους φωτιστεφάνους. Παρά τον καινοτόμο χαρακτήρα της, η ζωγραφική του Φράγκου Κατελάνου δεν ξεπερνά τα όρια της παράδοσης της ορθόδοξης αιογραφίας, γι' αυτό και ευδοκίμησε στα μοναστικά περιβάλλοντα. Οι τοιχογραφίες του «προφυλαίου» της μονής Βητουμά Τρικάλων (1559), έργο του μοναχού



## Ζωγραφική

Νεκταρίου, και αυτές της Παλαιοπαναγιάς στη Στενή της Εύβοιας (μέσα 16ου αιώνα), καθώς και κάποιες μεταγενέστερες τοιχογραφίες στη δυτική Θεσσαλία, δείχνουν ότι το έργο του ιδιοφυούς Θηβαίου δεν πέρασε απαρατήρητο. Όμως, αντίθετα απ' ό,τι συνέβη στους κλασικίζοντες Κρητικούς, ο Κατελάνος δεν φαίνεται να άφησε επιγόνους, ίσως και γιατί η τεχνιοτροπία του δύσκολα θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο μίμησης. Μία διαφορετική έκφραση της «Σχολής των Θηβών» εκπροσωπεί το έργο των δύο αδελφών Κονταρά, του Γεωργίου, ιερέα και σακελλαρίου Θηβών, και του νεότερου, Φράγκου. Η δραστηριότητά τους τεκμαίρεται από μια σειρά μνημείων διάσπαρτων σε μεγάλο μέρος του ελλαδικού χώρου, όπως ο Άγιος Νικόλαος στην Κράψη Ιωαννίνων (1563-1564), ο νάρθηκας του καθολικού της μονής Βαρλαάμ (1566) και η Μεταμόρφωση Κληματιάς Ιωαννίνων (1568), όπου εργάζεται μόνος ο Φράγκος. Το εργαστήριό τους πιστεύεται ότι εργάστηκε και στον Άγιο Δημήτριο Κληματιάς (1558-1568), στις μονές Φιλαθρωπινών (γ' φάση, 1560) και Ελεούσας Ιωαννίνων, Αγίου Νικολάου Γαλατάκη Ευβοίας, Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνος, καθώς και σε τέσσερα μικρά μνημεία της περιοχής της γενέτειράς τους. Στο έργο των Κονταράδων είναι διάχυτος ο εκλεκτισμός και η εκτενής αφηγηματικότητα. Ασφα-

λώς γνώρισαν τις προϋπάρχουσες μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στο νησί των Ιωαννίνων, όπως επίσης φαίνεται ότι είχαν γνώση της κρητικής αιογραφίας, της οποίας τα πρότυπα ακολουθούν σε πολλές συνθέσεις τους, με κάποιες διαφοροποιήσεις. Κάποιες εικονογραφικές καινοτομίες τους αποτελούν μετάπλαση παλαιότερων σχημάτων, ενώ άλλες οφείλονται στους ίδιους, όπως κάποιες σκηνές μαρτυρίου και ο «Κανών εις κοιμηθέντας» (μονή Γαλατάκη), ο οποίος θα αναγραφεί από τους ζωγράφους της μονής Πεντέλης (α' μισό 17ου αιώνα). Σε σχέση με την τέχνη του Φράγκου Κατελάνου, αυτή των Κονταράδων είναι πιο συντηρητική. Με τον τονισμό της αντίθεσης μεταξύ φωτός και σκιάς στο πλαίσιο των προσώπων, τη συγκρατημένη εκφραστικότητα των μορφών, την αποφυγή των ζωηρών θερμών χρωμάτων, τη στατικότητα και την έλλειψη ιδιαίτερης δραματικότητας, το σύνολο αποπνέει ύφος λιτό και αυστηρό. Η αντίθεση ύφους μεταξύ των τοιχογραφιών των Κονταράδων στον νάρθηκα του καθολικού της Βαρλαάμ, και αυτών του Κατελάνου στον κυρίως ναό είναι ολοφάνερη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το έργο του ιερέα Ονούφριου, πρωτοπαπά Νεοκάστρου (σημερινού Ελμπασάν). Η δραστηριότητά του εντοπίζεται κυρίως στις περιοχές της Σπαθίας και του Μπερατίου, στην

## Ζωγραφική

κεντρική Αλβανία, ιστορεί ωστόσο και τους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά (1547). Ο γιος και συνεργάτης του, Νικόλαος, συνεχίζει να ζωγραφίζει και μετά τον θάνατο του πατέρα του. Ο Ονούφριος είναι ζωγράφος με παιδεία και πρωτοτυπία, εκφραστής μιας αστικής εκκλησιαστικής τέχνης, που την χαρακτηρίζουν οι ψιλόλιγνες, κάπως εξεζητημένες μορφές, οι σχετικά λιτές συνθέσεις, η μικρογραφική διάθεση και η ρεαλιστική απεικόνιση ενδυματολογικών στοιχείων της εποχής. Στο έργο του επιβιώνουν σχήματα της βαλκανικής ζωγραφικής του 14ου-15ου αιώνα, αλλά συναντώνται και δάνεια γοιθικής και αναγεννησιακής προέλευσης, όπως η ιδιότυπη τριπρόσωπη απεικόνιση του Χριστού, θέμα που απαντά και στην Αγία Τριάδα της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου. Η απεικόνιση

αγίων σε προτομή μέσα σε τροχούς (μετάλλια), συνδεδεμένους με πλοχμούς (Άγιοι Απόστολοι Καστοριάς), θα γίνει κοινός τόπος στη εντομία ζωγραφική της πειρωτικής Ελλάδας τον επόμενο αιώνα.

### Λοιπές τάσεις στη ζωγραφική στη νότια πειρωτική Ελλάδα και στον νησιωτικό χώρο μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα

Αν εξαιρέσει κανείς τα προαναφερθέντα έργα της «Σχολής των Θηβών» στη Στερεά και στην Εύβοια, ο ρόλος της νότιας πειρωτικής Ελλάδας στη ζωγραφική του 16ου αιώνα είναι πολύ περιορισμένος. Στις τοιχογραφίες του κυρίως ναού της μονής Καισαριανής στον Υμητό (μέσα 16ου αιώνα) παρατηρείται μείξη στοιχείων από την κρητική ζωγραφική με άλλα



Προφήτης Γεδεών-τοιχογραφία του Θεοδόσιου Κακαβά, 1565 (Παλαιά μονή Ταξιαρχών, Στεφάνη Κορινθίας).

## Ζωγραφική

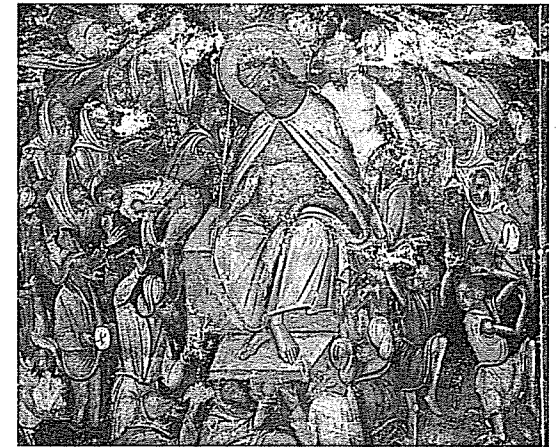


Οσία Ματρώνα η Χιοπολίτις· εικόνα πιθανότατα ζωγραφισμένη σε εργαστήριο της Χίου, τέλη του 16ου-αρχές του 17ου αιώνα [Συλλογή Ρένας Ανδρέαδη].

που προέρχονται από τον 15ο αιώνα, καθώς και με κάποια δυτικά δάνεια. Οι τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο Βάθειας στην Εύβοια (1555-1556) συνιστούν, κατά κάποιον τρόπο, μια λαϊκή εκδοχή της τάσης που εκπροσωπούν οι Κονταρήδες και έχουν παραλληλιστεί με αυτές της μονής Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στον Υμηττό καθώς και με το έργο του ζωγράφου Αντωνίου στο Άγιον Όρος. Οι σωζόμενες τοιχογραφίες του 16ου αιώνα από την Πελοπόννησο είναι λιγοστές και αφορούν κυρίως στις τελευταίες δεκαετίες του. Την εποχή

αυτή εμφανίζονται οι Κακαβάδες, οικογένεια ζωγράφων από το Ναύπλιο, με παλαιότερο σωζόμενο έργο τους το παλιό καθολικό της μονής Ταξιαρχών στο Στεφάνι Κορινθίας, που τοιχογραφήθηκε το 1565 από τον Θεοδόσιο Κακαβά. Ο γιος του, Δημήτριος, ζωγραφίζει στη μονή της Παναγίας στη Μαλεσίνα (1599). Οι Κακαβάδες ακολουθούν την παραδοσιακή τεχνοτροπία, με σημαντική επιρροή από τους Κρητικούς ζωγράφους και με αρκετά έντονη τη σχηματοποίηση και τη γραμμική απόδοση. Τα Επτάνησα, υπό ενετική κυριαρχία από τον 14ο αιώνα, θα είναι, λόγω θέσης, ο χώρος του ελληνισμού με την εντονότερη όσμωση μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Ειδικά η Κέρκυρα και η Ζάκυνθος βρίσκονται σε διαρκή επαφή με την Κρήτη και τους καλλιτέχνες της και οι καλύτερες εικόνες αυτές της περιόδου που σώζονται στα Επτάνησα είναι κρητικές. Στον χώρο της τοιχογραφίας, όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί (Δ. Τριανταφυλλόπουλος), επανησιακά σχολιά ουσιαστικά δεν υφίσταται την εποχή αυτή. Σε γενικές γραμμές, οι τοιχογραφίες του β' μισού του 15ου και του 16ου αιώνα, όπως αυτές της Αγίας Αικατερίνης στους Καρούσάδες της Κέρκυρας (τέλη 16ου αιώνα), συνδυάζουν το παραδοσιακό παλαιολόγειο-κρητικό ύφος με δυτικές προσμείξεις, ένα στυλ του οποίου πρόδρομοι μπορούν να θεωρηθούν οι αποτειχισμένες τοιχο-

## Ζωγραφική



Εμπαιγμός του Χριστού· τοιχογραφία του 1490-1510 (Ναός Αγίου Νικολάου, Τριάντα, Ρόδος) (φωτ. Ι. Βιταλιώτης).

γραφίες της Οδηγήτριας στην Απολλοπένα Λευκάδας (1449/50). Εντούτοις, υπάρχουν και σύνολα αμιγώς βυζαντινότροπα (μονή Παντοκράτορος Αγίου Μάρκου Κέρκυρας, 1577), που μας παραπέμπουν στην απέναντι τουρκοκρατούμενη ενδοχώρα. Η σταδιακή υποχώρηση της τοιχογραφίας στα Ιόνια νησιά, ήδη από τον 16ο αιώνα και μάλιστα στις εκκλησίες των πόλεων, είναι ενδεικτική της ιταλικής αισθητικής επιρροής στον χώρο της ορθόδοξης λατρείας. Η τοιχογραφία θα υποκατασταθεί από τη φορητή εικόνα, που ενίοτε, λόγω ύψους, γίνεται ουσιαστικά θρησκευτικός πίνακας. Στο νοτιότερο άκρο των Επτανήσων, στα Κύθηρα, αξιόλογης τέχνης είναι οι τοιχογραφίες του Σωτήρα στο κάστρο Μυλοποτάμου (τέλη 15ου αιώνα). Η μνημειακή ζωγραφική που σώζεται στο νησί από τον 16ο και τον 17ο αιώνα μαρτυρεί εξάρτηση από την τέχνη της γειτονικής Κρήτης. Η ζωγραφική στα αιγαιοπελαγίτικα νησιά τον 16ο αιώνα ασκείται συχνά από περιοδεύοντες αγιογράφους, ενώ πολλές φορητές εικόνες είναι εισηγμένες. Βορειοελλαδίτικα συνεργεία πρέπει να εργάστηκαν στη μονή Λειμώνος Λέσβου, όπου σώζονται αξιόλογα σύνολα τοιχογραφιών (τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα - αρχές 17ου αιώνα), καθώς και σε άλλα μνημεία του νησιού, όπου η ζωγραφική είναι μάλλον εμπειροτεχνική. Στη Σάμο, το καθολικό της

Μεγάλης Παναγίας (1596) διασώζει, σε καλή κατάσταση, τοιχογραφίες με χαρακτήρα εκλεκτικό, όπου τα δάνεια της Κρητικής Σχολής συνδυάζονται με στοιχεία που απαντούν στη ζωγραφική του 15ου - αρχών 16ου αιώνα. Στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον της ιπποτοκρατούμενης Ρόδου, το διεθνές γοτθικό στυλ συνυπάρχει με στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης σ' ένα ιδιαίτερο, τοπικό στυλ, όπως φαίνεται, μεταξύ άλλων, στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα, στον Άγιο Σπυρίδωνα και στην Αγία Τριάδα της μεσαιωνικής πόλης. Από την ίδια εποχή διασώζονται στη Ρόδο και λείψανα κοσμικής ζωγραφικής. Σε εκκλησιάκια άλλων νησιών της Δωδεκανήσου, όπως στην Κάλυμνο και στην Κω, σώζονται λαϊκού ύψους τοιχογραφίες από τις αρχές του 16ου αιώνα. Η άλωση της Ρόδου από τους Οθωμανούς (1522) σηματοδοτεί μια

## Ζωγραφική



Πλαυτέρα και αρχάγγελαι-ιταλοβυζαντινή τοιχογραφία του β' μισού του 16ου αιώνα (Ναός Παναγίας Ποδίθου, Γαλάτα, Κύπρος).

περίοδο σιγής περίπου 80 χρόνων στη μνημειακή ζωγραφική του νησιού. Ανατολικότερα, στην επίσης λατινοκρατούμενη Κύπρο, η μνημειακή ζωγραφική γνωρίζει άνθηση προς τα τέλη του 15ου αιώνα. Το νησί τότε υποδέχεται έναν αριθμό Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων και ενδεχομένως ένας τέτοιος πρόσφυγας καλλιτέχνης να ιστόρησε τον νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Ηρακλείδου στον Άγιο Ιωάννη Λαμπαδιστή. Η κυπριακή ζωγραφική της εποχής συνεχίζει την παλαιολόγια παράδοση σε μία τοπική, αρκετά λαϊκότερη εκδοχή, συχνά ανάμεικτη με δυτικές επιρροές. Ανυποροσσωπτικό είναι

το έργο του Φίλιππου Γουλ (Τίμος Σταυρός Αγιασματί, 1494, Άγιος Μάμας Λουβαρά, 1495 κ.ά.) και ο πιο αμιγούς βυζαντινής τεχνοτροπίας διάκοσμος της Αγίας Παρασκευής Γεροσκήπου. Γύρω στα 1500, όταν πλέον η Κύπρος ανήκει στη Βενετία, το εργαστήρι που εργάστηκε στο λατινικό παρεκκλήσι στον Άγιο Ιωάννη Λαμπαδιστή, στην Παναγία Ποδίθου στη Γαλάτα και στην Παναγία Ιαματική στον Αραπακά προτείνει έναν αρμονικό συγκερασμό της βυζαντινής ζωγραφικής με αυτήν των επιγόνων του Τζότο. Αυτή η ιταλοβυζαντινή τεχνοτροπία θα συνυπάρξει με την τάση που εμμένει στην υστεροβυζαντινή

## Ζωγραφική

ντινή παράδοση, της οποίας κορυφαίος εκπρόσωπος είναι ο Συμεών Αυξέντης, ζωγράφος, μεταξύ άλλων, τριών εκκλησιών στη Γαλάτα (1513-1514). Προς τα μέσα του 16ου αιώνα, οι τοιχογραφίες και κάποιες φορητές εικόνες του Ελληνοσύριου Ιωσήφ Χούρη στο καθολικό της μονής Αγίου Νεοφύτου, φανερώνουν κρητική επιρροή, όμως η πλαστικότητα και η μαλακή πυκνολογία απηχούν ιταλικές επιδράσεις. Την ίδια εποχή, κωρικοί αγιογράφοι ασκούν μια τέχνη λαϊκή, αλλά με ιδιαίτερη αμεσότητα. Η οθωμανική κατάκτηση της Κύπρου (1570) σηματοδοτεί τη ριζική υποχώρηση της τοιχογραφίας στο νησί. Το 1590, ο Ιωάννης Κύπριος, που

παρεπιδημεί στη Βενετία, αγιογραφεί τον τρούλο του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων. Η Ελληνική Κοινότητα της πόλης ορίζει τον διάσημο Τιντορέτο ως επόπτη του έργου, θέλει όμως «τόν ρυθμόν, τὰ ένδύματα, τὰς μορφάς» να είναι «έλληνικάς».

### Η μεταβυζαντινή ζωγραφική κατά τον 17ο αιώνα Η ζωγραφική στην ηπειρωτική Ελλάδα τον 17ο αιώνα

Επιγραμματικά μπορούμε να πούμε ότι το κυρίαρχο ρεύμα στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 17ου αιώνα στη Μακεδονία, στη Θεσσαλία, στην Ήπειρο και στη δυτική Στερεά Ελλάδα

Οι Αίνοι: λεπτομέρεια τοιχογραφίας του Μιχαήλ και Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι, 1620 (Ναός Αγίου Μηνά, Βίτσα Ζαγορίου).



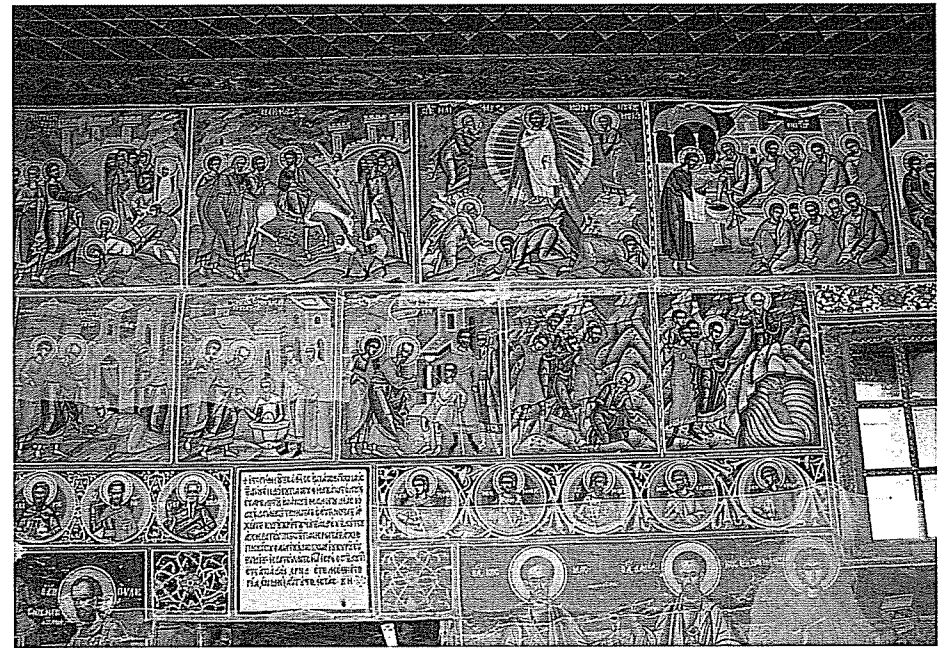
## Ζωγραφική

είναι η λεγόμενη «εμπειροτεχνική ζωγραφική», για την οποία έχει χρησιμοποιηθεί και ο όρος απόλυτα ορθός όρος «αντικλασική ζωγραφική». Στις περιοχές αυτές απαντά ένας μεγάλος αριθμός μνημείων (ενοριακοί ναοί, παρεκκλήσια, μοναστηριακοί ναοί), που έχουν ιστορηθεί από αγιογράφους αυτής της τάξης, που παρουσιάζει πολλές παραλλαγές, ανάλογα με τον ζωγράφο και την καλλιτεχνική του επάρκεια ή την περιοχή. Έτσι, κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά έχει η εμπειροτεχνική ζωγραφική στη δυτική Μακεδονία, ενώ αυτή της Ηπείρου συνδέεται στενά με τη Θεσσαλία, την Αιτωλία και την Ακαρνανία. Τα Άγραφα, πάλι, συνιστούν μια άλλη καλλιτεχνική ενότητα. Κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μπορούμε, ίσως, να διακρίνουμε και στη ζωγραφική της βορειοανατολικής Θεσσαλίας (Τσαριτσάνη και Δομένικο). Αυτή η διάκριση σε τοπικές «σχολές» είναι, πρέπει να τονιστεί, σχετική, λόγω των συχνών μετακινήσεων των ζωγράφων.

Οι φορείς της εμπειροτεχνικής ζωγραφικής κατάγονται κατά κανόνα από αγροτικές περιοχές και έχουν συνήθως μικρή παιδεία. Άλλωστε, πολλοί ασχολούνται ταυτόχρονα και με αγροτικές εργασίες. Βέβαια, η περίπτωση του ζωγράφου και πρωτονοταρίου Τσαριτσάνης, Ιωάννη, υποδηλώνει ότι ορισμένοι εμπειροτέχνες αγιογράφοι δεν ήταν άμοιροι

κάποιας παιδείας. Σίγουρα, αρκετά από τα έργα που προσγράφονται στο ρεύμα της εμπειροτεχνικής ζωγραφικής προδίδουν δημιουργούς που δεν στερούνται καλλιτεχνικών αρετών. Και δεν είναι τυχαίο ότι ο ζωγράφος Αθανάσιος από το Γρεβενίτι συστήνεται το 1662 από τον λόγιο ιερομόναχο Ευγένιο Γιαννούλη στον φιλέλληνα Ρώσο πατριάρχη Νίκωνα, προκειμένου να εργαστεί με τη συνοδεία του στη Μόσχα. Τα συνεργεία των ζωγράφων, που συνθέσστατα έχουν οικογενειακή βάση, ταξιδεύουν και εργάζονται κυρίως από τον Απρίλιο μέχρι τον Οκτώβριο, εκμεταλλεζόμενοι τις ευνοϊκές καιρικές συνθήκες. Όπως φαίνεται από τις επιγραφές και την τεχνολογία, είναι δυνατόν ο ίδιος ζωγράφος να έχει διαφορετικούς συνεργάτες ή βοηθούς. Όχι σπάνια το ίδιο συνεργείο χρυσώνει και το τέμπλο του ναού και ζωγραφίζει και τις εικόνες. Χρησιμοποιώντας σχέδια εργασίας, οι αγιογράφοι αναπαράγουν εικονογραφικά θέματα που προέρχονται από διάφορες πηγές, όχι μόνο από τη λόγια ζωγραφική του προηγούμενου αιώνα, κυρίως την κρητική, αλλά και από την παλαιολόγεια ζωγραφική, ιδίως αυτή των Βαλκανίων του 14ου-15ου αιώνα. Όπως είδαμε, άλλωστε, η παράδοση της υστεροβυζαντινής ζωγραφικής επιβιώνει, κυρίως στη Μακεδονία, αλλά και στην Ήπειρο μέχρι και τον 16ο αιώνα. Το αποτέλεσμα είναι ένας

## Ζωγραφική



εικονογραφικός εκλεκτισμός, με μετάπλαση και συχνά παρανόηση των καταξιωμένων προτύπων που προέρχονται από την παλαιότερη λόγια ζωγραφική. Στο επίπεδο της τεχνολογίας, η εμπειροτεχνική ζωγραφική χαρακτηρίζεται από τα σχηματοποιημένα, μάλλον ομοιόμορφα πρόσωπα, τις έντονες αντιθέσεις φωτεινών και σκιερών μερών, τις γεωμετρικές πτυχώσεις, τα τονισμένα περιγράμματα, την έλλειψη πλαστικότητας, τα συνοπτικά αποδοσμένα αρχιτεκτονήματα και τοπία, τα έντονα χρώματα, το διακοσμητικό πνεύμα. Σε αρκετά έργα χαρακτηριστική είναι η ρυθμική παρουσία του κόκκινου της κιννάβα-

ρης για τη δημιουργία χρωματικών αντιθέσεων. Δεν λείπουν κάποτε και οι γύψινοι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι σε τοιχογραφίες, στοιχείο που είχε χρησιμοποιήσει και ο Φράγκος Κατελάνος. Σταδιακά, ειδικά όσο προχωρούμε στον 17ο αιώνα, η ζωγραφική θα γίνει, σε γενικές γραμμές, όλο και πιο «στεγνή» και λαϊκή, εκφραζόμενη ως λαϊκός μανιερισμός. Η τέχνη αυτή, πρέπει να το σημειώσουμε, παρά τις εμφανείς μορφοπλαστικές της αδυναμίες και την αφελειά της, κατέχει μία σημαντική θέση στη συνείδηση της κοινότητας, είτε μοναστικής είτε κοσμικής, η οποία και μεριμνά για την ιστόρηση της εκκλησίας και ασφαλώς

Ο νότιος τοίχος με την κητορική επιγραφή (1546) του κυρίως ναού του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στα Μεγάλα Βραγγιανά Ευρυτανίας (φωτ. Ι. Βιταλιώτης).

## Ζωγραφική

αισθάνεται υπερήφανα γι' αυτήν. Γι' αυτό και τυχόν αξιολόγησή της αποκλειστικά με αισθητικές κατηγορίες είναι τελείως ανεπαρκής.

Από τον 17ο αιώνα γνωρίζουμε ονόματα εμπειροτεχνών ζωγράφων από το Γρεβενίτι και τη Ζέρμα της Ηπείρου, το Λινοτόπι, τα Τρίκαλα, την Τσαρισσάνη, την περιοχή των Αγράφων κ.α. Ο πρωτονοτάριος Τσαρισσάνης που προαναφέραμε ζωγραφίζει εκκλησίες και εικόνες στη γενέτειρά του, ενώ ιστορεί και τον καθεδρικό ναό της επισκοπής Γαρδικίου, στο Ζάρκο Τρικάλων (1621). Τσαρισσανιώτες μάλλον εργάστηκαν και στη μονή Σπαρμιού (1633). Οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι εργάζονται κυρίως στην Ήπειρο (και στη σημερινή νότια

Αλβανία), αλλά και στη Μακεδονία, στη Θεσσαλία και στην Αιτωλία (20 σύνολα τοιχογραφιών μεταξύ 1570 και 1656). Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους τους είναι ο Μιχαήλ και ο γιος του Κωνσταντίνος. Σε Λινοτοπίτες προσγράφεται και ένας αριθμός φορητών εικόνων και βημοθύρων, όπου γίνεται ευρεία χρήση των σικτικών φωτιστεφάνων. Με την τέχνη των Λινοτοπιτών σχετίζονται και κάποιοι ανώνυμοι ζωγράφοι, όπως αυτός που ιστορήσε το «μακρυναρικό» της μονής Προδρόμου Σερρών (1630) και ο ζωγράφος της πρώτης φάσης της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων, τον οποίο ξαναβρίσκουμε στα Μεγάλα Βραγγιανά Αγράφων (1646-1649).

Λεπτομέρεια από την παράσταση «Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω»-τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Πέτρας από τον Άγραφα (φωτ. Ι. Βιταλιώτης).



## Ζωγραφική

Ο 17ος αιώνας αποτελεί περίοδο κάμψης στην ποιότητα της ζωγραφικής στη Βέροια, με εξαίρεση το έργο του «ζωγράφου του Αγίου Νικολάου της Γούρνας» (περίπου 1638-1642). Από τη δεύτερη πεντηκονταετία του αιώνα, η ζωγραφική στην πόλη προσλαμβάνει καθαρά λαϊκό χαρακτήρα, ακολουθώντας την τάση της εποχής. Περισσότερα ζωγραφικά σύνολα από τον 17ο αιώνα έχουν διατηρηθεί στην Καστοριά, τα οποία εντάσσονται γενικά στο ρεύμα της εμπειροτεχνικής ζωγραφικής. Εκτός από τις επιδράσεις της κρητικής εικονογραφίας, παρατηρούμε την επιβίωση πολλών στοιχείων τόσο από το εργαστήριο της Καστοριάς (τέλη 15ου - αρχές 16ου αιώνα) όσο και από την παρά-

δοση που εκπροσωπούν τοιχογραφίες στην Λιανή και τις Πρέσπες (ύστερος 15ος αιώνας). Η καλλιτεχνική αυτή συνέχεια είναι ιδιαίτερα εμφανής, για παράδειγμα, στην Παναγία του άρχοντος Αποστολάκη (1606). Στην τοπική παράδοση ανάγεται και η απεικόνιση στρατιωτικών αγίων με βαρύτιμες ενδυμασίες από υφάσματα της εποχής καθώς και η απεικόνιση περισσότερων των ενός επεισοδίων σε μία σκηνή. Είναι ενδιαφέρον ότι στην Καστοριά σπανίζει η απεικόνιση κτητόρων.

Πιστές στην παράδοση και ιδιαίτερα επιμελημένες είναι οι εικόνες αγιορείτικων εργαστηρίων, όπου οι φωτιστέφανοι κοσμούνται συχνά με ρομβοειδή κτυπητά μοτίβα. Στο Άγιον

Χριστός ή Άμπελος και ολόσωμοι άγιοι-τοιχογραφία (Μονής Καισαριανής, νάρθηκας) του Ιωάννη Ύπατου, 1682 (φωτ. Ι. Βιταλιώτης).



## Ζωγραφική

Όρος παράγονται εικόνες με αυτόξυλα πλαίσια, που θυμίζουν ιταλικές κορνίζες. Από το β' μισό του 17ου αιώνα σώζονται από τη Μακεδονία και λίγες ανάγλυφες εικόνες, με γυψοκονίαμα πάνω σε ξύλο, σε απομίμηση αργυράς επένδυσης. Γενικότερα, στη ζωγραφική των φορητών εικόνων στη βόρεια Ελλάδα τον 17ο αιώνα είναι έντονη η επιρροή της τοπικής καλλιτεχνικής παράδοσης του 14ου-15ου αιώνα, ανάμικτη με στοιχεία από την κρητική ζωγραφική και την τέχνη του Κατελάνου.

Στη Θεσσαλία του 17ου αιώνα η κυριαρχία της εμπειροτεχνικής ζωγραφικής δεν είναι απόλυτη. Για παράδειγμα, στις ενδιαφέρουσες τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βητουριά, κοντά στα Τρίκαλα (1600), είναι έκδηλη η συγγένεια με τη ζωγραφική της Μακεδονίας του ύστερου 15ου – πρώιμου 16ου αιώνα (μνημεία σχολής της Αχρίδας, Παναγία Φανερωμένη Νέας Σκιώνης Χαλκιδικής κ.ά.) Στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ (1637), ο ιερέας Ιωάννης από τους Σταγούς (Καλαμπάκα) μιμείται με μεγάλη επιδεξιότητα την κρητική τέχνη, όπως την είχε γνωρίσει στα μνημεία της περιοχής. Πρόκειται για το λυκόφως της τεχνότητας αυτής στη μνημειακή ζωγραφική της ηπειρωτικής Ελλάδας. Ο ζωγράφος του καθολικού της μονής Φλαμουρίου στο Πήλιο, μάλλον

περαστικός, προσεγγίζει την τέχνη του εργαστηρίου των Κονταρήδων. Αυτό το «ενδιάμεσο ρεύμα» μεταξύ της λόγιας και της εμπειροτεχνικής ζωγραφικής εκπροσωπούν επίσης, με τον δικό τους τρόπο ο καθένας, μια σειρά αγιογράφων στα Άγραφα και στη δυτική Θεσσαλία. Την τάση αυτή εκφράζουν οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625), που θα ασκήσουν επιρροή στη ζωγραφική της περιοχής. Χαρακτηριστικά δείγματα του ρεύματος αυτού τις επόμενες δεκαετίες αποτελούν τρία σύνολα (μονές Σάικας, Τροβάτου και Βλασίου, 1641-1644) συνυπογεγραμμένα από δύο Ιωάννηδες, οι τοιχογραφίες της μονής Κατουσίου (1663) καθώς και αυτές του καθολικού της μονής Ρεντίνας (1662), όπου διαφαίνεται ο απόηχος της τέχνης του Κατελάνου. Ανάλογη τεχνότητα ακολουθούν και φορητές εικόνες της εποχής από την περιοχή των Αγράφων.

Κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά έχει τον 17ο αιώνα η ζωγραφική στην Πελοπόννησο και στην ανατολική Στερεά, που καλλιτεχνικά αποτελεί προέκταση της πρώτης. Ως το σπουδαιότερο κέντρο άσκησης της ζωγραφικής εμφανίζεται το Ναύπλιο. Η οικογένεια των Κακαβάδων, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί, θα βάλει τη σφραγίδα της στην εντοχία ζωγραφική της περιοχής μέχρι την 7η δεκαετία του 17ου αιώνα. Ο σημαντικότερος εκπρόσωπός της, ο Δημήτριος

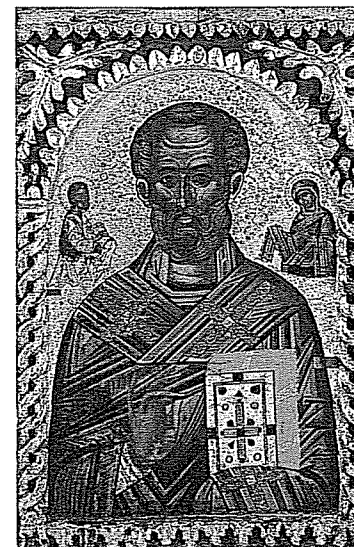
## Ζωγραφική

Κακαβάς, υπογράφει μεταξύ 1607 και 1635 μία σειρά τοιχογραφιών στην Πελοπόννησο (μονές Φανερωμένης Κορινθίας, Αγίων Αναργύρων Πάρωνα, Γόλας, Μαρδακίου κ.ά.), ενώ του αποδίδεται και η ιστορία της μονής Λουκούς. Μαζί του συνεργάζεται και ο αδελφός του Μαρίνος, ενώ στην επόμενη γενιά ανήκει ο ιερομόναχος Θεόδουλος Κακαβάς. Μεγάλη δραστηριότητα αναπτύσσουν οι επίσης Ναυπλιείς αδελφοί Δημήτριος και Γεώργιος Μόσχοι. Οι τοιχογραφίες τους εκτείνονται στις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα, κυρίως στην Πελοπόννησο (μονές Αιμυαλών, Βουλκάνου, Αγίων Τεσσαράκοντα Σπάρτης, κ.ά.), αλλά και στη Ζάκυνθο (Άγιος Ιωάννης των Λογοθετών). Οι Μόσχοι είναι εμπειροτέχνες, αλλά ικανοί ζωγράφοι, που μεταπλάθουν και απλοποιούν καθιερωμένα σχήματα, ιδιαίτερα αυτά της Κρητικής Σχολής. Το έργο τους επηρέασε τον μεταγενέστερο Γεώργιο Μάρκου, από τον Άργος. «*Εκ πόλεως Ανάπλις*» ήταν και ο νεομάρτυρας Αναστάσιος (†1655), «*ζωγράφος επιτήδειος εις την τέχνην*», καθώς και ο ιερέας Μανουήλ Ανδρώνης (καθολικό Μεγάλου Σπηλαίου, 1653, κ.ά.). Αντίθετα, στην ανατολική Στερεά Ελλάδα μάλλον σπανίζουν οι ζωγράφοι. Το 1609 ο Αθηναίος Δημήτριος ζωγραφίζει την εκκλησία της Επισκοπής στην Παλαιχωώρα της Αίγινας, όπου σώζονται και άλλοι

μικροί ναοί ιστορημένοι την ίδια περίοδο. Στο εργαστήριο των Κακαβάδων αποδίδονται οι τοιχογραφίες του νάρθηκα του καθολικού της μονής Πεντέλης, ενώ Πελοποννήσιος είναι και ο Ιωάννης Ύπατος που ιστορεί τον νάρθηκα της μονής Καισαριανής (1682). Το σκληρό πλάσιμο, ο εκλεκτισμός και η μεταγραφική καθιερωμένων σχημάτων σε ένα λαϊκότροπο καλλιτεχνικό ιδίωμα, χαρακτηριστικά που βλέπουμε στο έργο του, αντιπροσωπεύουν μια γενικότερη τάση.

### Η ζωγραφική στον ελληνικό νησιωτικό χώρο τον 17ο αιώνα

Η πτώση του Χάνδακα, ύστερα από μία πρωτοφανή πολιορκία (1648-1669), σημαδεύει και την πορεία της



Φορητή εικόνα του Αγίου Νικολάου με ξυλόγλυπτο πλαίσιο. Ζωγραφισμένη σε αγιορείτικο εργαστήρι, έργο του β' μισού του 17ου αιώνα (Μονή Αγίου Παύλου, Άγιον Όρος).

## Ζωγραφική

Κρητικής Σχολής, με τον διασκορπισμό των φορέων της. Η παράδοση της ζωγραφικής στην Κρήτη δεν παύει, η τεράστια όμως ακτινοβολία της στον ελληνορθόδοξο χώρο θα αποτελέσει παρελθόν. Κατά τον 17ο αιώνα, η τοιχογραφία παύει ουσιαστικά να ασκείται στο νησί, εξέλιξη που παρατηρείται ήδη τον προηγούμενο αιώνα, οι μεγάλοι δημιουργοί σπανίζουν, ο ακαδημαϊσμός γίνεται έκδηλος. Στις παραδοσιακού ύφους εικόνες, το σκληρό πλάσιμο και η γραμμική εκτοπίζουν την πλαστικότητα. Συνηθίζονται η αντιγραφή παλαιότερων, επίσης

Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς φορητή εικόνα του Βίκτωρος, περ. 1660 (Ναός Ταξιάρχη, Σαγκρί, Νάξος).



κρητικών, προτύπων και, μέσω της μίμησης έργων του Μιχαήλ Δαμασκηνού και του Γεωργίου Κλόντζα, ο ιταλικός μανιερισμός επηρεάζει ακόμη και καλλιτέχνες που γενικά παρμένουν πιστοί στη βυζαντινή μορφολογία. Το υβριδικό αυτό ύφος πρέπει να υποθέσουμε ότι αντανακλά τις αισθητικές αντιλήψεις μεγάλου μέρους της πελατείας των ζωγράφων. Ως παραδείγματα αυτών της τάσης αναφέρουμε δύο συντηρητικούς κατά τα άλλα καλλιτέχνες, τον Φραγγιά Καβερτζά (α' μισό 17ου αιώνα) και τον ιερέα Βίκτωρα (ύστερος 17ος αιώνας). Ο τελευταίος, αν και δεν διακρίνεται για την πρωτοτυπία του, φαίνεται ότι ήταν φημισμένος ζωγράφος, γι' αυτό προφανώς και του ανατέθηκε να ζωγραφίσει το λάβαρο της ναυαρχίδας του δόγη Φραγκίσκου Μοροζίνι. Έργα του απαντούν σε πολλές περιοχές, από το Σινά και τους Αγίους Τόπους μέχρι την Πελοπόννησο (μονή Φιλοσόφου, όπου πιθανώς έκανε και τις τοιχογραφίες), τις Κυκλάδες, τα Επτάνησα, και τη Βενετία. Ο Βίκτωρ, πάντως, μιμήθηκε και δυτικότερα έργα του Δαμασκηνού, ενώ ζωγράφησε και Δυτικούς αγίους. Πιστοί στην παράδοση του βυζαντινού-κρητικού ύφους είναι ο ρεθυμνιώτης Ιάκωβος Δαρώνας και δύο συντοπίτες του με το όνομα Εμμανουήλ Λαμπάρδος, θεός και ανιψιός (τέλη 16ου – α' μισό 17ου αιώνα). Ένας άλλος συντηρητικός ζωγράφος, ο σιναΐτης ιερομόναχος

## Ζωγραφική

Ιερεμίας Παλλαδάς, ζωγράφησε εικόνες για τη μονή της μετανοίας του και για τα πατριαρχεία Ιεροσολύμων και Αλεξανδρείας. Μιμείται και αυτός με επιτυχία παλαιότερα πρότυπα και η ζωγραφική του φαίνεται να έκαιε ιδιαίτερης εκτίμησης στους εκκλησιαστικούς κύκλους. Ανάλογη τάση εκφράζει ο επίσης Σιναΐτης ιερομόναχος Σιλβεστρος Θεοχάρης.

Πολύ περισσότερο επηρεασμένος από την ιταλική ζωγραφική εμφανίζεται ο ιερέας Ιωάννης Απακάς (τέλη 16ου-αρχές 17ου αιώνα), ο οποίος εισάγει και το δυτικό μοτίβο του Χριστού γυμνού ως Κρητή σε εικόνα της *Δευτέρας Παρουσίας*. Το παραδοσιακό ύφος αναμειγμένο με την αναγεννησιακή τεχνοτροπία συνδυάζει στις εικόνες του ο Ρεθυμνιώτης ιερέας Εμμανουήλ Τζάνες Μπουνιαλής (†1690). Αριστοτέλης και ιδιαίτερα λεπτολόγος ζωγράφος, με επιρροές και από τη φλαμανδική ζωγραφική, ο Τζάνες δημιουργεί νέους εικονογραφικούς τύπους που θα γνωρίσουν κάποια διάδοση, ενώ απομυμείται και αναγεννησιακού πίνακες. Από τα μέσα μέχρι λίγο πριν από τα τέλη του ίδιου αιώνα μαρτυρείται η δραστηριότητα, κυρίως στον χώρο των Ιονίων, των ρεθυμνιωτών Ηλία και Λέου Μόσκου. Στις εικόνες τους, τα πάμπολλα αναγεννησιακά στοιχεία μπορεί να συνυπάρχουν με μορφές περιπαθείς, με πρόσωπα αποδοσμένα σύμφωνα με μία πιο «απαλή» βυζα-

νινή-κρητική τεχνοτροπία. Ανάλογο ύφος, και εδώ με δάνεια από τη φλαμανδική ζωγραφική, ακολουθεί και ο Γεώργιος Μαρ(γ)καζίνης.

Ο αξιολογότερος Κρητικός ζωγράφος του β' μισού του 17ου αιώνα είναι ο Χανιώτης Θεόδωρος Πουλάκης (†Κέρκυρα, 1692). Πρόκειται για καλλιτέχνη με ιδιαίτερο ύφος, που χρησιμοποίησε ευρέως ως πρότυπα φλαμανδικές χαλκογραφίες, ιδιαίτερα αυτές του Jan Sadeler (1550-1610). Τα χαρακτηριστικά αυτά, γνωστά και σε άλλους Κρητικούς καλλιτέχνες, αφθούσαν στη Βενετία, όπου ο Πουλάκης έλαβε την κύρια καλλιτεχνική του παιδεία. Με βάση αυτά δημιουργεί νέες συνθέσεις για θέματα που συνθίζονταν στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, όπως η Δευτέρα Παρουσία, ή για νέα θέματα, όπως η ανατροφή του Χριστού, κάποιες ιστορίες της *Παλαιάς Διαθήκης*, η Αποκάλυψη κ.ά. Πολλές από τις καινοτομίες του θα αντιγράφονται μέχρι και τον 18ο αιώνα. Μορφολογικά, το έργο του Πουλάκη, ιδιόμορφο και γοπητευτικό, συνιστά ουσιαστική απομάκρυνση από την ορθόδοξη παράδοση της αγιογραφίας. Ενδεικτικό είναι και το γεγονός ότι το τοπίο στα έργα του, φυσιοκρατικά αποδοσμένο, είναι μεν ζωγραφισμένο με την παραδοσιακή τεχνική του αβγού, αλλά με τρόπο που θυμίζει ελαιογραφία.

Στα Επτάνησα, η ορθόδοξη εκκλησιαστική ζωγραφική συνεχίζει, και κατά

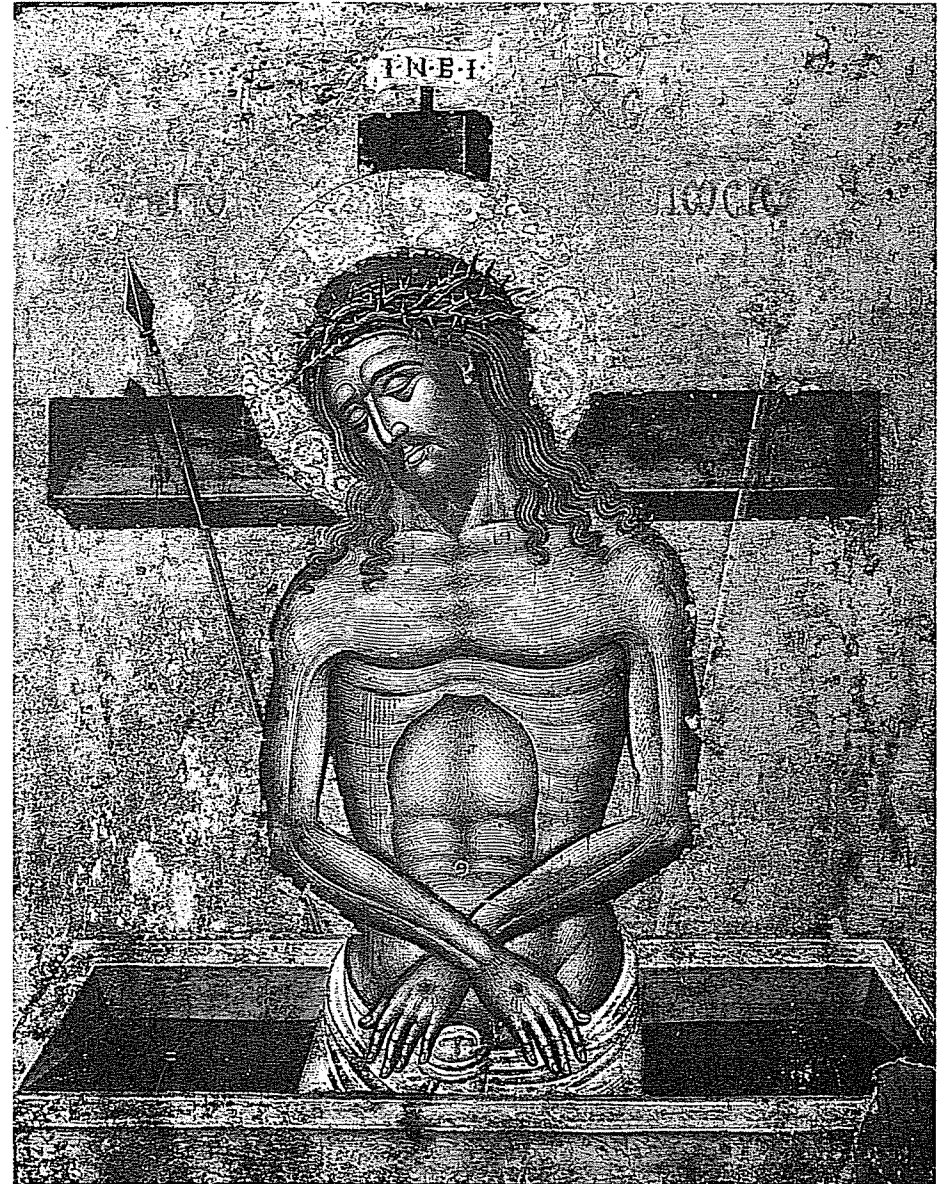
## Ζωγραφική

τον 17ο αιώνα, να είναι υπό την επιρροή της Κρήτης, έμμεσα (μέσω της μετακίνησης έργων) ή άμεσα (μέσω της παραμονής στα Ιόνια νησιά κρητικών καλλιτεχνών). Την ίδια εποχή εμφανίζονται και ντόπιοι μαθητές των Κρητικών, όπως οι Στέφανος Τζανκαρόλας (κρητικής καταγωγής) και Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης στην Κέρκυρα, ο Σπυρίδων Στέντας στη Ζάκυνθο κ.ά. Η διάδοση του εξεζητημένου και μανιεριστικού «μεικτού» ύφους του Ηλία Μόσκου υποδηλώνει την ανταπόκριση που βρήκε το στυλ αυτό μεταξύ του ορθόδοξου αστικού πληθυσμού των Ιονίων. Ταυτόχρονα, το γεγονός ότι και αυτό το ύφος εξακολουθεί να διασώζει μορφολογικά γνωρίσματα της βυζαντινής τέχνης, αποδεικνύει ότι ο πληθυσμός αυτός, παρά την ισχυρή ιταλική πολιτισμική επιρροή που δεχόταν, δεν ήταν ακόμα διατεθειμένος να αποδεχτεί στη λατρεία μια τέχνη τελείως ξεκομμένη από τις βυζαντινές της ρίζες. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν εικονογραφικές καινοτομίες που επικωριάζουν στα Ιόνια νησιά, όπως το θέμα *Ιδέο άνθρωπος* (ιταλίζουσα παραλλαγή του Ελκόμενου) για την Ωραία Πύλη, η στέψη της Θεοτόκου, που απαντά στη Ζάκυνθο από τον ύστερο 17ο αιώνα, οι δίζωνες αναθηματικές εικόνες-πίνακες (με απεικόνιση θαύματος που συνέβη στον αναθέτη), οι εικόνες με θέματα αλληγορικά, νηι-κοπλαστικά (άλλο ένα δείγμα ιταλι-

κής επιρροής) αλλά και ανθρωπικά. Στην τελευταία κατηγορία εμπίπτει η απεικόνιση πατέρων της Εκκλησίας με ειλπάρια όπου παρατίθεται το ορθόδοξο δόγμα σχετικά με την εκπόρευση του Αγίου Πνεύματος. Ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη καινοτομία αποτελεί η ρεαλιστική απεικόνιση των άφθαρτων λειψάνων των αγίων Σπυρίδωνα και Διονυσίου. Παραστάσεις με το λείψανο του προστάτη αγίου της Κέρκυρας απαντούν για πρώτη φορά τη δεύτερη πεντηκονταετία του 17ου αιώνα, υπογεγραμμένες από καταξιωμένους Κρητικούς αγιογράφους που παρεπιδημούσαν στο νησί, όπως ο Θεόδωρος Πουλάκης, ο Κωνσταντίνος Τζάνες (αδελφός του Εμμανουήλ) και ο Φιλόθεος Σκούφος. Στη σύνθεση αυτή, όπως και σε άλλες επανησιακές εικόνες της εποχής, τα όρια μεταξύ εκκλησιαστικής εικόνας και θρησκευτικού πίνακα συγχέονται.

Στα τουρκοκρατούμενα, πλέον, νησιά του Αιγαίου, εκτός από εισαγόμενες από την Κρήτη εικόνες, περαστικοί Κρητικοί ζωγράφοι εκτελούν επιτόπου παραγγελίες, και μάλιστα σε πιο συντηρητικό ύφος απ' ό,τι στα Ιόνια νησιά. Τέτοιοι αγιογράφοι εκτελούν και τις πολύ καλές τοιχογραφίες στο καθολικό του μοναστηριού της Πάτμου, γύρω στα 1600. Γενικά, οι τοιχογραφίες στις Κυκλάδες και στα Δωδεκάνησα από τον 17ο αιώνα είναι λιγιστές. Ως καλής ποιότητας

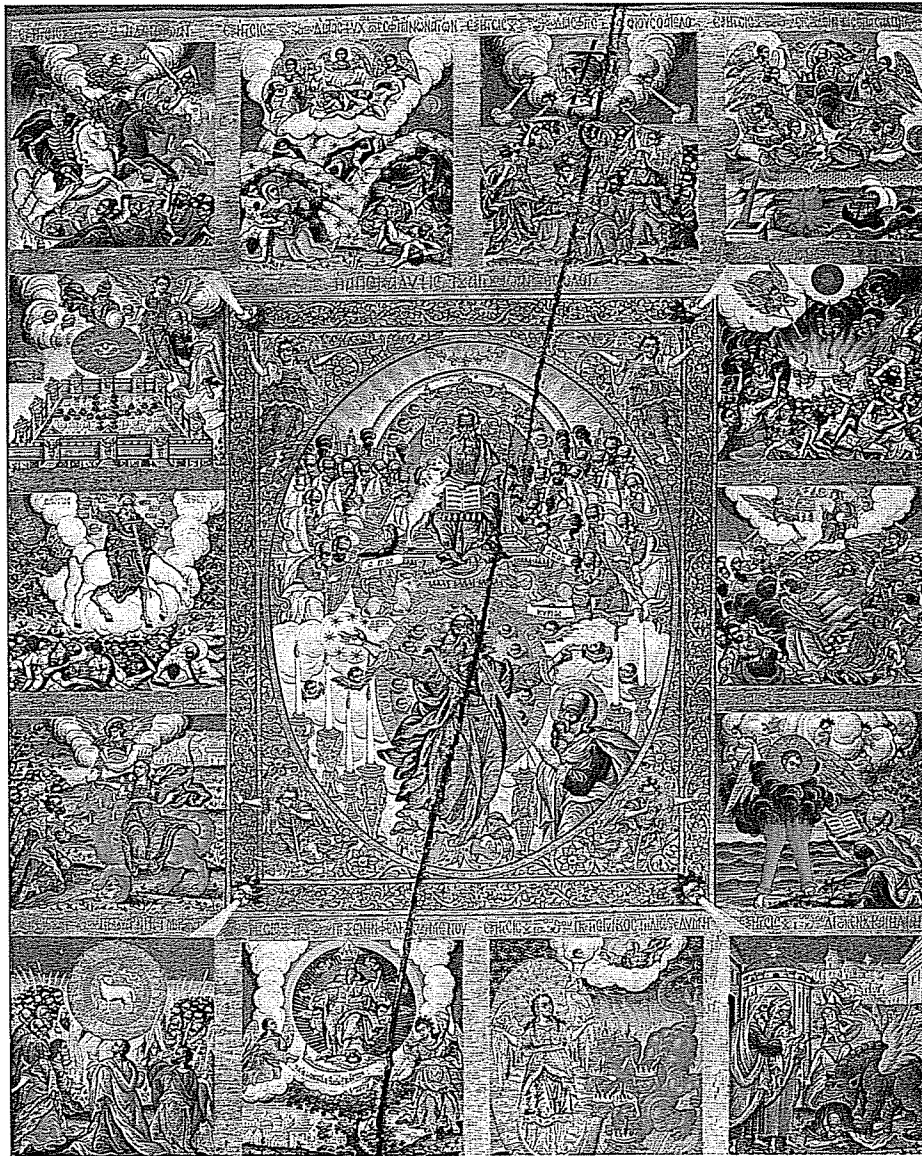
## Ζωγραφική



Η Άκρα Ταπεινώσις· φορητή εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, 1670 (Μονή Αγίου Στεφάνου, Μετώρω).



## Ζωγραφική



Η Αποκάλυψη· φορητή εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη, που χρονολογείται στα τέλη του 17ου αιώνα (Μητροπολιτικό Μέγαρο, Σιάτιστα).

## Ζωγραφική

δείγματα αναφέρουμε, ενδεικτικά, τον κύκλο του Ακάθιστου στην Καταπολιανή της Πάρου (μάλλον αρχές 17ου αιώνα) και τα αποεικισμένα σπαράγματα τοιχογραφιών από την Παναγία του Κάστρου της Σύμης. Ήδη πριν από την πτώση του Χάνδακα πολλοί Κρητικοί ζωγράφοι αναζητούν καλύτερη τύχη καταρχήν στα Επάνησα και στις Κυκλάδες, μερικοί όμως και σε άλλα νησιά, όπως η Σκόπελος (Αντώνιος Αγοραστός) ή τα μεγάλα νησιά του ανατολικού Αιγαίου. Στη Μήλο εγκαθίσταται ο ιερέας Ερμανουήλ Σκορδίλης του οποίου εικόνες σώζονται σε πολλά κυκλαδονήσια καθώς και στην Πάτμο. Συνδυάζει την παραδοσιακή βυζαντινή-κρητική μορφολογία με δυτικά δάνεια και μοτίβα του μπαρόκ, ενώ αναγράφει και παλαιότερα δυτικότερα έργα συμπατριωτών του. Απομίμηση κρητικής τεχνοτροπίας και εικονογραφίας παρατηρείται σε εικόνες της Πάτμου του α' μισού του 17ου αιώνα, έργα επιδέξιων ζωγράφων, ντόπων ή επίπλυδων (όπως ο κιώτης ιερέας Σταμάτιος). Ίδια τάση παρατηρούμε και στα νησιά των Κυκλάδων (χαρακτηριστικό παράδειγμα ο ιερομόναχος Ιάκωβος από την Αμοργό).

Η Λέσβος, όπου, όπως είδαμε, συνδέεται καλλιτεχνικά με τον βορειοελλαδικό χώρο, διασώζει ενδιαφέροντα σύνολα τοιχογραφιών και από τον 17ο αιώνα, στο πνεύμα της εμπειροτεχνικής αγιογραφίας της κεντρικής και

βόρειας Ελλάδας (μονή Δαμανδρίου, Σωτήρας στα Παπιανά κ.ά.). Σε άλλες τοιχογραφίες του νησιού παρατηρείται μεγαλύτερη επιρροή από την κρητική ζωγραφική, ειδικά στη μονή Περιβολής, της οποίας οι τοιχογραφίες παρουσιάζουν στενή συγγένεια με αυτές της εκκλησίας του Ζωοδότου στα Κοοσίκια της Ικαρίας. Ο Κρητικός Αντώνιος ιστορεί τους Αγίους Πάντες της μονής Υψηλού (1683) και ο συμπατριώτης του Αντώνιος Δομέστιχος Κυνηγός τους Αγίους Αποστόλους στο Πυργί της Χίου (1655).

Στην Κύπρο, οι εικόνες που ιστορούνται τον 17ο αιώνα από ντόπιους *ιερογράφους* (κατά την τοπική διάλεκτο), έχουν ένα ιδιαίτερο, τοπικό ύφος, με γνωρίσματα τη σχηματοποίηση, τη μικρογραφική διάθεση και τη διακοσμητικότητα. Ιδιαίτερα παραγωγικός είναι ο Παύλος Λουκιανός από τη Λευκωσία, γνωστότερος ως Παύλος ιερογράφος.

### Η τελευταία φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής: 1700-1830

### Η μεταβυζαντινή ζωγραφική κατά τον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα: Γενικά χαρακτηριστικά

Η ζωγραφική αυτής της περιόδου μόλις σχετικά πρόσφατα άρχισε να

## Ζωγραφική

Δίζωνη αναθηματική εικόνα της Παναγίας της Εκατονταπυλιανής, 18ος αιώνας (Συλλογή Εκατονταπυλιανής, Πάρος).



μελετάται συστηματικά και το σωζόμενο υλικό, που είναι κυριολεκτικά τεράστιο (όπως πολύ μεγάλος είναι και ο αριθμός γνωστών ονομάτων ζωγράφων), παραμένει στο μεγαλύτερο μέρος του αδημοσίευτο. Παλαιότερα, ο 18ος αιώνας θεωρείτο ως περίοδος παρακμής και κατάρρευσης για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική συλλήβδην, αλλά πλέον μπορούμε ανεπιφύλακτα να πούμε ότι η εικόνα αυτή είναι μάλλον παραπλανητική. Οι νέες συνθήκες που σταδιακά διαμορφώνονται μετά τη συνθήκη του Κάρλοβιτς (1699), με την άνοδο του εμπορίου και τη δημιουργία συνθηκών οικονομικής ανάπτυξης σε ορισμένες περιοχές, και μάλιστα στην Ήπειρο και στη δυτική Μακεδονία λίγο πριν από τα μέσα του 18ου αιώνα, έχουν αντίκτυπο και στις τέχνες. Η εκκλησιαστική ζωγραφική αλλά και

η ξυλογλυπτική, η κεντητική και η αργυροχοΐα, καλλιεργούνται σε πλήθος τοπικών εργαστηρίων, ιδίως στη βόρεια Ελλάδα. Τα προνόμια εκ μέρους της οθωμανικής εξουσίας και οι εμπορικές σχέσεις με την Κωνσταντινούπολη αλλά και την κεντρική Ευρώπη συντελούν ώστε η εκκλησιαστική ζωγραφική να γνωρίσει την εποχή αυτή ιδιαίτερη ανάπτυξη στην Ήπειρο, όχι μόνο στο Ζαγόρι, αλλά και βορειότερα, στην περιοχή της Κορυτσάς και της Μοσχόπολης, όπου, παρά τους εξισλαμισμούς, διατηρήθηκαν ακμαίοι ορθόδοξοι πληθυσμοί, ετερόγλωσσοι μιν, αλλά με ελληνική παιδεία. Λίγοι ζωγράφοι προέρχονται από την πόλη των Ιωαννίνων. Γενικά, η Ήπειρος θα παίξει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία μιας βορειοελλαδικής «σχολής» μεταβυζαντινής ζωγραφικής κατά τον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα και, χάρη στις πολυάριθμες τοιχογραφίες και εικόνες που φιλοτεχνούν Ηπειρώτες στο Άγιον Όρος, η τέχνη τους θα προσλάβει ιδιαίτερη αίγλη. Τα Άγραφα, επίσης περιοχή με σχέσεις με την Πόλη, εξακολουθούν να βγάζουν αγιογράφους, συνεχίζοντας στον τομέα αυτό μια παλαιότερη παράδοση του τόπου. Η ζωγραφική στη Θεσσαλία αυτήν την περίοδο εμφανίζεται σε μεγάλο βαθμό εξαρτημένη από την Ήπειρο, αν και κάποιες από τις τοιχογραφίες που διατηρούνται στο Πήλιο, στην Αγιά και αλλού είναι έργα ντόπιων

## Ζωγραφική

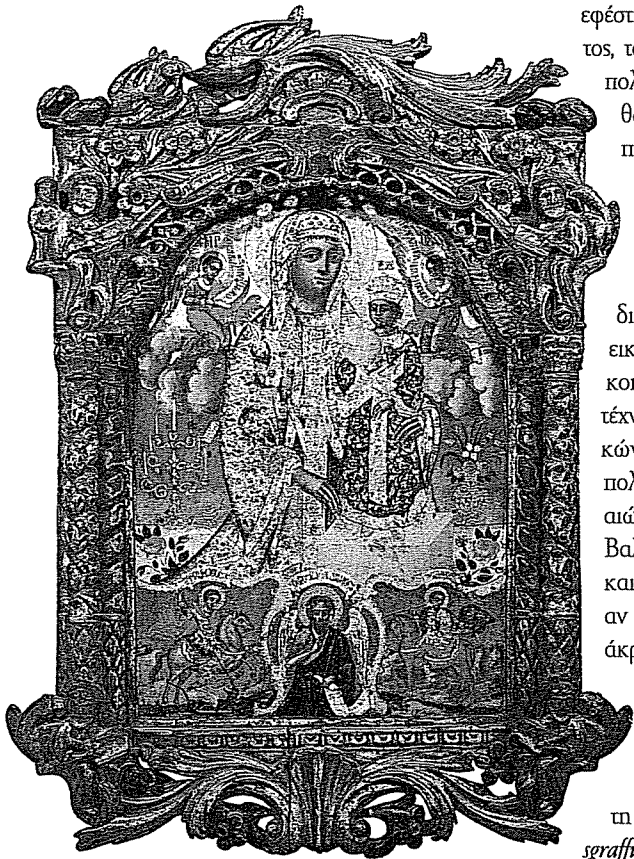
αγιογράφων, χωρίς όμως πρωτοτυπία. Ως τόποι καταγωγής ζωγράφων αναφέρονται επίσης κάποια μικρά ή μεγάλα αστικά κέντρα του ελληνισμού της Θράκης και της Μακεδονίας, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Αδριανούπολη, η Αίνος, η Θεσσαλονίκη και η Καστοριά, αλλά και πόλεις της Μικράς Ασίας. Ιδιαίτερο ρόλο θα παίξει την περίοδο αυτή το Άγιον Όρος, ως κέντρο συνάντησης και αφετηρία διάδοσης διαφόρων τάσεων στην εκκλησιαστική ζωγραφική. Στην Πελοπόννησο, τη σύντομη Β' ενετοκρατία (1685-1715), η οποία ευλόγησε την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής, διαδέχθηκε εποχή δοκιμασιών, με την επάνοδο στον οθωμανικό ζυγό και τις καταστροφικές επιδρομές των Αλβανών μετά τα Ορλωφικά (1770). Κατά τη Β' ενετοκρατία φαίνεται να συνεχίζεται η παράδοση της Αργολίδας στην καλλιέργεια της ζωγραφικής. Τοπικά εργαστήρια δραστηριοποιούνται και στον νησιωτικό χώρο του Αιγαίου, ενώ στα Ιόνια νησιά η θρησκευτική ζωγραφική στρέφεται πλέον αποφασιστικά προς τη Δύση.

Και κατά τον 18ο αιώνα η μεταβυζαντινή ζωγραφική παραμένει κατά βάση πιστή στην παράδοση, σε διαφορετικό βαθμό βέβαια, ανάλογα με τον χώρο και τους καλλιτέχνες. Στη βόρεια Ελλάδα, κυρίως, η παραδοσιακότητα εκδηλώνεται όχι μόνο με τη συνέχιση του εμπειροτεχνικού

ρεύματος του 17ου αιώνα, που προσλαμβάνει πλέον χαρακτήρα καθαρά λαϊκό, αλλά και με μία ενσυνείδητη κίνηση επιστροφής στο «ένδοξο» βυζαντινό παρελθόν. Επίκεντρο της κίνησης αυτής είναι το Άγιον Όρος. Ως προς την εικονογραφία, να σημειώσουμε ότι τον προχωρημένο 18ο αιώνα κάποια δυτικά σχήματα, που είχαν εισαχθεί από παλαιότερα στην Ανατολή, εκτοπίζονται πλέον τα βυζαντινά τους ομόλογα, όπως η δυτικού τύπου Ανάσταση, που επικρατεί και στη μνημειακή ζωγραφική. Η Κωνσταντινούπολη φαίνεται να συντελεί στη διαμόρφωση και τη διάδοση δύο συγκεκριμένων απεικονίσεων της Θεοτόκου, της Ζωοδόχου Πηγής (συνδεδεμένης με το προσκύνημα του Μπαλουκλί, του οποίου την εποχή αυτή διαδίδεται ιδιαίτερα η φήμη) και της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον. Το βασικότερο, όμως, γνώρισμα της ορθόδοξης θρησκευτικής ζωγραφικής των Βαλκανίων μετά τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα, αποτελεί η αθρόα εισαγωγή λαϊκότερων, περίτεχνων διακοσμητικών στοιχείων στο πνεύμα του λεγόμενου «οθωμανικού μπαρόκ» ή «ανατολίτικου ροκοκό». Το εκλεκτικιστικό και διακοσμητικό αυτό στιλ καλλιεργείται καταρχήν στην κοσμική ζωγραφική, την οποία πλέον υπηρετούν και οι αγιογράφοι, μέσα στο πνεύμα των νέων καιρών. Κύριος τόπος διαμόρφωσής του είναι η Κωνσταντινούπολη, όπου συνα-

## Ζωγραφική

θεοτόκος «Ρόδον το Αμάραντον» με τους αγίους Γεώργιο, Ιωάννη Πρόδρομο και Δημήτριο-φορητή εικόνα με ξυλόγλυπτο πλαίσιο από κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο τέλη 18ου αιώνα (Συλλογή Ρένος Ανδρεάδη).



ντιούνται δυτικές και ανατολικές καλλιτεχνικές επιρροές, αλλά στη διάδοσή του στον ελλαδικό χώρο συμβάλλουν και άλλα σημαίνοντα αστικά κέντρα, όπως η Χίος. Στην εκκλησιαστική ζωγραφική, η διείσδυση του «οθωμανικού μπαρόκ» διευκολύνεται από τις θρησκευτικές χαλκογραφίες, που από τον 18ο αιώνα, κυκλοφορούν ευρύτατα στον χώρο της Ανατολής, κυρίως ως χάρτινα *προσκυνητάρια*.

Πρόκειται για ενθύμια και ευλογίες μεγάλων μοναστηριών και προσκυνημάτων του ελλαδικού χώρου (όπως το Μέγα Σπήλαιο και η μονή Προυσού), του Αγίου Όρους, της Κύπρου (μονή Κύκκου), του Σινά και των Ιεροσολύμων. Κύρια πηγή έμπνευσης των χαρακτηριστικών αυτών είναι ιταλικές χαλκογραφίες και ξυλογραφίες σε έντυπα βιβλία. Στα *προσκυνητάρια* απεικονίζεται ο προστάτης άγιος ή η εφέστιος εικόνα του προσκυνήματος, το ίδιο το προσκύνημα, μαζί με πολλές γραφικές λεπτομέρειες και θαύματα. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τοπογραφίες των Αγίων Τόπων. Αυτό το όψιμο, ιδιότυπο «μπαρόκ», ταιριαστό με την τρέχουσα αισθητική των αστικών στρωμάτων της εποχής, διεισδύει ιδιαίτερα στη φορητή εικόνα και καθιερώνει έτσι μία νέα κοινή γλώσσα στην εκκλησιαστική τέχνη των ορθόδοξων βαλκανικών πληθυσμών. Σώζονται πάρα πολλές τέτοιες εικόνες από τον 18ο αιώνα, με προέλευση τα κεντρικά Βαλκάνια, την Κωνσταντινούπολη και τη Μικρά Ασία. Στα έργα αυτά, αν και ποιοτικά άνισα και με ευδιάκριτες στιλιστικές διαφορές μεταξύ τους, βρίσκουμε αρκετά κοινά στοιχεία, όπως τα πλούσια, με χειροτεχνική ακρίβεια διακοσμημένα ενδύματα (με τη βοήθεια και της τεχνικής του *sgraffito*), τη χρυσογραφία, ενίοτε τα

## Ζωγραφική

φύλλα ασπμιού στον κάμπο, τους σπικτούς φωτιστεφάνους, τα πολλά διακοσμητικά θέματα (άνθη, ανθοδοχεία, κηροπήγια, έπιπλα). Τα τελευταία παραπέμπουν στην κοσμική ζωγραφική της εποχής, κάποια δείγματα της οποίας σώζονται μέχρι σήμερα σε πλούσιες αστικές κατοικίες του βαλκανικού χώρου. Με την αθρόα πρόσληψη από την εκκλησιαστική τέχνη τέτοιων μοτιβών και σχημάτων από την εκκλησιαστική τέχνη, τα όρια ανάμεσα στον ζωγράφο εικόνων και τον λαϊκό ζωγράφο κοσμικών θεμάτων είναι πλέον δυσδιάκριτα. Αυτό υποδηλώνει, άλλωστε, και η φιλοτέχνηση παραστάσεων αλληγορικού-θητικοπλαστικού χαρακτήρα από αγιογράφους της εποχής, όπως ο Δευτερεύων Σίφνου. Σε εικόνες όπου διατηρείται μεν η βυζαντινή μορφολογία, αλλά μεταποιημένη σε επίπεδο χειροτεχνικό, το πλάσιμο των μορφών είναι απόλυτα σχηματοποιημένο, με αδρές γραμμές και τονισμένες σκιές γύρω από τα μάτια. Τα στοιχεία αυτά απαντούν όχι μόνο στις εικόνες, αλλά, σε μεγάλο βαθμό, και στη μνημειακή ζωγραφική της εποχής. Η απλοϊκή λαϊκότητα αυτή τέχνη, που αποτελεί οργανική συνέχεια του εμπειροτεχνικού ρεύματος του 17ου αιώνα, αντιπροσωπεύεται από έργα πολλών αγιογράφων, τοπικής συνήθως εμβέλειας. Μέσα στον 19ο αιώνα εκπνέει πλέον η μακρά παράδοση της εκκλησιαστικής μεταβυζαντινής ζωγραφι-

κής, υπό την πίεση αφενός της ναζαρηνής θρησκευτικής ζωγραφικής, που θα επικρατήσει στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, και αφετέρου της ιταλορωσικής τεχνοτροπίας, που θα έχει ως όχημα διάδοσης τον Άθωνα.

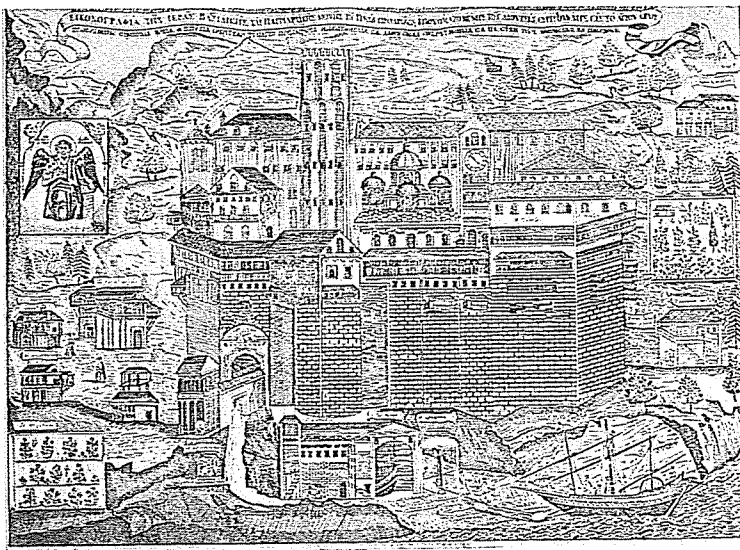
### Η ζωγραφική τον 18ο και τον πρώιμο 19ο αιώνα στον ελληνισμό των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας

Στα περισσότερα έργα εκκλησιαστικής ζωγραφικής από τον βορειοελλαδικό χώρο που χρονολούνται στις πρώτες τρεις δεκαετίες του 18ου αιώνα, διαπιστώνουμε τη συνέχιση της εμπειροτεχνικής ζωγραφικής του ύστερου 17ου αιώνα, σε επίπεδο όμως λαϊκής τέχνης, με άτεχνες, απόλυτα σχηματοποιημένες μορφές. Τα σωζόμενα από την περίοδο αυτή σύνολα τοιχογραφιών στην πόλη της Βέροιας δεν αποτελούν εξαίρεση, εντούτοις οι τοιχογραφίες της Παναγίας Παλιοφορίτισσας (1730) παρουσιάζουν μία ποιότητα. Το ίδιο μπορούμε να πούμε για τη ζωγραφική του ιερομόναχου Κωνσταντίνου από τη Μοσχόπολη (υπογράφει φορητές εικόνες μεταξύ 1693 και 1726) και για συναφή έργα. Η επιρροή της τέχνης του Αγίου Όρους σε φορητές εικόνες της εποχής στα βόρεια Ελλάδα είναι ευδιάκριτη. Ο αγιορείτης μοναχός Διονύσιος από τον Φουρνά των Αγράφων (1670-1744) πρωταγωνιστεί, θεωρητικά και

## Ζωγραφική

έμπρακτα, στην κίνηση επιστροφής στην παλαιολόγεια τεχνοτροπία της εποχής γύρω στο 1300, όπως αυτή εκφράστηκε από τον ζωγράφο του Πρωτάτου, που κατά την παράδοση ονομαζόταν Μανουήλ Πανσέληνος. Η «αναγεννητική» αυτή κίνηση εμφανίζεται, κατά βάθος, ως διάθεση απόρριψης δυτικών καινοτομιών και δεν είναι τυχαίο ότι το κίνημα αυτό προήλθε από το Άγιον Όρος. Τις αντιλήψεις του περί αγιογραφίας τις εκφράζει ο Διονύσιος στην αλληλογραφία του με τον επίσης Αγραφιώτη λόγιο Αναστάσιο Γόρδιο, και με αυτό το πνεύμα συγγράφει την *Έρμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* (1728-1733). Το εγχειρίδιο αυτό, που βασίζεται, κατά μεγάλο μέρος, σε προγενέστερα ανάλογα εγχειρίδια ανωνύμων, γνώ-

ρισε μεγάλη διάδοση. Πάντως, παρά τις προθέσεις του Διονυσίου, ήταν αναπόφευκτη η ακούσια υιοθέτηση εκ μέρους του κάποιων δυτικών δανείων που είχαν περάσει στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσω των Κρητικών. Δυστυχώς, οι τοιχογραφίες του Διονυσίου στην πατριδα του έχουν χαθεί, από το έργο του σώζονται όμως δύο άλλα σύνολα, στο κελί του Μελετίου στις Καρυές του Άθω (1711) και στον Άγιο Βασίλειο της μονής Ρεντίνας, καθώς και φορητές εικόνες. Εκπρόσωποι της κίνησης του Διονυσίου είναι ο Δαβίδ από τη Σελενίτζα της Αυλώνας (νάρθηκας Παναγίας Κουκουζέλισσας μονής Μεγίστης Λαύρας, 1715, Άγιος Ιωάννης Απόζαρι Καστοριάς και Νέα Παναγία Θεσσαλονίκης, 1727, κ.ά.) και ο Κοσμάς



Χαλκογραφία της Μονής Διονυσίου, 1754 (Μονή Διονυσίου, Άγιον Όρος).

## Ζωγραφική

από τη Λήμνο (παρεκκλήσι Αγίου Δημητρίου μονής Βατοπεδίου, 1721). Επιρροές από την τέχνη του Διονυσίου διακρίνονται και στο καθολικό της μονής Προυσού, ιστορημένο από συντοπιίτες του. Φορητές εικόνες με την «πασελήνεια» τεχνοτροπία της σχολής του Διονυσίου βρίσκουμε μέχρι και την Κύπρο. Το ρεύμα αυτό συνυπάρχει στο Άγιον Όρος με μία τεχνοτροπία παραδοσιακή μεν, αλλά προσκολλημένη στο πνεύμα της Κρητικής Σχολής. Στοιχεία της κρητικής τεχνοτροπίας απαντούν σε αγορεύτικες εικόνες που χρονολογούνται μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα. Την εμπειροτεχνική πειραυτική ζωγραφική των τελευταίων δεκαετιών του 17ου αιώνα εκπροσωπεί στον Άθω ο Δαμασκηνός εξ Ιωαννίνων (καθολικό Καρακάλλου, 1717, παρεκκλήσιο Κουκουζέλισσας, 1719, κ.ά.). Χαρακτηριστικές είναι στο έργο του οι βαρύτιμες ενδυμασίες των μαρτύρων και οι ανάγλυφοι φωτισμένοι. Ο ίδιος είχε πρωτύτερα (1691) ιστορήσει την εκκλησία του Αγίου Δημητρίου στη Σκύρο. Στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα, πολλά σύνολα τοιχογραφιών στο Άγιον Όρος (στις μονές Φιλοθέου, Ξενοφώντος, Ξηροποτάμου, Δοχειαρίου και Χελανδαρίου, αλλά και στη σκίτη της Αγίας Άννης), καθώς και φορητές εικόνες, είναι έργα μίας οικογένειας από την Κορυτσά, των αδελφών Κωνσταντίνου και

Αθανασίου, και του γιου του τελευταίου, Ναούμ του *λογιωτάτου*. Οι ίδιοι ασκούν την τέχνη τους και στην περιοχή καταγωγής τους καθώς και στη Θεσσαλία. Οι Κορυτσαίοι, αν και δεν είναι ξένοι προς το μεγάλο ρεύμα της πειραυτικής εμπειροτεχνικής ζωγραφικής, υιοθετούν τεχνοτροπικά στοιχεία της λόγιας ζωγραφικής του 16ου αιώνα καθώς και της «αναγεννητικής» κίνησης του Διονυσίου. Το έργο τους έχει χαρακτήρα επίσημο και μνημειακό, βέβαια μέσα στο κλίμα της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 18ου αιώνα, με κυρίαρχο το μαλακό πλάσιμο, τα γλυκερά πρόσωπα και την αγάπη στο κόσμημα. Συγγενούς τεχνοτροπίας, περισσότερο λαϊκότερες όμως, είναι και οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Γρηγορίου (1779), έργο του ιερομονάχου Γαβριήλ και του Γρηγορίου από την Καστοριά, πόλη που διακρίνεται επίσης τότε ως κέντρο εκκλησιαστικής και κοσμικής ζωγραφικής. Στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα και μέχρι τη δεκαετία του 1860, ασκούν την τέχνη της ζωγραφικής μοναχοί από τη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής, η λεγόμενη «συνοδεία των Γαλατσιανών» (ο Μακάριος, τα ανήψια του Βενιαμίν και Ζαχαρίας και ο Μακάριος Β'). Ιστορήσαν το καθολικό της Εσφιγμένου (1818), παρεκκλήσια και εισόδους μονών, ενώ εργάστηκαν και εκτός Αγίου Όρους (μονές Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνος, Ευαγγελισμού Σκι-

## Ζωγραφική

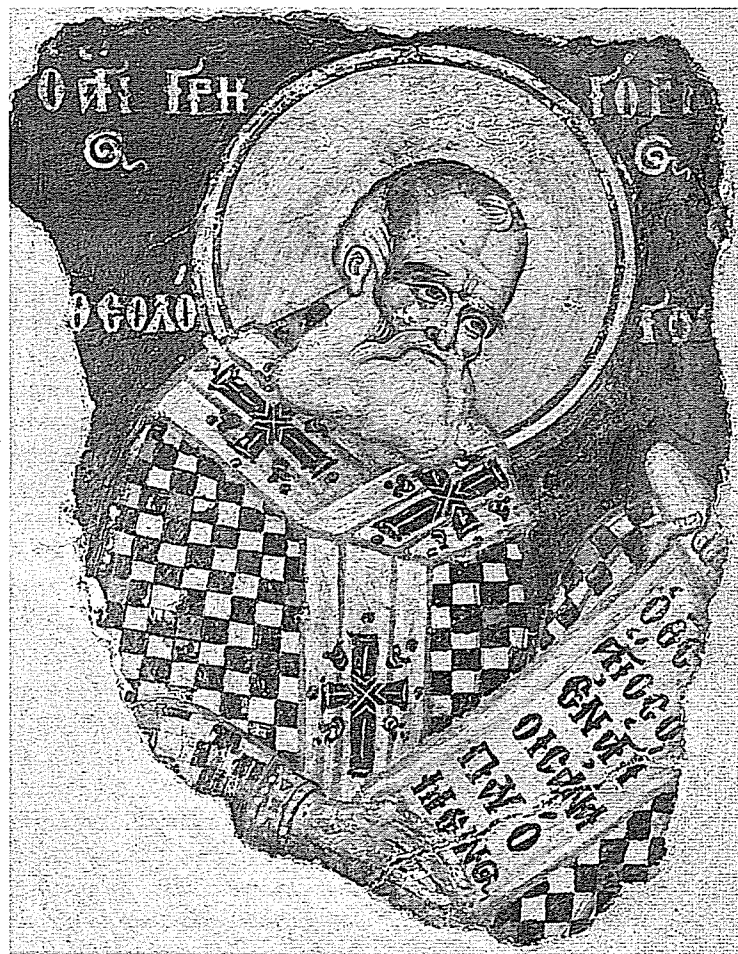
άθου κ.α.). Η τεχνοτροπία των Γαλατσιανών, με το κράμα παραδοσιακών και δυτικών στοιχείων, τα «μπαρόκ» κοσμήματα, το πλαδαρό πλάσιμο και την ακαδημαϊκή ψυχρότητα, ανοίγει τον δρόμο προς την επικράτηση του παλωρωσικού στυλ στο Άγιον Όρος, το οποίο θα καθιερωθεί από το εργαστήριο των Ιωασσαφαίων (1859).

Το Καπέσοβο, πλούσιο χωριό του Ζαγορίου, υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους τόπους καταγωγής ζωγράφων. Πρόκειται για καθαρά επαγγελματίες και όχι για χωρικούς ζωγράφους, που εργάζονταν σε συνεργεία, κατά κανόνα οικογενειακής βάσης. Η δραστηριότητά τους είναι μαρτυρημένη για το διάστημα 1742-1841 στην ευρύτερη περιοχή των Ιωαννίνων και στην περιοχή της Σιάτσας. Γνωρίζουμε 18 ονόματα ζωγράφων, σημαντικότεροι από τους οποίους ήταν ο Αναστάσιος και ο Ιωάννης του Αθανασίου. Το εικονογραφικό πρόγραμμα στους ναούς που τοιχογράφησαν οι Καπεσοβίτες συνεχίζει την ηπειρωτική παράδοση του 17ου αιώνα και είναι ιδιαίτερα πλούσιο σε κύκλους. Στους Ταξίαρχες Κάτω Πεδινών και στη μονή Προδρόμου στο Λυκοτρίχι ενδιαφέρουσα είναι η παρουσία των γνωστών στην ηπειρωτική παράδοση θεμάτων του Χριστού Εμμανουήλ και του Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής. Μία ασυνήθιστη καινοτομία είναι η ιστόρηση των επτά οικουμενικών συνόδων στον

Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (ζωγράφος Ιωάννης του Αθανασίου). Η ζωγραφική των Καπεσοβιτών έχει μνημειακότητα και στηρίζεται σε καθιερωμένα πρότυπα, παλαιολόγια και κρητικά κυρίως, προσλαμβάνοντας παράλληλα πλήθος δυτικών στοιχείων. Η πτυχολογία είναι ευλύγιστη, το πλάσιμο επίπεδο και μαλακό, οι χειρονομίες θεατρικές, η χρωματική κλίμακα πλούσια. Χάρη στην κυκλοφορία των σχεδίων εργασίας και των αντιβόλων τους, οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο θα επηρεάσουν την εκκλησιαστική ζωγραφική σε μία ακτίνα πολύ μεγαλύτερη από αυτήν της δραστηριότητάς τους.

Την ίδια περίπου περίοδο, δηλαδή τον 18ο και τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, και άλλα συνεργεία Ηπειρωτών εργάζονται μετακινούμενα, φτάνοντας μέχρι την Πελοπόννησο. Τόποι καταγωγής τους είναι τα Ιωάννινα, το Φορτώσι, το Τσεπέλοβο, το Λοζέτζι, τα Άνω Πεδινά, οι Καλαρρύτες, η Κορίτιανη, αλλά και η Σαμαρίνα Γρεβενών. Η ποιότητα της τέχνης των εμπειροτεχνών αυτών ζωγράφων φθίνει σε σχέση με τους Καπεσοβίτες. Από τα μέσα περίπου του 18ου αιώνα και για διάστημα περίπου δύο αιώνων δραστηριοποιείται και η ομάδα των ζωγράφων από τους Χιονάδες. Οι Χιοναδίτες ασκούν, και αυτοί, τόσο την εκκλησιαστική όσο και την κοσμική ζωγραφική (κυρίως σε αρχοντόσπιτα του βορειοελλαδι-

## Ζωγραφική



Άγιος Γρηγόριος Θεολόγος-τοιχογραφία, κύκλος Διονυσίου του εκ Φουρνά, περ. 1725-1750 (Μονή Σίμωνος Πέτρας, Άγιον Όρος).

κού κόρου και του Γπλίου) και είναι επίσης οργανωμένοι σε οικογενειακή βάση (οικογένειες Πασχαλάδων, Τσατσαίων-Πασχαλάδων και, αργότερα, Μαρινάδων). Το ύφος τους είναι σαφώς πιο λαϊκό και ανήσυχο από αυτό των Καπεσοβιτών ζωγράφων και η ιστόρηση των ναών γίνεται

ακόμη πιο πληθωρική.

Στις φορπτες εικόνες της εποχής που προέρχονται από Ήπειρο, Μακεδονία, Θράκη και Μικρά Ασία, είναι κυρίαρχη η καλλιγραφική διακοσμητική διάθεση, που συμπεριλαμβάνει εκτεταμένη χρήση της χρυσογραφίας. Συνηθίζεται ακόμη η μικρογραφική

## Ζωγραφική



Η παραβολή του οφελοντος τα εκατό τάλαντα-τοιχογραφία ζωγραφισμένη από τους Ιωάννη Αθανασίου και τον γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη, 1793 (Ναός Αγίου Νικολάου, Καπέσοβο Ζαγορίου).

απόδοση παραπληρωματικών σκηνών (όπως από τον βίο ενός αγίου). Τα γλυκερά πρόσωπα, οι θεατρικές χειρονομίες, ο σχεδιασμός των πτυχώσεων, η απεικόνιση υφασμάτων της εποχής και η τρισδιάστατη απεικόνιση του τοπίου, δλώνουν μια φυσιοκρατική τάση, μετριασμένη από τη διατήρηση κάποιων παραδοσιακών μορφολογικών στοιχείων, συχνά αποδοσμένων με αφέλεια. Η αρκετά εκκοσμικευμένη αυτή εκκλησιαστική ζωγραφική, με έντονη τη σφραγίδα του «ανατολικού ροκοκό», όπως αναφέραμε πιο πάνω, προφανώς ταιριάζει στα γούστα των Ρωμιών αστών της εποχής. Άλλωστε, τέτοιες εικόνες παράγονται συνήθως σε αστικά κέντρα, όπως τα Ιωάννινα, η Κορυτσά, η Θεσσαλονίκη, η Αδρι-

ανούπολη, η Σμύρνη και, βέβαια, η Κωνσταντινούπολη. Πολλές είναι έργα ικανών καλλιτεχνών, όπως ο Κωνσταντίνος Αδριανουπολίτης, που φιλοτεχνεί τις εικόνες για το τέμπλο του πατριαρχικού ναού στο Φανάρι (1746). Ιδιαίτερη φήμη στα τέλη του 18ου και στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα φαίνεται να έχαιρε ο Σμυρναίος Χατζη-Λαμπρινός, στον οποίο παραγγέλθηκαν οι εικόνες του τέμπλου της Ευαγγελίστριας Τήνου (1824). Αρκετά σημαντική δραστηριότητα ζωγράφων τεκμαίρεται στον Πόντο, με τον πυκνό ελληνικό πληθυσμό και τα ακμάζοντα μοναστήρια. Εκτός από ντόπιους ζωγράφους, εκεί εργάζεται και ο Πελοποννήσιος ιεροδιάκονος Ιερόθεος (τοιχογραφίες μονής Σουμελά, 1732). Τοπική ιδιαιτερότητα της Καππαδοκίας στο τέλος της περιόδου που εξετάζουμε αποτελούν οι καραμανλίδικες εικόνες, με τουρκικές επιγραφές γραμμένες με ελληνικούς χαρακτήρες, έργα που είχαν ως αποδέκτες τους τουρκόφωνους Έλληνες της περιοχής. Στη νότια Ελλάδα, και ειδικά στην Αττική, η τοιχογραφία επικεντρώνεται τον 18ο αιώνα γύρω από το πρόσωπο του Αργείου Γεωργίου Μάρκου. Ισχυρή καλλιτεχνική προσωπικότητα, ο Γεώργιος Μάρκου συνεχίζει την παράδοση των παλαιότερων πελοποννησιακών εργαστηρίων, χωρίς όμως να εξαρτάται δουλικά απ' αυτά. Μεταξύ 1719 και 1744 ζωγραφίζει μία

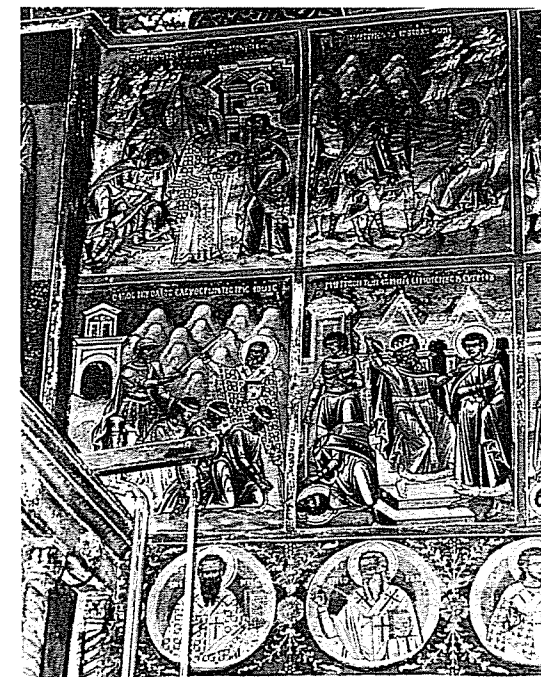
## Ζωγραφική

σειρά εκκλησιών στην Αττική, μεταξύ των οποίων τα καθολικά των μονών Πετράκη (1719) και Φανερωμένης Σαλαμίνας (1735) και η Κοίμηση στο Κορωπί (1732). Πιθανώς, πριν από τη φιλοτέχνηση των τοιχογραφιών της Φανερωμένης, που αποτελούν και το βασικό έργο της ωριμότητάς του, ο Μάρκου να είχε επισκεφθεί τη Βενετία. Οι μεγάλες διαθέσιμες επιφάνειες του μεγαλοπρεπούς αυτού τρουλαίου ναού του επέτρεψαν να αναπτύξει ένα εντυπωσιακά πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, που διέπεται από τον φόβο του κενού. Ο Γεώργιος Μάρκου είναι εκλεκτικός ζωγράφος, με δάνεια αφενός από τη λόγια ζωγραφική του 16ου αιώνα, κυρίως (αλλά όχι αποκλειστικά) από τους Κρητικούς, και αφετέρου από το πελοποννησιακό εργαστήριο των Μόσχων. Αντλεί και από φορητές εικόνες, όπως αυτές του Βίκτωρος, του Εμμανουήλ Τζάνε και του Μιχαήλ Δαμασκηνού (για παράδειγμα, η *Θεοτόκος με τους γονείς της* και ο *Χριστός στο άγιο Ποτήριο*), αλλά και από παλαιότερα φλαμανδικά θρησκευτικά χαρακτικά. Περισσότερο πρωτότυπος αλλά και δυτικότροπος εμφανίζεται στη Φανερωμένη, ιδίως στην εικόνα της Μεταμορφώσεως, στο τέμπλο, υπογράφει λατινοϊταλικά, μμιούμενος Ιταλούς ομοτέχνους του. Η παντελώς ασυνήθιστη εικονογράφηση του Συμβόλου της Πίστεως στον τρούλο της Φανερωμένης, αλλά και η έμφαση στα ευχαρι-

σιακά θέματα στο ίδιο μνημείο υποδλώνουν θεολογικά ενδιαφέροντα. Τεχνοτροπικά, ειδικά την περίοδο της ωριμότητάς του, ο Μάρκου διακρίνεται για την αγάπη στο χρώμα και τη λεπτολόγο εκτέλεση, που θυμίζει τεχνική φορητής εικόνας. Το έργο του αποτελεί ουσιαστικά την τελευταία μεγάλη αναλαμπή της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στον νοτιοελλαδικό χώρο.

Στα χρόνια της εργασίας του στην Αττική, ο Μάρκου απέκτησε αρκετούς μαθητές, όπως ο Αθηναίος Νικόλαος Μπενιζέλος, που όμως δεν φθάνουν την ποιότητα της ζωγραφι-

Μαρτύρια αγίων και ιεράρχες σε σπηθήρα-τοιχογραφία του Γεωργίου Μάρκου, 1735 (Μονή Φανερωμένης, Σαλαμίνα) (φωτ. Α. Λαζαρίδου).



## Ζωγραφική

κής του δασκάλου τους (παράδειγμα οι τοιχογραφίες του 1767 στην Αγία Θέκλα στο Μαρκόπουλο). Επίγονοί του είναι και οι Αθηναίοι Γεώργιος, Αθανάσιος και Ιωάννης Ντούντας, ζωγράφοι εικόνων που διακρίνονται για την αναπαραγωγή παλαιότερων δυκπής προέλευσης σχημάτων, την πολύ καλή τεχνική κατάρτιση και τη μικρογραφική ικανότητα. Εντούτοις, φορητές εικόνες με ποιότητα στην εκτέλεση γίνονται όλο και πιο σπάνιες στη νότια Ελλάδα όσο προχωρά ο 18ος αιώνας.

Στην Πελοπόννησο του 18ου αιώνα συναντούμε πολλούς αυτόχθονες ζωγράφους, όπως ο ιερομόναχος Ιερεμίας από το Αδάμι, ο Κωνσταντίνος από τη Ζάτουνα και οι ζωγράφοι από τα Νεζερά Αχαΐας. Οι ζωηρόχρωμες τοιχογραφίες των τελευταίων στη βόρεια Πελοπόννησο έχουν ύφος έκδηλα λαϊκό. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η αυτόνομη Μάνη, όπου αγιογράφοι από το Πραστέιο, το Κουτίφαρι και άλλα χωριά της περιοχής κοσμούν πλήθος εκκλησιών με απλοϊκές τοιχογραφίες (β' μισό 18ου αιώνα). Δεν λείπουν στην Πελοπόννησο και οι επίλυδες αγιογράφοι, όπως ο Χριστόδουλος Καλλέργης από τη Μύκονο (τέλη 17ου – αρχές 18ου αιώνα), οι αδελφοί Πεδιώτες από την Κρήτη (μονή Καλαμίου, 1713), και ο Παναγιώτης εξ Ιωαννίνων (μονή Φενεού, 1768). Η τέχνη του τελευταίου, με την αφηγηματικό-

τητα, τον μνημειακό της χαρακτήρα και τη χρήση παστέλ χρωμάτων, προσεγγίζει το έργο των ζωγράφων από την Κορυτσά.

## Η ζωγραφική στον νησιωτικό ελληνικό χώρο τον 18ο και τον πρώιμο 19ο αιώνα

Στα Ιόνια νησιά του 18ου αιώνα, Επτανήσιοι ζωγράφοι, αρκετοί με ρίζες από την Κρήτη, συνεχίζουν την τέχνη των προκατόχων τους του ύστερου 17ου αιώνα, με την ανάμειξη ή και αντιπαράθεση παραδοσιακών και δυκπών στοιχείων. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον Κεφαλονίτη ιερομόναχο Ανδρέα Καρανανό, ιδιαίτερα επηρεασμένο από το έργο του Ερμανουήλ Τζάνε, τους Λευκαδίτες Μιχαήλ Ντζε, Βασίλειο Αρκελέ και Νικόλαο Παπανολόπουλο (σπουδασμένο στη Ρώμη), τους Κερκυραίους Κωνσταντίνο Κονταρίνη, Ιάκωβο Μιχαλάκη και Γεώργιο Χρυσολωρά, τους Ζακυνθινούς Σπυρίδωνα Στέντα, ιερέα, και Νικόλαο Καλλέργη. Ο τελευταίος φιλοτέχνησε και τις τοιχογραφίες στην οικογενειακή εκκλησία της Αγίας Άννας. Ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα διαδίδεται στα Επτάνησα η απομίμηση της ελαιογραφίας με τη χρήση της παραδοσιακής ορθόδοξης *τεχνικής του αβγού* (την είδαμε ήδη στο έργο του Πουλάκη). Αυτό ευνοεί την απεικόνιση του φυσιοκρατικού ζωγραφισμένου τοπίου, που όλο και συχνό-

## Ζωγραφική

τερα αντικαθιστά το παραδοσιακό χρυσό βάθος της εικόνας. Την τεχνική αυτή ακολουθούν, μεταξύ άλλων, ο Στέντας και ο Καλλέργης. Από ειρωνία της τύχης, η ίδρυση της επανησιακής σχολής ζωγραφικής, που σηματοδοτεί τη ριζική αποκοπή της τέχνης των Ιονίων από τις βυζαντινές της ρίζες, πραγματοποιείται από έναν Μανιάτη, τον Παναγιώτη Δοξαρά (1662-1729), εγκατεστημένο διαδοχικά στη Ζάκυνθο, στην Ιταλία, στη Λευκάδα και στην Κέρκυρα. Μεταφραστής θεωρητικών έργων

Ιταλών ζωγράφων και συγγραφέας του πονήματος *Περί Ζωγραφίας* (1726), ο Δοξαράς απορρίπτει τη βυζαντινή παράδοση και προπαγандίζει την υιοθέτηση της τρέχουσας ιταλικής αισθητικής αντίληψης, όπως αυτή εκφράζεται με τα έργα του Βερονέζε, του Μπελίνι και άλλων. Εδώ βρισκόμαστε ακριβώς στον αντίποδα της *Ερμηνείας* του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Με τον διάκοσμο της *ουρανίας* του Αγίου Σπυρίδωνος στην Κέρκυρα (1727), γνωστό από αντίγραφα, η εκκοσμικευμένη τέχνη του

θαύμα του αγίου Λουκιανού· ανθηματική εικόνα του Κωνσταντίνου Κονταρίνη, 1708 (Μητρόπολη, Κέρκυρα).



## Ζωγραφική

Παναγιώτη Δοξαρά εισάγεται στον χώρο της ορθόδοξης λατρείας και, προφανώς, γίνεται αποδεκτό από τα εκδυπικισμένα αστικά στρώματα της Κέρκυρας και της Ζακύνθου. Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκαν ο γιος του, Νικόλαος (1700/6-1775), που φιλοτεχνεί την *ουρανία* της Φανερωμένης Ζακύνθου, οι Ζακυνθινοί ιερείς Νικόλαος Κουτούζης (†1813) και Νικόλαος Καντούνης (†1834) καθώς και οι μιμητές τους.

Ός προς τη θεματολογία των επανησιακών εικόνων του 18ου αιώνα, να σημειώσουμε απλώς ότι συνεχίζονται οι τοπικές ιδιαιτερότητες που απαιτούν ήδη την προηγούμενη περίοδο, όπως τα αλληγορικά και διδακτικά θέματα (π.χ. η Αλληγορία της Εξομολόγησης) και η απεικόνιση των σκηνωμάτων των πολιούχων αγίων. Χαρακτηριστική καινοτομία της επανησιακής ζωγραφικής της εποχής, με εισηγητή τον Γιαννάκη Κοράνη από τη Ζάκυνθο (†1799), είναι η απεικόνιση ιταλικού τύπου λιτανειών, στις οποίες αποτυπώνεται η αστική κοινωνία της Επανάστασης.

Οι τοιχογραφίες δεν είναι ιδιαίτερα συχνές τον 18ο αιώνα στα περισσότερα νησιά του Αιγαίου, και μάλιστα στις Κυκλάδες σπανίζουν εξαιρετικά. Από επιγραφές μαρτυρούνται Χιώτες και Συμαιοί αγιογράφοι που δουλεύουν την τοιχογραφία στους τόπους καταγωγής τους και σε άλλα νησιά (Λέσβο, Ικαρία, Μύκονο, Πάτιο,

Τήλο, Ρόδο, αλλά και Ζάκυνθο), ενώ κάποτε φτάνουν μέχρι τη Θεσσαλία και τη Θράκη (Αίβος). Ο κιώτης ιερομόναχος Σεραφεΐμ, σε συνεργασία με τον Μετσοβίτη Δημήτριο Αναγνώστου ιστορεί το 1719 τον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Ρεντίνα των Αγράφων. Αναφέρουμε ακόμη τους επίσης Χιώτες Ιωάννη ιερέα Χωματζά και τον γιο του Μιχαήλ, Σταυριανό, Ζωρζή Γρηγοράκη, Μικέλη Κοραή, Γρηγόριο, Κοσμά (που διδάσκει ζωγραφική στη Σίφνο) και Μιχαήλ ιερέα, τον Ροδίτη Μιχαήλ ιερέα και σακελλίωνα, τους Συμραίους Νεόφυτο ιερομόναχο, Γρηγόριο και Καρακωστήδες. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο Χιώτης ιερομόναχος Κύριλλος Φωτεινός, μαθητής του Διονυσίου του εκ Φουρνά (μονή Αγίου Γάλακτος Χίου, 1743).

Στις Κυκλάδες κυριαρχεί ένα συντηρητικό και λαϊκό ιδίωμα με διακοσμητική διάθεση, το οποίο εκπροσωπούν ντόπιοι αγιογράφοι. Την εποχή αυτή χτίζονται πολλοί ναοί και εκκλησιάκια στα αιγαιοπελαγίτικα νησιά, επομένως η ζήτηση εικόνων είναι σαφώς αυξημένη. Από τα τέλη του 18ου και τις αρχές του επόμενου αιώνα αναφέρουμε, ενδεικτικά, τον Νάξιο Κύριλλο Διασίτη, που ασκεί και τη γλυπτική, τον Θεοδόσιο, τον Μελέτιο Κονδύλη και τον Συριανό Νεόφυτο στην Άνδρο, τους Σαντορινιούς Αντώνιο και Γουλιέλμο Σιγάλα, τον Παριανό Γεώργιο Μοστράτο, τον

## Ζωγραφική

Σίφνιο Αθανάσιο, κατόπιν μπροπολίτη Θηβών, καθώς και τον παραγωγικό Αγάπιο Πρόκο, γνωστό ως Δευτερεύοντα Σίφνου (†1829), που μαθήτευσε στον Άθω και εργάστηκε και στην Κωνσταντινούπολη.

Σχεδόν όλοι οι παραπάνω είναι κληρικοί και μερικοί δουλεύουν και την τοιχογραφία. Στις Κυκλάδες συναντούμε και Κρητικούς ή κρητικής καταγωγής ζωγράφους, όπως οι Σκορδιλίπδες. Κρητικούς αγιογράφους συναντούμε και στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη, στο Σινά και στα άλλα ελληνορθόδοξα κέντρα της Ανατολής καθώς και στην ηπειρωτική Ελλάδα.

Η ζωγραφική του 18ου αιώνα στην Κρήτη, αν και δεν εγκαταλείπει την παραδοσιακή κρητική μορφολογία, ακολουθεί δύο τάσεις, μία περισσότερο παραδοσιακή και μία περισσότερο ανοιχτή σε δυτικά στοιχεία, παλαιά και νεότερα, ακόμη και στο «ανατολίτικο ροκοκό». Η τελευταία τάση, που τελικά θα αποβεί η επικρατέστερη, εκπροσωπείται από τον διάσημο ζωγράφο Τζώρτζη Καστροφύλακα (1719-1752), τον μαθητή του Πολυχρόνη, που θα εργαστεί πολύ στην Ανατολή, και τον πληθωρικό και πολυπράγμονα Ιωάννη Κορνάρο (1745-1821). Η εξεζητημένη μανιεριστική τέχνη του Κορνάρου, με τις γλυκερές και πλαδαρές μορφές, τις χρυσές γιρλάντες και τη μικρογραφική διάθεση, επηρέασε αποφασιστικά τη ζωγραφική εικόνων στην Κύπρο (τέλη 18ου – αρχές 19ου αιώνα), όπου ο Κρητικός ζωγράφος εργάστηκε για κάποια χρόνια. Πριν από τον Κορνάρο, ήδη από τον όψιμο 17ο αιώνα, κεντρική θέση στη ζωγραφική της Κύπρου κατέχει η «σκολή του Αγίου Ηρακλείδου», με θεμελιωτή τον ιερομόναχο Ιωαννίκιο, ίσως μαθητή των Δημητρίου και Ιακώβου Μόσκου, Κρητικών εγκατεστημένων στη Λάρνακα. Στις εικόνες της σχολής αυτής το παραδοσιακό ύφος αποδίδεται με εκλέπτυνση, σε συνδυασμό με λαϊκά στοιχεία, χρυσοκονδυλιές και κοσμήματα.

Η ζωγραφική του 18ου αιώνα στην Κρήτη, αν και δεν εγκαταλείπει την παραδοσιακή κρητική μορφολογία, ακολουθεί δύο τάσεις, μία περισσότερο παραδοσιακή και μία περισσότερο ανοιχτή σε δυτικά στοιχεία, παλαιά και νεότερα, ακόμη και στο «ανατολίτικο ροκοκό». Η τελευταία τάση, που τελικά θα αποβεί η επικρατέστερη, εκπροσωπείται από τον διάσημο ζωγράφο Τζώρτζη Καστροφύλακα (1719-1752), τον μαθητή του Πολυχρόνη, που θα εργαστεί πολύ στην Ανατολή, και τον πληθωρικό και πολυπράγμονα Ιωάννη Κορνάρο (1745-1821). Η εξεζητημένη μανιεριστική τέχνη του Κορνάρου, με τις γλυκερές και πλαδαρές μορφές, τις χρυσές γιρλάντες και τη μικρογραφική διάθεση, επηρέασε αποφασιστικά τη ζωγραφική εικόνων στην Κύπρο (τέλη 18ου – αρχές 19ου αιώνα), όπου ο Κρητικός ζωγράφος εργάστηκε για κάποια χρόνια. Πριν από τον Κορνάρο, ήδη από τον όψιμο 17ο αιώνα, κεντρική θέση στη ζωγραφική της Κύπρου κατέχει η «σκολή του Αγίου Ηρακλείδου», με θεμελιωτή τον ιερομόναχο Ιωαννίκιο, ίσως μαθητή των Δημητρίου και Ιακώβου Μόσκου, Κρητικών εγκατεστημένων στη Λάρνακα. Στις εικόνες της σχολής αυτής το παραδοσιακό ύφος αποδίδεται με εκλέπτυνση, σε συνδυασμό με λαϊκά στοιχεία, χρυσοκονδυλιές και κοσμήματα.

Άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης· φορητή εικόνα του Ιωάννη Κορνάρου, 1807 (Ναός Αγίου Ιακώβου του Πέρσου, Χαιροκτία, Κύπρος).

