

**2-19 ΑΦΙΕΡΩΜΑ**

● Η Κρητική Σχολή ζωγραφικής. Άγνωστες εικόνες από την Ελλάδα, τη Μόσχα και την Πετρούπολη παρουσιάζονται σε έκθεση στο Ηράκλειο Κρήτης.

● Ο ζωγράφος Άγγελος. Ήταν από τους πιο διάσημους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής του.

● Ο Ανδρέας Ριτζος. Είναι ο σημαντικότερος ζωγράφος στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα με υψηλή ποιότητα στην τέχνη του.

● Θεοφάνης ο Κρης. Κύριος εκπρόσωπος της Κρητικής Σχολής και τελειωτής της τέχνης της τοιχογραφίας.

● Ο Μιχαήλ Δαμασκητός. Με τις καινοτομίες του ανοίχθηκαν νέοι δρόμοι στη βυζαντινή ζωγραφική.

● Κλόντζας και Θεοτοκόπουλος. Η μικρογραφική τέχνη και το νεανικό έργο δύο μεγάλων ζωγράφων.

● Επιστροφή στην παράδοση. Το έργο των Φραγκιά Καβεοτζιά, Γεωργίου Κορτεζιά, Ιερεμίου Παλλαδά, Εμμανουήλ Λαμπάρδου, Εμμανουήλ Τζάνε και Κωνσταντίνου Παλαιόκαπα.

● Η γενιά της εξόδου. Οι τελευταίοι αξιολόγοι ζωγράφοι και το έργο τους ύστερα από την κατάκτηση της Κρήτης από τους Τούρκους.

● Κρητικές εικόνες στη Ρωσία. Η ιστορία των καλλιτεχνικών δεσμών και των συλλογών.

**20 ΚΡΙΤΙΚΗ**

Δημοτικά περιφερειακά θέατρα. Κριτική δίσκων.

**21 ΒΙΒΛΙΟ**

**22 ΘΕΑΜΑΤΑ**

Κινηματογράφοι και θέατρα.

**23 ΓΕΥΣΕΙΣ**

Όινος ο Αγαπητός. Συνταγή μαγειρικής.

**25-31 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ**

Το πρόγραμμα της εβδομάδας.

Υπεύθυνος «Επτά Ημερών»:  
**ΒΗΣ. ΣΤΑΥΡΑΚΑΣ**

Εξώφυλλο: Προσκύνηση των Μάγων (λεπτομέρεια). Μιχαήλ Δαμασκηνού 16ος αι. Συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναιτών.

**ΑΦΙΕΡΩΜΑ**

**Η Κρητική Σχολή  
ζωγραφικής**

Άγνωστες εικόνες από την Ελλάδα, τη Μόσχα και την Πετρούπολη παρουσιάζονται σε έκθεση στο Ηράκλειο Κρήτης

Μια έκθεση εικόνων της Κρητικής ζωγραφικής παρουσιάζει πάντοτε ξεχωριστό ενδιαφέρον. Με την πτώση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, στην Κρητική Σχολή ζωγραφικής διασώζεται η χιλιετής κληρονομιά της τέχνης του μεσαιωνικού ελληνισμού, όταν δεν θα υπάρχει πια το Βυζάντιο και στην τέχνη της Σχολής αυτής ο Τουρκοκρατούμενος ελληνοισμός θα αναζητήσει τα θρησκευτικά του σύμβολα και την εθνική του συνείδηση. Από τη διπλή αυτή άποψη θα μπο-

Κείμενα αφιερώματος:  
**ΜΑΝΟΛΗΣ ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗΣ**  
*Εφορος Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Κρήτης*

ρούσε να δικαιολογηθεί η διοργάνωση μιας μεγάλης έκθεσης εικόνων Κρητικής τέχνης και μάλιστα στην πατρίδα καταγωγής της σχολής αυτής, στο νησί της Κρήτης και ιδιαίτερα στο μεγαλύτερο αστικό κέντρο του Βενετοκρατούμενου νησιού, την Candia, το Ηράκλειο, όπου οι αρχαικές μαρτυρίες καλλιτεχνικής δραστηριότητας ζωγράφων, εκπροσώπων της τέχνης αυτής, εμφανίζουν τη μεγαλύτερη πυκνότητα.

**Ρωσικά Μουσεία**

Με την προσφορά όμως του σημαντικού αριθμού των 80 περίπου κρητικών εικόνων, άγνωστων σχεδόν στο σύνολό τους, από τις συλλογές των ρωσικών μουσείων της Μόσχας και της Πετρούπολης, παραμερίστηκε κάθε επιφύλαξη για τη διοργάνωση, μιας έκθεσης με τη σύγχρονη παρουσία των άγνωστων κρητικών έργων των ρωσικών συλλογών και των ελληνικών, περισσότερο γνωστών και προσιτών στον Έλληνα μελετητή και φιλότεχνο.

Για την ενημέρωση των φιλότεχνων επισκεπτών θα πρέπει να σημειωθεί πως η κατάρτιση των συλλογών αυτών της Ρωσίας, οφείλεται στο καθαρά αρχαιογνωστικό ενδιαφέρον ορισμένων ερευνητών και ερασιτεχνών λογίων του περασμένου αιώνα και των αρχών του 20ου, που εργάστηκαν στο πλαίσιο της προσπάθειας στροφής της σύγχρονης



Δέσπης Άγγελου 15ος αι. 104X79 εκ. Αγία Μονή Βιάννου. Η εικονογραφία της Δέσπης αναφέρεται στη θεολογική έννοια της μεσιτείας της Θεοτόκου και του Προδρόμου υπέρ της ανθρωπότητας κατά τη Β' Παρουσία του Χριστού.

τους ρωσικής θρησκευτικής ζωγραφικής στα ελληνικά πρότυπα, που αποτελούν την αυθεντική εικαστική έκφραση της Ορθοδοξίας. Αναζητώντας οι ερευνητές και μακίηνες της τέχνης, όπως ο Λιχαιοσόφ, ο Μουράβιεφ, ο Σεβαστιάνοφ, ο Ζουμπάλοφ και άλλοι, τα πρότυπα ορισμένων ρωσικών εικόνων, κατέληξαν στις κρητικές εικόνες, κυρίως αυτές της Βενετίας, που αποτέλεσαν την αφορμή δημιουργίας των θεωριών των Ρώ-

σων ερευνητών της Ιταλοελληνικής ή Βενετοκρητικής σχέσης, αλλά και την αιτία κατάρτισης συλλογών αξιολογών, με σημαντικό αριθμό αυθεντικών, όπως ξέρομε τώρα, κρητικών έργων.

**Συλλογή Ν. Λιχαιοσόφ**

Σπουδαιότερη είναι η συλλογή του βαθύπλουτου και ερασιτέχνη σοφού Ν. Λιχαιοσόφ, που απόκειται στο μου-

# ΑΦΙΕΡΩΜΑ

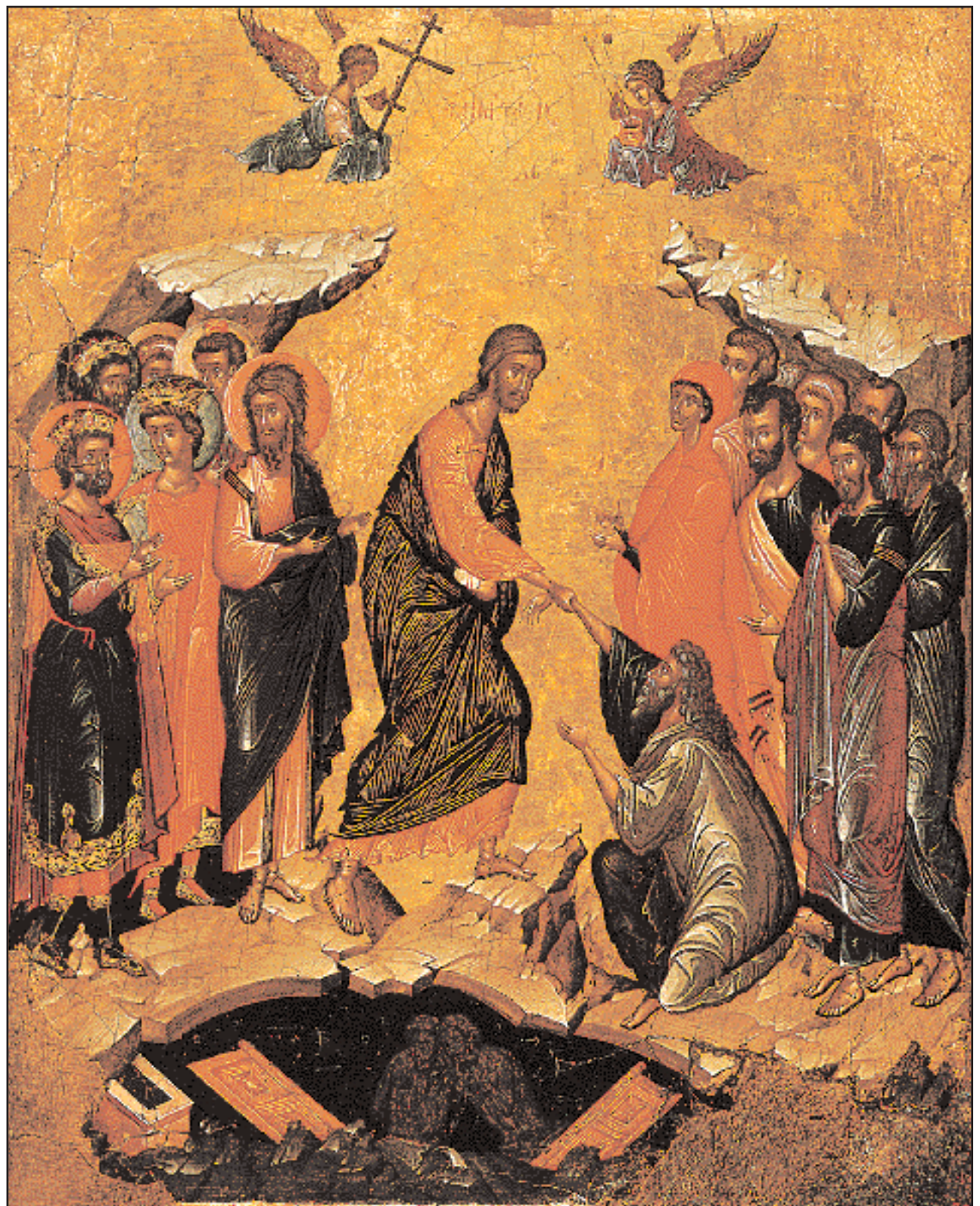
σείο Ερμιτάζ της Πετρούπολης, όπου και μεταφέρθηκε το 1930 από το Ρωσικό Μουσείο της ίδιας πόλης. Από την περίφημη αυτή συλλογή που αριθμεί 80 περίπου κρητικές εικόνες στην Εκθεση παρουσιάζεται μια ομάδα 20 εικόνων, ειδικά επιλεγμένων. Μια μικρή επιλογή εικόνων ρωσικής τέχνης από το Ρωσικό Μουσείο της Πετρούπολης, θεωρήθηκε απαραίτητη στα πλαίσια της Εκθεσης, ως ενδεικτική των επιδράσεων της κρητικής ζωγραφικής στη διαμόρφωση της σύγχρονης της ρωσικής τέχνης.

Από τα μουσεία της Μόσχας παραχωρήθηκαν, το σύνολο της συλλογής του Ιστορικού Μουσείου, αποτελούμενης από 36 αυθεντικές κρητικές εικόνες, το σύνολο της Πινακοθήκης Τρετιακόφ, με 13 εικόνες, 4 των Μουσείων του Κρεμλίνου και 2 ακόμη του Μουσείου Ρουμπλιόφ. Κι οι εικόνες αυτές προέρχονται από τις ιδιωτικές συλλογές των Ρώσων φιλότεχνων όπως του Σεβαστιάνοφ, του Ζουμπάλοφ του Μουράβιεφ και άλλων και συγκεντρώθηκαν στα Μουσεία της Μόσχας μετά το 1917.

Ενας μικρός αριθμός κρητικών εικόνων έχει περισυλλεγεί και από τις εκκλησίες της Μόσχας και η παρουσία τους εκεί μπορεί να ερμηνευθεί από τη δογματική αυθεντία της ελληνικής εικόνας ως έργο της Ορθόδοξης λατρείας. Ενδιαφέρει να τονιστεί το γεγονός της ύπαρξης στις ρωσικές συλλογές, και κυρίως σ' αυτή του Λιχατσιόφ, ενός σημαντικού αριθμού εικόνων μιας ορισμένης κατηγορίας, των λεγόμενων «Ιταλοκρητικών», για τις οποίες οι Ρώσοι σοφοί και συλλογείς έδειξαν ενδιαφέρον, θεωρώντας πως σ' αυτές βρίσκονται τα πρότυπα ορισμένων παλιών ρωσικών εικόνων.

Με τα ανεπαρκή μάλιστα στοιχεία της έρευνας της εποχής, δημιούργησαν τις θεωρίες για την Ιταλοελληνική ή Βενετοκρητική σχολή, που ανέπτυξε ο Λιχατσιόφ στο περίφημο έργο του «Η ιστορική σημασία της Ιταλοελληνικής ζωγραφικής», που εκδόθηκε το 1911 στην Αγία Πετρούπολη. Εξ' άλλου ο ίδιος ερασιτέχνης ερευνητής τη μεγάλη συλλογή που ο ίδιος είχε καταρτίσει από την παλαιοπωλική αγορά, κυρίως της Βενετίας, παρουσίασε σε ένα μεγάλο πολυτελές λεύκωμα, που εξακολουθεί να είναι χρήσιμο στην έρευνα, αν και χωρίς κείμενο που να υπομνηματίζει τις εικόνες.

Το ενδιαφέρον αυτό σύνολο κρητικών εικόνων των ρωσικών συλλογών, που για τη συγκρότησή τους, εκτός από την παλαιοπωλική αγορά θα πρέπει να μνημονευθούν και οι συλήσεις από το Άγιον Όρος και τη Μονή Σινά, έχει παραμείνει σχεδόν ανέκδοτο, εκτός από το πιο πάνω λεύκωμα της συλλογής Λιχατσιόφ. Αποσπασματικά μόνο έχει παρουσιαστεί σε εκθέσεις μέσα στη Ρωσία, αλλά οι σχετικοί κατάλογοι είτε παραμένουν ανέκδοτοι, είτε εξακολουθούν να είναι αμετάφραστοι στις ευρωπαϊκές γλώσσες και γι' αυτό απρόσιτοι σε ευρύτερους κύκλους.



Η εις Άδου Κάθοδος. Κύκλος Ανδρέα Ρίτζου 15ος αι. 32,5X27 εκ. Βρισκόταν στη συλλογή του Ν. Lichatchew στην Πετρούπολη. Το 1913, μαζί με την υπόλοιπη συλλογή, αποκτήθηκε από το Ρωσικό Μουσείο, απ' όπου το 1930 μεταβιβάστηκε στο Ερμιτάζ.

Η παρουσίαση ενός σημαντικού αριθμού έργων από τις ρωσικές συλλογές στη έκθεση του Ηρακλείου αποκτά εξαιρετική σπουδαιότητα και ο υπομνηματισμός των εικόνων αυτών από τους αρμόδιους επιμελητές Βυζαντινολόγους των ρωσικών μουσείων, κάνει τώρα δυνατή τη γνωριμία με τα έργα αυτά καθώς και τις σε επιστημονικό επίπεδο συζητήσεις για τα προβλήματα που τυχόν θέτουν. Η παράλληλη παρουσίαση των έργων των ρωσικών συλλογών και των εικόνων του ελλαδικού χώρου, όχι μόνο βοηθάει στη γνωριμία των έργων, αλλά και συμβάλλει στην επανεκτίμηση της συμβολής της ελληνικής επιστήμης στην οριστική ε-

πίλυση του προβλήματος καταγωγής και διαμόρφωσης της κρητικής σχολής, που οι θεωρίες του Λιχατσιόφ και Κοντακόφ είχε οδηγήσει σε σφαλερές κατευθύνσεις, που για καιρό προβλημάτισαν τους ερευνητές.

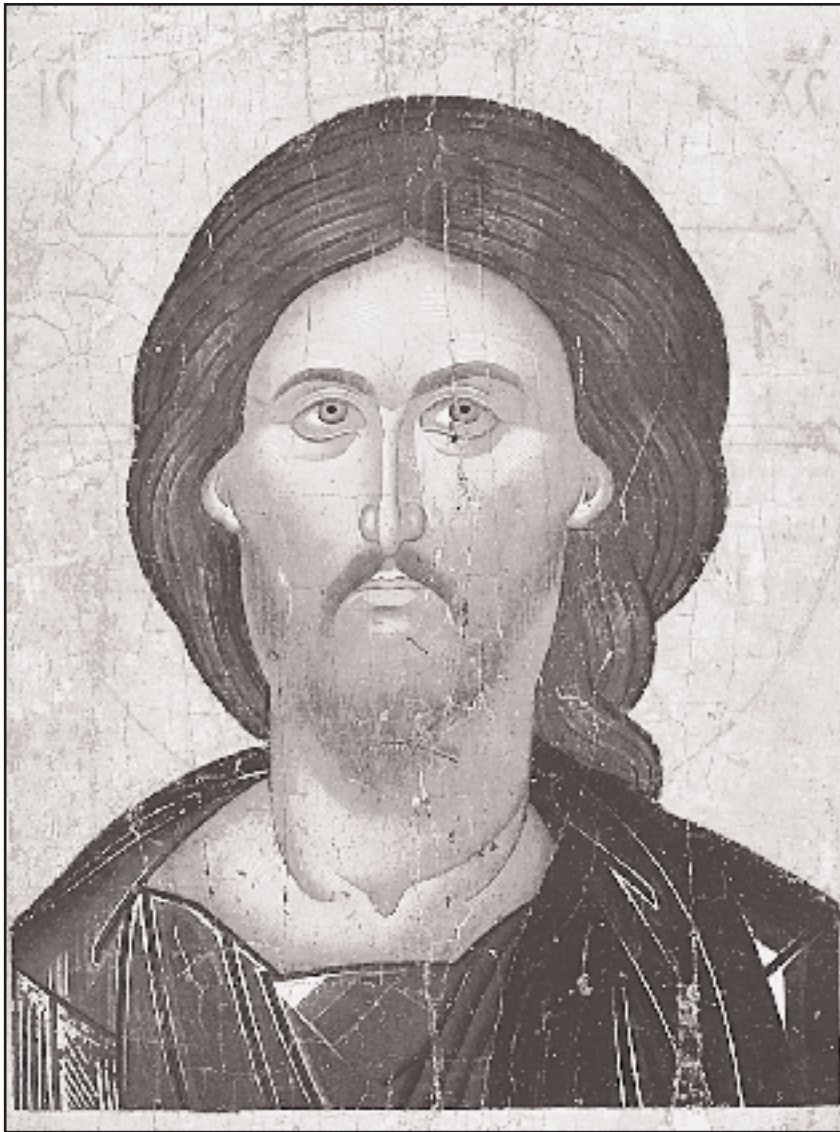
Για το φιλότεχνο αναγνώστη και εντελώς συνοπτικά υπενθυμίζεται πως σύμφωνα με τη θεωρία του Λιχατσιόφ για την ιταλοελληνική ζωγραφική δημιουργικό κέντρο της σχολής αυτής υπήρξε η πόλη της Βενετίας με κύριο χαρακτηριστικό την ανάμιξη, σε διαφορετικούς κατά περίπτωση βαθμούς στοιχείων της ιταλικής ζωγραφικής στη βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση. Χαρακτηριστικό των θεωριών αυτών είναι και

το γεγονός ότι με τον όρο ιταλοκρητική χαρακτηρίσαν και εικόνες της καθαρής βυζαντινής παράδοσης που δεν παρουσίαζαν κανένα στοιχείο πρόσληψης ιταλικών επιδράσεων, γεγονός που προκάλεσε σύγχυση και αποπροσανατολισμό αλλά και την απαρχή αναιρέσης της θεωρίας.

## Βενετοκρητικές

Χαρακτηριστικά δημιουργήματα της σχολής αυτής θεωρήθηκαν οι εικόνες της Παναγίας, ορισμένου τύπου, οι λεγόμενες Βενετοκρητικές, που η αναζήτηση σ' αυτές των προτύπων ορισμένων ρωσικών εικόνων,

Συνέχεια στην 4η σελίδα



**Χριστός. Μέσα 16ου αι. 39x31 εκ. Αυγοτέμπερα σε ξύλο. Συλλογή G. Kostakis, Μόσχα, απ' όπου η εικόνα δωρήθηκε στο Μουσείο Αντρέι Ρουμπλιόφ, το 1977.**



**Αγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Γύρω στα 1600. 29,5x21 εκ. Αυγοτέμπερα σε ξύλο. Συλλογή P.I. Sevastyanov, Μόσχα. Μουσείο Rumyantsev έως το 1922.**

#### Συνέχεια από την 3η σελίδα

συνέτεινε στη συλλογή τους από τους Ρώσους και κυρίως από το Λιχατσιόφ σε μεγάλους αριθμούς. Αξιοσημείωτο είναι ακόμη το γεγονός πως οι Ρώσοι ερευνητές δέχτηκαν ότι η επίδραση της Ιταλοελληνικής τέχνης στη ρωσική ζωγραφική πραγματοποιήθηκε μέσω Δαλματίας, δίνοντας έτσι προεκτάσεις σε ένα φαινόμενο τοπικής μόνον και περιορισμένης σημασίας.

Η άποψη, όμως, αυτή για το ρόλο της Δαλματίας αργότερα αναιρέθηκε από την έρευνα. Λίγο αργότερα ο Gabriel Millet μετακίνησε το κέντρο δημιουργίας της σχολής στο Μυστρά, με βάση τις εικονογραφικές συσχετίσεις των τοιχογραφιών της Περιβλέπτου με τις τοιχογραφίες του Αγίου Ορους του 16ου αι. που πραγματοποίησαν οι Κρητικοί ζωγράφοι με κύριο συντελεστή της καλλιτεχνικής αυτής δημιουργίας το Θεοφάνη Στερλίτζα από το Χάνδακα (Ηράκλειο). Αν και ο Γάλλος σοφός σωστά αναζήτησε την καταγωγή της σχολής στον ελληνικό χώρο, η άγνοια των κρητικών μνημείων τον οδήγησε σε λανθασμένες εκτιμήσεις που πήραν δυσανάλογες με τα δεδομένα προεκτάσεις και την ζωγραφική της Περιβλέπτου χαρακτήρισε αναδρομικά Κρητική, όρος που χαρακτήριζε μια ορισμένη τάση της ζωγραφικής των Παλαιολόγων του 14ου και 15ου αι., από την οποία προήλθε η Κρητική ζωγραφική. Γρήγορα η τάση αυτή συνδέθηκε με την

καλλιτεχνική παράδοση της τέχνης της Κωνσταντινούπολης. Το κενό στις θεωρίες του Millet, που οφειλόταν στην παντελή άγνοια των κρητικών μνημείων, συμπλήρωσε η ελληνική επιστήμη.

### Ερευνες

Ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος αναζήτησε σε ορισμένες κρητικές τοιχογραφίες του 15ου αι. την καταγωγή της κρητικής σχολής, την οριστική, όμως, λύση του προβλήματος έδωσαν οι έρευνες του Ακαδημαϊκού Μανόλη Χατζηδάκη, με σειρά μελετών που διαπραγματεύονται τα συναφή με την καταγωγή και διαμόρφωση της κρητικής ζωγραφικής και που αναιρούν και τις θεωρίες του Λιχατσιόφ, τις οποίες για κάποιο διάστημα συνέχισαν ο Κοντακόφ και οι μαθητές στο Seminarium Kondokonianiun της Πράγας.

Η έρευνα του Μ. Χατζηδάκη για την επίλυση του προβλήματος στηρίχτηκε στις πληροφορίες που έφερε στο φως η έρευνα των ενετικών αρχείων της Κρήτης, που το 1669 κατά την πτώση του Χάνδακα, μετέφεραν οι Βενετοί, ύστερα από συμφωνία με τους Τούρκους στη Βενετία, καθώς και στα σωζόμενα μνημεία και προ παντός στις φορητές εικόνες της υπό μελέτην περιόδου. Σημαντική πληροφορία των πηγών αυτών είναι τα περισσότερα από 100 ονόματα ζωγράφων που εμφανίζονται εγκατεστημένοι στο νησί και προ παντός στο μεγαλύτερο αστικό κέντρο της

εποχής της Candia (Ηράκλειο), κατά τον κρίσιμο για τη διαμόρφωση της κρητικής σχολής 15ο αι.

Το πλήθος αυτό των ζωγράφων, εκτός της δραστηριότητάς τους για την κάλυψη των αναγκών της τοπικής αγοράς, ήταν και αποδέκτες πολύ μεγάλων παραγγελιών από τους εμπόρους του εξωτερικού, κυρίως της Βενετίας, καθώς και από τα μεγάλα ορθόδοξα μοναστήρια, όπως της Πάμμου και του Σινά. Μεγάλο μέρος της δραστηριότητας των Κρητικών ζωγράφων απέβλεψε και στην κάλυψη των αναγκών μιας πολύ εκτεταμένης πελατείας από δογματική και εθνική άποψη και η προσαρμογή των έργων στις αισθητικές προτιμήσεις της ποικίλης αυτής πελατείας, είχε ως άμεση συνέπεια την ανάπτυξη μιας διπλής ικανότητας των Κρητικών καλλιτεχνών να ζωγραφίζουν ελληνικά και ιταλικά, όπως διαπίστωσε ο Μ. Χατζηδάκης από τη μελέτη των σωζομένων εικόνων.

### Ανδρέας Ριτζος

Ενδεικτικά ο μεγάλος ζωγράφος του β' μισού του 15ου αι. Ανδρέας Ριτζος υπογράφει εικόνες καθαρά βυζαντινού τύπου, όπως οι εικόνες της Παναγίας του Πάθους, άλλες στις οποίες ενσωματώνονται διακριτικά στους βυζαντινούς παραδοσιακούς τύπους επί μέρους στοιχεία της ιταλικής τέχνης, όπως μαρμάρινοι θρόνοι, κεντημένα φωτοστέφανα και άλλα διακοσμητικά μοτίβα και ακόμη

άλλες σε καθαρά ιταλική τεχντροπία, στη maniera greca, όπως μια εικόνα με το σύμβολο των Ιησοιτών JHS (Jesus Hominum Salvator). Χωριστή ομάδα εικόνων αποτελούν έργα που παρήγαγαν οι Κρητικοί ζωγράφοι για την πελατεία του καθολικού δόγματος της Κρήτης, της Ιταλίας και της Δαλματίας, που αποτελούν αναπροσαρμογές παλιότερων ιταλικών έργων για την κάλυψη των θρησκευτικών αναγκών της καθολικής πελατείας. Τα έργα αυτής κατηγορίας είναι τα λεγόμενα ιταλοκρητικά, τα έργα δηλαδή πάνω στα οποία κατά κύριο λόγο στήριξαν οι Ρώσοι λόγιοι τις θεωρίες τους.

Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι κατά την ίδια δημιουργική περίοδο του 15ου αιώνα, στην ίδια την πόλη της Βενετίας, οι πηγές δεν αναφέρουν το όνομα κανενός Έλληνα ζωγράφου. Μόνο μετά το 1498, με την ίδρυση της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας και την αλλαγή των συνθηκών για τους Έλληνες, διαπιστώνεται μια περιορισμένη πάντοτε δραστηριότητα Ελλήνων ζωγράφων, μερικοί από τους οποίους φιλοτεχνούσαν βυζαντινότροπες εικόνες της Παναγίας για τους καθολικούς πελάτες τους, οι γνωστές ως madonneri.

Λίγο αργότερα, με την ανάπτυξη της ελληνικής κοινότητας και της καλλιτεχνικής αγοράς, θα εγκατασταθούν εκεί μερικοί Κρητικοί και άλλοι Έλληνες ζωγράφοι, που όμως δημιουργούν μέσα στο πλαίσιο της

# ΑΦΙΕΡΩΜΑ

κρητικής παράδοσης, χωρίς να δημιουργήσουν δική τους σχολή. Αντίθετα, ενδεικτικά για τη σημασία της Κρήτης ως κέντρου δημιουργικού της σχολής είναι τα περισσότερα από τα 125 ονόματα ζωγράφων του Χάνδακα που προσφέρουν οι αρχαιολογικές πηγές για την περίοδο ακμής 1527-1630.

Στον κύκλο ακόμη των σχετικών με την κρητική ζωγραφική ερευνών του Μ. Χατζηδάκη αξιοσημείωτη, για τις καταβολές της σχολής, είναι η επισήμανση της αποφασιστικής σημασίας της καθόδου των Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων στο νησί της Κρήτης, από το τέλος ήδη του 14ου αιώνα.

Φορείς της κωνσταντινουπολιτικής παράδοσης τέχνης ανανεώνουν την επαρχιακού χαρακτήρα τοπική ζωγραφική με τις καλύτερες παραδόσεις της τέχνης της πρωτεύουσας και δημιουργούν τις καταβολές της ζωγραφικής, οι οποίες με τις καλλιτεχνικές διεργασίες που σταδιακά πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια του 15ου αι. μέσα στο νησί της Κρήτης, θα οδηγήσουν στη διαμόρφωση μιας νέας σχολής, που από τον τόπο καταγωγής δίκαια ονομάζεται κρητική.

## Ανανέωση

Μια εντελώς διαγραμματική παρουσίαση της εξελικτικής πορείας της κρητικής ζωγραφικής θα βοηθήσει τον φιλότεχνο επισκέπτη της Εκθεσης για μια ουσιαστικότερη γνωριμία με τα έργα της κρητικής σχολής.

Θα πρέπει αμέσως να σημειωθεί ότι με την παγίωση της ειρήνευσης του νησιού μετά την καταστολή της επανάστασης των Καλλεργιών του 1367, δημιουργούνται σταδιακά οι ιστορικές προϋποθέσεις της καθόδου Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων, που μπροστά στον αυξανόμενο τουρκικό κίνδυνο αναζητούν ένα ασφαλές καταφύγιο στο ευνοημένο από τις συνθήκες της εποχής νησί της Κρήτης, ανανεώνοντας με τις καλύτερες παραδόσεις της κωνσταντινουπολιτικής τέχνης την τοπική και επαρχιακού χαρακτήρα ζωγραφική, όπως βεβαιώνουν μνημεία της Κρήτης χρονολογούμενα γύρω στο τέλος του 14ου και αρχές του 15ου αι.

Τα ονόματα του Νικολάου Φιλανθρωπινού, Εμμανουήλ Ουρανού, Αλέξιου και Αγγελου Απόκαυκου, Ανδρόνικου Συνοδινού κ.ά., που σύμφωνα με τις μαρτυρίες των αρχαιολογικών πηγών εμφανίζονται εγκατεστημένοι στο νησί από το 1396 και μετά, είναι ενδεικτικά ενός μεγάλου αριθμού ζωγράφων που σταδιακά εγκαθίστανται στην Κρήτη και συντελούν μαζί και με άλλους λόγιους πρόσφυγες της εποχής στη γενική εξύψωση του πολιτιστικού επιπέδου της εποχής.

Με την καλλιτεχνική δραστηριότητα των ζωγράφων αυτών, φορέων της κωνσταντινουπολιτικής παράδοσης τέχνης, μπορούν να σχετισθούν



Γενέσιον του Προδρόμου. Δεύτερο ήμισυ 15ου - αρχές 16ου αι., 63x61,5 εκ. Από τη συλλογή του Ν. Lichatchew στην Πετρούπολη. Το 1913 μαζί με όλη τη συλλογή του αποκτήθηκε από το Ρωσικό Μουσείο της Πετρούπολης απ' όπου το 1930 μεταφέρθηκε στο Ερμιτάζ.

με την υψηλή ποιοτική στάθμη της τέχνης εικόνες της περιόδου, της Παναγίας του Μέρωνα, του Χριστού και της Παναγίας της Ανατολής, της Δέησης της Μονής Οδηγήτριας, της Δέησης από το Γεράκι της Παναγίας της Μονής Δωριών, του Χριστού από τα Πηγαϊδάκια και του Χριστού από το Κόκκινο Χωριό, που αντιπροσωπεύουν τις επί μέρους τάσεις και αναζητήσεις της ζωγραφικής που διεισδύει κατά την περίοδο αυτή στο νησί της Κρήτης.

## Εξέλιξη

Παράλληλα με τις κλασικιστικές τάσεις της πρωτευουσιάνικης τέχνης που χαρακτηρίζουν μερικές από τις εικόνες αυτές, εμφανής είναι και η παρουσία ενός άλλου ρεύματος τέχνης με ρεαλιστικότερη διάθεση, όπως στην εικόνα του Χριστού

από τα Πηγαϊδάκια, αντιπροσωπευτική μιας τάσης που έχει χαρακτηριστεί «αντικλασική» και μέχρι ενός βαθμού θα επηρεάσει τις μεταγενέστερες εξελίξεις.

Στην ομάδα αυτή των πρώιμων εικόνων, που με τεχνολογικά κριτήρια μπορούν να χρονολογηθούν στο τέλος του 14ου και τις αρχές του 15ου αι. και παράλληλα με τα σύγχρονα τοιχογραφικά σύνολα, θα πρέπει να αναζητηθούν οι καταβολές της τέχνης, από την οποία με τις καλλιτεχνικές διεργασίες του 15ου αι. σταδιακά θα διαμορφωθεί η κρητική ζωγραφική.

Έχει ήδη σημειωθεί η σταδιακή σχηματοποίηση της τεχνικής καθώς και η επικράτηση των αισθητικών αρχών της λιτότητας, της ηρεμίας και ισορροπίας στις συνθέσεις, χαρακτηριστικά που διαμορφώνονται κατά τον 15ο αι. και επικρα-

τούν στη ζωγραφική του 16ου.

Παράλληλα με την αποκρουστικότητα των τεχνικών μεθόδων και των αισθητικών κανόνων, ανάλογες διεργασίες στους εικονογραφικούς τύπους διαμορφώνουν την εικονογραφία που θα επικρατήσει στην κρητική σχολή.

Με τα συμπεράσματα των ερευνών του Μ. Χατζηδάκη για τις καταβολές, την προέλευση και τη διαμόρφωση της κρητικής σχολής, μιας από τις σημαντικότερες περιόδους της ελληνικής ζωγραφικής μετά την Αλωση, είναι δυνατή η παρακολούθηση της εξελεκτικής πορείας της ζωγραφικής της Κρήτης, που είχε πανορθόδοξη σημασία.

Σημειώνονται εδώ μόνο οι σημαντικότεροι καλλιτέχνες, που από τον 15ο αι. συνέβαλαν στις εξελίξεις της τέχνης των φορητών εικόνων, που είναι και το θέμα της έκθεσης.

# Ο ζωγράφος Αγγελος

Ήταν από τους πιο διάσημους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής του

ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ προσωπικότητα της περιόδου αυτής είναι ο ζωγράφος Αγγελος, που, όπως σωστά παρατηρήθηκε, «η κάποια αλαζονεία να υπογράφει πάντα μόνο με το μικρό του όνομα», οφείλεται στο ότι «ήταν από τους πιο διάσημους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής». Εκτός από την Κρήτη, έργα του έχουν εντοπισθεί στο Σινά, στην Πάτμο, στη Ζάκυνθο, στη Νάξο, στην Κέρκυρα και στην Αθήνα απ' όπου η εικόνα του Προδρόμου και των Εισοδίων της Θεοτόκου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών της Εκθεσης.

## Ενυπόγραφα έργα

Στο ίδιο το νησί όπου πραγματοποιήσε την καλλιτεχνική του δημιουργία, η παραγωγή του είναι έως σήμερα γνωστή από οκτώ μόνο ενυπόγραφα έργα, που σώζονται στις μονές Οδηγήτριας, Βαλσαμονέρου και Βροντησίου, στην Αγία Μονή Βιάννου και στις Μάλες της Ιεράπετρας. Δύο ακόμη εικόνες ανυπόγραφες από την Οδηγήτρια (τώρα στη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης, στο Ηράκλειο), θα μπορούσαν να αποδοθούν στον Αγγελο ή τον κύκλο του. Ο ζωγράφος αυτός, άγνωστου επωνύμου, θεωρήθηκε παλιότερα από την έρευνα σύγχρονος του Ρεθεμνιώτη ζωγράφου εικόνων Εμμανουήλ Λαμπάρδου, εκπροσώπου μιας συντηρητικής τάσης της κρητικής ζωγραφικής, που από το τέλος του 16ου και έως τα μέσα του 17ου αιώνα ακολουθεί την παλιά τοιχογραφία.

Το έτος 1604 είχε παλιότερα αναγνωρισθεί σε μια εικόνα του στον Άγιο Γεώργιο Καΐρου και θεωρήθηκε ότι αποτελεί ένδειξη χρονολογικής ένταξης του ζωγράφου, «δημιουργούσε όμως προβλήματα σε σχέση με την τεχνολογία του». Από τους σύγχρονους όμως ερευνητές η μαρτυρούμενη αυτή χρονολογία δεν έχει επαληθευθεί, καθώς η συγκεκριμένη εικόνα δεν έχει ακόμη επανεκτιμηθεί. Σταθερό δεδομένο παραμένει η τεχνολογία εκτέλεσης του έργου του, που εντάσσει τον Αγγελο στους πρωτοπόρους ζωγράφους του 15ου αιώνα.

## Υψηλή ποιότητα

Η πολύ υψηλή ποιότητα της τέχνης του σχετίζεται όχι μόνο με την προσωπική του επιδεξιότητα ως ζωγράφου, αλλά κυρίως με την προέλευση της τέχνης του από την παράδοση της κωνσταντινουπολίτικης ζωγραφικής. Η σχέση της μορφής του Χριστού, όπου είναι χαρακτηριστική η ωραιοποίηση της κλασικίζουσας πρωτευουσιάνικης παράδοσης, στην ει-



**Ζωοδόχος Πηγή. Έργο του ζωγράφου Αγγελου. 15ος αι. 77 x 40 εκ. Μονή Οδηγήτριας. Αυγοτέμπερα σε ξύλο με προετοιμασία.**

κόνα της Δέησης της Αγίας Μονής Βιάννου, με τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στην εικόνα της Μόσχας, που περιλαμβάνεται στην Εκθεση, έργο λίγο προγενέστερο και κωνσταντινουπολίτικο, φανερώνει την προέλευση της τέχνης του μεγάλου, αλλά ακόμη τόσο προβληματικού, ζωγράφου Αγγελου.

Εξάλλου η μορφή του Χριστού στην παράσταση της Αμπέλου, στις τρεις εικόνες στο Βροντήσι, στην Οδηγήτρια και στις Μάλες, είναι ενδεικτική της εξέλιξης του ζωγράφου και της αφομοίωσης της πρωτευουσιάνικης παράδοσης, σε μια δημιου-

ργική εποχή που αντανάκλα τη δυναμική προσωπικότητά του. Η εικόνα στις Μάλες είναι χαρακτηριστική των ζωγραφικών προτιμήσεων του Αγγελου στο πλάσιμο των μορφών, με ξεχωριστή ευαισθησία στη χρήση του χρώματος και λεπτές διαβαθμίσεις στα ροδαλά σαρκώματα και στις λαδοπράσινες σκιές. Οι πολύ μικρές μορφές των Αποστόλων στην εικόνα αυτή, όπως και στις άλλες δύο με το ίδιο εικονογραφικό θέμα, φανερώνουν μια σπάνια μικρογραφική επιδεξιότητα.

Ο τύπος του Αγίου Φανουρίου, όρθιου και δρακοντοκτόνου στην εικό-

να της Μονής Βαλσαμονέρου, ανήκει (όπως και τα θέματα της Αμπέλου, του Ασπασμού Πέτρου και Παύλου, του Προδρόμου που περιλαμβάνονται), στις προτιμήσεις του ζωγράφου, που τη σχέση του με τη μονή αυτή, όπου ένα κλίτος είναι αφιερωμένο στο νεοφανή άγιο, επιβεβαιώνει η διαθήκη του. Η εικόνα του Αγίου Φανουρίου είναι επίσης ενδεικτική της αγάπης της λεπτομέρειας, όπως φανερώνεται στην απόδοση της στρατιωτικής στολής, γνωστής και από άλλα έργα του ζωγράφου. Το πρόβλημα της ταύτισης του Αγγελου με έναν από τους ζωγράφους της περιόδου που γνωρίζουμε από τις αρχαικές πηγές παραμένει ανοικτό. Παλιότερα, αλλά και πρόσφατα, ο Αγγελος ταυτίστηκε με τον γνωστό από τις πηγές Αγγελο Ακοτάντο.

Οι μαρτυρίες είναι έμμεσες: η διαθήκη του 1436 με την οποία αφήνει χρηματικό ποσό για τη μνήμη του στον ηγούμενο της μονής Βαλσαμονέρου Ιωνά Παλαμά, καθώς και οι δύο εικόνες του Αγίου Φανουρίου, μόνου η μία και με σκηνές από το βίο του η άλλη, που ο ζωγράφος Αγγελος, χωρίς μνεία όμως του επιθέτου Ακοτάντος, φιλοτέχνησε για τη Μονή Βαλσαμονέρου που ήταν το κύριο κέντρο λατρείας του νεοφανούς αγίου στην Κρήτη.

## Αγγελος Ακοτάντος

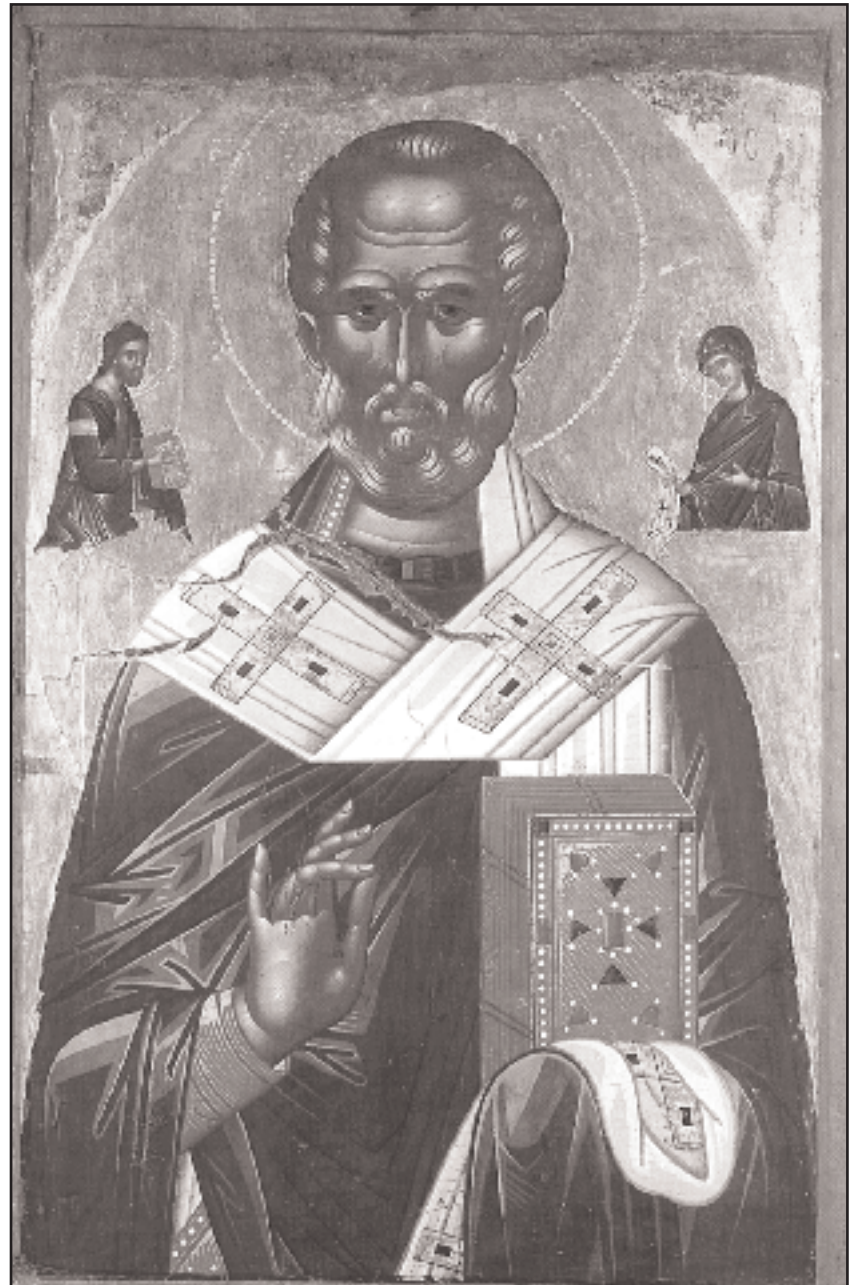
Την ταύτιση του ζωγράφου των δύο εικόνων με τον Αγγελο Ακοτάντο, που σχετίζεται με τη μονή Βαλσαμονέρου, αδυνατεί η βεβαιωμένη από τις αρχαικές πηγές ύπαρξη και άλλου ζωγράφου της ίδιας περιόδου με το όνομα Αγγελος, του Αγγελου Απόκαυκου, που μαρτυρείται το 1421. Εξάλλου, η εικονογράφηση του συναξαρίου του Αγίου Φανουρίου, μοναδική στην εντοχία κρητική ζωγραφική της περιόδου, πραγματοποιήθηκε από τον Κωνσταντίνο Ειρηνικό (1431). Δύο ακόμη ανυπόγραφες εικόνες της ίδιας περιόδου με το εικονογραφικό θέμα του Αγίου Φανουρίου, η μια με τον άγιο μόνο, ντυμένο στρατιωτικά και δρακοντοκτόνο και η άλλη με την παράσταση της θαυμαστής διάσωσης από τον νεαρό άγιο Κρητικών ιερέων από θαλασσοταραχή (στην επάνω ζώνη της εικόνας το Χαίρε των Μυροφόρων), έχουν εντοπιστεί στη μονή της Οδηγήτριας, στην οποία, όπως φαίνεται, είχε επίσης διαδοθεί η λατρεία του αγίου, και περιλαμβάνονται στην έκθεση. Η ποιότητα της ζωγραφικής των δύο αυτών εικόνων ερμηνεύεται από το πολύ υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο της τέχνης της περιόδου, που οφείλεται στη διείσδυση της πρωτευουσιάνικης ζωγραφικής στην Κρήτη.



Η Θεοτόκος από τη Δέηση. (Λεπτομέρεια). Έργο του ζωγράφου Αγγελου. 15ος αι. 104 x 79 εκ. Αγία Μονή Βιάννου.



Μιχαήλ Αρχάγγελος. Έργο του ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου (:). Δεύτερο ήμισυ 15ου αι. 89x66 εκ. Ενορία Σπηλιάς.



Άγιος Νικόλαος. Έργο του ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου (:). Δεύτερο ήμισυ 15ου αι., 113x74 εκ. Μονή Γωνιάς.

# Ο Ανδρέας Ρίτζος

Είναι ο σημαντικότερος ζωγράφος στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα με υψηλή ποιότητα στην τέχνη του

ΑΝΤΙΘΕΤΑ με τον Άγγελο, που η τοποθέτησή του στο πρώτο μισό περίπου του 15ου αιώνα μπορεί να στηριχθεί στην τεχνοτροπία και ενδεχομένως και στην αβέβαιη ταύτιση του με έναν από τους ζωγράφους της περιόδου αυτής με το όνομα Άγγελος, τον Ακονάντο ή τον Απόκαυκο, η τοποθέτηση του Ανδρέα Ρίτζου, του σημαντικότερου ζωγράφου εικόνων στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, σε ορισμένη εποχή και συγκεκριμένα από το 1451 έως το 1492, πιστοποιείται από συγκεκριμένες μαρτυρίες των αρχαικών πηγών.

Από τις ίδιες πηγές έχουν αντληθεί και μερικές πληροφορίες για την οικογενειακή ζωή και την επαγγελματική δραστηριότητα του ζωγράφου, που ήταν εγκατεστημένος στο Χάνδακα. Όπως και στις εικόνες του Άγγελου, στα έργα του Ανδρέα Ρίτζου δεν έχουν αναγραφεί χρονολογίες και η χρονολογική κατάταξη των

εικόνων του, που θα διευκόλυνε και τη μελέτη της καλλιτεχνικής του ανέλιξης, παρουσιάζει δυσκολίες. Η τέχνη του κατάγεται από την παλαιολόγεια παράδοση, όπως και η τέχνη του ζωγράφου Άγγελου. Ο Άγγελος όμως παραμένει πλησιέστερα στα πρότυπα της παλαιολόγειας τέχνης και τον χαρακτηρίζει μια έντονη αίσθηση της ζωγραφικότητας, ενώ στον Ρίτζο επικρατεί σε μεγαλύτερο βαθμό ο ακαδημαϊσμός της τέχνης της εποχής του.

Όπως και οι άλλοι Κρητικοί ζωγράφοι της εποχής, έχει την επαγγελματική επιδεξιότητα να ζωγραφίζει ελληνικά (βυζαντινά) και ιταλικά. Ορισμένες ιταλικές επιδράσεις, όπως τρισδιάστατοι μαρμαρίνοι θρόνοι, φωτιστάφανα με λεπτοδουλεμένα κοσμήματα και διακοσμητικά μοτίβα, αφομοιώνονται και ενσωματώνονται ως δευτερεύοντα στοιχεία στα βυζαντινά θέματα. Παράλληλα όμως φι-

λοτεχνεί και έργα σε ιταλικό ύφος, σε ανάλογη με τα βυζαντινά τεχνοτροπική και τεχνική αρτιότητα.

## Πρόδρομος

Με την υψηλή ποιότητα της τέχνης του, την καθιέρωση εικονογραφικών τύπων και τη διαμόρφωση σε άρτια μορφή των βασικών τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών της ζωγραφικής των δύο επόμενων αιώνων, ο Ανδρέας Ρίτζος κατατάσσεται στους άμεσους προδρόμους της Κρητικής Σχολής και υπήρξε πρότυπο για πολλούς σύγχρονους και μεταγενέστερους ζωγράφους. Ενυπόγραφα έργα του μεγάλου καλλιτέχνη δεν έχουν ακόμη εντοπισθεί στην Κρήτη, το νησί της καταγωγής και της καλλιτεχνικής δράσης του.

Το σύνολο της γνωστής μέχρι σήμερα παραγωγής του βρίσκεται, όπως και των άλλων ζωγράφων της ε-

ποχής, έξω από το νησί της Κρήτης, στην Πάτμο και κυρίως στην Ιταλία.

— Τελευταία η έρευνα εντόπισε πέντε μεγάλες εικόνες τέμπλου, που από την τεχνοτροπία εκτέλεσης μπορούν να αποδοθούν στον Ανδρέα Ρίτζο ή στον κύκλο του. Ονομαστικά πρόκειται για το Χριστό Παντοκράτορα ένθρονο της Μονής Τοπλού, το Χριστό Μέγα Αρχιερέα στηθαίο, την Παναγία Οδηγήτρια και τον άγιο Νικόλαο στηθαίο της Μονής Γωνιάς και το Μιχαήλ Αρχάγγελο στηθαίο της Σπηλιάς Κισάμου.

Τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα και η λεπτόλογη τεχνική επεξεργασία συνδέουν τα αριστουργηματικά αυτά έργα, από τα οποία δεν απουσιάζει κάποια ακαδημαϊκή ψυχρότητα, με τον Ανδρέα Ρίτζο, ή τον άμεσο καλλιτεχνικό κύκλο του. Οι μνημειακές, γαλήνιες και ωραίες μορφές, με την ιδανική ομορφιά της κλασικιστικής παράδοσης της πρωτεύουσας της

ζωγραφικής, αποδίδονται με πλαστική αντίληψη σε άψογη τεχνική εκτέλεση. Οι δύο ακόμη εικόνες της έκθεσης από το Μουσείο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης η Εισ Άδου Κάθοδος και η Παναγία η Αγγελόκτιστος είναι έργα του Ρίτζου ή του κύκλου του. Στον ίδιο ζωγράφο ανήκει και η εικόνα JHS με τη Σταύρωση του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών.

## Ανδρέας Παβίας

Ανάλογη με τον Ρίτζο, ικανότητα να ζωγραφίζει σε ποικίλες τεχνολογίες παρουσιάζει και ο Ανδρέας Παβίας, που δημιούργησε και αυτός εικονογραφικούς τύπους-πρότυπα για τους μεταγενέστερους (Σταύρωση-Ριέτα). Το έργο του χαρακτηρίζεται συχνά από έντονη ρεαλιστική διάθεση, που έχει τις καταβολές της σε μια παλιότερη τάση, αντικλασικού χαρακτήρα, της Παλαιολόγιας ζωγραφικής. Στα «ιταλοκρητικά» έργα του ακολουθεί την υστερογοτθική τεχνολογία, που ο ρεαλισμός της ταιριάζει με την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία.

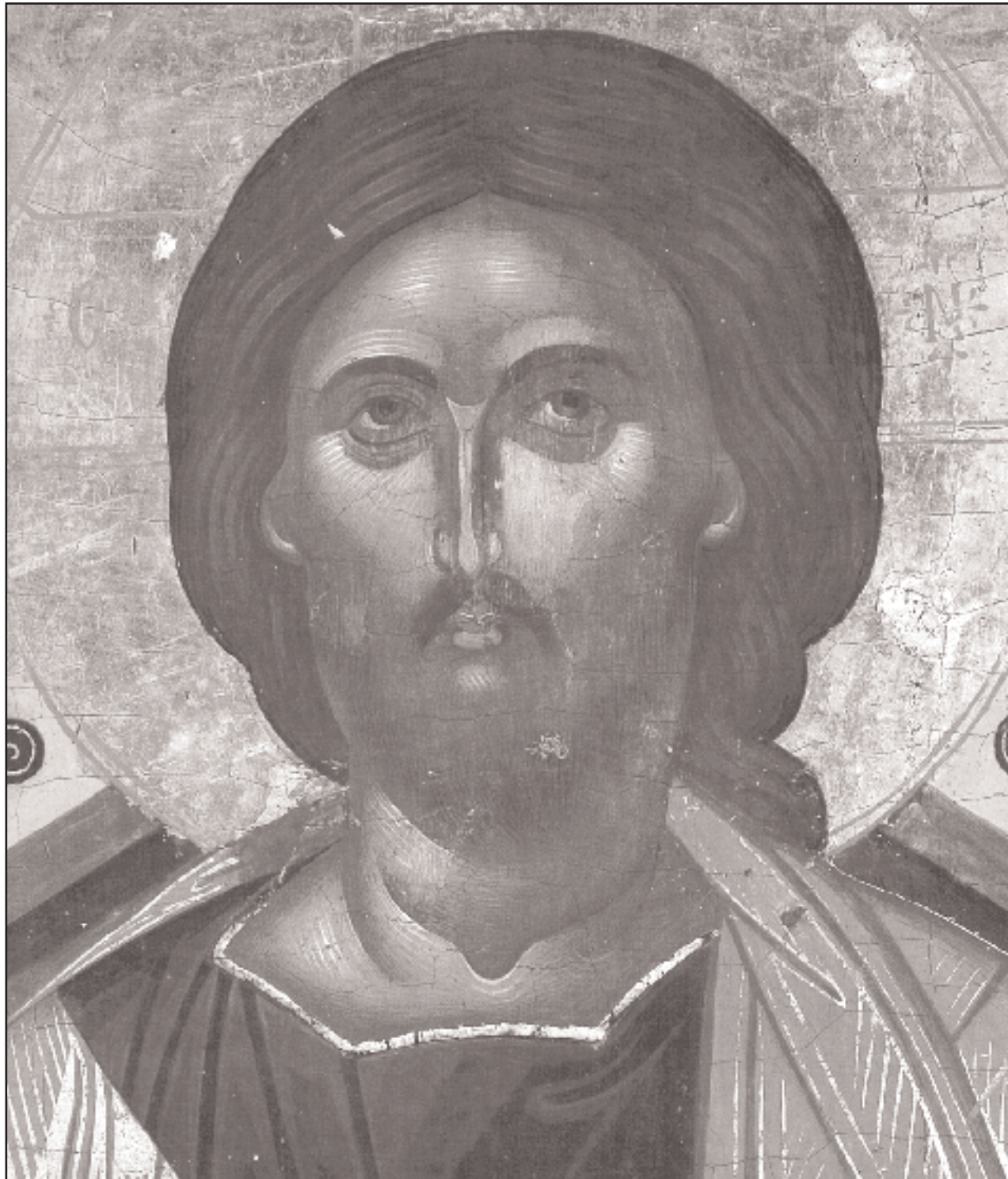
Η εγκατάσταση του μαθητή του, Αγγέλου Πιτζαμάνου, στην Ιταλία δεν είναι άσχετη με τις τάσεις της ζωγραφικής του δασκάλου του Ανδρέα Παβία. Προσαρμογή σε πιο σύγχρονες ιταλικές επιδράσεις (Bellini), αναγνωρίζονται στην τέχνη του Νικολάου Τζαφούρη, λεπτολόγου μικρογράφου με «λυρική διάθεση», που δημιουργεί και αυτός νέους εικονογραφικούς τύπους (Άκρα Ταπείνωση).

Την τελευταία γενιά Κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα αντιπροσωπεύει ο Νικόλαος Ρίτζος, γιος του μεγάλου ζωγράφου Ανδρέα. Στη μοναδική εικόνα του που μέχρι σήμερα έχει εντοπισθεί (Δέηση με σκηνές Δωδεκαόρτου) διαπιστώνεται η αποκρουστικότητα των εικονογραφικών τύπων και των τεχνολογικών αρχών, που προήλθαν από τις καλλιτεχνικές διεργασίες του 15ου αιώνα στο νησί.

### «Ιταλοκρητικά»

Η διπλή ικανότητα των Κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα να ζωγραφίζουν βυζαντινά και ιταλικά έδωσε αφορμή στην παλαιότερη, όπως ήδη αναφέρθηκε, έρευνα να αποδεχθεί την ύπαρξη μιας βενετοκρητικής σχολής, στην οποία απέδωσε τα έργα με τα ιταλικά θέματα και τους τεχνικούς τρόπους, αλλά και με πλάσιμο συγγενικό στο κρητικό.

Η υποθετική αυτή σχολή παρήγε κυρίως Παναγίες (Madre della Consolazione), που ήταν ζωγραφισμένες από Ιταλούς. Η υποθετική, όμως, αυτή σχολή δεν επιβεβαιώθηκε από τις εικόνες του Μανόλη Χατζιδάκη και η Βενετία δεν συμμετείχε στις εξελίξεις του 15ου αιώνα. Ο αριθμός των εικόνων της κατηγορίας αυτής που προέρχονται από τις ρωσικές συλλογές και περιλαμβάνονται στην Εκθεση, δίδει το μέτρο των ενδιαφερόντων των παλιότερων Ρώσων ερευνητών στην αναζήτηση των προσώπων της ρωσικής, όπως τότε πίστευαν, ζωγραφικής. Την κατηγορία αυτή αντιπροσωπεύουν 9 εικόνες, έργα Κρητικών ζωγράφων και ένα αντίγραφο ρωσικής τέχνης, για να γί-



Χριστός Παντοκράτωρ. (Λεπτομέρεια). Έργο του ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου (;) Δεύτερο ήμισυ 15ου αι., 95x70 εκ. Μονή Τοπλού.

νει κατανοητή η αφορμή των ερευνών των παλιών Ρώσων σοφών, που δημιούργησαν τις λαθεμένες θεωρίες τους.

Η έρευνα, όμως, του Μανόλη Χατζιδάκη έδειξε, όπως ήδη έχει αναφερθεί, πως τα έργα της κατηγορίας αυτής, τα «ιταλοκρητικά», όπως και εκείνα που παραμένουν πιστά στη βυζαντινή παράδοση, ανεξάρτητα από το βαθμό πρόσληψης επί μέρους ιταλικών στοιχείων, προέρχονται από τους ίδιους τους Κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα, τους εγκατεστημένους στα μεγάλα αστικά κέντρα της Κρήτης και κυρίως στο Χάνδακα, που ανέπτυξαν μια μοναδική για τον «καιρό τους επαγγελματική επιδεξιότητα να ζωγραφίζουν» ελληνικά και ιταλικά.

Το φαινόμενο αυτό οφείλεται στην ανάγκη κάλυψης των απαιτήσεων μιας πελατείας με διαφορετική εθνική, θρησκευτική και καλλιτεχνική προέλευση. Οι αρχειακές πηγές μαρτυρούν μεγάλο αριθμό παραγγελιών εικόνων με Κρητικούς ζωγράφους από τα μεγάλα ορθόδοξα μοναστικά

κέντρα της εποχής (Πάτμος, Σινά κ.ά.), τις μητροπόλεις των βενετοκρατούμενων ελληνικών περιοχών, τους εμπόρους εικόνων, κυρίως της Βενετίας, και ακόμη Ελληνες και Βενετούς ευγενείς.

### Ανάπτυξη

Οι Κρητικοί ζωγράφοι, κύριοι φορείς μετά την πτώση της αυτοκρατορίας της βυζαντινής παράδοσης, που η ακτινοβολία της είναι κυρίαρχη και κατά την περίοδο αυτή, επιδίδονται στη μαζική παραγωγή εικόνων, ποικίλων τεχνολογιών για την ποικίλη πελατεία τους. Συνακόλουθη της ικανοποίησης των αναγκών της εκτεταμένης αυτής πελατείας είναι και η αύξηση του αριθμού των ζωγράφων, που από τις αρχειακές πηγές συνεπάγεται ότι υπερβαίνουν τον εκπληκτικό αριθμό των 100.

Βασικός παράγοντας της εξέλιξης αυτής παραμένει η ανάπτυξη των αστικών κέντρων και κυρίως της πρωτεύουσας του βενετικού βασιλείου της Κρήτης, του Χάνδακα, με συνε-

χώς ανερχόμενο πολιτιστικό και οικονομικό επίπεδο.

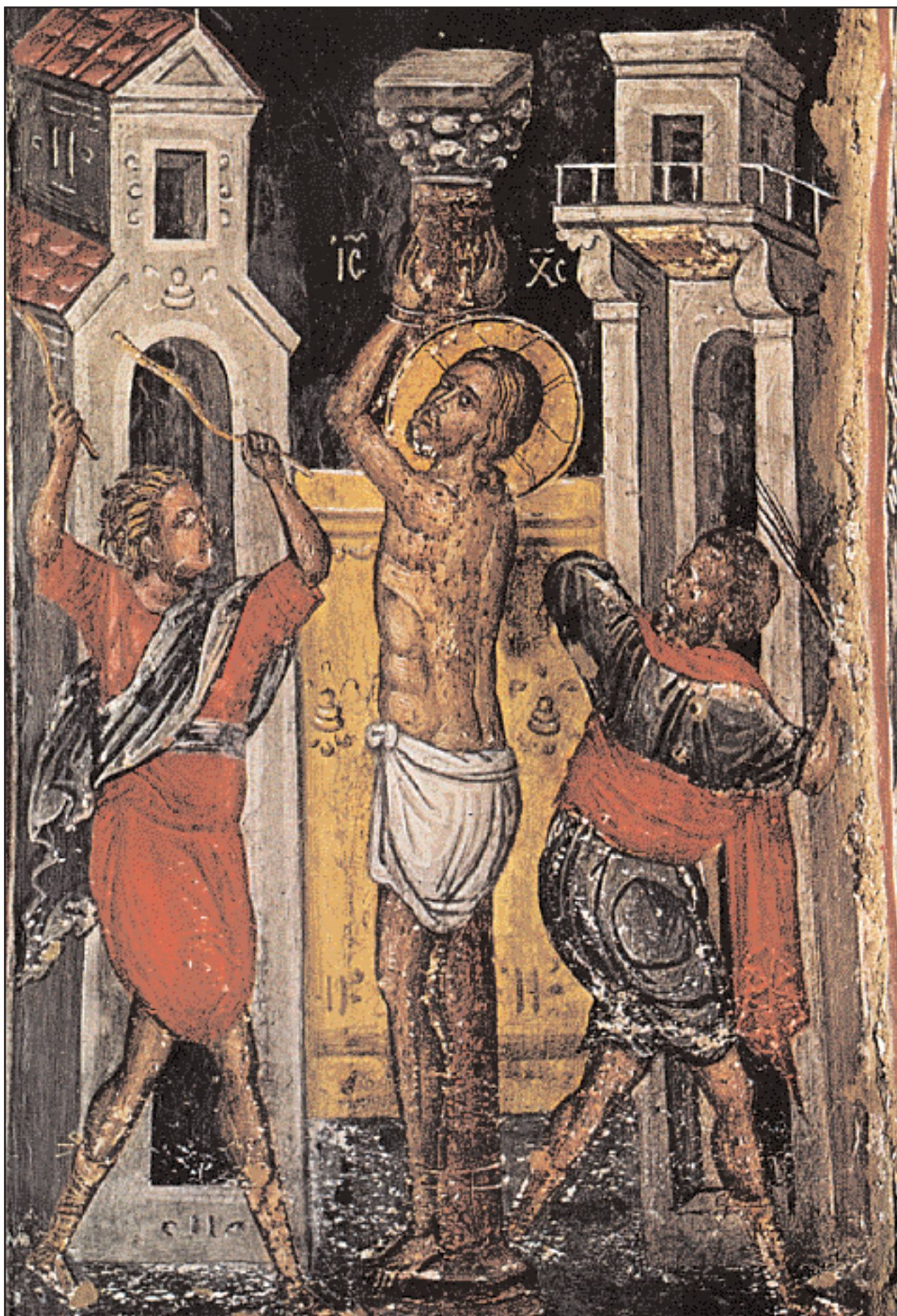
Η παγίωση της βενετικής κατάκτησης από το τέλος του 14ου αιώνα και η ευνοϊκότερη στάση των κυρίαρχων Βενετών προς το πολυπληθέστερο ελληνικό στοιχείο, μπροστά στον αυξανόμενο τουρκικό κίνδυνο, που με την πτώση της αυτοκρατορίας (1453) απειλεί τον έλεγχο των θαλασσών, συντείνουν στη ραγδαία ανάπτυξη των αστικών κέντρων της Κρήτης, η οποία διασφαλίζει τους θαλάσσιους δρόμους.

Με τις ιστορικές αυτές προϋποθέσεις η παράδοση της βυζαντινής τέχνης συνεχίζεται στο νησί, που για αιώνες (έως το 1669) θα παραμείνει έξω από την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Ο μεγάλος αριθμός ζωγράφων εντάσσεται στα πλαίσια μιας ραγδαίας αναπτυσσόμενης ελληνικής αστικής τάξης με ακμαίες και ποικίλες οικονομικές και πολιτιστικές δραστηριότητες. Η συντεχνιακή τους οργάνωση, μαρτυρημένη από τον 16ο αιώνα, δεν αποκλείεται να υπήρχε και κατά την περίοδο αυτή (15ος αι.).



# Θεοφάνης ο Κρης

Κύριος εκπρόσωπος της Κρητικής Σχολής και τελειωτής της τέχνης της τοιχογραφίας



ΚΥΡΙΟΙ φορείς και συντελεστές της οριστικής διαμόρφωσης της νέας σχολής είναι ο Θεοφάνης ο Κρης για την τοιχογραφία και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός για την εικόνα, στο πρώτο και στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα αντίστοιχα. Ο αιώνας αυτός είναι χωρίς αμφιβολία η λαμπρότερη περίοδος της Κρητικής Σχολής, εποχή ακμής και δημιουργίας, που η επίδρασή της εξακολούθησε ισχυρή και τον επόμενο αιώνα και ακόμη από ορισμένες απόψεις ως τον 18ο. Αν και η τεχνική και η τεχντροπία της Κρητικής Σχολής πηγάζουν από την πολύπληρη και πολύμορφη ζωγραφική των Παλαιολόγων, και μάλιστα από την καλλιτεχνική παράδοση της Κωνσταντινούπολης, δεν πρόκειται ωστόσο για δουλική μίμηση και αντιγραφή των παλιότερων προτύπων, αλλά για μια νέα καλλιτεχνική σχολή, για μια ανάπλαση και προσαρμογή των προτύπων αυτών στις νέες καλλιτεχνικές κοσμοθεωρίες του 16ου και 17ου αιώνα. Κύριο χαρακτηριστικό της περιόδου είναι η ομαδική έξοδος των Κρητικών ζωγράφων προς τις ελληνικές χώρες, που ασφαλώς οφείλεται στη μεγάλη φήμη τους ως των αρίστων καλλιτεχνών της εποχής. Τα μεγαλύτερα μοναστηριακά συγκροτήματα της ηπειρωτικής Ελλάδος που, με τις συνθήκες της εποχής, είχαν τη δυνατότητα να τοιχογραφήσουν εκκλησιαστικά κτίρια μετακάλεσαν Κρητικούς ζωγράφους.

## Έργο

Το τεράστιο έργο των ζωγράφων αυτών στις ελληνικές χώρες υπήρξε καθοριστικό για τη ζωγραφική των Ορθοδόξων της Ανατολής. Πρώτος και κύριος εκπρόσωπος της Κρητικής Σχολής, τελειωτής της τέχνης της κρητικής τοιχογραφίας, είναι ο Θεοφάνης, που για να προσκληθεί το 1527 να διακοσμήσει στα Μετέωρα το καθολικό του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά θα είχε ασφαλώς τη φήμη ικανού ζωγράφου, αν και κανένα προγενέστερο έργο του δεν είναι γνωστό. Από την υπογραφή «χειρ Θεοφάνη μοναχού του εν τη Κρήτη Στρελίτζας» είναι γνωστό το επίθετο του Θεοφάνη, του λεγόμενου Μπαθά (επιγραφή Καλαμπάκας).

Ο Θεοφάνης ανήκει στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του Χάνδακα, όπου επανέρχεται το 1559, για να «κάμη το τεσταμέντο διά χειρός του κυρ Μανουήλ Ζάμορου», γνωστού νοταρίου του Χάνδακα, και θα πεθάνει λίγο αργότερα.

## Αγιον Ορος

Η ζωγραφική του Αναπαυσά θεωρείται νεανικό έργο του Θεοφάνη,

Εικονογραφική σύνθεση του καθολικού της μονής Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, έργο του μεγάλου αγιογράφου Θεοφάνη από την Κρήτη (16ος αιώνας).



Έργο του Θεοφάνη. Ο ζωγράφος προσκλήθηκε στα Μετέωρα το 1527 να διακοσμήσει το καθολικό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά.

και εκφράζει τις αναζητήσεις του νέου καλλιτέχνη, με συνθέσεις, λόγω του μικρού χώρου της τρουλλιάς εκκλησίας, σε μικρές συνήθως διαστάσεις και με τη λεπτοδουλεμένη τεχνική των φορητών εικόνων, με την παραδοσιακή κρητική εικονογραφία και ορισμένες ιταλικές επιδράσεις σε διακοσμητικά θέματα.

Το 1535 βρίσκεται στο Άγιον Όρος ως μοναχός της Λαύρας, με τα δύο παιδιά του, τον Συμεών και τον Νήφωνα - Νεόφυτο, που θα γίνουν και αυτοί ζωγράφοι, και θα τοιχογραφήσει το μεγάλο καθολικό της μονής, ίδρυμα του Αθανασίου του Αθωνίτη (961), στον τύπο της τρίκογχης εκκλησίας. Οι εκτεταμένες επιφάνειες επέτρεψαν μια μοναδική πληρότητα εικονογραφικών κύκλων. Το συγκροτημένο εικονογραφικό πρόγραμμα και ο μεγάλος θεματικός πλούτος σχετίζονται ασφαλώς και με το χορηγό της διακόσμησης, τον εξόριστο μητροπολίτη Βεροίας Νεόφυτο.

Η εξέλιξη της τέχνης του Θεοφάνη διαπιστώνεται στην προσαρμογή των παραστάσεων στις επιφάνειες και στην τεχνική στο πλάσιμο και στην πτυχολογία, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της μνημειακής ζωγραφικής. Ελάχιστες ιταλικές επιδράσεις από χαλκογραφίες του Raimondi στη Βρεφοκτονία και του Bellini στο Δείπνο εις Εμμαούς ή σε ένα στρατιώτη στη Σταύρωση και στον άγιο Χριστόφορο, προσαρμόζονται ως δευτερεύοντα στοιχεία στο πνεύμα της κρητικής αγιογραφίας, στην οποία με διδακτική διάθεση διατυπώνει ολόκληρη την ιερή ιστορία και τα δόγματα της Ανατολικής Εκκλησίας.

Με τη χορηγία του πατριάρχη Ιερεμία του Α' σε συνεργασία με το γιο του Συμεών ζωγραφίζει το 1545-6 στη Μονή Σταυρονικήτα, και στην άριστη ποιότητας διακόσμηση μπορεί να αναγνωριστεί η προσωπική συμβολή του Θεοφάνη, με τη μεγαλύτερη κυριαρχία στα ζωγραφικά μέσα και την προσέγγιση στα παλαιολόγια πρότυπα.

Η αχρονολόγητη και ανυπόγραφη

εντυπωσιακή διακόσμηση της τράπεζας της Λαύρας αποδίδεται με βεβαιότητα στον Θεοφάνη, ενώ στην ίδια περίοδο παραμονής του στο Όρος (1535-1558), και χωρίς να προσδιορίζεται με βεβαιότητα η προσωπική συμμετοχή του, πραγματοποιήθηκαν οι διακοσμήσεις στις μονές του Αγίου Ορους: Μολυβοκκλησιά (1536), καθολικό Κουτλουμουσίου (1540), τράπεζα Φιλοθέου (1540) και καθολικό και μέρος της τράπεζας της Μονής Διονυσίου, που τοιχογράφησε το 1547 ο Κρητικός Τζώρτζης, ο μόνος επώνυμος Κρητικός της ίδιας περιόδου στην ίδια περιοχή, εκτός από τον Θεοφάνη και τα παιδιά του Νεόφυτο και Συμεών. Οι διακοσμήσεις στις μονές Δοχειαρίου (1568) και Ιβήρων (πριν από το τέλος του 16ου αιώνα), από ανώνυμους Κρητικούς εκπροσωπούν τη σχολή του Θεοφάνη, μετά το θάνατό του. Στην εξάπλωση εξ άλλου της Κρητικής Σχολής στον ελλαδικό χώρο οφείλονται και οι διακοσμήσεις της Μονής Μεταμόρφωσης των Μετεώρων (1552).

Η σχολή του Θεοφάνη διαδόθηκε και στη νοτιότερη Ελλάδα, και η διακόσμηση της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων θεωρείται δικό του έργο ή ότι πραγματοποιήθηκε υπό τη δική του επίβλεψη το 1552. Επίσης η διακόσμηση των μονών Μεγάλων Πυλών (Δουσίου) (1557) και Ρουσάνου (1560) σχετίζονται άμεσα με τη ζωγραφική του Θεοφάνη, ενώ τη διακόσμηση της μητρόπολης Καλαμπάκας (νάρθηκας) πραγματοποίησε ο γιος του Θεοφάνη Νεόφυτος, όπως βεβαιώνει η κτητορική επιγραφή.

Όπως έχει παρατηρηθεί, το έργο του Θεοφάνη και της σχολής του, στο οποίο η μεγάλη έκταση των εικονογραφικών κύκλων προσδίδει στις διακοσμήσεις το χαρακτήρα εγκυκλοπαίδειας της ιερής ιστορίας, «συγχωνεύει τη συνισταμένη των παραδόσεων της παλαιολόγιας ζωγραφικής, δημιουργώντας όμως ο ίδιος μια νέα καλλιτεχνική παράδοση», που τη χαρακτηρίζει ένας «ευγενικός κλασικισμός».

Παράλληλα και στην ίδια περίοδο οι Κρητικοί ζωγράφοι εικόνων που εργάζονταν μέσα στο ίδιο το νησί παρήγαγαν σημαντικό έργο για μια ευρύτατη εκκλησιαστική και κοσμική πελατεία.

Αντίθετα όμως από τους ζωγράφους τοιχογραφιών, που, δουλεύοντας κάτω από τις ιδιαίτερες απαιτήσεις μοναστικών κυρίως κύκλων, παρήγαγαν ένα έργο που απέβλεπε για λόγους διδακτικούς στην εικονογράφηση ολόκληρης της ιερής ιστορίας, οι ζωγράφοι φορητών εικόνων μέσα στο ίδιο το νησί δούλευαν με εντατικό ρυθμό σε ένα περιορισμένο κύκλο εικονογραφικών θεμάτων. Ο εξαιρετικά μεγάλος αριθμός εικόνων ερμηνεύεται από τις απαιτήσεις μονών, εκκλησιών, καθώς και κοσμικών κύκλων από ολόκληρο τον ορθόδοξο κόσμο, και οι διαφορετικές προτιμήσεις της ευρύτατης αυτής πελατείας βεβαιώνονται από τα ίδια τα έργα.

Η σημασία των κρητικών πόλεων για την ενότητα της τεχνοτροπίας ανάμεσα στους ζωγράφους τους μόλις εγκατεστημένους στο νησί και σ' εκείνους που είχαν αποδημήσει έχει σημειωθεί από την κριτική και ο εντυπωσιακός αριθμός των 125 ζωγράφων του Χάνδακα, που προέρχεται από τις αρχαιακές πηγές, στην περίοδο 1527-1630, ενισχύει την άποψη αυτή.

Στις ίδιες, εξ άλλου, αρχαιακές πηγές οφείλονται και οι σχετικές με τη συντεχνιακή, από το 16ο αιώνα, οργάνωση των ζωγράφων των αστικών κέντρων της Κρήτης πληροφορίες, όπως επίσης και η άσκηση του επαγγέλματος σε οικογενειακό πλαίσιο, που βεβαιώνεται όχι μόνο από τις πηγές αυτές, αλλά και από τα σωζόμενα ενυπόγραφα έργα.

Ελάχιστα δείγματα της εξαιρετικά πλούσιας παραγωγής φορητών εικόνων στα κρητικά εργαστήρια της εποχής σώζονται στο νησί, γεγονός που εξηγείται όχι μόνο από τη μαζικού χαρακτήρα εξαγωγή, αλλά κυρίως από τις εκτεταμένες καταστροφές έργων κατά την τουρκοκρατία.

Οι λίγες αυτές εικόνες, μαζί με τα μεγάλα σύνολα που σώζονται στα μεγάλα θρησκευτικά κέντρα της εποχής, συμβάλλουν στη γνώση της τέχνης των εικόνων, κατά την πρώτη περίοδο δράσης των Κρητικών αγιογράφων στα μοναστικά και θρησκευτικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδος, εποχή που τα χαρακτηριστικά της κρητικής ζωγραφικής σταθεροποιούνται.

## Απόδημοι ζωγράφοι

Σημαντικός αριθμός εικόνων της πρώτης αυτής περιόδου στο Άγιον Όρος θεωρείται ότι είναι η επί τόπου παραγωγή απόδημων Κρητικών ζωγράφων. Τρία σύνολα, στη Μονή Λαύρας (1535;), στο Πρωτάτο των Καρυών (1542) και στη Μονή Σταυρονικήτα (1546), που έχουν αποδοθεί στο Θεοφάνη και τον κύκλο του, ενισχύουν την άποψη αυτή. Η «ζωγραφική» αντίληψη των εικόνων του Θεοφάνη της Μονής Σταυρονικήτα αναγνωρίζεται και σε μια ομάδα εικόνων της Μονής Πάτμου και βεβαιώνει την ευρύτητα διάδοσης της τεχνοτροπίας αυτής, ενώ η σχέση μορφών των τελευταίων αυτών εικόνων με μορφές της τοιχογραφικής εκκλησίας στην Αγία Παρασκευή Αμαρίου, φανερώνει την απώτερη καταγωγή της τέχνης αυτής.

Σε άλλες εικόνες αναγνωρίζεται η παράδοση της τέχνης του Ανδρέα Ρίτζου, ο μεγαλύτερος όμως αριθμός εικόνων, μέσα και έξω από την Κρήτη, αντιπροσωπεύει, με την ποιότητα της ζωγραφικής τους, τη μέση στάθμη παραγωγής της εποχής.

Διαφορετική τάση της κρητικής ζωγραφικής, που δεν σχετίζεται με τον ευγενικό κλασικισμό του Θεοφάνειου κύκλου, αντιπροσωπεύει ο Κρητικός ζωγράφος ιερέας Ευφρόσυνος (εικόνες Μεγάλης Δέησης Μονής Διονυσίου Αγίου Ορους του 1542), που η ρεαλιστικότερη διάθεση των μνημειακών μορφών του οφείλεται στην παράδοση της παλαιολόγιας ζωγραφικής της περιοχής της Μακεδονίας.

# Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός

Με τις καινοτομίες του ανοίχθηκαν νέοι δρόμοι στη βυζαντινή ζωγραφική

Ο ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΕΡΟΣ, όμως, από τους ζωγράφους εικόνων, που η σημασία του για τη ζωγραφική φορητών εικόνων είναι ανάλογη με εκείνη του Θεοφάνη για τις τοιχογραφίες, ήταν ο Μιχαήλ Δαμασκηνός από το Χάνδακα (Ηράκλειο). Γεννήθηκε το 1530-35 και η καλλιτεχνική του δραστηριότητα καλύπτει το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα (βεβαιωμένες μνείες 1570 και 1591). Τα πολυάριθμα έργα του, από τα οποία είναι γνωστά περίπου εκατό, τα δούλεψε στο Χάνδακα, στη Βενετία (1574-1582), στην Κέρκυρα (1582-1584;) και ξανά στο Χάνδακα (1584-1591), δείχνουν πόσο περιζήτητος για την εποχή του ζωγράφος ήταν. Εργάστηκε ακόμη και στη Ζάκυνθο, στο Conversano της Απουλίας, καθώς και σε καθολικές εκκλησίες στο Μπάρι.

## Πνεύμα ανοικτό

Για να μπορέσει να ανταποκριθεί στις διαφορετικές απαιτήσεις μιας εξαιρετικά εκτεταμένης και ποικίλης πελατείας, καταφεύγει σε ένα εκλεκτισμό, που του επιτρέπει να εργάζεται, με την ίδια πάντοτε υψηλή ποιότητα τέχνης, με διαφορετικές τεχνολογίες. Καθιέρωσε έτσι, με την προχωρημένη αποδοχή της ιταλικής τέχνης της εποχής, την απαρχή μιας νέας ζωγραφικής κοσμοθεώρησης στα πλαίσια της ανατολικής ορθόδοξης, πράγμα που είχε σημαντικές επιπτώσεις στο μέλλον της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Ο εμβολιασμός της πολιτιστικής παράδοσης της Κρήτης, βυζαντινής και ορθόδοξης στην προέλευσή της, με τη νέα αναγεννησιακή κοσμοθεώρηση του κυρίαρχου βενετικού στοιχείου, θα διαμορφώσει ένα νέο πολιτιστικό ύφος στα αστικά κέντρα της Κρήτης, που θα εκφραστεί πλούσια στο έργο του Δαμασκηνού.

Πνεύμα ανοικτό στη νέα κοσμοθεώρηση, ο αστός Δαμασκηνός δέχτηκε πρόθυμα τη διείσδυση της αναγεννησιακής ζωγραφικής στη μορφολογική παράδοση της μεταβυζαντινής τέχνης. Με κριτήριο τον εκλεκτισμό και άσχετα από αβέβαιες άλλωστε χρονολογικές συσχετίσεις, το έργο του κατατάσσεται συνήθως σε τρεις, με σαφή αισθητική η κάθε μία, ομάδες. Η πρώτη χαρακτηρίζεται από μια καθαρά βυζαντινή αντίληψη με δύο τάσεις, από τις οποίες η μία μένει πιστή στα πρότυπα των Κρητικών ζωγράφων του Αθώ με εμφανή ένα «ευγενικό κλασικισμό», και η άλλη επιστρέφει σε παλιότερες παλαιολογικές μεθόδους.

Και στις δύο όμως τάσεις αυτές, κάθε επίδραση της δυτικής τέχνης έχει συνειδητά αποκλειστεί. Στη δεύ-



Προσκύνημα των Μάγων. Έργο του ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού, 16ος αι., 110x87 εκ. Συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναΐτών (Σ.Α.Αι.Σ.).

τερη ομάδα εικόνων διαπιστώνεται μια μερική μόνο διείσδυση ιταλικών επιδράσεων, αλλά τα δάνεια αυτά στοιχεία, καθώς προσαρμόζονται με μεγάλη διακριτικότητα στην όλη ενότητα της σύνθεσης, δεν αλλοιώνουν τον κύριο αισθητικό χαρακτήρα της βυζαντινής εικόνας.

Την τρίτη τέλος ομάδα χαρακτηρί-

ζει η έντονη παρουσία των ιταλικών επιδράσεων, που, με τη βοήθεια έτοιμων εικονογραφικών λύσεων και αισθητικών αντιλήψεων, διασπά σε σημαντικό βαθμό την «εικονογραφική και μορφολογική παράδοση» της κρητικής ζωγραφικής.

Με τις καινοτομίες του Δαμασκηνού ανοίγονται νέοι δρόμοι στη βυ-

ζαντινή ζωγραφική και από την άποψη αυτή το έργο του «χαρακτηρίζει την αρχή μιας νέας και τελευταίας περιόδου ακμής της Κρητικής Σχολής». Με κύριο πάντοτε γνώρισμα τον εκλεκτισμό και σε διαφορετικό κάθε φορά βαθμό και ποιότητα, εργάστηκαν οι ζωγράφοι που ακολούθησαν το δίδαγμα του μεγάλου δα-

# ΑΦΙΕΡΩΜΑ

σκάλου, όπως ο Κλόντζας, ο Τζανφουρνάρης, ο Λαμπάρδος, ο Πουλάκης, ο Τζάνες κ.ά.

Ο Δαμασκηνός όμως με την ιδιοφυΐα του είχε τη μοναδική ικανότητα να συνθέτει τα τόσο διαφορετικά στοιχεία, βυζαντινά και ιταλικά, είτε αυτά προέρχονταν από την πρώιμη Αναγέννηση είτε από το σύγχρονο βενετικό μανιερισμό, σε μια ενιαία καλλιτεχνική αντίληψη μορφής και χρώματος, που είναι η βυζαντινή, ώστε όχι μόνο να μη διασπάται η ενότητα του έργου, αλλά να δημιουργείται ένας παραμυθένιος κόσμος, κάτι ανάμεσα σε μια λαμπρή πραγματικότητα και στον υπερβατικό θρησκευτικό κόσμο του μεσαίωνα. Παρά τις ποικίλες όμως δυναμικές τροχιές που διανύει στο μεγάλο του έργο, ο Δαμασκηνός δεν ξεκόβει συνειδητά από την αντιρεαλιστική αντίληψη της βυζαντινής Ορθοδόξιας και από τα ελληνοκεντρικά ιδανικά της αστικής τάξης της βενετοκρατούμενης Κρήτης, στα οποία, παρά τις αμφιταλαντεύσεις του, έμεινε προσκολλημένος.

## Εξι εικόνες

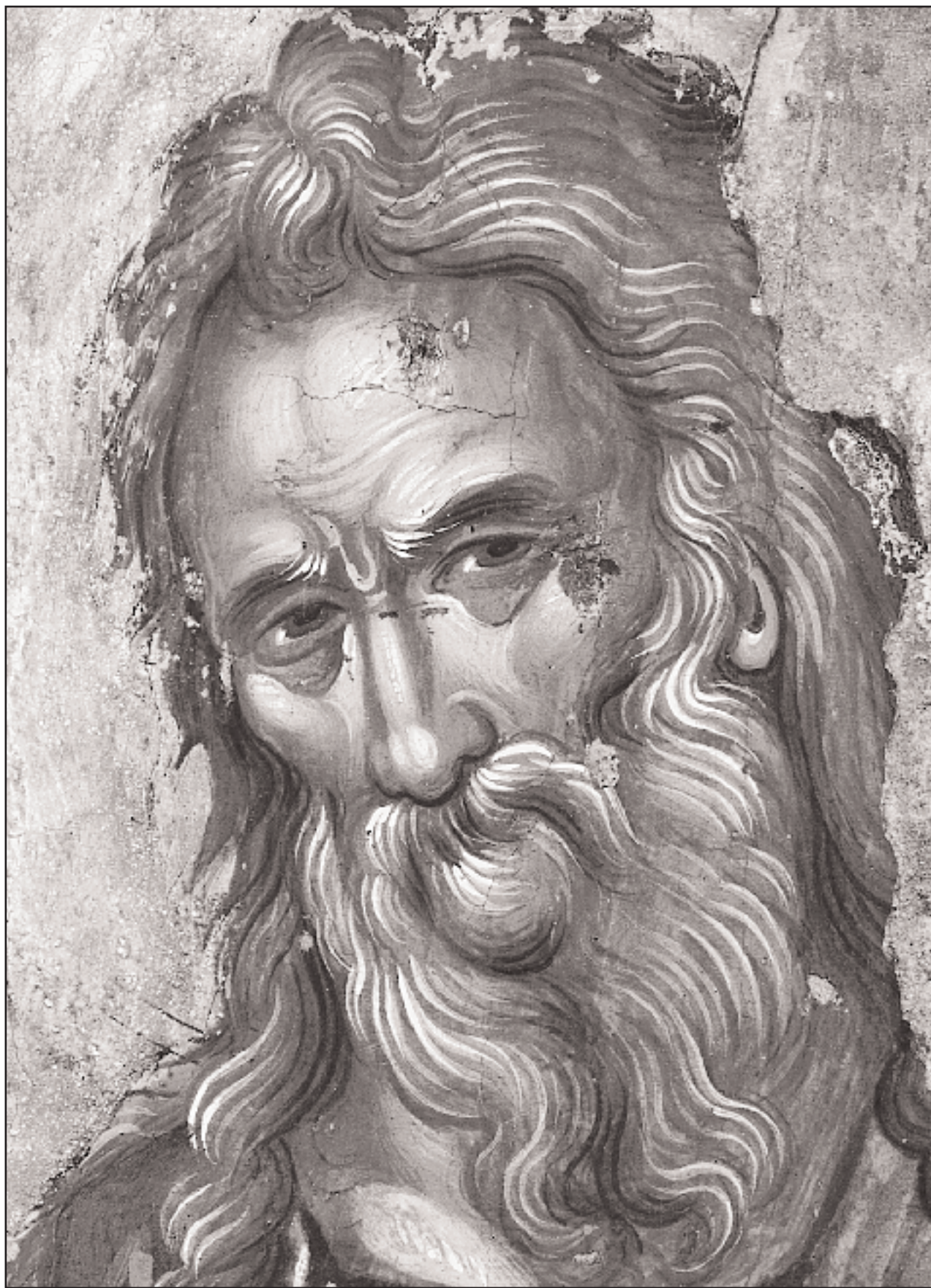
Ο σημαντικός αλλά και διαφορετικός σε κάθε εικόνα χωριστά βαθμός αποδοχής των δυτικών προτύπων στο έργο του Δαμασκηνού διαπιστώνεται στις έξι μεγάλες εικόνες της συλλογής της Αγίας Αικατερίνης του Ηρακλείου, που δείχνουν τον προβληματισμό του αστού ζωγράφου πάνω στις κατακτήσεις της ευρωπαϊκής Αναγέννησης, της παλαιότερης και της σύγχρονης του.

Μια από τις εικόνες αυτές και συγκεκριμένα η προσκύνηση των Μάγων, θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει περισσότερο από κάθε άλλο έργο του το κορύφωμα της επίδρασης της αναγεννησιακής τέχνης στη ζωγραφική του. Όχι μόνο ο εικονογραφικός τύπος αλλά και η συνολική αντίληψη της ανοικτής σύνθεσης, ο τρόπος απόδοσης των επί μέρους μορφών, καθώς και η άμεση αίσθηση του προοπτικά σχεδιασμένου χώρου, φανερώνουν το βαθμό αφομοίωσης της σύγχρονης τέχνης του βενετικού μανιερισμού.

Είναι βεβαιωμένο, άλλωστε, πως στη Βενετία αντέγραψε για βιοπορισμό έργο του μανιερίστα Βενετού ζωγράφου Parmigianino. Τα λίγα στοιχεία που ενσωματώνει στην εικόνα αυτή από τη βυζαντινή παράδοση, όπως τα πρισματικά βουνά, η ομάδα των αγγέλων που πετά επάνω δεξιά και οι κάποιες αναμνήσεις της τεχνικής στο πλάσιμο των θείων μορφών δεν αλλοιώνουν τον αναγεννησιακό χαρακτήρα της σύνθεσης, «με την επιτηδευμένη ατμόσφαιρα της βενετικής ζωγραφικής του τέλους του 16ου αιώνα».

## Παράδοση

Στο Μυστικό Δείπνο, στη Θεοτόκο Βάτο, στην Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες και στη Θεία Λειτουργία αναγνωρίζεται ανάλογος συγκερασμός σε διαφορετικές αναλο-



**Αγιος Συμεών ο Θεοδόχος. (Λεπτομέρεια). Έργο του ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού(;) 16ος αι. 99X32 εκ. ναός Αγίου Ματθαίου Σιναϊτών (Ν.Α.Μ.Σ.).**

γίες των δύο πολιτισμικών παραδόσεων». Στην εικόνα όμως με την παράσταση της Α' Οικουμενικής Συνόδου (325), η τελευταία γνωστή, χρονολογημένη στα 1591, εικόνα του Δαμασκηνού, διαπιστώνεται η επιστροφή του ζωγράφου στις παραδοσιακές τεχνικές μεθόδους και αισθητικές αντιλήψεις.

Στην τέχνη του Δαμασκηνού ανήκουν οι δύο εικόνες του Προδρόμου και του Συμεών Θεοδόχου από το Μετόχι των Σιναϊτών Ηρακλείου και ο

Αγιος Αντώνιος του Βυζαντινού μουσείου Αθηνών. Με την τέχνη του Δαμασκηνού σχετίζεται και άλλη εικόνα του Αγ. Αντωνίου από τη συλλογή του ιστορικού μουσείου Μόσχας, που θα πρέπει να αποδοθεί στο ζωγράφο.

Ο δρόμος, που με τους πειρατισμούς του επάνω στα επιτεύγματα της ιταλικής τέχνης άνοιξε ο Δαμασκηνός, ο διασημότερος ζωγράφος εικόνων του 16ου αιώνα, επιχειρώντας έτσι μια «πλατύτερη αναπρο-

σαρμογή της Κρητικής Σχολής απέναντι στην Αναγέννηση, δημιουργήσε ρήγμα στην καλλιτεχνική παράδοση του βυζαντινού κόσμου. Οι σύγχρονοι και μεταγενέστεροι ζωγράφοι αντιμετώπισαν και έλυσαν με πρωτότυπο και προσωπικό ο καθένας τρόπο ανάλογους με το Δαμασκηνό προβληματισμούς, είτε ακολουθώντας στάση εκλεκτισμού, όπως ο μεγάλος δάσκαλος, είτε απορρίπτοντας συνειδητά κάθε πρόκληση των ιταλικών προτύπων».

# Κλόντζας και Θεοτοκόπουλος

Η μικρογραφική τέχνη και το νεανικό έργο δύο μεγάλων ζωγράφων

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ και ίσως εξ ίσου γνωστός με το Δαμασκηνό, αλλά λογιότερος και γραφέας κωδίκων, είναι ο Γεώργιος Κλόντζας, γόνος αστικής οικογένειας του Χάνδακα, η οποία έδωσε επτά ζωγράφους. Από τα 40 περίπου γνωστά έργα του κανένα δεν σώζεται στην Κρήτη, όπου η δράση του έχει επισημανθεί σε νοταριακά έγγραφα ανάμεσα στο 1562 και στο 1608. Το κύρος του όμως ως ζωγράφου βεβαιώνεται από το διορισμό του το 1566 ως εκτιμητή ενός πίνακα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Στο ενδιαφέρον του για τα χρονογραφικά και χρησμολογικά κείμενα οφείλεται η εικονογράφηση ενός ογκώδους κώδικα χρησμολογικού περιεχομένου, που τον κοσμεί με εκατοντάδες μικρογραφίες. Ο κώδικας αυτός (στη Μαρκανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας) αποτελεί το σημαντικότερο εικονογραφημένο ελληνικό χειρόγραφο της εποχής. Οι απεικονιστικές και αφηγηματικές ικανότητες που φανερώνουν οι σκηνές παλιών και σύγχρονων ιστορικών γεγονότων του κώδικα αυτού διαπιστώνονται και στις εικόνες και τα τρίπτυχά του, όπου διατηρείται έντονα ο χαρακτήρας της μικρογραφίας.

## Μικρογραφική τέχνη

Ενταγμένος σε λογιότερους κύκλους της Κρήτης, με προχωρημένη αποδοχή της βενετικής παιδείας, χρησιμοποιεί ως πρότυπα δυτικές χαλκογραφίες, εμπλουτίζοντας τις παραδοσιακές σκηνές με πλήθος επεισοδίων σε χώρους γεμάτους αναγεννησιακά κτίρια. Έχει ήδη σημειωθεί η συγγένεια με το μανιερισμό της εποχής των πολυάνθρωπων αυτών συνθέσεων με τις ψηλόλιγνες μορφές. Η επίδραση της τέχνης του Κλόντζα αναγνωρίζεται σε μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως τον Απακά, τον Θεοχάρη, τον Πουλάκη, τον Μόσχο κ.ά. Την παράδοση της μικρογραφικής τέχνης και της συγγένειάς της με τον ιταλικό μανιερισμό του Κλόντζα προϋποθέτει και η ζωγραφική του μοναχού και μετέπειτα επισκόπου Νείλου, λίγο πριν από τα μέσα του 17ου αιώνα.

Όλοι αυτοί οι ζωγράφοι, που ακολούθησαν τους νέους εικονογραφικούς τύπους του Κλόντζα αποδέχτηκαν σε διαφορετικό ο καθένας βαθμό τα μορφολογικά στοιχεία της τέχνης του εξαιρετού αυτού ζωγράφου. Πριν κλείσει ο δημιουργικός 16ος αιώνας της μεγάλης ακμής της κρητικής ζωγραφικής, πεθαίνει πρόωρα, το 1599 στη Βενετία, ο Κρητικός ζωγράφος Θωμάς Μπαθάς. Στα λίγα έως τώρα γνωστά έργα του αναγνωρίζεται η επίδραση της τέχνης του Δαμασκηνού, η ποιότητα όμως της τέ-



Εικονογράφηση του ύμνου «Επί Σοί Χαίρει». (Λεπτομέρεια). Έργο του Γεωργίου Κλόντζα. 16ος αι. 71x47 εκ. Μουσείο των Εικόνων, Βενετία.

χνης του Μπαθά υπολείπεται της ποιότητας του προτύπου. Στο τέλος του ίδιου 16ου αιώνα τοποθετείται και η δράση του Κρητικού ζωγράφου Ιωάννη Απακά, που ο εκλεκτισμός του αναγνωρίζεται στις επιδράσεις που δέχτηκε, είτε από την τέχνη του Ριτζου, είτε από τη μικρογραφική παράδοση του Κλόντζα, είτε ακόμη και από τις μνημειακές μορφές των δεσποτικών εικόνων του Δαμασκηνού, χωρίς όμως να φτάνει ποτέ τα υψηλά πρότυπά του.

## Μαζική παραγωγή

Εικόνες άλλων σημαντικών ζωγράφων του 16ου αιώνα, εκτός από τις έξι μεγάλες εικόνες του Δαμασκηνού, δεν έχουν εντοπισθεί ως τώρα στην Κρήτη. Το γεγονός δεν μπορεί να α-

ποδοθεί μόνο στη σχέση μαζικής παραγωγής και εξαγωγής, αν ληφθούν υπόψη οι ανάγκες των μοναστικών κέντρων της ίδιας της Κρήτης, που ξεπερνά τα 30.

Σημαντικός ακόμη αριθμός εικόνων θα κάλυπτε τις τοπικές θρησκευτικές ανάγκες των ενοριακών ναών των αστικών κέντρων, των οικογενειακών εικονοστασιών και ακόμη των ιδιωτικών πινακοθηκών, που την εποχή αυτή, όπως μαρτυρείται, συγκροτούν πλούσιοι ευπατρίδες και αστοί, με έργα κοσμικά, αλλά και θρησκευτικά των καλύτερων ζωγράφων της εποχής.

Μέτρο του ενδιαφέροντος των κρητικών μονών για μεγάλες παραγγελίες εικόνων δίδουν οι έξι εικόνες της συλλογής της Αγίας Αικατερίνης

που φιλοτεχνήθηκαν από τον Δαμασκηνό για τη μονή Βροντησιού, απ' όπου μεταφέρθηκαν στο Ηράκλειο το 1880 από τον τότε μητροπολίτη Κρήτης Γεράσιμο.

## Παιδεία

Η επιλογή των αρίστων ζωγράφων, όπως του Δαμασκηνού, σχετίζεται όχι μόνο με τις οικονομικές προϋποθέσεις, αλλά και με τον υψηλό βαθμό παιδείας, των μοναστηριακών κέντρων την περίοδο αυτή. Η προχωρημένη, εξάλλου, αποδοχή της ιταλικής τέχνης στις εικόνες της Μονής Βροντησιού, που οφείλεται στους προσωπικούς προβληματισμούς του Δαμασκηνού, δεν είναι ενδεχομένως άσχετη και με τις καλαισθητικές προτιμήσεις της παραγγελιοδότριας μο-

# ΑΦΙΕΡΩΜΑ

νής. Το αναγεννησιακό ανάγλυφο της Κρήτης στη μονή (Αδάμ και Εύα στον Παράδεισο) και το ιταλικό κωδωνοστάσιο, που φανερώνουν ότι η μονή εντάσσεται στους πνευματικούς εκείνους κύκλους που η παιδεία τους προέρχεται από τον πολιτισμικό συγκερασμό των δύο κόσμων, ενισχύει την άποψη αυτή.

Η συντηρητική πάλι τεχνοτροπία των δύο ανυπόγραφων εικόνων του Προδρόμου και του Συμεών του Θεοδόχου, στο σιναϊτικό μετόχι του Αγίου Ματθαίου στο Χάνδακα που αποδίδονται στο Δαμασκηνό, δεν είναι ίσως άσχετη και με τους συντηρητικούς μοναστικούς κύκλους των Σιναϊτών. Στην εικόνα όμως του Συμεών, ο προσωπογραφικός χαρακτήρας της γεροντικής μορφής και η ρεαλιστική απόδοση των φλεβών στους κροτάφους και στα χέρια, που επανευρίσκονται και στις γεροντικές μορφές των επισκόπων, στην εικόνα της Α' Οικουμενικής Συνόδου του 1591, προϋποθέτουν την ιταλική εμπειρία του ζωγράφου.

Από το ίδιο καλλιτεχνικό περιβάλλον και την αστική τάξη του Χάνδακα προέρχεται και ο μεγάλος Κρητικός ζωγράφος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, που η ιδιοφυία του πολύ γρήγορα τον οδήγησε, το 1567, στη Δύση και αναδείχθηκε εκεί ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η επωνυμία El Greco (ο Έλληνας), που του έδωσε το λατινικό περιβάλλον όπου και έζησε τα 47 τελευταία χρόνια της ζωής του και υιοθέτησε και ο ίδιος επίσημα, σχετίζεται με τον τόπο καταγωγής του, το Χάνδακα της Κρήτης, όπου γεννήθηκε το 1541, γόνος ορθόδοξης ελληνικής οικογένειας, όπως απέδειξε η έρευνα (Ν. Παναγιωτάκης).

Την κρητική άλλωστε καταγωγή του με υπερηφάνεια ο ίδιος δηλώνει στις υπογραφές των έργων του «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης εποίει». Την προέλευσή του άλλωστε από το καλλιτεχνικό και ουμανιστικό περιβάλλον του Χάνδακα ενισχύει όχι μόνο ο κλασικίζων τύπος «εποίει», που τον χρησιμοποίησε και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, αλλά κυρίως η καλλιτεχνική ποιότητα των ελάχιστων μέχρι τώρα γνωστών νεανικών έργων του, στα οποία η σύζευξη των δύο πολιτιστικών παραδόσεων ανταποκρίνεται στο διφυή χαρακτήρα του πολιτισμού της εποχής.

## Φήμη

Ηδη στα 21 του χρόνια (1563) ο ίδιος δηλώνει ότι είναι ολοκληρωμένος ζωγράφος, «μάιστρο Μένεγος» (δηλαδή Δομήνικος) Θεοτοκόπουλος ζωγράφος». Ως ολοκληρωμένο άλλωστε ζωγράφο τον αναγνωρίζει την ίδια χρονιά και απόφαση του δούκα του Χάνδακα «Maestro Domenigo Theotocoroulo deperontor», που του δίνει την άδεια να πουλήσει ένα πίνακά του με την παράσταση του Πάθους (Σταύρωση;) με το σύστημα κλήρωσης λαχνών. Το μεγάλο ποσό που εισέπραξε, 70 δουκάτα, επιβεβαιώνει τη φήμη του ως μέγαλο ζω-



Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (Ελ Γκρέκο). Αυτοπροσωπογραφία γύρω στα 1563 (Παρίσι, Ιδιωτική Συλλογή).

γράφου ήδη από την εποχή αυτή.

Αλλά την ένταξή του στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του Χάνδακα, όπου και διδάχτηκε να ζωγραφίζει βυζαντινά και ιταλικά, όπως οι ομότεχνοί του Κρητικοί της περιόδου, βεβαιώνουν τα νεανικά του έργα, που οφείλονται στην καλλιτεχνική δραστηριότητά του στο νησί πριν από την αναχώρησή του στη Βενετία.

## Ευαγγελιστής Λουκάς

Στην εικόνα του Ευαγγελιστή Λουκά του Μουσείου Μπενάκη, διαπιστώνεται ο συνδυασμός προτύπων του ιταλικού μανιερισμού και της πα-

ραδοσιακής τεχνοτροπίας της Κρητικής Σχολής, υψηλής ποιότητας. Την αποδοχή, όπως και από άλλους Κρητικούς ζωγράφους της εποχής του, της βενετικής ζωγραφικής, βεβαιώνει ο πίνακας με την προσκύνηση των Μάγων του Μουσείου Μπενάκη, στον οποίο η εικονογραφική διατύπωση του θέματος, η προοπτική απόδοση των αρχιτεκτονημάτων και του χώρου, η όλο ταραχή κίνηση των αλόγων και το πλάσιμο των μορφών με φως και χρώμα χωρίς περιγράμματα, φανερώνουν την αποδοχή του βενετικού μανιερισμού.

Στην εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου της Σύρου, πολυπρόσωπη

σύνθεση με τον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο και την κρητική τεχνοτροπία, ο νεαρός Δομήνικος επανέρχεται στην παραδοσιακή εικονογραφική τεχνοτροπία με τρόπους παλαιολόγειους με ιδιαίτερη κλασικίζουσα χάρη. Το θέμα, όμως, της ψυχής της Παναγίας και των Αγγέλων που τη συνοδεύουν σχετίζεται με το μανιερισμό της εποχής. Απηχήσεις από την κρητική παράδοση αναγνωρίζονται και στο τρίπτυχο της Μόδενας, έργο νεανικό, όπου όμως διαπιστώνονται και οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ενός προσωπικού καλλιτεχνικού ύφους, που θα ολοκληρωθεί αργότερα στην Ισπανία.

# Επιστροφή στην παράδοση

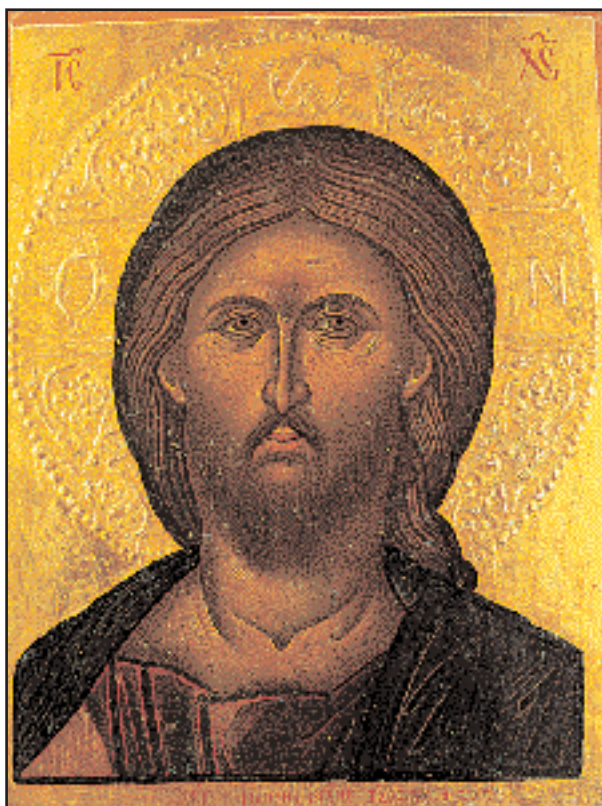
Το έργο των Φραγκιά Καβερτζά, Γεωργίου Κορετζά, Ιερεμίου Παλλαδά,  
Εμμανουήλ Λαμπάρδου, Εμμανουήλ Τζάνε και Κωνσταντίνου Παλαιόκαππα

Η ΓΕΝΙΑ που ακολούθησε εκείνη του Δαμασκηνού και του Κλόντζα, επιστρέφει στην παράδοση της Κρητικής Σχολής, απορρίπτοντας συνειδητά κάθε πρόκληση των ιταλικών προτύπων, και επομένως και τη συναίρεση, σε αισθητικό επίπεδο, των δύο διαφορετικών καλλιτεχνικών παραδόσεων. Η επάνοδος αυτή στις παραδοσιακές αξίες γύρω στο 1600 ανταποκρίνεται σε μια αντίστοιχη στροφή του ορθόδοξου κόσμου, προς τις ελληνορθόδοξες αξίες της παράδοσης, που παρατηρείται την εποχή αυτή. Στο έργο της γενιάς αυτής, που αντιπροσωπεύεται από σημαντικούς ζωγράφους, όπως ο Φραγκιάς Καβερτζάς, ο Γεώργιος Κορετζάς που την τέχνη του αντιπροσωπεύει στην έκθεση το Μαρτύριο του Αγ. Δημητρίου του Μουσείου Μπενάκη, ο Βενέδικτος Εμπόριος, ο ιερέας Δημήτριος, ο Ιερεμίας Παλλαδάς, ο Σίλβεστρος Θεοχάρης, ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος και άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι ζωγράφοι της εποχής ή ακόμη και οι μεταγενέστεροι της διαποράς Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής, Βίκτωρ, Εμμανουήλ Σκορδίλης κ.ά., διαπιστώνεται όχι μόνον ο συντηρητισμός στα εικονογραφικά πρότυπα της Κρητικής Σχολής και της βυζαντινής παράδοσης, αλλά και το ίδιο πνεύμα του ήρεμου και ευγενικού κλασικισμού των ζωγράφων των αρχών του 16ου αιώνα, με σαφή όμως τάση προς ένα ψυχρό ακαδημαϊσμό.

## Φραγκιάς Καβερτζάς

Σημαντικός εκπρόσωπος των τάσεων αυτών είναι ο Φραγκιάς Καβερτζάς από το Χάνδακα (μνεία 1641), συντηρητικότερος από το σύγχρονό του Ιερεμία Παλλαδά, που με δεξιότητες και συντηρητισμό επανέρχεται στους αμιγείς κρητικούς τρόπους και στους νεωτερισμούς και στις εικονογραφικές συνθέσεις του Δαμασκηνού και του Κλόντζα, που τους αποδέχεται και τους υποτάσσει σε συντηρητικούς μορφολογικούς κανό-

νες. Στο περιορισμένο έως τώρα γνωστό ενυπόγραφο έργο του προτίθεται και η μεγάλη εικόνα του Προδρόμου της Μονής Τοπλού, που παρουσιάζεται στην Εκθεση, τη χαρακτηρίζει ο ίδιος συντηρητισμός στους μορφολογικούς κανόνες και στις τεχνικές μεθόδους, όπως και στα άλλα έργα του. Η ολόσωμη μεταπικρή στάση του Προδρόμου, δεν στερείται του μνημειακού χαρακτήρα που ταιριάζει στο θέμα, ενώ οι έξι



Χριστός Παντοκράτωρ. Εμμανουήλ Τζάνε. 1675. 32 × 24 εκ.

σκηνές από το βίο του αγίου στις πλευρές της εικόνας, μικρογραφικού χαρακτήρα, ακολουθούν την παράδοση της τέχνης του Κλόντζα.

## Ιερεμίας Παλλαδάς

Σημαντική μορφή της συντηρητικής αυτής τάσης είναι και ο Σιναΐτης ιερομόναχος από το Χάνδακα, Ιερεμίας Παλλαδάς, που το έργο του, όπως και των ζωγράφων εκείνων της ίδιας τάσης, απηχεί το πνεύμα των συντηρητικών κύκλων της Ορθοδοξίας, όπως βεβαιώνουν οι εικόνες στο Σινά, στο παλιό Πατριαρχείο

Καΐρου, στον Πανάγιο Τάφο και στο ναό της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ. Το λεπτοδουλεμένο έργο του, που το χαρακτηρίζει μια ακαδημαϊκή ψυχρότητα, έγινε πρότυπο σε μεταγενέστερους ζωγράφους.

Όπως και στα άλλα έργα του και η μόνη εικόνη του Παλλαδά που σώζεται στην Κρήτη, η Αγία Αικατερίνη, στο σιναΐτικό μετόχι του Αγίου Μαθαίου του Χάνδακα, έχει αποδοθεί με ξεχωριστή ευαισθησία και εξαιρετική επιμέλεια, αλλά και ακαδημαϊκή ψυχρότητα.

Παρά το δυτικό πρότυπο από το οποίο έχει εμπνευστεί, ο τύπος αυτός της αγίας με τη χαρακτηριστική αντικίνηση στη στάση και το βενετικό χρυσοῦφαντο φόρεμα, που το περιτυλίγει ο βασιλικός «λώρος», η μορφή υποτάσσεται στους αισθητικούς κανόνες και στις τεχνικές μεθόδους της παράδοσης της κρητικής ζωγραφικής. Στο ίδιο συντηρητικό πνεύμα έχει εκτελεστεί και η ζωγραφική της εικόνας του Χριστού από τη Ρόδο της έκθεσης. Στους ίδιους συντηρητικούς κύκλους εντάσσονται και δύο άλλοι ζωγράφοι, όπως φαίνεται από τις με χρονική διαφορά υπογραφές σε έργα με το όνομα αυτό (1593 και 1647), μέλη της ίδιας καλλιτεχνικής οικογένειας, που υπογράφουν τα έργα τους με το όνομα Εμμανουήλ Λαμπάρδος.

Η ζωγραφική του αντιπροσωπεύεται στην έκθεση από τις δύο εικόνες της Αγ. Αικατερίνης και της Παναγίας Οδηγήτριας του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και από τα Εισόδια της Θεοτόκου του Βυζαντινού μουσείου Αθηνών, που επαναλαμβάνει το εικονογραφικό πρότυπο του ζωγράφου Αγγελου του ίδιου Μουσείου.

Στα πολυάριθμα έργα των ζωγράφων αυτών του Χάνδακα, που κανένα τους δεν έχει ακόμη εντοπισθεί στην Κρήτη, διαπιστώνεται συνειδητή επιστροφή στους παραδοσιακούς κανόνες των αρχών του 16ου αιώνα με άψογη τεχνική εκτέλεση.

Αν και κατά την αντιγραφή παλιότερων τύπων (Σταύρωση Παβία,

Προσκύνηση Μάγων Δαμασκηνού) τα ξένα στοιχεία υποτάσσονται στα βυζαντινά σχήματα, δημιουργείται ωστόσο νέα μορφή τέχνης, που συντείνει στον περιορισμό της αποδο-



**Αγία Αικατερίνη. Ιερεμίου Παλλαδά. 17ος αι. 99×84 εκ. Ναός Αγίου Ματθαίου Σιναΐτών (Ν.Α.Μ.Σ.).**

μου της Εκθεσης με τον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο του αγίου και τις λεπτόλογες τεχνικές μεθόδους της κρητικής ζωγραφικής, που όμως έχουν προσλάβει ακαδημαϊκό χαρακτήρα.

Στην εικόνα πάντως της Σταύρωσης στην ίδια μονή που και αυτή περιλαμβάνεται στην Εκθεση, η πολυσύνθετη εικονογραφική διατύπωση προέρχεται από τον εμπλουτισμό του θέματος με στοιχεία που έχουν προσληφθεί από την ιταλική τέχνη.

Τα πρόσωπα που συνωθούνται γύρω από τις δύο ομάδες, της Θεοτόκου και του Ιωάννη, με πολύ ζωηρή κίνηση και εκφραστικές χειρονομίες, τα κτίρια του βάθους της εικόνας, η συστροφή του σώματος των δύο ληστών και προπαντός η εξαιρετικά έντονη καμπύλωση το πλασμένου με σιένα ωμή και οι φωτεινές ανταύγειες του σώματος του νεκρού Χριστού, που δηλώνει με τρόπο έντονα εκφραστικό τον οδυνηρό επιθανάτιο σπασμό, οφείλονται στις επιδράσεις της αναγεννησιακής τέχνης.

Τη σε διαφορετικό βαθμό αφομοιωτική ικανότητα της ακτινοβολίας της αναγεννησιακής τέχνης στους ορθόδοξους ζωγράφους του 17ου αιώνα, εποχή στην οποία το παράδειγμα του Δαμασκηνού αποκτά διαρκώς και μεγαλύτερη απήχηση, φανερώνει το έργο του μοναχού και μετέπειτα επισκόπου Νείλου, που το έργο του επικεντρώνεται στην ίδια Μονή Γωνιάς Κισάμου.

Στη μοναδική σχεδόν θεματογραφία εικόνα της ιστορίας του δίκαιου Ιωσήφ της Εκθεσης, που φιλοτεχνήθηκε με επιμέλεια για τη Μονή

Γωνιάς το 1642, λίγο πριν από την έναρξη του Κρητικού Πολέμου (1645-1669), διαπιστώνεται η συνέχιση της παράδοσης της τέχνης του Κλόντζα, με τη δεξιοτεχνική ικανότητα στη μικρογραφία, τις ψηλόλιγνες σιλουέτες, και το πολύ μεγάλο πλήθος των επεισοδίων που διαδραματίζονται σε χώρους γεμάτους με αναγεννησιακά κτίρια ή με τοπία που αποδίδονται με μια καθαρά νατουραλιστική επίδραση.

## Χαλκογραφίες

Όπως και στον Κλόντζα, ως πρότυπα χρησιμοποιούνται και εδώ χαλκογραφίες της εποχής λ.χ. του Sadler και άλλων, που κυκλοφορούσαν ευρύτατα στην ορθόδοξη Ανατολή την περίοδο αυτή. Σημητηρητικότερης τέχνης είναι τα εικονίδια του Δωδεκαόρτου στο επιστήλιο του τέμπλου, που μπορούν να αποδοθούν στον ίδιο ζωγράφο, δυτικές όμως επιδράσεις διακρίνονται στην τέχνη της εικόνας της Ευλογίας των Πέντε Αρτών, που κατασκευάστηκε το 1643 για την κόγχη της Τράπεζας της Μονής Γωνιάς.

Οι δυτικές επιδράσεις στη συγκρότηση της κεντρικής ομάδας και η φυσιοκρατική αντίληψη του τοπίου με την αναγεννησιακή πόλη και ακόμη η μικρογραφική επιδεξιότητα στην προοπτική απόδοση των ομάδων του πλήθους των «Πεντακισχιλίων» συνδέουν την εικόνα με την τέχνη του Νείλου, που εκφράζει την καλαισθησία κύκλων που η παιδεία τους προέρχεται από τον πολιτισμικό συγκρασμό των δύο κόσμων.

χής των δυτικών επιδράσεων.

## Κων/νος Παλαιόκαππας

Και ο Κωνσταντίνος Παλαιόκαππας, ζωγράφος του πρώτου μισού

του 17ου αιώνα στη δυτική Κρήτη (Μονή Γωνιάς), εντάσσεται στους συντηρητικούς κύκλους, όπως βεβαιώνει η εικόνα του Αγίου Νικολάου (1637) της Μονής Γωνιάς Κισά-





Σταύρωσις (Λεπτομέρεια). Κωνσταντίνου Παλαιόκαππα. 17ος αι. 117×73 εκ. Μονή Γωνιάς.

# Η γενιά της Εξόδου

Οι τελευταίοι αξιόλογοι ζωγράφοι και το έργο τους ύστερα από την κατάκτηση της Κρήτης από τους Τούρκους

ΤΗΝ ΕΚΠΛΗΚΤΙΚΗ άνθηση της τέχνης, που εξελίχθηκε παράλληλα με τη θαυμαστή άνθηση της κρητικής λογοτεχνίας, ανακόπτει η τουρκική κατάκτηση, που άρχισε το 1645 με την εκπόρθηση των Χανίων και ολοκληρώθηκε με την άλωση του Μεγάλου Κάστρου το 1669, ύστερα από 24 χρόνια συνεχούς πολιορκίας. Η έξοδος καλλιτεχνών μαζί με τον αστικό πληθυσμό προσέλαβε ομαδικό χαρακτήρα, στα Ιόνια νησιά, στη Βενετία και στις Κυκλάδες, παράλληλα με την αθρόα μεταφορά έργων τέχνης, γεγονός που στερεί το νησί της Κρήτης από τους ζωτικούς φορείς της βυζαντινής παράδοσης, με τραγικές συνέπειες για τη συνέχισή της. Οι Κρητικοί ωστόσο ζωγράφοι της διαποράς, όπως και εκείνοι που παρέμειναν στο νησί ως «αιχμάλωτοι της Κρήτης», συνειδητά συνεχίζουν την παράδοση ή ανοίγονται προς τη Δύση, της οποίας, ανάλογα με την παιδεία, την καλαισθησία ή και τις απαιτήσεις της ευρείας πάντοτε πελατείας τους, προσπαθούν να αφομοιώσουν τα διδάγματα. Οι τάσεις αυτές βαθμιαία, και κυρίως στα Επτάνησα το 18ο αιώνα, οδηγούν σε ένα αποπροσανατολισμό της τέχνης από τις αρχές μιας αισθητικής που εκφράζει κατά τρόπο πλήρη και αυθεντικό τη δογματική διδασκαλία της ορθόδοξης Χριστιανοσύνης και τον οριστικό στον επόμενο αιώνα, προσανατολισμό της ελληνικής τέχνης, στις αισθητικές αντιλήψεις της Δύσης, και στα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής.

## Αξιόλογη γενιά

Η έξοδος των βυζαντινών ζωγράφων, μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους το 1453, προς τη βενετοκρατούμενη Κρήτη και ύστερα από δύο περίπου αιώνες, η έξοδος των Κρητικών ζωγράφων, μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Τούρκους το 1669, προς τις βενετοκρατούμενες ελληνικές χώρες και τη Βενετία μαζί με τη συνακόλουθη επίδραση του κυρίαρχου βενετικού στοιχείου, στάθηκαν αποφασιστικής σημασίας γεγονότα στην εξέλιξη της βυζαντινής παράδοσης. Η γενιά αυτή της εξόδου, η τελευταία αξιόλογη γενιά ζωγράφων της κρητικής ζωγραφικής, επηρέαστη κατά τρόπο αποφασιστικό από τις συνέπειες του κρητικού πολέμου, με την οριστική διάλυση της κοινωνικοοικονομικής δομής του ελληνικού πληθυσμού των αστικών κέντρων της βενετοκρατούμενης Κρήτης, που αποτέλεσε τον κύριο φορέα δημιουργίας, συντήρησης και ανανέωσης των καλλιτεχνικών δυνάμεων της Κρητικής Σχολής.

Ηδη από το 1644 ο Θεόδωρος Πουλάκης φεύγει από τα Χανιά στη Βενε-



Παναγία Βρεφοκρατούσα. Ενθρονος. Εμμανουήλ Τζάνε, 1664. 106Χ66 εκ. Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

τία και πεθαίνει στην Κέρκυρα το 1692, ο επίσης Χανιώτης ζωγράφος Φιλόθεος Σκούφος εγκαταλείπει την Κρήτη μετά την κατάκτηση της πόλης του το 1645 και πεθαίνει το 1685 στη Ζάκυνθο. Σημαντικότερος από τους Χανιώτες ζωγράφους είναι ο Θεόδωρος Πουλάκης, που προέρχεται από περιβάλλον στο οποίο οι ιταλικές επιδράσεις είναι αποδεκτές, όπως βεβαιώνει το έργο του Νείλου στη Μονή Γωνιάς, λίγο πριν από την κατάκτηση της πόλης, καθώς και το έργο του Αμβρόσιου Εμπόρου.

Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι στην ίδια περιοχή και εποχή ακμάζει και η ζωγραφική της κρητικής παράδοσης με τον Αντώνιο Μπορή και τον

Παλαιόκαπα, τον Ησαΐα και τον Παρθένιο (εικόνες Τέμπλου) στη Μονή της Γωνιάς, που ανταποκρίνεται στις προτιμήσεις των ορθόδοξων συντηρητικών κύκλων.

Στα συντηρητικά έργα ο Πουλάκης ακολουθεί τη μεγάλη παράδοση του Κλόντζα, ενώ σε αυτά που δυτικίζουν, με εκτεταμένο θεματολόγιο βιβλικών σκηνών, έχει ως πρότυπο φλαμανδικές χαλκογραφίες, τις οποίες χειρίζεται με αξιοσημείωτη πρωτοτυπία.

Η επάνοδος του Πουλάκη στην ανανεωτική ζωγραφική του Δαμασκηνού και του Κλόντζα δημιουργεί νέες συνθέσεις, στις οποίες απηχείται το πνεύμα του μπαρόκ της εποχής, εμ-

φανές στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με θέμα το «Επί σοί χαίρειν». Η μέση καλλιτεχνική στάση της εποχής αντιπροσωπεύεται στα πολυάριθμα έργα του Φιλοθέου Σκούφου, που, όπως πολλοί άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι ζωγράφοι έως και το τέλος του αιώνα, αντιπροσωπεύουν την καλαισθησία των ευρύτερων ορθόδοξων κύκλων.

## Εμμανουήλ Τζάνε

Το πνεύμα όμως της εποχής εκπροσωπεί κυρίως ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής (1610-1690), που μαζί με τους αδελφούς του Μαρίνο και Κωνσταντίνο μετά την κατάκτηση του Ρεθύμνου (1646), φεύγει από την Κρήτη, και ο Εμμανουήλ, μετά την Κέρκυρα (1655), καταφεύγει στη Βενετία, όπου και πεθαίνει το 1690, αρκετά χρόνια μετά το θάνατο του Κωνσταντίνου στην ίδια πόλη το 1685.

Η πολύ μεγάλη φήμη του ως μεγάλου ζωγράφου της εποχής επιβεβαιώνεται από το πολύ εκτεταμένο έργο που πραγματοποίησε στη μακρόχρονη καλλιτεχνική σταδιοδρομία του και επηρέασε τόσο τον αδελφό του Κωνσταντίνο, όσο και τους μεταγενέστερους ζωγράφους, χάρη στην ασφαλή τεχνική εκτέλεση και τη σταθερή εφαρμογή ορισμένων κανόνων της παλιότερης παράδοσης της κρητικής ζωγραφικής, όπως φαίνεται στην εικόνα του Χριστού του 1675, στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης της έκθεσης. Δημιούργησε σειρά νέων συνθέσεων και αγίων από ιταλικά πρότυπα που χρησιμοποίησε στην Προσκύνηση των Μάγων, στην Περιτομή του Χριστού, καθώς και στον Επιτάφιο και στον Ενταφιασμό, στην εικόνα του Χαίρε των Μυροφόρων, στη Ρίζα του Ιεσσαί και στη Θεία Μετάληψη, στον Επιτάφιο Θρήνο και στους αγίους Βοδδελαά και Θεοδώρα. Εχει ήδη παρατηρηθεί ότι στα έργα αυτά με τη μεγαλύτερη αποδοχή της ιταλικής επίδρασης απηχείται το πνεύμα της πρώτης κλασικής Αναγέννησης.

## Ο ζωγράφος Βίκτωρ

Τη συντηρητική αντίθετα παράδοση εκπροσωπεί ο ζωγράφος σημαντικού αριθμού εικόνων της εποχής, που είναι γνωστός με το όνομα Βίκτωρ, αλλά «αγνώστων λοιπών στοιχείων». Οι δύο ακραίες χρονολογικές ενδείξεις 1605 και 1652 σε ενυπόγραφα έργα του δημιούργησαν παλιότερα την υπόθεση ύπαρξης δύο ζωγράφων με το όνομα αυτό, ενός Κρητικού και ενός Κερκυραίου. Η φήμη του ζωγράφου αυτού στηρίζεται στην τέλεια επανάληψη καθιερωμένων εικονογραφικών τύπων της κρητικής ζωγραφικής, όπως φαίνεται

στην εικόνα της Παναγίας του Πάθους, εικονογραφικού τύπου που δημιουργήσαν οι Κρητικοί ζωγράφοι από το 15ο αιώνα και αντιπροσωπεύεται από σειρά εικόνων στην έκθεση.

Τα παλαιότερα αυτά εικονογραφικά πρότυπα, όπως και εκείνα της ακμής της κρητικής σχολής του Δαμασκηνού και άλλων, συνδέουν τον Βίκτωρα με το περιβάλλον του Χάνδακα, απ' όπου μετέφερε τη δραστηριότητά του στη Βενετία, όπου ζωγράφησε το λάβαρο της ναυαρχίδας του δόγη Morosini. Ενδιαφέρον για τον δυτικής προέλευσης εικονογραφικό τύπο της Ανάστασης, παρουσιάζει το παναγίριο του Ερμιτάζ που παρουσιάζεται στην έκθεση.

## Εμμανουήλ Σκορδίλης

Από τους συντηρητικούς κύκλους των Χανίων προέρχεται και ο ιερέας Εμμανουήλ Σκορδίλης, που κατέφυγε στις Κυκλάδες, όπου εργάστηκε για τρεις περίπου δεκαετίες από το 1647 έως το 1671, σύμφωνα με τις χρονολογικές ενδείξεις και αναδείχθηκε ο σημαντικότερος Κρητικός ζωγράφος της διασποράς στα νησιά αυτά, φιλοτεχνώντας τα περισσότερα έργα στις Κυκλάδες με έδρα καλλιτεχνικής δράσης του το νησί της Μήλου απ' όπου προέρχεται μια ομάδα 5 εικόνων της έκθεσης. Λίγα έργα του, που σώζονται στα Χανιά, βεβαιώνουν πως όταν ο Σκορδίλης αποδήμησε, γύρω στα χρόνια της άλωσης των Χανίων, ήταν ήδη τελειωμένος ζωγράφος όπως βεβαιώνει η εικόνα του Αγ. Νικολάου της μονής Χρυσοπηγής της έκθεσης.

Στη ζωγραφική του χρησιμοποιεί νέες συνθέσεις του Δαμασκηνού και αρέσκειται σε πλούσια ενδυματολογικά στοιχεία και σε πλούσιους θρόνους, με διάθεση μπαρόκ. Τόσο ο ζωγράφος αυτός όσο και άλλοι που εγκαταστάθηκαν στις Κυκλάδες (Μακάριος Καλλέργης, ιερομόναχοι Ιάκωβος, Μιχαήλ, κ.α.) καθώς και τα ζωγραφικά έργα που πήραν μαζί τους οι φυγάδες μετά την πτώση του Χάνδακα, δημιούργησαν τις προϋποθέσεις, όπως παντού, μιας σταδιακής μετατροπής της κρητικής ζωγραφικής σε λαϊκότερη τέχνη και την περιοχή αυτή. Η μεγαλύτερη όμως μεταφορά καλλιτεχνικών θησαυρών πραγματοποιείται από τους φυγάδες του Χάνδακα στη Ζάκυνθο, όπου ολόκληρες διακοσμήσεις εκκλησιών βρίσκουν ασφαλές καταφύγιο.

Σημαντικός άλλωστε αριθμός ζωγράφων και ξυλογλυπτών καταφεύγει στη Ζάκυνθο, όπως και στα άλλα νησιά του Ιονίου, από τους οποίους σημαντικότερος είναι ο Ρεθυμνιώτης Ηλίας Μόσκος, που από το 1649 εργάζεται στη Ζάκυνθο. Η διαρκής παρουσία των καλλιτεχνικών θησαυρών της Κρήτης στα Επτάνησα και η δράση εκεί πολυάριθμων Κρητικών ζωγράφων συντείνουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση μιας τοπικής σχολής, της επτανησιακής, που είναι συνισταμένη της κρητικής παράδοσης και της παδείας του αστικού περιβάλλοντος της Επτανήσου.

## Εργαστήρια

Η εργαστηριακή οργάνωση των ζωγράφων με νεαρούς μαθητευόμενους πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη: στο 15ο αιώνα μαρτυρούνται από αρχαικές πηγές αρκετοί μαθητές, που μαθητεύουν κοντά στους μεγάλους



**Επί σοι χαίρειν... και άλλες σκηνές (Λεπτομέρεια). Έργο του Θεόδωρου Πουλάκη. Δεύτερο ήμισυ 17ου αι., 91,8Χ64,3 εκ. Μουσείο Μπενάκη.**

«μαϊστρους» της εποχής. Η άσκηση επίσης της τέχνης αυτής σε οικογενειακά πλαίσια είναι φαινόμενο αρκετά συχνό, όπως στην περίπτωση των αδελφών Μανουήλ και Ιωάννη των Φωκάδων, του Αγγέλου Ακοτάντου και του αδελφού του Ιωάννη και ακόμη του Ανδρέα Ρίτζου και των γιων του Νικολάου και Θωμά.

Ανάλογες ενδείξεις μεγάλων παραγγελιών κρητικών μονών, από τον προηγούμενο 15ο και τον επόμενο 17ο αιώνα, παρέχουν ενδεικτικά και οι μικρές ομάδες εικόνων, υπολείματα αρχικών παραγγελιών, που σώθηκαν στη Μονή Οδηγήτριας του ζωγράφου Αγγέλου του 15ου αιώνα, όπως και εκείνες στη Μονή Γωνιάς του κύκλου του Ρίτζου του 15ου αιώνα, του Νείλου, του Παλαιόκαπα και του Παρθενίου του 17ου, και βεβαιώνουν τη μεγάλη έκταση των καταστροφών κατά τη μακρόχρονη τουρκοκρατία.

Η σημασία των κρητικών μονών στην αντίσταση κατά της τουρκικής κατοχής και στην οργάνωση των επαναστάσεων, ερμηνεύει ικανοποιητικά την έκταση των καταστροφών αυτών. Οι καταστρεπτικές επίσης συνέπειες από την πολιορκία και την άλωση των αστικών κέντρων κατά τον Κρητικό Πόλεμο (1645-1669), και ιδιαίτερα του μεγαλύτερου, του Χάνδακα, με την ευρεία χρήση πυροβολικού κατά τα 21 χρόνια της πολιορκίας της μαρτυρικής πόλης, υπήρξαν ανυπολόγιστες. Το δικαίωμα άλλωστε των κατοίκων σύμφωνα με τη συνθήκη του 1669 κατά την εγκατά-

λειψη της πόλης, που προσέλαβε ομαδικό χαρακτήρα, να συναποκομίσουν μαζί με την κινητή περιουσία και τα κειμήλια, πρέπει να συνυπολογιστεί.

Πολλά από τα έργα, όσα σώθηκαν από την οδύσσεια της φυγής, βρίσκονται στα Επτάνησα και στην Ιταλία, όπου κυρίως κατέφυγαν οι Κρητικοί πρόσφυγες. Ωστόσο, και τα λίγα αυτά έργα που έχουν σωθεί, αποτελούν σαφή ένδειξη της μεγάλης παραγωγής των κρητικών εργαστηρίων, που προορίζονταν όχι μόνο για τις απαιτήσεις του ορθόδοξου κόσμου, αλλά και για την κάλυψη των αναγκών του ίδιου του νησιού.

Μερικές από τις ανυπόγραφες αυτές εικόνες αποδίδονται σε μεγάλους επώνυμους ζωγράφους, όπως λόγου χάρι οι εικόνες του Χριστού, της Παναγίας και του Αγίου Νικολάου της εκκλησίας του Αρχαγγέλου Μιχαήλ της Σπηλιάς Κισιάμου και του Χριστού Ενθρόνου της Μονής Τοπλού στον Ανδρέα Ρίτζο, ή στον κύκλο του, ή οι εικόνες του Προδρόμου και του αγίου Συμεών του σιναϊτικού μετοχίου του Αγίου Μαθαίου του Χάνδακα στον Μιχαήλ Δαμασκηνό. Σε άλλες πάλι εικόνες διαπιστώνεται η αποκρουστικότητα, γύρω στις αρχές του 16ου αιώνα, εικονογραφικών τύπων που θα επικρατήσουν στην κρητική ζωγραφική.

## Το τέλος

Και μετά την πτώση του Χάνδακα το 1669, η παράδοση της μεγάλης ε-

ποχής εξακολουθεί να ζει υποβαθμισμένη μέχρι το τέλος του αιώνα στο νέο ιστορικό περιβάλλον που δημιουργεί η τουρκοκρατία. Η συντηρητική κυρίως τάση, που ανταποκρίνεται στην άμεση ανάγκη συσπείρωσης γύρω από τις πνευματικές αξίες της παράδοσης, εξακολουθεί μέχρι και τις αρχές του 18ου αιώνα. Παράγονται πια έργα μέσης ή και κατώτερης καλλιτεχνικής στάθμης. Ωστόσο για κάποιο διάστημα επιζεί και η παράδοση των πνευματικών εκείνων κύκλων που είχαν αποδεχθεί τον πολιτισμικό συγκερασμό, όπως ενδεικτικά στην εικόνα της Σταύρωσης των Δωριών Μεραμπέλλου του 1673 της έκθεσης.

Η εξαιρετικά ρεαλιστική απόδοση του Εσταυρωμένου, που παρεμβάλλεται στον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο της Σταύρωσης, σχετίζεται με την τέχνη του ευρωπαϊκού βορρά. Τα έργα της τελευταίας αυτής περιόδου οφείλονται στις τελευταίες ανασχετικές προσπάθειες ενός κόσμου που έχει ήδη διαλυθεί, που οι φορείς του έχουν και βιολογικά εξαντληθεί και που βαδίζει οριστικά προς τη δύση του.

Από τον επόμενο 18ο αιώνα, το θρησκευτικό αίσθημα θα εκφραστεί σε μια τέχνη λαϊκόβυζαντινή. Κατά την περίοδο αυτή δεν μπορεί πια να γίνεται λόγος για Κρητική Σχολή.

Ευχαριστούμε τον εκδοτικό οίκο «ΑΔΑΜ» για το φωτογραφικό υλικό που μας παραχώρησε για το αφιέρωμα



Της ΠΑΡΗΣ ΣΠΙΝΟΥ

Το «ένοδοξο» παρελθόν κατατρέχει τους μύθους της χαρτοροκ μουσικής. Ο αγώνας για επιβίωση και επανάληψη της επιτυχίας είναι μακρύς και δύσκολος. Δοκιμασμένες συνταγές αλλά και νεωτερισμοί επιστρατεύονται χωρίς να επιφέρουν πάντα το επιθυμητό αποτέλεσμα.

**SCORPIONS: «Face the heat» (Polygram).** Η εμπορική επιτυχία της νέας δισκογραφικής απόπειρας του πλατινένιου συγκροτήματος είναι εξασφαλισμένη. Η ποιότητα όμως ακολουθεί καθοδική κλίμακα. Οι



«Σκόρπιος» μπορεί να σκληροαιρούν τον ήχο τους, να δίνουν έμφαση στους μακροσκελείς κιθαρισμούς. Μπορεί να χειρίζονται με δεξιοτεχνία τις μπαλάντες, ωστόσο δεν καταφέρνουν να ανανεώσουν τον ήχο τους, να προσφέρουν κάτι διαφορετικό από την πεπατημένη. Αντί να κάνουν ένα βήμα προς τα εμπρός, οπισθοχωρούν καθώς αντιμετωπίζουν δυσκολία να αρθρώσουν έναν αντάξιο του μεγέθους τους λόγο.

**DEEP PURPLE (BMG).** Κουρασμένοι εμφανίζονται και οι «Περπλ», οι οποίοι προσπαθούν να σώσουν την κατάσταση με αλλαγαμους. Το συννοθύλευμα οργάνων, οι μη ευδιάκριτοι ήχοι, η πολύπλοκη ενορχήστρωση, τα εκκωφαντικά ντραμς μάλλον μετροδύνουν περισσότερο τη σύγχυση στην οποία βρίσκεται τα τελευταία χρόνια το συγκρότημα. Η αίσθηση που δίνουν τα τραγούδια είναι η ανάσα ενός αθλητή που τρέχει ασθμαίνοντας για να φτάσει στο φίνις, ενώ ο πρώτος έχει ήδη τερματίσει.

**ROBERT PLANT «Fate of Nations» (Polygram).** Η ανεπανάληπτη φωνή των «Λεντ Ζέπελιν» συνεχίζει τη σόλο καριέρα για δεύτερη δεκαετία. Σ' αυτό το έβδομο LP, ο Πλαντ αποφεύγει τις υπερβολές στην τεχνική επεξεργασία, όσο και τις ψυχεδελίζουσες ακρότητες και αφήνει ελεύθερο το συναίσθημα να διαποτιστεί από τη χροιά των φωνητικών των χορδών. Ασφαλώς η μεταλλική διάθεση του έχει εξευγενιστεί, ωστόσο δεν ενοχλεί καθώς δεν καταλήγει στο εύπεπτο, εμπορικό χαρτοροκ.

# Εξ όνυχος, Β'

## Δημοτικά και άλλα θέατρα στον Λυκαβηττό και αλλού

Του **ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΡΒΕΡΗ**

«Εμείς οι Αλεξανδρείς, οι Αντιοχείς, οι Σελενκείς, κι οι πολυάριθμοι επίλοιποι Έλληνες Αιγύπτου και Συρίας κι οι εν Μηδία, κι οι εν Περσίδι, κι όσοι άλλοι»  
**Κ. Π. Καβάφης, «Στα 200 π.Χ.»**

ΣΥΝΕΧΙΖΩ σήμερα σε β' μέρος την επίσκεψη σε μερικά από τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα.

Δημιουργική η πρωτοβουλία του Δημοτικού Κομοτηνής να προσεγγίσει τις «Πανουργίες του κυρίου Πατελίνου» (1464;). Ο άγνωστος συγγραφέας της μεσαιωνικής αυτής φάρσας η οποία συνιστά ήδη πρόπλασμα κωμωδίας επιτυγχάνει με τη σοφή αρχιτεκτονική της δραματικής πλοκής και την ευρηματική μεταστροφή της συνθήκης να διαγράψει με σαφήνεια τα ήθη των καιρών. Επίσης, κατορθώνει να περιλάβει στην ιστορία του κουτοπόνηρου απατεωνίσκου δικηγόρου Πατελίνου, που αμείβεται με το ίδιο το κίβδηλο νόμισμά του, το δίδαγμα των παλαιότερων ηθικολογιών (moralites), που άνηθαν στη Γαλλία.

Σ' ένα ορθά προσχηματικό σκηνικό πατάρι του Α. Αγγελή, ηθοποιοί ντυμένοι με δροσερή αφέλεια απ' τον ίδιο και συνοδευόμενοι από χαρούμενα αναγεννησιακά μοτίβα που επέλεξε ο Γ. Μεταλλινός προσπάθησαν να πραγματοποιήσουν ένα ευπρόσδεκτο σχήμα ανάγνωσης το οποίο υπέδειξε ο το πρώτον σκηνοθέτης και σημαντικών καταθέσεων, εδώ και στην Κύπρο, ηθοποιός Βαρν. Κυριαζής.

Η αγία απλότης όμως και η αναγωγή σε πρωτολειακή τυπολογία υπόκρισης τις οποίες υπαγόρευσε με φιλολογική γνώση και θεατρική γλωσσική διαθεσιμότητα η μετάφραση του Β. Παπαβασιλείου και η σκηνοθεσία έμειναν ως επί το πλείστον αναπόδοτες. Το έργο αυτό παίζεται ή από καταγωγικούς καμπούτους ή από ηθοποιούς που συνειδητοποιούν την αρχετυπικότητα της φόρμας του και την υπηρετούν απεκδυόμενοι μια δική τους πλούσια θεατρική πείρα.

Εν προκειμένω μια μέση κατάσταση -ή πιο ακατάλληλη- οδήγησε την παράσταση σε χαλαρότητα ρυθμών και τεχνήσασα - άρα μη πειστική - αφέλεια. Σε εντελώς σχετικά μέτρα, θα εξαιρούσα τις φιλότιμες εισφορές του Π. Σταματοπούλου και του γκροτέσκ Κ. Λειβαδίτη.

\*\*\*

Μια κωμικοδραματική διασκευή του «Πατούχα» του Ιων. Κονδυλάκη εξεπόνησε ο Δ. Εξαρχος. Δεν πιστεύω πως ήταν θεατρικά αναγκαία μια τέτοια επανάληψη σ' ένα εγχείρημα εξαντλημένο και σ' ένα κουρασμένο θέμα (αλλά όχι και κουρασμένο πεζογραφικό κείμενο). Εν τούτοις, η διασκευή απέβη άρτια, παρ' ότι την επιβάρυνε κάπως η διάρκειά της. Το



Ο «Πατούχας» του Ι. Κονδυλάκη από το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης. Ο Θανάσης Παγώνης στον ομώνυμο ρόλο, και η Κατερίνα Διδασκάλου (Σκίτσο Έλλης Σολομωνίδου Μπαλάνου)

στοιχείο της έντονης εντοπιότητας εγγυήθηκαν οι φορεσιές του Μιχ. Σδούγκου, την δε ανακλητική φαντασία του θεατή εξασφάλισε το αφαιρετικό ευέλικτο σκηνικό του.

Η κατάτμηση του υλικού σε πολλές σκηνές ανέδειξε μεν τους κωμικούς, ρομαντικούς και ψυχογραφικούς χυμούς εναλλάξ, υπονόμωσε όμως την ανταπόκριση στο αίτημα της παραστασιακής υφολογικής ενότητας.

Η κρητική λύρα του Αν. Ξυλούρη (Ψαραντώνη), με την κακόγουστη παρέμβαση του μικρόφωνου στη φωνή του ήταν τελικά μια αχρείαση ηχητική μουτζούρα που γενίκευε τα έτσι κι αλλιώς μονότονα μοτίβα. Το επεξεργασμένο σχέδιο του Εξαρχου δυστυχώς αδικήθηκε από τη συνήθη αναπηρία της διανοής που μαστίζει τα Δημοτικά, με εικαστικά αρμόδιους μόνον τον και πρωτογονικά πειστικό Πατούχα του Θ. Παγώνη, την αβρή, σεμνοπρεπή Πηγή της Κατ. Διδασκάλου και το φαρμακερό χιούμορ του Τερερέ - Στρ. Χρήστου. Οι υπόλοιποι, μεριμνώντας βεβιασμένα για την «κρήσσα» εκφορά, εγκατέλειψαν την παρούχια υπόκριση «ορφανή».

\*\*\*

Επειδή συμβαίνει να διυλίζουμε τον κώνωπα ως προς γενικά ευπρόσωπες παραστάσεις, είναι άδικο να μην καταγγελθεί η περίπτωση της -επιχορηγούμενης, παρακαλώ- Εταιρίας Θεάτρου «Πανελλήνιον», της οποίας ηγείται η Κατ. Βασιλάκου. Στο θέατρο του Δήμου Αιγάλεω που φέρει την ονομασία «Αλέξης Μινωτής» (εγώ τουλάχιστον τον άκουσα τον τριγμό των οστών του), παρακολούθησα μια ανεκδιήγητη θεατρική κουρελαρία που θύμιζε τα παλιά μπουλούκια των αλήστου μήνης αδελφών Ροζάιρον.

Δύο σατιρικά μονόπρακτα του μαχητή δημοσογράφου του προηγούμενου αιώνα Σοφοκλέους Καρύδη, συγ-

γραφέα του «Υποψήφιου βουλευτή», το μετριότατο «Η παμπόνηρος» και το πιο ενδιαφέρον «Η ενάρτετος», διασκευάστηκαν από τον Γ. Χατζηδάκη. Αν δεχθώ ότι μέσα στη γενικότερη προχειρότητα που εγγίζει πια την ιδεολογία, μέσα στον μπαουτιστικό καμποτινισμό, την έλλειψη οποιοδήποτε ρυθμού, την απουσία σκηνοθετικών ευρημάτων, την προβληματική απομνημόνευση των κειμένων, την επιπόλαιη (και ανυπόγραφη) ενδυματολογική κάλυψη - π.χ. η υπηρέτρια ντυμένη ως βαρώνη - αν λοιπόν σ' αυτά δεχθώ ότι εντάσσεται και η εκ μέρους των ηθοποιών ασυλλόγιστη εκφορά μιας καθαρεύουσας βριθούσας λαθών, τότε ενδέχεται να αθώνεται ο διασκευαστής.

Όπως και να 'ναι, με μουσικά ρεταλάκια από επιθεωρήσεις του «Ακροπόλ» (Ζ. Ιακωβίδης) και με ηθοποιούς ισχνούς, ακατάλληλους για το είδος αλλά επιπροσθέτως και εξόφθαλμα απάρασκευους από τον σκηνοθέτη κ. Τ. Τζαμαριά, η θλιβερή κομπανία που λάει την αρπαχτή της σε αφελείς ή αδιάφορους δημοτικούς συμβούλους διασύροντας, πρώτα - πρώτα, κάθε έννοια αγάπης προς το θέατρο.

Η ηθοποιός θητείας, κλίματος και εσωτερικών χώρων Κατ. Βασιλάκου, διαμετρικά κόντρα στους μπριζζικούς ρόλους του Καρύδη και μπαλώνοντας μια διάτρητη αμχανία με ράκη μνήμης από Κατερίνα Ανδρεάδη και Λαμπέτη, παρέσχε, ιδίως ως παραγωγός, ένα από τα λυπηρότερα θεάματα αλλά και παραδείγματα στους νεώτερους, όπως λ.χ. στην υποσχόμενη Ελισ. Ναζλίδου, (υπηρέτρια), που όμως, αβοήθητη, πνίγηκε κι αυτή στα ανυφολόγητα ρηγά νερά του φτηνού σύγχρονου σκέρτσου.

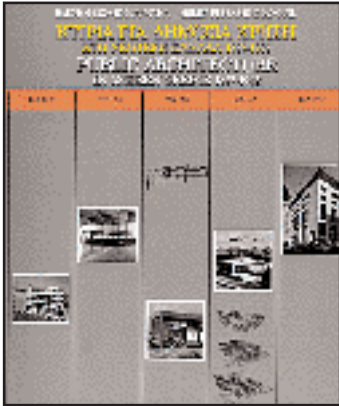
Προσδοκώ, είμαι βέβαιος, ότι η κ. Βασιλάκου θα μας αποζημιώσει στο άμεσο μέλλον.

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΑΝ

ΠΑΡΑ τις αλληπάλληλες καταστροφές ή την αμέλεια, η φροντίδα για την αρχιτεκτονική κληρονομιά απασχολεί ολοένα και περισσότερους.

Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ «Κτίρια για δημόσια χρήση στη νεότερη Ελλάδα. 1827-1992», εκδόσεις «Παπασωτηρίου», Αθήνα 1993, σ.σ. 120.

Ως χώροι συλλογικής ζωής και μνήμης, τα κτίρια για δημόσια χρήση αποτελούν κλειδί για την κατανόηση μιας κοινωνίας, ενός πολιτισμού ή μιας εποχής. Παράλληλα, τα κτίρια αυτά αποτελούν συνή-



θως υπόθεση γοήτρου για εκείνους που χρηματοδοτούν την ανέγερσή τους, δηλαδή τις κυβερνήσεις, τις κρατικές υπηρεσίες, τους δήμους, τις ιδιωτικές επιχειρήσεις, τους διεισθύνει και τους εθνικούς οργανισμούς και πιο σπάνια τα άτομα-μαικήνες ή τους επιχειρηματίες. Από την άποψη αυτή, λειτουργούν ως συμβολική έκφραση και ως μέσον προβολής της εξουσίας.

Το βιβλίο της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ έχει ως αντικείμενο τα κτίρια δημόσιας χρήσης, εκτός των θρησκευτικών, στη νεότερη Ελλάδα. Περιλαμβάνει μια εισαγωγή στην ιστορία των κτιρίων αυτών και προτείνει ένα νέο τρόπο θεώρησής τους.

«Μνημείο και περιβάλλον», επιστημονική περιοδική έκδοση για την αρχιτεκτονική κληρονομιά και το περιβάλλον, εκδόσεις «Παρατηρητής», Θεσσαλονίκη 1993, σ.σ. 121.

Το πρώτο τεύχος της νέας περιοδικής έκδοσης με θεματογραφία γύρω από την έρευνα και τα προβλήματα της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς και του περιβάλλοντος περιλαμβάνει άρθρα και μελέτες της Χρυσάνθης Χατζηαντωνίου - Δεληβογιατζή για την «Αντιμετώπιση των χριστιανικών ναών κατά την τουρκοκρατία», του Κώστα Μ. Σταματόπουλου για την «Ορθοδοξία και την αρχιτεκτονική», της Μαρίας Χρυσάκη για την «Πάνω πόλη Θεσσαλονίκη και την Πλάκα των Αθηνών», του Μιχαήλ Ε. Νομικού για την «Αποκατάσταση - επανάχρηση νεοκλασικού στα Γιαννιτσά», της Καλλιόπης Θεοχαρίδου για τον «Ανατολικό αρχαιολογικό περίπατο της Θεσσαλονίκης», της Ευαγγελίας Κ. Χατζητρούφω για τον «Αρχαιολογικό περίπατο στα δυτικά και βόρεια τείχη της Θεσσαλονίκης» κ.ά.

## ΒΙΒΛΙΟ

# ΕΟΚ και βιβλίο

Έκθεση πεπραγμένων των κοινοτικών πρωτοβουλιών στον εκδοτικό χώρο

Της **Ελισάβετ Κοτζιά**

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ της Ευρωπαϊκής Κοινότητας στο χώρο του πολιτισμού είναι προς το παρόν περιορισμένη. Τα χρήματα του κοινοτικού προϋπολογισμού λιγοστά και οι αρμοδιότητες των θεσμικών οργάνων μικρές. Αναμένοντας την επικύρωση της νέας συνθήκης για την Ευρωπαϊκή Ένωση, η οποία θα δώσει ισχυρή ώθηση στις κοινές ευρωπαϊκές πολιτισμικές πρωτοβουλίες, η Επιτροπή κάνει δειλά βήματα στο χώρο της κινηματογραφίας, του βιβλίου, της προστασίας των αρχαιολογικών χώρων κ.λπ.

Δημοσιεύουμε σήμερα έκθεση πεπραγμένων της Επιτροπής με το σύνολο των κοινοτικών πρωτοβουλιών στον τομέα του βιβλίου, όπου το Συμβούλιο Υπουργών Πολιτισμού έχει ήδη εγκαινιάσει μια καμπάνια για την ευαισθητοποίηση του ευρωπαϊκού κοινού στην ανάγνωση.

Τα στοιχεία που παρουσιάζονται δείχνουν, από τη μια, πόσο περιορισμένες είναι οι σημερινές δυνατότητες της κοινοτικής παρέμβασης και, από την άλλη, ποιοι είναι οι τομείς στους οποίους η Επιτροπή δίδει προτεραιότητα και οι οποίοι μελλοντικώς θα μπορούσαν να αποτελέσουν τον πυρήνα μιας δυναμικής κοινοτικής παρουσίας στον τομέα του βιβλίου.

### Στατιστικά στοιχεία

Αναγνωρίζοντας ότι για να μπορέσει να τον ενισχύσει ουσιαστικά, πρέπει να έχει προηγουμένως εποπτεία του χώρου της εκδοτικής παραγωγής, η Επιτροπή πιστεύει ότι μια από τις βασικές σημερινές προτεραιότητες αποτελεί η συγκέντρωση συγκεκριμένων στατιστικών στοιχείων. Σε συνεργασία με την Ευρωπαϊκή Ομοσπονδία των Εκδοτών έχει έτσι αρχίσει μια έρευνα για τη συγκέντρωση πέντε συγκεκριμένων μεγεθών: **τον αριθμό των Ευρωπαίων εκδοτών, τον αριθμό των μισθοδοτούμενων εργαζομένων στο χώρο της έκδοσης, τον αριθμό τίτλων των βιβλίων που κυκλοφορούν, τον αριθμό των παραγομένων αντιτύπων και τον κύκλο εργασιών των εκδοτών** ύστερα από την αφαίρεση των φόρων.

Οι περισσότερες από τις ευρωπαϊκές χώρες - δυστυχώς, όχι η Ελλάδα - συγκεντρώνουν εδώ και χρόνια τα μεγέθη αυτά. Το πρόβλημα επομένως αφορά την εύρεση της κατάλληλης βάσης για την ενοποίηση των στοιχείων που έχουν συλλεχθεί με διαφορετικές στατιστικές μεθόδους, έτσι ώστε να είναι



Μία από τις κοινοτικές πρωτοβουλίες στον τομέα του βιβλίου είναι και η καμπάνια για την ευαισθητοποίηση του ευρωπαϊκού κοινού στην ανάγνωση.

μεταξύ τους συμβατά. Θεωρώντας, εξάλλου, ότι πρέπει να διευκολύνει τη διακίνηση και εγκατάσταση συγγραφέων και μεταφραστών από τη μια χώρα της Ευρωπαϊκής Κοινότητας στην άλλη η Επιτροπή ετοιμάζει έναν οδηγό με πληροφορίες που αφορούν το νομικό, κοινωνικό και φορολογικό καθεστώς που ισχύει σε κάθε χώρα, έναν κατάλογο με τις νομοθετικές πρωτοβουλίες που έχει λάβει η Κοινότητα στον τομέα των πνευματικών δικαιωμάτων, καθώς και μια λίστα με τις διευθύνσεις των λογοτεχνικών εταιριών και των ενώσεων των συγγραφέων στα δώδεκα κράτη-μέλη.

### Οι μεταφράσεις

Πλην της θεσπίσεως των ευρωπαϊκών Βραβείων Λογοτεχνίας και Μετάφρασης, που δίδονται τα τελευταία τρία χρόνια, η Ευρωπαϊκή Κοινότητα έχει ακόμη εγκαινιάσει πρόγραμμα οικονομικής στήριξης της λογοτεχνικής μετάφρασης με στόχο να βελτιώσει ο Ευρωπαίος τη γνωριμία του με τη σύγχρονη λογοτεχνία. Έτσι, σύμφωνα με τα στοιχεία της Επιτροπής, το 1990 χρημα-

τοδοτήθηκε η μετάφραση 66 έργων, το 1991 η μετάφραση 57 έργων και το 1992 η μετάφραση 59 έργων με προτεραιότητα στην υποστήριξη βιβλίων, που μεταφράζονται από τις μικρές και λιγότερο διαδεδομένες γλώσσες της Κοινότητας προς τις μεγαλύτερες και ευρέως ομιλούμενες γλώσσες.

Σύμφωνα με την Επιτροπή, το 1992, η Ευρωπαϊκή Κοινότητα παρείχε επίσης οικονομική ενίσχυση 180.000 Ευρωπαϊκών Νομισματικών Μονάδων (50 εκατ. δρχ. περίπου) στα πέντε ευρωπαϊκά μεταφραστικά κέντρα του Στράλεν της Γερμανίας, της Αρλ της Γαλλίας, της Πρότσιντα της Ιταλίας, της Ταρθόνα της Ισπανίας και του Νόργουιτς της Βρετανίας.

Τέλος, η Επιτροπή απασχολείται με το σοβαρό και επείγον πρόβλημα της καταστροφής των βιβλίων από τα οξέα που αναπτύσσει το χαρτί. Με στόχο τη διαφύλαξη της ευρωπαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς, προωθεί έτσι την ανάληψη κοινοτικής δράσης για τη συντήρηση του χαρτιού μέσα στο πλαίσιο του 4ου Προγράμματος Έρευνας και Νέων Τεχνολογιών της ΕΟΚ.



## Τα κρασιά της νίκης



Του Δημήτρη Χατζηνικολάου

ΠΟΛΥΣ λόγος γίνεται τώρα τελευταία, αγαπητοί μου αναγνώστες, για την κρίση που εμφανίστηκε και στο χώρο της ευρωπαϊκής αμπελοαγοράς και οινοποιίας. Η κρίση αυτή που παρατηρείται σήμερα, κρύβει μέσα της μεταξύ των άλλων και τη διατάραξη της ισορροπημένης σχέσης παραγωγής-ζήτησης. Ενώ λοιπόν οι δύσκολες χρονιές στον ευρωπαϊκό αμπελώνα με χαμηλότερες στρεμματικές αποδόσεις εξισορροπούνται κάπως από τις καλές χρονιές όπως λόγω χάριν η περσινή, ο μέσος όρος της ποσοστιαίας παραγωγής σταφυλιών μέσα σε μια δεκαετία, δεν εμφανίζει και τόσο μεγάλες και ανησυχητικές μεταβολές.

Αντίθετα, όμως, η πτωτική τάση στην κατανάλωση των κρασιών δεν λείπει να σταματήσει, αρχίζοντας από τους κλασικούς πότες, τους Γάλλους που το 1973 έπιναν περίπου 115 λίτρα κατά κεφαλή ετησίως, η κατανάλωσή τους σε κρασί το 1992, μειώθηκε στα 68 λ., ενώ ο Έλληνας στη συνέχεια από τα 38 λίτρα ετησίως μείωσε την κατανάλωσή του σε κρασί σε 30 λίτρα την ίδια ακριβώς δεκαετία. Ωστόσο η κατανάλωση σε ούισκι στη χώρα μας υπερδιπλασιάστηκε ώστε σήμερα η Ελλάδα να κατέχει σε σχέση με τον πληθυσμό της την πρώτη θέση σε εισαγωγή ούισκι. Μην εκπλαγείτε λοιπόν αν στις διάφορες τοπικές γιορτές κρασιού που διοργανώνονται το φθινόπωρο κυρίως στα Μεσόγεια, συναντήσετε τις περίφημες μαυροντυμένες μοιρολογίστριες να κλαίει στον βωμό του θεού Διόνυσου, το χαμένο μας παιδί του χαμένου μας κρασιού, αλλά και το αμπέλι μας που χάνεται...

Οι αιτίες της γενικότερης αυτής πτώσης της κατανάλωσης κρασιού, που εμφανίζεται και σε πολλές άλλες χώρες, είναι ποικίλες και διαφορετικές σε κάθε περίπτωση. Θα χρειάζονταν πιθανώς πολλές Κυριακές για να εξαντλήσουμε το θέμα αυτό. Ωστόσο «αντί να... βορίζουμε το σκοτάδι ας ανάφουμε ένα κερί...» όπως λέει μια κινέζικη παροιμία. Πιστεύω ότι το πιο ελπιδοφόρο κερδί, που θα φωτίσει τους σημερινούς καταναλωτές να έλθουν πιο κοντά στο γνήσιο, θεοπαιχτικό παραδοσιακό και μαγευτικό αυτό ποτό της χώρας μας είναι η συνεχής εμπειριστατωμένη και σοβαρή ενημέρωση που άρχισε πριν από λίγο καιρό και πρέπει να επισημοποιηθεί από όλα τα μέσα ενημέρωσης για το καλό όλων μας.

Μόνο η γνώση των καταλληλικών γεύσεων του ελληνικού αμπελώνα θα φέρει την αγάπη για τον χρυσό αυτό προεσβητή της χώρας μας. Και όταν υπάρχει αγάπη για το κρασί μέσα σ' ένα χώρο πώλησης του κρασιού, τότε γίνονται θαύματα.

Μέσα στα super markets λόγω χάριν, παρ' όλα τα προβλήματα των συνθηκών διαφύλαξης των κρασιών, των αχανών ραφιών από φιάλες που πανικοβάλλουν τους αναποφάσιστους καταναλωτές, και η απόρριψη εικόνας των ιδιαίτεροτήτων που κάνουν το κάθε κρασί να ξεχωρίζει, μπορούν να γίνουν θαύματα καθημερινά. Μια μικρή εναισθησία ορισμένων ανθρώπων μπορεί πραγματικά να αλλάξει την οινική φιλοσοφία των υπερεκαταστημάτων που βλέπουν το κρασί σαν κάτι ενώ ουσιαστικά είναι... κάποιος.

Μια αγχώδης, λοιπόν, και επιτηρημένη δυάδα δυο στελεχών των Μαρινόπουλου για παράδειγμα, ο Άρης Δρυμαρόπουλος και ο Τάσος Καρακατσάνης, ασχολούνται, πιστεύουν και αγαπούν πολύ το καλό κρασί, και φαίνεται από τη δουλειά που κάνουν τον τελευταίο καιρό.

Επισκέπτονται αμπελώνες, συζητούν με τους παραγωγούς, δοκιμάζουν, συμβουλευούνται επίλεκτους γευστιγνώστες και αποφασίζουν να προσφέρουν στους πελάτες τους εκλεκτά κρασιά απ' όλο τον κόσμο, ιδανικής σχέσης ποιότητας - τιμής. Ωστόσο, κρούουν τον κώδωνα κινδύνου προς τους παραγωγούς μας να προσέχουν τις τιμές τους, για να είναι ανταγωνιστικοί μέσα στη δύσκολη δεκαετία που πλησιάζει. Ανάμεσα, λοιπόν, στα πλούσια ράφια των περισσότερων υποκαταστημάτων της Νίκης Α.Ε., και με την συγκατάθεση του κυρίου Μαρινόπουλου που εμπιστεύεται απόλυτα τα εκπαιδευμένα στελέχη του, θα αντικρύσετε φιάλες... κρασιών από την Νότιο Αφρική, την Καλιφόρνια, τη Γαλλία, αλλά κυρίως τις δικές μας τις φιάλες ό,τι καλύτερο κυκλοφόρησε πρόσφατα από Αιγίνο, Σαντορίνη, Κεφαλονιά, Μακεδονία, Πελοπόννησο, Ηπειρο, Κρήτη και την υπόλοιπη Στερεά Ελλάδα. Ανάμεσα στα τόσα κρασιά, βοίσχεται και ένας άλλος οίνος: ο ΟΙΝΟΣ ο αγαπητός (περιοδική έκδοση γενετιστικής ενημέρωσης) που θα σας κάνει πράγματι να αγαπήσετε ό,τι καλό επιλέξατε για το γεύμα σας.

Όταν υπάρχουν άνθρωποι που αγαπούν το κρασί, η κατανάλωση θα ανέβει αβίαστα και καθοριστικά, χωρίς φανφάρες και διαφημιστικά πυροτεχνήματα. Είναι αυτή η δική μας η αγάπη για αυτό το ποτό, που θα κάνει και όλους εσάς να τα αγαπήσετε ώστε να ξεχειλίσει το ...ποτήρι.



## Μια ρωμιά μακαρονάδα

Της Μαρίας Χαραμή

Απόψε σας προσκαλώ σ' έναν μεσονύκτιο περιπάτο andante στον πεζοδρομίσκο της Χάρητος. Ο μαχμουρλής Οκτώβρης άλλωστε αποτελεί τον κολοφώνα του μικρού στεκιού. Πληροφορώ δε όσους από σας δεν έχουν καιρό τώρα σεριανίσει σε τούτα τα μέρη, πως πνέει αγέρας ανανεωτικός.

Το bar του Δημήτρη μετέβαλε, εδώ και λίγους μήνες, το πρώην μονοχρωματικό τοπίο. Αφενός προσφέρεται ως μοντέλο φιλότιμου επαγγελματισμού προς μίμηση καθώς σας υποδέχεται καθαρό, περιποιημένο, ευφυώς φωτισμένο. Αφετέρου εμπλουτίζει την πληθυσμιακή σύνθεση της άχαρης Χάρητος. Οι wannabe διανοούμενοι συμβιούν πλέον στραβοκαταπίνοντας την παρουσία των wannabe κοσμικών. Επικαιρότητα ένεκεν αν αφέρουμε το χιαστί παράδοξον: οι του δεξιού άκρου πελάτες του Μάκη ψηφίζουν αριστερά. Ενώ οι του αριστερού μεταγιγιάπηδες θαμώνες του Δημήτρη ψηφίζουν δεξιά. Οι εκ δεξιών αριστεροί παραθέρισαν στην Αστυπάλαια, οι εξ ευωνύμων από το Πάσχα και δώθε συχνάζουν εν Μυκόνω αποκλειστικώς.

Οι μεν **δυσέλιπδες** αρχιτέκτονες, καλλιτεχνίζοντες και πανεπιστημιακοί των κατωτέρων βαθμίδων fortysomethings, μετεκπαιδευθέντες στη Γαλλία «δεν ξεχνούν την τιμή του ποτού ούτε μεθυσμένοι» όπως ευστόχως παρατηρεί ο καθηγητής Μιχάλης Κ. Στην αντίπερα όχθη οι τριαντακάτιδες Αγγλοσαξωνικής παιδείας σαφώς πιο ενημερωμένοι ενδυματολογικώς (όλοι ανεξαιρέτως οι άρρενες φορούν το πουκάμισο με τον έφιππο που κραδαίνει ένα μαστούνι), ακούνε pop και λάτιν διαβάζουν περιοδικά με μονοσύλλαβο όνομα, δηλώνουν πιο οικονομημένοι (αλλά είναι;) και δεν αγαπούν τα κουβαρνταλίκια. Καθομιλούμενη η αγγλική. -Ελληνικά;- Μμμάλιστα, κυκλοφορούν.

Σπασμένα. Θρυμματισμένα. Χωρίς άρθρα και προθέσεις. Ρήματα 2: παίζω (παίζει, δεν παίζεται κ.ο.κ) έχω (συντασσόμενο με υλικά αγαθά, όχι με αφηρημένες έννοιες). Στου Μάκη οι άνθρωποι φορούν την πόζα της θλιμένης διάψευσης. Οι διπλανοί μπλαζέ. Και το μεσαίο στέκι απορροφά όσους δεν πρόλαβαν στασιδί στα πλαϊνά. Το ενδεχόμενο μιας α-προγραμματίστης συνεύρεσης εμφιλοχωρεί

αν και άπαντες γνωρίζουν τις κινήσεις αλλήλων. Οι πεινώντες φιλοπερίεργοι και οφθαλμολάγνοι καταβάλλουν ακριβὰ πορθημεία στο εστιατοράκι της γωνίας, τρώνοντας μετρίως ανεκτά πλην σερβιριζόμενοι από «ωραίο μωρό». Τις Κυριακές, καμιά φορά, μιας και ο επισιτιστής του κάθε μεκικιάρη, ο ιστορικός Φιλίππου μένει κλειστός, στήνω εδώ το γραφείο μου: αιτήσεις, φωτοτυπίες, χαρτόσημα.

Κι έτσι που σας θωρώ, βρε παιδιά, να πλήττετε αφορήτως, προβλέψιμους, καταζητούμενους, πισωπλατιζοντας αλλήλους σκέφτομαι πως Εβραίοι και Αραφάτ ήρθαν σε λογαριασμό. Αγνώ ποιος από τους 2 κώδικες εκφράζει την αλήθεια(;) κι αν η αλήθεια στέκει στη μέση ή στα άκρα. Πάντως τα άκρα της Χάρητος αποτελεί τόπο ρητορίας. Και στραγγαλισμένων ατομικότητων, και ο ταχύς σφυγμός, το πνεύμα, η φλογερή πεποίθηση στη στιγμή; Ακροάζομαι λοιπόν τον τριγμό κάθε φορεμένης νόρμας. Τρίζουν τα σύνορα και η δική μου διχοστασία μεταξύ Δημήτρη και Μάκη. Οθεν εχθροί και φίλοι μου: α) ας επικοινωνήσουν τα στρατόπεδα β) τα μαγαζιά του πεζοδρομίου ας κάμουν joint venture και γ) για μας που πεινάμε ενιαίο συσσίτιο. Λόγου χάριν.

### Υλικά για 4 άτομα

4 κ. σ. παρθένο ελαιόλαδο, 250 γρ. κρεμμύδια τριμμένα, 250 γρ. ρόκα φιλοκομμένη, 80 γρ. γραβιέρα Νάξου τριμμένη, 80 γρ., μυζήθρα τριμμένη, 300 γρ., μακαρονάκι κοφτό, αλάτι φρεσκοτριμμένο πιπέρι.

### Εκτέλεση

Ζεσταίνουμε το λάδι σε χαμηλή φωτιά και ροδίζουμε τα κρεμμύδια επί 15' προσθέτουμε τη ρόκα και αναμιγνύουμε. Σιγοψήνουμε επί 5'.

Αποσύρουμε από τη φωτιά και προσθέτουμε τα τυριά και αλατίζουμε ελαφρώς. Βράζουμε το κοφτό μακαρονάκι σε αλατισμένο νερό στραγγίζουμε και αδειάζουμε την κατσαρόλα. Αδειάζουμε μέσα στην κατσαρόλα τη μισή ποσότητα σάλτσας, τα μακαρονάκια, και την υπόλοιπη μισή σάλτσα.

Προσθέτουμε ελάχιστο πιπέρι, αφού δοκιμάσουμε αναμιγνύουμε και ψήνουμε επί 2'. Σερβίρουμε αμέσως.



# Γαϊτανάκι του τρόμου

## Η προεκλογική αντιδιαφήμιση αντικατέστησε την πολιτική αντιπαράθεση

Της Πόπης Διαμαντάκου

ΜΕ ΤΟ βλέμμα θολωμένο ακόμη από σκηνές προεκλογικού παραληρήματος σε στάδια και πλατείες, τα «διαφημιστικά» μηνύματα των δύο μεγάλων κομμάτων και τα πλάνα των «ελαφρών έστω» συγκρούσεων μεταξύ οπαδών του ΠΑΣΟΚ και της Ν.Δ., παρακολουθήσαμε τα τανκς να κατεβαίνουν στους δρόμους της Μόσχας το περασμένο Σαββατοκύριακο.

Ημιναρκωμένοι οι τηλεθεατές από το τρελό γαϊτανάκι του τρόμου, που έπλεξε με επιμέλεια η τηλεόρασή μας κατά την προεκλογική περίοδο, όπου η διά της αντιδιαφήμισης απειλή ανήχθη σε υψίστη αξία πολιτικής αντιπαράθεσης, βρέθηκαν για μία ακόμη φορά καθηλωμένοι από έναν αόριστο φόβο.

Εναν φόβο, που δύσκολα μπορούσε κανείς να διευκρινήσει αν προερχόταν από την αγωνία μήπως κερδίσει τις εκλογές εκείνο το κόμμα, που θα κάνει το σπίτι μας να βουλιάξει ή το άλλο, που θα βάλει λουκέτο στην επιχείρησή μας, αν τον γεννούσε ο ήχος από τις ερπύστριες των τανκς στους δρόμους της Μόσχας ή οι δηλητηριώδεις αράχνες, που παρά τις προσπάθειές τους δεν κατάφεραν να εξοντώσουν οι ήρωες του θρίλερ «Αραχνοφοβία», με την προβολή του οποίου συμπλήρωσε τη ζοφερή ατμόσφαιρα της περασμένης Κυριακής το Mega.

Τρόμος αληθινός και σκηνοθετημένος, εικόνες που κατασκεύασε η φαντασία κάποιων σκηνοθετών και διαφημιστών και εκείνες που γέννησε η πιο σκοτεινή ή πιο άγρια πλευρά της πραγματικότητας, όλες εικόνες τηλεοπτικές, παραπλανητικές, αποστειρωμένες, γυάλινες, υπνωτικές. Ενας τηλεοπτικός πολτός ψεύτικου και αληθινού, αποτελούμενος από πλήθος στιγμών «πληροφόρησης» και όχι ενημέρωσης, κατάλληλες να προκαλέσουν ενστικτώδεις αντιδράσεις και επιλογές.

Ο τηλεθεατής βρέθηκε περισσότερο από κάθε άλλη φορά αυτή την προεκλογική περίοδο παγιδευμένος σε διλήμματα, που κατασκεύασε η οικονομική υπεροχή των δύο μεγάλων κομμάτων, καθώς κατάφεραν με τον καταϊγισμό των διαφημίσεων και αντιδιαφημίσεών τους, να υποσκελίσουν τηλεοπτικά όλα τα υπόλοιπα.

Το χειρότερο όμως είναι ότι έμεινε αβοήθητος έρμαιο των διαφημιστικών χειρισμών και από τους δημοσιογράφους, τους λειτουργούς της ενημέρωσης, εκείνους, που υποτίθεται ότι θα 'πρεπε να ερευνήσουν, να



Λίγο πριν από τη δραματική έξοδο από το κοινοβούλιο της Ρωσίας. Πυκνός και υψώνεται από τον Λευκό Οίκο, ενώ άρματα μάχης των ρωσικών ενόπλων δυνάμεων τελούν σε στάση αναμονής

πιέσουν, να αποκαλύψουν, να διαφωτίσουν.

Για μια ακόμη φορά οι δημοσιογράφοι υπέκυψαν αμαχητί στην παγίδα της θεαματικότητας για λογαριασμό των καναλιών τους. Βρέθηκαν να ρωτούν τα ίδια πρόσωπα που είναι εδώ και χρόνια μόνιμοι καλεσμένοι των εκπομπών τους, για τα ίδια θέματα, με παρόμοιες ερωτήσεις και να παίρνουν τις ίδιες ακριβώς απαντήσεις. Εκείνες που εν συντομία παρουσίαζαν στον τηλεθεατή, με μεγαλύτερη επιθετικότητα, τα διαφημιστικά σποτ του ενός ή του άλλου κόμματος, εκπρόσωποι των οποίων ήταν άλλωστε και οι μόνιμοι καλεσμένοι όλων σχεδόν των προεκλογικών συζητήσεων, που οργάνωσαν τα μεγάλα κανάλια. Παρά το ηλεκτρονικό προεκλογικό παραλήρημα, που έζησαν οι τηλεθεατές, όλο αυτό το διάστημα, στην πραγματικότητα η «πίττα» έμεινε μοιρασμένη έτσι ακριβώς, όπως ήταν μεταξύ «μεγάλων» και «μικρών», μεταξύ «διασήμων» και «ασήμων», μεταξύ «πρωτοκλασάτων» και «δευτεροκλασάτων», μεταξύ «πατρικίων» και πληβείων». Πίσω από το βομβαρδισμό διαφημιστικών μηνυμάτων, που κατασκεύαζαν στην κυριολεξία πολεμική ατμόσφαιρα, η μάχη δινόταν για τη διατήρηση των ισορροπιών. Για διαφημιστικούς λόγους και οι «κόντρες» διασποτ και τα προεκλογικά πανηγύρια με τους νέους στα στάδια του ενός αρχηγού ή ο «διάλογος» με τους νέους στο τηλεοπτικό πλατό

του άλλου. Πόσα όνειρα αναθερμάνθηκαν, πόσες αγωνίες έγιναν ελπίδες, πόσα ερωτήματα απαντήθηκαν με όλες αυτές τις φιέστες και τα διαφημιστικά τερτίπια των «αντιπάλων», ίσως δεν θα είναι ποτέ σε θέση να απαντήσει ο τηλεθεατής, μόνιμος δέκτης των «μηνυμάτων», απλώς θεατής και όχι συμμετοχός της ζωής. Ο πολίτης φτάνει σήμερα μπροστά στις κάλπες μπαρουτοκαπνισμένος από τις ανταλλαγές διαφημιστικών πυρών των αντιπάλων, αλλά όχι περισσότερο ενημερωμένος, ή διαφωτισμένος. Τον ζάλισαν με νούμερα, ποσοστά και απόψεις για θέματα, που δεν κατανόει απολύτως, δεν προλαβαίνει παγιδευμένος στον καθημερινό μόχθο να σκεφτεί και οι καθημερινές του αγωνίες έμειναν το ίδιο έντονες, χωρίς ίσως και ο ίδιος να το έχει συνειδητοποιήσει σήμερα. Θα το συνειδητοποιεί από αύριο, μόνος του, κάθε μέρα και περισσότερο, καθώς δεν θα θολώνουν το βλέμμα του τα πυροτεχνήματα των πολιτικών.

Τότε ίσως μερικές ημιναρκωμένες συνειδήσεις, πρώην φλογερών «ενοίκων» των φοιτητικών αμφιθεάτρων προλάβουν να αναδευτούν, παρακολουθώντας από την μικρή τους οθόνη τις ωδύνες της γραφής της ιστορίας στη Ρωσική πρωτεύουσα, πριν βουλιάξουν οριστικά στον τηλεοπτικό εφησυχασμό, εξαντλώντας την ανθρώπινη, επαναστατική κάποτε, αντοχή τους στο φόβο, στην αποπροσανατολιστική τρομολαγνεία των καναλιών (όρα «Αραχνοφοβία»).

Από νωρίς σήμερα το πρωί ξεκινούν τα έκτακτα δελτία των ραδιοφωνικών σταθμών, προκειμένου να ενημερώσουν κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο τους ακροατές τους για την πορεία των εκλογών.

\*\*\*

Από την ώρα που θα ανοίξουν οι κάλπες, ο «ΣΚΑΪ 100,4» περνάει σε όλες του τις ενημερωτικές εκπομπές το μήνυμα των εκλογών. Από τις πέντε το απόγευμα μέχρι το κλείσιμο της κάλπης στο στούντιο θα βρίσκεται ο Γιώργος Τράγκακας, ενώ από τις 6 και μισή το απόγευμα έως και τα ξημερώματα ο Νίκος Κακαουνάκης, ο Γιάννης Ρουμπιάτης, ο Άρης Πορτοσάλτε, η Δώρα Σαροή και ο πολιτικός αναλυτής Γιάννης Λούλης θα παρακολουθούν και θα ενημερώνουν λεπτό προς λεπτό, χρησιμοποιώντας τα τεμαχικά, τα αναλυτικά και συγκεκριμένα αποτελέσματα κατά εκλογικά κέντρα και περιφέρειες.

\*\*\*

Από πέντε στούντιο και ένα κινητό Βαν θα γίνει η μετάδοση του προγράμματος του Αντέννα, που αρχίζει στις 6 το απόγευμα. Βασικοί παρουσιαστές θα είναι ο Γιώργος Παπαδάκης και η Νίνα Γουδέλη. Στο υπουργείο Εσωτερικών θα βρίσκεται ο Απόστολος Τσοράκης, στο Ζάππειο ο Θάνος Σιαφάκας και ο Πάνος Βλασσόπουλος, στο στούντιο 4, στα γραφεία της Νέας Δημοκρατίας στη Ρηγίλλης ο Γιάννης Σαραντάκος και στο στούντιο 5, στα γραφεία του ΠΑΣΟΚ στη Χαριλάου Τρικούπη ο Δημήτρης Σούλτας. Στην κατοικία του Ανδρέα Παπανδρέου στην Εκάλη θα βρίσκεται με το Βαν ο Στρατής Λιαρέλλης.

\*\*\*

Η ΕΡΑ αρχίζει τις μεταδόσεις της πρώτη από όλους τους σταθμούς στις 5 το απόγευμα. Το πρόγραμμα, που θα συντονίσει η ΕΡΑ 1, θα μεταδίδεται σε δίκτυο από την ΕΡΑ 1, ΕΡΑ 2 και ΕΡΑ 4 καθώς και από τους 19 Περιφερειακούς Σταθμούς, το ραδιοφωνικό σταθμό Μακεδονίας και τη «Φωνή της Ελλάδας», μέσω της οποίας το πρόγραμμα θα ακούγεται σε 78 σταθμούς στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά.

Τον συντονισμό θα έχει ο διευθυντής ειδήσεων του Πρώτου Προγράμματος Δημήτρης Πολίτης. Μαζί του στο στούντιο θα βρίσκονται οι Γιάννης Κοντσοουράδης, Διαμαντής Σείτανιδης, Μιρέλλα Καλοστήπη και Αναστασία Κοντοφάνα. Συνολικά θα εργαστούν 63 άτομα της κρατικής ραδιοφωνίας.

\*\*\*

Από τις 6 το απόγευμα αρχίζει το εκλογικό πρόγραμμα του «Αθήνα 9,84». Στο στούντιο του δημοτικού σταθμού θα βρίσκονται ο διευθυντής του σταθμού Τάσος Παπαδόπουλος, ο οποίος θα έχει και τον γενικό συντονισμό, και οι Αρετή Σιδηροκαστρίτου, Βαγγέλης Οικονομίδης, Δημήτρης Κατόμης, Δημήτρης Τρίκας και Αννν Ποδημάτα. Από το πρωί, ωστόσο, θα μεταδίδονται ρεπορτάζ και συνεντεύξεις από την ψηφοφορία και θα ενταχθούν στο πρόγραμμα δύο έκτακτες ενημερωτικές εκπομπές, μία στις 8 το πρωί και μία στις 12 το μεσημέρι.



# Κρητικές εικόνες στη Ρωσία

Η ιστορία των καλλιτεχνικών δεσμών και των συλλογών

Της *Engelina Smirnova*

...ΟΙ ΚΡΗΤΙΚΕΣ εικόνες περιβάλλονταν με ιδιαίτερη εκτίμηση στη Ρωσία: πρώτ' απ' όλα στο μοναστικό περιβάλλον, όπου έφταναν από το Άγιο Όρος, και έπειτα, στο περιβάλλον της Μόσχας - κυρίως στους καλλιτέχνες του Κρεμλίνου, που δούλευα με παραγγελίες του Μεγάλου Δούκα (από το 1547, τσάρου) και του μητροπολίτη (από το 1589, πατριάρχη).

Στο ρωσικό Βορρά, ιδιαίτερα στα όρια της επισκοπής του Νόβγκοροντ, λατρευόταν η θαυματουργή εικόνα της Παναγίας Κονεβίτσαγια ή Γκολουπίτσαγια (Παναγίες με την περιστερά) - στον τύπο αυτό της αριστοκρατούσας Παναγίας ο μικρός Χριστός κρατάει ένα μικρό περιστέρι (βλ. Jaaskinen, 1971). Η εικόνα αυτή του 16ου αι., την οποία αντέγραψαν πολλοί Ρώσοι αγιογράφοι, βρίσκεται σήμερα στη Μονή του Νέου Βαλαάμ στη Φινλανδία, και σύμφωνα με την παράδοση, έφτασε στη Ρωσία από το Άγιο Όρος.

Το πιθανότερο, όμως, είναι πως ο ιδιαίτερος αυτός εικονογραφικός τύπος «γεννήθηκε» στην Κρήτη, σ' ένα χώρο όπου οι καλλιτέχνες πλούτιζαν τη βυζαντινή παράδοση με λεπτομέρειες που δανείζονταν από την ιταλική ζωγραφική.

## Τεχνοτροπία

Η επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στην εικονογραφία και, καμιά φορά, στην τεχνοτροπία ξεχωρίζει σε πολλές ρωσικές εικόνες του 16ου αι. Για παράδειγμα, στην εικόνα του Τιμίμου Προδρόμου (Μουσείο Πσκοφ), είναι φανερή η έμφαση που δίνεται στην αυστηρή έκφραση του προσώπου, στην οξύτητα των φωτισμών, στην υπερβολικά ρεαλιστική απεικόνιση του ενδύματος. Κατά πάσα πιθανότητα, η εικόνα αυτή φιλοτεχνήθηκε σε κάποιο εργαστήριο στη Μόσχα, ίσως και στα ανάκτορα, μια και απεικονίζει τον προστάτη άγιο του Ιβάν του Τρομερού και στο πλαίσιο της, τους προστάτες αγίους των γιών του, Ιβάν και Φιόντορ - τους Ιωάννη της Κλίμακος και Θεόδωρο Στρατηλάτη, αντίστοιχα.

Ο απόηχος της μεταβυζαντινής ζωγραφικής επηρέασε επίσης πολλά έργα της Σχολής Στρόγκανοφ, την οποία εξέφραζαν οι αγιογράφοι της τσαρικής αυλής στη Μόσχα (τέλος του 16ου - αρχές του 17ου αι.). Οι καλλιτέχνες της Σχολής αυτής αντιγράφουν πρότυπα που θυμίζουν παραλλαγές της Κρητικής Σχολής. Επιπλέον δε, χρησιμοποιούν και την τεχνοτροπία των Κρητών αγιογράφων.

Από τα μέσα του 17 αι., στη μοσχοβίτικη τέχνη, παρατηρείται μια ασυνήθιστα συχνή αναφορά στα έργα της κρητικής ζωγραφικής. Την ίδια εποχή, παρατηρείται μια σοβαρή εκκλησιαστική μεταρρύθμιση: η προσπάθεια του Πατριάρχου Νίκωνος (1652-1658) να εξαλείψει τις διαφορές στην τέλεση της Θείας Λειτουργίας, που ανά τους αιώ-



**Επιτάφιος Θρήνος. Γύρω στο 1700. 24×32 εκ. Από τη συλλογή του Γ. Π. Τσίρικοφ. Αποκτήθηκε το 1936 από την Πινακοθήκη Τρετιακόφ.**

νες είχαν επισωρευθεί ανάμεσα στη ρωσική και τις άλλες ορθόδοξες εκκλησίες. Τα νέα κίνητρα έφταναν στη ρωσική ζωγραφική και από τις εικόνες της Κρήτης, και όχι μόνο μέσω των δυτικοευρωπαϊκών χαρακτικών, όπως αυτών στη γνωστή ολλανδική Βίβλο του Piscator.

## Σίμων Ουσακόφ

Ο Σίμων Ουσακόφ, ο καλύτερος αγιογράφος της Μόσχας, χρησιμοποιούσε τα κρητικά πρότυπα σε πολλά από τα έργα του. Για παράδειγμα, στο Μυστικό Δείπνο (1685, Μουσείο στο Σεργκίεφ Ποσάντ) η διάταξη των προσώπων και η αντίληψη του εσωτερικού χώρου εμπνέονται όχι μόνο από τη Βίβλο του Piscator, αλλά και από κρητικές συνθέσεις, όπως η εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (1585-1591) από τη συλλογή της Αγ. Αικατερίνης των Σιναΐτών στο Ηράκλειο και η εικόνα του Βενεδίκτου (1606) στο ναό του Αγ. Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία. Η εικόνα της Εβδόμης Οικουμενικής Συνόδου (Μονή Νοβοντέβιτσι στη Μόσχα), που αποδίδεται στον Σίμωνα Ουσακόφ, αναπαράγει τα μοτίβα των πολυπρόσωπων συνθέσεων του Γεωργίου Κλόντζα, στις οποίες παρουσιάζονται και σπουδαιότερα γεγονότα της εκκλησιαστικής ιστορίας.

Τον 17ο αι., περίοδο κατά την οποία οι δεσμοί της Ρωσίας με το σύγχρονο ελληνικό κόσμο ήταν εξαιρετικά σταθεροί και ποικιλόμορφοι, η γνωριμία με την κρητική ζωγραφική γινόταν και μέσω των επαφών της τσαρικής αυλής, τόσο με το Πατριαρχείο όσο και με τους Έλληνες εμπόρους που επισκέπτονταν τη Μόσχα. Έτσι, η εικόνα της Αγίας Τριάδος (Ρωσικό Μουσείο) παραγγέλθηκε στον Ουσακόφ από τον Ηπειρώτη έμπορο Νικόλαο Νικολέτο. Η εικονογραφική ποικιλία της κρητι-

κής ζωγραφικής, τα μοτίβα και οι μέθοδοί της, καταλήγοντας στους εκλεκτικούς κύκλους των Ρώσων αγιογράφων, αφομοιώνονταν οργανικά και αποδίδονταν με ιδιομορφία από τους ντόπιους ζωγράφους πολλών καλλιτεχνικών κέντρων.

Σε αντίθεση με τις ελληνικές εικόνες της βυζαντινής περιόδου, που στην πλειονότητά τους, διασώθηκαν στις εκκλησίες και στα μοναστήρια, οι εικόνες της Κρητικής Σχολής δεν διατηρήθηκαν ως τις μέρες μας «in situ». Παρ' όλα αυτά, ορισμένες εικόνες, καθώς και τα αρχαία αντίγραφα τους, βρέθηκαν στις συλλογές των ρωσικών μουσείων από συλλέκτες «παλαιούς πιστούς», οι οποίοι, με τη σειρά τους, τις είχαν αποκτήσει από τις παλαιές εκκλησίες.

Μια από αυτές τις εικόνες είναι η Θεοτόκος της Παλαιστίνης (Μουσείο Αντρέι Ρουμπλιόφ), που ανήκε, κατά πάσα πιθανότητα, σε μια μικρή κοινότητα «παλαιών πιστών» της πόλης Βολσκ στο Βόλγα... Τη δεκαετία του 1850, ο Π. Σεβαστιάνοφ, γνωστός ιστορικός και συλλέκτης αρχαιοτήτων, επισκέπτεται το Άγιο Όρος και μεταφέρει στη Ρωσία, εκτός από έργα ελληνικής και σλαβικής προέλευσης, εικόνες της Κρήτης. Στη συνέχεια, τα έργα της Κρητικής Σχολής, με πολλούς και διάφορους τρόπους, συγκαταλέγονταν στις συλλογές του Ερμιτάζ στην Αγ. Πετρούπολη και του Ιστορικού Μουσείου στη Μόσχα.

## Ν. Λιχασέφ

Στις αρχές του αιώνα μας αλλάζει ριζικά ο τρόπος συλλογής και μελέτης των κρητικών εικόνων, χάρη στις προσπάθειες του λαμπρού επιστήμονα, ιστορικού και συλλέκτη Ν. Λιχασέφ. Στο βιβλίο του «Η ιστορική σημασία της ελληνοϊταλικής ζωγραφικής», που

εκδόθηκε το 1911, ο Λιχασέφ υπογράμμισε τον εξέχοντα ρόλο των αγιογράφων της Κρήτης στην ανάπτυξη της μεταβυζαντινής τέχνης και σημείωσε ότι οι Κρήτες ζωγράφοι κληρονόμησαν τη μεγάλη παράδοση της Κωνσταντινούπολης του 14ου αι.(...) Το 1913, ο Λιχασέφ χαρίζει την τεράστια συλλογή του στο Ρωσικό Μουσείο στην Πετρούπολη. Όμως, το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών εικόνων, συμπεριλαμβανομένων και των κρητικών, μεταφέρθηκε στο Ερμιτάζ κατά τη δεκαετία του '30.

Στη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ού αι., οι Ρώσοι συλλέκτες αρχίζουν να συλλέγουν εικόνες της μεταβυζαντινής περιόδου, εξετάζοντάς τες όχι μόνο ως μνημεία της ορθόδοξης τέχνης, αλλά και σαν ιδιαίτερο καλλιτεχνικό φαινόμενο. Με τον καιρό, οι Ρώσοι συλλέκτες δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στις κρητικές εικόνες.

Εκτός από τον Λιχασέφ, με τη συλλογή εικόνων είχαν ασχοληθεί: ο Μ. Σάβοστιν, που το 1914 φέρνει στη Ρωσία -απευθείας από την Κωνσταντινούπολη- την περίφημη εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος του 15ου αι. και ο Μ. Σιόκιν, ο οποίος, αν και δεν συνέλεγε αντικείμενα χριστιανικής τέχνης, ενδιαφερόταν για την κρητική ζωγραφική.

Στις δεκαετίες του '20 και του '30, οι συλλογές κρητικών εικόνων στα ρωσικά μουσεία εμπλουτίζονται, λόγω της εισροής νέων έργων από μικρές ιδιωτικές συλλογές. Τη μεταπολεμική περίοδο, ένα από τα σημαντικότερα αποκτήματα ήταν η εικόνα του Σωτήρος (16ου αι.), την οποία εδώρησε το 1977 στο μουσείο Ρουμπλιόφ ο γνωστός Έλληνας συλλέκτης Γ. Κωστάκης (...).

Σήμερα, οι συλλογές κρητικών εικόνων στα ρωσικά μουσεία κατέχουν μια εξέχουσα θέση, μετά από τα μουσεία της Ελλάδας και της Ιταλίας. Ανάμεσα στα καλύτερα δείγματα της κρητικής αγιογραφίας ξεχωρίζουν εικόνες, όπως η θαυμάσια Κόιμησις με τον Άγιο Δομήνικο και τον Άγιο Φραγκίσκο -του 15 αι. (μουσείο Πούσκιν)- ο Μέγας Αντώνιος -του 16 αι. (ιστορικό μουσείο)- η Θρηνούσα Θεοτόκος- τους 16ου αι. (ιστορικό μουσείο)- Η Αποτομή του Αγίου Γεωργίου -τέλος 16ου- αρχές 17ου αι. (ιστορικό μουσείο) και πολλές άλλες.

Αυτές οι συλλογές αποτελούν μαρτυρία, όχι μόνο της πολιτιστικής ενότητας της αρχαίας Ρωσίας με τον απέραντο πλούτο του μεταβυζαντινού πολιτισμού, αλλά και μια απόδειξη ότι η Ρωσία διατηρεί τους δεσμούς της με την μεγάλη ιστορική και πολιτιστική παράδοση.

**Σημείωση:** Η μελέτη (αποσπάσματα) είναι από τον κατάλογο της έκθεσης «Εικόνες της κρητικής τέχνης» (εισαγωγή: Μανόλης Χατζηδάκης, επιστημονική επιμέλεια: Μανόλης Μπομπονδάκης), Βιέννη βιβλιοθήκη - πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993).