

# Εισαγωγή

## 1. Η Ιερά Μονή Λειμώνος και ο κτίτοράς της Αγ. Ιγνάτιος

**Ο** κτίτορας της μονής άγιος Ιγνάτιος (κατά κόσμον Ιωάννης Αγαλλιανός) γεννήθηκε το 1492 στο χωριό Φάραγγα της Καλλονής. Ήταν γιος του ιερέα Μανουήλ Αγαλλιανού που καταγόταν από τη μεγάλη και γνωστή βυζαντινή οικογένεια. Την βασική παιδεία του την οφείλει στον πατέρα του, αλλά την ευρύτερη στον ίδιο του τον εαυτό που με ζήλο επιδόθηκε στην σπουδή της Θεολογίας, της εκκλησιαστικής ποίησης, της αγιογραφίας και της καλλιγραφίας.

Από τον γάμο του με την ενάρετη κόρη Μαρία απέκτησε μερικά παιδιά από τα οποία επέζησε, μετά από λοιμώδη νόσο κατά την οποία έχασε και την γυναίκα του, μόνο ο Μεθόδιος. Εν τω μεταξύ είχε χειροτονηθεί ιερέας από τον Μητροπολίτη Μηθύμνης Ματθαίο.

Μετά τον θάνατο της πρεσβυτέρας του παρέλαβε τον γέροντα πλέον πατέρα του και με τον γιο του Μεθόδιο μετέβη στο οικογενειακό κτήμα στη θέση “Δρακοντίτσι” στο οποίο υπήρχε και μισοερειπωμένο εκκλησάκι της Παναγίας, που επονομαζόταν της Μυρσίνης λόγω των αυτοφυών μυρσινών. Γρήγορα επισκεύασαν τα παλαιά κτίσματα και ίδρυσαν και νέα για τις ανάγκες της γυναικείας μονής που ίδρυσαν.

Η προσωπικότητα του αγίου Ιγνατίου συνέβαλε ώστε να συγκεντρωθούν γύρω του αρκετοί μοναχοί που απετέλεσαν τον πυρήνα της νέας ανδρικής μονής που ίδρυσε στο επίσης ιδιόκτητο κτήμα του στον Λειμόνα, στο οποίο υπήρχε και εξωκκλήσι του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, μία ώρα περίπου δυτικά από την γυναικεία μονή. Δεκατρείς ήταν μαζί με τον ίδιο, τον πατέρα του και τον γιο του Μεθόδιο, οι πρώτοι αδελφοί μοναχοί του Λειμόνα. Σ’ αυτούς, εκτός από την φροντίδα των ψυχών τους, ανέλαβε να διδάξει καλλιγραφία. Περίπου εξήντα χειρόγραφα είναι το αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειάς του, που κοσμούν τη βιβλιοθήκη της μονής.

Για την μόρφωση των νέων κοριτσιών ίδρυσε στη γυναικεία μονή της Μυρσινιώτισσας Κατηχητικό Σχολείο στο οποίο διδάσκονταν τα γράμματα, το κέντημα και τη μουσική. Αντίστοιχα ίδρυσε στην ανδρική μονή την Λειμωνιάδα Σχολή στην οποία εκπαιδεύονταν νέοι από τη Λέσβο και τη Χίο από τον ίδιο και το γιο του Μεθόδιο αλλά και από άλλους επιφανείς δασκάλους, όπως π.χ. τον Παχώμιο Ρουσόπουλο που βρέθηκε περαστικός στο νησί. Στη σχολή διδάσκονταν όχι μόνο τα γράμματα και την Θεολογία αλλά και εσφυρηλατείτο η ψυχή τους στην ιδέα της ελευθερίας. Πολλοί από τους μαθητές του Ιδρύματος

διακρίθηκαν ως διδάσκαλοι και ιερείς.

Για να προστατέψει τις μονές από τις αυθαιρεσίες της τουρκικής διοίκησης αλλά και για να λάβει την ευλογία του Πατριάρχη ταξίδεψε το 1530 στην Κωνσταντινούπολη. Κατόρθωσε να αναγνωριστούν οι μονές του ως Πατριαρχικά σταυροπήγια και το σημαντικότερο για την Μητρόπολη Μηθύμνης που βρισκόταν εν χηρεία εξελέγη και χειροτονήθηκε ως νέος ποιμενάρχης της.

Οι νέες και αυξημένες πλέον υποχρεώσεις του απέναντι στο ποίμνιο της μητρόπολής του δεν του επέτρεπαν να ασκεί την διοίκηση των δύο μονών του, γι' αυτό την ανέθεσε στον γιο του Μεθόδιο, τον οποίο ως στενό του συνεργάτη είχε κατάλληλα εκπαιδεύσει. Ο ίδιος, ως πραγματικός ποιμενάρχης, εφρόντιζε όχι μόνο για την ανακούφιση των ψυχών των πιστών αλλά και για την ανακούφισή τους από τα καθημερινά προβλήματα, όπως η κατασκευή οδών και γεφυριών αλλά και η ύδρευση των χωριών με υδραγωγεία και κοινόχρηστες κρήνες. Ως δίκαιος δικαστής μεσολαβούσε και έλυνε τις διαφορές ανάμεσα στους πιστούς και συμβούλευε τους ιερείς να φροντίζουν για την ειρήνευση των ψυχών του χριστιανικού πληρώματος.

Αποκαμωμένος από τις πολλές φροντίδες της μητρόπολής του αποσυρόταν τακτικά στις μονές και το μετόχι των Αγ. Αναργύρων στον μυχώ του κάμπου της Καλλονής, στο τέμπλο του παρεκκλησίου του οποίου ο ίδιος πρέπει να παράγγειλε στην Κρήτη τις δυο μεγάλες δεσποτικές εικόνες του Χριστού και της Παναγίας.

Αμέσως μετά την άνοδό του στον επισκοπικό θρόνο (1530) συνέταξε την πρώτη ιδιόχειρο διαθήκη του με την οποία αφιέρωσε τις δύο μονές στην Παναγία και στον Ταξiάρχη, και τις κατέστησε κοινοβιακές. Συγχρόνως όρισε, ότι οι μοναχοί του Λειμώνα πρέπει να φροντίζουν για την συντήρηση του γυναικείου μοναστηριού και ο ηγούμενος να επισκέπτεται μια φορά τον μήνα τη Μυρσινιώτισσα, για να επιλύει τα διάφορα ανακύπτοντα προβλήματα. Με τη δεύτερη διαθήκη του (1563) όρισε το κοινοβιακό σύστημα ως τρόπο εγκαταβίωσης καθώς και τα καθήκοντα της ηγουμένης και τα διακονήματα των μοναχών. Έτσι αφού τακτοποίησε όλα τα ζητήματα που αφορούσαν τις μονές απεβίωσε το 1567 σε ηλικία 75 ετών. Το 1585 ανακηρύχθηκε άγιος από τους Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως Ιωακείμ Α', Αλεξανδρείας Σύλβεστρο και Αντιοχείας Θεόκλητο.

## 2. Η Συλλογή των εικόνων της μονής Λειμώνος

Τριακόσιες περίπου είναι οι εικόνες που φυλάσσονται και εκτίθενται πρόχειρα στην πρώτη αίθουσα του “μουσείου” της μονής, δυτικά του καθολικού. Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται μεγάλες δεσποτικές εικόνες τέμπλου από το καθολικό και το μετόχι των Αγ. Αναργύρων, μικρότερες εικόνες δωδεκαόρου και το βημόθυρο (1656) από το τέμπλο του κοιμητηριακού ναού, άλλα τμήματα βημοθύρων, οι εικόνες των Ταξiαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ, σειρά μικρών αμφιπρόσωπων εικόνων από τα διάστυλα του καθολικού και πολλές άλλες που προέρχονται από δωρεές των κατοίκων των χωριών της μητρόπολης Μηθύμνης. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει η εικόνα στην οποία παριστάνονται τα Πρώτα Βήματα του Χριστού προς τη μητέρα του και η αμφιπρόσωπη με το Γενέσιον του Προδρόμου και την Τρίτη Εύρεση της κεφαλής του. Οι περισσότερες ανάγονται στην περίοδο από τον 16ο μέχρι τον 18ο αι., αλλά στη συλλογή

ανήκουν και 2-3 αρχαιότερες που θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στον 15ο-16ο αι., (Επιτάφιος Θρήνος - Σταύρωση - Τμήμα Βημόθυρου με την Παναγία του Ευαγγελισμού). Σημαντικό είναι και το Τρίπτυχο της Πρόθεσης με τα ονόματα των νεκρών προς μνημόνευσή τους από τον ιερέα.

Δυστυχώς ήτο αδύνατη η δημοσίευση όλων των εικόνων της μονής. Οι περισσότερες, καθώς είναι ασυντήρητες και ακαθάριστες μέρα με τη μέρα αποσθρώνονται και χάνουν τμήματα από τη ζωγραφική τους επιφάνεια. Το σαράκι δε, ακόμα και σήμερα, ως “ακοίμητος σκώληξ” συνεχίζει το καταστροφικό του έργο καταντώντας τα ξύλα διάτρητα.

Ανέλαβα τη δημοσίευση των σημαντικότερων και καλύτερα σωζομένων εικόνων χωρίς να αγνοώ τις δυσκολίες του εγχειρήματος. Ο πόθος μου για τη διάσωσή τους με έκανε να παρακάμψω όλα τα προβλήματα που τις συνοδεύουν. Σφοδρή επιθυμία μου είναι το βιβλίο να αποτελέσει την αφορμή για τη συντήρηση όλων των εικόνων της συλλογής από τη νεοσύστατη Εφορία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Λέσβου. Για την ολοκλήρωση του έργου ασφαλώς δεν επαρκούν οι οικονομικοί πόροι της μονής. Οι πιστοί του νησιού και η πολιτεία που πάντα βοηθούν το έργο του ηγουμένου της μονής πρέπει και τώρα να σταθούν δίπλα του. Σε λίγα χρόνια θα είναι δυστυχώς πολύ αργά.

#### **Βιβλιογραφία:**

- *Βαλέτας Γ.*, «Ο άγ. Ιγνάτιος Αγαλλιανός και το εν Λέσβω αναμορφωτικόν έργο του», Θεολογία 10 (1932) 289-312.
- *Καρυδώνης Στ.*, Τα εν Καλλονή της Λέσβου ιερά και Σταυροπηγιακά Πατριαρχικά μοναστήρια του Αγ. Ιγνατίου, Κωνσταντινούπολις 1900.

### **3. Λατρευτικές εικόνες και Ορθοδοξία**

Είναι αδύνατο να φαντασθεί κανείς την Ορθόδοξη εκκλησία χωρίς εικόνες και τις οικίες των πιστών χωρίς το εικονοστάσι. Οι εικόνες ήταν απαραίτητες για τη δημόσια και την ιδιωτική λατρεία. Βρίσκονταν παντού ή σχεδόν παντού: σε δημόσια κτίρια και ιδιωτικές οικίες, στα αυτοκρατορικά προσκυνητάρια και σε αίθουσες υποδοχής. Τις έπαιρναν μαζί τους κατά τις εκστρατείες και προπορεύονταν στους αυτοκρατορικούς θριάμβους. Με τις εικόνες καθαγίαζαν τα κάστρα και τα φρούρια και τις χρησιμοποιούσαν για να προστατεύσουν τις πόλεις. Οι λιτανείες των εικόνων ήταν απαραίτητες μετά από φυσικές καταστροφές ή σε μεγάλες γιορτές ή κατά τη διάρκεια πολιορκιών. Γνωστή είναι η λιτανεία της φημισμένης εικόνας της Μονής των Οδηγών (Οδηγήτριας) που γινόταν κάθε Τρίτη στην Κωνσταντινούπολη. Δυστυχώς η εικόνα αυτή καταστράφηκε κατά την άλωση του 1453. Την λιτανεία της περιγράφουν ξένοι που βρίσκονταν στην πρωτεύουσα και κατά ευτυχή συγκυρία σώθηκε απεικόνισή της σε τοιχογραφία στη μονή της Παναγίας Βλαχέρνας στην Άρτα. Εξίσου γνωστή και περίφημη ήταν και η λιτανεία της εικόνας της Θεοτόκου Καταφυγής στη Θεσσαλονίκη. Οι εικόνες, αντίθετα, έχουν μικρότερη σημασία για την Ρωμαιοκαθολική, που δέχεται στις εκκλησίες και αγάλματα των αγίων, την αρμενική και συριακή εκκλησία και απορρίπτονται από την εκκλησία των διαμαρτυρομένων.

Θεοί των ειδωλολατρών συχνά απεικονίζονταν σε ξύλινους πίνακες. Συχνότερα δε κατά την ρωμαϊκή εποχή των πρώτων μεταχριστιανικών εικόνων εικονίζονταν και προσωπογραφίες Ρωμαίων αυτοκρατόρων και μελών της

οικογενείας των, καθώς και θεών των μυστηριακών λατρειών που γνώριζαν μεγάλη εξάρση κατά την ίδια περίοδο.

Η από τον 4ο αιώνα, παρουσία λατρευτικών εικόνων πρέπει να σχετίζεται και με τις απεικονίσεις προσωπογραφιών σε ξύλο που τις τοποθετούσαν (κυρίως στην Αίγυπτο) στην κεφαλή της μούμιας του νεκρού. Δυστυχώς καμία λατρευτική εικόνα δεν είναι αρχαιότερη από τον 5ο αιώνα, αν και σύμφωνα με διάφορα κείμενα χρήση τους μαρτυρείται, όπως παραπάνω σημειώσαμε, από τον 4ο αιώνα. Σύμφωνα με την παράδοση η αυτοκράτειρα Ευδοκία, σύζυγος του Θεοδοσίου Β' (408-450) έστειλε από την Ιερουσαλήμ στην Κωνσταντινούπολη μια εικόνα της Παναγίας που είχε φιλοτεχνηθεί από τον Απόστολο Λουκά. Σύμφωνα με την απόκρυφη φιλολογία η εικόνα του Χριστού που είχε αποτυπωθεί σε ένα μανδήλιο καθώς και άλλες "αχειροποίητες" εικόνες υπήρξαν αντικείμενα ιδιαίτερης λατρείας και εντάσσονται στην κατηγορία των Παλλαδίων της εκκλησίας και της πολιτικής εξουσίας. Οι εικόνες αυτού του είδους, οι αχειροποίητες δηλαδή, αποδεικνύουν κατά τους εικονολάτρες τη θεϊκή συγκατάθεση για την κατασκευή των εικόνων.

Η ζωγραφική κατά τους πρώτους αιώνες του Χριστιανισμού και μέχρι το 300 μ.Χ. ήταν μάλλον συμβολική και αλληγορική. Οι προσωπογραφίες αγίων προσώπων εμφανίστηκαν δειλά στα χρόνια του Μ. Κωνσταντίνου. Όλοι οι εκκλησιαστικοί πατέρες δεν αντιμετώπιζαν ενιαία την δυνατότητα της απεικόνισης των θείων προσώπων. Μερικοί, όπως ο Γρηγόριος ο Θεολόγος, ο Μέγας Βασίλειος και ο Άγιος Αθανάσιος, υποστήριζαν με θέρμη τις εικόνες, άλλοι όμως, όπως ο Ευσέβιος Καισαρείας και ο Επιφάνιος Σαλαμίνας Κύπρου, ήταν διστακτικοί ή πολέμιοι τους γιατί τις θεωρούσαν ως ειδωλολατρικά κατάλοιπα. Τη στάση τους τη στήριζαν στην Αγία Γραφή καθώς και στην εντολή "Οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον οὐδέ παντός ὁμοίωμα". Με την πάροδο των αιώνων και ιδιαίτερα από τον 6ο αιώνα η εικόνα αποβαίνει αντικείμενο υπέρτατης λατρείας της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Φορητές εικόνες ή απεικονίσεις ιερών προσώπων βρίσκει κανείς, εκτός από τους ναούς και το παλάτι, τα οικιακά προσκυνητάρια και άλλα δημόσια κτίρια, σε χειρόγραφα καθώς και σε λειτουργικά σκεύη.

Σε πολλές από τις φορητές εικόνες αποδίδονται πολυάριθμα και αξιόλογα θαύματα. Γιατρεύουν αρρώστους από διάφορες ασθένειες, μιλούν ή δακρύνουν για κάτι κακό που έρχεται, ριγμένες στο πέλαγος βγαίνουν ανέπαφες, αναφέρονται ως μάρτυρες σε συμβολαιογραφικές πράξεις κ.ά. Παράλληλα με την αύξηση της λατρείας των εικόνων δυναμώνει και η αντίδραση εναντίον τους, καθώς οι πιστοί και οι αμόρφωτοι μοναχοί και ο κλήρος προέβαιναν σε υπερβολές. Πολλοί πίστευαν πως αν κατάπιναν ξύσματα του χρώματος και του ξύλου θα γιατρεύονταν από ανίατες ασθένειες. Είχαν φτάσει σε μια μορφή ειδωλολατρείας καθώς έβλεπαν την εικόνα όχι ως ένα ομοίωμα του αγίου προσώπου, αλλά ως τμήμα του υπερβατικού στοιχείου, ως εκπρόσωπο και σωσία του απεικονιζομένου αγίου, που συγχρόνως υπάρχει μέσα σ' αυτήν.

Η κατάσταση που λίγο παραπάνω περιγράψαμε γινόταν χρόνο με το χρόνο χειρότερη. Η δεισιδαιμονία και ο σχεδόν ειδωλολατρικός τρόπος αντιμετώπισης των εικόνων από αμόρφωτους πληθυσμούς που δεν μπορούσαν να αντιληφθούν τον χριστιανισμό ως μία πέρα για πέρα πνευματική θρησκεία, είχε ως αποτέλεσμα την έντονη αντίδραση των κύκλων του πνεύματος, των ανώτερων κοινωνικά τάξεων, του παλατιού και του ανώτερου κλήρου. Κάτω από τέτοιες

συνθήκες δεν είναι ανεξήγητη η ενέργεια του αυτοκράτορα Λέοντα Γ' Ισαύρου, που το 726 διέταξε την απομάκρυνση της εικόνας του Χριστού από την Χαλκή Πύλη των ανακτόρων και το 730 την γενική απαγόρευση των φορητών εικόνων και τοιχογραφιών καθώς και την καταστροφή μεγάλου αριθμού από αυτές. Το 754 επί Κωνσταντίνου Ε' η σύνοδος της Ιέρειας του Βοσπόρου τάχθηκε κατά των εικονοφίλων και διατύπωσε κατηγορίες εναντίον τους με σοβαρότερη ότι διχάζουν την θεία φύση με αποκλίσεις είτε προς τον νεστοριανισμό, αν θεωρούν ότι μόνο η ανθρώπινη φύση του Χριστού εικονίζεται, είτε προς τον μονοφυσιτισμό αν πιστεύουν στην σύγχρονη απεικόνιση και της θείας και της ανθρώπινης φύσης του Χριστού, συγχέοντας τις δύο διαφορετικές φύσεις Του. Την υπεράσπιση των εικόνων ανέλαβαν κατηγορημένοι και οξυδερκείς θεολόγοι, όπως ο άγ. Ιωάννης ο Δαμασκηνός (675-741), ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης και ο Πατριάρχης Νικηφόρος, που συνέγραψαν πολλές εκατοντάδες σελίδες για να υποστηρίξουν την ύπαρξη και τη λατρεία των θείων εικόνων. Για τους χριστιανούς εκείνης της εποχής η σχέση της εικόνας με το μοντέλο ήταν κάτι παρόμοιο μ' αυτό που έχει η σφραγίδα με το αποτύπωμά της. Θεωρούσαν τη σχέση τους πολύ στενή και γι' αυτό απέρριπταν την άποψη ότι η εικόνα π.χ. του Χριστού ή ενός αγίου ταυτιζόταν με είδωλο, αφού είδωλα και ψεύτικους θεούς θεωρούσαν τους αρχαίους θεούς, όπως π.χ. η Αθηνά και ο Ποσειδώνας. Η απόδοση τιμής και λατρείας σε μία εικόνα απευθύνεται στο εικονιζόμενο πρόσωπο και όχι σ' αυτό καθ' εαυτό το ξύλινο ή από άλλο υλικό έργο. Ο άγ. Ιωάννης ο Δαμασκηνός μεταξύ των άλλων υποστήριξε ακόμα πως οι εικόνες διευκολύνουν την κατανόηση του θείου και ότι ο χαρακτήρας τους ήταν διδακτικός για τους πιστούς.

Η εικονομαχία συνεχίστηκε και μετά την Ζ' Οικουμενική Σύνοδο (787) που συνεκλήθη από την Ειρήνη την Αθηναία και αναστήλωσε τις εικόνες, αποφασίζοντας ότι πρέπει να απονέμεται σ' αυτές μόνο ασπασμός και τιμητική προσκύνηση και όχι αληθινή λατρεία η οποία αρμόζει μόνο στη θεία φύση των εικονιζομένων. Ωστόσο η κατάσταση δεν βελτιώθηκε και το 815 ο εικονομάχος αυτοκράτορας Λέων Ε' ο Αρμένιος συγκάλεσε σύνοδο στην Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης, όπου κατηγορήθηκε η Ειρήνη για γυναικεία αφέλεια επειδή αποφάσισε ότι ο Υιός και Λόγος του Θεού είναι δυνατό να ζωγραφίζεται με ευτελή υλικά. Στη σύνοδο αυτή αποφασίστηκε ότι όλες οι εικόνες και οι παραστάσεις που είναι φτιαγμένες από κάθε υλικό και χρώμα ήταν προϊόντα της κακοτεχνίας των ζωγράφων και γι' αυτό έπρεπε να αποβληθούν από τους χριστιανικούς ναούς.

Παρά τις διώξεις και τις σκληρές τιμωρίες των εικονομάχων οι καλλιτέχνες δεν έπαιψαν να ζωγραφίζουν κρυφά εικόνες σε μέρη μακρινά και απομονωμένα, όπως τα μοναστήρια, ή σε περιοχές που βρίσκονταν κάτω από την αραβική κατοχή, όπως η Κύπρος και η Παλαιστίνη. Στη μονή του Σινά σώζονται μερικές εικόνες που φιλοτεχνήθηκαν κατά την εποχή αυτή. Τα αποτελέσματα της εικονομαχίας δεν είναι δυνατόν να υπολογιστούν με ακρίβεια καθώς πολλές άγιες εικόνες καταστράφηκαν στη φωτιά και άφθονες τοιχογραφίες εκκλησιών καταστράφηκαν ή καλύφθηκαν με νεώτερα επιχρίσματα. Όλα τα γεγονότα αυτά αποτελούν τις μαύρες σελίδες της θρησκευτικής πολιτικής των εικονομάχων αυτοκρατόρων και της ιστορίας της Βυζαντινής Τέχνης.

Η ηρεμία και η θρησκευτική γαλήνη στην Εκκλησία και το πλήρωμα επήλθε με την οριστική αναστήλωση των εικόνων το 843, που έγινε με πρωτοβου-

λία της αυτοκράτειρας Θεοδώρας μετά τον θάνατο του εικονομάχου συζύγου της Θεοφίλου. Η επέτειος της αναστήλωσης γιορτάζεται την Κυριακή της Ορθοδοξίας (πρώτη Κυριακή των Νηστειών). Τώρα με τη σειρά τους καταστράφηκαν από τους εικονοφίλους οι ανεικονικές διακοσμήσεις που είχαν γίνει κατά την περίοδο της εικονομαχικής κρίσης. Οι Ορθόδοξοι ένιωθαν την ανάγκη να αποτεινόνται προσευχόμενοι στην “αποτύπωση” του αγίου του οποίου ζητούσαν την προστασία ή τη βοήθεια, γι’ αυτό πολλές φορές αναφέρεται ότι έπαιρναν μαζί τους στα ταξίδια υπό μορφή τριπτύχων την εικόνα του προστάτη αγίου τους.

Καθώς κατασίγασαν τα πάθη των αντιμαχομένων και επανήλθε σιγά-σιγά στην εκκλησία και το κράτος η ηρεμία, άρχισαν να φιλοτεχνούνται και να χρησιμοποιούνται στις κατ’ οίκον προσευχές και τη δημόσια λατρεία όλο και περισσότερες εικόνες. Εικόνες που χρονολογούνται από τον 9ο μέχρι τον 11ο αιώνα δεν σώθηκαν πολλές και οι περισσότερες από αυτές βρίσκονται στο Σινά. Από τον 12ο αιώνα τα παραδείγματα είναι πολύ περισσότερα. Αυξάνει και ο αριθμός των θεμάτων μαζί με τον πολλαπλασιασμό της μορφής και των τύπων των εικόνων. Τώρα ζωγραφίζονται πολλά δίπτυχα, εικόνες με τους αγίους του κάθε μήνα, εικόνες δωδεκάροτου, εικόνες λατρευτικές, προσκυνηματικές και δεσποτικές που τοποθετούνται στα διάστυλα του τέμπλου, που μετά την εικονομαχία παίρνει ύψος και περισσότερες διακοσμημένες ζώνες. Συγχρόνως διακοσμούνται και τα βημόθυρα του Ιερού Βήματος με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Η ανάπτυξη αυτού του τύπου του τέμπλου (εικονοστασίου) άρχισε κυρίως από τον 11ο αι. και κατά τον 12ο, κάτω από την επίδραση μιας περισσότερο μυστηριακής, λειτουργικής, έφτασε στην οριστική του μορφή.

Μια από τις πιο φημισμένες εικόνες του 12ου αι. είναι αυτή της Παναγίας Ελεούσας του Βλαντιμίρ (βρίσκεται στη συλλογή Τρετιάκωφ στη Μόσχα), που μεταφέρθηκε από την Κωνσταντινούπολη στο Κίεβο γύρω στο 1130 και αργότερα, γύρω στο 1155, στο Βλαντιμίρ και απετέλεσε το Παλλάδιο αυτής της ρωσικής πόλης.

Παραδείγματα λατρευτικών ή όχι παραστάσεων σε τοιχογραφίες και εντοίχια ψηφιδωτά υπάρχουν ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο (π.χ. Άγ. Δημήτριος Θεσσαλονίκης, κατακόμβη Αγ. Κομοδύλλης στη Ρώμη). Μερικές φορές βρίσκονται μέσα σε μαρμάρινα ανάγλυφα πλαίσια και αποτελούν στους τοίχους του Ιερού Βήματος ενιαίο σύνολο με τις φορητές εικόνες, ή βρίσκονται στο τέμπλο του ναού, όπως μαρτυρούν παραδείγματα από τον 10ο αι. Στις αρχαιότερες βυζαντινές εκκλησίες οι εικόνες ήταν κρεμασμένες στους τοίχους ή ακόμα, όπως συνέβαινε μέχρι πριν από λίγα χρόνια στη Μονή του Σινά, στους κίονες του κεντρικού κλίτους, μία για τους αγίους του κάθε μήνα. Πολύ πιθανόν από τα τέλη του 10ου αι. μια σειρά από εικόνες να ήταν κρεμασμένες στο επιστύλιο του τέμπλου. Όπως ήταν επόμενο οι διαστάσεις τους ποικίλουν ανάλογα με το ναό για τον οποίο παραγγέλλονται και ανάλογα με το σκοπό που τις προόριζε ο κάτοχός τους.

Οι εικόνες φτιάχνονταν σε ποικίλα υλικά, ιδιαίτερα πριν από την φραγκική κατοχή του 1204. Υπάρχουν παραδείγματα εικόνων σκαλισμένων σε μάρμαρο, στεατίτη ή ελεφαντόδοντο, φτιαγμένες σε σμάλτο ή με πολύτιμα μέταλλα και μπρούντζο. Ακόμα δεν λείπουν οι υφαντές, οι κεντητές ή και οι καμωμένες από μικρά πλακίδια σε ενθετική συναρμογή. Οι βυζαντινές εικόνες γνώρισαν μεγάλη διάδοση στην Ρωσία παρόλο που τα τοπικά εργαστήρια δια-

κρίνονται για την άφθονη και προσεγμένη παραγωγή τους. Το ίδιο και στη Γεωργία. Οι χριστιανικές κοινότητες που ζούσαν σε Ισλαμικό περιβάλλον χρησιμοποιούσαν ντόπια παραγωγής ή εισαγόμενες εικόνες.

Κατά τη δύσκολη περίοδο της λατινικής κυριαρχίας (1204-1261) οι εικόνες εφιλοτεχνούνταν στην Κωνσταντινούπολη και Θεσσαλονίκη αλλά και στην επαρχία, όπως η Κύπρος, καθώς και σε μεγάλα μοναστήρια. Οι αλληλοεπιδράσεις είναι χαρακτηριστικές του κλίματος που υπήρχε ανάμεσα στους κατακτητές και τους ορθοδόξους. Παρά την αμοιβαία αντιπάθεια και έχθρα οι καλλιτέχνες δεν κλείστηκαν σε στεγανά πλαίσια και δέχτηκαν οι μεν από τους δε επιδράσεις που σημάδεψαν το έργο τους. Ο χαρακτηρισμός της τεχνοτροπίας αυτής ως *maniera greca* από τους συγγραφείς της Αναγέννησης αποδίδει πολύ πετυχημένα τα έργα αυτού του τρόπου ζωγραφικής. Θα πρέπει να σημειωθεί πως σ' αυτήν την επαφή αποδίδεται και η αιφνίδια ανάπτυξη της ζωγραφικής στην Ιταλία καθώς και σε άλλες περιοχές της Ευρώπης.

Μεγάλη διάδοση γνώρισαν οι φορητές εικόνες μετά την ανακατάληψη της πρωτεύουσας και σ' ολόκληρη την περίοδο των Παλαιολόγων και μέχρι το 1453 κατά την Βυζαντινή περίοδο αλλά και κατά τον 16ο-17ο αι. με την ανάπτυξη των κρητικών εργαστηρίων. Τα θέματά τους είναι ποικίλα και εμπλουτίζονται παράλληλα με το θεματολόγιο της μνημειακής ζωγραφικής. Ο μεγάλος αριθμός των εικόνων πρέπει να αποδοθεί και στην καθιέρωση των εικονοστασίων στους ναούς καθώς και στην επιθυμία των ιδιωτών να έχουν στα σπίτια τους τον ιδιωτικό χώρο λατρείας και προσευχής, το οικιακό εικονοστάσι. Οι πλουσιότεροι παράγγελλαν τις εικόνες τους σε γνωστούς και αναγνωρισμένους ζωγράφους, οι φτωχότεροι σε λιγότερο σημαντικούς, που όμως εργάζονταν μέσα στη βυζαντινή παράδοση. Αρκετοί από τις ευπορότερες τάξεις προσέφεραν εικόνες σε ναούς. Η συνεχής λατρευτική τους χρήση επέφερε, όπως ήταν φυσικό, και την μερική ή ολική καταστροφή της ζωγραφικής επιφάνειας. Γι' αυτό επιζωγραφίζονταν ή αντικαθίσταντο με καινούργιες.

Μέχρι τον 14ο αι. οι βυζαντινοί αντιμετώπιζαν τις εικόνες ως μέσα διδασκαλίας και αντικείμενα λατρείας, όμως από την εποχή αυτή τις αντιμετωπίζουν και ως έργα τέχνης. Είναι γνωστό πως κάποιοι λόγιοι, όπως ο Μιχαήλ Ψελλός, από τον 11ο κιόλας αιώνα, μάζευαν εικόνες από ναούς, ωστόσο η συστηματική συλλογή αρχίζει από την περίοδο της Αναγέννησης κατά την οποία ο ζωγράφος και γενικότερα ο καλλιτέχνης απολάμβανε ιδιαίτερης εκτίμησης και υπέγραφε τα έργα του.

#### 4. Τεχνική των εικόνων

Οι εικόνες κατασκευάζονταν από ποικίλα υλικά, πράγμα που εξαρτιώνταν, όπως είναι φυσικό, και από τον προορισμό τους. Τα ξύλα που προτιμούσαν ήταν της μουριάς, του κυπαρισσιού, της καρυδιάς, του πλατάνου κ.ά. Οι μεγάλων διαστάσεων ήταν κατασκευασμένες από περισσότερα του ενός σανίδια που ενώνονταν στην πίσω πλευρά με δύο συνήθως οριζόντια τρέσσα. Πολλές φορές η μπροστινή επιφάνεια είναι σκαμμένη ώστε να σχηματίζεται στην περιφέρεια λοξότοιμητο πλαίσιο, το οποίο μπορεί να είναι και από ξεχωριστά πηχάκια, και στο οποίο πολλές φορές επεκτείνεται ο διάκοσμος ή γράφονται διάφορες επιγραφές. Όσο για τις τεχνικές της ζωγραφικής τους, αυτές είναι η εγκαυστική ή κηρόχυτη, η τέμπερα και το ψηφιδωτό. Η εγκαυστική χρησιμο-

ποιήθηκε κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο και μέχρι τον 8ο αι. Σύμφωνα με την τεχνική αυτή οι χρωστικές ουσίες αναμειγνύονταν με λυωμένο κερί και ρητίνη. Στο μείγμα προσέθεταν και λίγο αλάτι και ξύδι. Το εύπλαστο αυτό υλικό το τοποθετούσαν κατ' ευθείαν στο ξύλο ή σπάνια πάνω σε στρώμα γύψου, όπου είχαν χαράξει τη σύνθεση ή τη μορφή, και στη συνέχεια έφεραν την εικόνα απέναντι σε πυρακτωμένη επιφάνεια ώστε να λιώσουν ελαφρά τα χρώματα και να εισχωρήσουν το ένα μέσα στο άλλο. Η τελική επεξεργασία, όπου χρειαζόταν, γινόταν με πινέλλο. Το αποτέλεσμα ήταν εντυπωσιακό και η όλη επεξεργασία θυμίζει ελαιογραφία. Τα περισσότερα σωζόμενα παραδείγματα βρίσκονται στη Μονή του Σινά ή προέρχονται από αυτήν. Η κοντινή Αίγυπτος, με την παράδοση στην κατασκευή νεκρικών πορτρέτων για τις μούμιες, αποτελεί την εξήγηση για το γεγονός αυτό.

Η πιο συνηθισμένη και ευρέως διαδεδομένη τεχνική ήταν η αυγοτέμπερα πάνω σε προετοιμασία στρώματος γύψου ή γύψου πάνω σε ύφασμα, χωρίς βέβαια να λείπουν τα παραδείγματα όπου δεν υπάρχει καναβάτσο ή δεν έχει γίνει προετοιμασία. Σύμφωνα με την τεχνική αυτή τα χρώματα διαλύονται σε κρόκο αυγού. Η προσθήκη ξυδιού απέτρεπε την ανάπτυξη μούχλας. Και με την τεχνική αυτή ο ζωγράφος συνήθως χαράζει πρώτα τη σύνθεσή του στην προετοιμασία. Ο κάμπος (φόντο) χρυσώνεται με λεπτά φύλλα χρυσού. Εν συνεχεία ο καλλιτέχνης τοποθετεί πρώτα το σκουρόχρωμο, συνήθως καστανωπό, χρώμα του προπλάσμου πάνω στο οποίο επεξεργάζεται με ανοιχτότερα χρώματα τις μορφές. Από το 16ο αι. από επίδραση της ιταλικής, κυρίως, ζωγραφικής επικρατεί η μεικτή τεχνική της λαδοτέμπερας, ένας συνδυασμός της αυγοτέμπερας με την ελαιογραφία.

Έργα ανεπτυγμένης τεχνικής ικανότητας αποτελούν οι ψηφιδωτές εικόνες. Οι ψηφίδες, διαφόρων χρωμάτων και αποχρώσεων, φτιαγμένες κυρίως από υαλόμαζα, και σε μέγεθος μέχρι και την κεφαλή καρφίτσας, στερεώνονται σε στρώμα, συνήθως κηρομαστίχης, που είναι απλωμένο πάνω στο σανίδι. Από την κατηγορία αυτή σώθηκαν δώδεκα εικόνες μεγάλου μεγέθους, δεσποτικές ή προσκυνηματικές, και τριάντα μικρού μεγέθους που προορίζονταν μάλλον για την ιδιωτική λατρεία. Και οι μεν και οι δε χρονολογούνται από τον 11ο αι. αλλά οι περισσότερες από αυτές ανήκουν μάλλον στο δεύτερο μισό του 13ου και στον 14ο αι. Η φιλοτέχνησή τους ήταν δαπανηρή και απαιτούσε εξειδικευμένους ζωγράφους-ψηφωτές που θα μπορούσαν να βρεθούν μάλλον μόνο στην πρωτεύουσα.

Στα βοηθήματα των ζωγράφων της μεταβυζαντινής κυρίως περιόδου συγκαταλέγονται και τα ανθίβολα, που ήταν σχέδια σε φύλλα χαρτιού με τις γραμμές του σχεδίου διάπρητες. Πασπαλίζοντας με λεπτή καρβουνόσκονη το σχέδιο αποτύπωναν τη μορφή ή τη σύνθεση στην προετοιμασία της εικόνας. Ακολουθούσε η χάραξη και το γενικό σχεδιάσμα.

## 5. Κατηγορίες των εικόνων

Ανάλογα με την χρήση τους οι εικόνες διαιρούνται σε λατρευτικές, της Παναγίας, του Χριστού και των αγίων, και σε διδακτικές που εικονίζουν σκηνές από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη, σκηνές από τα απόκρυφα κείμενα, από τη ζωή και τα μαρτύρια των αγίων και παραστάσεις όπως π.χ. η Δευτέρα Παρουσία. Σημαντικές είναι οι εικόνες στις οποίες εικονίζονταν οι δώδεκα κύ-

ριες σκηνές (Δωδεκάορτο) που διακοσμούσαν το τέμπλο και είχαν μεγάλη δογματική σημασία.

Έχει υποστηριχθεί πως οι εικόνες χρησιμοποιήθηκαν αρχικά στην ιδιωτική, την οικιακή λατρεία. Τούτο όμως δεν είναι σίγουρο, γιατί τα χαρακτηριστικά που διαχωρίζουν τις μεν από τις δε δεν είναι σαφή. Τα μόνα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις εικόνες της ιδιωτικής λατρείας είναι κυρίως το μέγεθος, αν και πολλές φορές ιδιωτικές εικόνες δωρίζονταν στις εκκλησίες για δημόσια χρήση, καθώς και οι σπάνια ή όχι τόσο συχνά εικονιζόμενοι άγιοι που αποτελούσαν προτιμήσεις των ιδιοκτητών και οι οποίοι σπανίζουν στις εικόνες των ναών. Για την ιδιωτική λατρεία προοριζόνταν κυρίως τα δίπτυχα, τα τρίπτυχα και τα πολύπτυχα, των οποίων η μεταφορά ήταν εύκολη, χωρίς το φόβο των ζημιών. Τα αρχαιότερα σωζόμενα παραδείγματα είναι σκαλισμένα σε ελεφαντόδοντο, όμως τα περισσότερα που μας σώθηκαν είναι τρίπτυχα ή φύλλα τριπτύχων ζωγραφισμένα σε ξύλο. Τα πλάγια φύλλα των βυζαντινών τριπτύχων έχουν συνήθως το μισό πλάτος του κεντρικού, ενώ κατά την μεταβυζαντινή εποχή όλα τα φύλλα είναι συνήθως ισοπλατή που κλείνοντας καλύπτουν το ένα το άλλο.

Σημαντική θέση στην συνείδηση των πιστών καταλάμβαναν οι μεγάλων διαστάσεων εικόνες που κρεμάζονταν στους τοίχους του κυρίως ναού και του νάρθηκα ή τοποθετούνταν σε προσκυνητάρια. Η απονομή τιμής και προσκύνησης σ' αυτές καθώς και το άναμμα κανδηλιών μπροστά τους καθορίζεται τις περισσότερες φορές από τα τυπικά των διαφόρων μονών και την παράδοση των ναών. Μερικές σημαντικές εικόνες ήταν τοποθετημένες και μέσα στο Ιερό Βήμα ή ακόμα και πάνω ή πίσω από την αγία Τράπεζα.

Ιδιαίτερη κατηγορία εικόνων απαρτίζουν οι εικόνες μηνολογίου στις οποίες παριστάνονται σε πολύ μικρή κλίμακα οι σημαντικότεροι άγιοι του κάθε μήνα ή όλου του έτους, και τις οποίες τοποθετούσαν σε προσκυνητάρια κατά τις ημέρες γιορτής των εικονιζομένων αγίων καθώς και την πρώτη εκάστου μηνός. Είναι άγνωστο γιατί διακόπηκε η παραγωγή τους στο Βυζάντιο μετά το 13ο αιώνα, ενώ την ίδια εποχή στη Ρωσία οι εικόνες μηνολογίου ήταν πολύ διαδεδομένες.

Στις εκκλησίες, ιδιαίτερα μετά την εικονομαχική κρίση, οι εικόνες εκτίθενται για προσκύνηση με ένα συγκεκριμένο και μάλλον στερεότυπο τρόπο. Η ανάπτυξη του εικονοστασίου, δηλ. του υψηλού φράγματος που απομονώνει το Ιερό Βήμα από τον κυρίως ναό, προσέφερε μεγάλες επιφάνειες για την τοποθέτηση πλήθους εικόνων. Έτσι οι εικόνες που πλαισίωναν αρχικά την παράσταση της Δέησης, πολλαπλασιάστηκαν στο επιστύλιο και περιελάμβαναν σπάνια, εκτός από τους αγγέλους, τους δώδεκα αποστόλους (αποστολικά) καθώς και άλλους αγίους. Μεγάλες Δείσεις, δηλ. με τους αποστόλους να συνοδεύουν το τρίμορφο, αναφέρονται ήδη από το 12ο αι. αλλά γεγονός είναι ότι κυριαρχούν στο τέμπλο από το 13ο αι. Στα επιστύλια αντί του Τριμόρφου και των αποστολικών είναι δυνατόν να υπάρχουν και οι δώδεκα μεγάλες εορτές ή θα μπορούσε να συνυπάρχουν και οι δύο σειρές στο ίδιο τέμπλο. Η ανάπτυξη των εικόνων του επιστυλίου αποδίδεται μάλλον στην Κωνσταντινούπολη. Κάθε παράσταση ζωγραφίζεται σε ιδιαίτερη εικόνα, ωστόσο υπάρχουν στο Σινά εικόνες επιστυλίου ζωγραφισμένες σ' ένα μακρόστενο σανίδι.

Στο ανώτατο σημείο του τέμπλου και ακριβώς πάνω από την αγία Πύλη τοποθετείται ήδη από το 12ο αι. μεγάλος σταυρός με παράσταση του Εσταυρω-

μένου. Η συνήθεια ανάγεται ήδη στον 6ο αι. με την τοποθέτηση μεταλλικών σταυρών στο επιστύλιο του μαρμάρινου τέμπλου. Μετά το 12ο αι. στις άκρες της οριζόντιας κεραίας του σταυρού ζωγραφίζονται άγγελοι ή τα ευαγγελικά σύμβολα, αλλά συνηθέστερα η Θεοτόκος και ο Ιωάννης, που κατά τη μεταβυζαντινή εποχή ζωγραφίζονται σε ξεχωριστό ξύλο και τοποθετούνται αριστερά και δεξιά δίπλα στο σταυρό.

Κάτω από τις εικόνες του επιστυλίου, στα κενά των διαστύλων του τέμπλου, τοποθετούσαν από την προ του 12ου αι. εποχή μεγάλες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας καθώς και του Προδρόμου και του αγίου στον οποίο ήταν αφιερωμένος ο ναός. Η συνήθεια των δεσποτικών εικόνων αποτελεί συνέχεια της από το 10ο αι. τοποθέτησης στους πεσσούς του Ιερού Βήματος σε τοιχογραφία ή ψηφιδωτό μέσα σε πλαίσιο των εικόνων του Χριστού και της Παναγίας. Ο Σωτήρας εικονίζεται συνήθως ανστηρός και μετωπικός στον τύπο του Παντοκράτορα και η Θεομήτωρ στραμμένη προς αυτόν. Από το 16ο αι. εμφανίζεται και ο τύπος του Χριστού Μεγάλου αρχιερέα με μίτρα, σάκκο και ωμοφόριο, στο μέγεθος των δεσποτικών εικόνων.

Κατά την παλαιοχριστιανική εποχή τα βημόθυρα, τα “άγια θύρια”, ήταν χαμηλά και απλά, σε μορφή καγκέλων. Δεν γνωρίζουμε πότε άρχισαν να ζωγραφίζονται ξύλινα βημόθυρα, αλλά τα σωζόμενα ανάγονται στο 12ο αι. Θα πρέπει η συνήθεια των ζωγραφιστών βημοθύρων να ξεκίνησε μετά την εικονομαχική περίοδο και να ακολούθησε γενικά την εξέλιξη του τέμπλου. Η παράσταση που κοσμεί συνήθως τα βημόθυρα της κεντρικής θύρας (Ωραίας Πύλης) είναι ο Ευαγγελισμός, που συνοδεύεται από προφήτες που τον προανήγγειλαν ή από ιεράρχες. Στα βημόθυρα των παραβημάτων τα θέματα ποικίλλουν. Στο κάτω τμήμα των θυρών της Πρόθεσης μπορεί π.χ. να εικονίζεται ο άγ. Ζωσιμάς που μεταλαμβάνει την αγ. Μαρία την Αιγυπτία, ή διάφοροι άλλοι όρθιοι άγιοι στα βημόθυρα του Διακονικού.

Στη συλλογή των εικόνων της Μ. Λειμώνος περιλαμβάνονται και μερικές αμφιπρόσωπες ή αμφίγραπτες εικόνες. Γενικά από την κατηγορία αυτών των εικόνων έχουν σωθεί αρκετά παραδείγματα. Συνήθως στην πίσω πλευρά τους οι εικόνες έφεραν διάφορα γεωμετρικά σχέδια ή σταυρούς συνοδευόμενους ή όχι από τα σύμβολα του Πάθους. Όμως σ’ ένα μεγάλο αριθμό εικόνων οι πίσω πλευρές είναι ζωγραφισμένες με μεμονωμένους αγίους ή έφεραν συνθέσεις και στις δύο πλευρές. Πολλές από τις εικόνες αυτές, στερεωμένες σε κοντάρι, χρησιμοποιούνταν στις λιτανείες. Συχνά στη μία πλευρά των αμφιπρόσωπων εικόνων εικονίζεται ο Χριστός ή η Παναγία Βρεφοκρατούσα και στην άλλη κάποια ευαγγελική σκηνή ή κάποιος άγιος. Δεν λείπουν και τα παραδείγματα στα οποία εικονίζονται δύο σκηνές από τη ζωή ενός αγίου (π.χ. του Προδρόμου) ή δύο διαφορετικοί άγιοι. Στις περισσότερες περιπτώσεις και οι δύο όψεις είναι σύγχρονες, σε άλλες όμως διαφέρουν μεταξύ τους ακόμα και αιώνες. Στα παραδείγματα αυτά είναι πολύ πιθανό το νεώτερο στρώμα να έχει αντικαταστήσει αρχαιότερο που είχε φθαρεί.

## 6. Εργαστήρια - ζωγράφοι

Ο εντοπισμός των εργαστηρίων στα οποία εφίλοτεχνούντο οι εικόνες είναι έργο δύσκολο, καθώς απουσιάζουν οι γραπτές μαρτυρίες και οι εικόνες, μικρές ή μεγάλες, μεταφέρονταν εύκολα από τόπου εις τόπον. Μόνο η υψηλή

ποιότητα αρκετών από αυτές μας οδηγεί στην πρωτεύουσα, όπου εδημιουργούνται τα διάφορα καλλιτεχνικά ρεύματα και εν συνεχεία μεταλαμπαδεύονται στην επαρχία, χωρίς ωστόσο να παραβλέπεται και ο ρόλος της Θεσσαλονίκης, όπου υπήρχε έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα και παραγωγή έργων ανωτέρας ποιότητας. Η Θεσσαλονίκη πρέπει να έδινε και την καλλιτεχνική γραμμή στα τοπικά εργαστήρια των πόλεων Βεροίας, Καστοριάς, Αχρίδας αλλά και του Αγίου Όρους. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως δεν είναι αναγκαστικά άριστης ή πρώτης ποιότητας όλες οι εικόνες που επιλοτεχνούνται στην Κωνσταντινούπολη ή τη Θεσσαλονίκη, αφού είναι γνωστό πως οι πρωτεύουσιανοί καλλιτέχνες ταξίδευαν χάριν της δουλειάς τους σε απόμακρες περιοχές (π.χ. Κίεβο, Χίος, Όσιος Λουκάς) και ότι επίσης επαρχιώτες καλοί, “αμαθείς”, εργάζονταν ή εκπαιδεύονταν στην Κωνσταντινούπολη. Με μεγαλύτερη ευκολία μπορεί να αποδοθεί μία κατηγορία εικόνων στην τοπική παραγωγή της Κύπρου του 13ου αι. στις οποίες αρκετά ευδιάκριτες είναι οι επιδράσεις των Σταυροφόρων. Επίσης διάφορα τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι και το βάθος διαφοροποιούν τις εικόνες των κυπριακών εργαστηρίων του 13ου-15ου αι.

Δεν υπάρχουν πληροφορίες για την οργάνωση των εργαστηρίων εικόνων στο Βυζάντιο. Η κατάσταση είναι πολύ καλύτερη για τη Βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπου υπήρχαν οργανωμένα εργαστήρια με συνθήκες καλές που διέπαιναν τη μαθητεία των νέων καλλιτεχνών κοντά στους δόκιμους και εγνωσμένης αξίας ζωγράφους. Κατά τη βυζαντινή περίοδο οι ζωγράφοι πρέπει να ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες. Διάφοροι νόμοι καθόριζαν τις υποχρεώσεις τους απέναντι στους πελάτες. Από την Κρήτη γνωστή είναι η συντεχνία της Σχολής του Αγ. Λουκά (Scola di Santo Luca) στο Χάνδακα (Ηράκλειο). Άγνωστο είναι σε ποιες τιμές κυμαινόταν η αξία των εικόνων κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, καθώς τις αντιμετώπιζαν ως αντικείμενα λατρείας και όχι ως έργα τέχνης.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως οι ζωγράφοι των εικόνων μπορούσαν να κατασκευάσουν συγχρόνως τοιχογραφίες και ψηφιδωτά. Λιγότεροι ασφαλώς θα ήταν εκείνοι που θα ήταν εξειδικευμένοι στη μεγάλη ζωγραφική και στη διακόσμηση κωδίκων. Στην ομάδα αυτή θα μπορούσε να ενταχθεί ο πιο προικισμένος και πρωτοποριακός ζωγράφος του τέλους του 14ου αιώνα, ο κωνσταντινοπολίτης Θεοφάνης ο Έλληνας, που μπορούσε να δουλέψει σε τοιχογραφίες, εικόνες και μικρογραφίες.

Για την παιδεία και τη γενική μόρφωση των ζωγράφων της βυζαντινής περιόδου ελάχιστα είναι γνωστά. Ασφαλώς υπήρχαν καλλιεργημένοι και εγγράμματοι καλλιτέχνες (π.χ. ως διάσημος σοφός μνημονεύεται ο Θεοφάνης ο Έλληνας) αλλά η πλειοψηφία τους ήταν μάλλον μετρίου μόρφωσης. Κατά τεκμήριο όμως οι ζωγράφοι που ήταν κληρικοί (π.χ. ο πρωτόπαπας Ονούφριος από το Βεράτι, στα μέσα του 16ου αι., ή ο ιερέας Εμμανουήλ Τζάνες από το Ρέθυμνο) ήταν εγγράμματοι.

## **7. Η ζωγραφική των εικόνων μετά την Άλωση στη Βαλκανική και τη Ρωσία**

Οι περισσότερες εικόνες της μονής Λειμώνος είναι έργα του 16ου-18ου αι., που ήρθαν από αλλού ή φιλοτεχνήθηκαν στο νησί και στις απέναντι μικρασια-

τικές ακτές. Είναι γνωστό πως από το τέλος του 14ου με αρχές του 15ου αι. η Βασιλεύουσα έπαψε να είναι το μοναδικό και αδιαμφισβήτητο καλλιτεχνικό κέντρο της Ανατολής. Λόγω του επερχόμενου τουρκικού κινδύνου αρκετοί καλλιτέχνες είχαν ήδη μεταναστεύσει στην Κρήτη πριν από το 1453, το ρεύμα όμως εντάθηκε μετά την Άλωση. Όπως ήταν φυσικό οι ζωγράφοι που έφθασαν στην Κρήτη πριν από την πτώση της Βασιλεύουσας μεταφύτευσαν και διέδωσαν την κλασικιστική τάση της πρωτευουσιάνικης ζωγραφικής στα κρητικά εργαστήρια τα οποία φαίνεται πως είχαν την ικανότητα να την πλουτίζουν, επειδή ίσως το ζητούσε και η πελατεία τους, με στοιχεία της ιταλικής ζωγραφικής του 14ου-15ου αι. Και ενώ αρχικά το πλάσιμο των έργων των κρητικών αγιογράφων ήταν σκληρότερο και το σχέδιό τους κάπως άκαμπτο, από τις αρχές του 15ου αι. οι εικόνες των κρητικών εργαστηρίων χαρακτηρίζονται από αρτιότητα τεχνικής, τελειότητα σχεδίου και λεπτή επεξεργασία. Η εποχή σημαδεύεται και από την αποδοχή ελαχίστων εικονογραφικών επιδράσεων από την δυτική τέχνη και την παγίωση άλλων στοιχείων που κατάγονται από τον 13ο-14ο αι. Τα έργα των μεγάλων Κρητών καλλιτεχνών του 15ου αι., όπως του Αγγέλου, του Ανδρέα Ρίτζου και του γιου του Νικολάου, του Ανδρέα Παβία και του Νικολάου Τζαφούρη, δίνουν το στίγμα της ποιότητας της καινούργιας τέχνης που αναπτύχθηκε στη μεγαλόνησο βασισμένη στην παλαιολόγια παράδοση. Στα έργα των Παβία, Ανδρέα Ρίτζου και του Τζαφούρη φαίνονται και τα στοιχεία που οι ζωγράφοι αυτοί άντλησαν από την υστερογοτθική παράδοση. Η έρευνα των τελευταίων εικοσιπέντε ετών στα αρχεία της Βενετίας που αφορούν τον Χάνδακα (Ηράκλειο) πλούτισε τις γνώσεις μας για την καλλιτεχνική δραστηριότητα στην πόλη αυτή, από τον 15ο ως τον 17ο αι. καθώς και για τη μεγάλη ζήτηση κρητικών εικόνων από τις ευρωπαϊκές χώρες, κυρίως την Ιταλία, κατά τον 15ο-16ο αι. Πολλοί έμποροι, που ενεργούσαν ως μεσάζοντες, παράγγελλαν μαζί με εικόνες ανάλογα με τις αισθητικές προτιμήσεις της αγοράς. Συγκεκριμένα ήλθαν στο φως τα ονόματα πάνω από διακοσίων ζωγράφων που εκτελούσαν παραγγελίες όχι μόνο για Ορθόδοξους και Καθολικούς, Κρήτες ή Βενετούς, αλλά και για αλλοεθνείς, Εβραίους ή Ιταλούς εμπόρους, που παράγγελλαν μεγάλο αριθμό εικόνων με το ίδιο θέμα (επτακόσιες εικόνες της Παναγίας παραγγέλθηκαν από έναν Ιταλό έμπορο), καθορίζοντας ακόμα και την τεχνοτροπία, *a la greca* ή *a la latina*. Οι κρητικοί ζωγράφοι κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου αποκτούν επιτήδευση στην φιλοτέχνηση μερικών εικονογραφικών τύπων και τις καθιστούν πολύ δημοφιλείς. Περιοριζόμαστε στην αναφορά της Παναγίας του Πάθους, της Γλυκοφιλούσας, του Χριστού Παντοκράτορα, του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, της *Madre de la consolazione*, και άλλων που διαδόθηκαν ευρύτατα και σε άλλες περιοχές χάρις στα σχέδια που έκαναν φημισμένοι κρητικοί ζωγράφοι (όπως ο Άγγελος). Τα έργα τους τα υπογράφουν ελληνικά και μερικοί στα λατινικά. Η επικράτηση της κρητικής ζωγραφικής οδήγησε από το 1525 μέχρι το 1575 τους ζωγράφους του νησιού στην συνειδητή ή μη προσκόλληση στη βυζαντινή παράδοση όπως την γνωρίζουμε μέσα από το έργο των καλλιτεχνών της προηγούμενης περιόδου. Τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ζωγραφική αυτής της εποχής μπορούμε να τα βρούμε στο έργο του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά (1527-1558) το οποίο διακρίνεται για τις συμμετρικές συνθέσεις του, την ακρίβεια του σχεδίου, την περιορισμένη χρωματική κλίμακα και το απαλό πλάσιμο της σάρκας. Και ο Θεοφάνης αλλά και άλλοι κρητικοί ζωγράφοι φαίνονται

μάλλον ανοιχτοί σε κάποια στοιχεία εικονογραφικά που φτάνουν στο νησί με τα χαρακτηριστικά έργων μεγάλων ζωγράφων, όπως ο Marcantonio Raimondi, από τα έργα του οποίου προέρχονται τα ξένα προς τη βυζαντινή παράδοση στοιχεία που βρίσκουμε στη Βρεφοκτονία του Θεοφάνη και την Αποκαθήλωση. Η ιταλική επίδραση είναι πιο εμφανής στους μεταγενέστερους από τον Θεοφάνη καλλιτέχνες όπως είναι ο Μιχαήλ Δαμασκηνός και ο Γεώργιος Κλόντζας που έδρασαν στο δεύτερο μισό του 16ου αι. και εκσυγχρόνισαν και ανανέωσαν τους τρόπους έκφρασης της κρητικής ζωγραφικής, καθώς αφομοίωσαν δημιουργικά πολλά στοιχεία του ιταλικού μανιερισμού.

Ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, γεννήθηκε ίσως στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αι. και πέθανε το 1592, έζησε στο Χάνδακα (Ηράκλειο) αλλά για οκτώ χρόνια (1574-1582) έδρασε στη Βενετία, όπου υπήρξε εξέχον μέλος της ελληνικής παροικίας. Ζωγράφησε τμήμα του Ιερού Βήματος και πολλές εικόνες για το τέμπλο του ναού του Αγ. Γεωργίου. Δέχτηκε ισχυρές επιδράσεις από το έργο και την τεχνοτροπία των Paolo Veronese και Parmiziannino αλλά δεν έπαψε να ζωγραφίζει εικόνες σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση. Σε πολλές από αυτές συνυπάρχουν και οι δύο τεχνοτροπικές τάσεις, που κάνουν τα έργα του ακόμα πιο ενδιαφέροντα.

Το έργο του Γεωργίου Κλόντζα, σύγχρονου του Δαμασκηνού, που έζησε στο Ηράκλειο (περ. 1540-1608) κινείται μέσα στα πλαίσια του εκσυγχρονισμού της βυζαντινής παράδοσης. Διατηρούσε μεγάλο εργαστήριο στο κέντρο της πόλης και είχε πολλούς μαθητές. Πολύπλευρη προσωπικότητα είχε επίδοση όχι μόνο στη ζωγραφική, αλλά και στη συγγραφή ή αντιγραφή και διακόσμηση κωδίκων. Του αποδίδονται τέσσερα διακοσμημένα χειρόγραφα και πάνω από σαράντα εικόνες φέρουν την υπογραφή του ή αποδίδονται στο εργαστήριό του. Η καλλιτεχνική πορεία του Κλόντζα είναι διαφορετική από αυτήν του Δαμασκηνού. Λόγω της ικανότητάς του να εργάζεται στις μικρογραφίες διακρίθηκε στη ζωγραφική πολύμορφων συνθέσεων μικρής κλίμακας που είναι εμπνευσμένες από την ιταλική ζωγραφική, και χρησιμοποιεί μεγάλη γκάμα χρωμάτων. Πολύ σημαντικά είναι τα τρίπτυχά του, ιδιαίτερα αυτό του Yorkshire και το τρίπτυχο “Spada” που φέρουν την υπογραφή του. Μερικά στοιχεία της τέχνης του, όπως η λεπτή επεξεργασία των γυμνών μερών, το φόντο που είναι πλούσιο, οι βίαιες κινήσεις κ.ά. παρουσιάζουν τον Κλόντζα κάπως αφελή στη διαπραγμάτευση αυτών των στοιχείων.

Από τους κρητικούς ζωγράφους της περιόδου 1600-1640 άλλοι συνεχίζουν το έργο των μεγάλων ζωγράφων και άλλοι επιστρέφουν στα πρότυπα της πρώιμης κρητικής σχολής, αλλά δεν μπορούν να αποφύγουν την ψυχρή ακαδημαϊκή επανάληψη των προτύπων. Στους πρώτους ανήκει ο Βίκτωρ, που είναι οπαδός της ιδιόμορφης τεχνοτροπίας του Δαμασκηνού, στους δεύτερους δύο ζωγράφοι με το ίδιο όνομα, Εμμανουήλ Λαμπάρδος. Τα έργα του ενός εντάσσονται στην περίοδο 1587-1631 και του δεύτερου από το 1623 έως το 1644. Οι απαιτήσεις του κοινού φαίνεται πως είναι προσανατολισμένες στην παραδοσιακή εικονογραφία και τεχνοτροπία, ωστόσο οι πιο προικισμένοι ζωγράφοι της περιόδου φλέγονται από τη λαχτάρα της ανανέωσης των εκφραστικών μέσων, γι' αυτό ανατρέχουν στις ιταλικές και φλαμανδικές χαλκογραφίες.

Η πώση του Χάνδακα και της Κρήτης στα χέρια των Τούρκων (1669) ύστερα από πολυετή σκληρή προσπάθεια, είχε ως αποτέλεσμα την μετανάστευση των κρητών καλλιτεχνών στα Ιόνια νησιά και την μετατόπιση και διά-

σπαση του καλλιτεχνικού κέντρου σε μερικά δευτερεύοντα, στις περιοχές όπου εγκαταστάθηκαν για μικρό ή μεγάλο διάστημα οι ζωγράφοι. Από την περιοχή των Ιονίων νησιών ήταν πιο εύκολες οι επαφές τους με την ελληνική κοινότητα της Βενετίας. Ανάμεσα στους ζωγράφους αυτούς σημαντικότεροι είναι ο ιερέας από το Ρέθυμνο Εμμανουήλ Τζάνες και ο Θεόδωρος Πουλάκης (1622-1692) από τα Χανιά. Ο Εμ. Τζάνες διετέλεσε ιερέας του ναού του Αγ. Γεωργίου στη Βενετία από το 1665 ως το θάνατό του. Στην Κέρκυρα, όπου σώζονται μερικές εικόνες του, διέμεινε και εργάστηκε για σύντομο χρονικό διάστημα. Τα έργα του είναι πολλά και διακρίνονται από εκλεκτικισμό και την προκώλλησή του σε αρχαιότερα πρότυπα. Σε άλλα είναι φανερή η στενή σχέση τους με τα έργα του Tintoretto και σε άλλα παρουσιάζεται στενή σχέση με τα έργα της πρώιμης Αναγέννησης. Η ευκολία να ακολουθεί διαφορετικές τεχνοτροπίες στα έργα του φαίνεται σε μερικά παραδείγματα που αποτελούν πιστά αντίγραφα έργων του 15ου αιώνα.

Ο Θεόδωρος Πουλάκης, που έζησε στην Κέρκυρα και τη Βενετία και ακολουθεί τον Δαμασκηνό και τον Κλόντζα, διακρίνεται από κάποια διάθεση να καινοτομήσει εφαρμόζοντας συχνά τεχνοτροπικά στοιχεία από το φλαμανδικό μπαρόκ. Οι συνθέσεις και τα χρώματά του είναι ζωηρά.

Η κρητική ζωγραφική βγαλμένη μέσα από τη βυζαντινή παράδοση όχι μόνο την διατήρησε αλλά την ανανέωσε μπολιάζοντάς την με νέα στοιχεία, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, και φέρνοντάς την σε σύζευξη με τις τοπικές καλλιτεχνικές παραδόσεις των περιοχών που διαδόθηκε. Έτσι η διαρκής ανανέωσή της την κρατούσε συνεχώς πρωτότυπη.

Η εμφάνιση του Θεοφάνη στην κυρίως Ελλάδα το 1527 με το διάκοσμο του καθολικού της Μονής Αγ. Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα είχε ως αποτέλεσμα να μεταφτευθούν νέα στοιχεία στην παρηκμασμένη πλέον “μακεδονική” τεχνοτροπία των τοπικών εργαστηρίων, όπως εκείνο της Καστοριάς του 15ου αιώνα που αναπαρήγαγε παλαιότερα πρότυπα αλλά με αντικλασικά χαρακτηριστικά, αποδίδοντας τα πρόσωπα με πλαδαρό και μαλακό πλάσιμο και πολλές φορές τα σώματα με στάσεις και κινήσεις εκφραστικές αλλά αδύκιμες και άγαρμπες. Τον Θεοφάνη, που αργότερα εργάστηκε στις μονές της Λαύρας και Σταυρονικήτα του Αγ. Όρους, όπου ζωγράφισε και μερικές εικόνες, ακολούθησαν και άλλοι κρητικοί ζωγράφοι.

Από την κρητική ζωγραφική έχει επηρεαστεί και το εργαστήριο της ηπειρωτικής Ελλάδας, γνωστό παλιότερα ως Σχολή των Θηβών. Ο κυριώτερος εκπρόσωπός του, ο Φράγκος Κατελάνος, που εργάστηκε στα Μετέωρα, τον Άθω, την Ήπειρο και τη νότια Ελλάδα αποδεικνύεται μάστορας στην επεξεργασία του χρώματος. Οι ανήκοντες στο ίδιο εργαστήριο αδελφοί Φράγκος και Γεώργιος Κονταρής, όπως και ο Κατελάνος, δημιούργησαν προσωπικό στυλ εύκολα αναγνωρίσιμο. Η ποιότητα των έργων τους είναι πολύ κατώτερη των έργων του Κατελάνου. Την επίδραση της κρητικής σχολής γνώρισε και το εργαστήριο της Κύπρου, σε μια σύζευξη όμως που φέρει πιο έντονα τα τοπικά στοιχεία.

Η παράδοση συνεχίστηκε κατά τον 17ο και 18ο αιώνα από τα συνεργεία των περιπλανώμενων ζωγράφων, που διακόσμησαν ναούς και φιλοτέχνησαν φορητές εικόνες στην Θράκη, την Μακεδονία και Ήπειρο. Το έργο της διακρίνεται από άφθονα λαϊκά στοιχεία, χρησιμοποιούνται πλατιές σκιές τόσο στη σάρκα όσο και στα ενδύματα, οι αναλογίες δεν είναι αρμονικές. Στα νη-

σιά του ανατολικού Αιγαίου η κατάσταση είναι χειρότερη καθώς οι ζωγράφοι αναπαράγουν παλιότερα πρότυπα με άφθονα λαϊκά στοιχεία χωρίς καμία ανανέωση. Σε χειρότερη θέση βρίσκονται οι ζωγράφοι των μικρασιατικών παραλίων. Αν και τα μνημεία στις περιοχές αυτές έχουν καταστραφεί κατά τον ξεριζωμό και τις διώξεις του 1922, γεγονός είναι ότι οι πληθυσμοί εκείνοι διατηρούσαν στους ναούς αλλά και στα οικιακά εικονοστάσια εικόνες που είχαν φιλοτεχνηθεί στους τόπους διαμονής και τις οποίες, όσες μπορούσαν, τις πήρουν μαζί τους στην προσφυγιά. Η ανατολική επίδραση είναι σ' αυτές ολοφάνερη. Η τεχνοτροπία τους είναι καθαρά λαϊκή, με πολλά διακοσμητικά στοιχεία και ζωηρά χρώματα.

Προσπάθεια αναζωογόνησης της παλιότερης παράδοσης παρατηρείται στον Άθω από τον μοναχό Διονύσιο, που καταγόταν από το Φουρνά της Ευρυτανίας. Για να βοηθήσει τον εαυτό του και τους ομότεχνούς του έγραψε την “Ερμηνεία της Ζωγραφικής” (1728-1733) βασιζόμενος σε παλιότερες πηγές. Ως υποδειγματικές τοιχογραφίες θεωρούσε εκείνες του Μανουήλ Πανσελήνου στο Πρωτάτο και του Θεοφάνη στη Λαύρα. Η προσπάθειά του ήταν πράγματι συγκινητική και αξιέπαινη, βρήκε ανταπόκριση στους ομότεχνούς του και δημιουργήθηκε κύκλος μαθητών του. Θα σημειώναμε όμως ότι η όλη κίνηση βρισκόταν εκτός κλίματος εποχής, αλλά μέσα στη διδασκαλία της βυζαντινής τέχνης. Την ίδια εποχή στα Ιόνια νησιά οι ζωγράφοι επηρεάζονται από το μπαρόκ, ενώ στις τουρκοκρατούμενες περιοχές η ζωγραφική αναπαράγει μηχανικά και λαϊκότερα τα παραδοσιακά πρότυπα.

Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο γνωρίζουμε τα ονόματα πάνω από δύο χιλιάδες ελλήνων ζωγράφων. Η μεγάλη ζήτηση εικόνων είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών εργαστηρίων. Άλλα από αυτά μας έδωσαν έργα υψηλής ποιότητας και άλλα όχι. Ο χαρακτήρας της τέχνης της περιόδου είναι γενικά πολύ συντηρητικός. Τα ανοίγματα που έκαναν οι μεγάλοι ζωγράφοι προς τη δυτική τέχνη δεν ήταν μεγάλα, αλλά περιορισμένα, γιατί οι ορθόδοξοι πελάτες δεν ήταν δεκτικοί σε τέτοιους νεωτερισμούς.

Στην επικράτηση της κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας την εποχή αυτή στους ορθόδοξους πληθυσμούς της βαλκανικής και της Ρωσίας συνέβαλε ουσιαστικά το Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης και η κοινή κληρονομιά της βυζαντινής τέχνης που είχαν οι λαοί αυτοί με τους Έλληνες, από τις πηγές της οποίας μπορούσαν να αντλούν όταν χρειαζόταν στοιχεία για την ανανέωση της τέχνης. Το Πατριαρχείο με την διοικητική οργάνωσή του και τον ανώτερο κλήρο, που ως επί το πλείστον ήταν Έλληνες, συνέβαλε ουσιαστικά στην διαμόρφωση του κοινού καλλιτεχνικού κλίματος καθώς επηρέαζε ενιαία όλες τις επαρχίες. Δεν είναι τυχαίο πως σ' όλες τις χώρες της βαλκανικής η ζήτηση ελλήνων καλλιτεχνών ήταν μεγάλη καθώς εκείνοι φημιζόνταν για τη δογματική καθαρότητα της τέχνης τους. Παρόλο που δεν ήταν πάντοτε οι άριστοι των ζωγράφων συμβάλλουν στην ανάπτυξη της θρησκευτικής ζωγραφικής με τη δημιουργία εργαστηρίων στις πόλεις της εγκατάστασής τους. Έλληνες αγιογράφοι εργάστηκαν κατά τον 17ο αιώνα στη Βουλγαρία διακοσμώντας μνημεία στο Μπάσκοβο, Τίρνοβο και Αρμπάνασι. Στη Ρουμανία, που κατά τον Α. Grabar “γνώρισαν τη βυζαντινή αισθητική μόνο μετά την άλωση”, έχουν εργαστεί αρκετοί Έλληνες ζωγράφοι, όπως ο Γεώργιος από τα Τρίκαλα (+1530), ο Μάρκος, ο Μηνάς, ο κρητικός Νικόλαος και άλλοι. Παρουσία ελλήνων ζωγράφων έχει σημειωθεί και στην ανατολική Σερβία, σε ναούς του 16ου και

17ου αι., και ο πιο σημαντικός σέρβος ζωγράφος του 17ου αι., ο Γεώργιος Μητροφάνοβιτς, ήταν μοναχός της μονής Χιλανδαρίου, στου οποίου τα έργα είναι ολοφάνερη η επίδραση που δέχτηκε από την τέχνη του Άθω. Κρητικοί ζωγράφοι (Άγγελος Πιτζαμάνος, 1518) εργάστηκαν και στη Δαλματία, μεγάλη δε επίδραση στην εικονογραφία της ίδιας περιοχής άσκησαν οι κρητικές εικόνες που έρχονταν από το νησί. Στην Αλβανία, ιδιαίτερα στη Β. Ήπειρο, όπου υπήρχε συμπαγές και πολυάριθμο ορθόδοξο στοιχείο που μιλούσε ελληνικά και βρισκόταν κάτω από την επιρροή των μητροπολιτών Δελβίνου, Αργυροκάστρου και Βερατίου, κατά τον 16ο αι. κυριαρχεί η μορφή του ζωγράφου και πρωτόπαπα Βερατίου Ονούφριου που άφησε και ένα γιο ζωγράφο εικόνων τον Νικόλαο, όχι τόσο καλό όσο ο ίδιος. Ο Ονούφριος βρίσκεται κάτω από την επίδραση της παλαιολόγεια παράδοσης παρά της κρητικής σχολής την οποία γνωρίζει πιθανόν από την εργασία του στη Δ. Μακεδονία και την επίσκεψή του στην Αθωνική Πολιτεία. Κατά τον 18ο αι. ο ζωγράφος Δαβίδ από τη Σελένιτσα, θαυμαστής και μιμητής της τέχνης του Πρωτάτου, σύγχρονος του Διονυσίου εκ Φουρνά, διακοσμεί το παρεκκλήσι της Κουκουζέλισσας στη μονή της Λαύρας στον Άθω και το 1726 τη βασιλική του Αγ. Νικολάου στη Μοσχόπολη της Β. Ηπείρου.

Η Ρωσία καθώς βρίσκεται σε στενή πνευματική σχέση με το Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης, διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον της για την ελληνική ζωγραφική. Η Σύνοδος “των Εκατό Κεφαλαίων” του 1555, προβάλλει ως υποδείγματα δογματικής καθαρότητας τις παλιές βυζαντινές, αλλά και τις κρητικές εικόνες που έρχονται στις ρωσικές χώρες. Τα δυτικά στοιχεία που φθάνουν στη Ρωσία μέσω των εικόνων του 16ου αι. είναι ελάχιστα, και ενσωματώνονται στις εικόνες που παράγονται στη χώρα. Από τον 17ο αι. στη Ρωσία παρατηρείται μεγάλη δραστηριότητα στην παραγωγή εικόνων. Σ’ αυτό βοήθησαν και διάφορες πλούσιες οικογένειες, όπως οι Στρογγανώφ, που προσείλκυσαν στη Μόσχα τους καλύτερους από τους ζωγράφους και τους βοηθούσαν οικονομικά για να μπορούν να ζωγραφίζουν. Ανάμεσά τους είναι ο Προκόπι Κιρίμ (+1628) από το Novgorod, ο Ιστόμ Σαβίν και ο γιος του Ναζάρι που δούλεψε για τον Πατριάρχη της Μόσχας. Από τα μέσα του 17ου αι. η Ρωσία άρχισε να ανοίγεται στις δυτικές επιδράσεις. Αρχικά, γύρω στα 1650-1656, εργάζονταν μόνο τέσσερις ξένοι στο Μουσείο των Όπλων. Έξι χρόνια μετά ο αριθμός τους ανέρχεται σε εξήντα. Ανάμεσά τους είναι πολλοί Ιταλοί και Ολλανδοί. Οι τεχνοτροπικές επιδράσεις που δέχτηκαν οι εικόνες από την παρουσία των δυτικών ζωγράφων στη Μόσχα εξόργησαν τον Πατριάρχη Νίκωνα που απείλησε με ανάθεμα όσους φιλοτεχνούσαν παρόμοιες εικόνες, ενώ παράλληλα δεν έπαυε να τους παροτρύνει να επιστρέψουν στην παλιά βυζαντινή τέχνη. Τα καλλιτεχνικά κέντρα στη Ρωσία αυτή την εποχή ήταν κυρίως η Μόσχα, το Νόβγκοροντ και το Γιαροσλάβ, η Κοστρόμα κ.ά. Στο Γιαροσλάβ μάλιστα οι καλλιτέχνες είχαν συγκεντρωθεί σ’ ένα μεγάλο δρόμο, όπου είχαν τα εργαστήριά τους και πωλούσαν τα έργα τους. Η παραγωγή των εικόνων στη Ρωσία είναι μεγάλη. Γινόταν κατά εκατοντάδες χιλιάδες, λόγω βέβαια και της μεγάλης έκτασης της χώρας. Όλες οι οικογένειες και οι ναοί έπρεπε να είναι εφοδιασμένοι με εικόνες. Όπως ήταν φυσικό όλοι οι καλλιτέχνες δεν δούλευαν με τον ίδιο τρόπο, αλλά ανήκαν σε διάφορες καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, όμως οι περισσότεροι από αυτούς ήταν προσηλωμένοι στην ορθόδοξη εικονογραφία.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- *Belting H.*, Bild und Kult, München 1990.
- *Βοκοτόπουλος Π.*, Εικόνες της Κέρκυρας, Αθήνα 1990.
- *Βοκοτόπουλος Π.*, Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές εικόνες, Αθήνα 1995, σ. 13-28.
- *Byzantine and Post - Byzantine Art*, Athens 1986 (Κατάλογος Έκθεσης).
- *Chatzidakis M.*, L' icône byzantine, *Saggi e memorie di storia dell'arte* 2 (1959) 11-40.
- *Chatzidakis M.*, Ikonostas (λήμμα), *Reallexicon zur byzantinischen Kunst*, III, Stuttgart 1973, στ. 326-352.
- *Chatzidakis M.*, «Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogreque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 169-211.
- *Χατζηδάκης Μ.*, Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1977.
- *Chatzidakis N.*, From Candia to Venice, Greek Icons in Italy 15th - 16th Centuries, (Venetiae quasi alterum Byzantium).
- *Chatzidakis N.*, Post-Byzantine Painting in Greece, *Golden Light, Masterpieces of the Art of the Icon*, Exhibition Catalogue, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Ghent 1988, σ. 48-50.
- *Chatzidakis N.*, Icon Painting in Crete during the fifteenth and sixteenth centuries, *Holy Image, Holy Space*, Icons and Frescoes from Greece, Byzantine Museum of Athens, The Walters Art Gallery, Baltimore - Athens 1988, σ. 48-50.
- *Constantoudaki - Kitromilides M.*, Taste and the Market in Cretan Icons in the fifteenth and sixteenth Centuries, *Holy Image, Holy Space*, ό. π. σ. 41-44.
- *Demus O.*, Die byzantinischen Mosaikikonen, I. Die grossformatigen Ikonen, Wien 1991.
- *Felicetti- Liebenfels W.*, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne 1956.
- *Felicetti- Liebenfels W.*, Geschichte der russischen Ikonenmalerei, Graz 1972.
- *Furlan I.*, Le icône bizantine a mosaico, Milano 1977.
- *Galavaris G.*, The icon in the life of the church, Leiden 1981.
- *Lazarev V.*, Novgorod Icon Painting, Moscow 1969.
- *Mango C.*, The Cult of Icons, *Holy Image, Holy Space*, ό. π. σ. 36-37.
- *Mets De G.*, Russian Icon Painting in the 17th Century, *Golden Light*, ό. π. σ. 24-29.
- *Ευγγόπουλος Α.*, Σχεδιάγραμμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν, Αθήνα 1957.
- *Ο Περίπλους των Εικόνων*, Κέρκυρα 14ος- 18ος αιώνας (Κέρκυρα Ιούνιος - Σεπτέμβριος 1994), Αθήνα 1994.
- *Patterson-Ševčenko N.*, Icons in the Liturgy, *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991) 45-57.