

Η ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Οι τοιχογραφίες. 15ος - 17ος αιώνας

Μίλτος Γαρίδης

Καθηγητής βυζαντινής Αρχαιολογίας

Η Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453, τελευταία σχεδόν πράξη μετά από σειρά τουρκικών κατακτήσεων στα Βαλκάνια από τα τέλη ηδη του 14ου αιώνα, σημαίνει και το τέλος της πολιτικής υπαρξηής της ορθόδοξης αυτοκρατορίας του Βυζαντίου. Είχε προηγηθεί ή θα ακολουθήσει σύντομα και το τέλος των άλλων ορθόδοξων κρατών, ελληνικών στα Βαλκάνια και στη Μικρασία.

Εικαστική έκφραση της Εκκλησίας αλλά και της πολιτικής ορθόδοξης εξουσίας, η τέχνη της βυζαντινής παράδοσης είναι στενά δεμένη, αιώνες τώρα, με την πολιτική φιλοσοφία και με την ύπαρξη του ορθόδοξου κράτους.

Το πρώτο λοιπόν πρόβλημα που τίθεται είναι η επιβίωση ή μη αυτής της τέχνης της βυζαντινής παράδοσης μέσα στις συνθήκες που δημιούργησε η οθωμανική κατάκτηση, η επιβολή του μουσουλμανικού κρατουμένου και κοινωνικού συστήματος ή τη κυριαρχία, σε ορισμένες περιοχές, καθολικών δυνάμεων.

Όμως η βυζαντινή ζωγραφική τέχνη πεπέλησε και απαπύγηκε μετά την κατάκτηση και όχι πάντοτε σαν τέχνη περιθωριακή. Πρόκειται για συνέχιση και εξέλιξη της βυζαντινής τέχνης μέσα σε καινούργιες συνθήκες. Την ονομάζουμε τώρα "μεταβυζαντινή", για να επισημάνουμε το γεγονός πως, ενώ εξακολουθεί να εκφράζει την ορθόδοξη Εκκλησία, δεν είναι πια και η επισήμη εικαστική έκφραση του βυζαντινού ορθόδοξου κράτους, αφού υπέπειτα κράτος δεν υπάρχει πια.

Το ότι επέλησε οφείλεται κατά κύριο λόγο στο γεγονός πως η ορθόδοξη Εκκλησία αναγνωρίστηκε αμεσώς μετά την Άλωση σαν βασικός θεσμός μέσα στην Οθωμανική αυτοκρατορία, πως της παραχωρήθηκαν προνόμια και πολιτικές εξουσίες απέναντι στο ορθόδοξο της ποιμανό, ένα μέρος δηλαδή από τις εξουσίες που ασκούσε, προπογούμενα, η αυτοκρατορική βυζαντινή εξουσία. Κατί που σταδιακά της επέτρεψε και οργανωμένες παραγωγικές δραστηριότητες, συγκέντρωση πλούτου και οικονομικής δύναμης.

Προνόμια και φορολογικές απαλλαγές παραχωρήθηκαν, λειτούργησαν, απόνησαν, επαναδραστηριοποιήθηκαν — σε διάφορες περιόδους μετά την κατάκτηση και σε διάφορα επιπέδα — σε μικρές ορεινές χριστιανικές κοινότητες και ευρύτερες περιοχές, σε ορισμένες πόλεις και επαρχίες (π.χ. στα Γιάνενα...), σε ορισμένα στρώματα της χριστιανικού πληθυσμού, άρχοντες και άλλους ιδώτες, σε χριστιανούς τιμαριώτες-φεουδάρχες, σε εμπόρους μεταπράτες, σε συντεχνίες. Οι εμπορικές, φοροειπρακτορικές, αγροτικές και βιοτεχνικές δραστηριότητες επιτρέπουν τη συγκέντρωση ικανού πλούτου στα χέρια ορισμένων στρωμάτων του πληθυσμού, ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 16ου αιώνα.

Οι τουρκικές επιδρομές και οι κατακτήσεις που κλιμακώνονται επί μισόν αιώνα τουλάχιστον στα Βαλκάνια και η εγκαθίδρυση μιας καινούργιας πολιτικής και κοινωνικής τάξης δεν σημαίνουν μόνον το σβήσιμο δραστήριων καλλιτεχνικών κέντρων ή εστιών, αλλά μάλλον και ολοκληρωτικό, προς στιγμήν, σταματήμα κάθε καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Τέτοιο σταμάτημα δεν διαπιστώνουμε σε περιοχές όπου κυριαρχούν καθολικές δυνάμεις, στην Κρήτη. Κύπρο ή άλλα νησιά και λιμάνια, όπου, αντίθετα, παρατηρείται καποτα καινούργια ανάπτυξη στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, και όπου αρχίζει να γίνεται αισθητή η επίδραση υπερογκοθικών και αναγεννησιακών τάσεων της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης... Ούτε ακόμα στις ρουμανικές ηγεμονίες που διατηρούν την ανεξαρτησία τους ή τουλάχιστον μιαν αυτονομή κρατική οντότητα εξαρτημένη από την Οθωμανική αυτοκρατορία.

Διαίτερα στην Κρήτη η ανάπτυξη παραγωγής εικόνων σε αστικά εργαστήρια και που προορίζονταν για το μεγάλο εξαγωγικό εμπόριο είχε ως αποτέλεσμα και την κατακόρυφη πτώση της πρακτικής εξάσκησης της τοιχογραφικής τέχνης.

Λίγο πριν από τα μέσα του 15ου αιώνα ξαναρχίζουν, δενλά-δενλά και τημματικά, καλλιτεχνικές ζωγραφικές δραστηριότητες σε μακεδονικές περιοχές, στην Καστοριά ή στην Πρέσπα, στην Αχρίδα και στη γύρω περιοχή, στην Πρέστα ή ακόμα στην Ήπειρο. Θα συνεχιστούν με τη διακόσμηση ολόκληρων ζωγραφικών συναυλιών και προγραμμάτων στην κεντροδυτική, κυρίως, Βουλγαρία και στη βόρεια Μακεδονία, στα μέσα και έως τα τέλη του αιώνα.

Οφειλονται, σε αρκετές περιπτώσεις, σε πρωτοβουλίες ευγενών ή προσχόντων που διατήρησαν τις περιουσίες και τη δύναμή τους, σαν αντάλλαγμα για τις υπηρεσίες που πρόσφεραν κατά και μετά την κατάκτηση (Ντραγκαλέφτα 1476, Κρεμικόφτα 1493-1503). Άλλοτε οι πρωτοβουλίες προέρχονται από μικρές μοναστικές κοινότητες (Μεταμόρφωση, Μετέωρα 1483, Άγιος Νικήτας στο Τσούτερ 1483-84, Θρεσκαβάτες, Πογκανόν 1500 περίπου...), από επισκόπους (Προφήτης Ηλίας στο Ντολγκάκετ 1455, Άγιος Δημήτριος στο Μπομπούσεβο 1488, Ορλίτσα 1491), από άλλους εκκλησιαστικούς παραγόντες (Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά 1486,...). Η αναφορά στον γηγενούντα σουλτάνο, κατέξαιρεστη και σε ορισμένες μόνον κτητορικές επιγραφές στη Βουλγαρία και Μακεδονία κατά το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, τονίζει, φαίνεται, κάποια ειδικού “**φεουδαλικού**” τυπου εξάρτηση των κτητόρων ευγενών, αρχόντων ή επισκόπων, από την ανώτατη αρχή της Θεωμανικής αυτοκρατορίας.

Οι ανώνυμοι, τις περισσότερες φορές, ζωγράφοι που επενέρχονται μηχανικά στις κυρίες τάσεις: ρεαλιστική-αρχαιότητα ή αριστοκρατική-μαιευτιστική, που κυριάρχησαν στη ζωγραφική του 14ου αιώνα, έτσι όπως τους τυποποιήθηκαν στην περιφέρεια – στα έπιπλανα ως λεπτομερήν, στην κέντρο, καλλιτεχνικές τάσεις –, τάσεις ίδιας εμπλουτισμένες τώρα πια με δάνεια και επιρροές από την ιταλική



Ζωγραφική του 14ου και του 15ου αιώνα.

Μονον γύρω στα 1480 ξεπροβλέπει ένα ανανεωτικό ρεύμα στη ζωγραφική. Εργαστήρια ανάνυμων μετακοινούμενων ζωγράφων αναπτύσσουν, επί δύο τουλάχιστον δεκαετίες, δραστηριότητες με καινούργιους, πολιορκηγείους προσανατολισμούς σε αρκετά μεγάλη γεωγραφική περιοχή. Από τα θεσσαλικά Μετέωρα, τη Μακεδονία, το Νίσ και τη Σόφια έως, τελικά, και τη Μολδαβία. Ήδη το πρώτο γνωστό μας σύνολο, οι τοιχογραφίες του Παλιού Καθολικού της Μονής του Μεγάλου Μετεώρου (Μεταμόρφωση), του 1483, παρουσιάζει ενοτήτη στη συλλήμψη και οργάνωση του προγράμματος, στην ανανεωμένη τεχνοτροπία, στο ύφος, σε σπάνιες κοινές εικονογραφικές επιλογές ή σε διακοσμητικά μοτίβα. Έχουν δηλαδή προώθησε διδακτικές, ψαξίματα και προβληματισμούς σε κάπως παλαιότερα έργα που μας διαφεύγουν.

Σεκουντίνας από τη “**ρεαλιστική**” πράσδοση της βασαντίνης ζωγραφικής του 14ου αιώνα, έχοντας ίδια και άμεση γνώση της ζωγραφικής του Trecento, δανείζοντας από αυτήν όχι μόνον εικονογραφικά στοιχεία, αλλά κυρίως, τεχνοτροπικούς τρόπους. Κι αυτό για πρώτη φορά σε τέτοια ένταση, στα Βαλκάνια. Ενώ αναζητούν την ανανέωση μέσα από νατουραλιστική πρόσβαση, δεν απευθύνονται άμεσα στη φύση, αλλά σε πρότυπα μιας άλλης, έξιντης παράδοσης που πρόσφεται είχε δώσει τις δίκες της λίστες σε παρόμοια προβλήματα. Επηγειρούν έτσι να αποδώσουν την τρίτη διάσταση του ζωγραφικού χώρου, με τρόπους καινουργίους μεν γι' αυτούς ή μικτούς, αλλά που ήδη τους είχαν ερεύνει και χρησιμοποιήσει οι Ιταλοί ζωγράφοι του 14ου αιώνα. Το σχέδιο γίνεται πε-

Μονή Ντραγκαλέφτα (Διτ. Βουλγαρία), εκκλησία της Παναγίας, ναρθέκιο, 1476. Δευτέρη Παρουσία (επόμ. Χορός Αγίων Γυναικών).





ρισσότερο εύκαμπτο και οι όγκοι αποδίνονται με πλατιές και ελεύθερες πεινελίς σε απλούς, καθαρούς χρωματικούς τόνους. Αναζητούν την πλαστικότητα των σχημάτων και απαλίουν την άκαμπτη πτυχολογία. Προσπαθούν να μιηθούν πιστά τα διάφορα θηλικά και ειδώλιαν αντικείμενα καθημερινής χρήσης και εξωτικά μοτίβα μέσα στις παραδοσιακές συνθέσεις. Αποδίδουν τα αισθήματα με στάσεις και χειρονομίες.

Συναντάμε τους ίδιους ζωγράφους, το 1486, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευτράξιας ή ακόμα στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλιώύ – γύρω στα 1500 – στην Καστοριά, στον Άγιο Νίκητα στο Τσούτερ (1483-84) κοντά στα Σκόπια, στη Μονή Τρεσκαβάτη κοντά στην Πρίλαπο, στο νάρθηκα του Κρεμίκοφτα, κοντά στη Σφρία, στη Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Πογκάνοβο (γύρω στα 1500), στα σερβόβουλγαρικά σύνορα. Άλλα, παλαιότερα, ζωγραφικά σύνολα στην ευρύτερη περιοχή μετακαλύπτουν προδρομικά στοιχεία του έργου αυτών των μετακινουμενών ζωγράφων, ενώ σε άλλα, νεότερα, ανιχνεύονται απόχοι της τέχνης τους.

Ορισμένοι από αυτούς τους ανώνυμους ζωγράφους παίρνουν, φαίνεται, μέρος σε μεγάλες επισήμες προκηπτικές κρατικές παραγγελίες έργων εντοιχίας ζωγραφικής στη Μολδαβία, χώρα που βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη κατά τη λήπη του 15ου αιώνα. Μεταφέρουν ζωγραφικούς τρόπους αλλά και σπάνια εικονογραφικά θέματα από το Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων, στον Άγιο Γεώργιο στο Χιρλάου, στον Άγιο Νικόλαο στο Ντοροχώ, στο Μπιαλνέστι. Θα αφήσουν εντονή τη σφραγίδα τους στη μεγάλη μολδαβική ζωγραφική παράδοση του 16ου αιώνα.

Και στην Κύπρο, στην ίδια περίοδο, ορισμένοι

ζωγράφοι ανατρέχουν επιλεκτικά, σε περιορισμένη όμως έκταση, σε ιταλικά πρότυπα και ζωγραφικούς τρόπους για να ανανέωσον την τέχνη τους. Άλλοι εκφράζουν μιαν ιδιαίτερη ακραιότατη (στο "λατινικό") παρεκκλήση της Μονής του Αγίου Ιωάννου του Λαμπτασιτή ή στην Παναγία Πούδθου, 1502, στη Γαλάτα) και υιοθετούν σχέδιον αποκλειστικά τη ζωγραφική της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης. Η τάση αυτή, που φαίνεται να σχετίζεται με την καθολική ουντίκη προπαγάνδα και δραστηριότητα, δεν θα έχει ευρύτερη ανάπτυξη ούτε καν συνέχεια.

Οι τοιχογραφικές δραστηριότητες παρουσιάζουν καποιαν ανάπτυξα στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα. Τα συνεργεία των γνωστών μας μετακινουμενών και ανανεωτικών ζωγράφων δεν φαίνονται να εργάζονται πια στις ελλαδικές περιοχές.

Οι λίγοι ζωγράφοι που, σποραδικά, ασκούν παραδοσιακά και αδέξια την τέχνη τους, σε τοπική κλίμακα δεν είναι, βέβαια, σε θέση να ανταποκρίβουν στις καινούργιες και συχνές παραγγελίες μοναστικών, κυρίως, κοινοτήτων που αναπτύσσονται οικονομικά, συγκεντρώουν σταθερά πλούτο και δύναμη και ευνοούν, με τις χορηγίες και παραγγελίες τους, μια καινούργια ανάπτυξη της ζωγραφικής.

Ζωγράφοι ήδη ειδικευμένοι στη μαζική παραγωγή φορητών εικόνων για το εξαγωγικό εμπόριο σε εργαστήρια μέσα σε κρητικές, κυρίως, πόλεις, ξαναρχίζουν να επιδιδονται – ήδη πριν από τις αρχές του 16ου αιώνα – και στην τοιχογραφία σε διάφορες περιοχές, προσκαλεσμένοι από μοναστικές κοινότητες. Θα εφαρμόσουν την τεχνική που ήδη ασκούν στη ζωγραφική των εικόνων, προσαρμόζοντάς την – ανάλογα με τις δυνατότητές τους – στις απαίτησεις της εντοχίας μνημειακής ζωγραφικής.

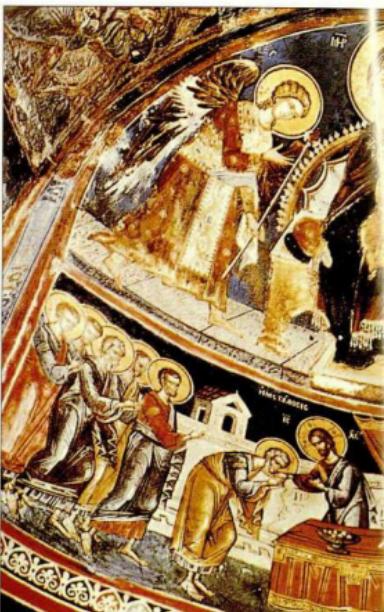
Ενας τέτοιος ζωγράφος, με κάποιαν ήδη φήμη, ο Κρητικός Θεοφάνης Στρελίτσας-Μπαβάς, καλείται το 1527 στα Μετέωρα για να διακοσμήσει



Μονή Κρεμίκοφτα (Διυτ. Βουλγαρία), εκκλησία Αγίου Γεωργίου, νάρθηκας, μετέβη 1493 και 1503. Γέννηση της Παναγίας.

Μπαμπούσεβό (Διυτ. Βουλγαρία), Μονή Αγ. Δημητρίου, 1488. Ζωγράφοι Νεόφυτος, Δημητρίος και Μπογκντάν. Κριός (λεπτ.).

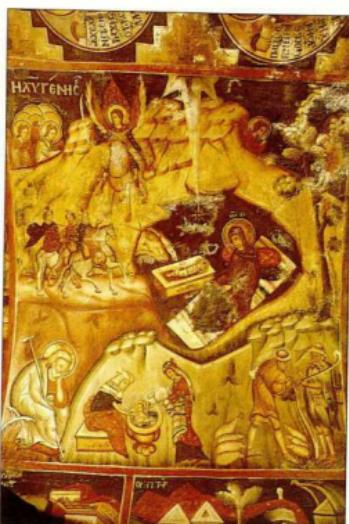
την εκκλησία του μικρού μοναστηριού του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Πρόκειται για την αρχή μιας σταδιοδρομίας που — μετά από ψαξίματα και προσαρμογές, μετά από άμεση γνωριμία, μελέτη και μημηση, στο Αγιο Όρος, έργων και προγραμμάτων εντοπίχιας ζωγραφικής του 14ου αιώνα — θα αναδείξει το Θεοφάνη, με τη διακόσμηση, κυρίως, του καθολικού της Μεγάλης Λαύρας, το 1535, σαν τον αρχηγό και τον σημαντικότερο εκπρόσωπο της νέας "κρητικής" Σχολής της τοιχογραφίας κατά τον 16ον αιώνα. Στη διακόσμηση ακριβών της Λαύρας διαμορφώνονται και επιβάλλονται οι κανόνες και οι αισθητικές αρχές της νέας "κρητικής" Σχολής: πρόγραμμα προσαρμοσμένο στις αρχιτεκτονικές επιφάνειας, όπου οι συνθέσεις προβάλλονται σ' ένα πρώτο επιπέδο, χωρίς ιδιαιτερή φροντίδα για την απόδοση της τρίτης διάστασής μεγάλη ανάπτυξη κυκλών με ισορροπημένες, ρυθμικά οργανωμένες και λιγόλογες αυστηρές συνθέσεις: κλασικών μητιακούς χαρακτηρας των μεμονωμένων ορθίων μορφών που προβάλλονται πλαστικές, σαν ανάγλυφες, πάνω σε σκούρο ουδέτερο καμποτομημένο υπερογκοθικών ή αναγεννησιακών εικονογραφικών στοιχείων αλλά και σαφής και συνεπής προσπάθεια ένταξης και προσαρμογής των καινούργιων αυτών στοιχείων στις αισθητικές αρχές της βυζαντινής παράδοσης χρωμάτων μουντά, συγκρατημένη κίνηση, μετρημένες και σταματημένες χειρονομίες, αδρό και δυνατό γωνιώδες σχέδιο πλάσιμο με πλατιές πινελιές, με ταυτόχρονη ίμιας εφαρμογή των βασικών τεχνικών στοιχείων σε χρήση στη ζωγραφική των φορητών



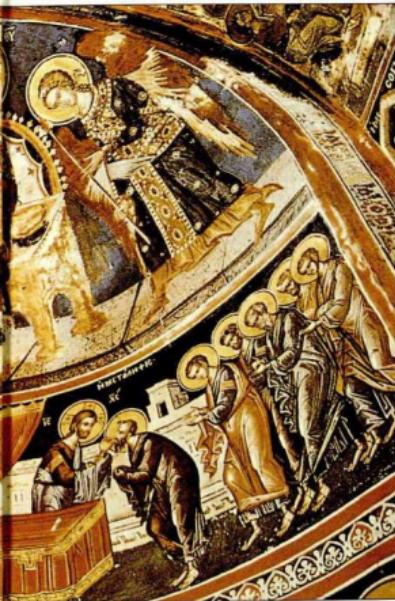
Μετέωρο, πολύ Καθολικό της Μονής της Μεταμόρφωσης, 1483. Η Γέννηση του Χριστού.

Μονή Μεγάλου Μετεώρου, Πολύ Καθολικό, 1483. Η Σπουρωτοῦ.

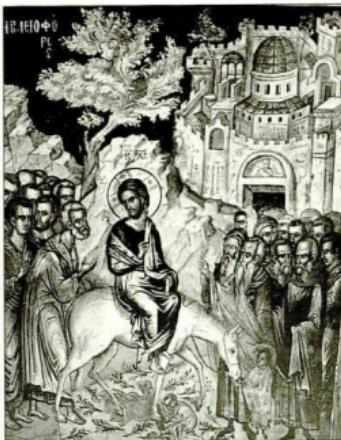
Καστοριά, εκκλησία του Αγίου Νικολάου της Μονής Ευτράξης, 1486. Η Ανάσταση του Λαζαρέου.



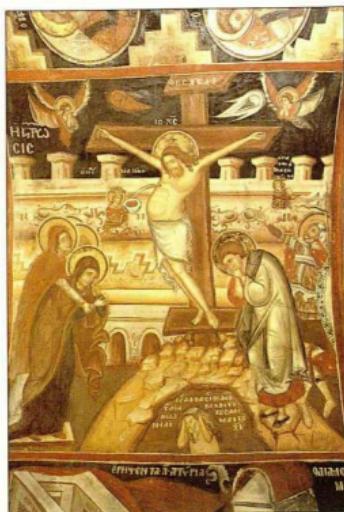
Τσαύτσερ, Εκκλησία του Αγίου Νικολάου, 1483-84. Ο Ελάκμονες.



Μετέωρα. Παλιό Καθολικό
της Μονής της
Μεταμόρφωσης. Πάνω
της Αψίδας, 1483, και
Μετάληψη των Αποστόλων,
1552.



Μετέωρα. Μονή Αγίου
Νικολάου Αναστασία
(1527). Η εισόδεις
στην ιερουσαλήμ.



Τών εικόνων αναζήτηση συγκρατημένης αυστηρής έκφρασης, συγκεντρωμένης στα πρόσωπα. Το 1546, διακοσμείται από το Θεοφάνη και το για του Συμεών το καθολικό και η Τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτη. Του αποδίδεται μέρος τουλαχίστον της διακόσμησης της Τράπεζας της Λαύρας, μέρος του διακοσμού του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου, του 1552, καθώς και σειρά εικόνων στο Άγιον Όρος.
Πριν ή μετά το θάνατο του Θεοφάνη, στην Κρήτη το 1559, έχουν διακοσμηθεί αρκετά ζωγραφικά σύνολα που ανήκουν στην "κρητική" Σχολή, στο Άγιον Όρος (Κουπλούμουσι, 1540, Διονυσίου 1547, Δοχειαρίου 1568, Ιβήρων, Βατοπέδι...), στα Μετέωρα (Μεταμόρφωση 1552, Ρώσανον 1560), ή αλλού (Κοιμητήριο Καλαμπάκας 1573, Μονή Δούσικο, Θεσσαλία, 1557...).
Παρόλο που, κατώ από την επίδραση του ανθρωπιστικού ιδεώδους της Αναγέννησης, όλοι και περισσότερο προβάλλονται επώνυμα οι καλλιτέχνες καθώς και ο ρόλος τους μέσα στην κοινωνία της εποχής, πολύ λίγα άλλα ονόματα Κρητικών ζωγράφων μας είναι γνωστά: Ζόρζης, Μονή Διονυσίου 1547, ιωάς και στο Δουσικό, που ξεχωρίζει για το καθαρό και λαμπερό του χρώμα. Νεόφυτος, γιας τον Θεοφάνη, και ο ιεράρχης Κυριαζής στην Καλαμπάκα. Στα άλλα μεγάλα "κρητικά" σύνολα οι ζωγράφοι μένουν ανώνυμοι.

Μετέωρα. Μονή Αγίου
Νικολάου Αναστασία
(1527). Δικοσμητικό.



Πλατανιάτιστα (Κάπρας),
εκκλησία Τίμου Σταυρού
στο Αγιασμότα. Ζωγράφος
Φίλιππος Γερμανός Άγ.
Μαρίας.



**Μετέωρα. Μονή Αγίου
Νικολάου-Αναπομά.
Ζωγράφος Θεοφάνης.
1527. Ο εν Κανά γάμος.**

**Αθώα, Καθολικό της
Μεγάλης Λαύρας;
Ζωγράφος Θεοφάνης,
1535. Σταυρωση (λεπτ.).**



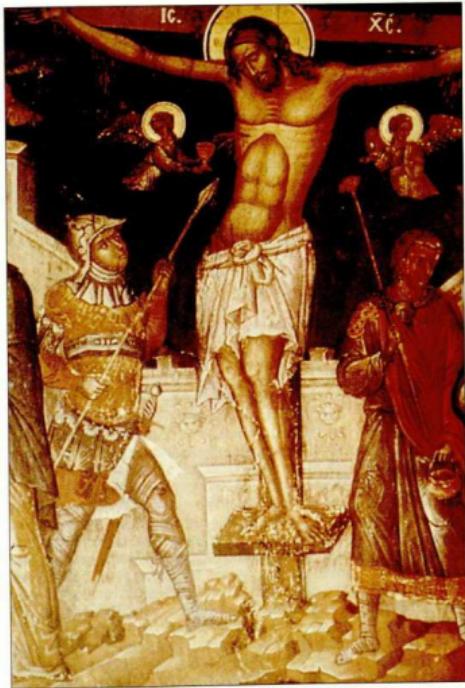
**Αθώα, Μονή Μεγάλης
Λαύρας, Ναός, Άγιος
Ευστρίων.**

**Αθώα, Καθολικό Μεγάλης
Λαύρας, Ζωγράφος
Θεοφάνης.
1535.
Σταυρωση.**

**Αθώα, Καθολικό Μεγάλης
Λαύρας, Ζωγράφος
Θεοφάνης, 1535.
Ανάβαση στο Σταυρό.**

Η "κρητική" ζωγραφική προτιμήθηκε και ευνοήθηκε από την ανιστάτη ιεραρχία του Οικουμενικού Πατριαρχείου, από ηγουμενούς μεγάλων μονών και, έμμεσα, από παραγγελείς και χορηγούς Μολδαβών και Βλάχων γηγενών και αρχόντων ή Γεωργιανών βασιλιάδων. Ξεκίνωντας από τα μεγάλα μοναστικά κέντρα, επιβάλλεται σχεδόν σα μια επίσημη μορφή ορθόδοξης τέχνης σε πολλές ελλαδικές περιοχές, ιδιαίτερα στα μοναστήρια. Διαδίδεται στη Μακεδονία, σε άλλες επαρχίες και στις γειτονικές χώρες και επηρεάζει την παραδοσιακή ζωγραφική, όπου ακόμα επιβιώνει σε τοπική κλίμακα. Ακτινοβολεί προς τη Μολδαβία, τη Βλαχία, τη Βουλγαρία, ακόμα και προς τη μακρινή Γεωργία. Ομως η "κρητική" τεχνοτροπία αλλιώνεται τόσο από την ενωμάτωση στοιχείων από τοπικές παραδόσεις όσο και από τη μανιεριστική χαρακτήρα συγχώνευση της με άλλες, παραλλήλες, συγχρονές της τεχνοτροπίες και τάσεις. Προς τα τέλος του αιώνα επαναλαμβάνεται καθαρά ακαδημαϊκά, χωρίς πρωτοτυπίες και δημιουργικότητα. Η "κρητική" ζωγραφική κυριαρχεί στα μέσα του 16ου αιώνα στα μεγάλα μοναστικά κέντρα. Δεν αποτελεί όμως και τη μοναδική τάση εικαστικής





έκφραση, ακόμα και στο Άγιο Όρος. Σε ορισμένα μνημειακά σύνολα, στο Καθολικό της Μονής Ξενοφώντος, όπου μέρος της διακόσμησης, του 1544, οφείλεται στο ζωγράφο Αντώνιο, αλλά και στη Μονή Αγίου Παύλου, παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου του 1555, επιβάνουν – παρά την αναμφισβήτητη επίδραση της "κρητικής" ζωγραφικής, ως προς τα προγράμμα, κυρίως, και εικονογραφικές – ιδιαιτέρωτες – τάσεις και τεχνικές με έντονο εξέπρεσιονιστικό χαρακτήρα, που συνεχίζουν την παράδοση ορισμένου ρεύματος στη βυζαντινή ζωγραφική του 14ου αιώνα. Μεμονωμένα και επιλεκτικά, η τάση αυτή, που εκφράζει υπερσυντηρητικούς και αυστηρούς μοναστικούς κύκλους, συναντίσται και αλλού στο 16ον αιώνα (Μονή Αγίου Νικολάου στη Βάθεια Εύβοιας 1555-1565: Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στον Υμηττό Αττικής, στη Μονή Ντομπρόβατς – 1522 – στη Μολδαβία...).

– Παράλληλα με την "κρητική" Σχολή και σχεδόν την ίδια περίοδο, μια καινούργια μεγάλη τάση μέσα στη Ζωγραφική του 16ου αιώνα εκφράζει αισθητικούς προσανατολισμούς μακριά από την κλασικίζουσα μοναστική αυτοπροτίτη των "Κρητικών". Δύο ζωγραφικά

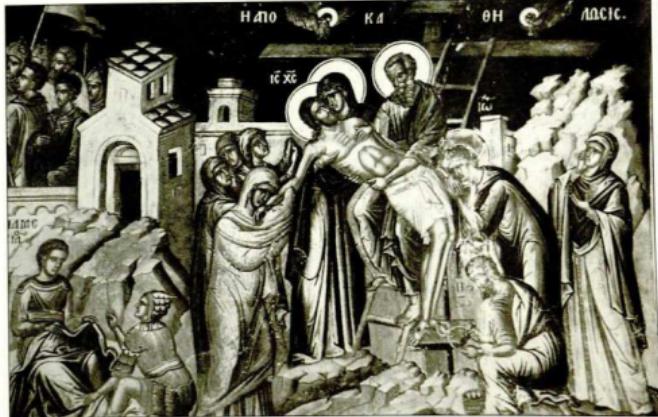


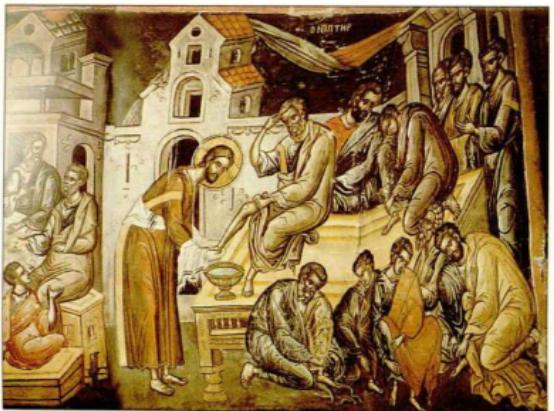
Άθως, Μονή Σταυρονικήτα,
Τρούλος, Προφήτης
Ζωγράφος Θεοφάνης.
Σαμψών, 1546.

Άθως, Μονή Μεγάλης
Λαύρας, Ναός,
Αποκαθήλωση,
Λεπτομέρεια.



Άθως, Καθολικό Μεγ.
Λαύρας, Ζωγράφος
Θεοφάνης, 1535.
Αποκαθήλωση.





Μονή Σταυρονικήτα (1546).
Δ. Κέραια, Ν. πλεύρα. Ο
Νιττόπερα.

σύνολα στο νησί των Ιωαννίνων, στη μονή Αγίου Νικολάου των Φλανθρωπηνών (1530-40 και 1542) και στη Μονή Αγίου Νικολάου του Ντιλού (1543), μαζί με ένα άλλο κάπως νεότερο ίσως στη Μονή Ελεούσας στο νησί, καθώς και με το διάκοσμο του 1539 στη Μονή Μυρτιάς στην Αιτωλία, είναι οι πρώτες γνωστές σε μας παρουσίες μιας καινούργιας αντίληψης για τη ζωγραφική, με κατασταλαγμένα προγράμματα, εικονογραφία και αντιμετώπιση χρώματος, σχεδίου και συνθεσής, ηθελμένην αντιθέτως με τα "κρητικά" έργα. Αυτή η ζωγραφική, γεμάτη "κοσμική" ζωντάνια και κίνηση, εμπνέεται, κατά πολύ, και για την εικονογραφία και για την τεχνοτροπία, από την παράδοση των μετακινούμενων ανώνυμων ζωγράφων των τελευταίων δεκαετιών του 15ου αιώνα στις κεντρικές βαλκανικές περιοχές. Διατηρεί και αναπτύσσει τις επιφροές της ιστε-

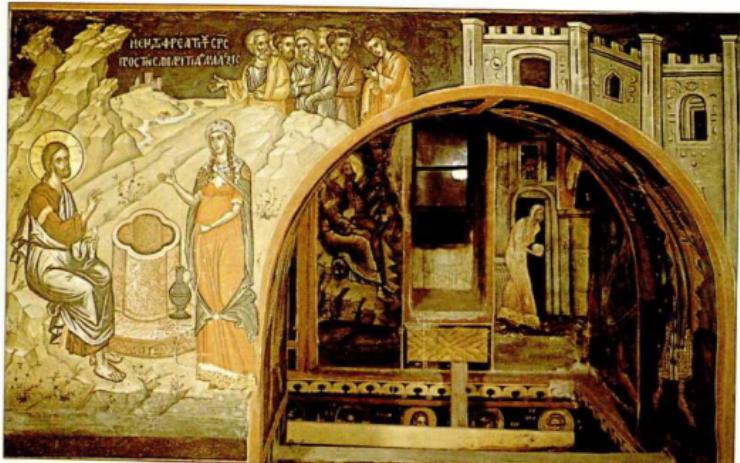
ρογοτθικής τεχνοτροπίας, αποφεύγοντας, όμως, τα άμεσα εικονογραφικά δάνεια από τη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική.

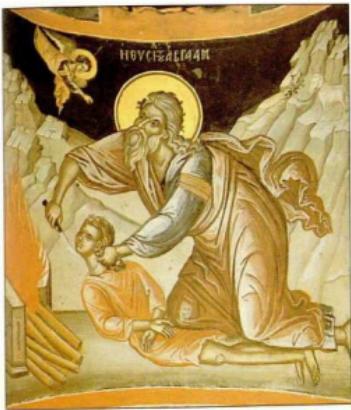
Οι Θηβαίοι ζωγράφοι Φράγκος και Γεώργιος Κονταρής εργάζονται αμέσως μετά στην Ήπειρο (Κράφη 1563-64, Βελταίστα 1568, ίσως και στον βόρειο εξωνάρθηκα του ναού των Φλανθρωπηνών, στο νησί των Ιωαννίνων, το 1560) και στο ναρθήκα της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα, το 1566. Στα έργα τους, παραγγελίες μελών της γιαννιώτικης αριστοκρατίας, όπως και τα αμέσως προγενέστερα γνωστά μας σύνολα στο νησί των Ιωαννίνων, οι ζωγράφοι αυτοί ισιθετούν και συνεχίζουν, κατά πολύ, προγράμματα, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, έτσι όπως διαμορφώθηκαν στα παραπάνω σύνολα στο νησί.

Ηδη, το 1548, ο επίσης Θηβαίος ζωγράφος, Φράγκος Κατελάνος, αρχίζει τη γνωστή σε μας σταδιοδορούμενη του με τη διακόσμηση του ναού (του καθολικού) της Μονής Βαρλαάμ, στα Μετέωρα, ίδρυμα και χορηγία μελών της γιαννιώτικης οικογένειας των Αψαράδων. Δεν έχει υπογραφεί αυτό το έργο. Όμως είναι τόσο μεγάλη η ομοιότητα και η συγγένεια — σε όλα τα επιπτέδα — με το μόνο ζωγραφικό σύνολο που φέρει την υπογραφή του, στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου (1560) στο καθολικό της Μεγάλης Λαύρας στο Άγιον Όρος, που δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για την ταυτότητα του δημιουργού. Θα πρέπει να αποδοθούν στον Φράγκο Κατελάνο οι λιγο αποταματικές γνωστές σε μας τοιχογραφίες στο καβόλικό της Μονής του Αγίου Νικάνορος κοντά στα Γρεβενά: του έχουν ακόμα αποδοθεί, αποταματικές, τοιχογραφίες στην Παναγία Ραστιώτισσα, Καστοριά, ή στο ναό της Μονής των Φλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων.

Ο Θηβαίος Φράγκος Κατελάνος εμπνέεται άμεσα από την ζωγραφική της πρώτης και δεύτερης φάσης διακόσμησης της Μονής των Φλανθρωπηνών στα Γίαννενα και για τις εικονογραφικές ιδιαιτερότητες και για τα τεχνοτρο-

Μονή Σταυρονικήτα.
Δ. Κέραια, Ν. πλεύρα.
Η Σαμαρείτις.





Μεγαρίδα, Μονή Αγίου Νικολάου Γαλατάκη (1566) και Αγίου Γεωργίου Αρμά (1637) στην Εύβοια].

Σε πολλά, μοναστικά ιδίως, σύνολα η "κρητική" ζωγραφική και η ζωγραφική που εκπροσωπείται από τον Φράγκο Κατελάνο συνυπάρχουν διπλαδόλα και στο ίδιο πρόγραμμα, σε συνθέσεις μανιεριστικού χαρακτήρα που αντλούν και εμπνέονται και από τις δύο Σχολές.

— Ο ζωγράφος Ονούφριος, ισχυρή καλλιτεχνική προσωπικότητα στα Βαλκάνια τον 16ον αιώνα, προβάλλει δίπλα στον Θεοφάνη και στον Φράγκο Κατελάνο. Χωρίς να αντικείται σε κανένα από τα δύο κυριαρχαία ζωγραφικά ρεύματα, αναπτύσσει πρωστικό υφος, ενόπιτα σύλληψης και εκτέλεσης, παρά τη διαφορετική προέλευση της εικονογραφικής του έμπνευσης. Έχει μιμηθεί και επιγενόντος και μπορεί να θεωρηθεί δημιουργός Σχολής στην Κεντρική Αλβανία και Δυτική Μακεδονία, πάντα μέστια στα γεωγραφικά όρια της δικαιοδοσίας της Αρχεπισκοπής Αχρίδας. Οι τοιχογραφίες που υπογράφει στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά (1547), στον Άγιο Νικόλαο στο Σέλτσανε λίγα χρόνια πριν, στην Αγία Παρασκευή στο Βάλες (1544), στη Σπαθίδι (Κεντρική ορεινή Αλβανία) ή στο Ζέρζε κοντά στην Πρίλαπο, χαρακτηρίζονται από την ευλυγιστική, τη χάρη και την ευγένεια καλλιγραφικά σχεδιασμένων μορφών που κινούνται σε ρυθμικά οργανωμένες και πλατιά εκτελεσμένες συνθέσεις. Αν και στέκονται μέσα στα πλαίσια της βυζαντίνης παραδοσής του 14ου και του 15ου αιώνα, προδίδουν γνώση και εξοικειωση με μορφές και τρόπους, κυρίως, της υστερογοτθικής και της πρωταναγεννησιακής ζωγραφικής. Η τέχνη του Ονούφριου δεν ευνοήθηκε από παραγγελίες της τοπικής εκκλησιαστικής ιεραρχίας ή σημαντικών μοναστικών κέντρων. Δεν ανταποκρίθηκε πολύ έξω από την περιοχή της Αρχεπισκοπής της Αχρίδας, και οι πελάτες του μενούν μικροί άρχοντες και χωρικές κοινότητες

Μονή Σταυρονικήτα,
Διακονικό. Η θύσια του
Αβραάμ.

κά χαρακτηριστικά. Μεγάλη καλλιτεχνική προσωπικότητα, εμπνευσμένος δημιουργός και μάστορας στο χρώμα. Εξίνα από μιαν ανήσυχη τοπική Σχολή, που με την έντονη δική της παρουσία την ανεβάζει στο επίπεδο Σχολής που ξεπερνά τα στενά όρια της περιοχής της και γίνεται τάση ευρύτατης αποδοχής κατά τον 16ον αιώνα, παράλληλη και ανταγωνιστική με την "κρητική" Σχολή.

Εκφρασίει μιαν άλλη, διαφορετική αντίληψη για τη ζωγραφική και για το ρόλο της με το λαμπρόδιαφανο χρώμα, ιδιαίτερα το κόκκινο χρώμα, τη ζωγραφική ποιότητα των τόνων που σήβονται, με την εναλλαγή φως-σκιά, με το διάχυτο γεμάτο κίνηση σχέδιο έτσι όπως δίνεται με φαρδιές νευρικές πινελιές, με τη διηγηματική λεπτομέρεια, με το πλήρος όλων ζωής αρχετεκτονιώντων ή την ορμητική κίνηση του πλήθους που σύρει από ασταμάτητες μπαρόδους στις μεταβολές, με την αναζήτηση του φίνου κοσμημάτως, όπως και της χαριτωμένης χειρονομίας. Ξεπερνώντας την κλασικήσουσα αυστηρότητα και την έρημη γραμμικότητα των Κρητικών, ο Φράγκος Κατελανός μένει πιοτός σε διηγηματικά παλαιολόγεια πρότυπα. Μεγάλος κολορίστας, γνωρίζει καλά τη σύγχρονη του ιταλική ζωγραφική, που τη μιεύεται με αυθορμητισμό στα δουλευεῖ τις δικές του φόρμες χωρίς να προσπαθεί να αποκρύψει αυτή τη μήμη και χωρίς να εμπνέεται πολύ από δυτικά εικονογραφικό σχήματα. Ο Θεοφάνης και οι Κρητικοί, αντιθέτω, δέχονται πολύ περισσότερα εικονογραφικά δάνεια, που προσπαθούν να τα αποκρύψουν, αλλωνισούντας τα και εντάσσοντάς τα στα παραδοσιακά σχήματα και συνθέσεις.

Χάρη στη φήμη και στο γόντρο του "μάγου του χωράματος", η ζωγραφική Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδας επηρεάζει ηδή βαθιά τους σύγχρονους του Φράγκου Κατελάνου ζωγράφους στον ελλαδικό και βαλκανικό χώρο προς τα τέλη του 16ου αιώνα, ακόμα και κατά τον 17ον αιώνα [Άγιος Ζαχαρίας κοντά στην Καστοριά, Άγιος Γεώργιος στο Μπανάινα (1549), κοντά στα Σκόπια, Όσιος Μελέτιος στην



Μονή Σταυρονικήτα,
Τροιόλος. Ο Προφήτης
Ζολομένος και ο Προφήτης
Ηλίας.

Μονή Σταυρονικήτα, Η
Πλατεύτερη, ο Μυστικός
Δείπνος.

με περιορισμένες οικονομικές δυνατότητες, που μετέχουν όμως — σε τοπική κλίμακα — στα πιο ευνοημένα στρώματα του χριστιανικού πληθυσμού.

Τα μεγάλα "ανανεωτικά" ρεύματα μέσα στην τοιχογραφία του 16ου αιώνα συνυπάρχουν δίπλα σε επιβίωσεις των τάσεων της ζωγραφικής του 14ου αιώνα, στη μορφή που πήραν αυτές οι τάσεις στην βιοτεχνικού χαρακτήρα αγιογραφική τέχνη — τοιχογραφίες ή εικόνες — που ασκείται σε στενά επαρχιακά όρια από αδέξιους και απαίδευτους συγχρήματος. Ήδη κατά τον 16ον αιώνα, τοπικοί χωρικοί συντηρητικοί ζωγράφοι δεχόνται συχνά, και τουλάχιστον ως προς την εικονογραφία, την επίδραση της μεγάλης ζωγραφικής της εποχής τους.

Σε ορισμένες περιπτώσεις η επανάληψη και η εμμονή σε ιδιαίτερες στενά τοπικές παραδόσεις, και για το ύφος και για την εικονογραφία, προδίνει χαρακτήρα μικρής τοπικής Σχολής (Κύπρο, περιοχή Τραπεζούντας, Αθήνα ίσως, ή Κεφαλονιά...). Παράλληλο φαινόμενο παραπρέπει και στις σερβικές επαρχίες δίπλα στο κυριαρχού ρεύμα που χαρακτηρίζεται τις ζωγραφικές δραστηριότητες — έντονης παρουσίας αλλά ιδιαίτερα συντηρητικές —, που ο-



φειλονται στις κτητορικές πρωτοβουλίες και χορηγίες του ανασυγκροτημένου, το 1557, σερβικού εθνικού Πατριαρχείου. Άλλα και στις βουλ-

γαρικές περιοχές και πέρα από το Δούναβη, στη Βλαχία και τη Μολδαβία, προς τα τέλη του 16ου αιώνα...

— Στις παραδοσιανές ρουμανικές γηγενοτήτες, που, παρά τινα, κατά εποχής, σχέση εξάρτησης από την Θραμανική αυτοκρατορία, διατήρησαν την κρατική τους υπόσταση, η ζωγραφική της βυζαντινής παράδοσης αναπτύσσεται γύρω από τα κέντρα εξουσίας. Είναι και η επίσημη καλλιτεχνική έκφραση. Φθάνει σε υψηλό επίπεδο δημιουργίας με έντονη δική της σφραγίδα — και σε ποικιλία έκφρασης — στη Μολδαβία. Έντονα συντηρητική και αυλικού χαρακτήρα στη Βλαχία, χαρακτηρίζεται από την ευρεία ανάπτυξη της πρωτογραφίας, απομικής ή συλλογικού αυλικού και πολιτικού χαρακτήρα.

— Η τοιχογραφία κατά τον 17ον αιώνα αρκείται στην επανάληψη και στη μανιεριστική μίμηση, σε ευρύτατη όμως τάρα κλίμακα στον ελλαδικό και βαλκανικό χώρο, των μεγάλων δημιουργικών τάσεων της ζω-

Αθήνα, Μονή Σταυρονικήτα,
Γεύμα εις Εμμαούς.



Αθήνα, Μονή Σταυρονικήτα,
Ναός, Θρήνος.





γραφικής του 16ου αιώνα, ακόμα και των επιβιώσεων – πάντα μέσα στον 16ο αιώνα – παλαιότερων ρευμάτων της ζωγραφικής του 14ου - 15ου αιώνα. Δεν έχουμε πάντα μηχανική επανάληψη, φιλότυπη ή κακή μίμηση. Άρκεται ζωγράφοι η ομάδες ζωγράφων επιβάλλονται μετακινούμενοι σε κοντινές ή και μακρινές περιοχές, απαπύσσουν προσωπικό υφος ή χαρακτηριστικά εργαστηρίου, διαφοροποιούνται κάπως από τα πρότυπά τους. Χαρακτηριστικό της εποχής είναι η μεγάλη, ποστοτικά, ανάπτυξη της ζωγραφικής. Και πολλοί ζωγράφοι, και μεγάλος αριθμός εργών, τοιχογραφημένων συνόλων ή εικόνων. Σε επαρχίες όπου δεν γνωρίζουμε καθόλου ζωγραφική τον 16ο αιώνα, έχουμε πλήθος και ποικιλία έργων ζωγραφικής κατά τον 17ο αιώνα. Τουλάχιστον στις περιοχές όπου εξακολουθεί να επιβιώνει συμπαντογής ορθόδοξος χριστιανικός πληθυσμός.

Κοινό χαρακτηριστικό για τους περισσότερους τουλάχιστον ζωγράφους και για τα περισ-

ρετικές, κάθε φορά, πηγές έμπνευσης. Ή κατευθείαν από τη Δυση, ή – πιο συχνά – μέσα από ένα ήδη διαμορφωμένο οθωμανικό μπαρόκ. Σε ορισμένα έργα, προς τα τέλη του αιώνα, η εισαγωγή στοιχείων από το μπαρόκ δεν περιορίζεται μόνον στα διακοσμητικά σχήματα αλλά τείνει να επηρεάζει τον ίδιο το χαρακτήρα της σύνθεσης, της τεχνοτροπίας, την ποιότητα του έργου ζωγραφικής. Τα φαινόμενα μάλλον περιορίζεται στα ορισμένες περιοχές και οδηγεί προς την δεσμών με την παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής, όχι όμως και με την Ορθοδοξία. Λίγα έργα τοιχογραφίας του 17ου αιώνα είναι γνωστά σε βάθος ή έχουν μελετηθεί συστηματικά. Δύσκολο να σκιαγραφθεί, στην πολυπλοκότητά της, η έστω και γενική εικόνα της ζωγραφικής της εποχής όταν μας διαφεύγουν έργα ποιότητας, που είναι, ενδέχομενα, και ορόσημα... Πάντως αν, ασφαλώς, υπερεί σε δημιουργικότητα ή, έστω, και σε ποιότητα σε σχέση με τον προηγούμενο αιώνα, μπορούμε να διαπιστώσουμε στις τώρα, κατά τον 17ο αιώνα, η τέχνη της ζωγραφικής απευθύνεται σε όλο και ευρύτερα στρώματα του χριστιανικού πληθυσμού. Γίνεται κατανοητή και οικεία από ολοένα πλατύτερα

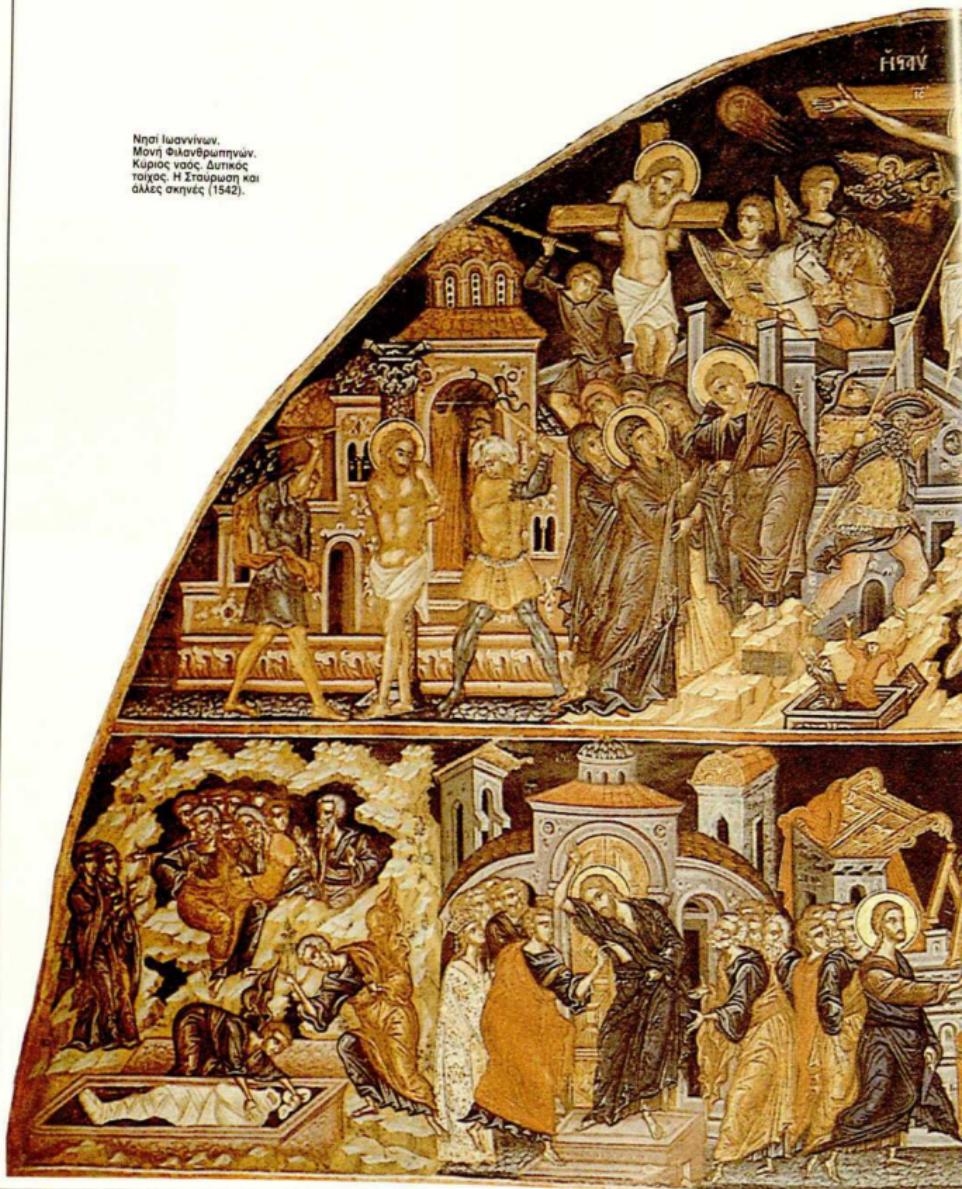
Μονή Σταυρούνικα. Ν. τοίχος. Ο Άγιος Γεώργιος και ο Άγιος Δημήτριος.

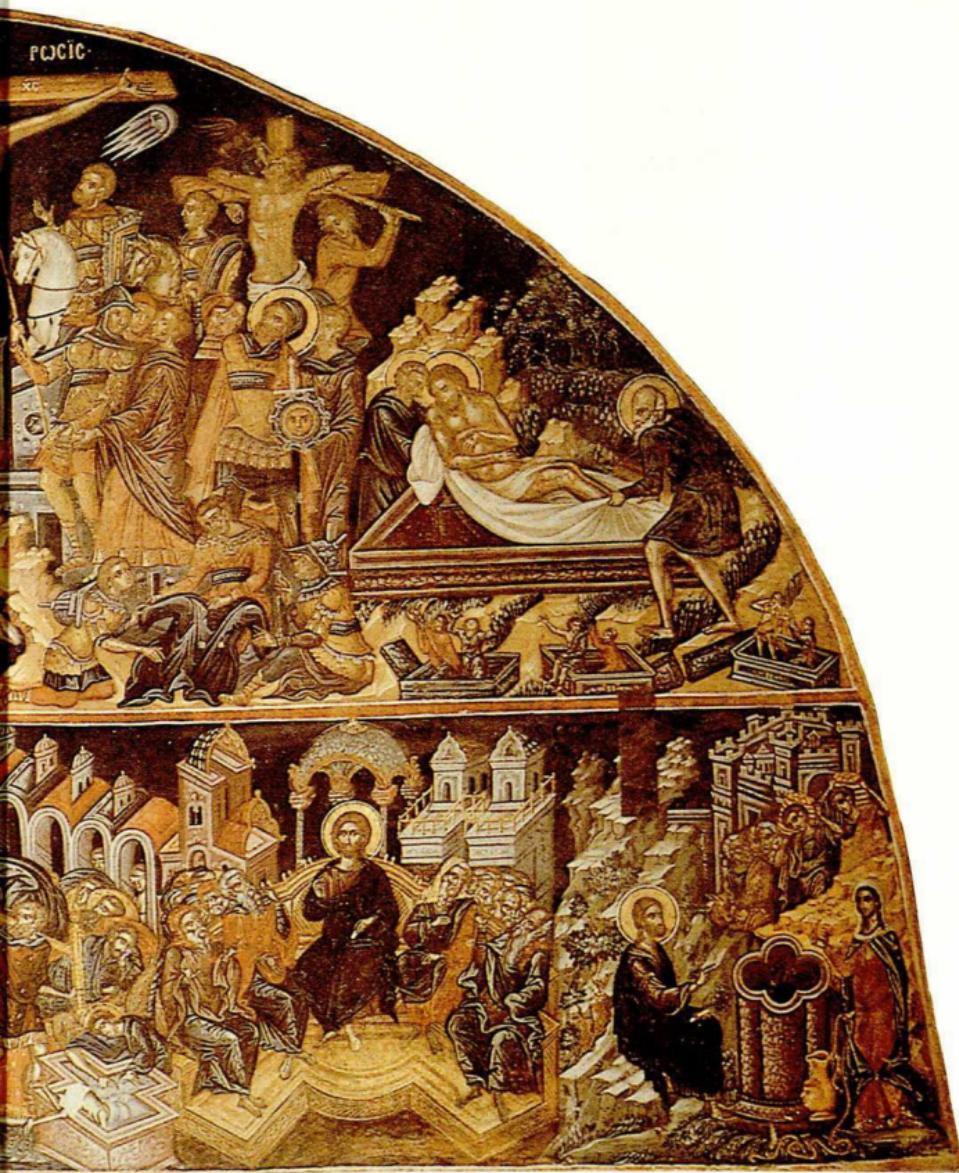


Άβως, Μονή Δοχειορίου, 1568, εικονογράφηση του Υμίνων των Χριστουγέννων.



Νησί Ιωαννίνων.
Μονή Φιλόθεου μεγάν.
Κύριος Τοιχογράφος
τού τοῦ. Η Σταύρωση και
όλας σκηνές (1542).





Μονή Μεγάλου Μετεώρου,
Νέο Καθολικό, 1552.
Διπλός τοίχος. Ο Όσιος
Πατέρι μηνὸν Ιωάννος
ο κτήτωρ.

Μονή Μεγάλου Μετεώρου.
Νέο Καθολικό, 1552.
Τρούλος. Προφήτης
Δανιήλ.



μέλη της κοινότητας, σε μικρά απομονωμένα μοναστήρια, σε εκτεταμένες γεωγραφικές περιοχές, σε δύσκολης πρόσβασης χωριάτικες κοινότητες και με μεγάλη πυκνότητα παρουσίας. Σε περιοχές που διαδέστουν προνόμια αλλά όχι μάνον σ' αυτές, ακόμα και σε ορισμένες μικρές πόλεις, κυρίως στις ηπειρωτικές βαλκανικές επαρχίες αλλά και σε κάποια νησιά, όπου γεωργοβιστεχνική παραγωγή και ευρύ διαμετακομιστικό εμπόριο είναι σε πλήρη ανάπτυξη, διαπιστώνται και αντιστοιχή πυκνή παρουσία εργάνων ζωγραφικής.

Ορισμένα χωριά κέντρα ειδίκευνταν στην άσκηση μιας βιοτεχνικού χαρακτήρα ζωγραφικής από συνεργεία ζωγράφων ανίστης παιδειάς και λικανοτήτας, που διατρέχουν μεγάλες περιοχές διακοσμώντας ναούς και μοναστήρια χωρίς να συγκροτούν και καλλιτεχνικές εστίες με σαφείς αισθητικούς προσανατολισμούς. Ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα γνωρίζουμε τις πρώτες τετοίες συντροφιές χωρικών ζωγράφων από το χωριό Λινοτόπι στη Δυτική Μακεδονία, στο Γράμμι. Από το 1570 και για έναν σχέδιον αιώνα ζωγράφοι Λινοτοπίτες γνωστοί μόνον με τα βαπτιστικά τους ονόματα εργάζονται πρώτα στη Δυτική Μακεδονία (Παλατίταια), στην

Ήπειρο, Νότια Αλβανία και Βόρεια Μακεδονία, έως το Πηγά και την Αιτωλία.

Στο σύνολο του έργου τους, που δεν υστερεί πάντα σε ζωγραφική ποιότητα, δεν υπάρχει ενότητα υφους. Εκλεκτικοί, ανατρέχουν σε διαφορετικές πηγές εμπνευσης, ανάλογα με τη χρονική περιόδο, την ομάδα εργασίας ή την προτίμηση των χορηγών-κτητών. Εποιητές, σε ορισμένες ομάδες έργων ή σε ορισμένα συγκεκριμένα συνεργεία αναγνωρίζεται τουλάχιστον ενότητα ως προς την πηγή εμπνευσης.

Γνωρίζουμε τώρα καλύτερα το έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι, οώμας παραλλήλου φαινόμενο εκδηλώνεται στις κεντρικές περιοχές της Πελοποννήσου, όπου εκτελούνται τοιχογραφίες από μετακοινόμενα συνεργεία σε κοινοτικούς και μοναστηριακούς ναούς.

Στα θεσσαλικά Αγραφα διακοσμείται αυτή την εποχή πλήθος ναών από επώνυμους ζωγράφους ή συνεργεία ζωγράφων που επιστρέφουν, συχνά, σπίτι και οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών (1636), στη Μονή Βαρλαάμ, στα Μετέωρα, σε μήματα "κρητικών" προτότυπων.

Αντίθετα, η έντονη τοιχογραφική δραστηριότητα στη Πιλιό κατά το 17ο αιώνα, έργα ζω-

γράφων διαφορετικής κάθε φορά παιδείας και προσέλευσης, χαρακτηρίζεται από ακραίο εκλεκτικισμό και ποικιλία εκφραστικών μέσων κατά περιπτώση.

Γνωρίζουμε και περιπτώσεις οικογενειακών συνεργείων ζωγράφων, που ασκούν την τέχνη τους κυρίως στην Πελοπόννησο, και φαίνονται να κατάγονται από το Ναύπλιο. Οι Μόσχοι, Δημήτριος και Γεώργιος – υπάρχουν και άλλοι –, έχουν εργάσετε στη Ζάκυνθο (1602), στην Κορινθία, στη Μεσσηνία (Βουλκάνο 1608), στη Λακωνία. Επαγγελματίες με μεγάλη παραγωγικότητα, συνδάζουν μαθητείς και εμπειρίες παραδοσιακές με επερισσοτικού χαρακτήρα καταβολές και εισαγωγή μπαρόκ διακοσμητικών μα και συνθετικών στοιχείων.

Οι Κακαβάδες, Δημήτριος και Θεόδωρος, κυρίως, μα και άλλοι, γίνονται πρώτη φορά γνωστοί με το διακοσμο, το 1570, της Μονής της Μαλεσίνας, στη Λακρίδα. Γενεύες ζωγράφων, με το ίδιο οικογενειακό όνομα, διακοσμούν ναούς στην Κορινθία, Αιγαίολεια, Λακωνία και άλλοι στην Πελοπόννησο επί ένα σχεδόν αιώνα. Στο γνωστό έργο τους εμφανίζονται στις αρχές, σαν καλλιτέχνες με καπάσια παιδεία και γνώση σχεδίου και χρώματος, λεπτοπόλογοι και μικρογραφικής ικανότητας και ευαίσθησης, γνώστες της τεχνικής των φορητών εικόνων. Από τις αρχές τους, ομως, αναβαθμίνουν και φέρουν σε πέρας μεγάλα και πολύτιλα τοιχογραφημένα προγράμματα.

Πρόκειται για σκόρπιες παρατηρήσεις, για μια γενική εντύπωση που αποκοινίζει κανεὶς ανακεφαλαίωντας ελλείπεις γνώσεως. Πράγματι οι γνώσεις μας, σήμερα, για την τοιχογραφία της βυζαντινής παραδόσεως κατά τον 17ο αιώνα στις ελλαδικές περιοχές παρουσιάζουν μεγάλη κενά, καί τα έργα που μας είναι κάπως γνωστά και προστάται αποτελούν ελάχιστο ποσοστό όχι μόνον σε σχέση, αφηρημένα, με το σύνολο της παραγωγής, αλλά ακόμα και σε σχέση με όσα έργα διατηρούνται ακόμα και είναι δυνατόν να μελετηθούν.

Νησί Ιωαννίνων.
Μονή Ντιάου. Το κεντρικό
τμήμα της Δευτέρας
Παρουσίας (λεπτ.). Η
Ψυχοστοσία, η Ανάσταση
των νεκρών. η Γη (1543).



Μετέωρα. Μονή Βαρλαάμ.
Νοέμβριος 1548. Ζωγράφος:
Φραγκός Κατελάνος.
Μεταλήψη των αποστόλων
(λεπτ.).

Μετέωρα Μονή Βαρλαάμ
Νοέμβριος 1548. Ζωγράφος:
Φραγκός Κατελάνος.
Κοιμήση της Θεοτόκου.

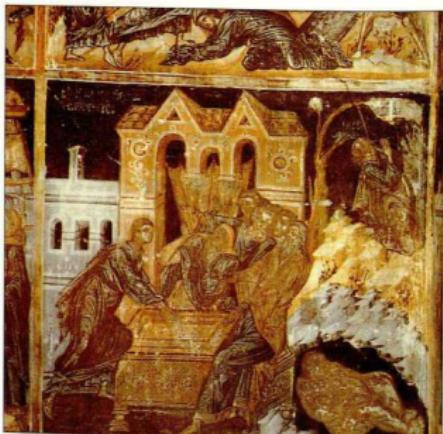


Ηγρί Ιωαννίνων.
Μονή Ντίλιου Καθολικό,
νότιος τούρος. Η Ανάσταση
του Λαζάρου. Ο Ιουδας
επιπτέρεψε το οργύιον. Ο
απογονισμός του Ιουδα
(1543).

Ηγρί Ιωαννίνων.
Μονή Φιλονέρωπηνών,
1542. Απετοργία Αγγέλων:
Άγγελος Στραφείμ.



Βελταστιά (Ηπειρος).
Μονή Μεταμόρφησης,
1568. Ζωγράφος:
Κονταρίς. Ο Πίλατος και η
εφίππη συνοδεία του.





ΕΠΙΛΕΚΤΙΚΗ Βιβλιογραφία

1. M. Chatzidakis: "Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine". *Hellenia et Contemporain*, Athènes 1953.
2. Α. Συνηδόνης: *Συγκέντρωση λατούρια της Θρακοεύκριτης λωραρίκης μετά την Άλωση*, Athènes 1957.
3. M. Chatzidakis: "Recherches sur le peintre Theophane le Crétien", *Dumbarton Oaks Papers* 23-24, 1969-70, p. 309-320.
4. M. Garidis: *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989.
5. Μυρτλή Αχεμενίδη-Παπαδάνου: *Η Μονή των Φιλαθηύρων και η προστασία της από την οθωμανική ζουράνη*, Athènes 1993.
6. Angeliki Stavropoulou - Makri: *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veličista en Epire (1568) et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989*.
7. Evangelia N. Georgitsoyanni: *Les peintures murales du vieux Catholicon de Metéora et leur transmission aux Météores* (1483), Athènes 1992.
8. Αναστασία Τούρα: *Οι νοοι του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνού στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Ανώτατο*, Athènes (TATA) 1991.

The Post-Byzantine Painting: The 15th-17th Century Wall-Paintings

M. Garidis

The painting tradition of Byzantium managed to survive after the Turkish conquest and the fall of the Byzantine (1453) and other orthodox states not only because, in the new *status quo*, Church was preserved and supported as an organized institution but also because it was granted privileges in order to exercise a kind of state authority. In addition, privileges in different levels were granted to various regions, categories of Christian population or individuals.

However, during the years of the conquest and the establishment of a new political and social order the artistic activities and the traditional creative centers in the countries under the Ottoman rule diminish and almost disappear. While, in the areas with Greek orthodox population who were governed by catholic state lords such a complete stop does not occur. On the contrary, some artistic activities are continued there and, already before the mid-15th century, the influence of the new tendencies, especially of the Italian painting is obvious. Furthermore, in the towns of Crete island a large scale production of portable icons for export is developed.

During the middle and the second half of the 15th century limited artistic activities are resumed in the central Balkan regions due to the initiatives of local dignitaries, ecclesiastic patrons or small monastic communities who take advantage of their privileges. The anonymous painters readapt the main tendencies of the 14th-century painting, but in a rather stylized manner. Only around 1480 and until 1500 workshops of anonymous itinerant artists develop a renovating trend, which is already formed by intended choices in program and iconography and by influences from the style of the Late Gothic painting (Old Katholikon, Meteora, 1483; Cucer 1484; Ayios Nikolaos, Eupraxis, Kastoria, 1486; Treškavac; Poganovo, 1500). In the last decades of the century we can also record their artistic creations in official buildings in Moldavia (Hirila, Doschoi, Balinerti, etc.).

On Cyprus, during the same period, an artistic current, which has fully adopted the Italian aesthetic expression of the Early Renaissance (-Latin- pareklession in the Monastery of Ayios Ioannis Lambadistis, Panaghia Podynithou, 1502, etc.), runs parallel to the stylistic tendencies which are issued from the Byzantine tradition.



Σέλισσος (Ιπαθία,
Αλβανία), Εκκλησία Αγίου
Νικολάου, Συντάρος
Ονούφριος, Βοσκός, λεπτ.
από τη Γεννηση.



On Cyprus, during the same period, an artistic current which has fully adopted the Italian aesthetic expression of the Early Renaissance («Latin» parekklesies in the Monastery of Ayios Ioannis Lambadistis, Panagia Podythou, 1502, etc.), runs parallel to the stylistic tendencies which are issued from the Byzantine tradition. Already since the first decades of the 16th century, the major and rich, due to their productive activities, monastic communities start again to commission extensive wall-painting decorations in Mount Athos and Meteora. The artists to whom they give these assignments are already well-known icon painters from Crete. Thus, Theophanis Strelitzas-Bathas, who will become the leading personality of the «Cretan» school of wall-painting, embellishes with frescoes the Monastery of Ayios Nikolaos Anapafsa at Meteora, in 1527. The katholikon of the Great Lavra and the Monastery of Stavronikita on Mount Athos are wall-painted later, in 1535 and 1546 respectively. Other artists, eponymous and anonymous, will undertake important decorations in monasteries on Mount Athos, Meteora and elsewhere.

The «Cretan» school was favoured by the supreme hierarchy of the Ecumenical Patriarchate and indirectly by Moldavian, Vlach and Georgian ruling princes and kings. Thus, it almost becomes the official art form of Orthodoxy. It is characterized by balanced, plain, severe and rhythmic compositions; controlled movement, clear-cut design and plasticity; a classicizing monumental style; and also by an iconography which has assimilated a number of elements from Western art. However, certain severe, conservative and expressionistic tendencies survive in the monastic centers of Mount Athos, running parallel to the creations of «Cretan» painting (Monastery of Xenophon, 1544; Ayios Georgios at the Monastery of Ayios Pavlos, 1555).

Another creative and extensive trend in the 16th-century painting, which is developed in North-western Greece, runs parallel to the «Cretan» school and expresses aesthetic orientations contrary to the classicizing austerity of Cretan painting. This trend, full of «secular» vigour and vitality, also draws its inspirations from the tradition of the itinerant painters of the period 1480-1500. Two ensembles on the Island of Ioannina, the Monasteries of Philanthropion (1530-1542) and Dilios (1543) as well as the Myrtia Monastery (1539) in Aetolia, represent this «school», with their mature, already crystallized decorative programs,

iconography, composition, technique and style. The artists Frangos and Georgios Kontaris from Thebes, who work in Epirus (Kratsi, 1563; Vetsista 1568) and Meteora (narthex of the Monastery of Barlaam, 1566), undertaking the commissions of the aristocracy of Ioannina, are very much influenced by the wall-paintings of the island.

Frangos Katelanios, a famous, also Theban, painter will follow and develop the same tradition in the katholikon of the Monastery of Barlaam (1548) and in the chapel of Ayios Nikolaos in the Monastery of Great Lavra (1560) as well as in all the wall-painting ensembles which have been assigned to him. A great artistic personality and a master in colour, he draws a vivid, full of plastic brush-strokes style and animates his compositions with dashing movements and baroque vibrations, while he keeps, at the same time, a direct and fruitful relation with his contemporary Italian painting. Katelanios starts off from a restless local school, which he promotes to an artistic current of very large acceptance, parallel and antagonistic to the «Cretan» school. He will influence significantly his contemporary painting in the broader area of South Balkans. Towards the end of the century the «Cretan» school and that of the North-western Greece co-exist and create side by side works of manneristic character. The painter Onouphrios represents another important trend in the 16th-century painting in central Albania and Western Macedonia. He has found imitators and successors, who define themselves within the boundaries of Ochrid Archibishopric and in relatively small and humble painted ensembles (Ayios Apostolos, Kastoria, 1547; Ayia Paraskevi, Vales, 1554, central Albania). His work is characterized by broad, free compositions, calligraphic design, graceful and noble figures, traditional Byzantine iconography, but also by a familiarity with the Early Renaissance painting.

The monumental painting of the 16th century with its two main predominant tendencies does not essentially leave much space for the formation and development of local schools and workshops, in spite of the survival of some local traditions on provincial scale. Similar phenomena can also be located in the Serb, Bulgarian and Vlach-Moldavian territories.

During the 17th century the quantitative development and geographic expansion of painting is considerably greater. Broader social strata, communities and even minor monasteries participate in this evolution by commissioning a great number of works and getting familiar with the monumental painting. The wall-painting, however, is confined to the eclectic repetition and manneristic imitation of the 16th-century or even earlier tendencies. The adoption and incorporation of floral baroque motives in the iconographic programs, which towards the end of the century tend also to affect the character of the composition, is a common feature of most workshops. Already since 1570, companies of peasant painters from Linotopi in Western Macedonia practise their art in an extensive region for almost a century. They imitate and continue the various trends of the 16th-century painting, depending on the individual workshop and the distinctive taste of their peasant clientele. Similar guilds are also active in the central mountainous Peloponnese.

On the Mount Agrapha or at Meteora multiple painting ensembles perpetuate the artistic doctrines primarily of the «Cretan» school; while the remarkable painting activity on Mount Pelion is characterized by an eclecticism and lack of homogeneity. Family groups of painters, qualified with some education, are active and very productive for many generations mainly in the Peloponnese but also elsewhere. Demetrios and Georgios Moschos combine in their work strong expressionistic traditions with the teachings of the school of North-western Greece and the introduction of baroque elements. While Demetrios and Theodoros Kakavas start from Mallesina (1570) in central Greece and continue for almost a century in the Peloponnese, in their painting they exhibit a mixture of all the tendencies of the 16th-century painting and a mastering of the minute technique of portable icons. Our knowledge of the 17th-century monumental painting in Greek lands is incomplete and the published scientific studies are limited. The relevant material, in its greater part, has not been studied as yet, neither it has even been located and catalogued. Therefore, any attempt the entire issue to be presented can be judged as premature.