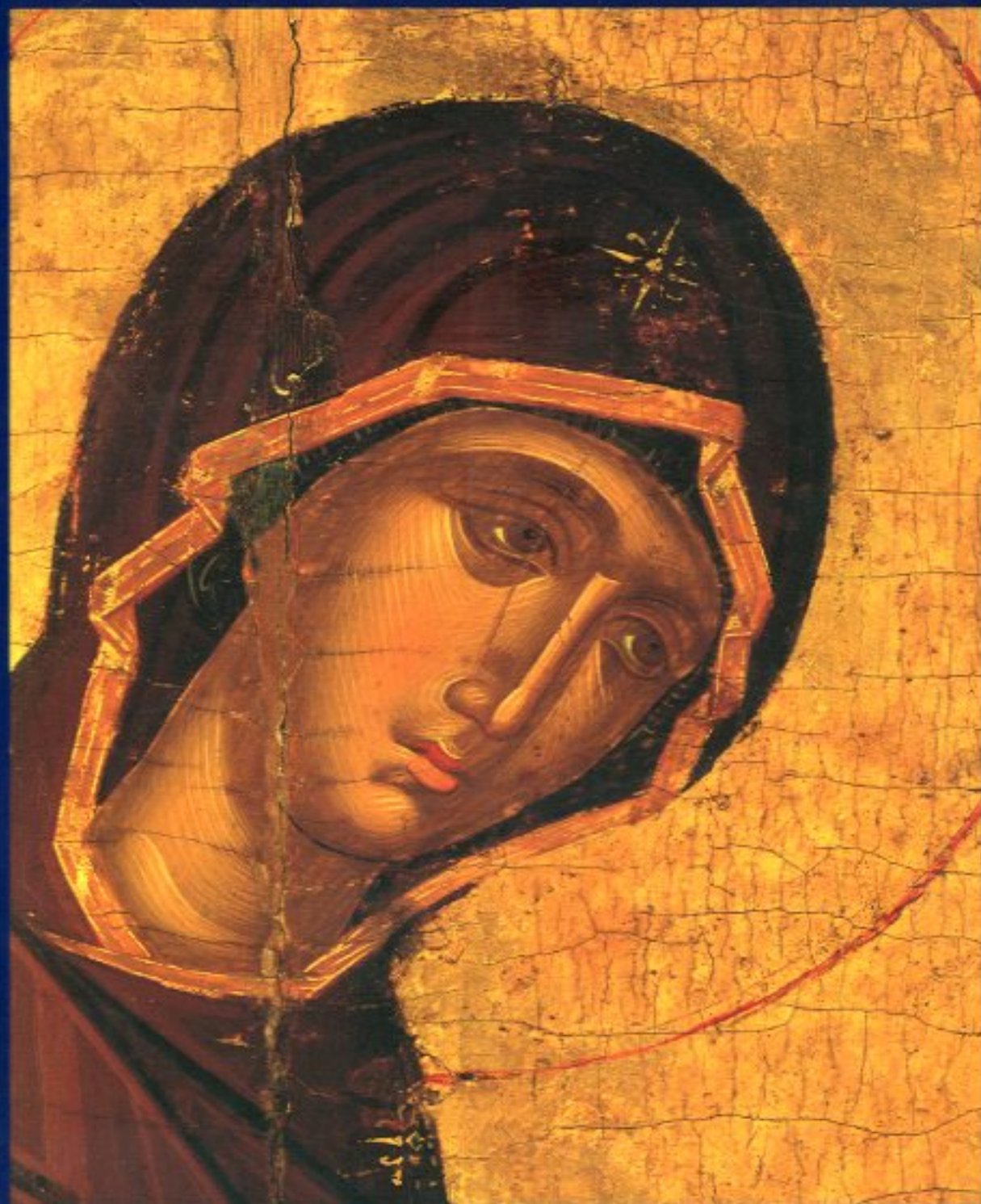


# ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Απο τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)



ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΟΡΓΑΝΩΣΗ:

ΒΙΚΕΛΑΙΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ  
ΕΦΟΡΕΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΡΗΤΗΣ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

A  
1993-8  
C-3

# ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Απο τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)

ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΕΚΘΕΣΗΣ:  
18 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ - 31 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1993

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ  
ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΟΡΓΑΝΩΣΗ:  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ  
ΕΦΟΡΕΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΡΗΤΗΣ





## ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Με συγκίνηση και χαρά χαιρετώ την έκθεση “Εικόνες της Κρητικής Τέχνης – Από τον Χάνδακα έως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη”.

Η έκθεση αυτή οργανώθηκε όπως γνωρίζουμε από την Βιζελαιά Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου και την Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Κρήτης σε συνεργασία με τα ρωσικά και ελληνικά μουσεία, με εκκλησίες και μοναστήρια. Και είναι προς τιμήν της επαρχίας να αναλαμβάνει τόσο σημαντικές πολιτιστικές πρωτοβουλίες που να διεκδικούνται από την προτείνουσα. Ο πολιτισμός μπορεί και πρέπει να κυκλοφορεί και αμφίδρομα.

Οι Βυζαντινές εικόνες της Κρητικής Σχολής που συγκεντρώνονται στην έκθεση από τα πέρατα του χριστιανικού κόσμου μας αποκαλύπτουν τον δυναμισμό μιας παράδοσης που δεν έσβησε μαζί με την άλωση της Πόλης. Απεναντίας συσπειρώθηκε σε περιοχές όπου το ορθόδοξο φρόνημα ήταν υψηλό και ο πολιτισμός ανθούσε ζωογονημένος από το πνεύμα της ιταλικής Αναγέννησης. Η Κρήτη, προπύργιο του χριστιανικού κόσμου κατά της τουρκικής απειλής, ανήκε στις ευνοημένες επαρχίες της βενετικής θαλασσοκρατορίας. Η ποίηση, το θέατρο, η ζωγραφική αζόμη και η μουσική ακμαζούν και δημιουργούν αριστουργήματα όπως ο *Ερωτόκριτος* του Κορνάρου και η *Ερωφίλη* του Χορτάτζη. Εξατοντάδες ζωγράφοι φιλοτεχνούν εικόνες περιζήτητες και αεριβοηρωμένες. Ανάμεσα τους ο Μιχαήλ Δαμασκημός και Δομήνικος Θεοτοκόπουλος είναι οι πιο γνωστοί αλλά δεν είναι οι μόνοι. Είναι η δική μας βυζαντινή Αναγέννηση.

Η έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης μας αποκαλύπτει αυτό το θέμα και μας καλεί να δεχτούμε το πνευματικό του μήνυμα, που γίνεται ακόμη πιο αισθητό τις άγιες μέρες των Χριστουγέννων. Πολλές εικόνες της έκθεσης υμνοούν την ενσάρκωση του Χριστού.

Η Συνάντηση των Κρητικών εικόνων της Ελλάδας και της Ρωσίας πρώτα στο Ηράκλειο και τώρα στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας έχει και μια άλλη διάσταση καθώς μας θυμίζει τις κοινές παραδόσεις με άλλους ορθόδοξους λαούς και διανοίγει προοπτικές για μια γόνιμη μελλοντική συνεργασία.

Μελίνα Μερακούρη  
Υπουργός Πολιτισμού



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Από την πρώτη στιγμή που αναζοινώθηκε από την Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου και την Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Κρήτης η πρόθεσή τους να οργανώσουν την ιστορική έκθεση "Εικόνες της Κρητικής Τέχνης" έσπειρα να εκδηλώσω το ενδιαφέρον της Εθνικής Πινακοθήκης να την φιλοξενήσει στους χώρους της, μετά από σύμφωνη γνώμη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και του Διοικητικού Συμβουλίου. Είναι τιμή και χαρά να υποδεχόμαστε στην προτεινόμενη σημαντικές εκδηλώσεις που οργανώνονται και πρωτοπαρουσιάζονται στην επαρχία. Χαίρομαι λοιπόν που οι διαταγμοί και τα εμπόδια ξεπεράστηκαν και η χρυσή συγκομιδή των μοναδικών εικόνων της Κρητικής Σχολής λάμπει τώρα και στέλνει το μήνυμά της στο πανελλήνιο από τις αίθουσες της Εθνικής Πινακοθήκης. Τα Χριστούγεννα που πλησιάζουν, δίνουν ένα βαθύτερο νόημα σ' αυτό το γεγονός.

Ο Έλληνας δεν μπορεί να βρεθεί μπροστά σε μια βυζαντινή εικόνα χωρίς να αισθανθεί το ρίγος της θρησκευτικής μέθεξης έστω κι αν πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό αριστούργημα. Η παρουσία εντούτοις των εικόνων μέσα σ' ένα μουσείο, όχι βυζαντινό αλλά νεότερης τέχνης, όπου αυτόματα δημιουργείται ένα κλίμα παράδοξης μετοίκησης (dépaysement), μας παρακινεί να συλλάβουμε καλύτερα τον διηνή τους χαρακτήρα και να τις δούμε όχι μόνο σαν λατρευτικά αντικείμενα, αλλά και ως έργα τέχνης. Αυτή την διπλή σκοπιμότητα υπηρετεί και η παρουσίαση της έκθεσης από τον ζωγράφο και σκηνογράφο κ. Γιάννη Μετζικώφ.

Το 1993 μπορεί να χαρακτηριστεί ως έτος της Βυζαντινής παράδοσης. Μια ευτυχής συγκυρία παρέταξε δύο ομόλογες και παραπληρωματικές εκθέσεις τους ίδιους ακριβώς μήνες - Σεπτέμβριο, Οκτώβριο - σε δύο πόλεις με ιστορικό και συμβολικό χαρακτήρα για τη δημιουργία των εικόνων της κρητικής σχολής: το Ηράκλειο Κρήτης (τον παλιό Χάνδακα) και τη Βενετία. "Οι Εικόνες της Κρητικής τέχνης", η έκθεση του Δήμου Ηρακλείου, ανέπεσε χρονικά - Σεπτέμβριο, Οκτώβριο - με την έκθεση που οργάνωσε το "Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού" στη Βενετία. Έτσι ξανααδύρθηκε ο άξονας που αποτέλεσε την ιστορική προϋπόθεση για τη δημιουργία και την αμαγή της ζωγραφικής των μετα-

βυζαντινών κρητικών εικόνων.

Ανάμεσα σε δύο μελανούς σταθμούς της ιστορίας μας, την Άλωση της Πόλης το 1453 και την Άλωση του Χάνδακα το 1669, η Κρήτη, σημαία επαρχία της Βενετίας, μεταβάλλεται σε όψη πολιτισμού. Το πνεύμα της Αναγέννησης, που ζωογονεί ολόκληρη την ηπειρωτική ζωή, εμφανίζεται συχνά και τις κρητικές εικόνες. Ο βαθμός αντίστασης της παράδοσης ποικίλλει ανάλογα με την παιδεία του καλλιτέχνη και τις απαιτήσεις μιας πελατείας πολύμορφης, που εκτείνεται ως τα πέρατα του χριστιανικού κόσμου και περιλαμβάνει ενίοτε ακόμη και πιστούς του καθολικού δόγματος. Έτσι εξηγείται η ικανότητα των ζωγράφων να προσαρμοζούν το ύφος τους, να εναλλάσσουν ή να συνδυάζουν τα δύο ιδιώματα, το ανατολικό και το δυτικό, σε μια συχνά συναρπαστική κρίση.

Συγκεντρώνοντας περισσότερα από διακόσια έργα, η έκθεση "Εικόνες της Κρητικής Τέχνης" μας επιτρέπει να εποπτεύσουμε την έκταση και ποικιλία ενός φαινομένου που έχει εθνική σημασία. Γιατί προσθέτει τους κρίκους τουλάχιστον δύο ακόμη αιώνων στην ιστορική και καλλιτεχνική μας συνέχεια. Γιατί μας αποκαλύπτει τη δική μας ελληνική βυζαντινή Αναγέννηση. Ο πολιτισμός που είδε το φως στην Κρήτη τους δύο αυτούς κρίκους αιώνες γέννησε ζωγράφους σαν τον Μιχαήλ Δαμασκηνό και τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο, που είναι ίσως οι πιο γνωστοί αλλά προετοιμάζονται, περιβάλλονται και παρακολουθούνται από πολλούς άλλους σπουδαίους καλλιτέχνες.

Ευχαριστώ θερμά τον Δήμαρχο Ηρακλείου Κώστα Κληρονόμο και τα μέλη της οργανωτικής επιτροπής της έκθεσης, τον κ. Γιάννη Σερεπεταΐδη, Αντιδήμαρχο Ηρακλείου επί των πολιτιστικών, τον κ. Νίκο Γιανναδάκη, Έφορο της Βυζαντινής Βιβλιοθήκης, και τον κ. Μανώλη Μπορμπούδακη, Έφορο Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Κρήτης, που δέχτηκαν να μεταφερθεί η έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη και βοήθησαν στις δύσκολες διαπραγματεύσεις και στα περίπλοκα οργανωτικά προβλήματα. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον κ. Μανώλη Μπορμπούδακη, επιστημονικό υπεύθυνο της έκθεσης, για την αμέριστη βοήθεια που μας πρόσφερε και για τα κείμενα του μικρού καταλόγου.

Ιδιαίτερα πρέπει να ευχαριστήσω τους διευθυντές των ρωσικών μουσείων Ερμιτάζ και Ρωσικού Μουσείου Πετρούπολης, καθώς και τους διευθυντές των μουσείων της Μόσχας, Ιστορικό, Τρεπακόφ, Κρεμλίνο, και Ροσιμπλάφ. Ευχαριστώ επίσης τους επιμελητές των ρωσικών μουσείων που συνόδευσαν τα ρωσικά εκθέματα και βοήθησαν στην παρουσίασή τους.

Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε επίσης στον Σεβασμιώτατο Αρχιεπίσκοπο Κρήτης Τιμόθεο καθώς και σε όλους τους Μητροπολίτες της Ιεράς Επαρχιακής Συνόδου της Εκκλησίας της Κρήτης που σιγκατένευσαν να παρατείνουν τον δανεισμό των εικόνων για να μπορέσει να μεταφερθεί η έκθεση και στην Αθήνα. Θερμά ευχαριστώ την Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών κ. Μυρτάλη Αχειμάστου Ποταμιάνου και τον Διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη κ. Άγγελο Δεληβορριά καθώς και τους προϊσταμένους των εφορειών Βυζαντινών Αρχαιοτήτων που δάνεισαν με προθυμία εικόνες για την έκθεση.

Ευχαριστώ θερμά την ιστορικό της τέχνης Έφη Αγερονίτου, που επιλήθηκε την έκθεση από την πλευρά της Πινακοθήκης, και τον Γιάννη Μετζικώφ που ανέλαβε την αρχιτεκτονική διαρρύθμιση του χώρου. Τέλος θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον σκηνοθέτη Μιχάλη Καζογιάννη, στην ηθοποιό Ειρήνη Παπά, και στον μουσικό Βαγγέλη Παπαθανασίου που προσφέρθηκαν δωρεάν να συμβάλουν με την τέχνη τους στην προβολή της έκθεσης με τη δημοσίευση ενός τηλεοπτικού σποτ.

Όμως η έκθεση δεν θα μπορούσε ποτέ να πραγματοποιηθεί χωρίς την γενναία επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού. Ευχαριστώ θερμότατα την υπουργό Πολιτισμού κ. Μελίνα Μερκουρή, τον Αναπληρωτή Υπουργό κ. Θάνο Μικροπούλο και τον Γενικό



Γραμματέα κ. Γιώργο Θωμά για την πρόθυμη ανταπόκρισή τους στην έκκλησή μας. Τέλος ευχαριστώ την καλλιτεχνική επιτροπή της ΕΠΜΑΣ και το Διοικητικό Συμβούλιο, που ενέκριναν την έκθεση και εξασφάλισαν τους όρους για την πραγματοποίησή της, καθώς και όλους όσους προσέφεραν τη βοήθειά τους, τεχνικούς, συναδέλφους και φίλους για να πραγματοποιηθεί σε χρόνο ρεκόρ ένα γεγονός που απαιτούσε πολλή προετοιμασία.

Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα  
*Διευθύντρια*  
*της Εθνικής Πανακοθήκης*



## Η ΓΕΝΕΣΗ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Για την τέχνη στο άλλο κέντρο, στην Κρήτη, ένας σημαντικός αριθμός πληροφοριών από αρχαιολογικές πηγές και μνημεία, κυρίως φορητές εικόνες, επιτρέπουν να καθορισθούν με κάποιον ακριβεία τα σχετικά με τη διαμόρφωση και την ανάπτυξη της σχολής αυτής της ζωγραφικής, της μόνης από τις ορθόδοξες "σχολές" που δικαιούται πραγματικά αυτό τον τίτλο στους αιώνες αυτούς. Θα πρέπει και' αργότερα να σχετισθεί η σχολή με την ανάπτυξη των πόλεων της Κρήτης, που γίνονται σημαντικά κέντρα εξωτερικού εμπορίου, τουλάχιστον ως προς τη συγκέντρωση μεγάλου αριθμού καλλιτεχνών στις πόλεις αυτές και μάλιστα στο Ηράκλειο (Candia ή Candide).

Ενδεικτικά σημειώνεται ότι ο αριθμός των γνωστών ζωγράφων που εργάζονται μόνο στην πόλη αυτή στην περίοδο 1453-1526 φθάνει στο εκπληκτικό ύψος των 120 ονομάτων, καθώς πληροφορούν κυρίως οι αρχαιολογικές πηγές. Από αυτές συνάγεται εξάλλου ότι σημαντικές σε αριθμό εικόνων παραγγελίες δίνονταν σε ζωγράφους της Κρήτης εκ μέρους εμπόρων του εξωτερικού, κυρίως από τη Βενετία, από καθολικές μητροπόλεις άλλων βενετοκρατούμενων ελληνικών περιοχών, π.χ. από το Ναύπλιο, αλλά και από ορθόδοξα μοναστήρια, όπως του Σινά, της Πάτρης και άλλων, καθώς και από ευγενείς Έλληνες και Βενετούς. Το αποτέλεσμα είναι ότι οι πολυάριθμοι αυτοί κρητικοί ζωγράφοι που εργαζόταν και για την εξαγωγή, στρέφονται σχεδόν αποκλειστικά στην κατασκευή μεγάλου αριθμού φορητών εικόνων, ενώ η τοιχογραφία παραμερίζεται. Έπειτα, καθώς οι Κρητικοί παράγουν για μια εκτεταμένη, από γεωγραφική, θρησκευτική και εθνική άποψη πελατεία με διαφορετικές καλλιωθητικές προτιμήσεις, οδηγούνται σε ανάπτυξη αξιολογής, αν όχι μοναδικής στον καιρό τους, επαγγελματικής ικανότητας να ασκούν τη ζωγραφική με πολλούς τρόπους ή και τεχνολογίες. Ένα σημαντικό μέρος από τη φήμη που αποκοιάν οι κρητικοί ζωγράφοι σε Ανατολή και Δύση πρέπει να οφείλεται στη δεξιοτεχνία τους. Οι καλλιτέχνες λοιπόν αυτοί χαρακτηρίζονται από έναν προφανή εγωισμό που τοιμαντεύεται ανάμεσα στην ιταλική τέχνη του 14ου-15ου αι. και στην τελευταία φάση της τέχνης των Παλαιολόγων. Στην παραγωγή όμως των ίδιων αυτών ζωγράφων πρέπει να ξεχωρίσουμε τα έργα εκείνα που, επειδή απευθύνονται σε πελατεία του καθολικού δόγματος της Κρήτης, της Ιταλίας ή της Δαλματίας, είναι επιπρόσθετα αναπροσαρμοστές παλαιότερων έργων ιταλικής τέχνης (και αυτά μόνο μπορούν να λέγονται ιταλοκρητικά), από τα άλλα, όσα δηλαδή παραμένουν βασικά πιστά στην ορθόδοξη παράδοση. Τα έργα των Κρητικών, εικόνες και τοιχογραφίες, που ανήκουν στην τελευταία κατηγορία, τα ξεχωρίζει βαθύτερη ενότητα στις τάσεις ως προς την τεχνική, τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά, ακόμη ως προς ορισμένους εικονογραφικούς τύπους που σταθεροποιούνται, ανεξάρτητα από το

βαθμό των επιμέρους επιπέδων επιδράσεων. Αυτό αντιπροσωπεύουν την "Κρητική Σχολή" της εποχής.

Από τους αξιολογούς ζωγράφους της περιόδου μνημονεύονται όλοι είναι γνωστοί από τα εντυπωσιακά έργα τους. Ο Ανδρέας Ρίζος (Rizzo) († περίπου το 1492) είναι περισσότερο περιωρισμένος για μερικές μεγάλες εικόνες Παναγίας του Πόθου, εντυπωσιακές ή όχι, που βρίσκονται τώρα σε ξένα μουσεία, επιτελούμενες με άριστη τεχνική και τεχνολογία, σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση. Καθώς φαίνεται από τις λατινικές επιγραφές που συνοδεύουν μερικές από τις εικόνες αυτές, ήταν προορισμένες για αλλοδαπούς καθολικούς, που πίστευαν ασίγη στην απεικόνιση των ελληνικών εικόνων. Την ίδια ευχέρεια που παρέχει η κατοχή μια παραδοσιακής τεχνικής σοφίας παρουσιάζει ο Ρίζος στο χειρισμό και άλλων θεμάτων καθαρά Βυζαντινών, όπως της Κοίμησης της Θεοτόκου, σε τεχνολογία παλαιολόγεια (στο Τορνεό), ή όπως του Χριστού και της Παναγίας σε θρόνο, για παράδειγμα. Τα καλύτερα σχετικά δείγματα είναι οι εντυπωσιακές μεγάλες εικόνες στη Μονή του Θεολόγου της Πάφου. Σ' αυτές και σε άλλα έργα του Ρίζου, όταν εισάγει επιλεκτικά στοιχεία, όπως ενός θρόνου μαρμαρίνου, ένα κεντημένο φορεσιόσημο, από αφομοιωμένα και εντάσσονται οικεία στην καθιερωμένη σύνθεση. Υπάρχουν όμως δείγματα ότι, όταν ο Ρίζος θέλει να ζωγραφίσει επιλεκτικά - στην maniera greca του 14ου - 15ου αι. - η τέχνη του είναι επίσης άριστη, όπως στην εικόνα με το χριστόπιτη JHS (Jesus Hominum Salvator), το σιμβόλιο των Ιησουϊτών. Ο Ανδρέας Ρίζος στέφει στην ηγετική κατηγορία των μεταβυζαντινών καλλιτεχνών, που με την υψηλή ποιότητα των έργων τους και, πιθανώς, με τη διδασκαλία τους δημοσιεύουν νέα υποδείγματα, δηλαδή ανανεώνουν την εικονογραφική και τεχνολογική παράδοση χωρίς όμως και να τη διακόπουν.

Ο ζωγράφος Αγγέλιος, θα ήταν από τους πιο διάσημους κρητικούς ζωγράφους της εποχής - είναι γνωστοί περισσότερο από τριάντα έργα - και αποκορύφωση με τη μεγαλύτερη εντυπωσιαστικότητα ως τον 18ο αιώνα. Για την εποχή που ζήσε δεν υπάρχει καμιά μαρτυρία, αλλά τα χαρακτηριστικά του έργου του και η ποιότητά τους τον τοποθετούν ανάμεσα στους καλύτερους ζωγράφους της εποχής. Διαφέρει σε μια ζωγραφικότερη διάθεση, στο πλαίσιο, σε πιο επιλεκτική επιξεργασία στους δρόμους και στα ποιά και, επίσης, βρίσκεται πιο κοντά από τους άλλους στο αβρό πνεύμα της "δυσθούς" ή "τραγικής" τεχνολογίας της δυτικής τέχνης της εποχής.

Ένας άλλος σύγχρονος ζωγράφος, ο Ανδρέας Παβίος († μετά το 1504), πρέπει να είχε ανάλογες οικειότητες με τους άλλους σε ποιά και τεχνολογίες και σε ποιά θέματα. Και τον Παβίο οι εικόνες χρησιμοποιούν ως υποδείγματα για τους μεταγενέστερους (Σπέρουση, Ριέτα). Αλλάζει τότε πολλούς μαθητές, ανάμεσα στους άλλους και τον Αγγέλιο Πεζομαύρο, που εγκαταστάθηκε αργότερα στο Ορεινό της Πάφου. Η τεχνολογία του, ασίγη και στα αργότερα βυζαντινά έργα, φαίνεται να επηρεάζεται περισσότερο από την αντιλαϊκή τάση της τελευταίας παλαιολόγειας περιόδου, που ταυρίζεται με τον "γοτθικό" ρεαλισμό, όπως αυτός τον αποκαλεί στη "υποσημειωμένη" έργα του, π.χ. στη Σπέρουση της Επισκοπής Παναγοθέρας Αθηνών. Σ' αυτό διαφέρει ασίγη και η ορατή βυζαντινότητα εικόνας του με την Κοίμηση του Εσραήλ του Σέρον (στη Ιερουσαλήμ) από άλλες σύγχρονές της με το ίδιο θέμα.

Ο Νικολάος Τζαρούρης (Zafari) († πριν από το 1501), που είναι και λεπτολόγος μαρογράφος, φαίνεται να έχει περισσότερο εξοικείωση και με τα σχεδόν σύγχρονα επιλεκτικά έργα, όπως του Bellini. Δημοσιεύει και αυτός νέους τύπους που θα επικρατήσουν, όπως π.χ. την Ακρω Τελεινίωση. Λερωτότερος από τους άλλους, έχει τη μορφή να εκφράζει τον επιλεκτικό του σε πίνακες προσεκτικά επιξεργασμένους, όταν να έχουν κατασκευασθεί με πολύτιμα υλικά.

Ο γιος του Ανδρέα Ρίζου Νικολάος († πριν από το 1507) αντιπροσωπεύει την επόμενη γενιά καλλιτεχνών της Κρήτης. Η μοναδική εικόνα του που παραμένει τη Δέηση με ολόκληρο δωδεκάορο γύρω, στο Σαράντσο, αποτελεί πολύτιμη μαρτυρία για την αποκαταστάσιμη γύρω στο 1500 ορισμένων εικονογραφικών τύπων της Κρητικής Σχολής, καθώς και ορισμένων τεχνολογικών αρχών, που είναι το καταστάσιμα μιας βαθμιαίας επιξεργασίας ορισμένων θεμάτων και τρόπων με συγκεκριμένη τάση.

Το έργο των καλλιτεχνών αυτών, τοποθετημένο με οριστή ακρίβεια στο χρόνο και στο χώρο, επιτρέπει να εντοχθεί στη σχολή της εποχής ένας μεγάλος αριθμός άλλων ανώνυμων εικόνων με ποιά θέματα, πολλές από τις οποίες είναι εξαιρετικής τέχνης, ώστε να σχηματισθεί έτσι ακριβέστερη αντίληψη για τη διαμόρφωση μιας σχολής με ενιαίες τεχνικές, εικονογραφικές και τεχνολογικές αρχές. Η σχολή αυτή έχει ως καταβολές της σε μια γέννηση της Κρήτης, που χρονολογικά ανήκει στο α' μισό του 15ου αι., την εποχή δηλαδή που είχαν ήδη αρχίσει να έρχονται από την Κωνσταντινούπολη στην Κρήτη περισσότεροι ζωγράφοι για να εγκατασταθούν, όπως ο Νικολάος Φιλαεθροεινός, ο Εμμανουήλ

Οικρινός, οι Αλέξης και Αγγέλος Απόκαυκοι, ο Ανδρόνικος Συναδηνός και άλλοι. Όλοι αυτοί συντελούν στην ανανέωση της επαγγελματικής μάλλον ζωγραφικής της Κρήτης με τις καλύτερες παιδαγωγικές παραδόσεις και στη γενική εξύψωση της ποιότητάς της. Οι τοιχογραφίες που εκτελούν οι ζωγράφοι της οικογένειας Φουκά π.χ., καθώς και άλλες ανώνυμες, όπως αυτές των ναών του Αγίου Αθανασίου και της Αγίας Παρασκευής στο χωριό Επισκοπή Πεδιάδος, πριν και αμέσως μετά την άλωση, μαρτυρούν για τη σχέση που αυτές έχουν με άλλα σημαντικά μνημεία της εποχής, όπως τις τοιχογραφίες του Μυστρά. Με τις καλλιτεχνικές αυτές προϋποθέσεις διαμορφώνεται η μεταβυζαντινή Κρητική Σχολή. Αμέσως μετά την άλωση η τέχνη συνεχίζεται εκεί με ποικίλες συμβολές από νεοφερμένους και, ύστερα από κάποιες αφέβαιλες αναζητήσεις, κατάληγει πριν από το τέλος του 15ου αι., σε συγκεκριμένους εικονογραφικούς και αισθητικούς κανόνες, που θα επικρατήσουν τον 16ο και 17ο αιώνα.

Στο συμπέρασμα αυτό οδηγεί η μελέτη όχι μόνο των φορητών εικόνων αλλά και των ελάχιστων τοιχογραφιών της περιόδου αυτής που σώθηκαν στην Κρήτη, όπως π.χ. στην εκκλησία της Παναγίας (του 1516), στο χωριό Αγία Παρασκευή (Αράρι) και σε μία άλλη, λίγο παλαιότερη, στην Επισκοπή Πεδιάδος.

### Η Βενετία

Οι ζωγράφοι της δεύτερης πενήταετίας του 15ου αι. που ήδη αναφέρθηκαν, καθώς και οι δεκάδες των άλλων που είναι γνωστοί από τα αρχεία, δεν κατάγονται όλοι από την Κρήτη. Πολλοί ανήκουν στην πρώτη ή στη δεύτερη γενιά φυγάδων καλλιτεχνών στη μεγαλύτερη από άλλα μέρη, όπως ο Ξένος Διγενής, που αναφέρθηκε πιο πάνω, από την Πελοπόννησο, από όπου κατάγονται και οι αδελφοί Στερέιτζα, ο Πορφύριος και άλλοι. Όλοι όμως είναι ή γίνονται μόνιμοι κάτοικοι στην πόλη του Ηρακλείου, ίσως ταξιδεύουν ως τη Βενετία ή αλλιώς, αλλά η έδρα τους, παραμένει πάντα στην Κρήτη. Ως το 1500 περίπου τεχνάει να μην είναι γνωστό κανένα όνομα ζωγράφου Έλληνα, κατοίκου της Βενετίας. Με τη σύσταση εκεί της κοινότητας των Ελλήνων ορθοδόξων (1498) αλλάζουν οι όροι διαμονής και θρησκευτικής ανοχής εκ μέρους των Βενετών και τότε αρχίζουν οι έλληνες καλλιτέχνες να πηγαίνουν και να κατοικούν στη μεγάλη πολιτεία του Αδρια. Μέσα στο α' τέταρτο του 16ου αι. δεν έχουν σημειωθεί ως τώρα περισσότερα από δεκαπέντε ονόματα καλλιτεχνών, των οποίων όμως είναι γνωστά ελάχιστα έργα από αυτά μερικά, σε τεχνοτροπίες ιταλίζουσες περαιωμένης εποχής, πρέπει να ήταν προορισμένα για καθολικούς, όπως π.χ. το έργο του Ιοκάννη Παρμενιάτη γύρω στο 1523 ή άλλων, όπως των δύο με το όνομα Βίτσιω, ενός Γεωργίου Λομητινά, που εκτελούν βυζαντινότροπες Παναγίες για τους καθολικούς και οι οποίοι είχαν πάρει το προσωνύμιο madonnae ή dalle Madonne, ενδεικτικό για την επαγγελματική τους ειδίκευση.

Όποιαδήποτε, με τον καιρό, η πολιτιστική ελληνική κοινότητα, καθώς και η καλλιτεχνική αγορά της Βενετίας θα προσέλθουν κρητικούς και άλλους έλληνες ζωγράφους. Στον 16ο αι. το ρεύμα αυτό θα ακολουθήσουν ο Λομητικός Θεοτοκόπουλος (El Greco) και ο Αντόνιος Βασιλάσης, αλλά αυτοί, με τις μεγάλες καλλιτεχνικές τους ικανότητες, ξεπερνούν τα σύνορα του ορθόδοξου κόσμου και χένονται γι' αυτόν. Από τους άλλους που θα μείνουν στον κύκλο τους, οι πιο αξιόλογοι, όπως ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, θα είναι περσικοί, άλλοι θα εγκατασταθούν και θα πεθάνουν εκεί, όπως ο Ιοκάννης ο Κύπριος, οι δύο με το όνομα Βίτσιω, ο κρητικός Μάρκος Στερέιτζας Μπαθής († 1578), ο επίσης κρητικός Θεομύς Μπαθής († 1599) και ο κερκυραϊός μαθητής του Εμμανουήλ Τζανουράρης († 1631) και άλλοι. Όλοι αυτοί, καθώς και όσοι ανώνυμοι έχουν εκτελέσει έργα στη Βενετία τον 16ο αι., δεν θα αποτελέσουν σχολή με ξεχωριστά χαρακτηριστικά, αλλά θα κληθούν μέσα στην περιοχή της τέχνης της Κρήτης, που δεν πρέπει να τροφοδοτεί τη Βενετία πάντα με πολλές εικόνες.\*

Μανώλης Χατζηδάκης

\* Αναδημοσιεύεται με άδεια του συγγραφέως Ακαδημαϊκού κ. Μανώλη Χατζηδάκη από τον Α' τόμο του έργου: *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τομ. Α', Αθήνα 1987, σσ. 79-82.



## Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Μια έκθεση εικόνων της Κρητικής ζωγραφικής παρουσιάζει πάντοτε ξεχωριστό ενδιαφέρον. Με την πτώση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, στην Κρητική Σχολή ζωγραφικής διασώζεται η χλιατή κληρονομιά της τέχνης του μεσαιωνικού ελληνοισμού, όταν δεν θα υπήρχε για το Βυζάντιο και στην τέχνη της Σχολής αυτής ο τουρκοκρατούμενος ελληνοισμός θα αναζητήσει τα θρησκευτικά του σύμβολα και την εθνική του συνείδηση. Από την διπλή αυτή άποψη θα μπορούσε να δικαιολογηθεί η διοργάνωση μιας μεγάλης έκθεσης εικόνων Κρητικής τέχνης και μάλιστα στην πατρίδα καταγωγής της Σχολής αυτής, στο νησί της Κρήτης και ιδιαίτερα στο μεγαλύτερο αστικό κέντρο του βενετοκρατούμενου νησιού, την Candia, το Ηράκλειο, όπου οι αρχαιολογικές μαρτυρίες καλλιτεχνικής δραστηριότητας ζωγράφων, επιτροπείων της τέχνης αυτής, εμφανίζουν τη μεγαλύτερη πυκνότητα.

Με την προσφορά όμως του σημαντικού αριθμού των 80 περίπου κρητικών εικόνων, άγνωστων σχεδόν στο σύνολό τους, από τις συλλογές των Ρωσικών Μουσείων της Μόσχας και της Πετρούπολης, παρεμφερίστηκε κάθε επιθυμία για τη διοργάνωση μιας έκθεσης με τη σύγχρονη παρουσία των άγνωστων Κρητικών έργων των Ρωσικών συλλογών και των Ελληνικών, περισσότερο γνωστών και προσεχών στον Έλληνα μελετητή και φιλότεχνο. Για την ενημέρωση των φιλότεχνων επισκεπτών θα πρέπει να σημειωθεί πως η κατάκτηση των συλλογών αυτών της Ρωσίας, οφείλεται στο καθαρά αρχαιολογικό ενδιαφέρον ορισμένων ερευνητών και ερασιτεχνών λογίων του περασμένου αιώνα και των αρχών του 20ού, που εργάστηκαν στο πλαίσιο της προσπάθειας στροφής της σύγχρονης τους Ρωσικής θρησκευτικής ζωγραφικής στα παλαιότερα Ρωσικά πρότυπα, που αποτελούσαν την αυθεντικότερη γι αυτούς εικαστική έκφραση της Ορθοδοξίας. Αναζητώντας οι ερευνητές και μαθητές της τέχνης, όπως ο Λεζουπόφ, ο Μουράβιεφ, ο Σεβαστιάνοφ, ο Ζογκάλοφ και άλλοι, τα πρότυπα ορισμένων Ρωσικών εικόνων, κατέληξαν στις Κρητικές εικόνες, κυρίως αυτές της Βενετίας, που αποτέλεσαν και την αφορμή δημιουργίας των θεαμάτων των Ρώσων ερευνητών για την Ιταλοελληνική ή Βενετοκρητική τέχνη, αλλά και την αιτία κατάκτησης συλλογών αξιόλογων, με σημαντικό αριθμό αυθεντικών, όπως ξέχασμα τώρα, Κρητικών έργων. Σπουδαιότερη είναι η συλλογή του βασιλέπιστου και ερασιτέχνη σοφού Ν. Λεζουπόφ, που απόκειται στο Μουσείο Ερμιτάζ της Πετρούπολης, όπου και μεταφέρθηκε το 1930 από το Ρωσικό Μουσείο της ίδιας πόλης. Από την περίφημη αυτή συλλογή που αριθμεί 80 περίπου Κρητικές εικόνες, στην Έκθεση παρουσιάζεται μια ομάδα 20 εικόνων, ειδικά επιλεγμένων. Μια μικρή επιλογή 9 εικόνων Ρωσικής τέχνης από το Ρωσικό Μουσείο της Πετρούπολης θεωρήθηκε απαραίτητη στα πλαίσια της έκθεσης, ως ενδεικτική των επιδράσεων της Κρητικής ζωγραφικής στη διαμόρφωση της σύγχρονης της Ρωσικής εικονογραφίας. Από τα Μουσεία της Μόσχας παρεχορήγησαν, το σύνολο

της συλλογής του Ιστορικού Μουσείου, αποτελούμενης από 39 αυθεντικές Κρητικές εικόνες, το σύνολο της Παναγοθήκης Τρετιάκοφ, με 12 εικόνες, 4 των Μουσείων του Κρεμλίνου και 2 ακόμη του Μουσείου Ρουβλιόφ. Κι οι εικόνες αυτές προέρχονται από τις ιδιωτικές συλλογές των Ρώσων φιλότεχνων, όπως του Σεβαστιάνοφ του Ζοηατάλοφ, του Μουράβιεφ και άλλων και συγκεντρώθηκαν στα Μουσεία της Μόσχας μετά το 1917. Ένας μορφός αριθμός Κρητικών εικόνων έχει περισπύλλει και από τις εκκλησίες της Μόσχας και η παρουσία τους εκεί μπορεί να ερμηνευθεί από τη δογματική αυθεντία της Ελληνικής εικόνας ως έργου της Ορθόδοξης λατρείας. Ενδιαφέρει να τονιστεί το γεγονός της ύπαρξης στις Ρωσικές Συλλογές, και κυρίως σ' αυτή του Λιχτσιόφ, ενός σημαντικού αριθμού εικόνων μιας ορισμένης κατηγορίας, των λεγόμενων "Ιταλοκρητικών", για τις οποίες οι Ρώσοι σοφοί και συλλογείς έδειξαν ενδιαφέρον, θεωρώντας πως σ' αυτές βρίσκονται τα πρότυπα ορισμένων παλιών Ρωσικών εικόνων. Με τα ανεπαρκή μάλιστα στοιχεία της έρευνας της εποχής, δημοσίευσαν τις θεωρίες για την Ιταλοελληνική ή Βενετοκρητική Σχολή, που ανέπτυξε ο Λιχτσιόφ στο περίφημο έργο του "Η ιστορική σημασία της Ιταλοελληνικής ζωγραφικής", που εκδόθηκε το 1911 στην Αγία Πετρούπολη. Εξ άλλων ο ίδιος ερασιτέχνης ερευνητής, τη μεγάλη συλλογή που είχε καταρτίσει από την παλαιολογική αγορά, κυρίως της Βενετίας, παρουσίασε σε ένα πολυτέλες λείψανο, που εξακολούθησε να είναι χρήσιμο στην έρευνα, αν και χωρίς κείμενο που να υπομνηματίζει τις εικόνες. Το ενδιαφέρον αυτό σύνολο Κρητικών εικόνων των Ρωσικών συλλογών, που για τη συγκρότησή τους, εκτός από την παλαιολογική αγορά θα πρέπει να μεμημονεθούν και οι σκέψεις από το Άγιον Όρος και τη Μονή Σινά, έχει παραμείνει σχεδόν ανέκδοτο, εκτός από το πιο πάνω λείψανο της συλλογής Λιχτσιόφ. Αποσπασματικά μόνο έχει παρουσιαστεί σε εκδόσεις μέσα στη Ρωσία, αλλά οι σχετικοί κατάλογοι είτε παραμένουν ανέκδοτοι είτε εξηκολούθησαν να είναι αμετάφραστοι στις ευρωπαϊκές γλώσσες και γ' αυτό απρόσιτοι σε ευρύτερους κύκλους. Η παρουσίαση ενός σημαντικού αριθμού έργων από τις Ρωσικές συλλογές στην έκθεση του Ηρακλείου απαστά εξαιρετική σπουδαιότητα και ο υπομνηματισμός των εικόνων αυτών από τους αρμόδιους επιμελητές Βυζαντινολόγους των Ρωσικών Μουσείων, κάνει τώρα δυνατή τη γνωριμία με τα έργα αυτά καθώς και τις σε επιστημονικό επίπεδο συζητήσεις για τα προβλήματα που τυχόν θέτουν. Η παράλληλη εξέλιξη παρουσίαση των έργων των Ρωσικών συλλογών και των εικόνων του ελληνικού χώρου, όχι μόνο βοηθάει στη γνωριμία των έργων, αλλά και συμβάλλει στην επανεκτίμηση της συμβολής της Ελληνικής επιστήμης στην οριστική επίλυση του προβλήματος καταγωγής και διαμόρφωσης της Κρητικής Σχολής, που οι θεωρίες των Λιχτσιόφ και Κοντακιόφ είχε οδηγήσει σε οραλές κατεπύθουσες, που για καιρό προβλημάτιζαν τους ερευνητές.

Για το φιλότεχνο αναγνώστη και εντέλεις σκεπτικά υπενθυμίζεται πως σύμφωνα με τη θεωρία του Λιχτσιόφ για την Ιταλοελληνική ζωγραφική, δημοσιολογικό κέντρο της Σχολής υπήρξε η πόλη της Βενετίας με κύριο χαρακτηριστικό την ανάμιξη, σε διαφορετικούς κατά περίπτωση βαθμούς στοιχείων της Ιταλικής ζωγραφικής στη βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση. Χαρακτηριστικό των θεωριών αυτών είναι και το γεγονός ότι με τον όρο "Ιταλοκρητική" χαρακτηρίσαν και εικόνες της καθαρά βυζαντινής παράδοσης, που δεν παρουσίαζαν κανένα στοιχείο πρόσληψης ιταλικών επιδράσεων, γεγονός που προκάλεσε σύγχυση και αποπροσανατολισμό αλλά και την απαρχή αναίρεσης της θεωρίας. Χαρακτηριστικά δημοσιολογημένα της Σχολής αυτής θεωρήθηκαν οι εικόνες της Παναγίας, ορισμένου τύπου, οι λεγόμενες Βενετοκρητικές, που η αναζήτηση σ' αυτές των πρότυπων ορισμένων ρωσικών εικόνων, σπεύτεινε στη συλλογή τους από τους Ρώσους και κυρίως από τον Λιχτσιόφ σε μεγάλους αριθμούς. Αξιοσημαίωτο είναι ακόμη το γεγονός πως οι Ρώσοι ερευνητές δέχτηκαν ότι η επίδραση της Ιταλοελληνικής τέχνης στη Ρωσική ζωγραφική πραγματοποιήθηκε μέσω Δαλματίας, δίνοντας έτσι προεκτάσεις σε ένα φαινόμενο τοπικής μόνον και περιορισμένης σημασίας. Η άποψη όμως αυτή για το ρόλο της Δαλματίας αργότερα ανιαρέθηκε από την έρευνα. Λίγο αργότερα, ο Gabriel Millet μετατόπισε το κέντρο δημοσιολογίας της Σχολής στο Μυστρό, με βάση τις ζωοαναγραφικές συσχετίσεις των τοιχογραφιών της Περιβλέπτου με τις τοιχογραφίες του Αγίου Όρους του 16ου αι. που πραγματοποιήσαν οι Κρητικοί ζωγράφοι με κύριο συντελεστή της καλλιτεχνικής αυτής δημοσιολογίας το Θεοφάνη Στεριάζα από το Χάνδακα (Ηράκλειο). Αν και ο Γάλλος σοφός σκεπτά αναζήτησε την καταγωγή της Σχολής στον Ελληνικό χώρο, η άγνοια των Κρητικών μνημείων τον οδήγησε σε λανθασμένες εκτιμήσεις που πήραν δυσανάλογες με τα δεδομένα προεκτάσεις. Τη ζωγραφική της Περιβλέπτου χαρακτηρίσαν αναδρομικά Κρητική, και με τον όρο αυτό χαρακτηρίζει μια ορισμένη τάση της ζωγραφικής των Παλαιολόγων του 14ου και 15ου αι., από την οποία προήλθε η Κρητική ζωγραφική. Γρήγορα η τάση αυτή συνδέθηκε με την καλλιτεχνική παράδοση της τέχνης της Κωνσταντινούπολης. Το κενό στις



θεωρίες του Millet, που οφειλόταν στην παντελή άγνοια των Κρητικών μνημείων, συμπλήρωσε η ελληνική επιστήμη.

Ο Ανδρέας Συγγάτος αναζήτησε σε ορισμένες Κρητικές τοιχογραφίες του 15ου αι. την καταγωγή της Κρητικής Σχολής, την οριστική, όμως, λύση του προβλήματος έδωσαν οι έρευνες του Ακαδημαϊκού Μανώλη Χατζηδάκη, με σειρά μελετών που διαπραγματεύονται τα συναφή με την καταγωγή και διαμόρφωση της Κρητικής ζωγραφικής προβλήματα. Με τις έρευνες του Χατζηδάκη αναερέθησαν οι θεωρίες του Λιχάτου, τις οποίες για κάποιο διάστημα συνέχισαν ο Κονταξόφ και οι μαθητές του στο *Seminarium Kondakovianum* της Πράγας, αλλά και καθορίστηκε οριστικά το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθεί η μελλοντική έρευνα.

Η έρευνα του Μανώλη Χατζηδάκη για την επίλυση του προβλήματος στηρίχτηκε στα σωζόμενα μνημεία, και προ παντός στις φορητές εικόνες της περιόδου, ενυπόγραφες από τους καλλιτέχνες ή ανυπόγραφες, και σε συνδυασμό με τις πληροφορίες που έφερε στο φως η έρευνα των Ενετικών αρχείων της Κρήτης, που το 1669 κατά την πτώση του Χάνδακα, μετέφεραν οι Βενετοί, έσπερα από συμφωνία με τους Τούρκους στη Βενετία. Σημαντική πληροφορία των πηγών αυτών είναι τα περισσότερα από 120 ονόματα ζωγράφων που εμφανίζονται εγκατεστημένοι στο νησί και προ παντός στο μεγαλύτερο αστικό κέντρο της εποχής την Candia (Ηράκλειο), κατά τον κρίσιμο για τη διαμόρφωση της Κρητικής Σχολής 15ο αι. Το πλήθος αυτό των ζωγράφων, εκτός της δραστηριότητάς τους για την κάλυψη των αναγκών της τοπικής αγοράς, ήταν και αποδέκτες πολύ μεγάλων παραγγελιών από τους εμπόρους του εξωτερικού, κυρίως της Βενετίας, καθώς και από τα μεγάλα ορθόδοξα μοναστήρια, όπως της Πάτμου και του Σινά. Μεγάλο μέρος της δραστηριότητας των Κρητικών ζωγράφων απέβλεπε και στην κάλυψη των αναγκών μιας πολύ εκτεταμένης πελατείας διαφορετικής από δογματική και εθνική άποψη. Η προσαρμογή των έργων στις αισθητικές προτιμήσεις της ποικίλης αυτής πελατείας, είχε ως άμεση συνέπεια την ανάπτυξη μιας διπλής ικανότητας των Κρητικών καλλιτεχνών να ζωγραφίζουν ελληνικά και ιταλικά, ικανότητα που τους προσέφερε τεράστια φήμη στον καιρό τους. Ο Χάνδακας αναδεικνύεται έτσι ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής και η υψηλή στάση της καλλιτεχνικής παραγωγής αποτέλεσε τον κύριο παράγοντα ακτινοβολίας της Κρητικής τέχνης στους ορθόδοξους λαούς των Βαλκανίων μέχρι και τη Ρωσία, στην Εγγύς Ανατολή, στις Ιταλικές πόλεις και τη Δαλματία.

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα των ερευνών του Μ. Χατζηδάκη, οι Κρητικοί ζωγράφοι, παράλληλα με τις εικόνες καθαρά βυζαντινού τύπου, όπως οι εικόνες της Παναγίας του Πάθους, παρήγαγαν και άλλες στις οποίες ενσωμάτωσαν διακριτικά στους βυζαντινούς παραδοσιακούς τύπους επί μέρους στοιχεία της Ιταλικής τέχνης, όπως μαρμαρίνους θρόνους, κεντημένα φωτιστόφανα και άλλα διακοσμητικά μοτίβα, και ακόμη άλλες σε καθαρά Ιταλική τεχνοκρατία (*maniera Latina*), όπως ενδεικτικά μια εικόνα με το σύμβολο των Φραγκισκανών JHS (*Jesus Hominum Salvator*)—no. 206. Χωριστή ομάδα εικόνων αποτελούν έργα που παρήγαγαν οι Κρητικοί ζωγράφοι για την πελατεία του καθολικού δόγματος της Κρήτης, της Ιταλίας και της Δαλματίας, που αποτελούν ανατροφοδογημένες παλιότερων Ιταλικών έργων για την κάλυψη των θρησκευτικών αναγκών της ποικίλης πελατείας των. Τα έργα της τελευταίας αυτής κατηγορίας είναι τα λεγόμενα "Ιταλοκρητικά", τα έργα δηλαδή πάνω στα οποία κατά κύριο λόγο στηρίζαν οι Ρώσοι λόγιοι τις θεωρίες τους. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι κατά την ίδια δημιουργική περίοδο του 15ου αιώνα, στην ίδια την πόλη της Βενετίας, οι πηγές δεν αναφέρουν το όνομα κανενός Έλληνα ζωγράφου. Μόνο μετά το 1498, με την ίδρυση της Ελληνικής Κοινότητας της Βενετίας και την αλλαγή των συνθηκών για τα μέλη της, διαπιστώνεται μια περιορισμένη πάντοτε δραστηριότητα Ελλήνων ζωγράφων, μερικοί από τους οποίους φιλοτεχνούσαν βυζαντινότροπες εικόνες της Παναγίας για τους Καθολικούς πελάτες τους, οι γνωστοί ως *padonneti*. Λίγο αργότερα όμως, με την ανάπτυξη της Κοινότητας και της καλλιτεχνικής αγοράς, θα εγκατασταθούν εκεί μερικοί Κρητικοί και άλλοι Έλληνες ζωγράφοι, που όμως εργάζονται μέσα στο πλαίσιο της Κρητικής παράδοσης, χωρίς να δημιουργήσουν δική τους Σχολή. Αντίθετα, ενδεικτικά για τη σημασία της Κρήτης ως κέντρου δημιουργικού της



Παναγία Οδηγήτρια.  
Τέλος 14ου αι. 93x53 εκ. (No 157).  
Σύλλογή Ναού Παναγίας Μέρωνα Αμαρίου.



Δέσπης.  
Έργο του 1400. 88,5x115 εκ. (No 116).  
Συλλογή Μονής Οδηγητρίας Ηρακλείου.

λόγιους πρόοφτες στη γενική εξέλιξη του πολιτιστικού επιπέδου της εποχής. Με την καλλιτεχνική δραστηριότητα των ζωγράφων αυτών μπορούν να σχετισθούν με την υψηλή ποιότητα στάθμη της τέχνης και την ποικιλία των τεχνοτροπικών τάσεων εικόνες της περιόδου. Η εικόνα της Παναγίας του Μέρωνα (No. 137) που ακόμη σώζεται μέσα στο ναό της Παναγίας των Καλλιερών, είναι αντιπροσωπευτική των κλασικιστικών παραδόσεων της πρωτεύουσάν της ζωγραφικής. Συγγενική είναι η τεχνοτροπία και ανάλογη η ποιότητα στάθμη των δυο Δεσποτικών εικόνων του Χριστού (No. 148) και της Παναγίας (No. 149), που προέρχονται από τη Μονή Κισσαμίων της περιοχής Ιεράπετρας, που ίδρύει το 1400 ο αρχιεπίσκοπος του μοναχικού βίου και λόγιος Νείλος Δαμάλης. Ρεαλιστικότερη διάθεση φανερώνει η ζωγραφική της εικόνας της Δέσπης από το Γεράκι Πεδιάδος (No. 116), τάση που η απονομασία της βρίσκεται στη μορφή του Ένθρονου Χριστού από τα Πηγαδάκια



Χριστός Ζωοδότης.  
Έτος 14ου αι. (No 130).  
Συλλογή Μονής Χριστουηγίας Ηρακλείου

Σχολής είναι τα περισσότερα από τα 125 ονόματα ζωγράφων του Χάνδακα που προσφέρουν οι αρχαιολογικές πηγές για την περίοδο της αιχμής 1527-1630. Στον κύκλο ακόμη των σχετικών με την Κρητική ζωγραφική ερευνών θα πρέπει να προστεθεί ότι αξιοσημείωτη, για τις καταβολές της Σχολής, είναι η επισήμανση της αποφασιστικής σημασίας της καθόδου των Κωνσταντινουπολιτών ζωγράφων στο νησί της Κρήτης, από το τέλος ήδη του 14ου αιώνα. Φορείς της Κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης τέχνης, ανανέωσαν την ελαφρικού χαρακτήρα τοπική ζωγραφική με τις καλύτερες παραδόσεις της τέχνης της πρωτεύουσας και δημιουργούν τις καταβολές της ζωγραφικής, οι οποίες με τις καλλιτεχνικές διεργασίες που σταδιακά πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια του 15ου αι. μέσα στο νησί της Κρήτης, τόσο στην τεχνική που σχηματοποιείται, όσο και στην τεχνοτροπία που τείνει στην επικράτηση των κλασικιστικών αρχών της λιτότητας, ηρεμίας και ισορροπίας των συνθέσεων, θα οδηγήσουν στη διαμόρφωση μιας νέας Σχολής, που από τον τότε κατηγορητής δόγμα ονομάζεται Κρητική. Τα ονόματα του Νικολάου Φιλανθρωπικού, Εμμανουήλ Ουρανού, Αλέξιου και Αγγέλου Απόκαππου, Ανδρόνικου Συνοδινού κ.ά., που σύμφωνα με τις μαρτυρίες των αρχαιολογικών πηγών εμφανίζονται εγκατεστημένοι στο νησί από το 1396 και μετά, είναι ενδεικτικά ενός μεγάλου αριθμού ζωγράφων που σταδιακά εγκαθίσταται στην Κρήτη και συντίθενται μαζί με άλλους

εργασίες που έχουν αναγνωριστεί ως "αντιλαοική" και επιβιώσεις της αναγνωρίζονται και σε άλλα έργα του 15ου αι. Ρεαλιστικές τάσεις αναγνωρίζονται και στη μορφή του Χριστού, με το αδρό πλαίσιο και την υπερσοσιαλιστική αντίληψη στη χρήση των φωτιστικών κηλίδων, της μεγάλης εικόνας της Παναγίας Οδηγητρίας της Μονής Δοριών (N. 156). Η λεπτή σύνθεση της Σπίνρωκης στην πίσω όψη της εικόνας αυτής, λίγο μεταγενέστερη, αντιπροσωπεύει την παράδοση του εγγενούς κλασικισμού της ζωγραφικής του Σκλαβεροχωρίου. Κλασικιστικές τάσεις αναγνωρίζονται και στην εικόνα του Ένθρονου Χριστού από το Κόκκινο Χωριό Αποκορώνου (No. 130). Διαφορετική ακόμα τάση αντιπροσωπεύει και η εικόνα της Μεταμόρφωσης του Χριστού της Μονής Γενιάς Κισσαμίου (No. 165), ανάλογη με της εικόνας της Μεταμόρφωσης της Πανακωθής Τριτακόφ της Μόσχας, που σχετίζεται με την Κωνσταντινουπολίτικη παράδοση της τέχνης του Θεοφάνη του Έλληνα.

Σημαντική προσομοίωση της πρώτης αυτής περιόδου είναι ο ζωγράφος Αγγέλος, από τους πιο διάσημους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής. Εκτός από την Κρήτη, έργα του έχουν εντοπισθεί στο Σινά, στην Παύμο, στη Ζακύνθο, στη Νάξο, στην Κέρκυρα και στην Αθήνα από όπου η εικόνα του Προδρόμου (No. 203) και των Εισοδίων της Θεοτόκου του Βυζαντινού Μουσείου (No. 204), που παρουσιάζονται στην Έκθεση. Στο ίδιο νησί όπου πραγματοποιήσε την καλλιτεχνική του δημιουργία, η παρηγορητή του είναι έως σήμερα γνωστή από οκτώ μόνο επισημασμένα έργα, που σώζονται στις μονές Οδηγητρίας, Βαλομυώνερων και Βροντησίου, στην Αγία Μονή

Βιάννου και στις Μάλλες της Ιεράπετρας. Δύο ακόμη εικόνες αντιπρόγραφες από την Οδηγήτρια (τώρα στη συλλογή της Αγίας Αικατερίνης, στο Ηράκλειο) θα μπορούσαν να αποδοθούν στον Αγγέλο ή τον κύκλο του. Ο ζωγράφος αυτός, άγνωστος επωνύμιος, θεωρήθηκε παλιότερα από την έρευνα σύγχρονος του Ρεθεμνιώτη ζωγράφου εικόνων Εμμανουήλ Ατσιμάδου, εκπροσώπου μιας συντηρητικής τάσης της Κρητικής ζωγραφικής, που από το τέλος του 16ου και έως τα μέσα του 17ου αιώνα ακολουθεί την παλαιά παράδοση. Το έτος 1604 είχε παλιότερα αναγνωσθεί σε μια εικόνα του στον Άγιο Γεώργιο Καίρον και θεωρήθηκε ότι αποτελεί ένδειξη χρονολογικής ένταξης του ζωγράφου, "δημιουργούσε όμως προβλήματα σε σχέση με την τεχνοτροπία του". Από τους σύγχρονους όμως ερευνητές η μαρτυρούμενη αυτή χρονολογία δεν έχει επαληθευθεί, καθώς η συγκεκριμένη εικόνα δεν έχει ακόμη εντοπισθεί. Σταθερό δεδομένο παραμένει η τεχνοτροπία του έργου του, που εντάσσει τον Αγγέλο στους πρωτοπόρους ζωγράφους του 15ου αιώνα. Η πολύ υψηλή ποιότητα της τέχνης του σχετίζεται όχι μόνο με την προσωπική του επιδεξιότητα ως ζωγράφου, αλλά κυρίως με την προέλευση της τέχνης του από την παράδοση της Κωνσταντινουπολίτικης ζωγραφικής. Η σχέση της μορφής του Χριστού, όπου είναι χαρακτηριστική η ωραιότητα της κλασικίζουσας πρωτευουσιάνικης παράδοσης, στην εικόνα της Δέησης της Αγίας Μονής Βιάννου (No. 157), με τη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στην εικόνα της Μόσχας (No. 85), έργο λίγο προγενέστερο και Κωνσταντινουπολίτικο, φανερώνει την προέλευση της τέχνης του μεγάλου, αλλά ακόμη τόσο προβληματικού, ζωγράφου Αγγέλου. Εξάλλου η μορφή του Χριστού στην παράσταση της Αμπελόν, στις τρεις εικόνες στο Βροντήσι (No. 119), στην Οδηγήτρια (No. 124) και στις Μάλλες (No. 151), είναι ενδεικτική της εξέλιξης του ζωγράφου και της αφομοίωσης της πρωτευουσιάνικης παράδοσης, σε μια δημιουργική εποχή, που αντανακλά τη δυναμική προσωπικότητά του. Η εικόνα στις Μάλλες είναι χαρακτηριστική των ζωγραφικών προτιμήσεων του Αγγέλου στο πλαίσιο των μορφών, με ξεχωριστή εναισθησία στη χρήση του χρώματος και στις λεπτές διαβαθμίσεις στα ροδαλά σαρώματα και τις λαδοπράσινες σκιές. Οι πολύ μικρές μορφές των Αποστόλων στην εικόνα αυτή, όπως και στις άλλες δύο με το ίδιο εικονογραφικό θέμα, φανερώνουν μια σπάνια μικρογραφική επιδεξιότητα. Ο πίνακας του Αγίου Φανουρίου, όρθιος και δρεκοντοκτόνος στην εικόνα της Μονής Βαλοιαμνέρον (No. 122), ανήκει – όπως και τα θέματα της Αμπελόν, του Απασιαμού Πέτρου και Παύλου (No. 188) και του Προδρόμου (No. 203) – στις προτιμήσεις του ζωγράφου, που τη σχέση του με τη Μονή αυτή, όπου ένα κλίτος είναι αφιερωμένο στο νεοφανή άγιο, επιβεβαιώνει η διαθήκη του. Στην εικόνα του Αγίου Φανουρίου, η απόδοση της στρατιωτικής στολής είναι επίσης ενδεικτική της αγάπης του Αγγέλου για την λεπτομέρεια, γνωστής και από άλλα έργα του ζωγράφου. Το πρόβλημα της ταύτισης του Αγγέλου με έναν από τους ζωγράφους της περιόδου που γνωρίζουμε από τις αρχαικές πηγές παραμένει ανοικτό. Παλιότερα, αλλά και πρόσφατα, ο Αγγέλος ταυτίστηκε με τον γνωστό από τις πηγές Αγγέλο Ακοιάντο, αν και οι αρχαικές πηγές αναφέρουν με το μικρό όνομα Αγγελος και άλλο ζωγράφο, τον Αγγέλο Αλόκιαννο, που μαρτυρείται από το 1421. Οι μαρτυρίες είναι έμμεσες και στηρίζονται κυρίως στις άμεσες σχέσεις του με τη Μονή Βαλοιαμνέρον: η διαθήκη του 1436 με την οποία αφήνει χρηματικό ποσό για τη μνήμη του στον ηγούμενο της Μονής, Ιωνά Παλαμά, καθώς και οι δύο εικόνες του Αγίου Φανουρίου, μόνου ή μία και με σφηνές από το βίο του η άλλη, που ο ζωγράφος Αγγέλος, χωρίς μνεία όμως του επιθέτου Ακοιάντος, φιλοτέχνησε για τη Μονή Βαλοιαμνέρον που ήταν το κύριο κέντρο λατρείας του νεοφανούς αγίου στην Κρήτη. Με τον κύκλο του Αγγέλου σχετίζονται δύο ακόμη αντιπρόγραφες εικόνες της ίδιας περιόδου με το εικονογραφικό θέμα του Αγίου Φανουρίου, η μία με τον άγιο μόνο, ντυμένο στρατιωτικά και δρεκοντοκτόνο (No. 95) και η άλλη με την παράσταση της θεματοστής διάκρισης από τον νεαρό άγιο Κρητικών ιερέων από



Εισόδια της Θεοτόκου.  
Ζωγράφου Αγγέλου. 15ος αι.  
100x75 εκ. (No 204).  
Βολαπαιό Μουσείο Αθηνών.



Δέηση.  
Ζωγράφου Αγγέλου. 15ος αι.  
104x79 εκ. (No 157).  
Συλλογή Αγίας Μονής Βιάννου Ηρακλείου.

βαλκανοσαραχή (στην επάνω ζώνη της εικόνας ιστορείται το "Χαίρει των Μυροφόρων" - Νο. 94), έχουν εντοπιστεί στη Μονή της Οδηγήτριας, στην οποία, όπως φαίνεται, είχε επίσης διαδοθεί η λατρεία του αγίου. Η ποιότητα της ζωγραφικής των δύο αυτών εικόνων αντανακλά το πολύ υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο της τέχνης της περιόδου στο νησί της Κρήτης.

Αντίθετα με τον Αγγελό, που η τοποθέτησή του στο πρώτο μισό περίπου του 15ου αιώνα μπορεί να σταχθεί στην τεχνοκρατία και ενδεχομένως και στην αφέβητη καίσιμη του με έναν από τους ζωγράφους της περιόδου αυτής με το όνομα Αγγελός, τον Ακοτάντο ή τον Αποκάντο, η τοποθέτηση του Ανδρέα Ρίζου, του σημαντικότερου ζωγράφου εικόνων στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, σε ορισμένη εποχή από το 1451 έως το 1492, πιστοποιείται από συγκεκριμένες μαρτυρίες των αρχαιολογικών πηγών. Από τις ίδιες πηγές έχουν αντληθεί και μαρτυρίες πληροφορίες για την ομοιογενή ζωή και την επαγγελματική δραστηριότητα του ζωγράφου, που ήταν εγκατεστημένος στον Χάνδακα. Όπως και στις εικόνες του Αγγέλου, στα έργα του Ανδρέα Ρίζου δεν έχουν αναγραφεί χρονολογίες, και έτσι η μελέτη της καλλιτεχνικής του ανέλιξης εμφανίζει μεγάλες δυσκολίες. Η τέχνη του κατέγεται από την Παλαιολόγεια παράδοση, όπως και η τέχνη του ζωγράφου Αγγέλου. Ο Αγγελός όμως παραμένει πλησιέστερα στα πρότυπα της Παλαιολόγιας τέχνης και τον χαρακτηρίζει μια έντονη αίσθηση της ζωγραφικότητας, ενώ στον Ρίζο επικρατεί σε μεγαλύτερο βαθμό ο ακαδημαϊσμός της τέχνης της εποχής του. Όπως και οι άλλοι Κρητικοί ζωγράφοι της περιόδου, έχει την επαγγελματική επιδεξιότητα να ζωγραφίζει ελληνικά (βυζαντινά) και Ιταλικά. Ορισμένες Ιταλικές επιδράσεις, όπως τριδιάστατοι μαρμαρίνοι θρόνοι, φησιόφρανοι με λεπτοδομημένα κοσμήματα και διακοσμητικά μοτίβα, αφαιρούνται και ενσωματώνονται ως δευτερεύοντα στοιχεία στα βυζαντινά θέματα. Παράλληλα όμως φιλοτεχνεί και έργα σε Ιταλικό ύφος σε απόλυτη με τα βυζαντινά τεχνοκρατία και τεχνική οριότητα. Με την υψηλή ποιότητα της τέχνης του, την κοπή και εικονογραφικών τύπων και τη διαμόρφωση σε όρια μορφή των βυζαντινών τεχνοκρατικών χαρακτηριστικών της ζωγραφικής των δύο επόμενων αιώνων, ο Ανδρέας Ρίζος κατατάσσεται στους άμεσους προδρόμους της Κρητικής Σχολής και υπήρξε πρότυπο για πολλούς σύγχρονους και μεταγενέστερους ζωγράφους. Εντελότερα έργα του μεγάλου καλλιτέχνη δεν έχουν ακόμη εντοπιστεί στην Κρήτη, το νησί της καταγωγής και της καλλιτεχνικής δράσης του. Το σύνολο της γνωστής μέχρι σήμερα παραγωγής του βρίσκεται, όπως και των άλλων ζωγράφων της εποχής, έξω από το νησί της Κρήτης, στην Πάτμο, και κυρίως στην Ιταλία. Τελευταία η έρευνά μας εντόπισε πέντε μεγάλες εικόνες τέμπλο, που από την τεχνοκρατία εκτέλεσε μπορεί να αποδοθούν στον Ανδρέα Ρίζο ή στον κύκλο του. Ονομαστικά πρόκειται για τον Έσθρονο Χριστό Πεντακρότου της Μονής Τσιλιού (Νο. 140), τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα (Νο. 162), την Παναγία Εικοσίη (Νο. 163) και τον Άγιο Νικόλαο (Νο. 164) της Μονής Γωνιάς, και τον Μικτή Αγγελό της Σπηλιάς Κισάμου (Νο. 159). Τα τεχνοκρατικά γνωρίσματα και η λεπτολόγη τεχνική επιδεξιότητα συνδέουν τα αριστοτεχνικά αυτά έργα, από τα οποία δεν απουσιάζει κάποια ακαδημαϊκή ψυχρότητα, με τον Ανδρέα Ρίζο ή τον άμεσο καλλιτεχνικό κύκλο του. Οι μνημειακές, γαλήνιες και ορεινές μορφές, με την ιδιαιτερή ομαρφιά της κλασικιστικής παράδοσης της προτινιστικής ζωγραφικής, αποδίδονται με πλαστική αντίληψη σε άριστη τεχνική εκτέλεση. Οι δύο ακόμη εικόνες της έκθεσης από το Μουσείο Εραϊτάζ της Αγίας Πετρούπολης, η Είς Άδωσ Κήρυκος (Νο. 1) και η Παναγία η Κυρία των Αγγέλων (Νο. 2), είναι έργα του κύκλου του Ρίζου. Στον ίδιο όμως το ζωγράφο ανήκει και η εικόνα JHS με τη Σταύρωση και την Ανάσταση (Νο. 206) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών.



"Χαίρει" - Θείρα Αγ. Φειοκρίτος.  
Ζωγράφου Αγγέλου (?).  
15ος αι. 115x63 εκ. (Νο. 94)  
Σύλλογη Αγίας Αναστασίας Σουλίου  
Ηρακλείου.

Ανάλυση με τον Ρίζο ομοιότητα να ζωγραφίζει σε ποικίλες τεχνολογίες παρουσιάζει και ο Ανδρέας Παβιάς, που δημοιόρησε και υπός εικονογραφικούς τύπους-πρότυπα για τους μεταγενέστερους (Σταύρωση - Ριτά). Το έργο του χαρακτηρίζεται συχνά από έντονη ρεαλιστική διάθεση, που έχει τις καταβολές της σε μια παιδαγωγική πίστη, αντικλασικού χαρακτήρα, της Παλαιολόγιας ζωγραφικής. Στα "Ιταλοκρητικά" έργα του ("Σταύρωση" Εθνικής Πνευμαθήρας) ακολουθεί την ιταλοκρητική τεχνο-

πραξία, που ο ρεαλισμός της ταυριάζει με την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία.

Η εργατικότητα του μαθητή του, Αγγέλιου Παζομάνου, στην Ιταλία δεν είναι άσχετη με τις τάσεις της ζωγραφικής του δασκάλου του Ανδρέα Παβιά. Προσαρμογή σε πιο σύγχρονες ιταλικές επιδράσεις (όπως αυτές του Bellini), αναγνωρίζεται στην τέχνη του Νικολάου Τζαφούρη, λεπτολόγος μικρογράφος με "λίανση διάθεση", που δημιουργεί και αυτός νέους εικονογραφικούς τύπους (Άκρα Ταπεινότητα).

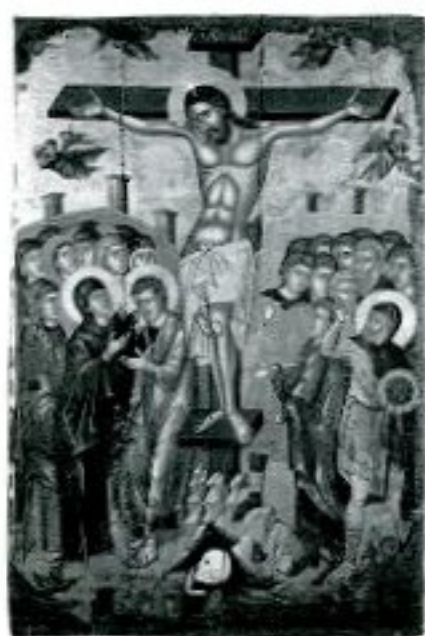
Την τελευταία γενιά Κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα αντιπροσωπεύει ο Νικόλαος Ρίζος, γιος του μεγάλου ζωγράφου Ανδρέα. Στη μοναδική εικόνα του που μέχρι σήμερα έχει εντοπισθεί (Δέηση με σπηλιές Δωδεκαόρτου, στο Σεράγγεβο) διαπιστώνεται η αποκραυστάλλωση των εικονογραφικών τύπων και των τεχνοτροπιών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

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

Η υποθετική αυτή Σχολή παρήγε κυρίως εικόνες της Παναγίας Παιρρορήτριας (Madre della Consolazione), που ήταν ζωγραφισμένες από Ιταλούς. Η ύπαρξη όμως αυτής της Σχολής δεν επιβεβαιώθηκε από τις έρευνες του Μανώλη Χατζηδάση, που απέδειξε πως η Βενετία δεν συμμετείχε στις εξελίξεις του 15ου αιώνα. Ο αριθμός των εικόνων της κατηγορίας αυτής που προέρχονται από τις Ρωσικές Συλλογές και περιλαμβάνονται στην έκθεση, δίνει το μέτρο των ενδιαφερόντων, των παλαιότερων Ρώσων ερευνητών στην αναζήτηση των προτύπων της Ρωσικής, όπως τότε λίστευαν, ζωγραφικής. Την κατηγορία αυτή αντιπροσωπεύουν μερικές εικόνες, που επιλέγησαν για την Έκθεση, έργα Κρητικών ζωγράφων και ένα αντίγραφο Ρωσικής τέχνης (No. 24), για να γίνει κατανοητή η αφορμή των ερευνητών των παλαιών Ρώσων σοφών, που δημιουργήσαν τις λιθεμένες θεωρίες τους (Nos. 17, 30, 32, 39, 41, 71, 73, 80).

Ιστορική προέπιθεση και βασικός παράγοντας της εξέλιξης της Κρητικής ζωγραφικής στο 15ο αιώνα παραμένει η ανάπτυξη των αστικών κέντρων και κυρίως της πρωτεύουσας της Βενετικής επαρχίας της Κρήτης, του Χάνδακα, με συνεχώς ανερχόμενο πολιτιστικό και οικονομικό επίπεδο. Η παγίωση της Βενετικής κατάκτησης από το τέλος του 14ου αιώνα και η ευνοϊότερη στάση των κυρίαρχων Βενετών προς το ποικιλοπρόσωπο Ελληνικό στοιχείο, εξ αιτίας του αυξανόμενου τουρκοεικού κινδύνου, που με την πτώση της Αυτοκρατορίας (1453) απειλεί τον έλεγχο των θαλάσσιων, συντείνουν στη ραγδαία ανάπτυξη των αστικών κέντρων της Κρήτης, που διασφαλίζει τους θαλάσσιους δρόμους. Με τις ιστορικές αυτές προέπιθεσεις η παράδοση της βυζαντινής τέχνης συνεχίζεται στο νησί, που για αιώνες (έως το 1669) θα παραμένει έξω από την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Ο μεγάλος αριθμός ζωγράφων εντάσσεται στα πλαίσια μιας αστικής Ελληνικής αστικής τάξης με ποικίλες οικονομικές και πολιτιστικές δραστηριότητες. Η συντεχνιακή τους οργάνωση, μαρτυρημένη από τον 16ο αιώνα, δεν αποκλείεται να υπήρχε και κατά την περίοδο αυτή (15ος αι.).

Μιά σειρά εικόνων που περιλαμβάνονται στην Έκθεση και χρονολογούνται στο 15ο αι. είναι έργα ανώνυμων ζωγράφων, υψηλής όμως καλλιτεχνικής στάθμης, και αντιπροσωπεύουν τις εξελικτικές τάσεις και τους εικονογραφικούς τύπους της Κρητικής ζωγραφικής του 15ου αι. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εικόνες της Παναγίας (Nos. 3, 4, 6, 7) και του Γενεσίου του Προδρόμου (No. 5) του Ερμετάζ, οι εικόνες της Παναγίας (Nos. 33, 40) του Ιστορικού Μουσείου Μόσχας, το τρίπτυχο (No. 69) της Παναγίας Τριτάσσοφ, η Παναγία (No. 86) και η Κοίμηση της Παναγίας με τους Αγίους Φρεγγίσιου και Δομήνικου (No. 87), τα Εισόδια της Θεοτόκου από τα Μάλλια (No. 110), ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος της Μονής Τζαγκαρωίων (No. 133), η Παναγία της Μονής Γιοτβεργέντου (No. 135), η Κοίμηση της Παναγίας (No. 138), και η Παναγία Αμύλωντος (No. 139) και Αμύλωντος (No. 142) της Μονής Ταπλόε, η Σταύρωση (No. 145) και ο Άγιος Γεώργιος (No. 146) των Λιθνών, η Σταύρωση (No. 150) της Σφάκις, ο Χριστός της Καστοριάς (No. 178), ο Άγιος Δημήτριος (No. 193) και η Αγία Τριάς



Σταύρωση.  
15ος αι. 103x67 εκ. (No 145).  
Συλλογή Νέου Ηνωμένου Αθηνών Σφραγίας.



Φιλοξενία του Αφραάμ.  
15ος αι. 72x57 εκ. (No. 209).  
Βυζαντινό Μουσείο Αθήνας.

(No. 194) του Μουσείου Μπενάκη, η Γέννηση (No. 202), η Ανάληψη (No. 205), η Παναγία (No. 207), το "Πορευθέντες Μάθητεύσατε" (No. 208) και η Φιλοξενία του Αφραάμ (No. 209) του Βυζαντινού Μουσείου. Μερικές από τις εικόνες αυτές έχουν σχετισθεί με ορισμένους άπαικτους καλλιτέχνες της εποχής, ή τους κύκλους της επιρροής τους.

Κύριοι φορείς και συντελεστές της οριστικής διαμόρφωσης της νέας Σχολής είναι ο Θεοφάνης ο Κρης για την τοιχογραφία και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός για την εικόνα, που έδρασαν στο πρώτο και στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα αντίστοιχα. Ο αιώνας αυτός είναι χωρίς αμφιβολία η λαμπρότερη περίοδος της Κρητικής Σχολής, εποχή ακμής και δημιουργίας, που η επίδρασή της εξακολούθησε ισχυρή και τον επόμενο αιώνα και ακόμα από ορισμένες απόψεις ως τον 18ο. Αν και η τεχνική και η τεχνολογία της Κρητικής Σχολής πηγάζουν από την πολυέπληθη και πολύμορφη ζωγραφική των Παλαιολόγων, και μάλιστα από την καλλιτεχνική παράδοση της Κωνσταντινούπολης, στην οποία έχει τις καταβολές του ο "εγγενής κλασικισμός" της Κρητικής Σχολής, δεν πρόκειται ωστόσο για δουλική μίμηση και αντιγραφή των παλιότερων προτύπων, αλλά και για μια νέα καλλιτεχνική Σχολή, για μια ανάπλαση και προσαρμογή των προτύπων αυτών στις νέες καλλιτεχνικές κοσμοθεωρίες του 16ου και 17ου αιώνα. Κύριο χαρακτηριστικό της περιόδου είναι η ομαδική έξοδος των Κρητικών ζωγράφων προς τις Ελληνικές χώρες, που ασφαλώς οφείλεται στη μεγάλη φήμη τους ως των αρί-

στων καλλιτεχνών της εποχής. Τα μεγαλύτερα μοναστηριακά συγκροτήματα της ηπειρωτικής Ελλάδος που, με τις συνθήκες της εποχής, είχαν τη δυνατότητα να τοιχογραφηθούν εκκλησιαστικά κτήρια μετακάλεσαν Κρητικούς ζωγράφους. Το τεράστιο έργο των ζωγράφων αυτών στις Ελληνικές χώρες υπήρξε καθοριστικό για τη ζωγραφική των Ορθοδόξων της Ανατολής. Πρώτος και κύριος εκπρόσωπος της Κρητικής Σχολής, τελειότης της τέχνης της Κρητικής τοιχογραφίας, είναι ο Θεοφάνης, που για να προσέλθει το 1527 να διακοσμήσει στα Μετέωρα το Καθολικό του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά θα είχε ασφαλώς τη φήμη ικανού ζωγράφου, αν και κανένα προγενέστερο έργο του δεν είναι γνωστό. Συνάφεια όμως διαπιστώνεται με τη ζωγραφική της μικρής εκκλησίας της Παναγίας στην Αγία Παρασκευή Αμαρίου του 1516. Από την υπογραφή "χειρ Θεοφάνη μοναχού του εν τη Κρήτη Στερελίτζας" είναι γνωστό το επίθετο του Θεοφάνη, του λεγόμενου Μπαθά (επιγραφή Καλαμπάκας). Ο Θεοφάνης ανήκει στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του Χάνδακα, όπου επανέρχεται το 1559, για να "κάμη το τεσταμέντο διά χειρός του νεο Μανουήλ Ζάμορον", γνωστού νοταρίου του Χάνδακα, και θα πεθάνει λίγο αργότερα. Η ζωγραφική του Αναπαυσά θεωρείται νεανικό έργο του ζωγράφου αυτού, και εκφράζει τις αναζητήσεις του νέου καλλιτέχνη, με συνθέσεις, λόγω του μικρού χώρου της τρούλαιας εκκλησίας, σε μικρές σπηήθες διαστάσεις και με τη λεπτοδουλεμένη τεχνική των φορητών εικόνων, με την παραδοσιακή Κρητική εικονογραφία και ορισμένες ιταλικές επιδράσεις σε διακοσμητικά θέματα. Το 1535 βρίσκεται στο Άγιο Όρος ως μοναχός της Λαύρας, με τα δύο παιδιά του, τον Σιμεών και τον Νήφωνα-Νεόφυτο που θα γίνουν και αυτοί ζωγράφοι, και θα τοιχογραφηθεί το μεγάλο Καθολικό της Μονής, ίδρυμα του Αθανασίου του Αθωνίτη (961). Οι εκτεταμένες επιφάνειες του κτηρίου επέτρεψαν μια μοναδική πληρότητα εικονογραφικών κύκλων. Το συγκροτημένο εικονογραφικό πρόγραμμα και ο μεγάλος θεματικός πλούτος σχετίζονται ασφαλώς και με το χορηγό της διακόσμησης, τον εξόριστο μητροπολίτη Βεροίας Νεόφυτο. Η εξέλιξη της τέχνης του Θεοφάνη διαπιστώνεται στην προσαρμογή των παραστάσεων στις επιφάνειες καθώς και στην τεχνική στο πλαίσιο και στην πηχολογία, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της μνημειακής ζωγραφικής. Ελάχιστες Ιταλικές επιδράσεις από χαλκογραφίες του Raimondi (στη Βεροικονία) και του Bellini (στο Δεύτο εις Εμμαύς) ή σε ένα στρατιώτη (στη Σταύρωση) και στον Άγιο Χριστόφορο, προσαρμόζονται ως δευτερεύοντα στοιχεία στην παράδοση της Κρητικής εικονογραφίας, στην οποία με διδακτική διάθεση διατυπώνει ολόκληρη την ιερή ιστορία και τα δόγματα της Ανατολικής Εκκλησίας. Με τη χορηγία του πατριάρχη Ιερεμία του Λαε, και σε συνεργασία με το γιο του Σιμεών, ζωγραφίζει το 1545-6 στη Μονή Σταυρονικήφια, και στην άνιση ποιότητα διακόσμηση μπορεί να αναγνωρισθεί η προσωπική συμβολή του Θεοφάνη, με τη μεγαλύτερη κυριαρχία στα ζωγραφικά μέσα και την προσέγγιση στα Παλαιολόγια πρότυπα. Η αχρονολόγητη και ανυπόγραφη εντυπωσιακή διακόσμηση της Τράπεζας της Λαύρας αποδίδεται με βεβαιό-

την στον Θεοφάνη, ενώ στην ίδια περίοδο παραμονής του στο Όρος (1535-1558), και χωρίς να προσδιορίζεται με βεβαιότητα η προσωπική συμμετοχή του, πραγματοποιήθηκαν οι διακοσμήσεις στις μονές του Αγίου Όρους: Μολεβιοκλήσια (1536), Καθολικό Κουτλουμουσιού (1540), Τράπεζα Φιλοθέου (1540) και Καθολικό και μέρος της Τράπεζας της Μονής Διονυσίου, που τοιχογράφησε το 1547 ο Κρητικός Τζωρτζής, ο μόνος επώνυμος Κρητικός της ίδιας περιόδου στην ίδια περιοχή, εκτός από τον Θεοφάνη και τα παιδιά του. Οι διακοσμήσεις στις μονές Λαγκασιών (1568) και Ιβήρων (πριν από το τέλος του 16ου αιώνα) από ανώνυμους Κρητικούς, εκπροσωπούν τη Σχολή του Θεοφάνη, όπως αυτή διαμορφώθηκε μετά τον θάνατό του.

Η Σχολή του Θεοφάνη διαδόθηκε και στη νοτιότερη Ελλάδα και η διακόσμηση της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων θεωρείται δικό του έργο (ή ότι πραγματοποιήθηκε υπό τη διαίτη του επίβλεψη το 1552). Επίσης η διακόσμηση των Μονών Μεγάλων Πυλών (Λουσιόικον) (1557) και Ροσσίνου (1560) σχετίζονται άμεσα με τη ζωγραφική του, ενώ τη διακόσμηση του νάρθηκα της Μητρόπολης Καλαμάρας πραγματοποίησε ο γιος του Νεόφυτος, όπως βεβαιώνει η κτηρολογική επιγραφή.

Όπως έχει παρατηρηθεί, το έργο του Θεοφάνη και της Σχολής του, στο οποίο η μεγάλη έκταση των εικονογραφικών κύκλων προσδίδει στις διακοσμήσεις το χαρακτηριστικό εργατολαϊκότητας της ιερής ιστορίας, "σχηματοποιεί τη συνισταμένη των παραδόσεων της Παλαιολογικής ζωγραφικής, δημιουργώντας όμως ο ίδιος μια νέα καλλιτεχνική παράδοση", που τη χαρακτηρίζει ένας "εγγενής κλασικισμός". Αν και ο λόγος γίνεται για τις εικόνες, η σύντομη μνεία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Θεοφάνη στο Άγιο Όρος κρίθηκε απαραίτητη, γιατί με το έργο του ο ζωγράφος αυτός διαμορφώνει οριστικά την Κρητική ζωγραφική, και καθορίζει τις μεταγενέστερες εξελίξεις.

Παράλληλα και στην ίδια περίοδο οι Κρητικοί ζωγράφοι εικόνων που εργάζονταν μέσα στο ίδιο το νησί παράγγαζαν σημαντικό έργο για μια ευρύτατη εκκλησιαστική και κοσμική πελατεία. Αντίθετα όμως από τους ζωγράφους τοιχογραφιών, που, δουλεύοντας κάτω από τις ιδιαίτερες απαιτήσεις μοναστικών κυρίως κύκλων, παράγγαζαν ένα έργο που απεβίβασε για λόγους διδακτικούς στην εικονογράφηση ολόκληρης της ιερής ιστορίας, οι ζωγράφοι φορητών εικόνων δουλεύουν με εντατικό ρυθμό σε ένα περιορισμένο κύκλο εικονογραφικών θεμάτων. Ο εξαιρετικά μεγάλος αριθμός εικόνων τριημιετείται από τις απαιτήσεις μονών, εκκλησιών, καθώς και κοσμικών κύκλων από ολόκληρο τον ορθόδοξο κόσμο, και οι διαφορετικές προτιμήσεις της ευρύτατης αυτής πελατείας βεβαιώνονται από τα ίδια τα έργα.

Η σημασία των Κρητικών πύλων ως σημείου αναφοράς που εξασφάλισε την ενότητα της τεχνολογίας ανάμεσα στους ζωγράφους τους μόνιμα εργατοστημένους στο νησί και σ' εκείνους που είχαν αποδημοίσει έχει σημειωθεί από την κριτική. Την άποψη αυτή ενισχύει ο εντυπωσιακός αριθμός των 125 ζωγράφων του Χάνδακα, η συντεχνιακή, από το 16ο αιώνα, οργάνωση των ζωγράφων των αστικών κέντρων της Κρήτης, και η άσκηση του επαγγέλματος σε οικογενειακό πλαίσιο, που βεβαιώνεται, εκτός των άλλων, και από τα συζόμενα ενυπόγραφα έργα.

Ωστόσο, ελάχιστα δείγματα της εξαιρετικά πλούσιας παραγωγής φορητών εικόνων στα Κρητικά εργαστήρια της εποχής σώζονται στο νησί, γεγονός που εξηγείται όχι μόνο από τη μαζικού χαρακτήρα εξαγωγή, αλλά κυρίως από τις εσπετομένεσ καταστροφές έργων κατά την τουρκοκρατία. Οι λίγες αυτές εικόνες, μαζί με τα μεγάλα στίγματα που σώζονται στα μεγάλα θρησκευτικά κέντρα της εποχής, συμβάλλουν στη γνώση της τέχνης των εικόνων, κατά την πρώτη περίοδο δράσης των Κρητικών εργαζομένων στα μοναστικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδος, εποχή που τα χαρακτηριστικά της Κρητικής ζωγραφικής σταθεροποιούνται. Σημαντικός αριθμός εικόνων της πρώτης αυτής περιόδου στο Άγιο Όρος θεωρείται ότι είναι η επί τόπου παραγωγή απόδημων Κρητικών ζωγράφων. Στίγματα εικόνων, στη Μονή Λαύρας (1535:), στο Προτάτο των Καρινών (1542) και στη Μονή Σταυρονικήτα (1546), και τελευταία στη Μονή Ιβήρων, που έχουν αποδοθεί στον Θεοφάνη και τον κύκλο του, ενισχύουν την άποψη αυτή. Η αποφοτιστική συμβολή του Θεοφάνη του Κρητός στην οριστική διαμόρφωση της τέχνης της φορητής εικόνας στην τεχνολογία, την τεχνική επέκταση και την καθιέρωση εικονογραφικών τύπων, βεβαιώνεται από τις σειρές των μεγάλων απλών εικόνων. Η "ζωγραφική" αντίληψη των εικόνων του Θεοφάνη της Μονής Σταυρονικήτα αναγνωρίζεται και σε μια ομάδα εικόνων της Μονής Πάτριου και βεβαιώνει την ευρύτητα διάδοσης της τεχνολογίας αυτής, ενώ η σχέση μερικών των τελευταίων απλών εικόνων με μορφές της τοιχογραφημένης εκκλησίας στην Αγία Παρκεμένη Αμαρίου, φανεώνει την αιώτερη καταγωγή της τέχνης αυτής.

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

Διαφορετική τάση της Κρητικής ζωγραφικής, που δεν σχετίζεται με τον ευγενικό κλασικισμό του Θεοφάνειου κύκλου, αντιπροσωπεύει ο Κρητικός ζωγράφος ιερέας Ευφρόσυνος (εικόνες Μεγάλης Δέησης Μονής Διονυσίου Αγίου Όρους, με υπογραφή του ζωγράφου και χρονολογία 1542), που η ρεαλιστικότερη διάθεση των μνημειακών μορφών του οφείλεται στην παράδοση της Παλαιολόγειας ζωγραφικής.

Ο σημαντικότερος, όμως, από τους ζωγράφους φορητών εικόνων, που η σημασία του είναι ανάλογη με εκείνη του Θεοφάνη για τις τοιχογραφίες, ήταν ο Μιχαήλ Δαμασκηνός από τον Χάνδακα (Ηράκλειο). Γεννήθηκε το 1530-35 και η καλλιτεχνική του δραστηριότητα καλύπτει το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα (βεβαιωμένες μνείες 1570 και 1591). Τα πολυάριθμα έργα του, από τα οποία είναι γνωστά περίπου εκατό, τα δούλεψε στον Χάνδακα, στη Βενετία (1547-1582), στην Κέρκυρα (1582-1584) και ξανά στο Χάνδακα (1584-1591), δείχνουν πόσο περιζήτητος για την εποχή του ζωγράφος ήταν. Εργάστηκε ακόμη και στη Ζάκυνθο, στο Corchiano της Απουλίας, καθώς και σε καθολικές εκκλησίες στο Μπόρι. Για να μπορέσει να ανταποκριθεί στις διαφορετικές απαιτήσεις μιας εξαιρετικά εκτεταμένης και ποικίλης πελατείας, καταφεύγει σε έναν εκλεκτισμό, που του επιτρέπει να εργάζεται, με την ίδια πάντοτε υψηλή ποιότητα τέχνης, με διαφορετικές τεχνολογίες. Καθιέρωσε έτσι, με την προχωρημένη αποδοχή της Ιταλικής τέχνης της εποχής, την απαρχή μιας νέας ζωγραφικής κοσμοθεώρησης στα πλαίσια της ανατολικής Ορθοδοξίας, πρόγραμμα που είχε σημαντικές επιπτώσεις στο μέλλον της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Ο εμβολιασμός της πολιτιστικής παράδοσης της Κρήτης, βυζαντινής και ορθόδοξης στην προέλευσή της, με τη νέα αναγεννησιακή αισθητική αντίληψη του κυρίαρχου Βενετικού στοιχείου, θα διαφοροώσει ένα νέο πολιτιστικό έθνος στα αστικά κέντρα της Κρήτης, που θα εκφραστεί πλήρως στο έργο του Δαμασκηνού. Πνεύμα ανοικτό στη νέα κοσμοθεώρηση, ο απτός Δαμασκηνός δέχτηκε πρόθυμα τη διείσδυση της αναγεννησιακής ζωγραφικής στη μορφολογική παράδοση της μεταβυζαντινής τέχνης. Με κριτήριο τον εκλεκτισμό και άσχετα από αβέβαιες άλλωστε χρονολογικές συσχετίσεις, το έργο του κατατάσσεται συνήθως σε τρεις, με σαφή αισθητική η κάθε μία, ομάδες. Η πρώτη χαρακτηρίζεται από μια καθαρά βυζαντινή αντίληψη με δύο τάσεις, από τις οποίες η μία μένει πιστή στα πρότυπα των Κρητικών ζωγράφων του Αθω με εμφανή έναν "ευγενικό κλασικισμό", και η άλλη επιστρέφει σε παλιότερες Παλαιολόγειες μεθόδους. Και στις δύο όμως τάσεις αυτές, κάθε επίδραση της δυτικής τέχνης έχει συνειδητά αποκλειστεί. Στη δεύτερη ομάδα εικόνων διαπιστώνεται μια μερική μόνο διείσδυση Ιταλικών επιδράσεων, αλλά τα δένει αυτά στοιχεία, καθώς προσομοιώνονται με μεγάλη διακριτικότητα στην όλη ενότητα της σύνθεσης, δεν αλλοιώνουν τον κύριο αισθητικό χαρακτήρα της βυζαντινής εικόνας. Την τρίτη τέλος ομάδα χαρακτηρίζει η έντονη παρουσία των Ιταλικών επιδράσεων, που, με τη βοήθεια έτοιμων εικονογραφικών λίστων και αισθητικών αντιλήψεων, διασπά σε σημαντικό βαθμό την "εικονογραφική και μορφολογική παράδοση" της Κρητικής ζωγραφικής. Με τις καινοτομίες του Δαμασκηνού ανοίγονται νέοι δρόμοι στη βυζαντινή ζωγραφική και από την άποψη αυτή το έργο του "χαρακτηρίζει την αρχή μιας νέας και τελευταίας περιόδου ζωής της Κρητικής Σχολής". Με κριério πάντοτε γνώρισμα τον εκλεκτισμό και σε διαφορετικό κάθε φορά βαθμό και ποιότητα, εργάστηκαν οι ζωγράφοι που ακολουθήσαν το δίδαγμα του μεγάλου δασκάλου, όπως ο Κιόντζας, ο Τζανφουρνάρης, ο Αμπάρδος, ο Ποσιλάης, ο Τζάνες κ.ά. Ο Δαμασκηνός όμως με την ιδιοφυΐα του είχε τη μοναδική ικανότητα να συνθέτει τα τόσο διαφορετικά στοιχεία, βυζαντινά και Ιταλικά, είτε αυτά προέρχονταν από την πρόιμη Αναγέννηση είτε από το σύγχρονο βενετικό Μανιερισμό, σε μια ενιαία καλλιτεχνική αντίληψη μορφής και χρώματος, που είναι η βυζαντινή, ώστε όχι μόνο να μη διασπάται η ενότητα του έργου, αλλά να δημιουργείται ένας παραμυθένιος κόσμος, κάτι ανάμεσα σε μια λαμπρή πραγματικότητα και στον υπερβατικό θρησκευτικό κόσμο του Μεσαίωνα. Παρά τις ποικίλες όμως δυναμικές τροχιές που διανέει στο μεγάλο του έργο, ο Δαμασκηνός δεν ξεκόβει συνειδητά από την αντιρεαλιστική αντίληψη της βυζαντινής Ορθοδοξίας και από τα ελληνοκεντρικά ιδανικά της αστικής τάξης της Βενετοκρατούμενης Κρήτης, στα οποία, παρά τις αμφιταλαντεύσεις του, έμεινε προσηλωμένος. Ο σημαντικός αλλά και διαφορετικός σε κάθε εικόνα χωριστά βαθμός αποδοχής των δυτικών προτύπων στο έργο του Δαμασκηνού διαπιστώνεται στις έξι μεγάλες εικόνες της σύλλογής της Αγίας Λιζιπερήνης του Ηρακλείου (Nos. 96-101), που δείχνουν τον προβληματισμό του αστού ζωγράφου πάνω στις κατακτήσεις της ευρωπαϊκής Αναγέννησης, της παλαιότερης και της



σύγχρονης του. Μια από τις εικόνες αυτές και συγκεκριμένα η Προσκύνηση των Μάρτυρων (No. 97), θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει περισσότερο από κάθε άλλο έργο του το κορύφωμα της επίδρασης της αναγεννησιακής τέχνης στη ζωγραφική του. Όχι μόνο ο εικονογραφικός τύπος αλλά και η συνολική αντίληψη της ανοικτής σύνθεσης, ο τρόπος απόδοσης των επί μέρους μορφών, καθώς και η άμεση αίσθηση του προοπτικά σχεδιασμένου χώρου, φανερόνουν το βαθμό αφομοίωσης της σύγχρονης τέχνης του βενετικού Μανιερισμού. Είναι βεβαιωμένο, άλλωστε, πως στη Βενετία αντέγραψε για βιοπορισμό έργο του μανιερίστα Βενετού ζωγράφου Παρμιζιανίνο. Τα λίγα στοιχεία που ενσωματώνει στην εικόνα αυτή από τη βυζαντινή παράδοση, όπως τα πραγματικά βουνά, η ομάδα των αγγέλων που πετά επάνω δεξιά και οι κάποιες αναμνήσεις της τεχνικής στο πλάσιμο των θείων μορφών, δεν αλλοιώνουν τον αναγεννησιακό χαρακτήρα της σύνθεσης, "με την επιτηδευμένη ατμόσφαιρα της βενετικής ζωγραφικής του τέλους του 16ου αιώνα". Στο Μυστικό Δείπνο (No. 96), στη Θεοτόκο Βίτο (No. 98), στην Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες (No. 100) και στη Θεία Λειτουργία (No. 99) αναγνωρίζεται ανάλογος στραταρισμός σε διαφορετικές αναλογίες των δύο πολιτισμικών παραδόσεων. Στην εικόνα όμως με την παράσταση της Α' Οικουμενικής Συνόδου (325), η τελευταία γνωστή, χρονολογημένη στα 1591, εικόνα του Δαμασκηνού (No. 101), διαπιστώνεται η επιστροφή του ζωγράφου στις παραδοσιακές τεχνικές μεθόδους και αισθητικές αντιλήψεις. Στην τέχνη του Δαμασκηνού ανήρουν και οι δύο εικόνες του Προδρομού (No. 113) και του Σμεών Θεοδόχου (No. 111) από το Μετόχι των Συναίων Ηρακλείου και ο Άγιος Αντώνιος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (No. 210). Με την τέχνη του ίδιου ζωγράφου σχετίζεται και άλλη εικόνα του Αγίου Αντωνίου (No. 35) από τη Συλλογή του Ιστορικού Μουσείου Μόσχας.

Ο δρόμος, που, με τους πειρατισμούς του επάνω στα επιτεύγματα της Ιταλικής τέχνης, άνοιξε ο Δαμασκηνός, επιχειρώντας έτσι μια "πλεσιτέτη αναπροσαρμογή της Κρητικής Σχολής απέναντι στην Αναγέννηση, δημιούργησε ρήγμα στην καλλιτεχνική παράδοση του βυζαντινού κόσμου. Οι σύγχρονοι και μεταγενέστεροι ζωγράφοι αντιμετώπισαν και έλυσαν με πρωτότυπο και προσωπικό ο καθένας τρόπο ανάλογες με το Δαμασκηνό προβληματισμούς, είτε ακολουθώντας στάση ειδικτισμού, όπως ο μεγάλος δάσκαλος, είτε απορρίπτοντας συνειδητά κάθε πρόκληση των Ιταλικών προτύπων".

Σύγχρονος και ίσως εξ ίσου γνωστός με τον Δαμασκηνό, αλλά λογίστερος και γραφέας κώδικων, είναι ο Γεώργιος Κλόντζας, γόνος αστικής οικογένειας του Χάνδακα, η οποία έδωσε επτά ζωγράφους. Από τα 40 περίπου γνωστά έργα του κανένα δεν σώζεται στην Κρήτη, όπου η δράση του έχει επισημανθεί σε νοτιοανατολικά έγγραφα ανάμεσα στο 1562 και στο 1608. Το κύρος του όμως ως ζωγράφου βεβαιώνεται από το διορισμό του το 1566 ως εκταμητή ενός πίνακα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Στο ενδιαφέρον του για τα χρονολογικά και χρησιμοποιικά κείμενα οφείλεται η εικονογράφηση ενός αρχαίου κώδικα χρησιμοποιολογικού περιεχομένου, που τον κοσμεί με εκατοντάδες μικρογραφίες. Ο κώδικας αυτός (στη Μικρασιατική Βιβλιοθήκη της Βενετίας) αποτελεί το σημαντικότερο εικονογραφημένο Ελληνικό χειρόγραφο της εποχής. Οι απεικονιστικές και αφηρηματικές ικανότητες που φανερόνουν οι σπινές παλιών και σύγχρονων ιστορικών γεγονότων του κώδικα αυτού, διαπιστώνονται και στις εικόνες και τα τρίπτυχα του, όπου διατηρείται έντονα ο χαρακτήρας της μικρογραφίας.

Ενταγμένος σε λογότερους κύκλους της Κρήτης, με προχωρημένη αποδοχή της Βενετικής παιδείας, χρησιμοποιεί ως πρότυπα δυτικές χαλκογραφίες, εμπλουτίζοντας τις παραδοσιακές σπινές με πλήθος επεισοδίων σε χώρους γεμάτους αναγεννησιακά κτήρια. Έχει ήδη σημειωθεί η συγγένεια με τον Μανιερισμό της εποχής των πολιάνθρωπων αυτών συνθέσεων με τις φηλόλογες μορφές. Η επίδραση της τέχνης του Κλόντζα αναγνωρίζεται σε μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως τον Αλακά, τον Θεοχάρη, τον Πολλάκη, τον Μόσχο κ.ά. Την παράδοση της μικρογραφικής τέχνης και τη συγγένειά της με τον ιταλικό Μανιερισμό του Κλόντζα προϋποθέτει και η ζωγραφική του μοναχού και μετέπειτα επίσκοπου Νεΐλου, λίγο πριν από τα μέσα του 17ου αιώνα.

Όλοι αυτοί οι ζωγράφοι, που ακολούθησαν τους νέους εικονογραφικούς τύπους του Κλόντζα αποδέχτηκαν σε διαφορετικό ο καθένας βαθμό τα μορφολογικά στοιχεία της τέχνης του εξαιρέτου αυτού ζωγράφου. Πριν κλείσει ο δημιουργικός 16ος αιώνας της μεγάλης ακμής της Κρητικής ζωγραφικής,



Θεοτόκος η Βίτος.  
Ζωγράφος Μιχαήλ Δαμασκηνός.  
16ος αι. 111x87 εκ. (No 98).  
Συλλογή Αγίας Αναστασίας Συναίων  
Ηρακλείου.

πεθαίνει πρόωρα, το 1599 στη Βενετία, ο Κρητικός ζωγράφος Θωμάς Μπαθός. Στο λόγο έως τώρα γνωστά έργα του αναγνωρίζεται η επίδραση της τέχνης του Δαμασκηνού, η ποιότητα όμως της τέχνης του Μπαθού υπολείπεται της ποιότητας του προτόπου. Στο τέλος του ίδιου 16ου αιώνα τοποθετείται και η δράση του Κρητικού ζωγράφου Ιωάννη Αποαί, που ο εκλεκτισμός του αναγνωρίζεται στις επιδράσεις που δέχτηκε, είτε από την τέχνη του Ριτζου είτε από τις μνημειακές μορφές των δεσποτικών εικόνων του Δαμασκηνού, χωρίς όμως να φτάνει ποτέ τα ψηλά πρότυπά του.

Εικόνες άλλων σημαντικών ζωγράφων του 16ου αιώνα, εκτός από τις έξι μεγάλες εικόνες του Δαμασκηνού, δεν έχουν εντοπισθεί ως τώρα στην Κρήτη. Το γεγονός δεν μπορεί να αποδοθεί μόνο στη σχέση μαζικής παραγωγής και εξαγωγής, αν ληφθούν υπόψη οι ανάγκες των μοναστικών κέντρων της Κρήτης, που ξεπερνούν τα 30. Σημαντικός ακόμη αριθμός εικόνων θα κάλυπτε τις τοπικές θρησκευτικές ανάγκες των ενοριακών νυών των αστικών κέντρων, των οικογενειακών εικονοστασιών και ακόμη των ιδιωτικών Πινακοθηκών, που την εποχή αυτή, όπως μαρτυρείται, συγχροτούν πλούσιοι ευπατριδείς και ιαπεί, με έργα κοσμικά, αλλά και θρησκευτικά των καλύτερων ζωγράφων.

Μέτρο του ενδιαφέροντος των Κρητικών Μονιών για μεγάλες παραγγελίες εικόνων δίδουν οι έξι εικόνες της συλλογής της Αγίας Αικατερίνης που φιλοτεγήθηκαν από τον Δαμασκηνό για τη Μονή Βροντησίου, απ' όπου μεταφέρθηκαν στο Ηράκλειο το 1880 από τον τότε μητροπολίτη Κρήτης Γεράσιμο. Η επιλογή αρίστων ζωγράφων, όπως του Δαμασκηνού, σχετίζεται όχι μόνο με τις οικονομικές προϋποθέσεις, αλλά και με τον υψηλό βαθμό παιδείας των μοναστηριακών κέντρων την περίοδο αυτή. Η προχωρημένη, εξάλλου, αποδοχή της Ιταλικής τέχνης στις εικόνες της Μονής Βροντησίου, που οφείλεται στους προοδικούς προβληματισμούς του Δαμασκηνού, δεν είναι ενδεχομένως άσχετη με τις καλλιθετητικές προτιμήσεις της παρεγγελοδότητριας Μονής. Το αναγεννησιακό ανάγλυφο στη Μονή (Αδάμ και Εύα στον Παράδεισο) και το ιταλικό καθολοστάσιο, που φανερώνουν ότι η Μονή εντάσσεται στους πνευματικούς κύκλους των οποίων η παιδεία τους προέρχεται από τον πολιτισμικό συγχροτισμό των δύο κόσμων, ενισχύει την άποψη αυτή. Η συντηρητική πάλη τεχνοτροπία των δύο ανυπόγραφων εικόνων του Προδρόμου και του Σημεών του Θεοδόχου, στο σιναιτικό μετόχι του Αγίου Μπαθθαίου στον Χάνδακα που αποδόθηκε στον Δαμασκηνό, δεν είναι ίσως άσχετη και με τους συντηρητικούς μοναστικούς κύκλους των Σιναιτών. Στην εικόνα όμως του Σημεών, ο προσωπογραφικός χαρακτήρας της γεροντικής μορφής και η ρεαλιστική απόδοση των φλεβών στους κροτάφους και στα χέρια, που επανενδύσκονται και στις γεροντικές μορφές των επισκόπων, στην εικόνα της Αε Οικογενειακής Συνόδου (χρονολογημένη το 1591), προϋποθέτουν την Ιταλική εμπειρία του ζωγράφου.

Από το ίδιο καλλιτεχνικό περιβάλλον και την αστική τάξη του Χάνδακα προέρχεται και ο μεγάλος Κρητικός ζωγράφος Δομήνιος Θεοτοκόπουλος, που η ιδιοφυΐα του πολύ γρήγορα τον οδήγησε, το 1567, στη Δύση και αναδείχθηκε εκεί ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η επωνυμία El Greco (ο Έλληνας), που του έδωσε το λατινικό περιβάλλον όπου και έζησε τα 47 τελευταία χρόνια της ζωής του και υιοθέτησε και ο ίδιος επίσημα, σχετίζεται με τον τύπο καταγωγής του, τον Χάνδακα της Κρήτης, όπου γεννήθηκε το 1541, γόνος ορθόδοξης ελληνικής οικογένειας, όπως απέδειξε η έρευνα (Ν. Παναγιωτάκης). Την Κρητική αλλιώς καταγωγή του με υπερηφάνεια ο ίδιος δηλώνει στις υπογραφές των έργων του "Δομήνιος Θεοτοκόπουλος ο Κρης εποίη". Την προέλευσή του επίσης από το καλλιτεχνικό και ομνημιστικό περιβάλλον του Χάνδακα ενισχύει όχι μόνο ο κλασικίζων τύπος "εποίη", που τον χρησιμοποίησε και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, αλλά κυρίως η καλλιτεχνική ποιότητα των ελάχιστων μέχρι τώρα γνωστών νεανικών έργων του, στα οποία η σύζευξη των δύο πολιτισμικών παραδόσεων ανταποκρίνεται στον διαφορετικό χαρακτήρα του πολιτισμού της εποχής. Ήδη στα 21 του χρόνια (1563) ο ίδιος δηλώνει ότι είναι ολοκληρωμένος ζωγράφος, "μάιστρο Μένεγος (δηλαδή Δομήνιος) Θεοτοκόπουλος ζωγράφος". Ως ολοκληρωμένο αλλιώς ζωγράφο τον αναγνωρίζει την ίδια χρονιά και απόφαση του Δούκα του Χάνδακα "Maestro Domenigo Theotocoroulo deperntor", που του δίνει την άδεια να πουλήσει έναν πίνακά του με την παράσταση του Πάθους (Σταύρωσης) με το σύστημα κλίρωσης λαχνών. Το μεγάλο ποσό που εισέπραξε, 70 δουκάτα, επιβεβαιώνει τη φήμη του ως μεγάλου ζωγράφου ήδη από την εποχή αυτή. Αλλά την ένταξή του στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του Χάνδακα, όπου και διδάχτηκε να ζωγραφίζει βυζαντινά και ιταλικά, όπως οι ομότεγοί του Κρητικοί της περιόδου βεβαιώνουν τα νεανικά του έργα, που οφείλονται στην καλλιτεχνική δραστηριότητά του στο νησί πριν από την ανεχώρησή του στη Βενετία. Στην εικόνα του Ευαγγελιστή Λουκά του Μουσείου Μπενάκη, διαπιστώνεται ο συνδυασμός προτύπων του ιταλικού Μανιερισμού και της παραδοσιακής τεχνοτροπίας της Κρητικής Σχολής, υψηλής ποιότητας. Την αποδοχή, όπως και από άλλους Κρητικούς

ζωγράφοι της εποχής του, της Βενετικής ζωγραφικής βεβαιώνει ο πίνακας με την Προσκύνηση των Μύρων του Μουσειού Μπενάκη, στον οποίο η εικονογραφική διατύπωση του θέματος, η προοπτική απόδοση των αρχιτεκτονημάτων και του χώρου, η όλο παρική κίνηση των αλόγων και το πλάσιμο των μορφών με φως και χρώμα χωρίς περιγράμματα, φανερώνουν την αποδοχή του Βενετικού Μανιερισμού. Στην εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου (από τη Σύρο), πολυπρόσωπη σύνθεση με τον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο και την Κρητική τεχνοτροπία, ο νεαρός Δομήνικος χειρίζεται τρόπους Παλαιολόγειους με ιδιαίτερη κλασικίζουσα χάρη. Το θέμα, όμως, της ψυχής της Πεντηγίας και των Αγγέλων που την συνοδεύουν σχετίζεται με τον Μανιερισμό της εποχής. Απειρήσεις από την Κρητική παράδοση αντηχούν και στο τρίπτυχο της Μόδενας, έργο νεανικό, όπου όμως διαπιστώνονται και οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ενός προσωπικού καλλιτεχνικού ύφους, που θα ολοκληρωθεί αργότερα στην Ισπανία.

Η γενιά που ακολούθησε εκείνη του Δαμασκηνού και του Κλοντζα, επιστρέφει στην παράδοση της Κρητικής Σχολής, απορρίπτοντας συνειδητά κάθε πρόκληση των Ιταλικών προτύπων, και επομένως και τη συναίρεση, σε αισθητικό επίπεδο, των δύο διαφορετικών καλλιτεχνικών παραδόσεων. Η επάνοδος αυτή στις παραδοσιακές αξίες γύρω στο 1600 ανταποκρίνεται σε μια αντίστοιχη στροφή του Ορθόδοξου κόσμου προς την ελληνορθόδοξη παράδοση. Στο έργο της γενιάς αυτής, που αντιπροσωπεύεται από σημαντικούς ζωγράφους, όπως ο Φραγκιάς Καβερτζάς, ο Γεώργιος Κορτεζάς (που την τέχνη του αντιπροσωπεύει στην Έκθεση το "Μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου" του Μουσειού Μπενάκη - Νο. 196), ο Βενέδικτος Εμπορίας, ο Ιερέας Δημήτριος, ο Ιερεμίας Παλλαδάς, ο Σάββητρος Θεοδόσης, ο Εμμανουήλ Λαμπιάρδος και άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι ζωγράφοι της εποχής, η απόληξη και οι μεταγενέστεροι της διασποράς - Εμμανουήλ Τζάνε Μπονιολής, Βόσκοι, Εμμανουήλ Σκορδύλης κ.ά. - διαπιστώνεται όχι μόνον ο συντηρητισμός στα εικονογραφικά πρότυπα της Κρητικής Σχολής και της βυζαντινής παράδοσης, αλλά και το ίδιο πνεύμα του ήρεμου κλασικισμού των ζωγράφων των αρχών του 16ου αιώνα, με σαφή όμως τάση προς έναν ψυχρό ακαδημαϊσμό.

Σημαντικός εκπρόσωπος των τάσεων αυτών είναι ο Φραγκιάς Καβερτζάς από τον Χάνδακα (γενία 1641), συντηρητικότερος από τον σύγχρονό του Ιερεμία Παλλαδά, που με δεξιότητα επανέρχεται στους αμειβείς Κρητικούς τρόπους και στους νεωτερισμούς και τις εικονογραφικές συνθέσεις του Δαμασκηνού και του Κλοντζα, που τους αποδέχεται και τους υποτάσσει σε συντηρητικούς μορφολογικούς κανόνες. Στο περιορισμένο έως τώρα γνωστό επιπόγραφο έργο του προστίθεται και η μεγάλη εικόνα του Προδρόμου της Μονής Ταπλού (Νο. 141), που παρουσιάζεται στην Έκθεση. Την εικόνα αυτή χαρακτηρίζει ο ίδιος μορφολογικός και τεχνικός συντηρητισμός, όπως και στα άλλα έργα του. Η ολόκληρη μετωπική στάση του Προδρόμου, δεν στερείται του μνημειακού χαρακτήρα που ταυριάζει στο θέμα, ενώ οι έξι σηνές από το βίο του αγίου στις πλευρές της εικόνας, μικρογραφικού χαρακτήρα, ακολουθούν την παράδοση της τέχνης του Κλοντζα.

Σημαντική μορφή της συντηρητικής αυτής τάσης είναι και ο Συναίτης ιερομόναχος από τον Χάνδακα, Ιερεμίας Παλλαδάς, που το έργο του, όπως και των ζωγράφων εκείνων της ίδιας τάσης, απηχεί το πνεύμα των συντηρητικών κύλων της Ορθοδοξίας, όπως βεβαιώνουν οι εικόνες στο Σινά, στο παλιό Πατριαρχείο Καίρου, στον Πανάριο Τάφο και στο ναό της Γεννήσεως στη Βηθλέεμ. Το λεπτοδουλεμένο έργο του, που το χαρακτηρίζει μια ακαδημαϊκή ψυχρότητα, έγινε πρότυπο σε μεταγενέστερους ζωγράφους. Όπως και στα άλλα έργα του, η μόνη εικόνα του Παλλαδά που σωζεται στην Κρήτη, η Αγία Αικατερίνη (Νο. 114), στο συναίτιχο μετόχι του Αγίου Ματθαίου του Χάνδακα, έχει αποδοθεί με ξεχωριστή ευαισθησία και εξαιρετική επιμέλεια, αλλά και ακαδημαϊκή ψυχρότητα. Παρά το δετικό πρόσωπο από το οποίο έχει εμπνευστεί, ο τύπος αυτός της αγίας με τη χαρακτηριστική αντικέντηση στη στάση και το Βενετικό χρυσοφάντο φόρεμα, που το περιτολίζει ο βασιλικός "λόφος", η μορφή υποτάσσεται στους αισθητικούς κανόνες και στις τεχνικές μεθόδους της παράδοσης της Κρητικής ζωγραφικής. Στο ίδιο συντηρητικό πνεύμα έχει εκτελεστεί και η ζωγραφική της εικόνας του Χριστού από τη Ρόδο (Νο. 184). Αναλογίες με την τέχνη του εμφανίζουν οι εικόνες της Αγίας Τριάδος (Νο. 152), της Πεντηκοστής (Νο. 153) και της Κυρίας των Αγγέλων (Νο. 154) της Μονής Αρετίου.



Αγία Αικατερίνη,  
Ιερεμίου Παλλαδά, 17ος αι. 99x84,  
(Νο 114). Αγοράστηκε σε τιμή  
Ναός Αγίου Ματθαίου Συναίου

Στους ίδιους συντηρητικούς κύκλους εντάσσονται και δύο άλλοι ζωγράφοι, όπως φαίνεται από τις με χρονική διαφορά υπογραφές σε έργα με το όνομα αυτό (1593 και 1674), μέλη της ίδιας καλλιτεχνικής οικογένειας, που υπογράφουν τα έργα τους με το όνομα Εμμανουήλ Αματόροδος. Η ζωγραφική τους αντιπροσωπεύεται στην έκθεση από τις δύο εικόνες της Αγίας Αικατερίνης (No. 195) και της Παναγίας Οδηγήτριας (No. 198) του Μουσείου Μπενάκη καθώς και από τα Εισόδια της Θεοτόκου (No. 213) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, που επαναλαμβάνει το εικονογραφικό πρότυπο του ζωγράφου Αγγέλου (No. 204) του ίδιου Μουσείου.

Στα πολυάριθμα έργα των ζωγράφων αυτών του Χένδακκα, που κανένα τους δεν έχει ακόμη εντοπισθεί στην Κρήτη, διαπιστώνεται συνειδητή επιστροφή στους παραδοσιακούς κανόνες της άριστης τεχνικής εκτέλεσης, που χαρακτηρίζουν τις αρχές του 16ου αιώνα. Αν και κατά την αντιγραφή παλιότερων τύπων (Σταύρωση Παρβία, Προσεύνηση Μάρτυρ Δαμασκηνού) τα ξένα στοιχεία υποτάσσονται στα βυζαντινά σχήματα, δημιουργείται ωστόσο νέα μορφή τέχνης, που συντείνει στον περιορισμό της αποδοχής των δυτικών επιδράσεων.

Και ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγkαππας, ζωγράφος τον πρώτου μισού του 17ου αιώνα στη δυτική Κρήτη (Μονή Γωνιάς), εντάσσεται στους συντηρητικούς κύκλους, όπως βεβαιώνει η εικόνα του Αγίου Νικολάου (με χρονολογία 1637) της Μονής Γωνιάς Κισιάμου (No. 167), με τον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο του Αγίου και τις λεπτόλογες τεχνικές μεθόδους της Κρητικής ζωγραφικής, που όμως έχουν προσλάβει ακαδημαϊκό χαρακτήρα. Στην εικόνα πάντως της Σταύρωσης από την ίδια Μονή (No. 166), η πολυπύκνωση εικονογραφική διαπίσπωση προέρχεται από τον εμπλουτισμό του θέματος με στοιχεία που έχουν προέλθει από την Ιταλική τέχνη. Τα πρόσωπα που συνοδεύονται γύρω από τις δύο ομάδες, της Θεοτόκου και του Ιωάννη, με πολύ ζωηρή κίνηση και εκφραστικές χειρονομίες, τα κτήρια του βάθους της εικόνας, η συστραφή του σώματος των δύο ληστών και προπαντός η εξαιρετικά έντονη χαμπύλωση και οι φωτεινές ανταύξεις του σώματος του νεκρού Χριστού, που δηλώνει με τρόπο έντονα εκφραστικό τον οδυνηρό επιθανάτιο σπασμό, οφείλονται στις επιδράσεις της αναγεννησιακής τέχνης.

Τη σε διαφορετική βαθμό αφομοιωτική ικανότητα της ακτινοβολίας της αναγεννησιακής τέχνης στους ορθόδοξους ζωγράφους του 17ου αιώνα, ελογή στην οποία το παράδειγμα του Δαμασκηνού αποκτά διαρκώς και μεγαλύτερη απήχηση, φανερώνει το έργο του μοναχού και μετέπειτα επισκόπου Νεΐου, που το έργο του επικεντρώνεται στην ίδια Μονή Γωνιάς Κισιάμου. Στη μοναδική σχεδόν θεματογραφία εικόνα της Ιστορίας του Δικαίου Ιωσήφ (No. 1969), που φιλοτεχνήθηκε με επιμέλεια για τη Μονή Γωνιάς το 1642, λίγο πριν από την έναρξη του Κρητικού Πολέμου (1645-1669), διαπιστώνεται η συνέχιση της παράδοσης της τέχνης του Κλόντζα, με τη δεξιοτεχνική ικανότητα στη μακρογραφία, τις ψηφιδωγνες σιμονέτες, και το πολύ μεγάλο πλήθος των επεισοδίων που διαδραματίζονται σε χώρους γεμάτους με αναγεννησιακά κτήρια ή με τοπία που αποδίδονται με μια καθαρά νατουραλιστική διάθεση. Όπως και στον Κλόντζα, ως πρότυπα χρησιμοποιούνται και εδώ χαίκογραφίες της εποχής, λ.χ. του Sadler και άλλων, που ήδη κυκλοφορούσαν ευρέτατα στη ορθόδοξη Ανατολή. Συντηρητικότερης τέχνης είναι τα εικονίδια του Δωδεκαώρου στο επισήμιο του τέμπλου, που μπορούν να αποδοθούν στον ίδιο ζωγράφο, δυτικές όμως επιδράσεις διακρίνονται στην τέχνη της εικόνας της Εύλογίας των Πέντε Άρτων, που κατασκευάστηκε το 1643 για την κόγχη της Τράπεζας της Μονής Γωνιάς. Οι δυτικές επιδράσεις στη συγκρότηση της κεντρικής ομάδας και η φυσιοκρατική αντίληψη του τοπίου με την αναγεννησιακή πόλη και ακόμη η μακρογραφική επιδειξιότητα στην προοπτική απόδοση των ομάδων του πλήθους των "Πεντακισχίλιον" συνδέουν την εικόνα με την τέχνη του Νεΐου, που εκφράζει την καλλιμαθησία κύκλων που η παιδεία τους προέρχεται από τον πολιτισμικό συγκρασιασμό των δύο κόσμων.

Την εκκλησιαστική άνθηση της τέχνης, που εξελίχθηκε παράλληλα με τη θανμασιτή άνθηση της Κρητικής λογοτεχνίας, αναστάττει η τουρκική κατάκτηση, που άρχισε το 1645 με την εκπόρθηση των Χανίων και ολοκληρώθηκε με την άλωση του Μεγάλου Κάστρου (Ηρακλείου) το 1669, έστρεψε από 24 χρόνια συνεχούς πολιορκίας. Η έξοδος καλλιτεχνών μαζί με τον αστικό πληθυσμό προσέλαβε ομαδικό χαρακτήρα, στα Ιόνια νησιά, στη Βενετία και στις Κυκλάδες, παράλληλα με την αθρόα μεταφορά έργων τέχνης, γεγονός που σπείρει το νησί της Κρήτης από τους ζωτικούς φορείς της βυζαντινής παράδοσης, με τραγικές συνέπειες για τη συνέχισή της. Οι Κρητικοί ωστόσο ζωγράφοι της διασποράς, όπως και εκείνοι που παρέμειναν στο νησί ως "αιχμάλωτοι της Κρήτης", συνειδητά συνεχίζουν την παράδοση ή ανοίγουντι προς τη Δύση, της οποίας, ανάλογα με την παιδεία, την καλλιμαθησία ή και τις απαιτή-

σεις της ευρείας πάντοτε πελατείας τους, προσπαθούν να αφομοιώσουν τα διδάγματα. Οι τάσεις αυτές βαθμιαία, και κυρίως στα Επτάνησα τον 18ο αιώνα, οδηγούν σε έναν αποπροσανατολισμό της τέχνης από τις αρχές μιας αισθητικής που εκφράζει κατά τρόπο πλήρη και αυθεντικό τη δογματική διδασκαλία της ορθόδοξης Χριστιανοσύνης και τον οριστικό, στον επόμενο αιώνα, προσανατολισμό της Ελληνικής τέχνης στις αισθητικές αντιλήψεις της Δύσης και στα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής.

Η εξοδος των βυζαντινών ζωγράφων, μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους το 1453, προς τη Βενετοκρατούμενη Κρήτη, και ύστερα από δύο περίπου αιώνες, η εξοδος των Κρητικών ζωγράφων, μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Τούρκους το 1669, προς τις Βενετοκρατούμενες Ελληνικές χώρες και τη Βενετία, μαζί με τη συνακόλουθη επίδραση του κυρίαρχου Βενετικού στοιχείου, στάθηκαν αποφασιστικής σημασίας γεγονότα στην εξέλιξη της βυζαντινής παράδοσης. Η γενιά αυτή της εξόδου, η τελευταία αξιόλογη γενιά Κρητικών ζωγράφων, επηρέαστηκε κατά τρόπο αποφασιστικό από τις συνέπειες του Κρητικού Πολέμου, με την οριστική διάλυση της κοινωνικοοικονομικής δομής του Ελληνικού πληθυσμού των αστικών κέντρων της Βενετοκρατούμενης Κρήτης, που αποτέλεσε τον κύριο φορέα δημιουργίας, συντήρησης και ανανέωσης των καλλιτεχνικών δυνάμεων της Κρητικής Σχολής. Ήδη από το 1664 ο Θεόδωρος Πουλάκης φεύγει από τα Χανιά στη Βενετία και πεθαίνει στην Κέρκυρα το 1692· ο επίσης Χανιώτης ζωγράφος Φιλόθεος Σκοΐφος εγκαταλείπει την Κρήτη μετά την κατάκτηση της πόλης του το 1645 και πεθαίνει το 1685 στη Ζάκυνθο.

Σημαντικότερος από τους Χανιώτες ζωγράφους είναι ο Θεόδωρος Πουλάκης που προσέρχεται από περιβάλλον στο οποίο οι Ιταλικές επιδράσεις είναι αποδεκτές, όπως βεβαιώνει το έργο του Νείλου στη Μονή Γυνιάς, λίγο πριν από την κατάκτηση της πόλης, καθώς και το έργο του Αιφροσίου Εμπόρου. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι στην ίδια περιοχή και εποχή ακμάζει και η ζωγραφική της Κρητικής παράδοσης με τον Αντώνιο Μπορέ και τον Παλαιόκαπτα, τον Ησαΐα και τον Παρθένιο (εικόνες τέμπλου στη Μονή Γυνιάς), που ανταποκρίνεται στις προτιμήσεις των ορθόδοξων συντηρητικών κύκλων. Στα συντηρητικά έργα ο Πουλάκης ακολουθεί τη μεγάλη παράδοση του Κλόντζα, ενώ σε αυτά που δεκτιάζουν, με εκτεταμένο θεματολόγιο σερνών, έχει ως πρότυπο φλαμανδικές χαλκογραφίες, τις οποίες χειρίζεται με αξιοσημείωτη προσοχή. Η επάνοδος του Πουλάκη στην ανανεωτική ζωγραφική του Διακασπαρού και του Κλόντζα δημιουργεί νέες συνθέσεις, στις οποίες απηχείται το πνεύμα του μπαρόκ της εποχής, εμφανές στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη με θέμα το "Επί σοί χαίρει" – Νο. 201). Η μέση καλλιτεχνική στάση της εποχής αντιπροσωπεύεται στα πολυάριθμα έργα του Σκοΐφου, που, όπως πολλοί άλλοι επώνυμοι και ανώνυμοι ζωγράφοι έως και το τέλος του αιώνα, αντιπροσωπεύουν την καλαισθησία των νεότερων ορθόδοξων κύκλων.

Το πνεύμα όμως της εποχής εκπροσωπεί κυρίως ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής (1610-1690), που μαζί με τους αδελφούς του Μαρίνο και Κωνσταντίνο, μετά την κατάκτηση του Ρεθύμνου (1646), φεύγει από την Κρήτη. Μετά δε από δεκάχρονη παραμονή του στην Κέρκυρα (1645-1655), καταφεύγει στη Βενετία, όπου και πεθαίνει το 1690. Η φήμη του ως μεγάλου ζωγράφου της εποχής επιβεβαιώνεται από το πολύ εκτεταμένο έργο που πραγματοποιήσε στη μακρόχρονη καλλιτεχνική σπουδοδρομία του και επηρέασε τόσο τον αδελφό του Κωνσταντίνο, όσο και τους μεταγενέστερους ζωγράφους, χάρη στην άσφαλη τεχνική εκτέλεση και τη σταθερή εφαρμογή ορισμένων κανόνων της παλιότερης παράδοσης της Κρητικής ζωγραφικής, όπως φαίνεται στην εικόνα του Χριστού, με χρονολογία 1675, στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης (Νο. 171), και στις Δεσποτικές εικόνες του Χριστού (Νο. 217) και της Παναγίας (Νο. 216) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Δημιούργησε σειρά νέων συνθέσεων και αγίων από Ιταλικά πρότυπα που χρησιμοποίησε στην Προσκύνηση των Μάγων, στην Περιτομή του Χριστού καθώς και στον Επιτάφιο Θρήνο και στον Εστασιασμό, στην εικόνα του "Χαίρει" των Μυροφόρων, στη "Ρίζα του Ιεσοά" και στη Θεία Μετάληψη, και στους αγίους Γοβδελαά και Θεοδώρα. Έχει ήδη παρατηρηθεί ότι στα έργα αυτά με τη μεγαλύτερη αποδοχή της Ιταλικής επίδρασης απηχείται το πνεύμα της πρώτης κλασικής Αναγέννησης.



-Επί σοί χαίρει... και άλλες σκηνές  
Θ. Πουλάκη. Δεύτερο ήμισυ 17ου αι.  
91,8x64,3 εκ. (No 201).  
Αγιοτέμπλα σε ξύλο,  
Μουσείο Μπενάκη

Τη συντηρητική αντίθετα παράδοση εκπροσωπεί ο ζωγράφος σημαντικό αριθμού εικόνων της εποχής, που είναι γνωστός με το όνομα Βίκτορ, αλλά "εργάστην λοιπών στοιχείων". Οι δύο αραβικές χρονολογικές ενδείξεις 1605 και 1652 σε επιτύμβια έργα του δημοιγύρησαν παλιότερα την υπόθεση ύπαρξης δύο ζωγράφων με το όνομα αυτό, ενός Κρητικού και ενός Κερκυραίου. Η φήμη του ζωγράφου αυτού στηρίζεται στην τέλεια επανάληψη καθιερωμένων εικονογραφικών τύπων της Κρητικής ζωγραφικής, όπως φαίνεται στην εικόνα της Πεντηρίας του Πάθους, εικονογραφικού τύπου που δημιούργησαν οι Κρητικοί ζωγράφοι από τον 15ο αιώνα και αντιπροσωπεύεται από σειρά εικόνων στην έκθεση. Τα παλαιότερα αυτά εικονογραφικά πρότυπα, όπως και εκείνα της Κρητικής Σχολής, του Δαμασκηνού και άλλων, συνδέουν τον Βίκτορα με το περιβάλλον του Χάνδακα, απ' όπου μετέφερε τη δραστηριότητά του στη Βενετία, όπου ζωγράφησε το λάβιρο της ναυαρχίδας του δόγη Morosini. Ενδιάμεσον για τον δυτική προέλευσης εικονογραφικό τύπο της Ανάστασης, παρουσιάζει το πανηγύριο του Ερμιτάζ που παρουσιάζεται στην Έκθεση (No. 18).

Από τους συντηρητικούς κύκλους των Χανίων προέρχεται και ο ιερέας Εμμανουήλ Σκορδύλης, που κατέφυγε στις Κυκλάδες, όπου εργάστηκε για τρεις περίπου δεκαετίες από το 1647 έως το 1671, σύμφωνα με τις χρονολογικές ενδείξεις και αναδείχθηκε ο σημαντικότερος Κρητικός ζωγράφος της διασποράς στα νησιά αυτά, φιλοτεχνώντας τα περισσότερα έργα με έδρα καλλιτεχνικής δράσης του το νησί της Μήλου, απ' όπου προέρχεται μια ομάδα 5 εικόνων της Έκθεσης (Nos. 188-192). Λίγα έργα του, που σώζονται στα Χανιά, βεβαιώνουν πως όταν ο Σκορδύλης αποδημήσει, γύρω στα χρόνια της άλωσης των Χανίων, ήταν ήδη τελειοποιημένος ζωγράφος, όπως βεβαιώνει η εικόνα του Αγίου Νικολάου της Μονής Χρυσοπηγής (No. 132). Συνάφεια με την τέχνη του Σκορδύλη παρουσιάζουν οι εικόνες του Χριστού της Μονής Χρυσοπηγής (No. 131), της Δευτέρας Παρουσίας της Μονής Τριγαυρόλων (No. 134) και της Σταύρωσης Χανίων (No. 174) Στη ζωγραφική του χρησιμοποιεί νέες συνθέσεις του Δαμασκηνού και αρέσκεται σε πλούσια ενδυματολογικά στοιχεία και σε πλούσια διακοσμημένους θρόνους, με διάθεση μπαρόκ. Τόσο ο ζωγράφος αυτός όσο και οι άλλοι που εγκαταστάθηκαν στις Κυκλάδες (Μακάριος Καλλιέργης, ιερομόναχοι Ιάκωβος, Μιχαήλ κ.ά.) καθώς και τα ζωγραφικά έργα που πήραν μαζί τους οι φεγγάδες μετά την πτώση του Χάνδακα, δημοιγύρησαν τις προϋποθέσεις, όπως πεντού, μιας σταδιακής μετατροπής της Κρητικής ζωγραφικής σε λαϊκότερη τέχνη και στην περιοχή αυτή. Η μεγαλύτερη όμως μεταφορά καλλιτεχνικών θησαυρών πραγματοποιείται από τους φεγγάδες του Χάνδακα στη Ζάκυνθο, όπου ολόκληρες διακοσμητικές εκκλησιών βρίσκουν ασφαλές καταφύγιο.

Σημαντικός άλλωστε αριθμός ζωγράφων και ξυλόγλυπτών καταφεύγει στο νησί αυτό, όπως και στα άλλα νησιά του Ιονίου, από τους οποίους σημαντικότερος είναι ο Ρεθυμνιώτης Ηλίας Μότζος, που από το 1649 εργάζεται στη Ζάκυνθο. Η διαρκής παρουσία των καλλιτεχνικών θησαυρών της Κρήτης στα Επτάνησα και η δράση εκεί πολυάριθμων Κρητικών ζωγράφων συντείνουν αποφασιστικά στη διαμόρφωση μιας τοπικής Σχολής, της Επτανήσιακής, που είναι συνισταμένη της Κρητικής παράδοσης και της παιδείας του αστικού περιβάλλοντος της Επτανήσου. Η εργαστηριακή οργάνωση των ζωγράφων αυτών με νεαρούς μαθητευόμενους πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη: στον 15ο αιώνα μαρτυρούνται από αρχαικές πηγές αρκετοί μαθητές, που μαθητεύουν κοντά στους μεγάλους "μαέστρους" της εποχής. Η άσκηση επίσης της τέχνης αυτής σε οικογενειακά πλαίσια είναι φαινόμενο αρκετά συχνό, όπως στην περίπτωση των αδελφών Μανουήλ και Ιωάννη των Φουκιάδων, του Αγγέλου Αζοτάντου και του αδελφού του Ιωάννη και ακόμα του Ανδρέα Ριτζου και των γιων του Νικολάου και Θωμά.

Ανάλογες ενδείξεις μεγάλων παραγγελιών Κρητικών μονών, από τον προηγούμενο 15ο και τον επόμενο 17ο αιώνα, παρέχουν ενδεικτικά και οι μικρές ομάδες εικόνων, υπολείμματα αρχαίων παραγγελιών, που σώθηκαν στη Μονή Γωνιάς του κύκλου του Ριτζου (του 15ου αιώνα), του Νεΐλου, του Παλαιολόγου, του Παρθενίου (του 17ου αιώνα), και βεβαιώνουν τη μεγάλη έκταση των καταστροφών κατά τη μακρόχρονη τουρκοκρατία.

Η σημασία των κρητικών μονών στην αντίσταση κατά της τουρκικής κατοχής και στην οργάνωση των επαναστάσεων, ερμηνεύει ικανοποιητικά την έκταση των καταστροφών αυτών. Οι καταστρεπτικές επίσης συνέπειες από την πολιορκία και την άλωση των αστικών κέντρων κατά τον Κρητικό Πόλεμο (1645-1669), και ιδιαίτερα του μεγαλύτερου, του Χάνδακα, με την ευρεία χρήση πυροβολισμών κατά τα 21 χρόνια της πολιορκίας της μαρτυρικής πόλης, υπήρξαν ανεπαισθηστοί. Το δικαίωμα άλλωστε των κατοίκων – σύμφωνα με τη συνθήκη του 1669 κατά την εγκατάλειψη της πόλης, που προσέλαβε ομαδικό χαρακτήρα – να αποκομίσουν μαζί με την κινητή περιουσία και τα κειμήλια, πρέπει να συνυπολογι-

στεί.

Πολλά από τα έργα, όσο σκόθηκαν από την οδόσεια της φηγής, βρίζονται στα Επάνησα και στην Ιταλία, όπου κυρίως κητέφηναν οι Κρητικοί πρόδρομοι. Ωστόσο, και τα λίγα αυτά έργα που έχουν σωθεί, αποτελούν σαφή ένδειξη της μεγάλης παραγωγής των Κρητικών εργαστηρίων, που προσορίζονταν όχι μόνο για τις απαιτήσεις του ορθόδοξου κόσμου, αλλά και για την κάλυψη των ανεγκών του ίδιου του νησιού.

Και μετά την πτώση του Χάνδακα το 1669, η παράδοση της μεγάλης εποχής εξακολουθεί να ζει υποβαθμισμένη μέχρι το τέλος του αιώνα στο νέο ιστορικό περιβάλλον που δημιουργεί η τουρκοκρατία. Η συντηρητική κυρίως πίστη, που ανταποκρίνεται στην άμεση ανάγκη συντήρησης γύρω από τις πνευματικές αξίες της παράδοσης, εξακολουθεί μέχρι και τις αρχές του 18ου αιώνα. Παράγονται και έργα μέσης ή και καλύτερης καλλιτεχνικής στάθμης. Ωστόσο για κάποιο διάστημα επιζητεί και η παράδοση των πνευματικών εκείνων κύκλων που θα αποδεχθεί τον πολιτισμικό συγκροτισμό, όπως ενδεικτικά στην εικόνα της Σταύρωσης των Δωριών Μερμηπελλών (No. 155), με την χρονολογία 1673. Η εξαιρετικά ρεαλιστική απόδοση του Εσταυρωμένου, που παρεμβάλλεται στον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο της Σταύρωσης, σχετίζεται με την τέχνη του ευρωπαϊκού βορρά. Τα έργα της τελευταίας αυτής περιόδου οφείλονται στις τελευταίες ανασχετικές προσπάθειες ενός κόσμου που έχει ήδη διαλυθεί, που οι φορείς του έχουν και βιολογικά εξαντληθεί και που βαδίζει οριστικά προς τη δόση του.

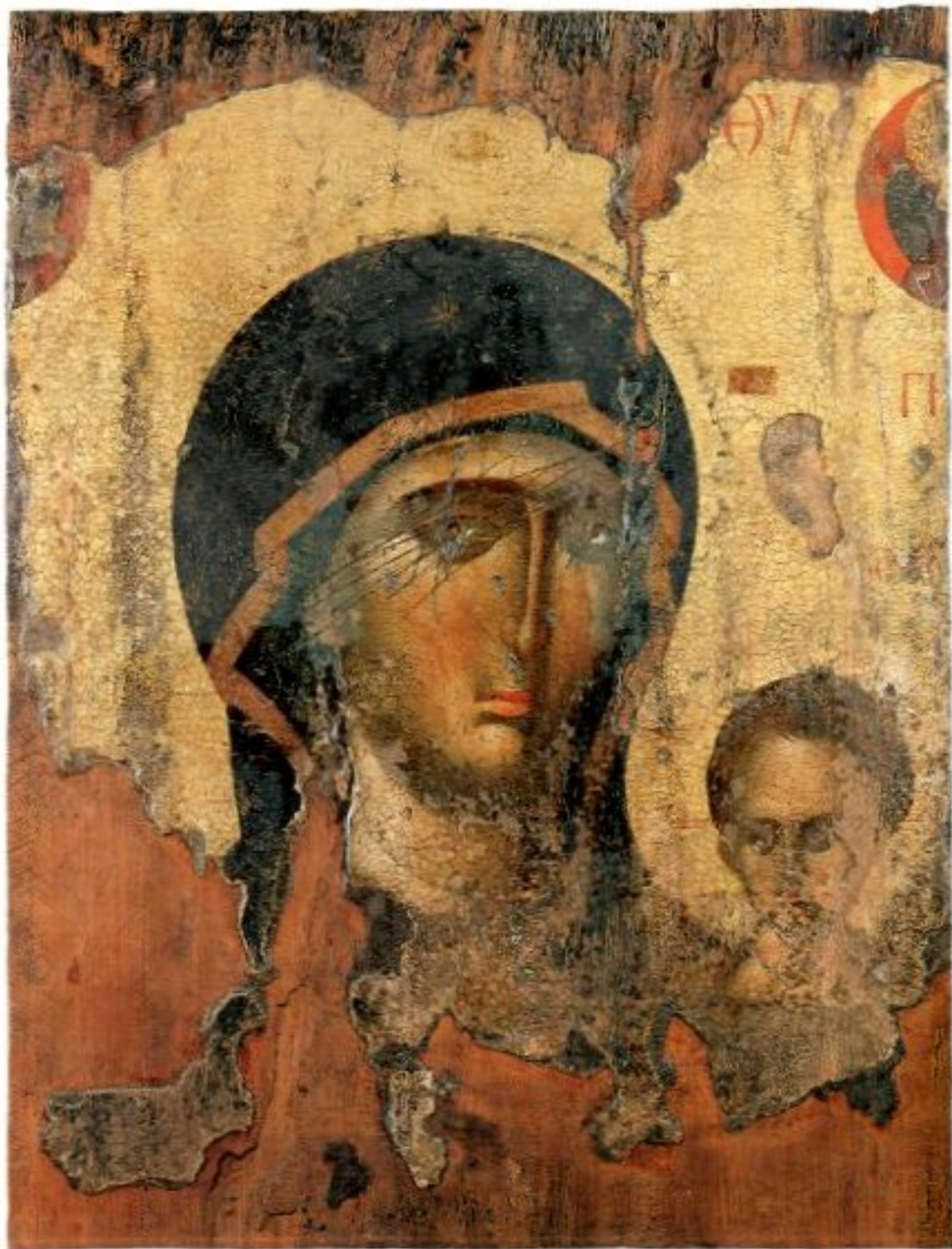
Από τον επόμενο 18ο αιώνα, το θρησκευτικό αίσθημα θα εκφραστεί σε μια τέχνη λαϊκοβυζαντινή. Οι εικόνες της Θείας Λειτουργίας του 1704 (No. 107) και της Αποτομής του Προδρόμου (No. 108), που αντιγράφουν πιστά τους εικονογραφικούς τύπους του Διαμιασμένου (βλ. και No. 99), καθώς και η εικόνα του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου με τον Πρόχορο (No. 109), που επαναλαμβάνει εικονογραφικό πρότυπο του Αγγέλου, όλες έργα του ίδιου ζωγράφου, είναι ενδεικτικές του επιπέδου της τέχνης της περιόδου και βεβαιώνουν τη διάρκεια της εικονογραφικής παράδοσης της εποχής της ακμής. Ανάλογο επίπεδο τέχνης αντιπροσωπεύει και η εικόνα του Αγίου Γεωργίου Κεφαλοφόρου της Μονής Αρκαδίου (No. 128, βλ. και Nos. 38, 89, 192). Κατά την περίοδο αυτή δεν μπορεί και να γίνεται λόγος για Κρητική Σχολή.

## ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



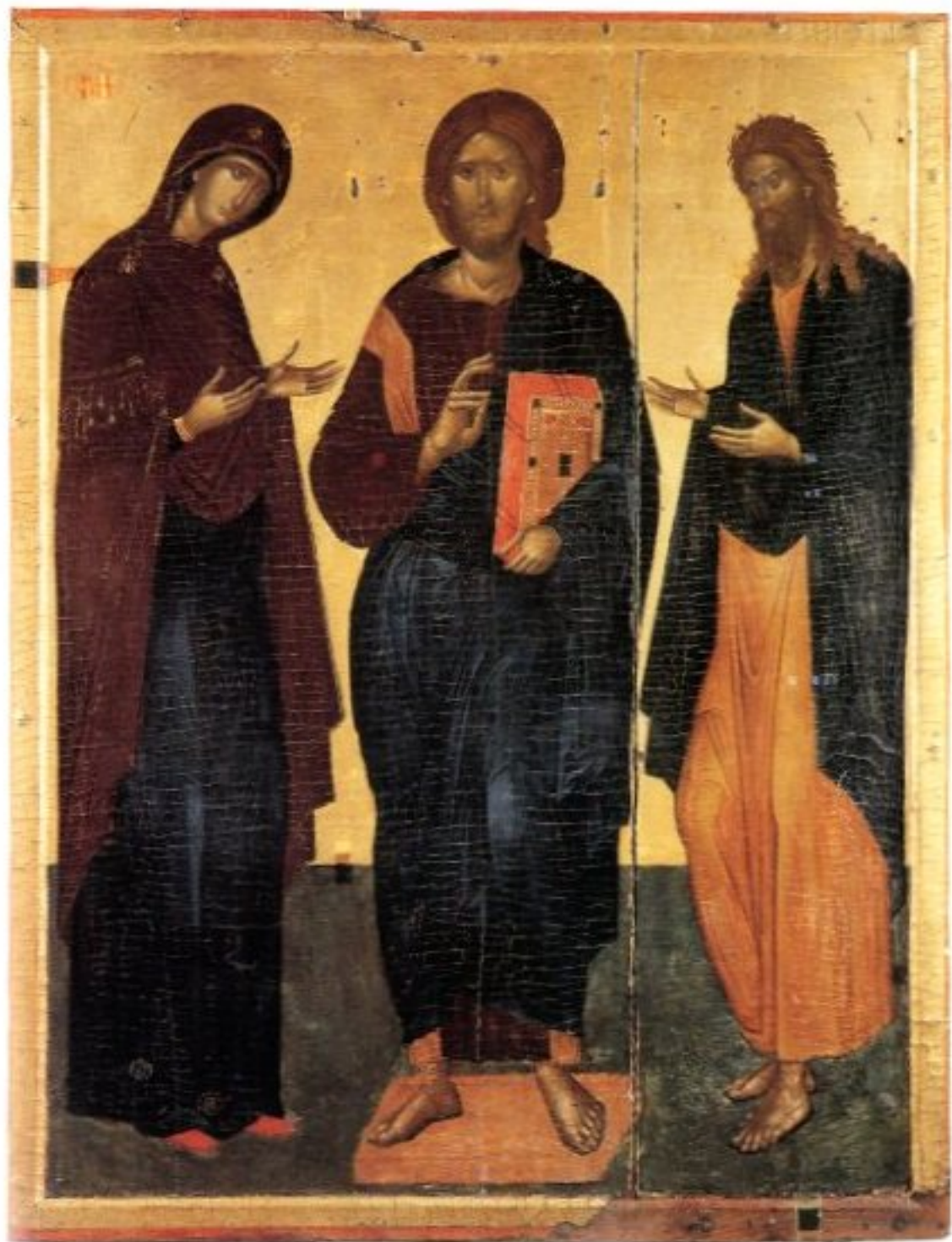


1. (αριθ. 147).  
Παναγιή Βρεφοκρατούσα.  
Τέλος 14ου αι. 62x78 εκ.  
Συλλογή Μονής Καγιά Σφαιρίας.



34

2. (αριθ. 137).  
Παναγία Οδηγήτρια.  
Τέλος 14ου αι. 93x55 εκ.  
Συλλογή Νεοί Παναγίας Μέρουσα Αρκαδίας.



3. (αριθ. 116).  
Δέηση.  
Γύρω στο 1400. 88,5x115 εκ.  
Συλλογή Μονής Οδηγηγίας Ηρακλείου.



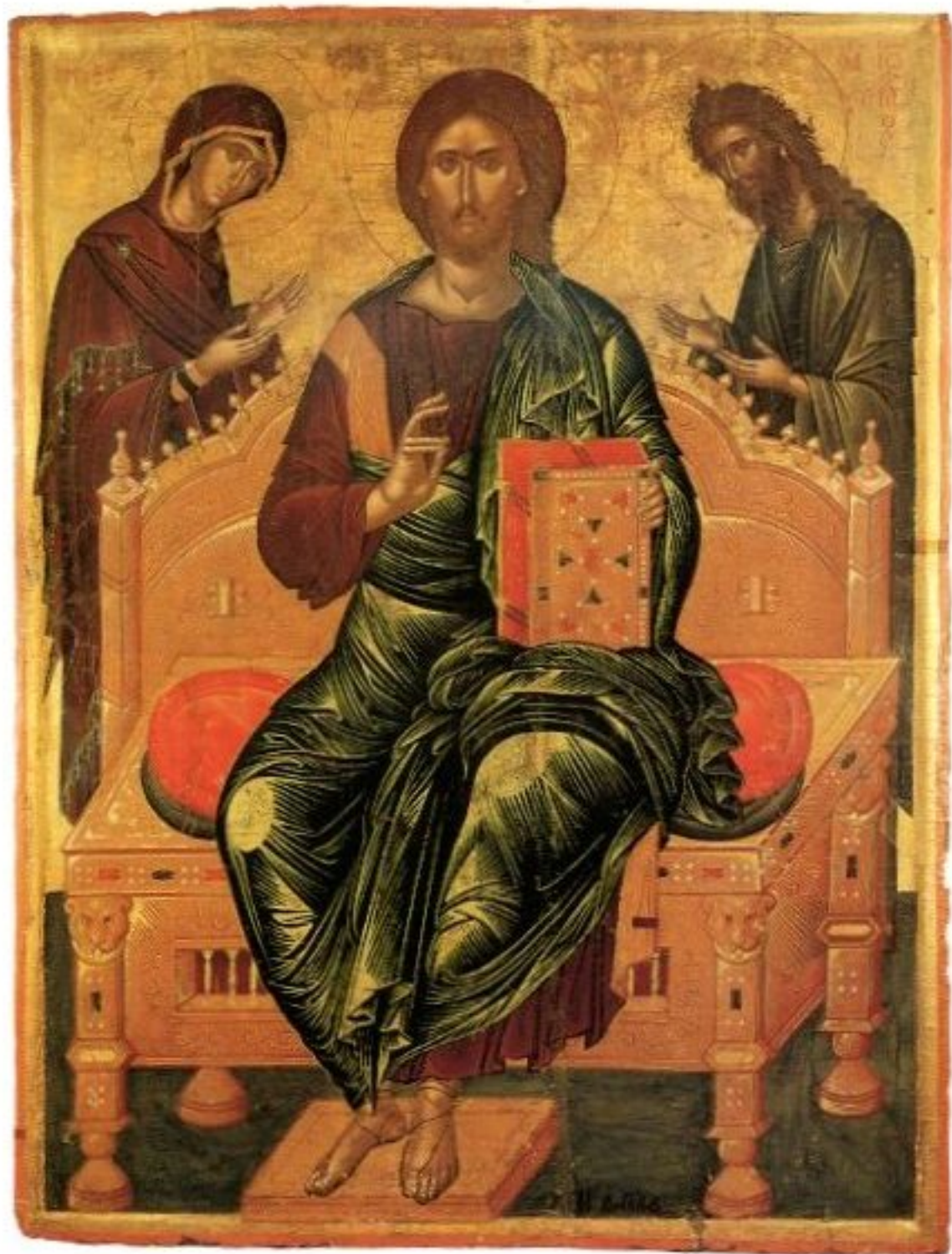
4. (αριθ. 150).  
Χριστός Ζωοδότης.  
Τέλος 14ου αι. 101,5x65 Συλλογή Μουσ. Οδηγητρίας Ηρακλείου



5. (αριθ. 118).

Ασπασμός Πέτρου και Παύλου.

Ζωγράφου Αγγελίου. 15ος αι. 77x45,5 εκ. Συλλογή Μουσής Οδηγητρίας Ηρακλείου.



6. (αριθ. 157).

Δέησης.

Ζαχάριας Αγγέλου. 15ος αι. 104x79 εκ.  
Συλλογή Αγίας Μονής Βιάννου Ηρακλείου.



7. (αριθ. 204).  
Εισόδια της Θεοτόκου.  
Ζωγράφος Άγγελος. 15ος αι. 100x75 εκ.  
Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

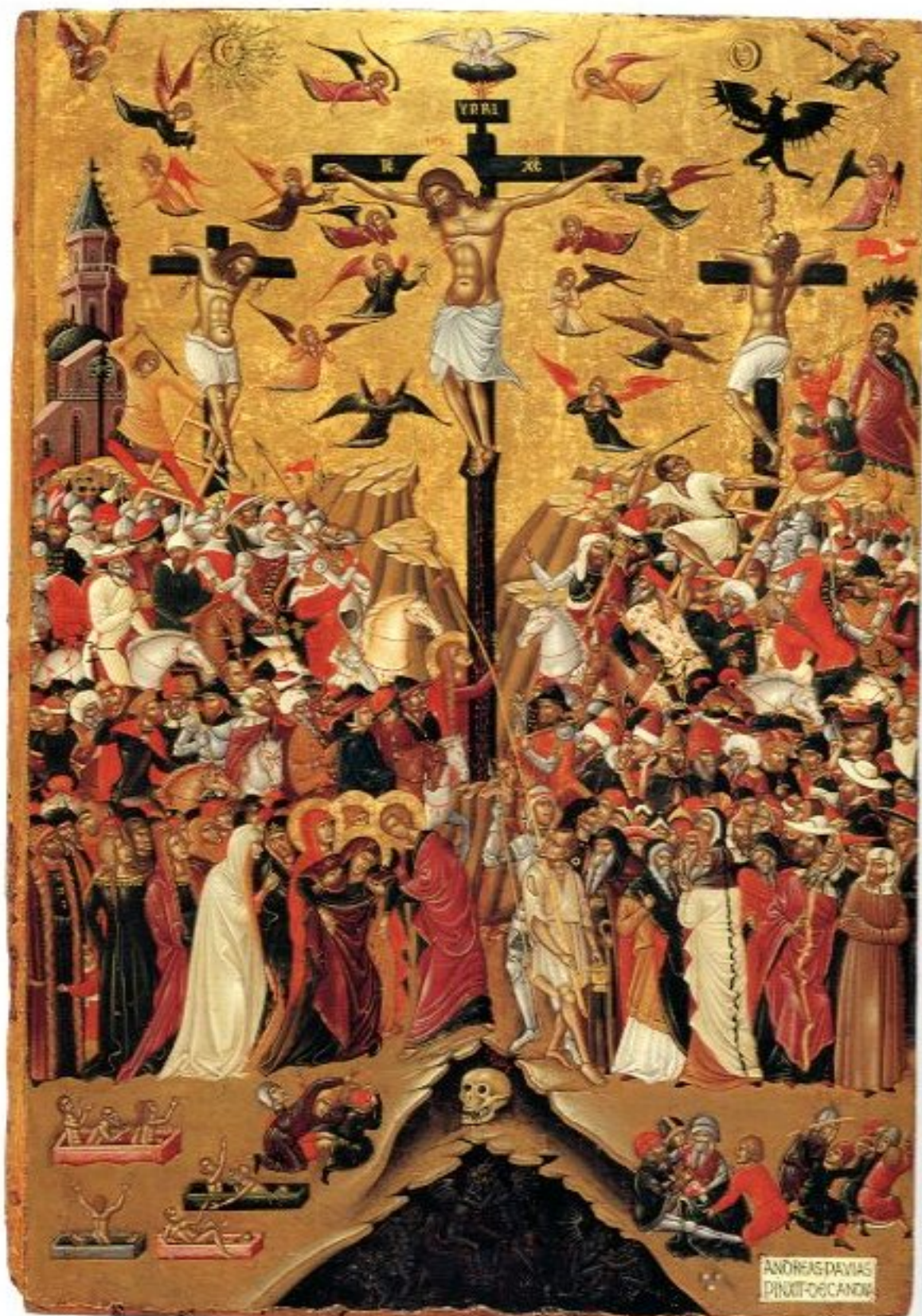


8. (αριθ. 94).  
 "Χαίρετε" - Θαύμα Αγ. Φανουρίου.  
 Ζωγράφου Αγγέλου (?). 15ος αι. 115x65 εκ.  
 Συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναΐτων Ηρακλείου.





9. (αριθ. 209).  
Φιλοξενία του Αβραάμ.  
15ος αι. 72x57 εκ.  
Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.



10. (Επίσης καταλόγος)  
 Σταύρωση.  
 Ζωγράφος Ανδρέας Παβίας. 15ος αι. 80x60 εκ.  
 Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης.



11. (αριθ. 145).  
Σταύρωση.  
15ος αι. 103x67 εκ.  
Συλλογή Ναού Παναγίας Αθηνών Σητείας.



14, (αριθ. 98).  
Θεοτόκος η Βάτος.  
Ζωγράφου Μιχαήλ Δαρμασκηνοῦ. 16ος αι. 111x87 εκ.  
Συλλογή Αγίας Αναστασίας Συναΐζων Ηρακλείου.



15. (Εκτός καταλόγου)  
Παναγία του Ελέους (Madre della Misericordia).  
16ος αι. 108x86 εκ.  
Συλλογή Εθνικής Πινακοθήκης.



16. (Επίς καταλόγου)

Κοίμησις, Ευαγγελισμός και Άγιοι.  
 Ζωγράφου Γεωργίου Μαρσιλίη. 198x166 εκ.  
 Συλλογή Αναστάσης Σχολής Καλών Τεχνών.

Ελλάδα: Παναγία, λεπτομέρεια εικόνας Δέρσης.  
Ζωγράφος Άγγλος, 15ος αι., Αγία Μονή Βιέννης Ηρακλείου

Σελ. 4. Παναγία, λεπτομέρεια εικόνας της Παναγίας Ελεούσας.  
(Κύκλος ζωγράφων Ανδρέα Ριζίου), 15ος αι., Μονή Γενικής Κοσμάτου Χανίων.

Σελ. 6. Μόγος, λεπτομέρεια εικόνας Προσκύνησης Μόγων.  
Ζωγράφος Μωσήλ Δαμασκηνός, 16ος αι., Συλλογή Αρχιεπισκοπής Κρήτης,  
Ναός Αγίας Αικατερίνης Συναίων Ηρακλείου

Σελ. 10. Άγιος Συμεών, λεπτομέρεια εικόνας Αγίου Συμεών Θεοδόχου.  
(Ζωγράφος Μωσήλ Δαμασκηνός ;),  
16ος αι., Ναός Αγίου Ματθαίου Συναίων Ηρακλείου

Σελ. 14. Χριστός, λεπτομέρεια εικόνας Χριστού Πεντοκρότου.  
(Κύκλος ζωγράφων Ανδρέα Ριζίου), 15ος αι.,  
Μονή Παναγίας Αρκατωριανής (Ταύλου) Σητείας

Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ  
-ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ-  
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ ΝΟΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 1993  
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ  
ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ  
ΣΕ 3.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΗΣ:  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΔΑΜ

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΕΚΔΟΣΗΣ:  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΔΑΜ

ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ:  
ΘΩΔΩΡΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ  
ΘΥΜΙΟΣ ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ:  
ΕΦΗ ΒΟΥΒΕΛΗ

ΕΚΤΥΠΩΣΗ:  
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ Ε.Π.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΔΕΞΙΑ:  
Γ. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Γ. ΜΟΥΤΣΗΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ



036000013683

