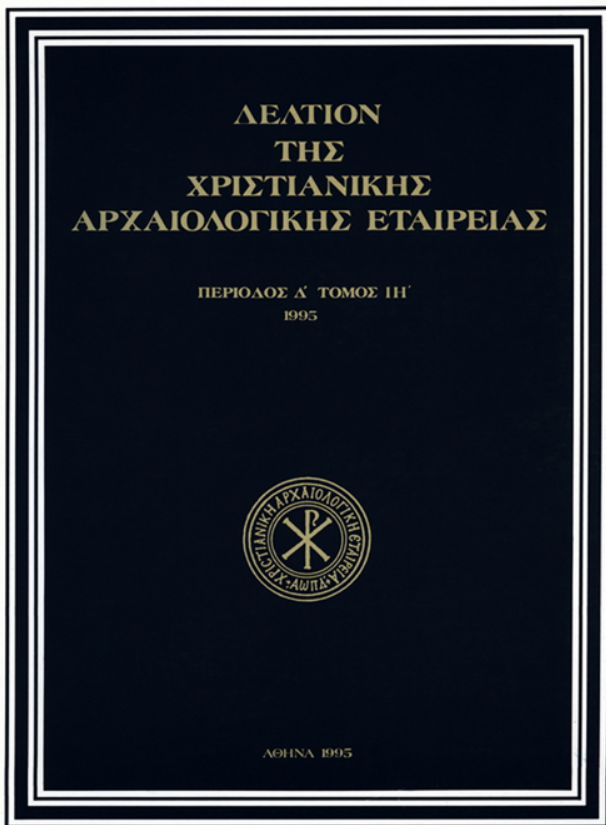


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 18 (1995)

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ'



Κρητική εικόνα με παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας

Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

doi: [10.12681/dchae.1147](https://doi.org/10.12681/dchae.1147)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ Μ. (1995). Κρητική εικόνα με παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 18, 103–114. <https://doi.org/10.12681/dchae.1147>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Κρητική εικόνα με παράσταση της εκκλησίας του  
Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας

Μαρία ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ' • Σελ. 103-114

ΑΘΗΝΑ 1995

## ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

Σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας βρίσκεται σήμερα μια εικόνα μικρών διαστάσεων (ύψος 37,5 εκ., πλάτος 25 εκ.), τοξωτή στο επάνω μέρος, που έχει ως κύριο θέμα της την παράσταση μιας εκκλησίας, η οποία μπορεί εύκολα να ταυτισθεί με τον Άγιο Γεώργιο των Ελλήνων της Βενετίας. Την εκκλησία πλαισιώνουν ο άγιος Νικόλαος αριστερά και ο άγιος Γεώργιος δεξιά, ολόσωμοι, δεόμενοι. Στην ουράνια σφαίρα ο Χριστός Παντοκράτορας σε προτομή, μέσα σε σύννεφα, ευλογεί τους αγίους και δύο ιπτάμενοι άγγελοι τους στεφανώνουν (Εικ. 1). Η εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε λεπτή σανίδα πάχους μόλις ενός εκατοστού και πιθανώς περιβαλλόταν από κάποιου είδους ξυλόγλυπτο πλαίσιο. Η κατάσταση διατήρησής της είναι μέτρια. Διαμπερείς ρωγμές προκάλεσαν το σπάσιμο του ξύλου σε τρία κομμάτια με αποτέλεσμα να προξηνηθούν σημαντικές φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια. Η εικόνα συντηρήθηκε πρόσφατα στα εργαστήρια του Κέντρου Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων από την κ. Μυρτώ Καφαντάρη-Μπρούμη<sup>1</sup>.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της εικόνας εντοπίζεται στο ότι το θέμα της είναι μοναδικό και η σύνθεση πρωτότυπη. Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει η απεικόνιση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου σε μεγάλη κλίμακα. Το αναγεννησιακό κτίριο αποδίδεται με σχετική πιστότητα και έμφαση στα επιμέρους μορφολογικά στοιχεία. Εικονίζεται η πρόσοψη και η νότια όψη, η στέγη με τον ημισφαιρικό τρούλο και πιο πίσω το καμπαναριό, το οποίο βρίσκεται στην πραγματικότητα στη νοτιοδυτική γωνία της αυλής, μπροστά και πιο δεξιά από την εκκλησία.

Οι δύο άγιοι που εικονίζονται σε κάθε πλευρά της εκκλησίας συνδέονται άμεσα με την Αδελφότητα των Ελλήνων της Βενετίας. Ο άγιος Νικόλαος είναι ο προστάτης της Αδελφότητας, της Scuola di San Nicolo della nazion Greca, ενός θρησκευτικού σωματείου σε εθνική βάση, που ίδρυσαν οι Έλληνες το 1498 κατά το παράδειγμα των άλλων εθνικών μειονοτήτων της Βενετίας. Στον άγιο Γεώργιο είναι αφιερωμένος ο ναός που αποτέλεσε την έδρα της Αδελφότητας<sup>2</sup>.

Οι άγιοι εικονίζονται σε στροφή τριών τετάρτων προς το κέντρο της εικόνας, με το βλέμμα υψωμένο προς τον ουρανό, από όπου κατεβαίνουν με ορμητική κίνηση δύο άγγελοι κρατώντας στέμματα πάνω από τις κεφαλές τους. Ο δεξιός άγγελος μαζί με το στέμμα κρατεί και κλαδί φοίνικα, σύμβολο του μάρτυρα αγίου Γεωργίου. Ο άγιος Νικόλαος φορεί μονόχρωμο φελόνιο, πορφυρέο, και λευκό ωμοφόριο με μεγάλους μαύρους σταυρούς (Εικ. 2). Κάτω από το φελόνιο διακρίνονται λευκό στιχάριο, επιτραχήλιο κοσμημένο με πολύτιμες πέτρες και χρυσοκέντητο επιγονάτιο, στο οποίο εικονίζεται η προτομή του Χριστού. Ο άγιος δέεται με το δεξί και κρατεί με το καλυμμένο αριστερό χέρι κλειστό ευαγγέλιο με πολύτιμη στάχωση. Η ωραία γεροντική κεφαλή με το στρογγυλό γένη, που αποπνέει στοχαστικότητα και ευγένεια, πλάθεται με άνεση. Με γρήγορες πινελιές δηλώνονται οι πλατιές φωτισμένες επιφάνειες πάνω στο σκούρο καστανό προπλάσμα και τοποθετούνται τα λεπτά φώτα. Με πιο σφιχτό πλάσιμο και με σταθερότερη χρήση της γραμμής αποδίδεται το νεανικό κεφάλι του αγίου Γεωργίου (Εικ. 3). Ο άγιος φορεί στρατιωτική στολή και ρόδινο μανδύα, που δένει στο στήθος και πέφτει προς τα πίσω σε πλούσιες πτυχώσεις, κρατεί με κομψή κίνηση του αριστερού χεριού το δόρυ και υψώνει το δεξί σε δέηση. Σε αντίθεση προς τη γαλήνια ακινησία του ιεράρχη ο νεαρός πολεμιστής προβάλλει το αριστερό σκέλος έτοιμος να διαδίσει.

Οι δύο άγιοι δέονται προς τον Χριστό Παντοκράτορα, ο οποίος εικονίζεται ψηλά στο μέσον στηθιαίος, μέσα σε ακτινωτή δόξα και τους ευλογεί με τα δύο χέρια.

1. Βλ. παρακάτω στον παρόντα τόμο.

2. Για την ιστορία της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας βασική παραμένει η μονογραφία του Ι. Βελούδου, 'Ελλήνων ορθοδόξων άποικία έν Βενετία. 'Ιστορικόν υπόμνημα, έκδοσις δευτέρα, Βενετία 1893. Τη νεότερη διδλογογραφία έχει συγκεντρώσει ο Μ. Ι. Μανουσάκας, Βιβλιογραφία του 'Ελληνισμού της Βενετίας, Μέρος Α'. Γενικά, Θησαυρίσματα 10 (1973), σ. 7-87, και ο ίδιος, Συμπλήρωμα (1973-1980), Θησαυρίσματα 17 (1980), σ. 7-21.



Εικ. 1. Εικόνα με την παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας και τους αγίους Νικόλαο και Γεώργιο. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

Πυκνά σύννεφα και μικρές περωτές κεφαλές περιβάλλουν τη μορφή του Παντοκράτορα και υποδηλώνουν την ουράνια σφαίρα. Στο χρυσό δάθος οι χωρίς δάρος μορφές των δύο ιπτάμενων αγγέλων, από τους οποίους ο δεξιός είναι μισοκρυμμένος πίσω από το καμπαναριό, δίνουν την αίσθηση της ορμητικής κίνησης με την κατακόρυφη θέση του κορμού, τα ενωμένα φτερά και τα απλωμένα χέρια (Εικ. 4). Στην εικόνα κυριαρχούν οι τόνοι του γκριζου και του γκριζοπράσινου στο κτίριο και οι θερμοί τόνοι του κόκκινου και του ρόδινου στα ενδύματα, στο πλακόστρωτο και στα κεραμίδια της στέγης. Η ζωγραφική είναι υψηλής ποιότητας και τα τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας φανερώνουν ότι προέρχεται από το εργαστήριο ενός

κρητικού ζωγράφου, ικανού να ελέγξει τα εκφραστικά του μέσα και να αποδώσει σε μικρογραφική κλίμακα, με εντυπωσιακή τελειότητα, τις μορφές της Δέησης στα μετάλλια της πρόσωσης και τις μορφές του Παντοκράτορα και του αγίου Γεωργίου έφιππου δρακοντοκτόνου στα τύμπανα των ανακουφιστικών τόξων των θυρών του κτιρίου.

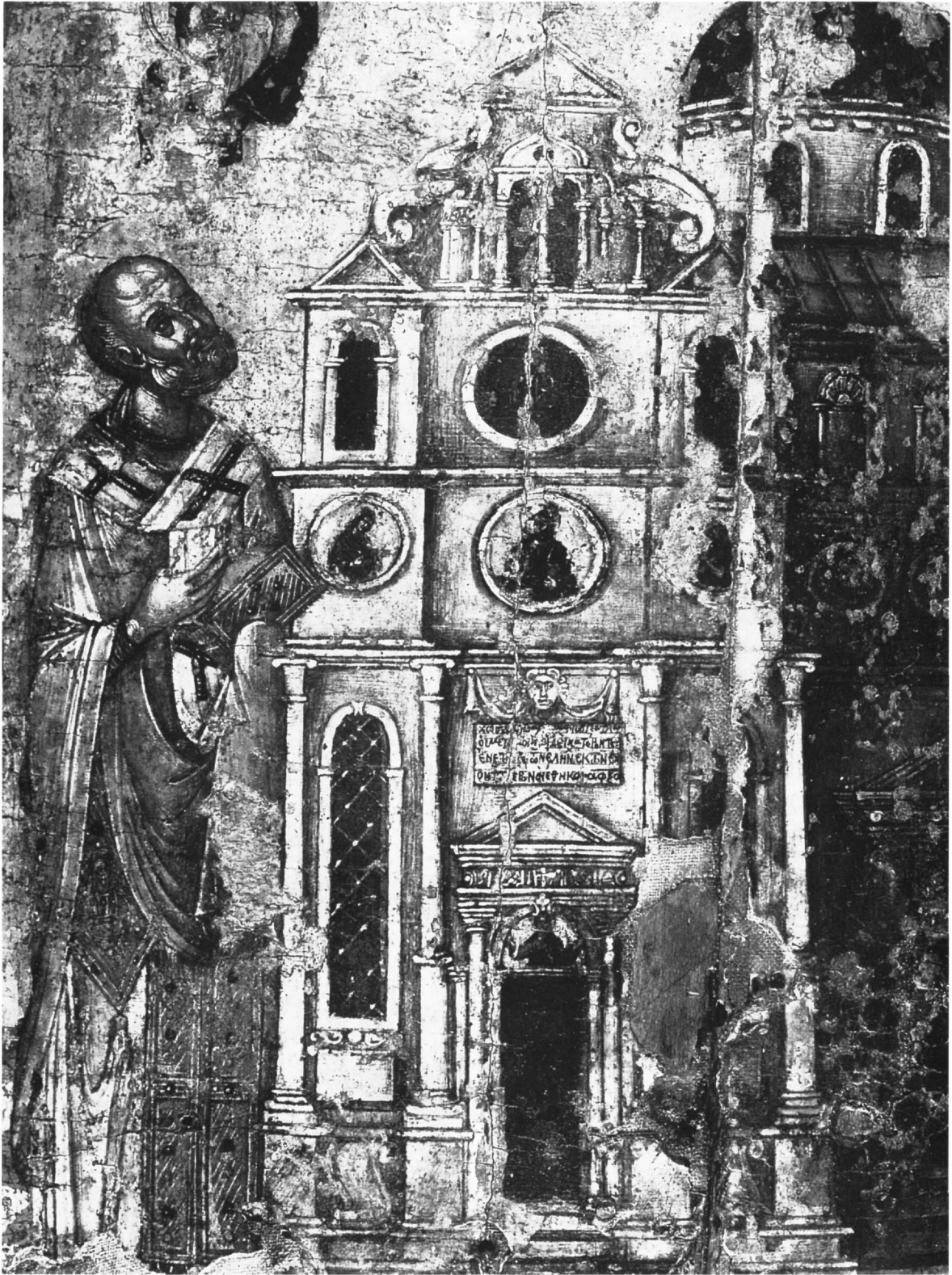
Ως προς τη χρονολόγηση της εικόνας, terminus post quem θα πρέπει να θεωρηθεί το έτος 1593, κατά το οποίο είχαν ουσιαστικά ολοκληρωθεί οι εργασίες ανέγερσης του καμπαναριού<sup>3</sup>. Η δημιουργία της εικόνας σε εποχή πολύ κοντινή σε αυτή τη χρονολογία, στα τέλη του 16ου ή στις αρχές του 17ου αιώνα, της προσθέτει ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο, το ότι αποτελεί την παλαιότερη γνωστή απεικόνιση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου.

Πριν προχωρήσω στην ανάλυση της εικονογραφίας, θα αναφερθώ με συντομία στην ιστορία και την αρχιτεκτονική του ναού του Αγίου Γεωργίου<sup>4</sup>. Η ανέγερση του ναού υπήρξε αποτέλεσμα των επίμονων προσπαθειών των Ελλήνων της Βενετίας να αποκτήσουν δική τους εκκλησία, όπου να τελούν τη λατρεία τους κατά το ορθόδοξο δόγμα. Οι σχετικές προσπάθειες είχαν ξεκινήσει από το 15ο αιώνα, η άδεια όμως για την οικοδόμηση δόθηκε το 1511, το 1526 αγοράστηκε το οικοπέδο και το 1539 τέθηκε ο θεμέλιος λίθος. Δυσκολίες σχεδόν ανυπέροβλετες, κυρίως σχετικά με την εξεύρεση πόρων, ξεπεράστηκαν και ο ναός ολοκληρώθηκε το 1577<sup>5</sup>. Η δαπάνη έφθασε στο εξαιρετικά υψηλό για την εποχή ποσό των 18.000 δουκάτων, το οποίο συγκεντρώθηκε από τις τακτικές εισφορές, τις δωρεές και τα κληροδοτήματα των παροίκων, καθώς και από ειδικό

3. Βλ. το ειδικό τεύχος στο οποίο δημοσιεύθηκαν τα έγγραφα που αφορούν στην οικοδόμηση του καμπαναριού (1587-1603): Il campanile della chiesa di S. Giorgio. Notizie storiche documentate raccolte a cura della Comunità Greca in Venezia, Mestre 1904, σ. 19-20, έγγραφα 10 και 11.

4. Η μελέτη της ιστορίας και της αρχιτεκτονικής του κτιρίου αποτέλεσε αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής της Έρσης Μπρούσκαρη. Βλ. Έρση Μπρούσκαρη, 'Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία. 'Ιστορία και αρχιτεκτονική, 1536-1577. Αθήνα 1990 (υπό εκτύπωση στη σειρά της Αρχαιολογικής Εταιρείας), όπου συγκεντρώνεται και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

5. Βλ. Μπρούσκαρη, ό.π., σ. 19-54. Βλ. επίσης τη μελέτη του Μ. Ι. Μανουσάκα, Τά κυριώτερα έγγραφα (1536-1599) για την οικοδομή και τη διακόσμηση του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας, στον τόμο Είς Μνήμην Παναγιώτου Α. Μιχαηλ, 'Αθήνα 1981, σ. 334-355.



Εικ. 2. Ο άγιος Νικόλαος και η πρόσοψη της εκκλησίας. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

τέλος στα ελληνικά πλοία που έφθαναν στη Βενετία<sup>6</sup>. Η ικανοποίηση και η υπερηφάνεια των Ελλήνων για το επίτευγμά τους, που προσέλαβε το χαρακτήρα εθνικού αφιερώματος, απηχείται στην επιγραφή που είναι χαραγμένη πάνω από την κεντρική είσοδο του ναού: *Χριστῶ Σωτηρι / και τῶ ἀγίῳ μάρτυρι Γεωργίῳ οἱ μέτοικοι / και οἱ ἀεὶ καταίροντες Ἐνετίαζε τῶν Ἑλλήνων / ὅπως ἔχοιεν κατὰ τὰ πάτρια τῶ θεῶ θρησκευεῖν / ἐκ τῶν ἐνόνητων φιλοτιμησάμενοι τὸ ἱερόν / ἀνέθηκαν ἀφξδ<sup>7</sup>.*

Ο ναός, έργο βενετών αρχιτεκτόνων και τεχνιτών, αποτελεί κλασικό δείγμα της αρχιτεκτονικής του μαυριερισμού και χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια σύνθεσης ποικίλων μορφολογικών στοιχείων και κάποια ανομοιομορφία στο ύψος, που οφείλεται ίσως στο γεγονός ότι πολλοί αρχιτέκτονες επέβλεψαν τη μακρόχρονη οικοδόμησή του επιφέροντας αλλαγές στο αρχικό σχέδιο<sup>8</sup>. Είναι μονόκλιτη βασιλική με τρούλο στο κέντρο, εξέχουσες τις αψίδες της πρόθεσης και του διακονικού και όλες τις όψεις ελεύθερες, επενδεδυμένες με πέτρα της Ίστριας.

Ο ναός έχει χαμηλή βάση και η πρόσοψή του διαρθρώνεται σε τρεις καθ' ύψος και τρεις κατά πλάτος ζώνες. Στο μέσον της πρώτης ζώνης ανοίγεται μνημειώδης πύλη με τον Χριστό Παντοκράτορα στο τύμπανο, πλαισιωμένη από δύο τοξωτά παράθυρα με αετωματικές επιστρώσεις. Η δεύτερη ζώνη χωρίζεται σε δύο τμήματα, από τα οποία το κατώτερο κοσμείται με μέταλλα όπου εικονίζεται η ψηφιδωτή παράσταση της Δέησης, ενώ στο ανώτερο τμήμα ο δυσανάλογα μεγάλος κυκλικός φεγγίτης στο μέσον πλαισιώνεται από δύο κόγχες με ανάγλυφη αχιβάδα. Κόγχες με ανάγλυφες αχιβάδες κοσμούν και την τρίτη ζώνη, η οποία επιστέφει την πρόσοψη καταλήγοντας σε αέτωμα και συνδέεται με τη μεσαία ζώνη με ελικοστά περύγια. Οι πλάγιες όψεις του κτιρίου διαιρούνται σε δύο καθ' ύψος ζώνες. Στο μέσον της πρώτης ανοίγονται οι πλάγιες θύρες του ναού με μνημειώδη θυρώματα. Στο τύμπανο του ανακουφιστικού τόξου της νότιας πύλης εικονίζεται σε ψηφιδωτό η παράσταση του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, ενώ στη βόρεια πύλη, στο ίδιο σημείο, εικονίζονταν ο άγιος Νικόλαος, παράσταση που δεν σώζεται σήμερα. Οι πύλες περιβάλλονται από δύο απλά τοξωτά παράθυρα από κάθε πλευρά. Στη δεύτερη ζώνη, στο κατώτερο τμήμα, συνεχίζονται τα μέταλλα της πρόσοψης με προτομές των αποστόλων, ως συνέχεια της Δέησης, και στο ανώτερο διαμορφώνονται πέντε κόγχες σε αντιστοιχία με τα ανοίγματα της κάτω ζώνης. Η κάλυψη του ναού γίνεται με καμάρα, εξωτερικά κεραμοσκεπή, και στο μέσον της στέγης υψώνεται ο ημισφαιρικός τρούλος που πατεί σε τύ-



Εικ. 3. Ο άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.



Εικ. 4. Ο δεξιός ιπτάμενος άγγελος. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

μπανο, στο οποίο ανοίγονται οκτώ παράθυρα, τα τέσσερα τυφλά.

Αν επιχειρήσει κανείς να συγκρίνει την αναπαράσταση του κτιρίου στην εικόνα της αθηναϊκής συλλογής (Εικ. 5) με δύο σχέδια στα οποία αποτυπώνεται η πρόσοψη και η νότια όψη της εκκλησίας<sup>9</sup> (Εικ. 6 και 7), διαπιστώνει ότι ο ζωγράφος εμμένει στην απόδοση των λεπτομερειών της αρχιτεκτονικής, επιφέρει όμως σημαντικές αλλαγές στη διάρθρωση και τις αναλογίες των ζωνών. Η πρώτη ζώνη αποκτά υπερβολικό ύψος και καταλαμβάνει το μισό ύψος της πρόσοψης, τα τοξωτά παράθυρα επιμηκύνονται και παραλείπονται οι αετωματικές τους επιστέψεις, μεταφέ-

ρονται όμως προσεκτικά οι λεπτομέρειες της κεντρικής πύλης: οι κίονες που υποδοσάζουν το υπέρθυρο, το ανακουφιστικό τόξο με την ψηφιδωτή παράσταση του Παντοκράτορα που ευλογεί και κρατεί ειλητό στο τύμπανο, οι παραστάδες και οι ημικίονες που συγκρατούν το θριγκό, η ζωφόρος με τα τρίγλυφα και τις μετόπες και η αετωματική επίστεψη. Πάνω από την πύλη τοποθετείται η πλάκα με την αφιερωτική επιγραφή, που στο κτίριο βρίσκεται στην κορνίζα της πρώτης ζώνης, και αντιγράφεται το ουσιαστικό μέρος της επιγραφής (Εικ. 8). Διαβάζουμε: *Χω στρι κ(αι) τῷ άγιῳ μάρτυρι Γεωργίῳ / οἱ μέτοικοι κ(αι) οἱ ἀεὶ κατέροντες / Ἐνετίαζε τῶν Ἑλλήνων ἐκ τῶν ἐνόντων ἱερὸν ἀνέθηκαν .αφξδ*<sup>10</sup>. Πάνω από την επιγραφή εικονίζεται ένα διακοσμητικό στοιχείο που δεν υπάρχει στο κτίριο: ανάγλυφο προσωπίο ανάμεσα σε ταινίες υφάσματος που έχουν βαριά κρόσσια στις άκρες. Η δεύτερη ζώνη διαιρείται σε δύο ισοϋψή τμήματα. Καταργείται έτσι η τριμερής καθ' ύψος διαίρεση του κτιρίου, την οποία πιθανώς δεν κατανοεί ο ζωγράφος, και προβάλλεται η παράσταση της Δέησης στο κατώτερο τμήμα, για να συνδεθεί το αναγεννησιακό κτίριο με την ορθόδοξη παράδοση. Στο ανώτερο τμήμα το δεσπόζον στοιχείο του κυκλικού φεγγίτη μειώνεται σημαντικά και αποκτά το μέγεθος του κεντρικού μεταλλίου της Δέησης, ενώ οι κόγχες που το πλαισιώνουν μεταβάλλονται σε ανοίγματα. Σε δίλοβο τοξωτό άνοιγμα μεταβάλλεται και η κεντρική κόγχη της τρίτης ζώνης.

Η νότια όψη της εκκλησίας αποδίδεται συνοπτικά και σε σκουρότερο χρωματικό τόνο, σε μια προσπάθεια να αποδοθεί η αίσθηση της προοπτικής με το διαφορετικό φωτισμό των δύο όψεων. Στην πρώτη ζώνη εικονίζεται σε πολύ μεγάλη κλίμακα η θύρα με την αετωματική επίστεψη και αποδίδεται με θαυμαστή δεξιότητα

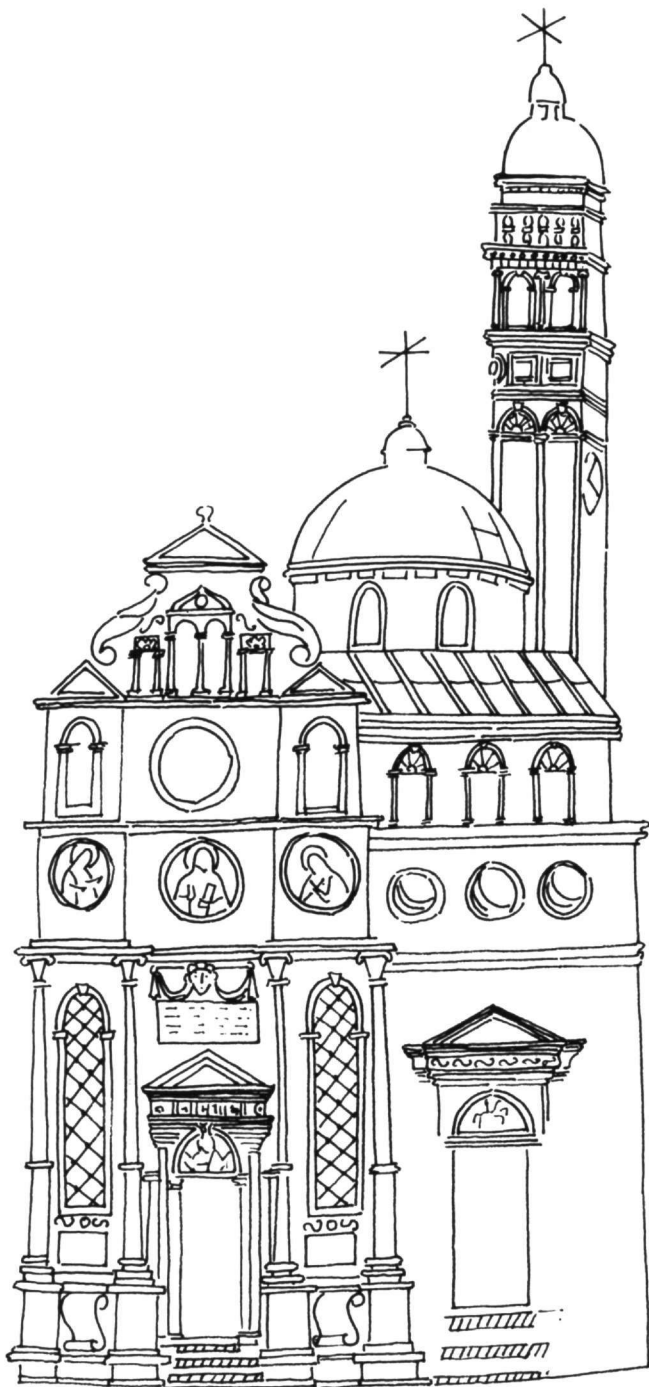
6. Βλ. Μ π ρ ο ύ σ κ α ρ η, ό.π., σ. 111.

7. Για την επιγραφή βλ. ό.π., σ. 156, και Ν. Τ ω μ α δ ά κ η ς, Ἡ ἐπιγραφή τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἐν Βενετία, Ἀθηνᾶ 72 (1971), σ. 332.

8. Σχετικά με την αρχιτεκτονική περιγραφή και τη μορφολογική ανάλυση του κτιρίου βλ. Μ π ρ ο ύ σ κ α ρ η, ό.π., σ. 153-165 και 207-229. Για τους αρχιτέκτονες που επέδλεψαν την οικοδόμηση βλ. ό.π., σ. 54 και σ. 182-189.

9. Τα σχέδια της πρόσοψης και της νότιας όψης της εκκλησίας περιλαμβάνονται στο δίβλίο *Fabbriche e monumenti cospicui di Venezia illustrati da Leopoldo Cicognara Antonio Diedo e Gianantonio Selva. Venezia, dalla tipografia di Aloisopoli MDCCCXX*, πίν. 16 και 17. Δημοσιεύονται από την Ἐρση Μ π ρ ο ύ σ κ α ρ η, ό.π., σ. 278-280, πίν. 118, 119.

10. Από την επιγραφή παραλείπεται ο τέταρτος στίχος (*ὅπως ἔχουν κατά τὰ πάτρια τῷ θεῷ θρησοκέειν*) και από τον πέμπτο οι λέξεις *φιλοτιμησάμενοι τό*, προφανώς λόγω του περιορισμένου χώρου.



Εικ. 5. Σκαρίφημα της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου, όπως παριστάνεται στην Εικ. 1.

η παράσταση του αγίου Γεωργίου έφιππου δρακοντοκτόνου στο τύμπανο του ανακουφιστικού τόξου. Καθώς η θύρα καταλαμβάνει σχεδόν όλο το πλάτος της όψης, παραλείπονται τα τοξωτά παράθυρα που την πλαισιώνουν. Στη δεύτερη ζώνη τα μέταλλα και οι

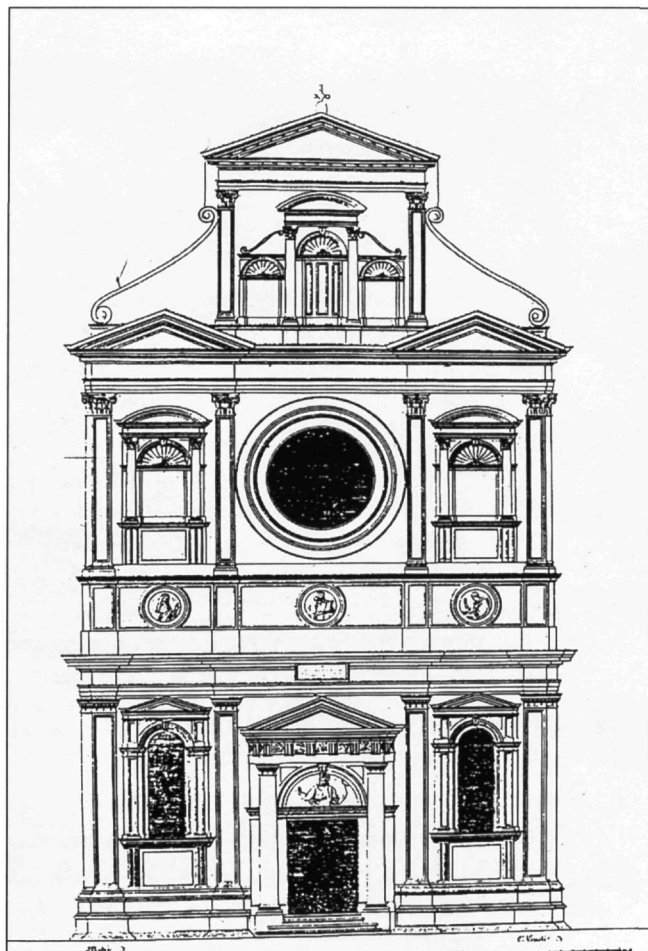
κόγχες μειώνονται σε τρία. Τέλος, η στέγη αποδίδεται με λοξή προβολή και ο μολυβδοσκεπάστος τρούλος στερεομετρικά. Πίσω από την εκκλησία εικονίζεται το καμπαναριό με όλες τις μορφολογικές του λεπτομέρειες, με προοπτική απόδοση των δύο του όψεων, και πιο πίσω ο ιπτάμενος άγγελος, δίδοντας μια αίσθηση του δάθους. Όπως είναι φανερό, ο ζωγράφος δεν ενδιαφέρεται να αναπαραστήσει κατά τρόπο αναλυτικό το κτίριο. Πρόθεσή του είναι να δώσει μόνο μια συνοπτική απεικόνιση, η οποία θα επιτρέψει την αναγνώρισή του. Ας δούμε όμως τους τρόπους που χρησιμοποίησε στην αναπαράσταση του κτιρίου: α) Απεικόνισε τις δύο όψεις του κτιρίου για να αποδώσει τον αρχιτεκτονικό τύπο της εκκλησίας, διαφοροποιώντας τις κυρίως χρωματικά. β) Ενοποίησε τη γραμμή του εδάφους, η οποία παραμένη ενιαία και οριζόντια και στις δύο όψεις. Οριζόντιες παραμένουν επίσης οι γραμμές που ορίζουν τις ζώνες στη νότια όψη. γ) Μείωσε τον αριθμό των όμοιων στοιχείων στη νότια όψη, ενώ έδωσε έμφαση στην απεικόνιση της νότιας θύρας, η οποία αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα από τη θύρα της πρόσοψης. δ) Τόνισε τη ζώνη των μεταλλίων με την παράσταση της Δέησης στην πρόσοψη, λόγω του θεολογικού περιεχομένου της παράστασης και μεγάλωσε την πλάκα της επιγραφής, την οποία τόνισε και με την προσθήκη διακοσμητικής ταινίας. Η ενοποίηση της γραμμής του εδάφους, η μείωση του αριθμού των όμοιων και η επιλεκτική απεικόνιση των σημαντικών από συμβολική άποψη στοιχείων αποτελούν συγκεκριμένους κανόνες αναπαράστασης κτιρίων, οι οποίοι ανάγονται στην ύστερη αρχαιότητα και χρησιμοποιήθηκαν στις απεικονίσεις εκκλησιών στην παλαιοχριστιανική και στη βυζαντινή τέχνη<sup>11</sup>. Οι κανόνες αυτοί, ανήκουν στα παραδοσιακά εκφραστικά μέσα του ζωγράφου, ο οποίος, παράλληλα, χρησιμοποιεί και τους κανόνες της γεωμετρικής προοπτικής σε ορισμένα τμήματα του κτιρίου, όπως στη στέγη, στον τρούλο, στο πλακόστρωτο της αυλής, στο καμπαναριό<sup>12</sup>. Με τη χρήση διαφορετικών προοπτικών συμβάσεων, την αλλαγή των σημείων όρασης και την επιλεκτική απεικόνιση των σημαντικών στοιχείων του κτιρίου, η τρισδιάστατη πραγματικότητα μεταφέρεται σε μια γλώσσα συμβολική<sup>13</sup>.

Ποιο ήταν όμως το πρότυπο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος; Όπως είναι γνωστό, για την απεικόνιση του τοπίου και της μονής του Σινά οι κρητικοί ζωγράφοι χρησιμοποίησαν δυτικά χαρακτηριστικά και χαλκογραφίες<sup>14</sup>. Μια ανάλογη διαδικασία θα πρέπει να ακολούθησε και ο δημιουργός της εικόνας που εξετάζουμε. Γιατί, παρόλο που η καλή γνώση του κτιρίου και η γενική ατμόσφαιρα της σύνθεσης φανερώνουν ότι το



έργο έγινε στη Βενετία, ο ζωγράφος δεν απεικόνισε βέβαια το κτίριο εκ του φυσικού, αλλά χρησιμοποίησε ως πρότυπό του κάποιο σχέδιο. Δεν είναι γνωστό, ωστόσο, κανένα τόσο παλιό χαρακτηριστικό της εκκλησίας. Οι παλαιότερες απεικονίσεις χρονολογούνται στις αρχές του 18ου αιώνα, όταν η εκκλησία μαζί με το Φλαγγίνειο Κολλέγιο και το συνεχόμενο κτίριο που στέγαζε το νοσοκομείο και την αίθουσα διασκέψεων της Αδελφότητας, τα οποία οικοδομήθηκαν γύρω στο 1680<sup>15</sup>, αποτελούσε αγαπημένο θέμα των βενετών τοπιογράφων. Η πρώτη γνωστή χαλκογραφία, έργο του Luca Carlevarij (Εικ. 9), χρονολογημένη στο 1703, απεικονίζει το μνημειακό σύνολο από τα βορειοδυτικά και αυτή την άποψη επαναλαμβάνουν οι περισσότερες χαλκογραφίες<sup>16</sup>. Ο ζωγράφος όμως απεικονίζει το κτίριο από τα νοτιοδυτικά, ακολουθώντας προφανώς το πρότυπό του. Το πρότυπο αυτό ήταν πιθανότατα μια χαλκογραφία, η οποία θα είχε γίνει από βενετό χαρακτή με παραγγελία της Αδελφότητας, μετά το 1593, για να μοιράζεται στους ταξιδιώτες και στους προσκυνητές.

Δεν είναι δυνατόν βέβαια να γνωρίζουμε αν η χαλκογραφία αυτή περιοριζόταν στην απεικόνιση της εκκλησίας ή αν απεικόνιζε και τους δυο αγίους, τον Παντοκράτορα και τους αγγέλους, όπως η παράσταση της εικόνας. Αν και η τελευταία εκδοχή δεν μπορεί να αποκλειστεί –η πλαισίωση εκκλησιαστικών κτιρίων με ιερά πρόσωπα γίνεται κοινός τόπος στις χαλκογραφίες του 18ου αιώνα– έχω τη γνώμη ότι η χαλκογραφία που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος θα είχε χαρακτήρα πληροφοριακό και όχι συμβολικό, αν μάλιστα είναι σωστή η υπόθεση ότι παραγγέλθηκε πολύ σύντομα μετά την ολοκλήρωση της οικοδόμησης του καμπαναριού<sup>17</sup>. Και αυτό γιατί απαιτείται κάποιο εύλογο χρο-



Εικ. 6. Σχέδιο αποτύπωσης της πρόσοψης της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου (1820).

σεις στις προοπτικές συμβάσεις μιας εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Θ' (1977-1979), σ. 251.

14. Για το σιναιτικό τοπίο και τις πηγές της εικονογραφίας του βλ. Μ. Χατζηδάκης, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής. Κείμενα 1940-1990, Αθήνα 1990, σ. 47-50 και σ. 141-146. Βλ. επίσης τα κείμενα της Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη για το τοπίο του Σινά στο τρίπτυχο της Μόδενας, και της Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου για τον πίνακα με την Άποψη του όρους και της μονής του Σινά, στον κατάλογο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής, Έκθεση με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του, Ηράκλειο 1990, σ. 176-180 και 186-191.

15. Βλ. την ιστορική εισαγωγή του Μ. Ι. Μανούσακα στο: Μ. Ι. Μανούσακας - Α. Δ. Παλιούρας, Οδηγός του Μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου, Βενετία 1976, σ. 17-18.

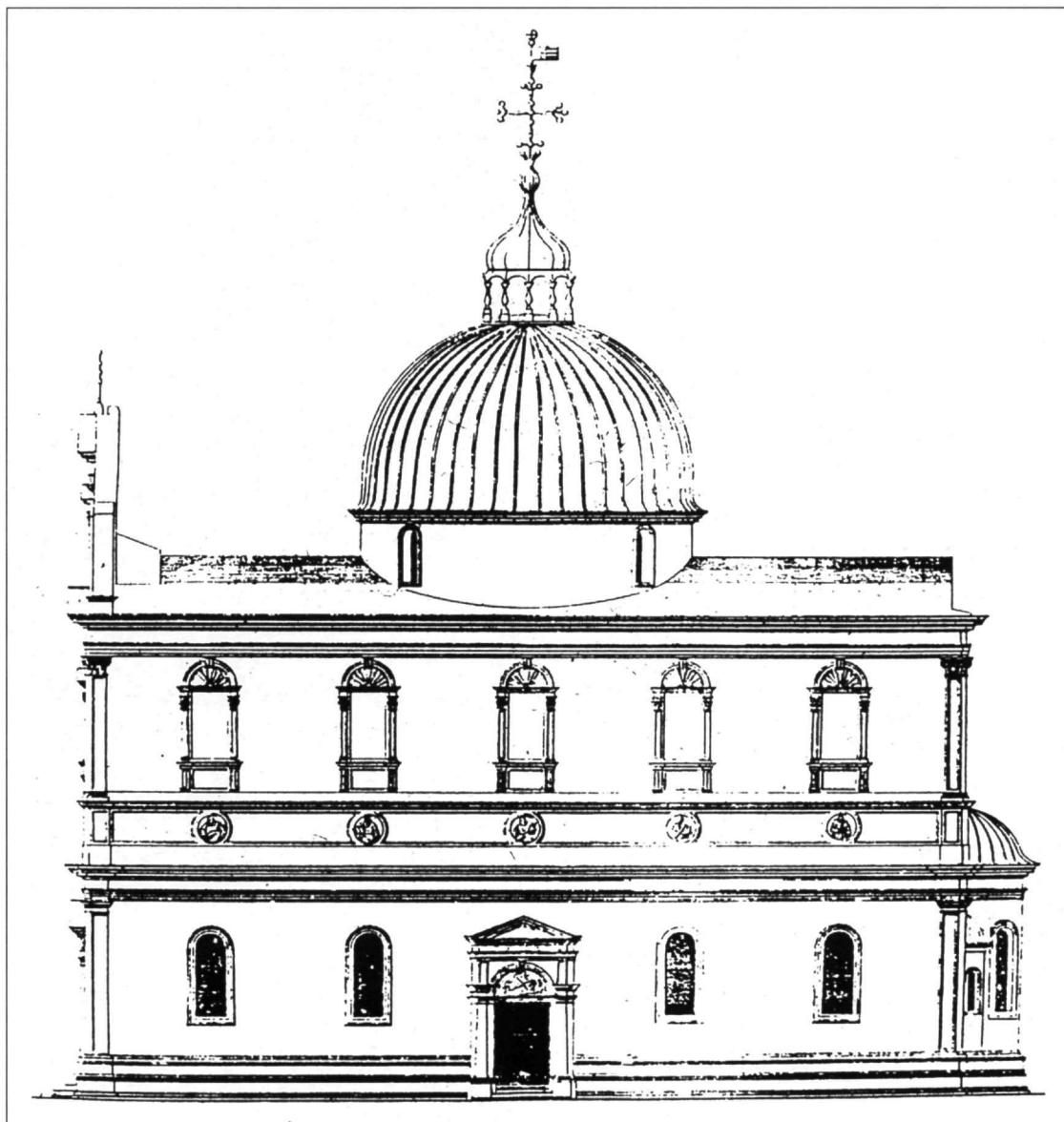
16. Για τις απεικονίσεις του Αγίου Γεωργίου σε χαλκογραφίες από τους βενετούς τοπιογράφους του 18ου αιώνα βλ. Μπρουνσκαρη, ό.π., σ. 265-267.

17. Για τα χαρακτηριστικά των χαρακτηριστικών και τη λειτουργία τους ως μέσου πληροφοριακού και διδακτικού βλ. Ντόρη Παπαστράτου, Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά, 1665-1899, Αθήνα 1986, σ. 16-17.

11. Βλ. Elisabeth Lipsmeyer, The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period (Ph.D. Diss.), Rutgers University 1981, σ. 118-119, 187-188. Βλ. επίσης το άρθρο του R. Krautheimer, Introduction to an Iconography of Medieval Architecture, JWarb (1942), σ. 1-33, ανατυπωμένο και συμπληρωμένο στον τόμο Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art, Λονδίνο 1971, σ. 115-150.

12. Ανάλογες παρατηρήσεις για τη χρήση της προοπτικής από τον Γ. Κλόντζα βλ. Όλγα Γκρατζιου, Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα των σημασιών της, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. ΙΔ' (1987-1988), σ. 16.

13. Για τους τρόπους αναπαράστασης που χρησιμοποιούν οι κρητικοί ζωγράφοι στις απεικονίσεις εκκλησιών βλ. Ι. Δημάκοπουλος, Παραστάσεις εκκλησιών της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Ι' (1980-1981), σ. 181-198. Βλ. επίσης τις παρατηρήσεις της Μ. Παναγιωτίδη για τη χρήση διαφορετικών σημείων όρασης, ανάλογα με το τι θέλει να τονίσει ο ζωγράφος, στο άρθρο της, Μερικές παρατηρή-



Εικ. 7. Σχέδιο αποτύπωσης της νότιας όψης της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου (1820).

νικό διάστημα για να συντελεσθούν οι νοητικές διεργασίες που προϋποθέτει η παράσταση της εικόνας και να καταστεί δυνατή η διατύπωσή τους.

Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι με ανάλογο τρόπο δούλεψε και ο Θεοτοκόπουλος στον πίνακα με την Αλληγορία του Τάγματος των Καμαλδολινών. Για να απεικονίσει την τοπογραφία του μοναστηριού χρησιμοποίησε ένα χαρακτηριστικό της εποχής και πρόσθεσε σε πρώτο επίπεδο τους αγίους Βενέδικτο και Ρομοάλδο, τον προστάτη και τον ιδρυτή του τάγματος, από κάθε πλευρά ενός βωμού, όπου αναγράφεται μια έμμετρη

περιγραφή του ερημητικού βίου στα λατινικά. Μετέτρεψε δηλαδή την απεικόνιση που παρείχε πληροφορίες για το τοπίο και τη μονή σε μια παράσταση με συμβολικό χαρακτήρα<sup>18</sup>.

Παρατηρώντας την εικόνα συνολικά διαπιστώνει κανείς ότι ο ζωγράφος διαχειρίστηκε με ασυνήθιστη τόλμη τις κλίμακες, δίδοντας έμφαση στην απεικόνιση της εκκλησίας που προβάλλεται καθοριστικά στο κέντρο της παράστασης. Σκοπός του όμως δεν ήταν να απεικονίσει το οικοδόμημα αλλά να δημιουργήσει μια θρησκευτική εικόνα. Με την πλαισίωση της εκ-

κλησίας από τους δύο αγίους, οι οποίοι εικονίζονται να πατούν στο πλακόστρωτο της αυλής, τόνισε την ιερότητα του χώρου, ενώ με τον Παντοκράτορα που ευλογεί και τους ιπτάμενους αγγέλους ολοκλήρωσε το συμβολικό νόημα της παράστασης. Συνενώνοντας έτσι την απτή πραγματικότητα που αντιπροσωπεύει το κτίριο με το μυστικό κόσμο των συμβόλων δημιουργήσε μια θρησκευτική παράσταση και μαζί ένα καθαρά βενετικό θέμα κατά το πρότυπο των σιναϊτικών θεμάτων και των θεμάτων που συνδέονται με ιερά προσκνήματα και μονές<sup>19</sup>.

Στην παράσταση αυτή το εικονογραφικό θέμα, το συνθετικό σχήμα αλλά και το νοηματικό περιεχόμενο προέρχονται από τη βυζαντινή παράδοση. Παραστάσεις εκκλησιών στα χέρια αφιερωτών απεικονίζονται συχνά από την παλαιοχριστιανική περίοδο έως την τελευταία φάση της τέχνης των Παλαιολόγων. Οι κτίτορες – αυτοκράτορες, επίσκοποι, μέλη της αριστοκρατίας ή αξιωματούχοι – προσφέρουν συνήθως τα ομοιώματα των εκκλησιών τους προς τον Χριστό, την Παναγία ή τον τιμώμενο άγιο, προς τους οποίους εισάγονται μερικές φορές από τους ομώνυμους αγίους<sup>20</sup>. Αλλά και η απεικόνιση εκκλησιών πλάι στα τιμώμενα ιερά πρόσωπα είναι συνήθεια της βυζαντινής τέχνης. Στη Διάταξη του Μιχαήλ Ατταλειάτη, κείμενο που χρονολογείται στο 1077, ανάμεσα στα ιερά κειμήλια της μονής του Πανοικτίρμονος που καταγράφονται, περιγράφεται μια εικόνα της Παναγίας: *Ἐτέ(ρα) εἰκ(ών) ἀρ(γυρᾶ) διάχ(ρυσος) ἢ ὑπ(εραγία) Θ(εοτόκος) ἀριστεροκράτ(ις), ἔχουσα γυρόθ(εν) εἰκό(νας) θ(καὶ) ἄνωθ(εν), καθὼς ἢ ἐπιγραφὴ γρά(φει), τὸν ναὸν τῆς ὑπεραγίας Θ(εοτόκου)*<sup>21</sup>. Είναι φανερό ότι στην εικόνα απεικονίζονταν μια συγκεκριμένη εκκλησία αφιερωμένη στην Παναγία<sup>22</sup>. Τέλος, το συνθετικό σχήμα των αγίων ή των αφιερωτών που κρατούν ανάμεσα τους ομοίωμα εκκλησίας και δέχονται τις ευλο-



Εικ. 8. Η επιγραφή στην πρόσοψη της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

18. Βλ. το κείμενο του J. Alvañez Lopez, Αλληγορία του Τάγματος των Καμαλδολινών, στον κατάλογο Δομηνικός Θεοτοκόπουλος Κρής, ό.π., σ. 264-267.

19. Εκτός από τα σιναϊτικά θέματα, για τα οποία βλ. K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, DOP 28 (1974), σ. 52-55, ανάλογη θεματολογία αναπτύχθηκε στην Πάτμο σε μια σειρά έργων των αρχών του 17ου αιώνα, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήνα 1977, αριθ. 19, σ. 70-71, πίν. 86, 87, αριθ. 64, σ. 113, πίν. 119, αριθ. 111 και 112, σ. 148, πίν. 161, και 159 και αριθ. 141, σ. 165-166, πίν. 184. Στον κύκλο των πατριαρχικών θεμάτων ανήκει επίσης εικόνα με την παράσταση του Θεολόγου, που υπαγορεύει στον Πρόδρομο στο σπήλαιο της Πάτμου και πιο πίσω τον όσιο Χριστόδουλο που κρατεί το ομοίωμα του καθολικού, η οποία παρουσιάστηκε σε δημοπρασία στον οίκο Sotheby's, βλ. Sotheby's, *Icons, Russian Pictures and Works of Art*, London, Thursday 28th November 1991, αριθ. 561.

20. Παραδείγματα παραστάσεων αφιερωτών που κρατούν ομοί-

ωμα εκκλησίας, από τον 6ο έως τον 12ο αιώνα βλ. στη μελέτη της Elisabeth Lipsmeyer, ό.π. (υποσημ. 11), σ. 31-39, 54-66 και 90-91, όπου και η προηγούμενη διδολογία. Για τις παραστάσεις αφιερωτών στην τέχνη της εποχής των Παλαιολόγων βλ. Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, Paris 1977, σ. 79-87.

21. P. Gautier, *La Diataxis de Michel Attaliate*, REB 39 (1981), σ. 89. Την υπόδειξη της περιγραφής οφείλω στον συνάδελφο κ. Τίτο Παπαμαστοράκη, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

22. Μια συγκεκριμένη εκκλησία θα πρέπει επίσης να απεικονίζεται στην ενδιαφέρουσα κυπριακή εικόνα από την εκκλησία του Αγίου Κασσιανού της Λευκωσίας, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο της Κύπρου. Η εικόνα (διαστ. 1,49 x 0,95 μ.) φέρει την παρά-



Εικ. 9. Χαλκογραφία του Luca Carlevarij (1703) που απεικονίζει το ναό του Αγίου Γεωργίου και το Φλαγγίνειο Κολλέγιο από βορειοδυτικά.

γίες του Παντοκράτορα είναι συχνό στη βυζαντινή και συνεχίζεται στη μεταβυζαντινή τέχνη<sup>23</sup>.

Το νοηματικό περιεχόμενο της παράστασης έχω τη γνώμη ότι καθορίζεται από την παρουσία του αγίου Νικολάου. Ο προστάτης της Αδελφότητας των Ελλήνων παρίσταται εδώ ως εκπρόσωπος της Αδελφότητας που αφιέρωσε την εκκλησία στον Χριστό και στον άγιο Γεώργιο. Ο άγιος εκπροσωπεί τους αφιερωτές της εκκλησίας, δηλαδή όλους εκείνους οι οποίοι συνέβαλαν οικονομικά στην οικοδόμηση του ναού. Πρόκειται ουσιαστικά για μια αφιερωτική παράσταση, που θα μπορούσε να δορίσκει μέσα στο ναό σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση. Τη θέση του αφιερωτή έχει ο άγιος Νικόλαος που παρουσιάζει το ομοίωμα της εκκλησίας στον Χριστό και στον άγιο Γεώργιο. Η επιγραφή που αντιγράφεται στην πρόσοψη της εκκλησίας έχει τη θέση της αφιερωτικής επιγραφής.

Το στοιχείο της παράστασης που δεν ανήκει στη βυζαντινή παράδοση είναι η μεγάλη κλίμακα που χρησιμοποιήθηκε στην απεικόνιση του οικοδομήματος, στοιχείο το οποίο προέρχεται από τη δυτική τέχνη. Η επα-

φή με την τέχνη και με τα πνευματικά κινήματα της Δύσης διαμόρφωσε στους φορείς της βυζαντινής παράδοσης μια καινούργια ευαισθησία και συνετέλεσε στην ανανέωση της έκφρασης της θρησκευτικότητας με τη δημιουργία νέων εικονογραφικών θεμάτων ή την ανανέωση των παλαιών. Στην εικόνα που εξετάζουμε το γνωστό θέμα του αφιερωτή, που προσφέρει το ομοίωμα της εκκλησίας, πλουτίζεται, όπως είναι φανερό, με νέες εννοιολογικές και εικαστικές παραμέτρους.

Ποιος ήταν όμως ο παραγγελιοδότης αυτής της εικόνας; Δύο υποθέσεις είναι νομίζω δυνατό να διατυπωθούν. Η πρώτη υπόθεση είναι ότι πρόκειται για παραγγελία ενός ιδιώτη, ο οποίος την προόριζε για προσωπική χρήση. Ο άνθρωπος αυτός, που θα πρέπει να είχε στενή σχέση με την Αδελφότητα, γνώριζε τις ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις που είχαν διαμορφωθεί στους κόλπους της και είναι πολύ πιθανό ότι συνέβαλε με τις υποδείξεις του στη δημιουργία της σύνθεσης. Η δεύτερη υπόθεση είναι ότι η εικόνα αποτελεί το προσχέδιο ενός έργου μεγάλων διαστάσεων, που η Αδελφότητα προόριζε να τοποθετήσει

στην εκκλησία. Από αρχειακές πηγές γνωρίζουμε ότι για τη διακόσμηση του εσωτερικού του ναού, για την οποία η Αδελφότητα κατέβαλε ιδιαίτερες φροντίδες, υποβάλλονταν από τους ζωγράφους στο συμβούλιο σχέδια προς έγκριση. Έχει μάλιστα προταθεί από τον Μ. Χατζηδάκη η ταύτιση του μεγάλου πίνακα του Παντοκράτορα του Μουσείου των εικόνων της Βενετίας με το προσχέδιο που υπέβαλε το 1597 ο βενετός ζωγράφος Giacomo Palma il Giovane<sup>24</sup> για την ψηφιδωτή διακόσμηση του τεταρτοσφαιρίου του ιερού της εκκλησίας. Το προσχέδιο αυτό απορρίφθηκε, γιατί δεν ήταν σύμφωνο με τους «παλαιούς τρόπους» και την «ευσεβή ελληνική τεχνοτροπία». Ο Μ. Χατζηδάκης ταύτισε επίσης μια εικόνα της εκκλησίας με το προσχέδιο που υπέβαλε ο ζωγράφος Θωμάς Μπαθάς, το οποίο εγκρίθηκε από το συμβούλιο και σύμφωνα με το οποίο έγινε το ψηφιδωτό με τη μορφή του ένθρονου Χριστού στο ιερό<sup>25</sup>. Τα προσχέδια ήταν, όπως φαίνεται από τις ταυτίσεις αυτές, ολοκληρωμένα έργα και όχι πρόχειρα σχεδιάσματα, όπως θα μπορούσε να υποθέσει κανείς με μόνη τη μαρτυρία των εγγράφων. Δεν θα ήταν λοιπόν παράτολμη η υπόθεση ότι η παράσταση της εικόνας της αθηναϊκής συλλογής προοριζόταν να αποτελέσει το θέμα μιας μεγάλης εικόνας, που θα κοσμούσε το εσωτερικό της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου και θα εξέφραζε την ευσέβεια των αφιερωτών αλλά και την υπερηφάνεια για το επίτευγμά τους.

σταση της Παναγίας αριστεροκρατούσας και στο κάτω μέρος την απεικόνιση μιας τρίκλιτης βασιλικής σε μεγάλη κλίμακα, με πολύ ψηλό καμπαναριό και γοθθίζοντα μορφολογικά στοιχεία. Την εκκλησία πλαισιώνουν δύο άγγελοι και στην πλάγια όψη της διαμορφώνεται ένα είδος κόγχης, όπου απεικονίζεται μια εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, μπροστά στην οποία δέεται γονατισμένο ζεύγος αφιερωτών. Η επιγραφή κάτω από την εικόνα της Γλυκοφιλούσας αναφέρει τα ονόματα των αφιερωτών και τη χρονολογία 1529. Βλ. D. T. Talbot-Rice, *Icons and their Dating*, London 1974, σ. 77, 87, εικ. 75, και Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991, αριθ. 88, σ. 134. Στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα της παράστασης του τιμώμενου προσώπου πλάι στην εκκλησία ανήκει εικόνα της αγίας Αικατερίνης που παισιώνεται από το σιναϊτικό τοπίο και τη μονή, βλ. στον κατάλογο *Ikonen*, 13. bis 19. Jahrhundert, Haus der Kunst, München 1970, αριθ. 86.

23. Συχνή στην τέχνη των κρητικών εικόνων από το 15ο έως το 17ο αιώνα είναι η παράσταση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, που κρατούν ανάμεσά τους ομοίωμα φανταστικής εκκλησίας και δέχονται τις ευλογίες του Παντοκράτορα, βλ. Νανώ Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, Αθήνα 1993, σ. 76-80, πίν. 16, 16α· Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 95-96, πίν. 176· Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 159, πίν. 170. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιείται στο μεγάλο τρίπτυχο των αφιερωτών της Πάτμου, που φέρει στην εξωτερική όψη των πλάγιων φύλλων την παράσταση του Θεολόγου και του κήτορα της μονής όσιου Χριστοδούλου να κρατούν ανάμεσά τους ομοίωμα του καθολικού, βλ. Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 165-166, πίν. 184.

24. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venise 1962, σ. 181-182, πίν. 79.

25. Μ. Χατζηδάκης, *Τό έργο του Θωμά Βαθά ή Μπαθά και ή divota maniera greca*, *Θησαυρίσματα* 14 (1977), σ. 239-242, πίν. ΙΒ' και ΙΓ'.

Maria Kazanaki-Lappa

## A CRETAN ICON DEPICTING THE CHURCH OF SAINT GEORGE OF THE GREEKS IN VENICE

A small arched icon (dimensions: 37.5 cm high and 25 cm wide) in a private Athenian collection depicts a church that can be easily identified as that of St George of the Greeks in Venice. The depiction is flanked by St Nicholas, patron saint of the Fraternity of Greeks, and St George, to whom the church is dedicated. The saints are depicted turned to the centre of the icon in a three-quarter full length pose gazing upward to the heavens. Their arms are raised in an orant gesture. The heavenly sphere depicts a bust of Christ Pantokrator amongst clouds. He blesses the saints while two angels in flight crown them. The icon is painted on a thin panel, just one centimetre thick, and is preserved in mediocre condition. It recently underwent conservation in the Conservation Centre of Antiquities. The painting is of high quality and stylistic details disclose that the icon originated from the workshop of a talented Cretan painter who worked in Venice. His knowledge of the city is suggested by familiarity with the church building and the composition's general style. The composition's *terminus post quem* must be 1593, the year in which the bell-tower, depicted here behind the church, was effectively completed. The fact that the icon was probably painted close to this date, at the end of the 16th and the beginning of the 17th century, is interesting since it makes this the earliest depiction of the church of St George.

The central part of the painting is taken up by the grandly scaled rendition of the church of St George. This Renaissance building, built between 1539 and 1577 with funds gathered from Greek expatriates and sailors, is relatively faithfully rendered and its piecemeal formal parts highlighted, the façade and south face is depicted, along with the roof, the dome and the bell-tower behind (actually located at the south-west corner of the courtyard in front of the church, and more to the right). Comparative analysis of this depiction of the church

with drawings of the building indicates that the painter's model, probably an engraving, depicted the building from the south-west. The model was translated into an idiom influenced by the long-established traditions of Byzantine perspective along with the use of elementary perspective for certain parts of the building. The sanctity of the church was stressed by its being flanked by the two saints, while the Pantokrator giving the benediction and the flying angels complete the symbolism. The painter thus created a Venetian subject on the model of the Sinaitic subjects and those associated with holy sanctuaries and monasteries.

Both iconographical subject matter and compositional arrangement originated in the Byzantine tradition. Only the composition's extensive scale used for the building is foreign to this tradition, and reflects a Western artistic influence. The meaning of the icon is concentrated by the figure of St Nicholas who represents the Fraternity, on behalf of which he presents a model of the church building to Christ and to St George. Here, then, we have essentially a votive depiction where the place of the donor is taken by St Nicholas. This nature of the depiction is stressed by the inscription on the façade of the church, which has been copied with precision.

The person or institution that commissioned the work may have been either a private citizen in an outstanding position within the Fraternity, and thus an important exponent of its ideological and aesthetic pursuits, or the Fraternity itself. In the latter case the icon must have constituted a preliminary plan for a large-scale work intended for the church itself. Such a painting would have taken the place of votive depictions known from Byzantine ecclesiastical wall-painting, thus linking the mannerist structure with the Byzantine tradition, a tendency generally prevalent in the decoration of the church of St George.