

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 36 (2015)

Δελτίον ΧΑΕ 36 (2015), Περίοδος Δ'



«Εικόνες μοσχόβικαις..., εύμορφώτατα πράγματα». Η μεταφορά ρωσικών εικόνων στον ελληνικό χώρο από το 16ο ως τις αρχές του 20ού αι.

Yuliana BOYCHEVA

doi: [10.12681/dchae.1781](https://doi.org/10.12681/dchae.1781)

Copyright © 2016, Yuliana BOYCHEVA



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

BOYCHEVA, Y. (2016). «Εικόνες μοσχόβικαις., εύμορφώτατα πράγματα». Η μεταφορά ρωσικών εικόνων στον ελληνικό χώρο από το 16ο ως τις αρχές του 20ού αι. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 36, 219-234. <https://doi.org/10.12681/dchae.1781>

Yuliana Boycheva

«ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΟΣΧΟΒΙΚΑΙΣ... ΕΥΜΟΡΦΩΤΑΤΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ».
Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΡΩΣΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΩΡΟ
ΑΠΟ ΤΟ 16ο ΩΣ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

«Ἀνοίξω τὸ στόμα μου, καὶ διηγήσομαι πάμπολλα, ἐξαιρέτα πράγματα, δεῦτε ἀκούσατε, δεῦτε ἄρχοντες, δεῦτε πραγματευτάδες, δεῦτε καὶ οἱ πλούσιοι, δεῦτε καὶ οἱ πένητες. [...] Εἰκόνες μωσχόβικαις, Σταυροὶ ἀγιορεῖτικοι, Λάδανος τῆς Κύπρου καὶ τῆς Κρήτης, τὸ πρινοκοῦνκι τὸ μωραΐτικο, πράσινο κηρὶ τῆς Μπογδανιάς, καὶ γούναις μωσχόβικαις, εὐμορφώτατα πράγματα»¹.

Οι ρωσικές εικόνες που διακινούνταν στον ελληνικό χώρο από το 16ο ως τον 20ό αιώνα αποτελούν αφιερώματα από το ρωσικό κράτος ή τον ίδιο τον Τσάρο, από Έλληνες εμπόρους της διασποράς, μοναχούς-ταξιδιώτες και προσκυνητές. Συχνά δε ήταν αντικείμενο του πλανόδιου εμπορίου εικόνων από Ρώσους στην επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι ιδιαίτερες διαδρομές τους, τα νοήματα με τα οποία επενδύονται και οι ποικίλες μορφές υποδοχής που συναντούν, δικαιολογούν τη μελέτη του φαινομένου ως περίπτωσης πολιτισμικής μεταφοράς.

The study of Russian icons preserved in Greece raises a series of questions related not only to their artistic qualities and the identification of their origin and aspects of their production, but also to the reconstruction of the channels and routes of their dissemination in the Orthodox East. Their widespread diffusion, their qualities as conveyers of cultural and political connotations, and the various forms of their reception by the Orthodox Christians living in the Ottoman Empire and its successor nation-states justify their being studied as a particular case of cultural transfer.

Λέξεις κλειδιά

Ρωσικές εικόνες, ελληνορωσικές πνευματικές και πολιτικές σχέσεις, πολιτισμική μεταφορά, διάλογοι μεταφοράς ρωσικών εικόνων στην Ελλάδα.

Keywords

Russian icons, Russian-Greek cultural contacts and political relations, cultural transfer, channels of Russian icons transfer.

Στον κανόνα με τα «ἐξαιρέτα πράγματα» του κόσμου, που δημοσιεύει στη Βενετία το 1778 ο Καισάριος Δαπόντες (1713-1784), ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες λόγιους και ποιητές του 18ου αιώνα, συμπεριλαμβάνει και τις εικόνες «ἀπὸ τὴν Μόσχα». Η ποιητική αυτή αναφορά του Δαπόντε μάς δηλώνει ότι η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα των ρωσικών εικόνων που διακινούνταν, ήδη από το 16ο αιώνα στον ελληνικό χώρο ήταν πλέον στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα αναγνωρίσιμο είδος και κατείχαν μια διακριτή και σημαντική

* Μεταδιδακτορική ερευνητήτρια Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών - ΙΤΕ, julyb1205@gmail.com

** Η παρούσα μελέτη βασίζεται στην έρευνα του τριετούς ερευνητικού προγράμματος «Ρωσικές εικόνες στην Ελλάδα 15ος-αρχές 20ού αιώνα» που υλοποιείται στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας με τη συνεργασία του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας, στο πλαίσιο της Δράσης εθνικής εμβέλειας «Ενίσχυση μεταδιδακτορικών ερευνητών/ερευνητριών», ΕΣΠΑ 2007-2013.

¹ Κ. Δαπόντες, *Κανὼν περιεκτικὸς πολλῶν ἐξαιρέτων πραγμάτων των εἰς πολλὰς πόλεις καὶ νήσους καὶ ἔθνη καὶ ζῶα ἐγνωσμένων (1778)* (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα 1991.

θέση στη φαντασιακή πρόσληψη της Ρωσίας από τους Ορθόδοξους χριστιανούς της Ανατολής. Πολλές από τις εικόνες αυτές που διακινούνταν σε όλα τα Βαλκάνια και την Ανατολική Μεσόγειο από το 16ο ως τις αρχές του 20ού αιώνα² βρίσκονται σήμερα διάσπαρτες σε μουσειακές, εκκλησιαστικές, μοναστηριακές και ιδιωτικές συλλογές³. Δείγματα στην πλειονότητά τους της ρωσικής αγιογραφίας «ευρείας ζήτησης» και της λαϊκής τέχνης, οι εικόνες αυτές έχουν υποτιμηθεί, τόσο ως πηγές για την ιστορία της χριστιανικής τέχνης της νεότερης εποχής, όσο και ως ιδιαίτερα τεκμήρια για την εξέλιξη των πολιτιστικών επαφών και πολιτικών σχέσεων μεταξύ Ρωσίας και Ορθόδοξης Ανατολής⁴. Το πλήθος των ρωσικών εικόνων που φθάνουν στα Βαλκάνια, οι ιδιαίτερες διαδρομές τους, τα ιδιαίτερα νοήματα με τα οποία επενδύονται και οι ποικίλες μορφές υποδοχής που συναντούν δικαιολογούν τη μελέτη του φαινομένου ως περίπτωσης πολιτισμικής μεταφοράς⁵. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας προσέγγισης ιδιαίτερη σημασία αποκτούν, αφενός η ανασύνθεση των διαύλων της μεταφοράς μέσα από τον εντοπισμό των αντικειμένων και των φορέων (ενδιάμεσων) της μεταφοράς και αφετέρου η μελέτη των παραμέτρων (αισθητικών, ιδεολογικοπολιτικών και κοινωνικών) που διαμορφώνουν το πλαίσιο υποδοχής των εικόνων σε ένα ευρύ κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον.

Χρήσεις και εικονογραφικές και υφολογικές ιδιαιτερότητες των ρωσικών εικόνων στην Ελλάδα

Πολυάριθμες και αξιόλογες ρωσικές εικόνες απαντώνται στην Ελλάδα κατά κανόνα σε σημαντικά εκκλησιαστικά κέντρα, όπως το Άγιον Όρος⁶ και η μονή Θεολόγου της Πάτμου⁷, καθώς και στα νησιά του Αιγαίου και τις περιοχές της Πελοποννήσου που περιλήφθηκαν στο λεγόμενο «Ρωσικό Μεγάλο Δουκάτο» του Αρχιεπισκόπου (1771-1774). Πολλές εικόνες ρωσικής προέλευσης σώζονται, επίσης, σε περιοχές και νησιά με στενή εμπορική σύνδεση με τη Ρωσία, όπως π.χ. η Κεφαλονιά, η Πάτμος, η Μυτιλήνη, η Χίος, η Σύρος, η Ήπειρος. Από τα τέλη του 19ου αιώνα οι ρωσικές εικόνες μπαίνουν και σε μουσειακές συλλογές⁸.

Οι εικόνες αυτές στην πλειονότητά τους συνδέονται με τις ιδιωτικές μορφές ευλάβειας, φυλάσσονται στα οικιακά εικονοστάσια και αποτελούν οικογενειακά κειμήλια. Στα μοναστήρια, πολλές ρωσικές εικόνες

² A. Grabar, «L'expansion de la peinture russe aux XVIe et XVIIe siècles», *Annales de l'Institut Kondakov* 11 (1940), 65-92. S. Bogojavlenskij, «Svjazi mezhdru russkimi i serbami XVII-XVIII vekah», *Slavjanskij sbornik* 1947, 241-261. A. Rogov, «Svjazi Rusi s balkanskimi stranami v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva v XVI-XVII vekakh», *Sovetskoe slavjanovedenie* 3 (1976), 47-63. O. Tarasov, «Nekotorye aspekty izuchenija religioznoj narodnoj zhivopisi Rossii, Dunajskikh knjagestv i Transil'vanii 17-19 vekov», *Sovetskoe slavjanovedenie* 2 (1989), 47-63. Ο ίδιος, «Russkie ikony 18 nachala 20 vekov na Balkanakh», *Sovetskoe slavjanovedenie* 3 (1990), 49-70. Ο ίδιος, *Icon and Devotion Sacred Spaces in Imperial Russia*, Λονδίνο 2002.

³ Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985. Ν. Χατζηδάκη, *Μουσείο Μπενάκη, Εικόνες της συλλογής Βελμιέξη. Επιστημονικός κατάλογος*, Θεσσαλονίκη 1997. «Greek and Russian Icons», Art Gallery MIHALARIAS ART, http://www.mihalarias.gr/gallery_browse.asp?Category-id=4 (20.3.2015). Ημερίδα ΚΕΡΠΕ στο ρωσικό επιστημονικό και πολιτιστικό κέντρο 29 Νοεμβρίου 2010. «Τα ρώσικα εκκλησιαστικά υλικά από την Ελλάδα το 18ου-19ου αιώνα. Η περίπτωση της Σαντορίνης», <http://www.kerie.org/news.php> (20.3.2015). Πρβλ. Ν. Καστρονάκης – Ν. Κωνσταντίος – Υ. Boycheva, *Ομιλούσες εικόνες. Η διάδοση του θρησκευτικού πίνακα στη Ρωσία και τα Βαλκάνια, 17ος-19ος αι. (κατάλογος έκθεσης)*, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2014.

⁴ A. Muraviev, *Snoshenija Rossii s Vostokom po delam tserkvnim*, I, Saint Petersburg 1858, II, Saint Petersburg 1860. N. Kapterev, *Karakter otoshenij Rossii k pravoslavnomu vostoku v XVI i XVII stoletijah*, Sergiev Posad 1914. B. Fonkich, «Rosisija i Hristijanskij Vostok v XVI-pervoj chetverti XVIII veka. (Nekotorye rezul'taty izuchenija. Istochniki. Perspektivy issledovanija)», *XVIII International Congress of Byzantine Studies. Major Papers*, Μόσχα 1991, 52-82. N. Chesnokova, *Khristianskij Vostok i Rossija: politicheskoe i kulturnoe vzaimodejstvie seredine 17 veka*, Μόσχα 2011. L. Stoljarova, *Obmen darami megdru russkim pravitel'stvom i Afonom v XVI veke. – Io Ellhnoρωσικό φόρουμ «Ellhnoρωσικές κρατικές, εκκλησιαστικές και πολιτιστικές σχέσεις στην παγκόσμια ιστορία»*, Μόσχα 2008, 79-90.

⁵ M. Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Παρίσι 1999, 1-3, 21. Ο ίδιος, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Παρίσι 2009.

⁶ Στη μονή Ξενοφώντος π.χ. φυλάσσονται οι ρώσικες εικόνες «Άγιον Μανδήλιον» και «Άξιον έστί», που χρονολογούνται στα τέλη του 16ου αιώνα. Βλ. E. Kyriakoudis – S. Papadopoulou, *The Holy Xenophontos Monastery – The Icons*, Άγιον Όρος 1999. Στη μονή Σιμόνοπετρα σώζεται η εικόνα «Παναγία του Βλαντίμιρ». Βλ. S. Papadopoulou – S. Aimilianos, *Simonopetra*, Άγιον Όρος 1991.

⁷ Y. Boycheva, «The Example of Patmos: Various Routes of Russian Icons in the Orthodox East», *Routes of Russian Icons in Greece and the Balkans* (επιμ. Y. Boycheva), Collective Volume (τυπώνεται, 2015).

⁸ Από τη χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930) (επιμ. Ό. Γκράτζιου – Α. Λαζαρίδου) (κατάλογος έκθεσης), Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 2/3/2002-7/1/2003, Αθήνα 2006.



Εικ. 1. Πάτιμος, μονή Αγίου Ιωάννη Θεολόγου. Τρεις από τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου του καθολικού (1820) είναι ρωσικής προέλευσης και χρονολογούνται στα τέλη του 17ου αιώνα-αρχές 18ου αιώνα [Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (1697), η Παναγία Ένθρονη (1702) και ο Χριστός Παντοκράτορας (1702)].

φυλάσσονται και στα κελιά των μοναχών για κατ'ιδίαν προσευχή. Αρκετές ωστόσο εικόνες ρωσικής τεχνοτροπίας σχετίζονται με δημόσιες μορφές θρησκευτικής έκφρασης και προορίζονται για το χώρο της εκκλησίας και της μονής. Στο χώρο της εκκλησίας οι εικόνες ρωσικής προέλευσης από τις αρχές του 18ου αιώνα καταλαμβάνουν ενίοτε κεντρική θέση σε τέμπλα κεντρικών μοναστηριακών εκκλησιών, όπως π.χ. τρεις από τις δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του καθολικού της μονής Θεολόγου στην Πάτιμο (Εικ. 1, 2) ή σε μητροπολιτικούς ναούς, όπως π.χ. οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες στον Άγιο Γεώργιο (Πολιτείας) στην Καστοριά⁹, έργο αγιογράφων από τα βασιλικά εργαστήρια της Μόσχας των αρχών του 18ου αιώνα. Από τα μέσα του 19ου αιώνα σε αρκετές εκκλησίες στην Αθήνα οι δε-

σποτικές εικόνες του τέμπλου και άλλες μεγάλες εικόνες στο τέμπλο και σε προσκυνητάρια είναι έργα της ρωσικής δυτικότροπης αγιογραφίας επηρεασμένης από τη Ναζαριανή ζωγραφική, όπως π.χ. στη Σωτήρα του Λυκοδήμου (τη ρωσική εκκλησία), στην Αγία Ειρήνη της οδού Αιόλου και στο Μητροπολιτικό ναό, όπως και σε άλλους ναούς σε περιοχές με έντονες εμπορικές επαφές με τη Ρωσία (π.χ. στην Ερμούπολη, το Γαλαξίδι,

⁹ Για την ιστορία του Αγίου Γεωργίου της (Πολιτείας) στην Καστοριά, βλ. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς*, Αθήνα 2002, 37. Για τις ρωσικές εικόνες του τέμπλου, βλ. Ν. Komashko – Ε. Saenkova, «Ο nekotorih russkikh ikonah XVI – nachala XVIII vekov v tserkovnih sobraniyah Gretcii», *Obraz Vizantii. Sbornik statej v chest O.S. Popovoj*, Μόσχα 2008, 239-250.



Εικ. 2. Ιωάννινα, ναός Αγίου Νικολάου της Αγοράς. Εικόνα, Άγιος Γεώργιος. Δωρεά οικογένειας Χατζηκώστα, 1844.



Εικ. 3. Ντομάτα, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Εικόνες, Παναγία Βρεφοκρατούσα (δεσποτική, τέλη 19ου αιώνα) και Παναγία Ιβηρίτισσα (ασπασμού, αρχές 20ού αιώνα).

στην Αμαλιάπολη)¹⁰. Σε κάποιες περιπτώσεις, σε εκκλησίες από περιοχές με ανεπτυγμένες εμπορικές σχέσεις με τη Ρωσία, όλο το τέμπλο αποτελείται από ρωσικές εικόνες, όπως π.χ. σε εκκλησίες της Κεφαλονιάς [στις εκκλησίες Κοιμήσεως Θεοτόκου στα Ντομάτα, δωρεά οικογένειας Σκλάβου (Εικ. 3), Ευαγγελιστρίας στην Πεσάδα, δωρεά οικογένειας Ιγγλέση] και της Ηπείρου [Άγιος Νικόλαος της Αγοράς των Ιωαννίνων (Εικ. 2), δωρεά Χ. Χατζηκώστα, Άγιος Αθανάσιος στο Μονοδένδρι, Ταξιάρχης στο Γραμμένο, δωρεές οικογένειας Ζωσιμά]. Άλλες φορές, οι ρωσικές εικόνες προορίζονται ειδικά για ασπασμό και τοποθετούνται στο τέμπλο κάτω από τις δεσποτικές (π.χ. οι εικόνες Παναγία του Βλαντίμιρ, Χριστός Μέγας Αρχιερέας και άγιος Ιωάννης Πρόδρομος στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην πόλη της Κέρκυρας). Όχι σπάνια, τέλος, αποτελούν ειδικά αφιερώματα και κατέχουν εξέχουσα θέση στο χώρο της εκκλησίας, όπως π.χ. οι εικόνες Παναγία,

χαρά όλων των θλιμμένων στον Καραβόμυλο της Κεφαλονιάς, η εικόνα Παναγία Ρόδον τον Αμάραντον (Εικ. 4) στην εκκλησία του Σωτήρος στα Τραυλιάτα και Εισόδια της Θεοτόκου στην εκκλησία του Ιωάννη Προδρόμου στο Νύφι της Κεφαλονιάς¹¹ ή οι εικόνες Παναγία Μοσχοβίτισσα και Γέννηση του Χριστού στη μονή Παναγίας Ροβέλιστας κοντά στην Άρτα¹².

¹⁰ Αναλυτική περιγραφή των εικόνων αυτών, βλ. Ν. Γραϊκός, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα: πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης και Αρχαιολογίας 2011, <http://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/23019>, 512-533, (10.05.2014).

¹¹ Γ. Μοσχόπουλος, *Η Κεφαλονιά ένα μεγάλο μουσείο*, Κεφαλονιά 1994, Ν.307.

¹² http://churchsynaxarion.blogspot.gr/2012/11/blog-post_4.html (7.07.2014).



Εικ. 4. Κεφαλονιά, Τραυλιάτα, ναός του Σωτήρος. Εικόνα, Παναγία Ρόδων των αμάραντων και άγιοι, 1 Φεβρουαρίου 1812, Μόσχα.



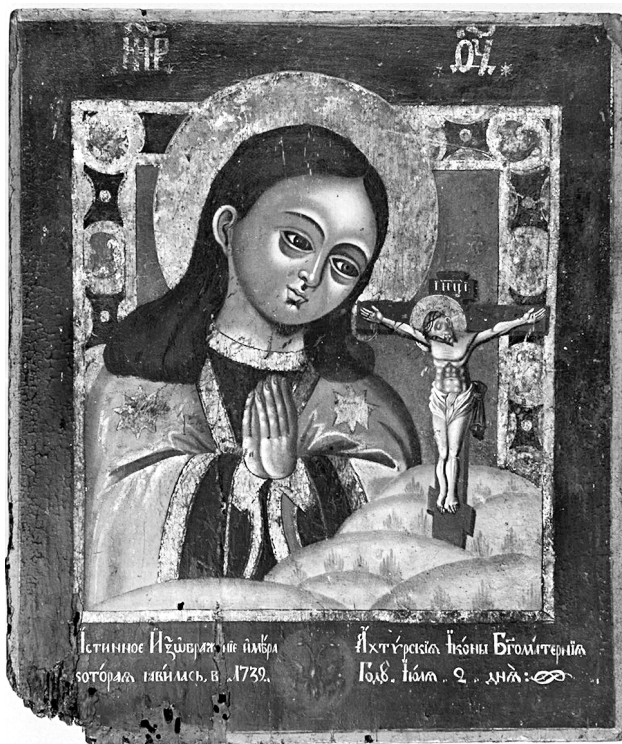
Εικ. 5. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα, Παναγία του Τίχβιν, 19ος αιώνας (ΒΧΜ 12036).

Όσον αφορά το θεματικό και εικονογραφικό τους ρεπερτόριο πολυπληθέστερες στην Ελλάδα είναι οι εικόνες της Παναγίας και πρωτίστως τα αντίγραφα των πιο δημοφιλών εθνικών¹³ θαυματοργών εικόνων της Ρωσίας: της Παναγίας του Βλαντίμιρ, του Καζάν, του Σμολένσκ ή του Τίχβιν (Εικ. 5). Αρκετές πάλι εικόνες της Παναγίας που συναντάμε στον ελλαδικό χώρο σχετίζονται με τοπικές ρωσικές λατρευτικές πρακτικές που εμφανίζονται μετά το 18ο αιώνα, όπως π.χ. η Παναγία του Αχτάρ (Εικ. 6) και της Κασπέροβα (Εικ. 7) ή, τέλος, σύνθετες εικόνες, συμπλήματα από διάφορες θαυματοργικές εικόνες της Παναγίας. Μερικές εικόνες παρουσιάζουν ιδιαίτερους εικονογραφικούς τύπους και αλληγορικά θέματα χαρακτηριστικά της ρωσικής αγιογραφίας από το 16ο ως το 18ο αιώνα, εν πολλοίς δυσανάγνωστα για το ελληνικό κοινό. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα Ζωντανός Σταυρός (Οι Καρποί των Παθών του Χριστού) (Εικ. 8) που προέρχεται από την

εκκλησία της Αγίας Σοφίας του Ναυπλίου και αποτελεί δωρεά στη ΧΑΕ του Αρχιεπισκόπου Αργολίδος Νίκανδρου. Η εικόνα είναι μεγάλων διαστάσεων (104x83 εκ.) και σε αυτήν παριστάνεται μια περίπλοκη αλληγορική σύνθεση, η οποία συνδυάζει στοιχεία της δυτικής και της ρωσικής εικονογραφίας της Σταύρωσης και του Ανθίζοντος Σταυρού. Το θέμα αποτελεί μια αλληγορική και διδακτική απεικόνιση του δόγματος για την εξιλεωτική θυσία του Ιησού Χριστού, ως λύτρωσης της ανθρωπότητας και νίκης επί του κακού και επί του θανάτου¹⁴.

¹³ V. Shevzov, «Miracle-Working Icons, Laity, and Authority in the Russian Orthodox Church, 1861-1917», *The Russian Review* 58/1 (1999), 26-48.

¹⁴ Ν. Καστρινάκης – Ν. Κωνσταντίος – Υ. Boycheva, *Talking Icons: The Dissemination of Devotional Paintings in Russia and the Balkans, 16th-19th century* (Exhibition Catalogue), Byzantine and Christian Museum, Athens 2014.



Εικ. 6. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα, Παναγία του Αχτάρ, 19ος αιώνας (BXM 14285).



Εικ. 7. Κεφαλονιά, Σούλαροι, ναός Αγίας Μαρίνας. Εικόνα, Παναγία της Κασπέροβα, αρχές 20ού αιώνα.

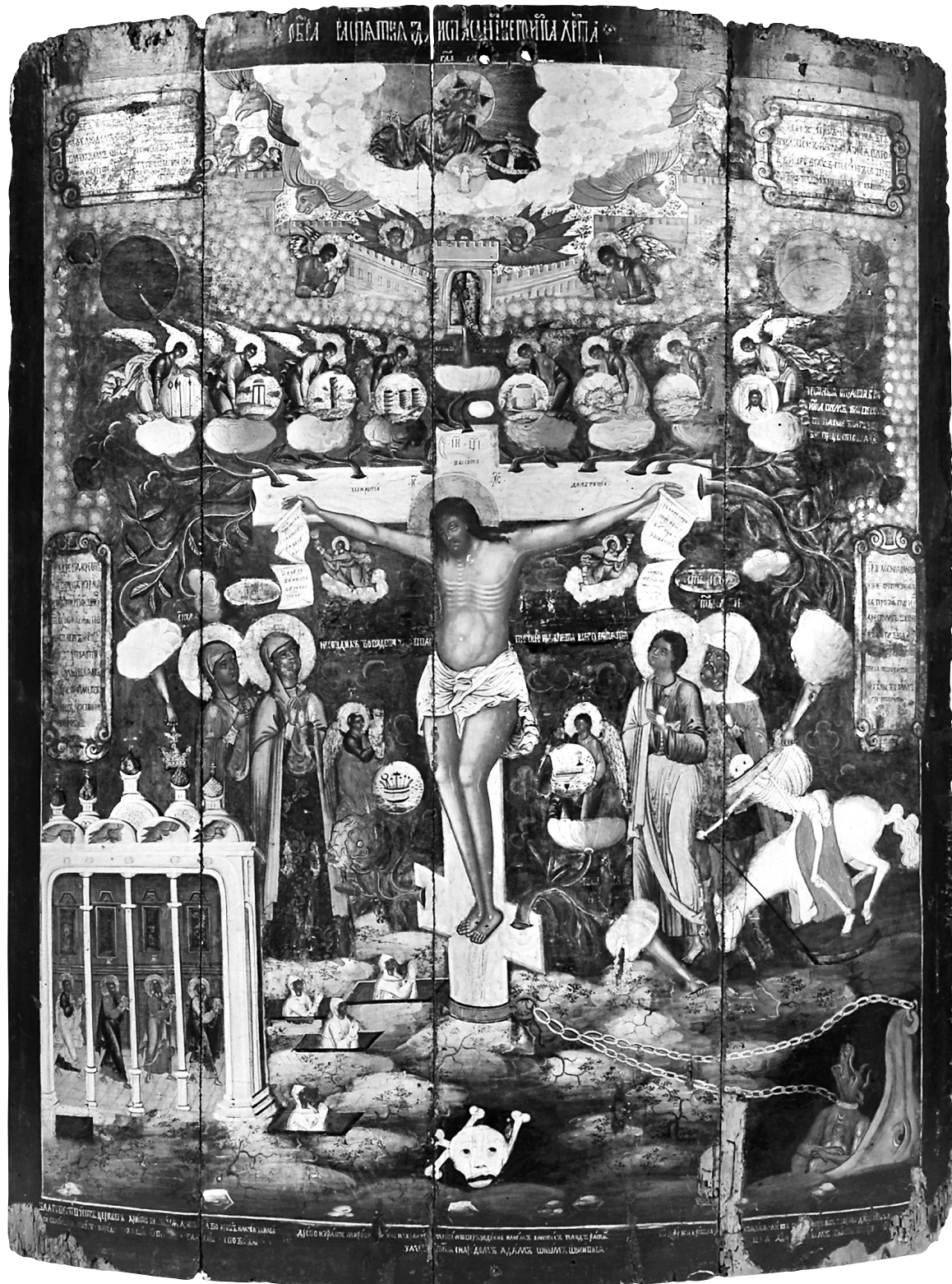
Ιδιαίτερα δημοφιλείς στον ελληνικό χώρο είναι οι εικόνες που αναπαράγουν δύο πρωτότυπα εικονογραφικά θέματα, τα οποία καθιερώνονται στη ρωσική αγιογραφία από το 16ο αιώνα κ.ε. Το πρώτο περιλαμβάνει τη Δέηση μαζί με τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο και δωρητές. Ο τύπος αυτός εικόνας ονομάζεται στη ρωσική βιβλιογραφία «Sedmitsa» («Εβδομάδα») γιατί βασίζεται στον εβδομαδιαίο λειτουργικό κύκλο. Εξαιρετικό δείγμα αυτού του θέματος είναι μια εικόνα του 17ου αιώνα της σχολής Στρόγανοφ από τη συλλογή του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Εικ. 9). Ο δεύτερος εικονογραφικός τύπος ονομάζεται «Πλήρης εικόνα» («Polnitsa») γιατί αποτελεί τη σύνθεση σκηνών των βασιικών εορτών του ετήσιου λειτουργικού κύκλου με κεντρικό θέμα τη συνεκφορά της παράστασης της Ανάστασης με την Εισόδου Κάθοδο, πλαισιωμένο από τις σκηνές του Δωδεκαόρτου και των Παθών του Χριστού (Εικ. 10). Τέλος, σε ό,τι αφορά τις εικόνες με αγίους, οι πιο συνηθισμένες

είναι αυτές του αγίου Νικολάου, του αρχαγγέλου Μιχαήλ και των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Συναντάμε, επίσης, και αρκετές εικόνες των ιδιαίτερα δημοφιλών στους αγροτικούς πληθυσμούς αγίων-προστατών των γεωργών και των κτηνοτρόφων, όπως π.χ. των αγίων Φλώρου, Λάβρου, Βλασίου, αλλά και της οικογένειας, όπως π.χ. της αγίας Παρασκευής¹⁵ (Εικ. 11).

Εξετάζοντας τις τεχνοτροπικές και υφολογικές ιδιαιτερότητες των ρωσικών εικόνων που συναντάμε στην Ελλάδα, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι εκπροσωπούνται, αν και με άνισο τρόπο, όλα σχεδόν τα ρεύματα της ρωσικής αγιογραφίας από το 16ο έως τις αρχές του 20ού αιώνα.

Το φαινόμενο δωρεών ρωσικών εικόνων εκ μέρους

¹⁵ N. Malitskij, «Drevnerusskie kul'ti sel'skhozjastvennih svjatih po pamjatnikam iskusstva», *Izvestija gosudarstvennoj akademii istorii material'noj kul'turi* 2/10 (1932), 12-14.



Εικ. 8. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα, οι καρποί των παθών του Χριστού («Ο ζωντανός σταυρός»), πρώτο μισό 18ου αιώνα (ΒΧΜ 10613).



Εικ. 9. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα, Δέηση με προφήτες και τους οσίους Αντώνιο και Θεοδόσιο Πετσέρεκι, («Sedmitsa», Εβδομάδα), 17ος αιώνας (BXM 10951).

Ελλήνων της Ρωσίας (υψηλόβαθμων κληρικών, αξιωματούχων και πολιτικών προσώπων) παρατηρείται από το 16ο αιώνα μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα. Μεταξύ των δωρεών του 16ου αιώνα ξεχωρίζουν για την ποιότητα της ζωγραφικής και τις εικονογραφικές ιδιαιτερότητές τους τα αφιερώματα που τακτικά έστελνε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ο αρχιεπίσκοπος Αρσένιος Ελασσόνας σε μοναστήρια της Θεσσαλίας, από όπου καταγόταν, καθώς και σε άλλα σημαντικά εκκλησιαστικά κέντρα¹⁶. Μια από αυτές, η Θεοτόκος πλατυτέρα έθρονη, με τους αρχιεπισκόπους Λαρίσης Βησσαρίωνα και Νεόφυτο, τον επίσκοπο Σταγών Ιωασάφ και τον Ελασσόνας-Δημονίκου Αρσένιο, αφιέρωμα στη μονή Δουσίκου, φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών¹⁷ (Εικ. 12). Άλλο παράδειγμα της ίδιας κατηγορίας αποτελεί η εικόνα Παναγία του Καζάν (17ος αιώνας)¹⁸ αφιερωμένη το 1722 στη μονή Θεολόγου της Πάτμου, μαζί με άλλα αντικείμενα ρωσικής προέλευ-



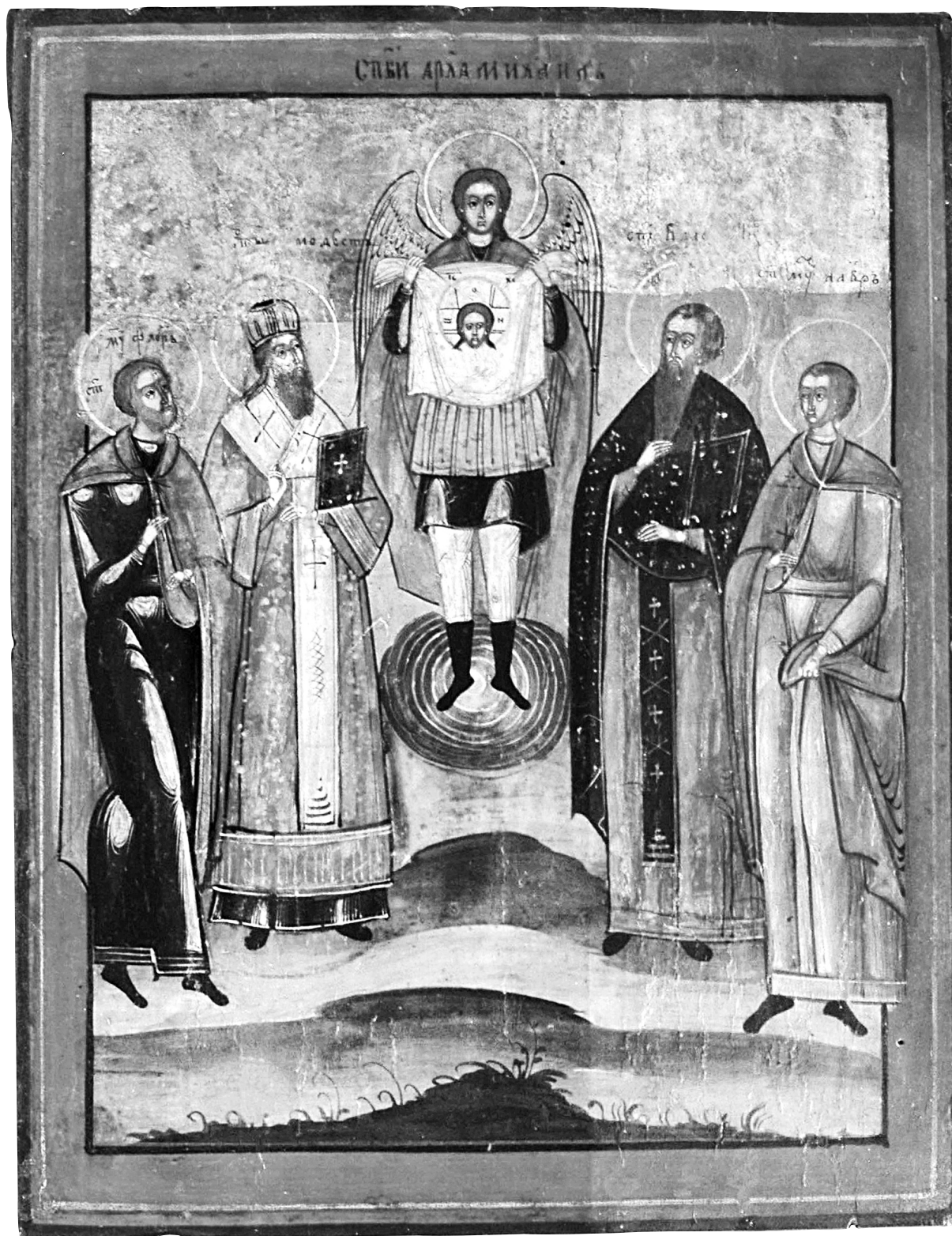
Εικ. 10. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα, Ανάσταση-Εις Άδου Κάθοδος με σηνές Δωδεκαόρτου («Polnitsa», Πλήρης εικόνα) (BXM 10914).

σης, από τον Αγαθάγγελο, επίσκοπο Καρυοπόλεως. Οι δύο παραπάνω εικόνες εκπροσωπούν την παράδοση της μεσαιωνικής αγιογραφίας της Μόσχας. Δείγματα της δυτικότερης ρωσικής αγιογραφίας του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα αποτελούν οι δύο μεγάλων διαστάσεων εικόνες των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ που κοσμούν το κλίτος στο καθολικό της μονής Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, δωρεά του κυβερνήτη Ιωάννη

¹⁶ Φ. Δημητρακόπουλος, *Αρσένιος Ελασσόνας (1550-1626)*, Αθήνα 1984, 127-150. P. L. Vocotopoulos, «Encore deux icons envoyées de Russie par Arsène d'Elassone», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1992), 167-170. N. Komashko – E. Saenkova, «Russkie ikony XVI-XVIII vekov v riznitse monastyrja Vissarion Dussik», *Lazarevskie ctenija. Iskusstvo Vizantii, Drevnej Rusi, Zapadnoj Evropy*, Μόσχα 2008, 191-206.

¹⁷ Από τη χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο, ό.π. (υποσημ. 8), 182-184.

¹⁸ Α. Κομίνης, *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Αθήνα 1988, 222, εικ. 38. Για τα κειμήλια ρωσικής τεχνοτροπίας, αφιερωμένα από τον Αγαθάγγελο, επίσκοπο Καρυοπόλεως βλ. στο ίδιο, 232-233.



Εικ. 11. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα, αρχάγγελος Μιχαήλ με τους αγίους Φλώρο, Μόδεστο, Βλάσιο και Λαύρο, 19ος αιώνας (ΒΧΜ 11160).



Εικ. 12. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικόνα, Θεοτόκος πλατυτέρα ένθρονη, με τους αρχιεπισκόπους Λαρίσης Βησσαρίων και Νεόφυτο, τον επίσκοπο Σταγών Ιωάσαφ και τον Ελασσόνας-Δημονίκου Αρσένιο, 1592 (ΒΧΜ 11264).

Καποδίστρια¹⁹. Εικόνες υψηλής τέχνης που φιλοτεχνούνταν στα βασιλικά εργαστήρια της Μόσχας και της Αγίας Πετρούπολης μεταφέρονται στον ελληνικό χώρο από τους μοναχούς ταξιδιώτες ως δωρεές μέσω του θεσμού της «ζητείας»²⁰. Λαμπρά παραδείγματα της ζωγραφικής του εργαστηρίου της «Αίθουσας του Οπλοστασίου» της Μόσχας στο πέρασμα από το 17ο στο 18ο αιώνα είναι οι δεσποτικές εικόνες Παναγία ένθρονη (1702), Χριστός Παντοκράτορας τύπου του Σμολένσκ (1702) και άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (1697) στο καθολικό της μονής Θεολόγου στην Πάτμου²¹ (Εικ. 2). Τέλος, πολλές εικόνες της ακαδημαϊκής αγιογραφίας του 19ου αιώνα συμπεριλαμβάνονταν και στις μεγάλες αποστολές εικόνων από το ρωσικό κράτος προς τις περιοχές των Βαλκανίων που παρέμεναν κατά το 19ο αιώνα υπό οθωμανική κυριαρχία²². Οι περισσότερες, ωστόσο, ρωσικές εικόνες που διακινούνταν στον ελληνικό χώρο είναι εικόνες «ευρείας ζήτησης» και λαϊκής αγιογραφίας και αποτελούν αφιερώματα σε εκκλησίες και μοναστήρια από τους εκπροσώπους των μεσαίων και των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων (Ελλήνων εμπόρων της διασποράς, μοναχών-ταξιδιωτών και προσκυνητών), συχνά δε ήταν αντικείμενο του πλανόδιου εμπορίου εικόνων από Ρώσους στην επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Στη Ρωσία οι εικόνες αυτές, που στην πλειονότητά τους δεν είναι δημοσιευμένες και εκτίθενται σπανίως στα μουσεία, έχουν προσελκύσει εκ νέου ειδικό επιστημονικό ενδιαφέρον μόλις κατά την τελευταία εικοσαετία. Ως εκ τούτου, η μελέτη και η ταξινόμησή τους είναι ακόμα σε αρχικό στάδιο²³.

Στη Μόσχα, με την ίδρυση το 1642 της «Τσαρικής Σχολής» ζωγραφικής της «Αίθουσας του Οπλοστασίου» του Κρεμλίνου, καθιερώνεται ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ύφος βάσει των προτύπων της μεσαιωνικής παράδοσης στην αγιογραφία της Μόσχας και του καινούριου «νατουραλιστικού» και «ρεαλιστικού» ύφους που διεισδύει στη ρωσική αγιογραφία υπό την επιρροή της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης²⁴. Η επικράτηση αυτού του μοντέρνου «νατουραλιστικού» ύφους στη θρησκευτική ζωγραφική της Ρωσίας σηματοδοτεί από το 17ο αιώνα την έντονη διάκριση μεταξύ υψηλής τέχνης της πρωτεύουσας, αυτής των επαρχιακών αστικών κέντρων και, τέλος, της αγιογραφίας εικόνων «ευρείας ζήτησης». Η ανάπτυξη της υψηλής τέχνης συνδέεται με τη διαμόρφωση των νέων αισθητικών κριτηρίων και προτιμήσεων της τσαρικής αυλής και της αριστοκρατίας της πρω-

τεύουσας που προσανατολίζονται στα πρότυπα του ευρωπαϊκού μπαρόκ. Στα μεγάλα αστικά κέντρα (π.χ. Γιαροσλάβλ, Κοστρομά, Γβέρ, Βόλογντα, Αρχάγγελσκ, Σολβιτσεγόντσκ κ.ά.) αποκραυγαλώνονται οι τοπικές σχολές ζωγραφικής, που σχετίζονται με τις ανάγκες και τις προτιμήσεις της επαρχιακής αριστοκρατίας και ανα-

¹⁹ Δ. Ταλιάνης – Δ. Καρατζάς, *Τα Μοναστήρια της Κέρκυρας. Φωτογραφικό λεύκωμα*, Αθήνα 2013, 137-139. Οι εικόνες εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν μαζί με άλλα ρωσικά κειμήλια κατά τη διάρκεια ερευνητικής αποστολής στην Κέρκυρα τον Αύγουστο του 2013. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη Δ. Ρηγάκου, προϊσταμένη της 21ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, για τη συνδρομή της στην έρευνα του προγράμματος «Ρωσικές εικόνες στην Ελλάδα, 15ος-αρχές 20ού αι.».

²⁰ Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, «Τὰ ρουμανικά έγγραφα τοῦ Ἀρχείου τῆς ἐν Πάτμῳ μονῆς», *Βυζαντινὰ Σύμμεικτα* 2 (1970), 262-264.

²¹ Οι εικόνες του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (1697), της Παναγίας (1702) και του Παντοκράτορα (1702) παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον, όχι μόνο λόγω της καλλιτεχνικής αξίας, αλλά και ως ξεχωριστό παράδειγμα πρόσληψης και συμβολικής χρήσης των ρωσικών εικόνων στον ελληνικό χώρο. Βλ. V. Grigorovich-Barskij, *Stranstvovanija po svjatim mestam Vostoka s 1723 po 1747 goda*, St. Peterbourg 1886, 184. A. Dimitrievskij, *Patmoskie ocherki. Iz poezdki na ostrov Patmos letom 1891 goda*, Trudi Kievskoy duhovnoy akademii, Kiev 1894, N 10, 1892, 4-98, 64-65. X. Μπαλτογιάννη, *Το καθολικό της Ι. Μονής Θεολόγου της Πάτμου. Σκέψεις και παρατηρήσεις με την ευκαιρία των εργασιών συντήρησης* – «...Μετ Ευλαβείας και έρωτος απλέρτου», Πάτμος 1995, 4-19. Boycheva, «The Example of Patmos: Various Routes», ό.π. (υποσημ. 7).

²² V. Igoshev, «Istorija I puti postuplenija russkoj cerkovnoj utvari i oblachenij v hrami i monastiri na gresckie ostrova», *Sojuz russkih emigrantov v Grecii*, <http://soruem.gr/publikacii/istorija-i-puti-postuplenija-russkoj-cerkovnoj-utvari-i-oblachenij-v-hramy-i-monastiri-na-grechskie-ostrova.html> (28.10.2011).

²³ Η μελέτη των γενικών παραμέτρων φαινομένου στις αρχές του 20ού αιώνα δεν βρήκε συνέχεια σε εξειδικευμένες μελέτες. Βλ. π.χ. N. Kondakov, «Sovremennoe pologenie russkoj narodoj ikonopisi», *Pamjatniki drevnerusskoj pis'mennosti I iskusstva*, Sanct-Peterbourg 1901. D. Trenev, *Ikonopis' msterev*, Μόσχα 1903. Το θέμα ανοίγει εκ νέου ο Β. Κορολιούκ το 1971. Βλ. V. Koroljuk, «K voprosu ob izucheniirusskogo narodnogo izobrazitel'nogo iskusstva (Kres'janskije obraza-"primitivny")», *Sovetskaja etnografija* 3 (1971), 75-83. Ανάμεσα στις πιο πρόσφατες σχετικές μελέτες ξεχωρίζουν τα: Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2). E. Gladisheva, «Primitiv v ikonopisi», *Primitiv v Rossii*, Μόσχα 1995, 28-39. *Russkaja pozdnaja ikona ot XVII do nacala XX veka* (επιμ. M. Krasilin), Μόσχα 2001. N. Komashko, *Russkaja ikona XVIII veka*, Μόσχα 2006, 26, 264-315.

²⁴ D. Rovinskij, *Obozrenie ikonopisanija v Rossii do konca XVII veka*, Μόσχα 1903, 43-55. D. Sarab'janov – E. Smirnova, *Istorija Drevnerusskoj zhivopisi*, Μόσχα 2007, 661-719. Komashko, *Russkaja ikona*, ό.π. (υποσημ. 23), 5-45.

πύσσονται υπό την επιρροή της υψηλής τέχνης της «Τσαρικής Σχολής» της «Αίθουσας του Οπλοστασίου», διατηρώντας τις τοπικές ιδιαιτερότητες²⁵. Η τρίτη κατεύθυνση στη ρωσική αγιογραφία της νεότερης εποχής συνδέεται με τη δημιουργία μεγάλων εργαστηρίων παραγωγής φορητών εικόνων «ευρείας ζήτησης» που διαδίδονταν στις πόλεις, στην ύπαιθρο της Ρωσίας αλλά και στα Βαλκάνια. Από το 17ο αιώνα, οι εικόνες «ευρείας ζήτησης» ακολουθεί τρεις σημαντικές υφολογικές κατευθύνσεις: α) αυτήν του δυτικότερου ύφους²⁶, στην οποία οι εικόνες είναι επηρεασμένες από την υψηλή τέχνη της πρωτεύουσας και του ευρωπαϊκού μαπαρόκ και σχετίζονται με πιο νεωτερικές μορφές ευσέβειας και με την προπαγάνδα της μεταρρύθμισης του πατριάρχη Νίκωνα, β) αυτήν του παραδοσιακού ύφους, όπου οι εικόνες ακολουθούν υφολογικά και εικονογραφικά τα ρωσικά μεσαιωνικά πρότυπα και προορίζονται κατά κανόνα για πιο συντηρητικές, θρησκευτικά και πολιτισμικά, κοινωνικές ομάδες της Ρωσίας και πρωτίστως για τις κοινότητες των «παλαιόπιστων»²⁷ και τέλος, γ) αυτήν του «πριμιτίφ»²⁸, που καλύπτει τις ανάγκες για εικόνες των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, τόσο των «νεωτεριστών» της επίσημης εκκλησίας, όσο και των «παλαιόπιστων» σχισματικών. Αυτές οι εικόνες διακρίνονται από το απλοϊκό ύφος τους, την απλή σύνθεση και τον περιορισμένο χρωματισμό και έχουν χαμηλό κόστος. Διαχέονται σε μεγάλες ποσότητες στα αστικά κέντρα και στον αγροτικό πληθυσμό όλης της ρωσικής επικράτειας, εξάγονται δε, επίσης, στα Βαλκάνια, φτάνοντας ως τις πόλεις της κεντρικής Ευρώπης²⁹. Πολύ συχνά οι «πριμιτίφ» εικόνες «ευρείας ζήτησης» συγγέονται με τις εικόνες της λαϊκής τέχνης, που φτιάχονταν από αυτοδίδακτους ζωγράφους στα χωριά και απευθύνονταν στις τοπικές κοινότητες³⁰.

Η ρωσική αγιογραφία «ευρείας ζήτησης» αποτελεί ένα πολύ σύνθετο πολιτισμικό, θρησκευτικό και κοινωνικό φαινόμενο. Η αυξανόμενη χρήση των εικόνων ως λατρευτικών αντικειμένων που διαμεσολαβούν την επικοινωνία μεταξύ επίγειου και ουράνιου κόσμου και η επακόλουθη αύξηση της ευσέβειας και ευλάβειας στην απόδοση τιμής προς τις εικόνες στη Ρωσία έχουν τις ρίζες τους στο 16ο αιώνα. Οι εξελίξεις στην εσωτερική³¹ και εξωτερική³² πολιτική της Ρωσίας δημιούργησαν συνθήκες μέσα στις οποίες οι εικόνες απέκτησαν εκτός από τη θρησκευτική και μια νέα ιδεολογική σημασία. Η διεύρυνση της καθημερινής ευσέβειας και η αυξανόμενη

χρήση εικόνων στο δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο συνδέονται με την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης θρησκευτικότητας την εποχή της διαμόρφωσης της θεωρίας «η Μόσχα – τρίτη Ρώμη» και με την όλο και ευρύτερη διάδοση της ιδέας της «Αγίας Ρωσίας»³³ μετά την ίδρυση του πατριαρχείου της Μόσχας (1589). Τότε καθιερώθηκαν νέοι εθνικοί άγιοι και κωδικοποιήθηκε η λατρεία και η εικονογραφία τους. Μετά την εκκλησιαστική

²⁵ Για την καθιέρωση του όρου «υψηλή τέχνη» και τη διάκριση ανάμεσα σε υψηλή και «μαζική» και «λαϊκή» τέχνη, βλ. A. Hauser, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, 3. Ροκοκό, Κλασικισμός, Ρομαντισμός, Αθήνα 1976. I. Buseva, *Kul'tura i iskusstvo v epohu peremen. Rossija 17-go stoletija*, Μόσχα 2008, 199-205. Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 290-295. L. Uspenskij, *Bogoslovie ikoni pravoslavnoj cerkvi*, Μόσχα 1997, 239-314, 353-399. Sarab'janov – Smirnova, ό.π. (υποσημ. 24), 575-659, 661-719. N. Komashko, *Russian Icons of the Eighteenth Century: Moscow and St Petersburg Regional Icons, Folk Icons*, Μόσχα 2006, 264-315.

²⁶ I. Grabar, *Istorija russkogo iskusstva. Istorija zhivopisi. T.I. Doptrovskaia epoha*, Μόσχα 1910, 425-427. Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 295-311.

²⁷ Στο ίδιο, 168.

²⁸ Οι φθηνές εικόνες «ευρείας ζήτησης» και οι εικόνες του «λαϊκού πριμιτίφ» λέγονται, επίσης, και «κρυστούσκια» («κόκκινη εικονίτσα» από το πορτοκαλοκόκκινο χρώμα του πλαισίου) ή «σκοροπίσνιε» (γρήγορα ζωγραφισμένες).

²⁹ Tarasov, «Russkie ikoni», ό.π. (υποσημ. 2). Ο ίδιος, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 200-235.

³⁰ Komashko, *Russian Icons*, ό.π. (υποσημ. 25).

³¹ Η ενσωμάτωση καινούριων εδαφών δυτικά (Σμολένσκ, Κίεβο, Βίλνα) και ανατολικά (κατά μήκος των ποταμών Βόλγα, Ουράλη και στη Σιβηρία) και ο συνακόλουθος εκχριστιανισμός των πληθυσμών τους δημιούργησε την ανάγκη για μεγάλο αριθμό φθηνών εικόνων. Παράλληλα, η ιστορική εξέλιξη της Ρωσικής Εκκλησίας και ιδιαίτερα η μεταρρύθμιση του πατριάρχη Νίκωνα δημιούργησαν την ανάγκη για «εμπέδωση» μέσω των εικόνων των μεταρρυθμίσεων του Πατριαρχείου, αλλά και ανάγκη για εικόνες «του παλιού ύφους» για τις σχισματικές κοινότητες των «παλαιόπιστων». Μεγάλες κρατικές παραγγελίες εικόνων χαμηλού κόστους γίνονταν, επίσης, για τις εκστρατείες του ρωσικού στρατού και τον εφοδιασμό των νοσοκομείων. Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 290-295.

³² Chesnokova, ό.π. (υποσημ. 4), 91-115. A. Grabar, «L'expansion de la peinture russe», ό.π. (υποσημ. 2), 68-69, 76. Chr. Maltezu, «Les grecs devant Moscou-ville impériale», *Studia Slavico-Byzantina et Medievalia Europensia. In memoriam Ivan Dujcev* (επιμ. P. Dinekov κ.ά.), Σόφια 1989, 68-74.

³³ Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 81-150. V. Lepahin, «Ikonicnyj obraz svjatosti: prostranstvennye, vremennye, religioznye i istoriosofskie kategorii Svjatoj Rusii», <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/330.htm> (27.5.2014). A. Buseva-Davydova, *Kul'tura i iskusstvo v epohu peremen. Rossija semnadcatogo stoletija*, Μόσχα 2008, 170-175.



Εικ. 13. Πάμμος, μονή Ζωοδόχου Πηγής. Εικόνα, Παναγία Τριχερούσα, 19ος αιώνας (αριθ. καθ. 2.438).

μεταρρύθμιση του πατριάρχη Νίκωνα (1650, 1666-1667)³⁴, η οποία οδήγησε τη Ρώσικη Εκκλησία στο μεγάλο Σχίσμα και το κράτος σε βαθύ κοινωνικό διχασμό, διαμορφώθηκε η ανάγκη για εικόνες όχι μόνο για τους υποστηρικτές της μεταρρύθμισης, τους «νικωνιανούς», αλλά και για τους αντιπάλους τους «παλαιόπιστους». Σε αυτό το θρησκευτικό και πολιτικό περιβάλλον, η φορητή εικόνα απέκτησε καινούρια σημασία και δεν αποτελούσε πια μόνο αντικείμενο προσωπικής ευλάβειας, αλλά μετατράπηκε σε σημείο δηλωτικό της ένταξης στις αντιμαχόμενες μερίδες της εκκλησίας. Αυτήν ακριβώς την εποχή αποκρυσταλλώθηκε η διάκριση μεταξύ «υψηλής» εκκλησιαστικής ζωγραφικής «της ελίτ» και ζωγραφικής εικόνων «ευρείας ζήτησης» και λαϊκής τέχνης, εικόνων χαμηλού κόστους που προορίζονταν για τις μεσαίες τάξεις των πόλεων και για τον αγροτικό πληθυσμό. Υπό αυτές τις συνθήκες, τα μοναστηριακά εργαστήρια, στα οποία κατά κύριο λόγο κατασκευάζονταν εικόνες,

δεν μπορούσαν πλέον να καλύψουν τη μεγάλη ζήτηση, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί σταδιακά δίκτυο εργαστηρίων σε χωριά και σε πόλεις, εξέλιξη που οδήγησε στην εκκοσμίκευση του επαγγέλματος του αγιογράφου³⁵. Οι σημαντικές αλλαγές στη δομή του επαγγέλματος του αγιογράφου, δηλαδή το άνοιγμά του προς τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα και η αύξηση του όγκου παραγωγής εικόνων από αγιογράφους που δεν είχαν την κατάλληλη εκπαίδευση, αλλά και το εκκλησιαστικό Σχίσμα του 17ου αιώνα, επέβαλλαν τη δημιουργία μηχανισμών κρατικής ρύθμισης του κλάδου και, παράλληλα, ελέγχου των παραμέτρων της αυξανόμενης παραγωγής εικόνων³⁶.

Το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα των ρωσικών εικόνων «ευρείας ζήτησης» και του «λαϊκού πριμιτίφ» είναι το πορτοκαλί ή κόκκινο-καφετί πλαίσιο με διπλό μαύρο-λευκό περίγραμμα («όπους») (Εικ. 11, 14). Συχνά καλύπτονται με επένδυση ασημένιου, επαργυρωμένου ή επιχρυσωμένου μετάλλου ή απλά κοσμούνται με άνθη από μεταλλικό φύλλο ή εγκιβωτίζονται σε ξύλινα πλαίσια με

³⁴ B. Ouspenskij, «Raskol i kul'turnij konflikt XVII veka», ο ίδιος, *Izbrannie trudi. I. Semiotika istorii. Semiotika kul'turi*, Μόσχα 1994, 333-367. Ο Αλεξανδροπούλου, «Τα «ελληνικά βιβλία» και οι Ρώσοι «παλαιόπιστοι» στα μέσα του 17ου αιώνα», *Ο Εραμιστής* 24, 20030, 29-47, <http://eranistes.org/index.php/eranistis/article/viewFile/3/236.pdf> (25.5.2014).

³⁵ Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 150-157.

³⁶ Για το σκοπό αυτό αναπτύχθηκε ένα σύνθετο ιεραρχικό σύστημα ελέγχου. Τα διατάγματα της Μεγάλης Συνόδου της Μόσχας του 1551, της επονομαζόμενης Στογκλάβ («των Εκατό Κεφαλών») παρέχουν μια από τις παλαιότερες μαρτυρίες για τη μαζική διάδοση και το εμπόριο στους αγροτικούς πληθυσμούς φθηνών εικόνων, δουλεμένων σε μικρά εργαστήρια από αυτοδίδακτους αγιογράφους, οι οποίοι δεν ακολουθούσαν πιστά τα αποδεκτά πρότυπα. Η σύνοδος διέταξε την υποχρεωτική τήρηση από τους αγιογράφους των «αρχαίων προτύπων» της αγιογραφίας, «[...] όπως κάνουν οι Έλληνες αγιογράφοι, ο Αντρέι Ρουμπλιόφ και άλλοι φημισμένοι καλλιτέχνες». Συγκρότησε μάλιστα στη Μόσχα ειδική επιτροπή, επιφορτισμένη να διαπιστώνει αν οι παραγόμενες εικόνες ανταποκρίνονται στα θεσμοθετημένα πρότυπα και σε αντίθετη περίπτωση να διατάσσει την καταστροφή τους. Θεσμοθέτησε, τέλος, ειδικούς κανόνες ηθικής συμπεριφοράς για τους αγιογράφους, το έργο των οποίων θεωρούνταν «ιερό» και όριζε ότι όλοι οι αγιογράφοι-παραγωγοί εικόνων υποχρεούνταν να μαθητεύουν σε αναγνωρισμένους «μάστορες ζωγράφους». I. Beljaev, *Stoglav. Nakaznye spiski sobornogo ulozhenija 1551 goda. Pamjatniki russkogo tserkovnogo zakonodatel'stva*, Kazan 1862, 27, 100, 303, 314-15. Uspenskij, ό.π. (υποσημ. 25), 243-253. Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 36, 138-142.



Εικ. 14. Εργαστήριο αγιογραφίας στο χωριό Μστέρα. Φωτογραφία του Α. Κούροτσκιν, αρχές 20ού αιώνα.

τοξωτή επίστεψη (Εικ. 6). Για την κατασκευή και μαζική παραγωγή τους χρησιμοποιούνταν σανίδες με πάχος 3-3,5 εκ., μεσαίου μεγέθους (30-40 εκ. ύψος και 20-30 εκ. πλάτος), συνήθως με εγκάρσια τοποθετημένα τρέσα. Από το 18ο/19ο αιώνα κ.ε. η σανίδα επικαλύπτεται με δύο στρώματα ζεστής κόλλας οξυρρύγχου ή δερματόκολλας και το ύφασμα στην προετοιμασία αντικαθίσταται αυτήν την εποχή με χαρτί³⁷. Συναντάμε και αρκετές εικόνες, η επίστρωση προετοιμασίας των οποίων γίνεται χωρίς χρήση υφάσματος ή χαρτιού, δηλαδή μόνο με γύψο, όπως προδιαγράφουν οι σχετικές εικονογραφικές οδηγίες από το 16ο αιώνα και μετά³⁸. Η ζωγραφική της λαϊκότεροπης εικόνας μαζικής παραγωγής χαρακτηρίζεται από μια σχετικά φτωχή χρωματική παλέτα που περιέχει τρία έως τέσσερα χρώματα. Για το χρώσωμα του φόντου, των φωτοστεφάνων και άλλων στοιχείων της παράστασης (ενδύματα, λεπτομέρειες στα αρχιτεκτονικά στοιχεία κτλ.) χρησιμοποιούσαν φύλλο ασημιού, και όχι χρυσού, το οποίο επικάλυπταν με σκουρόχρωμο βερνίκι για να αποκτήσει το επιθυμητό χρώμα. Πολύ συχνά, για να διαμορφωθεί πιο έντονο διακοσμητικό ύφος, τα επιχρυσωμένα τμήματα της εικόνας διακοσμούσαν με σκαλιστά γεωμετρικά σχήματα, τετράγωνα, τρίγωνα, αστεράκια, κύκλους κτλ. Ένα δείγμα αυτής της τεχνικής είναι και η εικόνα Παναγία Τριχερούσα από τη μονή Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (Εικ. 13). Η κατασκευή εικόνων «ευρείας ζήτησης» συγκεντρώνεται στην επαρχία των πόλεων Βλατίμω και Σούζνταλ, όπου βρίσκονται τα τρία μεγαλύτερα κέντρα μαζικής παραγωγής εικόνων Χόλουη³⁹,

Πάλεχ⁴⁰ και Μστέρα⁴¹. Στη γεωγραφία της παραγωγής τους βασίζονται και κάποια από τα γνωστά ονόματα των εικόνων αυτών, που αποκαλούνται «εικόνες από τα χωριά του Βλαντίμω» ή «αγιογραφία των Χόλουη, Μστέρα και Πάλεχ». Σε αυτά τα κέντρα συναντάται μια μοναδική για την τέχνη της αγιογραφίας οργάνωση της παραγωγικής διαδικασίας, η οποία εμφανίζει στοιχεία πρωτοβιομηχανικής οργάνωσης⁴². Για τα μεγέθη

³⁷ V. Filatov, *Russkaja stankovaja tempnaja zhivopis'. Texnika i restavratsija*, Μόσχα 1961, 7. Α. Ταλάρου-Γανίτη, «Τα υλικά και οι τεχνικές κατασκευές της ρώσικης εικόνας μέσα από τις πηγές. Εικονογραφικές οδηγίες (15ος-19ος αι.)», *Τέχνες. Αρχαιολογία* 98 (2006), 100-107. Tarasov, «Russkie ikoni», ό.π. (υποσημ. 2), 57-59.

³⁸ Filatov, ό.π. (υποσημ. 37). Ταλάρου-Γανίτη, ό.π. (υποσημ. 37).

³⁹ Για την αγιογραφία στο Χόλουη υπάρχουν μαρτυρίες από το 16ο αιώνα, όταν το χωριό ήταν κτήμα της Λάβρας της Αγίας Τριάδος και του Αγίου Σεργίου του Ράντονεζ και οι κάτοικοι του Χόλουη κατασκεύαζαν εικόνες για τους προσκυνητές. Το 17ο αιώνα πλέον, στο Χόλουη γίνονταν ετησίως τέσσερις εμποροπανηγύρεις στις οποίες διακινούνταν κατά κύριο λόγο εικόνες. Από τότε η αγιογραφία και οι συνοδευτικές βιοτεχνίες αποτέλεσαν τη μόνη απασχόληση στο χωριό [Tarasov, «Russkie ikoni», ό.π. (υποσημ. 2), 61-62. M. Krasilin, *Russkaja ikona 18-nacala 20 veka. Istorija ikonopisi*, Μόσχα 2002. Kondakov, ό.π. (υποσημ. 23). Tarasov, *Icon and Devotion*, ό.π. (υποσημ. 2), 155-181].

⁴⁰ Τα πρώτα εργαστήρια αγιογραφίας στο Πάλεχ απαντώνται στις πηγές το 17ο αιώνα. Εκεί κατασκευάζονταν κυρίως ακριβές εικόνες μεγάλου μεγέθους, οι οποίες ήταν φημισμένες για τη μικρογραφική ζωγραφική, τα λαμπερά χρώματά τους και τα φαρδιά τους πλαίσια. Οι εικόνες των εργαστηρίων του Πάλεχ προορίζονταν για τις «αγορές» εικόνων στη Μόσχα, Γιάροσλαβλ και σε άλλες μεγάλες πόλεις. M. Krasilin, «Russkaja ikona XVIII nachala XX vekov», *Istorija ikonopisi. Istoki. Traditsija. Sovremennost'. VI-XX veka*, Μόσχα 2002, 209-230. O. Tarasov, «Die Ikonen von Palech: Kunst und Handwerk», *Mythos Palech. Ikonen und Lackminiaturen, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Recklinghausen 12. Dezember 2010 bis 6. Februar 2011* (επιμ. E. Hausstein-Bartsch – F. Waechter), Recklinghausen 2010, 33-36.

⁴¹ Στο χωριό Μστέρα εργαστήρια αγιογραφίας αναφέρονται στις πηγές από το 18ο αιώνα και μετά. Στην παραγωγή τους διακρίνουμε τρία βασικά «ρεύματα»: εικόνες που αναπαράγουν το μεσαιωνικό ύφος του Νόβγκοροντ, της Μόσχας, της σχολής Στρόγανοφ κτλ., αναπαλαιωμένες εικόνες που κυρίως προορίζονταν για τις κοινότητες «παλαιόπιστων» και, τέλος, εικόνες «ευρείας ζήτησης» για τις εμποροπανηγύρεις και για τους πλανόδιους έμπορους «Αφένια». D. Trenev, *Ikonopis' mstercev*, Μόσχα 1903. V. Baranov, «K voprosu atribusii mstreskih pisem», *Russkaja pozdnja ikona ot XVII do nacala XX veka. Sbornik staej* (επιμ. M. Krasilin), Μόσχα 2001, 243-252. Krasilin, «Russkaja ikona», ό.π. (υποσημ. 40).

⁴² Η προμήθεια των πρώτων υλών στους παραγωγούς (σανίδες για εικόνες, υφάσματα, χρώματα, βερνίκια, πινέλα, χρυσός,

του φαινομένου μαρτυρία αποτελεί το γεγονός ότι στην ελληνική εφημερίδα *Εστία* δημοσιεύθηκε το 1881 ειδική ανταπόκριση με τίτλο «Ἡ ἀγιογραφία ἐν Ρωσίᾳ», όπου επισημαίνεται ότι οι εικόνες αυτές «διασπείρονται» σε όλους τους Ορθοδόξους⁴³. Για το εύρος της «βιομηχανίας εικόνων» της επαρχίας του Βλαντίμιρ αξίζει να παραθέσουμε και τα ακόλουθα εντυπωσιακά στοιχεία, που μας δίνει ο Όλεγκ Ταράσοφ αξιοποιώντας σειρά στατιστικών μελετών από το δεύτερο μισό του 19ου και τις αρχές 20ού αιώνα (Ι. Γόλισεφ, Κ. Τιχονράβοφ, Π. Λεόντιεφ)⁴⁴. Σύμφωνα με αυτά τα στοιχεία μόνο το χωριό Χόλουη παρήγαγε στα μέσα του 19ου αιώνα 1,5 με 2 εκατομμύρια εικόνες ετησίως. Την περίοδο από τα τέλη του 18ου μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα οι πλανόδιοι έμποροι εικόνων πουλούσαν ετησίως περίπου 5,5 εκατομμύρια εικόνες (Εικ. 14). Ως σημαντικότεροι διακινητές εικόνων στη Ρωσία αλλά και στα Βαλκάνια αναδεικνύονται οι πλανόδιοι έμποροι «Αφένια»⁴⁵, τα χωριά των οποίων βρισκόταν, επίσης, στην επαρχία του Βλαντίμιρ, στην περιοχή της πόλης Βιάζινκι, πολύ κοντά στα κέντρα παραγωγής εικόνων Χόλουη, Πάλεχ και Μστέρα.

Η μαζική εισροή και κυκλοφορία ρωσικών εικόνων στον ελληνικό χώρο από το 18ο αιώνα κ.ε. εγείρει παράλληλα σειρά ερωτημάτων που δεν σχετίζονται με την παραγωγή και τα χαρακτηριστικά τους, αλλά με την υποδοχή τους στον ελληνικό και ευρύτερο βαλκανικό χώρο. Η διερεύνησή τους όμως, η οποία αποτελεί το δεύτερο βασικό άξονα της προσέγγισης των ρωσικών εικόνων στην Ελλάδα ως τεκμηρίων πολιτισμικής μεταφοράς, θα αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης. Οι ιδιαιτερότητες αυτής της πολιτισμικής μεταφοράς που συντελείται, όπως είδαμε, από διάφορους φορείς και με πολλούς και διαφορετικούς σκοπούς και απευθύνεται σε ένα ετερόκλητο κοινωνικά περιβάλλον, εξηγούν τη μεγάλη ποικιλία των ρωσικών εικόνων που φθάνουν στον ελληνικό χώρο από την άποψη της καλλιτεχνικής ποιότητας, της αξίας, του μεγέθους και της χρήσης. Η μελέτη των ρωσικών εικόνων ως τεκμηρίων πολιτισμικής μεταφοράς και η έρευνα των διαύλων, των ρυθμών και των λειτουργιών αυτής της μεταφοράς ανοίγουν νέα γόνιμα πεδία έρευνας που αφορούν τόσο τις ρωσοελληνικές πνευματικές και πολιτικές σχέσεις όσο και τη διερεύνηση ερωτημάτων που πηγάζουν από μια ευρύτερη, διεθνική, πολιτισμική και κοινωνική, προσέγγιση στην ιστορία της τέχνης. Σε

αυτό το πλαίσιο, ιδιαίτερη αξία αποκτούν και οι παραγνωρισμένες μέχρι σήμερα χαμηλότερης ποιότητας ρωσικές εικόνες που διακινούνται στα Βαλκάνια και την Ορθόδοξη Ανατολή.

μεταλλικά φύλλα για διακόσμηση κ.ά.) γίνεται από εμπόρους, οι οποίοι ελέγχουν και το κύκλωμα διακίνησης της παραγωγής. Η παραγωγή συντελείται στα πλαίσια του νοικοκυριού, όπου τα διάφορα μέλη της οικογένειας ειδικεύονται σε ξεχωριστά στάδια της παραγωγής της εικόνας (αστάρωμα της σανίδας, μεταφορά σχεδίου, ζωγραφική του φόντου, των μορφών, επιχρυσωση κοκ.). Σταδιακά, η οικοτεχνία αυτή εξελίσσεται με τη δημιουργία μεγάλων βιοτεχνικών εργαστηρίων. Τέλος, τα παραγόμενα προϊόντα εξάγονται μαζικά εκτός περιοχής, σε λιγότερο ή περισσότερο μακρινές αγορές. Πρβλ. S. C. Ogilvie – M. Cerman, «The Theories of Proto-industrialization», *European Proto-industrialization* (επιμ. S. C. Ogilvie – M. Cerman), Cambridge 1996, 1-11.

⁴³ «Ἐν Τροίτσα, ἐν Μόσχα, ἐν Τούλντα ἐν τῷ κέντρῳ αὐτῆς τῆς Ῥωσσίας, ὁλόκληρα χωριά κατοικοῦνται ὑπὸ ζωγράφων ἢ μᾶλλον τεχνιτῶν, οἱ ὁποῖοι πατροπαράδοτως ἔργον ἔχουσι νὰ κατασκευάζωσιν εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, τῶν διαφόρων ἁγίων κατὰ τὰ ὑπὸ τῆς Ἀρχῆς θεθεμένα ὑποδείγματα. Πάντες οἱ κάτοικοι, ἄνδρες, γυναῖκες καὶ παῖδια, καταγίνονται εἰς τὴν βιομηχανίαν ταύτην. Ἐκαστος αὐτῶν ἔχει ἰδιαιτέραν ἐργασίαν, εἰς ἣν καὶ ἀποκλειστικῶς ἀσχολεῖται. Οὕτω λ.χ. εἷς ζωγραφεῖ τοὺς ὀφθαλμούς, ἕτερος τὸ στόμα, ἄλλος διακόπτει τὰς ἀκτῖνας, αἵτινες περιβάλλουσι τὸ πρόσωπον. Ἐπὶ τέλος δὲ ὁ ἀρχιτεχνίτης ἐπέξεργάζεται τὸ σύνολον τῆς εἰκόνης [...]. Ἡ βιομηχανία αὕτη παρέχει δαψύλειαν θρησκευτικῶν εἰκόνων καθ' ἅπασαν τὴν Ῥωσικὴν Ἐπικράτειαν, καὶ εἰς ὅλας τὰς τάξεις τῆς κοινωνίας, τὰ προϊόντα δὲ ταῦτα διασπείρονται εἰς ὅλας τὰς χώρας τοῦ ἀνατολικοῦ δόγματος», *Εστία*, τ. 11, αριθ. 275, ἔτος Στ', 5 Απρ. 1881, 221. Παρατίθεται στο Γραικός, ὁ.π. (υποσημ. 10), 505.

⁴⁴ Tarasov, «Russkie ikoni», ὁ.π. (υποσημ. 2), 55-57. Ο ίδιος, *Icon and Devotion*, ὁ.π. (υποσημ. 2), 166.

⁴⁵ Kondakov, ὁ.π. (υποσημ. 23), 32. Tarasov, «Russkie ikoni», ὁ.π. (υποσημ. 2), 50-51. P. Doubrovskij – S. Doubrovskij, «Ofenikonschchiki vo Vladimirskoj gubernii», *Rozhdestvenskij sbornik* (2009), 104-109.

Προέλευση Εικόνων

Εικ. 1: Google Art Project <https://www.google.com/culturalinstitute/collection/patmos-monastery?projectId=art-project>. Εικ. 2-4: Υ. Boycheva. Εικ. 5-12: Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Εικ. 13: 4η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Εικ. 14: <http://rublevmuseum.livejournal.com/298838.html> (25.2.2015).

Yuliana Boycheva

THE TRANSFER OF RUSSIAN ICONS IN GREEK LANDS, 16th-EARLY 20th CENTURIES

The study of Russian icons preserved in Museums, as well as in private church and monastery collections, throughout the Balkans and the Eastern Mediterranean raise a series of questions related not only to the identification of their origin and aspects of their production, but also to the reconstruction of the channels and routes of their dissemination in the Orthodox East. In this framework, the Russian icons in Greece constitute not only an important “source” for the history of Early Modern and Modern Christian art, but also particular “testimonies” concerning the development of Russian-Greek cultural contacts and political relations. The diffusion of icons and other objects of religious art from Russia to the Orthodox communities living in the Ottoman Empire and its successor nation-states constitute a particular case of cultural transfer. Numerous Russian icons preserved in Greece are located in important ecclesiastical centers such as Mount Athos, Hagios Ioannis the Theologian monastery in Patmos, the Aegean islands and areas of the Peloponnese included in the Russian Principality of the Aegean (1771-1774) or regions with developed trade relations with Russia (e.g. Epirus, Kefalonia, Patmos, Mytilene, Chios, Syros etc.). Since the end of the 19th century, Russian icons increasingly became objects of private and public collections.

The use of Russian icons in Greece is related both to private and public expressions of piety. As part of public forms of religious expression we find entire iconostases consisting of Russian icons, or individual Russian icons placed on them. Very often Russian icons hold a special place in the church and are placed in shrines. Among the Russian icons

in Greece most popular are the images of the Virgin, Saint Nicholas, Archangel Michael, Saint George and Saint Demetrios. Common are the icons representing specific iconographic types and allegorical themes created in Russia from the 16th to the 18th century. Studying the stylistic peculiarities of the Russian icons preserved in Greece we reach the conclusion that, although unequally, all stylistic trends of Russian icon painting from the 16th to the early 20th century are represented. The majority of these icons belong to the categories of the so-called “mass-demand icons” and of popular art.

The channels of the transfer of icons from Russia to the Balkans are related to: a) Russian foreign policy, the initial spurts of which towards “spiritual patronage” led gradually to a full-fledged policy of Russian religious and political influence over the Orthodox population of the Ottoman Empire, b) the activities of the influential Greeks of Russia (higher clergy, officials, scholars), c) the Greek commercial Diaspora and d) the Russian icon trade by the “Afenia” itinerant. The study of Russian icons as testimonies of cultural transfer and the inquiry into the channels, rhythms and functions of this transfer open new fruitful fields of research related both to the Russian-Greek spiritual and political relations, as well as to the investigation of research questions stemming from a wider, transnational, cultural and social approach to the history of art.

*Postdoctoral researcher Institute for Mediterranean Studies –
FORTH,
julyb1205@gmail.com*