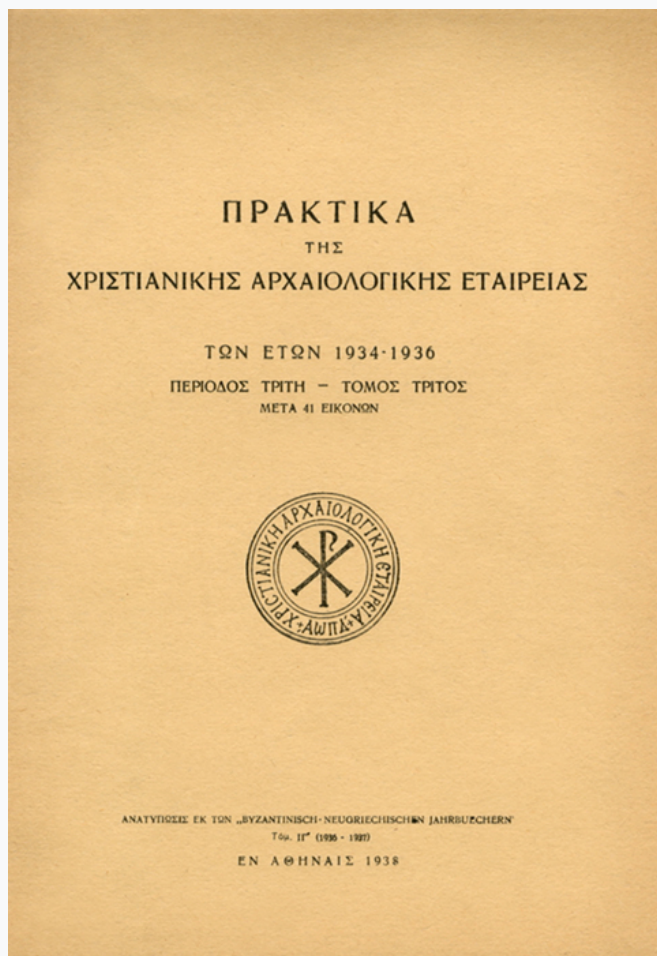


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 3 (1938)

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1934-1936), Περίοδος Γ'



### Περί των μεταβυζαντινών εικόνων

Γεώργιος Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.1393](https://doi.org/10.12681/dchae.1393)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ. Α. (2013). Περί των μεταβυζαντινών εικόνων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 3, 81–84. <https://doi.org/10.12681/dchae.1393>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Περί των μεταβυζαντινών εικόνων

---

Γεώργιος ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1934-1936), Περίοδος Γ' • Σελ. 81-84

ΑΘΗΝΑ 1938



διετηρήθησαν καθ' ὅλους τοὺς αἰῶνας τῆς Τουρκοκρατίας· ἐπεζήτει ταύτας ἢ συντηρητικότης τοῦ ἐπικρατοῦντος ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ πνεύματος Ἡ αὐστηρὰ προσκόλλησις εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν παρατηρεῖται ἰδίως εἰς τὰς Μονάς, αἱ ὁποῖαι ἦσαν καὶ κέντρα κατασκευῆς φορητῶν εἰκόνων. Οὕτω συμβαίνει κατὰ τὸν ΙΖ' καὶ ΙΗ' ἀκόμη αἰῶνα νὰ συναντῶμεν εἰκόνας διατηρούσας ἀμειώτους τοὺς τύπους περιφήμων βυζαντινῶν εἰκόνων, ὅπως εἶναι λ. χ. οἱ τύποι τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, τῆς Παναγίας τῶν Βλαχερνῶν, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος ἢ Ἐλεήμονος κ.λ.π. Ἐν τούτοις δὲν ἔλειψαν καὶ τότε ἄφθονα δημιουργήματα καὶ νέων παραλλαγῶν, ὅπως αἱ ἄπειροι ποικιλίαι τῆς Παναγίας Γλυκοφιλοῦσης, ἢ καὶ νέοι τύποι ὀφείλοντες τὴν διαμόρφωσίν των εἰς θαύματα, παραδόσεις κ.λ.π.

Διὰ τὰ ἔργα αὐτὰ τῆς συντηρητικῆς ἐποχῆς δυνάμεθα γενικώτερον νὰ εἴπωμεν, ὅτι ἡ δύναμις καὶ ἡ ὠραιότης τῆς τέχνης των βαίνει διαρκῶς ἐλαττουμένη. Δὲν δύναται τις βεβαίως νὰ διίσχυρισθῇ, ὅτι τὰ τοιαῦτα ἔργα ἀποβάλλουν τὰς καλλιτεχνικὰς των ιδιότητας καὶ γίνονται ἄψυχα καὶ χειρονακτικὰ (ἔργα ρουτίνας;) ὡς κρίνονται καὶ εἰς νεώτερα ἀκόμη βιβλία ξένων τεχνοκριτῶν, ἀλλ' ὅτι μεταξὺ ἐνὸς ἔργου τοῦ ΙϚ' αἰῶνος καὶ ἐνὸς τοῦ ΙΖ' ἢ ΙΗ' ὑπάρχει ἡ χαλάρωσις αὐτῆ εἰς τὴν δύναμιν τοῦ ρυθμοῦ. Ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας δι' ἀντιβολαίων εἶναι βεβαίως πολὺ δεσμευτικὸς τῆς εἰς ὠρισμένον τινὰ βαθμὸν ἀπαραιτήτου ἐλευθερίας τοῦ τεχνίτου, πάντως ὁμως δὲν παρατηρεῖται εἰς αὐτὰς ἡ δύναμις τῆς τέχνης τῶν προγενεστέρων.

Τὸ δεύτερον εἶδος τῶν εἰκόνων, ὅπου ἀναμιγνύονται ὠρισμένα καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τῆς Δύσεως, ἀποτελεῖ τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν μεταβυζαντινῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ εἶναι τόσον, πολὺτροπον, ὥστε δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ εἴπη τις ὅτι αἱ ποικιλίαι, ἐξαρτώμεναι κυρίως ἐκ τοῦ βαθμοῦ τῆς ἐπιρροῆς τῆς δυτικῆς τέχνης, εἶναι τόσαι ὅσοι εἶναι καὶ οἱ ζωγράφοι· διότι σπανίως οἱ ζωγράφοι τῆς μέσης αὐτῆς σχολῆς ἔχουν νὰ ἐπιδείξουν ἔργον ἐνιαῖον, ἐνιαίαν προσωπικότητα ἢ σταθερὰν ἐξέλιξιν. Συνήθως τὰ ἔργα των εἶναι ἄλλοτε αὐστηρότερα καὶ ἄλλοτε περισσότερο ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην ἀναλόγως ἴσως τοῦ προορισμοῦ τῆς εἰκόνος καὶ τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ κατόχου ἢ δωρητοῦ.

Αἱ πρῶται συγκεκαλυμμένοι ἀδιόρατοι ἐπιδράσεις, παρατηρούμεναι ἄλλοτε εἰς ἐξωτερικὰ στοιχεῖα ἐνδυμάτων, ἄλλοτε εἰς μεταβολὴν τινὰ τῶν τύπων, ἐμφανίζονται εἰς τὰς μετὰ τὴν Φραγκοκρατίαν βυζαντινὰς εἰκόνας τοῦ ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος. Κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην ὅπως καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας οὕτω καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας ἡ βαθυτέρα ἀλλαγὴ πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τοῦ ρεαλισμοῦ, τῆς λυρικῆς διαθέσεως καὶ τῆς ἀνθρωπίνης πνοῆς δὲν ὀφείλονται, ὡς ἐνόμιζον ἄλλοτε, εἰς ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως, ἀλλὰ εἰς πηγαίας δυνάμεις τῆς Παλαιολογεῖου ἐπο-

χῆς, ὀφειλομένας εἰς τὴν ἀναζωογόνησιν τῶν ἑλληνικῶν ἰδεωδῶν. Ἀπὸ τοῦ τέλους ὁμως τοῦ ΙΔ' αἰῶνος οἱ νεωτερισμοὶ ἀνακόπτονται· ἡ Θεσσαλονίκη, τὸ κέντρον φιλελευθέρων καλλιτεχνικῶν ἰδεῶν, ὑποτάσσεται εἰς τὴν παράδοσιν. Τὸ πνεῦμα τῆς αὐστηρότητος, τοῦ ἀσκητισμοῦ, τῆς παραδόσεως ἐπανέρχονται.

Τὴν Παλαιολόγειον τέχνην συνεχίζει ἡ λεγομένη Κρητικὴ σχολή, ὡς πρὸς τοὺς εἰκονογραφικοὺς μάλιστα τύπους. Ἡ ψυχὴ τῶν παλαιότερων ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως τὴν γνωρίζομεν κυρίως ἐκ τῶν εἰκόνων τοῦ Ἀγ. Ὀρους, ἔχει καὶ τὴν πνευματικότητα καὶ αὐστηρότητα. Αἱ στάσεις καὶ αἱ κινήσεις εἰς τὰς εἰκόνας αὐτὰς προσλαμβάνουν τὶ τὸ ἀεικίνητον, τὸ ὀξύ. Ἡ αὐτὴ ὀξύτης παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸν τρόπον τῆς φωτοσκιάσεως, τῆς πτυχώσεως, ἀλλὰ καὶ τῆς φυσιογνωμίας.

Ὡς πρὸς τὴν φωτοσκίασιν εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ ζωηρὰ ἀντίθεσις φωτὸς καὶ σκιάς γίνεται εἰς τὰς παλαιὰς Κρητικὰς εἰκόνας δι' ἐναλλαγῆς μαύρου καὶ λευκοῦ, ἐκτελουμένου ἄλλοτε εἰς κηλίδας καὶ ἄλλοτε διὰ λεπτῶν γραμμῶν. Αἱ πτυχώσεις χαράσσονται μὲ σκληρὰς ἰσχυρὰς γραμμάς, τὰ πρόσωπα ἔχουν διαγράμματα στερεὰ, ἐκφράσεις χαλυβδίνης αὐστηρότητος, τὰ χρώματα δὲ στεροῦνται τόνων ἐλαφρῶν καὶ φαιδρῶν.

Ἡ Κρητικὴ αὐτὴ σχολὴ ἐνωρίτατα, ἴσως ἀπὸ τὴν πρώτην ἐμφάνισιν τῆς ἀρχίζει νὰ ἀπαλύνῃ τὴν ἰσχυρὰν αὐτὴν αὐστηρότητα ἕνεκα ἐπιδράσεων ἐκ τῆς Δύσεως. Καὶ ὅπως ἡ παλαιὰ βυζαντινὴ τέχνη κατάρθωσε νὰ συνδυάσῃ γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν ἀνατολικὴν τέχνην μὲ τὰ ζωγραφικὰ καὶ πλαστικὰ στοιχεῖα τῆς ἑλληνικῆς παρ' ὅλην τὴν ἀντίθεσιν τῶν καλλιτεχνικῶν των στοιχείων, οὕτω καὶ ἡ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀντλεῖ νέαν ζωτικότητα ἀπὸ τὴν προσέγγισιν τῆς πρὸς τὴν Δύσιν, καλλιτεχνικὰ τινὰ στοιχεῖα τῆς ὁποίας προσαρμόζει εἰς τοὺς ἰδικούς τῆς καθιερωμένους τύπους.

Δὲν πρέπει ἐν τούτοις νὰ φαντασῶμεν καὶ πάλιν, ὅτι ὅλον τὸ πλῆθος τῶν σφζομένων μεταβυζαντινῶν εἰκόνων εἶναι ἔργα πρωτότυπα, τὰ ὁποῖα προῆλθον ἀπὸ ἄμεσον συνάφειαν τοῦ τεχνίτου μὲ τὴν Δύσιν. Καὶ πάλιν ἐδῶ, ὅπως εἰς τὴν παλαιότεραν βυζαντινὴν τέχνην, ὠρισμένα ἔργα ὠρισμένων καλλιτεχνῶν, τῶν ὁποίων οὔτε τὰ πρῶτα ἔργα των οὔτε τὰ ὀνόματα τῶν δημιουργῶν των διηκυρίεθησαν ἀκόμη, ἐχρησίμευσαν ὡς πρότυπα, ἐπὶ μακρὸν κατόπιν πανομοιούτως ἐπαλαμβανόμενα. Οὕτως ἐδημιουργήθησαν νέοι τύποι τῆς Παναγίας: Παναγία τοῦ Πάθους (ἡ ἀρχὴ τῆς ὁποίας ἀνάγεται πιθανώτατα εἰς τὸν Ἀνδρέαν Ρίκκον), Παναγία ἡ Λυπημένη (κρατοῦσα εἰς τὰς χεῖρας τῆς μικρὸν Ἐσταυρωμένον) ἢ νέα συνθέσεις (ὅπως εἶναι πολλὰ σκηναὶ ἀποκαλυπτικαὶ) ἢ συνετελέσθησαν νέα τροποποιήσεις παλαιῶν θεμάτων (ὅπως εἶναι αἱ εἰκόνες: τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου, ἡ Κοίμησις Ἐφραίμ τοῦ Σύρου, ἔφιπποι ἅγιοι κλπ.), τῶν ὁποίων τὰ πρότυπα προῆλθον

άσφαλῶς ἐξ άμέσου συναφείας τοῦ καλλιτέχνου πρὸς τὴν Δύσιν ἢ ἐκ μιμήσεως δυτικῶν ἔργων.

Οἱ τόποι, ὅπου ἔγινεν ἀπὸ τοῦ ΙΣΤ' αἰῶνος ἡ συνάφεια κρητικῆς τέχνης· μετὰ τὴν δυτικὴν, ἦτο ἡ Ἰταλία καὶ πιθανώτατα ἡ Βενετία (ὅπου εἶχε προηγηθῆ ἀπὸ τοῦ ΙΓ' αἰῶνος συνάφεια τῆς βυζαντινῆς καὶ Ἰταλικῆς τέχνης), ἔπειτα δὲ κατ' ἔξοχὴν ἡ Ἐπτάνησος, ὅπου κατέφυγον οἱ Κρητες ζωγράφοι μετὰ τὴν κατάληψιν τῆς νήσου ὑπὸ τῶν Τούρκων (1669) καὶ ὅπου ἀνέπτυξαν οὗτοι σπουδαίαν καλλιτεχνικὴν ἀνθησιν, καὶ τέλος αἱ νῆσοι τοῦ Αἰγαίου. Ἡ Κύπρος ἔχει ἐπίσης νὰ ἐμφανίσῃ ἐνωρίτατα, ἀπὸ τοῦ ΙΣΤ' αἰ., ἰδιάζουσας ἀνάμειξιν φραγκο-βυζαντινῶν στοιχείων εἰς ζωγραφικὰ ἔργα.

Ἡ Ἐπτάνησος τέλος εἶναι τὸ μόνον Ἑλληνικὸν τμῆμα, ὅπου εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἀγιογραφίαν ἐξετελέσθησαν ἔργα κκαθαρῶς Ἰταλικῆς τέχνης, οὐδεμίαν σχέσιν ἔχοντα πρὸς τὴν βυζαντινὴν. Περὶ τῆς ἀξίας τῶν ἔργων τούτων τότε μόνον δύναται νὰ γίνῃ ὑπευθύνως λόγος, ἀφοῦ συστηματικῶς ἐξετασθῆ τὸ χρῶμα αὐτῶν καὶ ἐρευνηθῆ τὸ ζήτημα κατὰ πόσον οἱ σχετικοὶ ζωγράφοι ἐμιμήθησαν ἀπλῶς δυτικὰ ἔργα ἢ ἔχουν καὶ ἰδίας συνθέσεις καὶ μέχρι τίνος βαθμοῦ συμβαίνει τοῦτο.