

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ

Η ΔΥΤΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ  
ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΤΕΧΝΗ

(Πίν. 1 - 7)

Τὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια γίνεται ἀπὸ τοὺς νεώτερους βυζαντινολόγους καὶ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς τέχνης συστηματικὴ ἔρευνα καὶ μελέτη τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, τῆς Σχολῆς ποὺ ρίζωσε μέσα στὴν Παλαιολόγεια Ἀναγέννηση καὶ ἔδωσε ὄριμους καρποὺς μετὰ τὴν Ἀλωση στὴν τέχνη τῆς τοιχογραφίας, τῆς φορητῆς εἰκόνας, ἀκόμα καὶ τῆς μικρογραφίας. Ἡ ἀρχαϊκὴ ἔρευνα καὶ ἡ μελέτη τοιχογραφιῶν, εἰκόνων καὶ μικρογραφιῶν ποὺ σώθηκαν ἔφεραν στὴν ἐπιφάνεια μεγάλους καλλιτέχνες μὲ κορυφαίους τὸ Θεοφάνη τὸν Κρήτα, τὸ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸ καὶ τὸ Γεώργιο Κλόντζα. Στὴν ἐποχὴ τοὺς, τὸ 16ο αἰώνα, ἀλλὰ καὶ πρὶν καὶ μετὰ ἀπ' αὐτῆ, μέγας ἀριθμὸς ἀξιόλογων ζωγράφων δημιουργεῖ ὅλες ἐκεῖνες τίς προϋποθέσεις, ποὺ χρειάζονται γιὰ τὴν ἐμφάνιση νέου καλλιτεχνικοῦ κλίματος, μέσα στὸ ὅποιο τὰ παραδοσιακὰ στοιχεῖα συνδυάζονται μὲ νέα εἰκονογραφικὰ θέματα.

Οἱ ξενόφερτες ἀντιλήψεις, γιὰ τὸν ὀρθόδοξο καλλιτεχνικὸ χῶρο, δὲ λείπουν. Ἡ σχετικὰ εὐκόλη μετακίνηση τῶν κρητῶν καλλιτεχνῶν στὴν Ἀνατολικὴ Μεσόγειο καὶ Ἀδριατικὴ καὶ ἡ πυκνὴ ἐπικοινωνία ἀνθρώπων, προϊόντων καὶ καλλιτεχνικῶν ρευμάτων ἀνάμεσα στὴ Βενετία καὶ τὴν Κρήτη ἐπηρέασαν σὲ σημαντικὸ βαθμὸ τὴν τέχνη τους. Πολλοὶ ζωγράφοι δέχτηκαν συνειδητὰ ἢ ἀθέλητα τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ δυτικὴ διεξόδου στὸν ὀρθόδοξο χῶρο τῆς Ἀνατολῆς. Τὸ φαινόμενο ἄλλωστε εἶναι γενικότερο καὶ παρατηρεῖται καὶ στὰ καίμενα καὶ τοὺς λόγους τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀνδρῶν καὶ τῶν λογίων τῆς ἴδιας περιόδου<sup>1</sup>.

1. Giorgio Fedalto, Massimo Margunio e il suo commento al «De Trinitate» di S. Agostino (1588). Brescia 1967, σ. 77 κ.έ., Ἐλένης Δ. Κακουλίδη, Ὁ Ἰωάννης Μορεζῆος καὶ τὸ ἔργο του, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. 22 (1970), σ. 10 κ.έ., τῆς Ἰδίας, Fior di Virtù - Ἄθος Χαρίτων, Ἑλληνικά, τόμ. 24 (1971), σ. 268 κ.έ., τῆς Ἰδίας, Ἰωαννῆσιος Καρτάνος. Συμβολὴ στὴ δημόδη πεζογραφία τοῦ 16ου αἰώνα, Θεσσαρισματα, τόμ. 12 (1975), σ. 223 κ.έ. Βλ. καὶ τὸ γενικότερο ἔργο τοῦ D e n o J o h n G e a n a k o p l o s, Interaction of the «Sibling» Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330 - 1600), New Haven et Londres 1976.

Ἡ ἔρευνα στράφηκε ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή στὶς δυτικὲς πηγές, ποὺ εἶχαν ὑπόψη τοὺς οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι καὶ στὰ πρότυπα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα λίγο ἢ πολὺ ἐπηρεάστηκε ἡ τέχνη τους. Ἐπισημάνθηκε ὡς τώρα σημαντικὸς ἀριθμὸς χαλκογραφιῶν ἢ ἔργων ζωγράφων τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ τὰ ἀντέγραψαν ὀλόκληρα ἢ χρησιμοποίησαν κάποια λεπτομέρειά τους<sup>1</sup>. Ἔτσι «ἐτέθησαν ἐπὶ τάπητος» ζητήματα εἰκονογραφικὰ, τεχνικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ.

\* \* \*

Ἐνα ἀπὸ τὰ βασικότερα προβλήματα ποὺ εἶναι ὑποχρεωμένη ἡ ἔρευνα νὰ λύσει εἶναι ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς τοῦ καθενὸς δυτικοῦ θέματος ἢ στοιχείου στὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Οἱ παρακάτω γραμμὲς εἶναι εἰδικὰ ἀφιερωμένες στὸ χρόνο κατὰ τὸν ὁποῖο ἡ δυτικὴ τύπου Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ ἄρχισε νὰ ἀπασχολεῖ τοὺς Ἕλληνες καλλιτέχνες<sup>2</sup>. Μὲ τὰ νεώτερα στοιχεῖα, ποὺ ἔχουμε συγκεντρώσει, θὰ προσπαθῆσουμε νὰ καθορίσουμε τὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία Ἕλληνες ζωγράφοι, παράλληλα μὲ τὴ βυζαντινὴ «εἰς Ἄδου Καθόδου», ζωγραφίζουν καὶ τὴ δυτικότερη Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Ἡ προσπάθεια, σημειώνουμε, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι δίνει ὀριστικὴ ἀπάντηση στὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου, γιατί, καθὼς ἡ ἔρευνα προχωρεῖ, μεταβάλλονται καὶ οἱ ὀριακὲς ἀφετηρίες.

Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ ξέρουμε πὼς ἡ σκηνὴ τῆς «εἰς Ἄδου Καθόδου», ἀφοῦ πέρασε μέσα ἀπὸ διάφορες φάσεις, σταθεροποιήθηκε καὶ ἔλαβε τὴν ὀριστικὴ της μορφή τὸν ΙΑ' καὶ ΙΒ' αἰῶνα<sup>3</sup>. Γιὰ τὴ δημιουργία αὐτοῦ τοῦ τύπου συνετέλεσαν βασικὰ ἡ ἀπόκρυφη διήγηση τοῦ Νικοδήμου, τὰ λειτουργικὰ τροπάρια καὶ οἱ λόγοι μεγάλων Πατέρων καὶ

1. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. 1 (1947), σ. 27 - 46, Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθήναι 1957, σ. 101 - 102, 258 - 260, 279, Ν. Β. Δρανδάκη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων τοῦ σωζομένου κυρίως ἐν Βενετίᾳ, ἐν Ἀθήναις 1962, σ. 11 - 12 καὶ κυρίως 153 - 157, τοῦ Ἰδίου, Συμπληρωματικὰ εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε. Δύο ἄγνωστοι εἰκόνες του, Θεσσαυρίσματα, τόμ. 11 (1974), σ. 36 - 72, Μ. Γ. Κωνσταντοῦδάκη, Στοιχεῖα ἀπὸ ἰταλικὲς χαλκογραφίες σὲ εἰκόνα τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου, Θεσσαυρίσματα, τόμ. 11 (1974), σ. 240 - 250, Ἀθ. Α. Δ. Παλιούρα, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας καὶ αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, Ἀθήναι 1977, σ. 227 - 234.

2. Ἡ προσωπικὴ ἔρευνα, μελέτη τοῦ προβλήματος καὶ συγκέντρωση τοῦ ὕλικου ἄρχισε μετὰ ἀπὸ σχετικὴ παρατήρηση τοῦ καθηγητῆ Ν. Δρανδάκη, ὅταν ἀκόμα προετοίμαζε τὴν εἰσήγησή του γιὰ τὴ διδακτορικὴ μου διατριβὴ μὲ θέμα τίς μικρογραφίες τοῦ Γ. Κλόντζα. Τοῦ ἀφιερώνω αὐτὸ τὸ ἄρθρο.

3. Μ. Γ. Σωτηρίου, Χρυσοκέντητον ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν μετὰ παραστάσεως τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου, ΠΧΑΕ, περ. Γ' τόμ. Β' (1933), σ. 113.

ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων, ποὺ ἀναφέρονται στὸ θέμα<sup>1</sup>. Ὁ Χριστός, ποὺ στηρίζεται πάνω στὶς σπασμένες πύλες τοῦ θανάτου καὶ σύρει τοὺς Πρωτόπλαστους μέσα ἀπὸ σαρκοφάγους, ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ Προφῆτες, τὸν Πρόδρομο καὶ ἄλλες προσωπικότητες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης σὲ δύο ἡμιχόρια, εἶναι τὸ βασικὸ περίγραμμα τῆς εἰκόνας. Πάνω σ' αὐτὸ ὕστερα ἢ κάθε ἐποχῇ πρόσθεσε στοιχεῖα ἀφηγηματικὰ καὶ ὑμνολογικὰ, τὰ ὁποῖα δὲν ἀλλάζουν τὸ πραγματικὸ περιεχόμενον, ποὺ εἶναι ἡ συντριβὴ τοῦ θανάτου καὶ ἡ λύτρωση τοῦ ἁμαρτωλοῦ ἀνθρώπου μετὰ τὴ θριαμβευτικὴ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Ὁ σταυρὸς ἢ τὸ εἰλητᾶριο στὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, ἢ δόξα γύρω του, ἢ στάση του, οἱ ἄγγελοι μετὰ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους πάνω του, οἱ χιαστί πύλες τοῦ Ἄδου, ἢ προσωποποίηση τοῦ Ἄδου καὶ τοῦ θανάτου, οἱ σαρκοφάγοι τῶν Πρωτοπλάστων, ἢ στάση τους, τὸ πλῆθος τῶν ἄλλων Προφητῶν, ὅλα αὐτὰ τὰ λεπτομερειακὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα ἀφίρονται στὰ ἐκκλησιολογικὰ καὶ δογματικὰ ἐνδιαφέροντα κάθε ἐποχῆς ἢ στὴν ἐκλεκτικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου ἢ ἀκόμα καὶ στὴν προτίμησή του γιὰ τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο πρότυπο ποὺ ἀκολουθεῖ.

Οἱ καλλιτέχνες στὴ Δύση ἀνοίγουν ἀπὸ τὸν ΙΑ' αἰώνα<sup>2</sup> καὶ δῶθε ἓνα ἐντελῶς ἀνεξάρτητο καλλιτεχνικὸ δρόμο πάνω στὴν εἰκονογράφηση τῆς Ἀνά-

1. Βλ. τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιον τοῦ Νικοδήμου μετὰ τὴ διήγηση γιὰ τὴν «εἰς Ἄδου Κάθοδον» τοῦ Χριστοῦ στὸν C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1876, σ. 323 - 332 (κυρίως 328 καὶ 330). Κοιτάζει καὶ A. Ξυγγοπούλου, Ὁ ὑμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἄδου Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, ΕΕΒΣ, τὸμ. 17 (1941), σ. 113 - 129, ὅπου ὁ συγγραφέας διακρίνει δύο τύπους τῆς «εἰς Ἄδου Καθόδου»: α) τὸν ἱστορικὸ, ποὺ παρουσιάζεται σὲ δύο παραλλαγὰς καὶ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν ἀπόκρυφον διήγηση τοῦ Νικοδήμου. Γράφει στὴ σ. 113: «Ὁ τύπος οὗτος πλουτιζόμενος σὺν τῷ χρόνῳ μετὰ περισσοτέρας γραφικὰς λεπτομερείας, λαμβανομένης πάντοτε ἐκ τῆς διηγήσεως τοῦ Νικοδήμου, φθάνει, κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, εἰς τὴν μεγαλύτεραν αὐτοῦ ἀνάπτυξιν, ὁπότε ἀπαρτίζεται ἢ πολυσύνθετος καὶ πολυπρόσωπος σκηνὴ, τὴν ὁποίαν ἐξακολουθοῦν νὰ εἰκονίζουσιν καθ' ὅμοιον τρόπον καὶ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν Ἀλωσιν χρόνους». β) τὸν ὑμνολογικόν, ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν ὑμνολογίαν τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα, σ. 118 - 129. Στὴ σ. 120 γράφει: «... ὁ τύπος οὗτος τῆς εἰς τὸν Ἄδου Καθόδου, τὸν ὁποῖον ἀντιπροσωπεύουν ἢ μικρογραφία τῆς Μ. Ἰβήρων, ἢ εἰκὼν τοῦ Λένινγκραντ καὶ κατὰ τρόπον πληρέστερον ἢ μικρογραφία τοῦ παρισίνου κώδ. 550, λόγῳ τῆς καταγωγῆς πολλῶν ἐκ τῶν διακρινόντων αὐτὸν στοιχείων ἀπὸ τὴν ὑμνογραφίαν, θὰ ἦδύνατο, πρὸς ἀντιδιαστολὴν ἀπὸ τοὺς προηγουμένους, τοὺς «ἱστορικοὺς» τύπους, νὰ ὀνομασθῇ «ὑμνολογικός». Γιὰ τίς πηγὰς τοῦ θέματος βλ. καὶ K. Καλοκέρη, Πηγὰς τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη 1967, σ. 158 - 168, 191 καὶ 198 - 200. Γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Ἀνάστασης ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris 1916, σ. 517 - 554. Γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ τύπου, M. Γ. Σωτηρίου, Χρυσοκέντητον ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἔ.π., σ. 113 - 120.

2. A. Ξυγγοπούλου, *Σχεδιάσμα*, ἔ.π., σ. 246.

στασης τοῦ Χριστοῦ<sup>1</sup>. Ἐμπνέονται περισσότερο ἀπὸ μιὰ τάση ἔξαρσης τοῦ θριαμβοῦ τοῦ Χριστοῦ καὶ ἐξηγοῦν τὸ γεγονός «εικονιστικά» χωρὶς καμιά συμβολικὴ ἐπιδίωξη. Ὁ Χριστὸς βγαίνει ἀπὸ ἓνα τάφο ἢ ἐκτοξεύεται ἀπ' αὐτὸν πρὸς τὸν οὐρανὸν κρατώντας ἓνα κόκκινο λάβαρο στὸ χέρι ἐνῶ γύρω του οἱ στρατιῶτες κοιμοῦνται ἢ πέφτουν στὴ γῆ τυφλωμένοι<sup>2</sup>. Τὸ θέμα στὴ Δύση εἶναι ἀπλοϊκὸ, χωρὶς δογματικὲς καὶ θεολογικὲς προεκτάσεις, ὅπως στὴν Ἑλλάδα.

Αὐτὴ ἡ δυτικῆς τύπου Ἀνάσταση, μὲ τὸ περπάτημα τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης πρὸς τὰ βενετοκρατούμενα ἑλληνικὰ νησιά, ἄρχισε νὰ κυκλοφορεῖ καὶ ἀνάμεσα στοὺς ὀρθόδοξους ἀγιογράφους μὲ τὴ μορφή τῆς χαλκογραφίας<sup>3</sup> ἢ ἀκόμα καὶ μὲ τὰ ἀναγεννησιακὰ ἔργα ποὺ συνήθιζαν οἱ Βενετοὶ νὰ κρεμοῦν στὰ σπίτια τους.<sup>4</sup>

Ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ δυτικὴ αὐτὴ εἰκόνα ἄρχισε νὰ περνᾷ στὶς ἑλληνικὲς περιοχὲς εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τάση τῶν ὀρθόδοξων γιὰ ἀντιγραφὲς δυτικῶν προτύπων, καὶ ἡ συστηματικὴ διάδοση καὶ προβολὴ ἀπὸ τὴν καθολικὴ ἐκκλησία, στὸ χῶρο αὐτό, τῶν ἰδεῶν καὶ δογμάτων τῆς σ' ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ζωῆς. Σιγὰ σιγὰ, ἀλλὰ σταθερά, μπαίνει στὸν ὀρθόδοξο χῶρο ἡ ἐντυπωσιακὴ καὶ φωτογραφικὴ σκηνὴ μὲ τὸ Χριστό, ποὺ κρατᾷ τὴν κόκκινη σημαία καὶ ἀνεβαίνει πρὸς τὸν οὐρανὸν ἀφήνοντας κάτω τὸν τάφο ἄδειο. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶχε τόσο βαθιὰ ἐπίδραση, ὥστε ἄρχισε νὰ παραμερίζει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ βυζαντινὴ Ἀνάσταση.

Πότε ὅμως ἄρχισαν μερικοὶ ἀγιογράφοι νὰ ζωγραφίζουσαν τὴν Ἀνάσταση καὶ *alla maniera italiana* ; Καὶ μέχρι πότε κράτησε ἡ δυτικὴ ἐπίδραση στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ;

1. L. R é a u, *Iconographie de l'art Chretien*, τόμ. 2II, Paris 1957, σ. 544-550.

2. Ἐνδεικτικὰ παραδείγματα : Renzo Chiarelli, *I Codici miniati del Museo di S. Marco a Firenze*, Firenze 1968, πίν. LIII, ἔγχρωμη μικρογραφία μὲ τὴν Ἀνάσταση, Marco Valsecchi, *La peinture Vénitienne*, Paris 1954, πίν. 9, ἡ Ἀνάσταση (1371) τοῦ Lorenzo Veneziano καὶ πίν. 35 ἡ Ἀνάσταση (μετὰ τὸ 1480) τοῦ Giovanni Bellini, B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, τόμ. I, London 1968, πίν. 152 ἡ Ἀνάσταση τοῦ Carlo Crivelli καὶ τόμ. III, πίν. 1545 ἡ Ἀνάσταση τοῦ Sodoma (1534), Oreste del Buono-Pierluigi de Vecchi, Piero della Francesca, Milano 1967, πίν. LIX ἡ χαρακτηριστικὴ Ἀνάσταση τοῦ ζωγράφου.

3. Γιὰ χαλκογραφίες στὸ Χάνδακα, Μ. Γ. Κωνσταντοῦδάκη, *Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στὸ Χάνδακα σὲ ἔγγραφα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα*, *Θησαυρίσματα*, τόμ. 12 (1975), σ. 95-97.

4. E. Gerola, *Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia*, Rovereto 1903, σ. 5-17, Ν.Β. Δραγδάκη, Ὁ Ἐμμανουὴλ Ἰζάνε Μπουναλιῆς, δ.π., σ. 9-10, Ἀθ.Α. Δ. Παλιούρα, Ἡ ζωγραφικὴ εἰς τὸν Χάνδακα ἀπὸ 1550-1600, *Θησαυρίσματα*, τόμ. 10 (1973), σ. 108-109.

Ἡ ἔρευνα, μέχρι τώρα, πάνω στοῦ πρώτου κυρίως ἐρώτημα ἦταν εὐκαιριακὴ καὶ ὄχι συστηματικὴ. Ὁ Μανόλης Χατζηδάκης γράφοντας γι' αὐτὸ τὸ πρόβλημα μετὰ τοὺς σεισμούς τοῦ 1953 στὴ Ζάκυνθο καὶ Κεφαλονιά νομίζει πὼς ὁ Ἡλίας Μόσκος,<sup>1</sup> μετὰ τὴν Ἀνάσταση<sup>2</sup> (πίν. 1), ποὺ ἐστὶν ἱστορήσει τὸ 1657, εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ εἰσάγει τὸ δυτικὸ τύπο τοῦ θέματος. Τῆ σημεῖωση αὐτῆ τῆ γράφει εὐκαιρικὰ ἀναλύοντας μιὰ τοιχογραφία μετὰ τὴν Ἀνάσταση ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ ἔρημου μοναστηριοῦ τῆς Σιοπιωτίτσας στὴ Ζάκυνθο, ποὺ εἶναι τοῦ 1699. Γράφει : «*Ἐδῶ ἡ παράσταση εἶναι ἀπλὴ μεταφορὰ μιᾶς εἰκόνας τοῦ Ἡλίου Μόσκου, ποὺ βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο, τοῦ 1657. Ὁ Ἡλίας Μόσκος πρῶτος, νομίζω, εἰσάγει τὸ δυτικὸ τύπο τῆς Ἀναστάσεως, χρησιμοποιώντας χαλκογραφίες, ἢ ἄλλα τυπώματα ἀπὸ ἔργα γνωστῶν ἰταλῶν ζωγράφων καὶ ἰδίως τοῦ Βερονέζε, χωρὶς ὅμως νὰ προδίδει στὴν τεχνοτροπία ἐντελῶς τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης*»<sup>3</sup>. Ὁ Χατζηδάκης παραθέτει τὴν εἰκόνα μετὰ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Ἡλίου Μόσκου τοῦ 1657<sup>4</sup> καὶ τὴν ξαναπαρουσιάζει ἐγχρωμῆ σὲ λεύκωμα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ποὺ ἐκδόθηκε τελευταῖα, ὅπου ὑπογραμμίζει πάλι τὴν πρώτη του ἀπόψ<sup>5</sup>.

Ἐνὰ χρόνον μετὰ τὴν πρώτη παρατήρηση τοῦ Χατζηδάκη, γράφοντας καὶ ὁ Α. Ξυγγόπουλος γιὰ τὸν Ἡλίου Μόσκο συμφωνεῖ πὼς ὁ ζωγράφος εἶναι

1. Βλ. Γερ. Η. Πεντόγαλου, Ἡλίας ἢ Λέος Μόσκος ἀγιογράφος στὶς ἐκκλησίες «Ἀνάληψη» καὶ «Παντοκράτορας» στὸ Ληξούρι (1664–1665), Παρνασσός, τόμ. 16, ἀρ. 1 (1974), σ. 34–51, ὅπου γίνεται προσπάθεια, μετὰ σοβαρὰ ἀρχαιολογικὰ στοιχεῖα, νὰ ταυτισθοῦν σὺν ἑνῶ πρόσωπο ὁ Ἡλίας καὶ ὁ Λέος Μόσκος. Γιὰ τὸν Ἡλίου Μόσκο καὶ τὸ ἔργο του στὴν Κεφαλονιά βλ. Ντ. Κοινόμου, Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴν Κεφαλονιά, Ἀθήναι 1966, σ. 15–16. Καὶ Α. Ξυγγόπουλου, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἐν Ἀθήναις 1936, σ. 36–37. Βιβλιογραφία τοῦ Μόσκου στὸν Α. Ροσκορίου, La peinture religieuse dans les îles ioniennes pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, ἄ.τ. 1939, σ. 42 σημ. 148.

2. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται στὴν ἀνατολικὴ πτέρυγα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, στὴν αἴθουσα Α'. Ἡ φωτογραφία, ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ, εἶναι τοῦ 1976. Εὐχαριστῶ τὴ συνάδελφο Θεανὸ Χατζηδάκη–Μπαχάρα ποὺ φρόντισε νὰ μοῦ ἀποσταλεῖ.

3. Μανόλης Χατζηδάκης, Μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ Ζάκυνθο, περιοδικὸ Ζυγός, τεύχ. 6 (Ἀπρίλιος 1956), σ. 16.

4. Στὸν Ἰδιο, σ. 16, εἰκ. 1.

5. Μανόλης Χατζηδάκης, Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (Λεύκωμα), ἔκδ. «Ἀπόλλων», σ. 39, εἰκ. 16. Στὴ σ. 73 γράφει : «*Ὁ Χριστὸς ἀναπηδᾷ θριαμβευτικὰ ἀπὸ τὸν τάφο του. Ὁ τύπος αὐτὸς σύμφωνος μετὰ τὰ δυτικὰ πρότυπα δημιουργήθηκε ἀπὸ τὸν κρητικὸ ζωγράφον Ἡλίου Μόσκο ποὺ ἐργάστηκε στὴ Ζάκυνθο*». Τὴν εἰκόνα πρωτοδημοσίευσεν ὁ Ν. Καλογερόπουλος, Μεταβυζαντινὴ καὶ Νεοελληνικὴ τέχνη, Ἀθήναι 1926, ἀπέναντι ἀπὸ τὴ σ. 80. Τὴν ἴδια εἰκόνα σημειώνει ὁ Γ. Σωτηρίου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἔκδ. 1η ἐν Ἀθήναις 1924, σ. 93 ἀρ. 24 καὶ ἔκδ. 2α, Ἀθήναι 1931, σ. 88 ἀρ. 273, ὅπου ὁ Σωτηρίου γράφει Μόσχος, ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ Μόσκος.

ὁ εισηγητὴς τῆς δυτικῆς Ἀνάστασης στὴν ὀρθόδοξη περιοχὴ. «Ἡ χρησιμοποίησις ὅμως τῶν δυτικῶν προτύπων, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὠραιοποίησιν τῶν μορφῶν, ὠδήγησε τὸν Μόσκοι εἰς τὴν εἰσαγωγὴν καὶ εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἀγνώστων, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, μέχρι τῆς ἐποχῆς του εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν. Τοῦ γεγονότος τούτου χαρακτηριστικὸν παράδειγμα εἶναι ἡ Ἀνάστασις μετὰ τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου καὶ κρατοῦντα σημαίαν, ὅπως τὴν παρέστησεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μετὰ χρονολογίαν 1657. Ἡ εἰκὼν αὕτη τοῦ Μόσκοι ἀντιγράφει κατὰ τρόπον πιστότατον μίαν χαλκογραφίαν τοῦ Cornelis Cort γενομένην κατὰ τὸ ἔτος 1569. Ἐὰν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι οὐδὲν, ἂν δὲν ἀπατώμαι, παράδειγμα τοῦ τύπου αὐτοῦ τῆς Ἀναστάσεως, μετὰ τὸν Ἰησοῦν δηλαδὴ ἐξερχόμενον τοῦ τάφου, ὑπάρχει παλαιότερον τοῦ ἔργου τοῦ Μόσκοι, θὰ πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι οὗτος εἶναι ὁ εισηγητὴς τοῦ δυτικοῦ τούτου τύπου εἰς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν»<sup>1</sup>.

Ἀκολουθώντας τοὺς προηγούμενους ὁ Νίκος Ζίας σὲ πρόσφατο δημοσίευμά του<sup>2</sup> ἐπαναλαμβάνει καὶ αὐτὸς ὅτι «ὁ Ἡλίας Μόσκοι (1657) εἰσάγει ἀπὸ τῆς δυτικοευρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς τὴν παράστασιν ἔπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται κρατώντας κόκκινη σημαίαν νὰ βγαίνει μετὰ χορευτικὴ σχεδὸν κίνησιν ἀπὸ τὸν τάφο ἐμπρὸς στοὺς κατάπληκτους καὶ τρομαγμένους στρατιῶτες».

\*  
\* \*

Πρὶν ὅμως πάρουμε τὸ 1657 ὡς ὀριστικὴ χρονολογία στὸ πρόβλημα τῆς εἰσαγωγῆς τῆς δυτικότητος Ἀνάστασης στὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν, θὰ πρέπει νὰ ἐκφράσουμε τὴν εὐλογητὴ ἀπορία: Πῶς εἶναι δυνατόν τόσο ἀργὰ νὰ ἐπηρεάσθη ἡ ὀρθόδοξον ζωγραφικὴ πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ἐνῶ ξέρουμε πῶς σὲ παρόμοια εἰκονογραφικὰ θέματα ἀκόμα καὶ οἱ μεγάλοι κρητικοὶ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰῶνα δὲν ἔμειναν ἀσυγκίνητοι<sup>3</sup>;

1. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, δ.π., σ. 245-246. Ὁ Ξυγγόπουλος παρουσιάζει στὸν πίν. 60.1 τὴν εἰκόνα τοῦ Μόσκοι, τὴν ὁποία παλιότερα εἶχε δημοσιεύσει καὶ ὁ Καλογερόπουλος, δ.π., ἀπέναντι ἀπὸ τὴ σ. 80. Ὁ Ξυγγόπουλος ἐπίσης στὸ Σχεδιάσμα, πίν. 60.2, παραθέτει καὶ τὴ χαλκογραφίαν τοῦ Cornelis Cort. Τὸ περίεργον στὴν ὅλη ὑπόθεσιν τῆς εἰκόνας μετὰ τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Ἡλίου Μόσκοι εἶναι ὅτι, ἐνῶ δημοσιεύουν τὴν παράστασιν ὁ Καλογερόπουλος, ὁ Ξυγγόπουλος καὶ ὁ Χατζηδάκης στὸ περιοδικὸ «Ζυγός», ὁ τελευταῖος, γράφοντας γιὰ τὸ Μόσκοι, δημοσιεύει στὸ Λεύκωμα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἐκδ. Ἀπόλλων), σ. 39 εἰκ. 16, ἄλλη Ἀνάστασιν καὶ ὅχι τὴ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ 1657.

2. Ἐφημ. «Ἡ Καθημερινή», 10 Ἀπριλίου 1977, σ. 10.

3. Βλ. τὰ ἐνδεικτικὰ παραδείγματα στὶς μελέτες πού ἀναφέρονται στὴ σ. 386 ὑποσ. 1.

Ἡ λύση τοῦ προβλήματος τοποθετεῖται, νομίζουμε, στὴ σωστὴ του βάση μετὰ τὰ παρακάτω καινούργια στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα καὶ θὰ ὑποβοηθήσουν τὴν ἔρευνα πάνω στὸ πλατύτερο ζήτημα τῶν ἐπιδράσεων τῆς δυτικῆς τέχνης στὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Μὲ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μετατίθεται ἐνάμισυ καὶ παραπάνω αἰῶνα πρὸς τὰ πίσω ἢ χρονικὴ ἀφετηρία τοῦ ζητήματος ποὺ ἐξετάζουμε :

1. Στὸν κατάγραφο μεταβυζαντινὸ ναὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι τοῦ Ξηρομέρου, ἀνάμεσα στὶς ἄλλες τοιχογραφίες τοῦ Δωδεκαόρτου, διασώζονται δύο μετὰ θέμα τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ εἶναι ἢ μία κοντὰ στὴν ἄλλη. Σύμφωνα μετὰ τὴν ἐπιγραφή οἱ τοιχογραφίες ἐγίναν τὸ 1669. Ἡ μία τοιχογραφία παριστάνει τὴν Ἀνάσταση δυτικοῦ τύπου (πίν. 2) καὶ ἡ ἄλλη τὴν ὀρθόδοξη «εἰς Ἄδου Κάθοδον»<sup>1</sup> (πίν. 3). Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ ἔχει ἐκτελεστεῖ ἀπὸ ἀξιόλογο ζωγράφο, ποὺ ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ συνήθειες καὶ ἄλλων τοιχογραφημένων μοναστηριῶν τῆς Ἀκαρνανίας τῆς ἴδιας ἐποχῆς<sup>2</sup>. Μὲ βάση αὐτὴ τὴν δυτικὸν τύπου Ἀνάσταση μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε πῶς, ἀφοῦ στὰ 1669 ζωγραφίζεται στὸν τοῖχο ναοῦ τοῦ Ξηρομέρου, θὰ πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἤδη εἶχε περάσει πολὺ πρὶν στὸν ὀρθόδοξο χῶρο. Κάνουμε αὐτὴ τὴ σκέψη ἔχοντας ὑπόψη μας καὶ δύο σημαντικὰ διαπιστώσεις : Ὅτι στὰ μοναστήρια καὶ τὶς ἐκκλησίες τῆς Ἀκαρνανίας οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις, στὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας, εἶναι ἐλάχιστες καὶ ὅτι, ἀπ' ὅσα ὀνόματα ἀγιογράφων μᾶς ἔχουν διασωθεῖ, ἡ συντριπτικὴ πλειοψηφία κατάγεται ἀπὸ τὰ χωριὰ τῆς περιοχῆς. Ἔτσι ἄλλωστε ἐξηγεῖται ὁ ὁμοιόμορφος σχεδὸν τρόπος ἀγιογράφησης τοῦ μεγάλου πλήθους τῶν μοναστηριῶν, ἀλλὰ καὶ ὁ ἐπαρχιακὸς χαρακτῆρας τῆς τέχνης τους.

2. Ὁ κρητικὸς ζωγράφος καὶ μικρογράφος Γεώργιος Κλόντζας μεταφέρει τὴν ἀφετηρία στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα. Κόντευε νὰ τελειώσει τὸν περίφημο μικρογραφημένο κώδικα (1590 - 92) ὅταν ζωγράφησε τὸ Ναὸ

1. Τὸν «διπλὸν» αὐτὸν τρόπο ἀπεικόνισης ἔχει ὑπόψη του ἀργότερα καὶ ὁ Διονύσιος (1670 - 1746 ; ) στὴν «Ἑρμηνεῖα» του καὶ γι' αὐτὸ περιγράφει μετὰ τὴν ὀρθόδοξη εἰς «Ἄδου Κάθοδον» καὶ τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδ. Α. Παπαδοπούλου Κεραμῆς, Πετροῦπολις 1909, σ. 110 : Ἡ περιγραφή τῆς Ἀνάστασης κατὰ τὰ δυτικὰ πρότυπα : «*Μνημεῖον ὀλίγον ἀνεωγμένον καὶ δύο ἄγγελιοι καθήμενοι εἰς τὲς ἄκρας τοῦ λευκοφόρου, καὶ ὁ Χριστὸς πατῶν ἐπάνω τοῦ σκεπάσματος τοῦ μνημεῖου, μετὰ τὴν δεξιὰν εὐλογῶν, μετὰ τὴν ἀριστερὰν βαστῶν φλάμπουρον μετὰ χρυσοῦν σταυρὸν, καὶ ὑποκάτω αὐτοῦ στρατιῶται, ἄλλοι φεθόντες, ἄλλοι κείμενοι καταγῆς ὡσεὶ νεκροί· καὶ μακρόθεν αἱ Μυροφόροι βαστάζουσαι τὰ μύρα*».

2. Ἡ τέχνη τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ θέματα ποὺ περιλαμβάνονται στὴν σχεδὸν ἔτοιμη μελέτη μας μετὰ τίτλο : Τὰ Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ μνημεῖα Αἰτωλίας καὶ Ἀκαρνανίας.

τῆς Ἀναστάσεως τῆς Ἱερουσαλήμ<sup>1</sup>. Στὸ ἀέτωμα τοῦ Ναοῦ σχεδίασε τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ σύμφωνα μὲ τὰ δυτικά πρότυπα (πίν. 4α - β). Στὴ μέση ὁ Χριστὸς ὄρθιος, τυλιγμένος μὲ φῶς, ἀνεβαίνει πρὸς τὰ πάνω σηκώνοντας μικρὴ σημαία στὸ δεξὺ του χέρι. Στὶς δύο ἀντίστοιχες γωνίες τοῦ ἰσοσκελοῦς τριγώνου δύο στρατιῶτες βρίσκονται ξαπλωμένοι.

Εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ Κλόντζας ἔχει βαθιὰ ἐπηρεαστεῖ στὴν τέχνη του ἀπὸ τοὺς Δυτικούς περισσότερο στὶς μικρογραφίες καὶ λιγότερο στὶς φορητὲς τοῦ εἰκόνες<sup>2</sup>. Ὅπου ζωγραφίζει τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ σὲ φορητὲς εἰκόνες τὴν παριστάνει στὸν τύπο τῆς «εἰς Ἄδου Καθόδου»<sup>3</sup>. Ἡ μικρογραφία του ἐδῶ ἂν καὶ περιλαμβάνει μόνον τὸ Χριστὸ καὶ δύο στρατιῶτες - ἐπειδὴ εἶχε στὴ διάθεσή του ἐλάχιστο χῶρο -, δὲν ἀφήνει κανένα περιθώριο γιὰ παρερμηνεῖες. Στὰ 1592 ὁ Κλόντζας μικρογραφεῖ τὴν δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση καὶ μάλιστα τὴν τοποθετεῖ στὴν προμετωπίδα φανταστικοῦ σχεδίασματος τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ, γύρω στὰ 1600, ὁ παλιὸς του φίλος καὶ ὁμότεχνος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ζωγράφισε στὴν Ἰσπανία τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ ποὺ βρίσκεται τώρα στὸ Μουσεῖο τοῦ Prado τῆς Μαδρίτης<sup>4</sup> (πίν. 5).

Μελετώντας τίς εἰκόνες τοῦ Κλόντζα καὶ τοὺς πίνακες τοῦ Θεοτοκόπουλου βρίσκουμε πὼς τὸ ὕφος τῶν προσώπων, ἡ ραδινότητα τῶν σωματῶν, ἡ προτίμηση τῶν ζεστῶν καὶ δυνατῶν χρωμάτων καὶ ὁ πυρετὸς τῶν ὀφθαλμῶν, ποὺ φανερῶνει τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ πνεύματος, εἶναι καλλιτεχνικὰ σημάδια ποὺ δίνουν ξεχωριστὴ λάμψη στὴν τέχνη τους καὶ δείχνουν ἓνα παλιὸ κοινὸ καλλιτεχνικὸ δεσμὸ ποὺ προδίδει ἢ ζωγραφικὴ τους, κι ἂς τράβηξε ὁ καθένας διαφορετικὸ δρόμο. Σήμερα ξέρουμε πὼς οἱ βενετικὲς ἀρχὲς τῆς Κρήτης ἀναθέτουν στὸν Κλόντζα καὶ στὸ ζωγράφο παπα-Γιάννη Ντὲ Φροσέγκο, μὲ ἔγγραφο τοῦ 1566, τὴν ἐκτίμηση ἐνὸς ἔργου τοῦ Θεοτοκόπουλου, ποὺ βρισκόταν ἀκόμα στὸ Χάνδακα<sup>5</sup>. Ξέρουμε ἐπίσης πὼς στὴν καταγραφή τῆς παρουσίας τοῦ Θεοτοκόπουλου, μετὰ τὸ θάνατό του, βρέθηκαν πάνω ἀπὸ 200 χαλκο-

1. Ἀθ. Δ. Παλιούρα, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας, ὁ.π., σ. 239 καὶ πίν. 327.

2. Στὸν Ἰδιοσ. 183 καὶ 266.

3. Μ. Ι. Μανούσακα - Ἀθ. Δ. Παλιούρα, Ὁδηγὸς τοῦ Μουσείου τῶν εἰκόνων καὶ τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, Βενετία 1976, πίν. ΚΑ', ὅπου στὸ Δωδεκάροτο τῆς εἰκόνος «Ἐπὶ Σοὶ Χαίρει» ζωγραφίζει πολυπρόσωπη «εἰς Ἄδου Καθόδο», Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, ἔκδ. Ἐθνικῆς Τραπέζης, Ἀθήνα 1977, πίν. 42, τὸ θυμάσιο τρίπτυχο μὲ τὴν ἐπίσης πολυπρόσωπη «εἰς Ἄδου Καθόδο».

4. Ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση, Gianna Manzini - Tiziana Frati, Greco, Milano 1969, πίν. XXV.

5. Μ. Constantoudaki, Dominicos Théotocopoulos (el Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566 - 1568), Θεσαυρίσματα, τόμ. 12 (1975), σ. 294 - 300 καὶ στὴν ἑλληνική, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. 8 (1975 - 76), σ. 57 - 63.



γραφίες<sup>1</sup>. Πρέπει νὰ φανταστοῦμε πὼς ἡ καλλιτεχνικὴ ἐπικοινωνία τῶν δύο ζωγράφων δὲ σταμάτησε ποτὲ καὶ ὅτι ὁ Θεοτοκόπουλος θὰ τροφοδοτοῦσε τὸν Κλόντζα μὲ σχέδια τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, ἀπ' αὐτὰ ποῦ ἄφθονα κυκλοφοροῦσαν ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες καὶ χρησιμοποιοῦσε καὶ ὁ ἴδιος. Ἴσως σ' αὐτὸν πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὴ δυνατὴ ἐπίδραση ποῦ δέχτηκε ὁ Κλόντζας, ἀν καὶ στὶς εἰκόνες δὲ λησμονοῦσε τὴ βυζαντινὴ καλλιτεχνικὴ καταγωγὴ του.

3. Στὸ χῶρο τῆς μικρογραφίας ἄλλη μιὰ ἀπόδειξη ἔρχεται νὰ ἐνισχύσει τὴν ἀποψη πὼς στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι ζωγραφίζουν τὴν Ἀνάσταση καὶ στὸν τύπο τῆς δυτικῆς τέχνης. Ὁ κωδικογράφος Νικόλαος Τουρριανός, γνωστός καὶ σὰν Ντελατόρος ὁ Κρής, μᾶς ἔφησε ἕναν χειρόγραφο κώδικα μὲ ἐπιγράμματα τοῦ ἐπισκόπου Εὐχαΐτων Ἰωάννου τοῦ Μαυρόποδος, γραμμένον τὸ 1564 ἀπὸ τὸν ἴδιο καὶ ἀφιερωμένο στὸ Φίλιππο Β' τῆς Ἰσπανίας<sup>2</sup>. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς στίχους περιλαμβάνει καὶ 28 μικρογραφίες, ποῦ σχεδιάζονται στὴν ἀρχὴ μερικῶν ἐπιγραμμάτων. Στὸ φύλλο 9r τοῦ ἀνέκδοτου μέχρι σήμερα χειρογράφου τοῦ Τουρριανοῦ, ζωγραφίζεται ἡ Ἀνάσταση στὸν δυτικὸν τύπο. Ὁ Χριστός, κρατώντας μεγάλη σημαία καὶ ὑψώνοντας τὸ δεξιὸ του χέρι, βγαίνει ἀπὸ μιὰ σαρκοφάγο. Γύρω του, κοιμισμένοι καὶ σὲ διάφορες στάσεις, τρεῖς ὄπλισμένοι στρατιῶτες (πίν. 6).

Ὁ μικρογράφος, σύγχρονος τοῦ Τουρριανοῦ, πρέπει νὰ ἦταν κάποιος ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες καὶ κυρίως κρητες μικρογράφους, ποῦ μικρογραφοῦσαν κώδικες διαφόρων κειμένων. Ἡ μικρογραφία ποῦ δημοσιεύουμε ἐδῶ, ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλες τοῦ μικρογραφημένου χειρογράφου, δείχνουν τὴν ἐπίδραση τῆς δυτικῆς τέχνης πάνω στὸ ἔργο του. Γενικὰ τὸ γεγονός ὅτι δύο ἑλληνικὰ χειρόγραφα (1564 καὶ 1590 - 92) διασώζουν μέσα στὸ 16ο αἰώνα τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση σημαίνει πὼς οἱ ὀρθόδοξοι ἀγιογράφοι εἶχαν ὑποκύψει στὴ δυτικὴ καλλιτεχνικὴ «πίεση» καὶ παράλληλα μὲ τὴν «εἰς Ἄδου Κάθοδον» ἢ τίς ἄλλες σκηνές γύρω ἀπὸ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ (ὁ Αἶθος, οἱ Ἀπόστολοι μπροστὰ στὸ κενὸ μνημεῖο, τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων κλπ.) δέχονταν νὰ ζωγραφίσουν καὶ τὴν δυτικὸν τύπον Ἀνάστασης. Ἡ μικρογραφία στὸ χειρόγραφο τοῦ Τουρριανοῦ δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἀπόφαση τοῦ μικρογράφου. Εἶχε

1. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. 4 (1950), σ. 412.

2. Περιγραφή τοῦ Cod. Escorialensis 67 (Σ-1-7) ἀπὸ τὸν Gregorio de Andres, Catalogo de los codices Griegos de la Real Biblioteca de el Escorial, τόμ. I, Madrid 1965, σ. 232 - 236. Γιὰ τὸ Νικόλαο Τουρριανὸν τοῦ Ἰδίου, El Cretense Nicolas De La Torre copista griego de Felipe II, Madrid 1969, σ. 24.

Τὴν ἀπόδειξη ἔπαις καὶ τὴν παραχώρηση τῆς φωτογραφίας τὴν ὀφείλω στὸν ἐκλεκτὸ φίλον καὶ συνάδελφον στὸ Πανεπιστήμιον Ἰωαννίνων Ἀπόστολο Καρπύζηλο, τὸν ὁποῖο θερμὰ εὐχαριστῶ.

τῆ δυνατότητα νὰ διαλέξει ἀνάμεσα στὴν ὀρθόδοξη καὶ τῆ δυτικῆ Ἀνάσταση. Προτίμησε τὴ δευτέρη. Πιθανὸν ἐδῶ νὰ ὑποστηριχτεῖ ὅτι τὸ χειρόγραφο δὲν προοριζόταν γιὰ ὀρθόδοξο, ἀλλὰ γιὰ καθολικό. Τὸ ἐπιχείρημα εἶναι παρακινδυνευμένο<sup>1</sup> ἐνῶ πιὸ λογικὸ θὰ εἶναι νὰ δεχτοῦμε τὴ δυτικὴ ἐπίδραση στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου μιὰ καὶ οἱ περισσότεροι Ἕλληνες ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰώνα δὲ μένουν ἄτρωτοι ἀπὸ τὴ διείσδυση τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς.

4. Τρεῖς τοιχογραφίες μὲ τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση στὴν Κύπρο, μέσα στὸν ἴδιο αἰώνα, ἐπιβεβαιώνουν «τοῦ λόγου τὸ ἀσφαλές».

α) Στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ χωριοῦ Γαλάτα, ποῦ εἶναι γνωστὴ μὲ τὸ διπλὸ ὄνομα Ἀρχάγγελος ἢ Παναγία ἢ Θεοτόκος καὶ τὴν ὁποία, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή, ἱστόρησε ὁ ζωγράφος Συμεὼν Αὐξέντης τὸ 1514<sup>2</sup> ζωγραφίζονται δίπλα - δίπλα καὶ οἱ δύο τύποι. Κοντὰ στὴν ὀρθόδοξη «εἰς Ἄδου Κάθοδον» παριστάνεται ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση. Καὶ οἱ δύο τοιχογραφίες εἶναι δεμένες μὲ τὸ γενικότερο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ<sup>3</sup>.

β) Ἡ ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Σωζομένου<sup>4</sup>, τοῦ ἴδιου χωριοῦ, διασώζει τὴ δυτικὴ Ἀνάσταση, ποῦ εἶναι ἐπίσης ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸ Συμεὼν Αὐξέντη τὸ 1513<sup>5</sup>.

γ) Στὸ νὰ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τοῦ Κούρνταλι ἔχουμε πάλι καὶ τίς δύο Ἀναστάσεις, τὴ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη. Σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή ποῦ κάνουν ὁ Ἀνδρέας καὶ ἡ Ἰουδίθ Στυλιανοῦ στὴν δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση διακρίνει κανεῖς «*Christ in a white himation stepping out of the tomb with a banner bearing a cross in his left hand ; soldiers with spears and round shields are seen on the ground. This composition is a late infiltration into Byzantine art from the west*»<sup>6</sup>. Ἀντίθετα στὴ βυζαντινὴ Ἀνάσταση «*Hades and Satan are portrayed as grey figures under the broken gates of Hell on which Christ Stands*»<sup>7</sup>. Ἡ ἐκκλησίᾳ ζωγραφίστηκε στίς

1. Γνωρίζουμε π.χ. πὼς στὰ στίτια πολλῶν βενετῶν καθολικῶν τῆς Κρήτης ἐκτός ἀπὸ ἀναγεννησιακὰ ἔργα ὑπῆρχαν καὶ ὀρθόδοξες εἰκόνες ἢ, κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ συντάκτη τῆς διαθήκης τοῦ Κρητοβενετοῦ Ἀντρέα Τζάκ. Κορνάρου (1611), «*ζωγραφισμένες κατὰ τὸν ἑλληνικὸ τρόπο*». Βλ. Ἀ θ α ν. Δ. Π α λ ι ο Ὑ ρ α, Ἡ ζωγραφικὴ εἰς τὸν Χάνδακα, ὁ.π., σ. 108 - 109 καὶ ὑποσ. 33 καὶ 34.

2. Βλ. τὴν ἐπιγραφή στοὺς Andreas and Judith Stylianos, The painted churches of Cyprus, (ἐκδ. The Research Centre, Greek Communal Chamber, Cyprus), 1964, σ. 45.

3. Σ τ υ λ ι α ν ο Ὑ, ὁ.π., σ. 49. Εὐχαριστῶ τὸν καθηγητὴ Μ. Γαρίδη, ποῦ μὲ πληροφόρησε γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς δυτικῆς Ἀνάστασης στίς ἐκκλησίες τῆς Κύπρου, τίς ὁποῖες μελέτησε καὶ φωτογράφησε ὁ ἴδιος.

4. Βλ. τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα στὸ βιβλίον τῶν Στυλιανοῦ, ὁ.π., σ. 42 - 45, ὅπου ὅμως δὲν ἀναφέρεται ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀνάστασης.

5. Τὴν πληροφορία ὀφείλω ξανά στὸν Μ. Γαρίδη.

6. Σ τ υ λ ι α ν ο Ὑ, ὁ.π., σ. 68 - 69.

7. Στὸ Ἰ δ ι ο, σ. 69.

ἀρχές τοῦ 16ου αἰώνα<sup>1</sup>. Ἡ τοιχογράφηση τῆς δυτικῆς Ἀνάστασης σέ κυπριακοὺς ναοὺς, στὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰώνα, ἀπὸ Ἑλληνα ζωγράφο φανερώνει τὴν ἐλαστικότητα μὲ τὴν ὁποία ἔβλεπαν τὸ θέμα οἱ ὀρθόδοξοι ζωγράφοι<sup>2</sup> καὶ οἱ πιστοί, ἀλλὰ καὶ τὶς ἀμοιβαῖες παραχωρήσεις ποὺ ἔκαναν στὰ θέματα τῆς τέχνης Ἑλληνας καὶ Λατῖνοι. Ἀναφέρεται μάλιστα τὸ παράδειγμα λατινικῆς ἐκκλησίας τῆς Κύπρου, στὴν ὁποία ζωγραφίστηκε ὁλόκληρος ὁ κύκλος τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου στὸ δεῦτερο μιστὸ τοῦ 15ου αἰώνα<sup>3</sup>.

5. Ὡς ἐδῶ τὰ πράγματα ἔρχονται φυσιολογικά, ἀφοῦ ἡ δυτικὴ ἐπίδραση ἀποτελεῖ καθολικὸ φαινόμενο στὸ 16ο αἰώνα. Ἡ εἰκόνα ἡμῶς, ποὺ ἔχει σὰν θέμα τὴ Σταύρωση, τὴν Ἀνάσταση καὶ τὴν «εἰς Ἀδοῦ Κάθοδον», ποὺ ζωγραφίζονται πάνω στὸ - μὲ γοθικὰ γράμματα - μονόγραμμα τῶν φραγκισκανῶν **JHS**<sup>4</sup> καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου (πίν. 7) μεταφέρει τὸ πρόβλημα στὸν 15ο αἰώνα, ἀφοῦ ὁ Ρίτζος μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ 1422 - 1492<sup>5</sup>. Ἐκεῖνο ποὺ ἐνδιαφέρει νὰ τονίσουμε περισσότερο ἐδῶ εἶναι ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση. Στὸ γράμμα **S** ζωγραφίζεται μακρόστενη σαρκοφάγος. Στὴ μιά ἄκρη κάθετα ὁ Χριστός, κρατώντας σημαία στὸ ἓνα τοῦ χέρι καὶ σκορπώντας γύρω του φωτεινὲς ἀκτίνες. Στὴν ἄλλη ἄκρη τῆς σαρκοφάγου κάθετα, ἀντιμέτωπος μὲ τὸ Χριστό, φτερωτὸς ἄγγελος. Στὸ κάτω μέρος τοῦ **S** ζωγραφίζονται σὲ διάφορες στάσεις τρεῖς στρατιῶτες μὲ τὶς ἀσπίδες τους. Στὸ πάνω μέρος τοῦ ἴδιου γράμματος ζωγραφίζεται ὁ Χριστὸς ὄρθιος καθὼς ἀπλώνει τὸ χέρι του στὸ γονατισμένο Ἀδάμ, ἐνῶ ἡ Εὐα στέκεται δίπλα του. Κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα σημειώνεται, μὲ κεφαλαῖα, τροπάριο ἀπὸ τὴν κυριακάτικη πρωινὴ ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου: «Ἐσταυρώθης, ἀναμάρτητε, καὶ ἐν μνημείῳ κατετέθης ἐκὼν· ἀλλ' ἐξανέστης ὡς Θ(εὸς)/συνεγείρας τὸν προπάτορα, μνήσθητί μου κράζοντα ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ βασιλείᾳ σου». Στὴν ἄκρη δεξιᾶ ἡ ὑπογραφή: ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΟΥ ΡΙΤΖΟΥ. Ἡ ὅλη τεχνοτροπία εἶναι δυτικὴ, ἀλλὰ τὸ κείμενο εἶναι γραμμμένο στὰ ἑλληνικά.

1. Στὸ Ἰδιό, σ. 68.

2. Κοίταξε ἐπίσης σὰν ἐνδεικτικὸ παράδειγμα φορητῆς εἰκόνας τοῦ 16ου αἰώνα στὴν Κύπρο στὸν *Athanasios Parageorgiou*, *Icones de Chypre*, Geneve 1969, πίν. 75, τὸ Δίπτυχο ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀρχ. Μιχαὴλ στὸ Λευκόνικο. Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ δεκαεξὶ εἰκονίδια ποὺ παριστάνεται ἡ Ἀνάσταση, ὁ Χριστὸς, κρατώντας σημαία καὶ εὐλογώντας, βγαίνει ἀπὸ ἀνοιχτὸ τάφο.

3. Πρόκειται γιὰ τὸ λατινικὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη Λαμπαδιστῆ, Στυλιανοῦ, σ. 109.

4. JHS = Jesus Hominum Salvator. Τὸ μονόγραμμα καθιερώθηκε σὰ σύμβολο τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἀπὸ τὸ φραγκισκανὸ S. Bernardino da Siena στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰώνα.

5. Mario Cattapan, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500*, *Θησαυρίσματα*, τόμ. 9 (1972), σ. 206 ἀρ. 66, τοῦ Ἰδιοῦ, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, *Θησαυρίσματα*, τόμ. 10 (1973), σ. 272 - 73 καὶ πίν Γ'2.

Προσπαθώντας να δώσει μια εξήγηση του παράδοξου αυτού φαινομένου ο Ευγγόπουλος έκανε την υπόθεση ότι η εικόνα πρέπει να ζωγραφίστηκε για "Έλληνα καθολικό<sup>1</sup>. 'Ο Χατζηδάκης<sup>2</sup>, πάνω στο ίδιο πρόβλημα, δίνει παρόμοια, πιο συγκεκριμένα, εξήγηση. 'Η εικόνα, γράφει, ίσως να ζωγραφίστηκε για την Κρητοβενετσιάνικη οικόγένεια Cornaro, που από το 1300 είχε εγκατασταθεί στην Κρήτη. "Άλλωστε και στη Διαθήκη του Andrea Cornaro το 1611 αναφέρεται εικόνα με το μονόγραμμα **JHS**<sup>3</sup>. Τò επιχείρημα και των δύο βυζαντινολόγων μας θα ήταν πειστικό, αν έλειπε η κείς "Αδου Κάθοδος». 'Επειδή προκύπτει άμέσως τò ερώτημα: Πώς ζωγραφίστηκε βυζαντινό θέμα, με δογματικές προεκτάσεις, για καθολικό που δεν ήταν εξοικειωμένος με τη σκηνή και τò βαθύτατα ορθόδοξο νόημά της; Βασικά εκείνο που έχει σημασία εδώ είναι ότι, μέσα στον 15ο αιώνα ο σπουδαίος κρητικός άγιογράφος 'Ανδρέας Ρίτζος ζωγράφησε σε φορητή εικόνα την 'Ανάσταση του Χριστού σύμφωνα με τὰ δυτικά πρότυπα. Αυτό φανερώνει ότι οι ρίζες των σχέσεων ανάμεσα στην ορθόδοξη και τή δυτική τέχνη είναι βαθιές. 'Ακόμα ότι, ενώ στη βυζαντινή περίοδο ή Δύση δέχονταν τις επιδράσεις τής βυζαντινής τέχνης μέχρι τήν εποχή του Giotto (1267; - 1337), του Duccio di Buoninsegna (μυεία 1278 - 1319), του Cimabue (μυεία 1272 - 1302) και των βενετσιάνων καλλιτεχνών<sup>4</sup>, σιγά - σιγά τò ρεύμα γύρισε πίσω και από τόν 15ο αιώνα και δώθε ή Δύση άρχισε να επιστρέφει τὰ δάνεια, αλλά με τò δικό της καλλιτεχνικό ύφος. 'Η περίπτωση τής εικόνας τής 'Ανάστασης, που εξετάζουμε εδώ είναι χαρακτηριστική. Μετά τò 15ο αιώνα ή ορθόδοξη ζωγραφική και στην περίοδο των μεγάλων Κρητών καλλιτεχνών και στα χρόνια τής Τουρκοκρατίας στην ήπειρωτική 'Ελλάδα και στο χώρο τής 'Επτανησιακής τέχνης, ακόμα και στο δικό μας αιώνα, ποτέ δεν σταμάτησε να ζωγραφίζει τή δυτική 'Ανάσταση. Σημειώνουμε τήν εποχή μας για να υπογραμμίσουμε ότι, παρόλη

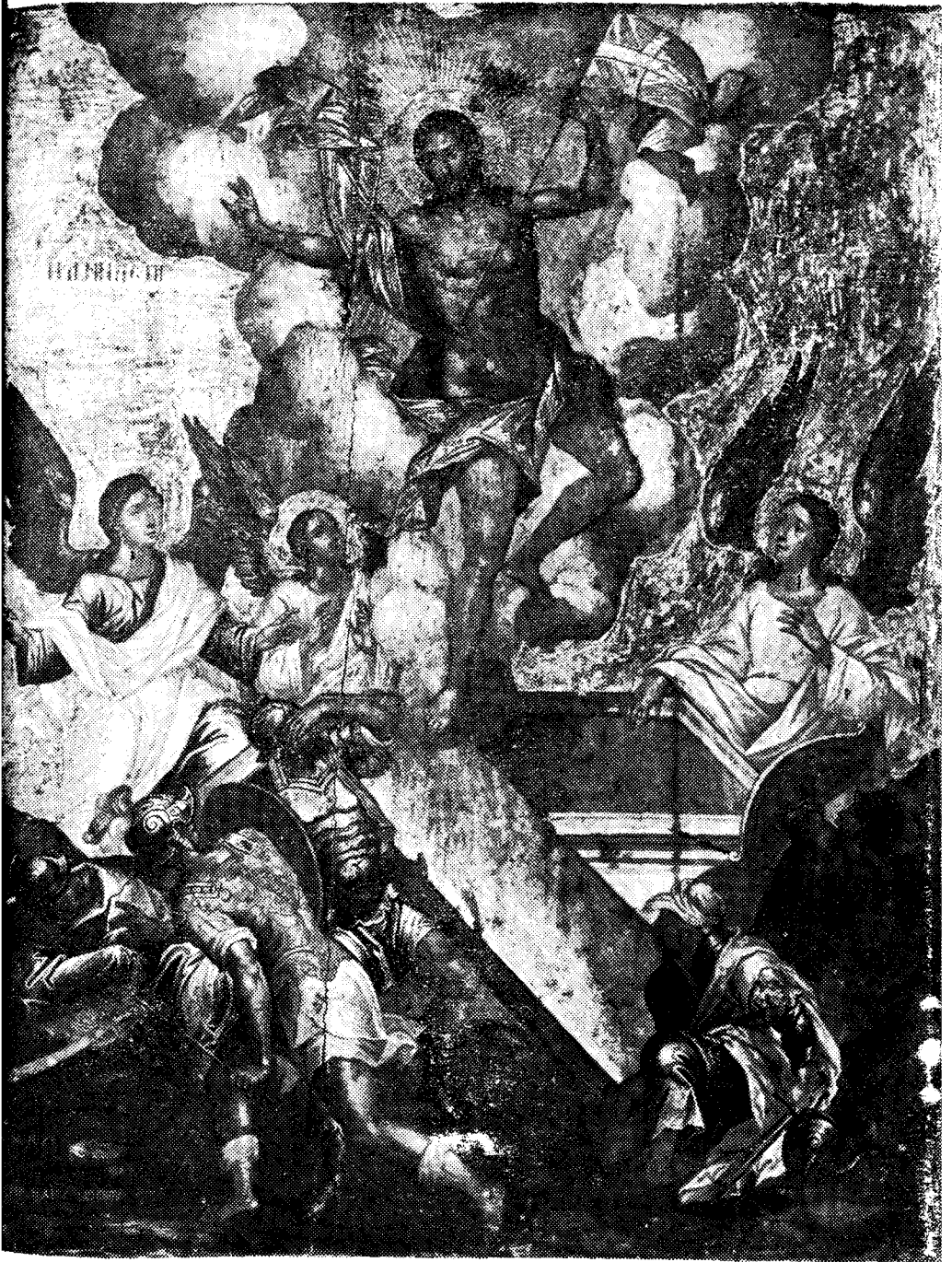
1. Α. Ευγγόπουλου, Σχεδιασμα, ό.π., σ. 279.

2. Μ. Chatzidakis, Les débuts de l' école Crétoise et la question de l' école dite italo - grecque, Μνημόσυνο Σοφίας 'Αντωνιάδη (Βιβλιοθήκη έλλην. 'Ινστιτούτου Βενετίας, άρ. 6), Βενετία 1974, σ. 176 - 177 και πίν. Η'.

3. Σ.Γ. Σπανιάκη, 'Η διαθήκη του 'Αντρέα Τζάκ. Κορνάρου (1611), Κρητικά Χρονικά, τόμ. 9(1955), σ. 427: «'Επίσης ή μικρή εικόνα με τις πορτέλες, που λέγεται στα έλληνικά σφαλιστόρι (sfaglistari = τρίπτυχο) κι εκείνη με τὰ γράμματα **JHS**, με ζωγραφίες μέσα σ' αυτά τὰ γράμματα, που έχω μέσα στην κάμερά μου, πολύτιμα πράγματα κι οι δυο αυτές εικόνες για τήν έλληνική ζωγραφική...». 'Η τελευταία πρόταση φανερώνει ξεκάθαρα σε ποιά από τις δυο τεχνοτροπίες τοποθετούσε ένας λόγιος Κρητοβενετός των άρχων του 17ου αιώνα παρόμοια εικόνα μ' αυτήν του 'Ανδρέα Ρίτζου. Για παραγγελία εικόνας με έλληνική τεχνοτροπία από Κρητοβενετό βλ. και Χρύσας Α. Μάλτεζου, "Άγνωστη εικόνα του 'Εμμανουήλ Τζάνε, Θησαυρίσματα, τόμ. 10(1973), σ. 288 και σημ. 24.

4. Michelangelo Muraro, Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento, Θησαυρίσματα, τόμ. 9(1972), σ. 180 - 201.

τῆ σημαντικῆ ἀναβίωση τῆς βυζαντινῆς τέχνης μέ τὸ Φώτη Κόντογλου, πολλοὶ ζωγράφοι συνεχίζουν τὸ δρόμο πού ἐγκαινίασε, ἀπ' ὅσο ξέρουμε μέχρι τώρα, ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος. Πεντακόσια χρόνια μετὰ τὸ Ρίτζο ἡ δυτικὴ τέχνη τῆς Ἀναγέννησης ἀφήνει ἀκόμα τὰ ἕχνη τῆς πάνω στό ἔργο μερικῶν νεοελλήνων ζωγράφων, πού ἀσχολοῦνται καί μέ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ. Φταίει τὸ παραμέρισμα τῆς παραδοσιακῆς γραμμῆς ἢ μήπως οἱ νεώτερες ἀντιλήψεις γιὰ τὴ βυζαντινὴ τέχνη εἶναι ἀντιφορμαλιστικές; Μήπως ἡ δυτικὴ προπαγάνδα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ οἱ «γλυκερές» ρωσικὲς εἰκόνες τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα ἐπηρέασαν τὰ ἑλληνικὰ πράγματα τόσο, ὥστε νὰ πλημμυρίσουν οἱ ὀρθόδοξοὶ ναοὶ ἀπὸ δυτικότροπα ἔργα χωρὶς καμιὰ καλλιτεχνικὴ ἀξία; Ὅπως κι ἂν ἔχει τὸ πράγμα, φαίνεται πῶς, σὲ πολλὲς περιπτώσεις, ὁ δρόμος πού ἄρχισε μέ τὸν Ἀνδρέα Ρίτζο, πρὶν ἀπὸ πέντε αἰῶνες, συνεχίζεται μέχρι σήμερα.



Ἑλλά Μόσκου : Ἡ Ἀνάστασις τοῦ 1657



Ἡ Ἀνάσταση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι Ξηρομέρου. Τοιχογραφία τοῦ 1669.



Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀρχοντοχώρι Ξηρομέρου. Τοιχογραφία τοῦ 1669.





ξυφρησεται πο λιξεραση ημ' α πνεμα βασιλιη παραδειχ εν βασιλευσιν  
επικωλυουσιν ωφου

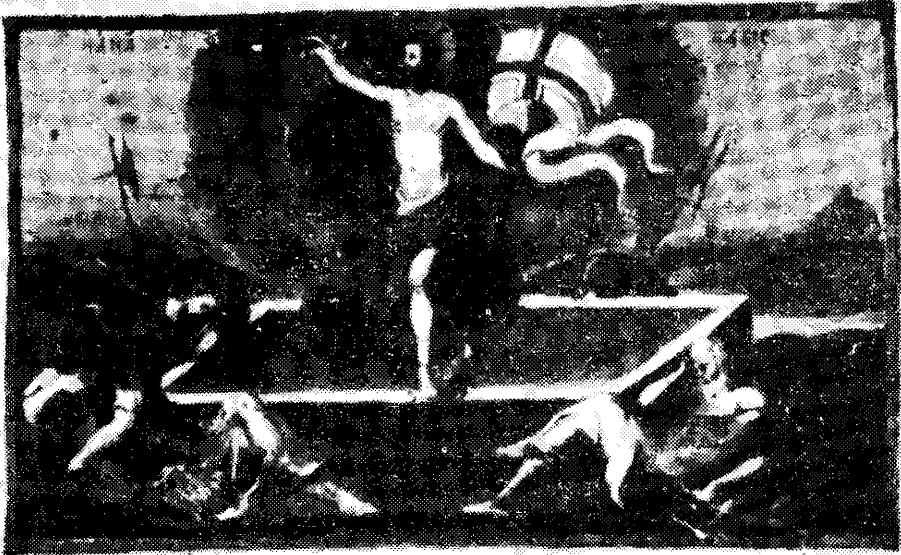


Μαριανός κώδικας Γεωργίου Κλόντζα τοῦ 1590-92  
α. Μικρογραφία τοῦ Ναοῦ τῶν Ἱεροσολύμων  
β. Ἡ Ἀνάσταση στό ἀέτωμα τοῦ Ναοῦ (λεπτομέρεια)

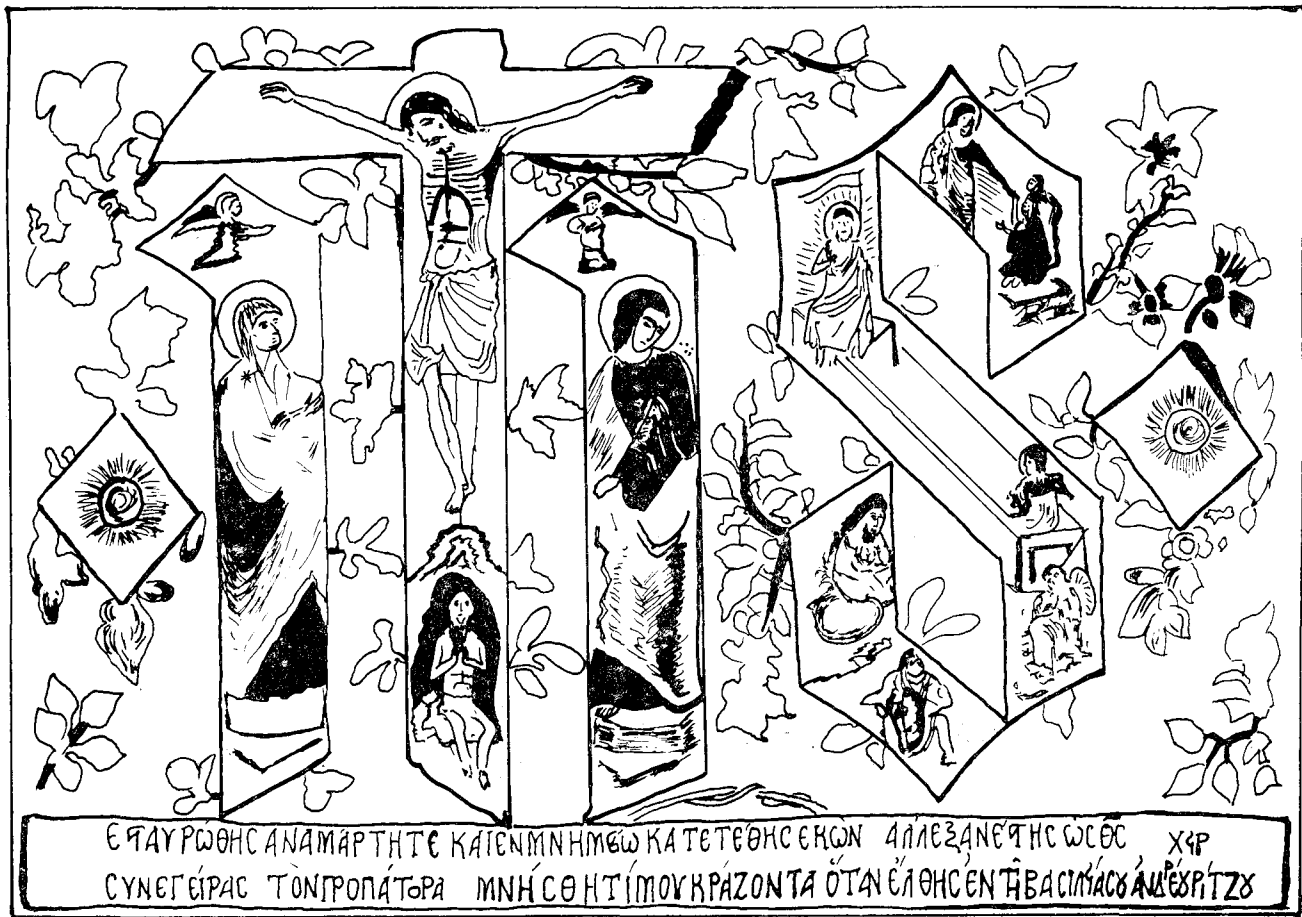


Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου: 'Η 'Ανάσταση (Μουσείο Prado)

ἐμὸν δὲ πύργος, κοιμηκοῦ πύργοις λύσις:



Ἐστὴν αἰμα τοῦ χῶ καὶ ζωὴ φέρου ἀνάστασις·  
 κόπτι σκόπτι Ἐθαῦμα τοῦ πεθαυμένου.  
 ἕως θεατοῦ ἐστὶ· πτρίμ παραδράμει.  
 μή πως ἀπαισῆς ὑπερομ λαλουμένηω.  
 θέλω προσβλάπτειμ τοῖς κπτέρ φύσιμ, φύσιμ.  
 τοῖμιμ μαθητὰ πῶν ἀναπορρήτων, ὄρα  
 καὶ ζωὴν ταχὺ αὐθις· ἄγε τοῦ τάχοις.



Ἄνδρέα Ρίζου : Ἡ Σταύρωση, ἡ Ἀνάσταση καὶ ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος (15ος αἰ.)