

LYDIA BORGEK
ΜΙΑ ΡΩΣΙΔΑ ΖΩΓΡΑΦΟΣ
ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ



2 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ–2 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2016

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ
ΜΕΓΑΡΟ ΕΎΝΑΡΔΟΥ / ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 20



Νίκος Δραγούμης, *Lydie*. Ελλάδα, 1912–1913. Μολύβι, μελάνι, γκουάς και χρωματιστά μολύβια, 27,5 x 21,5 εκ. Αρχείο Μάρκου Φ. Δραγούμη

Μιά ἀρμαθιά ἔργα, ξεχασμένα γιὰ δεκαετίες σὲ ἀποθῆκες καὶ σκονισμένα, κλειστὰ δωμάτια, κίτρινισμένα γράμματα φυλαγμένα εὐλαβικὰ σὲ συρτάρια – νὰ τί ἀπομένει, σήμερα, ἀπὸ τὴ Λύντια Μπορζέκ. Τὴ βασανισμένη τῆς μορφῆ σκεπάξει –ἐλπίζουμε ὄχι γιὰ πολὺ ἀκόμα– ἓνα ψηλὸ παραπέτασμα: εἶναι ἡ ἀγνοιά μας. Θὰ ἰχνογραφήσουμε ἀδρὰ τὰ ἐλάχιστα βιογραφικὰ τῆς δεδομένα καὶ μὲ ἐξαιρετικὴ συντομία θὰ ἀναφερθοῦμε στὴ ζωγραφικὴ τῆς. Ἡ ἔρευνα γιὰ ἐκείνην εἶναι σὲ πολὺ ἀρχικὸ στάδιο, γι' αὐτὸ καὶ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ξανοιχτοῦμε σὲ ἀγεωγράφητα νερά, μὲ πανιὰ τίς ὑποθέσεις.

Ἡ Λύντια Μπορζέκ γεννιέται κάπου στὴν ἀχανὴ τσαρική Ρωσία περίπου τὸ 1874.¹ Σπουδάζει στὴ Σχολὴ Διακοσμητικῶν Τεχνῶν τῆς Αὐτοκρατορικῆς Ἀκαδημίας Τεχνῶν τῆς Πετρούπολης,² αὐτὸ πρακτικὰ σημαίνει ὅτι ἡ οἰκογένειά τῆς ἀνήκε στὶς κατώτερες κοινωνικὲς τάξεις (ἡ φοίτηση στὴν Αὐτοκρατορικὴ Ἀκαδημία ἦταν οὐσιαστικὰ ἀπαγορευμένη, ὡς ὑποδεέστερη, στὰ ἀνώτερα στρώματα), καὶ ἡ ἴδια ἀναγκάζεται νὰ ἐργάζεται ἐνῶ ταυτόχρονα σπουδάζει.³ Στὴν Πετρούπολη κερδίζει ὑποτροφία κατόπιν διαγωνισμοῦ καὶ φεύγει γιὰ τὸ Παρίσι, ὅπου θὰ ἐγκατασταθεῖ μόνιμα.⁴ Δὲν γνωρίζουμε ἀκόμα πότε ἀκριβῶς καὶ πῶς συνέχισε τίς σπουδές τῆς στὸ Παρίσι, θὰ πρέπει πάντως νὰ βιοποριζόταν

¹ Ἡ ἐπισηφελὴς χρονολογία γέννησης συνάγεται ἀπὸ τὸ πιστοποιητικὸ θανάτου τῆς, ἓνα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ἐπίσημα ἔγγραφα ποὺ διαθέτουμε γιὰ ἐκείνη: « [...] τὴν δεκάτην ἐβδόμην τοῦ μηνὸς Ἰουλίου ἡμέραν Πέμπτην καὶ ὥρα 4.15 μετὰ μεσημβρίαν τοῦ χιλιοστοῦ ἑνεακοσιοστοῦ τεσσαρακοστοῦ πρώτου ἔτους ἀπεβίωσεν ἡ Λυδία Μπορζέκ, ἄγαμος, κάτοικος Ἀθηνῶν, γεννηθεῖσα ἐν Ρωσίᾳ, ἡλικίας ἐτῶν 67»· Ληξιαρχεῖο Ἀθηνῶν, Δημαρχιακὸ Μέγαρο, Ἀθήνα. ² Εἶναι ἡ μεγαλύτερη σὲ μέγεθος Ἀκαδημία Τεχνῶν τῆς Εὐρώπης. Ἰδρύθηκε τὸ 1726 ὡς τμῆμα τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴν πολιτικὴν πολιτικὴ τῆς Αἰκατερίνης Α' καὶ αὐτονομήθηκε τὸ 1764 ὡς Αὐτοκρατορικὴ Ἀκαδημία Τεχνῶν. Ἡ Μπορζέκ ἐπωφελεῖται ἀπὸ τὴ δράση τῆς Μεγάλης Δούκισσας Μαρίας Νικολάγεβνας, κόρης τοῦ Νικολάου Α', ποὺ ὡς πρόεδρος τῆς Ἀκαδημίας (1852–1876) ἐπέβαλε προοδευτικὲς μεταρρυθμίσεις στὴν Ἀκαδημία (1859) καὶ ἐπέτρεψε (1873) τὴν πλήρη φοίτηση τῶν γυναικῶν. Γιὰ τὴν Αὐτοκρατορικὴ Ἀκαδημία Τεχνῶν, βλ. πρόχειρα: J. Howard, *East European Art, 1650–1950*, κεφ. 2: «The St. Petersburg Academy and its orbits», Ὁξφόρδη 2006. ³ Τὸ ὁμολογεῖ σὲ γράμμα τῆς στὸν Ἰωάννη Δραγούμη (7.11.1911): «[...] Car ma famille était déjà pauvre quand j'étais encore enfant, et à 17 ans je l'ai quittée pour gagner mon pain comme institutrice»· Αρχεῖο Μάρκου Φ. Δραγούμη, Κηφισιά. ⁴ Τὰ σπαράγματα πληροφοριῶν γιὰ τίς σπουδές τῆς ἀντλήθηκαν ἀπὸ τὴ στήλη «Κοσμικὴ Κίνησης» τῆς ἐφημερίδας *Ἐμπρός*, 14.1.1915.

πουλώντας αντίγραφα έργων τέχνης.⁵ Τὴν ξαναβρίσκουμε νὰ ἐκθέτει λάδια καὶ χαρακτηριστικὰ στὸ 23ο Σαλόνι τῶν Ἀνεξαρτήτων (Salon des Artistes Indépendants) τὴν ἀνοιξη τοῦ 1907,⁶ καὶ τὸ ἴδιο φθινόπωρο θὰ δεῖξει ἓνα λάδι τῆς στὸ Σαλόνι τοῦ Φθινοπώρου (Salon d'Automne).

Τὴν ἐπόμενη ἀνοιξη θὰ συμμετάσχει καὶ πάλι στὸ Σαλόνι τῶν Ἀνεξαρτήτων μὲ ἓνα λάδι, ἀλλά, κυρίως, τὴ χρονιὰ αὐτὴ (1908) θὰ πρέπει νὰ γνῶρισε στοὺς Κήπους τοῦ Λουξεμβούργου τὸν Νίκο Δραγούμη, ὁ ὁποῖος θὰ τὴν ἀγαπήσει μ' ὄλο τὸ φῶς καὶ τὸ σκοτάδι ποὺ εἶχε. Ἡ γνωριμία θὰ εἶναι μοιραία τόσο γιὰ τὴ ζωὴ τῆς ὅσο καὶ γιὰ τὴν τέχνη τῆς. Θὰ τὸν ἀκολουθήσει παντοῦ: ἀπὸ τὸ Παρίσι στὸ Γκραβεζὸν τῆς Προβηγκίας, ἀπὸ ἐκεῖ στὴν Κέρκυρα καὶ τὴν Ἀθήνα. Θὰ τὸν περιμένει καρτερικὰ νὰ γιαιτρευτεῖ, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν θὰ γίνει ποτέ.⁷

Τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1915, ἑκατὸ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὶς μέρες μας, θὰ πραγματοποιήσει τὴ μοναδικὴ ἀτομικὴ τῆς ἔκθεση, στὴν αἴθουσα τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου «Παρνασσός» στὴν Ἀθήνα. Ἡ ἔκθεση δὲν θὰ περάσει καθόλου ἀπαρτήρητη. Θὰ τῆς δοθεῖ ἐκτεταμένη δημοσιότητα, ἀλλὰ γιὰ ὄχι καὶ τόσο καλλιτεχνικοὺς λόγους: θὰ τεθεῖ ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ φιλότεχνου –καὶ ζωγράφου– πρίγκιπα Νικολάου, θὰ ἐγκαινιστεῖ ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο καὶ τὴ Σοφία, ἡ βασιλικὴ οἰκογένεια θὰ προαγοράσει ἔργα. Ἡ Μπορζέκ εἶναι «Ρωσίσ», καὶ ἡ ἀρχηγέτιδα τῆς ἑλληνικῆς δυναστείας Ὑόλγα εἶναι μιὰ Ρομανόφ. Παρόλο ποὺ εἶναι ἀπούσα (μετὰ τὴ δολοφονία τοῦ Γεωργίου Α' ἔχει ἐπιστρέψει στὴ Ρωσία), ἡ σκιά τῆς πέφτει βαρῖα πάνω στὸν ἑλληνικὸ οἶκο.

Ὡστόσο, ἡ βασιλικὴ ὑποστήριξη δὲν εἶναι ἀρκετὴ. Ἡ ἔκθεση, ποὺ θὰ γίνει ἀκριβῶς τὶς παραμονὲς τοῦ Ἐθνικοῦ Διχασμοῦ, θὰ ἔχει, τὸ λιγότερο, χλιαρὴ ὑποδοχή. Τὸ περιβάλλον τῶν ἐρασιτεχνῶν τεχνοκριτικῶν τῆς ἐποχῆς, ποὺ λο-

⁵ Ἀντιγράφη, συστηματικὰ, ἔργα στὸ Musée du Luxembourg· βλ. Registre*2HH19, Archives des Musées Nationaux, Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, Παρίσι. Ἀκόμα, ὁ Νίκος Δραγούμης παρακαλεῖ, κλεισμένος στὸ ψυχιατρεῖο τῆς Νάπολης, τὴ συγγενὴ του Ζωὴ Morisani, νὰ βοηθήσει τὴν Μπορζέκ, ἀγοράζοντας ἀπὸ αὐτὴν ἀντίγραφα ἔργων: «[...] aide-la en lui commandant quelque copie ou en lui achetant quelque peinture»· γράμμα τοῦ Ν. Δραγούμη πρὸς τὴ Ζωὴ Morisani (9.1.1912), Ἀρχεῖο Μάρκου Φ. Δραγούμη, Κηφισιά. ⁶ Ἀπὸ τὸ ἰλιγγιώδες σύνολο τῶν 5.400 ἔργων ποὺ ἐκτέθηκαν στοὺς Ἀνεξάρτητους ἐκείνη τὴ χρονιὰ, θὰ τὴν προσέξει ὁ Ροζέ Μάρξ καὶ θὰ τὴν ἐπαινέσει: «Plutôt encore que ses peintures, ce sont ses bois, ses eaux-fortes, ses lithographies, qui imposent au souvenir le nom d'une artiste russe étonnamment souple, Mlle Lydie Borgek»· Roger Marx, «Le Vernissage du Salon des Artistes Indépendants», περ. *La chronique des arts et de la curiosité*, ἀρ. 12, 23.3.1907, σ. 95. ⁷ Γιὰ τὴ σχέση τῆς μὲ τὸν Νίκο Δραγούμη, βλ. ἐκτενέστερα στὸ *Νίκος Δραγούμης ὁ ζωγράφος, 1874–1933*, Ἀθήνα, ΜΙΕΤ, 2015.

γοτεχνίζου, δὲν μπορεῖ νὰ τὴν καταλάβει. Ὁ πάντα συντηρητικὸς Δ. Ι. Καλογερόπουλος τοῦ περιοδικοῦ *Πινακοθήκη* καὶ τῆς ἀντιβενιζελικῆς ἐφημερίδας *Ἀθῆναι*, ἀλλὰ καὶ ὁ Τεχνοκρίτης⁸ τῆς φιλοβενιζελικῆς *Νέας Ἑλλάδος* βρίσκονται σὲ συγχορδία. Ἡ Μπορζέκ πάσχει ἀπὸ «διακοσμητισμὸ» (ἴδου θέμα γιὰ ἀνάπτυξη: ἡ διακόσμηση ὡς ψόγος καὶ εἶδος κατώτερης τέχνης στὴ νεοελληνικὴ τεχνοκριτικὴ):

Ἡ καλλιτέχνης, καίτοι φαίνεται δόκιμος, δίδει περισσοτέραν προσοχὴν εἰς τὴν κατὰ συνθήκην καὶ τὴν ἐλαφρὰν ζωγραφικὴν, ἐνῶ ἡδύνατο νὰ παραγάγῃ ἔργα μείζονος ἀξίας, ὡς δεικνύουσι μερικαὶ τοπιογραφικαὶ ἀπεικονίσεις, ἐκφεύγουσαι τὰ ὅρια τῆς διακοσμητικῆς καὶ δεικνύουσαι τάσιν εὐρυτέρας τεχνοτροπίας καὶ ἀτομισμοῦ...⁹

καὶ ἀπὸ «ἔλλειψη ἀτομικότητος», δὲν ἔχει, δηλαδή, χωνέψει τὶς ἐπιρροές τῆς:

Φαίνεται ὡς νὰ τῆς λείπῃ ἡ δύναμις νὰ χειραφετηθῇ ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἐνὸς ἀκαδημαϊκοῦ διδασκάλου. Δὲν ὑπάρχει ἐλευθερία κινήσεως ἐν τῇ συνθέσει τῆς. Δι' αὐτὸ λείπει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἡ ἀτομικότης καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ σφραγὶς ἀπὸ τὸ ἔργον τῆς ... ἡ ἐργασία τῆς δὲν εἶναι πρωτότυπος, ἀλλὰ μᾶλλον σκλαβωμένη ἐπάνω εἰς μίαν διακοσμητικὴν τεχνοτροπίαν, ἥτις, ὅσον καὶ ἂν δὲν εἶναι ἀκαδημαϊκὴ, εἶναι ὅμως κοινοτάτη.¹⁰

Πιὸ εὐγλωττο καὶ ἀκαριαῖο εἶναι τὸ διφορούμενο σχόλιο τοῦ ἀνώνυμου συντάκτη τῆς *Νέας Ἑλλάδος*:

Πρέπει ἐν τέλει νὰ ὁμολογήσωμεν ὅτι σπανίως εἶδαμεν ἐν Ἀθήναις τοιαῦτα ἔργα τέχνης.¹¹

Δὲν γνωρίζουμε πῶς ἀντέδρασε ἡ Μπορζέκ στὴν «δόλοθερμη» αὐτὴ ὑποδοχή. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι ἄλλη ἔκθεσή τῆς δὲν τεκμηριώνεται ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσα βιβλιογραφία. Τὴ βρίσκουμε πάλι στὰ 1923, ὅποτε καὶ ἀνακοινώνεται στὸν τύπο¹²

⁸ Πίσω ἀπὸ τὸ ψευδώνυμο εἶναι ἐξαιρετικὰ πιθανὸ πῶς κρύβεται ὁ Φῶτος Πολίτης, ἀπὸ τὰ βασικὰ στελέχη τῆς *Νέας Ἑλλάδος*. ⁹ <Δ. Ι. Καλογερόπουλος>, «Γράμματα καὶ Τέχνη», περ. *Πινακοθήκη*, ἔτος ΙΔ', τχ. 168, Φεβρουάριος 1915, σ. 174. Ἡ διατύπωσή του εἶναι παρόμοια μὲ τὴν τεχνοκριτικὴ του στὴν ἐφημερίδα *Ἀθῆναι*· βλ. Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Γράμματα καὶ Τέχνη. Ἐκθέσεις», *Ἀθῆναι*, 28.1.1915. ¹⁰ Τεχνοκρίτης [Φῶτος Πολίτης], «Καλλιτεχνικὴ Ἐπιθεώρησις. Ἡ Ἐκθεσις τοῦ Παρνασσού», *Νέα Ἑλλάς*, 22.1.1915. ¹¹ «Ἀπὸ τὴν κίνησιν. Τὸ σημερινὸν βερνισάζ τῆς Ρωσίδος ζωγράφου», *Νέα Ἑλλάς*, 17.1.1915. ¹² «Ἀγοραὶ καὶ πωλήσεις», *Ἐμπρός*, 12.11.1923, καὶ «Ἡ Κίτης καὶ ἡ Ζωὴ. Καλλιτεχνικὴ ἔκθεσις», *Δημοκρατία*, 16.11.1923.



Το παιδικό βιβλίο της Ε. Άθανασούλα *Γύρω γύρω όλοι* που εικονογράφησε η Λύντια Μπορζέκ.



Σχέδια της Λ. Μπορζέκ από το Βυζαντινό Μουσείο. Αρχείο «Ελληνικών Τεχνών», Μουσείο Μπενάκη.

προσεχής έκθεσή της στο Λύκειο Έλληνίδων. Η έκθεση δεν θα πραγματοποιηθεί.¹³ Τὴν ἄνοιξη τοῦ 1927, πάλι, γράφει σὴν Ναταλία Παύλου Μελά γιὰ νὰ τῆς ἀνακοινώσει, μεταξύ ἄλλων, ἀναβολὴ ἑκθέσεώς της γιὰ πιδ εὐθετο χρόνο.¹⁴ Ἡ ἑκθεση παραπέμφθηκε σὶς ἑλληνικὲς καλὲνδες.

Τὴ δεκαετία τοῦ 1920 κατοικεῖ σὲ σπίτι τῆς οἰκογένειας Πολίτη σὶς Τζιτζιφιές. Θὰ συνδεθεῖ μὲ τοὺς κύκλους τῶν δημοτικιστῶν τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου καὶ θὰ εἰκονογραφήσει τὸ παιδικὸ βιβλίο τῆς Εὐδοκίας Ἀθανασούλα *Γύρω γύρω ὅλοι* (Ἀθήνα 1927). Τὴ βρίσκουμε, τελευταία φορά πιά, νὰ σχεδιάζει ἀντίγραφα ἀπὸ μεταβυζαντινὰ ξυλόγλυπτα, λειτουργικὰ σκεύη, κεραμικὰ καὶ ὑφάσματα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ τοῦ Μουσείου Μπενάκη γιὰ λογαριασμό τῆς ἐταιρείας «Ἑλληνικὲς Τέχνες Α.Ε.» τῆς Ἑλλης Παπαδημητρίου.¹⁵ Πεθαίνει τὸν Ἰούλιο τοῦ 1941 σὸ Νοσοκομεῖο Θυμάτων Πολέμου (τὸ σημερινὸ Σηπλιοπούλειο «Ἁγία Ἐλένη»), ξεχασμένη ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν οἰκογένεια Δραγούμη. Ὁ τάφος της, μὲ ἀριθμὸ 569 σὸ Ρωσικὸ Νεκροταφεῖο τοῦ Πειραιᾶ, δὲν ὑπάρχει πιά.

Ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς Μπορζέκ, ὅσα ἔχουν βρεθεῖ μέχρι τώρα, θὰ μπορούσαμε νὰ χωρίσουμε τὴ ζωγραφικὴ της σὲ δύο περιόδους: Πρὶν καὶ μετὰ τὴ γνωριμία της μὲ τὸν Νίκο Δραγούμη. Θὰ ἀναφερθοῦμε συνοπτικὰ καὶ σὶς δύο. Ὁ πίνακας *Μιὰ Ρωσίδα* (ταυτίζεται μᾶλλον μὲ τὸ ἔργο *Une Russe*, παρόλο πὸ εἶναι μεταχρονολογημένο, τὸ ὁποῖο ἔδειξε σὸ Σαλόνι τοῦ Φθινοπώρου τοῦ 1907) ἀναπαριστᾷ ἓνα ἐσωτερικὸ πὸ ἡ δομὴ του βασιζέται σὴν ἀντίθεση τῶν ὀριζοντίων (οἱ ρίγες τῆς ταπετσαρίας, ἡ γαλάζια κουρτίνα, ὁ κορμὸς τῆς γυναίκας) μὲ τὶς κάθετες (ἡ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ πὸ συνεχίζεται νοητὰ σὸ δεξιὸ χέρι τῆς γυναί-

¹³ Στὴ *Λογοδοσία τοῦ Λυκείου Ἑλληνίδων. Ἔτος 1923* (Ἀθήνα 1924) διαβάζουμε στὴ σ. 6: «Καλλιτεχνικὸν Τμήμα. [...] Ὁ ρώσσης καλλιτέχνης Dangar ἔκαμε τὴν καλὴν ἀρχὴν [τῶν ἐκθέσεων], τὸν διεδέχθησαν δύο νεώτεροι συμπολίται του εἰς ἔργα ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς, αὐτοὺς πάλιν δὲ ρωσὶς ζωγράφος». Ἡ ἐξαιρετικὴ ἀσάφεια τῆς διατύπωσης («ρωσὶς ζωγράφος», χωρὶς κὰν μνεῖα ὀνοματεπωνύμου) σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀνυπαρξία δημοσιευμάτων σὸν τύπο μᾶς ὀδηγοῦν σὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ἑκθεση αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ ἔγινε. ¹⁴ «Quant à mon exposition, je crains qu'elle ne soit à l'eau pour cette année. Mais tout de même il est encore possible de la faire au mois d'avril et même mai. D'ailleurs peut-être n'ai-je rien perdu, car cette année de nouveau quantité d'expositions, mais autant que j'ai entendu ça n'a pas bien marché pour tout le monde; et moi qui ne peux ni sais me faire assez de réclame!» γράμμα σὴν Ναταλία Π. Μελά (26.3.[1927]), Αρχεῖο Ναταλίας Ἰωαννίδη, Κηφισιά. Τὸ γράμμα ἔχει ἐπιπλέον ἐνδιαφέρον γιὰτὸ σὲ αὐτὸ ἐξομολογεῖται ἡ Μπορζέκ τὴν ἔλξη πὸ τῆς ἀσκει ὁ Θεοσοφισμὸς μετὰ τὴν ἀνάγνωση τοῦ *Les Grands Initiés (Οἱ μεγάλοι μύσται)* τοῦ Édouard Schuré. ¹⁵ Συνολικὰ δώδεκα ἀποτυπώσεις: Αρχεῖο «Ελληνικῶν Τεχνῶν», δωρεὰ Ἑλλης Παπαδημητρίου (Δεκέμβριος 1968), Μουσείο Μπενάκη.

κας). Τὸ θέμα δικαιολογῆ ἀπόλυτα τὸν τίτλο: Μιά Ρωσίδα, ντυμένη σὰν ἀρχόντισσα —καπέλο μὲ φτερό, τυλιγμένη μὲ γούνα—, ἀπολαμβάνει τὸ τσάι της. Στὸ τραπέζι ἕνα πορσελάνινο πανέρι μὲ φρούτα, τὸ σαμοβάρι μὲ τὶς ἀντανακλάσεις του, ἕνα φλασκὶ μὲ ἀλκοὸλ ἐπενδυμένο ἐξωτερικὰ μὲ γούνα, καὶ ἡ κούπα τοῦ τσαγιοῦ. Στὸν τοῖχο, οἱ αἰθέρεις ρίγες τῆς ταπετσαρίας —τὸ πλῆον ἐπιτυχημένο σημεῖο τῆς σύνθεσης— ἐξαχνώνονται ἀπὸ τὴν ὑπαινικτικὴ ἀφαίρεση τῶν διακοσμητικῶν σχεδίων ποὺ θὰ πρέπει νὰ εἶχε στὴν πραγματικότητα. Ἡ Μπορζέκ δείχνει ἐδῶ τὴν προϋπηρεσία της σὲ ἕναν ἐξημερωμένο Ἰμπρεσιονισμό, ἀφοῦ καταλαβαίνουμε εὐκόλα τί θὰ πρέπει νὰ εἶχε προσέξει: τὴν Μπέρτ Μοριζὸ καὶ τὸν Οὐίσελνερ μὲ τὶς χρωματικὲς συμφωνίες του. Ἴσως ὅμως ἡ προϋπηρεσία αὐτὴ νὰ ὀφείλεται σὲ μιὰ προετοιμασία, ἥδη ἀπὸ τὴν Πετρούπολη, ἰδίως ἂν ἡ μελλοντικὴ ἔρευνα μᾶς δείξει ὅτι ἡ Μπορζέκ συμμετεῖχε στὸ ἀνανεωτικὸ γιὰ τὴ ρωσικὴ τέχνη κίνημα «Μῖρ Ἰσκούστβα» («Κόσμος τῆς τέχνης»)¹⁶

Στὸν πίνακα *Ἀγελάδες σὲ ἐλαιῶνα* (ὁ ὁποῖος ἴσως νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ *Sous les arbres* ποὺ ἔδειξε στὸ Σαλόνι τῶν Ἀνεξαρτήτων τοῦ 1908¹⁷) ἡ εὐαισθησία τῆς

¹⁶ Ἡ ὁμάδα «Μῖρ Ἰσκούστβα» συστάθηκε τὸ 1898 (τὰ γνωστότερα σ' ἐμᾶς μέλη της εἶναι ὁ Λεὸν Μπάκστ καὶ ὁ Ἀλεξάντρ Μπενουά), καὶ τὸν ἐπόμενο χρόνο κυκλοφόρησε τὸ ὁμώνυμο περιοδικὸ μὲ διευθυντὴ σύνταξης τὸν Σεργκέι Νπιάγκιλεφ. Σκοπὸς τῆς ὁμάδας ἦταν ἡ προαγωγὴ τῆς ἀτομικότητας στὴν τέχνη καὶ ὁ συγχρονισμὸς τῆς ρωσικῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας μὲ τὴν Ἄρ Νουβὸ καὶ τὸ κίνημα Arts and Crafts τῆς Ἀγγλίας. Σχετικὰ μὲ τὴν ἐπίδρασή της, βλ. A. Ryman, *A History of Russian Symbolism*, Καίμπριτζ 1994, σ. 93-122· G. di Milia (ἐπιμ.), *Mir iskusstva — Il mondo dell'arte. Artisti russi dal 1898 al 1924*, κατ. ἔκθεσης, Τορίνο, Mole Antonelliana, 4 Μαρτίου—25 Ἀπριλίου 1982, Τορίνο 1982· *Mir iskusstva. La cultura figurativa letteraria e musicale nel simbolismo russo*, πρακτικὰ συνεδρίου, Τορίνο, 22–23 Ἀπριλίου 1982, διοργάνωση: Assessorato alla Cultura della regione Piemonte/Università di Torino/Associazione Italia-URSS di Torino, Ρώμη 1984. ¹⁷ Τὸ θέμα τοῦ *Sous les arbres* πρέπει νὰ τὸ ζαναπιάνει, μεταφερμένο σὲ ἀμιγῶς ἑλληνικὸ τοπίο, γιὰ τὴν ἔκθεση τοῦ 1915. Ὁ Τεχνοκρίτης τῆς *Νέας Ἑλλάδος* (βλ. παραπάνω, σμμ. 8, 10) μνημονεύει ἐγκωμαστικὰ τὸ ἔργο ποὺ ἐκτίθεται τότε: «Ἡ ἀτομικότης τῆς καλλιτέχνης διαφαίνεται μᾶλλον εἰς μερικὰς εἰκόνας αἰτίνες ἔχουν περισσότερον τὸν χαρακτήρα σκίτσων παρὰ ἐστάμπ. Οὕτω λ.χ. ἡ ἐπιγραφομένη *Ἀγελάδες εἰς ἐλαιῶνα*. Ἡ εἰκὼν αὐτὴ δεικνύει πόσον ἡ καλλιτέχνης ἀδικεῖ τὸν ἑαυτὸς της εἰς τὰ ἄλλα ἔργα της, μὴ ἀφήνουσα ἐλευθέραν δρᾶσιν εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν της παρατήρησιν». Βέβαια, ὑποθέτουμε ὅτι ὁ πίνακας ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ (ἀρ. κατ. 4) εἶναι ὁ ἴδιος ποὺ ἐκθέτεται στὸ Σαλόνι τῶν Ἀνεξαρτήτων καὶ χρονολογεῖται τὸ 1908 ἢ καὶ λίγο πρὶν, αὐτὸ ὅμως γίνεται μὲ ὑφολογικὰ κριτήρια: κυρίως τὰ μαλακότερα περιγράμματα (τὰ ὁποῖα ἀπουσιάζουν στὴ δεύτερη, «δραγουμικὴ», περίοδο) καὶ ἡ στενότερη σχέση μὲ μεταϊμπρεσιονιστικὰ πρότυπα. Θὰ μπορούσε ἡ Μπορζέκ νὰ εἶχε ἐκθέσει τὸν ἴδιο ἀκριβῶς πίνακα καὶ στὴν ἔκθεση τοῦ 1915; Μᾶλλον ὄχι, γιὰ αὐτὸ θὰ συνιστοῦσε καλλιτεχνικὴ παλινδρόμηση, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν Τεχνοκρίτη γράφει γιὰ «εἰκόνας αἰτίνες ἔχουν περισσότερον τὸν χαρακτήρα σκίτσων». Ὁ ἐδῶ πίνακας ὅμως εἶναι ἕνα ὀργανωμένο λάδι καὶ ὄχι σκίτσο.



Μιά Ρωσίδα. *Paris 1910*. Λάδι σὲ ξύλο, 41,5 x 63,5 ἐκ. (ἀρ. κατ. 1)



Ἀγελάδες σὲ ἐλαιῶνα. Λάδι σὲ μουσαμά, 34 x 51 ἐκ. (ἀρ. κατ. 4)



Λύντια Μπορζέκ, *Nico dessinant* (Ὁ Νίκος ἐνῶ σχεδιάζει), μετὰ τὸ 1911. Μολύβι, μελάνι καὶ χρωματιστὰ μολύβια, 27,2x21,6 ἐκ. Ἀρχεῖο Μάρκου Φ. Δραγούμη

Μπορζέκ μᾶς δίνει τὴν αἴσθηση ἑνὸς καλοκαιρινοῦ εἰδυλλιακοῦ τοπίου, σχεδὸν μιᾶς οὐτοπίας, μέσα σὲ ἐλαιῶνα, δίπλα σὲ ἤρεμη γαλάζια θάλασσα ποὺ τὴ διασχίζει μικρὴ βάρκα μὲ πανί. Τὰ γαλήνια, μεγάλα, εἰρηνικὰ ζῶα βόσκουν ἀνάμεσα στους γηραιούς κορμούς τῶν αἰωνόβιων δένδρων καὶ τῆς ἰσχνῆς σκιᾶς τους. Τὸ χρῶμα τῶν ἀγελάδων πυρακτῶνεται στὸ καταμεσήμερο καὶ ἀτονεῖ, θαμπώνει, μέσα στὴ λιγοστὴ σκιά. Γιὰ αὐτὸ καὶ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ χάνει τὸ πλάσιμό τους καὶ τὶς ἀναγνωρίζει μονόχρωμες. Ἔτσι δημιουργεῖται μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ αὐτοὺς τοὺς ἐλαφρῶς πλασμένους μονοχρωματικούς θερμούς ὄγκους τῶν ἀγελάδων καὶ σὲ ἐκείνους ποὺ βρίσκονται τελείως μέσα στὴ σκιά, στὸ πρῶτο πλάνο, ἀντίθεση ποὺ ἐπιπέινεται ἀπὸ τὸ ἐντονότερο πλάσιμο τῶν τριῶν κυρίαρχων κορμῶν τῶν ἐλιῶν, ἀντίθεση ποὺ γίνεται σχεδὸν ἀνυπόφορη στὶς ἐρεβώδεις κουφάλες τῶν δένδρων καὶ στὸ λαδοπράσινο τῆς τροφῆς, ὥστε τὸ μάτι θὰ τὴν ἐπιθυμοῦσε ἀρμονικότερη. Στὸ ἔργο, ἡ Μπορζέκ ἔχει προχωρήσει ἀπὸ τὸν ἴμπρεσιονισμό στὸν Μεταἴμπρεσιονισμό καὶ προδίδει τὴν ἐξάρτησή της ἀπὸ τὸν Κλουαζιονισμό τοῦ Γκωγκέν καὶ τὴν ὄνειρώδη, ἰαπωνίζουσα θρησκευτικότητα τοῦ Μωρίς Ντενί. Εἶναι ἔτοιμη νὰ γνωρίσει τὸν Δραγούμη – ἂν δὲν τὸ ἔχει ἤδη κάνει.

Ἀνάμεσα στὰ σχέδια τῆς Μπορζέκ ποὺ ἔσωσε ὁ Φίλιππος Δραγούμης εἶναι καὶ ἓνα ποὺ μᾶς δείχνει τὸν Νίκο. Στὸ σχέδιο φαίνεται ἡ ἀλλαγὴ ποὺ ἐπιφέρει ὁ Δραγούμης πάνω της.¹⁸ Ἀπὸ τὶς ἐλαιογραφίες προσανατολίζεται πλέον στὰ σχέδια μὲ γκουάς· ἀπὸ τὰ μαλακὰ περιγράμματα στὰ σκληρὰ καὶ σαφῆ, ποὺ ἀφορίζουν λίαν εὐδιάκριτα τὶς μορφές ἀπὸ τὸ περιβάλλον τους καὶ τὶς κάνουν ἀνεξάρτητες. Τὸ σχέδιο εἶναι ἓνα πορτρέτο τοῦ Δραγούμη προφίλ, μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὰ τρία τέταρτα τοῦ κορμοῦ καλὰ τοποθετημένα στὸ χαρτί. Ὁ Δραγούμης ἀπεικονίζεται μὲ ὄμορφα, γλυκὰ μάτια, ἡδυπαθὴ χεῖλη, σὲ στάση περισκεψῆς, νὰ σχεδιάζει, γιὰτὶ ἴσως ντρέπεται νὰ ποζάρει καὶ ἀποφεύγει ἔτσι τὸ κατ' ἐνώ-

¹⁸ Βέβαια, ἀναρωπιέται κανεὶς ὄχι μόνο πόσο ἐπηρέασε ὁ Δραγούμης τὴν Μπορζέκ ἀλλὰ καὶ πόσο τὸν ἐπηρέασε ἐκείνη. Ἐραγε, τὰ τελευταῖα του συγκροτημένα ἔργα, τὰ δύο σχέδια μὲ λουλούδια σὲ βάζο, ποὺ στέλνει στὴ θεία του Μαρίκα Ν. Δραγούμη καὶ στὴ μεγάλη του ἀδελφὴ Ναταλία Π. Μελᾶ γιὰ τὴ γιορτὴ τους (ἴσον ἀφορᾶ τὸ ἔργο ποὺ προορίζεται γιὰ τὴ θεία του, γνωρίζουμε τὴν ἀκριβὴ χρονολογία του, Δεκαπενταύγουστος τοῦ 1913· καθὼς λοιπὸν τὸ ἓνα δρᾶ ὀπτικὰ ὡς *pendant* τοῦ ἄλλου, θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ υποθέσουμε ὅτι τὸ ἔργο γιὰ τὴν ἀδελφή του ἔχει γίνει στὶς 26 Αὐγούστου τοῦ ἴδιου χρόνου, ἀνήμερα τῆς γιορτῆς της), θὰ μπορούσε νὰ τὰ ἔχει κάνει μόνος του, μὲ τὸ θολωμένο του μυαλό, ἢ μήπως κρύβεται πίσω τους τὸ χέρι τῆς ἀγαπημένης του; Ἐρωτήματα ποὺ ἴσως δὲν θὰ βροῦν ἀπάντηση ποτέ. Γιὰ τὰ ἔργα, βλ. *Νίκος Δραγούμης ὁ ζωγράφος*, ἀρ. κατ. 132, 133.

πιον βλέμμα. Ἡ Μπορζεκ ἀποδίδει τὸν σύντροφό της μὲ ἀριστοκρατικὸ παρουσιαστικό, ὄχι τόσο ἀπὸ τὸ ἐπιμελημένο ντύσιμό του ὅσο ἀπὸ τὴν περιποιημένη κόμμωση, τὴ λεπτοφυῆ γενειάδα καὶ τὸ μουστάκι, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ στάση του. Ἡ μικρὴ ἀδεξιότητα στὴ χρήση τῶν περιγραμμάτων μήπως ὑποδηλώνει ὅτι τὸ σχέδιο ἔχει γίνεи στὶς ἀρχὲς τῆς σχέσης τους, ὅταν ἡ Μπορζεκ ξεκινᾶ νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸν Δραγούμη;¹⁹

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς «δραγουμικῆς» περιόδου εἶναι οἱ *Μεγαρίτισσες*. Ἐδῶ, μεγάλες καθαρὲς χρωματικὲς περιοχὲς ἰσορροποῦν τὴ σύνθεση. Ἡ κεντρικὴ φιγούρα μοιάζει νὰ ποζάρει σὰν σὲ φωτογραφικὸ φακὸ (ἴσως πρότυπο γιὰ τὴν Μπορζεκ νὰ εἶναι ἀνάλογο σχέδιο τοῦ Δραγοῦμη²⁰) καὶ λειτουργεῖ ὡς κατακόρυφος ἄξονας συμμετρίας ποὺ διαιρεῖ τὴ σύνθεση σὲ δύο ἰσομερῆ τμήματα. Τὰ σαφῆ καὶ αὐστηρὰ περιγράμματα ὀρίζουν κάθε χρωματικὴ περιοχὴ—ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες (οὐρανός, θάλασσα, συστάδες ἀπὸ στάχια, πλαγιὰ) ἕως καὶ τὶς μικρότερες (τὰ τμήματα τῆς φορεσιᾶς τῶν γυναικῶν καὶ τὰ στολίδια-σιρίτια της)— καὶ συντελοῦν στὴν ἀρτίωση τῆς ἐνότητος τοῦ ὕφους τοῦ ἔργου. Οἱ παραπομπὲς γίνονται, βέβαια, στὸ διακοσμητικὸ ὕφος τῆς Βιεννέζικης Ἀπόσχισης (Wiener Secession) τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα, μὲ τὸ ἀντίστοιχο στυλιζάρισμα τῆς φόρμας, ἀλλὰ καὶ στὴν ἀταβιστικὴ προπαιδεῖα τῆς Μπορζεκ στὶς ρωσικὲς εἰκόνες.

Ἡ μορφή τῆς ζωγράφου ἔχει ἀποτυπωθεῖ μόνο σὲ ἐλάχιστες μακρινὲς φωτογραφίες ἀπὸ τὴν παραμονὴ τοῦ Νίκου Δραγοῦμη στὴν Προβηγκία. Ὁ ἀνώνυμος συντάκτης τῆς *Νέας Ἑλλάδος* τὴν περιγράφει «προικισμένη μὲ θέλησιν ἰσχυράν, ὅπως τὸ δείχνει τὸ πρόσωπό της, τὸ κυριολεκτικῶς αἰματῶδες, ποὺ τὴν ἐξομοιοῖ μὲ τευτονίδα, ὅπως τὸ λέγουν τὰ μάτια της, τὰ καστανά, τὰ ἔντονα...».²¹ Περισσότερο ὁμως ἀπὸ τὶς ἀχνὲς φωτογραφίες καὶ τὶς ἀνεπαρκεῖς περιγραφές, ἡ Λύντια Μπορζεκ διασώζεται στὰ ἔργα τοῦ Νίκου Δραγοῦμη, ὅσα τῆς ἀφιέρωσε ζωγραφίζοντάς την, καί, πάνω ἀπὸ ὅλα, χάρις στὰ δικά της ἔργα.

Σεπτέμβριος 2015—Ἰανουάριος 2016

Ν. Π. ΠΑΪΣΙΟΣ

¹⁹ Καὶ ὄχι μετὰ τὸ 1911, ὅπως μᾶς παρασύρει νὰ θεωρήσουμε ἡ χειρόγραφη σημείωση μὲ μολύβι τοῦ Φίλιππου Δραγοῦμη πάνω στὸ ἔργο: ὁ Νίκος «ἄρρωστος»; ²⁰ Βλ. *Νίκος Δραγοῦμης ὁ ζωγράφος*, ἀρ. κατ. 106. ²¹ «Ἀπὸ τὴν κίνησιν. Τὸ σημερινὸν βερνισιάζ τῆς Ρωσίδος ζωγράφου», *Νέα Ἑλλάς*, 17.1.1915.



Μεγαρίτισσες θερίζουν τὰ σπαρτά, 1912–1913(;). Μολύβι, μελάνι καὶ γκουάς, 16 x 33 ἐκ. (ἀρ. κατ. 11)



Ἡ βοσκή. Μολύβι, μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 14,5 x 49,5 ἐκ. (ἀρ. κατ. 21)



Βοσκὸς στὴ Σάμο. *Samos*. Μελάνι καὶ ἀκουαρέλα, 35,3 x 62,3 ἐκ. (ἀρ. κατ. 20)

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗΣ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΔΡΑΓΟΥΜΗ
ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟ ΤΟΥ ΙΩΝΑ

Νάπολη, Τετάρτη 29 Νοεμβρίου 1911

Άγαπητέ μου Ζαννό,

Εὐχαριστῶ, καλέ μου Ζάν, πού μπήκες σέ τόσο κόπο γιά μένα καί τή Λυντί. Χάρηκε πολὺ πού σέ γνώρισε καί νομίζω ὅτι τῆς ἔδωσες κουράγιο καί ἐλπίδα. Παρόλο πού τὰ γράμματά της εἶναι πάντοτε καλοὶ σύμβουλοι καὶ γεμάτα ἐνθάρρυνση, ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶχε στιγμὲς ἀπογοήτευσης. Τί καλὴ κοπέλα καὶ πόσο τῆς ἀξίζουσι ἡ ἐκτίμησι καὶ ὁ σεβασμός! Τὴ θαυμάζω, γιὰ τὴν ζώντα μόνη της σὲ μιὰ ξένη χώρα καὶ δίχως ὑλικὴ ὑποστήριξη ἀπὸ πουθενά, ὁδήγησε τὴ βάρκα της μὲ ἀξιοπρέπεια καὶ τιμὴ. Καλὴ καὶ γλυκιὰ φίλη, δὲν τυφλώνομαι ἀπὸ ἔρωτα γι' αὐτήν. Τὰ χρόνια αὐτὰ πέρασαν. Εἶναι μιὰ ἐκτίμησι καλὰ ἐδραιωμένη, πού εἶχα τὸ χρόνο καὶ τίς εὐκαιρίες νὰ τὴ θέσω σὲ δοκιμασία, ἐπειδὴ γνωρίζω τὴ Λυντί ἀπὸ τὸ 1908 ἢ 1907. Προτοῦ τὴ γνωρίσω ἀπὸ κοντά, τὴν ἔβλεπα στὸν Κῆπο τοῦ Λουξεμβούργου. Ἡ συμπεριφορὰ της καὶ ἡ σιλουέτα της δὲν μὲ ξεγελοῦσαν, οὔτε ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Ὅπως τὴ φανταζόμουν τότε, ἔτσι μοῦ ἀποκαλύφθηκε σιγὰ σιγὰ, στὴ διάρκεια τῆς γνωριμίας μας, πού προχώρησε προοδευτικὰ μὲ φυσικότητα καὶ διάρκεια. Μπορεῖ, καὶ μάλιστα εἶναι βέβαιο, ὅτι τότε (ὅταν τὴ γνώριζα ἀπλῶς ἐξ ὄψεως) μόνον ὁ ἔρωτας μὲ τραβοῦσε κοντὰ της, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τότε ὑπῆρχε κάτι ἰδιαιτέρο σ' αὐτήν, πού ἐξαιτίας του τὴν ξεχώριζα ἀνάμεσα σὲ ἄλλες γυναῖκες καὶ τῆς ἔδειχνα τὴν προτίμησή μου. Αὐτὸ τὸ κάτι ἰδιαιτέρο πάνω της νομίζω ὅτι ἦταν ἡ ἐντιμότητά της καὶ ἡ ἀπλότητα.

Ἴδού, ἀγαπητέ μου ἀδελφέ, μερικὲς γλυκὲς ἀναμνήσεις.

Ὁ ἀδελφός σου
Νίκος Δραγούμης



Ὁ Νίκος Δραγούμης καὶ ἡ Λύντια Μπορζέκ ἔξω ἀπὸ τὴν πέτρινη καλύβα ὅπου ἔμεναν στὸ Γκραβεζὸν τῆς Προβηγκίας. Ἀρχεῖο Μάρκου Φ. Δραγούμη

Ἀρχεῖο Μάρκου Φ. Δραγούμη. Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Μαρία Στεφανοπούλου



Eubée. Crépuscule en automne (Φθινοπωρινό σούρουπο σήν Εὔβοια). Μελάνι, άκουαρέλα καὶ γκούας, 28,6 x 15,4 ἐκ. (άρ. κατ. 23)



Βάρκες. Λάδι σὲ χαρτόνι, 46 x 35,3 ἐκ. (άρ. κατ. 22)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

1. Μιά Ρωσίδα. *Paris 1910*. Λάδι σὲ ξύλο, 41,5 x 63,5. Ἐνυπόγραφο 2. Μασσαλία. Λάδι σὲ χαρτόνι, 43,5 x 68 3. Ἄνδρες ποὺ μαζεύουν καρπούς. Προβηγκία 1911(;). Λάδι σὲ χαρτόνι, 42,5 x 64,5 4. Ἀγγελάδες σὲ ἐλαιώνα. Λάδι σὲ μουσαμά, 34 x 51. Ἐνυπόγραφο 5. Γυναικεῖο πορτρέτο. Παστέλ καὶ ἀκουαρέλα, 49 x 30,5. Ἐνυπόγραφο 6. Τοπίο τῆς Προβηγκίας. Μολύβι, μελάνι καὶ παστέλ, 13,9 x 21,5. Ἐνυπόγραφο 7. Τοπίο τῆς Προβηγκίας. Μολύβι, κάρβουνο καὶ παστέλ, 23,8 x 30. Ἐνυπόγραφο 8. Κορίτσι ποὺ κεντάει. Μολύβι, μελάνι καὶ ἀκουαρέλα, 29,3 x 20,7. Ἐνυπόγραφο 9. Ὁ Νίκος στὸ περιβόλι, 1912–1913(;). Λάδι σὲ ξύλο, 25,6 x 31,8. Ἐνυπόγραφο 10. Ἡ φόρτωση τῶν μουλαριῶν, 1912–1913(;). Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 18 x 55,2. Ἐνυπόγραφο 11. Μεγαρίτισσες θερίζουν τὰ σπαρτά, 1912–1913(;). Μολύβι, μελάνι καὶ γκουάς, 16 x 33. Ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ οἰκογένειας I. Μαζαράκη-Αἰνιαν 12. *Le Penteli sous la neige, Kephissia 1913* (Ἡ Πεντέλη χιονισμένη, Κηφισιά 1913). Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 23,3 x 28,5. Ἐνυπόγραφο 13. *Vers le coucher, Andros* (Πρὶν τὸ ἡλιοβασιλεμα, Ἄνδρος) 1913. Μελάνι καὶ παστέλ, 18,7 x 56,2. Ἐνυπόγραφο 14. Τοπίο μὲ ζωκλήσι στὴ Σύρο I. *Syra 1914*. Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 18,8 x 32,8. Ἐνυπόγραφο 15. Τοπίο μὲ ζωκλήσι στὴ Σύρο II. *Syra 1914*. Μολύβι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 24,1 x 41. Ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ οἰκογένειας I. Μαζαράκη-Αἰνιαν 16. Βάρη, Σύρος 1914. Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 20,6 x 47,3. Ἐνυπόγραφο 17. Στὸ Κίνι τῆς Σύρου. *Kini*

1914. Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 16,5 x 31. Ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ οἰκογένειας I. Μαζαράκη-Αἰνιαν 18. Βάρκες. Μολύβι, μελάνι καὶ ἀκουαρέλα, 14,5 x 34,3. Ἐνυπόγραφο. Ἰδιωτικὴ συλλογὴ 19. Νησιωτικὸ τοπίο. Μελάνι καὶ γκουάς, 16,6 x 28,5. Ἐνυπόγραφο 20. Βοσκὸς στὴ Σάμο. *Samos*. Μελάνι καὶ ἀκουαρέλα, 35,3 x 62,3. Ἐνυπόγραφο 21. Ἡ βοσκὴ. Μολύβι, μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 14,5 x 49,5. Ἐνυπόγραφο 22. Βάρκες. Λάδι σὲ χαρτόνι, 46 x 35,3 23. *Eubée. Crépuscule en automne* (Φθινοπωρινὸ σούρουπο στὴν Εὐβοία). Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 28,6 x 15,4. Ἐνυπόγραφο 24. Τοπίο. Κάρβουνο καὶ παστέλ, 24,8 x 41. Ἐνυπόγραφο 25. Τοπίο. Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 14,5 x 24,7. Ἐνυπόγραφο. Ἰδιωτικὴ συλλογὴ 26. Ἐκκλησία. Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 9 x 13,8. Ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ οἰκογένειας I. Μαζαράκη-Αἰνιαν 27. Σπίτι καὶ ἐκκλησία. Μελάνι καὶ ἀκουαρέλα, 11,7 x 12,2. Ἐνυπόγραφο 28. Τὸ σπίτι τῆς Ναταλίας καὶ τοῦ Παύλου Μελά στὴν Κηφισιά, 1926. Μολύβι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 18 x 13,2. Ἐνυπόγραφο. Ἰδιωτικὴ συλλογὴ 29. Σχέδια τῆς Λύντιας Μπορζέκ ἀπὸ τὸ Ἄρχειο Μάρκου Φ. Δραγούμη

Μὲ πλάγια δηλώνονται οἱ σημειώσεις τῆς Λ. Μπορζέκ πάνω στὰ ἔργα. Οἱ διαστάσεις δίνονται σὲ ἑκατοστὰ καὶ ἀφοροῦν τὸ ὑπόστρωμα τοῦ ἔργου. Τὰ ἔργα προέρχονται ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ Ν. Π. Παῖσιου, ἐκτὸς ἂν ἀναγράφεται διαφορετικὰ.



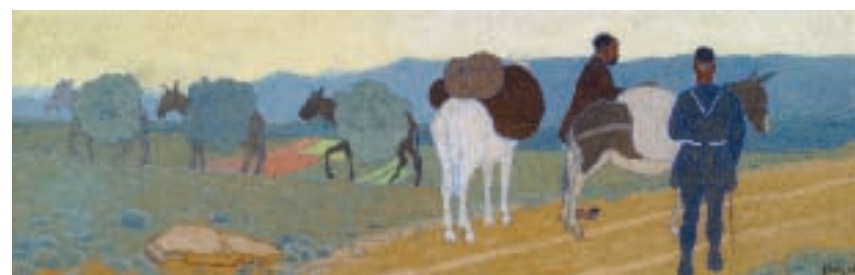
Ἄρ. κατ. 16



Τὸ σπίτι τῆς Ναταλίας καὶ τοῦ Παύλου Μελά στὴν Κηφισιά, 1926. Μολύβι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 18 x 13,2 ἐκ. Ἴδιωτικὴ συλλογὴ (ἀρ. κατ. 28)



Ὁ Νίκος στὸ περιβόλι, 1912–1913(;). Λάδι σὲ ξύλο, 25,6 x 31,8 ἐκ. (ἀρ. κατ. 9)



Ἡ φόρτωση τῶν μουλαριῶν, 1912–1913(;). Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 18 x 55,2 ἐκ. (ἀρ. κατ. 10)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ

Roger Marx, «Le Vernissage du Salon des Artistes Indépendants», περ. *La chronique des arts et de la curiosité*, ἀρ. 12, 23.3.1907, σ. 95.

M.<aurice> G.<uillemot>, «Le mois artistique», περ. *L'art et les Artistes*, τόμ. V, Ἀπρίλιος-Σεπτέμβριος 1907, σ. 87.

Société du Salon d'Automne, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art décoratif, Exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er au 22 Octobre 1907*, Παρίσι 1907, σ. 53, ἀρ. 163.

Roger Marx, «Le Salon des Artistes Indépendants», περ. *La chronique des arts et de la curiosité*, ἀρ. 13, 28.3.1908, σ. 115.

«Ἐκθέσεις», περ. Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις, ἔτος Η΄, τχ. 86, Δεκέμβριος 1914, σ. 295.

«Κοσμικὴ Κίνησις. Εἰς τὸν Παρνασσόν», ἐφ. Ἐμπρός, 14.1.1915.

«Ἀθῆναι. Πειραιεύς. Πεννιές», ἐφ. Ἀσπὴρ, 15.1.1915.

«Κοσμικὴ Κίνησις. Εἰς τὸν Παρνασσόν», ἐφ. Ἐμπρός, 15.1.1915.

«Ὀλιγόστιχα», ἐφ. Ἔθνος, 15.1.1915.

«Κοσμικὴ Ζωή. Ἐκθέσεις», ἐφ. Καιροί, 16.1.1915.

«Κοσμικὴ Κίνησις. Ἐκθέσεις», ἐφ. Ἀκρόπολις, 16.1.1915.

«Ὀλιγόστιχα», ἐφ. Ἔθνος, 16.1.1915.

«Ἀθῆναι. Πειραιεύς. Πεννιές», ἐφ. Ἀσπὴρ, 17.1.1915.

«Ἀθηναϊκὴ Κίνησις. Ἐκθέσεις», ἐφ. Νέα Ἡμέρα, 17.1.1915.

«Ἀνὰ τὰς Ἀθήνας. Καλλιτεχνικὴ ἔκθεσις», ἐφ. Σκρίπτ, 17.1.1915.

«Ἀπὸ τὴν κίνησιν. Τὸ σημερινὸν βερνισάζ τῆς Ρωσσίδος ζωγράφου», ἐφ. Νέα Ἑλλάς, 17.1.1915.

«Καλλιτεχνικὴ ἔκθεσις», ἐφ. Ἀθῆναι, 17.1.1915.

«Κοσμικὴ Ζωή. Ἐκθέσεις», ἐφ. Καιροί, 17.1.1915.

«Κοσμικὴ Κίνησις. Εἰς τὸν Παρνασσόν», ἐφ. Ἐμπρός, 17.1.1915.

«Κοσμικὴ Κίνησις. Ἐκθέσεις», ἐφ. Ἀκρόπολις, 17.1.1915.

«Μὲ λίγα λόγια. Καλλιτεχνικὴ ἔκθεσις», ἐφ. Ἐστία, 17.1.1915.

«Ὀλιγόστιχα», ἐφ. Ἔθνος, 17.1.1915.

«Ἀπὸ τὴν κίνησιν. Ἐκθέσεις», ἐφ. Νέα Ἑλλάς, 18.1.1915.

Τάλφας, «Ἐρασιτεχνικὰ καὶ Ζωγραφικὰ. Προετοιμαζόμεναι παραστάσεις. Ἡ μεγάλη τοῦ Παρνασσού. Τὸ δραματ. τμῆμα τοῦ Ὠδείου. Ἐκθέσεις», ἐφ. Σκρίπτ, 19.1.1915.

«Κοσμικὴ Ζωή. Καλλιτεχνικὴ Κίνησις», ἐφ. Καιροί, 20.1.1915.

Τεχνοκρίτης [Φῶτος Πολίτης], «Καλλιτεχνικὴ Ἐπιθεώρησις. Ἡ ἔκθεσις τοῦ Παρνασσού», ἐφ. Νέα Ἑλλάς, 22.1.1915.

Κίμων Μιχαηλίδης, «Ἡ ἔκθεσις τῆς κ. Μπορζέκ», ἐφ. Ἔθνος, 23.1.1915.

«Κοσμικὴ Κίνησις. Ἐκθέσεις», ἐφ. Ἀκρόπολις, 24.1.1915.

Εἰρήνη Δημητρακοπούλου, «Ξένοι Καλλιτέχνη. Ἡ ἔκθεσις τῆς κ. Ντὲ Μπορζέκ», ἐφ. Ἐστία, 28.1.1915.

Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Γράμματα καὶ Τέχνη. Ἐκθέσεις», ἐφ. Ἀθῆναι, 28.1.1915.

«Ἐκθέσεις», περ. Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις, ἔτος Η΄, τχ. 87, Ἰανουάριος 1915, σ. 318–319.

«Κοσμικὴ Κίνησις. Ἐκθέσεις», ἐφ. Ἀκρόπολις, 5.2.1915.

«Ὀλιγόστιχα», ἐφ. Ἔθνος, 5.2.1915.

<Δ. Ι. Καλογερόπουλος>, «Γράμματα καὶ Τέχνη», περ. Πινακοθήκη, ἔτος ΙΔ΄, τχ. 168, Φεβρουάριος 1915, σ. 174.

«Ἀγοραὶ καὶ πωλήσεις», ἐφ. Ἐμπρός, 12.11.1923.

«Ἡ Κίνησις καὶ ἡ Ζωή. Καλλιτεχνικὴ ἔκθεσις», ἐφ. Δημοκρατία, 16.11.1923.

«Καθημερινὴ Ζωή. Ἐκδόσεις», ἐφ. Ἐλεύθερον Βῆμα, 13.9.1927.

<Μ. Τριανταφυλλίδης>, «Ἐνα βιβλίον γιὰ παιδιά», ἐφ. Ἐλεύθερον Βῆμα, 18.9.1927. Ἀναδημοσιεύσεις: Μακεδονία, 5.12.1927 (μὲ ὑπογραφή Μ.<ανόλης>), καὶ Μ. Τριανταφυλλίδης, Ἄπαντα, τόμ. Η΄, Θεσσαλονίκη 1965, σ. 310–311.

Α.Τ., «Βιβλιοκρίσεις. “Γύρω γύρω ὄλοι”», περ. Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη, τόμ. Ι, ἀρ. 12, Νοέμβριος 1927, σ. 30.

Φῶτος Πολίτης, «Καθημερινὴ Ζωή. Ἐντυπώσεις καὶ κρίσεις. “Παραμύθια”. Ἐνα βιβλίον μὲ εἰκόνες», ἐφ. Ἐλεύθερον Βῆμα, 2.12.1927.

Κ. Βοβολίνης, *Τὸ χρονικὸν τοῦ «Παρνασσού» (1865–1950)*, Ἀθήνα 1951, σ. 308.

«Δραγούμης, Νικόλαος», *Μέγα ἑλληνικὸν βιογραφικὸν λεξικόν*, ἐπιμ. Κ. Α. Βοβολίνης / Σ. Α. Βοβολίνης, τόμ. Δ΄, Ἀθήνα 1961, σ. 440–441.

Μ. Τριανταφυλλίδης, *Ἀλληλογραφία: 1895–1959*, φιλ. ἐπιμ. Π. Μουλλάς / Μ. Βερτσώνη-Κοκώλη / Ε. Πέτκου, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 363, [371].

Νίκος Δραγούμης ὁ ζωγράφος, 1874–1933, Ἀθήνα, ΜΙΕΤ, 2015.



Στὸ Κίνη τῆς Σύρου. *Kini* 1914. Μελάνι, ἀκουαρέλα καὶ γκουάς, 16,5x31 ἐκ. Συλλογὴ οἰκογένειας Ι. Μαζαράκη-Αἰνιάν (ἀρ. κατ. 17)



Κορίτσι που κεντάει. Μολύβι, μελάνι και άκουαρέλα, 29,3 x 20,7 εκ. (άρ. κατ. 8)

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ ΕΚΘΕΣΗΣ: ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ
Διονύσης Καψάλης, Όλγα Δροσινού, Βούλα Λιβάνη, Ίωάννα Μαντζαβίνου

ΕΡΕΥΝΑ: Νίκος Π. Παΐσιος

ΤΕΧΝΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ-ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΕΣ: Μαρία Άλεξίου,
Έργαστήριο Συντήρησης Χάρτινου Ύλικου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ: Μαρία Γαργαρώνη

ΠΛΑΙΣΙΑ-ΚΟΡΝΙΖΕΣ: Νικόλαος Σδράλης

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ ΕΡΓΩΝ: Λεωνίδας Κουργιαντάκης και Μπόρις Κιρπότην

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΕΝΤΥΠΟΥ-ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΚΟΝΩΝ: Α. & Ν. Κυριακίδης Ο.Ε.

Θερμές ευχαριστίες για την παραχώρηση έργων και ύλικού στον Μάρκο Φ. Δραγούμη,
τη Ναταλία Ίωαννίδη, την οικογένεια Μαζαράκη-Αϊνιάν και τον Νίκο Π. Παΐσιο.