

# ΦΥΣΙΚΟΧΗΜΙΚΗ ΔΙΑΓΝΩΣΗ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ ΤΩΝ ΥΛΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ.



ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΠΙΤΣΑΣΥΝΣΚΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Α.Μ.: 13043

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ ΑΘΗΝΑ

ΑΘΗΝΑ  
ΜΑΡΤΙΟΣ 2021

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής  
Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού  
Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και έργων Τέχνης

# ΦΥΣΙΚΟΧΗΜΙΚΗ ΔΙΑΓΝΩΣΗ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ ΤΩΝ ΥΛΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΠΙΤΣΑΣΥΝΣΚΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

A.M.: 13043

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ ΑΘΗΝΑ

ΑΘΗΝΑ  
ΜΑΡΤΙΟΣ 2021

Εξεταστική Επιτροπή:

κ. Αλεξοπούλου Αθήνα

κ. Καμινάρη Αγάθη

κ. Μαστροθεόδωρος Γεώργιος

## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Πιτσασύνσκα Αναστασία του Ολεξανδρ, με αριθμό μητρώου 52013042 φοιτητρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ του Τμήματος ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες .....	7
I. Περίληψη .....	8
II. Abstract .....	9
III. Введение .....	10
Εισαγωγή.....	11
A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ .....	13
1. Ιστορία της εικονογραφίας στην Ρωσία .....	13
1.1 Η Ρωσία του Κιέβου και άλλα καλλιτεχνικά κέντρα 11 <sup>ος</sup> -13 <sup>ος</sup> αιώνας .....	14
1.2 Ανάπτυξη της Μόσχας και των ρώσικων επαρχιών το 14 <sup>ο</sup> αιώνα .....	19
1.3 Εικόνες της Μόσχας και των καλλιτεχνικών σχολών του 15 <sup>ου</sup> – αρχές 16 <sup>ου</sup> αιώνα .....	24
1.4 Η εικονογραφία του βασιλείου της Μόσχας (16 <sup>ος</sup> αιώνας) .....	29
1.5 Τελευταία περίοδος της Αρχαίας Ρώσικης εικονογραφίας (17 <sup>ος</sup> αιώνα).....	32
1.6 Η Ρώσικη εικόνα από το 18 <sup>ο</sup> αιώνα και μέχρι τις αρχές του 20 <sup>ου</sup> .....	36
2. Χαρακτηριστικές διάφορες των εικονογραφικών σχολών της Ρωσία .....	41
2.1 Η σχολή του Νόβγκοροντ.....	41
2.2 Η σχολή της Μόσχας.....	42
2.3 Η σχολή του Πσκοβ.....	43
2.4 Η σχολή του Βλαντίμιρ – Σούζνταλ.....	44
2.5 Η σχολή του Γιαροσλάβλ .....	44
2.6 Η σχολή του Πάλεχ.....	45
2.7 Η σχολή του Τβερ.....	46
2.8 Η σχολή του Ροστόφ .....	48
2.9 Η σχολή των Στρογανώφ.....	48
3. Η Βιογραφική εικόνα .....	50
4. Τεχνολογία κατασκευής και υλικά ρωσικών εικόνων .....	60
4.1 Ξύλινο υπόστρωμα .....	60
4.2 Ύφασμα .....	64
4.3 Στρώμα προετοιμασίας.....	65
4.4 Σχεδιαστικό σκαρίφημα.....	67
4.5 Χρύσωμα.....	68
4.6 Ζωγραφικό στρώμα .....	71
4.7 Βερνίκι.....	75

4.8	Επιζωγραφήσεις.....	76
5.	Περιγραφή και κατάσταση διατήρησης της εικόνας .....	79
5.1.1	Τεχνολογία κατασκευής.....	81
5.1.2	Εικονογραφική περιγραφή .....	81
5.2	Στοιχεία ιστορίας του θέματος (ή του Αγίου Χαραλάμπου) .....	86
5.3	Κατάσταση διατήρησης του αντικειμένου .....	88
5.3.1	Μακροσκοπική παρατήρηση.....	88
5.3.2	Αποτύπωση της παθολογίας .....	89
B.	ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ.....	97
6.	Μη καταστρεπτικές τεχνικές μελέτης.....	97
6.1	Φωτογράφιση με εφαπτομενική προσπίπτουσα ακτινοβολία .....	97
6.2	Μακροφωτογραφία.....	99
6.3	Φωτογράφιση στο υπεριώδες.....	103
6.3.1	Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού .....	103
6.3.2	Περιγραφή διαδικασίας.....	103
6.3.3	Αποτελέσματα.....	104
6.4	Φωτογράφιση στο υπερυθρο.....	109
6.4.1	Υπέρυθρη ασπρόμαυρη φωτογραφία ανάκλασης.....	109
6.4.2	Περιγραφή διαδικασίας.....	109
6.4.3	Αποτελέσματα.....	110
6.5	Έγχρωμη υπέρυθη φωτογραφία .....	119
6.5.1	Περιγραφή διαδικασίας.....	119
6.5.2	Αποτελέσματα.....	119
7.	Συγκριτική αξιολογηση των αποτελεσμάτων .....	128
8.	Προτάσεις εργασιών συντήρησης .....	131
9.	Συμπεράσματα.....	134
10.	Βιβλιοθήκη χρωστικών .....	137
	Λευκο .....	137
	Μαυρο.....	137
	Κοκκινο.....	138
	Κίτρινο.....	139
	Πρασινό.....	140
	Μπλε .....	141

Καφε.....	142
13. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	143
Ελληνικά συγγράμματα .....	144
Ρωσικά συγγράμματα.....	144
Αγγλικά.....	145
Ιστοσελίδες .....	146

## Ευχαριστίες

Αρχικά θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στο Μουσείο Μπενάκη και ιδιαίτερω την ομάδα της συντήρησης έργων τέχνης για την καταπληκτική ευκαιρία που μου έδωσαν, για να πραγματοποιηθεί η παρούσα πτυχιακή εργασία, πάνω σε ένα από τα αντικείμενα της συλλογής τους. Επιπρόσθετα, θέλω να τους ευχαριστήσω για την καθοδήγησή τους, την παροχή του εξοπλισμού του μουσείου για την πραγματοποίηση εργασιών μελέτης, αλλά και για την στήριξη κατά τη διάρκεια της πτυχιακής.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την καθηγήτρια κα. Αθηνά Αλεξοπούλου, όπου χωρίς αυτήν δεν θα είχε πραγματοποιηθεί η εργασία, όχι μόνο για την καθοδήγησή της στην διεξαγωγή της πτυχιακής, αλλά και για τις πολύτιμες συμβουλές της και για την αφιέρωση του χρόνου της.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένεια μου και το αγόρι μου για την υπομονή και την στήριξη που έδειξε μέχρι την ολοκλήρωση της πτυχιακής.



## I. Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία, αφορά την μελέτη μιας βιογραφικής φορητής εικόνας του 18<sup>ου</sup> αιώνα και συγκεκριμένα του Άγιου Χαράλαμπου. Η εικόνα αυτή, βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη και απεικονίζει στο κέντρο τον Άγιο, ενώ περιμετρικά σε έξι σκηνές αποτυπώνονται ο βίος του Αγίου. Η εργασία χωρίζεται σε δυο τμήματα το θεωρητικό και το πρακτικό μέρος. Στο θεωρητικό τμήμα γίνεται συνοπτικά η ιστορική αναδρομή στην ιστορία της εικονογραφίας από τον εκχριστιανισμό των Ρώσων μέχρι σήμερα. Γίνεται αναφορά στα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κέντρα και στους πιο αντιπροσωπευτικούς καλλιτέχνες, αλλά ταυτόχρονα, γίνεται και η ιστορική ανάδρομη στην ανάπτυξη της βιογραφικής εικόνας και ο ρόλος της, στην ρωσική κοινωνία. Επιπροσθέτως, γίνεται αναλυτική βιβλιογραφική έρευνα όσον αφορά τα υλικά και τις τεχνικές κατασκευής των ρωσικών εικόνων.

Στο πειραματικό μέρος γίνεται εξέταση και τεκμηρίωση της εικόνας, με μακροσκοπική παρατήρηση, φωτογραφική και σχεδιαστική αποτύπωση και με τη χρήση απεικονιστικών τεχνικών ανάλυσης που εφαρμόζονται στα έργα τέχνης. Ο κύριος στόχος αυτής της μελέτης είναι η τεκμηρίωση της κατάστασης διατήρησης και η μελέτη της τεχνολογίας του αντικειμένου κατόπιν αναγνώρισης των υλικών κατασκευής του έργου, καθώς και την τεχνολογία κατασκευής του. Στο τελευταίο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται οι προτάσεις συντήρησης του αντικειμένου.

Λέξεις κλειδιά: φορητή εικόνα, βιογραφική εικόνα, ρώσικη εικόνα, Μουσείο Μπενάκη, ανάλυση φορητής εικόνας, μη καταστρεπτικές τεχνικές.

## II. Abstract

The present thesis, concerns the study of Russian icon of the 18<sup>th</sup> century and specifically of Agios Charalambos. This icon is located in the Benaki Museum and depicts the Saint in the center, while the life of the Saint is depicted in six scenes around him. The thesis is divided into two parts, the theoretical and the practical part. The theoretical part contains a brief overview of the history of iconography from Russian Christianity to the present day. Reference is made to the most important art centers and the most representative artists, but at the same time, there is a historical retrospective in the development of the biographical icon and its role in Russian society. In addition, a detailed bibliographic research is carried out regarding the materials and techniques of making Russian icons.

In the practical part, the icon is examined and documented, with visual observations, photographic and design imprint and the use of physicochemical methods of analysis that is applying to works of art. The main objective of this study is the documentation of the conservation status and the study of the technology of the object after identification of the construction materials of the icon, as well as its construction technology. The last part of the thesis presents the maintenance proposal of conservation and restoration of the object.

Keywords: icon, biographical icon, Russian icon, Benaki Museum, icon analysis, non-destructive techniques.

### III. Введение

Представленная дипломная работа описывает изучение одной житной иконы 18-го столетия, а конкретно иконы Святого Харалампия. Эта икона находится в Музее Бенаки и изображает в центре Святого, а окружено центральное изображение шестью сценками, описывающими жизнь Святого Харалампия. Дипломная работа разделена на две части: теоретическая и практическая. Теоретическая часть содержит краткое описание исторического ракурса иконописи от принятия Христианства на Руси и до сегодняшнего дня. Упоминаются важнейшие центры иконописи и наиболее известные иконописцы, а также осуществляется исторический исследование в развитие житных икон и их роль в российском сообществе. Дополнительно, проводится аналитическое литературное исследование материалов и техник создания русских икон.

В практической части, проводится визуальное исследование и оценка иконы, фотографическое изучение и дизайнерская оценка при помощи физико - химических методов анализа, используемых в исследовании произведения искусства. Основную целью этого исследования является установление и подтверждение состояния иконы, изучение технологий иконы путем установления материалов и процесса создания. В последней части дипломной работы представлены предложения реставрации объекта.

Ключевые слова: икона, житная икона, русская икона, Музей Бенаки, анализ иконы, неразрушающие методы.

## Εισαγωγή

Η Ελλάδα με τη Ρωσία συνδέονται με κοινά θρησκευτικά δεσμά μέσω του χριστιανισμού. Είναι γνωστό πως οι Ρώσοι ασπάστηκαν το χριστιανισμό με τη βοήθεια των Βυζαντινών, ενώ στη συνέχεια κράτησαν πολύ καλές εμπορικές και πνευματικές σχέσεις μεταξύ τους. Οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες, αλλά και οι Έλληνες είχαν μεγάλη ζήτηση, και κύρος, ως αγιογράφοι, στη Ρωσία. Έως και σήμερα, οι ελληνικές εικόνες έχουν μεγάλη εκτίμηση στη Ρωσία και πολλοί πιστοί προσέρχονται στην Ελλάδα για να επισκεφτούν τα μοναστήρια και να θαυμάσουν την καλλιτεχνική θρησκευτική κληρονομία της Ελλάδος.

Ωστόσο, στην Ελλάδα δεν υπάρχει μεγάλη ποικιλία βιβλιογραφικών πηγών για την ρωσική αγιογραφία και οι πληροφορίες που υπάρχουν για αυτήν είναι πολύ λίγες. Ενώ η ρωσική αγιογραφία έχει πάρει τις αρχές της από τους Βυζαντινούς και τους Έλληνες αγιογράφους, με την πάροδο του χρόνου αυτές οι παραδόσεις εξελίχθηκαν και ήρθαν πιο κοντά στις ανάγκες του ρωσικού κόσμου.

Με αφετηρία την παρούσα πτυχιακή εργασία, δίνεται ώθηση για περαιτέρω έρευνα των ρωσικών εικόνων, οι οποίες βρίσκονται σε διάφορες συλλογές στην Ελλάδα. Η εργασία βασίστηκε πάνω στη βιογραφική εικόνα "Άγιος Χαράλαμπος" με αριθμό καταγραφής '23758'. Η εικόνα χρονολογείται περίπου τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και ανήκει στη συλλογή των ρωσικών εικόνων του Μουσείου Μπενάκη. Αυτή η εικόνα έφτασε στην κατοχή του μουσείου μέσω μια δωρεάς που πραγματοποιήθηκε το 1976 από την κα. Ελένη Σταθάτου.

Για να γίνει κατανοητό το πεδίο της έρευνας και να εξιχνιαστούν οι διαφορές ανάμεσα στην ελληνική και στη ρωσική αγιογραφία, πραγματοποιήθηκε μια εκτενής βιβλιογραφική έρευνα πάνω στην ρωσική αγιογραφία, η οποία χωρίστηκε σε μερικά (σε πόσα σκέλη, το μερικά είναι λάθος) σκέλη. Αρχικά, παρουσιάζεται μια σύντομη ανασκόπηση της ιστορίας της εικονογραφίας στη Ρωσία από τον εκχριστιανισμό των Ρως του Κιέβου μέχρι σήμερα. Παράλληλα, έγινε διαχωρισμός και συνοπτική αναφορά για τα εγκεκριμένα καλλιτεχνικά κέντρα, τα οποία καθόριζαν τις τάσεις, της κάθε περιοχής ή ακόμη και εποχής, όπως και τους πιο σημαντικούς αντιπροσωπευτικούς καλλιτέχνες. Επιπλέον, έγινε ξεχωριστή μελέτη της βιβλιογραφίας σχετικά με τη βιογραφική εικόνα, ως ξεχωριστό είδος αγιογραφίας, κάνοντας αναφορά στην εξέλιξή της, στη Ρωσία, μέσα στους αιώνες.

Στην συνέχεια διεξάχθηκε μελέτη της βιβλιογραφίας σχετικά με την τεχνολογική, αλλά και την τεχνοτροπική τεχνική των Ρώσων αγιογράφων. Αυτό το θέμα, υποδιαιρέθηκε σε μικρότερα τμήματα. Αναλυτικά εξετάστηκαν όλα τα υλικά που χρησιμοποιούνται στα στάδια της κατασκευής της εικόνας, καθώς και στην ίδια την διαδικασία της κατασκευής της εικόνας.

Η εργασία στοχεύει στην εφαρμογή των μη καταστρεπτικών μεθόδων διάγνωσης, και συγκεκριμένα στις απεικονιστικές τεχνικές. Για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός, η έρευνα αναπτύχθηκε σε 4 βασικούς άξονες. Ο πρώτος άξονας ήταν η μακροσκοπική εξέταση της εικόνας, περιγραφή της εικονογραφίας, καθώς και της κατάστασης διατήρησης της. Ο

δεύτερος άξονας ήταν η φωτογραφική και σχεδιαστική αποτύπωση της κατάστασης διατήρησης της φορητής εικόνας, με τη χρήση φυσικοχημικών μεθόδων εξέτασης, όπως φωτογράφιση στο ορατό, στο υπέρυθρο και στο υπεριώδες φάσμα.

Με τη βοήθεια των απεικονιστικών τεχνικών έγινε προσπάθεια προσδιορισμού της τεχνικής και των υλικών που χρησιμοποιήθηκαν στην αυθεντική εικόνα. Ταυτόχρονα, έγινε προσπάθεια να διαπιστωθεί η κατάσταση διατήρησης της εικόνας, καθώς και ταυτοποίηση των υλικών κατασκευής από το υπόστρωμα μέχρι και το προστατευτικό στρώμα.

Ο τρίτος άξονας στοχεύει στη ταυτοποίηση και τον διαχωρισμό των στρωμάτων της επιζωγράφησης, τα οποία καλύπτουν την αρχική ζωγραφική σύνθεση της εικόνας. Όπως και της κατάστασης διατήρησης του ζωγράφικου στρώματος από κάτω. Ο τέταρτος και τελευταίος άξονας που αποσκοπεί αυτή η έρευνα είναι στην αξιοποίηση αυτών των αποτελεσμάτων, για την καλύτερη κατανόηση της ρωσικής αγιογραφίας και των υλικών κατασκευής, εξασφαλίζοντας έτσι, μια αποτελεσματικότερη μέθοδο συντήρησης. Με αυτόν τον τρόπο, εξασφαλίζεται η ακεραιότητα της υποκείμενης ζωγραφικής επιφάνειας, το οποίο είναι και το ζητούμενο της επεμβατικής συντήρησης.

Η σημασία της εφαρμογής των διαγνωστικών μεθόδων πριν από τη συντήρηση, είναι ώστε να παρέχει στον εκάστοτε συντηρητή τις βασικές πληροφορίες για την ανάπτυξη ενός πλάνου συντήρησης μιας φορητής εικόνας. Τα αποτελέσματα αυτής της μελέτης αναμένεται να συμβάλουν βιβλιογραφικά σε σχέση με τα υλικά και τις τεχνικές κατασκευής των ρωσικών εικόνων που βρίσκονται στην Ελλάδα.

## A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

### 1. Ιστορία της εικονογραφίας στην Ρωσία

Η εικονογραφία, δηλαδή η τέχνη της ζωγραφικής παράστασης θρησκευτικών σκηνών ή ιερών προσώπων ξεκινάει πολύ νωρίτερα από το κράτος της Ρωσίας. Η εικονογραφία πρώτα εμφανίζεται το 2<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. και στη συνέχεια αναπτύσσεται κατά τον 4<sup>ο</sup> αιώνα. Γνωστό παράδειγμα είναι οι τοιχογραφίες από τις ρωμαϊκές κατακόμβες που έχουν διασωθεί έως τις μέρες μας. Οι παλαιότερες εικόνες είναι του 6<sup>ου</sup> αιώνα και έχουν γίνει με την τεχνική της εγκαυστικής (δηλαδή με κερί), πάνω σε ξύλινο υπόστρωμα. Στη συνέχεια εισάγεται μια καινούρια τεχνική που είναι γνωστή ως η τεχνική της αυγοτέμπερας. Κατά την διάρκεια πολλών αιώνων αυτή η τεχνική δεν άλλαξε και χρησιμοποιήθηκε στην αγιογραφία, μέχρι και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όπου στην Ρωσία έφτασε η τεχνική της ελαιογραφίας. Την μεγαλύτερη ανάπτυξη της εικόνας παρατηρούμε στο Βυζάντιο, από όπου έχει και τις ρίζες της η ρωσική αγιογραφία.

Η ιστορία της ρωσικής εικονογραφίας χωρίζεται σε δυο μεγάλες χρονικές περιόδους. Η πρώτη περιλαμβάνει την τέχνη της Αρχαίας Ρωσίας 11<sup>ος</sup> -17<sup>ος</sup> αιώνας (Πρωτοχριστιανικοί χρόνοι και Μεσαίωνας) και η δεύτερη την Νέα Εποχή από το 18<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι την αρχή του 20<sup>ου</sup> (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Η ιστορία της Αρχαίας ρωσικής τέχνης χωρίζεται σε άλλες δυο περιόδους: την περίοδο πριν τους Μογγολο-Τατάρους (11<sup>ος</sup> – 13<sup>ος</sup> αιώνας) και μετά από αυτούς (14<sup>ος</sup> – 17<sup>ος</sup> αιώνας), δεδομένου ότι οι ιστορικές συνθήκες του 13<sup>ου</sup> αιώνα επηρέασαν σημαντικά την ανάπτυξη του πολιτισμού, αλλά και την γεωγραφική εξέλιξη του ρωσικού κράτους (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

## 1.1 Η Ρωσία του Κιέβου και άλλα καλλιτεχνικά κέντρα 11<sup>ος</sup>-13<sup>ος</sup> αιώνας

Η ρωσική εικονογραφία αρχίζει από το τέλος του 10<sup>ου</sup> αιώνα με τον εκχριστιανισμό του κράτους των Ρως (988 μ.Χ.) από το Πρίγκιπα του Κιέβου, Βλαδίμηρο. Οι ρωσικές εικόνες του 11<sup>ου</sup> αιώνα, έχουν μνημειώδη χαρακτήρα, μεγάλο μέγεθος και ήταν δείγματα βαθιάς θρησκευτικής ηθικής. Οι πρώτοι πέτρινοι ναοί του Κιέβου και των γύρω περιοχών, είχαν εσωτερική διακόσμηση με τοιχογραφίες και ψηφιδωτά. Λόγω της στενής σχέσης μεταξύ του Κιέβου και της Κωνσταντινούπολης, οι σπουδαίοι καλλιτέχνες έφθαναν στο Κίεβο για να αγιογραφήσουν ναούς και εικόνες. Μαζί τους έφεραν τα βυζαντινά στιλιστικά πρότυπα, την αρμονική σύνθεση και τις αναλογίες των μορφών. Έτσι, τον 11<sup>ο</sup> αιώνα ιδρύθηκε η πρώτη αγιογραφική σχολή στο μοναστήρι της Λαύρας των Σπηλαίων του Κιέβου (Києво-Печерська лавра) (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Βοκοτοπούλος Π. 2008, Μοισεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Στους ναούς του Κιέβου υπήρχαν πολλές εικόνες, οι περισσότερες από οποίες ήταν αντίγραφα από βυζαντινές εικόνες. Ωστόσο, ήδη από τα μέσα του 11<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρούνται πρωτότυπες εικόνες με Ρώσους αγίους (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοισεεβοϊ Τ.Β. 2014). Επιπλέον, παρατηρείται απομάκρυνση από τους βυζαντινούς κανόνες, ως προς τη σύνθεση, τις μορφές και τα ενδύματα. Αρχίζουν να εξαφανίζονται οι ενδιάμεσοι τόνοι και τα χρώματα γίνονται πιο ανοιχτά. Οι πρώτοι από τους Ρώσους αγίους ήταν τα δυο αδέρφια, οι πρίγκιπες Μπόρις και Γκλέμπ, οι γιοι του Βλαδίμηρου που εκχριστιάνισαν τους Ρως του Κιέβου (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοισεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Δυστυχώς οι εικόνες του Κιέβου, του Τσέρνιγκοφ, και του Πόλοτσκ καταστράφηκαν από τους πολλούς πολέμους και τις λεηλασίες που δέχτηκαν κατά τις επιδρομές από τους Μογγολο-Ταταρούς<sup>1</sup>. Οι εικόνες εκείνης της εποχής που διασώθηκαν είναι κυρίως από το Καθεδρικό ναό της Αγ. Σοφίας του Νόβγκοροντ. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα των 'Αποστόλων Πέτρου και Παύλου' (**εικόνα 1**) όπου βρίσκεται στο μουσείο του Νόβγκοροντ (Щавинский В. А. 1935, Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова



Εικ. 1. Απόστολοι Πέτρος και Παύλος, ΧΙ αιώνα. Ιστορικό και Αρχιτεκτονικό Μουσείο του Νόβγκοροντ. (Αποστοлы Пётр и Павел) {πηγή: Μοισεεβοϊ Τ.Β. (2014) σελ 112}

<sup>1</sup> Το 1240 έγινε μια μεγάλη επιδρομή με αρχηγό τον Μογγόλο Χάνο της Χρυσής Ορδής τον Μπατου Χαν όπου πολιορκήσε το Κίεβο. Η πόλη κάηκε και λεηλατήθηκε, από τους 50.000 κατοίκους επέζησαν μόνο οι 2.000.



Εικ. 2. Η Παναγιά η Ελεούσα. Τέλη XII - αρχές XIII αιώνα. Καθεδρικός ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μόσχα. (Богоматерь Умиление) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 37}

ελαφρά τονισμένες τις χωρικές σχέσεις. Στα χρώματα επικρατούν ανοιχτοί και διάφανοι τόνοι, μεταξύ των οποίων τα κύρια είναι το γαλανό – μπλέ και το χρυσό, όπου συμβολίζουν το θεϊκό φως. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η εικόνα 'Η Παναγιά η Ελεούσα' (**εικόνα 2**), με το σκούρο μαντίλι πάνω από το γαλάζιο ωμοφόριο της Παναγίας και με το θρήνο στο πρόσωπο της, όπου υπενθυμίζει την επερχόμενη ταφή του Χριστού (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Η ποιητική λεπτότητα της ρωσικής εικονογραφίας του 12<sup>ου</sup> αιώνα δεν χάνεται στους επομένους αιώνες. Έτσι η εικόνα 'Ο Παντοκράτορας' (**εικόνα 3**) όπου δημιουργήθηκε στα μέσα του 13<sup>ου</sup> αιώνα, έχει σχηματοποιημένη σύνθεση και μετωπική τοποθέτηση της μορφής, χαρακτηριστικό για την εποχή. Όμως, η διαφανής γραφή του προσώπου, καθώς και η ομορφιά του γαλάζιου και του χρυσού χρώματος στα

Э. С. 2007, Kondakov N. P. 2008, Моисеевой Т.В. 2014). Έχει μεγάλο μέγεθος, τα πρόσωπα και τα γυμνά τμήματα του σώματος έχουν ξαναζωγραφιστεί το 16<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά μιμούνται την παραδοσιακή τεχνική. Ενδιάμεσα στους αποστόλους έχει απεικονιστεί ο Χριστός. Στο δεξί χέρι Του, ως πιο τιμητική θέση, απεικονίζεται ο Απόστολος Παύλος, γεγονός που συναντιέται και στην βυζαντινή τέχνη του 10<sup>ου</sup> – 11<sup>ου</sup> αιώνα (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Κατά την διάρκεια του 12<sup>ου</sup> αιώνα στην ρωσική εικονογραφία δημιουργούνται διάφορες παραλλαγές του βυζαντινού στυλ, που ονομαζόταν το στυλ των Κομνηνών (комниновский стиль) (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Από της σωζόμενες εικόνες του Νόβγκοροντ του 12<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρούνται ήρεμες μορφές, με σκεπτόμενα πρόσωπα, μεγάλα μάτια, ομαλά εύκαμπτα περιγράμματα και



Εικ. 3. Παντοκράτορας. Δεύτερο τέταρτο - μέσα του 13ου αιώνα. Μουσείο της Τέχνης του Γιαροσλάβλ. (Спас Вседержитель) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 43}





Εικ. 4. Αγ. Ιωάννης, Γεώργιος και Βασίλειος Δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη. (Свв. Иоанн Лествичник, Георгиј и Власиј) {πηγή: πηγή: Лазарев В. Н. σελ 39}

ρούχα, αναπαράγουν την παράδοση της τέχνης των Κομνηνών (Лазарев В. Н. 2000, Моисеевой Т.В. 2014).

Ο 13<sup>ος</sup> αιώνας ήταν μια δύσκολη περίοδος για το ρωσικό κράτος. Αρχικά, με την Άλωση της Κωνσταντινούπολης (1204) από τους Σταυροφόρους και τον σχηματισμό της Λατινικής Αυτοκρατορίας, οι πολιτιστικοί και οι εμπορικοί δεσμοί με το Βυζάντιο έγιναν εξαιρετικά δύσκολοι. Ενώ, παράλληλα, το 1237-1241 γίνονται οι μεγάλες κατακτήσεις από τους Μογγολο-Τατάρους που έκαψαν και λεηλάτησαν όλες τις νότιες περιοχές της Ρωσίας (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007). Την ίδια στιγμή στα βορειοδυτικά το Νόβγκοροντ και το Πσκοβ κρατούσαν την άμυνα ενάντια στις επιδρομές των γερμανικών ταγμάτων των ιπποτών (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Έπειτα, στο πρώτο τρίτο του 13<sup>ου</sup> αιώνα και σχεδόν μέχρι το τέλος αυτού του αιώνα,

στην Ρωσία σταμάτησαν να χτίζονται πέτρινα κτίσματα, και για αυτό το λόγο δεν έχουμε και τοιχογραφίες. Έτσι, η εικονογραφία αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία. Την νέα εποχή του 13<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρούνται οι εσωτερικές αλλαγές και στο στυλ της ζωγραφικής. Σχεδόν όλες οι εικόνες εντυπωσιάζουν με την έκφραση της δύναμης, του θάρρους και της πνευματικής ακεραιότητας. Πιο ενεργά από πριν εμφανίζονται οι εθνικές ιδιαιτερότητες της ρωσικής εικονογραφίας. Διακρίνονται από την γενίκευση των μορφών, την απλότητα και την γεωμετρική σαφήνεια της σύνθεσης. Παρατηρείται η χρήση μεγάλων επίπεδων επιφανειών με έντονα αντίθετα χρώματα και μεγάλη χρήση διακοσμητικών μοτίβων. Ενώ στα πρόσωπα παρατηρείται όμορφο οβάλ σχήμα με έντονο ρόδινο στα μάγουλα και αμυγδαλωτά σκοτεινά μάτια. Την ίδια στιγμή στην



Εικ. 5. Άγιος Νικόλαος, με επιλεγμένους αγίους. 1294. Ιστορικό και Αρχιτεκτονικό Μουσείο του Νόβγκοροντ (Никола Липенский) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 132}

εικονογραφία παρατηρούνται και οι τοπικές διαφορές (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Έτσι, στις εικόνες από το Νόβγκοροντ, τα πρόσωπα των Αγίων είναι αυστηρά, η δομή είναι πιο αφηρημένη και το χρώμα πιο έντονο. Ο όγκος στις φόρμες σχεδόν εξαφανίζεται, και οι χρωματικές επιφάνειες συνδυάζονται με εύκαμπτες σκληρές γραμμές. Οι περισσότερες εικόνες ζωγραφίζονται σε έντονο κόκκινο βάθος (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η εικόνα 'Αγ. Ιωάννης, Γεώργιος και Βασίλειος' (**εικόνα 4**), καθώς και η εικόνα 'Άγιος Νικόλαος, με επιλεγμένους αγίους' (**εικόνα 5**), όπου στην κάτω μεριά της εικόνας υπάρχει το όνομα του αγιογράφου – Αλέξης Πετρόβ (Алекса Петров). Ο Άγιος απεικονίζεται μέχρι την μέση περιτριγυρισμένος από Αγίους περιμετρικά στην κορωνίδα. Στις δυο μεριές του κεφαλιού του Αγίου Νικολάου απεικονίζονται ο Χριστός και η Παναγία, δίνοντας του το Ευαγγέλιο και το ωμοφόριο. Η μορφή του Αγίου είναι γραμμένη επίπεδη, αλλά το πρόσωπο είναι προσεκτικά σχεδιασμένο με λεπτές μεταβολές των τόνων (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Την εποχή αυτή (13<sup>ος</sup> αιώνας) στα βορειοανατολικά της Ρωσίας ξαναγεννιέται το Ροστόβ και το Γιαροσλάβ. Στις εικόνες τους υπάρχουν διαφορές σε σχέση με τις εικόνες πριν την μογγολική περίοδο. Οι εικόνες του Ροστόβ και του Γιαροσλάβ έχουν μεγαλύτερη εκφραστικότητα, λυρικότητα, λιτότητα στην ζωγραφική και αρμονικό ρυθμό (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Στις εικόνες του Ροστόβ του δεύτερου μισού του 13<sup>ου</sup> αιώνα, οι μορφές είναι ανάγλυφες σχεδόν σαν γλυπτά, με στρογγυλά πρόσωπα και με έντονα κόκκινα μάγουλα. Οι εικόνες συχνά ζωγραφίζονται πάνω σε ασημένιο φόντο. Ενώ στα ρούχα παρατηρείται ο συνδυασμός βαθιών αποχρώσεων των μωβ, των πράσινων και των μπλε τόνων. Μια από τις πιο γνωστές εικόνες της σχολής του Ροστόβ είναι 'Η



Εικ. 6. Η Παναγία της Τολγας. Δεύτερο μισό - τέλος του 13ου αιώνα. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα (Богоматерь Толгская, тронная) {πηγή: πηγή: Лазарев В. Н. σελ 44}



Εικ. 7. Ο Προφήτης Ηλίας στην έρημο, με το βιο. Μέση - δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα (Илья Пророк в пустыне с житием) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 74}

Παναγιά της Τόλγας' (εικόνα 6), όπου ανταποκρίνεται στα στυλιστικά ιδεώδη της εποχής. Έχει μνημειακή σύνθεση, πλούσια χρώματα, ενώ, επιπλέον παρατηρείται μεγέθυνση του κεφαλιού της Παναγίας (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Εκτός από τα ήδη αναφερόμενα καλλιτεχνικά κέντρα, μια άλλη ανερχόμενη πόλη είναι το Πσκοβ. Παρά το γεγονός ότι το Πσκοβ άνηκε στην ηγεμονία του Αρχιεπισκόπου του Νόβγκοροντ, η εικονογραφία των εικόνων διαφέρει ως προς ένα πιο έντονο λυρικό συναίσθημα. Στην εικόνα 'Ο Προφήτης Ηλίας στην έρημο, με το βιο' (εικόνα 7), παρατηρείται ο Άγιος καθισμένος στην μέση της σύνθεσης, στην πάνω κορωνίδα σε στάση δέησης, ενώ στις άλλες τις περιμετρικές όπου αποτυπώνεται ο βίος του Αγίου, η στάση του

προφήτη είναι γεμάτη από βαθιά σκέψη, ενώ το πρόσωπο του έχει μια διάθεση προσευχής. Η σύνθεση είναι ισορροπημένη, συμμετρικοί λόφοι με ανθοφόρους θάμνους και στρογγυλεμένα περιγράμματα κυριαρχούν. Οι ήπιοι συνδυασμοί αναμεσα στους κόκκινο-καφέ και γκρι-μπλε τόνους, σε συνδυασμό με το ασημένιο φόντο, δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ηρεμίας και σκέψης (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Το τέλος του 13ου αιώνα στην Ρωσία, συμπίπτει περίπου με το τέλος των σκοτεινών χρόνων της ρωσικής ιστορίας. Ωστόσο, η χώρα της οποίας η κουλτούρα βρέθηκε κάτω από τον καταπιεστικό ζυγό των Μογγολο-Ταταρων, διατήρησε τις καλλιτεχνικές της παραδόσεις. Η πνευματική ανανέωση που ήρθε τον επόμενο αιώνα, και οφείλεται όχι μόνο στις προσπάθειες των τοπικών κέντρων – Νόβγκοροντ, Ροστόβ, Τβερ, Μόσχα, αλλά πάνω από όλα στην ενωμένη Ρωσική Ορθόδοξη Εκκλησία και τον μητροπολίτη, η έδρα του οποίου σε όλο το 13ο αιώνα παρέμεινε στο Κίεβο. Στο τέλος του 13ου αιώνα (1299) λόγω της πτώχευσης της πόλης ο μητροπολίτης Μάξιμος, Έλληνας στην καταγωγή, μετέφερε την έδρα του στα βορειοανατολικά, στην πόλη Βλαδιμίρ (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

## 1.2 Ανάπτυξη της Μόσχας και των ρώσικων επαρχιών το 14<sup>ο</sup> αιώνα

Το 14<sup>ο</sup> αιώνα η έδρα του μητροπολίτη μεταφέρεται στην Μόσχα και η θρησκευτική ζωή γίνεται όλο και πιο έντονη. Οι Μητροπολίτες του 14<sup>ου</sup> αιώνα βοήθησαν πολύ σε αυτήν την ανάπτυξη, καθώς και οι τοπικοί ιεράρχες και οι αρχιεπίσκοποι του Νόβγκοροντ και του Πσκοβ. Αλλά η μεγαλύτερη συμβολή στην ανάπτυξη της ρωσικής θρησκείας, έγινε από τους ρώσους ερημίτες, μεταξύ των οποίων ο πιο γνωστός ήταν ο Άγιος Σέργιος του Ραντονέζ (πρπ. Сергий Радонежский) (πεθ. 1392). Ο Άγιος Σέργιος εισήγαγε πολλούς πιστούς στον τρόπο ζωής του. Ίδρυσε πολλά μοναστήρια, ανάμεσα στα οποία το πιο γνωστό ήταν η Τριάδα (Троицкиѣ) δίπλα στην Μόσχα, όπου αργότερα μετονομάστηκε σε Τριάδα του Σεργίου Λαύρα (Троице-Сергиева Лавра) (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Το 14<sup>ο</sup> αιώνα οι επαφές με το Βυζάντιο ανανεώνονται και αποκτούν νέα ποιότητα. Η ατμόσφαιρα της ρωσικής δημοσίας ζωής και της πνευματικής εμπειρίας έδωσε ώθηση στην ρωσική ερμηνεία της βυζαντινής παράδοσης και του πνευματικού ιδεώδους. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του πνευματικού ιδεώδους εκφράζονται στην ζωγραφική των εικόνων. Επηρεάζουν τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά των ρωσικών εικόνων, τα οποία γίνονται όλο και πιο αισθητά από τα τέλη αυτού του αιώνα (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Λόγω της πρωτοβουλίας της μητρόπολης και άλλων υψηλών ιεραρχών, ξανά εμφανίστηκαν στην Ρωσία βυζαντινοί καλλιτέχνες. Το 1340 Έλληνες αγιογράφοι προσκληθήκαν από τον μητροπολίτη Θεογνώστο και αγιογράφησαν τους Ναούς του Κρεμλίνου της Μόσχας. Δυστυχώς οι ναοί και οι τοιχογραφίες δεν σώθηκαν μέχρι τις μέρες μας. Μαζί τους έφεραν ένα καινούριο στιλ στην εικονογραφία (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014). Επηρεασμένοι από την Βυζαντινή ζωγραφική των Παλαιολόγων παρατηρούνται αλλαγές στις αναλογίες της μορφής και των



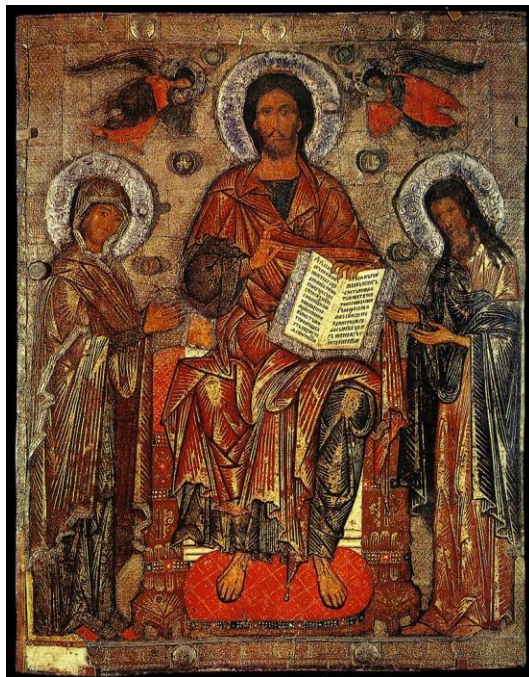
Εικ. 8. Ο Χριστός, Πρώτο τρίτο του XIV αιώνα. Καθεδρικός Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου του Κρεμλίνου, Μόσχα (Спас оплечный) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 84}

χαρακτηριστικών του προσώπου. Οι μορφές φαίνονται πιο ελαφριές, η στατικότητα αλλάζει με την κίνηση και οι μορφές αποδίδονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Την ίδια στιγμή υπογραμμίζεται το ανάγλυφο της φόρμας, η λεπτή αναλογία των σκιών και των φωτεινών σημείων. Παρατηρούνται πολλές μεικτές αποχρώσεις (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Παρατηρείται διαφορετικό στήσιμο του κάδρου στις εικόνες με μεμονωμένους Άγιους. Οι μορφές απεικονίζονται περίπου μέχρι τη γραμμή των κλειδώσεων, χωρίς χέρια και ευαγγέλιο, και όλη η προσοχή επικεντρώνεται στο πρόσωπο που είναι σε μεγάλο πλάνο. Οι επιρροές από την νέα βυζαντινή παράδοση είναι ορατές σε διάφορες εικόνες, όπως στην εικόνα 'Ο Χριστός' **(εικόνα 8)** (Сарабьянов В. Д., Смирнова



Εικ. 9. Άγιος Μπορίς και Γκλεμπ. Το πρώτο μισό του XIV αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη. (Свв. Борис и Глеб) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 82}

Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).



Εικ. 10. Η Δέηση. Το πρώτο μισό - τα μέσα του XIV αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη. (Деусус) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 74}

Γκλεμπ' **(εικόνα 9)**, όπου συναντιέται ο παλαιός ρωσικός μνημειώδης χαρακτήρας, η κομψότητα και η διακοσμητική πολυχρωμία, που έπαιξαν μεγάλο ρόλο στην ρωσική

Στο πρώτο μισό του 14<sup>ου</sup> αιώνα οι εικονογράφοι είναι επηρεασμένοι από τις εικόνες του 12<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> αιώνα από την παλαιά ρωσική παράδοση. Με έντονα μπλε και κόκκινα χρώματα, με πολύπλοκη διακόσμηση στα ρούχα και την ευρεία χρήση του χρυσού. Όμως οι λεπτοκαμωμένες μορφές, με μικρά χαρακτηριστικά του προσώπου, η θλιβερή έκφραση στα πρόσωπα δείχνουν μια εντελώς διαφορετική εποχή (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα των 'Αγίων Μπορίς και



Εικ. 11. Άγιος Νικολάος, Άγιος Κοσμάς και Δαμιανός, με το βίο του Άγιου Νικολάου. Πρώτο μισό του XIV αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη. (Свт. Николая Чудотворец и свв. Косма и Дамиан, с житием свт. Николая) {πηγή:}

Είχαν απλή σύνθεση και σχεδόν σχηματική απόδοση των μορφών. Τα κυρίως θέματα τους ήταν τα θαύματα, ο βίος των Αγίων, αλλά και σκηνές από το Ευαγγέλιο. Το θέμα αποδιδόταν με έντονα χρώματα και με αντιθέσεις του κόκκινου, λευκού και μπλε. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα 'Άγιος Νικολάος, Άγιος Κοσμάς και Δαμιανός, με το βίο του Άγιου Νικολάου' (**εικόνα 11**) (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Οι εικόνες του δεύτερου μισού του 14<sup>ου</sup> αιώνα δεν είναι τόσο δυναμικές, είναι πιο συγκρατημένες, οι φόρμες είναι πιο λεπτές, ενώ στο χρώμα παρατηρείται μια πολυχρωμία. Οι εικόνες της Μόσχας του δεύτερου μισού του 14<sup>ου</sup>

εικονογραφία του 14<sup>ου</sup> αιώνα με επιδράσεις της βυζαντινής Παλαιολόγικης τέχνης. Μεταξύ των εικόνων αυτού του στυλ διακρίνεται μια εικόνα από το Πσκοβ 'Η Δέηση' (**εικόνα 10**) με το χαρακτηριστικό συνδυασμό κορεσμένων αποχρώσεων του πράσινου, σκούρου κόκκινου και καφέ, καθώς και των χρυσών φωτισμάτων που κάλυπταν όλα τα ρούχα των μορφών και συμβόλιζαν το απέραντο ουράνιο θεϊκό φως (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Την ίδια περίοδο υπήρχε και άλλο ένα καλλιτεχνικό στυλ, πιο λαϊκό που αντιπροσώπευε τις κοινωνικές κατώτερες τάξεις της εποχής. Τέτοιες εικόνες ζωγραφίζονταν στα μοναστήρια από άτομα που προέρχονταν από την επαρχία και δεν είχαν καλλιτεχνική εκπαίδευση στην αγιογραφία.



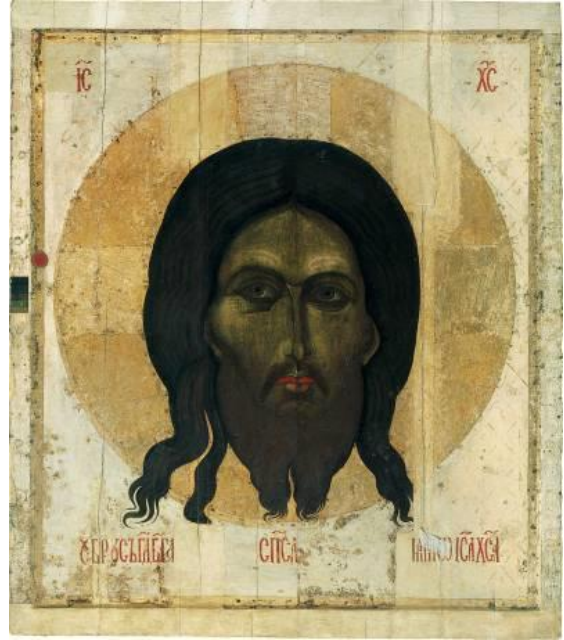
Εικ. 12. Η κάθοδος στην κόλαση. Τέλος του XIV αιώνα. Γκαλερί Τρετγιακον, Μόσχα (Воскресение — Сшествие во Ад) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 140}

αιώνα δεν ξεχωρίζουν από την εκφραστικότητα, άλλα από την ποιητική διάθεση, την μουσικότητα του ρυθμού και την λεπτή αρμονία των χρωματικών σχέσεων. Γίνεται η χρήση διάφανης χρυσαφούς ώχρας, σε συνδυασμό πλουσίου μπλε – γαλάζιου χρώματος και οι χαρακτηριστικές χρυσοκονδυλιές στα ρούχα. Οι αγιογράφοι απομακρύνονται από την απόδοση του δράματος. Το κύριο στοιχείο είναι η απόδοση στην εικόνα ενός κόσμου που έχει ήδη απορροφήσει την θεία χάρη (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007,



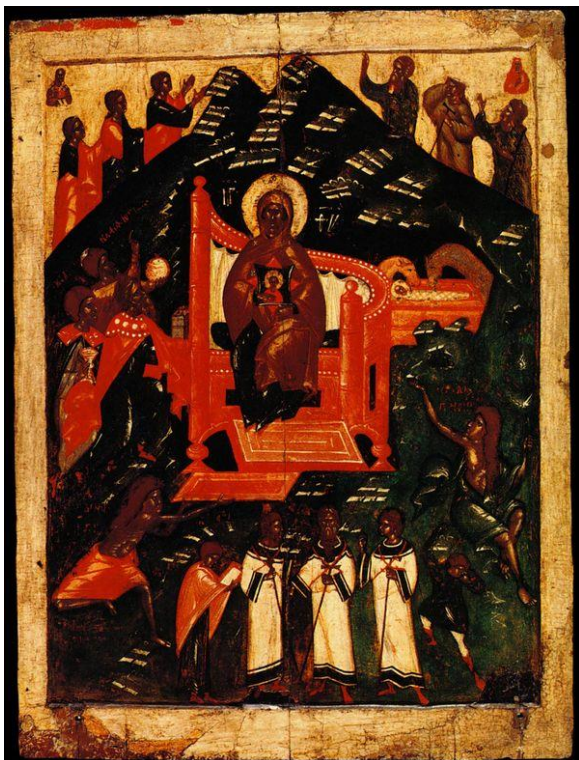
Εικ. 13. Η Θεοτόκος του Δον. 1390. Γκαλερί Τρετγιακον, Μόσχα (Богоматер Донская) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 51}

Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα 'Η κάθοδος στην κόλαση' (**εικόνα 12**). Η εικόνα παρουσιάζει ανοιχτόχρωμη παλέτα, με γαλάζια και χρυσά, οι μορφές αποτυπώνονται σαν να πλέουν στον αέρα και με τα χέρια τους δημιουργούν ένα μουσικό ρυθμό, ενώ τα πρόσωπα είναι ήρεμα και σκεπτικά. Σε αυτήν την εικόνα κυριαρχεί ο εορταστικός χαρακτήρα της εικονογραφίας της Μόσχας. Άλλο ένα παράδειγμα είναι η διάσημη διπλής όψεως εικόνα 'Η Θεοτόκος του Δον' (**εικόνα 13**), η οποία ζωγραφίστηκε τέλος του 14<sup>ου</sup> αιώνα (περ. 1392) από τον διάσημο βυζαντινό ζωγράφο Θεοφάνη τον Έλληνα (Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Βοκοτοπουλος Π. 2008, Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).



Εικ. 14. Άγιο Μανδήλιο. Τέλος του XIV αιώνα. Καθεδρικός Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου του Κρεμλίνου, Μόσχα(Спас Нерукотворный) {πηγή: Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. (2014) σελ 142}

Στην εικονογραφία του Νόβγκοροντ από τα μέσα του 14<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται η σοβαρότητα, η λιτότητα, η μεγίστη καταβολή των δυνάμεων του ανθρώπου στην κατανόηση της αληθείας. Παρατηρούνται οι



Εικ. 15. Η Σύναξη της Υπεραγίας Θεοτόκου. Τελευταίο τέταρτο του XIV αιώνα. Γκαλερί Τρετγακον, Μόσχα. (Собор Богоматери) {πηγή: Λαζαρεβ Β. Η. σελ 76}

αντιθέσεις του φωτός και της σκιάς και την αντιπαράθεση των λαμπερών χρωμάτων. Οι μορφές είναι μεγάλων διαστάσεων με στρογγυλεμένα, σκούρα πρόσωπα που έρχονται σε αντίθεση με τα λαμπερά και έντονα ρούχα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα 'Άγιο Μανδήλιο' (**εικόνα 14**). Το πρόσωπο έχει αποδοθεί με σκούρο λαδί χρώμα, με μεγάλες σκιές, με έντονα λεύκα φωτίσματα και κόκκινα χείλη (Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Ιδιαίτερο μέρος στην ρωσική τέχνη στα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα έχουν οι εικόνες από το Πσκοβ. Χαρακτηρίζονται από απίστευτη ένταση, δύναμη των κινήσεων και αυξημένη ένταση των συναισθημάτων. Οι εικόνες έχουν ένα δικό τους ύφος με αιχμηρές διαγώνιες γραμμές στη σύνθεση, με κινούμενες πόζες και σκοτεινά πρόσωπα με λαμπερά λεύκα φωτίσματα. Γίνεται μεγάλη χρήση σκούρων αποχρώσεων του λαδί, μωβ και καφέ, με



έντονα κόκκινα και ρόδινα, δεν υπάρχουν οι ενδιάμεσοι τόνοι. Χαρακτηριστική εικόνα εκείνης της εποχής είναι 'Η Σύναξη της Υπεραγίας Θεοτόκου' (**εικόνα 15**) (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

### 1.3 Εικόνες της Μόσχας και των καλλιτεχνικών σχολών του 15<sup>ου</sup> – αρχές 16<sup>ου</sup> αιώνα

Ο 15<sup>ος</sup> αιώνας στην Ρωσία ήταν ένας αιώνας που ανέβασε την εθνική ζωή. Παρά τις πολιτικές αντιπαραθέσεις των μεγαλύτερων ρωσικών φεουδαρχικών περιοχών, όπως της Μόσχας, του Τβερ και του Νόβγκοροντ, που μερικές φορές έφταναν σε στρατιωτικές συγκρούσεις, και την πίεση των Τατάρων που παρέμβαιναν στις εσωτερικές υποθέσεις, η Ρωσία αποκαθιστά και αναπτύσσει την οικονομία. Γύρω από τις πόλεις ξαναχτίζονται και μεγαλώνουν τα αμυντικά τείχη, και κατασκευάζονται καινούριοι πέτρινοι ναοί (Моисеевой Т.В. 2014).

Το 15<sup>ο</sup> αιώνα η Μόσχα έγινε το μεγαλύτερο πολιτικό και πολιτιστικό κέντρο στην Ρωσία. Η εικονογραφία συνδυάζει την ρωσική καλλιτεχνική παράδοση που έχει διαμορφωθεί ήδη με τα κίνητρα και τις ιδέες του ευρύτερου ορθόδοξου κόσμου και αντικατοπτρίζει την κατάσταση της ρωσικής πνευματικής ζωής της εποχής. Οι ρωσικές εικόνες του 15<sup>ου</sup> αιώνα απεικονίζουν τον τέλειο ουράνιο κόσμο και την ευδαιμονία. Δείχνουν στους πιστούς τον δρόμο προς το βασίλειο του Θεού, τα βήματα για την τελειοποίηση του ανθρωπίνου πνεύματος και πως να ξεπεράσουν τα εμπόδια για να φτάσουν στην πνευματική λύτρωση. Στις εικόνες του 15<sup>ου</sup> αιώνα οι μορφές έχουν ομαλές σιλουέτες, ήσυχες πόζες, συγκροτημένες κινήσεις και στρογγυλεμένα περιγράμματα. Γίνεται αρμονικός συνδυασμός χρωμάτων, ενώ οι Άγιοι βρίσκονται σε ένα στάδιο



Εικ. 16. Αρχαγγέλος Μιχαήλ με το βίο. Γύρω στο 1399 με 1410. Καθεδρικός Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου του Κρεμλίνου, Μόσχα. (Архангел Михаил, с деяниями) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 144}

ακατάπαυστης προσευχής (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).



Εικ. 17. Η Αγία Τριάδα της Παλαιάς Διαθήκης. Γύρω στο 1410. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα. (Троица Ветхозаветная) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 144}

χρωματικών τόνων, μεταξύ των οποίων εμφανίζονται ιδιαίτερα τα μπλε, τα χρυσά και μερικά κόκκινα (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Άλλος ένα σημαντικός καλλιτέχνης είναι ο Αντρέι Ρουμπλιόφ (Андрей Рублев) που για πρώτη φορά αναφέρεται το 1405, όπου μαζί με άλλους καλλιτέχνες όπως το Θεοφάνη τον Έλληνα, διακοσμούσαν το Καθεδρικό Ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (Благовещенский собор). Οι τοιχογραφίες δυστυχώς δεν σώθηκαν μέχρι τις ημέρες μας (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Από το 1408 ο Αντρέι Ρουμπλιόφ αναλαμβάνει την ηγετική θέση μεταξύ των κύριων καλλιτεχνών της Μόσχας και του αναθέτουν να ζωγραφίσει την εικόνα 'Η Αγία Τριάδα της Παλαιάς Διαθήκης' (**εικόνα 17**). Η εικόνα ήταν η κύρια εικόνα του Καθεδρικού Ναού της Τριάδας της Μονής Τριάδας - Σεργίου κοντά στην Μόσχα. Η σκηνή της Παλαιάς Διαθήκης όπου στο σπίτι του Αβραάμ και της Σάρα επισκέπτονται οι τρεις άγγελοι, απεικονίζεται στην εικόνα με συμβολικό τρόπο, χωρίς τις δυο φιγούρες των οικοδεσποτών. Ο καλλιτέχνης απεικόνισε τους τρεις αγγέλους

Στην ρωσική εικονογραφία του 15<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα στην εικονογραφία της Μόσχας, σε μεγαλύτερο βαθμό από ποτέ χρησιμοποιούνται ελληνιστικές παραδόσεις, οι οποίες δεν έφυγαν ποτέ από την βυζαντινή ζωγραφική. Το ηγετικό ρόλο στην ζωγραφική της Μόσχας, ήδη, από τα τέλη του 14<sup>ου</sup> αιώνα έπαιξε ο Θεοφάνης ο Έλληνας (Феофан Грек) (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Στην εικόνα 'Ο Αρχαγγέλος Μιχαήλ με το βίο' (**εικόνα 16**), ο οποίος είναι ζωγραφισμένος πιθανότατα γύρω στο 1399 με 1410, για το Μητροπολιτικό Ναό του Κρεμλίνου (Архангельский собор), παρατηρούνται εύκαμπτες λεπτές μορφές, κομψά κτίρια με κουρτίνες σε λεπτές στήλες, με αρμονικούς συνδυασμούς

ως σύμβολο της ισότητας των τριών προσώπων της Αγίας Τριάδας. Η εντύπωση της ενότητας των τριών αγγέλων επιτυγχάνεται με την ψυχική τους κατάσταση, δηλαδή την θλίψη τους, καθώς και με την χαρακτηριστική σύνθεση. Οι μορφές εγγράφονται σε ένα νοητό κύκλο, εντός του οποίου τα κεφάλια και τα χέρια δημιουργούν μια επαναλαμβανόμενη, αργή και κλειστή κίνηση. Ο κύκλος με τους αγγέλους εγγράφεται σε ένα οκτάγωνο, ενώ όλη η σύνθεση σε σχεδόν τετράγωνη σανίδα (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Εξαιρετικός καλλιτέχνης της Μόσχας του δεύτερου μισού του 15<sup>ου</sup> αιώνα είναι ο Διονύσιος. Η δραστηριότητα του συμπίπτει με την βασιλεία του μεγάλου πρίγκιπα της Μόσχας, Ιβάν III (1462-1505), κατά την οποία ολοκληρώθηκε η ενοποίηση των μεγαλύτερων ρωσικών εδαφών, συμπεριλαμβανόμενου του Νόβγκοροντ και του Τβερ. Γύρω από την Μόσχα χτίστηκε το καινούριο αρχιτεκτονικό σύνολο του Κρεμλίνου (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Ο Διονύσιος ήταν αυτός που ολοκλήρωσε το νέο σπιλ της αιογραφίας της Μόσχας, στις τοιχογραφίες και στην εικονογραφία. Οι μορφές στις εικόνες του Διονυσίου είναι λεπτές και λυγίζουν ελαφρώς, όπως οι μίσχοι των εξωτικών φυτών και βρίσκονται στο πρώτο πλάνο. Τα πρόσωπα έχουν μικρά χαρακτηριστικά



Εικ. 18. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. Τέλη του 15ου αιώνα. Κεντρικό Μουσείο Παλαιού Ρωσικού Πολιτισμού και Τέχνης του Αντρέι Ρουμπλιόφ, Μόσχα. (Успение) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 146}



Εικ. 19. Η Σταύρωση. 1500. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα. (Распятие) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 146}

και μισόκλειστα μάτια. Οι χαρακτήρες φαίνονται σαν να προσπαθούν να ακούσουν μια εσωτερική φωνή ή την ουράνια μουσική. Οι συνθέσεις δεν ενώνονται με πραγματικές σχέσεις των μορφών, αλλά με τον ρυθμό των μορφών και με τον συνδυασμό των φωτεινών και διάφανων χρωμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι – 'Η Κοίμηση της Θεοτόκου' (εικόνα 18). Άλλο ένα παράδειγμα είναι 'Η Σταύρωση' (εικόνα 19). Ο Διονύσιος αλλάζει την παραδοσιακή κλειστή σύνθεση με τις μορφές σε μια ανοιχτή, ενώ στις εικόνες του χάνεται η δραματικότητα (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Οι τοπικές σχολές αγιογραφίας του 15<sup>ου</sup> αιώνα αν και φέρουν τα γενικά στιλιστικά χαρακτηριστικά της ρωσικής τέχνης εκείνης της εποχής, είναι πολύ διαφορετικές από την σχολή της



Εικ. 20. Ο Απόστολος Ματθαίος και Η Σοφία'. XV αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη (Евангелист Матфеѣ и Софѣя Премудрость Божия) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 151}



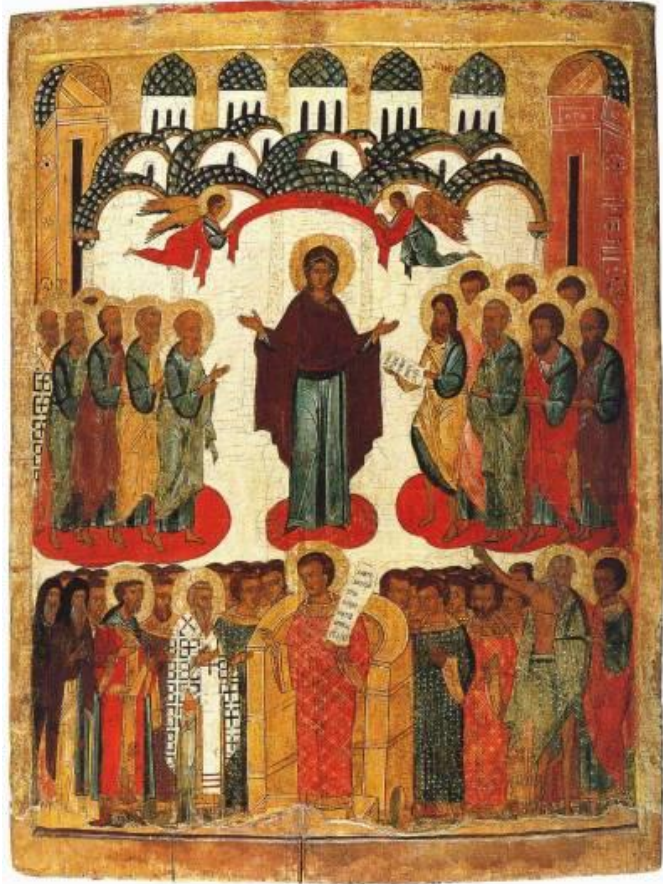
Εικ. 21. Ο Άγιος Γεώργιος και ο δράκος. XV αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη (Чγдо св. Георгѣя о змѣе) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 56}

Μόσχας (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Όπως στην εικονογραφία του Τβερ, από την οποία έμειναν ελάχιστα έργα λόγω της καταστροφής της πόλης και του πριγκιπάτου από τους πολυάριθμους φεουδαρχικούς πολέμους (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007). Ήταν προσανατολισμένη στην βυζαντινή ζωγραφική του 14<sup>ου</sup> αιώνα, στην συναισθηματικότητα, στην εσωτερική ένταση, στην σοβαρότητα και στην γραμμική ζωγραφική. Το 15<sup>ο</sup> αιώνα υπό την επιρροή του στιλ της εποχής, τα χρώματα γίνονται πιο ανοιχτά και λαμπερά. Μερικές εικόνες από το Τβερ αρχίζουν να μοιάζουν με τα έργα της Μόσχας, αλλά με μια σημαντική διαφορά: η ζωγραφική του Τβερ δεν επηρεάστηκε από το νέο κύμα του νεοελληνισμού, το οποίο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της

τέχνης της Μόσχας. Δεν υπάρχει η ομαλότητα της σιλουέτας, ούτε η μουσικότητα του ρυθμού που υπάρχει στα μνημεία της Μόσχας. Οι μορφές και τα πρόσωπα στις εικόνες φαίνονται ελαφρώς πιο γεμάτες και σταθερές. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα 'Ο Απόστολος Ματθαίος και Η Σοφία του Θεού' **(εικόνα 20)** (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Η σχολή του Νόβγκοροντ είναι η πιο σημαντική στην ρωσική εικονογραφία του 15<sup>ου</sup> αιώνα μετά την Μόσχα. Η εικονογραφική ζωγραφική του Νόβγκοροντ αντικατοπτρίζει τις ιδιαιτερότητες της κοσμοθεωρίας των μεγάλων μαζών του αστικού και αγροτικού πληθυσμού (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. (2007). Από αυτό και η συγκεκριμένη εικονογραφία, μια κατανοητή και λεπτομερής απεικόνιση διάφορων ιερών γεγονότων και θαυμάτων. Η εικονογραφία του Νόβγκοροντ δημιουργεί την εικόνα του θριάμβου της χριστιανικής πίστης. Οι πιο αξιομνημόνευτες εικόνες του Νόβγκοροντ ζωγραφίζονται σε έντονο κόκκινο φόντο. Οι μορφές συνήθως απεικονίζονται μετωπικά, σαν να απευθύνονται άμεσα στους προσκυνητές. Τα περιγράμματα είναι σκούρα και δημιουργούν αντίθεση με τις μεγάλες επίπεδες έντονες περιοχές. Η σύνθεση στις εικόνες είναι σαφής και λακωνική, ενώ χρησιμοποιούνται πολλά γεωμετρικά μοτίβα όπως τρίγωνα και διαγώνιες. Το χρωματικό στρώμα είναι καλυπτικό και παχύ, πολλές φορές δημιουργείται ανάγλυφο στην επιφάνεια, σε αντίθεση με τα ημιδιάφανα και λεπτά χρωματικά στρώματα στις εικόνες της Μόσχας. Στην εικονογραφία συνδυάζεται η βυζαντινή παλαιολόγεια παράδοση, μαζί με την σλάβικη λαϊκή τέχνη όπου έχει διάθεση λακωνικής διακόσμησης με χρωματική ένταση (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Ο μεγαλύτερος αριθμός των εικόνων του Νόβγκοροντ του 15<sup>ου</sup> αιώνα ήταν οι εικόνες με μονωμένους άγιους ή σε ομάδες. Τέτοιες εικόνες βρισκόντουσαν συνήθως στις εκκλησιές και στα παρεκκλήσια στην επαρχία. Μία τέτοια εικόνα είναι 'Ο Άγιος Γεώργιος και ο δράκος' **(εικόνα 21)**. Υπάρχουν εικόνες που χωρίζονται σε οριζόντιες ζώνες αναπαριστώντας την εξέλιξη ενός γεγονότος. Σε τέτοιες εικόνες υπάρχουν άτομα που θαυμάζουν και τα υποδείχνουν σε άλλους, όπως φαίνεται στην εικόνα 'Ο Ευαγγελισμός της Παναγιάς' **(εικόνα 22)**. Στην κάτω ζώνη απεικονίζονται πολυάριθμοι αυτόπτες μάρτυρες του θαύματος, ενώ στα δέξια παρατηρείται να στέκεται μια ανδρική μορφή που



Εικ. 22. Ο Ευαγγελισμός της Παναγιάς. Τέλη του 15ου αιώνα. Palazzo Leoni Montanari, Βιτσέντζα, Ιταλία. (Ποκροβ Βογοматеру) (πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 152)



Εικ. 23. Η Αγία Τριάδα. Τέλη του 15ου αιώνα. Γκαλερί Τρετγιακον, Μόσχα. (Τρουίτσα Βετχοζαβεντνάγια) { πηγή: Λαζαρεβ Β. Η. σελ 79}

υποδεικνύει το συμβάν στον μαθητή του. (Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Η εικονογραφία του Πσκοβ διατήρησε το 15<sup>ο</sup> αιώνα την ιδιαιτερότητα της, δηλαδή, ανήσυχα πρόσωπα, σκούρα και λεπτά, με μεγάλα κούτελα και βυθισμένα μάγουλα, με ελαφρώς πρησμένες μύτες, ήταν τα τυπικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τοπικής ζωγραφικής του Πσκοβ. Οι πόζες έχουν συγκροτημένες στάσεις και τα πρόσωπα σοβαρές εκφράσεις. Χρωματικά παρατηρούνται αποχρώσεις του σκούρο πράσινου, κόκκινου και καφέ, όπου είναι παραδοσιακά για την σχολή του Πσκοβ από τον προηγούμενο αιώνα. Μια χαρακτηριστική εικόνα είναι 'Η Αγία Τριάδα' (εικόνα 23) με τις ψηλόλιγνες μορφές της, τα εύκαμπτα περιγράμματα και τα μικρά χαρακτηριστικά του προσώπου, τα οποία ήταν χαρακτηριστικά της περιοχής (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

#### 1.4 Η εικονογραφία του βασιλείου της Μόσχας (16<sup>ος</sup> αιώνας)

Λόγω της πτώσης του Βυζαντίου και της αιχμαλωσίας του μεγαλύτερου μέρους των ορθόδοξων κρατών από τον τουρκικό στρατό, το ρωσικό κράτος ανέλαβε σημαντικό ρόλο στον ορθόδοξο κόσμο. Η Ρωσία της Μόσχας (Московская Русь) ήταν το μόνο ισχυρό ορθόδοξο κράτος που έδινε πνευματική και υλική υποστήριξη στις εκκλησίες και τα μοναστήρια. Έπειτα από το γάμο του Μεγάλου Δούκα Ιβάν III με την Σοφία Παλαιολόγου, το θέμα της συνέχειας της εξουσίας και της ορθόδοξης εκκλησίας στην Μόσχα ως κληρονομία από το Βυζάντιο, αποκτάει ιδιαίτερη σημασία. Αναπτύσσεται η θεωρία ότι η « Μόσχα είναι η Τρίτη Ρώμη », σύμφωνα με την οποία το κράτος της Μόσχας είναι ο διάδοχος της Κωνσταντινούπολης. Την ίδια στιγμή η Μόσχα δηλώνει ότι είναι η κληρονόμος ολόκληρου του ρωσικού πριγκιπάτου, ενώ η πρωτεύουσα (Μόσχα) θεωρήθηκε ως η « Νέα Ιερουσαλήμ », ο θρησκευτικός πυλώνας του χριστιανισμού. Αυτές οι εκκλησιαστικές – πολιτικές ιδέες ενισχύθηκαν ακόμη περισσότερο κατά την διάρκεια της βασιλείας του Ιβάν IV του Τρομερού, ο οποίος το 1548 έγινε ο πρώτος Ρώσος Τσάρος (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Η εικονογραφία της Μόσχας το 16<sup>ο</sup> αιώνα διατηρεί και ενισχύει τον ηγετικό της ρόλο στην ρωσική τέχνη. Η Μόσχα συχνά προσελκύει αγιογράφους από άλλα τοπικά κέντρα, όπως από το Νόβγκοροντ και το Πσκοβ. Τα χαρακτηριστικά των παλαιών τοπικών σχολών σταδιακά εξαλείφονται. Παραμένουν μόνο σχετικά μικρές στυλιστικές διαφορές, ενώ ταυτόχρονα, νέες σχολές αναδύονται και ευδοκίμουν στις περιοχές που αναπτύσσονται

οικονομικά και πολιτιστικά το 16<sup>ο</sup> αιώνα, όπως η περιοχή του Βόλγα και άλλες περιοχές του Βορρά (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

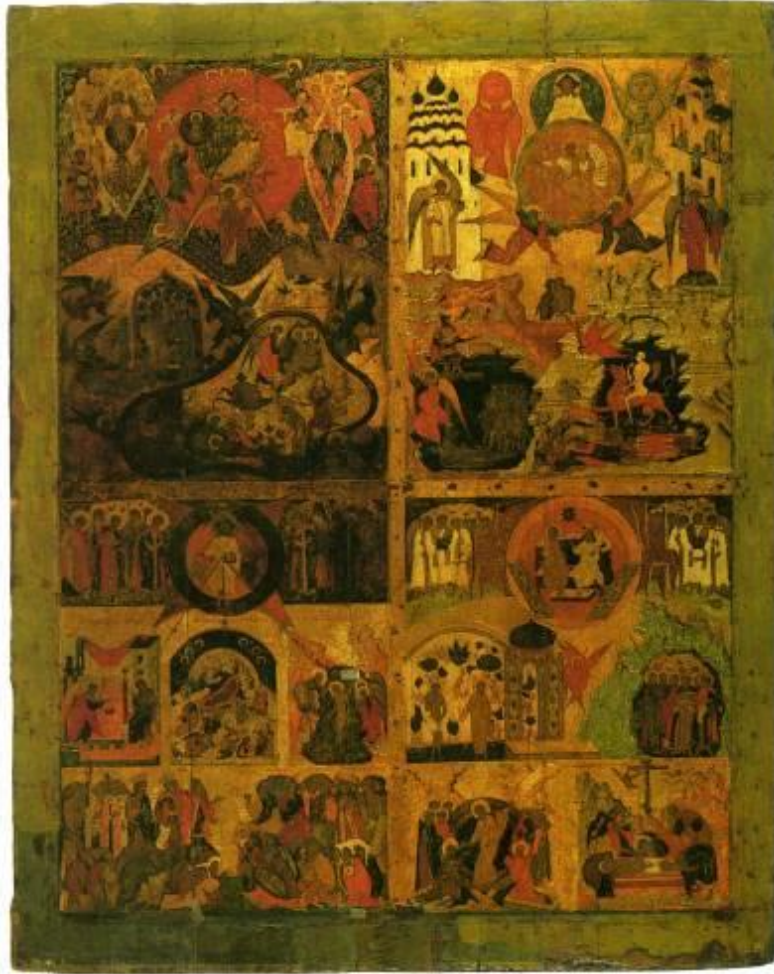
Στο πρώτο τρίτο του 16<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρούνται εικόνες που είναι επηρεασμένες από το στιλ του Διονυσίου του προηγούμενου αιώνα. Όμως, η χρωματική παλέτα αλλάζει, τα χρώματα χάνουν την φωτεινότητά τους και γίνονται πιο σκούρα προαναγγέλλοντας το ερχομό του νέου στιλ (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Την ίδια εποχή παρατηρείται μια ιδιαιτερότητα στην εικονογραφία του Νόβγκορντ από όπου περνούν στοιχεία από την μικρογραφία των βιβλίων και τα μεταφέρουν στην εικόνα. Η μικρογραφία της γραφής, η διακόσμηση και η λεπτομερής απόδοση των στοιχείων της εικόνας με τις πολλές μορφές και την περίπλοκη

αρχιτεκτονική των κτισμάτων είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά της εικονογραφίας του Νόβγκορντ (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007). Αλλά και οι περίπλοκες γωνίες των μορφών, με παρορμητικές και δυναμικές πόζες, οι αντιθέσεις έντονων χρωμάτων, ειδικά των κόκκινων στα ρούχα με τα πράσινα, παρασύρουν τον θεατή μακριά από την παραδοσιακή ηρεμία των ρωσικών εικόνων. Τον εισάγουν στον κόσμο της απεικόνισης που απαιτεί την συγκέντρωση του νου, στην επίλυση συνθέτων αλληγοριών και περίπλοκων μοτίβων. Μια χαρακτηριστική εικόνα είναι 'Η Σοφία έκτισε σπίτι' (**εικόνα 24**), η οποία είναι εμπνευσμένη από το κείμενο της παροιμίας του Βασιλιά Σολομώντα ( 9: 1-6) (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).



Εικ. 24. Η Σοφία έκτισε σπίτι. Περίπου το 1548. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα. (Премудрость создала себе дом/София Премудрость Божия) {πηγή: Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. (2014) σελ 156}



Εικ. 25. Τετράπτυχη. Περίπου 1547. Καθεδρικός Ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου του Κρεμλίνου, Μόσχα. (Четырехчастная) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 159}

κόσμο (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Η καινούρια εκκλησιαστική – πολιτική κατάσταση από τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και ο διορισμός του Μακαρίου ως Μητροπολίτη της Μόσχας, επηρέασε ισχυρά την τέχνη και ειδικότερα την εικονογραφία της Μόσχας. Την περίοδο αυτή η εικονογραφία εμπλουτίζεται περισσότερο από ποτέ (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007). Οι εικόνες εικονογραφούν τα κείμενα των προσευχών, των ακολουθιών, των ψαλμωδιών υπογραμμίζοντας τα μυστικά – συμβολικά θέματα. Οι αγιογράφοι επιδιώκουν να απεικονίσουν τις σύνθετες έννοιες με έναν αλληγορικό και ποιητικό τρόπο. Η εικόνα του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα πολλές φορές γίνεται μόνο μια απεικόνιση του δόγματος, μόνο μια υπενθύμιση του ανωτέρου ουρανίου κόσμου, και όχι ένας μεσολαβητής στην επικοινωνία με τον ουράνιο



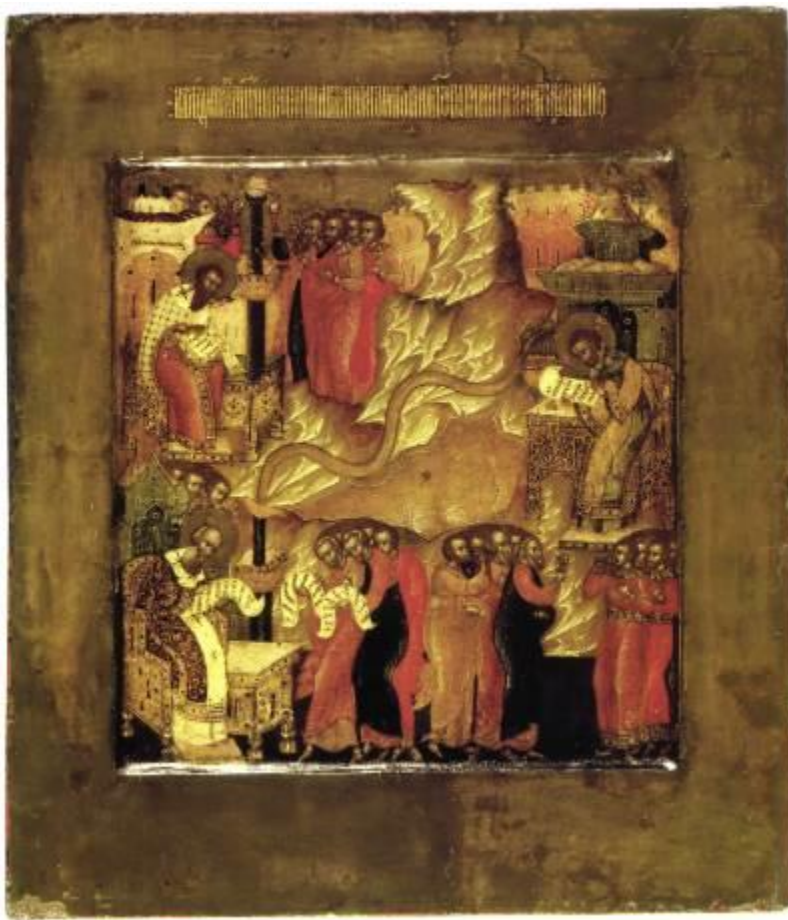
Εικ. 26. Ευλογημένος ο στρατός του Ουράνιου Βασιλιά «Благословенно воинство Небесного Царя». Μέσα του 16ου αιώνα. Γκαλερί Τρετjakov, Μόσχα. {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 160}



Πολλές φορές η εικονογραφία και η σύνθεση καθίστανται τόσο περίπλοκες, ώστε να χάνεται η ακεραιότητα της εικόνας. Τα πρόσωπα στις εικόνες γίνονται αυστηρά, συνοφρυωμένα και τραγικά, ενώ αντί των έντονων φωτεινών χρωμάτων η παλέτα γίνεται πιο συγκρατημένη με σκούρους τόνους. Οι φόρμες αποκτούν όγκο και ανάγλυφο. Η σύνθεση δεν είναι κεντρική ή συμμετρική, αλλά διαγώνια και δυναμική (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Μερικές απο τις αλληγορικές και περίπλοκες εικόνες από την Μόσχα είναι η 'Τετράπτυχη' (**εικόνα 25**) για το καθεδρικό ναό του Ευαγγελισμού της Μόσχας. Το κάθε τμήμα έχει μια σειρά εικόνων που σχετίζονται με τη μια ή την άλλη πτυχή της δημιουργίας του κόσμου. Άλλη μια εικόνα είναι η 'Ευλογημένος ο στρατός του Ουράνιου Βασιλιά' (**εικόνα 26**), η οποία εικονογραφεί ένα πραγματικό γεγονός, την κατάκτηση της Ταταρικής πρωτεύουσας από τον Ιβάν τον Τρομερό το 1552, αλλά και την δόξα όλων των χριστιανών πολεμιστών που υπερασπίστηκαν την πίστη τους. Στην εικόνα παρατηρούνται οι μακριές πομπές πολεμιστών που κατευθύνονται προς την ουράνια Ιερουσαλήμ (η οποία απεικονίζεται αριστερά σε κύκλο). Ενώ η Παναγία και ο Χριστός από εκεί δίνουν στεφάνια στους αγγέλους για τους στρατιώτες που πέθαναν στο όνομα της πίστης (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

### 1.5 Τελευταία περίοδος της Αρχαίας Ρώσικης εικονογραφίας (17<sup>ος</sup> αιώνα)

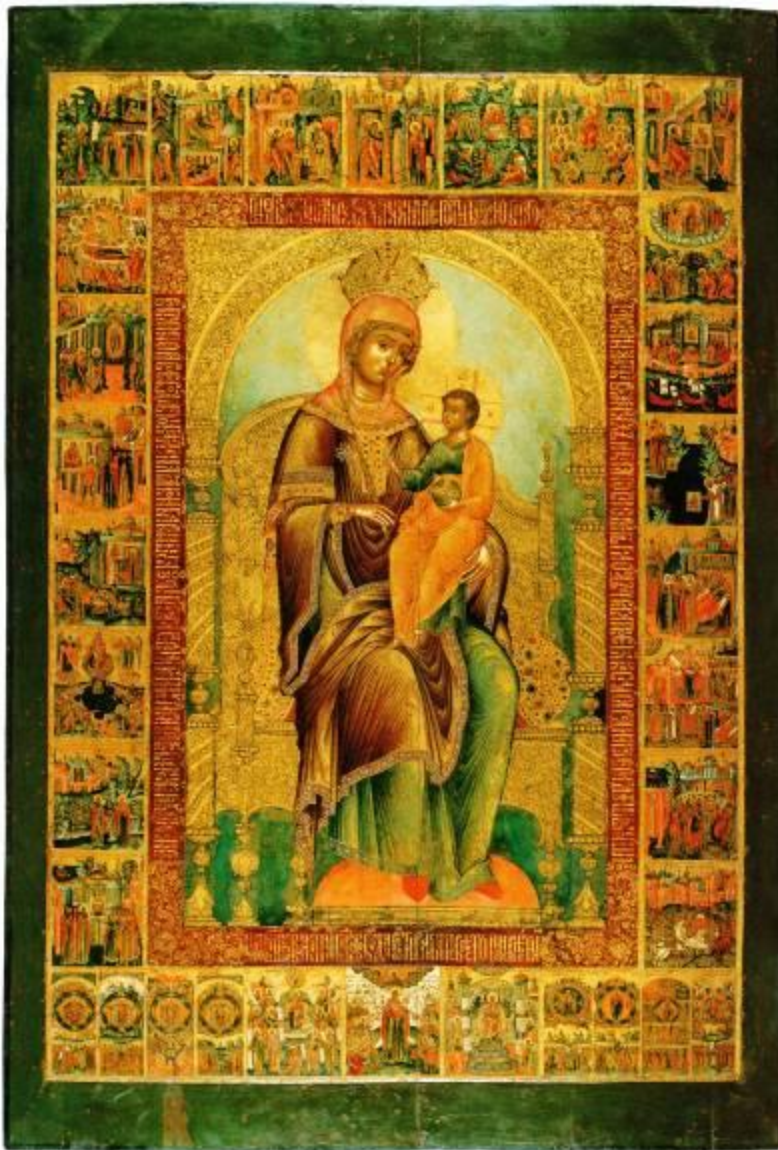
Οι βάρβαρες μεταρρυθμίσεις που πραγματοποίησε ο Τσάρος Ιβάν ο Τρομερός, καθώς και οι καταστροφικοί πόλεμοι που αναγκάστηκε να κάνει η Ρωσία, έπληξαν και εξασθένησαν το κράτος. Στο τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα έπαψε να υπάρχει η δυναστεία των Ρουρικόβιτς (Рюриковичей). Η αρχή του 17<sup>ου</sup> ήταν μια περίοδος αναταραχών (περιод Смуты), καθώς, από την μια μεριά, η Ρωσία βρισκόταν σε αδιάκοπο πόλεμο με την Πολωνό – Λιθουανική Κοινοπολιτεία, ο οποίος έληξε με την απέλαση των ξένων στρατευμάτων, ενώ, από την άλλη μεριά της Βαλτικής γίνονταν επιθέσεις



Εικ. 27. Η συζήτηση τριών Άγιων. Αρχές 17<sup>ου</sup> αιώνα. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα. (Беседа трёх святителей) {πηγή:}

από τους Σουηδούς (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007). Το 1613 γίνεται η ενοποίηση της χώρας με την εκλογή του πρώτου αντιπροσώπου της νέας δυναστείας των Ρομανόφ – του Τσάρου Μιχαήλ (царь Михаил Федорович). Η χώρα βρισκόταν σε ερείπια, αλλά μέχρι τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα αναβίωσε η τέχνη η οποία βασίστηκε στην παλιά παράδοση (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).

Υπάρχουν μερικοί στιλιστικοί τύποι στην εικονογραφία της εποχής. Ένας από αυτούς ονομάζεται σχολή Στρογκανώφ (Строгановская школа), η οποία αναπτύχθηκε στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα μεταξύ των ζωγράφων της βασιλικής αυλής. Αλλά έλαβε το όνομα από το επίθετο των πλουσίων εμπόρων των Στρογκανώφ, οι οποίοι αγαπούσαν ιδιαίτερα την εξαιρετική τέχνη των βασιλικών αγιογράφων και την λεπτομέρεια στην διακόσμηση (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).



Εικ. 28. Η Παναγία της Κύπρου, με της σκηνές των θαυμάτων που έκανε η εικόνα. 1680. Μουσείο Τέχνης του Γιαροσλάβλ (Богоматерь Кипрская, с клеймами чудес от иконы) {πηγή: Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. (2014) σελ 161}

Οι αγιογράφοι της Μόσχας (Στρογκανώφ) με την τέχνη τους ήθελαν να δημιουργήσουν εικόνες, οι οποίες θα προήγαν τους πιστούς σε μια διάθεση προσευχής. Ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα άρχισαν να ζωγραφίζουν εικόνες με μινιατούρες, σχεδιασμένες για το θαυμασμό του εξωπραγματικού και όμορφου κόσμου που εκπροσωπείται σε αυτές. Αυτός είναι ένας κόσμος κομψών αιθέριων μορφών, με ευσεβείς πόζες, ρούχα με πλούσια διακόσμηση, φανταστικά τοπία και θαυμάσια γεγονότα. Όπως φαίνεται στην εικόνα 'Η συζήτηση τριών Άγιων' (εικόνα 27), οι μινιατούρες είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακές με τα μικρά επιδέξια στολίδια και την χρήση του χρυσού και του ασημιού. Τα κίτρινα και τα λαδί βάθη φαίνεται να κλείνουν τον ουράνιο κόσμο για τους πιστούς και εστιάζουν στην ομορφιά της εικόνας (Сарабьянов В. Д.,

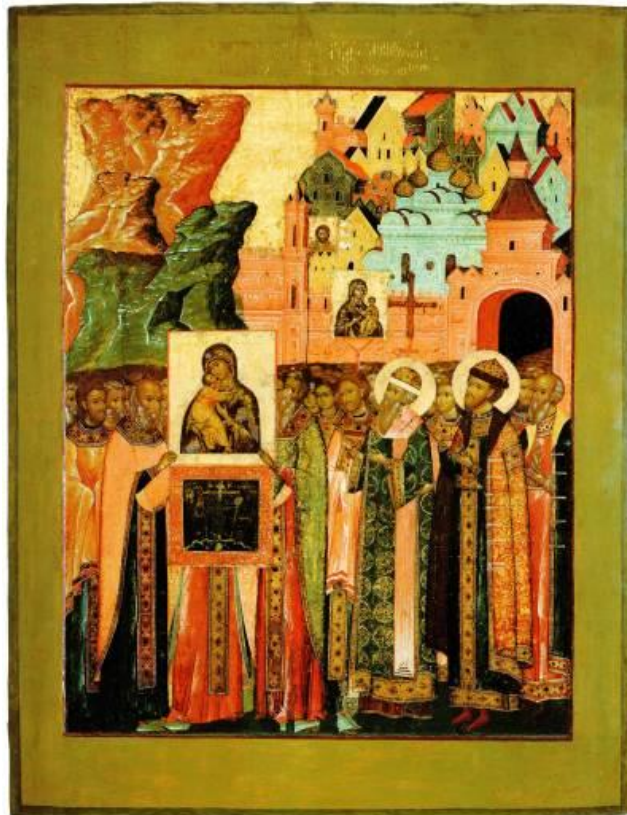
Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Το στιλ που ανέπτυξαν οι εικονογράφοι Στρογκανώφ για πολλούς αιώνες παρέμεινε εξαιρετικά ελκυστικό για του Ρώσους αγιογράφους. Έτσι, το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα το χρησιμοποιεί ο αγιογράφος Συμεών (Семен Спиридонов), γεμίζοντας τις μεγάλου μεγέθους εικόνες του με μικρές σκηνές, με την χρήση λεπτών χρυσών περιγραμμάτων (**εικόνα 28**). Στον 18<sup>ο</sup> με 19<sup>ο</sup> αιώνα αυτή η παράδοση συνεχίστηκε από εικονογράφους που κατοικούσαν στο χωριό Πάλεχ, και προμήθευαν τις εικόνες τους σε όλη την χώρα (Моисеевой Т.В. 2014).

Συνολικά η ρωσική τέχνη του πρώτου μισού του 17<sup>ου</sup> αιώνα έχει επίπεδη μορφή, φορτωμένες συνθέσεις και διακόσμηση. Τα χρώματα των ρωσικών εικόνων άλλαξαν, αντί του κόκκινου χρησιμοποιούν κοραλλί, αντί του πράσινου και του μπλε και πολλές μικτές αποχρώσεις. Στις εικόνες λάμπουν τα πολυτελή ρούχα, τα πολύχρωμα κτίρια, οι θόλοι και οι πυργίσκοι. Τέτοιες εικόνες αντικατοπτρίζουν την ομορφιά, την κομψότητα και την αφθονία του κόσμου, δοξάζοντας την ορθόδοξη πίστη (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007). Ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα είναι η εικόνα 'Η Συνάντηση της Εικόνας της Παναγίας' (**εικόνα 29**), η οποία μοιάζει με ύμνο για την δόξα της Παναγίας (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην ρωσική ζωγραφική πραγματοποιήθηκε μια ριζική αλλαγή. Ο πατριάρχης Νίκων ήθελε να κάνει την Ρωσική Εκκλησία την κύρια βάση για τις άλλες Εκκλησίες του Ορθόδοξου κόσμου, οι οποίες ήταν υπό ξένη κατοχή. Έτσι, ήθελε να εξαλείψει τις συσσωρευμένες διαφορές μεταξύ λατρείας στις ρωσικές και στις άλλες Ορθόδοξες Εκκλησίες. Η εκκλησιαστική μεταρρύθμιση πραγματοποιήθηκε από τον Πατριάρχη Νίκωνα το 1650-1660, οι συνέπειες όμως, ήταν καταστροφικές για τη ρωσική κοινωνία και οδήγησε στην διάσπαση της. Η ρωσική κοινωνία χωρίστηκε σε οπαδούς του Νίκωνα και των παλαιών πιστών «старообрядцы» (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Τα έργα των κορυφαίων Ρώσων εικονογράφων συγκεντρώθηκαν στην Μόσχα υπό την ηγεσία του Συμεών Ουσακώφ (1626-1686)(Симон Ушаков). Ο Συμεών Ουσακώφ επαναλαμβάνει θέματα των μεγαλύτερων ρωσικών εικόνων, όπως η 'Τριάδα της Παλαιάς



Εικ. 29. Η Συνάντηση της Εικόνας της Παναγίας. Μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα. (Сретение иконы Владимирской Богоматери) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 162}



Εικ. 30. Τριάδα της Παλαιάς Διαθήκης. 1671. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη. (Троица Ветхозаветная) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 162}



Εικ. 31. Η Παναγιά Κυκκου. 1668. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα. (Богоматерь Елеуса-Киккская) {πηγή: Моисеевой Т.В. (2014) σελ 162}

Διαθήκης' (**εικόνα 30**), δημιουργώντας παράφραση της διάσημης εικόνας του Αντρέι Ρουμπλιόφ (**εικόνα 17**). Εκτός από της περίφημες ρωσικές εικόνες αντιγράφει επίσης τις ιδιαίτερα σεβαστές εικόνες άλλων χωρών του ορθόδοξου κόσμου, όπως για παράδειγμα η θαυματουργή εικόνα της Μονής Κυκκου της Κύπρου 'Η Παναγιά Κυκκου' (**εικόνα 31**) (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Οι καλλιτέχνες της Αίθουσας των Όπλων (Оружейной палаты) της Μόσχας και πάνω από όλα ο Συμεών, ανανεώσαν τις καλλιτεχνικές τους τεχνικές. Τα πρόσωπα στις εικόνες είναι στρογγυλεμένα, η απόδοση του όγκου γίνεται με φωτοσκιάσεις, ενώ τα κτίρια αντιγράφονται από Δυτικοευρωπαϊκά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, θα ήταν λάθος να θεωρηθούν αυτές τις καινοτομίες ως ένα βήμα προς την ρεαλιστική τέχνη τύπου της Δυτικής Ευρώπης. Η σύνθεση αυτών των εικόνων είναι αυθαίρετη, ο φωτισμός δεν έχει μια πηγή φωτός, οι σκιάσεις στα πρόσωπα έχουν σκούρο πράσινη απόχρωση δίνοντας τους μια αίσθηση θανάτου, ενώ τα ρούχα έχουν εικονική γραφική απόδοση (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

## 1.6 Η Ρώσικη εικόνα από το 18<sup>ο</sup> αιώνα και μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup>

Το 1700 έγινε το πιο σημαντικό σημείο αναφοράς της ρωσικής ιστορίας. Οι μεταρρυθμίσεις του Πέτρου Ι που είχαν αποκτήσει δύναμη μέχρι τότε, μεταμόρφωσαν όχι μόνο τη ζωή της Ρωσίας, αλλά και την κοσμοθεωρία του ρωσικού λαού. Στο παρελθόν έμεινε όλη η συντηρητική καλλιτεχνική ιδέα, ενώ τώρα εμφανίστηκε η δυνατότητα εφαρμογής πολιτιστικών τάσεων σε συνθήκες όσο το δυνατόν πλησιέστερες στις ευρωπαϊκές. Όλες αυτές οι αλλαγές δεν ήρθαν κατευθείαν, αλλά ήδη από το 17<sup>ο</sup> αιώνα έμπαιναν σταδιακά στη ζωή των Ρώσων (Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).

Στο εμπόριο εμφανίζονται ευρωπαϊκά βιβλία και χαρακτηριστικά. Ενώ η Αίθουσα των Όπλων (Оружейная παλατα) προσκαλούσε τους καλύτερους αγιογράφους όλης της χώρας, αλλά και άλλων χωρών. Μέσα σε αυτούς ήταν και οι Ουκρανοί, οι Λευκορώσοι, οι Αρμένιοι, οι Ολλανδοί, οι Γερμανοί και άλλοι. Όλοι αυτοί έβαζαν ένα λιθαράκι στον σχηματισμό της νέας αντίληψης στην εικονογραφία. Αυτά τα φιλελεύθερα πολιτιστικά φαινόμενα ετοίμασαν το έδαφος για τις μεταρρυθμίσεις του Πέτρου Ι. Με το ερχομό του νέου αιώνα, η καινοτομία δεν φαινόταν πιά τόσο επαναστατική (Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).

Το 1700 απεβίωσε ο πατριάρχης της Μόσχας Αδριών και στη θέση του διορίστηκε ο Μητροπολίτης Στέφαν (Γιαβορσκι), απόφοιτος της Ακαδημίας του Κίεβου - Μόχλα. Από την Ουκρανία στην Μόσχα τον ακολούθησαν πολλά άτομα που είχαν σπουδάσει σε πανεπιστήμια του εξωτερικού και ήξεραν τη λατινική γλώσσα. Μέσα σε μερικές δεκαετίες η ζωή των Ρώσων άλλαξε προσπαθώντας να

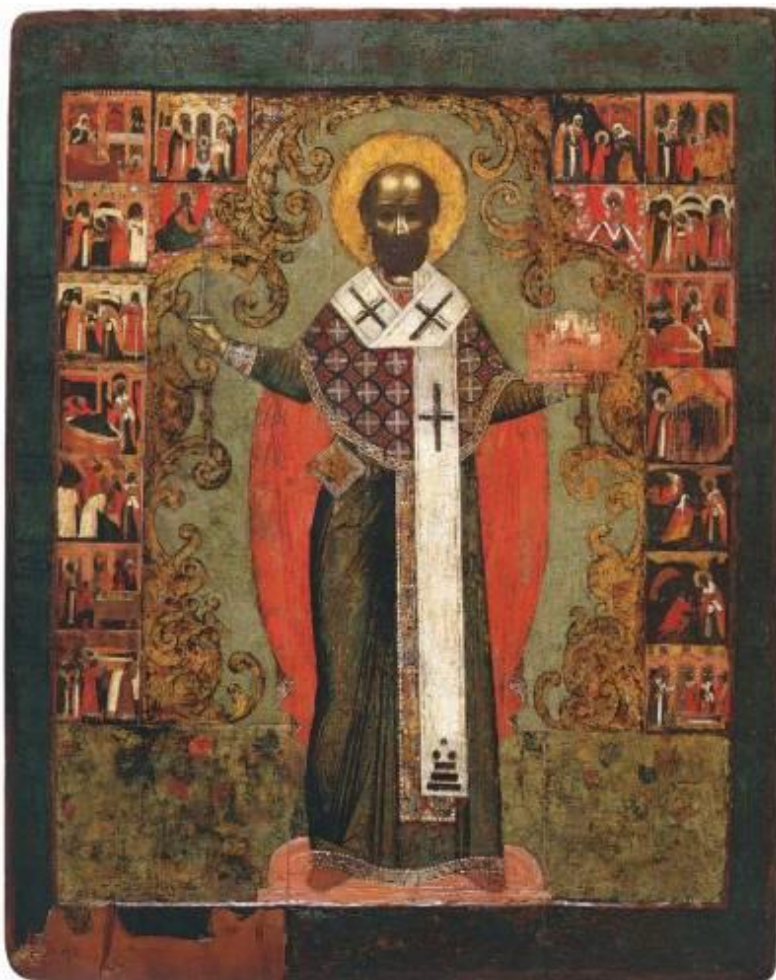


Εικ. 32. Ο Αρχαγγέλος Μιχαήλ. Τέλη 17ου - αρχές 18ου αιώνα. Μουσείο Καλών Τεχνών της Δημοκρατίας της Καρελίας (Архангел Михаил — грозных сил воевода) {πηγή: Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. (2014) σελ 211}

ακολουθήσουν το ευρωπαϊκό πρότυπο (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Αυτήν την περίοδο σημειώθηκε μια διαδικασία διακλάδωσης της θρησκευτικής τέχνης, σε πολλά διαφορετικά, αλλά ταυτόχρονα και παράλληλα τμήματα. Η παραδοσιακή εικονογραφία παρέμεινε μόνο στα απομακρυσμένα χωριά και πόλεις. Σε ορισμένες περιπτώσεις, εξελίχθηκε στην λαογραφική τέχνη, όπως στην εικόνα 'Ο Αρχαγγέλος Μιχαήλ' **(εικόνα 32)**. Σε τέτοιες εικόνες κυριαρχεί η επίπεδη μορφή και η πολύχρωμη εκφραστικότητα (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Στα μεγάλα κέντρα, η εικονογραφία διατήρησε την παραδοσιακή εικονογραφική γλώσσα, επιβαρύνοντας έτσι, σε κάποιο βαθμό, την εκλεπτυσμένη χειροτεχνία και τις λεπτομέρειες στη διακόσμηση. Οι περίτεχνες κορνίζες με επιγραφές στα περιθώρια αντανακλούν την καλλιτεχνική ζωή της Ρωσίας ήδη από τα τέλη 17<sup>ο</sup> αιώνα, που ήταν διακοσμητικά στοιχεία της βόρειο αναγεννησιακής και μπαρόκ κουλτούρας. Βρήκαν γόνιμο έδαφος στη ρωσική εικονογραφία για την ανάπτυξη των χαρακτηριστικών της εθνικής διακόσμησης. Αυτή η τάση παρατηρείται έντονα στην εικόνα του 'Άγιου Νικολάου' **(εικόνα 33)** (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).



Εικ. 33. Άγιος Νικολάος με το βιο. Οι αρχές του 18ου αιώνα. Palazzo Leoni Montanari, Βιτσέντζα, Ιταλία. (Свт. Никολаѡ Чудотворец) {πηγή:}

Σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να παρατηρηθεί ο συνδυασμός της παραδοσιακής τέχνης με επιρροές από την καινούρια, για τους Ρώσους, τέχνη οπεία είναι το Μπαρόκ. Το Μπαρόκ είναι ένας συνδυασμός φυτικών μοτίβων, φύλλων, λουλουδιών, μαζί με γεωμετρικά σχήματα, όπως ελλείψεις, και σπείρες που μοιάζουν με ένα όστρακο. Τους Ρώσους αγιογράφους τους προσέλκυε η διακόσμηση των δυτικών βιβλίων και τα χαρακτηριστικά που έγιναν ένα αναπόσπαστο κομμάτι στην ζωγραφική των εικόνων. Στις εικόνες παρατηρείται πολυχρωμία και έντονα χρώματα, με περίτεχνα διακοσμητικά μοτίβα περιμετρικά της εικόνας (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Επιπλέον το εικονοστάσιο υπέστη αλλαγές, από το

παραδοσιακό, στο Μπαρόκ. Όλες εκείνες οι εικόνες που διακοσμούσαν τα εικονοστάσια εγκαταλείφθηκαν στα υπόγεια των εκκλησιών και στα καμπαναριά. Οι μόνες εικόνες που σώθηκαν ήταν σε ξεχασμένα χωριά όπου ξανά επιζωγραφίστηκαν επάλληλες φορές. Οι παλαιές παραδοσιακές εικόνες εξαφανιστήκαν εντελώς από τη ζωή των Ρώσων από το 18<sup>ο</sup> και μέχρι της αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Την δεύτερη δεκαετία του 18<sup>ου</sup> αιώνα η πρωτεύουσα του ρωσικού κράτους επίσημα γίνεται η Αγία Πετρούπολη (1712). Ο Πέτρος Ι ήθελε να διασφαλίσει πως η καινούρια πρωτεύουσα ακόμη και στα εκκλησιαστικά ζητήματα ήταν στο ύψος των ευρωπαϊκών απαιτήσεων. Οι καλλιτέχνες που κάλεσε στο να διακοσμήσουν τους ναούς είχαν εκπαιδευτεί στην Γαλλία, την Ιταλία, την Ολλανδία και δεν ζωγράφιζαν πια εικόνες αλλά πίνακες. Η τέχνη τους διακοσμούσε τους νέους ναούς που έμοιαζαν πιο πολύ με τα ιταλικά παλάτσι και τις προτεσταντικές εκκλησίες (Κονδακον Ν. Ρ. 2008, Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).



Εικ. 34. Ερημίτης Νιλ Στολομπεν με το βίο του. 1790. Ιδιωτική συλλογή, Μόσχα. (Πρπ. Нил Столобенский со сценами жития) {πηγή: Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. (2014) σελ 217}

Προς τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζονται εικόνες που ενώ διατηρούν τα παραδοσιακά εικονογραφικά χαρακτηριστικά και το χρώμα, όμως εκδηλώνουν έντονα στοιχεία νατουραλισμού, στα οποία εμφανίζονται ίχνη επίδρασης των ακαδημαϊκών σχολών. Ένα τέτοιο παράδειγμα φαίνεται στην εικόνα του 'Ερημίτης Νιλ Στολόμπεν με το βίο του' (εικόνα 34). Στη μέση της εικόνας στην οποία βρίσκεται ο Άγιος, αλλά και στις σκηνές του βίου παρατηρείται η προσπάθεια της απόδοσης των κτισμάτων με προοπτική (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά των εικόνων της πρωτεύουσας επηρέασαν όλο και περισσότερο τους εικονογράφους των απόμακρων κέντρων ζωγραφικής. Έτσι για παράδειγμα το Πάλεχ, γνωστό για τις εικόνες του από το 17<sup>ο</sup> αιώνα, ήδη στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα δημιουργεί εικόνες με το καινούριο απαιτούμενο στυλ της εποχής. Ενώ παράλληλα μπορούμε να παρατηρήσουμε την αφομοίωση και χρήση διάφορων στυλιστικών τάσεων, όπως στο να κρατήσουν τις βάσεις της μεσαιωνικής παράδοσης όπου είχε μεγάλη ζήτηση μεταξύ των παλαιών πιστών. Οι εικόνες του Πάλεχ ήταν προσανατολισμένες στις εικόνες του 17<sup>ου</sup> αιώνα των Στραγανώφ αγιογράφων και τους ενδιέφερε ιδιαίτερα η σύνθεση των εικονογραφικών σχεδίων που χρησιμοποιούσαν στις μινιατούρες (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).

Στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα και αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα η τέχνη του Πάλεχ χαρακτηρίζεται από το φωτισμό της παλέτας με εορταστική ελαφρότητα. Έγινε προσεκτική ανάπτυξη των

σκηνών και των αρχιτεκτονικών τοπιών με λεπτομέρειες, καθώς και χρήση ώχρας σε μεγάλη έκταση στο τοπίο. Επιπρόσθετα, φαίνεται την εικονογράφιση διαφόρων σπάνιων θεμάτων (Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).

Την τάση στις μινιατούρες και των δύσκολων συνθέσεων παρατηρούνται και στις εικόνες των παλαιοημερολογιτών που έμεναν στα Ουράλια όρη, λαμπρό παράδειγμα είναι η εικόνα 'Αγ. Μαρία της Αιγύπτου με σκηνές βίου' **(εικόνα 35)** (Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).

Στις εικόνες του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρούνται καθαρά τα ξεχωριστά καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά των καλλιτεχνών. Στον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι καλλιτέχνες μαζί με τις ακαδημαϊκές του δραστηριότητες συνέχιζαν να εικονογραφούν εικόνες για πολλές εκκλησίες, αντικατοπτρίζοντας τις τάσεις της εποχής. Τις τάσεις αυτές τις όριζε η Αγία Πετρούπολη. Πολλοί καλλιτέχνες ζωγράφιζαν εικόνες μόνο στην αρχή της καριέρας τους, άλλοι ζωγράφιζαν παράλληλα με τα ιστορικά και μυθολογικά έργα, τα πορτρέτα, τα τοπία και τη νεκρή φύση (Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).

Το 1856 στην Ακαδημία Καλών Τεχνών δημιουργήθηκε μάθημα 'χριστιανικής αιογραφίας'. Ο εξευρωπαϊσμός της ρωσικής εικόνας γινόταν σχετικά γρήγορα. Εικόνες - πίνακες που δημιουργήθηκαν σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα προσαρμόζονται στις νέες μητροπολιτικές εκκλησίες και στις παλαιές, ακόμη και στα απομακρυσμένα χωριά (Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).



Εικ. 35. Αγ. Μαρία της Αιγύπτου με σκηνές βίου. Αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Συλλογή Μπονταρενκο (V. A. Bondarenko), Μόσχα. (Cв. Мария Египетская со сценами жития) {πηγή: Тетры, 2004 σελ 57}

Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται μια στροφή προς την παραδοσιακή εικόνα ως αρχαιολογικό - εκκλησιαστικό αντικείμενο. Στους ευρείς κύκλους δίνεται όλο και περισσότερη προσοχή στις εθνικές παραδόσεις. Εμφανίζονται οι πρώτοι συλλέκτες εικόνων. Αυξάνεται η ζήτηση στις εικόνες που έγιναν με την παραδοσιακή τεχνική (Μοϊσεεβοΐ Τ.Β. 2014).

Ωστόσο πρέπει να αναγνωριστεί πώς ηγετική θέση στην εικονογραφία του δευτέρου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα κατέλαβε το χωριό Μστερ. Όπου μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχε πάνω από τριάντα σημαντικά εργαστήρια που υποστηρίζονταν από ισχυρές δυναστείες εικονογράφων. Όπως και οι ζωγράφοι του Πάλεχ και αυτοί εξειδικεύτηκαν στις εικόνες μινιατούρες. Πρέπει να σημειωθεί η φαινομενική πολυπλοκότητα στην ικανότητα της



απόδοσης πολλών μορφών, πυκνοκατοικημένων σε μια σύνθεση. Επιπρόσθετα, οι καλλιτέχνες του Μστερ είχαν αναπτύξει μια ασυνήθιστη αίσθηση διακόσμησης. Η διακόσμηση με έντονα φωτεινά, αλλά και ψυχρά λουλούδια, που γεμίζουν όλες τις επίπεδες επιφάνειες, θυμίζουν την τεχνική του σμάλτου (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014). Ένα αξιοθαύμαστο παράδειγμα είναι 'Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ' **(εικόνα 36)**. Με αυτούς τους καλλιτέχνες συνδέεται η μελλοντική ανάπτυξη της συντήρησης της εικόνας, αλλά ταυτόχρονα και η παραγωγή των πλαστών εικόνων στο στυλ όλων των γνωστών εποχών, της Μόσχας, του Νόβγκοροντ ακόμη και του Αντρέι Ρουμπλιόφ (Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. 2014).



Εικ. 36. Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ. 1898. Συλλογή GosNII (ГосНИИ) (Архангел Михаил) {πηγή: Μοϊσεεβοϊ Τ.Β. (2014) σελ 225}

Το τέλος του 19<sup>ου</sup> και οι αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σημαδεύτηκαν από την αποφασιστική εισαγωγή του στυλ αρτ νουβό στην εικονογραφία. Η αρτ νουβό αντικατέστησε στην εικονογραφία την εποχή του μπαρόκ. Συνδύασε με επιτυχία τα εθνικά χαρακτηριστικά ενός ρομαντικού στυλ και μια νέα μορφή, που ικανοποιούσε τις απαιτήσεις του επομένου αιώνα. Ιδιαίτερη προσοχή έδιναν στο σχεδιασμό του ξύλινου πινακίου, στην οποία η κιβωτός<sup>2</sup> αποκτούσε μερικές φορές ένα ιδιότροπο καλλιτεχνικό σχήμα, δίνοντας την δυνατότητα σε μια εξελιγμένη διακόσμηση της κορωνίδας. Την ίδια στιγμή η εικόνα μέσα μπορούσε να εκτελεστεί είτε με φυσιοκρατικό τρόπο είτε με το παραδοσιακό.

<sup>2</sup> Κιβωτός είναι μια ρηχή κοιλότητα στη μπροστινή πλευρά της εικόνας, η οποία περικλείεται περιμετρικά από ένα υπερυψωμένο πλαίσιο, γνωστό ως κορωνίδα (βλ. Κεφ. 4.1, σελ. 63).

## 2. Χαρακτηριστικές διάφορες των εικονογραφικών σχολών της Ρωσία

Η τέχνη της εικονογραφίας ακολούθησε τον εκχριστιανισμό των Ρως του Κιέβου που ήρθε από το Βυζάντιο στα τέλη του 10<sup>ου</sup> αιώνα (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Βοκοτοπουλος Π. 2008, Моисеевой Т.В. 2014). Όμως στην συνέχεια διακρίνεται μια διαφορετική προσέγγιση στην εικονογραφία, οι ρώσικες εικόνες αποκτούν δικό τους μοναδικό χαρακτήρα. Αυτό σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στην ανάπτυξη ανεξάρτητων σχολών αγιογραφίας στην μεγάλη επικράτεια του νέου χριστιανικού κράτους. Όμως λόγω της τεράστιας έκτασης του Ρώσικου κράτους παρατηρείται μια άνιση ανάπτυξη της αγιογραφίας. Για παράδειγμα στην Δυτική Ευρώπη όπου οι πόλεις βρίσκονται σε κοντινές αποστάσεις ή μια από την άλλη, κάθε καινούρια καινοτομία αφομοιωνόταν πολύ γρήγορα από τις σχολές και τις γύρω περιοχές. Σε αντίθεση, στην Ρωσία λόγω της μεγάλης έκτασης άλλα και της αργής ανάπτυξη του δικτύου επικοινωνίας, οι περισσότερες εικονογραφικές σχολές ήταν απομονωμένες ή μια από την άλλη και οι αμοιβαίες επιρροές που έγιναν, έγιναν με μεγάλη καθυστέρηση (Лазарев В. Н. 2000).

Όλοι οι κύριοι εικονογραφικοί τύποι πέρασαν στην Ρωσία από το Βυζάντιο. Όπως τα εικονογραφικά θέματα : ο Χριστός, η Μητέρα του Θεού, ο Ιωάννης ο Βαπτιστής, ο Άγιος Νικόλαος, οι απόστολοι, οι προφήτες και πολλοί άλλοι. Ο τύπος παραμένει ίδιος κατά κύριο λόγο, ωστόσο λόγω ιδεολογικών και τοπικών αλλαγών αποκτά νέες συναισθηματικές αποχρώσεις. Τα πρόσωπα γίνονται πιο μαλακά και πιο ανοιχτά, αυξάνεται η χρήση των καθαρών χρωμάτων και μειώνονται οι ενδιάμεσοι τόνοι, η σιλουέτα απλοποιείται. Με την πάροδο του χρόνου εμφανίζονται και οι πρώτοι εγχώριοι Ρώσοι Άγιοι. Οι πρώτοι Ρώσοι Άγιοι, αναμφίβολα και οι πιο σεβαστοί, ήταν οι νεαροί πρίγκιπες Μπόρις και Γκλεμπ που έζησαν το 10<sup>ο</sup> αιώνα (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η κάθε πόλη - βασίλειο είχε και τους δικούς τους τιμημένους Άγιους. Αυτοί ήταν κυρίως οι ιδρυτές της πόλης, κάποιοι βασιλείς, Αρχιεπίσκοποι ή στρατηγοί, οι οποίοι έσωσαν την πόλη σε κάποια επιδρομή ή μάχη.

Οι κύριες εικονογραφικές σχολές ήταν στο Νόβγκοροντ, στη Μόσχα και στο Πσκοβ. Όμως υπάρχουν ακόμη πολύ περισσότερες όπως στο Παλεχ, στο Ροστόβ, στο Τρέβερ και στο Βλαδιμίρ. Στις επόμενες παραγράφους θα γίνει η αναφορά στις πιο γνωστές σχολές που εμφανιστήκαν από το 12<sup>ο</sup> έως το 14<sup>ο</sup> αιώνα και πολλές από αυτές λειτουργούν ακόμη και σήμερα.

### 2.1 Η σχολή του Νόβγκοροντ

Η σχολή της αγιογραφίας του Νόβγκοροντ έχει την μεγαλύτερη ανάπτυξη από το 13<sup>ο</sup> αιώνα, όμως πρώτο εμφανίζεται ήδη από το 12<sup>ο</sup> αιώνα. Η καλλιτεχνική γλώσσα της εικονογραφίας τους είναι απλή, λακωνική και κατανοητή. Η σύνθεση της εικόνας βασίζεται την αντιπαραβολή μεγάλων σχημάτων και φωτεινών τόνων. Οι μορφές είναι στατικές με στρόγγυλα πρόσωπα με αυστηρές εκφράσεις και έντονα ανοιχτά μάτια. Στα ρούχα τα

φωτίσματα γίνονται γραμμικά με έντονα ανοιχτά χρώματα, ενώ στο φόντο γίνεται μεγάλη χρήση του χρυσού (Никольский В. А. 1915, Щавинский В. А. 1935, Лазарев В.Н. 1976, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Ωστόσο, η πιο σημαντική περίοδος είναι κατά τη διάρκεια του 14<sup>ου</sup> και του 15<sup>ου</sup> αιώνα όπου τα χρώματα αποκτούν καθαρότητα και γίνονται πιο ανοιχτά. Οι εικόνες χαρακτηρίζονται από μνημειακό χαρακτήρα, ήρεμες μορφές και λακωνικότητα (Лазарев В.Н. 1976, Лазарев В. Н. 2000, Варламова В. М. 2003, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Παρατηρείται ότι οι αγιογράφοι του Νόβγκοροντ συνήθως απεικονίζουν μόνο έναν Άγιο στην εικόνα. Ενώ στις περιπτώσεις που υπάρχει παραπάνω από ένας Άγιος, όλες οι μορφές απεικονίζονται αυστηρά μετωπικά και χωρίς να έχουν κάποια επικοινωνία η μια με την άλλη (Лазарев В.Н. 1976, Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014)

Το αγαπημένο χρώμα γίνεται η κινναβάρη η οποία χρησιμοποιείται στις εικόνες εκείνης της εποχής για να καλύπτεται ολόκληρο το φόντο με αυτήν την χρωστική. Σε συνδυασμό με την κινναβάρη χρησιμοποιείται ακόμα το χρυσό, το λευκό, το μπλε, το απαλό ροζ, το μπορντό και το κίτρινο χρώμα. Οι φόρμες απλοποιούνται και γίνονται πιο γεωμετρικές, ενώ ο όγκος χάνεται και την θέση του παίρνει η επίπεδη μορφή (Talbot R. T. 1963, Лазарев В.Н. 1976, Варламова В. М. 2003).

Άλλη μια μικρή ιδιαιτερότητα των εικόνων του Νόβγκοροντ είναι η απεικόνιση των πιστών δίπλα στην μορφή του Άγιου. Όταν μια εύπορη οικογένεια δώριζε μια εικόνα σε κάποιο ναό πολλές φορές ζητούσε από τον αγιογράφο να απεικονίσει κάποιο μέλος της οικογένειας γονατισμένο δίπλα στην Παναγία ή τον Άγιο σε στάση προσευχής. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται κύριος το 15<sup>ο</sup> αιώνα μόνο στο Νόβγκοροντ.

## 2.2 Η σχολή της Μόσχας

Η τέχνη της αγιογραφίας της Μόσχας ήταν ήδη γνωστή από το 12<sup>ο</sup> – 13<sup>ο</sup> αιώνα, αν και δεν έχουν φτάσει εικόνες εκείνης της εποχής μέχρι τις μέρες μας. Η σχολή της Μόσχας έφτασε στην υψηλότερη ανάπτυξη της το 14<sup>ο</sup> – 15<sup>ο</sup> αιώνα. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ήταν η δόξα των τοπικών αγίων και ιερών όπως οι άγιοι Πέτρος και Αλέξης της Μόσχας, Σέργιος του Ραντόνεζ και των μαθητών του. Οι εικόνες χαρακτηρίζονται από μεγάλο μέγεθος, επίπεδη απόδοση και διακοσμητική φωτεινότητα της χρωματικής παλέτας. (Щавинский В. А. 1935, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

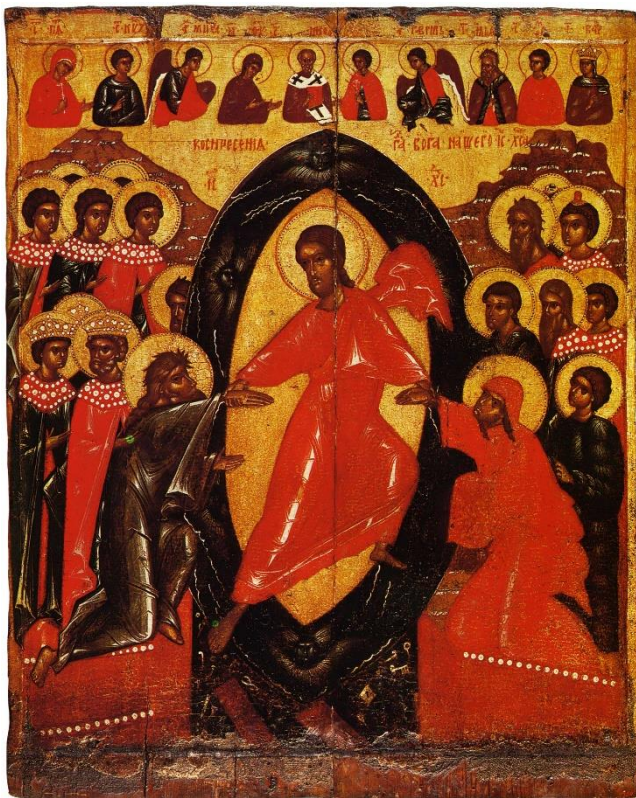
Το δεύτερο μισό του 14<sup>ου</sup> αιώνα έρχεται στην Μόσχα ο βυζαντινός αγιογράφος ο Θεοφάνης ο Έλληνας. Οι εικόνες του διακρίνονται από μια συναισθηματική ένταση, που εκφράζεται με αυξημένη δυναμική στις πόζες, τις χειρονομίες και στις πτυχές των ρούχων. Στην συνέχεια την θέση του παίρνει ο μαθητής του ο Αντρέι Ρουμπλιόφ. Οι εικόνες του χαρακτηρίζονται από σαφήνεια και αρμονία, γραφική διαφάνεια και απαλότητα των μορφών (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα παίρνει την σκυτάλη ο Διονύσιος. Η τεχνική του διαφοροποιείται από την λεπτότητα και την ευθραυστότητα των μορφών, οι μορφές αντιπαραθέτουμε με τον συνδυασμό των φωτεινών και σκούρων χρωμάτων.

Γενικά οι εικόνες της Μόσχας προτρέπουν περισσότερο στον στοχασμό, παρά στην στιγμιαία αντίληψη του θέματος. Τα απαλά και λεπτά φωτίσματα δημιουργούν μια ιδιαίτερη απαλότητα. Στην χρωματική ποικιλία υπάρχουν ανοιχτά, διάφανα χρώματα και αποχρώσεις του γαλάζιου, του ανοιχτού πράσινου, της χρυσής ώχρας και του καφέ – μπροντό (Κραβτσένκο Α.Σ., Υτκιν Α.Π. 1993, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

### 2.3 Η σχολή του Πσκοβ

Η σχολή της αγιογραφίας και της τοιχογραφίας του Πσκοβ πρώτο εμφανίζεται στο τέλος του 12<sup>ου</sup> αιώνα, και η μεγαλύτερη άνθιση παρατηρείται από τα τέλη του 14<sup>ου</sup> και μέχρι τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα (Κραβτσένκο Α.Σ., Υτκιν Α.Π. 1993). Η εικονογραφία αυτής της σχολής έχει ένα ξεχωριστό στυλ, εμπνευσμένο από την ιστορία της περιοχής. Οι συνεχείς στρατιωτικές συγκρούσεις και ο κίνδυνος από τις ξένες εισβολές καθόρισε την ιδιαίτερη διάθεση των εικόνων. Στην ζωγραφική αυτό εκφράστηκε με την αυστηρή και σοβαρή έκφραση των μορφών, των εσωτερικό δυναμισμό και την ασύμμετρη σύνθεση των σκηνών. Στην παλέτα, παρατηρείται η χρήση του σμαραγδένιου πράσινου, του σκούρο



Εικ. 37. Κάθοδος στην Κόλαση. Τέλη του XIV αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη. (Совместное во ад) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 77.}



Εικ. 38. Δημήτριος Σολούντσκι. Τέλος του XII αιώνα. Γκαλερί Tretyakov, Μόσχα (Дмитрий Солунский на троне) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 41}

πράσινου, του κόκκινου, του ροζ, του γκριζο - γαλανού και σχεδόν μαύρων αποχρώσεων. Τα φωτίσματα γίνονται με έντονα ανοιχτά χρώματα πάνω σε σκούρες επιφάνειες. Ενώ παρατηρείται το βάθος να είναι συνήθως κίτρινο ή χρυσό (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Ένα από τα πολύ αγαπημένα θέματα της περιοχής είναι η Κάθοδος στην Κόλαση άλλα και οι αναπαραστάσεις των Άγιων Παρασκευής, Βαρβάρας, Ιουλιάνας και Αικατερίνης. **(εικόνα 37)**

## 2.4 Η σχολή του Βλαντίμιρ – Σούζνταλ

Στα εδάφη της Κεντρικής Ρωσίας από το δεύτερο μισό του 12<sup>ου</sup> αιώνα οι δυο πόλεις (Βλαντίμιρ και Σούζνταλ) έγιναν τα κύρια κέντρα της εικονογραφίας και έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διατήρηση των παραδόσεων της σχολής του Κιέβου. Η σχολή χαρακτηρίζεται από την χρήση στοιχείων λαϊκής τέχνης και ένα αρμονικό συνδυασμό χρωμάτων όπως ροζ - πράσινων, γκρι - μοβ και ασημί - μπλε. (Лазарев В. Н. 2000). Η μνημειακή εικόνα του Δημήτρη Σολούντσκι στα τέλη του 12<sup>ου</sup> αιώνα είναι ένα από τα λαμπερότερα μνημεία εκείνης της εποχής **(εικόνα 38)**. (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Kondakov N. P. 2008, Моисеевой Т.В. 2014)

## 2.5 Η σχολή του Γιαροσλάβλ

Η σχολή του Γιαροσλάβλ βασίζεται στην τοπική καλλιτεχνική παράδοση που υπήρχε σε αυτήν την περιοχή τον 13<sup>ο</sup> – 15<sup>ο</sup> αιώνα. Μέχρι τα τέλη του 18<sup>ου</sup> η εικονογραφία του Γιαροσλάβλ δεν χάνει τις παραδόσεις της Αρχαίας ρώσικης τέχνης. Αυτή η καταπληκτική τεχνική διακρίνεται από ένα μάλλον περίπλοκο άλλα ελεύθερο στιλ γραφής των εικόνων, με καθαρά χρώματα και πλούσια διακόσμηση. Έχουν πολύ μαλακή πινελιά και μεγάλη χρωματική αρμονία (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Για του εικονογράφους του Γιαροσλάβλ από το 13<sup>ο</sup> αιώνα τα χαρακτηριστικά ήταν τα καθαρά και ανοιχτά χρώματα, το ελεύθερο και τολμηρό στιλ. Οι εικόνες είναι έντονα διακοσμημένες, μερικές φορές ακόμη, υπερβολικά (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Άλλο ένα χαρακτηριστικό είναι το έντονο ρόδινο πάνω από έντονο πράσινο προπλάσμα (санкири). Οι μορφές δεν έχουν αυστηρά και σοβαρά πρόσωπα άλλα στα χαρακτηριστικά τους επικρατεί μια ευγένεια και σεμνότητα δημιουργώντας την εντύπωση της ελπίδας και της ζεστασιάς (Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Το 16<sup>ο</sup> αιώνα το Γιαροσλάβλ γίνεται ένα από το σημαντικότερα εμπορικά κέντρα της Ρωσίας. Με την ανάπτυξη της πόλης, συνεχίστηκε με περισσότερη ένταση η ανέγερση πέτρινων ναών. Αυτό συνέβαλε στην ανάπτυξη της τοπικής σχολής της αγιογραφίας, η οποία έφτασε στην ακμή της τον 16<sup>ο</sup> - 17<sup>ο</sup> αιώνα. Στην εικονογραφία τους συχνά παρατηρούνται ιστορικά ή καθημερινά θέματα (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Οι εικόνες αυτής της εποχής διακρίνονται από μια σαφή δόμηση των σκηνών, με αυστηρές σιλουέτες και λεπτομερή διακόσμηση. Η εικόνα του 'Άγιου Βασίλειου και Κωνσταντίνου με

το βιο' (**εικόνα 39**) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της εποχής. Η εικόνα απεικονίζει τους πρίγκιπες της πρώτης δυναστείας του Γιαροσλάβ (Λαζαρεβ Β. Η. 2000).



Εικ. 39. Άγιος Βασίλειος και Κωνσταντίνος με το βιο. 1640 (οι σκηνές του βιο), αρχές του 18ου αιώνα (η σύνθεση στην μέση). Μουσείο της Τέχνης του Γιαροσλάβ. (Василий и Константин в житии) { πηγή: Комашко Н. Саенкова Е. (2007) σελ 268}

## 2.6 Η σχολή του Πάλεχ

Η σχολή της αγιογραφίας του Πάλεχ δημιουργήθηκε στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα και έφτασε στο αποκορύφωμα της το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Ακόμα και μέχρι σήμερα η εικονογραφία του Πάλεχ διακρίνεται από ένα περίπλοκο στιλ γραφής με ποικιλία στιλιστικών χαρακτηριστικών και λεπτομερών συνθέσεων, που συμπληρώνονται από πολλά σκοτεινά και φωτεινά στοιχεία (Бабушкин А. В. 1934, Зиновьев Н. 1974). Στην σχολή του Πάλεχ δεν υπάρχει ένα μόνο στιλ άλλα πολλά παράλληλα. Από το 18<sup>ο</sup> αιώνα μπαίνουν κάποια νατουραλιστικά στοιχεία στην εικονογραφία που ήρθαν από την αγιογραφία της Μόσχας. Όμως παράλληλα οι αγιογράφοι δεν ξεχνούν τα παλαιά στιλιστικά χαρακτηριστικά (Бабушкин



Εικ. 40. Ο Ιωάννης ο Βαπτιστής στην έρημο. Πρώτο μισό του XIX αιώνα. Pavel Korin's house-museum. (Иоанн Предтеча в пустыне) {πηγή:Тарасов О. Ю. (1995) σελ 145}

σχολής των Στραγκανώφ (Бабушкин А. В. 1934, Зиновьев Н. 1974).

Η εικονογραφία του Πάλεχ διακρίθηκε από την περίπλοκη σύνθεση με την προσθήκη πολλών διαφορετικών στοιχείων και μορφών, ενώ οι βιογραφικές εικόνες από τις πολλές σκηνές. Οι αναλογίες του σώματος είναι επιμήκεις κάνοντας τις μορφές πιο κομψές, παράλληλα οι μορφές απεικονίζονται σε διάφορες κινήσεις (Бабушкин А. В. 1934, Зиновьев Н. 1974, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Άλλο ένα χαρακτηριστικό είναι τα πολυεπίπεδη χρωματικά στρώματα, έναν γενικό κόκκινο – χρυσό τόνο όλου του ζωγραφικού φόντου και πολλές αρχιτεκτονικές διακοσμήσεις που έμοιαζαν πολύ με της σχολής των Στρογκανώφ (**εικόνα 40**) (Бабушкин А. В. 1934, Зиновьев Н. 1974).

## 2.7 Η σχολή του Τβερ

Τα στιλιστικά τους χαρακτηριστικά δημιουργήθηκαν στο πριγκιπάτο του Τβερ το 13<sup>ο</sup> αρχές 14<sup>ου</sup> αιώνα, αντικατοπτρίζοντας στην ανάπτυξη της τέχνης της Μόσχας τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και στην συνέχεια στην καλλιτεχνική ζωή των περιοχών της Βόλγας (Кравченко

А. В. 1934, Зиновьев Н. 1974, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

Επίσης, στιλιστικά πρότυπα για τους αγιογράφους του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν τα έργα του Νόβγκοροντ του 15<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και της σχολής Στρογκανώφ. Ο μνημειακός χαρακτήρας, η ηρεμία και ο λακωνισμός τόσο στην δομή της σύνθεσης όσο και στην χρωματική ποικιλία αντικατοπτρίζουν την στιλιστική επιρροή του Νόβγκοροντ, ενώ η πολυπλοκότητα της σύνθεσης, οι μικροσκοπικές μορφές, οι πολλές παραλλαγές στοιχείων του τοπίου, ο χαμηλός ορίζοντας, η πλούσια διακόσμηση με χρυσό στα ρούχα και στα στολίδια δείχνουν την επιρροή της

Α.С., Уткин Α.Π. 1993, Λαζαρεβ Β. Η. 2000). Δυστυχώς, τα πρώτα παραδείγματα των ρώσικων εικόνων της περιοχής χάθηκαν ή καταστράφηκαν με την πάροδο του χρόνου. Στις εικόνες του 14<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται η χρήση του καφέ, του κόκκινου και του μπλε στις μορφές, ενώ το φόντο ασήμι με λεύκα φωτοστέφανα. Μια χαρακτηριστική εικόνα είναι η εικόνα 'Μπορίς και Γκλεμπ' (**εικόνα 41**) (Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Ο συνδυασμός ανοιχτού φόντου και κορεσμένων με χρώμα μορφών δημιουργεί όγκο. Η τεχνική αυτή παρατηρείται και μεταγενέστερα στους αγιογράφους της περιοχής. Άλλο ένα χαρακτηριστικό ήταν τα έντονα γραμμικά φωτίσματα στα πρόσωπα κάτω από τα μάτια, στην μύτη, τα φρύδια, το πιγούνι και το λαιμό. Μεγάλες μορφές με σκληρά άλλα εκφραστικά πρόσωπα, στατική σύνθεση, καλυπτικά και κορεσμένα χρωματικά στρώματα όλα αυτά χαρακτηρίζουν την εικονογραφία του Τβερ του 14<sup>ου</sup> αιώνα (Кравченко Α.С., Уткин Α.Π. 1993, Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).



Εικ. 41. Άγιος Μπορίς και Γκλεμπ. Αρχές του XIV αιώνα. Εθνική πινακοθήκη ρώσικης τέχνης του Κιέβου. (Святые Борис и Глеб) {πηγή: Λαζαρεβ Β. Η. σελ 130}

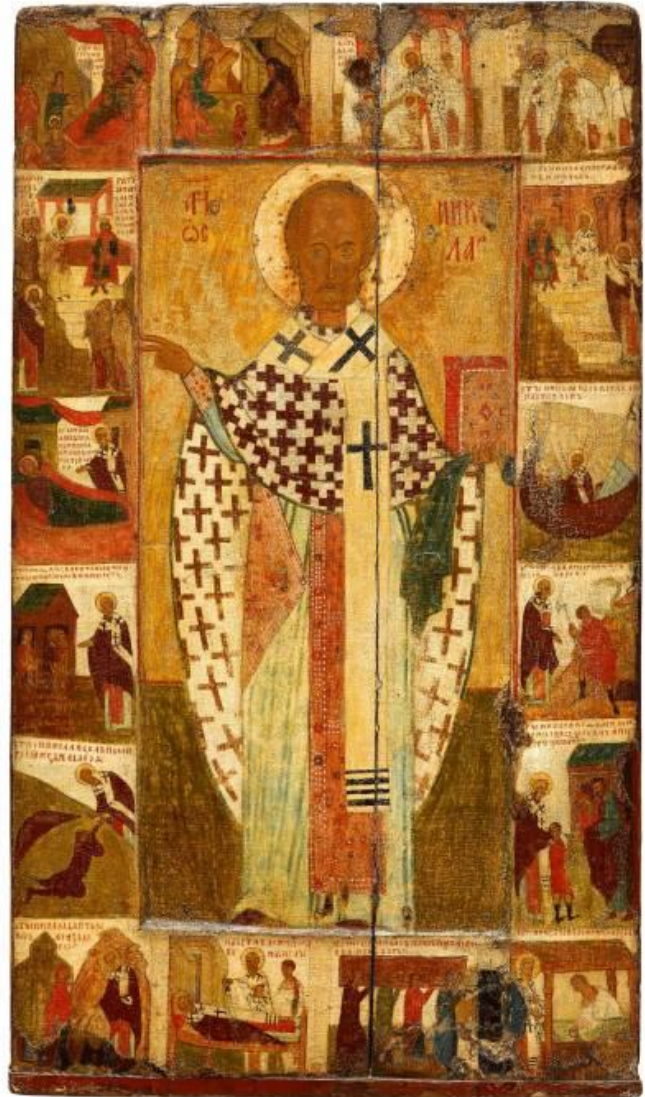
Τα χαρακτηριστικά των εικόνων του 15<sup>ου</sup> αιώνα ήταν τα ψυχρά, λαμπερά χρώματα στο φόντο, ο όγκος στις μορφές και έντονη διακόσμηση. Σε πολλές εικόνες εμφανίζεται το μπλε και το τρκουάζ που έρχονται σε αντίθεση με την κινναβάρη, το πράσινο και το κίτρινο. Όλες οι εικόνες έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως αραιή σύνθεση, διάφανα χρωματικά στρώματα και διακεκομμένες κυματιστές γραμμές (Кравченко Α.С., Уткин Α.Π. 1993, Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).



## 2.8 Η σχολή του Ροστόφ

Παρόλου που οι θρησκευτικές εικόνες εμφανιστήκαν στην περιοχή το 10<sup>ο</sup> – 11<sup>ο</sup> αιώνα, οι πρώτες εικόνες που αγιογραφήθηκαν στην περιφέρεια του Ροστόφ ήταν στην αρχή του 13<sup>ου</sup> αιώνα. Διατηρήθηκαν στην εικόνα ίχνη από την προ – μογγολική περίοδο, με την έντονη πινελιά, τις επιμήκεις μορφές, με τα οβάλ σκούρα λαδί πρόσωπα και τα μεγάλα σκούρα μάτια (Λαζαρεβ Β. Η. 2000).

Στης εικόνες του Ροστόφ επικρατούν απαλά χρώματα και λεπτά σχεδόν διάφανα χρωματικά στρώματα. Σπάνια συναντιούνται έντονα χρώματα όπως η κινναβάρη. Τα επικρατέστερα είναι η αποχρώσεις της ώχρας, του καφέ, του ροζ, του μπορντό, του απαλού μπλε και πράσινου. Αυτά τα χαρακτηριστικά χαρακτηρίζουν την εικονογραφία όλου του 15<sup>ου</sup> αιώνα όπως παρατηρήται στην βιογραφική εικόνα του Άγιου Νικολάου (**εικόνα 42**). Οι επιμήκεις αναλογίες των μορφών, καθώς και οι ζωηρές στροφές των μορφών στην σύνθεση, υποδηλώνουν την επιθυμία αναπαραγωγής του Παλαιολόγειου στυλ, άλλα οι πτυχές στα ρούχα απεικονίζονται σχηματικά (Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).



Εικ. 42. Άγιος Νικόλαος. Πρώτο μισό του XIV αιώνα. Γκαλερί Tretjakov, Μόσχα. (Никола Зараўскіў с жыццём) {πηγή: Λαζαρεβ Β. Η. σελ 128}

Από της αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα αυξάνεται η επιρροή της εικονογραφικής σχολής της Μόσχας. Οι αγιογράφοι του Ροστόφ προσπαθούν να μιμηθούν το στυλ της Μόσχας. Στα έργα εκείνης της εποχής ενισχύεται η απαλότητα και ο λυρισμός. Η γραμμή γίνεται ακόμη πιο έντονη (Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).

## 2.9 Η σχολή των Στρογανώφ

Η σχολή των Στρογανώφ σαν όνομα εμφανίστηκε από την συχνή χρήση του επιθέτου της οικογένειας των έμπορων και της σφραγίδας που χρησιμοποιούσαν στην πίσω μεριά των εικόνων περίπου στα τέλη του 16<sup>ου</sup> και αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Όμως οι δημιουργοί των

εικόνων ήταν αγιογράφοι της αυτοκρατορικής αυλής της Μόσχας, οι οποίοι έκαναν και παραγγελίες της οικογένειας Στρογανώφ, η οποία θαύμαζε την λεπτομερή και διακοσμητική τέχνη (Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014).



Εικ. 43. Савин Никифор Истомин. Ο Ιωάννης ο Βαπτιστής στην έρημο. Πρώτο τέταρτο του XVII αιώνα. Γκαλερί Tretjakov, Μόσχα. (Иоанн Предтеча в пустыне) {πηγή: Дмитриев Ю. Н. (1955) σελ 660}

πανοραμική απόδοση του τοπίου, με τους λόφους, τις χαράδες, τα ξέφωτα δασών με λουλούδια και πολλά πουλιά και ζώα (**εικόνα 43**).

Οι κυριοί εκπρόσωποι της σχολής των Στραγκάνωφ ήταν ο Έμελλιαν Μοσκβίτην, ο Προκόπης Τσιρίν, ο Ιστόμα Σαβίν και οι γιοι του Ναζάρ και Νικηφόρος.

Οι εικόνες χαρακτηρίζονται από μικρό μέγεθος, μικρογραφίες ζωγραφικής και έντονη πλουσία χρωματική γκάμα από ενδιάμεσους τόνους. Στις εικόνες τα κυρίαρχα χρώματα είναι το κίτρινο, το κόκκινο, το ροζ και το πράσινο. Γίνεται ευρεία χρήση του χρυσού και του αργύρου στην διακόσμηση. Στις εικόνες υπάρχουν σκηνές με πολυάριθμες μορφές με εύθραυστες πόζες και κίνησης (Щавинский В. А. 1935, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Моисеевой Т.В. 2014). Ενώ για πρώτη φορά παρατηρείται η

### 3. Η Βιογραφική εικόνα

Η βιογραφική εικόνα είναι ένα αγιογραφικό έργο που στο κέντρο της απεικονίζει τον Άγιο σε ολόσωμη μορφή ή τρία τέταρτα και περιμετρικά γύρω του σε ένα φαρδύ πλαίσιο αποδίδονται οι σκηνές από την ζωή του, οι πράξεις και τα θαύματα που διεξήγαγε.

Είναι άγνωστο το πότε εικονογραφήθηκε η πρώτη βιογραφική εικόνα. Πιθανότατα, η εμφάνιση της οφείλεται στην απόδοση των σκηνών από το βιο των Αγίων στις μινιατούρες των βιβλίων ή από την μνημειακή ζωγραφική των ναών (Κομασκό Η. Σαενκοβα Ε. 2007, Σαενκοβα Ε.Μ. 2013). Οι παλαιότερες βιογραφικές εικόνες που έφτασαν μέχρι της μέρες μας χρονολογούνται στον 12<sup>ο</sup> - 13<sup>ο</sup> αιώνα. Η πλουσιότερη συλλογή με τέτοιες εικόνες διατηρείται στο μοναστήρι της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Μερικά ζωντανά παραδείγματα είναι οι βιογραφικές εικόνες του Αγίου Νικολάου (**εικόνα 44**), της Αγίας Αικατερίνης, του Αγίου Παντελεήμονα (**εικόνα 45**) καθώς και άλλων. Όλες αυτές οι εικόνες έχουν μεγάλες διαστάσεις, εφόσον προοριζόντουσαν για έκθεση στο χώρο του ναού (Κομασκό Η. Σαενκοβα Ε. 2007).



Εικ. 44. Άγιος Νικόλαος με το βιο. Το πρώτο μισό του XIII αιώνα. Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Όρος Σίνα (Николаѣ Чудотворец, с житием) {[https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=3764](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=3764)}



Εικ. 45. Άγιος Παντελεήμονας με το βιο. Το πρώτο μισό του XIII αιώνα. Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Όρος Σίνα (Святоѣ Пантелеимон, с житием) {[https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=7578](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=7578)}

Παραδοσιακά η ανάγνωση των βιογραφικών εικόνων αρχίζει από την αριστερή πάνω γωνία και συνεχίζει κατά μήκος της επάνω κορωνίδας. Έπειτα οι σκηνές στα πλάγια διαβάζονται εναλλάξ από αριστερά προς τα δεξιά η μια σειρά μετά την άλλη. Η ιστορία τελειώνει στην κάτω δεξιά γωνία της εικόνας **(σχέδιο 1)**. Η σειρά με την οποία διαβάζεται μια βιογραφική εικόνα θυμίζει πολύ το βιβλίο, το οποίο είναι φυσικό για το συγκεκριμένο είδος εικονογραφίας, που είναι τόσο στενά συνδεδεμένη με την γραπτή παράδοση (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007, Саенкова Ε.М. 2013).

Στην συνέχεια θα αναλυθεί η εξέλιξη της κατά την διάρκεια των αιώνων όπου εμφανίζονται καινούριες τεχνικές στην σύνθεση και την ανάγνωση των σκηνών του βίου.

Αρχικά, απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να γίνει παρουσίαση της βιογραφικής εικόνας είναι η αναφορά στις άμεσες γραπτές πηγές. Για την εικονογραφία των Αγίων τον πρωταρχικό ρόλο είχαν τα γραπτά κείμενα που περιέγραφαν το βίο τους (Жития) (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007). Τα πρώιμα κείμενα περιέγραφαν την ζωή των πρώτων μαρτύρων της πρώιμης χριστιανικής εποχής, τις αποκαλούμενες μαρτυρικές πράξεις. Κατά την ανάπτυξη των Μοναστηριών, εμφανίζονται και γραπτά κείμενα με την ζωή των πιο γνωστών ασκητών, που συχνά γραφόntonτουσαν από τους μαθητές τους ή τους σύγχρονους τους. Αυτά τα κείμενα πολύ συχνά συμπληρωνόντουσαν από τις ιστορίες με τα μεταθανάτια θαύματα. Τέτοια έγγραφα γινόντουσαν στους ναούς ή στα μοναστήρια, όπου βρισκόντουσαν τα λείψανα του Άγιου (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007).

Με την ανάπτυξη της Λειτουργίας στους ναούς, όλα τα κείμενα των βίων των Αγίων έπρεπε να γίνουν ομοιόμορφα από την άποψη του περιεχομένου και της μορφής τους. Μια τέτοια μεγάλη μεταρρύθμιση πραγματοποιήθηκε στο Βυζάντιο το 10<sup>ο</sup> αιώνα. Η ενοποίηση του υλικού καθώς και η συγγραφή αγιογραφικών κείμενων ανατέθηκε στον Συμεών τον Μεταφραστή<sup>3</sup> (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007). Τα βιβλία που συνταχτήκαν ονομαστήκαν Μηνολόγια ή Συναξάρια (Месяцесловами/Синаκсарями). Μεταφραστήκαν στην σλάβικη γλώσσα και διαδοθήκαν στο κράτος των Ρως του Κιέβου



Σχ. 1. Εικονική απόδοση της διατάξεις και ανάγνωσης των σκηνών του βιο γύρο από την μορφή

<sup>3</sup> Ο Συμεων ο Μεταφραστής έζησε στην Κωνσταντινούπολη και υπερετήσε ως γραμματέας στην αυλή του αυτοκράτορα Λέοντα του Σοφού (886 - 912 μ.Χ.) και του Κωνσταντίνου Ζ' του Πορφυρογέννητου (913 - 959 μ.Χ.). Για το έργο του καταταχθηκε στους αγίους.

από της αρχές του 12<sup>ου</sup> αιώνα. Όμως τα μεταφρασμένα Συναξάρια στην σλαβική γλώσσα λανθασμένα ονομαστήκαν 'Προλόγαμι' (Προλογαμι), λαμβάνοντας την λέξη 'Ο Πρόλογος' στην πρώτη σελίδα ως το τίτλο τέτοιου είδους βιβλίων<sup>4</sup> (Κομασχο Η. Саенкова Ε. 2007).

Οι καλλιτέχνες που εργάζονταν στην Ρωσία του Κιέβου δεν επικεντρωνόντουσαν μόνο στην εικονογραφική παράδοση που είχε έρθει από το Βυζάντιο, άλλα και στο να τονιστεί ο εθνικός χαρακτήρας στην αγιογραφία και στην ανάπτυξη των εγχώριων Αγίων. Με αυτόν τον τρόπο, εμφανίζονται οι πρώτοι Άγιοι της Ρωσίας οι πρίγκιπες Μπορίς και Γκλεμπ, άλλα και ο μοναχός Θεοδόσιος Πεστερσκι (преподобный Феодосий Печерский) (Κομασχο Η. Саенкова Ε. 2007, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007).

Σύμφωνα με το διάταγμα της 7<sup>ης</sup> Οικουμενικής Συνόδου αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του 14<sup>ου</sup> αιώνα είναι η επιγραφή του ονόματος του Αγίου, η οποία καθιερώνει την ταυτότητα μεταξύ της εικόνας και του πρωτοτύπου. Κατά συνέπεια, οι επιγραφές με επεξηγηματικό κείμενο συνοδεύουν την κάθε σκηνή της βιογραφικής εικόνας (Κομασχο Η. Саенкова Ε. 2007, Саенкова Ε.М. 2013). Όπως φαίνεται και στην εικόνα του 'Αγίου Γεωργίου' με το βίο από το Νόβγκοροντ (**εικόνα 46**). Τα πρώιμα έργα είναι πολύ λακωνικά, άλλα με την πάροδο του χρόνου γίνονται πιο λεπτομερή. Έτσι για παράδειγμα, αν στις εικόνες του 14<sup>ου</sup> – 15<sup>ου</sup> αιώνα στην σκηνή που απεικονίζει την θεραπεία ενός συγκεκριμένου ασθενούς αναφερόταν περίπου το έξης: 'Αγ. Νικόλαος θεραπεύει τον άνθρωπο', στους επομένους αιώνες συναντιεται το όνομα ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα, καθώς και η ένδειξη της ασθένειας του (Лазарев В. Н. 2000, Κομασχο Η. Саенкова Ε. 2007, Саенкова Ε.М. 2013).



Εικ. 46. Άγιος Γεώργιος σκοτώνει το φίδι, με το βίο .Το πρώτο μισό του XIV αιώνα. Ρωσικό Μουσείο, Αγία Πετρούπολη (Чудо Георгия о змие, с житием) {πηγή: Лазарев В. Н. σελ 50 }

<sup>4</sup> Αυτή είναι μια διαδομένη θεωρία που επικρατεί ανάμεσα στους περισσότερους ιστορικούς, όμως τα τελευταία χρόνια επανεξετάζεται και υπάρχουν καινούριες θεωρίες και αποτελέσματα. Σύμφωνα με τον С. Темчин, τα κείμενα που περιγράφαν μια σύντομη ζωή των ιερών μαρτύρων είχαν τις ρίζες στους πρώτους αιώνες του Χριστιανισμού. Αυτή η συλλογή μετά το 4ο αιώνα παίρνει το όνομα 'ή προκείμενη βίβλος' (βιβλίο ανάγνωσης πριν την εκκλησιαστική λειτουργία) και μεταφράζεται στην σλαβική γλώσσα ως 'Πρόлог' με την πάροδο του χρόνου η κατανόηση του ονόματος παραφράζεται./ Темчин С. Ю. Почему древнеславянский календарный сборник кратких житий был назван Прологом (Об одном палеославянском недоразумении), Славяноведение. Москва, 2001, № 2, с. 3–21.





Εικ. 48. Μητροπολίτης Πέτρος με το βιο.1480. Καθεδρικός Ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου, Κρεμλίνο, Μόσχα (Μητροπολιτ Πетр с житием) {πηγή: Μουσεβοΐ Τ.Β. (2014) σελ 150}



Εικ. 49. Μητροπολίτης Αλέξιος με το βιο. 1480. Πανακότηκη Τρετιάκοφ, Μόσχα (Алексиϋ μητροπολιτ с житием) {πηγή: Λαζαρεβ Β. Η.(1980) σελ 44}

Ο Διονύσιος έφερε μαζί του ένα νέο τρόπο σύνθεσης των σκηνών και της οργάνωσης του χώρου στις βιογραφικές εικόνες. Από την άποψη των αναλογιών στις εικόνες του Διονύσιου χάθηκε η κλασική σύνθεση των βιογραφικών εικόνων, στις οποίες συχνά δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός των σκηνών σε κλειστά τετράγωνα. Η δράση εξελίσσεται ομαλά στα πάνω και κάτω πεδία και τα γεγονότα ρέουν το ένα μετά το άλλο. Μερικές φορές μια φιγούρα ή ένα κτίριο ζωγραφισμένο στα όρια δυο σκηνών ενωνόταν σε μια ενιαία αφήγηση (**εικόνας 48, εικόνα 50**) (Λαζαρεβ Β. Η. 2000, Κομασχο Η. Саенкова Ε. 2007, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007, Μουσεβοΐ Τ.Β. 2014).

Στο δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αυξήθηκε ο εκπαιδευτικός ρόλος της βιογραφικής εικόνας. Ζωγραφίστηκαν πολλές βιογραφικές εικόνες Ρώσων Αγίων με πάρα πολύ μεγάλο αριθμό σκηνών από το βίο τους. Το μέγεθος της κεντρικής μορφής του Αγίου μικρυνε, ενώ ο

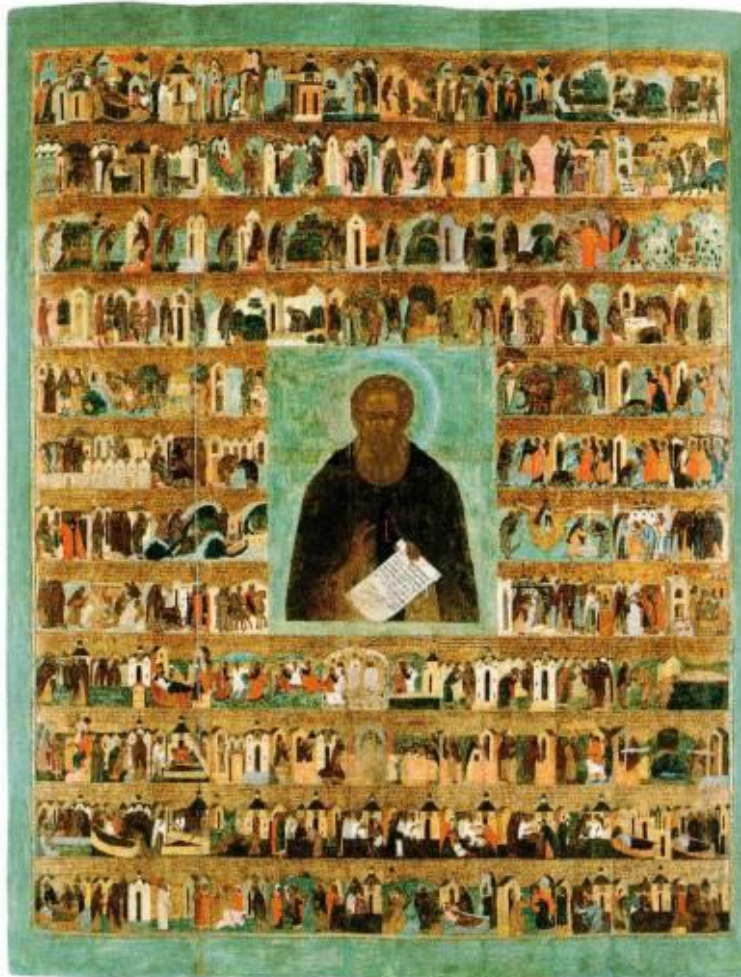


Εικ. 50. Η πάνω κορωνίδα. Παρατηρούμε την συνεχεία μιας σκηνής στην άλλη χωρίς των διαχωρισμό τους σε κλειστά τετράγωνα. (Λεπτομέρεια της εικόνας 7).

ρόλος των σκηνών αντίθετα αυξήθηκε (Κομαшκο Η. Саенкова Ε. 2007, Саенкова Ε.Μ. 2013). Αξιοσημείωτο παράδειγμα είναι η βιογραφική εικόνα του μοναχού 'Αλέξανδρου του Σβίρ', που δημιουργήθηκε για το καθεδρικό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου του Κρεμλίνου της Μόσχας. Περιγραφεί λεπτομερώς σε 129 σκηνές τον βίο του Άγιου με τα θαύματα **(εικόνα 51)** (Κομαшκο Η. Саенкова Ε. 2007, Саенкова Ε.Μ. 2013).

Υπήρχαν ωστόσο και οι περιπτώσεις όταν ο αγιογράφος δεν είχε λεπτομερή στοιχεία για την δημιουργία της εικόνας, άλλα μόνο τα πιο σημαντικά, τα οποία μπορεί να μην ήταν αρκετά για μια ολοκληρωμένη αφήγηση της εικόνας. Τότε για βοήθεια είχαν τον κανόνα, όπου στις σκηνές του Αγίου έμπαιναν παραδοσιακά κοινές σκηνές για τους περισσότερους Άγιους από την παιδική ηλικία - τη γέννηση, την βάπτιση, την εκπαίδευση (Κομαшκο Η. Саенкова Ε. 2007, Саенкова Ε.Μ. 2013).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό για τις εικόνες του δεύτερου μισού του 16<sup>ου</sup> αιώνα είναι άλλη μια προσέγγιση στην σύνθεση των σκηνών. Η επιθυμία να αποδώσουν όσο γίνεται περισσότερες πληροφορίες άρχισε να οδηγεί σε υπερβολική επιβάρυνση των σκηνών όπως φαίνεται στην εικόνα 'Η Σταύρωση με της Ευαγγελικές σκηνές' **(εικόνα 52)** (Κομαшκο Η. Саенкова Ε. 2007, Сарабянов Β. Δ., Смирнова Э. С. 2007, Саенкова Ε.Μ. 2013). Τα γεγονότα ενός συμβάντος αποδίδονται σε διαφορετικά επίπεδα και σε διαφορετικές κλίμακες σε μια σκηνή **(εικόνα 53)**. Για όμορφες και σαφείς επιγραφές δεν επαρκεί ο χώρος μέσα στην ίδια την σκηνή και το κείμενο μεταφέρεται στην κορωνίδα. Το 17<sup>ο</sup> αιώνα αυτή η αρχή της οργάνωσης του χώρου συνυπήρχε με την παραδοσιακή, η οποία παρατηρείται κυρίως στην εικονογραφία της σχόλης των Στρογανώφ (Κομαшκο Η. Саенкова Ε. 2007, Сарабянов Β. Δ., Смирнова Э. С. 2007, Саенкова Ε.Μ. 2013).



Εικ. 51. Άγιος Αλέξανδρος του Σβίρ με το βίο. Μέσα του XVI αιώνα. Καθεδρικός Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Κρεμλίνο, Μόσχα (Александр Свирский, с житием и чудесами) {πηγή: Κομαшκο Η. Саенкова Ε. (2007) σελ 320}





Εικ. 52. Η Σταύρωση με της Ευαγγελικές σκηνές. 1560 – 1570. Μουσείο του Κρεμλίνου της Μόσχας (Распятие, с евангельскими сценами) {πηγή: Κομασκό Η. Саенкова Ε. (2007) σελ 50}

εικόνα χάνει το καθαρά αφηγηματικό ρόλο, αλλά βάζει τους πιστούς να σκεφτούν και να ανατρέξουν στις γνώσεις τους (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007).

Η μετάβαση στην Νέα Εποχή το 18<sup>ο</sup> αιώνα έφερε μαζί της ένα καινούριο στιλ στην σύνθεση των σκηνών στην βιογραφική εικόνα – το Μπαρόκ. Η κάθε σκηνή από το βίο τοποθετείται σε καλαθόπλεκτο πλαίσιο (κορνίζα), το οποίο κατέστησε την κάθε σκηνή σε μια ξεχωριστή ιστορία με πολύπλοκη σύνθεση περικλεισμένη με μια κορνίζα σαν πινάκας. Η απομόνωση των σκηνών συνέβαλε στην ελεύθερη διαρρύθμιση τους

Το 17<sup>ο</sup> αιώνα η θεματολογία επεκτείνεται ακόμη περισσότερο και αναβιώνει το ενδιαφέρον για τους Αγίους που προϋπήρχαν στα νεότερα χρόνια (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007, Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. 2007). Επίσης παρατηρούνται και αισθητές αλλαγές στην σύνθεση των σκηνών. Επηρεασμένοι από την ταχεία ανάπτυξη της μνημειώδους ζωγραφικής, στο δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην βιογραφική εικόνα εισάγεται ένας καινούριος τρόπος διάταξης των σκηνών. Τώρα οι σκηνές δεν απεικονίζονται περιμετρικά του Αγίου, αλλά κάτω στα πόδια του και είναι διάσπαρτες σε ξεχωριστά σημεία στο τοπίο. Με τέτοια σύνθεση αλλάζει η παραδοσιακή αρχή της ανάγνωσης των σκηνών. Τώρα το ακροατήριο βασίζεται στις δικές τους λογοτεχνικές γνώσεις για να αναγνωρίσει τα ξεχωριστά επεισόδια της αφήγησης. Η



Εικ. 53. Λεπτομέρεια της εικόνας 52. Σκηνή 49. {πηγή: Κομασκό Η. Саенкова Ε. (2007) σελ 52}

στο χώρο και την έλλειψη της αλληλουχίας για την ανάγνωση της εικόνας (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007). Ένα παράδειγμα του πρώτου τρίτου του 18<sup>ου</sup> αιώνα είναι η εικόνα του 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ με τις πράξεις' (**εικόνα 54**) που συνδυάζει την σύνθεση του 17<sup>ου</sup> αιώνα με το καινούριο στυλ της εποχής το Μπαρόκ. Ένα πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα του μπαρόκ στην εικονογραφία είναι η εικόνα 'Άγιος Νικόλαος με το βίο' (**εικόνα 55**). Η κάθε σκηνή από το βίο έχει αποδοθεί σε μια διακοσμητική κορνίζα, όπως και η ίδια η εικόνα βρίσκεται σε περίτεχνη κορνίζα (**εικόνες 14,15,16**).

Η Νέα Εποχή χαρακτηρίστηκε από το γεγονός ότι άρχισαν να γράφουν ακόμη περισσότερες βιογραφικές εικόνες από πριν, τόσο με παραδοσιακό πλαίσιο όσο και με την ελεύθερη τοποθέτηση των σκηνών. Χαρακτηριστικό είναι η δημιουργία βιογραφικών εικόνων



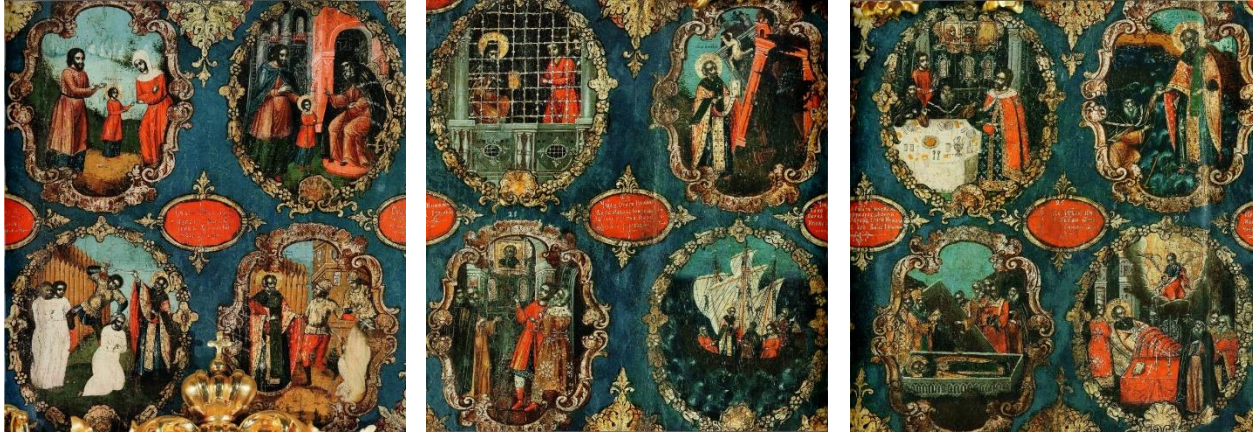
Εικ.54. Αρχαγγέλου Μιχαήλ με τις με της πράξεις. Πρώτο τρίτο του 18ου αιώνα. Yaroslavskiy Muzei Zorovednik, Γιάροσλαβλ (Архангел Михаил, с деяниями) {πηγή: Κομασκό Η. Саенкова Ε. (2007) σελ 18}

μικρότερων διαστάσεων που προοριζόντουσαν για την ιδιωτική λατρεία (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007).

Ταυτόχρονα υπήρξε μια σαφής τάση να μειωθούν στο ελάχιστο οι βιογραφικές σκηνές. Συχνά παρατηρούνται τέσσερις ή και μόνο δυο βιογραφικές σκηνές. Έτσι ο βίος του Αγίου δεν



Εικ. 55. Άγιος Νικόλαος με το βίο του. Εικόνα XVII–XVIII και κορνίζα μέση του XVII. Ι Καθεδρικός Ναός Αγίου Ισαάκ, Αγία Πετρούπολη (Святитель Николоај Чудотворец, в раме с клејтами жития) {πηγή: Κομασκό Η. Саенкова Ε. (2007) σελ 104}



Εικ. 56,57,58. Σκηνές από το βίο του Άγιου Νικολάου (Λεπτομέρειες της εικόνας 55) {πηγή: Κομασκό Η. Σαενκόβα Ε. (2007) σελ 105, 106, 107}

απαιτούσε πλέον ιδιαίτερη προσοχή στην ανάγνωση της και μετατράπηκε σε υπενθύμιση των κύριων πράξεων του (Κομασκό Η. Σαενκόβα Ε. 2007). Με αυτό τον τρόπο, παρατηρούνται στην εικόνα του 'Άγιου Αλέξανδρου Νιέφσκι' (**εικόνα 59**) μονό τέσσερις σκηνές από την ζωή του.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό των βιογραφικών εικόνων του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ήταν η εμφάνιση ενός άλλου, διαφορετικού κύκλου Αγίων από το Μεσαίωνα. Εικονογραφούσαν τον βίο σπάνιων Αγίων, που δεν είχαν προσελκύσει την προσοχή. Πιο συχνά αυτές οι εικόνες δημιουργόντουσαν κατά παραγγελία (Κομασκό Η. Σαενκόβα Ε. 2007).



Εικ. 59. Άγιος Αλέξανδρος Νιέφσκι. Τέλη του XVIII αιώνα. Nizhny Novgorod State Art Museum (Св. Александр Невский, с житием) {πηγή: Κομασκό Η. Σαενκόβα Ε. (2007) σελ 266}

Μερικοί Άγιοι τιμηθήκαν ιδιαίτερα από τους παλαιούς πιστούς, μεταξύ αυτών ο Άγιος Χαράλαμπος και ο Άγιος Μόσχος της Ιερουσαλήμ που μέχρι τότε δεν υπήρχαν πολλά παραδείγματα. (Κομασκό Η. Σαενκόβα Ε. 2007).

Το 19<sup>ο</sup> αιώνα η βιογραφική εικόνα διατηρεί τμηματικά τις παραδοσιακές αρχές της στην εικονογραφία των παλαιών πιστών, που συνεχίσαν να αφηγούνται τον βίο σε μεγάλους κύκλους, αλλά και συνέχισαν την εικονογράφηση των σπάνιων Αγίων, όπως 'Άγιος Χριστόφορος με το βίο' (**εικόνα 60**).

Από της αρχές του 12<sup>ου</sup> αιώνα και μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, η βιογραφική εικόνα πέρασε μεγάλο δρόμο στην ρώσικη κουλτούρα. Ανάλογα με τις ανάγκες της εποχής, ο ρόλος της στην



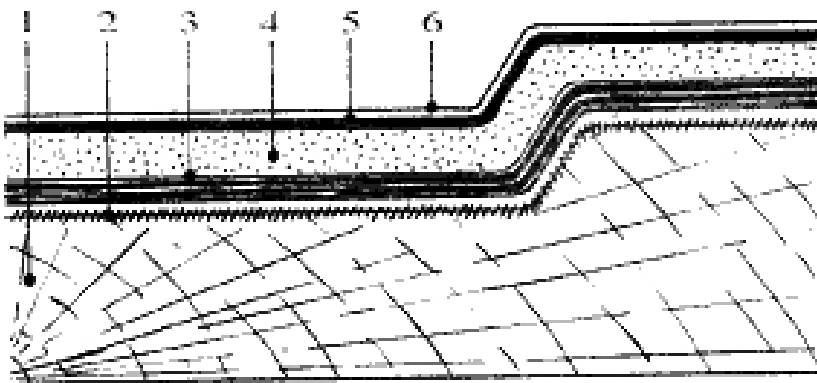
τέχνη και στις κοινωνικές λειτουργίες άλλαζε. Στο μεσαίωνα η βιογραφική εικόνα ήταν σαν ελπιστική μορφή τέχνης που αποκάλυπτε τα βάθη της θεολογίας. Ενώ, το 19<sup>ο</sup> αιώνα, η μαζική παραγωγή των εικόνων επικεντρώνεται στην αναγνώριση και ανάκλαση του βίου του Αγίου. Όμως, παρά τις αλλαγές, η βιογραφική εικόνα έγινε αντιληπτή ως μια αντανάκλαση της ορθόδοξης παράδοσης σε όλες τις σφαίρες του ανθρώπινου πνεύματος και διατηρήθηκε πάντα στη ρωσική κουλτούρα (Κομασκό Η. Саенкова Ε. 2007).

Εικ. 60. Άγιος Χριστόφορος με το βίο. Μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ιδιωτική συλλογή ( *Мученик Христофор-Песьеглавец, с житием*) {πηγή: Κομασκό Η. Саенкова Ε. (2007) σελ 176}

## 4. Τεχνολογία κατασκευής και υλικά ρωσικών εικόνων

Το ζητούμενο αυτής της πτυχιακής εργασία είναι η ταυτοποίηση των υλικών κατασκευής και της τεχνικής κατασκευής της φορητής εικόνας το αγίου Χαραλάμπου της συλλογής του Μουσείου Μπενάκη. Κατά την κατασκευή η εικόνα περνάει από διάφορα στάδια. Σε αυτά τα στάδια γίνεται κατανοητή η βασική στρωματογραφία της εικόνας **(σχέδιο 2)**.

Όπως φαίνεται και παρακάτω, η βάση της εικόνας αποτελείται από το ξύλινο φορέα, ο οποίος είναι το κύριο υποστήριγμα. Από πάνω βρίσκεται το ύφασμα και το στρώμα της προετοιμασίας, τα οποία αποτελούν το υπόστρωμα της ζωγραφικής. Στην συνέχεια βρίσκεται το *βολο* με το φύλλο χρυσού και τα ζωγραφικά στρώματα, οι χρυσοκονδυλιές και οι λαζούρες. Τέλος το προστατευτικό στρώμα βερνίκιού (Βαρλαμοβα Β. Μ. 2003).



Σχ. 2. Στρωματογραφική τομή μιας εικόνας

1 – ξύλινο υπόστρωμα,

2 – στρώμα κολλάς,

3 – ύφασμα,

4 – προετοιμασία,

5 – χρωματικό στρώμα,

6 – προστατευτικό στρώμα, βερνίκι

{Πηγή : Κραβченко Α.С. М. 1993, σελ 115}

### 4.1 Ξύλινο υπόστρωμα

Το κύριο υπόστρωμα της εικόνας είναι από ξύλο. Στη Ρωσία η καλύτερη επιλογή ξύλου για την εικόνα ήταν και είναι η φλαμουριά. Ωστόσο, δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που χρησιμοποιούνται και άλλα είδη, όπως το έλατο, το πεύκο, το σφένδαμο, το άλνος και το κυπαρίσσι (Щавинский В. А. 1935, Talbot R. T. 1963, Филатов В.В. 1986, Κραβченко Α.С., Уткин Α.Π. 1993, Наумовой Μ. В. и др. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Лазарев В. Н. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Βαρλαμοβα Β. Μ. 2003, Λάζαρεφ Β. Ν. 2006). Η επιλογή του ξύλου εξαρτιόταν από την περιοχή, το γύρω περιβάλλον και τις οικονομικές δυνατότητες που είχαν οι αγιογράφοι. Έτσι, στις βόρειες περιοχές, όπως το Πσκοβ και το Γιάροσλαβ, χρησιμοποιούν κυρίως πεύκο, ενώ στην Σιβηρία χρησιμοποιούν το πεύκο και το λάριξ (Talbot R. T. 1963, Филатов В.В. 1986, Наумовой Μ Β. и др. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000). Οι αγιογράφοι της Μόσχας προτιμούσαν το ξύλο φλαμουριάς ή έκαναν εισαγωγή σανίδες από κυπαρίσσι (από το 2<sup>ο</sup> μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα) (Наумовой Μ Β. и др. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Лазарев В. Н. 2000, Λάζαρεφ Β. Ν. 2006).

Όμως η φλαμουριά ήταν η πρώτη επιλογή για τις εικόνες, λόγω των ιδιοτήτων της δομής της. Η φλαμούρια είναι ένα μαλακό και εύκολο στην επεξεργασία ξύλο. Δεν έχει έντονη δομή, το οποίο μειώνει το κίνδυνο να δημιουργηθούν ρωγμές στη ζωγραφική επιφάνεια (Филатов В.В. 1986, Сергеев Ю. П. 2000). Μερικές φορές στις εικόνες που είχαν γίνει από φλαμουριά στην πίσω όψη κολλούσαν μια σανίδα από κυπαρίσσι, γεγονός που συνέβαινε μεταγενέστερα. Αυτό συνέβαινε γιατί ήταν γνωστό ότι κάποια δέντρα, όπως το κυπαρίσσι, δεν προσβάλλονται τόσο εύκολα από τα έντομα (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000).

Η βάση της εικόνας γινόταν από ξερό και σε καλή κατάσταση ξύλο. Αφαιρούσαν τυχόν ρόζους, διότι κατά το στέγνωμα της προετοιμασίας, αλλά και λόγω των περιβαλλοντικών αλλαγών, δημιουργούν ρωγματώσεις σε εκείνα τα σημεία. Στη θέση του ρόζου κολλούσαν ένα άλλο κομμάτι ξύλου (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000).

Αρχικά πρέπει να επισημανθεί πως το ξύλινο υπόστρωμα που ζωγράφιζαν την εικόνα δεν το κατασκευάζαν πάντα οι αγιογράφοι, αλλά το αγοράζαν έτοιμο από τους ξυλουργούς (Щавинский В. А. 1935, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Лάζарев В. Н. 2006). Είναι γνωστό πως στα παλαιά χρόνια στη Ρωσία υπήρχαν αρκετά εργαστήρια που ειδικεύονταν στην κατασκευή σανίδων για την αγιογραφία (Щавинский В. А. 1935, Сергеев Ю. П. 2000). Για αρκετούς αιώνες τα βασικά εργαλεία επεξεργασίας του ξύλου ήταν το τσεκούρι, το σκεπάρνι (тесло) και η λεπίδα (drawknife) (скобель) (Филатов В.В. 1986, М В. Наумовой и др. 1993, Сергеев Ю. П. 2000). Ακόμη μέχρι και το 18<sup>ο</sup> αιώνα φαίνονται στη πίσω όψη, ίχνη από αυτά τα εργαλεία. Οι σανίδες που κατασκευάζονταν ονομάζονταν 'πελεκητές σανίδες' (колотые доски). Τέτοιες σανίδες σπάνια ράγιζαν, απορροφούσαν λιγότερη υγρασία και σχεδόν ποτέ δεν στρέβλωναν (Гренберг Ю.И. 1982, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000). Ιδικά όταν είχαν χωριστεί ακτινωτά, δηλαδή κατά μήκος των ινών. Είναι ενδιαφέρον πως από το 10<sup>ο</sup> αιώνα ήταν γνωστό το πριόνι, όμως μέχρι το 17<sup>ο</sup> αιώνα η χρήση του γινόταν μόνο στην κοπή των κορμών κάθετα. Το κόψιμο των σανίδων με πριόνι κατά μήκος άρχισε στην Ρωσία μόλις το 17<sup>ο</sup> αιώνα (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993).

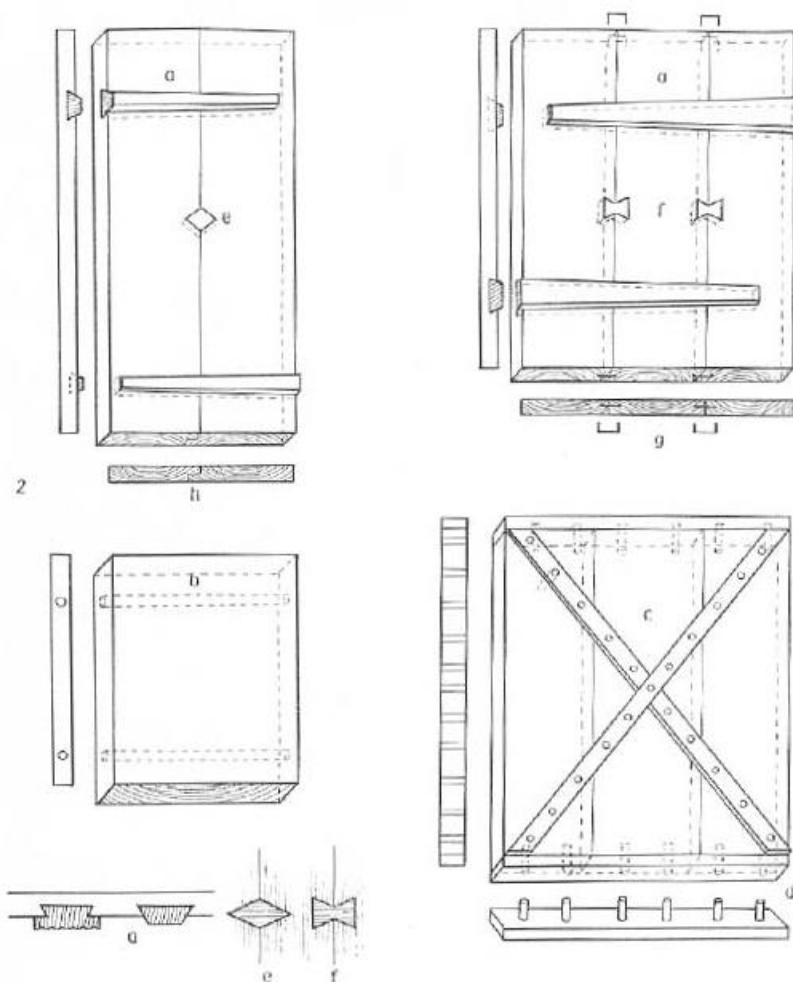
Πολλές φορές από τα ίχνη από τα εργαλεία γίνεται ταυτοποίηση του αιώνα κατασκευής της εικόνας. Ωστόσο, μερικές φορές οι εικόνες μπορούσαν να ξανά κοπούν για να μικρύνουν ή να λειανθούν, ώστε να λεπτύνουν για να μπουν σε κάποιο άλλο σημείο του εικονοστασίου ή κάπου άλλου. Για αυτό το λόγο θα πρέπει να παρατηρείται και η μπροστινή πλευρά σε περιπτώσεις που υπάρχουν ίχνη από τα εργαλεία, εφόσον η μπροστινή όψη δεν θα μπορούσε να υποστεί εργασίες λείανσης όπως η πίσω όψη με το πέρασμα του χρόνου (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993).

Ήδη από το 12<sup>ο</sup> αιώνα παρουσιάζονται στη Ρωσία εικόνες μεγάλου μεγέθους, όπου μερικές φορές μπορούσαν να φτάσουν ακόμη και τα δυο μέτρα. Το μέγεθος τους δικαιολογείται από το μέγεθος των ναών εκείνης της εποχής (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993). Για να κατασκευαστεί εικόνα τέτοιων διαστάσεων

έπρεπε να ενώσουν μερικές σανίδες μεταξύ τους, ενώ τις μικρότερου μεγέθους εικόνες τις κατασκευάζαν από μια σανίδα (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М. В. и др. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Лазарев В. Н. 2000, Варламова В. М. 2003, Лάζарев В. Н. 2006). Για να ενώσουν τα ξύλα μεταξύ τους τα κολλούσαν με ζωική κόλλα ή με ψαρόκολλα (М. В. Наумовой и др. 1993, Сергеев Ю. П. 2000).

Για τη καλύτερη ένωση του ξύλου έβαζαν καβίλιες και σφήνες **(σχέδιο 3)** (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Лазарев В. Н. 2000, Лάζарев В. Н. 2006). Τις τοποθετούσαν στη μπροστινή ή πίσω όψη, και είχαν διάφορα μεγέθη και σχήματα. Επιπρόσθετα, στη πίσω όψη για καλύτερη στήριξη και για να αποφύγουν τη κύρτωση της εικόνας έβαζαν τρέσα κάθετα στις σανίδες. Τα τρέσα τα κατασκευάζαν από πιο σκληρό ξύλο σε σχέση με την εικόνα, π.χ. από βελανιδιά ή καρυδιά (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Лазарев В. Н. 2000, Сергеев Ю. П. 2000). Τα τρέσα χωρίζονται σε καρφωτά και συρταρωτά. Ανάλογα τους αιώνες, άλλαζε και ο τρόπος τοποθέτησής τους, αλλά και το σχήμα τους. Στις ρωσικές εικόνες του 12<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> αιώνα τα τρέσα τα κάρφωναν με ξύλινα ή σιδερένια καρφιά στις εγκάρσιες τομές ή στη πίσω όψη της εικόνας (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000).

Από το 14<sup>ο</sup> αιώνα τα καρφωτά τρέσα μειώνονται και στη θέση τους μπαίνουν τα συρταρωτά τρέσα. Στη πίσω μεριά της εικόνας άνοιγαν αυλάκια στο ξύλο και έβαζαν τα τρέσα συρταρωτά. Αυτό έδινε τη δυνατότητα στο ξύλο κατά τη διάρκεια των περιβαλλοντικών αλλαγών (ξήρανσης ή διόγκωσης του ξύλου) να μπορεί να κινηθεί χωρίς

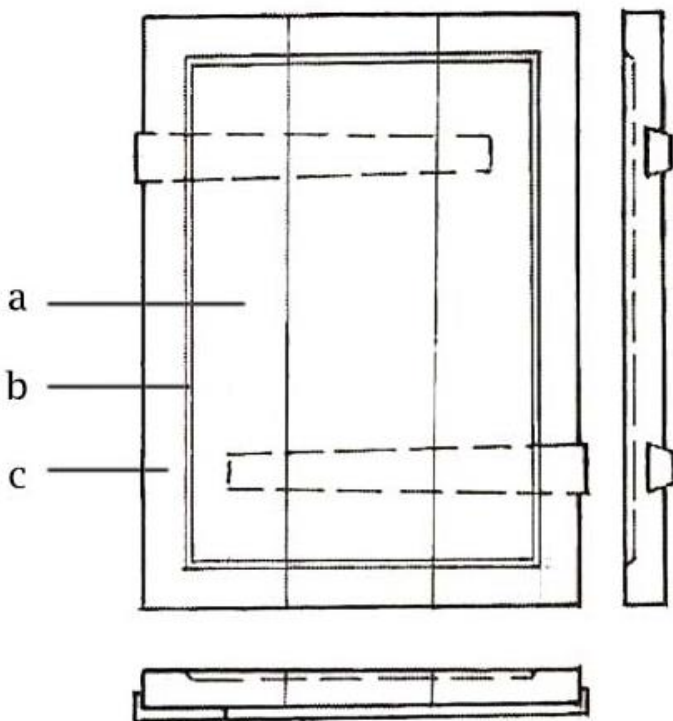


Σχ. 3. α. συρταρωτά τρέσα β. στρόγγυλα εσωτερικά τρέσα γ. καρφωτά τρέσα δ. σφήνες ε. καβίλιες ψαράκι ς. καβίλιες χελιδόνι γ. συρραπτικό η. σύνδεση με πατούρα {πηγή : Наумовой и др М. В. 1993 σελ 6}

να σπάσει. Το 14<sup>ο</sup> και τον 15<sup>ο</sup> αιώνα τα αυλάκια διαπερνούσαν όλη την επιφάνεια της εικόνας. Τα τρέσα και το ίδιο το αυλάκι είχαν ένα τραπεζοειδές σχήμα, για να μην μπορεί να φύγει εύκολα (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберга Ю.И. 2000). Το 15<sup>ο</sup> αιώνα τα αυλάκια άρχισαν να τα κάνουν πιο μικρά αφήνοντας περίπου 5 – 10 εκατοστά από την μια πλευρά. Ενώ, τρέσα μπαίνουν αντικριστά το ένα κάτω από το άλλο, το σχήμα δεν άλλαξε, αλλά το πλάτος του αυξήθηκε ακόμη περισσότερο. Το 16<sup>ο</sup> αιώνα τα τρέσα κατασκευάζονται πιο λεπτά και δεν βγαίνουν τόσο έντονα από τη πίσω επιφάνεια της εικόνας. Το 17<sup>ο</sup> αιώνα τα τρέσα γίνονται ακόμη πιο επίπεδα και πιο πλατιά, για να μειώσουν ακόμη περισσότερο τη παραμόρφωση του ξύλου στις αλλαγές. Στο τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζεται ένας καινούριος τρόπος τοποθέτησης, τα αυλάκια δημιουργούνται στις εγκάρσιες τομές πάνω και κάτω μπαίνουν δυο τρέσα. Τέτοια τρέσα έβαζαν μόνο στις μικρές και μεσαίες εικόνες. Πολλές φορές στις εικόνες του 17<sup>ου</sup> και 18<sup>ου</sup> αιώνα συναντιούνται και οι δυο τεχνικές με τα τρέσα (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберга Ю.И. 2000).

Κατά την εξέταση της πίσω πλευράς της εικόνας, πολλές φορές φαίνεται πως αυτή έχει χρωματιστεί. Αυτό γινόταν συνήθως στους νεώτερους αιώνες, με σκοπό τη προφύλαξη της εικόνας από την στρέβλωση και τους ζωντανούς οργανισμούς. Η πίσω όψη έχει ένα χαρακτηριστικό σκούρο καφέ ή μαύρο χρώμα. Πιθανότατα να είναι ίχνη από

την επεξεργασία της επιφάνειας με ολίφα<sup>5</sup>, χυμό σκόρδου ή ελαιοχρώματα (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993).



Στην εμπρόσθια πλευρά της εικόνας έκαναν μια ρηχή κοιλότητα που ονομάζεται κιβωτός (ковчег, a), με περιμετρικό πλαίσιο λίγο πιο ψηλό, γνωστό ως κορωνίδα (поле, c) **(σχέδιο 4)**. Οι κεκλιμένες περιοχές ανάμεσα στη κιβωτό και τη κορωνίδα ονομάζονται κλίμακες (лузга b) (Щавинский В. А. 1935, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003, Лазарев В. Н. 2006). Με τη

Σχ. 4. Εμπρόσθια πλευρά της εικόνας : a. κιβωτός, b. κλίμακες, c. κορωνίδα. {πηγή: Сергеев Ю. П. (2000)}

<sup>5</sup> Ολίφα – ένα διάφανο και λαμπερό στρώμα από βερνίκι (βλ. Κεφ. 4.7, σελ. 75)



πάροδο του χρόνου η κιβωτός και η κορωνίδα συνέχεια άλλαζαν. Έτσι, τον 12<sup>ο</sup> αιώνα ως κανόνας υπάρχει ένα φαρδύ πλαίσιο και μια βαθιά κιβωτός. Από το 13<sup>ο</sup> αιώνα το πλαίσιο γίνεται πιο λεπτό, ενώ από το 14<sup>ο</sup> αιώνα, η κιβωτός δεν χρησιμοποιείται πάντα (М. В. Наумовой и др. 1993). Το 14<sup>ο</sup> μέχρι το 16<sup>ο</sup> αιώνα υπήρχε μια ιδιαιτερότητα, η διπλή κορωνίδα, χρησιμοποιούνταν μόνο στις βιογραφικές εικόνες. Στη μέσα κιβωτό έχουμε τον Άγιο. Στην πρώτη κορωνίδα ήταν οι σκηνές από το βίο του Άγιου, ενώ στην επόμενη συνεχιζόταν ο βίος του Αγίου ή υπήρχαν σκηνές από τη ζωή κάποιων άλλων Αγίων και αφιερωμένα γραπτά κείμενα. Τον 16<sup>ο</sup> και μέχρι το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα η κιβωτός δεν ήταν βαθιά και περνούσε ομαλά στο πλαίσιο. Από το δεύτερο μισό του 17<sup>ου</sup> αιώνα οι εικόνες δεν είχαν πια κιβωτό, ωστόσο το πλαίσιο που περιέκλειε το θέμα άρχισαν να το χρωματίζουν με κάποιο χρώμα (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003). Από το 18<sup>ο</sup> και μέχρι το 20<sup>ο</sup> αιώνα υπήρχαν όλοι οι παραπάνω τρόποι κατασκευής και ο τρόπος κατασκευής εξαρτιόνταν από τη παραγγελία του αγοραστή (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993).

Για να προετοιμάσουν το ξύλο για τη προετοιμασία, οι αγιογράφοι αρχικά χαράζαν τη μπροστινή επιφάνεια με ένα αιχμηρό αντικείμενο ή το περνούσαν με μια ειδική μικρή πλάνη με οδοντωτή λάμα για να υπάρχει καλύτερη πρόσφυση (Щавинский В. А. 1935, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Варламова В. М. 2003). Στη συνέχεια περνούσαν την επιφάνεια με μερικές στρώσεις από ζωική κόλλα ή ψαρόκολλα (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М. В. и др. 1993, Сергеев Ю. П. 2000).

## 4.2 Ύφασμα

Εφόσον είχαν γίνει όλες οι παραπάνω διεργασίες στη ξύλινη σανίδα, περνούσαν στην προετοιμασία του υφάσματος. Το ύφασμα το τοποθετούσαν στην μπροστινή όψη μεταξύ του φέροντος υποστηρίγματος και της ζωγραφικής επιφάνειας. Ο σκοπός του δεύτερου υποστηρίγματος ήταν η μείωση των τάσεων που δημιουργούνται κατά την κίνηση του ξύλου, λόγω της εσωτερικής δομής του ή των ατμοσφαιρικών αλλαγών, αποτρέποντας έτσι τις φθορές στα υπερκείμενα στρώματα (Филатов В.В. 1986, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακης Γ. 1993, Варламова В. М. 2003, Лазарев В. Н. 2006).

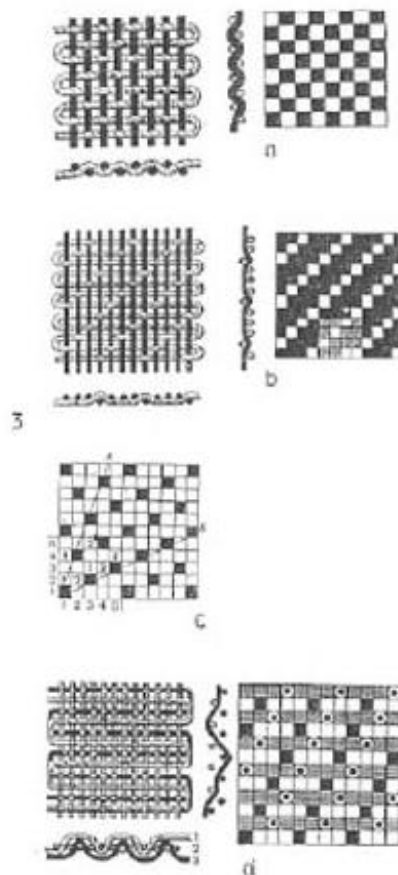
Το ύφασμα με το οποίο κάλυπταν την επιφάνεια της εικόνας στην Ρωσία το ονομάζαν "πάβολοκα" (паволока) (**σχέδιο 5**) (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М. В. и др. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003). Συνήθως χρησιμοποιούσαν ύφασμα από λινάρι ή από κάνναβη (Гренберг Ю.И. 1982, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М. В. и др. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Варламова В. М. 2003, Лазарев В. Н. 2006), μερικές φορές όμως παρατηρείται και η χρήση ενός είδους γάζας "σερπίανκα" (серпянка)<sup>6</sup> (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000). Δεν χρησιμοποιούσαν πάντα καινούρια υφάσματα αλλά και κουρέλια που ήταν σε πολύ καλή κατάσταση. Οι λαϊκοί αγιογράφοι του 18<sup>ου</sup> και

<sup>6</sup> Σερπίανκα (серпянка) ένα είδος υφάσματος που έχει μεγάλη απόσταση το ένα νήμα σε σχέση με το άλλο, παρόμοιο με γάζα.

19<sup>ου</sup> αιώνα κατασκεύαζαν φτηνές εικόνες και χρησιμοποιούσαν πιο οικονομικά υφάσματα, όπως βαμβακερά, ή αντί του υφάσματος, έβραζαν χειροποίητο χαρτί (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993).

Το ύφασμα ως κανόνα στις πιο παλαιές εικόνες το κολλούσαν σε όλη την μπροστινή επιφάνεια του ξύλου. Με την πάροδο του χρόνου όμως, το κολλούσαν μονό στα σημεία με ιδιαίτερη εσωτερική δομή, όπως στα σημεία ενώσεων των σανίδων, στην κάτω και πάνω μεριά της εικόνας. Άλλα και στα σημεία αφαίρεσης των ρόζων ή πάνω στις σφήνες, εάν υπήρχαν από την μπροστινή όψη (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003). Στις σανίδες που είχαν έντονα νερά (πεύκο και ερυθρελάτη), κολλούσαν ένα χοντρό ύφασμα, που είχε την δυνατότητα να καλύψει την υφή του ξύλου. Σε σανίδες με λιγότερα νερά (όπως φλαμουριά ή άλνος) χρησιμοποιούσαν πιο λεπτά υφάσματα ή μερικές φορές και καθόλου (Сергеев Ю. П. 2000).

Για να προετοιμάσουν το ύφασμα που θα κολλούσαν στην εικόνα αρχικά το μούλιαζαν στο κρύο νερό και στην συνέχεια το έβραζαν. Έπειτα μούλιαζαν το ύφασμα σε κάποια ζωική κόλλα, συνήθως δερματοκόλλα (мездровый клей), και το κολλούσαν στο ξύλο που είχε περαστεί με την ίδια κόλλα (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Наумовой М В. и др. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003). Όταν η επιφάνεια είχε στεγνώσει περνούσαν στο επόμενο βήμα, στην προετοιμασία.



Σχ. 5. Τύποι ύφανσης υφάσματος α. απλή ύφανση, b. διαγώνια ύφανση c. σατέν, d. σύνθετο {πηγή : Наумовой и др М В.. 1993, σελ 7}

### 4.3 Στρώμα προετοιμασίας

Για να υπάρχει καλύτερη πρόσφυση του χρωματικού στρώματος με το ξύλινο υποστήριγμα, η επιφάνεια του καλυπτόταν με αλληπάλληλες στρώσεις προετοιμασίας. Αυτές με τη σειρά τους απορροφούν τις τάσεις που δημιουργούνται κατά τις μετακινήσεις του ξύλου με τις περιβαλλοντικές αλλαγές (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000). Αυτό το ενδιάμεσο στρώμα προετοιμασίας στη Ρωσία ονομάζεται λεύκας (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993).

Το λεύκας αποτελείται από δυο μέρη. Το πρώτο μέρος είναι ένα ξηρό αδρανές υλικό και το δεύτερο είναι κάποια οργανική συγκολλητική ουσία, σε διαφορετικές αναλογίες ανάλογα τη χρήση. Η επιλογή των υλικών για την προετοιμασία γινόταν συνήθως από τις δυνατότητες που είχαν από το γύρω περιβάλλον, την παράδοση και τις προτιμήσεις της κάθε αγιογραφικής σχολής (Гренберг Ю.И. 1982, Наумовой М.В. и др. 1993, Гренберг Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000).

Ως αδρανή υλικά χρησιμοποιείται η κιμωλία και η γύψος. Σε διάφορες χώρες της Ευρώπης χρησιμοποιούσαν το ένα από τα δυο, όπως η χρήση γύψου παρατηρείται στις νότιες χώρες (Ιταλία, Ισπανία και Ελλάδα), ενώ στον βορά χρησιμοποιούνταν η κιμωλία (Σκανδιναβία, Αγγλία και άλλες χώρες της κεντρικής Ευρώπης). Ωστόσο, σε κάποιες άλλες γίνεται η χρήση και των δυο υλικών, όπως στη Γαλλία, το Βυζάντιο και στη Ρωσία (Гренберг Ю.И. 2000).

Η κιμωλία είναι μια ιζηματογενής πέτρα θαλάσσιας προέλευσης. Με σύνθεση από λεπτόκοκκο κρυσταλλικό ασβεσίτη (40-50%), υπολείμματα ασβεστολιθικών σκελετών πρωτόζωων (50-60%) και μικρή ποσότητα αδιάλυτων ορυκτών (2-3%). Χημικά η κιμωλία είναι ανθρακικό ασβέστιο  $\text{CaCO}_3$ , που φτάνει σε περιεκτικότητα ως το 95% (Church A. H. 1915, Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберг Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000). Το υπόλοιπο είναι διάφορες ακαθαρσίες (άργιλοι, πυρίτιο, οξείδια του σιδήρου) που συχνά αλλάζουν το χρώμα και τις ιδιότητες της κιμωλίας. Για να χρησιμοποιηθεί η κιμωλία ως ξηρή βάση για την προετοιμασία, αρχικά τρίβεται ώστε να γίνει σκόνη και στη συνέχεια καθαρίζεται (Church A. H. 1915, Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберг Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000).

Η γύψος είναι ένα ορυκτό, διένυδρο θειικό ασβέστιο  $\text{CaSO}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$ . Κατά την καύση του σε θερμοκρασία 300 – 400 °C, αυτό μετατρέπεται στον λεγόμενο άνυδρο γύψο  $\text{CaSO}_4$ , ο οποίος είναι ίδιος με τον ορυκτό ανυδρίτη. Σε θερμοκρασία λίγο παραπάνω των 100 °C πέρνουμε τον ημιένυδρο γύψο  $\text{CaSO}_4 \times 0,5\text{H}_2\text{O}$ . Ο ημιένυδρος γύψος στην Ευρώπη ονομαζόταν παριζιάνικος γύψος ενώ στη Ρωσία αλάβαστρο. Το αλάβαστρο δεν χρησιμοποιούνταν ευρέως στην προετοιμασία του λεύκας (Гренберг Ю.И. 1982, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберг Ю.И. 2000).

Το δεύτερο μέρος του λεύκας είναι το συνδετικό μέσο που είναι η ζωική κόλλα (мездровый клей). Η ζωική κόλλα προερχόταν από το βράσιμο του δέρματος των ζώων ή από τις περγαμηνές (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберг Ю.И. 2000). Σπάνια, ως συνδετικό υλικό χρησιμοποιούσαν την ψαρόκολλα. Σε διάφορες γραπτές πηγές αναφέρονται οι συνταγές με τις αναλογίες που χρησιμοποιούσαν για να κατασκευάσουν την προετοιμασία. Παρατηρείται πως εκτός από τα συστατικά που προαναφέρθηκαν, μερικές φορές προσθέτουν και λευκό του μολύβδου για να έχουν ένα λευκό και λαμπερό στρώμα (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Η τεχνολογική ιδιαιτερότητα της ρωσικής αγιογραφίας είναι πως κατά τη διάρκεια όλων των αιώνων ανάπτυξης της αγιογραφίας, η προετοιμασία δεν άλλαξε. Μέχρι και το 17<sup>ο</sup>

αιώνα ήταν πάντα λευκή, με συνδετικό υλικό τη ζωική κόλλα και ως αδρανές συστατικό την γύψο ή την κιμωλία (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Гренберг Ю.И. 2000). Από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα στην αγιογραφία μπαίνει και η τεχνική της ελαιογραφίας. Τότε στην προετοιμασία άρχισαν να προσθέτουν λίγο από κάποιο ξηραίνόμενο έλαιο ή ολίφα, φτιάχνοντας τις ελαιώδεις προετοιμασίες (Сергеев Ю. П. 2000).

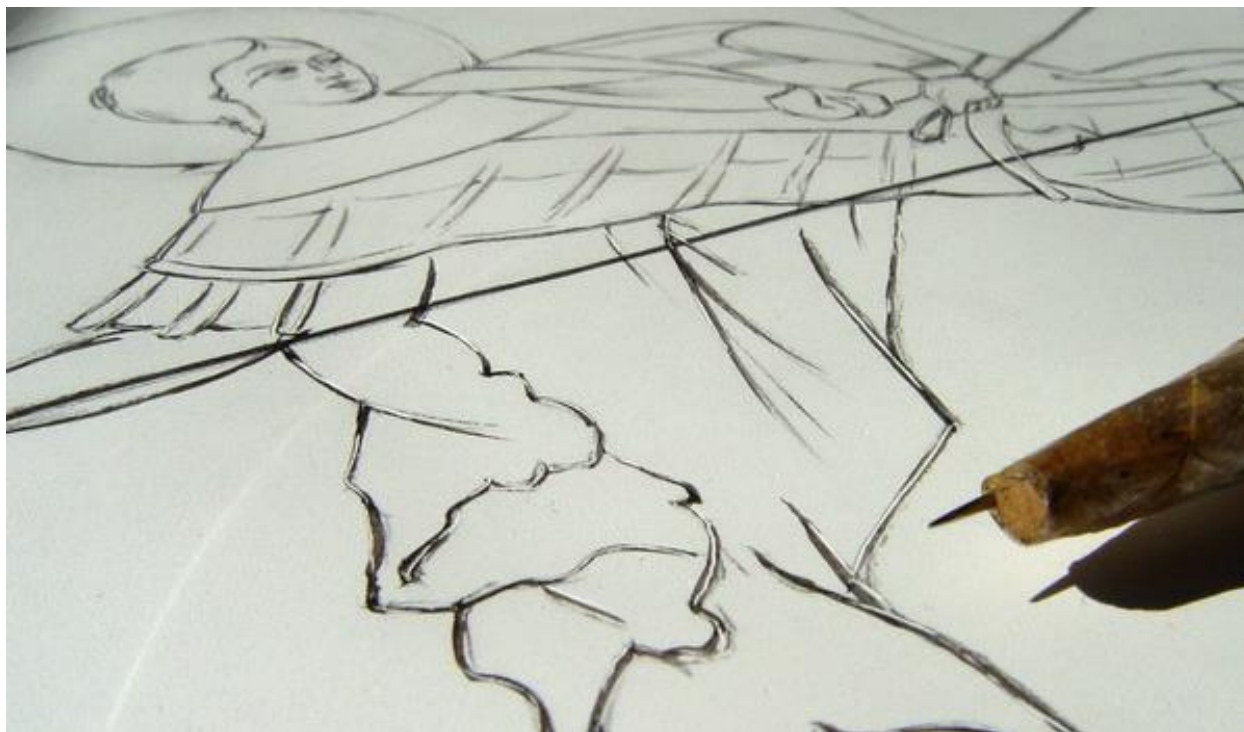
Όταν είχε στεγνώσει η πάβολοκα (ύφασμα) πάνω της περνούσαν το λεύκας σε μια ή περισσότερες λεπτές στρώσης, μονό από την μπροστινή πλευρά της εικόνας. Τα πρώτα στρώματα μπορούσαν να περαστούν με ένα χοντρό πινέλο ταμποναριστά για να αποκτήσει η επιφάνεια ύψη, ενώ τα επόμενα με μια σπάτουλα. Πριν από το κάθε επόμενο στρώμα, το προηγούμενο έπρεπε να στεγνώσει. Μπορούσαν να περάσουν έως και 10 στρώματα και τα στρώματα έπρεπε να είναι πολύ λεπτά (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993, Гренберг Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003). Όσο πιο λεπτά, τόσο μικρότερη ήταν η πιθανότητα να ρωγματούσουν. Όταν είχε στεγνώσει το λεύκας, ίσιωναν την επιφάνεια της εικόνας με ένα κομμάτι βρεγμένου ξύλου ή με μια μεταλλική λάμα και γύαλιζαν την επιφάνεια της προετοιμασίας με τους βλαστούς από το φυτό εκουιζέτο (хвош) που περιέχουν μεγάλη ποσότητα από πυρίτιο (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993, Гренберг Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003).

#### 4.4 Σχεδιαστικό σκαρίφημα

Όταν η επιφάνεια της εικόνας ήταν έτοιμη, περνούσαν στο επόμενο στάδιο την προπαρασκευή του σχεδίου. Αυτό μπορούσε να γίνει με πολλούς τρόπους. Στην Ρωσία η διαδικασία της σχεδίασης του σχεδίου με κάποιο αιχμηρό αντικείμενο ονομάζεται γραφία (графья) αλλά και το ίδιο το σχέδιο επίσης. Η ονομασία προέρχεται από την ελληνική ρήμα γράφω.

Αρχικά το σχέδιο ζωγραφιζόταν με κάρβουνο και χαραζόταν με μια γραφίδα ή μεγάλη βελόνα (**εικόνα 61**). Από πάνω περνούσαν το σχέδιο με ένα λεπτό πινέλο, με μελάνι ή κάποια μαύρη χρωστική. Η χάραξη γινόταν για να μπορούν οι αγιογράφοι να δουν το σχέδιο από κάτω, έπειτα από τα πρώτα χρωματικά στρώματα (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Наумовой М В. и др. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Лазарев В. Н. 2000, Варламова В. М. 2003, Лάζарев В. Н. 2006). Από τους πρώτους αιώνες και μέχρι το 15<sup>ο</sup> αιώνα χάραζαν μόνο τα περιγράμματα, τα φωτοστέφανα και τα όρια των χρυσωμάτων. Από τα τέλη του 15<sup>ο</sup> αιώνα και ιδιαίτερα το 16<sup>ο</sup> αιώνα, η χάραξη του σχεδίου συναντάται σε όλο το σχέδιο. Από το 17<sup>ο</sup> αιώνα η χάραξη του σχεδίου γίνεται ακόμη πιο λεπτομερής με την απόδοση όλων των πτυχών και των χαρακτηριστικών του προσώπου (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Ένας άλλος κοινός τρόπος είναι η μεταφορά του σχεδίου στην επιφάνεια της προετοιμασίας από χάρτινα διάτρητα ανθίβολα. Αρχικά με μια βελόνα δημιουργούσαν τρύπες τη μια διπλά στην άλλη, πάνω στο περίγραμμα του σχεδίου στο ανθίβολο. Το τοποθετούσαν πάνω στην εικόνα και περνούσαν όλες τις γραμμές με ένα διάτρητο πουγκί



Εικ. 61. Σχέδιο του Αγίου Γεωργίου με μελάνι πάνω στην προετοιμασία με εγχάρακτο σκαρίφημα από πάνω. (πηγή : <http://ivepar.ru/tehnika2.htm> (28/12/20))

που μέσα είχε κάποιο χρώμα σε σκόνη. Έπειτα ακολουθώντας τα περιγράμματα τα ξαναπερνούσαν από πάνω με μολύβι ή μελάνι (Γρενμπεργ Ю.И. 1982, Φιλατοφ В.В. 1986, Κραβτσενκο Α.С., Уткин Α.П. 1993, Γρενμπεργ Ю.И. 2000, Σεργеев Ю. П. 2000).

Όσο πιο πολύ αυξανόταν η ζήτηση για τις εικόνες τόσο πιο μηχανικά γινόντουσαν τα αντίγραφα των διάσημων εικόνων. Η αντιγραφή γινόταν με ένα είδος καρμπόν. Περνούσαν την πίσω μεριά του ανθίβολου με κάρβουνο ή με κάποια άλλη χρωστική σε σκόνη. Τοποθετούσαν το ανθίβολο στην εικόνα και με μια βελόνα περνούσαν το σχέδιο (Γρενμπεργ Ю.И. 1982, Φιλατοφ В.В. 1986, Γρενμπεργ Ю.И. 2000, Σεργеев Ю. П. 2000). Πολλές φορές μπορούσαν ενδιάμεσα στο ανθίβολο και στην εικόνα να βάλουν ένα άλλο χαρτί που το είχαν περάσει με κάρβουνο από τη μια μεριά (καρμπόν) και να αποτυπώσουν έτσι, την εικόνα.

## 4.5 Χρύσωμα

Έχοντας έτοιμο το σχέδιο περνούσαν στο επόμενο στάδιο, στο χρύσωμα. Το χρύσωμα γινόταν με φύλλα χρυσού ή αργύρου πάνω στην επιφάνεια της εικόνας (Φιλατοφ В.В. 1986, Κραβτσενκο Α.С., Уткин Α.П. 1993, Наумовой М В. и др 1993). Ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της ρωσικής εικονογραφίας μέχρι και το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Οι αγιογράφοι από την αρχή ήξεραν ποια τμήματα της εικόνας θα κάλυπταν με χρυσό, συνήθως ήταν το φόντο, τα φωτιστέφανα, τα κοσμήματα, τα έπιπλα κ.α. Υπήρχαν δυο βασικές τεχνικές χρυσώματος της εικόνας: χρύσωμα χωρίς πολυμερές και χρύσωμα με πολυμερές (Φιλατοφ В.В. 1986, Κραβτσενκο Α.С., Уткин Α.П. 1993, Варламова В. М. 2003).

Αρχικά τα τμήματα που πρόκειτο να χρυσωθούν τα περνούσαν με ένα λεπτό στρώμα από βερνίκι οιοπνεύματος, συνήθως με κόμμι ή γομαλάκα. Σε άλλες γραπτές πηγές αναφέρεται ότι η επιφάνεια μπορούσε να περαστεί και με ασπράδι αυγού. Αυτό γινόταν για να μονώσουν την επιφάνεια της προετοιμασίας, διότι είναι αρκετά πορώδης και απορροφάει την κόλλα από το υπερκείμενα στρώμα.

Η τεχνική του χρυσώματος χωρίς το πολυμερές ήταν η εξής: πάνω στην προετοιμασία περνούσαν ένα λεπτό στρώμα από ώχρα αραιωμένη με νερό. Όταν είχε στεγνώσει η επιφάνεια, την στιλβώναν με ένα κομμάτι υφάσματος. Έπειτα, περνούσαν την επιφάνεια πάνω στο στρώμα της ώχρας, με χαλασμένο ασπράδι του αυγού<sup>7</sup> ή με αραιωμένη ψαρόκολλα με βότκα και κολλούσαν το φύλλο χρυσού. Εφόσον είχε κολλήσει, στίλβωναν την επιφάνεια με ένα αχάτη ή με ένα δόντι λύκου ή νύχι αρκούδας (*Щавинский В. А. 1935, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М В. и др. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000, Варламова В. М. 2003*).

Ο πιο διαδεδομένος τρόπος, όμως, ήταν το χρύσωμα πάνω στο πολυμερές. Υπάρχουν διάφορες γραπτές συνταγές για την κατασκευή του πολυμερούς που αναφέρουν ορισμένα κυρίως συστατικά. Το βασικό συστατικό είναι η χρωστική κόκκινου χρώματος. Συνήθως ήταν ώχρα και σιένα φυσική ή ψημένη, κόκκινη γη, κόκκινο του μολύβδου (сүрик) και στους επομένους αιώνες το αρμένικο αμπόλι<sup>8</sup>. Έτριβαν την χρωστική σε πέτρινη πλακα και προσέθεταν μικρή ποσότητα από σαπούνι, κεριά και ζωικό λίπος (χοιρινό ή από φώκια). Για συνδετικό υλικό έβαζαν ασπράδι αυγού ή κάποια ζωική κόλλα (δερματόκολλα ή ψαρόκολλα). Περνούσαν 2 με 3 λεπτές στρώσεις από το πολυμερές και το άφηναν να στεγνώσει πριν περάσουν την επομένη στρώση. Με πλατύ πινέλο με βότκα περνούσαν το σημείο που θα ακουμπούσε το φύλλο χρυσού. Όταν είχε στεγνώσει ακολουθούσαν την ίδια διαδικασία στο στίλβωμα (*Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберга Ю.И. 2000, Сергеев Ю. П. 2000*). Επιπλέον, η επιφάνεια που έχει επιχρυσωθεί πάνω από πολυμερές, μπορεί να στιλβωθεί ή αντιστρόφως να γίνει ματ.

Εκτός από το χρυσό, χρησιμοποιούσαν και άλλα μέταλλα, όπως άργυρο, κασσίτερο και χαλκό (*Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Варламова В. М. 2003*). Αυτά τα χρησιμοποιούσαν για να αποδώσουν τα μεταλλικά κοσμήματα από αυτό το μέταλλο ή στο να μιμηθούν το χρυσό. Αντί του χρυσού χρησιμοποιούσαν το ασήμι ή τον κασσίτερο. Σε τέτοιες περιπτώσεις περνούσαν το μέταλλο με κίτρινο βερνίκι το οποίο ήταν μια λάκκα με εκχύλισμα από σαφράν ή φραγκούλα (*Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Гренберга Ю.И. 2000*).

Εκτός από τους δυο ήδη αναφερόμενους τρόπους υπήρχαν και άλλοι τρόποι διακόσμησης με χρυσό πάνω στο χρωματικό στρώμα.

---

<sup>7</sup> Η διαδικασία ήταν η εξής : χωρίζαν το ασπράδι από το το κρόκο και τοποθετούσαν το ασπράδι σε ένα μπουκάλι. Άφηναν το μπουκάλι σε ζεστό και σκοτεινό μέρος για μερικές μέρες μέχρι το ασπράδι να γίνει πάρα πολύ αραιό (*Сергеев Ю. П. 2000*).

<sup>8</sup> Το αμπόλι ή το βόλος Αρμενίας είναι ένα φυσικό σιδηροपुरитικο αργίλιο που αρχικά βρέθηκε στην Αρμενία. Στην σύνθεση μοιάζει με την ώχρα αλλά είναι πιο απαλό και λιπαρό (*Gettens Rutherford J. 1942*)

Ένας από αυτούς τους τρόπους διακόσμησης της εικόνας με τη χρήση χρυσού είναι η χρυσοκονδυλιά, όπου στη Ρωσία ονομάστηκε ίνοκοπ/ ασσίστ (ινοкопъ/ассист). Πάνω στο στεγνό χρωματικό στρώμα, σχεδιάζαν με τη βοήθεια κολλώδους ουσίας και λεπτού πινέλου (π.χ. διακοσμητικό μοτίβο στα ρούχα, τα κοσμήματα, τα φωτίσματα, στα φτερά κ.α.) (Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Гренберга Ю.И. 2000), πάνω στην οποία τοποθετούσαν κομμάτια από φύλλο χρυσού. Χρησιμοποιούσαν διάφορες κολλώδεις ουσίες που προετοίμαζαν με πολλούς τρόπους. Ένας από αυτούς ήταν η χρήση μπύρας την οποία τοποθετούσαν σε ανοιχτό σκεύος πάνω σε ζεστό φούρνο μέχρι να φτάσει στο στάδιο μιας πηκτής και κολλώδους μάζας. Ένας άλλος τρόπος ήταν η χρήση των σκόρδων τα οποία αφού καθάριζαν τα τοποθετούσαν σε ένα πήλινο δοχείο σε φούρνο που δεν ήταν πολύ ζεστός και τα άφηναν εκεί μέχρι να φτάσουν στην ίδια κατάσταση (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993). Επίσης, μπορούσε να γίνει με βρασμένο λινέλαιο με προσθήκη λευκού του μολύβδου (белила), πράσινο του χαλκού (ярь-медянка) και λάκκα (Гренберга Ю.И. 2000). Κατά την χρήση του, το αραιώναν με νερό για να μπορέσουν να κάνουν πάρα πολλές λεπτές γραμμές με το πινέλο. Όταν η επιφάνεια είχε σχεδόν στεγνώσει τοποθετούσαν ένα κομμάτι από φύλλο χρυσού και αφαιρούσαν τα περιττά κομμάτια με ένα μαλακό πινέλο. Από πάνω περνούσαν το χρυσό με ένα βαμβάκι, δίνοντας του μια ματ επιφάνεια ή το στίλβωναν (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Гренберга Ю.И. 2000, Варламова В. М. 2003, Kondakov N. P. 2008).

Άλλη μια διακοσμητική τεχνική είναι η ζωγραφική πάνω στο χρυσό ή το ασήμι, όπου χρησιμοποιήθηκε από την αρχή του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ιδιαίτερα στους επομένους αιώνες. Υπήρχαν δυο τεχνικές, η πρώτη ήταν να καλύψουν με καλυπτικό χρωματικό στρώμα το χρυσό ή το ασήμι. Όταν στεγνώσει με ένα αιχμηρό εργαλείο χάραζαν την επιφάνεια αφαιρώντας το χρώμα και αφήνοντας να φανεί ο χρυσός από κάτω (Сергеев Ю. П. 2000, Гренберга Ю.И. 2000). Η δεύτερη τεχνική ήταν με ημιδιάφανες κόκκινες και πράσινες λαζούρες που κατασκευάζονταν από ελαιώδη βερνίκια (Сергеев Ю. П. 2000, Гренберга Ю.И. 2000).

Παράλληλα, με την χρήση του φύλλου χρυσού χρησιμοποιούσαν και το χρυσό σε σκόνη. Στη Ρωσία ονομάζεται χειροποίητος χρυσός (творено золото) και παρασκευάζεται από τα φύλλα χρυσού (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Гренберга Ю.И. 2000, Варламова В. М. 2003). Ετρίβαν τα φύλλα χρυσού μαζί με αραβικό κόμμα, μέλι, ψαρόκολλα ή κάποια άλλη κόλλα, μερικές φορές προσθέταν και άλλα συστατικά, όπως αλάτι ή αμμωνία. Στην συνέχεια προσθέταν νερό στο δοχείο και ανακάτευαν για να πλύνουν το χρυσό. Το άφηναν λίγη ώρα για να καθιζήσει ο χρυσός στον πυθμένα του δοχείου. Αφαιρούσαν τη μεγαλύτερη ποσότητα του νερού και το άφηναν να στεγνώσει. Για να το χρησιμοποιήσουν ως συνδετικό υλικό χρησιμοποιούσαν διάλυμα με κόμμα και το ανακάτευαν με το χρυσό. Αυτός είναι ο χειροποίητος χρυσός, έχει ματ αποτέλεσμα αλλά μπορεί να γυαλιστεί με αχάτη. Από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα οι χρυσοκονδυλιές με το φύλλο χρυσού σχεδόν δεν γινόντουσαν και αντικαταστάθηκαν με το χειροποίητο χρυσό (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Сергеев Ю. П. 2000, Гренберга Ю.И. 2000, Варламова В. М. 2003).

## 4.6 Ζωγραφικό στρώμα

Η τεχνική που χρησιμοποιούσαν οι Ρώσοι αγιογράφοι από το 10<sup>ο</sup> αιώνα και έως και τον 19<sup>ο</sup> στην αγιογραφία, ήταν η αυγοτέμπερα. Η αυγοτέμπερα είναι μια τεχνική που αποτελείται από κάποια χρωστική σε σκόνη με συνδετικό υλικό, μια εμουλσιόν από κρόκο αυγού μαζί με νερό. Για να αραιώσουν την εμουλσιόν πρόσθεταν λίγο κβας<sup>9</sup> (квас) (Church A. H. 1915, Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Talbot R. T. 1963, Φιλατοβ Β.Β. 1986, Γρενμπεργ Ю.И. 1982, Γρενμπεργ Ю.И. 2000, Kondakov N. P. 2008). Τα χρώματα που έχουν γίνει με την τεχνική της αυγοτέμπερας αντέχουν στον χρόνο, και μένουν σχεδόν αναλλοίωτα στους φυσικούς εξωτερικούς παράγοντες φθοράς, ενώ κρατούν την αρχική ένταση πολύ περισσότερο από την ελαιογραφία (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Φιλατοβ Β.Β. 1986). Ιδιαίτερα όταν έχουν χρησιμοποιηθεί φυσικές ή ορυκτές χρωστικές.

Η χρωστική είναι μια λεπτόκοκκη χρωματιστή σκόνη ορυκτής ή οργανικής προέλευσης. Προέρχονται από ένα μεγάλο φάσμα οργανικών ή ανοργάνων ουσιών, φυσικών ή τεχνητών. Οι χρωστικές δεν διαλύονται στους κοινούς διαλύτες (νερό, αλκοόλη, έλαια) ή στα συνδετικά υλικά, αλλά σχηματίζουν αιωρήματα με το μέσο. Από αυτές διαχωρίζονται οι βαφές, που είναι οργανικές ουσίες, οι οποίες διαλύονται σε διάφορους διαλύτες και συνδετικά υλικά (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Φιλατοβ Β.Β. 1986, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακης Γ. 1993, Щавинский В. А. 1935, Γρενμπεργ Ю.И. 1982, Γρενμπεργ Ю.И. 2000).

Ωστόσο, πριν γίνει αναφορά στα χρώματα, πρέπει να αναφερθεί πως στα ρώσικα γραπτά των αγιογράφων, το όνομα του χρώματος (color) και το χρώμα (paint) είναι συχνά τόσο κοντά συνδεδεμένα μεταξύ τους που για να γίνει διαχωρισμός τους είναι πολύ δύσκολο. Όπως φαίνεται το όνομα κιννάβαρι αναφέρεται στο κόκκινο χρώμα και όχι πάντα την χρωστική. Το ίδιο συμβαίνει μπορούμε να πούμε και με το πράσινο, το μπλε, το κίτρινο και για τα άλλα χρώματα (Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Γρενμπεργ Ю.И. 1982, Γρενμπεργ Ю.И. 2000, Azizov D. 2019). Όμως την ίδια στιγμή αυτά τα ονόματα λειτουργούσαν και ως ονόματα κάποιων χρωστικών (paint) με μια συγκεκριμένη χημική σύσταση - κινναβάρι, ώχρα κ.α. Δεν είναι απίθανο ότι κιννάβαρι, ώχρα, πραζέλεν, λάζουρ και άλλα δεν ήταν μονό ονομασίες κάποιας κατηγορίας χρωμάτων (color) π.χ. όλων των πράσινων, μπλε, κίτρινων κ.α., αλλά από κάποιους αγιογράφους ή σε κάποιες περιοχές αυτές τις ονομασίες τις χρησιμοποιήσαν συγκεκριμένα για κάποιο χρώμα (paint) με κάποια συγκεκριμένη χημική σύσταση. Για να βγούν συμπεράσματα για τις χρωστικές και τα χρώματα που χρησιμοποιούσαν οι Ρώσοι αγιογράφοι μονό από τα γραπτά είναι πολύ δύσκολο, γιατί όχι μονό το χρώμα (color), αλλά και η ονομασία των χρωμάτων (paint) πολύ συχνά δεν συμπίπτουν με την πραγματική τους σύνθεση και ερμηνεύονται ελευθέρα (Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Γρενμπεργ Ю.И. 1982, Γρενμπεργ Ю.И. 2000, Azizov D. 2019).

---

<sup>9</sup> Κβας - είναι ένα ζυμωμένο ελαφρώς αλκοολούχο ποτό που γίνεται από ψωμί σικάλεως. Η περιεκτικότητα σε αλκοόλ είναι (0,05 - 1,44%).



Οι Ρώσοι αγιογράφοι όπως και οι υπόλοιποι αγιογράφοι χρησιμοποιούσαν χρώματα με βάση τις ορυκτές χρωστικές ή που λάμβαναν με τεχνητά μέσα από το 10<sup>ο</sup> μέχρι και το τέλος του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Σχεδόν όλες οι χρωστικές παράγονταν στην επικράτεια της Ρωσίας, ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις που γίνεται εισαγωγή χρωστικών και από τις άλλες χώρες (Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Azizov, D. 2019). Στο διπλανό σχέδιο αποτυπώνεται ο χρωματικός κύκλος των ημιπολύτιμων λίθων που χρησιμοποιούσαν ως ορυκτές χρωστικές στην αγιογραφία στην Ρωσία.

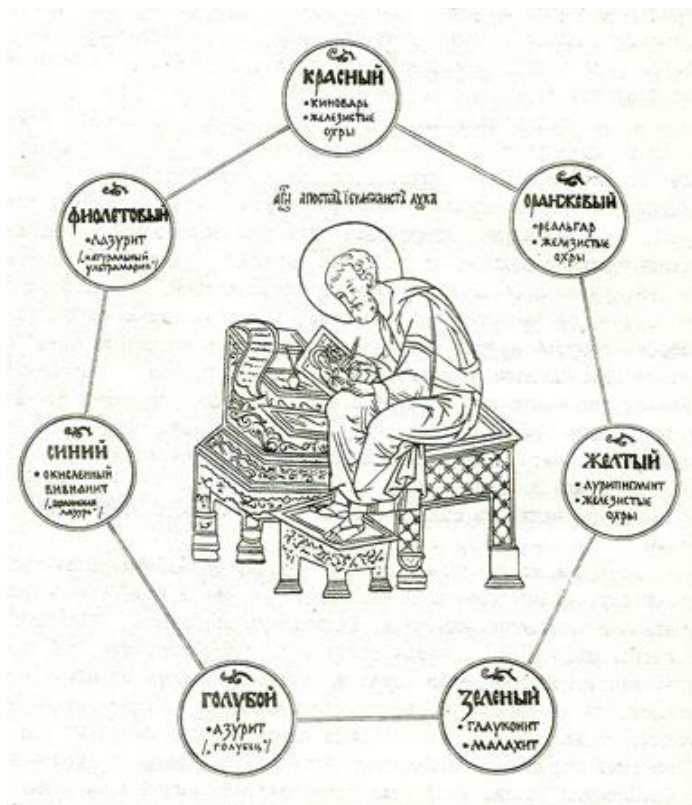


Рис.7. Камнесамоцветная радуга минеральных пигментов, традиционно используемых в церковной живописи

Σχ. 6. Χρωματικός κύκλος ημιπολύτιμων λίθων που χρησιμοποιούνται ως ορυκτές χρωστικές στην αγιογραφία (πηγή: Творение. Эволюция. Минералы." (под ред. А. Г. Жабина) М., 1993)

Για λευκή χρωστική, οι Ρώσοι αγιογράφοι, χρησιμοποιούσαν το λευκό του μολύβδου που το ονόμαζαν μπελίλα (свинцовые белила) (Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Kondakov N. P. 2008, Azizov D. 2019). Έπειτα από τις διεξαγόμενες έρευνες των ρώσικων εικόνων φαίνεται ότι το λευκό του μολύβδου παρουσιαζόταν σε καθαρή μορφή ή σε ανάμειξη με άλλες χρωστικές σε όλες τις εικόνες από τον 11<sup>ο</sup> μέχρι και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα.

Για μαύρη χρωστική χρησιμοποιούσαν την αιθάλη ή όπως το έλεγαν το μελάι αιθάλης που χρησιμοποιήθηκε ευρέως στην εικονογραφία αλλά και στην τοιχογραφία (Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Кузнецова Л. В. 1950, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Για κόκκινο χρώμα χρησιμοποιούσαν την πιο διαδεδομένη κόκκινη χρωστική την κιννάβαρι. Στους Ρώσους ήταν γνωστές δυο είδη κιννάβαρης, η ορυκτή και η τεχνητά παρασκευασμένη. Εκτός από την κιννάβαρι, οι Ρώσοι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν επίσης ως κόκκινη χρωστική το κόκκινο του μολύβδου (сурик), που έπαιρναν από την καύση του λευκού του μολύβδου (Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Кузнецова Л. В. 1950, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Kondakov N. P. 2008, Azizov D. 2019). Μια άλλη πολύ κοινή κόκκινη χρωστική ουσία ήταν οι κόκκινες και κόκκινο – καστανές γαίες. Η καμένη κίτρινη ωχρά χρησιμοποιήθηκε επίσης ως κόκκινη βαφή (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Kondakov N. P. 2008).

Από τις κόκκινες χρωστικές φυτικής προέλευσης, χρησιμοποιούσαν διάφορες φυτικές βαφές που απαντώνται με την ονομασία μπακάν (бакан). Αυτήν την χρωστική την έπαιρναν από τα ξύλα διαφόρων φυτών γνωστά με διάφορα ονόματα όπως, μικρό δέντρο, brazil, brasil wood, ξύλο της Βραζιλίας, σανδαλόξυλο (Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Azizov D. 2019). Όμως μπακάν ονόμαζαν και την χρωστική που έπαιρναν από το βράσιμο των κόκκινων υφασμάτων και την προσρόφηση της χρωστικής από την κιμωλία, τον ασβέστη ή από το τρήμα του κέλυφου του αυγού (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Από τα κίτρινα χρώματα τα πιο συνηθισμένα ήταν οι διαφορετικές αποχρώσεις της ώχρας. Άλλη μια ορυκτή κίτρινη χρωστική είναι η κίτρινη σανδαράκη. Επίσης, παρατηρείται και η χρήση του κίτρινου οξειδίου του μολύβδου (белила пережженные) (Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Kondakov N. P. 2008, Azizov D. 2019).

Επιπρόσθετα, στις γραπτές πηγές γίνονται αναφορές για διάφορες κίτρινες βαφές φυτικής προέλευσης από το σαφράν και την φράγκουλα. Το σαφράν μαζί με την χολή από το ψάρι λούτσος (щугка) τα χρησιμοποιούσαν για να μιμηθούν το χρυσό (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000). Επίσης χρησιμοποιήθηκαν για την παράγωγη κίτρινων βερνικιών: τα φωτεινά κίτρινα βερνίκια τα έκαναν από την φρέσκια φράγκουλα ενώ τα καφέ βερνίκια από το αποξηραμένο φλοιό αυτού του φυτού (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Οι πράσινες χρωστικές είχαν μια κοινή ονομασία πραζέλεν (празелень), όμως ήταν διαφορετικές ως προς την χημική τους σύνθεση. Οι πιο διαδεδομένες πράσινες ορυκτές χρωστικές ήταν η πράσινη γη και ο μαλαχίτης. Ωστόσο, ήταν γνωστή στην Ρωσία και η τεχνηκή της κατασκευής της πράσινης χρωστικής verdigris (ярб) από το χαλκό με την επίδραση ασθενών οργανικών οξέων, τα οποία παρήγαγαν πράσινα και μπλε άλατα κατάλληλα ως χρωστικές (Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Kondakov N. P. 2008, Azizov D. 2019).

Ένα από τα χρώματα που αναφέρονται συχνά στα παλαιά ρώσικα χειρόγραφα ήταν το λαζούρ (лазурь). Ωστόσο αυτό το όνομα χρησιμοποιήθηκε γενικά ως ονομασία του μπλε. Για μπλε χρώματα οι Ρώσοι αγιογράφοι χρησιμοποιούσαν διάφορα ορυκτά και φυτικά χρώματα (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Azizov D. 2019). Όπως την μπλε φυτική βαφή από το φυτό κρητίδα (крытик), άλλα και το ινδικό που εισήγαγαν από το εξωτερικό. Σε μεταγενέστερο χρόνο ως μπλε χρωστική άρχισαν να χρησιμοποιούν το σμάλτο – μπλε γυαλί κοβαλτίου που το ονόμαζαν γολούμπεστ (голубец) (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000, Kondakov N. P. 2008, Azizov D. 2019).

Από το 18<sup>ο</sup> αιώνα αρχίζει μια καινούρια εποχή στην ζωγραφική σε όλη την Ευρώπη, άλλα και στην Ρωσία. Η χρωματική παλέτα των αγιογράφων και ιδιαίτερα των καλλιτεχνών επεκτείνεται με πολλά εισαγόμενα και συνθετικά χρώματα. Τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν πιο πολύ ήταν τα εξής:

Ανάμεσα στα λευκά, ήταν διαφόρων ποιοτήτων λευκά του μολύβδου. Όπως τα λευκά της Μόσχας και της Βόλγας, άλλα και λευκά από το εξωτερικό όπως της Γερμανίας και της Βενετίας. Υπήρχαν και κατώτερης ποιότητας χρώματα λευκό του μολύβδου με διάφορες προσμίξεις όπως με κιμωλία (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Μεταξύ των μαύρων συνέχιζαν να χρησιμοποιούν την αιθάλη άλλα και διάφορα χρώματα με κάρβουνο, όπως καμένη φλαμουριά που έδινε γαλάζια απόχρωση ή καμένο ελεφαντοστό που έδινε μια κιτρινωπή απόχρωση. Ενώ, αναφορικά με τις ορυκτές μαύρες χρωστικές, υπήρχαν οι εισαγόμενες γαίες, που απαντούσαν με την ονομασία μαύρη γη ή ρωμαϊκή γη (римская земля) (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Από τις κόκκινες χρωστικές χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα η κιννάβαρις, είτε φυσική είτε συνθετική, το κόκκινο του μολύβδου, η ψημένη ώχρα (δραυηροτ), το μπακάν (δακαν) και η καρμίνια.

Εκτός από τις διάφορες αποχρώσεις της ώχρας, χρησιμοποιούσαν και άλλες κίτρινες χρωστικές, όπως το ναπολιτάνικο κίτρινο, το κίτρινο του μολύβδου, την κίτρινη σανδαράκη (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000). Άλλα και τις διάφορες λακκές από την φράγκουλα. Οι φυτικές κίτρινες βαφές στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα και αρχές του 19<sup>ου</sup> αντικαταστάθηκαν από συνθετικά μεταλλικά χρώματα με βάση το χρώμιο και το κάδμιο, η παραγωγή των οποίων ξεκίνησε το 1817 και επεκτάθηκε σε ποικιλία αποχρώσεων το 1829 (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Για πράσινες χρωστικές χρησιμοποιούσαν διάφορα μεταλλικά οξειδία, τις φυσικές πράσινες γαίες και διάφορες ορυκτές χρωστικές του χαλκού (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000). Μάζι με την χρήση του λάπις λάζουλι οι Ρώσοι ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν επίσης το μπλε της πρωσίας, τον αζουρίτη, το λουλακί και το σμάλτο (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Για καφέ χρωστική χρησιμοποιούσαν τις τοπικές και τις εισαγόμενες ομπρες είτε φυσικές είτε ψημένες, με αποτέλεσμα να παίρνουν πάρα πολλές διαφορετικές αποχρώσεις (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα επεκτείνεται η τοπική παράγωγή των χρωμάτων και αυξάνεται η χρωματική ποικιλία με χρωστικές που εισάγονταν στην Ρωσία. Κατά κύριο λόγο αγόραζαν τα γαλλικά χρώματα, λίγο λιγότερο τα αγγλικά και ιταλικά, ενώ μερικά χρώματα εισάγονταν από την Κίνα (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000). Για αυτό το λόγο τα χρώματα που χρησιμοποιούσαν οι Ρώσοι καλλιτέχνες ήταν τα ίδια με τους ευρωπαίους ζωγράφους της εποχής, όπως λευκό του μολύβδου, ναπολιτάνικο κίτρινο, κίτρινο κάδμιο, κοβάλτιο, συνθετική ουλτραμαρίνα, πράσινο οξείδιο του χρωμίου, και άλλα που χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα. Όσο αφορά το λευκό του ψευδάργυρου, οι μελέτες έδειξαν ότι το χρησιμοποιούσαν σε ανάμειξη με το λευκό του μολύβδου από το 1865 και σε καθαρή μορφή από το 1889. (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

## 4.7 Βερνίκι

Το τελικό στάδιο στην αιογραφία είναι ένα διάφανο και λαμπερό στρώμα από βερνίκι, το οποίο έκανε τα χρώματα πιο ζωντανά και τα προστάτευε από τους εξωτερικούς παράγοντες (επιφανειακούς ρύπους, υγρασία, φωτισμό). Στη Ρωσία το τελικό προστατευτικό στρώμα που χρησιμοποιούνταν ονομάζεται ολιφα, και προέρχεται από φυτικά έλαια. Ήταν ένα βρασμένο έλαιο ή ένα βερνίκι λαδιού, τα οποία και τα δυο οι αιογράφοι ονόμαζαν ολιφα (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Федосеева Т. С. 1999, Гренберг Ю.И. 2000, Лазарев В. Н. 2000, Варламова В. М. 2003, Лазарев В. Н. 2006, Моисеевой Т.В. 2014).

Οι ολίφες είναι ρευστές ουσίες που δημιουργούν ένα λεπτό στρώμα στην επαφή τους με τον αέρα, σχηματίζοντας έτσι, μια ελαστική διάφανη μεμβράνη που είναι αδιάλυτη στο νερό και στους οργανικούς διαλύτες. Η απόχρωση τους μπορεί να διακυμαίνεται από ανοιχτό κίτρινο, μέχρι το βαθύ κόκκινο (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Федосеева Т. С. 1999). Στη προετοιμασία της ολίφας χρησιμοποιούνται φυτικά έλαια, όπως λινέλαιο, έλαιο κάνναβης, καρυδέλαιο, πυρηνέλαιο κ.ά. Στο ξηραίνόμενο έλαιο, προσέθεταν και διάφορες ρητίνες, όπως κεχριμπάρι, σανδαράκη, μαστίχα, τερπεντίνη και αραβικό κόμμι (Гренберг Ю.И. 1982, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М. В. и др 1993, Федосеева Т. С. 1999, Гренберг Ю.И. 2000).

Τα βασικά έλαια που χρησιμοποιούσαν από την αρχή στην αιογραφία οι Ρώσοι αιογράφοι, ήταν το λινέλαιο και το έλαιο κάνναβης. Όμως τα χαρακτηριστικά του προστατευτικού στρώματος του βερνικιού τα καθορίζουν κυρίως οι ρητίνες. Όλες οι ρητίνες χωρίζονται σε δυο κατηγορίες στις σκληρές και τις μαλακές, δηλαδή σε αυτές που λιώνουν στην ψηλή ή τη χαμηλή θερμοκρασία. Οι σκληρές ρητίνες που δίνουν στο βερνίκι σκληρό και ανθεκτικό στρώμα, είναι αρκετά ελαστικές και έχουν λάμψη για μεγάλο χρονικό διάστημα, όμως με το χρόνο γίνονται πολύ σκούρες και σκληρές. Οι μαλακές ρητίνες δίνουν ένα ανοιχτόχρωμο στρώμα, αλλά δεν είναι τόσο ανθεκτικές στον χρόνο (Наумовой М. В. и др. 1993, Федосеева Т. С. 1999, Гренберг Ю.И. 2000).

Πιο συχνά από τις ρητίνες χρησιμοποιούσαν το κεχριμπάρι, την σανδαράκη, τη μαστίχα, την τερπεντίνη και το αραβικό κόμμι. Το κεχριμπάρι ήταν η κύρια ρητίνη μέχρι το 18<sup>ο</sup> αιώνα (Гренберг Ю.И. 1982, Наумовой М. В. и др. 1993, Федосеева Т. С. 1999, Гренберг Ю.И. 2000). Την σανδαράκη την χρησιμοποιούσαν πιο πολύ από το 15<sup>ο</sup> μέχρι το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Η μαστίχα χρησιμοποιούταν τόσο πολύ όσο και το κεχριμπάρι από το 15<sup>ο</sup> και μέχρι και το 20<sup>ο</sup> αιώνα. Τις τερπεντίνες στη Ρωσία τις έπαιρναν από το έλατο και το πεύκο. Με αυτές ετοιμάζαν την λεγόμενη πεγούλα που ήταν βρασμένο ρετσίι και την προσθέταν στο λινέλαιο κατά την κατασκευή της ολίφας (Гренберг Ю.И. 1982, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993).

Τον 17<sup>ο</sup> αιώνα για πρώτη φορά άρχισαν να χρησιμοποιούν το κοβάλτιο. Το επόμενο αιώνα χρησιμοποιήθηκαν ευρέως τα βερνίκια με το κοβάλτιο. Επίσης, τον ίδιο αιώνα αλλά ιδιαίτερα το 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> παρατηρείται και τη χρήση ελαιωδών βερνικιών με δάμμηρη (Гренберг Ю.И. 1982, Гренберг Ю.И. 2000).

Ένα άλλο συστατικό που πρόσθεταν στην ολιφα ήταν τα ξηραντικά και διάφορα μεταλλικά άλατα που άλλαζαν τις ιδιότητες του ελαίου και τον χρόνο ξήρανσης. Πρώτη γραπτή αναφορά που γίνεται σε αυτά ήταν το 15<sup>ο</sup> αιώνα. Τα πιο γνωστά είναι τα οξειδια του μολυβδου (μπελίλα) (белила), κοκκίνο του μολυβδου (сурик) και πρασινο του χαλκου (яръ) (Гренберг Ю.И. 1982, Наумовой М.В. и др. 1993, Федосеева Т. С. 1999, Гренберг Ю.И. 2000).

Υπάρχουν πολλές γραπτές πηγές που περιγράφουν τις διαδικασίες και τα υλικά που χρησιμοποιούσαν ή που πρότειναν για τη δημιουργία της ολίφας. Για την προετοιμασία της ολίφας, το πρώτο βήμα σε όλες τις συνταγές είναι το βράσιμο του λινέλαιου ή ελαίου κάνναβης σε καλά αεριζόμενο χώρο. Στη συνέχεια το αφήναν να ωριμάσει σε ζεστό μέρος, σε κλειστό δοχείο, για να κατακαθίσουν οι πρωτεϊνικές ουσίες. Κάθε τόσο το έβαζαν σε άλλο δοχείο και συνέχιζαν τη διαδικασία μέχρι το έλαιο να γίνει διάφανο και πηχτό σαν το μέλι. Όλη αυτή η διαδικασία έπαιρνε περίπου 6 μήνες. Όταν ήταν έτοιμο μπορούσαν να πάρουν μέρος του και προσθέτοντας διάφορες ρητίνες και ξηραντικά ετοιμάζαν την ολιφα (Гренберг Ю.И. 1982, Филатов В.В. 1986, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Федосеева Т. С. 1999, Гренберг Ю.И. 2000, Варламова В. М. 2003).

Όταν ήταν έτοιμη περνούσαν στη διαδικασία της εφαρμογής. Αρχικά σε ένα ζεστό δωμάτιο έριχναν λίγη από την ολιφα στην ζωγραφική επιφάνεια και με την έξω μεριά της παλάμης την άπλωναν σε όλη την επιφάνεια. Έπειτα από μικρό χρονικό διάστημα, με καθαρή παλάμη ξανά περνούσαν την επιφάνεια και ισιώναν την ολιφα, κάθε φορά καθαρίζοντας την παλάμη από τα περισσέματα. Επαναλάμβαναν αυτή τη διαδικασία μέχρι να πήξει η ολιφα. Στην συνέχεια αφήναν την εικόνα να στεγνώσει κάτω από τον ήλιο (τους καλοκαιρινούς μήνες) ή απλά σε ένα ζεστό και κυρίως φωτεινό μέρος (τους χειμερινούς μήνες) για να μην μαυρίσει το φρέσκο στρώμα από βερνίκι (Щавинский В. А. 1935, Гренберг Ю.И. 1982, Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Лазарев В. Н. 2000, Варламова В. М. 2003, Λάζαρεφ Β. Ν. 2006).

Το 18<sup>ο</sup> αιώνα πολλές φορές παρατηρείται η χρήση προσωρινού βερνικιού, όπου αποτελείται από το ασπράδι του αυγού, μαζί με οινόπνευμα και λίγη ζάχαρη (ή χωρίς ζάχαρη) και περνούσαν τη ζωγραφική επιφάνεια πριν περάσουν το βερνίκι. Μερικές φορές δεν ξέπλεναν πολύ καλά το προσωρινό βερνίκι και περνούσαν την ολιφα από πάνω (Гренберг Ю.И. 2000).

## 4.8 Επιζωγραφήσεις

Τα μειονεκτήματα του τελικού προστατευτικού στρώματος είναι ότι με το πέρασμα του χρόνου αυτό σκουραίνει. Ο μέσος χρόνος της οξειδωσης του στρώματος της ολιφας ή του ελαιώδους βερνικιού πάνω στην εικόνα είναι από 30 μέχρι 90 χρόνια. Τότε, για να ξανά ζωντανέψουν τα χρώματα και να είναι πιο ευανάγνωστη η εικόνα, την έπλεναν και αφαιρούσαν το υπερκείμενο στρώμα της ολίφας ή την επιζωγράφιζαν τμηματικά ή όλη την επιφάνεια απο πάνω.

Το πλύσιμο της εικόνας γινόταν σε νερό με αλκάλιο και πολλές φορές αυτό δεν αφαιρούσε μονό την ολίφα, άλλα και τμήματα του χρωματικού στρώματος, κάνοντας τα χρώματα θαμπά. Η αφαίρεση της ολιφας μπορούσε να γίνει και μηχανικά, ξύνοντας την με μια μεταλλική λάμα ή μια ελαφρόπετρα (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993). Στην συνέχεια περνούσαν στην επιζωγράφιση. Η επιζωγράφιση μπορούσε να γίνει με αυγοτέμπερα ή με την τεχνική της ελαιογραφίας, δεν είχε σημασία ποια τεχνική είχε χρησιμοποιηθεί από κάτω, ο κάθε αγιογράφος επιζωγράφιζε με την τεχνική που προτιμούσε (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Хаумовой М.В. и др. 1993).

Για να ζωντανεψουν τα χρώματα κατω απο το γερασμενο στρωμα της ολιφας δεν ηταν πάντα αναγκαίο να αφαιρεθεί η ολίφα. Μπορούσε, να γίνει η επιζωγράφιση απο πανω. Μερικες φορες επιζωγράφιζαν μονό τα σημαντικά σημεία της εικόνας. Όπως δηλαδή τα πρόσωπα, τα χέρια, τις πτυχές των ρούχων, ξανά τονίζαν τα περιγράμματα, τα φωτοστέφανα, κάποια σημεία του φόντου και φυσικά τις επιγραφές (Хаумовой М.В. и др 1993).

Άλλες φορές επιζωγράφιζαν (πάνω στο γερασμένο βερνίκι) όλη την εικόνα κάνοντας ένα ακριβές αντίγραφο, ακολουθώντας ωστόσο, τις αναλογίες και την αρχική σύνθεση. Σε άλλη περίπτωση, οι αγιογράφοι, πάλι επιζωγράφιζαν όλη την επιφάνεια, όμως, έκαναν μερικές δικές τους διορθώσεις, άλλαζαν τα μεγέθη και τις αναλογίες των μορφών, την στάση τους και άλλα στοιχεία από το γύρω περιβάλλον, ακολουθώντας τις τάσεις της εποχής τους (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Хаумовой М.В. и др 1993).

Εάν το βερνίκι είχε σκουρύνει σε τέτοιο βαθμό που δεν φαινόταν καθόλου το αρχικό θέμα της εικόνας, τότε πάνω σε αυτό στην ίδια την εικόνα ζωγραφίζαν μια άλλη που θα είχε άλλο θέμα (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Хаумовой М.В. и др 1993). Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις που η εικόνα παρουσίαζε κάποιες φθορές, όπως απώλεια από την προετοιμασία (το λεύκας) ή από το ξύλινο υποστήριγμα, ενίσχυαν την εικόνα περνώντας από πάνω ψαρόκολλα. Σε περίπτωση που δεν είχε μεγάλες απώλειες, ο αγιογράφος μπορούσε να ξανά στοκάρει τα σημεία με τις μεγαλύτερες απώλειες και να τα επιζωγραφήσει. Σε περίπτωση όπου υπήρχαν μεγάλης κλίμακας απώλειες τότε μπορούσαν να στοκάρουν όλη την επιφάνεια για να δημιουργήσουν ένα ενιαίο ανοιχτόχρωμο στρώμα και πάνω στην επιφάνεια να ζωγραφίσουν μία καινούρια σύνθεση (Хаумовой М.В. и др 1993).

Μερικές φορές για να φωτίσουν μια εικόνα με σκούρο βερνίκι μπορούσαν να ξανά χρυσώσουν τμήματα του φόντου, τα φωτοστέφανα και τις χρυσοκονδυλίες στα ρούχα. Για να κάνουν μια τέτοια διαδικασία, έπρεπε να προετοιμάσουν την επιφάνεια, δηλαδή να την επιπεδοποιήσουν και να την λειάνουν. Δεν ήταν σπάνιο να αφαιρούν όλα τα στρώματα μέχρι να φτάσουν στην προετοιμασία, άλλες φορές, ξανά χρύσωναν πάνω από ένα καινούριο στρώμα βερνικιού, ενώ όλη η άλλη επιφάνεια έμενε άθικτη ή επιζωγράφιζαν μόνο τα σημαντικά σημεία (Хаумовой М.В. и др 1993).

Άλλη ιδιαιτερότητα που παρατηρείται στις επιζωγραφίσεις ήταν ότι τις πιο σεβαστές εικόνες τις ανανεώναν πολύ πιο συχνά. Έτσι, μερικές φορές, πάνω στην επιφάνεια της

εικόνας φαίνονται μέχρι και οκτώ στρώματα από διαφορετικές επιζωγραφίσεις διάφορων χρονικών περιόδων (Кравченко А.С., Уткин А.П. 1993, Наумовой М.В. и др 1993).

## 5. Περιγραφή και κατάσταση διατήρησης της εικόνας

Το αντικείμενο της μελέτης μας είναι μια φορητή εικόνα πάνω σε ξύλινο φορέα. Το θέμα που απεικονίζεται στην μπροστινή όψη είναι ο Άγιος Χαράλαμπος με το βιο, που παρουσιάζεται σε 6 σκηνές (**εικόνα 62**). Ο αγιογράφος είναι άγνωστος. Η εικόνα ανήκει στο Μουσείο Μπενάκη (23758) και αποτελεί δωρεά της Ελένης Σταθάτου, που



Εικ.62. Άγιος Χαράλαμπος μπροστινή όψη στο ορατό



πραγματοποιήθηκε το 1974. Οι διαστάσεις της φορητής εικόνας είναι 41,5 x 33,4 x 2,9 εκ. Από την πρώτη εκτίμηση η εικόνα χρονολογείται περίπου το 18<sup>ο</sup> αιώνα και η χώρα προέλευσης είναι η Ρωσία. Παρατηρούνται εκτεταμένες φθορές : μερική απώλεια του κύριου υποστρώματος και τμηματικά του δεύτερου, ολική και μερική απώλεια και αποδόμηση της προετοιμασίας, απώλεια και επιζωγράφιση του χρωματικού στρώματος, επιπρόσθετος απώλεια του κόκκινου αμπολιού, του φύλλου χρυσού και του βερνικιού.



Εικ. 63. Άγιος Χαράλαμπος πίσω όψη στο ορατό

### 5.1.1 Τεχνολογία κατασκευής

Η εικόνα αποτελείται από ένα μονοκόμματο μασίφ ξύλο πάχους 2,9 εκ, ενισχυμένο στην πίσω όψη με δυο οριζόντια αντικριστά συρταρωτά τρέσα. Ο ξύλινος φορέας έχει μια καμπυλότητα από την κατασκευή του. Ενώ στην κάτω και πάνω μεριά υπάρχουν άλλα δυο λεπτά τρέσα στις εγκάρσιες τομές. Στην πίσω πάνω αριστερή μεριά υπάρχουν δυο λεύκα αυτοκόλλητα, στο πρώτο είναι γραμμένος ο αριθμός '23758' ενώ στο άλλο 'Δωρεά Ελένης Σταθάτου'. Στην δέξια μεριά της εικόνας ενδιάμεσα στα δυο τρέσα με μολυβή πάνω στο ξύλο της εικόνας είναι γραμμένος ο αριθμός '23758'. Στο πάνω τρέσο σε ένα κομμάτι χαρτοταινίας είναι γραμμένος άλλος ένας αριθμός '1201101'. Το ξύλο στην οπίσθια όψη και περιμετρικά στα πλαϊνά της εικόνας έχει επίχρισμα σκούρου χρώματος. Στην μπροστινή όψη υπάρχουν εγχάρακτες διαγώνιες γραμμές που δημιουργήθηκαν με κάποιο αιχμηρό αντικείμενο, με σκοπό να γίνει καλύτερη πρόσφυση ανάμεσα στο ξύλο και το στρώμα της προετοιμασίας. Στην πάνω και την κάτω μεριά παρατηρείται το δεύτερο υπόστρωμα που είναι κάποιο είδος υφάσματος. Το οποίο δεν καλύπτει όλη την επιφάνεια της εικόνας αλλά είναι μόνο λωρίδες.

Το αυθεντικό ζωγραφικό στρώμα φαίνεται να είναι κατασκευασμένο με την παραδοσιακή τεχνική της αυγοτέμπερας. Πάνω στην προετοιμασία παρατηρείτε ένα λεπτομερές εγχάρακτο σχέδιο που στην συνέχεια πιθανότατα να είχε περαστεί με κάποια μαύρη χρωστική. Πάνω στην προετοιμασία υπάρχει ένα στρώμα από κόκκινο αμπόλι και φύλο χρυσού, ενώ σε κάποια μικρά σημεία παρατηρείται και φύλο αργύρου. Το φόντο και η περιμετρική κορνιζά έχουν επιχρυσωθεί. Πάνω στο αυθεντικό χρωματικό στρώμα παρατηρούνται επιζωγράφισης και χρωματική συμπλήρωση με άγνωστη τεχνική (αυγοτέμπερα ή ελαιογραφία). Είναι άγνωστο ποσά είναι τα στρώματα επιζωγράφισης.

### 5.1.2 Εικονογραφική περιγραφή

Η εικόνα χωρίζεται σε τρία κάθετα τμήματα με περιμετρικό ζωγραφισμένο πλαίσιο (κορωνίδα). Στο κεντρικό τμήμα της εικόνας απεικονίζεται ο Άγιος όρθιος, κρατώντας στο αριστερό χέρι ένα βιβλίο ενώ με το δεξί ευλογεί. Αποδίδεται με σκούρα μακριά μαλλιά και γένια. Ο Άγιος φοράει χρυσά αρχιερατικά άμφια. Από κάτω παρατηρείται να φοράει μακρύ στιχάριο με διακοσμητική λωρίδα στην άκρη, από πάνω ένα χρυσό φαιλόνιο με εγχάρακτη φυτική διακόσμηση σε ρομβοειδή πλαίσια. Στους ώμους έχει ωμοφόριο διακοσμημένο με σταυρούς, ενώ από κάτω έχει ένα μονό οράριο που κατεβαίνει στην αριστερή μεριά και στο δεξί γοφό παρατηρείται να κρέμεται το επιγονάτιο. Τους καρπούς διακοσμούν χρυσά επικάρπια. Στέκεται σε μία οβάλ βάση που στην κάτω μεριά μοιάζει



Εικ 64. Αναπαράσταση της σειράς του βίου του Αγίου Χαράλαμπου

σαν βάση ενός κίονα. Μπροστά και γύρω από το Άγιο υπάρχουν φυτά και λευκά λουλούδια. Στο φόντο πίσω από τον Άγιο από την μέση και πάνω δεν διακρίνεται κάποια



Εικ. 65. Λεπτομέρεια το πάνω μέρος της κεντρικής μορφής με τον Χριστό στο ορατό



Εικ. 66. Λεπτομέρεια το κάτω μέρος της κεντρικής μορφής με την επιζωγραφισμένη λεζάντα στο ορατό

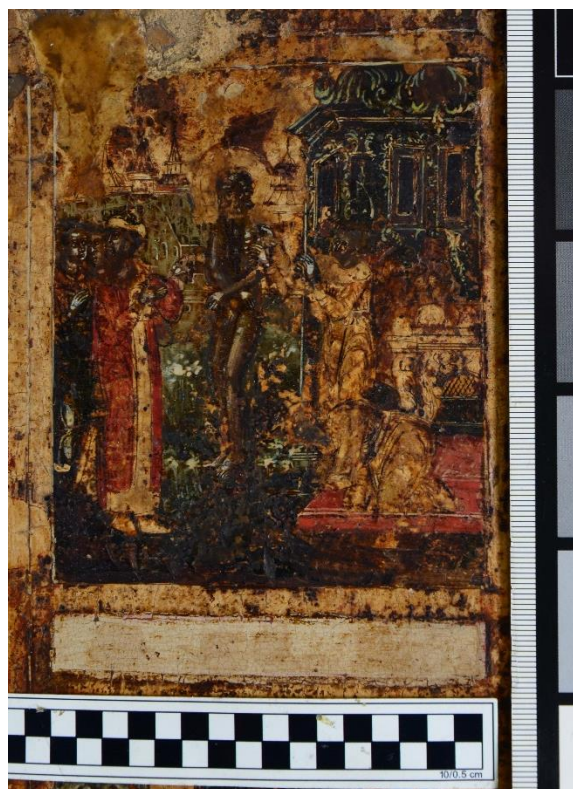
διακόσμηση και πιθανότατα να υπήρχε φύλο χρυσού. Πάνω από το κεφάλι του Άγιου παρατηρείται πάνω στα σύννεφα ο Χριστός που ευλογεί, ενώ στο αριστερό του χέρι κρατάει ένα ανοιχτό βιβλίο. Δεξιά και αριστερά από το κεφάλι του Άγιου υπάρχουν ίχνη από γραπτές επιγραφές με κόκκινο χρώμα που δεν διακρίνονται ξεκάθαρα.

Το δεξί και το αριστερό τμήμα από τον Άγιο χωρίζεται σε τρία τμήματα που στο καθένα διαδραματίζονται διάφορες σκηνές από την ζωή του Άγιου. Κάτω από την κάθε σκηνή υπάρχουν λευκά μακρόστενα ορθογώνια (πιθανότατα λεζάντες). Η ανάγνωση της βιογραφικής εικόνας γίνεται από αριστερά προς τα δεξιά, στην **εικόνα 63** μπορούμε να δούμε την αναπαράσταση της σειράς των σκηνών.

**1<sup>η</sup> σκηνή** : η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα εσωτερικό χώρο, στην δεξιά μεριά κάθονται δυο αντρικές μορφές, η δεξιά μορφή κάθεται στο θρόνο σε ύψωμα έχοντας πάνω από το κεφάλι της, ένα θόλο με κουρτίνα. Είναι γυρισμένος προς τα αριστερά της σύνθεσης με το δεξί χέρι να δείχνει προς τα αριστερά. Είναι ντυμένος με ένα γκριζο χιτώνα διακοσμημένο με ένα γιακά και μια λουρίδα μπροστά στο στήθος, στο κεφάλι φοράει ένα καπέλο. Η διπλανή του μορφή έχει το κεφάλι της γυρισμένο προς την πρώτη και φοράει ένα χιτώνα



Εικ. 67. Σκηνή 1 στο ορατό, Η παρουσίαση του Αγίου μπροστά στον ηγεμόνα Λουκιανό για τον στρατηγό Λούκιο



Εικ. 68. Σκηνή 2 στο ορατό, Δυο στρατιώτες βασανίζουν τον Άγιο με μεταλλικά χτένια

κόκκινου χρώματος. Στην αριστερή μεριά της σύνθεσης παρατηρούνται τρεις μορφές να εισέρχονται στο χώρο. Η μεσαία μορφή είναι ο Άγιος με το φωτοστέφανο, που φοράει μπλε γκρι φαιλόνιο και ωμοφόριο που η άκρη του είναι περασμένη στο δεξί χέρι. Οι δυο μορφές δέξια και αριστερά του Άγιου τον κρατούν από τους ώμους, αντίστοιχα ο ένας φοράει ένα κόκκινο χιτώνα και ο άλλος ένα σκουρόχρωμο.

Πίσω στο φόντο παρατηρείται το εσωτερικό ενός κτίριου, στην δεξιά μεριά πίσω στον τοίχο υπάρχει ένα παράθυρο και από κάτω ο τοίχος χωρίζεται οριζόντια στα δυο με ανάγλυφη πλούσια διακόσμηση, παρόμοια διακόσμηση υπάρχει και γύρω από το παράθυρο. Προς τα αριστερά βλέπουμε μια καμάρα.

**2<sup>η</sup> σκηνή :** η σκηνή είναι σε εξωτερικό χώρο. Στην μέση της σκηνής παρατηρείται ο Άγιος γυμνός δεμένος σε μια κολόνα γυρισμένος προς τα αριστερά της σκηνής με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στην μέση και τα ποδιά μαζί. Στην πλάτη του Άγιου βρίσκεται ένα ζευγάρι χέρια μέχρι του αγκώνες. Στην δέξια μεριά της σύνθεσης στέκεται ένας άντρας με τα χέρια σηκωμένα μπροστά στο στήθος ενώ μπροστά του στο έδαφος παρατηρείται πεσμένη στα γόνατα άλλη μια αντρική μορφή χωρίς χέρια από τους αγκώνες. Στην αριστερή μεριά της σκηνής στέκονται τρεις μορφές, η πρώτη μορφή που είναι και πιο κοντά στον Άγιο έχει γυρισμένο το σώμα προς αυτόν ενώ το κεφάλι του είναι γυρισμένο προς τα πίσω. Φοράει κόκκινο χιτώνα με διακοσμημένο γιακά. Η πίσω μορφή έχει το χέρι σε έκταση προς την πρώτη και από πίσω φαίνεται το κεφάλι άλλη μιας μορφής.

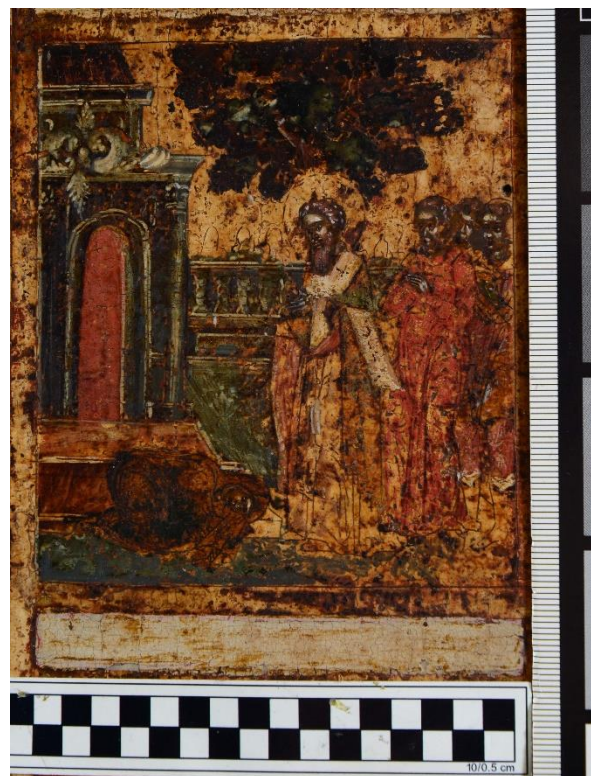
Στο φόντο στην αριστερή μεριά παρατηρείται ένα σύμπλεγμα από πύργους που ανήκουν στο κάστρο ενώ πιο κοντά στην δεξιά μεριά υπάρχει ένα σκουρόχρωμο κτίριο με ανάγλυφη διακόσμηση γύρω από τα παράθυρα και στο πάνω μέρος του κτίριου.

**3η σκηνή :** η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο. Στο φόντο στην δεξιά μεριά παρατηρούνται οι προσόψεις τριών κτιρίων και στην δεξιά γωνιά σε ύψωμα κάθεται μια αντρική μορφή με θόλο πάνω από το κεφάλι του. Φοράει ένα χιτώνα με διακόσμηση στο γιακά και στέμμα στο κεφάλι. Στην μέση της παράστασης παρατηρείται ο Άγιος γυμνός ξαπλωμένος στην πλάτη πάνω σε μια φωτιά. Στην δεξιά μεριά βρίσκονται τρεις μορφές η μια από αυτές είναι ένας στρατιώτης γονατισμένος στο έδαφος που κρατάει τον Άγιο κάτω. Η διπλανή της μορφή στα αριστερά με καλυμμένο το κεφάλι ρίχνει κάτι πάνω σε αυτόν. Πίσω τους υπάρχει άλλη μια όρθια μορφή με καλυμμένο το κεφάλι και με ανοιχτά τα χέρια. Στην αριστερή μεριά της σκηνής στο πίσω πλάνο βρίσκονται μερικοί στρατιώτες με τις πανοπλίες να στέκονται και να παρακολουθούν το θέαμα. Ενώ στο έδαφος στο πρώτο πλάνο είναι γονατισμένος ένα από αυτούς και στα χέρια του κρατάει ένα αναμένο ξύλο. Πάνω από την μορφή του Αγίου υπάρχει γαλάζιο κύμα που πάει να τον σκεπάσει.

**4η σκηνή :** η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο, στο πίσω φόντο στην αριστερή πλευρά παρατηρείται ένα κτίριο με είσοδο και ανάγλυφο διάκοσμο πάνω από αυτήν. Προς τα δεξιά υπάρχει ένας φράχτης. Πίσω από το φράχτη στην μέση της σκηνής υπάρχει ένα μεγάλο δέντρο. Στο πρώτο πλάνο στην μέση στέκεται ο Άγιος με πράσινο γκρι φαιλόνιο. Από πίσω του προς τα δεξιά στέκονται άλλες τρεις αντρικές μορφές, η πρώτη είναι ντυμένη με ένα κόκκινο χιτώνα, η πίσω της είναι ντυμένη με μια πουκαμίσσα, παντελόνι



Εικ. 69. Σκηνή 3 στο ορατό, Βασανιστήριο του Αγίου με φωτιά

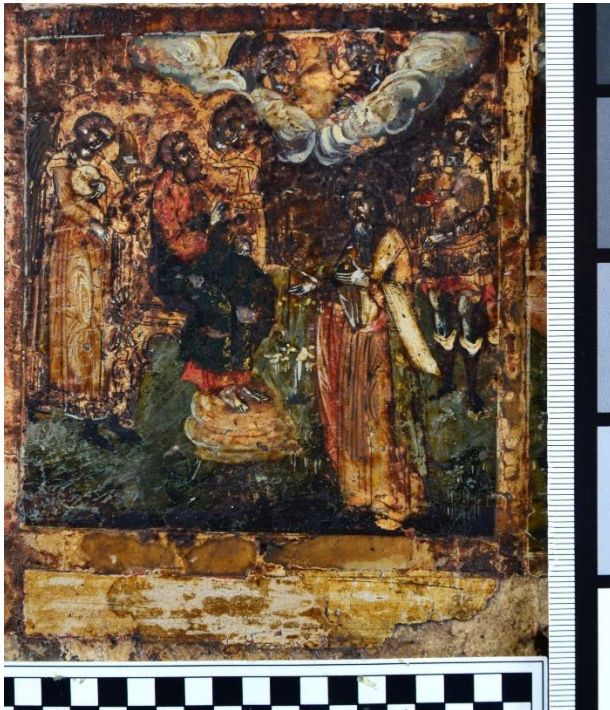


Εικ. 70. Σκηνή 4 στο ορατό, Θυμωμένος ο βασιλιά αφήνει τον Άγιο στο σπίτι της χήρας για χλευασμό

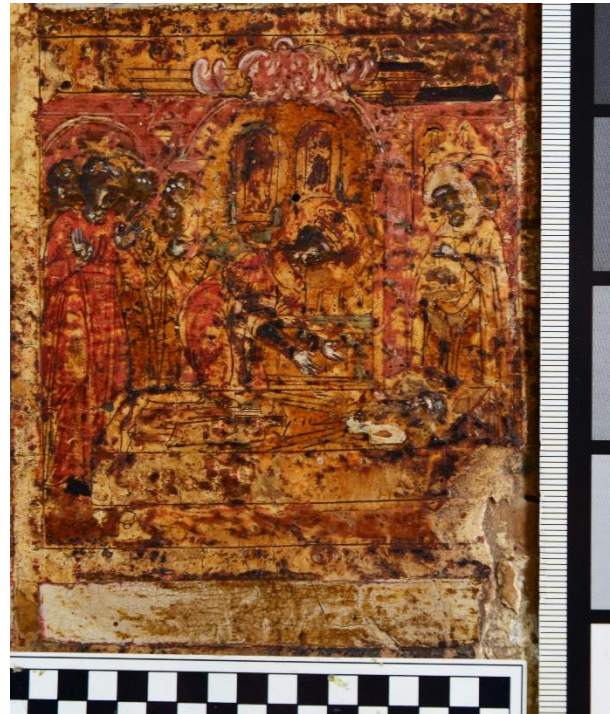
και μπότες. Ενώ η τελευταία μορφή φαίνεται μονό το κεφάλι. Μπροστά από τον Άγιο πεσμένη κάτω στα γόνατα είναι μια γυναικεία μορφή ντυμένη με ένα σκουρόχρωμο χιτώνα με καλυμμένο το κεφάλι, και όλα τα άλλα άκρα.

**5<sup>η</sup> σκηνή :** τα γεγονότα εξελίσσονται σε εξωτερικό χώρο. Στο πρώτο πλάνο στα δεξιά παρατηρείται ο Άγιος ντυμένος σε ανοιχτόχρωμο χιτώνα και από πάνω πράσινου χρώματος φαιλόνιο με χρυσή διακόσμηση, ενώ το μέσα του φαιλόνιου είναι σε ροζ απόχρωση. Τα χέρια του είναι ανοιχτά στο ύψος του στήθους. Πίσω του στην δεξιά πλευρά παρατηρούνται δυο στρατιώτες, ο ένας από αυτούς φοράει την πανοπλία του από την οποία προβάλλει ο κόκκινος χιτώνας και το πράσινο παντελόνι, δίπλα του παρατηρείται μόνο το κεφάλι του δεύτερου στρατιώτη. Από την αριστερή μεριά της σκηνής πάνω σε ένα θρόνο κάθεται μια αντρική μορφή φορώντας ένα κόκκινο χιτώνα και σκούρου πράσινου χρώματος μανδύα, είναι γυρισμένος προς τον Άγιο και με το δέξι του χέρι δείχνει κάτι. Πίσω του από την δεξιά και αριστερή μεριά στέκονται άγγελοι, ο άγγελος στην αριστερή πλευρά κρατάει μια σφαίρα το αριστερό του χέρι. Πάνω από τον Άγιο πάνω σε δυο σύννεφα κάθονται δυο άγγελοι με τα χέρια τους σε έκταση προς τα κάτω.

**6<sup>η</sup> σκηνή :** η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο με καμάρες και παράθυρα από πίσω, ενώ έχει ανάγλυφη διακόσμηση στην πάνω μεριά. Στο πρώτο πλάνο σε ένα ορθογώνιο φέρετρο κείται ο Άγιος με το κεφάλι να βρίσκεται στην δέξια μεριά της σύνθεσης. Πίσω από το φέρετρο στην μέση της σύνθεσης βρίσκεται μια γυναικεία μορφή φορώντας στο κεφαλή στέμμα και κάτω ένα χιτώνα κόκκινου χρώματος με διακοσμημένο γιακά, μανίκια και ζώνη. Με το σώμα και τα χέρια είναι σκυμμένη προς τον Άγιο. Στην δέξια μεριά της σύνθεσης βρίσκονται δυο γυναικείες μορφές με χιτώνες και έχουν καλυμμένα τα κεφάλια, ενώ στην αριστερή πλευρά δίπλα στα πόδια του Άγιου βρίσκονται τέσσερις αντρικές μορφές.



Εικ. 71. Σκηνή 5 στο ορατό, Η καταδίκη του Αγίου σε θάνατο με αποκεφαλισμό



Εικ. 72. Σκηνή 6 στο ορατό, Η πριγκίπισσα Γαλιανά τοποθετεί τα λείψανα του Αγίου σε χρυσό φέρετρο παρουσία πιστών

## 5.2 Στοιχεία ιστορίας του θέματος (ή του Αγίου Χαράλαμπου)

Λόγω της απουσίας των επιγραφών δεν γνωρίζαμε άμεσα ποιος Άγιος απεικονίζεται, όμως μπορέσαμε να το ανακαλύψουμε από τις σκηνές του βίου. Έπειτα από την έρευνα που έγινε ποιοι Άγιοι υπέστησαν μαρτύρια με φωτιά, αρχίσαμε έναν έναν να ψάχνουμε για να δούμε τις βιογραφικές εικόνες και να συγκρίνουμε το περιεχόμενο τους με το περιεχόμενο της εικόνας. Πολύ γρήγορα βρήκαμε μια βιογραφική εικόνα αρχής του 19<sup>ου</sup> αιώνα του 'Αγίου Χαράλαμπτου' με 14 σκηνές από το βίο του από το Παλεχ που ταιριάζαν οι 5 από τις 6 σκηνές της εικόνας (**εικόνα 73**). Παρατηρήσαμε ότι αυτές οι σκηνές έχουν παρόμοια σύνθεση και στήσιμο των μορφών.



Εικ. 73. Άγιος Χαράλαμπος με το βίο. Αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Συλλογή της γκαλερί "Deja Vu", Ρωσία (Священномученик Харалампуї, с житием) {πηγή: Tetru, 2004, σελ 126}

Έπειτα από την μελέτη του βίου του Αγίου καταφέραμε να επιβεβαιώσουμε ότι η αντρική μορφή που απεικονίζεται στην εικόνα είναι ο Άγιος Χαράλαμπος με 6 σκηνές από το βίο του.

Ο Άγιος Χαράλαμπος ήταν Ιερομάρτυρας που γεννήθηκε στα τέλη του 1<sup>ου</sup> μετά Χριστόν αιώνα (85 – 198) και καταγόταν από την Μαγνησία της Μικράς Ασίας. Έζησε επί αυτοκρατορίας του Σεπτίμιου Σεβήρου (193 – 211μ.Χ.). Ο έπαρχος της Μαγνησίας ήταν ο Λουκιανός και όταν έμαθε για την διάδοση του χριστιανισμού από τον Άγιο Χαράλαμπο έστειλε τον στρατηγό Λούκιο να τον φέρουν μπροστά του. Αυτό και δείχνει η πρώτη σκηνή όπου οι στρατιώτες φέρνουν τον Άγιο Χαράλαμπο στον έπαρχο της Μαγνησίας τον Λουκιανό καθισμένο στην δεξιά μεριά της σκηνής (**εικόνα 67**).

Ο Λουκιανός τον διέταξε να απαρνηθεί τον χριστιανισμό και να ξαναγυρίσει στην ειδωλολατρία. Όμως ο Άγιος Χαράλαμπος αρνήθηκε να αλλάξει την πίστη του, ο Λουκιανός διέταξε τους δήμιους του να τον γυμνώσουν και να ξεσκίζουν την σάρκα του με σιδερένια χτένια. Κατά την διάρκεια των βασανιστηρίων τα χτένια στομώσαν και δεν

ξέσκιζαν την σάρκα του Άγιου. Βλέποντας αυτό ο στρατηγός Λούκιανός είπε ότι οι δήμιοι δεν κάνουν σωστά την δουλειά τους και άρπαξε από τα χέρια τους τα χτένια και άρχισε να χτυπάει θυμωμένα τον Άγιο. Ξαφνικά όμως τα χέρια του κοπήκαν σαν με ξίφος από τους άγκωνες και έμειναν κρεμασμένα δίπλα στον Άγιο. Πεσμένος κάτω ο στρατηγός ζήτησε βοήθεια από τον Λουκιανό, ο οποίος πλησίασε τον Άγιο και τον έφτυσε στο πρόσωπο, μόλις το έκανε αυτό το πρόσωπο του γύρισε προς τα πίσω. Αυτό μπορούμε να δούμε στην δεύτερη σκηνή **(εικόνα 68)**.

Η επομένη σκηνή είναι ένα άλλο βασανιστήριο στο οποίο υπέβαλε τον Άγιο ο βασιλιάς Σεβηρος, όταν τον έφεραν από την Μαγνησία με ένα βάνουσο τρόπο. Όταν ο Άγιος Χαράλαμπος αρνήθηκε την πρόταση του βασιλιά να αλλάξει την πιστή του και να γλιτώσει από τα βασανιστήρια, ο βασιλιάς διέταξε να του καρφώσουν μια σουβλιά στο στήθος. Και να τον κάψουν ζωντανό πάνω στην φωτιά ρίχνοντας του αναμμένα κάρβουνα μέχρι να ξεψυχήσει. Όμως ο Άγιος δεν έπαθε τίποτα αφού η φωτιά έσβηνε και αυτοί που προσπαθούσαν να την ξαναάψουν μόνο κουραζόντουσαν. Στην τρίτη σκηνή αναπαρίσταται στην δεξιά μεριά της εικόνας να κάθεται στο θρόνο ο βασιλιάς Σεβηρος, δίπλα του είναι οι υπήκοοι του που κρατάνε τον Άγιο κάτω με τον έναν να του ρίχνει κάρβουνα. Ενώ από την αριστερή βλέπουμε τους στρατιώτες που έφεραν τον Άγιο στον βασιλιά **(εικόνα 69)**.

Στην τέταρτη εικόνα αποδίδεται μια άλλη σκηνή από την ζωή του Άγιου. Έπειτα από διάφορα βασανιστήρια που πέρασε ο Άγιος, ο βασιλιάς προσπαθώντας να τον εξευτελίσει διέταξε να τον κλείσουν στο σπίτι μιας χήρας. Η φήμη που υπήρχε για αυτήν στην περιοχή δεν ήταν και η καλύτερη. Ο Άγιος πριν εισέλθει στην αυλή της ακούμπισε ένα ξερό δένδρο/ ξύλινο δοκάρι και εκείνο βλάστησε και έκανε τόσο πολλά κλαδιά και άνθη που γέμισε όλο το σπίτι. Η χήρα τότε έπεσε στα γόνατα και του ζήτησε να φύγει διότι δεν ήταν άξια να μείνει κοντά του. Ο Άγιος την καθυσύχασε και το νέο μαθεύτηκε παντού και έτσι το σπίτι γέμισε με κόσμο που ήθελε να ακούσει την διδασκαλία του Αγίου Χαράλαμπη **(εικόνα 70)**.

Η πέμπτη σκηνή διαδραματίζει το τέλος του Αγίου. Οπου ο βασιλιάς Σεβηρος από το θύμο του διέταξε να αποκεφαλίσουν τον Άγιο. Οι στρατιώτες τον οδήγησαν στο σημείο για τον αποκεφαλισμό και ο Άγιος ζήτησε από τον δήμιο μια τελευταία επιθυμία, να του δοθεί η ευκαιρία να προσευχηθεί, η οποία και του δόθηκε. Όταν τέλειωσε ο Άγιος την προσευχή του άνοιξαν οι ουρανοί και κατέβηκε ο ίδιος ο Θεός μαζί με τους αγγέλους για να πάρει την ψυχή του Άγιου μαζί του αφήνοντας άναυδους τους στρατιώτες **(εικόνα 71)**.

Στην τελευταία σκηνή βλέπουμε την ταφή του Άγιου. Ο Άγιος βρίσκεται στο φέρετρο και από πάνω του μια γυναικεία μορφή. Αυτή είναι η Γαληνά η κόρη του βασιλιά Σεβηρου που ακολούθησε τον Χριστιανισμό και ζήτησε άδεια από τον πάτερα της να κηδέψει τον Άγιο. Δεξιά και αριστερά είναι οι γυναίκες και οι άνδρες που ήρθαν να τον αποχαιρέτισουν **(εικόνα 72)**.

Κάτω από την κάθε εικόνα στα ορθογώνια ως κανόνα ήταν γραμμένη μια μικρή περιγραφή της κάθε σκηνής. Κάτω από τον Άγιο παρατηρείται η επιζωγραφισή σαν να έχουν καλύψει την λεζάντα. Τέτοια λεζάντα παρατηρείται στις εικόνες των



παλαιομερολογιτών του 18<sup>ου</sup> - 19<sup>ου</sup> αιώνα που απεικονίζουν τον Άγιο Χαράλαμπο. Σε ένα πλαίσιο διπλά του έγγραφαν μια μικρή προσευχή προς αυτόν.

### 5.3 Κατάσταση διατήρησης του αντικειμένου

Το αντικείμενο έχει υποστεί πολλές αλλαγές από την αρχική κατάσταση. Υπάρχουν πάρα πολλές απώλειες του αρχικού χρωματικού στρώματος άλλα και επάλληλες επιζωγραφίσεις. Επίσης το στρώμα της προετοιμασίας έχει υποστεί φθορά όπως και ο ίδιος ο ξύλινος φορέας. Από κάτω θα αναλυθούν οι φθορές του κάθε στρώματος αλλά και πραγματοποιήθηκε αποτύπωση για καλύτερη κατανόηση και μελέτη της φορητής εικόνας.

#### 5.3.1 Μακροσκοπική παρατήρηση

Αρχικά η μελέτη της εικόνας πραγματοποιήθηκε με μακροσκοπική παρατήρηση. Διαπιστώθηκε ότι πρόκειται για μια δύσκολη και σύνθετη περίπτωση εικόνας διότι έχει αρκετές φθορές και επάλληλα στρώματα επιζωγράφισης. Μακροσκοπικά εξετάστηκε η τεχνολογία κατασκευής της εικόνας καθώς το είδος και το βάθος των φθορών. Αλλά το πιο σημαντικό ήταν η διερεύνηση και η χαρτογράφηση των στρωμάτων επιζωγράφισης. Η καταγραφή όλων αυτών των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με φωτογράφιση στο ορατό, φωτογράφιση με πλάγιο φωτισμό άλλα και με σχεδιαστική αποτύπωση.

**Ξύλινος φορέας** : στο πάνω και στο κάτω τμήμα υπάρχουν απώλειες. Το ξύλο είχε προσβληθεί από ξυλοφάγα έντομα, οπές είναι εμφανής και στις δυο όψεις. Αλλά και στα σημεία απώλειας υλικού φαίνονται οι σήραγγες που δημιουργήσαν τα έντομα. Στην πίσω όψη παρατηρείται ανάγλυφο στην επιφάνεια σε μερικά σημεία λόγω των σηράγγων που δημιουργήσαν τα έντομα. Παρατηρούνται προηγούμενες επεμβάσεις συντήρησης στην σταθεροποίηση του ξύλινου φορέα με κάποιο διάφανο ένεμα. Τα συρταρωτά τρέσα στις εγκάρσιες τομές της εικόνας είναι ιδιαίτερα εύθρυπτα και έχουν απώλειες. Επιπλέον, στην μπροστινή όψη στην κάτω δεξιά γωνιά έχουμε μαύρες γραμμές από κάποιο ανεξίτηλο μαύρο μαρκαδόρο.

**Υπόστρωμα** : πάνω στο ξύλινο φορέα παρατηρούνται δυο λωρίδες υφάσματος (=3 εκ.). Στην κάτω μεριά έχει ξανά κολληθεί με κάποια κόλλα. Από πάνω στην προετοιμασία υπάρχουν απώλειες στο πάνω και κάτω τμήμα της εικόνας (ολική και μερική). Σε μερικά σημεία υπάρχουν γδαρσίματα. Στα σημεία όπου υπήρχε ένα στρώμα από κόκκινο αμπόλι παρατηρούνται εκτεταμένες απώλειες.

**Χρωματικό στρώμα** : απώλεια του μεγαλύτερου μέρους του αυθεντικού χρωματικού στρώματος και φύλου χρυσού. Παρατηρούνται ίχνη από ξύσιμο της ζωγραφικής επιφάνειας με κάποιο αιχμηρό αντικείμενο. Από πάνω κάποια στιγμή είχε γίνει μερική επιζωγράφιση με άγνωστη τεχνική. Ενώ στην συνέχεια φαίνεται ότι όλη η ζωγραφική επιφάνεια καλυφθηκε με ένα στρώμα διάφανου υλικού (πιθανώς κερομαστίχο). Από πάνω έχει ξανά γίνει σημειακή επιζωγραφίση με χοντρόκοκκη χρωστική. Παρατηρείται









ρωγμάτωση του επιζωγραφισμένου στρώματος και απολέπιση του. Πάνω στην επιφάνεια υπάρχουν σταγόνες από κερί.

**Προστατευτικό στρώμα** : το βερνίκι έχει παραμείνει σημειακά στα ρούχα και το φόντο άλλα και στα πρόσωπα με τα χέρια. Έχει οξειδωθεί και σκουρύνει. Είναι άγνωστο αν είναι το αυθεντικό ή έχει και άλλο ένα στρώμα από πάνω.

### 5.3.2 Αποτύπωση της παθολογίας

Έπειτα από την μακροσκοπική παρατήρηση πραγματοποιήθηκε μια εκτεταμένη σχεδιαστική αποτύπωση των φθορών, αλλά και των στρωμάτων επιζωγραφίσης της εικόνας. Στο παρακάτω σχέδιο που ακολουθεί (**σχέδιο. 7**) μπορεί να παρατηρηθεί το υπόμνημα της αποτύπωσης των φθορών.

## Αποτύπωση παθολογίας

	Απεικόνιση σχεδίου		Απώλεια κόκκινου αμπολιού
	Απώλεια ξύλινου φορέα		Απώλεια φύλλου χρυσού
	Οπές από έντομα		Εκδορές από μηχανικό καθαρισμό
	Σημάδια από ανεξίτηλο μαρκαδόρο		Απώλεια χρωματικού στρώματος
	Απώλεια δευτ. υποστρώματος		Ρωγμάτωση χρωματικού στρώματος
	Απώλεια προετοιμασίας		Επιζωγράφιση 1
	Ρωγμάτωση της προετοιμασίας		Επιζωγράφιση με βερνίκι/λάκα
	Συμπλήρωση με διάφανο υλικό		Επιζωγραφίση 2
	Κρακλέ		

Σχ. 7. Υπόμνημα της αποτύπωσης των φθορών.



Εικ. 74. Αποτύπωση της παθολογίας της εικόνας Άγιος Χαράλαμπος μπροστινή όψη



Εικ. 75. Αποτύπωση της παθολογίας, σκηνή 1.



Εικ. 76. Αποτύπωση της παθολογίας, σκηνή 2.



Εικ. 77. Αποτύπωση της παθολογίας, σκηνή 3.



Εικ. 78. Αποτύπωση της παθολογίας, σκηνή 4.



Εικ. 79. Αποτύπωση της παθολογίας, σκηνή 5.





Εικ. 80. Αποτύπωση της παθολογίας, σκηνή 6.

## B. ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

### 6. Μη καταστρεπτικές τεχνικές μελέτης

Για την εφαρμογή των μη καταστρεπτικών τεχνικών διάγνωσης, δεν απαιτείται δείγμα από το αντικείμενο, αφήνοντας έτσι το έργο τέχνης ανέπαφο. Είναι γνωστό ότι οι συντηρητές προσπαθούν να επηρεάσουν όσο γίνεται λιγότερο την ακεραιότητα του έργου και να αποφεύγουν όσο το δυνατόν την λήψη δειγμάτων. Οι μη καταστρεπτικές διαγνωστικές τεχνικές εφαρμόζονται συνήθως πριν από τις δειγματοληπτικές τεχνικές. Δίνοντας έτσι, την δυνατότητα μελέτης της κατάστασης συντήρησης και της στρωματογραφικής δομής του έργου.

#### 6.1 Φωτογράφιση με επαπτομενική προσπίπτουσα ακτινοβολία

Η φωτογράφιση γίνεται σε σκοτεινή αίθουσα, με μια φωτεινή δέσμη της ορατής περιοχής του φάσματος, που προσπίπτει παράλληλα στην επιφάνεια του έργου ή σχηματίζοντας μικρή οξεία γωνία. Μεταβάλλοντας τη γωνία αυτή, είναι δυνατόν να παρατηρηθούν διαφορετικές όψεις τις ίδιες επιφάνειας. Με αυτό το τρόπο μπορούν να γίνουν αντιληπτές όλες οι ανωμαλίες της επιφάνειας από την τεχνική του καλλιτέχνη ή ακόμη και την κατάσταση διατήρησης του έργου. Επιπλέον, παρατηρούνται οι αποκολλήσεις του χρωματικού στρώματος, οι ρωγμές, οι μεταβολές στο βερνίκι και άλλα.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθεί αυτή η διαδικασία, λόγω της κατασκευαστικής ιδιότητας της εικόνας που είναι κυρτή. Ωστόσο, ακόμη και έτσι μπορούν να παρατηρηθούν πολλές λεπτομέρειες της εικόνας που δεν φαίνονται με άλλη τεχνική, αρχίζοντας από το κυρίως υπόστρωμα και κινούμενοι προς τα επάνω. Παρατηρούνται οι απώλειες του ξύλινου υποστρώματος από τα ξυλοφάγα έντομα, αλλά και οι διαγώνιες γραμμές που δημιουργήθηκαν με κάποιο αιχμηρό εργαλείο για την καλύτερη πρόσφυση της προετοιμασίας. Οι γραμμές σε κάποια σημεία είναι διαγώνιες με κλίση προς τα αριστερά, ενώ σε άλλα υπάρχουν αντικριστά δημιουργώντας ρομβώδη σχήματα. Στην επάνω μεριά της εικόνας στο σημείο που διακρίνεται το δευτερεύον υπόστρωμα, το ύφασμα έχει ανάγλυφο. Στα σημεία εκείνα, το πιθανότερο να λείπει ο ξύλινος φορέας από κάτω, ταυτόχρονα, υπάρχουν τρύπες και κοιλότητες που δημιούργησαν τα ξυλοφάγα έντομα (εικ. 82, **πράσινα βελάκια**). Άλλο ένα ενδιαφέρον σημείο είναι τα ίχνη από εργαλεία που φαίνονται στην κάτω δέξια μεριά της εικόνας (εικ. 82, **μπλε βελάκι**).

Με την εξέταση της εικόνας με τον πλάγιο φωτισμό, παρατηρούνται διάφορες ιδιαιτερότητες της ζωγραφικής επιφάνειας μαζί με το στρώμα της προετοιμασίας. Στην επάνω και στην κάτω μεριά της εικόνας υπάρχουν εκτεταμένες φθορές στην προετοιμασία και παρατηρούνται σημεία με ανάγλυφο της προετοιμασίας στα σημεία φθοράς. Στην επάνω δέξια μεριά, επάνω από την σκηνή 1., παρατηρείται μια αναγλυφότητα (εικ. 82, **κόκκινο βελάκι**), ενώ στην κάτω μεριά παρατηρείται η αποδόμηση της προετοιμασίας σαν από αναρριχώμενη υγρασία (εικ. 82, **γαλάζιο βελάκι**). Παρατηρείται το ανάγλυφο του χρωματικού στρώματος και τα σημεία απώλειας, ακόμη και στα σημεία που έχει γίνει κάποια μεταγενέστερη χρωματική συμπλήρωση με το πλάγιο φωτισμό φαίνεται η διακύμανση του επιπέδου (εικ. 82, **κίτρινα βελάκια**) της εικόνας.



Εικ. 81. Άγιος Χαράλαμπος μπροστινή όψη με εφapτομενικό φωτισμό

## 6.2 Μακροφωτογραφία

Η μακροφωτογράφιση είναι μια φωτογραφική μέθοδος που αναπαράγει απευθείας επιφάνειες ή μικρά αντικείμενα, ορατά με γυμνό μάτι, με συντελεστή μεγέθυνσης μέχρι και 10. Είναι μια φωτογραφική καταγραφή που πραγματοποιείται με μια συσκευή φωτογράφισης από μακρινή απόσταση και χρησιμοποιεί έναν φακό μικρής εστιακής απόστασης (Κάμπας 2003). Για την φωτογράφιση μπορούν να χρησιμοποιηθούν διάφορες πηγές φωτισμού, όπως ορατό, υπέρυθρο, υπεριώδες και μονοχρωματική ακτινοβολία Na. Η τεχνική αυτή, βοηθάει στην μελέτη της προσωπικής γραφής και της τεχνικής του καλλιτέχνη. Επίσης βοηθάει στη μελέτη της κατάστασης διατήρησης του έργου, της επιφάνειας του υποστρώματος, των χρωματικών στρωμάτων και του βερνικιού, αποκαλύπτοντας τις φθορές, τις ανασηκώσεις, τις ρωγμές και τις σχισμές της ζωγραφικής επιφάνειας.

Με την μικροφωτογράφιση παρατηρήθηκαν διάφορες φθορές στην επιφάνεια της εικόνας. Παρατηρήθηκε το εκτενές δίκτυο ρηγματώσεων στην προετοιμασία και στο χρωματικό στρώμα, αλλά και το κρακελέ του χρωματικού στρώματος, όπως φαίνεται στις εικόνες 83, 85 και 88. Παρατηρείται το λεπτομερές εγχάρακτο σχέδιο επάνω στην προετοιμασία, και ιδιαίτερα στο φαιλόνιο της κεντρικής μορφής **(εικόνα 85)**, όπου αναπαριστά ένα περίπλοκο γεωμετρικό σχέδιο με άνθη. Ένα άλλο σημαντικό σημείο στην ίδια εικόνα είναι η αποτύπωση του φύλλου αργύρου στο φαιλόνιο της κεντρικής μορφής.

Επιπλέον παρατηρείται η διαφοροποίηση στην γραφή της εικόνας από την κατασκευή της και ανάμεσα στις διαφορετικές, χρονικά, επιζωγραφίσεις. Από ότι φαίνεται, το αρχικό χρωματικό στρώμα είναι λείο, δεν παρατηρείται η πινελιά του αγιογράφου και τα χρωματικά στρώματα περνούν ομαλά το ένα μέσα στο άλλο. Σε αντίθεση, στην πρώτη επιζωγράφιση που πραγματοποιήθηκε στην εικόνα παρατηρείται σε κάποια σημεία ίχνη από το πινέλο του καλλιτέχνη, όπως φαίνεται στην σκηνή 5 στο πάτωμα **(εικόνα 84)**. Ενώ στο δεύτερο στρώμα επιζωγράφισης παρατηρείται ο κόκκος της χρωστικής **(εικόνα 83,85,86)**, που πολλές φορές είναι από άλλη χρωστική, όπως στο κολάρο της μορφής που πραγματοποιήθηκε επιζωγράφιση με λεύκη χρωστική και παρατηρούνται οπτικά στην φωτογραφία μαύροι κόκκοι, αλλά και στην κουρτίνα του φόντου **(εικόνα 83)**.

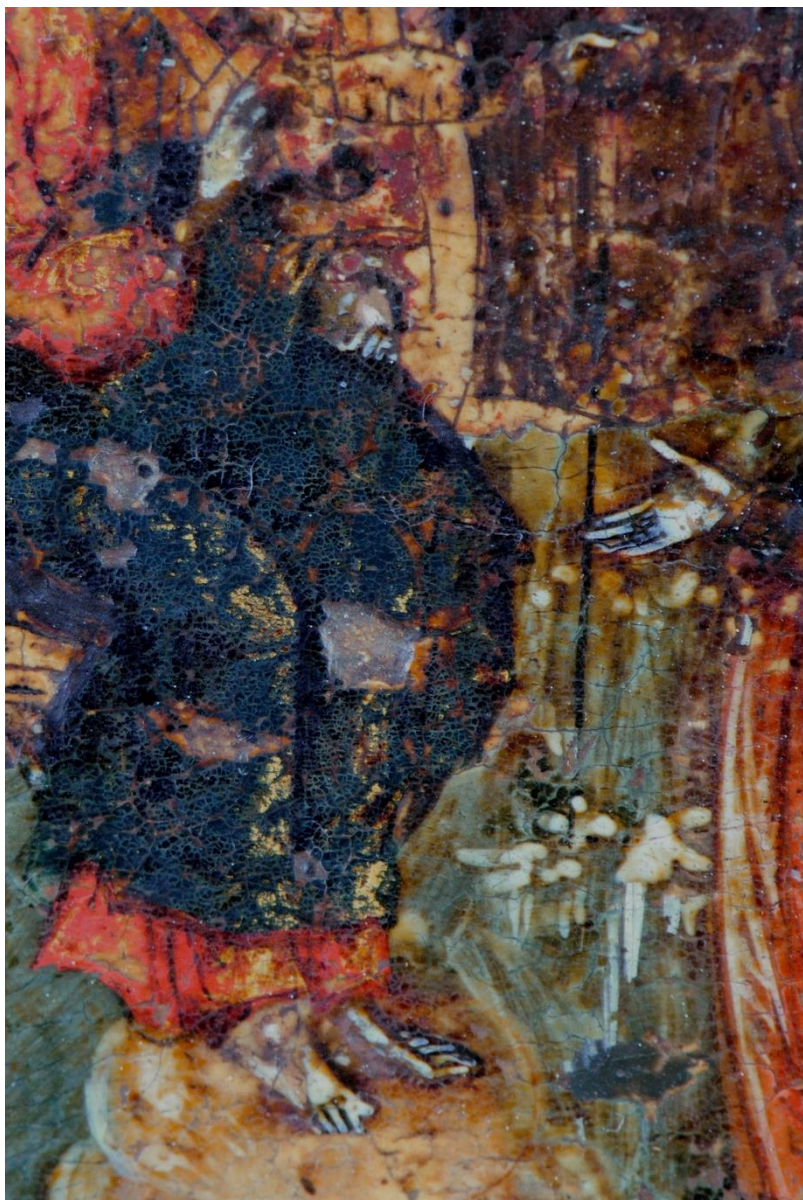
Έκτος από τις επιζωγραφίσεις, παρατηρούνται διάφορες εκδορές, απώλειες της προετοιμασία και του χρωματικού στρώματος. Είναι εμφανές ότι κάποια στιγμή είχε αποπειραθεί να αφαιρεθεί το βερνίκι, πιθανότατα λόγω της γήρανσης, με κάποιο αιχμηρό εργαλείο όπως μεταλλική λάμα. Ίχνη από αυτό το εργαλείο έχουν παραμείνει ακόμα εμφανή στην επιφάνεια **(εικόνα 87)**, στην διακοσμητική λωρίδα στα πόδια του Αγίου, υπάρχει μια καθαρή τομή που αφαίρεσε το χρωματικό στρώμα με το φύλλο χρυσού.



Εικ. 82. Λεπτομέρεια της κεντρικής μορφής του Αγίου Χαραλάμπου.



Εικ. 83. Λεπτομέρεια μορφής 4, από την σκηνή 3.



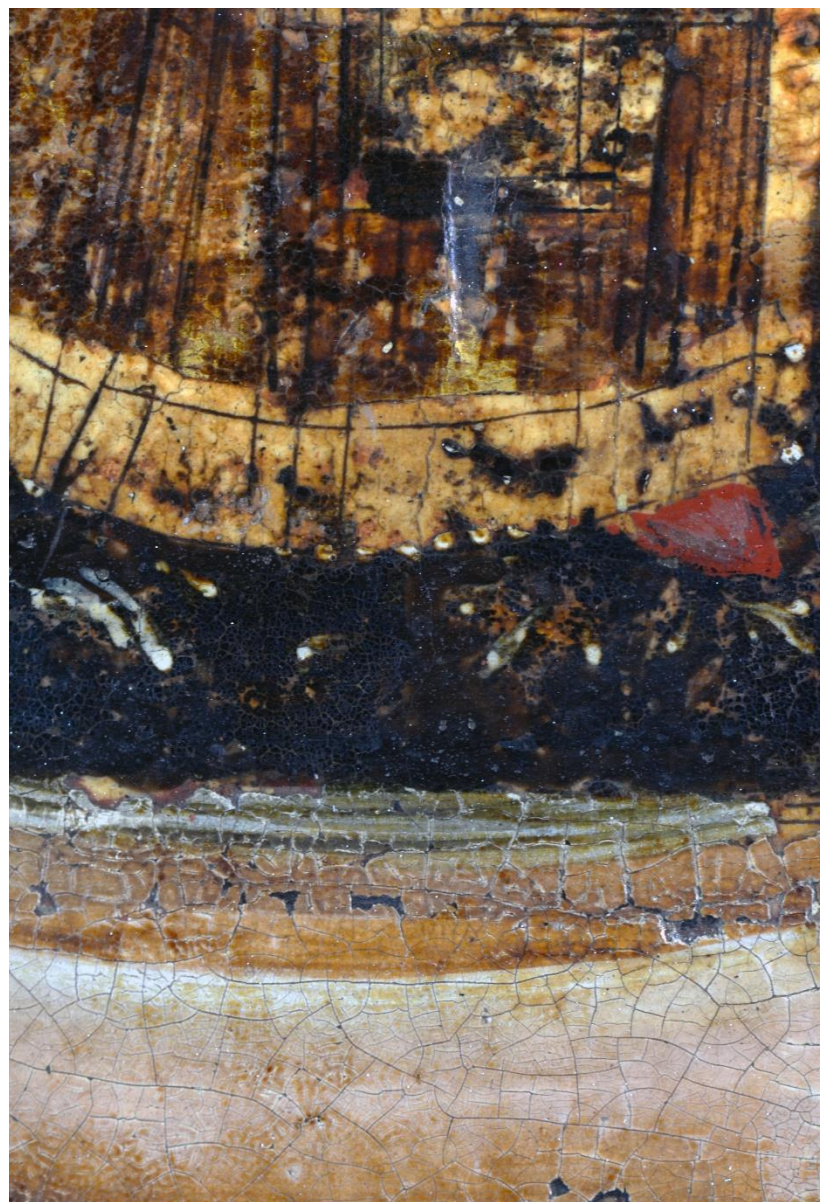
Εικ. 84. Λεπτομέρεια της σκηνής 5.



Εικ. 85. Λεπτομέρεια της κεντρικής μορφής, αριστερός ώμος.



Εικ. 86. Λεπτομέρεια Χριστός πάνω στα σύννεφα.



Εικ. 87. Λεπτομέρεια της κεντρικής μορφής του Αγίου, πόδια.

### 6.3 Φωτογράφιση στο υπεριώδες

Οι υπεριώδεις ακτινοβολίες έχουν μήκη κύματος που περιλαμβάνονται μεταξύ των 40 nm και 400 nm. Στην συντήρηση μας ενδιαφέρει περισσότερο το υπεριώδες μεγάλο μήκους κύματος, που βρίσκεται μεταξύ 320nm – 400nm. Οι υπεριώδεις ακτινοβολίες έχουν την ιδιότητα να προκαλούν τον ιονισμό των αερίων, καθώς επίσης να προκαλούν φαινόμενα φθορισμού και να διεγείρουν φωσφορισμό σε ορισμένα σώματα. Κατά την εξέταση του έργου με υπεριώδη ακτινοβολία μπορούν να παρατηρηθούν οι περιοχές που είχαν επιζωγραφιστεί πάνω από το βερνίκι ή η κατάσταση διατήρησης του βερνικιού. Η χρήση της υπεριώδους ακτινοβολίας στη διάγνωση των έργων τέχνης στηρίζεται σε δύο φαινόμενα που προκαλεί η ηλεκτρομαγνητική ακτινοβολία την ανάκλαση και τον φθορισμό. Εμείς στην εργασία μας θα χρησιμοποιήσουμε την τεχνική του φθορισμού (Αλεξοπουλου, Χρυσουλάκης 1993).

#### 6.3.1 Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού

Η μέθοδος βασίζεται στην ιδιότητα ορισμένων ηλεκτρομαγνητικών ακτινοβολιών όπως είναι οι ακτίνες X και γ, η υπεριώδης και η ακτινοβολία της ορατής περιοχής του φάσματος, που προκαλούν τον φθορισμό ορισμένων ουσιών, συγκεκριμένα, οργανικής προέλευσης (Αλεξοπουλου, Χρυσουλάκης 1993).

Με αυτήν την τεχνική μπορούν πολύ εύκολα να παρατηρηθούν διάφορες περιοχές και σημεία της ζωγραφικής επιφάνειας των φορητών εικόνων τα οποία έχουν υποστεί φθορές, μικρές αλλοιώσεις, αποχρωματισμό ή νεότερες επιζωγραφίσεις που πραγματοποιήθηκαν πάνω από την επιφάνεια του προστατευτικού στρώματος. Αυτό γίνεται πολύ εύκολα διότι τα βερνίκια έχουν την ιδιότητα να φθορίζουν. Ενώ, αντίθετα οι οποιεσδήποτε μεταγενέστερες επεμβάσεις παρουσιάζονται ως σκοτεινές περιοχές (Αλεξοπουλου, Χρυσουλάκης 1993). Μερικές φορές μπορούν να παρθούν και κάποιες ενδεικτικές πληροφορίες για τις χρωστικές και το συνδετικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε, όμως αυτή η τεχνική θεωρείται δευτερεύουσα στην ταυτοποίηση των υλικών.

#### 6.3.2 Περιγραφή διαδικασίας

Η φωτογράφιση πραγματοποιήθηκε σε κλειστό σκοτεινό δωμάτιο. Η εικόνα τοποθετήθηκε σε καβαλέτο ενώ μπροστά σε διαγώνια διάταξη τοποθετήθηκαν οι λαμπτήρες UV. Η κάμερα τοποθετήθηκε σε τρίποδο απεναντι στην εικόνα. Η φωτογραφική κάμερα DSLR που χρησιμοποιήθηκε ήταν η Nikon D5100. Δίπλα στην εικόνα τοποθετήθηκε η χρωματική κλίμακα Digital Kolor Kard 5 x 7. Για να αποκλειστεί η ανακλώμενη υπεριώδης ακτινοβολία και να καταγραφεί μόνο η ορατή περιοχή του φάσματος χρησιμοποιήθηκε φίλτρο "αποκοπής". Επιλεχτήκαν δυο φίλτρα το Νο 3 και το Νο 12 KODAK WRATTEN. Το φίλτρο τοποθετείται μπροστά από το φακό της φωτογραφικής μηχανής. Για την κάθε σκηνή και τμήμα που παίρναμε φωτογραφία κάναμε 5 (πέντε) λήψεις με της ίδιες συνθήκες ρύθμισης έκτος από το χρόνο έκθεσης (ISO 200, f' 8, 2", 3", 4", 5", 6"). Για να επιλεγεί η καλύτερη φωτογραφία για την εξέταση.



### 6.3.3 Αποτελέσματα

Από την εξέταση των φωτογραφιών παρατηρήθηκαν τα εξής στοιχεία :

Αρχικά το κηρομάστιχο που είχε περαστεί σε όλη την επιφάνεια της εικόνας φθορίζει με υπόλευκο χρώμα, αυτά τα σημεία υποδεικνύονται με **κόκκινο βέλος**. Επίσης είναι πολύ ενδιαφέρον ότι σε πολλά σημεία που είχε γίνει η επιζωγράφιση με την χοντρόκοκκη χρωστική αυτά τα σημεία φθορίζουν με γαλάζιο, άλλα όχι όλες οι χρωστικές π.χ. το λευκό, το γκρι - μπλε, άλλα και το ημιδιάφανο καφέ στα φύλλα του δέντρου ή στο πάτωμα σε διάφορες σκηνές. Τέτοια σημεία υποδεικνύονται με **κίτρινο βέλος**, σε αντίθεση με **γαλάζιο βέλος** υποδεικνύονται τα σημεία της επιζωγράφισης που η χοντρόκοκκη χρωστική δεν φθορίζει άλλα αλλάζει χρώμα όπως παρατηρείται με την κόκκινη και η μπεζ χρωστική.

Από το αυθεντικό χρωματικό στρώμα παρατηρούνται οι έξης πληροφορίες. Το λευκό ή το ανοιχτόχρωμο μπεζ χρώμα παίρνει μια ελαφρώς καφέ απόχρωση. Όπως τα φωτίσματα στα γυμνά μέρη του σώματος, τα φωτίσματα στα ρούχα ή αντικείμενα, κάποιοι χιτώνες άλλα και η στοά στην 1<sup>η</sup> σκηνή (**εικόνα 91**). Το κόκκινο σε καθαρή μορφή ή με πρόσμιξη λευκού παίρνει ένα μπορντό χρώμα. Φαίνεται ότι στην ζωγραφική χρησιμοποιήθηκαν δυο πράσινα χρώματα, ένα σκούρο πράσινο που γίνεται μαύρο (**πράσινο βέλος**) και ένα ανοιχτόχρωμο πράσινο γκρι που παίρνει καφέ απόχρωση (**πορτοκαλί βέλος**).

Από την 1<sup>η</sup> επιζωγράφιση παρατηρείται ότι τα σημεία που έχουν επιζωγραφιστεί με ανοιχτόχρωμη πράσινη χρωστική όπως κάτω από τα πόδια του Άγιου άλλα και το βάθος σε μερικές σκηνές κάτω από την ακτινοβολία UV παίρνουν



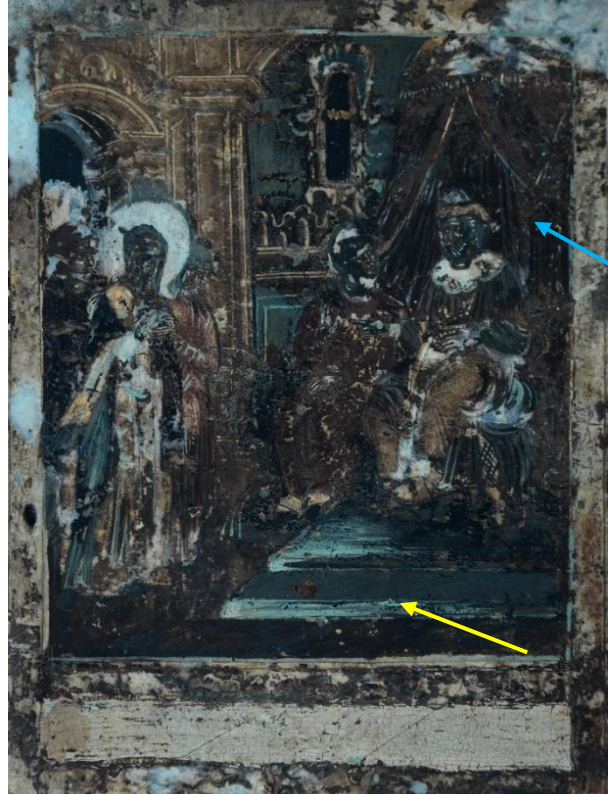
Εικ. 88. Μπροστινή όψη της εικόνας στο ορατό



Εικ 89. Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού της εικόνας



Εικ. 90. Εικ. 2. Σκηνή 1 Φωτογραφία στο ορατό



Εικ. 91. Σκηνή 1 Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού μαζί με την λεζάντα



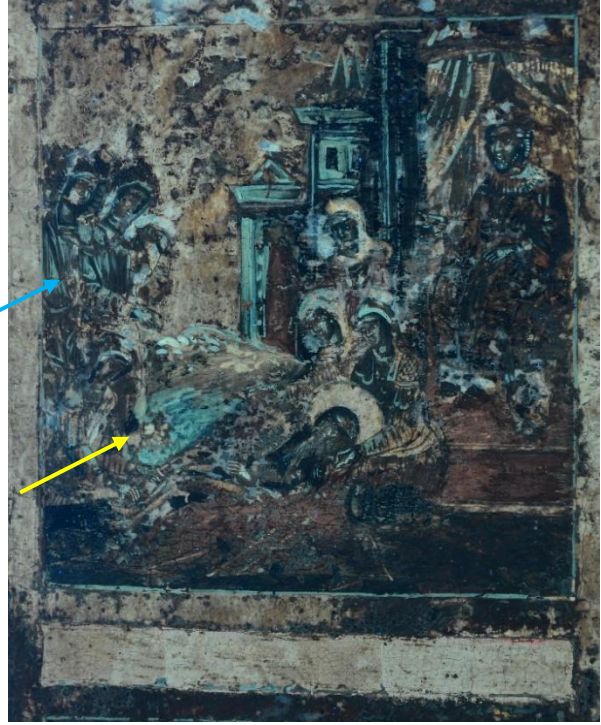
Εικ. 92. Σκηνή 2 Φωτογραφία στο ορατό μαζί με την λεζάντα



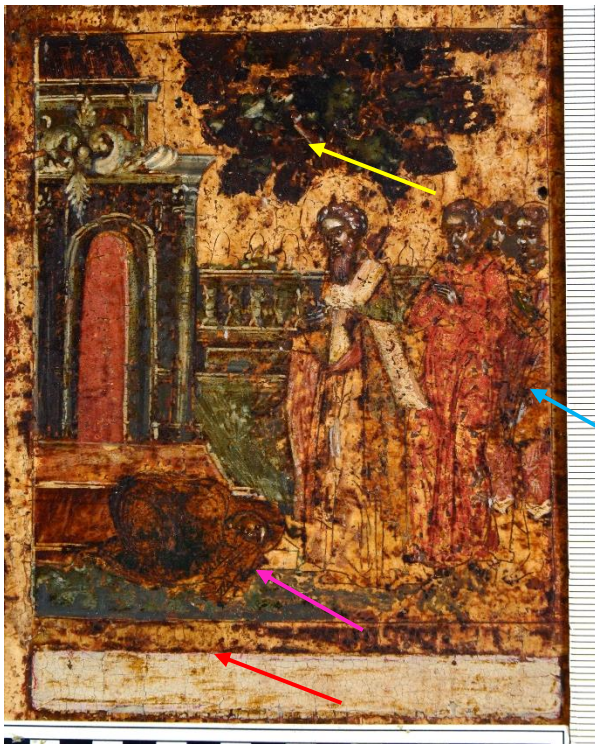
Εικ. 93. Σκηνή 2 Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού μαζί με την λεζάντα



Εικ.94. Σκηνή 3 Φωτογραφία στο ορατό μαζί με την λεζάντα



Εικ. 95. Σκηνή 3 Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού μαζί με την λεζάντα



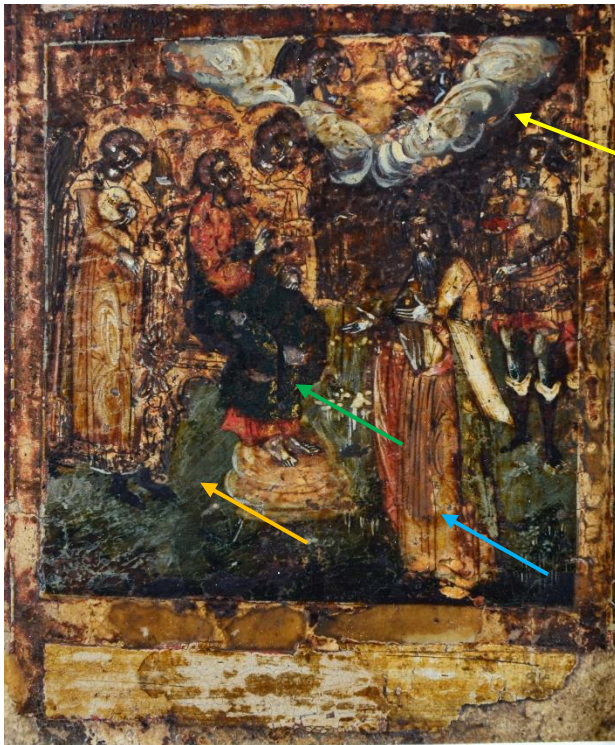
Εικ. 96. Σκηνή 4 Φωτογραφία στο ορατό μαζί με την λεζάντα



Εικ. 97. Σκηνή 4 Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού μαζί με την λεζάντα

καφέ απόχρωση. Από ότι φαίνεται μάλλον έχουν γίνει κάποιες επιζωγραφίσεις με λευκό πάνω στα φωτίσματα στα χέρια και στα πρόσωπα άλλα δεν παρατηρείται κάποια διαφορά από το αρχικό χρωματικό στρώμα. Όμως παρατηρείται ότι σε κάποιες άλλες επιζωγραφίσεις με λευκή χρωστική που παίρνουν κίτρινη απόχρωση, όπως στην σκηνή 1 το ωμοφόριο, ο ουρανός ανάμεσα στους Άγγελους την σκηνή 5 άλλα και το φόντο γύρω από το Χριστό στο πάνω μέρος της εικόνας.

Ενώ η 2<sup>η</sup> επιζωγράφιση πραγματοποιήθηκε με χοντρόκοκκες χρωστικές και μπορούν πολύ καθαρά να διαπιστωθούν τα σημεία της επιζωγράφισης. Όπως αναφερθήκε πιο πάνω υπάρχουν πολύ ενδιαφέροντα σημεία, το πρώτο είναι το κόκκινο ενώ φαίνεται να είναι σχεδόν το ίδιο χρώμα στο ορατό γίνεται πολύ πιο σκούρο μπορντό στο UV. Ενώ οι επιζωγραφίσεις με διάφορες ημιδιαφανείς αποχρώσεις του μπεζ στα ρούχα γίνονται σκούρο καφέ. Τα λεύκα παίρνουν μια γαλάζια απόχρωση όπως και το μπλε γκρι. Το κόκκινο καφέ όπως και το ημιδιάφανο καφέ παίρνουν πράσινη απόχρωση. Επιπλέον στο ορατό σε κάποιες σκηνές παρατηρείται ένα ημιδιάφανο στρώμα σε καφέ απόχρωση να καλύπτει τα ρούχα κάποιων μορφών, στο υπεριώδες αυτό το στρώμα αποκτά σκούρο καφέ απόχρωση και γίνεται καλυπτικό, (ροζ βελάκι).



Εικ. 98. Σκηνή 5 Φωτογραφία στο ορατό μαζί με την λεζάντα



Εικ. 99. Σκηνή 5 Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού μαζί με την λεζάντα



Εικ. 100. Σκηνή 6 Φωτογραφία στο ορατό μαζί με την λεζάντα



Εικ. 101. Σκηνή 6 Υπεριώδης φωτογραφία φθορισμού μαζί με την λεζάντα

## 6.4 Φωτογράφιση στο υπέρυθρο

Η υπέρυθρη ακτινοβολία είναι μη ορατή ακτινοβολία, με μήκος κύματος που εκτείνεται από το βαθύ κόκκινο, 760nm μέχρι τα όρια των ερτζιανών κυμάτων 500 $\mu$ m (5x10<sup>-4</sup>m). (Αλεξοπουλου, Χρυσουλάκης 1993, Καμπας 2003). Ωστόσο η περιοχή που ενδιαφέρει την υπέρυθρη φωτογραφία περιορίζεται στο κοντινό υπέρυθρο (750nm μέχρι 1350nm) και στην περιοχή υπέρυθρου μικρού μήκους κύματος 1350 nm μέχρι 2500 nm). Η υπέρυθρη ακτινοβολία χαρακτηρίζεται από τη μεγάλη διεισδυτική της ικανότητα. Η ιδιότητα αυτή σε συνδυασμό με το γεγονός ότι πολλά υλικά ανακλούν την υπέρυθρη ακτινοβολία ή επιτρέπουν τη διέλευσή της μέσα από τη μάζα τους με διαφορετικό τρόπο απ' ότι συμβαίνει με την ορατή ακτινοβολία, επιτρέπει την παρατήρηση των υποκείμενων ζωγραφικών στρωμάτων ή άλλων στοιχείων που δεν είναι ορατά με γυμνό μάτι. (Αλεξοπουλου, Χρυσουλάκης 1993)

### 6.4.1 Υπέρυθρη ασπρόμαυρη φωτογραφία ανάκλασης

Η υπέρυθρη φωτογραφία είναι μία μη επεμβατική τεχνική, η οποία εφαρμόζεται ευρέως στον τομέα της μελέτης και της συντήρησης των έργων τέχνης. Η διεισδυτική ικανότητα της υπέρυθρης ακτινοβολίας δίνει την δυνατότητα να εξεταστεί η κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής επιφάνειας κάτω από το γερασμένο βερνίκι, τα σημεία με την επιζωγράφιση ή το σχέδιο κάτω από το χρωματικό στρώμα (Αλεξοπουλου, Χρυσουλάκης 1993, D. Zafirooulos 2008).

Κατά την διάρκεια της εξέτασης της εικόνας με το στερεοσκόπιο παρατηρήθηκαν περισσότερες από μια στρώσεις επιζωγράφισης πάνω στο αρχικό ζωγραφικό στρώμα. Αποφασίστηκε να γίνει μια φωτογράφιση της εικόνας στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος για να μπορέσουμε να διακρίνουμε και να χαρτογραφήσουμε καλύτερα τα σημεία με την επιζωγράφιση. Επιπλέον να καταγραφεί το σχέδιο κάτω από το χρωματικό στρώμα και οι τυχόν αλλαγές που έγιναν κατά την διάρκεια των επιζωγραφίσεων.

Ένα άλλο σημαντικό σημείο ήταν η λευκές λεζάντες κάτω από της σκηνές που είχαν πολλαπλά χρωματικά στρώματα και θέλαμε να ελέγξουμε εάν είχαν μείνει τα αρχικά γραπτά κάτω από όλα αυτά τα χρωματικά στρώματα. Όπως και στην περιοχή κάτω από τα πόδια του Άγιου.

### 6.4.2 Περιγραφή διαδικασίας

Η φωτογράφιση έγινε σε εσωτερικό χώρο. Η εικόνα τοποθετήθηκε σε καβαλέτο στο κέντρο με δυο λαμπτήρες πυρακτώσεως σε αμβλυγώνια διάταξη δεξιά και αριστερά του καβαλέτου. Οι λάμπες ήταν PATIRIS FLOOD SPOT, MOD. 101, FLOODLIGHT 220V-800W, ATHENS – GREECE. Σε τρίποδο μπροστά από την εικόνα σε κάθετη διάταξη από την επιφάνεια της τοποθετήσαμε την φωτογραφική κάμερα WIDy SWIR New Imaging Technology. Λόγω του μικρού κάδρου η εικόνα χωρίστηκε σε 6 (έξι) κάθετες στήλες και στην συνέχεια οριζόντια με βάση τις σκηνές. Η κάθε φωτογραφία που παίρναμε έπρεπε να

καλύπτεται μερικώς από την προηγούμενη και την επομένη για να μπορέσουμε στην συνέχεια να τις ενώσουμε βγάζοντας ένα ενιαίο αποτέλεσμα των σκηνών της εικόνας.

Η φωτογράφιση άρχισε από την κάτω δέξια γωνιά και τελείωσε στην αριστερή κάτω γωνιά. Όταν ήταν έτοιμες όλες οι φωτογραφίες, 48 στο σύνολο, η διαδικασία συνεχίστηκε με την τροποποίηση των εικόνων σε αρχείο JPEG και με το πρόγραμμα του Photoshop έγινε η συνένωση τους. Λόγω της καμπυλότητας της εικόνας δεν μπορέσαμε να ενώσουμε ολόκληρη την εικόνα σε μια φωτογραφία για αυτό αρκεστήκαμε στην ένωση της κάθε σκηνής αλλά και της ολόσωμης μορφής του Άγιου. Εκτός από την ένωση των εικόνων σε σκηνές έγινε επιπλέον επεξεργασία στο να τονιστούν ακόμη περισσότερο τα γράμματα που υπήρχαν στην εικόνα κάτω από τα χρωματικά στρώματα.

### 6.4.3 Αποτελέσματα

Από την μελέτη των φωτογραφιών διαπιστώθηκε με πόση λεπτομέρεια έχει αποδοθεί το αρχικό σχέδιο στην εικόνα το οποίο είναι εγχάρακτο. Επιπλέον παρατηρήθηκαν τα σημεία με τις επιζωγραφίσεις όχι μόνο στα σημεία απώλειας του αρχικού χρωματικού

στρώματος αλλά και στα σημεία που πραγματοποιήθηκε η αλλαγή στο σχέδιο κατά την επιζωγράφιση.

Όμως για την καλύτερη κατανόηση και εξέταση των αποτελεσμάτων έγινε η περιγραφή των αποτελεσμάτων ξεχωριστά για την κάθε σκηνή εφόσον παρατηρούνται κάποιες διαφοροποιήσεις.

#### Εικόνα 1.

Αρχικά παρατηρείται το λεπτομερές (εγχάρακτο) σχέδιο της σκηνής. Στην αριστερή μεριά της σκηνής υπάρχει η είσοδος με τις στοές και αποκαλύπτεται κάτω από το χρωματικό στρώμα το αρχικό σχέδιο με λεπτομέρεια, καθώς και όλοι οι κίονες και τα διακοσμητικά στοιχεία. Επίσης παρατηρείται το αρχικό σχέδιο στα πρόσωπα, στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου αλλά και όλων των πολλαπλών πτυχώσεων στα ρούχα.



Εικ. 102. Σκηνή 1 υπέρυθρη φωτογραφία ανάκλασης μαζί με την λεζάντα

Παρατηρούνται πολλά σημεία με την επιζωγράφιση. Άλλα και τις αλλαγές που έγιναν στο σχέδιο κατά το στάδιο της επιζωγράφισης. Όπως στην μορφή 4 στα δέξια του Άγιου. Φαίνεται στο αρχικό σχέδιο ότι η μορφή ήταν ντυμένη σε ένα χιτώνα πάνω από το γόνατο και μια κάπα από πάνω που έδενε στους ώμους. Ενώ από κάτω φορούσε παντελόνι και μπότες. Στο τελικό σχέδιο η μορφή φοράει ένα κόκκινο μακρύ χιτώνα μέχρι το πάτωμα.

Παράλληλα υπάρχει αλλαγή στο φαιλόνιο του Άγιου. Στο τελικό στρώμα επιζωγράφισης διαπιστώνεται ότι έχει επιμηνυνθεί η αριστερή μεριά του φαιλόνιου μέχρι το πάτωμα. Επιπλέον έχει γίνει αλλαγή και στα ρούχα της μορφή 2 όταν έγινε η επιζωγράφιση. Βλέπουμε την μορφή να φοράει πάνω από το μακρύ χιτώνα μια κάπα που έδενε στους ώμους και κατέβαινε από την δεξιά μεριά της μορφής. Ενώ κάτω από τα πόδια της μορφής αποκάλυπτεται το εγχάρακτο σχέδιο μια στρογγυλής βάσης που στην συνέχεια λόγω της απωλείας του χρωματικού στρώματος επιζωγραφήστηκε λάθος.

Στην μορφή 1 παρατηρείται επιζωγράφιση στο πρόσωπο, στα μαλλιά και τα γένια. Άλλα και την αλλαγή της κίνησης του δεξιού καρπού. Ενώ πίσω του στην δεξιά μεριά παρατηρείται η αλλαγή στην κουρτίνα, από ότι φαίνεται το πιάσιμο της κουρτίνας το έχουν επιζωγράφιση πιο χαμηλά ενώ έχουν καλύψει την κάτω μεριά της.

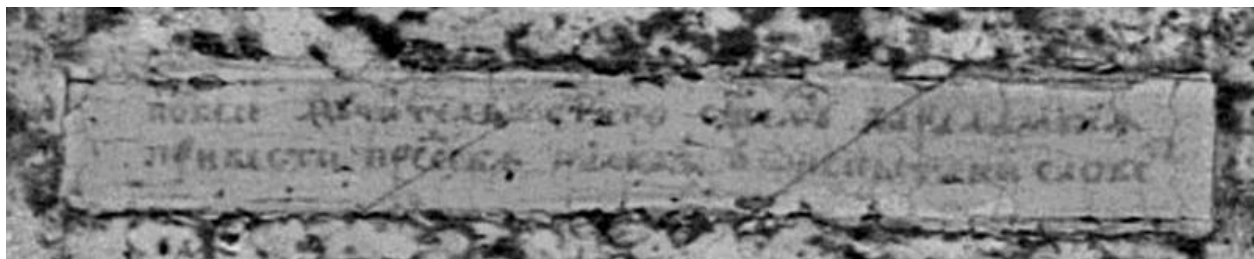
Από κάτω στην λεζάντα βλέπουμε να εμφανίζεται το γραπτό κείμενο από αυτά που καταφέραμε να καταγράψουμε είναι :

**ΠΟΚ.. Μ...ΤΕ.. ΣΤΑ(Γ)(Ρ)Ο Σ... ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΑ (Я)**

..... γέρο ..... Χαράλαμπια

**ПРИВΕСТИ ПРЕСЕ(К)(Б) А(Я) ...ΑΚΑ3(Β) (Β) .....Κ. ΣΛΟΒΕ**

**Να τον φέρουν (μπροστά του) ..... ... ..... λόγω (πεποιθήσις του)**



Εικ. 103. Λεζάντα της σκηνής 1 με το κείμενο που αποκαλύπτεται κάτω από τα χρωματικά στρώματα

## Εικόνα 2.

Κάτω από τις επιζωγραφίσεις αναδύεται το αρχικό σχέδιο. Στο βάθος παρατηρείται το σχέδιο των πύργων και του οχυρωματικού τείχους. Στο μπροστινό κτίριο πίσω από το οχυρωματικό τείχος παρατηρείται αλλαγή από το αρχικό σχέδιο στην τοποθέτηση των παράθυρων. Ενώ στο αρχικό σχέδιο φαίνεται ένα μεγάλο παράθυρο και στην πάνω μεριά άλλα τρία στρογγύλα μικρά στο τελικό σχέδιο υπάρχουν τρία μεγάλα και τρία μικρά παράθυρα σε εκείνη την μεριά.





Εικ. 104. Σκηνή 2 υπέρυθρη φωτογραφία ανάκλασης μαζί με την λεζάντα

Το κτίριο στα δεξιά της σκηνής έχει υποστεί και αυτό αλλαγές από το αρχικό σχέδιο. Αρχικά παρατηρείται ότι αντί των δυο παράθυρων που είναι στην μπροστινή πλευρά, στο σχέδιο ήταν τρία. Επίσης δεν υπάρχει στο σχέδιο η περίτεχνη διακόσμηση γύρω από τα παράθυρα. Διακόσμηση υπήρχε μόνο στο πάνω μέρος του κτίριου, η οποία έχει αλλάξει λίγο λόγω της απώλειας του χρωματικού στρώματος αλλά και της προετοιμασία. Όμως και λόγω της λάθους επιζωγράφησης. Επίσης στην κάτω μεριά του κτίριου στο αρχικό σχέδιο φαίνεται ότι μπορεί να υπήρχε μόνο ένα σκαλοπάτι πίσω από την πεσμένη μορφή. Ενώ στην συνέχεια όταν επιζωγραφήστηκε το σχέδιο ο αγιογράφος πρόσθεσε ένα μεγάλο σκαλοπάτι πάνω στο οποίο είναι πεσμένη η μορφή. Επιπλέον κάτω από το τραπέζι παρατηρείται ένα διακοσμητικό στοιχείο σαν σίτα που δεν υπάρχει στο αρχικό σχέδιο.

Γύρω και πίσω από τον Άγιο στο ορατό παρατηρείται επιζωγράφηση με πράσινη χρωστική με λουλούδια ενώ από κάτω αποκαλύπτεται το αρχικό σχέδιο με το ανάγλυφο της υπαίθρου (γης). Στην δεξιά κάτω μεριά παρατηρείται το ίδιο κάτω από την επιζωγράφηση φαίνεται το εγχάρακτο σχέδιο.

Ο ίδιος ο Άγιος αλλά και ο ξύλινος στύλος που είναι δεμένος έχουν πάρα πολλές απώλειες και έχουν επιζωγραφιστεί. Κάτω από την εξέταση παρατηρείται στο σχέδιο ο στύλος που ανοίγει στην κάτω μεριά του.

Στην αριστερή μεριά της σκηνής βλέπουμε το αρχικό σχέδιο της 5<sup>ης</sup> μορφής που φοράει ένα χιτώνα μέχρι το γόνατο, από πάνω μια κάπα που κατεβαίνει από την δεξιά μεριά, ενώ από κάτω παντελόνι και μπότες. Όλες οι μορφές έχουν μεγάλες απώλειες από το πρόσωπο και έχουν επιζωγραφιστεί.

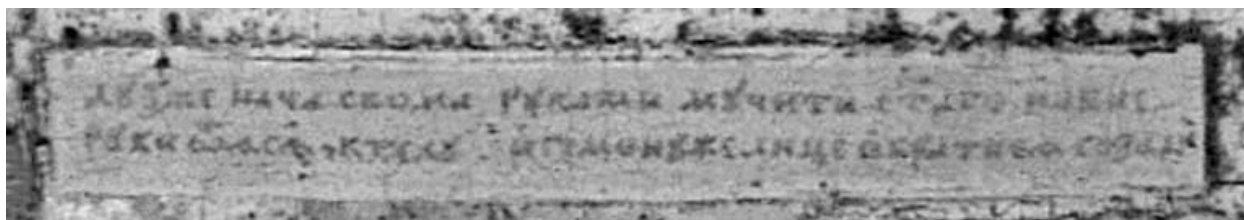
Από κάτω στην λεζάντα βλέπουμε να εμφανίζεται το γραπτό κείμενο:

**ΛΥΖΠΕ ЩЧАСКОМА РΥКАМИ МУЧИТИ СТАΓ(Ρ)Ο (И)(3) БИЕ**

..... χέρια βασανίζουν (τον) γέρο χτυπόντας

**ΡΥΚΑ .ΛΑΣΑ(Я) ΚΤΕΛΥ ΙΓ.ΜΟΝУЖЕ ΛΙЦЕ ВΒΡΑТНЕ.Α (Я ?) ΓΟ3ΑД ( )**

Χέρι ..... (στο) σώμα (ηγετης?) πρόσωπο ..... (πίσω ?)



Εικ. 105. Λεζάντα της σκηνής 2 με το κείμενο που αποκαλύπτεται κάτω από τα χρωματικά στρώματα

### Εικόνα 3.

Ξεκινώντας απο το φόντο παρατηρείται ότι στο πρώτο κτίριο από τα αριστερά να υπάρχουν στο αρχικό σχέδιο, πάνω από την πόρτα, δυο παράθυρα, δεξιά και αριστερά. Ενώ στο αμέσως επόμενο επιζωγραφιστήκαν τρεις γωνίες στην σκεπή που δεν υπήρχαν στο αρχικό σχέδιο.

Κάτω στο φόντο παρατηρείται το πρωταρχικό σχέδιο που είναι το ανάγλυφο της υπαίθρου. Στην συνέχεια η περιοχή του φόντου πάνω από τον Άγιο επιζωγραφίστηκε με αποτέλεσμα να μοιάζει με ένα κύμα. Κάτω από την επιζωγράφιση πιθανότητα να υπάρχει απώλεια στο στρώμα της προετοιμασίας.

Τα πρόσωπα σε όλες της μορφές έχουν πολλές απώλειες και επιζωράφιση. Η μορφή 2 που είναι πίσω από το Άγιο βλέπουμε, στο σχέδιο, να ρίχνει κάτι πάνω στο σώμα του Άγιου.



Εικ. 106. Σκηνή 3 υπέρυθη φωτογραφία ανάκλασης μαζί με την λεζάντα

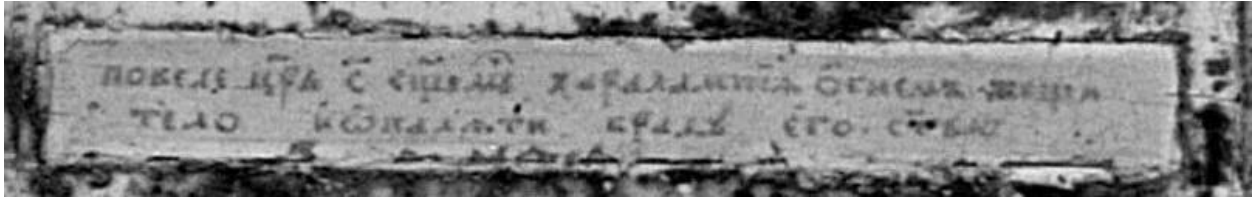
Στην λεζάντα από κάτω φαίνεται καλύτερα από όλες το γραπτό κείμενο:

**ΠΟΒΕΛΕ ЦРЬ С .(Ш)(Щ).М(У)(Ь) ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΑ (Я) ΟΓΗΕΜ(Ь/Ъ) ЖЕЩ(А)**

**Διέταξε ο βασιλιάς ..... Χαράλαμπος (με) φωτία (να τον) κάψουν**

## ΤΕΛΟ ΚΩΠΑΛΑ(Я)ΤΙ ΚΡΑΛΥ ΕΓΟ ΣΤ.Ю

Σώμα πυρπόλισαν .....



Εικ. 107. Λεζάντα της σκηνής 3 με το κείμενο που αποκαλύπτεται κάτω από τα χρωματικά στρώματα

### Εικόνα 4.

Φαίνεται πολύ καθαρά το εγχάρακτο σχέδιο από κάτω. Παρατηρούνται μερικές διακοσμητικές λεπτομέρειες στο κτίριο οι οποίες χαθήκαν στην επιζωγράφιση όπως η αριστερή κολόνα και η διακόσμηση πάνω από την πόρτα που είχε δυο παράθυρα δεξιά και αριστερά. Επιπλέον άλλαξε λίγο το διακοσμητικό σχέδιο πάνω από την είσοδο, παρατηρείται η προσθήκη στην επιζωγράφιση ενός πιο μεγάλου μοτίβου. Στο δέντρο παρατηρούνται τα κλαδιά που δεν φαινόντουσαν στο ορατό.

Άλλα παρατηρείται και στο σχέδιο το δεξί χέρι του Άγιου που χάθηκε στο χρωματικό στρώμα λόγω απώλειας, ενώ παράλληλα βλέπουμε μετακίνηση του αριστερού κατά την επιζωγράφιση. Όμως δεν είναι δυνατόν να εξεταστεί το σχέδιο του δεξιού χεριού της μορφής 2 που βρίσκεται πίσω από τον Άγιο. Αποκαλύπτεται και το λεπτομερές εγχάρακτο σχέδιο της γυναικείας μορφής (4) όπου αποκαλύπτονται όλες οι λεπτομερείς πτυχώσεως του μανδύα που χάνονται κάτω από το σκούρο χρωματικό στρώμα.

Το γραπτό κείμενο είναι:

**С ΧΑΡΑΛΑΜΠΙ ΠΡΙΚΑΖ ΠΛΟΜ. ..ΟΚ(И)ЧЬ Η.Β.(Ο/Ю)Ч.Τ**

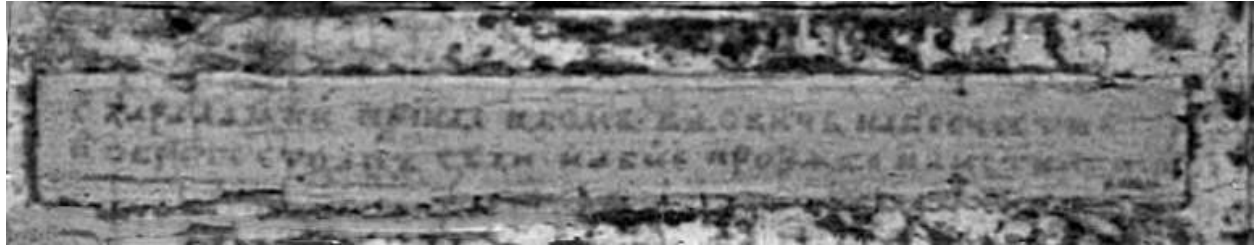


Εικ. 108. Σκηνή 4 υπέρυθρη φωτογραφία ανάκλασης μαζί με την λεζάντα

Στον Χαραμπί διαταγή ..... ..

**В ΟΚΡΟΤΟΕ.ΟΪ.. ...И НАБИЕ ΠΡΟ.Α(Я)(Γ). ΙΑ...Κ.**

..... (ζωντάνεψε) .....



Εικ. 109. Λεζάντα της σκηνής 4 με το κείμενο που αποκαλύπτεται κάτω από τα χρωματικά στρώματα

### Εικόνα 5.

Πρατηρείται το εγχάρακτο σχέδιο κάτω από το χρωματικό στρώμα χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές κατά το στάδιο της επιζωγράφησης. Παρατηρείται μια μικρή αλλαγή στην απόδοση του αριστερού χεριού της καθισμένης μορφής που έχει γίνει η αλλαγή στην κλήση του. Υπάρχουν πάρα πολλές απώλειες του χρωματικού στρώματος και εκτεταμένη επιζωγράφηση σε όλη την επιφάνεια της σκηνής. Φαίνεται ότι έκτος από την απώλεια του χρωματικού στρώματος υπάρχει και απώλεια του στρώματος της προετοιμασίας στο σημείο του δεξιού χεριού του στρατιώτη (μορφή 2).



Από κάτω είναι το γραπτό κείμενο που δεν φαίνεται πολύ καλά λόγω των απωλειών του χρωματικού στρώματος αλλά και της προετοιμασίας:

Εικ. 110. Σκηνή 5 υπέρυθρη φωτογραφία ανάκλασης μαζί με την λεζάντα

**ΤΑΚΟ Μ.....ΨΥ.. .. ...Υ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΑ Ω....**

Έτσι ..... Χαράλαμπος .....

.Ο(Ω)ΑΣ.... ..

.....



Εικ. 111. Λεζάντα της σκηνής 5 με το κείμενο που αποκαλύπτεται κάτω από τα χρωματικά στρώματα

### Εικόνα 6.

Η τελευταία σκηνή είναι αυτή που έχει τις περισσότερες απώλειες του χρωματικού στρώματος και χωρίς την υπέρυθρη φωτογράφιση βλέπουμε το εγχάρακτο σχέδιο από κάτω. Όμως παρατηρούμε την καλυπτικότητα του κόκκινο/ροζ χρωματικού στρώματος που δεν μπορούμε να δούμε το σχέδιο του κεντρικού διακοσμητικού στοιχείου ενώ στα υπόλοιπα σημεία που είναι πιο λεπτά το χρωματικό στρώμα το βλέπουμε αχνά.

Ενώ η κάτω λεζάντα δεν έχει πολλές φθορές και απώλειες είναι πολύ δύσκολο να διακρίνουμε το γραπτό κείμενο που συνοδεύει την έκτη σκηνή:

.... ЦРЬ.. ..

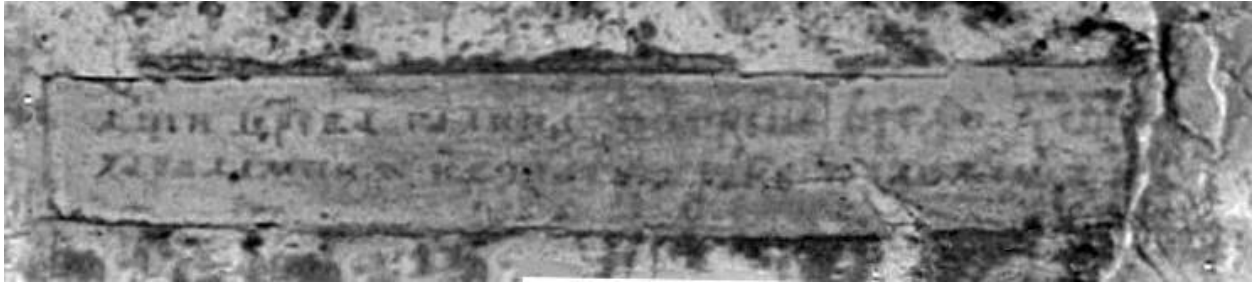
.... Βασιλιάς .....

ΧΑΡΑΛΑΜΠ.Α(Я) ΗΑ.....

Χαράλαμπος .....



Εικ. 112. Σκηνή 6 υπέρυθρη φωτογραφία ανάκλασης μαζί με την λεζάντα



Εικ. 113. Λεζάντα της σκηνής 6 με το κείμενο που αποκαλύπτεται κάτω από τα χρωματικά στρώματα

Η μορφή του Άγιου στέκεται σε μια βάση και από κάτω παρατηρείται μια πεδιάδα με μικρά λευκά λουλούδια ενώ πιο κάτω υπάρχει μια λευκή λεζάντα όπως και στις γύρω σκηνές. Κατά την φωτογράφιση αποκαλύφθηκε το κείμενο που ήταν κάτω από την επιζωγράφηση. Το κείμενο καλύπτει όλη την επιφάνεια και δεν βρίσκεται μόνο στην κάτω μεριά που είναι η λευκή λεζάντα. Συνήθως στις βιογραφικές εικόνες κάπου δίπλα στον Άγιο που απεικονίζουν έγραφαν μια προσευχή προς αυτόν. Δυστυχώς από την βιβλιογραφική έρευνα που έγινε διαπιστώθηκε ότι η προσευχή που έγραφαν δεν ακολουθούσε κάποιο κανόνα. Ιδιαίτερα στις εικόνες μεσαίου και μικρού μεγέθους που από το 18<sup>ο</sup> αιώνα κατασκευάζονταν για προσωπικούς σκοπούς για ιδιώτες θα μπορούσε να απευθύνεται στην ίδια του οικογένεια ή το σπίτι.



Εικ. 114. Λεζάντα με το κείμενο που αποκαλύπτεται κάτω από τα ποδιά του Άγιου στο κέντρο της εικόνας

Το ενδιαφέρον είναι ότι η πρώτη σειρά στο πάνω μέρος είναι μερικά μεμονωμένα γράμματα στην σειρά ενώ στην συνέχεια είναι ένα κείμενο. Όσο κατεβαίνει πιο κάτω οι γραμμές είναι πιο κοντά και οι αποστάσεις μεταξύ λέξεων μικραίνουν. Δυστυχώς δεν μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά το κείμενο διότι βλέπουμε και το πάνω στρώμα όμως μπορούμε να διακρίνουμε μερικά γράμματα και συλλαβές.

## 6.5 Έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία

Η έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία, στηρίζεται στην ταυτόχρονη καταγραφή της υπέρυθρης και ενός μέρους της ορατής ακτινοβολίας, που ανακλάται από τα χρωματικά στρώματα. Το οπτικό αποτέλεσμα είναι μία έγχρωμη εικόνα, που περιλαμβάνει εσφαλμένα χρώματα, χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς του χρωματικού στρώματος στην υπέρυθρη περιοχή του φάσματος. Στην δημιουργία των "ψευδοχρωμάτων" το πράσινο αποδίδεται ως μπλε, το κόκκινο εμφανίζεται ως πράσινο και το υπέρυθρο αποδίδεται στο κόκκινο. Η τελική έγχρωμη υπέρυθρη εικόνα R-G-B αντιστοιχεί σε IR-R-G (Αλεξοπουλου, Χρυσουλάκης 1993, D. Zafirooulos 2008).

### 6.5.1 Περιγραφή διαδικασίας

Η φωτογράφιση πραγματοποιήθηκε με την κάμερα Nikon D50 DSLR. Έγιναν μερικές δοκιμαστικές λήψεις για την καλύτερη απόδοση της πληροφορίας στην εικόνα. Κατασταλάξαμε στην φωτογράφιση στο IR, με 25" και διάφραγμα f 6,3 για την γενική φωτογραφία και με 30" και f 6,3, για τις λεπτομέρειες. Στο ορατό φάσμα, είχαμε 1/2 σε χρόνο, ενώ σε όλες τις φωτογραφίες είχαμε διάφραγμα f 8. Στην συνέχεια μεταφέρθηκαν οι φωτογραφίες στον υπολογιστή και για να γίνει η επεξεργασία τους με το πρόγραμμα του Photoshop ώστε να πάρουμε τα αποτελέσματα. Η διαδικασία που ακολουθήθηκε ήταν η έξης, φορτώσαμε δύο φωτογραφίες (μία από το ορατό και μία από το υπέρυθρο φάσμα του ίδιου σημείου). Σε καινούριο αρχείο που βρίσκεται στο Mode RGB color, ανοίξαμε τα κανάλια (channels) στο πλάι. Επιστρέψαμε στην φωτογραφία στο ορατό και αντιγράψαμε την εικόνα από το κόκκινο κανάλι (Red), στην συνέχεια την μεταφέραμε και την επικολλήσαμε στο πράσινο κανάλι (Green) στο καινούριο αρχείο. Ξανά επιστέψαμε στην φωτογραφία στο ορατό και αντιγράψαμε την εικόνα από το πράσινο κανάλι (Green) και την μεταφέραμε και την επικολλήσαμε στο μπλε κανάλι (Blue) στο καινούριο αρχείο. Έπειτα, κάναμε αντιγραφή της φωτογραφίας στην υπέρυθρη ακτινοβολία και την μεταφέραμε στο καινούριο αρχείο, επικολλώντας την στο κόκκινο κανάλι (Red). Τέλος κάναμε χρωματική διόρθωση της φωτογραφίας για να πάρουμε τα αποτελέσματα.

### 6.5.2 Αποτελέσματα

Τα αποτελέσματα χωριστήκαν με βάση τις σκηνές για να είναι πιο εύκολη η μελέτη και η κατανόηση τους.

#### **Σκηνή 1.**

Στο φόντο η αψίδα από το μπεζ αποκτά μια πράσινο καφέ απόχρωση, ενώ το σημείο στα αριστερά που έχει πράσινο/γκρι χρώμα παίρνει μια βιολετί απόχρωση. Στον τοίχο στα δεξιά, το εσωτερικό του παράθυρου παραμένει αμετάβλητο μαύρο. Η περιμετρική διακόσμηση του παράθυρου άλλα και η διακοσμητική λωρίδα από κάτω από το πράσινο/γκρι παίρνει μια βιολετί απόχρωση. Ενώ η επιζωγράφιση με το χοντρόκοκκο μπλε/γκρι παίρνει μια γαλάζια απόχρωση. Στο πάτωμα κάτω από το θρόνο άλλα και ενδιάμεσα στις μορφές 2 και 4 βλέπουμε το αρχικό πράσινο χρώμα που γίνεται καφέ/κόκκινο. Στα σκαλοπάτια φαίνεται η επιζωγράφιση με μπλε/καφέ να γίνεται κόκκινο/καφέ ενώ τα φωτίσματα παίρνουν μια γαλάζια απόχρωση. Όλο το υπόλοιπο



έδαφος έχει επιζωγραφιστεί με λεπτό στρώμα από καφέ χρωστική που στο IRFC γίνεται ανοιχτό καφέ. Η καρτέκλα οπου κάθετα η μορφή 1 έχει επιζωγραφιστεί με κόκκινο/καφέ με λευκά φωτίσματα και γίνονται πράσινο/καφέ με γαλάζια φωτίσματα.



Εικ. 115. Σκηνή 1 έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία

απόχρωση. Ενώ τα φωτίσματα από λευκό γίνονται γαλάζια. Ο μανδύας της μορφής 2 από το κόκκινο γίνεται κίτρινος. Στην αριστερή μεριά της μορφή στον ώμο άλλα και κάτω στο πάτωμα αποκαλύπτεται η επιζωγραφισμένη κάπα με το καφέ που παίρνει μια πορτοκαλί απόχρωση. Στην μορφή 3 το φαιλόνιο ήταν αρχικά πράσινο και γίνεται βιολετί. Οι συμπληρώσεις που έχουν γίνει με το μπλε/γκρι παίρνουν μια μπλε/κόκκινη απόχρωση. Από την δέξια μεριά το φαιλόνιο έχει επιζωγραφιστεί με καφέ χρωστική που παίρνει μια πορτοκαλί απόχρωση. Ο εσωτερικός χιτώνας είναι ανοιχτού μπλε χρώματος και οι επιζωγραφίσεις παίρνουν πράσινη απόχρωση. Το ωμοφόριο είναι λευκό και παραμένει ανέπαφο. Στην μορφή 4 παρατηρείται ένας κόκκινος χιτώνας να γίνεται κίτρινος, ενώ η

Στη δέξια μεριά, τα σημεία της κουρτίνας που είναι το αυθεντικό χρωματικό στρώμα, γίνονται σκούρο πράσινο, ενώ στα ανοιχτά κίτρινο/πράσινο. Τα σημεία με την επιζωγράφιση όπως πίσω από την μορφή 1 και στο άνοιγμα της κουρτίνας από μπορντό παίρνουν καφέ/κίτρινη απόχρωση.

Στα πρόσωπα των μορφών παρατηρούνται τα έξης, ο λαδί προπλασμός παραμένει λαδί, τα λευκά φωτίσματα παίρνουν μια γαλάζια απόχρωση και οι επιζωγραφίσεις με καφέ/λαδί περνούν μια πράσινη απόχρωση.

Από τα ενδύματα η μορφή 1 φοράει ένα ανοιχτόχρωμο μανδύα με χρυσοκονδυλιές που παίρνουν γαλάζια απόχρωση. Το πάνω μέρος του μανδύα και πάνω στο δεξί γόνατο έχει γίνει η επιζωγράφιση με λαδί χρώμα που παίρνει πράσινη

επιζωγράφιση με το παρόμοιο χοντρόκοκκο χρώμα παίρνει κίτρινο/πράσινη απόχρωση. Στην τελευταία μορφή 5 παρατηρείται ότι το πανωφόρι καλύπτεται με κάποιο ημιδιάφανο καφέ στρώμα που παίρνει μια πορτοκαλί απόχρωση.

## Σκηνή 2.

Στον ουρανό παρατηρούμε μερικά σημεία με κόκκινο αμπόλι που γίνεται πράσινο. Στο αριστερό τμήμα τα κτίρια στο βάθος από πράσινο/γκρι παίρνουν λιλά απόχρωση. Το κτίριο στα δεξιά από σκούρο μπλε/πράσινο γίνεται σχεδόν μαύρο ή σκούρο καφέ, ενώ η επιζωγράφιση από πάνω με καφέ γίνεται καφέ ανοιχτό με λευκά φωτίσματα που γίνονται γαλάζια. Στο πάτωμα σε μερικά σημεία παρατηρούμε το αρχικό χρωματικό στρώμα που είναι σκούρο πράσινο και γίνεται μαύρο, ενώ η επιζωγράφιση με καφέ γίνεται ανοιχτό καφέ.

Όπως και πιο πάνω τα γυμνά σημεία των μορφών άλλα και το σώμα του Άγιου έχουν λαδί προπλασμό και παίρνουν μια γαλάζια/τιρκουάζ απόχρωση. Ενώ η επιζωγράφιση με καφέ χρωστική στα μαλλιά της μορφής 4 γίνεται ανοιχτό καφέ.



Εικ. 116. Σκηνή 2 έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία

Οι μορφές 2 και 3 φοράνε λευκούς χιτώνες που παραμένουν αμετάβλητη. Ο χιτώνας της μορφής 4 από κόκκινος γίνεται κίτρινος. Το πανωφόρι της μορφής 5 έχει πάρα πολλές απώλειες στα σημεία που έχουμε το αυθεντικό σκούρο πράσινο χρώμα το βλέπουμε μαύρο, ενώ στους ώμους έχει επιζωγραφιστεί με καφέ που γίνεται ανοιχτό καφέ.

### Σκηνή 3.

Στο ουρανό έχουμε κόκκινο αμπόλι να γίνεται κίτρινο. Από τα αριστερά της σκηνής τα κτίρια και η κολόνα έχουν ζωγραφιστεί με σκούρο μπλε/πράσινο και φαίνεται να γίνονται μαύρο. Από πάνω έχει επιζωγραφιστεί με μπλε/γκρι που γίνεται γαλάζιο με κόκκινη απόχρωση (βιολετί). Η πόρτα είναι κόκκινη και γίνεται κίτρινη. Στην δεξιά μεριά έχουμε το θόλο με την κουρτίνα στο θόλο βλέπουμε κόκκινο αμπόλι να γίνεται πράσινο, ενώ η



κουρτίνα έχει επιζωγραφιστεί με μπλεζ που παίρνει πράσινη απόχρωση. Το πάτωμα από σκούρο πράσινο γίνεται μαύρο, ενώ η καφέ επιζωγράφιση από πάνω γίνεται καφέ ανοιχτό. Τα ξυλά κάτω από την μορφή 1 από καφέ παίρνουν πράσινο χρώμα. Η φωτιά είναι πορτοκαλί που γίνεται κίτρινη, ενώ από πάνω έχουμε σημεία με κόκκινο που περνούν πορτοκαλί απόχρωση. Το κύμα πάνω από την μορφή 1 από γαλάζιο/πράσινο αποκτά μια γαλάζια απόχρωση. Στα δεξιά είναι ένα κόκκινο σκαλοπάτι που κάθετα η μορφή 4 και γίνεται κίτρινο, ενώ τα σημεία που έχουν επιζωγραφιστεί με παρόμοιο χοντρόκοκκο χρώμα παίρνουν μια πιο πράσινη απόχρωση.

Εικ. 117. Σκηνή 3 έγχρωμη υπέρυθη φωτογραφία

Ο Άγιος όπως και τα γυμνά άκρα και τα πρόσωπα στις άλλες μορφές παίρνουν μια γαλάζια/τιρκουάζ απόχρωση. Οι πανοπλίες στις μορφές 2 άλλα και στην μορφή 7 έχουν επιζωγραφιστεί με λεπτόκοκκο μπλεζ χρώμα και παίρνουν πράσινη απόχρωση. Ενώ ο εσωτερικός χιτώνας της δεξιάς μορφής 2 από κόκκινο γίνεται κίτρινο και το παντελόνι από σκούρο πράσινο γίνεται μαύρο. Ο χιτώνας της μορφής 3 από κόκκινος γίνεται κίτρινος. Όλα τα φωτίσματα που έχουν επιζωγραφιστεί με το χοντρόκοκκο λευκό χρώμα παίρνουν γαλάζια απόχρωση.

#### Σκηνή 4.

Στο ουρανό έχουμε σημεία με κόκκινο μπλοκ που γίνονται κιτρινα. Τα κλαδιά του δέντρου από καφέ γίνονται πράσινα, ενώ τα φύλλα το αυθεντικό σκούρο πράσινο χρώμα γίνεται μαύρο, τα φωτίσματα απο πάνω με ανοιχτό πράσινο παίρνουν γαλάζια απόχρωση. Τα σημεία που έχουν επιζωγραφιστεί με καφέ γίνονται ανοιχτό καφέ.

Το κτίριο στα αριστερά έχει γαλάζιο/πράσινο/γκρι χρώμα και παίρνει γαλάζια απόχρωση, όπως και ο φραχτής προς τα δεξιά. Η επιζωγράφηση έγινε με δυο χρωστικές το μεγαλύτερο μέρος καλύφτηκε με σκούρο καφέ χρωστική που γίνεται καφέ ανοιχτό και σε άλλα σημεία με μπλε/γκρι που γίνεται τρκουάζ. Ενώ πάνω δεξιά η γωνιά έχει επιζωγραφιστή με γαλάζια/πράσινο/γκρι και παίρνει έντονο γαλάζιο χρώμα. Στην στέγη βλέπουμε κόκκινο μπλοκ και από πάνω λεπτό στρώμα από σκούρο καφέ που γίνεται μαύρο. Στο κάτω μέρος του



Εικ. 118. Σκηνή 4 έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία

κτίριου υπάρχουν δυο σκαλοπάτια μπεζ χρώματος, το κάτω μέρος έχει περαστεί με κάποια ημιδιαφανή καφέ χρωστική που γίνεται καφέ ανοιχτό. Το χωρτάρι είναι το ίδιο χρώμα με το κτίριο και γίνεται γαλάζιο. Ενώ η επιζωγραφίσεις με μπλε/γκρι γίνονται και αυτές γαλάζιες.

Όλα τα γυμνά μερί του σώματος έχουν γαλάζια απόχρωση, τα μαλλιά και το μούσι στις μορφές στα δεξιά έχουν επιζωγραφιστεί με καφέ – κόκκινο που γίνεται πράσινο. Η μορφή 1 φοράει ένα μπεζ χιτώνα που παίρνει καφέ απόχρωση. Το φαιλόνιο από μέσα είναι κόκκινο που γίνεται κίτρινο ενώ απ'εξω είναι πράσινο γίνεται βιολετί, όμως στα σημεία που έχουμε απώλειες του πράσινου υπάρχει καφέ χρωστική που γίνεται πορτοκαλί. Η μορφή 2 φοράει μακρύ κόκκινο χιτώνα που γίνεται κίτρινος. Από πίσω η μορφή 3 φοράει μανδύα μέχρι το γόνατο που ήταν πράσινος και γίνεται βιολετί, ενώ στα σημεία που έγινε η επιζωγράφηση με κάποια καφέ ημιδιαφανή χρωστική βλέπουμε πορτοκαλί και από πάνω έχουμε επιζωγράφηση με κόκκινη ημιδιαφανή χρωστική που γίνεται κίτρινη. Το παντελόνι

από κάτω από κόκκινο γίνεται κίτρινο. Ο χιτώνας της μορφής 4 ήταν σκούρο πράσινος και γίνεται μαύρος, ενώ από πάνω στα σημεία απώλειας έχει περαστεί με την ημιδιαφανή καφέ χρωστική που έγινε πορτοκαλί.

### Σκηνή 5.

Είναι μια σκηνή που φαίνεται καλύτερα το χρυσό στον ουρανό στην αριστερή πάνω γωνιά έχουμε το κόκκινο αμπόλι που γίνεται κίτρινο, ενώ ο χρυσός παίρνει γαλάζια απόχρωση. Ενδιάμεσα στις μορφές και προς τα δεξιά βλέπουμε επιζωγράφιση με σκούρο



καφέ που γίνεται καφέ πράσινο. Ενώ μπροστά από τον Άγιο δίπλα στο φωτοστέφανο υπάρχει ένα ανοιχτόχρωμο τμήμα που έχει καλυπτεί με καφέ χρωστική που γίνεται πορτοκαλί. Πιο πάνω τα σύννεφα έχουν επιζωγραφιστεί με μπλε/γκρι χρωστική που παίρνει κόκκινη απόχρωση, την ίδια χρωστική παρατηρούμε στον αριστερό άγγελο πάνω στα σύννεφα. Το λευκό παίρνει γαλάζια απόχρωση. Ο άγγελος στα δεξιά φοράει κόκκινο χιτώνα που γίνεται κίτρινος.

Από κάτω στο φόντο παρατηρείται στην κάτω αριστερή γωνία να είναι καφέ που γίνεται πράσινο. Το υπόλοιπο έδαφος είναι πράσινο γκρι και παίρνει γαλάζιο βιολετί χρώμα, σε μερικά σημεία έχουμε σκούρο πράσινο που γίνεται μαύρο.

Εικ. 119. Σκηνή 5 έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία

Στην κάτω μεριά έχει γίνει η επιζωγράφιση με σκούρο καφέ και παίρνει πράσινη απόχρωση ενώ κάτω από την βάση της κολόνας που έχει τα ποδιά της η μορφή 3, το σκούρο καφέ γίνεται ανοιχτό καφέ.

Από πάνω η μορφή 1 φοράει φαιλόνιο πράσινου χρώματος, που γίνεται βιολετί ενώ από μέσα είναι κόκκινος και γίνεται κίτρινος. Από μέσα φοράει λευκό χιτώνα που έχει επιζωγραφίσεις όπως και το οράριο μπροστά με μπεζ χρώμα και παίρνει πράσινη απόχρωση. Η μορφή 2 φοράει πανοπλία, στην κάτω μεριά έχουμε επιζωγράφιση με μπεζ σκούρο χρώμα που γίνεται πράσινο. Κάτω από την πανοπλία βλέπουμε το μεσοφόρι και τα μάνικα που είναι κόκκινα και γίνονται κίτρινα. Το παντελόνι από κάτω είναι σκούρο

πράσινο και γίνεται μαύρο, ενώ η μπότες είναι μαύρες και παραμένουν αμετάβατες μονό στα σημεία απώλειας βλέπουμε καφέ χρωστική να γίνεται καφέ ανοιχτό.

Σε όλες της μορφές από τα αριστερά (μορφή 3,4,5) έχει γίνει επιζωγράφιση στα μαλλιά με καφέ/μπεζ χρωστική που γίνεται πράσινη. Η μορφή 3 φοράει ένα χιτώνα κόκκινου χρώματος που γίνεται κίτρινος, ενώ από πάνω ο μανδύας είναι σκούρο πράσινος και γίνεται μαύρο/καφέ. Στα σημεία συμπλήρωσης το καφέ γίνεται πράσινο. Ενώ οι χρυσοκονδυλιές από πάνω παίρνουν γαλάζια απόχρωση. Η μορφή 4 φοράει λευκό χιτώνα στον ώμο έχει επιζωγράφιση με μπεζ που γίνεται πράσινο. Στους ώμους κατεβαίνει η κάπα στην αριστερή μεριά παρατηρούμε πράσινο λάδι που παίρνει μπορντό καφέ χρώμα. Τα φτερά έχουν επιζωγραφιστεί με λαδί που παραμένει το ίδιο.

### Σκηνή 6.

Ο ουρανός έχει σημεία με κόκκινο μπλοκ που γίνεται πράσινο. Το κτίριο από κόκκινο / ροζ γίνεται κίτρινο, ενώ η μέσα αψίδα με τα δυο παράθυρα έχουμε σημεία με πράσινη γκρι χρωστική που γίνονται βιολετί. Στο πάτωμα και στο θέρετρο παρατηρούμε μερικά σημεία με κόκκινο μπλοκ που γίνονται πράσινα.

Τα πρόσωπα και τα χέρια παίρνουν μια γαλάζια/τιρκουάζ απόχρωση. Η μορφή 2 φοράει κόκκινο χιτώνα που γίνεται κίτρινος και τα μανία έχουν επιζωγραφιστεί με καφέ που γίνεται πορτοκαλί. Η μορφή 4 φοράει του ίδιου χρώματος χιτώνα και γίνεται κίτρινος, ενώ ο χιτώνας της μορφής 5 δεν έχει χρωματικό στρώμα και έχει καλυφτεί με καφέ χρωστική που γίνεται πορτοκαλί. Η μορφή 3 έχει επιζωγραφισμένο το κάτω μέρος με καφέ χρωστική που γίνεται παρακάλλι ενώ το μαντίλι στο κεφάλι είναι λευκό και παίρνει γαλάζια απόχρωση. Η πίσω μορφή ακριβός έχει κόκκινο μαντίλι και χιτώνα που γίνεται κίτρινο.



Εικ. 120. Σκηνή 6 έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία



Εικ. 121. Λεπτομέρεια το πάνω μέρος της κεντρικής μορφής με τον Χριστό στην έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία

παπούτσια από κόκκινο γίνονται κίτρινα με λεύκα φωτίσματα που παίρνουν γαλάζια απόχρωση.

Στα δέξια και αριστερά από το κεφάλι του Άγιου βλέπουμε τα κόκκινα γράμματα να γίνονται κίτρινο πορτοκαλί. Πάνω από τον Άγιο στα σύννεφα είναι ο Χριστός. Η μορφή φοράει κόκκινο μανδύα που γίνεται κίτρινο ενώ απέξω σκούρου καφέ χρώματος χιτώνα (επιζωγράφιση) που γίνεται καφέ ανοιχτό. Η επιζωγράφιση στο πρόσωπο με σκούρο καφέ λαδί παραμένει ίδια. Ενώ τα σύννεφα από ανοιχτό γκρι με λεύκα φωτίσματα παίρνουν γαλάζια απόχρωση.

Το φόντο πίσω από τον Άγιο από πράσινο γκρι παίρνει γαλάζια βιολετί απόχρωση ενώ το σκούρο πράσινο γίνεται

### Κεντρική μορφή

Ο προπλασμός στο πρόσωπο από σκούρο λαδί χρώμα και παίρνει πιο ανοιχτόχρωμη καφέ απόχρωση. Τα λεύκα φωτίσματα παίρνουν γαλάζια απόχρωση. Η επιζωγράφιση με το χοντρόκοκκο σκούρο καφέ χρώμα στα μαλλιά και το μούσι παίρνει ανοιχτό καφέ απόχρωση, ενώ περιμετρικά του κεφαλιού στα μαλλιά το σκούρο καφέ παίρνει μια πράσινη απόχρωση. Το πρόσωπο της κεντρικής μορφής δεν παίρνει γαλάζια/τιρκουάζ απόχρωση, όμως τα χέρια το παίρνουν λόγο της επιζωγράφισης με το χοντρόκοκκο λαδί και μπεζ χρώμα. Στα άμφια το κόκκινο μπλοκ παίρνει κίτρινη απόχρωση και τα σημεία που έχουν μείνει υπολήμματα από το χρυσό παίρνουν γαλάζια απόχρωση. Ενώ στους ώμους το φαινύλιο έχει επιζωγραφιστεί με κάποια ημιδιαφανή καφέ χρωστική που γίνεται πορτοκαλί. Στο κάτω τμήμα του στιχαρίου έχει επιζωγραφιστεί με καφέ χρωστική που παίρνει καφέ ανοιχτό χρώμα και τα



Εικ. 122. Λεπτομέρεια το κάτω μέρος της κεντρικής μορφής με την επιζωγραφισμένη λεζάντα στην έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία

μαύρο. Τα σημεία με την καφέ επιζωγράφιση γίνονται ανοιχτό καφέ κάτω στην βάση παρατηρείται στην πάνω μεριά σημεία με λευκή χρωστική πιθανότατα το αυθεντικό χρωματικό στρώμα με βερνίκι που παίρνουν πράσινη απόχρωση. Ενώ το κάτω τμήμα της βάσης είναι λευκό που παραμένει λευκό με καφέ σκιάσεις που γίνονται ανοιχτό καφέ. Από κάτω είναι η πεδιάδα με λουλούδια, που έχει ζωγραφιστεί με διαφορές πράσινες αποχρώσεις. Το ανοιχτό πράσινο παίρνει γαλάζια απόχρωση, το πράσινο γκρι παίρνει βιολετί απόχρωση, ενώ το σκούρο πράσινο παίρνει σκούρο καφέ απόχρωση – μαύρο.



Εικ. 123. Η φορητή εικόνα του Αγίου Χαραλάμπου στην έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία



## 7. Συγκριτική αξιολογηση των αποτελεσμάτων

Με την ολοκλήρωση των εργασιών και της μελέτης των αποτελεσμάτων από τις τεχνικές ανάλυσης και τεκμηρίωσης της επιφάνειας της εικόνας, θα πραγματοποιηθεί συγκριτική αξιολόγηση των αποτελεσμάτων. Τα αποτελέσματα, που θα συγκριθούν, πάρθηκαν από όλες τις τεχνικές, δηλαδή την μακροσκοπική παρατήρηση, την φωτογράφιση στο ορατό, στο υπέρυθρο και στο υπεριώδες φάσμα. Με αυτόν τον τρόπο θα γίνει η σύγκριση, αλλά και η αντιστοίχιση των αποτελεσμάτων για μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των αποτελεσμάτων.

Με τη μακροσκοπική παρατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας, δεν έγιναν εμφανή όλα τα σημεία της επιζωγράφησης/ συμπλήρωσης της ζωγραφικής επιφάνειας με την χοντρόκοκκη χρωστική. Ωστόσο, η εξέταση των αποτελεσμάτων των υπόλοιπων τεχνικών ανέδειξαν όλα τα σημεία της επιζωγράφησης, ακόμη και εκείνα που δεν φαίνονταν με την πρώτη ματιά. Όπως είναι γνωστό, οι επιζωγραφίσεις εμφανίζονται κατά την εξέταση της ζωγραφικής επιφάνειας με την υπεριώδη ακτινοβολία, γιατί το γερασμένο βερνίκι φθορίζει, ενώ οι επιζωγραφίσεις δεν φθορίζουν και εμφανίζονται ως σκούρα σημεία στην φωτογραφία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, λόγω της έλλειψης του προστατευτικού στρώματος, ήταν δυσκολότερο να πραγματοποιηθεί η ταυτοποίηση των σημείων της επιζωγράφησης/ συμπλήρωσης του ζωγραφικού στρώματος. Κατά την εξέταση των αποτελεσμάτων στην υπέρυθρη φωτογραφία έγιναν εμφανή όλα τα σημεία. Και στις δύο τεχνικές, έγινε παρατήρηση της επιζωγράφησης, αλλά ιδιαίτερα στην έγχρωμη υπέρυθρη φωτογράφιση όπου παρατηρήθηκαν όχι μόνο οι επιζωγραφίσεις με την χοντρόκοκκη χρωστική, αλλά και η επιζωγράφιση που πραγματοποιήθηκε με κάποιο είδος λάκας.

Στη φωτογράφιση στο ορατό φάσμα η λάκα παρατηρείται ως πιθανότατο γερασμένο βερνίκι ή λάκα, ενώ στην υπέρυθρη ασπρόμαυρη φωτογραφία ανάκλασης, εξαιτίας της ανάκλασης της ακτινοβολίας, δεν παρατηρείται καθόλου το βερνίκι ή η λάκα. Σε αντίθεση, τα τμήματα που καλύπτονται από τη λάκα παρουσιάζονται μαύρα στην υπεριώδη φωτογραφία. Με την έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία, παρουσιάζεται ξεκάθαρα η ύπαρξη κάποιου άλλου ημιδιαφανούς στρώματος πάνω στην εικόνα, σε συγκεκριμένα σημεία, τα οποία έχουν πορτοκάλι απόχρωση. Λόγω των περιοχών που καλύπτει αυτό το υλικό, γίνεται κατανοητό ότι δεν είναι τυχαία τα τμήματα που παρέμεινε το γερασμένο βερνίκι, αλλά κάποια στιγμή η εικόνα επιζωγραφίστηκε από κάποια λάκα, η οποία πιθανότατα, από την αρχή είχε καφέ απόχρωση λόγω των κόκκων που παρατηρούνται μέσα στην λάκα, ή σε άλλη περίπτωση, σκούρυνε με την πάροδο του χρόνου λόγω των περιβαλλοντικών ρύπων.

Ωστόσο, παράλληλα με αυτή την επιζωγράφιση διαπιστώνεται και άλλο ένα στρώμα επιζωγράφησης που πραγματοποιήθηκε πάνω στο αυθεντικό χρωματικό στρώμα της εικόνας. Με την μακροσκοπική εξέταση της εικόνας παρατηρήθηκαν σημεία με αλλεπάλληλα χρωματικά στρώματα, αυτά τα σημεία ήταν οι λεζάντες. Κάτω από τα πόδια του Αγίου παρατηρήθηκε μια εγχάρκτη γραμμή που διαχώριζε την μορφή, από την πεδιάδα. Κατά την φωτογράφιση στο υπέρυθρο, με την τεχνική της υπέρυθρης

ασπρόμαυρης φωτογραφικής ανάκλασης, αποκαλύφτηκε το γραπτό κείμενο. Αλλά και με την τεχνική της έγχρωμης υπέρυθρης φωτογραφίας, παρατηρείται κάτω από τις σκηνές με το βίο του Άγιου να εμφανίζεται αχνά το κείμενο.

Άλλο ένα στοιχείο που αποκαλύπτει η υπεριώδης φωτογράφιση και η έγχρωμη υπέρυθρη φωτογραφία είναι το δίκτυο των ρωγματώσεων του χρωματικού στρώματος. Αν και αυτό το εκτενές δίκτυο ρωγματώσεων, παρατηρείται με την μακροσκοπική εξέταση της επιφάνειας της εικόνας κατά την τεκμηρίωση της κατάστασης διατήρησης, ωστόσο, με την φωτογράφιση στο ορατό φάσμα ήταν αδύνατον να αποτυπωθεί λεπτομερώς η φθορά αυτή. Ενώ, με τις δύο προαναφερόμενες τεχνικές φωτογράφισης, έγινε με ευκολία η αποτύπωση και η μελέτη του δικτύου ρωγματώσεων του χρωματικού στρώματος, καθώς και η έκτασή του, που δεν ήταν δυνατόν να παρατηρηθεί οπτικά σε αρκετά σημεία με το γυμνό μάτι.

Επιπλέον, οι μέθοδοι εξέτασης στο υπεριώδες και στο υπέρυθρο φάσμα κρίνονται εξαιρετικά χρήσιμες στην περίπτωση της ταυτοποίησης των χρωστικών στα ζωγραφικά έργα, όμως, δεν είναι καθοριστικές για να ταυτοποιηθούν οι χρωστικές της ζωγραφικής επιφάνειας. Ωστόσο, παρέχουν μια βάση για το τι αναμένεται να παρατηρηθεί στα αποτελέσματα της δειγματοληψίας. Με αυτό τον τρόπο θα μπορέσει να γίνει πιο εστιασμένη η εξέταση, αλλά και να παρατηρηθούν και οι ιδιαίτερες περιπτώσεις που να δεν συμπίπτουν με τα αναμενόμενα στοιχεία. Θα πρέπει, όμως, να επισημανθεί ότι δεν είναι απόλυτα δυνατή η αντιστοίχιση των αποτελεσμάτων σε κάποια συγκεκριμένη χρωστική, δεδομένου ότι τα χρωματικά στρώματα αποτελούνται συνήθως από μίγματα με περισσότερες από μια χρωστικές. Ωστόσο, υπάρχουν και άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν τα αποτελέσματα, όπως το πάχος του χρωματικού στρώματος, οι υπάρχουσες ακαθαρσίες, ακόμη και το συνδετικό υλικό.

Μετά την εξέταση των παραπάνω αποτελεσμάτων, παρατηρείται η χρωματική παλέτα του αγιογράφου, που θα μας φέρνει πιο κοντά στην ταυτοποίηση των χρωστικών που χρησιμοποιήθηκαν κατά την κατασκευή της εικόνας. Στην παλέτα αυτή, υπάρχουν πολλές καφέ χρωστικές, μερικά κόκκινα και διάφορα μεικτά πράσινα χρώματα. Δεν παρατηρείται πουθενά η χρήση του κίτρινου ή της ώχρας σε καθαρή μορφή, μάλλον λόγω της μεγάλης έκτασης του χρυσού που κάλυπτε την επιφάνεια της εικόνας, αλλά και του μπλε που παρατηρείται μονό σε μεταγενέστερες επίζωγραφίσεις, όχι ως καθαρή χρωστική, αλλά ως μείγμα μπλε με γκρι ή καφέ.

Στον παρακάτω πίνακα (Πίνακα 1.) είναι συγκεντρωμένα όλα τα χρώματα της εικόνας, το χρώμα φθορισμού, τα ψευδοχρώματα και την αντιστοίχισή του με πιθανές χρωστικές, σύμφωνα με την βιβλιογραφία<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακής Γ. (1993), *Θετικές επιστημες και εργα τεχνης*, Αθηνά, Εκδοσεις Γκονη, σελ 145, 161 – 162, 165. , Thomas Moon, Michael R. Schilling and Sally Thirkettle (1992) 'A Note on the Use of False-Color Infrared Photography in Conservation', *Studies in Conservation*, Vol. 37, No. 1, pp. 42-52

Πίνακας 1.				
	Χρώμα	Χρώμα φθορισμού	Ψευδόχρωμα	Πιθανή χρωστική
1.	Κόκκινο	Σκούρο κόκκινο, μπορντό	Κίτρινο	Vermilio (cinnabar), scarlet lake, iron oxide red
2.	Κόκκινο	Κόκκινο καφέ ανοιχτό	Πορτοκάλι	Rose madder, alizarin madder, carmine madder,
3.	Κόκκινο – καφέ / μπορντό	Σκούρο καφέ	Κίτρινο - πράσινο	Iron red, raw umbra burn sienna, natural iron oxide red
4.	Καφέ 1	Σκούρο καφέ	Ανοιχτό καφέ	Raw umbra, burn sienna, natural oxide red, iron oxide brown
5.	Καφέ 2	Σκούρο καφέ	Πράσινο	
6.	Καφέ 3	Σκούρο καφέ	Πορτοκάλι	Raw umber, burnt sienna, iron oxide red222 dark, Cyprus burn umber, burnt green earth, burnt terre verte
7.	Καφέ – λαδί	Σκούρο καφέ	Πράσινη απόχρωση	
8.	Πράσινο – γκρι	Καφέ	Βιολετί	Chrome oxide green, chromium oxide yellow shade, chrome oxide hydrate
9.	Γαλάζιο πράσινο γκρι	Καφέ	Γαλάζιο βιολετί απόχρωση	Natural malachite, german green earth,
10.	Πράσινο σκούρο	Μαύρο	Μαύρο	Vagone green earth, terre verte,
11.	Μπλε – γκρι	Φθορίζον γαλάζιο	Γαλάζιο με κόκκινη απόχρωση (?)	
12.	Μπλε - γκρι	Φθορίζον γαλάζιο	Γαλάζιο / Τirkουάζ	
13.	Μπλε – καφέ	Φθορίζει λίγο πράσινο	Κόκκινο καφέ	Cobalt blue, dark ultramarine
14.	Μπεζ	Καφέ απόχρωση	Πράσινο	Λευκό του μολύβδου με iron oxide/ zinc oxide, burn sienna, raw umber, natural iron oxide red
15.	Μπεζ	Καφέ απόχρωση	Καφέ απόχρωση	Λευκό με iron oxide brown
16.	Λευκό	Φθορίζον γαλάζιο	Γαλάζιο	Πιθανώς φθορίζει εξαιτίας του συνδετικού υλικού
17.	Λευκό	Καφέ απόχρωση	Λευκό	Λευκό του μολύβδου
18.	Λευκό	Κίτρινο	Λευκό	Λευκό του ψευδαργύρου
19.	Κόκκινο μπόλοκ	Σκούρο καφέ	Κίτρινη απόχρωση	
20.	Πορτοκάλι	Ανοιχτό καφέ	Κίτρινο	Vermilion red light, cadmium scarlet, alizarin orange, scarlet lake
21.	Χρυσός		Γαλάζιο	gold

## 8. Προτάσεις εργασιών συντήρησης

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη για την κατάσταση διατήρησης και την τεκμηρίωση, απαιτείται η διατύπωση προτάσεων συντήρησης για την καλύτερη διατήρηση του έργου, αλλά και για την συντήρησή του. Με βάση τη μακροσκοπική παρατήρηση, καθώς και τις αναλύσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της παρούσας εργασίας, παρουσιάζονται ορισμένες προτάσεις για τη συντήρηση της φορητής εικόνας.

Αρχικά, μία από τις πρώτες ενέργειες που πρέπει να πραγματοποιηθούν είναι η σταθεροποίηση των συρταρωτών τρεσών που βρίσκονται στις εγκάρσιες τομές της εικόνας. Σε αντίθεση με την υπόλοιπη εικόνα, τα τρέσα δεν έχουν υποστεί κάποια εμφανή συντήρηση. Λόγω της εύθραπτης δομής τους, θα πρέπει να είναι το πρώτο σωστικό μέτρο που θα λάβει ο συντηρητής. Αντιθέτως, η υπόλοιπη εικόνα έχει επιμεληθεί κάποιες πρώτες σωστικές επεμβάσεις συντήρησης. Παρατηρώντας την εικόνα φαίνεται πως είχε υποστεί προσβολή ξυλοφάγων εντόμων που έχουν αποδυναμώσει την εσωτερική δομή της εικόνας. Για να σταθεροποιηθεί η δομή εσωτερικά, το κυρίως υπόστρωμα είχε εμποτιστεί με κάποιο διάφανο υλικό.

Όπως και το κυρίως υπόστρωμα, έτσι και η μπροστινή όψη με το χρωματικό στρώμα, έχει περάσει από προηγούμενο στάδιο συντήρησης. Το χρωματικό στρώμα καλύφθηκε με ένα στρώμα διάφανου υλικού (πιθανώς κερομάστιχο). Αυτό, λειτουργεί ως προστατευτικό στρώμα για τα υποκείμενα χρωματικά στρώματα που στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, δεν καλύπτονται από βερνίκι. Επιπρόσθετα, το διάφανο στρώμα, γεμίζει τα σημεία απωλειών του στρώματος της προετοιμασίας, και λειτουργεί ως προστατευτικό κάλυμμα, για να μην επεκταθεί περαιτέρω η φθορά. Θα ήταν προτιμότερο να παραμείνει αυτό το στρώμα, εφόσον δεν παρατηρείται κάποια αντίδραση με τα υποκείμενα στρώματα, και δεν προκαλεί κάποιο είδος φθοράς στην εικόνα. Σε περίπτωση που κριθεί απαραίτητη η αφαίρεση του διάφανου στρώματος, θα πρέπει να γίνει προσεκτικά και ελεγχόμενα, καθώς παρατηρείται ανισορροπία στο επίπεδο, και κατά την μηχανική αφαίρεση του, υπάρχει περίπτωση να τραυματιστεί το από κάτω χρωματικό στρώμα. Επιπλέον, προτείνεται να γίνει η αφαίρεση μόνο στα σημεία όπου το διάφανο στρώμα, χρησιμοποιήθηκε για να συμπληρώσει την απώλεια του στρώματος της προετοιμασίας. Η αφαίρεση πρέπει να γίνει σταδιακά και ελεγχόμενα σε μικρής έκτασης τμήματα, αφήνοντας ένα λεπτό στρώμα από το διάφανο υλικό. Αυτή η ενέργεια χρειάζεται να πραγματοποιηθεί γιατί, όσο πιο κοντά στην επιφάνεια θα γίνει η προσπάθεια της αφαίρεσης του διάφανου υλικού, τόσο πιο μεγάλος είναι ο κίνδυνος να τραυματιστεί η επιφάνεια και να προκαλέσει περαιτέρω φθορά στην εικόνα.

Στο τελικό στρώμα, το οποίο βρίσκεται στην επιφάνεια της εικόνας, παρατηρείται η επιζωγράφιση, καθώς και η συμπλήρωση, η οποία έγινε με χοντρόκοκκη χρωστική. Έχει πραγματοποιηθεί λάθος χρωματική απόδοση σε κάποια σημεία συμπλήρωσης και σημεία απώλειας. Επιπλέον, οι εργασίες της χρωματικής συμπλήρωσης και αποκατάστασης δεν είναι επιμελείς. Με αυτά τα κριτήρια μπορεί να κριθεί απαραίτητη η αφαίρεση αυτού του χρωματικού στρώματος, χωρίς όμως, η ενέργεια αυτή, να είναι αναγκαστικά απαραίτητη.

Ωστόσο, στα περισσότερα σημεία, όπου πραγματοποιήθηκε χρωματική συμπλήρωση με την χοντρόκοκκη χρωστική, υπάρχει στην υποκείμενη επιφάνεια χρωματική απώλεια του αυθεντικού χρωματικού στρώματος. Επομένως, αν πραγματοποιηθεί η αφαίρεση της επιζωγράφησης, η εικόνα θα χάσει πολλά στοιχεία και δεν θα μπορέσει να γίνει σωστή διάγνωση της. Στην περίπτωση που παρθεί η απόφαση για την αφαίρεση του τελικού χρωματικού στρώματος επιζωγράφησης/ συμπλήρωσης, θα χρειαστεί να γίνει επιλεκτική εκ νέου επιζωγράφηση, σε σημεία που το απαιτούν. Έτσι, η εικόνα κατά την έκθεση της θα είναι αναγνωρίσιμη και κατανοητή από τους επισκέπτες. Δεν πρέπει να λησμονείται και ο λειτουργικούς χαρακτήρας της εικόνας. Η εικόνα ακόμα και ως μουσειακό αντικείμενο έχει πνευματική/ θρησκευτική αξία για τους πιστούς. Επομένως, πριν την εκάστοτε ενέργεια συντήρησης, θα πρέπει πρώτα να γίνεται μελέτη, ώστε να μην χαθεί ο λειτουργικός/ θρησκευτικός ρόλος της εικόνας. Στην περίπτωση της επιζωγράφησης θα χρειαστεί να μελετηθεί ποια θα είναι η έκταση της καινούριας επιζωγράφησης.

Κατά την διάρκεια της μελέτης της εικόνας, ανακαλύφθηκε μια προγενέστερη επιζωγράφηση, η οποία πραγματοποιήθηκε σε κάποια χρονική περίοδο, ώστε να καλύψει το κείμενο, που υπήρχε κάτω από τα πόδια του Αγίου, καθώς και τις λεζάντες που υπήρχαν κάτω από τις σκηνές. Από τη μακροσκοπική παρατήρηση, αλλά και από τις φωτογραφικές τεχνικές ανάλυσης, παρατηρήθηκε η ύπαρξη γραπτών κειμένων κάτω από το στρώμα της επιζωγράφησης. Είναι άγνωστο το πότε αυτή η επιζωγράφηση πραγματοποιήθηκε και ποιος ήταν ο σκοπός της.

Όπως γίνεται αναφορά σε προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. Κεφάλαιο 4.8), οι ρωσικές εικόνες πολλές φορές έχουν αλληπάλληλες επιζωγραφίσεις. Για το λόγο αυτό, πολύ συχνά στην Ρωσία, παρατηρούνται στις εικόνες που εκτίθενται στα μουσεία να υπάρχει ένα μικρό τετράγωνο, στο οποίο έχει αφαιρεθεί η επιζωγράφηση και εμφανίζεται το αυθεντικό χρωματικό στρώμα. Στην παρούσα περίπτωση, όπου έγινε η μελέτη και η τεκμηρίωση του υποκείμενου χρωματικού στρώματος, και επιπλέον, υπάρχει το φωτογραφικό υλικό αυτών των στοιχείων, δεν είναι απαραίτητη η αποκάλυψη τους. Διότι, με την αφαίρεση του στρώματος της επιζωγράφησης θα χαθεί ένα τμήμα της ιστορικής αξίας της εικόνας, και για το λόγο αυτό, είναι προτιμότερο να μην αφαιρεθεί. Σε περίπτωση που προκύψει κάποια περαιτέρω μελέτη της στρωματογραφίας και ανάλυσης των χρωστικών, με μία δειγματοληψία θα μπορούσε να ερευνηθεί περαιτέρω το αυθεντικό χρωματικό στρώμα, καθώς και ποια είναι τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν. Εάν έπειτα από τις φυσικοχημικές αναλύσεις παραμένει η ανάγκη να πραγματοποιηθεί κάποια ενέργεια αφαίρεσης της επιζωγράφησης για εκπαιδευτικούς σκοπούς, τότε θα ήταν προτιμότερο να γίνει στην μεγάλη λεζάντα κάτω από τα πόδια του Αγίου, ώστε να αποκαλύψει ένα μικρό τμήμα του κειμένου το οποίο βρίσκεται από κάτω από την επιζωγράφηση. Ωστόσο, η ενέργεια αυτή, θα πρέπει να είναι σωστά μελετημένη και να περιορίζεται όσο το δυνατόν γίνεται σε μικρότερης κλίμακας τμήμα.

Άλλο ένα σημείο που πρέπει να ληφθεί υπόψιν είναι το γερασμένο βερνίκι. Στις περισσότερες περιπτώσεις γίνεται αφαίρεση του βερνικιού, χωρίς να πραγματοποιηθεί κάποια ανάλυση και διερεύνηση των υλικών που χρησιμοποιήθηκαν κατά την κατασκευή

του. Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση, όπου η εικόνα είναι από άλλη χώρα, θα ήταν καλό πριν από την αφαίρεση του βερνικιού να πραγματοποιηθούν οι απαραίτητες αναλύσεις για να ταυτοποιηθούν τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν κατά την κατασκευή. Έτσι, η εικόνα αυτή, θα είναι πιο κατανοητή για ένα συντηρητή ή ιστορικό τέχνης. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι Ρώσοι αγιογράφοι εκτός από τα διαδεδομένα υλικά που χρησιμοποιούνταν στην κατασκευή του βερνικιού, χρησιμοποιούσαν και διάφορα υλικά τα οποία παρατηρούνται κυρίως στη Ρωσία, όπως για παράδειγμα το κεχριμπάρι. Επομένως, θα ήταν ενδιαφέρον να ερευνηθεί αυτό το κομμάτι, ώστε να βοηθήσει στην διαχείριση και στην συντήρηση παρόμοιων έργων τέχνης.

Εν κατακλείδι, θα ήταν συνετό να αναφερθεί πως η εικόνα 'Άγιος Χαράλαμπος', βρισκόμενη στις σταθερές ατμοσφαιρικές συνθήκες της αποθήκης του μουσείου, δεν πρόκειται να εκτεθεί σε περαιτέρω φθορά. Όλα τα στρώματα, από τα οποία αποτελείται η εικόνα, είναι σταθερά. Σε περίπτωση που δεν γίνει έκθεση της εικόνας στο μουσείο, δεν χρειάζεται να πραγματοποιηθεί επεμβατική συντήρηση. Η μόνη επείγουσα ενέργεια επεμβατικής συντήρησης που πρέπει να πραγματοποιηθεί είναι η στερέωση των εγκάρσιων τρεσών, όπως έγινε αναφορά παραπάνω.

Ωστόσο, η έκταση της απώλειας του ξύλινου υποστρώματος, της προετοιμασίας με το κόκκινο αμπόλι, καθώς και της επιχρύσωσης και του χρωματικού στρώματος είναι μεγάλη. Έτσι, η διαδικασία της ανάκτησης όλης αυτής της πληροφορίας και της αποκατάστασης της εικόνας στην αρχική της κατάσταση είναι αδύνατη, αλλά και ηθικά λανθασμένη. Θα ήταν προτιμότερο αυτή η εικόνα να παραμείνει ως αντικείμενο μελέτης, και στην περίπτωση μελλοντικής έκθεσης να πραγματοποιηθούν πιο επεμβατικές ενέργειες συντήρησης. Ωστόσο, για να αποφευχθούν τέτοιες ενέργειες και να κρατήσει ο συντηρητής τον κανόνα της ελάχιστης επέμβασης, μπορεί να δημιουργήσει ένα ακριβές αντίγραφο, το οποίο θα λειτουργεί ως αντικείμενο σύγκρισης, για το πως το πέρασμα του χρόνου μπορεί να επιδράσει και να αλλάξει μία φορητή εικόνα. Παράλληλα θα είναι μια ενδιαφέρουσα εκπαιδευτική εργασία για να συγκριθεί στην πράξη η ελληνική αγιογραφία με την ρώσικη αγιογραφία, στον τρόπο κατασκευής, καθώς και στην τεχνική και τα υλικά.

## 9. Συμπεράσματα

Η μελέτη για τη συντήρηση και προστασία ενός αντικειμένου, είναι απαραίτητο να διέπεται από τον Κώδικα Δεοντολογίας. Πρέπει να περιλαμβάνει προτάσεις με μεθόδους και υλικά που πληρούν την αρχή της αντιστρεψιμότητας, ώστε να επιτυγχάνεται η ιδανικότερη επέμβαση και παράλληλα να διατηρείται η υλική, η αισθητική και η δομική αυθεντικότητα του αντικειμένου. Κατ' επέκταση, το αντικείμενο είναι αυτό που πρέπει να κατευθύνει τον συντηρητή, βάσει των τεχνολογικών του ιδιαιτεροτήτων και αναγκών.

Η παρούσα εργασία συνδύασε το θεωρητικό με το πρακτικό κομμάτι της μελέτης. Η εικόνα του Αγίου Χαράλαμπου(αρ. 23758) είναι μια συνθέτη φορητή εικόνα, η οποία με το πέρασμα του χρόνου εξελίχτηκε σε ακόμη πιο περιπλοκή, με πολλαπλές φθορές, επιζωγραφίσεις, επέμβασης καθαρισμού, αλλά και επεμβάσεις συντήρησης. Ως αποτέλεσμα, δημιούργησε αρκετά ερωτήματα, ενώ, έδωσε έναυσμα για περαιτέρω έρευνα του θέματος, επάνω στην διαδικασία και στα υλικά κατασκευής, όπως και στις επεμβάσεις που πραγματοποιηθήκαν με το πέρασμα του χρόνου.

Η αρχική εκτίμηση της χρονολογίας της φορητής εικόνας ήταν γύρω στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Από όσο φαίνεται από την ιστορική αναδρομή, ο Άγιος Χαράλαμπος ανήκει στον κύκλο των σπάνιων Αγίων της Ρωσία, που αναβίωσαν στην αγιογραφία από τους παλιοημερολογίτες του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 2, αυτές οι εικόνες κατασκευαζόντουσαν κυρίως κατά παραγγελία για οικογενειακή χρήση, για αυτό το λόγο έχει σχετικά μικρότερο μέγεθος. Επιπλέον, άλλη μία ιδιαιτερότητα που (μας) οδήγησε στην χρονολόγηση της εικόνας είναι τα συρταρωτά τρέσα στις εγκάρσιες τομές του ξύλινου υποστρώματος. Όπως διαπιστώθηκε στο κεφάλαιο 1.16, το φαινόμενο αυτό, παρατηρείται σε μικρές και μεσαίες εικόνες του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Όμως παράλληλα, υπάρχει η τάση εκείνη την εποχή, αλλά και τον 18ο αιώνα να συνδυάζονται παραπάνω από ένας τρόπος ένωσης και στηρίξεις στις εικόνες, με συρταρωτά τρέσα στην πίσω όψη, αλλά και στις εγκάρσιες τομές, όπως παρατηρείται και στην συγκεκριμένη εικόνα 'Άγιος Χαράλαμπος'. Άλλο ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει την εικόνα και βοηθάει στην τοποθέτηση της εικόνας χρονολογικά είναι το εγχάρακτο σχέδιο που υπάρχει πάνω στην προετοιμασία. Στο κεφάλαιο 4.4, πραγματοποιήθηκε χρονολογική ανάδρομη στην εξέλιξη της απόδοσης του εγχάρακτου σχεδίου στην φορητή εικόνα στη Ρωσία. Παρατηρώντας το λεπτομερές σχεδιαστικό σκαρίφημα, συμπεραίνεται πως η εικόνα κατασκευάστηκε μετά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Αυτό το υποδεικνύει το λεπτομερές σχέδιο των πτυχώσεων, της διακόσμησης και των χαρακτηριστικών του πρόσωπου σε τόσο μικρή κλίμακα.

Από την παρατήρηση και την εξέταση της εικόνας με τις παραπάνω τεχνικές, συμπεραίνεται ότι η στρωματογραφία αλλάζει λίγο από την βασική που γνωρίζουμε. Αρχικά, το δεύτερο υπόστρωμα δεν καλύπτει όλη την επιφάνεια της εικόνας, αλλά υπάρχουν μονό δύο λωρίδες υφάσματος στην επάνω και την κάτω μεριά, οι οποίες καταπονούνται περισσότερο. Πιθανότατα, ο αγιογράφος υπέθεσε πως είναι αρκετές και δεν υπήρχε η ανάγκη να καλυψει όλη την επιφάνεια, διότι η εικόνα αποτελείται από ένα μονοκόμματο τμήμα ξύλου.

Ακολούθησε το στρώμα της προετοιμασίας το οποίο είναι λευκό και από επάνω λεπτό στρώμα από κόκκινο αμπόλι. Το μεγαλύτερο μέρος της εικόνας καλυπτόταν από φύλλο χρυσού, όμως υπάρχουν σημεία που υπήρχε και φύλλο αργύρου. Στην περίπτωση με το φύλλο αργύρου υπάρχει η πιθανότητα να υπήρχε από πάνω ένα στρώμα χρωματισμένης λάκας.

Στη συνέχεια για το ζωγραφικό στρώμα χρησιμοποιήθηκε η τεχνική της αυγοτέμπερας, αυτό το πόρισμα βγήκε από την οπτική παρατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας. Αν και πραγματοποιήθηκε μεγάλη βιβλιογραφική έρευνα, καθώς και έγινε η εξέταση της επιφάνειας της εικόνας με μη καταστρεπτικές τεχνικές, όμως δεν πραγματοποιήθηκε η εξακρίβωση των χρωστικών. Πρώτον διότι οι χρωστικές που χρησιμοποιήθηκαν στο χρωματικό στρώμα είναι μείγμα και δεύτερον, διότι χωρίς τις φυσικοχημικές αναλύσεις δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την χρωστική, χωρίς την χημική του σύσταση. Όμως με την βιβλιογραφική έρευνα και τις τεχνικές φωτογράφισης, αλλά και την κατάταξη της εικόνας χρονολογικά, μπόρεσε να γίνει η απόκλιση κάποιων χρωστικών. Επομένως, μειώθηκε η λίστα με τις πιθανές χρωστικές, έτσι, στην μελλοντική εξέταση και ανάλυση των αποτελεσμάτων με δειγματοληψίες, μπορεί να γίνει μια πιο στοχευμένη επιλογή.

Πάνω στο χρωματικό στρώμα, υπήρχε τελικό προστατευτικό στρώμα από βερνίκι, το οποίο παρατηρείται να έχει αφαιρεθεί, πιθανότατα λόγω σκούρισης και έχουν μείνει μόνο μικρής έκτασης τμήματα ή σημεία. Έπειτα από την εξέταση της εικόνας, έγινε εμφανές το μέγεθος της απώλειας του βερνικιού. Από την εξέταση της ζωγραφικής επιφάνειας έγινε διαπίστωση για την πιθανή διαδικασία αφαίρεσης του γερασμένου βερνικιού, που χρησιμοποιούσαν οι Ρώσοι αγιογράφοι για να ανανεώσουν την εικόνα. Στο κεφάλαιο 4.8 έγινε εκτεταμένη ανάλυση της επιζωγράφισης στη Ρωσία, και εκεί έγινε η αναφορά για την αφαίρεση του γερασμένου στρώματος του βερνικιού με πλύσιμο της εικόνας και την μηχανική αφαίρεση του με μεταλλική λάμα ή ελαφρόπετρα. Στην εικόνα υπάρχουν σημεία που παρατηρείται ίσιο κόψιμο σαν με λάμα που ξέφυγε και αφαίρεσε και το χρωματικό στρώμα. Λόγω της ελλιπούς συμπλήρωσης του χρωματικού στρώματος, μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν προχωρήσαν στην περαιτέρω συντήρηση της φορητής εικόνας. Ή θα μπορούσε να είναι πιο προσφάτη ενέργεια και στην συνέχεια η επιφάνεια καλύφτηκε από το διάφανο στρώμα κηρομάστιχου. Για να εξακριβωθεί το σημείο αυτό, θα πρέπει να γίνει περαιτέρω εξέταση, αλλά και στρωματογραφική παρατήρηση.

Πάνω σε αυτό το στρώμα, παρατηρήθηκαν δύο χρωματικά στρώματα επιζωγράφισης που έγιναν σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα. Το πρώτο στρώμα επιζωγράφισης έχει γίνει πιθανότατα με την τεχνική της αυγοτέμπερας, το χρώμα είναι καλυπτικό και συμπαγές. Από πάνω όλη η επιφάνεια έχει περαστεί με κάποιο ημιδιάφανο στρώμα, πιθανότατα κάποιο είδος κηρομάστιχου, το οποίο δεν ταυτοποιήθηκε. Ενώ στην συνέχεια, έγινε το δεύτερο στρώμα συμπλήρωσης και επιζωγράφισης. Είναι άγνωστη η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε στην επιζωγράφιση, πιθανώς να είναι κάποιο είδος αυγοτέμπερας με έλαιο, διότι κάποια σημεία της επιζωγράφισης είναι ημιδιάφανα και δεν είναι καλυπτικά. Επιπρόσθετος, αυτό το χρωματικό στρώμα είναι κυρίως συμπλήρωση των σημείων απώλειας του αυθεντικού χρωματικού στρώματος. Ωστόσο, υπάρχουν



σημεία όπως τα φωτίσματα στα χέρια και τα πρόσωπα των μορφών, που πραγματοποιήθηκε σημειακή επιζωγράφιση στα φωτίσματα.

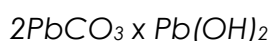
Μετά το στρώμα της επιζωγράφισης, η επιφάνεια, δεν φαίνεται να έχει καλυφτεί με προστατευτικό στρώμα βερνικιού.

## 10. Βιβλιοθήκη χρωστικών

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι αυτός ο κατάλογος αναφέρεται στις πιο γνωστές χρωστικές που χρησιμοποιούσαν στην ρώσικη επικράτεια. Δεν είναι γνωστό πόσες άλλες χρωστικές υπήρχαν στα διάφορα χρονικά διαστήματα άλλα και μέχρι ποιες περιοχές έφτασε η διάδοση τους.

### Λευκο

Λευκό του μολύβδου (white lead) (белый)



Είναι μια λεύκη καλυπτική χρωστική. Στην Ρωσία ήταν η μοναδική λεύκη χρωστική μέχρι το 19<sup>ο</sup> αιώνα (Кυзнецова Λ. Β. 1950, Федосеева Τ. С. 1999, Azizov D. 2019). Στην Ρωσία αυτή η χρωστική ήταν γνωστή από το 11<sup>ο</sup> αιώνα και άρχισε να φτιάχνεται από το 16<sup>ο</sup> αιώνα. Στις γραπτές πηγές παρατηρείται να υπάρχει μεγάλη ποικιλία του λευκού του μολύβδου που σχετίζεται με το τόπο παράγωγής της χρωστικής (Щавинский Β. Α. 1935, Κυзнецова Λ. Β. 1950, Федосеева Τ. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю. Β. 2004, Azizov D. 2019). Αυτή η χρωστική είναι μια από τις αρχαιότερες τεχνητές χρωστικές (Church Α. Η. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Κυзнецова Λ. Β. 1950, Федосеева Τ. С. 1999, Azizov D. 2019). Η παράγωγή του λευκού του μολύβδου σύμφωνα με της ρώσικες γραπτές πηγές πραγματοποιείται με πλάκες μολύβδου που τοποθετούνταν σε κλειστά πήλινα δοχεία με ξίδι, όπου και γινόταν η αντίδραση του μετάλλου με της αναθυμιάσεις του ξιδιού. Αυτή η διαδικασία διαρκούσε περίπου 4 εβδομάδες, μετά την οποία αφαιρούσαν το λευκό του μολύβδου από την επιφάνεια της πλάκας, το έπλεναν και το έτριβαν για να γίνει λεπτόκοκκη χρωστική (Кυзнецова Λ. Β. 1950, Azizov D. 2019).

### Μαυρο

Αιθάλη (lamp black)(сажа)

С

Οργανική μαύρη χρωστική. Η αιθάλη είναι προϊόντα ατελούς καύσης οργανικών ουσιών πλουσίων σε άνθρακα, όπως φυτικών έλαιων, ζωικού λίπους, ρητίνων, προϊόντων πετρελαίου και κάρβουνου (Church Α. Η. 1915, Щавинский Β. Α. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Τ. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.Β. 2004). Η αιθάλη είναι μια λεπτή και ελαφριά ουσία που επιπλέει στο νερό. Δεν αλληλεπιδρά με οξέα και αλκάλια. Οι αιθάλες πάντα έχουν κάποιες ακαθαρσίες, όπως έλαια και ρητίνες. Η απομάκρυνση τους γίνεται με την καύση του υλικού σε χωνευτήριο χωρίς την παροχή του αέρα και περαιτέρω πλύση με τερεβινθίνη ή αλκοόλη (Church Α. Η. 1915, Щавинский Β. Α. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Τ. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.Β. 2004).

## Κόκκινο

Κιννάβαρι (vermilion) (cinnabar) (киноварь)

HgS

Έντονο κόκκινο μεταλλικό χρώμα, η απόχρωση του ποικίλει από το ανοιχτό κόκκινο - πορτοκαλί έως και σκούρο κόκκινο (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακής Γ. 1993, Azizov D. 2019). Η κιννάβαρι είναι γνωστή από την αρχαιότητα. Χρησιμοποιήθηκε στην ζωγραφική στην Αίγυπτο, στην Ελλάδα και στην Ρώμη (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Кузнецова Л. В. 1950, Федосеева Т. С. 1999, Azizov D. 2019). Στην Ρωσία άρχισε να χρησιμοποιείται στην ζωγραφική από το 12<sup>ο</sup> αιώνα. Ορυκτό κιννάβαρι εξορύσσεται και στη Ρωσία. Έκτος από την φυσική κιννάβαρι υπάρχει και τεχνητά κατασκευασμένη, υπάρχουν διαφορετικές συνταγές για την προετοιμασία της όπου αναμειγνύουν υδράργυρο με θείο σε διάφορες αναλογίες και το μίγμα υπόκειται σε θερμική κατεργασία (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Кузнецова Л. В. 1950, Azizov D. 2019). Στην εκτεταμένη έκθεση κάτω από την απευθείας ηλιακή ακτινοβολία το χρώμα σκουραίνει (Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004).

Κόκκινο του μολύβδου (minium/ red lead) (сурик)

Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>

Τεχνητή μεταλλική χρωστική με έντονο κόκκινο - πορτοκαλί χρώμα, οξειδίο μολύβδου (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Robert L. Feller 1986, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακής Γ. 1993, Azizov D. 2019). Αυτή η χρωστική είναι γνωστή από το 1<sup>ο</sup> αιώνα από της περιγραφές του Πλίνιου. Στην Ρωσία αυτό το χρώμα εμφανίστηκε αμέσως μετά τον εκχριστιανισμό των Ρως του Κιέβου, από τους βυζαντινούς καλλιτέχνες που το έφεραν μαζί τους το 10<sup>ο</sup> – 11<sup>ο</sup> αιώνα (Щавинский В. А. 1935, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004). Ο πιο κοινός τρόπος κατασκευής του κόκκινου του μολύβδου είναι με την καύση του λευκού του μολύβδου σε ανοιχτά δοχεία (Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Кузнецова Л. В. 1950, Robert L. Feller 1986, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019). Η χρωστική έχει έντονο κόκκινο χρώμα και πολύ καλή καληπτική ιδιότητα. Όμως όταν εκτεθεί για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα σε έντονη ακτινοβολία μπορεί να γίνει καφέ (Gettens Rutherford J. 1942, Кузнецова Л. В. 1950, Robert L. Feller 1986, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004).

Μπακάν (бакан, деревцо)

Είναι μια κοινή ονομασία για φυσική χρωστική φυτικής ή ζωικής προέλευσης. Αυτή η χρωστική ουσία λαμβάνεται από φυσικές βαφές που εξάγονται με εκχύλιση από ξύλο ή με εξαγωγή των χυμών διάφορων φυτών, όπως το κόκκινο δέντρο, σανταλόξυλο annatto, kampesh tree, barberry, brazil-wood, και άλλα (Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov, D. 2019). Υπάρχουν διάφορες μέθοδοι παράγωγης της χρωστικής, οι οποίες έχουν ως αποτέλεσμα την καθίζηση της χρωστικής με την βοήθεια διάφορων μεταλλικών αλάτων (σιδήρου, κασσιτέρου, ψευδάργυρου κ.α.). Με την επίδραση διαφορετικών μεταλλικών αλάτων παράγεται χρωστική διαφορετικών

χρωμάτων και αποχρώσεων. Οι αποχρώσεις του κυμαίνονται από το κόκκινο – πορτοκαλί έως καφέ - κόκκινο ακόμη και μοβ – λιλά (Алексеев-Алиорви Ю.В. 2004). Επιπλέον η βάθη που είναι γνωστή στην Ευρώπη με το όνομα καρμίνια στην Ρωσία επίσης την ονόμαζαν μπακάν (Кυзнецова Λ. В. 1950, Azizov D. 2019).

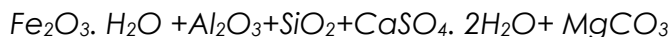
Ο ορός μπακάν (bakan) από την αρχαιότητα χρησιμοποιείται μονό στην ρώσικη γλώσσα. Στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης τέτοια χρώματα συνήθως ονόμαζαν λακές.

#### Καρμίνια (carmine) (I)

Είναι μια οργανική βαφή, που παράγεται από νεκρά και αποξηραμένα θηλυκά έντομα *Dactylopius cacti*, που κατοικούν πάνω σε μερικά είδη κάκτων στην κεντρική Αμερική. Όπως αναφερθήκαν πιο πάνω αυτή η βαφή ονομαζόταν στην Ρωσία μπακάν ή στερβλεν (червлен). Στην Ρωσία για την κατασκευή της χρωστικής χρησιμοποιούσαν έντομα της ίδιας οικογένειας που ονομάζονται στερβέστ (червец) (Кυзнецова Λ. В. 1950, Azizov, D. 2019). Για να κατασκευάσουν την βαφή έβραζαν τα έντομα και προσροφούσαν την βαφή σε αλουμίνα ( $Al_2O_3$ ). Επίσης μαζί με υδροχλωρικό οξύ (HCl) η χρωστική γίνεται πορτοκαλί, ενώ μαζί με υδροξείδιο του νάτριου (NaOH) γίνεται μοβ (Church A. H. 1915, Алексеєв-Алиорви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019).

### Κίτρινο

#### Ωχρές (Ochre)(Oxpa)



Είναι μια φυσική χρωστική ουσία που έχει διάφορες μορφές και αποτελείται από άνυδρα και ένυδρα οξειδία του σιδήρου (αιματίτη  $Fe_2O_3$  ή γκαϊπίτη  $Fe_2O_3 \cdot x H_2O$ ) αναμειγμένο με μείγμα αργιλοπυριτικών οξειδίων ( $SiO_2$ , ή  $Al_2O_3 \cdot x 2SiO_2 \cdot x H_2O$ , ή  $H_4Al_2Si_2O_9$ ) (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Αλεξοπουλου Α., Χρυσουλακης Γ. 1993, Федосеева Т. С. 1999, Azizov D. 2019). Οι ωχρές είναι ιζηματογενή πετρώματα που σχεδόν πάντα έχουν αποθέσεις σιδηρομεταλλευμάτων. Εκτός από τα ένυδρα οξειδία του σιδήρου η ώχρα μπορεί να περιέχει και άλλες χημικές ενώσεις, δίνοντας τους ακόμη μεγαλύτερη ποικιλία χρωμάτων. Το χρώμα τους κυμαίνεται από το ανοιχτό κίτρινο και χρυσό κίτρινο έως το κόκκινο καφέ και σχεδόν μαύρο. Αυτό εξαρτάται από την ποσότητα οξειδίων του σιδήρου και άλλων χημικών ενώσεων του που περιέχονται μέσα στην ωχρά. Οι κίτρινες ωχρές αποτελούνται από περίπου 17 -19 % οξειδία του σιδήρου, ενώ οι κόκκινες από 25 – 40%. Οι κόκκινες ώχρες χρωματίζονται από το άνυδρο οξείδιο του σιδήρου  $Fe_2O_3$  (αιματίτη), αυτή είναι και η διαφορά τους από της κίτρινες ωχρές (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеєв-Алиорви Ю.В. 2004). Η ωχρά χρησιμοποιήθηκε ως η κύρια χρωστική στην αιογραφία, για την ζωγραφική των πρόσωπων, χεριών, των ρούχων και του παρασκήνιου.

Οι ωχρές είναι ανθεκτικές στις καιρικές συνθήκες και στο φωτισμό. Κατά την πύρωση τους οι φυσικοχημικές παράμετροι αλλάζουν, το ένυδρο οξείδιο του σιδήρου αποσυντίθεται, η δεσμευμένη υγρασία απελευθερώνεται και σχηματίζεται κόκκινο οξείδιο

του σιδήρου. Αυτή η χρωστική ονομάζεται ωχρά ψημένη και η διαδικασία γίνεται στο φούρνο γύρω στους 500 – 700 °C (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004).

#### Σαφράν (saffron)(шафран)

Φυσική κίτρινη βαφή που εκχυλίστηκε από τα ξεραμένα στίγματα του φυτού κρόκος ή σαφράν, *Crocus sativus*. Στην αγιογραφία χρησιμοποιείται για να μιμηθεί το χρυσό χρώμα και σε λακές για χρωματισμό ασημιού και κασσίτερου στην απομίμηση του φύλλου χρυσού (Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004). Επιπλέον γίνονται και αναφορές για την ανάμιξη του με το πράσινο του χαλκού για πιο ζεστούς τόνους του χρώματος (Gettens Rutherford J. 1942, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004).

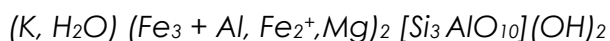
#### Κίτρινη σανδαράχη (orpiment)(kings' yellow) (аурипигмент)



Είναι ένα ορυκτό χρυσο – κίτρινου χρώματος. Χημικά είναι μια από τις θειούχες ενώσεις του αρσενικού (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακής Γ. 1993). Η χρήση της ως χρωστική είναι γνωστή στην Ανατολή από το 4<sup>ο</sup> αιώνα π.χ. Η κίτρινη σανδαράχη ανάλογα από το μέγεθος των κόκκων αλλάζει χρώμα από το έντονο λεμόνι – κίτρινο μέχρι και το πορτοκαλί. Είναι μια τοξική χρωστική που δεν επηρεάζεται από τις ατμοσφαιρικές αλλαγές. Σε συνδυασμό με τις χρωστικές μολύβδου ή χαλκού σκουραίνει (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004).

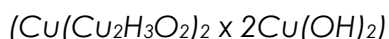
## Πράσινο

#### Πράσινη γη (glaucconite)(green earth)(terre verte) (празелень/ гλαуконит)



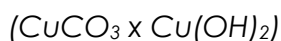
Είναι μια μεταλλική υδροπυριτική ένωση με χαρακτηριστικό πράσινο γαλάζιο χρώμα (Church A. H. 1915, Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακής Γ. 1993, Федосеева Т. С. 1999) και η χημική σύνθεση μπορεί να αλλάζει (Church A. H. 1915, Dr. Bersa J. 1921, Щавинский В. А. 1935, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019). Είναι εύθρυπτο και έχει πολύ χαμηλή αντοχή στις καιρικές συνθήκες. Το όνομά του προέρχεται από το ελληνικό γλαυκός που σημαίνει «μπλε» και αναφέρεται στο μπλε –πράσινο χρώμα του ορυκτού. Το χρώμα του κυμαίνεται από σκούρο πράσινο μέχρι το γαλαζοπράσινο. Ενώ με την καύση της χρωστικής παίρνει κόκκινο – καφέ χρώμα (Church A. H. 1915, Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019).

#### Verdigris (Ярь)



Φυσική ή τεχνητή πρασινο-γαλάζια χρωστική διάφορων αποχρώσεων που περιέχει οξειδία του χαλκού (*Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακης Γ. 1993*). Εάν αναμιχθεί με χρωστικές που περιέχουν θείο μαυρίζει. Από τις γραπτές πηγές διαπιστώνεται ότι την συνταγή για την κατασκευή της χρωστικής οι Ρώσοι αγιογράφοι πήραν από τους βυζαντινούς καλλιτέχνες οι οποίοι εκθέταν μεταλλική πλάκα από χαλκό σε ξίδι (αραιό διάλυμα οξικού οξέος) υπό την επίδραση της θερμότητας. Οι Ρώσοι αγιογράφοι λόγω της έλλειψης καλού και φτηνού ξιδιού, το αντικατέστησαν με ξινό γάλα ή τυρί. Η αντικατάσταση του ξιδιού με ξινό γάλα άλλαξε την εμφάνιση και την ποιότητα του χρώματος (*Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019*). Το χρώμα που προέκυψε είχε γαλαζοπράσινη απόχρωση και πολλές φορές υπάρχουν ενδείξεις σε κείμενα που προτείνουν στους αγιογράφους να προσθέσουν λίγη κίτρινη χρωστική για να γίνει πιο πράσινο το χρώμα (*Щавинский В. А. 1935, Кузнецова Л. В. 1950, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019*).

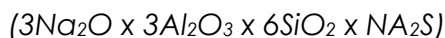
#### Μαλαχίτης (malachite) (μαλαχίτ)



Είναι ορυκτό του χαλκού. Στη χημική σύνθεση είναι παρόμοιος με το μπλε βασικό ανθρακικό χαλκό, που είναι ο αζουρίτης (*Church A. H. 1915, Dr. Bersa J. 1921, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακης Γ. 1993*). Το ίδιο το ορυκτό έχει έντονο πράσινο χρώμα με νερά σε διάφορες αποχρώσεις. Σαν χρωστική έχει γκριζο – πράσινο χρώμα. Ο μαλαχίτης είναι πιθανώς η παλαιότερη γνωστή πράσινη χρωστική που εμφανίζεται επίσης στους πίνακες των αιγυπτιακών τάφων. Η χρωστική χρησιμοποιόταν ευρέως μέχρι και το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα, περίοδος κατά την οποία ξεκίνησαν να παρασκευάζονται συνθετικές πράσινες χρωστικές (*Church A. H. 1915, Dr. Bersa J. 1921, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019*).

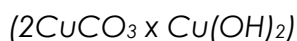
## Μπλε

#### Λαζουρίτης (lapis lazuli) (ultramarine) (λαζυρίτ)



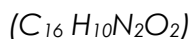
Η χρωστική (λαζουρίτης) παραλαμβάνεται από το πέτρωμα lapis lazuli το οποίο αποτελείται από ένα μείγμα διάφορων ορυκτών και χημικών στοιχείων όπως πυρίτη, καλσίτη, θείο, μίκα, κεροσίλβη, αλουμίνιο, ασβέστιο και νάτριο (*Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999*). Όμως από τα γραπτά κείμενα στην Ρωσία πολύ δύσκολο να κατανοήσουμε την χρήση της χρωστικής στην εικονογραφία διότι της περισσότερες φορές στα γραπτά κείμενα το αζούρ αναφέρεται ως χρώμα (ανοιχτό γαλάζιο) και όχι ως χρωστική (*Кузнецова Л. В. 1950, Azizov D. 2019*).

#### Αζουρίτης (azurite) (αζυρίτ)



Είναι μια φυσική μπλε ορυκτή χρωστική που προέρχεται από το ομώνυμο ορυκτό αζουρίτης (Church A. H. 1915, Dr. Bersa J. 1921, Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019). Ήταν γνωστή στην Μεσόγειο από την αρχαιότητα και ιδιαίτερα χρησιμοποιήθηκε από του Αιγυπτίους. Ο αζουρίτης ήταν αναμφίβολα η πιο σημαντική μπλε χρωστική στην ζωγραφική από τον 15<sup>ο</sup> έως τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα (Church A. H. 1915, Dr. Bersa J. 1921, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999). Η απόχρωση της χρωστικής εξαρτάται από την καθαρότητα του ορυκτού άλλα και από το μέγεθος κόκκων της χρωστικής. Με την πάροδο του χρόνου και με την επίδραση της θερμότητας το χρωματικό στρώμα μπορεί να σκουρύνει από την υδρόλυση (Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019). Η εφεύρεση της χρωστικής του μπλε της Πρωσίας τον 18<sup>ο</sup> αιώνα προκάλεσε την σταδιακή εκτόπιση του αζουρίτη από την παλέτα του ζωγράφου.

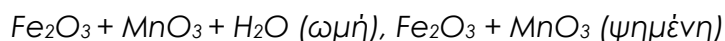
### Ινδிகό (Indigo)(ИНДИГО)



Μια από τις πιο γνωστές φυτικές βαφές, που χρησιμοποιείται στην Ευρώπη από 2000 π.Χ. και έως τις μέρες μας (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999). Για την παρασκευή της βαφής, έβρεχαν τα φρέσκο κομμένα φυτά (**Indigofera tinctoria**), τα έβραζαν σε μεγάλα δοχεία και τα άφηναν να υποστούν ζήμωση. Το ίζημα που σχηματιζόταν το μαζεύαν και το στεγνώναν σε ταμπλέτες, όταν είχε στεγνώσει το λειοτριβούσαν προς σχηματισμό χρωστικής. Στην Ρωσία ο ορός ινδικο δεν χρησιμοποιόταν και αυτή η βαφική ύλη ονομαζόταν κρουτική 'круктик' ή συνίλο 'синило'. Υπάρχουν πάρα πολλά διαφορετικά είδη φυτών που παράγουν αυτήν την φυτική χρωστική (Church A. H. 1915, Щавинский В. А. 1935, Gettens Rutherford J. 1942, Кузнецова Л. В. 1950, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004, Azizov D. 2019).

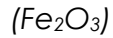
## Καφέ

### Όμπρα (Umber)(УМБРА)



Είναι μια ορυκτή φυσική χρωστική κόκκινου-καφέ χρώματος με μεγάλο εύρος αποχρώσεων. Η όμπρα ανήκει στην οικογένεια της ώχρας και περιέχει διοξείδιο του μαγγανίου καθώς και ένυδρο οξείδιο του σιδήρου (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004). Το όνομα προέρχεται από τον τόπο της αρχικής εξόρυξης – την ρωμαϊκή επαρχία της Ουμπρίας (συνχρονο Σπολετο). Η χρωστική είναι ανθεκτική στο φως, ημιδιάφανη και πολύ σταθερή (Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алюрви Ю.В. 2004). Όταν η χρωστική ψηθεί αυξάνεται η διαφάνεια και το βάθος του χρώματος.

### Σιένα (ψημένη)



Ανήκει στην κατηγορία της ώχρας και είναι οξειδίο σιδήρου με αλουμίνα και πυριτικές ενώσεις. Ως χρωστική είναι λίγο λιγότερο καλυπτική από την ωχρά και έχει πιο βαθύ καφέ – κόκκινο χρώμα (*Church A. H. 1915, Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алиорви Ю.В. 2004*). Η ψημένη σιένα προετοιμάζεται με την φρύξη της ακατέργαστης χρωστικής. Κατά την διαδικασία φρύξης το ένυδρο οξειδίο του σιδήρου μετατρέπεται σε οξείδια του σιδήρου. Η χρωστική υφίσταται σημαντική αλλαγή στην απόχρωση και το βάθος του χρώματος (*Gettens Rutherford J. 1942, Федосеева Т. С. 1999, Алексеев-Алиорви Ю.В. 2004*).

### 13. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



## Ελληνικά συγγράμματα

1. Βοκοτοπούλος Π. (2008) *Βυζαντινές εικόνες*, σειρά: "Ελληνική Τέχνη", Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
2. Καμπάς Κ. (2003) *Η Φυσική στην υπηρεσία της Τέχνης*. Θεσσαλονίκη: University studio press
3. Λάζαρεφ Β. Ν. μετάφραση Γ. Κουσουνέλου (2006) *Ρωσικές βυζαντινές εικόνες*. Αθήνα: Καρακώτσογλου (704.948 2 LAZ)
4. Αλεξοπούλου Α., Χρυσουλακής Γ. (1993) *Θετικές επιστήμες και έργα τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις Γκονη

## Ρωσικά συγγράμματα

1. Алексеев-Алюрви Ю.В. (2004) *Краски старых мастеров. От античности до конца XIX века*. Москва.
2. Бабушкин А. В. (1934) *Искусство Палеха*. Москва – Ленинград: Academia
3. Варламова В. М. (2003) *РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ: Методические указания по выполнению практической работы*. Новгородский государственный университет. <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/ref/varlamova/> (19/12/20)
4. Грабаря И.Э. (1993) *Реставрация Икон*. Москва: ВХНРЦ.
5. Гренберг Ю.И. (1982) *Технология станковой живописи. История и исследование*. Москва: Изобразительное искусство.
6. Гренберга Ю.И. (2000) *Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи*. Москва: ГосНИИ .
7. Дмитриев Ю. Н. (1955) «Строгановская школа» живописи // *История русского искусства*. В 13 т. Т. 3. Москва: Изд-во АН СССР.
8. Евсеева Л. М. (1995) *Поствизантийская живопись. Иконы XV-XVIII веков*. Афины: Домос.
9. Зиновьев Н. (1974) *Искусство Палеха*. Ленинград: Художник РСФСР.
10. Комашко Н., Саенкова Е. (2007) *Русская житийная икона*. Москва: Книги WAM.
11. Комашко Н. И. (2007) *Шесть веков русской иконы. Новые открытия: Каталог выставки из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея*. Москва: Индрик
12. Кравченко А. С., Уткин А. П. (1995) *Икона. Секреты мастерства*. Москва: Стайл ЛТД.
13. Красилин М. М. (2001) *Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия*. Москва: ГосНИИР
14. Лазарев В. Н. (1980) *Московская школа иконописи = Les icôn de l'école de Moscou* Москва: Искусство.
15. Лазарев В.Н. (1976) *Новгородская иконопись*. Москва: Искусство.
16. Лазарев В. Н. (2000) *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*. Москва: Искусство.

([https://www.icon-art.info/book\\_contents.php?lng=ru&book\\_id=7&chap=9&ch\\_l2=1](https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=7&chap=9&ch_l2=1)) (19/12/20)

17. Моисеевой Т.В. (2014) *История иконописи. Истоки, традиции, современность. VI–XX века*. Москва: Арт-БМБ
18. Наумовой М. В. и др (1993) *Реставрация икон. Методические рекомендации*. ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря, Москва.
19. Никольский В. А. (1915) *История Русского Искусства Том I (единственный)*. Москва: Издание Т-ва И. Д. Сытина.
20. Платонов. О. А. (2011), *Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней*. Москва: Институт русской цивилизации.
21. Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. (2007) *История древнерусской живописи*. Москва: ПСТГУ
22. Сергеев Ю. П. (2000) *Секреты иконописного мастерства*. Москва: Юный художник
23. Тарасов О. Ю. (1995) *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России*. Москва: Прогресс
24. Федосеева Т. С. (1999) *Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства* Москва: ГосНИИ
25. Филатов В.В. (1986). *Реставрация станковой темперной живописи*. Москва (<https://nashaucheba.ru/v43131/%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B2.%D0%B2.%D0%B2.%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F.%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9.%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B9.%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B8>) (12/12/20)
26. Щавинский В. А. (1935) *Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси*. Москва – Ленинград: Известия ГАИМК. (<https://dlib.rsl.ru/viewer/01005317815>) (14/12/20)
27. *Иконы из частных собраний: Русская иконопись XIV — начала XX века: Каталог выставки* Москва: Тетру, 2004.

## Αγγλικά

1. Azizov, D. (2019) *The palette of icon painting of ancient Russian masters*, ISJ Theoretical & Applied Science, 11 (79), pp. 675-679 [online] <http://www.t-science.org/arxivDOI/2019/11-79.html> (10/12/20)
2. Buoso M.C., Scarabottolo G., Zafi ropoulos D. (2008) *Analysis of the Sant'Agata Post-Byzantine Icon from the Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies, Venice. A Multi-Method Approach*. INFN Laboratori Nazionali di Legnaro, Legnaro, Italy.
3. Church A. H. (1915) *The Chemistry of Paints and Painting*, London (<https://ia802305.us.archive.org/8/items/chemistryofpaint00churuoft/chemistryofpaint00churuoft.pdf>) (20/11/20).
4. COSENTINO Antonino (2015). *EFFECTS OF DIFFERENT BINDERS ON TECHNICAL PHOTOGRAPHY AND INFRARED REFLECTOGRAPHY OF 54 HISTORICAL PIGMENTS*,

*International Journal of Conservation Science, Volume 6, Issue 3, July-September 2015: 287-298*

5. Dr. Bersa J. (1921) *The Manufacture of Earth Colours*, London, Scott, Greenwood & Son.  
(<https://ia802605.us.archive.org/11/items/manufactureofear00bersuoft/manufactureofear00bersuoft.pdf>) (02/01/21).
6. Gettens Rutherford J. (1942) *Painting Material, A Short Encyclopedia*, D. VAN NOSTRAND COMPANY, Inc, New York.  
(<https://archive.org/details/PaintingMaterial/page/n2/mode/1up>) (23/12/20)
7. Kondakov Nikodim P. (2008): *Icons Иконы*  
([https://www.academia.edu/29362321/Nikodim\\_P\\_Kondakov\\_Icons\\_Ikony\\_Ikone\\_n\\_Ic%C3%B4nes\\_%D0%98%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%8B](https://www.academia.edu/29362321/Nikodim_P_Kondakov_Icons_Ikony_Ikone_n_Ic%C3%B4nes_%D0%98%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%8B)).
8. Parry E. J., Coste J. H. (1902) *The Chemistry of Pigments*, London, Scott, Greenwood & Co.  
(<https://archive.org/details/chemistrypigmen01costgoog/page/n7/mode/1up>) (5/01/21).
9. Talbot R. T. (1963). *Russian Icons*. London, SPRING BOOKS.
10. Robert L. Feller, editor (1986) *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 1*. A Publication of the National Gallery of Art, Washington  
([http://www.lnl.infn.it/~annrep/read\\_ar/2008/contributions/pdf\\_singles/84.pdf](http://www.lnl.infn.it/~annrep/read_ar/2008/contributions/pdf_singles/84.pdf)) (15/11/20).
11. Thomas Moon, Michael R. Schilling and Sally Thirkettle (1992) 'A Note on the Use of False-Color Infrared Photography in Conservation', *Studies in Conservation*, Vol. 37, No. 1, pp. 42-52.

## Ιστοσελίδες

1. Саенкова Е.М. (2013). ЖИТИЙНАЯ ИКОНА  
(<https://www.pravenc.ru/text/182315.html>) (31/08/2020).
2. Кузнецова Л. В. (1950) О пигментах древнерусской темперной живописи  
(<http://mindraw.web.ru/bibl/icon1.htm>) (20/12/20).
3. [http://www.iconrussia.ru/painting/icon\\_painting\\_school/](http://www.iconrussia.ru/painting/icon_painting_school/) (11/11/20).