



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΦΛΩΡΙΝΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ



ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Θεοφάνης, ο Έλληνας και Βυζαντινή Αγιογραφία»

ΦΟΙΤΗΤΗΣ: ΣΤΕΦΑΝΙΔΟΥ, ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ

ΑΕΜ: 2797

ΕΠΟΠΤΗΣ: ΤΡΙΑΝΤΑΡΗ ΣΩΤΗΡΙΑ

Β' ΒΑΘΜΟΛΟΓΗΤΗΣ: ΚΩΤΣΑΛΙΔΟΥ ΕΥΔΟΞΙΑ

ΦΛΩΡΙΝΑ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2019

«Θεοφάνης, ο Έλληνας και Βυζαντινή Αγιογραφία»

Πίνακας Περιεχομένων

• Λίστα Εικόνων	4
• Περίληψη	5
• Abstract	6
• Λέξεις κλειδιά	7
• <u>Εισαγωγή</u>	8
• <u>Ανασκόπηση της Βιβλιογραφίας - Θεωρητικό Πλαίσιο</u>	
• <u>1° ΚΕΦΑΛΑΙΟ – ΤΕΧΝΗ</u>	12
1.1 Η έννοια της τέχνης	12
1.2 Η ιστορία της τέχνης	14
• <u>2° ΚΕΦΑΛΑΙΟ – ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ</u>	21
2.1. Ο βυζαντινός πολιτισμός	21
2.1.1. Η βυζαντινή αυτοκρατορία	21
2.1.2. Η βυζαντινή λογοτεχνία	22
2.1.3. Η βυζαντινή τέχνη.....	24
2.2. Οι χρυσές περίοδοι της βυζαντινής τέχνης	26
• <u>3° ΚΕΦΑΛΑΙΟ – ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ</u>	34
3.1. Ο όρος «αγιογραφία».....	34
3.2. Τα είδη της αγιογραφίας.....	39
• <u>4° ΚΕΦΑΛΑΙΟ – ΘΕΟΦΑΝΗΣ, Ο ΕΛΛΗΝΑΣ</u>	42
4.1. Θεοφάνης ο Έλληνας και Βυζαντινή τέχνη.....	42
4.2. Λίγα λόγια για τον Θεοφάνη τον Έλληνα.....	43
4.3. Ο Θεοφάνης ανά περιόδους.....	48
4.3.1. Προρωσική περίοδος.....	48
4.3.2. Η κατάσταση στη Ρωσία.....	50

4.3.3. Η ρωσική περίοδος του Θεοφάνη.....	51
4.3.4. Η Νοβγοροντιανή περίοδος του Θεοφάνη.....	53
4.3.5. Η Μοσχοβίτικη Περίοδος του Θεοφάνη.....	56
4.4. Θεοφάνης ο Έλληνας και Αντρέι Ρουμπλιόφ.....	58
4.5. Θεοφάνης ο Έλληνας και Βυζαντινή Αγιογραφία.....	59
• <u>Επίλογος</u>	63
• <u>Βιβλιογραφία</u>	64

Λίστα Εικόνων

- **Εικόνα 1:** Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη.
- **Εικόνα 2:** Ο θάνατος της Παρθένου.
- **Εικόνα 3:** Η Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη.
- **Εικόνα 4:** Ο Άγιος Μάρκος, Βενετία.
- **Εικόνα 5:** Η κοίμηση της Θεοτόκου.
- **Εικόνα 6:** Η Παναγία του Ντον.
- **Εικόνα 7:** Η Αγία Τριάδα.
- **Εικόνα 8:** Η μεταμόρφωση του Σωτήρος
- **Εικόνα 9:** Άγγελος, Ιερός ναός Μεταμορφώσεως Νόβγκοροντ
- **Εικόνα 10:** Αρχάγγελος Μιχαήλ, 1399 (Καθεδρικός ναός Μόσχας-Δέηση Τβερ)
- **Εικόνα 11:** Ο Παντοκράτορας (Καθεδρικός ναός Μόσχας-Δέηση Τβερ)

Περίληψη

Ο όρος τέχνη έχει αποκτήσει ανά τους χρόνους ποικίλες σημασίες και υφίσταται διάφορες διαιρέσεις. Μιλώντας γενικά για τέχνη, αυτή περιλαμβάνει την αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική. Έχουν διατυπωθεί διάφορες Θεωρίες για τη Γένεση των Τεχνών, ενώ η Ιστορία της τέχνης ξεκινά ήδη από την Παλαιολιθική εποχή. Στην παρούσα εργασία το βάρος πέφτει στη βυζαντινή τέχνη και ειδικότερα στην Αγιογραφία, σε συνάρτηση με μια σπουδαία καλλιτεχνική προσωπικότητα, τον Θεοφάνη τον Έλληνα. Η βυζαντινή τέχνη διέθετε δυο όψεις: την εκκλησιαστική και την κοσμική, λαϊκή. Το αποκορύφωμα της βυζαντινής τέχνης ανάμεσα στο πλήθος των μνημείων είναι ο ναός της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, όπου διακρίνονται καθαρότερα τα γνωρίσματά της, με βασικό την τάση προς πολυτέλεια. Μέχρι τον 17ο αιώνα, η ρωσική ζωγραφική ήταν αποκλειστικά θρησκευτική και κατά κύριο λόγο ανώνυμη. Στη μεσαιωνική Ρωσία, ήταν εξαιρετικά δύσκολο για έναν καλλιτέχνη να διατηρήσει το όνομά του και αυτό το κατάφερε πρώτος ο Θεοφάνης και ύστερα ο μαθητής και βοηθός του, Αντρέι Ρουμπλιόφ. Ο πρώτος, ήταν Βυζαντινός ζωγράφος, θεωρείται εξέχουσα προσωπικότητα του Μεσαίωνα και έκανε σπουδαία έργα ως Αγιογράφος, υπηρετώντας με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο τον βασικό στόχο της Αγιογραφίας, το να κάνει δηλαδή, κατανοητές τις ιερές γραφές σε όσους δε μπορούν να διαβάσουν και να βοηθήσει τους πιστούς να κοινωνήσουν το πνεύμα της χριστιανικής διδασκαλίας. Στη Ρωσία ονομαζόταν «ο Έλληνας» λόγω της βυζαντινής του προέλευσης και αυτή η πληροφορία είναι κάτι από τα λίγα πράγματα που είναι γνωστά για τη ζωή του. Ο Θεοφάνης μεταμόσχευσε μια εντελώς διαφορετική παράδοση ζωγραφικής στο ρωσικό έδαφος και παρά το γεγονός ότι η πλειοψηφία των έργων του δεν έχει επιζήσει, η επίδρασή του στον ρωσικό πολιτισμό ήταν τεράστια.

Abstract

The term “art” has acquired varying meanings over the years and has been through various divisions. Generally speaking about art, it includes architecture, sculpture and painting. Several Theories of the Genesis of Arts have been formulated, while the History of Art begins already in the Paleolithic era. In this thesis we focus on Byzantine art and more specifically on Hagiography, in connection to a great artistic personality, Theophanes the Greek. Byzantine art had two aspects: ecclesiastical and cosmic. The culmination of Byzantine art amongst the multitude of monuments is the church of Hagia Sophia in Constantinople, where its features are clearer, especially the tendency of luxury. Until the 17th century, Russian painting was exclusively religious and primarily anonymous. In medieval Russia, it was extremely difficult for an artist to preserve his name, and this was accomplished first by Theophanes and then by his student and assistant, Andrei Rubliov. The first one was a Byzantine painter who is considered to be a prominent personality of the Middle Ages. As a hagiographer, he has painted significant pieces, serving the basic aim of Hagiography through his own unique way. He helped those who couldn't read, understand the sacred scriptures and he also helped the faithful to communicate the spirit of Christian teaching. In Russia, he was called "the Greek" because of his Byzantine origins and this information is one of the few things that are known about his life. Theophanes transplanted a completely different tradition of painting on Russian soil, and despite the fact that the majority of his works have not survived, his impact on Russian culture was enormous.

Λέξεις κλειδιά

- Τέχνη
- Ιστορία της τέχνης
- Βυζαντινή τέχνη
- Θεοφάνης ο Έλληνας
- Εικονογραφία
- Αγιογραφία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η καλλιτεχνική δημιουργία, κοινώς η τέχνη, κάνει την εμφάνισή της ήδη από τις πρώτες στιγμές του ανθρώπου στη Γη. Η ανάγκη του τελευταίου για τέχνη προέκυψε ως αποτέλεσμα της προσπάθειάς του να απαντήσει στα αποκαλούμενα αιώνια προβλήματα της ζωής όπως ο έρωτας, ο θάνατος αλλά και η ίδια η ζωή .

Τι είναι όμως η τέχνη; Μπορούμε να την ορίσουμε; Σύμφωνα με το «Μείζον» ελληνικό λεξικό, τέχνη είναι η «ειδικότητα στην εκτέλεση χειρωνακτικού έργου», η «επαγγελματική ικανότητα» και το ίδιο επάγγελμα, η «εμπειρία από την άσκηση ορισμένου έργου» ενώ γενικότερα τέχνη είναι η «ικανότητα, η επιδεξιότητα, η μαστοριά», «η έκφραση του ιδεώδους του ωραίου στα έργα του ανθρώπου» και «η δημιουργία έργων με αισθητική αξία» (Τεγόπουλος – Φυτράκης, 1992). Πολύ γνωστή φράση είναι η εξής «τέχνη για την τέχνη» που αποτυπώνει ακριβώς το ότι η τέχνη έχει ως σκοπό να υπηρετεί και να εκφράζει το ωραίο και λειτουργεί ξεχωριστά από την χρησιμότητα.

Η λέξη "τέχνη" προέρχεται από το ρήμα "τίκτω"(= "γεννώ") και συνδέεται άμεσα, για την ακρίβεια κατά κάποιον τρόπο εξαρτάται, από την επικρατούσα κοινωνική πραγματικότητα ανά εποχή. Και βλέπουμε τον Πλάτωνα να μιλάει για την τέχνη ως μίμηση της φύσης και πολύ αργότερα τον Ιρλανδό συγγραφέα Όσκαρ Ουάιλντ να λέει το ακριβώς αντίθετο, ότι δηλαδή η φύση μιμείται την τέχνη.

Εξετάζοντας τον όρο «τέχνη» ανά τους αιώνες παρατηρούμε σε διάφορες ταξινομήσεις και μετασχηματισμούς. Κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, οι τέχνες διακρίνονταν σε «ελευθέρια», αυτές που προκύπτουν την πνευματική προσπάθεια του ανθρώπου όπως η γραμματική, η λογική, η ρητορική αλλά και η αριθμητική, η μουσική, η γεωμετρία, η αστρονομία και σε «δουλικές» κατόπιν χειρωνακτικής εργασίας στις οποίες συμπεριλαμβάνονταν και η ζωγραφική και η γλυπτική (Ζιρώ, Μερτζάνη, Πετρίδου, 2013). Οι τελευταίες (ζωγραφική και γλυπτική) αποκόβονται από το σύνολο των χειρωνακτικών τεχνών κατά την Αναγέννηση και εντάσσονται στις "ελευθέρια" (Ζιρώ, Μερτζάνη, Πετρίδου, 2013).

Περί τα τέλη του 16ου αιώνα οι καλλιτέχνες αντιμετωπίζονται ως ανώτεροι άνθρωποι των οποίων τα έργα δεν είναι παρά καθρέπτης της προσωπικότητάς τους (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Μετά τον 17ο αιώνα, την εποχή του Διαφωτισμού, παρατηρήθηκε μια αυτονόμηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας από τις επιστήμες όσο αλλά και από τα χειρωνακτικά επαγγέλματα.

Το 18ο αιώνα η ποίηση, η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική και ο χορός αποτέλεσαν τις "καλές τέχνες" και συνδέθηκαν, λόγω της κοινής ενασχόλησής τους, με την έννοια του "ωραίου".

Το 19ο αιώνα, με την ανάπτυξη της βιομηχανικής παραγωγής, οι τέχνες χωρίστηκαν σε "καλές" και "εφαρμοσμένες", με τις τελευταίες να στοχεύουν στη σύμπραξη της καλλιτεχνικής παραγωγής με τη βιομηχανία.

Είναι φανερό ότι η κατάταξη των τεχνών σε κατηγορίες συμβαδίζει με τις αντιλήψεις κάθε εποχής. Τον 20ό αιώνα ο κινηματογράφος αποτέλεσε την έβδομη τέχνη.

Μιλήσαμε, λοιπόν, ως εδώ για την τέχνη κάπως επιγραμματικά. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να εντάξουμε άλλον ένα όρο, τον όρο «Ιστορία της Τέχνης». Η Ιστορία στηριζόμενη σε αποδείξεις και μαρτυρίες παρουσιάζει τις σημαντικές στιγμές της ανθρωπότητας, Από την άλλη πλευρά, η Ιστορία της Τέχνης έχει ως μαρτυρίες της τα έργα τέχνης και ως στόχο της την μελέτη των πολιτισμικών επιτευγμάτων για την καλύτερη κατανόηση του παρόντος (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Λαός που δεν γνωρίζει την ιστορία του είναι καταδικασμένος να αποτύχει λέει ο σοφός λαός και έχει δίκιο καθώς μαθαίνοντας από τα λάθη του παρελθόντος μπορεί να εξασφαλιστεί ένα καλύτερο παρόν και μέλλον. Αντιστοίχως, για να κατανοήσουμε πλήρως την τέχνη, είναι σημαντικό να ξέρουμε την ιστορία της. Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αυτής γίνεται μια προσπάθεια να δοθούν τα βασικά σημεία της ιστορίας της τέχνης. Ακολούθως, το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στην αναλυτική παρουσίαση της Βυζαντινής τέχνης.

Η Βυζαντινή τέχνη αλλά και ολόκληρος ο Βυζαντινός πολιτισμός ήρθαν ως επακόλουθο και αποτελούν άμεση συνέχεια του Ελληνιστικού πολιτισμού και της ελληνιστικής τέχνης. Από την εποχή του Αλέξανδρου μέχρι τον Κωνσταντίνο πέρασαν οι προ Χριστού και μετά Χριστόν αιώνες κατά τους οποίους διαμορφώθηκε στην ουσία ο βυζαντινός πολιτισμός και η βυζαντινή τέχνη (Αδαμαντίου, 1926). Η Βυζαντινή τέχνη ήταν ανάλογη της παλαιάς ελληνιστικής τέχνης ως προς την ποικιλία, τη διάρκεια και την ανάπτυξη και θεωρείται δημιούργημά της.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως τη Βυζαντινή τέχνη δεν τη γνωρίζουμε εξ' ολοκλήρου. Αυτό συμβαίνει γιατί από τα δημιουργήματά της, τα περισσότερα έχουν χαθεί ή έχουν καταστραφεί (Αδαμαντίου, 1926). Τα όποια συμπεράσματα έχουμε βγάλει είναι απόρροια των λίγων σωζόμενων εκκλησιών, γραφικών παραστάσεων, πενιχρών μαρμάρων και ελάχιστων έργων μικροτεχνίας.

Μέχρι τον 17ο αιώνα, από ό,τι γνωρίζουμε η ρωσική ζωγραφική ήταν θρησκευτική και ανώνυμη. Στη Ρωσία του Μεσαίωνα ήταν πολύ δύσκολο για έναν καλλιτέχνη να ξεχωρίσει και να αφήσει το όνομά του στην ιστορία. Δύο ονόματα κατάφεραν να σημαδέψουν την αρχαία ρωσική εικονογραφία: ο Αντρέι Ρούμπελ και ο Θεοφάνης ο Έλληνας. Η πολιτιστική κληρονομιά πίσω από τον βυζαντινό καλλιτέχνη Θεοφάνη τον Έλληνα είναι τεράστια. Δημιούργησε τη δική του σχολή εικονικής ζωγραφικής, δηλαδή εικονογραφίας, ήταν δάσκαλος και σύμβουλος του μεγαλύτερου ζωγράφου της Ρωσίας Αντρέι Ρούμπελ και εκτιμάται ότι έχει απεικονίσει σπάνια μεσαιωνικά κείμενα (Γκορμπάτοβα, 2015).

Για την ολοκλήρωση της εργασίας, παρουσιάζουμε στοιχεία βιογραφικά και μη, του ανθρώπου που δημιούργησε ιστορία στην μέχρι πριν λίγο ανύπαρκτη αγιογραφία της Ρωσίας. Ενός ανθρώπου που θα έπρεπε να είχε κεντρίσει περισσότερο το ενδιαφέρον των Ελλήνων ερευνητών και κυρίως, όσων σχετίζονται με την Ιστορία της τέχνης. Η προσωπικότητα, λοιπόν, γύρω από την οποία κινείται η παρούσα εργασία είναι ο μεγάλος Έλληνας ζωγράφος που έμεινε στην ιστορία με το όνομα Θεοφάνης ο Έλληνας. Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, αλλά με δράση κατά κύριο λόγο στη Ρωσία, ο Θεοφάνης ο Έλληνας ξεχώρισε σαν ένας από τους πιο ιδιοφυείς καλλιτέχνες του Μεσαίωνα. Πολύ σπουδαγμένος, άνθρωπος καθαρά γραμματιζόμενος με αδιαμφισβήτητο ταλέντο, μετέφερε με τα έργα του στη Ρωσία, ακέραια κομμάτια της Βυζαντινής τέχνης και κουλτούρας (Krin & Marx, 1996).

Ο εικονογράφος Θεοφάνης έμεινε στην ιστορία ως «ο Έλληνας» λόγω της βυζαντινής του προέλευσης. Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως το Μεσαίωνα η βυζαντινή εκκλησία αναφέρεται στη Ρωσία ως «ελληνική». Γενικά υπάρχουν πολλά κενά και ασάφειες στο πάζλ της ζωής και της δράσης του Θεοφάνη. Στοιχεία όπως η ημερομηνία γέννησής του ή ο λόγος για τον οποίο ήρθε στη Ρωσία μας είναι άγνωστα (Γκορμπάτοβα, 2015). Έγινε αρχικά γνωστός σαν ένας παραγωγικός διακοσμητής εκκλησιών (περισσότερες από 40 εκκλησιές) όμως, το μόνο ολόδικό του έργο που

σώζεται είναι στην εκκλησία της Μεταμόρφωσης στο Νόβγκοροντ (1378), έργο που αποτελεί και χαρακτηριστικό παράδειγμα της προσωπικής του εκδοχής για το βυζαντινό ρυθμό, μιας εκδοχής που ο ίδιος μετέφερε στη Ρωσία. Έντονες μορφές, φιλοσοφική μίξη χρωμάτων και ένα πινέλο που θυμίζει ιμπρεσιονιστική ελευθερία και παρόρμηση, αντιπροσωπεύουν εν συντομία το στυλ του. Κινητήριος δύναμη για το έργο του ο φόβος του, μη δε καταφέρει να σταθεί αντάξιος της ευθύνης της θέσης του μπροστά στον Κύριο. Ήταν αυθεντικός και πρωτοπόρος και άλλοι καλλιτέχνες του Νόβγκοροντ που θέλησαν να τον μιμηθούν στο στυλ, απέτυχαν.

Από το σύνολο των εικόνων του σώζονται μονάχα μερικές στον καθεδρικό ναό του Ευαγγελισμού. Ο Θεοφάνης έκανε μεγάλη εντύπωση ζωγραφίζοντας στο Νόβγκοροντ και τη Μόσχα τον 15^ο αιώνα, κυρίως στον Ρουμπλιόφ. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως ο Θεοφάνης δεν αντέγραφε το μοντέλο, αλλά ζωγράφιζε από μνήμης. Περισσότερες πληροφορίες για την εξέχουσα αυτή προσωπικότητα και το έργο του βρίσκονται στο 3^ο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

«ΤΕΧΝΗ»

1.1. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Τέχνη, αν χρησιμοποιήσουμε μία γενική σημασία για τον όρο αυτό και σύμφωνα με τις εγκυκλοπαίδειες «Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη», (1976) και «Γιά σάς, παιδιά», (1982), είναι κάθε δραστηριότητα ανθρώπινη που χρησιμοποιεί διάφορες γνώσεις, προκειμένου να πραγματοποιήσει ένα σκοπό. Την αρχαία εποχή ήταν το να' ναι κανείς επιδέξιος σε κάτι χειροτεχνικά, όμως, σήμερα ο όρος αυτός περιλαμβάνει και τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις όπως πλαστικές και γραφικές τέχνες (Γιά σάς, παιδιά, 1982). Αυτές οι τέχνες είναι η αρχιτεκτονική, γλυπτική και η ζωγραφική.

Η πολλαπλή χρησιμοποίηση του όρου τέχνη είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο αυτός απέκτησε διαφορετικές σημασίες. Η συνύπαρξη τριών εννοιών καμιά φορά δημιουργεί προβλήματα λογικού συνειρμού, πάντως στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες ο όρος τέχνη έχει κοινή χρήση (Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη, 1976). Αναζητώντας τη μεσαιωνική χρήση του όρου αλλά και παλαιότερα τη λατινική λέξη *ars* κατανοούμε καλύτερα την πολλαπλή της χρήση (Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη, 1976). Μία διαίρεση της έννοιας τέχνης σε υλικές και άυλες έγινε από τον Ιταλό συγγραφέα Μάριο Βιττορίνο (Γιά σάς, παιδιά, 1982). Η διαίρεση αυτή εντάσσει στις υλικές τέχνες ακόμα και τα αθλητικά αγωνίσματα, ενώ στις άυλες εκτός από την ποίηση και τη μουσική, έχει και τη γραμματική, τη ρητορική, την αστρολογία, τη νομική και τη φυσική. Παράλληλα με αυτές, δημιούργησε και μία τρίτη κατηγορία που εξυπηρετεί ταυτόχρονα τις υλικές και άυλες τέχνες και μέσα σε αυτή την κατηγορία συμπεριλαμβάνονται η γυμναστική, η ιατρική, η γεωργία και η αρχιτεκτονική (Γιά σάς, παιδιά, 1982). Με αυτό τον τρόπο κατάφερε σταδιακά η τέχνη, να γίνει ενιαία έννοια. Στην Ποιητική του Αριστοτέλη, γινόταν αισθητή η διάκριση των τεχνών με αισθητικό περιεχόμενο από τις υπόλοιπες κυρίως με τη βάση συγκεκριμένες πνευματικές προϋποθέσεις (Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη, 1976).

Εξετάζοντας τις διάφορες θεωρίες που έχουν δημιουργηθεί για τη γένεση της Τέχνης καταλήγουμε σε τρεις ως τις πιο κύριες. Η πρώτη θεωρία αναφέρει πως η τέχνη προέρχεται από τη θρησκεία και δεν ξεχωρίζει τουλάχιστον στην αρχή από τη θρησκευτική ζωή του ανθρώπου. Αυτό συμβαίνει γιατί η θρησκεία είναι το όπιο

καθολικό και πρωταρχικό φαινόμενο της πνευματικής ζωής του ανθρώπου, κατά συνέπεια η τέχνη έχει έρθει από τη θρησκευτική ζωή του ανθρώπου και δεν μπορεί να διαχωριστεί από αυτήν. Για αυτό το λόγο και τα πρώτα πράγματα που άνθρωπος ζήτησε να διακοσμήσει, να δώσει μία καλλιτεχνική πινελιά σε αυτά, ήταν τα αντικείμενα της λατρείας του. Επίσης για τους δαίμονες, τα πνεύματα και τους Θεούς του, έφτιαξε ύμνους προκειμένου να τους λατρέψει. Τα μεγαλύτερα μνημεία ήταν συνήθως θρησκευτικά καλλιτεχνικά μνημεία όπως για παράδειγμα ο Παρθενώνας, η Αγία Σοφία, τα μουσουλμανικά τεμένη της Ισπανίας και άλλα (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Η δεύτερη θεωρία αναφέρει πως η τέχνη προήλθε από τις ηθικοπολιτιστικές ανάγκες της κοινωνίας. Αυτή η θεωρία υποστηρίζει πως πριν τη θρησκευτική ή ίσως και παράλληλα με αυτήν, υπάρχει μία κοσμική, βέβηλη τέχνη η οποία προκύπτει από τις πιο βαθιές ηθικές και πολιτικές ανάγκες της κοινωνικής ζωής, τις πολεμικές, τις ερωτικές και τις οικονομικό-πολιτικές εκδηλώσεις δηλαδή του κοινωνικού συνόλου, το οποίο βοηθάει τελικά στο να δημιουργήσει τη δική του συνείδηση των αξιών που είναι απαραίτητες για τη ρύθμιση της συλλογικής ζωής και την εξασφάλιση της ενότητας και της συνοχής (Γιά σάς, παιδιά, 1982). Παραδείγματα που συμφωνούν με αυτή την θεωρία είναι τα ανάκτορα της Νινευή της Κνωσού και της Περσέπολης, καθώς και το Αλκαζάρ της Κοντοβάς, ακόμα και το Λούβρο. Αυτά είναι δείγματα τέχνης η οποία σχετίζεται και εξυπηρετεί κατά κύριο λόγο κοινωνικές και όχι θρησκευτικές πλέον ανάγκες (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Τέλος, η *τρίτη η πιο σημαντική θεωρία* αντιμετωπίζει την τέχνη σαν κάτι το πλατύτερο, το πιο ελεύθερο από τη θρησκευτική έκφραση παραστάσεων και συναισθημάτων ή από την κοινωνικοπολιτική αντίληψη των ηθικών ιδεών ενός κοινωνικού συνόλου και προκύπτει από αυτή την βαθιά ανάγκη που έχει κάθε άνθρωπος, προκειμένου να γνωρίσει τόσο τον εαυτό του και τον κόσμο του όσο και τους υπόλοιπους ανθρώπους. Έτσι τελικά, η τέχνη βοηθάει τον άνθρωπο να μην υπάρχει απλά στο τώρα, αλλά πάντοτε, να μη ζει εδώ αλλά παντού, να μην είναι ένας αλλά αναρίθμητοι άνθρωποι μαζί. Πετυχαίνει, λοιπόν, τον πολλαπλασιασμό του εαυτού τόσο σε τόπο όσο και σε χρόνο και σε γνωριμίες ανθρώπων και παραδείγματα τέτοιας τέχνης είναι τα έργα του Σαίξπηρ, του Γκαίτε, του Ντοστογιέφσκι και άλλων μεγάλων συγγραφέων. Η τέχνη των έργων αυτών των ανθρώπων είναι μία τέχνη η οποία εντάσσεται στον πολιτισμό συγκινεί και μεταμορφώνουν τον άνθρωπο εσωτερικά (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Τον 12^ο αιώνα άρχισε η δημιουργία εκπαιδευτικών ιδρυμάτων στα οποία οι ελευθέρια τέχνες διδάσκονταν και σταδιακά τελειοποιούνταν (Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη, 1976). Έτσι, σταδιακά αυτοί που εξασκούσαν μια ελευθέρια τέχνη ονομάστηκαν «καλλιτέχνες» και ήταν κυρίως γιατροί, ποιητές, νομικοί, μουσικοί και οι αυτοί που ασκούσαν τις υπόλοιπες τέχνες ονομάστηκαν «τεχνίτες» (Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη, 1976). Μελετώντας τον διαχωρισμό των Τεχνών, βλέπουμε πως οι τέχνες που χαρακτηρίστηκαν τελικά ως ελευθέρια και μπορούσαν να γίνουν αντικείμενο διδασκαλίας και τελειοποίησης, άρχισαν να περιορίζονται σε αυτές που ο Βιττορίνο είχε χαρακτηρίσει ως άυλες και σε μερικές της τρίτης κατηγορίας (υλικές και άυλες) όπως η αρχιτεκτονική (Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη, 1976). Βασικές αιτίες αυτών των γλωσσικών διαφοροποιήσεων είναι δύο γεγονότα, η ανακάλυψη του αρχαίου Ελληνικού και ρωμαϊκού πολιτισμού και η ανάγκη να αποκτήσουν πνευματικές και τεχνικές γνώσεις οι άνθρωποι που είχαν σαν ενδιαφέρον την ποίηση, τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Πιο σαφής έγινε ο διαχωρισμός κατά τον 14^ο αιώνα, όταν η τέχνη αντιμετωπίστηκε σαν ευγενική απασχόληση και όχι σαν ένα απλό επάγγελμα ή μία δουλειά ή εργασία. Σε πολλές καταστάσεις φάνηκε να ταυτίζεται και με την επιστήμη, μία ερμηνεία η οποία κατά την αναγέννηση υπήρξε γεγονός. Τότε ήταν η πρώτη φορά που η τέχνη συνδέθηκε αποκλειστικά με δραστηριότητες που είχαν ως στόχο την εξυπηρέτηση και την προαγωγή του ωραίου (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Τους επόμενους αιώνες γενικεύτηκε ο όρος και άρχισε να αφορά την αρχιτεκτονική, τη μουσική, τη ζωγραφική, την ποίηση, την πεζογραφία, τη γλυπτική, το θέατρο, την χαρακτική και ότι άλλο μπορεί να έχει αισθητικό περιεχόμενο (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

1.2. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Το 1550 ο Τζ. Βαζάρι δημοσίευσε το βιβλίο του με τίτλο «Η ζωή των πιο επιφανών ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων» έργο που θεωρήθηκε μια πρώιμη μορφή της Ιστορίας της τέχνης (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Όταν η τελευταία κατά τον 19^ο αιώνα θεωρήθηκε ξεχωριστή επιστήμη ξεκίνησαν τα προβλήματα σχετικά με τον τρόπο γραφής της ιστορίας και με τη διαμόρφωση των περιόδων και των εποχών της τέχνης (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Κατά τον 20^ο αιώνα συνδέθηκε με άλλους τομείς του πνεύματος όπως η φιλοσοφία, η λογοτεχνία, η ιστορία και η ψυχολογία και πήρε σταδιακά τη μορφή που έχει σήμερα.

Ας εξετάσουμε πολύ σύντομα την ιστορία της τέχνης ανά εποχή.

- **Παλαιολιθική εποχή**

Ο Homo sapiens ως πρώτος άνθρωπος στη γη που ασχολήθηκε με αυτό που σήμερα ονομάζουμε τέχνη σχεδιάζει στους βράχους και φτιάχνει τα πρώτα δικά του αντικείμενα. Μιλάμε για δημιουργήματα που τοποθετούνται χρονολογικά στο 30.000 και μέχρι το 10.000 π.Χ περίπου την περίοδο αυτή που καλούμε παλαιολιθική. Με βάση τα χαρακτηριστικά των ευρημάτων της, η παλαιολιθική εποχή διακρίνεται σε τρεις υποπεριόδους: 30.000-20.000 π.Χ η λεγόμενη «ωρινιάκια περίοδο» όπου με ένα γραμμικό ρεαλιστικό τρόπο απεικονίζονται κυρίως παραστάσεις ζώων, 20.000-14.000 π.Χ. η «σολουτραία περίοδος» μια περίοδος μεταβατική που οδήγησε στην τρίτη και τελευταία περίοδο της παλαιολιθικής εποχής το 14.000-10.000 π.Χ. τη λεγόμενη «μαγδαλήνια περίοδο» όπου με φυσιοκρατικό-νατουραλιστικό τρόπο, δηλαδή κατά το φυσικό τρόπο προσεγγίζονται οι όποιες αναπαραστάσεις (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Ανάμεσα στα σημαντικότερα δημιουργήματα της περιόδου ξεχώρισαν οι βραχογραφίες, δηλαδή ένα είδος ζωγραφικής στους τοίχους και στις οροφές σπηλαίων με πιο γνωστά σπήλαια αυτά του Λασκό στη Νοτιοδυτική Γαλλία (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

- **Νεολιθική εποχή**

Το 8.000-3.000 π.Χ. οι άνθρωποι της νεολιθικής εποχής και της πρώτης εποχής του χαλκού εξαιτίας της εξαφάνισης των μεγάλων κοπαδιών αναγκάστηκαν να βρουν άλλο τρόπο για την εξασφάλιση της τροφής τους, άρχισαν δηλαδή να «παράγουν», να καλλιεργούν τη γη ή να εκτρέφουν ζώα και έγιναν τροφοπαραγωγοί-γεωργοί (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Έτσι σχημάτισαν τους πρώτους οικισμούς με βάση την πέτρα και τους ογκόλιθους και δημιουργήθηκε μια πρώιμη μορφή οργάνωσης της πόλης.

Περί το 5000 π.Χ. την εποχή δηλαδή των μετάλλων (χαλκού, ορείχαλκου, σιδήρου) οι άνθρωποι χρησιμοποιούν δειλά-δειλά τα μέταλλα προκειμένου να κατασκευάσουν τα πρώτα εργαλεία τους. Ανέπτυξαν πολύπλοκες τεχνικές, κατασκεύασαν όπλα και λατρευτικά αντικείμενα με ενδιαφέρουσες αισθητικές παρεμβάσεις (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

- **Η τέχνη της Μεσοποταμίας**

Στην περιοχή της Μεσοποταμίας, δηλαδή ανάμεσα στους ποταμούς Τίγρη και Ευφράτη, γεννήθηκε και ευδοκίμησε ένας από τους σπουδαιότερους αρχαίους πολιτισμούς. Στην κοιλάδα, αρχικά δραστηριοποιήθηκαν οι αγρότες, έπειτα ανακαλύφθηκε ο τροχός και το άροτρο και τελικά κτίστηκαν πόλεις, μεγαλοπρεπείς ναοί, ανάκτορα και μέγαρα μέσα σε μεγάλα τείχη (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Στην περιοχή έζησαν οι Σουμέριοι, ακολούθησαν οι Ασσύριοι και τέλος οι Βαβυλώνιοι, οι οποίοι δημιούργησαν μια τεράστια αυτοκρατορία.

Οι Σουμέριοι ανακάλυψαν τη σφηνοειδή γραφή, κατέγραψαν πλήθος γεγονότων και διευκόλυναν τη διάδοση του πολιτισμού της περιοχής ενώ παράλληλα ανέπτυξαν και αξιόλογη λογοτεχνία με πιο γνωστό δημιούργημα το Έπος του Γιλγαμές, το πρώτο σημαντικό ποίημα στην ιστορία της ανθρωπότητας. Ακόμα, ανακάλυψαν τη χρήση των αριθμών. Τα θέματα της μνημειακής τέχνης τους προέρχονταν κατά παραγγελία των βασιλιάδων και απεικόνιζαν τις φυλές και τα λάφυρα που αποκόμιζαν από τους πολέμους (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Οι Ασσύριοι επινόησαν πολεμικές τακτικές και πολιορκητικές μηχανές όμως εξαπλώθηκαν αρκετά και τελικά ηττήθηκαν από τους Βαβυλώνιους οι οποίοι αντέγραψαν την ασσυριακή αρχιτεκτονική. Οι ναοί και τα ανάκτορά τους ήταν πέτρινα με ανάγλυφα που αναπαριστούσαν φτερωτές φιγούρες και μυθικά τέρατα (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

- **Η τέχνη της Αιγύπτου**

Αίγυπτος, ή κατά τον Ηρόδοτο "δώρο του Νείλου", ο οποίος αποτελούσε τη βασική πηγή πλούτου αυτής της χώρας καθώς όταν πλημμύριζε τα νερά του κάλυπταν την κοιλάδα με ένα γόνιμο στρώμα λάσπης. Εκεί, το 5000 π.Χ. οι πρώτοι γεωργοί δημιούργησαν τα βασίλεια της Άνω και της Κάτω Αιγύπτου (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Η τέχνη και η αρχιτεκτονική της Αιγύπτου απογειώθηκαν με τις πυραμίδες της Γκίζας. Η Αίγυπτος, κάτω από τις επιρροές της Μεσοποταμίας, ανέπτυξε ένα δικό της σύστημα γραφής τα ιερογλυφικά, που σε αντιστοιχία με τη σφηνοειδή γραφή των Σουμέριων βοήθησαν στην καταγραφή της ιστορίας. Η αιγυπτιακή τέχνη βρίθει δημιουργημάτων αρχιτεκτονικής (ναούς, πυραμίδες, τάφους), γλυπτικής (ανάγλυφα ή γλυπτά από πέτρα, ξύλο, γύψο), ζωγραφικής (τοιχογραφίες, ταφική ζωγραφική, παπύρους), καθώς και αγγειοπλαστικής, υφαντικής τέχνης και

κοσμηματοποιίας (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Οριζόντιες, λιτές γραμμές και κτίρια τεράστιων διαστάσεων χαρακτηρίζουν την αιγυπτιακή αρχιτεκτονική ενώ οι ζωγραφικές παραστάσεις με τα ευκρινή περιγράμματα, τα οποία οι δημιουργοί γέμιζαν με επίπεδο και καθαρό χρώμα και τα ανάγλυφα των πυραμίδων είχαν ως στόχο να βοηθήσουν το νεκρό να περάσει στην άλλη ζωή. Όλα αποδίδονταν με βάση τη γνώση που είχαν οι άνθρωποι δηλαδή, το μάτι και το στήθος παρουσιάζονταν μετωπικά, ενώ το πρόσωπο και το υπόλοιπο σώμα πλάγια (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

- **Η τέχνη του Αιγαίου:**
 - **Κυκλαδικός πολιτισμός**
 - **Κρητικός ή μινωικός πολιτισμός**
 - **Μυκηναϊκός πολιτισμός**

Γύρω στο 3000 π.Χ. οι λαοί που επέλεξαν για την εγκατάστασή τους την ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, δημιούργησαν τον αποκαλούμενο αιγαιακό πολιτισμό. Ανάλογα με την περιοχή της ανάπτυξής του διακρίθηκε σε κυκλαδικό, κρητικό ή μινωικό και μυκηναϊκό.

Κυκλαδικός πολιτισμός

Στα νησιά των Κυκλάδων από τα τέλη της πέμπτης χιλιετίας π.Χ. αναπτύχθηκε ο κυκλαδικός πολιτισμός. Κατά την πρώτη φάση την πρωτοκυκλαδική περίοδο (3200-2000 π.Χ.) από τα ηφαιστειογενή πετρώματα των νησιών κατασκευάστηκαν τα πρώτα εργαλεία. Ωστόσο η περίοδος της μεγάλης ακμής του πολιτισμού των Κυκλάδων, ήταν η μεσοκυκλαδική περίοδος (2000-1600 π.Χ.) μέχρι που τον 17^ο αιώνα π.Χ. η έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας σήμανε το τέλος της μεσοκυκλαδικής και την αρχή της υστεροκυκλαδικής περιόδου (1600-1100 π.Χ. περίπου) (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Οι Κυκλαδίτες, ήταν λαός ναυτικός, και αυτό επηρέασε ακόμα και τους οικισμούς τους που ήταν χτισμένοι σε πλαγιές ή υψώματα κοντά στην ακτή, ώστε να έχουν την εποπτεία της θάλασσας και να προστατεύονται από τυχόν πειρατικές επιδρομές. Ιδιαίτερη προσοχή αξίζει να δοθεί στους τάφους, η οργάνωση των οποίων δείχνει τη φροντίδα με την οποία οι ζωντανοί περιβάλλαν τους νεκρούς τους (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Μινωικός Πολιτισμός

Ο Μινωικός πολιτισμός ευδοκίμησε στην Κρήτη και ονομάστηκε έτσι από τον μυθικό βασιλιά Μίνωα. Οι στόλοι της Κρήτης εξουσίαζαν τις Κυκλάδες και τα παράλια της ηπειρωτικής Ελλάδας και ταξίδευαν σε όλη τη Μεσόγειο. Η κοσμική και θρησκευτική εξουσία βρίσκονταν στα χέρια των βασιλέων και οι πόλεις τους ήταν ανοχύρωτες καθώς είχαν εμπιστοσύνη στις δυνάμεις τους. Ναοί δεν υπήρχαν, ενώ λάτρευαν θεότητες της φύσης. Κνωσός και Φαιστός ήταν τα μεγάλα πολιτικά και θρησκευτικά κέντρα των βασιλέων του νησιού. Εκεί αναπτύχθηκαν η λιθοτεχνία, η κεραμική, η χρυσοχοΐα, η ελεφαντουργία. Η γραφή που χρησιμοποιούσαν ήταν η γραμμική γραφή Α, που έπεται της ιερογλυφικής γραφής του δίσκου της Φαιστού (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Μυκηναϊκός πολιτισμός

Ο μυκηναϊκός πολιτισμός πήρε το όνομά του από τις Μυκήνες, τις οποίες ο Όμηρος ονόμαζε "πολύχρυσες" εξαιτίας του πλούτου της πολιτισμικής τους παραγωγής. Αναπτύχθηκε κατά την τελευταία φάση της εποχής του χαλκού στην ευρύτερη περιοχή του Αιγαίου, ανάμεσα στο 1600 και το 1100 π.Χ. «Μετά την έκρηξη του ηφαιστείου της Θήρας οι Αχαιοί της ηπειρωτικής Ελλάδας εγκαταστάθηκαν στην Κνωσό και κυριάρχησαν στη Μινωική Κρήτη» (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Ανάκτορα βρέθηκαν, εκτός από τις Μυκήνες, και στην Τίρυνθα, την Πύλο, τη Θήβα, την Ελευσίνα και αλλού. Η μυκηναϊκή τέχνη επηρεάστηκε σίγουρα από τη μινωική περιείχε όμως πρωτότυπα και εντυπωσιακά στοιχεία σε διαφορετικές μορφές τέχνης που επηρέασαν τους λαούς των παραλίων της Μεσογείου.

- **Η ελληνική τέχνη (από τους γεωμετρικούς στους αρχαϊκούς χρόνους)**

Γεωμετρικοί χρόνοι

Οι αποκαλούμενοι ως γεωμετρικοί χρόνοι είναι οι τέσσερις αιώνες που ακολούθησαν την πτώση του μυκηναϊκού κόσμου και ονομάστηκαν έτσι από την κυριαρχία στη διακόσμηση των αγγείων, των γεωμετρικών σχημάτων (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Μετά την "κάθοδο των Δωριέων" το 1.100 π.Χ. παρατηρήθηκε μια παρακμή σε όλους τους τομείς. Η περίοδος αυτή σηματοδεύτηκε από την αντιπαλότητα δύο πόλων του δωρικού και του ιωνικού, οι οποίοι αλληλοεπηρεάζονται, αλληλοσυμπληρώνονται και τελικά αντικατοπτρίζουν την ελληνική ιστορία και τέχνη (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Αυτές είναι ουσιαστικά και οι αρχές της ελληνικής τέχνης.

Αρχαϊκοί χρόνοι

Μετά τα γεωμετρικά χρόνια και πριν φτάσουμε στην κλασική περίοδο, προηγήθηκαν οι αρχαϊκοί χρόνοι. 7^{ος} αιώνας π.Χ. και γεννιέται η ελληνική αρχιτεκτονική και η λεγόμενη ανατολίζουσα (λόγω επιρροών από Ανατολή και Αίγυπτο) τέχνη. Οι μέχρι τότε ξύλινοι ναοί αντικαταστάθηκαν με λίθινους και στην αγγειογραφία τα καμπύλα σχήματα επικράτησαν και τα θέματα που συναντάμε ήταν κατά κύριο λόγο μυθολογικά όπως λιοντάρια, σφίγγες και άλλα (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Μια ακόμη σημαντική εξέλιξη ήταν το γεγονός ότι οι τεχνίτες έπαψαν να είναι ανώνυμοι, άρχισαν λοιπόν, να υπογράφουν τα έργα τους κι έτσι εμφανίζονται τα πρώτα ονόματα: Ευθυκαπίδης, Αριστόνοθος, Καλλικλέας και άλλα (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Κυριότερο κέντρο κεραμικής και γενέτειρα της ελληνικής ζωγραφικής η Κόρινθος.

Τα πρώτα μελανόμορφα αγγεία εμφανίστηκαν το 625 π.Χ. στην Αθήνα και ονομάστηκαν έτσι «διότι οι μορφές καλύπτονται με στιλπνό μαύρο χρώμα, ενώ η υπόλοιπη επιφάνεια του αγγείου διατηρεί το κόκκινο χρώμα του πηλού. Οι λεπτομέρειες τονίζονται με χάραξη, ενώ άλλα μέρη βάφονται με λευκό χρώμα ή βαθυκόκκινο μενεξεδί» (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Τα ερυθρόμορφα αγγεία έπονται των μελανόμορφων, εμφανίστηκαν το 525 π.Χ. και σε αυτά «οι μορφές κρατούν το χρώμα του πηλού, ενώ το βάθος βάφεται μαύρο» (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

6^{ος} αιώνας π.Χ. και ο άνθρωπος βρίσκεται επίκεντρο της σκέψης ενώ αναπτύσσονται το διδακτικό έπος με τη Θεογονία του Ησιόδου, η λυρική ποίηση με σπουδαία ονόματα όπως Σαπφώ, Αλκαίος, η φιλοσοφία με τους προσωκρατικούς φιλοσόφους και η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική (αγγειογραφία) και η γλυπτική (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Η κλασική περίοδος

4^{ος} - 5^{ος} αιώνας π.Χ. και επικράτηση της Αθήνας ως μόνης ισχυρής θαλασσοκράτειρας με αποτέλεσμα την οικονομική, πολιτική και πολιτιστική ανάπτυξη της πόλης. Η οικονομική άνεση επέτρεψε την ανοικοδόμηση ιερών και δημόσιων κτιρίων μοναδικής τέχνης, ως σύμβολα της υπερηφάνειας των κατοίκων και της ανάγκης τους για υστεροφημία. Η Αθήνα αποτέλεσε πνευματικό κέντρο των γραμμάτων και των τεχνών

και φιλοξένησε την ιστορία σπουδαίων ονομάτων όπως του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, των πρώτων δηλαδή τραγικών ποιητών, των πρώτων ιστορικών συγγραφέων, του Ηρόδοτου και του Θουκυδίδη και του φιλόσοφου Σωκράτη (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Στη γλυπτική το ενδιαφέρον εστιάστηκε στη φυσική στάση του ανθρώπινου σώματος ενώ ακόμη, γνωρίζουμε πως τα περισσότερα γλυπτά της εποχής ήταν "χαλκά" δηλαδή μπρούντζινα.

Οι ελληνοιστορικοί χρόνοι

Η ονομασία της περιόδου «ελληνοιστορική» είναι συμβατική, ξεκινάει από το θάνατο του Αλεξάνδρου και τελειώνει με την υποταγή της Αιγύπτου, υπό τη βασιλεία της Κλεοπάτρας, στον Καίσαρα Οκταβιανό (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Στην αρχιτεκτονική επικρατούν ο κορινθιακός και ο ιωνικός ρυθμός ενώ τα τελευταία χρόνια του 4^{ου} αιώνα π.Χ. γενικά χαρακτηρίζονται από μια στροφή «προς το απτό, το κοντινό, προς το λιγότερο εξιδανικευμένο, προς το υποκειμενικό και το ατομικό» (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Το 146 π.Χ. οι Ρωμαίοι ολοκλήρωσαν την κατάκτηση της κυρίως Ελλάδας, η Αθήνα διατήρησε το κύρος της ως κέντρο του πολιτισμού και της γνώσης και οι Έλληνες καλλιτέχνες έγιναν περιζήτητοι «τόσο για να τροφοδοτήσουν τη Ρώμη με αντίγραφα των κλασικών και ελληνοιστορικών έργων όσο και για να δημιουργήσουν νέα γλυπτά, προκειμένου να διακοσμηθούν οι επαύλεις των πλούσιων Ρωμαίων» (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

- **Η Ρωμαϊκή τέχνη**

Μέχρι το 133 π.Χ. η Ρώμη είχε γίνει η κυρίαρχη δύναμη της Μεσογείου. Οι Ρωμαίοι επηρεάστηκαν πολύ από τον ελληνικό πολιτισμό, αντιλήφθηκαν νωρίς την αξία των ελληνικών έργων και τα διέσωσαν. Η Ρώμη αποτέλεσε το κέντρο μαζικής παραγωγής έργων τέχνης και ο λαός της συμπέρανε πως η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας πολιτικών, κοινωνικών και θρησκευτικών αξιών (Ζιρώ, Μερτζάνη, Πετρίδου, 2013).

Η ρωμαϊκή γλυπτική δανείστηκε ποικίλα στοιχεία από την ελληνική όπως η στάση του ανθρώπινου σώματος, η εξιδανίκευση, ο ρυθμός και η κίνηση, πρωτοτύπησε όμως, στην εικονιστική προτομή και το ανάγλυφο. «Η ρωμαϊκή προτομή εισάγει στην τέχνη την ομοιότητα του προτύπου και όχι την εξιδανικευμένη απεικόνισή του» ενώ το «ιστορικό ανάγλυφο εξιστορεί πολεμικές επιχειρήσεις και θριάμβους αυτοκρατόρων και στρατηγών» (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013).

Η ρωμαϊκή τέχνη περιλαμβάνει μνημειώδη έργα, όπως είναι τα θέατρα, τα υδραγωγεία, οι θέρμες και τα αποχετευτικά δίκτυα, ενώ οι Ρωμαίοι ενισχύουν την ελληνική αρχιτεκτονική με καμάρες και θόλους (Ζιρώ, Μερτζάνη, Πετρίδου, 2013).

Μετά τον 3ο αιώνα μ.Χ. η Ρώμη αποδυναμώνεται πολιτικά, πολιτισμικά και κατά συνέπεια η κρίση επηρεάζει και την αρχιτεκτονική και αυτό γίνεται αισθητό μέσα από τη συνεχή απομάκρυνση από τους κανόνες και τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων προερχόμενων αποκλειστικά από άλλους πολιτισμούς (Ζιρώ, Μερτζάνη, Πετρίδου, 2013).

Στο κεφάλαιο αυτό έγινε προσπάθεια για μια περιεκτική αναδρομή στην ιστορία της τέχνης. Στο επόμενο κεφάλαιο θα γίνει αναλυτική παρουσίαση της βυζαντινής τέχνης και του βυζαντινού πολιτισμού.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

«BYZANTINΗ ΤΕΧΝΗ»

Στο προηγούμενο κεφάλαιο παρουσιάσαμε αναλυτικά την Ιστορία της Τέχνης. Παραλείψαμε, όμως, σκόπιμα το κομμάτι αυτό που αφορά τη βυζαντινή τέχνη. Για να φτάσουμε στη βυζαντινή τέχνη, θα κάνουμε πρώτα μια σύντομη αναδρομή στο βυζαντινό πολιτισμό.

2.1 Ο βυζαντινός πολιτισμός

2.1.1. Η βυζαντινή αυτοκρατορία

5^{ος} αιώνας και η δυτική ρωμαϊκή αυτοκρατορία καταρρέει μετά τις επίμονες και συνεχείς πιέσεις των βαρβάρων. Ωστόσο, η ανατολική ρωμαϊκή αυτοκρατορία κατάφερε να επιζήσει μόνη της και κάπως έτσι γεννήθηκε τελικά η Βυζαντινή αυτοκρατορία. Σύμφωνα με τα λόγια του Rambaud όπως αναφέρεται στο Diehl (2010),

η βυζαντινή αυτοκρατορία σύντομα θα αποτελούσε ένα «μεσαιωνικό κράτος τοποθετημένο στα ακραία σύνορα της Ευρώπης, στα όρια της βαρβαρικής Ασίας». Έλληνες, Σλάβοι, Αρμένιοι, Καππαδόκες, Σημίτες και Αιγύπτιοι, με εθνική γλώσσα τα ελληνικά και κάτω από τις επιρροές του ελληνισμού αποτελούσαν τον λαό του κράτους αυτού. Βυζαντινή εθνικότητα δεν υπήρχε και αυτός ήταν ένας λόγος ανησυχίας για το μέλλον της αυτοκρατορικής κυβέρνησης.

2.1.2. Η βυζαντινή λογοτεχνία

Σχετικά με τη βυζαντινή λογοτεχνία αυτή φαίνεται να ξεχώρισε από τις υπόλοιπες λογοτεχνίες του μεσαίωνα λόγω της στενής σύνδεσης που ανέπτυξε και διατήρησε με την ελληνική αρχαιότητα. Με την ελληνική να είναι η εθνική γλώσσα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, τα έργα των Ελλήνων συγγραφέων ήταν κατανοητά από όλους και τύγχαναν μεγάλου θαυμασμού. Πολλά ελληνικά χειρόγραφα βρίσκονταν και φυλάσσονταν στις μεγάλες βιβλιοθήκες της πρωτεύουσας (Diehl, 2010).

Οι κλασικοί Έλληνες συγγραφείς αποτελούσαν τη βάση της εκπαίδευσης ακόμα και στις βυζαντινές σχολές, ενώ η θέση τους ήταν δίπλα στα έργα των πατέρων της εκκλησίας. Αγαπημένο ανάγνωσμα όλων των μαθητών ήταν ο Όμηρος. Οι βυζαντινοί συγγραφείς αναγνώριζαν την αξία των κλασικών και τους μιμούνταν. Για παράδειγμα, βλέπουμε τον Προκόπιο να μιμείται τον Ηρόδοτο και τον Θουκυδίδη, τον Νικηφόρο Βρυέννιο να πατάει πάνω στο έργο του Ξενοφώντα, την Άννα την Κομνηνή να ανταγωνίζεται τον Θουκυδίδη, δημιουργώντας έργα με μια ελληνική γλώσσα ελαφρώς αποκλίνουσα από την αυθεντική (Diehl, 2010).

Ένας ακόμη παράγοντας με καταλυτική σημασία στη διαμόρφωση της λογοτεχνίας στο Βυζάντιο ήταν η θρησκεία και η μεγάλη της επίδραση στο λαό. Η θρησκεία στην οποία αναφερόμαστε είναι ο Χριστιανισμός και έτσι δεν προκαλεί εντύπωση η υψηλή αξία που δόθηκε στα έργα των μεγάλων πατέρων της Εκκλησίας (Diehl, 2010). Ελάχιστοι συγγραφείς δεν ασχολήθηκαν με τη θεολογία.

Αρχαία ελληνική ιστορία και Χριστιανισμός επομένως, καθόρισαν την ταυτότητα της Βυζαντινής Λογοτεχνίας. Παράλληλα με αυτά τα δύο, αναπτύχθηκαν η φιλοσοφία (κυρίως του Πλάτωνα) με το έργο του Ψελλού και των διαδόχων του), η ρητορική με επικήδειους αλλά και πανηγυρικούς λόγους και η ποίηση (Diehl, 2010). Δείγμα πρωτοτυπίας και δημιουργικότητας η θρησκευτική ποίηση γύρω στον 6^ο αιώνα με πρωτοστάτη δημιουργό τον Ρωμανό, «τον πρίγκιπα των μελωδών» και τους ειλικρινείς

ύμνους του, αλλά και η βυζαντινή εποποιΐα, η βυζαντινή επική ποίηση απαλλαγμένη από τα ψήγματα της ελληνικής αρχαιότητας και βαθιά επηρεασμένη από τον Χριστιανισμό (Diehl, 2010).

9^{ος} αιώνας και η θεολογία παύει να έχει πια οποιαδήποτε έμπνευση και πρωτοτυπία με τον ίδιο τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό να δηλώνει ανοιχτά: «Δε θα πω τίποτα που να προέρχεται από μένα» (Diehl, 2010). Ωστόσο, η αγάπη των βυζαντινών για το παρελθόν καθιστά τον επόμενο αιώνα δηλαδή τον 10^ο αιώνα, αιώνα τον εγκυκλοπαιδειών και των ιστορικών έργων. Ακόμα και σήμερα λέγεται πως ο λαός που δε γνωρίζει την ιστορία του είναι υποχρεωμένος να την ξαναζήσει. Κάτι τέτοιο θα είχε στο νου του και ο Κωνσταντίνος ο Πορφυρογέννητος όταν συνέταξε το βιβλίο περί Τελετών και την πραγματεία περί της Διοικήσεως της Αυτοκρατορίας, όπου συγκέντρωσε όλα τα στοιχεία του παρελθόντος που θεωρούσε απαραίτητα για το παρόν (Diehl, 2010).

Στη βυζαντινή λογοτεχνία παρατηρήθηκε ένας αρνητικός δυισμός ανάμεσα στα πραγματικά λογοτεχνικά έργα και τη λογοτεχνία στην κοινή ελληνική η οποία όμως δεν κατάφερε ποτέ να γίνει πραγματικά φιλολογική γλώσσα (Diehl, 2010).

Όσο και αν υπήρχαν ενστάσεις το σίγουρο είναι πως η επιρροή της βυζαντινής λογοτεχνίας στους λαούς της Ανατολικής Ευρώπης ήταν μεγάλη, καθώς αυτή τους έφερε σε επαφή με τη θρησκεία, με ένα νέο είδος κοινωνικής οργάνωσης, με μια νέα πνευματική παιδεία (Diehl, 2010).

2.1.3. Η βυζαντινή τέχνη

Τέχνες και γράμματα είναι ο τίτλος σε πολλά έργα καθώς και σε πολλά κεφάλαια βιβλίων ιστορίας κάτι που από μόνο του δείχνει τη στενή τους σύνδεση. Αφού αναλύσαμε προηγουμένως τη βυζαντινή λογοτεχνία που ανήκει στο κομμάτι «γράμματα», ήρθε η ώρα να μεταβούμε στις τέχνες. Τέχνες και Βυζάντιο λοιπόν...

Ποικιλία και ομορφιά. Έργα θαυμαστά. Η βυζαντινή τέχνη είναι υπεύθυνη για ότι πιο κομψό και εκλεπτυσμένο γνώρισε ο μεσαίωνας. Και η βυζαντινή τέχνη κατείχε σπουδαίο ρόλο στον πολιτισμό και τη γενικότερη ζωή του Βυζαντίου. Έχει διατυπωθεί

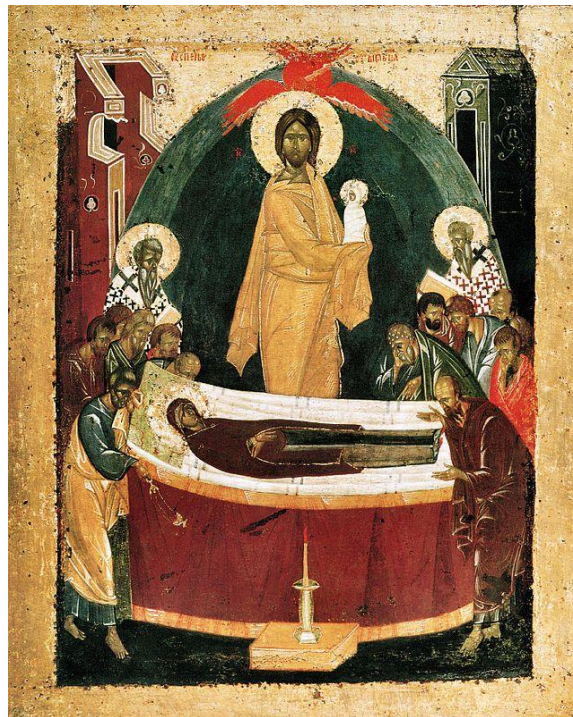
και ακούγεται μέχρι σήμερα πως η τέχνη του Βυζαντίου ήταν μονότονη, ή όπως χαρακτηρίστηκε διαφορετικά ιερατική, χωρίς περιθώρια για ανανέωση, μια απλή επανάληψη δοκιμασμένων και επιτυχημένων έργων (Diehl, 2010). Η άποψη αυτή βρίσκει εντελώς αντίθετο τον Diehl (2010), για τον οποίο η Βυζαντινή τέχνη υπήρξε «μια ζωντανή τέχνη και όπως όλα τα ζωντανά πράγματα γνώρισε περιόδους μεγαλείου και παρακμής, εξελίχθηκε, μεταμορφώθηκε». Ο 6^{ος} αιώνας ήταν για τη βυζαντινή τέχνη «χρυσή περίοδος», κάτι σαν τον χρυσό αιώνα του Περικλή, μια περίοδος μεγάλης ακμής. Εξίσου χρυσή, ήταν και η περίοδος του 10^{ου} και 11^{ου} αιώνα αλλά με εντελώς διαφορετική ματιά. Η τελευταία χρυσή περίοδος ήταν κατά τον 14^ο και 15^ο αιώνα όπου η βυζαντινή τέχνη πιο ανανεωμένη από ποτέ επέστρεψε και μεταμορφώθηκε.

Η επίδραση της εκκλησίας πάνω στη βυζαντινή τέχνη ήταν τόσο καταλυτική που ο όρος εκκλησιαστική τέχνη μοιάζει συνώνυμος της βυζαντινής (Diehl, 2010). Η ιερή εικονογραφία των θεμάτων της Παλαιάς Διαθήκης και του Ευαγγελίου είναι κομμάτια αυτής της τέχνης. Ανάμεσα στα έργα αυτά ξεχώρισαν «Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη» (Εικόνα 1) και «Ο Θάνατος της Παρθένου» (Εικόνα 2) δύο πραγματικά αριστουργήματα.

Παράλληλα με τη θρησκευτική τέχνη του Βυζαντίου αναπτύχθηκε και μια λαϊκή τέχνη με βασικά θέματα προς απεικόνιση τα πορτρέτα ηγεμόνων, ξακουστών ιστορικών στιγμών, σκηνών της μυθολογίας, κοσμώντας κατ' αυτό τον τρόπο τα μεγαλύτερα αυτοκρατορικά ανάκτορα του 10^{ου} και 12^{ου} αιώνα (Diehl, 2010). Μικρογραφίες σε χειρόγραφα και γνωστά μωσαϊκά όπως του Αγίου Βιταλίου μαρτυρούν τα παραπάνω.



Εικόνα 1: Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη.



Εικόνα 2: Ο θάνατος της Παρθένου.

Αν συγκρίνουμε τα δύο αυτά είδη βυζαντινής τέχνης παρατηρούμε πως η δεύτερη διήρκεσε λιγότερο. Όμως, αυτό που χρειάζεται να προσέξουμε είναι αυτή ακριβώς η ποικιλία στην τέχνη και όχι η διάρκεια. Η άποψη ότι η βυζαντινή τέχνη δεν είναι παρά

συνέχεια της ρωμαϊκής είναι κατά τον Diehl (2010) «παιδιάστικη», ο ίδιος δεν αρνείται την μεγάλη επίδραση της Ρώμης, παρά μόνο θεωρεί καταλυτικό παράγοντα για την διαμόρφωσή της το συνδυασμό επίδρασης της αρχαίας Ελλάδας και της ασιατικής Ανατολής. Η πρώτη (Αρχαία Ελλάδα) με τη λιτότητά της, η δεύτερη (ασιατική Ανατολή) με τον δραματικό ρεαλισμό της, οδήγησαν σε ένα συνδυασμό ευγενών στάσεων και ωραίων διατάξεων με την αγάπη για την πολυτέλεια και τη λάμψη.

Επιλογικά

Λογοτεχνία και βυζαντινή τέχνη από κοινού εργάστηκαν και οδήγησαν στη ραγδαία εξάπλωση του πολιτισμού του Βυζαντίου σε ολόκληρο τον κόσμο.

2.2 Οι χρυσές περίοδοι της βυζαντινής τέχνης

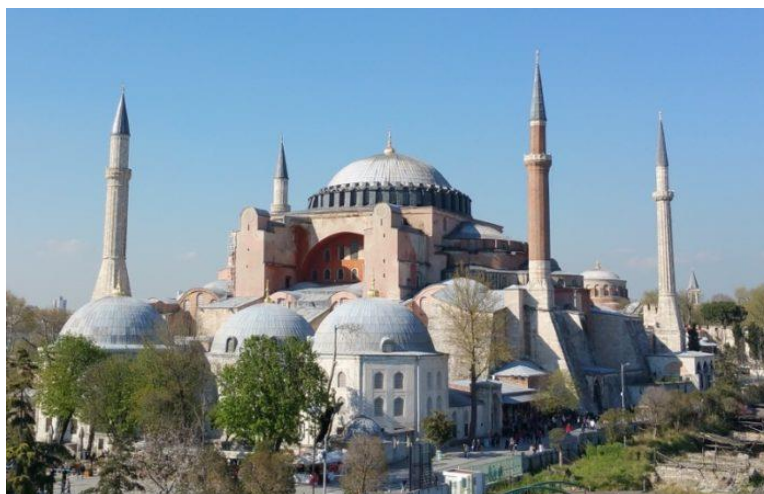
Το 324 μ.Χ. ο Μέγας Κωνσταντίνος θεμελίωσε τη νέα πρωτεύουσα του ανατολικού τμήματος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Λίγο αργότερα και επί Θεοδοσίου του Α' (379 μ.Χ.) επίσημη θρησκεία του ανατολικού ρωμαϊκού κράτους ορίστηκε ο Χριστιανισμός (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Σχετικά με τη βυζαντινή τέχνη υπάρχουν τόσο πολλά που πρέπει να αναλυθούν. Για αρχή κρίνεται απαραίτητη η διαίρεση και η μελέτη των τριών χρυσών περιόδων της, που αφορούν όλους τους τομείς, ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική και λοιπά.

1^η χρυσή περίοδος

Αρχιτεκτονική

4^{ος} και 5^{ος} αιώνας περίοδος μετασχηματισμών για τη βυζαντινή τέχνη μέχρι να βρει την τελική της μορφή τον 6^ο αιώνα, την εποχή που έζησε μια σπουδαία προσωπικότητα, ο Ιουστινιανός (Diehl, 2010). Ενδείξεις του ότι έφτασε στο απόγειο της δόξας της η τέχνη του Βυζαντίου βρίσκουμε στη Αγία Σοφία, το μνημείο-θαύμα της εποχής. Η Αγία Σοφία χαρακτηριστικό έργο βυζαντινής αρχιτεκτονικής, τα είχε όλα, ψηλό τρούλο, εξαιρετη διάταξη κιόνων με σκαλισμένα τα κιονόκρανα, πολύχρωμα μάρμαρα να διακοσμούν τους τοίχους και θαυμάσια μωσαϊκά στους θόλους, την ασπίδα αλλά και τον τρούλο (Diehl, 2010). Ονομαζόταν αλλιώς «Η Μεγάλη Εκκλησία» και ένας βυζαντινός συγγραφέας είχε πει πως όταν έχεις μιλήσει για την Αγία Σοφία τότε δεν μπορείς να μιλήσεις πια για τίποτα άλλο. Ένα ακόμη αξιοσημείωτο έργο ήταν η εκκλησία των Αγίων Απόστολων, κτίριο σε σχήμα σταυρού τοποθετημένο στην Κωνσταντινούπολη (Εικόνα 3) και διακοσμημένο με περίτεχνα μωσαϊκά τα οποία

ζήλεσαν πολλοί και τα ξαναβλέπουμε μερικούς αιώνες μετά, σε μια προσπάθεια για μίμηση στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας (Εικόνα 4) (Diehl, 2010).



Εικόνα 3: Η Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη.



Εικόνα 4: Ο Άγιος Μάρκος, Βενετία.

Ζωγραφική

Πέρα από την αρχιτεκτονική, αξιόλογα δημιουργήματα τέχνης γνώρισε και η ζωγραφική. Ξεχώρισαν χειρόγραφα όπως η Γένεση της Βιέννης, η Χριστιανική τοπογραφία του Κοσμά, το Ευαγγέλιο του Ροσάνο και ο Πάπυρος του Ιωσηέ, καθώς και τα δημιουργήματα που διακόσμησαν τις σελίδες του Ευαγγελίου, συνδυάζοντας ελληνική και συριακή τεχνοτροπία και έμπνευση (Diehl, 2010).

2^η χρυσή περίοδος

10^{ος} αιώνας και ... η εικονομαχία δεν άφησε ανεπηρέαστη την τέχνη. Μετά από αυτή τη δύσκολη περίοδο όμως, η βυζαντινή τέχνη άνθισε ξανά. Αρχικά ως προς την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική, όπως μαθαίνουμε από σημαντικούς ιστορικούς πρόκειται για μία δεύτερη χρυσή εποχή με πρώτη αυτή του Ιουστινιανού (Βουγιούκας, 1984). Τέχνη και λογοτεχνία κατακλύστηκαν από την ελληνική επιρροή. Στην

αρχιτεκτονική επικράτησε και πάλι το βυζαντινό πρότυπο στα εκκλησιαστικά κτίρια. Το πρότυπο αυτό αντικατόπτριζε κτίρια σε σχήμα σταυρού με γύρο γύρο τρούλους διακοσμημένους με τούβλα προσεκτικά διατεταγμένα, ενώ στο εσωτερικό τους πλούσια ιερή εικονογραφία με πίνακες και σκηνές εκκλησιαστικού δόγματος όλα όμορφα και προσεκτικά δημιουργημένα (Diehl, 2010).

Ακόμη πολύ ωραία έργα βγήκαν στο φως από τους βυζαντινούς αγιογράφους τα οποία κατάφεραν να συνδυάζουν την παλιά αγιογραφική τέχνη με τις αυστηρές μορφές και την αυστηρή στάση των Αγίων, με κάτι από αρχαία ελληνική τέχνη και τη δική της φυσικότητα και χάρη (Βουγιούκας, 1984). Τα χρώματα δειλά δειλά και πιο τολμηρά αυτή την περίοδο άρχισαν να εδραιώνονται. Λαμπερά σμάλτα, μπλέ και χρυσά, τα συναντάμε σε χειρόγραφα όπως ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός αλλά και στα μωσαϊκά στο Δαφνί και στον όσιο Λουκά (Diehl, 2010). Όσο για τα γράμματα, εμφανίζονται οι πολλοί λόγοι πολύ διαβασμένοι, οι οποίοι εντάσσουν σε συγγράμματα τα οποία ονομάζονται εγκυκλοπαίδειες τις δικές τους μελέτες (Βουγιούκας, 1984). Αυτοί χαρακτηρίζονται για την αρχαιομάθεια τους, μελετούσαν τους Αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και τους έκαναν γνωστούς στην εποχή τους (Βουγιούκας, 1984). Έτσι τελικά το Βυζάντιο συνδέθηκε με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν.

Οι βυζαντινοί αρχιτέκτονες από την άλλη, δημιουργούν τον καθαρά Βυζαντινό ρυθμό, όπου κάθε εκκλησία έχει σχήμα σταυρού με τρούλο (Βουγιούκας, 1984). Μία τέτοια εκκλησία είναι η «Νέα εκκλησία» που έχτισε ο Βασίλειος ο πρώτος μέσα στον περίβολο των ανακτόρων του, μια εκκλησία όμως η οποία δεν σώθηκε (Βουγιούκας, 1984). Άλλη τέτοια ήταν με μικρές ή μεγάλες παραλλαγές η Καπνικαρέα, η Καισαριανή, οι Άγιοι Θεόδωροι, ο ναός του Δαφνίου που βρίσκονται στην Αθήνα, καθώς επίσης ο Όσιος Λουκάς στη Βοιωτία και άλλοι (Βουγιούκας, 1984).

3^η χρυσή περίοδος

14^{ος} και 15^{ος} αιώνας και... η βυζαντινή τέχνη μεταμορφωμένη περνά στην τελευταία χρυσή εποχή της κατά τη διάρκεια της οποίας συνδυάζει άψογα τη γραφικότητα με την ίδια τη ζωή και δίνει περισσότερη βάση στην ηθογραφική παρά στη θρησκευτική σκοπιά των πραγμάτων. Αισθήματα και χρώματα σε ένα συνταίριασμα σπάνιας χάρης γίνονται η αιτία για νέες εικονογραφικές σκηνές. Η ανωνυμία που μέχρι τώρα δέσποζε στα έργα τέχνης δίνει τη θέση της στην επωνυμία, δημιουργούνται οι πρώτες σχολές και ξεκινούν να χαράσσονται στην ιστορία τα πρώτα ονόματα μεγάλων ζωγράφων,

πίνακες των οποίων κοσμούν μέχρι σήμερα το Άγιο Όρος (Diehl, 2010). Ξεχώρισαν την περίοδο αυτή τα μωσαϊκά του Καχριέ-Τζαμί στην Κωνσταντινούπολη και οι τοιχογραφίες της εκκλησίας της Περιβλέπτου στο Μυστρά.

Και αφού δώσαμε συνοπτικά τις χρυσές περιόδους της Βυζαντινής τέχνης προχωράμε τώρα στα κυριότερα στάδιά της σύμφωνα με τις Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου (2013). Αυτά είναι τα εξής:

1. Παλαιοχριστιανική περίοδος (3^ο – 7^ο αιώνα)
2. Βυζαντινή - μεσαιωνική περίοδος (8^ο αιώνα – 1204)
3. Υστεροβυζαντινή περίοδος (1204 – 1453, άλωση της Κωνσταντινούπολης)
4. Μεταβυζαντινή περίοδος (άλωση της Κωνσταντινούπολης - σύσταση του νεοελληνικού κράτους).

Από τις αρχές του τέταρτου αιώνα ο χριστιανισμός με διαταγή του Κωνσταντίνου θρησκεία του κράτους και η εξάπλωση του χριστιανισμού επηρέασε την εξέλιξη τις τέχνες. Πρωτύτερα υπήρχε η κλασική παράδοση του ελληνικού πολιτισμού, ο χριστιανισμός όμως ο οποίος στρεφόταν εναντίον του παγανισμού και δεν μπορούσε με τίποτα να αποκοπεί από την κλασική αρχαιότητα κράτησε τις κλασικού τύπου μεθόδους για τις τέχνες του και διδάχτηκε από την ανατολή σε ένα σύμπλεγμα δύο διαφορετικών επιδράσεων το οποίο διατηρήθηκε όσο και το ίδιο το Βυζάντιο.

Στα γενικά στοιχεία ήταν η κάλυψη των τοίχων των νέων εκκλησιών και των χώρων με εικονογραφίες και ωραία ψηφιδωτά τα οποία συνήθως είχαν παραστάσεις χριστιανών ηρώων και γεγονότων της Ιερής ιστορίας σε φόντο χρώματος βαθύ μπλε (Baynes & Moss, 1983). Η χριστιανική τέχνη κατάφερε να δώσει στον αγράμματο άνθρωπο μία θαυμάσια διακοσμημένη Βίβλο μέσω της οποίας μπορούσαν να μάθουν ή μάλλον να δουν με τα μάτια τους τα Μεγάλα γεγονότα της Χριστιανικής ιστορίας (Baynes & Moss, 1983).

Το αριστούργημα της βυζαντινής τέχνης και ένα από τα μνημεία στα οποία διακρίνονται καθαρότερα τα γνωρίσματα αυτής της τέχνης είναι ο ναός της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, το σημαντικό αυτό κτίσμα, η «Μεγάλη εκκλησία» όπως έμεινε ξακουστή στην Ανατολή κατά το Μεσαίωνα. Γύρω στο 532 ο Ιουστινιανός, ο αυτοκράτορας, αποφάσισε να ξαναχτίσει τον ναό ο οποίος είχε

ανεγερθεί πρωτότερα από τον Κωνσταντίνο με στόχο να ξεπεράσει όλους τους υπόλοιπους σε λαμπρότητα (Baynes & Moss, 1983). Όπως αναφέρεται και σύμφωνα με ένα Βυζαντινό χρονογράφο «η Αγία Σοφία ήταν ναός όμοιός του οποίου δεν είχε κτιστεί ποτέ από τα χρόνια του Αδάμ ούτε θα κτιζόταν ποτέ παρόμοιες στο μέλλον» (Baynes & Moss, 1983). Σύμφωνα με τους Baynes & Moss (1983), τότε είχε σταλεί μία εγκύκλιο σε όλους τους κυβερνήτες ζητώντας από αυτούς να στείλουν στην Κωνσταντινούπολη τα πιο πλούσια λάφυρα από τα αρχαία μνημεία τους, τα πιο ωραία μάρμαρα από τα πιο φημισμένα και πιο γνωστά λατομεία της αυτοκρατορίας εκείνης της εποχής. Άλλος ένας τρόπος να αυξηθεί η μεγαλοπρέπεια αυτού του κτίσματος και να κερδίζει τόσο πολύ το βλέμμα του θεατή με την επίδειξη του πλούτου του, ήταν κατά τον Ιουστινιανό η απόφαση να χρησιμοποιήσει πολύτιμα υλικά σε άφθονες ποσότητες, υλικά όπως χρυσός, άργυρος, ελεφαντοστό και πολύτιμοι λίθοι (Baynes & Moss, 1983). Αυτή η τάση προς πολυτέλεια σε κάθε μορφή είναι από τα πιο βασικά και πρώτα χαρακτηριστικά της βυζαντινής τέχνης.

Όπως μαθαίνουμε από τους Baynes & Moss (1983), ο Αυτοκράτορας προκειμένου να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιό του και να πραγματοποιήσει τα όνειρα που είχε κάνει ανακάλυψε δύο αρχιτέκτονες οι οποίοι αποδείχθηκαν μεγαλοφυΐες: τον ανθέμιο από τις Τράλλεις και τον Ισιδώρο από τη Μίλητο. Και οι δύο αυτοί αρχιτέκτονες είχαν καταγωγή από τη Μικρά Ασία και οι συγγραφείς της νεότερης ιστορίας συμφωνούν και επαινούν τόσο τη γνώση όσο και την επιδεξιότητα, την τόλμη και την εφευρετική τους δύναμη. Πολύ σημαντικός παράγοντας για τη γρήγορη, ταχύτατη ολοκλήρωση του έργου ήταν το γεγονός ότι ο Ιουστινιανός δεν έκανε περικοπές στα χρήματα ούτε φοβόταν τον κόπο για αυτό σε λιγότερο από πέντε χρόνια η Αγία Σοφία ολοκληρώθηκε και τα εγκαίνια της έγιναν επίσημα από τον ίδιο τον αυτοκράτορα στις 27 Δεκεμβρίου του 537. Αυτό που συμβαίνει με την Αγία Σοφία είναι ότι η εξωτερική της εμφάνιση δεν είναι τόσο εντυπωσιακή καθώς είναι ένα Βυζαντινό κτίσμα του έκτου αιώνα η τύχη του είναι γυμνή από τούβλα και έτσι δίνει μία φτωχή μονότονη άποψη όμως με το που θα μπει κάποιος στην Βασιλική στο μεγάλο αίθριο στις στοές και στο νάρθηκα αρχίζει σιγά-σιγά να αντιμετωπίζει το εσωτερικό δέος του μνημείου αυτού. Αυτό που εντυπωσιάζει περισσότερο το θεατή είναι ο θόλος «ένα έργο θαυμάσιο και συγχρόνως τρομερό στηθαία ελαφρύ και αέρινο που μοιάζει να κρέμεται με χρυσή αλυσίδα τον ουρανό παρά να στηρίζεται σε στέρεες βάσεις» (Baynes & Moss, 1983).

Αν θέλαμε να εντάξουμε την Αγία Σοφία σε κάποιον τύπο κτίσματος τότε θα λέγαμε ότι είναι θολωτή Βασιλική. Ωστόσο το μεγάλο της μέγεθος η Αρμονία των γραμμών η τολμηρή σύλληψη και η κατασκευαστική επιδεξιότητα την κάνουν μία πρωτότυπη δημιουργία ή όπως θα έλεγε ο Choisy «ένα θαύμα σταθερότητας τόλμης της λογικής και επιστήμης» (Baynes & Moss, 1983). Στα εγκαίνια της Αγίας Σοφίας οι φράσεις του Ιουστινιανού που ξεχώρισαν ήταν το «Δόξα το Θεό» και το «Νενίκηκά σε Σολομών». Διακόσμηση και αρχιτεκτονική πάντα στο πλαίσιο του ναού της Αγίας Σοφίας είναι το ίδιο σημαντικά και έχουν να προσφέρουν το ίδιο στη Βυζαντινή τέχνη. Μετά την κατάληψη της Αγίας Σοφίας από τους Τούρκους αυτή μετατράπηκε σε τζαμί και πολλές από τις απεικονίσεις των ανθρώπινων μορφών ως ψηφιδωτά καλύφθηκαν από επίχρισμα λευκού χρώματος (Baynes & Moss, 1983). Αυτά τα ψηφιδωτά αποκαλύφθηκαν πρόσφατα με εργασία που έγινε κάτω από τον έλεγχο της τουρκικής Κυβέρνησης. Μετά την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας η εκκλησία θα επανακτήσει την προγενέστερη λαμπρότητα της. 1204 και η άλωση της Κωνσταντινούπολης ήταν η αιτία για την θλιβερή καταστροφή τεράστιων και πάμπολλων έργων μικροτεχνίας και σπουδαίων καλλιτεχνημάτων για τα οποία όμως γράφτηκαν έργα έκτοτε που γέμισαν ολόκληρη βιβλιοθήκη (Αδαμαντίου, 1926).

Το Βυζάντιο μπορεί εύκολα να χαρακτηριστεί θεοκρατικό και φαίνεται να χρησιμοποιεί την τέχνη ως συνδετική σκάλα ουρανού και γης, ενώ ο βυζαντινός καλλιτέχνης ενδιαφέρεται κυρίως για την πνευματική παρά για την υλική απόδοση των πραγμάτων (Ζιρώ, Μερτζάνη και Πετρίδου, 2013). Ο Άγιος Μάρκος της Βενετίας συνοψίζει μία ιδέα για τη μεγαλοπρέπεια του βυζαντινού ρυθμού κατά τον 10ο 11ο και 12ο αιώνα (Baynes & Moss, 1983).

Η βυζαντινή τέχνη υπήρξε μια Εκκλησιαστική και συνάμα κοσμική τέχνη, όμως για την κοσμική της πτυχή γνωρίζουμε ορισμένα πράγματα και αυτά από τα αναγνώσματα βυζαντινών συγγραφέων (Αδαμαντίου, 1926). Γι' αυτό και είναι απαραίτητο να μελετούμε και την βυζαντινή λογοτεχνία προκειμένου να καταλήξουμε σε συμπεράσματα για τη βυζαντινή τέχνη. Η πόλη στην οποία αναπτύχθηκε μία αυτοκρατορική τέχνη κατά τον 6ο αιώνα ήταν η Κωνσταντινούπολη και πρόκειται για μία τέχνη της οποίας σκοπός ήταν η δοξολογία του Θεού και του αυτοκράτορος. Παρουσίαση ποικίλων θεμάτων επηρεασμένη από μυθολογία και ιστορία διακοσμούσαν τα αυτοκρατορικά ανάκτορα και τα σπίτια των ευγενών της περιόδου εκφράζοντας την αυτοκρατορική τέχνη, την περισσότερο ελεύθερη και γνήσια

δημιουργική (Baynes & Moss, 1983). Πρόκειται για μια σύνθετη κοσμική και θρησκευτική τέχνη η οποία κατά τους χρόνους του Ιουστινιανού εξελίχθηκε και αρχίσαμε να την αποκαλούμε βυζαντινή, καθώς τότε απέκτησε την οριστική της μορφή (Baynes & Moss, 1983).

Από την άλλη μεριά υπήρχε και η μοναστική, κοσμική, λαϊκή τέχνη που ήταν περισσότερο ρεαλιστική και δραματική. Για την εκκλησιαστική της πτυχή γνωρίζουμε περισσότερα πράγματα, ωστόσο βλέπουμε να έχουν σωθεί ελάχιστα δείγματα συγκριτικά με το σύνολο των δημιουργημάτων της (Αδαμαντίου, 1926). Οι συνεχείς πιέσεις της εκκλησίας περιθωριοποίησαν την αυτοκρατορική τέχνη και τελικά επιβλήθηκε η δίκη της τεχνοτροπία που χαρακτηρίζεται άκαμπτη και αυστηρή. Τεράστιο δείγμα κοσμική φύσης της βυζαντινής τέχνης αποτελεί το τεράστιο ψηφιδωτό στη Χάλκη, στον προθάλαμο του παλατιού του Ιουστινιανού στην Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για ένα ψηφιδωτό που διακοσμεί όλη την οροφή της Χάλκης και σύμφωνα με τον Προκόπιο και τις περιγραφές του είχε πολύ περίτεχνες αναπαραστάσεις όπως οι μάχες του Ιουστινιανού στην Αφρική και την Ιταλία, διάφορες νίκες, κατακτήσεις πόλεων, η θριαμβευτική επιστροφή των στρατηγών και του στρατού στην Πόλη, ενώ στο κέντρο του έργου απεικονίζεται ο Ιουστινιανός και η Θεοδώρα να υποδέχονται το νικητήριο στρατό παρουσία της Συγκλήτου. Οι εκφράσεις χαράς στα πρόσωπα του ψηφιδωτού είναι πολύ ζωντανές και κατά πως φαίνεται από τις περιγραφές, ο Προκόπιος είχε την ευκαιρία να δει το ψηφιδωτό αυτό στην ολότητά του και ως άνθρωπος των γραμμάτων αποτελεί έμπιστη πηγή γνώσης (Αδαμαντίου, 1926). Παρόμοια έργα υπήρχαν σε όλα τα παλάτια της Κωνσταντινούπολης αλλά και στα υπόλοιπα μεγάλα οικοδομήματα της Αυτοκρατορίας για τα οποία υπάρχουν επίσης διάφορες περιγραφές. Οι περιγραφές όμως, δεν είναι αρκετές για να θεωρήσουμε ότι έχουμε πλήρη εικόνα και πλήρη γνώση για το μεγαλείο της Βυζαντινής τέχνης. Η βυζαντινή τέχνη διατήρησε και συνέχισε διαμέσου της Αλεξάνδρειας και της Ρώμης το κάλλος της αρχαίας Ελλάδος και όλες τις προόδους της Ελληνιστικής τέχνης.

Η εκκλησιαστική και μοναστική επίδραση που επικράτησε σταθεροποίησε τους τύπους και σκλήρυνε τις μορφές (Baynes & Moss, 1983). Βέβαια και οι δύο αυτές σχολές επέδρασαν η μία στην άλλη και κατάφεραν να δώσουν από κοινού νέο πνεύμα στην Βυζαντινή τέχνη.

Οι ιδιωτικές συλλογές του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα περιλάμβαναν και πολλούς βυζαντινούς θησαυρούς. Ο καρδινάλιος Pietro Barbo, ο οποίος αργότερα έμεινε γνωστός ως πάπας

Παύλος Β' ξεχώρισε σαν ενθουσιώδης συλλέκτης βυζαντινής τέχνης και η δική του συλλογή μπορούσε να συναγωνιστεί αυτές των Μεδίκων, μέχρι και του καρδινάλιου Βησσαρίωνα (Σαμαλτάνου-Τσιάμκα, 1972).

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης η βυζαντινή τέχνη ή μάλλον λόγω περιόδου η λεγόμενη μεταβυζαντινή τέχνη, επηρεάστηκε από την τέχνη της Δύσης και κατά κύριο λόγο από χαλκογραφίες (Σαμαλτάνου-Τσιάμκα, 1972). Τελικά, δημιουργήθηκε μια καινούργια εικονογραφική παράδοση, εμπνευσμένη από την δυτική τέχνη.

Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας εμπνεύστηκε από τη Σφαγή των νηπίων, χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi, όταν ζωγράφιζε στα 1535 το Καθολικό της Μονής Ασύρας στον Άθωνα. Λίγο αργότερα, το παράδειγμα του ακολούθησε ο Φράγκος Κατελάνος στη Μονή Βαρλαάμ Μετεώρων το 1548. Άλλο ένα παράδειγμα αποτελεί ο Μιχαήλ Δαμασκηνός ο οποίος επηρεάστηκε από άλλη χαλκογραφία του Raimondi, τον Μυστικό Δείπνο (Σαμαλτάνου-Τσιάμκα, 1972). Αποδείχθηκε λοιπόν, πως η βυζαντινή τέχνη αντί να ασκεί αυτή επιρροή στη Δύση, άρχισε να δέχεται φανερές επιρροές από αυτή.

Διαβάζοντας βυζαντινούς συγγραφείς μπορεί κανείς να διαπιστώσει με ευκολία τις τεράστιες απώλειες και .. ποιος δε θα συγκινούταν με κάτι τέτοιο; Μερικά παραδείγματα, τα Πάτρια της Κωνσταντινούπολεως, το περί Κτισμάτων του Προκοπίου, την Έκθεση Βασιλείου Τάξεως του Κωνσταντίνου του Πορφυρογέννητου, την περιγραφή της Αγίας Σοφίας του Παύλου Σιλεντιαρίου, την περιγραφή των Αγίων Αποστόλων του Κωνσταντίνου Ροδίου και πολλά άλλα κείμενα στα οποία διαβάζουμε για τα έργα της Βυζαντινής τέχνης (Αδαμαντίου, 1926).

Η τέχνη σταδιακά ακολούθησε τον κανόνα που θεσπίστηκε στη σύνοδο της Νίκαιας το 787 σύμφωνα με τον οποίο «έργο των ζωγράφων είναι να πραγματοποιούν συνθέσεις έργο των Πατέρων να θέτουν κανόνες και να προκαθορίζουν (Baynes & Moss, 1983).

Στη Ρωσία στην περιοχή του Νόβγκοροντ περί τα τέλη του δέκατου τέταρτου αιώνα βρίσκουμε εκκλησίες διακοσμημένες με θαυμαστές τοιχογραφίες οι περισσότερες εκ των οποίων καταγράφηκαν ως έργο του Θεοφάνη του Έλληνα (Baynes & Moss, 1983). Οι πίνακες αυτοί ακολουθούν τη Βυζαντινή αρχή και αποτελούν δείγμα καταπληκτικής ζωτικότητας και επιδράσεων της βυζαντινής τέχνης, έστω και αν αυτή βρίσκεται στην τελευταία της φάση (Baynes & Moss, 1983). Την περίοδο αυτή στην Κωνσταντινούπολη αναπτύχθηκαν δύο διαφορετικές σχολές, δύο ρεύματα η μακεδονική και η κρητική σχολή. Κάθε μία έχει τα δικά της χαρακτηριστικά. Η πρώτη

περισσότερο ανατολικό, ιταλικό στοιχείο ενώ η δεύτερη έχει περισσότερο Βυζαντινή προέλευση (Baynes & Moss, 1983). Ολοκληρώνοντας, η Βυζαντινή τέχνη δεν ήταν μία τέχνη νεκρή αλλά μία τέχνη ζωντανή που πέρασε από διάφορες περιόδους λαμπρότητας με ανόδους και καθόδους, η οποία εξάσκησε τελικά πολύ σημαντική επίδραση στον εξωτερικό κόσμο (Baynes & Moss, 1983). Για όλους αυτούς τους λόγους παραμένει μία πολύ αξιόλογη πλευρά του βυζαντινού πολιτισμού μία πλευρά που αντικατοπτρίζει τη δόξα του και στέκεται αντάξια της.

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

«ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ»

3.1. Ο όρος «Αγιογραφία»

Σύμφωνα με το ερμηνευτικό λεξικό «Νέα Εγκυκλοπαιδεία» (2006) η Αγιογραφία είναι α) Η τέχνη του Αγιογράφου και β) η εικόνα ιερών προσώπων.

Αγιογραφία είναι η τέχνη και η ζωγραφική που έχει ως βασικό θέμα ενασχόλησης ή μάλλον ως αποκλειστικό θέμα απασχόλησης τα θρησκευτικά θέματα. Αρμοδιότητα της η αναπαράσταση των ιερών προσώπων της Χριστιανικής θρησκείας και διαφόρων σκηνών από τη δική τους ζωή (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Αναλυτικότερα για την αγιογραφία διαβάζουμε στο Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, (2005) πως είναι μια θρησκευτική τέχνη, η οποία έχει ως αντικείμενο την εικονογράφηση χριστιανικών ναών, φορητών εικόνων ή και χειρόγραφων με μικρογραφίες.

Ο όρος της Αγιογραφίας περιλαμβάνει την τοιχογραφία, της ζωγραφική δηλαδή που γίνεται στους τοίχους των εκκλησιών, τη φορητή εικόνα ή το εικόνισμα, καθώς και τη μικρογραφία στα ιερά βιβλία (Γιά σάς, παιδιά, 1982). Ακόμη, περιλαμβάνουν το ψηφιδωτό στα δάπεδα, αλλά και στους τοίχους. Το σίγουρο, όμως, είναι πως δεν μπορούμε να θεωρήσουμε αγιογραφία οποιαδήποτε ζωγραφική που γίνεται με Θρησκευτικό θέμα. Για να είναι η ζωγραφική, αγιογραφία, πρέπει να έχει διαμορφωθεί σύμφωνα με το Χριστιανικό δόγμα και με τη χριστιανική παράδοση. Αυτό προϋποθέτει πως οι θρησκευτικές σκηνές και οι συνθέσεις ακολουθούν πιστά τα ιερά κείμενα και οι

μορφές των προσώπων προσαρμόζονται στα σχηματισμένα πρότυπα από την παράδοση (Γιά σάς, παιδιά, 1982). Στην Ελλάδα υπάρχει από το κράτος ειδικός νόμος ο οποίος έχει ψηφιστεί με στόχο να διασφαλιστεί αυτή η παράδοση και η μορφή των αγιογραφιών να ακολουθεί συγκεκριμένο καλλιτεχνικό τρόπο. Αυτός ο νόμος Απαγορεύει την εικονογράφηση των εκκλησιών στην Ελλάδα χωρίς να έχει προηγηθεί η έγκριση αυτής της αγιογραφίας από το αρχαιολογικό Συμβούλιο του υπουργείου πολιτισμού και επιστημών (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Τα θέματα της αγιογραφίας, λοιπόν, προέρχονται κατά βάση από τη βιβλική διήγηση και η τεχνοτροπία της ακολουθεί αυστηρά καθορισμένους κανόνες που πηγάζουν από το τυπικό και την εκκλησιαστική παράδοση (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005). Η αγιογραφία έχει ως βασικό στόχο να κάνει κατανοητές τις ιερές γραφές σε όσους δε μπορούν να διαβάσουν και να βοηθήσει τους πιστούς να κοινωνήσουν το πνεύμα της χριστιανικής διδασκαλίας. Άρα δεν ενδιαφέρεται ούτε για την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας ούτε για την καλλιτεχνική έκφραση εξολοκλήρου. Αυτά τα χαρακτηριστικά της αγιογραφίας επικράτησαν μέχρι την περίοδο της Αναγέννησης (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Ακόμη για να γίνει τοποθέτηση των προσώπων και των σκηνών Αγίων μέσα στο χώρο της εκκλησίας χρειάζεται να βρεθεί η καθιερωμένη από την παράδοση θέση. Αυτό σημαίνει πως δεν μπορούν να μπουν σε οποιοδήποτε σημείο επιθυμεί ο κάθε αγιογράφος. Για αυτό και ο Παντοκράτορας δεν ζωγραφίζεται πουθενά αλλού πέρα από τον τρούλο της εκκλησίας καθώς και η εικόνα του κάθε τιμώμενου Αγίου Μπαίνει πάντα δίπλα στην εικόνα της Παναγίας κοντά στην ωραία πύλη (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Με τον καιρό διαμορφώθηκε ένα σταθερό εικονογραφικό τυπικό, το οποίο καθόριζε με αυστηρό τρόπο την τοποθέτηση κάθε μορφής σε ένα συγκεκριμένο χώρο του ναού ο οποίος συμβόλιζε το σύμπαν. Με βάση αυτά στον τρούλο τοποθετείται ο Χριστός ως παντοκράτορας, ενώ στο πάνω μέρος της κόγχης του Ιερού ζωγραφίζεται η Παναγία ως πλατυτέρα η βρεφοκρατούσα. Κάτω από τη Θεοτόκο και σε διαφορετικές ζώνες γίνεται η διάταξη των αγγέλων και των Ιεραρχών ενώ στους πλευρικούς τοίχους και στο νάρθηκα του ναού το χώρο δηλαδή που βρίσκεται πριν από τον κυρίως ναό τοποθετούν τις σκηνές από τα θαύματα και από τα πάθη του Χριστού. Σε χαμηλότερες ζώνες τοποθετούνται διάφοροι Άγιοι και μάρτυρες. Ο τρόπος αυτός, η τεχνική αυτή

δηλαδή για την κατασκευή των παραστάσεων, καθώς και η μορφή του κάθε προσώπου και η τοποθέτηση του, γίνονται όπως είπαμε νωρίτερα με βάση το αυστηρό τυπικό που υπήρχε τότε ανάμεσα στους μοναχούς στους ζωγράφους και το οποίο βρισκόταν καταγεγραμμένο σε χειρόγραφα εγχειρίδια. Τα εγχειρίδια αυτά καθόριζαν και τα θρησκευτικά καθήκοντα του αγιογράφου όπως η νηστεία και η προσευχή κατά τη διάρκεια της αγιογράφησης (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Όλοι αυτοί οι κανόνες και οι περιορισμοί κάνουν την αγιογραφία να ξεχωρίζει από την Ελεύθερη ζωγραφική της οποίας αποκλειστική ενασχόληση είναι τα θρησκευτικά θέματα με ένα γενικότερο τρόπο (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Ύστερα η ρωμαιοκαθολική αγιογραφία ξέφυγε από τη Βυζαντινή παράδοση απέκτησε ένα χαρακτήρα μιας κοσμικής ζωγραφικής με έμφαση στην πιστή αναπαράσταση. Στην επικράτεια του Βυζαντίου αναπτύχθηκε η Ανατολική Ορθόδοξη αγιογραφία κυρίως μετά την άλωση της Πόλης σε περιοχές όπου κατοικούσαν ορθόδοξοι Έλληνες και μη δηλαδή στα Βαλκάνια αλλά και στο μικρασιατικό χώρο και τη Ρωσία (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005). Μία γενική διαίρεση Της Αγιογραφίας ανά περιόδους είναι οι εξής:

α) παλαιοχριστιανική ή αλλιώς πρωτοχριστιανική περίοδος η οποία ξεκινάει από τα πρώτα μετά Χριστόν χρόνια και συνεχίζεται μέχρι την ίδρυση του βυζαντινού Κράτους δηλαδή ως τις αρχές του 4ου αιώνα.

β) η Βυζαντινή περίοδος η οποία με κάποιες μικρές υποδιαίρεσεις καταλήγει μέχρι την Άλωση της Κωνσταντινούπολης δηλαδή μέχρι το 1453.

Και τέλος, γ) η μεταβυζαντινή περίοδος από την άλωση της Πόλης και μέχρι τα νεότερα χρόνια (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Πάμε τώρα να δούμε ξεχωριστά την κάθε περίοδο. Αρχικά, κατά τη διάρκεια της παλαιοχριστιανικής περιόδου, η αγιογραφία αναπτύχθηκε κυρίως στις κατακόμβες για παράδειγμα σε πόλεις όπως η Ρώμη, η Νάπολη, η Μήλος, η Λιβύη αλλά και σε άλλες. Αυτή την περίοδο η τέχνη είναι κατά κύριο λόγο συμβολική και οι επιδράσεις από την αρχαία ελληνική, την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή τέχνη είναι εμφανείς. Συχνές παραστάσεις δείχνουν το Χριστό ως Αμνό, ως ιχθύ ή ως καλό ποιμήν και πολλά από αυτά τα θέματα εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται και μετά την καθιέρωση του χριστιανισμού επίσημα πλέον (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Κατά τη Βυζαντινή περίοδο το πιο σημαντικό κέντρο της αγιογραφικής τέχνης ήταν η Κωνσταντινούπολη. Μετά την Κωνσταντινούπολη, ακολουθούσε η Θεσσαλονίκη. Οι πιο πλούσιες Εκκλησίες διακοσμούσαν με την τεχνική του ψηφιδωτού. Η τεχνική αυτή δεν είναι παρά παραστάσεις που σχηματίζονται από ψηφίδες με χρωματιστή πέτρα ή υαλόμαζα. Από την άλλη μεριά, οι πιο μικροί ναοί που βρισκόταν στις επαρχίες είχαν αγιογραφίες φτιαγμένες με μία άλλη τεχνική, την τεχνική της νωπογραφίας. Η νωπογραφία είναι λέξη συνθέτη "νωπός και γράφω" νωπός που σημαίνει φρέσκος, επειδή τα χρώματα τοποθετούνταν σε ένα υγρό κονίαμα και στέγνωσαν ταυτόχρονα με αυτό. Πρόκειται για μία τεχνική που κόστιζε λιγότερο, είχε όμως και λιγότερες αντοχές, φθειρόταν δηλαδή με πολύ πιο γρήγορους ρυθμούς (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Μία πολύ κρίσιμη περίοδος για τη Βυζαντινή τέχνη ήταν η περίοδος της εικονομαχίας, η οποία διήρκεσε από το 727 μέχρι το 843. Τότε ο ρόλος των εικόνων αμφισβητήθηκε από πολλούς, πολλές εικόνες καταστράφηκαν πολλοί ναοί ασβεστώθηκαν, ενώ για ορισμένο χρονικό διάστημα ο παλαιοχριστιανικός διάκοσμος με σταυρούς και άλλα σύμβολα ήταν αυτός που επικράτησε. Το 843 έγινε η οριστική αναστήλωση των εικόνων και αναγνωρίστηκε επίσημα η σημασία τους (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Μια άνθηση της Αγιογραφίας παρουσιάστηκε τον 9^ο και το 10^ο αιώνα, οπότε επικράτησε η τοιχογραφία με τη μέθοδο της νωπογραφίας. Από αυτή την περίοδο σώθηκαν και αρκετές εικόνες οι οποίες ήταν σε ξύλο ζωγραφισμένες με την τεχνική της εγκουστικής χρώματα δηλαδή τα οποία είχαν αναμειχθεί με κερί και απλώθηκαν ζεστά στο ξύλο. Από αυτά τα χρόνια και μέχρι περίπου το 13^ο και 14^ο αιώνα η επίδραση της βυζαντινής αγιογραφίας στην ιταλική τέχνη ιδιαίτερα στη νότια Ιταλία και τη Σικελία είναι πολύ έντονη (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Την ίδια περίοδο άνθισε η τέχνη της μικρογραφίας των χειρογράφων, μινιατούρες δηλαδή ζωγραφισμένες, Ευαγγέλια και εκκλησιαστικά βιβλία. Μετά το 13^ο αιώνα, δηλαδή στους τελευταίους αιώνες της βυζαντινής αυτοκρατορίας, αναπτύχθηκε η αποκαλούμενη «Παλαιολόγεια Αναγέννηση». Εκείνη την εποχή το κλίμα επηρέασε την αγιογραφία και επανήλθε στο προσκήνιο η κλασική αρχαιότητα. Ο νατουραλισμός έρχεται να κερδίσει τη μνημειακότητα οι συνθέσεις είναι με περισσότερα πρόσωπα και τα αρχιτεκτονικά στοιχεία έρχονται στο φόντο χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας

τεχνοτροπίας οι αγιογραφίες στο Μυστρά (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Και κάπως έτσι φτάνουμε στη μεταβυζαντινή περίοδο, κατά την οποία η Κωνσταντινούπολη υποτάχθηκε στους Οθωμανούς και διαφορές αγιογραφικές σχολές επικράτησαν στα εδάφη του Βυζαντίου, με βασικές την κρητική σχολή, την επτανησιακή σχολή και τη μακεδονική σχολή. Για την περίοδο αυτή έχουμε και πολλά ονόματα συγκεκριμένων γνωστών αγιογράφων. Για παράδειγμα στην Κρητική σχολή ο κρητικός Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο οποίος έζησε το 16ο αιώνα, ο Εμμανουήλ Τζάνες Μπουνιαλής επίσης το 16ο αιώνα, στον οποίον τα έργα είναι φανερά οι ιταλικές επιδράσεις και αυτό είναι λογικό, αφού η Κρήτη μέχρι το 1669 ήταν υπό βενετσιάνικη κατοχή. Κυριότερος εκπρόσωπος της κρητικής Σχολής ήταν ο Θεοφάνης ο Κρης, ο οποίος απέκοψε τα δάνεια από την ιταλική ζωγραφική έβγαλε στο φως τη Βυζαντινή τεχνοτροπία (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Από την άλλη στην επτανησιακή σχολή επικράτησαν δυτικά στοιχεία αλλά και λαϊκές επιρροές κυριότεροι εκπρόσωποι της ο Παναγιώτης Δοξαράς (1662-1729) και ο γιος του Νικόλαος Δοξαράς (1703-1775). Παράλληλα με αυτούς αναδείχθηκε ως κορυφαίος εκπρόσωπος της μακεδονικής σχολής ο Εμμανουήλ Πανσέληνος από τη Θεσσαλονίκη, 16^{ος} αιώνας, ο οποίος ξεχώρισε με την επιτυχία του να εξισορροπήσει τη Βυζαντινή παράδοση των χρόνων των παλαιολόγων με το προσωπικό του ύφος (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Αυτό που αξίζει να σημειώσουμε είναι ότι αγιογράφοι της μεταβυζαντινής περιόδου εξαιτίας της επαφής τους με τη δύση κατάφεραν να εξελιχθούν από απλοί απρόσωποι εργάτες λατρευτικών εικόνων σε ξεχωριστούς καλλιτέχνες με ατομική και προσωπική δημιουργικότητα. Αυτός είναι και ο βασικός λόγος για τον οποίο υπέγραφαν τα έργα τους γεγονός που δεν συναντήσαμε σε καμία άλλη περίοδο προγενέστερη. Αυτή η αλλαγή συναντάται και στη μεταβυζαντινή ρωσική σερβική και Βουλγάρικη και ρουμάνικη αγιογραφία (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, 2005).

Η απελευθέρωση του ελληνικού κράτους και το νεοσύστατο ελληνικό κράτος συνοδεύτηκαν από προσπάθειες να συνδυαστεί η Βυζαντινή παράδοση με τη Δυτική Θρησκευτική τέχνη. Πρωτεργάτης αυτό στάθηκε ο Λουδοβίκος Θείρσιος και οι απόπειρες του βρήκαν πολλούς μιμητές. Μετά το 1930 το έργο του Φώτη Κόντογλου που άφησα αρκετούς μαθητές βοήθησε στο να επιτευχθεί μία επιστροφή μεταβυζαντινή

και παλαιολόγια γεωγραφία παράλληλα με αυτό απαλείφθηκαν τα δυτικά στοιχεία. Αυτή είναι και η τεχνοτροπία που έχει επικρατήσει μέχρι και σήμερα για την αγιογράφιση και την ζωγραφική των εικόνων (Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαιδεία, (2005).

3.2. Τα είδη της Αγιογραφίας

Πολλοί μεγάλοι καλλιτέχνες ζωγράρισαν μορφές ιερών προσώπων ή θρησκευτικές συνθέσεις ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουμε τον Μποτιτσέλι, τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, τον Ραφαήλ, τον Ρούμπενς, τον Ρέμπραντ, τον Βελάσκουεθ, τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο που έμεινε γνωστός ως Ελ Γκρέκο και αρκετούς άλλους που έδωσαν πίνακες εξαιρετης τέχνης. Ως προς την ιστορία της αγιογραφίας η αρχή της πρέπει να αναζητηθεί στον 3ο αιώνα. Είναι γνωστό πως τα πρώτα χριστιανικά χρόνια κυριαρχούσε μία αποστροφή προς τα είδωλα και υπήρχε η ανάγκη καταπολέμησης τους. Οι δύο αυτοί παράγοντες αποτέλεσαν σοβαρά εμπόδια για την ανάπτυξη της εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Έτσι, στην αρχή οι αγιογραφίες ήταν Απλά συμβολικές εικόνες που τονίζουν στις κατακόμβες στα μέρη δηλαδή που κατέφευγαν οι χριστιανοί την περίοδο των διωγμών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι συμβολικές εικόνες π.χ. Ιχθύς ή ο καλός ποιμήν. Αυτές οι εικόνες συμβόλιζαν το Χριστό και σε αυτά τα σύμβολα προστέθηκαν αργότερα ο Σταύρος ο φωτοστέφανος και άλλα. Οι πρώτες μορφές των ιερών προσώπων εμφανίστηκαν τον 4ο αιώνα (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Η μεγαλύτερη ανάπτυξη που γνώρισε η αγιογραφία τοπικά είναι το Βυζάντιο. Ο έντονος θρησκευτικός του χαρακτήρας ενίσχυσε την ανάπτυξη της την αναστήλωση των εικόνων και τον περιορισμό της καταστροφής της εικονομαχίας. Η Βυζαντινή αγιογραφία γνώρισε η πραγματική άνθιση με κύριο χαρακτηριστικό της τις αυστηρές ιερατικές μορφές των προσώπων. Κατά τη Βυζαντινή περίοδο βλέπουμε την ανάπτυξη τεσσάρων αγνώστων ειδών αγιογραφίας την τοιχογραφία, τη φορητή εικόνα, τη μικρογραφία και το ψηφιδωτό (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Πολύ σημαντική είναι η θέση της τοιχογραφίας την αγιογραφία παριστάνει πρόσωπα σκηνές και συνθέσεις με θέση η καθορισμένη μέσα στο ναό. Αναλυτικότερα βλέπουμε τον Παντοκράτορα πάντα στο εσωτερικό του τρούλου στην πλατύτερα στη μεγάλη εικονική του Ιερού ενώ σκηνές από τη ζωή τη διδασκαλία και τα θαύματα του Χριστού Καθώς επίσης και προφήτες Άγιοι Μάρτυρες και όσοι βρίσκονται στους τοίχους. Τέλος

ο παράδεισος κι η κόλαση τοποθετούνται στους νάρθηκες. Αυτό το είδος αγιογραφίας γνώρισε μεγάλη ακμή σε όλες τις περιοχές της αυτοκρατορίας Μέχρι που η Κωνσταντινούπολη έπεσε στα χέρια των Τούρκων το 1453. Κάπως έτσι, έχουμε τις τοιχογραφίες στο Μυστρά, στο πρωτάτο των Καρυών και στο Βατοπέδιο του Αγίου Όρους, καθώς επίσης και στη Μονή Καισαριανής, στις Βλαχέρνες της Άρτας, στην Καλαμπάκα, στα Μετέωρα, στον Αλμυρό, στην Έδεσσα, στην Καστοριά, στη Βέροια, στη Θεσσαλονίκη, στην Πελοπόννησο, στην Κρήτη και αλλού (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, η ανάπτυξη της τοιχογραφίας έγινε κατά κύριο λόγο στο Άγιο Όρος, όπου τους προηγούμενους αιώνες επικρατούσε η μακεδονική σχολή ζωγραφικής, μεγαλύτερο εκπρόσωπο της τον Εμμανουήλ Πανσέληγο (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Το δεύτερο είδος αγιογραφίας είναι η φορητή εικόνα, η οποία είναι ζωγραφισμένη σε σανίδα το μέγεθός της είναι διαφορετικό όπως επίσης και τα χρώματα της τα ενδύματα και ο φωτοστέφανος γίνονται από ασημένιες πλάκες ή κάποτε είναι και επιχρυσωμένα. Ορισμένες φορές χρησιμοποιούνται και πολύτιμα πετράδια. Πρόκειται για ένα είδος αγιογραφίας που γνώρισε μεγάλη ακμή στη Βυζαντινή περίοδο αλλά και μεταγενέστερα (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Επόμενο είδος που κατείχε σημαντική θέση στη Βυζαντινή τέχνη είναι τα ψηφιδωτά που γνώρισαν τη μεγαλύτερη ανάπτυξη τους κατά την περίοδο της Βασιλείας του Ιουστινιανού και ύστερα. Κατασκευάστηκαν πολλά μωσαϊκά στα δάπεδα Και φιλοτεχνήθηκαν διάφορες ψηφιδωτές εικόνες οι οποίες έχουν σωθεί είτε στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης είτε στον Άγιο Γεώργιο, στον Άγιο Δημήτριο και στην Αγία Σοφία στη Θεσσαλονίκη, είτε στο Δαφνί έξω από την Αθήνα είτε στο Βατοπεδίου του Αγίου Όρους και σε άλλα μέρη (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Τελευταίο αλλά όχι λιγότερο σημαντικό το τέταρτο είδος αγιογραφίας η μικρογραφία. Η μικρογραφία, δεν είναι παρά η εικονογράφηση στα περιθώρια των βιβλίων αναπτύχθηκε πάρα πολύ αυτούς τους αιώνες από αξιόλογους καλλιτέχνες αγιογράφους. Αξίζει να σημειωθεί ότι το κέντρο της Χριστιανικής αγιογραφίας μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης έγινε το Άγιο Όρος. Εκεί εργάστηκαν οι πιο ονομαστοί ζωγράφοι από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, ανάμεσα σε αυτούς ξεχώρισαν ο Διονύσιος από τη Φουρνά, ο Θεοφάνης Στρελίτσας από την Κρήτη και

άλλοι. Η αγιορείτικη αγιογραφία ήταν επέκταση της βυζαντινής παράδοσης (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Στη νεότερη Ελλάδα η αγιογραφία καλλιεργήθηκε από νέους εκπροσώπους όπως το Δημήτριο Βυζάντιο, τον Σπύρο και Δημήτρη Πελεκάση. Καθώς επίσης και το συγγραφέα Φώτη Κόντογλου. Άλλοι εκπρόσωποι του είδους ήταν ο Αγήνορας Αστεριάδης, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Φώτης Ζαχαρίου, ο Ράλλης Κοψίδης και άλλοι (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

Αν θέλαμε να δούμε την αγιογραφία στις άλλες χώρες, τότε θα λέγαμε πως εκτός από το Βυζάντιο αναπτύχθηκε και στις βαλκανικές χώρες, αλλά και στη Ρωσία, με κέντρα της το Κίεβο και το Νόβγκοροντ της Ρωσίας. Τέλος, γνωρίζουμε και αναγνωρίζουμε την εμφάνιση σημαντικών και αξιόλογων αγιογράφων και στην περιοχή της Ιταλίας Όπου η αγιογραφία απομακρύνθηκε εντελώς από τη Βυζαντινή παράδοση (Γιά σάς, παιδιά, 1982).

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΘΕΟΦΑΝΗΣ, Ο ΕΛΛΗΝΑΣ

4.1. Θεοφάνης ο Έλληνας και Βυζαντινή τέχνη

Η ζωή του δημιουργού παίζει σημαντικό ρόλο στην κατανόηση και την ερμηνεία της τέχνης του και γι' αυτό είναι τόσο σημαντική η αποσαφήνιση της ζωής του Θεοφάνη. Πέρα από αυτό, καλύπτει την φυσική περιέργεια του ανθρώπου που έρχεται σε επαφή με το έργο του εκάστοτε καλλιτέχνη και θέλει να μάθει πράγματα για την προσωπικότητά του και την καθημερινότητά του.

Ο σκοπός των βυζαντινών ζωγράφων, για τις ζωές των οποίων δεν έχουμε στοιχεία, είναι καθαρά λειτουργικός. Σε αυτό διαφέρουν από τους καλλιτέχνες της Αναγέννησης που διαπνέονται από μια διακοσμητική, αισθητική τάση. Οι βυζαντινοί θεωρούν και αποδίδουν το έργο τους εξ' ολοκλήρου στο Θεό, γι' αυτό και του το αφιερώνουν. Μια εικόνα δεν είναι απλά μια εικόνα. Είναι μια ολόκληρη τελετή, απαιτεί μια προετοιμασία από τον εικονογράφο, νηστεία, προσευχή και αυτοσυγκέντρωση.

Στο Βυζάντιο, τα έργα των καλλιτεχνών δεν υπογράφονταν. Η ανωνυμία αυτή ίσως ήταν και χαρακτηριστική της απόμερης θέσης που κατείχε ο καλλιτέχνης στη βυζαντινή κοινωνία (Σαρδελής, 1978).

Η εικόνα δεν είναι κτήμα του ζωγράφου, είναι «ξένη». Η υπογραφή μοιάζει για αυτούς με κάτι γήινο και φθαρτό πάνω στο άφθαρτο και αιώνιο της εικόνας. Η βυζαντινή εικόνα συμμετέχει ενεργά ως αντικείμενο λατρείας στα τελούμενα στον ναό και ως εκ τούτου πρέπει να είναι ολοκληρωμένη. Στόχος της να εμπνεύσει τον πιστό πως το εικονιζόμενο πρόσωπο δεν είναι από τον δικό του κόσμο, γι' αυτό και είτε γνωρίζει είτε όχι τα φυσικά χαρακτηριστικά του θέματός του, αυτά δε τον απασχολούν (Σαρδελής, 1978).

Ένα σημαντικό κομμάτι που ανήκει στη Βυζαντινή τέχνη και όχι στον αιώνα μας όπως θέλουμε εσφαλμένα να νομίζουμε, είναι η αφαίρεση. Η αφαίρεση στη βυζαντινή ζωγραφική προβάλλεται σαν πνευματικό αίτημα, ενώ σήμερα εμφανίζεται σαν «σχολή» (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης ανήκει σαν καλλιτέχνης στην Υστεροβυζαντινή (Παλαιολόγειο) περίοδο της βυζαντινής τέχνης. Ο Charles Delvoye μιλώντας για τον Θεοφάνη αναφέρει πως

είναι ο πρώτος καλλιτέχνης του βυζαντινού κόσμου που εκφράζει με τόλμη την προσωπικότητά του. Οι μορφές του έχουν τη δύναμη μιας πραγματικής παρουσίας, ο καλλιτέχνης προτιμά να διατηρεί τις βασικές γραμμές εμμένοντας έτσι σε μια απλοποίηση που όχι μόνο δεν είναι ψυχρή και άκαμπτη, αλλά χαρίζει στις μορφές ζωντάνια και μεγαλείο (Σαρδελής, 1978).

4.2. Λίγα λόγια για τον Θεοφάνη τον Έλληνα

Ο Θεοφάνης από το 1348 εικάζεται πως ξεκινά τη δράση του, ο δρόμος του τον πηγαίνει το 1378 στη Ρωσία, ιστορεί το ναό της Γεννήσεως της Θεοτόκου της Μόσχας το 1395, το ναό του Αρχάγγελου Μιχαήλ της Μόσχας το 1399, το ναό του Ευαγγελισμού της Μόσχας το 1405, μέχρι που γύρω στο 1410 πεθαίνει. Μοναδική βασική γραπτή πηγή για την πολύπλευρη καλλιτεχνική προσωπικότητα του Θεοφάνη αποτελεί η περίφημη επιστολή του Ρώσου μοναχού Επιφάνιου, την οποία συνέταξε γύρω στο 1415 (Σαρδελής, 1978).

Το 1922 κυκλοφορεί η πρώτη σε διεθνές επίπεδο έρευνα (Σαρδελής, 1986) από τον Ιγκόρ Γκραμπάρ με τίτλο «Θεοφάνης ο Έλληνας. Δοκίμια από την ιστορία της αρχαίας ρωσικής ζωγραφικής». Η μελέτη αυτή κυκλοφόρησε σε 200 μονάχα αντίτυπα και για το λόγο αυτό είναι σπανιότατη. Όπως παρατηρεί ο Ιγκόρ Γκραμπάρ δεν έγιναν ιδιαίτερες προσπάθειες να μνημονευτεί το έργο του Θεοφάνη και αυτό οφείλεται ίσως στο γεγονός ότι οι αντιλήψεις του δε συμφωνούσαν με τις αντιλήψεις των κοσμικών μελετητών της τέχνης και των ιστοριογράφων της εποχής (Σαρδελής, 1978).

Στον Ιγκόρ Γκραμπάρ, η ρωσική εικόνα χρωστάει πολλά, το ίδιο και ο Θεοφάνης.

Η ιστορία της ρωσικής εικονογραφίας χρονολογείται περίπου από τότε που ο Μεγάλος Πρίγκιπας Βλαντιμίρ (952 - 1015 π.Χ.) οδήγησε την Κίεβο - Ρωσία στην πολιτιστική επιρροή του Βυζαντίου. Οι σχέσεις μεταξύ Ρωσίας και Βυζαντίου ήταν στενές, αδελφικές, καθώς οι λαοί μοιράζονταν μια κοινή πνευματική κληρονομιά, πράγμα που συνέβη και μερικά χρόνια αργότερα σε Ελλάδα και Ορθόδοξη Ρωσία (Θώδης, 2014).

Κάτω από τη βυζαντινή επιρροή δημιουργήθηκαν οι πρώτες ρωσικές θρησκευτικές παραδόσεις (Θώδης, 2014).

Την εποχή που την εξουσία κατείχαν οι Μογγόλοι, η εικονογραφία ήταν στο απόγειο της και σε αυτό συνέβαλε και η παρουσία και η δράση του μεγάλου εικονογράφου Θεοφάνη του Έλληνα για τον οποίο έχει λεχθεί πως ήταν ο καλλιτέχνης ο οποίος, με

τα έργα του, έφερε ομορφιά, δραματικό τόνο και πάθος με μια πνοή πνευματισμού από το Βυζάντιο στη Ρωσία (Θώδης, 2014).

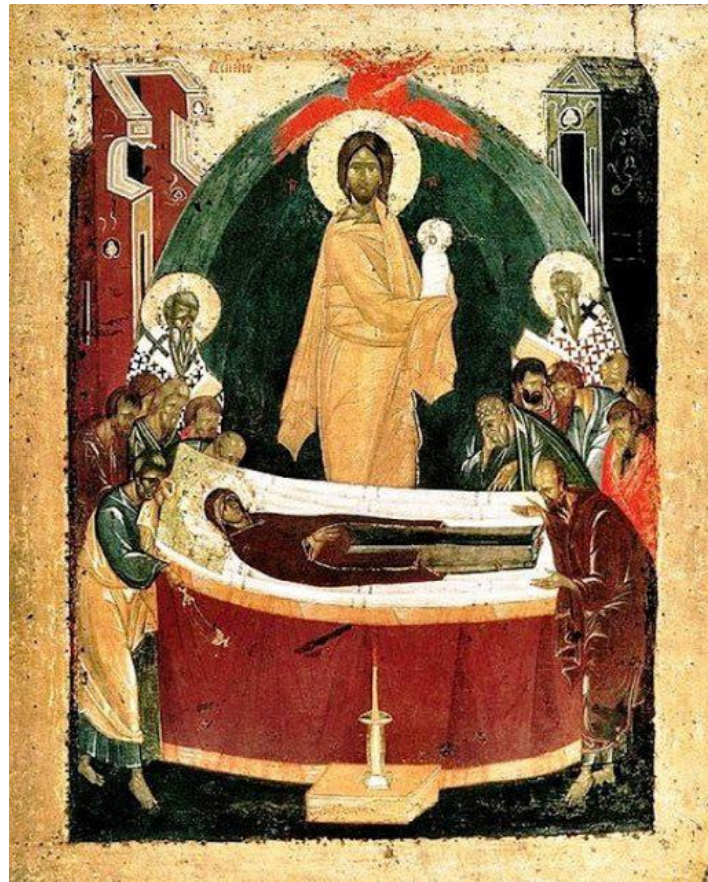
Την εποχή που έζησε ο Θεοφάνης, δηλαδή τον 14^ο αιώνα η ζωή είχε πάρει μια επικίνδυνα δυτικότερη πορεία και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να περιφρονείται κάθε τι το ρωσικό. Η λογοτεχνία ήταν η μόνη που ξέφυγε από όλο αυτό και παρέμεινε καθαρή, γι' αυτό και εξαπλώθηκε απαστράπτουσα σε παγκόσμιο επίπεδο. Στο ιερατείο, τον κόσμο των μοναχών, φαίνεται πως το όνομά του Θεοφάνη κατείχε σημαντική θέση, αντίστοιχη των Αγίων (Σαρδελής, 1978).

Κυκλοφορεί η άποψη πως ο Θεοφάνης γεννήθηκε στη Μακεδονία, όμως η πληροφορία αυτή δεν επιβεβαιώνεται από κάποια γραπτή πηγή, είναι και πρέπει να αντιμετωπιστεί λοιπόν, περισσότερο σαν φήμη. Ούτε όμως, και η άποψη πως ο Θεοφάνης έφτασε στη Ρωσία προερχόμενος από τη Μακεδονία, η άποψη για τη μακεδονική του δηλαδή καταγωγή, φαίνεται να έχει ισχύ, καθώς πλέον μας είναι γνωστό ότι πήγε στη Ρωσία και μάλιστα στο Νόβγκοροντ από την Κάφφα, την ελληνική πόλη Θεοδοσία. Και πάλι από την επιστολή του Επιφανίου μαθαίνουμε για τους ναούς που ιστόρησε ο Θεοφάνης «περισσότερες από σαράντα εκκλησίες» στην Κωνσταντινούπολη, την γύρω περιοχή της και την Ρωσία (Σαρδελής, 1978).

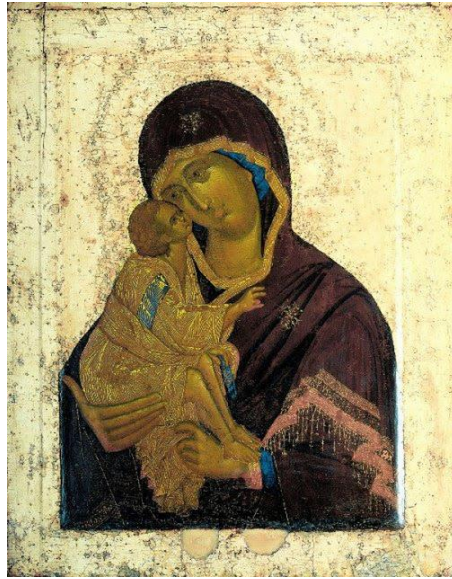
Το γεγονός ότι ο Θεοφάνης έφτασε στη Ρωσία ώριμος καλλιτέχνης και σε ώριμη ηλικία από τη μια και οι αναφορές του Επιφανίου για την ιδιαίτερη έμφαση με την οποία ο Θεοφάνης μνημόνευσε την Κωνσταντινούπολη « *Ζωγράφησε με το ίδιο του το χέρι πολλές πέτρινες εκκλησίες-περισσότερες από σαράντα- οι οποίες βρίσκονται σε διάφορες πόλεις, όπως στην Κωνσταντινούπολη και την Χαλκηδόνα, τον Γαλατά και την Κάφφα*³» από την άλλη, αποτελούν στοιχεία που αποδεικνύουν πως ένας σημαντικός αριθμός από τις εκκλησίες αυτές ανήκει στην προρωσική περίοδο της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Το ότι ιστόρησε τις εκκλησίες με το ίδιο του το χέρι αλλά και ο αριθμός των εκκλησιών είναι σημαντικά στοιχεία που μαρτυρούν πως έφτασε στην Κωνσταντινούπολη από άλλη περιοχή και μάλιστα μαθημένος εικονογράφος, πολύ περισσότερο δε ώριμος. Η Κωνσταντινούπολη, ως το μεγαλύτερο καλλιτεχνικό θα δυσκόλευε πολύ σε διαφορετική περίπτωση τον Θεοφάνη, αν είχε να αναλαμβάνει τόσες εργασίες, που μόνο ένας δοκιμασμένος και πολύ γνωστός θα ήταν δυνατό να πετύχει (Σαρδελής, 1978).

Ο Επιφάνιος αρκείται στον καθορισμό της εθνικότητάς του, Έλληνας και αν και στενός του φίλος δεν θεωρεί απαραίτητο να δώσει την δική του πολύτιμη μαρτυρία για τον τόπο που γεννήθηκε και έμαθε την τέχνη του (Σαρδελής, 1978).

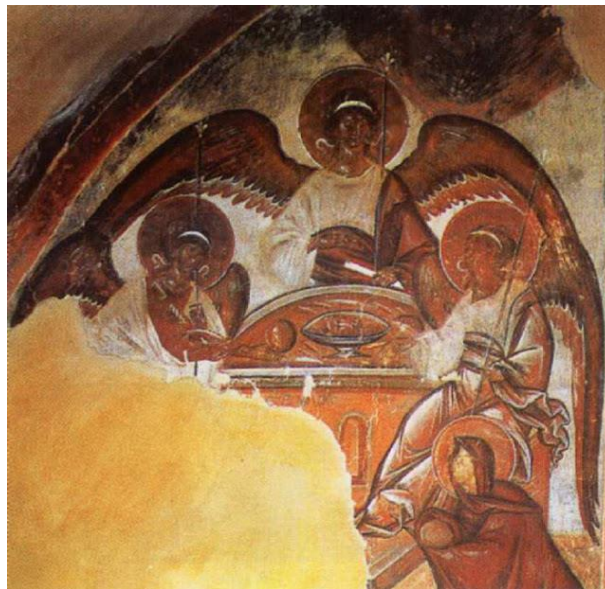
Στις ρωσικές εκκλησίες η ομορφιά της διακόσμησης βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής. Το μάτι του πιστού γοητεύεται από τον αριθμό των σκηνών από τη Βίβλο και από τους Αγίους με τους οποίους είναι διακοσμημένοι οι τοίχοι και ο τρούλος (Εικόνες 5,6,7) (Θώδης, 2014).



Εικόνα 5: Η κοίμηση της Θεοτόκου.



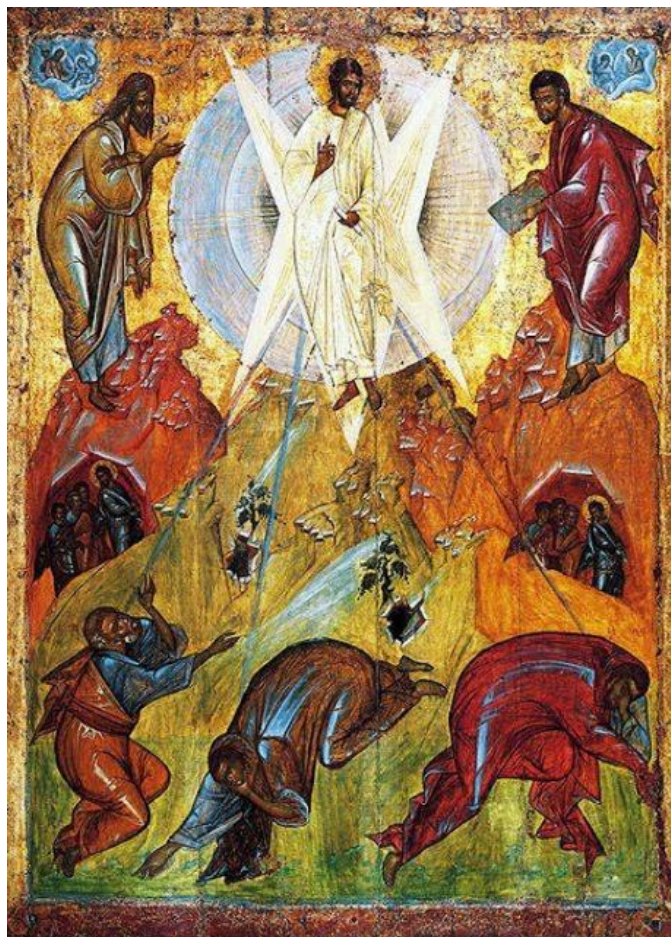
Εικόνα 6: Η Παναγία του Ντον.



Εικόνα 7: Η Αγία Τριάδα.

Από τις 5 εκκλησίες που αυτός ζωγράφισε εκεί, μόνο η διακοσμητική τοιχογραφία στην Εκκλησία της Μεταμορφώσεως, σώζεται (Εικόνα 8). Η Εκκλησία της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος χτίστηκε το 1374 στην οδό Ιλίνα και ο Θεοφάνης ολοκλήρωσε τις τοιχογραφίες της το καλοκαίρι του 1378. Οι τοιχογραφίες της εκκλησίας αυτής διατηρούνται εν μέρει. Στον τρούλο απεικονίζεται ο Παντοκράτορας ως Δικαστής και άλλες μορφές της Πρώιμης Εκκλησίας, οι Πατέρες Αδάμ, Άβελ, Νώε απεικονίζονται στην αψίδα. Και στις δύο πλευρές της αψίδας υπάρχουν προσευχές ή

αποσπάσματα από τη Βίβλο. Μετά τη μακρά παραμονή του στο Μεγάλο Νόβγκοροντ, όπου διακοσμεί ιδιωτικά αρχοντικά με πανοραμικές τοιχογραφίες απόψεις της Μόσχας αλλά και χειρόγραφα, μετέφερε το εργαστήριό του στη Μόσχα, ενισχύοντας την παραγωγικότητα των τοπικών καλλιτεχνών, ιδίως του Αντρέι Ρούμπελ, οι οποίοι ακολούθησαν το δικό του στυλ (Θώδης, 2014).



Εικόνα 8: Η μεταμόρφωση του Σωτήρος.

Η σαφήνεια των γραμμών και του σχεδίου είναι επίσης χαρακτηριστική του Θεοφάνη. Οι εικόνες του χαρακτηρίζονται από μια τεράστια δύναμη με συναισθηματικές επιπτώσεις όπου αντανακλά το τραγικό πάθος. Οι θρησκευτικού χαρακτήρα ζωγραφικοί πίνακες (εικονογραφία) δημιουργήθηκαν με βάση τη γνώση της ζωής και της ψυχολογίας του ανθρώπου. Ανιχνεύονται σε αυτά λοιπόν μια βαθιά φιλοσοφική νότα, μια ξεκάθαρη αίσθηση της διάνοησης, το πάθος και η εκδήλωση της ιδιοσυγκρασίας του δημιουργού, του καλλιτέχνη (Θώδης, 2014).

Οι ρίζες του Θεοφάνη έρχονται μέχρι τις παραστάσεις των ερυθρόμορφων αγγείων της ελληνικής αρχαιότητας. Στη δύση ο Θεοφάνης έγινε γνωστός από τους Ρώσους λίγα

χρόνια μετά τη Ρωσία, χωρίς οι ειδικοί να του δώσουν την πρέπουσα σημασία, λίγο λόγω της παραγμένης τότε πολιτικής κατάστασης, λίγο λόγω των παράξενων αισθητικών αντιλήψεων του τότε Έλληνα. Η έκπληξη που προκάλεσε ο Θεοφάνης ήταν ανάλογη αυτής που προκλήθηκε από τον γνωστό πλέον σε όλους μας ως «El Greco» (Σαρδελής, 1978).

4.3. Ο Θεοφάνης ανά περιόδους

4.3.1. Προρωσική περίοδος

Η προρωσική περίοδος της ζωής του Θεοφάνη παρέμεινε σκοτεινή με αποτέλεσμα να μη γνωρίζουμε πότε ακριβώς γεννήθηκε που έμαθε την τέχνη του, πότε ακριβώς πέθανε και κάτω από ποιες συνθήκες, ενώ δυσκολίες συναντάμε και στην σύνταξη της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας.

Ο Ρώσος μοναχός Επιφάνιος σε επιστολή του στον Ρώσο Κύριλλο μιλάει για τον Θεοφάνη και τον χαρακτηρίζει άντρα «με ζωντάνια, δοξασμένο σοφό, ώριμο φιλόσοφο και με εκπληκτική ευστροφία» τονίζοντας την εθνικότητά του «ο Έλληνας» (Σαρδελής, 1978).

Ποιος ήταν όμως, ο Επιφάνιος;

Για τον Ρώσο καλόγερο Επιφάνιο γνωρίζουμε πως έζησε τον 14^ο με 15^ο αιώνα και έγραψε βίους Αγίων και διηγήματα. Σύμφωνα με το Λάζαρεφ, ο Επιφάνιος χρησιμοποιεί έντονα ρητορικά σχήματα επίθετα και ταυτολογίες. Από το στυλ γραφής του, δε λείπουν τα λαϊκά σχήματα λόγου. Πρόκειται για έναν εξαιρετικά μορφωμένο και με σπάνιο λογοτεχνικό ταλέντο άνθρωπο, ο οποίος προσονομάστηκε Πρεμουντρίγ που θα πει σοφός. Την ίδια λέξη χρησιμοποίησε για να χαρακτηρίσει κάποτε πρωτύτερα ο ίδιος, τον Θεοφάνη. Στη Ρωσία κάθε άνθρωπος που γνώριζε γραφή και ανάγνωση μπορούσε να χαρακτηριστεί σοφός. Είναι, λοιπόν, αισθητή μία υπερβολή. Σοφός στη Ρωσία ήταν επίσης και ο Έλληνας, το δεξί χέρι του Θεού. Το να ξεφύγει κανείς από αυτή την υπερβολή και να καταφέρει να κρίνει ορθά την επιστολή του Επιφανίου δεν είναι κάτι αδύνατο. Η επιστολή αυτή κατέχει σημαντική θέση στην ιστοριογραφία της ρωσικής τέχνης (Σαρδελής, 1978).

Με την προσωπικότητα του Θεοφάνη του Έλληνα ασχολήθηκε πρώτος και έβγαλε τα περισσότερα συμπεράσματα, ο Γκραμπάρ. Ο τελευταίος, αναγνώρισε πως η επιστολή του Επιφανίου αποτελεί ένα πρώτης τάξης μνημείο του αρχαίου ρωσικού λόγου και

αυτό εξηγεί τελικά και δικαιολογεί το χαρακτηρισμό του "σοφός". Πρόκειται για μία επιστολή γεμάτη πολύτιμα στοιχεία, η οποία δεν απευθυνόταν στον Κύριλλο Μπελοζιορσκ, αλλά στον Κύριλλο, τον ηγούμενο της μονής Αθανασίου, του λυτρωτή της Τβερ. 1.408 με 1.409 οι Ταταρομογγόλοι κάνουν επιδρομή κατά της Μόσχας, στο μοναστήρι της Αγίας Τριάδος του Ζαγκορσκ, το οποίο τελικά καταστράφηκε. Εκεί, βρισκόταν ανάμεσα σε άλλους και ο Επιφάνιος, ο οποίος τελικά κατέφυγε στον φίλο του και ηγούμενο της μονής του Αθανασίου του λυτρωτή της Τβερ, Κύριλλο (Σαρδελής, 1978).

Φεύγοντας από το μοναστήρι τότε ο Επιφάνιος έσωσε όσα βιβλία μπορούσε. Ανάμεσα σε αυτά βρισκόταν και ένα βιβλίο με εξώφυλλο της στην εικόνα της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης ζωγραφισμένη από τον Θεοφάνη τον Έλληνα και ειδικά αφιερωμένη στο φίλο του Επιφάνιο. Πρόκειται για μία ζωγραφιά την οποία έκανε ο Θεοφάνης στο διάλειμμα της εργασίας του σε εκκλησία του Κρεμλίνου για μία πρόχειρη δηλαδή ζωγραφιά. Με αφορμή την εικόνα αυτή γράφει την επιστολή του επιφάνειας στον Κύριλλο προκειμένου να δώσει πληροφορίες για τον Θεοφάνη το δημιουργό της (Σαρδελής, 1978).

Ένα πράγμα στο οποίο πρέπει να σταθούμε, είναι το γεγονός ότι η επιστολή του Επιφάνιου είναι γραμμένη από ένα Ρώσο και απευθύνεται σε ένα Ρώσο, ο πρώτος Ρώσος, ο Επιφάνιος γνωρίζει το Θεοφάνη πολύ καλά και ήταν φίλοι, ενώ ο δεύτερος, ο Κύριλλος, δεν είχε ιδέα για αυτόν, όπως φαίνεται και μέσα από την επιστολή. Στη Ρωσία, αποδεικνύεται πως υπήρχαν άνθρωποι καλλιεργημένοι ικανότατοι να αντιληφθούν και να ανταποκριθούν σε ένα αισθητικό φαινόμενο (Σαρδελής, 1978).

Η ζωή του Θεοφάνη την προρωσική περίοδο είναι ένα αίνιγμα για γερούς λύτες. Υπάρχουν πολλές δυσκολίες στην αποκρυπτογράφιση του βίου του, οι περισσότερες πληροφορίες αντλούνται από την επιστολή του Επιφάνιου. Πριν φύγει για τη Ρωσία ο Θεοφάνης εργάστηκε ως ζωγράφος στην Κωνσταντινούπολη, τη Χαλκηδόνα, τον Γαλατά και την Κάφφα. Και αυτά είναι όλα όσα ξέρουμε τελικά για αυτόν. Αγνοούμε σημαντικές λεπτομέρειες της προσωπικής αλλά και επαγγελματικής ζωής του (Σαρδελής, 1978).

Πώς χαρακτηρίζει ο Επιφάνιος τον Θεοφάνη;

Μιλάει έναν άντρα ζωντανό, δοξασμένο σοφό και ώριμο φιλόσοφο, με εκπληκτική ευστροφία πνεύματος, ο οποίος διακόσμησε τα βιβλία σε τολμηρό εικονογραφικό

ύφος, καθώς και πολλές περισσότερες από 40 πέτρινες εκκλησίες, με το ίδιο του το χέρι.. Ο Θεοφάνης ήταν κατά τον Επιφάνιο ο καλύτερος ζωγράφος ανάμεσα στους εικονογράφους. Και αφού αναφέρεται σε διάφορα έργα του, τότε έρχεται η στιγμή που αποκαλύπτει μία ιδιαιτερότητα του ζωγράφου αυτού, το ότι ζωγράφιζε χωρίς να κοιτάζει μοντέλα, ένα χαρακτηριστικό που δεν είχε παρατηρήσει ποτέ ξανά σε κανέναν καλλιτέχνη. Ακόμη, αναγνωρίζει πως παρόμοια έργα, παρόμοιες ζωγραφίες δεν έκαναν ποτέ οι εικονογράφοι στη Ρωσία και αυτό το γεγονός είναι άξιο απορίας. Το στυλ του Θεοφάνη κατά τη ζωγραφική ήταν ανήσυχο, κουνούσε τα χέρια και τα πόδια, βάδιζε, συνομιλούσε και με το νου του έφευγε μακριά. Ένιωθε την καλοσύνη που έβλεπαν γύρω του τα ευαίσθητα και έξυπνα μάτια του (Σαρδελής, 1978).

Μιλάει για έναν άντρα καταπληκτικό που αγαπούσε και υμνούσε τους αδύνατους και τους ταπεινωμένους, κατηγορίες ανθρώπων οι οποίοι τον έψαχναν και επιθυμούσαν να συνομιλήσουν μαζί του. Ο Επιφάνιος θεωρεί πως δεν υπάρχει άνθρωπος που θα κουβέντιαζε μαζί με τον Θεοφάνη και δεν θα θαύμαζε τον νου του και τις παραβολές του ή την σοφή συγκρότηση της σκέψης του. Όταν, λοιπόν, έγιναν φίλοι, ο Επιφάνιος ζήτησε από τον Θεοφάνη να του ζωγραφίσει την Κωνσταντινούπολη, δίνοντάς του αναλυτικές περιγραφές. Η απάντηση του Θεοφάνη ήταν πως όσο και αν προσπαθούσε θα κατάφερνε ένα μικρό κομμάτι από όλη αυτή την τεράστια περιγραφή που έκανε ο Επιφάνιος για την πόλη της Κωνσταντινούπολης. Αίσθημα υψηλής καλλιτεχνικής ευθύνης κατέκλυζε τον Θεοφάνη και αυτό φαίνεται από την ομολογία του πως δεν θα μπορούσε να αποδώσει τα μέγιστα το μεγαλείο της Αγίας Σοφίας όσο καλά κι αν τη γνώριζαν. Μπορεί τελικά, να πρόκειται για μία πρόχειρη ζωγραφιά, ωστόσο είναι μία ζωγραφιά στην οποία η Θεοφάνειος τέχνη έδειξε τη μεγαλοφυΐα της. Άλλωστε, όπως αναφέρεται και στο βιβλίο του Σαρδέλη (1978), οι μεγάλοι και στα μικρά είναι μεγάλοι.

4.3.2. Η κατάσταση στη Ρωσία

Η είσοδος των Ρώσων στην ιστορία του πολιτισμού γίνεται από τους Έλληνες και συγκεκριμένα τους Έλληνες των Μέσων Χρόνων που θεωρούνται πνευματικό απόγονοι πασών των Ρώσων, δηλαδή όλων των Ρώσων, αλλά και των υπόλοιπων σλαβικών λαών. Η ρωσική προχριστιανική λατρεία ήταν μια μορφή «μυστικής» θρησκευτικής ζωής. Ο ρωσικός μυστικισμός βοήθησε στην εγκαθίδρυση της νέας

θηρσκείας, δηλαδή του Χριστιανισμού, οι Ρώσοι θεωρείται πως ήταν ήδη Χριστιανοί χωρίς να το γνωρίζουν, πριν καν βαπτιστούν (Σαρδελής, 1978).

Οι εκκλησίες την εποχή αυτή είναι για τον Ρώσο σχολείο, πανεπιστήμιο, θέατρο, αίθουσα συναυλιών και πινακοθήκη, έχουν δηλαδή γενικό παιδευτικό σκοπό. Τα ανάκτορά τους έχουν ως πρότυπο το στυλ των ανακτόρων των Βυζαντινών Αυτοκρατόρων. Όταν οι Ρώσοι υποτάχθηκαν στους Ταταρομογγόλους οι σχέσεις τους με το Βυζάντιο διακόπηκαν και αυτή η εξέλιξη είχε καταστροφικές συνέπειες (Σαρδελής, 1978).

Στον Μεσαίωνα, τόσο στη Ρωσία όσο και στην Ευρώπη υπήρχε η τάση για τους ξένους ζωγράφους να εργάζονται στο εξωτερικό για αρκετά χρόνια. Ο Θεοφάνης ο Έλληνας δεν ξέφυγε από το γενικό κανόνα και, στα 40 του χρόνια, πήγε να εργαστεί στο Νόβγκοροντ και αργότερα στη Μόσχα.

4.3.3. Η ρωσική περίοδος του Θεοφάνη

Το κομμάτι της ζωής του Θεοφάνη στην Κάφφα είναι ακόμη σκοτεινό. Την εποχή εκείνη η Κάφφα δεν ήταν παρά μια αποικία της Γένοβας. Η έρευνα αποδέχεται το ενδεχόμενο να τον κάλεσαν εκεί οι Έλληνες της περιοχής για να ιστορήσει τους ναούς τους. Σαν βυζαντινός καλλιτέχνης διαφορετικά δεν είχε καμιά σχέση με τους Γενοβέζικους ναούς, αφού Έλληνες και Γενοβέζοι ήταν ορκισμένοι εχθροί σε θρησκευτικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο (Σαρδελής, 1978).

Την εποχή του Θεοφάνη του Έλληνα, επικρατούν εμφύλιες διαμάχες μεγάλων διαστάσεων. Με στόχο την κατάληψη της Μεγάλης Ηγεμονίας, οι Ταταρομογγόλοι με τις επιδρομές τους οδηγούν τις ρωσικές χώρες σε ερήμωση και διάφοροι εξωτερικοί εχθροί απειλούν το κράτος. Δυο μόλις χρόνια πριν από τη νίκη του Κουλίκοβο (1378) μαρτυρείται για πρώτη φορά η παρουσία του Θεοφάνη του Έλληνα στο Νόβγκοροντ, ο οποίος γίνεται τελικά ο δημιουργός της ρωσικής ζωγραφικής, μιας ζωγραφικής που θα κυριαρχήσει στην παγκόσμια πινακοθήκη. Εξαιτίας των συχνών εμπορικών σχέσεων με το Νόβγκοροντ, ο Θεοφάνης ανέπτυξε στενούς δεσμούς με τους Ρώσους. Οι Ρώσοι μελετητές διαφωνούν στα θέματα που αφορούν τον Θεοφάνη, ωστόσο όλοι παραδέχονται το μεγαλείο του (Σαρδελής, 1978).

Στην τελευταία δεκαετία του πρώτου μισού του 14^{ου} αιώνα, ο Θεοφάνης ο Έλληνας είναι στην πιο κρίσιμη ηλικία του, γύρω στα 20 και επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από

την επικρατούσα κατάσταση στην Αυτοκρατορία. Είναι λοιπόν γεμάτος οργή και αηδία και όπως παρατηρεί ο Επιφάνιος, επιμένει να υμνεί την μεγάλη αγάπη προς τους αδυνάτους και τους ταπεινωμένους (Σαρδελής, 1978).

Στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία του 14^{ου} αιώνα εξαπλώθηκε ένα νέο μυστικιστικό δόγμα γνωστό με το όνομα «Hesychasm» δηλαδή «Hσυχασμός», εκ της ελληνικής λέξης «ησυχία» που σημαίνει ανάπαυση, σιωπή. Σύμφωνα με τους οπαδούς του δόγματος αυτού, δηλαδή τους Hσυχαστές, ο μη ευμετάβλητος Λόγος, ο Λόγος του Θεού, είναι δυνατό να γίνει αντιληπτός από τον άνθρωπο μόνο στη σιωπή. Μέσω της συστηματικής προσευχής, της άρνησης για χρήση οποιασδήποτε λέξης και της σε βάθος κατανόησης του Λόγου Του, είναι δυνατόν κατά τους Hσυχαστές να επιτευχθεί η πραγματική σύνδεση με το Θεό (Veseliy, 2009). Οι ίδιοι θεωρούν πως το φως που είδε ο Απόστολος κατά τη Μεταμόρφωση στο Όρος Φαβόρ ο ασκητής συνδέεται με το Θεό, γεμίζει με αυτό το φως και τελικά θεοποιείται μέσω του "καθαρισμού της καρδιάς" και της συγκέντρωσης στη "σοφή προσευχή" (Veseliy, 2009).

Αυτό το μυστικιστικό δόγμα αποτέλεσε έμπνευση για το δημιουργικό έργο του διάσημου Βυζαντινού ζωγράφου, του Θεοφάνη του Έλληνα (γύρω στο 1340-1405). Όπως μαθαίνουμε από γραπτές πηγές ο Θεοφάνης μετακινούμενος από το Βυζάντιο στο Μεγάλο Δουκάτο της Μοσχοβίας πέρασε αρκετό καιρό στην Κριμαία όπου ζωγράφισε μερικές εκκλησίες. Οι εμπνευσμένες από την εκστατική προσευχή τοιχογραφίες του Θεοφάνη συνδυάζουν ρεαλισμό και φαντασμαγορία γι' αυτό και εντυπωσιάζουν. Αν θέλει κανείς να δει έργα του ή σημεία των έργων του Θεοφάνη ή των ζωγράφων της σχολής του μπορεί να τα αναζητήσει στις μεσαιωνικές εκκλησίες της Ταυρίκας (Veseliy, 2009).

Οι Millet και Diehl μιλώντας για τον Θεοφάνη και το έργο του έγραψαν πως έκσταση στις τοιχογραφίες του προκαλεί όχι μόνο το θέμα αλλά και ο τρόπος που το παρουσιάζει. Στον πίνακά του με τίτλο «Καταιγίδα και επίθεση» αντιλαμβάνονται οι Millet και Diehl τον αιχμηρό υποκειμενισμό, τη μεγάλη γενίκευση, τον παθητικό δυναμισμό του και υπογραμμίζουν πως με τη φλογερή γεωμετρία του θυμίζει γοτθικό εξπρεσιονισμό. Τέλος, οι ίδιοι ερευνητές υπογραμμίζουν πως οι εικόνες του Θεοφάνη μοιάζουν με ήρωες της παγκόσμιας τραγωδίας (Veseliy, 2009).

Ο Θεοφάνης συμπορεύεται με τους Hσυχαστές, υποστηρίζοντας τη δημιουργική εκπροσώπηση της ορθόδοξης ανατολικής παράδοσης. Έτσι, το έργο του ακολουθεί το

πνεύμα του Ησυχασμού, με πολλές νέες επιτεύξεις και αναζητήσεις αφού ο ίδιος αποτελεί έναν εξαιρετικά ανικανοποίητο δημιουργό (Σαρδελής, 1978).

Ο Ησυχασμός ανανέωσε την τέχνη μετά την πτώση του Βυζαντινού κράτους, ωστόσο το κίνημα αυτό τερματίστηκε με τη σύνοδο της Κωνσταντινούπολης (1341) όπου ο Γρηγόριος ο Παλαμάς θριάμβευσε έναντι Καλαβρού μοναχού Βαρλαάμ. Ωστόσο, συνέχισε να αποτελεί έμπνευση και μετά την Άλωση, για την εικονογραφία, η οποία τον καιρό αυτό λόγω της καθολικής αγραμματοσύνης, αποτελεί μοναδική θεολογία του λαού και μέσο διατήρησης της εθνικής συνείδησης. Η βυζαντινή εικόνα υπήρξε πολλές φορές το μόνο στήριγμα για τις δύσκολες ώρες του λαού (Σαρδελής, 1978).

14^{ος} αιώνας και στις εικόνες του Θεοφάνη διακρίνουμε έναν «τραγικό προφήτη της Αλώσεως και της δουλείας του ελληνικού γένους». Μακριά από την Ελλάδα, μεγάλος ηλικιακά, στη Ρωσία, έχοντας έντονη τη νοσταλγία για την πατρίδα και τον πόνο από την Ταταρομογγολική τυραννία, εμφανίζεται πληθωρικός και προβληματισμένος, συμβουλεύει, παρατηρεί και είναι ο μόνος που βλέπει την επερχόμενη καταστροφή.

4.3.4. Η Νοβγκοροντιανή περίοδος του Θεοφάνη

Το Νόβγκοροντ θεωρείται πόλη-μουσείο της αρχαίας Ρωσίας και με κύριους υποκινητές του Έλληνας φιλοξένησε και ενίσχυσε την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης σχολής ζωγραφικής. Οι Έλληνες καλλιτέχνες δημιούργησαν τη ρωσική εικόνα και σε αυτή έβαλαν τις δικές τους πινελιές οι Ρώσοι καλλιτέχνες, αποτυπώνοντας τελικά και τα δικά τους χαρακτηριστικά, κάτι λίγο από το εγώ τους (Σαρδελής, 1978).

Ιδιόμορφη, εκφραστική, με πλούσια λαϊκά στοιχεία η τέχνη του Νόβγκοροντ, γεμάτη ζωντάνια και περίτεχνους συνδυασμούς χρωμάτων, γίνεται αντιληπτή στο σύνολο της, σε κάθε αισθητική της διάσταση, μόνο μέσα από τη Θεοφάνειο δημιουργία, η οποία την κατέστησε πρώτη εκ των πολλών στην παγκόσμια πινακοθήκη (Σαρδελής, 1978).

Σήμερα, μετά από πλήθος ερευνών, καταλήγουμε στην αποδοχή του Νόβγκοροντ ως πρώτο σταθμό του Θεοφάνη στη Ρωσία και αυτό που προκαλεί έκπληξη είναι η ταχύτατη εμπλοκή του με ζήλο για δημιουργία. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως εκεί δεν έφτασε σε αναζήτηση δουλειάς ή εργασίας, αλλά ανταποκρινόμενος στο κάλεσμα του ίδιου του ηγεμόνα και εκκλησιαστικών παραγόντων που χρειάζονταν έναν καλλιτέχνη-αγιογράφο αντίστοιχο του Θεοφάνη. Είναι γεγονός πως την εποχή εκείνη δεν υπήρχαν

αξιόλογοι ζωγράφοι που να ασχολούνται με την έκφραση της θρησκευτικότητας (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης στη Ρωσία δέχτηκε να πάει τελικά χωρίς να θέσει όρους, χωρίς καλλιτεχνικούς περιορισμούς, η τέχνη του στη Ρωσία δεν είναι παρά συνέχεια της τέχνης τους στην Κωνσταντινούπολη. Κατά τη ρωσική περίοδο, όπως λέει και ο Σαρδελής (1978) ο Θεοφάνης ήταν «ο μοναδικός, ο ανεπανάληπτος» είναι «ο δάσκαλος και ο οδηγός».

Ο Θεοφάνης στο Νόβγκοροντ έμεινε για άγνωστο διάστημα όμως σε ένα χρονικό του 1395 αναφέρεται πως συμμετείχε στην αγιογράφιση της Γεννήσεως της Θεοτόκου στη Μόσχα και άρα μεταφέρθηκε εκεί. Και ενώ τα ονόματα αναγράφονταν στις επιστολές πάντοτε αξιολογικά, το όνομα του Θεοφάνη ήταν πάντοτε πρώτο. Το ερώτημα είναι αν στη Μόσχα έφτασε το 1395 και εργάστηκε και αλλού πρωτότερα και πότε τελικά έφυγε από το Νόβγκοροντ. Τα χρονικά δε σώθηκαν και άρα χωρίς αυτά δε μπορούμε να ξέρουμε με σιγουριά. Η έκταση της εργασίας του όμως και οι απαιτήσεις της στο Νόβγκοροντ δείχνουν πως έμεινε εκεί για πολλά χρόνια (Σαρδελής, 1978).

Από το 1378 και ως το 1395 ο Θεοφάνης μοίρασε την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στη Ρωσία και συγκεκριμένα στο Νόβγκοροντ, ώσπου μεταφέρθηκε στη Μόσχα, μέχρι το 1410 που κατέληξε (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης κατά τον Σαρδέλη (1978) σελίδα 179, «δεν ενσαρκώνει μόνο τις καλύτερες παραδόσεις της βυζαντινής τέχνης του πρώτου μισού του 14^{ου} αιώνα, αλλά τις αναπλάθει σε νέο υλικό με την καλλιτεχνική του μεγαλοφυΐα και τις παραδίνει στην αιωνιότητα, χωρίς να προδίνει την καταγωγή τους και την δογματικότητά τους».

Την περίοδο εκείνη, το στυλ του Έλληνα καλλιτέχνη διέθετε ενεργητικότητα, εκφραστικότητα και μοναδικές στάσεις, με ανοιχτά χρώματα για πρόσωπο, χέρια, πόδια και σκούρες καφέ τις βασικές γραμμές. Δίνει μια απόλυτα πραγματική εικόνα της ζωής υμνώντας σύμφωνα με πολλούς ερευνητές την ίδια τη φύση. Διαπνέεται από εσωτερικό δυναμισμό και έντονους προβληματισμούς, οι τοιχογραφίες του έχουν ασυνήθιστο χαρακτήρα γι' αυτό και είναι μοναδικός κατά την περίοδο της Νοβγκοροντιανής τέχνης (Σαρδελής, 1978).

Στην επιστολή του Επιφανίου αναφέρεται πως μετά το Νόβγκοροντ ο Θεοφάνης Εργάστηκε στο Νίζνι κάτω Νόβγκοροντ και αυτή η πληροφορία είναι η δεύτερη

αυθεντική πληροφορία που παίρνουμε από το Ρώσο καλόγερο ως προς τα μέρη στα οποία δούλεψε ο Θεοφάνης. Η τελευταία πληροφορία αφορά τη Μόσχα, από την οποία και έγραψε την επιστολή του. Το Νίζνι Νόβγκοροντ μετονομάστηκε σε Γκόρκι από το 1932 και μετά προς τιμήν του Μαξίμ Γκόρκι. Η έρευνα δεν βοηθάει στο να μάθουμε πότε έφτασε τελικά εκεί ο Θεοφάνης, πιθανολογείται όμως πως δεν μεσολάβησε η Μόσχα στη μετάβαση του Θεοφάνη από το Νόβγκοροντ στο Νίζνι Νόβγκοροντ (Σαρδελής, 1978).

Ούτε για την εργασία του Θεοφάνη στο Νίζνι Νόβγκοροντ έχουμε πληροφορίες. Τόσο ο καλόγερος, όσο και τα χρονικά, δεν αναφέρουν τίποτα. Παρόλο που τα έργα του στην περιοχή αυτή δεν σώθηκαν, οι ερευνητές δεν αμφισβητούν τη συμμετοχή του στην εξολοκλήρου ιστόρηση του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος (Εικόνα 9) (Σαρδελής, 1978).



Εικόνα 9: Άγγελος, Ιερός ναός Μεταμορφώσεως Νόβγκοροντ.

Τις ίδιες δυσκολίες αντιμετωπίζουμε και για την ιστορία του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ενώ κατά τον Λάζαρωφ ο ναός αυτός του Βόλοτοφ ιστορήθηκε το 1380. Σύμφωνα με τον Βοντώφ, όπως αναφέρεται στον Σαρδέλη (1978) από τη σύγκριση των ζωγραφιών του Νόβγκοροντ και της Μόσχας προκύπτει το γεγονός ότι η ζωγραφική του Θεοφάνη εξελίχθηκε, ότι έγινε περισσότερο ειρηνική και πιο μεγαλοπρεπή (Σαρδελής, 1978).

4.3.5. Η Μοσχοβίτικη Περίοδος του Θεοφάνη

Στη Μοσχοβίτικη περίοδο του Θεοφάνη αντικρίζουμε περισσότερες και πιο πλούσιες πληροφορίες συγκριτικά με εκείνες του Νόβγκοροντ και της σχετικής περιοχής. Σε αυτό έχει συμβάλει τόσο επιφάνειας Όσο και τα υπόλοιπα ρωσικά χρονικά τα οποία αναφέρονται στο Θεοφάνη του οποίου τα έργα δυστυχώς από κείνη την εποχή δεν σώζονται ώστε να δώσουν έξτρα πληροφορίες και να αποτελέσουν και αυτά πηγή πληροφοριών. Η θεοφάνειος δημιουργία αυτής της περιόδου αποτελείται από φορητές εικόνες που μαρτυρούν πως ο Θεοφάνης δεν θα μπορούσε να ακολουθεί μία και μόνο σχολή ακόμα και αν αυτή η σχολή είναι δική του δημιουργία. Η ανάγκη του για Ελευθερία και ανανέωση ακόμα και από τα δικά του όρια τον οδηγούν σε συνεχείς στις συνεχείς αγώνες μέχρι και το θάνατό του (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης αρνείται κάθε πολυτέλεια κάθε ικανοποίηση παραμένει αυστηρός και απόλυτος και αυτό γιατί είναι ένας μεγάλος δημιουργός, ο οποίος συνεχώς έρχεται σε πρόκληση με την αιωνιότητα, ψάχνει το πιο τέλειο, το πιο υψηλό, το αθάνατο, ως εκεί που μπορεί να το κατακτήσει. Σύμφωνα με τον Λαζάρεφ, ο Θεοφάνης αντιμετώπιζε τις ιδιομορφίες της ρωσικής τέχνης με μεγάλη προσοχή και εξέφραζε στο Νόβγκοροντ τις αντιλήψεις των κατοίκων του Νόβγκοροντ, αντίθετα στη Μόσχα τις αναζητήσεις των Μοσχοβιτών και αυτή την άποψη τη δέχονται και την υποστηρίζουν και άλλοι ομότεχοί του. Το γεγονός ότι ο Θεοφάνης γεννήθηκε στην εποχή των Παλαιολόγων όπου η τέχνη και η αγιογραφία αποκτά μία ελευθερία και οδηγεί τελικά στην Αναγέννηση, απορρίπτει αυτή την άποψη καθώς ο φορμαλισμός εγκαταλείπεται (Σαρδελής, 1978).

Το έργο του Θεοφάνη δεν είναι παρά αυτός ο ίδιος, ο αυθορμητισμός του και η γενναιότητα και το πάθος του. Αυτό το ιδανικό της καλλιτεχνικής δημιουργίας του είναι που τον κρατά αιώνιο κοντά στο έργο του και χάθηκε μαζί του. Για παράδειγμα οι ναοί του Κρεμλίνου, δεν είναι αυτοί που ιστόρησε ο ίδιος ο Θεοφάνης, καθώς καταστράφηκαν και ύστερα υψώθηκαν άλλοι καινούργιοι στη θέση τους. Από το τοιχογραφικό του έργο στη Μόσχα δεν σώθηκε τίποτα, σώθηκαν όμως φορητές εικόνες από τη σειρά της δεήσεως (Εικόνες 10,11) οι οποίες αποτελούν λαμπρά και θαυμαστά δείγματα της τέχνης του (Σαρδελής, 1978).



Εικόνα 10: Αρχάγγελος Μιχαήλ, 1399 (Καθεδρικός ναός Μόσχας-Δέηση Τβερ)



Εικόνα 11: Ο Παντοκράτορας (Καθεδρικός ναός Μόσχας-Δέηση Τβερ)

Δύο είναι οι εκκλησίες που κατά τον Επιφάνιο έχουν ιστορηθεί από τον Θεοφάνη αυτή του Ευαγγελισμού και αυτή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Αναφέρεται βέβαια και σε μία τρίτη στο Χρονικό της Μόσχας, αλλά δεν διαβάζουμε πουθενά το όνομά της. Μόνο σε ένα χρονικό του 1.395 αναφέρεται πως ο τρίτος Ναός ήταν αυτός της γεννήσεως της Θεοτόκου. Βέβαια καμία από αυτές τις τρεις εκκλησίες δεν σώζονται μέχρι σήμερα, καθώς καταστράφηκαν έπειτα από τις επιδρομές των Ταταρομογγόλων και στις θέσεις τους χτίστηκαν αργότερα καινούργιες. Το μόνο πράγμα που σώθηκε είναι το εικονοστάσι της εκκλησίας του Ευαγγελισμού και όπως είπαμε νωρίτερα η σειρά των φορητών εικόνων της Δεήσεως, που εξακριβωμένα ανήκουν στο Θεοφάνη και στους μαθητές του. Σχετικά με τους ναούς που ιστόρησε ο Θεοφάνης τη Ρωσία και σύμφωνα με τον Επιφάνιο πρέπει να ιστόρησε πάνω από 40 (Σαρδελής, 1978).

4.4. Θεοφάνης ο Έλληνας και Αντρέι Ρουμπλιόφ

Ο Αντρέι Ρουμπλιόφ γεννήθηκε περίπου το 1360, 18 χρόνια δηλαδή πριν φτάσει ο Θεοφάνης στο Νόβγκοροντ και μέχρι το 1378 που ο Έλληνας ζωγράφος ξεκίνησε το ταξίδι του για τη Ρωσία, ο Ρουμπλιόφ δεν ήταν σημαντική για την ιστορία προσωπικότητα. Το όνομα του αναφέρεται για πρώτη φορά στο χρονικό της Τρόικας, το οποίο καταστράφηκε από την πυρκαγιά της Μόσχας το 1812, αλλά σώθηκε αντίγραφο του από τον Νικόλαο Καρανζίμ (Ρώσος ιστορικός). Στο χρονικό αυτό το όνομά του Ρουμπλιόφ αναφέρεται τελευταίο και μαρτυρείται η συμμετοχή του στην ιστόρηση της πέτρινης εκκλησίας του Ευαγγελισμού της Μόσχας. Ο Ρουμπλιόφ κατέληξε τελικά το 1430 στη μονή Ανδρόνικοφ (Σαρδελής, 1978).

Με εξαίρεση τους Α. Νεκράσωφ και Schweinfurth, όλοι οι υπόλοιποι κριτικοί της τέχνης και ιστορικοί, θεωρούν πως ο Ρουμπλιόφ υπήρξε μαθητής του Θεοφάνη του Έλληνα τονίζοντας την επίδραση που άσκησε στον πρώτο ο τελευταίος. Ο Β. Λαζάρεφ αναφέρει πως ο Θεοφάνης ο Έλληνας έμαθε στον Ρουμπλιόφ «τις υψηλές μνημειώδεις παραδόσεις, όξυνε το θαυμάσιο ταλέντο του και του δίδαξε νέες μεθόδους συνθέσεως». (Σελίδα, 207) Η γνώμη του Λαζάρεφ είναι πολύ έγκυρη μιας και είναι ο καλύτερος Ρώσος μελετητής της προσωπικότητας του Θεοφάνη. Ο ίδιος θεωρεί τον Ρουμπλιόφ

την αμέσως επόμενη σημαντική στιγμή της ρωσικής αγιογραφίας μετά τον Θεοφάνη (Σαρδελής, 1978).

Οι εσωτερικές συγκρούσεις που παρουσιάζονται στις μορφές του Θεοφάνη δεν υπάρχουν και στο μαθητή του τον Ρουμπλιόφ επειδή ο τελευταίος είναι φανερά κοσμικοποιημένος. Ο Θεοφάνης τονίζει τις ψυχικές θύελλες του ανθρώπου ενώ ο Ρουμπλιόφ θεωρεί ότι η ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης είναι η καλοσύνη. Ο Θεοφάνης αποτυπώνει ότι έρχεται τη στιγμή εκείνη στη σκέψη του και επιμένει στην ανάγκη του ανθρώπου για ένωση με το Θεό, ενώ ο Ρουμπλιόφ προτιμά να έχουν οι καταστάσεις του μία διάρκεια κατανοητή μεταβλητότητα και εισέρχεται περισσότερο στην ουσία της ζωής (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης με τα έργα του αποκαλύπτει τον άνθρωπο, τον ψυχογραφεί και αποκλείει κάθε περιθώριο στις μορφές για υποκρισία, με το δικό του ιδιόρρυθμο ρεαλισμό. Ο άνθρωπος του Θεοφάνη μάχεται στην πραγματικότητα με την τελειότητα. Ο Έλληνας καλλιτέχνης χρησιμοποιεί διάφορα χρώματα, αξιοποιεί τις αντιθέσεις του φωτός και των σκιών, προκειμένου να φτιάξει τον κάθε Άγιο του και με τον τρόπο αυτό, του αποδίδει την επιδιωκόμενη ψυχολογική απόχρωση (Σαρδελής, 1978).

Ο Ρουμπλιόφ εμφανίζεται στο καλλιτεχνικό προσκήνιο μετά τη "δύση" του Θεοφάνη γύρω στο 15ο αιώνα. Η επίδρασή του στη Ρωσία διατηρήθηκε για πολύ καιρό, όμως, το όνομά του, όπως και το όνομα του Θεοφάνη, τελικά ξεχάστηκε (Σαρδελής, 1978).

4.5. Θεοφάνης ο Έλληνας και Βυζαντινή Αγιογραφία

Σύμφωνα με τον Αλπάτωφ, ο οποίος μελέτησε τον Θεοφάνη αδρομερώς, για την πρώτη ρωσική περίοδο της δημιουργίας του αναφέρει πως έμεινε έκπληκτος αντικρύζοντας τους ρωμαλέους ανθρώπινους χαρακτήρες του και πως θαυμάζει την αποφυγή της ξερής απεικόνισης των λεπτομερειών, στρώνοντας ένα βασικό κόκκινο σε μια τέχνη που μπορεί από κοντά να χαρακτηριστεί και ανέμελη, ενώ από κοντά ανεβάζει το αίσθημα της πραγματικότητας της ανθρώπινης απεικόνισης (Σαρδελής, 1978).

Ο Β. Λαζάρεφ παρατηρεί ότι ο Θεοφάνης κατάφερε να σκέπτεται ελεύθερα και ρεαλιστικά, απαλλαγμένος από τις ακρότητες του ησυχαστικού δόγματος αλλά και από τον βυζαντινό δογματισμό. Αυτό φυσικά, είναι αποτέλεσμα της επαναστατημένης ιδιοσυγκρασίας του. Άμεσο συμπέρασμα του ίδιου είναι το γεγονός ότι ο Θεοφάνης ως

καλλιτέχνης ήταν περισσότερο ο εαυτός του στη Ρωσία, ενώ στο Βυζάντιο δρούσε υπό περιορισμούς (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης ως καλλιτεχνική προσωπικότητα γεννιέται και εδραιώνεται κατά την Παλαιολόγεια Αναγέννηση, μια εποχή αληθινή επανάσταση στο χώρο της αγιογραφίας, κατά την οποία το «θεοκρατικό» στοιχείο ανατρέπεται και ο άνθρωπος ανυψώνεται ως επίκληση προς το θείο, στο δρόμο για τη μέχρι τότε άγνωστη, Θέωση. Αυτό το ανθρώπινο στοιχείο είναι η μεγαλύτερη αλλαγή που υφίσταται η βυζαντινή αγιογραφία με κορυφαίο εκφραστή της, τον Έλληνα καλλιτέχνη (Σαρδελής, 1978).

Ας μη ξεχνάμε πως, σύμφωνα με τον Επιφάνιο, ο Θεοφάνης δεν κοίταζε ποτέ πρότυπα την ώρα που ζωγράφιζε. Αυτή τη συνήθεια δε την απέκτησε στη Ρωσία, γιατί όπως αναφέρει ο μοναδικός αυθεντικός αυτόπτης μάρτυρας του μεγάλου καλλιτέχνη, ο Επιφάνιος, τα χαρίσματα του ο Θεοφάνης τα κουβάλησε από την πατρίδα του. Η βυζαντινή αγιογραφία συμπορεύτηκε με την Εκκλησία σε αντίθεση με την τέχνη της Δύσης και γι' αυτό η πρώτη είναι θεία τέχνη και η δεύτερη κοσμική. Ο μεγάλος καλλιτέχνης οφείλει να κάνει καλή χρήση της ελευθερίας του και σίγουρα τα έργα του Έλληνα καλλιτέχνη αποτελούσαν ανθρώπινο κάλεσμα για πάλι με την αλήθεια και την ελευθερία (Σαρδελής, 1978).

Η γενικότερη άνοδος της Μόσχας και η αναγωγή της σε ενωτικό κέντρο «πασών των Ρωσών», επηρέασε γενικότερα τη χώρα και ειδικότερα την τέχνη της. Ο Μεγάλος Ηγεμόνας της Μόσχας συγκέντρωνε την εξουσία στα χέρια του και οι φιλελεύθερες τάσεις του Νόβγκοροντ δεν ευδοκίμησαν. Έτσι, η Αγιογραφία άλλαξε γραμμή πλεύσης ακολουθώντας τελικά το νέο πνεύμα της εποχής στη Μοσχοβίτικη πλέον, Ρωσία. Ο Θεοφάνης, ως καλλιτέχνης με πολυεδρική καλλιτεχνική προσωπικότητα αξιοποίησε το ταλέντο του και χάραξε νέους δρόμους με τη Μοσχοβίτικη δημιουργία του (Σαρδελής, 1978).

Ο μεγάλος αυτός καλλιτέχνης εμφάνισε λοιπόν άλλες δυο όψεις του, την κοσμική του φύση και η συμβολή του στη μικρογραφία. Τόσο ο Επιφάνιος, όσο και τα αρχαία ρωσικά χρονικά, μαρτυρούν την κοσμική του φύση. Ο Θεοφάνης ήταν βυζαντινός ζωγράφος μεν, προπαντός ζωγράφος δε, γι' αυτό αφομοιώνει τον κόσμο στις μορφές του. Ακόμη, θεωρεί πως ο πιστός πρέπει ως πιστός να συνυπάρχει με την εικόνα και την τοιχογραφία, προκειμένου να βρεθεί στο σωστό δρόμο της θέωσης (Σαρδελής, 1978).

Πέρα από την τοιχογραφία και την φορητή εικόνα, ο καλλιτέχνης αυτός ασχολήθηκε επιτυχώς και με τη μικρογραφία. Σ αυτόν οφείλει πολλά η ρωσική μικρογραφία του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Ας μη ξεχνάμε πως έναυσμα για την επιστολή του Επιφανίου στον Θεοφάνη στάθηκε μια μικρογραφία του τελευταίου με θέμα την Αγία Σοφία, στο βιβλίου του πρώτου, μια μικρογραφία την οποία πολλοί προσπάθησαν να μιμηθούν (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης ως μία ιδιόρρυθμη προσωπικότητα δεν κατάφερε να χωρέσει ούτε στη μακεδονική ούτε στην Κρητική σχολή, τα δύο πιο μεγάλα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Και οι δύο αυτές σχολές έφεραν στο φως αριστουργήματα τόσο στην τοιχογραφία όσο και στη φορητή εικόνα, χαρακτηρίζοντας την εποχή και αποτελώντας μία επανάσταση της Παλαιολόγειας Αναγέννησης, τη χρυσή εποχή της αγιογραφίας (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης στα πρόσωπα του έδινε κατά τον ιμπεριαλισμό ελάχιστα φώτα και χρησιμοποιούσε παράλληλες γραμμές δίνοντας κάτι το πραγματικά αλλότριο προς τη φυσικότητα, το έξω από τον κόσμο, αφήνοντας ελεύθερο το φωτεινό χρώμα στα σημαντικά σημεία των προσώπων και παρέχοντας μία αίσθηση ακτινοβολίας που χαρακτήριζε την αγιότητα των εικονιζόμενων (Σαρδελής, 1978).

Η έκφραση ο «Θεοφάνης και η σχολή του» είναι περισσότερο μια απλή έκφραση παρά μία κατάσταση, καθώς ο Θεοφάνης δεν είχε ποτέ δική του σχολή. Δημιούργησε σχολές όχι όμως σχολή και είχε μαθητές, αλλά και βοηθούς. Αυτό που πρέπει να τονίσουμε είναι ότι οι μεγάλοι καλλιτέχνες δεν ανήκουν ούτε σε μία σχολή, ούτε σε πολλές σχολές, είτε είναι δημιουργημένες από άλλους, είτε είναι δικά τους δημιουργήματα και αυτό γιατί δεν βολεύονται, αλλά εξελίσσονται και μεταλλάσσονται συνεχώς. Ο Θεοφάνης ο Έλληνας ξεκίνησε από μία μικρογραφία ενός μνημείου της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης, την οποία ζωγράφισε σε ένα διάλειμμα του και με την ιδιαιτερότητά του κατάφερε να ξεχωρίσει. Ανήκει στην Παλαιολόγεια Αναγέννηση και μέσα από αυτόν η αγιογραφία γίνεται απλούστερη από το Ευαγγέλιο, αποκτά μία απλότητα η οποία συνοδεύεται από μεγαλοπρέπεια, μία λιτότητα η οποία συνοδεύεται από λειτουργικότητα (Σαρδελής, 1978).

Ο Θεοφάνης δεν αναγνωρίζει τον όρο αισθητική καθώς, ο βασικός του στόχος είναι να δημιουργήσει την εικόνα ως λατρευτικό αντικείμενο και όχι τη ζωγραφιά όπως συνέβαινε στη Δύση κυρίως μετά την Αναγέννηση (Σαρδελής, 1978).

Όπως αναφέρει και ο Σαρδελής (1978) «ο Θεοφάνης δεν είναι μόνο ο μεγαλύτερος ζωγράφος της βυζαντινής Ρωσίας, ο κορμός της Αγιογραφίας της, αλλά και μία κεντρική μορφή, μία πολυεδρική ιστορική, καλλιτεχνική και πνευματική προσωπικότητα που εκφράζει καθολικότερα το νέο Έθνος» και συνεχίζει «είναι φορέας ολόκληρου πολιτισμού πέρα και πάνω από το αισθητικό φαινόμενο» (Σαρδελής, 1978).

Επίλογος

Η Βυζαντινή ζωγραφική αναγεννήθηκε για δεύτερη και τελευταία φορά στην εποχή των Παλαιολόγων. Πλήθος ζωγράφων κατέφθανε στη Ρωσία, καθένας εκ των οποίων κουβαλούσε διαφορετικά στοιχεία από το Βυζάντιο. Το όνομα του Θεοφάνη στα χρονικά γραφόταν πάντα πρώτο, δείχνοντας τη μεγαλοσύνη του. Ο Έλληνας καλλιτέχνης ήταν ο τελευταίος Βυζαντινός ζωγράφος ο οποίος έκλεισε την περίοδο της ρεαλιστικής τέχνης (Σαρδέλης, 1978).

Μετά την αναδρομή και εκτενή περιγραφή του βίου του Θεοφάνη του Έλληνα ακολουθεί μια συσχέτιση και ανάλυση της τέχνης του. Όπως ήδη αναφέραμε, δυστυχώς, τα έργα του που ολοκληρώθηκαν στο Βυζάντιο δεν επιβίωσαν. Όλα τα συντηρημένα και γνωστά έργα του παρήχθησαν στη Ρωσία, όπου πέρασε περισσότερα από 30 χρόνια και όσο για τις εικόνες του, φαίνεται πως είναι η προσωποποίηση μιας παγκόσμιας τραγωδίας.

Ο Θεοφάνης ο Έλληνας ήταν ομογενής, έμαθε την τέχνη του στην ιδιαίτερη πατρίδα του, την Κωνσταντινούπολη και όταν έφυγε για τα ξένα ήταν ήδη ολοκληρωμένος ζωγράφος. Στην εποχή του θαυμάστηκε, προβληματίσε και αργότερα ξεχάστηκε. Συμπληρωματικά ήταν ορθόδοξος και παρέμεινε ορθόδοξος μέχρι και το τελευταίο λεπτό της ζωής του. Για τη θετή του πατρίδα έφυγε φορτωμένος στοιχεία από την πλούσια Βυζαντινή παράδοση, την οποία όμως δεν κράτησε αυτούσια, αλλά την ανανέωσε με τη δική του καλλιτεχνική σκέψη και έμπνευση. Ακόμη, προκάλεσε τους συγχρόνους του με την τέχνη του. Χαρακτηρίστηκε από το Ρώσο καλόγερο Επιφάνιο ως «δοξασμένος σοφός και φιλόσοφος» και έμεινε στην ιστορία ως ο Έλληνας.

Η συμβολή του Θεοφάνη του Έλληνα στη ρωσική ζωγραφική ήταν ανάλογη της συμβολής του Αριστοτέλη, έναν αιώνα μετά, στη ρωσική αρχιτεκτονική. Ο Έλληνας καλλιτέχνης μετέφερε στη Ρωσία την πνοή του Βυζαντίου. Ολοκληρώνοντας, είναι σημαντικό να αναφερθούμε στην πιο εντυπωσιακή πλευρά του έργου του Θεοφάνη, στο γεγονός ότι με τους πίνακές του, κατόρθωσε να παραδώσει ένα πνευματικό μήνυμα στους ενορίτες του 14^{ου} -15^{ου} αιώνα, οι περισσότεροι από τους οποίους δεν μπορούσαν να διαβάσουν ή να γράψουν, αλλά μέσα από το έργο του κατάφεραν να αντιληφθούν τις λεπτές λεπτομέρειες της περίπλοκης θεολογίας με τα δικά τους μάτια. Με βεβαιότητα θα λέγαμε πως ο Θεοφάνης έβαλε το λιθαράκι του στο βουνό της τέχνης ανεβάζοντάς την πολλά επίπεδα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αδαμαντίου, Α. (1926). «Η βυζαντινή τέχνη ως πρόδρομος της ευρωπαϊκής». Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 3(1-2), 79-82.
- Baynes N. H. & Moss H. ST. I. B., «Βυζάντιο-εισαγωγή στο Βυζαντινό πολιτισμό», Εκδόσεις: Δημ. Ν. Παπαδήμα, Έκδοση 2^η, Αθήνα:1983.
- Βουγιούκας, Α. (1984). «Ρωμαϊκή και Βυζαντινή Ιστορία, Ε' Δημοτικού», Έκδοση 11^η, Αθήνα: Ο.Ε.Δ.Β.
- Γκορμπάτοβα, Α., (2015). «Ο Θεοφάνης ο Έλληνας, ο πρώτος μεγάλος δάσκαλος της θρησκευτικής τέχνης της Ρωσίας», Ανακτήθηκε από τον σύνδεσμο <https://www.rbth.com/arts> (αναρτημένο ειδικά για το RBTH) στις 20.09.2018.
- Diehl, Ch.(2010). «Ιστορία της βυζαντινής αυτοκρατορίας : Μεγαλείο και παρακμή» · μετάφραση Ταμπάκη, Ε. · Έκδοση 1^η, Αθήνα : Ελευθεροτυπία, Ηλιάδης, Η., Διανεμήθηκε δωρεάν μαζί με την εφημερίδα "Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία" στις 28.2.2010.
- «Εγκυκλοπαίδεια δομή έγχρωμη : όλες οι γνώσεις για όλους», Τόμος 15^{ος} : σχι-ώχρα, Δομή, Αθήνα:1976.
- «Ελληνικό λεξικό: ορθογραφικό, ερμηνευτικό, ετυμολογικό, συνωνύμων, αντιθέτων, κυρίων ονομάτων / Τεγόπουλος – Φυτράκης», Έκδοση 5^η, Αρμονία, Αθήνα:1992.
- Ζιρώ, Ο. & Μερτζάνη, Ε., (2013). «Γ' γενικού λυκείου ιστορία τέχνης», Αθήνα: Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων Διόφαντος.
- Kryn, E. & Marx, D., (1996). «Theophanes the Greek (b. ca. 1340, Constantinople, d. ca. 1410, ?)». Ανακτήθηκε από τον σύνδεσμο https://www.wga.hu/bio_m/t/theophan/biograph.html στις 20.09.2018.
- Κωνσταντοπούλου, Α. (2014). «Θεοφάνης ο Έλληνας, 14ος αιώνας».
- «Μαλλιάρης παιδεία - Νέα Εγκυκλοπαίδεια», Τόμος Α', β' Έκδοση, Εκδόσεις παιδεία / Μαλλιάρης παιδεία ΑΕ, Θεσσαλονίκη: 2005.
- «Νέα Εγκυκλοπαίδεια», Τόμος 19: Α-κορδονέτο, Εκδόσεις Παιδεία / Μαλλιάρης Παιδεία Α.Ε., Θεσσαλονίκη: 2006.
- Σαρδελής, Κ., (1978). «Θεοφάνης ο Έλληνας», Έκδοση 4^η, Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Σαμαλτάνου-Τσιάμκα, Αι. (1972). «Η τύχη ενός βυζαντινού χειρόγραφου την εποχή της Αναγέννησης» (Laurent. LXXIV, 7) (πίν. 53-56), Δελτίο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 6 (1970-1972), Περίοδος Δ'. Σελ. 169-179, Αθήνα: 1972.
- Συλλογικό έργο, «Γιά σάς, παιδιά, Μοντέρνα έγχρωμη εγκυκλοπαίδεια για μαθητές Δημοτικού-Γυμνασίου-Λυκείου», Τόμος 1^{ος} : Α-Αμυγδαλές, Αυλός, Αθήνα: 1982.

- Συλλογικό έργο, «Γιά σάς, παιδιά, Μοντέρνα έγχρωμη εγκυκλοπαίδεια για μαθητές Δημοτικού-Γυμνασίου-Λυκείου», Τόμος 9^{ος} : Σαντιάγκο-Τυπογραφία, Αυλός, Αθήνα: 1982.
- Thodis, N.K., (2014). «The Contribution of Theophanes the Greek in the History of Russian Iconography - His works in Novgorod» Ανακτήθηκε από τον σύνδεσμο [https://www.viaeurasia.com/documents/Theophanis%20the%20Greek%20in%20the%20History%20of%20Russian%20Iconography%20\(1\).pdf](https://www.viaeurasia.com/documents/Theophanis%20the%20Greek%20in%20the%20History%20of%20Russian%20Iconography%20(1).pdf) στις 28.09.2018.
- Veseliy, V., (2009), Η Σχολή του Θεοφάνη της Ελλάδας /Τίτλος πρωτότυπου: Василь Веселий - The school of Theophanos the Greek, Ανακτήθηκε από τον σύνδεσμο <http://graal.org.ua/en/theodoro-principality/culture-and-art/28-shkola> στις 20.09.2018.

Οι εικόνες αντλήθηκαν από τον παρακάτω σύνδεσμο στις 10.10.2018:

- https://www.wga.hu/html_m/t/theophan/index.html