

ΤΑ ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΤΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΗΓΕΣ

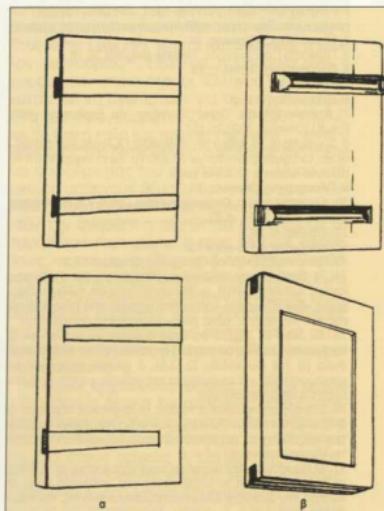
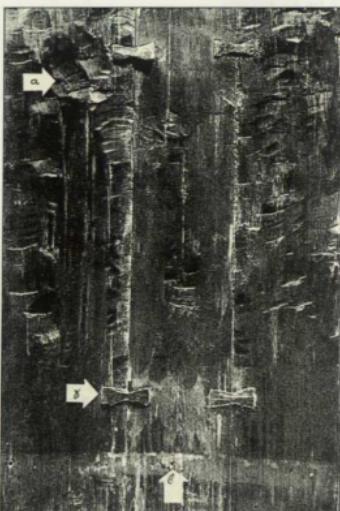
Εικονογραφικές οδηγίες (15ος-19ος αι.)

Αικατερίνη Ταλάρου-Γανίτη
Αρχαιολόγος, Συντηρήτρια Έργων Τέχνης Msc

Τα πρώτα έργα της ρωσικής εικονογραφίας δημιουργήθηκαν στο Κίεβο από έλληνες τεχνίτες που εμφανίζονται στη Ρωσία κατά τον 11ο αιώνα. Οι τρεις σημαντικότερες τεχνοτροπίες της ρωσικής εικονογραφίας είναι: η τεχνοτροπία του Νόβγκοροντ (15ος-16ος αι.), της Μόσχας (15ος-17ος αι.) και του Στρογκανόφ (16ος-17ος αι.). Η τεχνοτροπία του Νόβγκοροντ περιλαμβάνει την εικονογραφική δραστηριότητα και παραγωγή των πόλεων Νόβγκοροντ, Πσκοφ και Γιαροσλάφ. Τα βασικά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του Νόβγκοροντ είναι οι μικρές φιγούρες, το μακρύ πρόσωπο με χαρακτηριστικά έντονα, μεγαλοπρεπή και γαλήνια, η μικρή χρωματική γκάμα χωρίς ενδιάμεσους τόνους και η απλότητα στη σύνθεση. Οι εικόνες του Νόβγκοροντ διακρίνονται στις εικόνες με πράσινο, καφέ και στις εικόνες με κίτρινο και, πολλές φορές, πορτοκαλί προτολασμό. Η ακμή του εικονογραφικού ρεύματος της Μόσχας κατά τα τέλη του 14ου και τις αρχές του 15ου αιώνα συνδέεται με τη δραστηριότητα του Θεοφάνη του Έλληνα, του Αντρέι Ρουμπλιόφ και του Δανιήλ Τσερνί.

1. α) Σημάδια στο την επεξεργασία του ξύλου με πέλεκυ. β) Σημάδια στό πολύ κορφωτό τρέσσο και ξύλινα καρεία.
γ) Καβύλες σε σχήμα «πεταλούδα». Παναγία Οδηγήτρια (13ος-14ος αι.).

2. α) Παρόλληλο και αντικριστό περαστό τρέσσο.
β) Ανάλυμα αντικριστό περαστό τρέσσο και περαστό τρέσσο στο επόνω και κάτω μέρος του ξύλινου φορέα.

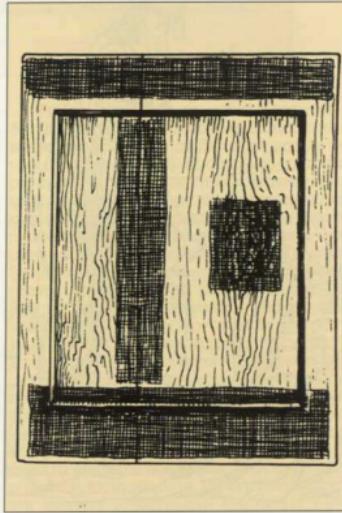
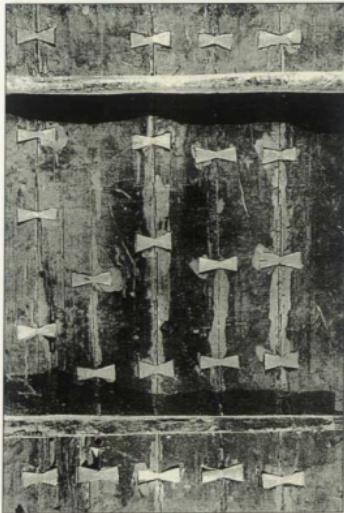


Tα κύρια χαρακτηριστικά των εικόνων της Μόσχας είναι η ελευθερία και η πολυπλοκότητα της έκφρασης, οι μεγάλες φιγούρες, η απαλότητα της γκαμάτων μωρών και η ανοιχτόχρωμη γκαμά τριάνταν. Διακρίνονται στις εικόνες πρώτης (16ος αι.) και τις εικόνες δεύτερης γραφής (17ος αι.), όπου κυριαρχεῖ το κίτρινο χρώμα στην απόδοση των μωρών, των αρχιτεκτονικά μάτων και των ενδυμάτων. Τα κύρια χαρακτηριστικά των εικόνων της τεχνοτροπίας Στρογκανόφ (16ος-17ος αι.) είναι οι μικρές διαστάσεις, η απόδοση της λεπτομέρειας στη γραφή (πολλές μικρές μορφές σε μικρή επιφάνεια), η συχνή χρησιμοποίηση του χρυσού και του ασπριού, οι μεγάλες φιγούρες και τα ανοιχτά χρώματα. Οι εικόνες Στρογκανόφ διακρίνονται στις εικόνες πρώτης γραφής (Ουστιούσκος), δεύτερης, τρίτης γραφής (Μπαρονόφσκος) και στις εικόνες της λεγόμενης αβηρικής γραφής που κατατάσσονται χρονικά στα τέλη του 17ου αιώνα και αποτελούν ενδείξη της παρακμής της τεχνοτροπίας Στρογκανόφ.

Στην κλασική εποχή της ρωσικής εικονογραφίας, οι εικόνες κατασκευάζονται από έναν μόνο εικονογράφο, συνήθως μοναχό. Από τον 16ο αιώνα με την εικονογράφια ασχολούνται και οι κομιστοί, ενώ κατά τον 17ο αιώνα, ιδιαίτερα δε τον 18ο, η εργασία του εικονογράφου εξειδικεύεται σε τέτοια βαθμό ώστε η εικόνα κατελήγει να περάσει από δεκάδες χέρια μέχρις ότου ολοκληρωθεί. Άλλοι εικονογράφοι ζωγραφίζουν το πρόσωπο και το σώμα των αγιών, άλλοι τις ενδυμασίες και τα αρχιτεκτονήματα, άλλοι τις επιγραφές και άλλοι τους σταυρούς.

Το ξύλο που χρησιμεύεις ως φορέας για την πρεσοτεμασία ήταν συνήθως η φλαμουριά, η σημύδα, η σκλήθρα, το πεύκο (Πάσκοφ, Γιαροσόλαφ)

και το ξύλο του κυπαρισσιού που εισήγαγαν από το νότο (Μόσχα) κατά τον 17ο αιώνα. Επίσης το ξύλο του έλατου. Η φλαμουριά και η σκλήθρα προτιμώνταν γιατί τα ξύλα τους είναι ελαφριά, ενώ το ξύλο του κυπαρισσιού γιατί δεν προσβάλλεται εύκολα από έντομα. Το ξύλο της εικόνας επεξεργάζονται ειδικοί τεχνίτες (πρεβολεύλαι) και απόνια οι ίδιοι οι αγιογράφοι. Τα ξύλα που επεξεργάζονται μη ειδικοί τεχνίτες ήταν συνήθως χαμηλής ποιότητας. Ήδη κατά τον 11ο-12ο αιώνα ημερονίζονται στην Ρωσία εικόνες, τα ίνιος των οποίων φτάνει τα δύο μέτρα ή και περισσότερο. Τα μεγέθη τους καθορίζονται από τις διαστάσεις των εκκλησιών. Οι εικόνες που μεταφέρονται σε εκταραίες ή ταξιδιώα διπλωματικής φύσης ήταν μεσαίου ή μικρού μεγέθους. Η εφαπτομενική τομή για τη λήψη του ξύλου πιθανότατα άρχισε να χρησιμοποιείται μετά τον 17ο αιώνα. Τα πρώτα του βρέθηκαν στις αρχαιολογικές ανασκαφές στο Νόβγκοροντ (Νοβγκόροδ) και στο Τσερνικόφ (Τσερνίγορο). στη στρωματογραφία του 11ου αιώνα, ήταν παρόμοια με τα στμερινού τύπου χειροπρίονα. Αυτά τα χειροπρίονα μπορούσαν να χρησιμοποιούνται μόνο για την κοπή ξύλων εγκάρσιας διατομής². Το πάχος του ξύλου κυμαίστων από 2,2 έως 4,4 εκ. Το μήκος και το πλάτος ακολουθούσαν συγκεκριμένες αναλογίες. Κατά τον 12ο-13ο αιώνα, τα τρέσσα που ένωνται τα σανδίδης στις μεγάλες εικόνες ήταν «καρφωτά», τοποθετημένα δηλαδή πάνω στο ξύλο με μεταλλικά καρφιά ή ξύλινες καβίλες. Οι σανδίδες ενώνονται με ξύλινους συνδεσμούς σε σχήμα ρόμβου ή «πεταλούδας» (πιαστονίκι) (εικ. 1, 3). Από τον 14ο αιώνα τα τρέσσα είναι «περαστά». Συνήθως το επάνω τρέσσα περνούσε από τη δεξιά και το κάτω από την αριστερή πλευρά της εικόνας (εικ. 2a).



3. Ένωση σανδίδων με περαστά τρέσσα και καβίλες σε σχήμα «πεταλούδας». Βίος του Ιωάννη του Προδρόμου, 16ος αι.

4. Τμηματική επικόλληση υφασμάτινου φορέα.

Κατά το τέλος του 17ου αιώνα τα περαστά τρέσσα τοποθετούνται στα άκρα της εικόνας (εικ. 2β). Τέτοια τρέσσα εξασφαλίζουν αντίσταση στις μεταβολές και τις παραμορφώσεις του ήμουλου μόνο σε εικόνες μεσαίου ή μικρού μεγέθους. Σε εικόνες μεγάλου μεγέθους περαστά τρέσσα δεν χρησιμοποιούνται³.

Το έμπορο έπρεπε να λειτουργεί καλά γιατί σε αντίθετη περίπτωση δημιουργούνταν αποκολλήσεις της προετοιμασίας από τον ήμουλο φορέα. Πολλές φορές ο ήμουλος φορέας επιστρωνόταν στο πίσω μέρος με επεξεργασμένο λινέλαιο ή χυμό σκόρδου για την προστασία από έντομα. Από τα χρόνια του Πλίνιου ήταν γνωστή η αντοχή του πευκού Ιταλίας και του κυπαρισσιού στα έντομα λόγου του κεδρέλαιου και του ελαιού λεβάντας που περιέχουν. Κατά τον 17ο αιώνα μερικές εικόνες κατασκευάζονταν από ξύλο φλαμουριάς, στο δε πίσω μέρος της εικόνας επικολλώνταν σανίδες κυπαρισσιού. Συχνά τα πίσω και τα πλαίνα μέρη της εικόνας επιστρώνταν με προετοιμασία και στη συνέχεια με χρωστικές, ή επικαλύπτονταν με υφασμάτινο φορέα.

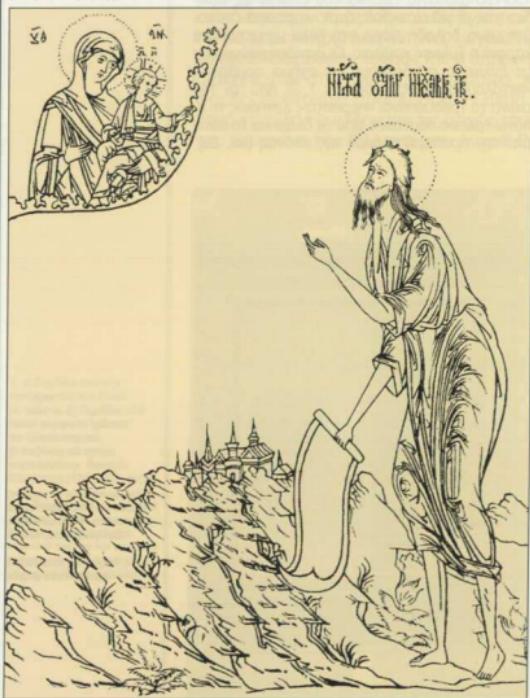
Οι παλιές ρωσικές εικόνες ήταν σκαφωτές. Μελετώντας τη διαστάσεις της επιφάνειας που φέρει τη ζωγραφική παράσταση, του σκαφώμα-

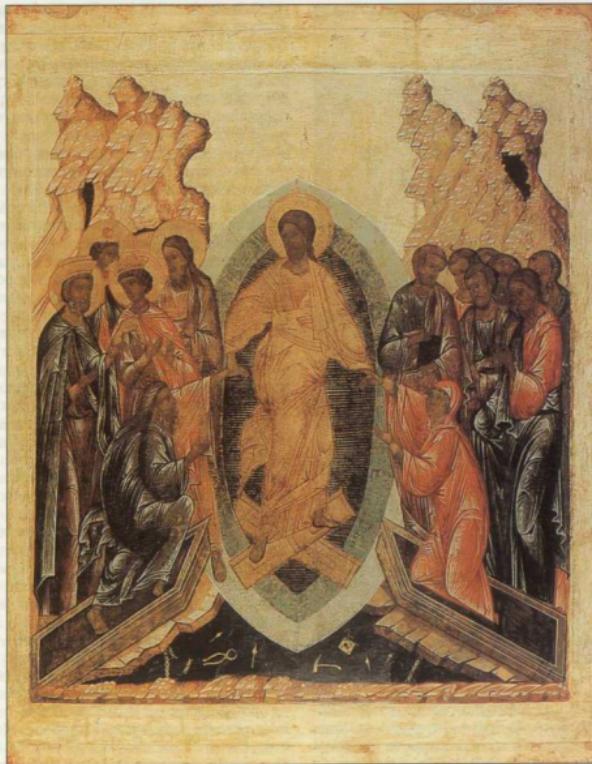
τος και του πλαισίου μπορούμε να κατατάξουμε χρονικά τις εικόνες σε διάφορες εποχές: π.χ., το πλαίσιο στις εικόνες 11ου-12ου αιώνα είναι συνήθως πλατύ και το σκαφώματα βαθύ. Από τον 14ο μέχρι τον 15ο αιώνα έχουμε τις διπλά σκαφωτές εικόνες, ενώ κατά τον 16ο αιώνα το σκαφώμα είναι λιγύτερο βαθύ. Τον 17ο αιώνα η μετάβαση από το πλαίσιο στην επιφάνεια που φέρει τη ζωγραφική παράσταση γίνεται και πάλι περισσότερο απότομη απ' ότι ήταν κατά τον 16ο αιώνα. Κατά τον 17ο-20ό αιώνα συνυπήρχαν όλα τα είδη των σκαφωτών εικόνων που αναφέραμε παραπάνω⁵. Το σκάφωμα συνήθως είχε βάθος ίσο με το 1/10 ή 1/8 του ενός βερσόκ (ένα βερσόκ = 4,4 εκ.), ενώ το πλάτος του πλαισίου κυμαίνοταν και έφτανε μέχρι 7,4 εκ.

Έχουν φορέας επιστρωνόταν με δύο στρώματα ζεστής κόλλας οξύρυγχουής ή δερματόκολλας. Η κόλλα αυτή παρασκευάζεται από την εξετερική μεμβράνη των ντικτικών κυστών του οξύρυγχου. Με την ίδια κόλλα διαποτίζονται και οι υφασμάτινοι φορέας (λιγό ή κάνναβη) και στη συνέχεια τοποθετούνται πάνω στο ξύλο. Βασική προϋπόθεση ήταν η καλή στέγνωμα της κάθε επιστρωσής γιατί σε αντίθετη περίπτωση δημιουργούνταν κρακελάρισμα της ζωγραφικής επιφάνειας. Συνήθως χρησιμοποιούνταν παλιά υφασμάτα και κάποιες φορές παραπέραται η υπάρξη υφασμάτων διαφορετικής ποιότητας και ύψανσης σε μία εικόνα. Κατά τον 18ο-19ο αιώνα, στην κατασκευή φθηνών εικόνων χρησιμοποιείται αντί για υφασμάτινα χαρτί. Στις παλαιότερες εικόνες ο υφασμάτινος φορέας κάλυπτε συνήθως όλη την επιφάνεια της εικόνας, σε αντίθετη με την τυμπανική επιστρώση υφασμάτων που καιθειρώθηκε αργότερα (εικ. 4). Σε εικονογραφικές οδηγίες του 16ου αιώνα συναντούμε «λευκασμό», επιστρώση δηλαδή προετοιμασίας, χωρίς τη μεσολάβηση πλαισίου⁷. Τον 17ο αιώνα οι εικονογράφοι της Μόσχας και του Στρογκανόφ χρησιμοποιούσαν τον υφασμάτινο φορέα σε όλη την έκταση των εικόνων μικρού μεγέθους, ενώ σε μεγάλες εικόνες μόνο σε στενές ταινίες στο φόρτο 5 ή 6 βερσόκ (δηλαδή 22 ή 27 εκ.). Στη συνέχεια η εικόνα στέγνωνται για 12 ώρες ή και περισσότερο. Την προετοιμασία αποτελούνται μεζέ αλβαστρου, κυαλίας ή γύψου, κόλλας οξύρυγχουής ή δερματόκολλας και βρασμένου λινέλαιου. Κάποιες φορές στην κυαλία ή το γύψο προσθέτεται ανθρακικό μάλιμβδο⁸. Με την προετοιμασία αυτή επιστρωνόταν ο υφασμάτινος φορέας. Η εικόνα έπρεπε και πάλι να στεγνωθεί για σχι λιγύτερο από 12 ώρες. Στη συνέχεια προχωρούσαν στην επιστρώση της καθαυτού προετοιμασίας χρησιμοποιώντας τα ίδια συστατικά αλλά σε πιο πτητή μορφή (με περισσότερο αλβαστρό). Οι επιστρώσεις της προετοιμασίας ήταν συνήθως από επάλια ή περισσότερες. Κατόπιν, η προετοιμασία εμποτίζεται με νερό και λειανίστανται με μαχαίρι, ελαφρόπετρα ή ιππούρη. Χρησιμοποιώντας ως οδηγίους τις ερμηνευτικές εικονογραφικές οδηγίες και τα σχέδια-πρότυπα των εικονογραφικών οδηγών προχωρώντας στη ζωγραφική.

Οι ερμηνευτικές εικονογραφικές πηγές περιείχαν οδηγίες για τη θεματική δομή και σύνθεση της εικόνας σώμας επίστης και οδηγίες για τα χρώματα που επρόκειτο να χρησιμοποιηθούν και

5. Αρχηγικό αποτύπωμα πρόριξ με θέμα «Άλεσσος στο Ανέρωτο του Βεζού» για την αναπαραγωγή εικόνων.

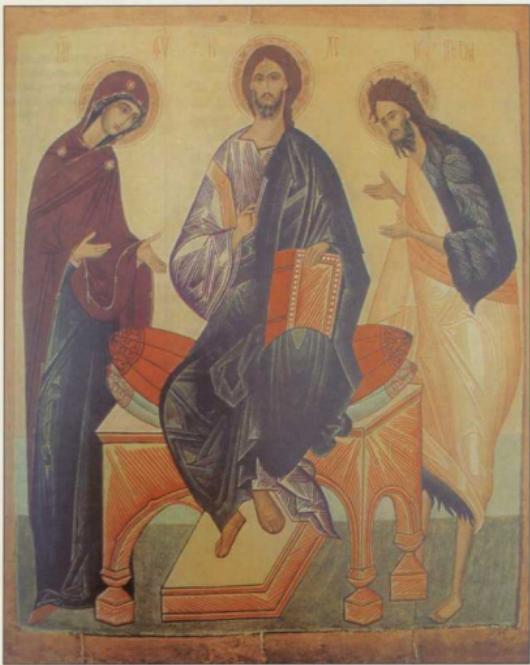




6. «Εἰς ἄδου Κάθοδος»,
Ίβας αι. Χρυσοκόνδυλες
στης ακίνης της δόσος
του Ιησού με την τεχνική
Ινακοπή.

ταξινομούνταν κατά μήνες και ημέρες σύμφωνα με τις ημερολογιακές γιορτές των αγίων. Με τον ίδιο τρόπο ήταν συνήθως ταξινομημένα και τα σχέδια-πρότυπα στους εικονογραφικούς οδηγούς. Τα σχέδια αυτά πολλές φορές περιλάμβαναν οδηγίες για τα χρώματα των ενδυμάτων. Στο προκαταρκτικό σχέδιο οι εικονογράφοι ζωγράφιζαν με ράβδους έχλοκάρβουνο το σημάδας⁹. Τα κλαδιά σημάδας καβάριζονταν από τις προεδοχές, ψήνονταν σε αναγυνικό περιβάλλον και στη συνέχεια τοποθετούνταν στην αμιγή ή στη στεγνό έδαφος. Σε τεχνικές εικονογραφικές οδηγίες αναφέρονται και το έχλοκάρβουνο πευκού, έλατου, φλαμουριάς και λυγαριάς¹⁰. Στην «Ἐρμηνεία» του Διονυσίου (§2) περιγράφεται η παρασκευή έχλοκάρβουνου με επεξέργασια κλάδων «υγιούς έλεπτοκαρύας ή μαριπόντος» και ψήσιμο σε αναγυνικό περιβάλλον¹¹. Άλλες φορές το προκαταρκτικό σχέδιο πραγματοποιούνταν με κοκκινό ή καφέ χρώμα διαλυμένο σε γόμινη (συνήθως βυστινιάς ή δαμασκηνιάς). Πολλές φορές το χρώμα αυτό αντικαθιστούσε το μελάνι των χειρογράφων.

Για την κατασκευή και μαζική παραγωγή έδιναν εικόνα χρησιμοποιούσαν το αναπαραγένοντα αέμεσα από την εικόνα σχέδιο με τη μορφή του πρόρις (προρις - εικ. 5). Προκειμένου να αναπαραγάγουν το σχέδιο μιας εικόνας βερνικωμένης, επιτρέπονταν την εικόνα με κίτρινο του αυγού και κνιας (χυμός από ένη μαγιά κριθαρένιου ψωμιού ή από ψημένο ψωμί και βύνη). Στη συνέχεια, όταν στέγνωντε το προστατευτικό στρώμα, ζωγράφιζαν με πινέλο τα περιγράμματα του σχεδίου χρησιμοποιώντας κόκκινο και μαύρο χρώμα (κιννάβαιρι και καρβουνόσκονη ελατου, πεύκου, φλαμουριάς αντίστοιχα) και έχοντας ως συνδετικό τα χυμό σκόρδου, το χυμό κρεμμυδιού ή ζάχαρης¹². Σε εικονογραφική οδηγία του 18ου αιώνα, στο μείγμα καρβουνόσκονης και χυμού σκόρδου, αναφέρεται και το λευκό του αυγού¹³. Με μαύρο χρώμα σχεδιάζονταν τα περιγράμματα, με κόκκινο χρώμα τα φώτα, τα χρυσά στολίσματα στα άψιφα και τα αρχιτεκτονήματα και, τέλος, με ώχρα τα φώτα του προσώπου. Όταν στέγνωνταν οι πινελιές, τις ύγραιναν με την αναντονή τους και στη συνέχεια τοποθετούσαν ένα άσπρο χαρτί



7. Δέσηρ, 16ος αι.

ελαιφρώς νοιτιμένο¹⁴ πατώντας το με την παλάμη τους. Με αυτό τον τρόπο στο φύλλο του χαρτιού αποτυπώνονταν τα περιγράμματα (το αρντικό του σχέδιου). Το φύλλο του χαρτιού με το αρντικό αποτύπωμα πρόρις πιεζόταν πάνω στην προετοιμασία και έτσι δημιουργούνταν το προκαταρκτικό σχέδιο (το θετικό του σχέδιο). Με την τεχνική του αρντικού αποτυπώματος-πρόρις μπορούσαν να αναπαραχθούν σε προετοιμασία ή χαρτί μίας τέσσερις αποτυπώσεις προκαταρκτικού σχέδιου. Η τεχνική του αρντικού αποτυπώματος για τη μεταφορά του προκαταρκτικού σχέδιου-πρόρις αναφέρεται και στον Διονύσιο εις Φουρνά ως μέσον για τη μεταφορά-αποτύπωση και δημιουργία προκαταρκτικού σχέδιου από ελαιώδες χαρτί, από τοιχογραφία, αλλά και άμεσα από την ίδια την εικόνα¹⁵.

Από την εικόνα μπορούσαν άμεσα να ξεσκιώσουν το σχέδιο και με τη βοήθεια φύλλων χαρτιού αλειμμένων με λινέλαιο ή καποια άλλη λιπαρή ουσία που δημιουργούσε διαφάνεια. Πάνω στο φύλλο αυτό του χαρτιού ζωγράφιζαν είτε με μολύβι είτε με χρώμα αφού προηγουμένων είχαν τριψει το χαρτί με σκελίδες σκορδού. Το σχέδιο με τα περιγράμματα πάνω στο ελαιώδες χαρτί θα μπορούσε να «περαστεί» στην προετοιμασία είτε με την τεχνική του αρντικού αποτυπώματος (την τεχνική πρόρισης) είτε με την τεχνική

του διάτρητου ανθιβάλου. Στην πρώτη περίπτωση τα περιγράμματα στην πίσω πλευρά του ελαιώδους χαρτιού ζωγραφίζονταν μία ακόμη φορά και έπειτα το χαρτί πιεζόταν πάνω στην προετοιμασία¹⁶. Το χάραγμα της προετοιμασίας με βελόνα στα σημεία των σκουριών τόνων ήταν μια τεχνική που συναντάται συχνότερα μετά τον 15ο αιώνα¹⁷. Στις παλιές ρωπικές, εικόνες η τεχνική αυτή δεν απαντά πάρα μόνο στα περιγράμματα του φωτοστέφανου και στις γραμμές που οριοθετούσαν το χρύσωμα.

Για το χρύσωμα χρησιμοποιούσαν φύλλο χρυσού, φύλλο ασημού σπανιότερα και από τον 16ο αιώνα διπλό φύλλο χρυσού και ασημού τα οποία σφυριλατούνταν μαζί. Μέχρι τον 16ο αιώνα χρησιμοποιούνταν αποκλειστικά φύλλο χρυσού. Το πάχος και το βάρος του φύλλου χρυσού εξαρπίστηναν μέσα από τις αικανομικές συνθήκες της κάθε εποχής. Η οικονομία στο χρυσό οδήγησε στη νόθευση του καθαρού χρυσού σπώς και στο διπλό φύλλο χρυσού-ασημού. Στην περίπτωση αυτή το φύλλο χρυσού πάνω στο ασημένιο φύλλο ήταν πολύ μικρού πάχους¹⁸. Πολύ πάνια παραπρέεται και η απομίμηση ασημού με κασσίτερο και χρωστικό με χάλκο. Με το φύλλο του χρυσού ή ασημού συνήθως χρισώνταν το φόντο και τα φωτοστέφανα και μερικές φορές και κάποια άλλα στοιχεία της παράστασης (αρχιτεκτονήματα, ενδύματα κ.λτ.).

Το χρύσωμα μπορούσε να γίνει με τή χωρίς μπόλι (κόκκινο μπόλι - αρμενική γη, άργυρος δηλαδή χρηματισμένος με οξείδια στόρου). Το χρύσωμα χωρίς μπόλι αφορούσε μια τεχνική κατά την οποία πάνω στη στιλβωμένη προετοιμασία επιτρώνταν ώχρα διαλυμένη σε νερό. Στη συνέχεια το φύλλο χρυσού τοποθετούνταν έπειτα από επιτρώσωνταν ώχρας δερματόκολας ή λευκού αιγαίου στο στράμα της ώχρας. Ακολουθούσε στιλβωμα με δόντι αγιρράχιου ή αρκούδας.

Το χρύσωμα με μπόλι είναι ένας πολύ παλιός τρόπος χρυσώματος. Το μπόλι αναφέρεται στον Cennini¹⁹ και στον Διονύσιο²⁰. Σε δυπτές πραγματείας ζωγραφικής (χειρόγραφο του Στραβόβυργου, 16ος αι.) το μπόλι αναφέρεται ως συστατικό για την παρασκευή *mordant* – ελαιώδους δηλαδή πρεσούμασιας για χρύσωμα (ώχρα, αρμενικό μπόλι, κόκκινος μαλβύδης και λινέλαιο)²¹. Το συνδετικό του μπόλι ήταν το λευκώμα του αυγού και το κερί της μέλισσας. Το λευκό του αιγαίου προκειμένου να χρησιμοποιείται ως συνδετικό για το μπόλι έπειτα να διατηρεθεί για μερικές μέρες σε κλειστό σκεύος, σε θερμό χώρο. Ετσι μετατρέπονταν σε αραιό κολλώδες υγρό με δυσάρεστη σημασίη με το οποίο επιτρώνταν η προετοιμασία. Οταν στέγνωνταν το στράμα αυτό, διαποτίζονταν με βότκα και τοποθετούνταν το φύλλο χρυσού. Στη συνέχεια στιλβωνόταν. Στο «Τυπικό», την πραγματεία ζωγραφικής με τεχνικές αδημίες του επισκόπου Νεκταρίου (1599), αναφέρονται ως συστατικά για την παρασκευή του πολύκεντρη (προετοιμασία για χρυσωματική κόκκινη ώχρα), το λευκό του αιγαίου, το ελαττικό σαπούνι και το λινέλαιο²². Οι χρυσοκονδύλιες γίνονταν είτε με διαλυμένο σε γόμινο (συνήθως γόμινη βυστινίδα) φύλλο χρυσού, αφού προηγουμένως είχε προηγηθεί διαλύση του χρυσού σε μέλι, είτε με φύλλο χρυσού με την τεχνική του ίνακοπ (ινηκοπ). Σύμφωνα με

Στην απόγνωσή της πρόσφερε τον εαυτό της ως θυσία στην ταφή. Ο Φιλόστρατος περιγράφει μια σπουδώλωπη παράσταση που απεικονίζει το θάνατο του αγαπημένου της Αβραδάτη καθώς και τη σκηνή της αυτοκτονίας της. Η παράσταση ακολουθεί τη δήμητρη του Σενόφωντα. Ο ζωγράφος επέλεξε τη στιγμή πριν ο τραβήξει το σπαθί της, παρουσιάζοντας έτσι στο θεατή μια τελευταία εικόνα της ομορφιάς της. Ο Έρως που προκάλεσε το δράματος εμφανίζεται στη σκηνή⁴².

Ο μοιραίος έρωτας που καταλήγει σε αυτοκτονία προφανώς ήταν ένα θέμα με απήχηση. Μια σειρά από τοιχογραφίες που χρονολογούνται στον 4ο αιώνα μ.Χ. ήταν αφιερωμένες στο τραγικό πάθος των γυναικών⁴³. Οι τοιχογραφίες αποκαλύφθηκαν το 1816 στη βίλα της Μουντιάς Προκούλα, που βρίσκεται έων από το Τορ Μαράντια της Ρώμης μπροστά στην Γόρτα Σεμπαστιάνο, και απεικονίζουν μετεξύ άλλων την Κανάκη, της οποίας ο αιμορρακτικός έρωτας για τον δέλφινο της Μακαρέα δημήτησε στο θάνατο και των δύο, με εντολή του πατέρα τους Αιώλου. Στην τοιχογραφία η Κανάκη ακουμπάει το ξύφος στο λαιμό της. Η ταυτίση της πιθανώνταν από το όνομα «Cancere» ενώ είναι πιθανό ότι εικονίζεται και σε μια υδρία από την Κανόνα, η οποία φιλοτεχνήθηκε γύρω στο 410 π.Χ., δηλαδή λίγο μετά την πρώτη παράσταση του έργου του Ευριπίδη Αίολος (423 π.Χ.). Στην υδρία απεικονίζεται μια νεαρή γυναίκα που καταρρέει να ζητάει υγράνων σε ένα ανάλιντρο. Στο χέρι της έχει ένα ξύφος και κάτω από το στήθος της φαίνεται μια πληγή. Ένας γηραιότερος άνδρας -ο Αίολος- κρατάει ένα μπαστούνι και με αυτό δείχνεις έναν νεαρό άνδρα κατηγορώντας τον, ο οποίος θα μπορούσε κάλυπτο να είναι ο Μακαρέας⁴⁴.

Κάποιες φορές η χρήση ξύφους από μια γυναίκα προκαλείται από τις συνθήκες, όπως στην περίπτωση του θανάτου της Ιοκάστης. Οι καλλιτέχνες δεν εμπνεύστηκαν από τον Οιδίποδα Τύραννο (1235) του Σοφοκλή (η από τον Ομήρο που στηργεί Οδύσσεια 11.278 την αποκαλεί Επικάστη), όπου αναφέρεται ότι επέλεξε την αγχόνη για να βάλει τέρμα στη ζωή της. Σύμφωνα με την τραγωδία του Ευριπίδη Φοίνισσα (1455) η Ιοκάστη έζησε για άλλα δέκα χρόνια. Είδε τον αλληλοσκοτώμα των δύο γιων της Πολυνείκη και Ετεοκλή σε μία και μαναδική μάχη κάτω από τα τείχη της Θηβών. Μόνο τότε αυτοκτόνησε αρπάζοντας ένα από τα ξύφη. Η σκηνή απεικονίζεται σε ένα μακεδονικό κύπελο που σώζεται στην πόλη Χάλε της Γερμανίας⁴⁵.

Στην αρχαιότητα υπήρχε ένα χάλκινο άγαλμα που απεικόνιζε το θάνατο της Ιοκάστης, έργο του αθηναϊκού γλυπτή Σιλανίνα (ήκματος περί το 360-320 π.Χ.). Το πρώτο πήγε από άργυρο, ώστε το χάλκινο άγαλμα να έχει την παγιμένη όψη ενός ατόμου στα πρόθυρα του θανάτου. Ο Πλούταρχος αναφέρει δύο φορές το έργο αυτό ως παραδείγμα για να αποδείξει ότι η μίμηση ενός οδυντρού γεγονότος δινεί μια ιδιαιτερό, περιέργη ευχαρίστηση⁴⁶. Πιθανώς αυτό το χάλκινο άγαλμα να παρουσιάζει την Ιοκάστη του Ευριπίδη να χρησιμοποιεί ξύφος και όχι σκονί, όπως αναφέρεται στον Οιδίποδα Τύραννο. Πέρα από τεχνικούς λόγους -πώς να αναπαραστήσει κανείς την αυτοκτονία με αγχόνη στην πλαστική τέ-

χνη;- η γενική απαξίωση του απαγχονισμού ερμηνεύει αυτή την εκδοχή (εκτός και αν ο Σιλανίνος έπρασε στα άκρα με κάθε έννοια). Σε αυτά τα συμφραζόμενα είναι σημαντικό το γεγονός ότι στον Οιδίποδα του Σενέβα η Ιοκάστη δίνει διέξοδο στο σύμποιο/γιο της με το να μαχαιρώθει. Έτσι, ο ρωμαϊκός τραγικός τής προσέδωσε περισσότερη αρετή από το ελληνικό του πρότυπο⁴⁷. Το να μαχαιρώθει κάποιος είναι ένας ευγενής θάνατος, όπως καταλήγει και η Ελένη της Τροίας (Ευρ., Ελένη 299-303), όπως εξετάζει διάφορους τρόπους για να θέσει τέρμα στη ζωή της με τη θέληση της:

Να κρεμαστώ; Ατμωτικό το κρέμασμα

Ακάμη και οι δούλω το χρον σε ντροπή τους
Και γιλπώνεις σε μια σπιγμή απ' τα βάσανα.

1.5. Ένα τραγικό ζευγάρι

Σε μία μόνο περίπτωση μια γυναίκα δρά όπως ο Αίας και ρίχνεται στο ξύφος: όταν η Θίσβη βρήκε τον Πύραμο να πεθάνει χρησιμοποίησε το όπλο με το οποίο ο εραστής της είχε αυτοκτονήσει. Η πολύτλοκη αυτή ιστορία αποτελεί έμπνευση του Οβίδιου. Η δημοτικότητα του ποιητή που έγραψε τις Μεταμορφώσεις καθιερώθηκε γρήγορα, όπως αποδεικνύεται από την υπάρχει τεσσάρων τουλαχίστον αναπαραστάσεων του μέθου στην Πομπή. Καμιά από αυτές δεν είναι υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας. Οι ζωγράφοι προσπαθούσαν εμφανώς να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα της Θίσβης να ρίχνεται στο ξύφος. Μια διαφορετικότυπη τύπου σκηνή της Θίσβης και του Πυράμου

12. Η αυτοκτονία της Θίσβης και του Πυράμου.
Τοιχογραφία από την οικία του Οκτώβιου, Πομπία.
Έργο του Ζωγράφου Λουκίου (Schedof, WP 43).



9. Κοίμηση της Θεοτόκου,
16ος αι.



λιών ανοικτών τόνων, στις περιπτώσεις που οι χρωστικές περιεχάν σημαντική ποσότητα ανθρακικού μολύβδου. Με τον δεύτερο τρόπο οι πινελιές έμπαιναν κατά λεπτά στρώματα έτσι που τα τελειώματα του πρώτου στρώματος να συγχωνεύονται ανεπαίσθιτα με τα τελειώματα του δεύτερου στρώματος. Τα σύνορα μεταξύ των διαφόρων στρώμάτων της ώχρας συγχωνεύονταν μεταξύ τους με μία τελειώς αδιάκριτη στο μάτι του ανθρώπου μετάβαση. Αυτός ο τρόπος ονομάστηκε στη ρωσική εικονογραφία «πιςατε πλαβαμί», ζωγραφική ρέουσα, αρμονική. ε) Στο παραπάνω χρώμα με το οποίο απέδιναν τα φώτα συμπλήρωναν μια μικρή ποσότητα ψιμυθιού και αιθαλής (cinevina) και με αυτό το χρώμα ζωγράφιζαν τα μάτια, τους κροτάφους, τη γενειάδα και τα μαλλιά. σ) Στο ίδιο πάλι χρώμα με το οποίο απέδιναν τα πρώτα φώτα (ώχρα, ψιμύθι) συμπλήρωναν κιν-

νάβαιρι και ζωγράφιζαν τα αυτιά, τα βλέφαρα, το στόμα, τις παρειές και τα σημεία ανάμεσα στα δάκτυλα των χεριών (zarymnikas). Ζ Για δεύτερη φορά διέγραφαν με ψιμύθι τα ανοικτά σημεία του προσώπου (ιτορινή δευτική). ΖΣΤη συνέχεια ποτοθετούσαν τα δεύτερα «φώτα» τα οποία ήταν φωτεινότερης απόχρωσης και αραιότερης σύστασης από τα πρώτα (ιτορινής σιλικά - ιτορινής ωχρείνης). ΖΓ Ια δεύτερη φορά διαγράφονταν τα σκοτεινά σημεία του προσώπου; αυτή τη φορά όμως, όχι με ψιμύθι όμηρα αλλά με ψιμύθι σιένα, ώχρα και φούμιο (ιτορινής πομπεκά). Ι) «Ο γλυκασμός» των ανοικτών σημείων του προσώπου και του σώματος επιτυχούσαν τα με το χρώμα με το οποίο απόδιδονταν τα δεύτερα «φώτα» με προσθήκη ψιμυθιού. Η γενειάδα και τα μαλλιά των ηλικιωμένων, όπως αναφέραμε παραπάνω, απόδιδονταν με το χρώμα των «φώ-

των» (ώχρα, ψιφύθι, κινάβαρι) με προσθήκη ψιμούσιου και φούμιου. Στη συνέχεια ζωγραφίζονταν με όμπρα τα σκούρα και με ψιμόθι τα φωτεινά στοιμα. Κατά παρόμοιο τρόπο στη ζωγραφική της ξανθής γενειάδας ή των ξανθών μαλλιών χρησιμοποιούνταν όμπρα για τα σκοτεινά στοιμα και ψημένη σένα με ψιμόθι για τα φωτεινά στοιμα.

Το βερνίκι προστασίας των ρώσων αγιογράφων ονομαζόταν αλίρα (οινή, επεξέργασμένο λινέλαιο). Με απτή την ονομασία προσδούριαν τα επεξέργασμένα ξερανώνταν ελαία αλλά και τα βερνίκια ελαίου (oil-varnishes, μείγματα λαδιού-ρητπτίνης). Συνήθως το ξερανώμενο ελαίο ήταν το λινέλαιο ή το καναφέλαιο και η ρήτπτηνη το κεχριμάρι. Μετά τον 16ο-17ο αιώνα χρησιμοποιούνται και άλλες ρήτπτες, όπως μαστιχή, σανδάρακη, κοπτάλι, κολοφώνιο. Το βερνίκι ελαίου που περιέχει κεχριμάρι είναι σταθερό και διαλύεται δύσκολα σε αντίθεση με το βερνίκι ελαίου με κολοφώνιο που συνήθως κρακελάρει και διαλύεται εύκολα στην αιθανόλη. Οσον αφορά το λινέλαιο, καλύτερης ποιότητας θεωρούνταν το λινέλαιο από στόρους του λινού που φύνονταν στις βόρειες περιοχές. Στις εικονογραφικές οδηγίες του 16ου αιώνα αναφέρονται δύο τρόποι παρασκευής της αλίρα (οινής) με καθαρά βερνίκια ελαίου και με βερνίκια ελαίου στο οποίο έχουν προστεθεί στεγνωτικά όπως το λευκό και το κόκκινο του μολύβδου²⁶. Σε εικονογραφική οδηγία του 16ου αιώνα (Pogodinski ikon. Pod.) αναφέρεται το λινέλαιο με κεχριμάρι και κόκκινο μολύβδου: «Αρφάσε στα φωτά έξι μέρες, αλλά όχι να βράσουν. Στη συνέχεια άρψε στα φωτά μαζί με τερεβινθέλαιο. Σε ξέντερικο χώρο ανάδευτος τρεις φορές την ημέρα και έτσι θα γίνεται ανοικτούχωμα»²⁷. Το βερνίκι επιστρώνταν ζεστό (περίπου 60°C) με την παλάμη για αρκετή ώρα σε ζεστό και έρημο περιβάλλον μέχρι να στεγνώνεται τελευτικά. Στις μέρες μας τα στεγνωτικά αποτελούν άλατα και οξεία μετάλλων όπως κοβάλτιο, μαγανίνι, μόλυβδος. Σε εικονογραφική οδηγία του 17ου αιώνα (Rzanoiiski ikon. pod.) αναφέρεται ως στεγνωτικό η στυπτηρία²⁸. Ο καθαρισμός του ελαίου γινόταν με την τοποθέτηση τους σε κλειστό σχεῖο. Τα δοχεία αυτά στη συνέχεια κρατούνταν σε ζεστό χώρο για μια χρόνια περίπου. Τα δοχεία λαδί αυτή τη διάρκεια ανοιγόταν περιοδικά τα δοχεία, διαχωρίζαν το καθαρό από το βρόμικο λάδι, το οποίο απομακρύνονταν και συνέχιζαν τη διάδικτη μερίξη όπου το λαδί καθαρίζεται και γίνεται δαφανές. Όπως γνωρίζουμε, το βράσαμεν λινέλαιο στεγνώνει γρήγορα (12-15 ώρες), έχει καλή ρευστότητα αλλά κτηρίνει περισσότερο από το μη βράσαμεν λινέλαιο. Για την παρασκευή ελαϊδους βερνίκιου, η σκόνη ρήτπτηνη προστίθετο στο ήδη ζεστό έλαιο σε θερμοκρασία ικανή να τήξει τη ρήτπτηνη (ήλινο από 260°C) ή διαλύεται πρώτα σε τερεβινθέλαιο και έπειτα αναμεγγύνονταν με το ζεστό και ήδη καθαρισμένο έλαιο. Για το χρωματισμό του βερνίκιου χρησιμοποιούνταν ο ράμνος ο καθαρικός, η σουμέρια ή ο φλοιός σκληρής. Στην «Εμμηνεία» του Διονυσίου αναφέρεται επίσης το «βράσαμενο λινέλαιο» (§28) με θέρμανση του στον καλοκαιρινό ήλιο για 40 μέρες. Στην §30 ο Διονυσίος συμβουλεύει για την παρασκευή βερνίκιού του λαδίου με βάση το λινέλαιο, την ανάμειξη και το βράσαμιο λινέλαιου με ρήτπτηνη ελάτου και μαστί-

χης. Στη ρωσική πραγματεία περί ζωγραφικής «Τυπικό» του Επισκόπου Νεκταρίου αναφέρεται επίσης ως ρήτπτηνη το κεχριμάρι και ως στεγνωτικό το κόκκινο του μολύβδου μαζί με ψημένο ανθρακικό μόλυβδο²⁹.

Σημειώσεις

- Grenberg, Svod pismenist istotsnik po tekhnike drevne-russkoj zivopisi ... v spisakh XV-XIX v.v., tóm. I-II, Ayaia Pe-troupol'skij 1998, tóm. 1, s. 83.
- V. Filatov, Russkaja stankova tempemaja zivopisi. Technika i restavrasiya, Móscva 1961, s. 7.
3. Sto idio, s. 8.
4. Grenberg, ó.p., s. 413.
5. Yulianija Monahinija (Sokolova S.), Trud ikonopisi, Svjato-Troitskaja Sergieva Lavra, 1998, s. 50.
6. Grenberg, ó.p., s. 413.
7. Rovinski D., Istorija russkih shkol ikonopisanija do kontsa XVII v., sto Zapiski imp. Archaeologiteskovo oshhestva, 1856, tóm. 8, a. 59.
8. Grenberg, ó.p., s. 87.
9. Sto idio, s. 100.
10. Grenberg, ó.p., s. 162.
11. Διονυσίος εκ Φουριών. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης. Α. Παταπόδσκος-Κεραμεύς (εκδ.), Αγία Πετρούπολη 1909, s. 10.
12. Grenberg, ó.p., s. 22.
13. Sto idio, s. 69.
14. Rovinski, ó.p., s. 54.
15. Διονυσίος εκ Φουριών, ó.p., s. 9-10.
16. Grenberg, ó.p., s. 413.
17. Sto idio.
18. Durnovo L., «Technika drevnerusskoj zivopisi», sto Materialy po tekhnici i metodakh restavratsii drevnerusskoj zivopisi, A. N. Varnashev, éd., Ayaia Pe-troupol'skij 1996, s. 12.
19. Cennini Cennino, To vñilo po tèchniqe. Η πραγματεία περί της ζωγραφικής, μετρ. Παναγιώτης Τέτσης, Αθήνα 1990, s. 82.
20. Διονυσίος εκ Φουριών, ó.p., s. 17-18.
21. Borradale, 1998, «BOKHARAH. A Medieval Painter's Handbook», Strasburg Manuscript. A Medieval Painter's Handbook, London 1966, s. 61.
22. Petrof N., «Tipik o tsarkovom i o nastennom pismene ikonopisanija», sto Zapiski imp. Ruskovo Archeologiteskovo obshchestva, 1899, tóm. II, s. 47.
23. Διονυσίος εκ Φουριών, ó.p., s. 29.
24. Grenberg, ó.p., s. 404.
25. Sto idio, s. 80.
26. Grenberg U., Technologija stankovoi zivopisi, Móscva 1982, s. 274.
27. Rovinski, ó.p., s. 101.
28. Grenberg, Svod pismenist..., ó.p., s. 409.
29. Petrof, Rovinski, ó.p., s. 49.

Materials and Techniques of Fifteenth-to Nineteenth-Century Russian Icons

Aikaterini Talarou-Yaniti

The Russian icons are painted with egg tempera on a wooden medium, which is usually made of linden and is supported on its reverse by horizontal wooden bars. The obverse is generally dressed with linen on which the preparation of painting, a mixture of plaster or chalk with sturgeon or animal glue and linseed oil, is applied. The preliminary sketch is drawn according to the models or instructions of iconographic manuals, is made with charcoal and is accentuated with ink. The finished painting is coated with a protective layer of «alifa», a varnish consisting of progressively drying linseed oil and amber. Gold, mixed with egg white and occasionally combined with bole, is used for gilding, while gold sheet is employed for gold striations, either plain, in which case it is applied according to the «inakop» technique, or dissolved in sour cherry-tree glue and mixed with egg white. Egg yolk and «kvass» are the cohesive agents of pigments.

Βιβλιογραφία

- Aggeev, 1963. AGGEEV P.Y., «Starine rukovodstva po tekhnike zivopisi. Latiniski traktat Teofila i Gretchen Dionsio o zivopisi. Manuskript Teofilia Troitskaja o rannix ikonopisach». Vestnik jazychicheskikh isskustv 5 (1987), s. 526-540.
- Arefet, 1992. AREFET M., «Praliv i priomah drevne ruskoj ikonopisni». Diadič Vanja 3 (1992), s. 21.
- Borradale, 1998, BOKHARAH. A Medieval Painter's Handbook, London 1966.
- Cennini, 1990. CENNINI Cennino, To vñilo po tèchniqe. Η πραγματεία περί της ζωγραφικής, μετρ. Παναγιώτης Τέτσης, Αθήνα 1990.
- Dionysios, 1909. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ εκ Φουριών. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης. Α. Παταπόδσκος-Κεραμεύς (εκδ.), Αγία Πετρούπολη 1909.
- Durnovo, 1926. DURNOVLO L., «Technika drevnerusskoj zivopisi», sto Materialy po tekhnici i metodakh restavratsii drevnerusskoj zivopisi, A. N. Varnashev, éd., Ayaia Pe-troupol'skij 1996.
- Filatov, 1996. FILATOV V., Russkaja stankova tempemaja zivopisi. Technika i restavrasiya, Móscva 1996.
- Filatov, 1996-. Kratik i ikonopisni slovar, Móscva 1996.
- Filatov, 1997-. Slovar izografii, Móscva 1997.
- Grenberg, 1982. GRENNER U., Technologija stankovoi zivopisi, Móscva 1982.
- Grenberg, 1987-. Technologija isedovaniye i fransenie proizvedenij stankovogo i nastennoj zivopisi, Móscva 1987.
- Grenberg, 1989. Svod pismenist istotsnik po tekhnike ikonopisanija v spisakh XV-XIX v.v., tóm. I-II, Ayaia Pe-troupol'skij 1998.
- Erofejev, 1926. EROFEJETZ Th., Ikonografija, Ayaia Pe-troupol'skij 1912.
- Kiplik, 1996. KIPLIK D., Technika zivopisi, Móscva 1996.
- Lipkin, 1996. LIPKIN A.P., The Painter's Methods and Materials, N.Y. 1963.
- Massechelin, 1995. MASSECHELIN- KLEINER L., Ancient Binding Media, Varnishes and Adhesives, ICRROM, Pisa 1995.
- Mironenko, 1997. MIRONENKO D., «Two traditional methods of gliding in icon painting». Proceedings Vsesimo Art Conservation Institute. «The conservation of late icons», New Valamo, St. Peterburg, Helsinki, Crete 1997, Valamo Art Conservation Institute, New Valamo 1998.
- Petrof, 1989. PETROF N., «Tipik o tsarkovom i o nastennom pismene ikonopisanija», sto Zapiski imp. Ruskovo Archeologiteskovo obshchestva, 1899, tóm. II, s. 1-2.
- Rovinski, 1856. ROVINSKI D., «Istoria russkih ikonopisanij i ikonopisanija do kontsa XVII v. sto Zapiski imp. Ruskovo Archeologiteskovo obshchestva», 1856, tóm. 8.
- Salvador, 1998. SALVADOR Munoz Vinas, «Original written sources for the history of medieval painting techniques and materials, a list of published texts». Studies in Conservation 43, Ayaia Pe-troupol'skij 1998.
- Sreznjevski, 1989. SREZNJEFSKI Y., Slovar drevnerusskoj jazika, Móscva 1989.
- Taktašova, 1993. TAKTASHOVA L., «Sito takrov ikona i kak tvoril iki drevnerusskoj zivopisi». Russ 8 (1993).
- Thompson, 1998. THOMPSON D., Ol'govnye i krasav'ye ikony της μεσοβυζαντινής ζωγραφικής, Athènes 1998.
- Yulianija, 1998. YULIANIJA Monahinija (Sokolova S.), Trud ikonopisi, Svjato-Troitskaja Sergieva Lavra, 1998.