



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ορθόδοξη Χριστιανική Θεολογία και Θρησκευτικός Πλουραλισμός

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΘΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΑΠΟΤΥΠΩΣΕΙΣ
ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑΣ ΑΝΑΓΕΝΗΣΗΣ (1261-1453)**

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΝΤΖΙΑΡΑ

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Α΄: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΑΝΤΖΑΝΑΡΗΣ
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ Β΄: ΣΤΑΥΡΟΣ ΓΙΑΓΚΑΖΟΓΛΟΥ**

**ΑΘΗΝΑ
ΜΑΙΟΣ 2025**

«Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/ δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης».



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

**Θεολογικές και φιλοσοφικές αποτυπώσεις στην τέχνη της
Παλαιολόγειας Αναγέννησης (1261-1453)**

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΧΑΝΤΖΙΑΡΑ

**Επιβλέπων Καθηγητής Α': Κωνσταντίνος Μαντζανάρης
Επιβλέπων Καθηγητής Β': Σταύρος Γιαγκάζογλου**

**ΑΘΗΝΑ
ΜΑΙΟΣ 2025**



HELLENIC OPEN UNIVERSITY

**Theological and philosophical imprints
in the art of the Paleologian Renaissance (1261-1453)**

EVANGELIA CHANTZIARA

Supervising Professor A': Konstantinos Mantzanas

Supervising Professor B': Stavros Yangazoglou

**ATHENS
MAY 2025**

Στους δασκάλους μου.



Προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	10
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	11
ABSTRACT	12
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ	13
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	14

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

«Υστερη Βυζαντινή περίοδος: Ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες»

1.1 Ιστορικό / πολιτικό πλαίσιο	15
1.2 Κοινωνικές δομές	18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

«Η Παλαιολόγεια Αναγέννηση»

2.1 Πολιτισμική και πνευματική αναγέννηση	21
2.2 Η φιλοσοφία	27
2.3 Διάλογος με τη Δύση	28
2.3.1 Ζωγραφική	28
2.3.2 Αρχιτεκτονική	34

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ

«Θεολογικές αποτυπώσεις στην τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης»

3.1 Χριστολογία	39
------------------------------	-----------

3.1.1 Έμφαση στην ανθρώπινη φύση του Χριστού	39
3.1.2 Η θεϊκή φύση του Χριστού	41
3.1.3 Η απεικόνιση των παθών του Χριστού	43
3.1.3.1 Διαφορές ανάμεσα στην απεικόνιση των παθών ανάμεσα στην ανατολική και τη δυτική τέχνη	43
3.1.3.2 Πριν τη σταύρωση	46
3.1.3.3 Η σταύρωση του Χριστού	51
3.1.3.4 Η αποκαθήλωση και ο επιτάφιος θρήνος	56
3.1.4 Η Ανάσταση του Χριστού	58
 3.2 Αποτύπωση της Θείας Ευχαριστίας	62
3.2.1 Ο Μυστικός Δείπνος	62
3.2.2 Η Θεία Ευχαριστία	65
3.2.3 Κοινωνία των Αποστόλων	67
3.2.5 Λειτουργία των Αγγέλων	68
 3.3 Εσχατολογία	69
3.3.1 Η Δευτέρα Παρουσία και η κρίση των νεκρών	70
3.3.2 Ο Παράδεισος και η Κόλαση	76
 3.4 Έμφαση στην ησυχαστική παράδοση	80
3.4.1 Η απεικόνιση του ακτίστου φωτός	82
3.4.2 Η απεικόνιση της διδασκαλίας για την αγνωσία της ουσίας του Θεού	83
3.4.3 Εσωτερική συγκέντρωση	86
3.4.4 Ιερατική έκφραση	86
3.4.5 Στάση των μορφών	87

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ

«Φιλοσοφικές αποτυπώσεις στην τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης»

4.1 Ανθρωποκεντρισμός	89
4.1.1 Πολυπρόσωπες συνθέσεις – αφηγηματική αγιογραφία	91

4.1.2 Έμφαση στα συναισθήματα	94
4.1.3 Ρεαλισμός και ανατομική ακρίβεια	95
4.2 Ατομικότητα	98
4.2.1 Ιερά Πορτρέτα	99
4.2.2 Κοσμικά Πορτρέτα	102
4.2.3 Οι καλλιτέχνες	107
4.2.4 Επίμετρο	118
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	110
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	114
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ	131

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά τους επιβλέποντες την παρούσα εργασία καθηγητές μου κ.κ. Μαντζανάρη Κωνσταντίνο και Γιαγκάζογλου Σταύρο για την αμέριστη βοήθειά τους στην εκπόνησή της.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Με την παρούσα εργασία επιχειρήθηκε η μελέτη των θεολογικών και φιλοσοφικών αποτυπώσεων στην τέχνη της παλαιολόγειας αναγέννησης. Έγινε μια απόπειρα κριτικής προσέγγισης της θεολογικής και φιλοσοφικής σκέψης υπό το πρίσμα της τέχνης σε μια εποχή παρακμής και ανασφάλειας.

Οι παλαιολόγοι καλλιτέχνες, μέσα στο πλαίσιο ελευθερίας έκφρασής τους, λόγω της σταδιακής απομάκρυνσής τους από τον αυτοκρατορικό έλεγχο από τη μια, και την, σε όποιο βαθμό, επιρροή της Αναγέννησης της Δύσης από την άλλη, προσεγγίζουν την, κυρίως θρησκευτική, τέχνη με μια καινούρια ματιά. Νέα θέματα, νέες τεχνικές, περισσότερος ρεαλισμός χαρακτηρίζουν τα υστεροβυζαντινά έργα. Οι καλλιτέχνες απελευθερώνονται, αποκτούν κοινωνικό κύρος και η σχέση τους με τους κτήτορες μεταβάλλεται. Ωστόσο, η τέχνη και κατά την περίοδο αυτή δεν απομακρύνεται στην ουσία της από τα οικεία βυζαντινά πρότυπα.

Στο πλαίσιο της Χριστολογίας, η παλαιολόγεια τέχνη προβάλλει την θεία φύση του Ιησού Χριστού, αποδίδει, ωστόσο, μεγαλύτερη έμφαση στην ανθρώπινη, λόγω των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών. Τα πάθη, η σταύρωση, η ανάσταση του Κυρίου, η δεύτερη έλευσή Του και η κρίση των νεκρών, η Θεία Λειτουργία και η ησυχαστική σκέψη συνεχίζουν να παίζουν σημαντικό ρόλο στη θεματολογία, με κάποιους νέους τύπους και παραλλαγές. Στο πλαίσιο της φιλοσοφίας, η επίδραση της Αναγέννησης της Δυτικής Ευρώπης φέρνει στο προσκήνιο τον ανθρωποκεντρισμό και την ατομικότητα, με ενδιαφέρουσες αποτυπώσεις, εκτός από την κοινωνία, και στην τέχνη.

Για την εκπόνηση της εργασίας ακολουθήθηκε η συγκριτική εξέταση της σχετικής βιβλιογραφίας και η έρευνα σε μουσεία και ναούς.

Λέξεις – Κλειδιά

Βυζάντιο, Παλαιολόγεια περίοδος, Φιλοσοφία, Τέχνη, Αρχιτεκτονική, Χριστολογία, Θεία Ευχαριστία, Εσχατολογία, Ησυχαστική παράδοση, Πρώιμη Αναγέννηση, Ανθρωποκεντρισμός, Ρεαλισμός, Ατομικότητα.

ABSTRACT

This paper attempts to study theological and philosophical reflections in the art of the Palaeologian Renaissance. An attempt was made to critically approach theological and philosophical thought from the perspective of art in an era of decline and insecurity.

The Palaeologian artists, within the framework of their freedom of expression, due to their gradual removal from imperial control on the one hand, and the influence, to whatever extent, of the Western Renaissance on the other, approach mainly religious art with a new perspective. New themes, new techniques, greater realism characterize the late Byzantine works. The artists are liberated; they acquire social prestige and their relationship with the donors changes. However, art during this period does not depart in its essence from the familiar Byzantine models.

In the context of Christology, Paleologian art highlights the divine nature of Jesus Christ, but places greater emphasis on the human nature, due to social and political conditions. The passions, the crucifixion, the resurrection of the Lord, His second coming and the judgment of the dead, the Divine Liturgy and hesychast thought continue to play an important role in the theme, with some new types and variations. In the context of philosophy, the influence of the Renaissance of Western Europe brings to the fore anthropocentrism and individuality, with interesting impressions, both on society and art.

For the preparation of the work, a comparative examination of the relevant bibliography and research in museums and temples were followed.

Keywords

Byzantium, Palaeologian period, Philosophy, Art, Architecture, Christology, Divine Eucharist, Eschatology, Hesychast tradition, Early Renaissance, Anthropocentrism, Realism, Individuality.

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

βλ. = βλέπε

εκδ. = έκδοση-εις

επιμ. = επιμέλεια και επιμελητής-ές

κ.ά. = και άλλοι/και άλλα

κ.εξ. = και εξής

κεφ. = κεφάλαιο

κλπ. = και λοιπά

μτφρ. = μετάφραση

παρ. = παράγραφος

σ. – σσ. = σελίδα-ες

χ.σ. = χωρίς σελίδα

χ.ε.ε. = χωρίς έτος έκδοσης

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί η αποτύπωση της θεολογικής και φιλοσοφικής σκέψης στην τέχνη της παλαιολόγιας αναγέννησης. Στο πρώτο κεφάλαιο εν συντομία θα παρατηρήσουμε το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή συντελείται. Θα εξετάσουμε τόσο τις εξωτερικές συνθήκες και τις σχέσεις με τα γειτονικά κράτη, όσο και τις συνθήκες οι οποίες επικρατούν στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας, τις δομές και τον τρόπο διαβίωσης των κατοίκων. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα μελετήσουμε τις πολιτισμικές εξελίξεις, οι οποίες οδήγησαν μεταγενέστερους μελετητές να ονομάσουν την περίοδο «Παλαιολόγια Αναγέννηση», θα δούμε αν ο όρος είναι κοινά αποδεκτός και ποια είναι η σχέση αυτής με την Αναγέννηση της Δύσης, η οποία βρίσκεται στην ανατολή της.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στις θεολογικές αποτυπώσεις στην τέχνη της παλαιολόγιας αναγέννησης. Θα εξετάσουμε τη συνέχεια στην απόδοση των θεολογικών αρχών από την τέχνη προγενέστερων περιόδων έως το τέλος της αυτοκρατορίας, κυρίως στη ζωγραφική, και θα επικεντρωθούμε στη διαφοροποίησή της, τα καινούρια εκφραστικά μέσα και θέματα. Θα μελετήσουμε τις χριστολογικές αποτυπώσεις, παρατηρώντας ταυτόχρονα και τις αντίστοιχες της δυτικής θρησκευτικής τέχνης, την παράσταση της Θείας Ευχαριστίας και εσχατολογικών θεμάτων και, βεβαίως, τη σημαντικότερη επίδραση στην τέχνη της ησυχαστικής παράδοσης.

Στο τέταρτο κεφάλαιο θα μελετήσουμε τις φιλοσοφικές αποτυπώσεις οι οποίες εμφανίζονται για πρώτη φορά στη βυζαντινή τέχνη, κυρίως επιρροές των ιδεών της ευρωπαϊκής αναγέννησης. Θα εξετάσουμε τον ανθρωποκεντρισμό και την ατομικότητα, δύο στοιχεία που καθόρισαν τον ευρωπαϊκό χώρο, και θα προσπαθήσουμε να παρατηρήσουμε τον βαθμό στον οποίο επηρέασαν την υστεροβυζαντινή τέχνη, τη σύγκρουσή τους με τα συμπαγή και στέρα πρότυπα της τελευταίας και τον τρόπο με τον οποίο αυτά έγιναν αποδεκτά από τους παλαιολόγιους καλλιτέχνες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α

«Υστερη Βυζαντινή περίοδος: Ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες»

1.1 Ιστορικό / πολιτικό πλαίσιο

Μετά την αποκατάστασή της από την καινούρια δυναστεία των Παλαιολόγων (1261), η αυτοκρατορία δεν μοιάζει πλέον σε τίποτα με τη μοναρχία η οποία παλαιότερα είχε κυβερνηθεί από τους Κομνηνούς. Στην Ασία, ένα από τα διάδοχα κράτη, η Μοναρχία της Τραπεζούντας, ως ανεξάρτητο κράτος, κατέχει την πλειονότητα των επαρχιών της Μαύρης Θάλασσας και απομονώνεται όλο και περισσότερο από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Στον ευρωπαϊκό χώρο, το Δεσποτάτο της Ηπείρου κατέχει το νότιο μέρος της Αλβανίας και τμήμα της Αιτωλίας. Στην ελληνική περιφέρεια έχουν δημιουργηθεί το Λατινικό Δουκάτο στην Αθήνα και το Λατινικό Δουκάτο στον Μοριά της Πελοποννήσου, ενώ τα περισσότερα από τα νησιά του Αιγαίου βρίσκονται κάτω από την κυριαρχία των Ενετών. Το εδαφικά σημαντικά μειωμένο Βυζάντιο, εξαντλημένο οικονομικά, αδύναμο στρατιωτικά, βρίσκεται περικυκλωμένο από κράτη όπως η Β' Βουλγαρική Αυτοκρατορία, η Μεγάλη Σερβία αλλά και οι Οθωμανοί, οι οποίοι εμφανίζουν επεκτατικές τάσεις και, έχοντας επίγνωση της ισχύος τους, είναι έτοιμοι να προβάλουν με απληστία αξιώσεις έναντι μιας ηγεμονίας η οποία παρακμάζει. Η εποχή κατά την οποία η άλλοτε κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα ευημερούσε και αποτελούσε το κέντρο του πολιτισμού της Ανατολής απομακρύνεται ανεπιστρεπτί.¹ Στην Εικόνα 1 (Παράρτημα, σ. 132) βλέπουμε μια άποψη της Κωνσταντινούπολης του 1422, τη μοναδική περιγραφική αποτύπωση της πόλης πριν την Άλωση, από το *Liber Insularum Archipelagi* του Φλωρεντίνου μοναχού Cristoforo Buondelmonti, το οποίο έχει επιβιώσει σε διάφορα αντίτυπα, χωρίς κανένα, ωστόσο, να είναι το πρωτότυπο.²

Αλλά και στο εσωτερικό, ο καιρός των αυτοκρατόρων με την άκαμπτη προσωπικότητα και τον ισχυρό χαρακτήρα, οι οποίοι πολλές φορές υπαγόρευαν την εξέλιξη των γεγονότων και σφράγιζαν ολόκληρες εποχές, έχει περάσει. Οι διάδοχοι του Μιχαήλ Η' είναι πια δέσμιοι των εξελίξεων, οι οποίες έχουν ξεφύγει σχεδόν ολοκληρωτικά από τον έλεγχό τους. Η ιδέα της εκ Θεού προορισμένης δεσποτείας

¹ Diehl, C., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, μτφρ. Αφροδίτη Χασιακού, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου, Αθήνα 2007, σσ. 195 – 196.

² Reinert, S. W., “Fragmentation (1204 – 1453), *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, New York 2002, σ. 275.

παραμένει, αλλά η αυτοκρατορική αρχή στην ουσία της μεταβάλλεται. Το απλησίαστο, θεοπρόβλητο, ιεραρχικό στάτους σιγά σιγά καταρρέει και η εξουσία του περιορίζεται σταδιακά σε όλο και περισσότερο ανθρώπινα μέτρα. Ο Ανδρόνικος Β΄ είναι ο αυτοκράτορας που θα κάνει μια τελευταία προσπάθεια αντίστασης στις αλλαγές, η ροή των οποίων, ωστόσο, είναι τόσο μεγάλη ώστε η κάθε αντίσταση είναι ανώφελη.³

Η ανακατάληψη της Πόλης και η επαναφορά σε αυτή της έδρας της Αυτοκρατορίας το 1261 δεν είναι τόσο επιτυχής όσο εμφανίζεται να είναι. Η Κωνσταντινούπολη στις αρχές του αιώνα έχει υποστεί λεηλασία και πυρπόληση τρεις φορές, ενώ οι Λατίνοι, όντας πολύ φτωχοί για να μπορούν να τη συντηρούν, την εγκατέλειψαν, με εξαίρεση την αποκατάσταση των τειχών, η οποία απαιτούσε ούτως ή άλλως σημαντικούς πόρους. Το ιδιαίτερα εύθραυστο οικονομικό ισοζύγιο επιβαρύνεται περισσότερο από το κόστος της αμοιβής των στρατευμάτων, τα οποία είναι πια μοιραία πολυάριθμα, αν και οι Βυζαντινοί είχαν ήδη αρχίσει να χάνουν την εμπιστοσύνη τους στην ικανότητα του στρατού για οποιαδήποτε επιτυχία.⁴ Σε μια αυτοκρατορία παντελώς κατεστραμμένη εξαιτίας των πολέμων η φορολόγηση δεν αποφέρει πλέον επαρκείς προσόδους. Οι Ενετοί και οι Γενουάτες, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στην Ανατολή, έχουν αναλάβει το εμπόριο της αυτοκρατορίας και τα έσοδα που προέρχονται από τα τελωνεία μειώνονται συνεχώς, καθώς οι ακριβοί δασμοί που πληρώνονταν για τη δίοδο των εμπορευμάτων από τον Ελλήσποντο τώρα ωφελούν τους Ιταλούς, οι οποίοι εκμεταλλεύονται εγωιστικά την απελπιστική κατάσταση της αυτοκρατορίας. Το ισχυρό, χρυσό υπέρπυρο του αυτοκράτορα Αλεξίου Α΄ Κομνηνού, έχοντας ήδη υποτιμηθεί κατά την εποχή των Αγγέλων, γεγονός που ώθησε τους εμπόρους να εμπιστεύονται περισσότερο τα χρυσά νομίσματα των δημοκρατιών της Ιταλίας, αποδυναμώνεται ακόμη περισσότερο, ώσπου, στην εποχή του Ιωάννη Ε΄ Παλαιολόγου, παύει να κόβεται και τη θέση του παίρνει το ταπεινό αργυρό νόμισμα.⁵ Ο αυτοκράτορας, μπροστά στα άδεια ταμεία του κράτους, αναγκάζεται να δανειστεί ενεχυριάζοντας κοσμήματα του στέμματός του.⁶ Η εισαγωγή νέων, υψηλότερων

³ Nicol, D., *Το τέλος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, μτφρ. Μάριος Μπλέτας, εκδ. Ινστιτούτου του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007, σσ. 38 – 39.

⁴ Nicol, D., *Οι τελευταίοι αιώνες του Βυζαντίου 1261 – 1453*, μτφρ. Στάθης Κομνηνού, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1996, σ. 176.

⁵ Cheynet, J. C., *Η ιστορία του Βυζαντίου*, μτφρ. Πάρης Μπουρλάκης, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2007, σ. 122.

⁶ Diehl, C., *ό.π.*, σ. 205.

φόρων από τον Ανδρόνικο Β΄, τόσο σε χρήμα όσο και σε είδος – πληρωτέων σε σιτάρι και κριθάρι, αύξησαν εν μέρει τα κρατικά έσοδα, αλλά με κόστος την έντονη κοινωνική δυσарέσκεια.⁷ Στις δεκαετίες που ακολουθούν γράφεται ο θλιβερός επίλογος της οικονομικής ιστορίας της αυτοκρατορίας. Το νόμισμά της, το οποίο άλλοτε ήταν επιθυμητό μέχρι τη μακρινή Ρωσία, τώρα δεν γίνεται αποδεκτό ούτε μέχρι το Πέραν.⁸

Από πολιτική άποψη, η ηγεσία υπό τον Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο αποξενώνεται από τον κόσμο της Μικράς Ασίας, ο οποίος είχε αφοσιωθεί στους Λασκαρίδες, επί της ηγεμονίας των οποίων έζησε ειρηνικά και πλούτισε, ενώ η επαναφορά της έδρας στην Κωνσταντινούπολη δεν βρήκε σύμφωνες την Τραπεζούντα, την Ήπειρο και τη Θεσσαλία, οι κάτοικοι των οποίων σταδιακά αρχίζουν να μη θεωρούν νόμιμο τον ηγεμόνα της Κωνσταντινούπολης, στάση που συντελεί στην περαιτέρω διάσπαση των, ούτως ή άλλως ρευστών πια, συνεκτικών δεσμών ανάμεσα στους κατοίκους της Αυτοκρατορίας.⁹ Η διάσπαση επεκτείνεται και μεταξύ των στρατιωτών, οδηγώντας τον ήδη ολιγάριθμο στρατό σε έλλειψη πειθαρχίας, δυσκολία στον έλεγχο και τελικά αδυναμία να υπερασπιστεί τη χώρα, ενώ οι μισθοφόροι, οι οποίοι υπηρετούσαν τη μοναρχία, επαναστατούν εναντίον της.¹⁰

Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών που ακολουθούν, οι αλληπάλληλες επιδημίες της πανώλης και οι ασταμάτητες επιδρομές των Οθωμανών προκαλούν μια συνεχώς αυξανόμενη πληθυσμιακή μείωση, η οποία συνεχίζεται μέχρι τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, όταν η οθωμανική εποχή θα ανοίξει τον δρόμο σε μια νέα, δημογραφική ανοδική πορεία. Μέχρι τότε, όμως, οι μεγάλες πόλεις παραμένουν αναιμικές. Η Θεσσαλονίκη στις αρχές του 15^{ου} αιώνα αριθμεί 10.000 κατοίκους, ενώ η Τραπεζούντα, η Κόρινθος, η Πάτρα, ο Μιστράς μερικές μόνο χιλιάδες και η Αθήνα ούτε καν 1.000.¹¹

Οι αυξανόμενοι εξωτερικοί κίνδυνοι απαιτούν μια αυτοκρατορία ψύχραιμη και ενωμένη. Η περίοδος της διακυβέρνησης των Παλαιολόγων, ωστόσο, είναι μια περίοδος επαναστάσεων και εσωτερικών διχονοιών. Για μια μακρά χρονική περίοδο στις αρχές του 14^{ου} αιώνα, ο πόλεμος ανάμεσα στον γηραιό αυτοκράτορα Ανδρόνικο

⁷ Nicol, D., *Το τέλος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, ό.π., σ. 40.

⁸ Σταυρίδης, Χ., *Βυζάντιο, Τα χίλια χρόνια που θέλουμε να ξεχάσουμε*, εκδ. Πελασγός, Αθήνα 2015, σ. 54.

⁹ Cheynet, J. C., ό.π., σσ. 122 – 123.

¹⁰ Diehl, C., ό.π., σσ. 205 – 206.

¹¹ Cheynet, J. C., ό.π., σ. 132.

Β' και τον εγγονό του, μετέπειτα Ανδρόνικο Γ', ο οποίος απειλείται με αποκλεισμό από τα δικαιώματά του στον θρόνο, ταλανίζουν την αυτοκρατορία, με μερικές μόνο διακοπές και παροδικές ανακωχές, με αποτέλεσμα την σταδιακή ερήμωσή της, μέχρι τελικά την κατάληψή της από τον Ανδρόνικο Γ'. Αλλά και κατά την αντιβασιλεία της Άννας της Σαβοΐας (1341-1347), εποχή κατά την οποία ο Ιωάννης Ε' Παλαιολόγος είναι ανήλικος, η ανακήρυξη ως αυτοκράτορα του Ιωάννη Καντακουζηνού το 1341 οδηγεί στη διαίρεση του κόσμου σε δύο ομάδες: την αριστοκρατία, η οποία είναι με το μέρος του σφετεριστή Καντακουζηνού, και τον λαό, ο οποίος τάσσεται υπέρ της νόμιμης ηγεσίας. Η διαμάχη λήγει με την πτώση της Κωνσταντινούπολης, κατόπιν προδοσίας, στα χέρια του ανταπαιτητή Ιωάννη Καντακουζηνού. Ο νόμιμος κληρονόμος του θρόνου, Ιωάννης Ε' Παλαιολόγος, στον οποίο ο αυτοκράτορας έχει παραχωρήσει τμήμα των εξουσιών, με ραδιουργίες αναστατώνει συνεχώς τη μοναρχία, με αποτέλεσμα μια νέα επανάσταση η οποία θα οδηγήσει στην ανατροπή του Καντακουζηνού. Το σημαντικότερο, όμως, ζήτημα σε αυτές της έριδες και τις άγριες φιλοδοξίες είναι η κλήση εκ μέρους των αντιπάλων σε βοήθεια από τους εχθρούς του Βυζαντίου: Βούλγαρους, Σέρβους, Οθωμανούς, οι οποίοι, φυσικά, συνδράμουν, όχι όμως χωρίς ανταλλάγματα. Αντίθετα, απαιτούν και λαμβάνουν σημαντικές χορηγίες, ακόμη και με τη μορφή εδαφικών παραχωρήσεων, ανοίγοντας με αυτόν τον τρόπο τον δρόμο προς την καταστροφή της αυτοκρατορίας.¹²

1.2 Κοινωνικές δομές

Η πολιτική κρίση, όπως ήταν φυσικό, δεν άφησε ανεπηρέαστες τις δομές της κοινωνίας. Από τις αρχές του 14^{ου} αιώνα η μοναρχία βρίσκεται αντιμέτωπη με έναν άνεμο κοινωνικής επανάστασης. Τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα ξεσηκώνονται ενάντια στην αριστοκρατία, της κληρονομιάς και του πλούτου, γεμίζοντας τις μεγάλες πόλεις, όπως αυτή της Θεσσαλονίκης, με αναταράξεις και τρόμο. Στις δεκαετίες που ακολουθούν ο χώρος της αριστοκρατίας των γαιοκτημόνων, ο οποίος προμήθευε το ανθρώπινο δυναμικό για τη στελέχωση της εξουσίας σταδιακά εξαλείφεται, ταυτόχρονα με την απώλεια γαιών και εκ μέρους της αυτοκρατορίας, ενώ ήδη οι εμφύλιες συρράξεις έχουν καταστρέψει τους πλουσιότερους των αριστοκρατών. Όσοι από αυτούς επιβίωσαν, αναμιγνύόμενοι με τους πλούσιους

¹² Diehl, C., ό.π., σσ. 200 – 202.

εμπόρους, δημιούργησαν την τελευταία ελίτ.¹³ Στην εκπνοή της αυτοκρατορίας, ωστόσο, στη θέση των αγέρωχων βυζαντινών πριγκίπων και των εύπορων εμπόρων, συναντούμε ταπεινούς πολίτες οι οποίοι ζητιανεύουν βοήθεια έξωθεν, αρνούμενοι να αποδεχθούν την επερχόμενη μοίρα τους, εκείνης των ραγιάδων της μετέπειτα Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.¹⁴ Αν και η αυτοκρατορική αυλή συνεχίζει να διατηρεί τη μεγαλοπρέπεια των τελετών του λαμπρού παρελθόντος της, αυτές τώρα πλέον αποτελούν τυπικότητες οι οποίες στερούνται ουσιαστικού νοήματος και αδυνατούν να καλύψουν την καινούρια σκληρή πραγματικότητα, ότι, δηλαδή, η αυτοκρατορία αποτελεί πλέον «ένα μικρό βαλκανικό κράτος όπως τόσα άλλα».¹⁵

Αλλά και η εκκλησία χάνει μέρος της επιρροής της, έχοντας απολέσει τμήμα των κτημάτων της, είτε την ώρα της κατάκτησης, είτε αργότερα λόγω δήμευσης εκ μέρους των αυτοκρατόρων, οι οποίοι αναζητούν τους τελευταίους πόρους στήριξης της άμυνας, με εξαίρεση τις ισχυρές μονές του Άθω, οι οποίες κατάφεραν, διαπραγματευόμενες με τον σουλτάνο, την αναγνώριση της ιδιοκτησίας μέρους των κτημάτων τους, διασφαλίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την επιβίωσή τους.¹⁶

Για τους Βυζαντινούς, η πίστη φαίνεται να είναι η πιο αξιόπιστη πηγή βοήθειας μπροστά στην οθωμανική προώθηση η οποία προοιωνίζεται το ενδεχόμενο τέλος της αυτοκρατορίας. Η πιθανότητα αυτή οδηγεί την εκκλησιαστική ιεραρχία σε προβληματισμό αναφορικά με το μέλλον της εκκλησίας, ένα τμήμα της οποίας θεωρεί την επιβίωση της Εκκλησίας σημαντικότερη από την επιβίωση της αυτοκρατορίας.¹⁷ Αλλά και οι θρησκευτικές έριδες, προερχόμενες από την αντιπαλότητα ανάμεσα στην Ανατολική και Δυτική Εκκλησία, δυσχεραίνουν την κατάσταση. Όταν ο Μιχαήλ Η', για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας, προσεγγίζει τη Ρώμη επιζητώντας αποκατάσταση της ενότητας μεταξύ των δύο Εκκλησιών, η δυσαρέσκεια του ορθόδοξου κλήρου είναι τόσο μεγάλη, ώστε ο διάδοχός του Ανδρόνικος Β' σπεύδει να καταγγείλει τη συμφωνία με τη Δύση, αποκαθιστώντας προσωρινά την ειρήνη με την εκκλησιαστική ιεραρχία. Ωστόσο, ο ανταγωνισμός, τόσο μεταξύ Ελλήνων και Λατίνων, όσο και μεταξύ υπερασπιστών και πολέμιων της ένωσης, σταδιακά αυξάνει,

¹³ Cheynet, J. C., ό.π., σσ. 132 – 133.

¹⁴ Σταυρίδης, Χ., *Βυζάντιο, Τα χίλια χρόνια που θέλουμε να ξεχάσουμε*, εκδ. Πελασγός, Αθήνα 2015, σ. 54.

¹⁵ Βρυώνης, Σ., *Η παρακμή του Μεσαιωνικού Ελληνισμού στη Μικρά Ασία και η διαδικασία εξισλαμισμού (11ος – 15ος αιώνας)*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2000, σ. 358.

¹⁶ Cheynet, J. C., ό.π., σσ. 134 – 135.

¹⁷ Ο.π., σσ. 135 – 136.

οδηγώντας στο σημείο κάθε θετική στάση απέναντι στις λατινικές ιδέες να μεταφράζεται σε προδοσία εναντίον της πατρίδας, διεγείροντας την αντίδραση του βυζαντινού εθνικισμού προς τη Ρώμη.¹⁸ Στην ένταση που συνεχώς μεγαλώνει και στα επεισόδια μεταξύ των υποστηρικτών της ένωσης και των αντιπάλων του ήρθαν να προστεθούν και οι καυγάδες μεταξύ Βενετών και Γενουατών που ζουν στα αυτοκρατορικά εδάφη.¹⁹

¹⁸ Diehl, C., ό.π., σσ. 202 – 204.

¹⁹ Browning, Robert. *Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νικόλαος Κονομή, Εκδ. Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 1992, σ. 288.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β

«Η Παλαιολόγεια Αναγέννηση»

2.1 Πολιτισμική και πνευματική αναγέννηση

Ο κόσμος του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα συνεχίζει να θεωρεί την Κωνσταντινούπολη ως μια από τις πιο ωραίες και λαμπρές πόλεις, ως κέντρο της Ορθοδοξίας, ενώ Έλληνες και Σλάβοι προσκυνητές συρρέουν σε αυτή ως το κέντρο του πολιτισμού. Παρά την πολιτική παρακμή της, η αυτοκρατορία της εποχής των Παλαιολόγων βιώνει, από λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής πλευράς, μια τελευταία αναγέννηση. Οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες συνεχίζουν να δέχονται παραγγελίες για έργα, κυρίως από μέλη οικογενειών ευγενών, τόσο της Κωνσταντινούπολης όσο και των επαρχιών, αλλά και από Σλάβους, Βούλγαρους και Σέρβους πρίγκιπες, οι οποίοι ακολουθούν το παράδειγμα του Αυτοκράτορα – τα περισσότερα έργα τέχνης της Παλαιολόγειας περιόδου έχουν βρεθεί, εκτός από τον Μυστρά, στη Σερβία και τη Βουλγαρία.²⁰

Μέσα στην κατεστραμμένη και αδύναμη να ανασυνταχθεί πρωτεύουσα, οι σχολές ανθούν και γίνονται περιζήτητες, ενώ οι μεγάλοι πανεπιστημιακοί δάσκαλοι ανανεώνουν τις κλασικές σπουδές, ανοίγοντας τον δρόμο για τους μεγάλους ανθρωπιστές της Αναγέννησης, μαζί με τους φιλοσόφους, οι οποίοι επεξεργάζονται τις πλατωνικές θεωρίες, ετοιμαζόμενοι να τις μεταδώσουν στη Δύση. Η αυτοκρατορία και στα παρακμιακά χρόνια διατηρεί το κύρος και τη λάμψη της.²¹ Είναι η εποχή των σπουδαίων ιστορικών, όπως είναι ο Ιωάννης Καντακουζηνός και ο Νικηφόρος Γρηγοράς, θεολόγων όπως είναι ο Γρηγόριος Παλαμάς και οι δύο Καβάσιλα, ρητόρων όπως είναι ο Νικηφόρος Χούμνος και ο Δημήτριος Κυδώνης, δοκιμογράφων όπως είναι ο Θεόδωρος Μετοχίτης και ο Μανουήλ Παλαιολόγος και ποιητών όπως είναι ο Μανουήλ Φιλής.²²

Η πολιτιστική επαφή με τη Δύση γίνεται την περίοδο των Παλαιολόγων εντονότερη από ό,τι στο παρελθόν και αντανακλάται, από την πλευρά της Ανατολής, σε έργα πολεμικής χροιάς, όπως επίσης και σε μεταφράσεις έργων από τα λατινικά. Στη Δύση των πρώτων ουμανιστών, με εξαίρεση τη νότια Ιταλία, η ελληνική γλώσσα δεν είναι

²⁰ Grabar, A., *The art of the Byzantine Empire, Byzantine Art in the Middle Ages*, translated by Betty Forster, Grystone Press, New York 1967, σ. 193.

²¹ Κορδάτος, Γ., *Ακμή και παρακμή του Βυζαντίου*, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα 1974, σ. 500.

²² Diehl, C., ό.π., σ. 217.

ευρέως γνωστή. Είναι γνωστό ότι ο Πετράρχης, αν και κατείχε ένα χειρόγραφο του Ομήρου, αδυνατούσε ακόμα και να το διαβάσει, παρόλο που είχε διδαχθεί τη γλώσσα από τον Βαρλαάμ Καλαβρό. Στα χρόνια που προηγήθηκαν της πτώσης, ωστόσο, παρατηρούμε στη Δύση την εμφάνιση των πρώτων συλλεκτών χειρογράφων στην ελληνική γλώσσα, μια τάση η οποία δέχθηκε μεγάλη ώθηση τα χρόνια που ακολούθησαν της πτώσης, καθώς στην Ιταλία αρχίζουν να συγκεντρώνονται βυζαντινοί φυγάδες, κάποιοι από τους οποίους φέρνουν μαζί τους και τα χειρόγραφά τους.²³

Κατά την ύστατη αυτή εποχή του Βυζαντίου, η αξίωση εκ μέρους των Βυζαντινών για το μονοπώλιο στην παιδεία και τη γνώση δέχεται από τη Δύση έντονη αμφισβήτηση. Δειλά αρχίζει στην Ανατολή η μετάφραση έργων της λατινικής πατερικής σχολαστικής φιλοσοφίας, χωρίς στην αρχή να υπολογίζονται οι συνέπειες. Ο Θεόδωρος Μετοχίτης αντιλαμβάνεται ότι η μέχρι τότε έλλειψη δυνατότητας σύγκρισης, στην οποία ο «μορφωτικός ηγεμονισμός» της Ανατολής οφείλει τον εφησυχασμό του σε μια πλασματική ασφάλεια, αίρεται σιγά σιγά κάτω από την υψωμένη φωνή ενός κόσμου ο οποίος μέχρι τότε αδρανούσε και σιωπούσε. Ο σπουδαίος αυτός λόγιος αποκτά μια κριτική σκέψη ακόμη και προς τους μέχρι τότε απυρόβλητους κλασικούς, όχι μόνο από άποψη γλώσσας και ύφους, αλλά και ως προς το «θεμελιακό ερώτημα πόσο μπορούν να βοηθήσουν τον σύγχρονο άνθρωπο του 14^{ου} αιώνα να λύσει τα προβλήματά του», ένα ερώτημα με όχι πάντα θετική απάντηση.²⁴

Η σημαντική αυτή ανάταση του πνεύματος και των γραμμάτων συνοδεύεται από μια αξιοσημείωτη ανύψωση στις επιστήμες, όπως αυτές της αστρονομίας, της ιατρικής και της φυσικής. Είναι, βέβαια, γνωστό ότι η βυζαντινή νοοτροπία δεν είχε υλικό προσανατολισμό και επιστήμες όπως αυτές της τεχνολογίας ή της εφαρμοσμένης φυσικής δεν απασχολούσαν τους Βυζαντινούς. Αλλά και οι κάτοικοι της υπαίθρου δεν ενδιαφέρθηκαν παρά για κάποιους περιορισμένους νεοτερισμούς ή μικρής κλίμακας εφευρέσεις αναφορικά με τη γεωργία· αντίθετα, το ενδιαφέρον τους ήταν στραμμένο στην αστρολογία, τη μαντική και τη μαγεία, παρά τις επανειλημμένες καταδίκες αυτών των ψευδοεπιστημών εκ μέρους της Εκκλησίας, ενώ η

²³ Flusin, B., *Ο βυζαντινός πολιτισμός*, μτφρ. Μάρθα Χαλικά, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2007, σσ. 131, 136 - 137.

²⁴ Beck, H. G., *Η βυζαντινή χιλιετία*, μτφρ. Δημοσθένης Κούτροβικ, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2005, σσ. 180 - 181.

αυτοκρατορία ήταν γεμάτη από «μάντεις και τυχοσκόπους».²⁵ Οι εν κρυπτώ αντιγραφές των μαγικών βιβλίων της Αρχαιότητας κυκλοφορούν ακόμα και ανάμεσα στους κατοίκους των πόλεων μέχρι και τον 14^ο αιώνα. Από την πλευρά τους, οι σοφοί της εποχής επιζητούν την κατάκτηση του συνόλου της γνώσης και η κατάταξή τους σε μια κατηγορία «ειδικών» θα τους δυσχερανούσε.²⁶

Η πολιτισμική, βέβαια, ανάταση είναι αδιαμφισβήτητη. Σύμφωνα με τον Charles Diehl, καθηγητή Βυζαντινολογίας της Σορβόνης, τους δύο τελευταίους αιώνες το Βυζάντιο μοιάζει «σαν να συγκέντρωνε την παραμονή της πτώσης όλες τις πνευματικές του δυνάμεις, για να λάμψει για τελευταία φορά».²⁷ Στην επανίδρυση του εκπαιδευτικού συστήματος στην Κωνσταντινούπολη από τον Ακροπολίτη, ύστερα από ανάθεση του Μιχαήλ Η', οφείλεται η άνθηση και καρποφορία του ανώτατου εκπαιδευτικού ιδρύματος κατά τη διάρκεια της ηγεμονίας του Ανδρόνικου Β'. Είναι, βέβαια, μέχρι σήμερα αμφιλεγόμενο το αν το εν λόγω ίδρυμα μπορεί να χαρακτηριστεί πανεπιστήμιο· οι σπουδαστές του δεν ήταν ποτέ πολυάριθμοι – ούτως ή άλλως εκτιμάται ότι στα μέσα του 14^{ου} αιώνα ο αριθμός των λογίων δεν ξεπέρασε ποτέ τους εκατό. Αξίζει, βεβαίως, να σημειωθεί ότι η ανώτατη εκπαίδευση ήταν προνόμιο μιας μικρής ομάδας επίλεκτων και η μαθησιακή διαδικασία βασιζόταν περισσότερο σε μια προσωπική σχέση δασκάλου και μαθητή και λιγότερο σε ένα θεσμοθετημένο διδακτικό σύστημα.²⁸

Στην τελευταία αυτή αναγέννηση της περιόδου των Παλαιολόγων συμμετέχει και η τέχνη, η οποία ξυπνά στην αρχή του 14^{ου} αιώνα για τελευταία φορά. Οι καλλιτέχνες επιστρέφουν στην παλαιότερες πηγές τους, ιδιαίτερα σε αυτή της αλεξανδρινής παράδοσης, η οποία χαίρει εκ νέου μιας ιδιαίτερης εκτίμησης από τους ανθρωπιστές της εποχής.²⁹ Η λαμπρότερη περίοδος της ανάτασης των τεχνών φτάνει μέχρι τα μέσα του 14^{ου} αιώνα, όταν οι καλλιτέχνες πια έχουν στραφεί πρόθυμα προς τα πρότυπα της ύστερης αρχαιότητας.³⁰

²⁵ Runciman, S., *Η τελευταία Βυζαντινή Αναγέννηση, Διαλέξεις Wiles Πανεπιστημίου Queen, Μπέλφαστ* 1968, εκδ. Δομός, μτφρ. Λάμπρος Καμπερίδης, Αθήνα 1970, σ. 104.

²⁶ Nicol, D., *Το τέλος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, ό.π., σσ. 92 – 95.

²⁷ Diehl, C., ό.π., σ. 217.

²⁸ Nicol, D., *Το τέλος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, ό.π., σσ. 90 – 91.

²⁹ Diehl, C., ό.π., σσ. 217 - 218.

³⁰ Flusin, B., ό.π., σ. 102.

Μέσα σε αυτή τη γενικότερη ανάταση των τεχνών, ωστόσο, «οι τέχνες της πολυτέλειας» αρχίζουν να παρακμάζουν.³¹ Τα έργα τα οποία απαιτούν δαπανηρά υλικά, πολύτιμα πλέον για την αυτοκρατορία, – ασήμι και χρυσό – ή χρονοβόρα τεχνική δουλειά, όπως για παράδειγμα τα ελεφαντουργήματα, σταδιακά εγκαταλείπονται, ενώ για την ανοικοδόμηση των κατεστραμμένων μνημειωδών οικοδομημάτων, ακόμα και όταν υπάρχει η πρόθεση, δεν επαρκούν οι πόροι.³² Το ίδιο ισχύει και για την κατασκευή νέων μνημειωδών οικοδομημάτων, σε οποιαδήποτε κλίμακα, και τη θέση των υποβλητικών, μεγάλων εκκλησιών, παίρνουν τώρα μικροί μονόχωροι ναοί, την οικονομική επιβάρυνση των οποίων αναλαμβάνουν κυρίως τοπικοί ευεργέτες.³³ Σύμφωνα με τον Ζία: «η προϊούσα διάσπαση της βυζαντινής κρατικής και κοινωνικής ενότητας συντελεί στη βαθμιδωτή απομάκρυνση από τη μνημειακή αίσθηση των μεσοβυζαντινών χρόνων, για να καταλήξει, προς το τέλος της περιόδου αυτής, σε διάσπαση της ενότητας του τοίχου, που μοιράζεται σε μικρά κομμάτια με πολυάριθμες συνθέσεις».³⁴ Στην Εικόνα 2 (Παράρτημα, σ.133) μπορούμε να δούμε ένα τέτοιο παράδειγμα από τη γενική άποψη του κυρίως ναού του καθολικού της Μονής του Μεγάλου Μετεώρου στο Άγιο Όρος (τέλος 14^{ου} αιώνα).

Τον ρόλο τους ως γενναιόδωρων προστατών των τεχνών και των γραμμάτων δεν είναι πλέον σε θέση να κρατήσουν ο αυτοκράτορας, η οικογένεια και η αυλή του, καθώς ήδη από το 1261 και μετά οι ανάγκες της άμυνας και της διατήρησης του κράτους απαιτούν μεγάλα στρατιωτικά, και συνεπώς οικονομικά, μέσα.³⁵ Κάποιοι υπήκοοί του είναι πια πλουσιότεροι από εκείνον και η προστασία της τέχνης και της λογοτεχνίας, παράλληλα με την αυτοκρατορική εκδοχή της, αποκτά και μια ιδιωτική, η οποία, με την πάροδο των χρόνων, γίνεται ισχυρότερη, μέχρι που τελικά αντικαθιστά την +. Δεδομένου και ότι η κεντρική εξουσία έχει εκφυλιστεί στην κατακερματισμένη πλέον αυτοκρατορία, η ιδιωτική προστασία και χρηματοδότηση οδηγούν στο να αναπτυχθούν πολιτισμικά κέντρα και εκτός της Κωνσταντινούπολης. Ο πολιτισμός συνεπώς αποκτά και άλλα κέντρα, όπως τον Μυστρά, αν και η επιρροή

³¹ Baynes, N., Moss, H. St. L., *Βυζάντιο, Εισαγωγή στον βυζαντινό πολιτισμό*, μτφρ. Δημήτριος Σακκάς, εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2004, σ. 280.

³² Browning, R., *Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νικόλαος Κονομής, εκδ. Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 1992, σ. 295.

³³ Browning, R., ό.π., σσ. 319 – 320, / Παϊσίδου, Μ., «Εικονογραφικά ζητήματα της περιοχής Πρεσπών και Αχρίδας κατά τον 15^ο αιώνα», στο: *Αγία Γραφή και Εικαστικές Τέχνες*, εκδ. Ελληνικής Βιβλικής Εταιρίας, Αθήνα 2017, σ. 30

³⁴ Ζίας, Ν., «Η Τέχνη της Ορθοδοξίας», *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 351.

³⁵ Καραγιαννόπουλος, Ι., *Το Βυζαντινό Κράτος*, εκδ. Βάνιας, Αθήνα 1996, σσ. 238 – 239.

της Πόλης συνεχίζει να δεσπόζει, όχι όμως αποκλειστικά, ιδιαίτερα στη λογοτεχνία και τις πλαστικές τέχνες. Ιδιαίτερα για τον Μυστρά, είναι γνωστή η πολύ στενή σχέση του με την Κωνσταντινούπολη, εξ αιτίας της πολύ στενής σχέσης των ηγεμόνων του Δεσποτάτου με τη δυναστεία των Παλαιολόγων.³⁶ Ταυτόχρονα, όμως, όπως είναι φυσικό, εμφανίζονται στα καινούρια κέντρα, νέες παραδόσεις και επιδράσεις με χαρακτήρα τοπικό.³⁷ Μετά την πτώση της Πόλης το 1453 θα ακολουθήσει μια περίοδος στατικότητας στην τέχνη, η οποία προσκολλάται σε ό,τι έχει κληθεί «ιερατική ακινησία», σε έναν κύκλο χωρίς επανάληψη, από τον οποίο, ιδιαίτερα από τον 16^ο αιώνα και μετέπειτα, δεν φαίνεται να υπάρχει δυνατότητα διαφυγής.³⁸

Η λογιосύνη και η αγιολογία καλλιεργούνται ισότιμα σχεδόν με την γραμματολογία, ενώ η ησυχαστική κίνηση αποτελεί μία από τις εξωστρεφείς εκδηλώσεις αυτής της πνευματικής αναζωογόνησης και, μεταδιδόμενη από περιφερόμενους αγίους, απλώνεται σε ολόκληρο τον ανατολικό χριστιανικό κόσμο, βρίσκοντας περισσότερη ανταπόκριση στη σκέψη των Βυζαντινών του 14^{ου} αιώνα από την περιορισμένη λογιосύνη της αριστοκρατικής τάξης. Όπως είναι, φυσικά, αναμενόμενο, η άνθιση της απόκρυφης πνευματικότητας του ησυχασμού στη ζωή της αυτοκρατορίας δεν βελτίωσε τη σχέση με τη Δυτική Εκκλησία. Ούτε, βεβαίως, η στροφή στην κλασική παιδεία και η προβολή της ως ελληνικού μονοπωλίου θα μπορούσε να καλλιεργήσει μια αμοιβαία κατανόηση ανάμεσα στους Έλληνες και τους Λατίνους. Η αναζήτηση της ελληνικότητας, η αποκλειστικότητα στην κληρονομιά του αρχαίου ελληνικού πνεύματος και η απόδειξη της συνέχειάς του από την κλασική ελληνική αρχαιότητα, στα οποία οφείλεται εν μέρει η πνευματική αναγέννηση της περιόδου, υπήρξε για τους Βυζαντινούς πηγή υπερηφάνειας, η οποία τούς διαχώριζε από τους «αμόρφωτους» Λατίνους. Είναι αξιοσημείωτο ότι, ακόμα και στην εποχή της διακυβέρνησης του Ανδρόνικου Β', ο αριθμός των λογίων που κατόρθωσαν να υπερβούν την προκατάληψη και να μάθουν τη λατινική γλώσσα είναι εξαιρετικά μικρός.³⁹

Όσον αφορά στη λογοτεχνία, το κοινό στο οποίο αυτή απευθύνεται από τις πρώτες δεκαετίες του 14^{ου} αιώνα και μετά υπερβαίνει το λόγιο και επεκτείνεται και σε

³⁶ Χατζηδάκης, Μ., *Μυστράς, Η Μεσαιωνική Πολιτεία και το Κάστρο*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 17.

³⁷ Browning, Robert. *Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νικόλαος Κονομής, εκδ. Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 1992, σσ. 298 – 299.

³⁸ Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σ. 280.

³⁹ Nicol, D., *Το τέλος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, ό.π., . 92 – 100.

ανθρώπους χαμηλότερης μόρφωσης. Είναι η εποχή της εμφάνισης της λογοτεχνίας στη δημόδη γλώσσα. Πρόκειται ουσιαστικά για έναν μικρό αριθμό ανώνυμων ερωτικών χειρόγραφων μυθιστορημάτων, τα οποία συνεχίζουν να αντιγράφονται μέχρι τον 17^ο αιώνα. Η μορφή της γλώσσας, στην οποία υπάρχουν αρκετά λόγια στοιχεία, φανερώνει ότι πρωταρχικά απευθύνθηκαν στο καλλιεργημένο αναγνωστικό κοινό, στο οποίο απευθύνονταν και τα υπόλοιπα λογοτεχνικά έργα, το οποίο, ωστόσο, στη συνέχεια χωρίς αμφιβολία διευρύνθηκε. Η κοινωνία η οποία περιγράφεται σε αυτά τα έργα χαρακτηρίζεται από μία μίξη φράγκικων και ελληνικών στοιχείων, μαρτυρώντας μια προσφυγή σε δυτικά λογοτεχνικά πρότυπα. Αξίζει, ασφαλώς, να αναφερθεί το *Χρονικό του Μορέως*, γραμμένο στις αρχές του 14^{ου} αιώνα, το οποίο περιλαμβάνει περισσότερους από εννέα χιλιάδες στίχους με πολιτικό περιεχόμενο, η μορφή και η γλώσσα των οποίων προσομοιάζει σε αυτές που εντοπίζονται στα ερωτικά μυθιστορήματα και εξιστορεί την κατάκτηση του Μορέως από τους Φράγκους, κάτω από μια αντιβυζαντινή οπτική.⁴⁰

Η λέξη «Αναγέννηση», ωστόσο, η οποία χρησιμοποιείται για τον πολιτισμό της εποχής των Παλαιολόγων, δεν βρίσκει σύμφωνους όλους τους μελετητές. Ο Ihor Sevcenko θεωρεί ότι η «υπερβολική χρήση του όρου τείνει να θολώσει τη θεμελιώδη διαφορά της από την μία, πραγματική Αναγέννηση της δυτικής Ευρώπης του 15^{ου} αιώνα».⁴¹ Ο Νικόλαος Ζίας, αν και δικαιολογεί εν μέρει τον όρο λόγω της λαμπρότητας της ανάπτυξης της βυζαντινής τέχνης, θεωρεί ότι δεν είναι απόλυτα ταιριαστός, τουλάχιστον όχι με το νόημα που χρησιμοποιείται στην ιστορία της τέχνης στη Δυτική Ευρώπη. Και αυτό συμβαίνει διότι ο βυζαντινός πολιτισμός επί της ουσίας δεν αποκόπηκε ποτέ απόλυτα από εκείνον της αρχαίας Ελλάδας, ούτε στράφηκε στην εποχή των Παλαιολόγων συστηματικά στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής σκέψης με σκοπό να αποδεσμευθεί από την Εκκλησία. Πιστεύει ότι δεν αναφερόμαστε σε μια καινούρια τέχνη, αλλά σε μια «ώριμη απόληξη» της προϋπάρχουσας.⁴² Αλλά και ο Γεώργιος Αραμπατζής θεωρεί ότι «το Βυζάντιο μέχρι το τέλος του υπήρξε κράτος μεσαιωνικό» και ότι οι Βυζαντινοί διανοούμενοι ή καλλιτέχνες οι οποίοι, λόγω των διώξεων εκ μέρους των Οθωμανών, βρήκαν

⁴⁰ Λαϊού, Α., Morrisson, C., *Ο Βυζαντινός Κόσμος, Τόμος Γ, Η Ελληνική Αυτοκρατορία και οι γείτονές της (13^{ος} – 15^{ος} αιώνες)*, μτφρ. Μαρίλια Λυκάκη, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2024, σσ. 379 – 381.

⁴¹ Sevcenko, I., “Palaiologan Learning”, in *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, New York 2002, p. 284.

⁴² Ζίας, Ν., ό.π., σ. 351.

καταφύγιο στην Ιταλία, «δεν ένιωθαν πάντοτε άνετα στη Δυτική Ευρώπη».⁴³ Η Ιωάννα Στούφη – Πουλημένου επίσης αναφέρει ότι η Παλαιολόγεια Αναγέννηση δεν αποτελεί μια βίαιη διάσπαση της συνέχειας, σαν αυτή που συντελέστηκε στη Δυτική Ευρώπη, αλλά «συνέχιση της παράδοσης, εμπλουτισμό της και αναβάπτιση στα διδάγματα της ελληνικής τέχνης, χωρίς, όμως, η βυζαντινή να χάνει τον χαρακτήρα της». Η παλαιολόγεια τέχνη δεν αντιγράφει πρότυπα και μορφές του παρελθόντος αλλά σχετίζεται με την αρχαιοελληνική τέχνη στις βασικές αρχές της,⁴⁴ ενώ, όπως γράφει η Ναυσικά Πανσελήνου, «οι ίδιοι οι Βυζαντινοί δεν φαίνονται να είχαν συνείδηση για το ασυμβίβαστο ανάμεσα στις δύο τάσεις (σ.σ. ελληνική κλασική αρχαιότητα και χριστιανική σκέψη) και τις συμφιλιώνουν επιφανειακά».⁴⁵ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Κώστα Παπαϊωάννου, στην αρτιότητα της τέχνης «κρύβεται η αρχαιοελληνική πίστη στην αιωνιότητα του κόσμου».⁴⁶

2.2 Φιλοσοφία

Αναφορικά με τη φιλοσοφία, το κύριο χαρακτηριστικό της είναι αναμφισβήτητο ο θρησκευτικός της χαρακτήρας, ενώ, με έναν ξεχωριστό τρόπο, αποτελεί εν μέρει συνέχεια της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας, διασώζοντας και ερμηνεύοντας κείμενά της. Η σημερινή προσέγγιση της βυζαντινής φιλοσοφίας παρουσιάζει συγκεκριμένες δυσκολίες διότι πολλά από τα φιλοσοφικά προβλήματα τα οποία βρίσκονται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της σύγχρονης φιλοσοφίας δεν αποτελούσαν ούτε κεντρικά αλλά και ούτε καν περιφερειακά θέματα της βυζαντινής φιλοσοφικής σκέψης. Η προβολή, συνεπώς, της δικής μας αντίληψης για τη φιλοσοφία στην προσέγγιση εκείνης των Βυζαντινών μάς φέρνει αντιμέτωπους με προφανείς δυσκολίες, γεγονός που οδήγησε την επιστήμη της ιστορίας της, μέχρι τα μέσα του προηγούμενου αιώνα, στην υποτίμηση της βυζαντινής φιλοσοφίας και, κατ' επέκταση, του πολιτισμού ο οποίος την παρήγαγε. Το στερεότυπο αυτό, οφειλόμενο ως ένα βαθμό στην άγνοια, ξεπεράστηκε σιγά σιγά, κυρίως μετά τη δημοσίευση της

⁴³ Αραμπατζής Γ., *Βυζαντινή Φιλοσοφία και Εικονολογία*, εκδ. Ινστιτούτου του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2012, σ. 168

⁴⁴ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Η Βυζαντινή Ανάσταση, Ζητήματα της παλαιολόγιας εικονογραφίας*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2019, σ. 16.

⁴⁵ Πανσελήνου, Ν., *Βυζαντινή Ζωγραφική, Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σ. 213.

⁴⁶ Παπαϊωάννου, Κ., *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, εκδ. Εναλλακτικών Εκδόσεων, Αθήνα 2009, σ. 236.

Βυζαντινής Φιλοσοφίας του Τατάκη το 1949. Η έρευνα απέκτησε διπλή οπτική, συγχρονική και διαχρονική, και τα συμπεράσματά της καταδεικνύουν τη σπουδαιότητα και την, σε κάποιο βαθμό, αυτοτέλεια της φιλοσοφίας των Βυζαντινών.⁴⁷

Η αρχαιοελληνική φιλοσοφική και η πατερική σκέψη αποτέλεσαν τις κύριες πηγές της βυζαντινής φιλοσοφίας, χωρίς αυτό, ωστόσο, να σημαίνει ότι δεν παρέμεινε ανοιχτή και σε άλλες εκδηλώσεις λόγου της εποχής, της πολιτικής σκέψης, της ιστοριογραφίας, της φιλολογίας, του δικαίου και της μουσικής.⁴⁸ Κατά τον 12^ο αιώνα της υπό διάλυση αυτοκρατορίας παρατηρείται μια στροφή της φιλοσοφικής κίνησης περισσότερο προς την κατεύθυνση της ερμηνείας και του σχολιασμού και λιγότερο προς την πρωτοτυπία.⁴⁹ Στις αρχές του 14^{ου} αιώνα κάνει την εμφάνισή της μια ομάδα λογίων, τα ενδιαφέροντα των οποίων επεκτείνονται και σε άλλους κλάδους, όπως αυτούς της αστρονομίας και των απόκρυφων επιστημών. Ο υπομνηματιστικός χαρακτήρας συνεχίζει να υπάρχει, όμως η παρουσία της κριτικής διάθεσης είναι φανερή ιδιαίτερα προς συγκεκριμένες φιλοσοφικές θέσεις, όπως η φυσική και η μεταφυσική του αριστοτελισμού και η ψυχολογία του νεοπλατωνισμού.

2.3 Διάλογος με τη Δύση

2.3.1. Ζωγραφική

Σε αντίθεση με τον χαρακτήρα της δυτικής θρησκευτικής ζωγραφικής, ο οποίος είναι αναπαραστατικός και ιστορικός, ο χαρακτήρας της ορθόδοξης εικονογραφίας είναι λειτουργικός και δογματικός και έχει σκοπό να οδηγήσει τους πιστούς «εἰς ἐπίγνωσιν τοῦ μυστηρίου τοῦ Θεοῦ καὶ πατρός καὶ τοῦ Χριστοῦ, ἐν ᾧ εἰσι πάντες οἱ θησαυροὶ τῆς σοφίας καὶ τῆς γνώσεως ἀπόκρυφοι.» (Κολοσσαεῖς 2:3.) Είναι δε, σύμφωνα με τον Φώτη Κόντογλου, χωρίς «μάταια στολίδια, απλή και συνοπτική, όπως είναι το Ευαγγέλιο».⁵⁰ «Οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται αὐστηροὶ μετ' ἐπιεικείας, οὐδέποτε μειδιῶντες ἢ

⁴⁷ Ζωγραφίδης, Γ., «Ἡ ἐλληνικὴ φιλοσοφία στους Ἀραβες καὶ στο Βυζάντιο», *Ελληνικὴ Φιλοσοφία καὶ ἐπιστήμη: ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἕως τὸν 20ο αἰῶνα, Τόμος Α, Ἡ ἐλληνικὴ φιλοσοφία ἀπὸ τὴν Ἀρχαιότητα ἕως τὸν 20ο αἰῶνα*, ἐκδ. Ἑλληνικὸ Ἀνοικτὸ Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2000, σσ. 343 – 344.

⁴⁸ Ο.π. σ. 344.

⁴⁹ Αθανασόπουλος, Κωνσταντῖνος. *Τὸ φιλοσοφεῖν καὶ θεολογεῖν κατὰ τὸ μεσαίωνα καὶ τὸ Βυζάντιο*, ἐκδ. Παρουσία, Αθήνα 2004, σ. 274.

⁵⁰ Κόντογλου, Φ. *Ἐκφράσεις τῆς Ὀρθοδόξου Εἰκονογραφίας*, ἐκδ. Ἀστὴρ, Αθήνα 1979, σσ. 75 – 76.

έχοντες την κατά κόσμος έκφρασιν.»⁵¹ Για τους πιστούς οι εικόνες αποτελούν ένα «δεύτερο σπίτι, ο τόπος συνάντησης μιας μεγάλης οικογένειας.»⁵² Κοιτάζοντας τις εικόνες των ιερών προσώπων, είτε στην ιδιωτικότητα του σπιτιού μας είτε στους ναούς, η αναγωγή γίνεται πάντα στο πρωτότυπο.⁵³

Η βυζαντινή τέχνη στοχεύει στην «συναισθηματική συνταύτιση» των πιστών με τα εικονιζόμενα θεία πρόσωπα.⁵⁴ Η εικονογραφία της Ανατολικής Εκκλησίας έχει «σκοπόν πνευματικών» να ανεβάσει τους εκκλησιαζόμενους «εις τον μυστικόν κόσμον της πίστεως.»⁵⁵ Είναι, σύμφωνα με τον Ouspensky, «μια γλώσσα που εκφράζει τα δόγματά της και τις εντολές της, τόσο καλά όσο και ο λόγος. Είναι μια θεολογία που εκφράζεται με σήματα και χρώματα».⁵⁶ Σύμφωνα με τον Χέγκελ, «η τέχνη δίνει στο ορατό ό,τι δεν υπάρχει παρά μόνο στο πνευματικό αόρατο. Η φυσική οπτική δηλώνει πως ό,τι θεάται και δίδεται δεν είναι. Ό,τι είναι δεν θεάται ούτε δίδεται».⁵⁷ Και ενώ το θεϊκό, τουλάχιστον από την οπτική των μη αρχαϊκών ή φυσιοκρατικών θρησκειών, πιστεύεται ότι είναι «φύσει ανεικονικόν», για την ορθόδοξη θεολογία, δυνάμει του δόγματος της Θείας Ενανθρώπισης, οι εικόνες γίνονται αποδεκτές, και με τη συμβολική σημασία τους και ως ψυχοπαιδαγωγικά μέσα.⁵⁸ Αλλά και, σύμφωνα με τον Ιωάννη Δαμασκηνό, χάρη της Ενανθρώπισης, η οποία αποτελεί την πηγή των πάντων, συμπεριλαμβανομένων των εικόνων, ο Άκτιστος, ο οποίος είναι «πέρα από την εικόνα», παίρνει μια μορφή, την ανθρώπινη μορφή, για την οποία μπορεί να υπάρξουν εικόνες.⁵⁹

Οι τοιχογραφίες του 12^{ου} αιώνα στις εκκλησίες της περιοχής του Βλαντιμίρ στη Ρωσία, (Εικόνα 3, Παράρτημα, σ.134), τα ψηφιδωτά του 11^{ου} αιώνα στις εκκλησίες του Κιέβου (Εικόνα 4, Παράρτημα, σ. 135), αλλά και τα ψηφιδωτά στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία (Εικόνα 5, Παράρτημα, σ. 136) μαρτυρούν

⁵¹ Ο.π., σ. 76.

⁵² Cormack, R., *Byzantine Art, Oxford History of Art*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 2.

⁵³ Νικολάου, Θ., *Η σημασία τη Εικόνας στο μυστήριο της οικονομίας Πατερικής Μαρτυρίας*, μτφρ. Κωνσταντίνος Νικολακόπουλος, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 168.

⁵⁴ Παγουλάτος, Γ. Π., «Η άποψη της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας για την τέχνη», στο: *Η Ορθοδοξία ως πολιτισμικό επίτευγμα και τα Προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου, Τόμος Α΄*, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2002, σ. 33.

⁵⁵ Κόντογλου, Φ., ό.π., σ. 15.

⁵⁶ Ouspensky, L., *Η Εικόνα, Λίγα λόγια για τη δογματική έννοιά της*, μτφρ. Φώτης Κόντογλου, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1991, σ. 15.

⁵⁷ Αραμπατζής Γ., ό.π., σ. 136.

⁵⁸ Στεργίου, Σ., *Η στοχαστική θέαση της βυζαντινής εικόνας ως μέθοδος ψυχο-πνευματικής διάγνωσης και θεραπείας*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2021, σ. 51.

⁵⁹ Louth, A., *St John Damascene, Tradition and Originality in Byzantine Theology, Oxford Early Christian Studies*, Oxford University Press, New York 2009, p. 212.

σημαντικές βυζαντινές επιρροές. Κατά τη διάρκεια των 11^{ου}, 12^{ου} και 13^{ου} αιώνων, στη Μεγάλη Μονή του όρους Κασσίνο παρατηρείται μία αξιοσημείωτη ανάπτυξη στην τέχνη, ενώ ταυτόχρονα αποστέλλει τεχνίτες ψηφιδωτών στη Ρώμη, οι οποίοι διακοσμούν τις εκκλησίες της. Κατά παρόμοιο τρόπο, τα ψηφιδωτά που απαντώνται στο Παλατινό Παρεκκλήσι του Παλέρμο στη Σικελία αποκαλύπτουν το μέγεθος της βυζαντινής επίδρασης στη νορμανδική αυλή της Σικελίας τους 12^{ου} αιώνων. Αλλά και οι τρουλωτές εκκλησίες στη νοτιοδυτική Γαλλία φανερώουν τα δάνεια στα σχέδια και τις διακοσμητικές μορφές από το Βυζάντιο, όπως ακριβώς και η οθώνεια αναγέννηση της Γερμανίας.⁶⁰ Είναι γεγονός ότι, παρά την πολιτική αντιπαλότητα του Βυζαντίου με τους δυτικούς και την επιδείνωση των σχέσεών τους λόγω των σταυροφοριών, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, αποτέλεσαν για αυτούς υψηλό πρότυπο.⁶¹

Η μεγαλοποίηση, ωστόσο, της έκτασης ή της διάρκειας της επίδρασης της Ανατολής στη δυτική τέχνη είναι ασφαλώς σφάλμα. Οι μαθητεία των δυτικών τεχνιτών στο πλάι των βυζαντινών δασκάλων δεν τους οδήγησε στην παραίτηση από τις εθνικές παραδόσεις τους. Η συνείδησή τους ως τεχνιτών της δυτικής τέχνης διατήρησε την υπόστασή της, ωστόσο το βυζαντινό σχολείο της χάρισε μια αίσθηση χρωματισμού υψηλότερης τεχνικής δεξιότητας και μεγαλύτερης κυριαρχίας επάνω στα υλικά. Αυτό τελικά τους οδήγησε στην κατασκευή έργων τα οποία είχαν έναν μεγαλύτερο ατομικό χαρακτήρα. Σε κάθε περίπτωση, το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια 12^{ου} και 13^{ου} αιώνων η κατεξοχήν πηγή έμπνευσης για τη Δύση αποτελεί η Ανατολή είναι κοινώς αποδεκτό και η εκπληκτική εξάπλωση της τέχνης της τελευταίας κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου σηματοδοτεί ένα από τα πιο αξιοσημείωτα γεγονότα στην ιστορία της.⁶²

Αλλά και επιρροή της δυτικής τέχνης στην Ανατολή δεν είναι μικρή. Οι σταυροφορίες, η παρουσία Λατίνων στο έδαφος του Βυζαντίου, όπως και οι πολιτικές σχέσεις της αυτοκρατορίας με τη Δύση, έδωσαν την ευκαιρία στους υστεροβυζαντινούς καλλιτέχνες να έρθουν σε επαφή με το δυτικό στυλ και τις

⁶⁰ Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σ. 276.

⁶¹ Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνες (6^{ος} – 14^{ος} αιώνες)», στο: *Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Α΄, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα*, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2001, σσ. 39 – 40.

⁶² Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σ. 277.

τεχνικές. Ο Timothy E. Gregory περιγράφει την παλαιολόγια τέχνη ως «αποτέλεσμα σύγκρουσης των Σταυροφόρων και του Βυζαντίου».⁶³

Η ανακάλυψη στις αρχές του προηγούμενου αιώνα των ψηφιδωτών της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, γνωστής σήμερα ως Καριγιέ Τζαμί, χρονολογούμενων από τις αρχές του 14^{ου} αιώνα, έφερε στο φως μια τέχνη τόσο αλλιώτικη από αυτή των μέχρι τότε γνωστών βυζαντινών μνημείων που προκάλεσε μεγάλη αμηχανία και αρχικά θεωρήθηκαν ως ιταλικό έργο και προτάθηκε να αποδοθούν σε έναν από τους μαθητές του Τζιόττο, ο οποίος κατά την ίδια χρονική περίοδο τοιχογραφούσε το παρεκκλήσι Αρένα στην Πουάδα με τα ίδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Εντούτοις, μεταγενέστερες ανακαλύψεις στην Ανατολή διέψευσαν αυτή την υπόθεση και κατέδειξαν ότι τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας δεν αποτελούν μοναδική δημιουργία, αλλά εντάσσονται σε μια μεγάλη σειρά έργων που βρίσκονται διασκορπισμένα σε ολόκληρη τη χριστιανική Ανατολή. Αυτή η έντονη καλλιτεχνική κίνηση, με την ισχυρή αγάπη για τη ζωή, την κίνηση, τη δραματικότητα, το πάθος αλλά και την τρυφερότητα, διαπιστώνεται και στις τοιχογραφίες που κοσμούν την εκκλησία του Μυστρά στο Μωριά και σε εκκλησίες στη Μακεδονία, τη Σερβία, τη Ρουμανία, τη Ρωσία, ακόμα και τη Βενετία.⁶⁴ Έως τον 14^ο αιώνα ολόκληρος ο πολιτισμένος κόσμος θεωρούσε την Κωνσταντινούπολη μια πόλη γεμάτη θαύματα· σύμφωνα με τον μεσαιωνικό ιστορικό Geoffroi de Villehardouin «η πόλη ήταν η βασίλισσα των πόλεων», το πρότυπο και η έμπνευση όλων των λαών των Μέσων Χρόνων. Η τέχνη της Σερβίας, της Ρωσίας, αλλά και της Βενετίας, της νότιας Ιταλίας και της Σικελίας αποτελούσαν στην ουσία «επαρχιακά κέντρα» της τέχνης του χριστιανισμού της ανατολής.⁶⁵

Θα πρέπει, συνεπώς, να αποδεχθούμε ότι και η ανατολική τέχνη αυτής της περιόδου επηρεάστηκε σε κάποιο βαθμό από τους Ιταλούς δασκάλους, κυρίως αυτούς που έδρασαν στη Σικελία, τη Φλωρεντία και τη Βενετία. Ιδιαίτερα προς το τέλος του 14^{ου} αιώνα, οι Βυζαντινοί ζωγράφοι επιζητούσαν την ανανέωση της συντηρητικής τέχνης τους, μιμούμενοι τη διηγηματική τεχνοτροπία των δικών τους προτύπων του 6^{ου} αιώνα, αποδεχόμενοι, όμως, στοιχεία και από την Ιταλία, σε προσεκτικό και περιορισμένο, ωστόσο, βαθμό. Υπάρχουν, βεβαίως, και κάποιοι μελετητές, όπως η

⁶³ Gregory, T. E., *A History of Byzantium*, Blackwell Publishing Ltd, West Sussex 2010, p.384.

⁶⁴ Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σσ. 277 – 278.

⁶⁵ Ό.π., σ. 275.

Ελένη Γλύκατζη Αρβελέρ, οι οποίοι ισχυρίζονται ότι η βυζαντινή τέχνη δεν μετείχε στη «σαρκική υλική πραγματικότητα» των Δυτικών, διότι παρέμεινε προσηλωμένη στην «υπερβατική διάσταση της αγιογραφικής τέχνης», στην «εξαύλωση» των μορφών η οποία «αποβλέπει στη μέθεξη με το Θείο». ⁶⁶

Ωστόσο, ο διάλογος ανάμεσα στη δυτική και την ανατολική τέχνη δεν ήταν πάντοτε ευπρόσδεκτος από όλους. Στο *Vera historia* του λόγιου κληρικού του 15ου αιώνα Σιλβέστρου Συρόπουλου, διαβάζουμε: «Στη σύνοδο της Φεράρα (1438), ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Ιωσήφ Β΄, ζήτησε από τον Πάπα να χρησιμοποιηθεί ο ναός για την εορτή του Πάσχα. Αυτή η κίνηση επικρίθηκε από μέλη της ελληνικής αντιπροσωπείας, ένας από τους οποίους, ο Γρηγόριος Μελλισινός, ο εξομολογητής του αυτοκράτορα, είπε το εξής: Όταν μπαίνω σε μια λατινική εκκλησία, δεν μπορώ να τιμήσω κανέναν από τους (εικονιζόμενους) αγίους που βρίσκονται εκεί γιατί δεν αναγνωρίζω κανέναν από αυτούς. Το πολύ πολύ να αναγνωρίσω τον Χριστό, αλλά ούτε Αυτόν τιμώ, αφού δεν αναγνωρίζω την επιγραφή (οὐκ οἶδα ποσ ἐπιγραφεταί). Κάνω, λοιπόν, το σημείο του σταυρού και τιμώ αυτό το σημείο που έκανα μόνος μου, και όχι οτιδήποτε βλέπω εκεί.»⁶⁷

Στη ζύμωση, βεβαίως, της ανατολικής με τη δυτική τέχνη δεν μπορεί να παραβλεφθεί το ρόλος των Σταυροφοριών, οι οποίες, παρά την επιδείνωση που επέφεραν στις σχέσεις των Βυζαντινών με τους Λατίνους, δεν εμπόδισαν την ενδυνάμωση των πολιτιστικών ανταλλαγών μεταξύ τους λόγω της άμεσης επαφής.⁶⁸ Η ζύμωση αυτή είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας ομάδας εικόνων, τις οποίες ο Weitzmann ονόμασε «σταυροφορικές». Οι εν λόγω εικόνες έχουν κοινά χαρακτηριστικά όσον αφορά στην αισθητική, τον τόπο και τον χρόνο δημιουργίας τους. Αναφορικά με την αισθητική τους, ο Τίτος Παπαμαστοράκης παρατηρεί ότι καλλιτέχνες των σταυροφορικών εικόνων φαίνεται ότι είναι κάτοχοι δυτικής καλλιτεχνικής παιδείας, προσπαθούν, όμως, να προσαρμόσουν το έργο τους στα πρότυπα των Βυζαντινών. Θεωρεί την τέχνη των σταυροφορικών καλλιτεχνών «υβριδική», καθώς στις ήδη ειλημμένες παραστάσεις τους οι εν λόγω καλλιτέχνες προσαρτούν και νέες προσλαμβάνουσες, ενώ ταυτόχρονα προσπαθούν να μιμηθούν καθορισμένα πρότυπα, παράγοντας καλλιτεχνικά έργα με «εναλλασσόμενες συνιστώσες, γεγονός που τα

⁶⁶ Αρβελέρ, Ε., *Σας μιλώ για το Βυζάντιο*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2014, σ. 116.

⁶⁷ Mango, S., *The art of the Byzantine Empire 312 – 1453, Sources and Documents*, University of Toronto Press, Toronto 1986, p. 254.

⁶⁸ Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνας (6ος – 14ος αιώνας)», ό.π., σ. 4.

καθιστά πρωτεϊκά». ⁶⁹ Αλλά και η Αναστασία Δρανάκη θεωρεί τις σταυροφορικές εικόνες «προϊόντα συγχρωτισμού της βυζαντινής πολιτιστικής παράδοσης με τη Δυτική τέχνη, η οποία εισάγεται στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου με την εγκατάσταση των σταυροφόρων στην περιοχή». ⁷⁰

Στην Εικόνα 6 (Παράρτημα, σ. 137) βλέπουμε τον Χριστό Παντοκράτορα του β' μισού του 13^{ου} αιώνα που βρίσκεται στην Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Στο μακρόστενο πρόσωπο, τα σαρκώδη χείλη και τα σκούρα περιγράμματα των μεγάλων οφθαλμών στα πρότυπα των πορτρέτων Φαγιούμ, αναγνωρίζουμε τοσκανικές, βυζαντινές και ανατολίτικες καταβολές. ⁷¹ Παρόμοια στοιχεία παρατηρούμε και στην απεικόνιση της Αγίας Θεοδοσίας στη φορητή εικόνα του 13^{ου} αιώνα στην ίδια Μονή (Εικόνα 7, Παράρτημα, σ. 138). ⁷² Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, αναμφίβολα η τέχνη παρέμεινε στην ουσία της βυζαντινή, από άποψη σειράς θεμάτων και τεχνοτροπίας. Η δημιουργική δύναμή της φανερώνεται στον ξεχωριστό χαρακτήρα της εικονογραφίας, η οποία εμπλουτίζεται και καθίσταται πιο σύνθετη, μέσα από την ανανέωση αρχαίων μοτίβων και την ταυτόχρονη εφεύρεση νέων θεμάτων, εντυπωσιάζοντας με την αίσθησή της στον χρωματισμό, σε τέτοιο βαθμό που ενίοτε θυμίζει τον σύγχρονο ιμπρεσιονισμό. Η νέα αισθητική επενδύει στην ομορφιά της μορφής και τη χαριτωμένη στάση της, στην τεχνική δεξιότητα και την προσωπογράφηση της συγκίνησης και των άλλων συναισθημάτων, αλλά ο οριστικά βυζαντινός χαρακτήρας και η πρωτοτυπία της τέχνης της Παλαιολόγειας Αναγέννησης δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. ⁷³ Η τέχνη, βεβαίως, παραμένει συντηρητική. Τα σφιχτά σχήματα, οι κλειστές νόρμες, η αυστηρότητα των περιγραμμάτων, η ηρεμία των χρωμάτων διατηρούν αναλλοίωτη την εικαστική έκφραση της Εκκλησίας. ⁷⁴ Ο Steven Runciman παρατηρεί ότι «οπωσδήποτε η παλαιά παράδοση παρέμενε κυρίαρχη». ⁷⁵

⁶⁹ Παπαμαστοράκης, Τ., «Οι σταυροφορικές εικόνες της έκθεσης», στο: *Προσκόνημα στο Σινά*, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2004, σσ. 47 – 64.

⁷⁰ Δρανάκη, Α., «Η Ιερή Μονή της Αγίας Αικατερίνης», στο: *Η Δόξα του Βυζαντίου στο Όρος Σινά*, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, σ. 26.

⁷¹ Παπαμαστοράκης, Τ., «Οι σταυροφορικές εικόνες της έκθεσης», στο: *Προσκόνημα στο Σινά*, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2004, ό.π. σσ. 47 – 64.

⁷² Παλιούρας, Α., *Ιερά Μονή Σινά*, εκ. Ε. Τζαφέρη, Αθήνα 1985, χ.σ.

⁷³ Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σσ. 278 – 279.

⁷⁴ Ζίας, Ν., ό.π., σ. 352.

⁷⁵ Runciman, S., ό.π., σ. 99.

Στις διαφορές, ωστόσο, ανάμεσα στην τέχνη της Ανατολής και της Δύσης, δεν μπορεί κάποιος να μη λάβει υπόψη ότι βασικό χαρακτηριστικό της βυζαντινής τέχνης ήταν η ανωνυμία. Οι Βυζαντινοί αντιμετώπιζαν τους καλλιτέχνες, ιδιαίτερα μέχρι τη μεσοβυζαντινή περίοδο, σαν τεχνίτες και η καταγραφή των ονομάτων τους δεν είχε κάποιο ενδιαφέρον για αυτούς. Αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, σύμφωνα με τον Lemerle, «δεν φιλοδοξούν να κάνουν προσωπικό έργο, αλλά να επιτελέσουν, στο μέτρο των δυνάμεών τους, ένα ιερό καθήκον»,⁷⁶ αφού ο σκοπός της τέχνης, και ειδικότερα της ζωγραφικής, είναι ταυτόχρονα και διδακτικός.⁷⁷ Επιπρόσθετα, από τη βυζαντινή πνευματική ζωή απουσίαζε εντελώς η καλλιτεχνική κριτική, κείμενα, δηλαδή, τα οποία να αξιολογούν τα καλλιτεχνικά έργα. Αντίθετα, στη δυτική τέχνη, και συγκεκριμένα στην τέχνη της Αναγέννησης, το ενδιαφέρον στρέφεται πρωταρχικά στις προσωπικότητες των καλλιτεχνών, με αποτέλεσμα η ιστορία της δυτικής τέχνης να είναι γεμάτη με πρόσωπα, για τα οποία έχουμε πληροφορίες αναφορικά με τη ζωή τους, τη γνώμη και την κρίση τους για την τέχνη, τις επιδράσεις τους σε άλλους καλλιτέχνες, στοιχεία που απουσιάζουν παντελώς για τους ανατολικούς καλλιτέχνες.⁷⁸

Τέλος, αν θέλουμε να αναφερθούμε σε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αλληλεπίδρασης Ανατολής – Δύσης, μπορούμε να αναφερθούμε σε ένα έργο των μέσων του 13^{ου} αιώνα στην περιοχή της Παλαιστίνης (Εικόνα 8, Παράρτημα, σ. 139). Η ενδυμασία του Αγίου, ο ανάγλυφος γύψινος φόντος, η μίμηση των μεταλλικών επενδύσεων, οι οποίες προστίθεντο συχνά στη βυζαντινή αγιογραφία, και η απεικόνιση του μικρού αγοριού, το οποίο, καθισμένο στη σέλα του αλόγου πίσω από τον Άγιο, κρατάει ένα κύπελλο, δημιουργούν μια σύγχυση ως προς την προέλευση του δημιουργού. Ο Cormack παρατηρεί ότι η εικόνα αυτή είναι αποτέλεσμα μίξης βυζαντινών, γαλλικών, ιταλικών, αρμενικών, αραβικών και ισλαμικών στοιχείων.⁷⁹

2.3.2 Αρχιτεκτονική

⁷⁶ Αραμπατζής Γ., *ό.π.*, σ. 110.

⁷⁷ Μιχελής, Π. Α., «Η Βυζαντινή τέχνη ως θρησκευτική και διδακτική τέχνη», στο *Αισθητικά Θεωρήματα, Τόμος Γ'*, Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2004, σσ. 207 – 216.

⁷⁸ Mango, C., *Βυζάντιο, Η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, μτφρ. Δημήτρη Τσουγκαράκη, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1990, σσ. 301 – 302.

⁷⁹ Cormack, R. και Vassilaki, M., *Byzantium 330–1453*, εκδ. Royalacademh of arts, Λονδίνο 2009, σ. 279.

Με το ζήτημα των δημόσιων χώρων λατρείας η Χριστιανική Εκκλησία ήρθε αντιμέτωπη μετά την επίσημη αναγνώρισή της από τον Αυτοκράτορα Κωνσταντίνο το 311, καθώς κατά την περίοδο των διωγμών δεν υπήρχε ούτε η ανάγκη αλλά ούτε και η δυνατότητα κατασκευής τους. Η αναγωγή της Εκκλησίας στη συνέχεια, όμως, σε ισχυρή εξουσία μέσα στην Αυτοκρατορία οδήγησε στην αναθεώρηση της σχέσης της με την τέχνη και στην ανάγκη εξασφάλισης για τους πιστούς χώρων για την τέλεση της λειτουργίας και του κηρύγματος. Οι χώροι αυτοί, ωστόσο, δεν μπορούσαν να έχουν ως υπόδειγμα και πρότυπο τους ναούς του αρχαίου κόσμου, καθότι οι λειτουργίες τους δεν θα ήταν όμοιες. Οι αρχαίες ειδωλολατρικές θρησκείες χρειάζονταν έναν μικρό ιερό χώρο μέσα στο οποίο βρισκόταν το άγαλμα της οικείας θεότητας, ενώ οι τελετουργικές θυσίες και πομπές λάμβαναν χώρο στο ύπαιθρο. Οι χριστιανικοί ναοί, όμως, δεν μπορούσαν να περιοριστούν σε ένα μικρό εσωτερικό στα πρότυπα του αρχαίου ναού. Ήταν τα μεγάλα δημόσια κτίρια, όπως αυτά των δικαστηρίων και των στεγασμένων αγορών, αυτά τα οποία πρόσφεραν το πρότυπο για την κατασκευή των χριστιανικών ναών. Επρόκειτο για μεγάλων διαστάσεων στενόμακρες, στεγασμένες αίθουσες, οι οποίες περικλείονταν από χαμηλότερους χώρους στα πλαϊνά, χωριζόμενους από την κύρια αίθουσα με κιονοστοιχίες. Στο βάθος συνήθως βρισκόταν ένας ημικυκλικός υπερυψωμένος χώρος, στον οποίο υπήρχε η θέση του δικαστή ή του προέδρου της συνέλευσης. Στην αρχαιότητα οι αίθουσες οι οποίες προορίζονταν για τη συγκέντρωση πολλών ανθρώπων ήταν γνωστές ως «βασιλικές». Η Αγία Ελένη χρησιμοποίησε μια «βασιλική» ως πρότυπο για την κατασκευή ενός χριστιανικού ναού, ενώ ο όρος καθιερώθηκε να χρησιμοποιείται έκτοτε για τους ναούς αυτού του τύπου.⁸⁰

Στο πλαίσιο του διαλόγου με τη Δύση θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τομέας στον οποίο το Βυζάντιο κατά τους παλαιολόγειους χρόνους δέχεται τη μεγαλύτερη επιρροή είναι η αρχιτεκτονική, και ιδιαιτέρως η ναοδομία. Η αισθητική αρμονία επιδιώκεται μέσα από μια συστηματική προσπάθεια εξισορρόπησης ανάμεσα στους όγκους, τις γραμμές και τους χρωματισμούς, όπως επίσης και τη ρυθμική επαναφορά αναγνωρίσιμων, τελικά, στοιχείων. Οι ναοί αποκτούν εντυπωσιακούς τρούλους και αριστοτεχνικούς διακόσμους, ενώ οι γραμμές είναι ήρεμες και αρμονικές, δημιουργώντας μια ευλαβική, γαλήνια αίσθηση ταπείνωσης μπροστά στο θείο.

⁸⁰ Gombrich, E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κασδαγλή, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1989, σσ. 133 – 135..

Ακόμη και η απεικόνιση των κτιρίων, και ειδικότερα των ναών, κυρίως σε έργα ευρισκόμενα στο εσωτερικό αυτών, χαρακτηρίζονται από μια νέα οπτική, καθώς η αναλογία μεγεθών μεταξύ μορφών και οικοδομημάτων αποκτά μια πιο ορθή προσέγγιση και συχνά είναι τα κτίρια αυτά τα οποία δεσπίζουν και όχι οι ανθρωπίνες μορφές.⁸¹

Βασικό στοιχείο της δυτικής αρχιτεκτονικής το οποίο χρησιμοποιήθηκε στην αρχιτεκτονική της παλαιολόγιας εποχής είναι η χρήση του φωτός, η είσοδος στο οποίο επιτρέπεται στο εσωτερικό του κτιρίου από τα παράθυρα και τους θόλους, αλλά ακόμη περισσότερο ο χειρισμός του φωτός και της σκιάς, σε ένα «παιχνίδι» δημιουργίας χώρων γεμάτων συμβολισμούς και συναισθήματα. Στο παιχνίδι του φωτισμού εισέρχεται και το χρώμα, το οποίο χρησιμοποιείται πρωτότυπα και τολμηρά, δίνοντας την εντύπωση του φωτισμού, ενισχύοντας την αίσθηση της μεγαλοπρέπειας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας, η χρήση των χρωμάτων στα οποία δίνει την εντύπωση του πλάγιου, γλυκού φωτισμού, όπως δηλαδή συμβαίνει με το φως του ήλιου τα πρωινά και τα δειλινά.⁸²

Σημαντική, άλλωστε, είναι και η επιρροή στην παλαιολόγια αρχιτεκτονική της γοτθικής τέχνης, με τη βοήθεια των αυξανόμενων εμπορικών σχέσεων της αυτοκρατορίας με τις χώρες της Δύσης, των πολιτικών συμμαχιών αλλά και των αναζητήσεων των βυζαντινών αρχιτεκτόνων για νέους τρόπους έκφρασης, η οποία αναπτυσσόμενη στην Ευρώπη την ίδια εποχή, εισάγει καινούργιες τεχνικές και αισθητική. Η νέα τεχνοτροπία που αναπτύσσεται στο Βυζάντιο είναι συνδεδεμένη άμεσα με την αντίστοιχη τάση που αναπτύσσεται στη δυτική, κυρίως την ιταλική, αρχιτεκτονική.⁸³ Τα οξυκόρυφα τόξα, τα υψηλά παράθυρα, οι πύργοι και οι καμάρες, οι ρόδακες, τα μεγάλα βιτρό, οι διαγώνιες αντιρήδες οι οποίες «λεπταίνουν» τους τοίχους και «μεγαλώνουν» τα παράθυρα, και η χρήση διακοσμητικών στοιχείων εμφανίζονται και στους βυζαντινούς ναούς και η ταυτόχρονη παρουσία των δύο ρυθμών δημιουργεί μια ξεχωριστή και πολυπολιτισμική νέα αρχιτεκτονική, αντανάκλαση της πολυτάραχης εκείνης περιόδου της αυτοκρατορίας. Τα

⁸¹ Αντουράκης, Γ., *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, εκδ. Ανατύπωση, Αθήνα 1993, σ.200

⁸² Ο.π., σ.133.

⁸³ Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνας (6ος – 14ος αιώνας), ό.π., σ. 56. / Jeffreys, E., - Mango, C., “Towards a Franco – Greek Culture”, in *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, New York 2002, p. 298 – 301.

εκκλησιαστικά μνημεία, ωστόσο, της υστεροβυζαντινής αρχιτεκτονικής δεν μπορούν να συγκριθούν με τα μεγάλα γοτθικά δυτικά μνημεία, κυρίως από άποψη μεγέθους, όπως είναι άλλωστε αναμενόμενο δεδομένης της οικονομικής κατάστασης του Βυζαντίου.⁸⁴ Ορισμένοι μελετητές, όπως ο Necipoglu, διαβλέπουν σε αυτή την αποδοχή των δυτικών αρχιτεκτονικών στοιχείων μια σκόπιμη συγκαταβατική ανεκτικότητα, με πολιτικές αποβλέψεις, καθώς το Βυζάντιο αναγκάζεται να αποδεχθεί ότι θα χρειαστεί την αρωγή της Δύσης στην αντιμετώπιση του νέου εχθρού.⁸⁵

Χαρακτηριστικό παράδειγμα γοθικών επιρροών στην αρχιτεκτονική της εποχής αποτελεί η μονή Παντανάσσης στο Μυστρά (Εικόνα 9, Παράρτημα, σ. 140). Τα γοτθικά στοιχεία στην εν λόγω Μονή, εκτός από το γενικότερο πλαίσιο επιρροής, φανερώνουν τη στενή σύνδεση ανάμεσα στο Δεσποτάτο του Μορέως και τη Δύση και τη στενή σχέση μεταξύ του πρωτοστάτορα του Μυστρά, αλλά και μεσάζοντα, συνεργάτη, δηλαδή, του Αυτοκράτορα, Ιωάννη Φραγκόπουλου, και των Φράγκων.⁸⁶ Το ενδιαφέρον εκ μέρους ξένων μελετητών ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα οδηγεί στην πρώτη απεικόνιση της Μονής από τον Γάλλο αρχαιολόγο André Louis Antoine Couchaud το 1842, η οποία φανερώνει και τη γενικότερη κατάστασή της στην αρχή του νεοϊδρυθέντος κράτους, ενώ η πρώτη συστηματική συντήρηση στον ζωγραφικό διάκοσμο γίνεται από τον Φώτη Κόντογλου.⁸⁷ Το καθολικό της Μονής είναι κτισμένο στα πρότυπα του σπάνιου αρχιτεκτονικού τύπου του Μυστρά, με τη χρήση της δρομικής βασιλικής του ισογείου και του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τους πέντε τρούλους του επάνω επιπέδου.⁸⁸ Στα γοτθικά αρχιτεκτονικά στοιχεία εντοπίζουμε τα τυφλά αψιδώματα και τα παράθυρα που εναλλάσσονται στην ανώτερη ζώνη, μεταξύ των οποίων εισέρχονται, διακόπτοντας την ήρεμη συνέχεια, κιονίσκοι, οι οποίοι αποτελούν στηρίγματα των λίθινων και πλίνθινων τόξων.⁸⁹ Οι τελευταίοι παρεμβάλλονται και μεταξύ των παραθύρων του ιερού, δημιουργώντας οξυκόρυφα

⁸⁴ Κωτούλας, Ι., *Γοτθικά στοιχεία στην υστεροβυζαντινή αρχιτεκτονική της Πελοποννήσου*, εκδ. Ανάτυπο, Αθήνα 2007, σ. 206.

⁸⁵ Necipoglu, N., *Byzantium between the Ottomans and the Latins*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2009, σ. 107.

⁸⁶ Ασπρά – Βαρδαβακή, Μ. – Εμμανουήλ, Μ., *Η Μονή της Παντάνασσα στον Μυστρά, Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 20.

⁸⁷ Σίνος, Σ., *Η αρχιτεκτονική του Καθολικού της Μονής της Παντάνασσας του Μυστρά*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2013, σσ. 25 – 29.

⁸⁸ Chatzidakis, M., Mystras, *The medieval city and castle*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 96..

⁸⁹ Ασπρά – Βαρδαβακή, Μ. – Εμμανουήλ, Μ., *Η Μονή της Παντάνασσα στον Μυστρά, Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, ό.π., σ. 44.

τόξα, επιστρεφόμενα με ανθέμια.⁹⁰ Στα γοτθικά στοιχεία περιλαμβάνονται η επίχρυση της μεσαίας ζώνης στο εξωτερικό της Μονής, οι μεγάλοι κίονες, τα ακροπυργώματα εκατέρωθεν του οξύληκτου τρούλου και τα τρίβολα ανοίγματα τα οποία εναλλάσσονται με τα οξυκόρυφα τόξα.⁹¹ Για την Μονή της Παντάνασσας, ο Runciman σημειώνει ότι, παρατηρώντας την κανείς, διαπιστώνει ότι «η αίσθηση του ωραίου» άλλαξε μέσα στις πρώτες δεκαετίες του 15^{ου} αιώνα και ότι οι καλλιτέχνες δεν αποδέχονται κανέναν περιορισμό όσον αφορά στην ποικιλομορφία και στην πρωτοπορία και μοιάζουν να περιφρονούν την ίδια την πραγματικότητα.⁹²

Στην Ανδραβίδα, επίσης, συναντούμε την Αγία Σοφία (Εικόνα 10, Παράρτημα, σ. 141), έναν μεγάλο τρίκλιτο ξυλόστεγο γοτθικό ναό, αναγεγνημένο από τους Φράγκους στην πόλη, μαζί με τον ναό του Αγίου Στεφάνου και το ταφικό παρεκκλήσιο του Αγίου Ιακώβου, όπως μάς πληροφορεί το Χρονικό του Μορέως, τα ίχνη των οποίων δεν υπάρχουν σήμερα. Η Αγία Σοφία ιδρύθηκε από δομινικανικό τάγμα και ήταν το μέρος στο οποίο λάμβαναν χώρα οι συνεδριάσεις της Μεγάλης Κούρτης, του δικαστικού συμβουλίου του πριγκιπάτου της Αχαΐας. Τα δυτικότροπα παράθυρα, οι λαξευτοί πωρόλιθοι της τοιχοποιίας, οι νευρώσεις των σταυροθολίων, οι ακτινωτές αντηρίδες μαρτυρούν την έμπνευση από γοτθικά πρότυπα.⁹³

⁹⁰ Μπούρας, Χ., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001, σ. 219.

⁹¹ Λούβρη – Κίζη, Α., *Η Φραγκική πρόκληση στο Βυζαντινό Μυστρά - Περίβλεπτος και Παντάνασσα*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2019, σ. 159.

⁹² Ruciman, S., ό.π., σσ. 123 – 124.

⁹³ Sheppard, C. D., «The Cathedral of Andravida, Elis, Greece» στο *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44, σσ. 211, 139.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ

«Θεολογικές αποτυπώσεις στην τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης»

3.1 Χριστολογία

3.1.1 Έμφαση στην ανθρώπινη φύση του Χριστού

Η τέχνη της παλαιολόγειας αναγέννησης, λόγω μεγάλων προκλήσεων για την αυτοκρατορία, των λατινικών και οθωμανικών απειλών, των εσωτερικών συγκρούσεων και του γενικευμένου κλίματος ανασφάλειας για τους κατοίκους, διακρίνεται από μια ξεχωριστή εστίαση στην ανθρώπινη φύση του Κυρίου, αποκλίνοντας εν μέρει από τον μέχρι τότε αυστηρό και αποστασιοποιημένο τρόπο απεικόνισής Του. Η έμφαση στην ανθρώπινη φύση του Ιησού Χριστού είναι, ωστόσο, και απόρροια του βυζαντινού ουμανισμού, ο οποίος θα εξεταστεί στο κεφάλαιο 4.1 της παρούσας εργασίας και ο οποίος θέτει σε προτεραιότητα καθετί ανθρώπινο.⁹⁴ Η μορφή Του, η οποία καθίσταται περισσότερο γήινη, αποκτά μια εγγύτητα, η έκφραση των συναισθημάτων Του, όπως αγωνία, λύπη, αλλά και έλεος και γαλήνη, και οι ανθρώπινες εκφράσεις απαντώνται με όλο και μεγαλύτερη συχνότητα στην αγιογραφία της εποχής. Η ενίσχυση της ανθρώπινης φύσης του Ιησού Χριστού μέσα στην τέχνη μπορεί να προσφέρει έναν πιο προσωπικό και συναισθηματικό σύνδεσμο ανάμεσα στον πιστό και τον Θεό.

Η ανθρώπινη φύση του Ιησού Χριστού αποτυπώνεται καταρχάς στην παράσταση της γέννησης. Στην Εικόνα 11, (Παράρτημα, σ. 142) βλέπουμε μια τέτοια αναπαράσταση από κρητικό εργαστήριο του 15^{ου} αιώνα. Πρόκειται για μια κλασικίζουσα, πολυπρόσωπη σύνθεση, σε μια κλασική έκφραση της αγιογραφίας της όψιμης παλαιολόγειας εποχής, με συγγενές παράδειγμα την τοιχογραφία της Γέννησης στην Παντάνασσα του Μυστρά (Εικόνα 12, Παράρτημα, σ. 143).⁹⁵ Και στις δύο εικόνες εντοπίζουμε το θείο βρέφος, σπαργανωμένο και φέρον φωτοστέφανο, κείμενο μέσα στη φάτνη. Οι εικόνες βρίθουν βουκολικών στοιχείων μέσα σε ένα βραχώδες, σκληρό φυσικό τοπίο. Άνθρωποι, άγγελοι και φυσικά στοιχεία είναι παρόντα στην παράσταση του συγκλονιστικού γεγονότος της ενανθρώπησης του Ιησού Χριστού και καλούν τον πιστό θεατή να συμμετάσχει και ο ίδιος.

⁹⁴ Bogosavljevic, Dr., *Η επίδραση της Χριστολογίας του Αγ. Γρηγορίου του Παλαμά στην αγιογραφία (14^ο έως 16^ο αιώνα)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 275- 276.

⁹⁵ Μπαλτογιάννη, Χρ., *Συνομιλία με το Θείον*, εκδ. Βυζαντινού Μουσείου, Αθήνα 1998, σσ. 131 – 132.

Η Δύση την εποχή την οποία μελετούμε εικονογραφεί τον Ιησού Χριστό ως βρέφος με πολύ ρεαλιστικότερα ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Στην Εικόνα 13 (Παράρτημα, σ. 144) βλέπουμε μια λεπτομέρεια από περγαμηνή του 1415 περίπου. Στην ολοσέλιδη, πολύπλοκη σύνθεση διακρίνουμε τους βασιλιάδες, τους μάγους, τους βοσκούς με τα πρόβατά τους, στρατιώτες οι οποίοι φέρουν λάβαρα, γυναίκες οι οποίες πλαισιώνουν τη Θεοτόκο και είναι ντυμένες σαν αριστοκράτισσες του 15ου αιώνα, σε μια παράξενη συγκέντρωση ετερόκλητων ανθρώπων. Στο οπίσθιο τμήμα της εικόνας, η πόλη η οποία υποτίθεται ότι είναι η Ιερουσαλήμ, έχει τη μορφή της γαλλικής πόλης Bourges.⁹⁶ Ο Andrew Martindale χαρακτηρίζει την εικόνα ως ένα «σπάταλο άπλωμα γοητευτικών λεπτομερειών σε ολόκληρη τη σελίδα».⁹⁷ Ο Ιησούς Χριστός ως βρέφος, πιο ανθρώπινος από ποτέ, σε μια παιδική στάση όλο χάρη, αγγίζει τα μαλλιά του μάγου ο οποίος τον προσκυνά.

Ένας από τους τρόπους με τους οποίους δίνεται έμφαση στην ανθρώπινη φύση του Κυρίου είναι η ταυτόχρονη διπλή ή τριπλή απεικόνισή Του, σε διαφορετικές ηλικίες, κυρίως στον τρούλο των ναών, τονίζοντας την ανθρώπινη ζωή Του. Μια τέτοια απεικόνιση του 13^{ου} αιώνα υπάρχει στον τρούλο του Αγίου Στεφάνου στην Καστοριά, στην οποία ο Ιησούς Χριστός εμφανίζεται τρεις φορές: αριστερά έφηβος, χωρίς γένι ως Εμμανουήλ, στο κέντρο νέος άνδρας, με σκούρο γένι ως IC XC και δεξιά ως γέροντας Παλαιός των Ημερών με λευκά μαλλιά και γένι (Εικόνα 14, Παράρτημα, σ. 145).⁹⁸

Η έμφαση στην ανθρώπινη φύση του Χριστού είναι εμφανής και μέσα από την ιδιάζουσα και σχετικά σπάνια περίπτωση κατά την οποία η μορφή του Ιησού Χριστού αντικαθίσταται από εκείνη της Θεοτόκου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η «Δέηση» του Ναού της Παναγίας της Νάξου, κατά την οποία η Παναγία έχει τη θέση του Ιησού Χριστού στην αψίδα, ενώ ο Αρχάγγελος Μιχαήλ και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος δέονται προς Εκείνη.⁹⁹ Παρόμοια εικόνα υπάρχει και στον Ναό της Παναγίας Αρχατού στη Νάξο (τέλη 13^{ου} αιώνα), όπως επίσης και στον Ναό του Αγίου Παντελεήμονα του ίδιου νησιού, στον οποίο τη δέηση αναπέμπουν μαζί με τον

⁹⁶ Raymond C., Johannes R., *Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Tournai, La Renaissance du Livre*, 2001, σ. 238.

⁹⁷ Martindale, A., *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης, Τόμος 8ος, Άνθρωπος και Αναγέννηση*, μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1967, σ. 25.

⁹⁸ Γκιολές, Ν., *Ο Βυζαντινός Τρούλος και το Εικονογραφικό του Πρόγραμμα*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σσ. 72 – 75,

⁹⁹ Χατζηδάκης, Μ., *Νάξος: Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1989, σ. 100.

Ιωάννη Πρόδρομο κάποιος άγιος ή άγγελος.¹⁰⁰ Η ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκος δέχεται δέηση από δύο αρχαγγέλους σε τοιχογραφία του Ναού της Παναγίας Κάδρου Σελίνου της Κρήτης (τέλη 13^{ου} – αρχές 14^{ου} αιώνα)¹⁰¹ και του Ναού της Παναγίας Αθηνιώτισσας του Παρθενώνα.¹⁰²

Αλλά ακόμη και στην απεικόνιση του Χριστού ως Παντοκράτορα, ως Χώρα των Ζώντων (Εικόνα 15, Παράρτημα, σ. 146), κατά την παλαιολόγεια αναγέννηση η αίσθηση δεν είναι αυτή της απόμακρης εικόνας της ουράνιας σφαίρας, αλλά έχει κατέβει στο ανθρώπινο επίπεδο. Αν και πρόκειται για ψηφιδωτό, ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει με τελείως ζωγραφικό τρόπο, με ρεαλισμό και ευαισθησία το πρόσωπο του Χριστού. Η στάση Του παραμένει στο γνωστό πρότυπο της παράδοσης, ωστόσο ολόκληρη η μορφή Του είναι λιγότερο αυστηρή. Σύμφωνα με τον Jean Lassus: «Δεν είναι πια ο φοβερός Παντοκράτωρ, αλλά το καταφύγιο της ανθρωπότητας».¹⁰³

3.1.2 Η θεϊκή φύση του Χριστού

Η χριστολογική διδασκαλία της Εκκλησίας περί της θείας φύσης του Ιησού Χριστού συνεχίζει να αποτελεί βασικό θέμα στην τέχνη της παλαιολόγειας αναγέννησης, σε ένα καινούριο, ωστόσο, ερμηνευτικό πλαίσιο. Η αγιογραφία χαρακτηρίζεται από την πατερική θεολογία, ιδιαίτερα στη διδασκαλία του Γρηγορίου Παλαμά τονίζοντας ιδιαίτερα τη θεία δόξα και τη μεταμόρφωση του Κυρίου.

Η θεϊκή φύση του Χριστού αποδίδεται πολύ ζωντανά μέσα από την εικόνα της Δέησης, στην οποία απεικονίζεται ένθρονος στο κέντρο της, έχοντας στο αριστερό χέρι Του το βιβλίο του Ευαγγελίου, είτε ανοικτό, όπως για παράδειγμα στον Ναό του Αγίου Ιωάννη των Ανωγείων και τον Ναό του Αγίου Γεωργίου – Χριστού των Χανίων (εικόνες του 14^{ου} αιώνα), είτε, σπανιότερα, κλειστό, όπως στον Ναό του Αγίου Γεωργίου του Μασαρίου της Ρόδου (β' μισό 14^{ου} αιώνα) και στον Ναό του

¹⁰⁰ Μητσάνη, Α., «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά τον 13^ο αιώνα», στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ', Αθήνα 2000, σ. 97.

¹⁰¹ Λασιθιωτάκης Κ. Ε., «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης. Δ' Επαρχία Σελίνου», *Κρητικά Χρονικά ΚΒ, II* Κρήτη 1970, σσ. 347-388.

¹⁰² Ξυγγόπουλος, Α., *Παρθενώνας βυζαντινά τοιχογραφία*, ά.ε. 1920, σσ. 173 – 174.

¹⁰³ Lassus, J., *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης, Τόμος 4^{ος}, Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος*, μτφρ. Δέσπω Σολωμού, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1967, σ. 126.

Αγίου Γεωργίου Ζίας Ασφενδίου στη Σύμη.¹⁰⁴ Είναι ένας τύπος ο οποίος αναπτύσσεται κυρίως κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, καθιερώνεται, ωστόσο, στην παλαιολόγεια περίοδο, και συνεχίζει και στην μεταβυζαντινή, κυρίως σε φορητές εικόνες, ενώ σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από τον θρόνο, και με μορφές μικρότερης κλίμακας, συχνά θα συναντήσουμε την Θεοτόκο και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, όπως για παράδειγμα στη Δέηση του 15^{ου} – 16^{ου} αιώνα, η οποία εκτίθεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.¹⁰⁵

Στην παράσταση της Δέησης που φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο (Εικόνα 16, Παράρτημα, σ. 147) παρατηρούμε τον ένθρονο Ιησού Χριστό ανάμεσα στη Θεοτόκο και τον Ιωάννη. Ο χρυσοποίκιλτος θρόνος, τα δύο κυλινδρικά μαξιλάρια σε σμαραγδί και πορφυρό χρώμα, το κόκκινο μαξιλάρι του υποποδίου, ο πολύτιμος, πορφυρός χιτώνας με το χρυσό σήμα στο ύψος του ώμου, το μπλε ιμάτιο, όλα αποτελούν συμβολικά στοιχεία της θείας Του φύσης. Η Θεοτόκος, ιστάμενη στην αριστερή μεριά, κρατά ανοιχτό ένα ειλητάριο στο οποίο μπορούμε να διακρίνουμε την εξής επιγραφή: Ω ΔΕΣΠΟΤΑ ΠΑΙ ΚΑΙ ΘΕΟΥ ΖΩΝΤΟΣ ΛΟΓΕ ΣΩΜΑΤΙ ΠΡΟΕΛΘΩΝ ΕΞ ΕΜΟΥ ΣΠΟΡΑΣ ΑΝΕΥ ΕΚ ΔΕ ΠΑΤΡΟΣ ΦΥΣ ΡΕΥΨΕΩΣ ΣΩΤΕΡ ΔΙΧΑ ΚΑΙ ΑΥΤΩ ΣΥΝΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΥΨΕΙ ΚΛΙΝΑΣ ΧΗΣ ΚΛΙΣΕΩΣ ΤΑΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ ΑΦΕΣ ΚΑΙ ΜΗΤΡΙΚΑΣ ΠΛΗΡΩΣΟΝ ΙΚΕΤΗΡΙΑΣ. Στα δεξιά, στο ειλητάριο το οποίο κρατά ανοικτό ο Ιωάννης, διαβάζουμε: ΚΑΓΩ ΣΥΝΑΔΩ ΔΕΣΠΟΤΑ ΤΗ ΜΗΤΡΙ ΣΟΥ ΦΩΝΗ ΦΙΛΙΚΗ ΠΡΟΔΡΟΜΙΚΗ ΣΟΥ ΛΟΓΕ ΟΥΣ ΗΓΟΡΑΣΑΣ ΑΙΜΑΤΙ ΣΩ ΤΙΜΙΩ ΣΤΑΥΡΩ ΚΡΕΜΑΣΘΕΙΣ ΚΑΙ ΣΦΑΓΕΙΣ ΑΝΕΥΘΥΝΩΣ ΤΟΥΤΟΙΣ ΚΑΤΑΓΕΙΘΗ ΔΩΡΕΑΝ ΠΑΛΙΝ ΕΥΣΠΛΑΧΝΕ ΣΩΤΕΡ ΕΚ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΟΥ ΤΡΟΠΟΥ.¹⁰⁶

Ένα από τα ωραιότερα δείγματα παλαιολόγειου μωσαϊκού αποτελεί, βεβαίως, ο Χριστός Παντοκράτορας περιτριγυρισμένος από προφήτες στον τρούλο της Μονής Παμμακάριστου της Κωνσταντινούπολης (Εικόνα 17, Παράρτημα, σ. 148 και Εικόνα 18, λεπτομέρεια, Παράρτημα, σ. 149.). Η δόξα του Υιού του Θεού είναι απολύτως εμφανής. Τοποθετημένο στον τρούλο της Μονής, απροσπέλαστο στους πιστούς,

¹⁰⁴ Καζαμία – Τσέρνου, Μ., *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις Βυζαντινές Εκκλησίες της Ελλάδος*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 2003, σσ. 179 – 191.

¹⁰⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 1998, σ. 44.

¹⁰⁶ Μπαλτογιάννη, Χρ., *Συνομιλία με το Θεόν*, ό.π., σ. 145.

επιτελεί, σύμφωνα με τον Thomas Mathews, ένα ρόλο βαθιά πνευματικό.¹⁰⁷ Ο Χριστός περιβάλλεται από ένα κυκλικό πλαίσιο, στο τέλος των ακτινών του οποίου εικονίζονται προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης, δημιουργώντας μια ομπρέλα. Στο αριστερό Του χέρι βαστά το κλειστό βιβλίο του Ευαγγελίου, ενώ το αριστερό Του είναι υψωμένο σε ευλογία. Παρόμοια και στην απεικόνιση του έθνικου Ιησού Χριστού ως «Υπεράγαθου» στο ψηφιδωτό του 14^{ου} αιώνα στο ταφικό παρεκκλήσιο Παμμακαρίστου (Εικόνα 19, Παράρτημα, σ. 150).¹⁰⁸ Το αγέρωχο, αυστηρό βλέμμα, η πλούσια πτυχολογία και οι πολλές μπλε αποχρώσεις του ενδύματος, το χρυσό εξώφυλλο του Ευαγγελίου, τα πετράδια του θρόνου, ακόμη και το ανέσπερο φως των χρυσών ψηφιδών του φόντου ανάμεσα στην εκατέρωθεν διαμοιρασμένη επιγραφή «IC XC O ΥΠΕΡΑΓΑΘΟΣ» διακηρύσσουν την θεϊκή φύση του απεικονιζόμενου προσώπου.

3.1.3 Η απεικόνιση των παθών του Χριστού

«δεῖ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου πολλὰ παθεῖν» Μάρκος 8:31

3.1.3.1. Διαφορές στην απεικόνιση των παθών ανάμεσα στην ανατολική και την δυτική τέχνη

Οι καλλιτέχνες της Παλαιολόγειας Αναγέννησης προσεγγίζουν την απεικόνιση των παθών και του θανάτου του Ιησού Χριστού με έντονη πνευματικότητα. Άλλωστε, η διαφοροποίηση της Ορθόδοξης Εκκλησίας έναντι της Δύσης ως προς την θεώρηση του θανάτου, έγκειται αναμφίβολα στον εναγκαλισμό της υπερβατικότητας και την πεποίθηση ότι ο θάνατος καταργείται δια του θανάτου και της ανάστασης του Ιησού Χριστού.¹⁰⁹ Η αναζήτηση του υπερβατικού, η υπέρβαση της φυσιοκρατίας και η εκζήτηση της ηρεμίας και της γαλήνης, ως αντιδότου απέναντι στις ταραγμένες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, αποτελούν οδηγό για τους παλαιολόγειους αγιογράφους. Αυτή η απομάκρυνση από την πραγματικότητα της ύλης ώθησε τον Andre Malraux να σημειώσει ότι «η βυζαντινή τέχνη χρειάστηκε τόσους αιώνες για

¹⁰⁷ Mathews, Th., *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*, εκδ. Yale University Press, London 1998, σσ.117 – 118.

¹⁰⁸ Καριώτογλου, Α., *Κωνσταντινούπολη, Οι Πάνσεπτοι Πατριαρχικοί Ναοί*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 1996, σ. 79.

¹⁰⁹ Γιαννουλάτος, Α., *Αρχιεπίσκοπος Τυράνων και πάσης Αλβανίας, Τχνη από την αναζήτηση του υπερβατικού*, Αθήνα 2004, σ.421.

να ξεχάσει το ανθρώπινο σώμα, όσους η αρχαία κλασική τέχνη είχε χρειαστεί για να το ανακαλύψει.»¹¹⁰

Η απεικόνιση των παθών του Χριστού στην υστεροβυζαντινή τέχνη, καθώς βεβαίως και σε προγενέστερες εποχές, δεν επικεντρώνεται στην ανθρώπινη πλευρά τους, όπως συμβαίνει με την τέχνη της Δύσης της αντίστοιχης περιόδου. Ο πόνος της σταύρωσης, το βασανισμένο ανθρώπινο σώμα, οι λεπτομέρειες των πληγών, η επίκληση στο συναίσθημα, η ρεαλιστική απόδοση των μορφών που πενθούν γύρω από τον σταυρό του Χριστού ή στην αποκαθήλωσή Του έχουν, για τα δυτικά έργα, ως αποτέλεσμα την απεικόνιση του Χριστού κυρίως ως θύμα του πόνου. Στην Εικόνα 20 (Παράρτημα, σ. 151) παρατηρούμε μια τοιχογραφία του Τζιόττο στην Πάδοβα. Οι Albert Chatelet και Sylvia Presssouyre μάς πληροφορούν ότι ο ζωγράφος «δεν επιδιώκει να μιμηθεί τόσο τη φύση όσο τη γλυπτική, δηλαδή τα αρχαία της πρότυπα».¹¹¹ Παρατηρώντας την εικόνα, καταλαβαίνουμε ότι για τον καλλιτέχνη η ζωγραφική δεν αποτελεί απλώς ένα υποκατάστατο της αφήγησης. Σε μια προσεκτική παρατήρηση του πίνακα, μοιάζει να παρακολουθούμε την εξέλιξη ενός γεγονότος σαν σε θεατρική παράσταση. Η Υβόν Ντελάντρ παρατηρεί ότι «το επεισόδιο φαίνεται να έχει συλληφθεί στο κορύφωμα της δραματικής του έντασης».¹¹² Βλέπουμε τον Ιωάννη, σε μια συγκλονιστική στάση συντριβής και πάθους, να σκύβει προς το σώμα του Κυρίου στρέφοντας τα χέρια του δραματικά προς τα πίσω. Ανάμεσα σε εκείνον και στις γυναικείες μορφές που απεικονίζονται να κουλουριάζονται στο πρώτο πλάνο αισθανόμαστε αμέσως την ύπαρξη αέρα και χώρου, μέσα στον οποίο είναι όλοι ελεύθεροι να κινηθούν.¹¹³ Σύμφωνα με τον Thomas Mathews, ωστόσο, η εικονογραφία της σύνθεσης παραμένει βαθιά βυζαντινή, παραπέμποντας στην Κωνσταντινούπολη του 12^{ου} αιώνα, στη γέννηση της αναγεννησιακής αφηγηματικής τέχνης.¹¹⁴

Η προσέγγιση του χώρου στη δυτική ζωγραφική, άλλωστε, ως στοιχείου απεικόνισης της απτής πραγματικότητας, είναι ένα θέμα στο οποίο δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στις

¹¹⁰ Αρβελέρ, Ε., ό.π., σ. 113.

¹¹¹ Chatelet, A., Presssouyre, S., «Από την Ιταλία του 14^{ου} αιώνα ως τον Μανιερισμό (13^{ος} – 16^{ος} αιώνας,») στο *Ιστορία της Τέχνης, Larousse, Τόμος 3*, μτφρ. Χρήστου Χρύσανθου, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 1990, σσ. 6, 7.

¹¹² Ντελάντρ, Υ., «Η γένεση της ιταλικής ζωγραφικής», στο: *Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης, Τόμος 2, Από τον Καρλομάγνο στην Αναγέννηση*, μτφρ. Αριστείδη Αγγελίδη, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1986, σ. 351.

¹¹³ Gombrich, E. H., ό.π., σ. 202.

¹¹⁴ Mathews, Th., ό.π., σσ. 159 – 160.

αρχές του 15^{ου} αιώνα. Είναι η εποχή κατά την οποία η ευρωπαϊκή τέχνη μεταβαίνει «από την επιφάνεια στο βάθος». Απομακρύνεται σιγά σιγά από την παρουσίαση των μερών της ζωγραφικής παράστασης σε ένα επίπεδο και τη γραμμική παράθεσή τους, αρχίζει να αλληλεπικαλύπτει μορφές και πράγματα μέσα στον «χώρο», υποβαθμίζοντας τον ρόλο του περιγράμματος, όχι μόνο χαρίζοντας μια πλήρη αίσθηση του χώρου, αλλά συντομεύει και την «πορεία του φωτός».¹¹⁵ Σύμφωνα με τον Γεώργιο Αραμπατζή, η προοπτική χαρίζει στην ζωγράφο «μια προνομιακή ματιά επάνω στο φυσικό χώρο και κατορθώνει να εξουσιάζει με γεωμετρικό τρόπο (*more geometrico*)».¹¹⁶ Η δυτική απεικονιστική τέχνη οφείλει στον Μπρουνελλέσκι την *προοπτική*, ο οποίος έλυσε, μέσω μαθηματικών κανόνων, το πρόβλημα το οποίο απασχόλησε τους ζωγράφους ήδη από την ελληνιστική εποχή, τη δημιουργία της ψευδαίσθησης του βάθους. Η γεωμετρική αυτή λύση του προβλήματος έδωσε στους μαθητές του και στους μεταγενέστερους ζωγράφους τη δυνατότητα της «τριδιάστατης» απεικόνισης. Στην Εικόνα 21, (Παράρτημα, σ. 152) βλέπουμε έναν πίνακα του Μαζάτσιο των αρχών του 15^{ου} αιώνα, στον οποίο απεικονίζονται τη στιγμή της Σταύρωσης η Αγία Τριάδα, η Θεοτόκος, ο Ιωάννης ο Βαπτιστής και, λίγο πιο χαμηλά, το ζεύγος των ηλικιωμένων δωρητών. Στην εικόνα αυτή μπορεί κάποιος να διακρίνει την γοτθική τεχνοτροπία, με τη σαφήνεια, τη σταθερότητα και τη «λογική».¹¹⁷ Η προοπτική της τοιχογραφίας έχει τέτοια δυναμική που κανείς τη φαντάζεται να διαπερνά τον τοίχο και να αποκαλύπτει ένα άλλο παρεκκλήσιο.¹¹⁸ Στο έργο αμέσως παρατηρούμε την αδιαμφισβήτητη κυριαρχία του χώρου, την πλαστική απόδοση και τη μνημειακή διάθεση. Ο χώρος οργανώνεται με σαφήνεια, χάρη στη σοφή χρήση της αρχιτεκτονικής, με την τοποθέτηση κιονοστοιχιών εκατέρωθεν. Η παράσταση μοιάζει σαν αποτύπωση μιας πολυδιάστατης πραγματικότητας, σαν οι μορφές οι οποίες βρίσκονται στο εσωτερικό του παρεκκλησίου να είναι ένα όραμα των χορηγών ή μια άλλη πραγματικότητα, σαν να είναι η απεικόνιση μιας πορείας από το γήινο, το ρεαλιστικό, το ανθρώπινο στο ιερό και τέλος στο θεϊκό. Η εικόνα

¹¹⁵ Wolfllin, H., *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Μιλτιάδη Παπανικολάου, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 31.

¹¹⁶ Αραμπατζής Γ., ό.π., σσ. 78 – 79.

¹¹⁷ Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Αναγέννηση (1400 – 1525)», στο: *Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Α', Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον Μεσαίωνα ως τον 18ο αιώνα*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2001, σ. 87.

¹¹⁸ Gombrich, E. H., ό.π. σσ. 126 – 129.

αυτή, σύμφωνα με τον Περικλή Βαλλιάνο, «αποτελεί τη συμβολική οριοθέτηση δύο εποχών».¹¹⁹

Η τοποθέτηση του ζεύγους των δωρητών δεν φαίνεται να είναι τυχαία: η γυναίκα βρίσκεται κοντά στην Παναγία, σαν να βλέπει το δράμα του Σταυρού με τα δικά της μάτια, ως μητέρα, και ο σύζυγος με τα μάτια του Ιωάννη.¹²⁰ Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης του 16^{ου} αιώνα Giorgio Vasari, το έργο χαρακτηρίζεται από «την ευγένεια της ρωμαϊκής παιδείας» και το πνευματικό ανάστημα ενός καλλιτέχνη «του οποίου κάθε φροντίδα είναι στραμμένη προς την πίστη»,¹²¹ ενώ σύμφωνα με τον Andrew Martindale το «αρχιτεκτονικό σκηνικό δημιουργεί εντύπωση πραγματικότητας, την οποία άλλος ζωγράφος δεν είχε, ίσως, επιτύχει ως τότε».¹²²

Αντίθετα, στην υστεροβυζαντινή τέχνη η απεικόνιση της χειροπιαστής πραγματικότητας δεν είναι καθόλου το ζητούμενο. Το ζητούμενο για αυτή είναι το υπερβατικό. Η έλλειψη αυτή της επιδίωξης του ρεαλισμού στην αγιογραφία ίσως, εκ πρώτης όψεως, να της δίνει και μια αίσθηση μονοτονίας. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Πατρικαλάκη, τα έργα της βυζαντινής τέχνης ομοιάζουν με την προσευχή, κατά την οποία, ενώ τα λόγια επαναλαμβάνονται, η κατάνυξη είναι πάντα διαφορετική.¹²³ Σύμφωνα με τον Steven Runsiman, δεν ισχύει η γενικευμένη άποψη ότι η βυζαντινή τέχνη στερείται δύναμης και πρωτοτυπίας. Αντίθετα, και τα δύο «υπάρχουν σε ύψιστο βαθμό», κάνοντας την τέχνη την μεγαλοπρεπέστερη και μακροβιότερη κληρονομιά του Βυζαντίου.¹²⁴

3.1.3.2 Πριν την σταύρωση

**«ἐγένετο δὲ ὁ ἰδρὼς αὐτοῦ ὥσθι θρόμβοι αἵματος καταβαίνοντες ἐπὶ τὴν γῆν»
(Λουκάς 22:44)**

¹¹⁹ Βαλλιάνος, Π., *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος, Τόμος Β΄, Αναγέννηση και Ουμανισμός*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2001, σ. 81.

¹²⁰ Χρυσάνθος, Χ., *Η Ιταλική ζωγραφική του δεκάτου τετάρτου δεκάτου πέμπτου αιώνα, η Αναγέννηση στην Ιταλία, Μέρος Α΄*, εκδ. Μίνως, Θεσσαλονίκη 1968, σσ. 136 – 139.

¹²¹ Vasari, G., *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια Στέλιος Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1995, σσ. 99 – 100.

¹²² Martindale, A., ό.π., σ. 35.

¹²³ Πατρικαλάκης, Φ., *Η πορεία και το όραμα της βυζαντινής ζωγραφικής*, εκδ. Παρουσία, Αθήνα 1995, σ. 111.

¹²⁴ Runciman, S., *Βυζαντινός Πολιτισμός*, εκδ. Γαλαξίας, μτφρ. Δέσποινας Δετζώρτζη, Αθήνα 1969, σ. 268.

Ένα από τα πιο σημαντικά κεφάλαια της παλαιολόγιας εικονογράφησης αποτελεί η απεικόνιση των γεγονότων που προηγήθηκαν της σταύρωσης του Κυρίου. Έχοντας ήδη αναπτύξει μια ιδιαίτερη εικαστική γλώσσα, η αγιογραφία της περιόδου αυτής δίνει, καταρχάς, ιδιαίτερη σημασία στο άγγιγμα της ψυχής του θεατή, όχι τόσο μέσα από την ανάδειξη του ανθρώπινου πόνου, αλλά μέσω της πνευματικής σημασίας της επερχόμενης θυσίας. Η χρήση έντονων χρωμάτων και δραματικών συνθέσεων, η χρήση λεπτομερειών και η αφηγηματική πληρότητα έχουν ως στόχο να βοηθήσουν τους πιστούς να παρακολουθήσουν την εξέλιξη των γεγονότων βήμα βήμα.

Η απεικόνιση της ευαγγελικής περικοπής της προσευχής του Κυρίου στο όρος των Ελαιών έχει μια ξεχωριστή θέση στην αγιογραφία της παλαιολόγιας περιόδου. Στην Εικόνα 22 (Παράρτημα, σ. 153) βλέπουμε τον Ιησού Χριστό «ἐλθὼν πρὸς τοὺς μαθητὰς εὗρεν αὐτοὺς κοιμωμένους ἀπὸ τῆς λύπης» (Λουκάς 22:45). Οι μαθητές, οι οποίοι κοιμούνται εξ αιτίας της λύπης, καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της πολυπρόσωπης σύνθεσης, οι περισσότεροι με κλειστά μάτια, υποβαστάζοντας το κεφάλι τους με τα χέρια τους. Μόνο δύο από αυτούς είναι σε κάποιου βαθμού επαγρύπνηση: ο Πέτρος, ο οποίος ακούει τον λυπημένο Κύριο να του λέει: «οὕτως οὐκ ἰσχύσατε μίαν ὥραν γρηγορῆσαι μετ’ ἐμοῦ! γρηγορεῖτε καὶ προσεύχεσθε, ἵνα μὴ εἰσέλθῃτε εἰς πειρασμόν» (Ματθαίος 26:40-41) και ο Ιάκωβος, ο οποίος έχει υψώσει το αριστερό του χέρι σε μια κίνηση η οποία φανερώνει συλλογισμό. Παρά το πλήθος των μορφών στη σκηνή, η εικόνα δεν δείχνει φορτική, χάρη στη λευκή γραμμή η οποία διατρέχει το όριο καθεμιάς.¹²⁵ Ο Κύριος, παραδόξως, δεν είναι το εστιακό κέντρο της εικόνας, αλλά εμφανίζεται να ξεπροβάλλει πάνω από το έπαρμα ενός βράχου στην άκρη της εικόνας, χωρίς να απεικονίζεται καν ολόκληρος, αλλά από το μηρό και πάνω, με αναλογίες αντίστοιχες των μαθητών, και όχι μεγαλύτερες, ως είθισται.

Η παραγμένη σκηνή που απεικονίζεται στην Εικόνα 23 (Παράρτημα, σ. 154) αποτελεί ένα από τα δραματικότερα γεγονότα της Καινής Διαθήκης. Το φιλί του Ιούδα δίνει το σύνθημα στους στρατιώτες να συλλάβουν τον Ιησού Χριστό. Ο ασπασμός του μαθητή στον δάσκαλο ήταν μια συνήθης τακτική στην Ιουδαία της εποχής του

¹²⁵ Τσιγαρίδας Ε. Ν., Λοβέρδου-Τσιγαρίδα Κ., *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εκδ. Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Βατοπέδι 1996, σ. 273.

Χριστού.¹²⁶ Το σκυθρωπό, ένοχο πρόσωπο του Ιούδα, ο οποίος, σε μια απεικόνιση γεμάτη κίνηση, αγκαλιάζει σφιχτά τον Κύριό του, συναντά το θλιμμένο αλλά γαλήνιο και συγχωρητικό βλέμμα του Ιησού. Η γερμένη μορφή του Ιούδα μοιάζει με μια γέφυρα, μέσω της οποίας ο ταραχώδης όχλος εισέρχεται βίαια στη γαλήνια σφαίρα του Ιησού. Το θορυβώδες πλήθος, αποτελούμενο από ετερόκλητα πρόσωπα, υψώνει τα χέρια του, άλλοτε γυμνά και άλλοτε κρατώντας δαδιά, μαχαίρια και ρόπαλα. Στη δεξιά άκρη της εικόνας, στον αντίποδα της γεμάτης κίνησης και δυναμισμού αριστερής, το σύνολο των υπολοίπων μαθητών, σιωπηλών, ακίνητων, σφίγγουν τρομαγμένοι τους χιτώνες τους, σαν να ανήκουν σε μια άλλη, διαφορετική παράσταση.

Το επόμενο χρονολογικά περιστατικό, όπως περιγράφεται στο ευαγγέλιο του Ματθαίου, απεικονίζεται στην εικόνα 24 (Παράρτημα, σ. 155). Ο Ιησούς Χριστός οδηγείται ενώπιον του Καϊάφα. Οι τέσσερις ευαγγελιστές δεν είναι απόλυτα σύμφωνοι αναφορικά με την ακολουθία των γεγονότων τα οποία έπονται της σύλληψης του Ιησού εωσότου Τον οδηγήσουν στον Πιλάτο. Στην παράσταση των παθών στον Άγιο Νικόλαο ακολουθείται πιστά η διήγηση του Ματθαίου, ενώ πιθανώς αυτή δεν ακολουθείται με τέτοια πιστότητα πουθενά αλλού: ο Ιησούς Χριστός οδηγείται στον Καϊάφα, ο οποίος κατονομάζεται μόνο στο ευαγγέλιο του Ματθαίου, από όπου προέρχεται και η επιγραφή «ΤΟΤΕ Ο ΑΡΧΙΕΡΕΑΣ ΔΙΕΡΡΗΞΕ ΤΑ ΙΜΑΤΙΑ ΑΥΤΟΥ ΛΕΓΩΝ ΟΤΙ ΕΒΛΑΣΦΗΜΗΣΕ» (Ματθαίος 26:65), και στη συνέχεια στον Πιλάτο.¹²⁷ Και εδώ στο κέντρο της σκηνής δεν εμφανίζεται ο Ιησούς Χριστός, αλλά ο Καϊάφας. Γύρω από τον Ιησού το αγριεμένο πλήθος και η οικεία, από το Ευαγγέλιο του Ιωάννη, μορφή του υπηρέτη, ο οποίος έχει σηκώσει το χέρι για να Τον χτυπήσει: «εἷς τῶν ὑπηρετῶν παρεστηκῶς ἔδωκε ράπισμα τῷ Ἰησοῦ» (Ιωάννης 18:22). Η κεντρική φιγούρα της εικόνας, ο αρχιερέας, σχίζει τα ρούχα του. Η σεμνή, γαλήνια μορφή του Ιησού, ωστόσο, στρέφει τα μάτια μας επάνω της.

Στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη, ενοποιημένη με τη σκηνή της κρίσης από τον αρχιερέα, απεικονίζεται η τριπλή σκηνή της άρνησης του Πέτρου, ακολουθούμενη από τη σκηνή της μετάνοιάς του (Εικόνα 25, Παράρτημα, σ. 156), στα πρότυπα μιας

¹²⁶ Brown, R. E., Fitzmyer, J. A., Murphy, R. E., Chapman, G., *The New Jerome Biblical Commentary*, εκδ. Pearson College Div, New Jersey 1990, σ. 626.

¹²⁷ Τσιτουρίδου, Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*, εκδ. Κέντρου Βυζαντινών Ερευνών Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 116.

γενικότερης πρακτικής των ζωγράφων της παλαιολόγιας εποχής, κατά την οποία οι διαδοχικές στο χρόνο σκηνές απεικονίζονται σε διαδοχικές ζωφόρους, σε κάποιες περιπτώσεις παρεισφρέοντας η μία στην επόμενη, συχνότερα στην απεικόνιση του κύκλου των Παθών.¹²⁸ Στη συγκεκριμένη εικόνα, ως συνέχεια της προηγούμενης σκηνής, σε μια πολύπλοκη και πολυεπίπεδη σύνθεση, απεικονίζεται η τριπλή άρνηση του Πέτρου, όπως μάς την περιγράφει ο Ματθαίος. Στο δεύτερο επίπεδο, στην κορυφή της εικόνας, ο Πέτρος εικονίζεται να αρνείται τον Χριστό μπροστά σε δύο δούλες. Αριστερά, ο μαθητής υποχωρεί αμυνόμενος μπροστά στο υψωμένο χέρι της γυναίκας, αρνούμενος ότι γνωρίζει τον Κύριό του, ενώ, ακριβώς δίπλα, στην δεξιά παράσταση, η άρνηση εντείνεται καθώς ο Πέτρος, σηκώνει το χέρι του χειρονομώντας απέναντι στη δεύτερη δούλη που τον αναγνωρίζει. Στο πρώτο επίπεδο, στο κάτω μέρος της εικόνας, ο Πέτρος κάθεται, ξανά σε θέση άμυνας, μπροστά σε μια αναμμένη φωτιά, σχηματικά εικονιζόμενη με τη μορφή ενός ρομβοειδούς πλέγματος από το οποίο εξαίρχονται φυτοειδείς φλόγες. Ο δούλος συνδιαλέγεται με τον Πέτρο, ενώ στη βάση της εικόνας απεικονίζεται ξαπλωμένος ένας αδιάφορος Ρωμαίος στρατιώτης.

Καθώς ο δρόμος προς το μαρτύριο προχωρά, συναντούμε τον Ιησού Χριστό να μαστιγώνεται. Ο Θεός είχε δώσει στον λαό Του εντολή η τιμωρία της μαστίγωσης να μην υπερβαίνει τα 40 χτυπήματα: «ἀριθμῶ τεσσαράκοντα μαστιγώσουσιν αὐτόν, οὐ προσθήσουσιν» (Δευτερονόμιο 25:3). Ωστόσο, η ρωμαϊκή νομοθεσία δεν προέβλεπε κάποιο ανώτατο όριο, ενώ όριζε τη μαστίγωση ως πάγια ποινή πριν από τη σταύρωση.¹²⁹ Στην σκηνή του εμπαιγμού του Κυρίου στον εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου (Εικόνα 26, Παράρτημα, σ. 157), απεικονίζεται δεξιά ο Πιλάτος, καθισμένος, ενδεδυμένος με έναν πορφυρό χιτώνα, να παρακολουθεί τη μαστίγωση του Χριστού. Αν παρατηρήσει κάποιος τις γραμμές στο πρόσωπό του θα διακρίνει ένα αίσθημα οίκτου, το οποίου απουσιάζει από το πρόσωπο του μαστιγωτή του. Δύο δούλοι συμμετέχουν στη διαδικασία, όμως η κίνηση του ενός τού κρύβει το πρόσωπο. Τα μαστίγια απεικονίζονται στο ύψιστο σημείο της νοητής καμπύλης που διαγράφουν κινούμενα, δραματοποιώντας περισσότερο τη σκηνή. Η ήρεμη μορφή του Ιησού Χριστού είναι ψηλότερη όλων των

¹²⁸ Παζαράς, Ν., *Οι τοιχογραφίες του Ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος)*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2013, σσ. 45 – 46.

¹²⁹ Σωτηρόπουλος, Ν., *Το ευαγγέλιο του Ιωάννου, Τόμος Γ΄*, εκδ. Ορθόδοξης Ιεραποστολικής Αδελφότητας «Ο Σταυρός» Αθήνα, 2012, σ. 214.

άλλων, επιτρέποντας στον θεατή να ρίξει μια ματιά στην αθέατη πραγματικότητα, των αληθινών αναστημάτων, αναγνωρίζοντας την ουσιαστική σημασία των μεγεθών σε έναν κόσμο των φαινομενικά μεγάλων. Στη ρωμαλέα μορφή του μαστιγωτή, η οποία απεικονίζεται στην Εικόνα 27 (Παράρτημα, σ. 158), διακρίνει εύκολα κάποιος την επονομαζόμενη «υγρή ενδυμασία» που χαρακτήρισε τον «Πλούσιο Ρυθμό» της τέχνης των κλασικών χρόνων (425 – 323 π.Χ.), σύμφωνα με τον οποίο τα ενδύματα, παρά την πλούσια πτυχολογία τους, δεν καλύπτουν τα σώματα, αλλά τα αναδεικνύουν, κολλώντας επάνω τους σαν να ήταν βρεγμένα ή διαφανή, στα πρότυπα των γλυπτών του Παρθενώνα από τον Φειδία και τον συνεργάτη του τον Αγοράκριτο.¹³⁰ Ωστόσο, ο Κωνσταντίνος Βαφειάδης παρατηρεί ότι, παρά την έντονη σωματικότητα του μαστιγωτή της εικόνας, την έμφαση στην ανατομική απόδοση και τη γενικότερη στροφή προς τον ρεαλισμό, παρατηρούμε έναν ακραίο και αφύσικο χιασμό, καθώς το σώμα στρέφεται σε διαμετρικά αντίθετη κατεύθυνση από την κεφαλή, γεγονός το οποίο δηλώνει ότι η φυσιοκρατική απεικόνιση των μορφών δεν είναι ούτε τώρα το κύριο μέλημα του καλλιτέχνη.¹³¹ Τη δραματικότητα της σκηνής υπογραμμίζει το περίτεχνο οικοδόμημα του φόντου: πύλες, μαρμάρيني κίονες, πολύπλοκα αρχιτεκτονικά σχήματα τα οποία καταλήγουν σε ένα χρυσό επιστέγασμα και μια κόκκινη κουρτίνα αποτυπώνονται ανάμεσα στα δέντρα που βρίσκονται εκατέρωθεν, στα όρια της σκηνής.

Η σκηνή του Εμπαιγμού του Κυρίου, όπως έχει εικονογραφηθεί στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (Εικόνα 28, Παράρτημα, σ. 159), παρουσιάζει μια μικρή απόκλιση από τις προηγούμενες πολυπρόσωπες σκηνές. Τα πρόσωπα που είναι παρόντα και παρακολουθούν στη σκηνή είναι ελάχιστα και βρίσκονται συμμετρικά στα δύο άκρα της εικόνας, ενώ στο κέντρο, μόνος του, ο Ιησούς μπροστά σε ένα μικρό οικοδόμημα, μέσα σε έναν ψευδαισθητικό θύλακα ο οποίος Τον διαχωρίζει απόλυτα από τους άλλους, ακόμα και από εκείνους που συμμετέχουν στην εικονιζόμενη ατιμωτική πράξη και οι οποίοι μοιάζουν να μην μπορούν να Τον πλησιάσουν. Στο κατώτερο επίπεδο, δύο στρατιώτες φαίνονται σαν να έχουν κρυφτεί πίσω από τις ασπίδες τους. Στο επάνω μέρος της σύνθεσης υπάρχει η εκτεταμένη, και

¹³⁰ Πλάντζος, Δ., «Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας, Από την κατάρρευση του μυκηναϊκού κόσμου έως την ρωμαϊοκρατία», *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Τόμος Α', Προϊστορική και Κλασική Τέχνη*, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 1999, σσ. 176 – 177.

¹³¹ Βαφειάδης, Κ., *Υστερη Βυζαντινή Ζωγραφική Χώρος και Μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως 1150 – 1450*, εκδ. Μπαρμπουνάκη, Αθήνα 2015, σ. 176

κάπως φθαρμένη επιγραφή: «ΤΟΤΕ ΟΙ ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ ΤΟΥ ΗΓΕΜΟΝΟΣ ΠΑΡΑΛΑΒΟΝΤΕΣ ΤΟΝ ΙΗΣΟΥΝ ΕΙΣ ΤΟ ΠΡΑΙΤΩΡΙΟΝ ΣΥΝΗΓΑΓΟΝ ΕΠΙ ΑΥΤΟΝ ΟΛΗΝ ΤΗΝ ΣΠΕΙΡΑΝ ΚΑΙ ΕΚΔΥΣΑΝΤΕΣ ΑΥΤΟΝ ΠΕΡΙΕΘΗΚΑΝ ΑΥΤΩ ΧΛΑΜΥΔΑ ΚΟΚΚΙΝΗΝ ΚΑΙ ΠΛΕΞΑΝΤΕΣ ΣΤΕΦΑΝΟΝ ΕΞ ΑΚΑΝΘΩΝ ΕΠΕΘΗΚΑΝ ΕΠΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΚΑΛΑΜΟΝ ΕΠΙ ΤΗΝ ΔΕΞΙΑΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΓΟΝΥΠΕΤΗΣΑΝΤΕΣ ΜΠΡΟΣΘΕΝ ΑΥΤΟΥ ΕΝΕΠΑΙΖΟΝ ΑΥΤΩ» (Ματθαίος 26:27-29).

3.1.3.3 Η σταύρωση του Χριστού

Η σταύρωση του Χριστού δεν είναι για τη βυζαντινή εικονογραφία μόνο ένα ιστορικό γεγονός και η απεικόνισή της δεν είναι απλώς ένα καλλιτεχνικό έργο, αλλά μια βαθιά θεολογική πράξη. Η εικόνα της σταύρωσης αποκτά έναν βαθύτατο συμβολισμό. Δεν είναι η απεικόνιση ενός οργάνου βασανισμού, όπως συμβαίνει με τη δυτική τέχνη, αλλά ένα σύμβολο λύτρωσης και θριάμβου. Κατά την περίοδο της παλαιολόγειας αναγέννησης, ο συμβολισμός του σταυρού αποκτά μια βαθύτερη πνευματικότητα. Οι μορφές, συμπεριλαμβανομένης και εκείνης του Χριστού, γίνονται περισσότερο συγκροτημένες, ενώ η έκφραση του πόνου και της θλίψης αποκτά μια εσωστρέφεια. Συχνά, δε, βρίσκονται σε κίνηση, προσδίδοντας στο έργο την αίσθηση της δραματικότητας. Τα κλειστά μάτια ή το στραμμένο προς τον ουρανό βλέμμα του θνήσκοντος Χριστού προσδίδουν έμφαση στην εσωτερική Του πάλι και την παράδοσή Του στο θέλημα του Πατέρα. Η χρήση των χρωμάτων, η πληθώρα των συμβόλων, οι στάσεις των σωμάτων και οι χειρονομίες μεταφέρουν βαθιά νοήματα. Ο Ιησούς Χριστός δεν απεικονίζεται ως θύμα των ανθρώπων αλλά ως ένας ήρεμος βασιλιάς, ο οποίος επιλέγει το μαρτύριο.

Η βυζαντινή εικονογράφηση του σώματος του εσταυρωμένου Χριστού κατά τον 13ο αιώνα απομακρύνεται κάπως από την κλασική βυζαντινή παράδοση και υιοθετεί έναν καινούριο, πιο ρεαλιστικό τύπο.¹³² Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι καλλιτέχνες της υστεροβυζαντινής περιόδου επηρεάστηκαν βαθιά από τα πολιτικά προβλήματα της αυτοκρατορίας. Η αποδυνάμωση της συγκεντρωτικής εξουσίας, το χαλάρωμα της αυταρχικότητας και των καταπίεσεων της αυτοκρατορικής αυλής και η εξασθένηση

¹³² Νούσιος, Γ., *Η παράσταση του σώματος του Χριστού στη βυζαντινή ζωγραφική: αισθητικές και θεολογικές παρατηρήσεις*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 124.

της «αισθητικής κηδεμονίας» της πρωτεύουσας φαίνεται ότι άνοιξαν τον δρόμο για μια τέχνη με μεγαλύτερη ελευθερία.¹³³

Στην αρχή της παλαιολόγειας αναγέννησης παρατηρούμε καταρχάς μια διαφοροποίηση στο ένδυμα του Εσταυρωμένου. Στη θέση του κολοβίου εμφανίζεται το περιζώνιο, το οποίο στερεώνεται με ένα ευμεγέθη δέσιμο, συνήθως στο κέντρο και σπανιότερα πλευρικά.¹³⁴ Την ενδυμασία αυτή βλέπουμε στην Εικόνα 29 (Παράρτημα, σ. 160), σε μια παράσταση της Σταύρωσης του 14^{ου} αιώνα στην Ι.Μ. Αγία Αικατερίνη στο Σινά, η ελληνική επιγραφή της οποίας μαρτυρά την ελληνική επιρροή.¹³⁵ Είναι η εποχή κατά την οποία η βυζαντινή αγιογραφία απομακρύνεται από την κλασική βυζαντινή παράδοση και υιοθετεί έναν τύπο απόδοσης με μεγαλύτερο ρεαλισμό. Ο Κύριος απεικονίζεται νέος, ψιλόλιγνος, γενειοφόρος, με άτονα χέρια και μηρούς. Το σώμα Του είναι ελαφρώς κυρτό με μια μικρή πλευρική μετακίνηση της πυέλου.

Στον Ναό της Περιβλέπτου της Αχρίδας συναντούμε παρόμοια φορητή. Στο σώμα του σταυρωμένου Χριστού διακρίνουμε στοιχεία τα οποία θυμίζουν πιο πολύ αρχαίο κούρο με το χαρακτηριστικό φαρδύ στέρνο.¹³⁶ Η διάπλαση του σώματος παραπέμπει στην ωραιοποιημένη φυσιοκρατική και ανθρωπομορφική αντίληψη των γυμνών αρχαϊκών αγαλμάτων, την εποχή της προσκόλλησης της ελληνικής τέχνης στην αιγυπτιακή γλυπτική.¹³⁷ Η προσοχή στην ανατομία, η επιμονή στην αφαίρεση και την εξιδανικευμένη απόδοση, το προτεταμένο αριστερό πόδι φανερώνουν την αναδρομή στην τέχνη του 6^{ου} π.Χ. αιώνα.¹³⁸ Στα άκρα του σώματος, τα οποία ακόμα αιμορραγούν, μπορεί κάποιος να διακρίνει τα σημάδια των καρφιών. Η κεφαλή έχει γύρει προς τον δεξί ώμο, όπως επίσης και η λεκάνη, ενώ το κάτω μέρος της θωρακικής κοιλότητας είναι διογκωμένο. Ο σταυρός είναι μπηγμένος επάνω σε ένα

¹³³ Delvoye, C., *Βυζαντινή Τέχνη*, μτφρ Μαντούς Παπαδάκη, εκδ. Δημ. Ν Παπαδήμα, Αθήνα 1998, σσ. 509 – 510.

¹³⁴ Βοκοτόπουλος, Π., *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές Εικόνες*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 34.

¹³⁵ Νούσιος, Γ., ό.π., σσ. 125 – 216.

¹³⁶ Ό.π., σ. 130

¹³⁷ Σουέρεφ, Κ., «Ιδεολογικά στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης», στο: *Τέχνες Ι,,: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Τόμος Α', Προϊστορική και Κλασική Τέχνη*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 1999, σσ. 145 – 212.

¹³⁸ Κουκουζέλη, Α., «Αρχαϊκή γλυπτική (675/650 – 480 π.Χ.)», στο: *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό, Τόμος Β', Σημαντικοί σταθμοί του Ελληνικού Πολιτισμού*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σσ. 178 – 179.

ωχρο βράχο, σε μια κοιλότητα του οποίου έχει απεικονιστεί το κρανίο του πρώτου Αδάμ.¹³⁹

Στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών εκτίθεται μια φορητή εικόνα η οποία αναπαριστά την Σταύρωση (Εικόνα 30, Παράρτημα, σ. 161). Στο κέντρο, φυσικά, της σκηνής ο κρεμάμενος σε έναν ευμεγέθη Σταυρό θνήσκων Ιησούς Χριστός, με το κεφάλι Του γερμένο επάνω από τον δεξί Του ώμο, τον κορμό Του ελαφρώς καμπυλωμένο, τα γόνατά Του λίγο λυγισμένα και τα πόδια Του καρφωμένα με δύο καρφιά. Η Θεοτόκος εικονίζεται αριστερά Του, σε απόλυτα όρθια στάση, ενδεδυμένη με ωμοφόριο χρώματος μπλε lapis lazuli, το οποίο φτάνει μέχρι το κάτω μέρος του πηγουνιού, ενώ το αριστερό της χέρι καλύπτει μέρος του προσώπου. Η Μπαλτογιάννη διατυπώνει την πολύ εύστοχη παρατήρηση ότι η όρθια στάση του κορμού, ο οποίος καταλήγει σε ένα σκυμμένο κεφάλι, θυμίζει νεκρική λαμπάδα.¹⁴⁰ Στην παράσταση εύκολα διακρίνει κάποιος στοιχεία της δυτικής ζωγραφικής. Το πένθιμο ωμοφόριο της Θεοτόκου σε lapis lazuli, το οποίο αφήνει να προβάλλει μονάχα το ένα χέρι, εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα λειτουργικά ειλητάρια της Περούτζια και του Έγκερντον.¹⁴¹ Οι ομοιότητες συνεχίζουν στη σωματική στάση τόσο του Ιησού, ο οποίος δεν κρέμεται εντελώς από το ξύλο επάνω στο οποίο είναι σταυρωμένος, αλλά και της λυγισμένης μορφής του Ιωάννη, με το κεφάλι του να ακουμπά στο δεξί του χέρι.¹⁴² Η απουσία άλλων μαρτύρων από τη σκηνή, πλην της Μητέρας Του και του αγαπημένου Του μαθητή, διασφαλίζουν ότι η προσοχή των θεατών θα στραφεί στη βαθύτατη δογματική αλήθεια του νοήματος της σταυρικής θυσίας.

Μια περισσότερο δυτικότροπη, πολυπρόσωπη αυτή τη φορά, σύνθεση βλέπουμε στην Εικόνα 31 (Παράρτημα, σ. 162). Η σκηνή λαμβάνει χώρα έξω από το τοίχος της πόλης και με χρυσό φόντο, το οποίο καλύπτουν άγγελοι, οι οποίοι έρχονται προς τον Σταυρό συλλέγοντας το αίμα των πληγών των χεριών Του. Το σώμα του Ιησού Χριστού αποδίδεται με εκφραστικότητα, κάπως εξπρεσιονιστικά, ενώ το γυμνό στήθος Του φωτίζεται ελεύθερα, με λευκές και σκούρες ζώνες.¹⁴³ Στα πόδια Του, σε μια δραματική στάση, γεμάτη κίνηση και απόγνωση, η Μαρία η Μαγδαληνή απλώνει

¹³⁹ Χατζηεφραιμίδης, Αρχιμ. Ειρηναίος Ι., *Φορητές Εικόνες και Βημόθυρα από Ναούς τη Αχρίδος*, εκδ. Κ. & Μ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 102 – 103.

¹⁴⁰ Μπαλτογιάννη, Χρ., *Συνομιλία με το Θεόν*, ό.π., σ. 80.

¹⁴¹ Ό.π., σσ. 81 – 82.

¹⁴² Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Αναγέννηση (1400 – 1525)», ό.π., σ. 127.

¹⁴³ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2020, σ. 437.

το χέρι της στο υποπόδιο του Ιησού. Η Θεοτόκος έχει γύρει στην αγκαλιά των γυναικών οι οποίες θρηνούν, ενώ, μπροστά της ο μαθητής τον οποίο αγαπούσε ο Ιησούς σκύβει και πιάνει το χέρι της. Ο όχλος, ο Ρωμαίος στρατιώτης που κοιτάζει τον Σταυρό γεμάτος έκπληξη και απορία, ο νεαρός άντρας ο οποίος κρατάει το καλάμι με το σφουγγάρι, οι γενειοφόροι άντρες οι οποίοι συζητούν, οι στρατιώτες οι οποίοι διαμοιράζουν τα ιμάτια του Υιού του Θεού που πεθαίνει, ο έφιππος αξιωματικός, όλοι συμμετέχουν ρεαλιστικά σε μια ανήσυχη ατμόσφαιρα, σε ένα σχεδόν θεατρικό δρώμενο, γεμάτο ένταση και κίνηση, ωστόσο αρκετά ακόμη προσανατολισμένο στην «ατμόσφαιρα της βυζαντινής ζωγραφικής».¹⁴⁴

Στη Δύση, μετά το τέλος του Μεσαίωνα και κατά τη διάρκεια της εποχής της πρώιμης αναγέννησης, η απεικόνιση της Σταύρωσης ακολουθεί το γενικότερο ρεύμα της τέχνης, η οποία είναι και εκεί στην πλειονότητά της θρησκευτική (σύμφωνα με μελέτες στα μέσα του 15^{ου} αιώνα τα κοσμικά θέματα αφορούσαν μόνο στο 13% του συνόλου των έργων τέχνης, και ήταν κυρίως προσωπογραφίες¹⁴⁵). Και στη Δύση θα συναντήσουμε το έντονο ενδιαφέρον για την κλασική αρχαιότητα και τη στροφή στον ρεαλισμό. Στο έργο του Ραφαήλ της Εικόνας 32 (Παράρτημα, σ.163) βλέπουμε τον Εσταυρωμένο Χριστό μεταξύ δύο αγγέλων οι οποίοι συλλέγουν το αίμα από τις πληγές των χεριών Του. Παρά τη φρίκη του γεγονότος της παράστασης, στις εικονιζόμενες μορφές διακρίνουμε την αρμονία και το κάλος τα οποία χαρακτηρίζουν την αναγεννησιακή τέχνη. Το ενδιαφέρον στην εικόνα αυτή, στοιχείο που συναντούμε συχνά σε σύγχρονα έργα της, είναι η απεικόνιση στη σκηνή της σταύρωσης ιερών προσώπων τα οποία ιστορικά δεν μπορούν να σχετισθούν με το γεγονός. Τη σύνδεση μπορούμε να την αναζητήσουμε στους κήτορες του έργου. Στην συγκεκριμένη εικόνα, στο πρώτο επίπεδο, πιο χαμηλά από τον Ιησού Χριστό, μαζί με την Θεοτόκο και τον μαθητή Ιωάννη, βλέπουμε τον άγιο Ιερώνυμο και τη Μαρία τη Μαγδαληνή στο αριστερό μέρος της εικόνας.¹⁴⁶

Ασφαλώς, δεν ακολουθούσαν όλοι οι καλλιτέχνες τις επιταγές της Αναγέννησης για ομορφιά και αρμονία, αλλά, ορμώμενοι από θεολογικές πεποιθήσεις, επέστρεφαν ξανά σε μεσαιωνικές αρχές.¹⁴⁷ Στην Εικόνα 33 (Παράρτημα, σ. 164) βλέπουμε τη Σταύρωση του Γερμανού ζωγράφου Matthias Grünewald από το 1515. Στην σύνθεση,

¹⁴⁴ Μπαλτογιάννη, Χρ., *Συνομιλία με το Θεόν*, ό.π., σ. 126.

¹⁴⁵ Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Αναγέννηση (1400 – 1525)», ό.π., σ. 126.

¹⁴⁶ Ό.π., σ. 127.

¹⁴⁷ Gombrich, E. H., ό.π., σ. 229.

με σκληρότητα και έντονο ρεαλισμό, εικονίζεται η τεράστια μορφή του Ιησού Χριστού, με τα άκρα Του εξαρθρωμένα, τα αγκάθια να μπήγονται στο σώμα Του, παραμορφωμένος από τους βασανισμούς, να κυριαρχεί επάνω στις τραγικές μορφές οι οποίες Τον περιβάλλουν. Ο Ιωάννης, με το αρχετυπικό σύμβολο του αμνού, ο οποίος κρατά μικρογραφία του Σταυρού και του δισκοπότηρου της Θείας Ευχαριστίας, σε μία άκαμπτη και επιτακτική χειρονομία στρέφεται στον Σταυρό, καθώς πάνω του διακρίνεται το εδάφιο του κατά Ιωάννην Ευαγγελίου με την συγκλονιστική σημειολογία: «ἐκεῖνον δεῖ αὐξάνειν, ἐμὲ δὲ ἐλαττοῦσθαι» (Ιωάννης 3:30). Η παράξενη ανατομία των μορφών, ο θεατρικός φωτισμός, ο έντονος χρωματισμός γεμίζουν την εικόνα δραματικότητα και προκαλούν κατάνυξη. Η ωραιοποίηση, η απόδοση της προοπτικής, οι ανατομικοί κανόνες, η συμμετρία, ζητούμενα των καλλιτεχνών της πρώιμης Αναγέννησης δεν ενδιαφέρουν τον ζωγράφο. Για αυτόν το ζητούμενο είναι το θείο δράμα και η ενσυναίσθηση.¹⁴⁸ Σύμφωνα με τον Andrew Martindale ο σκοπός του καλλιτέχνη είναι να «εμπλέξει άμεσα τον θεατή στην τραγωδία της σκηνής».¹⁴⁹

Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί ένα παράδειγμα της αγγλικής σχολής εικονογράφησης των αρχών του 14^{ου} αιώνα από λατινικό ψαλτήριο. Στην Εικόνα 34 (Παράρτημα, σ.165) βλέπουμε μια σύνθεση γεμάτη πάθος και λιτότητα συγχρόνως. Η πλαστική απόδοση και η συμμετοχή των αρχιτεκτονικών στοιχείων ως μέρος του διακόσμου χαρακτηρίζουν γοτθικό ρυθμό της Βόρειας Αγγλίας την εποχή αυτή. Η Θεοτόκος αριστερά, σε μια παράξενη στάση εγκαρτέρησης, και στα δεξιά ο Ιωάννης, ο οποίος κρύβει με το δεξί του χέρι μέρος του προσώπου του σε μια ένδειξη συντριβής. Ενδιαφέρον στη σύνθεση παρουσιάζει η γυμνή μορφή του Αδάμ, εικονιζόμενος σε εξαιρετικά μικρότερη κλίμακα, ο οποίος συλλέγει το αίμα του Χριστού σε ένα δισκοπότηρο.¹⁵⁰ Ο Ιησούς Χριστός κρέμεται επάνω σε έναν λεπτό, κεραμιδί σταυρό, ενώ δύο άγγελοι κρατούν τον ήλιο και το φεγγάρι, μια παραπομπή στην αφύσικη έκλειψη την ώρα κατά την οποία παρέδωσε το πνεύμα Του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του άγνωστου καλλιτέχνη να εικονίσει στην κορυφή της σύνθεσης, ανάμεσα στους αγγέλους, έναν πελεκάνο στη φωλιά του, ξαπλωμένο, να προστατεύει τα μικρά του.

¹⁴⁸ Gombrich, E. H., ό.π., σσ. 228 – 229.

¹⁴⁹ Martindale, A., ό.π., σ. 29.

¹⁵⁰ Kidson, P., *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης, Τόμος 7^{ος}, Ο Μεσαιωνικός Κόσμος*, μτφρ. Γιώργου Λεωτσάκου, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1967, σσ. 125, 131.

Όσον αφορά στην απεικόνιση του ίδιου του Σταυρού, φαίνεται ότι είναι πιθανή η άμεση σύνδεσή της με την τελετή της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού.¹⁵¹ Το δογματικό περιεχόμενο και το συμβολικό γνώρισμα σχετίζονται με την τοποθέτησή του στον ναό και το αγιογραφικό του πρόγραμμα, αλλά και με τη μορφή του, αν και η ερμηνεία του δεν είναι πάντα σαφής και αντικειμενική. Ο Σταυρός συμβολίζει το θείο πάθος, τη νίκη επάνω στον θάνατο, κυρίως σε παράσταση ταφικών μνημείων, κάποιες φορές έχει μια εσχατολογική παραπομπή και άλλοτε έχει έναν χαρακτήρα αποτοπαϊκό και προστατευτικό έναντι των ναών αλλά και των πιστών.¹⁵² Ο Σταυρός ο οποίος πολύ συχνά βρίσκεται σε έναστρη δόξα, έχει εσχατολογική χροιά και το κατώτερο τμήμα του κάποιες φορές αντικαθίσταται από το χέρι του Θεού, το οποίο ευλογεί.¹⁵³ Προστατευτικό χαρακτήρα, όπως μας πληροφορούν οι Ορλάνδος και Μουτσόπουλος, έχουν οι φυλλοφόροι σταυροί του 14^{ου} αιώνα, οι οποίοι απεικονίζονται στις θύρες των ναών Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς¹⁵⁴ και Παναγίας Ελευούσας στη Μεγάλη Πρέσπα.¹⁵⁵

3.1.3.4 Η αποκαθήλωση και ο επιτάφιος θρήνος

Η απεικόνιση της αποκαθήλωσης του Κυρίου εμφανίζεται για πρώτη φορά στην αγιογραφία τον 9^ο αιώνα,¹⁵⁶ ενώ κατά την Παλαιολόγεια Αναγέννηση είναι πλέον μια συχνή σκηνή, με ρεαλισμό, δραματικότητα και πολυπροσωπία.¹⁵⁷ Οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου προσπαθούν να αποδώσουν εμφατικά τον πόνο και το πένθος που προκαλούνται από τη σκηνή της αποκαθήλωσης, μέσα από τις σχετικά ρεαλιστικές, σε σχέση με προηγούμενες περιόδους, απεικονίσεις των προσώπων, τη χρήση της κίνησης και του χρώματος, τα οποία συμβάλλουν στη δημιουργία μιας δραματικής ατμόσφαιρας. Πρόκειται συνήθως για πολυπρόσωπες συνθέσεις, στις οποίες απεικονίζονται πρόσωπα όπως η Θεοτόκος, ο μαθητής Ιωάννης, ο Ιωσήφ ο από

¹⁵¹ Καραγιάννη, Α., *Ο Σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 307.

¹⁵² Ο.π., σσ. 313 - 314.

¹⁵³ Chatzidakis – Bacharas, T., *Hosios Lukas*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1977, σ. 35.

¹⁵⁴ Ορλάνδος, Α., *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής του Θεολόγου Πάτμου*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1970, σσ. 69 – 70.

¹⁵⁵ Μουτσόπουλος, Ν. Κ., *Εκκλησίες του νομού Φλώρινας, Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας*, εκδ. Μαλλιαρής, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 98.

¹⁵⁶ Millet, G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles : d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 1960, σ. 467.

¹⁵⁷ Ξυγγόπουλος Α., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, εκδ. Ιδρύματος Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, σσ. 20 -21.

Αριμαθαίας, ο Νικόδημος, η Μαρία Μαγδαληνή, ομάδες μυροφόρων γυναικών, ορισμένες φορές και άγγελοι (Εικόνα 35, Παράρτημα, σ. 166). Σε δραματικές συνθέσεις, τα πρόσωπα συχνά είναι τοποθετημένα σε κοντινή μεταξύ τους απόσταση, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας αίσθησης δυναμικής ισορροπίας και κίνησης, ενώ τα σώματα είναι συνήθως αυστηρά και ιερατικά, ενώ συγχρόνως αποκαλύπτουν ανθρώπινα συναισθήματα. Το σώμα του νεκρού Χριστού απεικονίζεται στους παλαιολόγειους χρόνους με μεγαλύτερη ανατομική ακρίβεια, συνήθως καλυπτόμενο εν μέρει με σινδόνη, ορισμένες φορές με ορατό, συχνά με μαύρο χρώμα, τον τύπο των ήλων.

Ως συνέχεια της προηγούμενης παράστασης, στον εξωνάρθηκα της Μονής Βατοπεδίου συναντούμε τη σκηνή της Αποκαθήλωσης (Εικόνα 36, Παράρτημα, σ. 167). Οι δύο εικόνες παρουσιάζουν τέτοια ενότητα που μοιάζουν με μία, καθώς, όπως και στις υπόλοιπες τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα, η έλλειψη κάθετων διαχωριστικών ταινιών ανάμεσα στα θέματα έχει ως αποτέλεσμα τη συμπλοκή των μορφών μιας σύνθεσης με της άλλης.¹⁵⁸ Το κεκλιμένο σώμα του Χριστού της σύνθεσης της Αποκαθήλωσης αποτελεί το κέντρο βάρους της εικόνας. Παρά την αυστηρότητα του βυζαντινού ύφους, το οποίο διατηρείται και στα χρόνια των παλαιολόγων, η εικόνα είναι γεμάτη συγκίνηση. Το πρόσωπο της Θεοτόκου, η οποία γέρνει επάνω από τον Χριστό, εκφράζει βαθιά θλίψη και πόνο. Όπως πληροφορούμαστε από τον ιστότοπο της Μονής, τα στενόμακρα, ήπια και πράα πρόσωπα με τις σκούρες, τριγωνικές αποτυπώσεις των σκιών ως συνέχεια των ματιών και τα ενδύματα με τις σκληρές πτυχωσεις πάνω από τις λεπτές, άσαρκες μορφές παραπέμπουν στους Καστοριανούς καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα.¹⁵⁹ Ο σταυρός του Χριστού στέκεται στη μέση της σκηνής και στην κορυφή του διαβάζουμε την επιγραφή: «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ», ενώ δεξιά και αριστερά αυτού βρίσκεται η επιγραφή ταυτοποίησης της σκηνής: «Ο ΕΠΙ/ΤΑΦΙΟΣ ΘΡΙ/ΝΟΣ». Στο πρώτο επίπεδο, στο κέντρο της σύνθεσης, απεικονίζεται η σαρκοφάγος με το νεκρό σώμα του Κυρίου, το μεγαλύτερο τμήμα του οποίου είναι ακάλυπτο και κείται επάνω από την σινδόνη, με την παράξενη σκηνή του Ιωσήφ να επιχειρεί να την μετακινήσει κάτω από τα πόδια Του, απεικονιζόμενη στο δεξιό τμήμα του πρώτου επιπέδου. Η Θεοτόκος αγκαλιάζει

¹⁵⁸ Τσιγαρίδας, Ε., «Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου», στο: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον 14' αιώνα*, εκδ. Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1996, σ. 416.

¹⁵⁹ <https://www.vatopedi.gr/i-moni/techni-i-m-vatopediou/forites-ikones/vizantines-ikones/ikona-tou-epitafiou-thrinou-telefteo-tetarto-14ou-eona/> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 08/03/2025).

με οδύνη το σώμα του νεκρού Χριστού, ενώ ο μαθητής Ιωάννης σκύβει να φιλήσει το χέρι Του. Σε μια ανθρώπινη, ρεαλιστική και ιδιαίτερα συγκινητική σκηνή, ο Νικόδημος στηρίζεται στην σκάλα της Αποκαθήλωσης. Στην αριστερή πλευρά της σκηνής απεικονίζεται μια ομάδα πέντε μυροφόρων γυναικών, οι οποίες θρηνούν, στηρίζοντας με καλυμμένα χέρια το κεφάλι τους, ενώ μία εξ αυτών, η Μαρία η Μαгдаληνή, σε μια θεατρική σκηνή, σηκώνει τα χέρια της θρηνώντας.

Ενδιαφέρον έχει μια συγκριτική παρατήρηση μιας παράστασης της ίδιας σκηνής σε ένα έργο της Δύσης. Στην Εικόνα 37 (Παράρτημα, σ. 168) βλέπουμε τη σκηνή της Αποκαθήλωσης από τον Φλαμανδό ζωγράφο Van der Weyden γύρω στο 1435 – 1438. Όπως μάς πληροφορεί ο ιστότοπος του μουσείου Del Prado, στο οποίο φυλάσσεται, το έργο φτιάχτηκε για το παρεκκλήσι της συντεχνίας των Μεγάλων Βαλλίστρων στην εκκλησία της Notre-Damehors-les-murs στο Leuven.¹⁶⁰ Η εικόνα μπορεί να αναγνωστεί ως μια σύνθεση της αποκαθήλωσης και του θρήνου: τα πόδια του νεκρού Κυρίου είναι ακόμη ενωμένα μεταξύ τους, σαν να συνεχίζουν να είναι καρφωμένα, ενώ τα χέρια απλώνονται σε μια στάση που υπήρχε στον Σταυρό. Όπως μάς πληροφορεί ο Snyder, η παράσταση είναι μοναδική για τις πρώτες δεκαετίες του 15^{ου} αιώνα, λόγω της απεικόνισης της λιποθυμισμένης Θεοτόκου, μια στάση η οποία είναι απολύτως πρωτοφανής για την πρώιμη ολλανδική ζωγραφική.¹⁶¹ Σύμφωνα με τον Von Simson, το έργο εκφράζει δυναμικά την άποψη της εποχής ότι η Θεοτόκος ήταν πολύ κοντά στον δικό της θάνατο τη στιγμή του θανάτου του Ιησού Χριστού.¹⁶² Η ηρεμία των γέρικων μορφών της σύνθεσης έρχονται σε αντίθεση με την εκφραστικότητα των βασικών προσώπων, σαν να βρίσκονται όλοι σε ένα «tableau vivant».¹⁶³

3.1.4 Η Ανάσταση του Χριστού

«Νῦν πάντα πεπλήρωται φωτός, οὐρανός τε καὶ γῆ καὶ τὰ καταχθόνια»

¹⁶⁰ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7?searchid=d8de812a-792c-6767-2e0f-0415d9b991b1> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 11/03/2025).

¹⁶¹ Snyder, J., *Northern Renaissance Art; Painting, Sculpture, The Graphic Arts from 1350 to 1575*. Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005, σ. 118.

¹⁶² Von Simson, O. G., “Compassio and Co-redemption in Roger van der Weyden's Descent from the Cross”, στο *The Art Bulletin*, Vol. 35, No. 1, March, 1953, σσ. 9–16.

¹⁶³ Gombrich, E. H., ό.π., σ. 276.

Η Ανάσταση του Κυρίου αποτελεί για την παλαιολόγια τέχνη πηγή ξεχωριστής έμπνευσης και συνδυάζει το αισθητικό κάλλος με το θεολογικό βάθος. Αποτελεί, σύμφωνα με την Ιωάννα Στούφη – Πουλημένου, τη «θεολογικότερη ίσως χριστολογική σκηνή της βυζαντινής εικονογραφίας».¹⁶⁴ Δεν αποτελεί μόνο μια παρουσίαση ενός ιστορικού γεγονότος. Είναι μια θεολογική αποτύπωση, μια οπτική διαβεβαίωση της νίκης του Αναστημένου Κυρίου επάνω στον θάνατο. Πέρα από τις όποιες τοπικές διαφοροποιήσεις – έντονοι χρωματισμοί και δυναμική κίνηση για την Κρητική Σχολή, συγκρατημένος και πιο λιτός τρόπος απεικόνισης με έμφαση στην πνευματική διάσταση της Ανάστασης για την Αθωνική – το εστιακό κέντρο κάθε έργου είναι ο νικητής Χριστός, ο οποίος εξουσιάζει επάνω στον θάνατο και τον Άδη, καλώντας τους ανθρώπους σε συμμετοχή στον θρίαμβο.

Το αγιογραφικό θέμα της καθόδου στον Άδη αποτελεί έναν τεράστιο πλούτο για την παλαιολόγια ζωγραφική τέχνη. Συνήθως ο Άδης έχει τη μορφή ενός σκοτεινού σπηλαίου, το οποίο βρίσκεται κάτω από έναν ορεινό όγκο. Ο έσχατος εχθρός¹⁶⁵, ο θάνατος, προσωποποιημένος, γυμνός, κοιτάζει προς τα πάνω ανάμεσα σε κλειδαριές οι οποίες έχουν ανοίξει ή σπάσει. Οι πύλες του Άδου έχουν ξεριζωθεί και ο Αναστημένος Κύριος πατάει πάνω σε αυτές, τραβώντας με τα χέρια Του τους πρωτόπλαστους. Άγγελοι, αλλά και προφήτες και δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης – ως υπενθύμιση του γεγονότος ότι η σωτηρία του κόσμου μέσω του Ιησού Χριστού είχε αναγγελθεί στην Παλαιά Διαθήκη – περιβάλουν τον Νικητή Χριστό μέσα σε λαμπερό φως. Το μήνυμα της εικόνας είναι η νίκη του θανάτου μέσω του θανάτου του Χριστού και η απελευθέρωση των ανθρώπων οι οποίοι καταδικάστηκαν εκεί, αρχής γενημένης από τον Αδάμ και την Εύα.¹⁶⁶

Στη Μονή της Χώρας, η οποία επί της ουσίας είναι ένα ταφικό παρεκκλήσιο και είναι το μόνο μνημείο της Κωνσταντινούπολης οι τοιχογραφίες του οποίου έχουν διασωθεί στο σύνολό τους,¹⁶⁷ βρίσκουμε την αριστουργηματική τοιχογραφία της Εις Άδου Καθόδου (Εικόνα 38, Παράρτημα, σ. 169), μια «αφιέρωση στην θνητότητα και τη

¹⁶⁴ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Η Βυζαντινή Ανάστασις, Ζητήματα της παλαιολόγιας εικονογραφίας*, ό.π., σ. 75.

¹⁶⁵ *Α Κορινθίους* 15:26

¹⁶⁶ Φίλιας, Γ., «Η εκκλησιαστική αγιογραφία», στο: *Πίστη και Βίωμα της Ορθοδοξίας, Τόμος Β', Η λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2002, σσ. 111 – 112.

¹⁶⁷ Αχειμάστου – Ποταμιανού, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 27.

σωτηρία».¹⁶⁸ Η συγκλονιστική αυτή παράσταση γεμίζει την καρδιά του πιστού με την ελπίδα της Ανάστασης. Στο κέντρο της εικόνας η υπέροχη μορφή του Αναστημένου Χριστού, σε αντικίνηση (*contraposto*),¹⁶⁹ λίγο διαφορετική από τον εικονογραφικό τύπο που έχουμε συναντήσει σε μεσοβυζαντινά παραδείγματα όπως στον Όσιο Λουκά ή τη Μονή Δαφνίου, περιβεβλημένη με το Άκτιστο Φως, μια ελλειψοειδή δόξα, την οποία πολλοί σχετίζουν με τον ησυχασμό και τη δόξα της μεταμορφώσεως, στέκεται όρθια, μετωπικά έτσι ώστε ο καθένας να μπορεί να δει το ήρεμο πρόσωπό Του. Ανεγείρεται όχι από τον τάφο, αλλά από τον Άδη, από τους νεκρούς. Εμπρός Του «συντριμμένες οι χάλκινες πύλες, σπασμένοι οι σιδερένιοι μοχλοί, οι κλειδωνιές τσακισμένες και δεμένος στα δεσμά του ο Άδης».¹⁷⁰ Φορά λευκά ενδύματα, με χρυσοκονδυλιές, και με το δεξί Του χέρι τραβά τον Αδάμ, ο οποίος παριστάνεται ως γέρος, με πρόσωπο σκληρό και άγριο, και με το αριστερό Του χέρι τραβά την Εύα, η οποία είναι τυλιγμένη σφιχτά σε ένα κόκκινο ένδυμα, ανασύροντάς τους από τον Άδη. Και οι δύο, σαν κουρασμένοι από τον θάνατο, απλώνουν τα χέρια τους σε μια παρακλητική στάση.¹⁷¹ Η δύναμη της χειρονομίας του Ιησού Χριστού, καθώς τους τραβά έντονα (από τους καρπούς και όχι από τα χέρια), αποκτά έναν εσχατολογικό χαρακτήρα. Γύρω από τον Ιησού Χριστό εικονίζονται σαν να αιωρούνται Δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης, όπως, στο αριστερό μέρος της σύνθεσης, οι βασιλείς Σολομών και Δαβίδ, ενώ εγγύτερα προς τον Χριστό βλέπουμε τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, ο οποίος με το τεντωμένο χέρι του δείχνει προς τον Χριστό, ενώ δεξιά, διαφαίνεται η ανάλαφρη μορφή του Άβελ με την ποιμενική ράβδο και πίσω τους βρίσκονται απόστολοι. Το έντονο χρυσό, ως σύμβολο της θείας φύσης του Ιησού Χριστού και της αιωνιότητας, φωτίζει την παράσταση.

Στην τοιχογραφία της Μονής της Χώρας, ο Ιησούς Χριστός ανασύρει από δύο πέτρινες λάρνακες τους πρωτόπλαστους, σε έναν συμμετρικό, βάσει του κεντρικού άξονα τον οποίο αποτελεί η μορφή του Χριστού, τύπο, σε αντίθεση με παλαιότερες απεικονίσεις κατά τις οποίες ο Ιησούς Χριστός εικονίζεται να ανασύρει μόνο τον Αδάμ, κρατώντας στο αριστερό Του χέρι έναν σταυρό, σωτηριακό σύμβολο της νίκης ενάντια στη φθορά και τον θάνατο, όπως για παράδειγμα στο μεσοβυζαντινό ψηφιδωτό της Ανάστασης από τη Μονή του Οσίου Λουκά του 11^{ου} αιώνα (Εικόνα

¹⁶⁸ Beckwith, J., *Early Christian and Byzantine Art*, Penguin Books, London 1970, p. 318.

¹⁶⁹ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Η Βυζαντινή Ανάστασις, Ζητήματα της παλαιολόγιας εικονογραφίας*, ό.π., σ. 65.

¹⁷⁰ Αχειμάστου – Ποταμιανού, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π., σ. 243.

¹⁷¹ Κόντογλου, Φ., ό.π., σ. 179.

39, Παράρτημα, σ. 170). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος, αν και γνωστός κατά τις προηγούμενες περιόδους, κυρίως σε εικονογραφημένα χειρόγραφα, από τον 13^ο αιώνα και μετά γνωρίζει ιδιαίτερη μετάδοση, στη μνημειακή πρωτίστως εικονογραφία. Στην παλαιολόγεια περίοδο, ωστόσο, διατηρείται και ο πρώτος κύκλος και βαίνουν παράλληλα, όπως για παράδειγμα στην τοιχογραφία της Ανάστασης στην Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, έργο του 1312 – 1314 (Εικόνα 40, Παράρτημα, σ. 171).¹⁷² Σε κάθε περίπτωση, βεβαίως, το θεολογικό νόημα δεν αλλοιώνεται, αφού και στις δύο περιπτώσεις αυτό που συμβολίζεται είναι ολόκληρη η ανθρωπότητα.¹⁷³ Ο Τζων Λόουντεν παρατηρεί ότι, σε αντιδιαστολή με την απεικόνιση της Ανάστασης με τις θλιμμένες και ψηλόλινγες μορφές στη Δύση, το καλλιτεχνικό ύφος της εικόνας δεν είναι «συγκινησιακά φορτισμένο».¹⁷⁴

Η Ανάσταση ως ζωγραφικό μοτίβο στη Δύση, αντίθετα, μένει στο επιφανειακό, το φαινομενικό, το φυσικό και έχει ως βασικό μέλημα τη φωτογραφική σχηματοποίησή της. Στόχος των καλλιτεχνών της πρώιμης Αναγέννησης είναι οι θεατές να νιώθουν ότι βλέπουν το γεγονός της Ανάστασης εκτυλισσόμενο εμπρός τους, να παρακολουθήσουν την ιστορία, στοχεύοντας ταυτόχρονα στη συγκινησιακή φόρτισή τους. Καμιά πνευματική προέκταση για εκείνους δεν είναι ζητούμενη. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να κατανοήσουμε τον λόγο για τον οποίο μια καλλιτεχνική απεικόνιση της Ανάστασης μπορεί να είναι εξαιρετική, αν την προσεγγίσουμε με καλλιτεχνικούς όρους, και περιορισμένη και πενιχρή από πλευράς νοημάτων. Διότι η δυτική χριστιανική ζωγραφική τέχνη προσεγγίζει την Ανάσταση με ιστορικούς όρους, ενώ η ανατολική με όρους θεολογικούς.

Στην Εικόνα 41 (Παράρτημα, σ. 172) μπορούμε να δούμε την Ανάσταση του Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα (δεκαετία 1450). Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρώιμης αναγεννησιακής τέχνης. Η έμφαση εδώ δίνεται ξεκάθαρα στην ανθρώπινη φύση του Χριστού, όπως φαίνεται από τη γλώσσα του σώματός Του και την έκφραση του προσώπου Του, καθώς ο Χριστός ανεβαίνει από τον τάφο, ο οποίος έχει απεικονισθεί ως μια ρωμαϊκή σαρκοφάγος. Στο δεξί Του χέρι κρατάει μια σημαία, επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην απεικόνιση της Ανάστασης του Χριστού

¹⁷² Κακαδιάρης, Ν., *Η Ανάσταση στη Βυζαντινή Τέχνη*, εκδ. Ιεράς Μητρόπολεως Λαρίσης και Τυρνάβου, Λάρισα 2009, σ. 43.

¹⁷³ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Υστεροβυζαντινή Τέχνη – Παλαιολόγεια ζωγραφική*, Διάλεξη στα Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, διαθέσιμο στο <https://delos.uoa.gr/opendelos/player?rid=ceff14d3> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 01/02/2025).

¹⁷⁴ Λόουντεν, Τζ. *Πρώιμη Χριστιανική & Βυζαντινή τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 417.

στη δυτική τέχνη, αρχετυπικό ρωμαϊκό σύμβολο της νίκης. Οι στρατιώτες οι οποίοι φρουρούσαν τον τάφο Του κοιμούνται. Οι δραματοποιημένη πόζα, η κίνηση, η έκφραση, τα συναισθήματα, ο έντονος ρεαλισμός και η ξεκάθαρη προοπτική μαρτυρούν τις αναγεννησιακές καταβολές. Οι ανθρώπινες μορφές σχηματίζουν ένα νοητό τρίγωνο, στην κορυφή του οποίου βρίσκεται ο Χριστός, ενώ, σε δεύτερο επίπεδο, συμμετρικά τοποθετημένα πίσω από τον Ιησού Χριστό, εικονίζονται δέντρα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, κόντρα στον επιδιωκόμενο ρεαλισμό της εποχής, στην αριστερή μεριά του πίνακα, σε ένα άγονο χειμωνιάτικο σκηνικό, τα δέντρα δεν έχουν φύλλα, ενώ αντίθετα, στα δεξιά, σε μια ανοιξιιάτικη σύνθεση, τα δέντρα είναι πράσινα, σύμβολο, ίσως, του θανάτου, ο οποίος προηγήθηκε, και της Ανάστασης του Χριστού την οποία βλέπουμε τώρα. Σύμφωνα με την Τζένη Αλμπάνη, η πιο σημαντική συνεισφορά του εν λόγω ζωγράφου στην τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης είναι «ο χειρισμός του φωτός, που αναδεικνύει την πλαστικότητα των μορφών και δημιουργεί, όπως και η προοπτική, την ψευδαίσθηση του βάθους».¹⁷⁵

3.2 Αποτύπωση της Θείας Ευχαριστίας

3.2.1 Ο Μυστικός Δείπνος

**«ἐπιθυμία ἐπεθύμησα τοῦτο τὸ πάσχα φαγεῖν μεθ’ ὑμῶν πρὸ τοῦ με παθεῖν»
Λουκάς 22:14**

Το κεντρικό γεγονός στις ευαγγελικές αφηγήσεις της τελευταίας κοινής σύναξης του Ιησού Χριστού με τους μαθητές Του, ο Μυστικός Δείπνος, αποτελεί ένα συχνά απεικονιζόμενο θέμα στην υστεροβυζαντινή τέχνη. Στα πρότυπα του συνηθισμένου για τις μεσογειακές χώρες κατά τον 1^ο π.Χ. και τον 1^ο μ.Χ. αιώνα «δείπνου των φίλων» (Σαμπουράχ), η βρώση του «κεκλασμένου άρτου» δεικνύει τον βαθύ σύνδεσμο ανάμεσά τους, καθώς συντηρούνται στη ζωή τρώγοντας την ίδια τροφή.¹⁷⁶ Το οικείο, συνεπώς, στους ανθρώπους της εποχής τελετουργικό της τέλεσης του δείπνου, στην τελευταία κοινή σύναξη του Χριστού με τους μαθητές Του πριν τη

¹⁷⁵ Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνας (6ος – 14ος αιώνας)», ό.π., σ. 94.

¹⁷⁶ Φυλίας, Ν., *Λειτουργική, Τόμος Α*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2006, σσ. 129-130.

Σταύρωση, απεικονίζεται στην τέχνη της εποχής που μελετούμε έχοντας ένα βαθύ απολογητικό και συμβολικό νόημα.

Οι αγιογράφοι της εποχής στοχεύουν στην αποτύπωση των συναισθημάτων των μαθητών με λεπτομέρειες: η έκπληξη του Πέτρου, η θλίψη της επερχόμενης προδοσίας του Ιούδα, η αγάπη του Ιωάννη αποδίδονται διεξοδικά, καλώντας τον θεατή σε κατανόηση και συμμετοχή. Η ισορροπημένη, συμμετρική διάταξη των μαθητών γύρω από τον Κύριο, συνήθως κάτω από ένα καθαρό φως, δημιουργεί ένα αίσθημα αρμονίας, ενώ η χρήση συμβόλων και αλληγοριών στις εικόνες επιδιώκει τη μετάδοση βαθύτερων νοημάτων. Άλλωστε, η ιερή γεωμετρία, ως αποτύπωση της κοσμικής τάξης, χαρακτηρίζει την τέχνη της υστεροβυζαντινής περιόδου. Τα έντονα, συμβολικά χρώματα, όπως το κόκκινο, ως σύμβολο του αίματος και της θυσίας, το χρυσό, σύμβολο της θεότητας του Ιησού Χριστού, συμβάλλουν στην εστίαση, πέρα από την τεχνική ακρίβεια, στην πνευματικότητα. Οι μορφές γίνονται περισσότερο ρεαλιστικές και το περιβάλλον αποκτά λεπτομέρειες και συμβολικά μέρη, με κάποια στοιχεία προοπτικής, χωρίς, ωστόσο, οι εικόνες να χάνουν τον επίπεδο χαρακτήρα τους.

Και φυσικά, όταν αναφερόμαστε στην προοπτική στη βυζαντινή τέχνη αναφερόμαστε στην «ανάστροφη» προοπτική, η οποία επιτυγχάνεται με τη σχεδίαση μεγαλύτερων των μορφών και των αντικειμένων τα οποία βρίσκονται πιο πίσω και μικρότερων αυτών που είναι μπροστά. Με τον τρόπο αυτό «δεν υπάρχει η ψευδαίσθηση του βάθους και οι μορφές κινούνται προς τον θεατή».¹⁷⁷ Άλλωστε, οι πολιτισμοί και οι εποχές έχουν τα δικά τους συστήματα αναπαράστασης του χώρου. Είναι γνωστό ότι η αρχαιοελληνική τέχνη προσανατολιζόταν στην «πραγμάτωση του ορατού κόσμου μέσα στο πλαίσιο ζωγραφικής σύνθεσης» και «εφάρμοζε ένα είδος προοπτικής που εξασφάλιζε σχέσεις αντικειμενικής ισορροπίας ανάμεσα στην ανθρώπινη μορφή και τον χώρο». Η βυζαντινή ζωγραφική έως τον 12^ο αιώνα «καθαίρεται» σταδιακά από τον ζωγραφικό χώρο και τελικά καταλήγει στους «λαμπερούς από χρυσό και μπλε του κοβαλτίου κάμπους», οι οποίοι συμβάλλουν στην τοποθέτηση των ιερών μορφών μέσα σε έναν κόσμο από φως, χωρίς χρόνο και χωρίς χώρο. Κατά τον 13^ο και,

¹⁷⁷ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, ό.π., σ. 417.

κυρίως, τον 14^ο αιώνα, υπό την αναγεννησιακή επιρροή, αρχίζει να επιζητείται η αίσθηση του, έστω συμβατικού, χώρου.¹⁷⁸

Στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους (Εικόνα 42, Παράρτημα, σ. 173) συναντούμε μία από τις πρώτες απεικονίσεις της σκηνής στην οποία ο Ιησούς Χριστός τοποθετείται στο μέσο της Τράπεζας, ανάμεσα στους μαθητές, και όχι στην μία άκρη, μια διάταξη η οποία καθιερώθηκε και απαντάται και σε άλλα μνημεία της περιοχής.¹⁷⁹ Στην ελλειπτική Τράπεζα βρίσκονται τεμάχια άρτου για καθέναν από τους μαθητές εκτός από τον Ιούδα. Εκτός από το κεντρικό μεγάλων διαστάσεων δοχείο, επάνω στην Τράπεζα υπάρχουν και άλλα μικρότερα σκεύη και λυχνάρια. Λόγω της χαμηλής απεικόνισης, ο θεατής μπορεί να δει στην παράσταση ολόκληρα τα σώματα των μαθητών, οι οποίοι βρίσκονται στις δύο άκρες, και όχι ένα μέρος τους, όπως συχνά συμβαίνει. Το Δείπνο περιβάλλεται από περίτεχνα κτίρια, τα οποία φέρουν σύνθετα αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως κίονες και λοβωτά ανοίγματα, τα οποία, ωστόσο, δείχνουν να ενώνονται οργανικά μεταξύ τους. Η μορφή του Χριστού χαρίζει στην παράσταση έναν κάθετο άξονα συμμετρίας, ενώ στη διάταξη των μαθητών και των χρωματισμών των οικοδομημάτων του βάθους, ως συνέχειά τους, ο θεατής μπορεί από μια απόσταση να εντοπίσει ένα μεγάλο Χ, στο κέντρο του οποίου βλέπει την γαλήνια μορφή του Θεανθρώπου.¹⁸⁰

Μια μικρών διαστάσεων παλαιολόγια εικόνα (51cm x 41cm), η οποία βρίσκεται στη Μονή Βλατάδων, απεικονίζει έξι σκηνές του κύκλου των Παθών, αν και αποκλειστικές απεικονίσεις των Παθών είναι σπάνιες στη βυζαντινή τέχνη, σε τρεις οριζόντιες ζώνες (Εικόνα 43, Παράρτημα, σ. 174). Η πρώτη απεικόνιση αφορά στην πρώτη χρονολογικά ευαγγελική περιγραφή των Παθών, τον Μυστικό Δείπνο. Το μακρύ, παραλληλόγραμμο τραπέζι καλύπτει σχεδόν όλο το πλάτος της εικόνας, ενώ ο Χριστός δεν κάθεται στο κέντρο του τραπεζιού, αλλά στην αριστερή του άκρη. Φαίνεται ότι η προδοσία έχει ήδη αναγγελθεί και οι τρομαγμένοι μαθητές συνομιλούν ή στρέφονται προς τον Ιησού. Ο Ιούδας, στο μέσο της σκηνής, σκύβει προσπαθώντας να πιάσει το «τρυβλίον», όπως περιγράφει η ευαγγελική διήγηση: «ὁ δὲ ἀποκριθεὶς εἶπεν αὐτοῖς· εἷς ἐκ τῶν δώδεκα, ὁ ἐμβαπτόμενος μετ' ἐμοῦ εἰς τὸ τρυβλίον» (Μάρκος, 14:20), ενώ ο Ιωάννης έχει ριχθεί στην αγκαλιά του Ιησού. Παρόμοια

¹⁷⁸ Πανσελήνου, Ν., ό.π., σσ. 255 – 257.

¹⁷⁹ Millet, G., ό.π., σ. 302

¹⁸⁰ Τσιγαρίδας Ε. Ν., Λοβέρδου-Τσιγαρίδα Κ., ό.π., σ. 42.

απεικόνιση της σκηνής παρατηρούμε και στην τοιχογραφία του Μυστικού Δείπνου στην Περίβλεπτο του Μιστρά (Εικόνα 44, Παράρτημα, σ. 175). Ενδιαφέρον στοιχείο των δύο εικόνων αποτελεί ο τρούλος του κεντρικού οικοδομήματος, ο οποίος καλύπτει το βάθος της σκηνής, χαρίζοντας στην εικόνα ένα επάλληλο επίπεδο, δίνοντάς της τη δυνατότητα να απλωθεί σε πλάτος.¹⁸¹

Το τέλος του 15^{ου} αιώνα προσθέτει κάποιο ρεαλισμό στη σύνθεση της απεικόνισης του Μυστικού Δείπνου, για να φτάσουμε στον 16^ο αιώνα σε μια πια σημαντικά φυσιοκρατική απόδοση. Η Εικόνα 45 (Παράρτημα, σ. 176) απεικονίζει ένα έργο του σημαντικού ζωγράφου της κρητικής σχολής Θεοφάνη Μπαθά Στρελίτζα ή Κρητικό σε μια καταγραφή μεταγενέστερη της παλαιολόγειας Αναγέννησης του Μυστικού Δείπνου του πρώτου μισού του 16^{ου} αιώνα. Στο φόντο του πίνακα υπάρχουν, χωρίς να συμμετέχουν στην κεντρική σκηνή του Δείπνου, δύο κτίρια, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους με μια κόκκινη κουρτίνα, αναδρομή στην κλασική αρχαιότητα και παραπομπή στην κλασική δραματουργία. Η τοποθέτηση του έργου στο επιστήλιο της μονής Ιβήρων στο Άγιο Όρος, προσφέρεται για μια ημικυκλική διάταξη, ώστε να θυμίζει διάχωρο ναού.¹⁸²

Η ρεαλιστική διάθεση επηρέασε ολόκληρο τον βυζαντινό κόσμο, σε διάφορο, ωστόσο, βαθμό. Σε περιοχές όπως η Μεσσηνία, όπως μάς πληροφορεί ο Κάππας, οι νέες συνθήκες των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων, οι οποίες απηχούσαν επίκαιρα θεολογικά ζητήματα, υιοθετήθηκαν ελάχιστα από τα ζωγραφικά εργαστήρια. Μία από τις εξαιρέσεις, ωστόσο, αποτελεί η απεικόνιση του Μυστικού Δείπνου, λεπτομέρεια του οποίου εμφανίζεται στην Εικόνα 46 (Παράρτημα, σ. 177). Σε αυτή εύκολα μπορεί κάποιος να διακρίνει έναν «γόνιμο συγκερασμό» δυτικών και βυζαντινών καλλιτεχνικών στοιχείων. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η χρήση *lapis lazuli* στην απόδοση των ενδυμάτων του Κυρίου, εμφανής επίδραση της δυτικής τεχνοτροπίας, σε μια μετωπική, μονοδιάστατη, παραστατική βυζαντινή απεικόνιση.¹⁸³

3.2.2 Η Θεία Ευχαριστία

¹⁸¹ Τούρτα, Α., «Εικόνα με σκηνές την Παθών στη μονή Βλατάδων», στο *Μακεδονικά, Τόμος Εικοστός Δεύτερος*, εκδ. Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1982, σσ. 154 - 155.

¹⁸² Μπαλτογιάννη, Χρ., *Εικόνες Ιησού Χριστού*, εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 2003, σσ. 259 – 302.

¹⁸³ Κάππας, Μ., «Εκκλησίες της Μητροπόλεως Μεσσηνίας από το 1204 έως το 1500», στο: *Χριστιανική Μεσσηνία, Μνημεία και ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2010, σσ. 256 – 257.

Κατά την απεικόνιση της Θείας Ευχαριστίας, ο Χριστός συχνά εμφανίζεται ως αρχιερέας, τελών το μυστήριο, μια μεγαλοπρεπή μορφή και στάση, ως σύμβολο της θείας φύσης Του. Η Τράπεζα της τέλεσης της Θείας Ευχαριστίας, συνήθως τοποθετημένη στο κέντρο της σκηνής, εικονιζόμενη ως ένας παραλληλόγραμμος πάγκος, αποτελεί σημαντικό στοιχείο, ενώ άλλοτε την διακοσμούν πολύτιμα υφάσματα, άμφια και περίτεχνα σκεύη, υπογραμμίζοντας την ιερότητα της στιγμής και άλλοτε περιβάλλεται από ένα λευκό φάσμα, σύμβολο της καθαρότητας. Στην Τράπεζα είναι τοποθετημένα τα Άγια Δώρα, ενώ συχνά αποτελεί σύμβολο της νέας Ιερουσαλήμ, της πόλης του Θεού, όπου θα τελεστεί το αιώνιο ευχαριστιακό δείπνο. Στη σκηνή πολλές φορές συμμετέχουν άγγελοι που ψάλλουν, ιεράρχες και άγιοι της Εκκλησίας, ως υπενθύμιση της συνέχειάς της μέσα στον χρόνο και της ενότητας των μελών της, ζώντων και τεθνεώτων.

Ο Μελισμός (Εικόνα 47, Παράρτημα, σ. 178), η απεικόνιση, δηλαδή του σώματος του Χριστού επάνω στην Αγία Τράπεζα, ρεαλιστικό σύμβολο της μετουσίωσης του Άρτου και του Οίνου σε Σώμα και Αίμα του Χριστού, όπως παριστάνεται στο Νότιο Παρεκκλήσιο της σπηλιάς Πεντέλης, εμφανίζεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών μετά τον 12^ο αιώνα. Στη συγκεκριμένη παράσταση, η μεταβολή του Άρτου και του Οίνου σε σώμα και αίμα του Ιησού Χριστού συμβολίζεται με έντονο συναισθηματισμό με τη μορφή του βρεφικού σώματος του Χριστού ξαπλωμένου επάνω σε δίσκο, στα πρότυπα παλαιότερων βυζαντινών απεικονίσεων. Για την εικόνα μάς πληροφορεί η επιγραφή Ο ΤΡΟΓΟ ΜΟΥ ΤΗΝ ΣΑΡΚΑ ΚΕ ΠΙΝΟ ΜΟΥ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΕΝΗ ΕΝ ΕΜΗ ΚΑΓΟ ΕΝ ΑΥΤ(Ω), από το γνωστό χωρίο του Ευαγγελίου του Ιωάννη 6:56.¹⁸⁴

Με τον Μελισμό συνδέεται και η παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών η οποία βρίσκεται στον Ναό Αγίων Γεωργίου και Νικολάου, στο Λαθρήνο της Νάξου και χρονολογείται γύρω στο 1280 μ.Χ. (Εικόνα 48, Παράρτημα, σ. 179) Οι ιεράρχες Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Μέγας Βασίλειος, Γρηγόριος ο Θεολόγος και Άγιος Νικόλαος, φορώντας λευκά αρχιερατικά άμφια, είναι στραμμένοι προς το κέντρο της σκηνής κρατώντας στα χέρια τους ενεπίγραφα ειλητάρια απεικονιζόμενοι τη στιγμή

¹⁸⁴ Μουρίκη, Ντ., «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της σπηλιάς Πεντέλης», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ', Τόμος Ζ'*, Αθήνα 1974, σ. 88.

της εκφώνησης των λειτουργικών ευχών, σε μια σύνθεση που πρωτοπαρατηρείται στα τέλη του 12^{ου} αιώνα.¹⁸⁵

3.2.3 Κοινωνία των Αποστόλων

Η απεικόνιση της Κοινωνίας των Αποστόλων, αν και απαντάται για πρώτη φορά στην αγιογραφία του 6^{ου} αιώνα, και πρωτίστως σε πίνακες μικροτεχνίας, όπως σε εκκλησιαστικά σκεύη και χειρόγραφους κώδικες, γνωρίζει μια σημαντική άνθηση στα χρόνια των Παλαιολόγων, κυρίως στη μνημειακή τέχνη. Και ενώ η τέχνη των λατινοκρατούμενων περιοχών του ελλαδικού χώρου από τον 13^ο αιώνα και μετά χαρακτηρίζεται από έντονο συντηρητισμό και προσκόλληση σε θέματα και πρότυπα του παρελθόντος, στις υπόλοιπες περιοχές παράγονται νέα καλλιτεχνικά δεδομένα τα οποία επιτρέπουν τον εμπλουτισμό του εικονογραφικού προγράμματος των ναών με καινούρια θέματα, εμπνεόμενα και από τη Θεία Ευχαριστία.¹⁸⁶

Στην παράσταση ο Ιησούς Χριστός κατέχει τον ρόλο του ιερέα ο οποίος προφέρει τον άρτο και τον οίνο. Τις περισσότερες φορές εικονίζεται μετωπικά (σπανιότερα γυρισμένος προς τους αποστόλους), σε όρθια στάση, υψώνοντας το ένα χέρι Του σε χειρονομία ευλογίας, ενώ μπροστά Του ή δίπλα Του υπάρχει η Αγία Τράπεζα. Σχεδόν πάντα φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο, ενώ τα μαλλιά και τα γένια Του είναι μαύρα και μακριά. Συνήθως είναι ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, ενώ κάποιες φορές, και μόνο στους παλαιολόγειους καλλιτέχνες, φορά πατριαρχικό πολυσταυρικό σάκο, στον αρχετυπικό ρόλο του Μεγάλου Αρχιερέα.¹⁸⁷ Με τη μορφή αυτή εικονίζεται για πρώτη φορά στη σχετική σύνθεση του Αγίου Νικολάου του Ορφανού.¹⁸⁸ Οι απόστολοι, ως οι πρώτοι μάρτυρες αλλά και συνεχιστές, λαμβάνουν τον άρτο και τον οίνο, ενώ στις συνθέσεις σχεδόν πάντα εικονίζονται ευδιάκριτα τα ιερά σκεύη και τα τίμια δώρα.

¹⁸⁵ Παναγιωτίδη, Μ., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Περίοδος Δ', Τόμος ΙΣΤ', Αθήνα 1992, σ. 144.

¹⁸⁶ Πάσσαρης, Ν., *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη Βυζαντινή Τέχνη (6^{ος} αι. – α' μισό 15^{ου} αι.)*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2015, σσ. 113 – 114.

¹⁸⁷ Αχειμάστου – Ποταμιανού, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π., σ. 247.

¹⁸⁸ Πάσσαρης, Ν., ό.π., σσ. 213 – 234.

Στην Εικόνα 49 (Παράρτημα, σ. 180) επίσης βλέπουμε μια λεπτομέρεια της παράστασης Κοινωνία των Αποστόλων του 1270 περίπου.¹⁸⁹ Ο Χριστός προσφέρει από το ποτήριο στον Πέτρο, ενώ πίσω από αυτά τα δύο κεντρικά πρόσωπα εικονίζεται ένας άγγελος, ενδεδυμένος λευκά. Δεξιά του Πέτρου εικονίζεται ένας άλλος μαθητής, φαινομενικά αμέτοχος, έχοντας στρέψει την πλάτη του στον Χριστό. Στην αμέσως επόμενη εικόνα (Εικόνα 50, Παράρτημα, σ. 181) βλέπουμε μια παρόμοια παράσταση του 13ου αιώνα από τον Ναό Άγιου Παντελεήμονα Μπιτζαναριού Ηρακλείου Κρήτης.¹⁹⁰ Εκεί ο Χριστός κρατάει ταυτόχρονα στα δυο Του χέρια τον άρτο και τον οίνο, ενώ οι μαθητές Του απεικονίζονται σε ηλικίες που απέχουν πολύ μεταξύ τους.¹⁹¹

3.2.4 Λειτουργία των Αγγέλων

Η παλαιολόγια αγιογραφία έχει συχνά εικονίσει τη Θεία Ευχαριστία ως μια ουράνια τελετή, στην οποία οι άγγελοι έχουν ενεργή συμμετοχή. Αυτή η συγκλονιστική σύζευξη ανάμεσα στην επίγεια και την ουράνια λειτουργία, η ενότητα του ουράνιου και του φυσικού κόσμου αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους υστεροβυζαντινούς καλλιτέχνες. Ο Χριστός, ως ιερέας, εικονίζεται να περιβάλλεται από αγγέλους, οι οποίοι συχνά εκτελούν λειτουργικές πράξεις, θυμιατίζοντας, διαβάζοντας τα Ευαγγέλια ή υποδεχόμενοι τους πιστούς, ενώνοντας την ανθρώπινη προσφορά στη Θεία Ευχαριστία με την αιώνια επουράνια λατρεία. Η Λειτουργία των Αγγέλων αποτελεί κύρια σκηνή στον ευχαριστιακό κύκλο καθ' όλη τη διάρκεια της παλαιολόγιας εποχής.¹⁹²

Στην Περίβλεπτο του Μυστρά θα συναντήσουμε την παράσταση της λειτουργίας των Αγγέλων η οποία αποτελεί ένα έξοχο δείγμα της παλαιολόγιας τοιχογραφίας (Εικόνα 51, 51B, Παράρτημα, σ. 182). Οι άγγελοι, παρατεταγμένοι, προχωρούν προς την Αγία Τράπεζα. Τα πόδια τους δεν φαίνονται να πατούν στο έδαφος και μοιάζουν περισσότερο να κινούνται γαλήνια στον αέρα, με λευκή και απαλή κιτρινωπή

¹⁸⁹ Παπαζώτος, Θ., *Οδοιπορικό στη Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια, Ναοί – Τέχνη – Ιστορία*, εκδ. Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων, Αθήνα 2003, σσ. 110 – 111.

¹⁹⁰ Χατζηδάκης Μ., «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», στο: *Κρητικά Χρονικά, Τόμος 6*, Ηράκλειο 1952, σ. 66.

¹⁹¹ Πάσσαρης, Ν., ό.π., σ. 118.

¹⁹² Παπαμαστοράκης, Τ., *Ο Διάκοσμος του Τρούλου των Ναών της Παλαιολόγιας Περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, εκδ. Αρχαιολογικής Εταιρίας Αθηνών, Αθήνα 2001, σ. 135.

ιερατική ενδυμασία, φέροντας τα τίμια δώρα για την αέναη Ουράνια Λειτουργία.¹⁹³ Στην τοιχογραφία αυτή παρατηρούμε κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά της παλαιολόγειας αγιογραφίας του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα. Άλλωστε είναι γνωστό ότι οι καλλιτέχνες του Μυστρά υιοθετούν πρότυπα από την Κωνσταντινούπολη, ενημερωνόμενοι πολύ έγκαιρα για τις εξελίξεις επάνω στα καλλιτεχνικά εκφραστικά μέσα.¹⁹⁴ Οι μορφές εμφανίζονται εσωτερικευμένες, γαλήνιες, ασκητικές, με μετωπικότητα και γραμμικότητα, σε ρυθμική πομπή, ενώ από την παράσταση λείπει η προοπτική και το αρχιτεκτονικό βάθος.¹⁹⁵ Ωστόσο, η παράσταση διακρίνεται για την κίνηση και τη χάρη, τον σημειολογικό χρωματισμό, την δραματοποιημένη παραστατικότητα και την εκφραστική κίνηση.¹⁹⁶ Η πρώτη τριάδα των αγγέλων – διακόνων φέρουν επάνω από την κεφαλή το δισκάριο το οποίο καλύπτεται με ένα διακοσμημένο ύφασμα και ακολουθεί η δεύτερη τριάδα των αγγέλων – ιερέων οι οποίοι κρατούν τα άγια ποτήρια, «εξαίσιοι στην πυκνή ρυθμική σύνταξή τους».¹⁹⁷ Το θυμιατό, οι κηροστάτες, τα λειτουργικά ριπίδια θυμίζουν στους πιστούς τον ύμνο ο οποίος ψέλνεται κατά τη Μεγάλη Είσοδο: «Οἱ τὰ Χερουβεὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες καὶ τῇ Ζωοποιῷ Τριάδι τὸν Τρισάγιον ὕμνον προσάδοντες πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν ὥς τὸν βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξόμενοι ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν· Ἀλληλούϊα.».¹⁹⁸

3.3 Εσχατολογία

«Ένας κόσμος σε ετοιμασία για το τέλος»

Η ξεθωριασμένη λάμψη ενός πολιτισμού σε παρακμή και η πεποίθηση ενός λαού ότι το τέλος της άλλοτε παντοδύναμης αυτοκρατορίας είναι αναπότρεπτο δημιουργούν σκέψεις για το τέρμα της ιστορίας. Ένας κουρασμένος κόσμος στις παραμονές του τέλους οραματίζεται την αρχή της αιωνιότητας. Οι Βυζαντινοί, αντιμέτωποι με

¹⁹³ Παπαδόγιαννη – Παππά, Ε., *Βυζαντινός περίπατος στον Μυστρά με τον Φώτη Κόντογλου*, εκδ. Εντύπωση, Σπάρτη 2022, σσ. 50 – 51.

¹⁹⁴ Guillou, A., «Βυζάντιο και Δύση: η εμπειρία του υστεροβυζαντινού αστικού κέντρου του Μυστρά», στο: *Η πολιτεία του Μυστρά*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2001, σ. 170.

¹⁹⁵ Χατζηδάκης, Μ., *Μυστράς, Η Μεσαιωνική Πολιτεία και το Κάστρο*, ό.π., σ. 83.

¹⁹⁶ Αντουράκης, Γ., *Χριστιανική ζωγραφική. Τόμος Δεύτερος, Τοιχογραφίες – Μωσαϊκά – Γλυπτική – Μικρογραφία, Εκκλησιαστική Εικονογραφία. Ανατολής και Δύσεως*, εκδ. Ανατύπωση, Αθήνα 1993, σσ. 200 - 202.

¹⁹⁷ Αχειμάστου – Ποταμιανού, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π., σ. 252.

¹⁹⁸ Delvoye, C., ό.π., σ. 530.

κινδύνους, δυσκολίες και φθορά, αναζητούν παρηγοριά στην πίστη στον ερχόμενο Κύριο, ο οποίος θα σημάνει το τέλος και τη νέα αρχή. Οι αγιογράφοι της υστεροβυζαντινής περιόδου, αντλώντας θέματα από την Αγία Γραφή και την Παράδοση, συχνά απεικονίζουν σκηνές των εσχάτων.

3.3.1 Η Δευτέρα Παρουσία και η κρίση των νεκρών

«Όταν δὲ ἔλθῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ καὶ πάντες οἱ ἅγιοι ἄγγελοι μετ’ αὐτοῦ...» Αποκάλυψη 254:13

«Καὶ εἶδον τοὺς νεκρούς, τοὺς μεγάλους καὶ τοὺς μικρούς, ἐστῶτας ἐνώπιον τοῦ θρόνου, καὶ βιβλία ἠνοίχθησαν· καὶ ἄλλο βιβλίον ἠνοίχθη, ὃ ἐστὶ τῆς ζωῆς· καὶ ἐκρίθησαν οἱ νεκροὶ ἐκ τῶν γεγραμμένων ἐν τοῖς βιβλίοις κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν. 13 καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ, καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ᾄδης ἔδωκαν τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτοῖς, καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν.» (Αποκάλυψη 20:12-13)

Η απεικόνιση του Μεγάλου Κριτή την ώρα της Μεγάλης Κρίσης, ενώ Τον συνοδεύουν ἄγγελοι και δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης, είναι στη ζωγραφική της περιόδου που μελετάμε συχνή. Οι δίκαιοι και οι προφῆτες της Παλαιάς Διαθήκης Τον ακολουθούν κρατώντας στα χέρια τους αναδιπλωμένα τα βιβλία με τις προφητείες τους, ενώ οι πιο συχνά απεικονιζόμενοι από αυτούς είναι ο προφήτης Ηλίας και ο Ενώχ, δύο πρόσωπα που δεν φαίνεται να έχουν γνωρίσει θάνατο, και τα οποία οι καλλιτέχνες οραματίζονται να ξανάρχονται στη γη. Ο προφήτης Ηλίας, για τον οποίο η Παλαιά Διαθήκη αναφέρει ότι ανελήφθη: «καὶ ἐγένετο αὐτῶν πορευομένων, ἐπορεύοντο καὶ ἐλάλουν· καὶ ἰδοὺ ἄρμα πυρὸς καὶ ἵπποι πυρὸς καὶ διέστειλαν ἀνὰ μέσον ἀμφοτέρων, καὶ ἀνελήφθη Ἡλιοῦ ἐν συσσεισμῷ ὡς εἰς τὸν οὐρανόν». (Β Βασιλέων 2:11), και ο Ενώχ της Γένεσης, τον οποίο ο Θεός μετέθεσε: «καὶ εὐηρέστησεν Ἐνὼχ τῷ Θεῷ καὶ οὐχ εὕρισκετο, ὅτι μετέθηκεν αὐτὸν ὁ Θεός». (Γένεσις 5:24). Η ιστορία δύο ανθρώπων που γεννήθηκαν στη γη αλλά δεν πέθαναν συνδέεται στην αγιογραφία με τη δεύτερη ἔλευση του Κυρίου. Απεικονίζονται συχνά ως γεροντικές, ωστόσο φωτεινές μορφές, λεπτές και επιμήκεις, με άσπρα μαλλιά και μακριά γενειάδα, κρατώντας σκήπτρα ή βιβλία.

Οι άγγελοι απεικονίζονται κρατώντας σάλπιγγες ή βιβλία, ενώ ο αρχάγγελος Μιχαήλ σαλπίζει σημαίνοντας την έναρξη του έσχατου κρίσιμου γεγονότος. Ο άγγελος αναγνώστης του Βιβλίου της Ζωής από τη Δευτέρα Παρουσία στον Άγιο Δημήτριο στον Μυστρά, ο οποίος απεικονίζεται στην Εικόνα 52 (Παράρτημα, σ. 183), βρίσκεται στην παραστάδα, προσαρμοσμένος με εξαιρετικό τρόπο στον χώρο. Αν και η μορφή του είναι άγρια, δεν μπορεί κανείς παρά να παρατηρήσει το πνευματικό περιεχόμενό του. Ο μνημειακός χαρακτήρας της εικόνας είναι εμφανής, ενώ διακρίνουμε σταθερότητα και ισορροπία. Η απόδοση της έντονης σημαντικότητας και των πλούσιων και άνετων ενδυμάτων μαρτυρούν ότι ο ζωγράφος επεδίωκε το κλασικό κάλος.¹⁹⁹ Το ευαγγέλιο που διαβάσει ακουμπά επάνω σε ένα εξαιρετικής απόδοσης αναλόγιο, το οποίο αποτελείται κυρίως από έναν ιχθύ, ενώ οι φτερούγες του αγγέλου είναι προσαρμοσμένες τεχνικά στη αναγκαστικά μικρή επιφάνεια της παραστάδας: κατακόρυφη η αριστερή, ενώ η δεξιά είναι απλωμένη, καλύπτοντας την υπόλοιπη επιφάνεια. Οι πτυχές του λευκού ενδύματος αποδίδονται με αποχρώσεις του καφέ ώστε να φανερώνουν το σώμα του αγγέλου, το οποίο στην πραγματικότητα καλύπτουν, ενώ οι σωματικές αναλογίες του σώματος είναι ανατομικά σωστές, στο πλαίσιο του ρεαλισμού της περιόδου.²⁰⁰ Η στάση του μαρτυρά εγρήγορση, ενώ το ανασηκωμένο φτερό του πάνω από το ευαγγέλιο, σύμφωνα με την Μυρτάλη Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «δίνει το ρυθμικό τόνο στη σύνθεση».²⁰¹

Στην ένδοξη αυτή στιγμή συμμετέχει και η φύση. Ο ήλιος και η σελήνη σκοτεινιάζουν, ενώ τα αστέρια απεικονίζονται να πέφτουν μέσα στον ουρανό, περιγράφοντας την κοσμική αναταραχή που έχει προηγηθεί. Η μορφή του Κυρίου είναι ένδοξη, ως Παντοκράτορα, κυρίαρχου του σύμπαντος, με βασιλικά άμφια, καθώς με το δεξί Του χέρι ευλογεί ενώ στο αριστερό κρατά ένα βιβλίο. Τα χρώματα στην απεικόνιση Του είναι έντονα και συμβολικά: το κόκκινο συμβολίζει το πάθος και την αγάπη, το μπλε τον ουρανό και το χρυσό τη θεϊκή Του δύναμη.

¹⁹⁹ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, ό.π., σ. 423.

²⁰⁰ Αρβανιτόπουλος, Σ., *Ζωή και τέχνη στα χρόνια των Παλαιολόγων. Τελευταίες αναλαμπές ενός κόσμου που σβήνει: τοιχογραφίες και ψηφιδωτά*, Ομιλία στην Εκδήλωση «Ζωή και τέχνη στα χρόνια των Παλαιολόγων» στο Ίδρυμα Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Ιανουάριος 2020, <https://www.blod.gr/lectures/palaiologoi-toixografies-psifidota/>, 01:11:29, (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 01/02/2025).

²⁰¹ Αχειμάστου – Ποταμιανού, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π., σ. 235.

Χαρακτηριστικό το οποίο διατηρείται και εδώ είναι η ιερή συμμετρία και η γεωμετρία. Σε αντίθεση με τη δυτική απεικόνιση της δεύτερης έλευσης, οι παλαιολόγιοι καλλιτέχνες προσέχουν ιδιαίτερα τη γεωμετρική τάξη των έργων τους. Δεν δίνουν ιδιαίτερη σημασία στη ρεαλιστική και τρισδιάστατη απεικόνιση, όπως οι δυτικοί καλλιτέχνες, αλλά επικεντρώνονται στην απεικόνιση της πνευματικότητας καθώς εστιάζουν στην ψυχή και όχι στο σώμα. Η στατικότητα των συνθέσεων των εικόνων με την αυστηρά ιεραρχημένη τοποθέτηση των μορφών σε αυτές, η αδιαφορία για τους κανόνες της προοπτικής και η τοποθέτηση των μορφών και των αντικειμένων επίπεδα επάνω στο εικονογραφικό πεδίο, διαφοροποιούν την παλαιολόγια απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας από την σύγχρονή της των Δυτικών καλλιτεχνών. Η έλλειψη της φυσικής προοπτικής ανάγεται, σύμφωνα με τον Mango, απευθείας πίσω στα παλαιοχριστιανικά χρόνια.²⁰² Το μέγεθος των μορφών σε μια εικόνα σχετίζεται με την ιεραρχική τους θέση και όχι με την τοποθέτησή τους στο χώρο, όπως θα επέβαλαν οι αρχές της προοπτικής. Στις πολυσύνθετες αφηγηματικές παραστάσεις, η αίσθηση του συνωστισμού ενισχύεται από την πληθώρα των αρχιτεκτονικών μορφών του φόντου, παράγοντας μια ψευδαίσθηση βάθους, ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η τρίτη διάσταση είναι άτακτος και ασαφής, προκαλώντας σύγχυση.²⁰³

Η εικόνα των νεκρών μπροστά στο ανοιγμένο Βιβλίο της Ζωής, μέσα στο οποίο υπάρχουν καταγεγραμμένα τα έργα τους, προκαλεί ανατριχίλα. Η θάλασσα, ο θάνατος και ο Άδης δίνουν τους νεκρούς τους, οι ψυχές χωρίζονται και οι υστεροβυζαντινοί καλλιτέχνες σκέφτονται τους δίκαιους να αναγαλλιάζουν και τους αμαρτωλούς να τρέμουν. Εκατέρωθεν του Χριστού απεικονίζονται άγγελοι και δαίμονες, οι οποίοι διαχωρίζουν τους νεκρούς σε δύο ομάδες: τους δίκαιους, οι οποίοι βρίσκονται στα δεξιά του Χριστού και συνοδεύονται από τους αγγέλους προς τον Παράδεισο, και τους καταδικασμένους αμαρτωλούς, οι οποίοι βρίσκονται στα αριστερά Του και ρυμουλκούνται από τους δαίμονες προς την κόλαση.

Στην τέχνη της τελευταίας περιόδου της μεσαιωνικής Ευρώπης, η οποία έχει επιζήσει επιδημιών, πολέμων, πολιτικών αναταραχών και εξαθλίωσης, η απεικόνιση της κρίσης των νεκρών επικεντρώνεται σε μια εξωτερική, κοσμική δίκη και στα απτά αποτελέσματα των πεπραγμένων κάθε ανθρώπου. Ακόμη και η κοσμική εξουσία

²⁰² Mango, C., *Βυζάντιο, Η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, ό.π., σ. 319.

²⁰³ Ό.π., σσ. 326 – 327.

αποτυπώνεται συχνά συμβολικά στην απεικόνιση της κρίσης, συγχωνευόμενη με τη θεϊκή, ως υπενθύμιση για τους θεατές της τιμωρίας που ορίζεται για τα παραπτώματα, ηθικά ή πολιτικά.²⁰⁴ Οι καλλιτέχνες της Ανατολής, αντίθετα, βλέπουν την κρίση των νεκρών ως μια διαδικασία εσωτερική, κατά την οποία κάθε ψυχή θα κριθεί από τη σχέση της με τον Θεό. Στις συχνές παραστάσεις της τελικής κρίσης, οι αγιογράφοι οραματίζονται τον Ιησού Χριστό ενθρονισμένο, να περιβάλλεται από αρχαγγέλους και αγγέλους, ενώ μπροστά του παρίστανται οι αναστημένοι νεκροί. Κατά τον Andre Grabar, στην ένδοξη αυτή απεικόνιση του Ιησού Χριστού υπάρχει μια σαφής ταύτιση με τον αυτοκράτορα, ως απόλυτου δικαστή, η δικαιοδοσία του οποίου έχει μια ξεκάθαρη θεϊκή προέλευση και για τον λόγο αυτό η κρίση του είναι δίκαιη και νομιμοποιημένη, είτε αφορά στους υπηκόους της Αυτοκρατορίας είτε στους εχθρούς της. Οι άγγελοι οι οποίοι συνοδεύουν τον Ιησού Χριστό ταυτίζονται με τους συνοδούς του Αυτοκράτορα και ο Θρόνος Του αντικατοπτρίζει την τελετουργία της αυτοκρατορικής αυλής.²⁰⁵ Η ταύτιση αυτή της θεϊκής εξουσίας με την αυτοκρατορική σε παραστάσεις με εσχατολογικό χαρακτήρα, έχει έναν ιδιαίτερο παιδαγωγικό και αποτρεπτικό χαρακτήρα, δίνοντας αιώνιες προεκτάσεις σε αποφάσεις οι οποίες είναι επί της ουσίας κοινωνικές ή πολιτικές.²⁰⁶ Ανάλογος συμβολισμός της Μεγάλης Κρίσης και του Δίκαιου Κριτή με την επίγεια εξουσία και τον μονάρχη συναντούμε και σε απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας σε χειρόγραφο του τσάρου της Βουλγαρίας Ιβάν Αλέξανδρου.²⁰⁷ Μπορούμε, συνεπώς, να συμπεράνουμε ότι, μέσα από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας νομιμοποιούνται με θεϊκή επιταγή η εκδίκηση και η επιβολή της δικαιοσύνης από την επίγεια εξουσία και, συνεπώς, η άρνηση πειθαρχίας και υποταγής στην συγκεντρωτική εξουσία αποτελεί παράβαση και απείθεια ενάντια στη θεϊκή τάξη.²⁰⁸ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Philip Sherrard, ο

²⁰⁴ Harbison, C., *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, Princeton 1976, σσ. 51 - 64.

²⁰⁵ Grabar, A., *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 255 – Magdalino, P., Nelson, R.S., «The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century», in *Byzantinische Forschungen* 8, Amsterdam 1982, σσ. 124 – 125.

²⁰⁶ Parani, M., *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th – 15th Centuries)*, Boston 2003, σ. 90.

²⁰⁷ Spatharakis, I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, σσ. 67 – 70.

²⁰⁸ Zapalac, E.S.K., *In His Image and Likeness: Political Iconography and Religious in Regensburg, 1500 – 1600*, Ithaca 1990, p. 34, 52 και Volan A., «Picturing the Last Judgment in the Last Days of Byzantium» in: *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, σ. 429.

Αυτοκράτορας ταυτίζεται τόσο με τον Θεό ώστε αποτελούσε την «ορατή Του δημόσια διακήρυξη».²⁰⁹

Στις εικόνες της κρίσης οι δίκαιοι απεικονίζονται σε στάσεις που εκφράζουν ελπίδα και χαρά, ενώ οι αμαρτωλοί σε στάσεις που μαρτυρούν φόβο και απελπισία. Ο Κριτής Χριστός κρατάει στα χέρια Του άλλοτε τα Ευαγγέλια, τον νόμο δυνάμει του οποίου θα γίνει η κρίση, και άλλοτε ανοιχτό το Βιβλίο της Ζωής. Είναι αυστηρός, κάθεται σε θρόνο, σύμβολο της εξουσίας Του, τα μάτια Του είναι μεγάλα και καθαρά, εκφράζοντας τη σοφία, τη δικαιοσύνη και την παντογνωσία Του από τη μια μεριά και την αδυναμία των ανθρώπων να Τού κρυφτούν από την άλλη, ενώ το δάκτυλο του δεξιού χεριού Του είναι τεντωμένο, σημαίνοντας την κρίση που βρίσκεται σε εξέλιξη. Την πανίσχυρη εμφάνιση του Δίκαιου Κριτή συμπληρώνουν συμβολισμοί, όπως η ζυγαριά που καταδεικνύει το ζύγισμα των ανθρώπινων έργων, αλλά και χρωματικές επιλογές, όπως το έντονο κόκκινο που συμβολίζει την κόλαση. Στην Εικόνα 53 (Παράρτημα, σ. 184) βλέπουμε μια λεπτομέρεια από τη Δευτέρα Παρουσία του Παλαιού Καθολικού του Μεγάλου Μετέωρου, στην οποία απεικονίζεται ο Δίκαιος Κριτής.²¹⁰ Σε αυτή παρατηρούμε το ήρεμο και αυστηρό πρόσωπο του Ιησού Χριστού, με τα σημάδια των καρφιών στα πόδια και τα χέρια, ένθρονος και ένδοξος, ενώ κρίνει την ανθρωπότητα.

Η σκηνή της κρίσης των νεκρών στη Μονή της Χώρας (Εικόνα 54, Παράρτημα, σ. 185) αποτελεί ένα έξοχο παράδειγμα της τέχνης που εξετάζουμε, η οποία, διασπασμένη σε τμήματα, καλύπτει την ανατολική ασπίδα και ένα μεγάλο μέρος των τμημάτων των τοίχων.²¹¹ Το εστιακό κέντρο της πολύ μεγάλης αυτής σύνθεσης αποτελεί ο Δίκαιος Κριτής μέσα σε μια λαμπερή δόξα στο χρώμα του ουρανού, ενώ δίπλα Του, και έξω από τη δόξα, ίστανται η Θεοτόκος και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, ένα σχήμα το οποίο αποτελεί σταθερό στοιχείο της Δευτέρας Παρουσίας και της κρίσης των νεκρών. Περιβάλλεται από τους αποστόλους, ενώ πίσω του είναι μια στρατιά αγγέλων και μπροστά Του προσπίπτουν οι πρωτόπλαστοι, ως εκπρόσωποι όλων των ανθρώπων. Πάνω από αυτή τη σκηνή εικονίζεται ο Άγγελος ο Ελίσσων τον Ουρανόν ενώ γύρω του εικονίζονται ομάδες ατόμων που εκπροσωπούν την θριαμβεύουσα Εκκλησία, όπως μάρτυρες, ιεράρχες, άγιοι κ.ά. Από την ετοιμασία του

²⁰⁹ Sheppard, P., *Byzantium, Great Ages of Man, Time – Life Books*, New York 1966, p. 75.

²¹⁰ Χατζηδάκης, Μ., Σοφιανός, Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και τέχνη*, εκδ. Ιεράς Μονής του Μεγάλου Μετέωρου, Αθήνα 1990, σ. 51.

²¹¹ Underwood P. A., *The Kariye Djami*, Vol.3, *The Frescoes*, New York 1966, p. 397.

θρόνου ξεκινά ο πύρινος ποταμός της κόλασης που ξεχύνεται προς τα δεξιά, μέσα στον οποίο βρίσκονται οι αμαρτωλοί που τιμωρούνται, ενώ στα αριστερά εικονίζεται ο Παράδεισος, η πύλη του οποίου φυλάσσεται από ένα εξαπτέρυγο, και μέσα σε αυτόν βλέπουμε τον ληστή που επικαλέστηκε τον Ιησού Χριστό επάνω στο Σταυρό, φέροντας ο ίδιος έναν σταυρό.²¹²

Στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών μπορούμε να δούμε μια αμφιπρόσωπη εικόνα του 14^{ου} αιώνα, που χρησιμοποιούνταν σε λιτανείες, στη μία όψη της οποίας εικονίζει η Παναγία με σκηνές Δωδεκαόρτου και στην άλλη τη Ετοιμασία του Θρόνου (Εικόνα 55, Παράρτημα, σ. 186). Η εικόνα αυτή του άδειου Θρόνου ο οποίος ετοιμάζεται να υποδεχθεί τον Μεγάλο Κριτή, εν μέσω δύο σκοτεινών πουλιών που περιστρέφονται παράξενα, κάτω από τον υψωμένο Σταυρό, προκαλεί δέος.²¹³

Σε ένα ειλητάριο του 14^{ου} αιώνα, το οποίο βρίσκεται στη Μονή Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, δίπλα στην παράσταση της εις Άδου Καθόδου, υπάρχει μια μικρογραφία η οποία εικονίζει τις τάξεις των δικαίων (Εικόνα 56, Παράρτημα, σ. 187). Είναι διαιρεμένη σε πέντε ζώνες με κόκκινες ακανόνιστες γραμμές. Στην πρώτη ζώνη εικονίζονται επτά προπάτορες, στη δεύτερη επτά ιεράρχες, στην τρίτη οκτώ απόστολοι και στην τέταρτη και πέμπτη μάρτυρες, ομολογητές και διδάσκαλοι – οι εικονιζόμενες μορφές είναι συνολικά τριάντα εννιά. Είναι οι δίκαιοι, οι οποίοι έχουν εξέλθει θριαμβικά από τη Μεγάλη Κρίση.²¹⁴

Εκτός από τον οικείο τρόπο αποτύπωσης της κρίσης των νεκρών, συχνά, ιδιαίτερα σε εικονογράφηση χειρογράφων, συναντούμε την παράσταση της Ουρανοδρόμου Κλίμακος. Στην Εικόνα 57 (Παράρτημα, σ. 188) βλέπουμε μια παράσταση από περγαμινό Κώδικα του 14^{ου} αιώνα, ο οποίος βρίσκεται στη μονή Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους, η οποία απεικονίζει μια σκάλα, ως σύμβολο της πορείας των ανθρώπων προς την αιωνιότητα, και τη ζωή μετά τον φυσικό θάνατο. Η σύνθεση διαχωρίζεται διαγώνια από μία σκάλα, η οποία ξεκινά από τη γη και αγγίζει τον ουρανό, όπου βρίσκεται ο Ιησούς Χριστός. Τέσσερεις μοναχοί ανεβαίνουν στη σκάλα, ένας εκ των οποίων έχει σχεδόν φτάσει και ο Χριστός απλώνει το χέρι Του και πιάνει το δικό του.

²¹² Στούφη-Πουλημένου, Ι., *Η απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας στην εκκλησιαστική τέχνη*, ό.π.

²¹³ Καλαφάτη, Κ. Φ., «Εικόνες», στο: *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2004, σ. 144.

²¹⁴ Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ. Κατσαρού Α., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1979, σ. 261.

Δύο από τους μοναχούς πέφτουν, ενώ στο κάτω μέρος της εικόνας, μέσα σε άγριους, σκοτεινούς βράχους, εικονίζεται η κεφαλή ενός δράκου, ο οποίος με ανοιχτό στόμα περιμένει τους εκπεσόντες μοναχούς για να τους κατασπαράξει. Στα αριστερά της παράστασης, μεταξύ μοναχών οι οποίοι ετοιμάζονται να αρχίσουν να ανεβαίνουν τη σκάλα, εικονίζεται ο Ιωάννης, ο οποίος κρατά ένα κλειστό ειλητάριο. Η εικόνα επιγράφεται Ι(ησούς) Χ(ριστός).²¹⁵

3.3.2 Ο Παράδεισος και η Κόλαση

«Καὶ εἶπεν ὁ καθήμενος ἐπὶ τῷ θρόνῳ· ἰδοὺ καινὰ ποιῶ πάντα» (Αποκάλυψη 21:5)

Στην απεικόνιση του Παραδείσου και της Κόλασης στην παλαιολόγια αγιογραφία εντοπίζουμε βαθείς συμβολισμούς και έμπνευση από περιγραφές της Βίβλου αλλά και την πλούσια βυζαντινή παράδοση. Πολύ συχνά ο Παράδεισος στις υστεροβυζαντινές αγιογραφίες έχει τη μορφή του κήπου της Εδέμ. Η νοσταλγική εικόνα ενός κήπου με ήρεμα ζώα, ποτάμια και το δέντρο της ζωής επανέρχεται ξανά και ξανά, γεμίζοντας τους πιστούς με την ελπίδα της επιστροφής σε αυτόν το τόπο της άμεσης επικοινωνίας με τον Θεό. Ένας δεύτερος τρόπος απεικόνισης του Παραδείσου αποτελεί η ουράνια Ιερουσαλήμ, η πόλη του Θεού, όπως περιγράφεται από τον Ιωάννη στην Αποκάλυψη: «Καὶ τὴν πόλιν τὴν ἁγίαν Ἱερουσαλὴμ καινὴν εἶδον καταβαίνουσιν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τοῦ Θεοῦ, ἡτοιμασμένην ὡς νύμφην κεκοσμημένην τῷ ἄνδρὶ αὐτῆς» (Αποκάλυψη 21:2). Η ουράνια πόλη με τη λαμπρότητα του Θεού, με τις δώδεκα πύλες και το τείχος με τα δώδεκα θεμέλια, τα όμοια με πολύτιμα πετράδια, η οποία δεν έχει ναό, διότι ναός της είναι ο Κύριος, ούτε ήλιο, διότι τη φωτίζει η λαμπρότητα του Θεού δίνει ελπίδα και φως. Το φως, άλλωστε, είναι σημαντικό στοιχείο στην απεικόνιση του Παραδείσου καθώς φωτίζει τον χώρο και τους αγίους, δίνοντας στις εικόνες μια αίσθηση αιώνιας χαράς.

Τα χρησιμοποιούμενα χρώματα παίζουν και εδώ σημαντικότατο ρόλο: Το χρυσό, ως σύμβολο της θεϊκής δόξας και του φωτός, το κόκκινο, ως σύμβολο της αγάπης του Θεού και το μπλε, ως σύμβολο της θεϊκής δόξας. Τα ιερά πρόσωπα, όπως αυτά του

²¹⁵ Χρήστου, Π., Μαυροπούλου–Τσιούμη, Χρ., Καδάς, Σ. Κατσαρου–Καλαμαρτζή, Α., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Δ', Παραστάσεις – επίτιτλα – αρχικά γράμματα*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1991, σσ. 341 – 341.

Χριστού, της Παναγίας, των μαρτύρων και των αγίων είναι πάντα παρόντα, λουσμένα, συνήθως, στο φως. Συχνά οι παλαιολόγιοι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν ταυτόχρονα τον παράδεισο με την κόλαση για να υπογραμμίσουν τη δραματική αντίθεση ανάμεσά τους. Η Κόλαση και οι τιμωρίες οι οποίες σχετίζονται με αυτή συνήθως τοποθετούνται στο δυτικό τμήμα των κυρίως ναών, συνήθεια που προέρχεται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, και σε ορισμένες περιπτώσεις καλύπτουν περισσότερα του ενός τμήματα του ναού. Κάποιες φορές οι τιμωρίες απεικονίζονται σε επιμέρους τμήματα, κυρίως σε κάποιον μικρό μονόχωρο ναό, λόγω έλλειψης χώρου για την αναπαράσταση μιας πλήρους σύνθεσης της Κόλασης.²¹⁶

Οι απεικονίσεις της κόλασης βασίζονται σε έναν πλούτο συμβόλων. Φλόγες που καίνε τους αμαρτωλούς, σκορπιοί που τους τσιμπάνε, λίμνες που βράζουν, σκοτεινές σπηλιές αποτελούν ισχυρά στοιχεία που δημιουργούν μια επιβλητική, δραματική ατμόσφαιρα, ενώ η εναλλαγή στη χρήση του φωτός και της σκιάς τονίζει την απελπισία και τον πόνο των καταδικασμένων. Επηρεασμένοι από τη δυτική τέχνη, συχνά οι υστεροβυζαντινοί αγιογράφοι απεικονίζουν την κόλαση με τρόπο που προκαλεί τρόμο. Αυξάνουν τα πρόσωπα και τα αντικείμενα, προσθέτουν νέα θέματα και αφήνουν να κυριαρχήσει η αίσθηση της διήγησης, καθώς, αντίθετα με τον υπερφυσικό χαρακτήρα της απεικόνισης της Κόλασης, οι κατάδικοι συνήθως αποδίδονται αρκετά ρεαλιστικά.²¹⁷

Σε Ψαλτήριο της Μονής Διονυσίου του Αγίου Όρους του 14^{ου} αιώνα υπάρχει μια ολοσέλιδη εικονογράφηση (Εικόνα 58, Παράρτημα, σ. 189) η οποία διαχωρίζεται σε δύο οριζόντια επίπεδα με μια λεπτή κόκκινη γραμμή. Στο επάνω επίπεδο εικονίζεται ο Ιησούς Χριστός σε μια γκρίζα, σκοτεινή, ελλειψοειδή δόξα ανάμεσα σε αγγέλους. Στο κάτω τμήμα της εικόνας βλέπουμε μια συγκλονιστική παράσταση: ένας μοναχός απέναντι στο αιώνιο πυρ. Η απεικόνιση του πυρός, αν και σχηματική και καθόλου ρεαλιστική, έχει μια μορφή που καθηλώνει. Απέναντι από το πυρ ο μοναχός, το πρόσωπο του οποίου δυστυχώς έχει διασωθεί μόνο εν μέρει, γυρτός, κουλουριασμένος σε ένα πανωφόρι, σαν να θέλει να στηριχθεί κάπου. Το γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά του προσώπου του δεν έχουν διασωθεί δεν μας επιτρέπει να διακρίνουμε συναισθήματα, αλλά η όλη στάση της μορφής του μαρτυρά απελπισία.

²¹⁶ Μεράντζας, Χρ., Τσιόδουλος, Στ., Χουλιάρας, Ι., *Η δυναμική αντίθεση παραδείσου και κόλασης, Το δαιμονικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη και τον λαϊκό πολιτισμό*, εκδ. Καλλίππος, Αθήνα 2023, σσ. 45 – 46.

²¹⁷ Delvoye, ό.π., σ. 518.

Είναι στραμμένος προς το πυρ και το κοιτάζει. Βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από το πυρ, χωρίς να βρίσκεται μέσα σ' αυτό, και οι πύρινες γλώσσες τον πλησιάζουν, χωρίς να τον αγγίζουν. Η εικόνα δεν μας δίνει πληροφορίες σχετικά με το αν ολοκληρώθηκε η τιμωρία του μοναχού, αφήνει μόνο περιθώριο για σκέψη.²¹⁸

Κατά τον 14^ο αιώνα, συνθέσεις με εσχατολογικό περιεχόμενο αποτελούν βασικό θέμα διακόσμησης των ναών, ιδιαίτερα στην Κρήτη (είναι ενδιαφέρον ότι στο νησί βρίσκονται περισσότερες σχετικές εικόνες από ό,τι σε ολόκληρο τον υπόλοιπο χριστιανικό κόσμο, ενώ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους αποτελεί η παράσταση ατομικών τιμωριών²¹⁹). Στην πλειονότητά τους, ωστόσο, οι συνθέσεις οι οποίες αφορούν στην τιμωρία των αμαρτωλών αποτελούν παραστάσεις ομαδικών ποινών, απεικονιζόμενων συνοπτικά με τη χρήση διαχώρων, ενώ το εστιακό κέντρο τους αποτελεί το είδος της τιμωρίας. Σταδιακά, ωστόσο, καθ' όλη τη διάρκεια της παλαιολόγιας Αναγέννησης πληθαίνουν οι απεικονίσεις των ατομικών τιμωριών, οι οποίες ταυτόχρονα βρίθουν λαϊκών δοξασιών περί κακού, προκαταλήψεων και προϋπαρχόντων κοινωνικών διαμαχών. Οι απεικονίσεις της Κρίσης χαίρουν ιδιαίτερης προτίμησης εκ μέρους των παραδοσιακών αγροτικών κοινοτήτων, αποτελώντας τρόπο έκφρασης των ημιμαθών ή αγράμματων πληθυσμών αναφορικά με τις ενδοκοινοτικές σχέσεις και ανησυχίες, καθώς σε αυτές βλέπουν τις τιμωρίες τις οποίες θεωρούν δίκαιες, ενώ, ταυτόχρονα, η βιαιότητα και η βαναυσότητα των βασανιστηρίων προκαλούν ένα είδος νοσηρού ενδιαφέροντος.²²⁰

Σε κάθε περίπτωση, η απεικόνιση των ατομικών τιμωριών στον υστεροβυζαντινό κόσμο είναι σχετικά σπάνια και αφορά στη διάπραξη συγκεκριμένων τύπων αμαρτιών, όπως η κλοπή στο όργωμα εκ μέρους του παραυλακιστή που οργώνει το διπλανό κτήμα με σκοπό να το καταπατήσει, η κλοπή στο ζύγισμα από τους εμπόρους και τους μεσάζοντες, η αφαίρεση της ζωής.²²¹ Οι γυναικείες ατομικές τιμωρίες είναι σπανιότερες και αφορούν σε αμαρτήματα όπως η άρνηση μιας μητέρας να θηλάσει το μωρό της, η πορνεία, η καταλαλιά, η άσκηση της μαγείας και η ανυπακοή, ενώ τα

²¹⁸ Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ., ό.π., σ. 419 – 420.

²¹⁹ Μαδεράκης, Στ., «Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις Εκκλησίες της Κρήτης», στο «Υδωρ εκ πέτρας 3-4», Αθήνα 1979, σ. 21.

²²⁰ Himka J. P., *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, University of Toronto Press, Toronto 2009, p. 182 – 184.

²²¹ Χατζηιωάννου, Κ. Π., «Αι παραστάσεις των κολαζομένων εις τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Κύπρου», στο: *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα 1953, σσ. 290 – 303.

ποινικά αδικήματα σχεδόν απουσιάζουν (Εικόνα 59, Παράρτημα, σ. 190).²²² Σύμφωνα με την αρχαιολόγο Μαρία Βασιλάκη, η σημαντικά διαφορετική έμφυλη αντιμετώπιση των ατομικών τιμωριών αποτελεί αντανάκλαση των κοινωνικών αντιλήψεων αναφορικά με τη θέση των γυναικών και φανερώνει τη θέση και τις προσδοκίες της κοινωνίας από τις γυναίκες.²²³

Όσον αφορά στην απεικόνιση του δίπολου Παράδεισος – Κόλαση στην τέχνη της Δύσης, η οποία διέρχεται κατά την εποχή την οποία εξετάζουμε αυτό που τώρα ονομάζουμε πρώιμη αναγέννηση, η προσέγγιση, όπως προαναφέρθηκε, είναι εντελώς διαφορετική, διότι ο τρόπος αντιμετώπισης της αμαρτίας εκ μέρους της δυτικής Εκκλησίας είναι δικανικός.²²⁴ Στην Εικόνα 61 (Παράρτημα, σ. 192) βλέπουμε μια λεπτομέρεια της Τελικής Κρίσης του Giotto di Bondone του 1306 (Εικόνα 60, Παράρτημα, σ. 191). Στο κέντρο της εξαιρετικά πολυπρόσωπης, αφού το επιτρέπουν οι μεγάλες της διαστάσεις, σύνθεσης βλέπουμε ένθρονο τον Ιησού Χριστό, με απλωμένα τα χέρια Του, ανάμεσα στους δώδεκα αποστόλους. Οι χορωδίες των αγγέλων ψάλλουν κάτω από τις τεράστιες πύλες της νέας Ιερουσαλήμ. Η τρομακτική, ωστόσο, λεπτομερής απεικόνιση των άγριων βασανισμών των αμαρτωλών ανθρώπων, μέσα σε ένα εφιαλτικό, σκοτεινό μαυροκόκκινο σκηνικό, σε αντίθεση με τα άλλα τρία φωτεινά τεταρτημόρια της παράστασης, προκαλεί ρίγος – εικάζεται ότι ο Δάντης εμπνεύστηκε από αυτή την απεικόνιση της Κόλασης όταν έγραψε τη Θεία Κωμωδία «Should hold the field, now Giotto has the cry, So that the other's fame is growing dim».²²⁵ Στο πρώτο επίπεδο ένα γιγαντιαίο τέρας, σκαρφαλωμένο επάνω σε έναν δράκο, συνθλίβοντας κάτω από τα πόδια του έναν μεγάλο αριθμό ανθρωπίνων σωμάτων, αρπάζει τους γυμνούς, τρομαγμένους ανθρώπους και τους τρώει, ενώ αυτοί βρίσκονται ανάμεσα σε φρικαλέους δαίμονες, οι οποίοι έχουν μέρη ανθρώπων και ζώων.²²⁶ Η απεικόνιση ενός τέτοιου τρόμου έβρισκε βαθιά ανταπόκριση σε έναν κόσμο ο οποίος εξερχόταν από τον Μεσαίωνα, μαστιζόμενος από πολέμους, πείνα

²²² Μεράντζας, Χρ., Τσιόδουλος, Στ., Χουλιάρης, Ι., ό.π., σσ. 70 – 71.

²²³ Βασιλάκη, Μ., «Οι παραστάσεις των κολασμένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης» στο: *Αρχαιολογία 21*, Αθήνα 1986, σς. 44 – 46.

²²⁴ Τζιάτζη – Παπαγιάννη, Μ., - Παπαγιάννης, Γ., «Πρακτικά Α' Συνάντησης Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, «Παράδοση και ανανέωση στο Βυζάντιο», στο *Βυζαντινά Σύμμεικτα 21*, Αθήνα 2011, σσ. 383 – 396.

²²⁵ Dante Alighieri, *The Divine Comedy – Purgatorio*, trans. Henry Wadsworth Longfellow, Neeland Media, 2017, p: 71 – 72.

²²⁶ Bagel, A., “Giotto's Demons,” in *Notes in the History of Art 29*, Chicago 2010, p. 8.

και θανατηφόρες πανδημίες, προκαλώντας ακόμη μεγαλύτερη φρίκη, ενόψει της ενδεχόμενης αιώνιας τιμωρίας.

Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει στη σκηνή της κρίσης των νεκρών στη Μονή της Χώρας (Εικόνα 54) στη δυτική πλευρά, στην οποία εικονίζονται οι νεκροί που εγείρονται από την ξηρά και τη θάλασσα για να κριθούν, ενώ ένας άγγελος οδηγεί μια ψυχή, που πιθανολογείται ότι είναι ο Θεόδωρος Μετοχίτης, αφού το είχε ο ίδιος ζητήσει από τον αρχάγγελο Μιχαήλ σε έγγραφη επίκλησή του.²²⁷

3.4 Έμφαση στην ησυχαστική παράδοση

«Συνήκας, ἀδελφέ, σαφῶς ὅτι νοῦς παθῶν ἀπαλλαγείς ὡς φῶς αὐτός ἑαυτόν κατά τήν προσευχήν ὁρᾷ καί θείῳ περιλάμπεται φωτί;» (Γρηγόριος Παλαμάς, Υπέρ των ιερῶς Ησυχασζόντων)

Το παλαιότερο κίνημα του ησυχασμού γνωρίζει μια αναγέννηση κατά το δεύτερο μισό του 13^{ου} αιώνα, αρχίζοντας από τους Πατέρες της ερήμου, προωθώντας μια συνεχή εσωτερική προσευχή, με επικέντρωση στην επαναλαμβανόμενη επίκληση του ονόματος του Ιησού Χριστού.²²⁸ Για την ησυχαστική κοινότητα, η επανάληψη της πρότασης «Κύριε Ιησού Χριστέ, ελέησόν με», με τη χρήση ελεγχόμενης αναπνοής και συγκεκριμένης σωματικής στάσης (με το κεφάλι να στηρίζεται στην παλάμη ή να τοποθετείται ανάμεσα στα γόνατα, προσπαθώντας να βρει τον «τόπο της καρδιάς»), μπορεί να οδηγήσει σε οράματα φωτός, να μεταμορφώσει το πρόσωπο και να αγκαλιάσει την καρδιά, στα ίχνη αρχαίων παραδόσεων, ενώ για τους αντιπάλους τους αυτό αποτελεί μια καινοτομία η οποία δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή.²²⁹

Ο Ησυχασμός είχε ήδη εξαπλωθεί στις πρώτες δεκαετίες του 14^{ου} αιώνα και οδηγούσε στους μοναχούς στην προσπάθεια να οραματισθούν το θείο φως το οποίο μεταμόρφωσε τον Ιησού Χριστό επάνω στο βουνό Θαβώρ, μέσω της προσευχής η οποία θα χρησιμοποιήσει ψυχοσωματικές ασκήσεις και μέσα. Ο Βαρλαάμ ο Καλαβρός αντιτάχθηκε στη διδασκαλία αυτή, χλευάζοντας τις μεθόδους τις οποίες αυτή προήγαγε, διακηρύσσοντας την προσέγγιση του Θεού μέσω του λόγου, με τη

²²⁷ Αχειμάστου – Ποταμιανού, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π., σ. 244.

²²⁸ *Philocalie des Peres*, trans. J. Touraille, Paris 1986, σ. 128.

²²⁹ Λαΐου, Α., Morrisson, C., ό.π., σσ. 413 – 414.

βοήθεια της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας.²³⁰ Την απάντηση έδωσε ο Γρηγόριος Παλαμάς, η θεολογία του οποίου ενισχύθηκε από τις συνόδους του 1341 και του 1351 και τελικά υιοθετήθηκε από την Εκκλησία, ότι, δηλαδή, ο Θεός είναι δυνατόν να αποκαλυφθεί με «μυστική έλλαμψη» σε όποιον αξιώθηκε να φωτισθεί από τη θεία χάρη. Υπερασπίζεται τη *νοερά προσευχή* και το θεϊκό φως, το πνευματικό, το οποίο μπορούν να δουν μόνο οι ησυχαστές, και το οποίο είναι τελείως διαφορετικό από το κτιστό φως το οποίο υπάρχει στη φύση, χαρίζει την πραγματική γνώση για τον Θεό και συσχετίζεται με τη δόξα Του.²³¹ Στη μικρογραφία εικονογραφημένου χειρόγραφου του 14^{ου} αιώνα που βλέπουμε στην Εικόνα 62, Παράρτημα, σ. 193) εικονίζεται ο Ιωάννης Κατακουζηνός, ο οποίος προεδρεύει στη Σύνοδο του 1341 που προαναφέρθηκε.²³² Η διδασκαλία αυτή προστάτευσε την ορθοδοξία από τα ρεύματα του ορθολογισμού της Αναγέννησης, αλλά διεύρυνε και το χάσμα ανάμεσα στην Ανατολική και τη Δυτική Εκκλησία.²³³ Η εσωτερική σιωπή των μοναχών βέβαια πάντα συνυπήρχε με τον κοινοβιακό μοναχισμό, χωρίς να έρχεται σε κανενός είδους αντίθεση με αυτόν, ενισχύθηκε, ωστόσο, με τις δύο συνόδους που προαναφέρθηκαν και παγιώθηκε.²³⁴ Ο κύριος πυρήνας έκφρασης του Ησυχασμού παρέμεινε, βέβαια, το Άγιο Όρος²³⁵, ωστόσο αποτυπώσεις του βρίσκουμε σε όλη τη βυζαντινή επικράτεια. Η ησυχαστική έριδα, η οποία ταλάνισε τη βυζαντινή θεολογία του 14ου αιώνα, δεν άφησε, όπως ήταν φυσικό, ανεπηρέαστη την τέχνη της παλαιολόγεια εποχής.

Την επιρροή του ησυχασμού στη εικονογραφία μπορούμε να τη μελετήσουμε καταρχάς μέσα από την απεικόνιση της δόξας του Θεού, κυρίως στις εικόνες με εσχατολογικό περιεχόμενο, με κορυφαίες τις Καθόδους στον Άδη. Η δόξα απαντάται σε διάφορους τύπους, όπως ελλειπτική, κυκλική, ημικυκλική, ακτινωτή κ.ά. Ιδιαίτερα στους ζωγράφους της Θεσσαλονίκης, του Αγίου Όρους και της Σερβίας διακρίνουμε έκφραση των ησυχαστικών ιδεών μέσα από την παράσταση της δόξας.²³⁶ Στην παράσταση της Μεταμόρφωσης στους Ναούς Αγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης

²³⁰ Ο.π., σσ. 413, 415 – 146.

²³¹ Αθανασόπουλος, Κ., *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος, Τόμος Α΄, Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: συγκλίσεις και αποκλίσεις*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σ. 122.

²³² *Ο Θεσαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη*, Τόμος Α΄, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 126, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.

²³³ Delvoye, C., ό.π., σ. 492.

²³⁴ Ευδοκίμοφ, Π., *Η Ορθοδοξία*, μτφρ. Αγαμέμνονα Μουρτζόπουλου, εκδ. Β. Ρηγόπουλος, Αθήνα 1972, σ. 35.

²³⁵ Μάγειρας, π. Ε., *Ησυχαστικές Έριδες του 14ου αιώνα*, χ.ε., Αθήνα 2020, σ. 13.

²³⁶ Παπαμαστοράκης, Τ., *Ο διάκοσμος των Ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στην Βαλτική χερσόνησο και την Κύπρο*, εκδ. της Αρχαιολογικής Εταιρίας, Αθήνα 2001, σσ. 296 – 297.

και Άγιο Γεώργιο Στάρο Ναγκορίτσινο της Βόρειας Μακεδονίας, η δόξα έχει παρόμοια απόδοση. Σύμφωνα με τον Παπαμαστοράκη, πρόκειται για παραστάσεις των Μιχαήλ Αστραπά και Ευτυχίου του 14^{ου} αιώνα, στις οποίες παρατηρούμε την εφαρμογή ενός συγκεκριμένου τρόπου της απόδοσης της δόξας, ο οποίος μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι «αντιλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο τις ησυχαστικές αντιλήψεις» της εποχής τους.²³⁷ Σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, στη μετάβαση από τη «διακριτή απόδοση» της δόξας της εικονογραφίας των αρχών του 14^{ου} αιώνα στη «σύνθετη απόδοση» στο δεύτερο μισό του ίδιου αιώνα, διακρίνουμε την ησυχαστική επιρροή, η οποία, ξεκινώντας από το Άγιο Όρος εξαπλώθηκε έως τη Ρωσία.²³⁸

3.4.1 Η απεικόνιση της διδασκαλίας του ακτίστου φωτός

Η θεολογία του Αγ. Γρηγορίου του Παλαμά σχετικά με το άκτιστο φως, όπως ήταν φυσικό, βρίσκει συμβολική ερμηνεία στην αγιογραφική τέχνη της εποχής της εξάπλωσής της. Οι καλλιτέχνες αποδίδουν στα εικονιζόμενα πρόσωπα το φως μέσα από ξεκάθαρες λευκές γραμμές, τεχνική η οποία καθιστά την ανάγνωση της συγκεκριμένης διδασκαλίας εύκολη για τους πιστούς. Οι γραμμές αυτές αποκτούν ιδιαίτερο συμβολικό χαρακτήρα και διαχωρίζουν το άκτιστο φως από τον εγκόσμιο χώρο. Ο εικονισμός του φωτός ερμηνεύεται εδώ όχι ως σύμβολο της θεότητας, αλλά ως αληθινή ενέργεια, η οποία αφορά στο σώμα. Η απόδοση, ωστόσο, αυτών των λευκών φωτεινών γραμμών, προϋποθέτει μια καθορισμένη ακινησία για τις εικονιζόμενες μορφές, η οποία ορισμένες φορές τούς προσδίδει κάποια αυστηρότητα. Η καλλιτεχνική έκφραση μέσω της χρήσης του φωτός είναι τόσο έντονη ώστε η περίοδος αυτή του ησυχασμού θα μπορούσε να κληθεί και «εποχή του φωτός».²³⁹ Άλλωστε, στην αγιογραφία, σύμφωνα με τον Ουσπένσκυ, δεν υπάρχει κάτι το οποίο εγκαταλείπεται στην τύχη ή στην «παραξενιά» του καλλιτέχνη. Τα πάντα καθοδηγούνται από τη διδασκαλία της Εκκλησίας, η οποία είναι η πηγή του καλλιτεχνικού γλωσσικού ιδιώματος κάθε εποχής.²⁴⁰

Το φως, ωστόσο, εδώ δεν χρησιμοποιείται με τον τρόπο με τον οποίο το χρησιμοποιούν οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι, οι οποίοι δημιουργούν αντιθέσεις με τις

²³⁷ Ό.π., σ. 288.

²³⁸ Ό.π., σ. 290.

²³⁹ Bogosavljevic, Dr., ό.π., σ. 273.

²⁴⁰ Ouspensky, L., ό.π., σ. 82.

σκιές, συμβάλλοντας στην απόδοση του βάθους. Εδώ, η τρίτη διάσταση δεν είναι ζητούμενο και το φως καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την επιφάνεια των μορφών και του περιβάλλοντος.²⁴¹ Άλλωστε, ο Αγ. Γρηγόριος Παλαμάς με τη διδασκαλία του θέλει να υπερασπιστεί τη «θεανθρώπινη» ασκητική έναντι της ανθρωποκεντρικής αναγέννησης. Η ησυχαστική πνευματικότητα μαρτυρείται στις εικόνες οι οποίες στοχεύουν στην απεικόνιση της μυστηριακής συνάντησης Θεού και ανθρώπου. Το εκφραστικό, λοιπόν, μέσο της ησυχαστικής θεολογίας περί ακτίστου φωτός «είναι το ίδιο το φως».²⁴² Οι αυστηρές λευκές γραμμές που περιγράφουν τα πρόσωπα και τις μορφές τους προσδίδουν «σκληρότητα και ασκητική αυστηρότητα», προσθέτοντας στη στερεή διαμόρφωσή τους «ατομικό ήθος».²⁴³

Στο άκτιστο φως, βεβαίως, παραπέμπει και ο πλούτος των χρυσών ψηφίδων πολλών ψηφιδωτών που εικονίζουν τον Ιησού Χριστό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το Ψηφιδωτό της Δέησης του τέλους του 13^{ου} αιώνα στην Αγία Σοφία (Εικόνα 15). Αν και ένα μεγάλο τμήμα των ψηφίδων έχει χαθεί μέσα στον χρόνο, το φως το οποίο λούζει τα εικονιζόμενα πρόσωπα ακόμα κόβει την ανάσα του θεατή. Εδώ, βέβαια, δεν μπορεί κάποιος να μην σταθεί στην ποιότητα του χρυσού αυτού βάθους, με τα εξάισια τρίλοβα, τα οποία δεν έχουν τοποθετηθεί απλώς σε παράλληλες σειρές, όπως γίνεται συνήθως με το χρυσό βάθος των ψηφιδωτών, αλλά έχουν διαμορφώσει ένα άψογο τεχνοτροπικά φόντο.²⁴⁴

3.4.1 Η απεικόνιση της διδασκαλίας για την αγνωσία της ουσίας του Θεού

Η διδασκαλία του Αγ. Γρηγορίου του Παλαμά αναφορικά με την αγνωσία της ουσίας του Θεού και της δυνατότητας γνώσης των ενεργειών Αυτού απεικονίστηκε στην αγιογραφία μέσα από φωτεινές ακτίνες, οι οποίες «φωτίζουν την έτοιμη προς θέωση ύλη».²⁴⁵ Η λιτές, αυστηρές γραμμές των ακτινών χρησιμοποιούνται ως έκφραση της εσωτερικής πνευματικής προσπάθειας, του αγώνα, της εγρήγορσης και της διαρκούς επιτήρησης για τη διαφύλαξη της πίστης, σε μια εποχή η οποία, σύμφωνα με τον

²⁴¹ Δεριζιώτης, Λ., «Περί Βυζαντινής αγιογραφίας: φορητές εικόνες και τοιχογραφίες», στο: *Ιερά Μονή Μεγάλου Μετεώρου*, εκδ. Ιεράς Μονής Μεγάλου Μετεώρου, Καλαμπάκα 2007, σσ. 12 – 71.

²⁴² Bogosavljevic, Dr., ό.π., σ. 276.

²⁴³ Γκιολές, Ν., *Οι τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, εκδ. Χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας, Αθήνα 2009, σ. 162.

²⁴⁴ Αρβανιτόπουλος, Σ., ό.π., 18:40.

²⁴⁵ Bogosavljevic, Dr., ό.π., σ. 273.

Καλοκύρη, είναι εποχή «ουμανιστικών εικονογραφικών αναγεννήσεων». Ο ίδιος συγγραφέας αντιπαραθέτει αυτή την απεικόνιση των φωτεινών ακτινών με την απεικόνιση των δυτικών φωτοστέφανων – διαδημάτων, ως προβολή του εσωτέρου φωτός. «Το φως αυτό είναι σύμβολο της καταλυτικής και αναμορφωτικής άκτιστης, αλλά μεθεκτής ενέργειας (δηλ. δωρεάς) του αμεθέκτου κατά την ουσίαν Θεού, που παρέχεται στα εσώτατα του «θεουμένου» ανθρώπου και από εκεί εκχύνεται προς τα έξω.»²⁴⁶ Το εσωτερικό φως αποδίδεται συχνά με την τοποθέτηση πολύ έντονων φωτοστέφανων γύρω από τα ιερά πρόσωπα. Στην Εικόνα 63, Παράρτημα, σ. 194), της ψηλάφησης του Θωμά, (περ. 1295-1317) της Παναγίας Περιβλέπτου την Αχρίδα, παρατηρούμε γύρω από το πρόσωπο του Αναστημένου Κυρίου να υπάρχει ένα τόσο λαμπερό φωτοστέφανο, που το φως που ξεκινάει από αυτό καταλήγει να φωτίζει το σώμα Του, αλλά προχωράει και στα πρόσωπα και τα ενδύματα των μαθητών. Σύμφωνα με τον Παπαμαστοράκη, οι ζωγράφοι που διακόσμησαν τον Ναό της Περιβλέπτου, μεταξύ άλλων ναών της Αχρίδας, προέρχονται με βεβαιότητα από εργαστήρια της Θεσσαλονίκης.²⁴⁷

Στην απεικόνιση της Μεταμόρφωσης του Χριστού του πρώιμου 15^{ου} αιώνα (Εικόνα 64, Παράρτημα, σ. 195), πιθανότατα από τον Θεοφάνη, παρατηρούμε αυτές τις ακτίνες να εξέρχονται από τον Ιησού Χριστό, από ολόκληρη τη μορφή Του, και να αποστέλλονται σε κάθε κατεύθυνση, φτάνοντας και στα πιο σκοτεινά σημεία της εικόνας, στο κάτω μέρος της.²⁴⁸

Η δυνατότητα της γνώσης των ενεργειών του Θεού αποδίδεται από τους καλλιτέχνες της ησυχαστικής παράδοσης και με τη χρήση του χρυσού. Ταυτόχρονα με τη συνήθη χρήση του στο φωτοστέφανο, οι καλλιτέχνες το χρησιμοποιούν πολλές φορές για να αποδώσουν τις πτυχές στο ένδυμα του Χριστού.²⁴⁹ Το χρυσό αυτό πολύ συχνά αντανακλάται και στα εικονιζόμενα δίπλα στον Χριστό πρόσωπα. Η τεχνική των σπαθωτών χρυσών γραμμών ή μικρών επιφανειών πάνω στους προπλασμούς της χρυσοκοντυλιάς, οι οποίοι συχνά είναι σκοτεινό κεραμίδι κάνει, σύμφωνα με τον

²⁴⁶ Καλοκύρης, Κ., «Η Θεολογία του φωτός και η Παλαιολόγια Ζωγραφική (Ο Παλαμισμός στη βυζαντινή τέχνη)», *Χριστιανική Θεσσαλονίκη, Παλαιολόγειος Εποχή*, εκδ. Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης Δήμου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1989, σσ. 343, 349.

²⁴⁷ Παπαμαστοράκης, Τ., *Ο Διάκοσμος του Τρούλου των Ναών της Παλαιολόγειας Περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, εκδ. Αρχαιολογικής Εταιρίας Αθηνών, Αθήνα 2001, ό.π., σ. 288, 296.

²⁴⁸ Ρορον, Γ., «Μνημεία και Τέχνη», *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 250.

²⁴⁹ Bogosavljevic, Dr., ό.π., σσ. 297 – 298.

Βρανό, τα ενδύματα του Χριστού να «εξακοντίζουν γύρω σπαθωτές πινελιές, σαν τις ακτίνες του ήλιου».²⁵⁰ Οι χρυσοκοντυλιές χρησιμοποιούνται για τον σκοπό αυτό ακόμα και όταν το κεντητό έργο απεικονίζει το νεκρό σώμα του Κυρίου (Εικόνα 65, Παράρτημα, σ. 196). Δεν είναι, βέβαια, εύκολο να έχουμε μια σαφή εικόνα των συλλογών των χρυσοκοντημάτων, τα οποία, εκτιθέμενα κατά τη διάρκεια των γιορτών, πιθανώς στα δημόσια κτήρια, προσέθεταν στη λαμπρότητα των τελετών της αυτοκρατορικής αυλής, διότι η πλειονότητά τους καταστράφηκε εξαιτίας της λεπτότητας και ευθραυστότητας των υλικών, αλλά και των πυρκαγιών, της συνήθειας της επαναχρησιμοποίησής τους και, φυσικά, των πολέμων. Ό,τι έχει διασωθεί αφορά κυρίως σε εκκλησιαστικά άμφια, τα περισσότερα από τα οποία βρίσκονται στο Άγιο Όρος, ενώ κάποια από αυτά πήγαν στη Δύση δια της διπλωματικής οδού: βυζαντινών αποστολών στη Δυτική Ευρώπη, ξένων πρεσβειών στην Πόλη, διαπραγματεύσεων συνθηκών, επίδειξης εκ μέρους του Αυτοκράτορα του πλούτου της αριστοκρατίας ενώπιων των ξένων.²⁵¹

Στην Εικόνα 66 (Παράρτημα, σ. 197) ο Γιώργος Γαλαβάρης διαβλέπει μια ξεχωριστή «έκφραση του ησυχαστικού κινήματος», όπως άλλωστε είναι γενικότερα το θέμα της Μεταμόρφωσης. Πρόκειται για ολοσέλιδη εικονογράφηση στα *Θεολογικά Έργα* Ιωάννη ΣΤ΄ Καντακουζηνού του 1370 με 1375 που φυλάσσονται στη Bibliothèque Nationale του Παρισιού.²⁵² Το φως, το οποίο εξέρχεται από τη μορφή του Ιησού Χριστού με τη μορφή γεωμετρικών σχημάτων, κατευθύνεται προς τους αποστόλους, οι οποίοι υπήρξαν μάρτυρες αυτής της δόξας («διαγρηγορήσαντες δὲ εἶδον τὴν δόξαν αὐτοῦ», Λουκάς 9:32), μεταμορφώνοντας και αυτούς σε φως. Η θεία λαμπρότητα, η άχρονη και άκτιστη δόξα, το φως του μεταμορφωθέντος Ιησού μέσα στην υπερκόσμια γαλήνη της θείας δόξας Του, το οποίο μέσω συμβολικών σχημάτων μεταφέρεται στους γύρω Του, θυμίζει την αντίστοιχη εικόνα της Περιβλέπτου του Μυστρά. Η απεικόνιση των ομόκεντρων κύκλων, ως συμβόλων της αέναης διάρκειας, του ρόμβου που σχηματίζεται από τις ακτίνες, του φωτοστέφανου, των λαμπερών, λευκών ενδυμάτων καλύπτει την εικόνα με φως, γεμίζοντας φως τον κόσμο.

²⁵⁰ Βρανός, Ι. Χ., *Θεωρία αγιογραφίας*, εκδ. Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 40.

²⁵¹ Θεοχάρη, Μ., «Η κεντητική στην τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας», στο: *Ο Θεσαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 476.

²⁵² Γαλαβάρης, Γ., *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1995, σσ. 262.

3.4.3 Εσωτερική συγκέντρωση

Ο Ησυχασμός αναζητά την άμεση εμπειρία του Θεού μέσω της προσευχής και της ησυχίας. Οι εικόνες, στο πλαίσιο αυτό, δεν είναι απλές αναπαραστάσεις, αλλά παράθυρα ανοιγμένα στον πνευματικό κόσμο, καθώς η αόρατη πραγματικότητα της επικοινωνίας με τον Θεό επιχειρείται να αποτυπωθεί μέσα στην τέχνη. Οι ησυχαστές καλλιτέχνες, στο πλαίσιο της αναζήτησης της άμεσης εμπειρίας με τον Θεό με μέσο την προσευχή, πιστεύουν ότι η εικόνα θα μπορούσε να λειτουργήσει ως όργανο επικοινωνίας με τον Θεό, να φέρει στον πιστό σε κατάνυξη και να διευκολύνει την προσευχή. Ο θεατής προσκαλείται μέσω της τέχνης σε συμμετοχή σε μια μυσταγωγική εμπειρία καθώς, παρατηρώντας τις εικόνες, μπορεί να βιώσει μια πνευματική μεταμόρφωση, πλησιάζοντας το βίωμα της θείας παρουσίας. Η τέχνη, σύμφωνα με τον Τερέζη, «προσφέρει μια μυσταγωγία αναγωγής στο υπεραισθητό, με αποτέλεσμα να υποτάσσει – με έναν τρόπο που δεν την εξαφανίζει αλλά την αναδεικνύει – την εμπειρική πραγματικότητα στις θείες αλήθειες».²⁵³

Οι ησυχαστές καλλιτέχνες συχνά χρησιμοποιούν σύμβολα για να απεικονίσουν την μυστικιστική προσευχή της καρδιάς, όπως το περιστέρι και τη φωτεινή ακτίνα που αποστέλλεται από τον ουρανό με κατεύθυνση την καρδιά του πιστού. Η άνοδος της προσευχής προς τον ουρανό απεικονίζεται με σύμβολα όπως η σκάλα του Ιακώβ ή στριφογυριστές σκάλες, ανάβαση ενός ανθρώπου σε βουνό ή το πέταγμα ενός πουλιού προς τον ουρανό. Η τελική κατάληξη της ησυχαστικής προσευχής, καθώς ο άνθρωπος συναντά τον Δημιουργό του, συχνά απεικονίζεται με την παράσταση της Θείας Λειτουργίας και τη μυστική συμμετοχή του πιστού στο σώμα και το αίμα του Χριστού. Η απεικόνιση του αγίου σε ένα απομονωμένο μέρος ή ενός ασκητή σε ένα σπήλαιο αντανακλά την εσωτερική συγκέντρωση και υπογραμμίζει την επιδίωξη της μοναξιάς που θα τον συνοδέψει στην προσευχή.

3.4.4 Ιερατική έκφραση

²⁵³ Τερέζης, Χ., *Φιλοσοφική Ανθρωπολογία στο Βυζάντιο*, εκδ. Αλληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997, σ. 210.

Στην ησυχαστική απεικόνιση των μορφών διακρίνεται μια εσωτερική δύναμη, μια επικέντρωση στην ουσία, στο είναι και όχι στο φαίνεσθαι, καθώς είναι εμφανής μια τάση προς την αφαίρεση. Η σύνδεση του ανθρώπου με τον Θεό, η οποία είναι αποτέλεσμα της προσευχής, συχνά απεικονίζεται με διάφορους τρόπους, όπως με την παρουσία αγγέλων οι οποίοι συντρέχουν και ενθαρρύνουν τον πιστό, με φως που περικυκλώνει τις μορφές των αγίων ή την απεικόνιση του Ιησού Χριστού και της Παναγίας. Μερικές φορές οι προσευχόμενες μορφές απεικονίζονται δακρυσμένες, ως έκφραση της έντασης της παράκλησης και της μετάνοιας, τα πρόσωπα «ησυχάζουν» καθώς έρχονται αντιμέτωπα με την αόρατη πραγματικότητα της θείας παρουσίας. Άλλοτε τα μάτια των αγίων είναι κλειστά και άλλοτε στραμμένα προς τον ουρανό, υπογραμμίζοντας τον πόθο για την ένωσή τους με τον Θεό. Τα πρόσωπα χαρακτηρίζονται από μια βαθιά συγκέντρωση και σοβαρότητα, αντανακλάσεις της έντασης της προσευχής, αν και ορισμένες φορές θα συναντήσουμε και ηπιότερες εκφράσεις, αποδείξεις μιας εσωτερικής γαλήνης. Το φως, ως σύμβολο της θείκης παρουσίας, αντανακλά στα πρόσωπα των προσευχόμενων, εκπέμποντας μια αίσθηση εσωτερικής ειρήνης και ευτυχίας. Οι καλλιτέχνες δεν απεικονίζουν τις ιερές, κυρίως, μορφές με τον συνήθη τρόπο της σάρκας που φθείρεται, αλλά ως ανθρώπους που συμμετέχουν στη θείκη ζωή.²⁵⁴

3.4.5 Στάση των μορφών

Οι άγιοι συχνά απεικονίζονται από τους ησυχαστές καλλιτέχνες σε στιγμές προσευχής, συνήθως ατομικής αλλά ορισμένες φορές και σε ομάδες, ακόμη και σε συνομιλία με τον Θεό. Ωστόσο, η απεικόνιση της προσευχής δεν νοείται σαν μια στατική θέση, αλλά σαν μια δυναμική διαδικασία. Η δύναμη και η αλήθεια της προσευχής μεταδίδονται με ευλαβική στάση του σώματος, χέρια που σηκώνονται προς τον ουρανό και μάτια κλειστά σε μια κατανυκτική διάθεση καθώς το πνεύμα, αποχωριζόμενο από τον κόσμο των αισθήσεων, έρχεται σε επαφή με τον Θεό, ενώ τα σώματα απεικονίζονται επιμήκη και λεπτά, αποπνέοντα μια εσωτερική γαλήνη. Τα χέρια είναι πολλές φορές υψωμένα προς τον ουρανό ή σταυρωμένα επάνω στο στήθος, ενδείξεις της επικοινωνίας με τον Θεό και της ταπείνωσης. Τέλος, οι

²⁵⁴ Γαλάβαρης, Γ., «Εικόνες», *Σινά, οι Θεσσαυροί της Μονής*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1990, σ. 92.

χειρονομίες των εικονιζόμενων προσώπων έχουν συμβολικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα, η ένωση των τριών δακτύλων σε ευλογία αποτελεί σύμβολο της Αγίας Τριάδας.

Ορισμένες φορές, παρά τη ρεαλιστική τάση της εποχής, οι μορφές απεικονίζονται απλοποιημένες, με καθαρά και λιτά περιγράμματα, σε μια περιορισμένη χρωματική παλέτα, με χρώματα ήπια και συνδυασμένα αρμονικά. Αυτή η απλότητα στη σύνθεση απομακρύνει τον εικονιζόμενο από τον υλικό κόσμο και εστιάζει στον πνευματικό. Στο πλαίσιο αυτό του μινιμαλισμού, χρησιμοποιείται η αφαίρεση ως μέσο τονισμού των ουσιαστικών στοιχείων της εικόνας. Τα περιβαλλοντολογικά στοιχεία είναι ελάχιστα και το φόντο τείνει να είναι απλό και μονόχρωμο, οδηγώντας τον θεατή στο να εστιάσει στο πρόσωπο και στα σύμβολα. Την Εικόνα 67 (Παράρτημα, σ. 198) βλέπουμε μια λεπτομέρεια της Πομπής των Αρχιεπισκόπων των αρχών της Παλαιολόγειας εποχής της Μονής των Αποστόλων στο Πετς της Σερβίας. Η στάση των αρχιεπισκόπων μαρτυρά τη διάθεση της καρδιάς τους και φανερώνει κατάνυξη, ταπεινοφροσύνη και σεβασμό μπροστά στη θεία παρουσία.²⁵⁵

²⁵⁵ Petkovic, S., *The Patriarchate of Pec*, The Serbian Patriarchate, Belgrade 1987, p. 57.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ

«Φιλοσοφικές αποτυπώσεις στην τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης»

Οι απαρχές της βυζαντινής φιλοσοφίας δεν είναι εύκολο να καθοριστούν. Βάσει του πολιτικού κριτηρίου, θα ορίζαμε το ξεκίνημα τον 4^ο αιώνα, ή ακόμη και τον 6^ο ή 7^ο αιώνα, όταν αρχίζει να διακρίνεται η ιδιαιτερότητα του Βυζαντίου. Η παρουσία του Στέφανου Αλεξανδρέως, γνωστού και ως «Οικουμενικού Διδασκάλου», του πρώτου φιλοσόφου στην Κωνσταντινούπολη στις αρχές του 6^{ου} αιώνα, όταν ο Ιουστινιανός έκλεισε τη σχολή των Αθηνών, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα δεύτερο κριτήριο. Ωστόσο, το ουσιαστικότερο, εσωτερικό κριτήριο εντοπίζεται τον 9^ο αιώνα, όταν η χριστιανική σκέψη αρχίζει να μετατοπίζει ή να διευρύνει τα ενδιαφέροντά της, σταματώντας την αποκλειστική χρήση της φιλοσοφίας για τη θεολογία. Οι Βυζαντινοί λόγιοι αρχίζουν να μελετούν να διδάσκουν, να αναπαράγουν και να υπομνηματίζουν αρχαία φιλοσοφικά κείμενα, όχι με αυστηρά θεολογικό ενδιαφέρον, αλλά με μια αυτόνομη προσέγγιση της φιλοσοφίας.²⁵⁶ Ωστόσο, αυτό που θα πρέπει η σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη να αναγνωρίσει στο Βυζάντιο είναι η διάσωση των Ελλήνων κλασικών μέσω των αντιγραφών, οι οποίοι θα είχαν χαθεί στη μεγάλη πυρκαγιά που κατέστρεψε τη βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας. Η κλασική αυτή κληρονομιά, βεβαίως, θα ήταν πολύ μεγαλύτερη χωρίς τη μεσολάβηση των λεηλασιών των Λατίνων και των Οθωμανών.²⁵⁷

4.1 Ανθρωποκεντρισμός

Παρά το βάθος των μυστικιστικών ρευμάτων της υστεροβυζαντινής εποχής, οι άγριες εμπειρίες του άμεσου παρελθόντος, αλλά και οι φόβοι για το μέλλον, οδήγησαν στην κυριάρχηση της αίσθησης του «ανθρώπινου» επάνω σε αυτή του ιερού και της αδιαμφισβήτητης εξουσίας. Ο 14^{ος} αιώνας αποτελεί για τη Βυζαντινή αυτοκρατορία τον αιώνα της ανάπτυξης του ανθρωπισμού, με βασικό εκπρόσωπο τον Γεώργιο Γεμιστό Πλήθωνα (Κωνσταντινούπολη, 1355 - Μυστράς, 26 Ιουνίου 1452).²⁵⁸ Σύμφωνα με τον Μπενάκη, ο πιο σπουδαίος πρόδρομος του αναγεννησιακού

²⁵⁶ Ζωγραφίδης, Γ., ό.π., σσ. 343 – 384.

²⁵⁷ Tablot Rice, T., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Βυζαντινών*, μτφρ Φ. Κ. Βώρου, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1997, σσ. 255 – 256.

²⁵⁸ Αθανασόπουλος, Κ., *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος, Τόμος Α΄, Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: συγκλίσεις και αποκλίσεις*, ό.π., σ. 131.

ανθρωπισμού υπήρξε ο Θεόδωρος Μετοχίτης, ο οποίος ήταν βαθύς γνώστης της ιστορίας του Βυζαντίου.²⁵⁹

Η γαλήνια πνευματικότητα και η υψηλοφροσύνη, οι οποίες χαρακτήριζαν την τέχνη της εποχής των Μακεδόνων, προερχόμενες από την πίστη στη σταθερότητα της αυτοκρατορίας και την αδιαμφισβήτητη κυριαρχία της επάνω στον υπόλοιπο κόσμο, εξασθενούν. Οι πιστοί νιώθουν το ανθρώπινο στοιχείο να τους πλησιάζει περισσότερο. Άλλωστε, η σταδιακή εξασθένηση της μνημειώδους ζωγραφικής και το τέλος της, στην περίοδο της Λατινοκρατίας, αλλάζει την οπτική των καλλιτεχνών, οι οποίοι στρέφουν στην προσοχή τους στις απτικές αξίες, την αβρότητα της εκτέλεσης και την εξωτερίκευση της ψυχής.²⁶⁰ Η πνευματικότητα παραμένει το κεντρικό στοιχείο στην τέχνη, ωστόσο σταδιακά αναπτύσσεται ένας ιδιαίτερος ανθρωποκεντρισμός. Οι μορφές αποδίδονται όλο και πιο ρεαλιστικά και αρχίζει να δίδεται έμφαση στην έκφραση των συναισθημάτων των εικονιζόμενων προσώπων και τη συγκίνηση εκ μέρους των πιστών.

Ταυτόχρονα με τις εξελίξεις στον ανατολικό κόσμο, η ανθρωποκεντρική κοσμοθεωρία καθορίζει κυρίως τη Δύση, η οποία βιώνει την αρχή της αναγέννησης. Οι αλλαγές στην οικονομία και τις κοινωνικές δομές κατευθύνουν τις δυτικές κοινωνίες από τη βαθιά θεοκεντρική μεσαιωνική κατανόηση του κόσμου στο ιδεώδες του ανθρωποκεντρισμού. Η δυτική σκέψη στρέφεται προς την αρχαιοελληνική ανθρωποκεντρική φιλοσοφία, ταυτόχρονα με την τέχνη, η οποία αναζητά παραπομπές στον αρχαίο πολιτισμό. Είναι η εποχή κατά την οποία η ελληνική γλώσσα αρχίζει να γίνεται γνωστή στη δυτική Ευρώπη σε ευρύτερο επίπεδο, δίνοντας τη δυνατότητα στους δυτικούς λόγιους να μελετήσουν τα αρχαία ελληνικά κείμενα στο πρωτότυπο, σε αντίθεση με την μεσαιωνική Δύση, κατά την οποία η κλασική ελληνική γραμματεία μπορούσε να μελετηθεί μόνο από λατινικές μεταφράσεις.²⁶¹ Τα *studia humanitatis*, οι μελέτες των ανθρώπων, αποτελούν το κέντρο του πολιτισμού της αναγέννησης, θεμελιώνοντας το Ουμανιστικό κίνημα.²⁶² Οι άνθρωποι της Αναγέννησης ανεξαρτητοποιούνται από την μεσαιωνική αδιαμφισβήτητη αυθεντία

²⁵⁹ Μπενάκης, Λ., «Φιλοσοφία, Γενικά Χαρακτηριστικά», στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος Θ'*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1980, σσ. 354 – 355.

²⁶⁰ Delvoye, C., ό.π., σσ. 517 – 518.

²⁶¹ Wilson, N. G., *Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση*, μτφρ. Φωτεινή Πρεβεδούρου – Γεωργίνη, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1994, σ. 15.

²⁶² Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., *Ιταλική Αναγέννηση, Τέχνη και Κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σ. 52.

του Πάπα και αρχίζουν να σκέφτονται περισσότερο φιλελεύθερα και «προμηθεϊκά». Ο ανθρωποκεντρισμός καθίσταται ο νέος διάυλος ερμηνείας του κόσμου και ο πολιτισμός απομακρύνεται σιγά σιγά από εκείνον του Μεσαίωνα.²⁶³ Η νέα νοοτροπία επηρεάζει και τη βυζαντινή τέχνη, η οποία ανανεώνει για μια ακόμη φορά το ενδιαφέρον της για την τέχνη της κλασσικής και ελληνιστικής εποχής.²⁶⁴

Ο Νικόλαος Ζίας, ωστόσο, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, δεν αποδέχεται καν τον όρο Αναγέννηση για την Παλαιολόγια τέχνη και τον πολιτισμό, επισημαίνει ότι ο «ανθρωπισμός» της ευρωπαϊκής Αναγέννησης είναι τελείως διαφορετικός από τον βυζαντινό. Εκτός από την επαναφορά στην αρχαιοελληνική τέχνη και γραμματεία, η οποία εμπνέει την τέχνη της Δύσης, η τέχνη της υστεροβυζαντινής περιόδου παραμένει χριστοκεντρική, διαπνεόμενη από «βαθύ μυστικισμό». Εδώ η κατανόηση της αρχαίας ελληνικής σκέψης αποτελεί, βεβαίως, σημαντική προϋπόθεση, ωστόσο η επιρροή του Ησυχασμού οδήγησε την τέχνη στη διατήρηση του μυστικού και πνευματικού της χαρακτήρα, παρά την έμφαση στις ανθρώπινες μορφές και τα συναισθήματα.²⁶⁵

4.1.1 Πολυπρόσωπες συνθέσεις – αφηγηματική αγιογραφία

Ο ανθρωποκεντρισμός της παλαιολόγιας εποχής φαίνεται καταρχάς στη συμπερίληψη όλο και περισσότερων ανθρώπων στις εικόνες, ενώ κύριο χαρακτηριστικό τους, κυρίως των μνημειακών, είναι ο αφηγηματικός τους χαρακτήρας, αποτελώντας, σύμφωνα με τον Γεώργιο Αραμπατζή «σε μεγάλο βαθμό σκηνο-γραφία και σκηνο-θεσία του ιερού».²⁶⁶ Πρόκειται για μεγάλες συνθέσεις, οι οποίες συχνά περιλαμβάνουν περισσότερα του ενός γεγονότα, τα οποία απεικονίζονται ταυτόχρονα, ενώ χρονικά μεταξύ τους απέχουν, καθώς εμπλουτίζονται και με νέα θέματα.²⁶⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τοιχογραφία της *Προσευχής του Χριστού* στον Ναό της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (Εικόνα 68, Παράρτημα, σ. 199). Αριστερά βλέπουμε την πρώτη προσευχή του

²⁶³ Αθανασόπουλος, Κ., *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Τόμος Α', Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6^ο έως τον 16^ο αιώνα*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2001, σ. 182.

²⁶⁴ Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνας (6ος – 14ος αιώνας)», ό.π., σ. 56.

²⁶⁵ Ζίας, Ν., ό.π., σ. 351.

²⁶⁶ Αραμπατζής Γ., ό.π., σ. 116.

²⁶⁷ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, ό.π., σ. 416.

Χριστού, στο κέντρο την αφύπνιση των μαθητών Του και πάνω από αυτή τη δεύτερη προσευχή Του.

Η αλληλεπίδραση της λαϊκής και της αριστοκρατικής τέχνης, επιπρόσθετα, έχει ως συνέπεια τη δημιουργία νέων εκτεταμένων εικονογραφικών κύκλων, άγνωστων μέχρι τότε, όπως για παράδειγμα την εικονογράφιση των ψαλμών του Δαβίδ, και σκηνές των Αγίων και των μαρτυριών των Αγίων, κυρίως του Αγίου στον οποίο αφιερώνεται ο εκάστοτε ναός.²⁶⁸ Στο σερβικό έδαφος θα συναντήσουμε την Εικόνα της *Κοίμησης της Θεοτόκου* (Εικόνα 69, Παράρτημα, σ. 200). Πρόκειται για ένα μεγάλο τοιχογραφικό σύνολο, αναμφίβολα καλλιτέχνη από την Κωνσταντινούπολη, καθώς δεν υπάρχουν τέτοιας ποιότητας εργαστήρια στην Σερβία αυτή την εποχή. Τεραστίων διαστάσεων έργο, καταλαμβάνει ολόκληρο τον δυτικό τοίχο. Οι Σέρβοι κράληδες, με πρότυπο τον οικουμενικό ηγεμόνα, τον Βυζαντινό Αυτοκράτορα, έχουν τη δυνατότητα να παραγγείλουν την κατασκευή μνημειακών διαστάσεων και ύφους έργων σε ζωγράφους από την Κωνσταντινούπολη. Στην τοιχογραφία η κλίνη της Θεοτόκου βρίσκεται, ως είθισται, στο κέντρο της παράστασης, εκατέρωθεν παρίστανται απολύτως συμμετρικά ομάδες αποστόλων, ενώ επάνω από την κλίνη, σε μεγαλύτερες ανατομικές αναλογίες, ο Ιησούς Χριστός μέσα σε λευκή δόξα. Οι μαθητές, οδηγούμενοι από αγγέλους, κατέρχονται μέσα σε νεφέλες, ενώ κάποιοι εξ αυτών, κρατώντας υπερμεγέθεις λαμπάδες, περιβάλλουν τον Χριστό. Η παράσταση συνοδεύεται από μεγάλα και ογκώδη κτίρια, χαρακτηριστικό της παλαιολόγιας ζωγραφικής, συμμετρικά τοποθετημένα.²⁶⁹ Αντίστοιχη τοιχογραφία υπάρχει και στον Ναό της Περιβλέπτου στην Αχρίδα. Στις συνθέσεις αυτές μπορεί κάποιος να διακρίνει την αφηγηματικότητα της εποχής, σε αντίθεση με άλλες συνθέσεις, της μεσοβυζαντινής, για παράδειγμα περιόδου, όπως αυτή της Μονής Δαφνίου, στην οποία απεικονίζονται μόνο τα απολύτως απαραίτητα πρόσωπα για την παράσταση.

Σε ένα κειμήλιο το οποίο προέρχεται από πρόσφυγες της Μικράς Ασίας και φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών βλέπουμε μια εξαιρετικά πολυπρόσωπη και πολυαφηγηματική σύνθεση, αν και πρόκειται για μικρογραφική εκτέλεση (Εικόνα 70, Παράρτημα, σ. 201). Σε αυτό παριστάνεται ο ύμνος στη Θεοτόκο «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη» του Ιωάννη Δαμασκηνού. Στο κέντρο της σύνθεσης, μέσα σε μετάλλιο, εικονίζεται η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα μεταξύ δύο αγγέλων. Έξω από

²⁶⁸ Αντουράκης, Γ., *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, ό.π., σ.198.

²⁶⁹ Αρβανιτόπουλος, Σ., ό.π., 28:10.

αυτή την κεντρική σκηνή υπάρχουν όμιλοι αγγέλων, αγίων, μαρτύρων, αποστόλων, ασκητών, ενώ στο εξωτερικό πλαίσιο υπάρχουν σκηνές από τον κύκλο του δωδεκαόρτου.²⁷⁰

Και, βέβαια, η πολυπροσωπία δεν φορά μόνο απεικόνιση ιερών προσώπων. Στην Εικόνα 71 (Παράρτημα, σ. 202) του 1350 βλέπουμε απεικονισμένο το γενεαλογικό δέντρο της οικογένειας Νεμάνια και δεν είναι, ασφαλώς, καθόλου τυχαίο ότι θυμίζει τη Ρίζα του Ιεσσαί. Στη βάση του δέντρου θα δούμε τον Στέφανο Νεμάνια και, ανεβαίνοντας προς τα πάνω, τους απογόνους του, το μέγεθος της μορφής των οποίων διαφέρει ανάλογα με το αν είναι πρίγκιπες ή κράληδες. Στα δεξιά του εικονίζεται ο γιος του Στέφανος Πρωτόστεφος, ιδρυτής του κράτους της Σερβίας, και αριστερά ο γιος του Σάββας, ιδρυτής της Εκκλησίας της Σερβίας, ως αυτοκέφαλης Αρχιεπισκοπής. Στη σύνθεση εκτός από την αναμενόμενη μίμηση της αυτοκρατορικής αυλής, διακρίνουμε ξεκάθαρα και την απελευθέρωση της εποχής όσον αφορά στην προβολή της προσωπικότητας.²⁷¹ Άλλωστε, είναι γνωστό, ότι η Σερβία αντέγραψε το Βυζάντιο, προς τη διαμόρφωση των θεσμών, την άσκηση της εξουσίας, αλλά και τον πολιτισμό του.²⁷² Ο παραδοσιακός τρόπος προσέγγισης της σερβικής βασιλικής αυλής με την αυτοκρατορική αυλή της Πόλης ακολουθείται πιστά και από τον τρόπο προσέγγισης των ανεξάρτητων Σέρβων ηγεμόνων με τους βυζαντινούς αριστοκράτες, ενώ παράλληλη καλλιτεχνική δημιουργία στις δύο περιοχές μαρτυρά τον απρόσκοπτο μεταξύ τους διάλογο.²⁷³

Στην Εικόνα 72 (Παράρτημα, σ. 203) βλέπουμε μια μικρογραφία από ένα εικονογραφημένο χειρόγραφο του 14^{ου} αιώνα. Πρόκειται για μια πολυπρόσωπη σύνθεση, όχι ιερού περιεχομένου επίσης, η οποία παριστάνει τη στέψη του Αυτοκράτορα από τον Πατριάρχη. Τα δύο κεντρικά πρόσωπα βρίσκονται επάνω σε μια ασπίδα, την οποία κρατούν έξι άνδρες, ενώ γύρω τους πλήθος ανδρών παρακολουθεί επευφημώντας. Στο βάθος, εκατέρωθεν της κεντρικής παράστασης,

²⁷⁰ Γουματιανός, Α., «Παρατηρήσεις στην εικονογραφία του «Ἐπὶ σοὶ χαίρειν» σε εικόνα από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (Τ.134/Κεμήλια Προσφύγων 67)», *Δελτίο Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τόμος 35, Αθήνα 2014, σσ. 245 – 266.

²⁷¹ Αρβανιτόπουλος, Σ., ό.π., 15:35.

²⁷² Ταρνανίδης, Ι., «Πατριαρχείο Σερβίας, Ιστορία», στο: *Ο Θεσσαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 271.

²⁷³ Subotic, G., «Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του ΙΔ΄ αιώνα», *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα*, εκδ. Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1996, σσ. 169 - 170.

απεικονίζονται σαλπιστές. Ακόμη και ήχος ο οποίος εξέρχεται από τα πνευστά όργανα που κρατούν εικονίζεται με τη μορφή αχνών γραμμών.²⁷⁴

Τέλος, στην επίδραση του ανθρωποκεντρισμού στην εικονογραφία οφείλουμε την απεικόνιση, ως φόντου της αφηγούμενης σκηνής, στοιχείων τα οποία αφορούν στη διαβίωση και την καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Στην Εικόνα 73 (Παράρτημα, σ. 204) βλέπουμε τη Βαϊοφόρο του καθολικού της Μονής Παντάνασσας, μια τοιχογραφία συγγενική προς αυτή της Ανάστασης του Λαζάρου της ίδιας Μονής, αν και πιο πολύχρωμη και με μεγαλύτερη ποικιλία στις λεπτομέρειες.²⁷⁵ Στην τοιχογραφία παρατηρούμε ένα πλήθος λεπτομερειών οι οποίες, σύμφωνα με τη Μυρτάλη Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «ζωογονούν με περιγραφική ενάργεια την αφήγηση».²⁷⁶ Η απεικόνιση στο βάθος του κάστρου της Βηθανίας, μισοκρυμμένου πίσω από τον όγκο των βουνών, στο δεξιό μέρος της εικόνας του κάστρου της Ιερουσαλήμ, στις επάλξεις του οποίου βλέπουμε μικρογραφίες του πλήθους των θεατών, κάποιοι από τους οποίους κρατούν στα χέρια τους τα παιδιά τους, των πυλών της πόλης, της φύσης, ακόμη και του παιδιού το οποίο κρέμεται από ένα δέντρο μάς μεταφέρουν στην εποχή κατά την οποία ο Ιησούς Χριστός εισερχόταν για τελευταία φορά στην Ιερουσαλήμ, ανάμεσα στις επευφημίες και τις κραυγές ενθουσιασμού του πλήθους.²⁷⁷

4.1.2 Έμφαση στα συναισθήματα

Στο πλαίσιο του ρεαλισμού της εποχής, και επηρεασμένη από τον ανθρωποκεντρισμό ο οποίος επέδρασε σε ολόκληρη την Ευρώπη, η βυζαντινή τέχνη στα χρόνια των Παλαιολόγων αρχίζει να αποδίδει συναισθήματα, κυρίως απεικονισμένα στα πρόσωπα των έργων, αλλά δευτερευόντως και με τη στάση των μορφών. Στην Εικόνα 74 (Παράρτημα, σ. 205) βλέπουμε μια φορητή εικόνα του 14^{ου} – 15^{ου} αιώνα της Μονής Βατοπεδίου στο Άγιο Όρος, η οποία εικονίζει την Παναγία ως «Ελπίδα των Απελπισμένων». Στα θλιμμένα μάτια, το κατεβασμένο πιγούνι, τα σφιχτά κλεισμένα χείλη διακρίνουμε τη συμμετοχή της στη λύπη των απελπισμένων. Το θείο βρέφος

²⁷⁴ Γλύκατζη – Αρβελέρ, Ε., «Ορθοδοξία και Βυζάντιο», στο: *Ο Θεσσαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 104.

²⁷⁵ Χατζηδάκης, Μ., *Μυστράς, Η Μεσαιωνική Πολιτεία και το Κάστρο*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 103.

²⁷⁶ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π., σ. 253.

²⁷⁷ Ασπρά – Βαρδαβάκη, Μ. – Εμμανουήλ, Μ., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά, Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, ό.π., σσ. 122 – 123.

ακουμπάει στο πρόσωπό της, κοιτάζοντάς τη στα μάτια, σαν να συμμετέχει και το Ίδιο στην ίδια θλίψη.²⁷⁸

Στην λεπτομέρεια της παράσταση της Σταύρωσης του Ναού Ελκομένου της Μονεμβασιάς, η οποία βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Εικόνα 75, Παράρτημα, σ. 206), βλέπουμε έναν όμιλο αγίων γυναικών, οι οποίες στέκονται πίσω από τη Θεοτόκο. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ζωγραφικής απόδοσης συναισθημάτων. Τα πέντε πρόσωπα, τα τρία που εμφανίζονται ολόκληρα αλλά και τα δύο που είναι εν μέρει κρυμμένα, φανερώνουν με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη λύπη της καρδιάς τους. Οι ρυτίδες των προσώπων, οι οποίες αποδίδονται με ανοιχτόχρωμες και σκουρόχρωμες γραμμές, τα κλειστά, γερμένα προς τα κάτω μάτια, το ελαφρύ σκύψιμο της κεφαλής μαρτυρούν την ένταση της ψυχής τους.²⁷⁹

Παρόμοια απεικόνιση παρατηρούμε και στην *Παναγία Βρεφοκρατούσα* του α' μισού του 15^{ου} αιώνα (Εικόνα 76, Παράρτημα, σ. 207). Η Θεοτόκος εικονίζεται με γερμένο το κεφάλι προς τον Χριστό και «βυθίζει το βλέμμα της πέρα από τον θεατή».²⁸⁰ Το λυπημένο βλέμμα, οι σκιές του προσώπου, το γερμένο κεφάλι, το σκληρό στόμα καθρεφτίζουν τη λύπη της. Ιδιαίτερα η απεικόνιση των ματιών, τα οποία μοιάζουν να είναι καρφωμένα στον θεατή ακόμη κι όταν αυτός πάει να φύγει, καθρεφτίζουν τον συναισθηματικό της κόσμο. Σύμφωνα με τον Γεώργιο Αραμπατζή «η χριστιανική ζωγραφική αφορά στο πρόσωπο και, κυρίως, τα μάτια, όπου αναδεικνύεται μια άπειρη υποκειμενικότητα».²⁸¹

4.1.3 Ρεαλισμός και ανατομική ακρίβεια

Κατά τη διάρκεια και κυρίως προς το τέλος του 13^{ου} αιώνα, ο μανιερισμός της εποχής των Κομνηνών με τις δραματικές, αφύσικα ψηλόλιγνες μορφές, σε παράξενες συστροφές και με έντονες εκφράσεις των ωοειδών προσώπων με τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, εγκαταλείπεται και οι μορφές αποκτούν σιγά σιγά όγκο, καθώς ο

²⁷⁸ Τσιγαρίδας, Ε., «Η Τέχνη στο Άγιο Όρος», *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, τόμος Α'*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 279.

²⁷⁹ Δρανάκης, Ν., «Μάνη», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη Τόμος Β'*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 432.

²⁸⁰ Μπαλτόγιαννη, Χ., *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994, σ. 266.

²⁸¹ Αραμπατζής Γ., *Βυζαντινή Φιλοσοφία και Εικονολογία*, ό.π., σ. 97.

ρόλος της γραμμής υποχωρεί.²⁸² Ήδη από τις αρχές του 14ου αιώνα, οι υπερβολές των όγκων της προηγούμενης περιόδου εγκαταλείπονται, το σώμα αποκτά ήρεμη κίνηση, ενίοτε και ασταθή, αλλά πάντα χαριτωμένη, ενώ τα πρόσωπα αποκτούν πιο ήπια έκφραση, με τάση επιστροφής στα πρότυπα της κλασικής αρχαιότητας (Εικόνα 77, Παράρτημα, σ. 208). Στα πρόσωπα παρατηρείται όλο και πιο μαλακό πλάσιμο, τα συναισθήματα εξωτερικεύονται, το βλέμμα αποκτά ένταση και οι χειρονομίες δραματικότητα.²⁸³

Είναι χαρακτηριστικό της χριστιανικής Ανατολής της υστεροβυζαντινής περιόδου μια αναμφισβήτητα ισχυρή καλλιτεχνική κίνηση η οποία εκφράζει, σε μια ύστατη προσπάθεια, αξιοσημείωτη πρωτοτυπία και η οποία αποτυπώνεται σε πολυάριθμες αξιόλογες δημιουργίες. Θα ακολουθήσει μια περίοδος στατικότητας στην τέχνη, η οποία προσκολλάται σε ό,τι έχει κληθεί «ιερατική ακινησία», σε μια κυκλική επανάληψη, από την οποία, ιδιαίτερα από τον 16^ο αιώνα και μετέπειτα, δεν φαίνεται να υπάρχει δυνατότητα διαφυγής.²⁸⁴ Ταυτόχρονα με την ευρυθμία και τη συμμετρία των κλασικών προτύπων, στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα συναντούμε παράλληλα και μια μικρή εξπρεσιονιστική τάση, με έντονη και ταραγμένη πτυχολογία και επίμονες, ελεύθερες πινελιές σε έντονα χρώματα (Εικόνα 78, Παράρτημα, σ. 209).²⁸⁵

Η εποχή των παλαιολόγων είναι εκείνη κατά την οποία η τέχνη επιστρέφει δειλά στον ρεαλισμό της κλασικής αρχαιότητας. Η αδιαφορία των καλλιτεχνών των προηγούμενων περιόδων για τη ορθή ανατομική απόδοση των μορφών χάριν της έμφασης στην υπερβατικότητα δίνει σιγά σιγά τη θέση της στην απόδοση περισσότερο ισορροπημένων μορφών, χωρίς, βεβαίως, να χάνεται η εστίαση στην πνευματικότητα. Η αυστηρή τυποποίηση υποχωρεί, τα σώματα γίνονται ανατομικά ακριβέστερα, με περισσότερη πλαστικότητα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, με έντονη σωματικότητα.²⁸⁶ Η τέχνη αναζητά στα αρχαία πρότυπα διόδους φυσιοκρατίας, δημιουργώντας συνθέσεις που θυμίζουν θεατρικά δρώμενα.²⁸⁷

²⁸² Καλοκύρης, Κ., *Εισαγωγή εις την Χριστιανικήν και Βυζαντινήν Αρχαιολογίαν (Η τέχνη Ανατολής και Δύσης)*, εκδ. Πουρναράς, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 171.

²⁸³ Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης, ό.π., σ. 25.

²⁸⁴ Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σ. 280.

²⁸⁵ Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης, ό.π., σ. 26.

²⁸⁶ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, εκδ. Παρρησία, Αθήνα 2011, σσ. 401 – 402.

²⁸⁷ Παπαμαστοράκης, Τ., «Η Βυζαντινή Ζωγραφική, στο: *Αρχαιολογία και Τέχνες, Τεύχος 56*, Αθήνα 1995, σ. 12.

Η εκζήτηση της αρμονίας, της κοσμικής τάξης και της τελειότητας εκ μέρους των καλλιτεχνών εκφράζει άμεσα την πεποίθηση για την ύπαρξη ενός τέλει Θεού, Δημιουργού ενός κόσμου κατά το αγαθό σχέδιό Του. Η θεία χάρη και αγαθότητα μπορούν να προσεγγιστούν διαμέσου της τέχνης ως μέσου έκφρασης της πίστης. Η τέχνη αναζητά μια ουσιαστική αλήθεια, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός κοσμικού συνόλου, το οποίο μπορεί να οδηγήσει τον πιστό θεατή σε μια βαθύτερη αντίληψη των θεολογικών αληθειών. Η εικόνα, αν και έργο της ζωγραφικής τέχνης, σύμφωνα με τον Τερέζι, «αντανακλά το πώς βιώνεται από τον άνθρωπο το θείο κάλλος».²⁸⁸

Η χρήση γεωμετρικών σχημάτων με περισσότερους του ενός άξονες συμμετρίας, όπως ο κύκλος ή το τετράγωνο, τα ιερά σύμβολα, η εσωτερική ομορφιά ως έκφραση του ανθρωποκεντρισμού, η επιδίωξη της τεχνικής αριστείας και η προσοχή στις λεπτομέρειες, συνθέτουν ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο οι θεολογικές αλήθειες μπορούν να εκφραστούν. Η αρμονία του χρωματισμού και η ομορφιά των σχεδίων εντυπωσιάζει, όχι μόνο στις συνηθισμένες μορφές τέχνης, όπως τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας ή οι τοιχογραφίες του Μυστρά, αλλά και σε άλλες, όπως τα έργα της κεντητικής, με ενδιαφέρον παράδειγμα την «Δαλματική του Καρλομάγνου», η οποία φυλάσσεται στο ιεροφυλάκιο του Αγ. Πέτρου στη Ρώμη (Εικόνα 79, Παράρτημα, σ. 210).²⁸⁹ Αυτό το μεσαιωνικό λειτουργικό άμφιο αποτελεί ένα αριστούργημα της τέχνης του κεντήματος η οποία ασκήθηκε στην Κωνσταντινούπολη κατά την υστεροβυζαντινή εποχή και υπάρχει η μη τεκμηριωμένη άποψη ότι φορέθηκε από τον Καρλομάγνο κατά τη στέψη του ως Αυτοκράτορα το 800 μ.Χ. Κεντημένο με χρυσό, ασήμι και μεταξωτές κλωστές απεικονίζει τον έθρονο Ιησού, ανάμεσα σε αγγέλους, πατριάρχες, αποστόλους, μοναχούς, βασιλείς, μάρτυρες, την Παναγία και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο.

Τέλος στην Εικόνα 80 (Παράρτημα, σ. 211) παρατηρούμε μια λεπτομέρεια από την *Κοίμηση της Θεοτόκου*, μιας πολυπρόσωπης φορητής εικόνας του α' μισού του 15^{ου} αιώνα της Μονής Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Πάτμου. Αν και οι μορφές ως προς το μέγεθός τους, ακολουθώντας τον πάγιο μη φυσιοκρατικό κανόνα της βυζαντινής τέχνης, αποδίδονται σύμφωνα με τη σημασία τους, οι ανατομικές αποδόσεις είναι ορθές. Οι φωτοσκιάσεις αποκαλύπτουν τα λυπημένα πρόσωπα, φανερώνοντας την

²⁸⁸ Τερέζις, Χ., *Φιλοσοφική Ανθρωπολογία στο Βυζάντιο*, ό.π., σσ. 205 – 206.

²⁸⁹ Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σ. 286.

ηλικία, η οποία δεν μαρτυρείται μόνο από το χρώμα των μαλλιών, ως είθισται, αλλά και από την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου. Η ανατομική απόδοση των χεριών και η φυσική στάση και κίνησή τους μαρτυρούν το ανθρωποκεντρικό ενδιαφέρον του καλλιτέχνη.²⁹⁰ Η δεξιοτεχνία στους χρωματισμούς, η παρατήρηση της ομορφιάς της φύσης και της ζωής, ωστόσο, ακόμα και μέσα από την αντίθεσή της με την ενίοτε σκληρή πραγματικότητα του ρεαλισμού, στον οποίο ο Κώστας Παπαϊωάννου αποδίδει την «αποϊεροποίηση» του δυτικού κόσμου, βασίζεται στην παρατήρηση και την ψυχολογική ανάλυση.²⁹¹

4.2 Ατομικότητα

Η ατομικότητα στην ανατολική τέχνη δεν βασίζεται στην κίνηση της δυτικής ζωγραφικής για να αναδειχθεί. Η ακινησία μιας μορφής δεν υποδηλώνει, ωστόσο, ένα στατικό πνεύμα, αλλά στρέφει ολόκληρο τον δυναμισμό στην έκφραση του προσώπου ως αντανάκλαση του πληρώματος της εσωτερικής ζωής. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Τερέζι, «με το πρόσωπο δηλώνεται η δυναμική υπέρβαση – ως διεύρυνση και όχι ως κατάργηση – της ατομικότητας, κάτι που συνιστά μεταβολή του τρόπου ύπαρξης».²⁹² Ακόμη, και σε αντίθεση με την ισλαμική τέχνη ή την τέχνη της άπω Ανατολής, η τέχνη της παλαιολόγειας αναγέννησης δεν εστιάζει σε τοπία ή σε γεωμετρικά μοτίβα. Το εστιακό κέντρο της τέχνης είναι ο άνθρωπος. Και αυτό διότι ο σκοπός της δεν είναι αισθητικός, διακοσμητικής ή φιλοσοφικός, όπως στις δύο πρώτες, αλλά η θεολογική διδασκαλία. Σε κάθε περίπτωση, σύμφωνα με την Ιωάννα Στούφη – Πουλημένου, «ο παλαιολόγειος ανθρωπισμός οδηγεί την τέχνη σε μια μεγαλύτερη προβολή του ατόμου».²⁹³

Στην Εικόνα 81 (Παράρτημα, σ. 212) βλέπουμε μια λεπτομέρεια από την τοιχογραφία της Ανάληψης του Κυρίου του τελευταίου τετάρτου του 13^{ου} αιώνα, από τον σταυρεπίστεγο Ναό του Αγίου Γεωργίου της Αίπειας στη Μεσσηνία. Αν και σχηματοποιημένο το πρόσωπο, η σταθερότητα της απόδοσής του προσφέρει μια

²⁹⁰ Κομίνης, Α., *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1988, σ. 111.

²⁹¹ Παπαϊωάννου, Κ., *Βυζαντινή και Ρωσική ζωγραφική*, εκδ. Εναλλακτικών Εκδόσεων, Αθήνα 2007, σ. 98.

²⁹² Τερέζις, Χ., *Φιλοσοφική Ανθρωπολογία στο Βυζάντιο*, ό.π., σ. 211.

²⁹³ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, ό.π., σ. 417.

ιδιαιτέρη εκφραστική δύναμη.²⁹⁴ Τα χαρακτηριστικά του προσώπου, τα θλιμμένα και στραμμένα προς τα κάτω μάτια, οι γραμμικές ρυτίδες, τα άγρια αποδοσμένα μαλλιά, η ένταση των μυών φανερώνουν το ενδιαφέρον του άγνωστου καλλιτέχνη για την προσωπικότητα του εικονιζόμενου προσώπου.

Παρατηρώντας κάποιος τα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας, διαπιστώνει μια καινούρια ευαισθησία και μια «στροφή προς το ανθρώπινο στοιχείο», χωρίς να χάσουν τον προηγούμενο πνευματικό χαρακτήρα τους.²⁹⁵ Το ενδιαφέρον για την ατομικότητα δεν περιορίζεται μόνο στα δρώμενα εντός των βυζαντινών ορίων. Σε πλούσια εικονογραφημένο μικρό περγαμινό κώδικα, ο οποίος μάλιστα ανάγεται στις αρχές της παλαιολόγειας εποχής, υπάρχει μια εικόνα διαστάσεων 13x3,5cm, η οποία επιγράφεται «Η χώρα των Ινδών» (Εικόνα 82, Παράρτημα, σ. 213). Στη σύνθεση αυτή απεικονίζεται η Ινδία μαζί με τις γειτονικές της χώρες, Αίγυπτο και Περσία. Μπροστά στην Ινδία, η οποία παριστάνεται ως μια περιτειχισμένη πόλη μπροστά σε ένα χαμηλό λόφο, δύο άνδρες με σκούρο δέρμα συνομιλούν, ενώ στον κόλπο ο οποίος βρίσκεται μπροστά της υπάρχουν δύο μικρές βάρκες, στην καθεμία από τις οποίες βρίσκονται δύο άνδρες. Η Αίγυπτος και η Περσία εικονίζονται, επίσης τελείως παραστατικά, ως δύο πόλεις πίσω από βουνά, ενώ από τις επάλξεις τους διακρίνουμε μελαμψές μορφές. Το ενδιαφέρον του εικονογράφου ενός χριστιανικού κώδικα για την αποτύπωση της καθημερινότητας και του τρόπου ζωής των κατοίκων της μακρινής ανατολής μαρτυρά τη στροφή προς το ενδιαφέρον για τον άνθρωπο ως ξεχωριστή οντότητα.²⁹⁶

4.2.1 Ιερά Πορτρέτα

Η απεικόνιση των μορφών αποκτά μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική σημασία για τους ζωγράφους της παλαιολόγειας Αναγέννησης. Πέρα από τους κανόνες της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, οι οποίοι στην πραγματικότητα δεν έπαψαν ποτέ να ισχύουν, τα εικονιζόμενα πρόσωπα αρχίζουν να αποκτούν «προσωπικότητα». Τα πρόσωπα φανερώνουν συναισθήματα, οι ανατομικές αναλογίες γίνονται λεπτές και

²⁹⁴ Παναγιωτόπουλος, Ι., *Χριστιανική Μεσσηνία, Μνημεία και ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, εκδ. Μύλητος, Αθήνα 2010, σ. 258.

²⁹⁵ Λοβέρδος, Α., *Σημειώσεις στοιχείων Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής τέχνης*, εκδ. Ανωτέρας Σχολής Ξεναγών, Αθήνα 1970, σ. 73.

²⁹⁶ Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ., ό.π., σ. 309.

ψηλές, οι λεπτομέρειες των σωμάτων, είτε καλύπτονται είτε όχι, διαγράφονται όλο και πιο φυσιοκρατικά (Εικόνα 83, Παράρτημα, σ. 214). Στην Εικόνα 84 (Παράρτημα, σ. 215) βλέπουμε τον προφήτη Ηλία από μια μικρών διαστάσεων εικόνα της Μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Η μνημειακής διάθεσης απεικόνιση του προφήτη τοποθετείται ανάμεσα στο πορτρέτο ενός ιερού προσώπου και ενός συμμετέχοντος σε μια αφηγηματική σκηνή του Βιβλίου των *Α΄ Χρονικών* (17:6) κατά την οποία ένα κοράκι τού φέρνει τροφή όσο βρίσκεται στην έρημο. Η στάση του σώματός του φανερώνει εγκαρτέρηση, ενώ τα υψωμένα χέρια και βλέμμα ερμηνεύουν και το πνεύμα του δωρητή. Η μορφή του προφήτη είναι γεμάτη λάμψη αλλά και ήθος.²⁹⁷

Το ενδιαφέρον για την προσωπικότητα, ωστόσο, δεν εμποδίζει τους καλλιτέχνες της υστεροβυζαντινής περιόδου να επικεντρωθούν στην απόδοση της εσωτερικής ομορφιάς στην απεικόνιση των ιερών προσώπων, αντί της εξωτερικής, εκφράζοντας το βάθος της ψυχής. Η απόδοση των αγίων, του Χριστού και της Παναγίας, επαναλαμβανόμενες απεικονίσεις ούτως ή άλλως της παλαιολόγιας τέχνης, προσπαθεί να ανοίξει ένα παράθυρο προς τον επουράνιο κόσμο, ώστε ο πιστός να βιώσει μια προσωπική εμπειρία πίστεως. Διασωσμένο από τα χρόνια των Παλαιολόγων, κυρίως του 14^{ου} αιώνα, πλήθος εικόνων και ψηφιδωτών, αναπνέουν «ζωή και ελευθερία» μέσα από την αγάπη για τον άνθρωπο.²⁹⁸

Τα ιερά πρόσωπα αποδίδονται με μια βαθιά, ουσιαστική αγάπη, ενώ τα μάτια τους, τα οποία συναντούν τα βλέμματα των πιστών, ως έκφραση μιας ουσιαστικής εσωτερικής ζωής, ακτινοβολούν γαλήνη. Η σεμνή στάση του σώματος, ως ένδειξη ταπεινοφροσύνης, προσευχής και επικοινωνίας με τον Θεό, η συμβολική χρήση των χρωμάτων και των αντικειμένων που κρατούν προσκαλούν τους πιστούς να μοιραστούν τη δική τους πνευματική εμπειρία και να βιώσουν τη θεϊκή χάρη. Η απουσία της σκιάς και η συμμετρική σύνθεση των εικόνων δημιουργούν μια αίσθηση υπέρβασης του παρόντος κόσμου και ανακάλυψης της αιωνιότητας. Η απεικόνιση των ιερών προσώπων δεν είναι απλά μια μιμητική αναπαραγωγή, αλλά μεταφέρει ένα πνευματικό μήνυμα, καλώντας τον θεατή να προβληματιστεί επάνω στην ατομικότητα.

²⁹⁷ Μουρίκη, Ντ., «Εικόνες από τον 12ο έως τον 15ο αιώνα», στο: Σινά, οι Θησαυροί της Μονής, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1990, σσ. 100.

²⁹⁸ Baynes, N., Moss, H. St. L., ό.π., σ. 286.

Οι αγιογράφοι, ακολουθώντας ως ένα βαθμό τους παραδοσιακούς κανόνες της αγιογραφίας των προηγούμενων εποχών, επιχειρούν να προάγουν την προσωπική πνευματική ζωή τους, να κατανοήσουν τα ιερά κείμενα και να εμπνεύσουν και να καθοδηγήσουν τους πιστούς, διατηρώντας, ωστόσο, την ορθόδοξη παράδοση. Ο Τζον Λόουντεν επιχειρεί μια συνεξέταση της απεικόνισης του Χριστού στη Δέηση του 6^{ου} αιώνα της Μονής Σινά, με τα μεγάλα μάτια που θυμίζουν πορτραίτα Φαγιούμ,²⁹⁹ (Εικόνα 85, Παράρτημα, σ. 216) και στη Δέηση του 13^{ου} αιώνα της Αγίας Σοφίας του τέλους του 13^{ου} αιώνα (Εικόνα 86, Παράρτημα, σ. 217) και συμπεραίνει, ότι το ίδιο μοτίβο βαίνει επαναλαμβανόμενο για περισσότερους από επτά αιώνες, ακόμη κι αν αυτή η άρρηκτη συνέχεια αποτελεί μια ψευδαίσθηση, βασιζόμενη στην ανάγκη των Βυζαντινών για αγκίστρωση σε έναν στερεό και αδιάσπαστο δεσμό, ο οποίος φτάνει μέχρι την αποστολική εποχή, και ότι η τέχνη αποτέλεσε για τον κόσμο της Ύστερης Βυζαντινής Αυτοκρατορίας ένα μέσο δημιουργίας μιας επιθυμητής εκδοχής της ιστορίας.³⁰⁰ Στο συμπέρασμα ότι ο εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται από τον 6^ο αιώνα έως την παλαιολόγεια αναγέννηση καταλήγει και η Μαίρη Ασπρά – Βαρδαβάκη, σημειώνοντας ότι, κατά τη διάρκεια της τελευταίας, αποτέλεσε συνηθισμένο μοτίβο, με κάποιες διαφοροποιήσεις, τόσο για το Σινά όσο και για την Κωνσταντινούπολη.³⁰¹ Ωστόσο, στην εικόνα του 6^{ου} αιώνα μπορούμε να παρατηρήσουμε μια σχηματική, γραμμική, μη ρεαλιστική παρατήρηση του προσώπου του Χριστού, σε αντίθεση με την επηρεασμένη από την ατομικιστική τάση απεικόνιση του 13^{ου} αιώνα. Η ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης από τους Λατίνους το 1261 σηματοδοτεί το ύστατο δείγμα διακόσμησης με ψηφιδωτό στην Αγία Σοφία, τη *Μεγάλη Δέηση*, μία σύνθεση πιθανώς αφιερωμένη στον Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο (Εικόνα 15). Ορόσημο για τα μετέπειτα ρεύματα, τονίζει τον ψυχισμό και την πλαστικότητα των προσώπων.³⁰²

Στην Εικόνα 87 (Παράρτημα, σ. 218) βλέπουμε την ενδιαφέρουσα απεικόνιση ενός γονατιστού μοναχού να δέχεται την ευλογία του ευαγγελιστή Ιωάννη. Πρόκειται για εικονογράφηση χειρογράφου Τετραβάγγελου του 13^{ου} αιώνα που βρίσκεται στη Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Η απεικόνιση της μορφής του μοναχού σε

²⁹⁹ Δοξιάδη, Ε., Τα πορτρέτα του Φαγιούμ, εκδ. Αδάμ. Αθήνα 1996, σσ. 45 – 46.

³⁰⁰ Λόουντεν, Τζ.ό.π., σσ. 391- 392.

³⁰¹ Ασπρά – Βαρδαβάκη, Μ., «Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Εικόνα κομνηνικής τέχνης στη μονή του Σινά», *Δελτίο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Τόμος ΚΓ΄*, Αθήνα 2002, σσ. 31-34.

³⁰² Χατζηδάκη, Νανώ, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 25.

αναλογίες ίδιες με αυτές του Ιωάννη και, κυρίως, η απόδοση των εξατομικευμένων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του φανερώνουν ότι το ενδιαφέρον για την ατομικότητα έχει ήδη αρχίσει να επηρεάζει τη ζωγραφική τέχνη. Παρά το γεγονός ότι το κεφάλι του μοναχού καλύπτεται από κάλυμμα της δυτικής εκκλησίας και τις γενικότερες δυτικές επιρροές στο σύνολο του χειρογράφου, ο Γιώργος Γαλαβάρης αποδίδει το Τετραβάγγελο σε καλλιτέχνη του Βυζαντίου, ο οποίος έχει δεχθεί τη σταυροφορική επίδραση, όπως μαρτυρούν οι κουκίδες του φωτοστέφανου.³⁰³

4.2.2 Κοσμικά Πορτρέτα

Ένας τομέας στον οποίο το ενδιαφέρον για την ατομικότητα άσκησε μια ιδιαίτερη επιρροή αποτελούν τα πορτρέτα. Και δεν αναφερόμαστε μόνο σε προσωπογραφίες άγιων προσώπων, αλλά και στην απεικόνιση αυτοκρατόρων, δωρητών, αριστοκρατών κ.ά. Ιδιαίτερα στην προσωπογράφηση μη ιερών προσώπων, οι καλλιτέχνες νιώθουν την ελευθερία να απομακρυνθούν από τον ρεαλισμό της εποχής και να προβάλουν μια εξατομικευμένη εικόνα του εικονιζόμενου προσώπου. Η απεικόνιση των Παλαιολόγων αυτοκρατόρων, συνήθεια του 5^{ου}, 6^{ου} και 7^{ου} αιώνα, η οποία συντελούσε έναν σημαντικό κοινωνικό, πολιτικό και θρησκευτικό ρόλο, επανέρχεται στα υστεροβυζαντινά χρόνια³⁰⁴ και χρησιμοποιείται και ως μέσο «προπαγάνδας», καθώς αποτελεί ένα ισχυρό εργαλείο για τη διατήρηση της εξουσίας αλλά και ως αρωγός στη θεοποίησή τους, γεγονός που ενισχύει την αποδοχή τους από τον λαό ως ιδανικών ηγεμόνων. Η θεϊκή νομιμοποίηση της εξουσίας τους απορρέει και από την τοποθέτηση των προσωπογραφιών τους στο εικονοστάσιο, δίπλα σε εικόνες αγίων, ένδειξη της ιδεολογίας της βυζαντινής αυτοκρατορίας, η οποία συνδυάζει την κοσμική με τη θρησκευτική εξουσία. Υπάρχει, βέβαια, και η περίπτωση της έμμεσης αυτοκρατορικής προπαγάνδας, την πρωτοβουλία της οποίας αναλαμβάνει κάποιος άλλος, συχνά μητροπολίτης ή πατριάρχης.³⁰⁵

Τα πρόσωπα των Παλαιολόγων απεικονίζονται συμμετρικά και με ευγενικά χαρακτηριστικά, εκπέμποντας ισχύ και πνευματικότητα, ενώ οι μορφές τους έχουν εξιδανικευμένες αναλογίες. Η ενδυμασία τους, με τα ακριβά υφάσματα, τα χρυσά

³⁰³ Γαλαβάρης, Γ., *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, ό.π., σ. 256.

³⁰⁴ Πανσελήνου, Ν., ό.π., σσ. 215 – 216.

³⁰⁵ Οικονομίδης Ν., «Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο», *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 107 – 108.

διακοσμητικά σχέδια και τους πολύτιμους λίθους, απέχει πολύ από την αντίστοιχη των ιερών πορτρέτων και φανερώνει τον πλούτο και την ισχυρή τους θέση, ενώ η στάση του σώματος φανερώνει την ισχύ και την επιβλητικότητα και το έντονο βλέμμα, ακίνητο, απαθές, στραμμένο μπροστά, υπογραμμίζει τον ηγετικό τους ρόλο, καθιστώντας, τελικά, τα πορτρέτα ισχυρά σύμβολα εξουσίας.³⁰⁶ Στο Καθολικό της Παλαιάς Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας συναντούμε μια τοιχογραφία (Εικόνα 88, Παράρτημα, σ. 219) η οποία απεικονίζει τον Αυτοκράτορα ΙΑ΄ Παλαιολόγο. Είναι ενδεδυμένος με πολυτέλεια, φοράει στέμμα και κρατά στο δεξί του χέρι ένα σκήπτρο που φέρει σταυρό, τονίζοντας την ιερή διάσταση της εξουσίας του, ενώ στον μανδύα του είναι προσαρτημένα δύο μετάλλια στα οποία απεικονίζονται δικέφαλοι αετοί, με το γνωστό συμβολικό τους βάρος. Το πρόσωπό του είναι συμμετρικό, ήρεμο και ευγενές, ενώ η στάση του σώματός του αποπνέει σιγουριά και επιβλητικότητα. Πιθανολογείται, μάλιστα, ότι η συγκεκριμένη προσωπογραφία του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα έγινε με ζωντανό πρότυπο τον ίδιο, και όχι ένα προηγούμενο επίσημο πορτρέτο του, όπως γινόταν παραδοσιακά οι απεικονίσεις των αυτοκρατόρων στην πλειονότητά τους.³⁰⁷

Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το γεγονός της απεικόνισης των δωρητών των έργων μέσα στα ίδια τα έργα, οι οποίοι παίρνουν ορισμένες φορές τον ρόλο «ενός είδους λαϊκού ευαγγελιστή», ο οποίος, ωστόσο, συχνά δείχνει να είναι εντελώς ξένος μέσα στον εικονογραφημένο κόσμο ο οποίος τον περιβάλλει.³⁰⁸ Συχνά, δε, πορτρέτα δωρητών και κτητόρων, οι οποίοι συχνά θάπτονταν στους περιβόλους των ναών, κοσμούσαν ακόμη και τους εξωτερικούς τοίχους αυτών.³⁰⁹

Ένα παράδειγμα τέτοιας απεικόνισης αποτελεί η μορφή του Θεόδωρου Μετοχίτη σε καίρια θέση στη Μονή της Χώρας, σε ψηφιδωτό επάνω από τη Βασίλειο Πύλη (Εικόνα 89, Παράρτημα, σ. 220). Στο ψηφιδωτό, στην κεντρική θέση απεικονίζεται, βεβαίως, ως είθισται, ο ένθρονος Χριστός, στο μέσο της πάντα συγκλονιστικής επιγραφής: «ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΖΩΝΤΩΝ», με έμπνευση από την Ψαλμό 116:9, ενώ η Θεοτόκος εικονίζεται ανάμεσα στην επιγραφή «ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΑΧΩΡΗΤΟΥ»,

³⁰⁶ Πανσελήνου, Ν., ό.π., σ. 216.

³⁰⁷ Ιωαννίδης, Σ., Στο φως πορτρέτο του Κωνσταντίνου ΙΑ΄ Παλαιολόγου, *Καθημερινή*, 13/12/202, διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/culture/563371399/sto-fos-portreto-toy-konstantinoy-ia-palaiologoy/> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 01/04/2025).

³⁰⁸ Cutler, Α., «Η Βυζαντινή Τέχνη», στο: *Ιστορία της Τέχνης*, Larousse, Τόμος 2, μτφρ. Χρήστος Χρύσανθος, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 1990, σσ. 76 – 111.σ. 110.

³⁰⁹ Αντουράκης, Γ., *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, ό.π., σ. 200.

με έμπνευση από τον Ακάθιστου Ύμνο.³¹⁰ Δίπλα Του εικονίζεται ο κτήτορας, όχι ταπεινός και μικρός, όπως συνηθιζόταν παλαιότερα, αλλά ισομεγέθης του Χριστού, γονυπετής μεν, αλλά με ένδοξα ιμάτια και ένα εντυπωσιακό κάλυμμα της κεφαλής, σε μια εξαιρετικά ανθρώπινη απόδοση του προσώπου και της ανατομίας του σώματος – επιρροή από την κλασική αρχαιότητα – του ζώντος τότε ανακατασκευαστή της μονής, προσφέροντας το ομοίωμά της στον Χριστό.³¹¹ Ο Θεόδωρος Μετοχίτης (1270 – 1332), βεβαίως, υπήρξε ένας άνθρωπος εξαιρετικής ακτινοβολίας, τόσο στη δημόσια ζωή της Αυτοκρατορίας όσο και στην πολιτιστική.³¹²

Στην εικόνα την οποία μελετούμε, τα χαρακτηριστικά του προσώπου του Θεόδωρου Μετοχίτη εμφανίζουν μια ιδιαίτερη αρμονία και εσωτερική γαλήνη, ενώ στα μάτια του και στην κίνηση των φρυδιών του βλέπουμε τη συγκέντρωση και την ένταση της σκέψης του, σε μια αδιανόητη για την προγενέστερη τέχνη περίπτωση ενός δωρητή ο οποίος τολμά, όχι απλώς να εμφανιστεί και να γράψει το όνομά του στο ναό, αλλά και να απεικονιστεί σε τέτοια θέση και σε αυτό το μέγεθος.³¹³ Το παράξενο, σαν τουρμπάνι, κάλυμμα της κεφαλής του είναι πιθανόν αυτό το οποίο του δώρισε ο αυτοκράτορας, όπως πληροφορούμαστε από πηγές: «...τον καλόν Μετοχίτην, λογοθέτην μέγιστον, σοφίας λήξιν, φορούντα χρυσήν ερυθράν την καλύπτραν, ην δώρον αυτώ συνανέχοντι κράτος, άναξ ο λαμπρός παρέσχεν Ανδρόνικος».³¹⁴

Ο θεσμός, βεβαίως, της χορηγίας και των κτητόρων, εκείνων, δηλαδή, οι οποίοι αναλάμβαναν τη χρηματοδότηση της κατασκευής και, κυρίως, την κάλυψη της δαπάνης λειτουργίας ενός ναού, δεν είναι καινούργιος.³¹⁵ Είναι, όμως, η εποχή κατά την οποία ο θεσμός παύει να είναι χαρακτηριστικό των μεγάλων αστικών κέντρων και μεταφέρεται και στην περιφέρεια, κυρίως την περίοδο κατά την οποία η αυτοκρατορική χορηγία, η οποία είχε συμβάλει σημαντικά στην ανάπτυξη της μνημειακής τέχνης, λόγω των πολιτικών συγκυριών, αποσύρεται.³¹⁶ Ο κτήτορας, ωστόσο, έχει τη δυνατότητα να επεμβαίνει προσωπικά, με αποτέλεσμα ίχνη της

³¹⁰ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, ό.π., σ. 430.

³¹¹ Underwood, P. A., *The Kariye Djami 4*, New York 1966, p. 243.

³¹² Wilson, N. G., *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο*, μτφρ. Νικόλαος Κονομή, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σ. 325.

³¹³ Αρβανιτόπουλος, Σ., ό.π., 07:50

³¹⁴ *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, η μεγάλη του Χριστού Εκκλησία*, επιμέλεια έκδοσης Ν. Τζαφέρης, εκδ. Ορθοδόξου Κέντρου Οικουμενικού Πατριαρχείου, Αθήνα 1989, σ. 259.

³¹⁵ Κονιδιάρης, Ι., *Νομική θεώρηση των μοναστηριακών τυπικών*, εκδ. Σάκκουλας, Αθήνα 1984, σ. 3.

³¹⁶ Duval, Y., Pietri, L., *Evergétisme et épigraphie dans l'Occident chrétien*, Paris 1997, σσ. 370-385.

προσωπικότητάς του να απαντώνται στις παραστάσεις,³¹⁷ και το γεγονός αυτό καταλήγει στη δημιουργία μιας διαλεκτικής σχέσης μεταξύ εκείνου και του δημιουργού του έργου, με τον ρόλο του τελευταίου, βεβαίως, να παραμένει ισχυρός.³¹⁸ Ωστόσο, θα πρέπει να τονισθεί ότι οι γενικές αρχές της ιερής τέχνης υπερβαίνουν την καλλιτεχνική διάθεση του κάθε καλλιτέχνη. Ακόμη και όταν αναφερόμαστε σε μια ισχυρή καλλιτεχνική προσωπικότητα, ο παλαιολόγιος καλλιτέχνης δεν «περιπίπτει στην υποκειμενικότητα» αλλά διαγράφει την ατομικότητά του στην «εκκλησιαστική εκφραστική αντικειμενικότητα», ακολουθώντας την ελευθερία «εν υπακοή της ορθόδοξης πνευματικής ζωής».³¹⁹ Βέβαια, έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε μια κτητορική επιγραφή ο ζωγράφος θα αναφερθεί μόνο αν δεν διαφέρει σημαντικά όσον αφορά στην κοινωνική τάξη ή το πολιτισμικό επίπεδο από των κτήτορα.³²⁰ Αλλά και σε αυτή την περίπτωση, το όνομα του ζωγράφου θα αναγραφεί στο τέλος, συχνά συνοδευόμενο από ένα επίθετο το οποίο εκφράζει συστολή και ταπεινότητα, μακριά από τον κτήτορα, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του οποίου στην επιγραφή είναι αδιαμφισβήτητος.³²¹ Και βέβαια, είναι γνωστό ότι δυνάμει του *κτητορικού δικαίου*, το κτητορικό δικαίωμα μπορεί να ισχύσει ισοβίως, αλλά και να κληρονομηθεί σε απογόνους ή να παραχωρηθεί ως προνόμιο.³²²

Η δυνατότητα, ωστόσο, των κοσμικών κτητόρων, και ιδιαίτερα των κοσμικών, έχει ως αποτέλεσμα οι τελευταίοι να διεκδικούν συμμετοχή στη διοίκηση και την κτηματική διαχείριση, κυρίως των μεγάλων μονών. Στο τέλος του 14^{ου} αιώνα οι πατριάρχες επιβάλλουν καινούργιους μεταρρυθμιστικούς κανόνες ώστε να περιοριστούν αυτού του είδους οι παρεμβάσεις, διατηρώντας, ωστόσο, σχεδόν το σύνολο των τιμητικών προνομίων.³²³ Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί ότι υπάρχουν περιπτώσεις συλλογικών κτητόρων, κατά τις οποίες οι χορηγίες προέρχονται από

³¹⁷ Galatariotou, C., *Making of a Saint. The Life, Times and Sanctification of Neophytos the Recluse*, Cambridge 1991, σσ. 129 – 130.

³¹⁸ Παναγιωτίδη, Μ., «Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία», στο: *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 98 – 100.

³¹⁹ Ζιάς, Ν., ό.π., σσ. 351 – 352.

³²⁰ Καλόπιση- Βέρτη, Σ., «Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών», *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σ. 142.

³²¹ Ό.π., σ. 145.

³²² Νικολακάκη, Λ., Κατσουγκράκη, Γ., Περδικούλιας Π., «Η λατρεία στην πόλη», στο: *Η Πολιτεία του Μυστρά*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2001, σ. 73.

³²³ Thomas, J. P., *Private religious foundations in the Byzantine Empire*, DOS 24, Washington DC 1987, p. 253 – 269.

ομάδες, συχνά από μέλη αγροτικών κοινοτήτων, όπως για παράδειγμα ο νάρθηκας της Παναγίας Ασίνου της Κύπρου του 1332, στον οποίο συναντούμε έναν σημαντικό αριθμό προσωπογραφιών δωρητών μεταξύ των παραστάσεων.³²⁴

Η αναγραφή, και πολύ περισσότερο η απεικόνιση των κτητόρων, ήταν αδιανόητη στις προηγούμενες περιόδους. Τώρα είναι σχεδόν ο κανόνας, ο οποίος, βέβαια, δεν περιορίζεται μόνο στον ελλαδικό χώρο. Στην Εικόνα 90 (Παράρτημα, σ. 221) βλέπουμε την προσωπογραφία του Štefan Milutin από τις αρχές του 14ου αιώνα μέσα στον μικρό ναό των Αγίων Ιωακείμ και Άννας που βρίσκεται στο μοναστηριακό συγκρότημα της Studenica να κρατά στα χέρια του ομοίωμα του ναού.³²⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εμφάνιση, κυρίως στην Κρήτη και τη Μακεδονία, σε μεγάλο αριθμό τοιχογραφιών υπογραφές των δημιουργών τους, οι οποίοι είναι μοναχοί.³²⁶

Ιδιαίτερη, επίσης, προσοχή δίδεται και στην απόδοση προσώπων τα οποία δεν έχουν πολιτική ή οικονομική δύναμη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση από άγνωστο ζωγράφο της σκηνής του γάμου στην Κανά στην τοιχογραφία των αρχών του 14^{ου} αιώνα στον Ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. (Εικόνα 91, Παράρτημα, σ. 222).³²⁷ Η νύφη, τοποθετημένη δίπλα στον γαμπρό στη μεσαία σκηνή της τοιχογραφίας, στα πρότυπα της Βυζαντινής αρχόντισσας, 13 αιώνες μετά την πραγματική τέλεση του γάμου, φορά χρυσό στέφανο κοσμημένο με πολύτιμους λίθους, φανερώνοντας την αγάπη για τη λαμπρότητα.³²⁸ Σύμφωνα με την Μυρτάλη Αχειμάστου – Ποταμιάνου, «η λεπτή ομορφιά, ο στολισμός, η σεμνότητα κι η χάρη της δεν έχουν το όμοιό τους».³²⁹ Μέσα από αυτή τη λαμπερή εξωτερική ομορφιά, ωστόσο, η ήρεμη, συγκρατημένη κίνηση του σώματός της, με το σταθερό ύψωμα της παλάμης, το έντονο αλλά γαλήνιο βλέμμα και η διακριτική αντίθεση ανάμεσα στο φως και τη σκιά στο πρόσωπό της φανερώνουν το εσωτερικό κάλλος της ψυχής της. Στη σύνθεση αυτή, ακόμη και η απεικόνιση των επίπλων φανεώνει πολυτέλεια, με τα υπέροχα κιγκλιδώματα του τραπεζιού και το υποπόδιο.³³⁰

³²⁴ Καλόπιση- Βέρτη, Σ., ό.π., σσ. 140 – 141.

³²⁵ Αρβανιτόπουλος, Σ., ό.π., 12:22.

³²⁶ Αντουράκης, Γ., *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, ό.π., σ.199.

³²⁷ Μπακφτζής, Χ., (επιμ.) *Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός*, εκδ. Ακρίτας, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 60.

³²⁸ Μπαλτογιάννη Χ., «Το Βυζαντινό Κόσμημα», στο *6.000 Χρόνια Παράδοση. Το Ελληνικό Κόσμημα*, εκδ. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1977, σ. 155.

³²⁹ Αχειμάστου – Ποταμιανού, *Μ. Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ό.π., σ. 248.

³³⁰ Αρβανιτόπουλος, Σ., ό.π., 2:05.

4.2.3 Οι καλλιτέχνες

Το ενδιαφέρον για τον άνθρωπο ως οντότητα εκφράζεται και με το προσωπικό ενδιαφέρον για τον καλλιτέχνη, σε αντίθεση με προηγούμενες περιόδους, όπως προαναφέρθηκε, ενώ η ατομικότητα δηλώνεται και με την ύπαρξη ενός και μόνο καλλιτέχνη πίσω από κάθε εικονογραφικό κύκλο. Είναι η εποχή κατά την οποία οι καλλιτέχνες υπογράφουν τα έργα τους,³³¹ ενώ είναι γνωστό ότι ο κανόνας μέχρι και τον 12^ο αιώνα ήταν να μην τα υπογράφουν.³³² Αρχίζουμε να μαθαίνουμε ονόματα όπως Καλλιέργης, Νικηφόρος Μοσχόπουλος, Θεοφάνης κλπ.³³³ Βέβαια, σύμφωνα με τον Robin Cormack, υπάρχει μια τάση να επινοηθούν ονόματα καλλιτεχνών, η ύπαρξη των οποίων δεν μπορεί να τεκμηριωθεί.³³⁴ Ο Θεόδωρος Μετοχίτης, αυτή η εξέχουσα για την εποχή προσωπικότητα, αναφέρεται ακόμη και στην αθανασία η οποία προσφέρεται από τα έργα τέχνης στους δημιουργούς τους.³³⁵

Η Σοφία Καλόπιση – Βέρτη αναφέρει τρεις κατηγορίες αναφορών των δημιουργών επάνω στα έργα τους. Η πρώτη περιλαμβάνει αυτές οι οποίες έχουν «μορφή υπογραφών», χωρίς να είναι σε σημεία ιδιαίτερα ορατά από τους πιστούς. Στην κατηγορία αυτή μπορούμε να αναφέρουμε το παράδειγμα των Αστραπά και Ευτύχιου, οι οποίοι τοποθετούν σε σημεία όπως η λεπίδα ενός σπαθιού ή η διακοσμητική ταινία μιας χλαμύδας επιγραφές του τύπου «*χειρ Μιχαήλ του Αστραπά...*» ή ακόμη και μονογράμματά τους σε μη ιδιαίτερα εμφανή μέρη της εκκλησίας. Ο τύπος αυτός είναι ιδιαίτερα συχνός σε σερβικά μνημεία, κυρίως του τέλους του 14^{ου} και των αρχών του 15^{ου} αιώνα. Στη δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνονται ονόματα καλλιτεχνών τα οποία αναγράφονται σε σύντομες επικλήσεις, στις οποίες ο δημιουργός του έργου, απευθυνόμενος προς τον Θεό ή κάποιον άγιο, ζητά βοήθεια, χάρη ή συγχώρηση αμαρτιών. Στην κατηγορία αυτή υπάγεται η επιγραφή του 1409 του ιερομόναχου και ζωγράφου Ιωαννίκου, ο οποίος έγραψε στον τοίχο του της Παναγίας Ελεούσης της Μεγάλης Πρέσπας «*Άληπτε*

³³¹ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Η Βυζαντινή Ανάσταση, Ζητήματα της παλαιολόγιας εικονογραφίας*, ό.π., σ. 17.

³³² Οικονομίδης Ν., ό.π., σ. 111.

³³³ Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, ό.π., σσ. 400 – 431.

³³⁴ Cormack, R., «Ο Καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: Αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης», *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σ. 45.

³³⁵ Βελμάνς, Τ., *Βυζάντιο, Τέχνη και Διακόσμηση*, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα 2004, σ. 251 και Sevckenko, I., Theodor Meotchites, Chora et les courants intellectuels de l'époque, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venice 1971, σσ. 13 – 40.

θεαρχια, ληπτόν με όντα σώσον. / (Ι)ω(αν)νίκιος ιερομόναχος κ(αι) ζωγράφον». Η τρίτη κατηγορία είναι εκείνη των κτητορικών ή αφιερωματικών επιγραφών, στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο ζωγράφος είναι ο ίδιος χορηγός. Ένα τέτοιο πρόσωπο είναι ο ιερέας και ζωγράφος Μιχαήλ, ο οποίος στον νάρθηκα του ναού της Παναγίας Αρχατού στη Νάξο γράφει: «... δε(ησις) του δού(λου) του / Θ(εο)ύ Μιχα(ή)λ ιερέ(ως) του ζω/γράφου...» (Εικόνα 92, Παράρτημα, σ. 223).³³⁶

Τα παλαιολόγια χρόνια είναι επίσης η εποχή κατά την οποία και η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών αλλάζει ριζικά.³³⁷ Μέχρι και τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ο κανόνας ήταν ότι αποτελούσαν μέλη χαμηλής κοινωνικής τάξης, κυρίως στις επαρχίες, ενώ θεωρούνταν απλώς τεχνίτες, κατατασσόμενοι ανάμεσα στους εργάτες των οικοδομικών κατασκευών. Κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο, ωστόσο, και κυρίως για τους ζωγράφους των μεγάλων αστικών κέντρων, παρατηρείται μια άνοδος στην οικονομική, και συνεπώς και στην κοινωνική, τους θέση.³³⁸ Συλλεγόμενες πληροφορίες, έμμεσες ως επί το πλείστον, επιβεβαιώνουν και την εγγραμματοσύνη κάποιων ζωγράφων.³³⁹ Και, πλέον, στις τάξεις καλλιτεχνών, τις οποίες αποτελούσαν κατά κανόνα ιερείς και μοναχοί, εντάσσονται σιγά σιγά και επαγγελματίες αστοί, κυρίως στην Κρήτη.³⁴⁰ Βεβαίως, είναι σημαντικό να τονισθεί ότι η κοινωνική ανέλιξη των υστεροβυζαντινών ζωγράφων επηρεάζεται από τα τεκταινόμενα στην Ευρώπη της Δύσης, και τη θέση των δημιουργών εκεί και σίγουρα δεν μπορούμε να ξέρουμε αν η Άλωση της Πόλης το 1453 διακόπτει και, εν τέλει, αποτρέπει και στον βυζαντινό χώρο τη δημιουργία επώνυμων ζωγράφων, στον βαθμό που ολοκληρώνεται στην αναγεννησιακή Δύση. Σε κάθε περίπτωση, ειδικά για τον χώρο της Κρήτης, θα πρέπει να θυμόμαστε ότι αυτός είναι ο δρόμος ο οποίος ανοίχτηκε για τον πλέον επώνυμο ζωγράφο που θα έρθει τον επόμενο αιώνα, τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο.³⁴¹

4.2.4 Επίμετρο

³³⁶ Καλόπιση-Βέρτη, Σ., ό.π., σσ. 121 - 159.

³³⁷ Βασιλάκη, Μ., «Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα», *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σ. 174.

³³⁸ Καλόπιση-Βέρτη, Σ., ό.π., σ. 155.

³³⁹ Βασιλάκη, Μ., «Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα», ό.π., σ. 188.

³⁴⁰ Ό.π., σ. 170.

³⁴¹ Ό.π., σσ. 196, 200, 201.

Θα ήθελα, όμως, να κλείσω την ενότητα η οποία αναφέρεται στην ατομικότητα με το ερώτημα το οποίο θέτει ο Χρήστος Τερέζης στο βιβλίο του Προ-βυζαντινές και βυζαντινές εκρήξεις της πνευματικότητας: «Ιδιοποιείται και υπό ποίο πρίσμα ο κάθε συγκεκριμένος άνθρωπος τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του είδους του; Η λεπτομέρεια αυτή είναι κρίσιμη, καθότι δεν εκλείπει το ενδεχόμενο να θεωρήσει ένας άνθρωπος ότι αντιπροσωπεύει το απόλυτο Εγώ, το δυνάμενο να διαλεχθεί επί ίσοις όροις με το απόλυτο Εσύ, το οποίο παραπέμπει στον Θεό».³⁴²

³⁴² Τερέζης, Χ., *Προ-βυζαντινές και βυζαντινές εκρήξεις της πνευματικότητας*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 900.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτέλεσε η αποτύπωση της θεολογικής και φιλοσοφικής σκέψης στην τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης, μιας εποχής παρακμής για τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, η οποία τελειώνει με την Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453. Είναι η εποχή κατά την οποία η καινούρια δυναστεία των Παλαιολόγων κυβερνά μια αυτοκρατορία που εδαφικά συνεχώς αιμορραγεί, καθώς περιοχές της ανεξαρτητοποιούνται, ενώ ταυτόχρονα βρίσκεται περικυκλωμένη από κράτη όπως η Β' Βουλγαρική Αυτοκρατορία, η Μεγάλη Σερβία και το Οθωμανικό κράτος, τα οποία προβάλλουν απειλητικές αξιώσεις. Αλλά και στο εσωτερικό, οι αυξανόμενες καταστροφικές συγκρούσεις υποβόσκουν την απλησίαστη και θεοπρόβλητη αυτοκρατορική εξουσία. Η αυξανόμενη φορολόγηση δεν επαρκεί ούτε καν για τον απαραίτητο στρατιωτικό εξοπλισμό, τη στιγμή που οι αυτοκράτορες «ζητιανεύουν» έξωθεν βοήθεια.

Είναι η εποχή, ωστόσο, κατά την οποία η αυτοκρατορία θα ζήσει, από πολιτισμικής πλευράς, μια τελευταία αναγέννηση. Μέσα στην κατεστραμμένη πρωτεύουσα οι σχολές ανθούν, η φιλοσοφική σκέψη ακμάζει και οι εικαστικές τέχνες και η αρχιτεκτονική, μέσα από έναν εποικοδομητικό διάλογο με τη Δύση, γνωρίζει μια πρωτόγνωρη ακμή, δημιουργώντας αυτό που αργότερα θα ονομαστεί «Παλαιολόγεια Αναγέννηση», αν και ο όρος έχει απορριφθεί από κάποιους μελετητές, η οποία θα τερματιστεί με την Άλωση, αφήνοντας μας με το ερώτημα τι αυτή τελικά απέτρεψε.

Από θεολογική άποψη, η τέχνη, και κυρίως η ζωγραφική, συνεχίζει μια ιστορία αιώνων, εμπλουτιζόμενη, ωστόσο, με νέα θέματα και τεχνικές. Στο βασικό πεδίο της Χριστολογίας, η αποτύπωση των δύο φύσεων του Ιησού Χριστού γέρνει προς την ανθρώπινη, και στο πλαίσιο του βυζαντινού ουμανισμού, αλλά και του γενικευμένου κλίματος της ανασφάλειας των κατοίκων. Η αποτύπωση, ωστόσο, της θεϊκής φύσης Του συνεχίζει να αποτελεί βασικό θέμα, όμως μέσα σε ένα καινούριο ερμηνευτικό πλαίσιο.

Η απεικόνιση των παθών του Κυρίου αποκτά κατά την περίοδο αυτή μια νέα ένταση. Παρά την φυσιοκρατική προσέγγιση εκ μέρους της δυτικής τέχνης, με την οποία η Ανατολή πλέον συνδιαλέγεται, οι καλλιτέχνες της παλαιολόγειας αναγέννησης προσεγγίζουν τα πάθη του Ιησού Χριστού με έντονη πνευματικότητα, παραμένοντας

προσηλωμένοι στην απόδοση της υπερβατικότητας. Ιδιαίτερο πλούτο για την τέχνη της εποχής αυτή αποτελεί το αγιογραφικό θέμα της ανάστασης του Χριστού, της καθόδου στον Άδη. Οι διαφορές με τη δυτική ζωγραφική ίσως είναι εμφανέστερες στο θέμα αυτό από οποιοδήποτε άλλο. Η υστεροβυζαντινή τέχνη αποτυπώνει τη θεολογική διαβεβαίωση της νίκης του Αναστημένου Χριστού επάνω στον θάνατο και όχι απλώς την παρουσίαση ενός ιστορικού γεγονότος. Το φυσικό, η φωτογραφική σχηματοποίηση, το φαινομενικό δεν αποτελούν για τους υστεροβυζαντινούς καλλιτέχνες ζητούμενα, σε αντίθεση με τους σύγχρονους τους καλλιτέχνες της πρώιμης αναγέννησης στη Δύση.

Μια δεύτερη, σημαντική θεολογική αποτύπωση στην παλαιολόγια ζωγραφική αποτελεί αυτή της Θείας Ευχαριστίας. Ξεκινώντας από το κεντρικό γεγονός των ευαγγελικών αφηγήσεων, της τέλεσης του Μυστικού Δείπνου, οι αγιογράφοι προχωρούν στην αποτύπωση της Θείας Ευχαριστίας, συχνά ως Κοινωνία των Αποστόλων ή Λειτουργία των Αγγέλων, σε μια συγκλονιστική πομπή προσκόμισης των Δώρων κάτω από την προστασία της αλύγιστης μορφής του Μεγάλου Αρχιερέα.

Η αποτύπωση της εσχατολογίας, επίσης, αφορά σε ένα μεγάλο τμήμα της παλαιολόγιας τέχνης, απευθυνόμενο σε έναν κουρασμένο κόσμο στις παραμονές του τέλους, ο οποίος προσδοκά την αρχή της αιωνιότητας. Ο ένθρονος Ιησούς Χριστός, συνοδευόμενος από δικαίους, αγίους, προφήτες και αγγέλους κάνει Κρίση. Στις τρομερές σκηνές της τιμωρίας των αμαρτωλών βλέπουμε μεγάλες τοπικές διαφοροποιήσεις, ιδιαίτερα στους ναούς και τα μοναστήρια της Κρήτης, στην εικονογράφηση των οποίων πρωτοστατούν οι άγριες απεικονίσεις ατομικών, κυρίως, τιμωριών.

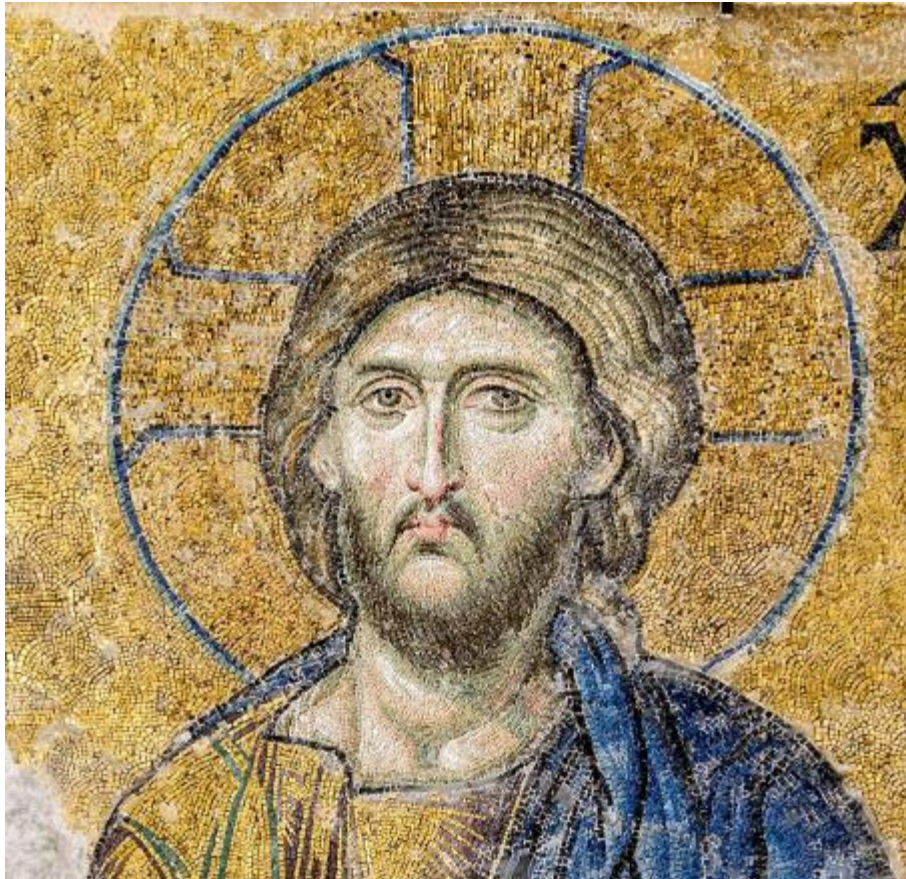
Τέλος, όσον αφορά στις θεολογικές επιρροές στην τέχνη, μελετήσαμε την ουσιαστική επιρροή την οποία άσκησε ο ησυχασμός, μέσα από την απεικόνιση της διδασκαλίας του ακτίστου φωτός και της αγνωσίας της ουσίας του Θεού. Εκτός από την έμφαση στην εσωτερική συγκέντρωση, την ιερατική έκφραση και τη σεμνή στάση των μορφών, σημαντικότατο ρόλο εδώ παίζει η χρήση του φωτός, με τρόπο παρόμοιο με αυτό των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων της αναγέννησης, και, κυρίως, στην απεικόνιση της Δόξας του Θεού.

Όσον αφορά στις φιλοσοφικές αποτυπώσεις, αυτό που διαφοροποιεί σε κάποιο βαθμό την τέχνη της παλαιολόγιας αναγέννησης από εκείνη των προηγούμενων αιώνων

είναι η, εν μέρει έστω, επίδραση των ιδεών της ιταλικής αναγέννησης. Αλλά και η «αποϊεροποίηση» της κεντρικής βυζαντινής εξουσίας βοήθησε στην στροφή της τέχνης προς την ανθρωποκεντρική κοσμοθεωρία της Δύσης. Πολυπρόσωπες αφηγηματικές συνθέσεις εμφανίζονται σε εικόνες μνημειακής κυρίως διάθεσης, περιλαμβάνοντας απλούς ανθρώπους σε καθημερινές στιγμές, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούνται νέοι εικονογραφικοί κύκλοι, άγνωστοι μέχρι τότε. Η ταυτόχρονη στροφή στα αρχαιοελληνικά κλασικά και ελληνιστικά πρότυπα απελευθερώνει τους καλλιτέχνες, επιτρέποντάς τους μια πιο ρεαλιστική προσέγγιση, ακόμα και των παλαιών οικείων θεμάτων, με έμφαση στην απόδοση των συναισθημάτων και της ανατομικής ακρίβειας.

Τέλος, η τέχνη στα ίχνη της δυτικής, στέφει το ενδιαφέρον της στην ατομικότητα, την ξεχωριστή προσωπικότητα κάθε ατόμου. Είναι η εποχή κατά την οποία οι καλλιτέχνες αρχίζουν να γίνονται γνωστοί, όχι βέβαια με την έννοια του ενδιαφέροντος της Δύσης. Ωστόσο, όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες αρχίζουν να υπογράφουν τα έργα τους και τα ονόματά τους γίνονται γνωστά. Τα πορτρέτα αυξάνονται σε συχνότητα, και όχι μόνο εκείνα των ιερών προσώπων. Αυτοκράτορες, δωρητές, αριστοκράτες απεικονίζονται με συμμετρικά, ευγενικά χαρακτηριστικά, σε ορισμένες περιπτώσεις ισομεγέθεις των ιερών προσώπων, διεκδικώντας μια θέση όχι ισάξια, αλλά σίγουρα όχι σημαντικά υποδεέστερη αυτών.

Οι αρχές της Αναγέννησης, η οποία άλλαξε εκ θεμελίων τη Δύση του Μεσαίωνα, έφτασαν όπως ήταν φυσικό και στην Ανατολή. Οι σταυροφορίες, η παρουσία Λατίνων σε βυζαντινά εδάφη, οι αυξανόμενες πολιτιστικές σχέσεις επέτρεψαν στην υστεροβυζαντινή τέχνη μια «αναγεννησιακή» κλίση. Ωστόσο, ο χαρακτήρας της βυζαντινής τέχνης στην ουσία του παρέμεινε δογματικός και λειτουργικός, με βασικό του κριτήριό του την υπερβατικότητα.



«μη ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου»

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Baynes, N., Moss, H. St. L., *Βυζάντιο, Εισαγωγή στον βυζαντινό πολιτισμό*, μτφρ. Δημήτριος Σακκά, εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2004.
- Beck, Hans-Georg. *Η βυζαντινή χιλιετία*, μτφρ. Δημοσθένης Κούτροβικ, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2005.
- Bogosavljevic, Dr., *Η επίδραση της Χριστολογίας του Αγ. Γρηγορίου του Παλαμά στην αγιογραφία (14ο έως 16ο αιώνα)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010.
- Browning, Robert. *Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία*, μτφρ. Νικόλαος Κονομής, εκδ. Δημ. Παπαδήμα, Αθήνα 1992.
- Chatelet, A., Presssouyre, S., «Από την Ιταλία του 14ου αιώνα ως τον Μανιερισμό (13^{ος} – 16^{ος} αιώνας)», στο: *Ιστορία της Τέχνης, Larousse, τόμος 3*, μτφρ. Χρήστος Χρύσανθος, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 1990, σσ. 1 – 103.
- Cheynet, J. C., *Η ιστορία του Βυζαντίου*, μτφρ. Πάρης Μπουρλάκης, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2007.
- Cormack, R., «Ο Καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: Αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης», στο: *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 45 – 76.
- Cutler, A., «Η Βυζαντινή Τέχνη», στο: *Ιστορία της Τέχνης, Larousse, Τόμος 2*, μτφρ. Χρήστος Χρύσανθος, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 1990, σσ. 76 – 111.
- Delvoye, C., *Βυζαντινή Τέχνη*, μτφρ. Μαντώ Παπαδάκη, εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1998.
- Diehl, C., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, μτφρ. Αφροδίτη Χασιακού, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου, Αθήνα 2007.
- Flusin, B., *Ο βυζαντινός πολιτισμός*, μτφρ. Μάρθα Χαλικά, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2007.
- Gombrich, E. H., *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κασδαγλή, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1989.
- Guillou, A., «Βυζάντιο και Δύση: η εμπειρία του υστεροβυζαντινού αστικού κέντρου του Μυστρά», στο: *Η πολιτεία του Μυστρά*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2001, σσ. 138-199.

- <https://www.vatopedi.gr/i-moni/techni-i-m-vatopediou/forites-ikones/vizantines-ikones/ikona-tou-epitafiou-thrinou-telefteo-tetarto-14ou-eona/> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 08/03/2025).
- Kidson, P., *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης, Τόμος 7^{ος}, Ο Μεσαιωνικός Κόσμος*, μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1967.
- Lassus, J., *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης, Τόμος 4ος, Παλαιοχριστιανικός και Βυζαντινός κόσμος*, μτφρ. Δέσπω Σολωμού, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1967.
- Mango, C., *Βυζάντιο, Η αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, μτφρ. Δημήτρης Τσουγκαράκης, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1990, σσ. 301 – 302.
- Martindale, A., *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης, Τόμος 8^{ος}, Άνθρωπος και Αναγέννηση*, μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1967.
- Nicol, D., *Οι τελευταίοι αιώνες του Βυζαντίου 1261 – 1453*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1996.
- Nicol, D., *Το τέλος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, μτφρ. Μάριος Μπλέτας, εκδ. Ινστιτούτου του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007.
- Ouspensky, L., *Η Εικόνα, Λίγα λόγια για τη δογματική έννοιά της*, μτφρ. Φώτης Κόντογλου, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1991.
- Ouspensky, L., *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπύρος Μαρίνης, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1993.
- Poron, G., «Μνημεία και Τέχνη», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 244 - 267.
- Runciman, S., *Βυζαντινός Πολιτισμός*, εκδ. Γαλαξίας, μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, Αθήνα 1969.
- Runciman, S., *Η τελευταία Βυζαντινή Αναγέννηση, Διαλέξεις Wiles Πανεπιστημίου Queen, Μπέλφαστ 1968*, εκδ. Δομός, μτφρ. Λάμπρος Καμπερίδης, Αθήνα 1970.
- Runciman, S., *Μυστράς*, μτφρ. Πέι Κορρέ και Τζίνας Παπατσώρη, εκδ. Ινστιτούτου του Βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1986.
- Subotic, G., «Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του ΙΔ΄ αιώνα», στο: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα*, εκδ. Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1996, σσ. 169 – 179.

- Tablot Rice, T., *Ο Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος των Βυζαντινών*, μτφρ. Φ. Κ. Βώρου, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1997.
- Vasari, G., *Καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, Εισαγωγή – Μετάφραση – Σχόλια Στέλιος Λυδάκης, εκδ. Κανάκη, Αθήνα 1995.
- Wilson, N. G., *Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση*, μτφρ. Φωτεινή Πρεβεσδούρου – Γεωργίνη, εκδ. Λιβάνη, Αθήνα 1994.
- Wilson, N. G., *Οι Λόγιοι στο Βυζάντιο*, μτφρ. Νικόλαος Κονομής, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.
- Wolfflin, H., *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης*, μτφρ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2006.
- *Αγιογραφίες, Ψηφιδωτά – Τοιχογραφίες – Εικόνες, Από τον 5ο αιώνα μέχρι σήμερα*, εκδ. Κουμανδαρέα, Αθήνα 1980.
- Αθανασόπουλος, Κ., *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος, Τόμος Α΄, Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος: συγκλίσεις και αποκλίσεις*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000.
- Αθανασόπουλος, Κ., *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Τόμος Α΄, Η φιλοσοφία στην Ευρώπη από τον 6^ο έως τον 16^ο αιώνα*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2001.
- Αθανασόπουλος, Κωνσταντίνος. *Το φιλοσοφείν και θεολογείν κατά το μεσαίωνα και το Βυζάντιο*, εκδ. Παρουσία, Αθήνα 2004.
- Αϊβαλή, Π., *Μυστράς, Ταξίδι στο χρόνο*, εκδ. Ιδρύματος Σταύρου Νιάρχου, Αθήνα 2006.
- Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Αναγέννηση (1400 – 1525)», στο: *Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Α΄, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2001, σσ. 71 – 150.
- Αλμπάνη, Τζ., «Εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη: Μεσαίωνας (6^{ος} – 14^{ος} αιώνας)», στο: *Ιστορία των τεχνών στην Ευρώπη, Τόμος Α΄, Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2001, σσ. 15 – 70.
- Ανδρόνικος, Μ., *Ο Πλάτων και η Τέχνη, Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1986.
- Αντουράκης, Γ., *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, εκδ. Ανατύπωση, Αθήνα 1993.

- Αντουράκης, Γ., *Χριστιανική ζωγραφική, Τόμος Δεύτερος, Τοιχογραφίες – Μωσαϊκά – Γλυπτική – Μικρογραφία, Εκκλησιαστική Εικονογραφία Ανατολής και Δύσεως*, εκδ. Ανατύπωση, Αθήνα 1993.
- Αραμπατζής Γ., *Βυζαντινή Φιλοσοφία και Εικονολογία*, εκδ. Ινστιτούτου του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2012.
- Αρβανιτόπουλος, Σ., Ζωή και τέχνη στα χρόνια των Παλαιολόγων. Τελευταίες αναλαμπές ενός κόσμου που σβήνει: τοιχογραφίες και ψηφιδωτά, Ομιλία στην Εκδήλωση «Ζωή και τέχνη στα χρόνια των Παλαιολόγων» στο Ίδρυμα Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Ιανουάριος 2020, <https://www.blod.gr/lectures/palaiologoi-toixografies-psifidota/> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 01/02/2025).
- Αρβελέρ, Ε., *Σας μιλώ για το Βυζάντιο*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2014.
- Ασπρά – Βαρδαβακή, Μ., – Εμμανουήλ, Μ., *Η Μονή της Παντάνασσα στον Μυστρά, Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2005.
- Ασπρά – Βαρδαβάκη, Μ., «Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Εικόνα κομνήνεας τέχνης στη μονή του Σινά», στο *Δελτίο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Τόμος ΚΓ'*, Αθήνα 2002, σσ. 31-40.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, Μ. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1994.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., «Τοιχογραφίες», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη Τόμος Α'*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 275 – 398.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 1998.
- Βαλλιάνος, Π., *Βυζαντινός και Δυτικός κόσμος, Τόμος Β'*, *Αναγέννηση και Ουμανισμός*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2001.
- Βασιλάκη, Μ., «Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15ου αιώνα», στο: *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 161 - 209.
- Βασιλάκη, Μ., «Οι παραστάσεις των κολασμένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης» στο: *Αρχαιολογία 21*, Αθήνα 1986, σσ. 44 – 46.

- Βαφειάδης, Κ., *Υστερη Βυζαντινή Ζωγραφική Χώρος και Μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως 1150 – 1450*, εκδ. Μπαρμπουνάκη, Αθήνα 2015.
- Βελμάνης, Τ., *Βυζάντιο, Τέχνη και Διακόσμηση*, εκδ. Καρακώτσογλου, Αθήνα 2004.
- Βοκοτόπουλος, Π., *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές Εικόνες*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.
- Βρανός, Ι. Χ., *Θεωρία αγιογραφίας*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 2006.
- Βρυώνης, Σπύρος. *Η παρακμή του Μεσαιωνικού Ελληνισμού στη Μικρά Ασία και η διαδικασία εξισλαμισμού (11^{ος} – 15^{ος} αιώνας)*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 2000.
- Γαλάβαρης, Γ., «Εικόνες», στο: *Σινά, οι Θησαυροί της Μονής*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1990, σ. 91 - 100.
- Γαλαβάρης, Γ., *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1995.
- Γιαννουλάτος, Α., Αρχιεπίσκοπος Τιράνων και πάσης Αλβανίας, *Τχνη από την αναζήτηση του υπερβατικού*, Αθήνα 2004.
- Γκιολές, Ν., *Ο Βυζαντινός Τρούλος και το Εικονογραφικό του Πρόγραμμα*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- Γκιολές, Ν., *Οι τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, εκδ. Χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας, Αθήνα 2009.
- Γλύκατση – Αρβελέρ, Ε., «Ορθοδοξία και Βυζάντιο», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 92 – 129.
- Γουματιανός, Α., «Παρατηρήσεις στην εικονογραφία του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» σε εικόνα από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών (Τ.134/Κειμήλια Προσφύγων 67)», *Δελτίο Αρχαιολογικής Εταιρείας, Τόμος 35*, Αθήνα 2014, σσ. 245 – 266.
- Δεριζιώτης, Λ., «Περί Βυζαντινής αγιογραφίας: φορητές εικόνες και τοιχογραφίες», στο: *Ιερά Μονή Μεγάλου Μετεώρου*, εκδ. Ιεράς Μονής Μεγάλου Μετεώρου, Καλαμπάκα 2007, σσ. 12 – 71.
- Δοξιάδη, Ε., *Τα πορτρέτα του Φαγιούμ*, εκδ. Αδάμ. Αθήνα 1996, σσ. 45 – 46.
- Δρανάκη, Α., «Η Ιερή Μονή της Αγίας Αικατερίνης», στο: *Η Δόξα του Βυζαντίου στο Όρος Σινά*, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, σσ. 23 – 30.

- Δρανάκης, Ν., «Μάνη», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 427 – 433.
- Ευδοκίμοφ, Π., *Η Ορθοδοξία*, μτφρ. Αγαμέμνονας Μουρτζόπουλου, εκδ. Β. Ρηγόπουλος, Αθήνα 1972.
- Ζίας, Ν., «Η Τέχνη της Ορθοδοξίας», *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 346 – 356.
- Ζωγραφίδης, Γ., «Η ελληνική φιλοσοφία στους Άραβες και στο Βυζάντιο», στο *Ελληνική Φιλοσοφία και Επιστήμη: από την Αρχαιότητα έως τον 20ό αιώνα*, Τόμος Α, εκδ. Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, Πάτρα 2000, σ. 356.
- Θεοχάρη, Μ., «Η κεντητική στην τέχνη της Ορθόδοξης Εκκλησίας», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 475 – 486.
- Ιωαννίδης, Σ., Στο φως πορτρέτο του Κωνσταντίνου ΙΑ΄ Παλαιολόγου, *Καθημερινή*, 13/12/202, διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/culture/563371399/sto-fos-portreto-toy-konstantinoy-ia-palaiologoy/> .
- Καζαμία – Τσέρνου, Μ., *Ιστορώντας τη «Λέση» στις Βυζαντινές Εκκλησίες της Ελλάδος*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 2003.
- Κακαδιάρης, Ν., *Η Ανάσταση στη Βυζαντινή Τέχνη*, εκδ. Ιεράς Μητρόπολεως Λαρίσης και Τυρνάβου, Λάρισα 2009.
- Καλαφάτη, Κ. Φ., «Εικόνες», στο: *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2004, σσ. 131 – 228.
- Καλοκύρης, Κ., «Η Θεολογία του φωτός και η Παλαιολόγεια Ζωγραφική (Ο Παλαμισμός στη βυζαντινή τέχνη)», στο: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη, Παλαιολόγειος Εποχή*, εκδ. Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης Δήμου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1989, σσ. 341 – 354.
- Καλοκύρης, Κ., Εισαγωγή εις την Χριστιανικήν και Βυζαντινήν Αρχαιολογίαν (Η τέχνη Ανατολής και Δύσης), εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1993.

- Καλόπιση- Βέρτη, Σ., «Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών», στο: *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 121 - 159.
- Κάππας, Μ., «Εκκλησίες της Μητροπόλεως Μεσσηνίας από το 1204 έως το 1500», στο: *Χριστιανική Μεσσηνία, Μνημεία και ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2010, σσ. 189 – 274.
- Καραγιάννη, Α., *Ο Σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010.
- Καραγιαννόπουλος, Ι., *Το Βυζαντινό Κράτος*, εκδ. Βάνιας, Αθήνα 1996.
- Καριώτογλου, Α., *Κωνσταντινούπολη, Οι Πάνσεπτοι Πατριαρχικοί Ναοί*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 1996.
- Κομίνης, Α., *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1988.
- Κονιδιάρης, Ι., *Νομική θεώρηση των μοναστηριακών τυπικών*, εκδ. Σάκκουλας, Αθήνα 1984.
- Κόντογλου, Φ., *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα 1979.
- Κορδάτος, Γ., *Ακμή και παρακμή του Βυζαντίου*, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα 1974.
- Κουκουζέλη, Α., «Αρχαϊκή γλυπτική (675/650 – 480 π.Χ.)», στο: *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό, Τόμος Β΄, Σημαντικοί σταθμοί του Ελληνικού Πολιτισμού*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σσ. 180 – 186.
- Κωτούλας, Ι., *Γοτθικά στοιχεία στην υστεροβυζαντινή αρχιτεκτονική της Πελοποννήσου*, εκδ. Ανάτυπο, Αθήνα 2007.
- Λαΐου, Α., Morrisson, C., *Ο Βυζαντινός Κόσμος, Τόμος Γ, Η Ελληνική Αυτοκρατορία και οι γείτονές της (13ος – 15ος αιώνας)*, μτφρ. Μαρίλια Λυκάκη, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2024.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ., *Ιταλική Αναγέννηση, Τέχνη και Κοινωνία – Τέχνη και Αρχαιότητα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2004.
- Λασσιθιωτάκης Κ. Ε., «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης. Δ΄ Επαρχία Σελίνου», *Κρητικά Χρονικά ΚΒ, ΙΙ*, Κρήτη 1970, σσ. 347-388.
- Λοβέρδος, Α., *Σημειώσεις στοιχείων Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής τέχνης*, εκδ. Ανωτέρας Σχολής Ξεναγών, Αθήνα 1970.

- Λόουντεν, Τζ. *Πρώιμη Χριστιανική & Βυζαντινή τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Λούβρη – Κίζη, Α., *Η Φραγκική πρόκληση στο Βυζαντινό Μυστρά - Περίβλεπτος και Παντάνασσα*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2019.
- Μάγειρας, π. Ε., *Ησυχαστικές Έριδες του 14^{ου} αιώνα, χ.ε.*, Αθήνα 2020.
- Μαδεράκης, Στ., «Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις Εκκλησίες της Κρήτης», στο «*Υδωρ εκ πέτρας 3-4*», Αθήνα 1979.
- Μεράντζας, Χρ., Τσιόδουλος, Στ., Χουλιάρης, Ι., *Η δυαδική αντίθεση παραδείσου και κόλασης, Το δαιμονικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη και τον λαϊκό πολιτισμό*, εκδ. Καλλίππος, Αθήνα 2023.
- Μητσάνη, Α., «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά τον 13ο αιώνα», στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Περίοδος Δ', Τόμος ΚΑ', Αθήνα 2000, σσ. 93 – 121.
- Μιχελής, Π. Α., «Η Βυζαντινή τέχνη ως θρησκευτική και διδακτική τέχνη», στο *Αισθητικά Θεωρήματα, Τόμος Γ'*, Αθήνα, εκδ. Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα 2004, σσ. 207 – 216.
- Μουρίκη, Ντ., «Εικόνες από τον 12ο έως τον 15ο αιώνα», στο: *Σινά, οι Θησαυροί της Μονής*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1990, σσ. 101 – 124.
- Μουρίκη, Ντ., «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της σπηλιάς Πεντέλης», στο *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ', Τόμος Ζ'*, Αθήνα 1974.
- Μουτσόπουλος, Ν. Κ., *Εκκλησίες του νομού Φλώρινας, Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας*, εκδ. Μαλλιάρης, Θεσσαλονίκη 2003.
- Μπακιρτζής, Χ., (επιμ.) *Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός*, εκδ. Ακρίτας, Θεσσαλονίκη 2003.
- Μπαλτογιάννη Χ., «Το Βυζαντινό Κόσμημα», στο *6.000 Χρόνια Παράδοση, Το Ελληνικό Κόσμημα*, εκδ. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1977, σσ. 151 – 303.
- Μπαλτόγιαννη, Χ., *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994.
- Μπαλτογιάννη, Χρ., *Εικόνες Ιησού Χριστού*, εκδ. Αδάμ – Πέργαμος, Αθήνα 2003.

- Μπαλτογιάννη, Χρ., *Συνομιλία με τον Θεόν*, εκδ. Βυζαντινού Μουσείου, Αθήνα 1998.
- Μπενάκης, Λ., «Φιλοσοφία, Γενικά Χαρακτηριστικά», στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος Θ΄*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1980, σσ. 354 – 355.
- Μπούρας, Χ., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 2001.
- Νικολακάκη, Λ., Κατσουγκράκη, Γ., Περδικούλιας Π., «Η λατρεία στην πόλη», στο: *Η πολιτεία του Μυστρά*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2001, σσ. 70 – 74.
- Νικολάου, Θ., *Η σημασία τη Εικόνας στο μυστήριο της οικονομίας Πατερικής Μαρτυρίας*, μτφρ. Κωνσταντίνος Νικολακόπουλος, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1992.
- Νούσιος, Γ., *Η παράσταση του σώματος του Χριστού στη βυζαντινή ζωγραφική: αισθητικές και θεολογικές παρατηρήσεις*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2003.
- Ντελάντρ, Υ., «Η γένεση της ιταλικής ζωγραφικής», στο: *Παγκόσμιος Ιστορία Τέχνης, Τόμος 2, Από τον Καρλομάγνο στην Αναγέννηση*, μτφρ. Αριστείδης Αγγελίδης, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1986, σσ. 346 – 362.
- Ξυγγόπουλος Α., *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, εκδ. Ιδρύματος Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη 1973.
- Ξυγγόπουλος, Α., *Παρθενώνας βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, ά.ε., 1920.
- Οικονομίδης Ν., «Καλλιτέχνης και ερασιτέχνης καλλιτέχνης στο Βυζάντιο», στο: *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 107 – 120.
- Ορλάνδος, Α., *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής του Θεολόγου Πάτμου*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1970, σσ. 69 – 70.
- Παγουλάτος, Γ. Π., «Η άποψη της Ορθόδοξης Ανατολικής Εκκλησίας για την τέχνη», στο: *Η Ορθοδοξία ως πολιτισμικό επίτευγμα και τα Προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου, Τόμος Α΄*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2002, σσ. 21 – 39.
- Παζαράς, Ν., *Οι τοιχογραφίες του Ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης*

περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος), διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2013.

- Παϊσίδου, Μ., «Εικονογραφικά ζητήματα της περιοχής Πρεσπών και Αχρίδας κατά τον 15ο αιώνα», στο: *Αγία Γραφή και Εικαστικές Τέχνες*, εκδ. Ελληνικής Βιβλικής Εταιρείας, Αθήνα 2017, σσ. 30 – 43 .
- Παλιούρας, Α., *Ιερά Μονή Σινά*, εκ. Ε. Τζαφέρη, Αθήνα 1985.
- Παναγιωτίδη, Μ., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο», στο Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ΄, Τόμος ΙΣΤ΄, Αθήνα 1992.
- Παναγιωτίδη, Μ., «Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία», στο: *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σσ. 77 – 105.
- Παναγιωτόπουλος, Ι., *Χριστιανική Μεσσηνία, Μνημεία και ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2010.
- Πανσελήνου, Ν., *Βυζαντινή Ζωγραφική, Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000.
- Παπαδόγιαννη – Παππά, Ε., *Βυζαντινός περίπατος στον Μυστρά με τον Φώτη Κόντογλου*, εκδ. Εντύπωση, Σπάρτη 2022.
- Παπαζώτος, Θ., *Οδοιπορικό στη Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια, Ναοί – Τέχνη – Ιστορία*, εκδ. Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων, Αθήνα 2003.
- Παπαϊωάννου, Κ., *Βυζαντινή και Ρωσική ζωγραφική*, εκδ. Εναλλακτικών Εκδόσεων, Αθήνα 2007.
- Παπαϊωάννου, Κ., *Τέχνη και Πολιτισμός στην αρχαία Ελλάδα*, εκδ. Εναλλακτικών Εκδόσεων, Αθήνα 2009.
- Παπαμαστοράκης, Τ., «Η Βυζαντινή Ζωγραφική, στο:», Αθήνα 1995, σσ. 6 - 20.
- Παπαμαστοράκης, Τ., «Οι σταυροφορικές εικόνες της έκθεσης», στο: Προσκύνημα στο Σινά, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2004, σσ. 47 – 64.
- Παπαμαστοράκης, Τ., *Ο Διάκοσμος του Τρούλου των Ναών της Παλαιολόγειας Περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, εκδ. Αρχαιολογικής Εταιρείας Αθηνών, Αθήνα 2001, σ. 135.

- Παπαμαστοράκης, Τ., Ο διάκοσμος των Ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στην Βαλτική χερσόνησο και την Κύπρο, εκδ. της Αρχαιολογικής Εταιρίας, Αθήνα 2001.
- Πάσσαρης, Ν., *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη Βυζαντινή Τέχνη (6ος αι. – α' μισό 15ου αι.)*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2015.
- Πατρικαλάκης, Φ., *Η πορεία και το όραμα της βυζαντινής ζωγραφικής*, εκδ. Παρουσία, Αθήνα 1995.
- Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1975.
- Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ., Κατσαρού Α., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1979.
- Πλάντζος, Δ., « Η τέχνη της αρχαίας Ελλάδας, Από την κατάρρευση του μυκηναϊκού κόσμου έως την ρωμαιοκρατία», στο *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Τόμος Α΄, Προϊστορική και Κλασική Τέχνη*, εκδ. Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, Πάτρα 1999, σσ. 176 – 177.
- Σίνος, Σ., *Η αρχιτεκτονική του Καθολικού της Μονής της Παντάνασσας του Μυστρά*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2013.
- Σουέρεφ, Κ., «Ιδεολογικά στοιχεία της αρχαίας ελληνικής τέχνης», στο: *Τέχνες Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες, Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Τόμος Α΄, Προϊστορική και Κλασική Τέχνη*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 1999, σσ. 145 – 212.
- Σταυρίδης, Χρήστος. Βυζάντιο, *Τα χίλια χρόνια που θέλουμε να ξεχάσουμε*, εκδ. Πελασγός, Αθήνα 2015.
- Στεργίου, Σ., *Η στοχαστική θέαση της βυζαντινής εικόνας ως μέθοδος ψυχο-πνευματικής διάγνωσης και θεραπείας*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2021.
- Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Η Βυζαντινή Ανάστασις, Ζητήματα της παλαιολόγειας εικονογραφίας*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2019.
- Στουφή – Πουλημένου, Ι., *Υστεροβυζαντινή Τέχνη – Παλαιολόγεια ζωγραφική, Διάλεξη στα Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο*

Αθηνών, διαθέσιμο στο <https://delos.uoa.gr/opendelos/player?rid=ccff14d3> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 01/02/2025).

- Στουφή – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, εκδ. Παρρησία, Αθήνα 2011.
- Στούφη – Πουλημένου, Ι., *Χριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη*, εκδ. Έννοια, Αθήνα 2020.
- Στουφή-Πουλημένου, Ι., Η απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας στην εκκλησιαστική τέχνη, Διάλεξη στον Ιερό Ναό Αγίου Ελευθερίου Χαλανδρίου, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=SczqOrreMPs> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 01/02/2025).
- Σωτηρόπουλος, Ν., *Το ευαγγέλιο του Ιωάννου, Τόμος Γ΄*, εκδ. Ορθόδοξης Ιεραποστολικής Αδελφότητας «Ο Σταυρός» Αθήνα, 2012, σ. 214.
- Ταρνανίδης, Ι., «Πατριαρχείο Σερβίας, Ιστορία», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 268 – 276.
- Τερέζης, Χ., *Προ-βυζαντινές και βυζαντινές εκρήξεις της πνευματικότητας*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2021.
- Τερέζης, Χ., *Φιλοσοφική Ανθρωπολογία στο Βυζάντιο*, εκδ. Αλληνικά Γράμματα, Αθήνα 1997.
- Τερέζης, Χρήστος, *Χριστιανισμός της Ανατολής, Από την εκστατική πίστη στις κατηγοριοποιήσεις του ορθού λόγου*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2023.
- Τζιάτζη – Παπαγιάννη, Μ., - Παπαγιάννης, Γ., «Πρακτικά Α΄ Συνάντησης Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, «Παράδοση και ανανέωση στο Βυζάντιο», στο *Βυζαντινά Σύμμεικτα 21*, Αθήνα 2011, σσ. 383 – 396.
- *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, η μεγάλη του Χριστού Εκκλησία*, επιμέλεια έκδοσης Ν. Τζαφέρης, εκδ. Ορθοδόξου Κέντρου Οικουμενικού Πατριαρχείου, Αθήνα 1989.
- Τούρτα, Α., «Εικόνα με σκηνές την Παθών στη μονή Βλατάδων», στο *Μακεδονικά, Τόμος Εικοστός Δεύτερος*, εκδ. Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1982.
- Τσιγαρίδας Ε. Ν., Λοβέρδου-Τσιγαρίδα Κ., *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, εκδ. Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Βατοπέδι 1996.

- Τσιγαρίδας, Ε., «Η Τέχνη στο Άγιο Όρος», στο: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 259 – 317.
- Τσιγαρίδας, Ε., «Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου», στο: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα*, εκδ. Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1996, σσ. 404 – 425.
- Τσιτουρίδου, Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, εκδ. Κέντρου Βυζαντινών Ερευνών Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1986.
- Φίλιας, Γ., «Η εκκλησιαστική αγιογραφία», στο: *Πίστη και Βίωμα της Ορθοδοξίας, Τόμος Β΄, Η λατρείας της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2002, σσ. 85 – 115.
- Φιλίας, Γ., *Λειτουργική, Τόμος Α*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 2006.
- Χατζηδάκη, Νανώ, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 25.
- Χατζηδάκης Μ., «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», στο: *Κρητικά Χρονικά, Τόμος 6*, Ηράκλειο 1952.
- Χατζηδάκης, Μ., *Μυστράς, Η Μεσαιωνική Πολιτεία και το Κάστρο*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 2005.
- Χατζηδάκης, Μ., *Νάξος: Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1989, σ. 100.
- Χατζηδάκης, Μ., Σοφινός, Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και τέχνη*, εκδ. Ιεράς Μονής του Μεγάλου Μετεώρου, Αθήνα 1990.
- Χατζηγεφραιμίδης, Αρχιμ. Ειρηναίος Ι., *Φορητές Εικόνες και Βημόθυρα από Ναούς τη Αχρίδος*, εκδ. Κ. & Μ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2014.
- Χατζιωάννου, Κ. Π., «Αι παραστάσεις των κολαζομένων εις τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Κύπρου», στο: *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, Αθήνα 1953, σσ. 290 – 303.
- Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδάς, Σ. Κατσαρού – Καλαμαρτζή, Α., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Δ΄, Παραστάσεις – επίτιτλα – αρχικά γράμματα*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1991.

- Χρύσανθος, Χ., *Η ιταλική ζωγραφική του δεκάτου τετάρτου δεκάτου πέμπτου αιώνα, η Αναγέννηση στην Ιταλία, Μέρος Α΄*, εκδ. Μίνως, Θεσσαλονίκη 1968.

Ξενόγλωσση

- Bagel, A., “Giotto’s Demons,” in *Notes in the History of Art* 29, Chicago 2010, p. 3-9.
- Beckwith, J., *Early Christian and Byzantine Art*, Penguin Books, London 1970.
- Brown, R. E., Fitzmyer, J. A., Murphy, R. E., Chapman, G., *The New Jerome Biblical Commentary*, εκδ. Pearson College Div, New Jersey 1990.
- Chatzidakis – Bacharas, T., *Hosios Lukas*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1977.
- Chatzidakis, M., *Mystras, The medieval city and castle*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1996.
- Cormack, R. και Vassilaki, M., *Byzantium 330 – 1453*, εκδ. Royal academy of arts, Λονδίνο 2009.
- Cormack, R., *Byzantine Art, Oxford History of Art*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Dante Alighieri, *The Divine Comedy – Purgatorio*, trans. Henry Wadsworth Longfellow Neeland Media, 2017.
- Duval, Y., Pietri, L., *Evergétisme et épigraphie dans l’Occident chrétien*, Paris 1997, σσ. 370-385.
- Galatariotou, C., *Making of a Saint. The Life, Times and Sanctification of Neophytos the Recluse*, Cambridge 1991, p. 129 – 130.
- Garin, E., *Moyen Age et Renaissance*, Gallimard, Paris 1969.
- Grabar, A., *L’Empereur dans l’art byzantin*, Paris 1936.
- Grabar, A., *The art of the Byzantine Empire, Byzantine Art in the Middle Ages*, translated by Betty Forster, Grystone Press, New York 1967.
- Gregory, T. E., *A History of Byzantium*, Blackwell Publishing Ltd, West Sussex 2010.
- Harbison, C., *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, Princeton 1976.
- Heller, A., *Renaissance Man*, Routledge, Paris 2015.
- Himka J. P., *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, University of Toronto Press, Toronto 2009.

- <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7?searchid=d8de812a-792c-6767-2e0f-0415d9b991b1> (ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης 11/03/2025).
- Jeffreys, E., - Mango, C., “Towards a Franco – Greek Culture”, in *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, New York 2002, p. 294 – 306.
- Louth, A., *St John Damascene, Tradition and Originality in Byzantine Theology*, *Oxford Early Christian Studies*, Oxford University Press, New York 2009.
- Magdalino, P., Nelson, R.S., «The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century», in *Byzantinische Forschungen* 8, Amsterdam 1982.
- Mango, S., *The art of the Byzantine Empire 312 – 1453, Sources and Documents*, University of Toronto Press, Toronto 1986.
- Mathews, Th., *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*, εκδ. Yale University Press, London 1998.
- Millet, G., *Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIVe, XVe, et XVIe siecles : d'apres les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 1960.
- Necipoglu, N., *Byzantium between the Ottomans and the Latins*, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Parani, M., *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th – 15th Centuries)*, Boston 2003, p. 90.
- Petkovic, S., *The Patriarchate of Pec*, The Serbian Patriarchate, Belgrade 1987.
- Philocalie des Peres, transl. J. Touraille, Paris 1986.
- Raymond C., Johannes R., *Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Tournai, La Renaissance du Livre*, 2001.
- Reinert, S. W., “Fragmentation (1204 – 1453), in *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, New York 2002, p. 248 – 283.
- Sevckenko, I., “Palaiologan Learning”, in *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, New York 2002, p. 284 – 293.

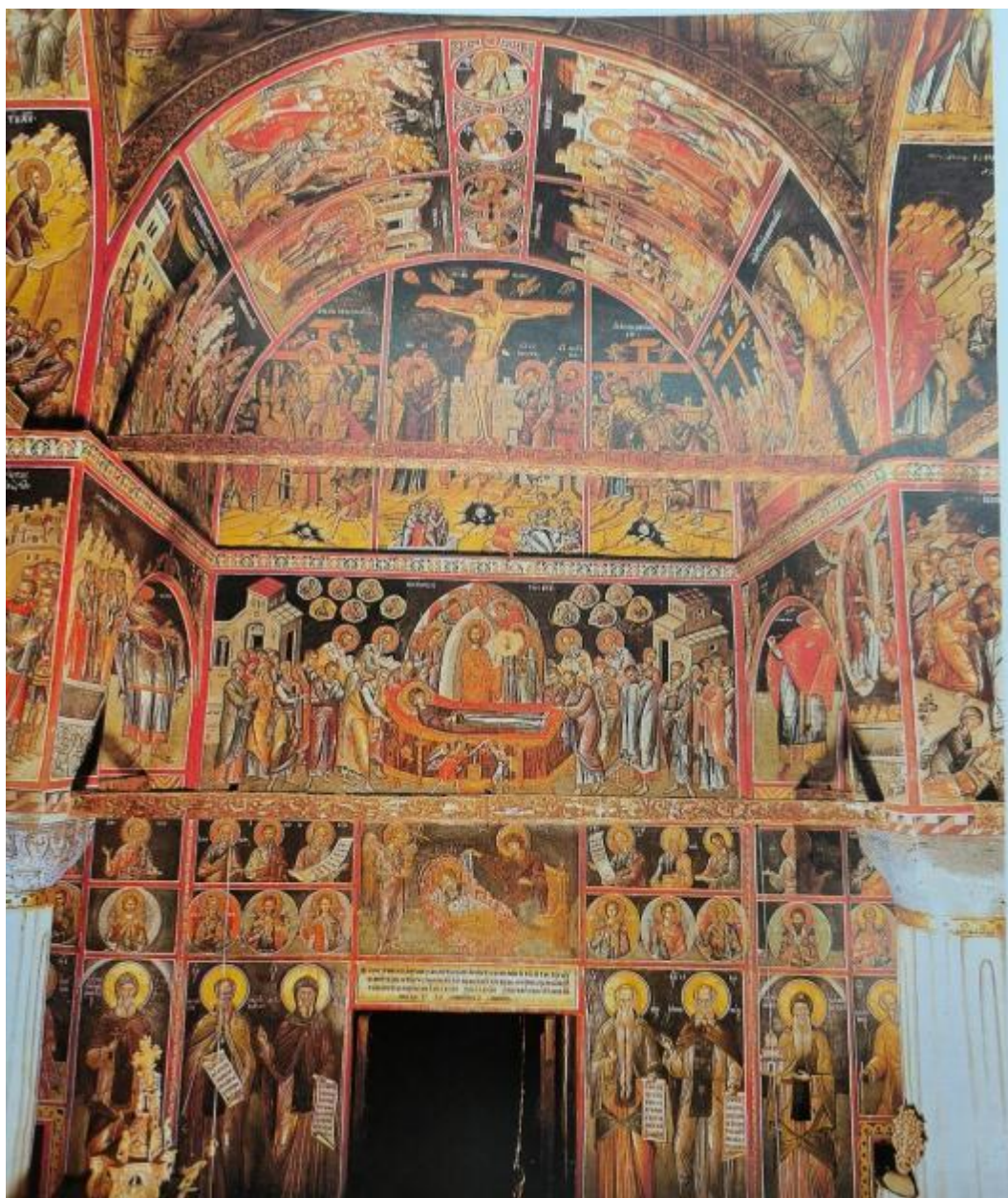
- Sevcenko, I., Theodor Meotchites, Chora et les courants intellectuels de l'époque, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venice 1971, pp. 13 – 40.
- Sheppard, C. D., «The Cathedral of Andravida, Elis, Greece» στο *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44, σσ. 205 – 220.
- Sheppard, P., *Byzantium, Great Ages of Man*, Time – Life Books, New York 1966.
- Snyder, J., *Northern Renaissance Art; Painting, Sculpture, The Graphic Arts from 1350 to 1575*. Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005, σ. 118.
- Spatharakis, I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.
- Thomas, J. P., *Private religious foundations in the Byzantine Empire, DOS 24*, Washington DC 1987.
- Underwood P. A., *The Kariye Djami*, Vol.3, The Frescoes, New York 1966.
- Underwood, P. A., *The Kariye Djami 4*, New York 1966.
- Volan A., «Picturing the Last Judgment in the Last Days of Byzantium», in: *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, p. 423 – 446.
- Von Simson, O. G., “Compassio and Co-redemption in Roger van der Weyden's Descent from the Cross”, στο *The Art Bulletin*, Vol. 35, No. 1, March, 1953, σσ. 9–16.
- Zapalac, E.S.K., *In His Image and Likeness: Political Iconography and Religious in Regensburg, 1500 – 1600*, Ithaca 1990.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



Εικόνα 1: Άποψη της Κωνσταντινούπολης του 1422, από το Liber Insularum Archipelagi του Φλωρεντίνου μοναχού Cristoforo Buondelmonti.

Πηγή: Reinert, S. W., "Fragmentation (1204 – 1453)," in *The Oxford History of Byzantium*, Oxford University Press, New York 2002, p. 275.



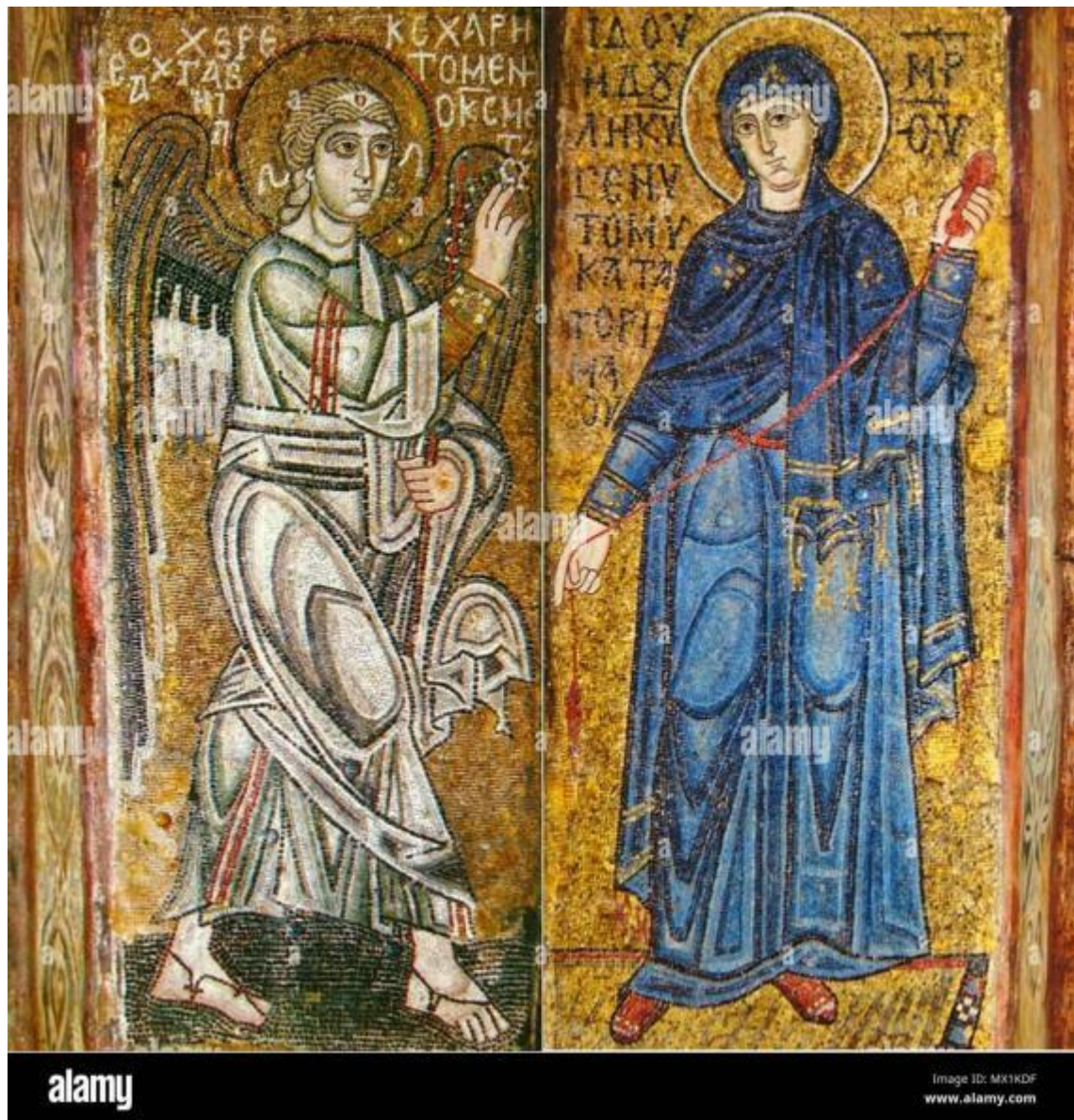
Εικόνα 2: Γενική άποψη του κυρίως ναού του καθολικού της Μονής του Μεγάλου Μετεώρου στο Άγιο Όρος (τέλος 14ου αιώνα).

Πηγή: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Τόμος Α', Αθήνα 2000, σ. 331, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.



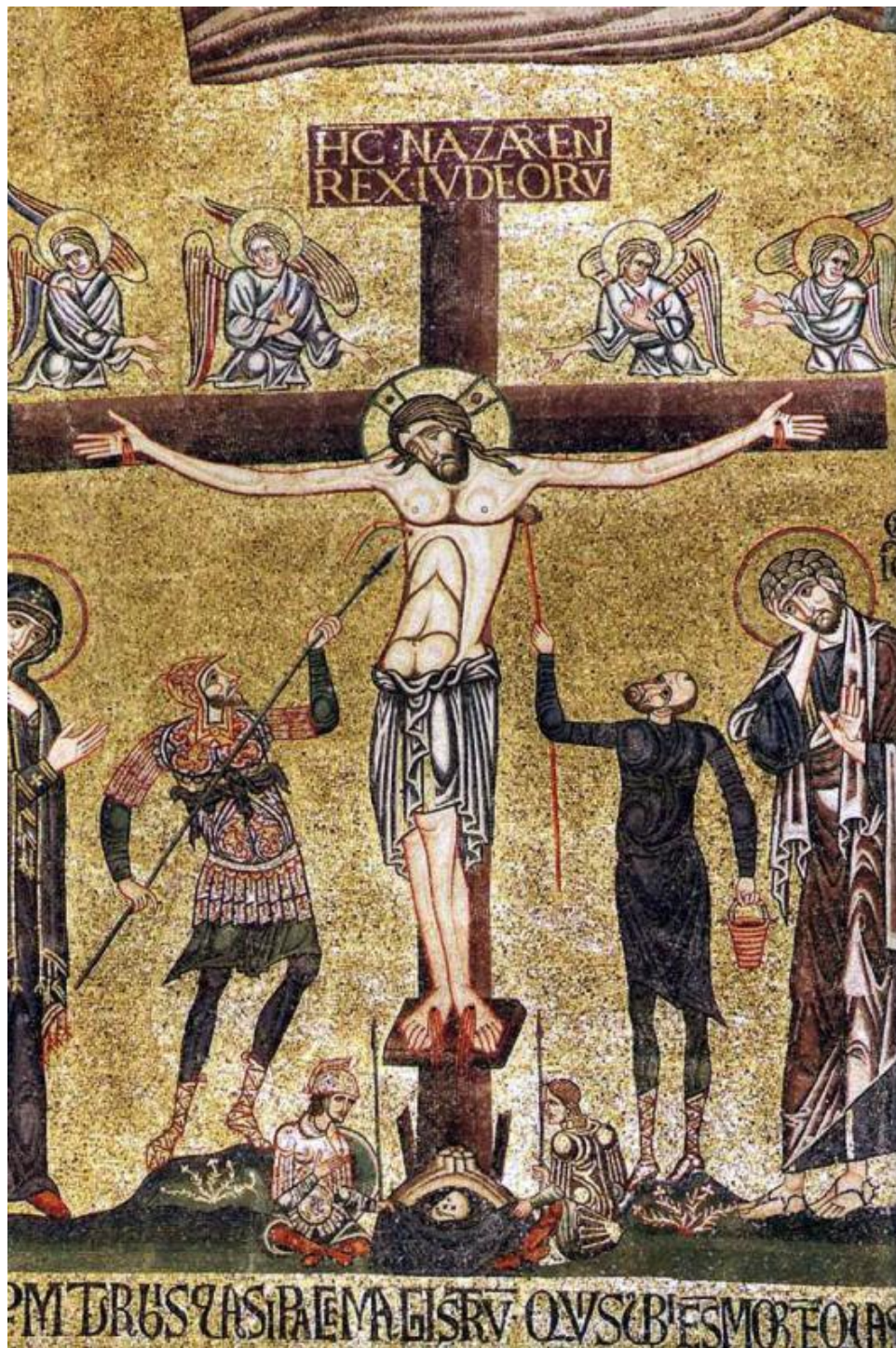
Εικόνα 3: Τοιχογραφία του 12ου αιώνα στο εσωτερικό του καθεδρικού ναού του Αγίου Δημητρίου, Βλαντιμίρ, Ρωσία.

Πηγή: https://www.123rf.com/photo_17741918_12th-century-frescoes-in-the-interior-of-st-demetrius-cathedral-vladimir-russia.html



Εικόνα 4: Δύο ψηφιδωτά με τον Ευαγγελισμό στους στύλους του Καθεδρικού Ναού της Αγίας Σοφίας στο Κίεβο. περ. 1040.

Πηγή: <https://www.alamy.com/2-mosaics-with-annunciation-on-the-pillars-of-saint-sophia-cathedral-in-kiev-circa-1040-unknown-48-annunciation-sofia-kievskaya-image188121963.html>



Εικόνα 5: Λεπτομέρεια του θόλου της Βασιλικής του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, 13^{ος} αιώνας.

Πηγή: <https://gr.pravoslavie.ru/169562.html>



Εικόνα 6: Ο Χριστός Παντοκράτωρ, λεπτομέρεια εικόνας της Δέησης σε επιστύλιο, β' μισό του 13^{ου} αιώνα Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά.

Πηγή: Παπαμαστοράκης, Τ., «Οι σταυροφορικές εικόνες της έκθεσης», στο: *Προσκόνημα στο Σινά*, εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2004, σ. 48.



Εικόνα 7: Αγία Θεοδοσία, φορητή εικόνα του 13^{ου} αιώνα, Ιερά Μονή Σινά.

Πηγή: Παλιούρας, Α., Ιερά Μονή Σινά, εκ. Ε. Τζαφέρη, Αθήνα 1985, πίνακας 127.



Εικόνα 8: Έφιππος Άγιος Γεώργιος, περιοχή της Παλαιστίνης, μέσα 13^{ου} αιώνα, φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο.

Πηγή: <https://insearchofsaintgeorge.com/chapter-four-champion-of-crusaders/>



Εικόνα 9: Εσωτερικό Ιεράς Μονής Παντάνασσας.

Πηγή: <https://www.religiousgreece.gr/el/attractions/iera-moni-pantanassis-mystras>



Εικόνα 10: Ο Ναός της Αγίας Σοφίας στην Ανδραβίδα.

Πηγή: <https://www.andravida-killini.gr/el/agiasofia>



Εικόνα 12: Η Γέννηση, τοιχογραφία από τη Μονή Παντάνασσας στο Μυστρά.

Πηγή:

<https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH396/Didaktiko%20yliko/PanKa1998a.htm>



Εικόνα 13: Η προσκύνηση των μάγων, περ.1415, ζωγραφική σε περγαμηνή.

Πηγή: <https://gr.pinterest.com/pin/493707177872928187/>



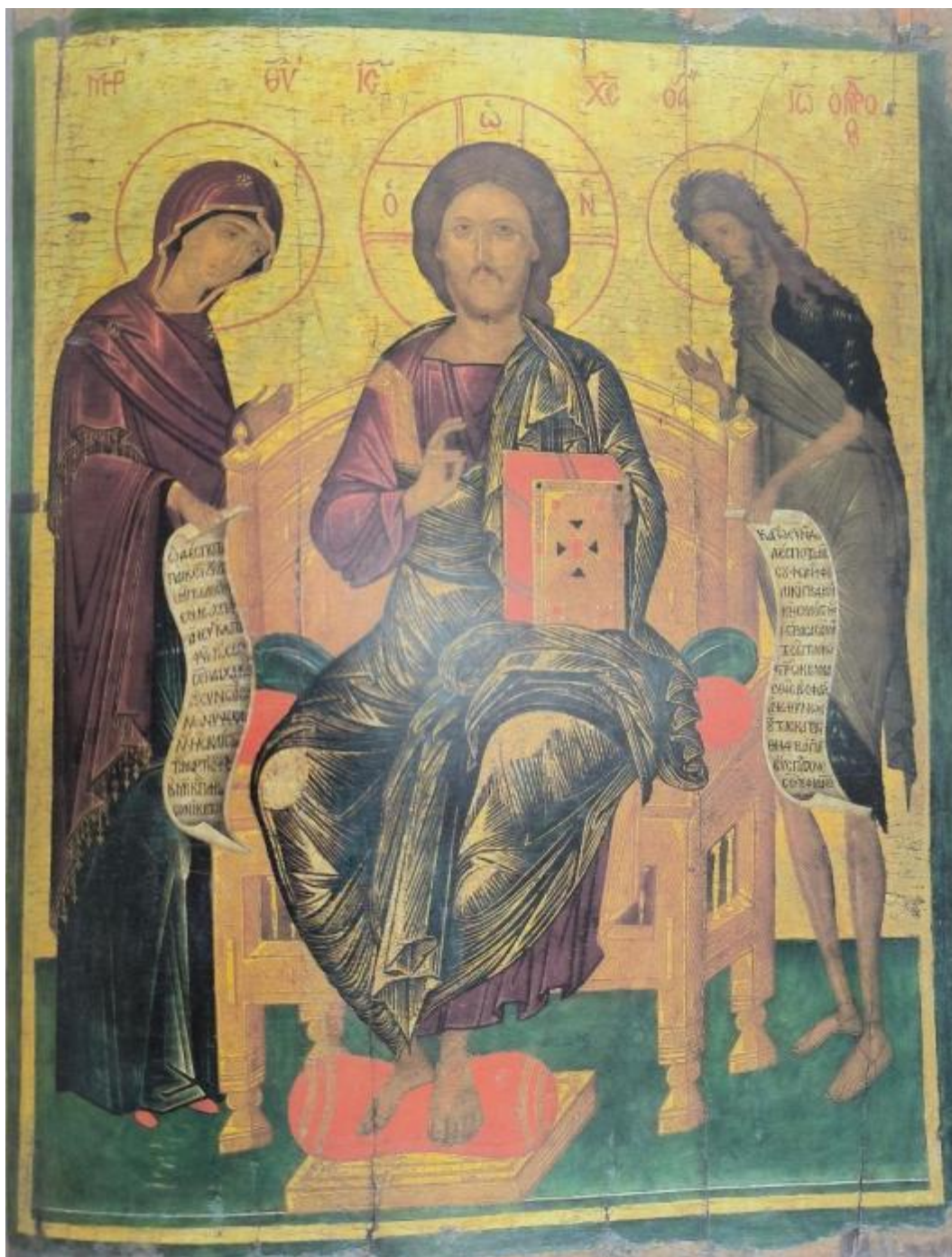
Εικόνα 14: Ο Παλαιός των ημερών, Άγιος Στέφανος Καστοριάς, 13^{ος} αιώνας.

Πηγή: <https://fouit.gr/2024/12/25/oi-tre-is-ilikies-toy-christoy-spania-toichografia-se-ekklisia-tis-kastorias-foto/>



Εικόνα 15: Δέηση, Αγία Σοφία, τέλη 13^{ου} αιώνα.

Πηγή: <https://www.fhw.gr/projects/agiasofia/psifidotes-parastaseis.php>



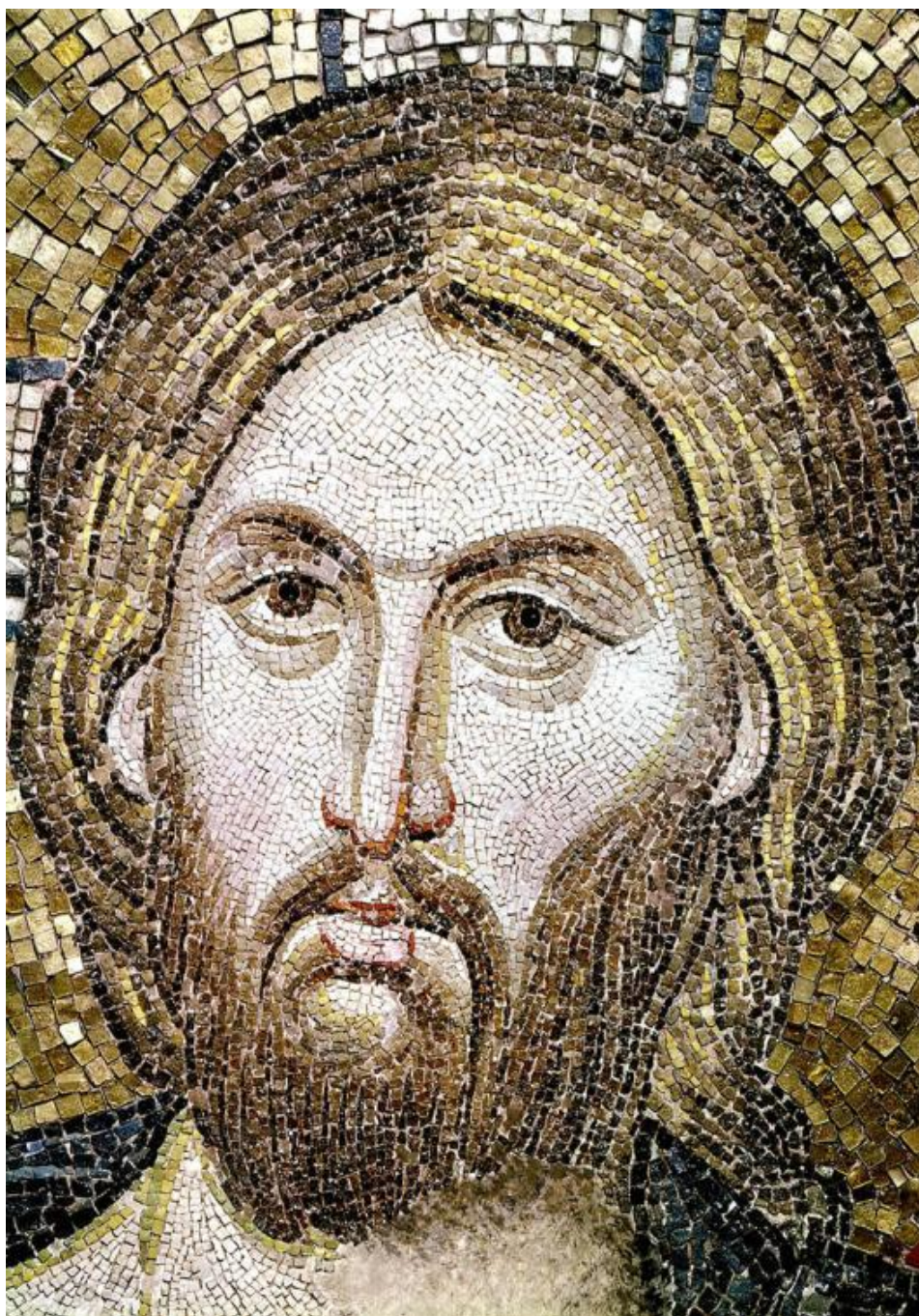
Εικόνα 16: Η Δέηση 15^{ος} αιώνας, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

Πηγή: Μπαλτογιάννη, Χρ., Συνομιλία με τον Θεόν, εκδ. Βυζαντινού Μουσείου, Αθήνα 1998, σ. 143.



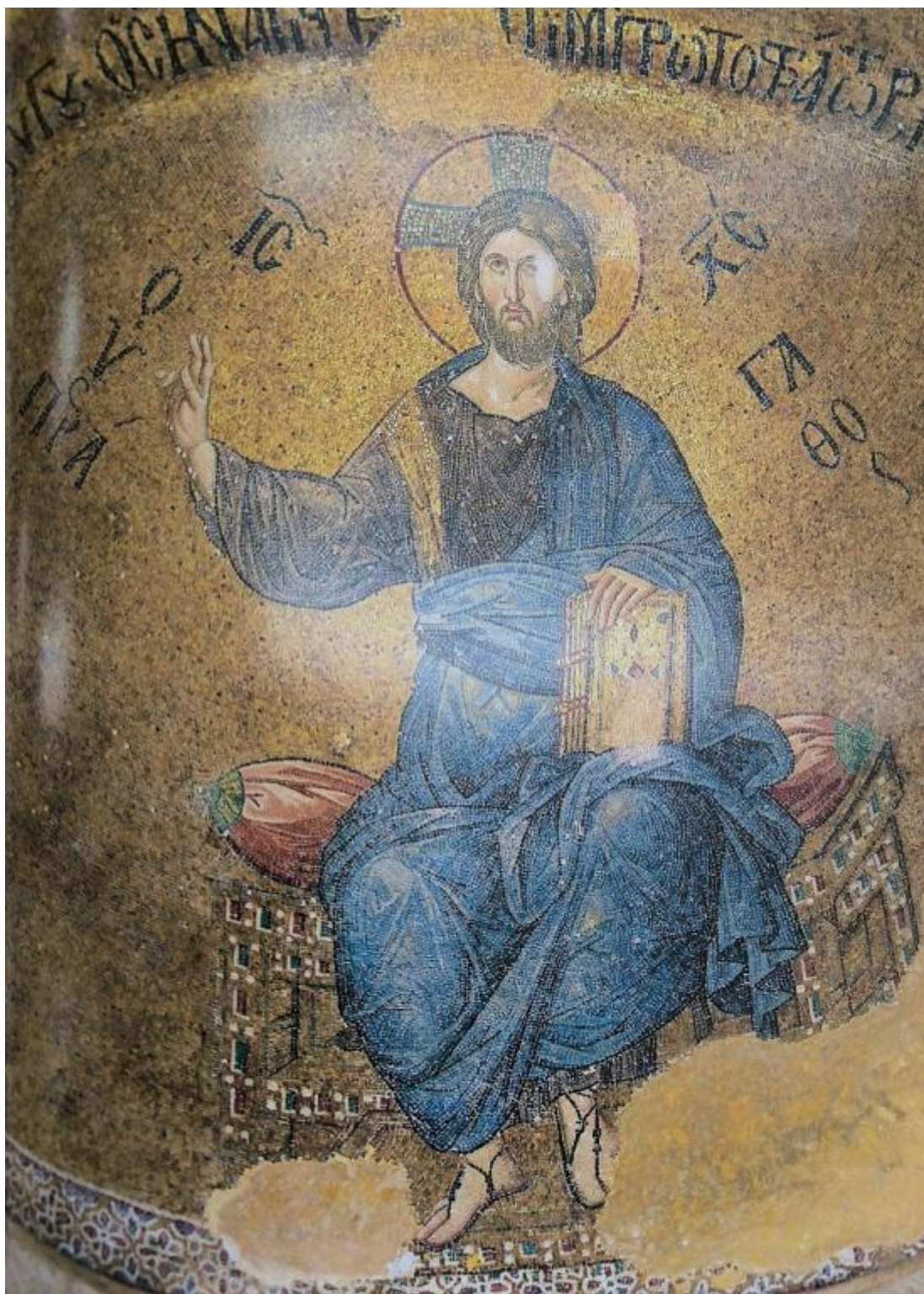
Εικόνα 17: Ο Χριστός Παντοκράτορας με τους προφήτες, τρούλος Μονής Παμμακάριστου, 1310 – 1315.

Πηγή: <https://media.elitsy.ru/otvety/ne-sotvori-sebe-kumira/>



Εικόνα 18: Ο Χριστός Παντοκράτορας με τους προφήτες, λεπτομέρεια, τρούλος Μονής Παμμακάριστου, 1310 – 1315.

Πηγή: <https://www.pallasweb.com/deesis/mosaics-church-theotokos-pammakaristos.html>



Εικόνα 19: Δέηση, λεπτομέρεια, ψηφιδωτό, 14^{ος} αιώνας, ταφικό παρεκκλήσιο Παμμακαρίστου.

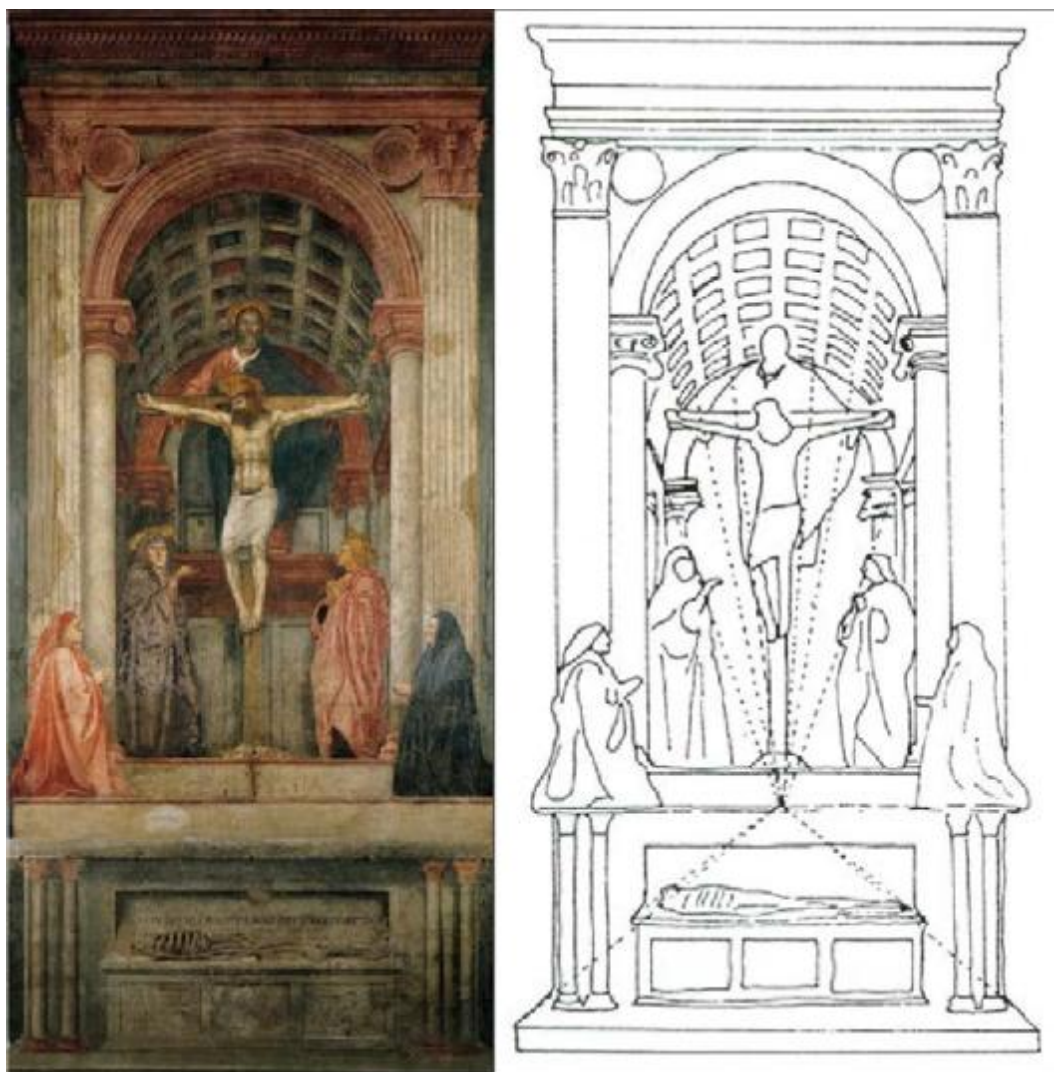
Πηγή: Καριώτογλου, Α., *Κωνσταντινούπολη, Οι Πάνσεπτοι Πατριαρχικοί Ναοί*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 1996, σ. 79.



Εικόνα 20: Giotto Di Bondone, Ο θρήνος για τον Χριστό, 1305 περίπου.

Πηγή:

[https://wikioo.org/it/paintings.php?refarticle=5ZKCJE&titlepainting=Scrovegni%20-%20\[36\]%20-%20Lamentation%20%28The%20Mourning%20of%20Christ%29&artistname=Giotto%20Di%20Bondone](https://wikioo.org/it/paintings.php?refarticle=5ZKCJE&titlepainting=Scrovegni%20-%20[36]%20-%20Lamentation%20%28The%20Mourning%20of%20Christ%29&artistname=Giotto%20Di%20Bondone)



Εικόνα 21: Masaccio, η Αγία Τριάδα, με την Παναγία, τον Άγιο Ιωάννη και δωρητές, περ. 1425-8.

Πηγή: https://www.researchgate.net/figure/Masaccio-The-Holy-Trinity-1427-Santa-Maria-Novella-Florence-Italy-Scheme-of-linear_fig3_374720755



Εικόνα 22: Η Προσευχή στο Όρος των Ελαιών, Τοιχογραφία στον Εξωνάρθηκα, Μονή Βατοπεδίου.

Πηγή:

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjbOH0GMQGLEKf0hTRmn3pdR9x7UnqR5IW8YRdxNKCfyMvT4YW7ughWqVil2zxIJR1vzLdd0k80UuhHAKbtJ5kZguynw_k3yITxK8l92a6aoIFLrOfC1YNVt_CEyr_22vUyF-hRyY5PjG_D/s1600/03.JPG



Εικόνα 23: Η Προδοσία, Πρωτάτο, Μονή Βατοπεδίου.

Πηγή: <https://www.pemptousia.gr/2013/05/i-skines-tou-pathous-stis-tichografie/>



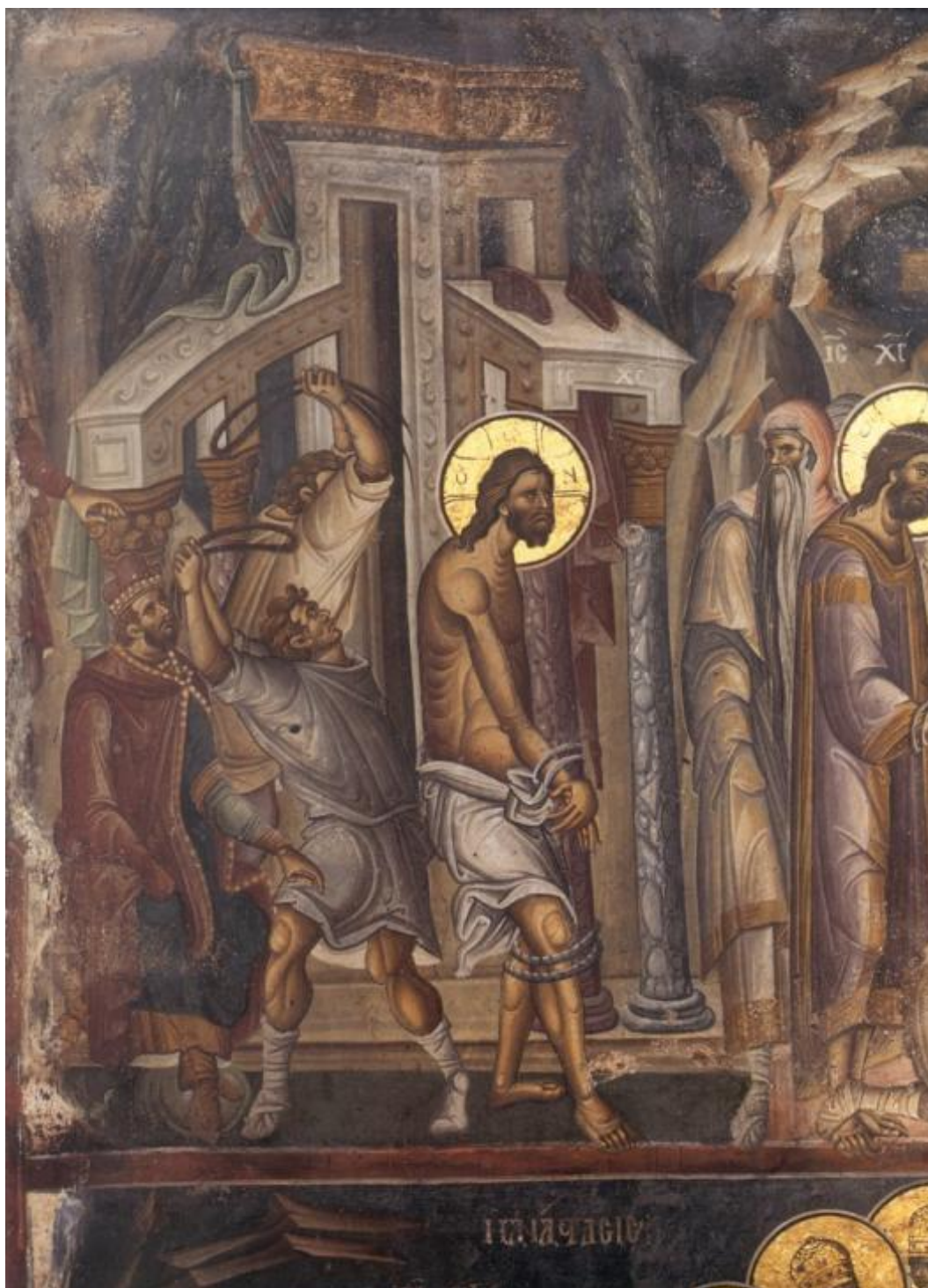
Εικόνα 24: Ο Ιησούς στον Καϊάφα, τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό

Πηγή: <https://photodentro.edu.gr/v/item/ds/8521/7347>



Εικόνα 25: Η άρνηση του Πέτρου, Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη.

Πηγή: <https://fotoload.ru/foto/872474/>



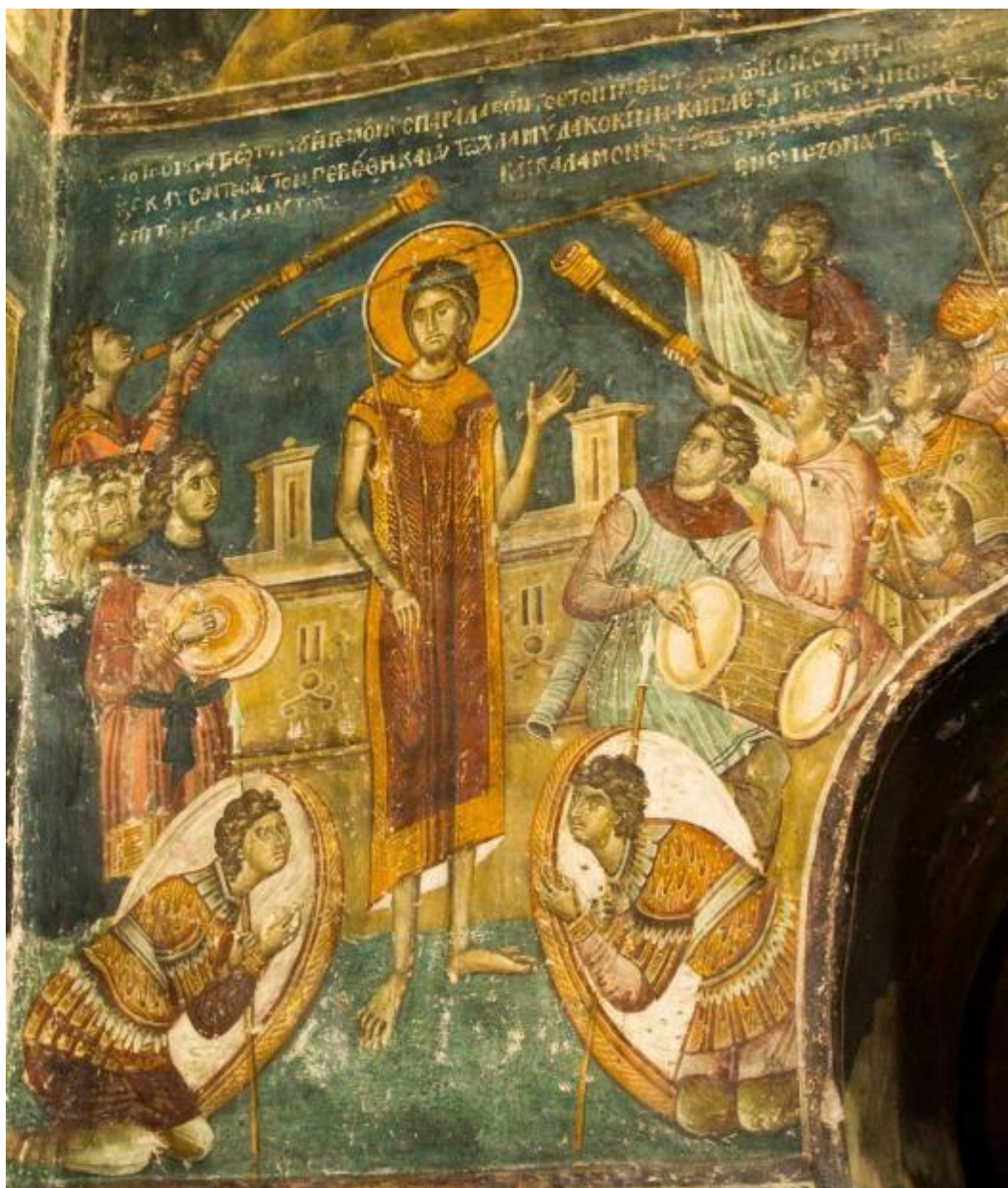
Εικόνα 26: Ο Εμπαιγμός του Χριστού. Τοιχογραφία στον εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου, 1312.

Πηγή: <https://www.vatopedi.gr/i-moni/techni-i-m-vatopediou/vizantines-tichografies/i-tichografies-tou-katholikou/i-tichografies-tou-exonarthika/i-tichografies-tou-exonarthika/>



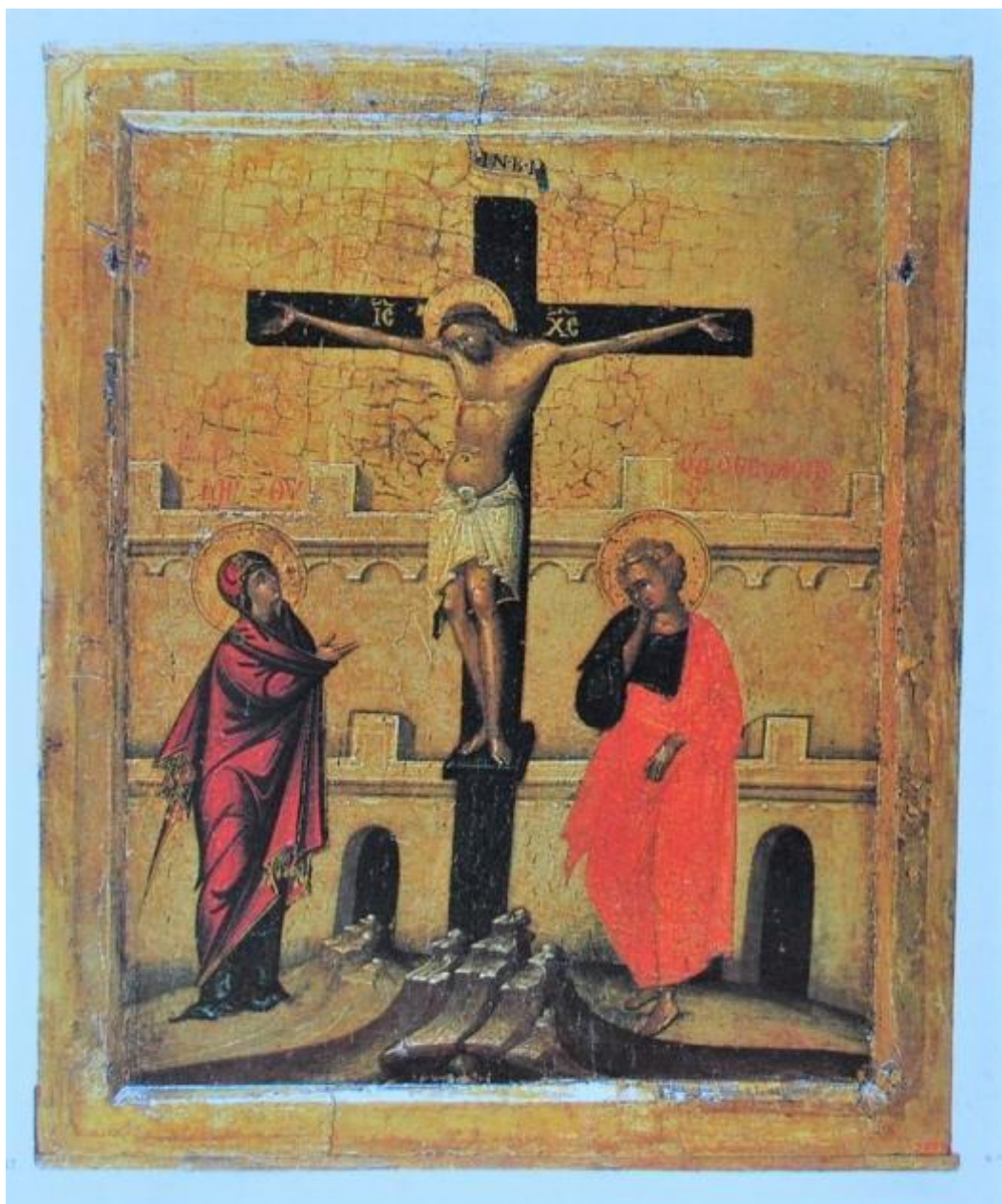
Εικόνα 27: Ο Εμπαιγμός του Χριστού. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας στον εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου, 1312.

Πηγή: <https://www.vatopedi.gr/i-moni/techni-i-m-vatopediou/vizantines-tichografies/i-tichografies-tou-katholikou/i-tichografies-tou-exonarthika/i-tichografies-tou-exonarthika/>



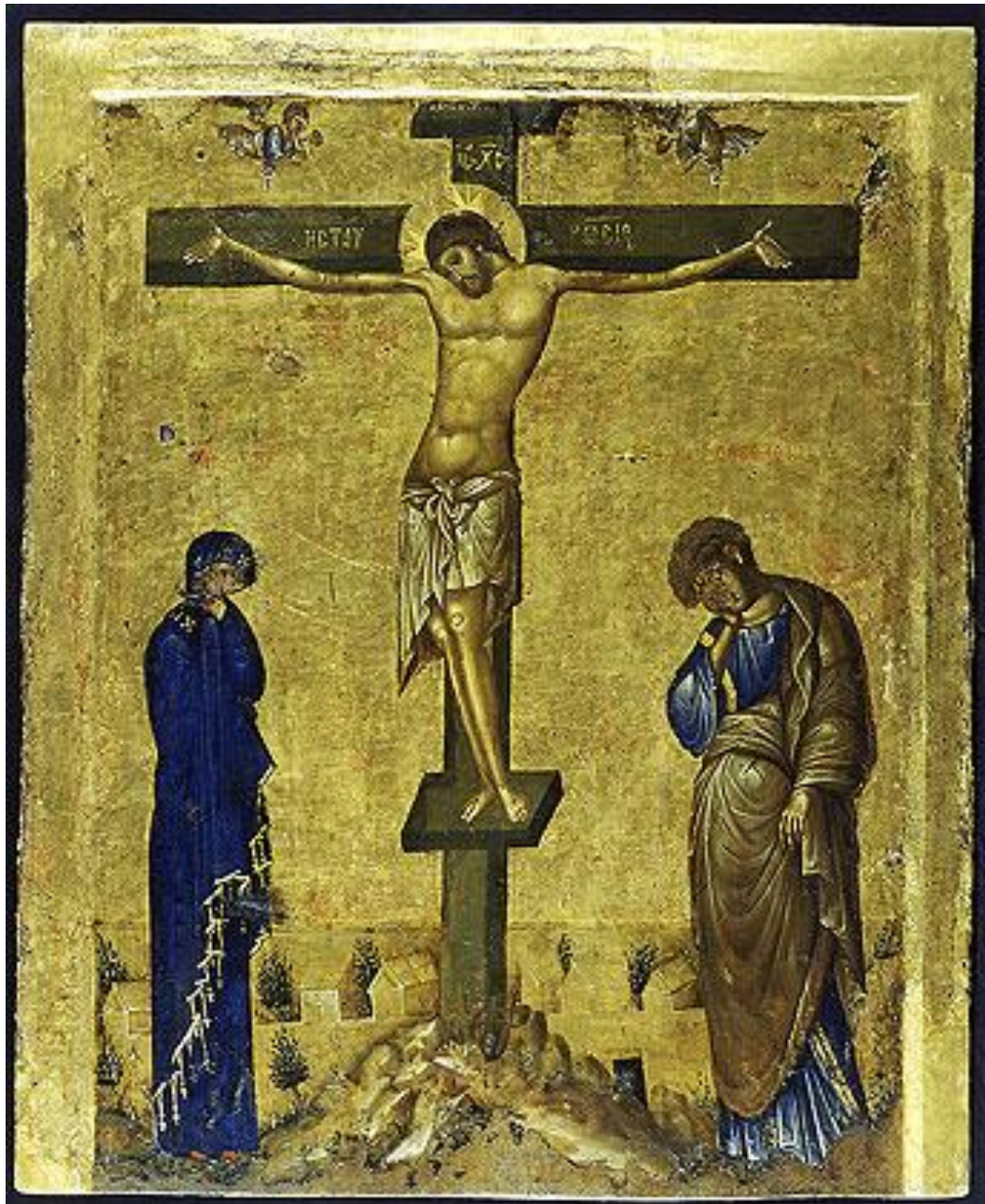
Εικόνα 28: Ο εμπαιγμός του Χριστού. Τοιχογραφία άγνωστου Θεσσαλονικέα αγιογράφου του 1310- 1320, από τον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό, Θεσσαλονίκη.

Πηγή: <https://dk.pinterest.com/pin/288300813653767360/>



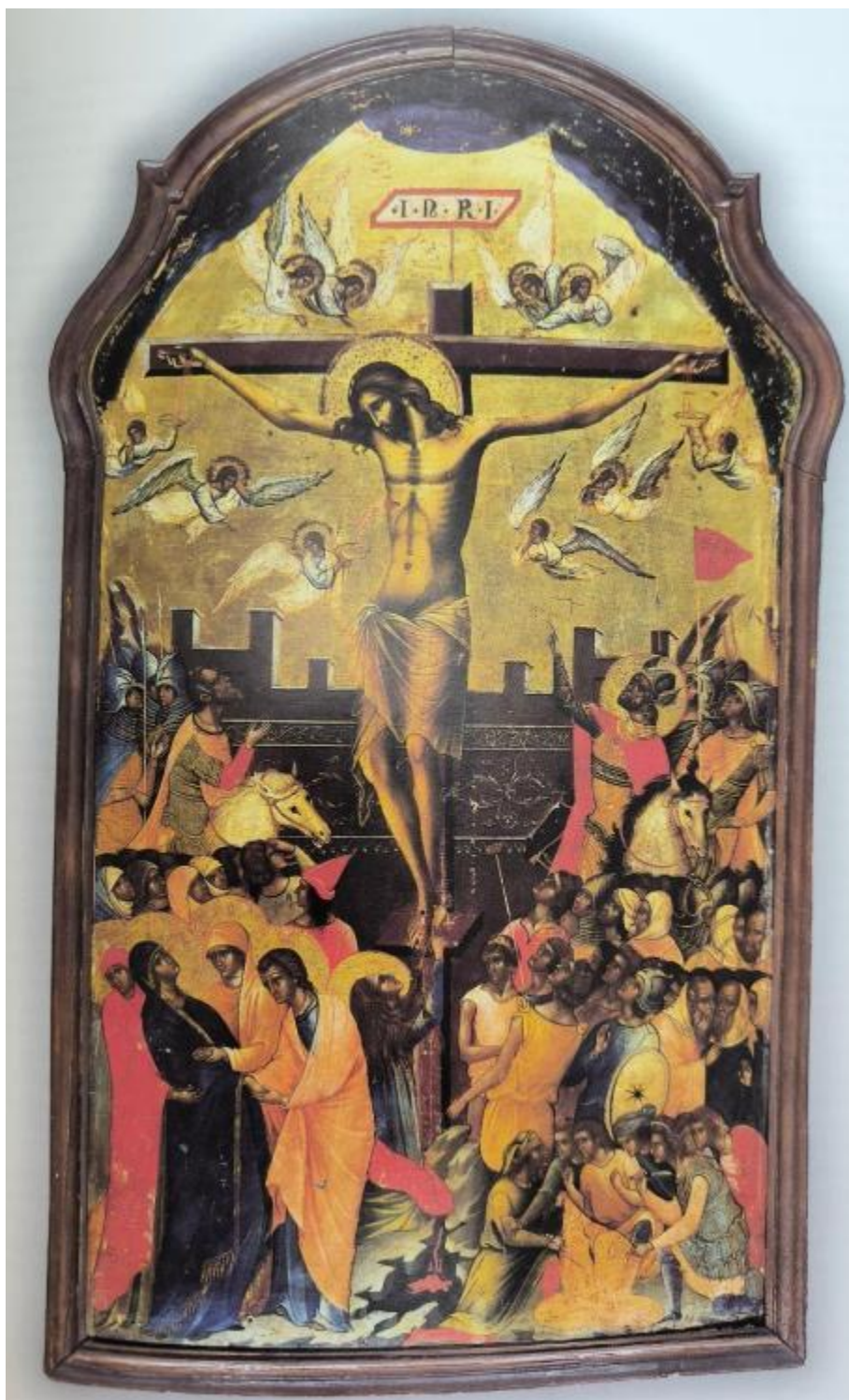
Εικόνα 29: Η Σταύρωση, Ι.Μ. Αγίας Αικατερίνης, Σινά, 14^{ος} αιώνας.

Πηγή: <https://gr.pinterest.com/pin/679339925044618723/>



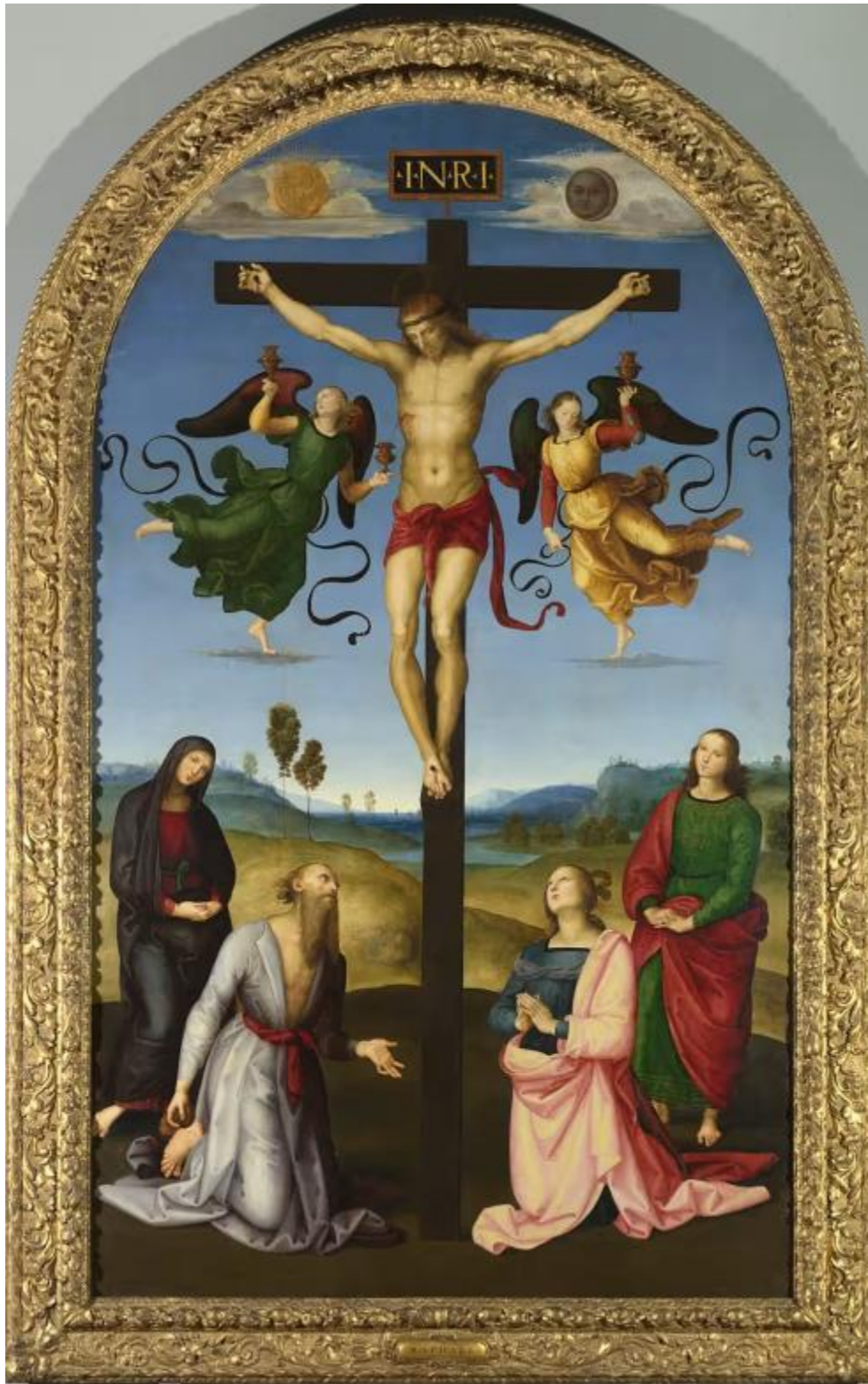
Εικόνα 30: Η σταύρωση, 14^{ος} αιώνας, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, τόπος εύρεσης Ναός Αγίου Νικολάου.

Πηγή: http://odysseus.culture.gr/h/4/gh430.jsp?obj_id=11586



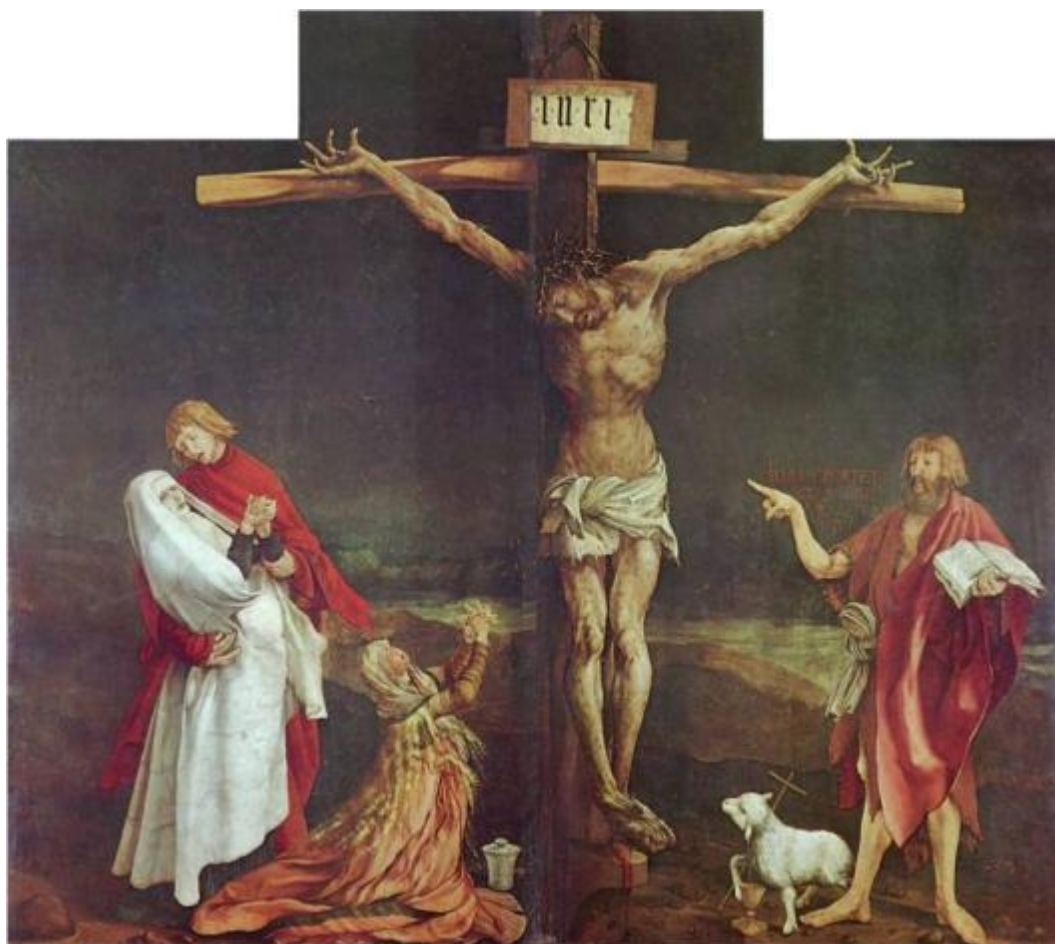
Εικόνα 31: Η Σταύρωση, μέσα 14^{ου} αιώνα, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

Πηγή: Μπαλτογιάννη, Χρ., Συνομιλία με τον Θεόν, εκδ. Βυζαντινού Μουσείου, Αθήνα 1998, σ. 125.



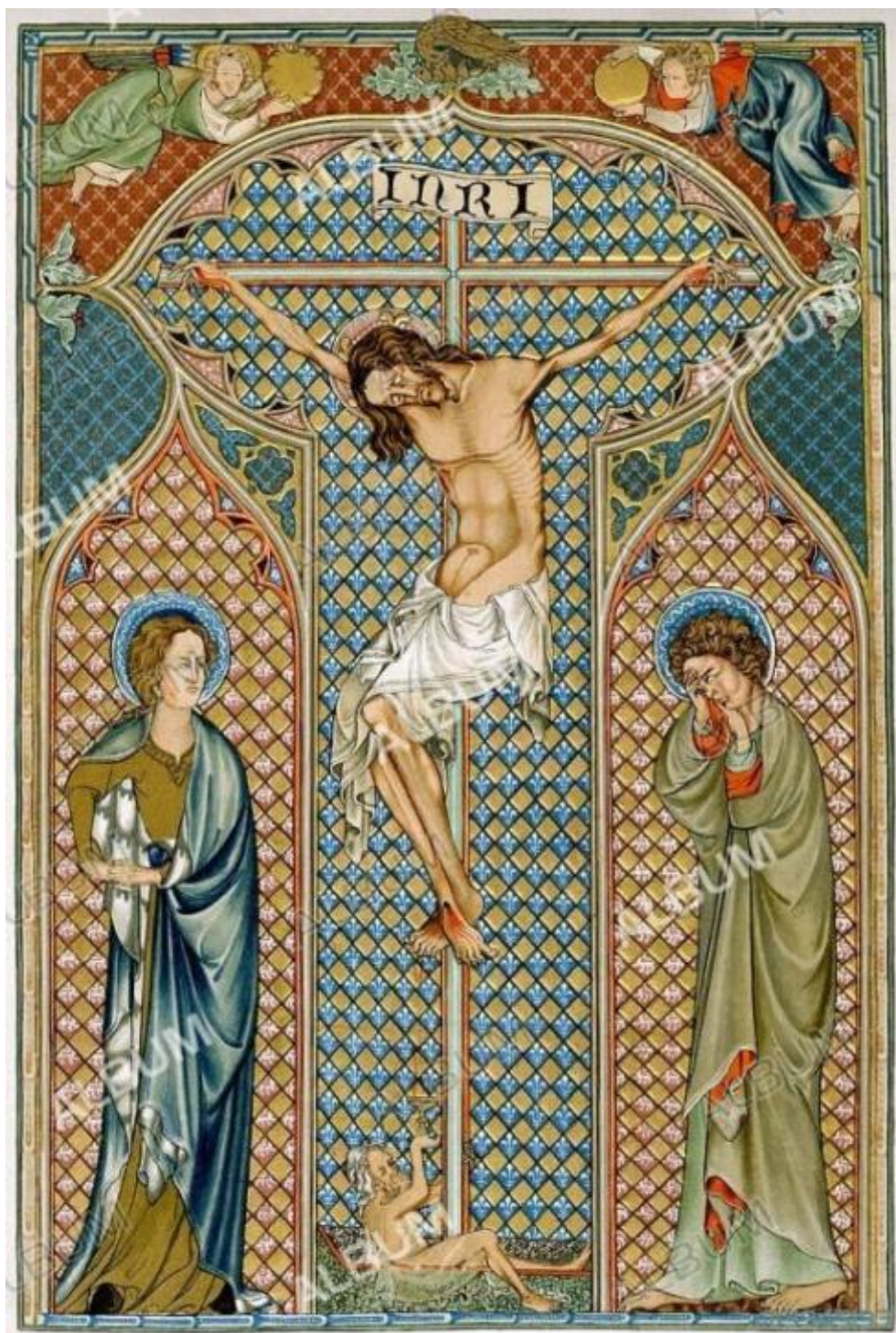
Εικόνα 32: Η Σταύρωση, Ραφαήλ, τέλος 15^{ου} αιώνα, Εθνική Πινακοθήκη Λονδίνου.

Πηγή: <https://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2012/apr/06/raphael-the-mond-crucifixion>



Εικόνα 33: Η Σταύρωση, Matthias Grünewald, 1515, Φύλλο από την Αγία Τράπεζα του Ιζενχάιμ, Κολμάρ

Πηγή: https://nds.wikipedia.org/wiki/Predeλλα#/media/Bild:Grunewald_Isenheim1.jpg



Εικόνα 34: Η σταύρωση, από Λατινικό Ψαλτήριο, αρχές 14^{ου} αιώνα, Βρετανικό Μουσείο.

Πηγή: <https://www.album-online.com/detail/en/OWE5ZmViMA/crucifixion-early-14th-century-christ-cross-virgin-st-john-below-alb3945193>



Εικόνα 35: Επιτάφιος Θρήνος, Επιτάφιος Θρήνος, τελευταίο τέταρτο 14ου αιώνα, εξωνάρθηκας Μονής Βατοπεδίου.

Πηγή: <https://www.vatopedi.gr/i-moni/techni-i-m-vatopediou/forites-ikones/vizantines-ikones/ikona-tou-epitafiou-thrinou-telefteo-tetarto-14ou-eona/>



Εικόνα 36: Η Αποκαθήλωση, Εξωνάρθηκας Μονής Βατοπεδίου.

Πηγή: <https://www.pemptousia.gr/2016/05/ta-egkomia-tou-epitafiou-ke-i-i-moni-vatopediou/>



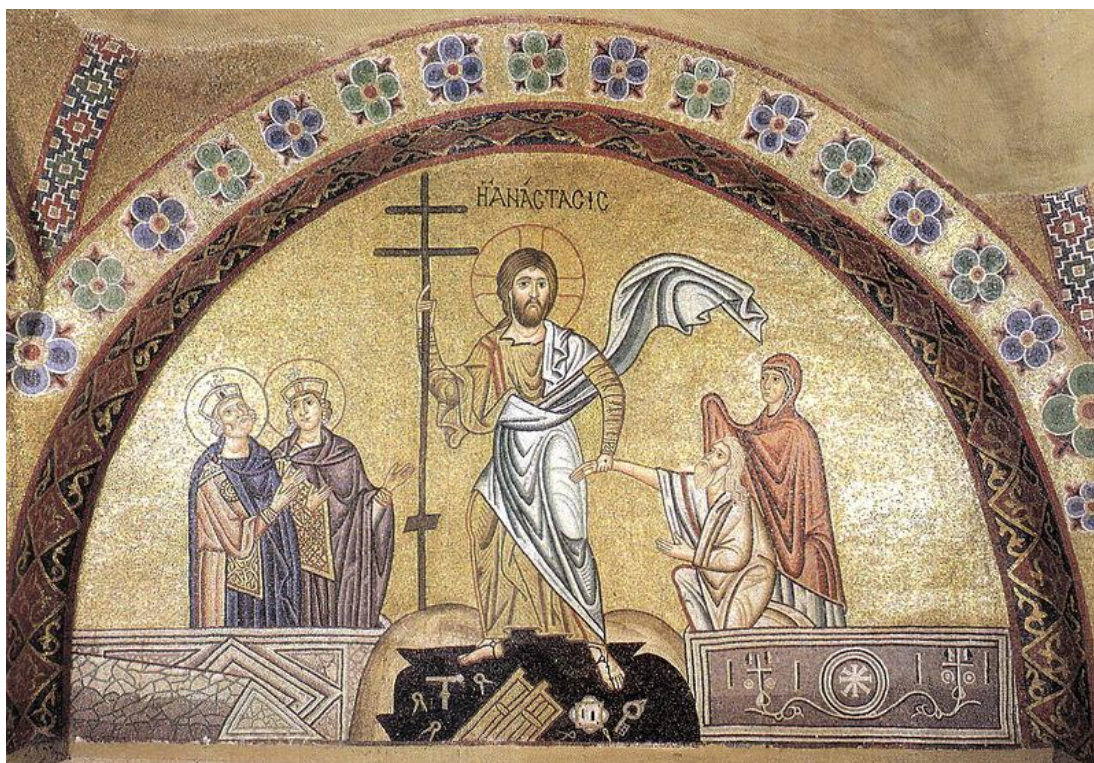
Εικόνα 37: Η αποκαθήλωση, Van der Weyden, 1435 – 1438.

Πηγή: <https://www.arthistoryproject.com/artists/rogier-van-der-weyden/the-descent-from-the-cross/>



Εικόνα 38: Εις Άδου Κάθοδος, τοιχογραφία, Μονή της Χώρας, 1315 – 1320.

Πηγή: <https://e-agioipantes.gr/paschalino-orario-sylogoy/>



Εικόνα 39: Η Ανάσταση, ψηφιδωτό, Όσιος Λουκάς, 11^{ος} αιώνας.

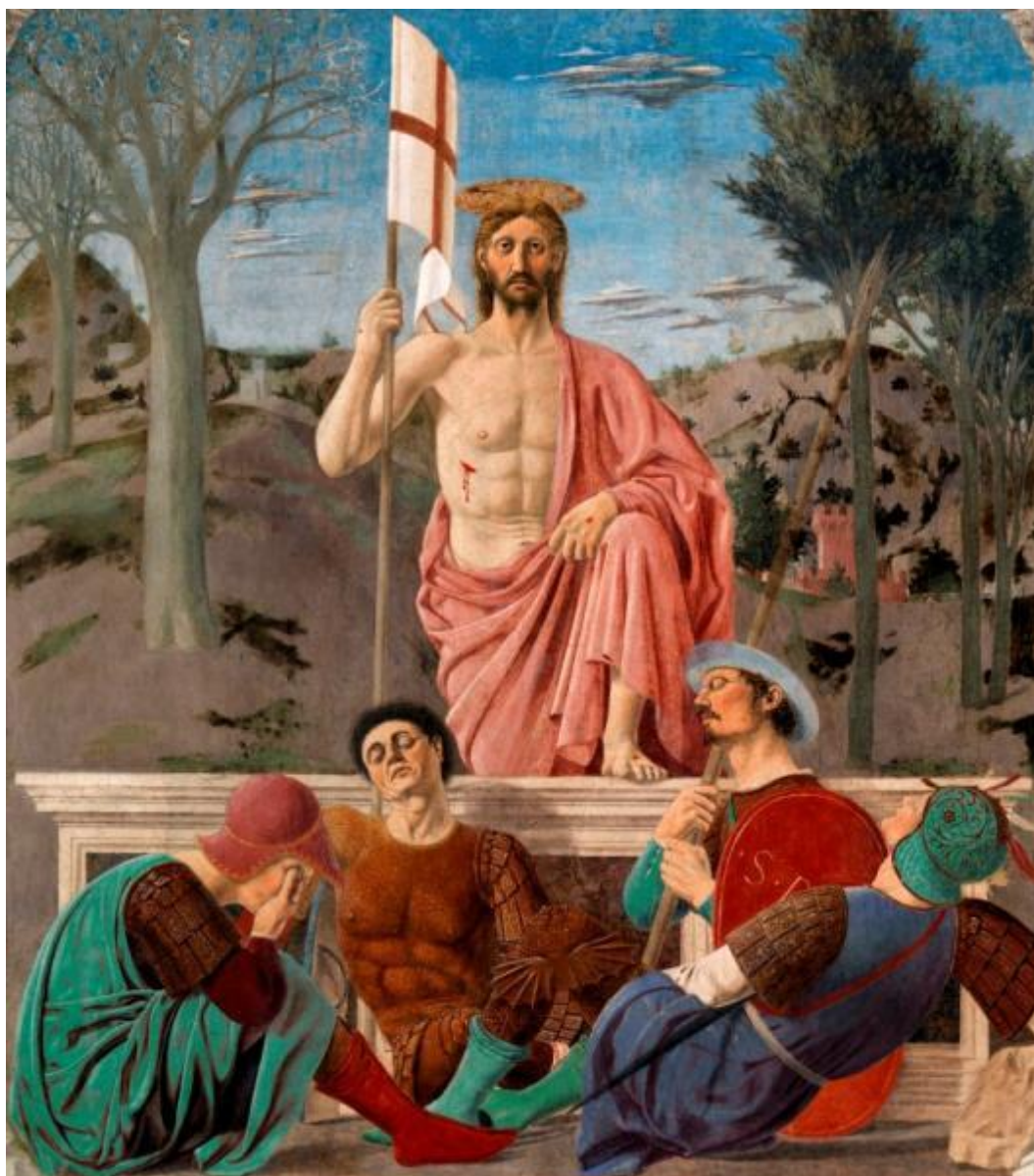
Πηγή: https://www.sophia-ntrekou.gr/2013/05/blog-post_9.html



Εικόνα 40: Η Ανάσταση, τοιχογραφία, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, 1312 – 1314.

Πηγή:

<https://vatopaidi.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/04/ceb1cebdcceaccf83cf84ceb1cf83ceb9cf821.jpg>



Εικόνα 41: Η Ανάσταση, Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα, δεκαετία 1450.

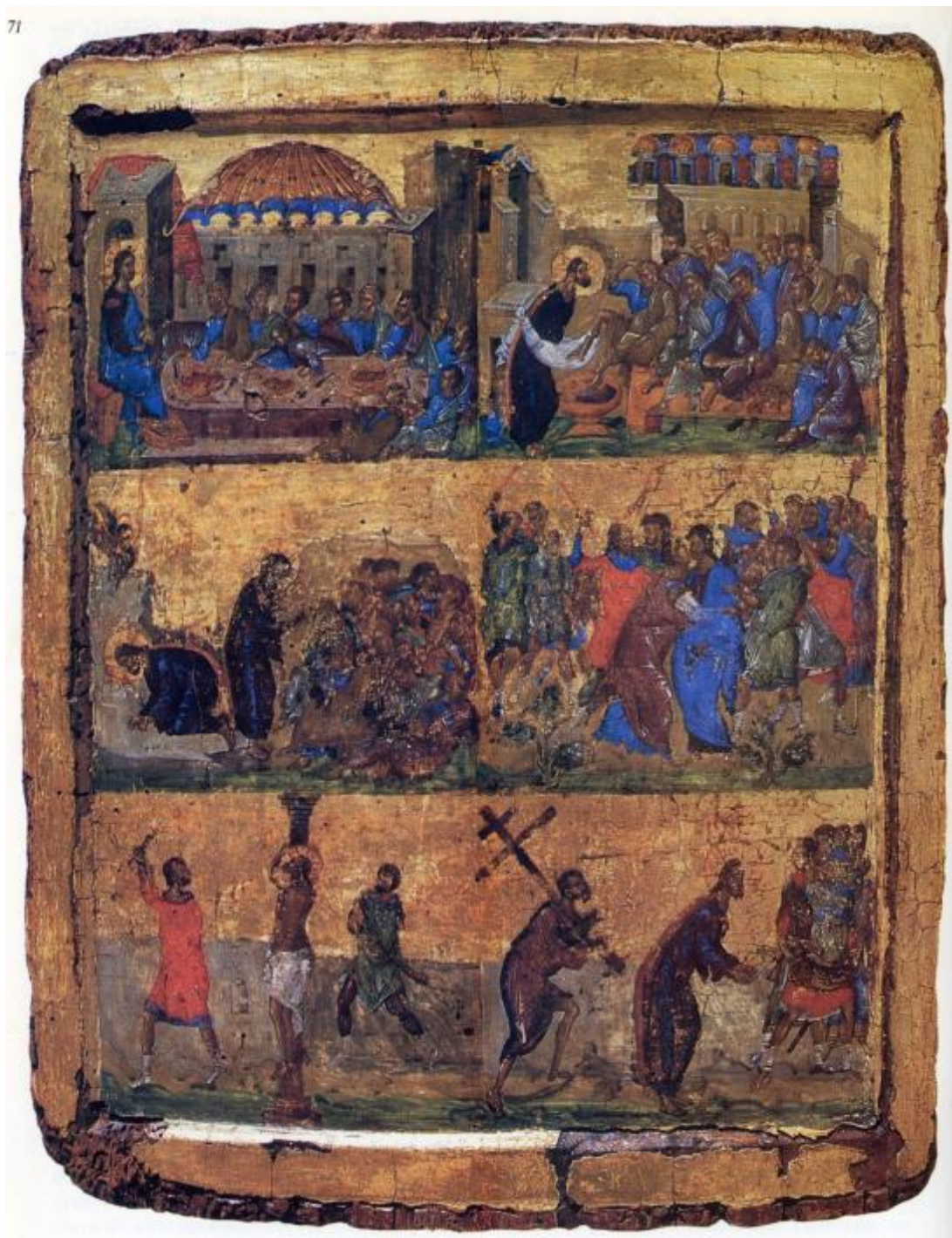
Πηγή:

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97_%CE%91%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7_\(%CE%A0%CE%B9%CE%AD%CF%81%CE%BF_%CE%BD%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B1_%CE%A6%CF%81%CE%B1%CE%BD%CF%84%CF%83%CE%AD%CF%83%CE%BA%CE%B1\)#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Resurrection.JPG](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97_%CE%91%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7_(%CE%A0%CE%B9%CE%AD%CF%81%CE%BF_%CE%BD%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B1_%CE%A6%CF%81%CE%B1%CE%BD%CF%84%CF%83%CE%AD%CF%83%CE%BA%CE%B1)#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Resurrection.JPG)



Εικόνα 42: Ο Μυστικός Δείπνος – Λεπτομέρεια. Ναός Πρωτάτου, 1290.

Πηγή: <https://panathinaeos.com/2021/11/07/%CE%BF-%CE%B6%CF%89%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CF%83%CE%AD%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%BF%CF%82/>



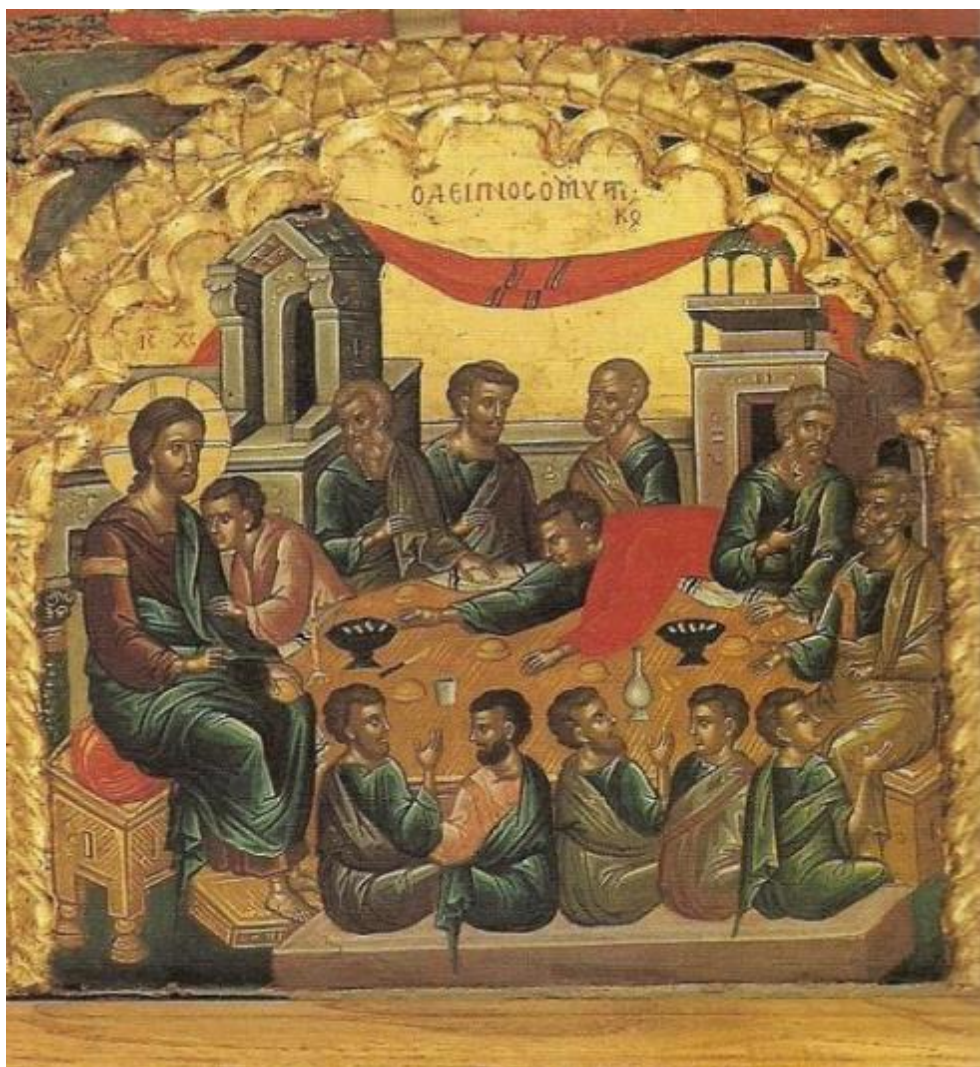
Εικόνα 43: Εικόνα με σκηνές των Παθών του Χριστού, Μονή Βλατάδων, δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα.

Πηγή: https://www.kaliterilamia.gr/2020/09/1204-1453.html#google_vignette



Εικόνα 44: Ο Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία, β' μισό 14ου αι., Περίβλεπτος, Μυστράς.

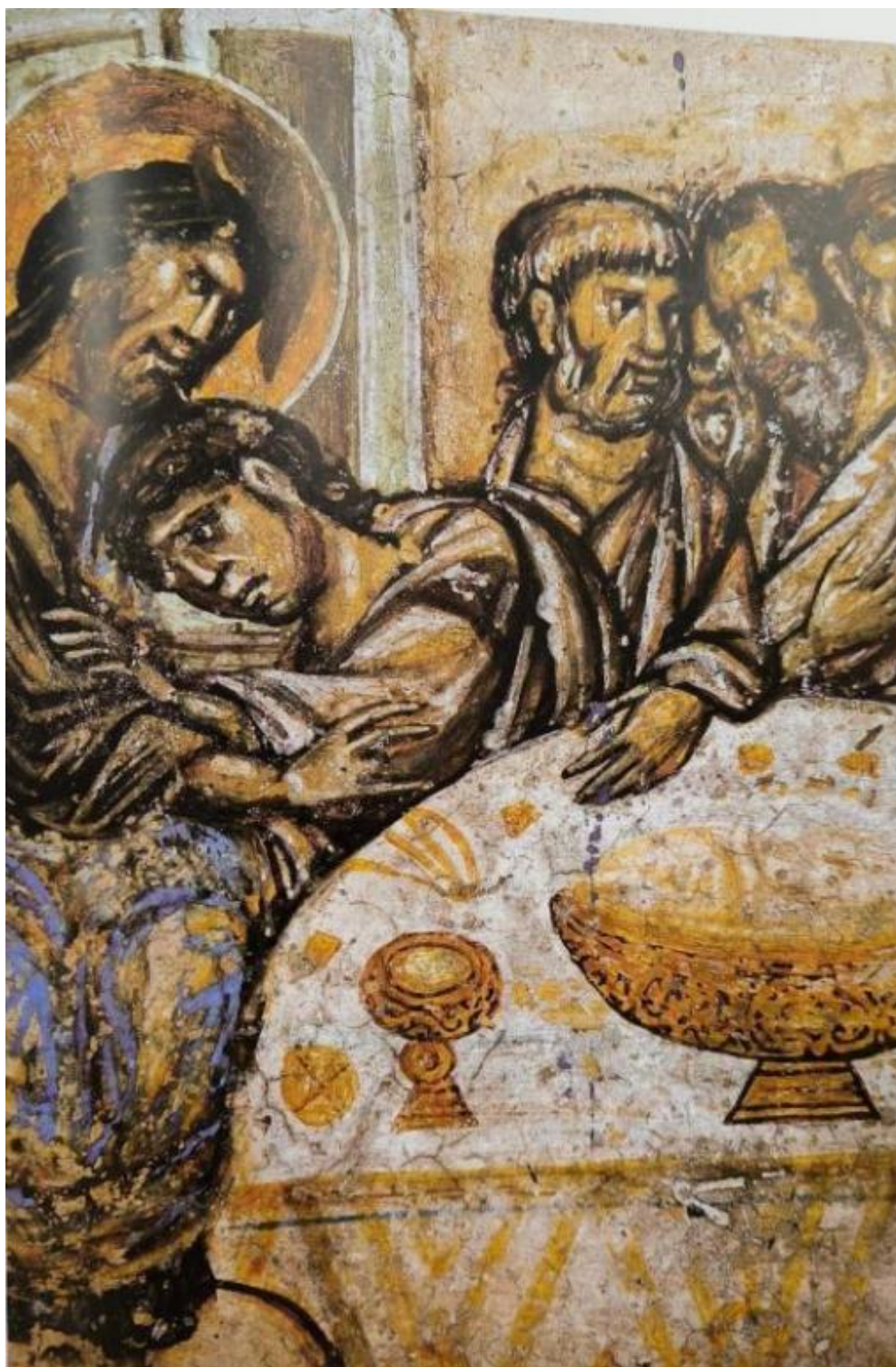
Πηγή: https://www.culture.gov.gr/mystras-edu/art/14_img54.html



Εικόνα 45: Ο Μυστικός Δείπνος, Θεοφάνης Μπαθάς Στρελίτζας ή ο Κρητικός, αρχές του 16^{ου} αιώνα.

Πηγή:

<https://paletaart3.wordpress.com/2016/07/24/%CE%B8%CE%B5%CE%BF%CF%86%CE%AC%CE%BD%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%B8%CE%AC%CF%82-%CF%83%CF%84%CF%81%CE%B5%CE%BB%CE%AF%CF%84%CE%B6%CE%B1%CF%82-%CE%AE-%CE%BF-%CE%BA%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA/%CE%B8%CE%B5%CE%BF%CF%86%CE%AC%CE%BD%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%B8%CE%AC%CF%82-%CF%83%CF%84%CF%81%CE%B5%CE%BB%CE%AF%CF%84%CE%B6%CE%B1%CF%82-%CE%AE-%CE%BF-%CE%BA%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA-22/>



Εικόνα 46: Ο Μυστικός Δείπνος, λεπτομέρεια, μέσα 14^{ου} αιώνα.

Πηγή: Κάππας, Μ., «Εκκλησίες της Μητροπόλεως Μεσσηνίας από το 1204 έως το 1500», στο: *Χριστιανική Μεσσηνία, Μνημεία και ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2010, σσ. 269.



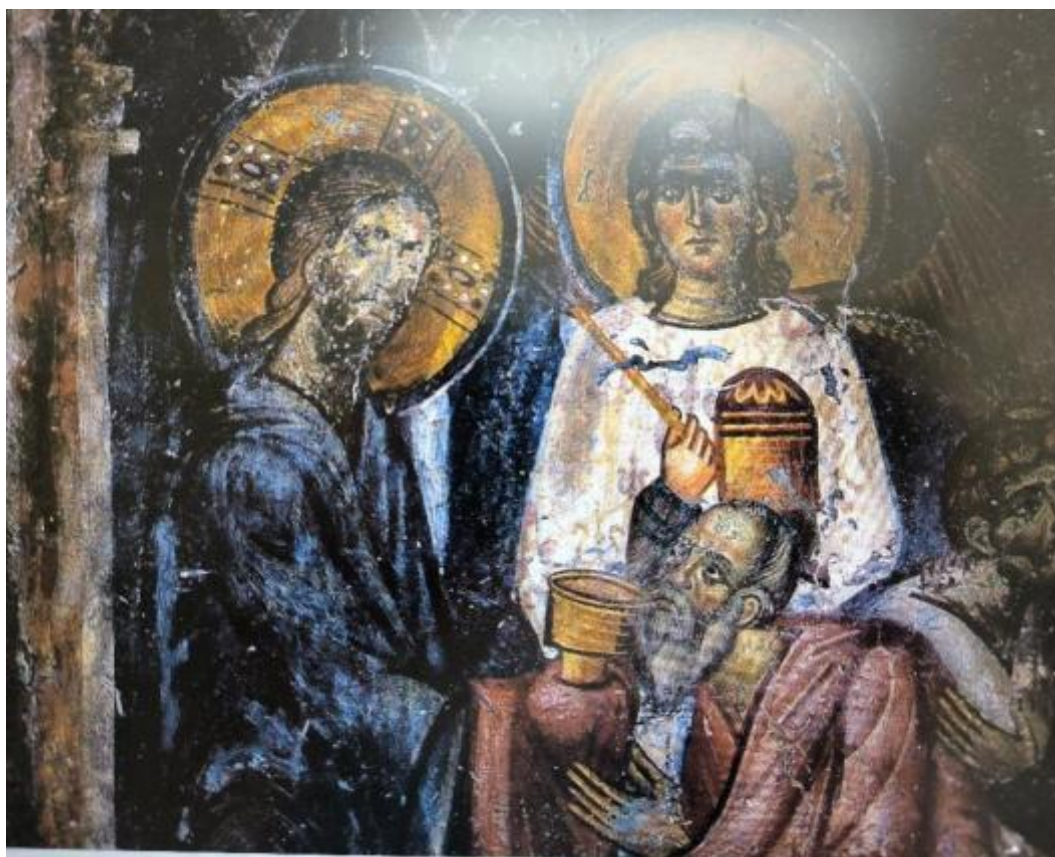
Εικόνα 47: Ο Μελισμός, Νότιο Παρεκκλήσιο της σπηλιάς Πεντέλης, τέλος 13^{ου} αιώνα.

Πηγή: https://www.iranon.gr/PENTELI/Images/addPhotos/add5/sp_mural3.jpg



Εικόνα 48: Ο Μελισμός, Άγιος Γεώργιος, Λαθρήνο.

Πηγή: Παναγιωτίδη, Μ., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο», στο Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Περίοδος Δ', Τόμος ΙΣΤ', Αθήνα 1992, σ. 142.



Εικόνα 49: Η Κοινωνία των Αποστόλων, Μέγας Θεολόγος Βέροιας, περίπου 1270.

Πηγή: Παπαζώτος, Θ., *Οδοιπορικό στη Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια*, Ναοί – Τέχνη – Ιστορία, εκδ. Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων, Αθήνα 2003, σ. 110.



Εικόνα 50: Κοινωνία των Αποστόλων, Ναός Αγίου Παντελεήμονα Μπιτζαναριού
Ηρακλείου Κρήτης, μέσα 13^ο αιώνα.

Πηγή: Χατζηδάκης Μ., «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», στο: *Κρητικά Χρονικά*, Τόμος 6,
Ηράκλειο 1952, σ. 66.



Εικόνα 51: Η Λειτουργία των Αγγέλων, Περίβλεπτος, Μυστράς, γ' τέταρτο 14ου αι.

Πηγή: Παπαδόγιαννη – Παππά, Ε., *Βυζαντινός περίπατος στον Μυστρά με τον Φώτη Κόντογλου*, εκδ. Εντύπωση, Σπάρτη 2022, σ. 51.



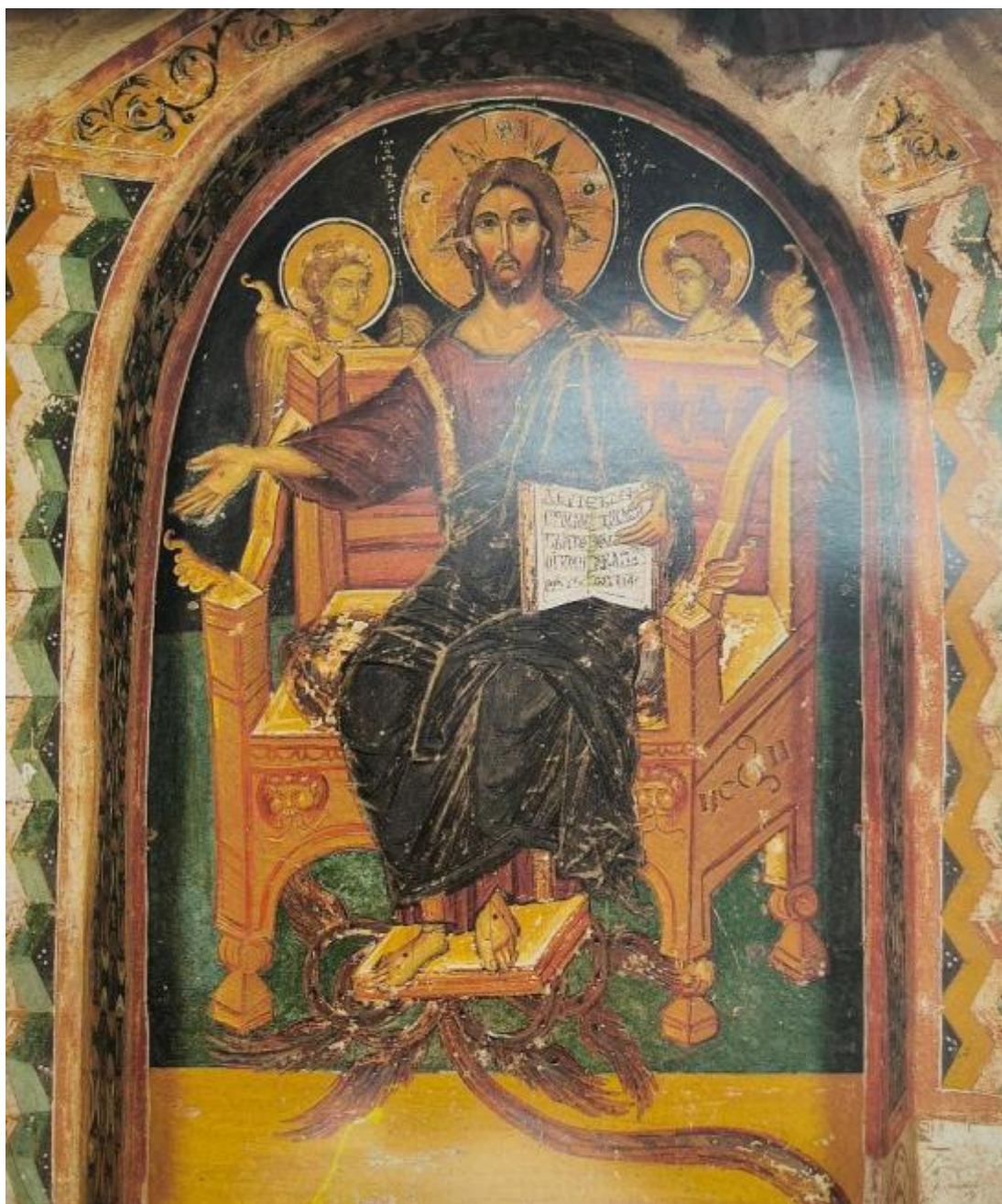
Εικόνα 51β: Λεπτομέρεια της παραπάνω παράστασης σε καρτ ποστάλ του 1925.

Πηγή: Αϊβαλή, Π., *Μυστράς, Ταξίδι στο χρόνο*, εκδ. Ιδρύματος Σταύρου Νιάρχου, Αθήνα 2006, σ.57.



Εικόνα 52: Άγγελος αναγνώστης του Βιβλίου της Ζωής από τη Δευτέρα Παρουσία, Τοιχογραφία, λεπτομέρεια, αρχές 14ου αιώνα, Άγιος Δημήτριος, Μυστράς.

Πηγή: https://www.culture.gov.gr/mystras-edu/art/12_img20.html



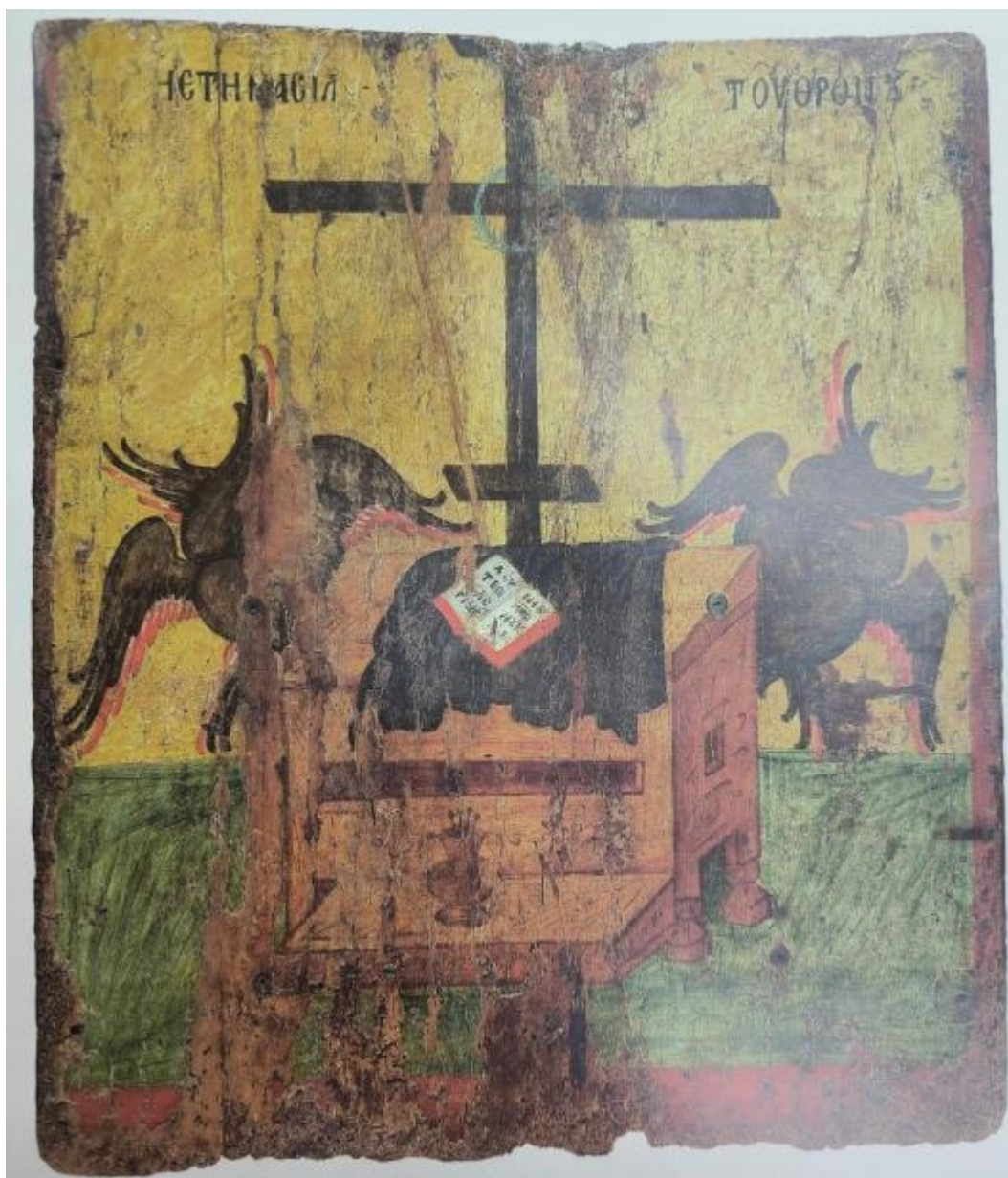
Εικόνα 53: Δευτέρα Παρουσία, λεπτομέρεια, Παλαιό Καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου, 1388 περίπου.

Πηγή: Χατζηδάκης, Μ., Σοφιανός, Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και τέχνη*, εκδ. Ιεράς Μονής του Μεγάλου Μετεώρου, Αθήνα 1990, σ. 51.



Εικόνα 54: Η κρίση των νεκρών, 14^{ος} αιώνας, Μονή της Χώρας, Κωνσταντινούπολη.

Πηγή: <https://www.orthodoxianewsagency.gr/ieres-mones/%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%AE-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%87%CF%8E%CF%81%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF-%CE%BC%CE%BD%CE%B7%CE%BC/>



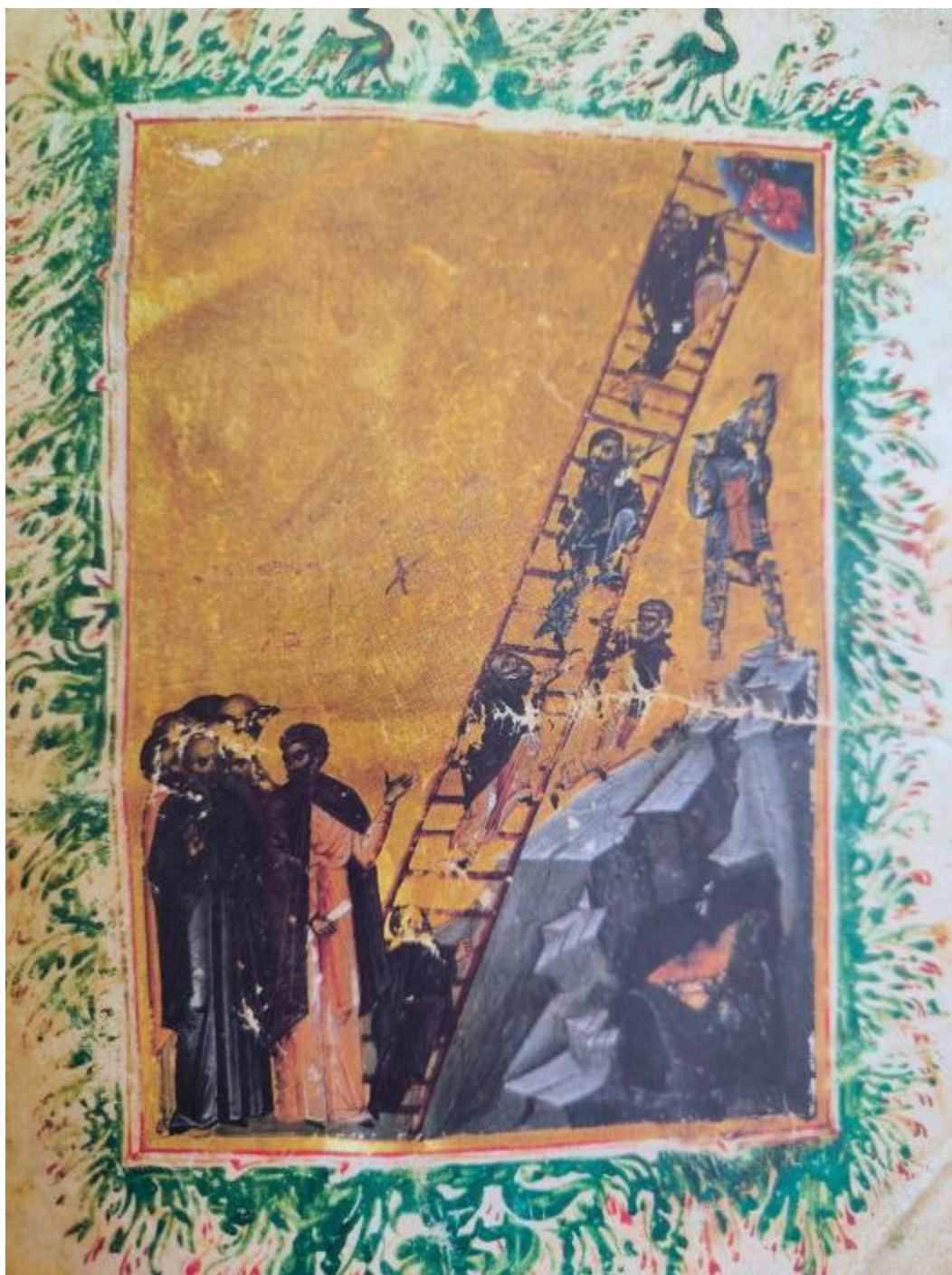
Εικόνα 55: Ετοιμασία του Θρόνου, όψη αμφιπρόσωπης εικόνας του 14^{ου} αιώνα, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

Πηγή: Καλαφάτη, Κ. Φ., «Εικόνες», στο: *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2004, σ. 144.



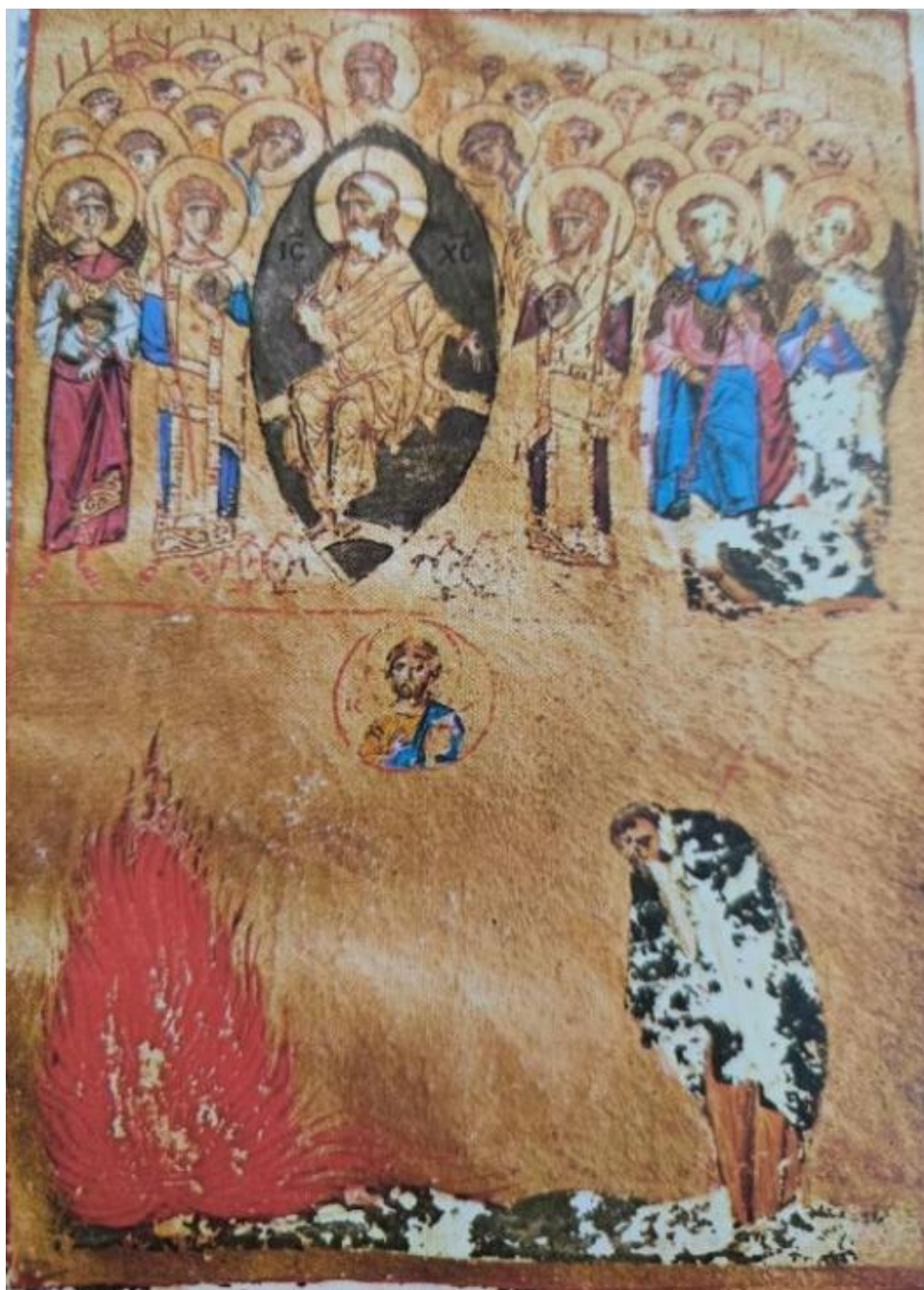
Εικόνα 56: Τάξεις των Δικαίων, Εικονογράφιση Ειληταρίου, Μονή Μεγίστης Λαύρας, Άγιο Όρος, 14^{ος} αιώνας.

Πηγή: Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ. Κατσαρού Α., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1979, σ. 115.



Εικόνα 57: Ουρανοδρόμος Κλίμαξ, Ολοσέλιδη παράσταση σε περγαμινό Κώδικα, Μονή Σταυρονικήτα, Άγιο Όρος, 14^{ος} αιώνας.

Πηγή: Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδάς, Σ. Κατσαρου – Καλαμαρτζή, Α., Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Δ΄, Παραστάσεις – επίτιτλα – αρχικά γράμματα, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1991, σ. 209.



Εικόνα 58: Ο Χριστός εν δόξη, μοναχός προ του αιωνίου πυρός, ολοσέλιδη εικονογράφηση σε Ψαλτήριο, Μονή Διονυσίου Αγίου Όρους, περ. 1313.

Πηγή: Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1979, σ. 116.



Εικόνα 59: Η τοιχογραφία της Τιμωρία των Καταδικασμένων στην εκκλησία της Αγίας Πελαγίας, 1360 περίπου.

Πηγή: https://www.e-storieskritis.gr/2022/05/blog-post_15.html



Εικόνα 60: Η Τελική Κρίση, Giotto di Bondone, 1306.

Πηγή:

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEijhD2b3RmiQMIW3e-VHNaUrsv7UofVx3ZJjppiQfKXhi8cD9X7BBYMjwO5PYT_3cjS-LgDg9fjknORZ0H4J3TpiypAS3UazP-vD2zzdhAW4Wq5RPA4WdWx8kyPMPIt7h8l0XrGpYCY1L8/s1600/2.png



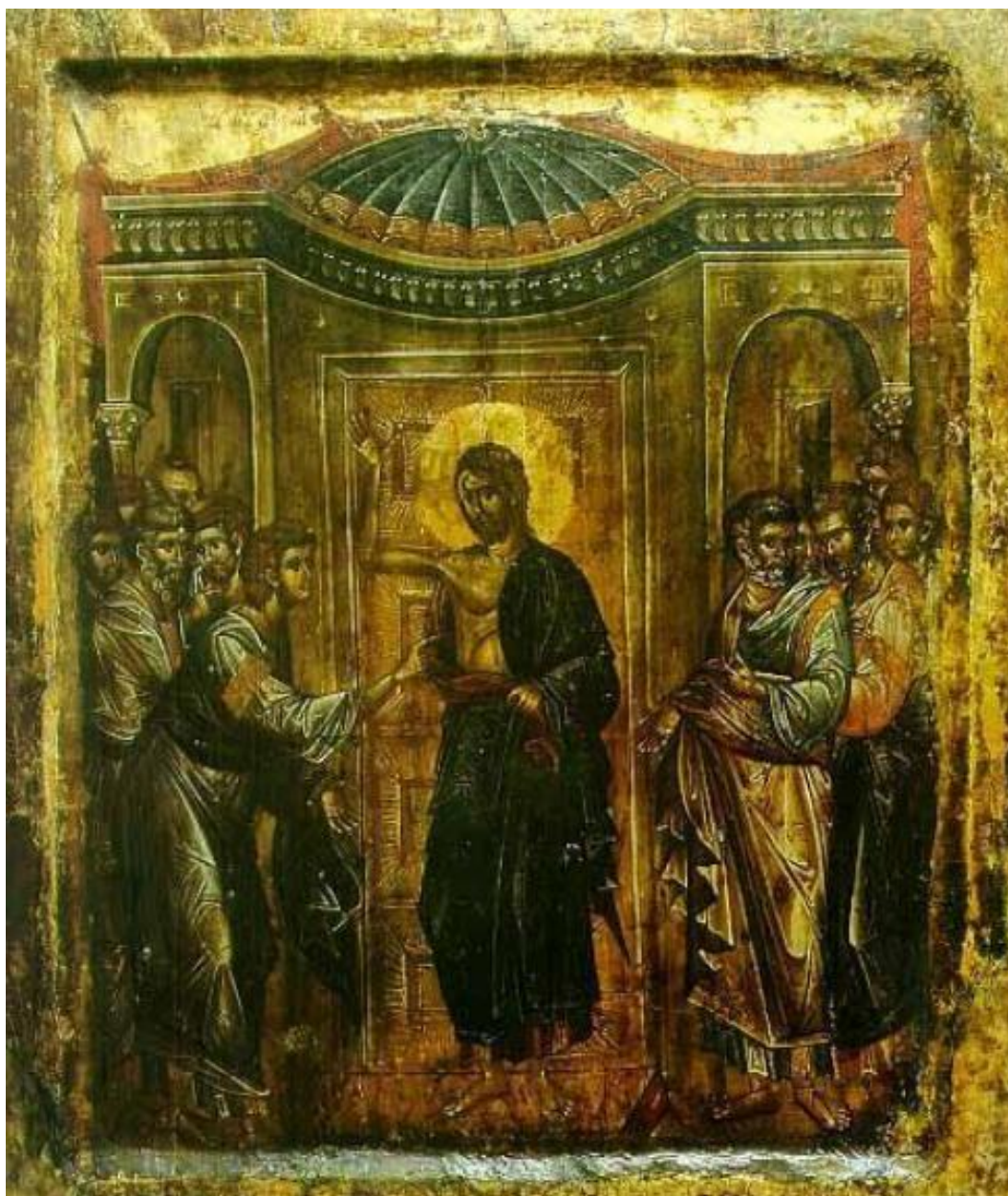
Εικόνα 61: Η Τελική Κρίση, λεπτομέρεια, Giotto di Bondone, 1306.

Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_Last_Judgment_%28detail%29_-_WGA09239.jpg



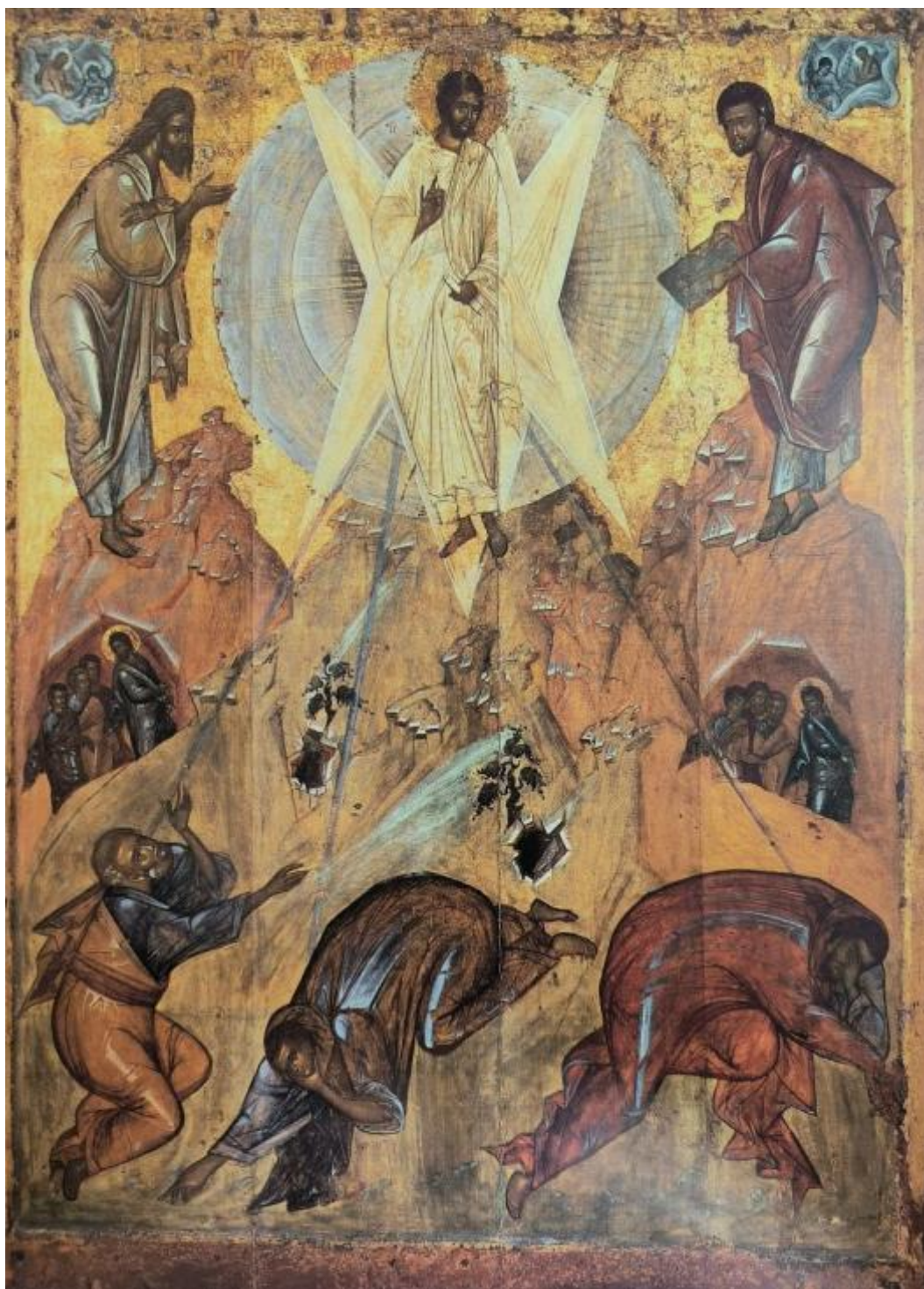
Εικόνα 62: Ο Ιωάννης Καντακουζηνός προεδρεύων στη Σύνοδο του 1341 στην Κωνσταντινούπολη σχετικά με την ησυχαστική έριδα, μικρογραφία από εικονογραφημένο χειρόγραφο του 14^{ου} αιώνα, Εθνική Βιβλιοθήκη.

Πηγή: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 126, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.



Εικόνα 63: Η ψηλάφηση του Θωμά, περ. 1295-1317, Παναγία Περιβλέπτου, Αχρίδα.

Πηγή: <https://peritexnisologos.blogspot.com/2015/01/13-14.html>



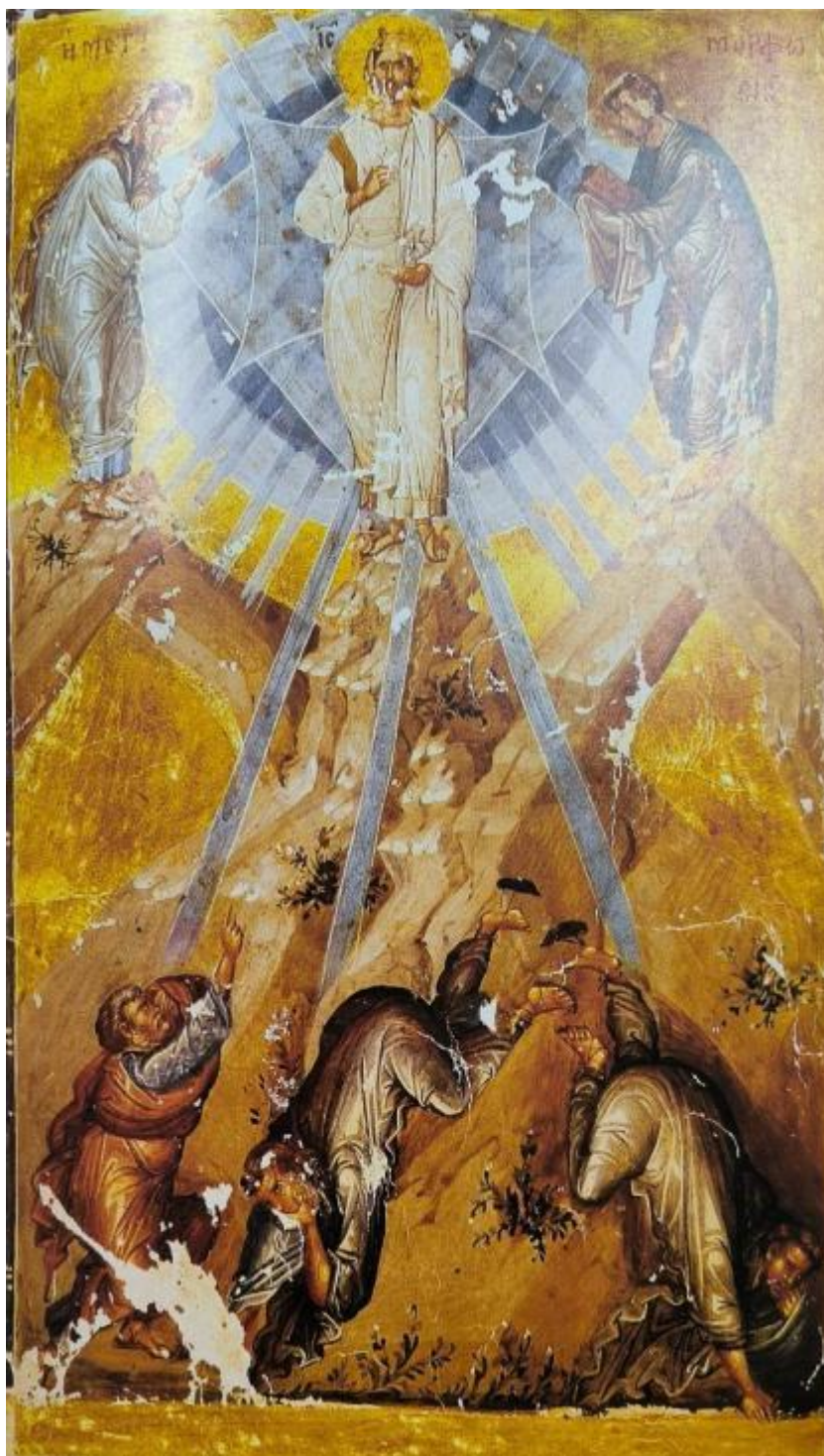
Εικόνα 64: Η Μεταμόρφωση του Χριστού, πρώιμος 15^{ος} αιώνας, έργο του Θεοφάνη.

Πηγή: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 250, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.



Εικόνα 65: Χρυσοκέντητος Αήρ, 14^{ος} αιώνας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.

Πηγή: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 479, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.



Εικόνα 66: Η Μεταμόρφωση, ολοσέλιδη εικονογράφηση στα *Θεολογικά Έργα Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού*, 1370 – 1375, Παρίσι, Bibliothèque Nationale.

Πηγή: Γαλαβάρης, Γ., *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 197.



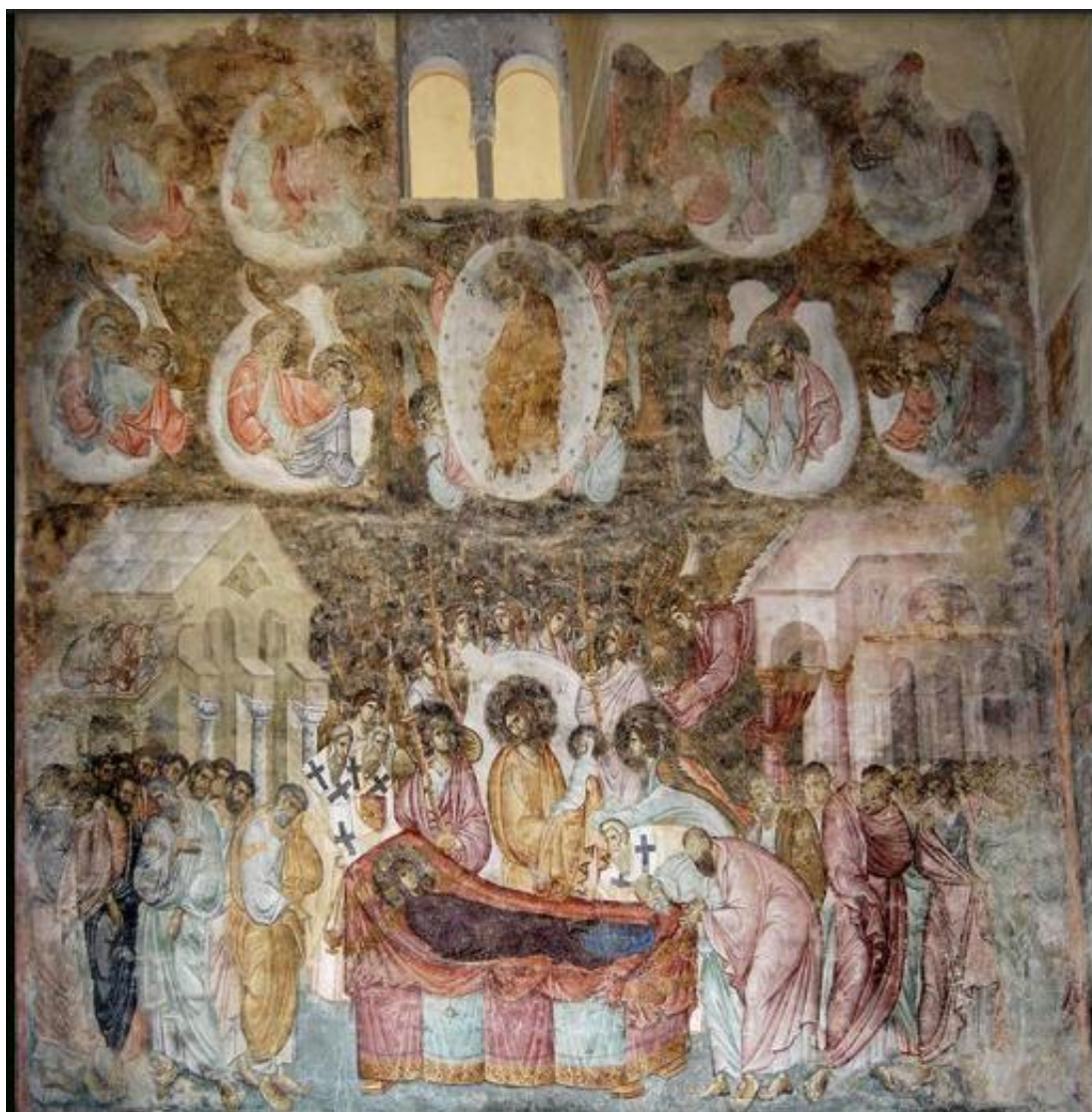
Εικόνα 67: Πομπή των αρχιεπισκόπων, λεπτομέρεια, μέσα 13^{ου} αιώνα, Μονή Πετς, Σερβία.

Πηγή: Petkovic, S., *The Patriarchate of Pec*, The Serbian Patriarchate, Belgrade 1987, p. 57.



Εικόνα 68: Η προσευχή του Ιησού, Περίβλεπτος. Αχρίδα, τέλος 13ου αιώνα.

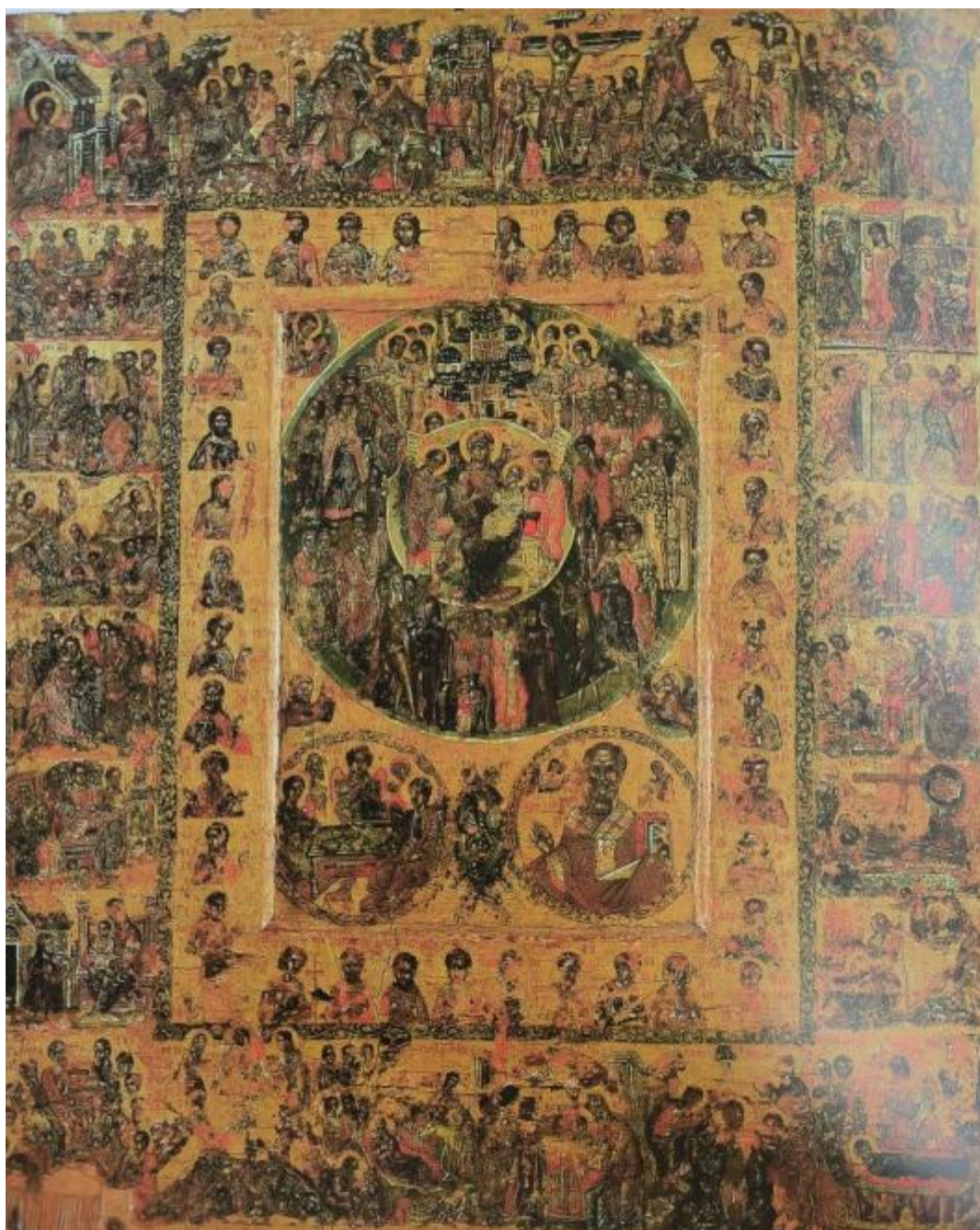
Πηγή: <https://www.flickr.com/photos/139456657@N07/48842215418>



Εικόνα 69: Κοίμηση της Θεοτόκου, Μονή Σοπότσани, δεκαετία 1260.

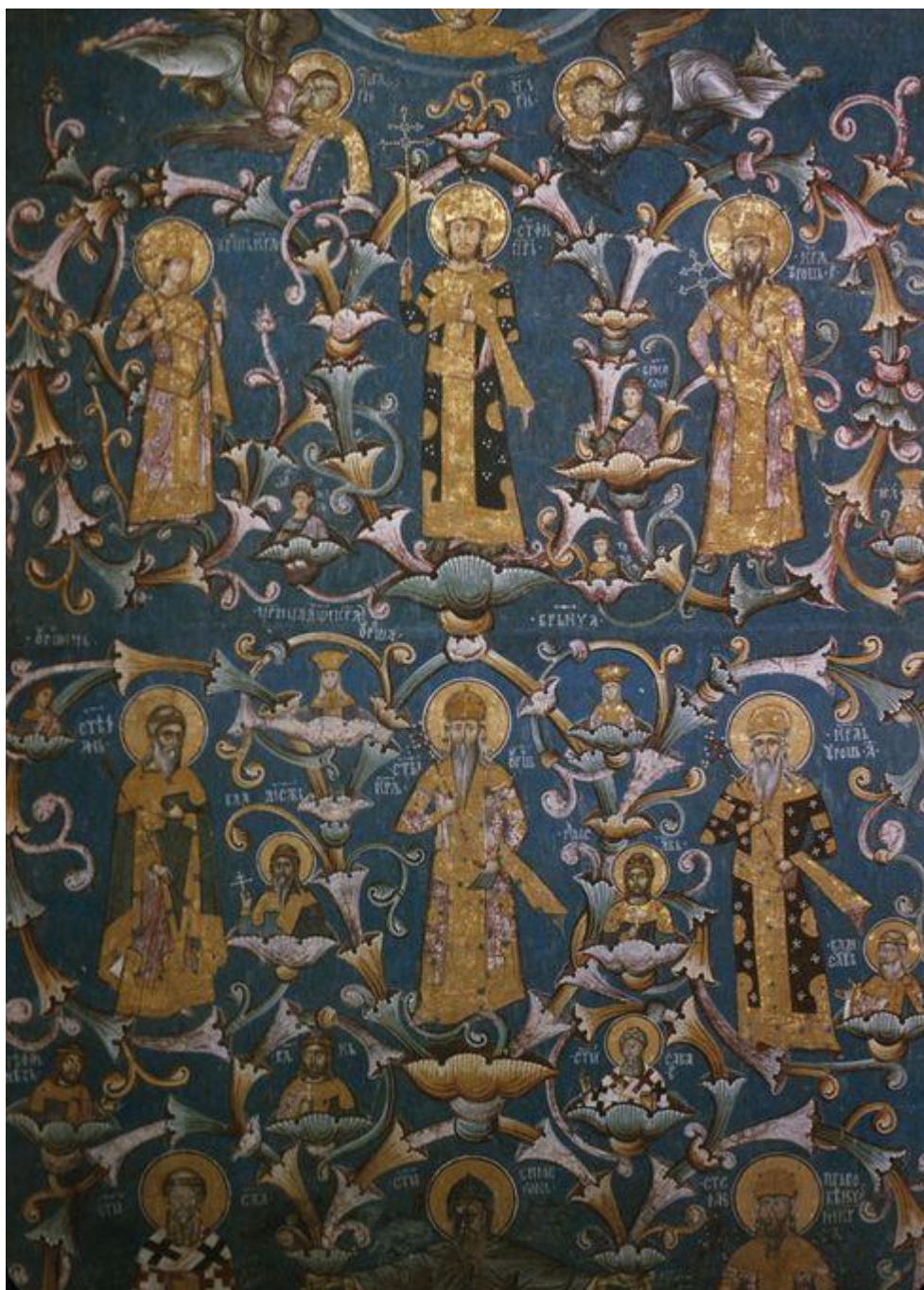
Πηγή:

https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Western_part_of_nave/Dormition_on_the_west_wall/Dormition_of_the_Most_Holy_Mother_of_God_central_part/CX4J0721.html



Εικόνα 70: Ύμνος στην Παναγία, αρχές 15^{ου} αιώνα, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

Πηγή: Καλαφάτη, Κ. Φ., «Εικόνες», στο: *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2004, σ. 144.



Εικόνα 71: Γενεαλογία των Nemanjić, Μονή Visoki Dečani, 1350.

Πηγή: <https://gr.pinterest.com/pin/567172146815162736/>



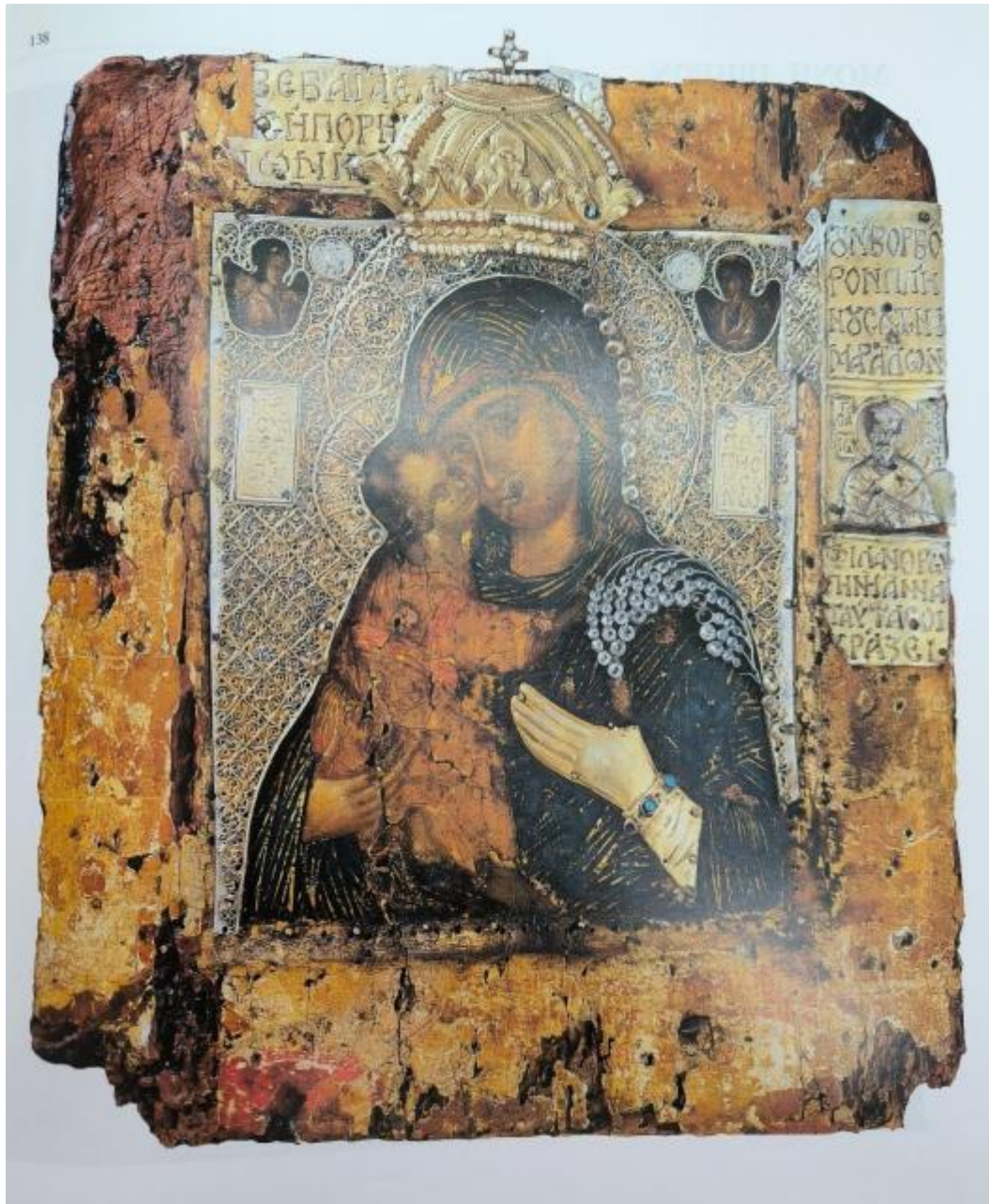
Εικόνα 72: Στέψη αυτοκράτορος, μικρογραφία από εικονογραφημένο κώδικα, 14^{ος} αιώνας, Εθνική Βιβλιοθήκη.

Πηγή: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 104, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.



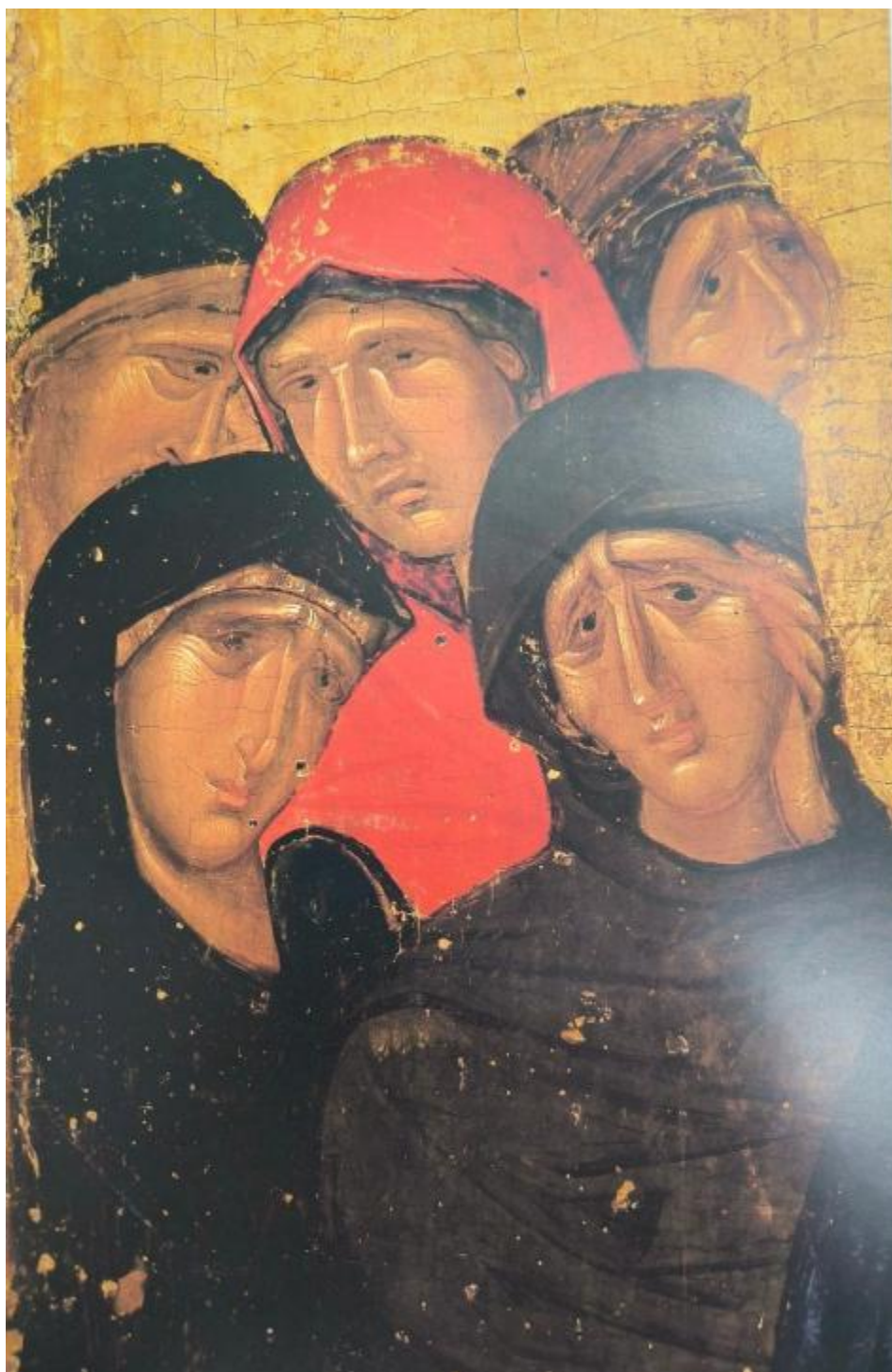
Εικόνα 73: Βαΐοφόρος, 1428 περίπου, Καθολικό της Μονής Παντάνασσας.

Πηγή: Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μ. Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1994, σ. 177.



Εικόνα 74: Παναγία «Ελπίς των Απελπισμένων», 14^{ος} – 15^{ος} αιώνας, Μονή Βατοπεδίου.

Πηγή: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Α'*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 126, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.



Εικόνα 75: Όμιλος αγίων γυναικών που στέκονται πίσω από την Θεοτόκο, λεπτομέρεια από την παράσταση της Σταύρωσης του Ναού Ελκομένου της Μονεμβασιάς, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

Πηγή: *Ο Θησαυρός της Ορθοδοξίας: 2000 χρόνια: ιστορία, μνημεία, τέχνη, Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 432, φωτ. Μυρτάλης Αχειμάστου – Ποταμιάνου.



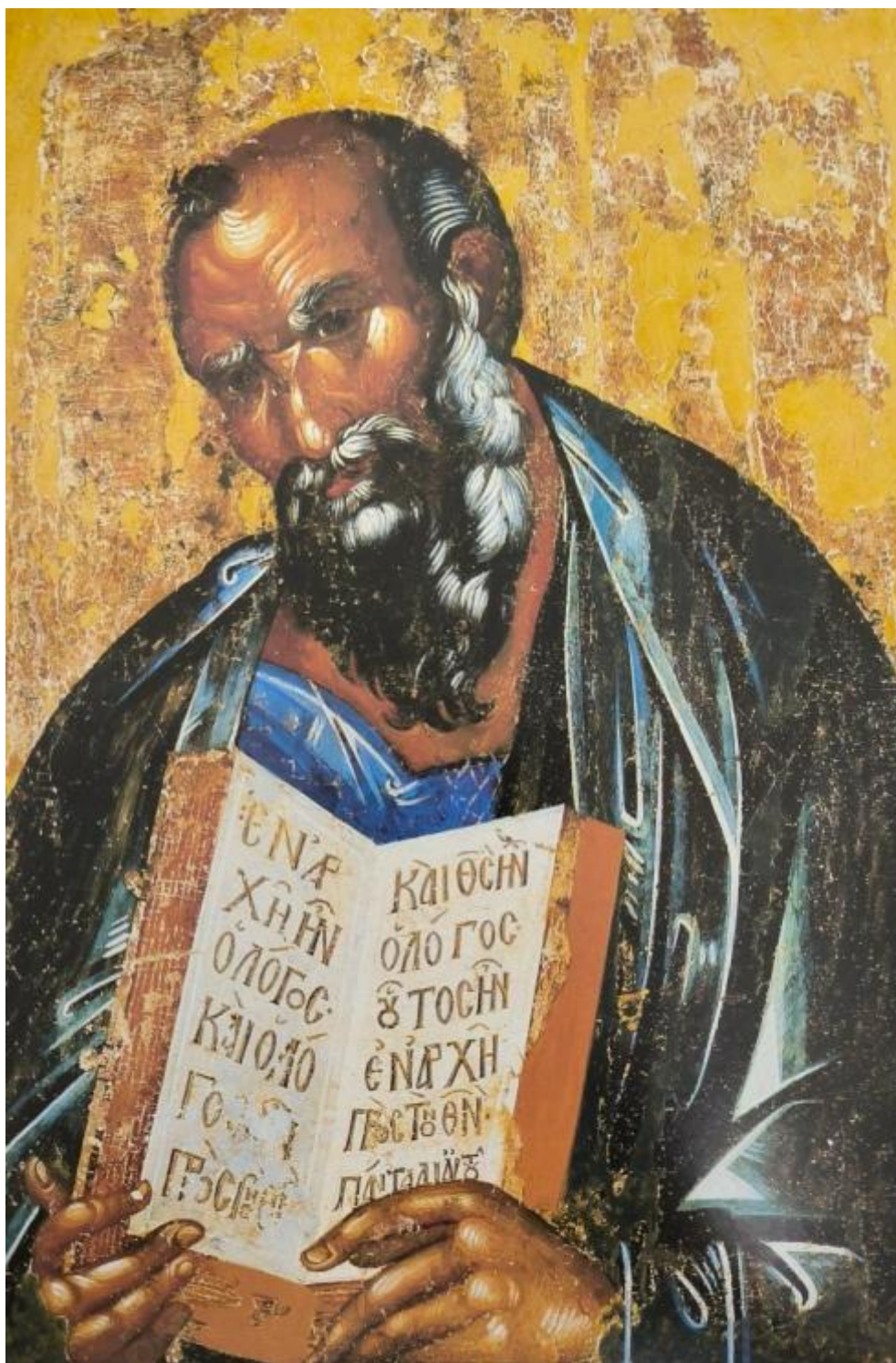
Εικόνα 76: Παναγία Βρεφοκρατούσα, α΄μισό του 15^{ου} αιώνα, ιδιωτική συλλογή.

Πηγή: Μπαλτόγιαννη, Χ., Εικόνες Μήτηρ Θεού, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994, σ.266.



Εικόνα 77: Ο Ευαγγελισμός, φορητή εικόνα, αρχές 14ου αιώνα, Παναγία Περίβλεπτος, Αχρίδα.

Πηγή: <https://thrisk4d.newschoo1.gr/2016/11/12/eikona-evangelismou/>



Εικόνα 78: Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, τέλη 14 αιώνα, Μυτιλήνη, Εκκλησιαστικό και Βυζαντινό μουσείο Ιεράς μητροπόλεως Μυτιλήνης.

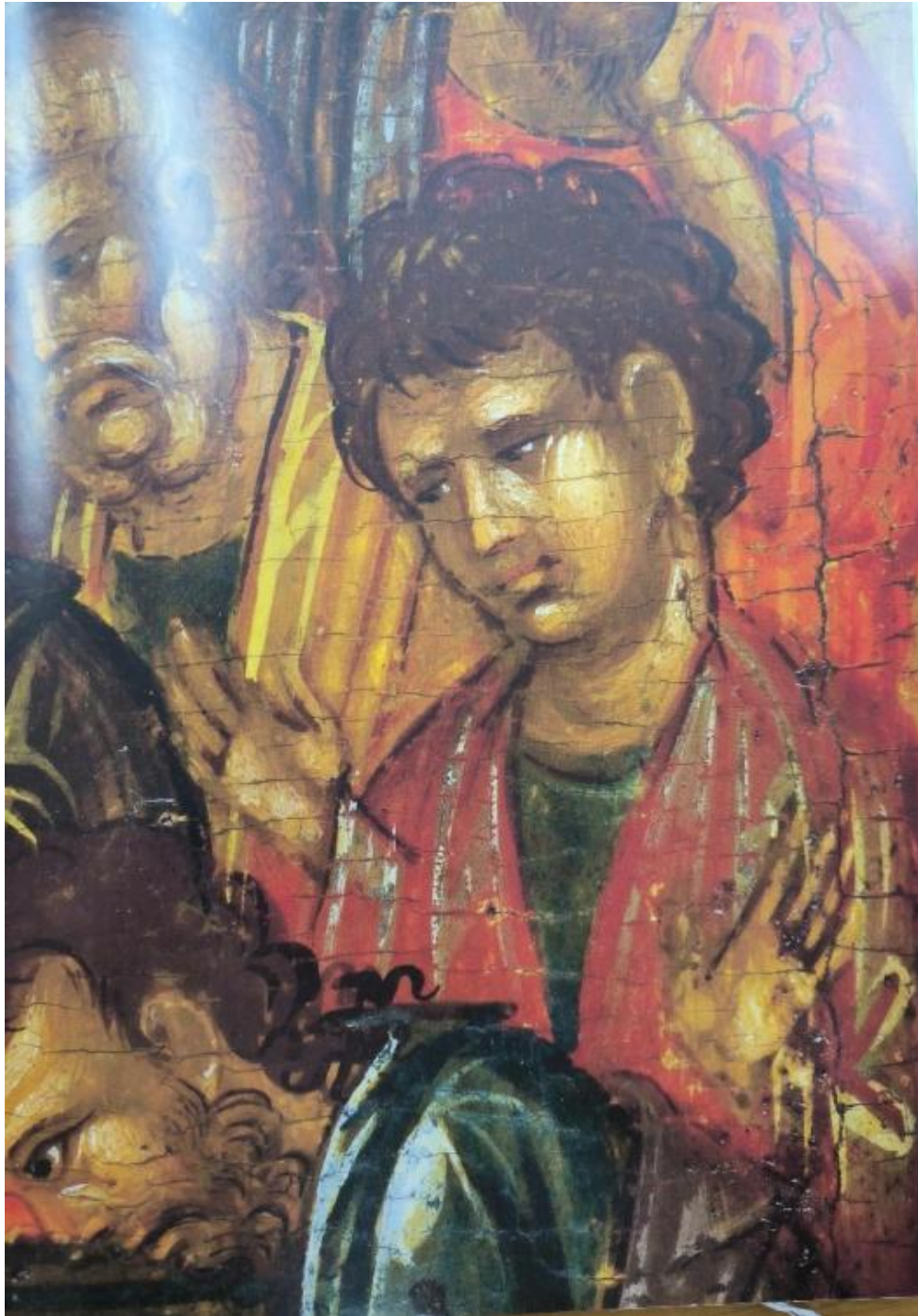
Πηγή: Βοκοτόπουλος, Π., *Εικό*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 138.



© Roma Sacra

Εικόνα 79: Δαλματική του Καρλομάγνου.

Πηγή: <https://ppt-online.org/1219775>



Εικόνα 80: Η Κοίμηση της Θεοτόκου, α' μισό του 15^{ου} αιώνα, Μονή Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Πάτμου.

Πηγή: Κομίνης, Α., *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1988, σ. 39.



Εικόνα 81: Η ανάληψη, τελευταίο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα, λεπτομέρεια, Άγιος Νικόλαος, Αίπεια Μεσσηνίας.

Πηγή: Παναγιωτόπουλος, Ι., *Χριστιανική Μεσσηνία, Μνημεία και ιστορία της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, εκδ .Μίλητος, Αθήνα 2010, σ. 258.



Εικόνα 82: Η χώρα των Ινδών, Εικονογράφηση από τον Περγαμηνό κώδικα
Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, Μονή Ιβήρων, Άγιο Όρος, 13ος αιώνας.

Πηγή: Πελεκανίδης, Σ., Χρήστου, Π., Μαυροπούλου – Τσιούμη, Χρ., Καδά, Σ., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Τόμος Β΄*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1975, σ. 11.



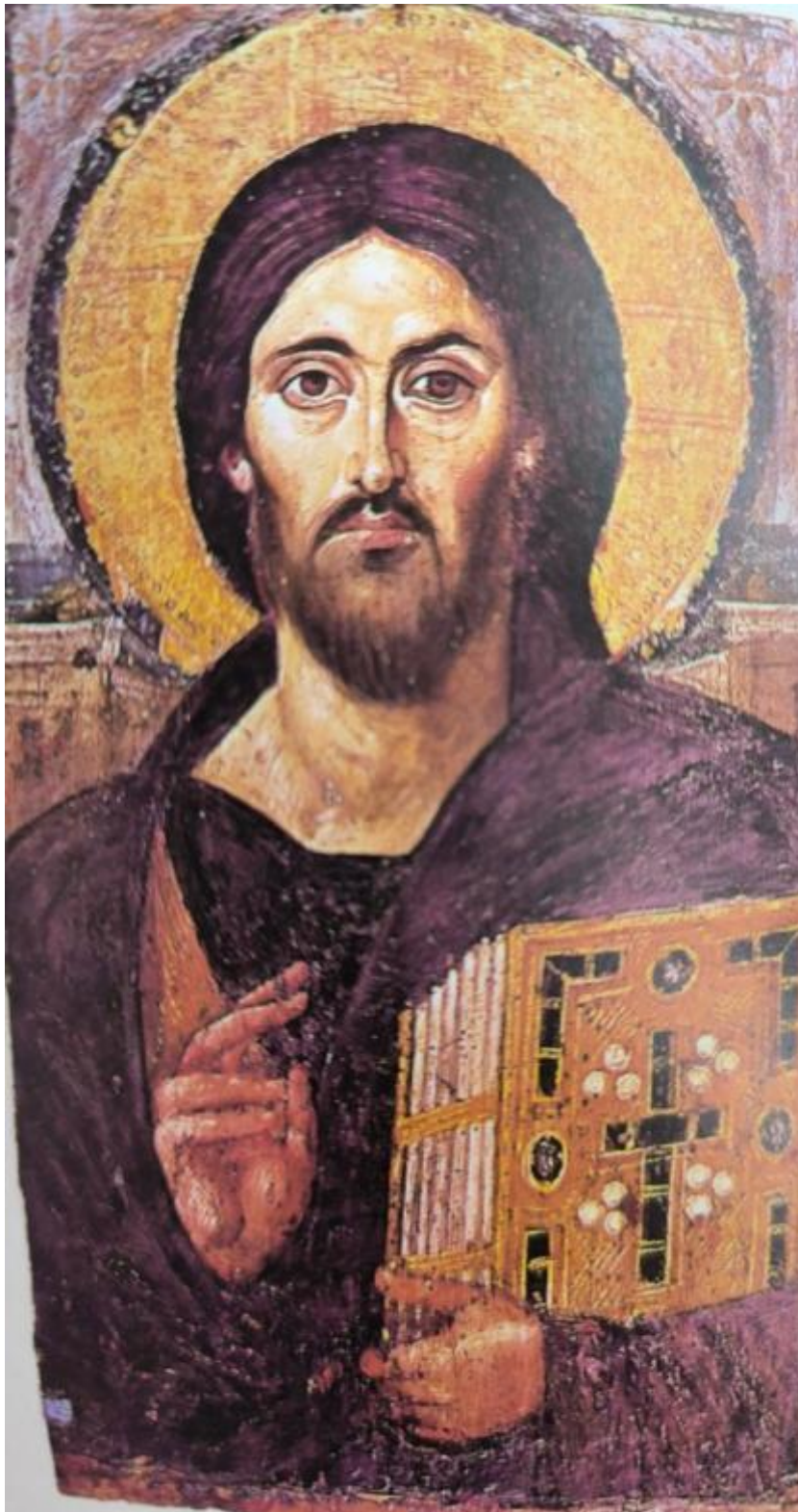
Εικόνα 83: Άγιος Ματθαίος, τέλη 13^{ου} αιώνα, Παναγία Περίβλεπος, Αχρίδα.

Πηγή: <https://www.ime.gr/chronos/10/gr/titles/pl/t13a3b.html>



Εικόνα 84: Ο προφήτης Ηλίας, Μονή Αγίας Αικατερίνης, 13^{ος} αιώνας.

Πηγή: Μουρίκη, Ντ., «Εικόνες από τον 12^ο έως τον 15^ο αιώνα», στο: *Σινά, οι Θησαυροί της Μονής*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1990, σ. 164.



Εικόνα 85: Δέηση, Εικόνα κομνήνειας τέχνης στη μονή του Σινά, 6^{ος} αιώνας.

Πηγή: Λόουντεν, Τζ. *Πρώιμη Χριστιανική & Βυζαντινή τέχνη*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 98.



Εικόνα 65: Δέηση, Λεπτομέρεια, Μονή της Χώρας, Λεπτομέρεια, 1300 – 1320.

Πηγή: <https://kimintenia.com/2020/08/23/2001/>



Εικόνα 87: Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης με τον δωρητή μοναχό Γερμανό, από χειρόγραφο Τετραβάγγελο του 13^{ου} αιώνα, Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά.

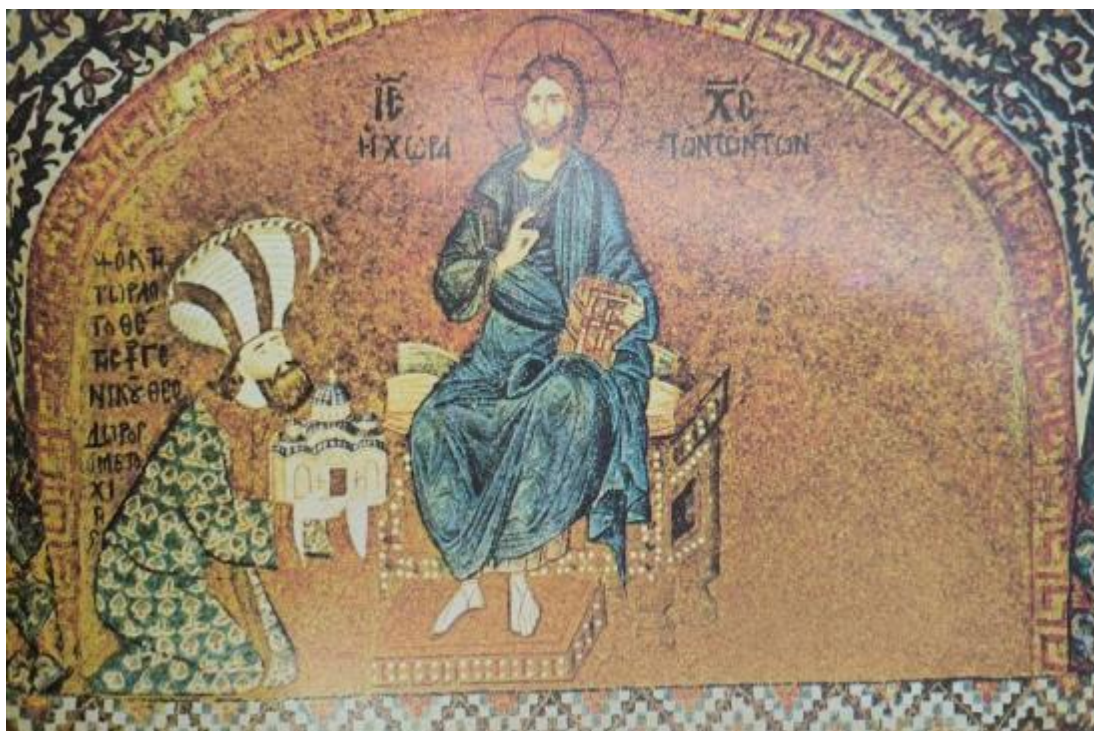
Πηγή: Γαλαβάρης, Γ., *Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, εκδ. Εκδοτικής Αθηνών, Αθήνα 1995, σ. 179.



Εικόνα 88: Προσωπογραφία του τελευταίου αυτοκράτορα του Βυζαντίου, Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, 15^{ος} αιώνας, Καθολικό της Παλαιάς Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας.

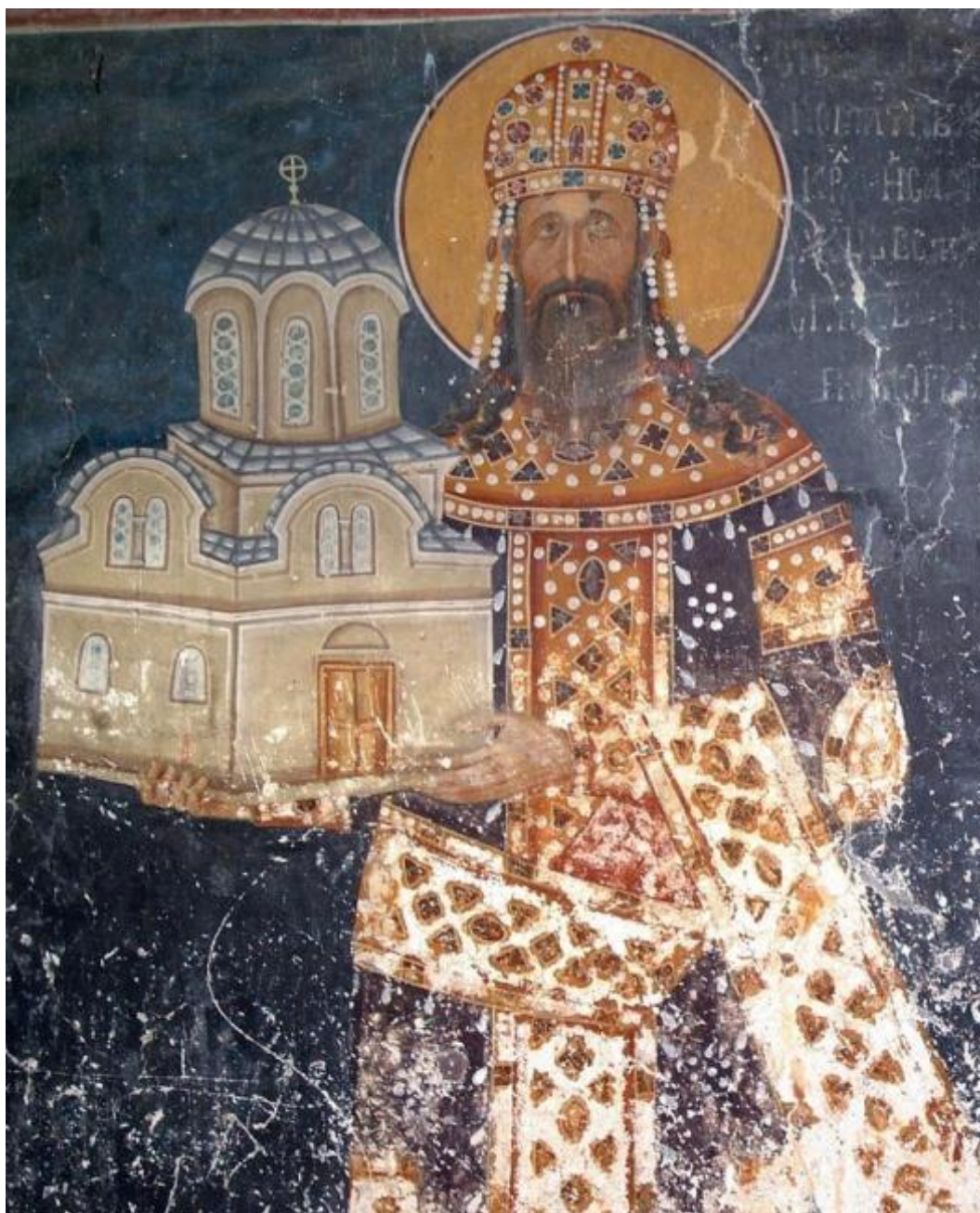
Πηγή:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%99%CE%91%CE%84_%CE%A0%CE%B1%CE%BB%CE%B1%CE%B9%CE%BF%CE%B%CF%8C%CE%B3%CE%BF%CF%82#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Konstantinos_XI_Palaiologos_fresco.jpg



Εικόνα 89: Ο Θεόδωρος Μετοχίτης παρουσιάζει την εκκλησία του στον Χριστό, αρχές 14^{ου} αιώνα, Μονή της Χώρας.

Πηγή: *Αγιογραφίες, Ψηφιδωτά – Τοιχογραφίες – Εικόνες*, Από τον 5^ο αιώνα μέχρι σήμερα, εκδ. Κουμανδαρέα, Αθήνα, 1980, χ.σ.



Εικόνα 90: King Milutin (πορτρέτο του ιδρυτή), μοναστήρι Studenica στη Σερβία, 1314.

Πηγή:

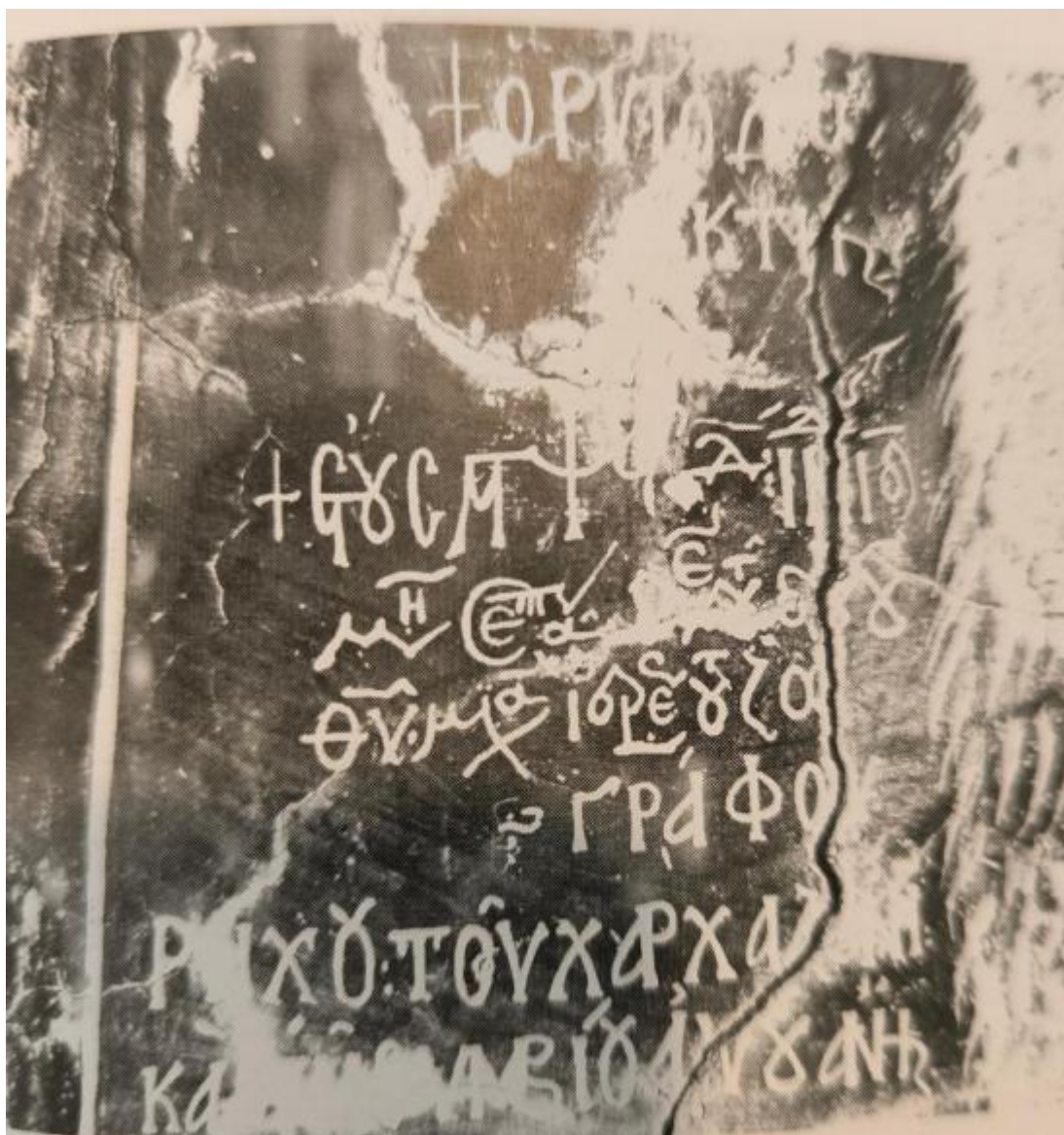
https://sl.wikipedia.org/wiki/%C5%A0tefan_Milutin#/media/Slika:Milutinst.jpg



Εικόνα 91: Ο γάμος στην Κανά, λεπτομέρεια, τοιχογραφία στον Ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού, Θεσσαλονίκη, 1310 – 1320.

Πηγή:

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEiLFoRUDfr7OIC7IYzo7pkZtDqnlaiTTI1Am6T67hsTaQ15sGMDILzSUA9KDoscU7zV5BRtbBOGEJAqbw4iV8fFx_w5eVeNc9DgwUhbFr2ggS2KYCAkk0h86t57KTPkwFpNNTiYhyphenhyphenHvMrR-/s1600/73.jpg



Εικόνα 92: Δέηση του ζωγράφου και ιερέα Μιχαήλ, 1285, νάρθηκας Παναγίας Αρχατού Νάξου.

Πηγή: Καλόπιση- Βέρτη, Σ., «Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών», στο: *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2000, σ. 135.