

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ
ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ
συμπληρωματικός φάκελος

ΒΟΛΟΣ 2009

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ, 324 Μ.Χ.: Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΜΙΑΣ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑΣ

Στις 18 Σεπτεμβρίου του 324 ο Μ. Κωνσταντίνος νικά τον Λικίνιο στη Χρυσούπολη της Βιθυνίας. Η απόσταση που είχε διανυθεί από τη νίκη του Μ. Κωνσταντίνου επί του Μαξεντίου στη Μουλβία Γέφυρα, το 312, μέχρι την επικράτησή του επί του Λικινίου, το 324, ήταν μεγάλη. Η αυτοκρατορία τώρα απλωνόταν από τη Μεσοποταμία μέχρι την Ισπανία και από την Αφρική μέχρι τον Ρήνο και τη Βρετανία. Η απόφαση για την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης βρισκόταν σε πλήρη συνάφεια με την πολιτική της Τετραρχίας για τη δημιουργία αυτοκρατορικών κυβερνητικών θέσεων στην επαρχία. Ο Διοκλητιανός είχε ήδη μετατρέψει σε έδρα του τη Νικομήδεια. Υπήρχαν και άλλες πόλεις υποψήφιες: η Σαρδική (η σημερινή Σόφια), το Ίλιον, η Χαλκηδόνα και η Θεσσαλονίκη. Η στρατηγική θέση του Βυζαντίου φαίνεται πως αποτέλεσε το βασικό λόγο που ο Κωνσταντίνος το επέλεξε αντί των άλλων υποψήφιων πόλεων. Είχε πρόσβαση στη Μαύρη Θάλασσα και βρισκόταν στο σημείο σύγκλισης των δύο μεγάλων στρατιωτικών οδών, της Εγνατίας και του δρόμου που οδηγούσε από τη Χαλκηδόνα στη Νικομήδεια και από εκεί ακόμα πιο ανατολικά. Βέβαια αν πιστέψουμε στις βυζαντινές πηγές η επιλογή του Βυζαντίου αντί των άλλων πόλεων ήταν το αποτέλεσμα θεϊκής παρέμβασης. Ο θεός εμφανίστηκε στον Κωνσταντίνο και τον έσπρωξε προς το Βυζάντιο, αναφέρει ο Σωζομενός, πληροφορία η οποία επαναλαμβάνεται και από την Παλατινή Ανθολογία.

Μόλις 6 εβδομάδες μετά την νίκη του Μ. Κωνσταντίνου επί του Λικινίου στη Χρυσούπολη, και συγκεκριμένα στις 8 Νοεμβρίου του 324, ημέρα Κυριακή, έγιναν οι τελετές ίδρυσης της Κωνσταντινούπολης. Την απόφαση για την ίδρυση της πρωτεύουσας του Ανατολικού Ρωμαϊκού κράτους, της Κωνσταντινούπολης, το 324, ακολούθησε η ρωμαϊκή τελετή ιδρύσεως μιας πόλης, η περίφημη consecratio. Και το ρωμαϊκό τυπικό ακολουθήθηκε και στις τελετές των εγκαινίων της Κωνσταντινούπολης 5,5 χρόνια αργότερα, στις 11 Μαΐου του 330. Η νέα πρωτεύουσα ήταν γνωστή ως altera Roma (άλλη Ρώμη) και Νέα Ρώμη και οι κάτοικοί της ως populus romanus. Η Κωνσταντινούπολη χτίζεται λοιπόν σαν Νέα Ρώμη, είναι εφτάλοφη και διαιρεμένη σε 14 περιοχές, όπως ακριβώς και η Ρώμη.

Στη θέση αυτή τοποθετούνταν η πόλη του μυθικού βασιλιά Βύζαντα και εδώ είχαν χτίσει το 660 π.Χ. οι Μεγαρείς τη δική τους αποικία, το Βυζάντιο (εικ. 1). Οι πληροφορίες μας για το Βυζάντιο ως αποικίας των Μεγαρέων είναι λίγες, ενώ πολύ περισσότερες είναι εκείνες για το Βυζάντιο στα χρόνια της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και ιδιαίτερα στα τέλη του 2^{ου} μ. Χ. αιώνα. Συγκεκριμένα, το 193 μ. Χ. ο αυτοκράτορας Σεπτίμιος Σεβήρος θα πολιορκήσει το Βυζάντιο, και αφού το κυριεύσει τρία χρόνια αργότερα, το 196, θα το τιμωρήσει

παραδειγματικά, καταστρέφοντάς το. Στη συνέχεια θα το ανοικοδομήσει. Το Βυζάντιο του Σεβήρου δεν ήταν μεγάλο σε έκταση, αλλά ήταν αυτοκρατορικό σε σύλληψη. Ως κέντρο του είχε το σημείο εκείνο της Ακρόπολης που ο Μ. Κωνσταντίνος επίσης θα αξιοποιήσει μετατρέποντάς το και αυτό και αυτός στον κεντρικό πυρήνα της δικής του πόλης (εικ. 2). Με τον Σεβήρο συνδέονται πολλά από τα μνημεία της πόλης: ο Ιππόδρομος, τα λουτρά του Ζευξίππου, το Τετράστοον και το Κυνήγιον. Ο Μ. Κωνσταντίνος θα χρησιμοποιήσει όλα αυτά τα μνημεία και θα τα αναδείξει ακόμα περισσότερο διακοσμώντας τα με πλήθος έργων της Αρχαιότητας που θα συγκεντρώσει εδώ. Στον Ιππόδρομο, για παράδειγμα, θα μεταφερθεί ο οφιοειδής κίονας (εικ. 3) από τον τρίποδα που αφιέρωσαν οι Έλληνες στους Δελφούς μετά την μάχη των Πλαταιών το 479 π. Χ., καθώς επίσης ένα άγαλμα των Διοσκούρων και τα άλογα που σήμερα κοσμούν την πρόσοψη του San Marco στη Βενετία (εικ. 4), όπου και μεταφέρθηκαν μετά το 1204. Σε αυτά όμως θα επανέλθουμε.

Κατά τις τελετές ίδρυσης της Κωνσταντινούπολης, στις 8 Νοεμβρίου του 324, όπως οι πηγές μας πληροφορούν, ο ίδιος ο Μ. Κωνσταντίνος με τη λόγχη του χάραξε τη γραμμή των τειχών της νέας πρωτεύουσας. Αυτό αποτελούσε την παλιά Ρωμαϊκή τελετή της οριοθέτησης (limitatio), όπως παλιά Ρωμαϊκή πρακτική αποτελούσε και η τελετή της οιωνοσκοπίας, που επίσης έλαβε χώρα, και στην οποία προΐσταντο ο ιεροφάντης Πραιτεξτάτος και ο αστρολόγος Σώπατρος. Ένα χωρίο από τα Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως αναφέρει πως όταν τέθηκαν τα θεμέλια του δυτικού τείχους (δηλαδή των χερσαίων τειχών της Κωνσταντινουπόλεως), ο Ήλιος βρισκόταν στον Τοξότη και ο ωροσκόπος στον Καρκίνο. Το ίδιο κείμενο συμπληρώνει πως την κίνηση του χεριού του Μ. Κωνσταντίνου, καθώς χάραζε με τη λόγχη την περίμετρο των τειχών της νέας πόλης, οδήγούσε η θέληση του Θεού.

Τα τείχη είχαν ολοκληρωθεί το 328 και παράλληλα φαίνεται ότι είχε ολοκληρωθεί και το παλάτι. Στις 11 Μαΐου του 330 γίνονται οι τελετές των εγκαινίων της Κωνσταντινούπολης, και το τελικό τελετουργικό περιλαμβάνει την καθοσίωση (consecratio) και η αφιέρωση (dedicatio). Η 11^η Μαΐου καθιερώνεται ως η γενέθλιος ημέρα της Κωνσταντινούπολης. Σε ανάμνηση του γεγονότος κυκλοφορεί νόμισμα με την Τύχη, που αναλαμβάνει τώρα την προστασία και της Κωνσταντινούπολης, όπως και τόσων άλλων πόλεων πριν από αυτήν. Μια πομπή ξεκινά με προορισμό το Forum του Κωνσταντίνου. Εκεί τοποθετούν πάνω στον κίονα του αυτοκράτορα το άγαλμα του Απόλλωνα-Ηλίου ως Απόλλωνα-Κωνσταντίνου. Μια δεύτερη πομπή ξεκινά με προορισμό τον Ιππόδρομο και στις τελετές του Ιπποδρόμου παρευρίσκεται και ο Μ. Κωνσταντίνος και τις παρακολουθεί από το αυτοκρατορικό θεωρείο, το κάθισμα. Στον Ιππόδρομο τοποθετήθηκε κατά την ημέρα εκείνη ένα άγαλμα του Κωνσταντίνου από επιχρυσωμένο ξύλο με την Τύχη της Κωνσταντινούπολης στο δεξί του χέρι.

Η Κωνσταντινούπολη διέθετε τώρα τα βασικά της κτίσματα: τα τείχη το υδραγωγείο, το παλάτι, τους κεντρικούς δρόμους και κάποια από τα διοικητικά κτήρια. Το νομισματοκοπείο της πόλης βρισκόταν σε λειτουργία ήδη από το καλοκαίρι του 326. Φυσικά οι εργασίες ανοικοδόμησης της πρωτεύουσας δεν θα σταματήσουν το 330, με τις τελετές εγκαινίων της πόλης, αλλά θα συνεχιστούν για μεγάλο ακόμα διάστημα. Το 337, έτος θανάτου του Κωνσταντίνου, η Κωνσταντινούπολη φαίνεται ότι είχε μόνο το σχεδιάγραμμα μιας πρωτεύουσας. Ήταν όμως το σχεδιάγραμμα μιας μεγίστης πόλεως, όπως αναφέρουν οι πηγές. Σε μέγεθος έγινε 4 φορές μεγαλύτερη από εκείνη της εποχής του Σεβήρου. Ο Ιππόδρομος διευρύνθηκε τόσο όσο να χωρά 50.000 θεατές. Όλα σχεδιάστηκαν σε μεγάλη κλίμακα για να μπορούν να ανταποκριθούν στις μελλοντικές ανάγκες μιας πρωτεύουσας. Ο πληθυσμός στην αρχή ήταν πολύ περιορισμένος αλλά ο Κωνσταντίνος ακολούθησε μια σαφή δημογραφική πολιτική. Ο εποικισμός της πόλης φαίνεται πως γίνεται κύριο μέλημά του. Θεσπίζει κίνητρα για όσους έρχονται να εγκατασταθούν στην πρωτεύουσα, όπως η παροχή δωρεάν άρτου σε όλους τους κατοίκους, η εξαίρεση από φορολογικές υποχρεώσεις των αρχιτεκτόνων και τεχνιτών που εγκαθίστανται και δουλεύουν στην Κωνσταντινούπολη κλπ. Παράλληλα φαίνεται ότι ο Κωνσταντίνος έχτισε με δικά του έξοδα σε διάφορα σημεία της πόλης πολυτελείς κατοικίες για τα μέλη της συγκλητικής αριστοκρατίας που ήθελε να προσελκύσει εδώ. Υπολογίζεται ότι το 337, έτος θανάτου του Μ. Κωνσταντίνου, ο πληθυσμός της Κωνσταντινούπολης, είχε φτάσει τις 90.000. Ο πληθυσμός της πρωτεύουσας αυξανόταν με πολύ εντατικούς ρυθμούς, πράγμα που οδηγούσε στην ανέγερση νέων κατοικιών για τη στέγαση του συνεχώς αυξανόμενου πληθυσμού. Η περίμετρος των τειχών του Κωνσταντίνου δεν επαρκούσε πια. Το 384 είχαν ήδη αρχίσει να σχεδιάζουν την επέκταση των τειχών, η οποία τελικά πραγματοποιήθηκε επί Θεοδοσίου του Β΄, το 412/13. Γύρω στο 400 ο πληθυσμός της Κωνσταντινούπολης υπολογίζουμε ότι είχε φτάσει τις 200.000.

Οι τρεις αρχαίοι ναοί που προϋπήρχαν στην πόλη διατηρήθηκαν και ο Κωνσταντίνος θα ιδρύσει ακόμα δύο ειδωλολατρικούς ναούς, τον ένα αφιερωμένο στη Ρέα και τον άλλο στην Τύχη. Για τον ναό της Τύχης θα μεταφέρει από τη Ρώμη και θα τοποθετήσει το άγαλμα της Τύχης. Η Τύχη της Ρώμης που απεικονίζεται στο αριστερό φύλλο αυτού του διπτύχου από ελεφαντόδοντο (εικ. 5), που χρονολογείται στον 5^ο μ.Χ. αιώνα και βρίσκεται στο Μουσείο της Ιστορίας της Τέχνης (Kunsthistorisches Museum) στη Βιέννη φορά στο κεφάλι περικεφαλαία με πλούσιο λοφίο και κρατά στο αριστερό της χέρι σφαίρα με πτερωτή νίκη και στο δεξί σκήπτρο που καταλήγει σε κουκουνάρι. Όμως και η Τύχη της Κωνσταντινούπολης θα αποκτήσει τα δικά της χαρακτηριστικά. Είναι η Τύχη της Κωνσταντινούπολης που απεικονίζεται στο δεξιό φύλλο του ίδιου διπτύχου με στέμμα στο κεφάλι της, που έχει τη μορφή τείχους με πύργους. Στο δεξί της κρατά αναμμένο πυρσό και στο αριστερό το κέρασ της Αμάλθειας. Φτερωτός ερωτιδέας προβάλλει πίσω από το δεξιό της ώμο. Η Τύχη της

Ρώμης είναι η Φλώρα και η Τύχη της Κωνσταντινούπολης θα ονομασθεί Άνθουσα. Το δίπτυχο αυτό βρίσκεται στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης.

Μπροστά από το παλάτι του Κωνσταντίνου βρισκόταν η πλατεία του Αυγουσταίου στο όνομα της μητέρας του, Αυγούστας-Ελένης, της οποίας το άγαλμα είχε τοποθετηθεί πάνω σε κίονα από πορφυρίτη. Εδώ βρισκόταν επίσης το κτήριο της Γερουσίας που είχε τη μορφή βασιλικής και με είσοδο απέναντι από το άγαλμα της Αυγούστας Ελένης. Δίπλα βρισκόταν η κατοικία του επισκόπου, όχι μακριά από το παλάτι του Κωνσταντίνου. Αυτή η συνύπαρξη εκκλησιαστικής και κοσμικής εξουσίας αντικατοπτρίζεται στο σχεδιασμό της Κωνσταντινούπολης και εκφράζει την ίδια τη φύση του Βυζαντινού κράτους. Στο Αυγουσταίον τοποθετήθηκε το Μίλιον, αντίγραφο του χρυσού μιλιοδείκτη της Ρώμης, που ορίζει την αρχή κάθε δρόμου και υποδηλώνει ότι η Κωνσταντινούπολη, όπως η Ρώμη, προορίζεται να γίνει το κέντρο του Κόσμου.

Το Forum του Κωνσταντίνου αποτέλεσε σημείο-κλειδί στο σχεδιασμό της νέας πόλης. Από εδώ περνούσε η κεντρική οδική αρτηρία της πόλης, η λεγόμενη Μέση, που ξεκινούσε από το Μίλιον του Αυγουσταίου. Λίγο πιο πέρα από το Forum, στο σημείο όπου η Μέση οδός διακλαδωνόταν, υπήρχε η πλατεία του Φιλαδελφείου και σ' αυτή δέσποζαν τρεις κίονες. Στον ένα υπήρχε ο σταυρός από το Όραμα του Μ. Κωνσταντίνου πριν από τη Μάχη στη Μουλβία Γέφυρα, στο δεύτερο το άγαλμα του ίδιου του Κωνσταντίνου και στον τρίτο το άγαλμα της μητέρας του. Εδώ υπήρχε επίσης και το σύμπλεγμα της τετραρχίας, οι τρεις γιοί του Κωνσταντίνου και ανηψιός του Δαλμάτιος σφιχτά αγκαλιασμένοι. Το σύμπλεγμα αυτό σήμερα βρίσκεται στη Βενετία, στην Piazzetta του Αγίου Μάρκου (εικ. 6), όπου και μεταφέρθηκε μετά το 1204.

Το Forum του Κωνσταντίνου είχε σχήμα κυκλικό ή οβάλ και οριζόταν από διπλή σειρά κίωνων και τοξωτούς πυλώνες στα σημεία όπου συναντούσε τη Μέση οδό. Στο κέντρο του υψωνόταν ο αναθηματικός κίονας του Μ. Κωνσταντίνου, ύψους 50 μ., που αποτελούνταν από 9 σπόνδυλους πορφυρίτη λίθου και στην κορυφή του ήταν τοποθετημένο το χάλκινο άγαλμα του Απόλλωνα-Ήλιου που είχαν μεταφέρει από το Ίλιον της Φρυγίας. Το άγαλμα του Απόλλωνα-Ήλιου μετατράπηκε σε εκείνο του Απόλλωνα-Κωνσταντίνου, αφού τοποθέτησαν το κεφάλι του Κωνσταντίνου, διατηρώντας όμως τις ακτίνες που στεφάνωναν το κεφάλι του θεού. Στο αριστερό του χέρι κρατούσε λόγχη ή σκήπτρο και στο δεξί σφαίρα με απεικόνιση της Τύχης. Το άγαλμα αυτό έπεσε κατά τη διάρκεια ανεμοθύελλας το 1106 σκοτώνοντας όσους τυχαία βρέθηκαν από κάτω του εκείνη την ώρα. Το άγαλμα αντικαταστάθηκε τότε από σταυρό. Ο πορφυρός κίονας του Μ. Κωνσταντίνου στέκεται ακόμα στην Κωνσταντινούπολη (εικ. 8). Οι σπόνδυλοί του ενισχύθηκαν με μεταλλικά

ζωνάρια από τις αρχές του 5^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα μετά την πυρκαγιά του 416 που του προκάλεσε πολλές φθορές. Αυτή η όψη του καμένου διατηρείται μέχρι και σήμερα. Τσεμπερλίτας τον λένε οι Τούρκοι, που σημαίνει καμένος στα τούρκικα. Σ' αυτή τη λεπτομέρεια από την Tabula Peutingeriana, τον Πευτιγγεριανό πίνακα του 13^{ου} αιώνα (εικ. 8), που αντιγράφει χάρτη της Κωνσταντινούπολης του 5^{ου} αιώνα, ο κίονας με το άγαλμα απεικονίζονται σαν το σήμα-κατατεθέν της Κωνσταντινούπολης. Τον κίονα δείχνει με το δεξί της χέρι και η προσωποποίηση της Κωνσταντινούπολης, ένθρονη γυναικεία μορφή με λόγχη και ασπίδα. Ο Φλωρεντίνος χαρτογράφος Cristophoro Buondelmonti που θα επισκεφτεί την Κωνσταντινούπολη το 1420 θα απεικονίσει τον πορφυρό κίονα με το σταυρό καρφωμένο στην κορυφή του (εικ. 9). Και εκτός από τον κίονα του Κωνσταντίνου θα σημειώσει πάνω στο χάρτη της Κωνσταντινούπολης και όλους τους άλλους αναθηματικούς κίονες που είχαν συνδεθεί με αυτοκράτορες, όπως ο Θεοδόσιος ο Α΄ (379-395), ο Αρκάδιος (395-408), ο Μαρκιανός και ο Ιουστινιανός συνεχίζοντας μια ρωμαϊκή παράδοση που ο Μ. Κωνσταντίνος είχε καθιερώσει στην Κωνσταντινούπολη. Ο πορφυρός κίονας με το άγαλμα του Απόλλωνα-Κωνσταντίνου ή με το σταυρό στη συνέχεια θα παραμείνει το σύμβολο της ίδρυσης και της ασφάλειας της πόλης σε όλη τη διάρκεια της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Πλήθος λοιπόν αρχαίων αγαλμάτων μεταφέρθηκαν στην Κωνσταντινούπολη. Στα όσα ήδη αναφέραμε θα πρέπει να προσθέσουμε ένα άγαλμα του Δία από τη Δωδώνη, το άγαλμα της Αθηνάς από τη Λίνδο, τις Μούσες του Ελικώνος, το χρυσελεφάντινο άγαλμα του Δία από την Ολυμπία, έργο του Φειδία, την Αφροδίτη της Κνίδου, έργο του Πραξιτέλη. Τα λουτρά του Ζευξίππου είχαν διακοσμηθεί με 80 αγάλματα, που όλα όμως καταστράφηκαν σε πυρκαγιά κατά τη Στάση του Νίκα (532). Μεγάλο αριθμό αρχαίων αγαλμάτων είχε και το ανάκτορο του Λαύσου, υψηλού αξιωματούχου, που είχε ανεγερθεί στο κέντρο της πόλης. Εδώ είχε μεταφερθεί από την Ολυμπία το χρυσελεφάντινο άγαλμα του Δία, έργο του Φειδία, και επίσης η Αφροδίτη της Κνίδου, η Αθηνά της Λίνδου, η Ήρα της Σάμου, ένας φτερωτός έρωτας κλπ.. Όλα αυτά καταστράφηκαν σε πυρκαγιά το 475. Συχνές πυρκαγιές, σεισμοί, βανδαλισμοί αλλά και η λεηλασία της Πόλης από τους Σταυροφόρους το 1204 οδήγησε στη σταδιακή εξαφάνιση πολλών από τα έργα της Αρχαιότητας. Ο Ιππόδρομος της Κωνσταντινούπολης αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα. Ήδη αναφερθήκαμε σε μερικά από τα γνωστότερα έργα της Αρχαιότητας με τα οποία είχε κοσμηθεί ο Ιππόδρομος: στον οφιοειδή κίονα από τον τρίποδα των Δελφών, στο άγαλμα των Διοσκούρων και τα 4 επιχρυσωμένα άλογα από τη Χίο που σήμερα βρίσκονται στο San Marco της Βενετίας. Σε αυτά θα πρέπει να προστεθούν ο Ηρακλής του Λυσίππου, το σύμπλεγμα του Ρώμου και Ρωμύλου και άλλα λιγότερο γνωστά αγάλματα, όπως του Ποσειδώνα, του Ήλιου, της Αρτέμιδος κλπ. Σε χαλκογραφία του Οποφρίο Ρανβίνιο (εικ. 10) απεικονίζεται ο Ιππόδρομος ερειπωμένος, όπως ήταν το 1540. Εξακολουθούν όμως να στέκονται οι βάσεις των κίωνων

και των αγαλμάτων χωρίς όμως τα ίδια τα έργα που κάποτε στήριζαν. (οβελίσκος του Τούθμωση Γ΄-Θεοδοσίου). Εκτός από αρχαία αγάλματα η Κωνσταντινούπολη είχε διακοσμηθεί και με άλλα έργα της Αρχαιότητας, όπως ήταν ο τεράστιος Αιγυπτιακός σκαραβαίος, μια επίσης υπερμεγέθης χάλκινη χήνα, που και τα δύο βρίσκονται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο. Επομένως το σχόλιο του άγιου Ιερώνυμου στο Χρονικό του, πως η Κωνσταντινούπολη ιδρύθηκε με την απογύμνωση σχεδόν όλων των άλλων πόλεων δεν μπορεί να θεωρηθεί υπερβολικό. (Constantinopolis dedicatur paene omnium orbium nuditate=Αφιερώνεται η Κωνσταντινούπολη αφήνοντας γυμνές όλες σχεδόν τις πόλεις.)

Σχόλια πάνω στα μνημεία και τα αγάλματα που κοσμούσαν τους δημόσιους χώρους της Κωνσταντινούπολης προσφέρει το κείμενο που είναι γνωστό ως *Παραστάσεις Σύντομοι Χρονικαί*, το οποίο χρονολογείται ανάμεσα στον 8^ο και 9^ο αιώνα. Τα *Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως* που επίσης περιέχουν πληροφορίες για την ιστορία και τα μνημεία της Κωνσταντινουπόλεως και χρονολογούνται στον 10^ο αιώνα φαίνεται πως στηρίχθηκαν σε προγενέστερα κείμενα, όπως είναι οι *Παραστάσεις*.

Η Κωνσταντινούπολη που μέχρι στιγμής περιγράψαμε είχε το χαρακτήρα της Νέας Ρώμης. Όπως παράλληλα έπρεπε να ικανοποιηθούν και οι πνευματικές ανάγκες του χριστιανικού πληθυσμού της Κωνσταντινούπολης (εικ. 11). Δίπλα στο Αυγουσταίο και το παλάτι του αυτοκράτορα δημιουργήθηκε ο πυρήνας της χριστιανικής Κωνσταντινούπολης. Εδώ θεμελιώθηκαν δύο εκκλησίες, η Αγία Ειρήνη και η Αγία Σοφία. Η Αγία Ειρήνη αποτέλεσε τον καθεδρικό ναό της πόλης μέχρι να ολοκληρωθεί η ανέγερση της Αγίας Σοφίας το 360 μ.Χ. Η Αγία Σοφία δηλαδή εγκαινιάστηκε μετά το θάνατο του Μ. Κωνσταντίνου από το γιο του Κωνσταντίνο. Ο Μ. Κωνσταντίνος είχε επίσης ανεγείρει δυο ακόμα εκκλησίες αφιερωμένες στους τοπικούς μάρτυρες Ακάκιο και Μόκιο.

Η εκκλησία της Αγίας Σοφίας που μαζί με την Αγία Ειρήνη δεσπόζει μέχρι σήμερα στον ανατολικό λόφο της Κωνσταντινούπολης (εικ. 12), είναι το κτίσμα του Ιουστινιανού, που εγκαινιάστηκε στις 27 Δεκεμβρίου του 537. Από την εκκλησία του Μ. Κωνσταντίνου, που είχε χτιστεί σε διαφορετικό αρχιτεκτονικό τύπο, σε εκείνο της βασιλικής (εικ. 13), ελάχιστα ίχνη έχουν σωθεί, όπως η βάση μιας κιονοστοιχίας στο αίθριο μπροστά από τη είσοδο του ναού στα δυτικά.(εικ. 14). Και η Αγία Σοφία του 4^{ου} αιώνα θα πρέπει να δέσποζε στο λόφο όπως η Αγία Σοφία του Ιουστινιανού. Τοποθετημένη ανάμεσα στον Ιππόδρομο και το παλάτι αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι του διοικητικού κέντρου της πρωτεύουσας και όπως ο αυτοκράτορας είχε άμεση πρόσβαση στον Ιππόδρομο μέσω του ανακτόρου του έτσι είχε άμεση πρόσβαση και στην Αγία Σοφία. Τα ίχνη της Αγίας Σοφίας του 4^{ου} αιώνα, αν και

ελάχιστα, επιτρέπουν όμως να ανασυνθέσουμε την εκκλησία στον τύπο της πεντάκλιτης βασιλικής με αίθριο και να υπολογίσουμε τις διαστάσεις της: 120 μ. μήκος με 66 μ. πλάτος. Είναι επομένως λογικό μια εκκλησία τέτοιων διαστάσεων να χρειάστηκε πολύ χρόνο μέχρι να ολοκληρωθεί. Είναι όμως ανεξήγητο το γεγονός πως η Αγία Σοφία του Μ. Κωνσταντίνου που άρχισε να χτίζεται το 326, δεν είχε ολοκληρωθεί το 337, το έτος που πεθαίνει ο Μ. Κωνσταντίνος και τα εγκαίνιά της γίνονται το 360 από το γιο του Κωνσταντίνου, Κωνσταντίο. Οπωσδήποτε 34 χρόνια είναι πολύ μεγάλο διάστημα.

Στις προθέσεις του Μ. Κωνσταντίνου φαίνεται πως ήταν η ανέγερση πολλών εκκλησιών στην Κωνσταντινούπολη. Και για το λόγο αυτό είχε παραγγείλει 50 ευαγγέλια, προφανώς σαν παρακαταθήκη. Όμως πόσες τελικά εκκλησίες είχαν ολοκληρωθεί ενόσω ζούσε ο Μ. Κωνσταντίνος; Όπως είδαμε η Αγία Σοφία δεν είχε ολοκληρωθεί ζώντος του Μ. Κωνσταντίνου. Η Αγία Ειρήνη είχε, όπως επίσης και η εκκλησία που ο Μ. Κωνσταντίνος προόριζε ως μανσωλείο του και που ήταν ο ναός των Αγίων Αποστόλων (εικ. 15). Η εκκλησία είχε ολοκληρωθεί το 337 και ο Μ. Κωνσταντίνος ετάφη εδώ το Μάιο ή τον Ιούνιο της χρονιάς εκείνης από το γιο του Κωνσταντίο. Ο Ευσέβιος στο Βίο Κωνσταντίνου περιγράφει με αρκετές λεπτομέρειες το ναό αυτό από τον οποίο τίποτα δεν υπάρχει σήμερα. Βέβαια ο ναός του Μ. Κωνσταντίνου είχε υποστεί ριζικές επισκευές και ανακατασκευές στο πέρασμα των αιώνων, φαίνεται όμως ότι το σχήμα του ελεύθερου σταυρού που ο Κωνσταντίνος του είχε δώσει διατηρήθηκε και στις μετασκευές του. Το Φατίχ τζαμί που κτίστηκε στη θέση του ναού των Αγίων Αποστόλων, ανάμεσα στο 1461 με 1473, λίγα χρόνια δηλαδή μετά την Άλωση, δεσπόζει σήμερα στην πόλη, όπως ασφαλώς θα δέσποζε και ο ναός των Αγίων Αποστόλων στη διάρκεια της βυζαντινής ζωής του, αφού ήταν χτισμένος στον υψηλότερο λόφο της πόλης. Ο ναός, όπως μας πληροφορεί ο Ευσέβιος, βρισκόταν στο μέσον μιας μεγάλης αυλής, περιστοιχισμένης από κιονοστοιχίες, λουτρά, κρήνες και θέρμες. Ο ναός σε σχήμα ελεύθερου σταυρού, είχε, σύμφωνα πάντα με τον Ευσέβιο, απίστευτο ύψος, *εις ύψος άφατον* όπως ακριβώς αναφέρει, οι τοίχοι ήταν εσωτερικά επενδεδυμένοι σε όλο το ύψος τους με χρωματιστά μάρμαρα και η στέγη έφερε φατώματα καλυμμένα με φύλλα χρυσού. Εξωτερικά η στέγη ήταν καλυμμένη με φύλλα χαλκού.

Στο σημείο ένωσης των τεσσάρων κεραιών του σταυρού είχε τοποθετηθεί η σαρκοφάγος του αυτοκράτορα, κατασκευασμένη από πορφυρίτη λίθο, και γύρω της 12 θήκες, σαν ιερές στήλες, καθεμία από τις οποίες ήταν αφιερωμένη σε έναν από τους 12 αποστόλους. Δεν είναι απολύτως σαφές τι ακριβώς εννοεί ο Ευσέβιος όταν αναφέρει «δώδεκα θήκας ωσανεί στήλας ιεράς». Το πιθανότερο φαίνεται, να είχαν τοποθετηθεί σαρκοφάγοι-κενοτάφια που έφεραν στήλες με το όνομα του κάθε αποστόλου χαραγμένο επάνω τους. Ο Κωνσταντίνος είχε προβλέψει, πάντα σύμφωνα με τον Ευσέβιο, η Θεία Λειτουργία να τελείται εδώ πάνω από

τον τάφο του, εκεί όπου βρίσκονταν δηλαδή και τα κενοτάφια των αποστόλων. Ως προς τις προθέσεις του Κωνσταντίνου που τοποθέτησε τη σαρκοφάγο του στο κέντρο του ναού και γύρω της τα κενοτάφια των αποστόλων, ο Ευσέβιος σχολιάζει: ήθελε μετά το θάνατό του να διατηρηθεί η μνήμη του αιώνια και παράλληλα να απολαμβάνει μέρος της λατρείας και των τελετών που προορίζονταν για τους αποστόλους. Επομένως, ο Ευσέβιος δεν βλέπει καμιά ένδειξη μεγαλομανίας σ' αυτή την πράξη του Κωνσταντίνου, που τοποθετούσε τον εαυτό του στη θέση του Χριστού. Η ερμηνεία του Ευσέβιου πρέπει μάλλον να αντιμετωπισθεί με τον ανάλογο σκεπτικισμό, από τη στιγμή που ο Ευσέβιος συγγράφοντας το Βίο του Κωνσταντίνου συνθέτει ένα έργο προπαγάνδας για τον αυτοκράτορα. Οι προθέσεις του αποκαλύπτονται κάθε φορά που πρέπει να σχολιάσει κάποια από τις πράξεις του αυτοκράτορα, οι οποίες θα μπορούσαν ενδεχομένως να προκαλέσουν αρνητικές κριτικές. Όταν για παράδειγμα μιλά για τα αρχαία αγάλματα με τα οποία ο Κωνσταντίνος διακόσμησε την πόλη του, εξηγεί πως πρόθεσή του ήταν να παραδώσει τους ψεύτικους θεούς στον χλευασμό των χριστιανών κατοίκων της πόλης. Κάτι τέτοιο φυσικά από πουθενά δεν υπονοείται και μάλιστα από τη στιγμή που τα αρχαία αυτά αγάλματα τοποθετήθηκαν σε θέσεις ιδιαίτερα σημαντικές και συνδέθηκαν με τα πιο επιφανή μνημεία της νέας πρωτεύουσας.

Τον Ιούνιο του 337 ο Μ. Κωνσταντίνος πεθαίνει και θάβεται εκεί που ο ίδιος είχε μεριμνήσει για να ταφεί: στο ναό των Αγίων Αποστόλων. Σχεδόν 20 χρόνια αργότερα, το 356, τα λείψανα του αποστόλου Τιμόθεου θα μεταφερθούν στη Κωνσταντινούπολη και θα τοποθετηθούν στο ναό. Των Αγίων Αποστόλων και την επόμενη χρονιά τα λείψανα των αποστόλων Λουκά και Ανδρέα θα μεταφερθούν επίσης στην Κωνσταντινούπολη και θα τοποθετηθούν και αυτά στο ναό των Αγίων Αποστόλων. Η επιθυμία του Μ. Κωνσταντίνου να ταφεί με τους αποστόλους έμοιαζε να πραγματοποιείται σιγά-σιγά έστω και με κάποια καθυστέρηση.

Οι χριστιανικοί ναοί που ο Μ. Κωνσταντίνος έκτισε στη νέα πρωτεύουσα ήταν αρκετοί για να γίνει η Κωνσταντινούπολη το θρησκευτικό και εκκλησιαστικό κέντρο της αυτοκρατορίας αμέσως μετά το 330; Ασφαλώς όχι. Νομίζω πως τα γεγονότα μπορούν να μιλήσουν από μόνα τους. Για παράδειγμα, η πρώτη σύναξη επισκόπων στην Κωνσταντινούπολη θα γίνει το 381 στο ναό της Αγίας Ειρήνης και θα ονομασθεί Β΄ Οικουμενική Σύνοδος. Σύμφωνα με τον 3^ο κανόνα της Συνόδου, ο επίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως έχει τα πρωτεία της τιμής μετά από τον επίσκοπο της Ρώμης, γιατί η Κωνσταντινούπολη είναι η Νέα Ρώμη. Όμως η Κωνσταντινούπολη θα γίνει εκκλησιαστικό κέντρο μόνο από το 451, μετά τη Σύνοδο της Χαλκηδόνας, δηλαδή σε περισσότερα από 120 χρόνια από την ίδρυσή της, όταν το θέμα των πρωτείων του πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως θα μπει σε νέα βάση.

Δεν ήταν καθόλου εύκολη διαδικασία να μετατραπεί η Κωνσταντινούπολη σε πρωτεύουσα και αυτό φυσικά δε έγινε από τη μια μέρα στην άλλη. Και φαίνεται πως και οι ίδιοι οι αυτοκράτορες το εύρισκαν δύσκολο να μετατρέψουν την Κωνσταντινούπολη στη μόνιμη κατοικία τους. Ο ίδιος ο Κωνσταντίνος υπολογίζουμε πως ανάμεσα στο 330 και το 337, δηλαδή στα 7 χρόνια που μεσολάβησαν από την ίδρυσή της Κωνσταντινούπολης μέχρι το θάνατό του, θα πρέπει να παρέμεινε στην Κωνσταντινούπολη για λιγότερο από τα μισά. Και ο γιος του Κωνσταντίνος για μεγαλύτερο διάστημα παρέμεινε στην Αντιόχεια από ότι στην Κωνσταντινούπολη.

Στο ψηφιδωτό, που κοσμεί το τύμπανο της εισόδου που οδηγεί από το ΝΔ προθάλαμο προς το νάρθηκα του ναού της Αγίας Σοφίας (εικ. 16), ο Μ. Κωνσταντίνος προσφέρει τα τείχη της πόλης και ο Ιουστινιανός προσφέρει το ομοίωμα της Αγίας Σοφίας στην προστάτιδα της Κωνσταντινούπολης την Παναγία, που δεσπόζει στο μέσον της σύνθεσης, καθισμένη σε θρόνο με τον Χριστό στα γόνατά της. Εδώ ο συμβολισμός φαίνεται να είναι σαφής. Ο Μ. Κωνσταντίνος προσφέροντας τα τείχη συνέδεε το όνομά του με τον αστικό και πολιτικό χαρακτήρα της Κωνσταντινούπολης, ενώ ο Ιουστινιανός προσφέροντας το ναό της Αγίας Σοφίας της έδωσε τον αμιγώς χριστιανικό της χαρακτήρα.



ΕΙΚ. 1 ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΧΑΡΤΗΣ. ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ



ΕΙΚ. 2 Η ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ ΜΕΤΑΞΥ 4^{ΟΥ} ΚΑΙ 7^{ΟΥ} Μ. Χ. ΑΙΩΝΑ.



ΕΙΚ. 3 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ, Ο ΟΦΙΟΕΙΔΗΣ ΚΙΟΝΑΣ ΤΟΥ ΙΠΠΟΔΡΟΜΟΥ.



ΕΙΚ. 4 ΒΕΝΕΤΙΑ, ΆΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ, ΤΑ ΑΛΟΓΑ ΤΟΥ ΙΠΠΟΔΡΟΜΟΥ.



ΕΙΚ. 5 ΒΙΕΝΝΗ, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. ΔΊΠΤΥΧΟ ΑΠΟ ΕΛΕΦΑΝΤΟΣΤΟ ΜΕ ΤΙΣ ΠΡΟΣΩΠΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΡΩΜΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ (5^{ΟΣ} ΑΙΩΝΑΣ).



ΕΙΚ. 6 ΒΕΝΕΤΙΑ, ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ. ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ ΤΕΤΡΑΡΧΙΑΣ.



Εικ. 7 Κωνσταντινούπολη, Ο πορφυρός κίονας του Μεγάλου Κωνσταντίνου (325-330)



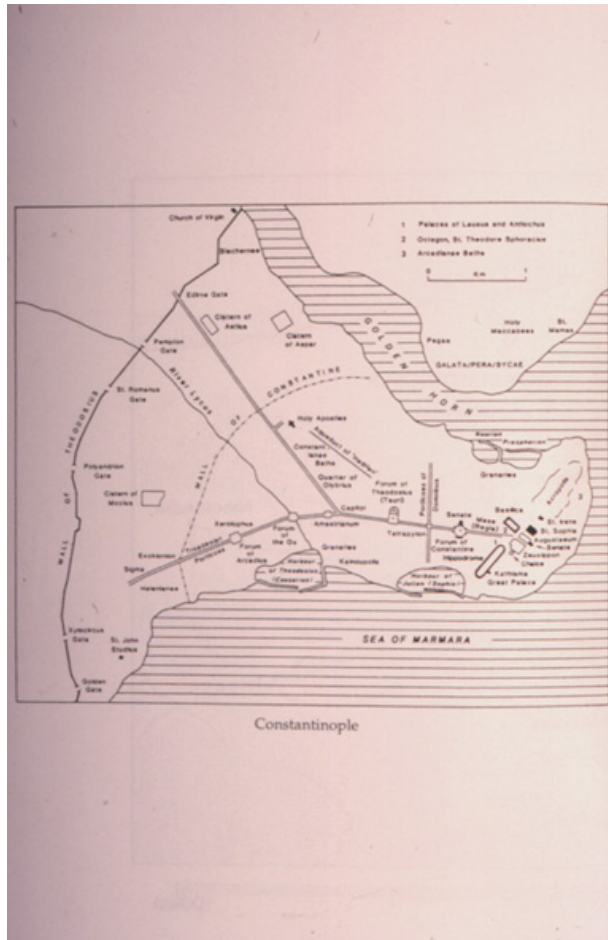
Εικ. 8 Βιέννη, Εθνική Βιβλιοθήκη, Tabula Peutingeriana. Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 9 Κωνσταντινούπολη, Χάρτης C. Buondelmonti (1420).



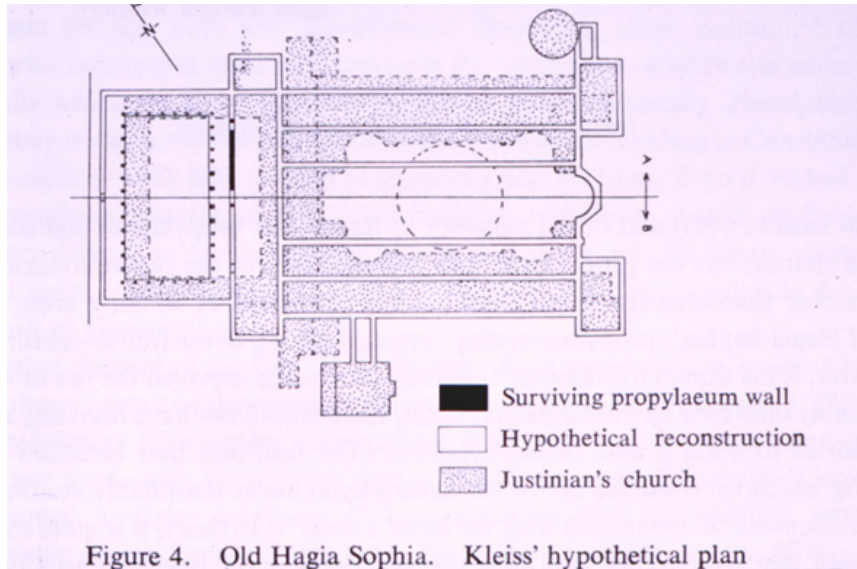
Εικ. 10 Κωνσταντινούπολη, Ιππόδρομος, Χαλκογραφία (1540).



Εικ. 11 Τοπογραφικός χάρτης Κωνσταντινουπόλεως.



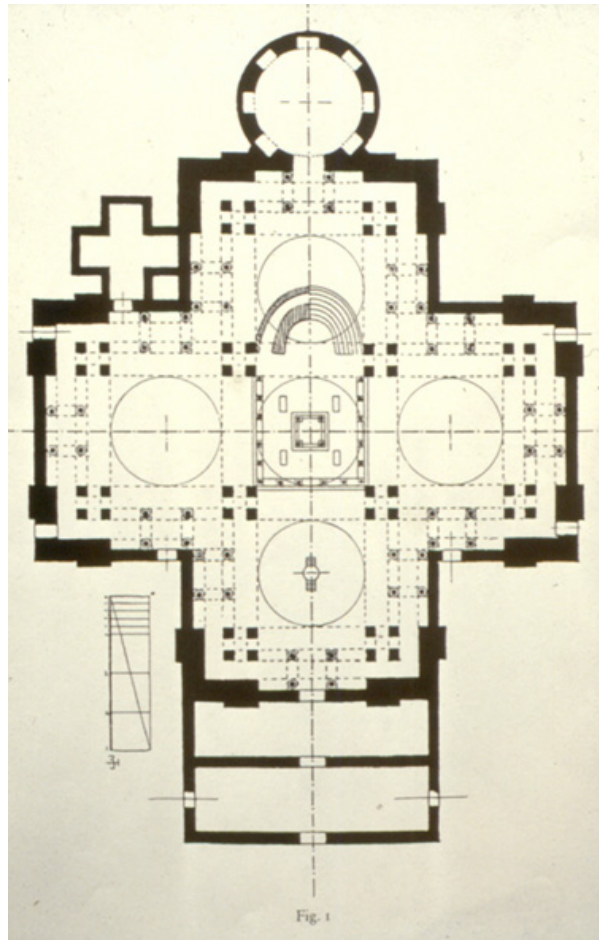
Εικ. 12 Κωνσταντινούπολη, Εξωτερική όψη, Αγία Σοφία και Αγία Ειρήνη.



Εικ. 13 Κωνσταντινούπολη, Κάτοψη Κωνσταντινείας Αγίας Σοφίας.



Εικ. 14 Κωνσταντινούπολη, Αγία Σοφία, Αίθριο. Υπολείμματα Βασιλικής Μεγάλου Κωνσταντίνου.



ΕΙΚ. 15 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ, ΑΓΙΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ, ΚΑΤΟΨΗ.



ΕΙΚ. 16 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ, ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ, ΕΞΩΝΑΡΘΗΚΑΣ. ΨΗΦΙΔΩΤΟ ΣΤΟ ΤΥΜΠΑΝΟ ΤΗΣ ΝΟΤΙΑΣ ΠΥΛΗΣ.

Ε. ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ-ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Έφορος Αρχαιοτήτων

Α. ΤΟΥΡΤΑ

Δρ. Αρχαιολογίας

ΠΕΡΙΠΛΑΤΟΙ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

(Προφυλαγμένη σελίδα)

Λεπτομέρεια από ψηφιακή εικόνα του τέλους του Ιβου
— αρχές του 17ου αι. με τον άγιο Δημήτριο έγγραφο.

και την πόλη της Θεσσαλονίκης

(Κέρκυρα, Μουσείο Ανθρακωρύχων).

ISBN 960-7254-46-5

Copyright © 1997 ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΠΟΝ

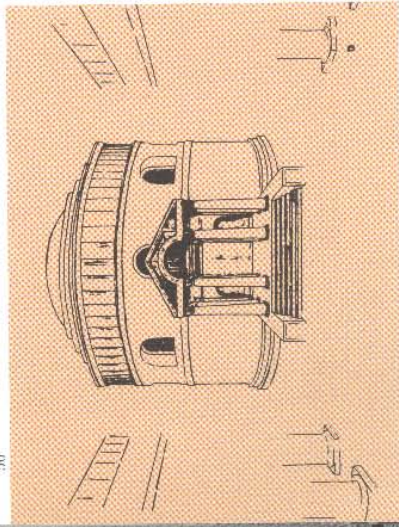
Μακρυγιάννη 23-27, 117 42 Λόγγα Τηλ. Fax: 9214089, 7241442

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΠΟΝ

Τετραρχία συνέστησε ο αυτοκράτορας Διοκλητιανός για να αντιμετωπίσει τους κινδύνους που απειλούσαν το σπέρματο κράτος του, το οποίο έτσι μοιράστηκε σε τέσσερα διοικητικά τμήματα. Ένα από αυτά ανατέθηκε στον Γαλέριο. Η θριαμβική Αψίδα που έστησε ο Γαλέριος, αποτελεί με τις διαστάσεις της και το πλῆθος των παραστάσεών της τη μεγαλύτερη και την πιο πλούσια διακοσμημένη του είδους.

Ανεβάνοντας την οδό Δ. Γούναρη, η οποία κατέχει μέρος της πομπικής οδού, ο επισκέπτης φθάνει στη **ΡΟΤΟΝΤΑ** του Αγίου Γεωργίου, ένα από τα αρχαιότερα μνημεία της Θεσσαλο-

50

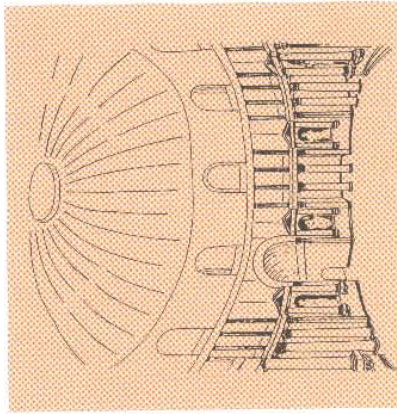


νίκης. Οι δεκαέξι αιώνας της ζωής του ως εθνικού κυρίου, χριστιανικού ναού και μουσουλμανικού τερμένους άφησαν τα σημάδια τους σ' αυτό. Η ιστορία του, οι κατά καιρούς ονομασίες του και οι οικοδομικές φάσεις του έχουν επαρκώς διαφωτιστεί από τις αρχαιολογικές και ιστορικές έρευνες που πραγματοποιήθηκαν τα τελευταία χρόνια.

ΡΩΜΑΪΚΗ ΕΠΟΧΗ: Αν η ίδρυση του κυρίου από τον Γαλέριο γύρω στο 300 μ.Χ. είναι βέβαιη, προβληματικός είναι ο προσορισμός του. Ορισμένοι ερευνητές υποστήριξαν ότι κτίστηκε για να χρησιμοποιεί ως μασωλείο στον ίδρυτή του, ενώ άλλοι ότι ήταν ναός αφιερωμένος στους Καβέρονες ή στον Δία. Η τελευταία εκδοχή είναι η επικριότερη αφού ο Δίας ήταν προστάτης των δύο τετραρχών, του Διοκλητιανού και του Γαλερίου. Είναι εξάλλου βέβαιο ότι ο Γαλέριος πέθανε και τάφηκε μακριά από τη Θεσσαλονίκη.

Το κτήριο υψώθηκε μέσα σ' έναν ευρύχωρο περιβόλο που απέλιγε ανα-

51



τολικά και δυτικά σε εξέδρες. Το κυκλικό σχήμα του – μοναδικό στον ελληνικό χώρο – το συσχετίζει με το Πάνθεον του Αγρίμια στη Ρώμη. Ο κυλινδρικός τοίχος του κυρίου, πάχους 6,30 μ. ως τη βάση του θόλου, έχει κτιστεί με αργολιθοδομή που ενισχύεται κατά διαστήματα με πλατιές ζώνες πλίνθων και περικλείει χώρο εσωτερικής διαμέτρου 24,50 μ. Το

ύψος του κυρίου από το δάπεδο ως το κλειδί του θόλου είναι 29,80 μ. Ο θόλος και τα τόξα είναι κτισμένα μόνον με πλίνθους. Στο κλειδί του θόλου υπήρχε οπιστό για εξερισμό και φωτισμό και στον άξονά του, στο διάπεδο, αποχρετευτικό φρέατο για τα νερά της βροχής. Η στέγη διαφρονείται σε τρία επίπεδα, ένα στη βάση του θόλου, ένα δεύτερο λίγο ψηλότερα και το τρίτο αποτελεί η κωνική, κύρια στέγη του θόλου.

Εξωτερικά το οικοδόμημα παρουσιάζεται βαρύ και αδιάθροτο, στο εσωτερικό του όμως ελαφρύνεται με τη διάνοξη πλήθους ανοιγμάτων. Στη βάση του, στο πάχος του κυλινδρικού

τοιχίου, ανοίγονται οκτώ μεγάλες τετράγωνες κόγχες· έτσι το μέρος των τοίχων που απομένει μεταξύ τους διέπει την εντύπωση μεγάλων πεσσών. Οι κόγχες αυτές καλύπτονται με ημι-κυλινδρικές καμάρες και κατά πάσα πιθανότητα στις προσόψεις τους διαμορφώνονταν τριβήλα ανοίγματα με δύο κόνες που κρατούσαν επιστύλιο.

50. *Ροτόντα. Εξωτερική άποψη του κυρίου στη ρωμαϊκή εποχή (αναπαράσταση κατά Βελένη).*

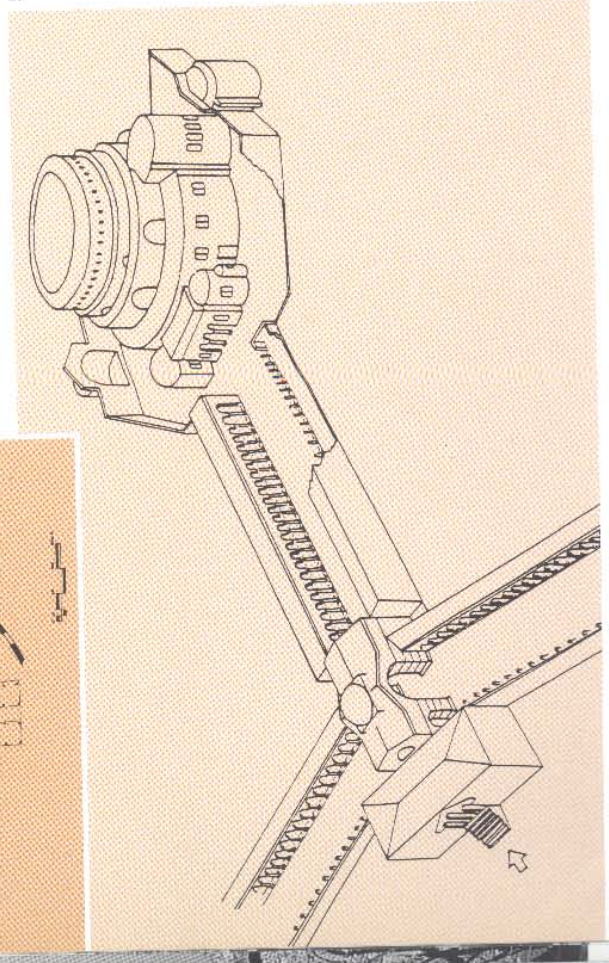
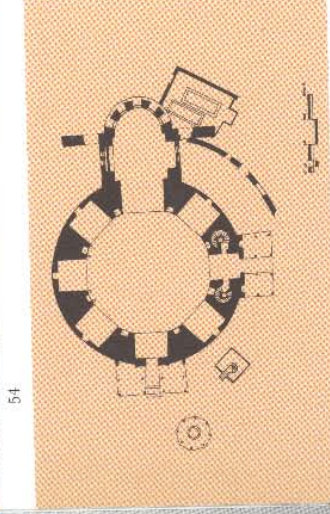
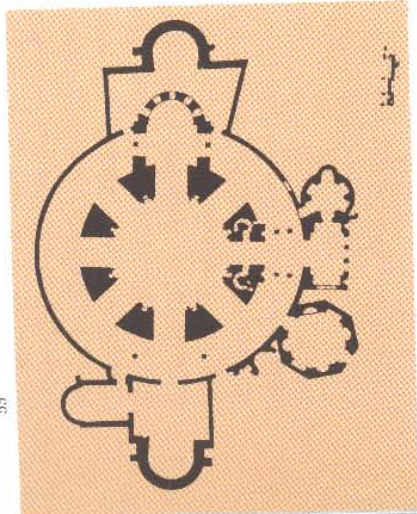
51. *Ροτόντα. Άποψη του εσωτερικού στη ρωμαϊκή εποχή (αναπαράσταση κατά Βελένη).*

52. *Άποψη της Ροτόντας από ΒΑ.*

52



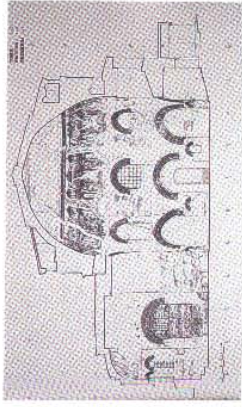
Στις κόγχες αυτές αντιστοιχούν ψηλότερα οκτώ μεγάλα παράθυρα και ακόμη ψηλότερα, στη βάση του θόλου, ανοίγονται οκτώ φεγγίτες. Αλλά και οι ογκώδεις πεσοί ελαφρόνταν με τη διάνοιξη μικρών κογχών. Οι κόγχες αυτές έδιναν την εντύπωση ναΐσκων καθώς οι προσόψεις τους διαμορφώνονταν με κιονόσκους, που πατούσαν σε κλιβάντες και κρατούσαν τόξο ή τριγωνικό αέτωμα, ενώ στο εσωτερικό τους υπήρχαν μικρά αγάλματα. Από τις δύο κόγχες που παραμένουν σήμερα ανοικτές η μία διατηρεί ακόμη τους κλιβάντες. Η κύρια είσοδος του κτηρίου ήταν αυτή στη νότια κόγχη, σε αντιστοιχία με τον άξονα της πομπικής οδού. Οι δύο πεσοί που την περιβάλλουν έχουν στο εσωτερικό τους σπειροειδείς κλιμακες ανόδου στη στέγη.



ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΚΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ. Είναι αφηλεγόμενος τόσο ο χρόνος μετατροπής του εθνικού κτιρίου σε χριστιανικό ναό, όσο και η νέα ονομασία του. Ως προς το χρόνο, αυτός κυμαίνεται από τα τέλη του 4ου ως τις αρχές του 6ου αι., με μεγαλύτερη πιθανότητα τα χρόνια του Μεγάλου Θεοδοσίου (379-395 μ.Χ.). Ως προς την ονομασία, κατά την επικρατέστερη άποψη ο ναός αφιερώθηκε στους Ασωμάτους ή Αρχαγγέλους και η ονομασία αυτή επεκτιήθη στη γενικότερη πύλη του ανατολικού τείχους και στη συνοικία που αναφέρουν βυζαντινά κείμενα του 9ου, 12ου και 14ου αι. Φαίνεται ότι ο ναός χρησιμοποιήθηκε ως μητρόπολη της Θεσσαλονίκης κατά το διάστημα 1523/24 έως το 1590/91, μετά τη μετατροπή της Αγίας Σοφίας σε τζαμί.

Οι επιμεμβάσεις που έγιναν στο κτήριο, για να ανταποκριθεί στις νέες λειτουργικές ανάγκες, ήταν πολλές και ορισμένες καθοριστικές για τη στατική του επάρκεια, με επιπτώσεις ως τους πρόσφατους σεισμούς του 1978. Η σπουδαιότερη αφορά στην κατεδάφιση του κυλινδρικού τοίχου της ανατολικής κόγχης για να προστεθεί το Ιερό Βήμα, ένας ορθογώνιος χώρος με ημικυκλική αψίδα στα ανατολικά. Η επέμβαση αυτή διατάραξε τη στατική συνοχή του κτηρίου και η κόγχη δέχτηκε μεγάλης κλίμακας επισκευές και ενισχύθηκε με δύο εξωτερικές αντηρίδες. Το διανοιγμένο τόξο του Ιερού προκάλεσε σε κάποια φάση την κατάρρευση του υπερκείμενου τμήματος του θόλου

και της ψηφιδωτής του διακόσμησης. Μια άλλη σημαντική προσθήκη αφορά στο διπλασιασμό σχεδόν του εμβαδού του ναού με την κατασκευή κλειστής στεγασμένης στοάς πλάτους 8 μ. γύρω από το ρωμαϊκό πυρήνα. Η στοά επικοννούσε με τον κεντρικό χώρο μέσω των επί ακογχών που διανοιχθηκαν. Η στοά καταστράφηκε μάλλον στους μεγάλους σεισμούς των αρχών του 7ου αι. που έιληξαν τη Θεσσαλονίκη. Στη δυτική κόγχη δημιουργήθηκε νέα είσοδος με νάρθηκα. Στη νότια είσοδο προτετήθηκε πρόπυλο με δύο παρεκκλήσια, ένα κυκλικό ανατολικά και ένα οκταγωνικό δυτικά. Ο τονομός της σημασίας της νότιας εισόδου με τις νέες κατασκευές σημαίνει τη διατήρηση του άξονα Ροτόνας, πομπικής οδού και ανακτόρων, γεγονός που υπονοεί - σύμφωνα με ορισμέ-

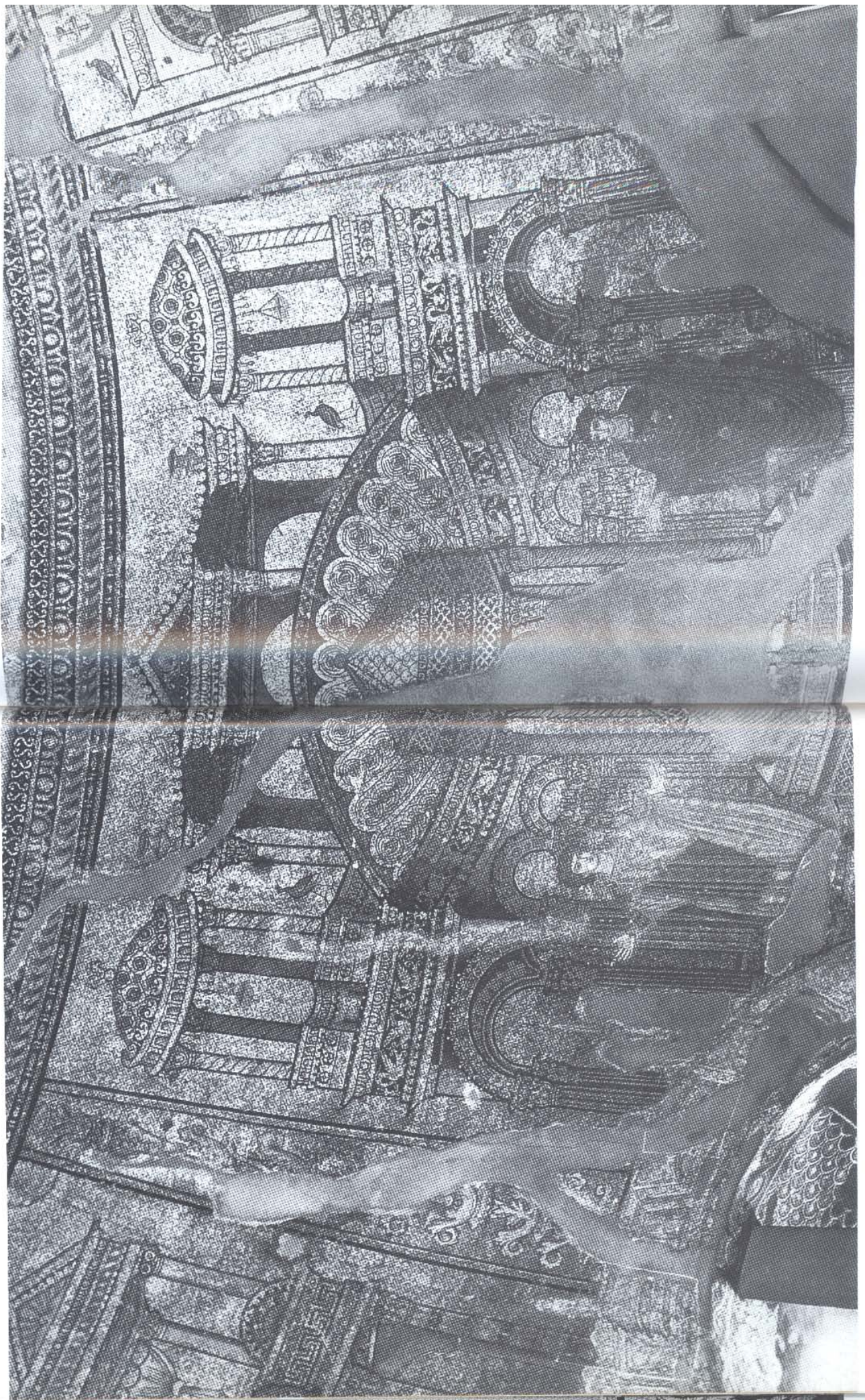


53. Ροτόνα. Κάτοψη της χριστιανικής φάσης.

54. Ροτόνα. Κάτοψη υπάρχουσας κατάστασης.

55. Αναπαράσταση της Ροτόνας, της Αγίας του Γαλερίου και των μνημειακών οδών κατά τη παλαιοχριστιανική εποχή (κατά Τροχόη).

56. Ροτόνα. Κατά μήκος τμήμα υπάρχουσας κατάστασης.



νους ερευνητές – τον προορισμό της Ροτόνας ως αυτοκρατορικού ναού κατά την πολιορκησιαστική εποχή. Όμως τα λαμπρότερα λείψανα από την παλαιοχριστιανική φάση του μνημείου είναι τα εξαίρετης ωραιότητας ψηφιδωτά του – τα αρχαιότερα ψηφιδωτά τοίχου της Ανατολής – έργα λαμπρού καλλιτεχνικού εργασιμίου της Θεσσαλονίκης. Διακοσμήθηκαν οι καμάρες των κογχών, τα τοξοτά ανοίγματα των φεγγιτών και ο θόλος, ενώ επενδύθηκε ο κυλινδρικός τοίχος – ως τη βάση του θόλου – με πολύχρωμες μαρμάρινες πλάκες. Από την ορθομαρμάρωση αυτή σήμερα δεν απέμεινε τίποτα.

Τα ψηφιδωτά που διατηρήθηκαν στις καμάρες τριών κογχών και σε τέσσερις φεγγίτες έχουν καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα. Εντυπωσιάζει ο πλούσιος των θεμάτων και η φουοικρατική τους απόδοση, η ποικιλία των χρωμάτων και η λαμπρότητα των χρυσών και ασπρόχρυσων ψηφιδών του κάμπου.

57. Ροτόνα.

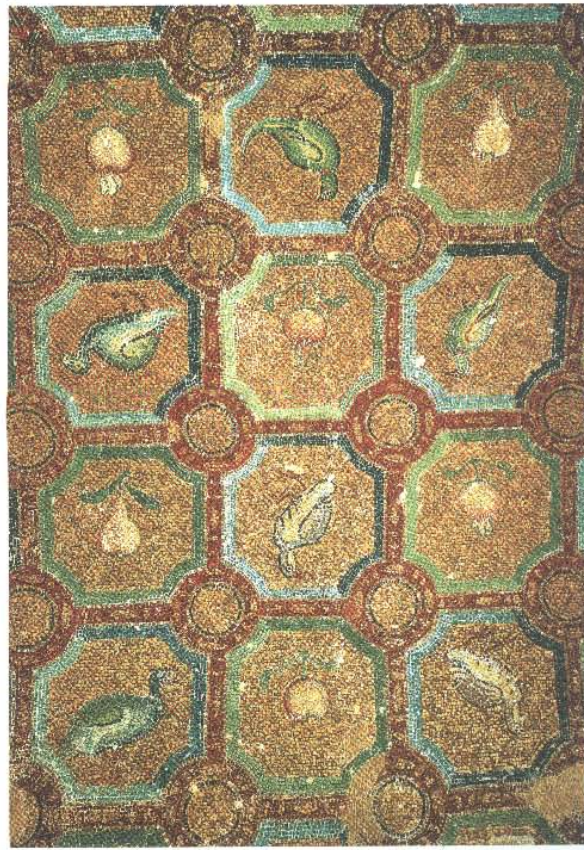
Αποψη ψηφιδωτέ, στο νότιο διάζωμα.

58. Ροτόνα. Απόψη ψηφιδωτέ, στο ΝΑ διάζωμα.

59. Ροτόνα. Ο οφθαλμικός άγιος Ευαγγελίων.



Στην καμάρα της νοτιοανατολικής κόγχης πλατιές ταινίες και κύκλοι σχηματίζουν οκτάγωνα που περικλείουν εναλλάξ πουλιά και καρπούς, ενώ την πλατιά ταινία που ορίζει το ψηφιδωτό την αποτελούν πίνακες που περιέχουν βάζα με λουλούδια και μανέρινα με καρπούς. Η διακόσμηση της καμάρας της νότιας κόγχης δίνει την εντύπωση χαλιού καθώς, πάνω στον ασπρήμένο κάμπο και γύρω από το μεγάλο χρυσό σταυρό στο κέντρο, απλώνονται άνθη, πουλιά, αστέρια και καλάθια με καρπούς. Ο αυστηρότερος γεωμετρικός διάκοσμος της καμάρας της δυτικής κόγχης με τους τεμνόμενους κύκλους διανθίζεται και πάλι με πουλιά και καλάθια με καρπούς, τα οποία γεμίζουν τα τετράγωνα και τους κύκλους που συνιστούν την πλατιά ταινία της παρενφής.



60

Με ανάλογη ποικιλία θεμάτων κοσμούνται και τα τόξα των ψηφιδωτών. Τα απλούστερα χρώματα των ψηφιδωτών εδώ αποκαλύπτουν τη σοφία και την αισθητική καλλιέργεια των ανώνυμων ψηφιδωτών, οι οποίοι προσάρμοσαν τη χρωματική κλίμακα στον άπλετο όμιλο φωτισμό των ψηφιδωτών, σε αντίθεση με την επιλογή έντονων χρωμάτων για τα ψηφιδωτά των καμαρών όπου ο φωτισμός ήταν έμμεσος. Την αποκορύφωση του λαμπρού αυτού διακόσμου αποτελούν τα ψηφιδωτά του θόλου, ιεραρχημένα σε τρεις ζώνες με κλιμάκωση σηματολογική από τη ζώνη των μαρτύρων, στη ζώνη των αποστόλων ή των αγγέλων, με κορωνίδα τη Θεία Επιφάνεια του Χριστού Θριαμβευτή. Η χαμηλότερη ζώνη διαίρεται σε οκτώ διάχωρα με διακοσμητικές ται-



61

νίες από επάλληλα φέλλα άκανθας. Στο ανατολικό διάχωρο, που καταστράφηκε με την κατάρρευση αυτού του τμήματος του θόλου, υπάρχει σήμερα ζωγραφική απομίμηση ψηφιδωτού του ιταλού ζωγράφου Rossi φιλοτεχνημένη το 1889. Στο βόθος κάθε διάχωρου υψώνονται ανάλαφρα διάορφα οικοδομήματα τα οποία συνθέτουν πλήθος αρχιτεκτονικών στοιχείων, πλούσια διακοσμημένων με μεργαριτάρια και πολύτιμους

60. Ροτόνα. Δεπτομέρεια του ψηφιδωτού διακόσμου στην καμάρα της ΝΑ κόγχης.

61. Ροτόνα. Αδιάνγνωτος μάρτυρας.

62. Ροτόνα. Διακοσμητική ταινία από τα ψηφιδωτά του θόλου.



62



63

λίθους. Οι καταβολές αυτών των αρχιτεκτονικών συνθέσεων ανάγονται στην ελληνιστική παράδοση και θυμίζουν προσόψεις σκηνών θεάτρων και λαξευτών τάφων της Πετραίας Αραβίας. Τα πολυτελή παραπέτασματα, τα περίτεχνα κυκλιδώματα, τα κιβώρια πάνω από τις τράπεζες με τα πολύτιμα εσώγεια, οι σταυροί, οι αναμμένες λαμπάδες και οι кандήλες που κρέμονται υποβάλουν την εντύπωση Ιερού εκκληστήσις,

64



όχι όμως επίγειας αλλά επουράνιας, όπως δηλώνουν τα διάσπαρτα παραδείγματα πηγά και τα διακοσμημένα με φτερά παγωνιού τεταρτοσφαιρία ορισμένων κογχών.

63. Ροτόνα. Λεπτομέρεια από τα ψηφιδωτά του θόλου.

64. Ροτόνα. Ο στρατηπικτός άγιος Βάσιλος.

65. Ροτόνα. Ο επίσκοπος άγιος Φίλιππος.



65



66. Ροτόνα. Ο στρατιωτικός άγιος Βασίλειος.



Μικροστά στα οικοδομήματα παρατάσσονται δεκαπέντε, εναιωμένα-ντες σήμερα, μάρτυρες με έκφραση γαλήνια και σε στάση δέησης. Οι επιγραφές που τους συνοδεύουν δίνουν το όνομα και την ιδιότητά τους, καθώς και το μήνα εορτασμού τους. Είναι άγιοι στρατιωτικοί, επίσκοποι, ιερείς, ιατροί, ένας ααλητής κι ένας υπηρέτης, όλοι με καταγωγή από την Ανατολή, που συνθέτουν ένα εικονογραφημένο ημερολόγιο. Τα σώματά τους χάνονται κάτω από τα φαρδιά ενδύματα, όμως τα εξαιρετικής καθασκευής πρόσωπά τους, με ψηφίδες ποικίλων μεγεθών και χρωμάτων, αποιελούν πραγματικά πορτρατά.

Ό,τι απέμεινε από την επόμενη ζωή είναι ζεύγη ποδιών που φορούν σανδάλια και πατούν στη γλόη. Τα λείψανα έντονα κινημένων λευκών πυγμών υπονοούν λευκοντυμένες μορφές σε ζοηρή κίνηση, ίσως αποστάτους ή αγγέλους.

Από την κορυφαία σύνθεση της ψηλότερης ζώνης σώζονται τα κεφάλια τριών αγγέλων – θα εικονίζονταν τέσσερις – και ο φοίνικας, το μυθικό πομλί, σύμβολο αθανασίας και αιωνιότητας. Οι άγγελοι σφκώνουν στα χέρια τους μίαν εκπληκτικής ωραιότητας τριπλή «δόξα» από αστέρια, στεφάνι με φύλλα και καρπούς και πολύχρωμη ίριδα. Μέσα στη «δόξα»,

67. Ροτόνα. Ο στρατιωτικός άγιος Πρίσκιλας.

προσέχεται με κάρβουνο που διακρίνεται στις πλίνθους του θόλου, θυμίζει ότι ο χαμένος σήμερα Χριστός ει-κονίζεται όρθιος, κρατώντας σταυροφόρο ράβδο, ένδειξη της νίκης του στο θάνατο. Η μορφή του συνόριξε το πανηγυρικό και εαχτολογικό νόημα όλου του διάκοσμου που ξεκινά με την υπερκόσμια στη στατικότητα της λιτανείας των μαρτύρων,



συνεχίζεται στη ζοηρή πομπή των αποστόλων ή των αγγέλων και ολοκληρώνεται με τη θριαμβευτική «εν δόξει» εμφάνισή του.

Προς τα τέλη του 9ου αι. τοιχογραφήθηκε το τεταρτοσφαιρίο της κόγχης του Ιερού Βήματος με την παράσταση της Ανάληψης. Η Ανάληψη προεικονίζει τη νέα έλευση του Χριστού στη γη κατά τη Δευτέρα Παρουσία και ο συμβολισμός της προστίθεται σ' αυτού του Ιερού Βήματος ως επιούράνιου θυσιαστήριου και έδρας του Πα-



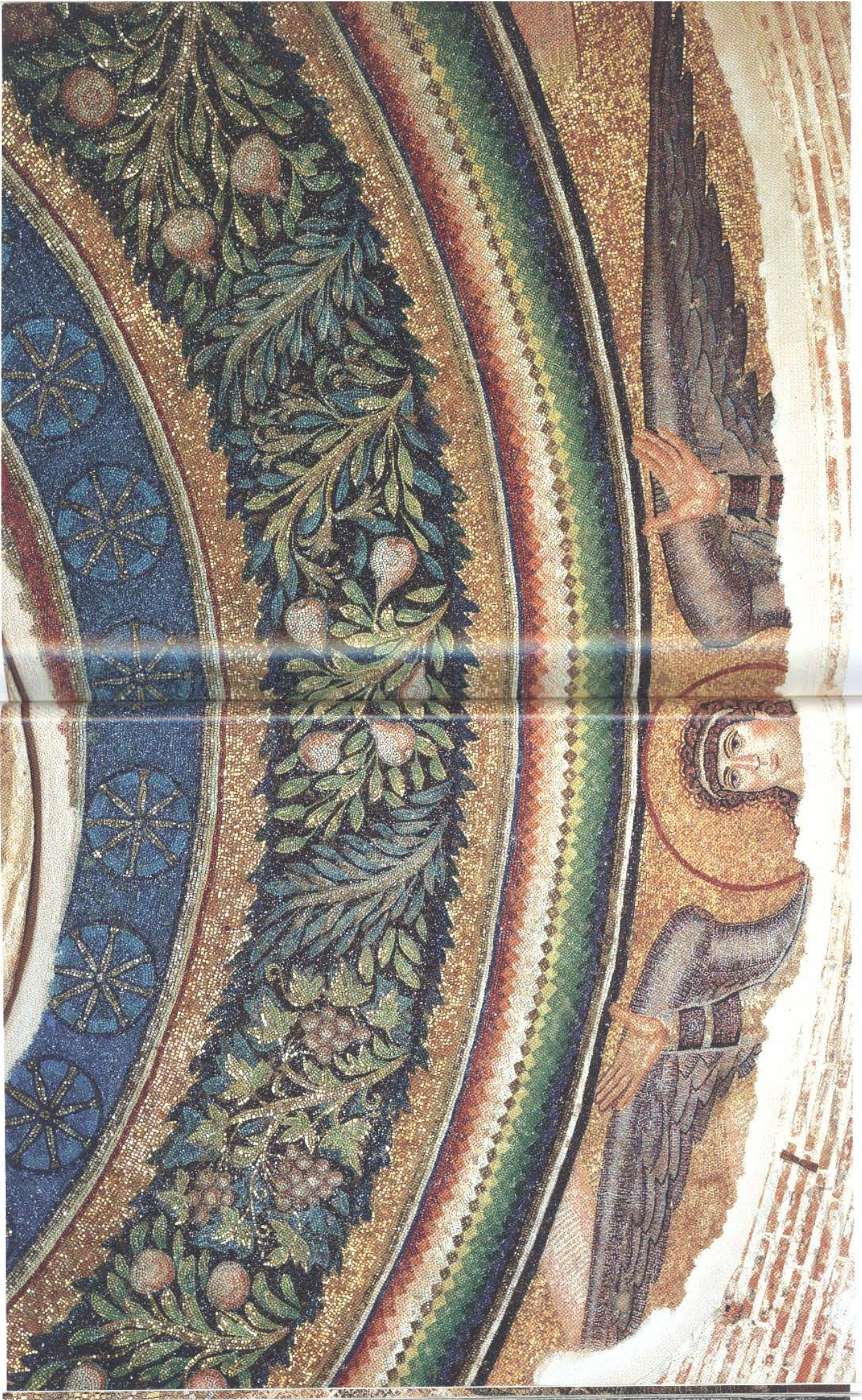
ρίβωλο ανατολικά του Ιερού του ναού. Άλλα κατάλοιπα της τουρκικής φάσης του μνημείου είναι ο μναρές, που κτίστηκε μέσα στην κατεστραμμένη περιμετρική σιτά, το συντριβάνι στα δυτικά του ναού και τα προστώα της δυτικής και νότιας εισόδου.

Την ίδια εποχή το μνημείο αναφέρεται και ως Ηεαλαιά Μητρόπολη ή Eski Metropol, ενώ Rotonda ονομάζεται από τους ξένους περιηγητές του 18ου-19ου αι. Η ονομασία Άγιος Γεώργιος, που χρησιμοποιείται ως σή-

μερα, προέρχεται από το εκκλησιαστικό του Αγίου Γεωργίου το οποίο βρισκόταν απέναντι από τη δυτική πόλη του περιβόλου της Ροτόντας. Φαίνεται ότι στο, ριζικά επισκευασμένο σήμερα,

68. Ροτόντα. Αετομέγετα αγγέλων από τα ψηφιδωτά στο κλειδί του θόλου.

69. Ροτόντα. Άσπηη της ψηφιδωτής σύνθεσης στο κλειδί του θόλου.



71



ναόριτο του Αγίου Γεωργίου – που είναι μετόχι της αγιορείτικης Μονής Γρηγορίου – μεταφέρθηκαν τα ιερά σκεύη του ναού όταν μετατράπηκε σε τζαμί. Μετά την απελευθέρωση της πόλης το 1912 το μνημείο αποδόθηκε στη Χριστιανική λατρεία, ως το 1914, οπότε άρχισαν εκτεταμένες ανασκαφικές έρευνες σ' αυτό από τους Γάλλους της Στρατιάς της Ανατολής αρχικά, τους Δανούς και τους Έλληνες στη συνέχεια. Το 1917 με διάταγμα του Ελ. Βενιζέλου μετατράπηκε σε «Μακεδονικών Μουσείον». Αργότερα, και ως τους σεισμούς το 1978, φιλοξένησε έκθεση Χριστιανικών γλυπτών.

70. Ροιόντα. Λεπτομέρεια της ψηφιδωτής σύνθεσης στο κλειδί του θόλου.

71. Ροιόντα. Ο φοίνικας από τα ψηφιδωτά στο κλειδί του θόλου.

72. Ροιόντα. Η Παναγία από την τοιχογραφία της Ανάληψης.

73. Ροιόντα. Άγγελος και δύο απόστολοι από την τοιχογραφία της Ανάληψης.

74. Ροιόντα. Ο απόστολος Λουκάς από την τοιχογραφία της Ανάληψης.

75. Ροιόντα. Άγγελος από την τοιχογραφία της Ανάληψης.

72



73



75



71



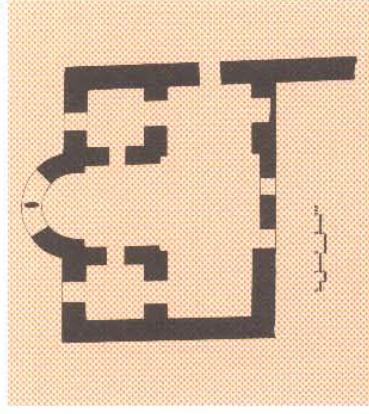
Ο ναός είναι διάδροφος. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του ορόφου παρουσιάζει ομοιότητες με αυτόν του Αγίου Νικολάου Ορφανού. Υπάρχει δηλαδή και εδώ η κεντρική ξυλόστεγη αίθουσα που περιβάλλεται στις τρεις πλευρές με περίπλωο. Το περίπλωο καλύπτεται με μονόριχτες στέγες σε χαμηλότερη στάθμη και απολήγει ανατολικά σε δύο διαμερίσματα, τα οποία επικοινωνούν με το Ιερό Βήμα. Το περίπλωο συναντάται σε πολλούς ναούς της Θεσσαλονίκης το 14ο αιώνα και γι' αυτό θεωρείται ως ιδιαίτερο γνώρισμα της ναοδομίας της. Το περίπλωο του ναού των Ταξιάρχων στην αρχική του μορφή θα ήταν ανοικτό στη δυτική και στη νότια πλευρά.

101. Όσιος Δαβίδ.

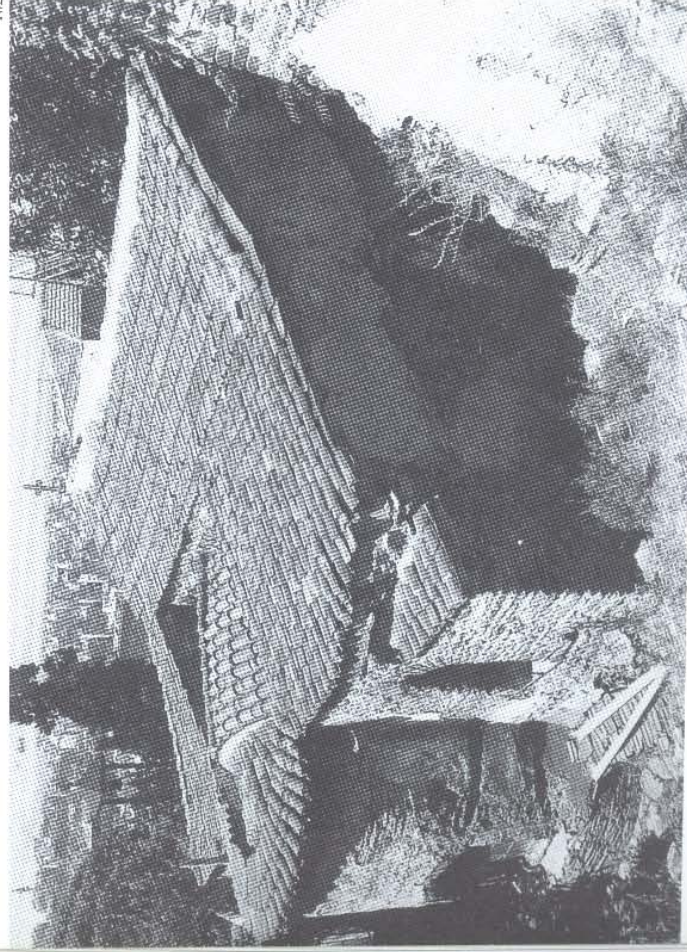
Κάτοψη υπέρχουσας κατάστασης.

102. Ο ναός του Οσίου Δαβίδ.

103. Όσιος Δαβίδ. Νότια πλευρά.



102



Η τοιχοδομία του ναού μοιάζει με αυτήν του Αγίου Νικολάου Ορφανού, αποτελείται δηλαδή από επάλληλες ζώνες ακανόνιστων λίθων με ενδιάμεσα κομμάτια πλίνθων. Όμως οι εξωτερικές όψεις του ναού των Τα-



103

Ξιάρχων παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποιότητα. Ο βόρειος τοίχος διαφρονό-νετα πλαστικά με επάλληλα τριγώνια, αφιδώματα και κυσιούς ημικίονες, ενώ η ανατολική όψη ζοφρεί με την ενσάλαγή των όγκων της πεντά-πλευρης αψίδας του Ιερού Βήματος, τη μικρότερη τριπλευρη αψίδα της πρόθεσης και τον πλούσιο κεραμοπλαστικό διάκοσμο.

Η εσωτερική διάταξη του ισογείου του ναού αντιστοιχεί σε αυτή του ορόφου. Η ύπαρξη τάφων με τη μορφή αρκοσολίων – χονευτών δηλαδή σαρκοφάγων με τόξο επάνω – κατά μήκος των τοίχων, συνιγορεί στην υπόθεση ότι ο ναός ήταν καθολικό μονής και θάπτονταν εδώ οι μοναχοί.

Από την αρχική τοιχογράφιση του ναού διασώθηκαν μόνο στα δύο αετώματα οι σκηνές της Ανάληψης του Χριστού και της Πεντηκοστής, που

δύσκολα διακρίνονται σήμερα από την καπνιά που επικάθησε. Η θέση της Ανάληψης στο ανατολικό αετώμα, στο χώρο του Ιερού, υπαγορευτήκε από δογματικούς λόγους που σχετίζονται με τη μυστική ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας και αναφέρονται στη Δευτέρα Παρουσία. Οι τοιχογραφίες αυτές επέτρεψαν την ακριβέστερη χρονολόγηση του ναού στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.

Βορειοδυτικά του ναού των Ταξιάρχων, σε πάροδο της οδού Τιμοθέου, βρίσκεται ο ναός του **ΟΣΙΟΥ ΔΑΒΙΔ**, άλλοτε καθολικό μονής. Η αφιέρωσή του στον όσιο Δαβίδ τον Θεσσαλονικέα είναι αυθαίρετη και έγινε μόλις το 1921, κατά τον εκ νέου καθιγαγοισμό του σε χριστιανικό ναό από τζαμί που είχε μετατραπεί στην Τουρκοκρατία. Είναι όμως γνωστό από κείμενο του τέλους του 9ου αιώνα, τη *Δήληση* του Ιγνατίου, ηγούμενου της Μονής Ακαπνίου της Θεσσαλονίκης, ότι το καθολικό την εποχή εκείνη ήταν αφιερωμένο στον Σωτήρα Χριστό του Λατόριου, ύστερα από τη θαυμαστή αποκάλυψη του ψηφιδωτού της κόγχης του Ιερού. Η πρωσωνμία «του Λατόριου» ή «των Λατόριων» οφείλεται στα λατομεία πέτρας που υπήρχαν στην περιοχή.

Η *Δήληση* του Ιγνατίου, παρά τα μυθολογικά στοιχεία που περιέχει, προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες για το καθολικό, οι οποίες μαζί με τις αρχαιολογικές έρευνες που πραγματοποιήθηκαν στο μνημείο μετά το 1921, διαγράφουν το χρονικό της ίδρυσης και διακόσμησης του.

Ο ναός, ίσως αφιερωμένος στον Προφήτη Ζαχαρία, ιδρύθηκε στα τέλη του 5ου αι. Την ίδια εποχή ιστορήθηκε με ψηφιδωτό και τοιχογραφίες διακοσμητικού χαρακτήρα με τη χορηγία ανώνυμης γυναίκας, η οποία μνημονεύεται στην επιγραφή που υπάρχει στη βάση του ψηφιδωτού. Κατά τη Δηγήρη, η ανώνυμη γυναίκα ταυξεται με τη Θεοδώρα, κόρη του αυτοκράτορα Μαξιμιανού που είχε ασπασθεί το χριστιανισμό. Η Θεοδώρα

104



ίδρυσε το ναό, υπό τύπο δήθεν λουτρού, και τον διακόσμησε με το ψηφιδωτό. Για να διασκεδάσει τις ειοσιές της μητέρας της, ως προς τον προσηλυτισμό της στη νέα θρησκεία, αναγκάστηκε να καλύψει το ψηφιδωτό με δέρμα βοδιού και κονίαμα. Στην

105



Στην αρχική του μορφή ο ναός παρουσιάζε σε κάτοψη ένα τετράγωνο με ημικυκλική αψίδα στα ανατολικά. Μέσα στο τετράγωνο εγγραφόταν ισοσκελής σταυρός και στα διακена μεταξύ των κεραιών του σταυρού και των εξωτερικών τοίχων σχηματίζο-

104. Όσιος Δαβίδ. Η ψηφιδωτή παράσταση της Θεοφανείας.

105. Όσιος Δαβίδ. Ο Χριστός σε «δόξα».

106. Όσιος Δαβίδ. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ.

107. Όσιος Δαβίδ. Ο προφήτης Αββακούμ.



175



175. Τοιχογραφία από την αρχαία Αγορά (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού).

176. Η αρχαία Αγορά.

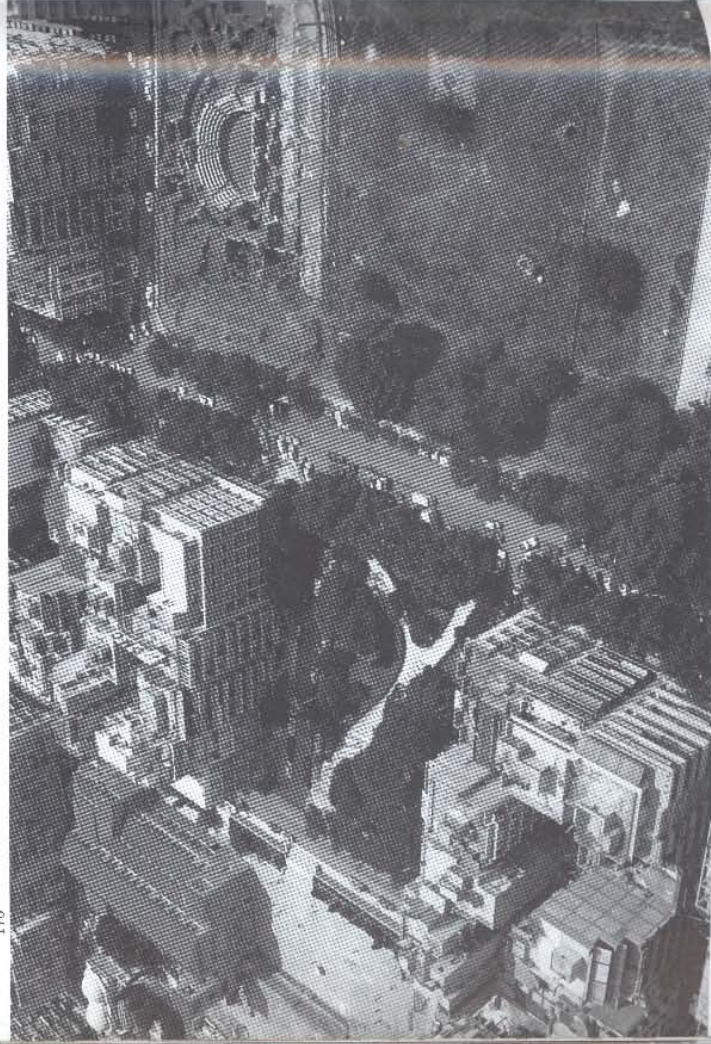
177. Ο ναός των Αγίων Δημητρίου.

Στα βόρεια της Αγοράς υψώνεται η ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, σε χώρο όπου υπήρχε στα ρωμαϊκά χρόνια ένα μεγάλο συγκρότημα δημοσίων λουτρών. Μέσα στις θερμές αυτές, σύμφωνα με την παράδοση, φυλακίστηκε την εποχή των διωγμών του Διοκλητιανού και με διαταγή του Γαλέριου Μαξιμιανού, ο χριστιανός Δημήτριος, αξιωματούχος ρωμαϊκής πολίτης η σύλληψή του έγινε στη Χαλκευτική στοά της Αγοράς. Στον ίδιο χώρο ο Δημήτριος μαρτύρησε με λογχισμό και οι χριστιανοί έθιψαν κρυφά το λείψανό του. Μετά το διάταγμα ανεξιθρησκείας του Μεβδικού το 313, διαμορφώθηκε σε

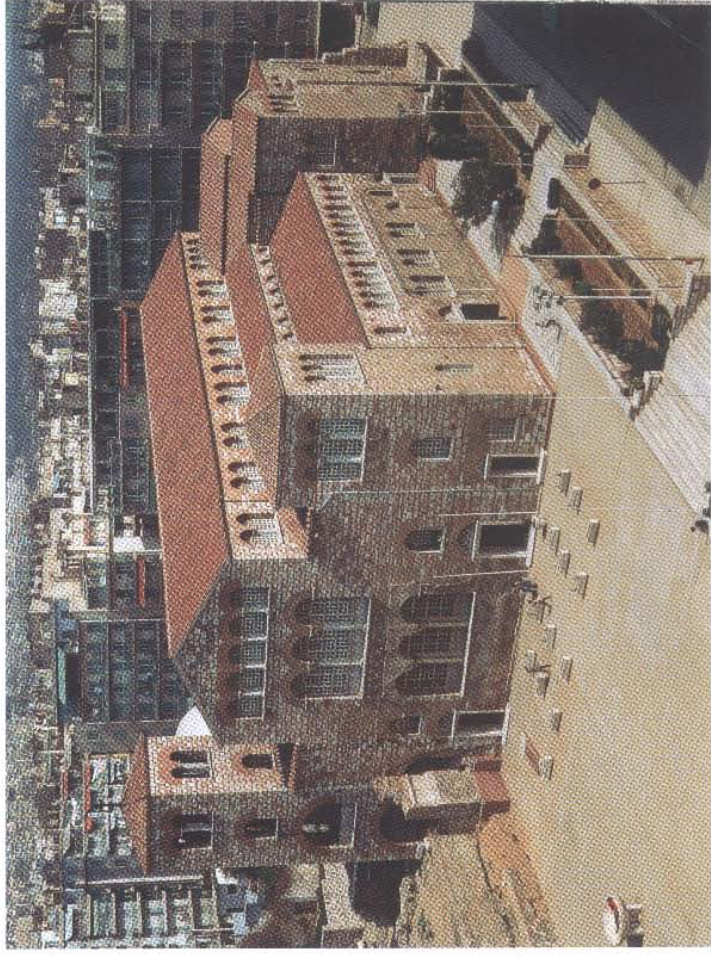
τμήμα του λουτρώνα ένας μικρός λατρευτικός «οικίσκος», στο χώρο του μαρτυρίου του αγίου όπου πίστευαν ότι ήταν και ο τάφος του.

Στον 5ο αι., ο επάρχος του Ιλλυρικού Λεόντιος, από ευγνωμοσύνη για τη θεραπεία του που οφειλόταν στη θαυματουργή χάρη του μάρτυρα, έκτισε στον ίδιο χώρο μεγάλη βασιλική όπου μεταφέρθηκε ο τάφος του αγίου μέσα σε κιβώριο, στο κεντρικό κλίτος. Το κιβώριο, αρχικά απημένο αντικαταστάθηκε αργότερα με μαρμάρينو και περιέχει τη λάρνακα, πιθανότατα κενοτάφιο, και την εικόνα του αγίου. Στο αριστερό τμήμα του κεντρικού κλίτους σώζεται στο δάπε-

176



177

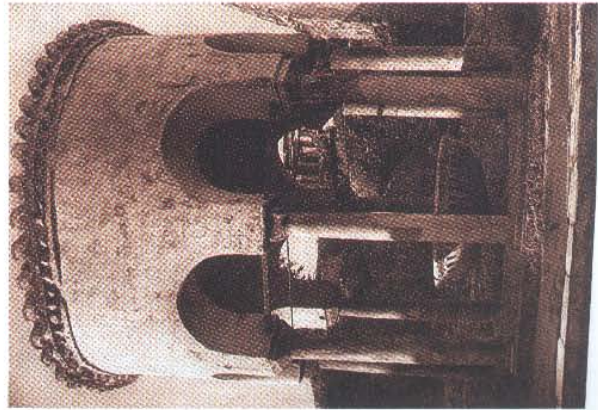


δο η θέση της εξαγωνικής βάσης του κιβωρίου. (Το μαρμάρινο κιβώριο που υπάρχει σήμερα στο βόρειο κλίτος είναι σύγχρονη κατασκευή). Η βασιλική του 5ου αι. κάρκε μετά το σεισμό του 620 και ανακαινίστηκε τότε με την επιστάσα του επισκόπου της Θεσσαλονίκης και του επάρχου Λέοντος, όπως αναφέρει η ψηφιδωτή κτητορική επιγραφή που βρίσκεται σήμερα στην Κρύπη του ναού. Η βασιλική του 7ου αι. φαίνεται ότι διατήρησε τη μορφή του ναού του 5ου αι., του οποίου ενσωμάτωσε άλλοστε μεγάλα τμήματα.

Σ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου, η λατρεία του αγίου Δημητρίου και η πίστη των χριστιανών στη θαυματουργή χάρη του ξεπέρασε τα όρια όχι μόνο της πόλης της ομοίας υπήρξε προστάτης από τις

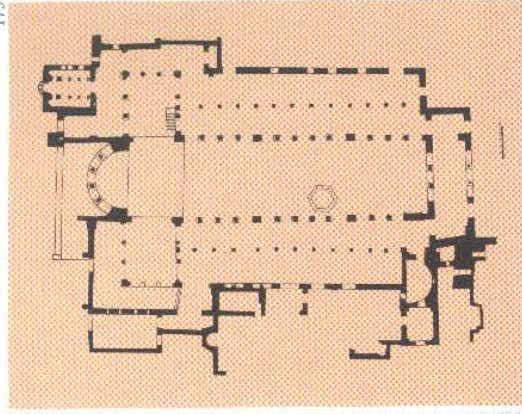
βαρβαρικές επιδρομές, αλλά και τα όρια της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Στα Δημήτρια, γιορτές με τις οποίες κάθε Οκτώβριο η πόλη τιμούσε τον πολιούχο της, συνέφεραν προσκυνητές από πολλές χώρες της Ευρώπης και της Ασίας που φεύγοντας έπιπναν μαζί τους ως φυλαχτά, φυλακίδια με μύρο από τον τάφο του. Το 1493 οι Τούρκοι μετέφεραν το ναό σε τζαμί (Κασιμέ τζαμί), αφήνοντας στους χριστιανούς, για τη λατρεία του αγίου, ένα τμήμα του ρωμαϊκού λουτρόνα στα βορειοδυτικά του ναού. Στο χώρο αυτό μετέφεραν το κενοτάφιο του αγίου από το Κιβώριο. Ο ναός του Αγίου Δημητρίου αιωδόθηκε πάλι στη χριστιανική λατρεία μετά την αιελευθέρωση της Θεσσαλονίκης από τους Τούρκους το 1912. Στη μεγάλη πυρκαγιά του 1917 που κατέστρεψε το κεντρικό τμήμα της πόλης, ο ναός κάρκε για δεύτερη φορά, κατά το μεγαλύτερο μέρος του. Η αναστήλωσή του, που διατήρησε και ενσωμάτωσε τα τμήματα του ναού που σώθηκαν από την πυρκαγιά, ολοκληρώθηκε το 1949.

Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου είναι πεντάκλιτη με τρίκλιτο εγκάρσιο κλίτος στα ανατολικά. Από το μακρόστενο νάρθηκα περνάμε στο κεντρικό κλίτος μέσα από το πολυτελές τριβήλο, ενώ δύο τοξωτά ανοίγματα στα άκρα του νάρθηκα οδηγούν στα πλάγια κλίτη. Στο βορειοδυτικό άκρο των βόρειων κλιτών είναι ενσωματωμένο τμήμα του ρωμαϊκού λουτρού, διαμορφωμένο σε παρεκκλήσιο με κενοτάφιο του αγίου. Ο κυ-



178

ρίως ναός χωρίζεται σε πέντε κλίτη με τέσσερις μακρές κιονοστοιχίες. Ανάμεσα στους κίονες του κεντρικού κλιτους παρεμβάλλονται δύο ζεύγη μεγάλων πεσσών. Τα πέντε κλίτη απολήγουν στην ανατολική πλευρά του ναού σε ένα εγκάρσιο κλίτος που εξέρχεται από το πλάτος της εκκλησίας και σχηματίζει συμβολικά το σχήμα



179

178. Άγιος Δημήτριος.

Η ψαλίη σε παλιά φωτογραφία.

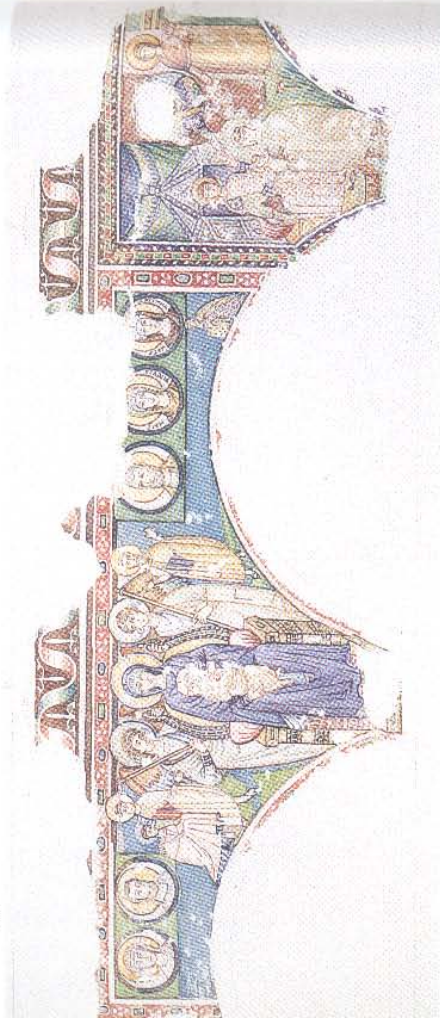
179. Άγιος Δημήτριος. Κάτοψη.

180. Άγιος Δημήτριος. Άποψη από δυτικά.



180

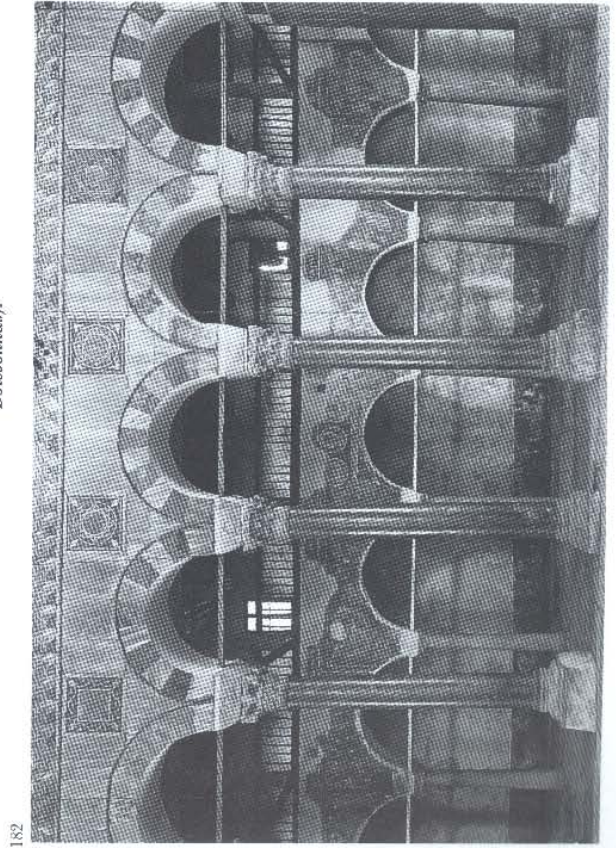
181



181, 183. Άγιος Δημήτριος. Τα ψηφιδωτά της βόρειας μικρής κιονοστοιχίας σε υδατογραμμία του W. S. George, πριν την πυρκαγιά του 1917.

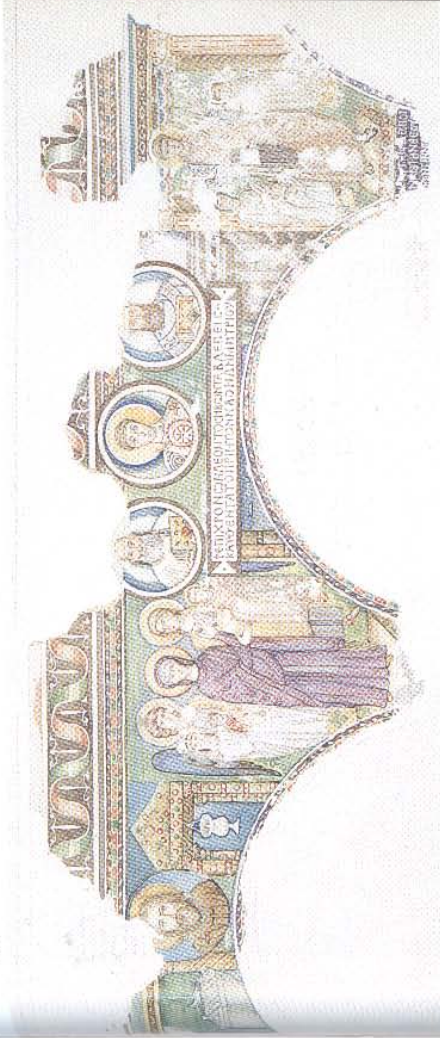
182. Άγιος Δημήτριος. Τα ψηφιδωτά της βόρειας μικρής κιονοστοιχίας πριν την πυρκαγιά του 1917 (φωτ. Fred Boissonnas).

184. Άγιος Δημήτριος. Η βόρεια κιονοστοιχία πριν την πυρκαγιά του 1917 (φωτ. Fred Boissonnas).

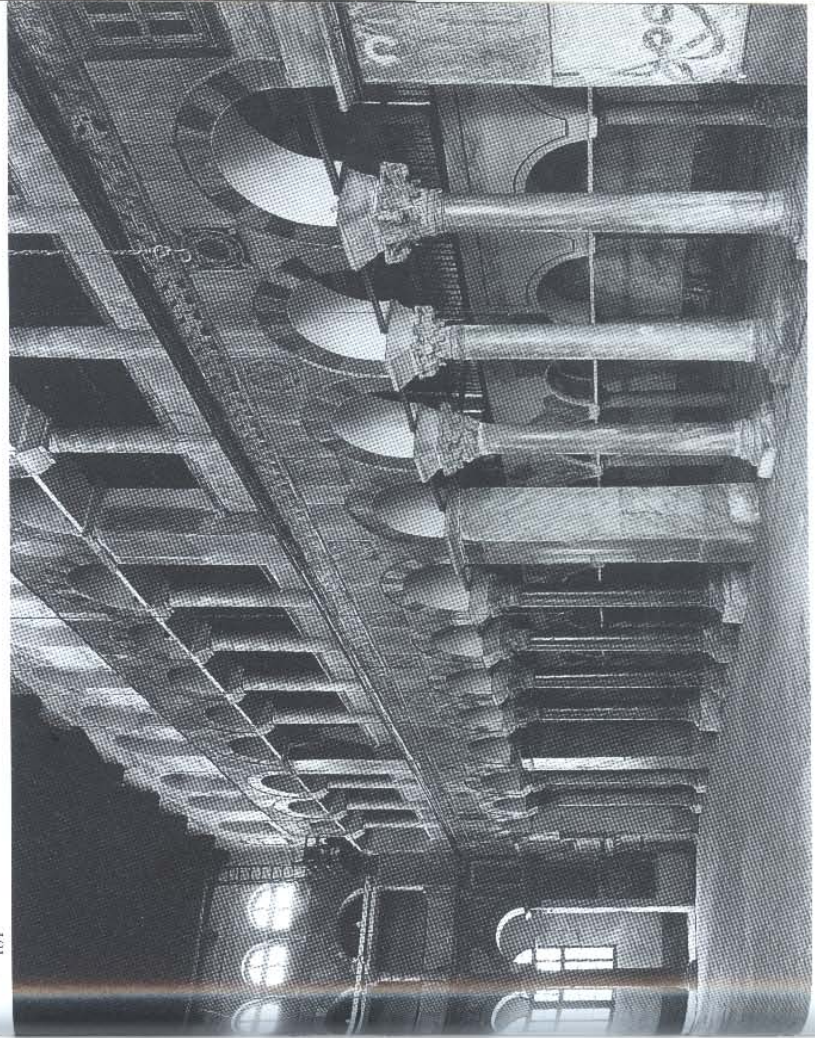


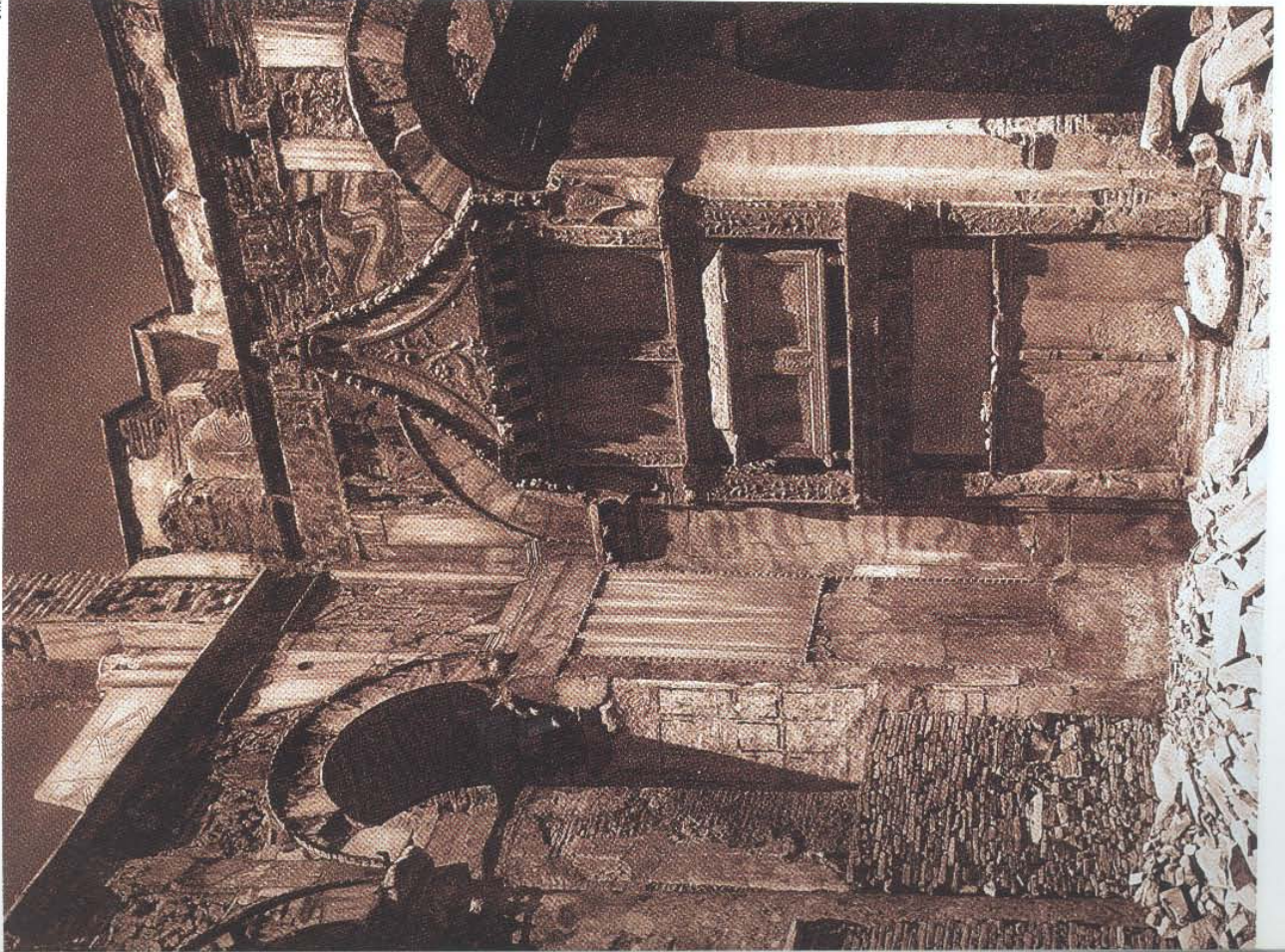
182

183



184





ένος αντισοκελούς σταυρού. Το μεσαίο τμήμα του εγκάρσιου κλίτους αντιστοιχεί στο Ιερό Βήμα και χωρίζεται από τα υπερυψωμένα πλάγια «περύγια» με μεγάλα εγκάρσια τόξα. Από μία κιονοστοιχία σε σχήμα Π, σε κάθε πτερόγιο του εγκάρσιου κλίτους, το χωρίζει σε τρία μέρη. Στην ανατολική πλευρά του νότιου πτερόγιου του εγκάρσιου κλίτους είναι προσκολλημένο το παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου. Στη δυτική όψη του νότιου πτερόγιου βρίσκεται η είσοδος στην υπόγεια Κρύπη του ναού. Στο Ιερό Βήμα, κάτω από την Αγία Τράπεζα, υπάρχει σταυρικό εγκάντιο όπου βρέθηκε μαρμάρινη λειψανοθήκη που περιέκλειε φιαλίδιο με αίμα μάρτυρα.

Στοιχείο που προσδίδει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στη βασιλική, είναι ο γλυπτός διάκοσμος της. Στο τριβήλο, στις μακρές κιονοστοιχίες του κυρίως ναού και στο εγκάρσιο κλίτος, στα

παράθυρα και στα υπερώα, σόζονται κιονόκρανα με μεγάλη ποικιλία μορφής, τυπολογίας και τεχνικής εξέλιξης: προέρχονται είτε από παλατιότερα ρωμαϊκά ή χριστιανικά οικοδομήματα είτε από τη βασιλική του 5ου αι. και ξαναχρησιμοποιήθηκαν στην «ανακαίνιση» του ναού τον 7ο αι. Ιδίως ατέρα τα παλαιохριστιανικά κιονόκρανα καλύπτουν την εξέλιξη της γλυπτικής στον 5ο και 6ο αι. με την ποικιλία σε κιονόκρανα θεοδοσιανά, κιονόκρανα δίζωνα με περιστέρια, κριούς και αετούς στις γωνίες του άβρακα, κιονόκρανα με ανεμίζόμενα φύλλα και κιονόκρανα «πυχυοτά».

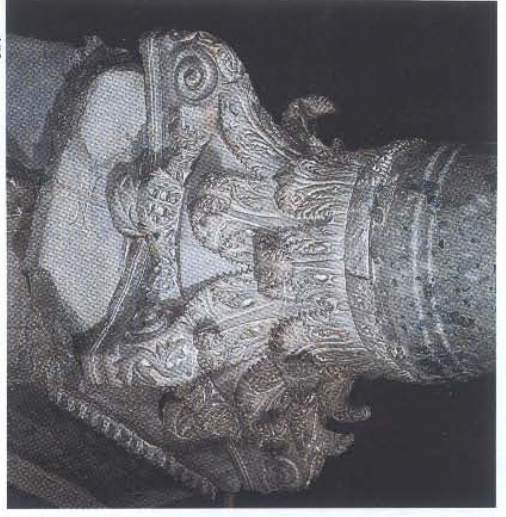
185. Άγιος Δημήτριος. Το ταφικό μνημείο του Λουκά Σπαντούνη μετά την πυρκαγιά του 1917.

186. Άγιος Δημήτριος. Ψευδοπύρανο παραστάδας.

187. Άγιος Δημήτριος. Θεοδοσιανό κιονόκρανο.



186



187

188



Την εικόνα της παλαιοχριστιανικής γλυπτικής, ολοκληρώνουν οι κοσμητές και τα ψευδεπίγραμμα των παραστάδων. Στην πολυτελή διακόσμηση του ναού συνέβαλαν επίσης τα μαρμαροθετήματα στα εσωράγια του τριβήλου και των πτερυγίων, η αρχική ορθομαρμάρωση και οι πίνακες με opus scutellae από τους οποίους ελάχιστα δείγματα σώζονται σήμερα στους τοίχους πάνω από τις κιονοστοιχίες του κεντρικού κλίτους.

Στο ναό, εκτός από το γλυπτό του διάκοσμο, σώζεται επίσης στο πρώτο από δυτικά μειακόνιο της βόρειας κιονοστοιχίας του κεντρικού κλίτους, ένα μαρμάρινο επιτύμβιο μνημείο μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας που αντιπροσωπεύει την αναγεννησιακή τέχνη της Βενετίας. Είναι ο τάφος του Λουκά Σπαντούνη, πλοίουου εμπόρου και προύχοντα της Θεσσαλονίκης, που τάφηκε μέσα στην εκκλησία του πολιούχου λίγο μετά το 1481. Στο μνημείο είναι ενσωματωμένη μεγάλη έμμετρη επιγραφή.

Ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του διακόσμου του Αγίου Δημητρίου είναι οι ψηφιδωτοί ανασθηματικοί πίνακες, προσφορές απλών πολιτών ή αξιωματούχων της πόλης. Από τη μεγάλη πυρκαγιά του 1917 σώθηκαν στο ναό εννέα μόνο ψηφιδωτά, που βρίσκονται στους δύο μεγάλους ανατολικούς πεσσούς του Βήματος και στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού. Τα ψηφιδωτά αυτά καλύπτουν την περίοδο από τον 5ο ως τον 9ο αιώνα:

1. Στην ανατολική όψη του δυτικού τοίχου του βόρειου κλίτους πάνω από την είσοδο από το νότιο κλίτος, εικονίζεται μετωπικά ο άγιος Δημήτριος με υψιακή στολή. Στα δεξιά του προβάλλει μέσα από πολύχρωμα σύννεφα ένας άγγελος που σαλπίζει. Μέσα σε ένα φυσιοκρατικό τοπίο, οι δύο μορφές με το απόκοσμο βλέμμα τους που στρέφεται στον εσωτερικό κόσμο, υποβάλλουν μια έντονη αίσθηση υπερβατικής ατμόσφαιρας.

2. Στην αντίστοιχη θέση του νότιου κλίτους, πάνω από την τοξωτή είσοδο

189



από το νότιο κλίτος, εικονίζεται μετωπικά ο άγιος Δημήτριος με υψιακή στολή. Στα δεξιά του προβάλλει μέσα από πολύχρωμα σύννεφα ένας άγγελος που σαλπίζει. Μέσα σε ένα φυσιοκρατικό τοπίο, οι δύο μορφές με το απόκοσμο βλέμμα τους που στρέφεται στον εσωτερικό κόσμο, υποβάλλουν μια έντονη αίσθηση υπερβατικής ατμόσφαιρας.

3. Στο δυτικό τοίχο του κεντρικού κλίτους, δίπλα στο μνημείο του Λου-

κά Σπαντούνη, ένα άλλο ψηφιδωτό παρουσιάζει τον άγιο Δημήτριο ανάμεσα σε τέσσερις κληρικούς, μπροστά στις επάλξεις των τειχών της πόλης. Η συμβολική και γραμμική

188. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Δημήτριος και άγγελος που σαλπίζει.

189. Άγιος Δημήτριος. Προσφορά παιδιών στον άγιο Δημήτριο.

190. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Δημήτριος με τους κτήτορες (Λεπτομέρεια).

191. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Δημήτριος με τους κτήτορες.

απόδοση είναι χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του 7ου-8ου αι.

4. Στο νότιο πεδίο του Ιερού Βήματος, στη βόρεια όψη του, εικονίζεται, σύμφωνα με την κλητορική επιγραφή του ψηφιδωτού, ο άγιος Δημήτριος με τους ανακαινιστές της βασιλικής στον 7ο αι., τον επίσκοπο της πόλης και τον έπαρχο Λέοντα, μπρο-

στά σε μια συμβατική αιχόδοση των επάλξεων των τειχών. Τα ρεαλιστικά πορτραίτα των δύο μορφών και η πλούσια πυχολογία των ενδυμάτων έρχονται σε αντίθεση με την υπερβατική απόδοση του προσώπου και της χλαμύδας του αγίου.

5. Στην ανατολική όψη του ίδιου ιεροσού εικαζομενώνεται η ασκητική μορφή του μάρτυρα που αγκαλιάζει από τους ώμους ένα διάκονο. Ο τελευταίος έχει έντονα ατομικά χαρακτηριστικά στο πρόσωπο και θα πρέπει να ταυτιστεί με το διάκονο που συνέβαλε στην ανοικοδόμηση του να-



190

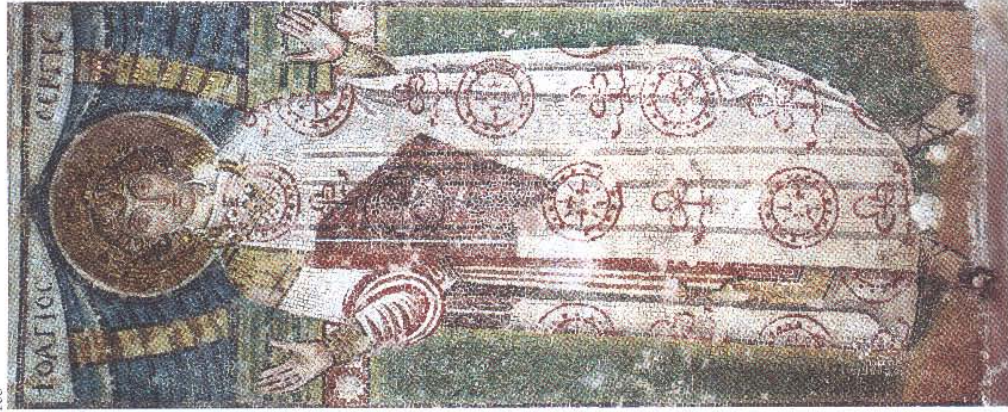
191



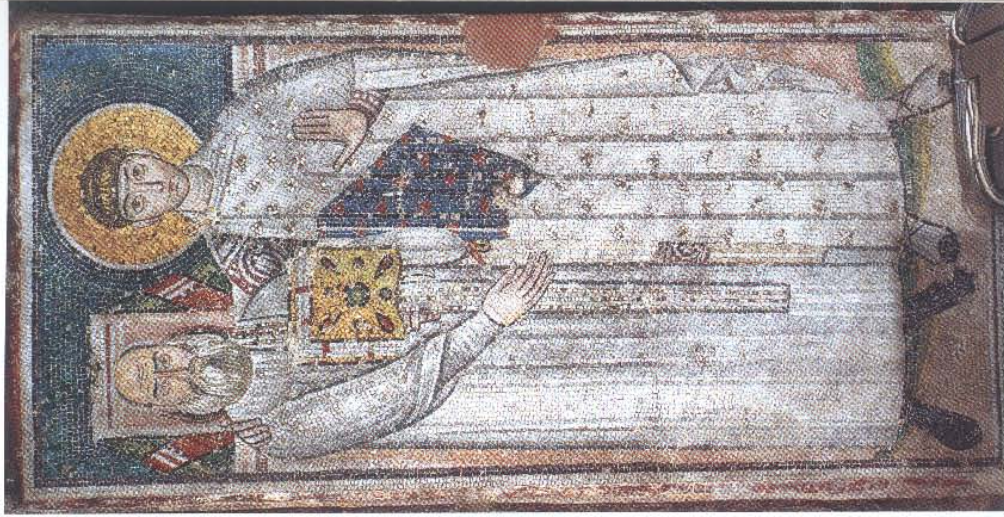
192



193



194



οὐ μετὰ την καταστροφή του 620, όπως αναφέρει το Βιβλίο των Θραυμάτων του αγίου Δημητρίου. Η συμμετοχή των πολιτών αλλά και των ξένων στην ανοικοδόμησή αυτή του ναού είναι πιθανόν ο λόγος της επίκλησής του αγίου, στην επιγραφή του ημεριδιότη, για την προστασία τους.

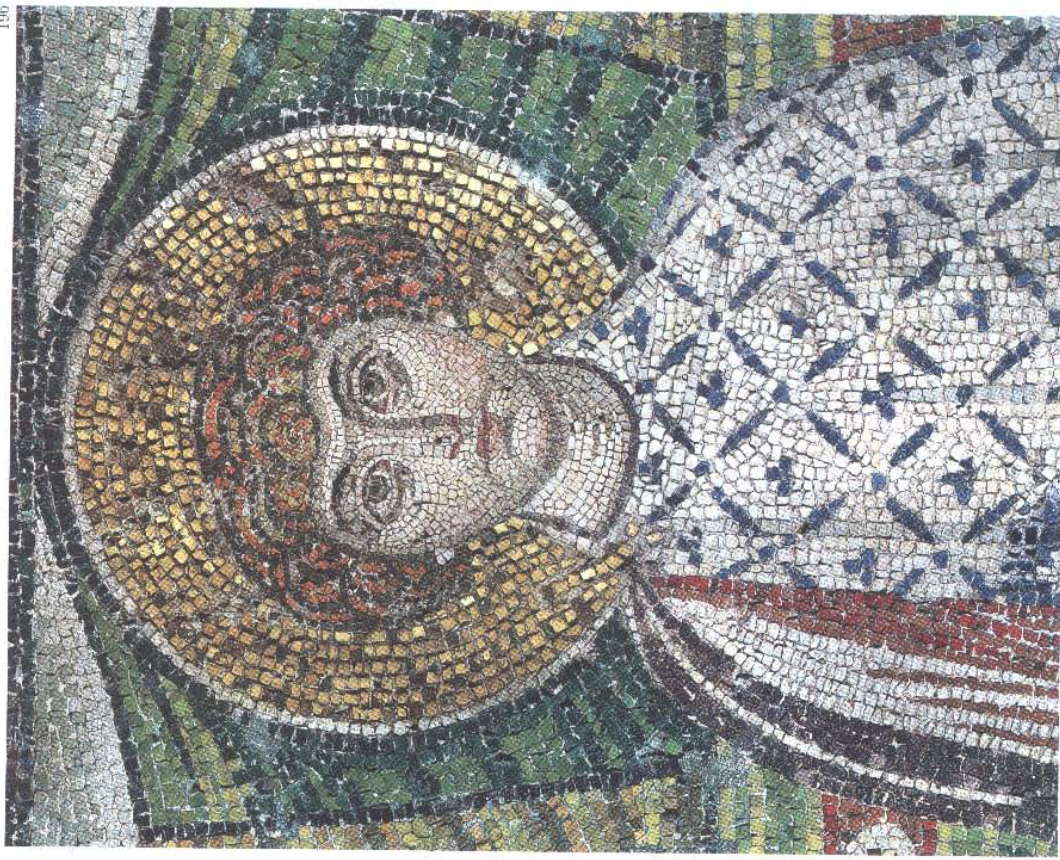
192. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Σέργιος (Λεπτομέρεια).

193. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Σέργιος.

194. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Δημήτριος με ένα διάκονο.



195. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Δημήτριος με ένα διάκονο (Λεπτομέρεια).



196. Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Δημήτριος με δύο παιδιά (Λεπτομέρεια).

197. *Άγιος Δημήτριος. Ο άγιος Δημήτριος με δύο παιδιά.*

6. Στη δυτική πλευρά του ίδιου πεσσού εικονίζεται δεόμενος, με πορφύρο χιτώνα και στρατιωτικό έμβλημα στο λαμό, ο άγιος Σέργιος.

7. Στο βόρειο πεσάο του Ιερού Βήματος, στη δυτική όψη του, υπάρχει η παράσταση του αγίου Δημητρίου με δύο παιδιά, ένα αγόρι και ένα κορίτσι που οι ενδυμασίες τους δείχνουν αριστοκρατική οικογενειακή προέλευση. Ο άγιος ψηφώνει το δεξιό χέρι σε χειρονομία δέησης, ενώ ακουμπά το αριστερό στους ώμους του κοριτσιού.

8. Στην ανατολική πλευρά του ίδιου πεσσού, μια ακόμη παράσταση του αγίου Δημητρίου δεομένου και με χρυσές παλάμες, του 7ου-8ου αι., αντιγράφει τη λατρευτική εικόνα του αγίου στο ναό.

9. Στη νότια όψη του βόρειου πεσσού, μια ανασθηματική ψηφιδωτή παράσταση δέησης του 9ου αι. εικονίζει την Παναγία και ένα στρατιωτικό άγιο, πιθανόν τον άγιο Θεόδωρο, σε στάση δέησης, ενώ ο Χριστός προβάλλει από τον ουρανό, μέσα σε ημικύκλιο, και ευλογεί.

Δύο ακόμη ψηφιδωτά σώθηκαν αποσπασματικά από την πυρκαγιά του 1917 και εκτίθενται μετά τη συγκόλληση και συντήρησή τους στην Έκθεση του Λευκού Πύργου. Το ένα προέρχεται από τη βόρεια μικρή κιονοστοιχία του ναού, όπου είναι γνωστό ότι υπήρχαν επίσης αναθηματικά ψηφιδωτά, από τον 5ο ως τον 7ο αι., στον τοίχο πάνω από την τοξοστοιχία.

Το ψηφιδωτό που σώθηκε εικονίζει τον άγιο Δημήτριο δεόμενο μπροστά σε κόγχη και τη μορφή του αναθέτη, σε μικρότερη κλίμακα, δίπλα του. Το δεύτερο ψηφιδωτό προέρχεται από εσωράχιο τόξου του δυτικού υπερώου και παριστάνει ένα παγώνι μπροστά σε ένα μεγάλο αγγείο με νερό.

Ελάχιστα είναι οι τοιχογραφίες του ναού που σώθηκαν από τη μεγάλη πυρκαγιά του 1917. Πολύ σημαντική από ιστορικής πλευράς είναι η τοιχογραφία στο νότιο τοίχο της εκκλησίας που παριστάνει την είσοδο στην πόλη ενός έφιππου αυτοκράτορα με τη στρατιωτική ακολουθία του και μία πυρπολημένη εκκλησία. Η ερμηνεία της παράστασης παρουσιάζει πολλές δυσκολίες. Κατά μία άποψη ο αυτοκράτορας ταυτίζεται με τον Ιουστινιανό Β' (685-695 και 705-711) σε μία νικηφόρα εκστρατεία του κατά των Σλάβων. Σύμφωνα με μία άλλη άποψη εικονίζεται ο Βασίλειος Β' στην ανακατάληψη του Σερπίου (1019).

Στο δεύτερο πεσάο της νότιας κιονοστοιχίας του κεντρικού κλίτους υπάρχει η παράσταση του οσίου Λουκά του Στεiriώτη με περιβολή μοναχού, που χρονολογείται στο τέλος του 11ου αι. Ο όσιος Λουκάς ακμήευσε στις αρχές του 10ου αι. στη Φοκίδα, όπου βρίσκεται η Μονή που είναι αφιερωμένη σ' αυτόν.

Στον πρώτο πεσάο της νότιας κιονοστοιχίας του κεντρικού κλίτους, υπάρχει η παράσταση του αγίου Ιωάσαφ με έναν ιεράρχη σε μικρότερη κλίμακα, δίπλα του. Η παράσταση έχει ερμηνευθεί ως απεικόνιση του



198



αυτοκράτορα Ιωάννη Στ' Καντακουζηνού, ο οποίος μόνασε στο τέλος της ζωής του με το όνομα Ιωάσαφ και του αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Γρηγορίου Παλαμά, ο οποίος θηματούζει τον άγιο ημώντας και τον αυτοκράτορα. Πρόκειται για έργο της περιόδου 1360-1380 συνδεδεμένο με τον Ηαγασμό και τις θεολογικές έριδες του 14ου αι. στη Θεσσαλονίκη. Στην ανατολική πλευρά του νότιου πτερώγιου του εγκάρσιου κλίτους, εί-

200

να προσκολλημένο το ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΟΥ ΑΠΟΥ ΕΥΘΥΜΙΟΥ που έχει τη μορφή μικρής τρικλιτης βασιλικής, διακοσμημένης με ένα ενδιαφέρον σύνολο τοιχογραφιών. Σύμφωνα με την επιγραφή στο βόρειο τοίχο, τη δαπάνη της τοιχογράφησης προσέφεραν στα 1302-1303 ο πρωτοστράτορ Μιχαήλ Δούκας Γλαβιάς Ταρχαυεώτης, κτήτορ της μονής της Παμμακαρίστου στην Κοινοτινιούπολη και η σύζυγός του Μαρία Παλαιολογίνα. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ευ-

199



θυμίου αντιπροσωπεύουν την παλαιολόγια ζωγραφική των αρχών του 14ου αι. στη Θεσσαλονίκη και ακολουθούν το τοπικό εικονογραφικό πρόγραμμα της εποχής με σκηνές από το Δωδεκάροτο, τα Θαύματα

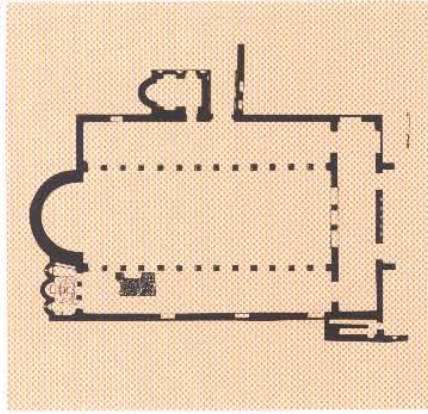


198. Άγιος Δημήτριος. Η Παναγία και ο άγιος Θεόδωρος.

199. Άγιος Δημήτριος, Παρεκκλήσιο Αγίου Ευθυμίου. Η Μετάληψη.

200. Άγιος Δημήτριος. Τοιχογραφία στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου (Λεπτομέρεια).

219



219. Αχειροποιήσιος. Κάτοψη.

220. Η Αχειροποιήσιος από ΝΑ.

221. Αχειροποιήσιος.

Η επιγραφή του Μουράτ.

220



στην **ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟ**, το **ΜΕΓΑΛΟ ΝΑΟ** **ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ**. Η ύπαιρξη ενός μνημειακού προπέλου στη νότια πλευρά του ναού, δείχνει τη σύνδεσή του με την πιο σημαντική οδική αρτηρία της αρχαίας πόλης, τη Λεοφόρο.

Η Αχειροποιήσιος είναι μια μεγάλη παλαιοχριστιανική βασιλική που σφίζεται σφεδόν στο αρχικό ύψος της. Έχει κτιστεί πάνω σε ένα συγκρότημα δημόσιων λουτρών της ρωμαϊκής εποχής από τα οποία σώζονται τμήματα εξω ή κάτω από το ναό. Φαίνεται ότι στην παλαιοχριστιανική εποχή λειτουργούσε ακόμη το βορειοανατολικό τμήμα των λουτρών από το οποίο σώζεται ένα μεγάλο διαμέρισμα με κόγχη στο βόρειο περίβολο της Αχειροποιήσιου.

Η παλαιοχριστιανική βασιλική αναφέρεται ως ναός της Παναγίας Θεοτόκου και μάλλον ως ο μεγάλος ναός της Θεοτόκου μέχρι το 14ο αι., οπότε εμφανίζεται για πρώτη φορά, σε έγγραφο του 1320, η επωνυμία Αχειροποιήσιος που πρέπει να σχετίζεται με τη λατρευτική εικόνα της Παναγίας δεομένης που υπήρχε στο ναό.

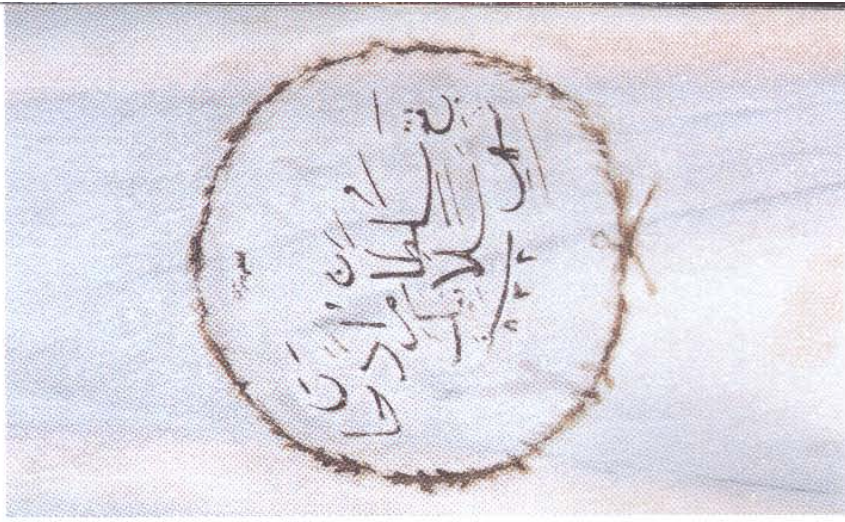
Από τα βυζαντινά κείμενα διαφαίνεται επίσης και μία συλλαβική της Θεοτόκου με τον άγιο Δημήτριο μέσα στο ναό της Αχειροποιήσιου, γεγονός που ερμηνεύει ίσως την ιδιαίτερη θέση της στη λιτανευτική πορεία προς τημνή του πολιούχου.

Μετά την άλωση της Θεσσαλονίκης από τους Τούρκους, ο σουλτάνος Μουράτ μετείρεψε το ναό σε μουσουλμανικό τέμενος, το οποίο παρέμεινε το επίσημο τέμενος των Τούρκων σ'

όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, με το όνομα «Εσκί τζαμί». Ανάμνηση της τουρκικής κατάκτησης είναι η επιγραφή του Μουράτ πάνω στον όγδοο από ανατολικά κίονα της βόρειας κιονοστοιχίας του ναού.

Η Αχειροποιήσιος είναι τρίκλιτη, ξολόστεγη βασιλική με υπερσόα. Ο εξωνάρθηκας του οποίου ίχνη σώζονται στη δυτική πλευρά της, αποτελεί ίσως την ανατολική σιαά του αθβριου της βασιλικής το οποίο πρέπει να βρίσκεται κάτω από τη σημερινή

221



πλατεία Μακεδονομάχων. Η σημερινή στέγη του ναού είναι χαμηλότερη από την αρχική, γιατί λείπει το υπερυψωμένο τμήμα του κεντρικού κλίτους που λειτουργούσε ως φωταγωγός καθώς και το δυτικό υπερδίο. Έτσι ο εξωτερικός όγκος του ναού φαίνεται σήμερα ακόμη πιο βαρύτες. Στο εσωτερικό όμως, η αρμονία και η ισορροπία στη διάρθρωση των μερών του οικοδομήματος, το διάχυτο έμφαση προς από τα πολυλόβα παρά-

θρα των εξωτερικών τοίχων και ο πολυτελής και επιβλητικός διάκοσμος, δίνουν μια τελείως διαφορετική εικόνα της εκκλησίας.

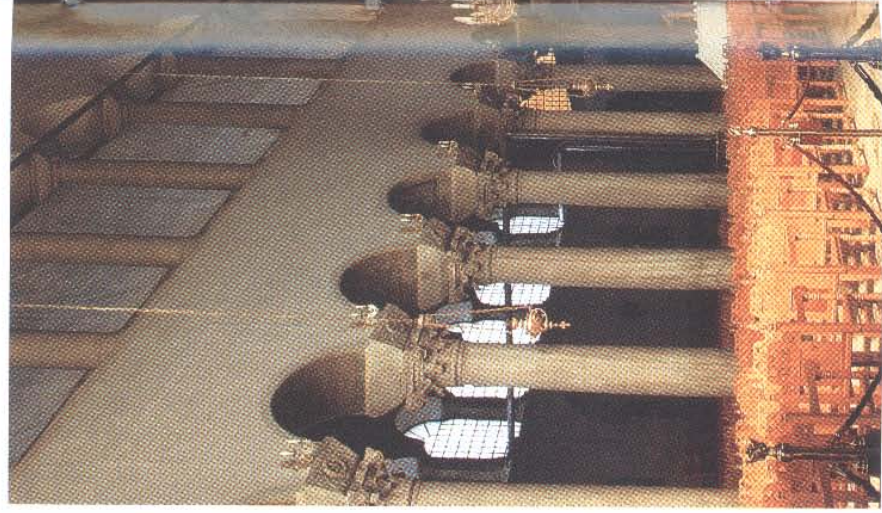
Ο δυτικός τοίχος του ναού, που παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα όψη με κόγχες, έχει στο νότιο άκρο του την είσοδο προς το νάρθηκα, ένα στενόμακρο χώρο που καλύπτει όλο το πλάτος του κυρίως ναού. Η αντίστοιχη είσοδος στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου έχει φραχθεί μεταγενέ-

στερα. Ο νάρθηκας επικονοεί με τα πλάγια κλίτη μέσα από δύο τοξωτά ανοίγματα. Στο μέσο της ανατολικής πλευράς του διαμορφώνεται η κύρια είσοδος προς το κεντρικό κλίτος, με δύο κίονες από πράσινο θεοσαλικό μάρμαρο που σχηματίζουν τριβήλο. Το κεντρικό κλίτος, με πλάτος 14,20 μ. έχει αναλογία 1:2,3 προς τα πλάγια κλίτη. Χωρίζεται από αυτά με δύο επάλληλες κιονοστοιχίες, η κάθε μία με δώδεκα κίον-

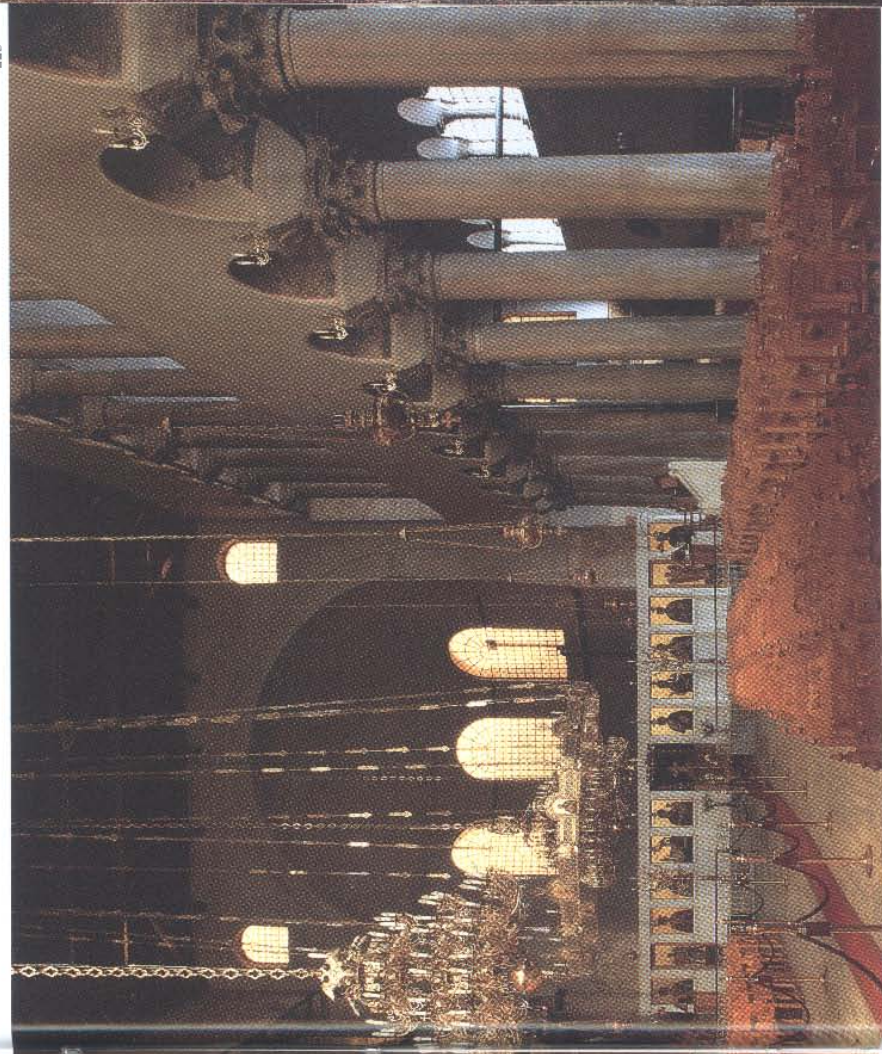
ες από προκονήτο μάρμαρο. Αρχικά, τα μετακίονια ανοίγματα στο ισόγειο φράσσονταν με θοράκια, για λειτουργικές ανάγκες. Στην ανατολική πλευρά το κεντρικό κλίτος απολήγει στο Ιερό Βήμα με μια μεγάλη ημικυκλική κόγχη μέσα στην οποία εγγράφονται το σύνθηρο και ο εμμοκοπικός θρόνος. Εξωτερικά η κόγχη του Ιερού παρουσιάζει βαθμωδότη διαμόρφωση. Κάτω από το τριλόβο παράθυρο με πεσοσούς,



222. Αχειροποιήτος. Θεοδοσιανό κιονόκρανο.



223. Αχειροποιήτος. Αποψη του κεντρικού κλίτους.



224, 225. *Αγεροποίητος. Εντάχια ψηφιδωτά στα τόξα της βόρειας κιονοστοιχίας.*

226. *Αγεροποίητος. Άπαρη του τριβήλου από το κεντρικό κλίτος.*

που αντικατέστησε το αρχικό παλα-
οχριστιανικό πεντάλοβο παράθυρο
με αμφικίονες, σώζονται τέσσερις
μαρμάρινοι κλιβαντες, αποκομμέ-
νοι σήμερα στην μπροστινή όψη
τους, οι οποίοι στηρίζαν τις βάσεις
των αμφικιόνων του πεντάλοβου πα-
ραθύρου. Το σημερινό φράγμα του

Ιερού είναι σύγχρονο. Το αρχικό
φράγμα όπως δείχνουν τα ίχνη στο
δάπεδο, έφθανε προς τα δυτικά ως
τον τρίτο από Α. κίονα.

Το βόρειο κλίτος του ναού απολήγει
στην ανατολική πλευρά του στο με-
σοβυζαντινό παρεκκλήσιο της Αγίας
Ειρήνης. Στο μέσο της νότιας πλευ-
ράς του ναού, ανατολικά από το νό-
τιο πρόπυλο, υπάρχει πρόκτισμα,
αναστηλωμένο σήμερα, που θεωρεί-
ται ως το βαπτιστήριο της βασιλικής.
Το αρχικό δάπεδο του κεντρικού
κλίτους, από μεγάλες πλάκες προκο-
νήσιου μαρμάρου, σώζεται ως σημε-
ρα. Δάπεδο από ακανόνιστο μαρμα-

224



225



226



ροθέημα υπάρχει στο παρεκκλήσιο της Αγίας Ειρήνης και στο νότιο κλίτος. Τρία επάλληλα δάπεδα, το πρώτο και το τρίτο με ψηφιδωτό και το ενδιάμεσο με μαρμάρινες πλάκες, που φάνονται κάτω από το δάπεδο του βόρειου κλίτους, ανήκουν στο προγενέστερο, ρωμαϊκό συγκρότημα των θερμών.

227



Στο βόρειο περιβόλο της βασιλικής υπάρχουν τα ίχνη από ένα διάφορο κεντρικό πρόκυμα, ενώ στη βορειοδυτική γωνία της σώζεται το κλιμακωτάσιο που οδηγούσε στα υπέρροα. Στη σημερινή μορφή του το κλιμακωτάσιο αντιπροσωπεύει τις εκτεταμένες επισκευές του 7ου αι. που σημειώνονται γενικότερα στη βασιλική μετά τους σεισμούς του 620-630. Αποτελείται από έναν κεντρικό κτιστό πυρήνα και μια κεκλιμένη πρόσβαση ανόδου.

Ο γλυπτός διάκοσμος της Αχειροποιήτου αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο που σχεδιάστηκε και εκτελέστηκε για τη

βασιλική. Η ομοιότητα των θεοδοσιανών κιονοκράνων με τα αντίστοιχα γλυπτά μέλη της Μονής του Σιουδίου στην Κωνσταντινούπολη (453-454) δίνουν μια σταθερή χρονολόγηση στο μνημείο. Η εναλλαγή πριονωτής και μαλακής άκανθας με ακόσμητες επιφάνειες, ανθεμία και μικρά φύλλα στα κιονόκρανα, πάνω

ρόν βιβλίων, τα ευχαριστιακά θέματα και τον παραδεισιο χαρακτήρα που αντιπροσωπεύουν τα αγγεία με το νερό, τα πουλιά, οι καρποί και τα κοσμητικά θέματα σφάζονται στο δυτικό τοίχο του βαπτιστηρίου.

Για ψηφιδωτά της Αχειροποιήτου πρέπει να χρονολογηθούν, όπως και

227. Αχειροποιήτος. Εντοίχιο ψηφιδωτό σε τόκο της βόρειας κιονοστοιχίας.

228, 229. Αχειροποιήτος. Εντοίχια ψηφιδωτά στα τόξα του νότιου υπέρροου.

228



229



230. Αγεροποιήτος. Εντοίχιο ψηφιδωτό στο νότιο υπερώο.

231, 232. Αγεροποιήτος. Εντοίχια ψηφιδωτά στα εγκάρσια τόξα του νάρθηκα.

όλο το οικοδόμημα της βασιλικής και ο γλυπτός διάκοσμός της, μετά το 450, στο τρίτο τέταρτο του 5ου αι. Με τη χρονολογία αυτή συμφωνεί και η ταύτιση του κητόρα των ψηφιδωτών Ανδρέου με τον ιερέα Ανδρέα που πήρε μέρος στη Σύνοδο της Χαλκιδόνας (451) ως εκπρόσωπος

του αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης. Η κητορική επιγραφή, μοιρασμένη σε δύο δέλτους, βρίσκεται στο εσωτερικό του νότιου και κεντρικού τόξου του τριβήλου.

Από τη βυζαντινή περίοδο του ναού σώζονται λίγες τοιχογραφίες, σε κακή κατάσταση, στο νότιο κλίτος, στον τοίχο πάνω από τη νότια κιονοστοιχία. Είναι η παράσταση των Σαράνια Μαρτύρων της Σεβαστείας που μαρτύρησαν στα χρόνια του αυτοκράτορα Λικινίου. Σώζονται μόνο δεκαοκτώ μορφές μαρτύρων, σε ρυθμι-

230



231



232



233



234



κή διάταξη κατά παράταξη. Ολόσωμες μορφές πάνω από τους κίονες εναλλάσσονται με προτομές μαρτύρων στην επιφάνεια του τοίχου πάνω από την κορυφή κάθε τόξου. Εικονίζονται με στρατιωτική ενδυμασία και κρατούν σταυρό, σύμβολο του μαρτυρικού θανάτου τους. Τα δύο άκρα της παράστασης των Σαράντα Μαρτύρων εκλείνει από ένα κηροπήγιο με αναμμένη λαμπάδα, συμβολικό στοιχείο που συνοδεύει παραστάσεις νεκρικού χαρακτήρα.

Τα αρχαϊκά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά και τα σχηματοποιημένα εκφραστικά μέσα στην αιχμόδοξη των μορφών αποτελούν επιβίωση της υστεροκοινήσιας τέχνης στη ζωγραφική των αρχών του 13ου αι. Στις τοιχογραφίες της Αχειροποιήτου, ιδιαίτερα στα πρόσωπα των μαρτύρων σε προτομή, τα χαρακτηριστικά αυτά συνδυάζονται με νεωτερικά στοιχεία που σχετίζονται με τις νέες τάσεις ανανέωσης της ζωγραφικής, οι οποίες εμφανίζονται πιο ολοκληρωμένες στα μνημεία του δεύτερου τέταρτου του 13ου αι.

Ύλη τοιχογραφιών σώζονται και στο παρεκκλήσιο της Αγίας Ευφύνης.

233. Αχειροποιήτος, Ψηφιδωτό στο κεντρικό τόξο του τριβήλου.

234. Αχειροποιήτος, Ψηφιδωτό στο κεντρικό τόξο του τριβήλου (λεπτομέρεια).

235. Αχειροποιήτος, Ο άγιος Γάιος.

236. Αχειροποιήτος, Ο άγιος Λεόντιος.

235



236



ΣΙΝΑ

ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΗΣ Ι. ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Α. ΜΑΝΑΦΗΣ

Καθηγητής Βυζαντινής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ

ΨΗΦΙΔΩΤΑ ΚΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Τὸ κεντρικὸ σημεῖο ὄχι μόνο ἑνὸς χριστιανικοῦ ναοῦ ἀλλὰ ὁποιουδήποτε χώρου λατρείας — ἐθνικοῦ καὶ ἰουδαϊκοῦ — εἶναι ἡ ἀψίδα, ποὺ προσελκύει ἀμέσως τὸν ἐπισκέπτη. Συνήθως στὸν χριστιανικὸ ναὸ ἀπεικονίζεται ἐκεῖ ὁ Χριστὸς ἢ ἡ Παναγία ἢ ὁ ἅγιος στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένη ἡ ἐκκλησία, ἀλλὰ πολὺ σπάνια μία σύνθεση ὅπως ἡ Μεταμόρφωση, ποὺ ὑπάρχει στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Σινᾶ. Σήμερα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ δεῖ κανεὶς ἀπ' εὐθείας τὴν ἀψίδα τοῦ καθολικοῦ ἐξ αἰτίας τοῦ ξυλόγλυπτου εἰκονοστασίου τοῦ 17ου αἰ. μετὰ τὴν τεράστια Σταύρωση, ποὺ φθάνει μέχρι τὴν ὄροφῃ. Τὸ ἀρχικὸ εἰκονοστάσιο, ἀσφαλῶς ἀπὸ μάρμαρο, θὰ ἦταν τόσο χαμηλό, ὥστε ὁ ἐπισκέπτης νὰ ἀντικρῦζει ἀμέσως τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἱεροῦ.

ΨΗΦΙΔΩΤΑ

ΤΟ ΨΗΦΙΔΩΤΟ ΤΗΣ ΑΨΙΔΑΣ

Αὐτὸ τὸ ψηφιδωτὸ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματα τῆς Πρωτοβυζαντινῆς τέχνης. Σύμφωνα μετὰ πολλὰς ἐνδείξεις, κατασκευάσθηκε ὅταν κτίσθηκε ἡ βασιλική, δηλαδή μετὰ τὸν θάνατο τῆς αὐτοκράτειρας Θεοδώρας (548), ὅπως ἀποδεικνύουν οἱ ἐπιγραφὰς τῶν δοκῶν τῆς ὄροφῆς, καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Ἰουστινιανοῦ (565). Οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ἄρχισαν τὴ μελέτη αὐτοῦ τοῦ ψηφιδωτοῦ μᾶλλον καθυστερημένα, γιατί ἡ Μονὴ ἦταν ἔως πρόσφατα σχετικὰ ἀπρόσιτη καὶ δὲν ἦταν εὐκόλη ἡ ἱκανοποιητικὴ ἀπεικόνιση τοῦ ψηφιδωτοῦ.¹ Ἡ πρώτη, καὶ ὡς σήμερα ἡ μόνη ἱκανοποιητικὴ ἐγχρωμὴ δημοσίευση μετὰ σημαντικὰς λεπτομέρειες,² ἦταν ἀποτέλεσμα τῆς ἀποστολῆς τῶν Πανεπιστημίων Ἀλεξανδρείας - Michigan - Princeton στὸ Σινᾶ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1958 καὶ 1965.

Μετὰ τὴν ἀντιμετώπιση δύο σοβαρῶν προβλημάτων, τοῦ στερεώματος δηλαδή τοῦ ψηφιδωτοῦ — ποὺ κινδύνευε νὰ πέσει — ἐπάνω στὸν γρανίτη³ καὶ τοῦ καθαρισμοῦ καὶ ἀποκατάστασης τῶν χρωμάτων τῶν ψηφίδων, περισσότερο ἀπροσδόκητο καὶ ταυτόχρονα πιὸ ἱκανοποιητικὸ ἦταν τὸ γεγονός ὅτι, ἀντίθετα μετὰ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ραβέννας, ποὺ ἀπὸ τὸν 18ο αἰ. εἶχαν κατ' ἐπανάληψη ἀναστηλωθεῖ, τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Σινᾶ δὲν εἶχε ποτὲ ἀνακαινισθεῖ, καὶ ὅτι οἱ ψηφίδες διατηροῦσαν ἀκόμη τὴν ἀρχικὴ τους τοποθέτηση σὲ διαφορετικὰς κλίσεις, ἔτσι ὥστε νὰ δέχονται καὶ νὰ διασποῦν τὸ φῶς. Ὁ θεατὴς ποὺ ἀντικρῦζει τὴ Μεταμόρφωση (εἰκ. 2), καθηλώνεται ἀμέσως ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 1) ἱσταμένου στὸν ἄξονα τῆς σύνθεσης μέσα σὲ μία δόξα, τῆς ὁποίας τὸ ἔντονο μπλὲ χρῶμα τὸν ἀπομονώνει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὸ χρυσοῦ βάθος, ἐνῶ ταυτόχρονα δυναμώνει τὸ λαμπυρίζον χρῶμα τοῦ ἐνδύματός Του (Λουκ. 9, 29). Ὁ Χριστὸς ἔχει τὸν Μωυσῆ στα ἀριστερά Του (εἰκ. 4) καὶ τὸν Ἡλία στα δεξιὰ (εἰκ. 3). Ὁ καθένας δείχνει μετὰ τὴ χειρονομία τοῦ χεριοῦ του, ὅτι συνομιλεῖ (*Καὶ ἰδοῦ, ἄνδρες δύο συνελάλουν μετ' αὐτοῦ, οἵτινες ἦσαν Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας*, Λουκ. 9, 30). Καὶ οἱ δύο στέκονται σὲ μία λωρίδα ἐδάφους χωρὶς ἐνδειχθῆ ὄρεινοῦ τοπίου, δηλαδή τοῦ ὄρους Θαβώρ. Αὐτὸ σημαίνει, ὅτι δὲν τονίζεται ἐδῶ τὸ ἱστορικὸ γεγονός, ἀλλὰ ἡ ἰδέα τῆς Θεοφάνειας. Ἡ σταθερὴ τους στάση δημιουργεῖ οὐσιαστικὴ ἀντίθεση μετὰ τοὺς γονατιστοὺς μαθητὰς τοῦ Χριστοῦ,

Ἰωάννη (εἰκ. 5) καὶ Ἰάκωβο (εἰκ. 6), σὲ ρυθμικὴ ἐναρμόνιση τὸν ἓνα μὲ τὸν ἄλλο, καὶ μὲ τὴ στάση τοῦ Πέτρου (εἰκ. 7), πού, καθὼς κοιμόταν στὸ ἔδαφος, ἀφυπνίζεται ἀπὸ τὴ δύναμη τοῦ ὁράματος (Λουκ. 9, 32). Οἱ ἔξι αὐτὲς μορφὲς παριστάνονται σὲ ποικίλους βαθμοὺς φυσικῆς πραγματικότητος. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μὲ τὸ πιὸ ἐξαυλωμένο σῶμα, τὸ ὁποῖο, ἂν καὶ παρουσιάζει ὀρισμένες ζωντανὲς λεπτομέρειες, ὅπως τὸ ἐλεύθερο πόδι καὶ τὸ καλυμμένο ἀριστερὸ χέρι, εἶναι σχετικὰ δισδιάστατο. Ὁ Μωσῆς καὶ ὁ Ἥλιος ἔχουν περισσότερο βαριά καὶ στέρεα σώματα καὶ μὲ τὶς ζωηρὲς χειρονομίες λόγου καὶ τὶς ἐκφράσεις τῶν προσώπων δείχνουν ὅτι ἔχουν ἀντίληψη τοῦ περιβάλλοντος. Συγκρινόμενοι μὲ τὸν Χριστό, θάλεγε κανεῖς, ὅτι κατατάσσονται σὲ δεῦτερο βαθμὸ ὡς πρὸς τὴ φυσικὴ πραγματικότητα, ἐνῶ οἱ μαθητὲς σὲ τρίτο. Τὸ στοιχεῖο τοῦ «contrast» στὸ γονάτισμα τοῦ Ἰωάννη καὶ τοῦ Ἰακώβ τονίζει πολὺ τὸ ἐπάνω μέρος τῶν ποδιῶν, πού παίρνουν τὴ μορφή τρισδιάστατων μαζῶν, οἱ ὁποῖες ἐκτινάσσονται ἀπὸ τὴ σύνθεση. Ἐξάλλου ὁ Πέτρος, μὲ τὸ δεξιὸ του γόνατο μαζεμένο πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ τὸ ἀριστερὸ του πόδι τεντωμένο, φαίνεται σὰν νὰ τεντώνεται μετὰ τὴν πρώτη στιγμή τῆς ἀφύπνισης. Αὐτὴ ἡ ἀπόδοση εἰσάγει ἓνα πολὺ ἀξιοπρόσεκτο, νατουραλιστικὸ στοιχεῖο, πού ἀνταποκρίνεται στὸ εὐαγγελικὸ κείμενο.⁴

Ὁ καλλιτέχνης δείχνει τὴν ἴδια εὐαισθησία καὶ στὴν ἀπεικόνιση τῶν κεφαλῶν. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ εἶναι πιὸ ἀφηρημένη σὲ ἀντίθεση μὲ τοῦ Μωσῆ καὶ τοῦ Ἥλια, πού ἀτενίζουν τὸν Χριστὸ μὲ τὴν ἄκρη τοῦ ματιοῦ τους, μὲ βλέμμα ἀνθρώπινο. Ὁ Μωσῆς ἐκφράζει ἐσωτερικὴ ἡρεμία, ἐνῶ ὁ Ἥλιος μεγάλο πάθος. Ἡ ἴδια διάκριση, ἀλλὰ ἀντίστροφη, ὑπάρχει μετὰ τοῦ Ἰωάννη καὶ τοῦ Ἰακώβου. Ὁ Ἰωάννης, ἀριστερὰ, ἔχει ἐκφραση ἀπόλυτης ἡρεμίας, ἐνῶ ὁ Ἰάκωβος, δεξιὰ, δείχνει ἀγωνία. Μὲ αὐτὸν τὸν χιασμό ὁ καλλιτέχνης δημιουργεῖ μία ἰσορροπία ἐκφράσεων ἐφάμιλλη τῆς ἀρμονίας, πού κυριαρχεῖ στὴ σύνθεση.

Μία σειρὰ ἀπὸ δισκάρια (εἰκ. 12-19) μὲ τὰ στηθάρια τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων πλαισιώνει τὴ Μεταμόρφωση. Θεματικὰ ἀποτελοῦν μία ἐνότητα μὲ τὴ Μεταμόρφωση, γιατί δὲν περιλαμβάνονται σ' αὐτὰ οἱ μαθητὲς πού παραβρέθηκαν στὸ ὄρος Θαβώρ, δηλαδὴ ὁ Πέτρος, ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Ἰάκωβος, ἀλλὰ ἀντικαθίστανται μὲ πορτραῖτα δύο εὐαγγελιστῶν, τοῦ Λουκᾶ καὶ τοῦ Μάρκου, καὶ μὲ ἓνα στηθάριο τοῦ Μαθθία. Ἐπὶ πλεον, στὸ κάτω μέρος τοῦ πλαισίου, πρόσωπα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, οἱ μεγάλοι καὶ οἱ μικροὶ προφῆτες, συμπληρώνουν ὅλες αὐτὲς τὶς ἱερὲς μορφές, πού μαρτυροῦν τὴ Νέα Οἰκονομία. Ὅλα αὐτὰ τὰ στηθάρια δείχνουν τὴν ἰκανότητα τοῦ καλλιτέχνη νὰ παρουσιάζει πρόσωπα, πού ἐκφράζουν τὸν χαρακτήρα τοῦ εἰκονιζομένου. Ὅρισμένα πρόσωπα, ὅπως τοῦ Ἰωνᾶ, εἶναι τετράγωνα, φαλακρά καὶ ἀποπνέουν δυναμισμό. Ἄλλα, ὅπως τοῦ Ἰερεμίας (εἰκ. 12), ἔχουν πυκνά, μαῦρα μαλλιά καὶ διαπεραστικὰ μάτια, πού ὑποδηλώνουν θρησκευτικὸ φανατισμό. Οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι, ὅμως, εἶναι καθιερωμένοι καὶ τοὺς συναντᾷ κανεῖς πολὺ ὁμοίους σὲ ἱστορημένα χειρόγραφα τῆς Μακεδονικῆς Ἀναγέννησης τοῦ 10ου αἰ., πού ἀνάγονται σὲ παλαιοχριστιανικὰ πρότυπα.⁵

Υπάρχουν τέσσερα ἀκόμη δισκάρια. Τὸ ἓνα ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ, στὸν ἄξονα, περικλείει ἓνα ἀπλό, χρυσὸ σταυρὸ, καὶ τὸ ἄλλο στὸ κάτω μέρος, ἀνάμεσα στοὺς 16 προφῆτες, περιέχει τὸ στηθάριο τοῦ Δαβίδ (εἰκ. 19). Ὁ χρυσὸς σταυρὸς ἔχει τεθεῖ σὲ κύκλο μὲ τρεῖς μπλε ζῶνες, πού ἀνταποκρίνονται στὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Δαβίδ, πού ἀναφέρεται στὴ γενεαλογία τοῦ Χριστοῦ (Ρωμ. 1, 73), παριστάνεται ὡς Βυζαντινὸς αὐτοκράτορας μὲ πορφυρὴ χλαμύδα καὶ στέμμα.⁶ Τὰ δύο δισκάρια μὲ τὸν σταυρὸ καὶ τὸν Δαβίδ ἀποδίδουν εἰκονικὰ τὸ δόγμα τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ. Ταυτοχρόνως ἡ μορφή τοῦ Δαβίδ μοιάζει πολὺ μὲ τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἰουστινιανοῦ στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Βιταλίου τῆς Ραβέννας. Προφανῶς ὁ καλλιτέχνης θέλησε μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο νὰ ἀναφερθεῖ στὸν ἰδρυτὴ τοῦ μοναστηριοῦ, πού τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἦταν ἀφιερωμένο στὴν Παναγία. Ἡ παράσταση ἑνὸς βιβλικοῦ ἢ καὶ μυθικοῦ προσώπου ὡς Βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα δὲν εἶναι μοναδική. Θὰ ἦταν ἀρκετὸ νὰ ἀναφερθῶ σὲ μία εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, ὅπου ὁ βασιλιάς Ἀβγαρος παριστάνεται μὲ τὴ μορφή τοῦ Βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα Κωνσταντίνου Ζ' τοῦ Πορφυρογεννήτου (βλ. Εἰκόνες, εἰκ. 13).⁷ Σύμφωνα μὲ παλαιὰ παράδοση, πού τὴν ὑποστηρίζουν οἱ μοναχοί, τὸ ψηφιδωτὸ τῆς ἀψίδας περιλαμβάνει τὸν Ἰουστινιανὸ καὶ τὴ Θεοδώρα, συγκεκριμένα στὰ δύο δισκάρια, πού βρί-

σκονται στο θριαμβευτικό τόξο. "Αν και αυτή ή ταύτιση δέν εϋσταθεϊ, ὅπως θά ἀναφέρουμε στη συνέχεια, ὑπάρχει, ὡστόσο, κάποιος ἴχνος ἀλήθειας στην παράδοση, ὡς πρὸς τὸ ὅτι τουλάχιστον ὁ Ἰουστινιανὸς εἰκονίζεται με τή μορφή τοῦ Δαβίδ.

Τὰ δισκάρια πού βρίσκονται στίς γωνίες τοῦ θριαμβευτικοῦ τόξου παρουσιάζουν τὰ πορτραῖτα δύο μοναχῶν, πού πρέπει νά ταυτισθοῦν με τοὺς δωρητὲς τοῦ ψηφιδωτοῦ. Καί οἱ δύο φέρουν τετράγωνο φωτοστέφανο, πού δηλοῖ ὅτι, ὅταν τὸ ψηφιδωτὸ δημιουργήθηκε, ἦταν ἀκόμη ἐν ζωῇ. Στὰ δεξιὰ βλέπουμε τὸν Λογγίνο (εἰκ. 15), πού, σύμφωνα με τὴν ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή στή βάση τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Μεταμορφώσεως, ἦταν ὁ ἡγούμενος κατὰ τὸν χρόνο τῆς κατασκευῆς τοῦ ψηφιδωτοῦ⁸ καί στ' ἀριστερά, τὸν διάκονο Ἰωάννη. Δυστυχῶς οἱ χρονολογίες καί τῶν δύο μᾶς εἶναι ἄγνωστες. Τὰ δύο αὐτὰ πορτραῖτα φανερώνουν μία ἄλλη πλευρὰ τῆς ποικιλίας ἐκφράσεων, πού ἀκολουθεῖ ὁ Βυζαντινὸς καλλιτέχνης. Στὴν περίπτωση αὐτὴ δέν ἀσχολεῖται με χαρακτηριστολογία, ὅπως στὰ πορτραῖτα τῶν ἀποστόλων καί τῶν προφητῶν, ἀλλὰ με φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά, πού φανερώνουν ὀξεία ψυχολογικὴ παρατηρητικότητα. Τὸ πρόσωπο τοῦ διακόνου Ἰωάννη φανερώνει ἄνθρωπο διανοούμενο καί εὐαίσθητο. Σύμφωνα με ὀρισμένους ἐπιστήμονες ταυτίζεται με τὸν Ἰωάννη τῆς Κλίμακος, τὸν συγγραφέα τῆς *Ὀυρανοδρόμου Κλίμακος*. Ἡ ταύτιση αὐτὴ ὁμως δέν εἶναι πιθανή, ἐφ' ὅσον ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος ἐξῆσε ἀργότερα (περίπου 570-649), δηλαδή μετὰ τὸν Ἰουστινιανὸ καί τὴ δημιουργία τοῦ ψηφιδωτοῦ. Τὸ πρόσωπο τοῦ Ἰωάννη ἔρχεται σὲ ἀντίθεση με τὸ πρόσωπο τοῦ Λογγίνου, με τὰ ὑψηλὰ «μῆλα» στὰ μάγουλα, προφανῶς ἐνὸς ἀνθρώπου δράσης.

Καθὼς τὸ μάτι μας ὑψώνεται ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ στο θριαμβευτικὸ τόξο,⁹ βλέπουμε στὸν ἴδιο ἄξονα με τὸν Χριστὸ καί τὸ δισκάριο τοῦ σταυροῦ ἓνα ἄλλο μικρότερο σταυρὸ, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἔχει τεθεῖ ὁ Ἄμνος τοῦ Θεοῦ σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων. Ἡ κεφαλὴ τοῦ ἀμνοῦ εἶναι στραμμένη ἔτσι, ὥστε νά προσαρμόζεται ἀπόλυτα στο σχῆμα τοῦ δισκαρίου. Δύο ἄγγελοι με φτερὰ παγωνιοῦ, στὰ τύμπανα τοῦ τόξου, πετοῦν πρὸς τὸ κέντρο γιὰ νά προσφέρουν τὸ σκῆπτρο καί τὴ σφαῖρα στὸν Χριστὸ (εἰκ. 9, 11), ἀκριβῶς ὅπως οἱ ἰπτάμενες ἀρχαῖες Νίκες στίς γωνίες θριαμβευτικῶν ἀψίδων προσφέρουν τὰ ἴδια σύμβολα στὸν αὐτοκράτορα. Οἱ μόνες ἀλλαγές, πού ὑπέστη μία τέτοια σύνθεση αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας γιὰ νά προσαρμοσθεῖ ἀπὸ ἓνα Χριστιανὸ καλλιτέχνη στή χριστιανικὴ θεματογραφία, εἶναι οἱ μικροὶ σταυροὶ στὰ σκῆπτρα καί ἐπάνω στίς σφαῖρες. Αὐτὴ ἡ αὐτοκρατορικὴ παράσταση ταίριαζε πραγματικὰ ἰδιαίτερα σὲ ἐκκλησία, πού τὴν εἶχε ἰδρύσει αὐτοκράτορας.

Τὰ δύο δισκάρια, στὰ χαμηλὰ μέρη τῶν τυμπάνων τοῦ θριαμβευτικοῦ τόξου, πού ἡ παράδοση τῆς Μονῆς ταυτίζει με τὸν Ἰουστινιανὸ καί τὴ Θεοδώρα, παριστάνουν, χωρὶς ἀμφιβολία, μέσα σὲ χρυσὸ βάθος, τίς μορφές τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ καί τῆς Παναγίας.¹⁰ Γιὰ τὴν παράσταση τῆς αὐστηρὰ μετωπικῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας, ὁ καλλιτέχνης ἔχει χρησιμοποιήσει τὰ ἴδια μέσα ἀφαίρεσης ὅπως καί στὸν Χριστὸ τῆς Μεταμορφώσεως: δυνατὴ συμμετρία, καθαρὲς γεωμετρικὲς γραμμὲς στὰ μάτια με τὸ ἐντονο βλέμμα καί στὰ τοξωτὰ φρύδια. Μεγάλῃ ἀντίθεση ἀποτελεῖ ὁ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής, πού στρέφει τὸ κεφάλι του σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων, καί με ἔκφραση δυνατοῦ πάθους φανεώνει ἐντονότερη συγκίνηση ἀπ' ὅ,τι τὸ κεφάλι τοῦ Ἡλία στή Μεταμόρφωση, με τὸ ὁποῖο μπορεῖ νά συγκριθεῖ. Ἡ γραμμὴ τῶν φρυδιῶν εἶναι πιὸ ἀπότομη καί ἡ ἐντύπωση τοῦ πάθους πιὸ τονισμένη. Τὰ μάτια εἶναι πιὸ βαθιὰ καί ἡ κάπως ταραγμένη κόμη πέφτει ἐπάνω στοὺς ὄμους του. Βασικὰ αὐτὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα με τὰ ὁποῖα καί τὸ τραγικὸ προσωπεῖο, ἡ μάσκα, προκαλεῖ τὴ συγκίνηση τοῦ θεατῆ. Μία μαρμάρινη μάσκα ἀπὸ μία πηγὴ τῆς Πομπηίας¹¹ φέρει σχεδὸν ὅμοιο σχέδιο με βαθιὰ σύσπαση τῶν φρυδιῶν, ἀνεμιζόμενη κόμη καί ὑψηλὸ κότσο ἐπάνω. Πιθανότατα ὁ καλλιτέχνης τοῦ ψηφιδωτοῦ χρησιμοποίησε ὄχι μόνο μία τραγικὴ μάσκα ὡς πρότυπο, ἀλλὰ γνώριζε πολὺ καλά, ὅτι αὐτὸ τὸ πρότυπο τοῦ ἔδινε τὴν εὐκαιρία νά ἀποδώσει ἀποτελεσματικότερα τὴν τραγικότητα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ. Ἀντιπαρατάσσοντας τὸν Ἰωάννη με τὴν ἀφηρημένη παράσταση τῆς Παναγίας, ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει ἀκόμη μία φορὰ νά ἐκφράσει με εἰκονογραφικὰ μέσα τὴ διαφορὰ μεταξὺ τοῦ ἀνθρώπινου καί τοῦ θείου στοιχείου.

Ἡ ἀνώτατη ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ἐπάνω ἀπὸ τὸ θριαμβευτικὸ τόξο περιέχει δύο σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ, δεξιὰ καί ἀριστερὰ ἀπὸ ἓνα δῖλοβο παράθυρο με

πλούσιο διακοσμητικό πλαίσιο και με διαχωριστικό κίονα, βάση, κοσμημένο κορμό και κιονόκρανο, όλα από ψηφίδες, απομιμήσεις τῶν σχετικῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν. Στὴν ἀριστερὴ παράσταση ὁ Μωσῆς λύνει τὰ σανδάλια του μπροστὰ ἀπὸ τὴ Φλεγόμενη Βάτο, ἐνῶ ἀτενίζει τὸ Χέρι τοῦ Θεοῦ, ποῦ προβάλλει μέσα ἀπὸ ἕνα κομμάτι οὐρανοῦ (εἰκ. 8). Ὁ ψηλὸς βράχος πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη τοῦ Μωσῆ φανερώνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης εἶχε πραγματικὰ ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὸ τοπίο γύρω του, δηλαδὴ τὸ γρανιτένιο ὄρος Σινά. Αὐτὴ ἡ ἐπίδραση εἶναι ἀκόμη πιὸ ἐμφανὴς στὴ δεξιὰ σκηνή, ὅπου ὁ Μωσῆς λαμβάνει τὶς Πλάκες τοῦ Νόμου, ἰστάμενος μέσα σὲ βαθιὰ ὄρεινὴ χαράδρα (εἰκ. 10). Αὐτὴ ἡ σκηνὴ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ βιβλικὸ κείμενο ὡς πρὸς μία σημαντικὴ λεπτομέρεια: ὁ Μωσῆς παραλαμβάνει ἀπὸ τὸ Χέρι τοῦ Θεοῦ ὄχι, ὡς συνήθως, ἕνα ζευγάρι λίθινων πλακῶν, ἀλλὰ ἕνα κλειστὸ εἰλητάριο. Σύμφωνα με κάποιες ἰουδαϊκὲς πηγές, ὁ Μωσῆς ἔλαβε στὸ Σινά ὄχι μόνο τὶς Δέκα Ἐντολές, ἀλλὰ ὀλόκληρὴ τὴν Πεντάτευχο, γραμμὴν σὲ πολὺ μικροσκοπικὴ γραφὴ σ' ἕνα λίθο, «ποῦ θὰ μπορούσε νὰ τυλιχθεῖ καὶ νὰ πάρει τὴ μορφή εἰληταρίου». ¹² Τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Σινᾶ δὲν εἶναι μοναδικό, ὅσον ἀφορᾷ αὐτὴ τὴν ἀσυνήθιστη εἰκονογραφία. Τὸ ἴδιο ἀπαντᾷ καὶ σὲ μία μικρογραφία τῆς *Χριστιανικῆς Τοπογραφίας* τοῦ Κοσμᾶ Ἰνδικοπλεύστη, ¹³ σ' ἕνα ἀντίγραφο, ποῦ, ὅπως πιστεύουμε, ἀντιγράφηκε στὸ Σινά. Ἔτσι ἀποδεικνύεται, ὅτι ἡ παράδοση, ποῦ ἀναφέρει ὅτι ὁ Νόμος γράφηκε σ' ἕνα εἰλητάριο, ἦταν ἰδιαίτερα γνωστὴ στὸ Σινά.

Ἡ μεγάλῃ ἐπιφάνεια, ποῦ καλύφθηκε με ψηφιδωτά, ἀπαιτεῖ ὁμαδικὴ δουλειὰ ὀλόκληρης ὁμάδας ψηφοθετῶν. Ἡ προσεκτικὴ ἐξέταση φανερώνει καὶ ποιοτικὴ ἀνομοιομορφία τοῦ ἔργου. Εἶναι, βέβαια, ἀδύνατο νὰ διακρίνει κανεὶς τὴ δουλειὰ τῶν μελῶν τῆς ὁμάδας, γιατί οἱ κανόνες ἐνὸς βυζαντινοῦ ἐργαστηρίου δὲν ἐπέτρεπαν στοὺς καλλιτέχνες νὰ ἐργάζονται ἀνεξάρτητα ὁ καθένας σὲ ὀρισμένες περιοχὲς τοῦ χώρου. Ἦταν οἰκονομικότερο νὰ χρησιμοποιοῦνται κατάλληλα τὰ ποικίλα ταλέντα τῶν μελῶν τῆς ὁμάδας, ἔτσι ὥστε ὁ ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ἐργαστηρίου νὰ συγκεντρώνεται στὴν ἐκτέλεση τῶν κεφαλιῶν, ποῦ συνήθως κατασκευάζονταν με μικρότερες ψηφίδες, ἐνῶ οἱ βοηθοὶ ψηφοθετοῦσαν τὰ ἐνδύματα, καὶ οἱ ἀρχάριοι ἀπλῶς τὸ βάθος. Στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μονῆς παρατηροῦμε ὅτι τὰ πιὸ ἐπιδέξια χέρια ἔχουν συγκεντρωθεῖ στὴ Μεταμόρφωση. Τὸ στηθάριο τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ ξεχωρίζει ὡς ἔργο ἐξαιρετικῆς ποιότητας, ἐνῶ οἱ δύο ἰπτάμενοι ἄγγελοι στὸ ἴδιο θριαμβευτικὸ τόξο εἶναι ἔργα κάποιου σχετικὰ πιὸ «ἀδύνατου» χεριοῦ. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὑπάρχει ὁμοιομορφία στὴν τεχνικὴ, ποῦ σημαίνει, ὅτι ὅλα τὰ ψηφιδωτὰ ἐκτελέσθηκαν προφανῶς μέσα σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα.

Ὁ πλοῦτος τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν καὶ ἐκφράσεων ἀντιστοιχεῖ στὸν πλοῦτο τοῦ περιεχομένου, σχετικὰ με τὸ ὁποῖο θὰ ἔδινε συμβουλὲς στοὺς καλλιτέχνες ἕνας μορφωμένος κληρικὸς, ὅπως συνηθιζόταν στὴν Παλαιохριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ τέχνη. Ὁ θεολόγος συμβούλευε τοὺς καλλιτέχνες γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς εἰκονογραφίας. Στὸ ψηφιδωτὸ αὐτὸ ὑπάρχουν πολλὰ ἐπίπεδα ἐννοιῶν, ποῦ μόνο μία ἐξονυχιστικὴ μελέτη μπορεῖ νὰ ἀποκαλύψει.

Ἡ πρώτη σημασία εἶναι ἡ ἐσχατολογικὴ, ποῦ συνδέει τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Σινᾶ με ἕνα ἄλλο σύγχρονό του ψηφιδωτὸ στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἀπολλιναρίου τῆς Κλάσσης, στὴ Ραβέννα, ὅπου ὁμοίως τὸ θέμα ἔχει πάρει πολὺ ἀφηρημένη μορφή. ¹⁴ Ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ, τῆς ὁποίας τὸ σφαιρικὸ σχῆμα ὑποδηλώνει τὸν οὐρανὸ, συνδέεται συχνὰ καὶ με πολλοὺς τρόπους, με τὴ Δευτέρα Παρουσία. Στὸ Σινά γίνεται ὑπαινιγμὸς αὐτῆς τῆς σύνδεσης με τὴν ἀπουσία ὁποιασδήποτε ἀναφορᾶς στὸ ὄρος Θαβῶρ, τὸ ὁποῖο εἶναι οὐσιαστικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀφήγησης καὶ δὲν τὸ παραλείπουν ποτὲ οἱ μεταγενέστερες ἀπεικονίσεις τῆς σκηνῆς. Ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, σὲ χωρίο τῆς Ὁμιλίας του γιὰ τὴ Μεταμόρφωση συνδέει τὸ ὄραμα στὸ ὄρος Θαβῶρ με τὴ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Χριστοῦ.

Βασικότερο ὅμως εἶναι τὸ ἐρώτημα τῆς ἐπιλογῆς τοῦ θέματος τῆς Μεταμορφώσεως. Στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία ἡ Μεταμόρφωση, γιὰ δογματικούς λόγους, ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν δώδεκα μεγάλων ἑορτῶν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἔτους. Τὸ δόγμα, ποῦ εἶχε τὴν μεγαλύτερη ἐπίδραση στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ἐν γένει, ἦταν τὸ δόγμα τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ὀρίσθηκε στὴν τέταρτη Οἰκουμενικὴ Σύνοδο τῆς Χαλκηδόνας τὸ 451. Ποιὰ ἐπιτυχέστερη ἀπεικόνιση αὐτοῦ τοῦ δόγματος θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει ἀπὸ τὴ

Μεταμόρφωση του Χριστού, όπου η ανθρώπινη φύση μεταμορφώθηκε σε Θεία και η Θεία σε ανθρώπινη ενώπιον των ὀφθαλμῶν των μαθητῶν, πού Τὸν εἶχαν συντροφεύσει στὸ ὄρος Θαβῶρ;

Τὸ δόγμα τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ, πού ἀπασχόλησε ιδιαίτερα ἐκεῖνον πού ἐξεπόνησε τὸ πρόγραμμα τοῦ ψηφιδωτοῦ, εἶναι ἐπίσης φανερό στὰ δύο δισκάρια, πού βρίσκονται στὸν ἴδιο ἄξονα μὲ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ. Τὰ δύο αὐτὰ δισκάρια ἔχουν ἀντιπαρατεθεῖ ἔτσι, ὥστε ὁ χρυσὸς σταυρὸς, τοποθετημένος ἐπάνω σὲ τρεῖς ὁμόκεντρος δακτυλίους, πού συμβολίζουν τὴν Ἁγία Τριάδα, ὑπαινίσσεται τὴ Θεία φύση τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ τὸ στηθάριο τοῦ Δαβὶδ ὑποδηλοῖ τὴ γενεαλογία τοῦ Χριστοῦ· ἔτσι εἶναι μία ἀναφορὰ στὴν ἀνθρώπινη φύση Του.

Ἡ ἰδέα τῶν δύο φύσεων, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεῖς, εἶναι ιδιαίτερα ἐμφανῆς στὸ θριαμβευτικὸ τόξο, ὅπου στὸ κεντρικὸ δισκάριο ὁ Ἄμνός τοῦ Θεοῦ, προοριζόμενος γιὰ θυσία, ὑπογραμμίζει τὴν ἀνθρώπινη φύση τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ ὁ χρυσὸς σταυρὸς, εἰκονιζόμενος ἀκόμη μία φορὰ ἐπάνω στοὺς τρεῖς ὁμόκεντρος κύκλους, τονίζει τὴ Θεία φύση. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἕνας ἄλλος λόγος γιὰ τὴν παράσταση τοῦ σταυροῦ στὸ μέσον τοῦ θριαμβευτικοῦ τόξου: ἡ σύνδεσή του μὲ τοὺς δύο ἰπτάμενους ἀγγέλους καὶ μὲ τὰ στηθάρια τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ. Ἡ σύνθεση αὐτὴ μὲ τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τὸν Ἰωάννη τὸν Βαπτιστῆ καὶ τοὺς Ἀρχαγγέλους εἶναι γνωστὴ στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ὡς *Δέησις*, δηλαδὴ Παράκληση. Ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστῆς παριστάνουν τὴν ἐπίκληση πρὸς τὸν Χριστὸ γιὰ τὸ ἀνθρώπινο γένος — ἡ Παναγία μεσολαβεῖ γιὰ τὸ γένος τῆς Νέας Οἰκονομίας, ἐνῶ ὁ Ἰωάννης γιὰ τὸ γένος τῆς Παλαιᾶς. Τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Σινᾶ προαγγέλλει τὴν κλασσικὴ παράσταση τῆς Δεήσεως, ὅπως τὴ γνωρίζουμε ἀπὸ τὴ Μεσοβυζαντινὴ περίοδο. Σ' αὐτὴν ἔπρεπε νὰ παριστάνεται μὲ ἀνθρώπινη μορφή, διότι μετὰ τὴν Πενθέκτη Σύνοδο τοῦ 692 ἡ συμβολικὴ ἀπόδοση τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἄμνου εἶχε ἀπαγορευθεῖ. Κατὰ τὴ Μεσοβυζαντινὴ περίοδο, ἡ Δέηση μεταφέρθηκε ἀπὸ τὸ θριαμβευτικὸ τόξο τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ, στὸ εἰκονοστάσιο, ἀκριβῶς στὸ κέντρο τοῦ ἐπιστυλίου, στὸ μέσον τῶν δώδεκα λειτουργικῶν ἐορτῶν, καὶ ἀποτελεῖ στοιχεῖο λειτουργικῆς λατρείας.

Ἐπίσης, ἐπάνω ἀπὸ τὸ θριαμβευτικὸ τόξο βρίσκονται οἱ δύο σκηνές μὲ τὸν Μωυσῆ. Ποιὸς θεατῆς, πού βλέπει τὸν Μωυσῆ νὰ λύνει τὰ σανδάλια του δὲν θὰ ἀντιληφθεῖ, ὅτι ἀκριβῶς πίσω ἀπὸ αὐτὸν τὸν τοῖχο εἶναι τὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Βάτου, ὁ ἅγιος τόπος τῆς Μονῆς; Καὶ ποιὸς εἶναι ἐκεῖνος, πού καθὼς βλέπει τὸν Μωυσῆ νὰ δέχεται τὶς Πλάκες τοῦ Νόμου δὲν θὰ ἀναλογισθεῖ ὅτι ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ φωταγωγοῦ εἶναι ὀρατὰ τὰ ψηλὰ βουνὰ τοῦ Ras Satsafa πέρα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὑψώνεται, ἂν καὶ ἀθέατο ἀπὸ τὴ Μονή, τὸ Gebel Musa, ἐπὶ τοῦ ὁποῖου, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ἔλαβε τὶς Πλάκες ὁ Μωυσῆς; Στὸ ψηφιδωτὸ ὁ Μωυσῆς παριστάνεται ἰστάμενος σὲ μία χαράδρα, γεγονὸς πού ἐξηγεῖ, ὅτι οἱ ὀδοντωτὲς κορυφές τοῦ γύρω τοπίου ἀποτελοῦσαν πηγές ἔμπνευσης γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Ταυτόχρονα τὴν τοπογραφικὴ σημασία τοῦ ψηφιδωτοῦ ὑπογραμμίζουν ὄχι μόνον οἱ μορφές τοῦ Μωυσῆ ἀλλὰ καὶ ἡ παρουσία τοῦ Ἡλίου στὴ Μεταμόρφωση. Στὸ μέσον τῆς διαδρομῆς κατὰ τὴν ἀνάβαση στὸ Ὄρος τοῦ Μωυσέως, συναντᾶ κανεῖς τὸ παρεκκλήσιο τοῦ προφήτη Ἡλίου, στὸ ὁποῖο τόπος προσκυνήματος (*locus sanctus*) εἶναι τὸ σπήλαιο Χωρήβ ὅπου ὁ προφήτης εἶχε κρυφτεῖ (Βασιλ. Γ', 19, 8).

Αὐτὴ, ὡστόσο, ἡ τοπογραφικὴ σύνδεση, ὅσο καὶ ἂν εἶναι αὐτονόητη, δὲν ἀποτελέσει τὸν κύριο λόγο γιὰ τὴν ἐπιλογὴ αὐτῶν τῶν θεμάτων σ' αὐτὸν τὸν χῶρο. Μεγαλύτερη σημασία εἶχε ἡ τυπολογία. Ὁ Μωυσῆς θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὡς πρόδρομος τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Μεσσία. Ὅπως ὁ Μωυσῆς ἔδωσε τὸν Νόμο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἔτσι καὶ ὁ Χριστὸς ἔδωσε τὸν Νόμο τῆς Νέας. Καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος, πού ἡ ἐπιλογὴ τῶν δύο σκηνῶν μὲ τὸν Μωυσῆ γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἱεροῦ δὲν περιορίζεται στὸ Σινᾶ, ἀλλὰ ἀπαντᾶ, τὴν ἴδια ἐποχὴ, στὸ Ἱερό τοῦ Ἁγίου Βιταλίου τῆς Ραβέννας. Παρ' ὅλα αὐτὰ, ἡ τοποθέτηση αὐτῶν τῶν δύο σκηνῶν στὸν κύριο χῶρο χριστιανικῆς λατρείας, τὸ Ἱερό, δὲν εἶναι ἰδέα χριστιανικὴ. Ἡδη τὸν 3ο αἰ. στὴ Συναγωγὴ τῆς Δούρα-Εὐρωπού¹⁵ οἱ σκηνές αὐτὲς βρίσκονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν κεντρικὸ πίνακα, ἐπάνω ἀπὸ τὸ Ἱερό τοῦ Torah, ὅπου ὁ μεσσιανικὸς βασιλεὺς Δαβὶδ παίρνει τὴ θέση πού θὰ λάβει ὁ ἔνθρονος Χριστὸς στὴ Χριστιανικὴ τέχνη. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Θεοῦ στὸν Μωυσῆ εἶναι

μία Θεοφάνεια, ακριβώς όπως και η Μεταμόρφωση, και με την έννοια αυτή οι σκηνές του Μωυσή προαγγέλλουν τυπολογικά ένα γεγονός στη ζωή του Χριστού. Ἐνῶ ὁμοίως στην Παλαιὰ Οἰκονομία οὔτε ὁ Μωυσῆς οὔτε ὁ Ἡλίας μπόρεσαν νὰ ἀτενίσουν τὸ πρόσωπο τοῦ Θεοῦ, καὶ μόνο τὴ φωνὴ Του ἄκουσαν (Ἐξοδος 3, 4· 33, 20 κ.ἐξ. Βασιλ. Γ' 19, 13), στὸ ὄρος Θαβώρ οἱ δύο προφήτες θεάθηκαν τὸν Θεὸ μετὰ τὴ Μεταμόρφωση τοῦ Χριστοῦ. Προφανῶς, οἱ δύο σκηνές τοῦ Μωυσῆ ἀναφέρονται τόσο στὸ τοπογραφικὸ ὅσο καὶ στὸ τυπολογικὸ νόημα.

Μετὰ αὐτὰ τὰ ἔξι ἐπίπεδα νοημάτων, ἐσχατολογικὸ, δογματικὸ, λειτουργικὸ, τοπογραφικὸ, τυπολογικὸ καὶ αὐτοκρατορικὸ — ἡ παράσταση τοῦ Δαβὶδ ὡς Ἰουστινιανοῦ φανερώνει τὸ τελευταῖο νόημα —, ἴσως νὰ μὴν ἔχουμε ἐξαντλήσει ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ πλούσιου καὶ περίπλοκου περιεχομένου τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Σινᾶ. Πιστεύουμε ὁμοίως, ὅτι τουλάχιστον ἔχουμε ἀγγίζει τὰ πιὸ φανερά καὶ σημαντικὰ στοιχεῖα του. Ἐνα ἀπὸ τὰ μεγάλα κατορθώματα τοῦ καλλιτέχνη, ποῦ εἶχε ἀναλάβει τὴν εὐθύνη τῆς ἐκτέλεσης, ἦταν ἡ δημιουργία μιᾶς σαφοῦς καὶ ἰσορροπημένης σύνθεσης, γιὰ ἓνα τόσο περίπλοκο περιεχόμενο, ποῦ τὸ οὐσιῶδες νόημά της θὰ ἀντιλαμβανόταν ὁ θεατὴς ἀμέσως.

Ἀπὸ ποῦ ἦλθε ὁ καλλιτέχνης ἢ οἱ καλλιτέχνες; Ποιὸς ἐκτέλεσε αὐτὸ τὸ ψηφιδωτό; Δὲν ἔχουμε γραπτὲς μαρτυρίες καὶ βασιζόμαστε σὲ λογικὰ συμπεράσματα, ἐφ' ὅσον δὲν γνωρίζουμε κανένα ἄλλο παράδειγμα μετὰ τὸ ἴδιο ὕψος, ποῦ νὰ κάνει κάποιο ὑπαινιγμὸ γιὰ ἓνα πιθανὸ ἐργαστήριον. Ὑποδείξαμε πιὸ πάνω, ὅτι ὁ ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ ἐργαστηρίου διέθετε ἐκπληκτικὴ εὐκολία γιὰ τὴ διαφοροποίηση τῶν ἐπιπέδων φυσικῆς πραγματικότητος. Στὴν περίπτωσι τῶν θείων μορφῶν ἀπέφυγε τὴν ἀπόδοσι κάθε ἀνθρώπινης συγκίνησης, ἐνῶ οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς ἔχουν μεγάλη ποικιλία ἐκφράσεων, ποῦ φθάνουν ἀπὸ τὴν ἡρεμία καὶ τὴν αὐτοπεποίθησι ὡς τὸ μεγαλειῶδες πάθος. Αὐτὴ ἡ δύναμι ἐκφρασεως συνδυάζεται μετὰ τὴ λεπτότητα τῆς ἐκτέλεσης. Τὸ κάθε ἔνδυμα, ὅταν τὸ βλέπει κανεὶς ἀπὸ ἀπόστασι, προξενεὶ τὴν ἐντύπωσι σχεδὸν τοῦ μονόχρωμου, ἐνῶ ἀπὸ κοντὰ ἀποκαλύπτει μεγάλη ποικιλία τῶν λεπτῶν σκιάσεων. Ὅ,τι φαίνεται ὡς μαύρη κόμη ἢ μελανὴ χωριστικὴ γραμμὴ ἐνὸς ἐνδύματος, στὴν πραγματικότητι εἶναι βαθὺ πορφυρὸ, ποῦ «ξανοίγει» κατὰ διαστήματα μετὰ τὴ χρῆσι μεμονωμένων ψηφίδων σὲ βαθὺ γαλαζοπράσινο χρῶμα (κοινὲς πράσινες ψηφίδες ἀλλὰ τοποθετημένες ἀνάποδα) καὶ ψηφίδων σὲ χρῶμα ἠλέκτρου (χρυσὲς ψηφίδες ἀναποδογυρισμένες).

Ἐπὶ πλέον ἂς σημειωθεῖ, ὅτι στὴν ἐπάνω ζώνη οἱ χρυσὲς ψηφίδες ἔχουν ἐλαφρὲς κλίσεις, ἔτσι ὥστε νὰ ἀντανაკλοῦν τὸ φῶς, ὅταν κανεὶς κοιτάζει πρὸς τὰ ἐπάνω, ἀπὸ τὸ δάπεδο τῆς ἐκκλησίας. Προφανῶς ὁ καλλιτέχνης ἔχει ὑπολογίσει γιὰ τὸν θεατὴ, ποῦ παρατηρεῖ τὸ ψηφιδωτὸ ἀπὸ μία ὀρισμένη γωνία, τὴν ἀπόκτησι τῆς ἐμπειρίας ἐνὸς διάχυτου, σπινθηροβόλου φωτός. Πρέπει ἐπίσης νὰ σημειώσουμε, ὅτι οἱ μορφὲς τοῦ Μωυσῆ στὴν ἐπάνω ζώνη εἶναι πολὺ πιὸ ψηλὲς ἀπὸ τὶς μορφὲς στὴ Μεταμόρφωσι, διαφοροποίηση, ποῦ ὀδήγησε ὀρισμένους ἐπιστήμονες, ὅπως τὸν Kondakov, νὰ πιστεύσουν, ὅτι τὰ ψηφιδωτὰ μετὰ τὸν Μωυσῆ κατασκευάσθηκαν ἀργότερα. Ὅταν ὁμοίως κανεὶς στέκεται μπροστὰ ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα καὶ κοιτάζει πρὸς τὰ ἐπάνω, βλέποντας τὶς δύο σκηνὲς μετὰ τὸν Μωυσῆ ἀπὸ μία πολὺ μικρὴ ὀπτικὴ γωνία, τὸ ἀνθρώπινο μάτι διορθώνει τὶς μεγάλες ἀναλογίες καὶ τὶς προσαρμόζει στὸ κανονικὸ μέγεθος. Χωρὶς ἀμφιβολία ὅλα αὐτὰ μαρτυροῦν ὅτι ἡ κατασκευὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ ὀφειλόταν σ' ἓνα ἐργαστήριον, ποῦ τὰ εἶχε ἀναπτύξει, τὰ εἶχε κάνει παράδοσή του, καὶ ἐξακολούθησε νὰ τὰ ἐφαρμόζει μετὰ μιὰ πολὺ ἐξασκημένη ὀμάδα τεχνιτῶν. Πιστεύουμε ὅτι τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ μόνον ἡ Κωνσταντινούπολι θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει τόσο ἐκπαιδευμένους τεχνίτες. Ἐπὶ πλέον τι πιὸ φυσικὸ, ἀπὸ τὸ νὰ ἀναλάβει τὴν εὐθύνη ὁ αὐτοκράτορας καὶ νὰ στελεχίσει τὴν Μονή, ποῦ ὁ ἴδιος ἴδρυσσε, τοὺς τελειότερους καλλιτέχνες;

Ὅταν τελείωσε ἡ διακόσμηση τῆς κόγχης, τοῦ θριαμβευτικοῦ τόξου καὶ τοῦ τοίχου ἐπάνω ἀπὸ αὐτό, ἡ τεχνικὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ ἐφαρμόσθηκε μόνον σ' ἓνα ἄλλο μέρος. Ἡ μικρὴ κόγχη τοῦ παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Βάτου (βλ. Ἀρχιτεκτονικὴ, εἰκ. 25), τὸ ὁποῖο βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ Ἱερὸ τῆς βασιλικῆς, ἔχει γιὰ διακόσμησή της ἓνα πολὺ ἀπλὸ γεωμετρικὸ ψηφιδωτὸ μέσα σὲ κύκλον,¹⁶ ποῦ, σύμφωνα μετὰ μιὰ ἐπιγραφὴ κάτω ἀπὸ τὸ ψηφιδωτό, ὀλοκληρώθηκε στὶς μέρες τοῦ ἀρχιεπισκόπου Σολομώντος. Ἡ ἀκριβὴς ὁμοίως χρονολόγησι αὐτοῦ τοῦ ψηφιδωτοῦ δὲν εἶναι δυνατὴ διότι, ἡ χρονολογία, ποῦ ἀκολου-

θοῦσε τὸ ὄνομα τοῦ ἀρχιεπισκόπου, ἔχει ἐκ προθέσεως ἐξαλειφθεῖ τελείως,¹⁷ τὰ ἔτη τῆς παραμονῆς του στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο εἶναι ἄγνωστα, καὶ ἡ διακόσμηση τοῦ ψηφιδωτοῦ εἶναι ἀπλή. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ διακόσμηση περιορίσθηκε σ' ἓνα μόνο γεωμετρικὸ σχέδιο μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ὡς ἀκολουθῶς: τὸ ψηφιδωτὸ εἶτε ἔγινε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Εἰκονοκλαστικῆς περιόδου εἶτε, ὅταν οἱ Ἄραβες εἶχαν ἤδη καταλάβει τὸ Σινὰ καὶ οἱ μοναχοὶ δὲν ἤθελαν νὰ προκαλέσουν τοὺς νέους κυρίους τοῦ τόπου. Ἐπὶ πλέον τὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Βάτου παραμένει ὡς σήμερα καὶ γιὰ τοὺς Ἄραβες τόπος λατρείας τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ Ἀαρών, δηλαδὴ τοῦ Χαροῦν. Νεότερες πηγές ἀναφέρουν ἓνα ψηφιδωτὸ μὲ τὴν Παναγία στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ παρεκκλησίου, ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο. Ἡ ἀποστολὴ μας ἐρεῦνησε τὸ μέρος αὐτὸ πολὺ προσεκτικά, ἀλλὰ δὲν βρῆκε κανένα ἴχνος ψηφιδωτοῦ κάτω ἀπὸ τὸν σοβά.

ΟΙ ΔΥΟ ΕΓΚΑΥΣΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΨΙΔΑ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ

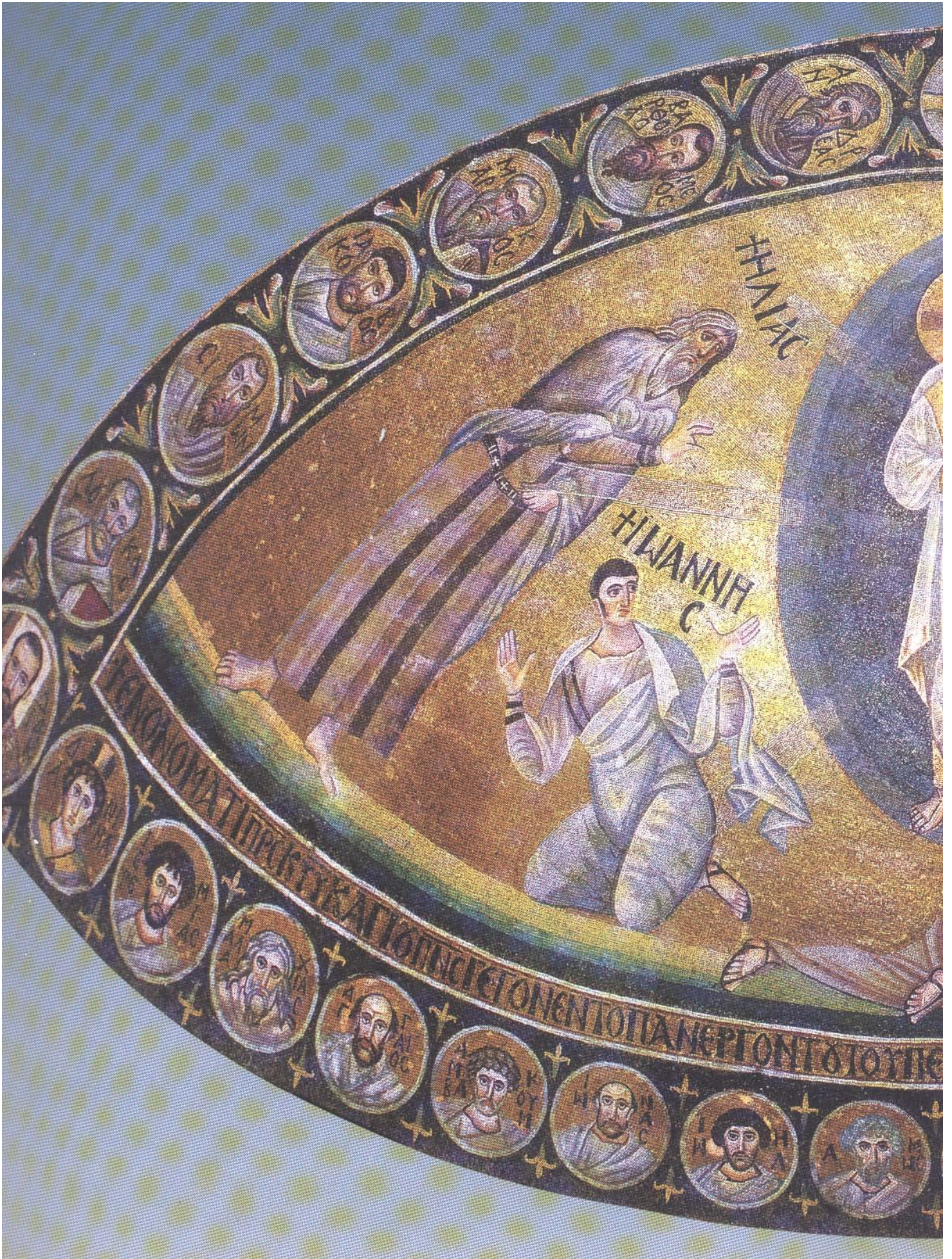
Σὲ μικρὸ χρονικὸ διάστημα μετὰ τὴ συμπλήρωση τῆς διακόσμησης τοῦ Ἱεροῦ μὲ πολυτελῆ ὑλικά, ὀρθομαρμαρώσεις καὶ ψηφιδωτά, θὰ γεννήθηκε ἡ ἰδέα γιὰ τὴν ἐπέκταση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος. Καὶ ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε πιά χώρος γιὰ ἄλλα ψηφιδωτά, ὁ καλλιτέχνης βρῆκε μία πολὺ ἀσυνήθιστη καὶ ἴσως μοναδικὴ λύση. Ζωγράφησε δύο ἐπὶ πλέον σκηνές μὲ τὴν ἐγκαυστικὴ τεχνικὴ κατ' εὐθείαν στὴν ὀρθομαρμάρωση. Οἱ δύο συνθέσεις βρίσκονται στὶς παραστάδες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ καὶ ὁ θεατὴς μπορεῖ νὰ τις συσχετίσει ἀμέσως μὲ τὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση καί, θεματικά, μὲ ὅλο τὸ πρόγραμμα τοῦ Ἱεροῦ.

Ἡ σκηνὴ στὴν ἀριστερὴ παραστάδα παριστάνει τὴ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ,¹⁸ σὲ σύνθεση ποὺ εἶναι προσαρμοσμένη μὲ ἐπιτηδειότητα στὸν στενὸν χώρο. Ὁ βωμός, ἓνα ψηλὸ κτίσμα ἀπὸ τρεῖς κύβους, προβλέπει χώρο γιὰ τὸν γονατιστὸ Ἰσαὰκ κοντὰ στὸν Ἀβραάμ, πού, ἀπλώνοντας τὰ χέρια του ἀρπάζει τὸν γιό του ἀπὸ τὰ μαλλιά καὶ φέρνει τὸ μαχαίρι, ποὺ μοιάζει μὲ σπαθί, ἀπειλητικά, πολὺ κοντά. Ὁ πατριάρχης ἀποστρέφει τὸ κεφάλι του, γιὰ νὰ μὴ γίνεи μάρτυρας τῆς προμελετημένης σφαγῆς. Ἡ Θυσία τοῦ Ἰσαὰκ, ἥδη ἓνα θέμα ἀγαπητὸ στὴν Ἰουδαϊκὴ τέχνη, ὅπως μαρτυροῦν τὰ πολυάριθμα ψηφιδωτὰ δαπέδων καὶ ἡ τοιχογραφία ἐπάνω ἀπὸ τὸ Torah — Ἱερὸ στὴ Συναγωγὴ τῆς Δούρα-Εὐρωποῦ — ἀπεικονίσθηκε συχνὰ στοὺς χριστιανικοὺς ναοὺς καὶ εἰδικὰ στὰ ἱερὰ θυσιαστήρια, ὅπου προεικόνιζε τὴ θυσία τοῦ Χριστοῦ. Ὡς παράδειγμα μὲ τὴν ἴδια τυπολογικὴ σημασία, θὰ μπορούσε νὰ ἀναφέρει κανεὶς, τὸ ψηφιδωτὸ στὸ Ἱερὸ τοῦ Ἁγίου Βιταλίου τῆς Ραβέννας.

Μία εἰκόνα τῆς ἁγίας Αἰκατερίνης, μέσα σ' ἓνα βαρὺ μαρμάρινο πλαίσιο τοῦ 18ου αἰώνα, εἶχε καλύψει τὴν παραστάδα στὰ δεξιὰ τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, ἐπειδὴ μπροστὰ του βρίσκεται ἡ λάρνακα τῆς ἁγίας. Σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψή μου, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, κάτω ἀπὸ τὴν εἰκόνα θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπῆρχε μία ἄλλη ἐγκαυστικὴ παράσταση, ποὺ νὰ ἀντιστοιχοῦσε στὴ Θυσία τοῦ Ἰσαὰκ. Τὸ 1960 μετακινήσαμε τὴν εἰκόνα προσωρινὰ καὶ φάνηκε μία ἀνθρώπινη μορφή σὲ ἐγκαυστικὴ τεχνικὴ, ὅπως καὶ ἡ σύνθεση τοῦ Ἀβραάμ. Παρίστανε ἓνα στρατιώτη, ποὺ τραβοῦσε τὸ σπαθί του. Τὸ φανερὸ συμπέρασμα ἦταν, ὅτι αὐτὸς ὁ στρατιώτης θὰ ἔπρεπε νὰ ἀπεικόνιζε ἓνα πρόσωπο - μαρτυρία τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης καὶ ὅτι ἡ σκηνὴ θὰ προεικόνιζε τὸν θάνατο τοῦ Χριστοῦ.

Τὸ 1963 ὁ ἀρχιεπίσκοπος εἶχε τὴν εὐγενὴ καλωσύνη νὰ ἐπιτρέψει τὴ μετακίνηση τοῦ μαρμαρίνου, ροκοκὸ πλαισίου, πράγμα ποὺ ἔγινε μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ προσοχὴ ἀπὸ τὸν E. Hawkins. Ὁλόκληρη ἡ μορφή ἀποκαλύφθηκε μαζί μὲ μία ἐπιγραφή καὶ δὲν ἔμεινε πιά ἀμφιβολία γιὰ τὸ θέμα, ποὺ ὥστόσο μᾶς ἐξέπληξε πολὺ.¹⁹ Ὁ στρατιώτης εἶναι ὁ Ἰεφθάς, πού, προτοῦ ριχθεῖ στὴ μάχη, ἔταξε στὸν Θεὸ ὅτι, ἂν νικοῦσε, θὰ πρόσφερε ὡς θυσία *ὅ,τι ἐξέληθι τῶν θυρῶν τοῦ οἴκου (του) εἰς συνάντησίν (του)* (Κριταὶ 11,30). Ἔτσι γιὰ νὰ τηρήσει τὸ τάμα του ὑποχρεώθηκε νὰ θυσιάσει τὸ μοναδικὸ του παιδί. Ἡ σύνθεση παριστάνει τὴ φρικαλέα σφαγὴ τοῦ μικροῦ κοριτσιοῦ ἀπὸ τὸν πατέρα του. Ἡ κόρη γονατίζει μπροστὰ στὸ θυσιαστήριο, κτισμένο μὲ τρεῖς κύβους ὅπως καὶ τοῦ Ἰσαὰκ, ἐνῶ ὁ Ἰεφθάς μὲ στολὴ Ρωμαίου στρατιώτη τὴν κρατεῖ ἀπὸ τὰ μαλλιά καί, τεντώνοντας τὸ κεφάλι της πρὸς τὰ πίσω, τῆς κόβει τὸν λαιμὸ μὲ τὸ σπαθί. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ







3. Ὁ προφήτης Ἡλίας. Ψηφιδωτό
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.



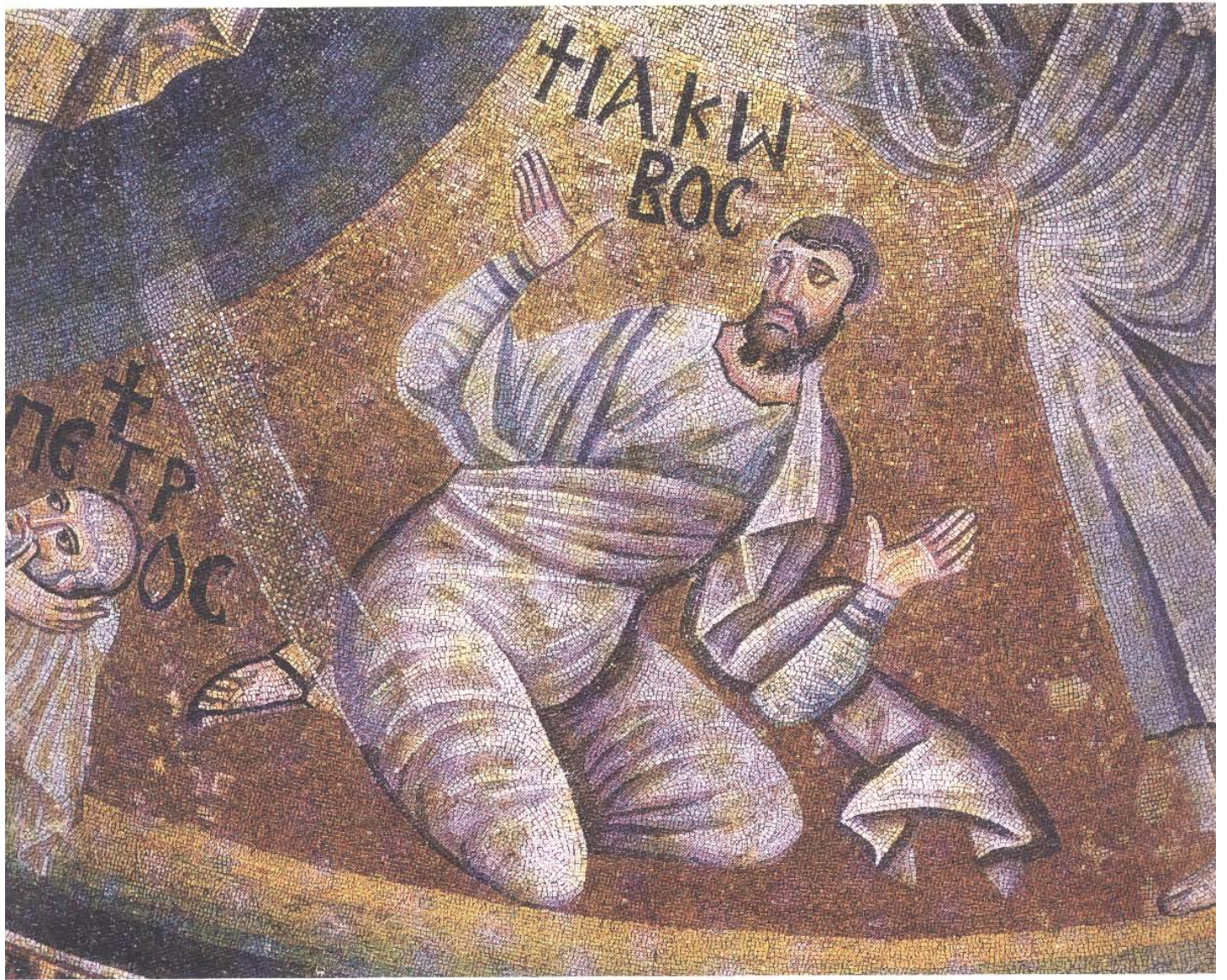
4. Ὁ προφήτης Μωσῆς. Ψηφιδωτό.
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.



Ὁ ἀπόστολος Ἰωάννης. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.

6. Ὁ ἀπόστολος Ἰάκωβος. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ.

7. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.



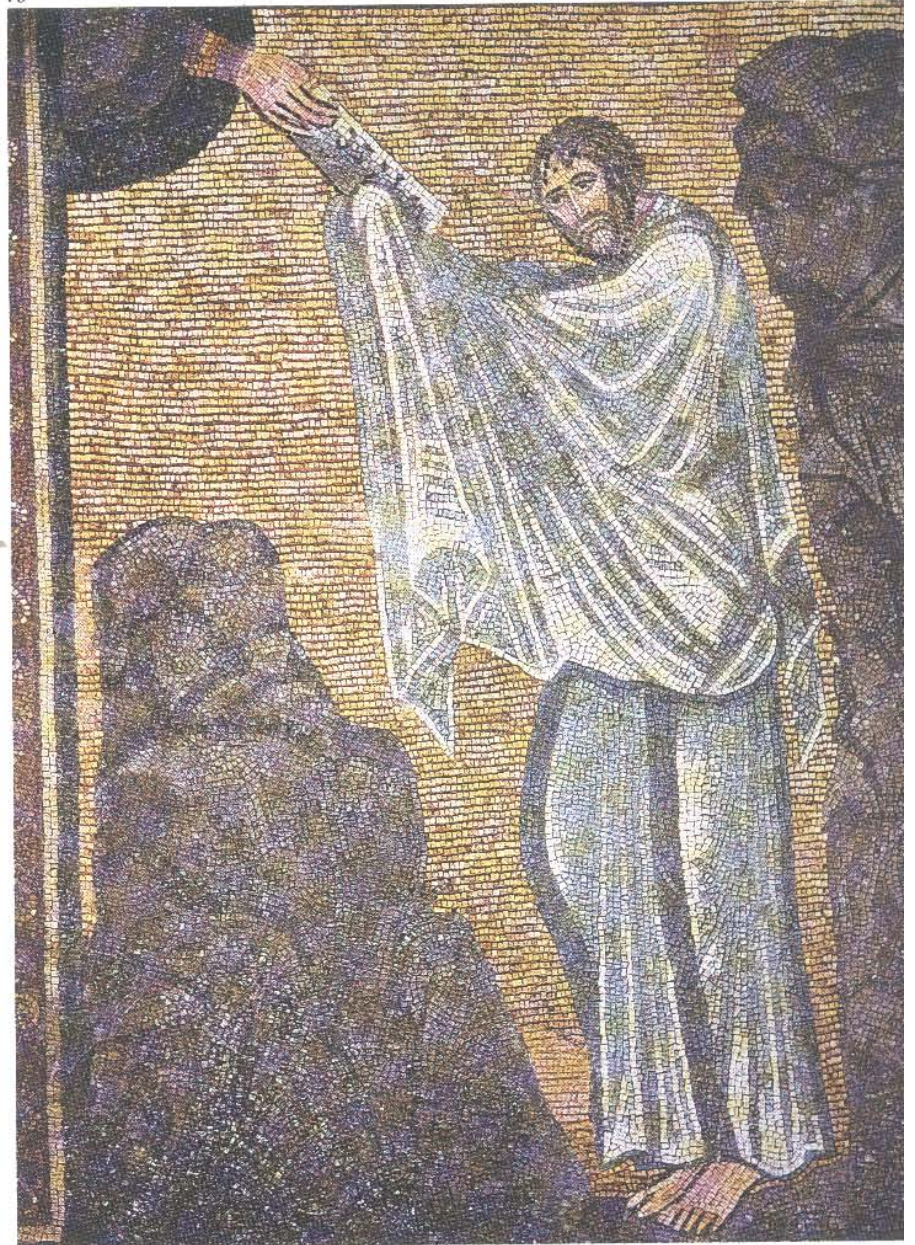


8. Ὁ προφήτης Μωσῆς λύνει τὸ σανδάλι του μπροστὰ ἀπὸ τὴ Φλεγόμενη Βάτο. Ψηφιδωτὸ στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ καθολικοῦ, ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Μέσα 6ου αἰῶνα.

9. Παράσταση ἀγγέλου ποὺ ἕπτται. Ψηφιδωτὸ στὸ τῦμπανο τοῦ θριαμβευτικοῦ τόξου τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Μέσα 6ου αἰῶνα.



Ο προφήτης Μωσής λαμβάνει τις
τάκες του Νόμου από τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ.
ἠφιδωτὸ στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ
θολικοῦ, ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ
ροῦ Βήματος. Μέσα βου αἰῶνα.



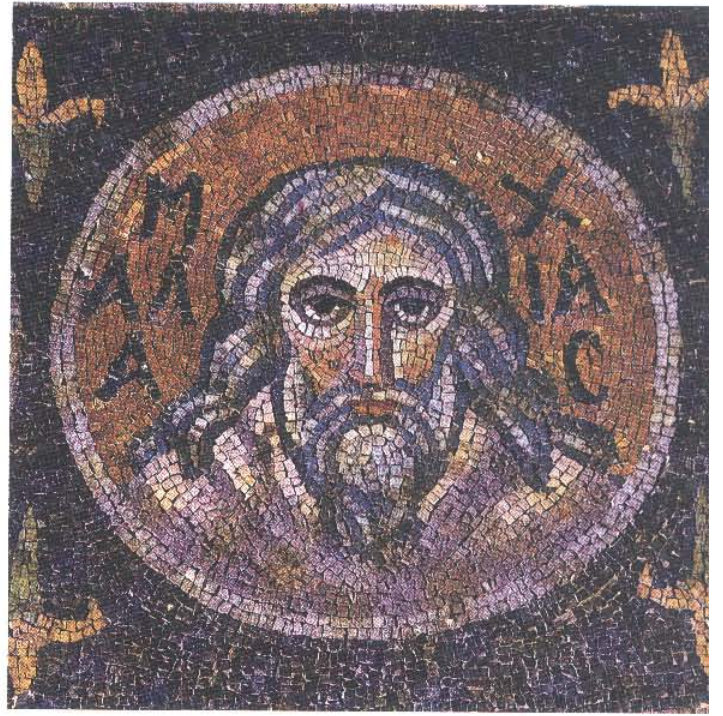
1. Παράσταση ἀγγέλου ποὺ ἵπταται.
ἠφιδωτὸ στὸ τύμπανο τοῦ θριαμβευτικοῦ
ἄξου τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος.
1ῆσα βου αἰῶνα.



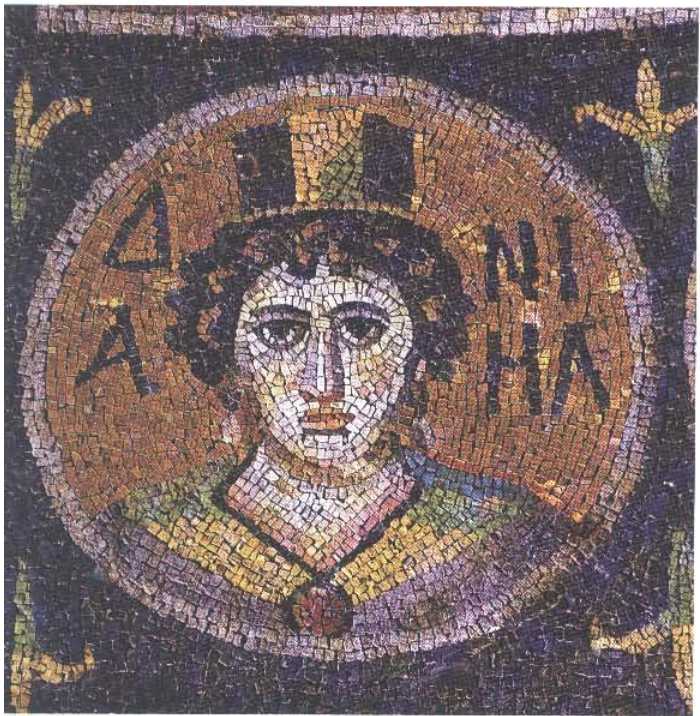


12

2. Ὁ προφήτης Ἰερεμίας. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια ἡς εἰκ. 2.

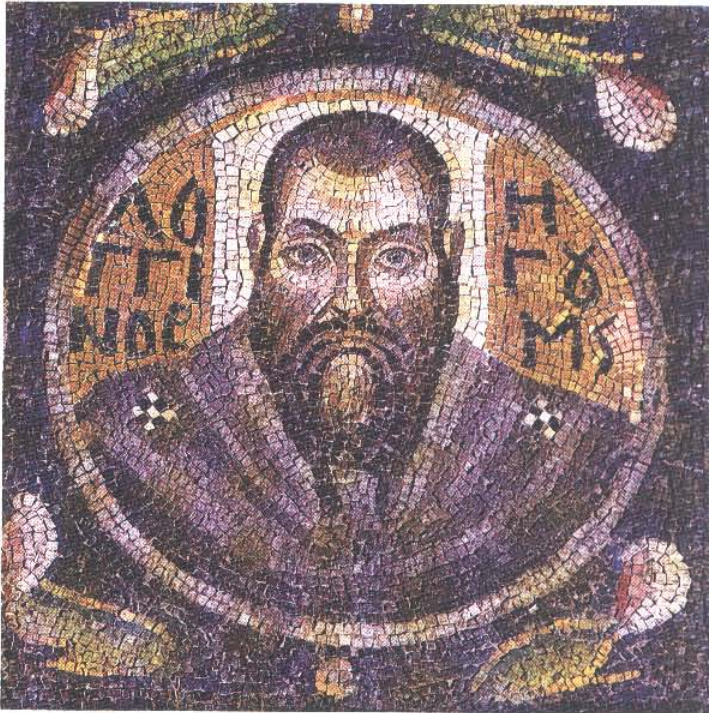


13. Ὁ προφήτης Μαλαχίας. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.

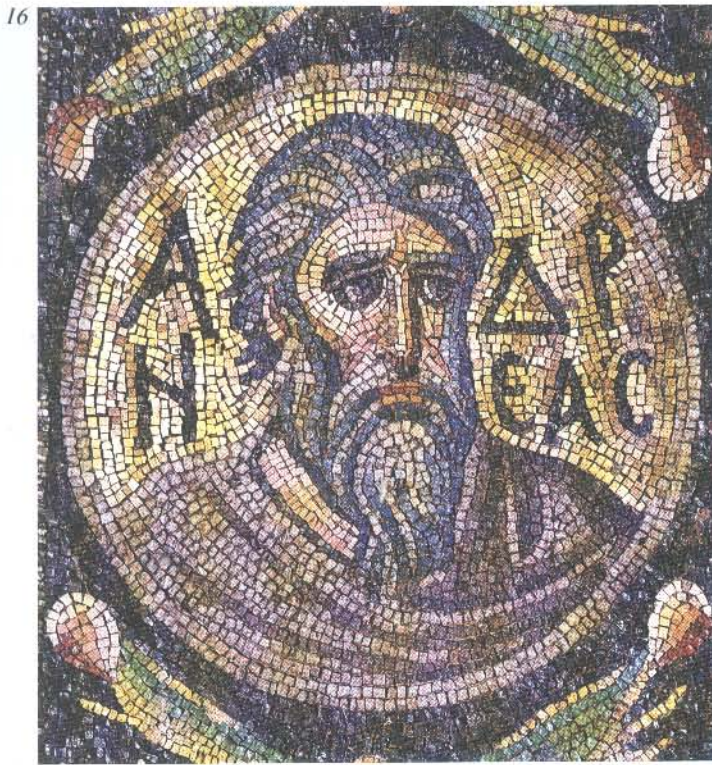


14

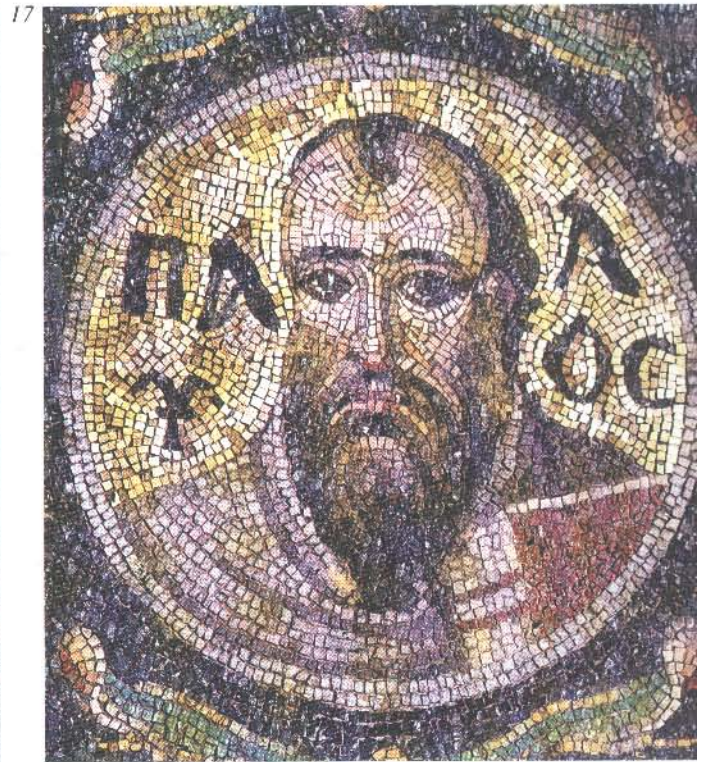
4. Ὁ προφήτης Δανιήλ. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια ἡς εἰκ. 2.



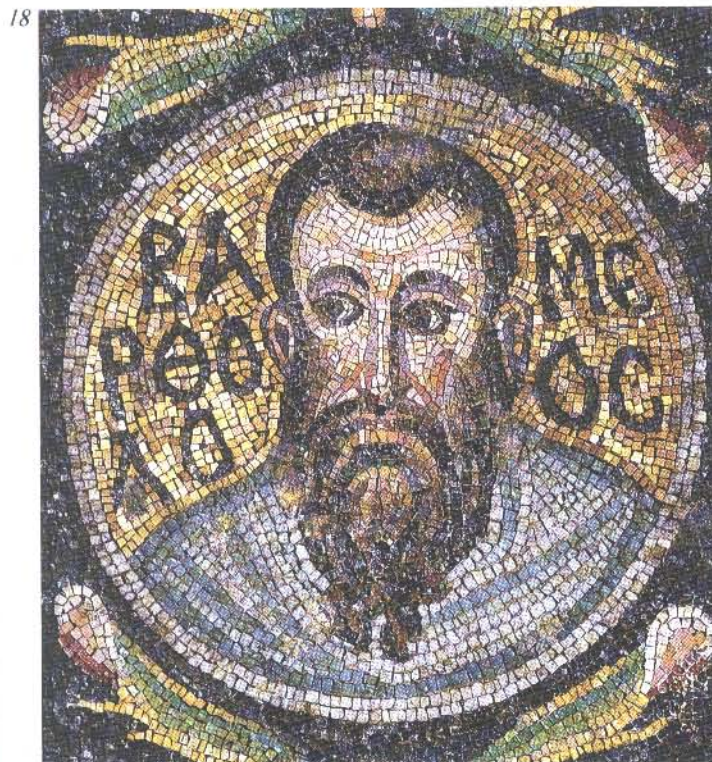
15. Ὁ πρεσβύτερος Λογγίνος, ἡγούμενος τῆς Μονῆς κατὰ τὸν χρόνον τῆς κατασκευῆς τοῦ ψηφιδωτοῦ. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.



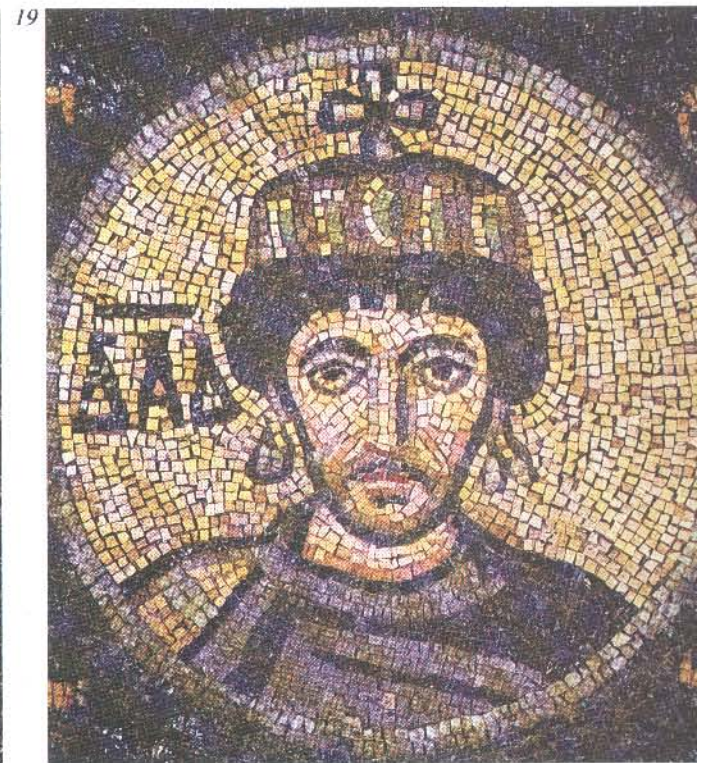
16. Ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.



17. Ὁ ἀπόστολος Παῦλος. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.



18. Ὁ ἀπόστολος Βαρθολομαῖος. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.



19. Ὁ βασιλιάς Δαβίδ. Ψηφιδωτό. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 2.

ΕΙΚΟΝΕΣ

Εύλαβεῖς προσκυνητές, πού πορεύονταν στο Σινά από Ἐνατολή καὶ Δύση, μιλοῦν στα « Ὀδοιπορικὰ» τους γιὰ τὰ ἀριστουργήματα τῆς Ἱερᾶς Μονῆς καὶ εἰδικὰ γιὰ τὶς εἰκόνες. Ὅρισμένοι μνημονεύουν θαυματουργές εἰκόνες, πού βρίσκονταν ἢ στο εἰκονοστάσιο ἢ στο προσκυνητάριο ἢ στοὺς τοίχους τῆς βασιλικῆς ἢ ἀκόμη καὶ στα διάφορα παρεκκλήσια, πού σημείωναν τὴν ἀνάβαση στὴν κορυφή. Ἄλλοι ἐντυπωσιάστηκαν ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῶν μηνολογιῶν, πού ἦταν στοὺς κίονες τοῦ μεσαίου κλίτους τοῦ καθολικοῦ ἐπάνω ἀπὸ λειψανοθηκὲς ἀγίων.

Πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς προσκυνητὲς ἔφερναν μαζί τους μὲ δέος μία εἰκόνα ζωγραφημένη σὲ μακρινὴ χώρα, ὡς δῶρο πρὸς τὴ Μονή, ἀφιέρωμα εἴτε γιὰ κάποια χάρη γιὰ τὴν ὁποία παρακαλοῦσαν τὴν ἀγία Αἰκατερίνη, εἴτε ὡς προσφορὰ εὐχαριστίας γιὰ τὴν εὐλογία, πού εἶχαν ἤδη δεχθεῖ ἀπὸ τὴ Μεγαλομάρτυρα. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἀφιέρωναν εἰκόνες στὴ Μονή, ὡς σύμβολα τῆς αἰώνιας παρουσίας τοῦ ἀφιερωτῆ στὸν ἱερὸ χῶρο. Ἄλλὰ οἱ εἰκόνες, πού δεχόταν ἡ Μονή, δὲν ἦταν ὅλες ἀφιερώματα. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ, ὅταν ἰδρύθηκε τὸ Μοναστήρι, εἰκόνες θὰ εἶχαν σταλεῖ ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη γιὰ τὶς λειτουργικὲς ἀνάγκες τῶν μοναχῶν. Γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους Σιναῖτες μοναχοὶ θὰ εἶχαν ἐπίσης ζωγραφίσει εἰκόνες. Γιὰ τοὺς μοναχοὺς καὶ τοὺς εύλαβεῖς προσκυνητὲς ὅλες αὐτὲς οἱ εἰκόνες δὲν ἦταν οὔτε ἔργα τέχνης, πού θὰ ἐπιδεικνύονταν γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τους ἀξία, οὔτε μαρτυρίες τῆς κοινωνικῆς καταστάσεως τοῦ δωρητῆ. Ἦταν ἀντικείμενα λατρείας, πού ἀντικαθρέφτιζαν τὸ κάλλος καὶ τὴ λαμπρότητα τοῦ Θεοῦ.

Ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τοὺς πιστοὺς εἶχε ὁ λειτουργικὸς ρόλος τῆς εἰκόνας. Ἐνῶ οἱ μοναχοὶ εἶχαν διακοσμήσει τὸ Ἱερὸ τοῦ καθολικοῦ μὲ ὠραιότατα ψηφιδωτά, εἶχαν ἀφήσει ἐλεύθερους τοὺς τοίχους γιὰ νὰ δεχθοῦν εἰκόνες. Οἱ εἰκόνες μεγάλων διαστάσεων εἶχαν ἀναρτηθεῖ μονίμως στοὺς τοίχους, ἐνῶ ἀπὸ τὶς μικρὲς βαλμένες σὲ σειρὲς μπορούσε ἢ κάθε μία, σύμφωνα μὲ τὶς ἐκάστοτε ἀνάγκες, νὰ μεταφερθεῖ στο προσκυνητάριο.

ΠΡΩΙΜΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΟ ΣΙΝΑ ΑΠΟ ΤΟΝ 6ο ΩΣ ΤΟΝ 11ο ΑΙΩΝΑ

Η ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΠΡΩΙΜΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Ἡ λατρεία τῶν εἰκόνων, πού συνδέεται στενὰ μὲ τὴ λατρεία τῶν μαρτύρων, εἶχε ἤδη ἀρχίσει στὴν Παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ, παρὰ τὶς διαφορὲς θεολογικὲς ἀντιδράσεις. Χρειάσθηκε ἀρκετὸς χρόνος, ὥσπου νὰ δεχθεῖ ἡ Ἐκκλησία τὴ θρησκευτικὴ παράσταση, γενικά, ὡς οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς νέας πίστεως. Τὸν 6ο αἰ. εἶχε κιόλας ἐδραιωθεῖ ἡ λατρεία τῶν εἰκόνων καὶ πρὸ πάντων τῶν ἀχειροποιήτων. Λίγο ἀργότερα, γιὰ διαφορὲς αἰτίες προκλήθηκε ἡ γνωστὴ εἰκονοκλαστικὴ κρίση, πού ἄρχισε τὸ 726 καὶ κράτησε περίπου 120 χρόνια. Τὰ διατάγματα ὅμως τῶν εἰκονοκλαστῶν Βυζαντινῶν αὐτοκρατό-

ρων δὲν ἴσχυαν γιὰ τὸ Σινᾶ, γιὰτι ἀπὸ τὸ 640 περίπου ἡ Μονὴ βρισκόταν σὲ Ἰσλαμικὴ περιοχὴ.

Στὴν περίοδο αὐτῆ, ὅταν στὸ Βυζάντιο οἱ εἰκόνες καταστρέφονταν καὶ οἱ εἰκονολάτρες ὑπέφεραν τρομερὰ βασανιστήρια, τὸ Σινᾶ καὶ οἱ γειτονικὲς περιοχές, ἰδιαίτερα ἡ Παλαιστίνη, συνέχισαν νὰ «παράγουν» εἰκόνες. Στὴν Παλαιστίνη ὑπῆρχε σχολὴ ἁγιογράφων τῆς ὁποίας κέντρο θὰ ἦταν τὰ Ἱεροσόλυμα. Ἐκεῖ βρισκόταν ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Σάββα, ὅπου ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς κήρυξε τὸν πόλεμο ἐναντίον τῶν εἰκονοκλαστῶν, καὶ ἔγραψε τὸ περίφημο ἔργο του γιὰ τὴν υπεράσπιση τῶν εἰκόνων. Δὲν ὑπάρχει καμμία ἄλλη συλλογὴ εἰκόνων ἐκτὸς Σινᾶ, πὺ νὰ ἐπιτρέπει τὴ μελέτη τους χωρὶς διακοπὴ ἀπὸ τὸν 6ο αἰ. ὡς σήμερα. Οἱ παλαιότερες εἰκόνες, πὺ σώζονται καὶ χρονολογοῦνται πρὶν ἀπὸ τὴν εἰκονοκλαστικὴ κρίση, εἶναι ἐγκαυστικὲς καὶ ἀνήκουν στὴ συλλογὴ τοῦ Σινᾶ. Οἱ ζωγράφοι ἀνεμίγνυαν τὶς σκόνες τῶν χρωμάτων μὲ κερί καὶ σχημάτιζαν μικρὰ πλακάκια, τὰ ὁποῖα, ὅταν ἐπρόκειτο νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν, ἔλιωναν ἐπάνω σὲ ζεστὲς παλέττες καὶ ζωγραφοῦσαν στὸ σανίδι. Ἐπειδὴ ὅμως τὸ κερί πάγωνε γρήγορα, τὸ σιδέρωναν ἀπὸ ἐπάνω μ' ἓνα πυρωμένο μυστράκι, καὶ μὲ τὴ μέθοδο αὐτὴ δημιουργοῦσαν τὶς διάφορες χροιοὲς τῶν χρωμάτων. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶχε μεγάλη διάδοση στὴν Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ καὶ χρησιμοποιήθηκε ἰδίως στὰ πορτραῖτα, πὺ τοποθετοῦσαν ἐπάνω στὶς μούμιες οἱ Αἰγύπτιοι. Τὴν ἐγκαυστικὴ εἰκόνα ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος τὴν ὀνομάζει *κηρόχυτον γραφήν*.

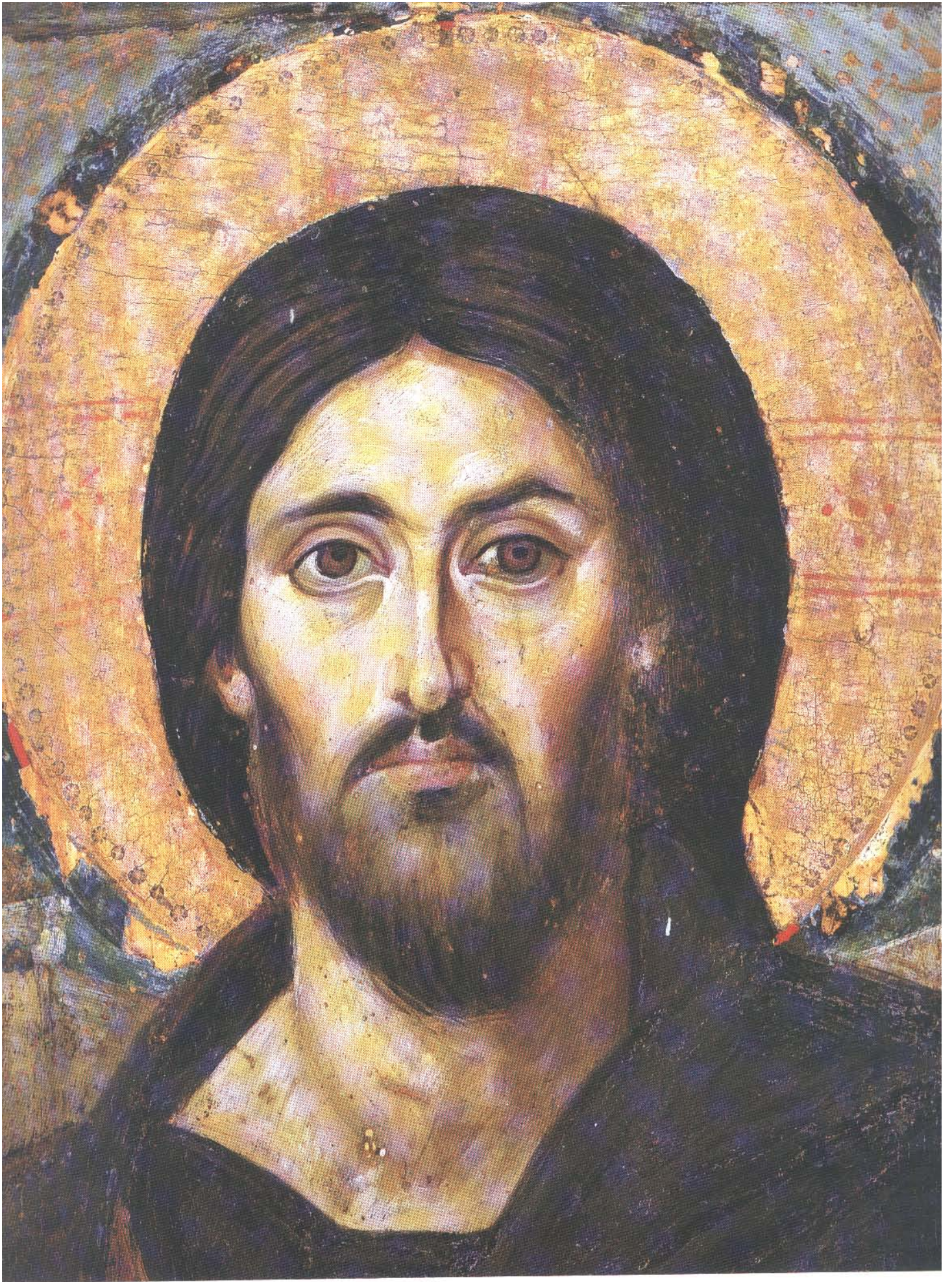
Ἡ ἰσχυρὴ ἐπίδραση τῆς Ὁρθοδοξίας τὸ 843 καὶ ἡ ἀναστήλωση τῶν εἰκόνων, δὲν εἶχε μεγάλη ἐπίδραση στὸ Σινᾶ. Εἰκόνες τοῦ 9ου καὶ τοῦ 10ου αἰ. δὲν εἶναι πολυάριθμες. Ἀντίθετα, μεγάλος ἀριθμὸς εἰκόνων-μνηολογίων ἀνήκει στὸν 11ο αἰ. Τὰ μνηολόγια αὐτὰ ἔχουν μικροσκοπικὲς σκηνές καὶ μορφές ἁγίων καὶ ἐπιγραφές, πὺ φανερώνουν τὸν δεσμό τους μὲ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Πρόκειται γιὰ ἐξαιρετὰ δείγματα τῆς ἀλληλεξάρτησης τῶν καλλιτεχνικῶν μέσων καὶ τῆς σπουδαιότητος τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων γιὰ τὴ διάδοση θεμάτων καὶ τεχνοτροπιῶν. Οἱ εἰκόνες τῶν ἐπόμενων αἰώνων ἀντανακλοῦν τὶς καλλιτεχνικὲς καὶ ἱστορικὲς ἀλλαγές στὸ Βυζάντιο καί, εἰδικότερα, στὸ Σινᾶ.

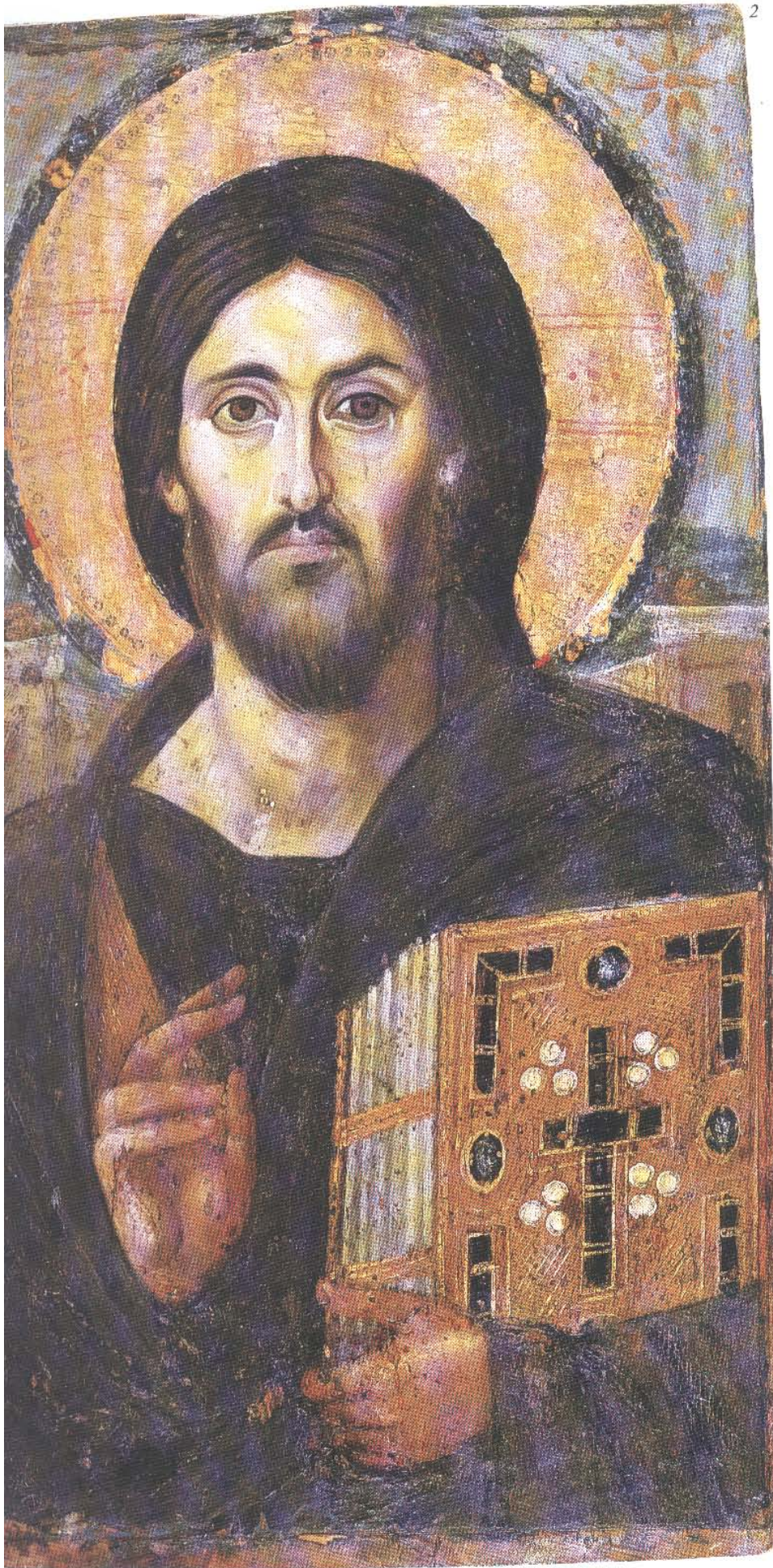
Γιὰ μακρὸ χρονικὸ διάστημα ὁ ἐπιστημονικὸς κόσμος γνῶριζε μόνον τέσσερις ἐγκαυστικὲς εἰκόνες, αὐτὲς πὺ εἶχε ἀφαιρέσει στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα (βρίσκονται σήμερα στὸ Κίεβο), μαζί μὲ φύλλα ἀπὸ κώδικες ἢ ἀκόμη καὶ πλήρη χειρόγραφα, ὁ Ρῶσος ἀρχιμανδρίτης Πορφύριος Οὐσπένσκυ. Ὁ πρῶτος, ὅμως, πὺ ἐπέστησε τὴν προσοχὴ τῶν ἐπιστημόνων στὸν μεγάλο ἀριθμὸ εἰκόνων στὸ Σινᾶ, ἦταν ὁ Κωνσταντῖνος Ἄμαντος, ὁ ὁποῖος δημοσίευσε πολλὰς ἐπιγραφὲς εἰκόνων. Ἀκολούθησαν δύο ἄλλοι μεγάλοι ἐπιστήμονες, ὁ Γεώργιος καὶ ἡ Μαρία Σωτηρίου, οἱ ὁποῖοι προσκλήθηκαν ἀπὸ τὴ Μονὴ τὸ 1938 γιὰ νὰ μελετήσουν τοὺς θησαυροὺς τῶν εἰκόνων. Ἀποτέλεσμα τῶν ἐργασιῶν τους ἦταν ἡ δημοσίευση ἑνὸς δίτομου ἔργου στὴν Ἀθήνα (1956 καὶ 1958). Ἀκολούθησε ὁ διδάσκαλός μου Kurt Weitzmann, ὁ ὁποῖος ἔπεισε τὰ Πανεπιστήμια τοῦ Michigan, Princeton καὶ Ἀλεξανδρείας νὰ ἀναλάβουν τὴ μελέτη τῶν Σιναϊτικῶν μνημείων μὲ τὴ συμμετοχὴ Ἑλλήνων ἐπιστημόνων μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ ἀκαδημαϊκὸς Μ. Χατζηδάκης. (Ὁ Weitzmann ἔχει ἤδη δημοσιεύσει τὶς πρώιμες εἰκόνες καὶ πρόκειται νὰ δημοσιεύσει ἓνα δεύτερο τόμο σύντομα).

ΤΑ ΙΕΡΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ

Φαίνεται ὅτι οἱ πρῶτες εἰκόνες παρουσίαζαν πορτραῖτα προσώπων τιμωμένων, ὄχι ὅμως μὲ τὸν συνηθισμένο τρόπο τῆς φθειρόμενης σάρκας, ἀλλὰ μὲ μία εἰκόνα, πὺ παρουσίαζε τὴ συμμετοχὴ τοῦ εἰκονιζομένου στὴ θεϊκὴ ζωὴ. Τὰ πορτραῖτα αὐτὰ εἰκονίζουν τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τοὺς ἀποστόλους καὶ τοὺς ἁγίους — φανερώματα τοῦ μυστηρίου τῆς ἔνσαρκης οικονομίας τοῦ Κυρίου καὶ τῆς σημασίας της γιὰ τὸν ἄνθρωπο.

Μία ἐγκαυστικὴ εἰκόνα τοῦ πρῶτου μισοῦ τοῦ 6ου αἰ. εἰκονίζει προτομὴ τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 1, 2), πὺ κρατεῖ λιθοκοσμημένο Εὐαγγέλιο καὶ εὐλογεῖ. Τὸ πορτραῖτο εἶναι τοπο-

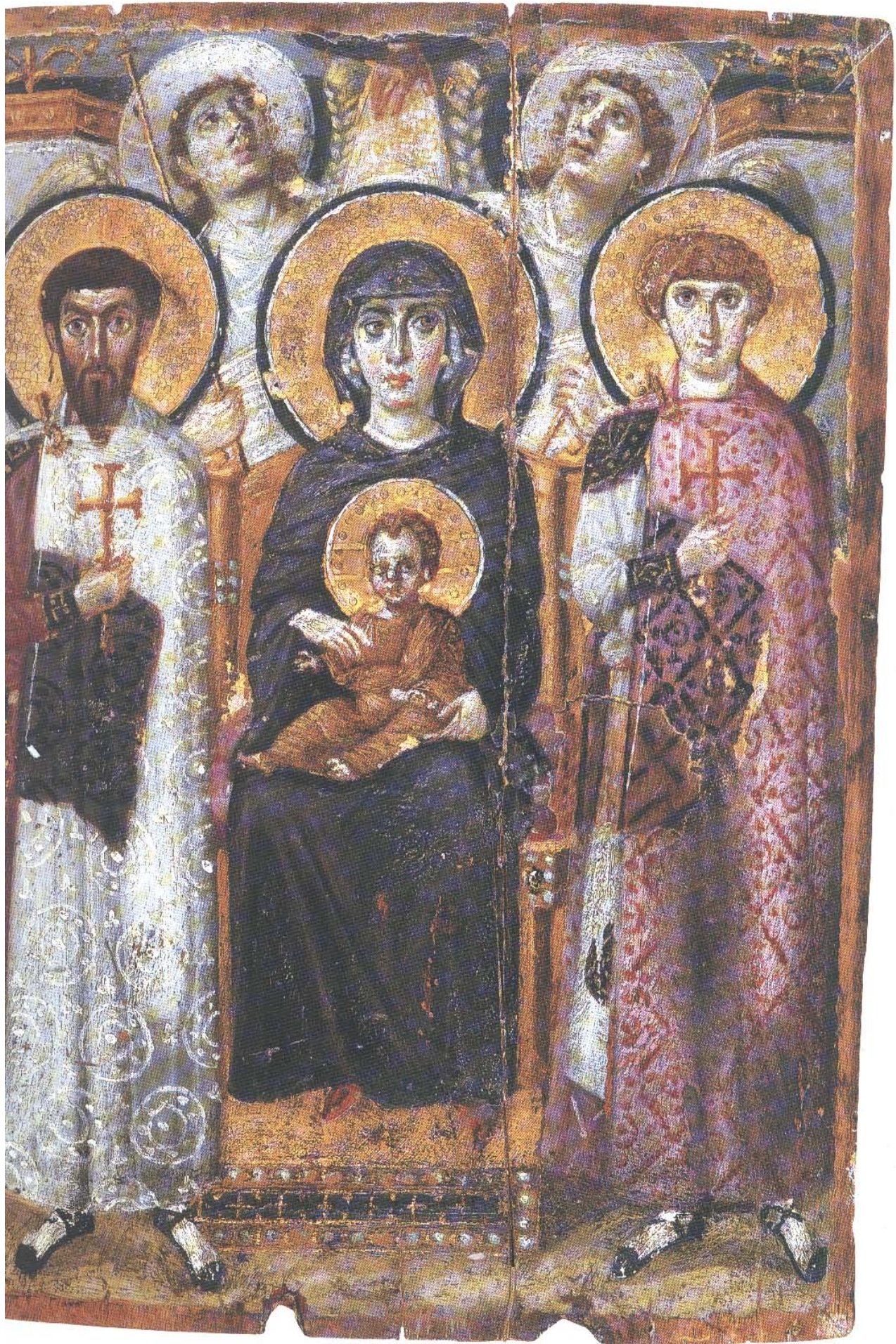


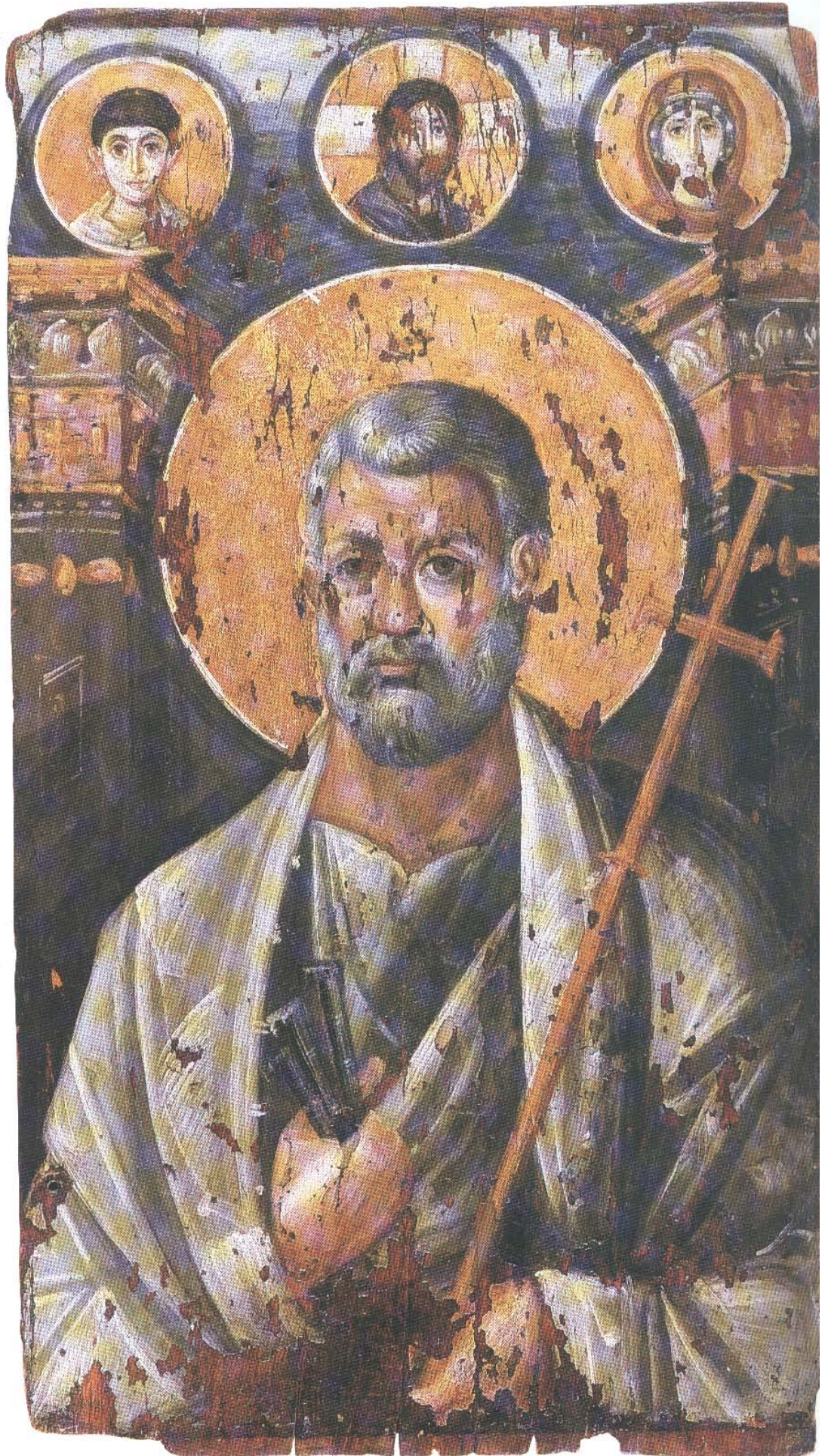


2. Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ
(84×45,5 ἐκ.). Ἐγκαυστική εἰκόνα.
Πρῶτο μισό του αἰώνα.

3. Ὁ Χριστὸς ἔνθρονος
(76×53,5 ἐκ.). Ἐγκαυστική εἰκόνα.
Ἀρχές 7ου αἰώνα.







4. Ἡ Παναγία μεταξὺ
τοῦ ἁγίου Γεωργίου καὶ
τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ
Στρατηλάτη (68,5×49,7 ἐκ.).
Ἐγκανστική εἰκόνα.
Δεύτερο μισὸ 6ου
ἢ πρῶτο μισὸ 7ου αἰώνα.

5. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος
92,8×53,1 ἐκ.). Ἐγκανστική
εἰκόνα. Δεύτερο μισὸ 6ου
ἢ πρῶτο μισὸ 7ου αἰώνα.