

ἡ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ὡς ΕΙΚΟΝΑ

ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ
ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

επιστημονική επιμέλεια
Ευαγγελία Χατζητρύφωνος και Slobodan Ćurčić

6 Νοεμβρίου 2009 - 31 Ιανουαρίου 2010
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

Θεσσαλονίκη 2009

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΩΣ ΕΙΚΟΝΑ

Slobodan Ćurčić

Η βιβλιογραφία της βυζαντινής τέχνης, αν και έχει εμπλουπιστεί σημαντικά τις τελευταίες δεκαετίες, έχει εντούτοις αγνοήσει ουσιαστικά το θέμα των αναπαραστάσεων της αρχιτεκτονικής. Οι διοργανωτές της έκθεσης “η Αρχιτεκτονική ως Εικόνα”, καθώς συνειδητοποίησαν αυτό το κενό, επιδίωξαν να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα, αναλύοντας ευρέως ζητήματα όχι πολύ γνωστά. Η παρούσα μελέτη αποτελεί μια εισαγωγή στο θέμα, όπου διερευνάται ο ρόλος της αρχιτεκτονικής, όπως αυτή εμφανίζεται στη βυζαντινή τέχνη. Ο ρόλος αυτός εξετάζεται αναπόσπαστα με τη φύση της πρόσληψης και της αναπαράστασης γενικότερα στη βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση.

Αντίστοιχα, η σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και την εικόνα, η οποία είναι το πιο ουσιαστικό καλλιτεχνικό προϊόν της βυζαντινής τέχνης, θεωρείται σήμερα ότι έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία από ό,τι είχε φανταστεί κανείς στο παρελθόν. Αυτή ακριβώς η διαδικασία της ανάλυσης υπογραμμίζει τη θεμελιώδη ανάγκη να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι Βυζαντινοί προσελάμβαναν την αρχιτεκτονική και σε αυτήν τη βάση να αποκωδικοποιηθούν οι στόχοι της αναπαράστασής της. Επιπλέον, οι συγκεκριμένες αναπαραστάσεις είχαν σημασία αντίστοιχη με εκείνη των αγίων, που παριστάνονται σε εικόνες, καθώς και πρωταρχική σπουδαιότητα ως αντικείμενα θρησκευτικής τιμητικής προσκύνησης. Αυτή η φαινομενικά ριζοσπαστική πρόταση απαιτεί εξονυχιστική έρευνα τεκμηρίων, καθώς μάλιστα το θέμα αυτό, όπως παρουσιάζεται εδώ, δεν έχει ποτέ στο παρελθόν τεθεί στο πλαίσιο της ιστορίας της βυζαντινής τέχνης.

Ιστοριογραφικές καταβολές

Οι ιστορικοί της βυζαντινής τέχνης και άλλοι σχετικοί επιστήμονες έχουν επισημάνει στο παρελθόν ότι οι ζωγραφικές συνθέσεις στη βυζαντινή θρησκευτική αλλά και στην κοσμική τέχνη περιλαμβάνουν συχνότατα αναπαραστάσεις αρχιτεκτονημάτων στο βάθος. Η εξέταση των αναπαραστάσεων αυτών περιορίζεται συνήθως στην απλή εντόπιση της ύπαρξής τους. Περιστασιακά, οι αναπαραστάσεις αυτές υποβάλλονται σε εκ του σύνεγγυς εξέταση που σε γενικές γραμμές καταλήγει σε συμπεράσματα αρνητικά για την αξία τους και



την αληθινή τους σημασία. Η πλέον συχνά διατυπωμένη, όσο και επιφυλακτική, παρατήρηση είναι ότι αποτελούν «απλώς ένα φόντο», που επιλέγεται σχεδόν αυθαίρετα, ένα «παραγέμισμα του χώρου» ασήμαντο και όχι πολύ διαφορετικό από μια διακοσμητική ταπετσαρία. Σπανιότερα, ορισμένοι επιστήμονες επιλέγουν να αναλύσουν τις αρχιτεκτονικές αναπαραστάσεις, καθώς αναγνωρίζουν σ' αυτές κάποια αισθητική αξία.¹

Πριν το 1980 το ζήτημα της αισθητικής στη βυζαντινή τέχνη συζητήθηκε ελάχιστα στη δυτική ιστοριογραφία.² Από τότε, ωστόσο, αυτό το ευρύ πεδίο, που ήταν μέχρι πρότινος «terra incognita», καταγράφηκε με την ευκαιρία ερευνών διαφόρων άλλων θεμάτων.³ Παράλληλα, το ζήτημα της αισθητικής στη βυζαντινή λογοτεχνία αποτέλεσε αντικείμενο σημαντικής μελέτης τις τελευταίες δεκαετίες, αλλά η φύση των δεσμών ανάμεσα στις μεθόδους της φιλολογίας και της τέχνης απαιτεί περισσότερη έρευνα.⁴ Η παρούσα έκθεση και, συνεπώς, η παρούσα εργασία ακολουθούν μια νέα προσέγγιση στο θέμα, μια προσέγγιση που λαμβάνει υπόψη τη ζωτική σχέση ανάμεσα στις επιστήμες, όπως αυτή έχει καθοριστεί από τη σύγχρονη επιστημονική πρακτική.

Ενώ η μελέτη της βυζαντινής τέχνης στη Δύση παρουσιάζει άνθηση τις τελευταίες δεκαετίες, ο επιστημονικός αυτός τομέας είναι σχετικά νέος. Οι στόχοι του, ακόμη και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, επιβαρύνονται από τις διαρκείς παρανοήσεις του παρελθόντος. Στον επιστημονικό τομέα της ιστορίας της τέχνης, που αναδύθηκε από τον Διαφωτισμό, η βυζαντινή τέχνη εκτιμήθηκε πολύ λιγότερο σε σχέση με μείζονες καλλιτεχνικές εξελίξεις στη Δύση. Όμως, όσον αφορά την τέχνη, η σύγχρονη πνευματική διάσταση μεταξύ της δυτικής και της ανατολικής χριστιανικής σκέψης, που διαδραμάτισε καίριο ρόλο σ' αυτή την εξέλιξη, είχε συντελεστεί πολύ νωρίτερα, ήδη από το 15^ο αιώνα. Για μεγάλο χρονικό διάστημα οι επιστήμονες θεωρούσαν ότι η κατάλυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας από τους Οθωμανούς το 1453 σήμανε και το τέλος της βυζαντινής καλλιτεχνικής παραγωγής. Ωστόσο, η πιο πρόσφατη έρευνα αντιμετώπισε διαφορετικά αυτό το ιστορικό γεγονός και δέχτηκε ότι η άλωση της Κωνσταντινούπολης από τον Μωάμεθ Β' στις 29 Μαΐου

- 1 A. H. S. Megaw, "Background Architecture in the Lagoudera Frescoes," *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972): 195–201, είναι σπανίως πρόσημη περίπτωση αναγνώρισης του ρόλου της αρχιτεκτονικής στη μνημειακή ζωγραφική. Μια προσπάθεια πιο συνεκτικής εξέτασης του προβλήματος με μια εποπτεία της παλιότερης βιβλιογραφίας αποτελεί το: Anka Stojaković, *Arhitektonski prostor u slikarstvu srednjovekovne Srbije* [French summary: *L'espace architectural dans la peinture de la Serbie médiévale*], *Studije za istoriju srpske umetnosti*, 4 (Matica srpska - Odeljenje za likovne umetnosti, Novi Sad 1970, αν και περιορίζεται γεωγραφικά και εστιάζει αποκλειστικά σε θέματα που αφορούν το χώρο, όπως απεικονίζεται στη μνημειακή ζωγραφική).
- 2 Πριν από το 1990 βλ., Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, Πρίνστον 1981), εξαιρετική προσπάθεια που προσφέρει σημαντικές νέες προοπτικές μέσα από τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στη βυζαντινή τέχνη και τη ρητορική. Για παλιότερες περιορισμένες επιστημονικές προσεγγίσεις σε θέματα που αφορούν τη βυζαντινή αισθητική στη Δύση βλ., *Oxford Dictionary of Byzantium*, επιμ. Aleksandr P. Kazhdan, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1991, τομ. 1, σ. 29, όπου μόνο μισή σελίδα αφιερώθηκε στο συγκεκριμένο θέμα. Ο όρος «αισθητική» στο καλλιτεχνικό πλαίσιο του Βυζαντίου φαίνεται ότι στερείται σαφούς ορισμού. Στη Δύση χρησιμοποιήθηκε στις επιστημολογίες από το 1990 περίπου, χωρίς γενική συναίνεση αναφορικά με την ακριβή του σημασία. Αυτό αποκαλύπτει αναντίστοιχη ενασχόληση με ορισμένα κρίσιμα φιλοσοφικά και θεολογικά θεμέλια, που θα διερευνηθούν εδώ. Είναι αξιοσημείωτο ότι σειρά νέων επιστημονικών προσεγγίσεων στη Δύση έθεσαν το πρόβλημα, αλλά η διερεύνησή του θα με απομάκρυνε πολύ από το συγκεκριμένο σκοπό του παρόντος δοκιμίου.
- 3 Μια δειγματοληψία αυτής της βιβλιογραφίας περιλαμβάνει: Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of Image Before the Era of Art*, μτφ. E. Jephcott, Σικάγο, 1994, Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton University Press, Πρίνστον 1996, Charles Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton: University Press, 2002, Glenn Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, Pennsylvania State University Press, University Park 2004.
- 4 Χωρίς να λάβουμε υπόψη σημαντικές συμβολές, όπως των Liz James and Ruth Webb, "'To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium," *Art History* 14, no. 1 (Μάρτιος 1991), σ. 1–17; Helen G. Saradi, "Beholding the City and the Church: The Early Byzantine *Ekphrasis* and Corresponding Archaeological Evidence," *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, σειρά 4, 24 (2003), σ. 31–36, και πιο πρόσφατα, Helen G. Saradi, *The Byzantine City in the Sixth Century: Literary Images and Historical Reality*, Αθήνα, 2006, ειδικά Μέρος 20, "The Image of the City in Literature and Art."

1453 ήταν χρονολογία μείζονος ιστορικής σημασίας αλλά περιορισμένης βαρύτητας, όσον αφορά τη συνέχεια της βυζαντινής καλλιτεχνικής παράδοσης.⁵ Αν και η εσφαλμένη αυτή αντίληψη αναιρέθηκε, παραμένει ζητούμενο να αποτιμηθεί επαρκώς η σημασία των ευρύτερων μεταβολών, που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα, και των τελικών επιπτώσεών τους στην κατανόηση του πολιτισμού και της τέχνης του Βυζαντίου. Την εποχή, δηλαδή, που η δυτική χριστιανοσύνη γινόταν μάρτυρας της αυγής μιας νέας εποχής, της Αναγέννησης, μεγάλες γεωγραφικές περιοχές της ανατολικής χριστιανοσύνης ενσωματώνονταν σε μια νέα Αυτοκρατορία, την Οθωμανική, όπου κυριαρχούσε το θρησκευτικό πλαίσιο του Ισλάμ. Περιστασιακά, υπήρξαν περιορισμένα σημεία επαφής μεταξύ των δύο χριστιανικών κόσμων, που τώρα αναπτύσσονταν υπό τελείως διαφορετικές συνθήκες. Ορισμένες από τις επαφές αυτές έφθασαν ενίοτε ακόμη και σε ένα υψηλό επίπεδο ακμής, όπως συνέβη σε όσες πραγματοποιούνταν υπό την αιγίδα της Βενετίας, η οποία διατηρούσε μακράιωνους δεσμούς με την Ανατολή. Η προθυμία, όμως, των Βενετών να εκτιμήσουν και να αφομοιώσουν τις ιδέες της Ανατολής ήταν πολύ περιορισμένη, όπως ακριβώς συνέβαινε και στην αντίθετη πλευρά. Αν και υπήρχε μια ευνοϊκή «αγορά» για την εισαγωγή εικόνων σε μεγάλες ποσότητες και το οικονομικό κίνητρο στις περιοχές «παραγωγής» εικόνων και κυρίως στην Κρήτη ήταν σημαντικό, οι δύο αισθητικές παραδόσεις παρέμειναν ουσιαστικά απομακρυσμένες η μία από την άλλη. Επιφανειακά, οι οικονομικοί δεσμοί μεταξύ της Βενετίας και των πρόσφατα αποκτημένων κτήσεών της θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως το τέλος της σχέσης αντιπαλότητας μεταξύ της δυτικής και της ανατολικής χριστιανοσύνης. Αυτό, όμως, θα ήταν μία εσφαλμένη αντίληψη. Οι θεολογικές θέσεις των Χριστιανών της Ανατολής σε θέματα που άπτονται της φύσης της πίστεως, όπως αυτές εκφράζονται στην τέχνη, δεν άλλαξαν ουσιαστικά σε κανένα ζήτημα.

Έναν αιώνα μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς η «χημεία» των σχέσεων Ανατολής-Δύσης τροποποιήθηκε σημαντικά, αλλά όχι άμεσα, από ένα ακόμη γεγονός μείζονος ιστορικής σημασίας, τη δημιουργία το 1547 της νέας χριστιανικής Αυ-

τοκρατορίας της Ρωσίας, που διεκδικούσε την ηγεσία από την πεπτωκυία Βυζαντινή Αυτοκρατορία σε θέματα θρησκείας, πολιτισμού και πολιτικής. Η Μόσχα, πρωτεύουσα της νέας Αυτοκρατορίας, με το ογκώδες οχυρωμένο κάστρο της, το Κρεμλίνο, που ήταν γεμάτο ανάκτορα και πολύτρολους ναούς με απαστράπτοντες επιχρυσωμένους τρούλους, στηριζόμενη σε μυθολογήματα και θρύλους, αυτοανακηρυσσόταν «Τρίτη Ρώμη», αντικαθιστώντας την Κωνσταντινούπολη στον παραδοσιακό ρόλο της ως «Δεύτερης Ρώμης». Έτσι, ο 'ψυχρός πόλεμος' μεταξύ του ανατολικού και του δυτικού χριστιανικού κόσμου, που πριν το 1453 υπέβασκε περισσότερο από μια χιλιετηρίδα, άρχισε να αναβιώνει σχεδόν ανεπαίσθητα στην αρχή.⁶

Από ιστοριογραφική άποψη είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι το 1557, μόλις μια δεκαετία μετά την ανακήρυξη της Ρωσικής Αυτοκρατορίας, το όνομα «Βυζάντιο», αν δεν επινοήθηκε για πρώτη φορά, οπωσδήποτε εισήχθη στη Δύση ως τρόπος επιστημονικής αντιμετώπισης της άλλοτε ανατολικής χριστιανικής Αυτοκρατορίας που είχε πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη. Από το 330, που η πρωτεύουσα αυτή ιδρύθηκε από τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Α', οι ηγέτες της Αυτοκρατορίας θεωρούσαν τους εαυτούς τους ως νομίμους διαδόχους των Ρωμαίων αυτοκρατόρων, ενώ δεν έπαψαν ποτέ να αναφέρονται στο κράτος τους, χρησιμοποιώντας το όνομα «Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία». Όλα αυτά άλλαξαν αναδρομικά με την επινοήση της πλασματικής ονομασίας «Βυζάντιο» ως όνομα της Αυτοκρατορίας, οι αξιωματούχοι της οποίας δεν το χρησιμοποίησαν ποτέ σε έγγραφα. Ωστόσο, το πλασματικό όνομα παρεισέφρησε ανεπαίσθητα και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται.⁷

Η ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, που μεταβαπτίστηκε «Βυζάντιο», διακρινόταν για τη δική της ορθόδοξη μορφή χριστιανισμού και πολιτισμού, αλλά ταυτόχρονα συμεριζόταν κοινές ρωμαϊκές ρίζες με τις αντίστοιχες χριστιανικές επικράτειες στη Δύση. Έτσι, κατέστη αντικείμενο ιστορικών σπουδών, τις οποίες υπαγόρευαν οι πρώην αντίπαλοι της, που είχαν θεμελιωδώς διαφορετική φιλοσοφική άποψη του κόσμου. Ενώ παραμένουν σκοτεινοί οι ακριβείς λόγοι που οδήγησαν στην επινοήση και τη μέχρι σήμερα κα-

θερωμένη χρήση της ονομασίας «Βυζάντιο», αλλά δεν θα μας απασχολήσουν περισσότερο μέσα στο παρόν πλαίσιο, η «νέα» ονομασία επιβίωσε με επιδράσεις διαρκείς και συχνά αμφίβολες, τις οποίες όμως θα πρέπει να επισημάνουμε και να θίξουμε έστω και σύντομα.

Σχεδόν ταυτόχρονα με την «επινόηση» του ονόματος «Βυζάντιο» εμφανίζεται και η πρώτη κριτική, ή ακριβέστερα μειωτική, αξιολόγηση της βυζαντινής τέχνης. Ο Giorgio Vasari, που χαρακτηρίστηκε «πατέρας της ιστορίας της τέχνης», καθώς γράφει για την κατάρτιση του ζωγράφου Cimabue (περίπου 1272-1302) στο έργο του *Βίοι ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων*, αναγνωρίζει ότι Έλληνες ζωγράφοι κλήθηκαν στη Φλωρεντία (από την Κωνσταντινούπολη, θα υπέθετε κανείς, που μέχρι το 1261 ήταν υπό την κυριαρχία των Δυτικών), «για να αναστηλώσουν την τέχνη της ζωγραφικής που δεν βρισκόταν σε παρακμή, αλλά είχε τελειώς χαθεί...».⁸ Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, οι Έλληνες αυτοί «δεν φρόντισαν να προωθήσουν την τέχνη, αλλά δημιούργησαν τα έργα που βλέπουμε σήμερα όχι με την εξαισία αρχαιοελληνική τεχνοτροπία αλλά με την άξεστη (*goffa*) τεχνοτροπία του καιρού τους...».⁹ Γενικά, οι πρώιμοι ουμανιστές της Αναγέννησης, στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Giorgio Vasari, έδειχναν ελάχιστη ή καμία κατανόηση ή ενδιαφέρον για τη βυζαντινή τέχνη. Ωστόσο, δεν δισταζαν περιστασιακά να οικειοποιούνται ιδέες της βυζαντινής παράδοσης, προσαρμόζοντάς τις ελεύθερα αλλά επιλεκτικά στις ανάγκες τους. Στα θεωρητικά τους συγγράμματα, στο πλαίσιο των οποίων διαμόρφωναν τα φιλοσοφικά τους οράματα, προσπαθούσαν ιδιαίτερα να καταδεικνύουν τις «ανεπάρκειες» και τις ξεπερασμένες απόψεις των Ελλήνων ομολόγων τους. Η αρνητική αυτή στάση των πρώιμων ουμανιστών συγγραφέων κατέστη αναπόσπαστο τμήμα της γενικής κληρονομιάς των δυτικών γραπτών για την ιστορία της τέχνης. «Έτσι, η βυζαντινή τέχνη περιθωριοποιήθηκε και εξοστρακίστηκε από μια φυσική εξελικτική πορεία, ανάλογη με αυτήν που επινόησε ο Vasari: μια συνεχή εξελικτική ιστορία που εκτείνεται από την όψιμη αρχαιότητα μέχρι και την περίοδο του μπαρόκ σε χώρες που εξελίχθηκαν σε ισχυρά σύγχρονα δυτικά έθνη-κράτη».¹⁰ Αν και οι ιστορικοί της τέχνης στη Δύση προέβησαν πρόσφατα σε περισσότερο εποικοδομητι-

- 5 Nicolae Iorga's *Byzance après Byzance*, Institut d'études byzantines, Βουκουρέστι 1935, πρωτοπόρα προσπάθεια παρουσίασης πλευρών της βυζαντινής πολιτιστικής συνέχειας μετά το 1453. Σήμερα και στα αγγλικά: *Byzantium after Byzantium*, The Center for Romanian Studies, Romanian Institute of International Studies, Portland 2000. Σχετικά πρόσφατα οι ιστορικοί της τέχνης ενοχλήθηκαν από τον όρο "Μεταβυζαντινή τέχνη", που χρησιμοποιείται για μεγάλο χρονικό διάστημα, και άρχισε - αν και αποραδικά - να αμφισβητείται η εγκυρότητά του. Ωστόσο, η μελέτη της ίδιας της καλλιτεχνικής παράδοσης αναπτύχθηκε ξαφνικά τις τελευταίες δεκαετίες, ενώ άκριτα διατηρείται ο καθιερωμένος όρος "μεταβυζαντινό", διακρινόμενος το άλλοτε και κύριο αυτό πρόβλημα.
- 6 J. Meyendorff, "Was there Ever a 'Third Rome'? Remarks on the Byzantine Legacy in Russia," στο J. Meyendorff, *Rome, Constantinople, Moscow. Historical and Theological Studies* (Crestwood, NY, 1996), σ. 130-46.
- 7 Περιορισμένο ανεπιτηγμένο προβληματισμό προς αυτή την κατεύθυνση στο Σ. Τσοπάντζιτς (Slobodan Curčić), "Η απουσία του Βυζαντίου". Ο ρόλος ενός ονόματος", *Νέα Εστία* 82: έτος, τομ. 164, αρ. 1814 (Σεπτ. 2008), σ. 492-500.
- 8 Πρωτοεκδόθηκε στη Φλωρεντία το 1550 και κατόπιν αναθεωρήσεως επανεκδόθηκε το 1568. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 9 τόμ., επιμ. R. Bettarini, Φλωρεντία, 1966-). Το παρόν βιβλίο προέρχεται από την πιο πρόσφατη αγγλική έκδοση: G. Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, 2 τόμ., μτφ. G. du C. de Vere, Νέα Υόρκη και Τορόντο, 1996, τ.1, σ. 51.
- 9 Αντίθετ. Vasari, *Lives*, τ.1, σ. 52.
- 10 R. Nelson, "Byzantium and the Rebirth of Art and Learning in Italy and France," *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, επιμ. H.C. Evans, Νέα Υόρκη, 2004, σ. 516.

κές συμβολές, η βυζαντινή τέχνη εξακολουθεί να γίνεται αντιληπτή κυρίως αναφορικά με τον «ανατολίτικο εξωτισμό» της ως προϊόν ενός «άλλου» κόσμου που συνδέεται με την ανατολική χριστιανοσύνη.

Ως προς την απεικόνιση των κτηρίων στην τέχνη της όψιμης αρχαιότητας και του Βυζαντίου παρατηρείται συχνά ότι σε γενικές γραμμές αποφεύγονται ορισμένες εικονογραφικές συμβάσεις που ήταν οικείες στην όψιμη μεσαιωνική τέχνη της Δύσης και ιδίως στην τέχνη της Αναγέννησης. Αυτό οδηγεί σε ένα από τα προβλήματα που συζητούνται με ιδιαίτερη θέρμη, αλλά δεν έχουν ακόμη επιλυθεί πλήρως στο πλαίσιο της δυτικής θεωρίας της τέχνης: στις καταβολές και τη σπουδαιότητα της προοπτικής.¹¹ Αν και η σημασία αυτού του θέματος είναι μεγάλη για την ιστοριογραφία της δυτικής τέχνης, δεν μπορεί να εξεταστεί στο παρόν πλαίσιο. Η προοπτική, όμως, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι είναι ένα από τα πιο επιβλαβή εργαλεία ανάλυσης κατά τις πρώτες φάσεις διαμόρφωσης της δυτικής ιστοριογραφίας που πραγματεύεται τη βυζαντινή τέχνη. Στη Δύση οι επιστήμονες είχαν την τάση να υιοθετούν τα πρώιμα ουμανιστικά κριτήρια ως τα μόνα κατάλληλα, προκειμένου να αξιολογήσουν την εικαστική απόδοση του χώρου στην τέχνη. Η άποψή τους, σύμφωνα με την οποία η απουσία προοπτικής και η παρουσία άκρως στυλιζαρισμένων μετωπικών απεικονίσεων ανθρώπινων μορφών μαρτυρούν την ανεπάρκεια των βυζαντινών ζωγράφων, διατηρήθηκε μέχρι σήμερα και, ως ένα βαθμό, θεωρείται ακόμη ουσιώδης. Αντίστοιχα, ανατολικοευρωπαίοι επιστήμονες με δυτική παιδεία συνάινεσαν και αυτοί ανεπιφύλακτα και συχνά άκριτα στην αποδοχή της προοπτικής ως προτύπου που ρυθμίζει την αναπαράσταση του χώρου. Έτσι, εφαρμόζαν αυτή την οπτική γωνία και επέμεναν συχνά σε αντιλήψεις, όπως η λεγόμενη «αντίστροφη προοπτική», με την ελπίδα να προσεγγίσουν τη βυζαντινή τέχνη με τρόπο συμβατό με τα δυτικά πρότυπα.¹² Η αποτυχία αυτών των προσπαθειών υπογραμμίζει την ανάγκη να κατανοηθεί το βυζαντινό θεωρητικό πλαίσιο με τους δικούς του όρους. Μόνο σ' αυτή την περίπτωση θα καταστεί σαφές ότι η «αντίστροφη προοπτική» δεν είναι ούτε αντίστροφη ούτε προοπτική με τη σημασία που γίνεται αντιληπτή στη

Δύση. Πρόκειται απλώς για έναν τελείως διαφορετικό τρόπο σύλληψης και κατανόησης της μορφής και του χώρου.¹³

Η ιστοριογραφική άποψη στη Ρωσία για το θέμα αυτό διαμορφώθηκε διαφορετικά. Καθώς η Ρωσία υιοθέτησε το ρόλο του «νομίμου κληρονόμου» της βυζαντινής παράδοσης μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, η θρησκεία και ο πολιτισμός στη Ρωσία αναπτύχθηκαν και λειτούργησαν με βάση το ιδεολόγημα αυτό. Ενώ δεν μπορεί να πει κανείς ότι η θρησκευτική και πολιτιστική ζωή των άλλων ανατολικών χριστιανικών εθνών εξαφανίστηκε τελείως υπό το κράτος των Οθωμανών, οι συνθήκες για την «επιβίωση» της στις περιοχές αυτές δεν ήταν ευνοϊκές και ασφαλώς δεν προήγαγαν την ελεγκτατική και γεμιάτη αυτοπεποίθηση ανάπτυξη που μαρτυρείται στη Ρωσία. Παρά τις περιστασιακές οικονομικές και πολιτιστικές επαφές με τη Δύση, η ανάπτυξη και επέκταση της Ρωσίας την τοποθέτησε γενικά σε μια μακρόχρονη σχέση αντιπαλότητας με εκείνη. Υπέρμαχοι των ιδίων κατ' ουσίαν θρησκευτικών και πολιτιστικών αξιών, όπως οι Βυζαντινοί, οι Ρώσοι διατήρησαν σε μεγάλο βαθμό την ευαισθησία τους σε πνευματικά θέματα που άπτονται της μελέτης της βυζαντινής αισθητικής. Έτσι, στον παρελθόντα ενάμιση αιώνα αναπτύχθηκε στη Ρωσία μια ιστοριογραφία της βυζαντινής τέχνης διαφορετική από εκείνη της Δύσης.¹⁴ Αν και στα θέματα αυτά υπήρξε σημαντική επίσχεση κατά τη διάρκεια των επτά δεκαετιών του σοβιετικού καθεστώτος, το διανοητικό δυναμικό στο χώρο των βυζαντινών σπουδών επιβίωσε και αναδύθηκε δυναμικότερο με μια νέα γενιά Ρώσων επιστημόνων, οι απόψεις των οποίων είναι συχνά εκπληκτικά διαφορετικές από εκείνες των δυτικών ομολόγων τους. Οι διαφορές εντοπίζονται περισσότερο στη φιλοσοφία παρά στη μεθοδολογία. Κατά συνέπεια, δεν μας αιφνιδιάζει το γεγονός ότι το θέμα της βυζαντινής αισθητικής βρήκε την πιο σοβαρή θεώρησή του στο πλαίσιο της Ρωσίας.¹⁵ Αντίστοιχα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η νεότερη γενιά των Ρώσων επιστημόνων, παρά τη δεκτικότητά της στις επιστήμες του δυτικού κόσμου μετά την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης και την επίδειξη φιλοσοφικής ανεξαρτησίας, δεν έχει τύχει ευρείας κα-



τανόησης και αποδοχής από την επιστημονική κοινότητα στη Δύση.¹⁶

Θεολογικά θεμέλια

Ο βυζαντινός αισθητικός κανόνας συνδέεται στενά με τον τρόπο που οι Βυζαντινοί κατανοούσαν το σύμπαν. Ριζωμένη βαθιά στη νεοπλατωνική φιλοσοφία, η πρώτη χριστιανική και βυζαντινή τέχνη απέρριψε βαθμιαία το «ρεαλισμό» της ελληνορωμαϊκής ειδωλολατρίας ως ζωγραφικό κανόνα.¹⁷ Η βυζαντινή θεωρία περιεκόσμου και συμβόλου επιδίωκε να ενσαρκώσει κοινές πνευματικές αξίες. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να πει ότι η βυζαντινή τέχνη στόχευε στην απεικόνιση του αοράτου (πνευματικού), βασιζόμενη σε ορατά (εικαστικά) μέσα. Αυτό το φαινομενικά παράδοξο, που βρίσκεται στη ρίζα των διαφορών μεταξύ δυτικών και βυζαντινών αντιλήψεων της τέχνης, εντάθηκε στον ύστερο Μεσαίωνα και ιδίως κατά τις αρχικές φάσεις της διαμόρφωσης της Αναγέννησης. Καιριο σημείο αποτελεί η απουσία σχέσης ανάμεσα στη βυζαντινή αντίληψη περί αισθητικής στην τέχνη και στην αντίστοιχη δυτική. Ενώ για τους Δυτικούς η τέχνη ήταν μέσο απεικόνισης της «πραγματικότητας» και ενίοτε «βελτίωσής» της, για τους Βυζαντινούς δεν ήταν ποτέ ένας αυτοσκοπός αλλά ένα μέσο διευκόλυνσης για την πρόσβαση στον πνευματικό κόσμο, στο απεριγράπτο και αχώρητο κόσμο του θείου πνεύματος. Η εικόνα ως ορατό αντικείμενο καθίστατο αναγκαία μόνο εξαιτίας των περιορισμένων δυνατοτήτων πνευματικής όρασης των ανθρώπων. Έτσι, στον κόσμο της ανατολικής χριστιανοσύνης η εικόνα ήταν (και εξακολουθεί να είναι) μέσο για την πνευματική διέλευση της μεθορίου μεταξύ του γήινου και του ουράνιου χώρου.

Ζητήματα εγγενή στα θέματα αυτά, παλαιά όσο και ο ίδιος ο χριστιανισμός, συζητούνταν ζωηρά ήδη στον 4^ο αιώνα, αλλά η τελική τους σύνθεση μπορεί να θεωρηθεί ότι έγινε γύρω στο 500, στο έργο ενός άγνωστου συγγραφέα που μνημονεύεται με το ψευδώνυμό του ως Διονύσιος Αρεοπαγίτης. Περιθωριακής σημασίας για τις κύριες θεολογικές συζητήσεις του καιρού του, ο Ψευδο-Διονύσιος ωστόσο συνέβαλε σημαντικά στο ζήτημα μέσω της εκλέπτυνσης που έκανε των αρχών

- 11 Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25* (Λειψία και Βερολίνο, 1924 or 1927), σ. 259-330; δημοσιεύτηκε στα αγγλικά, Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, μτφ. Christopher S. Wood, Zone Books, Νέα Υόρκη 1997. Το σύγχρονο πρωτοποριακό βιβλίο που αναφέρεται ως "textual threshold that must be crossed" από τον Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Publisher, Παρίσι 1987, και η αγγλική έκδοση: Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, μτφ. John Goodman, MIT Press, Cambridge Mass. 1994, μια σημαντική κριτική, ιστορική επισκόπηση και επανεκτίμηση του προβλήματος.
- 12 V. V. Bichkov (ή: Bychkov), *Vizantijskaia estetika: Teoricheskie problemi*, Iskustvo, Μόσχα 1977, κεφ. 7 ("Κανόν"). Ο συγγραφέας προσφέρει μια λεπτομερή ανάλυση της ανατολικής και ειδικότερα της ρωσικής ιστοριογραφίας σχετικά με θέματα που αφορούν τις αναπαραστάσεις χώρου στη βυζαντινή και πρώιμη ρωσική τέχνη, την αόριστη, την αόριστη «κατασκευασμένη προοπτική» καθώς και την επινόηση της «αντίστροφης προοπτικής». Υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα των ακόλουθων συμβολών: Dimitrij V. Ainalov, *Ellinicheskie osnovy vizantijskogo iskusstva*, Αγία Πετρούπολη, 1900 και στα αγγλικά: Dimitrij V. Ainalov, *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, N.J. Rutgers University Press, New Brunswick 1961, ο οποίος εισήγαγε πρώτος την έννοια της αντίστροφης προοπτικής, Pavel Florensky, "Reverse Perspective", ένα δοκίμιο που παρουσιάστηκε δημόσια το 1920, τυπώθηκε πρώτη φορά στα ρωσικά το 1967 και δημοσιεύτηκε σε αγγλική μετάφραση: Pavel Florensky, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, ed. by Nicoletta Misler, Reaktion, Λονδίνο 2002, σ. 172-82, B. V. Raushenbakh, *Prostranstvennie postoroeniia v drevnerusskoj zhivopisi* (Χωρικές κατασκευές στην πρώιμη ρωσική ζωγραφική), Μόσχα, 1975, όπου ο συγγραφέας εισήγαγε την έννοια του «τετραδιάτατου χώρου», A. A. Saltikov, "O prostranstvennikh otnosheniakh v vizantijskoj i drevnerusskoj zhivopisi" (Χωρικές σχέσεις στη βυζαντινή και πρώιμη ρωσική ζωγραφική), *Drevnerusskoe iskusstvo*, Μόσχα, 1975, σ. 398-413. Ανάμεσα στους δυτικούς επιστήμονες ξεχωρίζει η συμβολή του O. Wulff, "Die umgekehrte Perspektive und ihre Niedersicht. Eine Raumschaungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Vorbildung in der Renaissance," *Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, επιμ. Heinrich Weizsäcker, K. W. Hiersemann, Λειψία 1907, σ. 1-49, και O. Wulff, "Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis," *Byzantinische Zeitschrift* 30 (1920), σ. 53. Για μια κριτική προσέγγιση της «αντίστροφης προοπτικής» ως «a figment of the art critics' imagination», βλ. P. A. Michelis, "Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, no. 1 (Sept. 1952), σ. 21-45, ειδικά σ. 31-34. Η παραγμάτευση του Misler για το ρόλο του Florensky στο *Beyond Vision* παρέχει μια πολύ χρήσιμη επισκόπηση της βιβλιογραφίας πάνω στο θέμα (85-93).
- 13 Σύμφωνα με τον Florensky, "Reverse Perspective," σ. 218: "in those historical periods of artistic creativity when the utilization of space is not apparent, it is not that the artists 'don't know how,' but that they 'don't want to'."
- 14 Για ένα σύντομο απολογισμό βλ. W.E. Kleinbauer, *Early Christian and Byzantine Architecture. An Annotated Bibliography and Historiography*, Βοστώνη, 1992, σσ. lxxx-xcix, "The Contribution of Russian Scholars to Byzantine Architecture", περιλαμβάνει εξέταση των μεμονωμένων επιστημόνων, οι οποίοι είναι χαρακτηριστικό ότι ασχολούνταν συνήθως με την αρχιτεκτονική και παράλληλα με τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τα άλλα είδη τέχνης.
- 15 Κυρίως, V.V. Bichkov (μεταγράφεται και ως Bychkov), *Vizantijskaia estetika. Teoricheskie problemi*, Μόσχα, 1977. Το έργο έχει μεταφραστεί σε άλλες γλώσσες αλλά όχι στα αγγλικά: Πρβλ. [ελληνικά] V. Bychkov, *Βυζαντινή αισθητική. Θεωρητικά προβλήματα*, μεταφ. Κ. Π. Χαραλαμπίδης, Αθήνα, 1999, [σερβικά] V.V. Bičkov, *Vizantijska estetika. Teorijski problemi*, μεταφ. D.M. Kalezić, Βελγιάδα, 1991. Η σερβική έκδοση είναι σημαντική, γιατί όχι μόνο έχει αναθεωρηθεί αλλά προστέθηκαν τρία νέα κεφάλαια: IV- "Τέχνη", V- "Εσωτερική αισθητική", and VI - "Αρχαίες παραδόσεις", που δεν περιλαμβάνονται στην αρχική ρωσική έκδοση και στη γερμανική και ελληνική μετάφραση. Ο Kleinbauer, όπως στη σημ. 7, δεν αναφέρεται στο έργο του Bichkov. Η συμβολή του διέλυσε προφανώς της προσοχής των αγγλόφωνων βυζαντινολόγων. Βλ. μια συντομευμένη αγγλική έκδοσή στο "Byzantine Aesthetics," is in *Encyclopedia of Aesthetics*, επιμ. M. Kelly, τομ. 1 (Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, 1998), σ. 321-23.
- 16 Κυρίως *Ierotoπiia. Sozdanie sakral' nikh prostranstv v Vizantii i drevnei Rusi* (Ιεροτοπία. Η δημιουργία ιερών χώρων στο Βυζάντιο και τη μεσαιωνική Ρωσία), επιμ. A. Lidov, Μόσχα, 2006, πρακτικά ομώνυμου διεθνούς συνεδρίου. Βλ. στον τόμο αυτό ειδικότερα A. Lidov, "Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History," σ. 32-58.
- 17 On this, see a more detailed discussion by Helen G. Saradi in this volume.

που θα αποτελούσαν τη ραχοκοκαλιά της βυζαντινής αισθητικής.¹⁸ Στο ευρύτερο φιλοσοφικό και θρησκευτικό πλαίσιο, το σύμβολο αποτελούσε γι' αυτόν την κορωνίδα της αντίληψης που συμπεριελάμβανε την έννοια της «εικόνας», του «σημείου», της «παράστασης» και του «κάλλους» αλλά και του ανθρώπινου σώματος και των μερών του (που ενίοτε υποδηλώνουν πνευματικές ή θείες δυνάμεις), των αρωμάτων, των λειτουργικών καθηκόντων και, πάνω απ' όλα, της Θείας Ευχαριστίας. Σύμφωνα με τον Ψευδο-Διονύσιο, ο πρωταρχικός ρόλος κάθε συμβόλου βρίσκεται στη δυνατότητά του να αποκαλύπτει και ταυτόχρονα να αποκρύπτει το «απόλυτον κάλλος» δεν είναι «έξωτερικό», αλλά εσωτερικεύεται και είναι προσβάσιμο μόνο σε όλους όσοι είναι ικανοί για «πνευματική όραση».¹⁹ Επιπλέον, ένα σύμβολο μπορεί να έχει πολλαπλές σημασίες που αποκαλύπτονται μόνο από το «πλαίσιο» μέσα στο οποίο εμφανίζεται. Τέλος, στον Ψευδο-Διονύσιο οφείλεται η διεξοδική διατύπωση της σημασίας του φωτός, που είχε τη μεγαλύτερη επιρροή όχι μόνο στο βυζαντινό κόσμο αλλά και στη μεσαιωνική Δύση.²⁰ Κατά την άποψή του, το φως, όπως αντίστοιχα και όλα τα άλλα σύμβολα, έχει πτυχές ορατές και αόρατες. Βρίσκεται κι αυτό στο μεταίχμιο της σφαιράς του γήινου (φυσικού) και του θείου (πνευματικού).²¹ Το πνευματικό «θείο φως» εγκαταβιώνει εντός των εικόνων και, κατά συνέπεια, καθίσταται προσιτό μόνο στους ανθρώπους που έχουν την ικανότητα της πνευματικής όρασης. Το κάλλος, σύμφωνα με τον Ψευδο-Διονύσιο, είναι παράγοντας του φωτός -«Κάλλος απαστράπτων»- ενώ το φως αυτό καθαυτό διατηρεί ευρύτερο και βαθύτερο πνευματικό νόημα.

Βυζαντινοί στοχαστές της υστεροβυζαντινής περιόδου συνέχισαν να πραγματεύονται τη συγκεκριμένη αντίληψη του φωτός. Έτσι, το 14^ο αιώνα ο Γρηγόριος Παλαμάς θεωρεί ότι το φως της Μεταμόρφωσης του Χριστού στο Όρος Θαβώρ ήταν η ύψιστη μορφή κατανόησης το «θείου φωτός» ταυτόχρονα «ορατόν» και «αόρατον» καταδεικνύει το «ορατόν» του Θεού όχι ως ουσία αλλά ως «ενέργεια».²²

Το θέμα του «ορατού» του Θεού είναι ένα από τα πλέον δύσκολα ζητήματα που καλούνταν να εξετάσουν οι βυζαντινοί θεολόγοι. Καθώς έχει τις ρίζες του

στην παλαιδιαθηκική παράδοση, όπου με συνέπεια και ομοφωνία περιγράφεται ως αδύνατη υπόθεση, προσεγγίστηκε με διαφορετικό τρόπο από τους χριστιανούς στοχαστές.²³ Η ενανθρώπιση του Χριστού, Υιού του Θεού, κατέστησε πρόδηλη την έννοια του περιορισμού του «ορατού» του Θεού. Κατά συνέπεια, ο αϊδιος (=αιώνιος) και αόρατος Θεός επέλεξε να καταστεί «μερικώς ορατός» στους ανθρώπους μέσω του Αγίου Πνεύματος και της νεαρής παρθένου Μαρίας, που «έτεξε τον διά θείας συλλήψεως Υιόν Του», τον Ιησού Χριστό. Σύμφωνα με τη διδασκαλία της Καινής Διαθήκης, αφού έζησε στη γη, συναναστρεφόμενος τους ανθρώπους, κηρύττοντας και επιτελώντας θαύματα, ο Ιησούς τελικά συνελήφθη, δικάστηκε, καταδικάστηκε και σταυρώθηκε. Το πάθος και ο μαρτυρικός θάνατος έγιναν, για να εξασφαλίσουν τη λύτρωση του ανθρώπινου γένους. Ετάφη και με θαυματουργικό τρόπο αναστήθηκε, ανήλθε στον Ουρανό και κάθεται στα δεξιά του Πατρός. Έτσι, η καινοδιαθηκική παράδοση παρείχε στους θεολόγους των πρωτοχριστιανικών και αργότερα των βυζαντινών χρόνων νέες οδούς ερμηνείας του «ορατού» σε αντίθεση με το «αόρατον» του Θεού.

Με την εξέλιξη της χριστιανικής τέχνης η θεολογική διδασκαλία καθόρισε ουσιαστικά το ρόλο της θρησκευτικής τέχνης και, κατ' επέκταση, το νόημα της «αισθητικής» στο πλαίσιο αυτό. Έριδες διαρκείας, ακόμη και μια μορφή εμφυλίου πολέμου (Εικονομαχία) που διήρκεσε περισσότερο από έναν αιώνα και αφορούσε το νόημα και τη λειτουργία των ανθρωπομορφων απεικονίσεων, καθόρισαν τελικά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της ανατολικής χριστιανικής τέχνης σε αντίθεση με τις δύο μείζονες θρησκευτικές παραδόσεις, που από ιστορική άποψη την περιστοιχίζουν: τον Ιουδαϊσμό που χρονικά προηγήθηκε και το Ισλάμ που χρονικά έπεται. Στην πραγματικότητα, ο τελικός ορισμός των Βυζαντινών για την έννοια των εικόνων είναι το αποτέλεσμα μιας περιόδου παρατεταμένων θεολογικών συζητήσεων και κοινωνικών αναταραχών. Οι προσπάθειες για την αναίρεση των κατηγοριών ειδωλολατρίας, που άμεσα συνδέονταν με ειδωλολατρικές δοξασίες και πράξεις, οδήγησαν σε θεολογικές διατυπώσεις για την έννοια των ιερών εικόνων, μεταξύ των



οποίων η πιο γνωστή είναι του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού (π. 650-750). Σύμφωνα με τον άγιο Ιωάννη, η εικόνα είναι *παρόμοια* με το πρωτότυπο αλλά διαφορετική από αυτό, όσον αφορά την ουσία, όπως ακριβώς ο Ιησούς είναι μια «φυσική εικόνα» του Θεού Πατέρα αλλά όχι πανομοιότυπος. Ο Ιησούς, η πρώτη και μοναδική «φυσική εικόνα» του αόρατου Θεού, ήταν, σύμφωνα με τον άγιο Ιωάννη, Σώμα Θεού που δημιουργήθηκε από Εκείνον, για να «ενδυθεί», καθώς αποφάσισε να καταστήσει τον εαυτό Του μερικώς ορατό στους ανθρώπους.²⁴

Η Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδος, που συνεκλήθη στη Νίκαια το 787 μετά το τέλος της Εικονομαχικής Έριδας και σημάδεψε το τέλος της εικονομαχικής περιόδου, επιβεβαίωσε τη διδασκαλία του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού σχετικά με τις εικόνες. Σύμφωνα με τα πρακτικά της Συνόδου, ο αόρατος Θεός δεν μπορούσε να εικονιστεί και δεν απεικονίστηκε ποτέ. Μόνο μέσω του ενανθρωπήσαντος Υιού Του, του Ιησού Χριστού, αποκαλύφθηκε ο Θεός στους ανθρώπους.²⁵ Επιπλέον, η έννοια της «αναπαραγωγής εικόνων» ξεκίνησε, σύμφωνα με την Εκκλησιαστική παράδοση, με το *Μανδήλιον*, το μάκτρο πάνω στο οποίο ο Ιησούς αποτύπωσε με θαυματουργικό τρόπο το πρόσωπό Του.²⁶ Ο θρύλος αυτής της θαυματουργής μεταβίβασης της ιερής εικόνας υιοθετήθηκε ως κεντρικό επιχείρημα δικαίωσης στον αγώνα για τη διατήρηση και τη διάδοση των εικόνων, όπως κωδικοποιήθηκε από την Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο και όπως τιμάται από τότε μέχρι σήμερα ως θρίαμβος κατά την Κυριακή της Ορθοδοξίας από τις Ανατολικές χριστιανικές Εκκλησίες.²⁷

Η αρχιτεκτονική του ναού ως ιερή εικόνα

Οι πιο ευρείες και σαφείς ιδέες που αφορούν τη σημασία και το ρόλο της αρχιτεκτονικής στον ανατολικό χριστιανικό κόσμο βασίζονται στους βυζαντινούς ναούς. Αυτό συμβαίνει, γιατί οι ναοί όχι μόνο συνιστούν το πιο εκτεταμένο σωζόμενο σώμα της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, αλλά και γιατί οι σωζόμενες γραπτές πηγές εστιάζουν κυρίως σε θέματα που αναφέρονται σε εκκλησιαστικά κτήρια. Από το τελευταίο συνάγεται ότι ο ναός, όπως και η εικόνα, γινόταν αντιληπτός ταυτό-

18 Bichkov, *Vizantijska estetika*, σ. 138f.

19 Λετόθι, σ. 140-41.

20 Για την πνευματική «όραση» ευρύτερα βλ. Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφια 2000. Αξιοσημείωτη είναι η επίδραση του Ψευδο-Διονυσίου στον ηγούμενο Suger σε σχέση με την επανοικοδόμηση του ναού του Αβαείου του St. Denis και την επίδραση των ιδεών του Suger στα διαμορφωτικά στάδια της ανάπτυξης της γοθικής αρχιτεκτονικής: πρβλ. E. Panofsky, *Abbot Suger: On the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures*, Princeton University Press, 2η εκδ., Πρίνστον 1979).

εισαγωγή, ειδικά 18 σποραδικά και, επίσης, Kessler, *Spiritual Seeing*, κεφ. 8.

21 Bichkov, *Vizantijska estetika*, σ. 112 κ.ε.

22 Ό.π., σ. 117-18 και για το ρόλο του Ηουασιμού και ιδιαίτερα του Γρηγορίου Παλαμά βλ. Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y. 2005, σ. 209-242.

23 Paul C. Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1994.

24 Βλ. Bichkov, *Vizantijska estetika*, σ. 153, David Anderson, *On the Divine Images: Three Apologies against Those Who Attack the Divine Images*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y. 1980. Ωστόσο, στη θέση αυτή δεν μπορεί να επιχειρηθεί μια γόνιμη λεπτομερειακή συζήτηση για τα έργα του Ιωάννη του Δαμασκηνού ή για τη μέχρι σήμερα ευρύτερη βιβλιογραφία πάνω στο θέμα των εικόνων.

25 Bichkov, *Vizantijska estetika*, 153-54 και Anderson, *On Divine Images*, 000 (18), Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, University of Toronto Press σε συνεργασία με την Medieval Academy of America, Τορόντο 1993, σ. 172-173.

26 Mango, *Sources and Documents*, σ. 171. Για ορισμένες νέες προσεγγίσεις στο θέμα βλ.: *The Holy Face and the Paradox of Representation: Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome, and the Villa Spelman, Florence, 1996*, επιμ. Herbert L. Kessler και Gerhard Wolf, Nuova Alfa Editoriale, Μπλοκόνια 1998.

27 Averil Cameron, "The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story," *Okeanos, Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday*, επιμ. Cyril A. Mango and Omeljan Pritsak (= *Harvard Ukrainian Studies* 7, 1983), Cambridge, Mass.: Ukrainian Research Institute, Harvard University, 1984, σ. 80-94, Daniel J. Sahas, *Icon and Logos: Sources in Eighth-Century Iconoclasm*, Τορόντο: University of Toronto Press, 1988, 176-80 ("Definition of the Holy Great and Ecumenical Council, the Second in Nicea").

χρονα υλικά και συμβολικά. Από τις καταβολές της μέχρι σήμερα η ιστορία της αρχιτεκτονικής του χριστιανικού ναού στην Ανατολή αποκαλύπτει μια αναλλοίωτη διττή φροντίδα αφενός για τη διαθεσιμότητα ενός χώρου με σκοπό τη συνάθροιση του πληρώματος της εκκλησίας και αφετέρου για τη μεταβίβαση της συμβολικής έκφρασης του αόρατου και «αχώρητου» κόσμου του Θεού. Έτσι, ακόμη και ο πρωμιότερος τύπος ναού, η βασιλική, που βασιζόταν στο πρότυπο μιας μεγάλης αυτοκρατορικής αίθουσας συγκεντρώσεων, ικανοποιούσε το διττό αυτό ρόλο: παρείχε στεγασμένο χώρο για ένα μεγάλο σύνολο ανθρώπων, ενώ παράλληλα παρέπεμπε στη «θεία παρουσία» μέσω συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, όπως η Αγία Τράπεζα που συμβολικά υποδηλώνει το θρόνο του Θεού. Κατά συνέπεια, ο υλικός ρόλος του «χωρούντος» το πλήρωμα της εκκλησίας βρισκόταν σε παράδοξη αντίστιξη με το συμβολικό ρόλο του «χωρούντος τον αχώρητο» κόσμο του Θεού.

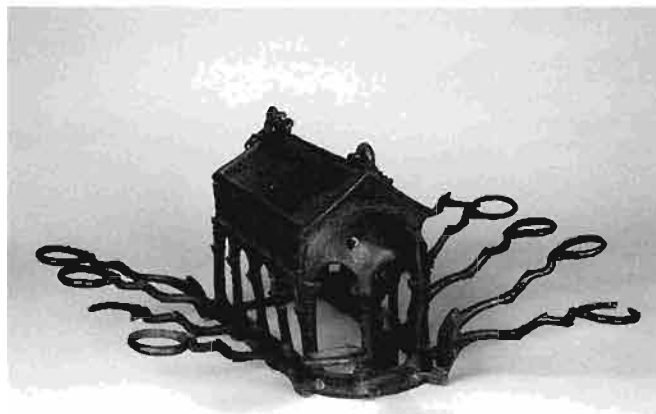
Αυτή η διττή αντίληψη της αρχιτεκτονικής φαίνεται εύγλωττα σε μια λυχνία του 5^{ου} αιώνα, η οποία έχει τη μορφή της βασιλικής που ανακαλύφθηκε στην Orleansville της Αλγερίας (εικ. 1). Σε πολύ μικρή κλίμακα, το ορειχάλκινο αυτό αντικείμενο φέρει όλα τα χαρακτηριστικά μιας ξυλόστεγης βασιλικής. Ωστόσο, μόνο ο ναός και η κόγχη του ιερού μιας ανάλογης «τυπικής» βασιλικής είναι εμφανή. Τα πλάγια κλίτη και ο νάρθηκας δεν παριστάνονται καθόλου. Έτσι, η εικόνα της βασιλικής έχει περιοριστεί στο κύριο κλίτος της, που καλύπτεται με μια δίρριχτη ξύλινη στέγη και έχει τις δύο του πλευρές ανοιχτές. Τα τέσσερα τόξα της βασιλικής φέρουν πέντε περίοπτοι κίονες, πάνω από τους οποίους υψώνεται τοίχος με ορθογώνια παράθυρα, τα οποία κλείνουν διαφράγματα διάτρητα με οπές για φωτισμό. Παρόμοια, ο ημικυλινδρικός τοίχος της κόγχης του ιερού, που φέρει ένα ημιθόλιο, διατρυπάται από μεγάλα τοξωτά ανοίγματα που φέρονται από κίονες. Οι τελευταίοι εδράζονται στην ίδια στάθμη, όπως και οι τοξοστοιχίες του κυρίως ναού. Ενώ η γενική εμφάνιση του συγκεκριμένου αρχιτεκτονήματος και οι λεπτομέρειές του παραπέμπουν αναλογικά σε αρχιτεκτόνημα που υπήρχε, έχει κανείς την αδιαμφισβήτητη αίσθηση ότι δεν αναπαρίσταται ένα κτήριο λειτουργι-

κό. Για το σύνολο των χαρακτηριστικών ενός ανάλογου ναού στην πραγματικότητα αντλούμε πληροφορίες από έναν ερειπωμένο ναό του 5^{ου} αιώνα στο Khagab Shanis της Συρίας, όπου η φύση της ερείπωσης και της καταστροφής δίνει την εντύπωση ότι το κτήριο αποτελείται μόνο από το ξυλόστεγο κεντρικό κλίτος και το Ιερό Βήμα (εικ. 2). Ο τεχνίτης που κατασκεύασε το πρόπλασμα της βασιλικής του 5^{ου} αιώνα είναι βέβαιο ότι δεν σκόπευε να αναπαραστήσει ένα τέτοιο ερείπιο κτηρίου. Ο σκοπός του ήταν πολύ διαφορετικός. Καθώς παρέλειψε τα εξωτερικά κλίτη και το νάρθηκα, ο τεχνίτης μπορούσε να αναπαραστήσει το «εξωτερικό» και ταυτόχρονα το «εσωτερικό» μιας βασιλικής. Με αυτό τον τρόπο μπορούσε να φανερώσει τη λειτουργία του ναού, καθιστώντας ορατή την αγία τράπεζα μέσα στην κόγχη του ιερού. Δεν πρέπει να λησμονηθεί ότι το έργο, όπως εμφανίζεται, κατασκευάστηκε ως λυχνία και εξοπλίστηκε με δέκα λυχνοστάτες και αλυσίδες, από τις οποίες θα αναρπόταν στο εσωτερικό ενός ναού. Δεν γνωρίζουμε ούτε ποιον ναό αναπαριστά το πρόπλασμα ούτε αν ο συγκεκριμένος ναός έμοιαζε με τη «λυχνία σε σχήμα βασιλικής». Ωστόσο, η σχέση με «υπαρκτό» αρχιτεκτόνημα είναι αναμφισβήτητη. Από τα παραπάνω προκύπτει το συμπέρασμα ότι η «λυχνία σε σχήμα βασιλικής» αποτελεί σύμβολο που συνδέεται με το φως. Συμβολίζει την πηγή του θείου φωτός με τον ίδιο συμβολικό τρόπο του υπαρκτού ναού, όχι μόνο εξαιτίας της μορφής του αλλά και εξαιτίας των διαφόρων αρχιτεκτονικών του στοιχείων (παράθυρα, κόγχη ιερού κ.α.). Όμως, στον πραγματικό ναό τελούνται δρώμενα (τέλεση της λειτουργίας, ανάγνωση του Ευαγγελίου), στα οποία η «λυχνία σε σχήμα βασιλικής» μπορεί μόνο να παραπέμπει. Οι ταυτόσημοι συμβολικοί ρόλοι τους, εκφρασμένοι στην κοινή γλώσσα της αρχιτεκτονικής, υπογραμμίζουν εδώ ένα καιρίο σημείο: η «λυχνία σε σχήμα βασιλικής» υπαινίσσεται ότι η υπαρκτή βασιλική και το ομοίωμά της έχουν κοινό συμβολικό ρόλο παρά τις τεράστιες διαφορές τους στην κλίμακα.

Μια άλλη θεολογική αντίληψη της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής βρίσκει την έκφρασή της στην ανθρώπινη μεταφορά. Ο Ευσέβιος Καισαρείας (περίπου 260-339/340) στο μείζον έργο του *Εκκλησιαστική ιστορία*

περιγράφει με μεταφορικούς όρους το κτίσμα του ναού ως «ζωντανό ναό» που κατασκευάστηκε από τον Χριστό, Υιό του Θεού. Σύμφωνα με τον Ευσέβιο, ο Χριστός συγκέντρωσε ανθρώπους από διάφορα μέρη και τους τοποθέτησε στέρεα ως «ζωντανούς κινητούς λίθους» «πάνω στα θεμέλια των αποστόλων και προφητών».²⁸ Έτσι, ο Χριστός δημιούργησε «πελώριο λαμπρό ανάκτορο, γεμάτο φως που ακτινοβολεί εσωτερικά και εξωτερικά», χρησιμοποιώντας «γερούς και ανθεκτικούς πνευματικούς λίθους». Με αυτή την ενέργεια ο Χριστός ανήγειρε στη γη μία νοητική εικόνα (δηλ. *εικόνα ιερότητας*) όλων «όσα βρίσκονται πάνω από τον ουράνιο θόλο».²⁹ Η ανθρώπινη μεταφορά προκαλεί, εσφαλμένα κατά τον Ευσέβιο, οπτικούς παραλληλισμούς με αρχαιοελληνικούς ναούς, στους οποίους χρησιμοποιούνταν ανθρώπινες μορφές ως δομικά στοιχεία, όπως είναι το προστώο με τις Καρυάτιδες στο Ερεχθείο στην Αθήνα ή τα αγάλματα στον πελώριο ναό του Διός στον Ακράγαντα της Σικελίας. Ο Ευσέβιος, ωστόσο, πίστευε ότι η ανθρώπινη μορφή είχε πολύ διαφορετικό νόημα, καθώς αναφερόταν στην πνευματική δύναμη της ανθρώπινης ψυχής και στη συλλογική δύναμη μιας κοινωνίας ιδεολογικά ενωμένης στη νέα πίστη. Παρά τις φαινομενικά ασυμβίβαστες έννοιες της «ανθρώπινης μορφής» ως πραγματικότητας και ως μεταφοράς στη σχέση της με την αρχιτεκτονική που μόλις περιγράψαμε, ο χριστιανισμός βρήκε τρόπους να οικειοποιηθεί εικαστικές ιδέες από τον ειδωλολατρικό κόσμο και να τις προσαρμόσει στους δικούς του «αισθητικούς» σκοπούς.

Στην ύστερη αρχαιότητα, ως γνωστόν, η ανθρώπινη μορφή εμφανιζόταν συχνά σε διάφορα αρχιτεκτονικά συμφραζόμενα και ειδικότερα σε κιονόκρανα σύνθετου ρυθμού. Η τάση αυτή καλύπτει όλο το φάσμα, από αναπαραστάσεις ανθρώπινων προσώπων και μασκών αρχικά μέχρι αποδόσεις ολόσωμων μορφών αργότερα. Αυτός ο εξαιρετικά διαδεδομένος και δημοφιλής τύπος διακόσμησης καταδεικνύει τελικά μίαν εκπληκτική και σχεδόν αρραγή συνέχεια από τους ειδωλολατρικούς χρόνους στη χριστιανική πρακτική. Έτσι, το κιονόκρανο ενός πεσσού, που έφερε στο φως ανασκαφή στην Αντιόχεια και χρονολογείται το 300 μ.Χ. περίπου, θα μπορούσε εξίσου να προέρχε-



1. Λυχνία με μορφή βασιλικής (Orleansville, Αλγερία, Ερμιτάζ, Αγία Πετρούπολη).



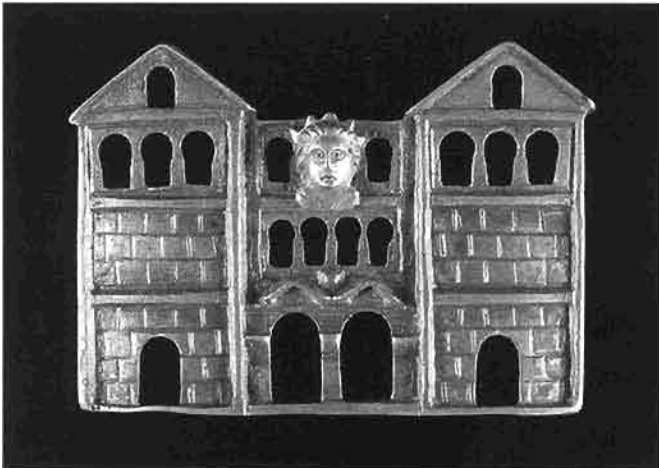
2. Άποψη ερειπίων της βασιλικής Khirah Shams, Συρία.

28 Eusebius, *Ecclesiastical History*, τομ. 2, Loeb Classical Library 263, Cambridge, Mass., 2000, βιβλ. 10, κεφ. 4.21.

29 Αυτόθι, κεφ. 10.4.69.



3. Ελίκρανο παραστάδας με παράσταση μάσκας, Αντιόχεια.



4. Ασημένια καρφίτσα με πύλη εισόδου πόλης.

ται από ειδωλολατρικό ή χριστιανικό κτίσμα (εικ. 3).³¹ Οι κύριοι μηχανισμοί που λειτουργούν σ' αυτό το πλαίσιο φαίνεται ότι διευκολύνθηκαν από την προστασία που παρείχε η αυτοκρατορική αιγίδα, η οποία έπαιξε συχνά σημαντικό συμπλιωτικό ρόλο σε θέματα πολιτιστικών συνδέσμων μεταξύ των φαινομενικά άσπονδων αντιπάλων.

Επιπλέον, οι ανθρώπινες μορφές δεν τοποθετούνταν αποκλειστικά στα κιονόκρανα των αρχιτεκτονημάτων. Σχετικά μ' αυτό το θέμα πολύτιμες πληροφορίες παρέχει και πάλι ο Ευσέβιος, περιγράφοντας τη μη σωζόμενη πλέον Πύλη του Αυτοκρατορικού Ανακτόρου στην Κωνσταντινούπολη. Σύμφωνα με τον Ευσέβιο, ο Μέγας Κωνσταντίνος είχε τοποθετήσει στο συγκεκριμένο αρχιτεκτόνημα ένα ζωγραφιστό (πιθανόν με εγκαυστική τεχνική) πορτρέτο του, όπου εικονίζεται μαζί με τους γιούς του.³¹ Πάνω από το κεφάλι του ήταν τοποθετημένο το σύμβολο της νίκης (σταυρός ή το μονόγραμμα του Χριστού), ενώ με τα πόδια του καταπατούσε ένα δράκοντα, σύμβολο γενικά του πονηρού. Η εμφάνιση αυτοκρατορικών μορφών σε θριαμβικά τόξα, χαρακτηριστικό δείγμα των οποίων αποτελεί η ίδια η Πύλη των Αυτοκρατορικών Ανακτόρων, ανήκει σε πανάρχαια ρωμαϊκή πρακτική. Στην περίπτωση αυτή η ζωγραφική απόδοση της σύνθεσης συνιστούσε καινοτομία. Επιπλέον, δεν τιμούσε ένα συγκεκριμένο γεγονός, αλλά παρέπεμπε στην καθιέρωση του χριστιανισμού από τον Κωνσταντίνο ως της νέας επίσημης θρησκείας της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Μια αργυρή καρφίτσα που εικονίζει την πρόσοψη μιας υστερορωμαϊκής πύλης πόλεως, που συγκρίνεται με τη γνωστή Porta Nigra στην Τρίερ, συμπεριλαμβάνει μια ανδρική κεφαλή που εικονίζεται αξονικά και μετωπικά και στέφεται με το λεγόμενο ακτινωτό στέμμα (εικ. 4).³² Με βάση το χαρακτήρα του αρχιτεκτονήματος και τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ανδρικής κεφαλής, το αντικείμενο πιθανόν κατασκευάστηκε γύρω στις αρχές του 4^{ου} αιώνα. Η κεφαλή θα μπορούσε να παριστάνει τον θεό Ήλιο, η λατρεία του οποίου ήταν πολύ δημοφιλής την εποχή εκείνη. Εναλλακτικά, θα μπορούσε να αναπαριστά τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο, ο οποίος, ως γνωστόν, ακολούθησε την πρακτική πολλών προκατόχων του στον αυτοκρα-

τορικό θρόνο που εικονίζονταν με το χαρακτηριστικό ακτινωτό στέμμα στην κεφαλή. Στο μεγάλο αριθμό νομισμάτων διαφορετικού τύπου που κόπηκαν κατά τη σχετικά μακρόχρονη βασιλεία του Κωνσταντίνου συμπεριλαμβάνεται και ένα χρυσό νόμισμα, στον εμπροσθότυπο του οποίου απεικονίζεται ο Κωνσταντίνος να φορά το ακτινωτό στέμμα, ενώ στην οπίσθια όψη ολόκληρη η μορφή του θεού Ήλιου (εικ. 5). Η σχέση του Κωνσταντίνου με τον θεό Ήλιο είχε μια μνημειώδη δημιουργία εκδήλωση στην Κωνσταντινούπολη, τη νέα του πρωτεύουσα. Ο περίφημος τιμητικός κίονας από πορφύριτη, τον οποίο ο Κωνσταντίνος είχε ανεγείρει στο φόρο που φέρει το όνομά του, σώζεται μέχρι σήμερα, αν και έχει παραμορφωθεί από τις περιπέτειες της ιστορίας. Γνωστός σήμερα ως «Καμμένη κολόνα», υψωνόταν αρχικά στο κέντρο ενός φόρου ωσειδούς σχήματος και έφερε στην κορυφή του έναν ανδριάντα του Κωνσταντίνου, ο οποίος, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, απεικονιζόταν με την περιβολή του Ήλιου.³³

Ο κίονας του Κωνσταντίνου στην Κωνσταντινούπολη, αν και ανήκει στη μακρά παράδοση των ρωμαϊκών τιμητικών κίωνων, μεταξύ των οποίων οι πιο γνωστοί σωζόμενοι είναι εκείνοι των αυτοκρατόρων Τραϊανού και Μάρκου Αυρηλίου στη Ρώμη, σηματοδοτεί αντίστοιχα σημαντικές αλλαγές στην παράδοση αυτή. Στις αλλαγές αυτές συγκαταλέγεται η απεικόνιση του Κωνσταντίνου με περιβολή της ειδωλολατρικής θεότητας του Ήλιου καθώς και η ενσωμάτωση ενός χριστιανικού ναΐσκου στη βάση της κολόνας. Έτσι, με την απόδοση έμφασης στην αντίληψη ότι ο αυτοκράτορας είναι «πηγή φωτός» και την ένταξη ενός χριστιανικού τόπου λατρείας, η σημασία του μνημείου αυτού ως συνεχιστή της ειδωλολατρικής παράδοσης αμβλυνόταν στα μάτια των χριστιανών επικριτών του. Άμεσες αυτοκρατορικές ενέργειες υποβοήθησαν την αναπτυσσόμενη χριστιανική παράδοση εικαστικών παραστάσεων νίκης, παράδοση που οικειοποιήθηκε την ιδέα της χρήσης των ειδωλολατρικών κίωνων και την εφάρμοσε σε μνημεία χριστιανικού θριάμβου. Έτσι, στη διάρκεια του 5^{ου} αιώνα, καθώς το έθιμο της ανέγερσης ανδριάντων των αυτοκρατόρων στην κορυφή τιμητικών στηλών βαθμιαία ατόνησε, αντικαταστάθηκε από νέο έθιμο, την τοποθέτηση στη θέση τους ενός Σταυρού ως υπέρτατου συμβόλου της χριστιανικής νίκης.³⁴



5. Χρυσό νόμισμα με παράσταση του Κωνσταντίνου που φέρει στέμμα του Ήλιου Α', κοπή στη Siscia (εμπροσθότυπος, οπισθότυπος, Βελγιάδι, Μουσείο της πόλης).

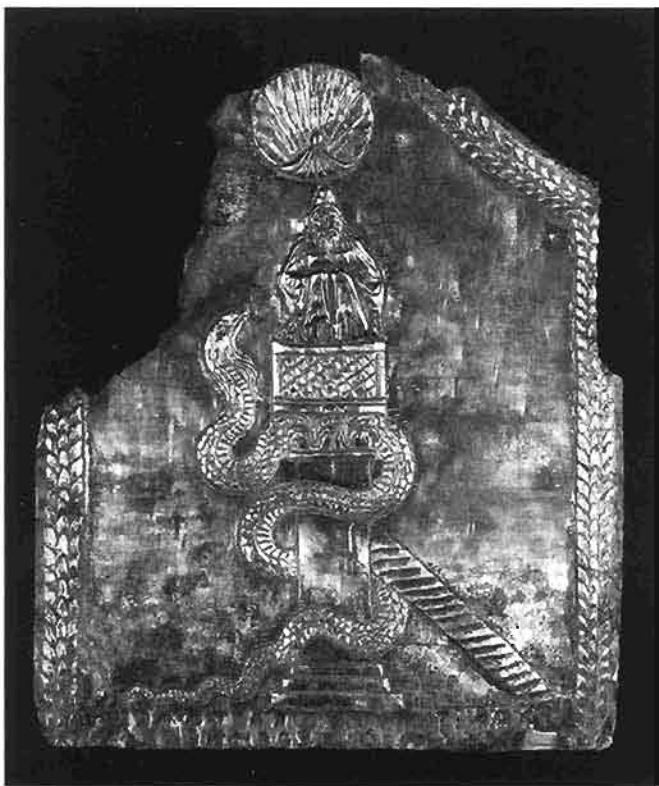
30 Richard Stillwell, *Antioch-on-the-Orontes*, τ. 3, Princeton University Press, Πρίνστον 1941, 153, πιν. 36, αρ. 28.

31 Mango, *Sources and Documents*, σ. 15-16.

32 *Kunst der Antike*, Gorny και Mosen, Giessener Münzhandlung, Μόναχο, Δημοσποσία 158, 22 Ιουνίου 2007, παρτίδα 189. Είμαι υπόχρεος στον Michael Padgett, που έθεσε υπόψη μου το αντικείμενο αυτό και μου παρείχε βασικές πληροφορίες καθώς και την εικόνα που συμπεριλαμβάνεται στον παρόντα τόμο.

33 R. Krautheimer, *Three Christian Capitals: Topography and Politics*, University of California Press, Berkeley 1983, κεφ. 2, ίδιος, σ. 62-3, επίσης G. Fowden, "Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion," *The Journal of Roman Studies* 81 (1991), σ. 119-31, και C. Mango, "Constantine's Column," *Studies on Constantinople*, (Aldershot, 1993), τ. 3, σ. 67-90.

34 «Φιλαιδέλφειον» στην Κωνσταντινούπολη, με κίονα που στηρίζει γιγάντιο σταυρό βλ. Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbul*, Wasmuth, Tübingen 1977, σ. 267. Επίσης, για παράδειγμα μνημειακού κίονα με σταυρό στην κορυφή, που καταγράφεται στην ψηφιδωτή παράσταση του Κόστρον Μελαί (σημερα Umm al-Rassas, Ιορδανία), βλ. H.G. Saradi, *The Byzantine City in the Sixth Century. Literary Images and Historical Reality*, Αθήνα, 2006, σ. 128-9, και εκ. 12^a επίσης, G.W. Bowersock, *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*, Cambridge, Mass., 2006, σσ. 66-67.



6. Άγιος Συμεών ο Στυλίτης, 5^{ος} αιώνας (Λοσημένα πλάκα, Παρίσι, Λούβρο).

Ταυτόχρονα, μια άλλη σημαντική και συναφής μορφή εκδήλωσης του χριστιανικού θριάμβου ξεκίνησε στη Συρία με την εμφάνιση του πρώτου *στυλίτη*, του οσίου Συμεών του Πρεσβυτέρου (π. 389-459). Η ασκητική «άθληση» του οσίου στην κορυφή ενός στύλου περισσότερο από 30 χρόνια καθιέρωσε μια νέα μορφή ασκητισμού, που κατέστη ιδιαίτερα δημοφιλής στη Συρία, αλλά εμφανίζεται παρόμοια, έστω και με πιο περιορισμένη μορφή, και αλλού.³⁵ Οι *στυλίτες* θεωρούνταν ότι ακολουθούν πιστά το πρότυπο του Χριστού και η τιμή τους είχε μεγάλο αντίκτυπο όχι μόνο στον τόπο της «άθλησής» τους αλλά και σε όλο τον ανατολικό χριστιανικό κόσμο. Η νέα αυτή διάσταση της χριστιανικής θρησκευτικής πρακτικής έδωσε λαβή για σημαντικές εξελίξεις στο πλαίσιο της ανατολικής τέχνης. Σώζεται σχετικά μεγάλος αριθμός αντικειμένων που ποικίλλουν σε μέγεθος, από προσκυνηματικές ευλογίες που φέρουν απεικονίσεις *στυλιτών* έως μεταλλικές λειψανοθήκες (*κιβώρια*) για τη φύλαξη των λειψάνων ενός αγίου και από ιδιαίδους εικόνες έως ακέραια τμήματα εικονογραφικών προγραμμάτων στο εσωτερικό ναών. Μια αργυρή σφυρήλατη πλάκα του 5^{ου} αιώνα, που φυλάσσεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι, είναι μία από τις παλαιότερες γνωστές, στην οποία απεικονίζεται πάνω στο στύλο ο όσιος Συμεών ο Στυλίτης να απειλείται από ένα γιγάντιο φίδι που είναι τυλιγμένο γύρω στο στύλο του (εικ. 6).³⁶ Σαφέστατα, πρόκειται για μια συμβολική παράσταση, στην οποία ο άγιος εικονίζεται ως μετωπική προτομή, όπως στις εικόνες, δίχως το κάτω τμήμα του σώματός του. Έτσι, τονίζεται η ύψιστη πνευματικότητά του, που αποκτήθηκε μέσω της συστηματικής άρνησης της σωματικής του φύσης, υπερνικώντας όλους τους πειρασμούς του πονηρού που συμβολίζονται με το γιγάντιο φίδι. Ο κίονας γύρω από τον οποίο είναι τυλιγμένο το φίδι θυμίζει τυπικούς ιστορημένους κίονες, η επιφάνεια των οποίων καλυπτόταν με λαξευμένες σπειροειδείς ταινίες που φέρουν ανάγλυφες παραστάσεις, οι οποίες «αφηγούνται» τις νίκες των τιμώμενων προσώπων. Έτσι, το γιγαντιαίο φίδι που ήταν τυλιγμένο γύρω στο στύλο του αγίου Συμεών θα μπορούσε να συμβολίζει τη μακρά σειρά των νικών του αγίου επί του «πονηρού» στη



διάρκεια της διαμονής του πάνω στο στύλο. Προϊόν της νέας αισθητικής είναι μια κορυφαία εικόνα. Σ' αυτήν το ανθρώπινο σώμα εμφανίζεται συγχωνευμένο με ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο σε ένα σύμβολο που έχει μικρή ή καμία εικαστική «αναπαράστασιακή» αξία. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι «αρνήσεις» της αναπαράστασης είναι ηθελημένες, όπως αντίστοιχα οι αρνήσεις του σώματος από πλευράς του αγίου, οι πνευματικοί άθλοι του οποίου ήταν ο πρωταρχικός σκοπός αυτής της «αναπαράστασης».

Μία από τις πιο σημαντικές πτυχές της «αναπαράστασης» αρχιτεκτονημάτων στη βυζαντινή τέχνη, που ταυτόχρονα σχετίζεται άμεσα με την αισθητική αντίληψη της αρχιτεκτονικής ως κύριο, αν όχι αποκλειστικό, στοιχείο πνευματικής αξίας, είναι η άρνηση της σημασίας της φυσικής κλίμακας. Συχνότατα, σε όλα τα είδη της βυζαντινής τέχνης τα κτήρια και ιδίως οι ναοί, εικονίζονται ως ισομεγέθη, αν όχι μικρότερα, των ανθρώπινων μορφών. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι ναοί γίνονταν, από συμβολική άποψη, αντιληπτοί ως «οίκοι Θεού», το «παράδοξο» αυτό καθίσταται σαφέστατο. Δεδομένου ότι ο Χριστός ήταν η «σωματική εικόνα» που χρησιμοποίησε ο Θεός, για να καταστεί «ορατός» στους ανθρώπους, ένα υλικό ανθρώπινο κατασκεύασμα, μικρό ή μεγάλο, θα μπορούσε αντίστοιχα να «χωρεί» σε συμβολικό επίπεδο τον «αχώρητο Θεό». Όταν πρόκειται για σύμβολα οποιουδήποτε είδους, η κλίμακα ως μέθοδος συσχετισμού του μεγέθους των αντικειμένων χάνει κάθε σημασία. Ένας ακόμη σημαντικός παραλληλισμός αφορά τη Θεοτόκο που αναφέρεται ομοίως ως *χώρα του αχωρήτου*. Έτσι, η Παρθένος μπορεί μεταφορικά να εξισωθεί με το κτίσμα του ναού, και η μήτρα της με το ιερό, το τμήμα του ναού που είναι απρόσιτο σε όλους εκτός από τους ιερείς.³⁷ Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι στους επιτοιχίους εικονογραφικούς κύκλους, που καλύπτουν το εσωτερικό υστεροβυζαντινών ναών, η παράσταση της Θεοτόκου με το Θείο Βρέφος καλύπτει συνηθέστατα την κόγχη του ιερού, όπως στην περίπτωση του καθολικού του οσίου Λουκά (εικ. 7). Έτσι, μία ακόμη πτυχή του ρόλου του ανθρώπινου σώματος ως «χωρούντος» την άπειρη θεία χάρη σχετίζεται με την αρχιτεκτονική, παρά τους φυσικούς περιορισμούς.



7. Ναός οσίου Λουκά, εσωτερικό καθολικού, κόγχη του ιερού.

³⁵ Robert Doran, μτφ., *The Lives of Simeon Stylites*, Cistercian Publications, Kalamazoo Mich. 1992. Ignacio Peña et al., *Les Stylites syriens*, Centro propaganda e stampa, Franciscan Printing Press, Μόναχο 1975.

³⁶ *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Kurt Weitzmann, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1979, σ. 589-60.

³⁷ Robert G. Ousterhout, "The Virgin of the Chora: An Image and Its Contexts," *The Sacred Image East and West*, επιμ. Robert G. Ousterhout and Leslie Brubaker, University of Illinois Press, Urbana 1995, σ. 108-124.

Σε ορισμένα άλλα πλαίσια οι απεικονίσεις κτηρίων έχουν προβεβλημένη θέση, αλλά η κλίμακά τους πιθανόν φαίνεται, τουλάχιστον αρχικά, περίπλοκη στα μάτια του σύγχρονου ανθρώπου. Στις πιο αποκαλυπτικές κατηγορίες συγκαταλέγονται οι προσωπογραφίες κτητόρων που κρατούν στα χέρια τους αναπαραστάσεις ναών. Στην έρευνα έχει συζητηθεί εκτενώς τι μπορεί να αντιπροσωπεύει μια ανάλογη απεικόνιση κτηρίου.³⁸ Στα πολλά και γνωστά παραδείγματα τέτοιων απεικονίσεων προσώπων που κρατούν στα χέρια ομοίωμα ναού εντάσσεται και η περίπτωση του αυτοκράτορα Ιουστινιανού Α', που εικονίζεται ως κτήτωρ του ναού της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, κρατώντας στα χέρια του το ναό (εικ. 8).³⁹ Το ψηφιδωτό (10^{ος} αιώνας) αποτελεί τμήμα μιας ευρύτερης σύνθεσης, που είναι τοποθετημένη πάνω από τη νότια θύρα, η οποία οδηγεί στο νάρθηκα του ναού. Στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η απεικόνιση έγινε πιθανότατα με βάση το υφιστάμενο κτίσμα, αφού είναι κατά τέσσερις αιώνες μεταγενέστερο της ολοκλήρωσης της αρχικής κατασκευής. Η Μεγάλη Εκκλησία αποδίδεται με «συνοπτικό» τρόπο. Εικονίζεται να κυριαρχείται από έναν πελώριο τρούλο, που αναλογικά αντιστοιχεί στο ήμισυ του μεγέθους όλου του κτίσματος και ο κύριος όγκος του αντιπροσωπεύεται απλώς από ένα μεγάλο πλευρικό τόξο που πλαισιώνεται από δύο ογκώδεις αντηρίδες. Όσο μεγάλος κι αν είναι στην πραγματικότητα ο τρούλος της Αγίας Σοφίας, αναλογικά είναι πολύ μικρότερος σε σχέση με το υφιστάμενο κτίσμα. Το ίδιο συμβαίνει και με το ένσταυρο φωτοστέφανο που εικονίζεται στην κορυφή του τρούλου, το οποίο, όσο μεγάλο κι αν είναι, δεν μπορεί από πλευράς αναλογιών να είναι τόσο πελώριο όσο στην ψηφιδωτή απεικόνιση. Ενώ τα γενικά χαρακτηριστικά του κτίσματος είναι αναγνωρίσιμα, δεν αποδίδονται με ακρίβεια και έτσι δεν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις που έθεταν τα «ρεαλιστικά» πρότυπα της εποχής. Ωστόσο, στις προθέσεις του καλλιτέχνη δεν συγκαταλέγονταν προφανώς ούτε ο ρεαλισμός ούτε η ακρίβεια στην απεικόνιση του ναού και στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών ή του στέμματος του αυτοκράτορα, τα οποία δεν παρουσιάζουν ομοιότητα με καμία από τις

γνωστές προσωπογραφίες του Ιουστινιανού του Α'. Παρόμοιες παραλλαγμένες απεικονίσεις της Μεγάλης Εκκλησίας εμφανίζονται και σε διάφορα άλλα υλικά μέσα. Ενδεικτικές είναι οι αναπαραστάσεις σε μια σειρά ειδικών πατριαρχικών σφραγίδων, που είναι γνωστές ως *εκκλησέδικοι* και εικονίζουν το ναό στα χέρια της Παναγίας και του αυτοκράτορα Ιουστινιανού (αρ. κατ. 19).⁴⁰ Χρησιμοποιούνταν ως σφραγίδες σε ειδικά νομικά έγγραφα, που εκδίδονταν για διακεκριμένα πρόσωπα τα οποία κατηγορούνταν και στα οποία χορηγούνταν άσυλο εντός της Μεγάλης Εκκλησίας. Έτσι, οι παραστάσεις αυτές επισημαίνουν έναν ακόμη ιερό ρόλο του ναού ως «οίκου του Θεού» στο βυζαντινό κόσμο.

Τρισδιάστατα αντικείμενα που μοιάζουν με προπλάσματα και συνδέονται με την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική σώζονται άφθονα, όπως επιβεβαιώνεται από τον παρόντα τόμο (κατ. αρ 1-7, 18, 37-38 κ.α.). Διαφέρουν σημαντικά στο μέγεθος και στη λειτουργική πρόθεση καθώς και στο υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή τους. Ωστόσο, κοινή συνισταμένη όλων αποτελεί το «τριδιάστατο» στοιχείο τους, που χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Πρέπει να υπογραμμιστεί ότι το «τριδιάστατο» ήταν σχετικά ασύνηθες στη βυζαντινή τέχνη. Ως γνωστόν, η τρισδιάστατη γλυπτική ουσιαστικά εξαφανίστηκε εντελώς μετά το 550 περίπου. Αρχικά, η τάση αυτή υπαγορευόταν από την ανάγκη αποστασιοποίησης του χριστιανισμού από τα «είδωλα», που ήταν συνήθως τρισδιάστατα αγάλματα. Όμως, πιο ουσιώδης φαίνεται ότι ήταν η αντίληψη που επιβίωνε στη βυζαντινή τέχνη, στην οποία οι ιερές εικόνες δεν αντιπροσώπευαν την «ουσία» των εικονιζομένων αλλά μόνο την «ομοιότητα».⁴¹ Η απουσία της ουσίας σήμαινε αντίστοιχα ότι τα (συγκεκριμένα) πρόσωπα δεν μπορούσαν να απεικονιστούν στο χώρο. Ο θεατής δεν είχε το προνόμιο να περπατήσει «γύρω» από μια ιερή εικόνα. Αυτό που βρισκόταν «πίσω» από μια ανάλογη εικόνα ήταν απρόσιτο στο θεατή· επρόκειτο για ένα χώρο ιερό που ήταν προσιτός μόνο πνευματικά. Η ευκαιριακή απόδοση τρισδιάστατων αντικειμένων, που έμοιαζαν με προπλάσματα, καθιστά σαφές ότι οι βυζαντινοί καλλιτέχνες γνώριζαν το «τριδιάστατο», αλλά το εφάρ-

μοζαν στο έργο τους περιορισμένα.

Τρισδιάστατα αντικείμενα που αναπαριστούν εκκλησιαστικά κτήρια αποτελούν μια ξεχωριστή κατηγορία. Ως συμβολικά «χωρούντα» το «ιερόν» φαίνεται ότι προικίστηκαν με τρισδιάστατες ιδιότητες ως ιδιαίτερη μορφή διάκρισης. Φαίνεται ότι το «τρειςδιάστατο», σε αντίθεση με τη φυσική κλίμακα, γινόταν πιθανώς αντιληπτό ως θεία ιδιότητα και θα μπορούσε περιορισμένα να καταστεί οπτικά προσιτό σε ανθρώπινα πλάσματα. Αν και, απ' όσο γνωρίζω, η αντίληψη αυτή δεν διατυπώνεται ρητά σε κάποιο κείμενο, ορισμένες εικαστικές ενδείξεις υπαινίσσονται αυτή την κατεύθυνση. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ο αρμενικός ναός του Τιμίου Σταυρού στο Aghtamar, στη λίμνη Βαν της ανατολικής Τουρκίας, που αποτελεί ιδιαίτερα εντυπωσιακό παράδειγμα. Ο αξιόλογος αυτός ναός ανεγέρθηκε το 915-21 από τον βασιλιά Gagik Arցuni (908-36) και είναι έργο του αρχιτέκτονα και γλύπτη Μανουήλ.⁴² Στις πολλές ξεχωριστές αρετές αυτού του βασιλικού ιδρύματος συγκαταλέγεται ένα περίτεχνο αλληγορικό πρόγραμμα γλυπτών που αναπτύσσεται και στις τέσσερις όψεις του. Όλα τα γλυπτά, εκτός από ένα στοιχείο, είναι επιπεδόγλυφα (low relief).

Αναπάντεχη εξαίρεση αποτελεί η αναπαράσταση του ναού που εικονίζεται στα χέρια του βασιλιά Gagik στο βόρειο ήμισυ της δυτικής όψης, δίπλα στο κεντρικό παράθυρο (εικ. 9).⁴³ Ο βασιλιάς εικονίζεται να προσφέρει το ναό στον Χριστό, η μορφή του οποίου εμφανίζεται στην αντίθετη (νότια) πλευρά του κεντρικού παραθύρου. Δεν υπάρχει τίποτα το ασυνήθιστο στην εικονογραφία του ηγεμόνα που προσφέρει το «δώρο» του στον Επουράνιο Βασιλιά. Αυτό που εντυπωσιάζει ιδιαίτερα είναι η απεικόνιση του ηγεμόνος και του Χριστού σε μετωπική στάση, σε επιπεδόγλυφο, με τρόπο ανύλογο των εικόνων. Ο επίπεδος χαρακτήρας της σύνθεσης διακόπτεται αιφνίδια από τον προβάλλοντα όγκο του προπλάσματος του ναού. Σαφώς, το στοιχείο αυτό παρέχει στο «δώρο» την επιθυμητή ορατότητα, αλλά προκύπτει το ερώτημα αν θα αρκούσε αυτό και μόνο το κριτήριο, για να δικαιολογήσει μια τόσο ασυνήθιστη προσέγγιση στο θέμα. Με βάση τις παρούσες γνώσεις μας δεν υπάρχει απόλυτη απάντηση σ' αυτό το ερώτημα, η επιθυμία ωστόσο να δοθεί ιδιαίτερη έμ-

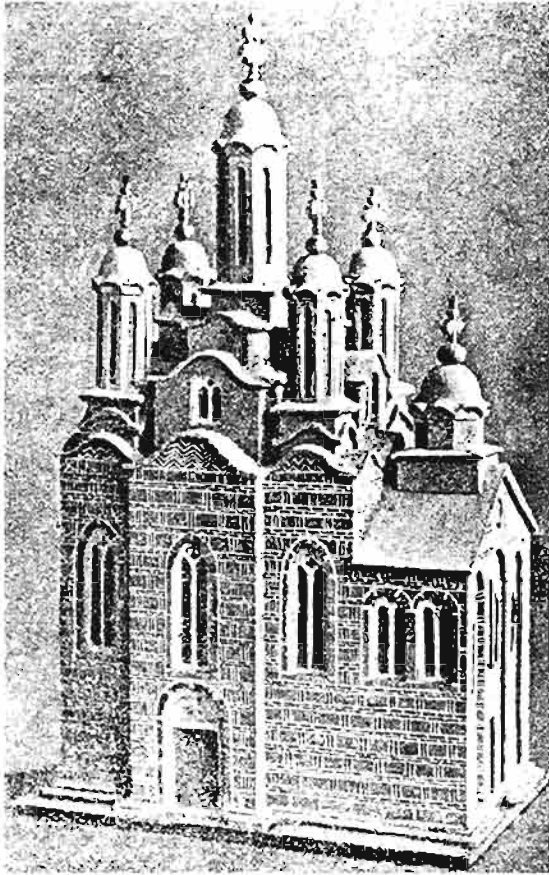


8. Λεπτομέρεια προπλάσματος ναού στα χέρια του Ιουστινιανού, ψηφιδωτό 10^{ου} αιώνα, Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης.



9. Πρόπλασμα στα χέρια του βασιλιά Gagik, λεπτομέρεια αναγλύφου στη δυτική όψη του ναού του Τιμίου Σταυρού στο Aght'amar, 10^{ου} αιώνας.

38. Čedomila Marinković, *Image of the Completed Church. Representations of Architecture on Founder's Portraits in Serbian and Byzantine Art*, Princep Bonart Press, Βελγιάδα 2007, στα σερβικά με αγγλική σύντομη, είναι η πιο πρόσφατη μελέτη που εισηγείται συγκεκριμένη οπτική αλλά παρέχει λεπτομερή επισκόπηση της σχετικής παλαιότερης βιβλιογραφίας. Βλ. και Ι.Δ. Βασιλάς, "Εισαγωγή – Επισκόπηση της έρευνας", *Προπλάσματα στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική (Βυζάντιο, ΝΑ Ευρώπη, Ανατολία)*, [Architectural Models in Medieval Architecture (Byzantium, SE Europe, Anatolia)], επιμ. Ι.Δ. Βασιλάς, Αίμος-ΕΜΜΑΒΗ, Σεπτέμβριο 3, Θεσσαλονίκη, 2009, σ. 11-21.
39. Cyril A. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Dumbarton Oaks Studies 8, Ουάσινγκτον, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1962, σ. 23-24, πιν. 5.
40. J. Cotsonis, "The Virgin and Justinian on Seals of Ekklesiekdikoi of Hagia Sophia," *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2003), σ. 41-55, επίσης M. Boutyrsky, "The Seals of the Great Church. The Image of the Sacred Space in the Byzantine Sphragistic Iconography," επιμ. A. Lidov, *Ierotopiia. Sozdanie sakral'nikh prostranstv v Vizantii i drevnei Rusi* [Ιεροτοπία, Η δημιουργία ιερών χώρων στο Βυζάντιο και τη μεσαιωνική Ρωσία] (Μόσχα, 2006), σ. 465-474 (στα ρωσικά με αγγλική περίληψη).
41. Maguire, *Icons of Their Bodies*, κ.ε. Η έννοια αυτή διατυπώθηκε σαφώς από βυζαντινούς θεολόγους, ιδιαίτερα από τον Ιωάννη Δεμασκηνό βλ. Mango, *Sources and Documents*, σ. 171.
42. S. Mnats'akanian, *Aghtamar. The Church of the Holy Cross, 915-921*, Los Angeles, 1986 και πιο πρόσφατα Lynn Jones, *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Ver.: Ashgate, Burlington 2007, κκεφ. 4, ειβ. σ. 59-61.
43. Christina Maranci, "Architectural Models in the Caucasus: Problems of Form, Function, and Meaning," *Προπλάσματα*, επιμ. Βασιλάς, 49-55.



10. Ξύλινο πρόπλασμα της Gračanica, 19^{ος} αιώνας, λαϊκή τέχνη.

φραση στο ναό ως συμβολικό «Θεού κατοικητήριο» θα μπορούσε να αποτελέσει μια εύλογη εξήγηση.

Η ίδια λογική μπορεί να διέπει και την ευρεία χρήση παρόμοιων «προπλασμάτων» ναών, που σώζονται σε μεγάλο αριθμό στη μεσαιωνική Αρμενία, τη Γεωργία (βλ. κατάλογο εκθεμάτων) καθώς και στις ανατολικές παρυφές της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας.⁴⁴ Αντίστοιχα, αξιοσημείωτη είναι και η διαδεδομένη χρήση ναόσχημων μεταλλικών λειτουργικών σκευών, όπως τα αρτοφόρια, τα θυμιατά, οι λειψανοθήκες καθώς και οι βάσεις σταυρών λιτανείας (βλ. κατάλογο εκθεμάτων), ο συμβολικός ρόλος των οποίων διευκόλυνε άμεσα την τρισδιάστατη διάρθρωσή τους.

Επιπλέον, μια ενδιαφέρουσα λαϊκή παράδοση, για την οποία σώζονται ελάχιστες πληροφορίες, παρέχει ενδείξεις σχετικά με τον τρόπο που γίνονταν αντιληπτά και λειτουργούσαν τέτοιου είδους τρισδιάστατα «ομοιώματα» ναών. Κατά το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα ένας ταξιδιώτης παρατήρησε ότι ο σερβικός πληθυσμός κατασκεύαζε, σε τοπικό επίπεδο, μικρά χειροποίητα προπλάσματα του καθολικού της μονής Gračanica από συμπαγές ξύλο για λατρευτικούς σκοπούς, σε μια εποχή που ο ίδιος ο ναός είχε εγκαταλειφθεί και παρέμενε κλειστός κατά διαταγή των οθωμανικών αρχών (εικ. 10).⁴⁵ Σύμφωνα με τον M.S. Milojević, συγγραφέα του ταξιδιωτικού κειμένου, τέτοιου τύπου μικρά προπλάσματα μετέφεραν πάνω τους κρυφά οι Σέρβοι χωρικοί στα χωράφια, όπου σε διαλείμματα της εργασίας τα τοποθετούσαν όρθια πάνω σε ένα χαλάκι και τα χρησιμοποιούσαν σαν εικόνες για τις κατ' ιδίαν προσευχές τους.⁴⁶ Η χρήση αυτών των μικρών ξύλινων προπλασμάτων καταδεικνύει σαφέστατα ότι λειτουργούσαν με τον ίδιο τρόπο, όπως οι φορητές εικόνες. Στην πραγματικότητα, η λειτουργία τους σε συμβολικό επίπεδο δεν διέφερε από εκείνη του πραγματικού ναού, αν και ένας άνθρωπος δεν θα μπορούσε προφανώς να εισέλθει ποτέ σ' αυτά. Αυτό που είχε σημασία ήταν η «πνευματική είσοδος», και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο κατασκευάζονταν τέτοια προπλάσματα-σύμβολα. Μια σύγκριση με το υφιστάμενο κτίσμα αποκαλύπτει αμέσως σημαντικές διαφορές μεταξύ του προπλάσματος και του υφιστάμενου κτίσματος τόσο στις λεπτομέρειες όσο και στη γενική

μορφή.⁴⁷ Για λόγους που δεν γνωρίζουμε, ο χειροτέχνης που κατασκεύασε το ομοίωμα ερμηνεύει προφανώς με πολύ ελεύθερο τρόπο το κτίσμα, υπερβάλλοντας στις αναλογίες του και λεπτύνοντας τους τρούλους. Ωστόσο, δεν απομακρύνεται από τις παλαιές βυζαντινές «αισθητικές» αρχές, σύμφωνα με τις οποίες το ομοίωμα, καθώς είναι πρωτίστως σύμβολο, έχει ένα πνευματικό ρόλο, η δύναμη του οποίου, ανεξάρτητα από την εικαστική «ακρίβεια», με κανέναν τρόπο δεν υποχωρεί.

Η αρχιτεκτονική του ναού ως μεταφορά

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το ξύλινο «ομοίωμα» της Gračanica με τις αναλογίες που εμφανίζει απομακρύνεται σημαντικά από το πραγματικό, σωζόμενο αρχιτεκτονικό του πρωτότυπο. Η προτίμηση στις ραδινές αναλογίες ανιχνεύεται και σε αριθμό μεταλλικών αρτοφορίων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνεται και το αρτοφόριο της μονής Šišatonac, το λεγόμενο της Lirona, που φυλάσσεται σήμερα στο Μουσείο της Σερβικής Ορθόδοξου Εκκλησίας στο Βελιγράδι και είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό (εικ. 11).⁴⁸ Το λειτουργικό αυτό σκεύος για τη φύλαξη του καθαγιασμένου Ευχαριστιακού Άρτου κατασκευάστηκε το 1550. Παρά τις εξαιρετικά ραδινές αναλογίες, η γενική αρχιτεκτονική μορφή του θυμίζει τους υστεροβυζαντινούς πεντάτρουλους ναούς. Σε αντίθεση με το ξύλινο ομοίωμα της Gračanica, η εξωτερική επιφάνεια του οποίου είναι ζωγραφισμένη κατά μίμηση της υφιστάμενης δόμησης, οι «όψεις» του αρτοφορίου της Lirona καλύπτονται με μικρές μετώπες, όπου εικονίζονται μεμονωμένοι άγιοι σε προτομή, έτσι ώστε κάθε μετώπη να μοιάζει με εικόνα. Η έμφαση στην παρουσία των αγίων υπογραμμίζει την ανάγνωση του σκεύους ως «ουράνιου κατοικητηρίου». Παρόμοια αντικείμενα στην έκθεση φανερώνουν πόσο δημοφιλής ήταν αυτή η προσέγγιση (αρ. κατ. 55-56). Η έμφαση στις ανθρωπινες μορφές, ως αναπόσπαστα στοιχεία των τοίχων του αρχιτεκτονήματος, οδηγεί στην ουσιαστική απώλεια της υλικής του διάστασης. Το αντικείμενο, δηλαδή, εξαυλώνεται, καθώς το εξωτερικό του έχει μεταμορφωθεί σε έναν κλωβό από μετώπες σε σχήμα εικό-



11. Αρτοφόριο από τη Lirona, 1550
(Βελιγράδι, Μουσείο της Σερβικής Ορθόδοξης Εκκλησίας).

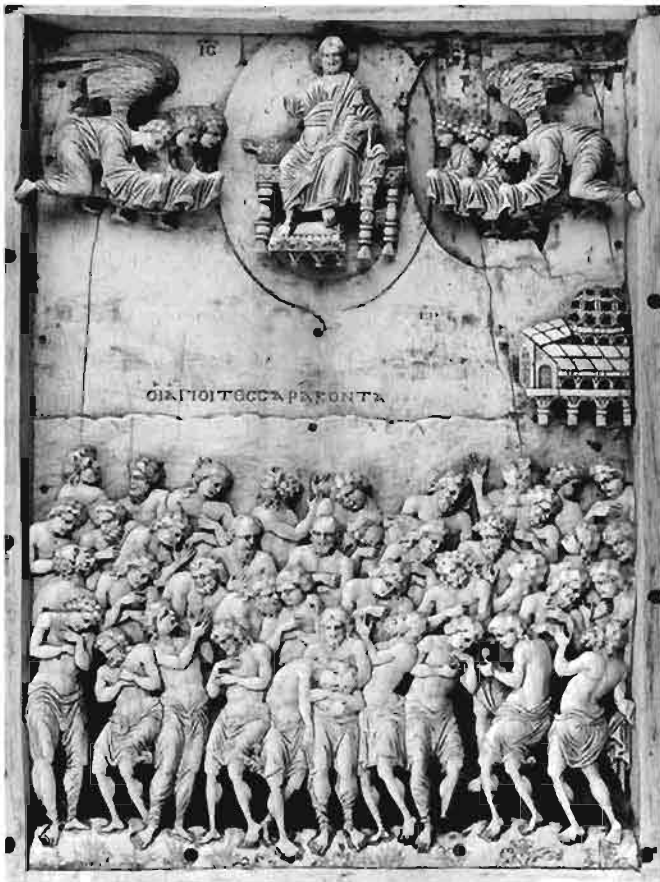
44 Jones, *Between Islam and Byzantium*, κεφ. 3.

45 S. Ćurčić, *Gračanica, King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, Pennsylvania State University Press, University Park 1979, σ. 28 και πιν. 28.

46 M.S. Milojević, *Putopis dola prave (Stare) Srbije*, Državna Štamarija, 1872, αναρ. Nikola Pasić, Βελιγράδι 1998, τομ. 2, σ. 151. Ο Milojević είχε προφανώς στην κατοχή του ένα ανάλογο ομοίωμα, αλλά η φωτογραφία που χρησιμοποιείται εδώ δημοσιεύτηκε από τον S. Gopcević, *Makedonien und Alt-Serbien*, Βιέννη 1889, εικ. στη σ. 232.

47 Ćurčić, *Gračanica*, πιν. 1.

48 Bojana Radojković, *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work, 13th-18th Century*, Victoria & Albert Museum, Λονδίνο 1981, σ. 62-63.



12. Σαράντα Μάρτυρες της Σεβάστειας, ελεφαντόδοντο, 11^{ος} αιώνας (Βερολίνο Voilbach, Βυζαντινό Μουσείο).



13. Εσωτερική άποψη του τρούλου του ναού της «Μαρτοράνα» στο Παλέμμο, 12^{ος} αιώνας. Σικελία.

νων, που υπογραμμίζουν το πνευματικό περιεχόμενό του και ανακαλούν την αντίληψη του ναού ως «ανθρώπινης μεταφοράς», όπως τη διατύπωσε ο Ευσέβιος Καισαρείας τον 4^ο αιώνα.

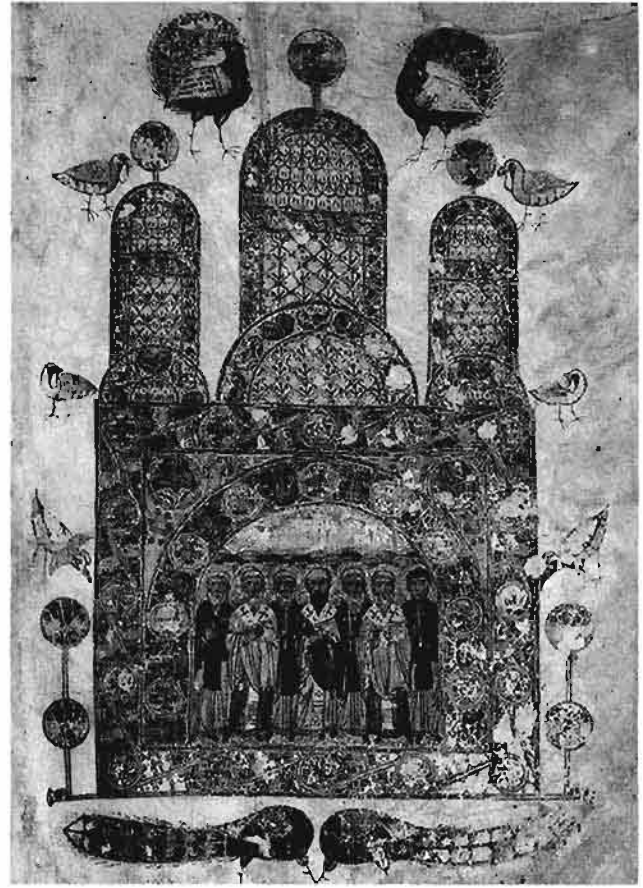
Το μεταφορικό όραμα του Ευσέβιου για ένα ναό - κτίσμα του Χριστού, ένα «ζωντανό ναό», όπου οι τοίχοι και οι κίονες αποτελούνται από «γερούς και ανθεκτικούς λίθους πνευματικούς» (ανθρώπους), κατάλληλους για την κατασκευή ενός «βασιλικού ανακτόρου» γεμάτου λάμψη και φως στο εσωτερικό και στο εξωτερικό του, έχει πολλές εικαστικές εκφάνσεις στη βυζαντινή τέχνη που δεν έτυχαν προσοχής μέχρι σήμερα. Πολλές μεσοβυζαντινές απεικονίσεις των αγίων Σαράντα Μαρτύρων της Σεβάστειας, για παράδειγμα, ξεχωρίζουν ως εικαστικές μεταφορές του ναού, που είναι φτιαγμένος από «γερούς και ανθεκτικούς λίθους πνευματικούς».

Η εικόνα σε ελεφαντόδοντο του 11^{ου} αιώνα, που φυλάσσεται σήμερα στο Βερολίνο, παρουσιάζει μια παραδειγματική απόδοση των αγίων Σαράντα Μαρτύρων, οι οποίοι εικονίζονται ημίγυμνοι, στοιχισμένοι σε τέσσερις σειρές, να στέκονται στα παγωμένα νερά της λίμνης της Σεβάστειας (εικ. 12).⁴⁹ Ενώ εικονίζονται με τα σώματά τους λυγισμένα και συσπασμένα από την αγωνία, η εικόνα στην πραγματικότητα εικονογραφεί την «ακατάβλητη» πνευματική τους δύναμη, που βασίζεται στη στέρεα πίστη τους. Αυτή η αόρατη πτυχή τους καθιστά «γερούς και ανθεκτικούς λίθους πνευματικούς», που απαρτίζουν τους τοίχους της Εκκλησίας του Χριστού. Παράλληλα, το ορατό αρχιτεκτόνημα ενός μικρού λουτρού, ο «κρυμμένος ουρανός» του μοναδικού «προδότη» από την ομάδα των Σαράντα, γίνεται σύμβολο της γήινης «φθαρτότητας», σε αντίθεση με την αόρατη τελειότητα της εκκλησίας του Χριστού. Η ανάλυση της σύνθεσης οδηγεί τη συζήτηση ένα βήμα πιο πέρα. Οι τέσσερις σειρές, κάθε μία εκ των οποίων αποτελείται από δέκα Μάρτυρες, μπορούν να θεωρηθούν ως οι τέσσερις τοίχοι του ναού. Η παράσταση του έnthρονου Χριστού, που πλαισιώνεται από δύο ομάδες σεβιζόντων αγγέλων, βρίσκεται στην κορυφή του κέντρου της σύνθεσης σε συμμετρική διάταξη. Σαφέστατα, το θέμα παραπέμπει στην παράσταση του Παντοκράτορα, που συνηθέστατα εικονίζεται σε

τρούλους μεσοβυζαντινών ναών, όπως στο ναό της Santa Maria dell' Admiraglio στο Παλέρμο, γνωστής ως La Martorana, όπου ο Παντοκράτωρ εικονίζεται ένθρονος με τρόπο παρόμοιο με την εικόνα των αγίων Σαράντα (εικ. 13).⁵⁰

Η συνθετική διάταξη της ελεφάντινης εικόνας των αγίων Σαράντα μπορεί να συγκριθεί με ένα άλλο έργο τέχνης του 11^{ου} αιώνα, μια σελίδα από το λεγόμενο κώδικα Sviatoslav (εικ. 14).⁵¹ Στην απεικόνιση αυτή, που καταλαμβάνει μια πλήρη σελίδα, παριστάνονται οι Πατέρες της Εκκλησίας μετωπικά διατεταγμένοι και σε αρκετές σειρές. Πλήρως ορατή είναι μόνο η πρώτη σειρά των Πατέρων, ενώ πίσω της, τουλάχιστον στις επόμενες δύο σειρές, φαίνονται εν μέρει οι κεφαλές τους. Οι Πατέρες απεικονίζονται κάτω από ένα τόξο, που αποτελεί μέρος ενός περίτεχνου διασπασμένου πλαισίου. Ενώ δεν πρόκειται για αναπαράσταση κάποιου κτηρίου, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το πλαίσιο, αν και είναι απαλλαγμένο από συνθετικούς συνειρμούς, παραπέμπει σε πεντάτρουλο ναό. Έτσι, τα σώματα των Πατέρων, όπως και στην περίπτωση της εικόνας των Σαράντα Μαρτύρων, μπορούν να νοηθούν μεταφορικά ως πραγματικοί λίθοι του ναού. Στην περίπτωση αυτή πρέπει να σημειωθεί ότι το διασπασμένο πλαίσιο υπαινίσσεται τη μεταφορική ανάγνωση της εικόνας στο σύνολό της.

Η προτεινόμενη ερμηνεία της ελεφάντινης πλάκας του Βερολίνου ενισχύεται και από άλλα παραδείγματα συμβολικής ενσωμάτωσης των αγίων Σαράντα στη ναοδομία. Περιγράφοντας μια παράξενη παλαισλαβονική επιγραφή σε λίθινη πλάκα που βρέθηκε το 1900 στο χωριό Gorњи Katun (κοντά στο Temnić στην κεντρική Σερβία), ο Svetozar Radojčić ανέγνωσε στην επιγραφή τα ονόματα των δέκα αγίων Σαράντα Μαρτύρων καθώς και μια δέση τους προς τον Θεό.⁵² Χρονολογώντας την πλάκα στο 10^ο ή 11^ο αιώνα, ο Radojčić την ταύτισε με έναν από τέσσερις κλειδολίθους, οι τρεις από τους οποίους δεν σώζονται σήμερα. Οι κλειδολίθοι αυτοί λαξυτήκαν και τοποθετήθηκαν αρχικά στα «κλειδιά» ισάριθμων τόξων, που κάποτε στήριζαν τον τρούλο ενός ναού ερειπωμένου από παλιά. Για να ενισχύσει το επιχείρημά του σχετικά με την τοποθέτηση και τη λειτουργία των ονομάτων ή των παραστάσεων



14. Sviatoslav Kodex (Μόσχα, State Historical Museum, GIM Sin 1043, (Sin 31d) φάκ. 3v.

49. G. Bühl, "Mitteltafel eines Triptychons—die Vierzig Märtyres von Sebaste," in *Die Welt von Byzanz—Europas östliches Erbe: Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, κριτικόλογος έκδοσης, Museum für Vor- und Frühgeschichte München, επιμ. Ludwig Wamser, Theiss, Στουτγάρδη 2004, σ. 166–167.

50. Ernst Kitzinger, *The Mosaics of the Church of Saint Mary's of the Admiral in Palermo*, Ουάσιγκτον D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1991, ιδιαίτερα σ. 23–33, πιν. 1–4.

51. Μόσχα, State Historical Museum, GIM, Sin. 1043 (Sin. 31-d), φάκ. 3v., επιμ. Helen C. Evans και William D. Wixom, *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1997, σ. 282.

52. S. Radojčić, "Temnički natpis. Sujeverice srednjovekovnih graditelja o čudovotnoj moći imena i likova sevastijjskih mučenika (Η επιγραφή του Temnić: προλήψεις και διποδικαιμονίες μεταξύ των μεσαιωνικών μαιτόρων σχετικά με τη θαυματουργική δύναμη των ονομάτων και των εικόνων των Μαρτύρων της Σεβαστείας), *Zbornik za likovne umetnosti* 5 (1969), σ. 3–11, στα ισερβικά με γαλλική περίληψη.



15. Βυζαντινό κιονόκρανο, 6^{ος} αιώνας
(Κωνσταντινούπολη, κήπος του Αρχαιολογικού Μουσείου).

των αγίων Σαράντα της Σεβάστειας ως φυλακτηρίων, ο Radojčić αναφέρθηκε σε συγκρίσιμες μεταφορικές χρήσεις στους ναούς της Αγίας Σοφίας του Κιέβου (11^{ος} αιώνας) και της Nereditsa (12^{ος} αιώνας) στη Ρωσία, στο ναό της Αγίας Λουκίας στις Συρακούσες της Σικελίας (12^{ος} αιώνας), στους ναούς του αρχαγγέλου Γαβριήλ στο Lesnovo και της Θεοτόκου στο Matejče (αμφότεροι του 14^{ου} αιώνα) στην ΠΓΔΜ καθώς και στο ναό της Αγίας Τριάδας στο Pljevlje (1592) στο Μαυροβούνιο.⁵³ Μια τόσο χρονολογικά και γεωγραφικά ευρεία κατανομή του τρόπου και της τοποθέτησης παραστάσεων των αγίων Σαράντα Μαρτύρων οδήγησε τον Radojčić στο συμπέρασμα ότι ο κλειδόλιθος του Gorinji Katun με την επιγραφή του αποτελεί ένα από τα πιο εντυπωσιακά παραδείγματα φυλακτηρίων που ενσωματώνονται σε ναούς, για να προστατεύουν το κτίσμα από φυσικές καταστροφές και κυρίως από σεισμούς.⁵⁴

Στο σημείο αυτό μπορούμε να προσθέσουμε μια παρατήρηση σχετικά με την Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη, που ανεγέρθηκε υπό την αιγίδα του Ιουστινιανού Α' (527-65). Για την εμφάνιση του πρώτου τρούλου της, που κατέρρευσε το 558, δεν είναι σχεδόν τίποτα γνωστό, εκτός από το ύψος του που ήταν κατά 6,5 περίπου μέτρα χαμηλότερο από το δεύτερο. Ο τελευταίος ανοικοδομήθηκε το 563 και ουσιαστικά διατηρήθηκε στο παρόν κτίσμα. Ένα από τα εντυπωσιακά χαρακτηριστικά του δεύτερου τρούλου είναι ότι εδράζεται σε σαράντα ογκώδεις πλινθόκποτες νευρώσεις, που συνδέονται με σαράντα μικρά τόξα στη βάση του. Τα σαράντα αυτά τόξα πλαισιώνουν ισάριθμα παράθυρα, που φωτίζουν τη βάση του τρούλου με εντυπωσιακό τρόπο.⁵⁵ Κάθε μία από τις σαράντα νευρώσεις υποστηρίζεται εξωτερικά από μία ογκώδη χριστή αντηρίδα. Σαράντα ορατά εξωτερικά τόξα σχηματίζουν μικρούς αβαθείς ημικυλινδρικούς θολίσκους πάνω από τα σαράντα παράθυρα, εδράζονται στις σαράντα χριστές αντηρίδες και τις συνδέουν, δημιουργώντας έτσι ένα είδος ψευδοτύμπανου στη βάση του ημισφαιρικού τρούλου. Ενώ δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η λύση αυτή υπαγορευτήκε από τη στατική, ο συμβολισμός του αριθμού σαράντα δεν θα διέλαθε της προσοχής των συγχρόνων.⁵⁶

Ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο αυτό έχει ένας θρύλος που συνδέει τους αγίους Σαράντα Μάρτυρες με

την ανοικοδόμηση του κατεστραμμένου τρούλου του ναού της Αναλήψεως στα Ιεροσόλυμα τον 9^ο αιώνα.⁵⁷ Σύμφωνα με το θρύλο αυτό, όταν ο τρούλος υπέστη ζημιές, ο Πατριάρχης Ιεροσολύμων Θωμάς (807-20) είδε σε όραμα τους αγίους Σαράντα να κρατούν τον πεσμένο τρούλο. Αμέσως έδωσε εντολή στους κτίστες, που είχαν αναλάβει την επισκευή, να ενσωματώσουν σαράντα ξύλινες δοκούς στη βάση του τρούλου. Ο τρόπος που λειτουργούσαν και φαινονταν όλα αυτά δεν είναι γνωστός, αλλά η σύνδεση των αγίων Σαράντα με την υπόθεση καθώς και η χρήση του αριθμού σαράντα στην ανακατασκευή του τρούλου, ακόμη και ως θρύλος, έχουν ιδιαίτερη σημασία.

Η εξαΰλωση ως πνευματοποίηση

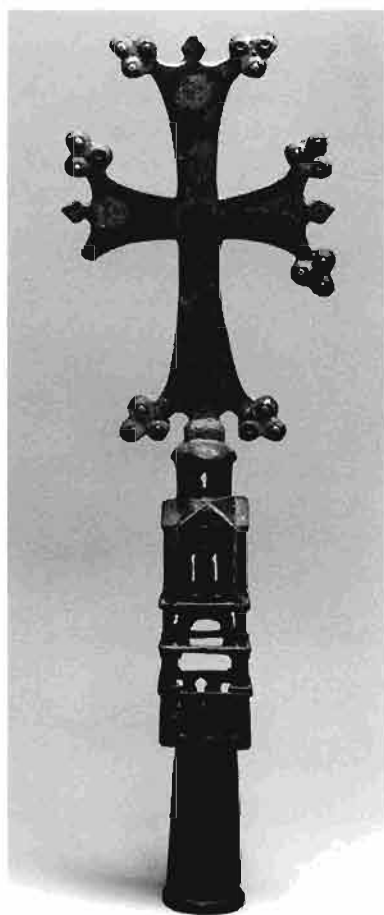
Η βυζαντινή αρχιτεκτονική κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ιουστινιανού και αργότερα σηματοδοτείται από μια σημαντική αλλαγή και προτίμηση σε σύνθετα θολωτά και όχι μόνο τρουλαία εκκλησιαστικά αρχιτεκτονήματα. Χρησιμοποιώντας τις ιδιότητες της αυτοτέλειας των κλιτών, φαίνεται ότι οι βυζαντινοί αρχιτέκτονες υπήρξαν πρωτεργάτες κάποιων σχεδιαστικών αρχών, που θα έφταναν στον ύψιστο βαθμό τελειοποίησής τους στη γοθτική αρχιτεκτονική μερικούς αιώνες αργότερα. Οι αρχές αυτές αφορούσαν πρωταρχικά την εξαΰλωση των τοίχων και την είσοδο άπλετου φυσικού φωτός στο εσωτερικό του ναού με ανάλογη συμβολική πρόθεση.

Η εξαΰλωση εξελίχθηκε σε μία από τις μεθόδους-κλειδιά που εφαρμόστηκαν από τους καλλιτέχνες και τους τεχνίτες της χριστιανικής Ανατολής, οι οποίοι εργάζονταν με όλα τα μέχρι τότε γνωστά υλικά και είχαν σκοπό να απαλείψουν την υλικότητα των μορφών ιδιαίτερα σε σχέση με τα ικτήρια. Ο αισθητικός αυτός στόχος ήταν μέρος του ευρύτερου θεολογικού πλαισίου, πάνω στο οποίο εδράζονταν η βυζαντινή αρχιτεκτονική και η τέχνη. Αυτές οι τάσεις εξαΰλωσης χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα τους ναούς του 6^{ου} αιώνα. Οι τοίχοι τους, στους οποίους ανοίγονταν σύνθετα μεγάλα παράθυρα, τα γλυπτικά αρχιτεκτονικά τους στοιχεία, που ήταν λαξευμένα σε βάθος με μια εξελιγμένη τεχνική λάξευσης (εικ. 15), οι εσωτερικοί τοίχοι, που ήταν επενδυμένοι με πολύχρωμα μάρμαρα, και οι θόλοι τους, που ήταν καλυμμένοι με τη



16. Ορειχάλκινο θυματό από τη Λαοδικεία. Συρία (Dumbarton Oaks, Ουάσινγκτον, D.C.).

- 53 Για την Αγία Σοφία στο Κίεβο, βλ. V. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kievskoi*, Μόσχα, 1960, σ. 125-32, για τη Nereditsa, N. Sichev και V.K. Miasoedov, *Freski Špaska-Nereditsi*, Λένινγκραντ, 1925, σ. 25, 27, και 29, για το παρεκκλήσιο της Αγίας Λορκίας στις Στρακουόσκ, G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Παλέρμο, 1962, σ. 162-169, για το Lesnovo, S. Gabelic, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Βελιγράδι, 1998, σ. 60-61, για το Matejic, E. Dimitrova, *Manastir Matejice*, Σκόπια, 2002, σ. 78-79 για το Pljevlje, S. Petković, *Zidno slikarstvo Peeke patrijarsije (1557-1614)*, Νάβι Σάντ: Matica srpska, 1965, σ. 108 και 189, με ενδελεχή ανάπτυξη του φαινομένου στη μεταγενέστερη σερβική ζωγραφική.
- 54 Σχετικά με τα φυλακτήρια στην ύστερη αρχαιότητα και πρόωγη βυζαντινή αρχιτεκτονική, βλ. S. Čurčić, "Design and Structural Innovation in Byzantine Architecture before Hagia Sophia," *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*, επιμ. R. Mark and A. Çakmak, Καμπριτζ, 1992, ιδίως σ. 16-20.
- 55 Ο ποιητής Παύλος Σάλεντιάριος (6ος αι.) στην *Έκφραση του ναού της Αγίας Σοφίας* περιγράφει λεπτομερώς όλη τη διάταξη, τονίζοντας ότι στη βάση του τρούλου υπάρχει «πορείην στεινήν, θερμώδεσσαν, όπη φωσφόρος ανήρ άτρομος αμφύθων ιεροός λαμπτήρας ανάπτυει», γεγονός που δείχνει ότι στη βάση του τρούλου υπήρχαν αναμμένες λαχνίες μέρα και νύχτα βλ. Mango, *Sources and Documents*, σ. 83.
- 56 Σχετικά με τη συμβολική χρήση των αριθμών, βλ. R. Krautheimer, "Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), σ. 1-33, αντ. στο R. Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 1969, σ. 115-49 ιδίως 122 κ.ε.. Επίσης: R.M. Thomson, "Number Symbolism and Patristic Exegesis in Some Early Armenian Writers," *Handes Angorya = Zeitschrift für armenische Philologie* 19 (1976), σ. 117-38, όπου αναπτύσσεται μια μακροσκελής σειρά αριθμών – συμπεριλαμβανομένου του αριθμού 40 – με συμβολική σημασία.
- 57 H. Vincent and F.-M. Abel, *Jérusalem: Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, Μέρος 2, φασκ. 3, Παρίσι, 1914, σ. 244.



17. Ορειχάλκινη βάση σταυρού (Νέα Υόρκη, ιδιωτική συλλογή).

μαρμαρυγή των ψηφιδωτών, δημιουργούσαν ως σύνολο μια έντονη εντύπωση διαφάνειας. Το άνοιγμα των τοίχων, όπως ήδη αναφέρθηκε, συνδέεται άμεσα με την εισαγωγή άπλετου φυσικού φωτός στο κτίσμα, η συμβολική σύνδεση του οποίου με το «θείο φως» ήταν ιδιαίτερα σημαντική. Οι ίδιες αισθητικές αρχές εφαρμόζονταν και σε άλλα έργα θρησκευτικού αλλά και κοσμικού χαρακτήρα. Η διάτρηση των επιφανειών ως τεχνική χρησιμοποιήθηκε και σε αντικείμενα, όπως φωτιστικές συσκευές και θυμιατά. Ωραιότατα παραδείγματα της τελευταίας αυτής κατηγορίας περιλαμβάνονται στην παρούσα έκθεση και είναι: το εξάγωνο κυβοειδές θυμιατό με τη θολωτή στέγη, που βρέθηκε στη Λαοδικεία (σήμερα Latakya) στη Συρία και σήμερα ανήκει στη Συλλογή του Dumbarton Oaks (Washington, D.C) (εικ. 16), καθώς και ένα κυβοειδές θυμιατό με πυραμιδοειδή στέγη, που σήμερα ανήκει σε ιδιωτική συλλογή στο Βερολίνο (αρ. κατ. 52).⁵⁸ Εξαιτίας του σχήματός τους και τα δύο θυμιατά φέρνουν στο νου μαυσωλεία της ύστερης αρχαιότητας ως προς τη συνολική τους μορφή. Τα διάτρητα γεωμετρικά σχήματά τους υπογραμμίζουν την τάση για την «απελευθέρωση» από τη φυσική ύλη, μετασχηματίζοντας με τον τρόπο αυτό τη «μορφή» σε «σύμβολο». Το τεχνητό φως και οι αρωματικές αναθυμιάσεις, που συνδέονται με τα αντικείμενα αυτά, καθιστούν ακόμη πιο έντονη την πνευματική τους σημασία, υπογραμμίζοντας την απάλειψη της υλικότητας μέσω της ελαχιστοποίησης της υλικής μάζας.⁵⁹

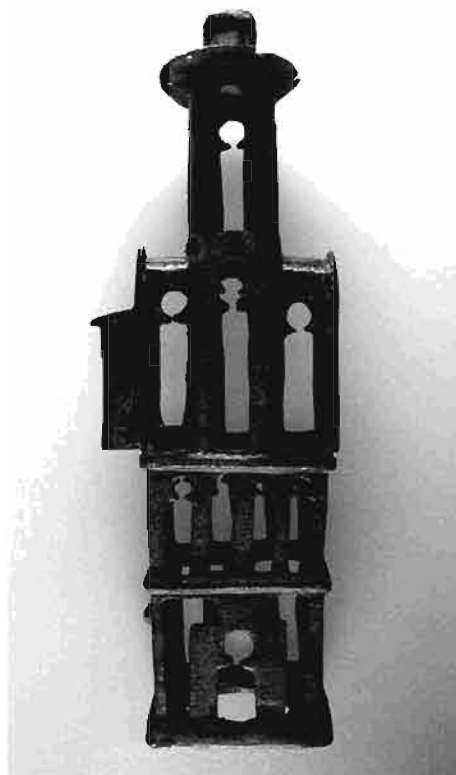
Σ' αυτό το πλαίσιο αξίζει να αναφερθούν και οι μεταλλικές βάσεις λιτανευτικών σταυρών, που αποτελούν μία ακόμη ιδιαίτερη κατηγορία έργων της βυζαντινής τέχνης (αρ. κατ. 42-47). Έργα συνήθως του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα, οι βάσεις σταυρών αυτού του τύπου είχαν τη μορφή μικρού ναού ή ναού-πύργου. Ένας ορειχάλκινος σταυρός μεγάλου μεγέθους έστεφε τον τρούλο, ενώ η κυλινδρική βάση κάτω από το ομοίωμα του ναού διευκόλυνε την πάκτωσή του σε έναν ξύλινο κοντό, ώστε να είναι δυνατή η περιφορά του σε λιτανείες (εικ. 17).⁶⁰ Οι σταυροί αυτοί, η μορφολογική ομοιότητα των οποίων με μνημειακούς σταυρούς της όψιμης αρχαιότητας που πακτώνονταν σε τιμητικούς κίονες στον αστικό χώρο ήταν ζητούμενο, συμβολίζουν το θρίαμβο του χριστιανισμού.⁶¹

Η προσεκτικότερη εξέταση μιας βάσης σταυρού αυτού του είδους αποκαλύπτει ένα πρότυπο σταυροειδούς ναού με προεξέχουσα κόγχη ιερού κι ένα τρούλο στηριγμένο σ' ένα ιδιαίτερα υψικόρμιο τύμπανο (εικ. 18). Κάτω από το ναό υπάρχουν δύο ακόμη επίπεδα, που υποδηλώνουν πολυώροφο κτήριο ή ίσως ένα μοναστικό πύργο. Κάθε όροφος έχει τοίχους που διατρυπώνται από μεγάλα ανοίγματα σε πολύ χαρακτηριστικό πεταλοειδές σχήμα.⁶² Στον αριθμό και το σχετικό μέγεθος αυτών των ανοιγμάτων οφείλεται η έντονη εντύπωση εξαύλωσης του αναπαριστώμενου κτηρίου. Έτσι, η συμβολική εικαστική γλώσσα αυτών των έργων ενίσχυε το πνευματικό τους περιεχόμενο.

Ο χώρος ως σύμβολο

Στην αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής μορφής στο χώρο γίνονται εμφανείς ιδιότητες εξάρτησης αλλά και απομάκρυνσης από τα κλασικά πρότυπα. Το ευρύτατο αυτό θέμα αναστύσσεται στο δοκίμιο της Καθηγήτριας Σαράντη στον παρόντα τόμο, και έτσι θα περιοριστούμε εδώ σε κάποιες διαπιστώσεις σχετικές με την αντίληψη των κτηρίων ως «εικόνων», χωρούντων το «αχώρητο», συμβόλων της θείας παρουσίας ανάμεσα στους ανθρώπους.

Στη διδασκαλία του Ψευδο-Διονυσίου εκφράζεται μια θεμελιώδης διαφορά μεταξύ του ωραίου (*καλού*) και του απόλυτα ωραίου (*κάλλους*). Το *καλόν* είναι προσιτό στους ανθρώπους, αλλά το *κάλλος* είναι του Θεού. Αντίστοιχα, οι άνθρωποι μπορούν και πρέπει να επιδιώκουν το *κάλλος*, αλλά αυτό θα παραμείνει πάντα πέραν των σωματικών αισθήσεων, προσιτό σε πολύ λίγους μόνο μέσω της τελειότητας του πνεύματος. Στο πλαίσιο αυτό φαίνεται ότι υφίσταται ένας παραλληλισμός ανάμεσα στις διδασκαλίες αυτές και στην ιδέα του ναού ως μορφής σε σχέση με τον εσωτερικό του χώρο. Ο ναός, που δημιουργείται ως «χωρών» το θείο πνεύμα, μπορεί να γίνει αντιληπτός ως *καλόν* αντίθετα, το περιεχόμενό του, το *κάλλος*, μπορούσε να γίνει αντιληπτό μόνο πνευματικά. Βυζαντινοί συγγραφείς *εκφράσεων* του 6^{ου} αιώνα (π.χ. Προκόπιος, Παύλος Σιλεντάριος και άλλοι), όπως ήδη αναφέρθηκε, διατύπωσαν τις έννοιες του «ακαταλήπτου» και του «κάλλους» με τρόπο που συνδεόταν στενά με την τέχνη και την αρχιτεκτονική που περιέγραφαν.⁶³



18. Ορειχάλκινη βάση σταυρού (Μόναχο, Συλλογή C. Schmidt).

58 Stephen R. Zwirn, "Censer," *Antioch, the Lost Ancient City*, επιμ. Christine Kondoleon, Princeton: University Press, 2000, σ. 162, αρ. 49. check this reference.

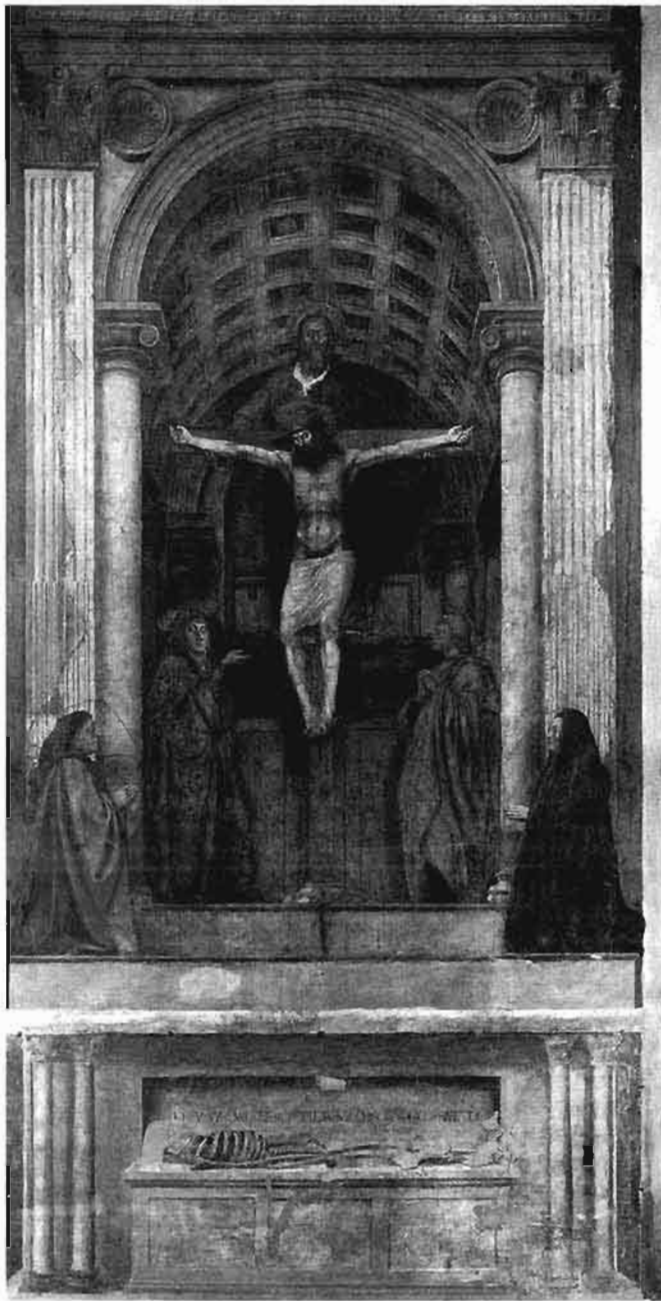
59 Σχετικά με την εισαγωγή του θυμιάματος στους πρωτοβυζαντινούς ναούς, βλ. B. Caseau, "Incense and Fragrances: from House to Church. A Study of the Introduction of Incense in the Early Byzantine Christian Churches," *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453), Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8-10 September 2001)*, επιμ. M. Grünbart κ.α, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Βιέννη 2007, σ. 75-92, σ. 75-92.

60 William D. Wixom, "Processional Cross and Four Cross Bases," *The Glory of Byzantium*, σ. 55-57 και C. Schmidt, "Stabausatz," *Die Welt von Byzanz—Europas Östliches Erbe*, σ. 131.

61 Βλ. στο παρόν τόμο, σ. 34.

62. Wixom, "Processional Cross and Four Cross Bases." Σημειώνεται ότι τέτοια παράθερα εμφανίζονται στην αρχιτεκτονική και ζωγραφική της Κυπριαδοκίας κατά την ίδια περίοδο και θα μπορούσαν να σχετιστούν με τον εντοπισμό των καταβολών και του χρονολογικού πλαισίου όλης της ομάδας των ορειχάλκινων βάσεων σταυρών, αλλά μια τέτοια έρευνα βρίσκεται εκτός του πλαισίου της παρούσας εργασίας.

63 Παράλληλα με τα James και Webb, "To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places," σ. 11 και Saradi, "Beholding the City and the Church," 33-34. Σημαντική για το θέμα είναι η συμβολή της Ruth Webb, "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphrasés of Church Buildings*," *DOP* 53 (1999), σ. 59-74.

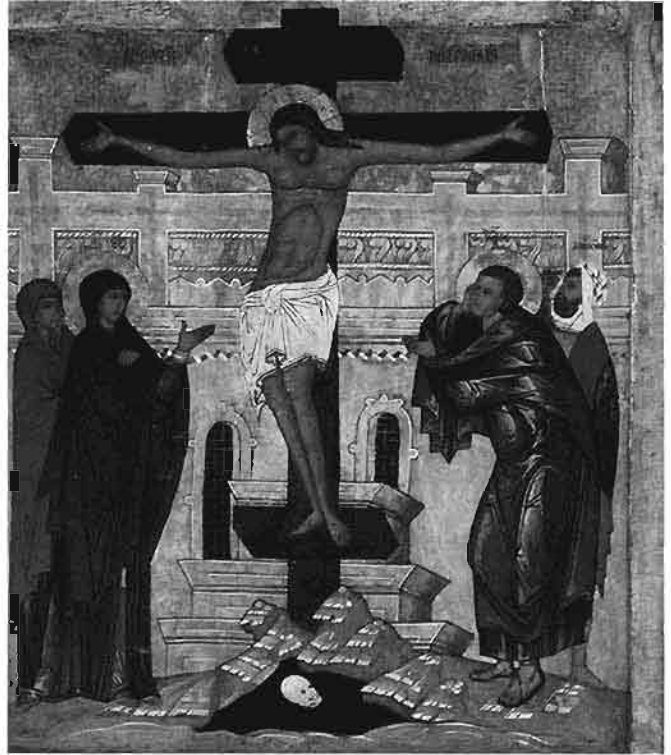


19. Αγία Τριάδα, νωπογραφία του Masaccio, 1426-27, καθεδρικός ναός Φλωρεντίας.

Περιγράφοντας το εσωτερικό της Αγίας Σοφίας την εποχή των πρώτων εγκαινίων της το 537, ο Προκόπιος αναφέρεται στο μεγάλο τρούλο που «δοκεῖ δὲ οὐκ ἐπὶ στερεῶς τῆς οἰκοδομίας ἐστάναι, ἀλλὰ τῇ σφαίρα τῇ χρυσῇ ἀπὸ τοῦ οὐρανοῦ ἐξημμένη καλύπτειν τὸν χῶρον».⁶⁴ Ἔτσι, «ταῦτα δὲ πάντα ἐς ἀλλήλα τε παρὰ δόξαν ἐν μετασίῳ ἐναρμοσθέντα» στο σύνολό τους «μίαν μὲν ἀρμονίαν ἐκπρεπεστάτην τοῦ ἔργου ποιοῦνται, οὐ παρέχονται δὲ τοῖς θεωμένοις αὐτῶν τινι ἐμφιλοχωρεῖν ἐπὶ πολὺ τὴν ὄψιν». Κατὰ συνέπεια, συνεχίζει ο Προκόπιος, «ἀγχίστροφός τε ἡ τῆς θεᾶς μεταβολὴ ἐς αἰεὶ γίνεταί, ἀπολέξασθαι τοῦ ἐσορῶντος οὐδαμῆ ἔχοντος ὅτι ἂν ποτε ἀγασθεῖη μᾶλλον τῶν ἄλλων ἀπάντων. ἀλλὰ καὶ ὡς ἀποσκοποῦντες πανταχόσε τὸν νοῦν... οὐχ οἷοί τε εἰσι ξυνεῖναι τῆς τέχνης, ἀλλ' ἀπαλλάσσονται αἰεὶ ἐνθένδε καταπεληγμένοι τῇ ἐς τὴν ὄψιν ἀμηχανίᾳ».⁶⁵ Σαφέστατα, ο Προκόπιος χρησιμοποιεῖ τὴ γλῶσσα που «περιγράφει» τὸ «ακατάληπτον» ἢ τὸ «κάλλος» τοῦ «οἴκου τοῦ Θεοῦ». Τὸ ἀρχιτεκτόνημα των ἀνθρώπων παρὰ τὴν υλικὴ του παρουσία ἔχει μετασηματιστεῖ σε σύμβολο.⁶⁶ Ἡ γενικὴ αὐτὴ στάση σε ζητήματα σχετικὰ μετὴν ἀντίληψη τοῦ εσωτερικοῦ χώρου των βυζαντινῶν ναῶν δὲν ἀλλάξε σημαντικὰ μετὸ πέρασμα τοῦ χρόνου.⁶⁷ Στὸ πλαίσιο αὐτὸ πρέπει νὰ τονιστεῖ ἰδιαίτερα ὅτι οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες ἐπιχειροῦν σπανίως, καὶ ουσιαστικὰ ποτέ, νὰ «ἀναπαραστήσουν» τὸν εσωτερικὸν χώρον των κτηρίων. Οἱ «εσωτερικοὶ χώροι» υφίστανται ὡς *υπαινιγμός* μέσω τῆς ἀπεικόνισης κάποιου προσώπου που κάθεται ἢ ἀσχολεῖται μετὰ κάποια δραστηριότητα, που εἶναι «γνωστὸ» ὅτι λαμβάνει χώρα σὲ εσωτερικὸν περιβάλλον. Ἡ ἐννοία τῆς «πλαισίωσης», δηλαδή τοῦ «περιορισμοῦ» τοῦ χώρου, φαίνεται ὅτι ὡς θέμα ζωγραφικῶν ἢ λογοτεχνικῶν «ἀναπαραστάσεων» στὸ Βυζάντιο ἦταν θεολογικὰ ἀπαράδεκτη.⁶⁸ Τελικὰ, προκύπτει τὸ συμπέρασμα ὅτι γιὰ τους Βυζαντινοὺς ὁ «χώρος» ἦταν «ἀπειρος» καὶ, ὡς ἐκ τούτου, «αχώρητος» καὶ δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ ἀποτελεῖ θέμα ἀναπαραστάσεως. Αὐτὸ, ὅμως, εἶναι ἀπὸ μόνον τοῦ ἐνα πολὺπλοκοῦ θέματος, στὸ ὁποῖο μόνον ἀκροθιγῶς μπορούμε νὰ ἀναφερθούμε στὸ παρὸν δοκίμιον, ἀντιπαραβάλλοντες τὴ δυτικὴ, ἀναγεννησιακὴ καὶ βυζαντινὴ προσέγγιση σὲ ζωγραφικὰς ἀποδόσεις τοῦ χώρου μέσα σὲ ἐνα συγκρίσιμο θρησκευτικὸν πλαίσιον.



Δύο έργα με πανομοιότυπο θέμα και παρόμοια σύνθεση θα χρησιμεύσουν ως παραδείγματα: η περιφημη νωπογραφία της Αγίας Τριάδας (στην πραγματικότητα της Σταύρωσης), που ζωγράφησε ο Masaccio το 1426-7 στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας, και η περίπου σύγχρονή της αλλά ουσιαστικά άγνωστη ρωσική φορητή εικόνα της Σταύρωσης του 15^{ου} αιώνα, που φυλάσσεται σήμερα στο Λούβρο (εικ. 19 και 20). Οι δύο «αναπαραστάσεις», αν και έχουν το ίδιο θέμα και πολύ παρόμοια διάρθρωση σύνθεσης, δεν θα μπορούσαν να είναι περισσότερο διαφορετικές. Από εικαστική άποψη, οι κύριες διαφορές αφορούν τον τρόπο απόδοσης του χώρου. Ο Masaccio αντιμετωπίζει τη Σταύρωση ως γεγονός που λαμβάνει χώρα εντός του εσωτερικού ενός θολωτού χώρου, που αποδίδεται με προοπτική ενός σημείου. Ο χώρος πλαισιώνει και περιέχει το κύριο γεγονός, μάρτυρες του οποίου είναι οι όρθιες μορφές της Παναγίας και του αγίου Ιωάννη. Έξω από τον κυρίως χώρο και λίγο χαμηλότερα εικονίζονται οι κτήτορες, ένα ανδρόγυνο, σε στάση γονυκλισίας και προσευχής, ουσιαστικά ως «αυτόπτες μάρτυρες» του κύριου γεγονότος. Το δάπεδο, πάνω στο οποίο γονατίζουν οι κτήτορες, εικονίζεται στο ύψος των ματιών του σημερινού θεατή, που στέκεται στο δάπεδο του καθεδρικού ναού. Εξαιτίας της οφθαλμαπάτης που προέρχεται ως ζωγραφικό αποτέλεσμα από τη χρήση της προοπτικής ενός σημείου, ο «ιδανικός» τρόπος, για να δει ο θεατής τη ζωγραφική σύνθεση, είναι να σταθεί ακριβώς μπροστά στο κέντρο του πίνακα. Έτσι, καθίσταται κι αυτός «μάρτυς του γεγονότος», και τα μάτια του αντικρίζουν απευθείας την κορυφή ενός λόφου, στην οποία υπάρχει ένα κρανίο ανθρώπινο, σύμβολο του Γολγοθά και του Τάφου του Αδάμ στη βάση του Σταυρού. Ακόμη πιο πολύ αιφνιδιάζει η μορφή του Θεού Πατρός, που ιπτάται ψηλά πάνω από τον Σταυρό και εικονίζεται σαν να κρατά τη Σταύρωση στις ανοιχτές παλάμες Του. Είναι αξιοσημείωτο ότι μόνο η μορφή Του δεσπόζει στον ημικυλινδρικό θόλο που συμβολίζει την Ουράνια σφαίρα. ενώ ο Εσταυρωμένος, η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης απεικονίζονται εντός του ορθογώνιου χώρου κάτω από το θόλο, που υπαινίσσεται τη γήινη σφαίρα.⁶⁹



20. Σταύρωση, ρωσική εικόνα, 15^{ος} αιώνας (Παρίσι, Μουσείο Λούβρου).

- 64 Προκόπιος, *Περί κτισμάτων*, I.1.45-47, Procopius, *Buildings*, αγγλ. μτφ. Hugh B. Dewing, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1954, I.1.46-47, σ. 20-21.
- 65 Αυτόθι, I.1. 47-49, σ.21-23.
- 66 Φαίνεται παράδοξο ότι η «κατασκευή» και η «αρχιτεκτονική» είναι οι όροι που επέλεξαν, για να περιγράψουν μια ανάληψη του ποιητικού έργου του Παύλου Σιλεντάριου στο R. Maerides and P. Magdaleno, "The Architecture of Ekphrasis: Construction and Content of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia," *Byzantine and Modern Greek Studies* 12 (1988), σ. 47-82.
- 67 C. Mango και J. Parker, "A Twelfth-Century Description of St. Sophia," *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), σ. 233-45. Ο Μιχαήλ Διάκονος, συγγραφέας αυτής της έκφρασης, υπογραμμίζει τη διαφορά μεταξύ του «εσσεϊ καινού [του ναού] εν Χριστώ» ορατού μόνο στους «οφθαλμούς της ψυχής» (το εσωτερικό) και του μεγέθους και του αλούτου του κτισμένου που είναι ορατά με τα μάτια (του εξωτερικό). Ιδιαίτερα σημαντική εδώ είναι η αναφορά στο μέγεθος (φυσική κλίμακα) ως ζήτημα που αφορά μόνο τους ανθρώπινους οφθαλμούς και κατά συνέπεια δεν έχει πνευματική σημασία.
- 68 Εδώ πρέπει να καταγράψω τη διαφορά των απόψεών μου από του G. Peers, *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium* (University Park, PA, 2004), εκτός αν η έννοια «αλωσίωση», που χρησιμοποιεί, θεωρηθεί συμβολική.
- 69 Η γεωμετρική αναφορά του «κύβου» (γήινη σφαίρα) και του «ημικυλίνδρου» (ουράνια σφαίρα) συνάδουν ασπλότως με το «μοντέλο του σύμπαντος» που αναφέρεται σε μια μικρογραφία στη *Χριστιανική τοπογραφία* του Κοσμά Ινδικοπλήστη, βλ. το άρθρο της Ε. Σαράντη στον παρόντα τόμο, σκ. 15

Η εικόνα της Σταύρωσης από το Λούβρο παρουσιάζει μια πολύ διαφορετική προσέγγιση στην απόδοση του «χώρου». Σ' αυτήν, το γεγονός τοποθετείται στο ύπαιθρο, και φαίνεται ότι υπάρχει μέριμνα για την «ιστορική ακρίβεια», αφού ο Γολγοθάς με τον Σταυρό του θείου Πάθους τοποθετείται ακριβώς έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Ενώ αυτή θα μπορούσε να είναι μια εύλογη «ανάγνωση» των απεικονιζόμενων, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τα τείχη εικονίζονται χωρίς καμία ένδειξη κτηρίων πίσω από αυτά, όπως συμβαίνει στην καθιερωμένη και τυπική προσέγγιση της απεικόνισης πόλεων στη βυζαντινή τέχνη. Λαμβάνοντας υπόψη το στοιχείο αυτό, πολύ πιο εύλογο φαίνεται ότι τα τείχη παραπέμπουν όχι στην επίγεια αλλά στην επουράνια Ιερουσαλήμ, μπροστά στην οποία απεικονίζεται συμβολικά η Σταύρωση. Έτσι, σε αντίθεση με την κυριολεκτική απεικόνιση του Θεού Πατρός στην ουράνια σφαίρα, που αποδίδεται ως ημικυλινδρικός θόλος, ο βυζαντινός καλλιτέχνης μεταφέρει ένα αντίστοιχο μήνυμα, χωρίς όμως να απεικονίζει ρεαλιστικό χώρο. Τα τείχη στη βυζαντινή εικόνα έχουν, κατά κάποιον τρόπο, την ίδια λειτουργία με το νοητό οριζόντιο επίπεδο που χωρίζει τη θολωτή ανωδομή από το κυβικό δωμάτιο στη νωπογραφία του Masaccio· και αυτό, αντίστοιχα, χωρίζει το «γήινο» από το «ουράνιο», αλλά το επιτυγχάνει περισσότερο συμβολικά παρά ζωγραφικά. Ο συμβολικά απεικονιζόμενος «άπειρος χώρος» στη ρωσική εικόνα παρείχε πρόσβαση στο «ουράνιο» μόνο σε όλους όσους ήταν ικανοί να βλέπουν «με τους πνευματικούς οφθαλμούς», ενώ η «κυριολεκτική» προσέγγιση του Masaccio δεν καταδεικνύει απλώς την πρόθεση να «απαθανατίσει» και να «παραστήσει» το γεγονός στον «πραγματικό» χρόνο και χώρο, αλλά και να εμπλέξει τον κάθε θεατή, ακόμη και εκείνους που στερούνταν «πνευματικής όρασης». Αυτό, βέβαια, ήταν μια νέα προσέγγιση στην τέχνη, στην οποία ο ρεαλισμός απέκτησε προβάδισμα και έφτασε σε νέο σημασιολογικό επίπεδο. Σε αντίθεση μ' αυτό, η προσέγγιση των Βυζαντινών, όπως έχει επανειλημμένα καταδειχθεί, στηριζόταν στη συμβολική υποδήλωση του «άχρονου» και του «άπειρου» χώρου ως σημείου της θείας και, κατά συνέπεια, «αχώρητης» και εικαστικά απρόσιτης παρουσίας.

Το ζήτημα της βυζαντινής αντίληψης του χώρου μάς οδηγεί σ' ένα θεμελιώδες ερώτημα: αν το εσωτερικό του ναού χαρακτηριζόταν από την επιθυμία να μεταδώσει το «άπειρο» και «ακατάληπτο», τότε πώς δρούσε ως προς τη λειτουργική πράξη; Σύμφωνα με τον Otto Demus, το μεσοβυζαντινό «κλασικό σύστημα διακόσμησης του ναού» έχει μια «μεγαλειώδη ενότητα και μοναδικότητα σκοπού» που μετακυλιέται στην αναπαράσταση της «κεντρικής διατύπωσης της βυζαντινής θεολογίας (π.χ. εικ. 13), του χριστολογικού δόγματος και των συνεπειών που υπαινίσσεται για την οργάνωση και το τελετουργικό του βυζαντινού ναού». Αν δεχτούμε την ανάγνωση του Otto Demus, πώς μπορούμε να φανταστούμε τη συμπεριφορά του πληρώματος της εκκλησίας, η οπτική προσοχή του οποίου «διαρκώς μετακινείται», ενώ το ίδιο αισθάνεται «συντριβή και σάστισμα», σύμφωνα με τον Προκόπιο, από την πληθώρα των ζωγραφικών παραστάσεων στους τοίχους και θόλους του ναού;⁷⁰ Πράγματι, το ουράνιο αυτό περιβάλλον, που περιέβαλε τους πιστούς, δεν επρόκειτο ποτέ να γίνει κατανοητό με την κυριολεκτική έννοια ούτε να υπηρετήσει ως εστία της λειτουργίας στο ναό. Ως εικόνα του «αοράτου» και «αχώρητου» Θεού ήταν μια συμβολική επιτομή του χριστιανικού σύμπαντος.

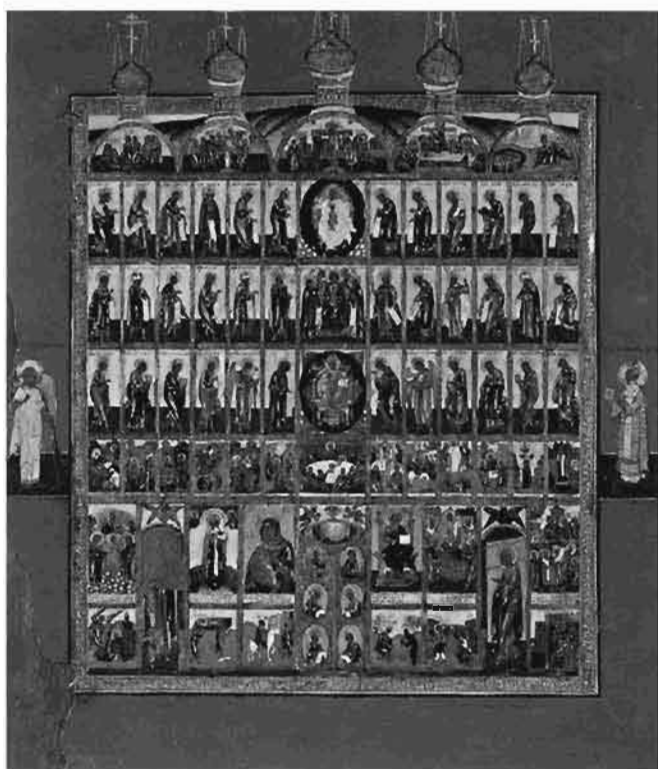
Εικονοστάσιο - ο «χώρος» καθίσταται «δισδιάστατος»

Σε «πρακτικό» επίπεδο, η προσοχή του εκκλησιάσιματος που συμμετείχε σε μία λειτουργία κατευθυνόταν στην Ανατολή και εστιαζόταν σε σχετικά μικρό αριθμό εικόνων και σκευών ειδικής σημασίας για την τέλεσή της. Από τις απαρχές της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής ο χώρος με την τράπεζα του θυσιαστηρίου οριοθετούνταν ως «Άγια των Αγίων». Αρχικά, χωριζόταν από ένα χαμηλό φράγμα, το οποίο τον 5^ο αιώνα είχε ήδη αναπτυχθεί σε φράγμα με κίονες και αναφερόταν ως *τέμπλον*. Η έρευνα εξετάζει ακόμη τον τρόπο και το χρόνο που άρχισαν να κλείνονται τα μεσοκίονια. Γενικά, θεωρείται ότι μεταξύ των κίωνων κρέμονταν υφασμάτινα παραπετάσματα, τα οποία μπορούσαν να παραμεριστούν σε δεδομένες στιγμές, εκθέτοντας το χώρο του ιερού, ώστε να καθίσταται πλήρως ορατός στο

εκκλησίασμα. Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, πιθανόν ήδη από τον 9^ο αιώνα, το *τέμπλον* άρχισε να φράσσεται με εικόνες του Χριστού, της Θεοτόκου και άλλων αγίων, καθιστώντας το εσωτερικό του ιερού αόρατο στο εκκλησίασμα (εικ. 21). Η τάση αυτή συνεχίστηκε και στους επόμενους αιώνες, με αποτέλεσμα το διαχωριστικό φράγμα, που τώρα αναφέρεται ως *εικονοστάσιο*, να υψωθεί αρχικά με ένα και αργότερα με δύο ή περισσότερα διαζώματα που καλύπτονται με μεμονωμένες εικόνες.⁷¹ Με αυτό τον τρόπο το *εικονοστάσιο* κατέστη πραγματική πρόσοψη, που συνειρμικά παραπέμπει στις πύλες των πόλεων της ύστερης αρχαιότητας (εικ. 4), καθώς φέρει, όπως αυτές, μια σειρά συμβολισμών. Ήδη το 15^ο και 16^ο αιώνα, ιδίως στη Ρωσία, τα *εικονοστάσια* εξελίχθηκαν σε μνημειώδη πετάσματα μεγάλου ύψους με πολλά διαζώματα, που σχεδόν άγγιζαν τους θόλους των ιδιαίτερα ραδινών εσωτερικών χώρων. Ενώ αρχικά φιλοξενούσαν δύο ή τέσσερις εικόνες, μεταγενέστερα *εικονοστάσια* έφεραν πληθώρα εικόνων, που συμπεριελάμβαναν το Χριστολογικό κύκλο με δώδεκα ή περισσότερες σκηνές από το βίο του Χριστού και το θείο Πάθος, τη Δέηση με τους Δώδεκα Αποστόλους καθώς και άλλους αγίους. Καθώς περιλαμβάνουν πολλά μεμονωμένα πλαίσια, οι γιγάντιοι αυτοί κάρναβοι θυμίζουν τους εσωτερικούς τοίχους του ναού που αντίστοιχα καλύπτονται με πολλά διαζώματα τοιχογραφιών, χωρισμένων με λωρίδες σκουροκόκκινες, δημιουργώντας υπερμεγέθεις ζωγραφικούς καννάβους. Και ενώ ο ζωγραφικός διάκοσμος του εσωτερικού του ναού εξακολουθούσε να υπηρετεί την καθιερωμένη «λειτουργία» του συμβολισμού του χριστιανικού σύμπαντος, το *εικονοστάσιο* όλο και περισσότερο αναλάμβανε το συμβολικό ρόλο του ίδιου του ναού (εικ. 22). Κατέστη, θα λέγαμε, ένα «ανάπτυγμα» του εσωτερικού του ναού, οι τέσσερις τοίχοι του οποίου ξεδιπλώνονται και γίνονται δισδιάστατοι ως ένα γιγάντιο παραπέτασμα, αποτελούμενο από εικόνες. Κατά συνέπεια, αντικρίζοντας το *εικονοστάσιο*, ο πιστός δεν βλέπει τη μεμονωμένη εικόνα ενός αγίου, όπως συμβαίνει συνήθως στις κατ' ιδίαν προσευχές του, αλλά ένα εικονογραφικό σύνολο, παρόμοιο με εκείνο των τοίχων και των θόλων ενός ναού με όλες τις εκδοχές του. Με αυτό



21. Τέμπλο 11^{ου} αιώνα με οψιμότερες εικόνες, καθολικό οσίου Λουκά.



22. Εικονοστάσιο 15^{ου} αιώνα, Μητρόπολη του Ευαγγελισμού, Μόσχα.

70 Ο. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, ανατ. Caratzas Bros, New Rochelle, NY 1976, σ. 5.

71 Το *εικονοστάσιο* αποτελεί θέμα σε πολλές μελέτες επιστημόνων διαφόρων ειδικοτήτων και γι' αυτό έχει ερμηνευθεί με ποικίλους τρόπους. Δεν προσφέρεται εδώ ο χώρος, για να θίξουμε τα πολυπλοκά αυτό ζήτημα. Τα παρακάτω έργα αποτελούν χρήσιμους οδηγούς: P. Florensky, *Iconostasis*, μετφ. D. Sheehan και O. Andrejev, Crestwood, NY, 2000, Pavel Florensky, *Iconostasis*, μετφ. by Donald Sheehan and O. Andrejev, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood N.Y., 2000, γραμμένο το 1922, δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα και παρουσιάζει μια ρωσολόγα θεολογική ερμηνεία του *εικονοστασίου*. Η πιο σημαντική πρόσφατη ούλογοκή μελέτη είναι: *Iconostasis: praischozdenie, razvitie, simvolika* [Iconostasis: Origins, Evolution, Symbolism], επιμ. Alexei Lidov, Progress-Traditsia, Μόσχα, 2000. Επίσης [βλ. *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, επιμ. Sharon E. J. Gerstel, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Ουόσινγκτον D.C. 2006, ειθ. το άρθρο του Nicholas P. Conzas, "Symeon of Thessaloniki and the Theology of the Icon Screen," σ. 163-83.

τον τρόπο το *εικονοστάσιο* κατέστη η πιο συνεκτική και συνολικά παραδειγματική εκδήλωση της «αρχιτεκτονικής ως εικόνας».

Η εικόνα του 19^{ου} αιώνα, που αναπαριστά το *εικονοστάσιο* της Κοίμησης της Θεοτόκου του Κρεμλίνου στη Μόσχα (αρ. κατ. 59), αποτελεί την πιο εύγλωττη απεικόνιση αυτού του θέματος από διάφορες απόψεις. Σ' αυτήν απεικονίζεται αφενός η ταύπιση ανάμεσα σε μια μεμονωμένη εικόνα και την πληθώρα των εικόνων σ' ένα *εικονοστάσιο* και αφετέρου ο τρόπος απεικόνισης του *εικονοστασίου*, που σχετίζεται αναμφίβολα με το αρχιτεκτόνημα του ναού με το οποίο συνδέεται. Στην κορυφή της εικόνας παρουσιάζονται πέντε κρεμνδοειδείς εκκλησιαστικοί τρούλοι πάνω σε υψηλά τύμπανα, χαρακτηριστικοί για το ναό της Κοίμησης. Η σχεδιαστική απόδοση των τρούλων, που απεικονίζονται σε γραμμική παράθεση, υποδεικνύει ότι δεν πρόκειται πλέον για μια μετωπική άποψη του *εικονοστασίου* αλλά για μια δισδιάστατη θέαση του ίδιου του ναού, σαν να ήταν ανοικτοί οι τοίχοι του, όπως οι «πίνακες» του πολυπτύχου.

Όπως η εικόνα, ορατή και αποκαλυπτική διά των υλικών μέσων, το *εικονοστάσιο* αντίστοιχα απέκρυπτε, καθιστώντας την «επουράνια βασιλεία του Θεού» πνευματικά «ορατή» μόνο σε όσους είχαν αξιωθεί την πραγματική πνευματική φώτιση. Το *εικονοστάσιο* χαρακτηρίστηκε ως «σύνορο μεταξύ του ορατού και του αόρατου κόσμου» καθώς και ως «πρόδηλη εμφάνιση ουρανίων μαρτύρων... που διακηρύττουν αυτό που βρίσκεται στην άλλη πλευρά της θνητής σαρκός». «*Το εικονοστάσιο είναι οι άγιοι αυτοί καθαυτούς*».⁷² Κατά συνέπεια, το *εικονοστάσιο* είναι ο «ζωντανός τοίχος», που είναι κατασκευασμένος από «ζώντες λίθους» (αγίους).⁷³ Πολλές από τις «εικόνες μινολογίου», όπως ονομάζονται, από τη μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά μπορούν να θεωρηθούν αναφορές στην έννοια αυτή. Στις εικόνες του εκκλησιαστικού εορτολογίου απεικονίζονται σε πολλαπλά διαζώματα μεμονωμένοι άγιοι ή ομάδες αγίων, που εορτάζουν κάθε μέρα του ημερολογιακού έτους (εικ. 23). Στις εικόνες αυτές η αυστηρά μετωπική απεικόνιση και η συντεταγμένη διάταξή τους μαρτυρούν μίαν αναντίρρητη αρχιτεκτονική «συμπεριφορά», που

αναμφίβολα απηχεί τη διατυπωμένη έννοια του «ζωντανού τοίχου» σε σχέση με το *εικονοστάσιο*. Στο μεταλλασσόμενο ιστορικό του ρόλο το *εικονοστάσιο* αποκαλύπτει τη συνεχή θεολογική προσπάθεια να καθοριστεί, όσο γίνεται πιο αποτελεσματικά, το σύνορο μεταξύ του γήινου και του ουράνιου βασιλείου. Ενώ ο εσωτερικός χώρος του ναού εξακολουθούσε να γίνεται αντιληπτός ως συμβολικά «χωρών το αχώρητον», το *εικονοστάσιο* κατέστη η έσχατη εκδήλωση της «αρχιτεκτονικής ως εικόνας» - ο μέγας τοίχος του συνόρου, κατάγραπτος με ένα πραγματικό «άθροισμα όλων των εικόνων». Το *εικονοστάσιο* παρείχε άμεσα στους πιστούς πλήρη πνευματική πρόσβαση στο ουράνιο κάλλος, ενώ το καλόν των εικόνων των αγίων, που εικονίζονται στην επιφάνειά του, καταδεικνύει κατηγορηματικά ότι αυτός ο «ζωντανός τοίχος» ήταν ισχυρός υλικός φραγμός, φτιαγμένος από «γερούς και ανθεκτικούς πνευματικούς λίθους», που μόνο πνευματικά μπορεί να υπερβασθεί. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι στο *εικονοστάσιο* αρχιτεκτονική και εικόνα συγχωνεύτηκαν κυριολεκτικά στην πεμπτούσια ενός συμβολικού μηνύματος.

Η Ανατολή συναντά τη Δύση;

Ο ρόλος του *εικονοστασίου* στους ναούς της ανατολικής χριστιανοσύνης έφτασε στο αποκορύφωμά του σε σχέση με μια καλλιτεχνική εξέλιξη που αναφέρεται, αν και άστοχα, ως «μεταβυζαντινή» τέχνη (15^{ος} - 19^{ος} αιώνας). Κατά τη χρονική αυτή περίοδο οι φυσικές διαστάσεις του *εικονοστασίου* έφτασαν σε άνευ προηγουμένου κλίμακα. Επιπλέον, το ζωγραφικό του περιεχόμενο απέκτησε ένα επίπεδο πολυπλοκότητας που μπορούσε να ανταγωνίζεται το επιτοίχιο εικονογραφικό πρόγραμμα του εσωτερικού χώρου του ναού. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδίως σε περιοχές που βρίσκονταν υπό την οθωμανική κυριαρχία, το *εικονοστάσιο* αντικαθιστούσε ολοκληρωτικά τις τοιχογραφίες. Αυτό συμβαίνει στον Παλαιό Σερβικό Ορθόδοξο Ναό των Παμμεγίστων Ταξιαρχών στο Σεράγεβο. Το συγκεκριμένο *εικονοστάσιο* είναι έργο του ονομαστού ζωγράφου του 17^{ου} αιώνα Radul, οι εργασίες του οποίου στο ναό καταγράφονται το 1674, αλ-

λά το έργο θα χρειάστηκε πολλά χρόνια, για να ολοκληρωθεί.⁷⁴ Ο ναός είναι αποτέλεσμα εκτεταμένης ανάπλασης, που πραγματοποιήθηκε το 16^ο αιώνα. Απλώς στην αντίληψή του, ο ναός στερούνταν τρούλου, καλυπτόταν από χαμηλή δίρριχτη ξυλοσκεπή με επίπεδη οροφή και οι εσωτερικοί του τοίχοι δεν ιστορήθηκαν ποτέ με τοιχογραφίες. Υπό αυτές τις συνθήκες το *εικονοστάσιο* του μαστρο-Radul, που είχε αρχικά τέσσερα διαζώματα αλλά σώζονται μόνο τα τρία, παρείχε στο ναό ένα αποκλειστικό και αρκετά ευρύ φάσμα εικονογραφικών θεμάτων, από τις κύριες εικόνες της Θεοτόκου και του Χριστού εκατέρωθεν της «Ωραίας Πύλης» μέχρι τις εικόνες που εικονίζουν σκηνές από το βίο του Χριστού και της Παναγίας και εκείνες που απεικονίζουν είτε μεμονωμένους Αποστόλους είτε Προφήτες στο άνω διάζωμα που δεν σώζεται. Το *εικονοστάσιο* εκτείνεται από το Βορρά στο Νότο και αποτελεί κατάθεση μοναδικής εικαστικής δύναμης. Η σημασία ανάλογων *εικονοστασίων* δεν επιδοκιμαζόταν μόνο εξαιτίας της μνημειακής παρουσίας και του κάλλους τους, αλλά και γιατί καθιστούσε ενίοτε τα *εικονοστάσια* αυτοτελές θέμα σε μεταγενέστερες εικόνες.

Στα πιο εντυπωσιακά παραδείγματα αυτής της κατηγορίας συγκαταλέγεται και η εικόνα των αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στην Galleria dell' Accademia di Belle Arti στη Φλωρεντία. Πρόκειται για ανυπόγραφη εικόνα που αποδίδεται στον Κρητικό ζωγράφο Νικόλαο Ρίτζο, ο οποίος έδρασε κατά το δεύτερο ήμισυ του 15^{ου} αιώνα (εικ. 24α).⁷⁵ Παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με μια πολύ μεγαλύτερων διαστάσεων εικόνα, που χρονολογείται στα τέλη του 16^{ου} - αρχές 17^{ου} αιώνα, εικονίζει το ίδιο θέμα και φυλάσσεται σήμερα στο Δημοτικό Μουσείο της Κέρκυρας. (βλ. αρ. κατ. 51).⁷⁶ Και στις δύο εικόνες, οι δύο Απόστολοι εικονίζονται να κρατούν από κοινού έναν περικεντρο τρουλαίο ναό στο κέντρο της εικόνας, ενώ στο άνω μέρος της ο «Χριστός καθήμενος εν δόξη» τους ευλογεί. Και οι δύο εικόνες κίνησαν το ενδιαφέρον των επιστημόνων εξαιτίας της εικονογραφίας και της αρχιτεκτονικής, αλλά ορισμένα από τα πλέον υπαινικτικά συμβολικά μηνύματά τους αξίζουν περαιτέρω ανάλυση. Εστιάζοντας την προσοχή μας αποκλειστι-



23. Εικόνα Μηνολογίου, 11^{ος} αιώνας, Μονή Σινά.



24α. Εικόνα αγίων Πέτρου και Παύλου του Ν. Ρίτζο, 15^{ος} αιώνας (Φλωρεντία, Πινακοθήκη της Ακαδημίας Καλών Τεχνών).

⁷² Florensky, *Iconostasis*, σ. 62.

⁷³ Αυτόθι, σ. 61-2.

⁷⁴ Svetlana Rakić, *Serbian Icons from Bosnia-Herzegovina: Sixteenth to Eighteenth Century*, Pankovich, Νέα Υόρκη 2000, σ. 192-96, Svetlana Rakić, *Ikone Bosne i Hercegovine (16-19. vijek)*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Βελιγράδι 1998, σ. 46-49, fig. XIV.


⁷⁵ Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15^{ος}-16^{ος} αιώνας*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, 1993, σ. 76-80, εικ. 16 και 16α, Α. Davidov-Temerinski, "Edifice idéal ou réel? Le model de l'église que les apôtres Pierre et Paul tiennent ensemble," *Cahiers Balkaniques* 31, Nouvelles données sur les peintures Byzantines en Yougoslavie, επιμ. Τ. Veljans (Παρίσι, 2000), σ. 39-56 πιο πρόσφατα, Α. Σέμογλου, "Το ομοίωμα του Ναού του Κυρίου (*Templum Domini*) στη μεταβυζαντινή εικονογραφία", *Προσιλάματα*, σ. 67-77.

⁷⁶ D. Evgenidnu, "Saints Peter and Paul" in *Icons Itinerant, Corfu, 14th-18th Century, June-September 1994, Church of Saint George in the Old Fortress, Corfu*, Αθήνα 1994, σ. 104-7, με αναφορές στην παλαιότερη βιβλιογραφία. Δεν μπορούμε εδώ να υπεισέλθουμε στη συζήτηση σχετικά με τις μεζόνες αντιφάσεις στη χρονολόγηση των δύο αυτών αντικειμένων.

κά στο «ομοίωμα» του ναού στην εικόνα της Φλωρεντίας, παρατηρούμε ορισμένες ενδιαφέρουσες παρεκκλίσεις σε σχέση με τις καθιερωμένες βυζαντινές συμβάσεις αλλά και μια σαφή προσκόλληση στις κεντρικές βυζαντινές θεολογικές αρχές (εικ. 24α). Το «ομοίωμα του ναού» εικονίζεται με γραμμική προοπτική ενός σημείου, που μαρτυρά γνώση της τεχνολογίας της πρώιμης Αναγέννησης αλλά και την επίδραση της Δύσης στο έργο του Κρητικού ζωγράφου. Καθώς αποκαλύπτεται το εσωτερικό και ταυτόχρονα το εξωτερικό του ναού (εικ. 1) και παρουσιάζεται ένα τυπικό βυζαντινό εικονοστάσιο, η απεικόνιση φανερώνει με σαφήνεια ότι ο καλλιτέχνης δεν παραβίασε τα όρια που θεωρούνταν ορθά για μια αρχιτεκτονική αναπαράσταση στο πλαίσιο της βυζαντινής αισθητικής. Με άλλα λόγια, η χρήση της προοπτικής και του αρχιτεκτονικού ρυθμού, όπως παρουσιάζεται εδώ, δεν αλλοίωσε τις ουσιώδεις βυζαντινές «συμβάσεις» σχετικά με την αναπαράσταση του ιερού χώρου και την κατανόηση του «αχωρήτου και αοράτου Θεού». Εξαιτίας της τοποθέτησής του στο «ομοίωμα του ναού», το *εικονοστάσιο* αποκτά εξαιρετικά εξέχουσα θέση. Εικονιζόμενο ως κεντρικό έργο στο πλαίσιο του «ναού-χώρας του αχωρήτου», το ίδιο το *εικονοστάσιο* δεσπόζει ως ιερό αντικείμενο, διατηρώντας το ρόλο του τυπικά και λειτουργικά μέσα στο βυζαντινό ναό.

Ακόμη πιο εντυπωσιακή είναι η περίπτωση της εικόνας «Η Λειτουργία των Δικαίων και οι τιμωρίες της Κολάσεως», που φυλάσσεται στη Συλλογή του Παλαιού Σερβικού Ορθόδοξου Ναού των Παμμεγίστων Ταξαρχών στο Σεράγεβο (εικ. 25).⁷⁷ Ζωγραφισμένη γύρω στα 1600, είναι έργο του ονομαστού Κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα. Το θέμα, η τέλεση της Θείας Λειτουργίας στο ναό, είναι ιδιαίτερα ασυνήθιστο στην παράδοση της βυζαντινής εικονογραφίας. Πλησιάζει περισσότερο την ενεπική ζωγραφική παράδοση παρά τη βυζαντινή, φαινόμενο ευνόητο, δεδομένης της εξοικείωσης του Κλόντζα και με τις δύο παραδόσεις. Ωστόσο, ο τρόπος παρουσίασης της σκηνής είναι σημαντικά αποκαλυπτικός. Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει η αναπαράσταση ενός μνημειακού *εικονοστασίου*, που εικονίζεται μετωπικά, με τρόπο που προσομοιάζει με το *εικονοστάσιο* στην εικόνα της Φλωρε-

ντίας (εικ. 24β). Επιπλέον, ο Κλόντζας εικονίζει ένα «αποδομημένο» εσωτερικό βυζαντινού ναού. Ο χώρος αποδίδεται υπαινικτικά με μερική χρήση προοπτικής ενός σημείου και εμπλουτίζεται με αγίους και αγγέλους, οι οποίοι αποδίδονται με μανιεριστική τεχνολογία, σε αντίθεση με τις αυστηρές βυζαντινές «συμβάσεις» που τηρούνται στις απεικονίσεις εικόνων στο *εικονοστάσιο*. Οι απεικονίσεις αφενός της Δευτέρας Παρουσίας, που εμφανίζεται ως ταινία στο άνω μέρος της εικόνας, και αφετέρου των Τιμωριών της Κολάσεως, ως ευρύτερη ταινία στο κάτω μέρος, προσθέτουν ένα ακόμη στοιχείο ρεαλισμού στην εικόνα αυτή, παρά τη θεματική τους υπακοή στη βυζαντινή παράδοση του επιτοίχιου διακόσμου και την ανάλογη τοποθέτησή τους στο εσωτερικό ενός τυπικού ναού. Το πιο ασυνήθιστο στοιχείο της ζωγραφικής σύνθεσης είναι η απεικόνιση ενός μοναχού, που κηρύττει από τον άμβωνα, καθώς και μελών του εκκλησιάσματος, διατεταγμένων, σύμφωνα με τους κανόνες της κοινωνικής ιεραρχίας, σε δύο ομάδες, αριστερά και δεξιά του *εικονοστασίου*. Η εικόνα, που συνοδεύεται από μακροσκελείς διδακτικές επιγραφές στα ελληνικά, μαρτυρά σαφώς δυτική τεχνολογία και τρόπο αναπαράστασης. Ωστόσο, η κυρίαρχη παρουσία του *εικονοστασίου*, με την απεικόνιση ενός επισκόπου στην Ωραία Πύλη, υπενθυμίζει δυναμικά ότι το ουσιαστικό συμβολικό περιεχόμενο του εσωτερικού ενός βυζαντινού ναού δεν έχει υποχωρήσει, παρά τις πολυάριθμες καινοτομίες και τις τροποποιήσεις που έχουν εισαχθεί στην εικόνα. Στην περίπτωση αυτή, οι διαφορετικές προσεγγίσεις των Δυτικών και των Βυζαντινών ως προς τη θρησκευτική τέχνη παρουσιάζονται σε άμεση αντιπαράθεση. Παραδόξως, στις παραμονές της εποχής του μπαρόκ ο Κλόντζας στηρίζεται στο ρεαλισμό και την οπτική ψευδαισθήση (ιλουζιονισμό), ενώ παράλληλα προσκολλάται στο «δισδιάστατο» της βυζαντινής τέχνης. Ωστόσο, το *εικονοστάσιο* με τη ζωγραφική του διατηρεί τον κεντρικό συμβολικό ρόλο του ως διαχωριστικού μεταξύ του γήινου και του ουράνιου κόσμου, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει τις συνεχιζόμενες διαφορές μεταξύ δυτικών και ανατολικών χριστιανικών θεολογικών προσεγγίσεων, όπως αυτές εκδηλώνονται στην τέχνη.

Σκοπός του δοκιμίου αυτού ήταν να καταδειχθεί η σημασία των αρχιτεκτονικών αναπαραστάσεων στη βυζαντινή τέχνη σε μια χρονική έκταση που ξεκινά από την ύστερη αρχαιότητα και φτάνει στο 19^ο αιώνα. Η ένταξη της αρχιτεκτονικής σε εικαστικές αναπαραστάσεις της βυζαντινής τέχνης ήταν μια επιλογή πάντα ενσυνείδητη και ποτέ μια τυχαία υπόθεση. Ωστόσο, η πρόσληψη και η αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής διαφέρουν έντονα από τις σύγχρονες οπτικές αντιλήψεις, κυρίως επειδή οι τελευταίες διαμορφώνονται από την οπτική εκπαίδευση που κυριαρχείται ευρέως από την κληρονομιά της τέχνης και της θεωρίας της Αναγέννησης. Αυτό φαίνεται ότι επηρεάζει τον τρόπο ανάγνωσης της βυζαντινής θρησκευτικής ζωγραφικής από τους ιστορικούς της τέχνης, που αρκετά συχνά αποκλείουν την αρχιτεκτονική από τις μελέτες τους, εστιάζοντας αποκλειστικά στις παραστάσεις μορφών των αναλυόμενων έργων. Έτσι, ακόμη και όταν οι βυζαντινές αναπαραστάσεις της αρχιτεκτονικής αποτελούν ορισμένες φορές αντικείμενο συζήτησης, αυτή καθίσταται μέσο κατάδειξης της εγγενούς αδυναμίας και των περιορισμών των βυζαντινών καλλιτεχνών και των χορηγών (κτητόρων) τους. Αντί αυτού, όπως ελπίζω, καταδείχτηκε στην έκθεση αυτή ότι οι πραγματικοί περιορισμοί βρίσκονταν στην κρίση και στην αξιολόγηση των έργων της βυζαντινής τέχνης, χωρίς να έχουν κατανοηθεί πλήρως οι πνευματικοί και διανοητικοί σκοποί που διέπνεαν τους δημιουργούς τους. Σε μελλοντικές προσεγγίσεις της μελέτης της βυζαντινής τέχνης θα πρέπει να ληφθούν υπόψη πολλά ολισθήματα της έρευνας στο παρελθόν, συμπεριλαμβανομένης και της αυθαιρέτης επιλεκτικότητας. Μόνο τότε οι αναπαραστάσεις της αρχιτεκτονικής, που βασίζονται σε βυζαντινά πρότυπα, θα γίνουν ορθά αντιληπτές ως ουσιαστικές, απαραίτητες και αναντικατάστατες παράμετροι της καλλιτεχνικής παράδοσης που τις παράγαγε. 



24β. Λεπτομέρεια του προπλάσματος ναού της εικόνας των αγίων Πέτρου και Παύλου.



25. Εικόνα της Λειτουργίας των Δικαίων και της Κόλασης. Κλόντζας, περίπου 1600, ναός των Αρχαγγέλων.

77 Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Μια άγνωστη εικόνα στο Σερράγεβο», ΔΧΑΕ, Σειρά 4, τόμ. 12 (1984), 383-98, Ο. Γκεράτσιου, «Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σερράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της», ΔΧΑΕ, Σειρά 4, τόμ. 14 (1989), σ. 9-32, και Rakić, *Ikon*, σ. 243-46.

ΠΗΓΕΣ

Ευσέβιος, Eusebius, *Ecclesiastical History*, vol. 2, Loeb Classical Library 265, Cambridge, Mass., 2000.

Προκόπιος, Procopius, *Buildings*. English trans. by Hugh B. Dewing. Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., 1954.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βαράλης, Ι.Δ., "Εισαγωγή - Επισκόπηση της έρευνας", *Προπλάσματα στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική (Βυζάντιο, ΝΑ Ευρώπη, Ανατολία)*, επιμ. Ι.Δ. Βαράλης, ΑΙΜΟΣ-ΕΜΜΑΒΠ Σεμινάριο 3, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 11-21.

Βοκοτόπουλος, Π.Λ., "Μια άγνωστη εικόνα στο Σαράγιεβο". *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περίοδος Δ', τόμος 1Β' (1984): 383-98.

Γκράτσιου, Ο., "Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σαράγιεβο και τα επίπεδα των σημασιών της", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περίοδος Δ', τόμος 1Δ' (1989): 9-32.

Σέμογλου, Α., "Το ομοίωμα του Ναού του Κυρίου (*Templum Domini*) στη μεταβυζαντινή εικονογραφία", *Προπλάσματα στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική (Βυζάντιο, ΝΑ Ευρώπη, Ανατολία)*, επιμ. Ι.Δ. Βαράλης, ΑΙΜΟΣ-ΕΜΜΑΒΠ Σεμινάριο 3, Θεσσαλονίκη, 2009, σ. 67-77.

Τσούρτσιτς, Σ. (Slobodan Ćurčić). "Η 'απουσία του Βυζαντίου'. Ο ρόλος ενός ονόματος", *Νέα Εστία*, έτος 82^ο, τόμ. 164, τεύχ. 1814 (Σεπτέμβριος 2008), σ. 492-500.

Κατζηδάσι, Ν., *Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15^{ος}-16^{ος} αιώνας, κατάλογος έκθεσης*, Αθήνα, 1993.

Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, κατάλ. έκθ., επιμ. K. Weitzmann, Νέα Υόρκη 1979.

Agnello, G., *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Παλέρμο 1962.

Ainalov, D.V., *Ellinicheskie osnovi vizantiiskago iskusstva*, Αγία Πετρούπολη 1900.

Ainalov, D.V., *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick 1961.

Anderson, D., *On the Divine Images: Three Apologies against Those Who Attack the Divine Images*. Crestwood N.Y. 1980.

Andreopoulos, A., *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, Crestwood N.Y. 2005.

Antioch, *the Lost Ancient City*; επιμ. Ch. Kondoleon, Πρίνστον 2000.

Barber, Ch., *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Πρίνστον 2002.

Bičkov, V. V. (also spelled as Bychkov), *Vizantijskaia estetika: Teorijskie problemi*, Μόσχα 1977.

Bičkov, *Vizantijska estetika: V. V. Bičkov, Vizantijska estetika: Teorijski problemi*, επιμ. D. M. Kalezić, Βελιγράδι 1991.

Boutytsky, M., "The Seals of the Great Church: The Image of the Sacred Space in the Byzantine Sphragistic Iconography", in *Ierotopia: Sozdanie sakral'nikh prostranstv v Vizantii i drevnei Rusi* (Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia), επιμ. A. Lidov Μόσχα 2006, σ. 465-74 (ρωσικά με αγγλική περίληψη).

Bowersock, G.W., *Mosaics as History: The Near East from Late Antiquity to Islam*. Cambridge Mass. 2006.

Bühl, G., "Mitteltafel eines Triptychons--die Vierzig Märtyres von Sebaste". *Die Welt von Byzanz-Europas östliches Erbe: Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, κατάλ. έκθ. Museum für Vor- und Frühgeschichte München, επιμ. Ludwig Wamser, Στουτγκάρδη 2004.

Bychkov, V.V., "Byzantine Aesthetics", *Encyclopedia of Aesthetics*, επιμ. M. Kelly, τόμ. 1, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη 1998, σ. 321-23.

Bychkov, V.V., *L'estetica bizantina: Problemi teorici*, Μπάρι 1983.

Bychkov, V.V., *Βυζαντινή αισθητική. Θεωρητικά προβλήματα*, επιμ. Κ. Π. Χαράλαμπίδης, Αθήνα 1999.

Cameron, A., "The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story", *Okeanos, Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday*, επιμ. Cyril A. Mango και Omeļjan Pritsak (= *Harvard Ukrainian Studies* 7, 1983), Cambridge Mass. 1984, σ. 80-94.

Caseau, B., "Incense and Fragrance: From House to Church. A Study of the Introduction of Incense in the Early Byzantine Christian Churches", in *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453), Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8-10 September 2001)*, επιμ. M. Grünbart κ.ά., Βιέννη, 2007, σ. 75-92.

Cotsonis, J.A., "The Virgin and Justinian on Seals of Ekklesiedikoi of Hagia Sophia". *DOP* 56 (2003), σ. 41-55.

Ćurčić, S., "Design and Structural Innovation in Byzantine Architecture before Hagia Sophia", in *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*, ed. Robert Mark and A. S. Çakmak, Cambridge 1992, σ. 16-38.

Ćurčić, S., *Gračanica, King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1979.

Damisch, H., *L'origine de la perspective*, Παρισι 1987.

Damisch, H., *The Origin of Perspective*, επιμ. John Goodman, Cambridge 1994.

Davidov-Temerinski, A., "Edifice idéal ou réel? Le model de l'église que les apôtres Pierre et Paul tiennent ensemble", in *Nouvelles données sur les peintures Byzantines en Yougoslavie*, επιμ. Tania Velmans, *Cahiers Balkaniques* 31 (Παρισι 2000), σ. 39-56.

Demus, O., *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium ανατ.*, New Rochelle N.Y., 1976.

Dimitrova, E., *Manastir Matejče*, Σκόπια 2002.

Doran, R., επιμ., *The Lives of Simeon Stylites*, Kalamazoo 1992.

Evgenidou, D., "Saints Peter and Paul", *Icons Itinerant: Corfu, 14th-18th Century, June-September 1994, Church of Saint George in the Old Fortress, Corfu*, (Ελληνική Προεδρία της Ευρωπαϊκής ένωσης) Αθήνα 1994, σ. 104-7.

Finney, P.C., *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, Νέα Υόρκη 1994.

Florensky, P., *Iconostasis*, επιμ. αγγλ. D. Sheehan και O. Andrejev, Crestwood N.Y 2000.

Florensky, P., *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, επιμ. N. Mislter, Λονδίνο 2002.

Fowden, G., "Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion", *JRS* 81 (1991), σ. 119-31.

Gabelić, S., *Manastir Lesnovo: Istorija i slikarstvo*, Βελιγράδι 1998.

Γορσένιτς, Σ., *Makedonien und Alt-Serbien*, Βιέννη 1889.

Ierotopia: Sozdanie sakral'nikh prostranstv v Vizantii i drevnei Rusi (Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia) επιμ. A. Lidov, Μόσχα 2006.

Iconostas: proiskhozhdenie, razvitiie, simbolika (Iconostasis: Origins. Evolution, Symbolism), επιμ. A. Lidov, Μόσχα, 2000.

Iorga, N., *Byzance après Byzance*, Βουκουρέστι 1935.

Iorga, N., *Byzantium after Byzantium*, Portland 2000.

James, L. και Webb, R., "'To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium", *Art History* 14, no. 1 (Μάρτιος 1991), σ. 1-17.

Jones, L., *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Burlington 2007.

Kessler H.L. και G. Wolf, *The Holy Face and the Paradox of Representation: Papers from a Colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome, and the Villa Spelman, Florence, 1996*, Μπολόνια 1998.

- Kessler, H.L., *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Φιλαδέλφεια 2000.
- Kitzinger, E., *The Mosaics of the Church of Saint Mary's of the Admiral in Palermo*. Ουάσιγκτον D.C. 1991.
- Kleinbauer, W. E., *Early Christian and Byzantine Architecture: An Annotated Bibliography and Historiography*. Βοστώνη 1992. σ. lxxxi-xcix, "The Contribution of Russian Scholars to Byzantine Architecture".
- Krautheimer, R., "Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture.'" *JWarb* 5 (1942), σ. 1-33. ανατ. Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*. Νέα Υόρκη 1969, σ. 115-49.
- Krautheimer, R., *Three Christian Capitals: Topography and Politics*. Berkeley 1983.
- Lazarev, V.N., *Mozaiki Sofii Kievskoi*, Μόσχα 1960.
- Macrides R. και P. Magdalino, "The Architecture of Ekphrasis: Construction and Content of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia", *Byzantine and Modern Greek Studies* 12 (1988), σ. 47-82.
- Maguire, H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Πρίνστον, 1981.
- Maguire, H., *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Πρίνστον 1996.
- Mango C. και J. Parker, "A Twelfth-Century Description of Saint Sophia", *DOP* 14 (1960), σ. 233-45.
- Mango, C.A., "Constantine's Column", *Studies on Constantinople*, Aldershot 1993, τομ. 3, σ. 67-90.
- Mango, C.A., *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Dumbarton Oaks Studies 8. Ουάσιγκτον D.C. 1962.
- Mango, C.A., *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents*. Τορόντο 1986.
- Maranci, Ch., "Architectural Models in the Caucasus: Problems of Form, Function, and Meaning", *Προβλήματα στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική (Βυζάντιο, ΝΑ Ευρώπη, Ανατολία)* [Architectural Models in Medieval Architecture (Byzantium, SE Europe, Anatolia)], επιμ. Ι.Δ. Βασιλάκης, Σεμινάριο 3, ΑΙΜΟΣ-ΕΜΜΑΒΠ, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 49-55.
- Marinković, Č., *Image of the Completed Church: Representations of Architecture on Founders' Portraits in Serbian and Byzantine Art*, Βελιγράδι 2007.
- Megaw, A. H. S., "Background Architecture in the Lagoudera Frescoes", *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), σ. 195-201.
- Meyendorff, J., "Was There Ever a 'Third Rome'? Remarks on the Byzantine Legacy in Russia", J. Meyendorff, *Rome, Constantinople, Moscow: Historical and Theological Studies*, Crestwood, N.Y. 1996, σ. 130-46.
- Michelis, P. A., "Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, αρ. 1 (Σεπτ. 1952), σ. 21-45.
- Milojević, M.S., *Putopis dela prave (Stare) Srbije*, Βελιγράδι 1872, ανατ. 1998.
- Mnats'akarian, S., *Aghtamar: The Church of the Holy Cross, 915-921*, Los Angeles 1986.
- Müller-Wiener, W., *Bildlexikon zur Topographie Istanbul*, Tübingen 1977.
- Nelson, R.S., "Byzantium and the Rebirth of Art and Learning in Italy and France", *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. επιμ. Helen C. Evans, Νέα Υόρκη 2004, σ. 516.
- Ousterhout, R.G., "The Virgin of the Chora: An Image and Its Contexts", *The Sacred Image East and West*, επιμ. Robert G. Ousterhout και Leslie Brubaker, Urbana 1995, σ. 108-124.
- Oxford Dictionary of Byzantium*, επιμ. Aleksandr P. Kazhdan, Νέα Υόρκη 1991, τομ. 1, σ. 29.
- Panofsky, E., "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25*. Λειψία και Βερολίνο 1927, σ. 259-330.
- Panofsky, E., *Abbot Suger: On the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures*, Πρίνστον 1979, 2^η έκδ.
- Panofsky, E., *Perspective as Symbolic Form*, μτφ. Christopher S. Wood, Νέα Υόρκη 1991.
- Peers, G., *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park 2004.
- Petković, S., *Zidno slikarstvo Pečke patrijaršije (1557-1614)*, Novi Sad, 1965.
- Radović, S., "Temnički natpis. Sujeverice srednjovekovnih graditelja o židovnoj moći imena i likova sevastijskih mučenika" *Zbornik za likovne umetnosti* 5 (1969), σ. 3-11, (σερβικά με γαλικά περιλήψη).
- Radojković, B., *Masterpieces of Serbian Goldsmiths' Work, 13th-18th Century*. Λονδίνο 1981.
- Rakić, S., *Ikone Bosne i Hercegovine (16-19. vijek)*, Βελιγράδι 1998.
- Rakić, S., *Serbian Icons from Bosnia-Herzegovina: Sixteenth to Eighteenth Century* Νέα Υόρκη, 2000.
- Rauschenbakh, B. V., *Prostranstvennie postoroeniiia v drevnerusskoi zhivopisi* (Κατασκευές χώρου στην πρώιμη ρωσική ζωγραφική), Μόσχα 1975.
- Sabas, D.J., *Icon and Logos: Sources in Eighth-Century Iconoclasm*, Τορόντο 1988.
- Saltikov, A. A., "O prostranstvennikh otosheniikh v vizantiiskoi i drevnerusskoi zhivopisi" (Περί των σχέσεων του χώρου στη βυζαντινή και πρώιμη ρωσική ζωγραφική), *Drevnerusskoe iskusstvo*, Μόσχα 1975, σ. 398-413.
- Saradi, H.G., "Beholding the City and the Church: The Early Byzantine Ekphraseis and Corresponding Archaeological Evidence", *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περίοδος Δ'*, τομ. ΚΔ' (2003), σ. 31-36.
- Saradi, H.G., *The Byzantine City in the Sixth Century: Literary Images and Historical Reality*, Αθήνα 2006.
- Sichev N. και V. K. Miâsoedov, *Freski Spasa-Nereditsi*, Λένινγκραντ 1925.
- Stillwell, R., *Antioch-on-the-Orontes*, τομ. 3, Πρίνστον 1941.
- Stojaković, A., *Arhitektonski prostor u slikarstvu srednjovekovne Srbije* (γαλλική περίλ.: L'espace architectural dans la peinture de la Serbie médiévale), *Studije za istoriju srpske umetnosti* 4, Novi Sad 1970.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, επιμ. Evans H.C. και W.D. Wixom, Νέα Υόρκη 1997.
- Thomson, R. M., "Number Symbolism and Patristic Exegesis in Some Early Armenian Writers", *Handes Amgorya. Zeitschrift für armenische Philologie* 19 (1976), σ. 117-38.
- Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, επιμ. S.E.J. Gerstel, Ουάσιγκτον D.C., 2006.
- Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 9 τομ., επιμ. R. Bettarini, Φλωρεντία 1966.
- Vasari, G., *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, 2 τομ., μτφ. Gaston du C. de Vere, Λονδίνο 1996.
- Vincent L.-H. και F.-M. Abel, *Jérusalem: Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, pt. 2, φακ. 3, Παρίσι 1914.
- Webb, R., "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church Buildings", *DOP* 53 (1999), σ. 59-74.
- Wulff, O., "Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis", *Byzantinische Zeitschrift* 30 (1930), σ. 53.
- Wulff, O., "Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Vorbildung in der Renaissance", in *Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, επιμ. Heinrich Weisäcker, Λειψία 1907, σ. 1-40.