

Πρώιμη Χριστιανική & Βυζαντινή τέχνη Τζων Λόουντεν



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ



## Ορθοδοξία και Νεοτερισμός Η Βυζαντινή Τέχνη (860-960)

Όταν ο βυζαντινός κόσμος άφησε πίσω του το δύσκολο αιώνα της εικονομαχικής έριδος, τις δεκαετίες μετά το 843 τα πράγματα άλλαξαν με πολλούς τρόπους. Ισχυρά χριστιανικά κράτη είχαν σχηματιστεί στη Δύση. Το 800 ο πάπας Λέων ο Γ' είχε στέψει στη Ρώμη τον Καρλομάγνο αυτοκράτορα των Ρωμαίων. Από τότε και στο εξής υπήρχαν δύο χριστιανικές αυτοκρατορίες, αν και η σημασία της Δυτικής Αυτοκρατορίας (τόσο ως πολιτικής ενότητας όσο και ως ιδέας) γνώρισε μεγάλες διακυμάνσεις ανάλογα με τις φιλοδοξίες και τις επιτυχίες των ηγεμόνων της κατά τους επόμενους αιώνες. Οι αυτοκράτορες στην Κωνσταντινούπολη, απ' την άλλη, συνέχισαν να διακηρύσσουν τη ρωμαϊκή τους ταυτότητα στα νομίσματά τους και στους τίτλους τους, παρόλο που ο κόσμος τους ήταν πλέον ένας ελληνόγλωσσος κόσμος.

104  
Πατριάρχης  
Ινάτιος, τέλη  
ένάτου αιώνα.  
Ψηφιδωτό,  
Βόρεια  
πίμπανα, Αγία  
Σοφία,  
Κωνσταντινού-  
πολη

Παρά τις αλλαγές εκατέρωθεν οι Βυζαντινοί διατήρησαν και μια ιδέα συνέχειας με την παράδοση. Εξαιτίας των θρησκευτικών θεμελιών του κόσμου τους, ο νεοτερισμός ήταν πάντοτε απορριπτέος και καταδικαστέος, διότι μπορούσε να οδηγήσει σε ρήξη με το ένδοξο ορθόδοξο παρελθόν. Οι Βυζαντινοί αντιμετώπιζαν την αλλαγή αγνώνοντας την ή συγκαλύπτοντάς τη με διάφορους τρόπους (όπως έκαναν, για παράδειγμα, με μεγάλη ευκολία στα γραπτά τους). Στον τομέα των εικαστικών τεχνών, που ήταν κεντρικής σημασίας στον πολιτισμό τους, αυτή η νοοτροπία δημιούργησε εξαιρετικά πολύπλοκη κατάσταση. Η τέχνη και η αρχιτεκτονική του ένσπου, του δέκατου και των επόμενων αιώνων, δίνει συχνά δείγματα πρόσληψης νέων ιδεών. Αλλά τις συγκαλύπτει κάτω απ' το πέπλο της συνέχειας με κάποιο «χρυσό παρελθόν». Αυτό το είδαμε ήδη στην πράξη, με το ψηφιδωτό της αψίδας της Αγίας Σοφίας, που θεωρήθηκε ότι έγινε προς αντικατάσταση εικόνων κατεστραμμένων από τη λαίλαπα της Εικονομαχίας. Αλλά και σε πολλές άλλες περιπτώσεις, ακόμη κι όταν δεν έχουμε κάποια γραπτή πηγή της εποχής να επιβεβαιώσει την ερμηνεία μας, η βυζαντινή τέχνη

προσπαθεί να μας πείσει ότι κοιτάζει σταθερά προς τα πίσω. Κατά μία έννοια οι Βυζαντινοί καλλιτέχνες δεν κατάφεραν ποτέ να ξεφύγουν απ' τη σκιά της Εικονομαχίας. Γιατί ήταν διαρκώς αναγκασμένοι να εργάζονται και να δημιουργούν στο πλαίσιο κάποιων συμβάσεων και να ικανοποιούν συγκεκριμένες προϋποθέσεις. Το εκπληκτικό είναι ότι παρ' όλους αυτούς τους περιορισμούς η τέχνη τους δεν συρρικνώθηκε ποτέ τόσο ώστε να γίνει προβλέψιμη ή επαναλαμβανόμενη. Ήταν δεξιότητες στην παρουσίαση του καινούριου και του νεοτεριστικού με το μανδύα του παραδοσιακού και του ορθόδοξου.

Εξετάζοντάς τη μακροπρόθεσμα, βλέπουμε ότι η περίοδος μετά το 843 υπήρξε εποχή σταθεροποίησης ακολουθούμενη από σταθερή επέκταση και ενίσχυση της πολιτικής δύναμης της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, ιδιαίτερα μετά τα μέσα του επόμενου αιώνα. Οι Βυζαντινοί ξαναπήραν από τους Άραβες το Μπάρι της Νότιας Ιταλίας το 873, τη νήσο Κρήτη το 963, την Κύπρο (ένα είδος αποστρατιωτικοποιημένης ζώνης) το 965, και την πόλη της Αντιόχειας το 969. Η βουλγαρική απειλή εξουδετερώθηκε το 1018 (κι είναι αυτός ένας εξαιρετικά επεικλής τρόπος για να περιγράψουμε την απόφαση του αυτοκράτορα Βασίλειου Β' να τυφλώσει 14.000 Βούλγαρους στρατιώτες, που αιχμαλώτισε στη μάχη του 1014, αφήνοντας έναν στους εκατό μονόφθαλμο, για να οδηγήσει τους συντρόφους του πίσω στον τσάρο Σαμουήλ, που πέθανε απ' την ταραχή του, όταν αντίκρισε το οικτρό θέαμα). Στις αρχές του ενδέκατου αιώνα ο Βυζαντινός αυτοκράτορας είχε και πάλι υπό τον έλεγχό του ολόκληρη τη Βαλκανική Χερσόνησο, και η εξουσία του έφτανε από το Δούναβη ως την νότια Κριμαία, τη Μικρά Ασία και σημαντικό μέρος της Νότιας Ιταλίας.

Κατά ένα σημαντικό τρόπο η βυζαντινή τέχνη είναι, κατά τη γνώμη μου, πιο κατανοητή ως ενότητα κατά τους αιώνες μετά την Εικονομαχία. Η Εικονομαχία ήταν η τελευταία μεγάλη θρησκευτική σύγκρουση που συγκλόνησε την αυτοκρατορία. Κατά τους επόμενους αιώνες η ορθόδοξη θέση των επτά Οικουμενικών Συνόδων (απ' τις οποίες η Δεύτερη Σύνοδος της Νίκαιας, το 787, αναγνωρίστηκε ως τελευταία) δεν αμφισβητήθηκε σοβαρά. Η τέχνη έχτισε πάνω σ' αυτήν την ορθοδοξία ένα ονομαστικά ορθόδοξο σύμπαν. Ζητήματα όπως η θεία και η ανθρωπίνη φύση του Χριστού παρέμειναν σύνθετα

και πολύπλοκα, αλλά δεν αποτέλεσαν πλέον το αντικείμενο έριδος και συγκρούσεων. Μας είναι επομένως πιο εύκολο στο εξής να διακρίνουμε το εύρος του ιδεολογικού πλούτου, που ο δημιουργός και ο αποδέκτης του έργου τέχνης συνδέει με την οποιαδήποτε εικόνα.

Το βασικό πρόβλημα της προσέγγισης της βυζαντινής τέχνης μετά την Εικονομαχία είναι ο όγκος του διασωθέντος υλικού. Ένα μεγάλο μέρος έχει φυσικά χαθεί. Αλλά η βυζαντινή τέχνη μετά το 843 μπορεί να μελετηθεί μόνο επιλεκτικά – είτε στο πλαίσιο ενός βιβλίου προοριζόμενου για το ευρύ αναγνωστικό κοινό, είτε στις πιο εξειδικευμένες εργασίες των επιστημόνων. Κι αυτή η συνθήκη επηρεάζει αναπόφευκτα τις εντυπώσεις. Είναι, δηλαδή, πρωτίστως ζήτημα προσωπικής εκτίμησης ο χωρισμός του υλικού που εγώ προτείνω σ' αυτό και στα επόμενα κεφάλαια. Από το 843 και ως την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Σταυροφόρους, το 1204, δεν υπάρχει καμιά ευδιάκριτη τομή στη ροή της βυζαντινής ιστορίας. Αυτή η περίοδος αντιμετωπίζεται συχνά ως ενότητα και ονομάζεται «Μέση Βυζαντινή». Εναλλακτικά μπορούμε επίσης να χρησιμοποιήσουμε τις κυριότερες αυτοκρατορικές δυναστείες και να ονομάσουμε αυτήν την περίοδο «περίοδο των Μακεδόνων» και «περίοδο των Κομνηνών». Για τους σκοπούς αυτού του βιβλίου προτιμήθηκε ο χωρισμός ανάλογα με τις αυτοκρατορικές δυναστείες. Και θα ασχοληθούμε πρώτα με την τέχνη της περιόδου των Μακεδόνων αυτοκρατόρων, από το 860 ως το 960 περίπου.

Η ψηφιδωτή (ανα)διακόσμηση της Αγίας Σοφίας (βλ. 33), του καθεδρικού ναού της Κωνσταντινούπολης, άρχισε το 867 και συνεχίστηκε ως το δέκατο αιώνα. Ακόμη κι αν υπήρχε κάποιο αρχικό σχέδιο διακόσμησης όλων των εσωτερικών τοίχων, δεν είναι πια διακριτό. Ο όγκος, εξάλλου, του κτηρίου, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι –απ' όσο γνωρίζουμε– δεν είχε σχεδιαστεί με τη συλλογιστική ότι θα το διακοσμούσαν κάποτε με ψηφιδωτές παραστάσεις, θα καθιστούσαν ένα τέτοιο σχέδιο ουτοπικό. Ορισμένα σημεία του εσωτερικού του ναού επελέγησαν για διακόσμηση, με σκοπό να υπογραμμίσουν κάποιες ιδέες που έχαιραν της επίσημης έγκρισης. Στις κάθετες επιφάνειες του βόρειου και του νότιου τυμπάνου (κάτω απ' τον τρούλο), μπόκαν μορφές προφητών απ' την Παλαιά Διαθήκη, αγίων, πατριαρχών της Κωνσταντινούπολης και έμμετρες επιγραφές. Απ' αυτές τις

ψηφιδιογραφίες σώζονται μόνο τμήματα του κατώτερου διαζώματος, τα οποία χρονολογούνται λίγο μετά το 877. Το αξιοσημείωτο είναι ότι βλέπουμε εδώ (104) δίπλα σε πατέρες των πρώτων αιώνων της Εκκλησίας (σαν τον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, που πέθανε το 407), εικόνες των σχεδόν σύγχρονων πατριαρχών Μεθοδίου (που πέθανε το 847) και Ιγνατίου του Νεότερου (που πέθανε το 877). Η παράθεση τέτοιων εικόνων έχει ένα προηγούμενο στο μεγάλο σεκρέτο στη νότια πλευρά της Αγίας Σοφίας, που διακοσμήθηκε μάλλον μετά το 870 με εικόνες των εικονόφιλων πατριαρχών (101). Τονίζει δε τον κεντρικό ρόλο της Αγίας Σοφίας, ως βασικής εκκλησίας του Πατριαρχείου.

Σε ένα επίπεδο πολύ πιο κοντά στον επισκέπτη, σε σημείο ολοφάνερο για όποιον μπαίνει στο ναό, είναι τα ψηφιδωτά πάνω απ' τις δύο εισόδους: τη βασική είσοδο από το νάρθηκα στον κυρίως ναό, και την είσοδο από το νοτιοδυτικό προπύλαιο στο νάρθηκα. Η πρώτη (105) δείχνει ένα γενειοφόρο αυτοκράτορα γονυπετή στη στάση της προσκύνησης μπροστά στον ένθρονο Χριστό. Ο Χριστός έχει υψωμένο το δεξί του χέρι και τον ευλογεί. Με το αριστερό του κρατά ένα ανοιχτό βιβλίο με τα λόγια: «Ειρήνη ημίν» (Κατά Ιωάννην 20:19). «Εγώ ειμί το φως του κόσμου» (Κατά Ιωάννην 8:12). Δεξιά κι αριστερά του ένθρονου Χριστού υπάρχουν δύο μεγάλες ροζέτες. Στην αριστερή εικονίζεται η Θεοτόκος με τα χέρια της σε στάση προσευχής, σαν τον αυτοκράτορα. Στη δεξιά εικονίζεται ένας αρχάγγελος. Δεν υπάρχει επιγραφή που να δηλώνει το όνομα του αυτοκράτορα. Και οι μελετητές διαφωνούν ως προς το νόημα της εικόνας.

Σε ένα πρώτο επίπεδο ο καλλιτέχνης έχει ασφαλώς την πρόθεση να εικονίσει το δεσμό της ευλάβειας και της υποταγής, που συνδέει τον αυτοκράτορα (οποιοδήποτε αυτοκράτορα) με τον Χριστό. Και να θυμίσει σε όλους την «ειδική σχέση» ανάμεσά τους.

Υπογραμμίζει επίσης το ότι η Θεοτόκος, η προστάτιδα της Κωνσταντινούπολης, μεσιτεύει στον Χριστό υπέρ του αυτοκράτορα.

Σε ποιο βαθμό, ωστόσο, μπορούσε η εικόνα να σημαίνει περισσότερα για τον αυτοκράτορα, επί της βασιλείας του οποίου φτιάχτηκε και τοποθετήθηκε; Μήπως πρόκειται για τον αυτοκράτορα Λέοντα ΣΤ' (886-912), που ζητά άφεση αμαρτιών για λογαριασμό του πατέρα του Βασιλείου Α' (867-86, ιδρυτή της Μακεδονικής δυναστείας), ο οποίος δολοφόνησε το



105  
Χριστός και  
αυτοκράτορας,  
τέλη ένατου αιώνα  
ή αρχές δέκατου.  
Νάρθηκας  
ψηφιδωτό.  
Αγία Σοφία,  
Κωνσταντινούπολη





συναυτοκράτορά του Μιχαήλ Γ' (842-67); Αν ο αρχάγγελος είναι ο Μιχαήλ, η ερμηνεία αυτή θα ήταν η επικρατέστερη. Ή μήπως ο αυτοκράτορας είναι ο Κωνσταντίνος Ζ' (913-59), που ζητά εξιλέωση για τις πράξεις του πατέρα του Λέοντα ΣΤ', ο οποίος στην προσπάθειά του ν' αποκτήσει γιο και διάδοχο για το θρόνο του (τον Κωνσταντίνο, ακριβώς) παντρεύτηκε τέσσερις φορές παραβιάζοντας τον εκκλησιαστικό νόμο; Ή μήπως πρόκειται για σύνθεση που επέλεξε ο πατριάρχης θέλοντας να υπενθυμίζει σε όλους τους αυτοκράτορες την αναγκαιότητα της μετάνοιας και της προσευχής, κι ακόμη πιο γενικά: την αναγκαιότητα της ταπεινότητας ενώπιον του Θεού;

Το δεύτερο ψηφιδωτό (106) δεν θέτει τέτοια προβλήματα ερμηνείας και κατανόησης: οι περίοπτες επιγραφές του δεν επιτρέπουν την παραμικρή αμφιβολία ως προς το νόημά του. Μπαίνοντας στην εκκλησία ο επισκέπτης έρχεται αντιμέτωπος με την ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, που παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το ψηφιδωτό της εσωτερικής αψίδας (99). Μεγάλες ροζέτες δεξιά και αριστερά δηλώνουν την ταυτότητα της Μαρίας ως Μητέρας του Θεού (ΜΗΡ ΘΥ = Μητηρ Θεού). Το θείο Βρέφος ευλογεί με το δεξί του χέρι. Αριστερά, όπως βλέπουμε την εικόνα (εκ δεξιών δηλαδή του θείου Βρέφους) στέκεται ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός κρατώντας μια μικρογραφία του ναού της Αγίας Σοφίας, την οποία και προσφέρει στη Θεοτόκο και στον Χριστό. Η επιγραφή δίπλα του μας πληροφορεί ότι πρόκειται για τον «Ιουστινιανό τον [ένδοξο] βασιλιά». Δεξιά, όπως βλέπουμε την εικόνα, στέκεται ο Κωνσταντίνος, κρατώντας στα χέρια του μια μικρογραφία της περιτειχισμένης Κωνσταντινούπολης· οι χρυσές της πύλες είναι κοσμημένες με σταυρούς. Η επιγραφή δίπλα του τον αναφέρει ως εξής: «Κωνσταντίνος, ο εν αγίοις μέγας βασιλιάς». (Τα γράμματα και των δύο επιγραφών συντηρήθηκαν και αποκαταστάθηκαν κατά το δέκατο ένατο αιώνα).

Η εικόνα διαβάζεται σε πρώτο επίπεδο ως εξής: ο Ιουστινιανός και ο Κωνσταντίνος προσφέρουν στη Θεοτόκο και στον Χριστό την εκκλησία και την πόλη. Με τη χειρονομία τους αυτή εκλιπαρούν την ευλογία του θείου Βρέφους. Ο Χριστός ανταποκρίνεται. Η σύνθεση αυτή διατυπώνει και πάλι τους όρους μιας «ειδικής σχέσης»: της σχέσης της εκκλησίας και της πόλης με το Θεό και με τη Θεοτόκο. Υπογραμμίζει επίσης την έννοια της συνέχειας και της παράδοσης:

ο επισκέπτης βρίσκεται μέσα στην εκκλησία που έχτισε ο Ιουστινιανός, στην πόλη που ίδρυσε ο Κωνσταντίνος, στην καρδιά της αυτοκρατορίας που κυβερνούν τώρα οι διάδοχοι αυτών των δύο αυτοκρατόρων. Κι όπως ο Χριστός ευλογεί αυτούς τους δύο αρχηγέτες και θεμελιωτές της βυζαντινής ιστορίας –εννοεί η εικόνα– έτσι θα συνεχίσει να ευλογεί την εκκλησία, την πόλη και τον αυτοκράτορα.

Απ' τις τελευταίες ήδη δεκαετίες του ένατου αιώνα ξεκίνησε νέα φάση ανοικοδόμησης στην Κωνσταντινούπολη, η οποία συμπεριλάμβανε την κατασκευή εκκλησιών διακοσμημένων με ψηφιδωτά, όπως η Παναγία του Φάρου, που έχτισε ο αυτοκράτορας Μιχαήλ Γ' (842-67) μέσα στον ανακτορικό περίβολο, ή η Νέα Εκκλησία, που έχτισε ο αυτοκράτορας Βασίλειος Α'. Καμία απ' τις δύο δεν σώζεται. Τις γνωρίζουμε, όμως, απ' τις περιγραφές: ήταν οικοδομές με τρούλο, πλούσια διακοσμημένες με χρυσά ψηφιδωτά, επενδύσεις μαρμάρου και αργυρά γλυπτά γύρω απ' το ιερό βήμα. Αν θέλουμε να πάρουμε μια ιδέα για τις συνθέσεις των ψηφιδωτών τους, θα πρέπει να κοιτάζουμε τα σωζόμενα κτήρια άλλων πόλεων, πλην της πρωτεύουσας.

Ο καθεδρικός ναός της δεύτερης τη τάξει πόλεως της αυτοκρατορίας, της Θεσσαλονίκης, ήταν επίσης αφιερωμένος στην Αγία του Θεού Σοφία. Είχε ξαναχτιστεί κατά τα τέλη του όγδοου αιώνα απ' τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο ΣΤ' και την αυτοκράτειρα Ειρήνη. Ένα ψηφιδωτό (107) με θέμα την Ανάληψη τοποθετήθηκε στο θόλο, μάλλον το 885/6. Ήταν θέμα που αξιοποιούσε στο έπακρο το συγκεκριμένο χώρο και τις δυνατότητές του – όταν ο Χριστός αναλήφθηκε στους ουρανούς, δύο άγγελοι εμφανίστηκαν στους αποστόλους και τους ρώτησαν: «Άνδρες Γαλιλαίοι, τι εστήκατε εμβλέποντες εις τον ουρανόν;» (Πράξεις Αποστόλων, 1:11). Για να δει το ψηφιδωτό του θόλου ο επισκέπτης της εκκλησίας είναι επίσης αναγκασμένος να σηκώσει το κεφάλι του ψηλά. Πρόκειται ωστόσο για εικόνα μάλλον ασυνήθιστη για ψηφιδωτό θόλου. Μετά την Εικονομαχία είχε επικρατήσει να εικονίζεται στο σημείο αυτό της εκκλησίας ο Χριστός μόνος, ως «Παντοκράτωρ» (κι αυτό το γνωρίζουμε από περιγραφές εκκλησιών στην Κωνσταντινούπολη· βλ. και στο έκτο κεφάλαιο).

Κάτι ανάλογο με την Ανάληψη της Θεσσαλονίκης υπάρχει σ' ένα



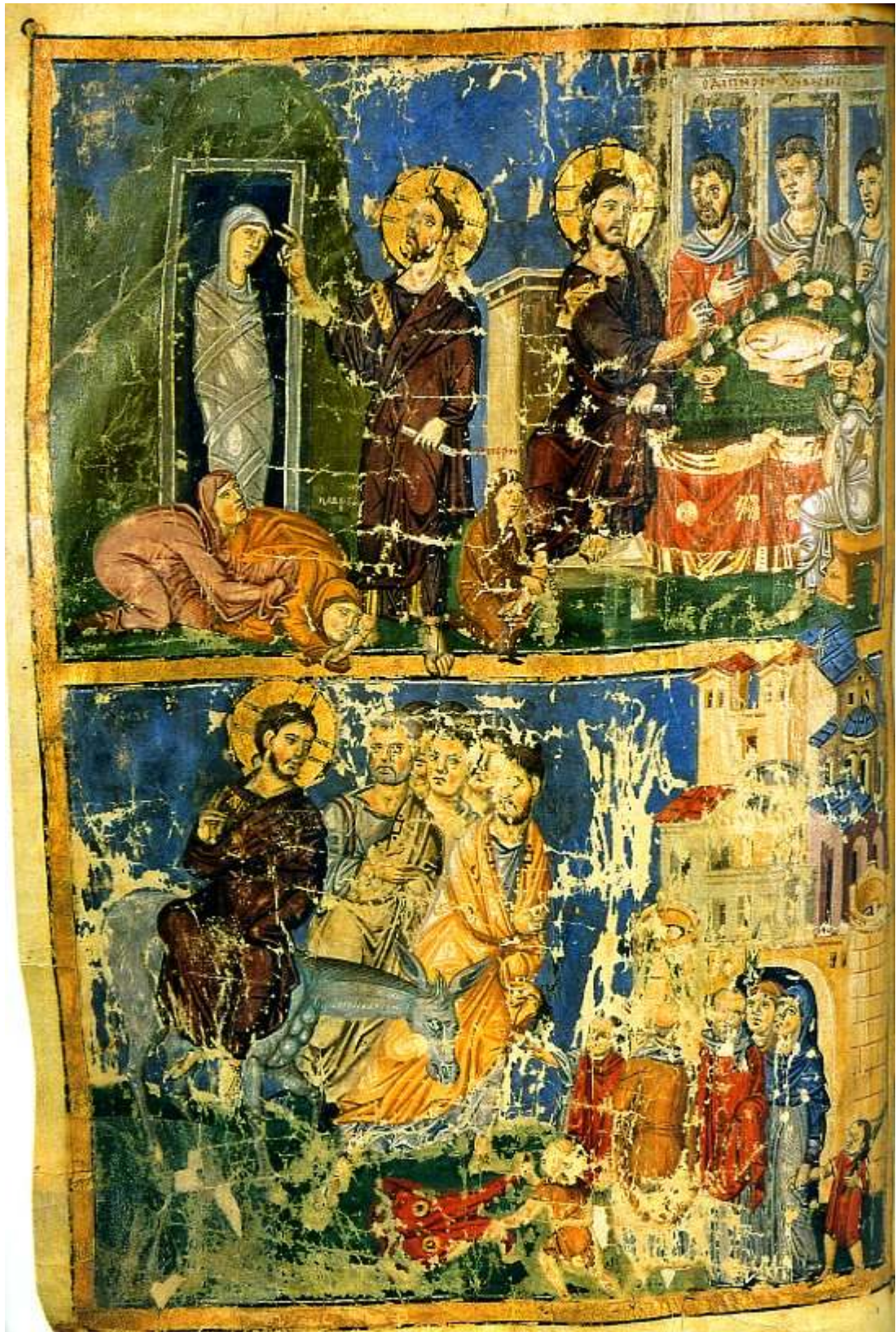
108  
Ο Άγιος  
Πέτρος  
χέρουσι  
τους πρώτους  
διακόνους,  
περί το  
920-40.  
Ταχογραφία,  
Tokali Nita  
Εκκλησία,  
κούαδα  
Göreme,  
Καππαδοκία,  
Τουρκία



εντελώς διαφορετικό μέρος: σε μια απ' τις εκκλησίες τις λεγόμενες «της πέτρας», στην Καππαδοκία της κεντρικής Μικράς Ασίας (στη σημερινή Τουρκία) - προς ανατολάς της Κωνσταντινούπολης, αλλά εντός των ορίων της αυτοκρατορίας. Το μαλακό ηφαιστειώδες πέτρωμα της περιοχής, που λόγω διαβρώσεων είχε σχηματίσει βαθιές και απότομες κοιλάδες ή μεμονωμένα υψώματα, διευκόλυνε την κατασκευή κτηρίων απευθείας μέσα στο βράχο. Υπάρχουν κτίσματα



απλούστατα, προορισμένα για κατοικίες, και άλλα εξαιρετικά σύνθετα, προορισμένα για εκκλησίες, με θόλους «στηριγμένους» σε κίονες, που ήταν επίσης σκαλισμένοι στο βράχο, μιμούμενοι απόλυτα τις ανάλογες κατασκευές ναών χριστιανικών. Αυτές οι εκκλησίες ήταν συνήθως διακοσμημένες στο εσωτερικό τους, με τοιχογραφίες, όχι όμως με ψηφιδωτά. Η εκκλησία που μας ενδιαφέρει εδώ είναι γνωστή ως Ayvali Kilise και βρίσκεται στο Γκιουλού Ντερέ, κοντά στο

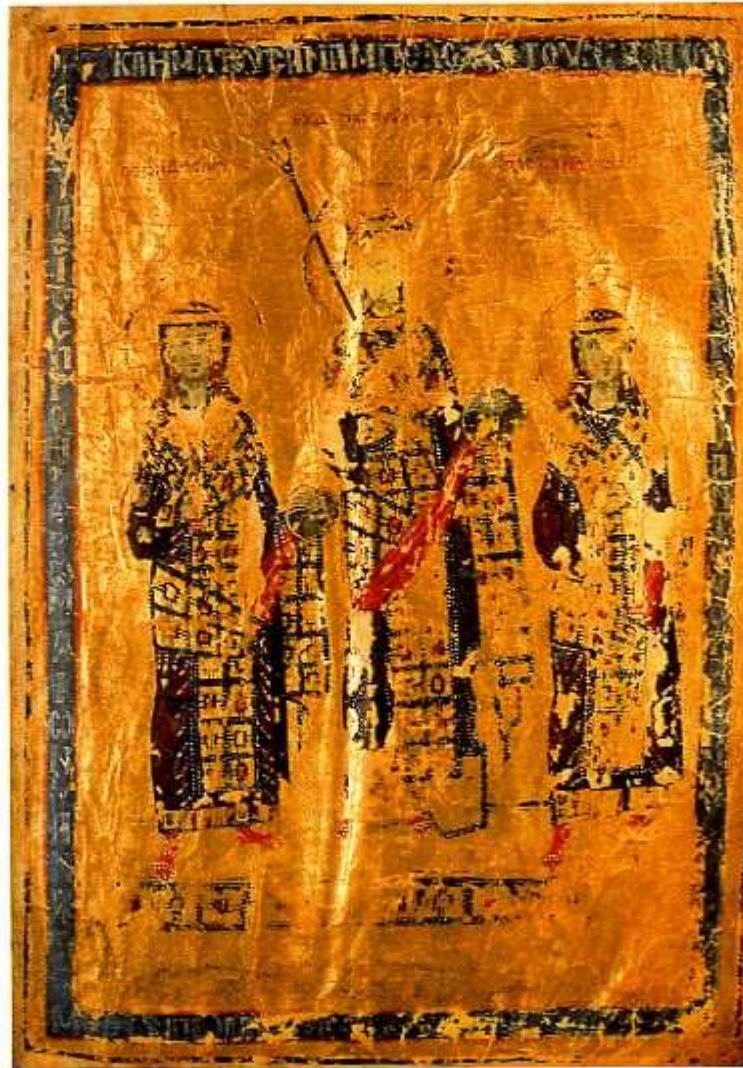


Καβουσίη. Μια επιγραφή μάς πληροφορεί ότι ήταν αφιερωμένη στον άγιο Ιωάννη κι ότι είχε κατασκευαστεί επί κάποιου αυτοκράτορος Κωνσταντίνου, ίσως του Κωνσταντίνου Ζ'. Σ' αυτήν την περίπτωση θα πρέπει να κατασκευάστηκε στο διάστημα μεταξύ 913 και 920. Κοντά της, στην κοιλάδα Γκιορμεμέ, υπάρχει και άλλη μια εκκλησία, γνωστή με το όνομα Tokalı Kilise (αφιερωμένη πιθανότατα στον Άγιο Βασίλειο). Η κατασκευή της ολοκληρώθηκε σε δύο φάσεις, είχε δε τοιχογραφίες και κατά την πρώτη και κατά τη δεύτερη φάση της. Οι τοιχογραφίες της πρώτης φάσης σχετίζονται από άποψη τεχνοτροπίας με τις τοιχογραφίες της Ayvalı Kilise. Και μάλλον φτιάχτηκαν από τον ίδιο άγνωστο καλλιτέχνη. Αξιοσημείωτη, ωστόσο, είναι και η δεύτερη φάση (της λεγόμενης Νέας Εκκλησίας ή Νέας Tokalı). Οι τοιχογραφίες της (108) είναι πράγματι εξαιρετικές και περιλαμβάνουν μεγάλο κύκλο σκηνών απ' τη ζωή του Χριστού, συνοδευόμενες από πολλές εικόνες αγίων.

Ο κυρίως ναός στην Νέα Εκκλησία του Tokalı έχει διαστάσεις περίπου 10x5,5μ. και ύψος μεγαλύτερο των 7μ. Πρόκειται για κατασκευή εντυπωσιακή. Σύμφωνα με τις επιγραφές των τοιχογραφιών της διακοσμήθηκε από κάποιον Νικηφόρο, για λογαριασμό κάποιου Κωνσταντίνου και του γιου του Λέοντα. Παρά το γεγονός ότι η εκκλησία δεν ήταν χτισμένη αλλά σκαμμένη μέσα στο μαλακό πέτρωμα του βράχου, ο Νικηφόρος πληρώθηκε για να χρησιμοποιήσει τα καλύτερα υλικά: φύλλα χρυσού για κάποια απ' τα φωτιστέφανα και λαζουρίτη για το φόντο. Ο λαζουρίτης είναι ημιπολύτιμος λίθος. Το κόστος της συνολικής εργασίας θα πρέπει να ήταν σημαντικό. Όσο για τον Νικηφόρο, δεν ήταν κανένας τυχαίος καλλιτέχνης της υπαίθρου. Ήταν ταλαντούχος αγιογράφος, που γνώριζε την τεχνοτροπία της πρωτεύουσας. Η δουλειά του είναι ανάλογη μ' αυτήν που περιμένουμε να βρούμε στις μεγάλες εκκλησίες της Θεσσαλονίκης ή της Κωνσταντινούπολης.

Ένας τύπος καλλιτεχνήματος αυτής της περιόδου, που σώζεται σε επαρκείς αριθμούς ώστε να μας δίνει μια ιδέα περί των δραστηριοτήτων του Βυζαντινού ζωγράφου, είναι το εικονογραφημένο χειρόγραφο. Παρόλο που οι εικόνες αυτών των βιβλίων είναι αναγκαστικά μικρής κλίμακος και δεν μπορούν να παραβληθούν από άποψη κόστους με την οικοδόμηση και τη διακόσμηση μιας μεγάλης εκκλησίας, η αξία τους -γι' αυτούς που

τα έφτιαξαν αλλά και για μας- είναι τεράστια. Οι πιο ονομαστοί καλλιτέχνες ανελάμβαναν την εικονογράφηση των χειρογράφων. Ένα τέτοιο εικονογραφημένο χειρόγραφο ήταν δώρο, στην κυριολεξία, αυτοκρατορικό, και πάντως πανάκριβο. Η διακόσμηση των περισσότερων εκκλησιών, για τις οποίες φτιάχτηκαν αυτά τα βιβλία, έχει από καιρό καταστραφεί. Αλλά τα βιβλία σώζονται.



110  
Η  
Αυτοκράτειρα  
Ευδοκία με  
τους γιους της  
Λέοντα και  
Αλέξανδρο.  
Ώτια ΒΓ.  
Παρισινός  
Γρηγόριος.  
879-93.  
43,5 x 30 εκ.  
Bibliothèque  
Nationale,  
Παρίσι



Ένα απ' τα πιο εντυπωσιακά του είδους είναι ο τεράστιος τόμος με τις ομιλίες του Αγίου Γρηγορίου του Ναζιανζηνού, επισκόπου του τέταρτου αιώνα. Το χειρόγραφο ονομάζεται «Παρισινός Γρηγόριος», επειδή βρίσκεται στην Bibliothèque Nationale, στο Παρίσι. Η κατάσταση του δυστυχώς είναι άσχημη· το χρώμα ξεφτίζει απ' τις πολλές ζωγραφισμένες σελίδες του· επί πολλά χρόνια έμεινε γι' αυτόν το λόγο κλειστό, απρόσιτο για τους μελετητές, και φυσικά για το κοινό. Η ανάλυσή μας θα βασιστεί, λοιπόν, στις υπάρχουσες φωτογραφίες. Το βιβλίο αρχίζει με ολοσέλιδες εικόνες, που διακηρύσσουν τη σχέση του με την αυτοκρατορική οικογένεια. Στην αριστερή σελίδα ο αυτοκράτορας Βασίλειος Α' εικονίζεται ανάμεσα στον προφήτη Ηλία και στον Αρχάγγελο Γαβριήλ (η σελίδα είναι πολύ φθαρμένη). Στην αντικρινή σελίδα βρίσκεται μια ανάλογη εικόνα της συζύγου του Βασιλείου, της αυτοκράτειρας Ευδοκίας, με τα παιδιά της Λέοντα και Αλέξανδρο (110). Οι εικόνες αυτές μας επιτρέπουν να τοποθετήσουμε το βιβλίο μεταξύ 879/80 και 883.

Οι περισσότερες εικόνες είναι ολοσέλιδες προμετωπίδες διαφόρων ομιλιών. Και ποικίλλουν τόσο ως προς τη διάταξη όσο και ως προς το περιεχόμενο. Ορισμένες συνίστανται σε μονοθεματικές απεικονίσεις (σαν το αυτοκρατορικό δισέλιδο της αρχής), οι περισσότερες, ωστόσο, χωρίζονται σε πολυάριθμες μικρότερες σκηνές και συχνά είναι δύσκολο ν' αντιληφθεί κανείς το συσχετισμό μεταξύ αυτών των σκηνών και της ακόλουθης ομιλίας. Εκτός αυτού, η ομιλία του Γρηγορίου αναφέρεται μόνο στο ένα απ' τα τρία αυτά γεγονότα: στην ανάσταση του Λαζάρου (και η αναφορά αυτή βρίσκεται προς το τέλος της ομιλίας). Η πιθανότερη εξήγηση είναι ότι η εικόνα προσπαθεί ν' ανταποκριθεί περισσότερο στο νόημα και λιγότερο στα λόγια της ομιλίας του Γρηγορίου.

Επειδή ο Παρισινός Γρηγόριος περιέχει πολλές τέτοιες σελίδες (χωρισμένες σε πολλές σκηνές), το εύρος του εικαστικού περιεχομένου του είναι κατά πολύ μεγαλύτερο όλων των άλλων σωζόμενων έργων απ' την εποχή πριν από την Εικονομαχία. Η σύλληψη και η τεχνική της εικονογράφησης του διαφέρει επίσης απ' τις αντίστοιχες άλλων προγενέστερων χειρογράφων, είτε πρόκειται για ψαλτήρια σαν εκείνο του Chludon, είτε για σωζόμενα βιβλία της προ-εικονομαχικής περιόδου.

111-112  
Πίσω  
Βιβλίο του  
Λέοντα, περί  
το 930-40,  
41 x 27 εκ.  
Biblioteca  
Vaticana,  
Ρώμη  
Αριστερά  
Ο Λέων  
προσφέρει το  
Βιβλίο του στη  
Θεοτόκη, folio  
2v  
Δεξιά  
Ο Άγιος  
Νικόλαος με  
τον ηγαύμενο  
Μακάριο και  
τον  
Κωνσταντίνο,  
folio 3r

Ἡ ἄνθρωπος ὁ φησὶ κωσμετατ' οὐχὺ πρὸς ἀσχομένον ἔστι  
βίβλον παρὰ λέοντος πρᾶτος ἐν τῇ γρηκίδις ἐκ βαρβάρων

Ἰλλοι μὲν Ἰλλωσὶ τῆν ἰανουβίω φῦσε κεπένα οὐν / ὕχι



εἰστούς προκρίτ' δε. εἰς ἀντάμι / πρ' εἰς κληκίτων

120  
21  
+ ΝΙΚΟΒΛΑΟΥ ΤΟ ΧΘΙΡ ΛΟΓΗΣ ΚΑΙ ΚΟΥΡΓΙΑΣ: ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΟ

4  
ΔΕΝ ΟΤΡΟΝ ΠΩΣ ΧΥΑΙΣΤΕ ΤΩ ΔΕ ΜΑΘΗΤΩΝ ΕΝΕΩΝ ΚΑΤΑ ΜΕΦΩΤΗΝ ΧΑΡΓΙΝ ΤΩ ΜΕΝ ΚΡΑΤΟΣ



Ν Ρ Ρ Ω Π Λ Ε Υ Μ Α Τ Η Ν Δ Ι Δ Ο Υ Μ Χ Κ Α Ρ Τ Ω Τ Η Μ Ο Ν Η Σ Ο Ι Π Ρ Ο Σ Π Ο Ν Α Σ Ζ Η Ν Ο Ε Ε Ν

121  
2  
+ ΤΑΣ ΜΟΝΕΝΟΕ ΤΩ ΔΕ ΤΩΝ Ο ΦΑΝΜΑΤΩΝ

113  
Ο Μωυσής  
παραλαμβάνει  
το Νόμο. folio  
155v. Βιβλίο  
του Λέοντα,  
περί το 930-40.  
41 x 27 εκ.  
Biblioteca  
Vaticana,  
Ρώμη



Το θέμα της συνειδητής μίμησης της Αρχαιότητας – στα μάτια τουλάχιστον του σημερινού ανθρώπου– είναι ιδιαίτερα σημαντικό στην περίπτωση δύο θαυμάσιων βιβλίων των μέσων του δέκατου αιώνα. Το πρώτο είναι ο σωζόμενος πρώτος τόμος μιας δίτομης Βίβλου, που τώρα βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού. Είναι γνωστή ως «Βίβλος του Λέοντα», επειδή Λέων ονομαζόταν ο άνθρωπος για τον οποίον το βιβλίο φιλοτεχνήθηκε. Δύο ολοσέλιδες προμετωπίδες, που μοιάζουν αρκετά με τις αντίστοιχες του Παρισινού Γρηγορίου, εικονίζουν το δωρητή: Λέων πατρικίος πραπόζιτος σακελλάριος (οι τίτλοι του δείχνουν ότι ο Λέων ήταν ένας υψηλόβαθμος αξιωματούχος της Αυλής και της αυτοκρατορικής διοικητικής μηχανής). Στη πρώτη (111) βλέπουμε τον ίδιο τον Λέοντα, ως αγένειο ευνούχο, να προσφέρει αυτό το βιβλίο στη Θεοτόκο γονατιστός μπροστά της. Η στάση του και η

114  
Ο Μωυσής  
παραλαμβάνει  
τα Νόμια, folio  
422v.  
Παρισινό  
Ψαλτήριο, περί  
το 950-70.  
37 x 26,5 εκ.  
Bibliothèque  
Nationale,  
Παρίσι.



προσφορά του του εξασφαλίζουν την ευλογία του Χριστού από ψηλά. Στην αντικρινή σελίδα (112) ένας καλόγερος κι ένας λαϊκός γονατίζουν στα πόδια του Αγίου Νικολάου. Μια επιγραφή μάς δηλώνει ότι ο άνδρας στα δεξιά είναι ο αποθανών Κωνσταντίνος, αδελφός του Λέοντα του σακελλαρίου και ιδρυτής της μονής του Αγίου Νικολάου. Στα αριστερά είναι ο ηγούμενος της μονής, Μακάριος. Πρόκειται για μια εικόνα προσευχής και ο Άγιος Νικόλαος ανταποκρίνεται με μια ευλογία.

Η υπόλοιπη εικονογράφηση της Βίβλου του Λέοντα συνίσταται σε ολοσέλιδες εικόνες, οι οποίες σχολιάζουν διάφορα βιβλία της Παλαιάς κυρίως Διαθήκης. Για το Δευτερονόμιο, π.χ., υπάρχει μια σκηνή η οποία εικονίζει τον Μωυσή να παραλαμβάνει τις Δέκα Εντολές επί του Όρους Σινά (113). Το φόντο είναι ένα προσεκτικά ζωγραφισμένο

115-116  
Παρισινό  
Ψαλτήριον, περί  
το 950-70.  
37×26,5 εκ.  
Bibliothèque  
Nationale,  
Παρίσι  
Πάνω  
Ο Δαυίδ με τη  
Σοφία και την  
Προφητεία, folio  
7v  
Κάτω  
Ο Δαυίδ με τη  
Μελωδία, folio  
1v



**βραχώδες τοπίο. Γύρω απ' την εικόνα υπάρχουν στίχοι (συντεθειμένοι ίσως απ' τον ίδιο τον Λέοντα), που εξηγούν τα εικονιζόμενα:**

Ο ζωγράφος μάς δείχνει με την εικόνα του τον Μωυσή επί του Όρους να παραλαμβάνει τις πλάκες με το θείο Νόμο, τις γραμμένες με τρόπο θαυμαστό απ' τον άφατο Λόγο.

**Μια άλλη εικόνα (114) στενά συνδεδεμένη με αυτήν της Βίβλου του Λέοντα βρίσκεται στο «Ψαλτήριο των Παρισίων» (που τώρα σώζεται στην Bibliothèque Nationale, στο Παρίσι), και συνοδεύει τη δεύτερη ωδή του Μωυσή (Δευτερονόμιο, 32:1-43). Σ' αυτήν την εικόνα δεν υπάρχουν στίχοι σαν εκείνους του Λέοντα και το σχήμα είναι τετράγωνο. Η διάταξη επίσης είναι αλλαγμένη: ο Μωυσής εικονίζεται και για δεύτερη φορά στο κάτω δεξιό μέρος της σύνθεσης. Κοιτάζει ψηλά, προς τον ουρανό, δείχνει το στόμα του με το αριστερό του χέρι και τη γη με το αριστερό του. Αυτές οι παράξενες χειρονομίες εξηγούνται με τους πρώτους στίχους της ωδής: «Πρόσεχε, ουρανό, και λαλήσω, και ακουέτω η γη ρήματα εκ του στόματός μου». Αυτή η μετάφραση των λόγων σε εικόνες μάς θυμίζει την τεχνική της εικονογράφησης του Ψαλτηρίου Chiodon, αν κι εδώ η σύνθεση έχει απλωθεί σε όλη την έκταση της σελίδας και δημιουργεί μια εντύπωση εντελώς διαφορετική.**

Το Παρισινό Ψαλτήριο έχει (ή είχε) κι άλλες ολοσέλιδες προμετωπίδες, συγκεντρωμένες στην αρχή του βιβλίου, πριν από τους Ψαλμούς, και πριν από τις Ωδές (που ακολουθούν τους Ψαλμούς). Σε αντίθεση με τη Βίβλο του Λέοντα (και με τον Παρισινό Γρηγόριο) δεν αποκαλύπτει με καμιά σωζόμενη εικόνα τις συνθήκες κάτω απ' τις οποίες φιλοτεχνήθηκε, τον προορισμό του, τον καλλιτέχνη ή το δωρητή του. Η τελευταία, ωστόσο, προμετωπίδα μας δίνει κάποια στοιχεία. Η εικόνα δείχνει τον Δαυίδ με την εσθήτα των Βυζαντινών αυτοκρατόρων της πρώτης περιόδου, όρθιο ανάμεσα στη Σοφία και την Προφητεία (115). Το ανοιχτό βιβλίο που κρατάει στα χέρια του (και το οποίο πρέπει να θεωρήσουμε ότι είναι το Ψαλτήριο) μας εκπλήσσει: δεν περιέχει την αρχή του πρώτου ψαλμού, αλλά του ψαλμού αρ. 71: «Ο θεός το κρίμα σου τω βασιλείδω και την δικαιοσύνην σου τω υιώ του βασιλέως». Ο βασιλιάς περί ου ο λόγος είναι μάλλον ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος ο Ζ'. Ο γιος του βασιλιά είναι εν τοιαύτη περιπτώσει ο μελλοντικός αυτοκράτορας Ρωμανός Β'.

(Ο πρώτος βυζαντινός αυτοκράτορας, που υιοθέτησε επισήμως τον τίτλο βασιλιάς, ήταν ο Ηράκλειος, το 629.) Η ερμηνεία αυτή τοποθετεί το βιβλίο γύρω στα 950. Αν το Παρισινό Ψαλτήριο προοριζόταν πράγματι για τον Ρωμανό και δεν είναι (όπως θα μπορούσε) ένα κατά τι μεταγενέστερο αντίγραφο ενός τέτοιου πρωτοτύπου, αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι επελέγη ως δώρο για το διάδοχο του θρόνου μια ανθολογία των Ψαλμών συνοδευόμενη από ένα συγκριτικά μεγάλο όγκο θεολογικών σχολίων.

Η πρώτη ολοσέλιδη προμετωπίδα του Παρισινού Ψαλτηρίου (116) εικονίζει τον Δαυίδ να παίζει τη λύρα του με τη συντροφιά της προσωποποιημένης Μελωδίας. Η σύνθεση (με το ειδυλλιακό βουκολικό τοπίο της, τους θεούς και τις νύμφες της, το μουσικό της ίδιο με τον Ορφέα) μοιάζει περισσότερο με εικονογράφιση κάποιου αρχαίου ελληνικού μύθου, παρά ενός βιβλικού κειμένου. Το Ψαλτήριο Chludon έχει μια παρόμοια βουκολική εικόνα στο τέλος των Ψαλμών, αν και στην περίπτωση αυτή ο Δαυίδ εμπνέεται (πιο «χριστιανικά») απ' το περιστέρι του Αγίου Πνεύματος και όχι απ' την μάλλον έντονα γυναικεία παρουσία της Μελωδίας. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο ζωγράφος του Παρισινού Ψαλτηρίου προσπάθησε σ' αυτήν την εικόνα να δημιουργήσει ένα έργο αρχαίζον. Η ίδια η σύνθεση στηρίχτηκε κατά πάσα πιθανότητα σε κάποιο σωζόμενο έργο της ύστερης Αρχαιότητας.

Το πιο εκπληκτικό απ' τα αρχαίζοντα έργα των μέσων του δέκατου αιώνα είναι μια περγαμνή που σήμερα βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Βατικανού. Αποτελείται από μια επιμήκη συνεχόμενη εικόνα, η οποία περιέχει σκηνές απ' το βιβλίο του Ιησού του Ναυή μαζί με κάποια χωρία του βιβλικού κειμένου. Είναι γνωστή με το όνομα «Περγαμνή του Ιησού» (αν και τα επιμέρους τμήματά της έχουν πλέον χωριστεί για λόγους συντήρησης). Η αφήγηση κινείται απ' τα αριστερά προς τα δεξιά. Τα επεισόδια χωρίζονται μεταξύ τους μ' ένα δέντρο, μ' ένα λόφο ή με κάποιο μικρό αρχιτεκτόνημα. Σποραδικά εμφανίζονται και ημίγυμνες προσωποποιήσεις. Το τρίτο σωζόμενο φύλλο περιέχει μέρη τριών σκηνών (117). Στ' αριστερά βλέπουμε τους Ισραηλίτες να περνούν τον Ιορδάνη οδηγούμενοι απ' τον Ιησού του Ναυή, την ταυτότητα του οποίου πληροφορούμεθα από μια επιγραφή (χωρίο Ιησού 4:11-13). Στο κέντρο ο Ιησούς τοποθετεί τους δώδεκα λίθους από την κοίτη του Ιορδάνη στο μνημείο το «εν





117  
Ο Ιησούς και οι  
Ισραηλίτες, φύλο  
III. Παργαμινή  
του Ιησού, μέσα  
δέκατου αιώνα,  
31x65 εκ.  
Biblioteca  
Vaticana, Ρώμη

Γαλιλάοις» (Ιησού 4:20-22). Στο δεξιό μέρος βλέπουμε τον Ιησού ν' ακολουθεί την προσταγή του Κυρίου: «Ποίησον σεαυτώ μαχαίρας πετρίνας εκ πέτρας ακροτόμου και καθίσας περίτεμε τους υιούς Ισραήλ» (Ιησού 5:2-3). Πάνω απ' τα κεφάλια τους βλέπουμε μια μορφή που προσωποποιεί τον λεγόμενο «Βουνό των Άκροβυστιών». Ο καλλιτέχνης σ' αυτήν την περίπτωση δεν εικονογράφησε τα λόγια του κειμένου, αλλά τα οδυνηρά αποτελέσματά τους.

Για ποιο λόγο φτιάχτηκε αυτή η περγαμνή; Να ένα ερώτημα που συνεχίζει να δημιουργεί αμηχανία στους μελετητές. Τίποτε παρόμοιο δεν έχουμε στη διάθεσή μας, με το οποίο να μπορούμε να το συγκρίνουμε. Επί πολλά χρόνια εθεωρείτο το μοναδικό σωζόμενο δείγμα του είδους του. Ανάλογα εικάζεται πως ήταν τα πρότυπα, που εν συνεχεία αποτυπώθηκαν στους γιγάντιους ιστορημένους κίονες της Ρώμης (ή της Κωνσταντινούπολης). Η Στήλη του Τραϊανού, σύμφωνα μ' αυτήν τη θεωρία, ήταν η μνημειακή εκδοχή μιας τέτοιας περγαμνής. Η θεωρία αυτή έχει πλέον χάσει τους υποστηρικτές της, αν και ο προηγούμενος σχεδιασμός των σκαλισμάτων σε τέτοια μορφή δεν αποκλείεται. Η περγαμνή του Ιησού αποτελεί μέχρι σήμερα λοιπόν ένα μεμονωμένο δείγμα. Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για αντίγραφο κάποιου προ-εικονομαχικού προτύπου (κατά τόπους διαφαίνεται ότι το πρωτότυπο δεν ήταν πλέον αναγνώσιμο). Μάλλον εκπονήθηκε από ζήλο και αγάπη για την παράδοση τα χρόνια γύρω στο 950.

Ο συνδυασμός εικόνων και λειψάνων είχε ήδη χρησιμοποιηθεί πολύ πριν τη μετα-εικονομαχική περίοδο σε έργα τέχνης όπως η λειψανοθήκη του έκτου αιώνα, που σήμερα βρίσκεται στο Sancta Sanctorum του Λατερανού (118). Το αντικείμενο αυτό ήταν μια κασετίνα μικρού βάθους, χωρισμένη σε διαμερίσματα που περιείχαν κυρίως πέτρες από τους Αγίους Τόπους (Loca Sancta), από τοποθεσίες σχετιζόμενες με σταθμούς της ζωής του Χριστού, όπως το Όρος των Ελαιών, η Βηθλεέμ και η Σιών. Οι καλοδιατηρημένες εικόνες βρίσκονται στο μέσα μέρος του συρόμενου σκεπάσματος και δεν μοιάζουν διατεταγμένες σύμφωνα με κάποια αφηγηματική σειρά. Η Σταύρωση είναι η κυρίαρχη κεντρική εικόνα, με τη Γέννηση και την Βάπτισή από κάτω, τις Μαρίες στον Τάφο και την Ανάληψη από πάνω. Παρόμοιες εικόνες, ανάγλυφες όμως, είχαν και οι μικρές φιάλες (σπούλες), που περιείχαν «έλαια από τους Αγίους Τόπους».

118  
Σκηνές από τη  
ζωή του  
Χριστού,  
Λειψανοθήκη  
Loca Sancta,  
έκτος αιώνα,  
Εύληθη  
ζωγραφισμένη  
καστίνα  
24 x 18 x 4 εκ.  
Μουσείο  
Βατικανού,  
Ρώμη



και τις οποίες έφερναν επιστρέφοντας οι προσκυνητές του έκτου αιώνα.

Το ενδιαφέρον για τέτοιου είδους αντικείμενα συνεχίστηκε αμείωτο και μετά την Εικονομαχία, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από ένα άλλο αντικείμενο, που βρίσκεται επίσης στο Λατερανό. Παρόλο που συχνά περιγράφεται ως κασετίνα (σαν τη λειψανοθήκη του έκτου αιώνα), είναι στην πραγματικότητα ένα φάτνωμα με συρόμενο σκέπασμα, στο οποίο φυλασσόταν ένας μικρός σταυρός από Τίμιο Ξύλο (119). Κλειστή, επομένως, αυτή η λειψανοθήκη μοιάζει με «συνηθισμένη» εικόνα. Το έργο δεν είναι χρονολογημένο, αλλά παρουσιάζει ως προς την τεχνοτροπία του έντονες ομοιότητες με την Βίβλο του Λέοντα και την Νέα Εκκλησία του Tokalí.



119-121  
Λευκανόθη-  
σταυροθήκη.  
Περί το 920-30.  
Ζωγραφισμένο  
και  
επιχρυσωμένο  
ξύλο.  
26x12,5x2,5εκ.  
Μουσείο  
Βατικανού,  
Ρώμη.  
**Αριστερά**  
Επιτετικό με  
εσοχή για το  
Τίμιο Εύλο  
**Δεξιά**  
Άγιος Ιωάννης  
Χρυσόστομος  
(επιτετική  
πλευρά  
σκεπάζματος)  
**Άκρο δεξιά**  
Η Σταύρωση  
(επιτετική  
πλευρά  
σκεπάζματος)



Τοποθετείται, δηλαδή, μεταξύ 920 και 930. Μια Σταύρωση (121) είναι ζωγραφισμένη πάνω στο συρόμενο σκέπασμα, δηλώνοντας το περιεχόμενο που κρύβεται από κάτω του. Αλλά το περιεχόμενο των εικόνων, εσωτερικών και εξωτερικών, προκαλεί την έκπληξη. Ιδιαίτερως περιεργη είναι η κυρίαρχη θέση, που δίνεται στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στην εσωτερική πλευρά του σκεπάσματος (120). Κρατάει ένα ανοιχτό βιβλίο με γραμμένα τα λόγια: «Και είπεν ο Κύριος προς τους μαθητάς αυτού· ταῦτα εντέλλομαι υμῖν, ἵνα ἀγαπάτε ἀλλήλους». (Κατά Ιωάννην 15:17 – τα λόγια της εισαγωγής «και είπεν...» είναι μια συνηθισμένη στη λειτουργία διατύπωση). Ίσως η κασετίνα-εικόνα εστάλη στη Ρώμη από το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως μετά τη σύνοδο του 920, που σηματοδότησε μια νέα φάση συμφιλίωσης μεταξύ πατριάρχη και πάπα.

Οι σωζόμενες ζωγραφιστές εικόνες από τον αιώνα της Εικονομαχίας και μετά το τέλος της, το 843, είναι σχετικά λίγες. Ίσως μικροτεχνήματα από ελεφαντόδοντο, χρυσό, σμάλτο και άλλα υλικά κατέληξαν να χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο ως εικονίσματα, αντί για ξύλινες πινακίδες κοσμημένες με χρώμα και φύλλα χρυσού. Η χαρακτηριστική μορφή εικόνας από ελεφαντόδοντο της πρώιμης περιόδου είναι το δίπτυχο (43). Μετά την Εικονομαχία, ωστόσο, το δίπτυχο αντικαθίσταται από το τρίπτυχο. Ως παράδειγμα θ' αναφέρουμε το τρίπτυχο Harbaville (που πήρε το όνομά του από τον ιδιοκτήτη του κατά το δέκατο ένατο αιώνα και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι). Στην εξωτερική πλευρά των πτερυγίων του (122) υπάρχουν δύο σειρές αγίων, χωριζόμενες από μια σειρά ροζέτες. Οι περισσότεροι ανάμεσά τους είναι επίσκοποι. Αλλά βλέπουμε και τους Αγίους Κοσμά και Δαμιανό. Στο πίσω μέρος βρίσκεται ένας σταυρός, πάνω από βλαστούς, φύλλα και άνθη. Ανοίγοντας το τρίπτυχο (123) βλέπουμε τη βασική εικόνα, που είναι η Δέηση: ο Ιωάννης ο Βαπτιστής (ο λεγόμενος Πρόδρομος) και η Θεοτόκος μεσιτεύουν στον ένθρονο Χριστό υπέρ του απλού θνητού, που κρατά την εικόνα στα χέρια του. Από κάτω ακριβώς είναι πέντε απόστολοι: ο Πέτρος, περιστοιχιζόμενος από τον Ιάκωβο και τον Ιωάννη, τον Παύλο και τον Ανδρέα.

Ένα τρίπτυχο σαν αυτό διαφέρει ως προς τη σύλληψη και τη σύνθεση από ένα εξώφυλλο βιβλίου, π.χ., της πρώιμης περιόδου (βλ. 44). Το τρίπτυχο που είδαμε εστιάζει την προσοχή στο θέμα



122  
 Επίσκοποι-αγιοί και  
 ο Σταυρός.  
 Τριπτυχο Harbaville,  
 πίσω όψη και  
 σωτηρικές  
 πλευρές πτερύγων,  
 δέκατος αιώνας.  
 Ελεφαντόδοντο.  
 24x14,3εκ. Μουσείο  
 Λούβρου, Παρίσι



123  
Δέηση και άγιος.  
Τριπτυχό  
Harbaville,  
μέτωπο με  
σωτερικές  
πλευρές  
περυγών.  
δέκατος αιώνας.  
Ελεφαντόδοντο.  
24 x 14,3 εκ.  
Μουσείο  
Λούβρου, Παρίσι



της προσευχής. Οι εικόνες του δεν αφηγούνται κάποια ιστορία, δεν προσπαθούν να υπογραμμίσουν κάποιο επίμαχο σημείο του δόγματος. Λειτουργούν ως υπενθύμιση της ιεραρχίας των αγίων, της δύναμής τους, της προθυμίας τους να μεσολαβήσουν με την προσευχή τους υπέρ του πιστού ενώπιον του Θεού. Ανάλογα τρίπτυχα υπάρχουν στο Βατικανό και στο Μουσείο Palazzo Venezia της Ρώμης. Ποια ήταν η θέση τους και η χρήση τους την εποχή εκείνη; Τα πτερύγια είναι μικρότερα απ' τον κεντρικό πίνακα. Δεν ήταν δυνατόν, λοιπόν, να στηρίζουν το τρίπτυχο όρθιο.

Συμπεραίνουμε, δηλαδή, ότι υπήρχε κάποιο ειδικό στήριγμα. Το μικρό τους μέγεθος (σε καμία περίπτωση δεν ξεπερνάει τα 24-5εκ.) δείχνει ότι η χρήση τους ήταν ατομική - το πιθανότερο μέσα στους ναούς, μπροστά σε κάποιο μεγάλο εικονοστάσι, την ώρα της προσευχής, αλλά και σε άλλους, ιδιωτικούς χώρους.

Το τρίπτυχο που βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο και είναι γνωστό με το όνομα Borradaile (124), προσπαθούσε να κατευθύνει τις σκέψεις του Βυζαντινού θεατή με τρόπο διαφορετικό. (Τα πτερύγια του, ευθυγραμμισμένα από κάτω με τον κεντρικό πίνακα, θα μπορούσαν να το στηρίζουν όρθιο, χωρίς άλλο υποστήριγμα). Από άποψη εικονογραφική τα πτερύγια του θυμίζουν το τρίπτυχο Harbaville, αλλά ο κεντρικός πίνακας είναι αφιερωμένος σε μια εικόνα της Σταύρωσης.

Η σύνθεση αυτή επαναλαμβάνεται και προσαρμόζεται ανάλογα με την περίπτωση. Ας δούμε το τρίπτυχο (125) που τώρα βρίσκεται το Cabinet des Medailles της Bibliothèque Nationale στο Παρίσι. Εντυπωσιακή είναι η παρουσία του Κωνσταντίνου και της μητέρας του Ελένης - αναφορά στην ανακάλυψη του Σταυρού και στη λατρεία του Τιμίου Ξύλου. Ας προσέξουμε ότι το αυτοκρατορικό ζεύγος είναι εδώ ντυμένο με τα ρούχα των αυτοκρατόρων της εποχής, κατά την οποία κατασκευάστηκε το τρίπτυχο.

Ένα μικροτέχνημα από ελεφαντόδοντο (που αν κρίνουμε από το σχήμα του θα μπορούσε να είναι ο κεντρικός πίνακας ενός τρίπτυχου - αν και δεν έχει ίχνος από πτερύγια) χρησιμοποιεί τη Σταύρωση για να υπογραμμίσει ένα διαφορετικό συλλογισμό (126). Οι επιγραφές μάς πληροφορούν ότι οι μορφές δεξιά κι αριστερά του κεντρικού θέματος είναι ο Ρωμανός και η Ευδοκία, «βασιλιάς και



124  
Πάνω  
Η Σταύρωση  
και άγιοι,  
Τριπτυχο  
Βορραδαίε,  
8ος αιώνας,  
ελεφαντόδοντο  
27,2 x 15,7 εκ.,  
Βρετανικό  
Μουσείο,  
Λονδίνο

125  
Κάτω  
Η Σταύρωση  
και άγιοι,  
8ος αιώνας,  
Τριπτυχο από  
ελεφαντόδοντο  
25,2 x 14,5 εκ.,  
Cabinet des  
Médailles,  
Bibliothèque  
Nationale,  
Παρίσι



126  
Δεξιά  
Ο Χριστός  
στηφοι τον  
Ρωμανό και την  
Ευδοκία,  
«Ελεφαντόδοντο  
Ρωμανού»,  
944-9,  
24,6 x 15,5 εκ.,  
Cabinet des  
Médailles,  
Bibliothèque  
Nationale,  
Παρίσι



IC

XC

ΡΩΜΑΝΟΣ  
ΒΑΣΙΛΕΥΣ  
ΡΩΜΑΙΩΝ

ΕΥΔΟΚΙΑ  
ΒΑΣΙΛΙΣΣΗ  
ΡΩΜΑΙΩΝ

βασίλισσα των Ρωμαίων». Αν υποθέσουμε ότι ο εν λόγω Ρωμανός είναι ο γιος του Κωνσταντίνου Ζ' (δηλ., ο Ρωμανός Β'), το εικόνισμα κατασκευάστηκε μεταξύ 944 και 949 (αλλά η ταύτιση των προσώπων και η χρονική τοποθέτηση έχουν αμφισβητηθεί έντονα). Ο Ρωμανός και η Ευδοκία εμφανίζονται στην ίδια στάση με τον Κωνσταντίνο και την Ελένη (βλ. 125). Ανάμεσά τους όμως, αντί για το Σταυρό, στέκεται ο Χριστός πάνω στην ψηλή βάση ενός αγάλματος. Με μια κίνηση που θυμίζει τη Σταύρωση, απλώνει τα χέρια του και τοποθετεί στέμματα στις κεφαλές του αυτοκράτορα και της αυτοκράτειρας. Παρόλο που συχνά έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για μια εικόνα στέψης κι ότι επομένως αναφέρεται σε συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, στην πράξη απεικονίζει κάτι πολύ γενικότερο δείχνοντας το αυτοκρατορικό ζεύγος να παραλαμβάνει το σύμβολο της εξουσίας του (κι επομένως και την ίδια την εξουσία του) απ' τα χέρια του Χριστού. Στα δικά μας μάτια η εικόνα μοιάζει ίσως υπερβολική, στο βαθμό που υποτάσσει την αυτοκρατορική εξουσία στη θρησκεία. Στα μάτια όμως των Βυζαντινών θα πρέπει να ήταν πέρα για πέρα αποδεκτή. Ας προσεξουμε ότι το αυτοκρατορικό ζεύγος δεν γονατίζει μπροστά στον Χριστό.

Τα περισσότερα μικροτεχνήματα από ελεφαντόδοντο δεν έχουν διατηρήσει τον αρχικό τους διάκοσμο και χρωματισμό. Μας είναι, λοιπόν, δύσκολο να φανταστούμε την εντύπωση που έδιναν στους ανθρώπους της εποχής τους. Τα χαρακτηριστικά αυτά, πάντως, διασώζονται στην περίπτωση των σμαλτογραφιών και μας δίνουν την ευκαιρία να διαπιστώσουμε μια σημαντική αλλαγή στις προτιμήσεις (ή τουλάχιστον στην τεχνοτροπία) τις δεκαετίες γύρω απ' το 900. Το στέμμα του αυτοκράτορα Λέοντα ΣΤ' (886-912), που σήμερα βρίσκεται στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας (127<sup>ο</sup> ας σημειωθεί ότι σε κάποια μεταγενέστερη φάση προσαρμόστηκε σε διαφορετική χρήση), εμφανίζει μια εξέλιξη της τεχνικής που ήταν σε χρήση παλαιότερα, κατά τον ένατο αιώνα (σύγκρ. 96-7 και 98). Τα επιμέρους διαμερίσματα είναι μικρά, η επιφάνεια είναι ολοκληρωτικά χρωματισμένη και οι μορφές έχουν τοποθετηθεί σ' ένα φόντο διάφανου σκούρου πράσινου χρώματος. Από τις μεταγενέστερες σμαλτογραφίες, όμως, ξέρουμε ότι το φόντο ήταν σταθερά χρυσό, ενώ η σμάλτωση αφορούσε μόνο στις μορφές της κάθε σύνθεσης. Με τον τρόπο αυτόν ήταν δυνατή η κατασκευή μεγαλύτερων συνθέσεων.



127  
Στέμμα του  
Λέοντα του  
ΣΤ', 886-912  
και αργότερα.  
Όπως  
προσαρμόστη-  
κε και  
Εναφειάχτη  
Cioisopné σε  
σμάλτο και  
άλλα υλικά.  
Διάμετρος  
3,5x 13εκ.  
Θησαυροφυ-  
λάκιο του  
Αγίου Μάρκου  
Βενετία



Παρόλο που μοιάζουν φτιαγμένες πάνω σε συμπαγείς επιφάνειες χρυσού, στην πράξη το έργο γινόταν με τρόπο πολύ πιο οικονομικό, με τη χρήση λεπτών φύλλων χρυσού για την εμπρόσθια, την οπίσθια και τις πλάγιες όψεις, αφήνοντας κενό το εσωτερικό.

Ήδη είδαμε τις λειψανοθήκες σε σχήμα σταυρού, τις κατασκευασμένες με διάφορες τεχνικές. Ένα απ' τα τελειότερα δείγματα, στα οποία εμφανίζεται η νέα τεχνική της σμαλτογραφίας, βρίσκεται στο Μουσείο Diocesan, στη Λίμπουργκ (128-9). Γνωστό ως Λειψανοθήκη της Λίμπουργκ (ή σταυροθήκη), μεταφέρθηκε στη Γερμανία από την Κωνσταντινούπολη μετά την άλωση της Πόλης το 1204 (βλ. κεφάλαιο 9). Έχει διαστάσεις 48x35x6 και προοριζόταν αρχικά για χρήση και έκθεση ανάλογη με εκείνη των εικόνων. Η μεταλλική θηλιά στο πάνω μέρος της σταυροθήκης εξυπηρετούσε

128-129  
Πίσω  
Σταυροθήκη  
Λίμπουργκ, 9  
85. Σφαιρικό  
επίχρυσο  
μέταλλο,  
σμάλτο,  
πολύτιμοι λίθ  
σε επιφάνεια  
ξύλινη.  
48x35x6εκ.  
Μουσείο  
Diocesan,  
Λίμπουργκ  
Αριστερά  
Εξωτερικό  
Δεξιά  
Εσωτερικό  
(χωρίς το  
σκέπασμα).  
Τίμιο εύλογο  
από το 945-59, με  
σε επισμαλτω-  
μένο δάστυλο,  
του 968-85





ίσως την ανάρτηση ή τη μεταφορά αυτής της «εικόνας· λειψανοθήκης» κατά τη διάρκεια λιτανειών. Έχει φτιαχτεί με συρόμενο σκέπασμα, που αποκαλύπτει το Τίμιο Ξύλο, το κρυμμένο στο εσωτερικό της (129).

Το εξωτερικό πλαίσιο στο σκέπασμα αυτό είναι μια μακρά ιαμβική επιγραφή, που ονομάζει το δωρητή: τον αυτοκρατορικό αξιωματούχο Βασίλειο, πρόεδρο, και παίζει με τη λέξη κάλλος. Ο υπερβολικός τόνος με τον οποίο ο Βασίλειος μιλάει για την αξία της σταυροθήκης του, δείχνει καθαρά ότι στην εποχή του το έργο αυτό εθεωρείτο αριστούργημα. Η σταυροθήκη θα πρέπει να κατασκευάστηκε πριν από το 985, που έπεσε σε δυσμένεια.

Από το σκέπασμα έχουν διασωθεί τμήματα μόνο. Μακρόστενα σμαλτογραφήματα έχουν χρησιμοποιηθεί στο πλαίσιο της εσωτερικής πλευράς του. Μέσα στο πλαίσιο υπάρχουν ροζέτες κοσμημένες με πολύτιμους λίθους και μικρές σμαλτογραφίες με πρόσωπα αγίων. Στο κέντρο, τέλος, βλέπουμε εννέα σμαλτογραφημένες επίσης πλάκες: τον ένθρονο Χριστό, περιστοιχιζόμενο από τον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή, τη Θεοτόκο και δύο αρχαγγέλους (μια μάλλον ευρεία σύνθεση της Δέησης). Πάνω και κάτω είναι οι Δώδεκα Απόστολοι, εικονιζόμενοι ανά δύο. Κλειστή η σταυροθήκη εστιάζει, επομένως, στην ιδέα της προσευχής. Ανοιχτή, αλλάζει εντελώς όψη. Στο εσωτερικό της κυριαρχεί ένας κινητός σταυρός (το λείψανο, το «Τίμιο Ξύλο», όπως το έλεγαν οι Βυζαντινοί, συνίσταται σε επτά μικρά κομματάκια κρυμμένα πίσω απ' το κεντρικό κόσμημα του σταυρού). Ο σταυρός έχει επιγραφή στην άκρη του, ορατή μόνο όταν βγει απ' τη θήκη του, η οποία δηλώνει τα ονόματα των δωρητών αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου και Ρωμανού (άρα μεταξύ 945-59), καθώς επίσης και ότι σκοπός και προορισμός του σταυρού ήταν «η συντριβή των βαρβάρων».

Ο Σταυρός στο εσωτερικό της σταυροθήκης είναι τοποθετημένος μέσα σε επισμαλτωμένο πλαίσιο και περιστοιχίζεται από δέκα αγγέλους (ή αρχαγγέλους). Υπάρχουν άλλες δέκα πλάκες, συμμετρικά τοποθετημένες εκατέρωθεν του σταυρού. Ζεύγη σεραφείμ και χερουβείμ (που ονομάζονται Κυριότητες και Δυνάμεις και αργότερα ταυτίστηκαν με κάποια από τα εννέα τάγματα των αγγέλων· σύγκρ. και Επιστολή προς Κολοσσαείς, 1:16) πλαισιώνουν



επιγραφές. Όπως συμβαίνει πάντοτε στη βυζαντινή τέχνη, οι επιγραφές έχουν ορισμένο σκοπό. Στην προκειμένη περίπτωση δηλώνουν ότι κάθε πλάκα καλύπτει κι ένα επιπλέον λειψανο: από το Ακάνθινο Στέμμα, από τον Πορφυρό Χιτώνα του Χριστού, από το μαφόριο της Θεοτόκου, από τα μαλλιά του Ιωάννη του Βαπτιστή, και λοιπά. (Η λειψανοθήκη Fieschi-Morgan είχε ανάλογα χωρίσματα, των οποίων τα σκεπάσματα δεν έχουν διασωθεί). Τα μαλλιά του Βαπτιστή έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: μεταφέρθηκαν στην Κωνσταντινούπολη το 968 (ή το 975). Συμπεραίνουμε, επομένως, ότι το σμαλτογράφημα του Βασιλείου κατασκευάστηκε μετά απ' αυτήν τη χρονολογία.

Η εικόνα δεν αναφέρεται με κανέναν τρόπο στο αντικείμενο που κρύβεται στη λειψανοθήκη. Τονίζει όμως τη δύναμή του συνδέοντάς το με το Θεό. Εικονοκλάστες και εικονολάτρες είχαν, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 4, αποδεχτεί το Σταυρό ως εικόνα του Θεού. Το νόημα αυτών των σμαλτογραφημάτων είναι ότι ο πιστός κοιτάζοντας τους αγγέλους, τις Κυριότητες και τις Δυνάμεις, δεν βρίσκεται απλώς ενώπιον ενός λειψάνου του Σταυρού, ενώπιον ενός τεμαχίου Τιμίου Ξύλου, αλλά ενώπιον μιας εικόνας του ίδιου του Θεού. Σαν το Σταυρό του Κωνσταντίνου Ζ' και του Ρωμανού Β', τον οποίο και περιέχει, η σταυροθήκη του Βασιλείου θα είναι επίσης ικανή να συντρίψει τους εχθρούς της αυτοκρατορίας. Και ίσως αυτός ακριβώς να ήταν ο προορισμός της: να ακολουθεί τον αυτοκράτορα στις εκστρατείες του.

Μια περαιτέρω τεχνική, που επέτρεπε την κατασκευή μεγάλης κλίμακος εικόνων, ήταν το *opus sectile* (διακόσμηση που χρησιμοποιεί λαξευμένα μικρά τεμάχια χρωματιστού μαρμάρου εν είδει μεγάλων ψηφιδών). Η τεχνική αυτή γνώρισε ευρύτατη διάδοση κατά την πρώιμη περίοδο για γεωμετρικές διακοσμητικές συνθέσεις, όπως στην Αγία Σοφία, στη Ραβένα ή στο Ρορεκ. Δεν γνωρίζουμε αν και σε ποιο βαθμό ήταν η τεχνική αυτή σε χρήση και για την κατασκευή συνθέσεων με πρόσωπα, είτε πριν είτε μετά την Εικονομαχία - κατά πάσα πιθανότητα ήταν κάτι το σπάνιο.

Κατά τη διάρκεια ανασκαφών στην εκκλησία της Κωνσταντινούπολης, που έχτισε ο αυτοκρατορικός αξιωματούχος Κωνσταντίνος, το 907, ήρθε στο φως το 1929 ένα καλά διατηρημένο τέτοιο έργο (130). Βρίσκεται τώρα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της

Κωνσταντινούπολης. Εικονίζει την αγία αυτοκράτειρα Ευδοκία, σύζυγο του αυτοκράτορα Θεοδοσίου Β' (408-50), σε στάση προσευχής. Η πλάκα από μάρμαρο Προκοννήσου είχε κοπεί με μεγάλη προσοχή, ενώ για τη μορφή της αυτοκράτειρας είχε χρησιμοποιηθεί μια ποικιλία χρωματιστών μαρμαροψηφίδων.

Η εικόνα της Αγίας Ευδοκίας μάς υπενθυμίζει ότι η δυνατότητά μας να γνωρίσουμε την παραγωγή των καλλιτεχνών εκείνων των αιώνων στο σύνολό της ορίζεται πάντα (με τρόπο αναπόφευκτο) από τα έργα που συμπτωματικά έχουν διασωθεί ως εμάς. Η συνθήκη αυτή, ωστόσο, δεν πρέπει να μας οδηγήσει στην απογοήτευση – αντιθέτως, θα πρέπει να μας ωθήσει σε ένταση των προσπαθειών μας, με στόχο την πληρέστερη κατανόηση των όσων έχουμε στα χέρια μας.



130  
Η Αγία Ευδοκία,  
907. Μάρμαρο κα-  
σμιό, 57,5 x 27 εκ.  
Αρχαιολογικό  
Μουσείο,  
Κωνσταντινούπολη