

# Τὰ ὀλόγλυφα καὶ τὰ ἀνάγλυφα στὴν Ἀρχαία Χριστιανικὴ Ἐκκλησία

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Π. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗ\*

Τὰ ὀλόγλυφα (ἀγάλματα, ἀνδριάντες, *statuae*), κληρονομία τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ καὶ τοῦ ρωμαϊκοῦ κόσμου, υἱοθετήθηκαν κατὰ τοὺς πρώτους αἰῶνες τῆς Ἐκκλησίας γιὰ νὰ τιμηθοῦν αὐτοκράτορες καὶ συγγενεῖς τους στοῦ μεγάλο παλάτι, στὶς πλατεῖες, στὸν ἵππόδρομο καὶ στὰ δημόσια κτίρια τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπως ἐπίσης καὶ στὶς ἐπαρχιακὲς πόλεις. Στὸ τέλος τοῦ ΣΤ΄ αἰ. ὑπῆρχε ἀκόμη ἡ ἀρχαία εἰδωλολατρικὴ συνήθεια ἀποστολῆς στηθαίων ἀπεικονίσεων τῶν αὐτοκρατόρων στὶς βυζαντινὲς ἐπαρχίες. Αὐτὲς οἱ γλυπτὲς παραστάσεις ἦταν ἀντικείμενο πολιτικῶν τιμῶν μᾶλλον καὶ ὄχι θρησκευτικῆς λατρείας, ἀπαγορευόμενης ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ διδασκαλία. Ὡς ὑλικά παραγωγῆς αὐτοκρατορικῶν ὁμοιωμάτων (*effigies* καὶ *effigiae*) ἦταν ὁ ὀρειχάλκος, ὁ λίθος, τὸ μάρμαρο, ὁ ἄργυρος καὶ ὁ χρυσός. Ἡ πλειονότητα τῶν ὀλογλύφων αὐτῶν ἔχει χαθεῖ καὶ γνωρίζουμε γι' αὐτὰ μόνο χάρις στὰ γραπτὰ κείμενα. Τὰ ὀλόγλυφα αὐτὰ ἦταν τοποθετημένα κατὰ τὴ ρωμαϊκὴ συνήθεια ἐπάνω σὲ κίονες (*columnae*) γιὰ τὴν ἀφ' ὑψηλοῦ ἐκτίμησή τους ἀπὸ τὸν λαό [πρβλ. τὴ μεταγενέστερη, κατὰ τὸν ΣΤ΄ αἰ. στάση τῶν ἀσκητῶν ἐπὶ κίωνων (κιονίτες) καὶ στύλων (στυλίτες)]. Στὸ Αὐγουσταῖο τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ ἐπάνω σὲ κίονες βρισκόνταν τὰ ἀγάλματα τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου (324-337), τῆς βασιλομήτορος Ἑλένης, τοῦ Θεοδοσίου (379-395), τῆς αὐτοκράτειρας Εὐδοκίας, συζύγου τοῦ Ἀρκαδίου (395-408) καὶ τοῦ Λέοντα (457-474). Ἀπὸ ἐπιγραφικὴ μαρτυρία γνωρίζουμε ὅτι στὴν ἀγορὰ τῆς ἀρχαίας Κορίνθου εἶχε στηθεῖ ἄγαλμα τοῦ Κώνσταντος Β΄ (641-668), πρὸς τὸ ἔτος 662. Ὀρειχάλκινη κεφαλὴ, παλαιότερα ἐπιχρυσωμένη, τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου ποὺ ἀνακαλύφθηκε στὴν σερβικὴ πόλη Ναϊσόσος (Nish), πατρίδα τοῦ ὡς ἄνω αὐτοκράτορα, ἐκτιθέμενη στοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τοῦ Βελιγραδίου, τῶν ἐτῶν 324-327, ἐκφράζει τὴν ἐξιδανί-

---

\* Ὁ Κωνσταντῖνος Π. Χααραλαμπίδης εἶναι Ὁμότιμος Καθηγητὴς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

κευση του έλληνικού πνεύματος. Σε αντίθεση αυτής της κεφαλής παραβάλλεται ή κολοσσιαία κεφαλή του ίδιου αυτοκράτορα που βρέθηκε στη βασιλική που ίδρυσε ο ίδιος ο Μέγας Κωνσταντίνος, πλησίον της θριαμβευτικής άψίδας του στη Ρώμη, ή όποια κεφαλή αποκαλύπτει την ψυχρή δύναμη της βαναυσότητας. Το πνεύμα της ήρεμης έκφρασης και της άφαιρέσης (abstractio) του όγκου (moles) συναντά κανείς στις προσωπογραφίες του Άρκαδίου (395-408), των όποιων παραδείγματα αναγνωρίζονται στο Άρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινουπόλεως (εικ. 1) και στα Έθνικά Μουσεία του Βερολίνου. Το κολοσσιαίο όρειχάλκινο άγαλμα ύψους 5,10 μέτρων που μεταφέρθηκε από Βενετούς, μετά από το 1204, στην Ίταλία, άφου υπέστη το περιπετειώδες ναυάγιό του στις άκτες της νοτιοϊταλικής πόλης Barletta, στην Άπουλία (Puglia), όπου και έγκαταστάθηκε, παριστά αυτοκρατορική μορφή, ως ένα τραχύν στρατιώτη που φέρει θώρακα και γλαμύδα. Οί βραχίονες και οί μηροί του άγάλματος που κατέληξαν στο χυτήριο το 1309 για την παραγωγή καμπατών έχουν αντικατασταθεί στα τέλη του ΙΕ΄ αϊ. Το άγαλμα αυτό με την έπική έκφραση του τέλειου στρατηγού, όπως στην κλασική άρχαιότητα (προτομή του Περικλή από τον γλύπτη Κρησίλα) έχει ταυτισθεί με πολλούς αυτοκράτορες κατά καιρόν, από τον Βαλεντιανό Α΄ (364-375) έως τον Ηράκλειο (610-641). Μερικοί έρευνητές αναγνωρίζουν σε αυτό το πρόσωπο τον Μαρκιανόν (450-457). Μερικές κεφαλές με άφαιρετική δύναμη της αυτοκρατορίας Άριάδνης, θυγατέρας του Λέοντα Α΄ (417-474) και συζύγου διαδοχικά του Ζήνωνα (474-491) και του Άναστασίου (491-518), εκτίθενται στα μουσεία των Conservatori (Συντηρητές, Φύλακες) στο Καπιτώλιο της Ρώμης, του Λατερανού στην ίδια πόλη και του Λούβρου στο Παρίσι. Οί κεφαλές φέρουν έξελιγμένο διάδημα που διαδέχεται τον άπλό κύκλο μαργαριτών. Άλλες σπουδαίες κεφαλές που έμπνέουν με την ιδεώδη έσωτερικότητά τους είναι ένός νέου άνδρα από την Tortosa της Συρίας, στο μουσείο Λούβρου, του Δ΄-Ε΄ αϊ. και ένός άλλου έπισήμου από την Άφροδισιάδα της Καρίας, στα Βασιλικά Μουσεία Τέχνης και Ίστορίας των Βρυξελλών, του τέλους του Δ΄ αϊ.

Μία άλλη κατηγορία άγαλμάτων από πορφυρίτη λίθο της Αιγύπτου με αυτοκρατορικά είδωλα, προς τα μέσα του Ε΄ αϊ., προβάλλει τη συμβολική μεγαλοπρέπεια του έρυθρού χρώματος, ως συνέβαινε με την πορφύρα στην ύφασματολογική παράδοση των άνακτόρων. Το άρχαιότερο κατά τα φαινόμενα παράδειγμα συνιστά ή ομάδα των τετραρχών έγκατεστημένη στη νοτιο-δυτική γωνία της εκκλησίας του Άγίου Μάρκου Βενετίας, μετά από τη μεταφορά της από την Κωνσταντινούπολη, τον ΙΓ΄ αϊ. Ός προς τα εικονιζόμενα πρόσωπα

ἄλλοι ἰσχυρίζονται ὅτι πρόκειται γιὰ τοὺς Διοκλητιανό (284-305), Μαξιμιανό (305-311) καὶ Κωνσταντίο Α΄ Χλωρό (305-306) καὶ ἄλλοι γιὰ τοὺς Γαλέριο (305-311), Λικίνιο (308-323), Μαξιμῖνο (309 ἢ 310-313) καὶ Κωνσταντίνο (στὰ ἔτη 308-309). Ἄλλα ἀγάλματα αὐτοκρατόρων σώζονται στὰ μουσεῖα τῆς Ραβέννας, τοῦ Τουρίνου, τῆς Βιέννης καὶ τοῦ Βερολίνου, φέροντας χιτῶνα, γλαμύδα καὶ ξίφος. Ἐπίσης πρέπει νὰ μνημονευθεῖ ἡ προτομὴ ἀπὸ πορφυρίτη λίθο ἄγνωστου αὐτοκράτορα, στὸ μουσεῖο Καΐρου, τοῦ Γ΄ αἰ.

Ἡ ρωμαϊκὴ συνήθεια ἀνύψωσης κίωνων γιὰ νὰ τιμηθοῦν τὰ ἔργα καὶ οἱ ἡμέρες τῶν αὐτοκρατόρων τῆς Ρώμης ἐπέδρασε καὶ στὸ Βυζάντιο, ὅπου ἀνεγείρονταν τέτοιοι θριαμβικοὶ κίονες (columnae triumphales) ποὺ στέφονταν συχνὰ μὲ ἀγάλματα τῶν αὐτοκρατόρων ἢ μελῶν τῆς οἰκογενείας τους. Γνωστοὶ εἶναι οἱ κίονες ἀπὸ πορφυρίτη λίθο τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου καὶ τῆς μητέρας του Ἑλένης. Ἐπίσης ἰδιαίτερου καλλιτεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος ἦταν ἡ διακόσμηση μὲ ἀνάγλυφα καὶ ἐλικοειδῆ τρόπο τοῦ κίονα τοῦ Θεοδοσίου Α΄ (379-395) στὴ νέα ἀγορὰ (Forum Novum) τῆς βυζαντινῆς πρωτεύουσας, ἀπεικονίζοντας τὶς αὐτοκρατορικὲς ἐκστρατεῖες κατὰ τῶν Γότθων, ἔχοντας ὡς πρότυπα κατασκευῆς τὸν ἀντίστοιχο κίονα τοῦ Τραϊανοῦ (98-117) (columna Traiana) στὴ Ρώμη. Ὁ κίονας καταστράφηκε ἀπὸ τὸν σουλτάνο Bayazid Β΄ στὶς ἀρχὲς τοῦ ΙΣΤ΄ αἰ. Σὲ ἓνα ἄλλο κίονα τοῦ Ἀρκαδίου (395/404) τονίζεται μὲ τὸν ὑπάρχοντα διάκοσμο τὸ αὐτοκρατορικὸ μεγαλεῖο καὶ ἐκτιμᾶται ὁ θρίαμβος τοῦ προσώπου αὐτοῦ. Ὁ κίονας ποὺ ὑψώθηκε στὴν ὁμώνυμη ἀγορὰ (forum Arcadii), τὸ 402, ἀπεικονίζει τὸν αὐτοκράτορα τρεῖς φορές, ἐνώπιο τῶν στρατιωτῶν του, σὲ θριαμβικὴ στάση καὶ τὸν ἴδιο πάλι μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφὸ του Ὀνώριο (395-423), ὄρθιους, κάτω ἀπὸ ἔνσταυρο στεφάνι, περιβαλλόμενους ἀπὸ ἀξιωματοῦχος τῆς αὐλῆς καὶ φύλακες στρατιωτῆς καὶ τιμώμενους δεόντως ἀπὸ τοὺς νικητῆς.

Ἄξια λόγου εἶναι ἐπίσης ἡ ἀνάγλυφη παράσταση τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς τῆς βάσης τοῦ ὀβελίσκου τοῦ Θεοδοσίου (390-395) στὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ ἰδρύθηκε στὴ σπῖνα (spina, κέντρο) τοῦ ἵπποδρόμου (circus). Ὁ Θεοδόσιος πλαισιωμένος ἀπὸ τὰ παιδιὰ του Ἀρκαδίου καὶ Ὀνώριο στὴν ἡλικία ἀντίστοιχα τῶν δεκατριῶν καὶ τῶν ἑξὶ ἐτῶν καὶ ἄλλοτε μὲ τὸν συναυτοκράτορα τῆς Δύσης Βαλεντινιανό Β΄ (375-392) μετέχει στὰ ἵπποδρομιακὰ παιχνίδια, στέφοντας τὸν νικητὴ ἢ ἀπολαμβάνοντας τὶς τιμὲς ποὺ τοῦ ἀποδίδει ὁ λαός.

Σημαντικὰ εἶναι τὰ μνημεῖα τοῦ Πορφυρίου, ὀνομαστοῦ ἠνιόχου ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια, ὁ ὁποῖος ἀποσπᾶσθηκε ἀπὸ τὴ πατρίδα τῶν Βενέτων (ἀμαξηλάτες μὲ γαλάζιες ἐνδυμασίες καὶ κράνη μὲ προέλευση τὴ Βενετία) καὶ ἐντάχθη-

κε στή φατρία τῶν Πρασίνων (ἡ δεύτερη ἰσχυρὴ φατρία, ὅπως καὶ ἡ πρώτη, στίς ἵπποδρομίες καὶ στή διαμόρφωση τῶν πολιτικῶν ἐξελίξεων –πρβλ. τοὺς σημερινούς πρασίνους - οἰκολόγους καὶ ἄλλους μὲ συγκεκριμένη πολιτικὴ ἰδεολογία, σοσιαλιστές - πράσινους, ὅπως καὶ τοὺς νεοδημοκράτες - γαλάζιους), εὐνοημένη ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα. Τὰ ὀρειχάλκινα αὐτὰ ἀγάλματα, στηριζόμενα σὲ μαρμάρινα βάρθρα μὲ ἀνάγλυφες παραστάσεις, σύμφωνα μὲ γραπτὲς μαρτυρίες εἶχαν ἀνεγερθεῖ στὸν ἵππόδρομο πρὸς τιμὴν τοῦ Πορφυρίου, ἀπ' ὅπου καὶ ἡ ὀνομασία τους, κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Ἀναστασίου (491-518). Ἀτυχῶς δὲν ὑπάρχουν σήμερα. Ὅμως δύο βάρθρα ἐξ αὐτῶν ἔχουν βρεθεῖ καὶ ἀπεικονίζουν τὸν Πορφύριο σὲ μετωπικὴ στάση μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ὑψωμένο, φέροντας τὸ στεφάνι τῆς νίκης (corona victoriae), ἐπίσης νικητήριο σύμβολο. Ὁ Πορφύριος περιστοιχίζεται ἀπὸ περρωτὲς Νίκες (Vicoriae) κατὰ τὸν τρόπο τῶν Καρυάτιδων. Ἐπίσης παρίστανται ἡ Τύχη (Fortuna) ἔχοντας στὸ χέρι τὸ κέρας τῆς Ἀμάλθειας (cornucopia), γυμνοί, ἐρωτιδεῖς (putti) καὶ διάφορες σκηνές ζῶων καὶ ἀθλητῶν, ὅπως καὶ τὸ diversium, δηλαδή ἡ ἀλλαγὴ ζεύγους ἵππων ἀπὸ τοὺς ἡνιόχους, μετὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἀγῶνα.

Ἡ φιλολογικὴ παράδοση μαρτυρεῖ σχετικὰ μὲ τὴν ὑπαρξὴ ὀλογλύφων, χριστιανικῶν πλέον, στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ σὲ ἄλλα ἀστικά κέντρα. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Γερμανοῦ Κωνσταντινουπόλεως (*Δογματικαὶ Ἐπιστολαί*, PG 98, 150) καὶ τοῦ Εὐσεβίου Καισαρείας (*Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, Βιβλιοθήκη Ἑλλήνων Πατέρων καὶ Ἐκκλησιαστικῶν Συγγραφέων, 20, σ. 24) γίνεται λόγος γιὰ ἄγαλμα (σύμπλεγμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς αἰμορροούσας γυναίκας πού θεραπεύθηκε ἀπὸ αὐτόν), χάλκινης κατασκευῆς, τιμώμενο δεόντως στὴν γεωγραφικὴ περιοχὴ τῆς Φοινίκης, ἀρχαίας χώρας, στὴ δυτικὴ πλευρὰ τῆς Συρίας, μετὰξὺ τοῦ Λιβάνου καὶ τῆς θάλασσας καὶ προσφέροντας ἰάσεις στοὺς πιστοὺς. Ἀνάγλυφη παράσταση τοῦ θαύματος τῆς αἰμορροούσας γυναίκας ἀπὸ τὴν πρόσοψη σαρκοφάγου τοῦ Λατερανοῦ στὴ Ρώμη θεωρεῖται ὅτι παραδίδει τὴν αὐθεντικὴ σκηνὴ τοῦ παραπάνω συμπλέγματος τῆς Πανεάδος, πόλης τῆς Φοινίκης. Ἡ ἔνυλη περιγραφή τοῦ Χριστοῦ καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὸ μάρμαρο ἢ τὸν λίθο, ἀλλὰ καὶ ἄλλων θεμάτων, ὅπως τοῦ Δανιὴλ μετὰξὺ τῶν λιονταριῶν, συνεχίστηκε στοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες. Ἀγάλματα τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν ἦταν τοποθετημένα ἐπάνω σὲ ἰσάριθμους κίονες πού πλαισιῶναν τὸν δρόμο πού κατέληγε στὸ θέατρο τῆς Ἐφέσου. Ἦταν ἔργο τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀρκαδίου (395-408), ὅταν ἐπισκεύασε τὸν παραπάνω δρόμο. Ἀγάλματα τοῦ Ὁρφέα καὶ τοῦ Καλοῦ Ποιμένα μὲ χρονολόγησι τὸν Δ' -Ε' αἰ. σώζονται μὲχρι σήμερα, ὅπως π.χ. γιὰ τὴν πρώτη περίπτωσι στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν

(εικ. 2), κρούοντας τη λύρα ὁ Ὀρφείας καὶ περιβαλλόμενος ἀπὸ ζῶα, ἐνῶ γιὰ τὴ δεύτερη, στὸ ἴδιο μουσεῖο πάλι, ὅπου ὁ Καλὸς Ποιμὴν φέρει ἀκέφαλο πρόβατο στοὺς ὤμους του λόγῳ καταστροφῆς. Ἐνα ἄλλο ἀγαλματίδιο στὸ μουσεῖο Rio Cristiano τοῦ Βατικανοῦ, ἄθικτο, παραδίδει μία καλύτερη ποιμενικὴ ἐμφάνιση γιὰ τὸν Καλὸ Ποιμένα. Ἐπίσης τὸ ὀλόγλυφο τοῦ Χριστοῦ, νεανία, ἀγένειου καὶ μὲ ὠραία κόμμωση ἀλλὰ μὲ καταστραμμένο τὸν πήχυ τοῦ δεξιοῦ χειροῦ, ἐκτίθεται στὸ Ἐθνικῶν Μουσεῖο τῶν Θεσμῶν (Thermae) στὴ Ρώμη. Ἀκόμη ἀγαλμα τοῦ Δανιὴλ μεταξὺ τῶν λιονταριῶν καὶ μαρμάρινη κεφαλὴ τοῦ ἀποστόλου Πέτρου ἦταν γνωστὰ ἔργα γιὰ μὲν τὸ πρῶτο στὴν Ἀνατολὴ (Κωνσταντινούπολη), γιὰ δὲ τὸ δεύτερο στὴ Δύση (κατακόμβη τοῦ Ἁγίου Σεβαστιανοῦ στὴ Ρώμη, τοῦ Δ' αἰ.).

Τὰ πολὺ ἀρεστὰ παλαιοδιαθηκικὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Ἰωνᾶ, δηλαδὴ τῆς καταβρόχθισής του ἀπὸ τὸ κῆτος, τῆς ἐξέμεσής του ἀπὸ αὐτὸ, τῆς στάσης του ὡς προσευχομένου καὶ τῆς ἀνάπαυσής του κάτω ἀπὸ ἀναδενδράδα (pergula) παρίστανται σὲ τέσσερα ἀντιστοιχὰ ὀλόγλυφα ἔργα, προερχόμενα ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ καὶ ἀποκείμενα στὸ Museum of Art τοῦ Cleveland τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν τῆς Ἀμερικῆς, τοῦ Γ' αἰ. Τὰ ἔργα αὐτὰ μὲ ἰσχυρὴ τὴν ἑλληνικὴ παράδοση, ἀντικείμενα ταφικῆς ἢ διακοσμητικῆς χρήσης, προμηθύνουν τὸ κύκνειο ἄσμα μιᾶς τέχνης ποὺ στοὺς ἐπόμενους αἰῶνες θὰ ἀποτελοῦσε παρελθὸν γιὰ τὴ χριστιανικὴ Ἐκκλησία.

Ἐνα ἄλλο ἀντικείμενο, οἱ λυχνίες (lucernae) τοῦ λαδιοῦ, εἶναι σημαντικὸ γιὰ τὴν παράσταση ἀναγλύφων χριστιανικῶν θεμάτων μὲ πρώτη ὕλη τὸν ὀρειχάλκο. Ἔτσι δύο ὀρειχάλκινες λυχνίες, στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Φλωρεντίας, τοῦ Δ' αἰ., ἐμφανίζουν ἢ μὲν πρώτη τὸ πλοῖο (ἢ ναῦς) τῆς Ἐκκλησίας μὲ κυβερνητὲς τοὺς ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο, ἢ δὲ δεύτερη τὸν Μωυσῆ, κτυπώντας μὲ τὴ ράβδο του τὸν βράχο γιὰ τὴν ἀνάβλυση νεροῦ. Πρόκειται γιὰ ἔργα ἀντιγραφῆς ἀντιστοιχῶν τῆς εἰδωλολατρικῆς ἐποχῆς μὲ χριστιανικὰ θέματα.

Τὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης κατέχει τὰ μετάλλια τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν ποὺ πλαισίωναν κάποια πύλη ἢ κάποιο τοῖχο, χρονολογούμενα πρὸς τὰ μέσα τοῦ Ε' αἰ. Τὸ σπουδαιότερο σύνολο γλυπτῶν ἔργων ἀνήκει στὸν ἀνάγλυφο διάκοσμο τοῦ πυλώνα (porta) τῆς δυτικῆς ἐκκλησίας, ἀριθμ. 1 τοῦ Alahan Monastir τῆς Ἰσαυρίας, ἀρχαίας κικρασιατικῆς χώρας, ἀπέναντι τῆς Κύπρου, πρὸς τὸ ἔτος 450. Στὸ ὑπέρθυρο διακρίνονται ὁ Χριστὸς σὲ στηθαία μορφή, δύο ἄγγελοι, οἱ στηθεῖες μορφές τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν, τὰ τέσσερα σύμβολα τῶν ἀρετῶν τοῦ θείου Λόγου, οἱ ἀπόστολοι Πέτρος

καὶ Παῦλος καὶ οἱ ἀρχάγγελοι Ραφαήλ καὶ Μιχαήλ νὰ πατοῦν σὲ γυναικεία μορφή τοῦ διαβόλου καὶ σὲ φίδι. Ὁ ἄμβων τοῦ μουσείου Κωνσταντινούπολης, τοῦ ὁποίου τὰ δύο μέρη ἔχουν προέλευση ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Rotonda) καὶ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονα τῆς Θεσσαλονίκης, εἶναι ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴ συριακὴ τέχνη καὶ τὴν θριαμβικὴ ἀψίδα τοῦ Γαλερίου στὴν παραπάνω πόλη, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 297-305, ὅπου διὰ μέσου τοῦ λευκοῦ μαρμάρου καὶ τῶν σκοτεινῶν ὀπῶν τῆς σμίλευσης προσφέρεται μία λαμπρὴ αἰσθητικὴ ἀξία.

Ἡ πρόωμη νευρικὴ ἢ ταφικὴ γλυπτικὴ τῶν σαρκοφάγων τῆς Δύσης μέχρι τὸν Δ΄ αἰ. ἔχει νὰ παρουσιάσει ἓνα πλοῦτο τέτοιων ἀντικειμένων. Τὰ θέματα τῆς ζωγραφικῆς τῶν κατακομβῶν ἐπαναλαμβάνονται στὶς τρεῖς πλευρὲς τῶν σαρκοφάγων, ὡς ἀνάγλυφες παραστάσεις ἀπὸ τὴ βιβλικὴ γραμματεία: τὸν εἰδωλολατρικὸ κόσμο, τὴ χλωρίδα καὶ τὴν πανίδα τῶν χορῶν τῆς μεσογειακῆς λεκάνης. Σαρκοφάγοι τῆς ἐπίσημης ἐνωμένης Ἐκκλησίας, τῶν αἰρετικῶν παραφυάδων καὶ τῆς ἑβραϊκῆς κοινότητος στὴ Ρώμη ἐναλλάσσουν τὰ θεματὰ τους, σύμφωνα μὲ τὶς δογματικὲς καὶ τὶς ἠθικὲς δοξασίες τους. Οἱ ἀρχαιότερες σαρκοφάγοι ἀνάγονται χρονολογικὰ στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ Γ΄ αἰ. Ἡ σαρκοφάγος στὴν ἐκκλησία τοῦ Saint Sauveur (Ἅγιος Σωτήρας), τῆς γαλλικῆς πόλης Brignoles, τοῦ Γ΄ αἰ. μὲ βουκολικὲς σκηνές, θέματα τῆς εἰδωλολατρικῆς ἀρχαιότητος, ἀλλὰ δημοφιλὴ στὴν ἀρχαία χριστιανικὴ Ἐκκλησία, ἀπεικονίζει ἀλιεῖα μὲ τὸ καλάμι του, δεόμενη νεαρὴ γυναικίκα, καθισμένο φιλόσοφο καὶ τὸν Καλὸ Ποιμένα, ὅπως καὶ τὸν Ἥλιο καὶ τὸν Ἄδη. Σὲ μία ἄλλη σαρκοφάγο τῆς Via Salaria (ὁδὸς τοῦ ἀλατιοῦ) τῆς Ρώμης, παρίστανται ὁ Καλὸς Ποιμὴν καθισμένος μεταξὺ ἑνὸς ἀνδρα καὶ μιᾶς γυναικας, ἐξιδανικευμένο ζεῦγος νεκρῶν ἢ προσωποποίηση τῆς σοφίας καὶ τῆς εὐσέβειας, μία μοῦσα, μία δεόμενη μορφή (Orans) –οἱ δύο αὐτὲς παραστάσεις περιστοιχίζουν τὴν νύμφη– καὶ δύο μαθητὲς (γιὰ τὸν νυμφίο). Μεγάλος εἶναι ὁ πνευματικὸς συμβολισμὸς τοῦ ἔργου αὐτοῦ. Σὲ παιδικὴ σαρκοφάγο, ἀποκείμενη στὰ μουσεῖα τοῦ Καπιτωλίου, στὴ Ρώμη, πού ἔγινε γύρω στὸ ἔτος 290, οἱ παραστάσεις περικλείονται σὲ ὀρθογώνια διάχωρα. Σὲ αὐτὰ διακρίνονται διανοούμενος ἀνδρας, ἡ ἔγερση τοῦ Λαζάρου, ἡ στηθαία μορφή τοῦ νεκροῦ παιδιοῦ ἐγκλειόμενη σὲ ἀσπίδοειδῆ εἰκόνα (imago clipeata) μὲ ὑπερκείμενα δύο πτηνὰ καὶ ὑποκείμενη εἰδυλλιακὴ σκηνή, ἡ μορφή καθισμένου φιλοσόφου μεταξὺ ἄλλων παρόντων ἀνθρώπων, φέροντας βιβλίον (volumen) καὶ μία γυναικεία δεομένη μορφή. Ἡ παρεμβολὴ βιβλικῶν προσώπων παράγει τὴν πρώτη χριστιανικὴ γλυπτικὴ. Σὲ σαρκοφάγο τοῦ μουσείου Pio Cristiano τοῦ Βατικανοῦ, παραδίδεται σύνθετη σκηνὴ ἐπικεντρωμέ-

νη στην ιστορία του Ἰωνᾶ, ἐνῶ γραφικές παραστάσεις ἀλειείας καὶ βοσκῆς προβάτων ἐμφυχνώνουν τὴ διακόσμηση. Στὸ κέντρο τῆς ομάδας, κάτω ἀπὸ τὶς προσωποποιήσεις τοῦ ἡλίου καὶ τοῦ ἀνέμου παρατίθενται τὰ ἐπεισόδια τῆς καταβρόχθισης τοῦ Ἰωνᾶ ἀπὸ τὸ κῆτος, τῆς ἐξέμεσής του καὶ τῆς ἀνάπαυσής του ὑπὸ τὴ σκιὰ τῆς ἀναδενδράδας (pergula). Σὲ μία συνεχῆ ἀφήγηση, ὅπως γίνεται στὴν εἰκονογραφία τῶν προσώπων τῶν σαρκοφάγων, παρατηροῦνται ἀκόμη ἢ κιβωτὸς τοῦ Νῶε πού ἐπιπλέει στὰ νερὰ ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ κῆτος, οἱ Ἰσραηλίτες πού ὑποφέρουν ἀπὸ δίψα, ἐπιτιθέμενοι στὸν Μωυσῆ, ὁ δοῦλος τοῦ Ἰαβὲ πού κτυπᾷ τὸν βράχο ἐνώπιον τριῶν ἀνθρώπων πού ἀντλοῦν νερὸ καὶ ἡ ἔγερση τοῦ Λαζάρου ἀπὸ τὸν Χριστό, μὲ τὴν παρουσία τῶν ἀδελφῶν γυναικῶν τοῦ πρώτου καὶ τῶν δούλων. Οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ Καλοῦ Ποιμένα (Pastor Bonus), τῆς Δεόμενης μορφῆς (Oraus) καὶ τοῦ διανοούμενου ἀνθρώπου (literatus) ἐναλλάσσονται μὲ τὶς βιβλικὲς σκηνές. Ἡ σαρκοφάγος στὸ Δημοτικὸ Μουσεῖο (Museo Civico) τῆς κεντροϊταλικῆς πόλης Velletri συνιστᾷ τυπικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς τέχνης. Ἡ κεντρικὴ μορφή πού κατέχει ὅλο τὸ ὕψος τῆς πρόσοψης, ἡ Δεόμενη, βλέποντας πρὸς τὰ ἄνω περιβάλλεται ἀπὸ τὸν Καλὸ Ποιμένα, τὸν Δαυιδ στὸν λάκκο τῶν λιονταριῶν, δύο ποιμένες, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ ἕνας σκεπτικὸς ἔφηβος κάθεται στὶς ρίζες θάμνου καὶ ὁ δεύτερος γενειοφόρος καὶ εὐρωστος φέρει τὸ πρόβατο στοὺς ὠμούς. Ἐπίσης συναπεικονίζονται ὁ Ἰωνᾶς, ἕνας φιλόσοφος πού ἐκτυλίσσει τὸ εἰλητᾶριο ἀπὸ περγαμινῆ, ὁ Ἄδαμ καὶ ἡ Εὐὰ καλύπτοντας τὴ γυμνότητά τους, ὁ Νῶε στὴν κιβωτὸ καὶ ὁ πολλαπλασιασμός τῶν ἄρτων.

Στὸν Δ΄ αἰ. σημειώθηκε μεγάλη ἀνθησις ὅσον ἀφορᾷ τὶς σαρκοφάγους τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Συνεχίστηκε ἡ χρῆσις τύπων καὶ ἀπεικονίσεων τῆς ἀρχαιότητος, ἐνῶ ἡ εὐρεία ἀπόδοσις βιβλικῶν σκηνῶν ἀποκαλύπτει τὴ χριστιανικὴ ταυτότητα τοῦ τάφου. Οἱ σαρκοφάγοι τῶν μουσείων τῆς γαλλικῆς πόλης Arles καὶ τοῦ Pio Cristiano τοῦ Βατικανοῦ, ἡ μὲν πρώτη μὲ σκηνές κυνηγίου, ἡ δὲ δευτέρη μὲ τοὺς τρεῖς Καλοὺς Ποιμένες καὶ σκηνές τρυγητοῦ συνεχίζουν τὴν παράδοσις ἀπεικόνισις θεμάτων τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Ἡ σαρκοφάγος τῶν δύο ἀδελφῶν μὲ τὶς προτομὲς τους ἐντὸς ἀχιβάδας, στὸ μουσεῖο Pio Cristiano τοῦ Βατικανοῦ παρέχει μία πυκνὴ ἀπεικόνισις προσώπων σὲ δύο παράλληλες ζῶνες ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη, μὲ ἔντονο σωτηριολογικὸ χαρακτῆρα. Οἱ σαρκοφάγοι τοῦ Πάθους (Passio) μὲ τὶς παραστάσεις τῆς σύλληψις τῶν πρωτοκορυφαίων ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου ἐκφράζουν τὸ σωτήριο πάθος. Σὲ σαρκοφάγο ἀπὸ τὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Παύλου ἐκτὸς τῶν τειχῶν (San Paolo fuori le mura) τῆς Ρώμης, ἐπιτιθέμενη στὸ μουσεῖο Pio Cristiano εἰκονίζονται ἐν μέσῳ

ύψηλου σταυροῦ (ἐπιστεφόμενου μὲ δάφνινο στεφάνι πού περιέχει τὸ χριστόγραμμα σύμβολο τῆς ἀναστάσιμης νίκης –μὲ τὸν θάνατο ἢ ζωή–) τὰ παλαιοδιαθηκικά ἐπεισόδια τοῦ Ἄβελ πού φέρει τὸν ἀμνὸ τῆς προσφορᾶς καὶ τοῦ Ἰώβ, καταπιεζόμενου ἀπὸ τὶς ἀτυχίες του καὶ τὰ καινοδιαθηκικά τῆς σύλληψης καὶ τῆς μεταφορᾶς τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου ἀπὸ ρωμαίους στρατιῶτες ὡς ἡττημένων βαρβάρων. Παρόμοια εἶναι ἡ σαρκοφάγος ἀπὸ τὴν κατακόμβη τῆς Domitilla στὴ Ρώμη, ἐκτιθέμενη στὸ παραπάνω μουσεῖο. Ἡ διάταξη τῶν σκηνῶν στὶς δύο αὐτὲς σαρκοφάγους ἔχει πραγματοποιηθεῖ ὡς ἑξῆς: Στὴν μὲν πρώτη σαρκοφάγο τὰ ἐπεισόδια χωρίζονται ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ δένδρων μὲ πτηνά, ἐνῶ δὲ στὴ δεύτερη ἀπὸ στρεπτοὺς κίονες, στεφόμενους μὲ εὐθύγραμμα καὶ ἀμφικλινῆ ἐπιστύλια. Ὁ κατάλογος τῶν σαρκοφάγων τοῦ πάθους –κυριολεκτικὰ τοῦ χριστιανικοῦ θριάμβου (passio - triumphus)– συνεχίζεται, μὲ τὴν περιήφημη σαρκοφάγο τοῦ Ἰουνίου Βάσσου (Giunio Basso), ἀποκείμενη στὸ θησαυροφυλάκιο τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Πέτρου (San Pietro) στὴν πόλη τοῦ Βατικανοῦ. Δέκα βιβλικὲς σκηνές, περικλειόμενες σὲ διάχωρα, ὀριζόμενα ἀπὸ στρεπτοὺς κίονες, στρεφόμενα μὲ εὐθύγραμμα, τοξοειδῆ καὶ ἀμφικλινῆ ἐπιστύλια σὲ δύο ζῶνες ἀνὰ πέντε, ἀπεικονίζουν τὸν Χριστὸ δύο φορές, στὸ κέντρο ἀντίστοιχα τῶν δύο παραλλήλων ζωνῶν. Πρόκειται γιὰ τὶς παραστάσεις, θριαμβικὲς –παρὰ τὸν χαρακτήρα τῆς σαρκοφάγου ὡς τὸ πάθος– τῆς εἰσόδου τοῦ Χριστοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα (κάτω) καὶ τῆς ἡγεμονικῆς ἐνθρονῆς τοποθέτησής του μεταξὺ τῶν πρωτοκορουφαίων ἀποστόλων (scena triumphalis) (ἐπάνω). Τὰ βιβλικὰ ἐπεισόδια, ἀρχίζοντας ἀπὸ ἐπάνω ἀριστερά, ἀφοροῦν τὴ θυσία τοῦ Ἄβραάμ, τὸν ἀπόστολο Πέτρο ἀνακρινόμενο ἀπὸ δύο στρατιῶτες, τὸν Χριστὸ ὀδηγούμενο ἐνώπιον τοῦ δικαστηρίου, τὸν Πιλάτο ἐτοιμαζόμενο νὰ πλύνει τὰ χέρια του (ἀνώτερη ζώνη), ἐνῶ ἀκολουθοῦν τὰ ἐπεισόδια τοῦ Ἰώβ καθισμένου ὀκλαδὸν σὲ σωρὸ κοπριάς, τοῦ Ἀδάμ καὶ τῆς Εὕας νὰ καλύπτουν μὲ τὰ χέρια τους τὴν αἰδοία χώρα ἀπὸ ἐντροπή, τοῦ Δανιὴλ μεταξὺ τῶν λιονταριῶν νὰ προσεύχεται καὶ τοῦ ἀποστόλου Παύλου δέσμιου, ὀδηγούμενου πρὸς τὸ μαρτύριο (κατώτερη ζώνη). Ἡ σαρκοφάγος αὕτη πού ἀφιερώθηκε στὸν Ρωμαῖο ὑπάτο Giunio Basso, ὅπως προαναφέραμε, γιὰ νὰ δεχθεῖ τὸ σῶμα του, μετὰ ἀπὸ τὸν θάνατό του στὶς 24 Αὐγούστου τοῦ 359, συνιστᾷ ἕνα παράδειγμα θριαμβικοῦ κλασικισμοῦ καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ἔργα τῆς ὀψιμῆς ρωμαϊκότητος (tarda romanita).

Δύο ἄλλες σαρκοφάγοι, ἡ μὲν πρώτη ἢ λεγόμενη «δογματικὴ» τοῦ μουσείου Pio Cristiano στὸ Βατικανό, ἡ δὲ δεύτερη τοῦ μουσείου τῆς ἀρχαίας Arles στὴ Γαλλία παρουσιάζουν ἰδιαίτερο θεολογικὸ ἐνδιαφέρον. Στὸ πρῶτο ἔργο, πού



έλαβε ακριβῶς τὴν ὀνομασία «δογματική» σαρκοφάγος, ἐμφανίζεται ὁ Θεός - Πατήρ, σπάνιο εἰκονογραφικὸ παράδειγμα (ἓνα ἄλλο συναντᾶ κανεὶς στὸν ζωγραφικὸ διάκοσμο τῶν κατακομβῶν στὴ Via Latina τῆς Ρώμης). Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς ἀνώτερης ζώνης τῆς παραπάνω σαρκοφάγου διακρίνεται ἡ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας, ἐμπνεόμενὴ ἀπὸ τὸ πρῶτο παλαιοδιαθηρικὸ βιβλίον τῆς Γένεσης, ὅπου ὁ Θεός - Πατήρ φαίνεται μὲ πατριαρχικὴ ὄψη, ὡς ὄριμος καὶ γενειοφόρος ἄνδρας. Ἡ δημιουργία τοῦ ἀνθρώπου τὸν παριστᾷ μεταξὺ τῶν δύο ἄλλων προσώπων τῆς Ἁγίας Τριάδας. Ὁ Πατήρ κυριαρχεῖ μεταξὺ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος μὲ τὴ χειρονομία εὐλογίας μὲ τὸ δεξιὸ χερὶ δύο γυμνῶν παιδικῶν μορφῶν. Ἡ πρώτη, ἀνδρική, ἀπεικονίζει τὸν Ἀδάμ, ἐκτεταμένο στὸ ἔδαφος, ἐνῶ ἡ δεύτερη, γυναικεία, δείχνει τὴν Εὐά, ὄρθια, μὲ τὸ κεφάλι ἐπιστρεφόμενο ἀπὸ τὸ ἐπιτιθέμενο χερὶ τοῦ Υἱοῦ. Οἱ ἄλλες βιβλικές σκηνές ἀναφέρονται στὸν Δανιὴλ μεταξὺ τῶν λιονταριῶν καὶ στὴν προσκύνηση τοῦ νεογνοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τοὺς τρεῖς Μάγους. Ἡ Ἁγία Τριάδα εἰκονίζεται καὶ στὴ δεύτερη σαρκοφάγο τῆς Arles, τὴ λεγόμενη «τοῦ ζεύγους τῶν νεκρῶν». Ὁ Ἀδάμ παρίσταται σὲ μία ἄλλη θέση, δηλαδὴ ἀφυπνισμένος ἀπὸ τὴ νάρκη καὶ ἐμφανίζεται ὄρθιος πλησίον στὴν Εὐά, πού προῆλθε ἀπὸ αὐτόν. Τὸ ζεῦγος στρέφεται πρὸς τὸ χερὶ τοῦ Δημιουργοῦ - Θεοῦ πού εὐλογεῖ (Γεν. 2, 25). Ἡ παλαιοδιαθηρικὴ αὐτὴ σκηνὴ ἔχει ὡς πρότυπο τὸν εἰδωλολατρικὸ μῦθο τῆς δημιουργίας τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν Προμηθέα. Ὁ Πατήρ - Θεὸς πού εὐλογεῖ τὸν Ἀδάμ ἀντικατέστησε τὸν Τιτάνα πού σχηματίζει τὸν ἄνθρωπο, ἐνῶ ὁ Υἱὸς πού ἐπιθέτει τὸ χερὶ ἀντικαθιστᾷ τὴν Ἀθηνᾶ (Μίνερνα) πού μὲ μία παρόμοια χειρονομία ἐμφυσεῖ τὴν ψυχὴ στὸν ἄνθρωπο ὑπὸ τὴ μορφὴ πεταλούδας. Ἡ δεύτερη αὐτὴ σαρκοφάγος ἔχει τριζωνὴ πρόσοψη μὲ πλῆθος προσώπων πού μετέχουν σὲ διάφορα βιβλικὰ γεγονότα.

Ἔπεται ἡ τέχνη τῶν αὐτοκρατορικῶν σαρκοφάγων, κατεργασμένων μὲ πορφυρίτη λίθο. Μία τέτοια κατηγορία σαρκοφάγων πού περιέχουν τὰ λείψανα ὀκτῶ αὐτοκρατόρων ἀπὸ τὸν Μεγάλον Κωνσταντῖνον (324-337) ἕως τὸν Μαρκιανόν (450-457), μὲ ἐξάιρεση τὸν Βαλεντιανόν Α΄ (364-375) πού σκοτώθηκε στὸν πόλεμον κατὰ τῶν Γόθων καὶ χάθηκε τὸ σῶμα του, σχετίζεται μὲ τὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, ὅπου καὶ οἱ σαρκοφάγοι. Τὰ ἔργα αὐτὰ χωρὶς ἀνάγλυφες ἀπεικονίσεις προσφέρουν μόνον τὸ χρῆσμα ἐπάνω στὸ κάλυμμα. Ἡ σαρκοφάγος, ὀνομαζόμενη τῆς ἁγίας Ἐλένης, ἀλλ' ἀναμφίβολα τοῦ Κωνσταντίνου Α΄ Χλωροῦ (305-306) στὴ Ρώμην, ἐκτιθέμενη στὸ μουσεῖον Ρίο Κλεμεντινόν τοῦ Βατικανοῦ, τοῦ Δ΄ αἰ., ἀπεικονίζει πολεμικὲς σκηνές μεταξὺ Ρωμαίων ἱππέων καὶ βαρβάρων. Στὸ ἴδιον μουσεῖον ἐκτίθεται καὶ ἡ σαρκοφάγος

ἀπὸ πορφυρίτη λίθο, τοῦ Δ΄ αἰ., τῆς Κωνσταντίνης ἢ Κωνσταντίας, θυγατέρας τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου μὲ παραστάσεις ἐρωτιδῶν (putti), συγκομιδῆς καρπῶν, παγωνιῶν, κριοῦ καὶ μὲ μεγάλες περιστροφές ἄκανθας.

Ἐπίσης μαρμάρινες σαρκοφάγοι ἀπὸ πράσινο ἢ λευκὸ μάρμαρο τῆς Προικονήσου ἦταν προορισμένες γιὰ αὐτοκράτορες ἢ αὐτοκράτειρες. Ἦταν διακοσμημένες μὲ σταυρὸ μόνον ἢ ἐντὸς δίσκου. Ἄλλες διακοσμημένες σαρκοφάγοι ἀνήκαν σὲ πρίγκηπες ἢ σὲ μέλη τῆς βυζαντινῆς ἀριστοκρατίας ἐκ τῶν ὁποίων ἐλάχιστες διασώζονται σήμερα. Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ κατεργασία τῶν σαρκοφάγων ὑπῆρχαν δύο ρεύματα. Στὸ πρῶτο, τὸ νέο - αττικὸ, ποὺ συνδέεται μὲ τὸν κλασικισμὸ τοῦ Δ΄ αἰ., ἀνήκει ἡ σαρκοφάγος παιδιοῦ τοῦ Sarigüzel (συνοικία τῆς Κωνσταντινούπολης) στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς ὡς ἄνω πόλης, μὲ χρονολόγησι πρὸς τὸ ἔτος 400 καὶ παραστάσεις δύο ἀγγέλων, κρατώντας στεφάνι μὲ τὸ χρῆσμα καὶ στὰ ἄκρα τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου (δεξιὰ) καὶ Ἰωάννη καὶ Ἰακώβου (ἀριστερά, ἀτελειώτο μέρος). Στὸ δεῦτερο ρεῦμα, παραδοσιακὰ συνδεδεμένο μὲ τὴν τέχνη τῆς δυτικῆς Μικρᾶς Ἀσίας κατὰ τὴν αὐτοκρατορικὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ κατατάσσεται τεμάχιο μαρμάρινης σαρκοφάγου ἀπὸ τὴ συνοικία Ψαμάθεια τῆς Κωνσταντινούπολης, ἐκπιθέμενο στὰ Ἐθνικὰ Μουσεῖα τοῦ Βερολίνου, πρὸς τὸ ἔτος 400, ὅπου ἀπεικονίζονται ὁ Χριστός, ποὺ ἐνθυμίζει τὸν τύπο τοῦ ἀρχαίου ρήτορα καὶ ἀπόστολοι.

Κατ' ἀπομίμησι τῆς μακρᾶς πλευρᾶς μιᾶς σαρκοφάγου χρησιμοποιήθηκαν καὶ ἐπιτύμβιες πλάκες ἀπὸ τοπικὸ ἀσβεστόλιθο γιὰ νὰ κλείνουν τὴν πρόσοψη κτισμένων τάφων. Δύο τέτοιες πλάκες ἀπὸ τὴ συνοικία Tashkasap τῆς Κωνσταντινούπολης προσφέρουν τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ, τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου καὶ δύο γυναικῶν ποὺ συμβολίζουν ἢ τὶς Ἐκκλησίαι ἐξ ἔθνῶν καὶ ἐκ περιτομῆς ἢ ἀκόμη τὶς προσωποποιήσεις τῆς Ρώμης καὶ τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ στηθαίων μορφῶν στὰ ἀκρωτήρια (γιὰ τὴν πρώτη). Ἡ δευτέρα πλάκα ἐμφανίζει τὸν Χριστό, καθισμένο μεταξὺ τεσσάρων ἀποστόλων, στὴν πλήρη μεγαλοπρέπειά του. Μία ἄλλη πλάκα στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης, τοῦ τέλους τοῦ Ε΄ αἰ., παραδίδει τὴν θριαμβευτικὴ εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα μὲ ἀφηγηματικὸ ὕψος καὶ τὴν ἔκφρασι προοδευτικῆς ἀπώλειας τοῦ ὡραίου ἀρχαίου ἀναγλύφου.

Ἐνα ἄλλο εἶδος πλακῶν χρησιμοποιεῖται γιὰ τὰ θωράκια τῶν χοροστασίων τῶν ἐκκλησιῶν, τῶν πλαγιῶν κλιτῶν καὶ τῶν ὑπερώων (tribunae). Εἶναι διακοσμημένες καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς καὶ γι' αὐτὸ διακρίνονται ἀπὸ τὶς νεκρικὲς πλάκες. Τὰ θωράκια αὐτὰ φέρουν συνήθως σταυροῦς, εἴτε μόνους, εἴτε ἐγγεγραμμένους σὲ κύκλους, σὲ σταφάνια ἢ σὲ ρόμβους. Ἐνα τέτοιο θωράκιο ἀνή-

κει στο Έθνικό Μουσείο της Ραβέννας, πλησίον της Bologna, στην Ίταλία, του δεύτερου τετάρτου του ΣΤ΄ αι. Το έργο αυτό προερχόμενο από την εκκλησία του Αγίου Βιταλίου (San Vitale) της παραπάνω πόλης, είναι έπεξεργασμένο καλλιτεχνικά ως δαντελωτό έργο με πλούσια φυτική διακόσμηση περιπλεγμένων κλάδων και φύλλων κατά θαυμάσιο τρόπο. Σε δύο άλλα τέτοιου είδους θωράκια του Έθνικου Μουσείου της Κωνσταντινούπολης, του Ζ΄-Η΄ αι. (όψιμης παλαιοχριστιανικής εποχής - πρωτοβυζαντινής) αντί σχημάτων εικονίζονται πρόσωπα. Το πρώτο θωράκιο παραδίδει τον Δανιήλ στο λάκκο των λιονταριών, τρεφόμενο από άγγέλους, ενώ το δεύτερο απεικονίζει δύο αντιμετώπα έλάφια, έτοιμα να πιούν νερό από κάποιο άγγειο.

Οί περισσότερες σαρκοφάγοι της Ραβέννας παρουσιάζουν σαφή την καλλιτεχνική έπίφαση της βυζαντινής πρωτεύουσας από τον Ε΄ έως τον Η΄ αι. Αυτή φαίνεται στην ευγένεια και στην κομψότητα των ανθρωπίνων χειροτονιών και στην ήρεμία της απεικόνισης των μορφών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα θεωρείται σαρκοφάγος, αποκείμενη στο άριστερό κλίτος της εκκλησίας του Αγίου Φραγκίσκου (San Fransesco) της Ραβέννας (εικ. 3). Σε πέντε άψιδωτές κόγχες σχήματος άχιβάδας της πρόσοψης της σαρκοφάγου εικονίζεται ο Χριστός ως Νομοδότης (ή σκηνή Traditio Legis - Παράδοση Νόμου), έγγχειρίζοντας τον γραπτό νόμο του στον άπόστολο Παύλο, ο άπόστολος Πέτρος και άλλοι άποστολοι.

Η εξέλιξη του κιονοκράνου μέσα από τους γνωστούς τύπους του ιωνικού και του κορινθιακού, άπλου ή σύνθετου, ή αντικατάσταση της μαλακής άκάνθου (spina mollis) από την πριονωτή (spina serrata) και ή παραγωγή ενός νέου τύπου του λεγόμενου θεοδοσιανού, της εποχής του Θεοδοσίου Β΄ (408-450) με τη χρήση της σμίλης για τη χάραξη των φύλλων και του τρυπανιού για την κατεργασία τους έγκαινίασαν μία νέα αισθητική πραγματικότητα. Η υιοθέτηση του τοξωτού έπιστυλίου αντί του ευθυγράμμου, του έπιθήματος μεταξύ της γένησης του τόξου και του κιονοκράνου και της εμφάνισης μιās νέας μορφής του σέ σχήμα καλαθιού –πολύ γνωστού αντικειμένου καθημερινής χρήσης που συνέβαλε στη διαμόρφωση αυτή– ήταν ένα καλλιτεχνικό και αισθητικό έπίτευγμα της ιουστινιάνειας περιόδου. Ός παραδείγματα μνημονεύονται τά κιονόκρανα των εκκλησιών της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης, του Αγίου Βιταλίου (San Vitale) Ραβέννας (εικ. 4) και άλλων κέντρων της αυτοκρατορίας με την έγγραφη και των μονογραμμάτων του Ίουστινιανού Α΄ (527-565) και της Θεοδώρας, ενώ παρατηρούνται παραλλαγές σε πτυχωτά κιονόκρανα της εκκλησίας των Αγίων Σεργίου και Βάκχου στη βυζαντινή πρωτεύουσα.

Ἡ διάτρητη διακόσμηση τῶν κιονοκράνων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἐμπλουτίζεται καὶ μὲ περισσότερες ἔμπυχες παραστάσεις –γνωστὴ ἦταν ἡ ὑπαρξὴ τέτοιων στὴν ρωμαϊκὴ ἐποχὴ– ποὺ προσδίδουν μίαν νέα ἀνθρωποκεντρικὴ διάθεση τῶν γλυπτῶν καὶ ζωομορφικὴ, ὡς πρὸς τὴν παράσταση ζώων τῆς μεσογειακῆς πανίδας. Γιὰ τὴν πρώτη ἀναφέρουμε τὴν ὑπαρξὴ ἀνθρωπίνων προσωπειῶν (*personae, masues* γαλλιστί) μὲ γένεια, μουστάκια καὶ κόμμωση, μὲ φύλλα ἄκανθας ποὺ ἀπεικονίζονται σὲ μερικὰ κιονόκρανα ἐνῶ ἀναγνωρίζονται τέτοιες παραστάσεις καὶ στὸν δαπέδιο ψηφιδωτὸ διάκοσμο τοῦ Μεγάλου Παλατιοῦ τῆς Κωνσταντινούπολης. Ὡς πρὸς τὴν δεύτερη περίπτωσι διακρίνονται πτηνά, ὅπως ἀετοί, παγῶνια μὲ ἀνοικτὴ οὐρὰ ἢ τετράποδα ζῶα, ὅπως κριοὶ καὶ πτερωτοὶ ἵπποι σὲ διάφορα σημεῖα τῶν κιονοκράνων.

Ἡ γλυπτικὴ τῆς Κοπτικῆς Ἐκκλησίας, αὐστηρὰ συντηρητικῆς καὶ λαϊκόφρονης, ἔχει νὰ παρουσιάσει ἀνάλογα ἔργα μιᾶς λαϊκῆς πληθωρικῆς φανασίας μὲ μεγάλη ἐξάρτηση, ὅπως καὶ ἡ ζωγραφικὴ, ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία. Ἡ σκηνὴ τοῦ Ὁρφέα κρούοντας τὴ λύρα, οἱ ἄθλοι τοῦ Ἡρακλῆ, ἡ Ἀφροδίτη, οἱ Νηρηίδες, διονυσιακὲς σκηνές, π.χ. ὁ θρίαμβος τοῦ Διονυσίου σὲ κοπτικὴ κόγχη μὲ ἀετωματικὴ ἐπίσκεψη στὴ Συλλογὴ Dumbarton Oaks τῆς ἀμερικανικῆς πόλης Washington, τοῦ Ε΄ αἰ. (εἰκ. 5) καὶ ἄλλες ἔχουν ἀπεικονισθεῖ σὲ ἔργα ἀπὸ ἀσβεστόλιθο, πρώτη ὕλη, προερχόμενὴ ἀπὸ τὴν κοιλάδα τοῦ ποταμοῦ Νείλου. Ὁ ἀρχαῖος συμβολισμὸς προβάλλει τὴ χριστιανικὴ θρησκεία, ὅπως π.χ. οἱ παραστάσεις τῆς Νίκης (*Victoria*) καὶ τοῦ Ἔρωτα (*Amor*), ὑπονοώντας τοὺς ἀγγέλους. Ὁ αἰγυπτιακὸς σταυρὸς *ankh* (%) ποὺ προεικόνιζε τὴν ἐπικράτηση τοῦ χριστιανισμοῦ στὴ φαραωνικὴ ἐποχὴ κατέστη σημαντικὸ σύμβολο τῆς Κοπτικῆς Ἐκκλησίας. Οἱ ἔφιπποι ἅγιοι ἦταν ἀρεστὸ θέμα στὴν κοπτικὴ τέχνη, ἐμφανιζόμενοι μερικὲς φορὲς μὲ τὸ κεφάλι τοῦ Ὄρου, αἰγύπτιου θεοῦ τοῦ οὐρανοῦ, ἀπεικονιζόμενοι ὡς ἀνθρωπόμορφον καὶ ἱερακοκεφάλον.

Ἡ χρῆσι θεμάτων καθαρὰ χριστιανικῶν πραγματοποιεῖται σὲ παραστάσεις ζωφόρων, πεσσῶν καὶ κογχῶν ποὺ ἐπιστέφονται μὲ ἀετώματα. Ἡ συλλογὴ τοῦ *Mirrit Boutros Ghali* στὸ Κάιρο τῆς Αἰγύπτου περιλαμβάνει κοπτικὴ κόγχη μὲ ἀετωματικὴ ἐπίσκεψη, τοῦ Ε΄ αἰ., μὲ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ σὲ στάση εὐλογίας, μεταξὺ δύο μεταλλίων ποὺ περιλαμβάνουν ἱερά, πρόσωπα, ἐπάνω καὶ κάτω ἀπὸ αὐτόν. Ἐπίσης εἰκονίζονται δελφίνια, σύμβολα τοῦ Χριστοῦ, ρόδακες καὶ λαγοί, προσεγγίζοντας καλάθια γεμάτα μὲ καρποὺς στὶς πλευρὲς καὶ στὸ γείσο. Γνωστὴ εἶναι ἐπίσης ἡ ξυλογλυπτικὴ, ὅπως π.χ. τεμάχιο στὸ μουσεῖο τοῦ Λούβρου στὸ Παρίσι, τοῦ Ε΄-ΣΤ΄ αἰ., ποὺ συνιστοῦσε μέρος ἐνὸς ἔργου ἀπεικόνισις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεομήτορος, καθισμένης σὲ ὑψηλὸ σκαμνί,

ἢ ἀκόμη τὰ ξύλινα θυρόφυλλα τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Βαρβάρας, στοὶ Κοπιτικὸ Μουσεῖο τοῦ Καΐρου. Σὲ αὐτὰ ἐμφανίζονται ὁ Χριστὸς περικλειόμενος σὲ δόξα (gloria) καὶ ἡ Θεοτόκος, περιβαλλόμενα καὶ τὰ δύο πρόσωπα ἀπὸ τοὺς δώδεκα ἀποστόλους (κάθε μορφή ξεχωριστά), μεταξὺ τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ καὶ τοῦ ἁγίου Μάρκου.

Ἡ ἄρμενικὴ καὶ ἡ γεωργιανὴ γλυπτικὴ, κρᾶμα τῆς βυζαντινῆς, τῆς ἐγχώριας παράδοσης καὶ τῆς πολιτιστικῆς ἐμπειρίας τῶν Χετταίων καὶ τῶν ἀσιατικῶν χωρῶν τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς προσφέρουν ἀνάγλυφα ἔργα στὶς προσόψεις τῶν ἐκκλησιῶν. Ὡς παραδείγματα προσάγονται ἀπεικονίσεις τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ ΣΤ΄ αἰ. στοὶ Ptghavnk ἢ Phghni. Ἡ πρώτη ἀπεικόνιση ἐμφανίζει δύο ἀγγέλους φέροντας ἀσπίδοειδῆ εἰκόνα (imago chireata) ποὺ περιέχει τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ καὶ ἕξι στηθαῖες μορφές ἁγίων ἐμπεριεχομένων σὲ ἰσάριθμα μετάλλια. Ἡ δευτέρη ἀπεικόνιση παριστᾷ τὸν κτίτορα Μανουήλ Amatouni σὲ σκηνὴ πάλης μὲ λιοντάρι καὶ ἓνα ἄγνωστο ἄνδρα, παλεύοντας μὲ γύπα, ἔργο αὐστηρηῆς ἐπίδρασης σασσανιδικῶν προτύπων. Μέσα στὸν κανόνα ἀπεικόνισης ἰδρυτῶν τῶν ἐκκλησιῶν τῶν παραπάνω χωρῶν (Ἀρμενία, Γεωργία), σασσανιδικῆς προέλευσης, ἐντάσσεται τὸ παρακάτω παράδειγμα. Σὲ ἀνάγλυφῃ παράστασι στοὶ Mreu, τοῦ Ζ΄ αἰ., διακρίνεται τὸ ζεῦγος τοῦ Δαβὶδ Saharouni μὲ συναπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ, τριῶν ἁγίων, διπλοῦ σταυροῦ καὶ δύο μετωπικῶν ἀγγέλων πρὸς τοὺς ὁποίους ὀδηγεῖται ὁ ἰδρυτὴς μὲ τὴ σύζυγό του.

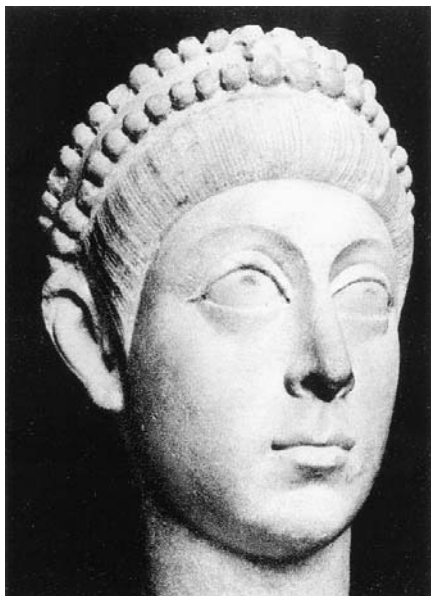
Σὲ μία ὁμάδα ἄρμενικῶν γλυπτῶν ἀντικειμένων ποὺ ἀφοροῦν ἐπιτάφιες πλάκες, ἢ καὶ βάσεις σταυρῶν (Khatchk ars), ἤδη ἀπὸ τὸν Ε΄ αἰ. καὶ ἐξῆς, παρίστανται ἀφενὸς σταυροί, γεωργικὰ σχήματα καὶ ἄνθη καὶ ἀφετέρου ὁ Χριστὸς, ἢ βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκος, ἄγγελοι, ἅγιοι καὶ βιβλικὰ γεγονότα. Ἐνδιαφέρον προξενεῖ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Δανιὴλ μεταξὺ λιονταριῶν ποὺ ἀναπολεῖ στὴ μνήμη μας τὴ σχετικὴ παράστασι τοῦ ἥρωα τῶν Σουμεριῶν Γιλγαμές μεταξὺ θηρίων. Σὲ αὐτὴ τὴν τέχνη παρατηρεῖται ἡ ἀπομάκρυνσι ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνορωμαϊκὴ παράδοσι τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἡ ἐξάρτησι ἀπὸ τὸ καλλιτεχνικὸ ὕφος τῶν ἀσιατικῶν χωρῶν τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς.

Ἡ γλυπτικὴ στοὶ Βυζάντιο εἶχε ἀπολέσει μὲν τὰ ὀλόγλυφα (ἀγάλματα) ἔργα τῆς, λόγῳ τοῦ εἰδωλολατρικοῦ, τοῦ ὕλιστικοῦ καὶ μὴ πνευματικοῦ χαρακτῆρα τους, εἶχε κερδίσει δὲ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν ὠραιοπρεπῆ σὲ ὑπερφυσικὸ ἐπίπεδο ἀπόλαυσι τῶν πιστῶν, στὰ μέτρα τοῦ ὑπερβατικοῦ κάλλους μὲ τὴ χρῆσι τῶν ἀναγλύφων ἀντὶ τῶν ὀλογλύφων, ἀφαιρετικῶν ἔργων τῆς ὕλης καὶ τῆς εἰδωλολατρικῆς ἐννοιας τῶν πρώτων, ὡς ἓνα εἶδος, θὰ λέγαμε, τῆς ἀρχαιότερης ἀφηρημένης τέχνης (ars abstracta), ποὺ ἀφορᾷ ὅμως καὶ ὅλη τὴ βυζαντινὴ τέχνη.

Ἐνῶ στοὺς πρώιμους χριστιανικοὺς αἰῶνες γινόταν χρήση ὀλογλύφων μὲ παραστάσεις αὐτοκρατόρων, τοῦ Καλοῦ Ποιμένα, τοῦ Ὁρφέα, τοῦ Χριστοῦ, ἄλλων προσώπων καὶ γεγονότων, λόγω τῆς μαρκᾶς ἑλληνορωμαϊκῆς παράδοσης, ἀργότερα ἔγινε ἡ ὑποχρεωτικὴ ἀντικατάστασή τους μὲ ἀνάγλυφα, λόγω κατάχρησης ὑπερβολῶν καὶ ἄλλων τινῶν κακῶν συνηθειῶν. Τὰ ἀνάγλυφα, ἀπομακρυσμένα ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ ὕψιότητα, τὸ εἰδωλολατρικὸ περιβάλλον καὶ τὸν φυσιοκρατικὸ χαρακτήρα τους, ἀλλότρια γνωρίσματα αὐτὰ γιὰ τὸ βυζαντινὸ ὄψος, ποὺ ὑπηρετεῖ τὰ ἰδεώδη τῆς θείας λατρείας, τῆς κατήχησης τῶν ἀνθρώπων καὶ τῆς σωτηρίας τους, ἐπικράτησαν καὶ ἐδραιώθηκαν σὲ ὅλες τὶς φάσεις ἐξέλιξης τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Μὲ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς ἀνάγλυφης τεχνικῆς, οἱ βυζαντινοί, καὶ οἱ νεοβυζαντινοὶ σήμερα, ὡς ἀπόγονοὶ τους, δὲν στερήθηκαν ἀπὸ καμμία τέρψη τῶν ὀφθαλμῶν καὶ ὅποιαδήποτε ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ ἱκανοποίηση.

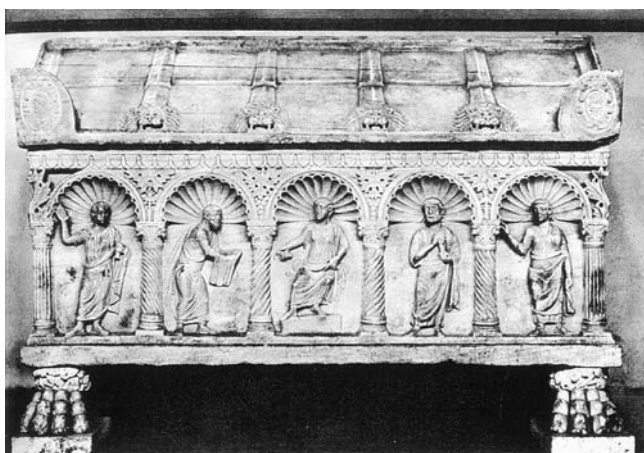
**Βιβλιογραφία:** Βλ. κατ' ἐπιλογὴν Α'.

Grabar, L' âge d' or de Justinien, Paris 1966, σσ. 219-276. Τοῦ ἴδιου, *Le premier art chrétien*, Paris 1966, σσ. 123-144, 239-271. C. Delvoye, *L' art byzantin*, Paris 1967, σσ. 113-127 καὶ ἑλληνικὴ μετάφραση τῆς Μ. Β. Παπαδάκη, Ἀθήνα 1994, σσ. 157-185. M. Zibawi, *L' arte paleochristiana. Visione e Spaziodiale origini a Bisanzio*, Milano 1998, σποραδικά. Στὰ παραπάνω ἔργα βλ. λεπτομερῆ διεθνή βιβλιογραφία γιὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴ γλυπτικὴ.

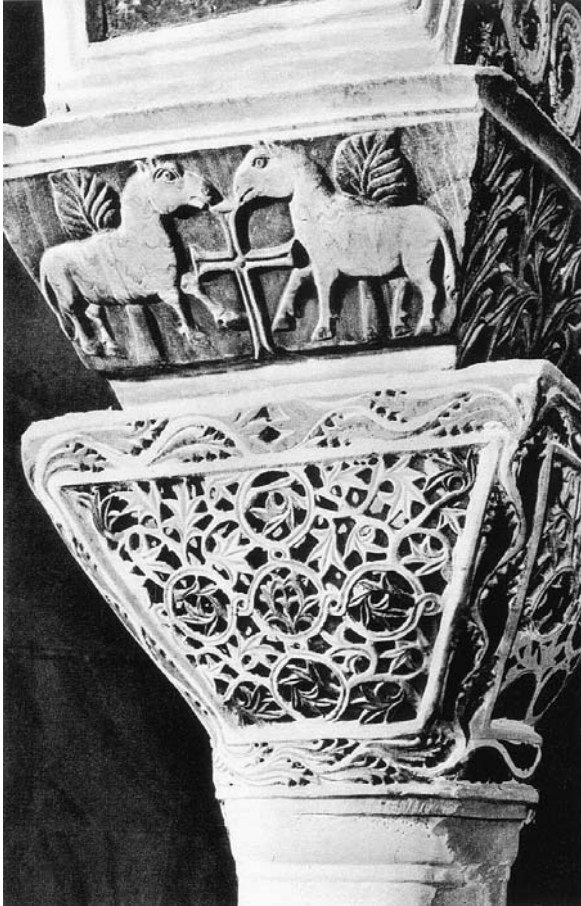


Εικ. 1: Κεφαλή Άρκαδίου.  
Άρχαιολογικό Μουσείο,  
Κωνσταντινούπολη.  
395-408.

Εικ. 2: Άγαλμάτιο Όρφέα.  
Βυζαντινό Μουσείο, Άθήνα.  
Δ' - Ε' αϊ.



Εικ. 3: Σαρκοφάγος.  
Βασιλική Άγ. Φραγκίσκου  
(San Francesco),  
Ραβέννα.



Εικ. 4: Κιονόκρανο.  
Ἐκκλησία Ἁγ. Βιταλίου  
(San Vitale)  
Ραβέννα, 530-547.



Εικ. 5: Κοπτική κόγχη με  
ἀετωματική ἐπίστεψη.  
Θρίαμβος τοῦ Διονυσίου.  
Συλλογή Dumbarton Oaks.  
Washington, Ἡνωμένες  
Πολιτεῖες Ἀμερικῆς. Ε΄ αἰ.