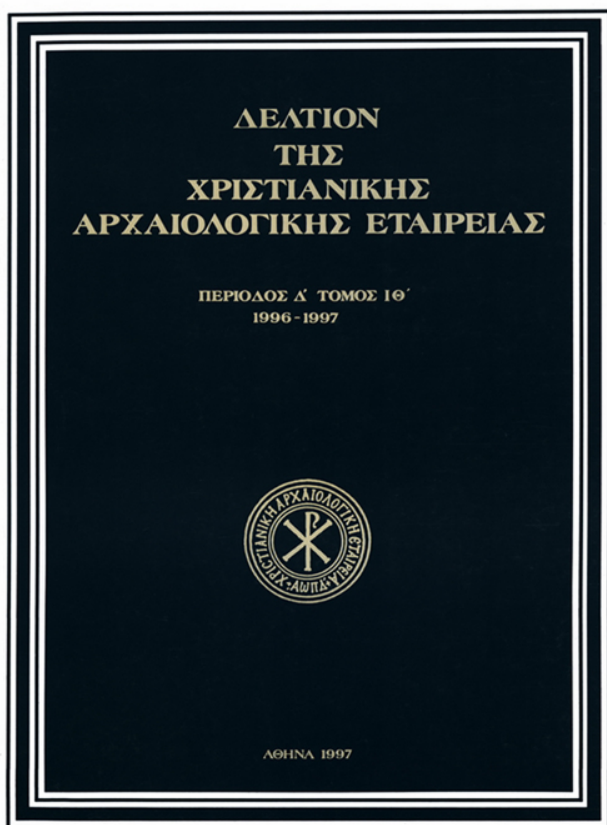


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 19 (1997)

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ'



Πρωτοχριστιανικές παραστάσεις και θέματα που μιμούνται την κοσμική ζωγραφική σε ταφικό συγκρότημα της Δυτικής Νεκρόπολης της Θεσσαλονίκης

Ευτέρπη ΜΑΡΚΗ

doi: [10.12681/dchae.1167](https://doi.org/10.12681/dchae.1167)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΑΡΚΗ Ε. (1997). Πρωτοχριστιανικές παραστάσεις και θέματα που μιμούνται την κοσμική ζωγραφική σε ταφικό συγκρότημα της Δυτικής Νεκρόπολης της Θεσσαλονίκης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 19, 125-150. <https://doi.org/10.12681/dchae.1167>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Πρωτοχριστιανικές παραστάσεις και θέματα που
μιμούνται την κοσμική ζωγραφική σε ταφικό
συγκρότημα της Δυτικής Νεκρόπολης της
Θεσσαλονίκης

Ευτέρπη ΜΑΡΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ' • Σελ. 125-150

ΑΘΗΝΑ 1997

ΠΡΩΤΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΑ ΠΟΥ ΜΙΜΟΥΝΤΑΙ ΤΗΝ ΚΟΣΜΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕ ΤΑΦΙΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΝΕΚΡΟΠΟΛΗΣ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Στή μνήμη τῆς Ἰουλίας Βοκοτοπούλου

Σὲ οἰκόπεδο τῆς ὁδοῦ Δημοσθένους 7 τοῦ Δήμου Ἀμπελοκήπων, πού ἐντάσσεται στὴ δυτικὴ νεκρόπολη τῆς Θεσσαλονίκης, ἀνασκάφηκε τὸ 1994 ἀξιόλογος διδυμος καμαρωτός τάφος¹ μὲ δύο θαλάμους, πού ἀνήκει προφανῶς σὲ ἀξιόλογα μέλη τῆς κοινωνίας τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 4ου μ.Χ. αἰ., συνδεδεμένα μὲ στενὴ συγγένεια. Οἱ τάφοι ἀνήκουν στὸν τύπο μὲ τὴν ὀριζόντια εἴσοδο - δίοδο, πού ἔκλεινε μὲ μαρμάρινη πλάκα, ἔχουν προεξέχουσα πέτρα γιὰ τὴν κάθοδο στὸν ἀνατολικὸ καὶ νότιο τοῖχο καὶ παρουσιάζουν ἐπίπεδη ἐξωτερικὰ διαμόρφωση τῆς καμάρας (εἰκ. 1-2), ὅπου διακρίνεται ἡ παρουσία κτιστῶν ἐδράνων σχήματος πεῖ γιὰ τὰ νεκρόδειπνα. Μεγάλο τμήμα τοῦ ἀνατολικοῦ ἄκρου τῆς καμάρας, ἡ ἄνω ἐπιφάνεια τῆς ὁποίας καλύπτεται μὲ ὑδραυλικὸ κονίαμα, ἔχει καταστραφεῖ. Οἱ τάφοι (εἰκ. 1, 3) βρέθηκαν μπαζωμένοι καὶ συλημένοι, ἀφοῦ ἔχουν ἀφαιρεθεῖ ἀκόμη καὶ οἱ μαρμαρίνες πλάκες τοῦ δαπέδου τους, πού διαμορφώνει προσκέφαλο στὸ δυτικὸ ἄκρο. Ἐσωτερικὰ ἦταν κατάγραφοι μὲ τοιχογραφίες στοὺς τοίχους καὶ τὴν καμάρα, ἡ κατάσταση διατήρησης τῶν ὁποίων εἶναι ἀρκετὰ καλὴ². Στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸ συγκρότημα καὶ σὲ ἀπόσταση 7 μ. ἀνατολικά του ἀνασκάφηκε ὀρθογώνιο κτίσμα διαστάσεων 8 x 4.40 μ., πού ἔχει εἴσοδο στὴ νότια πλευρά. Κατασκευασμένο ἀπὸ ἀργολιθοδομὴ καὶ ἀσβεστοκονίαμα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τόξα ὅπου χρησιμοποιοῦνται ἀποκλειστικὰ πλίνθοι, διαμορφώνει στὸν βόρειο τοῖχο μικρὴ κόγχη πλαισιωμένη ἀπὸ τριπλὸ πλίνθινο τόξο

(εἰκ. 4) καὶ ἔχει δάπεδο ἀπὸ χῶμα συμπλητό. Τὸ παραπάνω κτήριο καλυπτόταν μὲ καμάρα ἐδραζόμενη σὲ δύο τόξα πλάτους 0.50 μ. κατὰ μῆκος τῶν μακρῶν πλευρῶν καὶ σὲ ἄλλα δύο πλατύτερα κατὰ μῆκος τῶν στενῶν, πού σχημάτιζαν σφαιρικὰ τρίγωνα. Ἡ παρουσία τοῦ κτίσματος αὐτοῦ, πού ἀποκαλύπτεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ νεκρόπολη τῆς Θεσσαλονίκης, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐπίπεδη ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια τῶν τάφων τοῦ συγκροτήματος, δηλώνει ὅτι τὸ παραπάνω κτήριο πρέπει νὰ κατασκευάσθηκε μετὰ τοὺς τάφους. Προφανῶς ἡ οἰκογένεια τῶν νεκρῶν, ἐκτιμώντας ὅτι δὲν ἐπαρκοῦσε ἡ ἐπιφάνεια τῶν τάφων γιὰ τὰ νεκρόδειπνα, προχώρησε στὴν ἰδρυση τοῦ παραπάνω εἰδικοῦ τελετουργικοῦ κτίσματος γιὰ τὴν ἀπρόσκοπτη τέλεση τῆς νεκρικῆς λατρείας. Τὴν ἀποψη αὕτῃ ἐπιβεβαιώνει ἡ σχέση τοῦ κτηρίου μας μὲ δημοσιευμένα ἀνάλογα παραδείγματα, πού τὸ ἐξημενεύουν ὡς cella³ καὶ ἡ παρουσία τῆς κόγχης, πού πρέπει νὰ ἔχει θέση καθέδρας γιὰ τὸν τιμώμενο νεκρὸ.

Ἡ διακόσμηση τοῦ διαστήσεων 1.80 x 1.30 x 1.75 μ. βόρειου τάφου (τάφος Ι), ἀπεικονίζει θέματα ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη καὶ παρουσιάζει ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον. Ὁργανώνεται μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ ταινία κόκκινου χρώματος πλάτους 0.06 μ., πού διαμορφώνει τοὺς πίνακες, τέσσερις στὶς μακριὲς πλευρὲς καὶ ἀπὸ ἓναν στὶς στενές (εἰκ. 5), ἐνῶ λεπτὴ μαύρη γραμμὴ πλαισιώνει ἄνω καὶ κάτω τοὺς τοίχους. Ἐσωτερικὰ τῶν πινάκων, ἐναλλάσσονται ταινίες⁴ πράσινου καὶ γαλάζιου χρώμα-

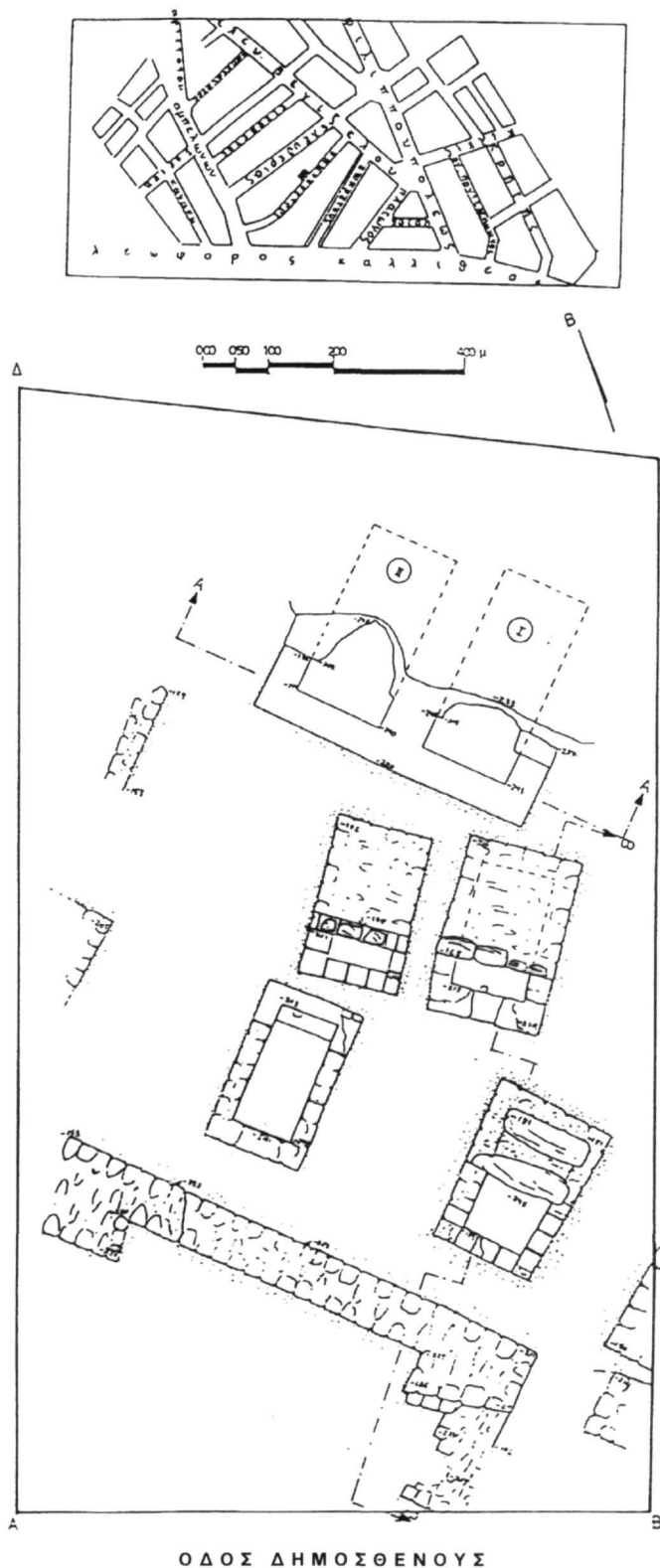
1. Ὁ καμαρωτός τάφος ἀποτελεῖ κατὰ τοὺς μετὰ τὸν Διοκλητιανὸ χρόνους τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ ταφικὸ μνημεῖο τῆς ἀστικῆς τάξης: Ε. Μαρκή, «Ἀνίχνευση παλαιότερων ἐπιδράσεων στὴν παλαιοχριστιανικὴ ταφικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ νεκρικὴ λατρεία», *Ἡ καθημερινὴ ζωὴ στὸ Βυζάντιο, Πρακτικὰ Ἀ' Διεθνοῦς Συμποσίου, Ἀθήνα 1989*, σ. 97.

2. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ τάφου καθαρίστηκαν μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα καὶ ἐπιμέλεια ἀπὸ τὸν ἀρχιτεχνίτη τῆς Ἐφορείας Γ. Κωνσταντινίδη καὶ τὸ συνεργεῖο του, τοὺς ὁποίους εὐχαριστῶ. Τὰ

σχέδια τῶν παραστάσεων ἔγιναν ἀπὸ τὸν φίλο Γ. Μιλτσακάκη, στὸν ὁποῖο ἐκφράζω καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὕτῃ τίς εὐχαριστίες μου.

3. P. Testini, «Noterelle sulla 'Memoria Apostolorum' in catacombis», *RACr* 30 (1954), σ. 209-231. F. Fulep, «Scavi archeologici a Sopianai», *CorsiRav* 16 (1969), σ. 151-163.

4. Ταινίες ἀνάλογων χρωμάτων πλαισιώνουν πίνακες παραστάσεων στὴν κατακόμβη Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου, A. Ferrua, «Una nova regione in SS Marcellino e Pietro», *RACr* 46 (1970), πίν. 35, σ. 49.



Εικ. 1. Οικόπεδο οδού Δημοσθένους 7, κάτοψη της ανασκαφής.



Εικ. 2. Άποψη του συγκροτήματος κατά το στάδιο της ανασκαφής.

τος, ισοπλατείς ή λίγο στενότερες με την κόκκινη, που περιορίζονται έσωτερικά από μαύρη γραμμή. Στο άνω τμήμα του ανατολικού τοίχου (εικ. 6-7) μέσα σε πλαίσιο από μαύρη λεπτή γραμμή εικονίζονται πράσινοι φυλλοφόροι βλαστοί και κόκκινα άνθη. Άριστερά ένα παγώνι με γαλάζια φτερά σκύβει για να τσιμπήσει κάποιο χόρτο και δεξιά μιὰ πάπια με ανοιχτό ράμφος σε ανάλογη δραστηριότητα συνθέτουν μιάν εικόνα παραδείσιας γαλήνης, που αποτελεί αναφορά στη μακαριότητα του Παραδείσου⁵. Το κάτω τμήμα του ίδιου τοίχου καταλαμβάνει πίνακας στον οποίο εικονίζονται οί Πρωτόπλαστοι μέσα σε πλαίσιο από πράσινη ταινία. Η παράσταση οργανώνε-

5. F. Bisconti, «Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco: A proposito di un affresco romano poco noto», *RACr* 66 (1990), σ. 25-80.



Εἰκ. 3. Οἰκόπεδο ὁδοῦ Δημοσθένους 7. Ἀποψη τῶν τάφων καὶ τοῦ συγκροτήματος (στό βάθος).

ται γύρω ἀπὸ ἓνα δένδρο μὲ πλούσιο φύλλωμα καὶ καφεῖ δυνατό κορμό, στὸν ὁποῖο ἐλίσσεται τὸ φίδι, ποὺ καταλαμβάνει τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης, ἐνῶ τὰ ἄκρα πλασιώνουν λεπτόκορμα δένδρα, ποὺ λυγίζουν ἀνάλαφρα στὸ φύσημα τοῦ ἀέρα. Σποραδικὰ κόκκινα ἄνθη διανθίζουν τὸν κάμπο τοῦ πίνακα γιὰ τὸν φόβο τοῦ κενοῦ. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Ἀδάμ γυμνὸς καὶ ἀποσβολωμένος κρατώντας μὲ τὰ δύο χέρια τὸ φύλλωμα ποὺ καλύπτει τὴ γύμνια του. Μοιάζει ἑτοιμὸς νὰ φύγει, συντρυμμένος ἀπὸ τὴν αἴσθηση τῆς ἁμαρτίας καὶ δὲν φαίνεται νὰ ἀνταποκρίνεται στοὺς λόγους τῆς συντρόφου του. Ἀντίθετα ἡ Εὐὰ εἰκονίζεται μὲ σταθερὰ σκέλη, ἔχοντας γυμνὸ τὸ ἄνω τμήμα τοῦ σώματος

καὶ τυλιγμένη κάτω ἀπὸ τὴ μέση σὲ ἓνα πράσινο ἱμάτιο, ποὺ ἐπιτρέπει ὥστόσο τὴ διαγραφή τῶν μελῶν της. Τὸ στεφανωμένο μὲ πλούσια μαλλιά πρόσωπό της, ποὺ πέφτουν ἐλεύθερα στοὺς ὤμους της, στρέφεται ἀνεπαίσθητα πρὸς τὸν Ἀδάμ. Τὸ ἓνα χέρι της εἶναι ὑψωμένο σὲ χειρονομία λόγου⁶ καὶ τὸ ἄλλο συγκρατεῖ τὸ ἱμάτιο. Ἡ παράσταση, ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ τάφου δὲν ἐπιλέχθηκε τυχαῖα, καθὼς τὸ προπατορικὸ ζεῦγος συμβολίζει τὸν πεσόντα καὶ φέροντα τὴν ἁμαρτία ἄνθρωπο. Ὁ ζωγράφος εἰκονίζει τὴ στιγμή μετὰ τὴν ἀνυπακοή καὶ τὴν πτώση, ὅταν οἱ πρωτόπλαστοι «ἔγνωσαν ὅτι γυμνοὶ ἦσαν καὶ ἔρραψαν φύλλα σκῆς καὶ ἐποίησαν ἑαυτοὺς περιζώματα»⁷ καὶ ἀποδίδει τὴν

6. Ἡ Εὐὰ ἔχει χειρονομία λόγου σὲ παράσταση τῆς κατακόμβης τῆς Via Latina: A. Ferrua, *La nuova catacomba di Via Latina*,

Roma 1960, πίν. LXVIII.

7. Γένεσις 3, 1, *Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη κατὰ τοὺς Ο΄*, Ἀθήναι 1981.



Εἰκ. 4. Τὸ προορισμένο γιὰ τὴ νεκρική λατρεία κτίσμα μετὰ τὸ τόξο στὴ βόρεια πλευρὰ.

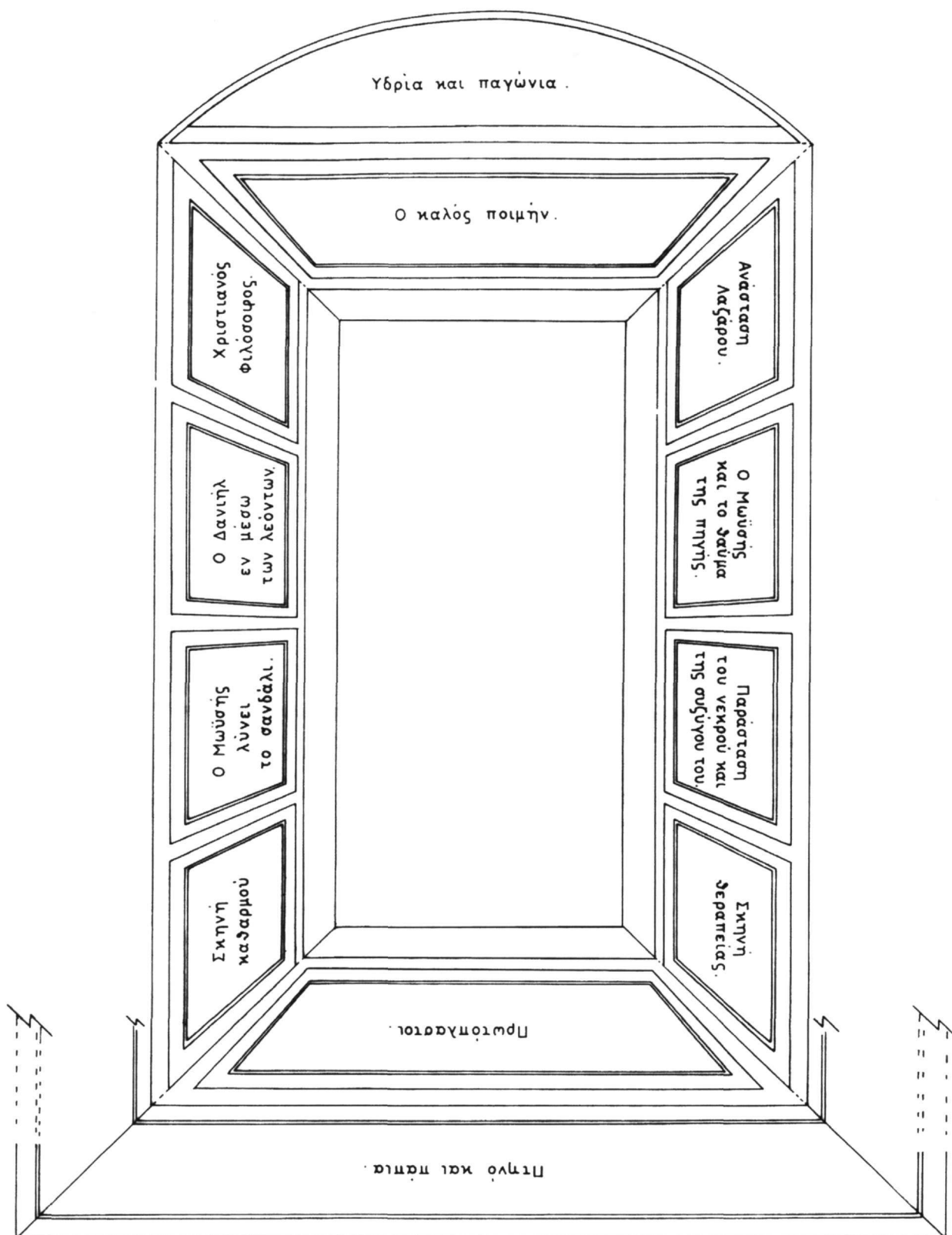
ψυχογραφία τῶν πρωτοπλάστων τῇ στιγμήν ποὺ τοὺς κάλεσε ὁ κύριος· «καὶ ἤκουσαν τὴν φωνὴν κυρίου τοῦ θεοῦ περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ τὸ δειλινὸν καὶ ἐκρύβησαν ὃ τε Ἀδὰμ καὶ ἡ γυνὴ αὐτοῦ ἀπὸ προσώπου κυρίου τοῦ Θεοῦ ἐν μέσῳ τοῦ ξύλου τοῦ παραδείσου». Ἡ ψυχραμία τῆς Εὐας, ποὺ μοιάζει νὰ ἐπιχειρηματολογεῖ στραμμένη πρὸς τὸν συντρυμμένο Ἀδὰμ, σὲ ἀντί-

θεση μετὰ τὸ παραπάνω χωρίο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, δείχνει πὼς στὴ συνείδηση τοῦ ζωγράφου ἡ Εὐὰ ἔχει τὴ μεγαλύτερη εὐθύνη γιὰ τὴν παράβαση καὶ ὅτι δὲν ἔχει μετανιώσει γιὰ τὸ σφάλμα τῆς.

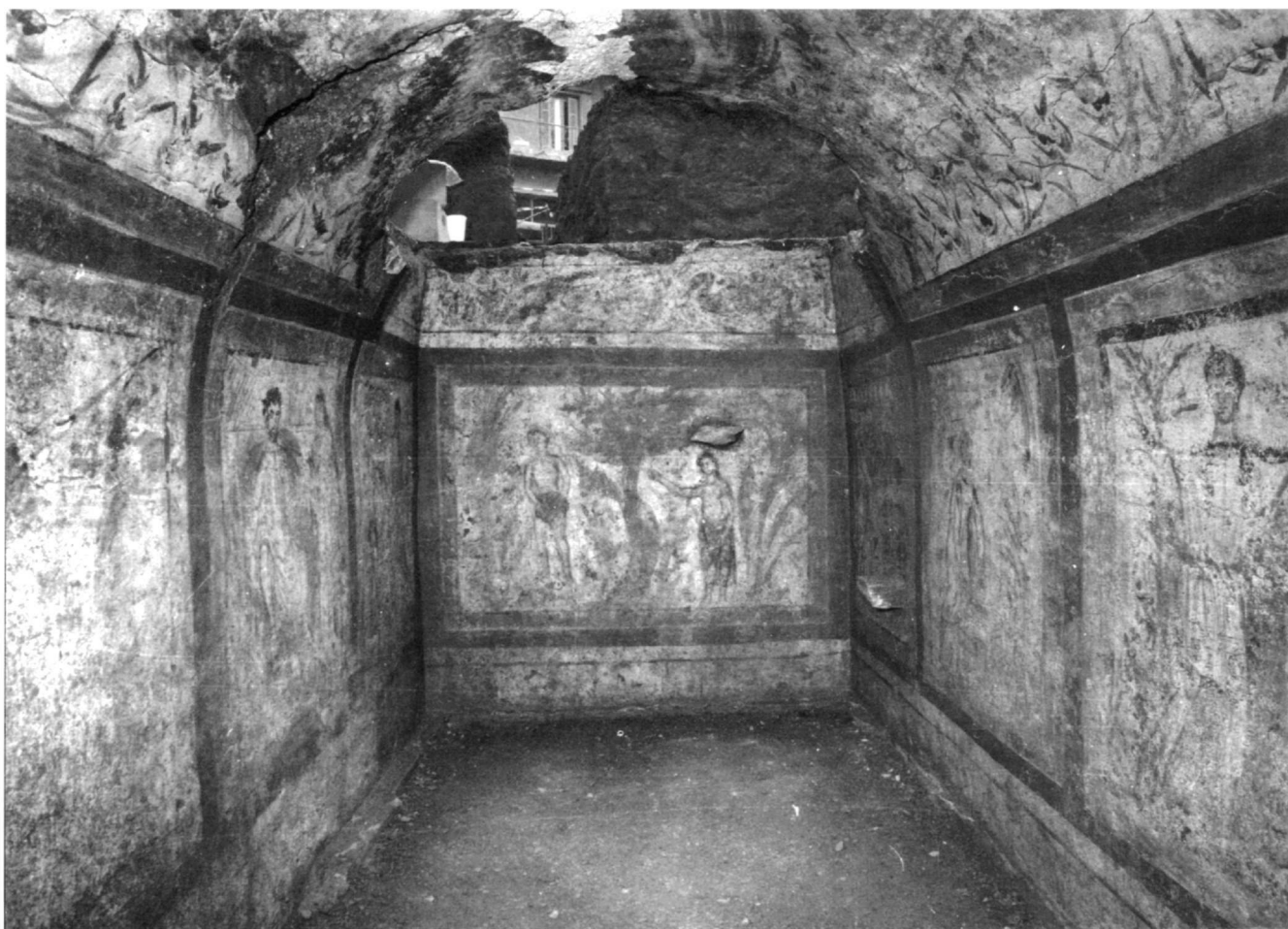
Στὸν δυτικὸ τοῖχο μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ ταινία γαλάζιου χρώματος εἰκονίζεται στὸ κέντρο τοῦ πίνακα ὁ Καλὸς Ποιμὴν⁸ (εἰκ. 8-9), κρατώντας μετὰ τὰ δύο του

8. Ὁ Καλὸς Ποιμὴν δὲν ἀποτελεῖ χριστιανικὴ εἰκονογραφικὴ δημιουργία, βλ. Th. Klauser, «Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst», *Jahrbuch für Antike und Christentum* I (1958), σ. 20-51. Ὡς θέμα προέρχεται ἀπὸ τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ φιланθρωπία καὶ τὸν κριοφόρο Ἑρμῇ. Ὁ χριστιανισμὸς τὸν υἱοθέτησε γιὰ νὰ συμβολίσῃ τὴ φιλανθρωπία τοῦ Χριστοῦ, βλ. M. L. Thérel, «La composition de l'iconographie du mausolée d'Exode à El-Bagawat», *RACr* 45 (1969), σ. 223-270. Κατὰ τὸν De Bruyne ὁ Καλὸς Ποιμὴν

δὲν ἀποτελεῖ ἀναπαράσταση τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ τῆς σωτηριολογικῆς του δράσης. Ἀργότερα ἐκφράζει τὴ σωτήρια ἀποστολὴ τοῦ Χριστοῦ ἀλλὰ καὶ τὸν ἴδιο, ἐνῶ τὸ κοπάδι ποὺ τὸν συνοδεύει συμβολίζει τοὺς πιστοὺς. Πλὴν τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Καλοῦ Ποιμένα: J. Kollwitz, «Das Christusbild des dritten Jahrhunderts», *Orbis Antiquus* 9, Münster Westfalen 1982, καὶ W. N. Schumacher, «Hirt und Guter Hirt», *RQ Supplement* No 34, Rom - Freiburg - Wien 1977.



Εἰκ. 5. Προοπτικὸ τοῦ τάφου μὲ τὴ θέσιν τῶν παραστάσεων.



Εἰκ. 6. Ἀποψη τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ τάφου I ἀπὸ τὰ δυτικά.

χέρια⁹ τὰ πόδια τοῦ προβάτου πού φέρει στοὺς ὤμους του. Ἀποδίδεται κατὰ μέτωπο σὲ σχῆμα ποιμενικόν, δηλαδή μὲ τὴ γνωστὴ χλαμύδα (*alicula*)¹⁰ τῶν ποιμένων καὶ τὶς σκουρόχρωμες πλεκτὲς κάλτσες κάτω ἀπὸ τὰ τσαγγία καὶ περιβάλλεται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ πρόβατα σὲ κατὰ κρόταφον ἀπόδοση, πὺν στρέφουν τὸ βλέμμα πρὸς αὐτόν. Τὸν Καλὸ Ποιμένα, πὺν χαρκτηρίζεται ἀπὸ ἐσωτερικὴ προσήλωση καὶ αὐτοσυγκέντρωση, πλαισιώνουν καρποφόρα δένδρα, πιθανό-

τατα ἐλίες. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ μικρογραφικὴ φυσιογνωμία τοῦ Καλοῦ Ποιμένα μὲ τὰ κοντὰ σγουρὰ μαλλιά καὶ τὰ προσηλωμένα σὲ ἓναν ἐσωτερικὸ σκοπὸ μάτια.

Στὸ τόξο τοῦ δυτικοῦ τοίχου, μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ πράσινη ταινία καὶ σὲ φόντο σπαρμένο μὲ ἄνθη, εἰκονίζεται ὕδρια γαλάζιου χρώματος¹¹ πὺν περιβάλλεται ἀπὸ δύο ἀντικριστὰ παγώνια, τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα σκύβει γιὰ νὰ τσιμπήσει κάποιο χόρτο ἐνῶ τὸ ἄλλο

9. Ὁ Καλὸς Ποιμὴν κρατεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια τὸ πρόβατο σὲ μιὰ ὁμάδα σαρκοφάγων, ὅπως στίς σαρκοφάγους τοῦ M. Naz. Romano, A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968, πίν. 89 καὶ τῆς Via Salaria στὸ Βατικανό, Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966, πίν. 202.

10. E. Saglio, *Alicula*, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, I, σ. 182.

11. Ὑδρία πὺν πλαισιώνεται ἀπὸ παγώνια εἰκονίζεται στὴν κατακόμβη Cassia τῶν Συρακουσῶν, S. Agnello, *Le pitture paleocristiane della Sicilia*, Roma 1952, πίν. 2, 3.



Εἰκ. 7. Σχεδιαστική ἀπεικόνιση τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ τάφου. Διακρίνεται ἄνω ἡ ζώνη μὲ τὸ πτηνὸ καὶ τὴν πάτια καὶ κάτω ἡ παράσταση τῶν Πρωτοπλάστων.



Εἰκ. 8. Ὁ δυτικός τοῖχος τοῦ τάφου μετὸν Καλὸ Ποιμένα.

στρέφεται πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση: πρόκειται γιὰ ἓνα θέμα ἰδιαίτερα ἀγαπητὸ τὴν ἐποχὴ αὐτή, μία ἀκόμη εἰκόνα παραδείσιας εὐωχίας καὶ γαλήνης, πού ἔχει συμβολικὸ περιεχόμενο καὶ παραπέμπει στὴ μακαριότητα τοῦ Παραδείσου.

Ὁ πρῶτος πίνακας στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ νότιου τοῖχου (εἰκ. 5) εἰκονίζει μία σκηνή (εἰκ. 10, 11) πού ἐκτυλίσσεται σὲ ἓνα ἀστικό τοπίο, ὅπως δηλώνουν τὰ ἀρχιτεκτονήματα¹² στὸ βάθος τοῦ πίνακα. Τὴν παρά-

σταση πλαισιώνει ταινία γαλάζιου χρώματος καὶ μαύρη λεπτὴ γραμμὴ. Μπροστὰ ἀπὸ ἓνα δημόσιο κτήριο, τὰ τόξα καὶ οἱ κοσμητὲς τοῦ ὁποῖου ἀποδίδονται μὲ γαλάζιες γραμμὲς καὶ στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς ἀψιδωτοῦ χώρου, πού θυμίζει νυμφαῖο, εἰκονίζεται μία ὄρθια ἀνδρική μορφή, πού ἐνδεχομένως ταυτίζεται μὲ τὸν Χριστὸ ἢ κάποιον βιβλικὸ πρόσωπο. Φορεῖ σανδάλια, χειριδωτὸ χιτῶνα διακοσμημένο μὲ clavi καὶ λευκὸ ἱμάτιο πού τυλίγεται στὸ δεξιό, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ δείχνει νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀνασηκώσει τὸ μανίκι τοῦ δεξιοῦ τοῦ χειριοῦ¹³ σὰν νὰ ἐτοιμάζεται νὰ πλύνει τὰ χέρια του. Τὸ πρόσωπό του, πού ἔχει δυστυχῶς ἀπολεπισθεῖ, ἀποδίδεται κατὰ τρία τέταρτα. Ἔχει κοντὴ κόμμωση, ἡρεμὴ φυσιογνωμία καὶ οἱ κινήσεις του μαρτυροῦν μία ἱερατικὴ, ἐπίσημη τελετουργία. Στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασης, πού δυστυχῶς δὲν σώζεται καλὰ, εἰκονίζονται ἐπάλληλοι βράχοι ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἀναβρῦζει νερό. Ἡ θεματογραφία τοῦ πίνακα παρουσιάζει μοναδικότητα καὶ πρωτοτυπία καὶ δὲν εἶναι εὐκόλη ἢ ταύτισή του μὲ συγκεκριμένο γεγονός. Ἐνδεχομένως θὰ μπορούσε νὰ συσχετισθεῖ μὲ σκηνὴ ἐξαγνισμοῦ μιᾶς βιβλικῆς προσωπικότητας, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Χριστοῦ.

Ὁ δεύτερος πίνακας τοῦ νότιου τοῖχου (εἰκ. 12, 13) πλαισιώνεται ἀπὸ ταινία πράσινου χρώματος καὶ συνδυάζει δύο θέματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, τὴ σκηνὴ τοῦ Μωϋσῆ πού λύνει στὸν βράχο τὸ σανδάλι του (ἀριστερὰ) καὶ τὴ φλεγόμενη βάτο (δεξιὰ). Μέσα σὲ λευκὸ βάθος, πού διακόπτουν στὸ ἄνω τμήμα τῆς παράστασης τρεῖς παράλληλες γαλάζιες ταινίες, οἱ ὁποῖες δηλώνουν προφανῶς τὸ οὐράνιο στερέωμα καὶ διάσπαρτα πράσινα φύλλα καὶ ἄνθη, εἰκονίζεται ἀριστερὰ ὁ Μωϋσῆς τὴ στιγμὴ πού σκύβει γιὰ νὰ λύσει τὸ σανδάλι τοῦ ἀριστεροῦ τοῦ ποδιοῦ. Ἔχει τὸ δεξιὸ πόδι λυγισμένο καὶ τὸ ἄλλο σκέλος τοποθετημένο σὲ ψηλὸ βράχο¹⁴, πού δηλώνεται μὲ ὀρθογώνια κλιμακωτὰ ἐπίπεδα. Ἡ μορφή, τὸ ἐνδυμα (χειριδωτὸς χιτῶνας), ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σκουρόχρωμα clavi, καὶ τὸ σῶμα τοῦ προφήτη ἀποδίδονται μὲ κόκκινο¹⁵, ὅπως κόκκινο

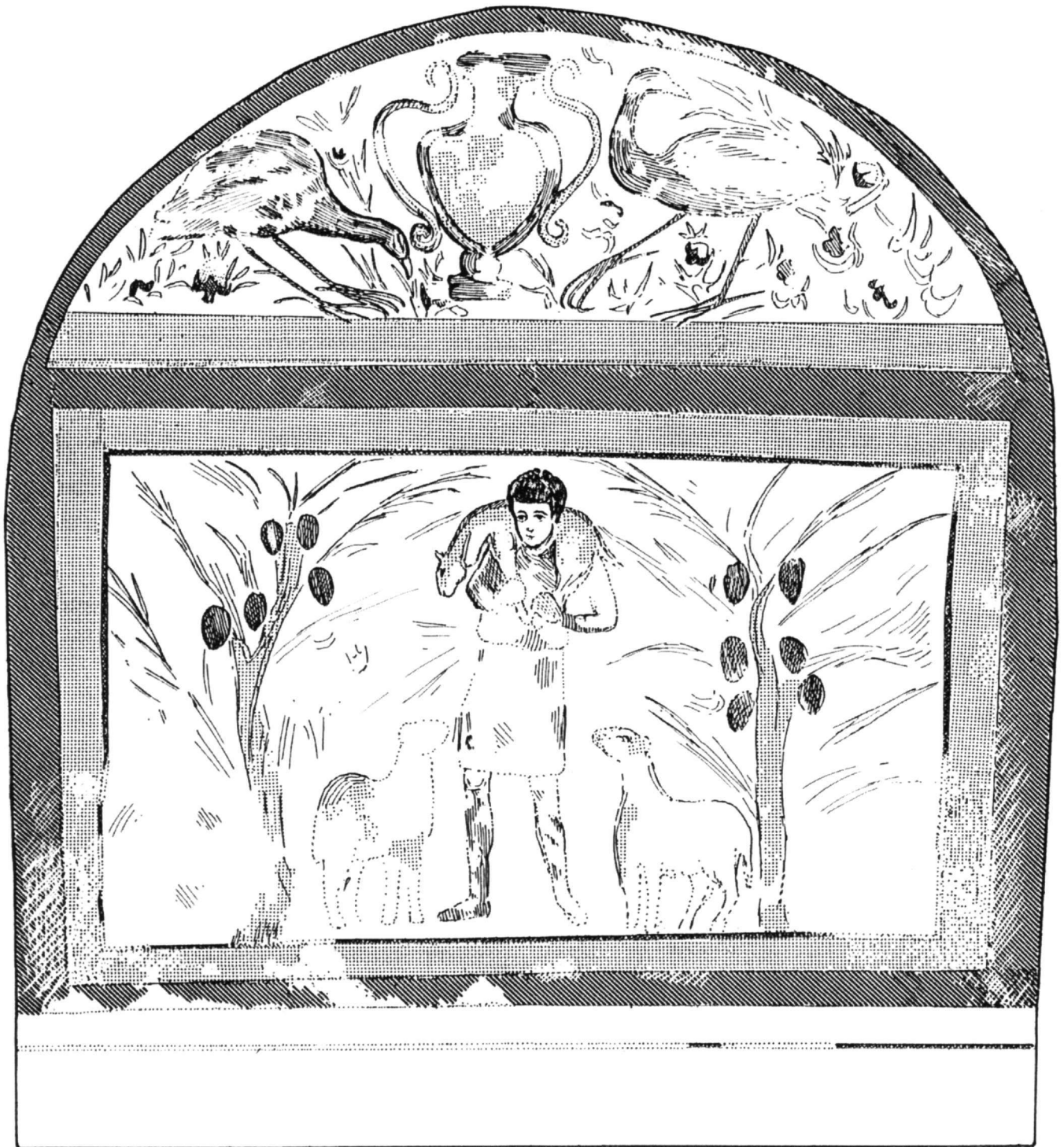
12. Πρβλ. ἀνάλογο ἀψιδωτὸ κτήριο στὸ βάθος τῆς παράστασης τοῦ πολλαπλασιασμοῦ τῶν πέντε ἄρτων στὴν κατακόμβη τῆς Via Latina, F. Bisconti, «Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana: Dalla città reale a quella ideale», *ACIAC* XI, vol. II, 1305-1321. Παρόμοιο κτήριο εἰκονίζεται στὴν κατακόμβη τοῦ San Gennaro, H. Achelis, *Die Katakomben von Neapel*, πίν. 40.

13. Ἀνάλογη κίνησις παρουσιάζει ὁ ἄνδρας στὸ cubiculum τῶν mensorum τῆς κατακόμβης τῆς Δομιτίλλας, Ph. Pergola, «Menso-

res frumentarii christiani et anone à la fin de l'antiquité» *RACr* 66 (1990), πίν. 3, 173.

14. Τὴν ἴδια στάση ἔχει ὁ Μωϋσῆς σὲ παράσταση τῆς κατακόμβης τοῦ Ἀγίου Καλλίστου, P. Testini, ὁ.π. (σημ. 9) εἰκ. 188.

15. Μὲ κόκκινο ἀποδίδονται μορφὲς στὴν κατακόμβη Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου, J. Deckers - H. Seeliger, *Die Katakombe Santi Marcellino e Pietro Repertorium der Malereien*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana 1987.



Εἰκ. 9. Σχεδιαστική ἀπεικόνιση τοῦ δυτικοῦ τοῖχου τοῦ τάφου.



Εἰκ. 10-11. Νότιος τοῖχος. Σκηνὴ ἐξαγνισμού μᾶς βιβλικῆς μορφῆς. Φωτογραφικὴ καὶ σχεδιαστικὴ ἀπεικόνιση.

εἶναι καὶ τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, τὸ ὁποῖο ἀτενίζει μὲ ἐκπληκτο βλέμμα ὁ Μωϋσῆς. Πρόκειται γιὰ ἓνα τεράστιο χέρι πὺν καταλαμβάνει τὸ ἄνω δεξιὸ τμήμα τοῦ πίνακα, κάτω ἀπὸ τὸ ὁποῖο εἰκονίζεται ἡ βάτος. Ἀπὸ τὸ φλεγόμενο χέρι, πὺν κρατεῖ τις δύο δέλτους μὲ τις ἐντολές, κρέμεται τὸ διακοσμημένο μὲ *orbiculus* θείο ἱμάτιο. Τὸ πυρακτωμένο χέρι ἐκπέμπει φωτιά, πὺν ἔχει μορφὴ βροχῆς καὶ χρωματίζει κόκκινα τὸ πρόσωπο καὶ τὰ μέλη τοῦ προφήτη, δίνοντας στὴν παράσταση ἐξπρεσιονιστικὸ χαρακτήρα. Ὁ ζωγράφος δίνει τὴν προσωπικὴ του ἐρμηνεία στὸ κείμενο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, τὸ δὲ ὅρος *Σινᾶ ἐκαπνίζετο ὅλον διὰ τὸ καταβεβηκέναι ἐπ' αὐτῷ τὸν θεὸν ἐν πυρὶ*¹⁶ καὶ συνδυάζει σὲ μιὰ παράσταση δύο σκηνές, τὸν Μωϋσῆ πὺν λύνει τὸ σανδάλι του στὸν βράχο, μὲ τὴν παράδοση

τοῦ νόμου καὶ τὴ φλεγόμενη βάτο μὲ τὰ λογχοειδῆ φύλλα. Τὴ σύνδεση τῶν δύο παραστάσεων πετυχαίνει μὲ τὴ στροφή τοῦ κεφαλοῦ τοῦ Μωϋσῆ πρὸς τὰ ἄνω, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ συνηθισμένη εἰκονογραφία τοῦ θέματος, κατὰ τὴν ὁποία ὁ Μωϋσῆ ὄρθιος ἀνασηκώνεται γιὰ νὰ παραλάβει ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Θεοῦ τις δέλτους τοῦ νόμου.

Ὁ τρίτος πίνακας τοῦ νότιου τοῖχου εἰκονίζει μέσα σὲ γαλάζιο πλαίσιο, πὺν περικλείεται ἐσωτερικὰ ἀπὸ μαύρη λεπτὴ γραμμὴ, τὸν Δανιὴλ στὸν λάκκο τῶν λεόντων. Ἡ παράσταση (εἰκ. 14, 15) ὀργανώνεται μέσα σὲ ἓνα τοπίο πὺν ὀρίζεται ἀπὸ δύο δένδρα καὶ ἓνα δημόσιο κτήριο (δεξιά), πὺν θυμίζει μορφολογικὰ τὴ Ροτόντα. Ὁ Δανιὴλ ἀποδίδεται κατὰ μέτωπο ἀνάμεσα στὰ δύο δένδρα, μὲ ἓνα σταθερὸ καὶ ἓνα ἄνετο σκέλος καὶ ἔχει τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ στάση δέησης. Φορεῖ λευκὸ κοντὸ χιτῶνα διακοσμημένο μὲ *clavi* καὶ *orbiculi* καὶ πράσινο ἱμάτιο πὺν κρέμεται πίσω ἀπὸ τοὺς ὤμους του. Τὸ νεανικὸ λεπτὸ πρόσωπό του μὲ τὰ με-

16. Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη, ὁ.π. Ὑξοδος, 18.



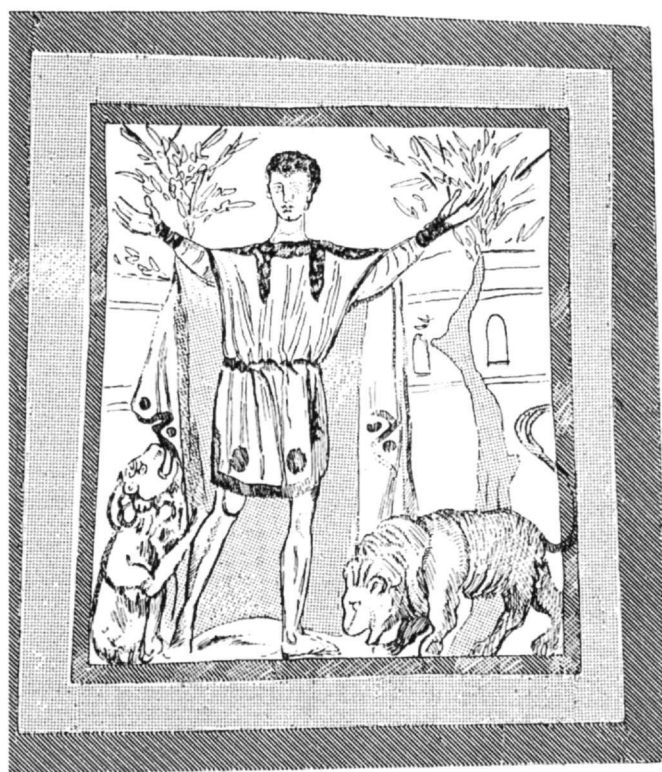
Εἰκ. 12-13. Ὁ Μωϋσῆς λύνει τὸ σανδάλι του καὶ ἡ φλεγόμενη βάτος. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

γάλα μάτια πού ἔχουν δυστυχῶς ἀπολεπισθεῖ καὶ τὴν κοντὴ σγουρὴ κόμμωση ἀποτελεῖ ἰδεατὴ ἀπεικόνιση τοῦ τύπου τοῦ νεαροῦ χριστιανοῦ ἥρωα. Τὸν Δανιὴλ πλαισιώνουν ἐκατέρωθεν δύο λιοντάρια, τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα (ἀριστερὰ) ὄρθιο καὶ ἤρεμο στρέφει τὸ βλέμμα πρὸς αὐτόν, ἐνῶ τὸ ἄλλο ἀγριεμένο καὶ μὲ ἀνασηκωμένη οὐρὰ εἰκονίζεται σκυμμένο κι ἔχει τὸ στόμα ἀνοιχτὸ σὰν νὰ βρυχᾶται. Σ' αὐτὰ παραπέμπει τὸ κείμενο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης: *Τότε ὁ Θεὸς τὸν Δανιὴλ πρόνοιαν ποιούμενος αὐτοῦ ἀπέκλεισε τὰ στόματα τῶν λεόντων καὶ οὐ παρηνώχλησαν τῷ Δανιὴλ*¹⁷. Ἡ θαυμάσια ἀπόδοση τῶν δύο ἀγριμῶν ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν πετυχημένη ἀπεικόνιση τοῦ ὄγκου καὶ τῆς ψυχικῆς τους κατάστασης, καθὼς μοιάζουν ἀπορημένα μὲ τὸ συμβάν.

17. Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη, ὁ.π., Δανιὴλ 6, 18-20.

Ὁ τελευταῖος πίνακας τοῦ νότιου τοῖχου (εἰκ. 16, 17) περιβάλλεται ἀπὸ πράσινη ταινία καὶ μαύρη γραμμὴ ἐσωτερικὰ καὶ εἰκονίζει ἓνα νέο ἄνδρα καθισμένο σὲ ἓναν ἐσωτερικὸ χῶρο. Ὁ χῶρος δηλώνεται μὲ ἀρχιτεκτονήματα πού ἔχουν μεγάλα παράθυρα, κοσμηῆτες, παραστάδες, κεκλιμένες στέγες καὶ κόγχες στὴ σειρὰ καὶ θὰ μπορούσε νὰ συσχετισθεῖ μὲ τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς βιβλιοθήκης.

Μέσα στὸ κτήριο αὐτὸ εἰκονίζεται νεανικὴ μορφή, καθισμένη σὲ σκίμποδα. Φορεῖ λευκὸ χειριδωτὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο πού πέφτει στοὺς ὤμους, πατεῖ σὲ ὑπόπodium καὶ κρατεῖ στὰ χέρια εἰλητάριο. Τὸ ἄνω τμήμα τοῦ σώματος γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἐμπρὸς ὅπως καὶ τὸ κεφάλι. Τὸ λεπτὸ νεανικὸ πρόσωπο μὲ τὰ εὐγενικὰ χαρακτηριστικὰ δείχνει στοχαστικὸ, ἀφοσιωμένο σὲ ἐσωτερικὲς σκέψεις καὶ στεφανώνεται ἀπὸ σγουρὰ κοντὰ καστανὰ μαλλιά. Δεξιὰ του μόλις διακρίνεται τὸ ἄνω τμήμα ἐρμαρίου γιὰ κώδικες καὶ εἰλητάρια, πού θυμίζει τὸ ἐπιπλο στὸ ὁποῖο φυλάσσονται τὰ



Εικ. 14-15. Ὁ Δανιὴλ στὸν λάκκο μὲ τὰ λιοντάρια. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

Εὐαγγέλια¹⁸. Ἡ ὥραία μορφή μὲ τὰ εὐγενικά χαρακτηριστικά παραπέμπει στοὺς φιλοσόφους τῶν σαρκοφάγων. Ἐδῶ εἰκονίζεται τὸ ἰδεατὸ πορτρέτο τοῦ νέου ἀνθρώπου ποὺ δημιούργησε ὁ χριστιανισμός, ὁ μουσικὸς ἀνὴρ¹⁹, ὁ κάτοχος τῆς ἑλληνικῆς καὶ χριστιανικῆς παιδείας. Πρόκειται γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ δασκάλου ἢ τοῦ ἀναγνώστη, ποὺ συγκεντρώνει στὸ πρόσωπό του τὴ γνώση τῆς ἀληθινῆς φιλοσοφίας²⁰, τὸν λόγο καὶ τὴν πίστη. Ἀπὸ τὸν τύπο αὐτὸν θὰ προέλθει ἀργότερα ἡ εἰκονογραφία τῶν Εὐαγγελιστῶν καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ παρὰστασις ἔχει ἰδιαίτερη σημασία.

Στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοίχου καὶ μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ ταινία γαλάζιου χρώματος καὶ μαύρη γραμμή (εἰκ. 18, 19) εἰκονίζεται σκηνὴ εὐλογίας. Τὸ βάθος τοῦ πίνακα καλύπτει ἓνα συμβατικὸ ἀρχιτεκτόνημα, ποὺ ἀποδίδεται μὲ γραμμὲς γαλάζιου χρώματος, μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὁποῖο εἰκονίζεται δεξιὰ ἀνδρική μορφή μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Μὲ τὸ ἓνα χερὶ συγκρατεῖ τὸ διακοσμημένο μὲ μαῦρες ταινίες ἱμάτιο καὶ μὲ τὸ ἔκτεταμένο ἄλλο ἀκουμπᾷ τὸ κεφάλι²¹ μᾶς μικρόσωμης νεανικῆς μορφῆς. Ὁ ἀγένειος ἄνδρας ἔχει μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια, κοντὰ σγουρὰ μαλλιά καὶ κανονικά

18. Πρβλ. ἀντίστοιχο ἐπιπλο ἀπὸ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἀγίου Λαυρεντίου στὸ μουσολεῖο τῆς Galla Placidia.

19. H. I. Marrou, *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble 1938.

20. L. De Bruyne, «Les lois de l'art paléochrétien», *RACr* 39 (1963), σ. 14.

21. L. De Bruyne, «L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien, Contribution iconologique de l'histoire du geste», *RACr* 20 (1943), σ. 121. Πὰ τὴ θεραπευτικὴ ἰδιότητα τοῦ Χριστοῦ βλ. G. Dumeige, «Le Christ médecin dans la littérature chrétienne des pre-



Εἰκ. 16-17. Παράσταση νεαροῦ χριστιανοῦ φιλοσόφου με εἰλητάριο. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

χαρακτηριστικά. Τὸ νεαρὸ ἄτομο ἔχει γυμνά ἄκρα καὶ φορεῖ δορά ζώου²² ποὺ ἀφήνει ἐλεύθερο τὸν ἓνα ὦμο. Στρέφει ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι μετὰ τὰ ἴσια κοντὰ μαλλιά πρὸς τὸν εὐλογοῦντα, ἔχει χαλαρὰ χέρια καὶ ἄνετα σκέλη καὶ ἡ στάση του μαρτυρεῖ σεβασμό. Ἡ παράσταση δὲν μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ μετὰ συγκεκριμένο γεγονός. Ἡ τοποθέτηση τῶν χειρῶν²³ πάνω στὸ κεφάλι δηλώνει στὴ χριστιανικὴ τέχνη θεραπεία (ἴαση) ἢ εὐλογία. Στὶς σαρκοφάγους εἰκονίζονται πολλὲς φορὲς ἀνάλογες σκηνές, ὅπου ὁ νεαρὸς ἀγένειος Χριστὸς εὐλογεῖ ἢ θεραπεύει ἓναν ἀσθενή. Κατὰ τὸ σκεπτικὸ τοῦ De Bruyne²⁴ ἡ παράσταση θὰ μπορούσε νὰ εἰκονί-

ζει τὸ θαῦμα τῆς ἱασης τοῦ τυφλοῦ ἢ τοῦ δαμονιζομένου, ὁ ὁποῖος συνήθως φορεῖ δορά.

Ὁ ἐπόμενος πίνακας εἰκονίζει μέσα σὲ πράσινη ταινία πλαισιωμένη ἀπὸ μαύρη γραμμὴ ἓναν ἔνθρονο ἄνδρα καὶ μία γυναῖκα (εἰκ. 20, 21), ποὺ ἀκουμπᾷ μετὰ τὸ ἓνα χέρι στὸ ἐρεισίνωτο τοῦ θρόνου του καὶ ἀπευθύνεται πρὸς αὐτὸν μετὰ μυστικῆ συνομιλίας. Ἡ παράσταση ἐκτυλίσσεται σὲ ἐξωτερικὸ χῶρο, ὅπως δηλώνουν τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους μετὰ τὴν ἀμφικλινὴ στέγη καὶ τὴν παραστάδα. Μπροστὰ στὰ κτίσματα αὐτὰ ποὺ θυμίζουν τάφο εἰκονίζεται θρόνος μετὰ ὑποπόδιο, στὸν ὁποῖο κάθεται ἓνας γενειοφόρος ἄνδρας μετὰ χειριδωτὸ

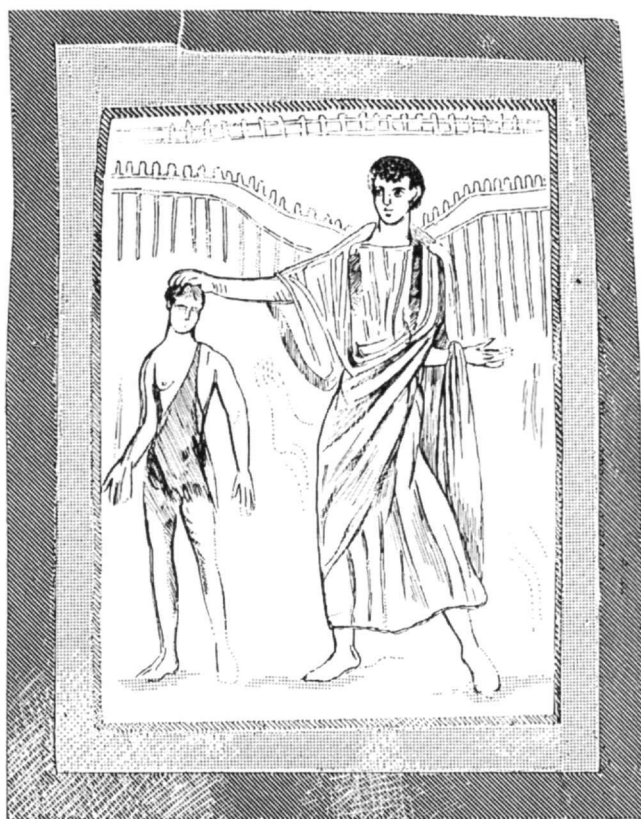
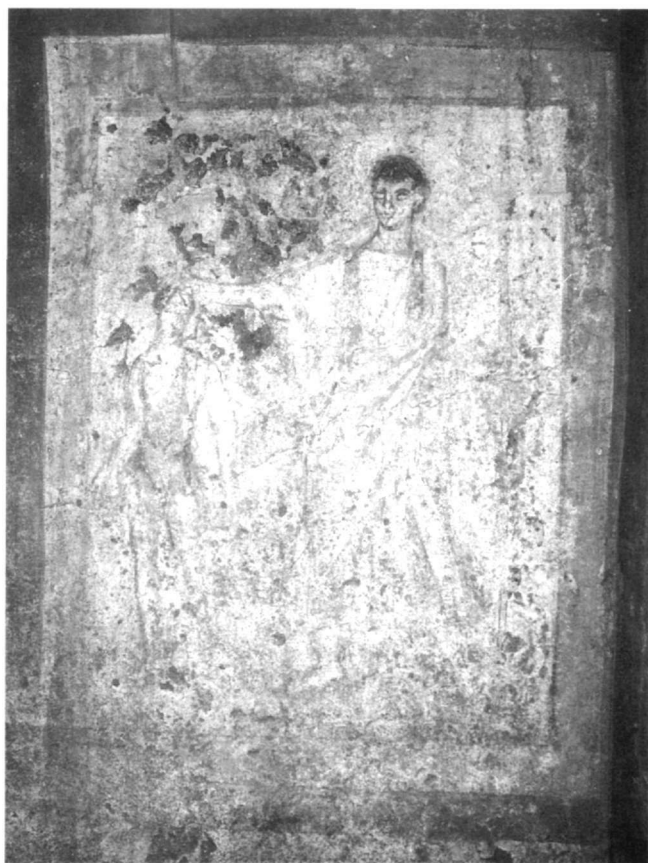
miers siècles», *RACr* 48 (1972), σ. 115-141.

22. Δορά φοροῦν μορφές δούλων σὲ παράσταση τῆς Santa Maria Maggiore, J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV.-XIII. Jahrhundert*, VIII, Freiburg im Breis-

lau, σ. 13.

23. L. De Bruyne, ὁ.π. σημ. 21, σ. 113.

24. Ὁ.π., σ. 150-159.

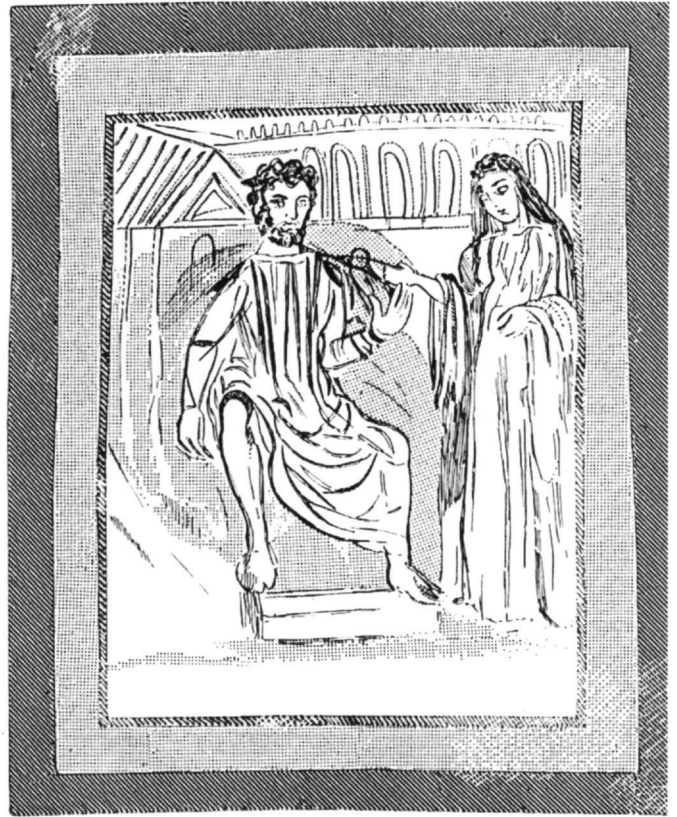


Εἰκ. 18-19. Σκηνή εὐλογίας ἢ θεραπείας. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

χιτώνα, πού ἀφήνει γυμνὸ τὸ ἀριστερό του πόδι ἕως τὸ γόνατο. Ἔχει τὸ ἓνα χέρι χαλαρὸ στὸ πλάι καὶ τὸ δεξιὸ λυγισμένον μὲ τὴν παλάμη στὸν θεατὴ. Τὸ πρόσωπο καὶ ἡ ὅλη στάση του δείχνουν φιλόσοφο ἢ διανοούμενο, πού ἐμπνέει σεβασμό. Ἡ φυσιογνωμία του σοβαρὴ καὶ συγκεντρωμένη ἀποδίδεται μὲ ἐλαφρὰ στροφή πρὸς τὰ δεξιὰ, πλούσια σγουρὰ μαλλιά καὶ καστανὰ μάτια. Τὸ βλέμμα του προσηλωμένο στὸν ἐσωτερικὸ του κόσμον δὲν κοιτάζει πουθενά, ἐνῶ πίσω του στρωῶμα ὡχρὰς δίνει βάθος στὸν πίνακα. Πρὸς αὐτὸν στρέφεται ὄρθια γυναικεῖα μορφή μὲ μαῦρα μακριὰ μαλλιά, λευκὸ χιτῶνα καὶ σκουρόχρωμο ἱμάτιο, πού καταλαμβάνει τὸ δεξιὸ τῆς παράστασης. Τὸ πρόσωπό της μὲ τὰ μεγάλα γαλάζια σχιστὰ μάτια, τὰ κόκκινα χεῖλη καὶ τὸ λευκὸ δέρμα, ἀλλὰ καὶ τὸ ὅλο στήσιμο μὲ τίς ραδινὲς σωματικὲς ἀναλογίες μαρτυροῦν γυναῖκα ἐξαιρετικῆς ὁμορφίᾳς, τὴν ὥραιότητα τῆς ὁποίας ἐπιδιώκει νὰ τονίσει ὁ ζωγράφος. Ἡ παράσταση εἰκονίζει πιθανότατα τὸν νεκρὸ ἰδιοκτήτη τοῦ τάφου καὶ τὴ σύζυγό του, ὅπως συ-

μπεραίνεται ἀπὸ τὸ σκεπτικὸ καὶ μελαγχολικὸ βλέμμα τῆς γυναίκας, πού προσβλέπει πρὸς τὸν ἄνδρα μὲ σεβασμό, ἀγάπη καὶ θαυμασμό, ἐκφράζοντας τὴ συγκρατημένη θλίψη ἀρχαίας ἐπιτύμβιας στήλης. Ἀντίθετα ἐκεῖνος, μέτοχος τῆς αἰωνιότητος, δηλώνει μὲ τὸ ὅλο στήσιμο καὶ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου του αὐτάρκεια, πού παραπέμπει στὸν στίχο τοῦ Appolinaire: «tel qu'en lui même enfin l'éternité le change» ... Ἡ παράσταση ἀνήκει στὶς σημαντικότερες τῆς νεκρικῆς ζωγραφικῆς τῆς Θεσσαλονίκης, καθὼς ἀποδεικνύει ἓναν καλλιτέχνη πού ἀφομοίωσε ἐπιτυχῶς τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ παράδοση. Χάρη στὸ ταλέντο τοῦ ζωγράφου οἱ δύο σύζυγοι ἀποδίδονται σὲ μιὰ διαρκή πνευματικὴ συνομιλία πέρα ἀπὸ τὸν θάνατο, δηλώνοντας τὸ αἰώνιο καὶ ἀκατάλυτο τοῦ ἔρωτά τους.

Ὁ τρίτος πίνακας τοῦ βόρειου τοῖχου περιβάλλεται ἀπὸ γαλάζια ταινία καὶ εἰκονίζει τὸν Μωϋσῆ πού χτυπᾷ μὲ τὸ ραβδί τὸν βράχο (εἰκ. 22, 23) γιὰ νὰ ἀντλήσει νερό. Μέσα σὲ ἓνα χωρὸ, πού ὀρίζεται συμβατικά



Εἰκ. 20-21. Παράσταση τοῦ νεκροῦ καὶ τῆς συζύγου του. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

στο βάθος τοῦ πίνακα μὲ ὀριζόντια γραμμὴ γαλάζιου χρώματος, ποὺ δηλώνει ἴσως τὸ στερέωμα, παριστάνεται ὁ Μωϋσῆς μὲ χειριδωτὸ χιτῶνα διακοσμημένο μὲ clavi καὶ ἱμάτιο, καθὼς χτυπᾷ μὲ τὸ ἀνυψωμένο στὸ δεξιὸ χέρι του ραβδί²⁵ τὸν βράχο, ποὺ καταλαμβάνει τὸ δεξιὸ τμήμα τοῦ πίνακα. Ὁ προφήτης εἰκονίζεται ἀγένειος²⁶, μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο ποὺ ἀποδίδεται μὲ σκούρο προπλασμό, κανονικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ κόμμωση

ποὺ καλύπτει τὰ αὐτιά. Στρέφει τὸ σῶμα κάπως περιέργως πρὸς τὰ δεξιὰ²⁷ καὶ κρατεῖ στὸ ἀνυψωμένο δεξιὸ χέρι τὸ ραβδί. Ὁ βράχος συμβολίζει τὸν Χριστό, ποὺ σύρθηκε στὸν σταυρὸ κι ἔγινε πηγὴ ὕδατος ζωῆς. Ἡ παράσταση εἶναι συχνὴ τόσο στὴ διακόσμηση τῶν σαρκοφάγων ὅσο καὶ στοὺς τοίχους τῶν κατακομβῶν καὶ ἀποτελεῖ ἀλληγορία τοῦ βαπτίσματος, σύμφωνα μὲ τὴ ρήση: *Ἐν τῷ ὕδατι ὁ Χριστὸς καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα.*

25. Τὸ ραβδί συμβολίζει στοὺς ἀνατολικούς λαοὺς τὸ ὄργανο τοῦ θαύματος, D. Dalla Barba Brusin, «Proposta per un'iconografia nell'ipogeo di Via Latina», *RACr* 47 (1971), σ. 96. Ο T. Mathews, *The Clash of Gods, A reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993, σ. 57, θεωρεῖ ὅτι ἡ ράβδος εἶναι τὸ ἐνδεικτικὸ γνῶρισμα τοῦ μάγου.

26. Ὁ Μωϋσῆς εἰκονίζεται στὴν παράσταση τοῦ θαύματος τῆς πηγῆς εἴτε γενειοφόρος εἴτε ἀγένειος, R. Van Moorsel, «Il miracolo,

della roccia nell'iconografia nelle letteratura e nell'arte paleocristiana» *RACr* 40 (1964), σ. 237. Σὲ 27 παραδείγματα ὁ Μωϋσῆς εἶναι ἀγένειος καὶ σὲ 11 γενειοφόρος.

27. R. Van Moorsel, ὁ.π., σ. 221-251. Ἡ παράστασή μας σχετίζεται ὡς πρὸς τὴ στροφή καὶ τὴν κίνηση μὲ τὴν παράσταση τῆς κατακόμβης Giordani, μὲ τὴν ἀντίστοιχη τῆς κρύπτης τῶν recelle τῆς κατακόμβης τοῦ Καλλίστου καὶ τῆς κατακόμβης Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου.



Εικ. 22-23. Ο Μωϋσής και τὸ θαῦμα τῆς πηγῆς. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

Ὁ τελευταῖος πίνακας τοῦ βόρειου τοῖχου εἰκονίζει μέσα σὲ πράσινη ταινία - πλαίσιο (εἰκ. 24, 25) τὴ σκηνὴ τῆς Ἀνάστασης τοῦ Λαζάρου²⁸. Ἀριστερὰ παριστάνεται σὲ μορφὴ οἰκίσκου μὲ ἀμφικλινὴ κεραμοσκεπαστὴ στέγη ὁ τάφος. Διακρίνονται οἱ στρωτῆρες καὶ καλυπτῆρες κέραμοι, ποὺ ἀποδίδονται μὲ καστανὸ καὶ βαθὺ κόκκινο χρώμα καὶ οἱ δύο τοῖχοι του. Στὴν εἰσοδὸ του μόλις φαίνεται ὄρθιος ὁ Λάζαρος, τυλιγμένος μὲ ὀθόνες, ἐνῶ δίπλα του εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σὲ μεγάλη κλίμακα, ἀφοῦ τὸ μέγεθός του φθάνει τὸ ὕψος τῆς στέγης τοῦ τάφου. Ὁ Χριστὸς φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο

καὶ στρέφει τὸ κεφάλι του μὲ τρυφερότητα στὸν χαμηλότερα εὑρισκόμενο Λάζαρο, τὸν ὁποῖο ἀγγίζει μὲ τὸ ραβδί του. Τὴ διακόσμηση τοῦ τάφου συμπληρώνει τὸ ζωγραφικὸ θέμα τῆς καμαρωτῆς ὀροφῆς του (εἰκ. 26, 27), ποὺ πλαισιώνεται ἐσωτερικὰ τῆς κόκκινης ἀπὸ ταινία πράσινου χρώματος καὶ μαύρη λεπτὴ γραμμὴ. Ἐδῶ εἰκονίζονται ἀνθοφόρες γιρλάνδες ποὺ πλέκονται μὲ τὴ βοήθεια ψαθωτῶν σκοινιῶν, ἀπὸ τὰ ὁποῖα καὶ ἀναρτῶνται στὶς τέσσερις γωνίες τῆς καμάρας. Οἱ γιρλάνδες χωρίζουν τὴν καμάρα σὲ τέσσερα τρίγωνα²⁹, δύο στενά, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς στενὲς πλευρὲς

28. Πὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Ἀνάστασης τοῦ Λαζάρου βλ. E. Mâle, *La résurrection de Lazare dans l'art*, Paris 1951, J. Partyka, *La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des catacombes de Rome (peintures, mosaïques, inscriptions et décors accompagnant les épitaphes). Étude iconographique et iconologique*, Cité du Vatican 1987. Ἡ παράστασή μας παρουσιάζει ἀντιστοιχία μὲ

ἀνάλογη παράσταση στὴν κατακόμβη dei Giordani, G. Bovini, *Rassegna degli studi sulle catacombe e sui cimiteri 'sub divo'*, Città del Vaticano 1952, εἰκ. 63, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὑψηλόκορμος σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν μικροσκοπικὸ Λάζαρο.

29. Ἀντίστοιχη διακόσμηση ὀροφῆς ἀπαντᾷ στὴν κατακόμβη τῆς Via Latina, Ferrua, ὁ.π. πίν. CX. Ἡ διακόσμηση αὐτὴ κατάγε-



Εἰκ. 24-25. Παράσταση Ἀνάστασης τοῦ Λαζάρου. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

καὶ δύο πλατύτερα στίς μακριές, ἐνῶ στὸ κέντρο τῆς ὀροφῆς διαμορφώνουν ἀνθοφόρο στεφάνι. Στὴν κορυφή τῶν στενῶν τριγώνων καὶ μέσα σὲ σπαρμένο μὲ κόκκινα ἄνθη κάμπο, εἰκονίζεται ἀπὸ ἓνα κόκκινο σχηματοποιημένο κλειστὸ ἄνθος (μπουμπούκι), ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ πράσινο φυλλοφόρο κάλυκα, ἐνῶ τὸ κέντρο τῶν κατὰ μῆκος τῶν μακριῶν πλευρῶν τριγώνων, στὸν ἀνθισμένο κάμπο τῶν ὁποίων διακρίνονται καὶ ρόδια, καταλαμβάνει ἀπὸ ἓνα παγώνι ἀντίθετης κατεύθυνσης³⁰ μὲ γαλάζιο σῶμα, κόκκινα φτερά καὶ γαλάζιες φολίδες.

Στὶς παραστάσεις τοῦ τάφου διακρίνονται καὶ οἱ δύο τρόποι ἔκφρασης τῆς πρωτοχριστιανικῆς τέχνης, ἡ διη-

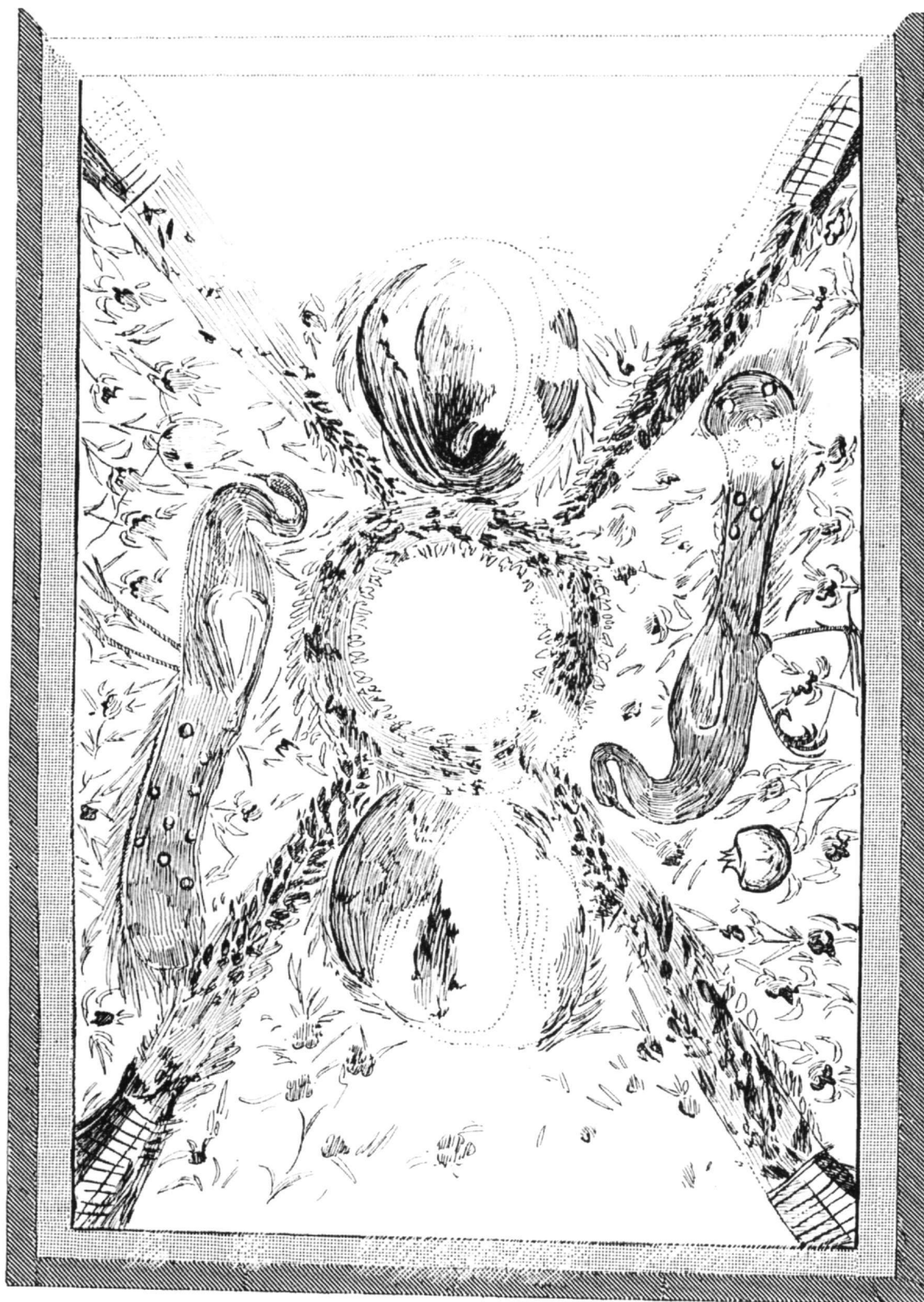
γηματικὴ ποὺ ἀρέσκεται στὴν ἀνιστόρηση τῶν διαφόρων θεμάτων τῆς Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης καὶ ἡ συμβολικὴ, ποὺ παραπέμπει σὲ ἀλληγορικὲς μορφές καὶ τὴν εὐδαιμονία τοῦ Παραδείσου. Ταυτόχρονα παρατηρεῖται ἐντονὴ σχέση τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν ἀρχαία παράδοση, ποὺ διακρίνεται ἰδιαίτερα στὴν παράσταση τοῦ νεκροῦ καὶ τῆς συζύγου του.

Ὁ δεῦτερος νότιος τάφος τοῦ συγκροτήματος (τάφος II) ἔχει διαστάσεις 1.75 x 1.35 x 1.75 μ. καὶ διακοσμείται μὲ ἀφηρημένα θέματα ποὺ μιμοῦνται τὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ μιμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὴν τεχνικὴ τῆς ὀρθομαρμάρωσης³¹, ἐπιδιώκοντας νὰ ἀποδώσει μὲ χρώματα τὴν πολυτέλεια τῶν

ται ἀπὸ τὴν πομπηιανὴ ζωγραφικὴ: F. Wirth, *Römische Wandmalerei von Untergang Pompejis bis aus Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934 2ed. Darmstadt 1968, πίν. 10.

30. Ferrua, ὁ.π. LXXX, 2.

31. Πὰ τὴ μίμηση ὀρθομαρμάρωσης στὴ ζωγραφικὴ βλ. Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακᾶ, *Ἡ τεχνικὴ opus sectile στὴν ἐντοίχια διακόσμηση*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 107-120.



Εἰκ. 26. Σχεδιαστική ἀπεικόνιση τῆς ὀροφῆς τοῦ τάφου.

δημοσίων κτηρίων, τὸ ἐσωτερικὸ τῶν ὁποίων κάλυπταν πλάκες πολύχρωμων μαρμάρων ἢ ἔνθετες διακοσμήσεις. Τὸ εἶδος τῆς διακόσμησης αὐτῆς κατάγεται ἀπὸ τὸν β' πομπηϊανὸ ρυθμὸ³² καὶ ἀνήκει στὸ γνωστὸ incrustation style³³ τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος.

Μαύρη λεπτὴ γραμμὴ διατρέχει τὴ βάση τῶν τοίχων τοῦ τάφου καὶ κόκκινη ταινία ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ μαύρη γραμμὴ ὁρίζει τὴ γένεση τῆς καμάρας του. Δύο πίνακες ποὺ μιμοῦνται ἔνθετες διακοσμήσεις καλύπτουν τὶς μακριὰς πλευρὰς καὶ ἀπὸ ἑνὰς τὶς στενές. Τούτους πίνακες ὁρίζει ἐσωτερικὰ λευκὴ ταινία ποὺ διχάζεται ἀπὸ κόκκινη λεπτὴ γραμμὴ, ἐνῶ πλατύτερη ταινία ποὺ μιμεῖται ὀρθομαρμάρωση μὲ πράσινες κυματιστὲς γραμμὲς σὲ δύο ἀποχρώσεις, περιβάλλει τοὺς πίνακες ἐξωτερικὰ. Τὰ διακοσμητικὰ θέματα τῶν πινάκων ἀποτελοῦν ρόμβοι ἐγγεγραμμένοι σὲ ὀρθογώνια ποὺ ἐναλλάσσονται μὲ ὀρθογώνια ἐγγεγραμμένα σὲ ἄλλα μεγαλύτερα (εἰκ. 28).

Στὸ ἄνω τμήμα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου (εἰκ. 29) ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ τάφου, μέσα σὲ πλαίσιο ποὺ ὁρίζεται ἀπὸ κόκκινη ταινία καὶ μαύρη λεπτὴ γραμμὴ ἐσωτερικὰ, εἰκονίζεται ἀνθισμένος κάμπος μὲ ἄνθη καὶ ρόδα καὶ γαλάζιο πτηνὸ μὲ ἀνοιχτὰ φτερά, ποὺ τοιμᾷ κάποιο χόρτο. Ἡ παράσταση ἀποτελεῖ ἀλληγορία τῆς παραδείσιας εὐδαιμονίας καὶ βρίσκεται σὲ ἀντιστοιχία μὲ ἐκείνη τοῦ τόξου τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση αὐτὴ καὶ μέσα σὲ κάμπο ἀνοιχτοῦ ρόδινου χρώματος, διακοσμημένο μὲ κόκκινες ἐλλειψοειδεῖς καὶ καμπύλες γραμμὲς καὶ καφὲ κηλίδες ποὺ μιμοῦνται τὸ κόκκινο μάρμαρο, ἐγγράφεται μὲ κανόνα ὀρθογώνιο πλαίσιο πράσινου χρώματος, κατὰ μῆκος τῶν στενῶν πλευρῶν τοῦ ὁποῖου κυματοειδεῖς μαῦρες γραμμὲς διαμορφώνουν φλογωτὲς ἀπολήξεις³⁴. Στὸ παραπάνω πλαίσιο ἐγγράφεται ἄλλο ὀρθογώνιο, ποὺ διαμορφώνει ἐσωτερικὰ μὲ τὴ βοή-



Εἰκ. 27. Ἡ ὀροφή τοῦ τάφου.

θεια διαγώνιας μαύρης γραμμῆς δύο ὀρθογώνια τρίγωνα, τὸ ἓνα σκούρου πράσινου χρώματος καὶ τὸ ἄλλο ἀνοιχτότερου³⁵.

Στὸν βόρειο τοῖχο (εἰκ. 30) καὶ μέσα σὲ κάμπο ποὺ μιμεῖται κόκκινο μάρμαρο ἐγγράφεται ρόμβος³⁶ πλασιωμένος ἀπὸ λευκὴ ταινία, ποὺ διχάζεται ἀπὸ κόκκινη

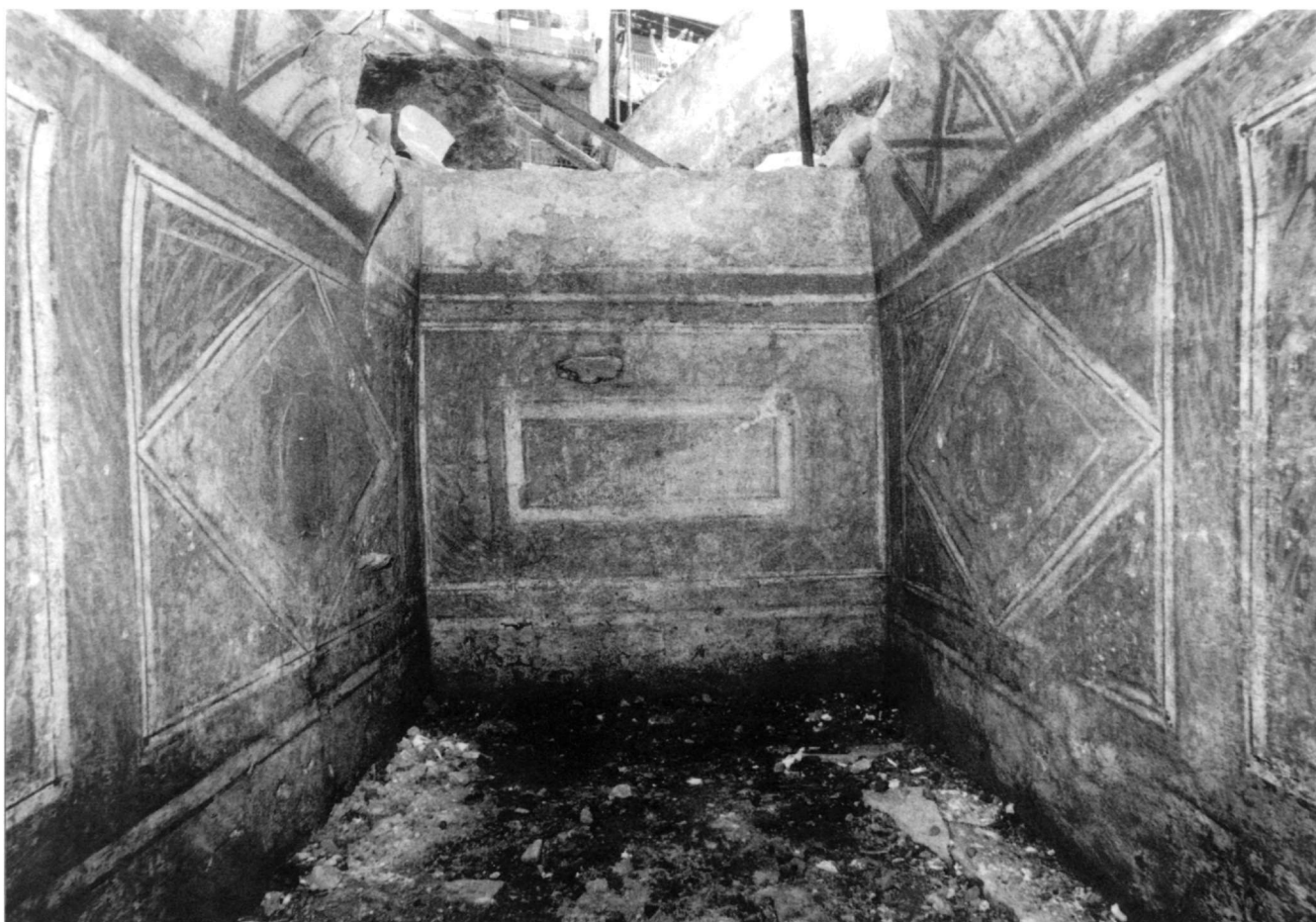
32. H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil*, I. Haag 1938, II, Haag 1960 καὶ A. Barbet, *La peinture murale romaine, Les styles décoratifs pompeiens*, Paris 1985.

33. S. Pelekanidis, «Die Malerei der konstantinischen Zeit», *Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trier 5-11 September 1965*, σ. 213-214.

34. Ἀνάλογη διακόσμηση ἀπαντᾷ σὲ τοιχογραφία οἰκίας τῆς Ἐφέσου, Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακά, ὁ.π. πίν. 59 καὶ V. M. Strocka, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos VIII/1*, Verlag des österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1977.

35. Ὀρθογώνιο ἀναλυόμενον σὲ δύο τρίγωνα διαφορετικῶν ἀποχρώσεων εἰκονίζεται στὴ διακόσμηση οἰκίας τῆς Ἐφέσου, Π. Ἀτζακά, ὁ.π. πίν. 59β.

36. Τὸ θέμα τοῦ ἐγγεγραμμένου ρόμβου ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ διακοσμητικὰ θέματα τῆς ὑστερῆς ἀρχαιότητος. Ἀπαντᾷ σὲ τοιχογραφίες: τῆς Δούρα Εὐρώπου, I. Lavin, «The ceiling frescoes in Trier and illusionism in Constantinian painting», *DOP* 21 (1967), πίν. 44, στὸν Ἅγιο Ἀκυλίνο, B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum, Propyläen Kunstgeschichte*, Frankfurt am Main, Berlin 1980, πίν. 47, στὴν κατακόμβη τῆς Δομιτίλλας, J. Deckers-H. R. Seeliger-G. Mietke, *Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro, Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1987, σ. 8, εἰκ. 2, στὴν κατακόμβη τῆς Marsala, G. Agnello, ὁ.π. εἰκ. 29 καὶ στὴν Ἑλλάδα στὸν νάρθηκα τῆς βασιλικῆς τοῦ Δίου, S. Pelekanidis, ὁ.π., σ. 219, πίν. 12-17, στὴ βασιλικὴ τῆς Δαμοκρατίας στὴ Δημητριάδα, Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακά, *Ἡ τεχνικὴ*, ὁ.π. πίν. 64α, στὴ



Εἰκ. 28. Ἀποψη τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ τάφου II ἀπὸ τὰ δυτικά.

λεπτὴ γραμμὴ, ὁ ὁποῖος ἐξέχει τοῦ πλαισίου³⁷. Ἀκολουθεῖ λεπτὴ ταινία ἔντονου πράσινου χρώματος καὶ ρόμβος σκοτεινοῦ πράσινου, στὸ κέντρο τοῦ ὁποῖου ἐγγράφεται κύκλος πὺν ἀποδίδεται μὲ δύο ἀποχρώσεις τοῦ κόκκινου. Τὸν κύκλο περιβάλλουν καμπύλες κυματοειδεῖς γραμμὲς διακοσμητικοῦ χαρακτήρα³⁸.

Στὸν ἄλλο πίνακα τοῦ βόρειου τοίχου ἐπαναλαμβάνεται τὸ θέμα τοῦ ὀρθογωνίου, ἐνῶ στὸν δυτικὸ τοῖχο παρατηρεῖται καὶ πάλι ἐγγεγραμμένος ρόμβος (εἰκ. 31, 32) γαλάζιου χρώματος. Στὸ τόξο τοῦ ἴδιου τοίχου εἰκονίζεται χριστόγραμμα³⁹ ἐγγεγραμμένο σὲ στεφάνι⁴⁰. Στὸ κέντρο τοῦ τόξου κύκλος περιβάλλει φυλλο-

βασιλικὴ τῆς Βραυρῶνος, Ε. Στίκας, «Ἀνασκαφὴ τῆς παλαιοχριστιανικῆς βασιλικῆς τῆς Βραυρῶνος», *ΠΑΕ* 1953, σ. 104, πίν. 2, στὸ βαπτιστήριό τῆς βασιλικῆς Α τῶν Φιλίππων, P. Lemerle, *Philippe et la Macédoine orientale*, Paris 1944, πίν. 34. Ἐπίσης σὲ θεωράκια: Δ. Πάλλας, «Παλαιοχριστιανικά θεωράκια μετὰ ρόμβου», *Συναγωγὴ μελετῶν Παλαιοχριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας*, τ. Α', Ἀθήνα 1987-1988, σ. 233-249.

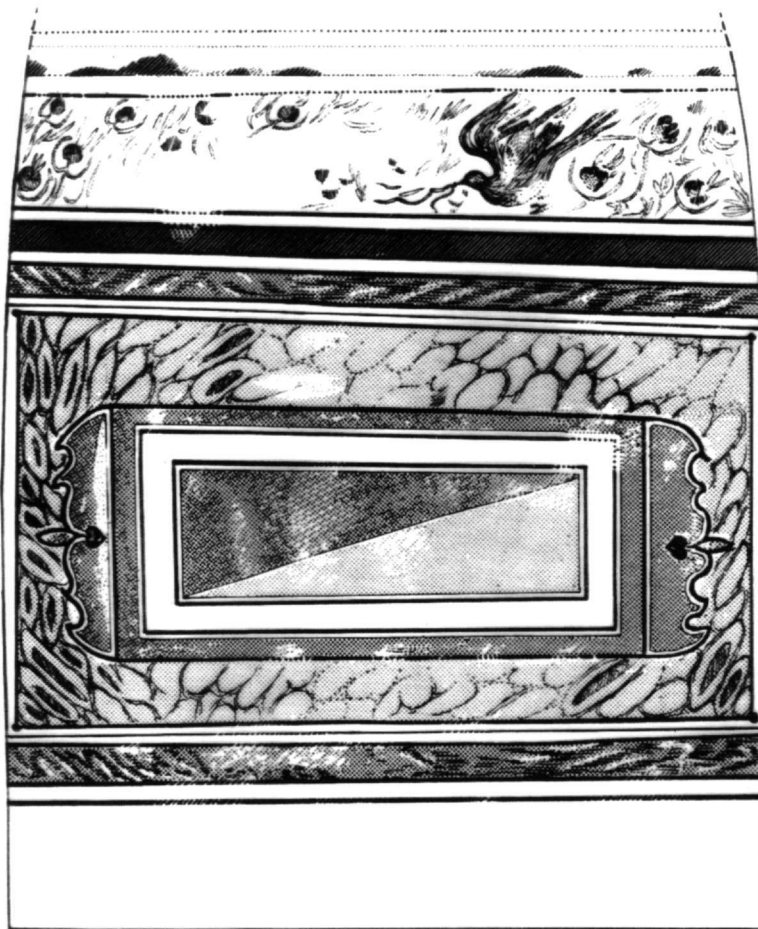
37. Πρβλ. τὴ διακόσμηση τῆς οἰκίας κάτω ἀπὸ τὴ βασιλικὴ τῶν Στόβων καὶ τὶς τοιχογραφίες τῆς βασιλικῆς τῆς Βραυρῶνος, Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακᾶ, ὅ.π. πίν. 58 καὶ 60.

38. Πρβλ. ψηφιδωτὸ δάπεδο ὁδοῦ Τριπόλεως στὴ Σπάρτη, Π. Ἀση-

μακοπούλου-Ἀτζακᾶ, *Σύνταγμα τῶν παλαιοχριστιανικῶν ψηφιδωτῶν δαπέδων τῆς Ἑλλάδος*, τ. II, Θεσσαλονίκη 1987, πίν. 146β, τὴ βασιλικὴ τῆς Ἐπιδαύρου, ὅ.π. πίν. 49α, β, ἀλλὰ καὶ τὴν ὀρθομαρμάρωση τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακᾶ, *Ἡ τεχνικὴ*, ὅ.π. πίν. 39.

39. Εὐσέβιος Καισαρείας, *Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου βασιλέως* I, 31. *Τὸ σύμβολον*, δύο στοιχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα, χιαζόμενον τοῦ ρῶ κατὰ τὸ μεσαίτατον, ἃ δὴ κατὰ τοῦ κράνουσ φέρειν εἴωθεν καὶ τοῖς μετὰ ταῦτα χρόνοις ὁ βασιλεὺς. Πὰ τὸ χρίσμα βλ. *DACL*, τ. 3, 1ère partie, 1481.

40. Χρίσμα ἐγγεγραμμένο σὲ στεφάνι εἰκονίζεται στὸν δυτικὸ



Εἰκ. 29. Τάφος II. Σχεδιαστική ἀπεικόνιση τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου.

φόρο στεφάνι πράσινου καὶ γαλάζιου χρώματος μέσα στοῦ ὁποῖο ἐγγράφεται κόκκινο χριστόγραμμα, πού πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ἀντικριστὰ περιστέρια μὲ γαλάζια καὶ κόκκινα φτερά.

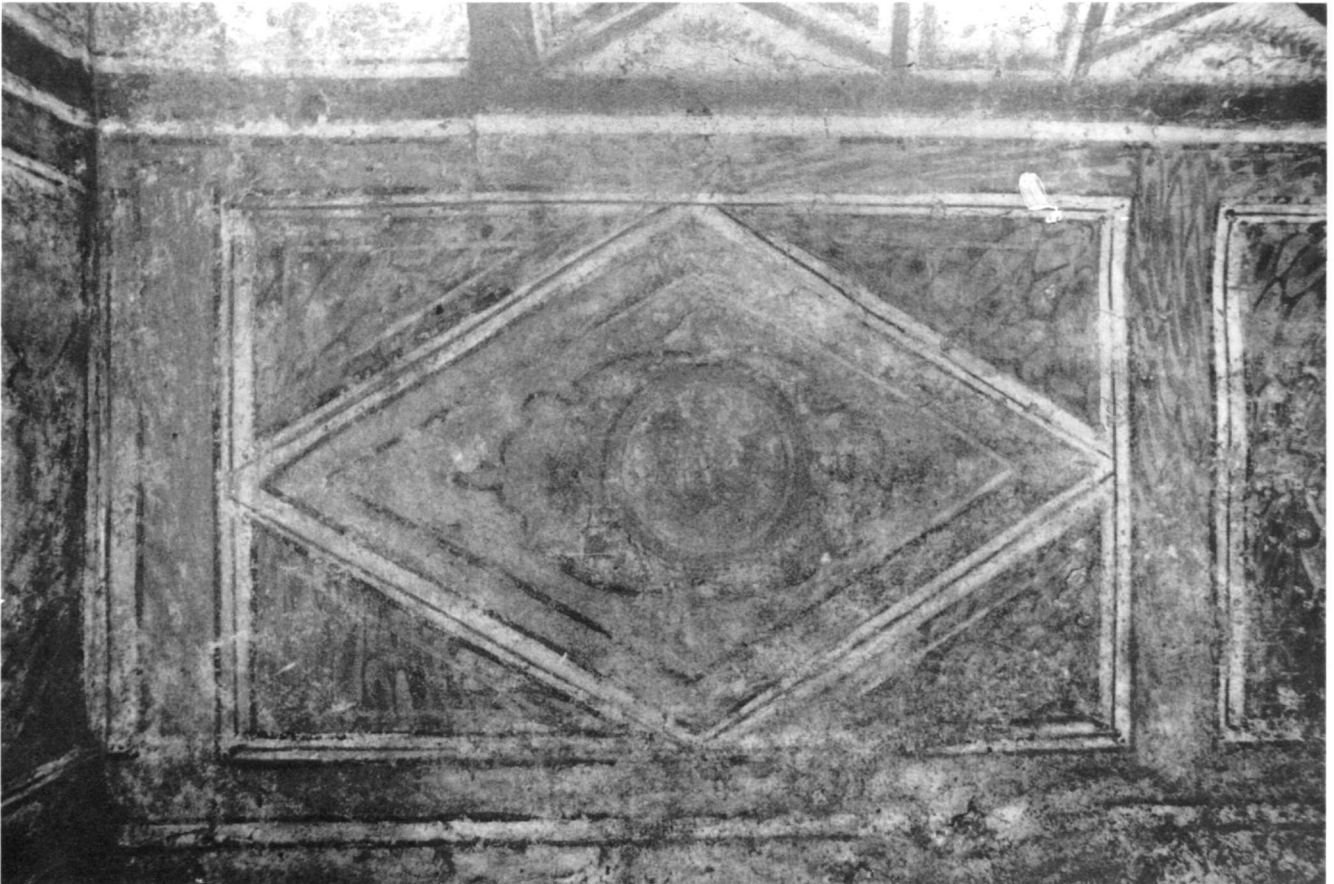
Στὸ δυτικὸ διάχωρο τοῦ νότιου τοίχου ἐπαναλαμβάνεται τὸ θέμα τοῦ ἐγγεγραμμένου ὀρθογωνίου καὶ στοῦ ἀνατολικὸ τὸ θέμα τοῦ ρόμβου, ὥστε οἱ πίνακες νὰ πα-

ρουσιάζουν ἀντιστοιχία μὲ ἐκείνους τοῦ βόρειου τοίχου. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ εἰκονογράφηση τῆς ὀροφῆς τοῦ τάφου (εἰκ. 33, 34), πού διαμορφώνει μὲ τὴ βοήθεια κόκκινων λεπτῶν γραμμῶν ὀκτάγωνα καὶ ρόδακες πού σχηματίζονται ἀπὸ τρίγωνα, στοῦ κέντρο τῶν ὁποίων ὑπάρχουν τετράγωνα⁴¹. Μέσα στὰ ὀκτάγωνα ἐγγράφονται φυλλοφόρα στεφάνια πού

τοῖχο μίᾱς ὁμάδας τάφων, πού πρέπει νὰ εἶναι σύγχρονοι. Βλ. L. Mircovic, «La nécropole paléochrétienne de Nis», *Archaeologia Jugoslavica* II, 1956, 85-100, πίν. 6, στὸν ἀντίστοιχο τοῖχο ἢ στοῦ κέντρο τῆς ὀροφῆς ἀρκετῶν καμαρωτῶν τάφων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως τοῦ Καλοῦ Ποιμένα, τῆς ὁδοῦ Ἀμπελώνων, τοῦ Νοσοκομείου Ἁγίου Δημητρίου, τοῦ Τελλογλείου καὶ τῆς ὁδοῦ Δημοσθένους, τῆς Νίκαιας, N. Firatli, ὁ.π., σ. 919-932, σὲ σαρκοφάγους, F. Deichmann, *Repertorium der christlichen antike Sarkophage*, Wiesbaden 1967, πίν. 16, 19, 551 καὶ 156. Ἐπίσης G. Valentini-Zucchini e M. Bucci, «I sarcofagi a figure e a caratero simbolico»,

Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna, II, Roma 1968, 33-35 πίν. 14d καὶ 15b-c, σὲ ἐπιγραφές, B. Brenk, ὁ.π. πίν. 39b.

41. Ὁμοία διάταξη μὲ ὀκτάγωνα καὶ ἀνθέμια σχηματιζόμενα ἀπὸ τρίγωνα παρατηρεῖται στοῦ ψηφιδωτοῦ δάπεδο τοῦ τάφου ΒΙ τῆς νεκρόπολης τοῦ Ἀνεμουρίου, E. Alföldi-Rosenbaum, *The Necropolis of Anemurium*, Ankara 1971, pl. XLI. Ἀνάλογης ἀντίληψης διακόσμηση ὀροφῆς παρατηρεῖται στὴ ζώνη τοῦ Νικέου τῆς κατακόμβης Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου, De Bruyne, «La peinture cimetériale Constantinienne», *ACIAC* VII, εἰκ. 139, A. Grabar, *Le*



Εἰκ.30. Τάφος II. Πίνακας τοῦ νότιου τοίχου.

περικλείουν κύκλους κίτρινου χρώματος στήν κορυφή τῆς καμάρας καί πράσινα ἡμικύκλια στή γένεσή της, στοῦ ἐσωτερικοῦ τῶν ὁποίων εἰκονίζονται ρόδακες ἢ φροῦτα. Ἐσωτερικά τῶν παραπλεύρως τῶν ὀκταγώνων τριγωνικῶν σχημάτων, ἐγγράφονται ταινίες πρᾶσινου χρώματος, πού περικλείουν ἄνθη ἢ ρόδια.

Ἀνάλογης ἀντίληψης διακόσμηση στοὺς τοίχους καί τὴν ὀροφή παρουσιάζει ὁ μέγας παλαιοχριστιανικὸς τάφος τῆς Νίκαιας⁴², πού εἰκονίζει τετράγωνα στὰ ὁποῖα ἐγγράφονται ἀνθέμια, ἐνῶ στοὺς πίνακες τῶν μακριῶν πλευρῶν ὑπάρχει τὸ θέμα τοῦ ἐγγεγραμμένου

ρόμβου, πού ἀποδίδεται ὁμως ἐντελῶς γεωμετρικά σὲ σύγκριση μὲ τὸ παράδειγμα τῆς Θεσσαλονίκης πού μελετοῦμε. Ἀντίστοιχη εἶναι καί ἡ διακόσμηση τῆς ὀροφῆς τοῦ τάφου τοῦ Δορυστόλου (Silistra)⁴³, ἡ καμάρα τοῦ ὁποίου διαρεῖται μὲ κόκκινες ταινίες σὲ ὀκτάγωνα καί κύκλους, στοῦ ἐσωτερικοῦ τῶν ὁποίων ἐγγράφονται ἀνθρώπινες μορφές, πτηνά, δένδρα, ἄνθη, ζῶα. Ἡ γεωμετρικὴ διαίρεση τῆς ὀροφῆς τῶν παραπάνω τάφων ἔχει τὶς καταβολές της σὲ ἀρχαιότερες ἀνάλογες εἰκονογραφῆσεις τάφων τῆς Παλμύρας⁴⁴, τοῦ Κέρτς⁴⁵, τῆς Ἀλεξάνδρειας⁴⁶, πού ὑπῆρξαν πρότυπα γιὰ τὴ διακόσμηση

premier art chrétien, Paris 1966, πίν. 86, 251, σ' ἓνα ὑπόγειο τῆς Via Appia, A. Ferrua, «Un piccolo ipogeo sull'Appia antica», *RACr* 39 (1963), pl. 3.

42. N. Firatli, «Notes sur quelques monuments paléochrétiens de Constantinople», *Tortulae Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumente*, Römische Quartalschrift, Freiburg 1966, 919-932.

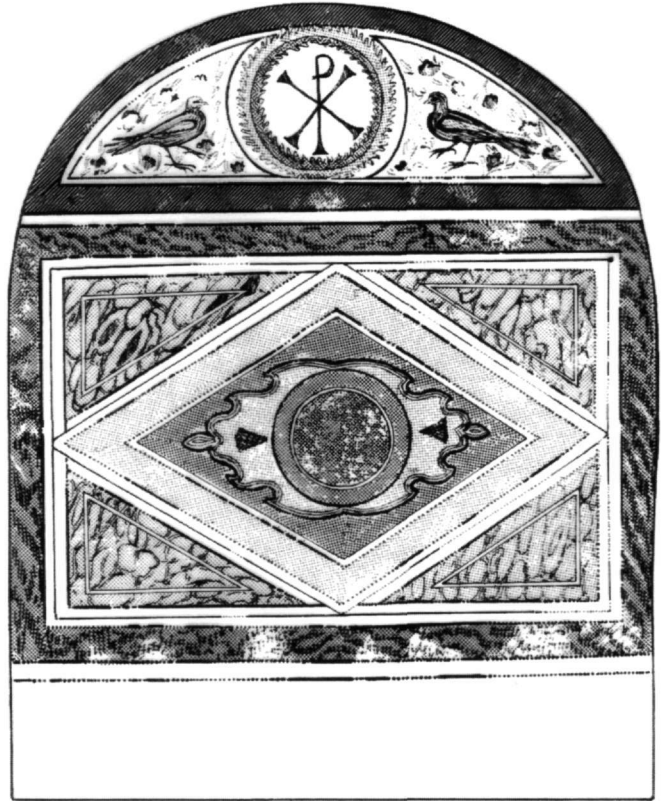
43. D. Dimitroff, «Le système décoratif et la date des peintures murales

du tombeau antique de Silistra», *CahArch* XII (1962), σ. 35-52. J. Valeva, «Sur certaines particularités des hypogées paléochrétiens de terres thraces et leurs analogues en Asie Mineure», *Anatolica* VII (1979-80), πίν. 13.

44. I. Lavin, ὁ.π. πίν. 17-19.

45. Ὁ.π. πίν. 41-42.

46. Ὁ.π. πίν. 38.



Εἰκ. 31-32. Τάφος II. Ὁ δυτικὸς τοῖχος. Φωτογραφία, σχέδιο.

πολλῶν σημαντικῶν κτηρίων τῆς ἐποχῆς τοῦ Μ. Κωνσταντίνου, ὅπως ἡ κατακόμβη τῆς Via Latina⁴⁷, ὁ Ἅγιος Ἀκυλίνος τοῦ Μιλάνου⁴⁸, ἡ Santa Costanza⁴⁹ κ.ἄ.

Μὲ δεδομένο ὅτι τὸ θεματολόγιο τοῦ τάφου II τοῦ συγκροτήματος ἔχει κοσμικὸ χαρακτήρα, προκαλεῖ ἐρωτήματα ἡ παράσταση τοῦ χριστογράμματος στὸ τόξο, πού εἶναι καὶ ἡ μόνη ἐνδεικτικὴ τῆς ἰδεολογίας τῶν ιδιοκτητῶν του. Ἀντίστοιχη εἶναι καὶ ἡ θεματογραφία τοῦ τόξου τοῦ τάφου τοῦ Δορυστόλου (Silistra), ὅπου ὑπάρχει ἡ συμβολικὴ παράσταση δύο παγωνίων πού πλαισιώνουν κἀνθαρο, ὅσο καὶ τῆς Νίκαιας, ὅπου πα-

ριστάνεται σκηνὴ παραδείσιας εὐδαιμονίας μὲ χριστόγραμμα, θεματογραφία πού ἀποδεικνύει τὴ χρονικὴ ἀλληλουχία τῶν παραπάνω μνημείων.

Τὸ χριστόγραμμα, πού πρὶν τὸν θρίαμβο τῆς Ἐκκλησίας δήλωνε σὲ σύντμηση τὸ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ (ligatura)⁵⁰, ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὰ νομίσματα τοῦ Κωνσταντίνου τῆς περιόδου 320 - 324. Ἡ ἀπεικόνισή του θεωρήθηκε ἀρχικὰ σύμβολο θριάμβου τοῦ Χριστοῦ ἀλλὰ ἀποτέλεσε μὲ τὸν χρόνο καὶ σύμβολο τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐξουσίας⁵¹. Ἡ ἀποψη αὕτη στηρίζεται στὴ συχνὴ ἀπεικόνιση τοῦ ἐγγεγραμμένου σὲ

47. A. Ferrua, *La nuova catacomba di Via Latina*, Roma 1960, A. Grabar, 1968, ὁ.π. πίν. 250-251.

48. Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακᾶ, ὁ.π. πίν. 54α.

49. A. Grabar, ὁ.π. πίν. 205.

50. D. Feissel, «Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du III^e au VI^e siècle», *BCH* 1983, Supplement VIII, 113-114.

51. Αὐτὸ προκύπτει ἀπὸ νομίσματα τοῦ Κωνσταντίνου τῆς περιόδου 325-326, ὅπου εἰκονίζεται λάβαρο, στὸ ἄνω τμήμα τοῦ ὁποίου ὑπῆρχε χρίσμα καὶ ἀπὸ τὸ μέταλλο τοῦ Ὀνωρίου, πού εἰκονίζεται κρατώντας λάβαρο μὲ τὸ χρίσμα, K. Weitzmann, «Age of Spirituality, Late antique and Early Christian Art, Third to Seventh century», *Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan*



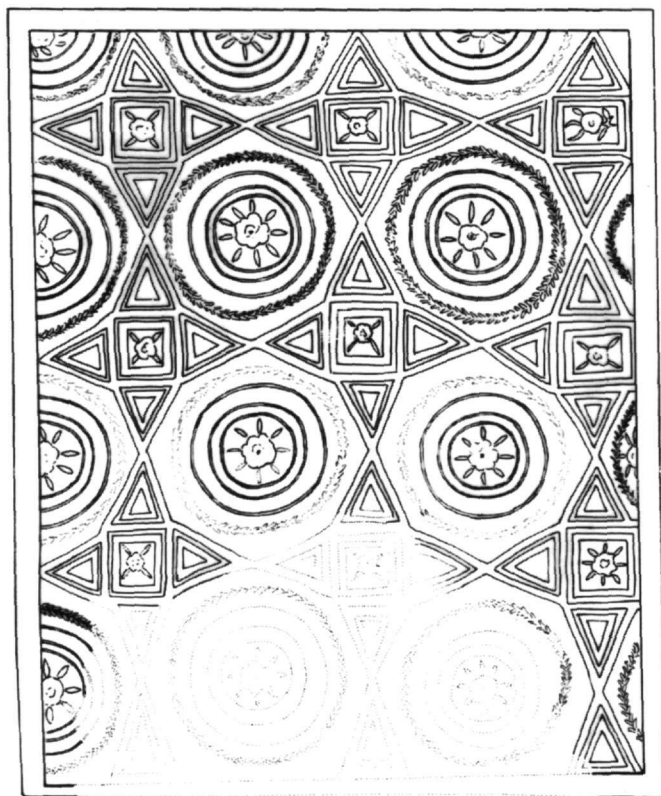
Εἰκ. 33. Ἀποψη τῆς ὀροφῆς τοῦ τάφου II.

στεφάνι χρίσματος γύρω στὰ μέσα τοῦ 4ου αἰ. καὶ ἰδιαίτερα στὴν ἐποχὴ τῶν διαδόχων τοῦ Κωνσταντίνου. Οἱ τελευταῖοι φαίνεται ὅτι θεωροῦσαν τὴν ἀπεικόνισή του ὄχι μόνον ὡς δήλωση πίστεως πρὸς τὸν χριστιανισμό, ἀλλὰ καὶ ὡς ἔκφραση νομιμοφροσύνης πρὸς τὴν αὐτοκρατορικὴ ἐξουσία καὶ τὴ δύναστεία τοῦ Κωνσταντίνου, θέμα πὺν ὅμως χρήζει καὶ πρέπει νὰ ἀποτελέσει ἀντικείμενο περαιτέρω ἔρευνας. Περισσότερο καὶ ἀπὸ τὸν Μ. Κωνσταντῖνο, τὸ χρίσμα συνδέεται μὲ τοὺς αὐτοκράτορες Κώνσταντα καὶ Κωνσταντίο καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὸν τελευταῖο διοικητὴ τῆς Ἀνατολῆς, πὺν ὑπῆρξε ὑποστηρικτῆς τοῦ Ἀρείου καὶ ἀνακήρυξε μάλιστα τὸν ἀρειανισμό ἐπίσημο κρατικὸ δό-

γμα τὸ 359. Εἶναι πιθανὸν ὁ τελευταῖος νὰ ἐπέβαλε τὴν ἀπεικόνιση τοῦ χρίσματος στὴ διακόσμηση δημοσίων κτηρίων, σαρκοφάγων καὶ τάφων τῆς ἐπικράτειάς του, θεωρώντας τὴν ὡς ἔνδειξη νομιμοφροσύνης πρὸς τὸ δόγμα πὺν πρέσβευε ὁ ἴδιος.

Ἡ ζωγραφικὴ διακόσμηση τῶν δύο τάφων τοῦ συγκροτήματος, πὺν κατασκευάσθηκε καὶ διακοσμήθηκε γιὰ τὰ μέλη μιᾶς διακεκομμένης οἰκογένειας τῆς Θεσσαλονίκης, τὰ ὁποῖα ἐκτὸς ἀπὸ οἰκονομικὴ εὐμάρεια διέθεταν ἀναμφισβήτητη πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ παιδεία, ἀποδίδεται σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης. Μιλοῦμε γιὰ ἐργαστήρια γιὰ τὸν τάφο I ὑπάρχουν κάποιες παραστάσεις (ὅπως ὁ Μωϋσῆς πὺν χτυπᾷ τὸν βράχο), πὺν δὲν ἔχουν τὴν ἴδια ποιότητα μὲ τὶς ὑπόλοιπες. Ἀνεξάρτητα ὁμως ἀπὸ κάποιες μικρὲς διαφορὲς, ἡ ζωγραφικὴ τῶν τάφων χαρακτηρίζεται γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα τοῦ σχεδίου, τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη, τὴν ἀφομοίωση τῶν κα-

Museum of Art. Nov. 19 1977-Febr. 12, 1978, The Metropolitan Museum of Art, New York 44, No 43.



Εικ. 34. Ἡ ὁροφή τοῦ τάφου II. Σχεδιαστική ἀπεικόνιση.

τακτήσεων τῆς ἀρχαίας ζωγραφικῆς παράδοσης, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἐξαίρετη ἐκτέλεση τῆς μίμησης ὀρθομαρμάρωσης. Ἡ διακόσμηση τοῦ τάφου II ἀποτελεῖ τὸ καλύτερο μέχρι σήμερα παράδειγμα ζωγραφικῆς μὲ μίμηση ὀρθομαρμάρωσης στὴ Θεσσαλονίκη καὶ παραπέμπει στὴ μεγάλη κοσμικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 4ου αἰ., ἐλάχιστα δείγματα τῆς ὁποίας ἔχουν διασωθεῖ.

Ὁ παραγγελιοδόχος τοῦ τάφου I ἦταν χωρὶς ἀμφιβολία χριστιανός, ὅπως δείχνει σαφῶς ἡ εἰκονογράφηση τοῦ τάφου. Ἀντίθετα ἡ διακόσμηση τοῦ τάφου II δὲν παρουσιάζει χριστιανικὰ στοιχεῖα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ χρίσματος, τῶν συμβολικῶν θεμάτων στὸ δυτικὸ τόξο καὶ τὴ ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, τὰ ὁποῖα δείχνουν καθαρὰ τὶς ἐκλεκτιστικὲς πεποιθήσεις καὶ τάσεις τῶν ιδιοκτητῶν του.

Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ συγκροτήματος στηριζόμαστε ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ἀρχαιολογικὰ στοιχεῖα (τυπολογία, τοπογραφία), στὴν κοινὴ διακοσμητικὴ ἀντίληψη ποὺ παρουσιάζει ἡ ὁροφή τοῦ τάφου II μὲ τὶς ἀντίστοιχες τῶν ταφικῶν μνημείων τῆς Silistra καὶ τῆς Νίκαιας. Οἱ ὁμοιότητες ποὺ παρατηροῦνται ἀνάγουν τὰ τρία αὐτὰ ταφικὰ μνημεῖα στὴν ἴδια ἐποχὴ. Πρόκειται γιὰ ἔργα μιᾶς περιόδου, κατὰ τὴν ὁποία ἡ χριστιανικὴ θρησκεία ἀν καὶ δὲν ἔχει ἀκόμη καθιερωθεῖ ὡς ἐπίσημη θρησκεία τοῦ κράτους, ἔχει ὅστόσο διαποτίσει καὶ ἐπηρεάσει τὰ πάντα. Οἱ παραγγελιοδόχοι τοὺς ἐν μέρει ἐθνικοὶ καὶ ἐν μέρει χριστιανίζοντες, ἀκολουθοῦν χωρὶς ἀμφιβολία τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀποδεχόμενοι τὸν κυρίαρχο ρόλο τοῦ χριστιανισμοῦ. Ἡ σχέση τῶν παραπάνω ταφικῶν μνημείων μὲ τὸν τάφο II τοῦ συγκροτήματος χρονολογεῖ τὴν κατασκευή του στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 4ου αἰ. καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὴν περίοδο τοῦ ὠραίου ρυθμοῦ, ποὺ ἀναπτύχθηκε ἀνάμεσα στὰ 340-370, ὅταν τὰ ἐργαστήρια κινοῦνταν μὲ σημαντικὲς ἐλευθερίες⁵². Στὴν ἐποχὴ αὕτῃ καὶ συγκεκριμένα στὴ δεκαετία 360-370 μᾶς ὁδηγοῦν τὰ ἀρχιτεκτονήματα⁵³ ποὺ ἀναπτύσσονται στὸ βάθος τῶν παραστάσεων, ὁ ἐκλεκτικισμὸς στὴν εἰκονογραφία καὶ οἱ κόκκινες, πράσινες καὶ γαλάζιες ταινίες ποὺ πλαισιώνουν τὶς συνθέσεις.

52. L. De Bruyne, ὁ.π. σημ. 21, σ. 123.

53. F. Bisconti, ὁ.π. 1317-1318. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα αὐτὰ παραπέμπουν στὸν ὑπέργειο κόσμο ἢ τὴν domus aeterna καὶ ὑποδηλώνουν τὴν οὐράνια καὶ αἰώνια διάσταση τῶν μορφῶν ποὺ εἰκονίζονται μπροστὰ σὲ αὐτά. Θὰ λέγαμε πὼς εἰκονίζουν τὴν

οὐράνια πόλη καὶ προσδιορίζουν τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα ὡς βιβλικά. Κτήρια καλύπτουν τὸ βάθος τῶν παραστάσεων τῆς σαρκοφάγου τοῦ Ἰουνίου Βάσσου, ποὺ χρονολογεῖται στὰ 359. Γιὰ τὴν εἰκονογράφησίν της βλ. Struthers Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Vassus*, Princeton New Jersey 1990.

EARLY CHRISTIAN REPRESENTATIONS AND THEMES IMITATING SECULAR PAINTING IN A GRAVE COMPLEX IN THE WEST CEMETERY, THESSALONIKI

At 7 Dimosthenous street in the municipality of Ambelokipi, which is part of the ancient West Cemetery of Thessaloniki, a double chamber tomb was found looted and filled with rubble. The top had been squared off outside by covering the vaults with masonry and a coat of hydraulic plaster to make it waterproof. The tombs have a horizontal entrance and a built pillow at the west end of their marble floor.

Tomb I (1.80 x 1.30 x 1.75 m) is decorated with scenes from the Old and New Testaments. The representations are organized in panels, four on the long sides and one on the narrow, framed by a red band (w. 6 cm) and filled with alternating green and blue bands outlined in black. At the top of the east wall is a narrow zone with a peacock and a duck, while below is a scene of Adam and Eve. On the west wall, against the entrance, is the Good Shepherd, while on the arch is a blue hydria flanked by peacocks. In the first panel of the south wall is a standing male figure, probably Christ, pushing back his right sleeve as if preparing to wash his hands. The representation is most unusual and could be interpreted as a purification scene involving Christ or some other biblical person. The second panel depicts Moses removing his sandal (left) and the Burning Bush (right). The third shows Daniel in the lions' den. Represented in the fourth panel on the south wall is a young man seated inside a library and holding a scroll in both hands. The scene is associated with the ideal portrait of the new man, who combines Greek education with the Christian faith. The first panel of the north wall features two figures; a beardless man dressed in chiton and himation rests his hand on the head of a young man clad in a hide. It is a scene of blessing and healing. The scene in the second panel, of an enthroned man with a woman standing behind him, perhaps represents the owner of the tomb and his wife. There follows the scene of Moses striking the rock with his staff, in order to draw

water. Last there is the representation of the Raising of Lazarus. The ceiling decoration consists of floral garlands dividing the barrel vaults into four triangles. Those corresponding to the short sides of the tomb enclose a flower, while in their counterparts for the long sides are peacocks facing opposite directions.

Tomb II (1.75 x 1.35 x 1.75 m) is decorated with abstract themes imitating secular painting. Two panels cover the long walls and one panel the narrow walls. The panels are defined inside by a broad band divided by a fine red line, and outside by a broader band of imitation marble revetment.

In the upper part of the east wall is a blue bird with spread wings pecking a plant. Below this zone is a green rectangle filled with wavy black lines forming flame-tips along the shorter sides. This rectangle encloses another rectangle divided by a diagonal black line into two right-angle triangles, one dark and the other light green. On the south wall, on a ground of imitation red marble, is a lozenge framed by a white band divided by a fine red line. The lozenge projects beyond the frame. Then comes a narrow band of bright green followed by a dark green lozenge, at the centre of which is a circle in two shades of red and surrounded by a decorative wavy line. The rectangular motif is repeated in the other panel on the south wall, while on the west wall there is a blue-framed lozenge. On the west arch is a chi-rho motif flanked by two doves. The themes of the panels on the north wall correspond to those of the south. The ceiling decoration is particularly interesting: narrow red bands describe triangles around squares, and are combined into octagons and rosettes. The octagons contain wreaths, rosettes or fruit. The painting is attributed to one of the city's foremost workshops and can be dated by comparison with analogous examples to the Beau Style, specifically to the decade 360-370.