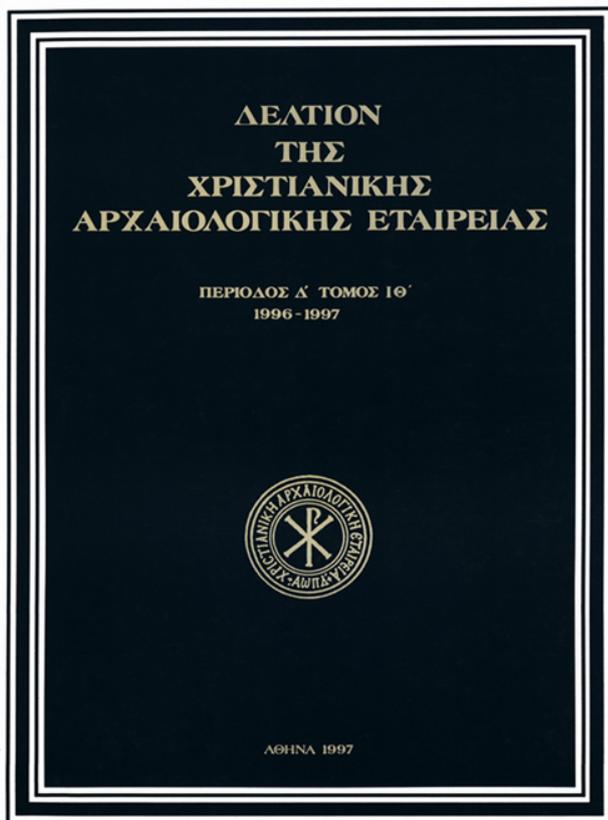


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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, ποῦ ἐντάσσεται στὴ δυτικὴ νεκρόπολη τῆς Θεσσαλονίκης, ἀνασκάφηκε τὸ 1994 ἀξιόλογος διδυμος καμαρωτός τάφος¹ μὲ δύο θαλάμους, ποῦ ἀνήκει προφανῶς σὲ ἀξιόλογα μέλη τῆς κοινωσίας τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 4ου μ.Χ. αἰ., συνδεδεμένα μὲ στενὴ συγγένεια. Οἱ τάφοι ἀνήκουν στὸν τύπο μὲ τὴν ὀριζόντια εἴσοδο - δίοδο, ποῦ 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 τμῆμα 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 μαρμάρινες πλάκες τοῦ δαπέδου τους, ποῦ διαμορφώνει προσκέφαλο στὸ δυτικὸ ἄκρο. Ἐσωτερικὰ ἦταν κατάγραφοι μὲ τοιχογραφίες στὸς 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., ποῦ ἔχει εἴσοδο στὴ νότια πλευρὰ. 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, ποῦ σχημάτιζαν σφαιρικὰ τρίγωνα. Ἡ παρουσία τοῦ κτίσματος αὐτοῦ, ποῦ 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 ἴδρυση τοῦ παραπάνω εἰδικοῦ τελετουργικοῦ κτίσματος γιὰ τὴν ἀπρόσκοπτη τέλεση τῆς νεκρικῆς λατρείας. Τὴν ἀποψη αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει ἡ σχέση τοῦ κτηρίου μας μὲ δημοσιευμένα ἀνάλογα παραδείγματα, ποῦ τὸ ἐξημενεύουν ὡς cella³ καὶ ἡ παρουσία τῆς κόγχης, ποῦ πρέπει νὰ ἔχει θέση καθέδρας γιὰ τὸν τιμώμενο νεκρὸ.

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

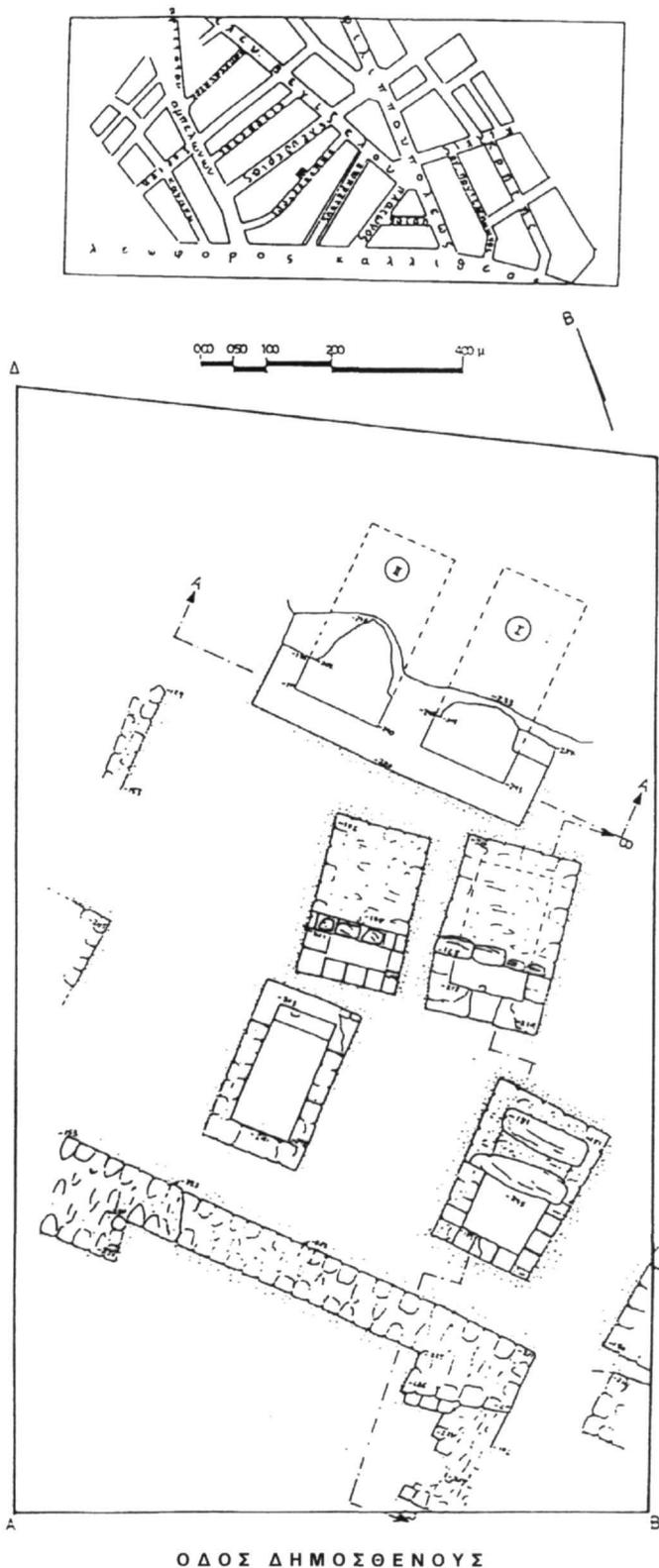
1. Ὁ καμαρωτός τάφος ἀποτελεῖ κατὰ τοὺς μετὰ τὸν Διοκλητιανὸ χρόνους τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ ταφικὸ μνημεῖο τῆς ἀστικῆς τάξης: Ε. Μαρκή, «Ἀνίχνευση παλαιότερων ἐπιδράσεων στὴν παλαιοχριστιανικὴ ταφικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ νεκρικὴ λατρεία», *Ἡ καθημερινὴ ζωὴ στὸ Βυζάντιο, Πρακτικὰ Ἀ' Διεθνοῦς Συμποσίου,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

2. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ τάφου καθαρίστηκαν μὲ ιδιαίτερη 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 αὐτὴ τις εὐχαριστίες μου.

3. P. Testini, «Noterelle sulla 'Memoria Apostolorum' in catacombas», *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, ίσοπλατείς 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 μιá πάπια με άνοιχτό ράμφος σε ανάλογη δραστηριότητα συνθέτουν μιάν εικόνα παραδείσιας γαλήνης, που άποτελεί άναφορά στη μακαριότητα του Παραδείσου⁵. Το κάτω τμήμα του ίδιου τοίχου καταλαμβάνει πίνακας στον όποιο εικονίζονται οί Πρωτόπλαστοι μέσα σε πλαίσιο από πράσινη ταινία. Ή παράσταση όργανώνε-

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



Εικ. 3. Οικόπεδο οδού Δημοσθένους 7. Άποψη τῶν τάφων καὶ τοῦ συγκροτήματος (στό βάθος).

ται γύρω ἀπὸ ἓνα δένδρο μὲ πλούσιο φύλλωμα καὶ καφὲ δυνατὸ κορμό, στὸν ὁποῖο ἐλίσσεται τὸ φίδι, πὸν καταλαμβάνει τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης, ἐνῶ τὰ ἄκρα πλαισιώνουν λεπτόκορμα δένδρα, πὸν λυγίζουν ἀνάλαφρα στὸ φύσημα τοῦ ἀέρα. Σποραδικὰ κόκκινα ἄνθη διανθίζουν τὸν κάμπο τοῦ πίνακα γιὰ τὸν φόβο τοῦ κενοῦ. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Ἄδάμ γυμνὸς καὶ ἀποσβολωμένος κρατώντας μὲ τὰ δύο χέρια τὸ φύλλωμα πὸν καλύπτει τὴ γύμνια του. Μοιάζει ἔτοιμος νὰ φύγει, συντρυμμένος ἀπὸ τὴν αἴσθησι 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, πὸν ἐπιτρέπει ὡστόσο τὴ διαγραφή τῶν μελῶν της. Τὸ στεφανωμένο μὲ πλούσια μαλλιά πρόσωπό της, πὸν πέφτουν ἐλεύθερα στοὺς ὤμους της, στρέφεται ἀνεπαίσθητα πρὸς τὸν Ἄδάμ. Τὸ ἓνα χέρι της εἶναι ὑψωμένο σὲ χειρονομία λόγου⁶ καὶ τὸ ἄλλο συγκρατεῖ τὸ ἱμάτιο. Ἡ παράστασι, πὸν βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ τάφου δὲν ἐπιλέχθηκε τυχαῖα, καθὼς τὸ προπατορικὸ ζευγὸς συμβολίζει τὸν πεσόντα καὶ φέροντα τὴν ἁμαρτία ἄνθρωπο. Ὁ ζωγράφος εἰκονίζει τὴ στιγμὴ μετὰ τὴν ἀνυπακοὴ καὶ τὴν πτώσι, ὅταν οἱ πρωτόπλαστοι «ἔγνωσαν ὅτι γυμνοὶ ἦσαν καὶ ἔρρασαν φύλλα συκῆς καὶ ἐποίησαν ἐαυτοὺς περιζώματα»⁷ καὶ ἀποδίδει τὴν

6. Ἡ Εὐὰ ἔχει χειρονομία λόγου σὲ παράστασι 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 μὲ τὸ τόξο στὴ βόρεια πλευρὰ.

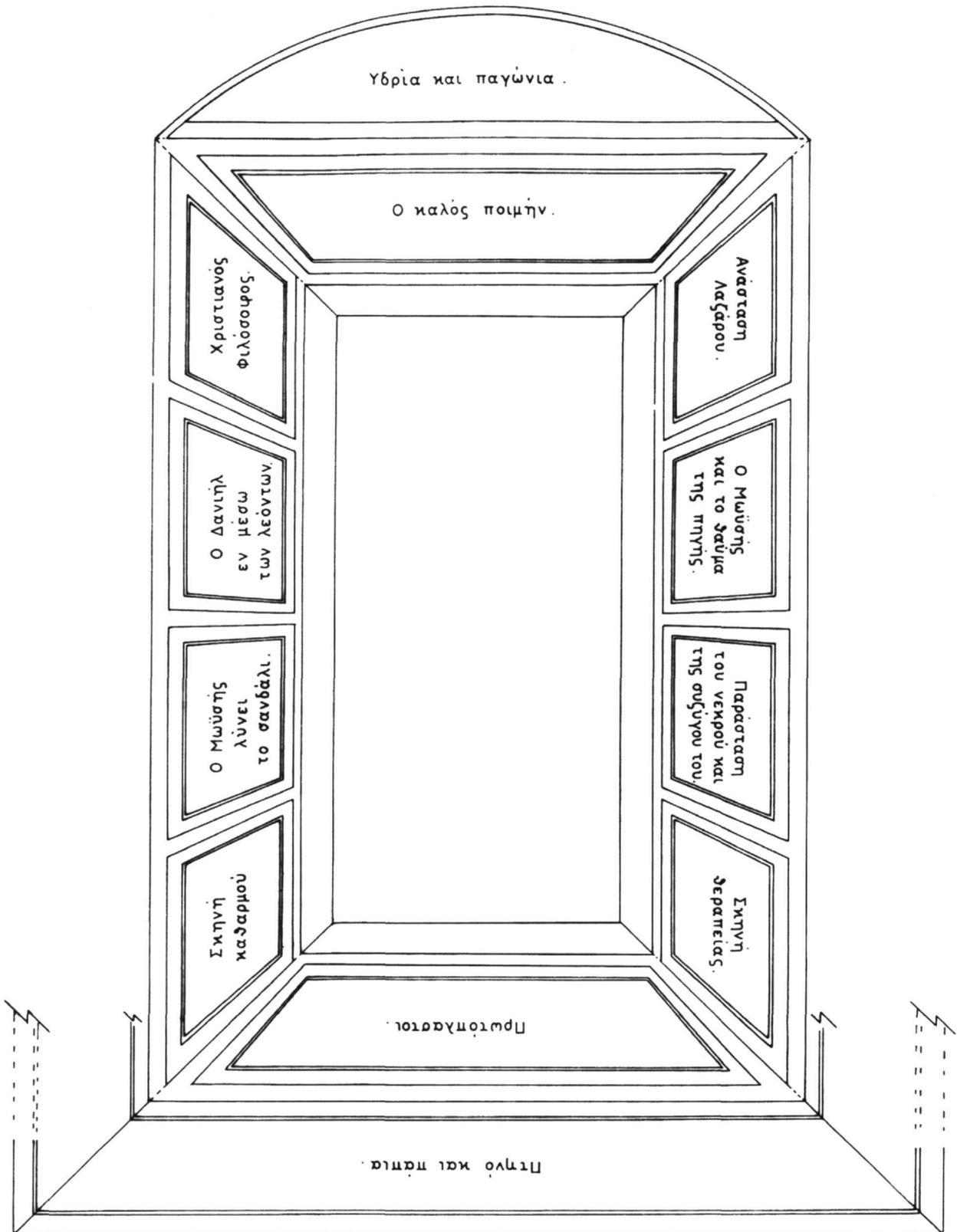
ψυχογραφία τῶν πρωτοπλάστων τὴ στιγμή πού τοὺς κάλεσε ὁ κύριος· «καὶ ἤκουσαν τὴν φωνὴν κυρίου τοῦ θεοῦ περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ τὸ δειλινὸν καὶ ἐκρύβησαν ὃ τε Ἀδάμ καὶ ἡ γυνὴ αὐτοῦ ἀπὸ προσώπου κυρίου τοῦ Θεοῦ ἐν μέσῳ τοῦ ξύλου τοῦ παραδείσου». Ἡ ψυχραμία τῆς Εὐᾶς, πού μοιάζει νὰ ἐπιχειρηματολογεῖ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

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

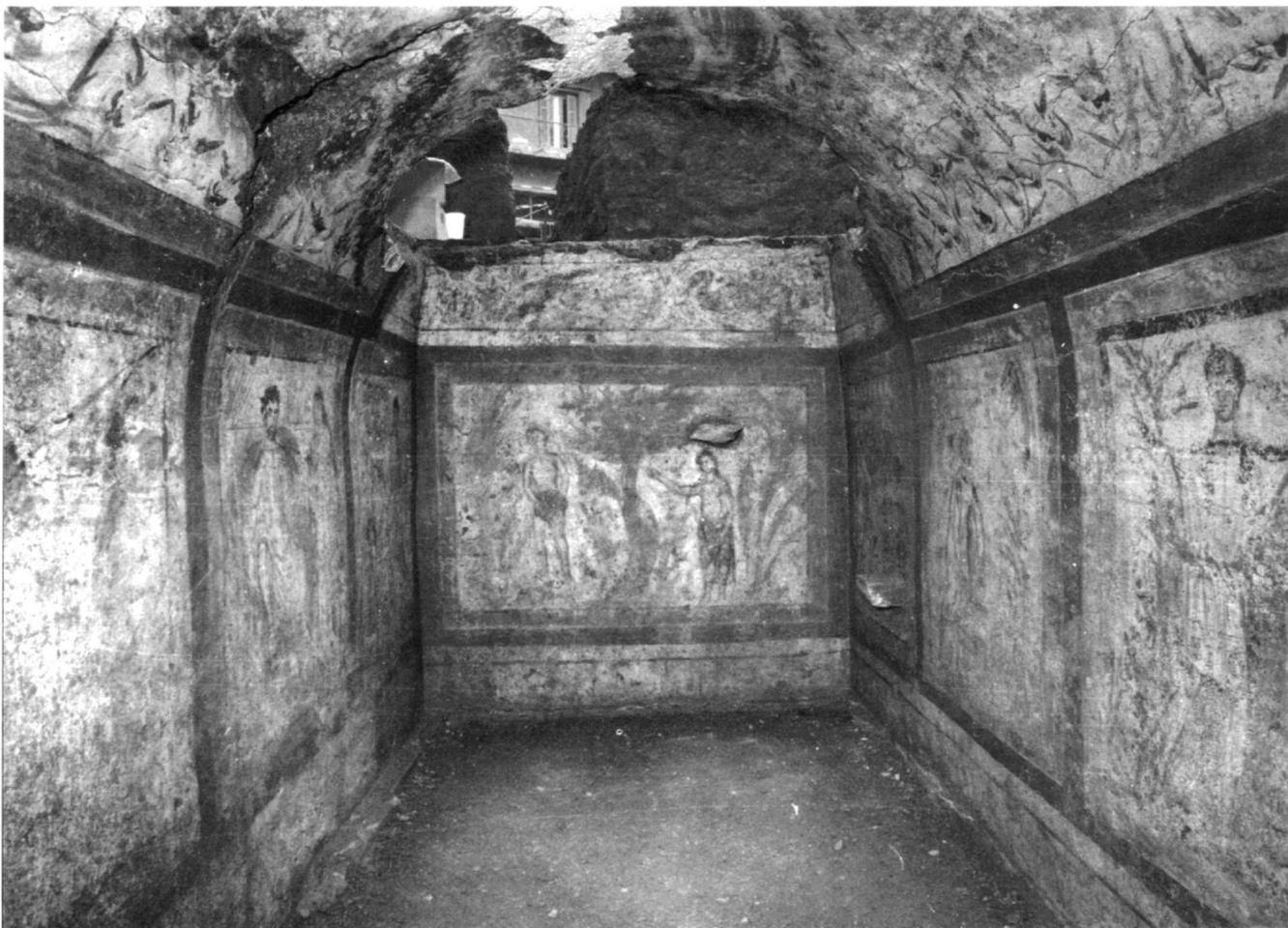
Στὸν δυτικὸ τοῖχο μέσα σὲ πλαίσιο ἀπὸ ταινία γαλάζιου χρώματος εἰκονίζεται στὸ κέντρο τοῦ πίνακα ὁ Καλὸς Ποιμὴν⁸ (εἰκ. 8-9), κρατώντας μὲ τὰ δύο του

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 φιλανθρωπία καὶ τὸν κριοφόρο Ἑρμῆ. Ὁ χριστιανισμὸς τὸν υἰοθέτησε γιὰ νὰ συμβολίσει 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 πού τὸν συνοδεύει συμβολίζει τοὺς πιστοὺς. Γιὰ 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 θέση τῶν παραστάσεων.



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

χέρια⁹ τὰ πόδια τοῦ προβάτου πού φέρει στους 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 χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἐσωτερικὴ προσήλωση καὶ αὐτοσυγκέντρωση, πλαισιώνουν καρποφόρα δένδρα, πιθανό-

τατα ἐλιές. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἀποψη ἡ μικρογραφικὴ φυσιογνωμία τοῦ Καλοῦ Ποιμένα μὲ τὰ κοντὰ σγουρὰ μαλλιά καὶ τὰ προσηλωμένα σὲ ἕναν ἐσωτερικὸ σκοπὸ μάτια.

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

9. Ὁ Καλὸς Ποιμὴν κρατεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια τὸ πρόβατο σὲ μιὰ ὀμάδα σαρκοφάγων, ὅπως στὶς 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. Σχεδιαστικὴ ἀπεικόνιση τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου τοῦ τάφου. Διακρίνεται ἄνω ἡ ζώνη μετὰ τὸ πτηνὸ καὶ τὴν πάτια καὶ κάτω ἡ παράσταση τῶν Πρωτοπλάστων.



Είκ. 8. Ο δυτικός τοίχος του τάφου με τον Καλό Ποιμένα.

στρέφεται προς την αντίθετη κατεύθυνση: πρόκειται για ένα θέμα ιδιαίτερα αγαπητό την εποχή αυτή, μία ακόμη εικόνα παραδείσιας ευχίας και γαλήνης, που έχει συμβολικό περιεχόμενο και παραπέμπει στη μακαριότητα του Παραδείσου.

Ο πρώτος πίνακας στο ανατολικό άκρο του νότιου τοίχου (είκ. 5) εικονίζει μία σκηνή (είκ. 10, 11) που εκτυλίσσεται σε ένα αστικό τοπίο, όπως δηλώνουν τα αρχιτεκτονήματα¹² στο βάθος του πίνακα. Την παρά-

σταση πλαισιώνει ταινία γαλάζιου χρώματος και μαύρη λεπτή γραμμή. Μπροστά από ένα δημόσιο κτήριο, τὰ τόξα και οί κοσμητές του οποίου αποδίδονται με γαλάζιες γραμμές και στο έσωτερικό ενός άψιδωτού χώρου, που θυμίζει νυμφαίο, εικονίζεται μία ὄρθια ανδρική μορφή, που ένδεχομένως ταυτίζεται με τὸν Χριστό ή κάποιο βιβλικό πρόσωπο. Φορεῖ σανδάλια, χειριδωτό χιτώνα διακοσμημένο με clavi και λευκό ἱμάτιο που τυλίγεται στο δεξί, ενώ με τὸ ἄριστερό δείχνει νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀνασηκώσει τὸ μανίκι τοῦ δεξιοῦ του χεριοῦ¹³ σάν νὰ ἐτοιμάζεται νὰ πλύνει τὰ χέρια του. Τὸ πρόσωπό του, που ἔχει δυστυχῶς ἀπολεπισθεῖ, ἀποδίδεται κατὰ τρία τέταρτα. Ἔχει κοντὴ κόμμωση, ἤρεμη φυσιογνωμία και οί κινήσεις του μαρτυροῦν μία ἱερατική, ἐπίσημη τελετουργία. Στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασης, που δυστυχῶς δὲν σώζεται καλά, εικονίζονται ἐπάλληλοι βράχοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀναβρῦζει νερό. Ἡ θεματογραφία τοῦ πίνακα παρουσιάζει μοναδικότητα και πρωτοτυπία και δὲν εἶναι εὐκόλη ἢ ταύτισή του με συγκεκριμένο γεγονός. Ἐνδεχομένως θὰ μπορούσε νὰ συσχετισθεῖ με σκηνὴ ἔξαγνισμοῦ μᾶς βιβλικῆς προσωπικότητας, ἀλλὰ και τοῦ ἴδιου τοῦ Χριστοῦ.

Ο δεύτερος πίνακας τοῦ νότιου τοίχου (είκ. 12, 13) πλαισιώνεται ἀπὸ ταινία πράσινου χρώματος και συνδυάζει δύο θέματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, τὴ σκηνὴ τοῦ Μωϋσῆ που λύνει στὸν βράχο τὸ σανδάλι του (ἄριστερὰ) και τὴ φλεγόμενη βᾶτο (δεξιὰ). Μέσα σὲ λευκὸ βάθος, που διακόπτουν στὸ ἄνω τμήμα τῆς παράστασης τρεῖς παράλληλες γαλάζιες ταινίες, οί ὁποῖες δηλώνουν προφανῶς τὸ οὐράνιο στερέωμα και διάσπαρτα πράσινα φύλλα και ἄνθη, εικονίζεται ἄριστερὰ ὁ Μωϋσῆς τὴ στιγμή που σκύβει γιὰ νὰ λύσει τὸ σανδάλι τοῦ ἄριστεροῦ του ποδιοῦ. Ἔχει τὸ δεξιὸ πόδι λυγισμένο και τὸ ἄλλο σκέλος τοποθετημένο σὲ ψηλὸ βράχο¹⁴, που δηλώνεται με ὀρθογώνια κλιμακωτὰ ἐπίπεδα. Ἡ μορφή, τὸ ένδυμα (χειριδωτὸς χιτώνας), ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σκουρόχρωμα clavi, και τὸ σῶμα τοῦ προφήτη ἀποδίδονται με κόκκινο¹⁵, ὅπως κόκκινο

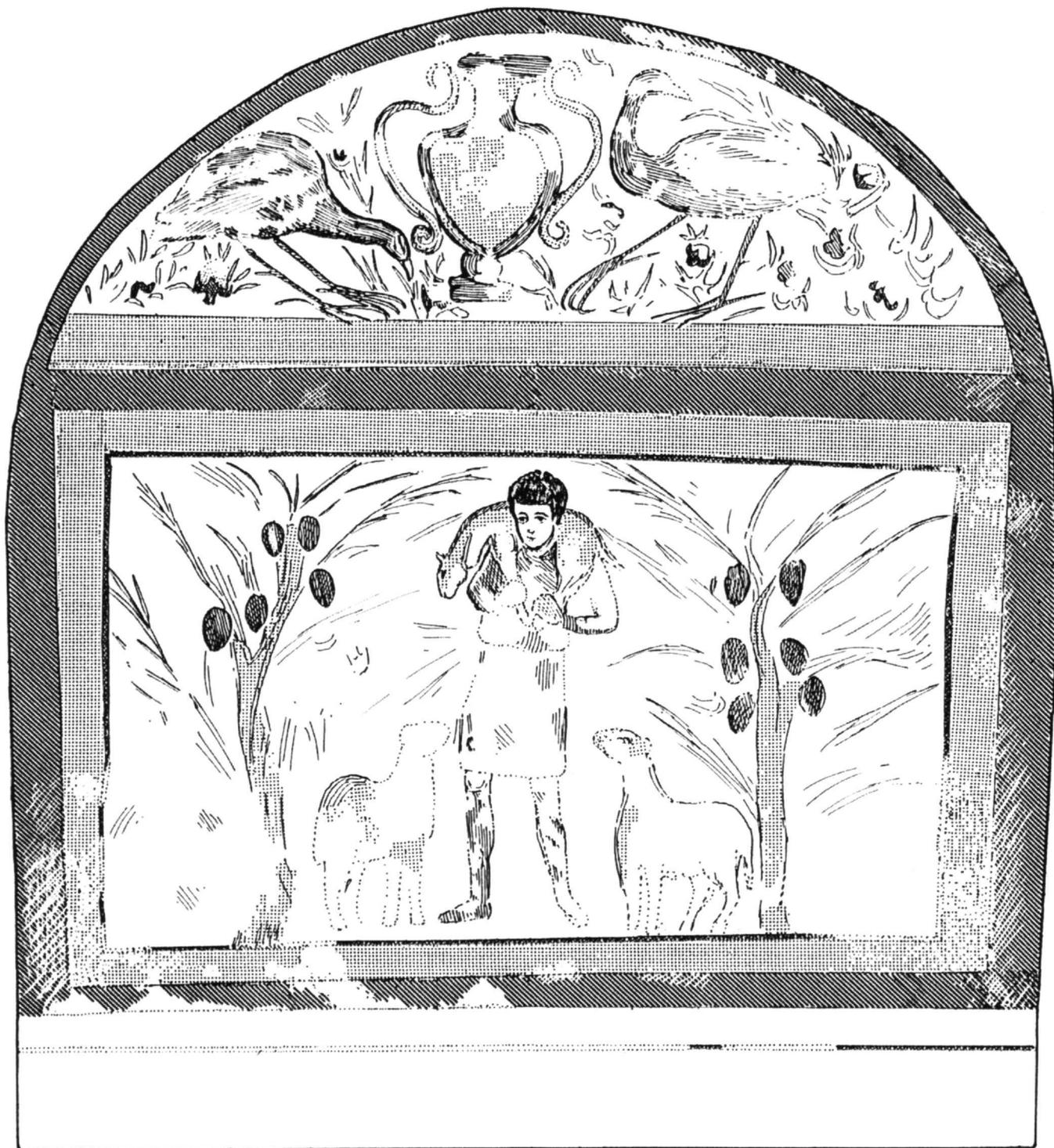
12. Πρβλ. ἀνάλογο ἄψιδωτό κτήριο στὸ βάθος τῆς παράστασης τοῦ πολλαπλασιασμοῦ τῶν πέντε ἄρτων στὴν κατακόμβη τῆς Via Latina, F. Bisconti, «Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana: Dalla città reale a quella ideale», *ACIAC XI*, vol. II, 1305-1321. Παρόμοιο κτήριο εικονίζεται στὴν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

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

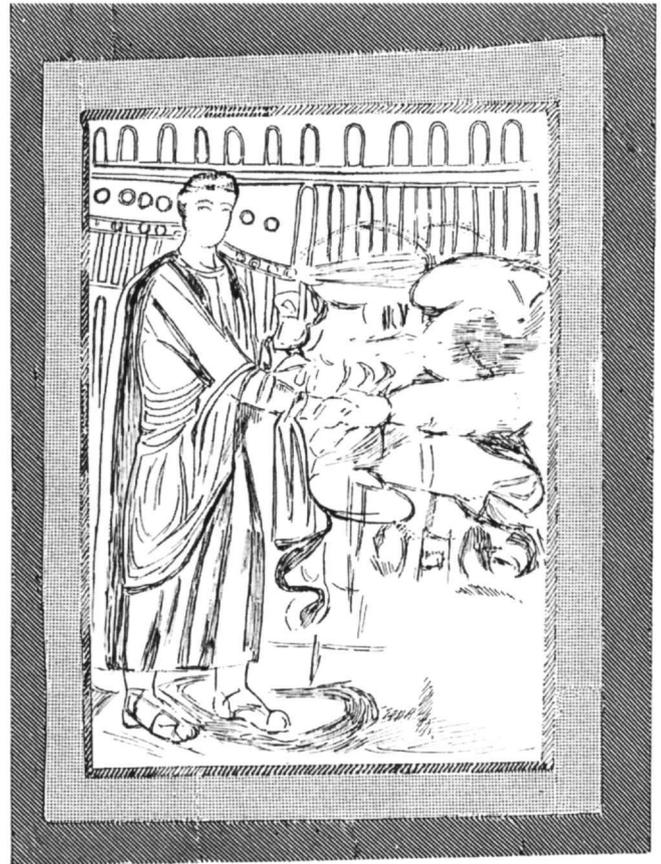
res frumentarii christiani et anone à la fin de l'antiquité» *RACr 66* (1990), πίν. 3, 173.

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

15. Με κόκκινο ἀποδίδονται μορφές στὴν κατακόμβη Πέτρου και 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 τοίχου τοῦ τάφου.



Εικ. 10-11. Νότιος τοίχος. Σκηνή εξαγνισμού μίας βιβλικής μορφής. Φωτογραφική και σχεδιαστική απεικόνιση.

είναι και τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, τὸ ὁποῖο ἀτενίζει μὲ ἐκπληκτο βλέμμα ὁ Μωϋσῆς. Πρόκειται γιὰ ἓνα τεράστιο χέρι πὸν καταλαμβάνει τὸ ἄνω δεξιὸ τμήμα τοῦ πίνακα, κάτω ἀπὸ τὸ ὁποῖο εἰκονίζεται ἡ βάτος. Ἀπὸ τὸ φλεγόμενο χέρι, πὸν κρατεῖ τις δύο δέλτους μὲ τις ἐντολές, κρέμεται τὸ διακοσμημένο μὲ orbiculum θεῖο ἱμάτιο. Τὸ πυρακτωμένο χέρι ἐκπέμπει φωτιά, πὸν ἔχει μορφή βροχῆς καὶ χρωματίζει κόκκινα τὸ πρόσωπο καὶ τὰ μέλη τοῦ προφήτη, δίνοντας στὴν παράσταση ἐξπρεσιονιστικὸ χαρακτήρα. Ὁ ζωγράφος δίνει τὴν προσωπική του ἐρμηνεία στὸ κείμενο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, τὸ δὲ ὄρος Σινᾶ ἐκαπνίζετο ὅλον διὰ τὸ καταβεβηκέναι ἐπ' αὐτῷ τὸν θεὸν ἐν πυρὶ¹⁶ καὶ συνδύαζει σὲ μιὰ παράσταση δύο σκηνές, τὸν Μωϋσῆ πὸν λύνει τὸ σανδάλι του στὸν βράχο, μὲ τὴν παράδοση

τοῦ νόμου καὶ τὴ φλεγόμενη βάτος 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 Μωϋσῆς ὄρθιος ἀνασηκώνεται γιὰ νὰ παραλάβει ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Θεοῦ τις δέλτους τοῦ νόμου.

Ὁ τρίτος πίνακας τοῦ νότιου τοίχου εἰκονίζει μέσα σὲ γαλάζιο πλαίσιο, πὸν περικλείεται ἐσωτερικὰ ἀπὸ μαύρη λεπτή γραμμὴ, τὸν Δανιὴλ στὸν λάκκο τῶν λεόντων. Ἡ παράσταση (εἰκ. 14, 15) ὀργανώνεται μέσα σὲ ἓνα τοπίο πὸν ὀρίζεται ἀπὸ δύο δένδρα καὶ ἓνα δημόσιο κτήριο (δεξιά), πὸν 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 orbicoli καὶ πράσινο ἱμάτιο πὸν κρέμεται πίσω ἀπὸ τοὺς ὄμους του. Τὸ νεανικὸ λεπτὸ πρόσωπό του μὲ τὰ με-

16. Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη, ὁ.π. ᾽Εξοδος, 18.



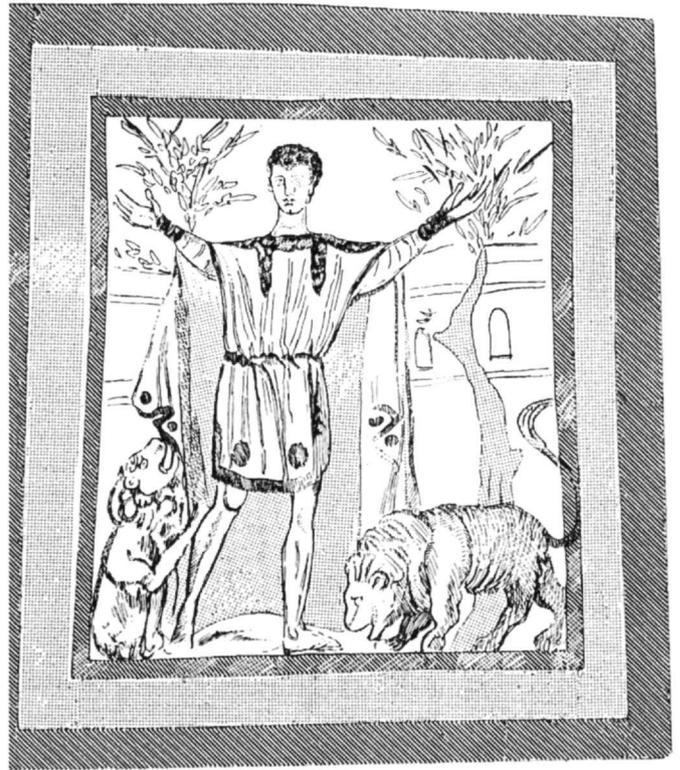
Εἰκ. 12-13. Ὁ Μωϋσῆς λύνει τὸ σανδάλι του καὶ ἡ φλεγόμενη βᾶτος. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

γάλα μάτια πὺ ἐχουν 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 καὶ ἔχει τὸ στόμα ἀνοιχτὸ ὡς 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 παρηνόχησαν 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 πὺ ἔχουν μεγάλα παράθυρα, κοσμητὲς, 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 πὺ πέφτει στοὺς ὤμους, πατεῖ σὲ ὑπόπδιο 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, πὺ θυμίζει τὸ ἔπιπλο στὸ ὁποῖο φυλάσσονται τὰ



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

Εὐαγγέλια¹⁸. Ἡ ὡραία 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 λόγον καὶ τὴν πίστη. Ἀπὸ τὸν τύπο αὐτὸν θὰ προέλθει ἀργότερα ἡ εἰκονογραφία τῶν Εὐαγγελιστῶν καὶ γιὰ τὸν λόγον αὐτὸ ἡ παράσταση ἔχει ἰδιαίτερη σημασία.

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

18. Πρβλ. ἀντίστοιχο ἐπιπλο ἀπὸ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου στὸ μαυσωλεῖο 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-



Εικ. 16-17. Παράσταση νεαρού χριστιανού φιλοσόφου με ειλητάριο. Φωτογραφία και σχέδιο.

χαρακτηριστικά. Τὸ νεαρὸ ἄτομο ἔχει γυμνά ἄκρα καὶ φορεῖ δορὰ ζώου²² πού ἀφήνει ἐλεύθερο τὸν ἕνα ὦμο. Στρέφει ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι μὲ 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 μὲ 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 ἕναν ἀσθενή. Κατὰ τὸ σκεπτικὸ τοῦ De Bruyne²⁴ ἡ παράσταση θὰ μπορούσε νὰ εἰκονί-

ζει τὸ θαῦμα τῆς ἴασης τοῦ τυφλοῦ ἢ τοῦ δαμονιζομένου, ὁ ὁποῖος συνήθως φορεῖ δορὰ.

Ἐπόμενος πίνακας εἰκονίζει μέσα σὲ πράσινη ταινία πλαισιωμένη ἀπὸ μαύρη γραμμὴ ἕναν ἔνθρονο ἄνδρα καὶ μία γυναίκα (εἰκ. 20, 21), πού ἀκουμπᾶ μὲ τὸ ἕνα χέρι στὸ ἐρεισίνωτο τοῦ θρόνου του καὶ ἀπευθύνεται πρὸς αὐτὸν μὲ μυστικὴ συνομιλία. Ἡ παράσταση ἐκτυλίσσεται σὲ ἐξωτερικὸ χῶρο, ὅπως δηλώνουν τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους μὲ τὴν ἀμφικλινὴ στέγη καὶ τὴν παραστάδα. Μπροστὰ στὰ κτίσματα αὐτὰ πού θυμίζουν τάφο εἰκονίζεται θρόνος μὲ ὑποπόδιο, στὸν ὁποῖο κάθετος ἕνας γενειοφόρος ἄνδρας μὲ χειριδωτὸ

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

22. Δορὰ 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.

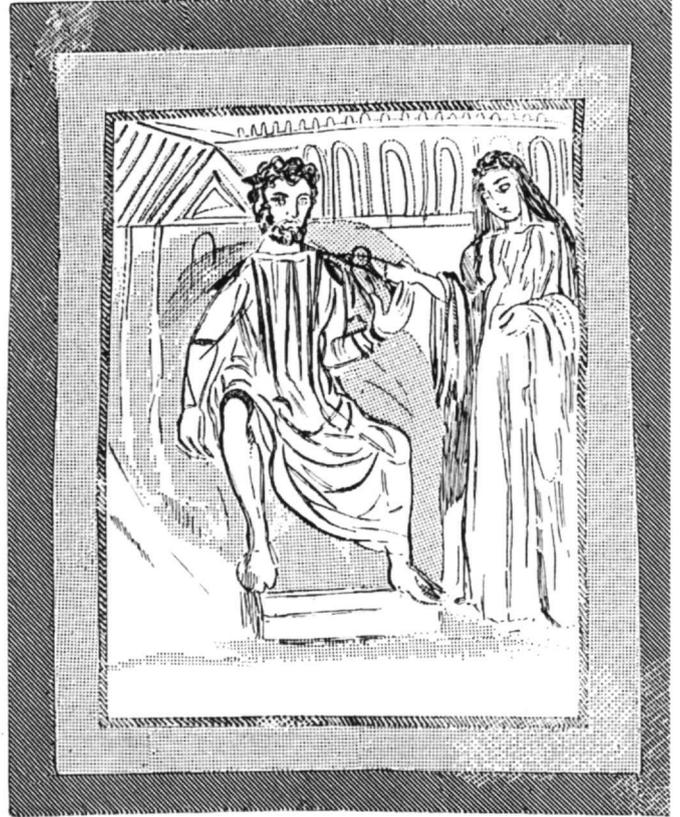


Εἰκ. 18-19. Σκηνή εὐλογίας ἢ θεραπείας. Φωτογραφία καὶ σχέδιο.

χιτώνα, πού ἀφήνει γυμνὸ τὸ ἀριστερὸ τοῦ πόδι ἕως τὸ γόνατο. Ἔχει τὸ ἓνα χέρι χαλαρὸ στὸ πλάι καὶ τὸ δεξιὸ λυγισμένον μὲ τὴν παλάμη στὸν θεατὴ. Τὸ πρόσωπο καὶ ἡ ὄλη στάση τοῦ δείχνουν φιλόσοφο ἢ διανοούμενο, πού ἐμπνέει σεβασμὸ. 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 τοῦ κόσμου δὲν κοιτάζει πουθενά, ἐνῶ πίσω του στρωῶμα ὄχρας δίνει βάθος στὸν πίνακα. Πρὸς αὐτὸν στρέφεται ὄρθια γυναικεία μορφή μὲ μαῦρα μακριὰ μαλλιά, λευκὸ χιτώνα καὶ σκουρόχρωμο ἱμάτιο, πού καταλαμβάνει τὸ δεξιὸ τῆς παράστασης. Τὸ πρόσωπό της μὲ τὰ μεγάλα γαλάζια σχιστὰ μάτια, τὰ κόκκινα χεῖλη καὶ τὸ λευκὸ δέγμα, ἀλλὰ καὶ τὸ ὅλο στήσιμο μὲ τὶς ραδινὲς σωματικὲς ἀναλογίες μαρτυροῦν γυναίκα ἐξαιρετικῆς ὀμορφιάς, 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 σεβασμὸ, ἀγάπη καὶ θαυμασμὸ, ἐκφράζοντας τὴ συγκρατημένη θλίψη ἀρχαίας ἐπιτύμβιας στήλης. Ἀντίθετα ἐκεῖνος, μέτοχος τῆς αἰωνιότητος, δηλώνει μὲ τὸ ὅλο στήσιμο καὶ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου τοῦ αὐτάρκειας, 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 διαρκῆ πνευματικὴ συνομιλία πέρα ἀπὸ τὸν θάνατο, δηλώνοντας τὸ αἰώνιο καὶ ἀκατάλυτο τοῦ ἔρωτά τους.

Ὁ τρίτος πίνακας τοῦ βόρειου τοίχου 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 συμβατικὰ



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

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

πού καλύπτει τὰ αὐτιά. Στρέφει τὸ σῶμα κάπως περίεργα πρὸς τὰ δεξιὰ²⁷ καὶ κρατεῖ στό ἀνυψωμένο δεξιὸ χέρι τὸ ραβδί. Ὁ βράχος συμβολίζει τὸν Χριστό, πού 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 μέ 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 μέ τὴν παράσταση τῆς κατακόμβης Giordani, μέ τὴν ἀντίστοιχη τῆς κρύπτης τῶν recelle της κατακόμβης τοῦ Καλλίστου καὶ τῆς κατακόμβης Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου.



Εικ. 22-23. Ο Μωϋσῆς και τὸ θαῦμα τῆς πηγῆς. Φωτογραφία και 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 κεραμοσκεπέαστη στέγη ὁ τάφος. Διακρίνονται οἱ στρωτῆρες και καλυπτῆρες κέραμοι, πού ἀποδίδονται μὲ καστανὸ και βαθθὸ κόκκινο χρώμα και οἱ δύο τοῖχοι του. Στὴν εἴσοδό 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 και ἱμάτιο

και στρέφει τὸ κεφάλι του μὲ τρυφερότητα στὸν χαμηλότερα εὑρισκόμενο Λάζαρο, τὸν ὅποιο ἀγγίζει μὲ τὸ ραβδί του. Τὴ διακόσμηση τοῦ τάφου συμπληρώνει τὸ ζωγραφικὸ θέμα τῆς καμαρωτῆς ὀροφῆς του (εἰκ. 26, 27), πού πλαισιώνεται ἐσωτερικά τῆς κόκκινης ἀπὸ ταινία πράσινου χρώματος και μαύρη λεπτὴ γραμμὴ. Ἐδῶ εἰκονίζονται ἀνθοφόρες γιρλάνδες πού πλέκονται μὲ τὴ βοήθεια ψαθωτῶν σκοινιῶν, ἀπὸ τὰ ὅποια και ἀναρτῶνται στὶς τέσσερις γωνίες τῆς καμάρας. Οἱ γιρλάνδες χωρίζουν τὴν καμάρα σὲ τέσσερα τρίγωνα²⁹, δύο στενά, πού 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, Fregua, ὀ.π. πίν. CX. Ἡ διακόσμηση αὐτὴ κατάγε-



Εικ. 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 τριγῶνων 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 τριγῶνων, στὸν ἀνθισμένο κάμπο τῶν ὁποίων διακρίνονται καὶ ρόδια, καταλαμβάνει ἀπὸ ἓνα παγῶνι 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-

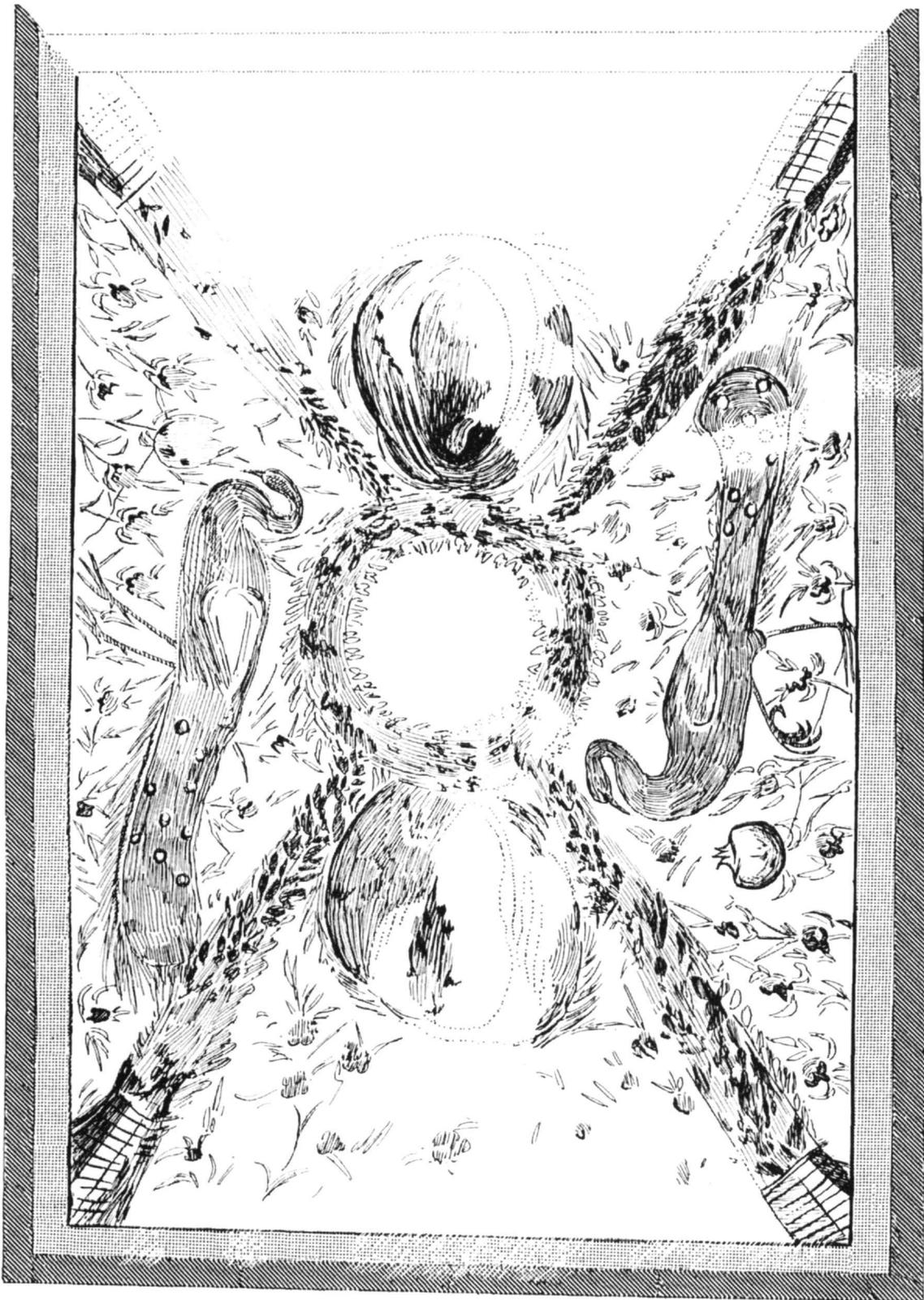
γηματικὴ ποὺ ἀρέσκεται στὴν ἀνιστόρηση τῶν διαφόρων θεμάτων τῆς Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης καὶ ἡ συμβολικὴ, ποὺ παραπέμπει σὲ ἀλληγορικὲς μορφές καὶ τὴν εὐδαιμονία τοῦ Παραδείσου. Ταυτόχρονα παρατηρεῖται ἐντονη σχέση τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν ἀρχαία παράδοση, ποὺ διακρίνεται ἰδιαίτερα στὴν παράσταση τοῦ νεκροῦ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

Ὁ δεῦτερος νότιος τάφος τοῦ συγκροτήματος (τάφος Π) 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 πομπηϊανὴ ζωγραφικὴ: F. Wirth, *Römische Wandmalerei von Untergang Pompejis bis aus Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1934 2ed. Darmstradt 1968, πίν. 10.

30. Ferrua, ὁ.π. LXXX, 2.

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



Είχ. 26. Σχεδιαστική απεικόνιση της όροφης του τάφου.

δημοσίων κτηρίων, τὸ ἐσωτερικὸ τῶν ὁποίων κάλυπταν πλάκες πολυχρωμῶν 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 ὀρίζει τὴ γένεση τῆς καμάρας του. Δύο πίνακες ποὺ μιμοῦνται ἔνθετες διακοσμήσεις καλύπτουν τὶς μακριῆς πλευρῆς καὶ ἀπὸ ἓνας τὶς στενῆς. Τοὺς πίνακες ὀρίζει 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 ῥόμβοι 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 ὀρίζεται ἀπὸ κόκκινη ταινία καὶ μαύρη λεπτὴ γραμμὴ ἐσωτερικὰ, εἰκονίζεται ἀνθισμένος κάμπος μὲ ἄνθη καὶ ῥόδα καὶ γαλάζιο πτηνὸ μὲ ἀνοιχτὰ φτερά, ποὺ τσιμπᾷ κάποιον 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 ῥοδίνου χρώματος, διακοσμημένο μὲ κόκκινες ἔλλειψοειδεῖς καὶ καμπύλες γραμμὲς καὶ καφέ 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 ὀροφὴ 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 ῥόμβος³⁶ πλαισιωμένος ἀπὸ λευκὴ ταινία, ποὺ διχάζεται ἀπὸ κόκκινη

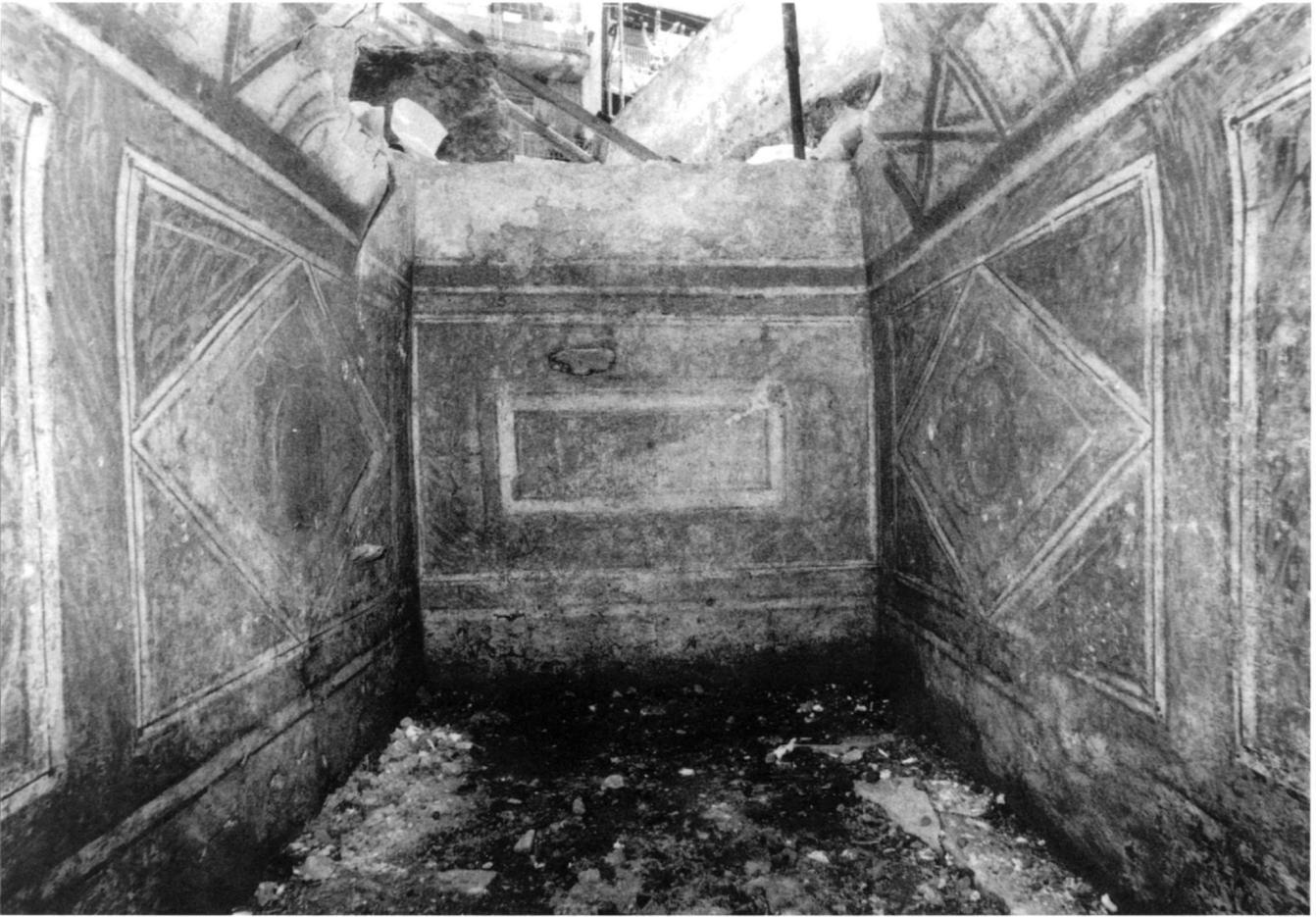
32. H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Stil*, I. Haag 1938, II, Haag 1960 καὶ A. Barbet, *La peinture murale romaine, Les styles décoratifs pompeiens*, Paris 1985.

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-Ἀτζακᾶ, 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. Ὄρθογώνιο ἀναλυόμενον σὲ δύο τρίγωνα διαφορετικῶν ἀποχρώσεων εἰκονίζεται στὴ διακόσμηση οἰκίας τῆς Ἐφέσου, Π. Ἀτζακᾶ, ὁ.π. πίν. 59β.

36. Τὸ θέμα τοῦ ἐγγεγραμμένου ῥομβοῦ 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-Ἀτζακᾶ, *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 πού 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, *Philippes et la Macédoine orientale*, Paris 1944, πίν. 34. Ἐπίσης σὲ θωράκια: Δ. Πάλλας, «Παλαιοχριστιανικὰ θωράκια μετὰ ρόμβου», *Συναγωγὴ μελετῶν Παλαιοχριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας*, τ. Α', Ἀθήνα 1987-1988, σ. 233-249.

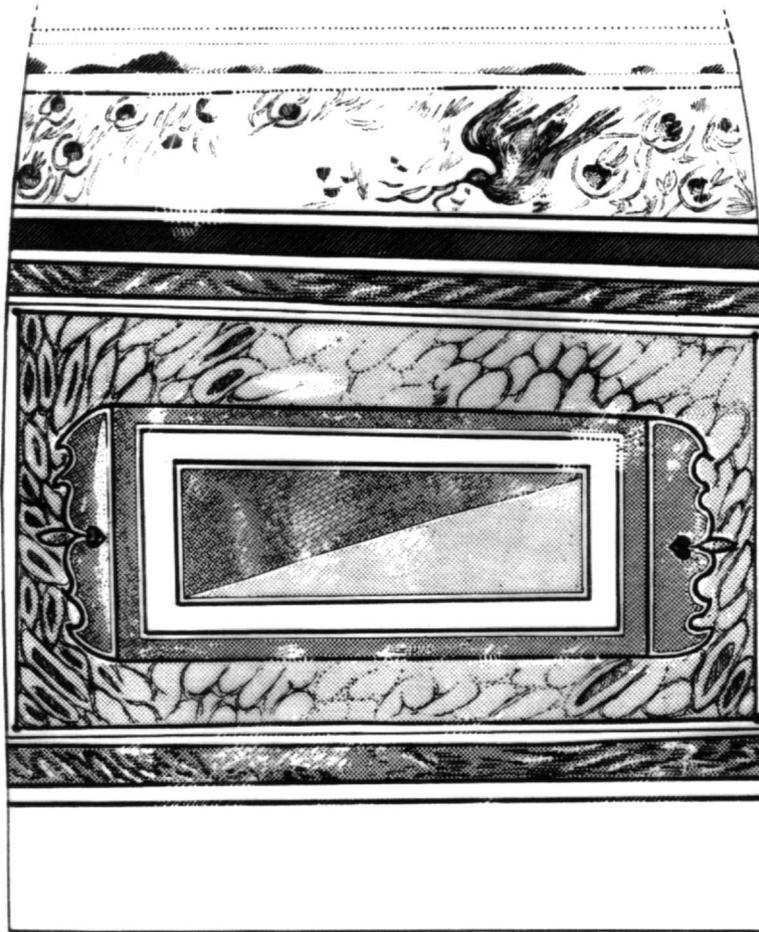
37. Πρβλ. τὴ διακόσμηση τῆς οἰκίας κάτω ἀπὸ τὴ βασιλικὴ τῶν Στόβων καὶ τὶς τοιχογραφίες τῆς βασιλικῆς τῆς Βραυρῶνος, Π. Ἀσημακοπούλου-Ἀτζακᾶ, ὅ.π. πίν. 58 καὶ 60.

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 κἂν τοῖς μετὰ ταῦτα χρόνοις ὁ βασιλεὺς*. Πὰ τὸ χρίσμα βλ. *DACL*, τ. 3, 1ère partie, 1481.

40. Χρίσμα ἐγγεγραμμένο σὲ στεφάνι εἰκονίζεται στὸν δυτικὸ



Εικ. 29. Τάφος II. Σχεδιαστική απεικόνιση του ανατολικού τοίχου.

φόρο στεφάνι πράσινου και γαλάζιου χρώματος μέσα στο οποίο έγγράφεται κόκκινο χριστόγραμμα, που πλαισιώνεται από δύο αντίκριστα περιστέρια με γαλάζια και κόκκινα φτερά.

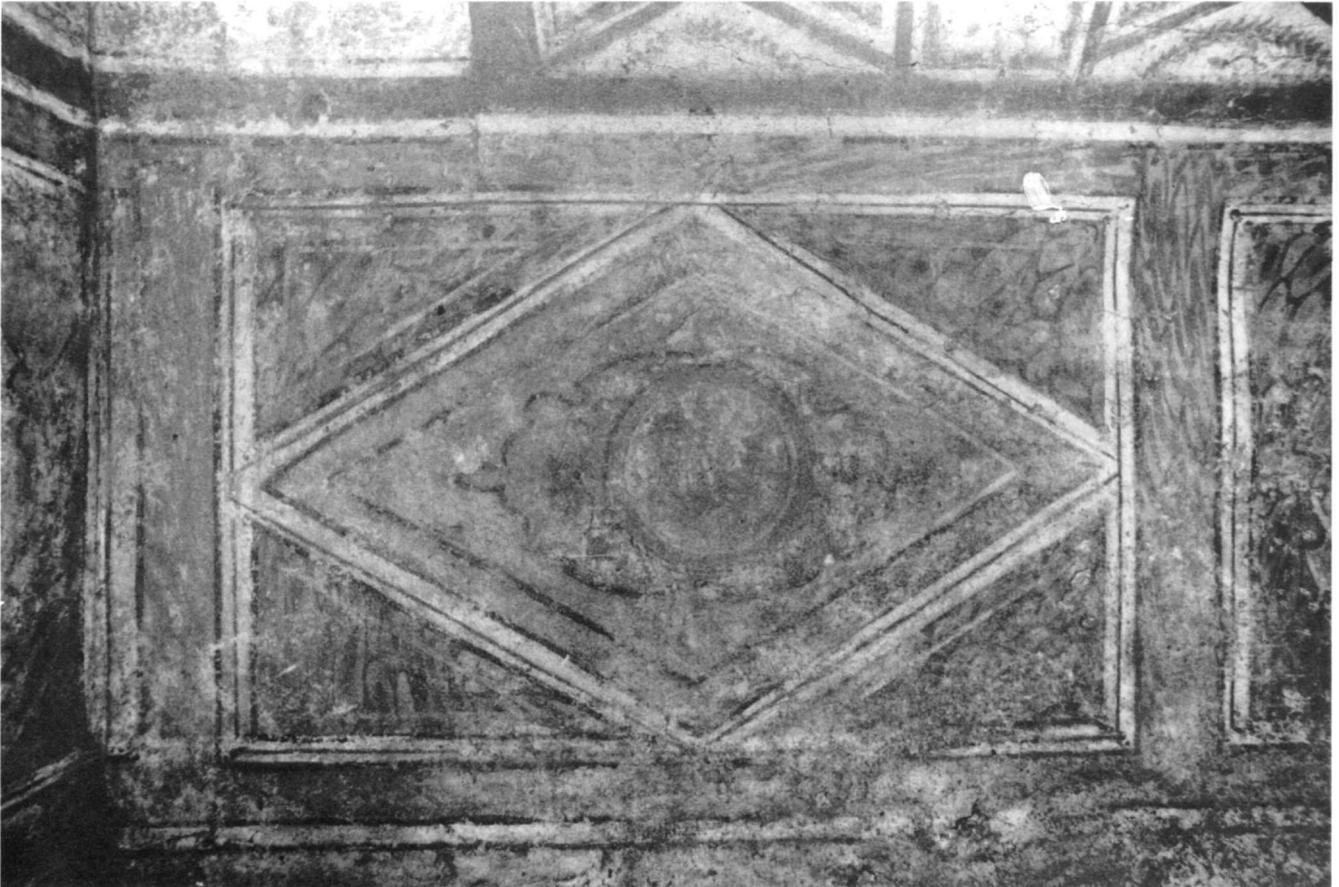
Στο δυτικό διάχωρο του νότιου τοίχου επαναλαμβάνεται το θέμα του έγγεγραμμένου ορθογωνίου και στο ανατολικό το θέμα του ρόμβου, ώστε οι πίνακες να πα-

ρουσιάζουν αντιστοιχία με εκείνους του βόρειου τοίχου. Ίδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογράφηση της όροφης του τάφου (εικ. 33, 34), που διαμορφώνει με τη βοήθεια κόκκινων λεπτών γραμμών οκτάγωνα και ρόδακες που σχηματίζονται από τρίγωνα, στο κέντρο των οποίων υπάρχουν τετράγωνα⁴¹. Μέσα στα οκτάγωνα έγγράφονται φυλλοφόρα στεφάνια που

τοίχο μίας ομάδας τάφων, που πρέπει να είναι σύγχρονοι. Βλ. L. Mircovic, «La nécropole paléochrétienne de Nis», *Archaeologia Jugoslavica* II, 1956, 85-100, πίν. 6, στον αντίστοιχο τοίχο ή στο κέντρο της όροφης αρκετών καμαρωτών τάφων της Θεσσαλονίκης, όπως του Καλού Ποιμένα, της οδού Άμπελώνων, του Νοσοκομείου Άγιος Δημήτριος, του Τελλογλείου και της οδού Δημοσθένους, της Νίκαιας, N. Firatli, ό.π., σ. 919-932, σε σαρκοφάγους, F. Deichmann, *Repertorium der christlichen antike Sarkophage*, Wiesbaden 1967, πίν. 16, 19, 551 και 156. Έπίσης 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 και 15b-c, σε επιγραφές, B. Brenk, ό.π. πίν. 39b.

41. Όμοια διάταξη με οκτάγωνα και άνθημα σχηματιζόμενα από τρίγωνα παρατηρείται στο ψηφιδωτό δάπεδο του τάφου BI της νεκρόπολης του Άνεμουρίου, E. Alföldi-Rosenbaum, *The Necropolis of Anemurium*, Ankara 1971, pl. XLI. Ανάλογης αντίληψης διακόσμηση όροφης παρατηρείται στη ζώνη του Νικέρου της κατακόμβης Πέτρου και Μαρκελλίνου, De Bruyne, «La peinture cemetieriale Constantinienne», *ACIAC* VII, εικ. 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, στό ἐσωτερικό τῶν ὁποίων εἰκονίζονται ρόδακες ἢ φροῦτα. Ἐσωτερικά τῶν παραπλεύρως τῶν ὀκταγώνων τριγωνικῶν σχημάτων, ἐγγράφονται ταινίες πράσινου χρώματος, πού περικλείουν ἄνθη ἢ ρόδια.

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

ῥόμβου, 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 ὁποῖου διαιρεῖται μὲ κόκκινες ταινίες σὲ ὀκτάγωνα καί κύκλους, στό ἐσωτερικό 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.

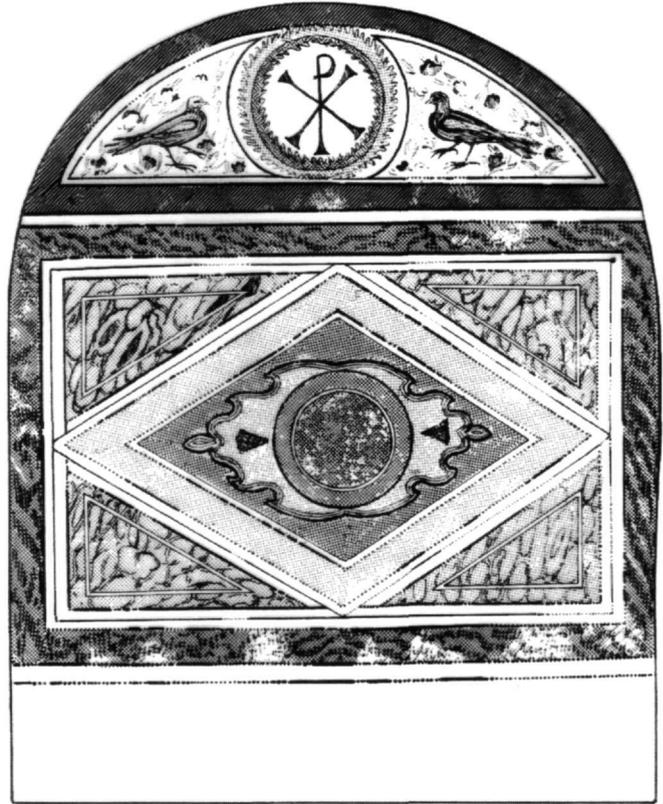
43. D. Dimitroff, «Le système décoratif et la date des peintures murales

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, ὀ.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 ἢ παράσταση τοῦ χριστογράμματος στὸ τόξο, πού εἶναι καὶ ἡ μόνη ἐνδεικτικὴ τῆς ἰδεολογίας τῶν ἰδιοκτητῶν 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 δῆλωνε 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 ἄποψη αὐτὴ 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 IIIème au VIème 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*



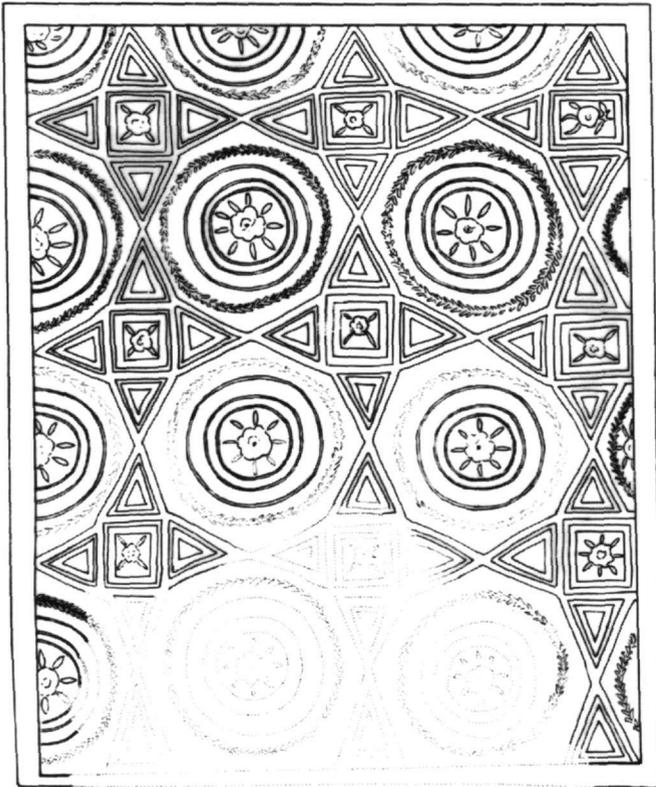
Εἰκ. 33. Ἀποψη τῆς ὀροφῆς τοῦ τάφου II.

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 πὸν ὁμως χρῆζει 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, πὸν 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 ἐπικρατείας του, θεωρώντας τὴν ὡς ἔνδειξη νομιμοφροσύνης πρὸς τὸ δόγμα πὸν πρέσβευε ὁ ἴδιος.

Ἡ ζωγραφικὴ διακόσμηση τῶν δύο τάφων τοῦ συγκροτήματος, πὸν 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 πὸν χτυπᾷ τὸν βράχο), πὸν 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. Η όροφή του τάφου II. Σχεδιαστική απεικόνιση.

τακτήσεων της αρχαίας ζωγραφικής παράδοσης, αλλά και για την εξαιρετική εκτέλεση της μίμησης ορθομαρμάρωσης. Η διακόσμηση του τάφου II αποτελεί το καλύτερο μέχρι σήμερα παράδειγμα ζωγραφικής με μίμηση ορθομαρμάρωσης στη Θεσσαλονίκη και παραπέμπει στη μεγάλη κοσμική ζωγραφική του 4ου αϊ., ελάχιστα δείγματα της οποίας έχουν διασωθεί.

Ο παραγγελιοδόχος του τάφου I ήταν χωρίς αμφιβολία χριστιανός, όπως δείχνει σαφώς η εικονογράφηση του τάφου. Αντίθετα η διακόσμηση του τάφου II δεν παρουσιάζει χριστιανικά στοιχεία, εκτός από την παρουσία του χρίσματος, των συμβολικών θεμάτων στο δυτικό τόξο και τη ζώνη του ανατολικού τοίχου, τα όποια δείχνουν καθαρά τις εκλεκτιστικές πεποιθήσεις και τάσεις των ιδιοκτητών του.

Για τη χρονολόγηση της ζωγραφικής του συγκροτήματος στηρίζομαστε εκτός από τα ελάχιστα αρχαιολογικά στοιχεία (τυπολογία, τοπογραφία), στην κοινή διακοσμητική αντίληψη που παρουσιάζει η όροφή του τάφου II με τις αντίστοιχες των ταφικών μνημείων της Silistra και της Νίκαιας. Οι ομοιότητες που παρατηρούνται ανάγουν τα τρία αυτά ταφικά μνημεία στην ίδια εποχή. Πρόκειται για έργα μιας περιόδου, κατά την οποία η χριστιανική θρησκεία αν και δεν έχει ακόμη καθιερωθεί ως επίσημη θρησκεία του κράτους, έχει ωστόσο διαποτίσει και επηρεάσει τα πάντα. Οι παραγγελιοδόχοι τους εν μέρει έθνικοί και εν μέρει χριστιανίζοντες, ακολουθούν χωρίς αμφιβολία το ρεύμα της εποχής αποδεχόμενοι τον κυρίαρχο ρόλο του χριστιανισμού. Η σχέση των παραπάνω ταφικών μνημείων με τον τάφο II του συγκροτήματος χρονολογεί την κατασκευή του στο τρίτο τέταρτο του 4ου αϊ. και πιο συγκεκριμένα στην περίοδο του ωραίου ρυθμού, που αναπτύχθηκε ανάμεσα στα 340-370, όταν τα εργαστήρια κινούνταν με σημαντικές ελευθερίες⁵². Στην εποχή αυτή και συγκεκριμένα στη δεκαετία 360-370 μάς οδηγούν τα αρχιτεκτονήματα⁵³ που αναπτύσσονται στο βάθος των παραστάσεων, ο εκλεκτικισμός στην εικονογραφία και οι κόκκινες, πράσινες και γαλάζιες ταινίες που πλαισιώνουν τις συνθέσεις.

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

53. F. Bisconti, ό.π. 1317-1318. Τα αρχιτεκτονήματα αυτά παραπέμπουν στον υπέργειο κόσμο ή την domus aeterna και υποδηλώνουν την ούρανία και αιώνια διάσταση των μορφών που εικονίζονται μπροστά σε αυτά. Θα λέγαμε πως εικονίζουν την

ούρανία πόλη και προσδιορίζουν τα εικονιζόμενα πρόσωπα ως βιβλικά. Κτήρια καλύπτουν το βάθος των παραστάσεων της σαρκοφάγου του Ίουνίου Βάσσου, που χρονολογείται στα 359. Για την εικονογράφησή 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.