

Ο ΚΙΟΝΑΣ ΩΣ ΣΥΜΒΟΛΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΕ ΕΡΓΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Μαρία Ευαγγελάτου

Δρ Βυζαντινολόγος-Ιστορικός Τέχνης

Η στήλη ή ο στύλος που αναφέρεται σε διάφορα βιβλικά χωρία συχνά ερμηνεύεται ως χριστολογικό σύμβολο από τους Πατέρες της Εκκλησίας. Για παράδειγμα, στο λόγο του Περι Θεολογίας ο Γρηγόριος Ναζανινής σχολιάζει τη στήλη που ο Ιακώβ έχρισε με έλαιο (Γένεσις 28.18-19) λέγοντας: «καὶ στήλην ἀλείφει μυστικῶς – ἵσως ἵνα τὸ ὑπέρ ἡμῶν ἀλειφέντα λίθον παραδηλώσῃ (Χριστόν)». Εμπνέομενος από το στύλο πυρός που συνόδευε τις νύχτες τους Ιουδαίους στην έξοδό τους από την Αίγυπτο (Έξοδος 13.21-22, 14.24), ο ίδιος ιεράρχης απευθύνει στον Ιησού την εξής προσευχή: «Χριστὲ βασιλεῦ, πύρινε στύλε, τοῦ Γρηγορίου τῇ πλανωμένη ψυχῇ διὰ τῆς ἐρήμου τοῦ βίου τῆς πικροτάτης, ἐπίσχε τὸν Φαραὼ καὶ παισσον, τοῦτ' ἔστι τὸν διάβολον τὸν κακὰ βουλευδενον ...»². Ο Ωριγένης στην ερμηνεία του κατά Ιωάννην Ευαγγελίου χρησιμοποιεί την ἐκφραστή «ο στύλος τῆς φωτεινῆς νεφέλης Ἰησοῦν»³, εμπνέομενος από το στύλο νερέλης που δηλώνει τη θεική παρουσία σε διάφορα επεισόδια της Εξόδου (Έξοδος 13.21-22, 14.19/24, 19.9, 33.9-11, Αριθμοί 12.5). Ο Επιφανίος Σαλαμίνας ονομάζει τον Χριστό στύλο «διὰ τὸ φωτεινὸν τοῦ πυρός, ὁ ἐφώτισεν ἐστὶν ἐδραίωμα τῆς ἀληθείας»⁴, σύμφωνα με τα λόγια του Αποστόλου Παύλου στην Α' Προς Τιμόθεον επιπολήν (3.15). Παρομοιώς, ο Κύριλλος Αλεξανδρείας ερμηνεύει χριστολογικά το στύλο πυρός ή νεφέλης στα σχόλια του στο Βίβλιο της Εξόδου, λέγοντας: «Στῦλος ἔστι τῆς ἀληθείας, ὁ Θεός ἀπό τῆς γῆς ἔλκων εἰς οὐρανὸν ...»⁵.

1. Οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος πλαισιώνουν κιόνα με το χριστούργαμα στην κορυφή.
Τιμῆμα γυάλινου σκεύους του 4ου αι. Μητροπολιτικό Μουσείο, Νέα Υόρκη.



Στο πεδίο των εικαστικών τεχνών η χρήση του κίονα ως χριστολογικού συμβόλου είναι γνωστή ήδη από την πλαισιωτιστική εποχή⁶. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι παραστάσεις που σώζονται σε δύο θραύσματα από γυάλινα σκεύη του 4ου αιώνα (σήμερα στο Museo Sacro του Βατικανού και στο Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης): εικόνιζον ζεύγης αποστόλων να πλαισιώνουν κίονα με το χριστόγραμμα στην κορυφή του (εικ. 1)⁷.

Στη μεσαίωνική και αναγεννησιακή τέχνη της Δύσης ο κίονας χρησιμοποιείται συχνά ως χριστολογικό σύμβολο⁸. Με την ίδια ιδιότητα εικονίζεται και σε μερικές παλαιολιγείες ή μεταβυζαντίνες παραστάσεις του Ευαγγελισμού (εικ. 2)⁹. Παλαιότερα η Ε. Παπαστάουρου είχε ασχοληθεί ειδικά με αυτές και είχε υποστηρίξει στην εμφάνιση του συμβόλου του κίονα οφειλότας σε επίδραση από τη δυτική τέχνη¹⁰, υπόθεση που αργότερα απέρριψε¹¹. Το υλικό που θα παρουσιαστεί στη συνέχεια ενισχύει την άποψή ότι η χρήση του κίονα ως χριστολογικού συμβόλου εμφανίζεται στη βυζαντινή καλλιτεχνική παραγωγή ανεξάρτητα από δυτικές επηρρίες.

Το ψηφιδωτό του δου αιώνα από το καθολικό της Μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σύνα παρου-

σιάνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον (εικ. 3-4). Κεντρική θέση στην όλη σύνθεση κατέχει η παρόσταση της Μεταμόρφωσης στο τετράποδοφάριο της κόγχης. Το κυριότερο θέμα στο μέτωπο της αψίδας είναι ο δύο οκτώες από την Πάλαια Διαθήκη που πλαισιώνουν το παράθυρο στην ανώτερη ζώνη του τοίχου: το όραμα της φλεγομένης και με καιομένης βάστου και τη παράδοση του Νόμου στον Μωυσή – Βιβλικά επειοδία που σχετίζονται όμεσα με τη θέση της Μονής στο θεοβάδιστο όρος Σινά¹².

Διάφορα στοιχεία οδηγούν στη σκέψη ότι ο κίονας που εικονίζεται ανάμεσα στους δύο λοβούς του παραθύρου στο μέτωπο της αψίδας ίσως είχε στα μάτια της θυατιρινούς χριστολογικό συμβόλιομ. Καταρχάς, η παδοσού τη με ψηφιδωτό, σε μια θέση σπουδαίως χρησιμοποιούνται ανάγλυφοι αμφικιονίσκοι, προκρίθηκε πιθανώς για να δοθεί έμφαση στη νοηματική σύνδεση αυτού του στοιχείου με την υπόλοιπη ψηφιδωτή συνθέση. Στο καθολικό της Μονής Σινά αμφικιονίσκοι υπάρχουν εξωτερικά στα δύο λόφα παράθυρα της πρόσοψής, του νάρθηκα και του ανατολικού τοίχου, και εσωτερικά σε όλα τα διλοβά παράθυρα (στα πλάια κάτι και το νάρθηκα)¹³, με μοναδική εξαιρεση το παράθυρο στην κάτω ζώνη της κόγχης, η οποία καλύπτεται πλήρως με ορθομαρμάρωση¹⁴, και το παράθυρο στο μέτωπο της αψίδας που καλύπτεται εξ ολοκλήρου με ψηφιδωτό¹⁵. Η δεύτερη αυτή περίπτωση ίσως δεν αποτελεί απλώς αισθητική επιλογή που έγινε προκειμένου να υπάρχει ομοιογένεια σε όλη την επιφάνεια του ψηφιδωτού. Για παραδειγμα, στο σύγχρονο ψηφιδωτό σύνολο στον Αγιο Βιτάλιο Ραβέννας το τρίλοβο παράθυρο στο μέτωπο της αψίδας κοσμείται με τους συνήθεις αμφικιονίσκους¹⁶.

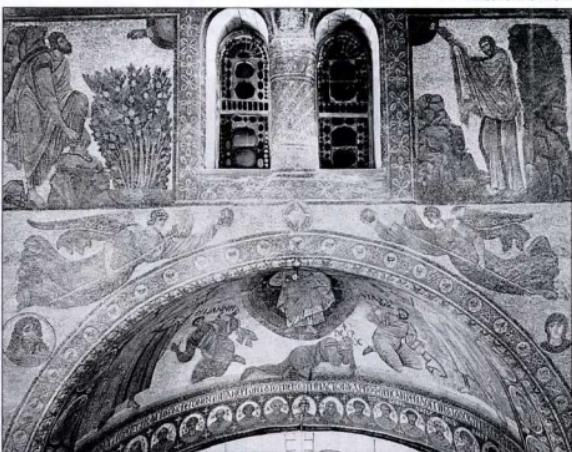
Σύνα η ψηφιδωτή απόδοση προβάλλει τον κίονα ως αναπόσταστο τμήμα της όλης σύνθεσης, στην οποία κατέχει μάλιστα κεντρική θέση, καθώς βρίσκεται στην κορυφή του κάβετου άξο-



2. Παράσταση Ευαγγελισμού σε βινθόρβο. Δεύτερο μισό 1ου αι. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.

νά της. Στην ίδια ευθεία εικονίζονται ο αμνός του Θεού σε μετάλιο ακρίβως κάτω από τον κίονα, ο σταυρός εγγεγραμμένος στο κεντρικό μετάλιο του εσωτερικού της αψίδας, η μορφή του Χριστού στο κέντρο της οικήσης της Μεταμόρφωσης, και η προτομή του Δαυίδ στο κεντρικό μετάλιο της ζώνης που ορίζει τη βάση του ψηφιδωτού¹⁷. Ο ίδιος κατακόρυφος άένας τονίζεται επίσης από την τετράπλη επανάληψη του σημείου του σταυρού: πάνω στο επίθημα του κίονα, στο

3-4. Ο ψηφιδωτός διάκοσμος του ιερού στο καθολικό της Μονής Άγιος Αικατερίνης Σινά. Πρόστοιπη της Μεταμόρφωσης στην κόγχη και του οράματος της φλεγομένης και με καιομένης βάστου και της παράδοσης του Νόμου στον Μωυσή στο μέτωπο της αψίδας. Βασιλ.



φόντο του μεταλλίου με τον αμνό του Θεού, στο κεντρικό μετάλλιο του εσωρραχίου της αψίδας και στο φωτοστέφανο του Χριστού.

Αλλά δεν είναι μόνο αυτή η ευθυγράμμιση που προβάλλει τα κίνα των χριστολογικού σύμβολο. Ανάμεσα στη σκηνή του οράματος της φεγομένης και μη καιομένης βάτου και της παρόδοσης του Νόμου στον Μωυσή, ο κίνας φαίνεται να τονίζει ενα από τα κεντρικά θεολογικά μηνύματα της όλης ψηφιδωτής σύνθεσης: πριν από την Ενσάρκωση ο Θεός έκανε αισθήτη την παρουσία του στους ανθρώπους μέσα από εντολές, οράματα, θαυμάτα, σύμβολα και τύπους (όπως ήταν η στήλη που έχρισε ο Ιακώβος οι στύλοι πυρός ή γερέλης που αναφέρονται στην Ερόδο). Όταν όμως ο Λόγος ενανθρωπίστηκε, ο Υιός του Θεού παρουσίστηκε κατό πρόσωπον στους ανθρώπους, όπως ιστορεί και η παράσταση της Μεταμόρφωσης¹⁸. Εύλωπη διάτυπωση αυτής της αντιλήψης απαντά σε ιδιόμελο που αω στήμερα φύλλεται στον μικρό Εσπερινό του εορτασμού της Μεταμόρφωσης: «Ο πατέρας το Μωσεί συλλαλούσσε, επι τού δρους Σύνα διά συμβόλων. Εγώ εἰμι, λέγων, ὃ Κν., στήμερον ἔπ' δρους Θεῷν, μεταμόρφωθεις ἐπὶ τῶν Μαθητῶν, ἔδειξε τὸ ἀρχέτυπον κάλλος τῆς εἰκόνος, ἐν ἑαυτῷ τὴν ἀνθρωπίνην ὄνταλιβών οὐσίαν»¹⁹.

Στο ψηφιδωτό του Σινά, η εμφάνιση του κίναν ανάμεσα σε δύο επεισόδια με πρωταγωνιστή τον Μωυσή (εικ. 4) ίσως παραπέμπει εμεμέσως στο στύλο πυρός ή νεφέλης που στην Εξόδο δηλώνει τη δεικνύουσα ή προστασία, πάντα σε συσχέτισμό με το πρόσωπο του νομολόγητη και προεικονίζει την αληθινή θεοφάνεια της ενσάρκωσης. Πράγματι, σε μήνυση του Ιωάννη Δαμασκηνού και του Κοσμά του Μελαδού, που ας στήμερα φύλλεται στον εορτασμό της Μεταμόρφωσης, ο στύλος πυρός ή νεφέλης αναφέρεται ως σκιά του θείου φωτός με το οποίο ο Χριστός έλαμψε στο όρος Θεῷν²⁰: «Μωσῆς ἐν θάλασσῃ προφητικῶς, ἴδων ἐν νεφέλῃ, καὶ ἐν στύλῳ πύρος, τὴν δόξαν Κυρίου ἀνεβόᾳ· Τῷ Λυτρωτῇ καὶ Θεῷ ἡμῶν δῶσαν [...] Παρῆλθε μὲν ἡ

οικία, τοῦ νόμου ἑξαθενήσασα, ἐλήλυθε δὲ σαφῶς, Χριστός ἡ ἀλήθεια. Μωσῆς ἀνεβόρεν, ἐν τῷ Θαβωρίῳ, κατιδόν σου τὴν Θεότητα. Ο στύλος τῷ Μωυσεῖ, Χριστὸν τὸν μεταμορφόμενον, ἡ διανεφέλη σαφῶς, τὴν χάριν τοῦ Πνεύματος, τὴν ἐπικοινωνίαν, ἐν τῷ Θαβωρῷ, παρεδόλου ἐμφανέστατα»²¹. «Στύλῳ πυριμόφῳ καὶ νεφέλῃ πάλαι, ὡς ἐν τῇ ἐρήμῳ τὸν Ἰαραπήν ἀγῶν σημερον, ἐν τῷ δρεὶ Θαβωρῷ ἀρίττως, ἐν φωτὶ Χριστὸς ἐξέλαμψε»²². Με παρόδου τρόπο περιγράφεται η ενανθρώπητη του Σωτήρα σε δεξιότοκο του μεγάλου Εσπερινού του Σαββάτου (περίοδος του Β' ήχου): «Παρῆλθεν ἡ οικία τοῦ νόμου, της χάριτος ἐλθούσῃ [...] Αντί στύλου πυρός, δικαιούντης ἀνέτελεν ήλιος, ἀντί Μωύσεως Χριστού, ἡ σωτηρία τῶν ψυχῶν ἡμῶν»²³. Σχεδόν ενίματα αιώνα προτότυροι γραφούνται στις κεφαλές του Ιωάννη Δαμασκηνού και του Κοσμά του Μελαδού, το ψηφιδωτό του Σινά φαινεται να εκφέρει εικαστικά τις ίδιες βασικές αντιλήψεις της Ορθοδόξης Εκκλησίας για τη Μεταμόρφωση και την Ενσάρκωση.

Ενα πεπλέοντες επιχείρημα για το συσχετισμό του κίνα στο ψηφιδωτό του Σινά με το στύλο πυρός της Εξόδου μάς προσφέρει και η εικαστική απόδοση αυτού του στοιχείου στη βιζαντίνη τέχνη: σών στις οικτατεύμονες²⁴ και στα λεγόμενα αριστοκρατικά ψαλτήρια²⁵ εικονίζεται πρόσωπα ένας στύλος πυρός στις σχετικές παραστάσεις, στους κώδικες της Χριστιανής Τοπογραφίας του Κοσμά Ινδοκιλεύστη²⁶ και στα ψωλητά με εικονογράφηση στο περιώδειο²⁷ παριστάνεται πύρινος κίνας (εικ. 5). Αν και τα χειρόγραφα αυτά χρονολογούνται από τη μεσοβυζαντινή περίοδο και υπέρτατα, ενταί βεβαίο στο εικονογραφικός τύπο του κίνα πυρός ήταν γνωστός ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή, καθώς απεικόνιση του συζεύχεται σε παράσταση της διάβασης της Ερυθρά Θάλασσας στη τοιχογραφία του ζωύ αιώνα στην εβραϊκή συναγωγή της Δούρως Ευρωπού²⁸ σας σαρκοφάγους του 4ου αιώνα²⁹ και στην ξιλόγλυπτη θύρα της Santa Sabina στη Ρώμη, επίσης του 4ου αιώνα³⁰. Σε δύο τοιχογραφίες της ίδιας περιοχής στην κατακόμβη της Via Latina, κίνας πυρός παριστάνεται δεξιά από την παρόδοση του Νόμου στον Μωυσή και πάνω από τη σκηνή της Έγερσης του Λαζάρου – στη μία περίπτωση, μαλιστα, σχέδον ευθυγράμμισμονς με τη μορφή του Χριστού, πιθανώς για να δοθεί έμφαση στον χριστολογικό συμβολισμό του κίναο³¹.

Η θέση του κίνα ανάμεσα στους δύο λοβούς του παραθύρου στο ψηφιδωτό του Σινά μπορεί να γενούνται και άλλους συνειμόντως στο μιαδό του θεατή, ενισχύοντας την εντυπώση ότι πρόκειται για χριστολογικό σύμβολο. Όταν το φως του ήλιου γλιτστράει μέσα από το παράθυρο, ο κίνας περιβάλλεται από λάμψη που σχεδόν τον εξαλιώνει (εικ. 3). Ενδεδύμενος φως μοιάζει να ακτινοβολεί ο ίδιος, όπως ο Χριστός που λάμπει μέσα στην ακτινωβολίσσα δέξα το στην παράσταση τη Μεταμόρφωση³². Επιπλέον, και στο δύο βιβλικές παραστάσεις που εικονίζονται στην ίδια ζώνη με τον κίνα, το τμήμα του ουρανού με το χέρι του Θεού προς το οποίο στρέφεται ο Μωυσής παριστάνεται από τη μεριά του παραθύρου (εικ. 4). Εται το φυσικό φως και ο κίνας που περιβάλλεται από αυτό μοιάζουν να

5. Απεικόνιση του στύλου πυρός με τη μορφή πύρινου κίνα στην επεισόδιο της Εξόδου. Κώδικας 1186, φ. 73v (Χριστιανική Τοπογραφία του Κοσμά Ινδοκιλεύστη).
11ος αι. Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά.



συμμετέχουν στα εικονιζόμενα επεισοδία ως πηγή της θεϊκής ενέργειας που εμπνέει τον Μωυσή. Οι συσχετιμοί αυτοί θυμίζουν έντονα τους προαναφερθέντες ψύχους του Ιωάννη Δαμασκηνού και του Κοσμή του Μελέδου, όπου ο στόλος πυρός της Εξόδου θεωρείται εκδήλωση της θεϊκής παρουσίας και προεικόνιση της θεοφάνειας στο όρος Θαώρ.

Οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους ο κίονας στο ψηφιδώτο του καθολικού της Μονής Σίνα μπορεί να ερμηνευτεί και να συσχετιστεί με το δόγμα της Ορθοδοξίας Εκκλησίας για την ενδρκωση ενιακούν την υπόθεση ότι το εικονογραφικό αυτό στοιχείο γινόταν αντιληπτό ως χριστολογικό σύμβολο από τον βυζαντινό θεότη.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα περίπτωση έχει διασωθεί στον κώδικα Paris. gr. 510, σε οποίος θεωρείται ότι φιλοτεχνήθηκε μεταξύ των ετών 879-882 κατά παραγγελία του πατριάρχη Φωτίου, ως δώρο στον αυτοκράτορα Βασιλείο Α³³. Στ φ. 174v (εικ. 6) η ομιλία του Γρηγορίου Ναζιανζηνού *Περί Θεολογίας εικονογραφείται* σε τρεις επαλληλές ζώνες με παλαιοδιαθηκά επεισόδια, οι πρωτανιστές των οποίων ερμηνεύονται από τους Πατέρες ως προεικονίσεις του Χριστού: τη θυσία του Αβραάμ (Γένεσις 22,1-14), τη πάλη του Ιακώβ με τον αγγελό και το δράμα του Ιακώβ με την κλίμακα (Γένεσις 32,25-32, 28,11-22), καθώς και τη χρίση του Δαυΐδ (Βασιλεύων Α' 16,12-13)³⁴. Και στις τρεις ζώνες τα πρόσωπα που προεικονίζουν τον Χριστό, δηλαδή ο Ισάκ, ο Ιακώβ και ο Δαυΐδ, παριστάνονται με μεγάλη φυσιογνωμική και ενδυματολογική ομοιότητα, ώστε να δίνεται έμφαση στην κοινή χριστολογική αναφορά τους³⁵. Επίσης, καθεμείς στην ίδια κλίμακα κλίνειν στα δεξιά της με ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο που συνδέει τα τρία επεισόδια μεταξύ τους και τονίζει τον χριστολογικό τους συμβολισμό. Ο βωμός της θυσίας του Αβραάμ στην ανώτερη ζώνη είναι παρόμοιος με τη σπήλαιη του Ιακώβ στη μεσαία ζώνη. Στην ίδια ακριβώς ευθεία, στην κατώτερη ζώνη, εικονίζεται ασύμμετρη κτήριο με έναν μόνο κίονα πάνω σε βάθρο, ακριβώς μπροστά από τη χρίση του Δαυΐδ. Το αυστηρήστιο αυτό αρχιτεκτόνημα δίνει μεγάλη έμφαση στο στοιχείο του κίονα, πιθανώς με στόχο να τον προβάλει ως χριστολογικό σύμβολο, σε αναλογία με το βωμό και τη στήλη που εξηπερτεύοντο το συμβολισμό των δύο ανώτερων οκτηνών³⁶.

Το βάθρο πάνω στο οποίο εδράζεται ο κίονας ίσως επιλέχθηκε για να εμπλουτίσει τον χριστολογικό συμβολισμό της σύνθεσης, ως αναφόρα στον «Ιέρον ... είτε κεφαλή γυναίκα» ή στον «Ιέρον ... ἄκρων γναῖαν» πολλών βιβλικών χωρίων που οι Πατέρες ερμηνεύουν ως ένα ακόμα σύμβολο του Χριστού (Ψαλμοί 117,22, Ησαΐας 28,16, Ματθαίος 21,42, Μάρκος 12,10, Λουκᾶς 20,17, Πράξεις 4,11, Προς Ερεσίους 2,20)³⁷. Καταρχήν, το βάθρο και ο κίονας προβάλλονται μαζί στη μικρογραφία ως βασικά στοιχεία στηρίξης του οικοδόμηματος στο οποίο οντασσονται. Αντίστοιχα, στην επιστολή του Προς Εφεσίου (2,20-21) ο απόστολος Παύλος προσδιορίζει τους ψυχιστανούς ως «επικοδομηθέντες επί τῷ θεμελίῳ τῶν ἀπόστολῶν καὶ προφητῶν, δύντος ἀκρογνωμιάσιον αὐτοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἐν ᾧ πάσα ή οἰκοδομή συναρμολογουμένη αὕξει εἰς ναὸν ἄγιον ἐν Κυρίῳ». Επίσης, στην



6. Μικρογραφία με παράσταση της θυσίας του Αβραάμ (άνω), της πόλης του Ιακώβ με τον ὄγκο και του οράματος της κλίμακος (μέση), και της χρίσης του Δαυΐδ (κάτω).

Κώδικας Paris. gr. 510, φ. 174v. 879-882.

Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, Παρίσιο.



7. Μικρογραφία με πορτρέτα της χειροτονίας του Γρηγορίου Ναζαρίνον. Κόδικας Paris. gr. 510, φ. 452r (λεπτομέρεια). 879-882. Εθνικό Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Παρίσι.

Εκκλησία που αυτός θεμελιώνει: «τὸν λίθον ἀλείφει διάτι ἐμέλλεν δὶ ἀφατὸν ἔλεος ἡ προσοληφθείσα σάρξ τῇ θεότητι χριεσθαι λίθος δὲ ὁ κύριος ἄκρωνιας, ἐντίμος, συνάπτων δι' ἑαυτοῦ ὃν δύο λαούς³⁹.

Η συγκεκριμένη μικρογραφία δεν είχε ως τώρα υποχρεωτεί με τον χριστολογικό συμβολισμό του κίονα. Ωστόσο, σε άλλες μικρογραφίες του ίδιου χειρογράφου υπάρχουν παρόμια εικονογραφικά στοιχεία που έχουν θεωρηθεί συμβολικά. Η που εμφανίζεται περίπτωση είναι η μικρογραφία του φ. 452r (εικ. 7), όπου διπλά στη σκηνή της χειροτονίας του Γρηγορίου Ναζαρίνον ο κίονας συμβολίζει πιθανώς τον ιεράρχη ως σύλλογο και εδράωμα της Εκκλησίας, η πηγή Εκκλησίας ως σύλλογο και εδράωμα της άλιθεας⁴⁰. Η περίπτωση αυτή συνηγορεί στο συμπέρασμα ότι ο εμπινευστής της εικονογράφησης του κώδικα Paris. gr. 510 ήταν εξοικειωμένος με τη χρήση του κίονα ως συμβόλου. Στο φ. 174v φαίνεται ότι τον χρησιμοποίησε με μεγάλη εφευρετικότητα, εμπλουτίζοντας καιρία τη χριστολογική σημασία της σύνθεσης.

Μια ακόμα περίπτωση άξια προσοχής σώζεται στον κώδικα Christ Church gr. 12 στην Θερόδη, που χρονολογείται στο τελευταίο τρίτο του 13ου αιώνα⁴¹. Στο φ. 28v (εικ. 8-9) ο ειαγγελιστής Ματθαίος παριστάνεται δίπλα σε ραδίον κίονα, στην κορυφή του οποίου η προτομή του Χριστού Εμμανουὴλ προβάλλει μέσα από φάλη. Ο συνδασμός του κίονα και της προτομής (που στη ρυμαϊκή εποχή απαντά στα αυτοκρατορικά πορτρέτα) θεωρήθηκε από τον Γ. Γαλάβαρη αναφορά στο βασιλικό αέιψιον του Χριστού⁴². Είναι όμως πιθανό ο εμπινευστής της σύνθεσης να είχε υπόψη του και τον χριστολογικό συμβολισμό του

κίονα. Εξάλλου, κατά την I. Hutter, το στοιχείο της φιάλης μπορεί να θεωρηθεί και αυτό σύμβολο του Χριστού (ως πηγής του ειαγγελικού διδάγματος, του υδατος της ζωῆς)⁴³. Έτσι οδηγούμαστε στη σκέψη ότι ο εμπινευστής της πρωτότυπης αυτής σύνθεσης ήταν προσανατολισμένος στη χρήση χριστολογικών συμβόλων και πιθανώς να χρησιμοποίησε τον κίονα μα ανάλογη σημασία.

Η θέση της συγκεκριμένης μικρογραφίας στην αρχή του κατά Ματθαίον Ειαγγελιού ενισχύει την παραπάνω χριστολογική ερμηνεία. Τόσο ο εικονογραφικός τύπος του Εμμανουὴλ⁴⁴ όσο και το στοιχείο του κίονα (ιδιώς αν συνδεθεί με τη στήλη που ο Ιακώβ έχρισε με έλαιο) δίνουν έμφαση στο δόγμα της ενσάρκωσης, το οποίο προβλέπεται ιδιαίτερως και από τον Ματθαίο στην αρχή του Ειαγγελιού του. Το κείμενο ξεκινάει με τη φράση «Βίβλος γενέσεως Ἰησοῦ Χριστοῦ, οὐεὶ Δαυΐδ, οὐεὶ Ἀβραὰμ» και συνεχίζει με την αριθμητική των προγόνων της Ιησού. Από τα πρώτα ονόματα που αναγράφονται στη γενεαλογική σειρά, ομέδεως μετά των Αβραάμ και των Ισαάκ, είναι ο Ιακώβ και ο γιος του Ιούδας. Προς το τέλος του ίδιου κεφαλαίου αναφέρεται και το ονόμα Εμμανουὴλ, «ὅ ἐστι μεθερμηνεύμενον μεθ' ἡμῶν ὁ Θεός» (Ματθαίος 1.23). Ερμηνεύοντας το λίθο που ο Ιακώβ ανήγειρε ως στήλη και έχρισε με έλαιο, ο Κύριλλος Αλεξανδρείας κάνει παρόμιος αναφορές: «Αλλ ἡνὶ καὶ λίθος ὡς ἐν τύπῳ Χριστοῦ τιμώμενος καὶ ἀναστηλούμενος, ἐν ἐλαῖῳ τε δεξιεμένος». Κέχρισται γάρ παρά τού Θεού και Πατρός δ' Εμμανουὴλ (...) Εγήγερται δικ καὶ εἰκ νεκρών, καίτοι κατεβεθήκως ἐθελοντής εἰς θάνατον. Καὶ τούτῳ, οἷμα, ἐστι τὸ ανεστηλώσθι τὸν λίθον. Κηρύγγεται δὲ καὶ διά τῶν ἀγίων ἀποστόλων ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησούς

Χριστός ως κεχριμένος παρά Πατρός έν άνιψ Πνεύματι και συγγερμένος ἐκ νεκρῶν⁴⁵. Δεν αποκλείεται οι πίδακες ύδατος που περιβάλλουν τη μορφή του Εμμανουὴλ στη μικρογραφία (εικ. 8) να μην αναφέρονται μόνο στον Χριστό ως πηγή του ευαγγελικού διδάγματος (του ύδατος της ζωῆς) αλλά να εικονίζουν συμβολικά και τη χριστή του Ιησού «ἐν ἀνέῳ Πνεύματι». Ανάλογη μορφολογίας είναι και οι πύρινες γλώσσες που συμβολίζουν την επιφρότητη του Αγίου Πνεύματος σε σκηνές της Πεντηκοστής, καθώς και οι δικρούσχημες σταγόνες που πλαισιώνουν τη δεσμούλη Θεότοκο σε ορισμένα βυζαντινά μολυβδόβουλα. Οι τελευταίες έχουν θεωρηθεί συμβολικές της καθοδίου του Αγίου Πνεύματος και της ενσάρκωσης και έχουν συσχετιστεί με την εικονογράφηση του ψαλμού 71:6: «καταβήσεται ὡς ὑέτος ἐπὶ πόκον καὶ ὥσει σταγῶν ἡ στάσουσα ἐπὶ τὴν γῆν», η οποία στη βυζαντινή τέχνη αναφέρεται στον πόκο του Γεδεών (Κριταί Β. 36-40) ως χριστολογική προεικόνιση⁴⁶.

Στη μικρογραφία που εξετάζουμε, συμβολικής σημασίας ίσως είναι και η λεοντοκεφαλή στην οποία απολήγει το δέος που υψώνεται πάνω από την προσομή του Ιησού και από την οποία πηγάζει πύρινος πίδακας, πιθανό σύμβολο της θείας έμπνευσης που καθοδήγει τον Ματθαίο (εικ. 8)⁴⁷. Δεν αποκλείεται η λεοντοκεφαλή να επιλέχθηκε όχι μόνο ως παραδεδομένο σχήμα κρουσού⁴⁸,



8. Λεπτομέρεια της εικόνας 9.

αλλά και ως παραπομπή στη φράση του Ιακώβ προς τον γιο του «σκύμνος λέοντος ἰουδα' ἐκ ακολουθίαν εἰπε μου, ἀνέβης ἀναπειδὼν ἐκομψῆθης ὡς λέων καὶ καὶ σκύμνος τίς ἔγερε αὐτόν;» (Γένεσις 49:9) που οι Πατέρες της Εκκλησίας ερμήνευαν ως αναφορά στον Χριστό και ιδίας στο θάνατο και την ανάσταση του⁴⁹. Η όλη σύνθετη παραμένει ως ένα βαθύ ινινγματική στις λεπτομέρειές της, ωστόσο η ερμηνεία του εικονογραφικού στοχείου του κίονα ως χριστολογικού συμβόλου φαίνεται αρκετά πιθανή.

Τα τρία παραπάνω παραδείγματα, καθώς και όλα που δεν ήταν δυνατό να αναφερθούν εδώ, ενισχύουν την άποψη ότι η χρήση του κίονα ως χριστολογικού συμβόλου στη βυζαντινή τέχνη ακολούθει μια πορεία αυτόνομη και ανεξάρτητη από δυτικές επηρροές, με βάση τα ερμηνευτικά και αιμηνογραφικά κείμενα της Εκκλησίας και κινητήριο μοχλή τα θεολογικά ενδιαφέροντα και τις γνώσεις των εκάστοτε παραγελιούδων και δημιουργών. Η χρήση του κίονα ως χριστολογικού συμβόλου όχι μόνο σε μικρογραφίες αλλά και σε έργα μημειακής ζωγραφικής, όπως το Ψηφιδώτο του Σινά, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συμβολισμός αυτός πρέπει να ήταν αντιτυπός στο Βυζαντίο όχι μόνο από τους λίγους αναγνώστες των εικονογραφιών χειρογράφων, που συνήθως ανήκαν στα ανώτερα και πιο μορφωμένα κοινωνικά στρώματα, αλλά και από ένα ευρύτερο κοινό.

Σημειώσεις

Το υπόλοιπο που παρουσιάζεται εδώ αποτελεί τμήμα της διδακτορικής μου διατρίβης με τίτλο «The Illustration of the Ninth-Century Byzantine Marginal Psalters. Layers of Meaning and their Sources» (εις 208-209), που υπαρχεί στην 2002 Επαρχιακή Εταιρεία του Ινστιτού Καλών Τεχνών του Λονδίνου. Βλ. και Μ. Ευρηγέλατο, «Ο κριτολογικός συμβολισμός του κίονα σε έργα βυζαντινής τέχνης», 23ο Συμπόσιο Βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, πρόγραμμα και περιλήψης θεογήσεων και ανακανώσεων, Αθήνα 2003, σ. 38-39.

1. Paul Galley (επμ.), Discours Théologiques 27-31, [SC 250], Paris 1978, σ. 136-12-13.

2. PG 38.453, Βλ. και Θ. Αλιπράντης, Ο Μικαηλίς επι του Όρους Σινα, Θεσσαλονίκη 1991, σ. 55-56.



9. Μικρογραφία με τον ευαγγελιστή Ματθαίο πλάι σε κίονα με την προτομή του Χριστού Εμμανουὴλ στην κορυφή. Κύδικας Τελευταίο τρίτον του 13ου αι. Christ Church gr. 12, φ. 28v.

3. PG 14.740B. Βλ. και G.W.H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, σ. 1265, λ. «στύλος». 2'. H. Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», ΔΧΑΕ 15 (1989), σ. 146, σημ. 18.
4. PG 42.256D. Βλ. και Lampe, ὅπ., και Papastavrou, σ. 147, σημ. 18.
5. PG 77.1192D-1193B. Βλ. και Αὐλόρνης, ὅπ., σ. 56.
6. Papastavrou, ὅπ., σ. 148.
7. C.R. Morey, *The Gold-glass Collection of the Vatican Library*, Vatican 1959, σ. 18-19, 74, πτν. XII/76, XXXVI/455. Βλ. και Papastavrou, ὅπ., σ. 148.
8. F. Carlson, *The Iconology of the Tectonics in Romanesque Art*, Hassleholz 1979. Papastavrou, ὅπ., σ. 149-154. W.C. Schneidert, «Christus Victor in den Roma Caelstis Antike Siegesmotiv im östlichen Christentum», *Kultur- und Elternbeiträge*, αρ. A. von Euv και P. Schreiner (επειδή Kaisarion Theophanou, Begegnung des Orients und Westens an die Weine des ersten Jahrtausends, I. Köln 1991, σ. 227-249) D. Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1989.
9. Papastavrou, ὅπ., σ. 154-160.
10. Στο ἴδιο, σ. 159-160.
11. Στην οδηγούμενη διδακτορική της Νικοπέρη, H. Papastavrou, «La scène initiale de l'incarnation à Byzance et dans l'art occidental à la fin du Moyen Âge», Université Paris I, 1993.
12. G. Forsyth - K. Weltzmann, *The Monastery of St Catherine at Mt Sinai: The Church of the Incarnation of Christ*, Ann Arbor 1973, σ. 11-20, πτν. CIII-CXXX, CXXXVI-CLXXVII.
13. Στο ἴδιο, πν. XXX, XXXI, XXXII, XXXV, XL, XLIV, LVIII-LX, XC-XI.
14. Στο ἴδιο, πν. LXXXVII.
15. Στο ἴδιο, πν. CXXX.
16. S. Muratori, *I Mosaici Ravennati della Chiesa di San Vitale*, Bergamo 1945, σημ. 24.
17. Ευαγγελικών Ε. Παπασταύρου η οποία, κατόπιν πρόσφατης συμπλήρωσης σχετικά με τον κίονα στο θηραύλιον του Σινά, μου παραχώρησε εκτίμηση κεφαλαίου της διδακτορικής διατρίπτης που αναφέρεται στο θηραύλιον του κίονα - ίωνς οι παραστατικοί του ήταν υποδιοικοί. Το κείμενο αυτό διαπιστώθηκε συγκλητικά από τον Καθηγητή Γεράσιμο Λαζαρίδην.
18. Βλ. και N. Γκόλεκ, *Pantocratorovékyj Térym. Myslivočas Záporožec* (τ. 300-726). Αθήνα 1991, σ. 78-80. Πρβt. και Papastavrou, «La scène initiale...», ὅπ.
19. *Myslivočas Ayoustouši. Apostolikai Diakonavia tis Ekklesiias tis Ellados*. Αθήνα 1993, σ. 86.
20. Βλ. και Αὐλόρνης, ὅπ., σ. 58.
21. PG 96.848A, 849A. *Myslivočas Ayoustouši*, σ. 90, 93.
22. PG 98.493B. *Myslivočas Ayoustouši*, ὅπ., σ. 90.
23. Παρακλητική Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 1994, σ. 140 βλ. και Αὐλόρνης, ὅπ., σ. 81.
24. K. Weltzmann - M. Bernab, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton 1999, σ. 163-165, 169, πν. 696-707, 721.
25. A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, σ. 22, 34, 36, 44, 57, 59, 82, 93, 105, επ. 38, 107, 114, 155, 229, 253, 293, 326, 369.
26. K. Weltzmann - G. Galavaris, *The Illuminated Greek Manuscripts, Volume One: From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton 1990, σ. 55, πν. 141-143. W. Wolski-Conus, *Cosmas Indicopleustes. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, I. Pantokrator 61, gr. 20, British Museum 40.731. Paris 1966, σ. 29, 33, 45, 61, 64, πν. 14, 23, 39, 55, 58 J. Anderson - P. Canart - C. Walter, *The Barberini Psalter*, Codex Barberiniianus Graecus 372, New York 1988, σ. 105, 125-126. S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Âge*, London, Add. 19.352. Paris 1970, σ. 50, επ. 228. C. Haweise, «The Hamilton Psalter in Berlin, Kupferstichkabinett 78.A.9., δδ. διατp., The Pennsylvania State University 1978, σ. 428, επ. 128.
28. K. Weltzmann - H.L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington D.C. 1990, σ. 41, επ. 48.
29. J. Lassu, «Quelques représentation du «Passage de la Mer Rouge» dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident», *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 46 (1929), σ. 159-181, ιωνές σ. 164-165.
30. G. Jeremias, *Die Holztür der Basilike S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980, σ. 27, 29-30, πν. 26, 28.
31. A. Ferrea, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano 1960, σ. 55, πν. XVIII, σ. 82, πν. LXIX. Βλ. και Αὐλόρνης, ὅπ., σ. 56, πν. 45/72.
32. Για τον θηραύλιον της Μετασώφισης γενεική, βλ. J. Mizolek, *Transfiguration Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 53 (1990), σ. 42-60.
33. L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*.
- Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999.
34. Στο ἴδιο, σ. 186-193, 207-210.
35. Στο ἴδιο, σ. 209-210.
36. H. Brubaker, στο ἴδιο, σ. 187-188, τονίζει την ιδαιτέρωτη αυτού του κτηρίου, χωρὶς ωτούσιο να την εργείται.
37. Για τη χριστολογική ερμηνεία αυτών των χωρίων, βλ. G. Ladner, «The Symbolism of the Biblical Corner Stone in the Mediaeval West», *Mediaeval Studies* 4 (1942), σ. 43-60.
38. Βλ. και Papastavrou, ὅπ., σ. 146, για τη βιβλική χρήση των λεξέων στήλας, βενέθιον, στέρεψια με τη σημασία του οίκου του Θεού, οι Πατέρες ταύτισαν με την Εκκλησία. Πρβt. τη λατρευτική χρήση στύλων στην εβραϊκή θρησκεία, καθώς και τη συμβολική σημασία των δύο κίονων στον πρόοδο του νοού του Σολομώνα, οι οποίοι έφεραν την ονομασίαν «είδη (ο θεός) να στέρεψεν (τον νοό) τους» <οι αυτοί νοοί να στέρεψαν την Βίβλο>, *Ecclesiasticus* Αθήνα 1984, σ. 77-116-117, 128-129.
39. B. Laouditis - L. Westerink, *Photis Patriarchis Constantinopolitanus Epitaphios of Amphiliou* 6/1, Leipzig 1867, σ. 18. Βλ. Brubaker, ὅπ., σ. 209.
40. Papastavrou, ὅπ., σ. 148-149, επ. 6, σ. 154, εκ. 18-19.
41. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 4/1, Oxford Church Stuttgart 1993, σ. 85-91, εκ. 426, πν. XII.
42. G. Galavaris, «Christ the King». A Miniature in a Byzantine Gospel and its Significance», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), σ. 119-124.
43. Hutter, ὅπ., σ. 88. Το επιγραμμα που προλογίζει το κτιτό Ματθαίου Ευαγγέλου στο εν λόγω χειρόγραφο καίνει επίσης αναφορά στον Χριστό ως πηγή του θιάσου της ζωής, Galavaris, ὅπ., σ. 121 Hutter, ὅπ., σ. 88.
44. Βλ. N. Γκολέκ, Η βυζαντινή τρούλας και το εικονογραφικό του πρόγραμμα, Αθήνα 1990, σ. 78-80, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.
45. PG 69.189C.
46. J. Cotsoris, «The Virgin with the "Tongues of Fire" on Byzantine Lead Seal», *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994), σ. 223-224.
47. Galavaris, ὅπ., σ. 120-121.
48. Στο ἴδιο.
49. Βλ. για παραδόσεις, Ιωάννης Χρύσοπολης, PG 54.574. Κύριλλος Ιεροσολυμη, PG 69.353CD. Θεοδώρης Κύρρου, PG 80.217 BC. Βλ. και H. Leclercq, λ. «Lion», *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* 9, Paris 1930, σημ. 1198-1200.

The Pillar as Symbol of Christ in Byzantine Art

Maria Evangelatou

The pillar mentioned in various Biblical texts is often interpreted as a Christological symbol by the Church Fathers. With a similar symbolism it is used in the Early-Christian and the Medieval art of East and West (fig. 1-2). Three examples from the art of Byzantium are presented in this article.

In the sixth-century mosaics decorating the katholikon of the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai a pillar is represented between the two lobes of the window on the face of the apse. It is aligned with the Lamb of God, the medallion with the cross, the figure of Christ and the bust of David, all placed on the vertical axis of the mosaic (fig. 3-4). It is probable that here the pillar symbolizes Christ, and thus its presence between the theme of the Burning Bush and that of Moses Receiving the Tablets of the Law reinforces the central theological significance of the mosaic ensemble. Before incarnation God had concealed his presence only through visitors, symbols and commandments, while after his incarnation he appeared in flesh before men.

In the miniature on folio 147v of cod. Christ.gr. 510 (879-882) the single pillar of a peculiar edifice that stands next to the Anointment of David is represented on the same vertical axis with the altar of the Sacrifice of Abraham and the column anointed by Jacob (fig. 6). It seems that here the pillar functions as a Christological symbol, enriching the multiple references of the miniature to the doctrine of Incarnation.

On folio 28v of cod. Christ.church gr. 12 in Oxford (1265-1300) Mathew is depicted next to a slender pillar, crowned with the bust of Christ Emmanuel (fig. 8-9). Both the iconographic type of Emmanuel and the pillar that symbolizes Christ emphasize the doctrine of Incarnation which is especially stressed in the beginning of the Gospel of Mathew.