

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Π. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗ

Αναπληρωτή Καθηγητή Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

**ΒΙΒΛΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΤΩΝ ΚΑΤΑΚΟΜΒΩΝ ΤΗΣ ΡΩΜΗΣ**

Εξετάζοντας τις ζωγραφικές απεικονίσεις της κοιμητηριακής τέχνης των πρώτων αιώνων παρατηρεί κανείς, ότι στην πιο αρχαία περίοδο συνυπάρχουν παλαιοδιαθηκικά και καινοδιαθηκικά θέματα για να εξαρθεί η συνέχεια της Παλαιάς με την Καινή Διαθήκη. Από τον Δ΄ αιώνα και εξής οι καλλιτέχνες, επηρεασμένοι από τις μεγάλες χριστολογικές έριδες, δείχνουν κάποια μεγαλύτερη θεολογική προσοχή και ιδιαίτερη ιστορική ευαισθησία στην κατάταξη και εκτέλεση των βιβλικών σκηνών διότι δια μέσου της εικονογραφικής αυτής διάταξης συμπεραίνεται το χριστοκεντρικό μήνυμα που θα έπρεπε να διαδοθεί στην οικουμένη. Τέτοιου είδους μήνυμα προερχόταν από τη βάση της κοινότητας, από εκείνο το μέρος της λιγότερο μορφωμένης κοινωνίας αλλά περισσότερο πεπεισμένης για τη διπλή και συνυπάρχουσα φύση του Χριστού και αδιάφορης στις δογματικές παραλλαγές που οι διανοούμενοι είχαν επεξεργασθεί, δίδοντας τόπο έτσι στις διάφορες μορφές αίρεσης.

Το μεγάλο μέρος της κοινωνίας, έχοντας τις βάσεις της χριστιανικής διδασκαλίας με αποκλειστικό μέσο τη βιβλική κατήχηση, αναφερόταν σε κάθε στιγμή σε εκείνες τις απλές διδασκαλίες και απομακρυνόταν αρκετά δύσκολα απ' αυτές. Η κοιμητηριακή ζωγραφική της Ρώμης του Δ΄ αι. μαρτυρεί ακριβώς αυτές τις πεποιθήσεις και, όχι σπάνια, συνιστά μια σαφή χριστολογική διαβεβαίωση και μια συναίνεση στην ορθόδοξη διδασκαλία.

Στη συνέχεια εξετάζεται ένας πολύ περιορισμένος αριθμός περιπτώσεων που προορίζονται όμως να εξηγήσουν με παραδείγματα μια εικονολογική συνήθεια πολύ περισσότερο διαδεδομένη. Μια

ποσοτική εξέταση απ' το άλλο μέρος δεν θα εξυπηρετούσε να αλλάξει τα αποτελέσματα στα οποία θα φθάσουμε δια μέσου αυτής της σχετικής έρευνας.

Η πλευρά της εισόδου του νεκρικού θαλάμου 28¹ της κατ'ακόμης των SS. Pietro e Marcellino στη via Labicana παριστά στους δύο χώρους που πλαισιώνουν το κούφωμα της εισόδου μια διάκριση σε δύο πεδία μέσω μεγάλων ταινιών κόκκινου χρώματος. Δεξιά παρατηρείται στο ανώτερο μέρος η θυσία του Αβραάμ και στο κατώτερο η θεραπεία του παραλυτικού². Αριστερά στον επάνω χώρο προβάλλει κάποια θεραπεία που εκτελέστηκε απ' τον Χριστό³ και κάτω ο Νώε στην κιβωτό, σε στάση δεομένου, μεταξύ δύο περιστεριών σε συμμετρικό διπλασιασμό⁴. Τα στυλιστικά στοιχεία και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες προτείνουν μια χρονολόγηση στον Δ' αι. και ακριβέστερα θα έλεγε κανείς στην εικοσαετία που διαδέχεται την κωνσταντίνηα ειρήνη⁵. Οι δύο σκηνές θεραπείας ειδικά εμπνευσμένες απ' τη χριστολογική δραστηριότητα εναλλάσσονται σύμφωνα με το ρητορικό σχήμα του χιαστί⁶, σε δύο παλαιοδιαθηκικές απεικονίσεις που υπαινίσσονται άμεσα τη θεία σωτηριώδη επέμβαση. Τα στοιχεία του σχήματος χιαστί, όπως είναι διευθετημένα δεν εκφράζουν μια έννοια αντίθεσης, ως μια άμεση, αλλά απαιτητή θεώρηση θα μπορούσε κανείς να νομίσει, αλλά βέβαια μια αρμονική ενότητα μεταξύ Π. και Κ. Διαθήκης, της οποίας το αδιάλυτο στοιχείο ενότητας έχει συσταθεί από τον Χριστό.

Είναι μια εμποτισμένη χριστολογική έννοια πέρα απ' ολόκληρα τα συμφραζόμενα και επίσης από τις μοναδικές σκηνές, εάν αναλυθούν στην εσωτερική σημασία τους. Είναι σαφής η χριστολογική συνιστώσα των δύο καινοδιαθηκικών σκηνών, που υπογράφεται παρακάτω από την παρουσία του γαμμαδίου Ι στα ιμάτια του Χριστού και του Αβραάμ⁷. Η θεραπεία που έγινε απ' τον Χριστό και πρέπει να αναφέρεται σ' εκείνη του τυφλού, υπαινίσσεται περισσότερο από μια φυσική ίαση την αναγέννηση από τις αμαρτίες και την αλλαγή ακόμη πιο ουσιαστική που είχε αναγγελθεί από τον Ησαΐα⁸ για το τέλος των χρόνων. Το θαύμα για την αναγεννητική του έννοια μπορεί να υποκαταστήσει το βάπτισμα και να αποκαταστήσει λοιπόν στο άσμα δόξας και στη συνεχή προσευχή για την οποία ο άνθρωπος πλάστηκε απ' την αρχή⁹. Επίσης και η θεραπεία του παραλυτικού, με ένα γρήγορο πέραςμα εικόνας, επανοδηγεί στη βαпти-

σματική αναγέννηση (*regeneratio baptisualis*), ειδικά εάν αναφέρεται στο επεισόδιο που συνέβη στην κολυμβήθρα της Βηθεσδά¹⁰. Ο Χριστός δεν βιάζεται να εξαλείψει τη φυσική ατέλεια, αλλά βέβαια την εγγενή, την αμαρτία στις πολλαπλές απόψεις της. Οι λόγοι του Τερτυλλιανού, σ' αυτό το σκοπό, αποκαλύπτονται επεξηγηματικοί όσο ποτέ: «*Figura ista medicinae corporalis spiritalem medicinam canebat, ex ea forma qua semper carnalia in figura spiritalium antecedunt. Proficiente itaque in omnibus gratia dei plus aquis et angelo accessit: qui vitia corporis remediabant nunc spiritum medentur, qui temporalem operabantur salutem nunc aeternam reformant, qui unum semel anno liberabant nunc quotidie populos conservant deleta morte per ablutionem delictorum: exempto scilicet reatu eximitur et poena. Ita restituetur homo deo ad similitudinem eius*»¹¹.

Τα επεισόδια της Βηθεσδά και της Καπερναούμ¹² κάποτε απομωμένα σε μια μοναδική σκηνή, εισάγονται στην παλαιοχριστιανική κοιμητηριακή ζωγραφική από την πιο αρχαία περίοδο με μια διατύπωση που θα αποβεί ένας εικονογραφικός τόπος: ο παραλυτικός που ήδη θεραπεύθηκε με το μικρό κρεβάτι του στους ώμους¹³. Ήδη μ' αυτή την τυπολογία εμφανίζεται σ' ένα απ' τα παρεκκλήσια τα λεγόμενα των Μυστηρίων, στο κοιμητήριο του S. Callisto¹⁴ και στο ελληνικό παρεκκλήσιο της Priscilla¹⁵. Σ' αυτά τα δύο παλαιά μνημεία η απεικόνιση του παραλυτικού συνυπάρχει με σκηνές βαπτίσματος ή με άλλες που υπαινίσσονται συμβολικά την αναγέννηση από την αμαρτία. Το πιο ενδιαφέρον παράδειγμα που ασυζητητί είναι αρχαιότατο βρίσκεται στο βαπτισματικό περιβάλλον του χριστιανικού οίκου (*domus christiana*) στη Dura Europos¹⁶.

Οι σημασίες που συγκλίνουν στη μορφή του Νώε είναι ατελείωτες και η μια αναπτύσσει την άλλη¹⁷. Για τον Ιουστίνο ο Νώε που σώζεται με την οικογένεια, απεικονίζει την αρχή της νέας γενεάς και, γι' αυτή την έννοια, προεικονίζει την ανάσταση του Χριστού¹⁸. Κάθε φορά που το ξύλο συνδέεται με το νερό, όπως σ' αυτήν, στην οποία το ξύλο της κιβωτού συνάπτεται με το νερό του κατακλυσμού ή κατά την περίπτωση στην οποία ο Μωυσής εξάγει νερό απ' το βράχο με το ξύλο της ράβδου, γίνεται υπαινιγμός στο σταυρό και στο βάπτισμα. Και σ' αυτήν επίσης την απεικόνιση είναι παρών ο Χριστός, αν και υπό μορφή προεικόνισης, και η αναγεννητική διαδικασία, την οποία αυτός άρχισε. Στον Χριστό και στο πάθος του

αναφέρεται επίσης το επεισόδιο του Αβραάμ που προετοιμάζεται για να θυσιάσει τον Ισαάκ. Ο Ωριγένης διευκρινίζει αυτή την προτύπωση με τους εξής όρους: «Abraham ergo resurrecturum sperabat Isaac, et credebat futurum, quod adhuc non erat factum non credunt in Christo, quod ille futurum credidit in Isaac? Imo, ut apertius loquar, sciebat in se Abraham futurae veritatis imaginem praeformari, sciebat de semine suo nasciturum Christum, qui et offerendus esset totius mundi verior hostia, et resurrecturus a mortuis»¹⁹. Στα δικά μας ζωγραφικά συμφραζόμενα συγκλίνουν λοιπόν όλες οι δυνατότητες αποκατάστασης στη συνεχή προσευχή, μαρτυρούμενες κάθε φορά από την περισσότερο ή λιγότερο διαφανή παρουσία του Χριστού. Η θυσία του Αβραάμ υπαινίσσεται πέρα από το πάθος του Χριστού, μ' ένα γρήγορο πέραςμα εικόνας, το πάθος των μαρτύρων που για τη θυσία τους ενώνονται άμεσα με τον Θεό²⁰. Στο μαρτύριο, επιπρόσθετα, συνδέεται δια μέσου του υπαινιγμού στο βάπτισμα, ολόκληρο το εικονογραφικό συμφραζόμενο και το επεισόδιο του παραλυτικού ειδικότερα για την αναγεννητική και βαπτισματική έννοια που εκφράζει. Ο Χριστός, πράγματι, με την ευκαιρία του βαπτίσματος του αίματος που έπρεπε να υποστεί είπε: «Βάπτισμα δὲ ἔχω βαπτισθῆναι, καὶ πῶς συνέχομαι ἕως οὗ τελεσθῆ!»²¹. Η ζωγραφική που μπορούσε να παρουσιάσει την άμεση έκφραση διαφόρων βιβλικών επεισοδίων αποδεικνύεται σε μια εξέταση πιο ιδιαίτερη, πλούσια σε συμβολικές εμπλοκές, που τείνουν επάνω απ' όλα να καθορίσουν το πρόσωπο του Χριστού τέλειου ανθρώπου και τέλειου Θεού, στοιχείο σύνδεσης των δύο διαθηκικών οικονομιών.

Η ενότητα των δύο Διαθηκών, συγκλίνουσα στη μορφή του Χριστού, καθίσταται ακόμη πιο σαφής σε μια άλλη εικονογραφική μαρτυρία της κατακόμβης των SS. Pietro e Marcellino. Πρόκειται για την πλευρά εισόδου του νεκρικού θαλάμου 64²². Σε μια παράσταση ταυτόσημη με εκείνη της τοιχογραφίας που εξετάσαμε προηγουμένως, δύο καινοδιαθηκικές σκηνές (θεραπεία του παραλυτικού και της αιμορροούσας)²³ εναλλάσσονται ακόμη μια φορά κατά το σχήμα χιαστί σε δύο παλαιοδιαθηκικές (θαύμα του βράχου²⁴ και ο Νώε στην κιβωτό). Στο χώρο επάνω από τη θύρα της εισόδου παρατηρείται κάποιο κεντρικό στοιχείο της σύνθεσης, η μορφή του Ορφέα μεταξύ των ζώων, ατυχώς διακινδυνευμένη αθεράπευτα. Σ' ό,τι αφορά το εικαστικό σύστημα με διάταξη χιασμού ισχύουν οι σκέ-

ψεις που διατυπώσαμε για το προηγούμενο μνημείο. Πρέπει να προσθέσει κανείς, ότι και το επεισόδιο της θεραπευμένης αιμορροούσας και εκείνο του Μωυσή που εξάγει νερό απ' το βράχο — στο οποίο εξάλλου έχουμε ήδη αναφερθεί παρεμπιπτόντως — ανακαλούν στη θεμελιώδη σημασία τους, την αναγεννητική και βαπτισματική και επομένως χριστολογική έννοια. Μπορεί κανείς όμως να θαυμάσει την παρουσία του μύθου του Ορφέα σ' ένα ζωγραφικό συμφραζόμενο πλήρως χριστιανικό. Αυτή η εικονογραφική ιδιαιτερότητα, όχι σπανιότατη στη ρωμαϊκή κοιμητηριακή ζωγραφική²⁵ βρίσκει δικαίωση στη συνήθεια των χριστιανών καλλιτεχνών να ανατρέχουν σ' αυτήν ή σ' άλλους μύθους ιδιαίτερα γνωστούς και βαθειά αφομοιωτικούς από τη μεγάλη μάζα για μια εκτεταμένη και εύκολη επικοινωνία²⁶. Με τον ίδιο σκοπό έγινε χρήση των μύθων του Οδυσσέα και των σειρήνων, του Έρωτα και της Ψυχής, του φοίνικα²⁷. Ο Ορφέας υπαινίσσεται τον Χριστό έμμεσα, δια μέσου της μορφής του Καλού Ποιμένα στον οποίο μπορεί να αναφέρεται, και άμεσα, σε κάποιον που απαγγέλλει γλυκούς και πειστικούς λόγους. Ο Ευσέβιος γράφει, ότι ο Ορφέας εξημέρωσε με τη λύρα θηρία και δέντρα, αλλά ότι ο Λόγος του Θεού έκαμε περισσότερα. Πήρε ένα όργανο ετοιμασμένο απ' αυτόν με τη σοφία του, δηλαδή τον άνθρωπο, και σ' αυτό το όργανο έπαιξε μια γλυκειά μουσική με την οποία εξημέρωσε τις συνήθειες των εθνικών²⁸.

Ο νεκρικός θάλαμος Cb²⁹ του κοιμητηρίου Iordani παριστά στη διακόσμηση των αρκοσολίων και των πλευρών παλαιοδιαθηκικές και καινοδιαθηκικές σκηνές συμπτωματικά ταξινομημένες. Μεταξύ άλλων αναγνωρίζονται οι σκηνές του Δανιήλ μεταξύ των λιονταριών, του Νώε στην κιβωτό, των πρωτοπλάστων, του θαύματος της πηγής, του Ιωνά, της ανάστασης του Λαζάρου, της θυσίας του Αβραάμ, του παραλυτικού, του Μωυσή που αφαιρεί τα υποδήματά του³⁰.

Αλλά για τη δική μας επιχειρηματολογία οφείλουμε να επικεντρώσουμε την προσοχή στην καμάρα του νεκρικού θαλάμου. Χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, που ακολουθούν την αρχιτεκτονική μορφή σε σταυροειδή διάταξη³¹. Στις τέσσερις άκρες, χωρισμένες από πυκνές κόκκινες ταινίες, εναλλάσσονται μορφές δεομένων ανδρών και γυναικών³². Τα τραπεζοειδή παραπετάσματα που ορίζονται από μεγάλες ταινίες και κυμάτιο χοντροκαμωμένα εκτελεσμένο³³, επάνω

στα οποία κάθονται πουλιά αντιμέτωπα στον κάνθαρο, περιλαμβάνουν τέσσερις παλαιοδιαθηκικές σκηνές³⁴. Στο χώρο τον αντίθετο προς το άνοιγμα της εισόδου παρατηρείται η απεικόνιση του Μωυσή που παίρνει το Νόμο, σύμφωνα με τη συνηθισμένη διατύπωση³⁵. Στον απέναντι χώρο εικονίζεται η συλλογή του μάννα στην έρημο³⁶, από ένα γυμνό εβραίο, στη στάση της γρήγορης κίνησης με το γομόρ στα χέρια. Αριστερά, σε σχέση με την είσοδο, ένας άλλος εβραίος που αποδίδεται και αυτός με την ίδια στάση υποβαστάζει με το αριστερό χέρι έναν άδειο σάκκο, ενώ εκτείνει το δεξιό προς ένα μεγάλο ορτύκι που πετά και του οποίου τα πόδια είναι γι' αυτό τραβηγμένα³⁷. Στο τελευταίο πεδίο διακρίνεται τέλος ο Βαλαάμ κατά τη στιγμή που επιχειρεί να ευλογήσει, ενάντια στη θέλησή του, για τρίτη φορά τον Ισραήλ³⁸. Δύο μισοξετυλιγμένα ειλητάρια στο έδαφος σημαίνουν τις δύο προηγούμενες κατάρες, που έχουν μεταστραφεί σε ευλογίες. Στο κέντρο της καμάρας αναγνωρίζεται ο Χριστός σε μια μορφή πολύ διακινδυνευμένη, καθισμένος σε ένα εδώλιο (subsellium), ντυμένος με μακρύ χιτώνα, κρατώντας κώδικα στα χέρια. Στα δεξιά του μας φαίνεται, ότι βλέπουμε αμυδρά τη θήκη των χειρογράφων. Στο βάθος δύο γιρλάντες υπηρετούν στην πλήρωση του χώρου που υπάρχει³⁹. Πρόκειται για τη μορφή που οι εικονολόγοι καθορίζουν ομόφωνα ως του Χριστού διδασκάλου⁴⁰, διατηρώντας την τυπική εξέλιξη του προσώπου-φιλοσόφου της κλασικής-ειδωλολατρικής τέχνης. Σε μια αναντίρρητη συνέχιση των μορφών δεν ανταποκρίνεται όμως εκείνη των περιεχομένων. Το πρόσωπο που κρατεί τον τόμο (volumen), και πιο αργά, όταν αντικαθίσταται, ο κώδικας (codex) δεν παριστά πλέον τη γνώση στη γενικότητα της ιδέας, αλλά την κατήχηση, διαμορφώτρια του χριστιανού⁴¹. Το κείμενο που χρησιμοποιείται από τα διάφορα πρόσωπα δεν είναι λοιπόν άλλο από την Αγία Γραφή στην ολοκληρωτότητά της, την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Γι' αυτό στις χριστιανικές παραστάσεις η θήκη των χειρογράφων αποβαίνει ένα στοιχείο συστηματικά παρόν, ένας εικονογραφικός τόπος. Γίνεται κατανοητό, ότι όχι μόνο το κείμενο που το πρόσωπο έχει στο χέρι είναι ύλη διδακτικής χρήσης, αλλά επίσης όλο το υπόλοιπο της Αγίας Γραφής, που περιέχεται στη θήκη.

Βασικό υλικό της πρωτοχριστιανικής εκπαιδευτικής διαδικασίας, η Αγία Γραφή εθεωρείτο στην ενότητα της Παλαιάς και της

Καινής Διαθήκης και έβρισκε την πραγματοποίησή της στη μορφή του Χριστού. Η Π. Διαθήκη υπαινισσόταν αυτού με προφητικές λέξεις, τοποθετήσεις και προεικονιστικά πρόσωπα, ενώ η Κ. Διαθήκη αναφέρεται σ' αυτόν με άμεσο και σαφή τρόπο. Ο Χριστός συνδεδεμένος με την Αγία Γραφή, στην οποία αναφέρεται, όπως απεικονίζεται στο ζωγραφικό έργο μας, υπηρετεί ακριβώς στην εξήγηση της ιδέας ενότητας την οποία μέχρι τώρα έχουμε εξετάσει. Η Π. Διαθήκη αποδίδεται εκτενώς με τις τέσσερις πλευρικές σκηνές, ενώ ο Χριστός εκφράζει, πέρα απ' ό,τι η Κ. Διαθήκη, επίσης το κεντρικό και συνδετικό στοιχείο των δύο διαθηκών.

Σε σύντομο συμπέρασμα πρέπει να θυμήσουμε, ότι ο Δ' αιώνας, στον οποίο αναφέρονται τα τρία εικονογραφικά μνημεία που μας ενδιαφέρουν, εάν σηματοδοτεί την ειρήνη που επήλθε μεταξύ Χριστιανισμού και αυτοκρατορίας, παρά ταύτα βλέπει την εξέλιξη των μεγάλων εσωτερικών ερίδων, που προκλήθηκαν ακριβώς γύρω απ' τον τρόπο της εκτίμησης της μορφής του Χριστού. Στις χριστολογικές επιβεβαιώσεις που διαπιστώθηκαν στις παραπάνω ζωγραφικές παραστάσεις κατανοείται η ηχώ αυτών των αγώνων και σ' ό,τι αφορά το τρίτο κατά σειρά εικονογραφικό μνημείο, αναφερόμενο στο τελευταίο μέρος του Δ' αι., μια μαρτυρία της ανακτώμενης συνοχής μεταξύ των μερίδων και του θριάμβου της ορθόδοξης ιδέας που βλέπει στον Χριστό μια συμπαράσταση της ανθρώπινης και της θείας Φύσης⁴².

Η κρίση που η κοινότητα ζούσε κατ' εκείνα τα χρόνια, αναστατωμένη από την εξέγερση και από την εξέλιξη της αρειανικής πλάνης, δεν μπορούσε να μην αναγκάσει τους καλλιτέχνες ή τους χορηγούς να κατανοήσουν, ότι τα γεγονότα εκείνα ήταν καθημερινής και ζωτικής φύσης. Ενδείξεις της αντιαρειανικής πολεμικής και πιο εκτεταμένα της αντιαιρετικής είναι επαληθεύσιμες, όπως έχουμε πλέον σημειώσει, στη διάταξη των σκηνών, που τείνει να μεταδώσει την ιδέα αρμονικής ενότητας των δύο Διαθηκών. Θεωρούμε, όμως, ότι μια μαρτυρία άλλο τόσο σαφής της τριαδικής και χριστολογικής απάντησης στις αιρετικές επιβεβαιώσεις είναι η αναγνώριση στα γαμμάδια Ι και Γ, ότι αντανακλούν με συντομία και συμβολικό τρόπο τη μορφωτική ατμόσφαιρα και την τάση μεταξύ των μερίδων που είχαν διαμορφωθεί σ' εκείνες τις δεκαετίες του Δ' αι.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ακολουθούν οι συντμήσεις για τα δύο βασικά έργα, A. Nestori, *Repertorio topografico della pitture delle catacombe romane* (Città del Vaticano 1975 = Rep.) και G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane* (Roma 1903 = Wilp.), κείμενο σ. 508-512 (νεκρικός θάλαμος 37a).

2. Βλ. Wilp. 129, 1.

3. Βλ. F. Bisconti, "L'actio di una figurazione pittorica nella catacomba dei SS. Pietro e Marcellino sulla via Labicana", *Vetera Christianorum* 17, 1980, σ. 17-27.

4. Βλ. Wilp. 129, 2.

5. Κατά την εποχή αυτή παρατηρούνται η μετωπικότητα των μορφών, τα στρογγυλωπά κρανία, οι κοντές κομμώσεις, τα προεξέχοντα πηγούνια, οι χιτώνες που βγαίνουν από το ιμάτιο, στο οποίο εμφανίζονται τα γαμμάδια, που αποδίδονται και αυτά στον Δ' αι. Γι' αυτό το καλλιτεχνικό γεγονός βλ. μεταξύ άλλων J. Kollwitz, "Die Malerei der Konstantinischen Zeit", *Akten des VII. Internationalen Kongress für Christliche Archäologie*, Trier 5-11 September 1965 (Città del Vaticano - Berlin 1969) σ. 36-158, R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica* (Milano 1976) σ. 1-106.

6. Για τη σύγκλιση της εκφραστικής μεθόδου των ρητόρων και των εικονογράφων πρβ. A. Quacquarelli, "Retorica e iconologia paleocristiana", *Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Torino-Aosta 1979) σ. 71-87.

7. Για τη σημασία των γαμμαδίων βλ. A. Quacquarelli, "La simbologia delle lettere cristologiche del Battistero degli Ariani di Ravenna", *Romano Barbarico* 2, 1977, σ. 231-247. Του ίδιου, "Il monogramma cristologico (gammadia) Z", *Vetera Christianorum* 15, 1978, σ. 5-23. Του ίδιου, "I monogrammi cristologici del Battistero degli Ortodossi di Ravenna", *XXVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Roma 1979) σ. 313-324. Του ίδιου, "Il monogramma cristologico (gammadia) H", *Vetera Christianorum* 16, 1979, σ. 5-20. Το γαμμάδιο I είναι το αρχικό του Ιησού, αντιστοιχεί στον αριθμό 10 και υπαινίσσεται τις δέκα εντολές. Κατά τον Γρηγόριο Νύσσης, ο ιστός του πλοίου που οι ναυτικοί καλούν I, συμβολίζει το σταυρό (Βλ. Εισ το 'Αγιον Πάσχα, PG 46, 626 AB).

8. 49, 25.

9. Α' Θεσ. 5, 17: «ἀδιαλείπτως προσεύχεσθε».

10. Ιω. 5, 12.

11. De Baptismo, PL 1, 1314.

12. Ματθ. 9, 6. Μάρκ. 2, 12. Λουκ. 5, 25.

13. Για την εικονογραφία του θαύματος αυτού βλ. πρόχειρα *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, XIII 2, σ. 1615-1625.

14. Πρόκειται για το παρεκκλήσιο A3 (Rep. 102, αριθ. 22 και Wilp. 273) αποδιδόμενο χρονολογικά στο πρώτο μισό του Γ' αι.

15. Βλ. Rep. 27, αριθ. 32. Η τοιχογραφία αυτή αποδίδεται στο δεύτερο μισό του Γ' αι.

16. Πρβ. A. Grabar, "Les fresques de Doura-Europos", *Comptes rendus de l'A-*

cadémie des Inscriptions et Belles Lettres (1944) σ. 77-90. Η τοιχογραφία αυτή χρονολογείται με βεβαιότητα σε μια περίοδο προηγούμενη του μισού του Γ' αι.

17. Με την ευκαιρία πρβ. A. Quacquarelli, *L'ogdoade patristica e i suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti* (Bari 1973) σ. 41, του ίδιου, *La società cristologica prima di Constantino e i riflessi nelle arti figurative* (Bari 1978) σ. 37-39.

18. Προς Τρύφωνα Ιουδαίων διάλογος, *PG* 6, 793 AC.

19. In Genesium Homiliae, *PG* 12, 204 CD.

20. Για τη σχέση βαπτίσματος-μαρτυρίου πρβ. Χρωμάτιο Ακυληίας, *Sermones*, XIV, 2, *Sources Chrétiennes*, αριθ. 154, σ. 240-242.

21. Λουκ. 12, 50.

22. Βλ. Rep. 58 και Wilp. 98. Πρβ. επίσης και J. Kollwitz, *Die Malerei...* σ. 48, εικ. 7. Και αυτό το εικονογραφικό σύνολο εντάσσεται χρονολογικά στην περίοδο που διαδέχεται την κωνσταντίνηα ειρήνη.

23. Βλ. Wilp. 99, 1.

24. Παρατηρείται ότι στο ιμάτιο του Μωσή το γαμμάδιο Γ που αντιστοιχεί στον αριθμό 3 υπαινίσσεται την Αγία Τριάδα. Η χρήση αυτού του χριστολογικού σημείου μπορεί να δικαιολογηθεί με μια τριαδική διαβεβαίωση της ορθόδοξης πλευράς σε απάντηση στις αιρετικές ιδέες που εξελίσσονταν κατά την περίοδο εκείνη. Για ορισμένες θεωρήσεις στο Γ πρβ. A. Quacquarelli, *I monogrammi...* σ. 319-321.

25. Σχετική παράσταση βρίσκεται στο κοιμητήριο S. Callisto (Rep. 100, αριθ. 9 και Wilp. 37). Στη λεγόμενη περιοχή Novella της κατακόμβης Priscilla κατέχει το τύμπανο ενός αρκοσολίου και στο συνηθισμένο σχήμα έχουν προστεθεί δύο μεγάλοι πετεινοί (Rep. 22, αριθ. 1 2b, αριθ. 29). Επίσης απαντάται στο κοιμητήριο των SS. Pietro e Marcellino (Rep. 62, αριθ. 79) και δύο φορές στην κατακόμβη της Domitilla (Rep. 124, αριθ. 45 και Wilp. 229. Rep. 122, αριθ. 31 και Wilp. 55, κατεστραμμένη τοιχογραφία). Για το μύθο και τη χριστιανική σημασία του συμβόλου βλ. μεταξύ άλλων A. Boulanger, *Orphée. Rapports de l'orphisme et du christianisme* (Paris 1925).

26. Πρβ. A. Ferrua, "Simboli pagani nelle catacombe romane", *Roma* 19, 1941, σ. 167-176, A. Quacquarelli, *La società cristologica...* σ. 59-60.

27. Βλ. F. Bisconti, "Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del cristianesimo primitivo", *Vetera Christianorum* 16, 1979, σ. 21-40.

28. Εις Κωνσταντίνον τον βασιλέα τριακονταετηρικός, *PG* 20, 1409 C-1413 A.

29. Βλ. U.M. Fasola, Le recenti scoperte nelle catacombe sotto Villa Savoia. Il "coemeterium Iordanorum ad S. Alexandrum", *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueologia Cristiana*, Barcelona 5-11 Octubre 1969 (Città del Vaticano-Barcelona 1972) σ. 281-284.

30. Βλ. Rep. 19, αριθ. 7.

31. Βλ. U.M. Fasola, Le recenti scoperte... πίν. III, εικ. 10.

32. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο μας κατευθύνει για μια χρονολόγηση του προχωρημένου Δ' αιώνα. Πρβ. L. De Bruyne, "La peinture cemetariale constantinienne", *Akten des VII. Internationalen Kongress für Christliche Archäologie*, Trier 5-11 September 1965 (Città del Vaticano - Berlin 1969) σ. 165 και πίν. 116 αριθ. 4 και 7.

33. Βλ. L. De Bruyne, *La peinture cimiteriale...* σ. 162-163 και εικ. 114, αριθ. 9.
34. Και σ' αυτή την περίπτωση δεν είναι ξένο το χιαστό σχήμα που υπογραμμίζει, όμως, τη χρονολογική διαδοχή των τεσσάρων παλαιοδιαθηκικών σκηνών.
35. Στην κοιμητηριακή ζωγραφική της Ρώμης εμφανίζεται π.χ. στο κοιμητήριο της Ciriaca (Rep. 43, αριθ. 2, Wilp. 205) και στο υπόγειο Ferrua, στη via Dino Compagni, Rep. 73, αριθ. 3, A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina* (Città del Vaticano 1960 = Ferrua) πίν. 98 και Rep. 79, αριθ. 13, Ferrua, πίν. 85.
36. Το μοναδικό άλλο παράδειγμα στη ζωγραφική απεικονίζεται σ' ένα αρκοσόλιο του κοιμητηρίου της Ciriaca (Rep. 43, αριθ. 4, Wilp. 242, 2).
37. Αυτή η σκηνή συνιστά ένα *unicum* στην κοιμητηριακή ζωγραφική, αλλά παρουσιάζεται στα νεκρικά ανάγλυφα.
38. Επίσης αυτό το επεισόδιο, όπως είναι διατυπωμένο, βρίσκει εδώ τη μοναδική του έκφραση. Ο Βαλαάμ όμως αποδίδεται κατά τη στιγμή της μεσσιανικής προφητείας στην κατακόμβη των SS. Pietro e Marcellino (Rep. 53, αριθ. 42, Wilp. 158, 2. Rep. 54, αριθ. 46, Wilp. 159, 3. Rep. 58, αριθ. 62) και, ίσως, στην κατακόμβη της Priscilla (Rep. 23, αριθ. 10, Wilp. 21, 1-22) (άλλοι βλέπουν εκεί τον Ησαΐα). Κατά τη στιγμή που σταμάτησε από τον άγγελο εικονίζεται στο υπόγειο Ferrua (Rep. 73, αριθ. 2, Ferrua, πίν. 26. Rep. 76, αριθ. 6, Ferrua, πίν. 104).
39. Αυτή η εξοργιστική έννοια του φόβου του κενού (*horror vacui*), μαζί με άλλα στοιχεία στα οποία ήδη αναφερθήκαμε, στην αρκετά περιορισμένη χρήση της κλίμακας των χρωμάτων, στις πάρα πολύ στυλιζαρισμένες μορφές, περιορισμένες σχεδόν σε σκιαγραφίες, συμβάλλουν στη χρονολόγηση του ζωγραφικού συνόλου στην τελευταία εικοσαετία του Δ' αι.
40. Άλλες παρόμοιες απεικονίσεις υπάρχουν στο κοιμητήριο Maius (Rep. 32, αριθ. 3), στην κατακόμβη των SS. Pietro e Marcellino (Rep. 53, αριθ. 43 και Rep. 55, αριθ. 52) και στο υπόγειο Ferrua (Rep. 73, αριθ. 3, Ferrua, πίν. 98 και Rep. 79, αριθ. 13, Ferrua, πίν. 85).
41. Για τις σχολές κατήχησης πρβ. A. Quacquarelli, *Scuola e cultura nei primi secoli cristiani* (Brescia 1974) σ. 67 κε. Για την επίδραση της κατηχητικής διδασκαλίας στην παλαιοχριστιανική τέχνη βλ. A.G. Martimort, "L' iconographie des catacombes et la catéchèse antique", *Rivista di Archeologia Cristiana* 25, 1954, σ. 105-114.
42. Πλην μερικών συζητήσιμων μνημείων όπως του υπογείου των Aureli στο viale Mianzoni, οι εικονολόγοι συμφωνούν στη διαπίστωση απόλυτης έλλειψης μιας ρητής καλλιτεχνικής έκφρασης, επεξεργασμένης από αιρετικές παραφυάδες. Είναι όμως περισσότερο φανερό η απάντηση της ορθόδοξης πλευράς με τριαδικές και χριστολογικές επιβεβαιώσεις. Βλέπε σχετικά για το ζήτημα αυτό, M.C. Dagens, "Autour du pape Libère. L' iconographie de Susanne et des martyrs romains sur l' arcossolium de Celerina", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 78, 1966, σ. 327 κε., R. Giordani, "Probabili echi della crisi ariana in alcuni monumenti paleocristiani", *Rivista di Archeologia Cristiana* 54, 1978, σ. 229 κε.