

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΕΧΝΕΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ - ΑΝΑΠΤΥΞΙΑΚΕΣ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ
(ΤΕΠ)



Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΗ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ (4ΟΣ - 12ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ).

ΚΑΡΑΜΠΙΔΟΥ ΟΥΡΑΝΙΑ (ΑΜ 534354).

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια Δρ. Ειρήνη Πάνου, Μέλος ΣΕΠ, ΑΕΠ.

Συν-επιβλέπων Καθηγητής Δρ. Διονύσιος Μουρελάτος , Μέλος ΣΕΠ , ΑΕΠ.

Θεσσαλονίκη , 2026

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση του Μεταπτυχιακού Προγράμματος στις Τέχνες - Πολιτιστική Κληρονομιά και Αναπτυξιακές Πολιτικές ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου για τα πολύτιμα εφόδια που μου προσέφεραν στο πεδίο της Πολιτιστικής Διαχείρισης , της Ιστορίας της Τέχνης και της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η καθοδήγησή τους, οι γνώσεις τους και η ακαδημαϊκή τους υποστήριξη συνέβαλαν ουσιαστικά στη διαμόρφωση της σκέψης μου και στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω στην επιβλέπουσα καθηγήτρια μου , Δρ. Ειρήνη Πάνου για την πολύτιμη βοήθεια , τις εύστοχες παρατηρήσεις και τη συνεχή εμπύχωση καθ’ όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της Διπλωματικής εργασίας.

Τέλος, ευχαριστώ θερμά την οικογένεια και τους κοντινούς μου ανθρώπους για την υπομονή, τη στήριξη και την εμπιστοσύνη τους σε κάθε στάδιο αυτής της προσπάθειας.

**Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡΑ ΑΠΟ
ΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΗ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ
(4Ος - 12Ος ΑΙΩΝΑΣ).**

Περίληψη

Η παρούσα Διπλωματική Εργασία εξετάζει την εικονογραφική διαμόρφωση του Χριστού Παντοκράτορα από την πρώιμη χριστιανική έως και τη μεσοβυζαντινή περίοδο, δηλαδή από τον 4ο έως τον 12ο αιώνα. Στόχος της είναι να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο η εικόνα του Χριστού εξελίχθηκε σταδιακά, μέσα από τις ιστορικές, θεολογικές και καλλιτεχνικές συνθήκες της κάθε εποχής, μέχρι να αποκτήσει την καθιερωμένη μορφή του Παντοκράτορα στη βυζαντινή τέχνη. Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε είναι η ποιοτική βιβλιογραφική έρευνα , βασισμένη σε ιστορική , θεολογική και εικονογραφική ανάλυση

Χρονική αφετηρία της μελέτης αποτελεί οι πρώτοι χριστιανικοί αιώνες όπου, η απεικόνιση του Χριστού είχε κυρίως συμβολικό χαρακτήρα. Οι χριστιανοί, επηρεασμένοι από τις συνθήκες διωγμών αλλά και από τη θεολογική επιφύλαξη απέναντι στην απεικόνιση του θείου, χρησιμοποίησαν σύμβολα και έμμεσες παραστάσεις για να εκφράσουν την πίστη τους. Η μορφή του Χριστού δεν είχε ακόμη αποκτήσει σταθερά χαρακτηριστικά, αλλά παρουσιαζόταν με τρόπους που τόνιζαν κυρίως τη φροντίδα, τη διδασκαλία και τη σωτηριολογική του παρουσία. Μετά την αναγνώριση του χριστιανισμού και τη σταδιακή σύνδεσή του με την αυτοκρατορική εξουσία, η χριστιανική τέχνη άρχισε να αποκτά δημόσιο και πιο επίσημο χαρακτήρα. Η μορφή του Χριστού απέκτησε μεγαλύτερη βαρύτητα και άρχισε να παρουσιάζεται όχι μόνο ως διδάσκαλος ή πνευματικός οδηγός, αλλά και ως ένδοξος Κύριος και κυρίαρχος του κόσμου. Η εξέλιξη αυτή συνδέεται άμεσα με τη διαμόρφωση της χριστολογικής διδασκαλίας, καθώς οι θεολογικές αποφάσεις των πρώτων αιώνων καθόρισαν την πίστη ότι ο Χριστός είναι ταυτόχρονα τέλειος Θεός και τέλειος άνθρωπος.

Η έννοια του Παντοκράτορα εκφράζει ακριβώς αυτή τη θεολογική αλήθεια. Ο Χριστός παρουσιάζεται ως εκείνος που κρατεί και κυβερνά τα πάντα, όχι με κοσμική ή πολιτική έννοια, αλλά ως δημιουργός, σωτήρας και κριτής της κτίσης. Η εικονογραφία του αποκτά χαρακτηριστικά επιβλητικότητας και πνευματικής εξουσίας, όπως η μετωπική στάση, το σταθερό βλέμμα, η χειρονομία ευλογίας, το Ευαγγέλιο και το φωτοστέφανο. Τα στοιχεία αυτά δεν έχουν μόνο διακοσμητικό χαρακτήρα, αλλά λειτουργούν ως οπτική έκφραση της πίστης της εκκλησίας.

Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της εικόνας του Χριστού έπαιξε και η περίοδος της Εικονομαχίας. Η αμφισβήτηση της χρήσης των εικόνων οδήγησε σε βαθύτερη θεολογική επεξεργασία του ζητήματος της απεικόνισης. Μετά την αναστήλωση των εικόνων, η παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα απέκτησε ακόμη πιο σταθερή θέση στη βυζαντινή τέχνη και στη λατρευτική ζωή.

Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ο τύπος του Παντοκράτορα παγιώθηκε και εντάχθηκε οργανικά στο εσωτερικό των ναών, κυρίως στον τρούλο, δηλαδή στο υψηλότερο σημείο του χώρου. Η θέση αυτή δήλωνε την ουράνια κυριαρχία του Χριστού και τη συνεχή παρουσία Του πάνω από την κοινότητα των πιστών. Συνολικά, η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη οπτική διατύπωση της βυζαντινής θεολογίας, καθώς ενώνει την ανθρώπινη μορφή με τη θεία δόξα, την ιστορική παρουσία με την αιώνια εξουσία και τη σωτηρία με την τελική κρίση.

Η επιλογή και η κατάταξη του υλικού δεν βασίζονται αποκλειστικά στη χρονολογική διαδοχή των παραδειγμάτων, αλλά και στο είδος, τη λειτουργία και το καλλιτεχνικό μέσο κάθε τεκμηρίου. Για τον λόγο αυτόν εξετάζονται παραστάσεις από τη μνημειακή διακόσμηση των ναών, όπως τοιχογραφίες και ψηφιδωτά, αλλά και παραδείγματα νομισματικής εικονογραφίας. Η διάκριση αυτή επιτρέπει να μελετηθεί ο τύπος του Χριστού Παντοκράτορα τόσο μέσα στον λειτουργικό χώρο του ναού, όπου η

εικόνα οργανώνει θεολογικά τον ιερό χώρο, όσο και στον δημόσιο χώρο της αυτοκρατορίας, όπου η μορφή του Χριστού προβάλλεται μέσω των νομισμάτων ως σημείο θεϊκής νομιμοποίησης της εξουσίας. Επομένως, η εργασία δεν εξετάζει τα παραδείγματα ως απομονωμένα έργα τέχνης, αλλά ως διαφορετικές μορφές οπτικής διατύπωσης της ίδιας θεολογικής ιδέας.

Λέξεις Κλειδιά : Χριστός Παντοκράτωρ , Εικονογραφία , Παλαιοχριστιανική Εποχή , Μεσοβυζαντινή Εποχή , Σωτήρας , Εικονομαχία , Ορθόδοξη Θεολογία , Ναοδομία .

Abstract

This study examines the iconographic development of Christ Pantocrator from the Early Christian to the Middle Byzantine period, spanning from the 4th to the 12th century. Its aim is to highlight the way in which the image of Christ gradually evolved through the historical, theological, and artistic conditions of each era until it acquired the established form of the Pantocrator in Byzantine art. This thesis follows a qualitative bibliographical method , based on historical , theological and iconographic analysis.

During the early Christian centuries, the depiction of Christ was primarily symbolic in nature. Influenced both by the conditions of persecution and by theological reservations regarding the representation of the divine, Christians employed symbols and indirect imagery to express their faith. The figure of Christ had not yet acquired fixed characteristics but was portrayed in ways that emphasized His care, teaching, and salvific presence.

Following the recognition of Christianity and its gradual association with imperial authority, Christian art began to assume a more public and official character. The image of Christ gained greater significance and came to be represented not only as a teacher or spiritual guide but also as the glorious Lord and ruler of the world. This development was closely connected to the formation of Christological doctrine, as the theological decisions of the early centuries affirmed the belief that Christ is both fully God and fully human.

The concept of the Pantocrator expresses precisely this theological truth. Christ is depicted as the One who sustains and governs all things, not in a worldly or political sense, but as the Creator, Savior, and Judge of creation. His iconography acquired features of majesty and spiritual authority, such as the frontal pose, the steady gaze, the gesture of blessing, the Gospel book, and the halo. These elements are not merely decorative; rather, they function as a visual expression of the faith of the Church.

An important role in the evolution of Christ's image was also played by the period of Iconoclasm. The questioning of the use of sacred images led to a deeper theological reflection on the issue of representation. Following the restoration of icons, the depiction of Christ Pantocrator gained an even more established position within Byzantine art and liturgical life.

During the Middle Byzantine period, the iconographic type of the Pantocrator became firmly established and was organically integrated into the interior decoration of churches, particularly in the dome, the highest point of the sacred space. This placement symbolized Christ's heavenly sovereignty

and His continuous presence over the community of the faithful. Overall, the image of Christ Pantocrator constitutes the most complete visual expression of Byzantine theology, uniting human form with divine glory, historical presence with eternal authority, and salvation with the final judgment.

The selection and classification of the material are not based solely on the chronological sequence of the examples, but also on the type, function, and artistic medium of each piece of evidence. For this reason, representations from the monumental decoration of churches—such as frescoes and mosaics—are examined, alongside examples of numismatic iconography. This distinction allows for the study of the type of Christ Pantokrator both within the liturgical space of the church, where the image organizes the sacred space theologically, and within the public sphere of the empire, where the figure of Christ is projected through coinage as a sign of divine legitimization of authority. Therefore, the study does not treat the examples as isolated works of art, but as different visual expressions of the same theological idea.

Keywords: Christ Pantocrator, Iconography, Early Christian Period, Middle Byzantine Period, Savior, Iconoclasm, Orthodox Theology, Church Architecture.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	4
Abstract	5
Περιεχόμενα	7

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1 Η διαμόρφωση του χριστιανικού κόσμου μέσα από την κυρίαρχη Βυζαντινή απεικόνιση	9
1.2 Η εξέλιξη της χριστολογικής διδασκαλίας	12
1.3 Η έννοια του Παντοκράτορα στη Θεολογία	15
1.4 Δογματική θεμελίωση και εικονογραφικές μεταβολές	16

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2.1 Η εξέλιξη της Χριστολογική απεικόνισης: Η Αυτοκρατορική μετάπλαση του Παντοκράτορα επί Ιουστινιανού Α΄	18
2.2 Η Πένθεκτη Σύνοδος (691-692 μ.Χ.) ως σταθμός στην εικονογραφία του Χριστού Παντοκράτορα	23
2.3 Η νομισματική πολιτική του Ιουστινιανού Β΄: Η προβολή του Χριστού Παντοκράτορα ως υπέρτατη αρχή της Βυζαντινής Οικουμένης	24

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

3.1 Η Εικονομαχική διαμάχη στο Βυζάντιο: Ιστορικό υπόβαθρο και δογματική θεμελίωση	27
3.2 Η Θεολογική αμφισβήτηση της απεικόνισης του Χριστού	29
3.3 Η απουσία της μορφής του Παντοκράτορα και η χρήση του σταυρού εικονογραφικά	31
3.4 Η οριστική αναστήλωση των εικόνων και η προετοιμασία για την εικονογραφική απεικόνιση του Χριστού Παντοκράτορα	33

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

4.1 Η Μακεδονική Δυναστεία και η αποκατάσταση της λατρείας των εικόνων	37
4.2 Η διαμόρφωση του Μεταεικονομαχικού εικονογραφικού προγράμματος των ναών	38
4.3 Η επιστροφή της μνημειακής εικονογραφίας: Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης και η προετοιμασία καθιέρωσης του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλο.....	41

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

5.1 Η παγίωση του Χριστού Παντοκράτορα στο ιστορικό και θεολογικό πλαίσιο του 11ου αιώνα μ.Χ.....	45
5.2 Η εικονογραφική διατύπωση του Παντοκράτορα σε επιλεγμένα παραδείγματα του 11ου αιώνα μ.Χ.....	47
5.2.1 Ο Χριστός Παντοκράτορας στη Παναγία Χαλκέων	48
5.2.2 Ο Χριστός Παντοκράτορας στη Μονή Οσίου Λουκά	50
5.2.3 Ο Χριστός Παντοκράτορας στη Νέα Μονή Χίου	52
5.2.4 Ο Χριστός Παντοκράτορας στη Μονή Δαφνίου	53
5.2.5 Ο Χριστός Παντοκράτορας στον Χρυσό Ιστάμενο του Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου	54
5.2.6 Ο Χριστός Παντοκράτορας στο Χρυσό υπέρπυρον του Αλεξίου Α' Κομνηνού	55
5.3 Ιστορικό και Θεολογικό πλαίσιο του 12ου αιώνα μ.Χ. στη Βυζαντινή τέχνη	56
5.4 Η εξάπλωση του εικονογραφικού τύπου του Χριστού Παντοκράτορα στον ευρύτερο Μεσογειακό και Βαλκανικό χώρο κατά τον 12ο αιώνα μ.Χ	58
5.4.1 Ο Χριστός Παντοκράτορας στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinno	59
5.4.2 Ο Χριστός Παντοκράτορας στην Ιερά Μονή Παναγίας του Άρακα	61
5.4.3 Ο Χριστός Παντοκράτορας στο Καθεδρικό ναό στο Cefalu	62
5.4.4 Ο Χριστός Παντοκράτορας στη Capella Palatina	63
5.4.5 Ο Χριστός Παντοκράτορας στο Καθεδρικό ναό στο Monreale	64
Συμπεράσματα	66
Βιβλιογραφία - Δικτυογραφία	67
Κατάλογος εικόνων	73

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

1.1 Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ

ΚΥΡΙΑΡΧΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ.

Η μελέτη των πρώιμων απεικονίσεων του Χριστού Παντοκράτορα προϋποθέτει την ένταξη τους σε ένα σύνθετο ιστορικό και θεολογικό πλαίσιο που εκτείνεται από τον 4ο αιώνα μ.Χ. όταν διαμορφώνονται οι βασικές πολιτισμικές και φιλοσοφικές συνθήκες του ελληνορωμαϊκού κόσμου. Ήδη , από τη ρωμαϊκή περίοδο, η εικονογραφία αποκτά έντονο πολιτικό και ιδεολογικό χαρακτήρα, καθώς οι αυτοκράτορες προβάλλονται ως φορείς θεϊκής εξουσίας. Η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία διαμορφώνει ένα οπτικό λεξιλόγιο εξουσίας, το οποίο θα επηρεάσει βαθιά τη μεταγενέστερη χριστιανική τέχνη, ιδίως ως προς την απόδοση του Χριστού ως κοσμικού και ουράνιου κυρίαρχου. Ωστόσο, ο πρώιμος χριστιανισμός αναπτύσσεται εντός ενός πολυθρησκευτικού περιβάλλοντος, όπου συνυπάρχουν παραδοσιακές λατρείες, μυστηριακές θρησκείες και φιλοσοφικά ρεύματα, ενώ ταυτόχρονα φέρει την έντονη επιρροή της ιουδαϊκής παράδοσης, η οποία επιφυλάσσεται απέναντι στην απεικόνιση του θείου λόγω της απαγόρευσης των ειδώλων. Η μετάβαση στον 4ο αιώνα μ.Χ. σηματοδοτεί τη θεμελίωση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και τον ριζικό μετασχηματισμό του μεσογειακού κόσμου.

Αφετηρία αποτελεί το διάταγμα των Μεδιολάνων (313 μ.Χ.) από τον Κωνσταντίνο Α' και τον Λικίνιο το οποίο προέβλεπε την θρησκευτική ελευθερία των πολιτών της ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας καθώς και επέτρεπε να ασκούν χωρίς περιορισμό τα θρησκευτικά τους καθήκοντα , νομιμοποιώντας την χριστιανική θρησκεία¹ . Η εξέλιξη αυτή σηματοδοτεί τη μετάβαση του χριστιανισμού από περιθωριακή και συχνά καταδιωκόμενη κοινότητα σε θεσμικά αναγνωρισμένη θρησκεία² . Ως αποτέλεσμα, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη δημόσιας εκκλησιαστικής τέχνης, τη διακόσμηση ναών και τη διαμόρφωση σταθερών εικονογραφικών τύπων.

Η μεταφορά της πρωτεύουσας από τη Ρώμη στο Βυζάντιο το 330 μ.Χ. από τον Μέγα Κωνσταντίνο αποτέλεσε την κορύφωση του γεωπολιτικού μετασχηματισμού του 4ου αιώνα, προσδίδοντας στην Αυτοκρατορία έναν νέο, ανατολικό προσανατολισμό³ . Συμπληρώνοντας το έργο του Κωνσταντίνου Α' , ο Θεοδόσιος Α' καθιερώνει τον χριστιανισμό ως κρατική

¹ Norwick , J (1996), 90.

² Ανδρούδης , Π (2018), 8.

³ Καραγιαννόπουλος , Ι (2001), 68.

θρησκεία διώκοντας όλες τις αιρέσεις και εθνικές θρησκείες ⁴. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι πριν το τέλος του 4ου αιώνα και συγκεκριμένα το 476 μ.Χ. επιβίωσε το ανατολικό τμήμα της αυτοκρατορίας , το οποίο μετασχηματίστηκε στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία , ενώ το δυτικό τμήμα καταλήφθηκε από γερμανικά φύλα ⁵. Σε αυτό το πλαίσιο, η τέχνη άρχισε σταδιακά να απομακρύνεται από τον κλασικό ρεαλισμό και να υιοθετεί μια πιο υπερβατική και συμβολική γλώσσα, η οποία προετοίμασε το έδαφος για την επιβλητική απεικόνιση του Χριστού Παντοκράτορα, αντικατοπτρίζοντας την έννοια της απόλυτης εξουσίας τόσο στον επίγειο όσο και στον ουράνιο κόσμο.

Από τον 2ο και κυρίως τον 3ο αιώνα μ.Χ. παρατηρείται σταδιακή μετάβαση προς πιο συγκεκριμένες μορφές απεικόνισης του Χριστού, χωρίς όμως να εγκαταλείπεται ο συμβολικός χαρακτήρας. Παρατηρείται λοιπόν , η πρώιμη απεικόνιση του Χριστού με συμβολικούς χαρακτήρες στις κατακόμβες . Οι κατακόμβες , υπόγειοι ταφικοί χώροι που κατασκευάστηκαν σε διάφορες περιοχές με επίκεντρο την Ρώμη , σχετιζόταν ως λατρευτικοί τόποι συνάθροισης των πρώτων χριστιανικών κοινοτήτων ⁶. Στο πλαίσιο αυτό, η χρήση συμβόλων αντί για άμεσες εικονιστικές παραστάσεις υπήρξε συνειδητή επιλογή, η οποία εξυπηρετούσε τόσο πρακτικές όσο και θεολογικές ανάγκες. Από τη μία πλευρά, τα σύμβολα λειτουργούσαν ως μέσο απόκρυψης της χριστιανικής ταυτότητας σε ένα περιβάλλον εχθρικό προς τη νέα θρησκεία ενώ , από την άλλη, εξέφραζαν με πυκνό και πολυεπίπεδο τρόπο βασικές δογματικές αλήθειες της πίστης. Ένα από τα βασικά σύμβολα που συνδέθηκε με τη μορφή του Χριστού ήταν ο ΙΧΘΥΣ (εικ.1 , 3) . Η λέξη ΙΧΘΥΣ αποτελεί ακροστιχίδα της φράσης «Ιησούς Χριστός Θεού Υιός Σωτήρ» και λειτουργούσε ως κρυπτογραφημένη ομολογία πίστεως ⁷. Παράλληλα, το σύμβολο παραπέμπει σε ευαγγελικές αφηγήσεις, όπως ο θαυματουργικός πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων, καθώς και στην κλήση των μαθητών ως «αλιέων ανθρώπων». Άλλο χαρακτηριστικό σύμβολο είναι το μονόγραμμα του Χριστού (ΧΡ), γνωστό ως Χριστόγραμμα, το οποίο συνδυάζει τα δύο πρώτα γράμματα του ονόματος «Χριστός» στα ελληνικά. Στις κατακόμβες, το Χριστόγραμμα λειτουργεί ως συνοπτική δήλωση της πίστης και της παρουσίας του Χριστού ⁸.

⁴ Ανδρούδης , Π (2018), 9.

⁵ Ανδρούδης , Π (2018), 9.

⁶ Τάντσης , Α (2012), 33.

⁷ Γκίκας , Ι (2013), 135.

⁸ Παλιούρα , Α .Δ (1979), 17.



Εικ.1 Σύμβολο Ιχθύος , κατακόμβη Αγίου Καλλίστου , κρύπτη Αγίας Λυκίνης 2ος μ.Χ.



Εικ. 2 Σύμβολο Ιχθύος και σταυρού κατακόμβη, Δομιτίλλας , Ρώμη , 3ος μ.Χ.



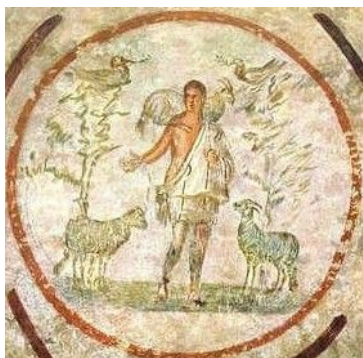
Εικ.3 Χριστόγραμμα μέσα σε δάφνινο στεφάνι , παλαιοχριστιανικός τάφος Θεσσαλονίκης , α μισό 4ου μ.Χ.

Από τις πιο συνηθισμένες πρώιμες απεικονίσεις του Χριστού αποτελεί ο Καλός Ποιμήν , όπου αποδίδεται εικονογραφικά ως νεαρός ποιμένας χωρίς γενειάδα που φέρει ένα πρόβατο στους ώμους του, συμβολίζοντας τη φροντίδα του για κάθε πιστό, ακόμη και για τον χαμένο ή τον αμαρτωλό ⁹ . Η μορφή βασίζεται στις βιβλικές αναφορές ¹⁰ , καθώς ο αμνός στους ώμους υποδηλώνει την ανθρώπινη ψυχή που πλανήθηκε και την οποία ο Χριστός αναζητά, βρίσκει και μεταφέρει πίσω στην ασφάλεια της «ποιμνης» δηλαδή της Εκκλησίας ¹¹ .

⁹ Παλιούρα , Α.Δ (1979) , 17.

¹⁰ Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, 10:11: «Εγώ είμι ό ποιμήν ό καλός»

¹¹ Grout , Z .Dupertuis , R . (2024) , <https://www.bibleodyssey.org/articles/the-good-shepherd-in-the-catacomb-of-priscilla/>.



Εικ.4 Ο Καλός ποιμήν ,
, κατακόμβη Δομιτίλλας, Ρώμη , 2ος-3ος αιώνας.



Εικ.5 Ο Καλός ποιμήν , κατακόμβη Αγίου Καλλίστου
Ρώμη , 3ος αιώνας μ.Χ.

Μια ακόμα απεικόνιση του Χριστού αποτελεί η απόδοση της μορφής του ως διδάσκαλος με ειλητάριο και πνευματικός οδηγός, με τον ρόλο του να μεταδίδει τη θεία διδασκαλία στους πιστούς εξυπηρετώντας πολλαπλούς σκοπούς λειτουργώντας ως οπτικός κώδικας για τους διωκόμενους χριστιανούς και ως υπενθύμιση της πνευματικής καθοδήγησης και προστασίας του Χριστού (εικ.6 , 7) . Οι μορφές αυτές διατηρούν έντονο συμβολικό και θεολογικό χαρακτήρα και αντανakλούν τη σταδιακή μετάβαση από την αφηρημένη έκφραση σε πιο συγκεκριμένη θρησκευτική εικονογράφηση.



Εικ. 6 Ο Χριστός ως διδάσκαλος , κατακόμβη Δομιτίλλας ,
Ρώμη , 4ος αιώνας μ.Χ.



Εικ.7 Ο Χριστός ως διδάσκαλος ,
κατακόμβη Αγίας Πρισκίλλας , 400 μ.Χ.

1.2 Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ.

Η διαμόρφωση της χριστολογικής διδασκαλίας κατά τους πρώτους αιώνες χριστιανισμού αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την εξέλιξη της χριστιανικής τέχνης και ειδικότερα για την εικονογραφική απόδοση του Χριστού ως Παντοκράτορα. Η κατανόηση της φύσης του Χριστού, δηλαδή της σχέσης μεταξύ της θείας και της ανθρώπινης υπόστασής του, δεν ήταν εξαρχής δεδομένη, προέκυψε μέσα από θεολογικές αντιπαραθέσεις και δογματικές διατυπώσεις που διαμορφώθηκαν σταδιακά στο πλαίσιο των Οικουμενικών Συνόδων¹². Ωστόσο, οι χριστιανικές κοινότητες ανέπτυξαν διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με τη φύση του Χριστού. Ορισμένες από αυτές τόνιζαν την ανθρώπινη διάσταση του Ιησού, ενώ άλλες υπογράμμιζαν τη θεϊκή του υπόσταση, συχνά εις βάρος της ανθρώπινης φύσης. Οι διαφωνίες αυτές οδήγησαν σε έντονες θεολογικές συγκρούσεις, οι οποίες κατέστησαν αναγκαία την επίσημη διατύπωση της διδασκαλίας της Εκκλησίας.

Κομβικό σημείο στην εξέλιξη της χριστολογίας υπήρξε η Πρώτη Σύνοδος της Νίκαιας, η οποία συγκλήθηκε το 325 μ.Χ. με πρωτοβουλία του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου. Η Σύνοδος αυτή αντιμετώπισε κυρίως την αίρεση του Αρείου, ο οποίος υποστήριζε ότι ο Υιός δεν είναι ομοούσιος με τον Πατέρα, αλλά δημιούργημα και κατώτερος ως προς τη θεία φύση¹³. Η απόρριψη του Αρειανισμού και η διατύπωση του δόγματος της ομοουσιότητας αποτέλεσαν θεμελιώδη σταθμό, καθώς καθόρισαν ότι ο Χριστός είναι πλήρως Θεός, ίσος με τον Πατέρα, και όχι απλώς ένας θεϊκός απεσταλμένος. Η απόφαση της Νίκαιας δεν ήταν απλώς μια αφηρημένη θεολογική θέση. Επηρέασε βαθιά τον τρόπο με τον οποίο η Εκκλησία αντιλαμβανόταν και παρουσίαζε τον Χριστό. Αν ο Χριστός είναι ομοούσιος με τον Πατέρα, τότε δεν μπορεί να νοηθεί ως ένας απλός διδάσκαλος, προφήτης ή ηθικό πρότυπο. Είναι ο ενσαρκωμένος λόγος του Θεού, ο κύριος της δόξας, ο οποίος φανερώνει μέσα στην ιστορία τη θεία παρουσία. Αυτή ακριβώς η θεολογική αντίληψη γίνεται αργότερα η βάση πάνω στην οποία θα αναπτυχθεί και η βυζαντινή εικονογραφία του Χριστού πως η εικόνα δεν παριστά ένα κοινό άνθρωπο, αλλά την ένωση της θείας και της ανθρώπινης φύσης στο ένα πρόσωπο του

¹² Pelikan, J. (1990), 172 -200 .

¹³ Καραγιαννόπουλος, Ι (2011), 74.

λόγου¹⁴. Η απόφαση αυτή είχε σημαντικές συνέπειες όχι μόνο στη θεολογία, αλλά και στην εικονογραφική απόδοση του Χριστού ¹⁵ καθώς παρατηρείται , η σταδιακή εγκατάλειψη πρώιμων συμβολικών απεικονίσεων , όπως ο Καλός Ποιμένας ή ο διδάσκαλος και ενισχύονται μορφές που υπογραμμίζουν τη μεγαλοπρέπεια και την εξουσία του Χριστού¹⁶.

Ένα από τα πιο εμβληματικά παραδείγματα που καταγράφουν την άμεση επίδραση της Α' Οικουμενικής Συνόδου (325 μ.Χ.) στην τέχνη αποτελεί το ψηφιδωτό στην αψίδα της Santa Pudenziana στη Ρώμη , γύρω στο 410 μ.Χ. υποδηλώνοντας την θεολογική νίκη κατά του Αρειανισμού (εικ 8). Στο ψηφιδωτό ο Χριστός αποδίδεται ένθρονος σε χρυσό και μεγαλοπρεπή θρόνο , ως μονάρχης των ουράνιων Ιερουσαλήμ ¹⁷ . Υποδηλώνει ότι ο Χριστός δεν είναι «κτίσμα» ή κατώτερος αλλά ομοούσιος με τον Πατέρα. Περιβάλλεται από αποστόλους φορώντας χρυσή τήβεννο με πορφυρές λεπτομέρειες που παραπέμπουν σε Ρωμαίο Αυτοκράτορα , ενώ καταγράφεται πρώτη φορά με γένια και μακριά μαλλιά ¹⁸.



Εικ 8. Ψηφιδωτό αψίδας Santa Pudenziana , 410 μ.Χ , Ρώμη .

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί το ψηφιδωτό στη κόγχη του μασωλείου Santa Costanza στη Ρώμη (εικ. 9) . Ο Χριστός στέκεται πάνω σε ένα λόφο που πηγάζουν οι τέσσερις ποταμοί του παραδείσου. Φέρει χρυσό τήβεννο και φωτοστέφανο προβάλλοντας τη θεία δόξα και το φως. Με το δεξί χέρι ευλογεί , ενώ με το αριστερό παραδίδει ένα ειλητήριο που αναγράφει η φράση "DOMINUS PACEM DAM " δηλαδή ο Κύριος δίδει τον Νόμο ¹⁹. Ο Χριστός δεν κρύβεται πια στις κατακόμβες, είναι ο δημόσιος Κύριος και Νομοθέτης, προάγγελος της εικόνας του Παντοκράτορα που θα κυριαρχήσει αργότερα στους βυζαντινούς τρούλους.

¹⁴ Britannica (2024) , <https://www.britannica.com/event/First-Council-of-Nicaea> .

¹⁵ Belting , H (1994), 59-65 .

¹⁶ Cormack , R (2018) , 33.

¹⁷ Πανσέληνου , N (2010) , 64.

¹⁸ Spieser , J.M (1998), 65.

¹⁹ Couzin , R (2015), 10.



Εικ. 9 Ψηφιδωτό traditio legis (παράδοση νόμου) , Santa Costenza , 4ος αιώνας μ.Χ.

1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΣΤΗ ΘΕΟΛΟΓΙΑ.

Ο όρος Παντοκράτωρ αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους χριστολογικούς και λειτουργικούς τίτλους του Χριστού στη βυζαντινή και ορθόδοξη θεολογία. Ετυμολογικά προέρχεται από τις λέξεις «πᾶν» και «κρατῶ» και δηλώνει εκείνον που κρατεί, κυβερνά και εξουσιάζει τα πάντα²⁰. Σε θεολογικό πλαίσιο , ο τίτλος δεν δηλώνει απλώς δύναμη ή ανώτατη εξουσία, αλλά εκφράζει την πίστη της εκκλησίας ότι ο Χριστός είναι ο προαιώνιος λόγος του Θεού, ο οποίος με την ενανθρώπησή του εισήλθε στην ιστορία χωρίς να παύει να είναι ο κύριος της δημιουργίας και της σωτηρίας.

Στην ορθόδοξη θεολογία, ο τίτλος «Παντοκράτωρ» συνδέεται άμεσα με τη χριστολογία. Ο Χριστός δεν νοείται απλώς ως διδάσκαλος, προφήτης ή ηθικό πρότυπο, αλλά ως ο σαρκωμένος Υιός και λόγος του Θεού. Αυτό σημαίνει ότι η εξουσία του ως Παντοκράτορα δεν είναι πολιτική ή κοσμική, αλλά οντολογική και σωτηριολογική , εξουσιάζει την κτίση επειδή είναι ο δημιουργός της και την ανακαινίζει επειδή είναι ο σωτήρας της. Στην περίπτωση αυτή, ο τίτλος δεν αφορά μόνο τη θεία ισχύ, αλλά δηλώνει και τη σχέση του Χριστού με τον κόσμο, την ιστορία και την εκκλησία. Ο Παντοκράτορας είναι εκείνος που συνέχει τα πάντα, που αποκαλύπτει την αλήθεια και οδηγεί την κτίση στην τελική της εκπλήρωση.

²⁰ Lampe , G . W. H (1961) , 1005.

Η θεολογική σημασία του όρου έχει σαφή βιβλική θεμελίωση. Ο όρος «παντοκράτωρ» απαντά κυρίως στο βιβλίο της αποκαλύψεως του Ιωάννη, όπου δηλώνει τη θεία κυριαρχία πάνω στον χρόνο, στην ιστορία και στην τελική έκβαση του κόσμου. Κεντρικό είναι το χωρίο Αποκ. 1,8: «Εγώ είμι τὸ Α καὶ τὸ Ω, λέγει Κύριος ὁ Θεός, ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν καὶ ὁ ἐρχόμενος, ὁ παντοκράτωρ»²¹. Έτσι, η βιβλική χρήση του όρου προσδίδει στον Παντοκράτορα όχι μόνο έννοια ισχύος, αλλά και εσχατολογικού κυρίου του κόσμου.

Επιπλέον, η χριστιανική θεολογία προσέλαβε αυτή τη βιβλική γλώσσα και την απέδωσε στο πρόσωπο του Χριστού. Η Εκκλησία είδε στον Ιησού Χριστό όχι έναν απλό φορέα θεϊκής αποστολής, αλλά τον ίδιο τον εξανθρωπίσαντα λόγο, ο οποίος παραμένει ο κύριος της ιστορίας και μετά την ενανθρώπιση. Γι’ αυτό και η προσωνυμία «Χριστός Παντοκράτωρ» δεν είναι απλή υμνολογική ή εικονογραφική σύμβαση αλλά χριστολογική ομολογία. Ο Χριστός, ως υπόσταση του λόγου, είναι φορέας της θεότητας και της ανθρωπότητας, δηλαδή στο ένα πρόσωπό του ενώνονται δύο τέλει φύσεις, η θεία και η ανθρώπινη²².

1.4 ΔΟΓΜΑΤΙΚΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΕΤΑΒΟΛΕΣ

Κατά τον 4ο και 5ο αιώνα μ.Χ., η χριστολογική διδασκαλία συνεχίζει να εξελίσσεται μέσα από νέες θεολογικές διαμάχες, όπως αυτές που αφορούν τη σχέση των δύο φύσεων του Χριστού. Οι Σύνοδοι που ακολουθούν, όπως η Δ’ Σύνοδος της Χαλκηδόνας (451 μ.Χ.) με πρωτοβουλία του αυτοκράτορα Μαρκιανού²³. Ο βασικός λόγος σύγκλησής της συνόδου ήταν η μεγάλη χριστολογική διαμάχη για τη φύση του Χριστού και πώς ενώνονται σε αυτόν η θεία και η ανθρώπινη φύση. Η Σύνοδος θέλησε να απαντήσει τόσο στις τάσεις που χώριζαν υπερβολικά τη θεότητα από την ανθρωπότητα του Χριστού, όσο και στις τάσεις που τις συγχώνευαν. Διατυπώνουν το δόγμα των δύο φύσεων, σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός είναι τέλειος Θεός και τέλειος άνθρωπος «άσυγχύτως, άτρέπτως, άδιαιρέτως, άχωρίστως»²⁴. Η διατύπωση αυτή συνέβαλε στην εδραίωση μιας ισορροπημένης θεολογικής αντίληψης, η οποία επηρέασε άμεσα και την εικονογραφία.

²¹ Καινή Διαθήκη, *Αποκάλυψις Ιωάννου* 1,8

²² Ματσούκας, Ν (1996), 262.

²³ Καραγιαννόπουλος . Ι (2001), 94.

²⁴ Αρχιμ . Παπαθωμάς , Γ.Δ (2014), 9.

Η εικαστική απόδοση του Χριστού αρχίζει πλέον να αντανακλά αυτή τη διπλή φύση. Από τη μία πλευρά, διατηρούνται στοιχεία που υποδηλώνουν την ανθρώπινη παρουσία του, όπως η φυσικότητα των χαρακτηριστικών και η άμεση επικοινωνία με τον θεατή. Από την άλλη, ενισχύονται τα στοιχεία που δηλώνουν τη θεϊκή του εξουσία, όπως η μετωπική στάση, το αυστηρό βλέμμα και οι εικονογραφικοί τύποι που θα ακολουθηθούν ανά τους αιώνες . Η σύνθεση αυτών των στοιχείων οδηγεί στη διαμόρφωση ενός εικονογραφικού τύπου που εκφράζει ταυτόχρονα τη θεότητα και την ανθρωπότητα του Χριστού. Παρατηρείται λοιπόν , ότι η εικόνα αυτή δεν αποτελεί απλώς καλλιτεχνική επιλογή, αλλά οπτική έκφραση της χριστολογικής διδασκαλίας που διαμορφώθηκε μέσα από τις θεολογικές συζητήσεις των πρώτων αιώνων.



Εικ.10 Χριστός Παντοκράτωρ , 500 μ.Χ, Άγιος Απολλινάριος , Ραβέννα.

Το ψηφιδωτό του ένθρονου Χριστού μεταξύ αγγέλων στη βασιλική του Άγιο Απολλινάριου στη Ραβέννα αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της πρώιμης χριστιανικής εικονογραφίας που διαμορφώνεται μετά τις μεγάλες χριστολογικές έριδες του 5ου αιώνα (εικ.11) . Ο Χριστός αποδίδεται ως Παντοκράτορας , μετωπικός, γενειοφόρος, καθισμένος σε θρόνο και πλαισιωμένος συμμετρικά από δύο αγγέλους, μέσα σε χρυσό βάθος που δηλώνει την υπερουράνια και δοξασμένη παρουσία του. Η αυστηρή μετωπικότητα, η στατικότητα της μορφής, το σταυροφόρο φωτοστέφανο και η έμφαση στη βασιλική του ιδιότητα αναδεικνύουν

όχι μόνο την ανθρώπινη ιστορική μορφή του Ιησού, αλλά και τη θεία, κοσμοκρατορική του εξουσία. Υπό αυτό το πρίσμα, η παράσταση συνδέεται άμεσα με το θεολογικό κλίμα μετά τη Δ΄ Οικουμενική Σύνοδο της Χαλκηδόνας (451), η οποία διακήρυξε ότι ο Χριστός είναι ένα πρόσωπο με δύο φύσεις, θεία και ανθρώπινη. Η εικόνα, επομένως, λειτουργεί ως εικαστική διατύπωση αυτής της δογματικής αλήθειας, καθώς παρουσιάζει τον Χριστό ταυτόχρονα ως σαρκωμένο άνθρωπο και ως ένδοξο Θεό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

2.1 Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ : Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΗ ΜΕΤΑΠΛΑΣΗ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΕΠΙ ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΥ Α΄.

Μετά τη Δ΄ Οικουμενική Σύνοδο της Χαλκηδόνας (451 μ.Χ.), το χριστολογικό δόγμα είχε πλέον διατυπωθεί με σαφήνεια, χωρίς όμως να έχουν εκλείψει οι θεολογικές και πολιτικές εντάσεις στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας. Στο πλαίσιο αυτό, η βασιλεία του Ιουστινιανού Α΄ αποτέλεσε καθοριστική καμπή, καθώς επιδίωξε να συνδέσει την πολιτική ανασυγκρότηση του κράτους με την εμπέδωση της εκκλησιαστικής ενότητας.

Ο Ιουστινιανός Α΄ ανιψιός και διάδοχος του Ιουστίνου Α΄, βασίλευσε στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία από το 527 μέχρι και το 565 μ.Χ. επιδίωξε όχι μόνο διοικητική και στρατιωτική ανασυγκρότηση της αυτοκρατορίας, αλλά και ενότητα πίστεως ως προϋπόθεση της πολιτικής ενότητας. Έγινε προσπάθεια ανασυγκρότησης του παλαιού ρωμαϊκού ιδεώδους σε συνδυασμό με γενναίες ενέργειες που σημείωσαν σημαντική εξέλιξη στο Βυζάντιο²⁵. Πρόβαλλε τον εαυτό του ως τον χριστιανό ηγεμόνα που είχε αποστολή να αποκαταστήσει τη ρωμαϊκή οικουμένη και να διαφυλάξει την ορθόδοξη πίστη, καθώς ήδη από τα πρώτα χρόνια της βασιλείας του

²⁵ Ανδρούδης, Π (2018), 11.

ήρθε σε ρήξη με τους αιρετικούς ²⁶ . Ένα από τα πρώτα μεγάλα γεγονότα της βασιλείας του ήταν η Στάση του Νίκα το 532 μ.Χ. στην Κωνσταντινούπολη. Η εξέγερση ξέσπασε μέσα από την ένταση που είχε δημιουργηθεί ανάμεσα στις δήμους του Ιπποδρόμου, τους Βένετους και τους Πράσινους, αλλά γρήγορα πήρε χαρακτήρα ευρύτερης πολιτικής και κοινωνικής κρίσης, στρεφόμενης εναντίον της διοίκησης και των φορολογικών και δικαστικών πολιτικών του καθεστώτος , προσπαθώντας να απειλήσει ακόμη και τον ίδιο τον θρόνο. Η ονομασία προήλθε από τα συνθήματα των στασιαστών , καθώς το συγκεκριμένο σύνθημα αποτελούσε την ιαχή των δήμων κατά τη διάρκεια των ιπποδρομιών, με σκοπό την εμψύχωση των διαγωνιζομένων ²⁷ . Η καταστολή της εξέγερσης υπήρξε αρκετά βίαιη και διέσωσε τον Ιουστινιανό Α' ενισχύοντας την απολυταρχική του εξουσία , επιτρέποντάς του να προχωρήσει σε μεγάλης κλίμακας πρόγραμμα ανασυγκρότησης, με κορυφαίο παράδειγμα την ανοικοδόμηση της Αγίας Σοφίας (532 – 537 μ.Χ.) εδραιώνοντας την εξουσία του αυτοκράτορα Ιουστινιανού ²⁸ . Η Αγία Σοφία δεν ήταν απλώς ένα αρχιτεκτονικό επίτευγμα· ήταν το σπουδαιότερο μνημείο της Ιουστινιάνειας ιδεολογίας, καθώς εξέφραζε υλικά και οπτικά το μεγαλείο της ανανεωμένης χριστιανικής αυτοκρατορίας. Με την κλίμακα, τη λαμπρότητα και τον τελετουργικό της χαρακτήρα, το οικοδόμημα πρόβαλλε την ιδέα ότι η εξουσία του αυτοκράτορα εδράζεται στην ουράνια τάξη και ότι η Κωνσταντινούπολη είναι το νέο κέντρο της χριστιανικής οικουμένης.

Την ίδια στιγμή , Ιουστινιανός Α' βρέθηκε αντιμέτωπος με το σχίσμα των Μονοφυσιτών, οι οποίοι απέρριπταν τις αποφάσεις της Χαλκηδόνας, επιμένοντας στη μοναδική θεία φύση του Χριστού . Ο Μονοφυσιτισμός, που κυριαρχούσε στις στρατηγικές επαρχίες της Συρίας και της Αιγύπτου, αποτελούσε μια σοβαρή απειλή για τη υπεροχή του κράτους. Ο Ιουστινιανός Α' , χωρίς να απομακρυνθεί ποτέ επίσημα από τη Χαλκηδόνια ορθοδοξία, υιοθέτησε τον ρόλο του προστάτη της πίστης, επιδίωξε τη συμφιλίωση μέσω θεολογικών συμβιβασμών, όπως η καταδίκη των «Τριών Κεφαλαίων». Ο αυτοκράτορας, επιδιώκοντας έναν θεολογικό συμβιβασμό που δεν θα ακύρωνε το κύρος της Χαλκηδόνας, αναθεμάτισε τα έργα τριών παλαιότερων θεολόγων για να πλήξει τη νεστοριανή επιρροή στην Ανατολή και να προσεγγίσει τους αντιχαλκηδόνιους, χωρίς όμως να διαρρήξει τις σχέσεις του με τη Ρώμη και τη Δύση ²⁹ . Η κίνηση αυτή προκάλεσε την έντονη αντίδραση της Δύσης, οδηγώντας σε μια πρωτοφανή πολιτική πίεση προς τον Πάπα Βιγίλιο. Υπό τις αυτοκρατορικές απειλές αλλά και διαβεβαιώσεων ότι η καταδίκη αυτή στην πραγματικότητα θωράκιζε την ορθοδοξία, ο πάπας εξαναγκάστηκε σε υποχώρηση. Σε αυτή τη λεπτή διπλωματία, καθοριστικός ήταν ο ρόλος της αυτοκράτειρας Θεοδώρας, η οποία παρείχε προστασία στους Μονοφυσίτες, λειτουργώντας ως ανεπίσημος δίαυλος επικοινωνίας μαζί τους ³⁰ , γεγονός που προσέδιδε στην αυτοκρατορική πολιτική έναν σύνθετο και ενίοτε αμφίσημο χαρακτήρα. Η πολιτική αυτή κορυφώθηκε με την

²⁶ Καραγιαννόπουλος , Ι (1984), 113.

²⁷ Evans , J (1999), 220.

²⁸ Τάντσης , Α (2012), 107.

²⁹ Lingran , L (2022), 574.

³⁰ Γκιολές , Ν (2002), 173.

Ε΄ Οικουμενική Σύνοδο, η οποία επικύρωσε την καταδίκη των Τριών Κεφαλαίων αποσαφηνίζοντας οριστικά τους όρους της Χαλκηδόνας. Συγκεκριμένα, η Σύνοδος εξήγησε ότι ο Χριστός είναι ένα και ενιαίο πρόσωπο , στο οποίο ο θείος λόγος ενώθηκε πραγματικά και οργανικά με την ανθρώπινη σάρκα. Με αυτή τη δογματική διευκρίνιση, η εκκλησία απέκλεισε την ιδέα ότι η θεία και η ανθρώπινη φύση ήταν απλώς ενωμένες , επιβεβαιώνοντας ότι ο ίδιος ο Θεός έγινε αληθινός άνθρωπος για τη σωτηρία του κόσμου ³¹.

Κατά την βασιλεία του Ιουστινιανού Α΄ , η σχέση κράτους και εκκλησίας γίνεται ιδιαίτερα στενή , όπου ο αυτοκράτορας προβάλλεται ως προστάτης της Ορθοδοξίας. Η βυζαντινή τέχνη αποδίδει εικονογραφικά τον Χριστό ως ουράνιο βασιλέα, πηγή και πρότυπο κάθε γήινης εξουσίας. Ωστόσο , κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι ο αυστηρά παγιωμένος μεσοβυζαντινός τύπος του μισό σωμού Χριστού Παντοκράτορα δεν έχει ακόμη πλήρως διαμορφωθεί. Διακρίνεται μια περίοδος μετάβασης , όπου αναδεικνύονται κάποια βασικά εικονογραφικά γνωρίσματα του , όπως η μετωπικότητα , η ιερατική δομή , η στάση ευλογίας , το χρυσό βάθος αλλά και έντονη προβολή της κοσμικής και σωτηριολογικής εξουσίας του Χριστού.

Ένα Ιουστινιάνειο παράδειγμα αποτελεί το ψηφιδωτό της κόγχης του Άγιου Βιτάλιου στη Ραβέννα (εικ 11) . Ο Χριστός εικονίζεται καθιστός πάνω σε γαλάζια σφαίρα , ντυμένος με αυτοκρατορική πορφύρα περιτριγυρισμένος από αγγέλους. Κρατά το βιβλίο της Αποκάλυψης με τις επτά σφραγίδες και απονέμει το στέφανο του μαρτυρίου στον άγιο Βιτάλιο³². Η σφαίρα σε επίπεδο εικονογράφησης δηλώνει την οικουμενική κυριαρχία , ενώ η πορφύρα μεταφέρει στο πρόσωπο του Χριστού το εικαστικό λεξιλόγιο της αυτοκρατορικής εξουσίας³³. Οι μορφές αναδύονται σε χρυσό φόντο συμβολίζοντας τον ουρανό , το άχρονο είτε το υπερβατικό φως της θεϊκής δόξας ³⁴. Στο συγκεκριμένο ψηφιδωτό ο Χριστός αποδίδεται νεαρός και αγένειος ως ένδοξος παντοκράτωρ ο οποίος νομιμοποιεί και τη γήινη εξουσία του Ιουστινιανού που απεικονίζεται στο γειτονικό ψηφιδωτό (εικ 12) .

Επί των ημερών του Ιουστινιανού Α΄ , το πιο σημαντικό δείγμα αποτελεί η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα της Μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά καθώς , θεωρείται το αρχαιότερο σωζόμενο γνωστό παράδειγμα του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου του Χριστού Παντοκράτορα και, ως εκ τούτου, κατέχει εξέχουσα θέση στην ιστορία της πρώιμης βυζαντινής τέχνης. (εικ13). Χρονολογημένη περίπου το 550-565 μ.Χ.³⁵ , η εικόνα είναι φιλοτεχνημένη με την καλλιτεχνική μέθοδο της εγκαυστικής τεχνικής , κατά την οποία η ζωγραφική γίνεται με τη χρήση ζεστού ή κρύου κεριού σε συνδυασμό με χρωστικές θυμίζοντας τα πορτρέτα Φαγιούμ³⁶. Η πιο εντυπωσιακή λεπτομέρεια είναι η εσκεμμένη ασυμμετρία του

³¹ Ιωαννίδης , Α (2011) , 43.

³² Weitzmann, K. (1976) , 13.

³³ Πανσέληνου , Ν (2010) , 99.

³⁴ Γλάρος , Αθ (2022) , 29.

³⁵ Φειδά , Β (2002) , 759.

³⁶ Μπούμης , Ι .Π (2009), 54 –55.

προσώπου , καθώς αν χωρίσουμε την εικόνα κάθετα, η αριστερή πλευρά του Χριστού παρουσιάζει έναν οφθαλμό γαλήνιο και πράο, που συμβολίζει την ανθρώπινη φύση και την ευσπλαχνία του σωτήρα. Αντίθετα, η δεξιά πλευρά εμφανίζει έναν οφθαλμό αυστηρό, σχεδόν υπερκόσμιο, που υποδηλώνει τη θεία φύση και τον δίκαιο κριτή. Ο Χριστός κρατά ένα βαρύτιμο, κοσμημένο με λίθους Ευαγγέλιο, ενώ το χέρι Του υψώνεται σε σχήμα ευλογίας , όπου η διάταξη των δακτύλων λειτουργεί ως οπτική σύνοψη του δόγματος της Χαλκηδόνας για τις δύο φύσεις και την Αγία Τριάδα .Η μορφή είναι ένθρονη , με ένσταυρο φωτοστέφανο και ενδύματα σε βαθύ πορφυρό και χρυσό, χρώματα που παραπέμπουν στην αυτοκρατορική αίγλη της εποχής. Η ιδιαίτερη σημασία της εικόνας ενισχύεται ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι η Μονή Σινά συνδέεται άμεσα με τη βασιλεία του Ιουστινιανού Α΄, ο οποίος υπήρξε ο ιδρυτής και προστάτης της. Μέσα στο πλαίσιο της Ιουστινιάνειας αυτοκρατορικής χορηγίας, η μονή αναδείχθηκε σε σημαντικό πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο, όπου η εικονογραφική απόδοση του Χριστού έλαβε μορφή σύμφωνη με τις θεολογικές και πολιτικές επιδιώξεις της εποχής. Έτσι, η εικόνα του Σινά δεν αποτελεί μόνο ένα σπουδαίο έργο τέχνης, αλλά και ένα τεκμήριο της στενής σχέσης ανάμεσα στην αυτοκρατορική ιδεολογία του Ιουστινιανού, τη μοναστική παράδοση και τη διαμόρφωση του τύπου του Χριστού Παντοκράτορα.



Εικ.11 Χριστός ένθρονος κοσμοκράτωρ , 547 μ.Χ.

Ψηφιδωτό κόγχης , ναός Αγίου Βιτάλιου Ραβέννα.



Εικ.12 Ψηφιδωτό Ιουστινιανού Α΄ , 547 μ.Χ.

τμήματα πλευρικών τοίχων , Άγιος Βιτάλιος Ραβέννα.



Εικ. 13 Χριστός Παντοκράτορας , 6ος αιώνας μ.Χ. Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά.

2.2 Η ΠΕΝΘΕΚΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ (691-692 ΜΧ) ΩΣ ΣΤΑΘΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ.

Η εποχή του Ιουστινιανού Α' υπήρξε καθοριστική για την διαμόρφωση του θεολογικού και εικονογραφικού πλαισίου της πρώιμης βυζαντινής αυτοκρατορίας , καθώς κατά την διάρκεια της εδραιώθηκε η σχέση ανάμεσα στην αυτοκρατορική εξουσία , την εκκλησιαστική πολιτική και την μνημειακή τέχνη. Οι χριστολογικές ζυμώσεις, οι δογματικές αντιπαραθέσεις και η προβολή του Χριστού ως ουράνιου βασιλέως μέσα από την βυζαντινή τέχνη προετοίμασαν το έδαφος για μεταγενέστερες κανονικές παρεμβάσεις στο ζήτημα της εικόνας. Μέσα σε αυτή τη συνέχεια, η Πενθέκτη Σύνοδος έρχεται να εκφράσει σε κανονικό επίπεδο μια τάση που είχε ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται θεολογικά και εικαστικά από την Ιουστινιάνεια περίοδο , τη σαφή προτίμηση προς την ανθρωπόμορφη απεικόνιση του Χριστού, η οποία θα συμβάλει αποφασιστικά στην εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου του Χριστού Παντοκράτορα.

Για την πληρέστερη κατανόηση της Πενθέκτης Συνόδου είναι απαραίτητο να ληφθεί υπόψη το δογματικό υπόβαθρο που είχε ήδη διαμορφωθεί από την Ε' και ΣΤ' Οικουμενική Σύνοδο. Η Ε' Οικουμενική Σύνοδος που καθιερώθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 553 μ.Χ. επιχείρησε να προστατεύσει τη Χαλκηδόνια χριστολογία, καταδικάζοντας τα λεγόμενα «Τρία Κεφάλαια» και αποκρούοντας ερμηνείες που θεωρούνταν ότι υπονόμευαν την ενότητα του προσώπου του Χριστού. Αντίστοιχα, η ΣΤ' Οικουμενική Σύνοδος το 680–681 μ.Χ. καταδίκασε τον Μονοθελητισμό και διακήρυξε ότι ο Χριστός διαθέτει δύο θελήματα και δύο ενέργειες, θεία και ανθρώπινη, σε πλήρη αντιστοιχία προς τις δύο φύσεις του³⁷. Με τον τρόπο αυτό, οι δύο Σύνοδοι σταθεροποίησαν το χριστολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθεί λίγο αργότερα η Πενθέκτη, όχι πλέον για να ορίσει νέο δόγμα, αλλά για να μεταφέρει τις δογματικές αυτές κατακτήσεις στο επίπεδο της εκκλησιαστικής πράξης και της εικονογραφικής έκφρασης.

Η Πενθέκτη Σύνοδος, γνωστή και ως Σύνοδος εν Τρούλλω , συγκλείστηκε στην Κωνσταντινούπολη το 691–692 μ.Χ. από τον αυτοκράτορα Ιουστινιανό Β'³⁸. Ονομάστηκε «Πενθέκτη» ακριβώς επειδή θεωρήθηκε συμπληρωματική της Ε' και της ΣΤ' Οικουμενικής Συνόδου καθώς , εκείνες είχαν επιλύσει δογματικά προβλήματα, ενώ εν Τρούλλω επιχείρησε να ρυθμίσει ζητήματα κανονικού, λειτουργικού και εκκλησιαστικού χαρακτήρα ³⁹. Η Πενθέκτη σύνοδος εξέδωσε συνολικά 102 κανόνες , εκ των οποίων οι περισσότεροι αφορούσαν τα θρησκευτικά μυστήρια όπως τη θεία λειτουργία ή το βάπτισμα , τη ζωή του κλήρου αλλά και τις πρακτικές διαφορές μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Όσο αφορά τη βυζαντινή τέχνη και εικονογραφία ο σημαντικότερος κανόνας της συνόδου αποτελεί ο κανόνας 82 , κατά τον οποίο αναφέρονται οι παραστάσεις όπου ο Χριστός αποδιδόταν συμβολικά ως αμνός , σύμφωνα με την προδρομική υπόδειξη του Ιωάννη Βαπτιστή. Ο κανόνας δεν

³⁷ Cozma , I (2017) , 151.

³⁸ Kouroumali , M (2012) , 17.

³⁹ Kouroumali , M (2017), 18.

απορρίπτει σε καμία περίπτωση τη συμβολικότητα του αμνού , αλλά υπογραμμίζει ότι η εκκλησία τονίζει την ανθρώπινη φύση του , ώστε να φανερώνεται με σαφήνεια η αλήθεια της ενανθρώπισης ⁴⁰ . Η μετατόπιση αυτή είναι καίρια , εφόσον πλέον η εικόνα δεν πρέπει πλέον απλώς να υπαινίσσεται τον Χριστό, αλλά να παρουσιάζει το ίδιο το πρόσωπό του ως ιστορική και σωτηριολογική πραγματικότητα. Η θεολογική βάση του κανόνα 82 είναι καθαρά χριστολογική. Παρατηρείται ότι μετά τις μεγάλες δογματικές συγκρούσεις του 5ου έως 7ου αιώνα, η εκκλησία επιθυμούσε να τονίσει ότι ο Χριστός δεν είναι ούτε φανταστική μορφή ούτε αλληγορικό σύμβολο, αλλά ο σαρκωμένος λόγος, τέλειος θεός και τέλειος άνθρωπος. Γι’ αυτό και η εικόνα του όφειλε να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της σάρκωσης. Η λογική αυτή θα επανεμφανιστεί με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια στη Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νίκαιας (787 μ.Χ.), η οποία στήριξε τη θεολογία των εικόνων ακριβώς στο γεγονός ότι ο Χριστός έγινε ορατός, υλικός και ιστορικός. Έτσι, η Πενθέκτη σύνοδος αποτελεί κρίσιμο ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στη χριστολογική διατύπωση των προηγούμενων συνόδων και στη συστηματική θεολογία της εικόνας που θα αναπτυχθεί αργότερα.

Εικονογραφικά ,η επίδραση της συνόδου επηρέασε την απεικόνιση του Χριστού Παντοκράτορα . Ο Παντοκράτωρ δεν είναι απλώς μία γενική παράσταση του Χριστού, αλλά η κατεξοχήν μορφή στην οποία συμπυκνώνονται η θεία εξουσία, η ενσάρκωση και η σωτηριολογική παρουσία του. Η ενίσχυση της ανθρωπόμορφης απεικόνισης του μετά τον κανόνα 82 ευνόησε την καθιέρωση εικόνων στις οποίες ο Χριστός παρουσιάζεται μετωπικός, αυστηρός, δεσποτικός, με το ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι και τη χειρονομία της ευλογίας στο δεξί. Αυτός ο τύπος, που αργότερα θα λάβει την κλασική Μεσοβυζαντινή του μορφή στον τρούλο ή στο ιερό βήμα, προϋποθέτει ακριβώς τη θεολογική νομιμοποίηση του ανθρώπινου προσώπου του Χριστού. Ο κανόνας 82, επομένως, δεν δημιούργησε μόνος του τον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα, αλλά συνέβαλε αποφασιστικά στη νοηματοδότησή του, καθώς μετέθεσε το βάρος από το σύμβολο στο πρόσωπο.

2.3 Η ΝΟΜΙΣΜΑΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΥ Β΄ : Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΩΣ ΥΠΕΡΤΑΤΗ ΑΡΧΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΟΙΚΟΥΜΕΝΗΣ.

⁴⁰ (χρυσά νομίσματα)

Η περίοδος της βασιλείας του Ιουστινιανού Β' (685-695 μ.Χ. και 705-711 μ.Χ.) αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους σταθμούς στην ιστορία της βυζαντινής τέχνης και πολιτικής θεολογίας. Ο Ιουστινιανός Β', ο τελευταίος αυτοκράτορας της δυναστείας του Ηρακλείου, υπήρξε μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, προικισμένη όμως με μια βαθιά διορατικότητα όσον αφορά τη χρήση της εικόνας ως μέσου άσκησης εξουσίας και δογματικής επιβολής. Κρίνεται αναγκαίο να αναφερθεί ότι, τα βυζαντινά νομίσματα είχαν ήδη μακρά παράδοση πριν από την εποχή του Ιουστινιανού Β' και πιο συγκεκριμένα από το 498 μ.Χ.⁴¹ ενώ, αποτελούσαν συνέχεια της ύστερης ρωμαϊκής νομισματικής. Στις παλαιότερες μορφές τους κυριαρχούσε κυρίως η προτομή του αυτοκράτορα, ενώ στην πίσω όψη εμφανίζονταν μορφές και σύμβολα όπως η Νίκη, ο άγγελος ή ο σταυρός, που σταδιακά απέκτησαν εντονότερο χριστιανικό χαρακτήρα⁴². Η καινοτομία αυτή δεν ήταν τυχαία ούτε αμιγώς αισθητική. Η εποχή του Ιουστινιανού Β' βρισκόταν στο τέλος μιας μακράς διαδικασίας εκχριστιανισμού της αυτοκρατορικής νομισματικής γλώσσας, από τους πρώτους σταυρούς και χριστογράμματα έως την πλήρη προσωπογραφική παρουσία του Χριστού. Πρόσφατη μελέτη της ύστερης ρωμαϊκής και πρώιμης βυζαντινής νομισματοκοπίας θεωρεί την εισαγωγή του Χριστού σε *solidus*⁴³ του Ιουστινιανού Β' ως κομβικό τελικό στάδιο αυτής της εξέλιξης. Παράλληλα, η βασιλεία του αυτοκράτορα συμπίπτει με την Πενθέκτη Σύνοδο του 691-692 μ.Χ., της οποίας ο 82ος κανόνας ενίσχυσε την προτίμηση για την απόδοση του Χριστού σε ανθρώπινη μορφή και όχι μόνο μέσω συμβολικών τύπων. Έτσι, τα νομίσματα του Ιουστινιανού Β' δεν πρέπει να ιδωθούν απομονωμένα, αλλά ως συμπύκνωση μιας ευρύτερης θεολογικής και εικονογραφικής τάσης: της έμφασης στην ιστορική και ορατή παρουσία του εξανθρωπίσαντος Χριστού.

Από εικονογραφική άποψη, τα βυζαντινά νομίσματα του Ιουστινιανού Β' συγκροτούν ένα εξαιρετικά συνεκτικό πρόγραμμα εξουσίας. Στις πιο γνωστές εκδόσεις της πρώτης βασιλείας του το 692-695 μ.Χ. αποτελεί το *solidus* Ιουστινιανού Β' (εικ 14) . Η σημασία του είναι θεμελιώδης, διότι εδώ ο Χριστός εμφανίζεται για πρώτη φορά ως η κυρίαρχη μορφή σε βυζαντινό χρυσό νόμισμα. Εικονογραφικά, στη πρώτη σόλιδο, ο Χριστός παριστάνεται μετωπικά, με γενειάδα και κόμη μακριά μέχρι το μήκος των ώμων. Ευλογεί με το δεξί χέρι του, ενώ με το αριστερό κρατά το ευαγγέλιο. Η μορφή του διακρίνεται από ρεαλισμό, εκφράζοντας την ανθρώπινη και θεϊκή φύση του, κατά την οποία αποδίδεται η θεολογική και εικονογραφική προσέγγιση της βυζαντινής παράδοσης⁴⁴. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά δεν είναι απλώς θρησκευτικά, αλλά δηλώνουν εξουσία, διδασκαλία και κυριαρχία. Ο Χριστός δεν προβάλλεται ως αφηγηματική μορφή, αλλά ως ο υπέρτατος βασιλεύς της οικουμένης. Αυτός ακριβώς ο εικονογραφικός πυρήνας τον συνδέει με τον μεταγενέστερο τύπο του Χριστού Παντοκράτορα στις εικόνες και στη μνημειακή τέχνη⁴⁵. Παράλληλα, κρίνεται αναγκαίο να

⁴¹ Γαλαβάρης, Γ (1997), 111.

⁴² Kazhdan, A (1991), 438.

⁴³ Grierson, P (1999), 8.

⁴⁴ Πέννα, Β (2002), 53.

⁴⁵ Hillen, J (2025), 70.

αναφερθεί ότι η μορφή του έχει τοποθετηθεί στη κύρια όψη του νομίσματος , ενώ ο Ιουστινιανός Β΄ στην πίσω υποδηλώνοντας ότι η αυτοκρατορική εξουσία ορίζεται πλέον σε άμεση σχέση με τη θεία κυριαρχία ⁴⁶.



Εικ.14 Solidus Ιουστινιανού Β΄ ,692-695 μ.Χ. εμπρόσθια όψη Χριστός Παντοκράτορας και πίσω Ιουστινιανός Β΄.

Το δεύτερο νόμισμα (εικ 15) αφορά τη δεύτερη βασιλεία του Ιουστινιανού Β΄ κατά τη περίοδο 705-710 μ.Χ. και είναι ιδιαίτερος σημαντικό επειδή δείχνει τη συνέχεια και την εξέλιξη της αυτοκρατορικής κυριαρχίας ⁴⁷. Στο εμπροσθότυπο του νομίσματος εικονίζεται ο Χριστός μετωπικά, αλλά εδώ απεικονίζεται με σγουρά μαλλιά και κοντό γένι, κρατώντας τη βίβλο και ευλογώντας. Η παραλλαγή αυτή αποδεικνύει ότι η έμφαση στον Χριστό δεν εγκαταλείφθηκε μετά την πρώτη βασιλεία, αλλά συνέχισε να αποτελεί βασικό στοιχείο της αυτοκρατορικής εικόνας. Ακόμη πιο ενδιαφέρον είναι το παράδειγμα νομίσματος στο οποίο εμφανίζονται ο Χριστός στο εμπρόσθιο τμήμα και στον οπισθότυπο ο Ιουστινιανός Β΄ και ο γιος του Τιβέριος ⁴⁸. Εδώ η εικόνα του Χριστού λειτουργεί όχι μόνο θεολογικά αλλά και δυναστικά καθώς , ο Χριστός νομιμοποιεί πλέον όχι απλώς την εξουσία του αυτοκράτορα, αλλά και τη διαδοχή του. Η παρουσία του Τιβερίου μαζί με τον πατέρα του μετατρέπει το νόμισμα σε μέσο προβολής μιας ιερής δυναστικής συνέχειας.



⁴⁶ Anagnostopoulos , Β (1990) , 417.

⁴⁷ Delvoye , C (1991) , 235.

⁴⁸ Καραγιαννόπουλος , Ι (2001) , 136.

Εικ.15 Solidus Ιουστινιανού Β΄ , 705-711 μ.Χ. εμπρόσθια όψη Χριστός Παντοκράτωρ και πίσω ο Ιουστινιανός Β΄ με το γιό του Τιβέριο .

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

3.1 Η ΕΙΚΟΝΟΜΑΧΙΚΗ ΔΙΑΜΑΧΗ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΚΑΙ ΔΟΓΜΑΤΙΚΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ.

Η εικονομαχία υπήρξε μία από τις βαθύτερες θεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές συγκρούσεις της βυζαντινής ιστορίας. Δεν αφορούσε απλώς τη χρήση ή την απόρριψη των εικόνων, αλλά άγγιζε τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο η εκκλησία κατανοούσε την ενανθρώπιση του Χριστού, τη σχέση ύλης και πνεύματος, την αυτοκρατορική εξουσία και τη θέση της θρησκευτικής τέχνης στη λατρεία. Η εικονομαχία μπορεί να διακριθεί σε δύο σημαντικές χρονολογικές περιόδους. Την έναρξη της εικονομαχικής περιόδου , από τον Λέοντα Γ΄ (717 –741) έως και την αποκατάσταση των εικόνων το 787 μ.Χ. και την δεύτερη περίοδο από 815 μ.Χ. μέχρι και την οριστική αναστήλωση τους το 843 μ.Χ.⁴⁹.

Το ιστορικό πλαίσιο της εικονομαχίας συνδέεται στενά με τις κρίσεις που αντιμετώπιζε η Βυζαντινή Αυτοκρατορία από τον 7ο αιώνα και έπειτα. Οι αραβικές κατακτήσεις είχαν αφαιρέσει από το Βυζάντιο σημαντικές ανατολικές επαρχίες, όπως τη Συρία, τη Παλαιστίνη και την Αίγυπτο, περιοχές με έντονη θεολογική παράδοση ⁵⁰. Παράλληλα, η αυτοκρατορία βρισκόταν σε διαρκή στρατιωτική και διοικητική πίεση ⁵¹, ενώ φυσικές καταστροφές, επιδημίες και κοινωνικές αναταραχές ερμηνεύονταν συχνά με θρησκευτικούς όρους, ως σημεία θεϊκής δυσαρέσκειας. Μέσα σε αυτό το κλίμα, η λατρεία των εικόνων μπορούσε να θεωρηθεί από ορισμένους κύκλους ως πιθανή αιτία της θεϊκής οργής, ιδιαίτερα όταν συνδεόταν με φόβους περί ειδωλολατρίας.

Η αφετηρία της εικονομαχικής πολιτικής αποδίδεται στον αυτοκράτορα Λέοντα Γ΄ τον Ίσαυρο. Πρώην στρατηγός συριακής καταγωγής στη περιφέρεια των Ανατολικών και επηρεασμένος από τα αυστηρά χριστιανικά κίνημα της Ανατολής, το 726 ή 730 μ.Χ. φαίνεται ότι έλαβε μέτρα με σκοπό την καταστροφή των εικόνων , απαγορεύοντας την προσκύνηση τους , κατάσχοντας την εκκλησιαστική περιουσία αλλά και συμπτύσσοντας τη θεία

⁴⁹ Στεφανίδης , Β (1990 0 , 256-257.

⁵⁰ Γιαννόπουλος , Ν.Β (2011) , 603.

⁵¹ Anagnostopoulos , Β (1990) , 438.

λειτουργία⁵². Η στάση του δεν πρέπει να ιδωθεί μόνο ως προσωπική θεολογική επιλογή. Ο αυτοκράτορας, ως προστάτης της εκκλησίας και της αυτοκρατορίας, θεωρούσε ότι είχε καθήκον να διαφυλάξει την ορθότητα της πίστης. Η βυζαντινή πολιτική θεωρία δεν διαχώριζε αυστηρά τη θρησκευτική από την πολιτική εξουσία. Ο αυτοκράτορας παρουσιαζόταν ως εκλεκτός του Θεού και υπεύθυνος για την ενότητα του χριστιανικού λαού. Επομένως, η εικονομαχία υπήρξε και ζήτημα αυτοκρατορικής ιδεολογίας .

Μετά την έναρξη της εικονομαχικής πολιτικής από τον Λέοντα Γ΄, ο γιος και διάδοχός του, ο Κωνσταντίνος Ε΄ (741–775), υπήρξε ο σημαντικότερος εκφραστής και οργανωτής της εικονομαχικής ιδεολογίας. Επί της βασιλείας του, η εικονομαχία απέκτησε συστηματικό θεολογικό χαρακτήρα και συνδέθηκε στενά με την αυτοκρατορική εξουσία. Ο Κωνσταντίνος Ε΄ συγκάλεσε το 754 μ.Χ τη Σύνοδο της Ιέρειας, η οποία καταδίκασε επίσημα την προσκύνηση των εικόνων και διατύπωσε τα βασικά επιχειρήματα της εικονομαχικής θεολογίας. Σύμφωνα με τις αποφάσεις της συνόδου, η εικονική αναπαράσταση του Χριστού θεωρήθηκε αδύνατη, επειδή είτε οδηγούσε σε σύγχυση των δύο φύσεων του , είτε απέδιδε μόνο την ανθρώπινη φύση, διασπώντας έτσι τη χριστολογική ενότητα του προσώπου του.

Σε θεωρητικό επίπεδο, οι εικονομάχοι υποστήριζαν ότι η απεικόνιση του Χριστού ήταν προβληματική ή και αιρετική. Εφόσον ο Χριστός είναι Θεός και άνθρωπος, κάθε εικόνα του είτε θα απεικόνιζε μόνο την ανθρώπινη φύση του, χωρίζοντάς την από τη θεία, είτε θα επιχειρούσε να απεικονίσει τη θεότητα, πράγμα αδύνατο. Με αυτή την θεωρία , οι εικονομάχοι κατηγορούσαν τους εικονόφιλους ότι οδηγούνται σε νεστοριανισμό, επειδή χωρίζουν τις δύο φύσεις του Χριστού, ή σε μονοφυσιτισμό, επειδή συγχέουν το θείο και το ανθρώπινο. Επιπλέον, επικαλούνταν την Παλαιά Διαθήκη και την απαγόρευση της κατασκευής ειδώλων, θεωρώντας ότι η προσκύνηση των ανεικονικών συμβόλων αποτελούσε επιστροφή σε ειδωλολατρικές πρακτικές. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι, η όρμη των εικονομάχων οδήγησε ακόμα και στην απαγόρευση της λατρείας των λοιπών Αγίων αλλά και της Θεοτόκου⁵³.

Από την άλλη πλευρά , οι εικονόφιλοι, με σημαντικότερο θεωρητικό εκπρόσωπο τον Ιωάννη Δαμασκηνό, υποστήριξαν ότι η εικόνα θεμελιώνεται ακριβώς στο γεγονός της ενανθρώπησης. Πριν από την ενσάρκωση, ο Θεός ήταν αόρατος και απερίγραπτος. Με την ενανθρώπηση όμως ο Υιός του Θεού έλαβε ορατή ανθρώπινη μορφή. Επομένως, η απεικόνιση του Χριστού δεν αποτελεί άρνηση της θεότητάς του, αλλά μαρτυρία ότι ο Θεός πραγματικά έγινε άνθρωπος. Η εικόνα δεν αποδίδει τη θεία ουσία, αλλά το ορατό πρόσωπο του σαρκωμένου λόγου. Έτσι, για τους εικονόφιλους, η άρνηση της εικόνας του Χριστού κινδύνευε να υπονομεύσει την ίδια την πραγματικότητα της ενανθρώπησης.

⁵² Πανσέληνου , Ν (2010) , 130.

⁵³ Freeman , Ε (2021) , https://smarthistory.org/byzantine-iconoclasm/?utm_source

Σημείο καμπής για την εικονομαχία θεωρείται η Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδος στη Νίκαια το 787 μ.Χ. Υπό την αυτοκράτειρα Ειρήνη, συγκλείσθηκε σύνοδος με παρουσία όλων σχεδόν των πατριαρχείων , καταδικάζοντας την εικονομαχία ως αίρεση και αποκαταστήνοντας την τιμή των εικόνων⁵⁴. Η σύνοδος διέκρινε σαφώς τη λατρεία, η οποία ανήκει αποκλειστικά στον Θεό, από την τιμητική προσκύνηση, η οποία αποδίδεται στις εικόνες⁵⁵. Η τιμή δεν απευθύνεται στην υλική επιφάνεια της εικόνας, αλλά μεταβαίνει στο εικονιζόμενο πρόσωπο, δηλαδή στο πρωτότυπο. Με αυτόν τον τρόπο, η σύνοδος απέρριψε την κατηγορία της ειδωλολατρίας και θεμελίωσε θεολογικά την παρουσία των εικόνων στη βυζαντινή λατρεία. Ωστόσο, η σύγκρουση δεν έληξε οριστικά.

Το 815 μ.Χ. , επί Λέοντα Ε΄, η Εικονομαχία επανήλθε, σε ένα νέο πλαίσιο στρατιωτικών αποτυχιών και αναζήτησης θεϊκής εύνοιας. Ο Λέων Ε΄ αποκηρύσσει εκ νέου την εικονολατρία , ενώ καταδικάζει τις αποφάσεις της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου. Η δεύτερη περίοδος υπήρξε λιγότερο δημιουργική θεολογικά, αλλά εξίσου σημαντική πολιτικά, καθώς έδειξε ότι το ζήτημα των εικόνων παρέμενε συνδεδεμένο με την αυτοκρατορική εξουσία και την κρίση της αυτοκρατορίας.

Η οριστική αποκατάσταση των εικόνων έγινε το 843 μ.Χ. , επί αυτοκράτειρας Θεοδώρας, και εορτάζεται έως σήμερα ως «Κυριακή της Ορθοδοξίας»⁵⁶. Η νίκη των εικονοφίλων δεν σήμαινε απλώς την επιστροφή των εικόνων στους ναούς. Σήμαινε την επικράτηση μιας συγκεκριμένης θεολογικής αντίληψης για την ύλη, την τέχνη και την ανθρώπινη όραση. Η ύλη δεν θεωρήθηκε εμπόδιο στη σωτηρία, αλλά δυνατό μέσο φανέρωσης της θείας χάρης, εφόσον ο ίδιος ο Θεός προσέλαβε την ανθρώπινη σάρκα.

3.2 Η ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.

Η θεολογική αμφισβήτηση της απεικόνισης του Χριστού βρίσκεται στον πυρήνα της Εικονομαχικής διαμάχης, γιατί δεν αφορά απλώς το αν επιτρέπεται η χρήση θρησκευτικών εικόνων, αλλά το αν ο ίδιος ο Χριστός μπορεί να παρασταθεί οπτικά χωρίς να αλλοιώνεται το χριστολογικό δόγμα. Για τους εικονομάχους, το πρόβλημα δεν ήταν μόνο αισθητικό ή λατρευτικό, αλλά βαθιά δογματικό καθώς , η εικόνα του Χριστού φαινόταν να αγγίζει το μυστήριο της ενανθρώπισης και τη διδασκαλία της εκκλησίας για τις δύο φύσεις του, τη θεία και την ανθρώπινη.

Σύμφωνα με τη χριστιανική δογματική παράδοση, ο Χριστός είναι τέλειος Θεός και τέλειος άνθρωπος. Όπως προαναφέρθηκε η Δ΄ Οικουμενική Σύνοδος στη Χαλκηδόνα είχε διατυπώσει

⁵⁴ Πασσά , Ν (1983) , 52.

⁵⁵ Menelaou , Ι (2017) , 54.

⁵⁶ Δαμασκηνός , Ι (2014) , πραγματεία 1.16 .

ότι οι δύο φύσεις του ενώνονται «ασυγχύτως, ατρέπτως, αδιαιρέτως, αχώριστός». Αυτό σημαίνει ότι η θεία και η ανθρώπινη φύση δεν συγχέονται μεταξύ τους, αλλά ούτε και χωρίζονται. Οι εικονομάχοι χρησιμοποίησαν ακριβώς αυτή τη χριστολογική αρχή για να επιτεθούν στις εικόνες του Χριστού. Υποστήριζαν ότι κάθε ζωγραφική απεικόνιση είναι αναγκαστικά υλική, περιορισμένη και οπτική⁵⁷. Επομένως, δεν μπορεί να αποδοθεί η αόρατη και άπειρη θεότητα του. Αν, λοιπόν, ο αγιογράφος ισχυρίζεται ότι απεικονίζει τον Χριστό ως Θεό, τότε επιχειρεί κάτι αδύνατο και βλάσφημο, επειδή η θεία φύση δεν μπορεί να περιγραφεί με χρώματα, σχήματα και ανθρώπινα χαρακτηριστικά.

Από την άλλη πλευρά, αν η εικόνα απεικονίζει μόνο την ανθρώπινη μορφή του Χριστού, τότε, κατά την εικονομαχική επιχειρηματολογία, απομονώνει την ανθρώπινη φύση από τη θεία. Αυτό θεωρήθηκε επικίνδυνο, γιατί μπορούσε να οδηγήσει σε νεστοριανική αντίληψη, δηλαδή σε έναν διαχωρισμό των δύο φύσεων του Χριστού. Οι εικονομάχοι έλεγαν ότι η εικόνα ή θα χωρίσει τις φύσεις, δείχνοντας μόνο τον άνθρωπο Ιησού, ή θα τις συγχύσει, προσπαθώντας να αποδώσει μαζί θεότητα και ανθρωπότητα μέσα σε ένα υλικό σχήμα. Στη δεύτερη περίπτωση, η εικόνα κινδύνευε, κατά την άποψή τους, να οδηγήσει σε μονοφυσιτική σύγχυση, αφού θα παρουσίαζε τις δύο φύσεις σαν να μπορούν να συγχωνευθούν σε μία ορατή μορφή. Αυτή η λογική εκφράστηκε ιδιαίτερα στη Σύνοδο της Ιέρειας το 754 μ.Χ., η οποία καταδίκασε τις εικόνες και υποστήριξε ότι η απεικόνιση του Χριστού αντιβαίνει στο μυστήριο της ενανθρώπησης⁵⁸.

Η Εικονομαχική θέση, επομένως, δεν πρέπει να παρουσιαστεί απλώς ως άρνηση της τέχνης. Ήταν μια προσπάθεια να προστατευθεί, κατά τη δική τους αντίληψη, η υπερβατικότητα του Θεού και η ενότητα του προσώπου του Χριστού. Για τους εικονομάχους, η θεότητα είναι απερίγραπτη και αθέατη, άρα κάθε εικόνα του Χριστού κινδυνεύει να περιορίσει το θείο στο ανθρώπινο βλέμμα⁵⁹. Γι' αυτό προτιμούσαν ως αληθινή εικόνα του Χριστού όχι τη ζωγραφική παράσταση, αλλά την ευχαριστία, δηλαδή το σώμα και το αίμα του Χριστού, που θεωρούνταν πραγματική και όχι απλώς συμβολική παρουσία του.

Η απάντηση των εικονοφίλων, όμως, ήταν εξίσου χριστολογική. Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ένας από τους σημαντικότερους υπερασπιστές των εικόνων, υποστήριξε ότι πριν από την Ενανθρώπηση ο Θεός πράγματι δεν μπορούσε να εικονιστεί, επειδή ήταν αόρατος και ασώματος. Μετά όμως την ενανθρώπηση, ο Υιός του Θεού έλαβε πραγματική ανθρώπινη σάρκα, έζησε ιστορικά, έγινε ορατός, ψηλαφητός και περιγράψιμος⁶⁰. Συνεπώς, η εικόνα του Χριστού δεν επιχειρεί να απεικονίσει την αόρατη θεία ουσία, αλλά το ορατό ανθρώπινο πρόσωπο του σαρκωμένου λόγου. Με άλλα λόγια, η δυνατότητα απεικόνισης του Χριστού στηρίζεται ακριβώς στο γεγονός ότι ο Θεός έγινε άνθρωπος.

⁵⁷ Πανσέληνου, Ν (2010), 131.

⁵⁸ Πανσέληνου, Ν (2010), 133.

⁵⁹ Ανδρούδης, Π (2018), 349.

⁶⁰ Ανδρούδης, Π (2018), 249.

Μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε ότι , η Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδος υιοθέτησε αυτή τη λογική και αποκατέστησε την τιμητική προσκύνηση των εικόνων. Η σύνοδος έκανε σαφή διάκριση ανάμεσα στη λατρεία, που ανήκει μόνο στον Θεό, και στην τιμητική προσκύνηση, που αποδίδεται στην εικόνα όχι ως ύλη, αλλά ως αναφορά στο εικονιζόμενο πρόσωπο. Έτσι, η τιμή της εικόνας διαβαίνει στο πρωτότυπο, δηλαδή στον ίδιο τον Χριστό ή στους αγίους που εικονίζονται. Η σύνοδος διακήρυξε επίσης ότι ο Χριστός μπορεί να αναπαρασταθεί κατά την ανθρωπότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η εικόνα χωρίζει την ανθρωπίνη από τη θεία φύση.

Συνεπώς, η απεικόνιση του Χριστού δεν ήταν ένα δευτερεύον ζήτημα διακόσμησης των ναών, αλλά βασικό πεδίο δογματικής αντιπαράθεσης. Οι εικονομάχοι φοβούνταν ότι η εικόνα αλλοιώνει το μυστήριο των δύο φύσεων, ενώ οι εικονόφιλοι απαντούσαν ότι η άρνηση της εικόνας υπονομεύει την πραγματικότητα της Ενανθρώπησης. Αν ο Χριστός έγινε πραγματικά άνθρωπος, τότε μπορεί να εικονιστεί ως άνθρωπος ενώ , αν δεν μπορεί να εικονιστεί καθόλου, τότε κινδυνεύει να παρουσιαστεί η ανθρωπίνη φύση του ως φαινομενική και όχι πραγματική. Κατά συνέπεια , η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα λειτουργεί ως οπτική ομολογία της πίστης ότι ο αόρατος Θεός έγινε ορατός μέσα στην ιστορία.

3.3 Η ΑΠΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ.

Η περίοδος της εικονομαχίας αποτελεί κρίσιμο σημείο για την ιστορία της απεικόνισης του Χριστού Παντοκράτορα, όχι επειδή τότε αναπτύσσεται ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος, αλλά ακριβώς επειδή η μορφή του Χριστού τίθεται υπό αμφισβήτηση και περιορίζεται από τον δημόσιο εκκλησιαστικό χώρο. Η εικονομαχία δεν οδήγησε απλώς σε μια προσωρινή καλλιτεχνική παύση, αλλά σε μια βαθιά θεολογική και εικονογραφική κρίση καθώς , αν ο Χριστός μπορεί να παριστάνεται ορατά, τότε η εικόνα του συνδέεται άμεσα με το δόγμα της ενανθρώπησης. Αντίθετα, αν η εικόνα του απορρίπτεται, τότε αμφισβητείται η δυνατότητα της τέχνης να αποδώσει τη σαρκωμένη παρουσία του Θεού μέσα στην ιστορία.

Στο κέντρο της Εικονομαχικής επιχειρηματολογίας βρισκόταν η απεικόνιση του Χριστού. Οι εικονομάχοι δεν αρνούσαν απλώς κάποιες μορφές ευλάβειας προς τις εικόνες, αλλά θεωρούσαν προβληματική την ίδια την απόδοση του Χριστού με ανθρωπίνη μορφή. Η απουσία του Παντοκράτορα, λοιπόν, δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως απλή διακοσμητική φτώχεια. Ήταν συνειδητή εικονογραφική επιλογή. Οι εικονομάχοι δεν απέρριπταν κάθε μορφή οπτικής έκφρασης ενώ , απέρριπταν κυρίως τις ανθρωπόμορφες ιερές παραστάσεις. Στη θέση τους

προώθησαν ανεικονικά ή συμβολικά φυτικά και ζωόμορφα μοτίβα , με κυρίαρχο τον σταυρό ⁶¹. Η επιλογή του σταυρού δεν ήταν τυχαία. Ο σταυρός αποτελούσε σύμβολο απολύτως αποδεκτό για τους εικονομάχους, επειδή δεν παρίστανε ανθρωπόμορφα τον Χριστό, αλλά παρέπεμπε στο σωτηριολογικό του έργο. Η αντικατάσταση της μορφής του Χριστού με τον σταυρό είχε ιδιαίτερη σημασία στους χώρους του ναού. Η αψίδα του ιερού, ο τρούλος και οι κεντρικές επιφάνειες του ναού ήταν σημεία υψηλής θεολογικής φόρτισης ⁶².

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Αγία Ειρήνη στην Κωνσταντινούπολη (εικ.16) . Ο ναός, που βρίσκεται στον χώρο του σημερινού Τοπ Καπί στην Κωνσταντινούπολη, ανακατασκευάστηκε και διακοσμήθηκε εκ νέου τον 8ο αιώνα μ.Χ. , υπό την βασιλεία του Κωνσταντίνου Ε΄ σε περίοδο κατά την οποία η εικονομαχία ήταν κυρίαρχη πολιτική και θεολογική δύναμη ⁶³. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται ένας μεγάλος ψηφιδωτός σταυρός σε χρυσό βάθος ⁶⁴. Ανάλογο παράδειγμα σώζεται και στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, όπου ο εικονομαχικός διάκοσμος στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού περιλαμβάνει μεγάλο ψηφιδωτό σταυρό μέσα σε κυκλική δόξα (εικ 17-18). Το έργο χρονολογείται στα 780–788 μ.Χ. , χάρη στις επιγραφές που αναφέρουν τον Κωνσταντίνο ΣΤ΄, την Ειρήνη την Αθηναία και τον επίσκοπο Θεόφιλο. Ο σταυρός αυτός δείχνει ότι κατά την Εικονομαχία η μορφική παρουσία του Χριστού αντικαθίσταται από ένα ανεικονικό αλλά ισχυρό θεολογικό σύμβολο ⁶⁵. Η μεταγενέστερη αντικατάσταση του σταυρού της κόγχης από την ένθρονη Θεοτόκο με τον Χριστό δηλώνει την επιστροφή της εικονικής παράστασης μετά την επικράτηση της εικονοφιλικής θεολογίας ⁶⁶.

Συνεπώς, η περίοδος της Εικονομαχίας μπορεί να ιδωθεί ως περίοδος εικονογραφικής αναστολής για τον τύπο του Χριστού Παντοκράτορα. Ο Χριστός εξακολουθεί να βρίσκεται στο κέντρο της πίστης και της λατρείας, αλλά η μορφή του δεν προβάλλεται πλέον ως ορατή, μετωπική και κυρίαρχη παρουσία μέσα στον ναό. Αντί της μορφής που ευλογεί, κρατά το Ευαγγέλιο και δεσπόζει στον χώρο, προβάλλεται ο σταυρός ως ανεικονικό σύμβολο της σωτηρίας. Αυτή η προσωρινή απουσία της μορφής κάνει ακόμη πιο σημαντική τη μεταγενέστερη επανεμφάνιση του Χριστού στην εκκλησιαστική διακόσμηση μετά το 843 ⁶⁷. Η μεταεικονομαχική τέχνη δεν θα επαναφέρει απλώς τις εικόνες· θα αποδώσει στον Χριστό μια ακόμη ισχυρότερη θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, οδηγώντας σταδιακά στην καθιέρωση του Παντοκράτορα στον τρούλο.

⁶¹ Delvoye , C (1991) , 249.

⁶² Ανδρούδης , Π (2018) , 250.

⁶³ Δρανδάκη , Α (2018) , 59.

⁶⁴ Vasiliev , AA (1952) , 251.

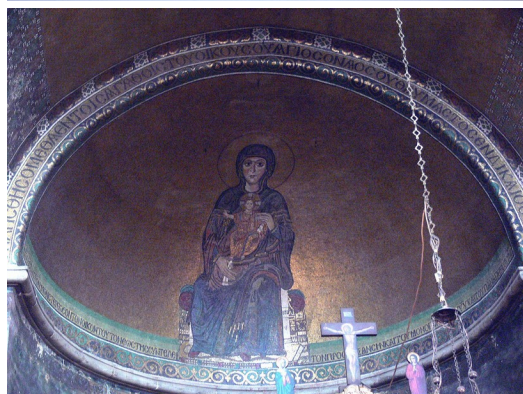
⁶⁵ Γιαννοπούλου , Β (1984) , 65.

⁶⁶ Καραγιαννόπουλος , Ι (2001) , 225.

⁶⁷ Μαρκόπουλος , Α (2005) , 346.



Εικ.16 Αγία Ειρήνη , 740 μ.Χ. , κόγχη του ιερού , ανεικονική διακόσμηση με τη χρήση του σταυρού , Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 17-18 , Αγία Σοφία Θεσσαλονίκη , 780-788 μ.Χ. , ψηφιδωτό κόγχης του ιερού , σχεδιαστική απεικόνιση ανεικονικού σταυρού και Παναγία Βρεφοκρατούσα.

3.4 Η ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ Η ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ.

Η οριστική Αναστήλωση των Εικόνων το 843 μ.Χ. αποτελεί καθοριστικό σημείο για την εξέλιξη της βυζαντινής εικονογραφίας και, ειδικότερα, για τη μετέπειτα καθιέρωση της εικόνας του Χριστού Παντοκράτορα⁶⁸. Η λήξη της Εικονομαχίας δεν σήμανε απλώς την επαναφορά των εικόνων στους ναούς, αλλά την αναδιατύπωση της θεολογικής σημασίας της εικόνας ως μέσου ομολογίας της ενανθρώπησης. Το Συνοδικό της Ορθοδοξίας, που συνδέεται με τη σύνοδο του 843 μ.Χ. , υπογραμμίζει ότι η αναστήλωση των εικόνων δεν εισήγαγε νέο δόγμα, αλλά επανάφερε την αυθεντία της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου, η οποία είχε ήδη νομιμοποιήσει τη χρήση και τιμητική προσκύνηση των εικόνων το 787 μ.Χ.⁶⁹ . Η σημασία αυτής της εξέλιξης είναι ιδιαίτερα μεγάλη για την απεικόνιση του Χριστού. Στη Ζ΄ Οικουμενική Σύνοδο ορίστηκε ότι οι εικόνες του Χριστού, της Θεοτόκου, των αγγέλων και των αγίων μπορούν να τοποθετούνται σε ναούς, σκεύη, υφάσματα και οικίες, αρκεί να γίνεται διάκριση ανάμεσα στην τιμητική προσκύνηση της εικόνας και στη λατρεία, η οποία ανήκει μόνο στον Θεό. Η βασική θεολογική αρχή ήταν ότι η τιμή της εικόνας μεταβαίνει στο πρωτότυπο, δηλαδή στο εικονιζόμενο πρόσωπο. Έτσι, η εικόνα του Χριστού δεν θεωρείται ειδωλολατρική αναπαράσταση, αλλά μαρτυρία ότι ο Υιός του Θεού έλαβε πραγματική ανθρώπινη μορφή.

Αυτή η χριστολογική βάση προετοιμάζει άμεσα την εικονογραφία του Παντοκράτορα. Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός είχε ήδη διατυπώσει το βασικό επιχείρημα υπέρ της εικόνας: στην Παλαιά Διαθήκη ο αόρατος και ασώματος Θεός δεν μπορούσε να εικονιστεί μετά όμως την ενανθρώπηση, ο Θεός έγινε ορατός «εν σαρκί», άρα μπορεί να απεικονιστεί ως Χριστός. Η εικόνα του Παντοκράτορα στηρίζεται ακριβώς σε αυτή τη θεολογία: παρουσιάζει τον Χριστό ως ιστορικά σαρκωμένο, αλλά ταυτόχρονα ως Κύριο, Κριτή και εξουσιαστή του σύμπαντος. Επομένως, η αναστήλωση των εικόνων δεν είναι απλώς ιστορικό γεγονός, αλλά προϋπόθεση για την αποδοχή μιας επιβλητικής, δογματικά φορτισμένης εικόνας του Χριστού.

Στο πολιτικό και εκκλησιαστικό επίπεδο, το 843μ.Χ. συνδέεται με την αυτοκράτειρα Θεοδώρα, τον ανήλικο Μιχαήλ Γ΄ και τον πατριάρχη Μεθόδιο⁷⁰ ενώ , τεκμήριο της νίκης αποτελεί η μεταγενέστερη εικονογραφία του Θριάμβου της Ορθοδοξίας παρουσιάζει τους υπερασπιστές των εικόνων να κρατούν ή να περιφέρουν εικόνες του Χριστού και της Θεοτόκου, προβάλλοντας οπτικά τη νίκη της Ορθοδοξίας επί της Εικονομαχίας. Στην εικόνα του Θριάμβου της Ορθοδοξίας του Βρετανικού Μουσείου (εικ 19), το θέμα ερμηνεύεται ως εορτασμός της νίκης των εικονόφιλων το 843 μ.Χ. , ενώ τονίζεται ότι η παρουσία της Θεοτόκου με τον Χριστό λειτουργεί ως θεολογική απόδειξη της πραγματικής ανθρώπινης φύσης του Χριστού μετά την ενανθρώπηση⁷¹.

⁶⁸ Tobias , N (1970), 357.

⁶⁹ Αθανασίου , Ε (1992), 44.

⁷⁰ Καραγιαννόπουλος , Ι (2001), 142.

⁷¹ Αθανασίου , Ε (1992), 44.



Εικ. 19 Βυζαντινή αγιογραφία , *Θρίαμβο της Ορθοδοξίας* , 14ος -15ος , Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο.

Μετά το 843 μ.Χ. παρατηρείται σταδιακά η διαμόρφωση πιο σταθερών εικονογραφικών προγραμμάτων στους βυζαντινούς ναούς. Η πορεία αυτή φαίνεται χαρακτηριστικά στην Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως. Το ψηφιδωτό της Θεοτόκου με τον Χριστό στην αψίδα, γύρω στο 867μ.Χ., θεωρείται το πρώτο μεγάλο μνημειακό ψηφιδωτό που προστέθηκε μετά το τέλος της Εικονομαχίας (εικ.20) .Ο Χριστός δεν παρουσιάζεται ακόμη ως Παντοκράτορας στον τρούλο, όμως η παρουσία του μέσα στον ναό αποκτά ξανά κεντρικό χαρακτήρα. Η εικόνα του Βρέφους στην αγκαλιά της Θεοτόκου υπενθυμίζει ότι ο Θεός έγινε άνθρωπος και άρα μπορεί να απεικονιστεί.



Εικ.20 Ψηφιδωτό κόγχης Παναγία Βρεφοκρατούσα , 867 μ.Χ. Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολη.

Συνεπώς , η αναστήλωση των εικόνων το 843 μ.Χ. δεν αποτέλεσε απλώς το τέλος της εικονομαχικής διαμάχης, αλλά καθόρισε αποφασιστικά τη μετέπειτα πορεία της βυζαντινής εικονογραφίας. Η αποκατάσταση της ιερής εικόνας επέτρεψε την επανένταξη της μορφής του Χριστού στον εκκλησιαστικό χώρο και επιβεβαίωσε θεολογικά ότι ο σαρκωμένος λόγος μπορεί να εικονίζεται. Με αυτόν τον τρόπο, η μεταεικονομαχική τέχνη προετοίμασε το έδαφος για την ανάδειξη του Χριστού Παντοκράτορα ως κυρίαρχης μορφής στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Η πορεία από την απουσία της μορφής και την κυριαρχία του σταυρού προς την επανεμφάνιση και σταδιακή επικράτηση του Χριστού ως Παντοκράτορα φανερώνει ότι η εικόνα του δεν ήταν απλώς διακοσμητικό θέμα, αλλά ουσιαστική θεολογική δήλωση για τη θεία εξουσία και την παρουσία του Χριστού μέσα στην εκκλησία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

4.1 Η ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΔΥΝΑΣΤΕΙΑ ΚΑΙ Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ.

Η άνοδος της Μακεδονικής δυναστείας το 867 μ.Χ., με τον Βασίλειο Α΄, εγκαινιάζει μία περίοδο πολιτικής σταθεροποίησης, πολιτισμικής ανασυγκρότησης και καλλιτεχνικής ανανέωσης για τη Βυζαντινή αυτοκρατορία⁷². Μετά τη μακρά κρίση της Εικονομαχίας, η βυζαντινή τέχνη καλείται να επαναπροσδιορίσει τη σχέση της με την εικόνα, όχι πλέον μέσα από το πρίσμα της απαγόρευσης και της θεολογικής σύγκρουσης, αλλά μέσα από την ανάγκη οργανωμένης και δογματικά ασφαλούς εικονογραφικής έκφρασης⁷³. Στο πλαίσιο αυτό, η Μακεδονική περίοδος υπήρξε καθοριστική για την επαναφορά και τη σταδιακή παγίωση της απεικόνισης του Χριστού, ιδιαίτερα του Χριστού Παντοκράτορα, ως κεντρικής μορφής της εκκλησιαστικής τέχνης.

Ιστορικά, η Μακεδονική δυναστεία αναπτύχθηκε σε μια περίοδο κατά την οποία το Βυζάντιο είχε ανάγκη από εσωτερική σταθερότητα και εξωτερική ενίσχυση. Μετά από αιώνες πείσεων στα σύνορα, θρησκευτικών συγκρούσεων και πολιτικών αναταραχών, η αυτοκρατορία άρχισε σταδιακά να ανακτά μέρος της δύναμής της. Οι Μακεδόνες αυτοκράτορες επιδίωξαν να ενισχύσουν το κύρος του θρόνου, να αναδιοργανώσουν τη διοίκηση και να επεκτείνουν την επιρροή της αυτοκρατορίας. Η περίοδος αυτή συνδέεται με στρατιωτικές επιτυχίες, με ανακαταλήψεις εδαφών και με την ενδυνάμωση της βυζαντινής παρουσίας στην Ανατολή και στα Βαλκάνια⁷⁴. Η ανάκτηση περιοχών όπως η Κρήτη, η Κύπρος και τμήματα της Συρίας δείχνει τη σταδιακή ανάκαμψη της αυτοκρατορίας και την ενίσχυση του διεθνούς της ρόλου. Ιδιαίτερα σημαντικοί εκπρόσωποι της δυναστείας υπήρξαν ο Βασίλειος Α΄, ο Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός, ο Κωνσταντίνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος και ο Βασίλειος Β΄ Βουλγαροκτόνος, οι οποίοι συνέβαλαν στην πολιτική, διοικητική και στρατιωτική ισχυροποίηση του κράτους.

Παράλληλα, η Μακεδονική περίοδος χαρακτηρίζεται από έντονη πολιτισμική άνθηση. Συχνά χρησιμοποιείται ο όρος «Μακεδονική Αναγέννηση», για να περιγράψει την ανανέωση των γραμμάτων, της τέχνης, της παιδείας και της αυτοκρατορικής ιδεολογίας. Η έννοια αυτή δεν σημαίνει απλώς επιστροφή σε παλαιότερα πρότυπα, αλλά μια συνειδητή προσπάθεια σύνδεσης του Βυζαντίου με την κλασική και χριστιανική του κληρονομιά. Οι λόγιοι, οι καλλιτέχνες και οι εκκλησιαστικοί κύκλοι της εποχής στράφηκαν σε παλαιότερες μορφές γνώσης και τέχνης, τις οποίες ενσωμάτωσαν σε ένα νέο χριστιανικό και αυτοκρατορικό πλαίσιο. Στα εικονογραφημένα ψαλτήρια, στα ψηφιδωτά και στις εκκλησιαστικές διακοσμήσεις,

⁷² Freeman , E (2022) , https://smarthistory.org/byzantine-iconoclasm/?utm_source

⁷³ Τάντσης , Α (2012) , 153.

⁷⁴ Μέσσης , Β (2014) , 177.

παρατηρείται μεγαλύτερη φροντίδα στη μορφή, στην τεχνική εκτέλεση και στην πνευματική έκφραση⁷⁵.

Η πολιτισμική αυτή άνθηση συνδέεται και με την ανάγκη της αυτοκρατορίας να διαμορφώσει μια νέα εικόνα για τον εαυτό της. Μετά τις συγκρούσεις της προηγούμενης περιόδου, το Βυζάντιο έπρεπε να προβάλει την ενότητα της εκκλησίας και της αυτοκρατορικής εξουσίας. Ο αυτοκράτορας εμφανίζεται ως προστάτης της Ορθοδοξίας και εγγυητής της τάξης, ενώ η τέχνη χρησιμοποιείται ως μέσο έκφρασης αυτής της ιδεολογίας. Η εκκλησιαστική διακόσμηση δεν εξυπηρετεί μόνο αισθητικούς σκοπούς, αλλά συμμετέχει στη διατύπωση της πίστης και της πολιτικής αυτοσυνειδησίας της αυτοκρατορίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι ναοί, τα ψηφιδωτά, οι φορητές εικόνες και τα χειρόγραφα αποκτούν ιδιαίτερη σημασία ως φορείς θεολογικών και αυτοκρατορικών μηνυμάτων.

Η Μακεδονική δυναστεία δεν πρέπει να ιδωθεί μόνο ως πολιτική περίοδος, αλλά ως εποχή κατά την οποία η βυζαντινή κοινωνία ανασυντάσσει την πνευματική της ταυτότητα. Η αυτοκρατορία προσπαθεί να παρουσιάσει τον εαυτό της ως συνέχεια της ρωμαϊκής εξουσίας, αλλά και ως κέντρο της ορθόδοξης χριστιανικής οικουμένης. Αυτή η διπλή ταυτότητα, ρωμαϊκή και χριστιανική, εκφράζεται έντονα στην τέχνη⁷⁶. Η εικόνα γίνεται μέσο διδασκαλίας, λατρείας και αυτοκρατορικής προβολής. Ειδικά η μορφή του Χριστού αποκτά κεντρική σημασία, επειδή βρίσκεται στην κορυφή της θεολογικής και ιδεολογικής ιεραρχίας.

Παρατηρείται λοιπόν ότι , η Μακεδονική δυναστεία δεν εγκαινιάζει την αναστήλωση των εικόνων, αλλά συμβάλλει καθοριστικά στη σταθεροποίηση και καλλιτεχνική ανάπτυξη των συνεπειών της. Η περίοδος αυτή προετοιμάζει τη μεγάλη άνθηση της μεσοβυζαντινής τέχνης, όπου ο Χριστός Παντοκράτορας θα καταλάβει την κορυφαία θέση του στον τρούλο και στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Έτσι, ο 9ος και ο 10ος αιώνας μπορούν να θεωρηθούν μεταβατική αλλά αποφασιστική φάση , από την εικονομαχική απουσία της μορφής του Χριστού περνάμε στην επίσημη, θεολογικά κατοχυρωμένη και καλλιτεχνικά ώριμη παρουσία του ως Κυρίου, Σωτήρα και Παντοκράτορα.

4.2 Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΕΙΚΟΝΟΜΑΧΙΚΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΝΑΩΝ.

Η διαμόρφωση του μεταεικονομαχικού εικονογραφικού προγράμματος των ναών συνδέεται άμεσα με το ιστορικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Μακεδονικής Δυναστείας⁷⁷. Με την άνοδο της δυναστείας αυτής, από το 867 μ.Χ. και εξής, το Βυζάντιο εισέρχεται σε μια περίοδο

⁷⁵ Πανσέληνου , Ν (2010), 138.

⁷⁶ Πανσέληνου , Ν (2010), 139 .

⁷⁷ Πανσέληνου , Ν (2010), 141.

πολιτικής σταθεροποίησης, πνευματικής ανασυγκρότησης και καλλιτεχνικής ανανέωσης. Η Αυτοκρατορία, έχοντας ήδη εξέλθει από την οικονομική κρίση, επιδιώκει να ενισχύσει την ενότητα της εκκλησίας και να εκφράσει οπτικά την ορθόδοξη πίστη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η εικονογράφηση των ναών δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως διακόσμηση, αλλά ως οργανωμένο θεολογικό πρόγραμμα.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά ο τύπος του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο, ο οποίος καθιερώνεται σταδιακά ως χαρακτηριστικός τύπος της μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής⁷⁸. Αρχιτεκτονικά, ο ναός εντάσσεται σε ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, όπου εγγράφεται ένας σταυρός, ενώ στη διασταύρωση των αξόνων του σταυρού, ο τρούλος⁷⁹. Η ύπαρξη του τρούλου στο κέντρο του ναού δημιουργεί ένα ιδιαίτερα κατάλληλο σημείο για την τοποθέτηση της μορφής του Χριστού Παντοκράτορα, καθώς ο τρούλος μπορούσε να συμβολίσει τον ουράνιο χώρο και τη θεϊκή κυριαρχία. Επιπλέον, θα κυριαρχήσουν και παραλλαγές του εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού όπως ο οκταγωνικός τύπος, ο τετρακίονιος, ο συνεπτυγμένος, ενώ η αρχιτεκτονική οργάνωση του χώρου κατευθύνει το βλέμμα του πιστού προς το κέντρο και το ύψος του ναού. Έτσι, η μορφή του Παντοκράτορα δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από την αρχιτεκτονική, αλλά εντάσσεται οργανικά σε αυτήν. Η θέση του στον τρούλο δηλώνει τη θεία κυριαρχία του Χριστού πάνω στον κόσμο και ολοκληρώνει το θεολογικό μήνυμα του μεταεικονομαχικού ναού.⁸⁰

Ο τρούλος αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο μεταεικονομαχικό εικονογραφικό πρόγραμμα. Ως αρχιτεκτονικό στοιχείο που δεσπάζει πάνω από τον κεντρικό χώρο του ναού, συνδέεται συμβολικά με τον ουρανό. Η τοποθέτηση του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλο δεν είναι απλώς αισθητική επιλογή, αλλά θεολογική δήλωση. Ο Χριστός εικονίζεται στο υψηλότερο σημείο, εποπτεύοντας ολόκληρο τον ναό και τους πιστούς. Το βλέμμα του έχει κυριαρχικό και πνευματικό χαρακτήρα, ενώ η στάση του, η χειρονομία ευλογίας και το ευαγγέλιο που κρατά δηλώνουν την εξουσία, τη διδασκαλία και τη σωτηριολογική του παρουσία. Έτσι, ο τρούλος μετατρέπεται σε οπτικό κέντρο της θεολογικής δομής του ναού.

Σημαντική θέση στο πρόγραμμα κατέχει και η ασπίδα του ιερού. Εκεί συχνά τοποθετείται η Θεοτόκος, συνήθως ως Δεομένη ή ως Θεοτόκος στο τύπο της Βρεφοκρατούσας. Η θέση της στην ασπίδα συνδέεται με το μυστήριο της ενανθρώπισης, καθώς μέσω αυτής ο Χριστός εισέρχεται στην ανθρώπινη ιστορία. Η παρουσία της Θεοτόκου κάτω από τον Χριστό Παντοκράτορα ή σε άμεση θεολογική σχέση με αυτόν δημιουργεί έναν άξονα ανάμεσα στον ουράνιο και τον ιστορικό κόσμο. Ο Χριστός στον τρούλο δηλώνει την ουράνια κυριαρχία, ενώ η Θεοτόκος στην ασπίδα υπενθυμίζει την είσοδο του Θεού στον κόσμο μέσω της σάρκωσης. Με αυτόν τον τρόπο, το εικονογραφικό πρόγραμμα συνδέει την κοσμική εξουσία του Χριστού με το μυστήριο της σωτηρίας.

⁷⁸ Πανσέληνου, Ν (2010), 143.

⁷⁹ Oikonomides, Ν (1976), 155.

⁸⁰ Teteriatnikov, Ν (1998), 60.

Στα υπόλοιπα μέρη του ναού αναπτύσσονται παραστάσεις που συμπληρώνουν αυτή τη θεολογική δομή (εικ 21) . Οι ευαγγελιστές τοποθετούνται συχνά στα σφαιρικά τρίγωνα ή σε σημεία που συνδέουν τον τρούλο με τον κυρίως ναό, δηλώνοντας τη μετάδοση του λόγου του Χριστού στον κόσμο. Οι προφήτες μπορεί να εμφανίζονται σε υψηλότερες ζώνες, επειδή προανήγγειλαν την έλευση του Μεσσία. Οι απόστολοι, οι μάρτυρες και οι άγιοι τοποθετούνται σε χαμηλότερες ζώνες, πιο κοντά στον χώρο των πιστών, ως μέλη της Εκκλησίας και ως πρότυπα πνευματικής ζωής. Παράλληλα, σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο το “ Δωδεκάορτο ”, τις σημαντικότερες σκηνές όπως ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου , η Γέννηση, η Υπαπαντή , η Βάπτιση, η Μεταμόρφωση, η έγερση του Λαζάρου , ο Βαΐοφόρος , η Σταύρωση ,η Ανάσταση η Ανάληψη , η Πεντηκοστή αλλά και η Κοίμηση της Θεοτόκου , εντάσσονται στις κάμαρες για να παρουσιάσουν την πορεία ζωής του Χριστού⁸¹.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ότι το μεταεικονομαχικό πρόγραμμα δεν είναι απλώς επιστροφή στην προηγούμενη παράδοση. Μέσα στο πλαίσιο της Μακεδονικής δυναστείας, η εικόνα αποκτά ισχυρότερο δογματικό και ιδεολογικό χαρακτήρα. Η παρουσία του Χριστού και των αγίων στον ναό επιβεβαιώνει την ορθόδοξη διδασκαλία για την ενανθρώπιση και τη δυνατότητα απεικόνισης του θείου μέσω της ανθρώπινης μορφής του Χριστού. Γι’ αυτό και η οργάνωση των παραστάσεων γίνεται πιο προσεκτική, πιο συστηματική και πιο θεολογικά φορτισμένη. Ο εικονογραφικός διάκοσμος λειτουργεί ως απάντηση στην εικονομαχική αμφισβήτηση και ως επιβεβαίωση της ορθόδοξης πίστης. Παρατηρούμε λοιπόν ότι , ο ναός μετατράπηκε σε οργανωμένο θεολογικό σύμπαν, όπου κάθε εικόνα είχε συγκεκριμένη θέση, σημασία και λειτουργία. Στην κορυφή αυτού του συστήματος βρίσκεται ο Χριστός, ο οποίος σταδιακά καθιερώνεται ως Παντοκράτορας στον τρούλο. Η θέση αυτή εκφράζει την κυριαρχία του, την παρουσία του στην εκκλησία και τη σωτηριολογική του εξουσία. Ο 9ος και ο 10ος αιώνας προετοιμάζουν την πλήρη άνθηση της μεσοβυζαντινής μνημειακής τέχνης του 11ου και 12ου αιώνα, όπου ο Χριστός Παντοκράτορας θα αποτελέσει την κυρίαρχη και εμβληματική μορφή του βυζαντινού ναού.

⁸¹ Kinros , L (1972), 64.



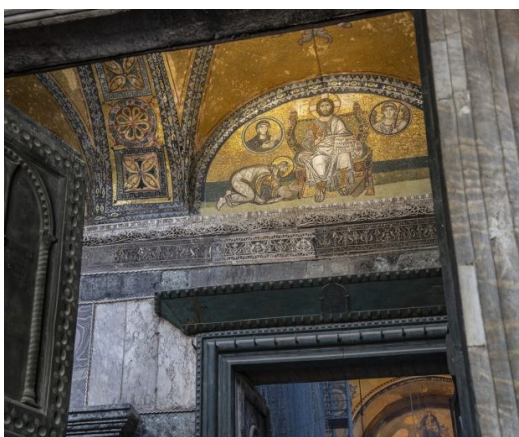
Εικ 21 Σχεδιαστική απεικόνιση εικονογραφικού προγράμματος σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο ναού.

4.3 Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ : ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ ΚΑΙ Η ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΚΑΘΙΕΡΩΣΗΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΥΛΟ.

Η Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως κατέχει κεντρική θέση στην ιστορία της βυζαντινής τέχνης και αρχιτεκτονικής, καθώς αποτέλεσε τον σημαντικότερο ναό της αυτοκρατορικής πρωτεύουσας και το κατεξοχήν σύμβολο της σχέσης ανάμεσα στην εκκλησία και την αυτοκρατορική εξουσία. Ως ναός συνδεδεμένος με την αυτοκρατορική τελετουργία, τη λατρεία και την πολιτική ιδεολογία του Βυζαντίου, η Αγία Σοφία λειτούργησε ως πρότυπο για την ανάπτυξη της μνημειακής τέχνης. Μετά την εικονομαχία, η επανεμφάνιση μορφικών παραστάσεων στον εσωτερικό της διάκοσμο αποκτά ιδιαίτερη σημασία, επειδή δηλώνει την επίσημη επιστροφή της εικόνας στον σημαντικότερο λατρευτικό χώρο της αυτοκρατορίας. Η εικόνα του Χριστού, είτε ως Βρέφους είτε ως ένθρονου Κυρίου, δεν έχει πλέον απλώς διακοσμητικό χαρακτήρα αλλά, συνδεόταν άμεσα με το δόγμα της ενανθρώπησης καθώς, ο Χριστός μπορεί να εικονιστεί επειδή έγινε ορατός μέσα στην ιστορία. Ταυτόχρονα, η προσθήκη ιερών μορφών στην Αγία Σοφία δεν είχε μόνο διακοσμητικό χαρακτήρα, αποτελούσε δήλωση ότι η εικόνα είχε πλέον αποκατασταθεί ως θεμιτό μέσο έκφρασης της ορθόδοξης πίστης. Η μεταεικονομαχική Αγία Σοφία αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα αυτοκρατορικά μνημεία όπου ο τύπος του Χριστού Παντοκράτορα προβάλλεται με ιδιαίτερη

θεολογική και πολιτική σημασία⁸², χωρίς όμως να αποτελεί ακόμη το τυπικό παράδειγμα του Παντοκράτορα στον τρούλο.

Στο πλαίσιο αυτό , ιδιαίτερη θέση κατέχει το ψηφιδωτό της Αυτοκρατορικής Πύλης , το οποίο βρίσκεται στον εσωτερικό νάρθηκα, πάνω από την κεντρική είσοδο που χρησιμοποιούσε ο αυτοκράτορας για την είσοδό του στον κυρίως ναό(εικ.22 -23). Το έργο χρονολογείται περίπου γύρω στο 900 μ.Χ. , δηλαδή στα τέλη του 9ου ή στις αρχές του 10ου αιώνα, και ανήκει άμεσα στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Μακεδονικής δυναστείας. Η θέση του δεν είναι τυχαία .Η εικόνα βρίσκεται ακριβώς στο όριο ανάμεσα στον νάρθηκα και στον κυρίως ναό, δηλαδή σε ένα σημείο μετάβασης από τον εξωτερικό χώρο προς τον λειτουργικό πυρήνα της Αγίας Σοφίας. Έτσι, η παράσταση αποκτά έντονο τελετουργικό και συμβολικό χαρακτήρα⁸³. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται ο Χριστός ένθρονος, μετωπικός και επιβλητικός. Κάθεται σε θρόνο, ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατά ανοιχτό ευαγγέλιο με το αριστερό⁸⁴. Η μορφή αυτή εντάσσεται στον τύπο του Χριστού Παντοκράτορα, όχι επειδή τοποθετείται εδώ σε τρούλο, αλλά επειδή προβάλλει τον Χριστό ως υπέρτατο Κύριο, διδάσκαλο, κριτή και πηγή κάθε εξουσίας. Η μετωπικότητα, η αυστηρότητα του βλέμματος, η χειρονομία ευλογίας και το Ευαγγέλιο συγκροτούν τα βασικά στοιχεία ενός τύπου που θα αποκτήσει αργότερα κανονική θέση στον τρούλο των μεσοβυζαντινών ναών. Μπροστά στον Χριστό εικονίζεται γονατιστός αυτοκράτορας, που συνήθως ταυτίζεται με τον Λέοντα ΣΤ΄ τον Σοφό. Ο αυτοκράτορας εικονίζεται σε στάση προσκύνησης, με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Η στάση αυτή μετατρέπει την παράσταση σε εικόνα υποταγής της επίγεια εξουσίας στη θεία. Ο Λέων ΣΤ΄, λειτουργεί εικονογραφικά ως τύπος του αυτοκράτορα που αναγνωρίζει τον Χριστό ως ανώτατο βασιλέα. Η Παναγία και ο άγγελος στα μετάλλια εκατέρωθεν του Χριστού ενισχύουν τον μεσιτικό και ουράνιο χαρακτήρα της σκηνής, χωρίς όμως να αφαιρούν από τον Χριστό την κεντρική του κυριαρχία.



Εικ.22-23, Ψηφιδωτό της Αυτοκρατορικής Πύλης , Χριστός Παντοκράτορας με Λέοντα ΣΤ΄ , 900 μ.Χ. ,

⁸² Oikonomides , N (1978) , 223.

⁸³ Ostrogorsky , G (1979) , 239.

⁸⁴ Πιτσάκης ,Κ.Γ (2003), 264.

Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολη.

Ιδιαίτερα σημαντικό παράδειγμα αποτελεί το ψηφιδωτό της Αυτοκράτειρας Ζωής Πορφυρογέννητης με τον Κωνσταντίνο Θ' Μονομάχο και βρίσκεται στο νότια υπερώο της Αγίας Σοφίας (Εικ. 24). Το νότιο υπερώο συνδεόταν με την παρουσία της αυτοκρατορικής αυλής κατά τις τελετές και βρισκόταν κοντά στη σύνδεση της Αγίας Σοφίας με το Μεγάλο Παλάτι. Επομένως, η θέση του ψηφιδωτού δεν είναι τυχαία καθώς , επρόκειτο για χώρο όπου η λατρεία, η αυτοκρατορική παρουσία και η πολιτική ιδεολογία συναντιούνται. Το ψηφιδωτό ανήκει στον 11ο αιώνα μ.Χ. , στα ύστερα χρόνια της Μακεδονικής Δυναστείας. Αρχικά φαίνεται ότι είχε δημιουργηθεί μεταξύ 1028 και 1034 μ.Χ. , πιθανότατα με τη Ζωή και τον πρώτο σύζυγό της Ρωμανό Γ' , ενώ αργότερα τροποποιήθηκε μεταξύ 1042 και 1055 μ.Χ. , ώστε να απεικονίζει τον Κωνσταντίνο Θ' Μονομάχο⁸⁵.

Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει ο Χριστός ένθρονος, σε αυστηρά μετωπική στάση. Είναι μεγαλύτερος σε κλίμακα από τις αυτοκρατορικές μορφές, γεγονός που δηλώνει αμέσως την ιεραρχική του υπεροχή. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά πολυτελώς διακοσμημένο Ευαγγέλιο. Το ευαγγέλιο δηλώνει ότι ο Χριστός είναι ο φορέας του θείου λόγου και ο διδάσκαλος της αλήθειας. Δεν είναι μόνο βασιλέας, αλλά και νομοθέτης, κριτής και σωτήρας. Η παρουσία του βιβλίου προσδίδει στη μορφή του διπλή σημασία , αφενός υπογραμμίζει τη διδασκαλική του ιδιότητα, αφετέρου συνδέει την εξουσία του με τον θείο νόμο. Ο σταυροφόρος φωτοστέφανος και τα γράμματα IC / XC τον ταυτίζουν καθαρά ως Χριστό. Αξίζει να τονιστεί ότι , η φωτοστέφανος δηλώνει τη θεότητα του, ενώ ο εγγεγραμμένος σταυρός υπενθυμίζει το πάθος και τη σωτηριολογική του αποστολή. Η μορφή του Χριστού δεν είναι απλώς βασιλική, αλλά και σωτηριολογική. Ο Παντοκράτορας δεν είναι μόνο ο παντοδύναμος κυρίαρχος, αλλά και ο Χριστός που σταυρώθηκε και αναστήθηκε. Ο Χριστός εικονίζεται να φοράει μακρύ χρυσό χιτώνα βαθύ μπλε ιμάτιο όπου και κυριαρχεί στο χρυσό φόντο. Η μορφή του δεν παρουσιάζεται μέσα σε αφηγηματική σκηνή από τη ζωή του, αλλά ως υπέρτατος Κύριος, καθισμένος σε θρόνο και στραμμένος προς τον θεατή. Παρατηρούμε ότι , η παράσταση συνδέεται με τον εικονογραφικό τύπο του ένθρονου Παντοκράτορα όπου ο Χριστός προβάλλεται ως κυρίαρχος, κριτής, ευλογών και πηγή κάθε εξουσίας.

Δεξιά και αριστερά του Χριστού στέκονται ο Κωνσταντίνος Θ' Μονομάχος και η Ζωή η Πορφυρογέννητη. Οι δύο μορφές δεν εικονίζονται ως απλοί συνοδοί, αλλά ως αυτοκρατορικοί δωρητές. Ο Κωνσταντίνος προσφέρει χρηματικό δώρο, ενώ η Ζωή κρατά έγγραφο δωρεάς⁸⁶. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι , η σκηνή δεν είναι απλώς πορταίτο του αυτοκρατορικού ζεύγους. Είναι εικονογραφική διατύπωση της σχέσης ανάμεσα στην αυτοκρατορική εξουσία, την εκκλησία και τον Χριστό. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι , ότι ο Χριστός καταλαμβάνει το απόλυτο κέντρο της σύνθεσης. Οι

⁸⁵ Μόσχος , Δ (2008), 217 .

⁸⁶ Ματσούκας , Ν (1996), 13.

αυτοκρατορικές μορφές στρέφονται προς αυτόν, ενώ εκείνος παραμένει μετωπικός και ακίνητος. Αυτή η διάταξη δηλώνει ότι ο Χριστός δεν συμμετέχει απλώς στη σκηνή, αλλά την οργανώνει. Ο αυτοκράτορας και η αυτοκράτειρα αποκτούν εικονογραφική αξία μόνο επειδή σχετίζονται με τον Χριστό. Η πολιτική τους δύναμη παρουσιάζεται ως δύναμη που χρειάζεται θεϊκή επιβεβαίωση. Έτσι, ο Παντοκράτορας λειτουργεί ως πηγή νομιμοποίησης της βασιλικής εξουσίας.



Εικ. 24 Ψηφιδωτό στο νότιο υπερώο , Η Αυτοκράτειρα Ζωή την Πορφυρογέννητη μαζί με τον Κωνσταντίνο Θ' Μονομάχο. Στη μέση ο Χριστός Παντοκράτωρ , 1042 –1055 μ.Χ , Αγία Σοφία , Κωνσταντινούπολη.

Κατά συνέπεια , διαπιστώνεται ότι η περίοδος της Μακεδονικής Δυναστείας αποτέλεσε καθοριστικό στάδιο για την ανασυγκρότηση της βυζαντινής τέχνης κυρίως μετά από την περίοδο της Εικονομαχίας. Μέσα σε αυτό το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο , η εικόνα του Χριστού επανέρχεται δυναμικά στο εσωτερικό διάκοσμο του ναού και αποκτά κυρίαρχη θεολογική σημασία. Η σταδιακή διαμόρφωση του νέου εικονογραφικού προγράμματος συνδέεται άμεσα με την αρχιτεκτονική των ναών με τρούλου , όπου και ο χώρος οργανώνεται ιεραρχικά. Με αυτό τον τρόπο , ο 9ος και ο 10ος μ.Χ. , προετοιμάζουν την πλήρη καθιέρωση του εικονογραφικού τύπου του Χριστού Παντοκράτορα στους επόμενους αιώνες 11ο - 12ο μ.Χ. , μέσα από μεγάλα μοναστηριακά μνημεία της Μεσοβυζαντινής περιόδου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

5.1 Η ΠΑΓΙΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΣΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ 11ΟΥ ΑΙΩΝΑ.

Στο θεολογικό και εκκλησιαστικό πεδίο, ο 11ος αιώνας αποτελεί περίοδο ιδιαίτερης σημασίας για τη διαμόρφωση της βυζαντινής ταυτότητας και, κατ' επέκταση, για την εικονογραφική αποκρυστάλλωση της μορφής του Χριστού Παντοκράτορα. Μετά τον θάνατο του Βασιλείου Β' το 1025 μ.Χ., η αυτοκρατορία εξακολουθούσε να διαθέτει ισχυρή πολιτιστική ακτινοβολία, όμως σταδιακά άρχισαν να εμφανίζονται εσωτερικές αδυναμίες. Η συχνή εναλλαγή αυτοκρατόρων, η ενίσχυση της αριστοκρατίας, οι οικονομικές πιέσεις και η αποδυνάμωση της στρατιωτικής οργάνωσης δημιούργησαν ένα κλίμα ανασφάλειας. Παράλληλα, η αυτοκρατορία δεχόταν πιέσεις από διαφορετικά μέτωπα: τους Νορμανδούς στη Νότια Ιταλία, τους Πετσενέγους στα Βαλκάνια και κυρίως τους Σελτζούκους Τούρκους στην Ανατολή⁸⁷.

Στο εκκλησιαστικό πεδίο, το σημαντικότερο γεγονός του αιώνα ήταν το μεγάλο σχίσμα του 1054 μ.Χ.⁸⁸. Η ρήξη ανάμεσα στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, υπό τον Μιχαήλ Κηρουλάριο, και την κλησία της Ρώμης δεν υπήρξε ένα ξαφνικό γεγονός, αλλά η κορύφωση μακροχρόνιων διαφορών. Οι διαφορές αυτές ήταν δογματικές, λειτουργικές, πολιτικές και πολιτισμικές. Κρίνεται απαραίτητο να αναφερθεί ότι ένα από τα βασικά ζητήματα ήταν το Filioque, δηλαδή η δυτική προσθήκη στο Σύμβολο της Πίστεως ότι το Άγιο Πνεύμα εκπορεύεται «και εκ του Υιού»⁸⁹. Η διατύπωση αυτή είχε χρησιμοποιηθεί στη Δύση, ιδίως σε περιοχές όπως η Ισπανία, και ως μέσο αντιμετώπισης αιρετικών διδασκαλιών, όπως ο Αρειανισμός, καθώς τόνιζε τη θεότητα του Υιού απέναντι στην αντίληψη ότι ο Χριστός ήταν κτιστό και κατώτερο ον⁹⁰. Ωστόσο, για την ανατολική εκκλησία, η προσθήκη αυτή θεωρήθηκε σοβαρή αλλοίωση της τριαδολογικής διδασκαλίας και παράνομη επέμβαση σε ένα σύμβολο πίστεως που είχε καθιερωθεί από τις Οικουμενικές Συνόδους.

Εκτός από το Filioque, υπήρχαν και άλλα ζητήματα που όξυναν τη διάσταση Ανατολής και Δύσης. Η Ανατολική εκκλησία διαφωνούσε με την αυξανόμενη διεκδίκηση του παπικού πρωτείου από τη Ρώμη, δηλαδή με την αντίληψη ότι ο πάπας είχε απόλυτη εξουσία πάνω σε ολόκληρη την Εκκλησία. Υπήρχαν επίσης λειτουργικές διαφορές, όπως η χρήση άζυμων στη Θεία Ευχαριστία από τη Δυτική εκκλησία, κάτι που οι Βυζαντινοί αντιμετώπιζαν ως

⁸⁷ Κουντούρα -Γαλάκη, Ε (1996), 57.

⁸⁸ Πανσέληνου, Ν (2010), 174.

⁸⁹ Paisidou, Μ (2015), 126

⁹⁰ Κουρκουτίδου -Νικολαΐδου, Ε, Τούρτα, Α (1997), 216.

προβληματική καινοτομία. Το σχίσμα, επομένως, δεν ήταν μόνο θεολογική διαφωνία, αλλά και σύγκρουση δύο διαφορετικών εκκλησιαστικών και πολιτισμικών κόσμων. Παρατηρείται λοιπόν ότι , για το Βυζάντιο, η ρήξη με τη Ρώμη ενίσχυσε την ανάγκη διατύπωσης και προβολής της ορθόδοξης ταυτότητας. Η εκκλησία της Κωνσταντινούπολης προέβαλε τον εαυτό της ως θεματοφύλακα της ορθής πίστης και της παράδοσης των πατέρων. Αυτή η τάση είχε ιδιαίτερη σημασία και για την τέχνη. Η βυζαντινή εικόνα δεν λειτουργούσε απλώς ως διακόσμηση, αλλά ως οπτική διατύπωση της θεολογίας.

Την ίδια περίοδο, η βυζαντινή τέχνη φτάνει σε μία από τις σημαντικότερες φάσεις της, γνωστή ως Μεσοβυζαντινή περίοδος. Η αρχιτεκτονική του εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού με τρούλο προσέφερε το ιδανικό πλαίσιο για την ανάπτυξη ενός οργανωμένου εικονογραφικού προγράμματος. Όπως προαναφέρθηκε , ο ναός αντιμετωπίζεται ως μικρογραφία του σύμπαντος. Ο τρούλος συμβολίζει τον ουρανό, η αψίδα του ιερού συνδέεται με τη Θεοτόκο και τη θεία ενανθρώπηση, ενώ οι χαμηλότερες ζώνες φιλοξενούν σκηνές από τη ζωή του Χριστού, τους αγίους και τους μάρτυρες. Στην κορυφή αυτής της ιεραρχίας τοποθετείται ο Χριστός Παντοκράτορας, ως Κύριος του κόσμου, επόπτης της εκκλησίας και τελικός κριτής.

Εκτός από την άνθηση των ναών με το νέο εικονογραφικό πρόγραμμα εσωτερικής διακόσμησης , τα μοναστήρια αρχίζουν να αποκτούν ιδιαίτερα σημαντική θέση στον βυζαντινό κόσμο, όχι μόνο ως χώροι άσκησης και προσευχής, αλλά και ως καταφύγιο πνευματικής, κοινωνικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας μοναχών αλλά και έκπτωτων αυτοκρατόρων⁹¹. Η μοναστική ζωή, ήδη ενισχυμένη από τους προηγούμενους αιώνες, αποκτά ακόμη μεγαλύτερο κύρος μετά την Εικονομαχία, καθώς οι μοναχοί είχαν συνδεθεί στενά με την υπεράσπιση των ιερών εικόνων και της ορθόδοξης πίστης. Έτσι, τα μοναστήρια δεν λειτουργούν απλώς ως απομονωμένοι θρησκευτικοί χώροι, αλλά ως φορείς δογματικής σταθερότητας και εκκλησιαστικής παράδοσης.

Η σημασία τους είναι καθοριστική και για την εικονογραφία του Χριστού Παντοκράτορα. Στα μεγάλα μοναστηριακά σύνολα του 11ου αιώνα, όπως ο Όσιος Λουκάς, η Νέα Μονή Χίου και η Μονή Δαφνίου, το εσωτερικό του ναού οργανώνεται με αυστηρή ιεραρχία. Ο Χριστός τοποθετείται στο ανώτερο σημείο, συνήθως στον τρούλο, ως κυρίαρχος του ουρανού και της γης. Η θέση αυτή δεν είναι απλώς αισθητική επιλογή, αλλά θεολογική δήλωση. Ο Παντοκράτορας δεσπόζει πάνω από τον χώρο της λατρείας, εποπτεύει τους πιστούς και δηλώνει την παρουσία της θείας εξουσίας μέσα στον ναό. Επομένως, τα μοναστήρια υπήρξαν οι βασικοί χώροι όπου ο τύπος του Παντοκράτορα διαμορφώθηκε, σταθεροποιήθηκε και απέκτησε μνημειακή έκφραση.

⁹¹ Ξυγγόπουλος, Α (1960), 14.

5.2 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΑΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΣΕ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΟΥ 11ΟΥ ΑΙΩΝΑ.

Κατά τον 11ο αιώνα μ.Χ. η Μεσοβυζαντινή εικονογραφία εμφανίζει υψηλό βαθμό οργάνωσης και θεολογικής συνοχής. Μετά την οριστική αποκατάσταση των εικόνων, η διακόσμηση των ναών δεν αντιμετωπίζεται ως απλή αισθητική επιλογή, αλλά ως οργανωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα, στο οποίο κάθε μορφή και κάθε σκηνή κατέχει συγκεκριμένη θέση και σημασία. Ο ναός νοείται ως μικρογραφία του χριστιανικού σύμπαντος καθώς , ο τρούλος συνδέεται με τον ουράνιο κόσμο, η αψίδα με το μυστήριο της σωτηρίας και οι κατώτερες ζώνες με την ιστορική φανέρωση της θείας οικονομίας. Στο πλαίσιο αυτό, η μορφή του Χριστού αποκτά κεντρική σημασία, αφού λειτουργεί ως άξονας γύρω από τον οποίο οργανώνεται η θεολογική ανάγνωση του χώρου.

Τα παραδείγματα του 11ου αιώνα που εξετάζονται στη συνέχεια επιλέγονται επειδή φανερώουν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ο τύπος του Χριστού Παντοκράτορα παγιώνεται στη μεσοβυζαντινή τέχνη. Η Παναγία Χαλκέων, η Μονή Οσίου Λουκά, η Νέα Μονή Χίου και η Μονή Δαφνίου εντάσσονται στο πλαίσιο της μνημειακής τέχνης και δείχνουν τη θέση της μορφής του Χριστού μέσα στον ναό, είτε μέσω τοιχογραφικού είτε μέσω ψηφιδωτού διακόσμου. Αντίθετα, ο χρυσός ιστάμενος του Κωνσταντίνου Θ΄ Μονομάχου και το χρυσό υπέρπυρον του Αλεξίου Α΄ Κομνηνού ανήκουν στη νομισματική εικονογραφία και φανερώνουν τη μεταφορά του ίδιου εικονογραφικού τύπου στον δημόσιο και πολιτικό χώρο της αυτοκρατορίας. Με αυτόν τον τρόπο, η κατάταξη του υλικού βασίζεται όχι μόνο στη χρονολόγηση, αλλά και στη λειτουργία του κάθε μέσου: ο ναός εκφράζει τη λατρευτική και θεολογική διάσταση της εικόνας, ενώ το νόμισμα την αυτοκρατορική και ιδεολογική της χρήση.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ ΣΤΗ ΠΑΝΑΓΙΑ ΧΑΛΚΕΩΝ.

Η Παναγία Χαλκέων στη Θεσσαλονίκη αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της μεσοβυζαντινής περιόδου. Ο ναός κτίστηκε το 1028 μ.Χ. από τον Χριστόφορο πρωτοσπαθάριο και κατεπάνω Λογγοβαρδίας, μαζί με τη σύζυγό του Μαρία και τα παιδιά τους, όπως πληροφορεί η κτητορική επιγραφή⁹². Βρίσκεται στο κέντρο της Θεσσαλονίκης, κοντά στη Ρωμαϊκή Αγορά, σε περιοχή που συνδεόταν με εργαστήρια χαλκωματάδων, από όπου προέρχεται και η ονομασία «Χαλκέων». Η Παναγία Χαλκέων ανήκει στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο⁹³, με νάρθηκα και τρεις τρούλους, έναν κεντρικό και δύο μικρότερους στον νάρθηκα. Η αρχιτεκτονική της είναι χαρακτηριστική της μακεδονικής περιόδου και συνδέεται με την ανάπτυξη του τρουλαίου ναού ως βασικού χώρου έκφρασης της βυζαντινής θεολογίας. Ο τρούλος, όπως και σε άλλα μεσοβυζαντινά μνημεία, συμβολίζει τον ουρανό. Επομένως, η τοποθέτηση του Χριστού εκεί, ακόμη και μέσα από την παράσταση της Ανάληψης, δηλώνει την ουράνια εξουσία του.

Πριν από την ερμηνευτική προσέγγιση της τοιχογραφίας, είναι αναγκαίο να επισημανθεί ότι η Παναγία Χαλκέων δεν διασώζει στον κεντρικό τρούλο τον καθιερωμένο μετωπικό τύπο του Χριστού Παντοκράτορα, όπως απαντά, για παράδειγμα, στη Μονή Δαφνίου. Αντιθέτως, στη θέση του αναπτύσσεται η σκηνή της Ανάληψης του Χριστού⁹⁴. Η επιλογή αυτή συνιστά ιδιαίτερη εικονογραφική λύση, καθώς διαφοροποιείται από την επικρατούσα τάση της περιόδου, κατά την οποία ο τρούλος λειτουργεί ως ο κατεξοχήν χώρος προβολής της ουράνιας κυριαρχίας του Χριστού μέσω της μορφής του Παντοκράτορα. Παρατηρούμε λοιπόν, μια διαφορετική νεωτερική εκδοχή της ίδιας θεολογικής έννοιας, όπου ο Χριστός παρουσιάζεται ως ένδοξος, ουράνιος και κυρίαρχος, δηλαδή ως μορφή που υπερβαίνει τον ιστορικό χρόνο και δεσπόζει στον λειτουργικό χώρο του ναού.

Στην παράσταση της Ανάληψης ο Χριστός δεν εμφανίζεται ως απλός αφηγηματικός χαρακτήρας ενός επεισοδίου από τη ζωή του (Εικ.25). Παρουσιάζεται μέσα στη θεία δόξα, υψωμένος πάνω από τον κόσμο, ως εκείνος που επιστρέφει στον πατέρα και ταυτόχρονα παραμένει παρών στην εκκλησία. Η εικόνα επομένως έχει διπλή σημασία, από τη μία θυμίζει το ιστορικό γεγονός της Ανάληψης, από την άλλη όμως δηλώνει τη θεϊκή κυριαρχία του Χριστού. Με αυτή την έννοια, ο Χριστός της Ανάληψης στην Παναγία Χαλκέων λειτουργεί θεολογικά κοντά στον τύπο του Παντοκράτορα.

⁹² Στίκας, Ε (1970), 16 .

⁹³ Ανδρούδης, Π (2018), 293.

⁹⁴ Γκιολές, Ν (2002), 166.



Εικ. 25-26, Τοιχογραφία η ανάληψη και λεπτομέρεια προσώπου Χριστού Παντοκράτορα , τρούλος ναού , Παναγία Χαλκέων , Θεσσαλονίκη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο προσανατολισμός της μορφής , καθώς σύμφωνα με την ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος, η κεφαλή του Χριστού στην Ανάληψη έχει κατεύθυνση προς τον νάρθηκα, δηλαδή προς τα δυτικά, ενώ το σώμα του κατευθύνεται προς τα ανατολικά. Έτσι, ο πιστός που στέκεται στον κυρίως ναό και κοιτάζει προς το Ιερό βλέπει τον Χριστό ορθά. Στην σκηνή της Ανάληψης στην Παναγία Χαλκέων, ο Χριστός καταλαμβάνει το κέντρο της σύνθεσης και αποδίδεται μετωπικά, καθισμένος σε τόξο που συμβολίζει το ουράνιο στερέωμα, ενώ τα πόδια του πατούν σε μικρότερο τόξο. Η μετωπική στάση και το έντονο βλέμμα του ενισχύουν την άμεση σχέση με τον θεατή, προσδίδοντας στη μορφή χαρακτήρα πνευματικής παρουσίας και θείας αυθεντίας. Ο Χριστός περιβάλλεται από κυκλική δόξα πρασινωπής απόχρωσης, η οποία συγκροτείται από ομόκεντρους κύκλους και παραπέμπει στη θεϊκή του φύση, στην αιωνιότητα και στη δόξα της Αγίας Τριάδος. Δεξιά και αριστερά δύο άγγελοι φαίνεται να υποβαστάζουν τη δόξα, υπογραμμίζοντας τη μεγαλειότητα και την ουράνια εξουσία του. Το δεξί του χέρι υψώνεται σε χειρονομία ευλογίας, με συμβολική αναφορά στις δύο φύσεις του Χριστού και στα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδος, ενώ το αριστερό, αν και δυσδιάκριτο λόγω φθορών, πιθανότατα σχετιζόταν με ειλητήριο, στοιχείο που τον δηλώνει ως διδάσκαλο και φορέα του θείου νόμου. Το πρόσωπο του Χριστού αποδίδεται με πλαστικότητα και αυστηρότητα, με μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, έντονα φρύδια, καστανοκόκκινα μαλλιά και γένια, ενώ το σταυροφόρο φωτοστέφανο που περιβάλλει την κεφαλή του δηλώνει τη θεϊκή του ταυτότητα και τη σωτηριολογική σημασία της σταυρικής του θυσίας (Εικ 26).

Ένα ακόμη παράδειγμα από τον ίδιο ναό της Παναγίας Χαλκέων αποδίδεται η μορφή του Χριστού η οποία εμφανίζεται με έντονο εσχατολογικό χαρακτήρα στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας η οποία βρίσκεται στον νάρθηκα του ναού⁹⁵. Η παράσταση μπορεί να

⁹⁵ Μοναστήρι Οσίου Λουκά , <https://www.osiosloukasmonastery.gr/>

θεωρηθεί πρώιμη απεικόνιση του τύπου του Χριστού Παντοκράτορα, καθώς προβάλλει τον Χριστό ως κυρίαρχο της οικουμένης, κριτή της ιστορίας και εγγυητή της σωτηρίας. Η στάση του πάνω στον θρόνο δηλώνει τη βασιλική και δικαστική του εξουσία, ενώ το φωτοστέφανο υπογραμμίζει τη θεότητα του. Εικονίζεται ως ένθρονος Κριτής, μετωπικός και επιβλητικός. Η στάση του πάνω στον θρόνο δηλώνει τη βασιλική και δικαστική του εξουσία, ενώ το φωτοστέφανο υπογραμμίζει τη θεότητα του(Εικ.28) Το βλέμμα του είναι αυστηρό και σταθερό, εκφράζοντας τη θεία κρίση και την απόλυτη γνώση του Θεού απέναντι στον άνθρωπο(Εικ.27). Ιδιαίτερη σημασία έχει η χειρονομία του, καθώς απλώνει τα χέρια του προς τις δύο πλευρές, φανερώνοντας τις πληγές του πάθους. Έτσι, παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως Κριτής της οικουμένης και ως Εσταυρωμένος και Αναστημένος Σωτήρας. Η μορφή του αποτελεί το κέντρο της σύνθεσης, γύρω από το οποίο οργανώνονται οι Απόστολοι, οι άγγελοι και οι υπόλοιπες μορφές.



Εικ.27-28 , τοιχογραφία η Δευτέρα Παρουσία , νάρθηκας ,Παναγία Χαλκείων ,Θεσσαλονίκη.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΟΣΙΟΥ ΛΟΥΚΑ.

Στη Μονή Οσίου Λουκά, ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της μεσοβυζαντινής τέχνης, η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα εντάσσεται στο ευρύτερο ψηφιδωτό πρόγραμμα του

Καθολικού, το οποίο χρονολογείται μεταξύ 1042- 1055 μ.Χ.⁹⁶ Η Μονή του Οσίου Λουκά τοποθετείται στη δυτική πλαγιά του Ελίκωνα Βοιωτίας, είναι αφιερωμένη στον ιδρυτή της Όσιο Λουκά τον Στειριώτη (29/07/896- 7/02/953)⁹⁷ ενώ , πρόκειται για ένα σύνθετο οκταγωνικό σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με τρούλο⁹⁸. Ιδιαίτερη σημασία έχει η ψηφιδωτή προτομή του Χριστού Παντοκράτορα στον νάρθηκα, επάνω από την κεντρική πύλη που οδηγεί στον κυρίως ναό. Η θέση αυτή δεν είναι τυχαία, ο πιστός, πριν εισέλθει στον ιερότερο χώρο του ναού, συναντά την αυστηρή και επιβλητική μορφή του Χριστού, ο οποίος λειτουργεί ως πνευματικός «φύλακας» της εισόδου και ως σημείο μετάβασης από τον εξωτερικό χώρο προετοιμασίας στον χώρο της λατρείας. Η επίσημη ψηφιακή συλλογή της μονής αναφέρει ότι ο Παντοκράτορας δεσπόζει πάνω από την κεντρική πύλη προς τον κυρίως ναό και συνδέεται με τον εισαγωγικό και προπαρασκευαστικό χαρακτήρα του νάρθηκα⁹⁹. Ο Χριστός αποδίδεται σε προτομή, μετωπικός, με βλέμμα σταθερό και αυστηρό, χαρακτηριστικό της μεσοβυζαντινής αντίληψης για τον Παντοκράτορα ως κυρίαρχο και κριτή του κόσμου(Εικ.29). Εικονίζεται σε χρυσό φόντο , συμβολίζοντας τον ουρανό , το θείο φως , την άκτιστη ενέργεια του θεού. Δημιουργεί μια αίσθηση αιωνιότητας , αχρονικότητας , μια τελειότητα που προσδίδει το χρυσό που αρμόζει μόνο στο Χριστό , που είναι τέλειος άνθρωπος αλλά και θεός¹⁰⁰. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά ανοικτό Ευαγγέλιο. Το χέρι που κρατά το βιβλίο καλύπτεται από το ιμάτιο, στοιχείο που δηλώνει σεβασμό προς τον ιερό λόγο. Η εικονογραφική απόδοση χαρακτηρίζεται από αυστηρότητα, συμμετρία και πνευματική ένταση. Το πρόσωπο του Χριστού δεν αποδίδεται με φυσιοκρατική απαλότητα, αλλά με έντονη σχηματοποίηση, ώστε να προβληθεί η υπερβατική του φύση. Τα μεγάλα μάτια, η ευθεία μετωπική στάση και η συγκρατημένη έκφραση δημιουργούν αίσθηση άμεσης επικοινωνίας με τον θεατή. Ο Χριστός δεν εικονίζεται ως απλό ιστορικό πρόσωπο, αλλά ως ο θεάνθρωπος που εποπτεύει, ευλογεί και κρίνει. Το χρυσό βάθος, βασικό γνώρισμα της βυζαντινής ψηφιδωτής τέχνης, αφαιρεί τη μορφή από τον γήινο χώρο και την τοποθετεί σε ουράνια, άχρονη διάσταση.

⁹⁶ Ιωαννίδης , Α (2011) , 43.

⁹⁷ UNESCO , https://whc.unesco.org/en/list/537/?utm_source= .

⁹⁸ Βάσση , Ο (2012) , 8.

⁹⁹ Μπούρας , Χ(2001) , 128.

¹⁰⁰ Παναγιωτίδη -Κεσισόγλου , Μ (2019) , 194.



Εικ.29 Ψηφιδωτό νάρθηκα , Χριστός Παντοκράτωρ , Μονή Οσίου Λουκά , Βοιωτία .

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΙΟΥ.

Στη Νέα Μονή Χίου ο Χριστός Παντοκράτορας πρέπει να εξεταστεί μέσα στο γενικό εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού, το οποίο ανήκει στον 11ο αιώνα και συνδέεται με την υψηλή τέχνη της Κωνσταντινούπολης. Το καθολικό της μονής είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του «νησιωτικού οκταγωνικού» τύπου, ενώ τα ψηφιδωτά του θεωρούνται από τα σημαντικότερα έργα της μεσοβυζαντινής περιόδου. Η Νέα Μονή, μαζί με τη Μονή Δαφνίου και τη Μονή Οσίου Λουκά, έχει ενταχθεί στον κατάλογο της UNESCO, κυρίως λόγω των χρυσόβαθμων ψηφιδωτών της, τα οποία αποτελούν μοναδικά επιτεύγματα της βυζαντινής τέχνης¹⁰¹. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι ο τύπος του Παντοκράτορα της Νέας Μονής δεν σώζεται σήμερα. Ο αρχικός τρούλος του καθολικού κατέρρευσε με τον σεισμό του 1881 και αντικαταστάθηκε το 1900, επομένως τα ψηφιδωτά του τρούλου, όπου πιθανότατα βρισκόταν η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα, έχουν χαθεί¹⁰². Η πιθανή μορφή του Χριστού Παντοκράτορα στη Νέα Μονή θα ακολουθούσε τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο, όπου ο Χριστός θα εικονιζόταν μετωπικός, αυστηρός και ιερατικός, με φωτοστέφανο που φέρει τον σταυρό, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας Ευαγγέλιο με το αριστερό. Η μετωπικότητα της μορφής δημιουργεί άμεση σχέση με τον θεατή, ενώ το έντονο βλέμμα υπογραμμίζει την παντοδυναμία και τη θεία κρίση. Κάτω από τον χαμένο τρούλο σώζονται στοιχεία που βοηθούν στην ανασύνθεση της αρχικής ιεραρχίας του προγράμματος. Στα σφαιρικά τρίγωνα και στις ανώτερες ζώνες του ναού διακρίνονται μορφές Χερουβείμ, Σεραφείμ και Ευαγγελιστών, δηλαδή μορφές που συνδέονται άμεσα με την ουράνια αυλή και με τη μετάδοση του θείου λόγου. Η ύπαρξη αυτών των μορφών κάτω από τον τρούλο ενισχύει την

¹⁰¹ Κωνσταντοπούλου, Κ.Μ (1990), 717.

¹⁰² Σωτηρίου, Γ.Α (1914), 131.

πιθανότητα ότι στο κέντρο του βρισκόταν ο Χριστός Παντοκράτορας, περιβαλλόμενος από τις αγγελικές δυνάμεις. Παρατηρούμε στην εικόνα 30 ότι δεν απεικονίζεται σωζόμενος ο τύπος του Χριστού Παντοκράτορα, αλλά το σημείο του εικονογραφικού προγράμματος όπου η δεσποτική μορφή του Χριστού πιθανότατα καταλάμβανε την κορυφαία θέση. Το σημερινό κενό στο κέντρο του τρούλου δηλώνει την απώλεια της αρχικής παράστασης.



Εικ.30 Νέα Μονή Χίου, καθολικό, εσωτερική άποψη του τρούλου. Η κεντρική παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα δεν σώζεται , διατηρούνται περιμετρικά ψηφιδωτά της ανώτερης ζώνης.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΔΑΦΝΙΟΥ.

Ο Χριστός Παντοκράτορας της Μονής Δαφνίου συγκαταλέγεται στα πλέον αντιπροσωπευτικά και αξιόλογα δείγματα της μεσοβυζαντινής ψηφιδωτής τέχνης. Η Μονή Δαφνίου, επρόκειτο για ένα σύνθετο οκταγωνικό μνημείο που βρίσκεται κοντά στην Αθήνα, χρονολογείται στα τέλη του 11ου αιώνα μ.Χ.¹⁰³ .Η ψηφιδωτή διακόσμησή της θεωρείται ένα από τα κορυφαία παραδείγματα της ώριμης βυζαντινής εικονογραφικής παράδοσης, καθώς αποτυπώνει με ιδιαίτερη σαφήνεια τις αισθητικές και θεολογικές αναζητήσεις της περιόδου. Ο Χριστός Παντοκράτορας βρίσκεται στον τρούλο του καθολικού (Εικ.31) , δηλαδή στο υψηλότερο και συμβολικά σημαντικότερο σημείο του ναού συμβολίζοντας τον ουρανό ενώ , παρουσιάζεται ως κυρίαρχος του σύμπαντος, επόπτης της Εκκλησίας και των πιστών¹⁰⁴. Η μορφή του Χριστού εικονίζεται μέσα σε κυκλικό μετάλλιο, σε προτομή, μετωπικά και σε αυστηρή στάση (Εικ.32)¹⁰⁵ . Η μετωπικότητα ενισχύει την αίσθηση άμεσης παρουσίας και επικοινωνίας με τον θεατή, ενώ ταυτόχρονα δηλώνει τη θεϊκή εξουσία. Το βλέμμα του Χριστού δεν απευθύνεται ευθέως προς τον θεατή, αλλά στρέφεται πλάγια, στοιχείο που διαφοροποιεί την παράσταση από μια απλή σχέση άμεσης οπτικής επικοινωνίας. Η αποστροφή

¹⁰³ Μουσείο Μπενάκη , https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&Itemid=&id=108534&lang=el .

¹⁰⁴ Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού , <https://www.mbp.gr/en/exhibit/yperpyro-alexioi-a%CE%84-komninou/>

¹⁰⁵ Harris , J (2006) , 92.

αυτή του βλέμματος εντείνει την αίσθηση απόστασης, αυστηρότητας και υπερβατικότητας, παρουσιάζοντας τον Χριστό όχι μόνο ως διδάσκαλο και ευλογούντα σωτήρα, αλλά και ως κυρίαρχη θεία μορφή που υπερβαίνει τον ανθρώπινο χώρο¹⁰⁶. Η απόδοση των χαρακτηριστικών δεν επιδιώκει απλώς φυσιοκρατική ομοιότητα, αλλά μεταφέρει θεολογικό νόημα , καθώς ο Χριστός παρουσιάζεται ως δίκαιος κριτής, αλλά και ως πρόσωπο με εσωτερική γαλήνη και συγκρατημένη επιείκεια.



Εικ. 31-32 Ψηφιδωτό τρούλου ,1080 μ.Χ. , Χριστός Παντοκράτορας , Μονή Δαφνίου , Αθήνα.

Εικονογραφικά, ο Χριστός κρατά το Ευαγγέλιο και ευλογεί, στοιχεία που δηλώνουν τις δύο βασικές του ιδιότητες , είναι ο λόγος του Θεού και ταυτόχρονα ο σωτήρας που μεταδίδει τη θεία χάρη. Ο Χριστός προβάλλει επάνω σε αυτό το χρυσό φόντο ως μορφή που δεν ανήκει στην ιστορική πραγματικότητα, αλλά στη σφαίρα του θείου. Τα ενδύματά του, με βαθιές και σοβαρές αποχρώσεις, αποδίδουν μεγαλοπρέπεια και πνευματική βαρύτητα. Η χρήση των ψηφίδων δημιουργεί έντονες φωτοσκιάσεις, δίνοντας όγκο στο πρόσωπο και στα ενδύματα, χωρίς όμως να χάνεται ο πνευματικός και συμβολικός χαρακτήρας της εικόνας.

ΧΡΥΣΟΣ ΙΣΤΑΜΕΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Θ' ΜΟΝΟΜΑΧΟΥ.

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα των μνημειακών ψηφιδωτών αλλά και τοιχογραφιών , όπου ο Χριστός Παντοκράτορας δεσπόζει στον τρούλο και συνδέεται άμεσα με τον λειτουργικό χώρο του ναού, ο Χρυσός Ιστάμενος του Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου μεταφέρει την ίδια θεολογική εικόνα σε ένα διαφορετικό μέσο , το νόμισμα(Εικ.33). Εδώ η μορφή του Χριστού δεν απευθύνεται μόνο στον πιστό μέσα στον ναό, αλλά κυκλοφορεί δημόσια σε ολόκληρη την αυτοκρατορία. Η εικόνα αποκτά έτσι όχι μόνο λατρευτικό και

¹⁰⁶ Ζουγανέλης, Ι (2015), 52.

δογματικό χαρακτήρα, αλλά και έντονη πολιτική σημασία, καθώς δηλώνει ότι η αυτοκρατορική εξουσία τελεί υπό την κυριαρχία και την ευλογία του Χριστού. Στον χρυσό ιστάμενο του Κωνσταντίνου Θ΄, που χρονολογείται στη βασιλεία του αυτοκράτορα, δηλαδή στα έτη 1042–1055 μ.Χ. .Παράλληλα, η παράσταση φαίνεται να αποσκοπεί στην ανάδειξη της θεϊκής ισχύος και της δόξας του Κυρίου, όπως αυτές θα φανερωθούν κατά τη στιγμή της Δευτέρας Παρουσίας¹⁰⁷. ο Χριστός εικονίζεται στον εμπροσθότυπο του νομίσματος ως Παντοκράτορας καθισμένος σε θρόνο με το δεξί χέρι να ευλογεί και το αριστερό να κρατά το ευαγγέλιο .Πρόκειται για χρυσό νόμισμα κοπής Κωνσταντινουπόλεως, ενώ η εικονογραφία του περιλαμβάνει τον Χριστό μετωπικό, γενειοφόρο και φωτοστεφανωμένο¹⁰⁸.

Επομένως, ο Χρυσός Ιστάμενος του Κωνσταντίνου Θ΄ δεν πρέπει να αντιμετωπιστεί απλώς ως οικονομικό αντικείμενο ή ως αυτοκρατορικό νόμισμα. Αποτελεί φορέα εικόνας και ιδεολογίας. Ο Χριστός Παντοκράτορας, όπως αποδίδεται σε αυτό το νόμισμα, λειτουργεί ως εγγύηση της νομιμότητας της βασιλείας. Η αυτοκρατορική εξουσία δεν προβάλλεται ως αυτόνομη, αλλά ως εξαρτημένη από τον Χριστό, τον αληθινό βασιλέα και κυρίαρχο. Έτσι, ενώ στα ψηφιδωτά ο Παντοκράτορας δεσπόζει στον ουράνιο χώρο του τρούλου, στον ιστάμενο του Κωνσταντίνου Θ΄ η ίδια μορφή κυκλοφορεί στον δημόσιο και οικονομικό χώρο της αυτοκρατορίας, μετατρέποντας το νόμισμα σε μικρογραφική αλλά ισχυρή δήλωση της βυζαντινής θεοκρατικής αντίληψης.



Εικ.33 Χρυσός Ιστάμενος Κωνσταντίνου Θ΄ Μονομάχου — 1042–1055 μ.Χ.

ΧΡΥΣΟ ΥΠΕΡΠΥΡΟΝ ΑΛΕΞΙΟΥ Α΄ ΚΟΜΝΗΝΟΥ.

¹⁰⁷ Angold , M (1997), 214.

¹⁰⁸ Κανελλόπουλος , Ν .Σ (2022), 89.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα στο πεδίο της νομισματικής αποτελεί το χρυσό υπέρπυρον του Αλεξίου Α΄ Κομνηνού, που καθιερώθηκε μετά τη νομισματική μεταρρύθμιση του 1092 μ.Χ. ενώ , το νόμισμα κόπηκε στο νομισματοκοπείο της Θεσσαλονίκης, η οποία κατά την περίοδο αυτή αναδείχθηκε σε σημαντικό κέντρο νομισματικής παραγωγής, δεύτερο μετά την Κωνσταντινούπολη ως προς την έκδοση χρυσών νομισμάτων¹⁰⁹. Το νόμισμα έχει την χαρακτηριστική κυρτή ή κοίλη μορφή των βυζαντινών υπερπύρων, δηλαδή δεν είναι τελείως επίπεδο. Η μικρή κλίμακα και η φθορά δεν επιτρέπουν λεπτομερή απόδοση όπως στα ψηφιδωτά, αλλά η σύνθεση παραμένει σαφής , ο Χριστός δεσπόζει στο κέντρο ως θεϊκή αρχή που νομιμοποιεί την αυτοκρατορική εξουσία.

Ο Χριστός κάθεται σε θρόνο, στοιχείο που τον παρουσιάζει όχι μόνο ως σωτήρα και διδάσκαλο, αλλά και ως ουράνιο βασιλέα (Εικ.34). Ο θρόνος δηλώνει την κυριαρχία του πάνω στον κόσμο και συνδέει την εικόνα με την ιδέα της θείας εξουσίας. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά το Ευαγγέλιο, σύμβολο του θείου λόγου και της αλήθειας. Η στάση αυτή συνδυάζει τη βασιλική, διδακτική και σωτηριολογική ιδιότητα του Χριστού. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο, με τις κεραίες του σταυρού να διακρίνονται καθαρά πίσω από το κεφάλι του, διακρίνονται μακριά μαλλιά, γενειάδα και ένα αυστηρό, καθηλωτικό βλέμμα. Είναι ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο που σχηματίζουν έντονες, γεωμετρικές πτυχώσεις .



Εικ.34 Χρυσό υπέρπυρον Αλεξίου Α΄ Κομνηνού, 1081–1118 ,.Χ., τέλη 11ου αιώνα, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης.

¹⁰⁹ Dimitrova , E (2016), 8.

5.3 ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ 12ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ.

Ο 12ος αιώνας αποτελεί μία από τις σημαντικότερες περιόδους της Μεσοβυζαντινής τέχνης, καθώς συνδέεται κυρίως με τη δυναστεία των Κομνηνών και με την προσπάθεια ανασυγκρότησης της αυτοκρατορικής ισχύος μετά τις πολιτικές και στρατιωτικές δυσκολίες του 11ου αιώνα. Η εποχή αυτή ακολουθεί μια περίοδο έντονης κρίσης για τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, καθώς ο 11ος αιώνας είχε σηματοθευτεί από στρατιωτικές ήττες, οικονομικές δυσκολίες και απώλειες εδαφών, ιδιαίτερα μετά τη μάχη του Μαντζικέρτ το 1071 μ.Χ.¹¹⁰.

Η άνοδος των Κομνηνών στην εξουσία συνδέθηκε με την προσπάθεια ανασυγκρότησης του κράτους, της στρατιωτικής ισχύος και του αυτοκρατορικού κύρους. Η Κωνσταντινούπολη παρέμεινε το πολιτικό, πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο της αυτοκρατορίας, ενώ η τέχνη συνέχισε να λειτουργεί ως μέσο προβολής της αυτοκρατορικής ιδεολογίας και της ορθόδοξης πίστης. Παράλληλα τον ίδιο αιώνα, το Βυζάντιο βρέθηκε σε συνεχή επαφή και αντιπαράθεση με τη Δύση. Παράλληλα, η αυτοκρατορία βρέθηκε αντιμέτωπη με εξωτερικές πιέσεις, όπως οι Νορμανδοί¹¹¹, οι Πετσενέγοι¹¹², οι Σελτζούκοι Τούρκοι και, ιδιαίτερα, η παρουσία των Σταυροφόρων μετά την Α΄ Σταυροφορία. Οι επαφές με τη Δύση έγιναν εντονότερες, αλλά συχνά χαρακτηρίζονταν από καχυποψία και ανταγωνισμό, γεγονός που επηρέασε και τη διαμόρφωση της βυζαντινής ταυτότητας. Η Α΄ Σταυροφορία, που ξεκίνησε στα τέλη του 11ου αιώνα, δημιούργησε νέες πολιτικές και θρησκευτικές συνθήκες. Οι Σταυροφόροι πέρασαν από τα βυζαντινά εδάφη, ενώ η ίδρυση λατινικών κρατών στην Ανατολή ενίσχυσε την παρουσία της Δύσης σε περιοχές που το Βυζάντιο θεωρούσε ζωτικού ενδιαφέροντος.

Η ήττα των Βυζαντινών στο Μυριοκέφαλο το 1176 μ.Χ., κατά τη βασιλεία του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού, αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα του ύστερου 12ου αιώνα¹¹³. Η αυτοκρατορία, μετά την κρίση του 11ου αιώνα και ιδιαίτερα μετά τη μάχη του Μαντζικέρτ το 1071 μ.Χ., είχε προσπαθήσει με τους Κομνηνούς να ανακτήσει τη στρατιωτική και πολιτική της ισχύ. Ο Μανουήλ Α΄ επιδίωξε να ενισχύσει την αυτοκρατορική παρουσία στη Μικρά Ασία και να περιορίσει την ισχύ των Σελτζούκων. Ωστόσο, η ήττα στο Μυριοκέφαλο φανέρωσε ότι το Βυζάντιο δεν μπορούσε πλέον να αποκαταστήσει εύκολα την παλαιότερη κυριαρχία του στις ανατολικές επαρχίες. Το γεγονός αυτό δεν σήμαινε άμεση κατάρρευση της αυτοκρατορίας, αλλά ανέδειξε τα όρια της Κομνηνείας ανασυγκρότησης και δημιούργησε ένα αίσθημα πολιτικής και στρατιωτικής ανασφάλειας. Μέσα σε αυτό το ιστορικό κλίμα, η βυζαντινή τέχνη αποκτά ακόμη μεγαλύτερη θεολογική και ιδεολογική

¹¹⁰ Πανσέληνου, Ν (2010), 191.

¹¹¹ Κωνσταντινίδη, Χ (2018), 52.

¹¹² Κωνσταντινίδη, Χ (2018), 71.

¹¹³ Κωνσταντινίδη, Χ (2018), 52.

σημασία. Η εικόνα δεν λειτουργεί απλώς ως λατρευτικό ή διακοσμητικό στοιχείο, αλλά ως μέσο έκφρασης της πίστης, της ελπίδας και της σταθερότητας. Όταν η επίγεια εξουσία εμφανίζεται ευάλωτη, η τέχνη προβάλλει την ανώτερη και αμετάβλητη εξουσία του Θεού.

Όσο αφορά τη Βυζαντινή τέχνη του 12ου αιώνα, δεν αποσκοπούσε στην απλή φυσιοκρατική απόδοση των μορφών, αλλά στην ανάδειξη της πνευματικής τους υπόστασης. Η τέχνη λειτουργούσε ως σύνδεσμος ανάμεσα στον γήινο και τον ουράνιο κόσμο, ενώ η μορφή αποκτούσε υπερβατικό χαρακτήρα μέσα από τη μετωπικότητα, την ιερατική στάση, το χρυσό βάθος και τη συμβολική ιεράρχηση του χώρου. Στην Κομνήνεια περίοδο η καλλιτεχνική έκφραση παρουσιάζει ιδιαίτερη πνευματική ένταση. Σε σχέση με την πιο αυστηρή και κλασικίζουσα τέχνη του 11ου αιώνα, η τέχνη του 12ου αιώνα γίνεται περισσότερο εκφραστική και εσωτερική. Οι μορφές συχνά αποδίδονται με λεπτότερα χαρακτηριστικά, έντονα βλέμματα, επιμήκεις αναλογίες και πιο νευρώδη γραμμικότητα στις πτυχώσεις. Η αυστηρότητα δεν εγκαταλείπεται, αλλά αποκτά μεγαλύτερη συναισθηματική και θεολογική φόρτιση. Η εικόνα δεν στοχεύει να μιμηθεί την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά να φανερώσει την αλήθεια του θείου προσώπου.

Η διάδοση του τύπου του Χριστού Παντοκράτορα κατά τον 12ο αιώνα δεν περιορίζεται αποκλειστικά στον βυζαντινό χώρο, αλλά παρατηρείται και σε περιοχές που βρίσκονταν σε στενή επαφή με τη βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα ψηφιδωτά της Νορμανδικής Σικελίας , προβάλλοντας με έντονο τρόπο την έννοια της θείας κυριαρχίας. Η παρουσία του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου στη Δύση συνδέεται αφενός με το υψηλό κύρος της βυζαντινής τέχνης και αφετέρου με την πολιτική ανάγκη των Νορμανδών ηγεμόνων να προσδώσουν στα μνημεία τους χαρακτήρα βασιλικής και σχεδόν αυτοκρατορικής νομιμοποίησης. Μέσα από τη μορφή του Χριστού ως υπέρτατου Κυρίου και Κριτή, η εξουσία παρουσιάζεται ως θεόδοτη και ενταγμένη στη θεία τάξη. Παράλληλα, μνημεία στα Βαλκάνια φανερώνουν ότι το κομνήνιο ύφος και η θεολογικά φορτισμένη απεικόνιση του Χριστού εξαπλώθηκαν και στον ευρύτερο ορθόδοξο βαλκανικό χώρο. Επομένως, η εξέταση αυτών των παραδειγμάτων είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς δείχνει πώς ο τύπος του Παντοκράτορα προσαρμόστηκε σε διαφορετικά πολιτικά και καλλιτεχνικά περιβάλλοντα, διατηρώντας όμως τον βασικό του χαρακτήρα ως εικόνα θείας εξουσίας, πνευματικής αυθεντίας και εσχατολογικής παρουσίας.

5.4 Η ΕΞΑΠΛΩΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΣΤΟΝ ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟ ΚΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 12Ο ΑΙΩΝΑ.

Κατά τον 12ο αιώνα, στο πλαίσιο της κομνηνικής τέχνης, ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού Παντοκράτορα γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση και αποκτά κεντρική θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Η περίοδος των Κομνηνών χαρακτηρίζεται από έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα, ανανέωση της μνημειακής ζωγραφικής και μεγαλύτερη έμφαση στην πνευματικότητα και την εκφραστικότητα των μορφών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Χριστός Παντοκράτορας προβάλλεται ως η κυρίαρχη θεολογική εικόνα του ναού, καθώς δηλώνει την παντοδυναμία, την κρίση και τη θεία παρουσία του Χριστού μέσα στον λατρευτικό χώρο.

Η διάδοση του τύπου κατά τον 12ο αιώνα φαίνεται σε μνημεία όπως η Παναγία του Άρακα στη Κύπρο ή ακόμα και ο Άγιος Γεώργιος στο Kurbınovo, όπου η κομνηνική ζωγραφική αποδίδει τις μορφές με έντονη πνευματικότητα, γραμμικότητα και συναισθηματική φόρτιση. Παρόλο που κάθε μνημείο προσαρμόζει την απεικόνιση στις αρχιτεκτονικές του συνθήκες, ο Χριστός διατηρεί τον ρόλο του ως ανώτατο θεολογικό σημείο αναφοράς. Η παρουσία του οργανώνει νοηματικά τον χώρο και επιβεβαιώνει τη σημασία του Παντοκράτορα ως κυρίαρχου εικονογραφικού τύπου της περιόδου.

Παράλληλα, η διάδοση του τύπου δεν περιορίζεται στον στενό γεωγραφικό χώρο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Κατά τον 12ο αιώνα, ο Παντοκράτορας εμφανίζεται με ιδιαίτερη μνημειακότητα και σε περιοχές που δέχονται έντονη βυζαντινή επίδραση, όπως η Νορμανδική Σικελία. Τα ψηφιδωτά της Cefalù, της Cappella Palatina και του Monreale δείχνουν ότι ο τύπος υιοθετείται και προσαρμόζεται σε διαφορετικά πολιτικά και καλλιτεχνικά περιβάλλοντα. Εκεί, ο Χριστός Παντοκράτορας εικονίζεται συνήθως στην αψίδα, σε υπερμεγέθη και επιβλητική μορφή, λειτουργώντας ως σύμβολο θεϊκής κυριαρχίας αλλά και ως εικόνα που νομιμοποιεί την εξουσία του ηγεμόνα.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί ότι , η κατάταξη των παραδειγμάτων του 12ου αιώνα ακολουθεί κυρίως γεωγραφικό και καλλιτεχνικό κριτήριο, καθώς εξετάζονται πρώτα μνημεία που συνδέονται με τον βυζαντινό και ορθόδοξο χώρο, όπως στο Kurbınovo και η Παναγία του Άρακα, και στη συνέχεια παραδείγματα της Νορμανδικής Σικελίας, όπως η Cefalù, η Cappella Palatina και το Monreale. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται η διάδοση του τύπου του Χριστού Παντοκράτορα πέρα από τα στενά όρια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, καθώς και η προσαρμογή του σε διαφορετικά πολιτικά, καλλιτεχνικά και λειτουργικά περιβάλλοντα.

ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ , KURBINOVO

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Kurbınovo, κοντά στη λίμνη Πρέσπα, είναι ένα μονόχωρο κτίσμα με δίρριχτη στέγη, του οποίου ο τοιχογραφικός διάκοσμος χρονολογείται στο 1191 μ.Χ, στην ύστερη Κομνηνική περίοδο¹¹⁴. Παρότι ο ναός είναι αρχιτεκτονικά απλός, οι τοιχογραφίες

¹¹⁴ Κωνσταντινίδη , Χ (2018), 52.

του θεωρούνται από τα σημαντικότερα έργα της Μεσοβυζαντινής ζωγραφικής, καθώς διατηρούν ένα ιδιαίτερα πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα.

Ο Χριστός Παντοκράτωρ δεν καταλαμβάνει την τυπική θέση του τρούλου, καθώς ο ναός δεν διαθέτει τρουλαία κάλυψη. Η μορφή του βρίσκεται στο εσωτερικό, στον νότιο τοίχο, στην κατώτερη ζώνη του διακόσμου, αποδομένη σε μνημειακή κλίμακα, μεγαλύτερη από το φυσικό μέγεθος(Εικ.35). Η τοποθέτησή του απέναντι ή σε άμεση εικονογραφική αντιστοιχία με τον Άγιο Γεώργιο δημιουργεί την εντύπωση δύο μεγάλων λατρευτικών εικόνων ενταγμένων στον τοιχογραφικό διάκοσμο. Έτσι, η παρουσία του Παντοκράτορα δεν λειτουργεί μόνο ως δήλωση θεϊκής κυριαρχίας, αλλά και ως άμεση, ορατή και προσκυνηματική παρουσία μέσα στον χώρο του ναού.



Εικ.35 Τοιχογραφία Fresco , Χριστός Παντοκράτωρ , ναός Αγίου Γεωργίου , Kurbinovo.

Ο Χριστός Παντοκράτωρ αποδίδεται με αυστηρή μετωπικότητα και έντονη πνευματική επιβολή. Το πρόσωπό του χαρακτηρίζεται από μακριά κόμη, πυκνή γενειάδα, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και έντονα γραμμικά χαρακτηριστικά. Το βλέμμα είναι σταθερό και διεισδυτικό, χωρίς έντονη συναισθηματική έκφραση· λειτουργεί περισσότερο ως βλέμμα κρίσης και θεϊκής εποπτείας. Ο σταυροφόρος φωτοστέφανος δηλώνει άμεσα τη θεότητα του Χριστού, ενώ η αυστηρή συμμετρία της μορφής ενισχύει την αίσθηση της αιώνιας και αμετάβλητης παρουσίας του. Η ζωγραφική απόδοση ακολουθεί το ύφος της ύστερης κομνηνικής τέχνης. Τα χαρακτηριστικά δεν είναι μαλακά ή ήρεμα, αλλά έντονα σχεδιασμένα.

Οι γραμμές στο πρόσωπο, στα μαλλιά και στη γενειάδα είναι κοφτές και νευρικές, δημιουργώντας μια μορφή εσωτερικής έντασης. Αυτό διαφοροποιεί τον Χριστό του Kurbīno από παλαιότερες, πιο κλασικίζουσες απεικονίσεις, όπως εκείνες του 11ου αιώνα, όπου κυριαρχεί μεγαλύτερη ισορροπία και μνημειακή γαλήνη. Εδώ η μορφή αποκτά μεγαλύτερη εκφραστικότητα, σχεδόν δραματικό χαρακτήρα.

ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΑΡΑΚΑ, ΚΥΠΡΟΣ.

Η Ιερά μονή της Παναγίας του Άρακα στα Λαγουδέρα της Κύπρου αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μνημεία της ύστερης κομνήνειας ζωγραφικής¹¹⁵. Οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται στο 1192 μ.Χ. Η ζωγραφική διακόσμηση του ναού θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική, καθώς παρουσιάζει υψηλή ποιότητα εκτέλεσης και συνδέεται με την ευρύτερη βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση της εποχής των Κομνηνών. Ο Χριστός Παντοκράτορας εικονίζεται στον τρούλο του ναού¹¹⁶, δηλαδή στο υψηλότερο και θεολογικά σημαντικότερο σημείο του εσωτερικού χώρου (Εικ.36).

Ο Χριστός αποδίδεται μετωπικά, σε ημίσωμη μορφή, μέσα σε κυκλικό πλαίσιο. Η μετωπική στάση είναι βασικό χαρακτηριστικό του τύπου του Παντοκράτορα, καθώς δημιουργεί άμεση σχέση με τον θεατή. Το πρόσωπό του είναι αυστηρό και συμμετρικά οργανωμένο, με μεγάλα μάτια, έντονα φρύδια, μακριά κόμη και γενειάδα¹¹⁷. Το βλέμμα του είναι σταθερό και διαπεραστικό, στοιχείο που ενισχύει την αίσθηση της θεϊκής κρίσης και της πνευματικής εξουσίας. Δεν παρουσιάζεται σε αφηγηματική δράση, αλλά ως υπερβατική και αιώνια παρουσία. Η μορφή του Χριστού προβάλλεται σε βαθύ κόκκινο φόντο, στοιχείο που εντείνει την οπτική της δύναμη και τη διαφοροποιεί από τις περιμετρικές ζώνες του τρούλου. Το κόκκινο βάθος αναδεικνύει τη μετωπική μορφή του Παντοκράτορα και συμβάλλει στην αίσθηση επιβλητικότητας και θεϊκής παρουσίας.¹¹⁸

Φέρει σταυροφόρο φωτοστέφανο, μέσα στο οποίο διακρίνονται τα γράμματα που δηλώνουν τη θεϊκή του ταυτότητα ενώ, απεικονίζεται με το δεξί χέρι ο Χριστός να ευλογεί. Η κίνηση αυτή δηλώνει τη σωτηριολογική του δύναμη και την ενεργή παρουσία του μέσα στον ναό. Με το αριστερό χέρι κρατά κλειστό και πολύτιμα διακοσμημένο Ευαγγέλιο, το οποίο τον παρουσιάζει ως διδάσκαλο, νομοθέτη και φορέα της θείας αλήθειας. Η ενδυμασία του αποτελείται από χιτώνα και ιμάτιο, με έντονες πτυχώσεις που αποδίδονται γραμμικά. Το βαθύχρωμο εσωτερικό ένδυμα και το γαλάζιο ιμάτιο δημιουργούν χρωματική αντίθεση και

¹¹⁵ Brenk , B (2018), 19.

¹¹⁶ Brenk , B (2018), 24.

¹¹⁷ Μουγκογιάννη , Π (2024), 251.

¹¹⁸ Baghos , M (2019), 82 .

προσδίδουν στη μορφή μνημειακότητα. Οι πτυχές δεν λειτουργούν απλώς διακοσμητικά, αλλά οργανώνουν τον όγκο του σώματος και τονίζουν τη σοβαρότητα της μορφής. Επιπλέον , παρατηρείται ότι περιμετρικά από τον Παντοκράτορα αναπτύσσονται σε ομόκεντρους κύκλους άγγελοι, προφήτες και άλλες ιερές μορφές, γεγονός που δείχνει ότι ο Χριστός αποτελεί το κέντρο του εικονογραφικού προγράμματος.¹¹⁹



Εικ.36 ,Τοιχογραφία τρούλου , Χριστός Παντοκράτωρ , Ιερά Μονή Παναγίας Άρακα , Κύπρος.

ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ CEFALU , ΣΙΚΕΛΙΑ .

Ο Χριστός Παντοκράτορας στον καθεδρικό ναό της Cefalù αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα διάδοσης του βυζαντινού εικονογραφικού τύπου στη Νορμανδική Σικελία κατά τον 12ο αιώνα. Το ψηφιδωτό χρονολογείται στο 1148 μ.Χ. και βρίσκεται στην κόγχη της αψίδας, δηλαδή στο κεντρικότερο σημείο του ιερού¹²⁰. Ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός, μέσα σε χρυσό βάθος, το οποίο αποδίδει τον υπερβατικό και ουράνιο χαρακτήρα της μορφής(Εικ.37).Το πρόσωπο είναι αυστηρό, συμμετρικό και πνευματικά έντονο. Τα μεγάλα μάτια, τα έντονα φρύδια, η μακριά κόμη και η γενειάδα αποδίδουν τον Χριστό ως ώριμη, σοβαρή και κυρίαρχη μορφή. Το βλέμμα του είναι σταθερό και διαπεραστικό, στοιχείο που υπογραμμίζει τη διπλή του ιδιότητα καθώς εικονίζεται ως φιλόανθρωπος σωτήρας, αλλά και ως δίκαιος κριτής. Η ενδυμασία του αποτελείται από χιτώνα και ιμάτιο, αποδοσμένα με πλούσιες πτυχώσεις. Οι μπλε και χρυσοί τόνοι δημιουργούν έντονη χρωματική αντίθεση με το χρυσό βάθος και ενισχύουν τη μνημειακότητα της μορφής. Η απόδοση είναι αυστηρή αλλά εξαιρετικά εκλεπτυσμένη, με καθαρή γραμμικότητα και ισορροπημένη σύνθεση.

Όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα , εικονίζεται με το αριστερό χέρι να κρατάει το ευαγγέλιο και με το δεξί χέρι να ευλογεί. Μια σημαντική ιδιαιτερότητα , αποτελεί το ευαγγέλιο

¹¹⁹ Μουγκογιάννη , Π (2024) , 260.

¹²⁰ Kitzinger , E (1986), 167 .

, το οποίο απεικονίζεται ανοιχτό που φέρει ελληνική και λατινική επιγραφή . Η διγλωσσία αντανακλά το πολιτισμικό περιβάλλον της Νορμανδικής Σικελίας, όπου συνυπάρχουν ελληνική-βυζαντινή και λατινική παράδοση.¹²¹



Εικ.37 Κόγχη ασίδας , Χριστός Παντοκράτωρ , καθεδρικός ναός , Cefalu , Σικελία.

CAPELLA PALATINA , PALERMO.

Στην Cappella Palatina του Παλέρμου, ο Χριστός Παντοκράτορας αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του ψηφιδωτού διακόσμου και εκφράζει με σαφήνεια τη διάδοση του βυζαντινού εικονογραφικού τύπου στη Νορμανδική Σικελία του 12ου αιώνα. Η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα δεσπόζει στον τρούλλο και χρονολογείται ίσως το 1132 μ.Χ.¹²²

Ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός και ημίσωμος, μέσα σε κυκλικό ή ημικυκλικό πλαίσιο, με αυστηρή και επιβλητική στάση (Εικ.38). Το πρόσωπό του αποδίδεται με συμμετρία, μεγάλα μάτια, έντονα φρύδια, μακριά κόμη και γενειάδα. Το βλέμμα είναι σταθερό και αυστηρό, στοιχείο που παραπέμπει στον Χριστό ως ουράνιο κριτή και παντοδύναμο άρχοντα. Παρατηρούνται τα βασικά στοιχεία του τύπου του Παντοκράτορα όπως η στάση ευλογίας με το δεξί χέρι και το ευαγγέλιο. Σημαντικό περιγραφικό στοιχείο είναι το χρυσό βάθος του ψηφιδωτού, που απομακρύνει τη μορφή από τον γήινο χώρο και την εντάσσει σε υπερβατική, ουράνια πραγματικότητα. Η ενδυμασία, με χιτώνα και ιμάτιο, αποδίδεται με πλούσιες γραμμικές πτυχώσεις, οι οποίες ενισχύουν τη μνημειακότητα και την αυστηρότητα της μορφής.

Σημαντικό χαρακτηριστικό αποτελεί η επιγραφή στο Ευαγγέλιο, «Εγώ ειμι το φως του κόσμου» καθώς , τονίζει τον Χριστό ως πηγή θείας αλήθειας και σωτηρίας¹²³. Η παρουσία της

¹²¹ Bahgos , M (2019) , 81.

¹²² Vasiliev , A .(2003) , 199.

¹²³ Θεοφάνης , Χρονογραφία (1883) , 672.

σε ελληνική και λατινική γλώσσα αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του πολυπολιτισμικού περιβάλλοντος της Νορμανδικής Σικελίας¹²⁴.



Εικ.38 Ψηφιδωτό τρούλλου , Χριστός Παντοκράτωρ , Capella Palatina , Palermo.

ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ MONREALE , ΙΤΑΛΙΑ.

Ο Χριστός Παντοκράτορας του Monreale παρουσιάζει σαφή ομοιότητα με τις αντίστοιχες απεικονίσεις της Cefalù και της Cappella Palatina, καθώς ανήκει στο ίδιο ευρύτερο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Νορμανδικής Σικελίας του 12ου αιώνα, όπου υιοθετούνται και προσαρμόζονται βυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα¹²⁵. Ο Χριστός Παντοκράτορας εικονίζεται στην κόγχη της αψίδας σε εξαιρετικά μνημειακή κλίμακα, δεσπόζοντας πάνω από τον χώρο του ιερού. Η μορφή του είναι ημίσωμη και μετωπική, με αυστηρή συμμετρία και έντονη επιβλητικότητα. Το βλέμμα του είναι σταθερό, διαπεραστικό και στραμμένο προς τον θεατή, δημιουργώντας την αίσθηση άμεσης εποπτείας και θεϊκής παρουσίας (Εικ.39). Ο Χριστός φέρει σταυροφόρο φωτοστέφανο, πλαισιώνεται από τα συμπλήματα IC / XC, ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατά ανοικτό Ευαγγέλιο με το αριστερό. Μπορούμε να διακρίνουμε κάποια κοινά χαρακτηριστικά με τα άλλα δύο σικελικά παραδείγματα όπως είναι το χρυσό βάθος, το οποίο ενισχύει τον υπερβατικό χαρακτήρα της μορφής και την απομακρύνει από τον

¹²⁴ Γλάρος , Α (2022) , 28.

¹²⁵ Cormack , R (2008) , 70-71 .

γήινο χώρο. Η ενδυμασία του αποτελείται από το βασικό βυζαντινό χιτώνα και ιμάτιο, αποδοσμένα με πλούσιες πτυχώσεις και έντονες χρωματικές αντιθέσεις¹²⁶.

Τα παραδείγματα της απεικόνισης του Χριστού Παντοκράτορα που αναφέρθηκαν συνδέονται μεταξύ τους μέσω ενός κοινού εικονογραφικού και θεολογικού πυρήνα . Παρατηρούνται όμοια τυπολογικά στοιχεία όπως η χειρονομία ευλογίας ,το Ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι , η μετωπικότητα ή ακόμα και το επιβλητικό βλέμμα. Είτε τοποθετείται στον τρούλο , όπως στα βυζαντινά μνημεία , είτε στη κόγχη της αψίδας, όπως σε ορισμένα σικελικά παραδείγματα , η παρουσία του οργανώνει συμβολικά ολόκληρο το χώρο του ναού. Η μορφή του λειτουργεί ως εικόνα του Ουράνιου Κυρίου , Σωτήρα και Κριτή , ενώ παράλληλα εκφράζει την ανάγκη της προβολής της ορθόδοξης πίστης και της θείας εξουσίας.



Εικ.39 Ψηφιδωτό κόγχης , Χριστός Παντοκράτωρ , καθεδρικός ναός Monreale .

¹²⁶ Φειδάς , Β (2002) , 706-707.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την παρούσα μελέτη προκύπτει ότι η εικονογραφική απόδοση του Χριστού Παντοκράτορα δεν διαμορφώθηκε άμεσα , αλλά ούτε αποτέλεσε ένα σταθερό εικονογραφικό πρότυπο από την αρχή της Χριστιανικής τέχνης . Αντίθετα , υπήρξε αποτέλεσμα μιας μακράς ιστορικής , θεολογικής και καλλιτεχνικής εξέλιξης , η οποία συνδέθηκε στενά με τις ανάγκες και τις αντιλήψεις κάθε εποχής. Η πορεία από τις πρώιμες συμβολικές απεικονίσεις προς την επιβλητική μορφή του Παντοκράτορα φανερώνει τη σταδιακή μετάβαση της χριστιανικής τέχνης από την απλή δήλωση της Ορθόδοξης πίστης στην ώριμη οπτική διατύπωση της θεολογίας.

Ένα από τα βασικά συμπεράσματα που προκύπτουν είναι ότι η εικονογραφία του Χριστού δεν δύναται να ερμηνευθεί ανεξάρτητα από τη χριστολογική διδασκαλία. Οι δογματικές διατυπώσεις της εκκλησίας , ιδίως όσες αφορούν τη σχέση Θείας και ανθρώπινης φύσης του Χριστού , άσκησαν καθοριστική επίδραση στον τρόπο εικαστικής απόδοσης της μορφής του. Ο Χριστός δεν παρουσιάζεται ως απλό ιστορικό πρόσωπο ή ως διδάσκαλος , αλλά ως Θεάνθρωπος , Κύριος της δημιουργίας , Σωτήρας αλλά και κριτής. Κατά συνέπεια , η εικόνα του λειτουργεί ως οπτικής διατύπωση της θεολογικής πίστης της εκκλησίας και όχι αποκλειστικά ως καλλιτεχνική παράσταση.

Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτά και η περίοδος της Εικονομαχίας , καθώς η αμφισβήτηση των εικόνων οδήγησε σε βαθύτερη θεμελίωση της απεικόνισης του Χριστού. Με την οριστική αποκατάσταση των εικόνων , η μορφή του Χριστού επανέρχεται με ενισχυμένο δογματικό περιεχόμενο και καταλαμβάνει κεντρική θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα των περισσότερων ναών. Επομένως , η κρίση της Εικονομαχίας δεν ανέκοψε οριστικά την εξέλιξη της Χριστολογικής εικόνας , αλλά συνέβαλε στην εδραίωση της.

Παράλληλα , καθίστανται σαφές ότι , η Βυζαντινή τέχνη αξιοποίησε συγκεκριμένα εικαστικά μέσα προκειμένου να αποδώσει στη μορφή του Χριστού κύρος , πνευματικότητα και υπερβατικό χαρακτήρα. Η μετωπικότητα , το αυστηρό βλέμμα , η χειρονομία ευλογίας , το κράτημα του Ευαγγελίου , το φωτοστέφανο καθώς και η ένταξη της μορφής σε ιεραρχημένο εικονογραφικό χώρο , δεν αποτελούν τυχαίες διακοσμητικές επιλογές. Συνιστούν στοιχεία με

σαφή θεολογική και συμβολική λειτουργία εκφράζοντας την κυριαρχία του επι της κτίσης και τη διαρκή παρουσία του στη ζωή της εκκλησίας.

Κατά τη Μεσοβυζαντινή περίοδο , ο τύπος του Παντοκράτορα παγιώνεται και συνδέεται άμεσα με τη ναοδομία , κυρίως μέσω της τοποθέτησης του στον τρούλο του ναού. Η παρουσία του Χριστού Παντοκράτορα στο υψηλότερο σημείο του ναού υπογραμμίζει την ουράνια κυριαρχία του και οργανώνει συμβολικά ολόκληρο τον εκκλησιαστικό χώρο. Με αυτό τον τρόπο , ο πιστός εισέρχεται σε έναν χώρο όπου η εικόνα του Παντοκράτορα λειτουργεί όχι μόνο ως εικαστικό στοιχείο , αλλά και ως θεολογικό κέντρο της λατρευτικής εμπειρίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασίου , Ε (1992) , *Μακεδονική Αναγέννηση. Η κορύφωση της έκφρασης της Βυζαντινής τέχνης μέσα από το πνεύμα του κλασικού Ελληνισμού* , Αρχαιολογία: τευχ.43 , σσ 43-47 .

Ανδρούδης , Π (2018) , *Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη* , Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκη.

Βάσση , Ο (2012) , *Η Νέα Μονή Χίου* , Χίος: 3η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

Γαλαβάρης , Γ (1997) , *Η τεχνοτροπία ως προσέγγιση του θείου στα βυζαντινά νομίσματα* , Οβολός τομ.2 , Νόμισμα και θρησκεία: αρχαίος κόσμος και βυζαντινός κόσμος. Πρακτικά ημερίδας.

Γιαννόπουλος , Ν .Β (2011) , *Ιστορία και Θεολογία των Οικουμενικών Συνόδων*.Αθήνα: Έννοια.

Γιαννοπούλου , Β (1984) , *Αί Οικουμενικαί Σύνοδοι εἰς τὴν ὀρθόδοξον λατρείαν*. ΘΕΟΛΟΓΙΑ :τευχ ΝΕ’ . Τομ 4. σσ.1025-1071.

Γκίκας, Ι. (2013). *Ιχθύς: Χριστιανικό Σύμβολο (Ithys: Christian Symbol)* . Μεγάλη Ορθόδοξη Χριστιανική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 9. Αθήνα: Στρατηγικές Εκδόσεις.

Γκιολές , Ν (2002) , *Βυζαντινή Ναοδομία*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Γλάρος , Αθ. (2022) , *Οικουμενικές Σύνοδοι και σύγχρονη πραγματικότητα*. Εκπαιδευτικό υλικό. Ίδρυμα Ποιμαντικής Επιμορφώσεως, Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών.

Διαμαντόπουλος, Α. Ν. (1936). *Η εν Χαλκηδόνι Δ΄ Οικουμενική Σύνοδος*. Θεολογία, 14(2).

Δρανδάκη , Α (2018) , *Η Αναστήλωση των Εικόνων: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός Κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη ,1, 59-78. DOI :<http://dx.doi.org/10.12681/benaki.18328> .

Ζουγανέλης , Ι (2015) , *Ιστορία του Ελληνισμού τον Μεσαίωνα, Άλωση του βυζαντινού ελληνισμού* , Αθήνα: Παπαζήσης

Θεοφάνης (1883) , *Χρονογραφία* . C de boor , Theofanis chronografia , Vol. II , Lipsie.

Ιωάννης Δαμασκηνός. (2014). *Περί θείων εικόνων I.16–17*. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος. Ανακτήθηκε από : <https://apostoliki-diakonia.gr/en/on-the-divine-images-i-16-17/> (Τελευταία επίσκεψη στις 09/05/2026).

Ιωαννίδης , Α (2011) , *Ο συμβολισμός του χρυσού φόντου στα βυζαντινά ψηφιδωτά* , Αθήνα: Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού.

Ιωαννίδης , Α (2011) , *Ο συμβολισμός του χρυσού φόντου στα βυζαντινά ψηφιδωτά* , Αθήνα : Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού.

Κανελλόπουλος , Ν.Σ ,(2022) , *Ο πόλεμος φθοράς και η τακτική της εξαπάτησης και του αιφνιδιασμού στις πολεμικές επιχειρήσεις του Βυζαντίου (11ος-13ος αιώνας)* , Αθήνα: Βυζαντινά Σύμμεικτα ,τόμ.32 σσ. 83-102.

Καραγιαννόπουλος , Ι (1987) , *Πηγαί της Βυζαντινής Ιστορίας* , Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.

Καραγιαννόπουλος, Ι. (2001). *Το Βυζαντινό Κράτος*. Θεσσαλονίκη: Βάνια.

Κουντούρα-Γαλάκη, Ε (1996) , *Ο Βυζαντινός κλήρος και η κοινωνία των “ Σκοτεινών Αιώνων ”* , Αθήνα : Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών

Κουρκουτίδου -Νικολαΐδου , Ε , Τούρτα , Α (1997) , *Περίπατοι στη Βυζαντινή Θεσσαλονίκη* , Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.

Κωνσταντινίδη , Χ (2018) , *Η βυζαντινή ζωγραφική στον ναό της Παναγίας του Άρακος* , Κύπρος: Ίδρυμα Αναστάσιος Γ.Λεβέντης.

Κωνσταντοπούλου , Κ.Μ (1900) , *Αρχιτεκτονική του ναού εν τη Μονή Δαφνίου*. Αθήνα : Αρμονία , τευχ. 8 .

Μαρκόπουλος , Α (2005) , *Ο Θρίαμβος της Ορθοδοξίας στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου. Τα πρόσωπα και τα κείμενα* , Αθήνα: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, τόμ. ΚΣΤ’ : 345–352.

Ματσούκας , Ν (1996) , *Δογματική και Συμβολική Θεολογία Β’* , Έκθεση της Ορθόδοξης Πίστεως σε αντιπαράθεση με τη δυτική Χριστιανοσύνη, τομ. Β Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.

Μέσσης , Β (2014) , *Μεταβυζαντινοί σύνθετοι και ημισύνθετοι τετρακίονιοι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της Πελοποννήσου*. BYZANTINA SYMMEIKTA, Αθήνα: τευχ.24, 177-212.

Μοναστήρι Οσίου Λουκά , <https://www.osiosloukasmonastery.gr/> (Τελευταία επίσκεψη στις 2/06/2026).

Μόσχος , Δ (2008) , *Συνοπτική ιστορία της χριστιανικής εκκλησίας* , Τόμος Α’ ,Πρώτη χιλιετία, Αθήνα: Ακρίτας.

Μουγκογιάννη , Π (2024) , *Η οικειοποίηση της βυζαντινής τέχνης και των βυζαντινών συμβόλων από τους Νορμανδούς της Ιταλίας*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνας της Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου 52, σσ 245-278.

Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού , <https://www.mbp.gr/en/exhibit/yperpyro-alexiou-a%CE%84-komninou/> (Τελευταία επίσκεψη στις 03/06/2026).

Μουσείο Μπενάκη, https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&Itemid=&id=108534&lang=el, (Τελευταία επίσκεψη στις 03/06/2026).

Μπούμης , Ι .Π (2009) , *Η Οικουμενικότητα μιας Συνόδου και συγκεκριμένως της εν Τρούλλω ή Πενθέκτης*. Θεολογία, τομ. 8 , τευχ. 3 , 133-149.

Μπούρας , Χ (2001) , *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: Μέλισσα.

Ξυγγόπουλος , Α (1960) , *Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας των Χαλκέων Θεσσαλονίκης* , Μακεδονικά , τομ .4 , αριθμ .1 σσ 1-19.

Παλιούρα, Αθ. Δ. (1979). *Παλαιοχριστιανική Τέχνη*. Διάγραμμα Πανεπιστημιακών διαλέξεων. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Παναγιωτίδη - Κεσισόγλου , Μ (2019) , *Αναζητώντας τον ιδρυτή της μονής Δαφνίου*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, τευχ.40, 193–222.

Πανσελήνου, Ν. (2010), *Βυζαντινή Ζωγραφική*. Θεσσαλονίκη: Καστανιώτη.

Παπαθωμάς, Γ. Δ., Αρχιμ. (2014). *Η Πενθέκτη Οικουμενική Σύνοδος (691)*. Academia. Ανακτήθηκε από:
https://www.academia.edu/19772054/85_The_Quinisext_Ecumenical_Council_in_Greek_
(Τελευταία επίσκεψη: 26/03/2026).

Πασσάς , Ν (1983) *Βυζαντινή Διαμάχη εικονοφόρων και εικονόφιλων :711-843* , Αθήνα: περιοδικό Ιστορία-Θεολογία-Τέχνη.

Πέννα , Β (2002) , *Το Βυζαντινό Νόμισμα (Μέσο συναλλαγής και έκφρασης αυτοκρατορικής προπαγάνδας)*, Λευκωσία : Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου.

Πιτσάκης , Κ .Γ (2003) , *Η Αυτοκρατορία σε κρίση . Το Βυζάντιο τον 11ο αιώνα (1025 – 1081)* , Αθήνα : Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών , Διεθνή

Συμπόσια 11 :ΜΗΠΩΣ “LE GRAND SIÈCLE DE LA SCIENCE DU DROIT CANONIQUE” ΣΤΟ BYZANTIO ΕΙΝΑΙ ΣΓΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ Ο 11ος ΑΙΩΝΑΣ .σσ 231 – 266 .

Στεφανίδης , Β (1990) , *Εκκλησιαστική Ιστορία απ’ αρχής μέχρι σήμερα* , Αθήνα: Παπαδημητρίου.

Στίκας , Ε (1970) , *Το οικοδομικόν χρονικόν της Μονής Οσίου Λουκά* , Αθήνα: Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.

Σωτηρίου, Γ.Α (1914) , *Ο Χριστός εν τη τέχνη*, Αθήνα: Τζάκας.

Τάντσης, Α. (2012), *Η αρχιτεκτονική σύνθεση στο Βυζάντιο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Φειδάς, Β (2002) , *Εκκλησιαστική Ιστορία*, τ. 1, Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Anagnostopoulos , Β (1990) , *The Seventh Oecumenical Council of Nicaea on the Veneration of Icons and the Unity of the Church* , 417-442 .ΘΕΟΛΟΓΙΑ τευχ.3 τόμος ΞΑ’.

Angold , Μ (1997) , *The Byzantine Empire 1025 –1204 : A Political History*, London: Longman.

Baghos , Μ (2019) , *Christ Pantokrator in the Byzantine Art of Italy* ,PHRONEMA, VOL. 34(1), pp. 55-84.

Belting, H. (1994). *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.

Brenk , Β (2018) , *The Mosaics of Cefalù revisited: innovation and memory* , Codex Aquilarensis Vol.34 pp. 13-34.

Britannica. (2024). *First Council of Nicaea. Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε από: <https://www.britannica.com/event/First-Council-of-Nicaea-325> (Τελευταία επίσκεψη: 24/03/2026).

Cormack, R.(2008) , *Rediscovering the Christ Pantocrator at Daphni*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 71 : 55–74.

Cormack, R. (2018). *Byzantine Art*. Oxford: Oxford University Press.

Couzin, R. (2015). *The Traditio Legis: Anatomy of an Image*. Oxford: Archaeopress Archaeology.

Cozma , I (2017) , *The Canon and the Icon: Some Reflections on Canon 82 of Quinisext Council. Journal of Orthodox Theology*, 2(1) DOI: 10.29302/AR.2017.Suplim.1.12

Delvoye , C (1991) , *Βυζαντινή Τέχνη* , μτφρ: Παπαδάκη , Μ .Επιμ: Τριανταφυλλόπουλος Δ, Αθήνα: Ν. Παπαδήμα.

Dimitrova , E (2016) , *The church Saint George at Kurbinovo* , Skopje: Heritage Protection Office Ministry of Culture of the Republic of Macedonia.

Dr.Freeman , E. (2021) , *Byzantine Iconoclasm and the Triumph of Orthodoxy*. Ανακτήθηκε από <https://smarthistory.org/byzantine-iconoclasm/>. (Τελευταία επίσκεψη στις 09/05/2026) .

Evans, J.A.S. (1999) , *Η Εποχή του Ιουστινιανού*, μτφρ. Β. Κουρής, Αθήνα: Οδυσσέας.

Freeman , E , (2022) , *Byzantine architecture and monumental art after iconoclasm* ,Ανακτήθηκε από: https://smarthistory.org/byzantine-iconoclasm/?utm_source (Τελευταία επίσκεψη στις 15/05/2026) .

Grierson , P (1999) , *Byzantine Coinage* .Washington, DC: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

Grout, Z., & Dupertuis, R. (2024). *The Good Shepherd in the Catacomb of Priscilla*. Bible Odyssey. Ανακτήθηκε από: <https://www.bibleodyssey.org/articles/the-good-shepherd-in-the-catacombof-priscilla/> (Τελευταία επίσκεψη: 24/03/2026).

Harris , J (2006) ,*Byzantium and the Crusades* ,London: A&C Black.

Hillen , J (2025) .*A quantitative approach to the Christianization of late Roman and early Byzantine coinage (306–711 AD)*.Online Zeitschrift Zur Antiken Numismatik 7, DOI:10.17879/ozean-2025-8934 .

Kazhdan , A , (1991) ,*Oxford dictionary of Byzantium* , τόμος I, New York: Oxford University Press.

Kinros , L . Balfour , P , Baron (1972) , *Hagia Sophia* , New York: Newsweek.

Kitzinger , E (1986) , *Ένας ναός του 12ου αιώνα αφιερωμένος στη Θεοτόκο. Η Παναγία του Ναυάρχου στο Παλέρμο* , Αθήνα: Δελτίον ΧΑΕ τευχ.12 , Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας , σσ.167-194.

Kouroumali , M (2012) . *Greek , Roman and Byzantine Objects from the Archbishop of Iakovos Collection*. Brookline, MA: Hellenic College Holy Cross Greek Orthodox School of Theology.

Lampe, G. W. H. (1961). *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.

- Lingran , L (2022) , *San Vitale Apse: A Holistic Consideration*. Conference: 3rd International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2022) DOI: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14631.21927> (Τελευταία επίσκεψη στις 1 /04 /2026).
- Menelaou , I(2017) , *Byzantine Iconoclasm and the Defenders of Icons, John of Damascus and Theodore the Studite* .Cairo Journal of Theology Vol.4 , Cairo:Evangelical Theological Seminary .
- Norwick, J. J. (1996). *Βυζάντιο: Οι πρώτοι αιώνες*. Μτφρ. Ε. Πιέρρης. Αθήνα: Intered.
- Oikonomides , N (1976) , *Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, Dumbarton Oaks Papers . Vol 30 , pp 151-172 .
- Oikonomides , N (1978) , *The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia* , Paris : Revue des études byzantines , Vol 36 ,pp219-232 .
- Ostrogorsky , G (1979) *Ιστορία του βυζαντινού κράτους*, τ. 2,μτφρ: Ιωάννης Παναγόπουλος, Αθήνα: Στέφανος Βασιλόπουλος.
- Paisidou , M (2015) , *The church “ Panagia ton Chalekon in Thessaloniki ”: a differenet approach of a monastic institution and its founder* , Edipuglia: Siris , Studi e ricerche della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici di Matera, 15 σσ.121-130 .
- Pelikan , J (1990) , *Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, New Jersey: Princeton University Press.
- Spieser, J. M. (1998). *The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches. Gesta*, 37(1). Chicago: The University of Chicago Press.
- Teteriatnikov, N (1998) , *Mosaics of Hagia Sophia*, Istanbul : the Fossati restoration and the work of the Byzantine Institute ,Washington DC: Dumbarton Oaks.
- Tobias , N (1970) , *Basil I (867-886), the Founder of the Macedonian Dynasty: A Study of the Political and Military History of the Byzantine Empire in the Ninth Century* , New Jersey: Rutgers University.
- UNESCO , https://whc.unesco.org/en/list/537/?utm_source= , (Τελευταία επίσκεψη στις 3 /06/2026).
- Vasiliev , A.A (2006) , *Η ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας 324 – 1453* ,μτφρ. Δ. Σαβράμης, Αθήνα: Πελεκάνος .
- Vasiliev , A.A (1952) , *History of the Byzantine Empire* , μτφρ Σαβράμης , Δ Αθήνα : Πελεκάνος.
- Weitzmann, K. (1976). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*. Vol. I:

from the Sixth to the Tenth Century . Princeton: Princeton University Press, pp.13-18.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Σύμβολο Ιχθύος , κατακόμβη Αγίου Καλλίστου ,κρύπτη Αγίας Λυκίνης 2ος μ.Χ.
Ανακτήθηκε από: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/4callist/callist3.html?utm_source=chatgpt.com (Τελευταία επίσκεψη στις 10/03/2026).

Εικόνα 2. Σύμβολο Ιχθύος και σταυρού , κατακόμβη, Δομιτίλλας , Ρώμη , 3ος μ.Χ.
Ανακτήθηκε από: https://theologosgr.blogspot.com/2014/09/blog-post_49.html (Τελευταία επίσκεψη στις 10/03/2026).

Εικόνα 3. Χριστόγραμμα μέσα σε δάφνινο στεφάνι , παλαιοχριστιανικός τάφος
Θεσσαλονίκης , α μισό 4ου μ.Χ. Ανακτήθηκε από:
http://www.xanthi.ilsp.gr/istos/walls/htm/toixo_012.htm (Τελευταία επίσκεψη στις 20/03/2026).

Εικόνα 4. Ο Καλός ποιμήν , κατακόμβη Δομιτίλλας, Ρώμη , 2ος-3ος αιώνας. Ανακτήθηκε
από: https://theologosgr.blogspot.com/2014/09/blog-post_49.html (Τελευταία επίσκεψη στις 20/03/2026).

Εικόνα 5. Ο Καλός ποιμήν , κατακόμβη Αγίου Καλλίστου ,Ρώμη , 3ος αιώνας μ.Χ.
Ανακτήθηκε από: <https://greekdownloads.wordpress.com/2022/06/07/%CE%B7->

[%CE%B5%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CE%BC%CE%B2%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%B3/](#) (Τελευταία επίσκεψη στις 8/04/2026).

Εικόνα 6. Ο Χριστός ως διδάσκαλος , κατακόμβη Δομιτίλλας , Ρώμη , 4ος αιώνας μ.Χ. Ανακτήθηκε από: https://www.ultimacena.afom.it/roma-catacomba-di-domitilla-con-cristo-che-insegna-agli-apostoli/?utm_source=chatgpt.com (Τελευταία επίσκεψη στις 8/04/2026).

Εικόνα 7. Ο Χριστός ως διδάσκαλος, κατακόμβη Αγίας Πρισκίλλας , 400 μ.Χ. Ανακτήθηκε από προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 8. Ψηφιδωτό αψίδας Santa Pudenziana , 410 μ.Χ , Ρώμη . Ανακτήθηκε από: <https://www.walksinrome.com/mosaic-in-the-church-of-santa-pudenziana-rome.html> (Τελευταία επίσκεψη στις 10/05/2026).

Εικόνα 9. Ψηφιδωτό traditio legis (παράδοση νόμου) , Santa Costenza , 4ος αιώνας μ.Χ Ανακτήθηκε από: <https://artepiu.info/mausoleo-santa-costanza-mosaici/> (Τελευταία επίσκεψη στι; 13/05/2026).

Εικόνα 10. Χριστός Παντοκράτωρ , 500 μ.Χ, Άγιος Απολλινάριος , Ραβέννα. Ανακτήθηκε από: <https://sangiulio.org/articles/1194-2/%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%AD%CE%BD%CE%BD%CE%B1/> (Τελευταία επίσκεψη στι; 14/05/2026).

Εικόνα 11. Χριστός ένθρονος κοσμοκράτωρ , 547 μ.Χ Ψηφιδωτό κόγχης , ναός Αγίου Βιτάλιου Ραβέννα. Ανακτήθηκε από: https://byzantine-empire-of-new-rome.blogspot.com/2018/10/blog-post_53.html (Τελευταία επίσκεψη στις 14/05/2026).

Εικόνα 12. Ψηφιδωτό Ιουστινιανού Α΄ , 547 μ.Χ. τμήματα πλευρικών τοίχων , Άγιος Βιτάλιος Ραβέννα. Ανακτήθηκε από: <https://www.polignosi.com/cgi-bin/hweb?-A=4642&-V=limmata> (Τελευταία επίσκεψη στις 15/05/2026).

Εικόνα 13. Χριστός Παντοκράτορας , 6ος αιώνας μ.Χ. Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά. Ανακτήθηκε από : <https://www.elpedia.gr/iera-moni-agias-aikaterinis-sina/> (Τελευταία επίσκεψη στις 20/05/2026).

Εικόνα14. Solidus Ιουστινιανού Β΄ ,692-695 μ.Χ. εμπρόσθια όψη Χριστός Παντοκράτορας και πίσω Ιουστινιανός Β΄. Ανακτήθηκε από: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AGold_solidus%2C_Byzantine%2C_Justinian_I%2C_692-695.jpg (Τελευταία επίσκεψη στις 21/05/2026).

Εικόνα 15. Solidus Ιουστινιανού Β΄ , 705-711 μ.Χ. εμπρόσθια όψη Χριστός Παντοκράτωρ και πίσω ο Ιουστινιανός Β΄ με το γιό του Τιβέριο . Ανακτήθηκε από:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASolidus_of_Justinian_II_and_Tiberius.jpg?utm_source=chatgpt.com (Τελευταία επίσκεψη στις 21/05/2026).

Εικόνα 16. Αγία Ειρήνη , 740 μ.Χ. , κόγχη του ιερού , ανεικονική διακόσμηση με τη χρήση του σταυρού , Κωνσταντινούπολη. Ανακτήθηκε από :

https://www.thebyzantinelegacy.com/hagia-eirene?utm_source=chatgpt.com (Τελευταία επίσκεψη στις 27/05/2026).

Εικόνα 17-18 . Αγία Σοφία Θεσσαλονίκη , 780-788 μ.Χ. , ψηφιδωτό κόγχης του ιερού , σχεδιαστική απεικόνιση ανεικονικού σταυρού και Παναγία Βρεφοκρατούσα. Ανακτήθηκε από προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 19. Βυζαντινή αγιογραφία , Θρίαμβο της Ορθοδοξίας , 14ος -15ος , Λονδίνο: Βρετανικό Μουσείο. Ανακτήθηκε από: https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=108276&lang=el (Τελευταία επίσκεψη στις 10/06/2026).

Εικόνα 20. Ψηφιδωτό κόγχης Παναγία Βρεφοκρατούσα , 867 μ.Χ. Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολη. Ανακτήθηκε από: <https://ime.gr/chronos/09/gr/pl/867/t/main/t10bm.html> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 21. Σχεδιαστική απεικόνιση εικονογραφικού προγράμματος σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο ναού. Προσωπική σχεδίαση .

Εικόνα 22-23. Ψηφιδωτό της Αυτοκρατορικής Πύλης , Χριστός Παντοκράτορας με Λέοντα ΣΤ΄ , 900 μ.Χ. , Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολη. Ανακτήθηκε από : <https://www.mixanitouxronou.gr/ta-psifidota-kai-oi-agiografies-tis-agias-sofias-poy-etoimazontai-na-quot-exafanisoy-n-quot-oi-toyrkoi/> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 24. Ψηφιδωτό στο νότιο υπερώο , Η Αυτοκράτειρα Ζωή την Πορφυρογέννητη μαζί με τον Κωνσταντίνο Θ΄ Μονομάχο. Στη μέση ο Χριστός Παντοκράτωρ , 1042 –1055 μ.Χ , Αγία Σοφία , Κωνσταντινούπολη. Ανακτήθηκε από: <https://www.mixanitouxronou.gr/ta-psifidota-kai-oi-agiografies-tis-agias-sofias-poy-etoimazontai-na-quot-exafanisoy-n-quot-oi-toyrkoi/> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 25-26. Τοιχογραφία η ανάληψη και λεπτομέρεια προσώπου Χριστού Παντοκράτορα , τρούλος ναού , Παναγία Χαλκέων , Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε από: <https://www.religiousgreece.gr/el/axiotheata/i-n-panagias-ton-halkeon> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 27-28 . τοιχογραφία η Δευτέρα Παρουσία , νάρθηκας , Παναγία Χαλκέων , Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε από: <https://www.religiousgreece.gr/el/axiotheata/i-n-panagias-ton-halkeon> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 29. Ψηφιδωτό νάρθηκα , Χριστός Παντοκράτωρ , Μονή Οσίου Λουκά , Βοιωτία. Ανακτήθηκε από: <https://www.osiosloukasmonastery.gr/digital-collection/> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 30. Νέα Μονή Χίου, καθολικό, εσωτερική άποψη του τρούλου. Η κεντρική παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα δεν σώζεται , διατηρούνται περιμετρικά ψηφιδωτά της ανώτερης ζώνης. Ανακτήθηκε από: <https://mnimesellinismou.com/vizantiokaixristianismos/neamonichiou> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 31-32. Ψηφιδωτό τρούλου ,1080 μ.Χ. , Χριστός Παντοκράτορας , Μονή Δαφνίου , Αθήνα. Ανακτήθηκε από: https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/TAPA/000054-11631_12652 (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 33. Χρυσός Ιστάμενος Κωνσταντίνου Θ΄ Μονομάχου — 1042–1055 μ.Χ. Ανακτήθηκε από: https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&Itemid=&id=108534&lang=el (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 34. Χρυσό υπέρπυρον Αλεξίου Α΄ Κομνηνού, 1081–1118 „Χ., τέλη 11ου αιώνα, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε από : <https://www.mbp.gr/exhibit/yperpyro-alexiou-a%CE%84-komninou/> (Τελευταία επίσκεψη στις 11/06/2026).

Εικόνα 35. Τοιχογραφία Fresco , Χριστός Παντοκράτωρ , ναός Αγίου Γεωργίου , Kurbinovo. Ανακτήθηκε από: <https://byzantinepainting.com/en/old-mural/macedonia/kurbinovo/> (Τελευταία επίσκεψη στις 12/06/2026).

Εικόνα 36. Τοιχογραφία τρούλου , Χριστός Παντοκράτωρ , Ιερά Μονή Παναγίας Άρακα , Κύπρος. Ανακτήθηκε από: <https://www.polignosi.com/cgi-bin/hweb?-A=490&-V=limmata> (Τελευταία επίσκεψη στις 12/06/2026).

Εικόνα 37. Κόγχη αψίδας , Χριστός Παντοκράτωρ , καθεδρικός ναός , Cefalu , Σικελία. Ανακτήθηκε από : <https://www.christianiconography.info/sicily/pantocratorCefaluCathedral.html> (Τελευταία επίσκεψη στις 12/06/2026).

Εικόνα 38. Ψηφιδωτό τρούλλου , Χριστός Παντοκράτωρ , Capella Palatina , Palermo. Ανακτήθηκε από: <https://smarthistory.org/cappella-palatina/> (Τελευταία επίσκεψη στις 12 /06/2026).

Εικόνα 39. Ψηφιδωτό κόγχης , Χριστός Παντοκράτωρ , καθεδρικός ναός Monreale . Ανακτήθηκε από : <https://www.lasiciliainrete.it/el/directory-tangibili/listing/cattedrale-di-monreale/> (Τελευταία επίσκεψη στις 12/06/2026).

