

## ΑΡΓΥΡΑ ΠΙΝΑΚΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ

Συμβολή εις τὴν Βυζαντινὴν Τορευτικὴν

ΥΠΟ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ

Ἡ βυζαντινὴ τορευτικὴ, παράλληλος πρὸς τὰς ἄλλας ἐκδηλώσεις τῆς Χριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας, ἀποτελεῖ σοβαρὸν κλάδον, ὁ ὁποῖος μέχρι τινός, ἂν ὄχι παρεμπιπτόντως, πάντως οὐχὶ μετὰ τῆς προσηκούσης ἐμβριθείας καὶ τῆς ἀναλόγου προσοχῆς ἐξητάσθῃ.

Τελευταίως μόνον καὶ ἐξ ἀφορμῆς τυχαίων τινῶν εὐρημάτων ἐν Ἀντιοχείᾳ, Αἰγύπτῳ, Κύπρῳ καὶ ἰδιαιτέρως ἐν Ρωσίᾳ ἐστράφη ἡ προσοχὴ τῆς ἐπιστήμης πρὸς τὴν τορευτικὴν, ἣτις οὐχὶ μόνον ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπικῆς πολλὰ πληροφορεῖ ἀλλὰ καὶ εἰκονογραφικῶς τὰ μέγιστα πλουτίζει τὴν Χριστιανικὴν καὶ Βυζαντινὴν Ἀρχαιολογίαν<sup>1</sup>.

Οὕτω μέχρι πρό τινας δὲν ἐγνωρίζομεν εἰμὴ θρησκευτικὰς παραστάσεις ἐπὶ ἔργων τορευτικῆς, μετὰ τὰς ἀνακαλύψεις ὅμως κυρίως τῆς νοτίου Ρωσίας ἔχομεν ἐξαιρετικὴν ποικιλίαν εἰς θέματα, εἰλημμένα εἴτε ἐκ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μυθολογίας εἴτε ἐκ τῆς καθ' ἡμέραν ζωῆς. Ἀλλὰ καὶ τεχνοτροπικῶς, λόγῳ τῆς προσωπικότητος, τοῦ τόπου προελεύσεως τῶν καλλιτεχνῶν, τῶν ρευμάτων τῆς ἐποχῆς, τῆς ὑπὸ ἐπεξεργασίαν ὕλης, εἶναι ἐξαιρετικῶς σπουδαῖα τὰ συμπεράσματα, τὰ προκύπτοντα ἐκ τῆς συστηματικῆς μελέτης τῆς τορευτικῆς διὰ τὴν χριστιανικὴν καὶ βυζαντινὴν τέχνην.

Τὸ Μουσεῖον Μπενάκη κατέχει σειρὰν ἀργυρῶν πινακίων, κοσμικὸν καὶ ἐκκλησιαστικὸν ἐχόντων χαρακτῆρα καὶ χρῆσιν, ἀδημοσιεύτων εἰσέτι, τὰ ὁποῖα ἔνεκα τῶν παραστάσεων ὡς καὶ τῆς τεχνοτροπίας αὐτῶν ἔχουν ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς βυζαντινῆς τορευτικῆς.

Ἐκ τῶν πινακίων τούτων δημοσιεύομεν εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην ἕξ μόνον, ἅτινα κοσμοῦνται διὰ κοσμικῶν παραστάσεων<sup>2</sup>.

Ἐκ τοῦ περὶ τὴν κεντρικὴν παράστασιν ἰδιαίοντος διακόσμου αὐτῶν διακρίνομεν τὰ πινάκια ταῦτα εἰς δύο ομάδας:

1 O. Bréhier, Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche, Gaz. BA. 3, 1920, 17 κέ. Ch. Diehl, L'école artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne, Syria 2, 1924, 85 κέ. G. Duthuit - F. Volbach-G. Salles, Art byzantin. Paris, 62, πίν. 56. L. Matzulewitsch, Byzanti-

nische Antike. Berlin 1929.

2 Τὰ πινάκια ταῦτα παρεχωρήθησαν ἡμῖν εὐγενῶς πρὸς μελέτην ὑπὸ τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Θερμὰς εὐχαριστίας καὶ δημοσίᾳ ἐκφράζομεν πρὸς τὸν κ. Ἀ. Μπενάκη, ὡς καὶ πρὸς τὸν διευθυντὴν τοῦ Μουσείου φίλον κ. Μ. Χατζηδάκη.

## Ο Μ Α Σ Α'

Ἡ ὁμάς Α' σύγκειται ἐκ τριῶν διαφόρου μεγέθους πινακίων 1, 2, 3, τὰ ὅποια ἔχουν τὸν αὐτὸν σχεδὸν διάκοσμον περὶ τὸν ὀμφαλὸν καὶ δὴ α) ἀστράγαλον, λέσβιον κυμάτιον καὶ φύλλα ἀκάνθου καὶ β) ἀστράγαλον καὶ φύλλα ἀκάνθου.

1) Πινάκιον ἀργυροῦν φέρον ἐν τῷ ὀμφαλῷ τὴν μυθολογικὴν παράστασιν τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου.

Προθήκη 32, ἀρ. 80. Βάρος γραμμ. 647. Διαστάσεις: διάμ. 0,254, ὕψ. 0,046. Εἰκ. 1, πίν. 1.



Εἰκ. 1. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἰνὸ Μελικέρτης.

Τὸ πινάκιον τοῦτο παριστᾷ τὴν τελευταίαν φάσιν τῶν ταλαιπωριῶν τῆς πολυπαθοῦς Ἰνοῦς καὶ τοῦ βρέφους αὐτῆς Μελικέρτου.

Εἰς τὸν ὀμφαλὸν τοῦ πινακίου τούτου καὶ ἐντὸς στεφάνης ἐξ ἀστραγάλου καὶ κυματίου ἐν μετρίῳ ἐκτύπῳ ἀναγλύφῳ παρίσταται ἡ φυγὴ τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου. Ἡ παράστασις ἔχει κίνησιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἐπὶ ἰχθυοκενταύρου ἱππεύει ἡ Ἰνὸ φέρουσα χειριδωτὸν πέπλον, ὁ ὅποιος ἀνεμιζόμενος ἐκ τῆς πρὸς τὰ πρόσω φορᾶς ἀφήνει ἀκάλυπτον ἀπὸ τοῦ ἰσχίου ὄλον τὸν ἀριστερὸν πόδα, ἐνῶ ὁ δεξιὸς εὐρηται χιαστὶ κάτωθεν αὐτοῦ. Τὸ διανοιχθὲν ἐνταῦθα ἱμάτιον καλύπτει μέρος τοῦ σώματος τοῦ ἰχθυοκενταύρου. Ἡ στάσις τῆς Ἰνοῦς ἐπὶ τοῦ θαλασίου τέρατος εἶναι σχετικῶς βεβιασμένη, διότι ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω παρίσταται κατὰ πρόσωπον ἢ μᾶλλον εἰς στάσιν περίπου τριῶν τετάρτων τῆς ἀντιθέτου πρὸς τὴν ὄλην τῆς παραστά-

σεως φοράν. Ἡ οἰκονομία αὐτὴ ἐπεβλήθη εἰς τὸν καλλιτέχνην καὶ δι' ἄλλους λόγους καὶ διὰ τὴν παρουσιάσῃ εὐκρινῶς εἰς τὸν θεατὴν τὸν γυμνὸν Μελικέρτην, ὁ ὁποῖος καθήμενος ἐπὶ τῆς ἀγκάλῃς τῆς μητρὸς θηλάζει ἐκ τοῦ μαστοῦ αὐτῆς. Ἡ θέσις τῆς κεφαλῆς τῆς Ἰνοῦς κατὰ δεξιὸν κρόταφον, ἢ κίνησις τῆς δεξιᾶς αὐτῆς χειρὸς, δι' ἧς θωπεύει τὴν παρειὰν τοῦ βρέφους τῆς, ἐνῶ ἢ ἑτέρα χεὶρ προασπίζει, οὕτως εἰπεῖν, τὴν κεφαλὴν τοῦ μικροῦ ἀπὸ τὴν πόντιον αὖραν, καὶ οἱ ἐνατενίζοντες πρὸς αὐτὸ μεγάλοι ὀφθαλμοὶ τῆς ἐκφράζουν ὅλην τὴν μητρικὴν στοργήν.

Ἡ φροντίς τοῦ ἰχθυοκενταύρου διὰ τὴν ἄμεμπτον ἐκτέλεσιν τῆς ἀποστολῆς αὐτοῦ ἀντικατοπτρίζεται εἰς τὸ πρόσωπον καὶ τὰς κινήσεις τοῦ θαλασσίου τέρατος. Περιετύλιξε τὸ ἰχθυόμορφον καὶ λεπιδωτὸν αὐτοῦ σῶμα, τὸ ἀπολήγον εἰς οὐρὰν ἐν εἴδει τριαίνης, ἵνα ἀναπαυτικώτερον καὶ ἀσφαλέστερον κάθηται οἱ ἐπιβάται αὐτοῦ, ἐνῶ στρέφει τὸν ἰσχυρὸν καὶ μυώδη ἀνθρωπόμορφον κορμὸν του καὶ τὴν ὑπὸ ὥραιας καὶ πλουσίας κόμης πλαισιουμένην κεφαλὴν του πρὸς τὰ ὀπίσω. Εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ τὸ πηδάλιον ἢ τὴν κώπην, ἐνῶ ἢ δεξιὰ καμπτομένη καθορίζει ἴσως τὴν κατεύθυνσιν. Εἰς τοὺς πόδας αὐτοῦ καὶ τῆς Ἰνοῦς, ὡς καὶ εἰς ὅλον τὸν κενὸν κάτω τοῦ συμπλέγματος χῶρον, παρίστανται ἰχθύες καὶ σηπία καὶ ὀστρεώδη πρὸς ὑποδήλωσιν τῆς θαλάσσης.

Τὴν περιβάλλουσιν τὴν ὅλην παράστασιν στεφάνην τοῦ ἀστραγάλου ἀκολουθεῖ ἑτέρα τοιαύτη ἐκφυλισμένου λεσβίου κυματίου. Τὴν ἐπίλοιπον ἐπιφάνειαν τοῦ πινάκιου μέχρι τῶν ἀναδιπλουμένων χειλέων αὐτοῦ ποικίλλουν συνεχόμενα καὶ ἐσηματοποιημένα πρόσωπα καὶ ἐγγάρακτα μεγάλα φύλλα ἀκάνθου.

2) Πινάκιον ἀργυροῦν ἔχον ἐν τῷ ὀμφαλῷ παράστασιν τριαινοφόρου ἐρωτιδέως ἐπὶ θαλασσίῳ τέρατος ἀλιεύοντος.

Προθήκη 32, ἀριθ. 81. Βάρος γραμμ. 190. Διαστάσεις: διάμ. 0,13, ὕψ. 0,025. **Εἰκ. 2.**

Ἐξαιρετικῶς ζωντανὴ καὶ στιγμιαία παρίσταται ἢ σκηνὴ, καθ' ἣν ἐρωτιδεὺς πτεροφόρος, κρατῶν εἰς τὴν δεξιὰν τριαίαν καὶ ἰππεύων ἐπὶ θαλασσίῳ τέρατος, προσπαθεῖ νὰ ἀλιεύσῃ ἢ νὰ φονεύσῃ ἰχθύν, μὴ διακρινόμενον ἐν τῇ παραστάσει.

Ὁ ἐρωτιδεὺς ἔχει τὴν συνήθη σαρκώδη διάπλασιν τοῦ σώματος τῶν ἐρωτιδέων καὶ φέρει ἐπὶ τῶν ὠμων πτερά, τῶν ὁποίων αἱ λεπτομέρειαι-πίλα καὶ διάταξις αὐτῶν-ἀπεδόθησαν συστηματικῶς καὶ μετ' ἀκριβῆ παρατήρησιν τῆς φύσεως. Ἡ κεφαλὴ του μόνον, ἣτις ἀπεδόθη ὡς καὶ ὅλον τὸ σῶμα κατὰ κρόταφον, ἐκφεύγει πῶς τῆς ἐπιμεμηλημένης κατασκευῆς τοῦ σώματος. Ἐνῶ δηλ. τὸ σῶμα ἀπεδόθη συμφώνως πρὸς τοὺς φυσιολογικοὺς κανόνας, διὰ τὸ πρόσωπον καὶ γενικῶς διὰ τὴν κεφαλὴν μετεχειρίσθη ὁ καλλιτέχνης τὴν συνοπτικὴν ἀπόδοσιν, ἐκμεταλλεόμενος ἀριστοτεχνικῶς διὰ τὰ ἐπὶ μέρους τὸ φῶς καὶ τὴν σκιάν, τὰ ὁποῖα ἕνεκα τῆς φύσεως τῆς ὕλης ἀφθόνως δημιουργοῦνται.

Ἡ κόμμωσις τοῦ ἐρωτιδέως ἔμπροσθεν μὲν πίπτει εἰς βοστρύχους ἐπὶ τοῦ μετώπου προκαλοῦσα τὴν ἐντύπωσιν ὅτι τοῦτο εἶναι μᾶλλον στενόν, ἐνῶ ὀπισθεν ἐπικάθηται αὐτὴ κυματοειδῶς ἐπὶ τῆς κυρτῆς τοῦ κρανίου ἐπιφανείας.

Τὸ θαλάσσιον τέρας, ἐπὶ τοῦ ὁποίου κάθηται ἢ μᾶλλον ἰππεύει ὁ ἐρωτιδεὺς, ἔχει κεφαλὴν καὶ πόδας κυνηγετικοῦ κυνός, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπον σῶμα, ἀπολήγον εἰς οὐρὰν ἐν μορφῇ τριαίνης, ἀποτελεῖται ἐκ κορμοῦ θαλασσίῳ τέρατος. Ἐπὶ τοῦ

προσθίου σώματος φέρει λεπτεπιλέπτους κοκκίδας, πρὸς ὑποδήλωσιν ἴσως τῶν ἐν τῇ θαλάσῃ ἰριδισμῶν, ἐνῶ τὸ ὀπίσθιον τοῦ σώματος μέρος, ἐνθα τοῦτο ἀναδιπλοῦται καὶ ἐπὶ τοῦ ὀπίου κάθηται ὁ ἐρωτιδεὺς, μέχρι τῆς οὐρᾶς, καλύπτεται ὑπὸ λεπίδων.

Κάτωθεν τῆς παραστάσεως εἰς τὴν ὑποτιθεμένην θάλασσαν νήχονται εἰς ἰχθὺς καὶ ἐν ὀστρεῶδες.



Εἰκ. 2. Ἄργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Τριαινοφόρος ἐρωτιδεὺς ἐπὶ θαλασσίῳ τέρατος ἀλιεύων.

Ἡ παράστασις ἔχει κατεύθυνσιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερὰ περιβάλλεται δὲ δι' ἀστραγάλου καὶ ἐσηματοποιημένων φύλλων ἀκάνθου μέχρι τῶν ἀναδιπλουμένων χειλέων τοῦ πινακίου.

3) Πινάκιον ἀργυροῦν, φέρον ἐν τῷ ὀμφαλῷ παράστασιν ὀρθοῦ ἐπὶ δελφίνος ἐρωτιδέως ἀλιεύοντος.

Προθήκη 32, ἀριθ. 85. Βάρος γραμμ. 172. Διαστάσεις: διαμ. 0,13, ὕψ. 0,025. Εἰκ. 3.

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ὀμφαλοῦ τοῦ πινακίου τούτου εἶναι δυστυχῶς λίαν ἐφθαρμένη.

Παρὰ ταῦτα διακρίνεται εὐκρινῶς ἡ παράστασις. Ὁ ἐρωτιδεὺς ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐρωτιδέως τοῦ πινακίου 2. Ἐν ἀντιθέσει ὅμως πρὸς ἐκεῖνον, οὗτος παρεστάθη ὄρθιος καὶ εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Ἡ παράστασις ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται ὅτι ἔχει κίνησιν ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ, πρόκειται ὅμως μᾶλλον περὶ κεντρικῆς παραστάσεως, τῆς ὁποίας ὡς κατακόρυφος ἄξων χρησιμεύει ὁ ἐρωτιδεὺς, ὅστις φέρει καὶ πτερά, μόνις διακρινόμενα. Ἴσταται διὰ τοῦ ἑνὸς ποδός, τοῦ ἀριστεροῦ, ἐπὶ τοῦ δελφίνου, ἐνῶ ὁ δεξιὸς αἰωρεῖται εἰς τὸ κενὸν ὡς ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὴν θάλασσαν. Εἰς τὴν ὑψωμένην δεξιὰν χεῖρα κρατεῖ τὴν τριαινᾶν, τὴν ὁποίαν παρακολουθεῖ καὶ διὰ



Εἰκ. 3. Ἄργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ὁρθὸς ἐπὶ δελφίνου ἀλιεύων ἐρωτιδεὺς.

τοῦ βλέμματος, ὡς δηλοῖ καὶ ἡ ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στροφή τῆς κεφαλῆς, ἔτοιμος νὰ τὴν μεταχειρισθῇ διὰ τὴν ἀλιεῖαν. Πανομοιότυπος εἶναι ἡ τεχνοτροπικὴ ἐπεξεργασία τῆς περιγραφομένης παραστάσεως πρὸς τὴν τοῦ πινακίου 2, ὡς καὶ ἡ κόμμωσις ἀμφότερων τῶν ἐρωτιδέων.

Ἐκ τοῦ δελφίνου διακρίνεται τὸ ἄνω μέρος τῆς κεφαλῆς του, τοῦ κάτω ἐλλείποντος, καὶ ἀμυδρῶς ὁ ὀπίσθιος κορμὸς του, ὅστις ἀπολήγει εἰς τριαινόμορφον οὐράν.

Τὴν παράστασιν περιβάλλουν ἀστράγαλος καὶ φύλλα ἀκάνθου, ἐν προστύπῳ ἀναγλύφῳ, ἣτις φθάνει μέχρι τῶν ἀναδιπλουμένων χειλέων τοῦ πινακίου.

#### Ο Μ Α Σ Β'

Ἡ ὁμάς Β' ἀποτελεῖται ἐκ τριῶν μικρῶν πινακίων 4, 5, 6. Τὰ πινάκια ταῦτα ἔνεκα

τῆς ὁμοιομορφίας τοῦ περὶ τὸν ὀμφαλὸν διακόσμον αὐτῶν — στεφάνη ἐκ τριῶν σφυρηλάτων κύκλων — ἀνήκουν ἐνδεχομένως εἰς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν «σύνθεσιν»<sup>1</sup>.

4) Πινάκιον ἀργυροῦν φέρον ἐν τῷ ὀμφαλῷ παράστασιν ἐρωτιδέως ἐπὶ δελφίνος ἀλιεύοντος διὰ τριαίνης.

Προθήκη 32, ἀριθ. 82. Βάρος γραμμ. 136. Διαστάσεις: διάμ. 0,126, ὕψ. 0,02. Εἰκ. 4.

Ἐντὸς στεφάνης ἐκ τριῶν ἐκτύπων κύκλων παρίσταται εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων ἐκ τῶν ὀπισθεν κατὰ τὸ σῶμα, ἐνῶ ἡ κεφαλὴ αὐτοῦ εὔρηται κατὰ κρόταφον, ἐρωτιδεὺς γυμνὸς ἐπὶ δελφίνου. Ἡ παράστασις ἔχει κίνησιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά. Εἰς τὴν



Εἰκ. 4. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἐρωτιδεὺς ἐπὶ δελφίνου ἀλιεύων διὰ τριαίνης.

ἀνυψουμένην δεξιὰν χεῖρα κρατεῖ τὴν τριαίναν, δι' ἧς προσπαθεῖ νὰ πλήξῃ παρανηχόμενον ἰχθύνην, παρέργως ἀποδοθέντα. Ἐξαιρετικῶς βαθὺ εἶναι τὸ περὶ τὸ σῶμα τοῦ ἐρωτιδέως περίγραμμα ὡς καὶ ὁ τονισμὸς τῆς σπονδυλικῆς στήλης, τῆς ὁποίας τὸ ἄνω μέρος καλύπτεται διὰ πτερῶν — ἐνὸς μόνου ὄρατοῦ — ἐκφυομένου ἐκ τῆς ἀριστερᾶς ὠμοπλάτης.

Τὸ σῶμα τοῦ δελφίνου, ἀπολήγον εἰς οὐράν, ἔχουσιν τὴν μορφήν τριαίνης, ποι-

<sup>1</sup> Μεταχειριζόμεθα ἐνταῦθα τὸν ὄρον «σύνθεσις», ἥτις κατὰ τοὺς ἐλληνιστικοὺς χρόνους ἐν Αἰγύπτῳ ἐδήλου τὸ σύνολον ἐπιτραπεζίων ἀργυρῶν καὶ χρυσῶν ἢ ἀργυροχρῦσων σκευῶν διαφόρου χρήσεως καὶ μεγέθους.

Περὶ τῆς λέξεως «σύνθεσις» καὶ τῆς σημασίας αὐτῆς πρβ. Fr. Drexel, Ein alexandrinisches Silberinventar der Kaiserzeit, RM 36/37, 1921-22, 40.

κίλλεται κατὰ μῆκος αὐτοῦ διὰ παραλλήλων γραμμῶν καὶ διαστίζεται διὰ κοκκίδων, δηλουσῶν τὰς λεπίδας ἢ τοὺς φωσφορισμοὺς ἐν τῇ θαλάσῃ.

5) Πινάκιον ἀργυροῦν μετὰ παραστάσεως ἐν τῷ ὀμφαλῷ ἐρωτιδέως ἐπὶ δελφίνος ἀλιεύοντος διὰ μαχαίρας.

Προθήκη 32, ἀριθ. 84. Βάρος γραμμ. 135. Διαστάσεις: διάμ. 0,125, ὕψ. 0,02. **Εἰκ. 5.**

Τὸ αὐτὸ ὡς καὶ τὸ προηγούμενον πλαίσιον περιβάλλει τὴν παράστασιν τοῦ ἀλιεύοντος ἐρωτιδέως, ἣτις ἔχει κίνησιν ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ. Ὁ εὐτραφῆς καὶ ἄνευ



Εἰκ. 5. Ἄργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἐρωτιδέως ἐπὶ δελφίνος ἀλιεύων διὰ μαχαίρας.

πτερῶν ἐρωτιδέως ἱππεύει ἐπὶ δελφίνος καὶ παρίσταται εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Διὰ τῆς μιᾶς χειρός, τῆς ἀριστερᾶς, στηρίζεται ἐπὶ τοῦ ὀπισθίου κορμοῦ τοῦ ἰχθύος, ἐνῶ ἡ δεξιὰ εὐρηται ἐλευθέρᾳ καὶ ἀνυψωμένη, ἐτοίμη νὰ καταφέρει πλήγμα διὰ μαχαίρας, τὴν ὁποίαν κρατεῖ, κατὰ τοῦ παραπλέοντος ἰχθύος, εὐρισκομένου ἤδη παρὰ τὸ στόμα τοῦ δελφίνος καὶ κάτωθεν τοῦ ποδὸς τοῦ ἐρωτιδέως. Ἐπιπολαίως ἀπεδόθη τὸ σῶμα αὐτοῦ καὶ μόνον γενικᾶς γραμμᾶς δύναται τις νὰ διαχωρίσῃ. Ἐκεῖνο τὸ ὅποιον δίδει ὄχι μόνον τὴν μορφήν εἰς τὸ σῶμα ἀλλὰ καὶ ζωοποιεῖ τοῦτο εἶναι τὸ ἰσχυρὸν περιγράμμα αὐτοῦ.

Ὁ δελφίς εἶναι περίπου ὁ αὐτὸς πρὸς τὸν τοῦ πινακίου 4. Οὐδεμία ἔνδειξις θαλάσσης ἢ ἐναλίων παρουσιάζεται χαρακτηριστικῶς τὴν παράστασιν.

6) Πινάκιον ἀργυροῦν μετὰ παραστάσεως ἐν τῷ ὀμφαλῷ ἐρωτιδέως ἐπὶ δελφίνος ἀλιεύοντος διὰ μαχαίρας.

Προθήκη 32, ἀριθ. 83. Βάρος γραμμ. 127. Διαστάσεις: διάμ. 0,125 ὑψ. 0,019. **Εἰκ. 6.**  
 Ὁ ἐρωτιδεὺς παρουσιάζει τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ πρὸς τοὺς ἄλλους ἐρωτιδεῖς  
 τῶν ἡμετέρων πινακίων. Ἄξια παρατηρήσεως εἶναι ἡ κόμμωσις αὐτοῦ, ἥτις συγγενεῦει  
 στενωῶς πρὸς τὴν κόμμωσιν τῶν ἐρωτιδέων τῶν πινακίων 2 καὶ 3.  
 Ὁ δελφίς ἀπεδόθη ὡς καὶ εἰς τὰ προηγούμενα πινάκια.



Εἰκ. 6. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἐρωτιδεὺς ἐπὶ δελφίνος ἀλιεύων διὰ μαχαίρας.

Ἡ παράστασις, πλαισιουμένη διὰ τριπλῶν ἐκτύπων κύκλων, ἔχει κατεύθυνσιν ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιά.

#### ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Ο Μ Α Σ Α': Ὁ μῦθος τῆς Ἴνουσ καὶ τοῦ Μελικέρτου δις ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ Ἀπολλοδώρου ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ αὐτοῦ, ἐνθα παρίσταται ἡ Ἴνώ ὡς θυῖμα τῆς ζηλοτυπίας τῆς ἠπατημένης Ἑρας<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ἀπολλόδωρος I, II, 2 «Ἀθάμας δὲ ὕστερον διὰ μῆνιν Ἑρας καὶ τῶν ἐξ Ἴνουσ ἐστερήθη παίδων· αὐτὸς μὲν μανεῖς ἐτόξευσε Λέαρχον, Ἴνώ δὲ Μελικέρτην μεθ' ἑαυτῆς εἰς πέλαγος ἔρριψε». Καὶ ἀλλαχοῦ «Ὁ δὲ (Ἐρμῆς) κομίζει (Διόνυσον) πρὸς Ἴνώ καὶ Ἀθάμαντα καὶ πείθει τρέφειν ὡς κόρην. Ἀγανακτήσασα δὲ Ἑρα μάστιγαν αὐτοῖς ἐνέβαλε καὶ Ἀθάμας μὲν τὸν πρεσβύτερον

παῖδα Λέαρχον ὡς ἔλαφον θηρεύσας ἀπέκτεινεν, Ἴνώ δὲ τὸν Μελικέρτην εἰς πεπυρωμένον λέβητα ρίψασα, εἴτα βαστάσασα μετὰ νεκροῦ τοῦ παιδὸς ἤλατο κατὰ βυθοῦ». Ἀπολλόδωρος, ἔ. ἀ. III, IV, 3. Περὶ τοῦ αὐτοῦ μύθου πρβ. Φιλόστρατον, Εἰκόνες, II, IΓ', Παλαίμων. Νόννου Πανοπολίτου, Διονυσιακά. Θ. Διόνυσος καὶ τροφὸς. Ἴνώ.



Τὸ πολὺπλοκον τοῦ μύθου τούτου, ἀρχομένου ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ ἔπους, ἐμφανίζεται κυρίως εἰς τοὺς τραγικούς, παρ' οἷς ὁ μῦθος παραλλάσσει καὶ ἀπλοποιεῖται κατὰ τὴν Ῥωμαϊκὴν ἐποχὴν<sup>1</sup>, ὅτε περιορίζεται εἰς τὴν παρ' Ὀβιδίου ἐκδοχὴν<sup>2</sup>. Κατ' αὐτὴν ὁ Ἀθάμας, βασιλεὺς τῆς Βοιωτίας, τιμωρεῖται ὑπὸ τῆς Ἥρας διὰ τῆς φρενοπαθείας. Ἐν τῇ μανίᾳ αὐτοῦ φονεύει τὰ τέκνα του, τὸν Λέαρχον καὶ τὸν Μελικέρτην, ἡ δὲ σύζυγός του Ἴνώ ρίπτεται εἰς τὴν θάλασσαν ἢ, κατ' ἄλλην ἐκδοχὴν παρὰ τῷ αὐτῷ ποιητῇ, κατορθοῖ καὶ ἀποσπᾶ ἐκ τοῦ λίκνου τὸν Μελικέρτην, ἐλευθεροῖ αὐτὸν ἀπὸ τοῦ παραπαίοντος πατρὸς καὶ ρίπτεται μετὰ τοῦ υἱοῦ τῆς εἰς τὴν θάλασσαν.

Ἡ τύχη τῆς τραγικῆς αὐτῆς μητρὸς ἐλήφθη ὡς θέμα σπανίως μὲν, ἀλλὰ συνεχῶς ἀπὸ τῆς ἀρχαιοτάτης ἐποχῆς μέχρι τῶν βυζαντινῶν χρόνων, καὶ εἰς ἔργα θρησκευτικῆς τέχνης, ὡς παραστάσεις λατρείας, καὶ εἰς ἔργα κοσμικῆς τέχνης, ὡς παραστάσεις διακοσμῆσεως.

Ἐν τῇ σειρᾷ τῶν ἔργων τῆς χριστιανικῆς τορευτικῆς, κοσμουμένων δι' ἐθνικῶν παραστάσεων, τὸ ἡμέτερον πινάκιον κατέχει ἐξέχουσαν θέσιν, διότι ἡ παράστασις τῆς Ἰνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου, ὡς παρουσιάζεται ἐπ' αὐτοῦ, ἐξ ὅσων γνωρίζομεν τοῦλάχιστον, εἶναι μοναδική.

Ὁ Πausanias ἀναφέρει ἐπανειλημμένως ἀγάλματα τῆς Ἰνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου ἄνευ ὅμως οὐδεμιᾶς περιγραφῆς τῶν ἀγαλμάτων τούτων<sup>3</sup>.

Ἀντιθέτως ὁ Καλλίστρατος εἰς τὰς «Ἐκφράσεις» αὐτοῦ περιγράφει λεπτομερῶς ζωγραφικὴν παράστασιν τοῦ μύθου, ἣτις πολλὰ τὰ κοινὰ παρουσιάζει μετὰ τῆς ἡμετέρας<sup>4</sup>. «Εἰκὼν ἦν» περιγράφει μετὰ τῶν ἄλλων ὁ Καλλίστρατος, ἐφ' ἧς «παρῆν ἡ Ἴνώ περιδεῆς, ὑπότρομος, ἐνηγκάλιστο δὲ καὶ παῖδα νήπιον καὶ τὴν θηλὴν τοῖς χεῖλεσιν αὐτοῦ προσῆγε τὰς τροφίμους ἐπιστάζουσα πηγὰς τοῖς τροφίμοις».

1 Περὶ τῆς ἐμφανίσεως τοῦ μύθου παρὰ τοῖς ἀρχαίοις μεγάλοις τραγικοῖς, ὡς καὶ τοῖς τραγικοῖς τῶν Ῥωμαϊκῶν χρόνων πρβ. F. G. Welcker, Nachtrag zu der Schrift über die äschylische Trilogie, nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel, Frankfurt a/M 1826, 124 κέ, ἐνθα διεξοδικὴ διαπραγματεύσις τῶν τοῦ μύθου ἐν σχέσει πρὸς τὰς τραγωδίας. Συμπληρωματικῶς πρβ. FTG, A. Nauck<sup>2</sup>, I κέ. 131, 286, 482 κέ. O. Ribbeck, Römische Tragödie, 204, 526. Διὰ τὰς πηγὰς καὶ τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν ἐκτενῶς ἐν Pauly Wissowa RE II, 1929. XII, 2297.

2 Ὀβιδίου, Fast. VI, 506 κέ. Μεταμορφώσεις IV, 513 κέ. Περὶ τοῦ μύθου γενικῶς πρβ. O. Gruppe, Griechische Mythologie und Religionsgeschichte ἐν πίν. ὀνομάτων: Ἴνώ, Λευκοθέα, Μελικέρτης, Ἀθάμας.

3 Πausanias II 1,3,8. 2,1. III 19,3. Ἐκ τῶν περιγραφῶν τοῦ Πausanias ἐξάγεται, ὅτι δὲν πρόκειται περὶ εἰκονογραφικῆς συνθέσεως τοῦ μύθου ἀλλ' ἀπλῶς περὶ ἀγαλμάτων τῆς Ἰνουῦς, ἅτινα ἴσταντο ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ μεθ' ἑτέρων ἀγαλμάτων θεῶν καὶ ἡμιθέων, ἐχόντων κατὰ τὸν μῦθον σχέσιν τινὰ πρὸς τὴν Ἴνώ. Οὕτω τὰ ἀγάλματα ταύτης περιστοιχίζονται ὑπὸ τῶν ἀγαλμάτων τῆς Γαλήνης, τῆς Θαλάσσης, τοῦ Ποσειδῶνος, τοῦ Πα-

λαίμονος - Μελικέρτου, ἱσταμένου εἴτε ἐπὶ δελφίνος κα-  
θημένου, τοῦ Διονύσου, τῆς Σεμέλης κ.ἄ.

4 Καλλίστρατος, Ἐκφράσεις ιδ', εἰς τὴν τοῦ Ἀθάμαντος εἰκόνα. «Εἰκὼν ἦν ἐπὶ ταῖς Σκυθικαῖς ἡῖσιν οὐκ εἰς ἐπίδειξιν, ἀλλὰ καὶ ἀγωνίαν τῶν τῆς γραφῆς καλῶν οὐκ ἀμούσως ἐξησκημένη. Ἐκτετύπωτο δὲ κατ' αὐτὴν Ἀθάμας μανίας οἰστρούμενος. Ἦν δ' ἰδεῖν γυνὸς, αἵματι φοινίσσων τὴν κόμην, ἠνεωμένος τὴν τρίχα, παράφορος τὸ ὄμμα, ἐκπληξίας γέμων καὶ ὄπλιστο δὲ οὐ μανίας μόνον εἰς τόλμαν, οὐδὲ τοῖς ἐξ Ἑρινύων δειμασι θυμοφθόροις ἠγγράειεν, ἀλλὰ καὶ σίδηρος τῆς χειρὸς προβέβλητο ἐκθέοντι παραπλήσιος. . . . . Παρῆν δὲ ἡ Ἴνώ περιδεῆς, ὑπότρομος, ὑπὸ τοῦ φόβου χλωρόν τι καὶ τεθνηκῶς ὄρωσα, ἐνηγκάλιστο δὲ καὶ παῖδα νήπιον καὶ τὴν θηλὴν τοῖς χεῖλεσιν αὐτοῦ προσῆγε τὰς τροφίμους ἐπιστάζουσα πηγὰς τοῖς τροφίμοις. Ἠπείγετο δὲ ἡ εἰκὼν ἐπὶ τὴν ἄκραν τοῦ Σκείρωνος καὶ τὴν θάλατταν τὴν ὑπόρειον, τὸ δὲ ρόθιον πρὸς ὑποδοχὴν ἐκολποῦτο κυμαίνειν εἰωθὸς, καὶ ζεφύρου τι κατεῖχε τὸ σῶμα λιγυρῶ πνεύματι τὴν θάλατταν κατευνάζοντος· ὁ δὲ κηρὸς ἐφάνταζε τὴν αἴσθησιν. . . . . Παρεσκιρτων δὲ καὶ ἐνάλιοι δελφίνες τὸ ρόθιον ἐν τῇ γραφῇ τέμνοντες. . . . .»

Ἡ εἰκὼν τῶν Ἐκφράσεων τοῦ Καλλιστράτου ἤκιστα ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰς μέχρως ἡμῶν διασωθείσας παραστάσεις τῆς Ἰνουῦς ἐν τῇ μνημειώδει τέχνῃ<sup>1</sup>. Μόνον ἐπὶ τῶν κορινθιακῶν νομισμάτων τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων καὶ συγκεκριμένως ἀπὸ τοῦ πρώτου ἤδη μ. Χ. αἰῶνος, ἀπὸ Δομιτιανοῦ (81-96) μέχρι τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ τρίτου αἰῶνος, μέχρι Καρακάλλα (211-217) συνεχῶς ἐπὶ τοῦ ἀντιστρόφου αὐτῶν παρίσταται ὡς σύμβολον τῆς πόλεως Κορίνθου, ἐν τῇ συνθετωτέρᾳ ἢ ἀπλουστερᾳ αὐτοῦ μορφῇ, ὁ μῦθος τῆς Ἰνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου<sup>2</sup>.

Ὡς ἐκ τῶν φωτογραφιῶν ἐμφαίνεται, εἰκ. 1, πίν. 1, ἡ Ἰνώ κρατεῖ εἰς τὰς ἀγκάλας τὸ τέκνον αὐτῆς πάντοτε φερομένη ἐν ὄρμῃ πρὸς τὴν θάλασσαν, ἣτις δηλοῦται διὰ τοῦ πλέοντος δελφίνου εἴτε τρίτωνος, ἐτοῖμου νὰ περισώσῃ μητέρα καὶ τέκνον. Χαρακτηριστικώτερα καὶ συνθετωτέρα εἶναι ἡ ἐπὶ νομίσματος τοῦ Δομιτιανοῦ παράστασις.

Ἡ Ἰνώ περιβεβλημένη πέπλον, ὅστις λόγῳ τῶν βιαίων αὐτῆς κινήσεων ἀφήνει τοὺς πόδας γυμνοὺς, καὶ κρατοῦσα τὸ βρέφος αὐτῆς εἰς τὴν ἀγκάλην, κατευθύνεται πρὸς τὴν θάλασσαν ἵνα σωθῇ. Εἰς τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν τοῦ νομίσματος παρίσταται βράχος, τοῦ ὁποίου τὰς βάσεις περιλούει τὸ κύμα, ἐξ οὗ ἀναδύεται δελφίς. Ἐπὶ τοῦ βράχου κάθηται νεανίας γυμνός, ἔχων τὴν ἀριστερὰν χεῖρα μὲ τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἄνω ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ποδός, ἐνῶ τὴν δεξιὰν στηρίζει ἐπὶ τοῦ βράχου<sup>3</sup>.

Ἐτέρα ὁμάς παραστάσεων τοῦ μύθου ἐν ἀπολύτῳ βραχύτητι παρουσιάζει τὸν Μελικέρτην ἐπὶ δελφίνου<sup>4</sup>. Ἡ ὠραιότερα τῆς ὁμάδος ταύτης παράστασις εἶναι ἡ τοῦ νικητοῦ τῶν Ἰσθμίων, τὰ ὅποια ἐθεσπίσθησαν πρὸς τιμὴν τοῦ διασωθέντος Μελικέρτου<sup>5</sup>.

Ὁ νικητὴς τῶν ἀγώνων, κρατῶν εἰς τὴν δεξιὰν κύπελλον καὶ εἰς τὴν ἀριστερὰν κλάδον φοίνικος, προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ. Εἰς τὸ ἕτερον ἄκρον τοῦ νομίσματος παρί-

1 Ἐνταῦθα θὰ περιλάβωμεν τὰς παραστάσεις ἐκεῖνας, αἱ ὁποῖαι ἔχουσι σχέσιν μόνον πρὸς τὸν μῦθον τῆς Ἰνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου καὶ αἱ ὁποῖαι ἄλλωστε δύναται νὰ εἶναι αἱ μόναι ἐξηκριβωμένοι καὶ πραγματικαὶ παραστάσεις τῆς Ἰνουῦς. Αἱ πολλαπλῶς εἰς τὴν Ἰνώ ἀποδοθεῖσαι παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν αὐτὴν ὡς νηρηίδα, Λευκοθέαν κτλ. δὲν εἶναι ἀπολύτως ἐξηκριβωμένοι. Ἐκ τούτου καὶ ἡ διαφωνία μεταξὺ τῶν διαπραγματευθέντων τὸ θέμα τοῦτο. Πρβ. O. Ritschl, *Ino-Leukothea*. Τοῦ αὐτοῦ ἐν *BjB XXXVII*, 73-102. Roscher, *Lexikon der Mythologie II*, 201 κέ. Daremberg-Saglio III, 225 κέ. Pauly-Wissowa *RE XII*, 2300 ἐνθα καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Οὐδεμία παράστασις ἐκ τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος τῆς Ἰνουῦς ἀπολύτως ἐξηκριβωμένη διεσώθη, ἐκ δὲ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς αἱ διασωθείσαι ἔχουν ποικίλην μορφήν καὶ περιεργον, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, σύνθεσιν. Οὐδεμία ἐξ αὐτῶν ἔχει ἄμεσον σχέσιν πρὸς τὴν ἡμετέραν εἰμὴ μόνον μίαν ψηφιδωτὴν παράστασις, περὶ ἧς κατωτέρω ἐκτενώδ.

2 Blumer-Imhoof, *Monnaies grecques*, 159, ἀρ. 15. 16, σ. 160, ἀρ. 17-22. A. Millin, *Galerie mythologique II*, 10, 40CX-404CX. πίν. CX.

3 Ὁ A. Millin ἔ. ἀ. τὸν καθήμενον ἐπὶ τοῦ βρά-

χου νέον θεωρεῖ ὡς τὸν Ποσειδῶνα. Ὁρθότεραν, νομίζομεν, τὴν γνώμην, καθ' ἣν οὗτος εἶναι ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἰσθμοῦ τῆς Κορίνθου, εἰς τὰς ἀκτὰς τοῦ ὁποίου ἐφθασεν ἡ φεύγουσα Ἰνώ. Blumer-Imhoof, ἔ. ἀ. 160, ἀρ. 18. Ὁ O. Müller, *Archäologie der Kunst*<sup>3</sup> § 402, 2, ἐκλαμβάνει αὐτὸν ὡς τὸν δαίμονα τῆς Μολουρίδος Πέτρας, ἐξ ἧς, κατὰ τὴν παράδοσιν, ἐκρημνίσθησαν ἡ Ἰνώ μετὰ τοῦ τέκνου αὐτῆς.

4 A. Millin, ἔ. ἀ. πίν. 401, 402, 404. Ἡ παράστασις αὕτη μιμεῖται ἐνδεχομένως τὸ ὑπὸ τοῦ Πausανίου ἀναφερόμενον ἄγαλμα τοῦ Μελικέρτου, ὅστις «ἐπὶ δελφίνος ἐστὶ» Πausανίας II,3,4 καὶ μυθολογεῖται κατὰ Φιλόστρατον ὡς ἐξῆς: «Ἡ Ἰνώ τῆς γῆς ἐκπεσοῦσα τὸ μὲν ἑαυτῆς Λευκοθέα τε καὶ τοῦ τῶν Νηρηίδων κύκλου, τὸ δὲ τοῦ παιδός ἡ γῆ Παλαίμονι τῷ βρέφει χρήσεται. Καταίρει δὲ ἤδη ἐς αὐτὴν ἐπὶ δελφίνου εὐηνίου, καὶ ὁ δελφίς τὰ νῶτα ὑποστρωνεῖς φέρει καθεύδοντα διολισθάνων ἀφορητὴ τῆς γαλήνης ὡς μὴ ἐκπέσοι τοῦ ὕπνου». Φιλόστρατος ἔ. ἀ.

5 «Ἐξενεχθέντος δὲ ἐς τὸν Κορινθίων Ἰσθμὸν ὑπὸ δελφίνου ὡς λέγεται τοῦ παιδός, τιμαὶ καὶ ἄλλαι τῷ Μελικέρτῃ δίδονται μετονομασθέντι Παλαίμονι καὶ τῶν Ἰσθμίων ἐπ' αὐτῷ τὸν ἀγῶνα ἄγουσι». Πausανίας I,44,7.

σταται ἐπὶ δελφῖνος ὁ Μελικέρτης. Μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ νικητοῦ παρεμβάλλεται πολὺκλαδον δένδρον, ποικίλλον τὴν ἀναμνηστικὴν παράστασιν <sup>1</sup>.

Ἐκ τῆς μέχρι τοῦδε συντόμου εἰκονογραφικῆς ἀναλύσεως προκύπτει, ὅτι ἡ ἡμέτερα παράστασις παραμένει μοναδικὴ ἔν τε τῇ κλασσικῇ καὶ τῇ ὀψίμῳ ἑλληνικῇ ἀρχαιότητι. Ἡ περιγραφή τοῦ Καλλιστράτου, ὡς ἐλέχθη ἀνωτέρω, παρουσιάζει κοινὰ τινα σημεῖα εἰς τὸ προαναφερθὲν αὐτοῦ χωρίον. Παραλείπεται ὅμως ἐν τῇ περιγραφῇ, ὡς ἐνθυμείται ὁ ἀναγνώστης, τὸ θαλάσσιον τέρας, τὸ ὁποῖον, μολονότι δευτερεύοντα ρόλον ἐν τῇ παραστάσει ἔχον, ἐν τούτοις δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ ὡς ἐκ τοῦ προορισμοῦ αὐτοῦ παραλειπτέον. Ἐπομένως πρῶτον δέον νὰ ἀναζητηθῇ ποῖον τὸ θαλάσσιον τέρας καὶ τίς ἢ σχέσις αὐτοῦ πρὸς τὴν παράστασιν, καθ' ὅσον οὐδεμία γραπτὴ πηγὴ ἀναφέρει τὴν διάσωσιν τῆς Ἴνουῦς ὑπὸ τρίτωνος ἢ ἰχθυοκενταύρου, καὶ δεύτερον: εἶναι ἡ ἡμέτερα παράστασις πρωτότυπος, ἀκεραία ἢ συντετμημένη ἀπομίμησις ἀρχαιοτέρου προτύπου;

Ἐπὶ ψηφιδωτοῦ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἐν St. Rustice παρὰ τὴν Τουλούζην, φέρεται ἡ Ἴνω ἐπὶ τοῦ Γλαύκου, ὁ ὁποῖος παραδίδει εἰς τὴν μητέρα τὸν μικρὸν Μελικέρτην <sup>2</sup>. Τὰ πρόσωπα τῆς παραστάσεως ἐδηλώθησαν διὰ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν. Αὕτη εἶναι ἡ πρώτη γνωστὴ παράστασις, καθόσον γνωρίζομεν, ἐν τῇ καθ' ὅλου τέχνῃ, καθ' ἣν ἡ φεύγουσα Ἴνω εὐρίσκειται ἐπὶ θαλασσίῳ τέρατος μετὰ τοῦ τέκνου αὐτῆς.

Γνωστὴ εἶναι ἡ σχέσις, ἣν ἔχει ὁ Γλαῦκος πρὸς τὸν μῦθον τῆς Ἴνουῦς καὶ ἰδιαιτέρως πρὸς τὸν Μελικέρτην· οὐδέποτε ἐν τούτοις ἐν τῇ τέχνῃ παρεστάθη ὁ θαλάσσιος οὗτος θεὸς εἴτε ὡς δευτερεύουσα θεότης εἴτε ὡς ἰχθυοκένταυρος <sup>3</sup>. Ἐὰν δὲν ὑπῆρχεν ἡ ἐπιγραφή εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ St. Rustice θὰ ἦτο, ἂν ὄχι ἀδύνατος, πάντως ἀπίθανος καὶ βεβιασμένη ἡ περὶ Γλαύκου ὑπόθεσις, διότι ἐκ τῶν συγγραφέων οὐδεὶς, ἐν τῇ προκειμένῃ περιπτώσει, ἀναφέρει τι περὶ αὐτοῦ, παρὰ δὲ τοῖς καλλιτέχναις ὁ Γλαῦκος οὐδέποτε ἀπέκτησεν ὀρισμένην μορφήν καὶ παράστασιν <sup>4</sup>. Ὡς ἐν τῇ περὶ Τρίτωνος παραδόσει, κυρίως μετὰ τὴν διαμόρφωσιν τῆς γενεαλογίας τῶν θεῶν, οὗτος ὑπήχθη, ὡς υἱὸς τοῦ Ποσειδῶνος, εἰς τὴν σειρὰν τῶν δευτερευόντων θεῶν καὶ ἐπομένως ὑπηρέτης τοῦ πατρὸς αὐτοῦ καὶ τῆς Ἀφροδίτης ὡς θεᾶς τῆς θαλάσσης, οὕτω καὶ ὁ Γλαῦκος κατ' ἀρχὰς ὦν ἀνεξάρτητος καὶ αὐτοτελής θεός, υἱὸς τοῦ Ἀλίου Γέροντος, μετὰ ταῦτα, ἐν τῇ παρόδῳ τοῦ χρόνου καὶ τῇ ἐξελίξει τῆς παραδόσεως, ἀπώλεσε τὴν προτιέραν αὐτοῦ αὐτοτέλειαν καὶ συγκατηριθμήθη μετὰ τῶν ἄλλων ἐναλίῳν δαιμόνων, ἀπάντων ὑπηρετούντων τῷ Ποσειδῶνι <sup>5</sup>. Οὐδεμίαν ἐπομένως ἰδιαιτέραν σημασίαν ὀφείλομεν

<sup>1</sup> Τὸ δένδρον τοῦτο ἐπανειλημμένως παρουσιάζεται. Πρόκειται προφανῶς περὶ τῆς ἱερᾶς τοῦ Ποσειδῶνος Πεύκης, ἣτις ἐκτὸς ἐπὶ τῶν ἀνωτέρω νομισμάτων συναντᾶται καὶ ἐπὶ τοῦ Βιενναίου καμέου, ἐπὶ τοῦ ὁποῖου παριστάνται τὰ Ἴσθμια, καὶ ὡς εἰκάζεται, καὶ ἡ ἀποθέωσις τοῦ Μελικέρτου. Overbeck, Griechische Kunstmythologie III, 8. Gemmentafel II, 8. A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums III, 1389 κέ. εἰκ. 1538. Ἐνδεχομένως ἡ ἱερὰ αὕτη Πεύκη τοῦ Ποσειδῶνος νὰ ὑπεισηλθε καὶ εἰς τὴν λατρείαν τοῦ διασωθέντος παιδὸς Μελικέρτου, ὡς ἐπιτρέπουν τὰ

νομίσματα νὰ εἰκάζωμεν.

<sup>2</sup> BdI 1834, 157 κέ. Stark, Städteleben, Kunst in Süd-Frankreich 608. Ἐπίσης πρβ. F. Dressler, Triton und Tritonen in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer ἐν Programm des kgl. Gymnasiums zu Wurzen in Sachsen, 1892-93. Programm 543, 5, 12. Roscher II <sup>2</sup>, 2636.

<sup>3</sup> Roscher I <sup>2</sup> 1681.

<sup>4</sup> F. Dressler, ἔ. ἀ. 12.

<sup>5</sup> F. Dressler, ἔν. ἀ.

νά αποδώσωμεν εἰς τὴν παράστασιν τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ St. Rustice σχετικῶς πρὸς τὸν τονισμόν τῶν ὀνομάτων Γλαύκου καὶ Ἴνου καὶ Μελικέρτου. Πρόκειται ἀπλῶς περὶ τρίτωνος ὡς καὶ περὶ ἀπλοῦ τρίτωνος πρόκειται καὶ ἐπὶ τῆς ἡμετέρας παραστάσεως ἔστω καὶ ἐν μορφῇ ἰχθυοκενταύρου, ἔχοντος πάντα τὰ γνωρίσματα αὐτοῦ, τὰ κέρατα, τὸ ἐπὶ τοῦ στήθους διὰ κόμβου κρατούμενον μικρὸν ἱμάτιον, τὴν κώπην ἢ πηδάλιον.

Πόθεν ὁμως προῆλθεν ἡ ἀλλοίωσις ἐν τῇ εἰκονογραφίᾳ τοῦ μύθου; Ποῖαι πηγαὶ ἐμεσολάβησαν πρὸς τοῦτο; Δύο παραδόσεις τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς παραλλήλως ὑπάρχουσαι καὶ ἐξ ἴσου διαδεδομέναι παρουσιάζουν τὴν σωτηρίαν τῆς Ἴνου μετὰ τοῦ Μελικέρτου ἄλλως ἢ παρὰ Πausanία. Ὁ Ὀβίδιος ἐν τῷ Ἡμερολογίῳ αὐτοῦ ἀναφέρει ὅτι ἡ Πανόπη καὶ ἄλλαι Νηρηίδες παρέλαβον τὴν Ἴνώ, διασώσασαι αὐτήν<sup>1</sup>. Ὁ Ἀριστείδης πάλιν μνημονεύει ἐτέραν παράδοσιν, καθ' ἣν ὁ Ποσειδῶν ἠράσθη τῆς Ἴνου καὶ «σώσας αὐτὴν εἶχε παρ' αὐτῷ»<sup>2</sup>.

Αἱ δύο αὗται μεταγενέστεραι ἐκδοχαὶ τοῦ μύθου ἢ τῆς παραδόσεως, μολονότι ἀφιστάμεναι ἀλλήλων, ἐν τούτοις δέον νὰ θεωρηθῶσιν ὡς ἡ βᾶσις καὶ ἡ πηγὴ διὰ τὴν ἔκφρασιν τοῦ μύθου εἰς τὴν ρωμαϊκὴν τέχνην, διότι δίδουν τὴν ἀφορμὴν εἰς τὴν μορφὴν συνθέσεως ὡς τοῦ ψηφιδωτοῦ St. Rustice καὶ τοῦ πινακίου 1.

Ἡ ἐκδοχὴ παρ' Ὀβιδίου δὲν δύναται, ὡς εἰκός, νὰ ἐχρησίμευσεν ὡς πηγὴ διὰ τὴν σύνθεσιν τῆς παραστάσεως τοῦ πινακίου 1 Μπενάκη, ἐλλειπόντων πάντων τῶν παρ' Ὀβιδίῳ προσώπων. Ὑπολείπεται λοιπὸν μόνον ἡ παρ' Ἀριστείδη παράδοσις, καθ' ἣν ὁ Ποσειδῶν παρέλαβε τὴν Ἴνώ, διασώσας αὐτήν. Ἐπ' αὐτῆς, νομίζομεν, ἐστηρίχθη καὶ ἡ εἰκονογραφίαις τοῦ μύθου. Ἡ ἀπουσία τοῦ Ποσειδῶνος ἐκ τοῦ κύκλου τῶν δρώντων προσώπων καὶ φυσικὸν καὶ αὐτονόητον εἶναι, ἐὰν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν καὶ ἄλλας παρομοίας περιπτώσεις, καθ' ἃς οἱ ὑπηρέται ἢ δορυφόροι αὐτοῦ, οἱ τρίτωνες ἢ τριτωνίδαι, ἐκτελοῦντες διαταγὴν αὐτοῦ παρουσιάζονται ἐπὶ τῆς σκηνῆς. Συγκεκριμένως ἀναφέρομεν τὴν ἀπαγωγὴν τῆς Λητοῦς ὑπὸ τῶν τριτωνῶν εἰς τὴν Μῆλον καὶ τὸ μέρος τὸ ὁποῖον διεδραμάτισαν οὗτοι εἰς τὰς μεταξὺ Ποσειδῶνος καὶ Βάκχου ἔριδας<sup>3</sup>. Ὅτι δὲ εἰς τὴν ἡμετέραν παράστασιν ἀντικατεστάθησαν οἱ τρίτωνες διὰ τῶν ἰχθυοκενταύρων τοῦτο ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν ἔκφρασιν, εἰκονογραφικῶς, τῆς ἀπαιτουμένης ταχύτητος, ἣν δύνανται οἱ ἰχθυοκενταυροὶ, λόγῳ τῆς σωματικῆς αὐτῶν διαπλάσεως, νὰ ἀναπτύξουν πρὸς διάσωσιν ἐκ τοῦ μαινομένου Ἀθάμαντος, τῆς συζύγου αὐτοῦ καὶ τοῦ υἱοῦ ἢ πρὸς περισώσιν αὐτῆς ταύτης τῆς Ἴνου ὑπὸ τοῦ ἐρωτολήπτου ἄρχοντος τῆς θαλάσσης<sup>4</sup>.

Ἐλέχθη ἀνωτέρω ὅτι ἡ κλασσικὴ ἀρχαιότης ἀπέφυγεν ἐπιμελῶς δι' ἀγνώστους λόγους, ἴσως διότι τὰ ἀγάλματα τῆς Ἴνου καὶ τοῦ Μελικέρτου εἶχον λατρευτικὸν χαρακτῆρα, τὴν σύνθετον παράστασιν τοῦ μύθου. Καὶ ἡ πλέον ἐλευθέρω ζωγραφικὴ παράστασις τῶν κατὰ Ἴνώ καὶ Μελικέρτην, ὡς ὑπὸ τοῦ Καλλιστράτου περιγράφεται, παραλείπει τὴν οὐσιωδέστεραν στιγμὴν τοῦ δράματος, ἀφήνουσα εἰς τὸν θεατὴν νὰ εἰκάσῃ

<sup>1</sup> Ὀβιδίου, ἔ. ἀ.

<sup>2</sup> Αἴλιος Ἀριστείδης, Λόγος XLVI εἰς Ποσειδῶνα, ἐδ. 32 κέ.

<sup>3</sup> Λουκιανός, Ἐνάλιοι διάλογοι X, 2. «Καὶ ἡμεῖς, ὦ Τρίτωνες, διαπορθμεύσατε τὴν Λητώ εἰς αὐτὴν (Δῆλον)». Ὁ Νόννος Πανοπολίτης, Διονυσιακά 43, 149,

περιγράφων τὴν μεταξὺ Ποσειδῶνος καὶ Διονύσου ἔριν, θέτει εἰς τὸ στόμα τοῦ Ποσειδῶνος τὴν ἀκόλουθον πρὸς τοὺς Τρίτωνας παραγγελίαν: «Ἄλλὰ, φίλοι Τρίτωνες, ἀρήξατε, δήσατε Βάκχας ποντοπόρους τελέσαντες».

<sup>4</sup> Πρβ. σημ. 2.

τὸν τρόπον τῆς διασώσεως. Ἐτέρας παρομοίας παραστάσεις τοῦ μύθου, μέχρι τῆς στιγμῆς τοῦλάχιστον, δὲν γνωρίζομεν. Ἐπομένως ἡ ἡμετέρα παράστασις, βασιζομένη ἐπὶ τῶν μεταγενεστέρων ἐκδογῶν αὐτοῦ καὶ ἔχουσα ὑπ' ὄψει τὴν παρ' Ἀριστείδη παράδοσιν, ἐχρησιμοποίησε συγχρόνως συγγενεῖς εἰκονογραφικῶς παραστάσεις ἐκ τοῦ γνωστοῦ κύκλου τῶν μετὰ νηρηΐδων καὶ τριτῶνων σαρκοφάγων<sup>1</sup>.

Ἡ ἀπλῆ αὕτη ὑπόθεσις δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείσῃ τὴν δυνατότητα ἀπομιμήσεως ὑπὸ τοῦ καλλιτέχου τμήματος μόνον προϋπάρχοντος συνθετωτέρου προτύπου εἴτε ἐν ἀναγλύφῳ εἴτε ἐν τοιχογραφίᾳ ἢ πίνακι. Γεγονὸς μόνον εἶναι ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἀπέχει χρονικῶς πολλοὺς αἰῶνας ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς περὶ τὴν Ἰνὸν καὶ τὸν Μελικέρτην ζωγραφῆς εἰσέτι παραδόσεως, λατρευτικὸν ἢ ἄλλον τινὰ χαρακτῆρα ἐχούσης. Ὅτι ἐνδιαφέρει ἐνταῦθα τὸν καλλιτέχνην εἶναι ἢ παράστασις ἑνὸς διακοσμητικοῦ θέματος, διὰ τοῦτο καὶ ἀδιαφορεῖ διὰ τὴν ἀρχήν, τὸ τέλος καὶ τὴν σημασίαν τοῦ μύθου καὶ συμμορφοῦται πρὸς τὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς του, ζητούσης θέματα πρὸς διακόσμησιν τῆς κενῆς ἐπιφανείας κυρίως εἰς ἔργα τῆς μικροτεχνίας καὶ τορευτικῆς<sup>2</sup>.

Ὀλίγα μόνον θέματα τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς διετήρησαν καὶ κατὰ τὴν χριστιανικὴν καὶ βυζαντινὴν ἀρχαιότητα τὴν μυστικὴν καὶ συμβολικὴν αὐτῶν σημασίαν καὶ χρῆσιν, μολοντί ἤδη ἀπὸ τοῦ τρίτου μ. Χ. αἰῶνος τὰ θέματα ταῦτα ἀποτελοῦν κοινὸν κτῆμα ἀμφοτέρων τῶν ἐποχῶν καὶ διὰ τοῦ Βυζαντίου, ὅσα ἐξ αὐτῶν ἐπέζησαν, περιέρχονται εἰς τὴν ἰταλικὴν Ἀναγέννησιν<sup>3</sup>. Ἡ κοινότης αὕτη τῶν δύο ἐποχῶν εἶναι καθαρῶς, ὡς ἐτονίσθη ἀνωτέρω, μορφολογική. Ἡ δευτέρα δανεῖζεται τύπους διὰ νὰ χρησιμεύσουν ὡς ἐπένδυσις καὶ ἔκφρασις ἄλλων ἀρχῶν καὶ ἀντιλήψεων, ὡς καλλιτεχνικῆς ἑξωτερικεύσεως τῆς πρωτοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς μυθολογίας καὶ ἱστορίας<sup>4</sup>. Ἡ σχέσις λοιπὸν ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἀρχαιότητος ἀφ' ἑνὸς καὶ χριστιαν-

1 A. Rumpf, Die Meereswesen auf die antiken Sarkophagreliefs. Berlin 1939. Τοῦ αὐτοῦ, Römische Fragmente ἐν 95 Winkelmannsprogramm.

2 Τοιαῦτα παραδείγματα ἔχομεν πλεῖστα ὅσα ἀπὸ τῆς πρωτοχριστιανικῆς τέχνης μέχρι τοῦ τέλους τῆς Βυζαντινῆς Αυτοκρατορίας. Πρβ. L. Matzulewitsch, Die Byzantinische Antike, Berlin 1929. L. Brehier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, 75 κέ πίν. XXXIII κέ. Ἄ. Ἀποστολάκη, Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀράτου ἐπὶ ὑφάσματος, Ἀθήναι 1938. Τῆς αὐτῆς, Ἡ Κερυνίτις ἔλαφος ἐπὶ κοπτικῶν ὑφάσματος, ΑΕ 1937 I, 325 κέ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Βυζαντινὸν ἀνάγλυφον τοῦ Ἡρακλέους, ΑΕ 1928, 1 κέ. Τοῦ αὐτοῦ, Παραστάσεις ἐκ τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μεγ. Ἀλεξάνδρου ἐπὶ βυζαντινῶν ἀγγείων, ΑΕ 1937 I, 192 κέ. Σ. Πελεκανίδη, Τὸ λάσιον τοῦ Ἡρακλέους ΑΕ 1937 III.

3 Περὶ τῆς συμβολικῆς καὶ μυστικῆς σημασίας καὶ χρήσεως διαφόρων θεμάτων πρβ. Σ. Πελεκανίδη, ἑ.ἀ. Τοῦ αὐτοῦ, Die Symbolik der frühbyzantinischen Fussbodenmosaiken Griechenlands, Zeitschrift für Kirchengeschichte, LIX. Heft 1, 105 κέ. Τὴν συμβολὴν τοῦ Βυζαντίου διὰ τὴν Ἀναγέννησιν ἐκτενῶς ἐξητάσαν ὁ Ph. Schweinfurth, Geschichte der russi-

schen Malerei im Mittelalter, Haag 1930, 354 κέ. Die Antike 1933, 105 κέ. καὶ ὁ W. Jacob, Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland während des Mittelalters, Hannover 1924.

4 Ἡ εἰκονογραφικὴ σχέσις τῶν διαφόρων περιόδων κατὰ τὴν ὕψιμον ἀρχαιότητα ἐξετάζεται κυρίως ὑπὸ τοῦ G. Rodenwaldt, Eine spätantike Kunstströmung in Rom, RM 36-37, 1921-22, 80 κέ. Ἡ ἐξέτασις τοῦ θέματος τούτου θὰ διέχευε πλήρες φῶς εἰς πλεῖστα σκοτεινὰ σημεῖα τῆς βυζαντινῆς ἀρχαιότητος καὶ θὰ καθόριζε τὰς σχέσεις αὐτῆς πρὸς τὰς προσηγηθείσας περιόδους. Πρὸς τούτους θὰ κατεδείκνυε τὸν ἐκπολιτικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν ρόλον τοῦ Βυζαντίου διὰ τὴν μετέπειτα κυρίως ἐποχὴν καὶ θὰ συνέβαλλε τὰ μέγιστα εἰς τὸν καθορισμὸν τῶν καλλιτεχνικῶν σχέσεων Ἑθνισμοῦ καὶ Χριστιανισμοῦ. Αἱ ἀνωτέρω ἀναφερθεῖσαι ἐργασίαι ὡς καὶ ἡ ἐσχάτως ὑπὸ τοῦ E. Weigand ἐν BZ 41, 1941, 104 κέ. δημοσιευθεῖσα ἐκτενῆς κριτικὴ μελέτη ἐπὶ τῶν ἔργων τοῦ J. Wilpert καὶ F. Gerke περὶ τῶν ρωμαϊκῶν σαρκοφάγων τῆς χριστιανικῆς ἐποχῆς πολλὰ θὰ συμβάλουν εἰς τὴν ἐπίλυσιν τοῦ προβλήματος τῶν καλλιτεχνικῶν-εἰκονογραφικῶν σχέσεων κλασσικῆς-ρωμαϊκῆς καὶ χριστιανικῆς-βυζαντινῆς ἀρχαιότητος.

νική, πρωτοβυζαντινής και βυζαντινής περιόδου ἀφ' ἑτέρου, εἶναι μᾶλλον τυπολογική, ἐμφανιζομένη ἐντονώτερον εἰς περιόδους, καθ' ἃς ἐν τῷ χριστιανικῷ κόσμῳ ἐπικρατοῦν ἐλευθεριάζουσαι καὶ μεταρρυθμιστικαὶ ἀρχαὶ ἐν τε τῇ ἐκκλησιαστικῇ φιλολογοῖα καὶ τέχνῃ ἢ ἐκεῖ, ὅπου τὰ θέματα, κατὰ τὸ πλεῖστον κοσμικά, ὑπηρετοῦν καθαρῶς ἐξωεκκλησιαστικὰς ἀνάγκας<sup>1</sup>.

Δύο τινὰ θὰ ἠδύναντο νὰ βοηθήσουν ἡμᾶς εἰς τὴν κατάταξιν τοῦ ἡμετέρου πινακίου καὶ τῆς ὁμάδος αὐτοῦ τεχνοτροπικῶς, χρονολογικῶς καὶ τοπικῶς εἰς ὠρισμένον κύκλον καὶ ὁμάδα τῶν ἔργων τῆς τορευτικῆς. Ἡ ὑπαρξίς ἐπὶ τῶν πινακίων σφραγίδος καὶ ἡ γνῶσις τοῦ τόπου εὐρέσεως αὐτῶν. Ἄλλ' οὐδὲν τούτων ὑπάρχει. Ἐπομένως λεπτομερῆς μόνον τεχνοτροπικὴ καὶ μορφολογικὴ τῶν παραστάσεων ἀνάλυσις θὰ προσεγγίσουν ἡμᾶς πρὸς τὴν ἀλήθειαν.

Ἡ παράστασις τοῦ πινακίου 1, καταλαμβάνουσα, ὡς ἐλέχθη, ὅλην τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ὀμφαλοῦ, βαίνει ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά.

Ἡ σχέσις παραστάσεως καὶ χώρου εἶναι τοιαύτη ὥστε οὗτος στερεῖται διαφόρων ἐπιπέδων. Χῶρος ἐνταῦθα μετὰ τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτοῦ τριῶν διαστάσεων δὲν ὑφίσταται, μόνον ἐπίπεδος ἐπιφάνεια, τὴν ὁποίαν ὁ τεχνίτης ἐκμεταλλεύεται κατὰ βούλησιν ὡς ἔχων τὴν δυνατότητα διὰ τοῦ ἀναγλύφου νὰ ἐπιτύχῃ ὅ,τι ἐπιθυμεῖ. Ὡς ἐκ τούτου ἀγνοοῦνται ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου πάντες οἱ τρόποι προοπτικῆς, οἱ ἐπικρατήσαντες κατὰ τὴν ὄψιμον ἀρχαιότητα καὶ τὴν πρωτοβυζαντινὴν περίοδον<sup>2</sup>. Ὁ ἡμέτερος τεχνίτης βασιίζεται μόνον εἰς τὴν συνήθη παρ' ἀναγλύφους ἀρχὴν τῆς σκιάς καὶ τοῦ φωτός, ἐπιτυχανομένης δι' ἐκβαθύνσεως ἢ ἀναλόγου ἐξοχῆς τῆς σφυρηλάτου μεταλλίνης ἐπιφανείας καὶ τοῦτο εἰς τὰ ἀνατομικῶς μόνον ἐμφανῆ μέρη τοῦ σώματος, ἐν τῇ σχέσει χώρου καὶ παραστάσεως. Ἐπὶ τοῦ πινακίου Μπενάκη ἀπεδόθη ἰδιαιτέρα ὅλως σημασία εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, οὕτως ὥστε ἡ ὑποτιθεμένη θάλασσα, ἐντὸς τῆς ὁποίας ζοῦν καὶ κινοῦνται οἱ ἰχθύες καὶ τὰ ὀστρεώδη, οὐδόλως ὑποδηλοῦται, ὡς συνήθως, ἀλλὰ τὰ ἔμψυχα ἔχουν διακοσμητικὸν χαρακτήρα, ὡς τοῦτο συμ-

1 A. Vassiliev, Histoire de l'empire byzantin. Paris, 1932, I, 283 κέ. Ἐκτενῶς πραγματευόμεθα τὸ θέμα τοῦτο εἰς ἰδιαιτέραν «Περὶ τῆς τέχνης ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῆς εἰκονομαχίας» μελέτην, τὴν ὁποίαν ἐλπίζομεν προσεχῶς νὰ δημοσιεύσωμεν.

2 Περὶ τῆς ἐφαρμογῆς διαφόρων τρόπων ἀποδόσεως καὶ ἰδιαιτέρως «σμικρύνσεως» καὶ «ἀμυδρᾶς ἰχνογραφίσεως» κτλ. πρβ. G. Rodenwaldt, JdI. 37, 1922, 30 κέ. ἔνθα πραγματεύεται τὸ θέμα τοῦτο ἐξ ἀφορμῆς τοῦ ἐν Βελιγραδίῳ καμέου. Ἐκτὸς τῆς λίαν διαδεδομένης «προοπτικῆς πτηνοῦ», τῆς ὁποίας ὠραῖον παράδειγμα παρουσιάζει ἡ ἐσχάτως ἀνακαλυφθεῖσα σαρκοφάγος τοῦ Ludus Magnus ἐν Museo Nazionale Romano, AA 1940, I/IV, 447 κέ. εἰκ 21 καὶ τὴν ὁποίαν συναντῶμεν ἐπὶ πλείστων βυζαντινῶν ὑπατικῶν διπτύχων πρβ. R. Delbrück, Die Konsulardiptychen 1929, 107 κέ, 123 κέ. πίν. 9-12, 17-21., συναντῶμεν ἐπὶ τῶν αὐτῶν διπτύχων καὶ «προοπτικὴν βάθους» διὰ κλιμακωτῆς κατατάξεως τῶν σκηνῶν ἢ τῆς σκηνῆς ἐπὶ τῆς

ἐπιφανείας. Πβλ. R. Delbrück, ἔ. ἄ. πίν. 13. Ἡ προοπτικὴ αὕτη ἀρχὴ ἐφημεροῦσα κατὰ προτίμησιν εἰς τὰς πρωτοχριστιανικὰς σαρκοφάγους. F. Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischer Zeit. Berlin 1940 ἐν Sachregister 322, πίν. 12-20,1 ὡς καὶ εἰς ἔργα τῆς τορευτικῆς καὶ μικροτεχνίας τῆς κυρίως βυζαντινῆς περιόδου. Πρβ. L. Matzulewitsch, ἔ. ἄ. Παραδείγματα τῆς προοπτικῆς «ἀμυδρᾶς ἰχνογραφίσεως» καὶ «σμικρύνσεως» ἔχομεν ἐπίσης πλείστα ὄσα. Τὴν Βάσιν τῶν Δεκεναλιῶν π.χ., τὸ Τόξον τοῦ Γαλερίου, ἀμφοτέρω τῆς ἐποχῆς τῆς Τετραρχίας. H. P. L'Orange, Ein tetrarchisches Denkmal auf dem Forum Romanum, RM 53, 1938, 1 κέ. πίν. 1, 2, 3. H. v. Schönebeck, BZ XXXVI, 1937, 362 κέ. Πολλὰς σαρκοφάγους τῆς ἐποχῆς τοῦ Μεγ. Θεοδοσίου, ἔργα τορευτικῆς, R. Delbrück, ἔ. ἄ. πίν. 62 ἔνθα ἐπὶ τοῦ μινουρίου τοῦ Μεγ. Θεοδοσίου τὰ φυτὰ τοῦ δευτέρου ἐπιπέδου ἀπεδόθησαν μόνον δι' ἀμυδρᾶς ἰχνογραφίσεως. L. Matzulewitsch, ἔ. ἄ. πίν. 1, 14, 37, 38, 41.

βαίνει ἤδη εἰς πλεῖστα χρονολογημένα ἔργα τῆς τορευτικῆς. Ταῦτα δέον μᾶλλον νὰ ἐκληφθοῦν ὡς σύμβολα θαλασσίας σκηνῆς, ἀποτελοῦντα πάλαι ποτὲ μετὰ τῆς κυρίως παραστάσεως ὀργανικὸν σύνολον, ὀλίγον δὲ κατ' ὀλίγον ἐκπεσόντα τοῦ κυρίου αὐτῶν προορισμοῦ, ἀπετέλεσαν ἀπλοῦν διάκοσμον, ὡς τοῦτο παρατηρεῖται ἐπὶ τοῦ ἀργυροῦ ἀμφορέως τοῦ Conzeti τῆς Μολδαυίας<sup>1</sup> καὶ ἐπὶ τοῦ χερνίβου μετὰ παραστάσεως νηρηίδων τοῦ Ermitage<sup>2</sup>.

Παρὰ τὸν μορφολογικὸν ἐκφυλισμὸν, τὸν ὁποῖον παρουσιάζει ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸ ἡμέτερον πινάκιον, δυνάμεθα ἐν τούτοις νὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι ὑπάρχουν ἔτι ἴχνη τινὰ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως, ἣτις ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ τρίτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ τετάρτου αἰῶνος βαίνει φθίνουσα, παραχωροῦσα τὴν θέσιν τῆς εἰς τὴν νέαν διαμορφουμένην παράδοσιν, ἣτις εἶναι τὸ προῖον δύο διασταυρουμένων ἀντιλήψεων τῆς τέχνης, τῆς ἑλληνικῆς - μεσαιωνικῆς καὶ τῆς ἀνατολικῆς. Ἡ ἐκουσία ἐπιστροφή περὶ τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου εἰς τὴν πρωταρχικὴν ἀντίληψιν τοῦ ἀναγλύφου παρουσιάζει εἰς τὴν προοπτικὴν τῆς πλαστικῆς τὴν τάσιν, καθ' ἣν τὸ πᾶν παρίσταται καὶ βασίζεται ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας καὶ ἐπ' αὐτῆς καὶ μόνον στηρίζονται πάντα τὰ μέσα προοπτικῆς ἐντυπώσεως. Ἡ πλαστικὴ ἐκβάθυνσις ἔχει ὡς σκοπὸν οὐχὶ νὰ ὀδηγήσῃ τὸ βλέμμα πρὸς τὸ βάθος, ἀλλὰ νὰ προκαλέσῃ μόνον τὴν ἐντύπωσιν σκιῶδους ἐπιφανείας, ἣτις κεῖται ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ βάθους ὡς καὶ ἡ ἐπιφάνεια αὐτῆς ταύτης τῆς πλαστικῆς μορφῆς. Ἐξελίσσεται λοιπὸν διὰ τῆς τεχνοτροπίας ταύτης ἡ τέχνη εἰς τέχνην καθαρῶς ἐπιφανειῶν, ἣτις χρησιμοποιεῖ τοῦτο μὲν τὴν γραμμὴν, τοῦτο δὲ τὸ σκιῶδες ἔδαφος καὶ δι' ἀμφοτέρων ἐπιδιώκεται ἡ ἀπόλυτος, εἰ δυνατόν, καθαρότης τῆς συνθέσεως<sup>3</sup>.

Τὸ πινάκιον τῆς Ἰνοῦς κατὰ ταῦτα συγκεντροῖ πάσας τὰς ἀνωτέρω ιδιότητες τῆς ἀναφαινομένης ταύτης μικτῆς προοπτικῆς ἀρχῆς καὶ ὡς ἐκ τῆς ἐπὶ μέρους ἀναλύσεως ἐξάγεται, συγγενεῦει ἀπολύτως πρὸς τὰ προϊόντα τῆς τέχνης τῆς προϊούσης ὀψίμου ἀρχαιότητος.

Ὁ τύπος τῆς Ἰνοῦς, καθημένης ἐπὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου, παρουσιάζει πλεῖστα κοινὰ σημεῖα ἐπὶ ἰχθυοκενταύρων νηρηίδων<sup>4</sup>, τῆς Εὐρώπης ἐπὶ τοῦ ταύρου<sup>5</sup>, τῆς Ἀφροδίτης ἐπὶ τοῦ κιβωτιδίου τῆς Projecta<sup>6</sup>. Ἄλλ' ἤδη ἐπὶ τῶν ρωμαϊκῶν ἔργων τέχνης, μολοντί πολλάκις συμπωματικῶς, ἤρχισε νὰ παρουσιάζεται ἀνατολιζουσα τις παράδοσις, καθ' ἣν τὰ πρόσωπα ἀλλάσσουν θέσιν καὶ ἀντὶ τῆς στάσεως κατὰ κρόταφον

1 L. Matzulewitsch, ἔ.ἀ. 123 κέ. πίν. 38-40.

2 L. Matzulewitsch, ἔ.ἀ. 5. Nr 21. 89 κέ., πίν. 21. Ἡ ἀπομάκρυνσις ἐκ τῆς φυσικότητος, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν ἐνιαχοῦ τὰ ἔργα τῆς τορευτικῆς παρατηρεῖται καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῶν ψηφιδωτῶν δαπέδων τοῦ ἔκτου καὶ τοῦ ἑβδόμου αἰῶνος, ὡς εἶναι π.χ. τὸ ψηφιδωτὸν δάπεδον τοῦ Ὑψηλομετώπου τῆς Λέσβου. Ἴδὲ καὶ ἕτερα παραδείγματα ὡς καὶ τὴν τεχνοτροπικὴν ἐξέλιξιν αὐτῶν ἐν S. Pelekanidis, Die frühchristlichen Fussbodenmosaikien Griechenlands. Ὑπὸ ἐκτύπωσιν.

3 G. Rodenwaldt, Wölflins Grundbegriffe und

die antike Kunst, Zeitschr. für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XI, 1923, Heft 4, 437.

4 A. Rumpf, ἔ.ἀ. Γενικῶς περὶ τῶν ἰχθυοκενταύρων, νηρηίδων, θαλασσίου θιάσου καὶ τῶν συγγενῶν παραστάσεων εἰς τὴν τέχνην πρβ. Rumpf, ἔ.ἀ.

5 W. Technau, Die Stiergöttin, JdI 1937, 76 κέ. N. Παπαδάκι, Ἐκτύπωμα πηλίνων Εὐρώπης ἐκ Κρήτης, Ἐπιτύμβιον X. Τσουντα. Ἀθήναι 1940, 452 κέ.

6 O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities in the British Museum, 61 κέ. ἀρ. 304, πίν. XV.

ὀλίγον κατ' ὀλίγον λαμβάνουν ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας θέσιν κατενώπιον<sup>1</sup>. Ἐνῶ ὅμως ἡ ἐφαρμοζομένη αὕτη ἀρχὴ διὰ διαφόρων προοπτικῶν δυνατοτήτων παρὰ τοῖς ἀρχαιοτέροις ἔργοις πραγματοποιεῖται καλλιτεχνικῶς ἀνεπιλήπτως, κατὰ τοὺς χρόνους τῆς ὀψίμου ἀρχαιότητος καὶ τὴν μετὰ ταύτην περίοδον, ἐπιτυγχάνεται εἰς βάρος τῆς φυσικότητος τοῦ σώματος καὶ γενικῶς τῆς ὅλης παραστάσεως. Τῆς Ἰουῦς καθημένης ἐπὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου φυσιολογικῶς ὄφειλε νὰ ἀποδοθῆ καὶ τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος αὐτῆς, ἂν ὄχι τελείως πλαγίως, τοῦλάχιστον ὅμως εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Ἀντιθέτως συμβαίνει ἐνταῦθα. Τὸ μὲν ἄνω μέρος τοῦ σώματος τῆς Ἰουῦς ἀπεδόθη σχεδὸν κατενώπιον, ἡ δὲ κεφαλὴ αὐτῆς κατὰ κρόταφον, κατὰ τὴν ἀντίθετον πρὸς τοὺς πόδας καὶ πρὸς τὴν κίνησιν τῆς ὅλης παραστάσεως κατεύθυνσιν. Ἐπίσης ὁ ἀριστερὸς πούς τῆς Ἰουῦς, ὅστις ἔχει κίνησιν ὁμόροπον πρὸς τὴν ὅλην κίνησιν τῆς παραστάσεως, δὲν εὐρίσκεται ἐν φυσιολογικῇ ἀναλογίᾳ μετὰ τοῦ ἄλλου σώματος.

Ἡ μορφή αὕτη τῆς στάσεως τοῦ σώματος καὶ τῶν ἀναλογιῶν τῶν ἐπὶ μέρους μελῶν αὐτοῦ συνεχίζει ἀρχαίαν ἀνατολίζουσαν παράδοσιν, ἣτις παραλλήλως μετὰ τῆς εὐρωπαϊκῆς ὑπάρχουσα, ἐκδηλοῦται ἐπανειλημμένως εἰς τε τὴν Ἀνατολὴν καὶ τὴν Δύσιν εἰς τὴν μνημειώδη τέχνην<sup>2</sup>, τὴν μικροτεχνίαν<sup>3</sup>, ἐπὶ νομισμάτων<sup>4</sup> καὶ τὴν λαϊκὴν τέχνην. Αἱ φιάλαι τῆς Μονζα<sup>5</sup>, τὸ κιβώτιον τῆς Projekta ἐν Λονδίῳ<sup>6</sup>, διὰ νὰ περιορισθῶμεν εἰς ὀλίγα συγκεκριμένως παραδείγματα, παρουσιάζουν μερικὰς ἀναλογίας πρὸς τὰς τῆς Ἰουῦς<sup>7</sup>. Ἰδιαιτέρως αἱ θέσεις σώματος καὶ κεφαλῆς, τοῦ μὲν κατενώπιον τοῦ δὲ πλαγίως, ἐξαιρουν καὶ τονίζουν τὸ στιγμιαῖον, ὅπως πρὸς τοῦτο συμβάλλουν, ὡς κατωτέρω θὰ ἴδωμεν, καὶ πλεισταὶ ἐκ τῶν λεπτομερειῶν τῆς παραστάσεως. Ἡ διάταξις αὕτη τῆς κεφαλῆς ἐν σχέσει πρὸς τὸ σῶμα δὲν εἶναι ἄγνωστος κυρίως εἰς

1 Ἡ τοιαύτη τάσις ἀπαντῶσα κατ' ἀρχὰς ἐπὶ Τίτου, μετὰ τὴν ἦταν καὶ καταστροφὴν τῆς Ἱερουσαλήμ (70 μ. Χ.), συναντᾶται ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου εἰς τὸ τεράπυλον τῆς Leptis Magna, P. Romanelli, Negrie Magna, εἰκ. 38. Noack, Die Antike I, 1925, 207, εἰκ. 1. M. Wegner, Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule, JdI 46, 1931, 61 κέ., καὶ ἐξακολουθεῖ ἔτι καταφανέστερον ἐπὶ τῶν σαρκοφάγων I, II τῶν κυνηγιῶν τῶν λεόντων ἐν Palazzo Mattei, ἐν Pallazo Rospigliosi, ἐπὶ τῶν σαρκοφάγων τοῦ Μουσείου Torlonia, ἐπὶ τῆς σαρκοφάγου τοῦ Πλωτίνου ἢ τῶν φιλοσόφων ἐν Λατερανῶ κ. ἄ. Γενικῶς περὶ τῆς ἐξελιξέως τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης καὶ τῶν ρευμάτων, ἅτινα ἐπέδρασαν ἐπ' αὐτῆς, πρβ. G. Rodenwaldt, JdI 51, 1936, 106, πίν. 2-6. Ἡ συνέχισις τῆς ἀνατολικῆς τεχντροπίας ἐξακολουθεῖ μετὰ προοιούσης τάσεως καὶ κατὰ τὴν ὄψιμον καὶ βυζαντινὴν ἀρχαιότητα οὐχὶ τόσον ἔνεκα καλλιτεχνικῶν ἐπιδράσεων τῆς Ἀνατολῆς ἐπὶ τῆς Λύσεως ὅσον ἔνεκα πνευματικῆς ἐξισώσεως τῶν δύο κόσμων. H. Lietzmann, Das Problem der Spätantike, FuF 4, 1928, 225. Τοῦ αὐτοῦ, Das Problem der Spätantike, S. B. Berl. 1927, 324 κέ. G. Rodenwaldt, Ara Pacis und S. Vitale. Bjb 133, 1928, 228 κέ. H. P. L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen, Berlin 1939, 202 κέ., ἔνθα καὶ ἡ πλουσία

ἐπὶ τοῦ θέματος βιβλιογραφία. Τελευταίως G. Rodenwaldt, JdI 55, 1940, 83 κέ. ὅπου ὅμως παρὰ τὰς μέχρι τοῦδε ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἀντιλήψεις του, ἐμβλέπει εἰς τὰς κεντρικὰς συνθέσεις ρωμαϊκῆν παράδοσιν.

2 G. Rodenwaldt, Bjb 133, 1928, 228 κέ. M. Rostovzeff, Antike dekorative Malerei in Süden Russlands, Petersburg 1914 πίν. 78, 79. Τοῦ αὐτοῦ, JHS 39, 1919, πίν. 8.

3 G. Rodenwaldt, JdI 37, 1922, 17 κέ. A. Venturi, Storia dell'arte Italiana I, Milano 1901, εἰκ. 460.

4 M. Bernhart, Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit, Halle 1926, πίν. 5, ἀρ. 12.6, ἀρ. 13.11, ἀρ. 2 κέ. F. Gnachi, Guida numismatica universale II, Milano 1889, πίν. 3, 4, 6, 10, 11, 14, 16-20. G. Rodenwaldt, Bjb 133, 1928, 228 κέ.

5 Zap. Arch. Obsc. 12, 1901, 3/4, 189.

6 O. M. Dalton, ἔ. ἄ.

7 Ἡ ἀνατολίζουσα αὕτη τεχντροπία, ὡς ἀνωτέρω εἶδομεν, ὑπεισήληθεν εἰς πάσας τὰς μορφὰς τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἐπέδρασε μεγάλως ἐπ' αὐτῆς. Ὁ ἔκτος αἰὼν διὰ τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ τῆς Θεοδώρας ἐν Ἁγίῳ Βιταλίῳ ὑποτάσσεται ὀριστικῶς εἰς τὴν τεχντροπίαν ταύτην, ἣτις ἐντεῦθεν λαμβάνει ἐν τῇ βυζαντινῇ τέχνῃ τὴν ὀριστικὴν μορφήν της.



τὴν τορευτικὴν τῆς πρωτοβυζαντινῆς περιόδου<sup>1</sup>. Οἱ καλλιτέχναι ἠρέσκοντο εἰς τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ τύπου τούτου οὐχὶ μόνον εἰς τὰς ἀφηγηματικὸν χαρακτῆρα ἐχούσας παραστάσεις, ἐνθα ἡ σημασία τῆς φυσικότητος κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον εἶναι δευτερεύουσα, ἐπιζητεῖται δὲ ἡ ἔκφρασις καὶ ἡ ζωὴ, ἔστω καὶ ἐπὶ θυσία τῶν καλλιτεχνικῶν ἀναλογιῶν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς λατρευτικὰς καὶ ἐπισήμους παραστάσεις. Τῆς τελευταίας περιπτώσεως ὡραῖον παράδειγμα ἔχομεν τὸν λειτουργικὸν δίσκον τῆς Riha, ἐνθα ὁ μεταλαμβάνων τοὺς μαθητὰς αὐτοῦ Ἰησοῦς, παρὰ τὴν στάσιν τοῦ σώματος, ἦτις εἶναι πλαγία, ἔχει τὴν κεφαλὴν ἐστραμμένην εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων<sup>2</sup>.

Ὅπως ἐπιπολαίως καὶ ἄνευ οὐδεμιᾶς ἀνατομικῆς ἀκριβείας παρεστάθη ὁ μικρὸς Μελικέρτης, τὸν ὁποῖον θὰ ἦτο ἀδύνατον ἐκ τῆς παραστάσεως καὶ μόνον νὰ χαρακτηρίσῃ τις ὡς βρέφος, ἐὰν δὲν παρίστατο θηλάζων. Ὁ θεώμενος αὐτὸν ἔχει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι πρόκειται περὶ μικρογραφίας φυσιολογικῶς ἐνηλίκου ἀνθρώπου. Ἐπίσης αἱ δυσαναλογίαι μεταξὺ τῶν μελῶν τοῦ σώματος δὲν ἐλλείπουν, τὸ δὲ πρόσωπον αὐτοῦ κατὰ τὸ ἥμισυ κεκαλυμμένον διὰ τῶν μακρῶν δακτύλων τῆς μητρὸς του, ὡς στοιχεῖα αὐτοῦ ἔχει μίαν μικρὰν καὶ δι' ὀξέος ὄργάνου ἐκβάθυσιν, ἦτις ἀντιπροσωπεύει τὸν ὀφθαλμὸν.

Ἀντιθέτως τὰ πρόσωπα τῆς Ἰνουῦς καὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου πλαστικῶς ἀπεδόθησαν κανονικῶς ὅσον ἀφορᾷ τὰς σχέσεις μεταξὺ μετώπου, ἀρκούντως στενοῦ, παρειῶν, ρινός, ὀφθαλμῶν. Τὸ στόμα τῆς Ἰνουῦς δὲν διακρίνεται λόγῳ ἴσως τῆς κακῆς διατηρήσεως τοῦ πινακίου, τοῦ ἰχθυοκενταύρου ὁμοῦς εἶναι κανονικόν, μικρόν, μὲ παχέα χεῖλη, τὰ ὁποῖα τονίζουσι ἔτι περισσότερο δι' ἰσχυρᾶς σκιᾶς τὴν ρινοχειλικὴν αὐλάκα. Οἱ ὀφθαλμοὶ μεγάλοι ἀμφοτέρων, ἀπεδόθησαν πλαστικῶς καὶ μεθ' ὄλων τῶν λεπτομερειῶν. Ὁ βολβός, ἡ κόρη καὶ ἡ ἴρις διακρίνονται καθαρῶς ἀπ' ἀλλήλων ἄνευ τῆς χρήσεως ὀξέος ὄργάνου, τοῦ ὁποῖου ἄλλωστε γίνεται ὑπέρομετρος χρῆσις εἰς τὸν ἰχθυοκενταύρον διὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ, τοῦ ὁποῖου μόνον ἡ ἔλιξ διακρίνεται ἐν σχήματι ἡμισελήνου. Ἐξαιρετικῶς ἐτονίσθησαν εἰς ἀμφοτέρω τὰ πρόσωπα οἱ δακρυγόνοι ἄσκοι ἐκ τῶν ὁποίων ἡ μετάβασις εἰς τὰς καλῶς ἀποδοθείσας παρειὰς γίνεται κανονικῶς καὶ ὁμαλῶς, ὡς ὁμαλῶς καὶ κανονικῶς γίνεται καὶ ἡ μετάβασις ἀπὸ τῶν παρειῶν εἰς τὸν λαιμὸν καὶ ἀπ' αὐτοῦ πάλιν εἰς τὸν κορμόν.

Μολονότι ὁ τεχνίτης προσπαθεῖ ἐνταῦθα νὰ μιμηθῇ τεχνοτροπικῶς τὰ ὑπάρχοντα ἀρχαιότερα ἔργα, ἴσως μάλιστα καὶ τὸ πρότυπον, τὸ ὁποῖον ἀντιγράφει, ἐν τούτοις ἡ ἀδυναμία του, ἀφ' ἑνός, ἐνεκα ἴσως τῆς κατὰ καιροὺς διακοπτομένης τεχνικῆς παραδόσεως, καὶ ἡ τάσις τῆς ἐποχῆς του ἀφ' ἑτέρου καταπνίγουν τὴν καλλιτεχνικὴν του θέλησιν. Ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνου, ἡ παρατηρηθεῖσα εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου, ἔξακο-

<sup>1</sup> L. Matzulewitsch ἔ. ἀ. 56.

<sup>2</sup> H. Brehier, Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche, Gaz. BA. 3, 1920, 17 κέ. Ch. Diehl, L'école artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne, Syria 2, 1921, 85 κέ. πίν. XIV. C. Duthuit - F. Volbach - Salles G. Art byzantin, Paris, 62, πίν. 56.

Αἱ ἀφηγηματικὸν χαρακτῆρα ἔχουσαι συνθέσεις, παραβλέπουσαι ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὴν φυσικότητα, ἐπιζητοῦσι τὴν ἔκφρασιν καὶ ζωὴν ἔστω καὶ ἐπὶ θυσία τῶν

καλλιτεχνικῶν ἀναλογιῶν. Ἐὰν παραλείψωμεν τὴν μικροτεχνίαν, τὴν μικρογραφίαν, καὶ τὴν μνημειώδη ψηφιδωτὴν διακοσμητικὴν, καὶ περιορισθῶμεν εἰς τινὰ μόνον ἔργα τορευτικῆς θὰ παρατηρήσωμεν τὰς πλέον ἀπιθάνους καὶ τολμηρὰς λύσεις προοπτικὰς καὶ ἀνατομικὰς. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 5, 89 κέ. πίν. 19, 20 σ. 132 κέ. πίν. 38, 39. εἰκ. 43. σ. 134 κέ. Πίν. 44-46. Ἐπομένως ἡ κατὰ κρόταφον θέσις τῆς κεφαλῆς τῆς Ἰνουῦς δὲν εἶναι εἰμῆ φυσιολογική.

λουθει και δια τα σώματα της Ίνους και του Ιχθυοκενταύρου, ἀλλ' ὡς ἐκεῖ, παρὰ τὴν προσπάθειάν του, ἐν πολλοῖς ἀπέτυχεν, οὕτω και ἐνταῦθα και μάλιστα εἰς τὴν ἀνατομικὴν ἀπόδοσιν τοῦ σώματος της Ίνους.

Σῶμα, ὡς ὀργανικὸν σύνολον, δὲν διακρίνεται. Ἡ προοπτικὴ, τὴν ὁποῖαν ἐπιδιώκει νὰ ἐπιτύχη, λόγῳ τῆς ἐλαφροῦς κεκλιμένης στάσεως τῆς θηλαζούσης Ίνους, γίνεται ἀφορμὴ οὕτως ὥστε τὰ μέλη τοῦ σώματος νὰ παρουσιάζωνται ἐν μέρει δυσανάλογα πρὸς ἀλληλα. Οὕτως ἐκ τῶν μαστῶν ὁ δεξιὸς μὲν φύεται μετὰ τὸν λαιμὸν και κατὰ τὸ ἥμισυ ὑπὸ τὴν μασχάλην, ἐνῶ ὁ ἕτερος, ἐξ οὗ θηλάζει ὁ Μελικέρτης, εὐρηται χαμηλότερον. Αἱ χεῖρες, ἡ μὲν δεξιὰ εἶναι σχεδὸν ἀτροφικὴ, ἐνῶ ἡ ἀριστερὰ εἶναι μακρὰ και σαρκώδης. Ἀμφότεραι καταλήγουν εἰς τέσσαρας μακροὺς κατὰ τὸ σχέδιον δακτύλους, οἵτινες ἀπεδόθησαν οὐχὶ πλαστικῶς, ἀλλὰ γραμμικῶς διὰ τῆς χρησιμοποίησεως ἀπλοῦ και ἀτέχνου περιγράμματος. Ὁ γυμνὸς ποὺς τῆς Ίνους, κυρίως ἀπὸ τῆς κνήμης, παρουσιάζει τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ πρὸς τὴν δεξιὰν χεῖρα, τὸ δὲ κατώτατον ἄκρον αὐτοῦ μετὰ τὰ σφυρὰ ἐκφεύγει τελείως τῆς ἀνατομίας τοῦ ἀνθρώπινου σώματος.

Συγγένειαν πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ ἡμετέρου πινακίου, ὡς μέχρι τοῦδε ἀνελύθη, παρουσιάζει ὡς ἐν τοῖς καθόλου—σχέσις χώρου και παραστάσεως—οὕτω και ἐν τοῖς ἐπὶ μέρους, ὁ ἀπὸ τὴν σφραγίδα κατὰ τὸν ἑβδομον αἰῶνα χρονολογούμενος κάδος τῆς Βιέννης<sup>1</sup>. Ἡ Ἀφροδίτη ἐπὶ τοῦ κάδου τούτου παρουσιάζει τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ὡς και ἡ ἡμετέρα Ίνώ. Ἡ ἀπόδοσις, ὡς ἐκεῖ, και ἐνταῦθα βασιίζεται ὄχι τόσον ἐπὶ τῶν λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου ὅσον εἰς τὴν γραφικὴν<sup>2</sup> και συνοπτικὴν ἀπόδοσιν. Αἱ αὐτὰ ἀναλογίαι παρατηροῦνται και εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῶν λοιπῶν μερῶν τοῦ σώματος, και ἰδιαιτέρως εἰς τὰς χεῖρας και τοὺς δακτύλους. Ἐκ τῆς ὅλης κακοτρόπου ἐκτελέσεως, δι' ἧς παρεστάθη ἡ Ίνώ, ἐξαιρέσιν ἀποτελεῖ ἡ κόμη αὐτῆς, ἣτις ἀντιγράφει ἑλληνικὸν-κλασσικὸν πρότυπον ὑπενθυμίζουσα τὴν κόμμωσιν τῆς ἱερείας ἐπὶ τοῦ διπτύχου Nicomachorium-Symmachorium<sup>3</sup>, τῆς Ὑγείας τοῦ διπτύχου Ἀσκληπιοῦ-Ὑγείας<sup>4</sup>, ἀλλὰ κυρίως τῆς ἱερείας τοῦ Ἀσκληπιοῦ τοῦ δίσκου Stroganoff, τῆς τρεφούσης τὸν ὄφιν<sup>5</sup>. Κατ' αὐτὴν ὁ τεχνίτης ἀποφεύγει τὰς λεπτομερείας τῆς τακτοποιήσεως τῶν τριχῶν, διαχωρίζων ταύτας εἰς βοστρύχους μᾶλλον σχηματικῶς, ἐνῶ ὁ ἡμέτερος, παρὰ τὰς

1 J. Arneth, Die antiken Gold - und Silbermonumente des k. k. Münz- und Antikenkabinetts in Wien, Wien 1850, 78 κέ. ἀρ. 90. πίν. 7. E. F. von Sacken - F. Kamer, Die Sammlungen des k. k. Münz - und Antikenkabinetts, Wien 1866, 337. A. Oebesko, Le trésor de Petrosa, Paris 1889-1890, I, 491 κέ. εἰκ. 200. O. A. Dalton, Archäologia 57, 1900, 167 κέ. E. Smirnow. Zar. Arch. Obsc. 12, 3/4, 1901, 506. 508. S. Reinach, RR II, 134. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 7, ἀρ. 14, σ. 38 κέ. πίν. 7 - 11. Αἱ λεπτομερείαι τοῦ προσώπου και τῶν χειρῶν, αἱ ὁποῖαι ἀπαντῶσιν εἰς τὴν Ἀφροδίτην παρατηροῦνται και εἰς ἄλλας θεὰς τῆς παραστάσεως. Ὡς ἐκ τούτου ἐθεωρήσαμεν ἐν τῇ συγκρίσει ἄσκοπον τὴν προσαγωγὴν ὄλων τῶν παραλλήλων τοῦ αὐτοῦ κάδου.

2 Μεταχειριζόμεθα ἐνταῦθα τὸν ὄρον «γραφικὸς»

λαμβάνοντες τοῦτον ἐκ τοῦ «εἶδος γραφικόν» τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, καθ' ὃ ἡ ἔκφρασις τοῦ καλλιτεχνήματος ἐβασίετο μόνον ἐπὶ τῆς σκιᾶς, τὸ δὲ «γραφικόν» δὲν ἐπεξητεῖτο ὡς μέσον ἀλλ' ὡς σκοπός. Πρβ. Βιτρούβιον 4, 4, 4. F. Schlicker, Schönheit des Bauwerkes nach Vitruv ἐν Schriften zur Kunst des Altertums I, 1940, 81 σημ. 30. Κατὰ ταῦτα τὸ «γραφικόν» ὡς τελείως ξένον κατὰ τὴν οὐσίαν εἶναι και ἀντικρως ἀντίθετον πρὸς τὸ «πλαστικόν» και ἐκεῖ ἔνθα εἰσχωρεῖ ἐν ἐκ τῶν δύο, ὑποχωρεῖ τὸ ἕτερον, ἀφήνον τὴν κυριαρχίαν εἰς τὸ ἰσχυρότερον. JdI 56, 1941, 757.

3 R. Delbrück, Die Konsulardiptychen, 209 κέ. πίν. 54, εἰκ. 2ν. σ. 218, ἐνθα ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία διὰ τὴν τεχνοτροπίαν και τὴν χρονολογίαν τοῦ μνημείου.

4 R. Delbrück, ἔ. ἀ. 209 κέ. 218, πίν. 55.

5 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. πίν. 8.

ἐλλείψεις, τὰς ὁποίας παρουσίασε κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν σωμάτων τῆς Ἴνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου εἰς τὴν ταξινομήσιν τῆς κόμης, δίδει μεγάλην σημασίαν καὶ ἰδιαιτέραν προσοχὴν. Διαχωρίζει τὰς τρίχας εἰς λεπτοτάτας ομάδας καὶ ἀποφεύγων τὴν γενικότητα τὴν παρατηρουμένην εἰς τὴν ὀφιοτρόφον τοῦ δίσκου Stroganoff, δι' αἰχμηροτάτου ὄργανου ἐπιτυγχάνει λεπτομερεστάτην ἀπόδοσιν τῆς ταξινομήσεως τῶν τριχῶν τῆς κόμης.

Ἐὰν αἱ γυναικεῖαι μορφαὶ τοῦ Βιενναίου κάδου ἀποτελοῦν ἀντικείμενα συγκρίσεως μετὰ τῆς Ἴνουῦς εἰς τὰ γυμνὰ τοῦ σώματος αὐτῆς μέρη, αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ αὐτοῦ κάδου, αἱ παριστώσαι διαφόρους θεοὺς καὶ ἥρωας, τὸν Ἀπόλλωνα, τὸν Ἄρη, τὸν Ἡρακλέα, ἐπιδέχονται πλήρη παραλληλισμὸν πρὸς τὸν ἀνθρώπινον κορμὸν τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου. Εἰς ἀμφοτέρα τὸ ἰδιαιτέρον χαρακτηριστικὸν εἶναι ὁ ἐξαιρετικὸς τονισμὸς τῶν διαφορῶν μερῶν τοῦ κορμοῦ, ἰδιαιτέρως τῶν μυῶνων, τοῦ στήθους καὶ τῆς πλευρικῆς χώρας. Ὁ μυῶδης κορμὸς τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐνθυμίζει μὲν ἀθλητικὰ σώματα ἀνωτέρων καλλιτεχνικῶς ἐποχῶν, οὐχ' ἦτιον ὅμως ἢ τοιαύτη ἐντύπωσις προκαλεῖται μόνον, ὅταν ὁ παρατηρῶν ἀποφεύγει τὰς λεπτομερείας καὶ ἐξετάζει τὸν κορμὸν ὡς ὅλον. Ἐν τοῖς ἐπὶ μέρους οὐδεμία τῶν μορφῶν τοῦ Βιενναίου κάδου καὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἔτυχε ἰδιαιτέρας πλαστικῆς ἐπεξεργασίας, τοῦ τεχνίτου περιορισθέντος εἰς τὴν ἰσχυρὰν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποίαν προκαλοῦν αἱ τονισθεῖσαι διαχωρίσεις τοῦ σκελετοῦ καὶ τῶν μυῶνων. Ὁμοίότης στενὴ ἐπίσης μεταξὺ ἰχθυοκενταύρου καὶ Ἡρακλέους ὑπάρχει καὶ εἰς τὸν τρόπον τῆς ἀποδόσεως τῶν θηλῶν καὶ τοῦ ὀμφαλοῦ, ὁ ὁποῖος εἰς ἀμφοτέρας τὰς περιπτώσεις τοποθετεῖται πολὺ κατώτερον τοῦ φυσιολογικοῦ σημείου, ὡς καὶ τῶν ὠτων, ἐὰν παραβάλωμεν τὰ τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου μετὰ τῶν τοῦ Ἄρεως τοῦ αὐτοῦ κάδου<sup>1</sup>. Διαφορὰν μόνον σχετικὴν παρουσιάζουν αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ Βιενναίου κάδου πρὸς τὸν ἰχθυοκενταύρου ὅσον ἀφορᾷ τὸν τρόπον τῆς ἀποδόσεως τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου καὶ τῆς κόμης. Ἄλλ' ἐὰν ἐξετάσῃ τις ἐπισταμένως καὶ αὐτὰ ἔτι τὰ ἐκ πρώτης ὄψεως ἀνομοιογενῆ, θὰ καταλήξῃ εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι πρόκειται περὶ τῆς αὐτῆς τέχνης καὶ τοῦ αὐτοῦ τρόπου ἀποδόσεως. Τὰ πρόσωπα τοῦ Βιενναίου κάδου καὶ τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου στεροῦνται τῆς πλαστικότητος, ἥτις παρατηρεῖται καὶ εἰς ἔργα ἐλαφρῶς προστύπου ἀναγλύφου τοῦ τετάρτου καὶ πέμπτου αἰῶνος<sup>2</sup>. Τὸ πρόσωπον τοῦ ἰχθυοκενταύρου δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι μᾶλλον ἢ γραμμῆ, αἱ ἐκβαθύνσεις ἢ αἱ ὑψώσεις τοῦ ἀναγλύφου διαμορφοῦν τὸ πρόσωπον, ὅτι δὲν ἀναπνέει ἐλευθέρως, λόγῳ τῆς κανονικῆς μὲν ἀλλὰ περιέργου ρινός, τῆς μικρᾶς διὰ τῶν παχέων χειλέων ἐξαφρανιζομένης σχεδὸν στοματικῆς τομῆς, ὡς τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀγγίσου τοῦ πινακίου τοῦ Κορσικί, χρονολογουμένου ἀπὸ τῶν σφραγίδων αὐτοῦ περὶ τὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνος<sup>3</sup>. Ἐνταῦθα ὅμως ἡ τεχνοτροπία δὲν δύναται νὰ ἀποφύγῃ ἔστω καὶ τὴν μερικὴν σχηματοποίησιν, ἥτις οὐδὲν ὅπως συναντᾶται ἐπὶ τοῦ προσώπου τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου ἐκτὸς τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ, ὡς ἐτονίσθη ἀνωτέρω. Τὸ

1 Ἐχομεν ὑπ' ὄψει τοὺς ἐκ Κύπρου χρυσοῦς «δίσκους» περὶ τῆς χρονολογίας τῶν ὁποίων οὐδεμία ἀμφιβολία ὑπάρχει ὅτι ἀνήκουν εἰς τὸν πέμπτον αἰῶνα. Ch. Diehl, ἔ. ἀ. E. Brehier, ἔ. ἀ. Ἐπίσης πρβ. τὸν δίσκον τῆς Riha. Ch. Diehl, ἔ. ἀ. G. Duthuit - F. Volbach - G. Salles. ἔ. ἀ. 62, πίν. 56. Ὁ δίσκος οὐ-

τος χρονολογεῖται εἰς τὸν ἕκτον ἢ ἑβδομον αἰῶνα. Ἡ τεχνοτροπία αὐτοῦ ἐπιβάλλει, νομίζομεν, ὡς χρόνον ἐκτελέσεως ἀρχαιοτέραν ἐποχὴν.

2 R. Delbrück ἔ. ἀ. 235 πιν. 62. πρβ. σ. 53 σημ. 2.

3 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 25 κέ., 39 κέ., πίν. 3.

κοινόν χαρακτηριστικόν μεταξὺ τοῦ πινακίου Μπενάκη καὶ Κορσίκι ὡς καὶ μεταξὺ πάντων τῶν τορευτικῶν ἔργων τῆς μεταϊουστινιανείου ἐποχῆς καὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἡρακλείου εἶναι συνοπτικὴ ἀπόδοσις, ἰδίᾳ τοῦ προσώπου, ἣτις ἐμφανίζεται καὶ ἐπὶ τῶν ὑφασμάτων τῆς Αἰγύπτου ἀπὸ τοῦ πέμπτου ἤδη αἰῶνος<sup>1</sup>.

Ὡς ἡ κόμμωσις τῆς Ἰνουῦς ἀποτελεῖ ἐξαίρεσιν σχετικῶς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ σώματος, μιμουμένη ἑλληνικὰ - κλασσικὰ πρότυπα, οὕτω ἡ κόμη τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐξέρεται, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας καὶ διατάξεως, τοῦ κύκλου τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ ἔκτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ ἐβδόμου αἰῶνος, ἐποχὴν εἰς ἣν διὰ τῆς συγκρίσεως καὶ τοῦ παραλληλισμοῦ ἀναγκαζόμεθα νὰ τοποθετήσωμεν τὸ ἡμέτερον πινάκιον. Ἡ κόμη τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐνθυμίζει ἐκ πρώτης ἀρχῆς τὴν κόμμωσιν τῶν σωματοφυλάκων ἐπὶ τῶν μινουριῶν τοῦ Θεοδοσίου ἐν Μαδρίτη καὶ τοῦ Ἀσπάρ ἐν Ρώμῃ<sup>2</sup>, ὡς ἀπομίμησις ἐκ τοῦ φυσικοῦ, ὡς τυπικὴ δηλονότι κόμμωσις τῶν ἐκ Βορρᾶ προερχομένων μισθοφόρων. Ἡ τοιαύτη κόμμωσις ἐξακολουθεῖ καὶ εἰς τοὺς μετέπειτα αἰῶνας ὡς χαρακτηριστικὸν τῶν σωματοφυλάκων τοῦ Σαουλ ἐπὶ τῶν δίσκων τῆς Κυρηναίας<sup>3</sup>, καθὼς καὶ εἰς τὸν ἱπποκόμον τοῦ δίσκου τοῦ Μελεάγρου καὶ τῆς Ἀταλάντης τοῦ Ermitage<sup>4</sup>. Ἐξ ὅσων ἡμῖν γνωστῶν καὶ παρὰ τὰς ἐρεῦνας μας, οὐδαμοῦ, οὔτε ἐν τῇ μνημειῶδει τέχνῃ, οὔτε ἐν τῇ μικροτεχνίᾳ καὶ μικρογραφίᾳ ἠδυνήθημεν νὰ ἀνεύρωμεν παρομοίαν κόμμωσιν εἰς ἐλεύθερα καὶ κύρια πρόσωπα. Χαρακτηριστικὸν ἐπίσης εἶναι, ὅτι οὔτε εἰς κοινούς ὑπηρέτας ἀπαντᾷ ἢ ὡς ἄνω κόμμωσις ἀλλὰ ἀποκλειστικῶς εἰς μισθοφόρους ἐκ Βορρᾶ, εἰς βαρβάρους, ὡς χαρακτηριστικὸν αὐτῶν<sup>5</sup>. Ἡ χρησιμοποίησις ἐπομένως τῆς αὐτῆς κομμώσεως καὶ διὰ τὸν ἡμέτερον ἰχθυοκενταύρον δέον νὰ ἐξηγηθῇ ἀφ' ἑνὸς μὲν λόγῳ τῆς ἀρχαίας συνηθείας ἐν τῇ γλυπτικῇ τῆς πλουσίας καὶ μακρᾶς κόμης τῶν ἰχθυοκενταύρων<sup>6</sup>, ἀφ' ἑτέρου λόγῳ τῆς προαναφερθείσης βυζαντινῆς ἀντιλήψεως περὶ κομμώσεως τῶν βαρβάρων καὶ ὑποδεστέρων ὑπάρξεων, ἔκφανσιν τῶν ὁποίων ἀποτελεῖ, ὡς ἤδη ἀπεδείχθη, ὁ ἰχθυοκενταύρος.

Ἐλέχθη καὶ ἀνωτέρω, ὅτι ἡ τεχνικὴ τοῦ πινακίου 1 Μπενάκη ἐκφεύγει τῆς πλαστικῆς ἀποδόσεως, οἷα συναντᾶται οὐχὶ μόνον ἐπὶ ἀρχαιοτέρων ἔργων, ὡς ἐπὶ παραδειγματι ἐπὶ τοῦ δίσκου τῆς Νηρηίδος ἐκ Βακοῦ<sup>7</sup>, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῶν σχετικῶς συγγενῶν χρονολογικῶς ἔργων βυζαντινῆς τορευτικῆς, τῶν δίσκων τῆς Κύπρου, τῆς Riha καὶ τῆς

1 C. Wulff - F. Volbach, Koptische Stoffe. Σ. Πελεκανίδη, Τὸ λάσιον τοῦ Ἡρακλέους, ἔ. ἀ. Ἄ. Ἀποστολάκι, Τὰ κοπτικὰ ὑφάσματα τοῦ ἐν Ἀθήναις Μουσείου Κοσμητικῶν Τεχνῶν. Ἀθῆναι 1932, εἰκ. 45-47. Περὶ τῆς χρονολογίας τῶν λασίων τοῦ Μουσείου Κοσμητικῶν Τεχνῶν ὑπὸ Ἄ. Ἀποστολάκι ἰσχύουν ὅσα παρατηρήσαμεν ἐξ ἀφορμῆς τῆς χρονολογίας τῶν λασίων Ἀράτου καὶ Κερυνίτιδος ἐλάφου τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

2 R. Delbrück, ἔ. ἀ. 239, πίν. 62, σ. 154 κέ. πίν. 35.

3 Πρβ. σ. 53 σημ. 2.

4 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. πίν. 1.

5 Εἶναι ἀληθές ὅτι παρὰ τοῖς βυζαντινοῖς ἡ συνήθεια τῶν ἀνδρῶν τοῦ φέρειν μακρὰν καὶ περιποιημένην κόμην ἤτο τι τὸ κοινόν. Φ. Κουκουλέ, Περὶ τῆς κομμώ-

σεως τῶν βυζαντινῶν, ΕΕΒΣ 7, 1930, 4 κέ. Τὰ ἔργα ὅμως τέχνης, ἀνεξαρτήτως τῶν γραπτῶν πηγῶν, παρουσιάζουν πάντοτε σχεδόν, ἐξ ὅσων γνωρίζομεν, τοὺς ἀνδρας φέροντας οὐλὴν καὶ μέχρι τοῦ τραχήλου ἐξικνουμένην κόμην, ὡς «φουντομάλληδες», ποτὲ ὅμως ὡς φέροντας τὴν αὐτὴν ἢ συγγενῆ κόμμωσιν πρὸς τοὺς ἐκ Βορρᾶ σωματοφύλακας τοῦ αὐτοκράτορος. Ἡ κόμμωσις αὐτῶν, τοῦλάχιστον ἐπὶ τῶν μνημείων τῆς τέχνης, παραμένει ὡς ἐνδεικτικὸν τῆς καταγωγῆς αὐτῶν καὶ τῆς ὑπηρεσίας τῶν ἐν τῇ βυζαντινῇ Αἰθῆ. Πρβ. ἐπίσης τοὺς σωματοφύλακας ἐν τῇ τοιχογραφίᾳ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης. ΑΔ 1918, Παράρτ. εἰκ. 33.

6 A. Rumpf, ἔ. ἀ.

7 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 35 κέ. πίν. 6.

Κωνσταντινουπόλεως<sup>1</sup>. Πολλάκις τὸ ἀνάγλυφον, εἰς τὰ ἀνωτέρω ἔργα εἶναι χαμηλόν, πλαστικῶς ὅμως αἱ μορφαὶ διατηροῦν, ἐν σχέσει πρὸς τὸν χῶρον, αὐτοτέλειαν, τὰ δὲ ἐπὶ μέρους αὐτῶν ἀποδίδονται μετὰ τῶν μεγαλυτέρων λεπτομερειῶν. Ἀποφεύγεται δηλαδὴ ὁ τονισμὸς τοῦ ἀναγλύφου ἀλλὰ τοῦτο, αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἔχει ἀπόλυτον ἀνεξαρτησίαν ὡς σύνολον καὶ ὡς μέρος ὅλου. Τὸ ἀντίθετον συμβαίνει εἰς τὴν ομάδα τοῦ ἡμετέρου πινακίου. Τὸ ἀνάγλυφον ἐνταῦθα ἐνδέχεται νὰ ἐξακολουθῇ νὰ εἶναι ὑψηλόν, νὰ δίδῃ τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀπολύτου αὐτοτελείας ὡς ἀναγλύφου, ἀλλ' ἀπώλεσε τὰς ιδιότητας ἐκείνας, αἱ ὁποῖαι συνδέουν τὸ ἀντικείμενον τῆς παραστάσεως γενικῶς ἢ τὰ πρόσωπα εἰδικῶς μετὰ τοῦ χώρου, διότι ἐλλεῖπει ἡ πραγματικὴ πλαστικὴ ἀπόδοσις, ἀντικατασταθεῖσα διὰ τῆς καθαρῶς γραφικῆς, ἣτις καὶ διαμορφώνει τὴν τεχνοτροπίαν τῆς ἐποχῆς. Ἐπομένως ἡ τοιαύτη ἐξέλιξις τῆς τεχνοτροπίας, εἰς ἔργα τῆς τορευτικῆς ἰδίως, κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ ἔκτου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ ἑβδόμου αἰῶνος, δὲν πρέπει νὰ ἐκκληφθῇ ὡς ἀποτελεσμα καταπτώσεως τῆς αἰσθητικῆς μορφώσεως τῶν καλλιτεχνῶν ἢ μετατροπῆ κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην τῆς καλλιτεχνίας εἰς καθαρὰν βιοτεχνίαν<sup>2</sup>, ἀλλ' ὡς φυσικὴ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξις, ἣτις, τῇ ἐπιδράσει τῆς βιοτεχνίας, προσέλαβεν, ἐνδεχομένως ἐνίοτε καὶ ἐνιαχοῦ, βαρείας καὶ πρωτογόνους μορφάς. Ἐσφαλμένη συνεπῶς θεωρητέα ἡ ἀρχὴ καθ' ἣν ἡ βυζαντινὴ τέχνη μετὰ τοὺς Ἰουστινιανεῖους χρόνους παρουσιάζει προϊούσαν κατάπτωσιν εἰς τε τὰ θέματα, τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν μέχρις οὗ φθᾶση ἢ λεγομένη ἀναγέννησις τῶν Μακεδόνων, κατὰ τοὺς χρόνους τῶν ὁποίων ἀναζωογονεῖται καὶ πάλιν ἡ Βυζαντινὴ τέχνη. Μολονότι κατὰ τὴν διαδρομὴν τοῦ χρόνου, ὡς ἦτο φυσικόν, διαμορφοῦνται θέματα καὶ τεχνοτροπία ἐν τῇ Ἑλληνικῇ Μεσαιωνικῇ Αὐτοκρατορίᾳ, ἔνθα διατηροῦνται διάφορα ρεύματα διαφόρων ἑτερογενῶν πολιτισμῶν, ἐν τούτοις οὐδέποτε αὕτη ἠγγόνησε τὴν μεγάλην καὶ ἰσχυρὰν κληρονομίαν τῆς ἀρχαιότητος, τὴν ὁποίαν ἐνδεχομένως νὰ μὴ ἀντέγραψε δουλικῶς, ἀλλὰ πάντως ἐξεμεταλλεύθη συμφώνως πρὸς τὰς νέας ἀντιλήψεις τῶν βυζαντινῶν περὶ τέχνης καὶ ὡς μέσον αἰσθητικῆς ἐκφράσεως, ἀλλὰ κυρίως διδασκαλίας καὶ θρησκευτικῆς ἐξάρασεως. Κατὰ ταῦτα τὸ χαρακτηριζόμενον ὡς μεταβατικὴ ἐποχὴ διάστημα ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ ἔκτου αἰῶνος μέχρι τῆς Εἰκονομαχίας<sup>3</sup>, δὲν εἶναι νεκρὰ καὶ ἄγονος ἐποχὴ, ἀλλὰ περιο-

1 G. Duthuit - F. Volbach - G. Salles, ἔ. ἀ. 58, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2 Αἱ ἔννοιαι τῶν ὄρων «καλλιτεχνία» καὶ «βιοτεχνία» συχνάκις ἐν τῇ ἱστορίᾳ τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης ἀντικαθίστανται ἀδιαφόρως ὡς προκειμένου περὶ τῶν αὐτῶν πραγμάτων ἐχόντων διαφόρους ὀνομασίας. Ἡ ἐσφαλμένη αὕτη χρησιμοποίησις τῶν ὄρων προέρχεται, νομίζομεν, ἐξ ἐπιδράσεως τοῦ νεωτέρου ὄρου «βιοτεχνία» καὶ τῆς ἐννοίας αὐτοῦ, δι' οὗ κυρίως ἐν τῇ Δύσει, ἐν τοῖς νεωτέροις χρόνοις, χαρακτηρίζεται γενικῶς πᾶν ἔργον τῆς τορευτικῆς ὡς καὶ οἱ τορευταὶ καὶ οἱ ἀργυροκόποι χαρακτηρίζονται ὡς βιοτέχνη ἢ χειροτέχνη. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἡ τορευτικὴ ἔχει ὡς προϋπόθεσιν τὸ προκεχωρημένον καλλιτεχνικῶς κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον περιβάλλον ὡς ἐπίσης καὶ τὴν πλήρη διαμόρφωσιν καλλιτεχνικῶν μορφῶν, ἐξ ὧν αὕτη ἀντλεῖ. Οὐ-

δόλως ὅμως ἔπεται ἐκ τούτου ὅτι ὁ τορευτὴς εἶναι μόνον ἐπιδέξιος ἀντιγραφεὺς καὶ μιμητὴς, ἐστερημένος ἰδίως καλλιτεχνικῆς πρωτοβουλίας καὶ αὐτοτελείας. Ὁ τορευτὴς ἢ ὁ ἀργυροκόπος, ὡς ὁ ζωγράφος ἢ ὁ γλύπτης, εἶναι ἐπίσης καλλιτέχνης μεταχειριζόμενος πάσας τὰς ἐσωτερικὰς αὐτοῦ δυνάμεις, τὴν καλλιτεχνικὴν σύλληψιν, τὴν φαντασίαν, πρὸς τελείαν ἔκφρασιν ἐν μορφῇ τοῦ καλλιτεχνήματος, δι' οὗ θὰ ἐπιτύχῃ τὴν κατάληψιν καὶ τὴν συγκίνησιν. Κατὰ ταῦτα καὶ ἡ τορευτικὴ δὲν δύναται νὰ ὑπαχθῇ εἰς τὴν βιοτεχνίαν ἢ χειροτεχνίαν ἀλλὰ εἰς τὴν καλλιτεχνίαν γενικῶς, διαφέρονσα τῶν ἄλλων, ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς, ὡς καὶ αἱ τελευταῖαι ἀπ' ἀλλήλων, δηλ. μόνον καθ' ἑλὴν.

3 Περὶ τοῦ θέματος τούτου πραγματευόμεθα, ὡς ἦδη ἐδηλώθη, εἰς ἰδιαιτέραν ὑπὸ ἐπεξεργασίαν μελέτην «Ἡ τέχνη ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῆς Εἰκονομαχίας».

δος, ἥτις ἐξεμεταλλεύθη τὴν ἀρχαίαν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν, συμβαλοῦσα οὕτω μετὰ τῶν ἀνακαλύψεων τῶν ρωμαϊκῶν ἀπομιμήσεων κλασσικῶν καὶ ἑλληνιστικῶν ἔργων εἰς τὴν Ἀναγέννησιν τῆς Δύσεως<sup>1</sup>.

Μετὰ τὴν εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν ἀνάλυσιν τῆς παραστάσεως τοῦ ὀμφαλοῦ τοῦ πινακίου 1 Μπενάκη, ἀνάγκη ὅπως ἐξετασθῆ καὶ ὁ περὶ τὸν ὀμφαλὸν ποιητικὸς καὶ ἐπιμεμημένος διάκοσμος, ἀποτελούμενος, ὡς ἐλέχθη, ἐξ ἀστραγάλου, ἐκφυλισμένου καὶ παραμορφωμένου λεσβίου κυματίου καὶ τέλος ἐξ ἐσηματοποιημένων φύλλων ἀκάνθου, ἥτις καταλαμβάνει πᾶσαν τὴν περὶ τὸν ὀμφαλὸν μέχρι τῶν χειλέων κενὴν ἐπιφάνειαν τοῦ πινακίου. Εἰκ. 1.

Ὁ ἀστράγαλος, ὁ ὁποῖος μεταξὺ πλείστων ὄσων ἀποτελεῖ ἀρχαίαν κληρονομίαν, περιελθοῦσαν εἰς τὸ Βυζάντιον, κατέχει ἐξαιρετικὴν θέσιν κυρίως ὡς διακοσμητικὸν στοιχεῖον εἰς τὴν βυζαντινὴν τορευτικὴν μέχρι τοῦ ὀγδόου αἰῶνος<sup>2</sup>, καὶ πέραν αὐτοῦ<sup>3</sup> ἐνῶ ἀντιθέτως ἡ τορευτικὴ τῶν Σασσανιδῶν, ἂν οὐχὶ οὐδόλως, σπανιώτατα ὅμως ἐχρησιμοποίησε τὸν ἐν λόγῳ διάκοσμον. Ὡς ἐκ τούτου ὁ ἀστράγαλος δὲν δύναται νὰ χρησιμεύσῃ ὡς βάσις χρονολογήσεως τοῦ ἡμετέρου πινακίου.

Ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸ κυμάτιον προσφέρει περισσύτερα δεδομένα λόγῳ τοῦ ἐκφυλισμοῦ αὐτοῦ ἀπὸ ἀρχιτεκτονικοῦ εἰς καθαρῶς φυτικὸν διάκοσμον. Ἡ κατάπτωσις τοῦ ἐξαιρετικοῦ καὶ λεπτοῦ τούτου διακοσμητικοῦ στοιχείου ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου εἶναι πασιφανής. Καὶ ἔχει μὲν, ὡς γνωστόν, τὸ λέσβιον κυμάτιον ἀπὸ τοῦ δευτέρου αἰῶνος ἐν Συρία, ἐν Baalbeck καὶ ἐν τῇ περιφερείᾳ αὐτοῦ τὴν μορφήν τοῦ τριφύλλου<sup>4</sup>, ἀλλ' ἐξακολουθεῖ ὀπωσδήποτε νὰ ἀναγνωρίζεται τὸ λέσβιον κυμάτιον καὶ κατὰ τὴν πρωτοβυζαντινὴν καὶ βυζαντινὴν ἐποχὴν ἐπὶ ἀρχιτεκτονικῶν ἰδίως μελῶν ἢ εἰς τὴν μικροτεχνίαν. Ἄλλως συμβαίνει εἰς τὴν τορευτικὴν. Τὸ κυμάτιον ἐνταῦθα λόγῳ ἐνδε-

1 Ὅποιαν ἐξαιρετικὴν σημασίαν διὰ τὴν ἐποχὴν τῆς Ἀναγεννήσεως ἐν τῇ Δύσει ἔχει τὸ Βυζάντιον δυστυχῶς δὲν ἠδυνήθησαν οὔτε πολλοὶ ἐκ τῶν ἡμετέρων νὰ κατανοήσουν παρὰ τὰ ἐξαιρετικὰ συμπεράσματα πολυτελῶν ἐρευνῶν ἡμετέρων καὶ ξένων βυζαντινολόγων. Ὅτι παρατηρεῖται εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν γραμμάτων κατὰ τὴν βυζαντινὴν ἐποχὴν, καθ' ἣν ὁ χριστιανικὸς ἑλληνισμὸς διεδέχθη τὸν ἐθνικὸν ἑλληνισμὸν εἰς τὰ γράμματα καὶ τὸν πολιτισμὸν, S. Salsville, De l'Hellénisme au Byzantinisme, *Echos d'Orient* 30, 1931, 28 κέ., τοῦτ' αὐτὸ συμβαίνει καὶ μετὰ τὴν τέχνην, ἥτις εἶναι ἐκφρασις αὐτοῦ. Καὶ ὡς ἐν τῇ ἱστορίᾳ τοῦ πνεύματος τῆς νεωτέρας Εὐρώπης βλέπομεν ὅτι ὁ ἑλληνισμὸς διὰ τοῦ Βυζαντίου κατέκτησε τὴν Δύσιν καὶ ἐδώρησεν εἰς αὐτὴν τὴν κλίσιν πρὸς τὴν ἐρευναν τῶν κλασσικῶν συγγραφέων καὶ φιλοσόφων, E. Gilson, *Saint Thomas d'Aquin ἐν συλλογῇ Les moralistes chretiens*, Paris 1925, 7. J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch - römischen Heidentums ἐν Religionswissenschaftlicher Bibliothek*, herg. von W. Streitberg VI<sup>2</sup>, Heidelberg 1929, οὕτω καὶ ἐν τῇ τέχνῃ τὸ Βυζάντιον εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον παρεχώρησε τὰ σπέρματα, ἐξ ὧν ἀνεπτύχθη ὁ στάχυς ὁ ἀποδώσας τοὺς γνωστούς τῆς Ἀναγεννήσεως καρπούς.

2 Περὶ τῆς σημασίας τοῦ ἀστραγάλου ὡς διακόσμου κατὰ τὴν περίοδον τῆς ὀψίμου ἀρχαιότητος καὶ τῆς πρωτοβυζαντινῆς ἐποχῆς ἐπαγματοῦθη ἔκτενῶς ὁ R. Zahn, *Amtliches Bericht der preuss. Kunstsammlungen* 38, 1917, 267 κέ. L. Matzulewitsch, *Silberschale aus Kertsch*, 23 κέ. Τοῦ αὐτοῦ, *Die byzantinische Antike*, 78, 88, 108, 110, 112.

3 Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* II, 1926, 656, 657. εἰκ. 317, 318. σ. 898, 899. εἰκ. 446, 447.

4 Περὶ τῆς ἐξελίξεως τοῦ κυματίου πρὸς τὴν μονογραφίαν τοῦ C. Weickert, *Das lesbische Kymation*, München 1913, ἐπὶ τῆς ὁποίας στηρίζεται καὶ τὸ σχετικὸν ἄρθρον ἐν Pauly - Wissowa RE, XI, 2, 2469 κέ. O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 269 κέ. Τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος κυμάτιον δὲν ἀκολουθεῖ κανονικὴν ἐξέλιξιν κατὰ τὴν διαμόρφωσίν του ἐν τῇ βυζαντινῇ τέχνῃ. Συμβαίνει πολλάκις νὰ παρουσιάζηται ὑπὸ τὴν αὐτὴν μορφήν, ὅφ' ἣν καὶ εἰς τὴν ρωμαϊκὴν ἀρχαιότητα, ὡς ἀποδεικνύουν ἡ πύλη τῆς Ἀγ. Σαβίνης ἐν Ρώμῃ, τὰ δίπτυχα τοῦ Μονάχου καὶ τοῦ Μουράνου, ἔνθα τὸ κυμάτιον ἔχει τὴν πρώτην κλασσικὴν αὐτοῦ μορφήν. Ἐξηγητὰτο μᾶλλον, νομίζομεν, ἐκ τοῦ ὑπὸ μίμησιν προτύπου καὶ τῆς δεξιότητος ἢ ἀδεξιότητος τοῦ καλλιτέχνου.

χομένως τῆς ὑπὸ ἐπεξεργασίαν ὕλης—ἄργυρος καὶ χρυσὸς—ἀποβάλλει ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὴν ζωτικότητα αὐτοῦ, καταλήγον εἰς γεωμετρικὸν-φυτικὸν διάκοσμον ὡς τὸ ἡμέτερον. Συγκρίνοντες τοῦτο μετὰ τοῦ κυματίου πινακίου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου<sup>1</sup>, ἔχοντος τὰ αὐτὰ κατὰ τάξιν καὶ σειρὰν διακοσμητικὰ στοιχεῖα ὡς καὶ τὸ ἡμέτερον πινάκιον, παρατηροῦμεν ὅτι τὸ κυμάτιον τοῦ πινακίου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου προσπαθεῖ μὲν νὰ ἐμμεῖνῃ εἰς τὴν πρώτην αὐτοῦ κανονικὴν μορφήν, ἀλλ' ἀκουσίως μετασχηματίζεται εἰς κυματοειδῆ ἄμορφον εἰσέτι διάκοσμον, ὅστις ἀργότερον λαμβάνει τὴν τελικὴν μορφήν τοῦ τριφύλλου ὡς ἐπὶ τοῦ πινακίου 1.

Παράλληλος πρὸς τὴν μορφήν καὶ ἐξέλιξιν τοῦ κυματίου βαίνει καὶ ἡ μορφή τῆς ἀκάνθου. Ἡ ἀκάνθος τοῦ πινακίου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου δὲν εἶναι εἰσέτι ἐσχηματοποιημένη οὐδ' ἔχει ἀπολύτως διακοσμητικὸν χαρακτήρα. Διατηρεῖ τὴν φυσικότητα καὶ αὐτοτέλειαν αὐτῆς μὴ ἀποτελοῦσα συνεχὲς σύνολον, ἐν εἶδει στεφάνης, ὡς ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου, ἀλλὰ τοποθετουμένη κατὰ διαστήματα. Παρ' ὅλα ταῦτα ὅμως δὲν δυνάμεθα νὰ παραδεχθῶμεν τὴν τοποθέτησιν τοῦ ἐν λόγῳ πινακίου εἰς πολὺ προγενεστέραν ἐποχὴν<sup>2</sup>, ἐὰν συγκρίνωμεν τοῦτο πρὸς τὸ ὑπ' ἀριθ. 2 ἡμέτερον πινάκιον, τὸ ὁποῖον φέρει πανομοιότυπον τὴν αὐτὴν τοῦ ὀμφαλοῦ σύνθεσιν, ἣν καὶ τὸ τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου.

Μολονότι ὅμως ἀμφότεραι αἱ παραστάσεις, τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου καὶ τοῦ Μουσείου Μπενάκη, δεικνύουν τὴν αὐτὴν σύγχρονον τεχνοτροπίαν, ἐν τούτοις τὸ πινάκιον Μπενάκη παρουσιάζει τελειότεραν καὶ ἐπιμελεστέραν ἐργασίαν εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὅλου. Ἀμφότερα συγγενεύουν ἀπολύτως πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς χύτρας τοῦ Ermitage<sup>3</sup>.

Ὁ περὶ τὴν παράστασιν τοῦ τριαινοφόρου ἀλιέως τοῦ πινακίου 2 διάκοσμος ἐξ ἀκάνθου εἶναι πανομοιότυπος σχεδὸν πρὸς τὸν τοῦ πινακίου τῆς Ἰουῦς ὡς καὶ πρὸς τὸν ὁμοίομορφον στέφανον τοῦ ὑπ' ἀριθ. 3 πινακίου (εἰκ. 1, 2, 3).

Ἐκ τῶν διακρινομένων στοιχείων τοῦ πινακίου τούτου, περιγράμματος, κομμώσεως, κάτω ἄκρων (εἰκ. 3), ἐξάγεται ὅτι ἡ τεχνοτροπία καὶ τὸ εἶδος τῆς κομμώσεως εἶναι ἡ αὐτὴ ὡς καὶ τοῦ προαναφερθέντος πινακίου 2 καὶ ἐνδεχομένως ἀνήκουν ἀμφότερα εἰς τὸ αὐτὸ ἐργαστήριον, ἂν μὴ καὶ εἰς τὸν αὐτὸν τεχνίτην, ὅπερ λίαν πιθανόν.

Τὸ ἀβάσιμον ἐνίων ἐρευνητῶν νὰ ἐνίδουν εἰς τὴν μορφήν τῆς διακοσμητικῆς ἀκάνθου, ὡς αὕτη παρουσιάζεται ἐπὶ τῶν ἡμετέρων πινακίων 1, 2, 3, προέλευσιν σασσανιδικὴν, ἥδη ἀπὸ πολλοῦ ἔχει καταδειχθῆ διὰ τῆς προσαγωγῆς πλείστων ὅσων παραδειγμάτων, ἀνατρεπόντων τὴν ἀνωτέρω θέσιν<sup>4</sup>. Μᾶλλον ὡς τόπον προελεύσεως τοῦ διακόσμου τούτου δυνάμεθα, νομίζω, νὰ θεωρήσωμεν τὰς χώρας τῆς ἀνατολικῆς Μεσο-

1 V. B. Walters, Catalogue of the Silver Plate in the British Museum London 1921, 20 ἀρ. 77, πίν. VIII, 77. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 79.

2 N. B. Walters, ἔ. ἀ.

3 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 6. ἀρ. 11, 79. σ. 37 σημ. 3. πίν. 16. εἰκ. 9-11. Ἐπίσης στενῶς συνδέονται καὶ ἔνεκα τῆς αὐτῆς διατάξεως καὶ μορφῆς ἀστραγάλου καὶ κυματίου.

4 Ἐκτενὴ μελέτην περὶ τῆς ἀκάνθου, ὡς αὕτη συναντᾶται ἐπὶ τῶν ἡμετέρων πινακίων, ἐπρόκειτο νὰ δημοσιεύσῃ ὁ G. Brett. Δὲν γνωρίζομεν, λόγῳ τῆς πολεμικῆς καταστάσεως, ἐὰν ἐδημοσιεύθῃ ἡ ἐργασία αὕτη. Ἡμεῖς δὲν ἐπεξετάθημεν εἰς τὴν ἐρευναν τῆς ἀκάνθου, περὶ ἧς ἄλλωστε συντόμως περιέλαβε καὶ ὁ L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 117, ἐν ἀναμονῇ τῆς ὡς ἄνω εἰδικῆς ἐπὶ τοῦ θέματος μελέτης.

γείου και ιδιαιτέρως την Αίγυπτον, ἐὰν λάβωμεν μάλιστα ὑπ' ὄψιν τὴν περίπτωσιν, καθ' ἣν μεταξὺ τῶν φύλλων παρεντίθεται βλαστὸς μετ' ἄνθους λωτοῦ, ἐντὸς τοῦ ὁποῖου ἐμφωλεύουν πτηνὰ ἢ πτηνόν, λεπτομέρεια, ἣτις ὀδηγεῖ εἰς τὴν Ἀλεξάνδρειαν καὶ γενικώτερον εἰς τὴν περιφέρειαν τοῦ Νείλου<sup>1</sup>.

Πρὸς τὴν Ἀλεξάνδρειαν φέρει ἡμᾶς διὰ τὴν τοποθέτησιν τῶν τριῶν πινακίων τῆς ὁμάδος Α' καὶ τὸ ἐξετασθὲν ἤδη καὶ ὡς παραμορφωμένον κυμάτιον χαρακτηρισθὲν περὶ τὸν ὀμφαλὸν τοῦ πινακίου 1 κόσμημα, τὸ ὁποῖον ἀπαντᾷ εἰς τὰ ἀργυρᾶ τοῦ Βαναί καὶ Sanlzoir<sup>2</sup>, συναντᾶται δὲ καὶ εἰς τὰς ζυφόρους τοῦ κάδου τοῦ Hemmoorer<sup>3</sup>.

Ὁ Fr. Drexel<sup>4</sup> παρατήρησεν ὅτι τὸ ὡς ἄνω κυμάτιον κατὰ τὴν ρωμαϊκὴν ἐποχὴν ἐν συνδυασμῷ μετὰ τοῦ ἀστραγάλου, ὡς παρουσιάζεται εἰς τὰ πινακία τῆς Ἰνουῦ καὶ τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, τῆς χύτρας Ermitage, τῆς κεκοσμημένης διὰ τοῦ τοπέιου τοῦ Νείλου<sup>5</sup>, ὡς καὶ ἐπὶ πλείστων ἄλλων, εἶναι ἐνδεικτικὸν προελεύσεως ἐκ τῶν Γαλλικῶν ἐπαρχιῶν καὶ τῶν Παραδουναβίων Χωρῶν, ἐφ' ὅσον ἡ τορευτικὴ τῶν περιφερειῶν τούτων εὗρηται ὑπὸ τὴν ἀλεξανδρινὴν ἐπίδρασιν. Ἐὰν ὅμως ἡ παρατήρησις αὕτη ἔχει ὡς προϋπόθεσιν τὴν ἀλεξανδρινὴν ἐπίδρασιν — ὑπὸ τὴν ἔκφρασιν αὐτὴν δέον νὰ νοηθῇ ἢ ἐπίδρασις τῆς τορευτικῆς τῆς ἑλληνιστικῆς Αἰγύπτου — τότε οὐδὲν ἐμποδίζει τὸν ἐρευνητὴν, ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν καὶ ὠρισμένα ἐνδείξεις, ὡς ἀμέσως κατωτέρω θὰ ἴδωμεν, νὰ παραδεχθῇ ὡς τύπον κατασκευῆς τῶν ἡμετέρων πινακίων τὴν περὶ τὸ Δέλτα τοῦ Νείλου περιοχὴν.

Τὸ σχῆμα τῶν πινακίων 1, 2, 3, τὸ ὁποῖον θὰ ἠδύνατο νὰ ὀδηγήσῃ ἡμᾶς εἰς τὴν παραδοχὴν ἢ μὴ τῆς ἀπόψεως ταύτης δὲν συμβάλλει εἰς οὐδέν, διότι εἶναι τὸ κοινότερον ὅλων<sup>6</sup>.

Ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ Μουσείου Μπενάκη πληροφοροῦμεθα ὅτι τὰ πινακία ταῦτα μετὰ τῶν ἄλλων τῆς Β' ὁμάδος, περὶ ὧν κατωτέρω, ἠγοράσθησαν ἐν τῷ ἐλευθέρῳ ἐμπορίῳ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, προερχόμενα τινὰ μὲν ἐξ αὐτῶν ἐκ Καίρου, δύο δὲ μόνον ἐξ Ἀμερικῆς. Βεβαίως ὁ τόπος ἀγορᾶς δὲν δύναται νὰ χρησιμεύσῃ ὡς ἀπολύτως σοβαρὰ ἀφετηρία διὰ τὴν ἐργαστηριακὴν προέλευσιν τῶν πινακίων τούτων. Ἄλλ' ἀφ' ἑνὸς μὲν ἢ σημειώσις τοῦ ἀρχαιοπώλου ὡς προερχομένων ἐκ Καίρου, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἡ πείρα, ἣτις μᾶς διδάσκει ὅτι ἐκεῖ ἔνθα ἀνευρίσκονται ἢ πωλοῦνται, ἐὰν βεβαίως αἱ χῶραι αὗται εἶναι ἀποδεδειγμένως περιοχαί, ἔνθα ἦνθισεν ἡ τορευτικὴ ἢ οἰοσδήποτε ἄλλος κλάδος τῆς καλλιτεχνίας, ἐδημιουργήθησαν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὰ ἔργα τέχνης, μᾶς ἐπιβάλλει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι δὲν εἰσήχθησαν ἀλλ' ὅτι κατασκευάσθησαν ἐν Αἰγύπτῳ<sup>7</sup>.

Συγκεφαλαιοῦντες τὰ ἀνωτέρω καταλήγομεν εἰς τὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

Ἡ παράστασις τοῦ πινακίου τῆς Ἰνουῦ καὶ τοῦ Μελικέρτου εἶναι μοναδικὴ οὐχὶ μόνον μεταξὺ τῶν ἔργων τῆς βυζαντινῆς περιόδου, ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ καθ' ὅλου ἱστορίᾳ τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς τέχνης καὶ τῇ σειρᾷ τῶν μυθολογικῶν παραστάσεων ἀπὸ

1 Πρβ. τὸν δίσκον τοῦ βόσκοντος ἵππου τοῦ Ermitage. L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 4, ἀρ. 5, πίν. 30 σ. 118.

2 F. Drexel, Die alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit, BJB 118, 1909, 184 κέ. 228 κέ.

3 H. Willer, Die römische Bronzeimer von

Hemmoorer, Hannover 1901, 174. Fr. Drexel, ἔ. ἀ.

4 Fr. Drexel, ἔ. ἀ. 228 κέ.

5 Πρβ. σ. 59 σημ. 3.

6 Fr. Drexel, ἔ. ἀ. 119.

7 Fr. Drexel, ἔ. ἀ. 207.



τῆς ἐμφάνισεως τοῦ μύθου καὶ ἐξῆς. Ἡ ἡμετέρα παράστασις ἀποτελεῖ μέρος τῆς ὑπὸ τοῦ Καλλιστράτου περιγραφομένης παραστάσεως.

Ὁ μῦθος, εἴτε καθ' ὀλοκληρίαν εἴτε ὡς μέρος τῆς πλήρους παραστάσεως, ὡς παρίσταται ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου, ἀντεγράφη ἔκ τινος συγγενοῦς κατὰ τὸ μέταλλον καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ἀντικειμένου, πιθανῶς κατόπτρου.

Τὰ ἕτερα δύο ἀντιγράφουν θέματα συνήθη εἰς τὴν τέχνην τῆς Αἰγύπτου.

Τεχνοτροπικῶς καὶ τὰ τρία ἐξετασθέντα πινάκια ἀνήκουν εἰς τὴν αὐτὴν ομάδα τῶν τορευτικῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα τὸ μὲν ἕνεκα τῶν σφραγίδων, τὸ δὲ ἕνεκα τῆς τεχνοτροπίας ἐτοποθετήθησαν ἤδη εἰς τὸ τέλος τοῦ ἔκτου καὶ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ ἐβδόμου αἰῶνος.

Ἐκ τῶν πινακίων 1, 2, 3, μολονότι διακοσμητικῶς συγγενεύουν μετ' ἀλλήλων, τὸ πινάκιον 1 τεχνοτροπικῶς ἀφίσταται τῶν δύο ἄλλων ὡς προῖον διαφόρων χειρῶν, ἂν μὴ διαφόρου ἐργαστηρίου.

Τοπικῶς ἅπαντα ἀνήκουν εἰς τὴν Αἴγυπτον.

Ο Μ Α Σ Β'. Δὲν γνωρίζομεν, οὔτε εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποθέσωμεν, ἂν καὶ κατὰ πόσον τὰ πινάκια τῆς Β' ομάδος ὑπάγονται εἰς τὴν αὐτὴν «σύνθεσιν», εἰς ἣν ἀνήκουν τὰ ἐξετασθέντα ἐν τῷ πρώτῳ μέρει τῆς παρούσης μελέτης. Κοινὸν μετ' ἀλλήλων κατ' ἀρχὴν ἔχουν τὴν ὑπαρξιν ἐν τῷ κέντρῳ διακόσμου.

Καὶ ἐνταῦθα εὐρισκόμεθα πρὸ τῶν παραστάσεων, αἵτινες ἦσαν ἐν μεγάλῃ καὶ συχνῇ χρήσει εἰς τὴν παρὰ τὸν Νεῖλον περιφέρειαν καὶ αἱ ὁποῖαι εἶναι γνωσταὶ ὑπὸ τὸ χαρακτηριστικὸν ὄνομα «τοπεῖον τοῦ Νεῖλου». Περὶ τὰς παραστάσεις ταύτας ἀντὶ τοῦ ἀστραγάλου καὶ τοῦ κυματίου, τὸ ὁποῖον συνητήσαμεν εἰς τὴν πρώτην ομάδα, περιθέει, ὡς ἐλέχθη, στεφάνη ἐκ τριῶν κύκλων σφυρηλάτων. Τὰ λεῖα τοιχώματα τῶν πινακίων ἀπολήγουν εἰς ἀναδιπλουμένην περιφέρειαν.

Ἡ διατήρησις τῶν ἐν λόγῳ πινακίων δὲν ἐπιτρέπει τὴν λεπτομερῆ τεχνοτροπικὴν ἀνάλυσιν τῶν παραστάσεων αὐτῶν. Τὰ διακρινόμενα στοιχεῖα πείθουν, ὅτι τὰ πινάκια ταῦτα τεχνοτροπικῶς συγγενεύουν πρὸς τὴν τέχνην καὶ τὸν χρόνον τῶν πινακίων τῆς ομάδος Α'. Οἱ ἐρωτιδεῖς ἀπεδόθησαν κατὰ τὸ σύστημα τοῦ ἀναγλύφου γραφικῶς. Τὴν ἀπόδοσιν τοῦ παιδικοῦ καὶ εὐτραφοῦς τῶν ἐρωτιδέων σώματος, μολονότι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ βαρέος, ἐπιτυγχάνει ὁ τεχνίτης διὰ τινων φυσιολογικῶς καὶ ἀνατομικῶς ἐπιτυχῶν μεταβάσεων. Ἀντιθέτως παρημελήθησαν ἐν τῇ ἐπεξεργασίᾳ τὰ πρόσωπα, αἱ χεῖρες καὶ οἱ πόδες. Ὡς εἰς τὸ πρόσωπον τῆς Ἰνουῦς, κυρίως ὁμοῦς τοῦ Μελικέρτου καὶ τῶν δύο ἐρωτιδέων τῶν πινακίων τῆς ομάδος Α', οἱ ὀφθαλμοί, ἡ ρις καὶ τὰ ὄτα ἀποδίδονται ἄνευ λεπτομερειῶν, συνοπτικῶς, τῆς τεχνικῆς ἐχούσης ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸν κυριώτερον ρόλον, καθ' ἣν αἱ γραμμαὶ καὶ αἱ ἐλαφραὶ ἀποξέσεις, τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, τῆς σπονδυλικῆς στήλης ἀποτελοῦν τὰ σπουδαιότερα χαρακτηριστικά, εἰκ. 4, 5. Ἡ τεχνικὴ αὕτη ἐνθυμίζει ἐκτὸς τῶν ὁμοιογενῶν ἔργων τορευτικῆς τῆς αὐτῆς περιόδου<sup>1</sup>, περὶ ὧν ἀνωτέρω ἐκτενὴς ἐγένετο λόγος, καὶ ἔργα ὑφαντικῆς<sup>2</sup> καὶ ψηφιδωτῶν δαπέδων<sup>3</sup>.

1 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. 75, πίν. 13.

2 Σ. Πελεκανίδη, Τὸ Λάσιον τοῦ Ἡρακλέους ἔ.ἀ.

3 S. Pelekanidis, Die frühchristlichen Fussbodenmosaiken Griechenlands.

Ἐνῶ τὸ ἀνθρώπινον σῶμα, κατὰ τὴν μεταϊουστινιάνειον ἐποχὴν σχετικῶς ἐτυποποιήθη, οὕτως εἶπεῖν, ἀποδιδόμενον δι' ὄλων τῶν γνωρισμάτων, τὰ ὁποῖα ἀναλυτικῶς εἶδομεν, ἢ διαμόρφωσις τῶν ἰχθύων καὶ ἐν γένει τῶν ζώων προσπαθεῖ νὰ μιμηθῆ ὅσον ἔνεστι τὴν φύσιν καὶ μέχρι τῶν ἐλαχίστων λεπτομερειῶν, ὡς παρατηρεῖται εἰς τοὺς δελφίνας, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἱπεύουν οἱ ἐρωτιδεῖς τῶν ἡμετέρων πινακίων, καὶ εἰς τὸ ἰχθυόμορφον σῶμα τοῦ ἰχθυοκενταύρου τοῦ πινακίου τῆς Ἴνους. Ἐνταῦθα λεπτομερέστατα ἀπεδόθησαν αἱ λεπίδες ὡς καὶ ἐπὶ τῶν πινακίων τῆς ομάδος Β' καὶ διὰ τῶν κοκκίδων καὶ τῶν παραλήλων ἐσοχῶν ἢ ἐξοχῶν κατὰ μῆκος τοῦ σώματος τῶν δελφίνων προσεπάθησεν ὁ καλλιτέχνης, ἐὰν οὐχὶ νὰ ἀποδώσῃ τοῦλάχιστον νὰ ὑποδηλώσῃ τοὺς φωσφορισμοὺς τῶν νηχομένων ἐν τῇ θαλάσῃ, δελφίνων. Εἰς τὰς λεπτομερείας ταύτας πρέπει νὰ ἀναγνωρίσωμεν ἐπιβίωσιν τῆς τέχνης τῆς ἀρχαιότητος, ἥτις κατὰ τὸν ἕκτον αἰῶνα ἐξακολουθεῖ ἰσχυρῶς ἐπιδρῶσα ἐπὶ μωσαϊκῶν καὶ ἄλλων ἔργων τέχνης<sup>1</sup>.

Ὡς πάρεργον ἐξετελέσθησαν μόνον οἱ παρὰ τοὺς δελφίνας ἰχθύες, ἐξ ὧν τὸν μὲν διὰ μαχαίρας, τὸν δὲ ἕτερον διὰ τριαινῆς προσπαθοῦν νὰ συλλάβουν οἱ ἐρωτιδεῖς.

Ἡ ἐπὶ τῷ αὐτῷ συνύπαρξις τοῦτο μὲν τῶν φυσιοκρατικῶς καὶ καλῶς ἀποδοθέντων δελφίνων, τοῦτο δὲ τῶν ἀλιευομένων ἰχθύων τῶν παρέργως ἀποδοθέντων, νομίζομεν ὅτι ἔχει μεγίστην σημασίαν διὰ τὴν καταπολέμησιν τῆς ἀρχῆς ἐνίων περὶ τὴν βυζαντινὴν τέχνην ἐρασιτεχνικῶς ἀσχολουμένων, καθ' οὓς οἱ τεχνῖται τῆς ὑπὸ μελέτην ἐποχῆς, οὐχὶ διότι δὲν ἤθελον, ἀλλὰ διότι δὲν ἠδύναντο, παρουσιάζον πολλάκις ἡμιτελεῖς ἀπομιμήσεις ἢ φυσικὰ ἐξαμβλώματα ἀνθρώπων καὶ ζώων. Τὸ εὐτυχὲς παράδειγμα καὶ τῶν πινακίων Μπενάκη δίδει διὰ τῶν πραγμάτων τὴν ἐπὶ τοῦ προκειμένου κατάλληλον ἀπάντησιν καὶ ἀνατρέπει καὶ τὴν κατηγορίαν ταύτην κατὰ τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Καὶ ἡ ὁμὰς Β' τῶν πινακίων, δι' οὓς λόγους καὶ ἡ ὁμὰς Α', δεόν νὰ προέρχεται ἐξ Αἰγύπτου.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ

1 S. Pelekanidis, ἔ. ἀ.



Ἄργεῶν πινάκιον Μουσείου Μπενάκη. Ἰνώ και Μελιχέρτης.