

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 ὅχι παρεμπιπτόντως, πάντως οὐχὶ μετὰ τῆς προσηκούσης ἐμβριθείας καὶ τῆς ἀναλόγου προσοχῆς ἐξητάσθῃ.

Τελευταίως μόνον καὶ ἐξ ἀφορμῆς τυχαίων τινῶν εὗρημάτων 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 ¹.

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 ἐλληνικῆς 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 ὥς 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 ².

Ἐκ τοῦ περὶ τὴν κεντρικὴν παρὰστασιν ἰδιάζοντος 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 καὶ Ch. Diehl, L'école artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne, Syria 2, 1924, 85 καὶ 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. Θεομὰς 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 Ἰνουῦς 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 Ἰνουῦς 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 Ἰνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου. Ἡ παράστασις ἔχει κίνησιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἐπὶ ἰχθυοκενταύρου ἱππεύει ἡ Ἰνὸ φέρουσα χειριδωτὸν πέπλον, ὁ ὅποῖος ἀνέμιζόμενος ἐκ τῆς πρὸς τὰ πρόσω φορᾶς ἀφήνει ἀκάλυπτον ἀπὸ τοῦ ἰσχίου ὄλον τὸν ἀριστερὸν πόδα, ἐνῶ ὁ δεξιὸς εὗρηται χιαστὶ κάτωθεν αὐτοῦ. Τὸ διανοιχθὲν ἐνταῦθα ἱμάτιον καλύπτει μέρος τοῦ σώματος τοῦ ἰχθυοκενταύρου. Ἡ στάσις τῆς Ἰνουῦς ἐπὶ τοῦ θαλασσίου τέρατος εἶναι σχετικῶς βεβιασμένη, διότι ἀπὸ τῆς ὀσφύος καὶ ἄνω παρίσταται κατὰ πρόσωπον ἢ μᾶλλον εἰς στάσιν περίπου τριῶν τετάρτων τῆς ἀντιθέτου πρὸς τὴν ὅλην τῆς παραστά-

σεως φοράν. Ἡ οἰκονομία αὕτη ἐπεβλήθη εἰς τὸν καλλιτέχνην καὶ δι' ἄλλους λόγους καὶ διὰ τὴν παρουσιάσῃ εὐκρινῶς εἰς τὸν θεατὴν τὸν γυμνὸν Μελικέρτην, ὁ ὁποῖος καθήμενος ἐπὶ τῆς ἀγκάλης τῆς μητρὸς θηλάζει ἐκ τοῦ μαστοῦ αὐτῆς. Ἡ θέσις τῆς κεφαλῆς τῆς Ἰνοῦς κατὰ δεξιὸν κρόταφον, ἡ κίνησις τῆς δεξιᾶς αὐτῆς χειρὸς, δι' ἧς θωπεύει τὴν παρειὰν τοῦ βρέφους τῆς, ἐνῶ ἡ ἑτέρα χεὶρ προασπίζει, οὕτως εἰπεῖν, τὴν κεφαλὴν τοῦ μικροῦ ἀπὸ τὴν πόντιον αὔραν, 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 εἵδει τριαίνης, ἵνα ἀναπαντικώτερον καὶ ἀσφαλέστερον κáθηται οἱ ἐπιβάται αὐτοῦ, ἐνῶ στρέφει τὸν ἰσχυρὸν καὶ μυώδη ἀνθρωπόμορφον κορμὸν του καὶ τὴν ὑπὸ ὥραίας καὶ πλουσίας κόμης πλαισιουμένην κεφαλὴν του πρὸς τὰ ὀπίσω. Εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ τὸ πηδάλιον ἢ τὴν κώπην, ἐνῶ ἡ 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 ἐσχηματοποιημένα πρόσωπα καὶ ἐγγάρακτα μεγάλα φύλλα ἀκάνθου.

2) Πινάκιον ἀργυροῦν ἔχον ἐν τῷ ὁμφαλῷ 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 ἡ σκηνή, καθ' ἣν ἐρωτιδεὺς πτεροφόρος, κρατῶν εἰς τὴν δεξιὰν τρίαINAN καὶ ἱππεύων 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 ὤμων πτερά, τῶν ὁποίων αἱ λεπτομέρειαι-πτίλα καὶ διάταξις αὐτῶν-ἀπεδόθησαν συστηματικῶς καὶ μετ' ἀκριβῆ παρατήρησιν τῆς φύσεως. Ἡ κεφαλὴ του μόνον, ἥτις ἀπεδόθη ὡς καὶ ὅλον τὸ σῶμα κατὰ κρόταφον, ἐκφεύγει πῶς τῆς ἐπιμελελημένης 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, ἐκμεταλλευόμενος ἀριστοτεχνικῶς διὰ τὰ ἐπὶ μέρους τὸ φῶς καὶ τὴν σκιάν, τὰ ὁποῖα ἔνεκα 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 αὕτη κυματοειδῶς ἐπὶ τῆς κυρτῆς τοῦ κρανίου ἐπιφανείας.

Τὸ θαλάσσιον τέρας, ἐπὶ τοῦ ὁποίου κáθηται ἢ μᾶλλον ἱππεύει 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 ἱριδισμῶν, ἐνῶ τὸ ὀπίσθιον τοῦ σώματος μέρος, ἐνθα τοῦτο ἀναδιπλοῦται καὶ ἐπὶ τοῦ ὁποίου κάθεται ὁ ἐρωτιδεὺς, μέχρι τῆς οὐρᾶς, καλύπτεται ὑπὸ λεπίδων.

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



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

Ἡ παράστασις ἔχει κατεύθυνσιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερὰ περιβάλλεται δὲ δι' ἀστραγάλου καὶ ἐσχηματοποιημένων 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: διάμ. 0,13, ὕψ. 0,025. Εἰκ. 3.

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

Παρά 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 ἐρωτιδεύς, ὅστις φέρει καὶ πτερά, μόλις διακρινόμενα. Ἰσταται 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 τριαινάν, τὴν ὁποίαν παρακολουθεῖ καὶ διὰ



Εἰκ. 3. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ὁρθὸς ἐπὶ δελφίνου ἀλιεύων ἐρωτιδεύς.

τοῦ βλέμματος, ὡς δηλοῖ καὶ ἡ ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ στροφή τῆς κεφαλῆς, ἔτοιμος νὰ τὴν μεταχειρισθῇ διὰ τὴν ἀλιείαν. 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, ἥτις 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»¹.

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 στήσιν τριῶν τειάρτων ἐκ τῶν ὀπισθεν κατὰ τὸ σῶμα, ἐνῶ ἡ κεφαλὴ αὐτοῦ εὔρηται κατὰ κρόταφον, ἐρωτιδεὺς γυμνὸς ἐπὶ δελφίνος. Ἡ παράστασις ἔχει κίνησιν ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά. Εἰς τὴν



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

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

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

¹ Μεταχειριζόμεθα ἐνταῦθα τὸν ὅρον «σύνθεσις», ἥτις κατὰ τοὺς ἐλληνιστικοὺς χρόνους ἐν Αἰγύπτῳ ἐδήλου τὸ σύνολον ἐπιτραπεζίων ἀργυρῶν καὶ χρυσῶν ἢ ἀργυροχρύσων 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 ὁμφαλῷ 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 εὐτραφὴς καὶ ἄνευ



Εἰκ. 5. Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσ. Μπενάκη. Ἐρωτιδεὺς ἐπὶ δελφίνος ἀλιεύων διὰ μαχαίρας.

πτερῶν ἐρωτιδεὺς 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 ἐλευθέρα καὶ ἀνυψωμένη, ἐτοίμη νὰ καταφέρῃ πλῆγμα 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 χαρακτηρίζουσα τὴν παράστασιν.

6) Πινάκιον ἀργυροῦν μετὰ παραστάσεως ἐν τῷ ὁμφαλῷ 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. Ἀξία παρατηρήσεως εἶναι ἡ κόμμωσις αὐτοῦ, ἥτις συγγενεῦει στενῶς πρὸς τὴν κόμμωσιν τῶν ἐρωτιδέων τῶν πινακίων 2 καὶ 3.

Ὁ δελφὶς ἀπεδόθη ὥς 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 δεξιὰ.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Ο ΜΑΣ Α΄. Ὁ μῦθος τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου δις ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ Ἀπολλοδώρου ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ αὐτοῦ, ἐνθα παρίσταται ἡ Ἰνώ ὥς θῦμα τῆς ζηλοτυπίας τῆς ἡπατημένης Ἥρας¹.

¹ Ἀπολλόδωρος I. II, 2 «Ἀθάμας δὲ ὕστερον διὰ μῆνιν Ἥρας καὶ τῶν ἐξ Ἰνοῦς ἐστερήθη παίδων· αὐτὸς μὲν μανίς ἐτόξευσε Λέαρχον, Ἰνώ δὲ Μελικέρτην μεθ' ἑαυτῆς εἰς πέλαγος ἔρριψε». Καὶ ἀλλαχοῦ «Ὁ δὲ (Ἐρμῆς) κομίζει (Διόνυσον) πρὸς Ἰνώ καὶ Ἀθάμαντα καὶ πείθει τρέφειν ὥς κόρην. Ἀγανακτήσασα δὲ Ἥρα μάιναν αὐτοῖς ἐνέβαλε καὶ Ἀθάμας μὲν τὸν πρεσβύτερον

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

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 Ρωμαϊκὴν ἐποχὴν¹, ὅτε περιορίζεται εἰς τὴν παρ' Ὀβιδίου ἐκδοχὴν². 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 Ἰνώ ρίπτεται εἰς τὴν θάλασσαν ἢ, κατ' ἄλλην ἐκδοχὴν παρὰ τῷ αὐτῷ ποιητῇ, κατορθοῖ καὶ ἀποσπᾷ ἐκ τοῦ λίκνου τὸν Μελικέρτην, ἐλευθεροῖ αὐτὸν ἀπὸ τοῦ παραπαίοντος πατρὸς καὶ ρίπτεται μετὰ τοῦ υἱοῦ της 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 Ἰνῶς καὶ τοῦ Μελικέρτου, ὡς παρουσιάζεται ἐπ' αὐτοῦ, ἐξ ὅσων γνωρίζομεν τοῦλάχιστον, εἶναι μοναδική.

Ὁ Πausanias ἀναφέρει ἐπανελημμένως ἀγάλματα τῆς Ἰνῶς καὶ τοῦ Μελικέρτου ἄνευ ὅμως οὐδεμιᾶς περιγραφῆς τῶν ἀγαλμάτων τούτων³.

Ἀντιθέτως ὁ Καλλίστρατος εἰς τὰς «Ἐκφράσεις» αὐτοῦ περιγράφει λεπτομερῶς ζωγραφικὴν παράστασιν τοῦ μύθου, ἣτις πολλὰ τὰ κοινὰ παρουσιάζει μετὰ τῆς ἡμετέρας⁴. «Εἰκὼν ἦν» περιγράφει μετὰ τῶν ἄλλων ὁ Καλλίστρατος, ἐφ' ἧς «παρῆν ἡ Ἰνώ περιδεῆς, ὑπὸ τρομος, ἐνηγκάλιστο δὲ καὶ παῖδα νήπιον καὶ τὴν θηλὴν τοῖς χεῖλεσιν αὐτοῦ προσῆγε τὰς τροφίμους ἐπιστάζουσα πηγὰς τοῖς τροφίμοις».

1 Περί τῆς ἐμφανίσεως τοῦ μύθου παρὰ τοῖς ἀρχαίοις μεγάλους τραγικοῖς, ὡς καὶ τοῖς τραγικοῖς τῶν ρωμαϊκῶν 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 διεξοδική διαπραγμάτευσις τῶν τοῦ μύθου ἐν σχέσει πρὸς τὰς τραγωδίας. Συμπληρωματικῶς πρβ. FTG, A. Nauck², 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. Περί τοῦ μύθου γενικῶς πρβ. O. Gruppe, Griechische Mythologie und Religionsgeschichte ἐν πίν. ὀνομάτων: Ἰνώ, Λευκοθέα, Μελικέρτης, Ἀθάμας.

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

λαίμονος - Μελικέρτου, ἱσταμένου εἴτε ἐπὶ δελφίνος καὶ θημένου, τοῦ Διονύσου, τῆς Σεμέλης κ.ά.

4 Καλλίστρατος, Ἐκφράσεις ιδ', εἰς τὴν τοῦ Ἀθάμαντος εἰκόνα. «Εἰκὼν ἦν ἐπὶ ταῖς Σκυθικαῖς ἡσίον οὐκ εἰς ἐπίδειξιν, ἀλλὰ καὶ ἀγωνίαν τῶν τῆς γραφῆς καλῶν οὐκ ἀμούσως ἐξησκημένη. Ἐκτετύπωτο δὲ κατ' αὐτὴν Ἀθάμας μανίας οἰστρούμενος. Ἦν δ' ἰδεῖν γυνὴν, αἵματι φοινίσσων τὴν κόμην, ἡνεωμένος τὴν τρίχα, παράφορος τὸ ὄμμα, ἐκπληξίας γέμων καὶ ὥπλιστο δὲ οὐ μανίας μόνον εἰς τόλμαν, οὐδὲ τοῖς ἐξ Ἑρινύων δέμασι θυμοφθόροις ἡγρίαιεν, ἀλλὰ καὶ σίδηρος τῆς χειρὸς προβέβλητο ἐκθέοντι παραπλήσιος. Παρῆν δὲ ἡ Ἰνώ περιδεῆς, ὑπὸ τρομος, 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. Ἠπαίετο δὲ ἡ εἰκὼν ἐπὶ τὴν ἄκραν τοῦ Σκείρωνος καὶ τὴν θάλατταν τὴν ὑπὸρείον, τὸ δὲ ρόθιον πρὸς ὑποδοχὴν ἐκολλοῦτο κυμαίνειν εἰωθὺς, καὶ ζεφύρου τι κατεῖχε τὸ σῶμα λιγυρῶ πνεύματι τὴν θάλατταν κατευνάζοντος· ὁ δὲ κηρὸς ἐφάνταζε τὴν αἴσθησιν. Παρεσκιρτων δὲ καὶ ἐνάλιοι δελφῖνες τὸ ρόθιον ἐν τῇ γραφῇ τέμνοντες.»

Ἡ εἰκὼν τῶν Ἐκφράσεων τοῦ Καλλιστράτου ἥκιστα ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰς μέχρις ἡμῶν διασωθείσας παραστάσεις τῆς Ἰνουῦς ἐν τῇ μνημειώδει τέχνῃ¹. 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 Μελικέρτου².

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

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 κάθεται νεανίας γυμνός, ἔχων τὴν ἀριστερὰν χεῖρα μὲ τὴν παλάμην πρὸς τὰ ἄνω ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ ποδός, ἐνῶ τὴν δεξιὰν στηρίζει ἐπὶ τοῦ βράχου³.

Ἐτέρα ὁμάς παραστάσεων τοῦ μύθου ἐν ἀπολύτῳ βραχύτητι παρουσιάζει τὸν Μελικέρτην ἐπὶ δελφίνος⁴. Ἡ ὠραιότερα τῆς ὁμάδος ταύτης παρὰστασις εἶναι ἡ τοῦ νικητοῦ τῶν Ἰσθμίων, τὰ ὅποια ἐθεσπίσθησαν πρὸς τιμὴν τοῦ διασωθέντος Μελικέρτου⁵.

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 ἐκείνας, αἱ ὁποῖαι ἔχουσι σχέσιν μόνον πρὸς τὸν μῦθον τῆς Ἰνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου καὶ αἱ ὁποῖαι ἄλλωστε δύνανται νὰ εἶναι αἱ μόναι ἐξηκριβωμέναι καὶ πραγματικαὶ παραστάσεις τῆς Ἰνουῦς. Αἱ πολλαπλῶς εἰς τὴν Ἰνώ ἀποδοθεῖσαι παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν αὐτὴν ὡς νηρηίδα, Λευκοθέαν κτλ. δὲν εἶναι ἀπολύτως ἐξηκριβωμέναι. 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 παρὰστασις ἐκ τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος τῆς Ἰνουῦς ἀπολύτως ἐξηκριβωμένη διεσώθη, ἐκ δὲ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς αἱ διασωθεῖσαι ἔχουν ποικίλην μορφήν καὶ περιεργον, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, σύνθεσιν. Οὐδεμία ἐξ αὐτῶν ἔχει ἄμεσον σχέσιν πρὸς τὴν ἡμετέραν εἰμὴ μόνον μία ψηφιδωτὴ παρὰστασις, περὶ ἧς κατωτέρω ἐκτενώς.

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*³ § 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 παρὰστασις αὕτη μιμεῖται ἐνδεχομένως τὸ ὑπὸ τοῦ Πανσανίου ἀναφερόμενον ἄγαλμα τοῦ Μελικέρτου, ὅστις «ἐπὶ δελφίνος ἐστὶ» Πανσανίας 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 παιδὸς ἡ γῆ Παλαίμονι τῷ βρέφει χρήσεται. Καταίρει δὲ ἤδη ἐς αὐτὴν ἐπὶ δελφίνος εὐηνίου, καὶ ὁ δελφίς τὰ νῶτα ὑποστρωνεῖς φέρει καθεύδοντα διολισθάνων ἀσφοπτι τῆς γαλήνης ὡς μὴ ἐκπέσοι τοῦ ὕπνου». Φιλόστρατος ἔ. ἀ.

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

σταται ἐπὶ δελφῖνος ὁ Μελικέρτης. Μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ νικητοῦ παρεμβάλλεται πολύκλαδον δένδρον, ποικίλλον τὴν ἀναμνηστικὴν παράστασιν ¹.

Ἐκ τῆς μέχρι τοῦδε συντόμου εἰκονογραφικῆς ἀναλύσεως προκύπτει, ὅτι ἡ ἡμέτερα παράστασις παραμένει μοναδικὴ ἔν τε τῇ κλασσικῇ καὶ τῇ ὁψίμῃ ἑλληνικῇ ἀρχαίότητι. Ἡ περιγραφὴ τοῦ Καλλιστράτου, ὡς ἐλέχθη ἀνωτέρω, παρουσιάζει κοινὰ τινα σημεῖα εἰς τὸ προαναφερθὲν αὐτοῦ χωρίον. Παραλείπεται ὅμως ἐν τῇ περιγραφῇ, ὡς ἐνθυμεῖται 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 παραλείπτεον. Ἐπομένως πρῶτον δέον νὰ ἀναζητηθῇ ποῖον τὸ θαλάσσιον τέρας καὶ τίς ἡ σχέσις αὐτοῦ πρὸς τὴν παράστασιν, καθ' ὅσον οὐδεμία γραπτὴ πηγὴ ἀναφέρει τὴν διάσωσιν τῆς Ἰνούς 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 Ἰνὼ ἐπὶ τοῦ Γλαύκου, ὁ ὁποῖος παραδίδει εἰς τὴν μητέρα τὸν μικρὸν Μελικέρτην ². 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 Ἰνὼ εὐρίσκεται ἐπὶ θαλασσίῳ τέρατος μετὰ τοῦ τέκνου αὐτῆς.

Γνωστὴ εἶναι ἡ σχέσις, ἣν ἔχει ὁ Γλαῦκος πρὸς τὸν μῦθον τῆς Ἰνούς καὶ ἰδιαίτερος πρὸς τὸν Μελικέρτην· οὐδέποτε ἐν τούτοις ἐν τῇ τέχνῃ παρεστάθη ὁ θαλάσσιος οὗτος θεὸς εἴτε ὡς δευτερεύουσα θεότης εἴτε ὡς ἰχθυοκενταύρος ³. Ἐὰν δὲν ὑπῆρχεν ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ St. Rustice θὰ ἦτο, ἂν ὅχι 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 ὠρισμένην μορφήν καὶ παράστασιν ⁴. 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 ὢν ἀνεξάρτητος καὶ αὐτοτελὴς 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 ἐναλίων δαιμόνων, ἀπάντων ὑπηρετούντων τῷ Ποσειδῶνι ⁵. Οὐδεμίαν ἐπομένως ἰδιαίτεραν σημασίαν ὀφείλομεν

¹ 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 παρίστανται τὰ Ἰσθμια, 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.

² 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 II², 2636.

³ Roscher I² 1681.

⁴ F. Dressler, ἔ. ἀ. 12.

⁵ 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 ἐλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς παραλλήλως ὑπάρχουσιν καὶ ἐξ ἴσου διαδεδομέναι παρουσιάζουν τὴν σωτηρίαν τῆς Ἴνου μετὰ τοῦ Μελικέρτου ἄλλως ἢ παρὰ Πausanias. Ὁ Ὀβίδιος ἐν τῷ Ἡμερολογίῳ αὐτοῦ ἀναφέρει ὅτι ἡ Πανόπη καὶ ἄλλαι Νηρηίδες παρέλαβον τὴν Ἰνώ, διασώσασαί αὐτήν¹. Ὁ Ἀριστείδης πάλιν μνημονεύει ἐτέραν παράδοσιν, καθ' ἣν ὁ Ποσειδῶν ἠρώσθη τῆς Ἴνου καὶ «σώσας αὐτὴν εἶχε παρ' αὐτῇ»².

Αἱ δύο αὗται μεταγενέστεραι ἐκδοχαὶ τοῦ μύθου ἢ τῆς παραδόσεως, μολονότι ἀφιστάμεναι ἀλλήλων, ἐν τούτοις δέον νὰ θεωρηθῶσιν ὡς ἡ βάσις 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' Ἀριστείδῃ παράδοσις, καθ' ἣν ὁ Ποσειδῶν παρέλαβε τὴν Ἰνώ, διασώσας αὐτήν. Ἐπ' αὐτῆς, νομίζομεν, ἐστηρίχθη καὶ ἡ εἰκονογράφησις 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 ἔριδας³. Ὅτι δὲ εἰς τὴν ἡμετέραν παράστασιν ἀντικατεστάθησαν οἱ τρίτωνες διὰ τῶν ἰχθυοκενταύρων τοῦτο ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν ἔκφρασιν, εἰκονογραφικῶς, τῆς ἀπαιτουμένης ταχύτητος, ἣν δύνανται οἱ ἰχθυοκένταυροι, 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 θαλάσσης⁴.

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 ἐλευθέρᾳ ζωγραφικῇ παράστασις τῶν κατὰ Ἰνὼ καὶ Μελικέρτην, ὡς ὑπὸ τοῦ Καλλιστράτου περιγράφεται, παραλείπει τὴν οὐσιωδεστέραν στιγμὴν τοῦ δράματος, ἀφήνοντας εἰς τὸν θεατὴν νὰ εἰκάσῃ

1 Ὀβιδίου, ἔ. ἀ.

2 Αἴλιος Ἀριστείδης, Λόγος XLVI εἰς Ποσειδῶνα, ἐδ. 32 κέ.

3 Λουκιανός. Ἐνάλιοι διάλογοι X, 2. «Καὶ ἡμεῖς, ὦ Τρίτωνες, διαπορθμεύσατε τὴν Λητὴν 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 Τρίτωνα παραγγελίαν: «Ἀλλὰ, φίλοι Τρίτωνες, ἀρήξατε, δήσατε Βάκχας ποντοπόρους τελέσαντες».

4 Περβ. 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 ἐκδοχῶν αὐτοῦ καὶ ἔχουσα ὑπ' ὄψει τὴν παρ' Ἀριστείδῃ παράδοσιν, ἐχρησιμοποίησε συγχρόνως συγγενεῖς εἰκονογραφικῶς παραστάσεις ἐκ τοῦ γνωστοῦ κύκλου τῶν μετὰ νηρηίδων καὶ τριτῶνων σαρκοφάγων¹.

Ἡ ἀπλὴ 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 Ἰνὸ καὶ τὸν Μελικέρτην ζωγραφῆς εἰσέτι παραδόσεως, λατρευτικὸν ἢ ἄλλον τινὰ χαρακτήρα ἐχούσης. Ὅ,τι ἐνδιαφέρει ἐνταῦθα τὸν καλλιτέχνην εἶναι ἡ 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 τορευτικῆς².

Ὀλίγα μόνον θέματα τῆς ἑλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς διетήρησαν καὶ κατὰ τὴν χριστιανικὴν καὶ βυζαντινὴν ἀρχαιότητα τὴν μυστικὴν καὶ συμβολικὴν αὐτῶν σημασίαν καὶ χρῆσιν, μολονότι 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 Ἀναγέννησιν³. Ἡ κοινότης αὕτη τῶν δύο ἐποχῶν εἶναι καθαρῶς, ὡς ἐτονίσθη ἀνωτέρω, μορφολογική. Ἡ δευτέρα δανεῖζεται τύπους διὰ νὰ χρησιμεύσουν ὡς ἐπένδυσις καὶ ἑκφρασις ἄλλων ἀρχῶν καὶ ἀντιλήψεων, ὡς καλλιτεχνικῆς ἐξωτερικεύσεως τῆς πρωτοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς μυθολογίας καὶ ἱστορίας⁴. 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. Ἀ. Ἀποστολάκη, Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀράτου ἐπὶ ὑφάσματος, Ἀθήναι 1938. Τῆς αὐτῆς, Ἡ Κερυνίτις ἔλαφος ἐπὶ κοπτικοῦ ὑφάσματος, ΑΕ 1937 I, 325 κέ. Ἀ. 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 πλήρως φῶς εἰς πλεῖστα σκοτεινὰ σημεῖα τῆς βυζαντινῆς ἀρχαιότητος καὶ θὰ καθώριζε τὰς σχέσεις αὐτῆς πρὸς τὰς προηγηθείσας περιόδους. Πρὸς τούτοις θὰ κατεδείκνυε τὸν ἐκπολιτιστικὸν 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 ἐκτενὴς 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.

νικῆς, πρωτοβυζαντινῆς καὶ βυζαντινῆς περιόδου ἀφ' ἑτέρου, εἶναι μᾶλλον τυπολογική, ἐμφανιζομένη ἐντονώτερον εἰς περιόδους, καθ' ἃς ἐν τῷ χριστιανικῷ κόσμῳ ἐπικρατοῦν ἐλευθεριάζουσai καὶ μεταρρυθμιστικαὶ ἀρχαὶ ἐν τε τῇ ἐκκλησιαστικῇ φιλολογίᾳ καὶ τέχνῃ ἢ ἐκεῖ, ὅπου τὰ θέματα, κατὰ τὸ πλεῖστον κοσμικά, ὑπηρετοῦν καθαρῶς ἐξωεκκλησιαστικὰς ἀνάγκας¹.

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 ὑπαρξὶς ἐπὶ τῶν πινακίων σφραγίδος καὶ ἡ γνῶσις τοῦ τόπου εὐρέσεως αὐτῶν. Ἄλλ' οὐδὲν τούτων ὑπάρχει. Ἐπομένως λεπτομερὲς μόνον τεχνοτροπικὴ καὶ μορφολογικὴ τῶν παραστάσεων ἀνάλυσις θὰ προσεγγίσουν ἡμᾶς πρὸς τὴν ἀλήθειαν.

Ἡ παράστασις τοῦ πινακίου 1, καταλαμβάνουσα, ὥς 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 ὀψιμον ἀρχαιότητα καὶ τὴν πρωτοβυζαντινὴν περίοδον². Ὁ ἡμέτερος τεχνίτης βασιίζεται μόνον εἰς τὴν συνήθη παρ' ἀναγλύφους ἀρχὴν τῆς σκιᾶς καὶ τοῦ φωτός, ἐπιτυχχανομένης 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 ὀστρεῶδη, 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 ἰχνογραφήσεως» 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 ὥραϊον 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 ἐφηρμόσθη 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 ἰχνογραφήσεως» καὶ «σμικρύνσεως» ἔχομεν ἐπίσης πλείστα ὅσα. Τὴν Βάσιν τῶν Δεκενναλίων π.χ., τὸ Τόξον τοῦ Γαλερίου, ἀμφότερα 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 ἰχνογραφῆσεως. 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 πάσαι ποτὲ μετὰ τῆς κυρίως παραστάσεως ὁργανικὸν σύνολον, ὀλίγον δὲ καὶ ὀλίγον ἐκπεσόντα τοῦ κυρίου αὐτῶν προορισμοῦ, ἀπετέλεσαν ἀπλοῦν διάκοσμον, ὡς τοῦτο παρατηρεῖται ἐπὶ τοῦ ἀργυροῦ ἀμφορέως τοῦ Concetī τῆς Μολδαβίας¹ καὶ ἐπὶ τοῦ χερνίβου μετὰ παραστάσεως νηρηίδων τοῦ Ermitage².

Παρὰ τὸν μορφολογικὸν ἐκφυλισμὸν, τὸν ὅποῖον παρουσιάζει ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸ ἡμέτερον πινάκιον, δυνάμεθα ἐν τούτοις νὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι ὑπάρχουν ἔτι ἱχνη τινὰ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως, ἥτις ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ τρίτου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ τετάρτου αἰῶνος βαίνει φθίνουσα, παραχωροῦσα τὴν θέσιν τῆς εἰς τὴν νέαν διαμορφουμένην παράδοσιν, ἥτις 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, ἥτις 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, ἥτις χρησιμοποιεῖ τοῦτο μὲν τὴν γραμμὴν, τοῦτο δὲ τὸ σκιῶδες ἔδαφος καὶ δι' ἀμφοτέρων ἐπιδιώκεται ἡ ἀπόλυτος, εἰ δυνατόν, καθαρότης τῆς συνθέσεως³.

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

Ὁ τύπος τῆς Ἰνουῦ, καθημένης ἐπὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου, παρουσιάζει πλεῖστα κοινὰ σημεῖα ἐπὶ ἰχθυοκενταύρων νηρηίδων⁴, τῆς Εὐρώπης ἐπὶ τοῦ ταύρου⁵, τῆς Ἀφροδίτης ἐπὶ τοῦ κιβωτιδίου τῆς Projecta⁶. Ἀλλ' ἤδη ἐπὶ τῶν ρωμαϊκῶν ἔργων τέχνης, μολονότι πολλάκις συμπτωματικῶς, ἤρχισε νὰ παρουσιάζεται ἀνατολίζουσά 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. Ἰδὲ καὶ ἕτερα παραδείγματα ὡς καὶ τὴν τεχνοτροπικὴν ἐξέλιξιν αὐτῶν ἐν S. Pelekanidis, Die frühchristlichen Fussbodenmosaiken 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, θαλασίου θιάσου καὶ τῶν συγγενῶν παραστάσεων εἰς τὴν τέχνην πρβ. Rumpf, ἔ.ἀ.

5 W. Technau, Die Stiergöttin, JdI 1937, 76 κέ. Ν. Παπαδάκι, Ἐκτύπωμα πῆλινον Εὐρώπης ἐκ Κρήτης, Ἐπιτύμβιον Χ. Τσοῦντα. Ἀθῆναι 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 κατενώπιον¹. 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 Ἰνοῦς καθημένης ἐπὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου φυσιολογικῶς ὥφειλε νὰ ἀποδοθῇ καὶ τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος αὐτῆς, ἂν ὅχι τελείως πλαγίως, τοὐλάχιστον ὅμως εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων. Ἀντιθέτως συμβαίνει ἐνταῦθα. Τὸ μὲν ἄνω μέρος τοῦ σώματος τῆς Ἰνοῦς 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 Ἰνοῦς, 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 τέχνην², τὴν μικροτεχνίαν³, ἐπὶ νομισμάτων⁴ καὶ τὴν λαϊκὴν τέχνην. Αἱ φιάλαι τῆς Monza⁵, τὸ κιβώτιον τῆς Projekta ἐν Λονδίῳ⁶, διὰ νὰ περιορισθῶμεν εἰς ὀλίγα συγκεκριμένως παραδείγματα, παρουσιάζουν μερικὰς ἀναλογίας πρὸς τὰς τῆς Ἰνοῦς⁷. Ἰδιαιτέρως αἱ θέσεις σώματος καὶ κεφαλῆς, τοῦ μὲν κατενώπιον τοῦ δὲ πλαγίως, ἐξαίρουν καὶ τονίζουν τὸ στιγμαῖον, ὅπως πρὸς τοῦτο συμβάλλουν, ὡς κατωτέρω θὰ ἴδωμεν, καὶ πλεῖσται 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 Τίτον, μετὰ τὴν ἦτταν καὶ καταστροφὴν τῆς Ἱερουσαλὴμ (70 μ. Χ.), συναντᾶται ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου εἰς τὸ τετράπυλον 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 κυνηγίων τῶν λεόντων ἐν Palazzo Mattei, ἐν Palazzo 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 προϊόντος τάσεως καὶ κατὰ τὴν ὀψιμον καὶ βυζαντινὴν ἀρχαιότητα οὐχὶ τόσον ἔνεκα καλλιτεχνικῶν ἐπιδράσεων τῆς Ἀνατολῆς ἐπὶ τῆς Δύσεως 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., ἐνθα 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, ὑπεισήλθεν εἰς πάσας τὰς μορφὰς τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἐπέδρασε μεγάλως ἐπ' αὐτῆς. Ὁ ἑκτος αἰὼν διὰ τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ τῆς Θεοδώρας ἐν Ἀγίῳ Βιταλίῳ ὑποτάσσεται ὀριστικῶς εἰς τὴν τεχντροπίαν ταύτην, ἣτις ἐντεῦθεν λαμβάνει ἐν τῇ βυζαντινῇ τέχνῃ τὴν ὀριστικὴν μορφήν της.

τὴν τορευτικὴν τῆς πρωτοβυζαντινῆς περιόδου¹. 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 ἥττον εἶναι δευτερεύουσα, ἐπιζητεῖται δὲ ἡ ἔκφρασις καὶ ἡ ζωή, 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, ἥτις εἶναι πλαγία, ἔχει τὴν κεφαλὴν ἐστραμμένην εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων².

Ὅπως ἐπιπολαίως καὶ ἄνευ οὐδεμιᾶς ἀνατομικῆς ἀκριβείας παρεστάθη ὁ μικρὸς Μελικέρτης, τὸν ὅποιον 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 ὄργανου ἐκβάθυσιν, ἥτις ἀντιπροσωπεύει τὸν ὀφθαλμόν.

Ἀντιθέτως τὰ πρόσωπα τῆς Ἰνοῦς καὶ τοῦ ἰχθυοκενταύρου πλαστικῶς ἀπεδόθησαν κανονικῶς ὅσον ἀφορᾷ τὰς σχέσεις μεταξὺ μετώπου, ἀρκούντως στενοῦ, παρειῶν, ρινός, ὀφθαλμῶν. Τὸ στόμα τῆς Ἰνοῦς δὲν διακρίνεται λόγῳ ἴσως τῆς κακῆς διατηρήσεως τοῦ πινακίου, τοῦ ἰχθυοκενταύρου ὅμως εἶναι κανονικόν, μικρόν, μὲ παχέα χεῖλη, τὰ ὅποια τονίζουσιν ἔτι περισσότερον δι' ἰσχυρᾶς σκιᾶς τὴν ρινοχειλικὴν αὐλάκα. Οἱ ὀφθαλμοὶ μεγάλοι ἀμφοτέρων, ἀπεδόθησαν πλαστικῶς καὶ μεθ' ὅλων τῶν λεπτομερειῶν. Ὁ βολβός, ἡ κόρη καὶ ἡ ἱρίς διακρίνονται καθαρῶς ἀπ' ἀλλήλων ἄνευ τῆς χρήσεως ὀξέος ὄργανου, τοῦ ὁποίου ἄλλωστε γίνεται ὑπέρμετρος χρῆσις εἰς τὸν ἰχθυοκένταυρον διὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ, τοῦ ὁποίου μόνον ἡ ἑλιξ διακρίνεται ἐν σχήματι ἡμισελήνου. Ἐξαιρετικῶς ἐτονίσθησαν εἰς ἀμφοτέρω τὰ πρόσωπα οἱ δακρυγόννοι 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 λαιμόν 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 ὅποιον 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-

¹ L. Matzulewitsch ἔ. ἀ. 56.

² 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 ἀνατομικάς. 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 Ἰνοῦς 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 ὁργανικὸν σύνολον, δὲν διακρίνεται. Ἡ προοπτική, τὴν ὁποίαν ἐπιδιώκει νὰ ἐπιτύχῃ, λόγῳ τῆς ἐλαφροῦς κεκλιμένης στάσεως τῆς θηλαζούσης Ίνους, γίνεται ἀφορμὴ οὕτως ὥστε τὰ μέλη τοῦ σώματος νὰ παρουσιάζονται ἐν μέρει δυσανάλογα πρὸς ἀλλήλα. 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, εὗρηται χαμηλότερον. Αἱ χεῖρες, ἡ μὲν δεξιὰ εἶναι σχεδὸν ἀτροφική, 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 ἀνθρωπίνου σώματος.

Συγγένειαν πρὸς τὴν τεχνοτροπία 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 Βιέννης¹. Ἡ Ἀφροδίτη ἐπὶ τοῦ κάδου τούτου παρουσιάζει τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ὡς και ἡ ἡμετέρα Ίνώ. Ἡ ἀπόδοσις, ὡς ἐκεῖ, και ἐνταῦθα βασιίζεται ὅχι τόσον ἐπὶ τῶν λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου ὅσον εἰς τὴν γραφικὴν² και συνοπτικὴν ἀπόδοσιν. Αἱ αὐταὶ 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, ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ἡ κόμη αὐτῆς, ἣτις ἀντιγράφει ἑλληνικὸν-κλασσικὸν πρότυπον ὑπενθυμίζουσα τὴν κόμμωσιν τῆς ἱερείας ἐπὶ τοῦ διπτύχου Nicomachorum-Symmachorum³, τῆς Ὑγείας τοῦ διπτύχου Ἀσκληπιοῦ-Ὑγείας⁴, ἀλλὰ κυρίως τῆς ἱερείας τοῦ Ἀσκληπιοῦ τοῦ δίσκου Stroganoff, τῆς τρεφούσης τὸν ὄφιν⁵. Κατ' αὐτὴν ὁ τεχνίτης ἀποφεύγει τὰς λεπτομερείας τῆς τακτοποιήσεως τῶν τριχῶν, διαχωρίζων ταύτας εἰς βοστρύχους μᾶλλον σχηματικῶς, ἐνῶ ὁ ἡμέτερος, παρὰ τὰς

1 J. Arnet, 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 λεπτομέρειαι 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 ὅλων τῶν παραλλήλων τοῦ αὐτοῦ κάδου.

2 Μεταχειριζόμεθα ἐνταῦθα τὸν ὅρον «γραφικὸς»

λαμβάνοντες τοῦτον ἐκ τοῦ «εἶδος γραφικόν» τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, καθ' ὃ ἡ ἐκφρασις τοῦ καλλιτεχνήματος ἐβασίετο μόνον ἐπὶ τῆς σκιᾶς, τὸ δὲ «γραφικόν» δὲν ἐπεξητεῖτο ὡς μέσον ἀλλ' ὡς σκοπός. Πρβ. Βιτρούβιον 4, 4, 4. F. Schlikker, 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 ἀντικρὺς 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 τεχνοτροπία και τὴν χρονολογία 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 Ἰνουῦς καὶ τοῦ Μελικέρτου εἰς τὴν ταξινόμησιν τῆς κόμης, δίδει μεγάλην σημασίαν καὶ ἰδιαίτεραν προσοχήν. Διαχωρίζει τὰς τρίχας εἰς λεπτοτάτας ὁμάδας καὶ ἀποφεύγων τὴν γενικότητα τὴν παρατηρουμένην εἰς τὴν ὀφιοτρόφον τοῦ δίσκου Stroganoff, δι' αἰχμηροτάτου ὀργάνου ἐπιτυγχάνει λεπτομερεστάτην ἀπόδοσιν τῆς ταξινομήσεως τῶν τριχῶν τῆς κόμης.

Ἐὰν αἱ γυναικεῖαι μορφαὶ τοῦ Βιενναίου κάδου ἀποτελοῦν ἀντικείμενα συγκρίσεως μετὰ τῆς Ἰνουῦς εἰς τὰ γυμνὰ τοῦ σώματος αὐτῆς μέρη, αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ αὐτοῦ κάδου, αἱ παριστῶσαι διαφόρους θεοὺς καὶ ἥρωας, τὸν Ἀπόλλωνα, τὸν Ἄρη, τὸν Ἡρακλέα, ἐπιδέχονται πλήρη παραλληλισμὸν πρὸς τὸν ἀνθρώπινον κορμὸν τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου. Εἰς ἀμφοτέρω τὸ ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸν εἶναι ὁ ἐξαιρετικὸς τονισμὸς τῶν διαφόρων μερῶν τοῦ κορμοῦ, ἰδιαίτερος τῶν μυῶνων, τοῦ στήθους καὶ τῆς πλευρικῆς χώρας. Ὁ μυώδης κορμὸς τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐνθυμίζει μὲν ἀθλητικὰ σώματα ἀνωτέρων καλλιτεχνικῶς ἐποχῶν, οὐχ' ἥτιον 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 ἰδιαίτερας πλαστικῆς ἐπεξεργασίας, τοῦ τεχνίτου περιορισθέντος εἰς τὴν ἰσχυρὰν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποίαν προκαλοῦν αἱ τονισθεῖσαι διαχωρίσεις τοῦ σκελετοῦ καὶ τῶν μυῶνων. Ὁμοιότης 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 κάδου¹. Διαφορὰν μόνον σχετικὴν παρουσιάζουν αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ Βιενναίου κάδου πρὸς τὸν ἰχθυοκενταύρον 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 αἰῶνος². Τὸ πρόσωπον τοῦ ἰχθυοκενταύρου δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι μᾶλλον ἢ γραμμῇ, 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 ἐξαφριζομένης σχεδὸν στοματικῆς τομῆς, ὡς τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀγχίσου τοῦ πινακίου τοῦ Κορσικί, χρονολογουμένου ἀπὸ τῶν σφραγίδων αὐτοῦ περὶ τὰ μέσα τοῦ ἔκτου αἰῶνος³. Ἐνταῦθα ὅμως ἢ τεχνοτροπία δὲν δύναται νὰ ἀποφύγῃ ἔστω καὶ τὴν μερικὴν σχηματοποίησιν, ἥτις οὐδόλως συναντᾶται ἐπὶ τοῦ προσώπου τοῦ ἡμετέρου ἰχθυοκενταύρου ἐκτὸς τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ, ὡς ἐτονίσθη ἀνωτέρω. Τὸ

1 Ἐχομεν ὑπ' ὄψει τοὺς ἐκ Κύπρου χρυσοὺς «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 αἰῶνος¹.

Ὡς ἡ κόμμωσις τῆς Ἰνουῦ ἀποτελεῖ ἐξαίρεσιν σχετικῶς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ σώματος, μιμουμένη ἑλληνικὰ - κλασσικὰ πρότυπα, οὕτω ἡ κόμη τοῦ ἰχθυοκενταύρου ἐξέρεχεται, 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 Μαδρίτῃ καὶ τοῦ Ἀσπάρ ἐν Ρώμῃ², 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 Κυρηνείας³, καθὼς καὶ εἰς τὸν ἱπποκόμον τοῦ δίσκου τοῦ Μελεάγρου καὶ τῆς Ἀταλάντης τοῦ *Ermitage*⁴. Ἐξ ὅσων ἡμῖν γνωστῶν καὶ παρὰ τὰς ἐρεῦνας μας, οὐδαμοῦ, οὔτε ἐν τῇ μνημειῳδῇ 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 ἡ ὥς ἄνω κόμμωσις ἀλλὰ ἀποκλειστικῶς εἰς μισθοφόρους ἐκ Βορρᾶ, εἰς βαρβάρους, ὡς χαρακτηριστικὸν αὐτῶν⁵. Ἡ χρησιμοποίησις ἐπομένως τῆς αὐτῆς κομμώσεως καὶ διὰ τὸν ἡμέτερον ἰχθυοκενταύρον δέον νὰ ἐξηγηθῇ ἂν ἑνὸς μὲν λόγῳ τῆς ἀρχαίας συνηθείας ἐν τῇ γλυπτικῇ τῆς πλουσίας καὶ μακρᾶς κόμης τῶν ἰχθυοκενταύρων⁶, ἂν ἑτέρου λόγῳ τῆς προαναφερθείσης βυζαντινῆς ἀντιλήψεως περὶ κομμώσεως τῶν βαρβάρων καὶ ὑποδεεστέρων 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 Βακοῦ⁷, 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 Κερυντίδος ἐλάφου τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

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

3 Πρβ. σ. 53 σημ. 2.

4 L. Matzulewitsch, ἔ. ἀ. πίν. 1.

5 Εἶναι ἀληθὲς ὅτι παρὰ τοῖς βυζαντινοῖς ἡ συνήθεια τῶν ἀνδρῶν τοῦ φέρειν μακρὰν καὶ περιποιημένην κόμην ἦτό 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 συγγενὴ 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 Αὔλῃ. Πρβ. ἐπίσης τοὺς σωματοφύλακας ἐν τῇ τοιχογραφίᾳ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης. *ΑΔ* 1918, Παράρτ. εἰκ. 33.

6 A. Rumpf, ἔ. ἀ.

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

Κωνσταντινουπόλεως¹. Πολλάκις τὸ ἀνάγλυφον, εἰς τὰ ἀνωτέρω ἔργα εἶναι χαμηλόν, πλαστικῶς ὅμως αἱ μορφαὶ διατηροῦν, ἐν σχέσει πρὸς τὸν χώρον, αὐτοτέλειαν, τὰ δὲ ἐπὶ μέρους αὐτῶν ἀποδίδονται μετὰ τῶν μεγαλυτέρων λεπτομερειῶν. Ἀποφεύγεται δηλαδή ὁ τονισμὸς τοῦ ἀναγλύφου ἀλλὰ τοῦτο, αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἔχει ἀπόλυτον ἀνεξαρτησίαν ὡς σύνολον καὶ ὡς μέρος ὅλου. Τὸ ἀντίθετον συμβαίνει εἰς τὴν ὁμάδα 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 ἐκληφθῇ ὡς ἀποτελεσματικὴ καταπτώσεως τῆς αἰσθητικῆς μορφώσεως τῶν καλλιτεχνῶν ἢ μετατροπῇ κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην τῆς καλλιτεχνίας εἰς καθαρὰν βιοτεχνίαν², 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 κατὰπτωσιν εἰς τε τὰ θέματα, τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν μέχρις οὗ φθάσῃ ἡ 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, ἐνθα 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 ἐξάφρασεως. Κατὰ ταῦτα τὸ χαρακτηριζόμενον ὡς μεταβατικὴ ἐποχὴ διάστημα ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ ἔκτου αἰῶνος μέχρι τῆς Εἰκονομαχίας³, δὲν εἶναι νεκρὰ καὶ ἄγονος ἐποχὴ, ἀλλὰ περιό-

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 ἀληθές ὅτι ἡ τορευτικὴ ἔχει ὡς προϋπόθεσιν τὸ προκεχωρημένον καλλιτεχνικῶς κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον 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 ἰδίας 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' ὕλην.

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

δος, ήτις εξεμεταλλεύθη την αρχαίαν καλλιτεχνικήν παράδοσιν, συμβαλοῦσα οὕτω μετὰ τῶν ἀνακαλύψεων τῶν ρωμαϊκῶν ἀπομιμήσεων κλασσικῶν καὶ ἑλληνιστικῶν ἔργων εἰς τὴν Ἀναγέννησιν τῆς Δύσεως¹.

Μετὰ τὴν εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν ἀνάλυσιν τῆς παραστάσεως τοῦ ὀμφαλοῦ τοῦ πίνακος 1 Μπενάκη, ἀνάγκη ὅπως ἐξετασθῇ καὶ ὁ περὶ τὸν ὀμφαλὸν ποικίλος καὶ ἐπιμελεημένος διάκοσμος, ἀποτελούμενος, ὡς ἐλέγχθη, ἐξ ἀστραγάλου, ἐκφυλισμένου καὶ παραμορφωμένου λεσβίου κυματίου καὶ τέλος ἐξ ἐσχηματοποιημένων φύλλων ἀκάνθου, ήτις καταλαμβάνει πᾶσαν τὴν περὶ τὸν ὀμφαλὸν μέχρι τῶν χειλέων κενὴν ἐπιφάνειαν τοῦ πίνακος. 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 αἰῶνος², καὶ πέραν αὐτοῦ³ ἐνῶ ἀντιθέτως ἡ τορευτικὴ τῶν Σασσανιδῶν, ἂν οὐχὶ οὐδόλως, σπανιώτατα ὁμως ἐχρησιμοποίησε τὸν ἐν λόγῳ διάκοσμον. Ὡς ἐκ τούτου ὁ ἀστράγαλος δὲν δύναται νὰ χρησιμεύσῃ ὡς βάσις χρονολογήσεως τοῦ ἡμετέρου πίνακος.

Ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὸ κυμάτιον προσφέρει περισσότερα δεδομένα λόγῳ τοῦ ἐκφυλισμοῦ αὐτοῦ ἀπὸ ἀρχιτεκτονικοῦ εἰς καθαρῶς φυτικὸν διάκοσμον. Ἡ κατάπτωσις τοῦ ἐξαιρετικοῦ καὶ λεπτοῦ τούτου διακοσμητικοῦ στοιχείου ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πίνακος εἶναι πασιφανής. Καὶ ἔχει μὲν, ὡς γνωστόν, τὸ λέσβιον κυμάτιον ἀπὸ τοῦ δευτέρου αἰῶνος ἐν Συρίᾳ, ἐν Baalbeck καὶ ἐν τῇ περιφερείᾳ αὐτοῦ τὴν μορφήν τοῦ τριφύλλου⁴, ἀλλ' ἐξακολουθεῖ ὁπωσδήποτε 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 μὲ τὴν τέχνην, ήτις εἶναι ἔκφρασις 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 chrétiens, Paris 1925, 7. J. Geffcken, Der Ausgang des griechisch - römischen Heidentums ἐν Religionswissenschaftlicher Bibliothek, herg. von W. Streitberg VI², Heidelberg 1929, οὕτω καὶ ἐν τῇ τέχνῃ τὸ Βυζάντιον εἶναι ἔκείνο 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 ἐπραγματεύθη 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 κυματίον δὲν ἀκολουθεῖ κανονικὴν ἐξέλιξιν κατὰ τὴν διαμόρφωσίν του ἐν τῇ βυζαντινῇ τέχνῃ. Συμβαίνει πολλάκις νὰ παρουσιάζεται 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 πρῶτην κλασσικὴν αὐτοῦ μορφήν. Ἐξηρητάτο 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, καταλῆγον εἰς γεωμετρικὸν-φυτικὸν διάκοσμον ὥς τὸ ἡμέτερον. Συγκρίνοντες τοῦτο μετὰ τοῦ κυματίου πινακίου τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου¹, ἔχοντος τὰ αὐτὰ κατὰ τάξιν καὶ σειρὰν διακοσμητικὰ στοιχεῖα ὥς 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 ὥς 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 εἵδει στεφάνης, ὥς ἐπὶ τοῦ ἡμετέρου πινακίου, ἀλλὰ τοποθετουμένη κατὰ διαστήματα. Παρ' ὅλα ταῦτα ὁμως δὲν δυνάμεθα νὰ παραδεχθῶμεν τὴν τοποθέτησιν τοῦ ἐν λόγῳ πινακίου εἰς πολὺ προγενεστέραν ἐποχὴν², 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 ὁμως 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 Ermitage³.

Ὁ περὶ τὴν παράστασιν τοῦ τριαινοφόρου ἀλιέως τοῦ πινακίου 2 διάκοσμος ἐξ ἀκάνθου εἶναι πανομοιότυπος σχεδὸν πρὸς τὸν τοῦ πινακίου τῆς Ἰνῆς ὥς καὶ πρὸς τὸν ὁμοιόμορφον 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 ὥς 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, ὥς αὕτη παρουσιάζεται ἐπὶ τῶν ἡμετέρων πινακίων 1, 2, 3, προέλευσιν σασσανιδικὴν, ἥδη ἀπὸ πολλοῦ ἔχει καταδειχθῇ διὰ τῆς προσαγωγῆς πλείστων ὅσων παραδειγμάτων, ἀνατρεπόντων τὴν ἀνωτέρω θέσιν⁴. Μᾶλλον ὥς τρόπον 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, ὥς 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 ὥς ἂν εἰδικῆς ἐπὶ τοῦ θέματος μελέτης.

γείου καὶ ἰδιαίτερος τὴν Αἴγυπτον, ἐὰν λάβωμεν μάλιστα ὑπ' ὄψιν τὴν περίπτωσιν, καθ' ἣν μεταξὺ τῶν φύλλων παρεντίθεται βλαστὸς μετ' ἄνθους λωτοῦ, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἐμφωλεύουν πτηνὰ ἢ πτηνόν, λεπτομέρεια, ἣτις ὁδηγεῖ εἰς τὴν Ἀλεξάνδρειαν καὶ γενικώτερον εἰς τὴν περιφέρειαν τοῦ Νείλου¹.

Πρὸς τὴν Ἀλεξάνδρειαν φέρει ἡμᾶς διὰ τὴν τοποθέτησιν τῶν τριῶν πινακίων τῆς ομάδος Α' καὶ τὸ ἐξετασθὲν ἤδη καὶ ὡς παραμορφωμένον κυμάτιον χαρακτηρισθὲν περὶ τὸν ὀμφαλὸν τοῦ πινακίου 1 κόσμημα, τὸ ὁποῖον ἀπαντᾷ εἰς τὰ ἀργυρᾶ τοῦ Bavaί καὶ Sanlzoir², συναντᾶται δὲ καὶ εἰς τὰς ζυφόρους τοῦ κάδου τοῦ Hemmoorer³.

Ὁ Fr. Drexel⁴ παρατήρησεν ὅτι τὸ ὡς ἄνω κυμάτιον κατὰ τὴν ρωμαϊκὴν ἐποχὴν ἐν συνδυασμῷ μετὰ τοῦ ἀστραγάλου, ὡς παρουσιάζεται εἰς τὰ πινάκια τῆς Ἰνουῦ καὶ τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, τῆς χύτρας Ermitage, τῆς κεκοσμημένης διὰ τοῦ τοπίου τοῦ Νείλου⁵, 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 ἡ ἐπίδρασις τῆς τορευτικῆς τῆς ἐλληνιστικῆς Αἰγύπτου — τότε οὐδὲν ἐμποδίζει τὸν ἐρευνητὴν, ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν καὶ ὠρισμένοι 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 ἡδύνατο νὰ ὁδηγήσῃ ἡμᾶς εἰς τὴν παραδοχὴν ἢ μὴ τῆς ἀπόψεως ταύτης δὲν συμβάλλει εἰς οὐδέν, διότι εἶναι τὸ κοινότερον ὅλων⁶.

Ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ Μουσείου Μπενάκη πληροφοροῦμεθα ὅτι τὰ πινάκια ταῦτα μετὰ τῶν ἄλλων τῆς Β' ομάδος, περὶ ὧν κατωτέρω, ἡγοράσθησαν 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. Ἀλλ' ἀφ' ἐνὸς μὲν ἡ σημείωσις 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 εἰσέχθησαν ἀλλ' ὅτι κατεσκευάσθησαν ἐν Αἰγύπτῳ⁷.

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

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

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

Τεχνοτροπικῶς καὶ τὰ τρία ἐξετασθέντα πινάκια ἀνήκουν εἰς τὴν αὐτὴν ὁμάδα τῶν τορευτικῶν ἔργων, τὰ ὁποῖα τὸ μὲν ἔνεκα τῶν σφραγίδων, τὸ δὲ ἔνεκα τῆς τεχνοτροπίας ἐτοποθετήθησαν ἤδη εἰς τὸ τέλος τοῦ ἔκτου καὶ τὸ πρῶτον ἡμίσι 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 δυνατόν νὰ ὑποθέσωμεν, ἂν καὶ κατὰ πόσον τὰ πινάκια τῆς Β' ὁμάδος 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 συνηντήσαμεν εἰς τὴν πρώτην ὁμάδα, 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 ὁμάδος 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 ὁμῶς τοῦ Μελικέρτου καὶ τῶν δύο ἐρωτιδέων τῶν πινακίων τῆς ὁμάδος Α', οἱ ὀφθαλμοί, ἢ οἱ καὶ τὰ ὦτα 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 περιόδου¹, περὶ ὧν ἀνωτέρω ἐκτενὴς ἐγένετο λόγος, καὶ ἔργα ὑφαντικῆς² καὶ ψηφιδωτῶν δαπέδων³.

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' ὅλων τῶν γνωρισμάτων, τὰ ὁποῖα ἀναλυτικῶς εἶδομεν, ἢ διαμόρφωσις τῶν ἰχθύων καὶ ἐν γένει τῶν ζώων προσπαθεῖ νὰ μιμηθῇ ὅσον ἔνεστι τὴν φύσιν καὶ μέχρι τῶν ἐλαχίστων λεπτομερειῶν, ὥς παρατηρεῖται εἰς τοὺς δελφίνας, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἱππεύουν οἱ ἐρωτιδεῖς τῶν ἡμετέρων πινακίων, καὶ εἰς τὸ ἰχθυόμορφον σῶμα τοῦ ἰχθυοκενταύρου τοῦ πινακίου τῆς Ἰνουῦς. Ἐνταῦθα λεπτομερέστατα ἀπεδόθησαν αἱ λεπίδες ὥς 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 τέχνης¹.

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

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ

1 S. Pelekanidis, ἔ. ἀ.



Ἀργυροῦν πινάκιον Μουσείου Μπενάκη. Ἰνώ καὶ Μελιχέρτης.