

ΔΥΟ ΠΡΩΪΜΟΙ ΑΤΤΙΚΑΙ ΛΗΚΥΘΟΙ

ΥΠΟ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

Αί δύο λευκαί λήκυθοι, αἱ ὁποῖαι δημοσιεύονται κατωτέρω¹, εὐρίσκονται εἰς τὸ Ἐθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον καὶ προέρχονται ἐκ κατασχέσεως. Ἡ προέλευσίς των δὲν εἶναι ἀκριβέστερον γνωστή, ἀλλὰ θὰ ἦλθον εἰς τὸ φῶς ἐκ τῆς Ἀττικῆς γῆς. Ἀμφότεραι ἔχουσαι πρόσθετον λευκὸν χρῶμα διὰ τὰ γυμνά τῶν γυναικῶν καὶ ἐρυθρόμορφα ἀνθέμια ὡς κόσμησιν τοῦ ὤμου ἀνήκουν κατὰ τὴν κατάταξιν τοῦ Fairbanks² εἰς τὴν ὁμάδα BIV 2.

1. Λήκυθος ἀριθ. 17279 (εἰκ. 1). Ἐπὶ τοῦ μελανοῦ ὤμου ἐρυθρόμορφα ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ, περὶ δὲ τὸν λαιμὸν κυμάτιον στικτόν· ὑπεράνω τῆς παραστάσεως μαίανδρος· ἡ βάσις εὐρύνεται ἐλαφρῶς πρὸς τὰ ἄνω, ὅπου φέρει ἐγκοπὴν. Ὑψος 0,20.

Ἀριστερὰ εἰκονίζεται γυνὴ βαίνουσα στερεῶς ἐπ' ἀμφοτέρων τῶν ποδῶν φορεῖ χειριδωτὸν χιτῶνα σχηματίζοντα κόλπον καὶ περὶ τὴν κεφαλὴν κεκρῦφαλον, ἐκ τοῦ ὁποίου ἐκφεύγουν ὀλίγοι βόστρυχοι³ διὰ τῶν χειρῶν κρατεῖ κροσσωτὴν ταινίαν. Δεξιὰ ἴσταται νεαρὰ ὑπηρέτρια προφανῶς μὲ βραχεῖαν κόμην· φορεῖ πέπλον καὶ διὰ τῆς δεξιᾶς προσφέρει πίνακα, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ὑπάρχουν πόπανα⁴ καὶ ῥῶν (διὰ τὰ νὰ διακρίνεται καθαρὸν τὸ σχῆμα, ἐσχεδιάσθη μετέωρον).

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἐπιχρίσματος εἶναι ὑποκιτρίνη, τὸ δὲ περίγραμμα τῶν μορφῶν δι' ἡραιωμένου γανώματος καστανοῦ ἀνοικτοῦ· εἰς τὰ γυμνά τῶν γυναικῶν προστίθεται λευκὸν χρῶμα. Ἄλλα χρώματα ἢ ἴχνη προσχεδίου δὲν παρατηροῦνται.

2. Λήκυθος ἀριθ. 17493 (εἰκ. 2). Ἡ διακόσμησις τοῦ ὤμου εἶναι ὅπως καὶ εἰς τὴν προηγουμένην· ὁ ὑπὲρ τὴν παράστασιν μαίανδρος διακόπτεται ὑπὸ μελανῶν τετραγώνων ἐχόντων σταυρούς. Ἡ βάσις ἔχει τὸν νεώτερον κυλινδρικὸν τύπον, ἀλλὰ χωρὶς ἐγκοπῆν⁵. Ἐλλείπει τὸ ἀνώτερον τμήμα τοῦ λαιμοῦ. Ὑψος σφζόμενον 0,215.

1 Εἰς τὴν κ. Παπασπυρίδη-Καρούζου διὰ τὴν παραχώρησιν τῆς δημοσιεύσεως καὶ τὴν ἄλλην βοήθειαν ὀφείλω νὰ ἐκφράσω θερμὰς εὐχαριστίας.

2 Attic White Lekythoi.

3 Ὁ τρόπος οὗτος τῆς διαθέσεως τῆς κόμης διαδίδεται μὲν εἰς τὰ ἄγγεια τῆς φειδιακῆς ἐποχῆς (CHARBONNEAUX MPlot XXXIII 100), ἀλλ' ἐμφανίζεται συχνὰ κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ αὐστηροῦ ῥυθμοῦ· παραδείγματα τῆς δεκαετίας 470-60: FR. πίν. 138, 1, PRUHL

MuZ. III 514; 525, RICHTER Rf. Athenian Vases in the Metr. Museum 91, CV. Cambridge 1 πίν. 31, 2, Mon. Ant. XVII πίν. 17. Βλ. καὶ CURTIUS JdI 1904, 61.

4 Τὸ σχῆμα τοῦ πρώτου ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰ ὀμφαλωτά πόπανα τοῦ ΠΟΛΥΒ. VI 25,7 (ΡΩΜΑΙΟΣ AM 1914, 190—πρβ. μολονότι δὲν εἶναι ἡ αὐτὴ περίπτωσις, τὴν ἀσπίδα ἐπὶ τῆς πλακῆς τῆς Vetulonia COUISSIN Les armes romaines 71).

5 Βλ. MC MAHON AJA 1907, 23.

Ἄριστερά κάθεται ἐπὶ κλισμοῦ γυνή, ἣτις κρατεῖ στέφανον, πιθανῶς ἐξ ἐσχηματοποιημένων κρίνων¹. Φορεῖ χιτῶνα μὲ βραχείας χειρῖδας καὶ ἱμάτιον, τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπί



Εἰκ. 1. Λήκυθος Ἐθν. Ἀρχαιολ. Μουσ. 17279.



Εἰκ. 2. Λήκυθος Ἐθν. Ἀρχ. Μουσ. 17993.

μέρους διάταξις εἶναι ἀσαφής², περὶ δὲ τὴν κεφαλὴν κεκρύφαλον. Ἐμπροσθεν τῆς γυναικὸς ἴσεται νεαρὰ ὑπηρέτρια ἔχουσα τὴν κόμην συγκεντρωμένην πρὸς τὰ ὀπίσω

¹ Ὅπως καὶ εἰς τὴν λήκυθον τῶν Ἀθηνῶν 1847. (COLLIGNON-COUVE 1634, FAIRBANKS I 155).

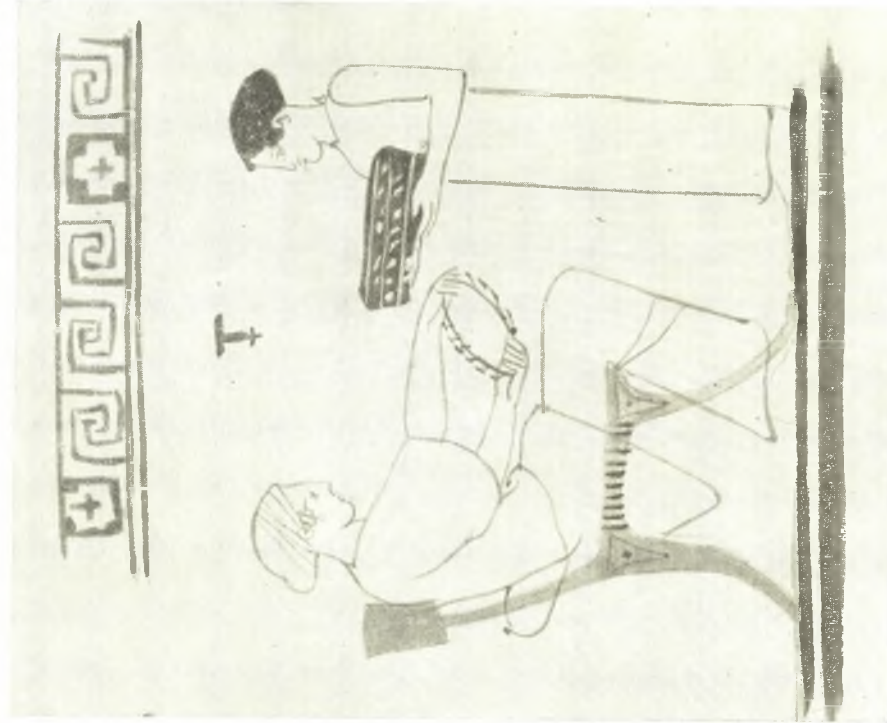
² Κανονικῶς ἔπρεπε νὰ περιβάλλῃ καὶ τὰ γόνατα, ἀλλὰ δὲν ὀρίζεται ἕως ποῦ φθάνει, διότι αἱ λοξαὶ γραμμαὶ κάτωθεν τῶν γονάτων εἶναι πτυχαὶ τοῦ χιτῶνος. Νὰ ὑποτεθῇ πάλιν ὅτι περιορίζεται εἰς τὴν ὀσφύν; Νομίζω

μᾶλλον ὅτι εἶναι μία περίπτωσις ἐκ τῶν «δυσαναγνώστων» ἢ «ἀδυνάτων» παραστάσεων ἐνδυμάτων ἐπὶ ἀγγείων (BARKER A Classification of the Chitons Worn by Greek Women 4). Ἀνάλογος παράλειψις παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸν κρατῆρα τοῦ Κροῖσου ἐν Λούβρω (HAUSER FR. II 280).

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ 1950-1951



ΠΑΡΕΝΘΕΤΟΣ ΠΙΝΑΞ 1



Ἀνάπτυμα τῶν ἐπὶ τῶν ὑπ' ἀριθ. 17279 καὶ 17493 ληκτύδων τοῦ Ἐθν. Ἀρχ. Μουσ. παρασιτάσεων.

καὶ δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν κρατοῦσα κιβώτιον. Εἰς τὸ πεδίον, ὑπεράνω τῶν μορφῶν λαβὴ κατόπτρου¹.

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἐπιχρίσματος εἶναι ὑποκιτρίνη, τὸ ἡραιωμένον γάνωμα τῶν περιγραμμάτων κίτρινον χρυσίζον, τὸ ὁποῖον εἰς τὴν κόμην καὶ τὸ κιβώτιον γίνεται πυκνότερον ἕως μελανόν. Εἰς τὰ γυμνά τῶν γυναικῶν τίθεται πρόσθετον λευκὸν χρῶμα καὶ εἰς τὸ κάθισμα ἀνοιχτόχρωμον διάλυμα πηλοῦ. Τὸ κιβώτιον κοσμεῖ ἐρυθρὰ γραμμὴ, ἴχνη ἄλλου χρώματος καὶ προσχεδίου δὲν παρατηροῦνται.

Εἰς τὰς παραστάσεις τῶν δύο τούτων ληκύθων ἡ ἀπλοποίησις τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, τὴν ὁποίαν εἰσάγουν ὁ αὐστηρὸς ρυθμὸς καὶ ἡ νέα τεχνικὴ, φθάνει εἰς τὴν τελευταίαν δυνατὴν συνέπειαν. Ἡ καλλιτεχνικὴ μορφή δημιουργεῖται καὶ ὑπάρχει ἀπὸ τὸ ἔξωτερικὸν περίγραμμα, μίαν γραμμὴν κλειστήν, ἣτις σύρεται βραδέως καὶ προσεκτικῶς ἔνδυμα καὶ σῶμα διαγράφονται ὡς μία ἐνότης, ἡ ὁποία εἶναι ἀρκετὸν νὰ « ὀρισθῆ » μορφολογικῶς, χωρὶς οὐδὲν ἐκ τῶν δύο νὰ ἀποκτᾷ στοιχεῖα ἰδικῆς του ζωῆς². Κατὰ τὴν λιτὴν αὐτὴν ἀντίληψιν δὲν ἐπιδιώκονται χρωματικαὶ ἐντυπώσεις καὶ θεωρεῖται περιττὴ πᾶσα ἐσωτερικὴ λεπτομέρεια· αἱ πτυχαὶ παραλείπονται ὄχι μόνον ἐκ τῶν ἰωνικῶν χιτῶνων, πρᾶγμα σὺνήθης διὰ τὰς λευκὰς ληκύθους, ὅπου ἐπιδροῦν μᾶλλον ὡς ἐνιαία μᾶζα διὰ τοῦ χρώματος, ἀλλὰ καὶ ἐκ τοῦ δωρικοῦ πέπλου. Τὴν ἰδίαν ἀπλότητα καὶ διαύγειαν παρουσιάζει καὶ ἡ σύνθεσις. Οἱ δύο ἄξονες κυριαρχοῦν ἐξαντλητικῶς καὶ αἱ τομαὶ εἶναι γωνιώδεις, χωρὶς ρευστότητα. Διὰ τὴν ἐνίσχυσιν τῆς κλειστῆς αὐτῆς ἐνότητος ὑπάρχουν καὶ αἱ μικραὶ λεπτομέρειαι, ὅπως ἡ λαβὴ τοῦ κατόπτρου, ἡ βαρύτες τῆς ταινίας—ἀκόμη καὶ ἡ ἔλαφρὰ κλίσις τῆς κεφαλῆς τῶν γυναικῶν δὲν εἶναι μόνον ἔκφρασις τοῦ ἐσωτερικοῦ ἠθους³. Ἀλλὰ ὑπὸ τὴν αὐστηρὰν πειθαρχίαν ἡ γραμμὴ δὲν ἔχει ξηρότητα, προχωρεῖ μὲ ἔλαφρους κυματισμούς, αἱ δὲ μορφαί, μεσταὶ καὶ στερεαί, εἶναι πλήρεις ζωϊκῆς βεβαιότητος. Καὶ ἐὰν εἰς τὴν πρώτην λήκυθον λείπη ἰδιαιτέρα ἐκφραστικὴ δύναμις, ἡ ἄλλη μὲ τὸ χυτὸν παράστημα τῆς κόρης καὶ τὴν ἀνταύγειαν εἰς τὰ πρόσωπα μιᾶς πρώιμου ὠραιότητος ἀποτελεῖ ἀξιοπρόσεκτον παράδειγμα διὰ τὴν καλλιτεχνικὴν ἀλήθειαν τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

Ἡ ἐρμηνεία τῶν παραστάσεων δὲν παρουσιάζει δυσκολίας. Εἰς τὴν πρώτην περὶ πτωσιν τὰ ἀντικείμενα τοῦ δίσκου, ῥὸν καὶ πόπανον, δηλώνουν καθαρὰ ὅτι πρόκειται περὶ νεκρικοῦ προσφορᾶς. Τὰ ῥὰ ἦσαν ἡ πλέον χαρακτηριστικὴ προσφορὰ πρὸς τοὺς

¹ Ἡ μακρὰ ὀριζοντία κεραία δὲν εἶναι συνήθης, ἀλλ' ὀπωδῆποτε ἀπαντᾷ (LANGLOTZ Griech. Vasen in Würzburg πίν. 154, HOPPIN RF II 69 κλπ.)—Λαβὴ μόνον κατόπτρου παρίσταται καὶ εἰς τὰς λευκὰς ληκύθους ΑΕ 1905 πίν. 2—RIEZLER Weissgrundige att. Lekythen πίν. 9 καὶ MURRAY White Athenian Vases πίν. 21 A. Τὸ περιεργον εἶναι ὅτι καὶ αἱ τρεῖς εἶναι ἔργα τοῦ αὐτοῦ ζωγράφου, δύσκολον ἐπομένως εἶναι νὰ θεωρηθῆ ὅτι ἡ παράλειψις τοῦ δίσκου ὀφείλεται εἰς παραδρομὴν. Ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ἐδηλώθη μόνον διὰ χρώματος, χωρὶς περίγραμμα εἶναι καθ' ἐαυτὴν ἀπίθανος, ἀφ' ἑτέρου τὸ μὲν λευκὸν εἶναι στερεὸν καὶ δια-

τηρεῖται, ἡ δὲ ὑπόθεσις ὅτι ἀντὶ λευκοῦ ἐχρησιμοποίηθη ῥόδιον (πρβ. FAIRBANKS I 170, δι' ἄλλην πάντως περίπτωσιν) βεβιασμένη.

² Σύγκρισις πρὸς ἀνάλογον παράστασιν τῆς ληκύθου τοῦ Γλαύκωνος ἐν Βρυξέλλαις (CV. 1 III Jb πίν. 2, 5, FAIRBANKS II πίν. 33, 2) δεικνύει ὅτι εἰς αὐτὴν ὑπάρχει περισσότερα συμπτωματοκότης εἰς τὸ ἔνδυμα καὶ μὲ τὴν δῆλωσιν τοῦ ἀνέτου σκέλους μεγαλυτέρα διαφοροποίησις τῆς μορφῆς.

³ Πρβ. PFUHL MuZ. II 530, BUSCHOR-HAMANN Die Skulpturen des Zeustempels 8.

νεκρούς¹ και συχνά τίθενται, πραγματικά ή ομοιώματα, έντος τῶν τάφων² ἢ ἀπεικονίζονται εἰς τὰς τραπέζας τῶν νεκροδείπνων³, δὲν λείπουν δὲ και παραστάσεις λευκῶν ληκύθων, ὅπου προσφέρονται ὑπὸ τῶν οἰκείων τοῦ νεκροῦ εἰς τὸν τάφον του⁴. Χαρακτηριστικὰ ἐπίσης εἶναι και δύο μελανόμορφα ἀγγεῖα εἰς σχῆμα ῥοῦ, εἰς Bonn (Inv. 846 = AA 1936, 487) και Βερολίνον (FURTW. 2104 = ARW. 1908, 534/5, ELFERINK Lekythos πίν. 5 e-f) ἔχοντα σκηνάς προθέσεως και θρήνου⁵. Ἐὰν τυχὸν ὑπάρχουν και παραστάσεις ἐπὶ ἀγγείων, ἐκ τῶν ὁποίων λείπει ἡ σχέσις πρὸς τὸν κόσμον τῶν νεκρῶν, ὅπως εἰς τὴν κύλικα τοῦ Δούριδος ἐν Μονάχῳ (SL 513: AA 1938, 455) ἢ τὸ ἀλάβαστρον τῆς Κοπεγχάγης D 56 (CV. 3 πίν. 144, 3 b), ἀσφαλῶς δὲν συγκαταλέγεται μεταξὺ αὐτῶν και ἡ τῆς ἐξεταζομένης ληκύθου.— Ἀκόμη περισσότερο συνήθης εἶναι ἡ προσφορὰ ποπάνων διὰ τοὺς νεκρούς⁶ και εἰς τὰς λευκὰς ληκύθους τὰς ἐχούσας ἐπιταφίους παραστάσεις διακρίνονται ταῦτα ἐνίοτε μεταξὺ τῶν ἄλλων ἀντικειμένων, τὰ ὅποια περιέχουν τὰ κἀνιστρα τῶν προσφορῶν⁷. Ἀκριβῶς τὸ κυκλικὸ σχῆματος πόπανον μὲ τὰς ἐντομάς τῆς εἰκ. 1 λαμβάνει ἀπὸ τὸ κἀνιστρον, τὸ ὅποῖον κρατεῖ, και ἡ γυνὴ τῆς λευκῆς ληκύθου San Francisco 8/3312 (CV. California 1 πίν. 59,2) και κύπτει, διὰ νὰ τὸ ἀποθέσῃ προσεκτικῶς ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ νεκροῦ τῆς. Εἰς ἐρυθρόμορφον ὄστρακον τῆς Ὁξφόρδης (CV. 2 πίν. 67, 21) ἀπεικονίζεται ἐπὶ βαθμίδων παρόμοιον πόπανον μετὰ πυραμίδος και διασφύζεται παρισταμένης μορφῆς ἡ χεὶρ ἀποθέτουσα κλάδον⁸ — πιθανῶς

1 KÜSTER Die Schlange in der griech. Kunst und Religion 75, 2.

2 NILSSON ARW. 1908, 530 κέ. ELFERINK ἔ.ἀ. 52, METZGER MPiot XL 78, 3· δύνανται νὰ προστεθοῦν και τὰ παραδείγματα ἐκ τῶν τάφων τῆς Ρηνείας και τὸ βοιωτικὸν URE Aryballoi and Figurines from Rhitsona 72. Διὰ τὴν ἀρχὴν τοῦ ἐθίμου βλ. WIESNER Grab und Jenseits 192, VALMIN Arsberättelse 1927-1928, 33, 2.

3 EITREM RE VIII 1144 — Ἐπίσης φά κρατοῦν οἱ σεβίζοντες εἰς τὸ ἀνάγλυφον τοῦ Βερολίνου ἀπὸ τὰ Χρῦσαφα (FURTWÄNGLER Sammlung Sabouroff I πίν. 1) και τὸ μνημεῖον τῶν Ἀρπυιῶν (SMITH Brit. Museum Catalogue I 55)—Περὶ τοῦ συμβολισμοῦ εἰς μεταγενέστερα ἀνάγλυφα βλ. STRONG Apotheosis 172 και 211.

4 NILSSON ἔ.ἀ. 540 BENNDORF Griech. und sizil. Vasenbilder πίν. 22, 1, FAIRBANKS I 195· ἐπίσης ἀναφέρεται και διὰ τὴν ληκύθον τῶν Ἀθηνῶν 12792 (NICOLE 1011).

5 Ἄλλα παραδείγματα τοιοῦτων ἀγγείων ELFERINK ἔ.ἀ. 53, LULLIES Antike Kleinkunst in Königsberg 32, και JdI 1944/7,63, METZGER ἔ.ἀ. 78 και σημ. 5.

6 STENGEL Kultusaltertümer² 148, EITREM ἔ.ἀ.

7 POTTIER Les lécythes blancs attiques 70, WRIGHT AJA 1886, 401 FAIRBANKS I 353, πρβ. και II 103.—Αἱ προσφοραὶ τῶν νεκροδείπνων ἦσαν ὅμοιαι ἢ σχετικαὶ πρὸς τὰς «δευτέρας τραπέζας» τῶν συμποσίων (v. FRITZ AM 1896, 352, ΡΩΜΑΙΟΣ AM 1914, 233) και δι' αὐτὸ πόπανα και πυραμίδες δύνονται νὰ ἀπαντοῦν

και εἰς συνήθη συμπόσια (POTTIER Vases antiques du Louvre I πίν. 48, CV. Louvre 5 III ie πίν. 5, 6, JACOBSTAHN Göttinger Vasen 65). Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι τοιαῦτα λεπτομέρεια εἶναι περισσότερο συνήθεις εἰς παραστάσεις τοῦ Διονύσου συμποσιάζοντος (FR. πίν. 47—Brit. Mus. Cat. II πίν. 4, RICHTER Rf. Athenian Vases 152—JACOBSTAHN ἔ.ἀ. 54—HANLAND Vasen um Meidias πίν. 12 a, FURTWÄNGLER Sammlung Sabouroff I πίν. 57· εἰς τὸν κἀνθαρον τῶν Ἀθηνῶν 1372, COLLIGNON-COUVE 1583 ἀπεικονίζεται κατὰ Lullies AM 1940, 18 ἤρωσ και ὄχι Διόνυσος) και πιθανῶς ἀφορμῶνται αὐται ἀπὸ τῶν πραγματικῶν πρὸς τὸν θεὸν προσφορῶν (FRICKENHAUS Lenäenvasen 4 κ.ἀ., DEUBNER Att. Feste 127, πρβ. και τὴν οἰνοχόην Βλαστοῦ AJA 1946, 134). Ἐκ παραστάσεως τοιαύτης θρησκευτικῆς προσφορᾶς προέρχεται πιθανῶς και τὸ ὄστρακον CV. Bonn 1 πίν. 53, 3, καθὼς ὑποδηλοῖ και ὁ κρεμάμενος στέφανος. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ ἀνάγλυφον τῆς ἐπισκέψεως τοῦ Διονύσου ἐν Λούβρω (AZ 1881 πίν. 14, JdI 1917, 33, AJA 1931, 143) ἔχει σημειωθῇ ἡ καταγωγή του ἐκ τῶν τύπων τῶν νεκροδείπνων (DENCKEN De Theoxeniis 51, REISCH Griech. Weihgeschenke 30, PICARD AJA 1934, 144).

8 Πρβ. RIEZLER πίν. 11, Brit. Mus. Cat. III πίν. 24, 2· στέφανοι κλάδων ἐπὶ τῶν βαθμίδων τῶν τάφων RIEZLER πίν. 23—PFUHL 534, CV. Musée Scheuerleer 1 III Jc πίν. 2, 1 MURRAY White Athenian Vases πίν. 13. Πόπανα ἐπὶ τραπέζης ἔμπροσθεν ἐπιταφίου στήλης ὑπάρχουν εἰς τὸ ἰταλιτικὸν ἀγγεῖον ROBINSON-HARCUM-ILIFFE Greek Vases at Toronto πίν. 69, 389.

υπόκειται καὶ ἐδῶ σκηνὴ προσφορᾶς καὶ στολισμοῦ ἐπιτυμβίου στήλης. Ὁ δίσκος λοιπόν, τὸν ὁποῖον κρατεῖ ἡ ὑπηρετρία, ἔχει τὴν ἰδίαν σημασίαν, ὅπως καὶ τὸ κάνιστρον μὲ τὰς ταινίας, τοὺς στεφάνους καὶ τὰ ἀλάβαστρα, τὸ ὁποῖον ἀπαντᾷ μὲ τυπικὴν συχνότητα εἰς τὰς λευκὰς ληκύθους.

Τὸ σύνολον τῶν σκηνῶν κατὰ τὴν λαμπρὰν ἀνάπτυξιν τοῦ BUSCHOR Attische weissgrundige Lekythen der Parthenonzeit 6 κέ. δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἐρμηνευθῆ ὡς προετοιμασία διὰ τὴν μετάβασιν εἰς τὸν τάφον¹. Αἱ τοιαῦται παραστάσεις ἀποτελοῦν σύνθεσιν χωρὶς χρονικὸν ἢ τοπικὸν προσδιορισμὸν, ἢ ὁποία ἀποβλέπει εἰς τὴν ψυχολογικὴν ὑποβολὴν διὰ τῆς συγχωνεύσεως θεμάτων ἐκ τῶν δύο κόσμων, τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου, εἰς νέαν συμβολικὴν ἐνότητα ἢ γυνή, ἣτις παρίσταται εἰς τὸ περιβάλλον τῆς οἰκιακῆς τῆς ζωῆς, εἶναι πλέον νεκρά. Διὰ τὴν ἐρμηνείαν ταύτην ὑφίστανται ἀμφιβολίαι καὶ δὲν ἔχει γίνει γενικῶς ἀποδεκτὴ². Ἄλλ' εἰς ἓν ἐκ τῶν νεωτέρων παραδειγμάτων « προετοιμασίας », τὴν λήκυθον τοῦ Βερολίνου FURTW. 2449 (Sammlung Sabouloff I πίν. 60, 1, RIEZLER πίν. 49) ἡ καθημένη γυναικεία μορφή παρίσταται κρατοῦσα ἐπὶ τῶν γονάτων τῆς τὸ κάνιστρον μὲ τὰς ταινίας — ὄχι βεβαίως διὰ νὰ τὸ μεταφέρῃ ἢ ἰδία εἰς τὸν τάφον — καὶ τείνει τὴν χεῖρα πρὸς τὸ κόσμημα, τὸ ὁποῖον ἡ ἄλλη γυνὴ πρόκειται νὰ προσφέρῃ εἰς αὐτήν. Τὸ βαθὺ βλέμμα, ἡ ἀπομόνωσις ἀπὸ τῆς ἄλλης γυναικὸς παρ' ὄλον τὸν σύνδεσμον, τὸν ὁποῖον δημιουργεῖ ἡ πρᾶξις, δεικνύουν ἐκφραστικῶς ὅτι ἀνήκει εἰς τὸν ἀπρόσιτον κόσμον τῶν νεκρῶν³. Καθ' ὅμοιον τρόπον κρατεῖ τὸ κάνιστρον ἐπὶ τῶν γονάτων τῆς καὶ ἡ νεκρὰ τῆς ληκύθου Petit Palais 344 (CV. πίν. 34, 4), εἰς δὲ τὰς λευκὰς ληκύθους μετ' ἐπιτυμβίων ἀπαντᾷ ἐκ μέρους τοῦ νεκροῦ καὶ ἡ χειρονομία πρὸς τὰ ἀντικείμενα τῆς προσφορᾶς⁴. Ἡ ἐρμηνεία, ἢ ὁποία φαίνεται ὅτι ἰσχύει διὰ μίαν νεωτέραν χρονολογίαν, δύναται νὰ γίνῃ δεκτὴ καὶ διὰ τὰ παλαιότερα παραδείγματα τοῦ ἰδίου θέματος, ἐφ' ὅσον δὲν διαφέρουν οὐσιαστικῶς⁵. Ἐναντίον τῆς γνώμης ταύτης εἶχεν ἄλλοτε παρατηρηθῆ⁶ ὅτι εἰς τὰ κάνιστρα τῶν προσφορῶν περιέχονται ἀντικείμενα ὄχι ἐκ τῶν διδομένων γενικῶς εἰς τοὺς νεκρούς, ἀλλ' ἐξ ἐκείνων, τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦνται διὰ τὸν στολισμὸν τῶν τάφων. Ἀκριβῶς ἡ νέα λήκυθος δεικνύει ὅτι ὑπάρχουν καὶ διάφοροι περιπτώσεις. Ἐπειδὴ δὲ εἶναι ἐκ τῶν παλαιότερων, ἣτις φέρει παράστασιν νεκρικῆς προσφορᾶς, φαίνεται ὅτι ἀρχικῶς, κατὰ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ νέου θέματος, ἐγένοντο περισσότεραι δοκιμαί, ἐὰν δὲ οἱ ἀγγειογράφοι ταχέως περιορίσθησαν εἰς ἓνα τύπον, ἢ προτίμησις δὲν ὀφείλεται εἰς λόγους πραγματικούς, ἀλλὰ διότι εὔρον εἰς αὐτὸν πλουσιωτέρας διακοσμητικὰς δυνατότητας.

1 Ἡ ἄποψις αὐτὴ εἶχε γίνει δεκτὴ ὑπὸ τῶν πλείστον μελετητῶν καὶ ἐκρατεῖ εἰς τὰ συνολικὰ ἔργα τοῦ FAIRBANKS καὶ RIEZLER. Ἡ ἐκδοχὴ τοῦ VAN HOORN De vita atque cultu puerorum 36 ὅτι λείπει πᾶσα σχέσις πρὸς τὸν θάνατον δὲν εἶχεν ἀπήχησιν.

2 BEAZLEY Attic White Lekythoi 9, RICHTER Rf. Athenian Vases 150, Attic rf. Vase painting 120.

3 Οὕτω καὶ GARDNER The Sculptured Tombs of Hellas 21.

4 FAIRBANKS I 210, RIEZLER 33, COLLIGNON Les statues funéraires 103.

5 Τὸ ὅτι ἡ θεωρουμένη ὡς νεκρὰ μορφή τῆς ληκύθου τοῦ Βερολίνου εἰκονίζεται καθημένη, δὲν ἀποτελεῖ ἐμπόδιον διὰ τὴν ἐπέκτασιν τῆς ἐρμηνείας καὶ εἰς τὰς ἄλλας περιπτώσεις, διότι καὶ εἰς τὰς λευκὰς ληκύθους τὰς ἐχούσας ἐπιτυμβίους στήλας ὁ νεκρὸς δὲν παρίσταται ἀποκλειστικῶς ἢ συνήθως καθήμενος. Τὸν περιορισμὸν τοῦτον εἶχον δεχθῆ παλαιότερον MILCHNÖFER Über die Gräber der Hellenen 17, 2, ΚΟΥΡΟΥΝΙΩΤΗΣ ΑΕ 1906, 18 κέ.

6 RIEZLER 19.

Ἡ δευτέρα λήκυθος παρουσιάζει μίαν ἐκ τῶν συνήθων παραστάσεων σκηνῆς ἐκ τῆς ζωῆς τοῦ γυναικωνίτου, αἱ ὁποῖαι εἶναι χαρακτηριστικαὶ διὰ τὰς λευκὰς ληκύθους τῶν χρόνων μεταξὺ 470-50¹. Καὶ ἡ μορφή τῆς γυναικός, ἣτις πλέκει στέφανον, καὶ ἡ τῆς ὑπηρετρίας φερούσης κιβώτιον ἀπαντοῦν πολὺ συχνά, ἀλλ' ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο μορφῶν εἶναι ἀντιθέτως σπάνιος. Παραθέτω ὀλίγας ὁμοίας παραστάσεις:

1. Ὑδρία Heidelberg B 133, KRAIKER Rf. att. Vasen πίν. 36, 197.
2. Λήκυθος Ἀθηνῶν 1496, Φωτ. Ἰνστ. N/M. 2822.
3. Ἀμφορεὺς Branicke (Wilanow), CV. Pologne 3 πίν. 1, 7.
4. » Czatoryski 1229, CV. Cracovie πίν. 12, 3a.
5. Λευκὴ λήκυθος BUSCHOR Das Grab eines att. Mädchens² 44, εἰκ. 36.

Εἰς τὴν παράστασιν οὐδεὶς ὑπάρχει ὑπαινιγμὸς καὶ ἀναφορὰ πρὸς τὸν κόσμον τῶν νεκρῶν. Ἀλλ' ἐὰν τὰ ἐξωτερικὰ σύμβολα λείπουν, δὲν ἀποκλείεται εἰς τὴν σκέψιν τοῦ ἀγγειογράφου ἢ καθημένη γυνὴ νὰ προεβάλλετο ὡς νεκρά. Τὴν νεκρικὴν σημασίαν εἰς τὰ ἐπιτύμβια ἀνάγλυφα προσδίδει ὄχι τὸ θέμα, ἀλλ' ἡ συνείδησις τοῦ σκοποῦ, διὰ τὸν ὁποῖον κατεσκευάσθησαν. Ὅτι δὲ λευκαὶ λήκυθοι τῆς ἐποχῆς κατεσκευάζοντο ἐξ ἀρχῆς διὰ τὴν θεραπείαν τῶν νεκρῶν² δεικνύουν αἱ σύγχρονοι παραστάσεις, εἰς τὰς ὁποίας ὁ τοιοῦτος σκοπός, ὅπως καὶ εἰς τὴν προηγουμένην, τονίζεται σαφέστερον, ἐπίσης καὶ ἡ συνήθεια νὰ τοποθετῆται εἰς τὸ ἐσωτερικὸν δεύτερος πυθμὴν, ἣτις ἀκριβῶς ἀρχίζει τὴν ἐποχὴν ταύτην³.

Καὶ αἱ δύο λήκυθοι ἔχουν τὸ κανονικὸν διὰ τὰς μεγάλας ληκύθους τοῦ 5^{ου} αἰῶνος κυλινδρικὸν σχῆμα (εἰκ. 3)· τὰ τοιχώματα τῆς κοιλίας παρουσιάζουν ἐλαφρὰν καμπύλην καὶ μολονότι γίνεται αἰσθητὴ ἡ ἀνταγωνιστικὴ τάσις πρὸς τὴν εὐθειαν, ἡ τάσις αὕτη δὲν ἔχει ἐπικρατήσῃ, ὅπως εἰς τὰς παλαιότερας ἤδη ληκύθους τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέως. Τὸ σχῆμα, ὅπως καὶ ἡ διαμόρφωσις τοῦ ὤμου, ὅστις, πρὶν ἔλθῃ εἰς ἐπαφὴν πρὸς τὰ πλάγια τοιχώματα, διαγράφει εὐχρυσὸν καμπύλην, πλησιάζει τὰς δύο ληκύθους πρὸς τὴν λήκυθον τοῦ Ἀκεστορίδου ἐν Βρυξέλλαις (CV. 1 III Jb πίν. 2, 4) καὶ τοῦ Ἀλκιμάχου ἐν Ἀθήναις (CV. 1 III Jb πίν. 3, 3, KLEIN Child Life in Greek Art πίν. 40A)⁴. Ἡ στερεὰ καὶ γῆϊνη διαγραφή τῶν μορφῶν, τὰ πρόσωπα μὲ τὸ αὐστηρὸν καὶ χωρὶς χαλάρωσιν profil ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὴν κύλικα τοῦ ζωγράφου τοῦ Πιστοξένου ἐν Λούβρῳ (ROTTIER Vases du Louvre III πίν. 106, PFUHL Muz. III 499, DIEPOLDER Der Penthesileamaler πίν. 7, — πρβ. ἰδίως τὴν κόρην τῆς δευτέρας ληκύθου), ὅπου τοὺς σφιγκτοὺς ἄξονας τῶν παλαιότερων ἔργων του ἀρχίζει νὰ εὐρύνῃ θερμότερα ζωή. Ἡ κύλιξ αὕτη τοῦ Γλαύκωνος ἔχει χρονολογηθῆ εἰς τὸ 475/0⁵ καὶ ἐὰν ἡ χρονολογία αὕτη πρέπη νὰ

¹ Στατιστικὴν τῆς συχνότητος βλ. FAIRBANKS I 109 καὶ 177.

² Ὅτι ὁμοίως τοῦτο δὲν εἶναι γενικὸν βλ. BEAZLEY Some Attic Vases in the Cyprus Museum 42.

³ HASPELS Attic Black-figured Lekythoi 129; 176 πρβ. BUSCHOR ALP. 5 — Ἀλλὰ παραδείγματα ἀποδόσεως νεκρικῆς σημασίας εἰς ἀπλᾶς σκηναὶς γυναικωνίτου MC MAHON AJA 1906. 413, FAIRBANKS I 290, BUSCHOR Grab 64.

⁴ Ἡ χρονολόγησις τῶν δύο αὐτῶν ληκύθων τὸ 460-55 (PEREDOLSKI AM 1926. 49) εἶναι μᾶλλον χαμηλῆ.

⁵ DIEPOLDER ἔ.ἀ. 11 — Ἡ ὑπόθεσις SMITH Der Lewismaler 10 σημ. περὶ περιορισμοῦ τῶν χρονικῶν ὁρίων τῆς ἐποχῆς τοῦ Γλαύκωνος ἀμέσως μετὰ τὸ 480 δὲν συμβιβάζεται πρὸς τὰς τεχνολογικὰς διαφορὰς τῶν νεωτέρων ἀγγείων, ὅπως ἡ λήκυθος τῆς Bonn (BUSCHOR Griech. Vasen 181: 465, GREIFENHAGEN CV. πίν. 41: 465-0). Εἰς δύο δεκαετίαις ἐκτείνεται ἐπίσης καὶ ἡ ἐποχὴ τοῦ Ἰπποδάμαντος (LANGLOTZ Zeitbestimmung 4) καὶ Εὐαίου (BEAZLEY AJA 1929, 364, ROBINSON-FLUCK A Study to the Greek Love names 101).

ὑποβιβασθῆ συμφώνως πρὸς τὴν νεωτέραν — περὶ τὸ 470 — χρονολογίαν τῆς κύλικος τοῦ Ἀχιλλέως ἐν Βερολίῳ¹, αἱ δύο λήκυθοι δύνανται δπωσδήποτε νὰ τοποθετηθοῦν μετ' ἀσφαλείας κατὰ τὸ 470-65. Ἡ ἀπ' ἀλλήλων χρονικὴ ἀπόστασις εἶναι μικρά, ἀλλ' ἡ δευτέρα λήκυθος εἶναι κατὰ τι νεωτέρα. Σύγχρονος περιπτου εἶναι καὶ ἡ λήκυθος



Εἰκ. 3. Πλαγία ὄψεις ληκύθων 17279 καὶ 17493.

τοῦ Γλαύκωνος εἰς Baltimore (CV. 1 πίν. 36 — ROBINSON: 470), ἐνῶ ἡ λήκυθος ἡ ἔχουσα τὴν αὐτὴν ἐπιγραφὴν ἐν Βρυξέλλαις (CV. 1 III Jb πίν. 2, 5, BUSCHOR ALP. εἰκ. 11, FAIRBANKS II πίν. 33,2), ἡ ὁποία δεικνύει ὅτι ὁ ἀγγειογράφος δὲν ἔχει ἀφομοιώσει ἀκόμη τὴν πυκνότητα καὶ συγκέντρωσιν τοῦ νέου ρυθμοῦ, ὡς καὶ ἡ λήκυθος τῶν Ἀθηνῶν 1828 (CV. 1 III Jb πίν. 1, 8, JdI 1887, 163) εἶναι ὀλίγον παλαιότεραι.

Ἄπλοῦν βλέμμα εἰς τὰς παραστάσεις τῶν δύο ληκύθων πείθει ὅτι εἶναι ἔργα τοῦ αὐτοῦ ζωγράφου καὶ ἡ ἀναζήτησις δὲν ἀφήνει ἀμφιβολίας. Παραλειπομένων τῶν ἐξω-

¹ BEAZLEY Painter and Potter in Ancient Athens 36.

τερικῶν στοιχείων¹, ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον κάθεται ἡ γυνὴ τῆς δευτέρας ληκύθου (μακρὰ εὐθεία ἀπὸ τῆς ὀσφύος μέχρι τῶν γονάτων, διαγραφὴ μικροῦ τόξου κατὰ τὴν κάμψιν των) ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὴν θέσιν τῶν βραχιόνων εἶναι συγγενῆς πρὸς τὴν λήκυθον τῆς Ὁξφόρδης 549 (JHS 1905 πίν. 3, 1), ἡ δὲ μορφή τῆς κόρης κατὰ τὰ



Εἰκ. 4. Λήκυθος Συλλογῆς Βλαστοῦ.



Εἰκ. 5. Λήκυθος Συλλογῆς Βλαστοῦ.

χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν γενικὴν σύλληψιν ἀνευρίσκεται πάλιν, περισσότερο ἐξειλιγμένη, ἀλλὰ μὲ τὴν αὐτὴν ἔλλειψιν ρευστότητος εἰς τὴν λήκυθον τῶν Ἀθηνῶν 1763 (ZERVOS *L'art en Grèce* εἰκ. 277). Δύο λευκαὶ λήκυθοι τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ, τῶν ὁποῖων παρατίθενται ἀπεικονίσεις (εἰκ. 4 καὶ 5) ἔργα ἐπίσης, ὅπως καὶ αἱ προηγούμεναι τοῦ ζωγράφου τῶν Ἀθηνῶν 1826², δεικνύουν ἀπαραγνώριστον συγγένειαν πρὸς τὰς ἀντιστοίχους μορφὰς τῶν δημοσιευομένων ληκύθων, ὥστε καὶ αὐταὶ πρέπει νὰ ἀποδοθῶν εἰς τὸν αὐτὸν καλλιτέχνην.

Τὸ ἔργον τοῦ ζωγράφου τῶν Ἀθηνῶν 1826 διεγνώσθη καὶ συνεκροτήθη κατὰ μέγα μέρος πρῶτον ὑπὸ τοῦ BUSCHOR ALP. 16/7, ἀλλ' ἐθεωρήθη ἑνιαῖον πρὸς τὸ τοῦ

¹ Ὁ τύπος τοῦ καθίσματος μὲ τὸ ὑψηλὸν ἐρεισώπων καὶ τὴν διακόσμησιν τῶν ἐσωτερικῶν τριγώνων ἀπαντᾷ εἰς τὴν λήκυθον τῆς Ὁξφόρδης JHS 1905 πίν. 3, 1. Ἐπίσης ἡ κόσμησις τοῦ κιβωτίου διὰ γραμμῶν

ὀριζοντίων καὶ μικροτέρων λοξῶν, ἀνοικτόχρωμος ἐπὶ σκοτεινοῦ βάθους ἐπαναλαμβάνεται καὶ εἰς τὸ κἀνίστρον τῆς ληκύθου τῶν Ἀθηνῶν 1763.

² BEAZLEY ARP. 465.

ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς¹. Μεταξὺ τῶν δύο δμάδων, ἡ δευτέρα τῶν ὁποίων διαδέχεται χρονολογικῶς τὴν πρώτην, ὑπάρχουν διαφοραὶ, περισσότερον μάλιστα αἰσθητὸν κενόν, ἀλλ' ἴσως ἢ μεταξύ των σχέσις δύναται νὰ μὴ ἀποκλεισθῇ ἐντελῶς. Εἰς τὸ ἔργον τοῦ παλαιότερου ζωγράφου ἐμφανίζονται στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα παρέχουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι προετοιμάζουσαν χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς. Ἡ ποιότης τῆς γραμμῆς του, ἀνοικτὴ καὶ μὲ περισσοτέραν ταχύτητα συρομένη εἶναι βεβαίως διάφορος τῶν παλαιότερων ληκύθων τοῦ ζωγράφου 1826, ἀλλ' ἤδη ἡ μεταβολὴ ἔχει ἀρχίσει νὰ συντελῆται εἰς τὴν λήκυθον τοῦ Βερολίνου FURTW. 2444 (RIEZLER πίν. 15, VAN HOORN De vita puerorum 33 — πρβ. RIEZLER πίν. 16 τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς): εἰς ἀμφοτέρους εἶναι χωρὶς λεπτότητα, παχεῖα, ἀλλὰ μὲ πολλὴν ἐκφραστικὴν δύναμιν². Κατώτερα ἔργα τῶν δύο ζωγράφων, ὅπως ἡ λήκυθος τῆς Νεαπόλεως FAIRBANKS I 157 καὶ τῆς Μαδρίτης 19497 (FAIRBANKS I 194, LEROUX Les vases grecs de Madrid πίν. 34, 299) χαρακτηρίζονται ὄχι ὑπὸ σπουδῆς κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς αὐτῆς ἀτόνου γραμμῆς καὶ χαλαρώσεως τῆς μορφοπλαστικῆς δυνάμεως. Ἡ δυσκολία τῆς ὀργανώσεως μορφῶν, ὅταν παρουσιάζουσαν στροφὴν ἐν τῷ χώρῳ, ἣτις ἐξένισε κατὰ τὴν δημοσίευσιν τῆς ληκύθου τῶν Ἀθηνῶν 1825³, καὶ ἡ ἀνάλυσίς των εἰς παράλληλα ἐπίπεδα καὶ γωνιώδεις τομὰς παρατηρεῖται καὶ εἰς τοὺς δύο ζωγράφους (πρβ. ZERVOS L'art en Grèce εἰκ. 277 καὶ RIEZLER πίν. 16 ἀριστερά)⁴. Κοινὴ εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ αὐστηρότης τῆς συνθέσεως, ἡ κυριαρχία ἐνὸς ἀκάμπτου συστήματος ἀξόνων⁵ καὶ ἡ τάσις, ὅταν ὑπάρχη κίνησις πρὸς τὰ ἔξω, νὰ κλείεται αὕτη δι' ἐξωτερικῶν ὀρίων (πρβ. RIEZLER πίν. 12 καὶ 16). Τὰ θέματα τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς ἀπαντοῦν ἤδη καὶ εἰς τὸν ζωγράφον 1826 — οἱ νέοι μὲ τὴν λόγχην καὶ πέτασον εἰς τὴν λήκυθον τῶν Συρακουσῶν 2288 (FAIRBANKS IV 3, 17) — ἡ δὲ τυπολογία τῶν γυναικείων μορφῶν του προετοιμάζεται εἰς τὴν λήκυθον τοῦ Βερολίνου 3175 (RIEZLER πίν. 12) ἢ εἶναι κοινὴ π.χ. καὶ εἰς τὸν ζωγράφον τῆς Καρλσρούης⁶, πρὸς τὸν ὁποῖον ὁ ζωγράφος 1826 εὐρίσκειται εἰς σχέσιν⁷, ἀλλὰ καὶ γενικώτερον διαδεδομένη κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην⁸.

Μεταξὺ τῶν ἀγγειογράφων, οἱ ὁποῖοι κατὰ τὴν ὑστέραν ἐποχὴν τοῦ Γλαύκωνος ἀσχολοῦνται εἰς τὰς λευκὰς ληκύθους, τὸν ζωγράφον τῶν Ἀθηνῶν 1826 διακρίνουσαν μεγαλύτεραι ἀξιώσεις, αἱ ὁποῖαι τὸν φέρουσαν πλησίον τῆς δμάδος τοῦ ζωγράφου τοῦ Πιστοξένου⁹. Εἰς τὴν δμάδα αὐτὴν περὶ τὸ 470 ἐφαρμόζοντες τὸν νεωτερισμὸν, ὁ ὁποῖος διεμορφώθη ὑπὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ Πιστοξένου¹⁰, ἤρχισαν νὰ ζωγραφίζουσαν λευκὰς ληκύθους δι' ἡραιωμένου γανώματος καὶ νὰ δημιουργοῦσαν νέα θέματα καὶ τρόπους καλλιτε-

1 BEAZLEY ἔ.ἀ. 467. Ἄλλη λήκυθος τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς BCH 1941, 234.

2 Βλ. καὶ PFUHL MuZ. II 562 (περὶ τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς).

3 WEISSHÄUPL AM 1890, 43.

4 Ὅταν ἡ μορφή παρίσταται κατ' ἐνώπιον καὶ ὑπὸ τῶν δύο ζωγράφων τὸ ἐν σκέλος σχεδιάζεται ἐν κατατομῇ.

5 Βλ. καὶ RIEZLER 80 περὶ ἔργου τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς.

6 CV. Cambridge 1 πίν. 30, 2.

7 BEAZLEY ARP. 466, πρβ. AJA 1930, 141.

8 Βλ. RICH AJA 1930, 171 περὶ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέως.

9 BEAZLEY ARP. 579 κἔ.

10 TALCOTT Hesperia 1933, 228· διὰ τὴν χρονολογίαν τῆς κύλικος τοῦ Ὀρφέως LANGLOTZ Zeitbestimmung 109, DIEPOLDER Der Penthesileamaler 11, BUSCHOR Griech. Vasen 176· κατὰ τὴν χρονολογίαν PHILIPPART Les coupes attiques à fond blanc ἢ προτεραιότης αὕτη δὲν διαπιστοῦται.

χνικῆς ἐκφράσεως¹. Ὁ ζωγράφος 1826, ὅπως καὶ αὐτοί, διακοσμεῖ τὸν ὄμιον δι' ἐρυθρομόρφων ἀνθεμίων καὶ λωτῶν² κατὰ τρόπον, τὸν ὁποῖον διέδωκε τῷ 490/80 ὁ ζωγράφος τοῦ Βρύγου³ — ἀλλὰ παραλείπων τὰς ἑλικας εἰς τὴν βᾶσιν τοῦ κεντρικοῦ ἀνθεμίου — ὑπεράνω δὲ τῆς παραστάσεως συνδυάζει μαϊάνδρον καὶ ὀριζοντίους σταυρούς (εἰκ. 6 καὶ 7). Αἱ παραστάσεις τῶν ληκύθων εἶναι οἰκιακαὶ σκηναὶ μὲ δύο πρόσωπα καὶ δοκιμάζουν παραλλήλως τὸν συμβολικὸν συνδυασμὸν νεκρικῆς προσφορᾶς ἐν τούτοις δὲν ἐπιμένουν εἰς τὰς παραστάσεις ταύτας — φαίνεται ὅτι δὲν ἔχει ἀκόμη ὠριμάσει ἢ βαθυτέρα



Εἰκ. 6. Λεπτομέρεια ληκύθου 17279.



Εἰκ. 7. Λεπτομέρεια ληκύθου 17493.

ἐκείνη πνευματικότης, ἡ ὁποία ἀναζητεῖ τὸ ἀνθρώπινον ἦθος εἰς τὰς ὀριακὰς σχέσεις⁴. Ἀλλὰ καὶ κατὰ τρόπον οὐσιαστικώτερον ὁ ζωγράφος 1826 δύναται νὰ θεωρηθῇ ὅτι σχετίζεται πρὸς τὸν εὐρύτερον κύκλον τῶν ζωγράφων τοῦ Πιστοξένου καὶ τῆς Πενθεσιλείας, ἂν θεωρηθῇ ὄχι ὡς ὠργανωμένη σχολή, ἀλλ' ὡς φορεὺς γενικωτέρων καλλιτεχνικῶν τάσεων⁵. Πρὸς τὸν κύκλον τοῦτον — μολονότι δὲν ἔχει τὴν μνημειακὴν ἔξαρσιν

1 Ἡ λήκυθος τοῦ Ὀλυμπίου ἐν Βερολίῳ, ἔργον τοῦ ζωγράφου τοῦ Συρίσκου (BEAZLEY ARP. 197), δὲν εἶναι πιθανῶς παλαιότερα, βλ. καὶ ZAHN *Antike* 1925, 284 (μετὰ τὰ Περσικά) διὰ τὴν χρονολογίαν τοῦ ζωγράφου τοῦ Συρίσκου RFUHL *MuZ.* II 516, SWINDLER *Ancient Painting* 193. — Τὸ 470 εἶναι καὶ ὁ ἀρύβαλλος τοῦ Διογένηος εἰς Τάραντα (RIEZLER 56 σημ.).

2 Τὰ ἀνθέμιά του ἀντὶ τῶν συνήθων 9, ἔχουν 7 φύλλα, ὅπως καὶ εἰς τὰς ληκύθους AJA 1947 πίν. 55 (Ἐρμῶναξ), CV. Oxford 1 πίν. 38, 5 (ζωγράφος Πανός) CV. Palermo πίν. 20, 4 (ζωγράφος Νίκωνος), RICHTER *Rf. Athenian Vases* 47 καὶ 48 (ζωγράφος Βρύγου) κ.ά.

3 Ὁ τύπος οὗτος τῆς κοσμήσεως δι' ὀρθῶν ἀνθεμίων παρέχει δυνατότητα ρυθμικῶν ἐναλλαγῶν καὶ συγχευεῖ τὴν παράστασιν πρὸς τὸ ἄγγειον, ἐνῶ τὰ κεκλιμένα ἀνθέμια, τὰ ὁποῖα συνειθίζοντο προηγουμένως (HAS-

PELS ἔ.ά. 70; 162 DINSMOOR AJA 1946, 106 κέ, ἐπίσης ROULSEN *Aus einer alten Etruskerstadt* πίν. 11, AJA 1930, 335) προσηροζοντο αὐτοτελῶς εἰς τὸ σχῆμα τοῦ ἄγγειου. Ἡ ἀνεξάρτητος δοκιμὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου εἰς τὴν λήκυθον τῆς Ν. Ὑόρκης RM 1943 πίν. 14,2 δὲν εἶχε συνέχειαν.

4 RICHTER ἔ.ά. 41, CV. Providence πίν. 19, 1 (ζωγράφος Βρύγου), πίν. 19, 2 (ζωγράφος Dutuit), SCHAAL *Aus Frankfurter Sammlungen* πίν. 32 (ζωγράφος Γιγαντομαχίας Παρισίων), GARDNER *Greek Vases in the Ashmolean Museum* πίν. 35, 317 (ζωγράφος Providence) κλπ. Ὑπόλειμμα τῶν ἐλικῶν εἶναι οἱ κύκλοι εἰς τὴν λήκυθον CV. Cambridge 2 (RICKETT-SANNON) πίν. 13, 3 (ὁμάς Μελήτου).

5 Ὅπως εἰς BEAZLEY *Greek Vases in Poland* 28 κέ., DIEPOLDER ἔ.ά. 22-3.

τῶν ἄλλων ζωγράφων λευκῶν ληκύθων τοῦ κύκλου — τὸν συνδέουν κοινὰ μορφολογικὰ ἀντιλήψεις, ὅπως ἡ ἀπομάκρυνσις ἀπὸ τῆς τεχνικῆς καλλιτεχνίας, ἡ σύλληψις τῶν ἰδίων φυσιογνωμικῶν τύπων, αὐστηρῶν, ἀλλ' ἔνεκα τῆς ἐσωτερικῆς ἐντάσεως χωρὶς βαρύτητα καὶ περαιτέρω ἀνάλογος δροσερότης διαθέσεως καὶ ἡ ἄμεσος ἔκφρασις μιᾶς συμπεπυκνωμένης ζωτικότητος¹.

Τὰ περισσότερα τῶν ἔργων τοῦ ζωγράφου τῶν Ἀθηνῶν 1826 κατατάσσονται εἰς τὴν δεκαετίαν περὶ τὸ 460 καὶ ἀπηχοῦν ἐν τῷ συνόλῳ διαθέσεις τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλκιμάχου², ὅπως ἐκφράζονται καὶ εἰς τὰς ἄλλας νεωτέρας ληκύθους τοῦ κύκλου: χαλάρωσις τῆς αὐστηρᾶς κατασκευῆς, ἀτομικώτερος χαρακτηρισμός, ὑγρότεροι ψυχικαὶ καταστάσεις, αἵτινες προσδιορίζονται ἀκόμη ὑπὸ τῆς ἀμέσου ζωῆς τῶν αἰσθήσεων, τόσον διάφορα τῶν πρώιμων ἔργων τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέως, τοῦ ὁποίου τὰς μορφὰς διαπνέει ἡ «αὕψυχή ἀρίστη»³. Εἰς τὰ ἔτη πρὸς τὸ 460 ἀνάγονται αἱ λήκυθοι τῶν Ἀθηνῶν 1825 (AM 1890 πίν. 1, RIEZLER πίν. 11), 1826 (RIEZLER πίν. 10), 2032 (FAIRBANKS I πίν. 5,2) Λονδίνου D 26 (MURRAY White Athenian Vases πίν. 21 A), μία τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ (εἰκ. 57) καὶ τοῦ Λίχα εἰς Ὁξφόρδην (JHS 1905 πίν. 3,1). Εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ ὄμου ἐπιζητεῖ τώρα νὰ ἀφήσῃ τὸ αὐστηρὸν μελάνον πλαίσιον καὶ εἴτε δοκιμάζει μελανόμορφα ἀνθέμια, εἴτε, ὅπως ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀχιλλέως, καλύπτει τὸν ὄμον διὰ λευκοῦ ἐπιχρίσματος δίδων οὕτω εἰς τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου περισσοτέραν ἐνότητα καὶ ἐλαφρότητα, ἀλλ' ἐξακολουθεῖ πάντοτε νὰ χρησιμοποιοῖ τὸν συνδυασμὸν ἀνθεμίων καὶ λωτῶν. τὰ φύλλα τῶν ἀνθεμίων εἶναι ἐναλλάξ μελανὰ καὶ ἀμαυρὰ ἐρυθρὰ⁴. Ἡ χρῆσις τῶν χρωμάτων παραμένει περιορισμένη εἰσάγεται τὸ ἐρυθρὸν καὶ πορφυροῦν, ἀλλὰ κυρίως εἰς τὰς λεπτομερείας, τὰ ἐνδύματα ἀποκοτῶν πλουσιωτέραν μορφολογικὴν διαφοροποίησιν, ἀλλ' εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι συχνὰ αἱ πτυχὰι δηλοῦνται μόνον εἰς τὸ προσχέδιον. Εἰς τὰ νεώτερα ἔργα τῆς ομάδος γίνονται ἀφθονώτερα τὰ χρώματα τῶν ἐνδυμάτων, ἅτινα χρωματίζονται εἴτε διαφόρων ἀποχρώσεων ἐρυθρὰ εἴτε μελανὰ μὲ πορφυρᾶς πτυχὰς (λήκυθος τῶν Ἀθηνῶν 1845, 1846, 1997). Αἱ μορφὰι διατηροῦν τὴν ἀκαμψίαν των, μολονότι εἰσάγεται ἡ διάκρισις τοῦ ἀνέτου σκέλους. Ἡ γενικὴ τάσις τῆς ἐποχῆς τοῦ Διφίλου πρὸς περισσοτέραν λεπτότητα ἐκδηλοῦται εἰς τὰς καθ' ὑπερβολὴν ραδινὰς ἀναλογίας, ἀλλ' αἱ μορφὰι ὑπολείπονται εἰς ζωτικότητα, χωρὶς νὰ ἀποκοτῶν ἐσωτερικὸν βάθος, ὥστε γίνεται αἰσθητὴ κάποια κενότης περιεχομένου⁵.

Εἰς ὅλας τὰς συνθέσεις τοῦ ὁ ζωγράφος τῶν Ἀθηνῶν 1826 συνηθίζει νὰ ἀντιπαραθέτῃ μορφὰς ἐσωτερικῶς αὐτάρκεις, χωρὶς σύνδεσμον μεταξὺ των. Ἡ φορὰ, τὴν ὁποίαν δημιουργεῖ θεματικόν τι στοιχεῖον ἢ τὸ βλέμμα, εὐρίσκει τὴν ἄλλην μορφήν πάντοτε κλειστήν καὶ ἡ ὑπέρβασις τῆς τομῆς γίνεται εἰς τὸ καθαρῶς μορφολογικὸν ἐπίπεδον τῆς συν-

1 Ἡ ἀναζήτησις τῶν σχέσεων νοεῖται διὰ τὰ παλαιότερα καὶ καλύτερα τῶν ἔργων του. Λεπτομερείας τῆς ἐνδυματολογίας τοῦ ζωγράφου τῆς Πενθεσιλείας (RICH AJA 1930, 157, ROULSEN From the Collections Ny Calsberg I 174) συνειθίζει καὶ ὁ ζωγράφος 1826.

2 465.0: BUSCHOR Griech. Vasen 181, διὰ τὰ χρονικὰ ὄρια τῶν ἀγγείων μὲ τὴν ἐπιγραφὴν Ἀλκιμάχος βλ. CASKEY-BEAZLEY Attic Vase Paintings,

Boston 45, ROBINSON-FLUCK Greek Love-names 78.

3 ΗΡΑΚΛ. Β 118 SNELL.

4 Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται καὶ εἰς ἄλλας ληκύθους τοῦ κύκλου τοῦ ζωγράφου τοῦ Πιστοξένου, ὅπως τὴν λήκυθον τοῦ Ermitage AM 1926, 48 καὶ τῆς Κύπρου Swedish Cyprus Expedition III πίν. 86, 1/2.

5 Πρβ. FAIRBANKS I 147, WEISSHÄUPL AM 1890, 48.

θέσεως. Ἡ γενικὴ τάσις τῆς ἐποχῆς εἶναι βεβαίως νὰ τοποθετήσῃ τὴν σχέσιν εἰς τὸν βαθύτερον ψυχικὸν κόσμον τῶν προσώπων ἢ τὴν πνευματικὴν ἀτμόσφαιραν τοῦ συνόλου¹, ἀλλὰ δύναται νὰ παρατηρηθῇ εἰς τὰ πρώιμα ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀχιλλέως ὅτι ὑπόκειται διάφορος ἀφετηρία: αἱ μορφαὶ εἶναι ἀνοικταὶ πρὸς ἀλλήλας, τὴν δὲ ἐπαφὴν δημιουργεῖ ἐπὶ πλέον καὶ ἡ συμμετοχὴ εἰς τὴν κοινότητα τοῦ γεγονότος, ἡ ὁποία ἐκφράζει καὶ τὴν ψυχικὴν ἀνταπόκρισιν². Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ λήκυθος τοῦ Βερολίνου FURTW. 2444. Ἡ σύνθεσις τῆς γυναικὸς μὲ τὸ βρέφος, τὸ ὁποῖον κρατεῖ, ἀπομονοῦται ἀπὸ τῆς μορφῆς τοῦ πολεμιστοῦ καὶ λείπει ἡ διασταύρωσις τῶν κινήσεων καὶ ἡ αὐθόρμητος ἐκφρασις παιδικῆς ζωῆς, τὴν ὁποίαν δημιουργεῖ εἰς τὰς παραστάσεις τῆς ἐποχῆς ἡ στροφή τοῦ βρέφους πρὸς τὴν ἄλλην μορφήν³, καὶ ὁ τρυφερότερος ψυχικὸς ρυθμὸς, κατὰ τὸν ὁποῖον ἀναζητεῖ στήριγμα εἰς τὸν μητρικὸν ὄμιον⁴.

Ἡ λήκυθος τοῦ Βερολίνου, ὡς καὶ τῶν Ἀθηνῶν 1763, τοποθετοῦνται μετὰ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας 460/50⁵ καὶ δεικνύουν ὅτι ὁ ζωγράφος 1826 ὑπῆρξεν ἐκ τῶν πρώτων, οἵτινες ἐγκατέλιπον τὸ πρόσθετον λευκὸν διὰ τὰς γυναῖκας⁶. Ἐσωτερικῶς ἡ τέχνη του παραμένει συντηρητικὴ, χωρὶς νὰ ἀφομοιώνῃ τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἐποχῆς τοῦ Διφίλου, κατορθώνει ὁμως ἀντλῶν ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν καταβολὴν τῆς παρελθούσης δεκαετίας νὰ δημιουργῇ ἀξιολόγους μορφάς⁷.

Ἐὰν γίνῃ δεκτὴ ἡ ὑπόθεσις ὅτι τὸ ἔργον τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς⁸ ἀποτελεῖ τὴν τελευταίαν φάσιν τῆς ἐξελίξεως τοῦ ζωγράφου 1826, τότε πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὅτι κατὰ τὸ 455/0 πραγματοποιεῖται σημαντικὴ ἀνανέωσις καὶ βαθυτέρα μεταβολὴ τῆς

1 Βλ. εἰδικότερον BEAZLEY VA. 134 καὶ 142, SCHWEITZER NJb. 1934, 311, HOFFKES-BRUKKER Frühgriech. Gruppenbildung 65 κέ.

2 RIEZLER πίν. 2 — JHS 1896 πίν. 7, BUSCHOR Griech. Vasen 191—JHS 1896 πίν. 6, BUSCHOR Das Grab 40—CV. Athènes 1 III Jc πίν. 2, 7, αὐτ. πίν. 2, 1/2.

3 Λήκυθος Δρομίππου RIEZLER πίν. 2 (ζωγράφος Ἀχιλλέως), λήκυθος Ὀξφόρδης GARDNER πίν. 18, CV. 1 πίν. 37, 1/2 (ζωγράφος Ὑλλου), λήκυθος Ἀλκιμάχου CV Athènes 1 III Jb πίν. 3, 3, AE 1905 πίν. 1, BUSCHOR Griech. Vasen 190 (ζωγράφος Τιμοκράτους) πρβ. καὶ τὸν ἀμφορέα CV. Brit. Museum 3 III ic πίν. 17, 1, JHS 1888 πίν. 3 (ζωγράφος Βορέου) συνήθης εἶναι ἡ στροφή τοῦ Διονύσου, τὸν ὁποῖον ὁ Ἑρμῆς παραδίδει εἰς τὰς Νύμφας (AURIGEMMA Museo di Spina πίν. 81, Mon. Ist. 2 πίν. 17, Millin Peintures de vases grecs II 13 — BEAZLEY VA. 153).

4 Ἀλάβαστρον CV. Providence πίν. 22, 3a, AJA 1931, 302 (ζωγράφος Villa Giulia), σκύφος Boston JdI 1902 πίν. 2 (ζωγράφος Εὐαίχμης) ἐπίσης ὁ ἀμφορεὺς τοῦ Εὐφόρβου FR III 290, Pfuhl MuZ. III 521, JHS 1914, 191 (ζωγράφος Ἀχιλλέως), πρβ. καὶ τὴν στενήν σχέσιν εἰς τὸ ὄστρακον τῆς Ἀκροπόλεως GAERF-LANGLOTZ II πίν. 33, 446.

5 Παρὰ BUSCHOR ALP. 24 ἐχρονολογήθη αὕτη τὸ 465, ἀλλ' ἔχει ἤδη ἐγκαταλειφθῆ τὸ πρόσθετον λευκὸν τὰ πρώιμα στοιχεία εἶναι μᾶλλον ἐπιβιώσεις παλαιότε-

ρας ἀντιλήψεως, δι' αὐτὸ ἄλλωστε καὶ τὸ σύνολον δὲν πείθει διὰ τὸν ἀρχαϊσμόν του, ἐνῶ ἀφ' ἑτέρου αἱ μικραὶ κεφαλαὶ καὶ ραδιναὶ ἀναλογίαι ὀδηγοῦν πρὸς τὰ μέσα τοῦ 5ου αἰῶνος (LANGLOTZ Frühgriech. Bildhauerschulen 20, SPEIER RM 1932, 11, πρβ. καὶ τὰς λευκὰς ληκύθους τοῦ Διφίλου, ἰδίως RIEZLER πίν. 7). Ἐπίσης κατὰ τὴν κατάταξιν τῆς σ. 16-7 αἱ λήκυθοι τῶν Ἀθηνῶν 12789 καὶ 12785 (AE 1906 πίν. 1 καὶ 2, RIEZLER πίν. 8 καὶ 9) διατηροῦσαι τὸν ἐρυθρόμορφον ὄμιον καὶ τὸ πρόσθετον λευκὸν δὲν δύναται νὰ τεθοῦν μετὰ τὰς ληκύθους 1958 καὶ 1959 (RIEZLER πίν. 16 καὶ 17) καὶ νὰ ἀνήκουν εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Ὑγιαίνονος.

6 Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀχιλλέως εἶχεν ὀλιγότερον ἐνδιαφέρον διὰ τοὺς τεχνικοὺς νεωτερισμοὺς καὶ τὸ ἐγκαταλείπει μετὰ τὸ 450 (BUSCHOR Das Grab 48—πρβ. BEAZLEY JHS 1914, 221, LUCE AJA 1919, 22). Κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον ἀμαυρὸν περιγράμμα εἰσάγει μόνον εἰς τὰ τελευταῖα ἔργα του (BEAZLEY ARP. 649). Ἐὰν πράγματι ἡ λήκυθος τῆς συλλογῆς Heyl 107 (LANGLOTZ πίν. 30) περὶ τὸ 450 ἔχη ἀμαυρὸν περιγράμμα, ὡς ἀναγράφεται, δύσκολον θὰ ἦτο νὰ θεωρηθῇ ἔργον ἰδικόν του.

7 ZERVOS L'art en Grèce εἰκ. 277.

8 Διὰ τὸν συγχρονισμόν τῆς ομάδος αὐτῆς πρὸς τὰς ληκύθους τοῦ Ὑγιαίνονος βλ. BOSANQUET JHS 1899, 172, διὰ δὲ τὴν ἀντιστοιχίαν πρὸς τὴν πελίκην τῆς Ἐριφύλης εἰς Lecce PFUHL MuZ. II 604.

τέχνης του, ἡ ὁποία συνδυάζεται πρὸς τὴν διάδοσιν τῶν σκηνῶν «ἐπισκέψεως εἰς τὸν τάφον»¹. Τὸ θέμα τοῦτο εἶχεν εἰσαχθῆ περὶ τὸ 460 καὶ τὰ παλαιότερα γνωστὰ παραδείγματα εἶναι δύο λήκυθοι τοῦ ζωγράφου τῶν Ἀθηνῶν 1826 — σύγχρονοι πρὸς ἀλλήλας—εἰς Ἀθήνας (1825) καὶ τὸ Βρεττ. Μουσεῖον (1928, 2-13. 1 : BMQ 1928/9 πίν. 2a).¹ Ὅπως καὶ τὰ ἄλλα νεκρικὰ θέματα, ἡ «ἐπίσκεψις εἰς τὸν τάφον» προετοιμάζεται εἰς τὰ ἄγγεῖα τοῦ ὠρίμου ἀρχαϊσμοῦ² καί, ὅταν διαδίδεται πρὸς τὰ μέσα τοῦ 5^{ου} αἰῶνος, παρέχει τὴν εὐκαιρίαν, ὅπως ἐκδηλωθῆ μία ἰδιαιτέρα τάσις τῆς συγχρόνου ζωγραφικῆς τῶν λευκῶν ληκύθων. Ἐνῶ εἰς ζωγράφους ἐστραμμένους πρὸς τὸν ἐσωτερικὸν ἀνθρώπων ἡ ἐπιτύμβιος στήλη προστίθεται ὡς πάρεργον εἰς τὰς οἰκιακὰς σκηνάς³, εἰς ἄλλους ζωγράφους ἀναπτύσσεται ἐνδιαφέρον διὰ τὴν μελέτην τοῦ ἀντικειμένου καὶ τὴν στροφὴν πρὸς τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον, ἀπὸ ὅπου ζητοῦν νὰ ἀντλήσουν νέα θέματα. Εἰς τὴν τάσιν αὐτὴν ὀφείλονται αἱ λεπτομέρειαι τῶν ἐπιταφίων μνημείων εἰς τὰς ληκύθους τῶν Ἀθηνῶν 1815 (ΑΕ 1886 πίν. 4β, RIEZLER πίν. 22), τῆς Βοστώνης 9069 (FAIRBANKS I πίν. 6, RIEZLER 42/3)—ὅσον καὶ ἂν τὸ σύνολον κατάγεται ἐκ τῆς φαντασίας τοῦ ἀγγειογράφου—⁴, ὁ φόρτος τῶν πραγματικῶν στοιχείων εἰς τὰς ληκύθους τοῦ Λονδίνου 05.11-1. 1 καὶ 06.5-12.1 (FAIRBANKS II πίν. 34, 1 καὶ 2), ἡ ἀκριβεία τῆς ἀποδόσεως τοῦ τύμβου εἰς τὴν λήκυθον τῶν Ἀθηνῶν 1789 (RIEZLER πίν. 18, BENNDORF Griech. u. sic. Vasenbilder πίν. 20,2)⁵ τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς καὶ περαιτέρω ἡ μοναδικὴ ἀπεικόνισις οἰκογενειακοῦ περιβάλλου μετὰ τῆς συστάδος τῶν στηλῶν ἐπὶ τοῦ κοι-

1 Εἰς ἀμφοτέρας εἰκονίζεται ὁ αὐτὸς ἰδιόρρυθμος τύπος ἐπιτύμβιου ἀποτελούμενος ἐκ βάσεως καταληγουσῆς εἰς βαθμιδωτὴν πυραμίδα καὶ ἐκ στήλης, ἣτις προεκτείνεται καὶ εἰς τὸν ὄμον τοῦ ἀγγείου. Γνώμας περὶ τῆς συγκροτήσεως τοῦ ἐπιτύμβιου βλ. FAIRBANKS I 169, RIEZLER 96, WEISSHÄUPL AM 1890, 46-7· πρόκειται μᾶλλον ἀπεικόνισις στήλης ἐπὶ βαθμιδωτοῦ βάθρου, διὰ τὴν μορφήν τοῦ ὁποίου βλ. καὶ NEUGEBAUER AA 1920, 29 σημ. ἀντὶ τοῦ περισσώτερον συνήθους εἰς σχῆμα βωμοῦ (CASKEY-BEAZLEY Attic Vase Paintings 53, PAGENSTECHE Unteritalische Grabdenkmäler πίν. 17g καὶ σ. 33). Εἰς τὴν πρώτην περίπτωσιν τὸ βάθρον εἶναι εὐρὺ καὶ χαμηλόν, ὅπως ἐπὶ τῆς ληκύθου HASPELS πίν. 51,2 (παρὰ NICOLE Supplément 973 δίδεται ἄλλη ἐρμηνεία), ἀνάλογος δὲ πρὸς τὴν δευτέραν εἶναι ἡ ἀπεικόνισις τῆς ληκύθου FAIRBANKS II πίν. 28.—Ἡ προέκτασις τῆς στήλης εἰς τὸν ὄμον ἀπαντᾷ καὶ εἰς τὰς λευκὰς ληκύθους RIEZLER πίν. 77—CV. Athènes 1 III Jd πίν. 15, 1, CV. Copenhagen 4 πίν. 171, 1b, CV. Bruxelles 1 III Jb π. 2, 2.

2 Ἐρυθρόμορφα ὄστρακα ἐξ Ἐλευσίνος ΠΑΠΑΣΠΥΡΙΑΔΗ ΑΔ 1926, 7· δὲν δύναται μετὰ βεβαιότητος νὰ συναχθῆ, ἂν παρίσταται στολισμὸς καὶ προσφορὰ εἰς τὸν τάφον ἢ θρήνος, ὅπως εἰς τὴν μελανόμορφον λουτροφόρον τῶν Ἀθηνῶν CV. 1 III Hg πίν. 8, 1, COLLIGNON-COUVE πίν. 30, RUMPF Die Religion der Griechen 179. Πιθανώτερον εἶναι ὅτι ἡ μετάβασις ἀπὸ τοῦ λατρευτικοῦ περιεχομένου εἰς κόσμον περισσώτερον ἀνθρώπινον καὶ οἰκεῖον, ὅπου εἰσάγει καὶ τὸ ἐπίγραμμα

τῆς Ἀνθεμίδος (IG I² 1037), ἐγινε περὶ τὰ μέσα τοῦ 5^{ου} αἰῶνος. Διὰ τὴν ὑπὸ νέον πνεῦμα ἀναδημιουργίαν τῶν νεκρικῶν παραστάσεων τοῦ ἀρχαϊσμοῦ βλ. HEINEMANN Thanatos 80, ZSCHIEITZSCHMANN AM 1928, 29 (πρόθεσις), FURTWÄNGLER Kl. Schriften II 128 (Χάρον), DIEPOLDER Die att. Grabreliefs 9 (δεξιῶσις).

3 Πρβ. CV. Athènes 1 III Jc πίν. 4/5 πρὸς 7, 3/4, RIEZLER πίν. 37 καὶ πίν. 38.

4 FAIRBANKS I 189, RIEZLER 43, Six Bonner Studien 155.

5 FAIRBANKS I 211, ἐπίσης διὰ τὰ πραγματικὰ στοιχεῖα τῆς ληκύθου τῆς Μαδρίτης 19497 αὐτ. I 194, ἀμφοτέρα εἶναι ἔργα τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς.— Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθῆ ὅτι ὁ κἀνθαρος εἰς ἄττικά ἐπιτύμβια δὲν ἀπαντᾷ πρὸ τοῦ 4^{ου} αἰῶνος (MÖBIUS RE III A 2318—τὸ σημειούμενον εἰς HOLWERDA Die att. Gräber der Blütezeit 111 παράδειγμα δὲν εἶναι ἄττικοῦ ἀγγείου), ἐνῶ εἶναι συνήθης ἐν Βοιωτίᾳ (LULLIES AM 1940, 19 κέ.). Ἐπίσης εἰς τὸν ζωγράφον τῶν Ἀθηνῶν 1826 παρατηρεῖται προτίμησις πρὸς τὰς προσφορὰς τῆς χθονίου λατρείας, τὰ πόπανα (λήκυθος εἰκ. 1 καὶ 1912. COLLIGNON-COUVE 1648) καὶ τὰ ψά, τῶν ὁποίων ἡ παράστασις ἐπὶ τῶν ἄττικῶν ληκύθων δὲν εἶναι ἄλλως συχὴ (βλ. καὶ ORSI Mon. Ant. XIV 847 σημ.)· φὸν εἰκονίζεται καὶ εἰς τὴν λήκυθον τῆς Μαδρίτης, κἀνθαρον δὲ καὶ φὸν κρατεῖ ὁ ψυχοπομπὸς Διόνυσος, τοῦ ὁποίου αἱ προτομαὶ τίθενται συχνὰ εἰς τοὺς βοιωτικὸς τάφους (NILSSON ARW. 1908, 537, METZGER BCH 1944-5, 316).

νοῦ κρηπιδώματος, ὅπως ἦτο συνήθεια διὰ τὸν Κεραμεικόν, εἰς τὴν λήκυθον τῆς Ν. Ὑόρκης 35.11.5 (RICHTER Attic Rf. Vase Painting εἰκ. 83)¹.

Παραλλήλως εἰς τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς ἡ γενικώτερον παρατηρουμένη ὁρμὴ κατὰ τὰ μέσα τοῦ 5^{ου} αἰῶνος πρὸς ἀπελευθέρωσιν ἀπὸ τῶν δεσμεύσεων τοῦ αὐστηροῦ ῥυθμοῦ², ὀδηγεῖ εἰς τὴν παράστασιν μορφῶν, αἱ ὁποῖαι προσδιορίζονται διὰ τοῦ στοιχείου τῆς κινήσεως εἴτε ἐν τῷ χώρῳ (λήκυθος Ἀθηνῶν 1789, Βερολίνου Inv. 3245: RIEZLER πίν. 19, Gallatin: CV. πίν. 27, 7/9) εἴτε εἰς τὰς στάσεις καὶ τὰς ὁρμητικὰς χειρονομίας— βλ. τὸν τρόπον, κατὰ τὸν ὅποιον κάθεται ὁ νέος ἢ τείνει τὴν χεῖρα πρὸς τὸ κἀνιστρον τῶν προσφορῶν εἰς τὰς ληκύθους τῶν Ἀθηνῶν 1790 καὶ 1959 (RIEZLER πίν. 16, PFUHL MuZ. III 532, CV. Athènes 1 III Jc πίν. 6, 3/5) καὶ τὴν χειρονομίαν τῆς γυναικὸς εἰς τὴν λήκυθον Gallatin. Ἀλλὰ καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων μετὰ τὴν ζωτικότητα, ἡ ὁποία ἀνέροχεται εἰς τὴν ἐπιφάνειαν, ἐκδηλώνουν τὴν ἰδίαν δραστηριότητα καὶ φυγόκεντρον τάσιν πρὸς τὰ ἔξω.—Ὅμοια προτίμησις πρὸς ζωηρὰς κινήσεις ἀπαντᾷ καὶ εἰς συγχρόνους ληκύθους τοῦ ζωγράφου Sabouloff³, εἰς αὐτὴν δὲ ὀφείλονται καὶ αἱ σκηναὶ κυνηγίων τοῦ ζωγράφου τοῦ Θανάτου⁴.

Τρίτος παράγων, ὁ ὁποῖος συνετέλεσεν εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς, εἶναι ἡ ἐπίδρασις τοῦ pictorial style, ὅς τοῦτο ἀναλύεται παρὰ HASPELS Attic Blackfigured Lekythoi 190 κέ. Σποραδικὰ δείγματα τῆς ἀντιλήψεως ταύτης, ὅπως παρασταθοῦν ὄχι αὐτόνομοι μορφαί, ἀλλὰ συλληφθῆ ἢ σκηναὶ ὡς ἐνιαῖον σύνολον, διαφαίνονται καὶ εἰς τὸ ἔργον τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς, χωρὶς—ὅπως εἶναι φυσικὸν ἄλλωστε— νὰ καταλήγῃ εἰς συνεπῆ ὁλοκλήρωσιν: εἰς τὴν λήκυθον τῶν Ἀθηνῶν 1958 (CV. 1 III Jc πίν. 6, 6/7, FAIRBANKS I 203, RIEZLER πίν. 17) τὸ κἀνιστρον τέμνεται ὑπὸ τῆς ἐπιτυμβίου στήλης, εἰς τὴν λήκυθον 1959 ἡ κυρία μορφή τοποθετεῖται εἰς δεύτερον ἐπίπεδον καὶ ἐν μέρει ἀποκρύπτεται ὑπὸ τοῦ ἐπιτυμβίου. Τὸ pictorial style, κατὰ τὴν Haspels, συνεχίζει τὴν παράδοσιν τοῦ μελανομόρφου ῥυθμοῦ καὶ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀντιμένου, ἀλλ' ἡ εἰσαγωγή του εἰς τὰς λευκὰς ληκύθους τῶν μέσων τοῦ 5^{ου} αἰῶνος πιθανῶς σχετίζεται γενικώτερον πρὸς τὴν ἐπίδρασιν τῶν κατηγοριῶν τῆς νέας ζωγραφικῆς, ἐκ τῆς ὁποίας προέρχονται καὶ τὰ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα, κυρίως φυτικαὶ μορφαί, αἱ ὁποῖαι ἀκριβῶς τώρα ἀρχίζουν νὰ ἐμφανίζονται—παράδειγμα τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς ἢ λήκυθος τῶν Ἀθηνῶν 1790 (COLLIGNON-COUVE 1775)⁵. Εἰς τὴν προσπάθειαν ταύτην, ὅπως ἀποδοθῆ ἡ νέα ἐμπειρία τῆς πραγματικότητος καὶ ἀνανεωθοῦν τὰ τυπικὰ θέματα, ὀφείλεται καὶ ἡ μοναδικὴ παρά-

¹ Διὰ τὴν τάσιν πρὸς τὴν ἐξωτερικὴν παρατήρησιν παραλλήλως πρὸς τὴν «ἀκαδημαϊκὴν» βλ. FAIRBANKS I 202 καὶ 214, διὰ τὴν πολλαπλότητα τῶν ἀναζητήσεων τῆς ἐποχῆς γενικώτερον KJELLBERG Studien zu den att. Reliefs 25.

² ΚΑΡΟΥΖΟΣ ΑΔ 1930, 66-7.

³ FAIRBANKS I 187, RIEZLER πίν. 20.

⁴ BONN: CV πίν. 42, 2, 3 JdI 1907 πίν. 3, Λονδίνον: MURRAY White Athenian Vases πίν. 6, SCHRÖDER Der Sport der Hellenen πίν. 43b.

⁵ HEINEMANN Die landschaftlichen Elemente

in der griech. Kunst 90, ROTTIER Recueil 542—δύναται νὰ προστεθοῦν καὶ ἡ λήκυθος τοῦ ζωγράφου Sabouloff εἰς Baltimore (CV. 1 πίν. 40, 2) καὶ τὰ θραύσματα τῆς Τυβίγγης E 60 (WATZINGER πίν. 26), ὅπου οἱ κάλαμοι, πιθανῶς, ὑποδηλοῦν τὴν παράστασιν «σκηναῖς τοῦ Ἀχέροντος» (ΠΑΥΣ. X 28, 1 περὶ τῆς Νεκυίας τοῦ Πολυγνώτου - διὰ τὰς παραστάσεις τοῦ Χάρωνος τὸ 460-50 LULLIES AA 1944-5, 27). Κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην εἰσάγονται εἰς λευκὰς ληκύθους καὶ αἱ «πολυγνώτειοι» στάσεις τῶν προσώπων, βλ. JACOBSTAHL Melische Reliefs 190 κέ.

στασις γυναικός ἢ ὁποία σηκώνει τὸ ἄκρον τοῦ ἱματίου διὰ νὰ σπογγίση τὰ δάκρυά της παρὰ τὸν τάφον τοῦ νεκροῦ εἰς τὴν λήκυθον 1958 — ἀντίστοιχος κατὰ τὴν ἐξειδίκευσιν τοῦ περιεχομένου καὶ τὴν ψυχολογικὴν στιγμὴν πρὸς τὴν λήκυθον τῆς Βοστώνης 9069 μὲ τὴν παράστασιν τοῦ ὀδοιπόρου, ὅστις γονατίζει, διὰ νὰ διαβάσῃ τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ τάφου (ἐρμηνεῖα STUDNICZKA JdI 1911, 81—μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι δέχεται εἰκονιζόμενον τιμητικὸν μνημεῖον εἰς γυμνάσιον).

Ἄλλ' ἐὰν αἱ ἐπιδράσεις αὗται εἶναι ἀρκεταί, διὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὴν ἐξέλιξιν καὶ τὴν μετάβασιν ἐκ τοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου τῶν Ἀθηνῶν 1826 εἰς τὸ τοῦ ζωγράφου τῆς ἐπιγραφῆς, τοῦτο μόνον ὡς πρόβλημα ἀντιμετωπίζεται ἐνταῦθα.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Σ. ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

Σ Α Λ Α Μ Ι Ν Ι Α Κ Α

Υ Π Ο Δ Η Μ Η Τ Ρ Ι Ο Υ Π Α Λ Λ Α

(Συνέχεια ἐκ τῆς ΑΕ 1948-1949, 112-134)

Γ. ΟΙ ΤΑΦΟΙ

(Παρατηρήσεις περὶ τῶν παλαιοχριστιανικῶν καὶ βυζαντινῶν ταφῶν)

Εἰς τὸ παρὰ τὸ Μοῦλκι τῆς Σαλαμῖνος ναῦδριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ἀνεσκάφησαν ἐν ὄλῳ ἐννέα τάφοι: πέντε ἐντὸς τοῦ κυρίως ναοῦ, εἰς ἐντὸς τοῦ πλαγίου κλίτους, δύο ἔξω τῆς ἐκκλησίας ἀλλ' ἐν συνεχείᾳ τοῦ δυτικοῦ αὐτῆς σκέλους καὶ εἰς εἰς μικρὰν ἀπόστασιν ΒΔ τῆς ἐκκλησίας (βλ. ΑΕ 1948-1949, σ. 126 εἰκ. 3).

Ἐξ ἀφορμῆς τῶν τάφων τούτων καταχωρίζω ἐνταῦθα παρατηρήσεις τινὰς περὶ τῶν παλαιοχριστιανικῶν καὶ βυζαντινῶν ταφῶν· περιορίζομαι ὅμως μόνον εἰς ὅσα ζητήματα θέτουν οἱ σαλαμινιακοὶ οὗτοι τάφοι: περιγράφω, δηλαδή, λεπτομερέστερον τοὺς τάφους καὶ σημειῶνω σχόλια περὶ αὐτῶν, προσέτι δ' ἀσχολοῦμαι περὶ τὰ ὀνόματα τῶν τάφων καὶ περὶ τῆς ἐντὸς τῶν ἐκκλησιῶν ταφῆς.

Ἡ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα τῶν χριστιανικῶν ταφῶν ἔχει ἀπασχοληθῆ κυρίως περὶ τὰ ζητήματα τῶν ὑπογείων νεκροταφείων, ἰδιαίτερος τῶν καταπληκτικῶν κατακομβῶν τῆς Ἰταλίας, δευτερευόντως δὲ μόνον ἔχει διατρίψει περὶ τὰ ζητήματα τῶν ἐπὶ τοῦ ἐδάφους ταφῶν. Δὲν λείπουν, βεβαίως, καὶ ἐπὶ τοῦ τομέως τούτου ἐνδιαφέρουσαι παρατηρήσεις, ὡς π.χ. περὶ τῶν ἐν Δαλματία ἀνασκαφέντων χριστιανικῶν νεκροταφείων ἢ περὶ τῶν χριστιανικῶν μασσωλείων. Ἐν τούτοις λείπει ἀκόμη ἡ συνθετικὴ μελέτη τοῦ θέματος περὶ τῶν παλαιοχριστιανικῶν καὶ τῶν μεσαιωνικῶν ταφῶν. Θὰ τὴν διευκολύνῃ ἡ ἔρευνα τῶν ἐπὶ μέρους ζητημάτων. Ἰδιαίτεραν σημασίαν ἔχει ἡ μελέτη τῶν σχετικῶν πρὸς τοὺς τάφους χρονολογικῶν προβλημάτων, ἥδη δὲ ὁ φίλος κ. Ἰω. Θρεψιά-