

ΤΑ ΝΕΑ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ  
ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΠΕΝΑΚΗ



ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1989



# ΤΑ ΝΕΑ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ

---

Ε' ΕΤΟΣ - ΤΕΥΧΟΣ 4/1989

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μήνυμα Προέδρου τῶν Φίλων	2
Σημείωμα Ὑπεύθυνης τοῦ Δελτίου	2
Ἄγγελου Δεληβορριά	6
Ἐπιστημονικά δημοσιεύματα Λ.Μ.	7
Νανῶς Χατζηδάκη Κρητική εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καβαλάρη σέ "παρέλαση".	9
Κατερίνας Κορρέ - Ζωγράφου Νεοελληνικό "τεπελίκι"	24
Δήμητρας Παπανικόλα - Μπακιρτζή Φωφῶς Μαυρικίου Δύο βυζαντινά ἀγγεῖα, δωρεά Τζάνετ Ζάκου	28
Ναταλίας Πούλου - Παπαδημητρίου Παλαιοχριστιανικός πήλινος δίσκος τοῦ Μουσείου Μπενάκη	32
Πέτρου Ν. Πρωτονοτάριου Τρία δοκίμια βυζαντινῶν νομισμάτων	36
Λένα Κωνσταντέλλου Μαγεῖα καί ταφικά ἔθιμα. Δείγματά τους ἀπό αἰγυπτιακή faience στό Μουσείο Μπενάκη	41
Κάτε Συνοδινοῦ Ἐνα περίπτεχο κόσμημα ἀπό τά varia τῆς συλλογῆς Σοφίας Λαμπρίδη	45
Γ. Νικολακόπουλου Μιχαήλ Μαρτζουβάνης	49
English Summary	60

---

Άγαπητοί Φίλοι,

Καλά Χριστούγεννα

καί κάθε χαρά καί εὐτυχία γιά τόν καινούργιο χρόνο 1990.

Ἡ χρονιά αὐτή εἶναι σταθμός γιά τό Μουσείο Μπενάκη, πού ξεκίνησε τήν ἀνέγερση μιᾶς νέας πτέρυγας, πού θά διπλασιάσει τούς ὠφέλιμους χώρους του καί θά δημιουργήσει τίς προϋποθέσεις γιά τήν οὐσιαστική ἀνάπλαση τοῦ χαρακτήρα του καί τή μεταμόρφωσή του σ' ἓνα Μουσείο Ἱστορικής Συνέχειας τοῦ Ἑλληνισμοῦ.

Στό μεγάλο αὐτό ἔργο ἡ συμπαράσταση τῶν «Φίλων» εἶναι ἀπαραίτητη. Ἄς σταθοῦμε δίπλα στό Μουσείο μας, στή μεγάλη του αὐτή προσπάθεια, μέ κάθε τρόπο.

Καλή χρονιά

Ἡ Πρόεδρος

ΛΕΝΑ ΧΑΤΖΗΠΕΤΡΟΥ

Άγαπητοί Φίλοι,

Τό τεύχος αὐτό περιλαμβάνει μελέτες, πού ὅλες γράφτηκαν ἀπό φίλους καί συνεργάτες τῆς Λασκαρίνας Μπούρα πού μέ τόν τρόπο αὐτό θέλησαν νά τιμήσουν τή μνήμη της.

Τά ἀντικείμενα πού δημοσιεύονται σχετίζονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μέ τό Μουσείο Μπενάκη καί ἀπώτερο στόχο ἔχουν νά γνωστοποιήσουν σέ Σᾶς τό πολύτιμο ὑλικό ἐνός Μουσείου πού ἔχει ἤδη δρομολογήσει μιᾶ φιλόδοξη καί ἐξαιρετικά ζωτική κτιριακή επέκταση πού θά τοῦ ἐξασφαλίσει μακροπρόθεσμα καλύτερη λειτουργία. Εὐελπιστοῦμε ὅτι θά δώσετε δείγματα συνεχοῦς συμπαράστασης.

Ἡ Ἀντιπρόεδρος

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΡΡΕ - ΖΩΓΡΑΦΟΥ

ἐπ. Καθηγήτρια



Εικόνα εξωφύλλου: Ἅγιος Γεώργιος καβαλάρης "σε παρέλαση". Εικόνα ἀπό τῆ δωρεά Βαλλιάνου στό Μουσείο Μπενάκη, Α' μισό 15ου αἰώνα.

Ό τόμος αυτός αφιερώνεται  
στην άλησμόνητη Λασκαρίνα Μπούρα





Εικόνα εξωφύλλου: Άγιος Γεώργιος, πρόσωπο (λεπτ. εικ. 1). Μ.Α.

Χάσαμεν όμως τό πιο τίμιο - τήν μορφή σου

*Κ. Καβάφης*

Ἡ Λασκαρίνα Μπούρα μᾶς ἔφυγε ἀναπάντεχα, χωρὶς καλὰ καλὰ νὰ καταλάβουμε τὸ πῶς καὶ τὸ γιατί. Χωρὶς νὰ προετοιμαστοῦμε γιὰ τὸ κενὸ πού θ' ἄφηνε πίσω τῆς, γιὰ τὰ φιλόδοξα προγράμματα πού θά 'μεναν ἀνολοκλήρωτα, χωρὶς νὰ ἔχουμε ἐξοικειωθεῖ μέ τὴν ἰδέα τῆς ἀπουσίας τῆς. Τὸ μικρὸ τῆς γραφεῖο στὸ Μουσεῖο Μπενάκη ἀπόμεινε φορτωμένον μέ τὰ βιβλία καὶ τίς σημειώσεις τῆς γιὰ τὸν Κατάλογο τῆς Βυζαντινῆς Συλλογῆς πού δὲν πρόλαβε νὰ πάρει τὸ δρόμο τοῦ τυπογραφείου\* τὰ τραπέζια τριγύρω γεμάτα ἀπὸ νέες δωρεές ἀταξινόμητες.

Οἱ συνάδελφοί τῆς ἀμήχανοι θά περιμένουν μάταια τὴ συμπαράσταση πού εἶχαν πάντοτε στὴ σύνταξη κάποιων λημμάτων γιὰ μιὰ νέα ἔκδοση, στὴν ἐπιλογή τοῦ ὑλικοῦ γιὰ μιὰ καινούργια ἔκθεση, στὴν παρακολούθηση τῆς συντήρησης καὶ τῆς ἀποκατάστασης ἑνὸς ἔργου, στὴν προετοιμασία μιᾶς πνευματικῆς ἐκδήλωσης. Καὶ οἱ νέοι μελετητές θά στερηθοῦν τὴν ἀπλόχερη βοήθεια πού τοὺς πρόσφερε στὴν ἀναζήτηση ὑλικοῦ γιὰ ἐπιστημονικὴ ἐπεξεργασία, στὴν ἐπώαση μιᾶς ἰδέας πάνω σὲ κάποιους γενικότερους προβληματισμούς. Θά στερηθοῦν τὸν ὑπομονετικὸ συμπαραστάτη τους στὸν ἐπώδυνο ἀγῶνα τῆς ἐπιστημονικῆς ἐπιβίωσης, τὸν ἀκούραστο ἀκροατὴ, τὸν πάντοτε αἰσιόδοξο σύμμαχο.

Θά λείψει ὁ δυναμισμὸς μέ τὸν ὁποῖο ἀντιμετώπιζε τὰ διάφορα ζητήματα καὶ ἡ θετικὴ τῆς διάθεση, τὸ ὑπόδειγμα τῆς σοβαρότητας πού πρόσφερε μέ τὴν ὑπεύθυνη καὶ ἐγκυρη διεκπεραίωση τῶν θεμάτων. Θά μᾶς λείψει τὸ πείσμα πού χαρακτήριζε τὴν ἀποτελεσματικότητά τῆς καὶ ἡ ἀπαρασάλευτη ἐμμονὴ τῆς σὲ ὅτιδήποτε πίστευε πῶς εἶναι σωστό. Ἄλλὰ καὶ ἡ τρυφεράδα τῆς, ἡ συναδελφικότητα, τὸ ἀκούραστο κέφι καὶ ἡ ἐξοργιστικὴ συχνὰ ἀντοχὴ τῆς, ὅταν ὁ φόρτος τῆς δουλειᾶς καὶ τὸ βάρος τῶν ἀπογοητεύσεων μποροῦσαν εὐκόλα νὰ μᾶς ὀδηγήσουν στὴν παραίτηση καὶ τὴν ἀπαισιοδοξία.

Ἄνακουφιστικὸ θά εἶναι ὡστόσο τὸ συναίσθημα πῶς πρόλαβε νὰ νιώσει τὴ χαρὰ τῆς πνευματικῆς δημιουργίας, τὴν ψυχικὴ εὐεξία πού φέρνει ἡ ἐπικοινωνία μέ τὰ πράγματα καὶ τοὺς ἀνθρώπους. Πῶς πρόλαβε νὰ προσφέρει τὴν ἀγάπη τῆς σ' ἕναν ὀλόκληρο κόσμον ἀλλὰ καὶ νὰ δεχθεῖ τὴν ἀγάπη τοῦ κόσμου αὐτοῦ. Τὸ Μουσεῖο θά τῆς χρωστᾷ τὴν ἀφοσίωση πού τοῦ ἔδειξε, ὅπως θά τῆς χρωστᾷ καὶ τὰ πολύτιμα ἀντικείμενα, πού χάρη στὶς δικές τῆς ἐνέργειες προστέθηκαν στὶς συλλογές του. Θά τῆς χρωστᾷ κυρίως τίς ἐπιστημονικὲς καὶ τίς ἀνθρώπινες ἐμπειρίες, πού βίωσε στὸ σύντομο διάστημα τῆς παραμονῆς τῆς μέσα στοὺς χώρους του. Μικρὸ τὸ διάστημα, μεγάλες οἱ ἐμπειρίες κι ἀκόμα μεγαλύτερη ἡ ὀφειλή.

Ἔτσι θά τὴ θυμόμαστε. Μέ τὴν παρηγοριά πού συνοδεύει ἡ διακαίωση τῆς ὑπαρξῆς\* ἀλλὰ καὶ μέ τὴ συναίσθηση ἑνὸς χρέους ἀπέναντι σὲ ὅσες ἀπὸ τίς ἀνεκπλήρωτες ἐπιθυμίες τῆς, ἀπὸ τὰ ὄνειρά τῆς, θά μπορούσαμε νὰ ἐπωμισθοῦμε ἐμεῖς.

ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΕΛΗΒΟΡΡΙΑΣ





## ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΛΑΣΚΑΡΙΝΑΣ ΜΠΟΥΡΑ

Η χρονολόγησης της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ἀθηνῶν, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Πολυτεχν. Σχολῆς ΑΠΘ, τ. Ε', 1970, σ. 81-91, πίν. 5-15.

Ένας μεσοβυζαντινός τροβλλος ἀπὸ τὸ μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκά, Ἀρχιτεκτονικὰ Θέματα 5, 1971, σ. 165-168.

Ὁ ἔξωνάρθηκας τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκά Φωκίδος, ΔΧΑΕ, τ. ΣΤ', 1972, σ. 13-28, πίν. 3-14.

Byzantine Churches in Greece. A map guide (σὲ συνεργασία μὲ Χ. Μπούρα), Architectural Design XLIII, 1972, σ. 30-37.

Δύο βυζαντινὰ μανουάλια ἀπὸ τὴ Μονὴ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, Βυζαντινὰ 5, 1973, σ. 131-147, πίν. 1-16.

Οἱ ἐγκαταστάσεις τῆς Δ.Ε.Η. καὶ τὰ διατηρητέα μνημεῖα στὴν Ἑλλάδα, Ἀρχιτεκτονικὰ Θέματα 8, 1974, σ. 86-91.

Some Observations on the Grand Lavra Phiale at Mount Athos and its bronze strobilion, ΔΧΑΕ, τ. Η', 1975-76, σ. 85-96, πίν 44-51.

Βιβλιοκρισία: Α. Grabar, Sculptures byzantines du Moyen Age II, Paris 1976, Βυζαντινὰ 9, 1977, σ. 454-458.

Architectural Sculptures of the twelfth and the early thirteenth centuries in Greece, ΔΧΑΕ, τ. Θ', 1977-79, σ. 63-75, πίν. 21-32.

Dragon Representations on Byzantine Phialae and their Conduits, Gesta 16/2, 1977, σ. 65-68.

Two byzantine Puteals with Dragon representations, JÖB 27, 1978, σ. 323-326, πίν. 1-7.

Mason bees defacing Byzantine Monuments in Greece (σὲ συνεργασία μὲ Ρ. Mourikis, L. Argyriou), Zeitschr. für Angewandte Zoologie, 65, 1978, σ. 229-236.

Ὁ σταυρός τῆς Ἀδριανουπόλεως. Ένας ἀσημένιος μεσοβυζαντινός σταυρός λιτανείας, Μουσείο Μπενάκη, Ἐπιλογές 1, Ἀθήνα 1979.

The Reliquary Cross of Leo, Domestikos tes Dyse. Thirteenth Spring Symposium of Byz. Studies - University of Birmingham 1979, Birmingham, 1981, σ. 179-186.

Étude sur la croix-reliquaire. Étude sur les croix byzantines du musée d'art et d'histoire de Gênéve, 1979, σ. 119-122.

Ὁ γλυπτός διάκοσμος τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στό μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκά, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας 95, Ἀθήνα 1980.

Τρία κατζία στό Μουσείο Μπενάκη, Πρῶτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Τέχνης, Πρόγραμμα καὶ περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα 1981, σ. 59-60.

Byzantine Lighting Devices, XVI Congrès International d'Études Byzantines, Wien 1981. Résumés des Communications, 6, 2, II.

Παλαιοχριστιανικὰ καὶ βυζαντινὰ θυμιατήρια τοῦ Μουσείου Μπενάκη, Ἀρχαιολογία, 1, 1981, σ. 64-70.

Λήμματα στὸν κατάλογο τῆς ἐκθέσεως "Splendeur de Byzance", Europalla 82, Bruxelles 1982.

Τὸ δέντρο τῆς ζωῆς στὴ μεσοβυζαντινὴ ἑλλαδικὴ γλυπτικὴ, Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Τέχνης, Πρόγραμμα καὶ περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα 1982, σ. 66-67.

The Griffin through the Ages, Athens 1983.

Ἀπὸ τὸν κώδικα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Τροπαιοφόρου στὴν Ἀργυρούπολη τοῦ Πόντου, Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Τέχνης, Πρόγραμμα καὶ περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα 1983, σ. 59-60.



Working Drawings of Post-Byzantine painters from Galatista in Chalkidike (σέ συνεργασία με τή Φανή-Μαρία Τσιγκάκου), Zygos – annual edition, 3, 1984, σ. 50-56.

Ένα τρίπτυχο σέ σιναιϊτική εικονογραφία σέ ιδιωτική συλλογή τών Άθηνών. Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής καί Μεταβυζαντινής Τέχνης, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ανακοινώσεων, Άθήνα 1985, σ. 62-63.

Τριάντα όκτώ λήμματα στόν κατάλογο τής έκθέσεως "Βυζαντινή καί Μεταβυζαντινή Τέχνη", Άθήνα 1986-1986.

Άνθίβολα τοῦ Μουσείου Μπενάκη καί δύο εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου μέ ὑπογραφή Ἐμμανουήλ Τζάνε, Ἐκτο Συμπόσιο Βυζαντινής καί Μεταβυζαντινής Τέχνης, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ανακοινώσεων, Άθήνα 1986, σ. 43-44. Scultura lignea Bizantina e Post-Bizantina, Στόν κατάλογο τής έκθέσεως "Afreschi e icone dalla Grecia", Firenze 1986, σ. 36-37, καί τέσσερα λήμματα. Ἄγορά εἰκόνας μέ τήν προσκίνηση τών Μάγων, Τά νέα τών Φίλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, 1986, 1, σ. 5-6.

Εἰκόνα τοῦ Ἁγγέλου μέ τόν Ἅγιο Γεώργιο καβαλάρη, δωρεά τοῦ Ἰδρύματος Λεβέντη, Τά νέα τών Φίλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, 1986, 3, σ. 26-27.

Παλαιοχριστιανικό καντάρι, δωρεά Δ. Σ. Κωνσταντίνου στό Μουσείο Μπενάκη, Τά νέα τών Φίλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, 1986, 4, σ. 19-21.

Ἐπαναπατρισμός τριπτύχου τής πρώιμης Κρητικῆς Σχολῆς, χάρις σέ δωρεά ἀνώνυμου εὐεργέτη ἀπό τό Λονδίνο, Τά νέα τών Φίλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, 1987, 3, σ. 21-23.

Δωρεά εἰκόνων Γεωργίου Πατριάρχου, Τά νέα τών Φίλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, 1987, 4, σ. 31-38.

Ἄγορά εἰκόνας μέ θέμα τό Σύμβολο τής Πίστεως, εἰς μνήμην Γεωργίου Σπέντσα, Τά νέα τών Φίλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, 1988, 4, σ. 24-26.

The Epiraphios of Thessaloniki, Byzantine Museum of Athens, no 685. L'art de Thessalonique et les pays Balkaniques et les courants spirituels au XVe siècle, Belgrade 1987, σ. 211-231.

Trends in Post-byzantine Ecclesiastical Art until the end of the 18th Century, Κατάλογος έκθέσεως "Greece and the Sea", Amsterdam 1987, σ. 84-86, καί δεκαεπτά λήμματα τοῦ καταλόγου.

Working Drawings of Painters in Greece, after the fall of Constantinople, Κατάλογος έκθέσεως "From Byzantium to El Greco", London 1987, σ. 54-56, καί ἑπτά λήμματα τοῦ καταλόγου. Κατάλογος έκθέσεως "Holy Image Holy Space", ΗΠΑ 1988, σ. 61-63.

Νέο τρίπτυχο Κρητικῆς Σχολῆς τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα στό Μουσείο Μπενάκη, Ὁγδοο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Τέχνης, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ανακοινώσεων, Άθήνα 1988, σ. 60-61.

Ὁ Βασίλειος Λεκαπηνός ὡς παραγγελιοδότης ἔργων τέχνης, Β' Διεθνῆς βυζαντινολογική συνάντηση Δελφῶν «Κωνσταντῖνος Ζ', ὁ Πορφυρογέννητος, καί ἡ ἐποχή του», Άθήνα 1989.

Three byzantine bronze cantelabra from the Grand Lavra monastery in Mount Athos and Saint Catherine's monastery at Sinai, Abstracts of short Papers, The 17th International Byzantine Congress, Washington 1986, σ. 42.

## ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΒΑΛΑΡΗ " ΣΕ ΠΑΡΕΛΑΣΗ "

ΑΠΟ ΤΗ ΔΩΡΕΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ ΒΑΛΛΙΑΝΟΥ  
ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Ο άγιος Γεώργιος καβαλάρης είναι ένα από τα πιο αγαπητά θέματα της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Το Μουσείο Μπενάκη πριν από λίγα χρόνια απέκτησε, χάρη στη φροντίδα της αλησμόνητης Λασκαρίνας Μπούρα, μian ενυπόγραφη εικόνα του ζωγράφου Άγγελου, με την παράσταση του θέματος αυτού, εικόνα σημαντική, γιατί επέτρεψε τον εντοπισμό ενός εικονογραφικού τύπου που διαδίδεται σε κρητικές εικόνες του 15ου και του 16ου αιώνα (εικ. 2).<sup>1</sup> Η εικόνα του αγίου Γεωργίου που παρουσιάζεται εδώ (εικ. 1α και εξώφυλλο) ανήκει στα τελευταία αποκτήματα του Μουσείου, τη δωρεά Βαλλιάνου, που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1988 και πάλι χάρη στις φροντίδες της Λασκαρίνας Μπούρα. Ελάχιστο χρέος, λοιπόν, είναι η αφιέρωση της μικρής αυτής μελέτης στη μνήμη της πρόωρα χαμένης συναδέλφου και φίλης.

Η παράσταση με τον άγιο Γεώργιο έφιππο, αλλά σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο από εκείνον της εικόνας του Αγγέλου, θα μας επιτρέψει να ανιχνεύσουμε τις πηγές της εικονογραφίας, καθώς και τη διάδοση αυτού του παράλληλου τύπου στην κρητική ζωγραφική.<sup>2</sup>

Η εικόνα έχει μικρό μέγεθος (διαστάσεις 27,5 X 21 X 1,9 εκ.) και είναι ζωγραφισμένη σε περιορισμένη χρωματική κλίμακα με πενιχρά υλικά. Δεν χρησιμοποιείται καθόλου το χρυσό, ούτε στον κάμπο που έχει το χρώμα της κίτρινης ώχρας, ούτε στο φωτοστέφανο που διαγράφεται επάνω στον κάμπο μόνο με το κόκκινο περίγραμμα του. Το κόκκινο χρησιμοποιείται στο μανδύα του αγίου, στη σέλα και στα χαλινάρια του αλόγου και ακόμη σε λεπτή ταινία στο πλαίσιο της εικόνας, καθώς και στην επιγραφή με κεφαλαία ΟΑ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Το άλογο είναι λευκό, με γκριζες αποχρώσεις, και το έδαφος σκούρο κεραμιδί, όπως και η ασπίδα, η φαρέτρα, η θήκη του ξίφους και οι αναξηρίδες του αγίου. Ο θώρακας είναι λαδοπράσινος, ενώ τα πτερύγια, οι περικνημίδες, το πλαίσιο στην ασπίδα και στη σέλα έχουν ανοιχτό καστανό χρώμα (εικ. εξώφυλλου).

Το πρόσωπο του αγίου Γεωργίου (βλ. σ.4) έχει το γνώριμο σχήμα, σχετικά πλατύ στα μάλα, καλογραμμένα χαρακτηριστικά και στεφανώνεται από τους μικρούς επάλληλους κυκλικούς βοστρύχους. Ντυμένος με τη στρατιωτική φορεσιά, μοιάζει να στέκει μετωπικός επάνω στο λευκό άλογο του, που προχωρεί προς τα αριστερά, πατώντας τα τρία πόδια στο έδαφος και έχοντας σηκωμένο το δεξί στη γνωστή, από την αρχαιότητα, στάση του αλόγου που βαδίζει και δεν καλπάζει.<sup>3</sup>

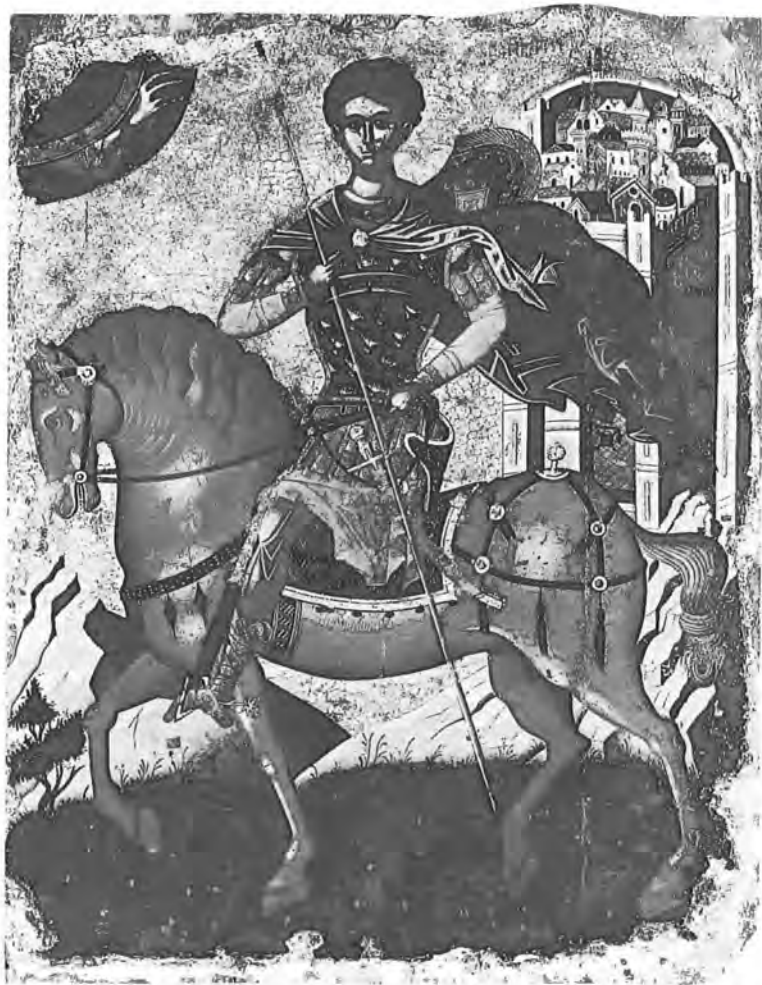
Ανάλογη με την ήρεμη κίνηση του αλόγου είναι και η στάση του αναβάτη. Ο άγιος Γεώργιος έχει γυρίσει το σώμα, καθώς και το κεφάλι του, προς το θεατή, χωρίς να βρίσκεται σε κάποια δράση. Τη μετωπική αυτή στάση τονίζει η συμμετρική κίνηση των χεριών του· λυγισμένα





Εικ. 1. Άγιος Γεώργιος "σε παρέλαση" (τύπος Β). Εικόνα, Μουσείο Μπενάκη, δώρεά Βαλλιάνου.

και τα δύο σε ίση απόσταση από τον κορμό κρατούν τα χαλινάρια και το μακρύ δόρυ που περνάει διαγώνια μπροστά από το θώρακα. Στην ισορροπία της σύνθεσης, τέλος, συμβάλλει ο τρόπος που ανεμίζει ο κόκκινος μανδύας προς τα πίσω και πάνω από το σώμα του αλόγου, διαγράφοντας ανοιχτή καμπύλη, αντίστοιχη με εκείνη που σχηματίζουν τα καπούλια και η ουρά του, με μαλακές πτυχώσεις, που καταλήγουν σε τριγωνικό απόπτυγμα.



Εικ. 2. Άγιος Δημήτριος “σε παρέλαση” (τύπος Β). Εικόνα, Κέρκυρα, Μουσείο Παναγίας Αντιβουινιώτισσας

Η στρατιωτική εξάρτηση του αγίου δεν είναι περίπλοκη. Ο μεταλλικός θώρακας με πτερύγια, ζωγραφίζεται με ανοιχτό λαδοπράσινο χρώμα και έχει απλή φολιδωτή διακόσμηση και μια στενή οριζόντια ταινία στο ύψος του στήθους. Τμήμα μακρόστενης κυρτής ασπίδας φαίνεται πίσω από το μανδύα. Είναι κρεμασμένη στην πλάτη με ένα ιμάντα περασμένο χαλαρά γύρω από το λαιμό. Στη μέση του έχει ζωσμένο σπαθί μέσα σε θήκη με απλή διακόσμηση στη λαβή. Η σέλα του



Εικ. 3. Άγγελος, Άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος (τύπος Α). Εικόνα, Μουσείο Μπενάκη.

αλόγου έχει πρόσθετο στήριγμα για τη μέση, χωρίς διακόσμηση. Είναι ζωγραφισμένη με κόκκινο χρώμα, όπως τα χαλινάρια και ο αναβατήρας. Τμήμα φαρέτρας γεμάτης με βέλη καθώς και τμήμα τόξου προβάλλουν πίσω από τη σέλα.

Η παράσταση του αγίου Γεωργίου επάνω στο δλογο συνήθως συνδέεται με το θαύμα της δρακοντοκτονίας, όπως συμβαίνει στις εικόνες που ακολουθούν το πρότυπο της εικόνας του Αγγέλου, όπου το αλογο καλπάζει και ο άγιος προσπαθεί να το συγκρατήσει με τα χαλινάρια, ενώ ταυτόχρονα λογχίζει το δράκο (εικ. 3). Αρκετές φορές σε αυτές τις περιπτώσεις, εκτός από το δράκο, που παριστάνεται κάτω από τα πόδια του αλόγου, προστίθεται το κάστρο και η βασιλοπούλα. Σε ο-



Εικ. 4. Άγιοι Δημήτριος (τύπος Β), Θεόδωρος και Γεώργιος έφιπποι "σε παρέλαση". Τοιχογραφία, Κρήτη, Μονή Δισκουρίου Μυλοποτάμου.

ρισμένες παραστάσεις γίνεται επιπλέον αναφορά εικονογραφική στο θαύμα της σωτηρίας του παιδιού από τη Μυτιλήνη, με την προσθήκη, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, της παιδικής μορφής επάνω στη ράχη του αλόγου και πίσω από τον άγιο Γεώργιο.<sup>4</sup>

Ωστόσο, η εικόνα που παρουσιάζομε δεν συνδέεται με κανένα από τα δύο θαύματα του αγίου, εφόσον απουσιάζουν όλα εκείνα τα δευτερεύοντα στοιχεία που θα επέτρεπαν τέτοιου είδους συσχετισμό. Αντίθετα, δείχνει να ανήκει σε μian άλλη κατηγορία εικόνων, όπου ο άγιος παριστάνεται μόνος, επάνω σε άλογο που βαδίζει και δεν καλπάζει, όχι σε κάποια δράση, αλλά σε μian επίσημη εμφάνιση, όπως όταν παριστάνονται οι άγιοι μόνοι στις τοιχογραφίες των εκκλησιών ή σε εικόνες. Η αντιστοιχία αυτή ενισχύεται στην εικόνα μας από την αυστηρά



Εικ. 5. Άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος. Εικόνα, Κρήτη, Ληθίνες.

μετωπική απόδοση του προσώπου του καθώς και από τη στάση του κορμού του. Μας θυμίζει, έτσι, αρκετές γνωστές βυζαντινές παραστάσεις στρατιωτικών αγίων, που παριστάνονται έως τη μέση μετωπικοί, σε εικόνες, όπως του Βυζαντινού Μουσείου, του Αιγίου, της Μυτιλήνης κ.ά.<sup>5</sup>





Εικ. 6. Άγιος Γεώργιος ο Περιβολιάτης. Εικόνα, Κύπρος, Πάφος.

Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορούμε να διαχωρίσουμε δύο διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους ανάλογα με τη στάση του αλόγου και του αναβάτη. Στον τύπο (Α) ο άγιος παριστάνεται κατά τα τρία τέταρτα, σε άλογο που καλπάζει με τα δύο πόδια ανασηκωμένα, όπως στην ενυπόγραφη εικόνα του Άγγελου (εικ. 3). Στον τύπο (Β) ο άγιος παριστάνεται μετωπικός, σε άλογο που βαδίζει με το ένα μόνο πόδι ανασηκωμένο, όπως στην εικόνα της δωρεάς Βαλλιάνου (εικ. 1).

Ο τρόπος αυτός απεικόνισης (τύπος Β) αποδίδει περισσότερο πιστά μορφές αγίων που συμμετέχουν σε παρέλαση, όπως συμβαίνει, σύμφωνα και με την παρατήρηση του Weitzmann, σε εικόνες του 13ου αι. στο Σινά, με τους αγίους Γεώργιο και Θεόδωρο και με τους αγίους Βίκτωρα, Μηνά και Βικέντιο.<sup>6</sup> Ίδια εικονογραφία διαπιστώνεται σε τοιχογραφίες της Κρήτης από το τέλος του 14ου αιώνα, όπως στην

Παναγία την Πλατανιά και στη μονή Δισκουρίου Μυλοποτάμου<sup>7</sup> (εικ. 4) όπου οι στρατιωτικοί άγιοι, έφιπποι, παριστάνονται ο ένας πίσω από τον άλλο, προοπτικά, σε "παρέλαση". Η μορφή του αγίου Δημητρίου, που βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο, παριστάνεται μετωπική και το άλογο βαδίζει όπως και στις εικόνες του τύπου (B), όπου ο άγιος Γεώργιος παριστάνεται μόνος (εικ. 1, 2).

Στις γνωστές μας παραστάσεις του αγίου Γεωργίου έφιππου, συχνότερα χρησιμοποιείται ο εικονογραφικός τύπος (A), ενώ στη βυζαντινή περίοδο δεν υπάρχει σταθερή αντιστοιχία των τύπων αυτών με το περιεχόμενο της παράστασης. Συχνά γίνεται χρήση και των δύο τύπων αδιακρίτως, είτε σε σκηνές δρακοντοκτονίας είτε σε σκηνές "παρέλασης".<sup>8</sup> Σε ένα από τα παλιότερα εικονογραφικά προηγούμενα του τύπου (B), που συναντούμε σε εικόνα από ασήμι του 10ου αι. στη Γεωργία, ο άγιος φονεύει τον Διοκλητιανό, που βρίσκεται κατά γης όπως ο δράκος στις μεταγενέστερες παραστάσεις.<sup>9</sup> Στη γνωστή παράσταση της δρακοντοκτονίας από τη Staraya Ladoga χρησιμοποιείται ο τύπος (B). Τέλος, παράλληλη χρήση των δύο τύπων σε σκηνή δρακοντοκτονίας παρουσιάζεται σε δύο μικρές εικόνες από σμάλτο του 15ου αι. στη Γεωργία.<sup>10</sup>

Στον εικονογραφικό αυτό τύπο (B) προστίθεται, μερικές φορές, το παιδί της Μυτιλήνης, όπως στη μικρή σταυροφορική εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, καθώς και σε εικόνα της ίδιας εποχής στο Σινά, ενώ συνδυασμό του τύπου αυτού με τη δρακοντοκτονία, συναντούμε σε εικόνα του έτους 1441 σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο.<sup>11</sup> Στις τοιχογραφίες του 1409-1410, στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμεριανά, στο Σέληνο της Κρήτης,<sup>12</sup> ο ίδιος εικονογραφικός τύπος (B) του έφιππου αγίου "σε παρέλαση" συνδυάζεται με τη δρακοντοκτονία και την απελευθέρωση της βασιλοπούλας. Ενώ σε μια εικόνα που μπορεί να χρονολογηθεί στο τέλος του 15ου αιώνα, από τις Ληθήνες της Κρήτης, προστίθεται στα παραπάνω το παιδί της Μυτιλήνης επάνω στο άλογο (εικ. 5).<sup>13</sup> Τέλος, σε μια μεγάλη μεγέθους εικόνα από την Πάφο, του 16ου αι., ο άγιος Γεώργιος παριστάνεται στον (B) εικονογραφικό τύπο με το παιδί της Μυτιλήνης στη ράχη του αλόγου και σκηνές από τη ζωή του στό πλαισιο (εικ. 6).<sup>14</sup>

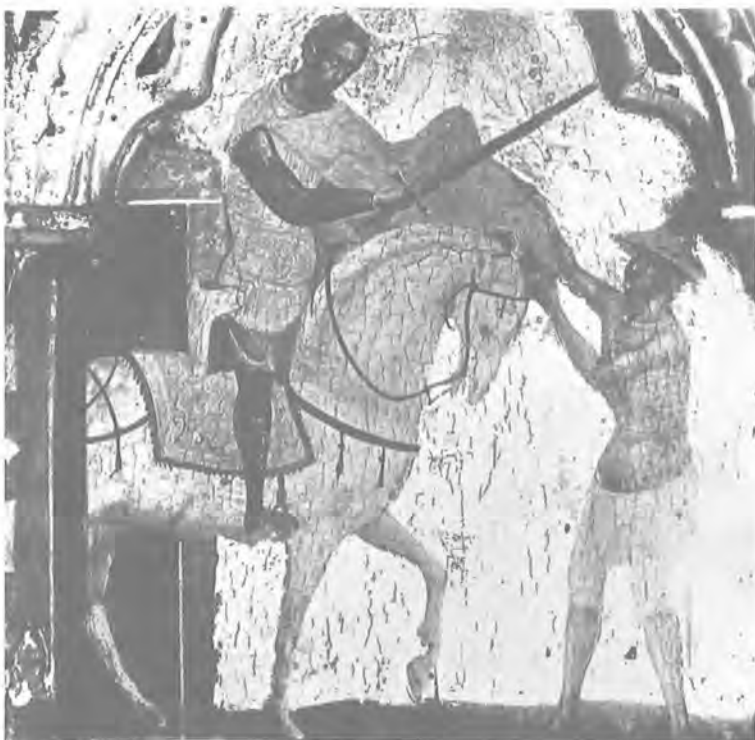
Οι παραστάσεις του αγίου "σε παρέλαση" χωρίς να συνδυάζεται με κάποιο από τα παραπάνω γνωστά του θαύματα, όπως στην εικόνα Βαλλιάνου, από τη βυζαντινή περίοδο είναι πολύ σπάνιες. Δείγμα αυτής της εικονογραφίας συναντούμε σε δύο μικρές εικόνες από στεατίτη του 14ου αι. Η μία με τον άγιο Γεώργιο βρίσκεται στο Μουσείο του Bargello και η άλλη με τον άγιο Δημήτριο βρίσκεται στη Μόσχα.<sup>15</sup> Οι δύο στρατιωτικοί άγιοι έφιπποι παριστάνονται στον ίδιο τύπο με μία μόνον σημαντική διαφορά στην εικόνα του αγίου Δημητρίου, όπου ο άγιος κρατεί το σπαθί με το χέρι του υψωμένο.

Στη μεταβυζαντινή εποχή χρησιμοποιείται η εικονογραφία αυτή στις παραστάσεις άλλων στρατιωτικών αγίων, όπως σε κρητικές εικόνες του 15ου αι. με τον άγιο Μαρτίνο (εικ. 7),<sup>16</sup> καθώς και στις εικό-



Εικ. 7. Άγιος Μαρτίνος. Εικόνα, Παρίσι, ιδ. συλλογή.

νες του αγίου Ευσταθίου και του αγίου Θεοδώρου του 17ου αι. στην Πάτμο.<sup>17</sup> Αλλά η συγγενέστερη από κάθε άποψη παράσταση βρίσκεται στην εικόνα του αγίου Δημητρίου από την Κέρκυρα, που χρονολογείται πιθανώς γύρω στο 1500 (εικ. 2).<sup>18</sup> Με το τελευταίο αυτό παράδειγμα η ομοιότητα της εικόνας μας είναι εντυπωσιακή. Χρησιμοποιείται κοινό πρότυπο για την απόδοση του αλόγου που βαδίζει. Έχει τις ίδιες αναλογίες και τον ίδιο «καμαρωτό» λαιμό. Κοινή είναι και η ιπποσκευή του, η σέλα και η διάταξη που έχουν τα χαλινάρια, όπως επίσης κοινή είναι, όχι μόνον η στάση του μετωπικού αγίου που κρα-



Εικ. 8. Πάολο Βενετσιάνο, Άγιος Μαρτίνος, Τμήμα Πολυπτύχου, Bologna, San Giacomo.

τεί διαγώνια τη λόγχη, αλλά και οι λεπτομέρειες της εξάρτυσής του, το σπαθί και η ασπίδα του, καθώς και η φολιδωτή διακόσμηση του θώρακά του,<sup>19</sup> που διαφέρει από εκείνην που συνήθως χρησιμοποιείται στις εικόνες με τον άγιο Γεώργιο επάνω σε άλογο που καλπάζει (τύπος Α), όπως στο έργο του ζωγράφου Άγγελου (εικ. 3). Στις παραστάσεις αυτές (τύπος Α), ο θώρακας έχει πλούσια διακόσμηση με φυτικό θέμα. Την απλή διακόσμηση με μικρές ορθογώνιες φολίδες συναντούμε συχνότερα σε παραστάσεις όρθιων στρατιωτικών αγίων, σε κρητικές εικόνες του 15ου αι., όπως στον άγιο Γεώργιο πεζό, στο τρίπτυχο της συλλογής Λεβέντη, και στο βημόθυρο της Τήνου.<sup>20</sup>

Ωστόσο, ενώ στα κύρια σημεία η ομοιότητα της εικόνας μας με την παραπάνω κατηγορία εικόνων είναι προφανής, αξίζει να σημειώσουμε την απουσία δύο στοιχείων που συμπληρώνουν τη σύνθεση στις εικόνες αυτές: το τοπίο, που αποτελείται από δύο βραχώδεις λόφους, και το χέρι του Θεού, που ευλογεί και εμφανίζεται μέσα σε τεταρτοσφαί-



Εικ. 9. Πιζανέλλο, Μετάλλιο του Francesco Gonzaga.

ριο ουρανού (εικ. 2, 3, 5, 6, 7). Η απουσία τους αποκτά μεγαλύτερη σημασία, επειδή κατά κανόνα χρησιμοποιούνται στις περισσότερες κρητικές εικόνες από τον 15ο αιώνα κ.ε. όταν παριστάνονται μεμονωμένοι άγιοι, είτε όρθιοι είτε έφιπποι, αδιάκριτα, είτε ανήκουν στον (Α) είτε στον (Β) τύπο.<sup>21</sup>

Εξετάζοντας την τεχνοτροπία της εικόνας μας και σε σχέση με τις παραπάνω εικονογραφικές παρατηρήσεις, μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε διαφορές σημαντικές από τα βυζαντινά δείγματα, όπου το άλογο χαρακτηρίζεται από τη δυσαρμονία στις αναλογίες του σώματός του – συνήθως έχει μικρό κεφάλι – και από τον επίπεδο και σχηματικό τρόπο απόδοσής του.<sup>22</sup> Αντίθετα, το πρόσωπο του αγίου με το αυστηρό του ήθος πρόσκειται στην παλαιολόγεια παράδοση, που δεν ήταν βέβαια άγνωστη στην Κρήτη (βλ. σ. 4). Τα συγγενέστερα παραδείγματα εντοπίζονται σε εικόνες που ανήκουν σε κρητικά εργαστή-

ρια του 15ου αι. Κοινός είναι ο πλαστικός τρόπος που ζωγραφίζεται το άλογο με τις αρμονικές αναλογίες του σώματος στην εικόνα του αγίου Μαρτίνου (εικ. 7), και ακόμη στην εικόνα του αγίου Γεωργίου από τις Ληθήνες στην Κρήτη (εικ. 5),<sup>23</sup> ενώ στην εικόνα του αγίου Ευσταθίου στην Πάτμο, γίνεται προσπάθεια για την πιστή απόδοση του προτύπου του 15ου αι.<sup>24</sup>

Η στάση του αλόγου, με το ένα μόνο πόδι υψωμένο, αλλά και οι αναλογίες του σώματός του, στις κρητικές εικόνες του 15ου αι., επαναλαμβάνουν ένα πρότυπο γνωστό κυρίως από τα περίφημα άλογα του Αγίου Μάρκου. Η επίδραση που ασκούν αυτά τα χάλκινα αγάλματα στην τέχνη της ιταλικής Αναγέννησης είναι μεγάλη.<sup>25</sup> Ο Πάολο Βενετσιάνο επηρεάζεται από αυτό το πρότυπο, όταν ζωγραφίζει τον άγιο Μαρτίνο στο γνωστό του θάυμα έφιππο, σε πολύπτυχο του ναού του San Giacomo της Βologna<sup>26</sup> (εικ. 8), και ο Πιζανέλλο χρησιμοποιεί το ίδιο πρότυπο σε μετάλλια (εικ. 9) καθώς και σε σειρά σχεδίων του.<sup>27</sup> Η απήχηση των επιδράσεων αυτών φθάνει έως την Κρήτη και είναι εμφανής στη σειρά των εικόνων που αναφέραμε. Το σώμα του αλόγου, στην εικόνα της δωρεάς Βαλλιάνου, ακολουθεί πιστά το πρότυπο του Πιζανέλλο. Εάν όμως συγκριθεί με τις παραπάνω εικόνες, καθώς και με τα ιταλικά τους πρότυπα, ζωγραφίζεται με μειωμένη την έμφαση της πλαστικότητας. Χρησιμοποιείται πολύ μικρή τονική κλίμακα του λευκού χρώματος, με γκριζες αποχρώσεις στις επιφάνειες, που βρίσκονται στη σκιά, καθώς και στα περιγράμματα, έτσι ώστε ο όγκος του προβάλλει σε χαμηλό ανάγλυφο. Αντίθετα, στις άλλες εικόνες της εποχής, και των δύο εικονογραφικών τύπων, το άλογο ζωγραφίζεται με πλαστικότητα που προσεγγίζει την τέχνη του Πιζανέλλο (εικ. 2, 3, 5, 7, 9).

Η περιορισμένη διάθεση για την απόδοση της πλαστικότητας χαρακτηρίζει όχι μόνον την παράσταση του αλόγου, αλλά και την υπόλοιπη σύνθεση της εικόνας Βαλλιάνου (εικ. 1). Ανάλογα λιτό τρόπο συναντούμε στην πτυχολογία του μανδύα, που ζωγραφίζεται με πλατιές κόκκινες πινελιές, ενώ η διακόσμηση του μεταλλικού θώρακα αποδίδεται χωρίς έμφαση στις λεπτομέρειες και χωρίς χρυσογραφίες. Τέλος, το πρόσωπο του αγίου Γεωργίου με λεπτά χαρακτηριστικά διαγραμμίζεται στην αριστερή πλευρά από μικρές, παράλληλες, λοξές, λευκές πινελιές, με τη γνωστή τεχνική των κρητικών ζωγράφων του 15ου αι., που μένουν πιστοί στην παλαιολόγεια παράδοση, με φειδωλή χρήση ενδιάμεσων τόνων επάνω στην καστανή σάρκα (βλ. σ. 4).

Η λιτότητα της χρωματικής κλίμακας του ζωγράφου, που στηρίζεται σε χρώματα γαιώδη με κυρίαρχο το κίτρινο της ώχρας του κάμπου, το σκούρο κεραμιδί του εδάφους και το πράσινο λαδί του θώρακα, χρησιμοποιώντας το φωτεινό κόκκινο στο μανδύα, αλλά και η λιγότερο πλαστική απόδοση των όγκων, επιτρέπει ίσως μεγαλύτερη προσέγγιση με την τεχνική των κρητικών τοιχογραφιών του 15ου αιώνα,<sup>28</sup> ενώ δεν είναι άγνωστη και σε κρητικές εικόνες, όπως η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου από την Πάτμο, που χρονολογείται γύρω στο 1500 και είναι ζωγραφισμένη σε κάμπο κίτρινης ώχρας, χωρίς η

πενιχρότητα των υλικών να μειώνει την ποιότητα της τέχνης της.<sup>29</sup>

Συγκρίνοντας την τεχνοτροπία της εικόνας του Μουσείου με το συγγενέστερο εικονογραφικό της δείγμα, δηλαδή με την εικόνα του αγίου Δημητρίου από την Κέρκυρα (εικ. 1, 2), διαπιστώνουμε ότι ο ζωγράφος του αγίου Δημητρίου διαθέτει καλύτερα και ακριβότερα υλικά – χρυσός κάμπος και χρυσογραφίες στο θώρακα – και υιοθετεί όχι μόνον το ιταλικό πρότυπο αλλά και τον ιταλικό τρόπο για την απόδοση του σώματος του αλόγου. Είναι προφανής η μεγαλύτερη επεξεργασία της σάρκας, με έμφαση στους όγκους και κάποια σκληρότητα στη διαγραφή των περιγραμμάτων τους. Αυτό βέβαια οφείλεται όχι μόνο στις διαφορετικές οικονομικές δυνατότητες του παραγγελιοδότη της εικόνας, αλλά και στη διαφορετική στάση του ζωγράφου απέναντι στα πρότυπά του. Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο η παλαιολόγεια καταγωγή της τεχνικής, με τις μικρές και λεπτές παράλληλες λευκές γραμμές, που χρησιμοποιούνται στο πρόσωπο του αγίου Δημητρίου, όπως και σ' εκείνο του αγίου Γεωργίου της εικόνας Βαλλιάνου (εικ. 1, 2).

Στην εικόνα Βαλλιάνου, παρά την πενιχρότητα των υλικών, η ακρίβεια και η λεπτότητα του σχεδίου, οι καλοδουλεμένες πινελιές στη σάρκα, η χρωματική αρμονία των τόνων, επάνω στο ανοιχτό κίτρινο κάμπο, δείχνουν ότι πρόκειται για έργο καλού ζωγράφου, που ενώ υιοθετεί ένα σύγχρονό του εικονογραφικό πρότυπο, το ερμηνεύει διστακτικά, μένοντας ίσως έτσι περισσότερο πιστός στο πνεύμα της παράδοσης. Σε αυτή τη συγκρατημένη υιοθέσεια του προτύπου του, άλλωστε, θα πρέπει να αποδοθεί και η απουσία του τοπίου με τους δύο βράχους, καθώς και του χεριού του Θεού που ευλογεί μέσα από τμήμα ουρανού.<sup>30</sup>

Θα μπορούσαμε ακόμη να υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος δουλεύει σε μιαν εποχή όπου τα στοιχεία αυτά δεν έχουν ακόμη καθιερωθεί. Εάν σε αυτήν την υπόθεση προσθέσουμε το συντηρητισμό του ζωγράφου στην ερμηνεία του ιταλικού προτύπου, καθώς και τον παλαιολόγιο χαρακτήρα της ζωγραφικής στο πρόσωπο του αγίου, τότε η εικόνα θα πρέπει να προηγείται χρονολογικά από τις γνωστές μας κρητικές εικόνες του 15ου αι., που ανήκουν στον ίδιο εικονογραφικό τύπο (B). Θα πρέπει δηλαδή να χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του αιώνα, εποχή που βρίσκεται σε αρμονία με τις τεχνοτροπικές παρατηρήσεις που προηγήθηκαν και που δεν θα επέτρεπαν ούτε πρωιμότερη αλλά ούτε και μεταγενέστερη χρονολόγησή της.

Στη δημιουργική αυτή περίοδο της κρητικής ζωγραφικής αποκρυσταλλώνονται νέοι εικονογραφικοί τύποι, που θα επικρατήσουν στο β' μισό του αιώνα.<sup>31</sup> Τότε διαμορφώνεται και ο εικονογραφικός τύπος (A), του δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου επάνω σε άλογο που καλπάζει, όπως στην εικόνα του ζωγράφου Άγγελου. Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι την ίδια εποχή αποκρυσταλλώνεται και ο τύπος (B) του έφιππου στρατιωτικού αγίου "σε παρέλαση". Η εικόνα της δωρεάς Βαλλιάνου μπορεί να θεωρηθεί ως ένα δείγμα των εικονογραφικών α-

ναζητήσεων του πρώτου μισού του 15ου αι. και το παλιότερο, απ' όσο γνωρίζουμε, δείγμα αυτού του νέου εικονογραφικού τύπου (B), που θα επικρατήσει στη ζωγραφική των κρητικών εικόνων.

ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ  
Οκτώβριος 1989

### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- [1] Λασκαρίνα Μπούρα, Δελτίο των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1986, σ. 26-27. Π. Βοκοτόπουλος, Δύο εικόνες του ζωγράφου Άγγελου, στο "Φίλια Έπη", Π. Βοκοτόπουλος, Δύο εικόνες του ζωγράφου Άγγελου, στο "Φίλια Έπη", Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 10, τ. Β, Αθήνα 1987, σ. 410-412, πίν. 66. Μ. Vassilaki, A Cretan Icon of Saint George, στο Burlington Magazine, Μάρτιος 1989, σ. 208-214, εικ. 23.
- [2] Η εικόνα παρουσιάστηκε σε κατάλογο της Temple Gallery, Annual Exhibition of Icons, 21st May-July 25th 1969, π. 6, σ. 12, πίν. 36,37. Χρονολογείται στον 16ο αι. χωρίς να γίνεται σχόλιο για την εικονογραφία της.
- [3] Les Chevaux de saint Marc, Venise, Galeries Nationale du Grand Palais, Παρίσι 1981, σ. 15-41, εικ. 27, 33, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 52.
- [4] Βλ. συγκεντρωμένα μεταβυζαντινά παραδείγματα, Βοκοτόπουλος, ο.π., σ. 412, L. Bouras, στον κατάλογο From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons, Royal Academy of Arts, London 1987, σ. 187-188, αρ. 59, και Vassilaki, A Cretan Icon, ο.π.
- [5] Βλ. πρόχειρα K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojcic, Le grand livre des icones, Παρίσι 1977, εικ. σελ. 101, 102, 107, 117, βλ. και παρακάτω σημ. [20].
- [6] K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, D.O.P., 20, 1966, σ. 78-79, εικ. 64, 63. Βλ. και Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, Αθήνα 1956, εικ. 185, άγιοι Σέργιος και Βάχχος.
- [7] K. Kalokyris, The Byzantine Wall Paintings of Crete, Νέα Υόρκη 1973, εικ. C24 και BW110 (άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος αντικριστά, του Ιωάννη Παγωμένου, 1347) και M. Borboudakis, K. Gallas, K. Wessel, Byzantinisches Kreta, Μοναχο 1983, εικ. 73, σ. 124.
- [8] Για την εικονογραφία του έφιππου στρατιωτικού αγίου στη βυζαντινή εποχή βλ. Reallexicon zur Byzantinische Kunst (A. Chatzini kolaou) Στουτγάρδη 1963, B.II, στ. 1057-1059, και Lexicon der Christlichen Iconographie, (E. Lucchesi-Palli), ed. E. Kirschbaum - W. Braunfels, Ρώμη, Φράμπουργκ, Βασιλεία, Βιέννη, 1974, στ. 369-371. Βλ. ακόμη R. Cormack, A crusader painting of Saint George: 'maniera greca' or 'lingua franca'?, στο Burlington Magazine, 126, March 1984, σ. 132-141, εικ. 5, 7, 8.
- [9] K. Weitzmann, G. Albengasvili, κ.ά. Icones, Παρίσι 1977, εικ. 96.
- [10] V. Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics, Λονδίνο 1966, εικ. 84 (1167), και W. Seibt, T. Sanikidze, Schatzkammer Gergien, Kunstlerhaus, Βιέννη 1981, αρ. 61, 63, εικ. 47, 48.
- [11] Μελέτη του θέματος και παραδείγματα R. Cormack, A crusader painting ο.π., σ. 132-141. Για την εικόνα του Λονδίνου, βλ. East Christian Art, AXIA Exhibition Catalogue, Λονδίνο, 27th March to 1st May 1987, σ. 60-61, αρ. 49.
- [12] M. Borboudakis, K. Gallas, Byzantinisches Kreta, ο.π., εικ. 168, σ. 218-219.
- [13] Borboudakis, Gallas, ο.π., εικ. 142.
- [14] Ιερά Μητρόπολις Πάφου, Βυζαντινό Μουσείο (εισαγωγή Α. Παπαγεωργίου), Πάφος 1987, έγχρ. εικ. χωρίς αρίθμηση. Ο άγιος παριστάνεται δίπλα σε



ποταμό με ψάρια, όπως συμβαίνει σε κυπριακές ταιχογραφίες, βλ. A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Λονδίνο 1985, σ. 206, εικ. 119 (Αγιασμάτι, 1494).

[15] I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, *Osterreichischen Akademie der Wissenschaftern*, Βιέννη 1985, αρ. 124, 125, πίν. 58, 60, όπου και προηγούμενη βιβλ.

[16] *Icones, grecques et russes*, Galerie Nikolenko, Παρίσι 1975, αρ. 7. Βλ. και την παράσταση στην predella του Άγγελου Πιτζαμάνου στο Dubrovnik (1518). M. Chatzidakis, *Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite "italogrecque"*, *Μνημύσωνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σ. 195-196, και K. Weitzmann, G. Albengasvili, κ.ά., *Icones*, Παρίσι 1977, εικ. σελ. 326.

[17] M. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, αρ. 107, πιν. 158, και αρ. 143, πίν. 183, δύο εικόνες με τον άγιο Ευστάθιο (1610-1630 και 1620-1640) αρ. 147, πίν. 187, άγιος Θεόδωρος (1630-1650), βλ. και σ. 145 όπου γίνεται σύγκριση με τον άγιο Δημήτριο Κέρκυρας και τον άγιο Μαρτίνο.

[18] N. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, ο.π., αρ. 31, σ. 38-40, και Π. Βοκοτόπουλος στο *From Byzantium to El Greco*, ο.π. αρ. 60, σ. 188, αποδίδει σε ζωγράφο του τέλους του 16ου αιώνα που εμπνέεται από πρότυπα του 15ου. Ίδια εικονογραφία σε αρκετά αδέξιο αντίγραφο, ίσως του 17ου αι., σε εικόνα της συλλογής Τσακίρογλου, Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες*, Συλλογή Γ. Τσακίρογλου, Αθήνα 1980, εικ. 10.

[19] Παραλλαγή του διακοσμητικού θέματος υπάρχει στην εικόνα του αγίου Μαρτίνου, βλ. παραπάνω σημ. 16.

[20] N. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, σ. 11, αρ. 38, άλλα παραδείγματα αρ. 13, 31, 32, και Λ. Μπούρα στον κατάλογο *From Byzantium to El Greco*, ο.π., αρ. 36, σ. 172-173.

[21] N. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, ο.π., σ. 11-12.

[22] Βλ. παραδείγματα στις σημ. 7, 11 και 15.

[23] Το σώμα του αγίου εδώ είναι δυνάμολογα μεγάλο. M. Μπορμπουδάκης, ο.π., εικ. 142, χρονολογεί "15(?)", eher 17.Jh."

[24] Χατζηδάκης, ο.π., αρ. 107 και σ. 145-146.

[25] για το θέμα βλ. F. Valcanover, *Les chevaux de saint Marc dans la peinture venitienne*, στο "*Les chevaux de saint Marc*", ο.π., σ. 81-104, και G. Perocco, *Les chevaux de saint Marc à Venise*, στο ίδιο, σ. 49-78, και λήμματα καταλόγου αρ. 19-38.

[26] *Les chevaux de saint Marc*, ο.π., εικ. 110.

[27] *Les chevaux de saint Marc*, ο.π., εικ. 111, (μετάλλιο του Francesco Gonzaga), και αρ. καταλόγου, 32, 28-35 (σχέδια αλόγων).

[28] Βλ. πρόχειρα M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, D.O.P., 23-24, 1969-1970, σ. 335-339, και Borboudakis, Gallas, ο.π., εικ. 130-139.

[29] M. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ο.π. αρ. 12, σ. 63-64, πιν. 14, 16 (η άπουσία χρυσού αποδίδεται στην έλλειψη χρημάτων).

[30] Βλ. παραπάνω σ. 16. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα στοιχεία αυτά υπάρχουν στην εικόνα του έτους 1441 στο Λονδίνο, βλ. παραπάνω σημ. 11.

[31] Βλ. πρόχειρα N. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, ο.π., σ. 9-15, και της ίδιας, *Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου*, *Παραλλαγές και αποκρυπτάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αι.*, Δ.Χ.Α.Ε., τ. ΙΑ, (1982-83), 1983, σ. 173-177. Η διάδοση των εικονογραφικών τύπων γίνεται συχνά με τα ανθίβολα βλ. σχετικά L. Bouras, *Working Drawings of Painters in Greece after the Fall of Constantinople*, στο *From Byzantium to El Greco*, ο.π., σ. 54-56.

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΕΠΕΛΙΚΙ

Ἡ ἀγορά του πραγματοποιήθηκε χάρι  
σέ δωρεά τῶν Φίλων

Μουσεῖο Μπενάκη

ἀρ. εὐρ. 2187

ἀντικείμενο: "τεπελίκι" μέ τριάντα ξεῖ (36) "σειστά"

ὕλικό: ἀσήμι, ἀσήμι ἐπιχρυσωμένο, σαβάτι

τεχνική: σφυρήλατο - "φουσκωτό"

διαστάσεις: διαμή. 11,8 ἐκ., ὕψ. 2,25 ἐκ., μήκος σειστών 6,1 ἐκ.

χρονολογία: 19ος αἰ.

Τεπελίκι στρογγυλό, ἐλαφρά καμπύλο στήν κύρια ὄψη. Στήν παρυφή, 36 σύμφυτοι κρίκοι ἐνώνουν τό κυκλικό σῶμα μέ ἀλυσίδες, πού ἀπολήγουν σέ 36 κυκλικά ἐλάσματα - "σειστά" - μέ σικτό διάκοσμο. Τέσσερα, ἀνάμεσά τους, ἔχουν κοπεῖ ἀπό παλιότερο βυζαντινό ἀργυροχοϊκό. Τά τελευταῖα φέρουν ἐπιχρύσωση καί σαβάτι. Στόν κεντρικό ὄμφαλό ἐντελῶς σχηματοποιημένος "δικέφαλος". Οἱ λαιμοί τοῦ πουλιοῦ, ἰσχυροί, συνδέονται πρός ὑποτυπώδεις κεφαλές, ἐνώ στό σῶμα συνεχόμενα ἡμικύκλια ρηχῆς χάραξης ὑποδηλώνουν τά φτερά· κάτω ἀπό τό σῶμα "κρέμονται" δύο ζεύγη ποδιῶν. Τόν κεντρικό κύκλο πλαισιώνουν τριπλά, ὁμοίως κυκλικά συστήματα ἐπάλληλων ταινιωτῶν, μέ ἔντονη στίξη· ἀκολουθεῖ πλατιά ταινία μέ διαμετρικά ἀντίθετα τοποθετημένα "πρόσωπα" σέ θέση κατ' ἐνώπιον, πλαισιωμένα ἀπό "φτερά"· ἐνδιάμεσα παρεμβάλλονται σχηματοποιημένα κλαδιά. Ἀκολουθοῦν τριπλά ταινιωτά κυκλοτεροῦς διάταξης μέ στίξη, ἀνάλογο ἐκείνων τοῦ ἐσωτερικοῦ κύκλου· στήν περίμετρο οἱ σύμφυτοι κρίκοι.

Τό νέο ἀπόκτημα τοῦ Μουσείου Μπενάκη ἀποτελεῖ ἕνα ἐνδιαφέρον δεῖγμα τῆς νεοελληνικῆς κοσμητικῆς (σέ ἀντίθεση πρός τήν ἐκκλησιαστική) ἀργυροχρυσοχοῖας, μέ προεξέχοντα λόγο ὕπαρξης - πέρα ἀπό τόν αἰσθητικό καί ἐκείνον τῆς ἐπένδυσης - τόν μαγικό-θρησκευτικό, ὁ ὁποῖος ἐκφράζεται μέσα ἀπό τά "φοβερά" πρόσωπα (πού εἶναι ταυτοχρόνως καί ἄγγελοι - συνὺπαρξη μαγικοθρησκευτικῶν ἐννοιῶν συνηθίζεται σέ πρωτόγονες ὁμάδες<sup>1</sup>) - σύμβολα ἀποτροπῆς τοῦ κακοῦ, καθώς καί τόν σχηματικά δοσομένο δικέφαλο αὐτό πού ἐντάσσεται; ὅπως πιστεύω, στήν κατηγορία τῶν τερρατόμορφων ὄντων.<sup>2</sup> Τά ὄντα αὐτά ἀπεικονιζόμενα λειτουργοῦν ἐνίοτε ἀποτρεπτικά, ἀφοῦ στήν οὐσία ἀποτελοῦν δημιουργίες μή φυσιολογικές (ἐναπούλι μέ δύο κεφάλια στήν προκειμένη περίπτωση) πού προξενοῦν, λόγω τοῦ ἀφύσικου, φόβο καί ἀποστροφή, ἀποκτώντας συγχρόνως δύναμη ἢ ἐνέργεια πού εἶναι δυνατὸ νά διοχετευθοῦν ἀνάλογα, θετικά ἢ ἀρνητικά.

Μέ τόν τρόπο αὐτό, τό συγκεκριμένο κόσμημα μετασχηματίζεται σέ περὶ α π τ ο - φυλαχτό, χαίμαλί -, πού θά "βοηθήσει" τήν φέρουσα, μεταδίδοντάς της μέ διαδικασίες πού βασίζονται στή μαγεία



Είκ. 1. Τεπελίκι Μουσείου Μπενάκη, άρ. εύρ. 2187.

Είκ. 2. Τεπελίκι Μουσείου Μπενάκη, άρ. εύρ. 2187 (λεπτομέρεια).



νά αποδιώξει ή νά απομακρύνει τό ένυπάρχον " κ α κ ό ", τό όποιο ύπό τήν γενική καί άόριστη όνομασία τών δαιμονικών όντων θά μπορούσε νά πλήξει τήν όμορφιά, τά πλούτη ή τή γονιμότητά της.

Μέ τόν τρόπο αυτό έπισημαίνεται ό φ υ λ α κ τ ι κ ό ς - ά π ο τ ρ ε - π τ ι κ ό ς χαρακτήρας, πού αποδίδεται στά παραδοσιακά αυτά άντικείμενα, τά όποία συχνά μεταβάλλονται σέ ξ λ λ ο γ ε ς μορφές (Sinnbilder<sup>3</sup>). Ένισχυτικά λειτουργούν καί τά 36 έλάσματα, τά "σειστά" (ή λέξη σημαίνει "τρεμουλιαστά"), πού συνδέονται μέ έννοιες όμοίως μαγικής φύσης, όπως π.χ. μέ τό θ ό ρ υ β ο<sup>4</sup> πού προκαλείται όταν ή γυναίκα κινείται: ό θόρυβος — παρατήρηση μέ έφαρμογές σέ παγκόσμια κλίμακα — θά συντελέσει στόν έκφοβισμό καί τήν άπομάκρυνση όντων μέ βλαπτικές γιά τόν άνθρωπο συνέπειες.

Συγγενές, ώς πρός τό θεματολόγιο, συγκριτικό ύλικό παρέχει δημοσιευμένο παράδειγμα<sup>5</sup> πού άνήκει στην ίδιωτική Συλλογή Κ.Κ.Ζ., 'Αθήνα, άριθ. καταλ. 58, όπου κύκλω άπεικονίζονται, όμοίως κατ' ένώπιον χερουβείμ (κεφαλές πλαισιωμένες από φτερά), ένώ τό κεντρικό θέμα τοϋ δικέφαλου στό νέο άπόκτημα τοϋ Μουσείου Μπενάκη, άποτελεϊ συχνά άπαντώμενο θέμα σέ ένα σημαντικό άριθμό σωζόμενων άντικειμένων (πρβλ. π.χ. κεντρικό θέμα σέ δημοσιευμένες πόρπες<sup>6</sup> πού προέρχονται από μουσειακές καί ίδιωτικές συλλογές).

Τό δημοσιευόμενο τεπελίκι (ή λέξη προέρχεται από τήν τουρκική λέξη *tere* πού σημαίνει κορυφή) έντάσσεται στην εύρύτερη κατηγορία τών κοσμημάτων τής κεφαλής,<sup>7</sup> τήν όποία καλύπτουν στην "κορυφή" της (πρβλ. λ. *tere*).

Πρόκειται συνήθως γιά κοσμήματα σέ σχήμα κυκλικό κ ε ν τ η τ ά (γνωστοί είναι οί χρυσοκένητοι τεπέδες π.χ. στην Ήπειρο ή τή Μακεδονία, όπως ό π ε τ έ ς στό Μέτσοβο, ή π α τ ο ύ κ λ α στην Καστοριά ή τό κ ο υ ρ σ ί ν στόν Πόντο, τό τελευταίο κεντημένο μέ χρυσόνημα πού σχηματίζει άνθος στό κέντρο) ή μ ε τ ά λ λ ι ν α (άσημένα ή άργυροχρυσωμένα, μέ χρωματιστές γυάλινες ή ήμιπολύτιμες πέτρες — έπικρατούν κοράλλια ή τυρκουάζ—).

Ή παρυφή φέρει μικρές όπές, από τίς όποιες, μέ χρήση κλωστής, τό κυκλικό έλασμα ράβεται πάνω σέ ύφασμα (στό φέσι ή σέ ότιδήποτε πύλημα, όπως π.χ. στην ποντιακή τ ά π λ α).

Κάποτε τά τεπελίκια είναι "δίσκοι" έντελώς έπίπεδοι, συνήθως συρματερής τεχνικής: τό σύρμα έπικολλάται σέ έπίπεδη άσημένα πλάκα ή ράβεται άπ' εύθείας στό ύφασμα. Άπαντούν έπίσης δίσκοι διάτρητοι, χυτοί, πού ράβονται σέ ύφασμα πού άποτελεϊ τό βάθος. Συνήθως είναι έλαφρά καμπυλωτοί καί προσαρμύζονται φυσικότερα στην κορυφή τής κεφαλής· συνηθέστεροι όμως είναι οί δίσκοι μέ έντονη καμπυλότητα· τό έσωτερικό "κούφωμα" τοϋ άντικειμένου δίνει σχήμα κωνοειδές στό σύνολο, ένώ ποικίλα διακοσμητικά θέματα καλύπτουν τήν έξωτερική έπιφάνεια.

Τά τεπελίκια τής τελευταίας κατηγορίας παρουσιάζουν συχνά διπλή καμπυλότητα, ένώ τά τελευταία στην έξελκτική πορεία παίρνουν τή μορφή δυτικού "καπέλου" καί πιθανότατα άποτελοϋν μίμηση άντίστοιχων ύφασμάτων δυτικών ύποδειγμάτων.

Συνδυασμό – φέσι/τεπελίκι – αποτελεί εκείνο πού καλύπτεται με νομίσματα βαλμένα τό ξνα κοντά στο άλλο, σάν τά λέπια του ψαριού, μέ μικρό τεπέ στο κέντρο (οί τεπέδες-φέσια της Σαλαμίνας καλύπτονται συχνά μέ άρχαία νομίσματα, συνηθέστερα όμως μέ τούρκικα νομίσματα ή άλλα της 'Οθωνικής έποχής, "κοσιπενταράκια" και "μαλίτσες").

Τά τεπελίκια κατατάσσονται σέ:

1) Κε ν τ η τ ά (τερζίδικο κέντημα, συρμακέσικο μέ σύρματα, τριτρία και πούλιες, π.χ. στίς περιοχές της Μακεδονίας, 'Ηπειρου, Πόντου).  
2) Μ ε τ ά λ λ ι ν α (άσήμι, άσήμι έπιχρυσωμένο, πέτρες χρωματιστές γυάλινες ή ήμιπολύτιμες) μέ περαιτέρω διάκριση σέ:

α) σ υ ρ μ α τ ε ρ ά

β) χ υ τ ά - δ ι ά τ ρ η τ α (συνδυασμένα μέ ύφασμα πού άποτελεί τόν κάμπο).

γ) φ ο υ σ κ ω τ ά

δ) μέ σ μ ά λ τ ο

ε) μέ ν ο μ ί σ μ α τ α

Διάκοσμος: γεωμετρικός, φυτικός, πτηνόμορφος, συμβολικός – μαγικός – άποτρεπτικός (έξάλφα και πεντάλφα, φίδι, δικέφαλος), φυλακτικός (θρησκευτικά θέματα· έπικρατεί ή μορφή του άγιου Γεωργίου).

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΟΡΡΕ - ΖΩΓΡΑΦΟΥ

### Παραπομπές

1. Κατερίνας Κορρέ, 'Η άνθρώπινη κεφαλή στή νεοελληνική λαϊκή τέχνη, 1978, σ. 38.
2. Τής ίδιας, ό.π. σ. 43
3. Arthur Haberlandt, Begriff und Wesen der Volkskunst, 1926, σ. 31· Άλκης Κυριακίδου Νέστορος, Λαογραφικά Μελετήματα, 1975, σ. 127· Κατερίνας Κορρέ, Νεοελληνικός Κεφαλόδεσμος, 1978, σ. 72.
4. A. Hoffmann - Kraye, Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens V 1932/1933, βλ. λ. Lärm, στ. 914 κ. έξ· Κατερίνας Κορρέ, Νεοελληνικός Κεφαλόδεσμος, ό.π., σ. 72.
5. Κατερίνας Κορρέ, 'Η άνθρώπινη κεφαλή στή νεοελληνική λαϊκή τέχνη, ό.π., σ. 238.
6. Τής ίδιας, ό.π., σσ. 247-251, άρ. κατ. 77, 80, 88-90.
7. Κατερίνας Κορρέ, Νεοελληνικός Κεφαλόδεσμος, ό.π., σσ. 58-60.

## ΔΥΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΑΓΓΕΙΑ – ΔΩΡΕΑ ΤΖΑΝΕΤ ΖΑΚΟΥ

Ύνάμεσα στίς συλλογές του Μουσείου Μπενάκη ξεχωριστή θέση κατέχει ή συλλογή βυζαντινής έφυαλωμένης κεραμικής, συγκεντρώνοντας δείγματα από διάφορες περιοχές του βυζαντινού κόσμου και από αυτή τήν ίδια τήν Κωνσταντινούπολη. Στην συλλογή αυτή ήλθαν νά προστεθοῦν πρόσφατα δύο λαμπρά αγγεία, εύγενική προσφορά τής κυρίας Τζάνετ Ζάκου στή μνήμη Λασκαρίνας Μπούρα.

Κούπα μέ παράσταση πουλιού. Άριθ. εύρ. 30497 (Σχ. 1, είκ. 1).  
υ: 10 εκ. δχ: 28 εκ. δβ: 11 εκ.

Καμωμένη μέ κόκκινο πηλό, έχει δακτυλιόσχημη βάση, σώμα μέ λοξά τοιχώματα και όρθιο χείλος που σχηματίζει γωνία μέ τό σώμα. Άσπρο έπίχρισμα καλύπτει τήν έσωτερική επιφάνεια, ενώ λεπτότερο στρώμα όμοιου έπίχρισματος τήν έξωτερική. Μέ λεπτή χάραξη αποδίδεται, έλεύθερα στόν κάμπο, παράσταση πουλιού ανάμεσα sé διχαλωτά φύλλα\* κινείται πρός τά δεξιά, έχει μικρό κεφάλι, σχετικά όγκώδες σώμα και μεγάλη φτερούγα μέ όριζόντια διαγράμμιση. Τέσσερις σπείρες, γραπτές, μέ καφέ χρώμα, sé τέσσερα εκ διαμέτρου αντίθετα σημεία, ψηλά στά τοιχώματα, συμπληρώνουν τό διάκοσμο. Έπιπλέον, γύρω στήν άκμή του χείλους μικρές καφέ πιναλιές. Στην έσωτερική επιφάνεια του άγγείου λεπτή υποκίτρινη έφυάλωση. Η επιδερμίδα του άγγείου, τόσο έσωτερικά όσο και έξωτερικά, φέρει άλατα και διάβρωση από μακροχρόνια παραμονή στή θάλασσα.

Τό άγγείο άριθ. εύρ. 30497 άνήκει στά αγγεία μέ γραπτό-έγχάρακτο διάκοσμο (Painted - Sgraffito). Άποτελεί μάλιστα σπάνιο δείγμα άγγείου, που συνδυάζει τή χάραξη μέ γραπτό διάκοσμο ενός χρώματος (καφέ). Κατά κανόνα τό γραπτό μέρος τής διακόσμησης των άγγείων αυτών αποδίδεται μέ δύο χρώματα: καφέ και πράσινο. Άλλά και ώς πρός τό έγχάρακτο θέμα παρουσιάζει ιδιαιτερότητα τό άγγείο, που χάρη στή δωρεά τής κ. Ζάκου απέκτησε τό Μουσείο Μπενάκη.

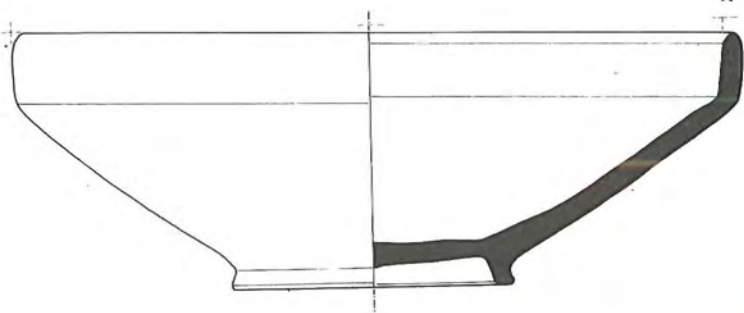
Τά γνωστά "γραπτά - έγχάρακτα αγγεία" έχουν διάκοσμο όργανωμένο sé ζώνες μέ σπείρες ή βλαστόσπειρα, γύρω από κεντρικό μετάλλιο, που περικλείει τίς περισσότερες φορές πτηνό ανάμεσα σε βλαστούς. Άντίθετα, ή παράσταση του πουλιού, στο άγγείο που παρουσιάζουμε, αναπτύσσεται έλεύθερα στήν έσωτερική επιφάνεια, περιβάλλεται από χαρακτηριστικά διχαλωτά φύλλα και βρίσκεται έτσι κοντά sé σύνολο άγγείων μέ θεματικά παρόμοιο διάκοσμο, που όμως περιορίζεται στή χάραξη χωρίς τήν προσθήκη γραπτών μοτίβων. Ό συσχετισμός τής κοίπας άριθ. 30497 μέ τήν όμάδα των "γραπτών - έγχαρακτων" από τή μία και μέ τά αγγεία που φέρουν άπεικόνισεις ανάμεσα sé διχαλωτά φύλλα από τήν άλλη, τήν τοποθετεί χρονικά στά μέσα του 12ου αϊ.



Πινάκιο μέ παράσταση λαγού. Άριθ. εύρ. 30498 (Σχ. 2, είκ. 2).  
υ: 5,5 εκ. δχ: 28 εκ. δβ: 11 εκ.



Εικ. 1



Σχ. 1

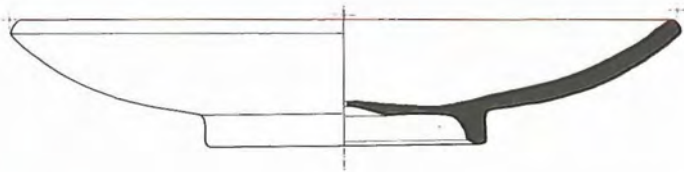
30497





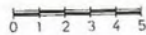
Εικ. 2

Σχ. 2



30

30 498





Πηλός κόκκινος. Βάση δακτυλιόσχημη, ελαφρά κοίλο σώμα, χεῖλος ἡ ἀπλή ἀπόληξη τοῦ σώματος. Ἄσπρο ἐπίχρισμα καλύπτει τὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια, ἐνῶ λεπτότερο στρώμα ὁμοίου ἐπιχρίσματος τὴν ἐξωτερικὴ. Διακόσμηση μὲ πλατιά χάραξη καὶ ἐπιπεδόγλυφη τεχνικὴ: στὸ κέντρο τοῦ πυθμένα παράσταση λαοῦ περιβάλλεται ἀπὸ πέντε δισκόμερφα μοτίβα· στὸν κάμπο δικτυωτὴ διαγράμμιση. Ἄλατα ἀπὸ μακροχρόνια παραμονὴ στὴ θάλασσα.

Ἡ παράσταση τοῦ λαοῦ ἀποδομένη μὲ τὴν ἐπιπεδόγλυφη τεχνικὴ (champ-levé) κατατάσσει τὸ πινάκιο ἀριθ. 30478 σὲ γνωστὴ ὁμάδα ἀγγείων μὲ παρόμοιες παραστάσεις λαγῶν ἢ λιονταριῶν. Κατὰ κανόνα οἱ παραστάσεις αὐτές ἀναπτύσσονται σὲ μετάλλιο, πού εἶτε ἀποτελεῖ τὴ μοναδικὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου ἢ περιβάλλονται ἀπὸ ταινίες μὲ δικτυωτὴ συνήθως διαγράμμιση.

Τὰ δισκόμερφα πάλι μοτίβα θυμίζουν ἀνάλογη διακόσμηση στὰ ἀγγεῖα τῆς ὁμάδας "Aegean Ware". Οἱ σχέσεις αὐτές τοποθετοῦν χρονολογικὰ τὸ ἀγγεῖο μας στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.

Σύμφωνα μὲ πληροφορίες τῆς κυρίας Ζάκου, καὶ τὰ δύο ἀγγεῖα προέρχονται ἀπὸ ναυάγιο κοντὰ στὴν Ἰττάλεια. Ἡ πληροφορία αὐτὴ θέλει νὰ συνυπάρχουν στὸ φόρτωμα τοῦ ἴδιου πλοίου ἀγγεῖα μὲ διάκοσμο διαφορετικῆς τεχνικῆς καὶ πού ἡ ἔρευνα διαφοροποιεῖ χρονολογικὰ, τοποθετώντας, ὅπως εἶδαμε, αὐτὴ τοῦ πρώτου στὰ μέσα τοῦ 12ου, ἐνῶ αὐτὴ τοῦ δευτέρου στὰ τέλη τοῦ αἰώνα.

Μιὰ πρώτη ἐξήγηση μπορεῖ νὰ δώσει ἡ ὑπόθεση ὅτι προέρχονται ἀπὸ δύο διαφορετικὰ ἐργαστήρια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα ἐξακολουθοῦσε νὰ διακοσμεῖ τὰ ἀγγεῖα του μὲ τὴ λεπτὴ χάραξη, ἐνῶ τὸ ἄλλο εἶχε κιόλας στὰ ἴδια χρόνια υιοθετήσῃ τὴν πλατιά χάραξη σὲ συνδυασμὸ μάλιστα μὲ τὴν ἐπιπεδόγλυφη τεχνικὴ.

Τὰ δύο ἀγγεῖα τῆς δωρεᾶς τῆς κ. Τζάνετ Ζάκου ἐμπλουτίζουν τὴ συλλογὴ τοῦ Μουσείου Μπενάκη μὲ δύο ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέροντα καὶ ἀξιόλογα δείγματα τῆς βυζαντινῆς ἐφυσλωμένης κεραμικῆς, ἐνῶ ἡ δωρεὰ τους στὴ μνήμη τῆς Λασκαρίνας Μπούρα ὑπογραμμίζει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς τελευταίας γιὰ τὰ βυζαντινὰ ἀγγεῖα τοῦ Μουσείου καὶ τὴ μέριμνά της γιὰ τὴν καταγραφή καὶ δημοσίευσή τους.

ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑ - ΜΠΑΚΙΡΤΖΗ  
ΦΩΦΩ ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ

## Βιβλιογραφία

- Ch. Morgan, *The Byzantine Pottery, Corinth XI* (1942) καὶ συγκεκριμένα σελ. 140, 130, 162  
A.H.S. Megaw, *An early thirteenth century Aegean Glazed Ware* στὸ *Studies in Memory of David Talbot Rice* (1975) σελ. 34-45.

**Παλαιοχριστιανικός πήλινος δίσκος του Μουσείου Μπενάκη.\***  
(εικ. 1). (Αρ. Ευρ. 12405 a+b, 12406 b, 12409, 12431 ).

Ο πήλινος δίσκος του Μουσείου Μπενάκη είναι ένα δημιούργημα απλό αλλά σημαντικό, γιατί μας αποκαλύπτει τα πρώτα βήματα της χριστιανικής τέχνης.

Ανήκει στην κατηγορία των υστερορωμαϊκών *terra sigillata*: το κέντρο παραγωγής τους ήταν κάποια μεγάλη πόλη της Β. Αφρικής – Τυνησία ή Αίγυπτος – όπου, όπως είναι γνωστό, η παράδοση του ελληνικού πολιτισμού ήταν ζωντανή και κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Τα αρχαία ελληνικά πρότυπα, αναβιωμένα μέσα από τη ρωμαϊκή τέχνη, αποτέλεσαν το πρώτο έτοιμο υλικό των χριστιανών καλλιτεχνών. Τα κεραμικά αυτά διοχετεύονταν σε όλες τις πόλεις των παραλίων της Μεσογείου.<sup>1</sup> Εκτός από το μεγάλο αριθμό θραυσμάτων που υπάρχουν σε συλλογές στις πόλεις της Β. Αφρικής, αλλά και στα μεγαλύτερα Μουσεία του κόσμου, υπάρχουν τμήματα παρόμοιων δίσκων που βρέθηκαν κατά τη διάρκεια ανασκαφών σε περιοχές γύρω από τη Μεσόγειο.<sup>2</sup>

Οι πήλινοι δίσκοι αυτού του τύπου ανήκουν στη Form 56 του J. W. Hayes<sup>3</sup> και χρονολογούνται στα τέλη του 4ου/αρχές 5ου αι. μ.Χ. Ο πήλος είναι πολύ καλής ποιότητας, λεπτής υφής, με ελάχιστες προσμείξεις: το χρώμα του είναι πορτοκαλέρυθρο και η εσωτερική επιφάνειά του επικαλυμμένη με ένα λεπτό επίχρισμα.

Ο δίσκος έχει κατασκευαστεί με μήτρα· η παράσταση που εικονίζεται στον πυθμένα είναι εμπύστη και το θέμα παρουσιάζεται ελαφρά έκτυπο· αντίθετα, τα διακοσμητικά θέματα του πλαισίου, κατασκευασμένα με μήτρες χωριστά, έχουν επικολληθεί επάνω στο νωπό ακόμη πήλο. Το παραλληλόγραμμο σχήμα του δίσκου μαρτυρά μεταλλικά πρότυπα· είναι γνωστοί οι ασημένιοι ρωμαϊκοί δίσκοι που δωρίζονταν επ' ευκαιρία αναμνηστικών εορτών στους αξιωματούχους του κράτους.<sup>4</sup>

Η κεντρική κύρια παράσταση πλαισιώνεται από διπλή εγχάρακτη γραμμή. Αριστερά του σταυρού, ο οποίος στην κεραία του φέρει το «Ρω», εικονίζεται ένθρονη ανδρική μορφή<sup>5</sup> στον τύπο του καθημένου φιλοσόφου, γνωστού ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια.<sup>6</sup> Ο εικονιζόμενος άνδρας υψώνει το δεξί του χέρι σε κίνηση ευλογίας, ενώ με το αριστερό, που το καλύπτει το χέρι, κρατά ειλητήριο κλειστό. Πυκνές πτυχές του ιματίου πέφτουν από τους ώμους προς τα κάτω και αφήνουν να διαγραφεί η φορά των ποδιών του. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του (μεγάλα ζωηρά μάτια, πυκνή μακριά γενειάδα και το άτριχο πρόσθιο τμήμα της κεφαλής) μας επιτρέπουν να τον ταυτίσουμε με τον Απόστολο Παύλο.<sup>7</sup>

Στο πλαίσιο, οι σκηνές, που παρουσιάζονται σε μικρότερη κλίμακα, είναι εμπνευσμένες από την Παλαιά Διαθήκη. Διακρίνονται δύο διδοχικές σκηνές, στην πρώτη από τις οποίες βλέπουμε μια ανδρική μορφή να ρίχνεται από πλοίο στη θάλασσα, ενώ αμέσως μετά τη διακρίνουμε να βγαίνει από το στόμα ενός θαλάσσιου κήτους. Μια τρίτη



Παλαιοχριστιανικός - πήλινος δίσκος του Μουσείου Μπενάκη

σκηνή με άνδρα ξαπλωμένο κάτω από το φύλλωμα θα συμπλήρωνε την παράσταση.<sup>8</sup> Η ταύτιση των σκηνών με τη γνωστή ιστορία του Ιωνά δεν είναι δύσκολη. Τις δύο κάθετες πλευρές του πλαισίου κοσμεί ένα ψάρι, που η μεγάλη του κλίμακα μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι δεν έχει σχέση με την ιστορία του Ιωνά.<sup>9</sup>

Η παράσταση του Χριστού που πλαισιώνεται από τους 12 Αποστόλους ή μόνο από τους Πρώτους των Αποστόλων είναι γνωστή κοσμούσε, από τον 4ο αι. μ.Χ. και μετά, κυρίως αψίδες εκκλησιών,<sup>10</sup> συναντάται όμως επίσης σε κατακόμβες,<sup>11</sup> σαρκοφάγους<sup>12</sup> ή διακοσμήσεις έργων μικροτεχνίας.<sup>13</sup>

Εδώ, ο Χριστός έχει αντικατασταθεί από το σύμβολο της Χριστιανικής θρησκείας. Το μονόγραμμα του Χριστού ανάμεσα στα πορτρέτα των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου παρουσιάζεται ήδη από τον 3ο αι. επάνω σε μετάλλια,<sup>14</sup> ενώ κατά τη διάρκεια του 4ου αι. τα βλέπουμε να κοσμούν γυάλινα σκεύη με φύλλο χρυσού.<sup>15</sup>

Πήλيني δίσκοι με ανάλογη διακόσμηση δεν έχουν δυστυχώς διασωθεί ολόκληροι· θραύσματα υπάρχουν στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη και στο Μουσείο Lavigérie της Καρχηδόνας.<sup>16</sup>

Η ιστορία του Ιωνά, όπως και άλλες ιστορίες της Π. Διαθήκης, ήταν πολύ αγαπητή από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους.

Κατά την κρατούσα ερμηνευτική αντίληψη, η ιστορία του Ιωνά, σε τρεις διαδοχικές σκηνές, συμβόλιζε το δρόμο που ακολουθεί η ανθρώπινη ψυχή. Ο μεγάλος αριθμός μνημείων που σώζουν αυτήν την παράστασή μας δείχνει πόσο αγαπητό ήταν το θέμα κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες: βρίσκουμε την παράσταση σε πήλινα πινάκια,<sup>17</sup> τοιχογραφίες κατακομβών,<sup>18</sup> σαρκοφάγους,<sup>19</sup> ψηφιδωτά δάπεδα<sup>20</sup> και έργα μικροτεχνίας.<sup>21</sup>

Κατά την αυτή ερμηνευτική αντίληψη, ενδιαφέρον παρουσιάζει εξάλλου και ο συνδυασμός επάνω στο ίδιο έργο σκηνών από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Εικάζεται ότι οι πρώτοι Χριστιανοί εικονογράφοι προσπαθούσαν και έβρισκαν πολυπληθείς ομοιότητες ανάμεσα σε πρόσωπα και γεγονότα των δύο Διαθηκών, είτε γιατί ήθελαν να δείξουν τη συνέχεια της θρησκευτικής ιστορίας τους είτε γιατί ενδιαφέρονταν να παρουσιάσουν τις δύο πιο σημαντικές περιόδους της, την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη αντίστοιχα.<sup>22</sup>

Στην περίπτωση του πήλινου δίσκου, η παράσταση του σταυρού στο μέσο των δύο Πρωταποστόλων, τόσο λόγω του μεγέθους όσο και λόγω της θέσεως, δεσπόζει. Εκφράζει όσο καμία άλλη την ιδέα της Διαδοχής των Αποστόλων, την ένωση της εποπράνειας με την επίγεια εκκλησία. Η αλληγορική ιστορία του Ιωνά που εικονίζεται στο πλαίσιο συμβολίζει, όπως ήδη είπαμε, την ιστορία της ανθρώπινης ψυχής, που περνώντας από το θάνατο και την ανάσταση συναντά τον παράδεισο· αυτό πραγματοποιείται με τη βοήθεια του Σωτήρα, που παριστάνεται συμβολικά με το ψάρι τοποθετημένο στις κάθετες πλευρές του πλαισίου. Είναι αυτονόητη η θρησκευτική αξία που θα είχε ο δίσκος αυτός για τον κάτοχό του· αυτό αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι επάνω του υπάρχουν υπολείμματα αρχαίας συγκόλλησης.

Τα μνημεία στα οποία εικονίζονται σκηνές και από τις δύο Διαθήκες είναι πολλά (κατακόμβες, σαρκοφάγοι, διακόσμηση εκκλησιών, έργα μικροτεχνίας).<sup>23</sup> Το έργο όμως το οποίο παρουσιάζει αναλογία με τον πήλινο δίσκο, όχι τόσο στις επιμέρους σκηνές, όσο στην εικονογραφική σχέση που υπάρχει μεταξύ τους και στη θέση που καταλαμβάνει κάθε μία από αυτές, είναι το ελεφαντίνο κιβωτίδιο του Μουσείου της Brescia (τέλη 4ου αι. μ.Χ.).<sup>24</sup>

Και στα δύο έργα το κέντρο της επιφάνειας καταλαμβάνουν σκηνές από την Καινή Διαθήκη, ενώ οι σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, σε μικρότερη κλίμακα, κοσμούν το πλαίσιο. Το κάθετο πλαίσιο και των δύο επιφανειών κοσμείται με το ψάρι.

Όσο κι αν η τεχνική ή η τεχνοτροπία είναι διαφορετικές ή οι τόποι κατασκευής απομακρυσμένοι, αυτή η ομοιότητα στο εικονογραφικό πρόγραμμα μας επιτρέπει να καταλάβουμε την ενοποιητική δύναμη που είχε η νέα θρησκεία.

## ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

\* Αυτό το άρθρο αποτελεί σύμπτυξη αναλυτικότερης υπό δημοσίευση μελέτης μας.

1. J.M. Salomonson "Spätromische rote Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zur Relifgeschmückten Terra Sigillata Chiara C", in **BABesch** 44, 1969, 7 κ.εξ., ID. "Late Roman Earthenware with Relief Decoration Found in Northern Africa and Egypt" in **OMRL XLIII**, 1962, 55.

2. *ibid*, 55-56.

3. J.W. Hayes, **Late Roman Pottery**, 83-91, εικ. 13.

4. Salomonson, **OMRL XLIII**, 56-57· Κ. Λοβέρδου "Θραύσματα πηλίνων πρωτοχριστιανικών δίσκων στο Μουσείο Μπενάκη, **ΔΧΑΕ**, Δ.Ε, 1969, 230.

5. Η μορφή που εικονίζεται δεξιά είναι σύγχρονη συμπλήρωση από ανάλογο θραύσμα του Μουσείου Μπενάκη (αρ.ευρ. 12425) που ανήκει σε διαφορετικό δίσκο όμοιου τύπου.

6. A. Grabar, **Les voies de la acation en iconographie chrétienne**, Paris 1979, 66 κ.εξ., Λοβέρδου **ΔΧΑΕ**, 1969, 244.

7. Ήδη από πολύ νωρίς οι τεχνίτες προσπάθησαν να αποδίδουν πιστά τα βασικά χαρακτηριστικά στα πρόσωπα των αγίων, βλ. Μ. Χατζηδάκη, **ΕΕΒΣ** 14, 1938, 393 κ.εξ. καθώς και Λοβέρδου, **ΔΧΑΕ**, 1969, 240 υπ. 47. Ανάλογη μορφή του Παύλου στο ελεφάντινο κιβωτίδιο της Brescia, τέλος 4ου αι. μ.Χ. βλ. W. Volbach - M. Hirmer, **Frühchristliche Kunst**, München 1958, πίν. 85, 86.

8. Ανάλογο θραύσμα στο Μουσείο Μπενάκη (αρ. ευρ. 12405 δ).

9. Σε ένα πινάκιο terra sigillata, στο Μουσείο του Λούβρου, βλέπουμε επικολλημένο ψάρι προερχόμενο από τον ίδιο τύπο μήτρας, όπως αυτό του πηλίνου δίσκου του Μουσείου Μπενάκη, βλ. Salomonson, **BABesch** 44, 1969, 58, εικ. 78.

10. Ρώμη, Αγ. Πουδεντιανή, Volbach - Hirmer, **Frühchristliche**, πίν. 130. Ρώμη, Santa Constanza, *ibid*, πίν. 33.

11. A. Grabar, **Le premier art chrétien** (Collection "L' univers des Formes"), κατακόμβη SS Pietro e Marcellino, εικ. 234.

12. Σαρκοφάγος Ιουνίου Βάσσου, Volbach - Hirmer, **Frühchristliche**, πίν. 41, 42.

13. Κιβωτίδιο της Brescia, *ibid*, pl. 84-86. A. Grabar, **Les voies de la création**, 70.

14. A. Grabar, **Les voles de la création**, 66

15. *ibid.*, 67, 68. Age of Spirituality (K. Weitzmann ed.), αρ. 508.

16. Salomonson, **ORML XLIII**, 1962, πίν. XX, 3.

17. Age of Spirituality (K. Weitzmann editor), αρ. 384.

18. Ρώμη, κατακόμβες SS Pietro e Marcellino και S. Callisto, A. Grabar, **Le premier art chrétien**, εικ. 78, 100.

19. Grabar, **Le premier art chrétien**, εικ. 147-148.

20. Ακηλυία, Μωσαϊκό βασιλικής, *ibid*, εικ. 19.

21. Βατικανό, Museo cristiano, γυάλινο σκεύος με φύλλο χρυσού, *ibid*, εικ. 20.

22. Grabar, **Les voies de la création**, 128 κ.εξ.

23. *ibid*, 117-132.

24. Age of Spirituality, 597, εικ. 87.

## ΤΡΙΑ ΔΟΚΙΜΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΝΟΜΙΣΜΑΤΩΝ

Ός δοκίμια νομισμάτων (Essaie Pattern) θεωρούμε εκείνα που σχεδιάζονται και κατασκευάζονται στο νομισματοκοπείο, προκειμένου να παρουσιασθούν στις Άρχες και έφ' όσον εγκριθούν να εκδοθούν ως τελικά νομίσματα. Έχουν τό μέγεθος του νομίσματος που πρόκειται να κυκλοφορήσει και συνήθως είναι φτιαγμένα από διαφορετικό καί ευτελέστερο μέταλλο από αυτό που τελικά θά κτυπηθούν.

Ελάχιστα δοκίμια βυζαντινών νομισμάτων είναι γνωστά από δημόσιες καί ιδιωτικές συλλογές. Ό Grierson έντόπισε όκτώ τέτοια δοκίμια (Πίν. 1), έκ των οποίων κανένα δεν κυκλοφόρησε σέ αντίστοιχο νόμισμα. Καί τά όκτώ έχουν κτυπηθεί σέ διαφορετικό μέταλλο από αυτό γιά τό όποιο τελικά προορίζονταν. Κατά τόν Grierson ή μή τελική κοπή τους όφείλεται στό ότι δεν εγκρίθηκαν από τίς επίσημες άρχές ως πρότυπα. Κατά τή γνώμη μας, ή μή κοπή τους, γιά μερικά από αυτά, πρέπει νά όφείλεται καί σέ ιστορικές συγκυρίες που δεν επέτρεψαν τήν έκδοσή τους.

Είναι άξιοσημείωτο ότι τά γνωστά βυζαντινά δοκίμια άρχίζουν στίς άρχές του 10ου καί σταματούν στά μέσα του 11ου αιώνα. Δηλαδή στήν περίοδο τής Μακεδονικής Δυναστείας, όπου γνωρίζουμε μιά έποχή έντονης νομισματικής παραγωγής μέ ιδιαίτερη προσοχή στίς παραστάσεις των νομισμάτων, οι όποίες επαναλαμβάνουν γνωστά εικονογραφικά πρότυπα τής βυζαντινής σύγχρονης τέχνης, εκείνης που αναπτύχθηκε μετά τήν περίοδο τής Εικονομαχίας.

Είχα τήν ευκαιρία νά μελετήσω τρία τέτοια βυζαντινά δοκίμια, έκ των οποίων τά δύο έθεωρούντο μέχρι σήμερα ως μοναδικά, ενώ τό τρίτο ήταν άγνωστο καί ίσως είναι τό μοναδικό που τελικά κυκλοφόρησε ως νόμισμα.

### Ίστορική Άνασκόπηση

Τά τρία δημοσιευόμενα βυζαντινά δοκίμια νομισμάτων άνήκουν σέ δύο μόνο βασιλείες δύο αυτοκρατορισμών (Ζωής καί Θεοδώρας) καί σέ μιά συμβασιλεία τής Εύδοκίας Μακρεμβολίτισσας μέ τόν Ρωμανό Δ' Διογένη.

#### 1. Ζωή ή Πορφυρογέννητη καί Θεοδώρα

Μέ τό θάνατο του Κωνσταντίνου Η' (1028), άδελφου του Βασιλείου Β' Βουλγαροκτόνου, αυτοκράτορας άνακηρύχτηκε ό Ρωμανός Γ' ό Άργυρός, ό όποιος παντρεύτηκε τήν κόρη του Κωνσταντίνου, Ζωή, τότε στή πέννητά της. Άν καί κάποια προχωρημένης ηλικίας, ό Ρωμανός Άργυρός ύπήρξε καλλιεργημένος καί συνετός αυτοκράτορας, ό όποιος συνέχισε τήν παράδοση των Μακεδόνων αυτοκρατόρων.

Όμως ή Ζωή, έρωτευμένη μέ τόν νέο Μιχαήλ Παφλαγώνα, άδελφό του Ίωάννου Όρφανοτρόφου, ευνούχου στο παλάτι, όργάνωσε τή δολοφονία του Ρωμανού, στίς 11 Άπριλίου 1034, καί παντρεύτηκε τόν Μιχαήλ καί τόν άνεκήρυξε αυτοκράτορα τήν επόμενη ήμέρα τής δολοφονίας.

Ό Μιχαήλ Δ' άπεδείχθη Ικανός αυτοκράτορας, αλλά όντας έπιληπτικός καί μέ κακή ύγεια, πέθανε στά 1041, άφου προηγουμένως έ-

πεισε τή Ζωή νά υιοθετήσει τόν άνεψιό του, Μιχαήλ Καλαφάτη.

Ἡ Ζωή βασιλεύσε ὡς μόνη αὐτοκρατόρισα μεταξύ 10 καί 13 Δεκεμβρίου τοῦ 1041, ἐνῶ ἀμέσως ἀναγόρευσε ὡς αὐτοκράτορα τόν Μιχαήλ Ε΄ Καλαφάτη. Ἡ πρώτη πράξη τοῦ Μιχαήλ Ε΄ ἦταν νά ἐξορίσει τόν θεῖο του, Ἰωάννη τόν Ὀρφανοτρόφο, καί νά στείλει τή Ζωή σέ μοναστήρι. Ὁ λαός ὄμως τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἐξεγέρθηκε μέ τήν πράξη του αὐτή, τόν συνέλαβε, τόν τύφλωσε καί ἀνέβασε στό θρόνο τή Ζωή καί τήν ἀδελφή της Θεοδώρα, ἡ ὁποία ἦταν μοναχή (21 Ἀπριλίου 1042).

Ἡ συμβασιλεία τῆς Ζωῆς καί Θεοδώρας δέν κράτησε περισσότερο ἀπό 7 ἑβδομάδες (21 Ἀπριλίου μέχρι 12 Ἰουνίου 1042), ἀφοῦ ἡ Ζωή ἀποφάσισε νά παραγκωνίσει τήν ἀδελφή της καί νά παντρευτεῖ τόν Κωνσταντῖνο Θ΄ Μονομάχο (1042-1055), στήν περίοδο τῆς βασιλείας τοῦ ὁποίου ἐγινε καί τό σχίσμα ἀνάμεσα στίς ἐκκλησίες τῆς Ρώμης καί τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ Ζωή πέθανε πρῖν τόν Κωνσταντῖνο Θ΄ καί στό θρόνο ἀνεκλήθη ἡ ἀδελφή της, Θεοδώρα (Ἰανουάριος 1055 - Αὐγουστος 1056), ἡ ὁποία πεθαίνοντας ἀφησε ὡς διάδοχό της τόν ἐκπρόσωπο τῆς ἀριστοκρατικῆς γραφειοκρατικῆς τάξης, τόν Μιχαήλ Στ΄ Στρατιωτικό (1056-1057).

#### **Δοκίμιο Ζωῆς ( 10-13 Δεκεμβρίου 1041 ).**

**Πρ. ὄψη:** Ὁ Χριστός, ὄρθιος, εἰκονιζόμενος κατά τά 3/4 μέχρι τά γόνατα μέ ὑψωμένο τό δεξιό χέρι σέ στάση εὐλογίας.

**Ἐπιγραφή:** Ἀπό ἀριστερά πρὸς τά δεξιά: Ὁ ΑΝΤΙΦΩΝΗΤ/, πλάγια στήν κεφαλή τοῦ Χριστοῦ |C|XC.

**Ὅπ. ὄψη:** Ἡ αὐτοκρατόρισα κρατάει σκῆπτρο καί σφαῖρα, φορεῖ πλοῦσια διακοσμημένο ἔνδυμα καί στέμμα.

**Ἐπιγραφή:** Ἀπό ἀριστερά πρὸς τά δεξιά: ΖΩΗ ΑΥΓΟΥΣΤΗ. Χαλκός: 13,4 γραμμ.

**Πρόελευση:** Ἰδιωτικὴ συλλογὴ (Εἰκ. 1), Ὅμοιο στό Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Κωνσταντινουπόλεως (Grierson). Ἐνα τρίτο στή δημοπρασία F. Sternberg - Ἀπρίλιος 1985, ἀρ. 852, 15,88 γραμμ.

Τό μέγεθος καί ἡ εἰκονογραφία τοῦ δοκιμίου ἀντιστοιχεῖ σέ νόμισμα ἰστάμενον, χρυσό χωρὶς ἀμφιβολία. Ἐκεῖνο πού παρουσιάζει τερᾶστιο εἰκονογραφικό νομισματικὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ἀντιφωνητή, πρωτόγνωρη στή βυζαντινὴ νομισματικὴ. Πρόκειται γιὰ τή γνωστὴ φορητὴ εἰκόνα πού βρισκόνταν στήν Ἐκκλησία τῆς Παναγίας Χαλκονοπρατείας στήν Κων/πολη. Σύμφωνα μέ τήν παράδοση, ἡ εἰκόνα πῆρε τήν ὀνομασία "ἀντιφωνητής", πού σημαίνει "ἐγγυητής", ἀπὸ τό γεγονός ὅτι εἶχε δοθεῖ ὡς ἐγγύηση ἀπὸ ἕναν ἔμπορο γιὰ τή σύναψη ὀανείου στό χρόνο τῶν Ἡρακλείου. Κατὰ τή μαρτυρία τοῦ Ψελλοῦ, συγχρόνου τῆς Ζωῆς, ἡ αὐτοκρατόρισα εἶχε μιὰ ἰδιαίτερη λατρεία γιὰ τή συγκεκριμένη εἰκόνα καί εἶχε παραγγεῖλει ἕνα ἀκριβὲς ἀντίγραφο τῆς. Ἡ Ζωή πίστευε ὅτι ἀπὸ ἐλαφρὲς παραλλαγὲς τῶν χρωμάτων τῆς εἰκόνας μποροῦσε νά προβλέψει τό μέλλον.

Λογικὴ, λοιπόν, ἡ ἐκλογή τῆς γιὰ τήν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ἀντιφωνητῆ στό σχεδιαζόμενο νά ἐκδοθεῖ στό ὄνομά της χρυσό ἰστάμενον.

Γιά τή χρονολόγηση του δοκίμιου, θά πρέπει νά λάβουμε υπόψη μας ότι σέ τέσσερις περιόδους ή Ζωή μπορούσε νά εκδώσει νομίσματα, σύμφωνα μέ τή βυζαντινή παράδοση: ώς συναυτοκράτειρα στους τρεις γάμους της, δηλ. μέ τόν Ρωμανό Γ' Άργυρό, μέ τόν Μιχαήλ Δ' Παφλαγώνα καί μέ τόν Κων/νο Θ' Μονομάχο. Όμως καί στίς τρεις περιπτώσεις έπρεπε στό χρυσό νόμισμα νά απεικονίζεται καί ό βασιλεύων αυτοκράτορας μαζί της, άλλωστε καί οι τρεις αυτοκράτορες εξέδωσαν νομίσματα στό όνομά τους. Άρα τό δοκίμιο πρέπει νά χρονολογηθεί στή βραχύτατη μονοβασιλεία της (10-13 Δεκεμβρίου 1041), άφού σύμφωνα μέ τή βυζαντινή παράδοση τό πρώτο μέλημα κάθε αυτοκράτορα ήταν ή άμεση κοπή νομισματος στό όνομά του, ένα πραγματικά άμεσο μήνυμα γιά τή νόμιμη κατοχή τής Έξουσίας, προορισμένο νά φτάσει σύντομα στους ύπηκόους του καί στους γύρω λαούς. Προφανώς τό νομισματοκοπείο, γνωρίζοντας τόν έπικείμενο θάνατο του Μιχαήλ Δ', κατασκεύασε μέ τήν έντολή τής Ζωής τά περιγραφέντα δοκίμια, ένώ ή ταχεία άνοδος στό θρόνο του υίοθετηθέντος Μιχαήλ Ε' άνέτρεψε τήν έκδοση νομισμάτων στό όνομά της. Έξάλλου, όπως προκύπτει άπό τόν πίνακα 1, ή Ζωή είχε διατάξει πέραν του χρυσοϋ ισταμένου καί τήν κοπή άσημένιου μιλιαρσιού, τό όποιο έπίσης ύπάρχει ώς δοκίμιο μή έκδοθέν (Πίν. 1/7).

Άπό τά άναφερθέντα προκύπτει ότι ή ιστορική συγκυρία τής άμεσης διαδοχής τής Ζωής άπό τόν Μιχαήλ Ε' ύπήρξε ή αίτία γιά τή μή έκδοση τών συγκεκριμένων νομισμάτων καί όχι ή άπόρριψη τών δοκίμων άπό τήν Κεντρική Έξουσία. Αυτό προκύπτει έξάλλου άπό τό γεγονός ότι κατά τήν βραχεία συμβασιλεία Ζωής καί Θεοδώρας (21 Άπριλίου-12 Ιουνίου 1042) πρόφτασε σέ σύντομο χρόνο νά έκδοθεί καί νά κυκλοφορήσει χρυσό ιστάμενον μέ τίς δύο αυτοκρατορίσες.

#### **Δοκίμιο Θεοδώρας**

**Πρ. όψη:** Προτομή του Χριστού, τό δεξί του χέρι σέ στάση εύλογίας, ένώ μέ τό άριστερό του κρατάει τό Εύαγγέλιο.

**Έπιγραφή:** IC/XC

**Όπ. όψη:** Προτομή τής Θεοδώρας μέ στέμμα, μέ τό δεξί της χέρι κρατάει σκήπτρο, μέ τό άριστερό σφαίρα μέ σταυρό.

**Έπιγραφή:** +ΘΕΟΔΩΡ ΑΥΓΟΥΣΤ

**Χαλκός:** 2,6 γραμμ. Ίδιωτική Συλλογή (Εικ. 2).

Πρόκειται γιά τήν άποτύπωση σέ χαλκό του χρυσού τεταρτηρου τής Θεοδώρας. Τό δοκίμιο δέν είναι επιχρυσωμένο, ώστε νά θεωρηθεί ώς κίβδηλο τεταρτηρό, ή δέ άποτύπωση του είναι εύκρινης καί άπόλυτα όμοια μέ τό τεταρτηρό που κυκλοφόρησε, γεγονός που άποκλείει τήν παραχάραξη. Σαφώς πρόκειται, λοιπόν, γιά δοκίμιο που έγινε άποδοκτό καί έν συνεχεία έκδόθηκε. Μέχρι σήμερα, είναι καί τό μοναδικό δοκίμιο γιά νόμισμα που έκδόθηκε.

**Δοκίμιο τής Εύδοκίας μέ τόν Ρωμανό Δ' Διογένη (1068-1071)**  
Ίστορική Άνασκόπηση.

Ή Εύδοκία Μακρεμβολίτισσα, σύζυγος του Κων/νου Ι' Δούκα, μετά τό θάνατό του, άναγορεύτηκε αυτοκράτειρα, τό Μάιο του 1067, καί





Εικ. 1α



Εικ. 1β



Εικ. 2α



Εικ. 2β



Εικ. 3α



Εικ. 3β

τὴν 1η Ἰανουαρίου τοῦ 1068 παντρεύτηκε τὸν Ρωμανό Δ' Διογένη, τὸν ὁποῖο καὶ ἀνέβασε στὸ θρόνο τοῦ Βυζαντίου. Ὁ Ρωμανός, διακεκριμένος στρατηγὸς ἀπὸ τὴν Καππαδοκία, προσπάθησε νὰ ὑπερασπισθεῖ τὴ Μικρὰ Ἀσία ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ τῶν Σελτζούκων Τούρκων, ἔχασε ὁμως τὴ μάχη στὴ Μαντζικέρκη, ὅπου συνελήφθηκε αἰχμάλωτος. Ὁ λαὸς τῆς Κων/πόλεως ἀναγόρευσε αὐτοκράτορα τὸν γιό τῆς Εὐδοκίας, Μιχαὴλ Ζ' Δούκα (1071).

#### Τὸ Δοκίμιο

**Πρ. ὄψη:** Προτομὴ τοῦ Ρωμανοῦ μὲ στέμμα, κρατᾷ μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ χεῖρι ἀνιξικακία καὶ σφαῖρα μὲ σταυρὸ, μὲ τὸ ἀριστερὸ τοῦ .

**Ἐπιγραφή:** ΡΩΜΑΝ ΔΕΣΠ.

**Ὁπ. ὄψη:** Προτομὴ τῆς Εὐδοκίας, κρατᾷ μὲ τὸ δεξιὸ τῆς χεῖρι σκῆπτρο καὶ σφαῖρα μὲ σταυρὸ, μὲ τὸ ἀριστερὸ τῆς.

**Ἐπιγραφή:** ΕΥΔΟΚΙ ΒΑΣΙΛ

**Χαλκός:** 204 γραμμ. (Εἰκ. 3)

Οἱ παραστάσεις στὸ κέντρο, σὲ μέγεθος τεταρτηροῦ, μέσα σὲ μεγάλο μέγεθος μεταλλίου, μὲ τρεῖς ἀλεπάλληλους κύκλους στὴν περιφέρεια.

**Προέλευση:** Δημοπρασία BANK LEN-ZURICH 8-9 Μαΐου 1979, ἀρ. 457.



Παρόμοιο, σέ μικρότερο μέγεθος, στή συλλογή τῆς Bibliothèque Nationale de Paris, βάρους 33,69 γραμμ. Πρόκειται σαφώς γιά δοκίμιο τεταρτηροῦ ὄπως προκύπτει ἀπό τίς διαστάσεις τῆς κεντρικῆς παραστάσης. Προφανῶς, εἴτε δέν ἐγκρίθηκε γιά τελική ἐκδοσὴ εἴτε ἡ ἐκβαση τῆς μάχης τῆς Μαντζικέρκης δέν ἐπέτρεψε τὴν κοπή του.

Ἀπὸ τὴν παρούσα μελέτη προκύπτει ὅτι τὰ δημοσιευθέντα ἀπὸ τὸν Grierson, ὡς μοναδικὰ δοκίμια τῆς Ζωῆς καί τῆς Εὐδοκίας μέ τὸν Ρωμανὸ Δ' Διογένη, δέν εἶναι πλέον μοναδικὰ, ἀφοῦ γιά τὴ Ζωὴ εἶναι γνωστά τρία, γιά δὲ τὴν Εὐδοκία μέ τὸν Ρωμανὸ Δ', δύο, ἐνῶ γιά τὴ Θεοδώρα ἐμφανίζεται γιά πρώτη φορά δοκίμιο ἐκδοθὲν ὡς χρυσὸ τεταρτηρόν. Προφανῶς τὰ πῶς πάνω δημοσιευόμενα δέν ἦσαν γνωστά στὸν Grierson, ἐπιπλέον δὲ πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὰ δοκίμια κτυπόνταν σέ περισσότερα τοῦ ἑνός ἀντίτυπα, γιά νὰ ἐπιδειχθοῦν στίς νομισματικές Ἀρχές καί στοὺς αὐτοκράτορες πού ἐπρόκειτο νὰ τὰ ἐκδώσουν.

Στὴν περίπτωση τῶν δοκιμίων Ζωῆς καί Εὐδοκίας μέ τὸν Ρωμανὸ Δ', πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ μὴ ἐκδοσὴ τους σέ ἀντίστοιχα χρυσὰ νομίσματα πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στίς ἱστορικές συγκυρίες, οἱ ὁποῖες ἀνέτρεψαν τίς προϋποθέσεις γιά τὴν κυκλοφορία τους.

ΠΕΤΡΟΣ Ν. ΠΡΩΤΟΝΟΤΑΡΙΟΣ

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) GRIERSON PH. "Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection" Vol. 3, Part I, σελ. 98, Washington D.C. 1973.
- 2) Γιά τὴν ἱστορική αὐτὴ περίοδο βλ. Ostrogorsky G. "History of the Byzantine State" Padstow-Cornwell, 1956.
- 3) MORRISSON C. "Catalogue des Monnaies Byzantines de la Bibliothèque Nationale" Paris 1970, PL. XC/12.

#### ΔΟΚΙΜΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΝΟΜΙΣΜΑΤΩΝ

Αὐτοκράτορας	Προοριζόμενο νόμισμα	Μέταλλο δοκιμίου
1) Ἀλέξανδρος (912-13)	χρυσὸς σόλιδος	ἀσήμι
2) Κωνσταντῖνος Ζ' καί Ζωή (914-19)	χρυσὸς σόλιδος	ἀσήμι
3) Ρωμανὸς Α' καί Κωνσταντῖνος Ζ' (920-44)	χρυσὸς σόλιδος	ἀσήμι
4) Ρωμανὸς Α' Λεκαπηνὸς (920)	ἀσημένιο μιλιάρησιο	χαλκός
5) Ζωὴ καί Κωνσταντῖνος Η' (1042)	χρυσὸ τεταρτηρόν	χαλκός
6) Ζωὴ (1042)	χρυσὸ ἰστάμενον	χαλκός
7) Ζωὴ (1042)	ἀσημένιο μιλιάρησιον	χαλκός
8) Ρωμανὸς Δ' καί Εὐδοκία (1068-71)	χρυσὸ τεταρτηρόν	χαλκός

## ΜΑΓΕΙΑ ΚΑΙ ΤΑΦΙΚΑ ΕΘΙΜΑ ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΟΥΣ ΑΠΟ ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΗ ΦΑΙΕΝΣΕ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Ἡ μαγική σχέση εἶναι ἡ πρωταρχική καί ἡ πιό δυνατή ἐνστικτώδης σχέση πού ἀναπτύσσεται ἀνάμεσα στόν ἄνθρωπο καί στόν κόσμο. Κατά τόν Frazer ἐκφράζει ἀφ' ἑνός μὲν τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος ἐπικοινωνεῖ μέ τό ἀόρατο ρευστό τῶν "πάντων", τοῦ ὁποῖου φορέας εἶναι καί ὁ ἴδιος, καί ἀφ' ἑτέρου τό μέσο, μέ τό ὁποῖο μυστικά ἐπηρεάζει τήν ἄλλη ἀνθρώπινη ὑπαρξη.

Μέ τή μαγεία ὁ ἄνθρωπος ἐπιχειρεῖ ἀφ' ἑνός μὲν νά ἐπιβάλοι τή δύναμή του πάνω στούς ἄλλους καί ἀφ' ἑτέρου νά προφυλαχτεῖ ἀπό ἐκείνους πού, ὄντας δυνατότεροι "μύστες" τοῦ κοσμικοῦ ρευστοῦ, εἶναι πιό ἰσχυροί ἀπ' τόν ἴδιο.

Δύο εἶναι οἱ ἀρχές πάνω στίς ὁποῖες στηρίζεται ἡ μαγεία:

- 1) Ὁ "Νόμος τῆς Ὁμοιότητας" (τό ὅμοιο προκαλεῖ τό ὅμοιο) ἀπό τόν ὁποῖο πηγάζει ὁ κλάδος πού λέγεται ἡ "Ὁμοιοπαθητική Μαγεία" καί
- 2) ὁ "Νόμος τῆς Ἐπαφῆς ἢ τῆς Μεταδοτικότητας" ἀπό τόν ὁποῖο πηγάζει ἡ "Μεταδοτική Μαγεία", σύμφωνα μέ τήν ὁποία ὅτιδήποτε γίνει πάνω σέ κάτι θά προκαλέσει τό ἴδιο ἀποτέλεσμα καί στό πρόσωπο μέ τό ὁποῖο τό ἀντικείμενο αὐτό βρισκόταν σέ ἐπαφή.<sup>1</sup>

Ὁ Pétrie στό ἔργο του "Amulets"<sup>2</sup> ἀποδίδει στό "Νόμο τῆς Ὁμοιότητας" τήν κατασκευή μαγικῶν περιπίπτων καί φυλακτῶν, πού φοροῦνταν ὄχι μόνο ἀπό τούς ζωντανούς ἀλλά καί ἀπό τούς νεκρούς σέ διάφορα σημεία τοῦ σώματος, μέ σκοπό τήν προστασία τους ἀπό τίς δυνάμεις τοῦ κακοῦ στήν πέρα ἀπ' τό θάνατο ζωῆ. Στό ἔργο τοῦ Pétrie περιλαμβάνονται 300 περίπου τύποι Αἰγυπτιακῶν φυλακτῶν, τῶν ὁποῶν ἡ ἐπιβίωση ἀνιχνεύεται καί σέ μεταγενέστερα παραδείγματα. Ἡ διαίτερη κατηγορία φυλακτῶν ἀποτελοῦν οἱ σκαραβαῖοι. Ὅλοι οἱ τύποι μαρτυροῦνται στό "Βιβλίον τῶν Νεκρῶν".

Στή συλλογή τῶν φαγεντιανῶν τοῦ Μουσείου περιλαμβάνονται πολλά Πτολεμαϊκά φυλακτά, μέ ὀπή ἀνάρτησης, καί νεκρικά κτερίσματα, ὅλα ζωόμορφες ἀπεικονίσεις θεῶν, ὅπως: ἕνα κομψό ὁμοίωμα θηλυκοῦ ἵπποπόταμου (πού συμβολίζει τήν Θούρι, θεά τοῦ τοκετοῦ καί προστατῆδα τῶν ἐγκύων), ὁμοίωμα λαγοῦ μέ τονισμένα μακριά αὐτιά (πνεῦμα τοῦ κακοῦ, πού συμβολίζει τόν θεό Ὅσιρι), ὁμοίωμα ταύρου, ἕνα κεφαλάκι, δύο βρυχώμενα λιοντάρια, καθώς καί δύο ξαπλωμένα στά πρόσθια πόδια, μέ Ἀσσυριακές καί Βαβυλωνιακές ἐπιδράσεις, μικρό φυλαχτό σέ σχῆμα ψαριοῦ καί ἄλλο σέ σχῆμα πάπιας, τρία ὀλόκληρα γεράκια καί ἕνα κεφαλάκι γερακοῦ. Τέλος, δύο ἀνθρωπόμορφα περιπίπτα, τό φαλακρό κεφαλάκι ἑνός ἱερέα καί ἕνα ἔλλιπῶς σωζόμενο, πού ἀπεικονίζει λατρευτή μέ κέρασ (ἴσως ρυτό). Ὅλων τό ὕψος δέν ξεπερνᾷ τό 0,05 μ.

Οἱ ταῦροι τῆς Μέμφιδας καί τῆς Ἡλιοπόλης, ἡ ἀγελάδα τῶν Θηβῶν, τό γεράκι τοῦ Edfou ἀποτελοῦσαν παλαιότατα δείγματα λατρείας, προτοῦ ὁ Φθᾶ, ὁ Ἄμων καί ὁ Ὄρος τούς ἀντικαταστήσουν στίς καρδιές τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν τῶν πόλεων.<sup>3</sup>



1. Νανόμορφη μορφή που εικονίζει τον θεό Βησσά (θεό του πολέμου και προστάτη των εγκύων, των παιδιών, του τοκετού και των παιχνιδιών).

Τέλος, στά άμεσα ντοκουμέντα τής καθημερινής ζωής καί τής λαϊκής έσχατολογίας,<sup>4</sup> πού τείνουν στή συνένωση διαφόρων εικονογραφικών, άνθρωπομορφικών ή ζωομορφικών τύπων άνήκει ένα άξιόλογο φυλαχτό του Μουσείου Μπενάκη, πού εικονίζει τόν θεό Βησσά (θεό του πολέμου, αλλά καί προστάτη τών εγκύων, τών παιδιών, του χοροϋ καί τών παιχνιδιών). Μιά νανόμορφη άνδρική μορφή, μέ κεφάλι κριοϋ, ούρά άκρίδας καί όπή άνάρτησης.<sup>5</sup> Έποχής Πτολεμαίων. Άρ. εύρ. 21079. Ύψος: 0,52 μ. καί πλάτος: 0,22 μ.

Καί γιά νά περάσουμε στό δεύτερο σκέλος του θέματος πού μάς άπασχολεί: ή θρησκεία καθρεφτίζει τήν άναγνώριση άπ' τόν άνθρωπο ίσχυρότερων δυνάμεων, πού διέπουν τήν άρχή του κόσμου καί τή συνειδητή του προσπάθεια νά τίς έξευμενίσει.

Στενά δεμένος μέ τά μυστήρια τής ζωής καί του θανάτου, ό Αίγυπτιος, μήν μπορώντας νά εξηγήσει τό θάνατο, δέν συντριβεται μέ τό γεγονός, αλλά τόν θεωρεί σαν ένα πέραςμα σέ μία άλλη σφαίρα, όπου ή ζωή συνεχίζεται όμοια μέ τήν επίγεια. Γι' αυτό τόν έξευμενίζει θάβοντας τούς νεκρούς του καί έφοδιάζοντας τόν τάφο τους μέ όλα έκείνα πού θά τούς χρησιμέψουν γιά νά ζήσουν πιό άνετα στόν άλλο κόσμο.



## 2. Νεκρικό επιστήθιο κόσμημα (Pectoral).

Στίς φαγεντιανές του Μουσείου Μπενάκη περιλαμβάνονται δύο νεκρικά επιστήθια κοσμήματα (Pectoral) και τρία νεκρικά άγαλματίδια (Shaouabti ή Oushebti).

Τό πρώτο από τά νεκρικά Pectoral από Faience μπλέ είναι σχεδόν άκόσμητο, μέ άσαφή κατάλοιπα διακόσμου. Έχει άρ. εύρ. 18262 και διαστάσεις μ. πλ.: 0,09 μ. και ύψος: 0,105 μ. Τό δεύτερο, μέ παράσταση του θεού Ώρου μέ μορφή γερακιού, σκαραβαίο και νεκρική λέμβο έχει περιγραφεί σέ προηγούμενο τεύχος.<sup>6</sup>

Στήν κατηγορία των νεκρικών κτερισμάτων ανήκουν τά Shaouabti ή Oushebti, άνδρικά και γυναικεία άγαλματίδια από Faience, πού θάβονταν σέ μεγάλο άριθμό μαζί μέ τό νεκρό γιά νά του προσφέρουν τίς ύπηρεσίες τους και μετά θάνατον.



3. Απομίμηση βάζου Canope πού επιστέφεται από την Amset, ένα από τα "τέσσερα παιδιά του Ώρου".

Έκτός της Φαραωνικής Oushebti πού έχει περιγραφεί στο ίδιο άρθρο,<sup>7</sup> τό είδος εκπροσωπείται καί από μία δεύτερη, άνδρική αυτή τή φορά, τυρκουάζ Faience. Είναι άρκετά φθαρμένη. Έχει ίχνη γενειάδας καί σώζεται ώς τά γόνατα. Άρ. εύρ. 22832. Ύψος: 0,48 μ.

Τέλος, αναφέρω ένα τρίτο ενδιαφέρον δείγμα από σκούρα λαδί Faience μέ ανθρώπινο κεφάλι πού στηρίζεται σέ κωνικό σώμα· ίσως κάλυμμα βάζου Canope, όπως τά όνόμασαν οί Εύρωπαίοι έμποροι αντικειμένων τέχνης. Η ανθρώπινη μορφή, από τήν όποία επιστέφεται, άνήκει στήν Amset, ένα από τά "Τέσσερα παιδιά του Ώρου", πού προστατεύουν τή λειτουργία του στομάχου, των έντέρων, των πνευμόνων καί του συκωτιού καί φέρουν κεφάλι άνθρώπου, πιθήκου, σκύλου ή γερακιού.<sup>8</sup>

Οί φαγεντιανές πού αναφέραμε σ' αυτή τή σύντομη παρουσίαση άσφαλώς δέν εξαντλούν από άποψη ενδιαφέροντος τήν πλούσια συλλογή του Μουσείου, δείγμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας ενός λαού, πού όσο φροντίζει γιά τούς νεκρούς του, άλλο τόσο μισεί τό θάνατο καί δέν χάνει εύκαιρία νά εκφράσει τόν έρωτά του γιά τήν επίγεια ζωή. Γιατί όπως λέει:

"Νά κάνεις ό,τι θέλει ή καρδιά σου καί ό,τι σ' εύχαριστεί.

Νά κάνεις ό,τι θέλεις πάνω στή γή. Θά 'ρθει καί γιά σένα ή μέρα των θρήνων αλλά οί κραυγές δέν λυτρώνουν ένα πλάσμα άπ' τό θάνατο. Νό ζεις εύτυχισμένος χωρίς νά κουράζεσαι. Βλέπεις, δέν ύπάρχει κανείς πού νά παίρνει μαζί του τό βιός του, βλέπεις, κανείς δέν γύρισε πίσω μία κι έφυγε γι' άλλου".

ΛΕΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΕΛΛΟΥ

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Γιά Μαγεία βλ. περιοδικό "Αρχαιολογία", τεύχος 20, σ. 16-26.
2. Βλ. W.M.F. Pétrie, Amulets, London 1914.
3. Βλ. W.M.F. Pétrie, δ.π. 6.
4. Βλ. E. Acquaro, Amuleti Egiziani ed Egitizzanti del Museo Nazionale di Cagliari, Roma 1977, σ. 9.
5. Πρβλ. E. Acquaro, δ.π. σ. 25, άρ. 862, είκ. XL.
6. Γιά Pectoral βλ. περιοδικό "Τά Νέα τών Φίλων του Μουσείου Μπενάκη", τεύχος 2/1988, σ. 15-16.
7. Γιά Shaouabi βλ. περιοδικό "Τά Νέα τών Φίλων του Μουσείου Μπενάκη", τεύχος 2/1988, σ. 14 καί 16.
8. G. Poseuer, Dictionnaire de la civilisation égyptienne, Paris 1970, σελ. 41-42.

---

### Ένα περίτεχνο κόσμημα άπό τά varia τής συλλογής Σοφίας Λαμπρίδη

Ανάμεσα στά πολύτιμα διάλιθα κοσμήματα εύρωπαϊκής κατασκευής τής Σοφίας Χρυσοχοϊδη-Λαμπρίδη, πού βρίσκονται κατατεθειμένα στό Μουσείο Μπενάκη, ξεχωρίζει ένα έγκόλπιο (άρ. εύρ. 27422) μέ θρησκευτικό θέμα, άγγλικής κατασκευής, πού τοποθετείται χρονολογικά γύρω στά 1850 (διαστάσεων: ύψος: 4,5 εκ.).

Τό κόσμημα αυτό, άγορασμένο στό Λονδίνο, είναι χρυσό, μέ μία χυτή γυάλινη πέτρα σέ βαθύ κόκκινο χρώμα στό κέντρο, ή όποία φέρει άνάγλυφη τήν προτομή του Χριστου σέ πλάγια όψη. Τή γυάλινη πέτρα, πού θυμίζει τόν ήμιπολύτιμο λίθο γρανάτη, περιβάλλει ένα στεφάνι μέ άνθη άπό λευκό *ronde-bosse* άδιαφανές σμάλτο καί ροδόχρωμες έπιζωγραφισμένες λεπτομέρειες πού έναλλάσσονται μέ άνθη άπό άσήμι, μπριγιάν, ρουμπίνια καί φύλλα μέ πράσινο λακκωτό διαφανές σμάλτο.<sup>1</sup> Στό πάνω μέρος, τόν κρίκο τής άνάρτησης καλύπτουν δέσμες χρυσών άκτίνων καί ένα περιστέρι άπό λευκό σμάλτο, πού συμβολίζει τό Άγιο Πνεύμα. Τήν πίσω πλευρά, όπου ύπάρχει θήκη μέ ύφασμάτινη επένδυση καί κρυστάλλινο καπάκι γιά τήν τοποθέτηση ίσως μιάς μπουκλας άπό μαλλιά, καλύπτει μπλέ διαφανές σμάλτο καί λευκά έπιζωγραφισμένα άνθη. Στίς πλευρές, οι ύποδοχές, πού διασώζονται, πιστοποιούν τή μετατροπή του σέ καρφίτσα.

Στόν εύρωπαϊκό χώρο, γύρω στά τέλη του 18ου αί. καί σέ όλη τή διαδρομή του 19ου αί., ακολουθώντας τίς νεο-κλασικές τάσεις τής έποχής, διαπιστώνεται μία μεγάλη ζήτηση "cameo" καί έγχάρακτων λίθων (*intaglio*) πού έμπίπτει σέ δύο κατηγορίες: στήν κατηγορία όπου "cameo" καί έγχάρακτοι λίθοι χρησιμοποιούνται γιά συλλεκτικούς σκοπούς καί σέ εκείνη όπου χρησιμοποιούνται ως κοσμήματα. Άποτέλεσμα αύτής τής ζήτησης ήταν ή δημιουργία άπομιμήσεων "cameo" καί έγχάρακτων λίθων σέ γυαλί ή άλλων ύποκατάστατων, όπως π.χ. ρετσίνα ή κερί, πού έμφανίζονται στίς άρχές του 19ου αί. καθώς καί άπό κεραμικό.<sup>2</sup>



Εγκόλπιο αρ. ευρ. 27422

Ανατρέχοντας σέ παλαιότερες εποχές, δείγματα άπομιμήσεων "cameo" σέ γυαλί έντοπίζονται στήν Κωνσταντινούπολη τόν 11ο μέ 13ο αιώνα. Ή δημιουργία τέτοιων άπομιμήσεων "cameo" θεωρείται τέχνη βυζαντινή,<sup>3</sup> ένώ παράλληλα, τήν ίδια περίοδο, άπαντοϋν καί στή Βενετία, πού εΐναι ένα σημαντικό κέντρο ύαλουργίας.<sup>4</sup>



Στήν Άγγλία, τόν 18ο καί 19ο αί., ύπῆρξαν διάφοροι δημιουργοί άπομιμήσεων "cameo", όπως ό Josiah Wedgwood (1730-1795), ίδρυτής του γνωστού έργοστασίου κεραμικής, ό όποιος κατασκεύασε στά τέλη του 18ου αί. μία άπομίμηση "cameo" άπό ύαλεπίχριστο κεραμικό (jasper).<sup>5</sup> Τά θέματα τών έργων του, έμπνευσμένα κυρίως άπό άρχαία πρότυπα, ήταν φτιαγμένα σέ λευκό χρώμα καί τοποθετημένα πάνω σ' ένα χρωματιστό βάθος. Στή συλλογή κοσμημάτων του Μουσείου Μπενάκη περιλαμβάνεται ένα ζευγάρι σκουλαρίκια άπό γαλάζια πορσελάνη Wedgwood, μέ επίθετες κλασικιστικές μορφές, σέ λευκό χρώμα, πού χρονολογείται στις άρχές του 19ου αί.<sup>6</sup> Στά ίδια περίπου χρόνια, ό James Tassie (1735-1799), ό όποιος εργάστηκε στό Λονδίνο μετά τό 1766, δημιούργησε "cameo" σέ γυαλί καί άπό τό 1769 ως τό 1780 προμήθευε τόν Wedgwood μέ καλούπια δικής του κατασκευής.<sup>7</sup> Άπό τό 1819 καί κατά τή διάρκεια τής βικτωριανής έποχής,<sup>8</sup> ό Apsley Pellatt δημιούργησε γυάλινες άπομιμήσεις "cameo", ένώ παράλληλα σ' όλη τή διαδρομή του 19ου αί. κυκλοφόρησαν καί διάφορες άλλες άπομιμήσεις άπό χρωματιστό χυτό γυαλί ή μέταλλο.<sup>9</sup> Η ζήτηση γιά "cameo" άρχισε νά ύποχωρεί στά τέλη τής δεκαετίας του 1880, μέ τήν άντικατάστασή τους άπό άλλα κοσμήματα, κυρίως μετάλλια (medallions) καί μινιατούρες.

Η πίσω πλευρά του κοσμήματος είναι διακοσμημένη μέ σμάλτο καί στό κέντρο ύπάρχει μία θήκη μέ καπάκι. Τό είδος αυτής τής θήκης άπαντά άρκετά συχνά στην άγγλική κοσμηματοποιία τής βικτωριανής έποχής καί χρησιμοποιε για τήν τοποθέτηση κάποιων άναμνηστικών, συνήθως μιάς μπουκκλας άπό μαλλιά, μιάς μινιατούρας ή άργότερα μιάς φωτογραφίας.

Τό κόσμημα, μέ τή λεπτοδουλεμένη διακόσμηση άπό σμάλτο καί τούς άπαλούς χρωματισμούς του, μπορεί νά παραβληθεί μέ άνάλογα έπεξεργασμένα κοσμήματα έπώνυμων καί άνώνυμων εύρωπαϊών καλλιτεχνών αυτής τής έποχής. Έπιλογικά, θά μπορούσε νά είπωθεί ότι όλος ό διάκοσμος του έγκολπίου προδίδει τήν άναζήτηση προτύπων σέ παλαιότερες έποχές καί θυμίζει ίσως άνάλογες ίταλικές δημιουργίες.

KATE ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Άνάμεσα στά εύρωπαϊκά κοσμήματα τής συλλογής του Μουσείου Μπενάκη, πού είχαν κατατεθεί παλιότερα, είναι καταγεγραμμένο ένα άκόμα έγκόλπιο (άρ. εύρ. 1999) μέ γυάλινη πέτρα, άγγλικής κατασκευής, πού χρονολογείται στό 18ο μέ 19ο αί. Η γυάλινη πέτρα τοποθετημένη πάνω σ' ένα βαθύ γαλάζιο μεταξωτό ύφασμα, πού θυμίζει τό ζαφείρι, κοσμεϊται μ' ένα επίθετο μονόγραμμα άπό μικρά διαμάντια καί περιβάλλεται άπό ένα πλαίσιο μέ μεγαλύτερα διαμάντια, βλ. B. Segall, *Katalog der Goldschmiede-Arbeiten Museum Benaki*, Athen 1938, 203, άρ. κατ. 368, πίν. 65.



2. H. Tait, Ch. Gere, J. Rudoie and T. Wilson, *The Art of the Jeweller. A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum: Jewellery, Engraved Gems and Goldsmith's Work*, London 1984, I, 121-122.
3. M.C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington D.C. 1962, 87-91, ειδικότερα 88.
4. P. Williamson (ed.), *The Medieval Treasury, the Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, London 1986, 86, 87.
5. H. Newman, *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, London 1981, 326 στά λήμμα *Wedgwood jewelry*.
6. Segall, δ.π., 208, άρ. κατ. 393 (άρ. εύρ. 2048).
7. V. Becker, *Antique and Twentieth Century Jewellery*, London 1980, 151, 153· Newman, δ.π., 301, στά λήμματα *tassie* καί *Tassie medallion*.
8. 'Η Βικτώρια, βασίλισσα της Μεγάλης Βρετανίας καί 'Ιρλανδίας καί αύτοκράτειρα τών 'Ινδιών, βασίλεψε γιά 64 χρόνια άπό τό 1837 ως τό 1901.
9. Becker, δ.π., 153.

## ΜΙΧΑΗΛ ΜΑΡΤΖΟΥΒΑΝΗΣ

"Λέω: είμαι ό Άχιλλέας κι ύστερα λέω: είμαι ό Θεοσίτης. "Άνθρωπε, μέ-  
γας είσαι ή τίποτε; Πέθανε και θά τό μάθεις".

B. Άλιφιέρ

Πόσο περίεργη είναι ή μοίρα του ανθρώπου και πόσο μεγάλο, πολ-  
λές φορές, ρόλο παίζουν στή ζωή του όρισμένα περιστατικά, άσπύ-  
μαντα για μερικούς μά τεράστιας σημασίας για άλλους, πού μπορούν  
νά του άνατρέψουν τόν ροϋν της και νά δημιουργήσουν άπρόβλεπτες  
ή και άπίθανες άκόμα καταστάσεις πού νά τήν έπηρεάζουν μέχρι τό  
θάνατό του. Αυτό μπορεί κανείς εύκολά νά τό διαπιστώσει μελετώντας  
τή ζωή του Μιχαήλ Μαρτζουβάνη.

Ήταν Έλληνας τής Ρωσίας. Ή οικογένειά του καταγόταν από τό  
Μαρτζουβάν του Καυκάσου και κάποτε έγκαταστάθηκε στο Κίεβο. Έ-  
κει τούς όνόμασαν Μαρτζουβάνωφ (αυτοί πού ήλθαν από τό Μαρ-  
τζουβάν). Ό Μιχαήλ Μαρτζουβάνωφ, γόνος αυτής τής εύπορης οικο-  
γένειας, είχε σπουδάσει ζωγραφική, διακοσμητική και σκηνογραφία  
στή Σχολή Καλών Τεχνών τής Πετρούπολεως. Είχε στρατευθεί και λά-  
βει μέρος μέ τό ρωσικό στρατό στον πρώτο Πανευρωπαϊκό Πόλεμο  
και είχε συλληφθεί αχμάλωτος από τούς Γερμανούς. Έπανήλθε στή  
Ρωσία όταν άπολύθηκε και, παρά τήν έν τώ μεταξύ κομμουνιστική ε-  
πανάσταση, κατόρθωσε νά του επιτρέψουν νά φύγει για τή Γαλλία, νά  
έγκατασταθεί εκεί και νά συνεχίσει τίς σπουδές του, μέσα στο μεγάλο  
καλλιτεχνικό γαλλικό περιβάλλον. Και έτσι, ένα άνοιξιάτικο πρωί του  
1922, ό Μαρτζουβάνωφ, πού ήταν τότε 22 έτών, έφθασε μέ βαπόρι  
στον Πειραιά, κατευθυνόμενος για τή Μασσαλία, γεμάτος όνειρα. Εκεί  
πήγε νά τόν δει ό φίλος του, συγγενής του άλλωστε και συνάδελφος  
του, Έλληνας και αυτός από τή Ρωσία, γνωστός ζωγράφος Βασιλικιώ-  
της. Τόν πήρε νά τόν περπατήσει και συγχρόνως νά μάθει νέα από  
τούς δικούς του, όσο νά ξαναφύγει τό πλοίο. Μά έλαμπε ό άνοιξιάτι-  
κος ούρανός, και τό Τουρκολίμανο, πού πήγαν, είχε μιά άσύγκριτη ό-  
μορφιά μέ τίς βαρκοϋλες του, μέ τά καΐκια του, τά λίγα άσπροβαμμένα  
σπίτια και τήν καταγάλην, ήρεμη θάλασσα. Τά ψάρια, πού φάγανε, ή  
ρετσίνα, ή παρέα, ή ήρεμία, ή ήρεμία, όλα έντυπωσάσαν τόν κυνηγημένο και τα-  
λαιπωρημένο αυτόν καλλιτέχνη μέ τή χαμένη πατρίδα, πού άίφνης αι-  
σθάνθηκε τή σιγουριά τής πατρογονικής γής. Έπήγε στο βαπόρι,  
πήρε τά πράγματά του και έμεινε. Σέ λίγο θ' αλλάξει τ' όνομά του. Θά  
είναι ό Μιχαήλ Μαρτζουβάνης.

Ό έδώ έρχομός του δέν πέρασε άπαρατήρητος. Ό Βασιλικιώτης  
τόν έμπασε στους τότε καλλιτεχνικούς κύκλους. Ό Σπύρος Μελάς τόν  
έχρησιμοποίησε σαν σκηνογράφο του θεάτρου πού είχε ίδρύσει, ό-  
πως και σέ άλλα θέατρα· διαβάζουμε δε σέ έφημερίδες τής εποχής  
κολακευτικά σχόλια για τίς ώραιές σκηνογραφίες του.

Έκανε σκηνικά και συγχρόνως ζωγράφιζε, γιατί αυτό ήταν τό πάθος  
του. Ό Μαρτζουβάνης πέρα άπ' όλα ήταν ένας ζωγράφος ποιότητας,





(Είκ. 1) Τοπίο. Συλλογή Γ. Νικολακόπουλου.

μέ μέσον έκφράσεως τήν τέμπερα, παρ' ὄλες τίς γνωστές δυσκολίες πού δίνει στόν καλλιτέχνη. Τά ἔργα του ἔχουν συνήθως ἕνα χαρακτηριστικό λαμπερό ρόζ φῶς, πού διαχέεται σ' ὄλον τόν πίνακα σάν μιá ἀχλη, πού ἐξευγενίζει τό πᾶν, μά πού κάτω ἀπ' αὐτήν ἀφήνει νά ἐμφανίζονται τά χρώματα μιᾶς πλούσιας χρωματικῆς παλέτας, πού ἐντυπωσιάζουν καί πού δικαιώνουν τό χαρακτηρισμό πού εἶχε σάν ἕνας ἀπό τοῦς πιό διακεκριμένους κολορίστες τῆς ἐποχῆς του.

Πάθος τοῦ Μαρτζουβάνη δέν ἦταν μόνο ἡ ζωγραφική, ἀλλά καί ἡ Αἴγινα. Ἄπό τοῦς ἑκατόν ὀγδόντα ζωγραφικούς πίνακες πού ἄφησε, μετὰ τό θάνατό του, οἱ τρεῖς ἡ τέσσερις ἦταν τῆς Ὑδρας καί οἱ ὑπόλοιποι τῆς Αἴγινας. Κάθε Σαββατοκύριακο, λοιπόν, τό περνοῦσε στήν Αἴγινα μέ ἀπλοϊκοῦς ἀνθρώπους, τραταδόρους, βουτηχτάδες, παραγαδάδες, σέ μιá λαϊκή ταβέρνα τοῦ λιμανιοῦ, τήν ταβέρνα τοῦ Παναγάκη, μέ ψαρομεζέ, ρετσίνα καί κουβεντολόι. Κι ὅταν τοῦ ὀρχόταν τό κέφι, ἄρπαζε τήν κασετίνα καί δρόμο γιά ἕνα τοπιό τῆς Ἀφραίας, τῆς Ἀγιάς Μαρίας, στό μεγάλο λιμάνι. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ὁ Μαρτζουβάνης ἦταν ὁ μέγας ζωγράφος τῆς Αἴγινας ἢ μάλλον ὁ τροβαδοῦρος τῶν βουνῶν καί τῶν κάμπων τῆς, τοῦ λιμανιοῦ καί τῶν ἀκρογιαλιῶν τῆς.



(Είκ. 2) Τέμπερα. Τό λιμάνι τής Αΐγινας γεμάτο καΐκια. Συλλογή Γ. Νικολακόπουλου.

Συνήθως ζωγράφιζε ηλιόλουστες μέρες και κατ' έξοχήν μέσα στον ήλιο του καλοκαιριού, όταν οι έλιές λιώνουν τό γκριζοπράσινο χρώμα τους μέσα στη λάμψη τ' ούρανού και τό πεύκο, τό κυπαρίσσι, τό βένιο, ή άμυγδαλιά συγχέονται στό μάτι του θεατή από τόν έκθαμβωτικό καλοκαιριάτικο ήλιο (είκ. 1). Στίς θαλασσογραφίες του, τό λιμάνι είναι γεμάτο καΐκια και ψαρόβαρκες, μέ κρεμασμένα από τήν άπνοια πανιά, και γαλήνια θάλασσα (είκ. 2). Οι άκρογιαλιές του, άλλοτε μέ τίς μοναχικές ψαρόβαρκες ή τά δεμένα τό 'να δίπλα στ' άλλο γρι-γριά κι άλλοτε μέ τίς παραγαδιάρικες μικρόβαρκες, τίς άνεμότρατες ή τά πυροφάνια μέ τά καμάκια και τίς άπόχες, είναι μέ ήρεμη συνήθως θάλασσα και γαλανό ούρανό, πού λίγα σύννεφα τόν όμορφαίνουν, σέ μιά άποθέωση χρωμάτων, σφιχτοδεμένη σύνθεση και άκρίβεια έκτελέσεως. Αυτό δέν σημαίνει ότι ό Μαρτζουβάνης δέν ζωγράφισε σέ άλλους καιρούς και θάλασσες μέ άλλες καταστάσεις. Μέ αύρα, μπάτη ή μελέμι, καθούργια ή μπουρίνι και βαριά σύννεφα, πού κάπου ξανοίγουν δίνοντας ένα παρήγορο φώς, ένδεικτικό τής αίσιοδοξίας του καλλιτέχνη.

Ή συντροφιά μέ τούς ψαράδες ή σφουγγαράδες φίλους του, μέ τίς άτέλειωτες διηγήσεις τους, άλλοτε γιά έπιτυχημένα και καλοτάξιδα ψαρέματα μέ χαρούμενες έπιστροφές ή γιά άλλα πού από στιγμή σέ



(Είκ. 3) Πιάτο από τη σειρά "Τό Παραμύθι". Διάμετρος 0,32 μ. Περιθώριο κυματοειδές. Πολυχρωμία σε άσπρο, πράσινο, μπλέ, κόκκινο, ρόζ, γκρενά, πορτοκαλί. Συλλογή Γ. Νικολακόπουλου.

στιγμή παίζανε τη ζωή τους κορόνα - γράμματα, για άρρώστιες, δυστυχίες ή και γλέντια με κρασί και μεθύσια, τόν είχε πολύ έντυπωσιάσει και συγκινήσει. Κι όταν καθόταν απέναντι στο αγαπητό του τοπίο με τό πινέλο στο χέρι, ξεπηδούσε από μέσα του αυτή η ανάμνηση σ' ένα συναίσθημα, πού μαζί με τη ζωγραφική του άποτυπωνότανε στον πίνακά του, λές και αυτός ήταν αυτή τη στιγμή τραταδόρος, βουτηχτής ή καμακάρης σε μπουνάτσες ή σε μπουρίνια, σε μισεμούς ή σε έπιστροφές. Τότε οι βάρκες του και τά καΐκια του δέν είναι μόνον ένα μέσο μεταφοράς ή ψαρέματος, αλλά ή αφήγηση μιás χαρούμενης στιγμής, μιás σκληρής ζωής ή μιás άτεγκτης μοίρας....

Ό Μιχαήλ Μαρτζουβάνης όμως, πού ήταν ένας ιδιόρρυθμος καλλιτέχνης, κλεισμένος στον εαυτό του, με λίγους, ελάχιστους ισχυρούς φίλους, είχε οικονομικές δυσκολίες (σ' όλη του τη ζωή υπέφερε οικονομικώς) και για νά εξασφαλίσει έναν άνετοτερο τρόπο διαβιώσεως και πιά σίγουρο, ζήτησε και προσελήφθη στον "Κεραμικό", δεδομένου μάλιστα ότι στο μεταξύ είχε παντρευτεί. Αυτό έγινε τό 1928, υπό την καθοδήγηση δέ του Max Hellstern, άρχισε νά τελειοποιείται στην κεραμική τέχνη και άργότερα από τόν Πάνο Βαλασαμάκη, χωρίς όμως κανέναν από αυτούς νά επιδράσει στο έργο του, πού είναι τελείως



(Είκ. 4) Άνθοδοχετό. Διάμ. 0,27, ύψ. 0,37 μ.  
Συλλογή Γ. Νικολακόπουλου

διαφορετικό από τό ίδιο τους καί πού μπορούμε νά τό διαιρέσουμε σέ τρεις κατηγορίες.

*Πρώτη Κατηγορία:* Τά κεραμικά του, τής κατηγορίας αυτής, είναι πραγματικοί ζωγραφικοί πίνακες επί πιάτων, βάζων ή πλακών ζωγραφισμένοι.

Τά πιάτα του, μεγάλων διαστάσεων καί μικρού βάθους, είχαν μέτριο περιθώριο, πού τέλειωνε σέ κυματοειδή περιφέρεια. Η ζωγραφική του άπασχολεί ολόκληρη τήν κεντρική τους επιφάνεια καί περικλείεται σέ άλληλοδιαδόχους κύκλους ή κυματοειδούς μορφής μπορντούρες πού φθάνουν μέχρι τό χείλος. Θέμα, σχεδόν πάντα, αϊγινίτικα τοπία μέ πεύκα καί έλιές καί πολλές φορές άκόμα μέ άμυγδαλιές ή καί βένια, μέσα σέ κάμπους, πού στό βάθος ξεχωρίζουν οι πλαγιές καί ή κορφή άκόμα κάποιου βουνού, μέ γαλανό ούρανό καί λίγα σύννεφα... "Άλλοτε όρεινά τοπία, πού κάποτε θυμίζουν σκηνογραφία τραγωδίας, άλλά πού δέν χάνουν ποτέ τήν καθαρή ζωγραφική τους άξία. Θαλασσογραφίες τής άνοιχτής θάλασσας, του λιμανιού ή τής άκρογιαλιάς μέ βάρκες, καΐκια, ψαράδες, δίχτυα άλλά καί "Natures mortes", φτιαγμένα μέ τή γνωστή τεχνοτροπία του, βουτηγμένα μέσα σέ αυτό τό ρόζ άπόκομο φώς, πού τόσο άγάπησε σ' όλη του τή ζωή ό καλλιτέχνης.

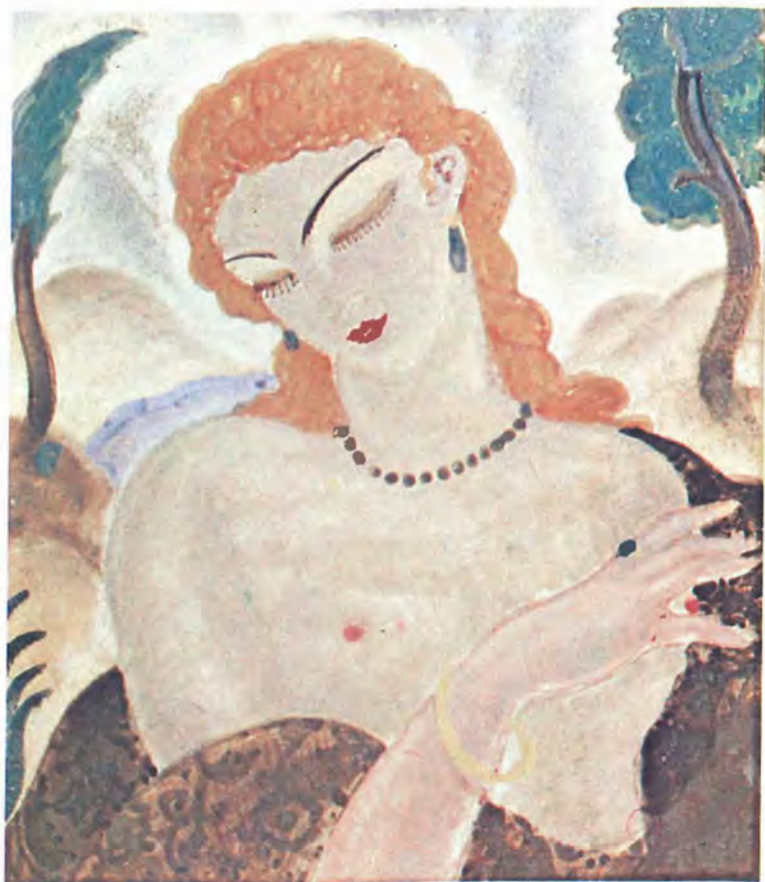
"Άξια προσοχής είναι ή σειρά τών πιάτων πού είχε όνομάσει "Τό παραμύθι". Σ' αυτά ένα φανταστικό, στυλιζαρισμένο, μέ ψηλή κορφή, βουνό έχει στά πόδια του κάποια θάλασσα, πού τή διαπλέει ένα ίστιοφόρο, άλλοτε κάποιο φαρδύ ποτάμι. Στό πρώτο πλάνο ένας έξωτικός καρβάλάρης, μέ άσπρο όλογο καί τό σπαθί στό χέρι, στέκει στήν πρόσ έμάς όχθη καί μάς κοιτά. Ό ούρανος καταυγάζεται από άκτινωτές δεσμές φωτός πού ξεκινάνε πιό ψηλά από τήν κορφή του βουνού. Τό όλο περικλείεται από τίς γνωστές διαφόρων χρωμάτων μπορντούρες (εικ. 3).

Χαρακτηριστική είναι ή σειρά πιάτων πού έγινε επί τή εύκαιρία τών Όλυμπιακών Αγώνων του 1936. Είναι άβαθη, κυκλικά, μεγάλων διαστάσεων, πού πάνω τους εικονίζεται από μία μορφή άθλητου, σέ μπουστο, στεφανωμένη μέ δάφνη, σέ συνδυασμό μέ κολόνες, κιονόκρανα κ.λ.π. Όμοίως σειρά ώραίας μορφής, σημαντικών διαστάσεων βάζα, πιάτα, πλάκες.

**Κεραμικό (εικ. 4).** Ύλη λευκή, συμπαγής, καλοψημένη, υαλώδης, άχρωμη, διαφανής. Πρόκειται περί άνθοδοχείου μεγίστης διαμέτρου 0,27μ. Πολυχρωμία σέ θαλασσί, μπλέ βαθύ, τουρκουάζ, πράσινο, κίτρινο, καφέ. Διάκοσμος: Όλόσωμη γυμνή καθιστή γυναίκα σκεπάζεται μόνο στά νώτα της μέ άέρινο μανδύα. Πρόκειται για ένα θαυμάσιο κεραμικό, στό όποιο είναι άξιοπρόσεκτη ή ώραιότητα τής σύνθεσης καί ή άρμονία της παλέτας, πού θυμίζουν Παρθένη.

Εικ. 5. Πλάκα 0,27 X 0,23 μ. Ύλη, υάλωση ως προηγούμενο κεραμικό. Θέμα: γυμνή γυναίκα μισοτυλιγμένη μέ σάλι. Πίσω της προβάλλεται τοπίο. Πολυχρωμία σε λευκό, μπλέ, πράσινο, πορτοκαλί, θαλασσί, καφέ, μαύρο, ρόζ. Στό ώραίο αυτό έργο είναι καταφανής ή επίδραση του Παρθένη.





(Εικ. 5) Πλάκα 0,27 x 0,23 μ. Ύλη, ύάλωση ως προηγούμενο κεραμικό. Θέμα: γυμνή γυναίκα μισοτυλιγμένη με σάλι. Πίσω της προβάλλεται τοπίο.

Κεραμικό. Πλάκα 0,32 x 0,32 μ. Ύλη λευκή, καλά ψημένη. Υάλωση διαφανής. Διάκοσμος: "Nature morte" Καθαρά έμπρεσιονιστικό ζωγραφικό έργο σε πολυχρωμία μπλέ, λευκό, θαλασσί, καφέ, πορτοκαλί, ρόζ, μώβ, πράσινο. Είναι ένα από τα ωραιότερα κεραμικά του θαυμάσιου αυτού μεγάλου καλλιτέχνη.

*Δεύτερη Κατηγορία.* Σε αυτή περιλαμβάνονται κεραμικά με καθαρά μόνο διακοσμητικά θέματα, επηρεασμένα κυρίως από την ελληνική κεντητική, πού επί μακρό μελέτησε ο καλλιτέχνης στο Μουσείο Μπενάκη. Στο τετράδιό του υπάρχουν σπουδές με τέτοια κεντήματα, άνεπτυγμένα με δική του σκέψη, γούστο σχεδίου και χρώματος. Από τή



(Εικ. 6) Άγγετο με μοτίβα πού θυμίζουν κέντημα.

σπουδή του, της εικόνας 6, 7, μπορούμε νά πάρουμε μιά ιδέα της θαυμάσιας αυτής εργασίας.

Όλα αυτά, μεταφερόμενα στά κεραμικά του, έδωσαν τά πολύχρωμα βάζα καί πιάτα, ολοκληρωτικά διακοσμημένα με ώραϊα δαντελώματα σέ τόσους καί τόσους συνδυασμούς. Άετοί, πετεινοί, φασιανοί, άλλα πουλιά, μπλεγμένα με κλαδιά, φύλλα καί λουλούδια, πού μέσα σ' αυτά μπορεί κανείς νά δει νά ξεπροβάλλει ένα έλάφι σέ μιά θαυμάσια χρωματική άρμονία κόκκινου, πορτοκαλί, πρασίνου... Ή φαντασία του καλλιτέχνη σ' αυτού του είδους τή διακόσμηση δέν έχει τέλος.



(Είκ. 7) Κολουροκωνικό άγγεϊο με διάκοσμο κεντητικό ελληνικό.

*Τρίτη Κατηγορία.* Έδω περιλαμβάνονται όλα τά άλλα κεραμικά πού έχουν θέματα ανάμεικτα διακοσμητικά (συνήθως κεντητικά) καί νατουραλιστικά. Είναι μιά μεγάλη ομάδα από πιάτα, άγγεϊα, πλάκες κ.λ.π. Ή εικόνα 8 είναι ένδεικτική του είδους αυτού των διάκοσμων.

Ένα γυναικείο πορτρέτο άπασχολεί όλόκληρο τόν κεντρικό χώρο. Λένε ότι είναι τής γυναίκας του καλλιτέχνη, πού συνήθως χρησιμοποιεί γιά μοντέλο σέ όλες τīs ανάλογες έργασίες του. Είναι ντυμένη με κάποια έθνική φορεσιά καί πίσω της έχει ένα έρυθρωπό φόντο. Στο περιθώριο, σέ ολο τό φάρδος, στολίδια κεντητικά με φύλλα, κλαδιά,



(Εικ. 8) Πιάτο της τρίτης κατηγορίας. Συλλογή Γ. Νικολακόπουλου.

φασιανούς, κοκόρια, άνθη· χρωματική παλέτα σε πράσινο, κίτρινο, μπλέ βαθύ, ρόζ, κόκκινο, πορτοκαλί, καφέ, λευκό.

Μά ό πολυσύνθετος αυτός καλλιτέχνης δέν ήταν μόνο ένας ζωγράφος ή ένας κατασκευαστής κεραμικών ύψηλης ποιότητας, αλλά και ένας δημιουργός θαυμάσιων ψηφιδωτών. Έχουμε υπ' όψιν α) τό τζάκι του γραφείου του πρώην Γενικού Διευθυντού του "Κεραμεικού", Δαρρίγου, στό Χολαργό, πού διακοσμείται από πάνω μέ ένα μεγάλων διαστάσεων ψηφιδωτό. Έκει, τήν ώρα μιὰς δύσεως, τό λιμάνι τής Αΐγινας, πού είναι βουτηγμένο σ' ένα έντονο έρυθρό φώς πού καταυγάζει τό πάν, έχει δίπλα από τόν άριστερό βραχιόνά του καΐκια δεμένα, πού καθρεφτίζονται στη θάλασσα, ενώ έλαφρό άεράκι έχει άρχισει νά τήν άνατριχιάζει. Στή δεξιά δέ και άριστερά παραστάδα τής έστίας έχουμε δύο θαυμάσια ψηφιδωτά μέ ψαράδικες σκηνές, φτιαγμένα μέ τήν ίδια διακοσμητική διάθεση. Προσπάθησα να τά φωτογραφίσω. Μά δυστυχώς ούτε έγώ ούτε τά συνεργεία τής τηλεοράσεως πού ήλθαν γιά τό σκοπό αυτό δέν κατάφεραν κάτι καλύτερο. Είναι στενό τό δωμάτιο και δέν υπάρχει τρόπος νά πάρει κανείς μιá καλή φωτογραφία.

β) Τό ψηφιδωτό, πού κατασκεύασε στόν "Κεραμεικό" και πού παρουσιάζει μιάν άρμαθιά από κατάφρεσκα ψάρια, συναγριδοπούλες, φαγγρόπουλα και σκορπιούς, πού μάς στέλνουν τίς χρυσοκόκκινες άνταύγειές τους, όπως τά φωτίζει.



(Είκ. 9) Ἄγγειο Μαρτζουβάνη. Μουσείο Μπενάκη, ἀρ. εὐρ. 20430.

Πρόκειται περί δύο πραγματικῶν ἔργων τέχνης. Δέν νομίζω ὅτι ὑπάρχουν καλύτερα στόν τόπο μας κατασκευασμένα ἐπί τῶν ἡμερῶν μας.

Ἐκτός ὅμως ἀπό αὐτοῦ τοῦ τύπου ψηφιδωτά, μέ τόν περισσότερο ἤ λιγότερο νατουραλιστικό τους χαρακτήρα, ὑπάρχουν καί σχέδιά του μέ ἄλλο ἀριστουργηματικῆς ἐμπνεύσεως καί καθαρά διακοσμητικοῦ χαρακτήρα, πού δυστυχῶς δέν πρόλαβε νά τά κατασκευάσει. Τί κρίμα! Ἴσως ἀδίκησε τόν ἑαυτό του πού δέν ἀσχολήθηκε περισσότερο ἢ καί μόνο μ' αὐτό τό εἶδος τῆς ὑψηλῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως.

Τό 1962 ὁ Μιχαήλ Μαρτζουβάνης, ὁ πρῶτος πραγματικά Ἕλληνας κεραμίστας καί ἀπό τούς καλύτερους ζωγράφους μας, πέθανε καί ξεχάστηκε. Ἐπρεπε νά μεσολαβήσουν δέ τυχαία γεγονότα, εἰδικές ἀναζητήσεις, γιά νά ἔλθει στό προσκήνιο τό θαυμάσιο ἔργο του, πού εἶναι ἀντάξιο τῆς κεραμικῆς ἱστορίας τοῦ τόπου μας. Εὐχομαι τό κράτος νά κρίνει πῶς ἦρθε ὁ χρόνος νά ἀναγνωρίσει καί νά ἀμείψει ἠθικῶς τή μεγάλη καλλιτεχνική πρός τή χώρα προσφορά του.

Γ. ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

## ENGLISH SUMMARIES

The present issue is dedicated to the memory of Laskarina Bouras, basic collaborator of the Benaki Museum and responsible of its Byzantine collections.

The director of the Museum, Angelos Delivorrias, refers to the radiating personality of the late L. B. and gives a catalogue of her written works and articles.

### **A CRETAN ICON WITH SAINT GEORGE ON HORSEBACK " IN PARADE " FROM THE VALLIANOS DONATION TO THE BENAKI MUSEUM**

The iconographic type of saint George on horseback "in parade" used in this icon is examined through its byzantine and post byzantine parallels, particularly cretan icons. This iconographic formula (type B) is not very common and should be distinguished from the widespread formula of saint George on horseback slaying the dragon (type A). Its characteristic features are: the type and the movement of the horse – only one front leg raised – and the frontal position of the saint's head and upper body. A striking similar model is used on a cretan icon of saint Demetrios at Corfou dated probably to the end of the 15th century. The type and movement of the horse are due to an influence of models used by Paolo Veneziano and Pisanello, detected equally in the iconography of other equestrian saints (for ex. saint Martin) in cretan icons from the 15th to the 17th century.

This icon is the earliest, hitherto known, example of this iconography, established in Crete during the 15th century. Its stylistic qualities (restrained color scale, palaeologan features of the face and flat treatment of the horse) reflect a conservative interpretation of the Italian model and suggest an attribution to a cretan workshop of the first half of the 15th century.

NANO CHATZIDAKIS

### **" TEPELIKI " : A SILVER HEAD ORNAMENT A new acquisition of the Benaki Museum**

The circular head ornament is dated within the 1st half of the 19th century. This date is acquired through comparisons based on stylistic as well as decorative ground.

In the center is depicted a conventionally rendered double headed eagle surrounded by four "cherubim"; both motifs incorporate vital apotropaic idioms, which, rooted in magic beliefs, are supposed to help

the bearer of the jewel - which also acts as an amulet - to avert the evil spirit.

Such a combination of both cult and magic beliefs appear quite often in Neohellenic folk Art and actually form the characteristic feature of the above mentioned object which was recently presented to the Museum by the "Friends of the Benaki Museum".

CATHERINE KORRÉ - ZOGRAPHOU

## TWO FINE EXAMPLES OF BYZANTINE POTTERY

Two very interesting examples of Byzantine glazed pottery were presented to the Benaki Museum by Mrs. Janet Zacos, in memory of Laskarina Bouras.

The bowl ( No 30497 ) is a Painted-Sgraffito example combining the sgraffito technique with painted motifs executed only in brown colour. This feature as well as the freely rendered bird, in very fine sgraffito line, are rather rare in the Painted-Sgraffito wares.

Based on the above, the bowl may be dated in the mid 12th century.

The plate ( No 30498 ) has a central medallion containing a hare surrounded by five disc motifs on cross-hatched background. The hare executed in champ-levé technique and the disc motifs related to the "Aegean ware" support a date at the end of the 12th century.

D. PAPANIKOLA - BAKIRTZI  
F. MAVRIKIOS

## CLAY RECTANGULAR TRAY IN THE BENAKI MUSEUM

The Benaki clay tray belongs to a category of Late Roman terra sigillata, which had its production centre somewhere in North Africa. The ceramic wares in question here were transported all around the Mediterranean. Trays of this type belong to Form 56 in J.W. Hayes' typology and date from the end of 4th/beginning of 5th c. A.D. The rectangular shape of the tray bears witness to a metal prototype. In the central representation we see an enthroned male figure - Apostle Paul - to the left of the cross. On the rim are small scale scenes inspired by the Old Testament. The identification of these scenes with the story of Jonah is not difficult. The work which is closer to the Benaki tray in their iconographical connotations and the position given to each of them, is the Ivory casket of the Brescia Museum ( 2nd third of the 4th c.A.D. ),

NATALIA POULOU - PAPADEMETRIOU



### THREE ESSAIE PATTERNS OF BYZANTINE COINS

In the article are published three Byzantine essaie patterns; the two out of them had been considered as unique while the third was absolutely unknown and may be considered as the only surviving example which was circulated and used as a coin.

The three pieces date to the period in which Byzantium was ruled by the emperesses Joe and Theodora ( 11th cent. ) as well as by the emperess Eudocia and the emperor Romanos Diogenes the fourth ( 1068-1071 ).

PETROS N. PROTONOTARIOS

### An intricate piece of jewel from the Sophia Chrysochoïdes-Lambrides Collection

Among the precious European jewellery of the 19th-century belonging to the above Collection, an English pendant with enamelling and gemstones dated to around the mid 19th-century, can be highlighted ( inv. no. 27422 ). At the centre of this pendant is a moulded glass stone bearing the bust of Christ in relief surrounded by a wreath of flowers with shafts of golden rays and a dove.

The great demand for cameos and intaglios expressed in the late 18th-century and persistent throughout the 19th-century in Europe led different craftsmen, especially in Great Britain, in making successful reproductions from various materials e.g. Josiah Wedgwood, James Tassie and Apsley Pellatt. Glass cameos can also be found during the 11th and 13th centuries in Constantinople. In conclusion the decoration of the pendant is reminiscent of earlier prototypes and recalls relevant italian creations.

KATE SYNODINOU

The magic relationship is the most important and strongest instinctive relationship developed between the man and the world.

Magic is based on two principle Laws: 1) The Law of Similarity ( homeopathic magic ) and 2) The Law of Transmission ( sympathetic magic ).

Amulets aim to keep away the evil. The rich collection of faience amulets of the Benaki Museum includes mainly small animals.

The faience grave offerings of the Benaki Museum comprises two ( 2 ) pectoral ornaments and two statuettes ( shauabti or ushebti ).

LENA CONSTANDELLOU



## MICHAEL MARZOUVANIS

One of the most talented ceramists ( as well as painters ) of our century is presented through some of his work. His ceramic production is divided into three main categories. The first includes ceramics which form actual " painted panels " containing mostly figures on slabs, plates or vases. The second includes ceramics with decorative patterns inspired from the greek folk embroideries which Marzouvanis had studied through the relevant material of the Benaki Museum.

In the third belong ceramics which form a combination of the two first.

G. NIKOLAKOPOULOS







Έξωφύλλο: Εικόνα Ἁγίου Γεωργίου  
Δωρεά Βαλλιάνου, ἀρ. εὐρ. 30274  
Ἐπιμέλεια ὕλης καὶ ἔξωφύλλου:  
Καθηγήτρια Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου  
Φωτογραφία: Μάκης Σκιαδαρέσης  
Ἐκτύπωση: Ἄλ. Ματσούκης Α.Ε.