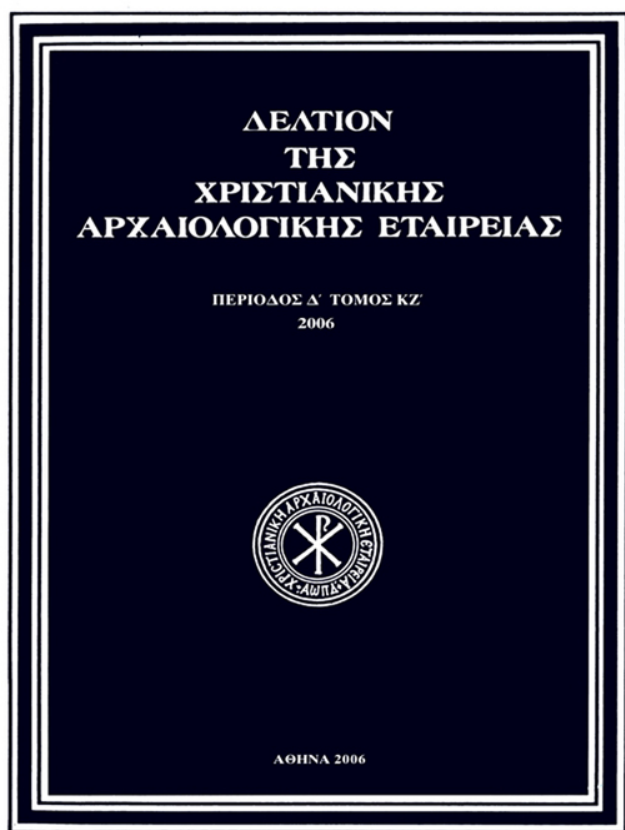


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



Πυθμένας αμφυάλου χρυσογραφημένου αγγείου
παλαιοχριστιανικής εποχής στο Μουσείο
Κανελλοπούλου

Κωνσταντίνος ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ, Ιωάννα
ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ

doi: [10.12681/dchae.499](https://doi.org/10.12681/dchae.499)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ Κ., & ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ Ι. (2011). Πυθμένας αμφυάλου χρυσογραφημένου αγγείου παλαιοχριστιανικής εποχής στο Μουσείο Κανελλοπούλου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 27, 411–422. <https://doi.org/10.12681/dchae.499>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Πυθμένας αμφυάλου χρυσογραφημένου αγγείου
παλαιοχριστιανικής εποχής στο Μουσείο
Κανελλοπούλου

Κωνσταντίνος ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ, Ιωάννα ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 411-422

ΑΘΗΝΑ 2006

ΠΥΘΜΕΝΑΣ ΑΜΦΥΑΛΟΥ ΧΡΥΣΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΥ ΑΓΓΕΙΟΥ
ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ
ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ

Το Μουσείο Κανελλοπούλου διαθέτει στην συλλογή του ένα μοναδικό για τον ελλαδικό χώρο αντικείμενο της ύστερης αρχαιότητας. Πρόκειται για τον πυθμένα ενός αμφύαλου χρυσογραφημένου αγγείου, πιθανότατα φιάλης, που φέρει στο κέντρο του μετάλλιο με απεικόνιση μάρτυρος (Εικ. 1)¹. Τρεις ομόκεντροι κύκλοι σχηματίζουν το πλαίσιο που περιβάλλει την παράσταση. Τα διαστήματα ανάμεσά τους καλύπτονται το μεν πρώτο από φύλλο χρυσού, το δε δεύτερο από ωχρορόδινο χρώμα, ενώ στην εξωτερική παρυφή του τρίτου κύκλου εφάπτεται μία ακανόνιστη ανοικτοπράσινη ζώνη.

Στο κέντρο του μεταλλίου εικονίζεται όρθιος και μετωπικός ένας αγένειος άνδρας με φωτοστέφανο. Στο μέτωπό του διακρίνονται δύο καμπύλες γραμμές στην θέση των μαλλιών. Φορεί χειριδωτό χιτώνα που φθάνει λίγο επάνω από τα σφυρά του και λοξά ριγμένο μιάτιο, το οποίο πέφτει πίσω από τον δεξιό ώμο. Με το κατεβασμένο δεξιό του χέρι κρατεί κλάδο φοίνικος, ενώ εκτείνει προς τα άνω το αριστερό, σε χειρονομία επευφημίας. Δεν φαίνεται να φορεί υποδήματα. Ο φωτοστέφανος και τα ενδύματα εί-

ναι σε χρώμα ψημένης όμπρας, τα φύλλα του φοίνικος ωχροπράσινα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου και τα γυμνά μέρη του σώματος έχουν αποδοθεί μόνο με σκούρο καφέ περίγραμμα επάνω στο διαφανές γυαλί με το ίδιο χρώμα έχουν αποδοθεί οι πτυχώσεις των ενδυμάτων και τα φύλλα του φοίνικος. Η μορφή πατάει σε φυσιοκρατικά σχεδιασμένο έδαφος, που αποδίδεται με όχρα. Εκατέρωθεν της μορφής υψώνονται δύο θάμνοι με πλατιά ωχροπράσινα φύλλα. Τέλος, στο διαφανές σώμα του αγγείου, παρά την επιφάνεια θραύσεως που αντιστοιχεί στο κατακόρυφο σημείο κάτω από τα πόδια της μορφής, σώζονται τρία ή τέσσερα φύλλα που υποδηλώνουν ότι οι παρειές του έφεραν φρυτικό διάκοσμο.

Η τεχνική των γυάλινων αγγείων με χρυσογραφία ανάμεσα σε δύο στρώματα γυαλιού, μία τεχνική κατεξοχήν διαδεδομένη στην ρωμαϊκή εποχή², που οι γερμανόφωνοι ερευνητές αποκαλούν τις τελευταίες δεκαετίες *Zwischengoldgläser*³ και οι αγγλόφωνοι *gold sandwich glasses*⁴ –όροι που αποδίδουν ακριβέστερα τον τρόπο κατασκευής τους από ό,τι οι παλαιότεροι *Goldgläser / Gläser mit Goldfolien-*

¹ Αριθ. ευρ. Δ 2271. Μέγ. διάμ. 0,049 μ. Διπλό στρώμα γυαλιού - ταινία χρυσού - υδροχρώματα. Κολωνία (:). Πρώτο μισό του 4ου αι. μ.Χ. Βλ. Μ. Μπρούσκαρη, *Τό Μουσείον Παύλου καί Άλεξάνδρου Κανελλοπούλου*, Οδηγός, Αθήνα 1985, 147. R. Pillinger, *Studien zu römischen Zwischengoldgläsern, 1: Geschichte der Technik und das Problem der Authentizität* (DenkschrWien 110), Βιέννη 1984, 21, πίν. 9, εικ. 22a (στο εξής: *Zwischengoldgläser*).

² Γενικά για την κατηγορία των γυάλινων χρυσογραφημένων αγγείων βλ. R. Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma*, Ρώμη 1864². H. Vopel, *Die altchristlichen Goldgläser*, (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, 5), Freiburg i.B. 1899. Ch. R. Morey - G. Ferrari, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of other Gold-Glass Collections*, Catalogo del Museo Sacro della Bibliotheca Apostolica Vaticana 4, Πόλις του Βατικανού 1959. F. Zanchi Roppo, *Vetri paleocristiani a figure d'oro* (QuadRav 8), Ραβέννα 1967. Η ίδια, *Vetri paleocristiani a figure d'oro conservati in Italia* (StAntCr 5), Bologna 1969. L. v. Matt - G. Daltrop - A. Prandi, *Die Kunstsammlungen der Biblioteca*

Apostolica Vaticana Rom, Κολωνία 1969, 47 κ.ε., 167 κ.ε. L. Faedo, «Per una classificazione preliminare dei vetri dorati tardoromani», *AnnPisa* 8/3 (1978), 1025-1070. J. Engemann, «Bemerkungen zu spät-römischen Gläsern mit Goldfoliendekor», *JbAChr* 11-12 (1968-1969), 7-25 (στο εξής: «Bemerkungen zu spät-römischen Gläsern»). Ο ίδιος, «Anmerkungen zu spätantiken Geräten des Alltagslebens mit christlichen Bildern, Symbolen und Inschriften», *JbAChr* 15 (1972), 154-173. R. Pillinger, «Römische Goldgläser», *AW* 10/1 (1979), 11-15 (στο εξής: «Goldgläser»). Η ίδια, *Zwischengoldgläser*, 9 και υποσημ. 4 (διεξοδική βιβλιογραφία). K. Painter, *Glass of the Caesars* (εκδ. D. B. Harden, H. Hellenkemper, K. Painter, D. Whitehouse), κατάλογος εκθέσεως, Corning Museum of Glass, Μιλάνο 1987, 262-268 (Group K: Gold-Glasses).

³ Pillinger, *Zwischengoldgläser*, 9. M. Laubenberger, «Porträts auf römischen Zwischengoldgläsern», *MChrA* 1 (1995), 51 και υποσημ. 4 (στο εξής: «Porträts»).

⁴ Painter, ό.π., 262.

dekor ή gold-glass / gilded glas ή fondi d'oro⁵-, θα μπορούσε να αποδοθεί στα ελληνικά με τον όρο χρυσογραφημένα αμφύαλα αγγεία⁶, τον οποίο και προτείνουμε, εφόσον η διαδικασία της κατασκευής τους συνίσταται στο εξής⁷: Στον πυθμένα γυάλινου αγγείου, που βρισκόταν ήδη σε ψυχρή κατάσταση, κολλούσαν στο επιθυμητό σχήμα ένα λεπτό φύλλο χρυσού, χρησιμοποιώντας ως συνδετική ύλη το ασπράδι του αυγού. Όταν στέγνωνε, το στίλβωναν με αχάτη ή αιματίτη. Κατόπιν, με λεπτά αιχμηρά εργαλεία χάραζαν στο χρυσό μεμονωμένες μορφές, προτομές, ολόκληρες σκηνές, διακοσμητικά μοτίβα και τις λεπτομέρειες των παραστάσεων (χαρακτηριστικά του προσώπου, απόδοση του ενδύματος, επιγραφές κτλ.). Τέλος, σπανιότερα επέθεταν και χρώματα στα σημεία τα οποία ήθελαν να τονίσουν ή να διαφοροποιήσουν⁸. Στην συνέχεια κάλυπταν την επιφάνεια με προστατευτικό στρώμα άχρωμου γυαλιού σε σκόνη και έβαζαν το αγγείο στον κλίβανο. Το γυαλί τήκεται σε θερμοκρασία πολύ χαμηλότερη από εκείνη του χρυσού και έτσι σχηματιζόταν ένα γυάλινο διάφανο στρώμα που σφράγιζε και προστάτευε την παράσταση, και γινόταν ένα σώμα με το αρχικό αγγείο, χωρίς να αλλοιωθεί η παράσταση. Το κάτω στρώμα γυαλιού, που έφερε μικρή κύρτωση, ήταν συχνά χρωματιστό –κυρίως καφετί, μπλε, πράσινο–, σε αντίθεση με το επίθεμα που ήταν άχρωμο ή με μία ελαφρά απόχρωση⁹. Σε σπάνιες περιπτώσεις γινόταν και χρήση διπλού κάτω στρώματος γυαλιού¹⁰.

Τα παλαιότερα, αν και λιγοστά, χρυσογραφημένα αγγεία που έχουν διασωθεί, ανήκουν στην ελληνιστική εποχή και μάλιστα στην πρόωμη φάση της, δηλαδή στον 3ο αιώνα π.Χ., αν όχι στα τέλη του 4ου¹¹. Τα ωραιότερα

και πλέον γνωστά παραδείγματα αυτής της περιόδου είναι τα δύο αγγεία που βρέθηκαν στην Canosa της νότιας Ιταλίας¹². Αν και μόνον ένα, αποσπασματικά σωζόμενο, δείγμα αυτής της τεχνικής έχει βρεθεί στην Αίγυπτο, παρουσιάζουν ωστόσο τα κανοσιακά παραδείγματα στυλιστικές ομοιότητες με τα αλεξανδρινά αγγεία από μέταλλο, τερρακόττα και φαγεντιανή¹³. Επιπροσθέτως, ταντίζονται κατά πάσαν πιθανότητα με τον τύπο δύο γυάλινων αγγείων, που οι ιστορικές πηγές μας αναφέρουν ότι αποτελούσαν μέρος των προσφορών κατά μία μεγάλη θρησκευτική πομπή που είχε οργανώσει ο Πτολεμαίος Β' ο Φιλάделφος το 274 π.Χ.¹⁴. Αυτοί οι δύο παράγοντες καθιστούν εύλογη την θεώρηση της Αλεξανδρείας ως τόπου παραγωγής των χρυσογραφημένων υαλίνων αντικειμένων κατ' εκείνη την περίοδο¹⁵. Το ερώτημα που τίθεται, ωστόσο, από την σύγχρονη έρευνα είναι κατά πόσον τα ελληνιστικά παραδείγματα ήταν αμφύαλα χρυσογραφημένα ή απλώς γυάλινα χρυσογραφημένα αγγεία, πράγμα που δεν είναι δυνατόν να διαγνωστεί πλέον με βεβαιότητα, λόγω της ιδιαίτερα κακής διατηρήσεώς τους¹⁶.

Η τεχνική του αμφύαλου χρυσογραφημένου γυαλιού εμφανίζεται με βεβαιότητα στην Ρώμη κατά τον 1ο και τον 2ο αι. μ.Χ.¹⁷, τα εργαστήρια της οποίας άρχισαν να κατασκευάζουν πολυτελή γυάλινα αγγεία που είτε έφεραν χρυσογραφημένα μετάλλια στον πυθμένα¹⁸ ή και μικρότερα στα τοιχώματα (Nuppen)¹⁹. Ένα σύνθετο θέμα διακοσμήσεως, κυρίως των μεταλλίων του πυθμένα, ήταν τα πορτραίτα, που αποτελούν μία ιδιαίτερα σημαντική ομάδα μέσα στις εκατοντάδες των αμφύαλων αγγείων με χρυσογραφίες που μας έχουν διασωθεί, εκ-

⁵ Για τα προβλήματα που προκύπτουν από την χρήση των παλαιότερων όρων βλ. Pillinger, *Zwischengoldgläser*, 9 και υποσημ. 2, 3.

⁶ Ο όρος προέκυψε κατά την συζήτηση που είχαμε με τον φίλο και συνάδελφο, καθηγητή κύριο Δ. Τριανταφυλλόπουλο (Πανεπιστήμιο Κύπρου), στον οποίο θα πρέπει να αποδοθεί και η πατρότητά του.

⁷ Pillinger, «Goldgläser», 11. Η ίδια, *Zwischengoldgläser*, 9. Painter, ό.π., 267-268.

⁸ Pillinger, «Goldgläser», 11, ειμ. 3, 5-7.

⁹ Ό.π., 11. Το μπλε χρώμα ήταν ιδιαίτερα προσφιλές στα εργαστήρια της Ρηνανίας: Painter, ό.π., 265.

¹⁰ Engemann, «Bemerkungen zu spätrömischen Gläsern», 9. Pillinger, «Goldgläser», 11.

¹¹ D. P. Barag, «The Prelude to Hellenistic Gold-glass», στο *Annales du IIe Congrès de l'Association Internationale pour l'histoire du verre*, Amsterdam 1990, 19-25. Painter, ό.π., 262. Laubenberger, «Porträts», 51.

¹² Βρετανικό Μουσείο, αριθ. GR 71.5-18.1 και 18.2: D. B. Harden, «The Canosa Group of Hellenistic Glasses in the British Museum»,

JGS 10 (1968), 21-47. Pillinger, *Zwischengoldgläser*, 32 κ.ε., ειμ. 105. Painter, ό.π., 262 και υποσημ. 10. Laubenberger, «Porträts», 51, υποσημ. 2. Για την τεχνική τους βλ. S. M. Goldstein, «Old Glass, New Glass, Gold Glass»: Some Thoughts on Ancient Casting Technology», *KölnJbVFrühGesch* 22 (1989), 115-120.

¹³ Painter, ό.π., 262.

¹⁴ Ό.π., 262.

¹⁵ Ό.π., 265 και υποσημ. 23.

¹⁶ Pillinger, *Zwischengoldgläser*, 9 και υποσημ. 1. Laubenberger, «Porträts», 51.

¹⁷ Painter, ό.π., 262-263.

¹⁸ Engemann, «Bemerkungen zu spätrömischen Gläsern», 9-12 (b. Schalen mit Goldfoliendarstellung im Boden). Pillinger, «Römische Goldgläser», 11. Painter, ό.π., 265-266.

¹⁹ Engemann, «Bemerkungen zu spätrömischen Gläsern», 9. Laubenberger, «Porträts», 51. M. J. Klein, «Spätrömische Gläser mit bunten Nuppen- und Fadenaufgaben», στο *Römische Glaskunst und Wandmalerei* (επιμ. M. J. Klein), κατάλογος εκθέσεως, Mainz 1999, 129-143.



Εικ. 1. Πυθμένας αμφύαλον χρυσογραφημένον και ζωγραφισμένον αγγείον. Μουσείο Κανελλοπούλου, αριθ. Δ 2271.

προσωπούμενη από 120 περίπου παραδείγματα, συχνά αριστουργηματικής τέχνης²⁰. Τα πορτραίτα, που στην απόδοση των λεπτομερειών τους γινόταν χρήση της ζωγραφικής²¹, απεικόνιζαν είτε νεονύμφους στεφόμενους από τον Έρωτα –και αργότερα από τον Χριστό– είτε τον παραγγελιοδότη²², συνοδευόμενα από επιγραφές με τα ονόματά τους και με ευχές για ευτυχία και μακροζωία. Συνηθέστατη ήταν η ευχή *ZHCAIC*, που απειδίδετο στην λατινική ως *ZESES*²³. Παράλληλα, απει-

κονίζονταν στα αγγεία της κατηγορίας αυτής και θέματα από την μυθολογία, αγώνες, βουκολικές και εν γένει κοσμικές σκηνές, παραστάσεις από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη²⁴, καθώς και ένας σχετικά περιορισμένος αριθμός παραστάσεων με αμιγώς εβραϊκό περιεχόμενο (επτάφωτες λυχνίες, το ιερό της Τορά κ.ά.)²⁵. Όπως μαρτυρούν οι επιγραφές που προαναφέραμε, τα πολυτελή αυτά σκεύη –ανεξαρτήτως των θεμάτων που τα κοσμούσαν– εδίδοντο μάλλον ως γαμήλια ή πρωτο-

²⁰ M. Laubenberg, *Die gemalten Porträts auf römischen Zwischen-goldgläsern. Überlegungen zur Chronologie* (αδημ. διδακτ. διατριβή), Βιέννη 1989. Η ίδια «Porträts», 51-59.

²¹ Laubenberg, «Porträts», 52.

²² Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 23-24. Laubenberg, «Porträts», 57-58.

²³ Για την ποικιλομορφία και ερμηνεία των λογοτύπων –κυρίως προσώπων και επευφημιών– που απαντούν στα γυάλινα χρυσογραφημένα αγγεία βλ. Pillinger, «Goldgläser», 11-12. Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 13-16. Ο ίδιος, «Anmer-

kungen zu spätantiken Geräten», ό.π. (υποσημ. 2), 155. Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 265. H. G. Thümmel, «Tertullians Hirtenbecher, die Goldgläser und die Frühgeschichte der christlichen Bestattung», *Bo-reas* 17 (1994), 257-265, ιδιαιτ. 260-261.

²⁴ Γενικά για το εικονογραφικό ρεπερτόριο των γυάλινων χρυσογραφημένων αγγείων βλ. Pillinger, «Goldgläser», 11-13. Engemann, «Anmerkungen zu spätantiken Geräten», ό.π. (υποσημ. 2), 155-157. Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 267.

²⁵ Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 16-22. Pillinger, «Goldgläser», 11.

χρονιάτικα δώρα ή προορίζονταν για άλλες οικογενειακές και θρησκευτικές εορτές²⁶. Το γεγονός, ωστόσο, ότι η πλειονότητά τους βρέθηκε σε νεκροταφεία, κυρίως στις κατακόμβες της Ρώμης²⁷, οδήγησε κάποιους παλαιότερους ερευνητές να υποστηρίξουν ότι τα χρυσογραφημένα αγγεία σχετίζονταν άμεσα με την πρωτοχριστιανική και ιδίως την ταφική λατρεία (αγάπες, θεία ευχαριστία, νεκρόδειπνα), προπάντων τα μετάλλια με πορτραίτα²⁸, εφόσον πολλά από αυτά βρέθηκαν εντοιχισμένα σε τάφους²⁹. Επειδή όμως σε καμμία περίπτωση δεν έχουμε ανασκαφικά δεδομένα που να το επιβεβαιώνουν, υποθέτουμε ότι η ταφική τους χρήση θα πρέπει να ήταν δευτερεύουσα³⁰.

Ο 3ος αιώνας μ.Χ., αλλά κυρίως το πρώτο μισό του 4ου αιώνα όπου υπερτερούν πλέον τα χριστιανικά θέματα, είναι η περίοδος ακμής τους³¹. κατά περιεργο τρόπο η παραγωγή των αμφύαλων χρυσογραφημένων αγγείων περιορίστηκε και λησμονήθηκε στην Δύση ήδη από τον 5ο αιώνα³², χωρίς όμως να πάψει να υπάρχει ένα κάποιο ενδιαφέρον για τον τρόπο κατασκευής τους καθ' όλη την διάρκεια του μεσαίωνα, καθώς μαρτυρούν τα διάφορα εγχειρίδια τεχνικής που μας διασώθηκαν, όπως αυτό του Ηρακλείου (10ος αι.)³³, του πρεσβυτέρου Θεοφίλου (11ος-12ος αι.)³⁴, και, τέλος, του Cennini (14ος αι.)³⁵. Στους νεότερους χρόνους παρατηρείται νέα άνθηση της τεχνικής αυτής, κυρίως στην Βενετία³⁶ και την Βοημία³⁷, καθώς και μερικές προσπάθειες πλαστογρα-

φήσεως των αρχαίων παραδειγμάτων, καθ' όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα³⁸.

Παρόλο που, όπως ήδη αναφέραμε, ο μεγαλύτερος αριθμός γυάλινων χρυσογραφημένων αγγείων που μας έχει διασωθεί προέρχεται από την Ιταλία, κυρίως από τις κατακόμβες της Ρώμης, η τεχνική αυτή γνώρισε μεγάλη διάδοση και στις ρωμαϊκές επαρχίες της Δύσεως, προπάντων στην Ρηνανία με κυριότερα κέντρα παραγωγής την Κολωνία και το Mainz³⁹. Μία διαφορά ανάμεσα στα αγγεία, προϊόντα των εργαστηρίων της Ρώμης και σε εκείνα της Ρηνανίας συνίσταται στο ότι στα τελευταία παρέλειπαν πολύ συχνά την επίστρωση του χρυσογραφημένου αγγείου με δεύτερο στρώμα γυαλιού –οπότε πρόκειται απλώς για χρυσογραφημένα γυάλινα αγγεία και όχι για αμφύαλα– με αποτέλεσμα να έχουν διασωθεί σε κακή κατάσταση⁴⁰. Στην Ρηνανία έχουμε και μία άλλη κατηγορία διακοσμήσεως του γυαλιού, που δεν απαντά στην Ρώμη· κατ' αυτήν οι παραστάσεις αποδίδονται με έντονα εγχάρακτα περιγράμματα και υδροχρώματα⁴¹. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους διακοσμήσεως αποτελεί μια σειρά από γυάλινες φιάλες στις οποίες απεικονίζονται σκηνές κυνηγιού με ιδιαίτερα φυσιοκρατική απόδοση. Τα αγγεία αυτά προέρχονται από το λεγόμενο εργαστήριο του Wint Hill, που η παραγωγή του τοποθετείται κατά το πρώτο μισό του 4ου αιώνα μ.Χ. στην Ρηνανία, πιθανόν στην Κολωνία (Εικ. 2)⁴².

Το γεγονός ότι τα γυμνά μέρη της μορφής στον πυθμέ-

²⁶ Pillinger, «Goldgläser», 13 υποσημ. 10 και 11, εικ. 3, 4 και 9. Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 12-16 (2. Zur Verwendung von Glasschalen mit Goldfoliendekoration zu Geschenkzwecken). Ο ίδιος, «Anmerkungen zu spätantiken Geräten», ό.π. (υποσημ. 2), 161-164. Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 267-268. Thümmel, ό.π., 259 και υποσημ. 14.

²⁷ F. Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure trovati nei cimiteri di Roma*, Φλωρεντία 1716. M. A. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri dei santi martiri, ed antichi cristiani di Roma*, 1, Ρώμη 1720. Garrucci, ό.π. (υποσημ. 2). Th. Klauser, «Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I», *JbAChr* 1 (1958), 20-51. Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 7. Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 266.

²⁸ Πρόκειται για μία θεωρία της T. E. Haevernick, «Beiträge zur Geschichte des antiken Glases, 8: Zu den Goldgläsern (Fondi d'oro)», *JbZMMainz* 9 (1962), 58-61, που είχε επικρατήσει παλαιότερα στην έρευνα και σύμφωνα με την οποία οι γυάλινοι χρυσογραφημένοι πυθμένες είχαν κατασκευασθεί απευθείας ως μετάλλια προς εντοιχισμό σε τάφους: πρβλ. τον αντίλογο του Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 8 και υποσημ. 10-13.

²⁹ Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 8-10. Thümmel, ό.π., 260. Laubenberger, «Porträts», 53.

³⁰ Pillinger, «Goldgläser», 13, υποσημ. 12 και 13. Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 11-12. Pillinger, *Zwischengoldgläser*

ser, 16 και υποσημ. 27. Thümmel, ό.π., 260.

³¹ Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 263-268.

³² Pillinger, *Zwischengoldgläser*, 50. Laubenberger, «Porträts», 52 και υποσημ. 9.

³³ Pillinger, *Zwischengoldgläser*, 50-53 (Die Anfänge der Imitation der antiken Technik und Heraclius).

³⁴ Ό.π., 53-57 (Von Theophilus Presbyter zur Gotik).

³⁵ Ό.π., 57-63 (Cennino Cennini und nach seinen Anweisungen gearbeitete Gläser).

³⁶ Ό.π., 63-65 (Die Venetianer und J. Kunckel).

³⁷ Ό.π., 65-66 (Böhmische Zwischengoldgläser).

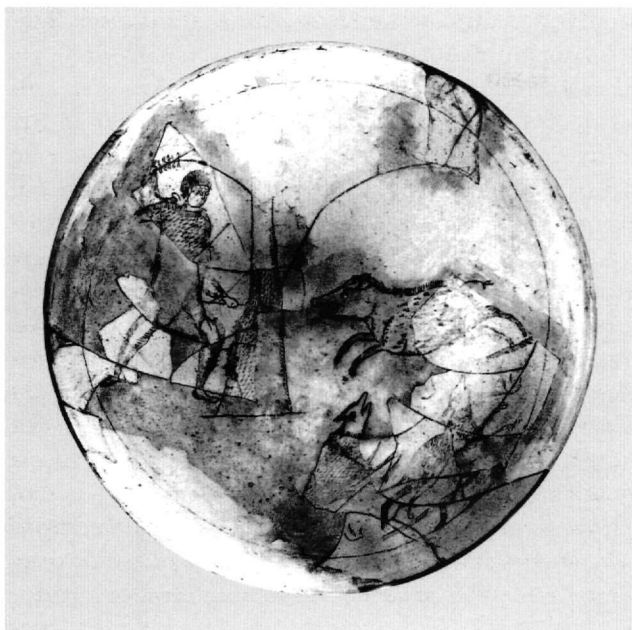
³⁸ Ό.π., 66-72.

³⁹ Pillinger, «Goldgläser», 11. F. Fremersdorf, *Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Goldauflage aus Köln* (Denkmäler des römischen Köln, 8), Κολωνία 1967. Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 263-265.

⁴⁰ Painter, ό.π., 263.

⁴¹ Fremersdorf, ό.π., 189-194 αριθ. 271-274 (Gattung D, Figürlicher Schliff, 7. Schwache Gravierung bzw. Mattierung mit Bemalung) και 195-200 αριθ. 275-280 (8. Ausschließlich Bemalung). Engemann, «Anmerkungen zu spätantiken Geräten», ό.π. (υποσημ. 2), 154-155. M. J. Klein, «Römische Gläser: Formen, Farben und Dekore», στο *Römische Glaskunst* (υποσημ. 19), 1-21, ιδιαιτ. 14-20.

⁴² R. Goggräfe, «Die Jagd-Bilder der Wint Hill-Werkstatt. Parallelen und Vorbilder», στο *Römische Glaskunst* (υποσημ. 19), 114, εικ. 1a.



Εικ. 2. Κυνήγι κάπρου. Γυάλινη εγχάρακτη και ζωγραφισμένη φιάλη από το εργαστήριο του Wint Hill (Ρηνανία). 4ος αι. Landesmuseum Mainz, αρθ. R 6069.

να του Μουσείου Κανελλοπούλου έχουν αποδοθεί μόνο με ένα σκούρο καφέ –σχεδόν μαύρο– χρωματικό περιγράμμα επάνω στο διαφανές γυαλί, καθώς και ότι τα ενδύματα, ο φωτοστέφανος και τα λοιπά στοιχεία της παραστάσεως αποδίδονται με υδροχρώματα και όχι με φύλλο χρυσού, βρίσκουν άμεσα παράλληλα στην τεχνική των αγγείων αυτής της κατηγορίας, που προέρχονται από τα εργαστήρια υαλουργίας της Ρηνανίας, κυρίως της Κολωνίας και του Mainz. Επιπλέον, η ύπαρξη στο κέντρο του υπό εξέταση πυθμένα μικρού κωνικού εξάρματος, υπολείμματος από την τήξη του δεύτερου στρώματος του γυαλιού, βρίσκει επίσης παράλληλα στην τεχνική των γυάλινων αγγείων των προαναφερθέντων εργαστηρίων⁴³.

Από το μικρό τμήμα των παρειών του αγγείου που σώζεται, συμπεραίνουμε ότι το αρχικό σχήμα του ήταν μιας ανοικτής φιάλης, του τύπου στον οποίο προφανώς ανήκει η πλειονότητα των χρυσογραφημένων πυθμέ-

νων που μας έχουν διασωθεί⁴⁴, καθώς και τα αγγεία της Ρηνανίας.

Το αγγείο του Μουσείου Κανελλοπούλου παρουσιάζει επομένως μία υβριδική μορφή τεχνικής που έγκειται στον συνδυασμό αφ' ενός της χρυσογραφίας ανάμεσα σε δύο στρώματα γυαλιού, όπως στον χρυσό κύκλο του πλαισίου, και αφ' ετέρου της αποδόσεως της παραστάσεως με έντονα περιγράμματα και υδροχρώματα.

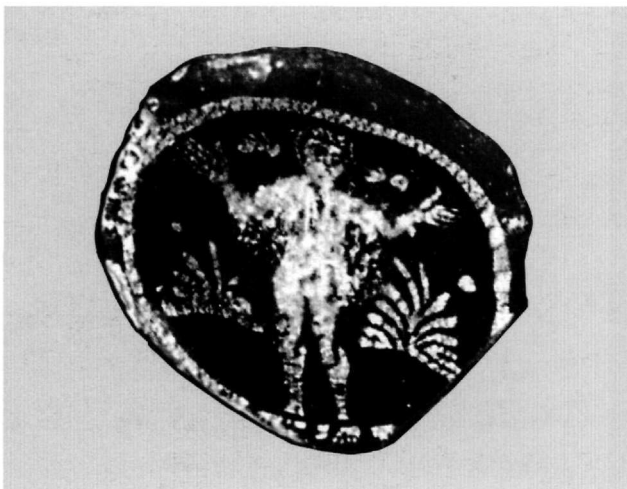
Πέρα από την τεχνική της κατασκευής του, ο πυθμένας από το Μουσείο Κανελλοπούλου παρουσιάζει και στυλιστικές ομοιότητες με τα προαναφερθέντα αγγεία: Οι μη καθαρές –μάλλον αβέβαιες– γραμμές των περιγραμμάτων σε σκούρο χρώμα, η χρήση των ίδιων χρωμάτων στην απόδοση του ενδύματος, καθώς και η ιδιαίτερα φυσιοκρατική απόδοση του εδάφους και των θάμνων απαντούν και στις παραστάσεις των αγγείων από το εργαστήριο του Wint Hill, του οποίου η δραστηριότητα εντοπίζεται, όπως προαναφέρθηκε, κατά το πρώτο μισό του 4ου αιώνα μ.Χ. Στυλιστικές ομοιότητες βρίσκουμε και στην ζωγραφική των κατακομβών της ίδιας εποχής, όπως για παράδειγμα σε μία νωπογραφία από την νέα κατακόμβη στην *via Latina*: Στο αρκοσόλιο του δεξιού τοίχου του θαλάμου F απεικονίζεται ο προφήτης Βαλαάμ επί όνου, κατευθυνόμενος προς συνάντησιν του αγγέλου του Θεού. Οι δύο θάμνοι εκατέρωθεν των μορφών, στυλιστικά αλλά και εικονογραφικά παρεμφερείς εκείνων του υπό εξέταση πυθμένα, οριοθετούν την παράσταση στα δύο άκρα⁴⁵. Οι προαναφερθείσες συγκρίσεις μας οδηγούν σε μία χρονολόγηση του πυθμένα στο πρώτο μισό του 4ου αιώνα, η οποία συμπίπτει και με την περίοδο της μεγαλύτερης παραγωγής γυάλινων αγγείων με χρυσογραφίες αλλά και με υδροχρωματογραφίες στην Ρηνανία. Στην ίδια εποχή μας οδηγεί, όπως θα δούμε στην συνέχεια, και η εικονογραφία.

Ιδιαιτερότητα παρουσιάζει εκ πρώτης όψεως το υπό εξέταση αντικείμενο και από εικονογραφικής πλευράς, εφόσον μέσα στην ίδια την κατηγορία των γυάλινων αγγείων με χρυσογραφίες δεν απαντούν εικονογραφικά παράλληλα για την μετωπικά ιστάμενη ανδρική μορφή με φωτοστέφανο, που κρατεί και κλάδο φοίνικος. Ο συνδυασμός, επομένως, φωτοστεφάνου και κλάδου φοίνικος θα πρέπει να θεωρηθεί καθοριστικός

⁴³ Klein, ό.π. (υποσημ. 19), 137, εικ. 15.

⁴⁴ Pillinger, «Goldgläser», 13. Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 9 και υποσημ. 15-17. Ο ίδιος, «Anmerkungen zu spätantiken Geräten», ό.π. (υποσημ. 2), 154-155. Thümmel, ό.π. (υποσημ. 23), 259 και υποσημ. 12-13.

⁴⁵ Ρώμη, *via Latina-κατακόμβη* (F): A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Πόλις του Βατικανού 1960, πίν. CIV. L. Köttsche-Breitenbruch, *Die neue Katakomba an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalerei* (JbAC Ergh.-Bd. 4), Münster 1976, πίν. 20a.



Εικ. 3. Ένας από τους Τρεις Παίδες εν Καμίνω. Πυθμένας αμφύαλον χρυσογραφημένου αγγείου. 4ος αι. Βιβλιοθήκη του Βατικανού, αρθ. 004.

για τον εικονογραφικό προσδιορισμό και την ερμηνεία της παραστάσεως.

Ας ξεκινήσουμε με τον φωτοστέφανο, που εντάσσει σε κάθε περίπτωση την υπό εξέταση ανδρική μορφή στην χριστιανική σφαίρα, αποκλείοντας το ενδεχόμενο της ταυτίσεώς της με τον Χριστό, εφόσον αυτός ποτέ δεν απεικονίζεται κρατώντας κλάδο φοίνικος ή με τον *Sol invictus* (Ήλιος με φωτοστέφανο), αφού στον τελευταίο τύπο απεικονίζεται επάνω σε άρμα και με ακτίνες στον φωτοστέφανο⁴⁶. Για τον ίδιο λόγο αποκλείεται και η ταύτιση με τον Χριστό-Ήλιο. Στα χριστιανικά θέματα, που πλέον υπερτερούν ως διακόσμηση των γυάλινων αγγείων με χρυσογραφίες κατά το πρώτο μισό του 4ου αιώνα και τα οποία απαντούν σε όλο τους το εύρος και στα εργαστήρια τόσο της Ρώμης όσο και της Ρηνανίας –στα τελευταία με κάποιες εικονογραφικές αποκλί-

σεις⁴⁷–, ανήκουν οι σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, οι ποικίλες παραστάσεις του Χριστού, μεμονωμένες, όπως αυτή του Καλού Ποιμένα, ή όρθιου, ισταμένου ανάμεσα σε δύο πορτραίτα νεονύμφων που τους στέφει, καθώς και των αποστόλων Πέτρου και Παύλου απεικονιζομένων από κοινού σε αντικριστές προτομές ή, σπανιότερα, σε συνδυασμό με άλλους αγίους⁴⁸. Διαδεδομένες είναι και οι απεικονίσεις γυναικών από την Παλαιά ή την Καινή Διαθήκη σε προτομή ή σε στάση δεομένης, όπως η Σωσάννα ή η αγία Αγνή⁴⁹. Οι τελευταίες, που δεν είναι άγνωστες στα εργαστήρια της Ρηνανίας⁵⁰, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι προσεγγίζουν εικονογραφικά την ανδρική μορφή του πυθμένα του Μουσείου Κανελλοπούλου, λόγω του ότι ίστανται μετωπικά μεταξύ δύο δένδρων και εφόσον ούτε στα εργαστήρια της Ρώμης ούτε της Ρηνανίας απαντούν πλησιέστερα παράλληλα μεταξύ των ανδρικών μορφών. Τέλος, δεν μπορεί να εικονίζεται ούτε και κάποιος εκ των Τριών Παίδων εν Καμίνω μεμονωμένα, διότι τούτοι απαντούν πάντοτε –είτε ως μεμονωμένες μορφές είτε και οι τρεις μαζί– με «περσικά» ενδύματα (κοινό χιτώνιο και αναξυρίδες), χωρίς φωτοστέφανο, εκτείνοντας και τα δύο χέρια σε στάση δεομένου⁵¹ και, ως εκ τούτου, μη κρατώντας κλάδο φοίνικος (Εικ. 3)⁵².

Μία ικανοποιητική ωστόσο δυνατότητα για την ταύτιση της υπό εξέταση μορφής μας δίνει ένα μεσαιωνικό ελεφάντινο πλακίδιο του τέλους της πρώτης χιλιετίας από την Κολωνία, σήμερα στο Μουσείο Schnütgen, παρ' όλη την χρονική απόσταση που το χωρίζει από τον πυθμένα του Μουσείου Κανελλοπούλου. Πρόκειται για το επονομαζόμενο «Thebäer-Elfenbein» (Εικ. 4)⁵³, δηλαδή το ελεφαντοστόν των Θηβαίων μαρτύρων, που αποτελεί λαμπρό δείγμα της οθώνειας αναγεννήσεως στην Κολωνία⁵⁴. Στο κέντρο του αναγλύφου δεσπόζει η *Maiestas Domini* του νεανικού Χριστού. Παριστάνεται ένθρονος με ευαγγέλιο, περιβαλλόμενος από μία ένα-

⁴⁶ A. und E. Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons*, Teil 2. (DAI. Antike Münzen und geschnittene Steine, VI, 2), Βερολίνο 1990, 206 και υποσημ. 21.

⁴⁷ Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 265.

⁴⁸ Πρβλ. ανωτέρω υποσημ. 24.

⁴⁹ Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 21-22.

⁵⁰ Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 265.

⁵¹ Pillinger, «Goldgläser», 12.

⁵² Morey - Ferrari, ό.π. (υποσημ. 2), πίν. 21, εικ. 146.

⁵³ Το πλακίδιο έχει ύψ. 17,7 και πλ. 9,8 εκ. W. Ch. Schneider, «Christus Victor in der Roma Caelestis. Antike Siegesmotivik im ottonischen Köln,

Thebäer-Elfenbein», στο *Kaiserin Theophanu. Begegnungen des Ostens und Westens und die Wende des ersten Jahrtausends* (επιμ. A. von Euw και P. Schreiner), Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 1000. Todesjahr der Kaiserin, Κολωνία 1991, 227-249, εικ. 1.

⁵⁴ F.-J. Verscharen, «Köln im Zeitalter der Ottonen», στο *Kaiserin Theophanu*, ό.π., 71-87. N. Staubach, «Graecae Gloriorum. Die Rezeption des Griechischen als Element spätkarolingisch-frühottonischer Hofkultur», στο ίδιο, 343-367. Γενικότερα για τις ποικίλες εκφάνσεις της οθώνειας αναγεννήσεως βλ. *Otto der Große, Magdeburg und Europa* (επιμ. M. Puhle), κατάλογος εκθέσεως, Mainz 2001, τ. II. Για την πρόσληψη της αρχαιότητας κατά την περίοδο αυτή βλ. C.

στη «δόξα», υποβαταζόμενη από δύο αιωρούμενους αγγέλους και με τους πόδες να ακουμπούν σε μία σφαίρα φερόμενη επάνω σε έναν κίονα. Κάτω από τους αγγέλους ίστανται, στραμμένοι προς τον Χριστό, με στρατιωτική στολή και κράνος χωρίς λοφίο, οι δύο μάρτυρες της θηβαϊκής λεγεώνας, Γερεών και Βίκτωρ, όπως αναγράφεται στους φωτοστεφάνους τους. Ανταποκρινόμενοι στην κίνηση του Χριστού, ο οποίος έχει εναποθέσει τα χέρια του στα κράνη τους, ακουμπούν με τις παλάμες της κατεβασμένης αριστεράς τους πόδες του σε χειρονομία ικεσίας. Παράλληλα, φέρουν με το κατεβασμένο δεξί χέρι από έναν κλάδο φοίνικος, κρατώντας τον υψωμένο, όπως ένα ξίφος. Σφαίρα και κίων περιβάλλονται από άλλους δεκαοκτώ μάρτυρες της θηβαϊκής λεγεώνας, που φέρουν και αυτοί φωτοστέφανο και κρατούν τον φοίνικα του μαρτυρίου, εκτός από τον τελευταίο στο κάτω δεξιό άκρο, ο οποίος κρατεί ένα ευαγγέλιο με την καλυμμένη δεξιά του.

Παρόλο που εκ πρώτης όψεως η παράσταση παρουσιάζει μία εσωτερική συνοχή, προκύπτουν ωστόσο οι εξής αντιφάσεις: Ενώ η *Maiestas Domini* είθισται να απεικονίζεται ως αυτοτελές θέμα, επειδή ακριβώς συμβολίζει την υπερκόσμια υπόσταση του Κυρίου, στο ελεφαντοστό του Μουσείου Schnütgen περιβάλλεται από ανθρώπινες μορφές, ακόμα και αν αυτές είναι οι επίλεκτοι δεόμενοι μάρτυρες, εφόσον χρησιμοποιείται για να εξάρει την επιβράβευσή τους από τον Χριστό. Παρότι δε, κάτω από τους πόδες του Χριστού, αιωρούνται συνήθως η σφαίρα του σύμπαντος ή κύκλοι που την υπονοούν, στο ανάγλυφο της Κολωνίας την στηρίζει ένας κίων.

Το τελείως ακατανόητο για μία *Maiestas Domini* εικονογραφικό μοτίβο του κίονα που στηρίζει την σφαίρα του σύμπαντος, βρίσκει ένα και μοναδικό, αλλά ιδιαίτερα ουσιαστικό παράλληλο στην Ιστορία της Τέχνης, σε έναν πολύ σημαίνοντα τόπο: στην *Curia* της Ρώμης, δηλαδή στο οικοδόμημα που προοριζόταν για την ρωμαϊκή σύγκλητο. Απέναντι από την είσοδό της υψωνόταν, δεσπόζοντας στο κέντρο της αίθουσας επάνω σε πόδιο, ένας όχι πολύ ψηλός κίων, που έφερε επάνω από το κιονόκρανο μία σφαίρα. Επάνω της αιωρείτο σχεδόν στον αέρα μία χρυσή Νίκη, που άγγιζε μόνο με τις άκρες των δακτύλων της την σφαίρα. Στα χέρια της



Εικ. 4. Ελεφαντοστέινο πλακίδιο των «Θηβαίων μαρτύρων». Περί το 1000. Κολωνία, Schnütgen-Museum, αριθ. B 98.

κρατούσε τα δώρα για τον νικητή, ένα στεφάνι δάφνης με το δεξί και έναν κλάδο φοίνικος με το αριστερό. Στήνοντας στην *Curia* το άγαλμα της *Victoria Romana* επάνω στην σφαίρα, τον *orbis*, ο Οκταβιανός δήλωνε την προσωπική του νίκη του έτους 29 π.Χ., μετά από τους μακροχρόνιους εμφύλιους πολέμους, και την νέα τάξη που επέφερε αυτή στον *orbis romanus*⁵⁵.

Το άγαλμα της *Victoria Romana* στην *Curia* της Ρώμης⁵⁶, το οποίο συμβόλιζε την απόλυτη εξουσία του Αυγού-

Meckseper, «Magdeburg und die Antike - Zur Spolienverwendung im Magdeburger Dom», στο ίδιο, τ. I (Essays), 367-380.

⁵⁵ Schneider, ό.π., 229.

⁵⁶ T. Hölscher, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur*

Geschichte und Wesenart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr., Mainz 1967. H. A. Pohlsander, «Victory. The Story of a Statue», *Historia* 18 (1969), 588-597. Schneider, ό.π., 229-230 και υποσημ. 4 (βιβλιογραφία).



Εικ. 5. Δηνάριο του Οκταβιανού (β' όψη) με απεικόνιση της Victoria Romana επάνω στην σφαίρα.

στου μέσω της νίκης του, απέβη στην συνέχεια το έμβλημα της απόλυτης εξουσίας του ρωμαίου αυτοκράτορα. Απεικονίσεις της, με συχνά παραλλαγμένο τον πρωταρχικό τύπο, σώζονται κυρίως σε νομίσματα (Εικ. 5 και 6)⁵⁷ ή σε έργα της σφραγιδογλυφίας και της τορευτικής, όπως για παράδειγμα στον σκύφο του Boscoreale⁵⁸. Το αργότερο δε από την εποχή των Σεβήρων και εξής εμφανίζεται στα νομίσματα ο ίδιος ο ρωμαίος αυτοκράτωρ να κρατεί την Victoria Romana στο χέρι, ως έμβλημα της εξουσίας του, πράγμα που επεβίωσε στην μεν Δύση μέχρι και τις αρχές του δού αιώνα με τον Θεοδώριχο, στην δε Ανατολή μέχρι και την εποχή του Ηρακλείου⁵⁹.

Ως σύμβολο νίκης ο κλάδος φοίνικος απαντά εξάλλου συχνότατα, συνήθως παράλληλα με το στεφάνι, και σε πολυάριθμες κατηγορίες μνημείων της ύστερης αρχαι-



Εικ. 6. Σηστέριος του Κομμόδου (β' όψη) με απεικόνιση του αγάλματος της Victoria Romana επάνω στον κίονα της Curia.

ότητας, κυρίως σε απεικονίσεις νικητού του ιπποδρόμου⁶⁰, όπως για παράδειγμα στις ανάγλυφες παραστάσεις από την γνωστή βάση του ανδριάντος του Πορφυρίου, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινουπόλεως (Εικ. 7)⁶¹.

Στην χριστιανική τέχνη μεταφέρθηκαν στην συνέχεια τα δύο σύμβολα της νίκης, το στεφάνι και ο κλάδος φοίνικος, ως έπαθλα των victores Christi, δηλαδή των νικητών του Χριστού, τα οποία τους απένεμε ο μοναδικός υπέργειος μονάρχης, ο Κύριος⁶². Αυτός είναι και ο συμβολισμός του κλάδου φοίνικος που κρατούν στο χέρι οι Θηβαίοι μάρτυρες του οθωνείου ελεφαντοστού της Κολωνίας καθώς και η ανδρική μορφή με τον φωτοστέφανο στο αγγείο του Μουσείου Κανελλοπούλου. Οι δε δύο κυκλικές γραμμές που διακρίνονται στο μέτωπο του τελευταίου, στην θέση των μαλλιών, είναι πι-

⁵⁷ Εικ. 5: Βλ. Schneider, ό.π., 229, εικ. 2. Εικ. 6: Βλ. Schneider, ό.π., 229, εικ. 3.

⁵⁸ Για την σημασία της απεικόνισής της Victoria Romana επάνω στα νομίσματα βλ. RIC I, s.v. Victoria, Victoria auf Sphaera. Σφραγιδογλυφία: W. Oberleitner, *Geschnittene Steine. Die Prunkkameen der Wiener Antikensammlung*, Βιέννη - Κολωνία - Graz 1985, εικ. 17. Τορευτική: Hölscher, ό.π., πίν. 1.7.

⁵⁹ Schneider, ό.π. (υποσημ. 53), 230-231.

⁶⁰ Για τις κατηγορίες αυτές (υπατικά δίπτυχα, μωσαϊκά, κοντορνιατές, πήλινα πινάκια κ.ά.) και την σχέση τους με τα χρυσογραφημένα αγγεία που φέρουν απεικονίσεις νικητών, βλ. Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 14-16. Alföldi, ό.π. (υπο-

σημ. 45), 205-208 και 274 κ.ε.

⁶¹ N. Firath, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Παρίσι 1990, 30-31, πίν. 23, εικ. 63b. Alföldi, ό.π. (υποσημ. 45), 207, υποσημ. 43.

⁶² Engemann, «Bemerkungen zu spätromischen Gläsern», 23-25 (4. Zum Weiterleben eines Vorbildes aus der Kaisersymbolik in christlichen Goldfoliendarstellungen). W. Ch. Schneider, «Victoria sive Angelus Victoriae. Zur Gestalt des Sieges in der Zeit des Übergangs von der antiken Religion zum Christentum», στο *Reformatio et Reformatio. Festschrift für Lothar Graf zu Dohna zu seinem 65. Geburtstag* (επιμ. A. Mehl - W. Ch. Schneider), Darmstadt 1989, 29-64. Ο ίδιος, «Christus Victor», στο *Kaiserin Theophanu* (υποσημ. 53), 231-232.

θανάτοτα μία σχηματοποιημένη απόδοση του κράνους, το οποίο φέρουν οι δύο μεγαλομάρτυρες του μεσαιωνικού αναγλύφου, Γερεών και Βίκτωρ.

Ήδη από το 804 η Κολωνία χαρακτηρίζεται ως Sancta Colonia και ο επίσκοπός της ως sanctae Agrippinensis urbis episcopus⁶³. Αυτούς τους τίτλους, που τους διατήρησε η πόλη επί μακρόν, τους όφειλε, χωρίς άλλο, στο πλήθος των μαρτύρων της, κυρίως σε αυτούς της θηβαϊκής λεγεώνας με πρωτοστάτες τον Γερεώνα και τον Βίκτορα, καθώς και στις αγίες παρθένες με πρωτοστάτιδα την Ούρσουλα⁶⁴. Τα πολυάριθμα λείψανα αυτών των μαρτύρων έχαιραν ιδιαίτερων τιμών μέχρι το 1164, οπότε απέκτησε η Κολωνία τον σημαντικότερο θησαυρό των λειψάνων των Τριών Μάγων –die Heiligen Drei Könige– που λατρεύονται μέχρι σήμερα στον περίφημο καθεδρικό ναό της και οι οποίοι επεσείασαν τις πρωτοχριστιανικές λατρείες⁶⁵. Σύμφωνα με μαρτυρία του Γρηγορίου της Tours στο *Liber in gloria martyrum*, ο οποίος επισκέφθηκε την Κολωνία τον 6ο αιώνα, στην πόλη υπήρχαν οι τάφοι των πενήντα μαρτύρων της θηβαϊκής λεγεώνας, που εις μνήμην τους είχε κτιστεί μία βασιλική απαστράπτουσα από τον χρυσό, προφανώς ψηφιδωτό διάκοσμο της, και που γι' αυτό τους χαρακτήρισε *Sanctos Aureos*, δηλαδή «χρυσούς αγίους»⁶⁶. Αλλά, παρόλο που σχεδόν όλες οι εκκλησίες της Κολωνίας, που κτίστηκαν μέχρι το τέλος της πρώτης χιλιετίας, ανάγονται σε προδρομικά οικοδομήματα ακόμα και του 4ου αιώνα⁶⁷, έχουμε μόνο υστερότερες μαρτυρίες για τα ονόματα των αγίων στους οποίους ήταν πρωταρχικά αφιερωμένες. Έτσι, μόλις στα τέλη της πρώτης χιλιετίας απέκτησε η εκκλησία της Κολωνίας, εκείνη που χαρακτηρίσε ο Γρηγόριος της Tours Sanctos Aureos, τον αιτιολογικό της μύθο με την εφεύρεση της *Passio Gereonis*, δηλαδή του μαρτυρίου του αγίου Γερεώνος, ο οποίος προέκυψε από συμφυρμό πολλών παραδόσεων⁶⁸.

Ο πυρήνας του μαρτυρίου του αγίου ανάγεται στην *Passio Agaunensium martyrum*, που συνέγραψε ο Ευχάριος περί τα 450. Εδώ γίνεται αναφορά στους λεγεωνάριους



Εικ. 7. Ο Πορφύριος θριαμβευτής. Ανάγλυφο από την βάση του Πορφυρίου. Περί το 500. Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινουπόλεως, αριθ. 2995.

από τις Θήβες της Άνω Αιγύπτου με επικεφαλής τον Μαυρίκιο, που υπέστησαν μαρτυρικό θάνατο το 282 μ.Χ., επί Διοκλητιανού, στο Acaunum, το σημερινό Saint Maurice στο Valais της Ελβετίας. Με αυτό το μαρτύριο συνδέει, ήδη τον 6ο αιώνα, ο Γρηγόριος της Tours την πληροφορία για περισσότερους από πενήντα μάρτυρες

⁶³ T. Diederich, «Stift - Kloster - Pfarrei. Zur Bedeutung der kirchlichen Gemeinschaften im Heiligen Köln», στο *Köln. Die Romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg* (επιμ. H. Kier - U. Krings), Κολωνία 1984, 17-78. I. Bodsch, «Kölner Kirchenpatrone und Heilige bis zur Jahrtausendwende», στο *Kaiserin Theophanu* (υποσημ. 53), 111-123, ιδιαιτ. 111 και υποσημ. 1 και 2.

⁶⁴ Bodsch, ό.π., 111.

⁶⁵ *Achthundert Jahre Verehrung der Heiligen Drei Könige in Köln 1164-1964*, Κολωνία 1964. H. Hofmann, *Die Heiligen Drei Könige. Zur Hei-*

ligenverehrung im kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters, Βόννη 1975. Bodsch, ό.π., 111 και υποσημ. 4.

⁶⁶ «In gloria martyrum» 61, MGH, SRM I.2, Αννόβερο 1885, 530, 9. Bodsch, ό.π., 111 και υποσημ. 6 και 9.

⁶⁷ H. Borger, «Zu den Ausgrabungen unter den Kölner Kirchen», στο *Köln. Die Romanischen Kirchen* (υποσημ. 63), 110-129, ιδιαιτ. 112 κ.ε. Bodsch, ό.π., 111, υποσημ. 7.

⁶⁸ H.E. Stiene, «Kölner Heiligenlegenden im 10. und 11. Jahrhundert», στο *Kaiserin Theophanu* (υποσημ. 53), 125-135.

στην Κολωνία⁶⁹. Η δεκάτη Οκτωβρίου ήταν η ημέρα που διάβαζαν την *Passio Gereonis* και εόρταζαν την μνήμη του αγίου, αλλά και των άλλων επικεφαλής της θηβαϊκής λεγεώνας, όπως αναφέρεται στο πρώτο μέρος του μαρτυρίου, δηλαδή των Κασσίου και Φλωρεντίου, ιδρυτών της εκκλησίας της Βόννης, καθώς και του Βίκτορος, πολιούχου του Xanten, της Colonia Ulpia Traiana⁷⁰. Στο δεύτερο μέρος του μαρτυρίου, που αναφέρεται μόνο στον Γερεώνα, πληροφορούμαστε ότι ο ναός των «χρυσών αγίων», που ήταν αφιερωμένος κατά κύριο λόγο σε αυτόν, στον οποίο συλλατρεύονταν και οι άλλοι τρεις μεγαλομάρτυρες που προαναφέραμε, κτίστηκε από την αγία Ελένη⁷¹. Πράγματι, το παλαιότερο χριστιανικό κτίσμα της Κολωνίας, που ανάγεται στο δεύτερο μισό του 4ου αιώνα, ένας περίκεντρος οκταγωνικός ναός με θόλο και χρυσά ψηφιδωτά, ήταν αφιερωμένος ήδη από τον 8ο αιώνα στον άγιο Γερεώνα⁷² και βρίσκεται μέσα στον χώρο του ρωμαϊκού πραιτωρίου⁷³, το οποίο χρησιμοποιήθηκε από τους Μεροβιγγεύς ως ανάκτορο, μέχρι την μεταφορά της πρωτεύουσας, κατόπιν ισχυρού σεισμού που έπληξε την Κολωνία κατά το δεύτερο μισό του 8ου αιώνα, στο Aachen. Χρησίμευε, επομένως, ο ναός του Αγίου Γερεώνας ως Pfalzkirche (εκκλησία του παλατιού)⁷⁴. Μέχρι και την έλευση των λειψάνων των Τριών Μάγων στην μεσαιωνική Κολωνία ο Γερεών και η Ούρσουλα παρέμεναν οι λαοφιλέστεροι άγιοι.

Μία χρυσογραφημένη φιάλη με απεικονίσεις θαυμάτων από την Παλαιά Διαθήκη, επίσης του 4ου αιώνα από την Κολωνία, σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο, ήταν αφιερωμένη, όπως μαρτυρεί η αποσπασματικά σωζόμενη επιγραφή που φέρει, στην αγία Ούρσουλα, πράγμα που σημαίνει ότι προοριζόταν ως δώρο για την εορτή της⁷⁵. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι και το αγγείο του Μουσείου Κανέλλοπούλου θα πρέπει να κατασκευάστηκε για την ίδια χρήση, δηλαδή ως δώρο για την εορτή του αγίου Γερεώνας, όπως αυτό της αγίας Ούρσουλας. Ένα ακόμη μετάλλιο αμφύαλου χρυσογραφημένου αγγείου στο Βρετανικό Μουσείο (Εικ. 8)⁷⁶,



Εικ. 8. Ο Χριστός και έξι μάρτυρες. Πυθμένας αμφύαλου χρυσογραφημένου αγγείου. 4ος αι. Βρετανικό Μουσείο, αριθ. BM MLA 1863.7-27.9.

και πάλι του 4ου αιώνα, στο οποίο απεικονίζονται δύο σειρές μαρτύρων της Ρώμης, όπως διαπιστώνουμε από τις επιγραφές που φέρουν (επάνω ζώνη: Paulus, Sixtus, Laurentius· κάτω ζώνη: στο κέντρο Christus και εκατέρωθεν Ippolitus και Timoteus), είχε και αυτό προφανώς τον ίδιο προορισμό, όπως τα προαναφερθέντα αγγεία των μαρτύρων Γερεώνας και Ούρσουλας της Κολωνίας.

Το αγγείο που παρουσιάζουμε δεν είναι εντελώς άγνωστο στην έρευνα. Εκτός από μία σύντομη αλλά πολύ εμπεριστατωμένη περιγραφή από την Μ. Μπρούσκαρη στον οδηγό του Μουσείου Κανέλλοπούλου⁷⁷, φωτογραφία του δημοσιεύθηκε και από την R. Pillinger στην μελέτη της για τα ρωμαϊκά χρυσογραφημένα γυαλιά, όπου περιέργως το κατατάσσει στα πιθανώς πλαστά έργα, χω-

⁶⁹ K. J. Daverkausen, «Auf den Spuren des hl. Gereon», *Colonia Romana* 4 (1989), 30-34. Stiene, ό.π., 134-135.

⁷⁰ Stiene, ό.π., 135 και υποσημ. 77.

⁷¹ Ό.π., 134-135.

⁷² Η παλαιότερη μαρτυρία για την εκκλησία του Αγίου Γερεώνας απαντά στο «Liber historiae francorum» 38, MGH, SRM II, Αννόβερο 1888, 309.

⁷³ J. Deckers, «St. Gereon in Köln. Ausgrabungen 1978/79», *JbAChr* 11-12 (1968-1969), 102-131. M. Gechter, «Frühe Quellen zur Baugeschichte

von St. Gereon in Köln», *KölnJbVFrühGesch* 23 (1990), 531-562.

⁷⁴ S. Schütte, «Überlegungen zu den architektonischen Vorbildern der Pfalzen Ingelheim und Aachen», στο *Krönungen. Könige in Aachen - Geschichte und Mythos* (επιμ. M. Kramp), κατάλογος εκθέσεως, Mainz 2000, 203-210.

⁷⁵ Fremersdorf, ό.π. (υποσημ. 16), 215-217, πίν. 298-299. Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 264-265.

⁷⁶ Painter, ό.π. (υποσημ. 2), 268, 284 αριθ. 159 (με απεικόνιση).

⁷⁷ Μπρούσκαρη, ό.π. (υποσημ. 1), 147.

ρίς όμως και να τεκμηριώνει την άποψή της⁷⁸. Παραπέμπει απλώς στο βιβλίο του F. Fremersdorf, ο οποίος θεωρεί πλαστή μία σειρά γυάλινων αντικειμένων που περιήλθαν στο Römisch-Germanisches Museum της Κολωνίας από την συλλογή του προξένου της Μεγάλης Βρετανίας C. A. Niessen, μεταξύ άλλων και λόγω της ύποπτης πηγής προελεύσεώς τους, χωρίς όμως να συμπεριλαμβάνει σε αυτή και το υπό εξέταση αγγείο⁷⁹. Τούτο δε, διότι η R. Pillinger θεωρεί ότι υπάρχουν κάποιες ομοιότητες μεταξύ του αγγείου μας και τριών αγγείων από την ομάδα αυτή, χωρίς ωστόσο να τις διευκρινίζει.

Συγκεφαλαιώνοντας, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο τρόπος κατασκευής του πυθμένα του Μουσείου Κανελλοπούλου μαρτυρεί συμφυρμό δύο τεχνικών της ρωμαϊκής υαλουργίας: Αφ' ενός αυτής των αμφυάλων χρυσογραφημένων αγγείων, τεχνικής ευρέως διαδεδομένης κατά την περίοδο της ύστερης αρχαιότητας, πέραν της Ρώμης, και στην Ρηνανία, και αφ' ετέρου της μάλλον επιχωριάζουσας στην περιοχή αυτή τεχνικής με υδροχρώματα. Ο συνδυασμός τους στην κατασκευή του αγγείου αποτελεί δείγμα της δεξιολογίας των εργαστηρίων της Colonia Agrippina κατά την περίοδο της ύστερης αρχαιότητας⁸⁰.

Συγκερασμό δύο παραδόσεων μαρτυρεί και ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Γερεώνος, ο οποίος είχε παγωθεί στην τέχνη της Κολωνίας ήδη κατά την πρόωμη περίοδο της ύστερης αρχαιότητας με τον συνδυασμό αρχαίων και παλαιοχριστιανικών μοτίβων: ο μεν φωτοστέφανος ανάγει την μορφή στην σφαίρα των αγίων της Χριστιανοσύνης, ενώ ο κλάδος του φοίνικος, που έχει περάσει από την ελληνορωμαϊκή τέχνη στα μνημεία της ύστερης αρχαιότητας ως σύμβολο της νίκης και κατ' επέκτασιν του θριάμβου, χαρακτηρίζει τον απεικονιζόμενο ως «νικητή του Θεού», μέσω του μαρτυρικού του θανάτου. Τον θριαμβικό χαρακτήρα της παραστάσεως, εντείνει –εκτός από τους δύο θάμνους της δάφνης– η ταινία χρυσού, η οποία καλύπτει το διάστημα ανάμεσα στον πρώτο και τον δεύτερο ομόκεντρο κύκλο, που πλασιώνουν την παράσταση. Αυτό το τόσο σημαντικό –και από τεχνικής πλευράς– στοιχείο, μας οδηγεί συνειρμικά στην ρήση του Γρηγορίου της Tours, που αποκάλεσε τους μάρτυρες της θηβαϊκής λεγεώνας Sanctos Aureos.

Τον παλαιοχριστιανικό εικονογραφικό τύπο του μάρ-



Εικ. 9. Μικρογραφία του αγίου Γερεώνος σε βυζαντινό ψαλτήριο εκ Κωνσταντινουπόλεως. Περί το 1077. Βιέννη, Εθνική Βιβλιοθήκη, Cod. theol. gr. 336.

τυρα Γερεώνα διασώζει πιθανότατα το ελεφάντινο πλακίδιο του τέλους της πρώτης χιλιετίας στο Μουσείο Schnütgen της Κολωνίας, γεγονός που υποδηλώνει ότι η αρχαιότητα γνωρίζει νέα άνθηση την εποχή αυτή στα εργαστήρια της πόλεως με την τόσο μακραίωνη και αδιάκοπη καλλιτεχνική παράδοση. Την ιδιαίτερα σημανίνοσα θέση της Sancta Colonia καθ' όλη την διάρκεια του μεσαίωνα μαρτυρεί και ένα βυζαντινό ψαλτήριο, σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, που φέρει μικρογραφία με απεικόνιση του αγίου Γερεώνος

⁷⁸ Pillinger, *Zwischengoldgläser*, 21, πίν. 9, εικ. 22a.

⁷⁹ Fremersdorf, ό.π. (υποσημ. 16), 219, πίν. 304-307.

⁸⁰ Σύμφωνα με τον Fremersdorf, ό.π., 216, τα εργαστήρια της Κο-

λωνίας αποδείχθηκαν, τουλάχιστον στην παραγωγή των γυάλινων αγγείων με χρυσογραφίες, ανώτερα και αυτών της Ρώμης.

(Εικ. 9)⁸¹, πράγμα εκ πρώτης όψεως αξιοπερίεργο, εφόσον η Ανατολική Εκκλησία δεν γνωρίζει αυτόν τον μάρτυρα ούτε και την θηβαϊκή λεγεώνα. Το περιγραφικό όμως αυτό ψαλτήριο φαίνεται ότι φιλοτεχνήθηκε περί το 1077 για να σταλεί ως δώρο στην πρόσφατα ανακαινισμένη εκκλησία του αγίου στην Κολωνία, με την οποία διατηρούσε πιθανώς το Βυζάντιο εμπορικές σχέσεις κατά την εποχή εκείνη⁸². Στην μικρογραφία του ψαλτηρίου παριστάνεται ο Γερεών στον συνήθη κατά την μεσοβυζαντινή περίοδο τύπο του στρατιωτικού

αγίου με πανοπλία, δόρυ και ασπίδα, και με χαρακτηριστικά προσώπου που θυμίζουν τον άγιο Θεόδωρο τον Στρατηλάτη (σχετικά κοντό, οξύληκτο μαύρο γένι). Εκτός από την ελληνική επιγραφή στον χρυσό κάμπο της μικρογραφίας (*Μάρτυς Χριστοῦ Γερεών*), υπάρχει και λατινική της μετάφραση επάνω από την παράσταση. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Έλληνας γραφέας της λατινικής επιγραφής θεώρησε σκόπιμο να προσθέσει τόνους στο Ο και στο Α, δηλώνοντας πώς τονίζεται το όνομα του αγίου και η λέξη «μάρτυς» στα ελληνικά.

Konstantinos Skampabias - Ioanna Spiliopoulou

BODEN EINER ZWISCHENGOLDSCHALE IM KANELLOPOULOS-MUSEUM, ATHEN

Das Kanellopoulos-Museum in Athen besitzt in seiner Sammlung ein für den griechischen Raum einmaliges Glasgefäß (Abb. 1). Es handelt sich um den Boden einer spätantiken Zwischengoldschale, deren Wandung nicht erhalten ist (Inv. Nr. Δ 2271, größter Dm: 0,049 m). Im Zentrum des Gefäßbodens ist ein frontal stehender Mann bartlos und mit *nimbus* zwischen zwei Lordbeerbäumen abgebildet. Er trägt einen Chiton mit langen Ärmeln und einen Mantel, der schräg von der r. Schulter herabfällt. Während die abgesenkte Rechte einen Palmzweig trägt, ist seine Linke im Akklamationsgestus erhoben. Die gesamte Darstellung wird von drei konzentrischen Kreisen umschlossen. Der Zwischenraum der beiden ersten Kreise wird durch eine Goldfolie bedeckt.

Mit Ausnahme des Goldstreifens, der das Medaillon des Bodens umkreist und eine Charakterisierung des gesamten Gefäßes als Zwischengoldschale erlaubt, ist das übrige Bild nicht aus einer Blattgoldauflage ausgeschnitten, sondern mit bunten Wasserfarben bemalt, wobei die nackten Teile der Figur nur mit einer dunkelbraunen Konturlinie angegeben sind. Diese besondere Glastechnik mit scharfen Um-

rissen und Bemalung begegnet hauptsächlich im 3., aber vor allem in der 1. Hälfte des 4. Jhs. n.Chr. bei der rheinischen Werkstätten, insbesondere denen der Stadt Köln.

Aufgrund des Palmzweigs, des *nimbus* sowie des charakteristischen Akklamationsgestus, ist die Interpretation des abgebildeten Mannes als Märtyrer möglich. Die naturalistische Ausführung des Bodens, der Bäume und der Kleidung des Mannes sowie seine ziemlich ausgeglichenen Proportionen, führen zu einer Datierung der Gefäßbodens in die 1. Hälfte des 4. Jhs. n.Chr.

Was die Identifizierung des Märtyrers betrifft, so ist eine solche mit dem heiligen Gereon sehr wahrscheinlich, da diesem, zusammen mit der heiligen Jungfrau Ursula, die ersten christlichen Kulte Kölns gehören, und da er seit der 2. Hälfte des 4. Jhs. n.Chr. die älteste Kirche der Stadt besitzt, einen Zentralbau mit Kuppel und Goldmosaiken im römischen Prätorium. Zu dieser Interpretation führen die ikonographischen Übereinstimmungen der abgebildeten Gestalt mit dem Relief einer ottonischen Elfenbeinplatte im Schnütgen-Museum Köln (Inv. Nr. B 98) (Abb. 4), aus dem Ende des 1. Jahrtausends.

⁸¹ *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* (επιμ. Α. Legner), κατάλογος εκθέσεως, Κολωνία 1985, 253-254, αριθ. 41 (με απεικόνιση).

⁸² Για την αμφισβήτηση των σχέσεων αυτών μεταξύ Βυζαντίου

και Κολωνίας στην σύγχρονη έρευνα, βλ. Α. Bayer, «Griechen im Westen im 10. und 11. Jahrhundert: Simeon von Trier und Simeon von Reichenau», στο *Kaiserin Theophanu* (υποσημ. 53), 341 και υποσημ. 70 και 71.