

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 23

ΜΙΧΑΛΗΣ Α. ΤΙΒΕΡΙΟΣ

Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΤΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΗΣ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ, 1976

Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

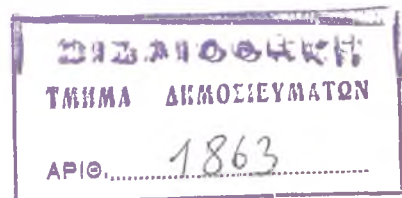
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 23

ΜΙΧΑΛΗΣ Α. ΤΙΒΕΡΙΟΣ

Ο ΛΥΔΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΤΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ ΜΕΛΑΝΟΜΟΡΦΗΣ ΑΓΓΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ, 1976



ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ : Κ. ΜΙΧΑΛΑΣ Α.Ε.
ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΠΙΝΑΚΩΝ : Ι. ΜΑΚΡΗΣ Α.Ε.
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΠΙΝΑΚΩΝ : Λ. ΜΟΝΤΕΣΑΝΤΟΥ
ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ : ΑΘΗΝΑ Γ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ
© ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ Τ.Α.Π. ΤΟΣΙΤΣΑ 1

ΣΤΗ ΜΑΝΑ ΜΟΥ

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

1. Μ. Ἀνδρονίκου — Χ. Μακαρόνα — Ν. Μουτσοπούλου — Γ. Μπακαλάκη, Τὸ Ἀνάκτορο τῆς Βεργίνας. Ἀθήναι, 1961.
2. Κ. Χ. Φατούρου, Πατμιακὴ Ἀρχιτεκτονικὴ. Ὁ ναὸς τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων. Ἀθήναι, 1962.
3. Ἰ. Δ. Τριανταφυλλίδης, Στοιχεῖα φυσικοῦ φωτισμοῦ τῶν Βυζαντινῶν Ἐκκλησιῶν. Ἀθήναι, 1964.
4. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης. Ἀθήναι, 1964.
5. Χ. Μπούρα, Βυζαντινὰ σταυροθόλια μὲ νευρώσεις. Ἀθήναι, 1965.
6. D. Callipolitis - Feytmans, Les «Loutéria» Attiques. Athènes, 1965.
7. Μ. Νυσταζοπούλου, Ἡ ἐν τῇ Ταυρικῇ Χερσονήσῳ πόλις Σουγδαία ἀπὸ τοῦ ΙΓ' μέχρι τοῦ ΙΕ' αἰ-
ῶνος. Ἀθήναι, 1965.
8. Ἀγνῆς Σακελλαρίου, Ἡ Μυκηναϊκὴ Σφραγιδογλυφία. Ἀθήναι, 1966.
9. Ἐπιγραφὲς τῆς Πάτμου: Α'. Σ. Α. Παπαδοπούλου, Ἐπιγραφὲς Ἰ. Μονῆς Ἀγ. Ἰ. Θεολόγου,
Β'. Κ. Χ. Φατούρου, Οἰκοδομικὲς ἐπιγραφὲς Ἰ. Μονῆς Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου. Ἀθήναι, 1966.
10. Byzantine Art - An European Art. Lectures. Athens, 1965.
11. Χ. Μπούρα, Ἡ ἀναστήλωσις τῆς στοᾶς τῆς Βραυρῶνος. Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ τῆς προβλήματα. Ἀθή-
ναι, 1967.
12. Sp. Marinatos, Some Words about the Legend of Atlantis. Athens, 1969 (ἐξηντλήθη).
13. Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ. Κατάλογος τῆς 9ης Ἐκθέσεως τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐ-
ρώπης. Ἀθήναι, 1964.
14. L'art Byzantin-Art Européen, Catalogue. Athènes, 1964.
15. Byzantine Art-An European Art, Catalogue. Athens, 1964 (1st edition).
16. Byzantine Art-An European Art, Catalogue. Athens, 1965 (2nd edition).
17. Κ. Η. Μπίρη, Αἱ τοπωνυμίαι τῆς πόλεως καὶ τῶν περιχώρων τῶν Ἀθηνῶν. Ἀθήναι, 1971.
18. Sp. Marinatos, Some Words about the Legend of Atlantis. Athens, 1971 (2nd edition) (reprinted 1972).
19. Acta of the 1st International Scientific Congress on the Volcano of Thera. Athens, 1971.
20. Acta of the 1st International Scientific Congress on the Volcano of Thera. Indices. Athens, 1973.
21. Γ. Δεσπίνη, Ἀκρόλιθα. Ἀθήναι, 1975.
22. Ἀγγελικῆς Κ. Λεμπέση, Οἱ Στῆλες τοῦ Πρινιά. Ἀθήναι, 1976.
23. Μ. Α. Τιβέριου, Ὁ Λυδὸς καὶ τὸ ἔργο του. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τῆς αἰτιατῆς μελανόμορφης
ἀγγειογραφίας. Ἀθήναι, 1976.
24. Ἰ. Δημακοπούλου, Τὰ σπῖτια τοῦ Ρεθέμνου (ὑπὸ ἐκτύπωσιν).

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11 – 12
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13 – 14
I. ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΤΕΧΝΙΤΗ	15 – 17
II. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΛΥΔΟΥ	18 – 76
1. Πρώιμη φάση	20 – 38
2. Μέση φάση	38 – 64
3. Ύστερη φάση	65 – 76
III. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ	77 – 83
IV. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ	84 – 86
V. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ ΤΟΥ	87 – 90
VI. ΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ ΤΟΥ ΛΥΔΟΥ	91 – 92
ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ	93 – 94
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ	95 – 126
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	127 – 154
1. Εύρετήριο των έργων του Λυδοῦ κατὰ σχήματα	127 – 137
2. Εύρετήριο ἀγγείων κατὰ Μουσεία	137 – 148
3. Εύρετήριο τεχνιτῶν	149 – 150
4. Εύρετήριο ὀνομάτων, θεμάτων καὶ πραγμάτων	151 – 154
ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΨΗ	155 – 158
ΠΙΝΑΚΕΣ	

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ποὺ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἀγγειογράφους τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ, δὲν ἔχει μελετηθῆ ἑπαρκῶς ὡς τώρα. Ἡ μονογραφία αὐτὴ βασικὸ στόχο της ἔχει τὴν ἀναλυτικὴ ἔρευνα τοῦ συνολικοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου, μὲ προεκτάσεις καὶ σὲ ἄλλα ἐπιμέρους ζητήματα, σχετικὰ μὲ τὸν ζωγράφο καὶ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς του.

Ἡ ἔρευνά μας ξεκινᾷ βασικὰ ἀπὸ τὶς ἀποδόσεις τοῦ Sir J. Beazley. Παρουσιάζονται, ἀναλύονται καὶ συζητοῦνται ὅλα σχεδὸν τὰ γνωστὰ ὡς τώρα, δημοσιευμένα καὶ ἀδημοσίευτα, ἔργα ποὺ ἀποδόθηκαν κατὰ καιροὺς στὸν ἀγγειογράφο, γιὰ νὰ δοθῇ, τέλος, ἓνα, πλήρες κατὰ τὸ δυνατόν, διάγραμμα τῆς ἐξέλιξης καὶ τῶν βασικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς καλλιτεχνικῆς του προσωπικότητος.

Πολλοὶ ἦταν ἐκεῖνοι ποὺ μὲ βοήθησαν μὲ κάθε τρόπο στὴ μελέτη μου αὐτῇ. Καταρχὴν θὰ ἤθελα νὰ ἐκφράσω τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες πρὸς τοὺς καθηγητὲς μου κυρίους Γ. Μπακαλάκη καὶ Μ. Ἀνδρόνικο, ποὺ μὲ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὰ πρῶτα πανεπιστημιακὰ μου χρόνια μὲ προετοίμασαν γιὰ τὴν ἔρευνα τῆς αἰτιατικῆς ἀγγειογραφίας. Τοὺς εὐχαριστῶ ἐπίσης καὶ γιὰ τὴ συμπαράσταση καὶ τὴ φροντίδα τοὺς κατὰ τὴ συγγραφή αὐτῆς τῆς μελέτης. Θερμὲς εὐχαριστίες ἐκφράζω ἐπίσης καὶ πρὸς τοὺς καθηγητὲς κυρίους Γ. Δεσπίνη καὶ Δ. Παντερμαλῆ, στοὺς ὁποίους ὀφείλω πολλὰ καὶ τῶν ὁποίων ἡ βοήθεια ὑπῆρξε γιὰ μένα πολὺτιμη. Ἡ βοήθειά τοὺς καὶ στὴν ἐργασία αὐτῇ, ἰδιαίτερα τοῦ καθηγητῆ κ. Γ. Δεσπίνη, ἦταν πολὺμορφη. Τὸν καθηγητὴ κ. Ν. Χουρμουζιάδη εὐχαριστῶ θερμὰ γιὰ τὶς παρατηρήσεις του καὶ τὴ βοήθειά του σὲ γλωσσικὰ ζητήματα τοῦ κειμένου. Τέλος, εὐχαριστῶ θερμὰ τὰ μέλη τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ποὺ ἐνέκριναν τὴν ἐργασία αὐτὴ ὡς διδακτορικὴ διατριβὴ ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τοῦ καθηγητῆ κ. Μ. Ἀνδρόνικου.

Γιὰ τὴν προμήθεια φωτογραφιῶν, γιὰ ἄδεια δημοσίευσης ἢ γιὰ παροχὴ πληροφοριῶν εὐχαριστῶ ἐπίσης τὶς κυρίες D. Callipolitis - Feytmans, Θ. Καράγιωργα - Σταθακοπούλου, Σ. Καρούζου, Μ. Τσώνη - Κύρκου, τὶς δίδες Μ. Βογιατζῆ, Ἀ. Λεμπέση, Λ. Παλαιοκρασσᾶ, Αἰκ. Ρωμιοπούλου, Β. Φιλιππάκη καὶ τοὺς κυρίους Στ. Ἀλεξίου, Ε. Berger, Μ. Βουτυρᾶ, Β. Καραγιώργη.

Γιὰ τὴν προμήθεια φωτογραφιῶν καὶ τὴν ἄδεια δημοσίευσης εὐχαριστῶ ἐπίσης τὶς Διευθύνσεις τοῦ Γερμανικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν καὶ Ρώμης καὶ τὶς Διευθύνσεις τῶν Μουσείων Ἀρχαίας Ἀγορᾶς Ἀθηνῶν, Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, Βασιλείας, Ἀνατολικοῦ Βερολίνου, Βόννης, Βρετανικοῦ Μουσείου, Cabinet des Mé-

dailles, Δελφῶν, Harvard (Fogg Art Museum), Καρλσρούης, Λούβρου, Μονάχου, Νεάπολης, Νέας Ὑόρκης (Μητροπολιτικό Μουσείο), Τάραντα καὶ Φλωρεντίας, καθὼς ἐπίσης καὶ τὶς Διευθύνσεις τῶν Ἀρχαιολογικῶν Συλλογῶν τῶν Πανεπιστημίων τοῦ Ἀνατολικοῦ Βερολίνου καὶ τοῦ Göttingen. Γιά τὰ σχέδια εἶμαι ὑποχρεωμένος στὴ δίδα Ε. Βαγδατζόγλου, ἐνῶ γιὰ τὴ μετάφραση τῆς περίληψης εὐχαριστῶ τὶς δίδες Α. Ντούζουγλη καὶ Ε. Zahn.

Θερμὰ ἐπίσης εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ αὐτὴ ἐδῶ τὴ θέση τὴ συνάδελφο δίδα Θ. Στεφανίδου, ποὺ ἡ βοήθειά της στάθηκε γι' αὐτὴν τὴν ἐργασία πολὺτιμη.

Τέλος, ἐπιθυμῶ νὰ ἐκφράσω τὶς πιὸ θερμὲς μου εὐχαριστίες στὴ Γενικὴ Διεύθυνση Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως γιὰ τὴν προθυμία νὰ συμπεριλάβῃ τὴν ἔκδοση τοῦ βιβλίου στὴ σειρὰ τῶν δημοσιευμάτων της, στὴν κ. Ἀθηνᾶ Καλογεροπούλου ποὺ ἐπιμελήθηκε τὴν ἔκδοση καὶ στὴν κ. Μ. Φιλίπ πού, μαζί μὲ τὸ ἐπιστημονικὸ προσωπικὸ τοῦ Τμήματος Δημοσιευμάτων, βοήθησε στὴ διόρθωση τῶν δοκιμίων.

Θεσσαλονίκη, 1975

Μ. Τ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Είναι γενική ή διαπίστωση ότι ο Λυδός μαζί με τον ζωγράφο του Ἀμαση καὶ τὸν Ἐξηκία αποτελοῦν τὴν τριάδα τῶν μεγάλων ἀγγειογράφων τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ. Παρόλο ὅμως πὺν ἡ σημαντικὴ προσφορὰ τοῦ Λυδοῦ στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία εἶναι γενικὰ ἀναγνωρισμένη, τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὸ ἔργο του ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένῃ οὐσιαστικὰ ἄγνωστο ἢ τουλάχιστον ὄχι τόσο γνωστὸ ὅσο τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση καὶ τοῦ Ἐξηκία. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ σχετικὴ παρατήρηση τῆς Σ. Καρούζου : «The complex personality of Lydos is not yet clear to us in spite of serious work on his vases» (The Amasis Painter (1956), 1)¹. Πραγματικὰ δὲν ὑπάρχει ὡς τώρα καμιά μονογραφία γιὰ τὸ ἔργο αὐτοῦ τοῦ ζωγράφου. Ἡ σχετικὴ ἐργασία τοῦ A. Rumpf, «Sakonides» (1937), ὄχι μόνο δὲ μᾶς βοηθᾷ στὴν κατανόηση τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ, ἀλλὰ περιπλέκει τὸ πρόβλημα, γιατί ὁ συγγραφέας ἐνσωματώνει, κατὰ περίεργο τρόπο, τὸ ἔργο τοῦ ἀγγειογράφου μας στὸ ἔργο τοῦ Σακωνίδη, ἐνὸς ζωγράφου μικρογραφικῶν κυλίκων. Ἔτσι, στὴ μελέτῃ τοῦ Rumpf περιλαμβάνεται μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἔργα πὺν δὲν ἀνήκουν στὸν Λυδὸ, ἐνῶ ἐξαιροῦνται ἄλλα πὺν εἶναι ἀσφαλῶς δικά του. Ἡ G. Richter ἦταν ἡ πρώτη πὺν με ἀφορμὴ τὸ γνωστὸ κιονωτὸ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 31.11.11 (BMM. 26, 1932, 74 κέ. καὶ κυρίως MMS. 4, 1933, 169 κέ.) ἔκαμε γνωστὸ στὴν ἔρευνα τὸν ἀγγειογράφου μας με τὸ πραγματικὸ του ὄνομα. Ὡς τότε ὁ Λυδὸς εἶχε τὸ συμβατικὸ ὄνομα ζωγράφος τοῦ Λονδίνου B 148, πὺν τοῦ εἶχε δώσει ὁ J. Beazley, ὅταν ξεχώρισε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ χέρι του (JHS. 51, 1931, 282 κέ.). Ἡ μελέτῃ πάντως τῆς Richter (MMS. 4, 1933, ὁ.π.) εἶναι σύντομη καὶ ἀσχολεῖται μόνο με ἔργα τῆς προχωρημένης φάσης τοῦ ἀγγειογράφου. Ἔτσι, ἡ πιὸ διεξοδικὴ ὡς τώρα διαπραγματεύση τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ εἶναι αὐτὴ πὺν ἐγινε ἀπὸ τὸν Beazley στὸ γνωστὸ ἔργο του «The Development of Attic Black-figure» (1951), 41 κέ., 90 κέ., 110. Στὸ βιβλίο αὐτό, πὺν ἀναφέρεται γενικὰ στοὺς σπουδαιότερους ἀγγειογράφους τοῦ ἀττικοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ, εἶναι φυσικὸ νὰ ἀντιπροσωπεύεται ὁ Λυδὸς με ὀρισμένα, τὰ σημαντικότερα ὁπωσδήποτε, ἔργα του. Τὸ ἴδιο περίπου ὕλικὸ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου διαπραγματεύεται τελευταῖα καὶ ὁ J. Boardman, «Athenian Black Figure Vases» (1974), 52 κέ.²

Γιὰ τὴν προσωπικότητα ὅμως ἐνὸς καλλιτέχνη σημασία δὲν ἔχουν μόνον τὰ ἀριστουργήματά του, ἀλλὰ τὸ σύνολο τοῦ ἔργου του. Αὐτὸς λοιπὸν εἶναι ὁ στόχος αὐτῆς τῆς ἐργασίας, νὰ κάμῃ δηλαδὴ γνωστὸ τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ στὸ σύνολό του. Ἡ μελέτῃ βασίζεται κυρίως στὰ ἔργα πὺν ἀπέδωσε στὸν Λυδὸ ὁ Beazley, ABV. 107 κέ., 684, 714 καὶ Paralipomena 45 κέ. Ἔχουμε λάβει ὑπόψη μας ὅλα σχεδὸν τὰ ἀκέραια σωζόμενα ἔρ-

γα τοῦ ἀγγειογράφου καθὼς καὶ τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ σώζονται λιγότερο ἢ περισσότερο ἀποσπασματικά.

Στὴν ἐργασία αὐτὴ ἀποδίδονται στὸν Λυδὸ μερικά νέα ἔργα, ἐνῶ ὀρισμένα ἄλλα ἐξαιροῦνται ἀπὸ τὸ προσωπικὸ τοῦ ἔργο γιὰ νὰ ἀποδοθοῦν στὸν κύκλο του. Πρέπει ὥστόσο νὰ σημειωθῇ ὅτι ἡ ἀπόδοση νέων ἔργων ἢ ἡ ἀποσυσχέτιση ἄλλων ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ δὲν περιλαμβάνονται στοὺς κύριους στόχους αὐτῆς τῆς μελέτης. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει βασικὰ εἶναι νὰ παρακολουθήσουμε ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου στὴν ἐξέλιξή του, νὰ διακρίνουμε τίς φάσεις ἀπὸ τίς ὁποῖες πέρασε καὶ νὰ τὸ τοποθετήσουμε μέσα σὲ χρονολογικὰ πλαίσια. Στὴν παρουσίαση αὐτῶν τῶν προβλημάτων ποῦ, σὲ συνδυασμὸ μὲ ὀρισμένα ἐρμηνευτικὰ θέματα, ἀποτελεῖ τὸ κύριο μέρος τῆς ἐρευνᾶς μας, προτάσσεται εἰσαγωγικὰ τὸ πρόβλημα τοῦ ὀνόματος τοῦ καλλιτέχνη, ἐνῶ στὸ τέλος συζητοῦνται ὀρισμένα ζητήματα σχετικὰ μὲ τὴ μαθητεία του καὶ τοὺς συνεχιστές του.

I. ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΤΕΧΝΙΤΗ

Ὁ Λυδὸς ἔχει υπογράψει δύο μόνον ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα τοῦ ποῦ μᾶς σώθηκαν. Δυστυχῶς καὶ τὰ δύο διατηροῦνται ἀποσπασματικά. Τὸ πρῶτο, τὸ πιὸ γνωστό, εἶναι ὁ λέβης ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη 607³ (Πί ν. 1 α), τὸ δεύτερο, ὁ ἀμφορέας τύπου Β στὸ Λοῦβρο F 294 (Πί ν. 1 β) τοῦ ὁποῖου κολλήθηκαν τελευταῖα ὁρισμένα νέα ὄστρακα στὸ λαιμὸ καὶ στὸ χεῖλος⁵ (Πί ν. 18 α).

Γιὰ τὴν ἔρευνα τοῦ ὀνόματος τοῦ τεχνίτη σωστὸ εἶναι νὰ ξεκινήσῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ δευτέρου ἀγγείου, γιατί ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης, εἶναι γραπτὴ καὶ ἀκόμη γιατί μ' αὐτὴν ὁ Λυδὸς χαρακτηρίζεται ἀναμφισβήτητα ὡς ἀγγειογράφος : « ΗΟΛΥΔΟΣ : ΕΓΡΣΕΝ ». Ἡ προσπάθεια τοῦ Rumpf ν' ἀμφισβήτησῃ αὐτὸ τὸ δεδομένο⁶ μὲ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ ἐπιγραφὴ θὰ μπορούσε νὰ συμπληρωθῇ κατὰ τὸν τύπο τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Ξενοκλῆ καὶ τοῦ Κλείσοφου στὴν οἰνοχόη τῶν Ἀθηνῶν 1045⁷, νὰ θεωρήσουμε δηλαδὴ ὅτι ἐδῶ τὸ ΗΟΛΥΔΟΣ δὲ σχετίζεται μὲ τὸ ΕΓΡ[ΑΦ]ΣΕΝ, δὲν ἔγινε δεκτὴ⁸.

Περὶ σσότερη ὁμως συζήτηση προκάλεσε ἡ ἐγχάρακτη ἐπιγραφὴ τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης. Ἡ ἐπιγραφὴ, μὲ μεγάλα καὶ προσεκτικὰ χαραγμένα γράμματα, βρίσκεται στὴν κάθετη ἐπιφάνεια τοῦ χεῖλους τοῦ ἀγγείου ὅπου διαβάζουμε : « . . . ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ : Ε . ΡΑΦΣ . . . » (Πί ν. 1 α). Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ δύσκολα θὰ μπορούσε ν' ἀποκατασταθῇ μὲ βεβαιότητα, γιατί ὑπάρχουν πολλὲς δυνατότητες συμπλήρωσης⁹. Ἄν ὁμως λάβουμε ὑπόψη μας τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ἀμφορέα στὸ Λοῦβρο καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ τὸ ἀγγεῖο τῆς Ἀκρόπολης εἶναι ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι, μπορούμε, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ ἀποκλείσουμε τὴν συμπλήρωση : ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ : Ε[Γ]ΡΑΦΣ[ΕΝ Ο ΔΕΙΝΑ¹⁰, ποὺ μὲ τόση ἔμφαση ὑποστήριξε ὁ Rumpf. Ὁ Λυδὸς λοιπὸν εἶναι ἀσφαλῶς ὁ ζωγράφος καὶ τοῦ ἀγγείου τῆς Ἀκρόπολης¹¹. Στὴν συμπλήρωση ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ ἐπέμεναν ἰδιαίτερα ὁ Zahn¹² καὶ ὁ Klein¹³ μὲ τὴ δικαιολογία ὅτι ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς λέξεις δὲν παρεμβάλλονται διαχωριστικὲς στιγμές¹⁴, ὅπως ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸ ὄνομα ΗΟΛΥΔΟΣ καὶ στὸ ρῆμα Ε[Γ]ΡΑΦΣ[ΕΝ. Ἄν ὁμως δεχτοῦμε ὅτι στὴν ἐπιγραφὴ τοῦ λέβητος οἱ διαχωριστικὲς στιγμὲς δὲ χωρίζουν λέξεις, ὅπως ἄλλωστε πιστεύει ὁ Zahn, ἀλλὰ μεγαλύτερες ἐνότητες, τότε μπορούμε νὰ συμπληρώσουμε τὴν ἐπιγραφὴ ὡς ἑξῆς : ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ : Ε[Γ]ΡΑΦΣ[ΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ καὶ νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ Λυδὸς ἦταν ὄχι μόνον ὁ ζωγράφος ἀλλὰ καὶ ὁ κεραμέας τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης¹⁵.

Εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ λέβης τῆς Ἀκρόπολης ἦταν ἓνα ἀνάθημα¹⁶, πιθανῶς στὴν Ἀθηνᾶ. Τὸ ἀγγεῖο, ποὺ βρέθηκε στὶς ἀνασκαφὲς τῆς Ἀκρόπολης, εἰκονίζει τὴ Γιγαντομαχία.

Τὸν ἀναθηματικό του χαρακτήρα μαρτυροῦν καὶ τὰ ὠραῖα χαραγμένα γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς στὴ στεφάνη τοῦ ἀγγείου. Τὸ γεγονός ὅτι στὸν λέβητα αὐτὸν ὁ Λυδὸς ὑπογράφει πιθανότατα ὡς ἀγγειογράφος καὶ ἀγγειοπλάστης, μπορεῖ νὰ σημαίνει δύο πράγματα: ἢ ὅτι ἡ φήμη τοῦ τεχνίτη ἦταν μεγάλη, ὥστε ὁ ἀγοραστής καὶ ἀναθέτης ἐπέτρεψε στὸν ζωγράφο νὰ βάλῃ τὴ φίρμα του πάνω στὸ ἔργο¹⁷ — ἂν καὶ δὲ θὰ περιμέναμε νὰ ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές τὸ ὄνομα—, ἢ ὅτι τεχνίτης τοῦ ἀγγείου καὶ ἀναθέτης εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο. Στὴν τελευταία περίπτωση μποροῦμε νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀκόλουθη πιθανὴ συμπλήρωση τῆς ἐπιγραφῆς: ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ ∶ Ε[Γ]ΡΑΦΣ[ΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ ∶ ΑΥΤΟΣ ΑΝΕΘΕΚΕΝ ΑΘΑΝΑΙΑΙ. Ἀγγεῖα - ἀναθήματα κεραμῶν τῆς ἴδιας ἐποχῆς μᾶς ἔχουν σωθῇ ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ μάλιστα μὲ τὸ ἴδιο θέμα, τὴ Γιγαντομαχία¹⁸. Ἡ προτίμηση τῶν κεραμῶν γιὰ τὸ θέμα τῆς Γιγαντομαχίας στὰ ἀναθήματά τους δὲν εἶναι ἴσως τυχαία, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἡ Γιγαντομαχία ἀπεικονίζεται γιὰ πρώτη φορά πάνω στὸν πέπλο τῆς Ἀθηνᾶς¹⁹. Εἶναι φυσικὸ τὸ γεγονός αὐτὸ νὰ προκάλεσε μεγάλη ἐντύπωση στὸν ἀθηναϊκὸ Κεραμεικὸ καὶ νὰ ἔδωσε ἀφορμὴ σὲ μιὰ ἀνανέωση τοῦ θεματολογίου τῶν ἀγγειογράφων. Ἀλλὰ ἡ Γιγαντομαχία τοῦ πέπλου θὰ μπορούσε νὰ σχετισθῇ καὶ κατ' ἄλλον τρόπο μὲ τοὺς κεραμεῖς. Ἡ ἡμέρα ποὺ ἄρχιζε ἡ ὕφανση τοῦ πέπλου ἦταν κατὰ τὸ ἀθηναϊκὸ ἐορτολόγιο ἀφιερωμένη στὴν Ἀθηνᾶ Ἐργάνη, τὴ θεὰ ποὺ εἶχαν προστάτισσα καὶ οἱ τεχνίτες τοῦ Κεραμεικοῦ²⁰.

Προβλήματα δημιουργεῖ ἐπίσης ἡ παρουσία τοῦ ἄρθρου « ΗΟ » μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ τεχνίτη καὶ στὰ δύο ἀγγεῖα μὲ τὴν ὑπογραφή του. Ἡ περίπτωση αὐτὴ εἶναι σπάνια²¹. Ὄνόματα προσώπων δηλωτικὰ μιᾶς ξένης χώρας ἀπὸ τὴν ὁποία κατάγονται ἢ μὲ τὴν ὁποία σχετίζονται κατὰ ἓναν ὅποιονδήποτε τρόπο δὲν εἶναι ἄγνωστα στὴν ἐλληνικὴ προσωπογραφία καὶ μάλιστα στὸν κύκλο τῶν τεχνιτῶν²². Τὰ ὀνόματα π.χ. Βρύγος, Σικελός, Θρᾶξ εἶναι μερικὰ ἀπὸ αὐτά. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθῇ ὅτι τὰ ὀνόματα αὐτὰ τὰ βρίσκουμε συνήθως χωρὶς ἄρθρο. Τὸ ὄνομα στὶς περιπτώσεις αὐτὲς δὲ δηλώνει ἀναγκαστικὰ τὴν ἀπευθείας καταγωγὴ τοῦ ἀτόμου ἀπὸ μιὰ ξένη χώρα. Μπορεῖ νὰ δηλωθῇ ἐπίσης ἔμμεση καταγωγὴ ἢ ἀκόμα νὰ εἶναι ἐντελῶς ἄσχετο μ' αὐτὴν²³.

Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ἄρθρου μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Λυδοῦ διαφοροποιεῖ κάπως τὴ δικὴ μας περίπτωση ἀπὸ τὰ ὀνόματα τῶν τεχνιτῶν ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω²⁴. Ὁ Τσουντας σημειώνει ἓνα ἀνάλογο παράδειγμα ἀπὸ τὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία, τὴν ὑπογραφή « ΗΟ-ΣΚΥΘΕΣΕΓΡΑΦΣΕΝ » σ' ἓνα μελανόμορφο πινάκα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη²⁵. Στὰ δύο αὐτὰ παραδείγματα μποροῦμε νὰ προσθέσουμε καὶ τὴν πρώιμη ἀρχαϊκὴ ἐπιγραφὴ πάνω σὲ μιὰ μίτρα ἀπὸ τὴν Κρήτη τῆς συλλογῆς Γιαμαλάκη ∶ « ΟΠΡΙΞΟΣΤΟΝΔΕΗΛΕ »²⁶. Ἐξαιτίας τοῦ ἄρθρου ὁ Τσουντας συμπεραίνει ὅτι ὁ Σκύθης, ὅπως καὶ ὁ Λυδός, ἦταν ξένοι, μέτοικοι ἴσως ἢ ἀκόμα καὶ δοῦλοι²⁷. Ὅτι ὁ ἀγγειογράφος μας θὰ μπορούσε νὰ εἶχε ἔρθῃ στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὴ Λυδία καὶ νὰ εἶχε ἀποκτήσῃ μὲ τὶς ικανότητές του μιὰ ξεχωριστὴ θέσιν ἀνάμεσα στοὺς ὁμοτέχνους του στὸν ἀττικὸ Κεραμεικὸ, εἶναι βέβαια πολὺ πιθανό. Τὸ πραγματικὸ τοῦ ὀνομα, δύσκολο ἴσως στὴν προφορὰ του γιὰ τοὺς Ἀθηναίους, εὐκόλα θὰ μπορούσε νὰ ἀντικατασταθῇ μὲ τὸ ἐθνικὸ του, ὅπως ἄλλωστε συνηθιζόταν στοὺς Ἑλληνες²⁸. Πραγματικὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ ζωγράφου μας εἶναι γνωστὲς οἱ σχέσεις καὶ ἡ συχνὴ ἐπικοινωνία τῆς πλούσιας Λυδίας μὲ τοὺς Ἑλληνες τόσο τῆς Μ. Ἀσίας ὅσο καὶ τῆς κυρίως Ἑλλάδας²⁹. Χαρακτηριστικὲς γιὰ τὶς σχέσεις αὐτὲς στὸν τομέα τῆς τέχνης ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ ὁμοιότητα ὁρισμένων σχημάτων λυδικῶν ἀγγείων μὲ σχήματα ἐλληνικῶν ἀγγείων, ὅπως συμβαίνει π.χ. μὲ τὸν κιονωτὸ κρατῆρα³⁰.

Πέρα απ' όλα αυτά όμως υπάρχει το στυλ του αγγειογράφου, που είναι χωρίς καμιά αμφιβολία κατεξοχήν αττικό³¹ και που δεν ενισχύει την υπόθεση για την καταγωγή του αγγειογράφου από μια ξένη χώρα, ακόμη κι αν δεχτούμε ότι ήταν Έλληνας από την Ίωνία. Θα μπορούσε όμως να υποθέσει κανείς ότι ο Λυδός ήρθε μικρός στην Αθήνα³², προσαρμόστηκε στη ζωή της κι έμαθε σιγά σιγά την τέχνη του Κεραμεικού, όπως ακριβώς και οι Αθηναίοι όμοτεχνοί του³³.

Υπάρχει ίσως και μια άλλη δυνατότητα που μάς επιτρέπει να συμβιβάσουμε το κατεξοχήν αττικό στυλ του αγγειογράφου με το ξενικό όνομά του, που σχετίζεται οπωσδήποτε με τη μακρινή μικρασιατική χώρα. Πιθανόν ο Λυδός δεν ήταν ξένος στην καταγωγή, αλλά Αθηναίος³⁴, ένας από αυτούς που για τα χρέη τους πουλήθηκαν σε μακρινή χώρα δοῦλοι και που ο Σόλων τους ξανάκαμε πάλι ελεύθερους, όπως ο ίδιος μάς λέει στα ποιήματά του³⁵. Είναι άραγε απίθανο ο αγγειογράφος μας να γεννήθηκε και να μεγάλωσε στα χρόνια του Σόλωνα και να ήταν ένας από αυτούς που ύστερα από τους ευεργετικούς νόμους του Αθηναίου νομοθέτη επέστρεψαν στην πατρίδα τους και το όνομά του, ο Λυδός, να μη σημαίνει τίποτε άλλο παρά τον τόπο όπου πουλήθηκε άλλοτε ως δούλος; Την υπόθεση όμως αυτή μόνον ερωτηματικά θα μπορούσε να τη διατυπώσει κανείς.

Η εξέταση των προβλημάτων των σχετικών με το όνομα του τεχνίτη που επιχειρήσαμε παραπάνω μάς οδηγεί στα ακόλουθα συμπεράσματα : 1. Ο Λυδός είναι αγγειογράφος, πιθανότατα και αγγειοπλάστης. 2. Ο ενεπίγραφος λέβης από την Ακρόπολη είναι ένα έργο που ανέθεσε ίσως ο ίδιος στην Αθηνά. 3. Το άρθρο « ΗΟ », που μετατρέπει το όνομα σε παρωνύμιο, δηλώνει άμεση σχέση του τεχνίτη με τη Λυδία³⁶. Η σχέση όμως αυτή δεν είναι δυνατό να καθορισθῇ με ακρίβεια. Έτσι το ερώτημα, αν ο τεχνίτης αυτός ήταν ξένος, Λυδός³⁷ ή Ίωνας, που εργάστηκε στην Αθήνα σύμφωνα με την αττική παράδοση, ή Αθηναίος που πήγε κάποτε στη Λυδία για να ξαναγυρίσει αργότερα στην πατρίδα του, καθιερώνοντας έτσι ως όνομα το παρωνύμιο με το οποίο ήταν γνωστός στην Αθήνα, θα παραμείνει χωρίς απάντηση. Οπωσδήποτε, ή πρώτη από τις περιπτώσεις που αναφέραμε φαίνεται πιο πιθανή³⁸.

II. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΛΥΔΟΥ

Ἡ συστηματικὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ ποὺ ἐπιχειρεῖται σ' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο ἀναφέρεται ἀναγκαστικὰ σὲ ὅλη τὴν ἀγγειογραφικὴ παραγωγὴ τῶν χρόνων τοῦ ζωγράφου. Ἡ γνωριμία μας μὲ τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ σημαίνει ταυτόχρονα γνωριμία μὲ τὸ ἔργο καὶ τῶν ἄλλων ἀγγειογράφων τῆς ἐποχῆς, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ὁ Λυδὸς κατέχει, χωρὶς ἀμφιβολία, μιὰ ξεχωριστὴ θέση. Δὲν εἶναι ὑπερβολικὸ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Λυδὸς εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἀγγειογράφους τοῦ ἀττικοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ. Ἐνδεικτικὸ γι' αὐτὸ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ἀγγεῖα αὐτοῦ τοῦ ζωγράφου βρέθηκαν σ' ὁλόκληρη σχεδὸν τὴν ἑκτασὴ τοῦ μεσογειακοῦ χώρου, ἀπὸ τὸ Ἐμπόριον (*Amprurias*) τῆς Ἰσπανίας³⁹ ἕως τὴν Ταμασὸ (Πολιτικὸ) τῆς Κύπρου⁴⁰ καὶ ἀπὸ τὴν Ὀλβία⁴¹ καὶ τὴν Ὀλυνθο⁴² ἕως τὴ Σικελία⁴³, μὲ ἄλλα λόγια σὲ ὅλες τὶς γνωστὲς ἀγορὲς ἐλληνικῶν κεραμεικῶν προϊόντων⁴⁴. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ξέρουμε ὅτι ἀγγεῖα αὐτοῦ τοῦ ζωγράφου κοσμοῦσαν ὡς ἀναθήματα τὰ μεγάλα πανελλήνια ἱερὰ τῆς Ὀλυμπίας⁴⁵ καὶ τῶν Δελφῶν⁴⁶, καθὼς καὶ τὴν ἀθηναϊκὴ Ἀκρόπολη. Κύρια αἰτία γιὰ τὴν ἐξάπλωση τῶν ἀγγείων τοῦ Λυδοῦ σὲ τόσο μεγάλῃ ἑκτασὴ ἦταν ἀσφαλῶς καὶ ἡ ποιότητα τῶν ἔργων τοῦ ζωγράφου, ποὺ πολὺ νωρὶς, ὅπως φαίνεται, κυριάρχησε ὄχι μόνον στὴν ἐγχώρια ἀλλὰ καὶ στὴν ξένῃ ἀγορά.

Τὰ χρόνια τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ Λυδοῦ ἀποτελοῦν σταθμὸ γιὰ τὴν ἀττικὴ μελανόμορφῃ ἀγγειογραφίᾳ. Εἶναι ἀκριβῶς τὰ χρόνια ποὺ ὁ ἀθηναϊκὸς Κεραμεικὸς κερδίζει συνεχῶς ἔδαφος στὸ διεθνὲς ἐμπόριο παραμερίζοντας τὰ προϊόντα τοῦ κορινθιακοῦ ἐργαστηρίου. Σημαντικὸ ρόλο γιὰ τὴν ὑπεροχὴ τῆς ἀττικῆς παραγωγῆς σ' αὐτὰ τὰ χρόνια ἔπαιξε ἀσφαλῶς καὶ ὁ Λυδός, πρᾶγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὴ ζωγραφικὴ του προσπάθειαν νὰ μιμηθοῦν κι αὐτοὶ ἀκόμη οἱ Κορίνθιοι ἀγγειογράφοι, ὅπως μᾶς ἔδειξε ὁ Payne⁴⁷.

Ἦδη τὸ 1931 ὁ Beazley κατόρθωσε νὰ συλλάβῃ τὴν προσωπικότητα τοῦ ζωγράφου μὲ βάση κυρίως τὴ γραμμὴ του, ποὺ τὸν κάνει νὰ ξεχωρίξῃ ἀνάμεσα στὸ πλῆθος τῶν μελανόμορφων ἀγγειογράφων τῆς Ἀττικῆς. Ἐπειδὴ τὸ πραγματικὸ του ὄνομα ἦταν ἄγνωστο, τὸν βάπτισε μὲ τὸ συμβατικὸ ὄνομα «ζωγράφος τοῦ Λονδίνου B 148» ἀπὸ ἓνα σημαντικὸ ἔργο του, τὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου B 148⁴⁸ (Πί ν. 51 καὶ 52). Στὸν ἴδιο αὐτὸν ζωγράφο ἀπέδωσε ἐπίσης τὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles ἀριθ. 206 (Πί ν. 26 β καὶ 27), τὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα (Πί ν. 28) μὲ τὴν πάλῃ τοῦ Θησέα μὲ τὸν Μινώταυρο καὶ τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸν Νέσσο, τὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης ἀριθ. 2770 (Πί ν. 56) καὶ τὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἀριθ.

1685⁴⁹ (Π ί ν. 46 και 47 α). Μὲ τὸ χέρι ποὺ ζωγράφησε τὸν τελευταῖο ἀμφορέα ὁ Beazley εἶχε σχετίσει παλαιότερα καὶ τὴν οἶνοχόη τοῦ κεραμέα Κόλχου στὸ Βερολίνο ἀριθ. 1732⁵⁰ (Π ί ν. 57, 58, 59). Ἡ ταύτιση τοῦ τεχνίτη αὐτοῦ μὲ τὸν ἀγγειογράφου τῶν δύο ἐνεπίγραφων ἀγγείων, τοῦ ἀμφορέα στὸ Λοῦβρο F 29 (Π ί ν. 1β, 17β, 18) καὶ τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 607⁵¹ (Π ί ν. 1 α, 48, 49, 50, 98 α, β), ἔδωσε στὴ G. Richter τὴ δυνατότητα νὰ ἀνακαλύψῃ τὸ πραγματικὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου. Στὸν Λυδὸ ἔχει ἀποδώσει ὡς σήμερα ἡ ἔρευνα μιὰ σειρά ἀπὸ ἔργα ποὺ ὑπερβαίνουν τὰ ἑκατό. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τίς ἀποδόσεις ὀφείλονται στὸν J. Beazley⁵².

Πρέπει ἐξαρχῆς νὰ σημειώσουμε ὅτι στὴν προσπάθειά μας γιὰ τὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ βασιζόμαστε κυρίως στὰ ἀγγεῖα ποὺ μᾶς ἔχουν σωθῇ ἀκέραια ἢ σχεδὸν ἀκέραια. Περιορισμένες εἶναι οἱ ἀναφορές μας σὲ ἀποσπασματικά σωζόμενα ἔργα (ὄστρακα), καὶ τοῦτο μόνο στίς περιπτώσεις ποὺ τὰ ὄστρακα μᾶς βοηθοῦν στὴ συζήτηση εἰδικῶν προβλημάτων⁵³. Τὰ ἀκέραια σωζόμενα ἔργα τοῦ ζωγράφου εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ καλύψουν ὅλη τὴ διάρκεια τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητάς του. Ἀκόμη, ὁ δρόμος αὐτὸς μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ἀσφαλέστερα συμπεράσματα, γιὰτις πολλές φορές τὰ ὄστρακα εἶναι δύσκολο νὰ ἐνταχθοῦν μὲ ἀσφάλεια στὴν ἐξέλιξη τοῦ συνολικοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου.

Κύριο κριτήριον γιὰ τὴ χρονολογικὴ κατάταξη τῶν ἀγγείων ποὺ θὰ ἐξετάσουμε εἶναι ἡ χάραξη. Τὸ ἰδιαίτερο αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ μᾶς ἐπιτρέπει ὄχι μόνον μιὰ γενικὴ κατάταξη τῶν ἔργων σὲ ὁμάδες, ἀλλὰ μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ προχωρήσουμε σὲ στενότερες συγκρίσεις τῶν διαφορῶν ἔργων καὶ νὰ διαπιστώσουμε τὴ χρονικὴ τους σχέσι. Τὸ πρᾶγμα δὲν εἶναι περίεργον ἐὰν ἀναλογισθῇ κανεὶς πόσο στενὰ συνδεδεμένος μὲ τὴ χάραξη εἶναι ὁ μελανόμορφος ρυθμός. Τὸ αἰχμηρὸ ἐργαλεῖο εἶναι γιὰ τὸν τεχνίτη τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ ὅ,τι ἀκριβῶς ὁ χρωστήρας γιὰ τὸν τεχνίτη τοῦ ἐρυθρόμορφου. Μελετώντας τὴν ἐξέλιξη τῆς χάραξης, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ σχεδὸν μέσο μὲ τὸ ὁποῖο ὁ ἀγγειογράφος μορφοποιεῖ τὴν παράστασή του, μπορούμε νὰ μελετήσουμε γενικότερα τὴν ἐξέλιξη τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ. Ἡ σωστὴ χρησιμοποίησή της δὲ σχετίζεται μόνον μὲ τὴν ἰδιαίτερη καλλιτεχνικὴ αἴσθησι τοῦ ἀγγειογράφου, ὅπως συμβαίνει μὲ τὴν « ἀνάγλυφον » γραμμὴ τῆς ἐρυθρόμορφης τεχνικῆς, ἀλλὰ ἐξαρτᾶται καὶ ἀπὸ τὴν ἱκανότητα τοῦ τεχνίτη στὸ χειρισμὸ τοῦ αἰχμηροῦ ἐργαλείου, ἱκανότητα ποὺ ἀποκτᾶται μόνον μετὰ ἀπὸ μακρόχρονη ἐξάσκηση. Ἔτσι ἐξηγεῖται, νομίζω, τὸ γεγονὸς ὅτι στὰ πρῶτα ἔργα κάθε μελανόμορφου ἀγγειογράφου ἡ χάραξη εἶναι πάντοτε περιορισμένη. Στίς περιπτώσεις λοιπὸν ποὺ ἔχουμε νὰ συγκρίνουμε ἔργα διαφορετικῶν ἀγγειογράφων, ἡ χάραξη δὲ μπορεῖ ν' ἀποτελέσῃ κριτήριον χρονολογικόν⁵⁴. Ἡ ἔκτασις ἀλλὰ καὶ ἡ ποιότητις τῆς χάραξης καθορίζει τὸ στάδιον τῆς ἐξέλιξης στὸ ὁποῖο ἔχει φτάσει ἕνας ἀγγειογράφος. Εἶναι λοιπὸν φυσικὸ ἡ ἀκμὴ κάθε ζωγράφου τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ νὰ μὴ συμπίπτῃ μὲ τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ νὰ ἔρχεται ὕστερα ἀπὸ κάποιον χρονικὸ διάστημα ἐξοικείωσης τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς χάραξης.

Ἔτσι, ὡς βασικὸ κριτήριον στὸν καθορισμὸ τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ εἶναι, πιστεύουμε, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιεῖ ὁ τεχνίτης τὴ χάραξη στὰ διαδοχικὰ στάδια τῆς δημιουργίας του. Σ' αὐτὸ κυρίως βασίζεται ἡ ἔρευνα ποὺ ἀκολουθεῖ, χωρὶς βέβαια νὰ ἀγνοῖται ἡ ἐξέλιξις τῶν σχημάτων τῶν ἀγγείων ἢ τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα τῶν παραστάσεων ποὺ μποροῦν νὰ μᾶς βοηθήσουν κατὰ περίπτωσιν, ὅπως π.χ. ἡ μορφὴ τῶν πτυχῶν.

Ι. ΠΡΩΙΜΗ ΦΑΣΗ

Τὸ πρωιμότερο ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ἀνάμεσα στὰ ἀγγεῖα ποὺ τοῦ ἀποδίδονται, πρέπει νὰ εἶναι ἡ ὑδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 (Π ί ν. 2) ἀπὸ τὸ Vulci⁵⁵. Ὁ ὅμος τῆς διακοσμεῖται μὲ μιὰ σειρὰ ζώων, μακρινὴ ἀνάμνηση ἀπὸ τὰ « δεινὰ πέλωρα », ποὺ ὡς λίγα χρόνια πρὶν ἀποτελοῦσαν τὴν κύρια διακόσμηση πολλῶν ἀγγείων. Ἕνας κύκνος πλαισιώνεται ἀπὸ δύο πάνθηρες μὲ ἐλισσόμενες οὐρές. Στὸ σῶμα τῆς ὑδρίας μέσα σὲ μετόπη εἰκονίζεται μιὰ πομπή μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιὰ. Δύο ἀνδρικές γενειοφόρες μορφές, ντυμένες ὁμοιόμορφα μὲ μακρὺ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο ποὺ πέφτει ἀπὸ τοὺς ὤμους, ὁδηγοῦν ἢ καθεμιὰ ἀπὸ ἓνα ἄλογο κρατώντας τὰ χαλινάρια μὲ τὸ ἀριστερὸ ὑψωμένο χέρι τους. Ἀνάμεσα στὰ δύο ἄλογα μιὰ γυναικεία μορφή, ποὺ προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ στρέφοντας τὸ κεφάλι πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, συνδέει τὶς δύο ἀνδρικές μορφές. Φορᾷ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο στὸ χαρακτηριστικὸ σχῆμα τῆς ἐποχῆς, τὸ γνωστὸ ὡς « *pen-guin* ». Οἱ μορφές, ὅπως θὰ δοῦμε στὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, δὲν πατοῦν πάνω στὸ μαῦρο περιθώριο τῆς μετόπης, ἀλλὰ σὲ μιὰ λεπτὴ γραμμὴ μὲ τὴν ὁποία δηλώνεται συμβατικὰ τὸ ἔδαφος.

Ἡ ἐρμηνεία τῆς παράστασης, ἐὰν δηλαδὴ πρόκειται γιὰ μυθολογικὸ θέμα ἢ σκηνὴ ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, εἶναι προβληματικὴ⁵⁶. Περίεργη γιὰ ἱππεῖς τῆς ἐποχῆς τοῦ ζωγράφου εἶναι ἡ μακριὰ ἀρχαιοπρεπὴς ἐνδυμασία τῶν ἀνδρικῶν μορφῶν. Αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ σύγχρονους ἱππεῖς ἀλλὰ πιθανότερα γιὰ μορφές τῆς μυθολογίας. Ἡ ὁμοιομορφία τους καὶ ἡ παρουσία τῆς γυναικείας μορφῆς ἀνάμεσά τους φέρνει στὸ νοῦ τοὺς δίδυμους γιουὺς τοῦ Δία, τοὺς Διοσκόρους, καὶ τὴν ἀδελφὴ τους τὴν Ἑλένη⁵⁷. Ἡ παράσταση διαφέρει βέβαια σὲ μερικὰ σημεῖα ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη παράσταση στὴ λάρνακα τοῦ Κυψέλου (« Εἰσὶ δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι Διόσκουροι, ὁ ἕτερος οὐκ ἔχων πω γένεια, μέση δὲ αὐτῶν Ἑλένη » Πανσανίας V. 19. 2 κέ.) καὶ τὴ γνωστὴ ὡς τώρα εἰκονογράφηση τῶν Διοσκόρων. Ἡ μακριὰ ἐνδυμασία καὶ γενικά ἡ ἀπεικόνιση καὶ τῶν δύο ἀνδρικῶν μορφῶν ὡς ἡλικιωμένων δὲ θὰ ἦταν ὥστόσο ἀσυμβίβαστη μὲ μιὰ τέτοια ἐρμηνεία τῆς παράστασης. Πολλές μορφές τῆς μυθολογίας ποὺ στὴ μεταγενέστερη εἰκονογραφία παρουσιάζονται ὡς νέοι, ὅπως π.χ. ὁ Πάρις, ἔχουν στὴ μελανόμορφη ἀγγειογραφία μορφή ὥριμου ἀνδρα.

Ἀπὸ τὰ πρῶτα ἤδη ἔργα τοῦ ὁ ζωγράφος ἀπαλλάσσει τὶς παραστάσεις τοῦ ἀπὸ τὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα. Ἔτσι, στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 τὰ παραπληρωματικὰ κοσμήματα ἔχουν περιοριστῇ στὸ ἐλάχιστο, σ' ἓνα φυλλωτὸ ρόδακα στὴν παράσταση τοῦ ὄμου ἀνάμεσα στὸν κύκνο καὶ τὸ δεξιὸ πάνθηρα. Βρισκόμαστε στὴν ἐποχὴ ποὺ οἱ ζῶνες τῶν ζώων καὶ τὰ παραπληρωματικὰ στολίδια ἔχουν παύσει νὰ ἐντυπωσιάζουν τοὺς ἀγγειογράφους τοῦ ἀττικοῦ Κεραμικοῦ καὶ τὸ κοινὸ τους καὶ ἔχουν χάσει τὸν κύριον ρόλον ποὺ εἶχαν ἄλλοτε στὴ διακόσμηση τῶν ἀγγείων.

Ἡ χάραξη εἶναι ἀρκετὰ περιορισμένη καὶ χρησιμοποιεῖται κυρίως γιὰ νὰ δηλωθοῦν, ὅπου εἶναι ἀναγκαῖο, τὰ περιγράμματα καὶ μερικὲς ἀπαραίτητες λεπτομέρειες τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν καὶ τῶν ζώων. Ἦδη στὸ πρῶμο αὐτὸ στάδιο τοῦ Λυδοῦ διακρίνουμε τὴν τάση γιὰ λεπτὴ χάραξη σὲ ὁρισμένα σημεῖα, ὅπως στὰ δάκτυλα τῶν ποδιῶν τῶν ἱππέων καὶ στὰ δάκτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τοῦ δεύτερου ἱππέα. Ἀντίθετα, δὲν ὑπάρχει ἴχνος λεπτομερειακῆς « ἐσωτερικῆς » χάραξης στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένεια τῶν ἀνδρικῶν μορφῶν οὔτε στὶς χαῖτες καὶ στὶς οὐρές τῶν ἀλόγων, στὰ σημεῖα δηλαδὴ ἐκεῖνα

πού αργότερα θα δώσουν στὸν τεχνίτη μας τὴ δυνατότητα νὰ δείξῃ ὅλη τὴ δεξιότητά του στὸν τομέα αὐτό. Γιὰ διακοσμητικὸ σκοπὸ χρησιμοποιήθηκε ἡ χάραξη μόνον στὶς παρυφῆς τῶν ἱματίων, ὅπου μιὰ κυματοειδὴς γραμμὴ πλαισιώνεται ἀπὸ διπλὲς εὐθεῖες χαρακτὲς γραμμές. Στὸ πρῶτο αὐτὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ ἡ χάραξη εἶναι βοηθητική. Τὸ μάτι τοῦ θεατῆ θὰ χαιρόταν περισσότερο τὰ χρώματα, πού σχεδὸν δὲν ὑπάρχουν σήμερα. Μὲ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα καλύπτονταν τὰ γυμνά μέλη τῆς γυναικείας μορφῆς καὶ οἱ χιτῶνες τῶν δύο ἀνδρῶν, πού διακοσμούνται μὲ κάθετες κυματοειδεῖς γραμμές. Σὲ ἄλλα σημεία, ὅπως στὶς χαίτες τῶν ἀλόγων, ὑπῆρχε μενεξεδὶ χρῶμα.

Μερικὲς λεπτομέρειες πού θὰ γίνουν αργότερα τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Λυδοῦ, τίς συναντοῦμε ἤδη στὴν ὕδρία τοῦ Μονάχου : τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ματιοῦ τῶν ἀνδρικῶν μορφῶν (Πί ν. 2), τὰ μακριὰ πέλματα τῶν μορφῶν, τίς ἀνατομικὲς λεπτομέρειες τῶν ἀλόγων, π.χ. τὰ μάτια καὶ τὴν καμπύλη γραμμὴ πού διαχωρίζει τὸ λαιμὸ ἀπὸ τὸ σῶμα. Ἕνα ἰδιαίτερα ἀγαπητὸ μοτίβο τοῦ ζωγράφου, πού ἐπαναλαμβάνεται συχνὰ στὰ ἔργα του, εἶναι καὶ ἡ τριγωνικὴ ἀναδίπλωση τῆς κάτω γωνίας τοῦ ἱματίου⁵⁸, πού βοηθᾷ στὴ δημιουργία τῆς ἐντύπωσης ὅτι ἡ μορφὴ κινεῖται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔμπροσ.

Ὁ ἀμφορέας τοῦ Λούβρου Ε 868⁵⁹ (Πί ν. 3, 4 α) εἶναι ἐπίσης ἓνα πολὺ πρῶιμο ἔργο τοῦ Λυδοῦ. Σῶζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, παρόλο πού ἡ παράστασή του ἔχει ἐπιζωγραφιστῇ σὲ ἄρκετὰ σημεία. Ὡς σχῆμα βρίσκεται πολὺ κοντὰ στοὺς « τυρρηνικοὺς » ἀμφορεῖς. Εἶναι κι αὐτὸς ὠοειδής, μὲ λαιμὸ πού ἐνώνεται μὲ τὸ σῶμα μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ πλαστικὸ δακτυλίδι. Καὶ οἱ δύο ὄψεις τοῦ λαιμοῦ διακοσμούνται μὲ ἓναν ἀνθεμωτὸ σταυρό, πού ἡ ὀριζόντια κεραία του ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἡ κάθετη ἀπὸ ἄνθη λωτοῦ⁶⁰. Οἱ δύο πλευρὲς τοῦ σώματος ὀρίζονται στὸ ἐπάνω μέρος τους ἀπὸ γλωσσωτὸ κόσμημα, πού, σὲ ἀπλούστερη μορφή, ὑπάρχει καὶ στὴν ὕδρία τοῦ Μονάχου πού ἐξετάσαμε⁶¹.

Στὴν κύρια πλευρὰ τοῦ ἀμφορέα εἰκονίζεται κατενώπιον ἓνα τέθριππο μὲ τὸν ἡνίοχό του. Ἡ δύσκολη αὐτὴ παράσταση, πού τόσο πετυχημένα συνδυάζει τὴν κατενώπιον παράσταση τῶν σωμάτων μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν κεφαλῶν σὲ πλάγια ὄψη, δύσκολα μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ δημιούργημα τῶν ἀγγειογράφων. Ἴσως τὴν πῆραν ἀπὸ κάποια παράσταση τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς ἢ τῆς μνημειακῆς πλαστικῆς. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἡ παράσταση εἶναι ἰδιαίτερα ἀγαπητὴ καὶ τὴ συναντοῦμε συχνά, τόσο σὲ ἔργα τοῦ Λυδοῦ ὅσο καὶ ἄλλων σύγχρονων ἀγγειογράφων⁶². Ἡ μπροστινὴ πλευρὰ τῶν μορφῶν πού παρουσιάζεται στὸ θεατῇ, σχεδὸν ἄγνωστη ὡς τώρα, τοὺς ἐντυπωσιάζει καὶ δὲν κουράζονται νὰ ἐπαναλαμβάνουν τὴν ἴδια παράσταση σχεδὸν αὐτούσια. Τὸ χῶρο τῆς πίσω πλευρᾶς καταλαμβάνουν ἔξι ἀνδρικὲς μορφές ὁμοιόμορφα τυλιγμένες σὲ μακριὰ ἱμάτια καὶ χωρισμένες σὲ δύο ἀντιμέτωπες ὁμάδες, πού συναντιοῦνται στὸ κέντρο τῆς παράστασης. Ἡ πρώτη ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ μορφὴ προτείνει τὸ ἀριστερό της χέρι σὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ χειρονομία συνομιλίας⁶³. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ μιὰ σκηνὴ συνομιλίας ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ.

Τὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων στὴν κύρια ὄψη τοῦ ἀμφορέα αὐτοῦ καὶ στὴν ὕδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 (Πί ν. 2) συγκρίνονται πολὺ καλὰ ὡς πρὸς τίς χαρακτὲς τους λεπτομέρειες⁶⁴. Καὶ στὰ ἄλογα τοῦ ἀμφορέα τοῦ Λούβρου δὲν ὑπάρχει χάραξη στὶς χαίτες ἀλλὰ ἐνιαῖο μενεξεδὶ χρῶμα. Στὸ ἀγγεῖο αὐτὸ ὅμως πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν ἐμφάνιση μιᾶς ἄλλης λεπτομέρειας, τῶν λοφίων δηλαδὴ τῶν ἀλόγων, πού θὰ τὰ δοῦμε

νά στολίζουν πολύ συχνά τὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων στὶς μετέπειτα παραστάσεις τοῦ Λυδοῦ. Πρόκειται γιὰ μιὰ λεπτομέρεια ἀγαπητὴ στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία τῆς ἐποχῆς. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἱματιοφόρες μορφές τῆς δευτέρας ὄψης τοῦ ἀμφορέα μὲ τὴ ραδινὴ κορμοστασιά τους συγκρίνονται μὲ τὶς ἀνδρικές μορφές τῆς ὑδρίας τοῦ Μονάχου, παρόλο ποὺ φοροῦν μὲ διαφορετικὸ τρόπο τὸ ἱμάτιό τους. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἰσχυρὴ κάμψη τοῦ ἐνὸς χεριοῦ στὸν ἀγκώνα, ποὺ προεξέχει ἐντονα ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα. Πολὺ ὅμοια στὰ δύο ἀγγεῖα εἶναι καὶ τὰ κεφάλια τῶν μορφῶν αὐτῶν τόσο στὸ γενικὸ τους περίγραμμα ὅσο καὶ στὶς χαρακτὲς λεπτομέρειες. Κοινὸ εἶναι, τέλος, τὸ μοτίβο τοῦ ἄκρου χεριοῦ, ὅπου τὰ δάκτυλα εἶναι μαζεμένα καὶ μόνο ὁ ἀντίχειρας προεξέχει τεντωμένος.

Ἡ περιορισμένη χρῆση τῆς χάραξης, κυρίως στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀμφορέα στὸ Λοῦβρο, ἀντισταθμίζεται, ὅπως καὶ στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου, μὲ τὴ χρῆση τοῦ μενεξεδιοῦ χρώματος. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς χαῖτες καὶ τοὺς ἱμάντες τῶν ἀλόγων, τὸ χρῶμα αὐτὸ χρησιμοποιοῦνται στὸ ἄρμα, στὶς μεγάλες λοξὲς ζῶνες τῶν ἱματίων τῆς δευτέρας ὄψης καί, ἐναλλάξ μὲ τὸ μαῦρο, στὸν ἀνθεματὸ σταυρὸ τοῦ λαιμοῦ. Κάθετες γραμμὲς ἀπὸ χρῶμα ποὺ δὲ σώζεται καλὰ σήμερα κοσμοῦσαν τὸ μακρὺ χιτῶνα τοῦ ἡνιόχου, ὅπως τὶς εἶδαμε στοὺς χιτῶνες τῶν «Διοσκούρων» τῆς ὑδρίας τοῦ Μονάχου. Ἡ χρονικὴ ἀπόσταση μεταξὺ τῶν δύο ἔργων δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μεγάλη. Οἱ περισσότερὸ μνημειακὲς συνθέσεις, ἰδιαίτερα στὴν κύρια ὄψη τοῦ ἀμφορέα, ὅπου ἡ τάση γιὰ χάραξη εἶναι πιὸ προχωρημένη, καὶ ἡ ἐμφάνιση ἐνὸς νέου χαρακτοῦ κοσμήματος στὴν κάτω παρυφῇ τοῦ ἱματίου (Πί ν. 3 β) εἶναι στοιχεῖα ποὺ δείχνουν ὅτι ὁ ἀμφορέας τοῦ Λοῦβρου εἶναι ἔργο νεώτερο.

Πολὺ κοντὰ στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου, κάπως νεώτερη ὅμως, εἶναι ἡ ὑδρία ποὺ βρίσκεται στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Ἀνατολικοῦ Βερολίνου⁶⁵ (Πί ν. 4 β, 5, 6 α). Τὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου διακρίνεται ἀπὸ μεγαλύτερη ἀνάταση, χάρις στὰ περισσότερὰ κάθετα τοιχώματα τοῦ σώματος τῆς ὑδρίας καὶ στὴ θέση τῶν λαβῶν, ποὺ βρίσκονται λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ τοῦ ὤμου κι ὄχι ἀμέσως κάτω ἀπ' αὐτήν, ὅπως εἶδαμε στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου⁶⁶. Στὸν ὤμο (Πί ν. 6 α) ἓνας κύκνος πλαισιώνεται ἀπὸ δύο πάνθηρες ποὺ ἀποδίδονται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη ὑδρία, μὲ μόνη ἴσως διαφορὰ ὅτι ἐδῶ δὲ φαίνεται νὰ ὑπῆρχε παραπληρωματικὸς ρόδακας.

Θέμα τῆς κύριας παράστασης εἶναι ἡ μονομαχία δύο πολεμιστῶν, τὴν ὁποία παρακολουθοῦν, πλαισιώνοντας συγχρόνως τὴ σκηνή, δύο γυναικεῖες μορφές. Ἡ σύνθεση τῶν δύο ἀντιπάλων, ποὺ εἰκονίζονται γυμνοί, ὅπλισμένοι μὲ κράνος, ἀσπίδα καὶ δόρυ, εἶναι πραγματικὰ ἐξοχη. Ὁ ἀριστερὸς πολεμιστὴς ἐπιτίθεται ὀρμητικὰ μὲ τὸ ἓνα σκέλος ἀνασηκωμένο καὶ σχεδὸν τεντωμένο πρὸς τὰ ἐμπρός. Ὁ ἄλλος, ποὺ εἰκονίζεται μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὸ θεατὴ, τρέπεται σὲ φυγὴ, ἐνῶ στρέφει ταυτόχρονα τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω καί, καλυμμένος μὲ τὴν ἀσπίδα του, δοκιμάζει μιὰ τελευταία φορὰ νὰ χτυπήσῃ τὸν ἀντίπαλό του μὲ τὸ δόρυ, ποὺ κρατᾷ στὸ ὑψωμένο δεξιὸ του χέρι. Εἶναι μιὰ τολμηρὴ θέση ἄμυνας καὶ ἐπίθεσης μαζί, ποὺ ὁ Λυδὸς κατόρθωσε νὰ ἀποδώσῃ μόνο μὲ τὶς κινήσεις τῶν μελῶν. Μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῆς ἀσπίδας τοῦ ἀριστεροῦ πολεμιστῆ ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς πλευρὰ καὶ τοῦ δεξιοῦ σὲ σύντμηση, μὲ τὴν ἀντιπαραβολὴ τῶν γυμνῶν σωμάτων ἀπὸ ἀντίθετες ὀψεις, ἡ σύνθεση αὐτὴ γίνεται, ἀπὸ τὴν ἀποψη τοποθέτησης τῶν μορφῶν στὸ χῶρο, πραγματικὰ πρωτοποριακὴ. Ἡ γυμνότητα τῶν πολεμιστῶν καὶ ἡ παρουσία τῶν γυναικείων μορφῶν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ δοῦμε στὴν παράσταση μυθολογικὴ σκηνή⁶⁷

καὶ ὄχι μιὰ οἰαδήποτε μάχη. Παρόλο που δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα γιὰ τὴν ταύτιση τῶν δύο ἡρώων, θὰ μπορούσαμε μὲ μεγάλη πιθανότητα νὰ προτείνουμε τὰ ὀνόματα τοῦ Ἀχιλλέα καὶ τοῦ Μέμνονα, πού μονομαχοῦν κάτω ἀπὸ τὰ βλέμματα τῶν μητέρων τους, τῆς Θέτιδας καὶ τῆς Ἥρας. Στὴν περίπτωση αὐτὴ θὰ εἴχαμε μιὰν ἀπὸ τὶς πιὸ πρώιμες παραστάσεις τοῦ θέματος στὴν αἰττική ἀγγειογραφία⁶⁸. Ὅμοια ἴσως πρέπει νὰ φανταστοῦμε καὶ τὴν παράσταση τῆς λάρνακας τοῦ Κυψέλου, ὅπου κατὰ τὸν Πausanias (V. 19. 1) « Ἀχιλλεὺς δὲ καὶ Μέμνονι μαχομένοις παρεστήκασιν αἱ μητέρες ».

Τὰ γυμνά σώματα δίνουν στὸν ἀγγειογράφο τὴ δυνατότητα νὰ χαράξῃ ὀρισμένες ἀνατομικὲς λεπτομέρειες, πού θὰ παραμείνουν χαρακτηριστικὲς σὲ ὅλο του τὸ ἔργο. Οἱ κλειδὲς δηλώνονται μὲ δύο ὀριζόντιες χαράξεις πού τὰ ἄκρα τους καμπυλώνονται σὲ μεγάλα ἄγκιστρα. Ἡ ὁμοπλάτη καὶ τὸ στήθος ἀποδίδονται μὲ δύο συναντώμενες ἀνοιχτὲς καμπύλες. Δύο μικρότερες κάθετες καμπύλες γραμμὲς συμπληρώνουν τὸ σχέδιο στὶς πλάτες, ἐνῶ δύο στιγμὲς δηλώνουν τὶς θηλὲς στὸ στήθος. Οἱ χαράξεις πού ὑποδηλώνουν τοὺς μύες τῶν γλουτῶν, τῶν μηρῶν, τῶν κνημῶν, τῶν βραχιόνων, καθὼς καὶ οἱ χαράξεις στὰ γόνατα ἔχουν πάρει τὴν τυπικὴ μορφή μὲ τὴν ὁποία τὶς συναντοῦμε καὶ ἀργότερα στὶς μορφὲς τοῦ Λυδοῦ.

Ἀξιοπρόσεκτη εἶναι ἡ πυκνὴ χάραξη γιὰ νὰ ὑποδηλώσῃ τὰ μαλλιά πού πέφτουν πάνω στὸν αὐχένα τοῦ πολεμιστῆ στ' ἀριστερά. Ἀπὸ τὰ διακοσμητικὰ χαρακτὰ μοτίβα πού διακοσμοῦν τὶς παρυφῆς τῶν ἐνδυμάτων συναντοῦμε ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γνωστὴ ἀπὸ τὴν ὕδρια τοῦ Μονάχου κυματοειδῆ γραμμὴ πού πλαισιώνεται ἀπὸ διπλὲς εὐθεῖες χαρακτὲς γραμμὲς, καὶ ἓνα καινούριο μοτίβο, μιὰ σειρὰ δηλαδὴ ἀπὸ μικροὺς χαρακτοὺς κύκλους μὲ ὅμοια πλαισίωση. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ κόσμημα στολίζει ἐπίσης τὰ λοφία στὶς περικεφαλαίες. Πάνω ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα τῶν ματιῶν ἀποδίδονται ὑπερβολικὰ μεγάλα τὰ διακοσμητικὰ φρύδια τοῦ κράνους. Παρόλες ὅμως τὶς χαρακτηριστικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὶς ὕδριες τοῦ Μονάχου καὶ τοῦ Βερολίνου πού διαπιστώνει κανεὶς στὴν παράσταση τοῦ ὄμου, στὰ περιγράμματα, τὰ ἐνδύματα, τὰ διακοσμητικὰ μοτίβα τῶν γυναικείων μορφῶν κ.ἄ., ἡ ὕδρια τοῦ Βερολίνου εἶναι ἐξελικτικὰ νεώτερη, ὅπως δείχνουν τὸ προχωρημένο σχῆμα τῆς καὶ ἡ ἀφθονώτερη χάραξη.

Μιὰ τρίτη ὕδρια τοῦ Λυδοῦ, πού βρίσκεται στὸ Λοῦβρο E 804⁶⁹ (Πί ν. 6 β, 7 α), ἀνήκει ἐπίσης στὴν πρώιμη φάση τοῦ ζωγράφου μας, ἀλλὰ εἶναι κάπως νεώτερη ἀπὸ τὶς προηγούμενες. Ἐὰν ἰσχύῃ ἡ ἄποψη ὅτι οἱ ἀγγειογράφοι σ' ἓνα ὀρισμένο στάδιο τῆς δημιουργίας τους ζωγραφίζουν κατὰ προτίμηση ἓνα ὀρισμένο σχῆμα ἀγγείου, τότε τὸ ἀγαπητὸ σχῆμα γιὰ τὸν Λυδὸ στὰ πρῶτα χρόνια τῆς δραστηριότητάς του ἦταν ἀσφαλῶς ἡ ὕδρια⁷⁰. Ὡς σχῆμα ἡ ὕδρια τοῦ Λοῦβρου ἀντιπροσωπεύει ἓνα πιὸ προχωρημένο στάδιο ἀπὸ τὶς δύο προηγούμενες. Τὰ τοιχώματα τοῦ ὄμου εἶναι πιὸ κάθετα στὸ κυρίως σῶμα, ἐνῶ μὲ τὸν ὑψηλὸ λαιμὸ κερδίζεται μιὰ ραδινότητα πού προαναγγέλλει, θὰ ἔλεγε κανεὶς, τὸ σχῆμα τῆς ὕδριας πού ἐπικρατεῖ στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ βου αἰ.

Ὡς πρὸς τὸ σύστημα τῆς διακόσμησης, ἡ μόνη διαφορὰ τῆς ὕδριας τοῦ Λοῦβρου ἀπὸ τὶς δύο ἄλλες πού ἀναφέραμε παραπάνω εἶναι ὅτι σ' αὐτὴν οἱ ἀκτίνες πού ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ πόδι τοῦ ἀγγείου εἶναι πιὸ πυκνές⁷¹. Στὸν ὄμο ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχῃ ἡ τυπικὴ διακόσμηση τῶν ζώων : δύο πάνθηρες πού πλαισιώνουν αὐτὴ τὴ φορὰ ἓνα ζαρκάδι. Τὰ ζῶα ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ μεγαλύτερη φροντίδα καὶ χαρακτηρίζονται ἀπὸ κάποια ἀνάταση. Τὰ κενὰ πού δημιουργοῦνται ἀνάμεσα στὰ ὑψηλὰ πόδια τους καλύπτουν φυλλωτοὶ ρόδακες, πιὸ προσεγμένοι καὶ μὲ περισσότερη χάραξη ἀπ' ὅ,τι στὴν ὕδρια τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681.

Στὴν κύρια παράσταση ἔχουμε μιὰ πολυπρόσωπη σύνθεση : μιὰ πομπή πού κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ, πρὸς τὴ μορφὴ ἑνὸς γενειοφόρου ἄνδρα μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ὁ ὁποῖος χαιρετᾷ μὲ ὑψωμένο τὸ δεξιὸ χέρι κλείνοντας συγχρόνως τὴ σύνθεση. Στὴν πομπή προηγεῖται ἓνας νεαρὸς ἱππέας, πού φορᾷ κοντὸ χιτωνίσκο καὶ κρατᾷ στὸ δεξιὸ τοῦ χέρι ὡς μοναδικὸ ὄπλο ἓνα δόρυ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ ὁδηγεῖ, κρατώντας τὸ ἀπὸ τὰ ἡνία, ἓνα δεῦτερο ἄλογο. Ἀνάμεσα στὰ μπροστινὰ πόδια τῶν ἀλόγων προσαρμόστηκε μιὰ χήνα, πού στρέφει ἐντονα τὸ λαιμὸ της πρὸς τὰ πίσω⁷². Τὸν ἱππέα ἀκολουθοῦν τέσσερις μορφές, ἐναλλάξ ἀνδρικές καὶ γυναικείες. Τὸ θέμα πού εἰκονίζεται στὴν ὑδρία αὐτή, καὶ πού τὸ ξαναβρίσκουμε καὶ ἀργότερα στὸ θεματολόγιο τοῦ Λυδοῦ, δὲν πρέπει νὰ εἶναι μυθολογικὸ ἀλλὰ μάλλον μιὰ σκηνὴ παρμένη ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωή. Ὅρισμένοι μελετητὲς πιστεύουν ὅτι πρόκειται γιὰ ἀναχώρηση ἱππέα ἢ πολεμιστῆ⁷³. Ὁ νεαρὸς ἱππέας ὅμως δὲν ἔχει πλήρη πολεμικὴ ἐξάρτυση, κι ἀκόμη λείπει ὁ ἀναβάτης τοῦ δευτέρου ἀλόγου. Ἴσως λοιπὸν ἡ παράσταση δὲν εἶναι ἀναχώρηση πολεμιστῆ γιὰ πόλεμο. Ὅπως καὶ σὲ ἄλλα ἀγγεῖα μ' αὐτὸ τὸ θέμα, ἔτσι καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἀγγεῖο εἶναι χαρακτηριστικὴ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐλαφρὸ ὀπλισμὸ⁷⁴ καὶ τὴν ἀπουσία ἀναβάτη στὸ δεῦτερο ἄλογο, ἡ νεαρὴ ἡλικία τοῦ ἱππέα σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ὠριμὴ ἡλικία τῶν ὑπόλοιπων μορφῶν. Μιὰ λοιπὸν καὶ δὲν ἔχουμε καμιὰ σαφὴ ἀναφορὰ γιὰ πόλεμο, θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ υποθέσουμε ὅτι στίς παραστάσεις αὐτὲς εἰκονίζεται ἓνας ἐφηβος ἀπὸ τὴν τάξη τῶν ἱππέων, πού πηγαίνει γιὰ νὰ « δοκιμασθῇ » μαζί μὲ τ' ἄλογά του⁷⁵. Ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις τῆς ἐποχῆς, οἱ ἱππεῖς πολεμοῦσαν μὲ δύο ἄλογα, στὸ ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἱππευε ὁ « ἱπποτρόφος », πού στίς δύσκολες στιγμὲς θὰ βοηθοῦσε τὸν « ἱπποβάτη »⁷⁶. Τέτοιες σκηνές, πού θυμίζουν παραστατικὰ τὴν πλούσια καὶ εὐγενικὴ καταγωγὴ τῶν Ἀθηναίων εὐγενῶν, δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τοὺς συνόδευαν καὶ στὸν τάφο⁷⁷.

Σὲ σύγκριση μὲ τὰ προηγούμενα ἔργα, ἡ χάραξη χρησιμοποιεῖται ἐδῶ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα. Ἡ χαίτη τοῦ ἀλόγου δίνεται μὲ χαρακτὲς γραμμές, ἀραιές ὅπωςδὴποτε ἀκόμη, ἐνῶ στὰ καπούλια οἱ ὁμόκεντρες καμπύλες εἶναι περισσότερες καὶ στὴν κοιλιά τοῦ ζώου ἐμφανίζεται ἡ συνεχὴς ὀριζόντια γραμμὴ, πού στὸ ἐξῆς τὴ βρίσκουμε χαρακτηριστικὰ σὲ κάθε ἄλογο τοῦ Λυδοῦ. Ἐντύπωση γιὰ τὴν πρωιμότητα τοῦ ἔργου κάνει ἡ ἀκριβὴς ἀπόδοση τῶν δακτύλων μὲ λεπτὴ χάραξη, ὅπως βλέπουμε στὸ ἀριστερὸ χέρι τῆς πρώτης ἀνδρικῆς μορφῆς τῆς πομπῆς. Μὲ τὴν ἴδια λεπτότητα καὶ ἐπιμέλεια χαράσσονται ἐπίσης οἱ διακοσμητικὲς παρυφές τῶν ἐνδυμάτων, ὅπου ἐμφανίζεται καὶ τὸ νέο μοτίβο τῶν σιγμοειδῶν γραμμῶν, καθὼς καὶ τὸ περίγραμμα τῆς κόμης πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο τῶν μορφῶν ἢ ἄλλες λεπτομέρειες, ὅπως τὸ δέσιμο στὰ μαλλιά τῆς πρώτης γυναικείας μορφῆς. Ἡ ἐξέλιξη τῆς χάραξης εἶναι φανερὴ καὶ στὰ ζῶα τοῦ ὤμου. Στὰ πόδια τῶν πανθέρων γίνεται προσπάθεια νὰ υποδηλωθοῦν τὰ νύχια, πολὺ πιὸ πετυχημένα ἀπὸ ὅσο μέχρι τώρα. Τὸ μπροστινὸ περίγραμμα τῶν γυναικείων ἱματίων ἔχει γίνεи κάθετο καὶ εὐθύ, ὥστε οἱ μορφές νὰ κερδίζουν σὲ ὕψος. Τὸ ἐπίθετο λευκὸ χρῶμα ἔχει ἐξαφανιστῇ ἀπὸ τὰ γυμνά μέλη τους. Σῶζεται μόνο τὸ μενεξεδί, μὲ τὸ ὁποῖο ὁ ζωγράφος ἔχει τονίσει ὁρισμένες λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι οἱ ταινίες στὰ κεφάλια τῶν γυναικείων μορφῶν, οἱ διακοσμητικὲς κοκκίδες στὰ ἱμάτιά τους καὶ ὁρισμένα σημεῖα στὸ δέρμα τῶν ζώων τοῦ ὤμου.

Τὸ ἐξελιγμένο σχῆμα τοῦ ἀγγείου σὲ σχέση μὲ τῆς ὑδρίας τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 καὶ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βερολίνου καὶ ἡ προχωρημένη καὶ ἀφθονώτερη χάραξη μᾶς

επιτρέπουν νά θεωρήσουμε τὸ ἔργο νεώτερο ὄχι μόνον ἀπὸ τὶς ὑδρίες ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου Ε 868.

Ὁ κιονωτὸς κρατήρας τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἀριθ. 1948.10 - 15.1⁷⁸ (Πί ν. 7 β, 8, 9) ἔχει στὴν κύρια ὄψη ἓνα θέμα ποὺ βρίσκεται συχνὰ στὰ ἀγγεῖα τοῦ Λυδοῦ, τὴν κρίση τοῦ Πάρη⁷⁹. Στὸν κρατήρα⁸⁰ αὐτὸν ἔχουμε τὴν παλαιότερη ἀσφαλῆ παράσταση μυθολογικοῦ θέματος ποὺ μᾶς σώθηκε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου. Τὸ κέντρο τῆς «ζωφόρου» καταλαμβάνει ἡ πομπή τῶν τριῶν θεαινῶν ποὺ ὀδηγοῦνται ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ. Τῇ σύνθεσιν κλείνει ἀπὸ τὰ δεξιὰ ὁ Πάρις, ποὺ φεύγει τρομαγμένος⁸¹, ἐνῶ ἀριστερὰ πίσω ἀπὸ τὶς θεᾶς μιὰ κλειστή ὁμάδα τριῶν μορφῶν, δύο ἀνδρικών ποὺ περιβάλλουν μιὰ γυναικεία, συμπληρῶνουν τὴν παράσταση. Οἱ τελευταῖες αὐτὲς μορφὲς δύσκολα θὰ μπορούσαν νὰ σχετισθοῦν μὲ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ μύθου. Πιθανότερο εἶναι ὅτι ἡ παρουσία τους ὀφείλεται στὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου μας γιὰ μιὰ συμμετρικὴ ὀργάνωση τῆς σύνθεσης, ποὺ ἀποτελεῖ, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ πιὸ κάτω, βασικὴ ἀρχὴ στὸ ἔργο του. Στὶς ἀρχαῖκες παραστάσεις τῆς κρίσης τοῦ Πάρη τὸ στοιχεῖο ποὺ τονίζεται ἰδιαίτερα εἶναι ἡ ἀφίξη τῶν θεαινῶν⁸², καὶ αὐτὲς κυρίως προβάλλονται. Ἔτσι ὁ ἀγγειογράφος τὶς τοποθετεῖ στὸ κέντρο τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου, ἀπαθώντας ἀναγκαστικὰ τὶς δύο ἄλλες βασικὲς μορφὲς τοῦ μύθου στὰ δεξιὰ. Τὸ κενὸ ποὺ μένει στὴν ἄλλη πλευρὰ καλύπτεται μὲ μορφὲς ποὺ, ὅπως φαίνεται, δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὴν κύρια παράσταση. Ἀποσχετίζονται ἀπ' αὐτήν, καθὼς εἶναι στραμμένες πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση⁸³. Ὁ κενὸς χώρος ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τῶν θεαινῶν καλύπτεται μὲ στεφάνια. Εἶναι τὰ στεφάνια ποὺ σὲ ἄλλες παραστάσεις τὰ κρατοῦν οἱ ἴδιες στὰ χέρια τους⁸⁴. Ὁ σκύλος ποὺ ὀρθώνεται στὰ πόδια τοῦ Πάρη σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὸν βοσκὸ τῆς Ἰδης, ὅπου διαδραματίζεται τὸ ἐπεισόδιο.

Στὴν πολὺ κατεστραμμένη πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου (Πί ν. 8 β) βρίσκουμε ἓνα θέμα ποὺ τὸ συναντήσαμε στοὺς ὅμους τῶν ὑδριῶν. Τὸ κέντρο τῆς καθαρὰ διακοσμητικῆς σύνθεσης καταλαμβάνει μιὰ σφίγγα μὲ δρεπανόσχημα φτερά, ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ δύο λιοντάρια. Τὰ ἄνθη τοῦ λωτοῦ μὲ τοὺς μακροὺς μίσχους, τὰ ὁποῖα φυτρῶνουν κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς ἢ καλύπτουν τὸ ἡῶρο κάτω ἀπὸ τὰ σώματα τῶν θηρίων⁸⁵, καθὼς καὶ οἱ ἐλισσόμενες οὐρὲς τῶν ζώων τονίζουν τὸ διακοσμητικὸ χαρακτῆρα τῆς σύνθεσης. Κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς εἰκονίζεται ἓνα πουλὶ μὲ ἀνοικτὰ φτερά, ἴσως ἀετός. Εἶναι ἓνα μοτίβο ἀγαπητὸ τόσο στὸν ἴδιο τὸν Λυδὸ ὅσο καὶ στοὺς ἀγγειογράφους τῆς σχολῆς του. Μὲ τὸ μοτίβο αὐτὸ γεμίζει πετυχημένα ὁ δύσκολος χώρος στὶς πλάγιες πλευρὲς τοῦ ἀγγείου. Τὰ πουλιὰ μαζὶ μὲ τὶς λαβὲς ἀποτελοῦν κατὰ κάποιον τρόπο τὰ ὅρια ἀνάμεσα στὴν κύρια καὶ τὴ δευτερεύουσα παράσταση. Τὰ ὀριζόντια πλακίδια τῶν λαβῶν κοσμοῦνται μὲ ἓνα ἀνδρικὸ κεφάλι (Πί ν. 7 β), ποὺ συνηθίζεται ἐπίσης στοὺς κιονωτοὺς κρατήρες τῆς ἐποχῆς καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Λυδοῦ καὶ τῆς σχολῆς του⁸⁶. Ἀπὸ τὰ ἄλλα διακοσμητικὰ μοτίβα τοῦ κρατήρα οἱ λοξὲς ζικ-ζακ γραμμὲς στὴν ἐξωτερικὴ κάθετη ἐπιφάνεια τοῦ χεῖλους εἶναι τυπικὲς στὴ διακόσμηση τῶν κιονωτῶν κρατήρων⁸⁷.

Σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα ποὺ ἐξετάσαμε ὥς τώρα ἡ χάραξη εἶναι ἐδῶ πυκνότερη καὶ πιὸ ἄφθονη. Τὰ ἱμάτια τῶν ἀνδρικών μορφῶν εἶναι περισσότερο ποικιλιμένα. Μὲ λοξὲς χάραις χωρίζονται σὲ περισσότερες ζώνες καὶ οἱ γραπτοὶ διακοσμητικοὶ ρόδακες ἔχουν πολὺ πιὸ σύνθετη μορφή ἀπὸ ἐκείνους ποὺ εἶδαμε ὥς τώρα. Ἰδιαίτερα ἄφθονη καὶ λεπτὴ εἶναι ἡ χάραξη στὸ ἱμάτιο καὶ τὸ χιτωνίσκο τοῦ Ἑρμῆ, ὅπως καὶ στὰ ἐνδύματα τοῦ Πάρη. Τὰ χαρακτὰ κοσμήματα τῶν παρυφῶν τῶν ἐνδυμάτων εἶναι ἤδη γνωστὰ ἀπὸ παλαιότερα ἔργα τοῦ ζωγράφου, ἀποδίδονται ὅμως προσεχτικότερα καὶ περισσότερο γεω-

μετρικά. Μὲ λεπτὴ χάραξη ἀποδόθηκαν ἐπίσης καὶ ὁρισμένες λεπτομέρειες τῶν γυμνῶν μελῶν τῶν μορφῶν καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων τους. Ἀλλὰ καὶ ἡ πίσω ὄψη τοῦ ἀγγείου δίνει ἀρκετὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐξελικτικὴ βαθμίδα ποὺ ἀντιπροσωπεύει αὐτὸ τὸ ἔργο. Ἐντύπωση προξενεῖ ἐδῶ καὶ ἡ εὐαίσθητη χάραξη τῆς θυσανωτῆς ἀπόληξης τῆς οὐρᾶς καὶ τῶν λεπτομερειῶν τοῦ ρύγχους τῶν λιονταριῶν. Πλούσια θὰ ἦταν ἡ χάραξη καὶ στὰ φτερὰ τῆς σφίγγας, ἂν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ τὰ λιγοστὰ ὑπολείμματα τους. Τὰ παραπάνω, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ κυματοειδὲς περίγραμμα τῆς κόμης τῆς σφίγγας καὶ τὴν κυματοειδῆ γραμμὴ ποὺ διαχωρίζει τὸ πρόσωπο ἀπὸ τὴ χαιτὴ τοῦ λιονταριοῦ, μιὰ λεπτομέρεια ποὺ δὲν ὑπῆρχε στὰ ζῶα τῶν ὑδριῶν, δείχνουν ὅτι μὲ τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ μπαίνουμε σὲ μιὰ πιὸ προχωρημένη καὶ πιὸ ἐκλεπτυσμένη, θὰ λέγαμε, φάση. Πάλι στὴ λεπτότατη χάραξη, ἐξίσου σημαντικὸ ρόλο στὴ γενικὴ ἐντύπωση τοῦ ἀγγείου θὰ ἔπαιξε καὶ ἡ ἀφθονὴ παρουσία τοῦ μενεξεδιοῦ καὶ τοῦ λευκοῦ χρώματος, ποὺ ἔχει τώρα ἀπολεπισθῇ.

Πολὺ κοντὰ στὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Λονδίνου βρίσκεται ὁ ὠρειδῆς ἀμφορέας τοῦ Λούβρου ἀριθ. C 10634⁸⁸ (Πί ν. 10, 11 α). Παρόλο ποὺ μᾶς σώθηκε ἀποσπασματικά — λείπουν ὁ λαιμὸς μὲ τὸ χεῖλος, ἡ βάση καὶ ἡ μιὰ λαβή —, μπορεῖ νὰ συγκριθῇ ὡς πρὸς τὸ σχῆμα καὶ τὸ διακοσμητικὸ του σύστημα μὲ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου E 868 ποὺ εἶδαμε παραπάνω. Στὴν κύρια ὄψη εἰκονίζεται αὐτὴ τὴ φορὰ ἓνα θέμα διονυσιακό. Στὴ σύνθεση κυριαρχεῖ ἡ κεντρικὴ μορφή τοῦ Διόνυσου⁸⁹, ποὺ εἰκονίζεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα καὶ μὲ ἔντονη κίνηση. Μὲ ἀνοικτὸ διασκελισμὸ κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ στρέφοντας τὸ κεφάλι πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Τὸ δεξιὸ τοῦ χέρι ὑψωμένο συνοδεύει τὴν κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ἓνα μεγάλο τσαμπὶ σταφύλι. Ἡ κινημένη αὐτὴ μορφή⁹⁰ στὸ κέντρο ἔλκει, κατὰ κάποιον τρόπο, πρὸς τὸ μέρος της τὶς ὑπόλοιπες μορφές τῆς σύνθεσης, ποὺ ἀποκτᾷ ἔτσι κλειστὸ χαρακτήρα. Κάτι ἀνάλογο συναντήσαμε ἤδη στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου. Οἱ ἰθυφαλλικοὶ σάτυροι⁹¹ καὶ οἱ μαινάδες ποὺ πλαισιώνουν τὸν θεὸ ἔχουν ποικίλες στάσεις. Γιὰ πρώτη φορὰ ἐδῶ βλέπουμε τὶς γυμνὲς δαιμονικὲς μορφές νὰ ἀποδίδονται σὲ καθαρὸ προφίλ καὶ σὲ μιὰ δύσκολη στάση, ποὺ ὁ ζωγράφος μας τὴν κατάκτησε γρήγορα. Ἀξιοπρόσεκτος εἶναι καὶ ὁ σάτυρος ποὺ στηρίζεται στὸ ἀριστερὸ τοῦ πόδι καὶ ὑψώνει ἔντονα λυγισμένο τὸ δεξιὸ στὸ γόνατο. Μὲ τὸ συνδυασμὸ ποικίλων στάσεων καὶ κινήσεων δίνεται στὴ σκηνὴ μιὰ διονυσιακὴ ζωηρότητα, ποὺ ἦταν ἀσφαλῶς καὶ ἡ ἐπιδίωξη τοῦ ζωγράφου. Ἡ παράσταση αὐτὴ ἀναδεικνύει τὸν Λυδὸ τεχνίτη λαμπρῶν συνθέσεων.

Ἡ κινημένη διονυσιακὴ σκηνὴ βρίσκεται σὲ τέλεια ἀντίθεση μὲ τὴν ἡρεμὴ παράσταση τῆς δεύτερης ὄψης τοῦ ἀμφορέα. Στὸ κέντρο στέκονται ἀντικρυστὰ δύο νέοι τυλιγμένοι στὰ ἱμάτιά τους· εἰκονίζονται δηλαδὴ σὲ συνομιλία, ὅπως οἱ ἱματιοφόρες μορφές στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀμφορέα τοῦ Λούβρου E 868. Ἐδῶ ὅμως ἡ παράσταση ἔχει περιουσιῇ στὶς δύο κεντρικὲς μορφές, ποὺ περιβάλλονται ἀπὸ δύο μεγάλες σφίγγες, κάτω ἀπὸ τὰ σώματα τῶν ὁποίων φυτρώνουν κι ἐδῶ βλαστοὶ μὲ ἄνθη λωτοῦ. Ὅπως καὶ στὸν παλαιότερο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου, τὸ λυγισμένο χέρι τῶν μορφῶν κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ἀποδίδεται μὲ μιὰ χαρακτὴ σπεῖρα.

Ὁ Διόνυσος αὐτοῦ τοῦ ἀμφορέα μπορεῖ νὰ συγκριθῇ στενὰ μὲ τὸν Πάρη τοῦ κιονωτοῦ κρατῆρα στὸ Λονδίνο. Ὑπάρχουν βασικὲς ὁμοιότητες στὴ στάση τῶν δύο μορφῶν, τὶς κινήσεις τῶν μελῶν τους, τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ καὶ σὲ πολλὲς λεπτομέρειες. Ὅμοια π.χ. σχεδιάζονται τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, τὸ κόσμημα τῆς ἐπάνω

παρυφής τοῦ χιτώνα, οἱ δύο ὀριζόντιες χαράξεις στὴ μέση τοῦ κάτω τμήματος τοῦ χιτώνα καὶ οἱ ἀναδιπλώσεις τῶν δύο ἄκρων τοῦ ἱματίου. Τὸ θέμα τῆς σφίγγας στὰ δύο ἔργα μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ προχωρήσουμε καὶ σὲ ἄλλες συγκρίσεις. Ὅμοια εἶναι τὰ περιγράμματα τοῦ προσώπου καὶ τῆς μακριᾶς κόμης, οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες, οἱ χαράξεις στὸ πάνω μέρος τῶν μπροστινῶν ποδιῶν, στὸ σημεῖο δηλαδὴ ὅπου ἀρχίζουν τὰ φτερά, καὶ τέλος στὰ ἴδια τὰ φτερά.

Τὸ ἔργο αὐτὸ ὥστόσο, παρὰ τὴ λαμπρὴ σύνθεση τῆς κύριας ὄψης, χαρακτηρίζεται ἀπὸ κάποια προχειρότητα στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν, ποὺ πρέπει μᾶλλον νὰ ὀφείλεται σὲ βιασύνη τοῦ ἀγγειογράφου. Τὸ βλέπει κανεὶς στὰ χαρακτὰ κοσμήματα τῶν παρυφῶν καὶ κυρίως στὰ ἄκρα χέρια τῶν μορφῶν ποὺ εἶναι ἀτροφικά, καὶ ἡ χάραξή τους, ὅταν ὑπάρχει, εἶναι ἐπιπόλαια καὶ ἀδέξια. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὅμως δὲν ἀποτελοῦν ἐνδείξεις γιὰ μιὰ χρονολόγηση τοῦ ἔργου σὲ παλαιότερα κάπως χρόνια. Ἡ ἐξελιγμένη σύνθεση, ἡ σχεδιαστικὴ εὐχέρεια μὲ τὴν ὁποία ἀποδόθηκαν οἱ ποικίλες κινήσεις τῶν μορφῶν καὶ μερικὲς χαρακτὲς λεπτομέρειες, καθὼς ἐπίσης καὶ οἱ μικρὲς κάθετες γραμμὲς στὸ περίγραμμα τῶν γενιῶν τοῦ ἀριστεροῦ σατύρου, μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ τοποθετήσουμε τὸν ἀμφορέα αὐτὸν μετὰ τὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Λονδίνου.

Τὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα ποὺ θὰ κάλυπτε τὰ γυμνὰ μέρη τοῦ σώματος τῶν μαινάδων ἔχει ἐξαφανιστῇ· ἔτσι, ἡ ζωερὴ ἐντύπωση ποὺ θὰ προξενοῦσε τὸ ἔργο εἶναι πολὺ μικρότερη σήμερα ἀπ' ὅ,τι τὴν ἐποχὴ ποὺ πουλήθηκε στὴν Καμπανία, ὅπου καὶ βρέθηκε.

Μετὰ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου, ποὺ, ὅπως διαπιστώσαμε, χαρακτηρίζεται ἀπὸ κάποια βιασύνη στὴ χάραξη, καλὸ εἶναι νὰ δοῦμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ ληκύθους καὶ κύλικες, ποὺ τὸ σχέδιό τους εἶναι ἐπίσης βιαστικὸ καὶ λιγότερο προσεγμένο. Ἡ λήκυθος τοῦ Τάραντα ἀριθ. 1793⁹² (Πί ν. 11 β) ἐντάσσεται ἀπὸ τὸ σχῆμα τῆς στὴν ὁμάδα Sub-Deianeira τῆς Haspels⁹³. Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, ἀπὸ τὰ εὐθυμα ἐκεῖνα γλέντια, ποὺ πολὺ νωρὶς πλούτισαν τὸ θεματολόγιο τῶν ἀγγειογράφων τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κεραμικοῦ⁹⁴. Ἡ παράσταση περιορίζεται σὲ δύο γυμνοὺς νέους ποὺ εἰκονίζονται «χορεύοντας». Ὁ ἀριστερὸς σὲ προφίλ πρὸς τὰ δεξιὰ ἔχει ἐλαφρὰ λυγισμένα τὰ σκέλη. Πρόκειται γιὰ μιὰ στάση ποὺ ἀγαπᾷ ιδιαίτερα ὁ Λυδός, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ παρακάτω. Ὁ ἄλλος περισσότερο ἐπηρεασμένος, ὅπως φαίνεται, ἀπὸ τὸ κρασί, μὲ τὰ σκέλη ἔντονα λυγισμένα καὶ χειρονομώντας ζωηρά, ἔχει τὴν ἴδια κατεύθυνση, στρέφει ὅμως τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματος καὶ τὸ κεφάλι του πρὸς τὸ σύντροφό του, ὥστε οἱ μύτες τῶν δύο συναντιοῦνται, δημιουργώντας ἔτσι μιὰ εὐθυμὴ σκηνή, συγχρόνως ὅμως καὶ μιὰ κλειστὴ σύνθεση.

Ἡ χάραξη χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἀποδώσῃ τὶς λεπτομέρειες τοῦ γυμνοῦ ἀνδρικοῦ σώματος μὲ τὸν τρόπο ποὺ εἶδαμε καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634. Τὰ δάχτυλα χαράσσονται ἐπιπόλαια ἢ δὲ χαράσσονται καθόλου. Ἡ ὁμοιότητα τῶν δύο ἔργων γίνεται φανερὴ, ἂν συγκρίνουμε ὀρισμένες λεπτομέρειες, ὅπως π.χ. τὸ δεξιὸ ἄκρο χέρι τοῦ δεξιοῦ νέου τῆς ληκύθου μὲ τὸ ἀντίστοιχο χέρι τῆς μαινάδας ποὺ συνοδεύει ἀπὸ τ' ἀριστερὰ τὸν Διόνυσο στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου. Τὰ δύο ἔργα βρίσκονται πραγματικὰ πολὺ κοντὰ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο καὶ μόνον ὀρισμένες χαρακτὲς λεπτομέρειες στὴ λήκυθο τοῦ Τάραντα, ὅπως οἱ χαράξεις τῆς κοιλιακῆς χώρας καὶ ἡ σταθερότητα τῆς χαρακτῆς γραμμῆς, δείχνουν ὅτι τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ εἶναι περισσότερο προχωρημένο. Ἐπίσης, γιὰ πρώτη φορὰ ἐδῶ, ὁ ζωγράφος ὑποδηλώνει τὶς ἀπολήξεις τῶν βοστρύχων μὲ μικρὲς χαράξεις πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο καὶ στὸν αὐχένα. Εἶναι ἡ ἀρχὴ ποὺ στὰ μεταγενέστερα ἔργα

τοῦ Λυδοῦ θὰ ὀδηγήσῃ σὲ μιὰ λεπτὴ ἀριστοτεχνικὴ χάραξη ὁλόκληρης τῆς κόμης.

Τὸ κόσμημα στὸ ἐπάνω μέρος τῆς μετόπης εἶναι ἀπλοποίηση τοῦ γνωστοῦ γλωσσωτοῦ κοσμήματος, ἐνῶ κάτω λείπει ἡ ἰδιαίτερη γραμμὴ ποὺ ἀποτελεῖ κατὰ κανόνα τὸ ἔδαφος γιὰ τὶς μορφές. Ἴσως ἡ παρέκκλιση αὐτὴ νὰ ὀφείλεται στὸν περιορισμένο χώρο τῆς μετόπης τῆς ληκύθου. Ἔτσι, οἱ μορφές ἐδῶ πατοῦν πάνω σὲ μιὰ γραμμὴ ἀπὸ μενεξεδι χρῶμα, ποὺ ὀρίζει τὸ κάτω πέρας τῆς μετόπης καί, μαζὶ μὲ μιὰ δεύτερη παράλληλη, περιβάλλει τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου⁹⁵.

Σύγχρονη μὲ τὴ λήκυθο τοῦ Τάραντα εἶναι ἡ κύλικα τύπου Σιάνα ἀριθ. I. G. 4412 (Πί ν. 12) τοῦ ἴδιου Μουσείου⁹⁶. Νέοι καὶ νέες παριστάνονται σὲ διάφορες στάσεις καὶ κινήσεις σὲ μιὰ χορευτικὴ πομπή, ποὺ δίνει τὴν εὐκαιρίαν στὸν ζωγράφο νὰ παρουσιάσῃ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἀπὸ διάφορες ὀψεις. Ὁ Λυδὸς ἀναδεικνύεται ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἀγγειογράφους τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ στὴν εἰκονογράφηση σκηνῶν γλεντιοῦ. Κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς τῆς κύλικας ὑπάρχει ἀνεστραμμένο ἓνα ἀρκετὰ σχηματοποιημένο ἄνθος λωτοῦ. Στὸ τόντο, τὸ κέντρο καταλαμβάνει ἓνας πετεινός, ἐνῶ ἓνα ἄνθος λωτοῦ συμπληρώνει τὸ κενὸ πάνω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ζώου⁹⁷. Ἡ παρουσία τοῦ πετεινοῦ δὲν εἶναι ἴσως ἄσχετη ἀπὸ τὴν κύρια παράσταση. Τὸν συναντοῦμε τόσο συχνὰ σὲ ἐρωτικές σκηνές⁹⁸, ὥστε θὰ μπορούσε μαζὶ μὲ τὸ ἄνθος νὰ θεωρηθῇ σύμβολο τῆς χαρᾶς καὶ τοῦ κεφιοῦ, ἐπομένως καὶ τοῦ ἔρωτα.

Ἀπὸ τὶς μικρές, λεπτές καὶ πυκνές χαράξεις ποὺ ἀποδίδουν τὰ φτερά τοῦ πετεινοῦ φαίνεται ὅτι ὁ ἀγγειογράφος μας ἀρχίζει πιά νὰ χρησιμοποιῇ τὴ χάραξη σὲ μεγάλῃ κλίμακα. Ὁ πρῶτος ἀπὸ τ' ἀριστερὰ νέος στὸ ἐξωτερικὸ τῆς κύλικας συγγενεῦει στενά, ὡς πρὸς τὸ μοτίβο καὶ τὶς χαρακτὲς λεπτομέρειες — περίγραμμα κόμης, ἀπόδοση ματιοῦ, στόματος, ὠμοπλάτης, βραχίονα —, μὲ τὸν ἀντίστοιχο νέο στὴ λήκυθο τοῦ Τάραντα. Οἱ χαράξεις στοὺς μηροὺς καὶ ἰδίως τὰ δύο μικρὰ ἐξογκώματα στὰ γόνατα τῶν νέων εἶναι τόσο ὅμοια, ὥστε δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὰ δύο αὐτὰ ἔργα εἶναι σύγχρονα. Ἡ γυναικεῖα μορφή πλάι στὸ νέο ποὺ ἀναφέραμε εἶναι μιὰ ἐπανάληψη τῆς γυναικεῖας μορφῆς τοῦ ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634. Φορᾶ ὅμοιο χιτῶνα, μόνο ποὺ ἐδῶ ἔχει περασμένη ἀπὸ πάνω καὶ μιὰ στικτὴ δορά. Ἡ δορὰ πάνω ἀπὸ τὸ χιτῶνα, χαρακτηριστικὸ τῶν μαινάδων, φαίνεται περίεργη, ἀφοῦ οἱ σύντροφοι τῶν γυναικῶν αὐτῆς τῆς παράστασης δὲν εἶναι σάτυροι. Σὲ μιὰ σκηνὴ εὐθυμίας, ὡστόσο, ἓνα διονυσιακὸ στοιχεῖο, ὅπως ἡ δορά⁹⁹, δίνει διαφορετικὸ χρῶμα στὴν παράσταση, ἀνεβάζοντάς τὴν ἔτσι στὸ ἐπίπεδο μιᾶς γνήσιας διονυσιακῆς σκηνῆς¹⁰⁰.

Ἡ παράσταση τοῦ τόντο τῆς παραπάνω κύλικας ἐπαναλαμβάνεται ὅμοια καὶ σὲ μιὰ ἄλλῃ κύλικα τύπου Σιάνα τοῦ Μουσείου τοῦ Τάραντα ἀριθ. 52130¹⁰¹ (Πί ν. 13). Μέσα σὲ ὅμοιο περίπου πλαίσιο, διακοσμημένο μὲ γλωσσωτὰ κοσμήματα, εἰκονίζεται καὶ στὸ τόντο τῆς κύλικας αὐτῆς τὸ ἴδιο θέμα: ὁ πετεινὸς καὶ τὸ ἄνθος τοῦ λωτοῦ πάνω ἀπὸ τὴ ράχη του. Τὰ περιγράμματα καὶ τὰ ἐπιμέρους μοτίβα εἶναι καὶ στὶς δύο κύλικες ὅμοια σὲ γενικὲς γραμμές, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι τὰ δύο ἔργα εἶναι περίπου σύγχρονα. Ἡ φειδωλὴ χάραξη στὸν πετεινὸ τῆς κύλικας ἀριθ. 52130, ἡ λιγότερο πετυχημένη τοποθέτησή του μέσα στὸν κυκλικὸν ὅρο καὶ ἡ πιὸ ἐπιπόλαια μορφή τοῦ διακοσμητικοῦ συστήματος ποὺ τὸν πλαισιώνει μᾶς ἐπιτρέπουν ἴσως νὰ θεωρήσουμε τὴν κύλικα 52130 κάπως πρωιμότερη ἀπὸ τὴν πρώτη.

Στὸ ἐξωτερικὸ τῆς κύλικας εἰκονίζονται πολεμιστὲς σὲ σκηνὲς μάχης. Ἐνῶ ὅμως ὅλοι εἶναι ὅπλισμένοι μὲ στρογγυλὴ ἀσπίδα, κράνος καὶ δόρυ, ὀρισμένοι μόνον ἀπὸ

αὐτοὺς φοροῦν θώρακα ἢ κοντὸ χιτωνίσκο καὶ κνημίδες, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι εἰκονίζονται γυμνοί. Ἴσως ἡ διαφοροποίηση αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτῇ ὡς συνειδητὸς ὑπαινιγμὸς τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ διάκριση τῶν νικητῶν ἀπὸ τοὺς ἡττημένους. Εἶναι δύσκολο νὰ πῇ κανεὶς ἂν ἡ σκηνὴ εἶναι μυθολογικὴ ἢ ὄχι. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως ἀφορμὴ γιὰ τέτοιου εἶδους παραστάσεις νὰ ἔδωσαν σύγχρονα γεγονότα, ποὺ θὰ δικαιολογοῦσαν ἔτσι καὶ τὴ συχνότητα μὲ τὴν ὁποία ἀνάλογα θέματα ἐμφανίζονται στὰ ἀγγεῖα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς¹⁰². Τὰ ζεύγη τῶν πολεμιστῶν ἀκολουθοῦν τὸ γενικὸ μοτίβο τῆς μονομαχίας τῶν πολεμιστῶν τῆς ὑδρίας τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βερολίνου, ἐδῶ ὅμως οἱ μορφές ἔχουν ἀποκτήσει μεγαλύτερη ἐλευθερία καὶ ἄνεση στὶς κινήσεις. Αὐτὴ ἡ εὐχέρεια στὴν ἀπόδοση τῶν πολεμιστῶν, ποὺ κινοῦνται ὀρμητικὰ τόσο ὅταν ἐπιτίθενται, ὅσο καὶ ὅταν ἀμύνονται, μᾶς κάνει νὰ τοποθετήσουμε τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀργότερα κάπως ἀπὸ τὴν ὑδρία τοῦ Βερολίνου καὶ ἴσως λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα I. G. 4412¹⁰³, ἢ ὁποία ἐπίσης παρουσιάζει, ὅπως εἶδαμε, ἔντονα κινημένες μορφές.

Νεώτερη κάπως ἀπὸ τὶς δύο κύλικες τοῦ Τάραντα εἶναι μιὰ λήκυθος ποὺ βρίσκεται στὸ ἴδιο Μουσεῖο, ἀριθ. 1792¹⁰⁴ (Πί ν. 14 α). Τὸ σχῆμα τῆς δὲ διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὸ σχῆμα τῆς ληκύθου μὲ τοὺς νέους ποὺ ἐξετάσαμε λίγο πιὸ πάνω, μόνο ποὺ τὸ στόμιό τῆς εἶναι σὲ τομὴ περισσότερο γωνιώδες καὶ ὁ λαϊμὸς τῆς καλύπτεται μὲ μαῦρο γάνωμα. Ἐδῶ ἡ μετόπη τῆς παράστασης ἔχει γίνεи εὐρύτερη καὶ οἱ μορφές πατοῦν πάνω στὴν ἰδιαίτερη γραμμὴ ποὺ συνηθίζει ὁ ζωγράφος. Τὸ πάνω μέρος τῆς μετόπης πλαισιώνεται κι ἐδῶ ἀπὸ τὸ ἀπλοποιημένο, ἀλλὰ περισσότερο φροντισμένο, γλωσσωτὸ κόσμημα.

Τὸ θέμα ποὺ εἰκονίζεται, ἡ ἄρπαγὴ μιᾶς γυναικείας μορφῆς ἀπὸ ἓναν πολεμιστὴ μὲ ξίφος, ἐρμηνεύεται συνήθως ὡς ἄρπαγὴ τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Μενέλαο¹⁰⁵. Ὁ Μενέλαος φορώντας θώρακα καὶ κράνος κι ἔχοντας πορπωμένη μπροστὰ στὸ στήθος τὴ χλαμύδα του κινεῖται ὀρμητικὰ πρὸς τὰ δεξιὰ μὲ ὑψωμένο ἀπειλητικὰ τὸ ξίφος, ἐνῶ συγχρόνως στρέφεται πρὸς τὰ πίσω ἀρπάζοντας τὴν Ἑλένη ἀπὸ τὸ χέρι στὸ γνωστὸ μοτίβο « χεῖρα ἐπὶ καρπῷ »¹⁰⁶. Ἀντίθετα, ἡ Ἑλένη παρουσιάζεται σὲ ἡρεμὴ στάση φορώντας πέπλο καὶ ἱμάτιο « ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν », ποὺ κοσμεῖται μὲ γραπτὺς ρόδακες. Ἡ σύνθεση τῶν δύο μορφῶν ἐπαναλαμβάνεται ὅμοια στὸ ἀριστερὸ τμήμα μιᾶς μεγαλύτερης σύνθεσης μὲ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Τροίας, στὴν κύρια ὄψη τοῦ γνωστοῦ ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ στὸ Βερολίνο ἀριθ. 1685 (Πί ν. 46 β, 47 α), ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω¹⁰⁷.

Μὲ σιγουριά πᾶ ὁ ζωγράφος χαράσσει τὶς διάφορες λεπτομέρειες στὸ τόσο μικρὸ ἔργο του — οἱ μορφές δὲν ὑπερβαίνουν σὲ ὕψος τὰ 0,08 μ. —, ὅπως βλέπουμε στὶς ἑλικες τοῦ θώρακα καὶ στὴν πόρπη τῆς χλαμύδας τοῦ Μενέλαου. Σὲ σύγκριση μὲ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 52130 ἡ χάραξίς εἶναι ὄχι μόνον πιὸ πλούσια καὶ φροντισμένη, ἀλλὰ δείχνει ἐπίσης πόση εὐχέρεια καὶ ἐμπειρία ἔχει ἀποκτήσει στὸ μεταξὺ ὁ τεχνίτης μας. Τὴν ἀδυναμία ποὺ ἔχει ἀκόμη στὴν ἀπόδοση τῶν δακτύλων τῶν χερῶν θὰ κατορθώσῃ νὰ τὴν ὑπερνικήσῃ λίγο ἀργότερα. Ἡ ἐνδυμασία τῆς Ἑλένης δείχνει τὴν ἀλλαγὴ ἀπὸ τὴ συνηθισμένη ὡς τώρα ἐνδυμασία τῶν γυναικῶν, τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο σὲ σχῆμα « penguin », στὸν πέπλο καὶ τὸ ἱμάτιο ποὺ φοριέται ριγμένο στοὺς ὤμους. Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ ἀρχίζει νὰ ἐπικρατῇ ἡ νέα ἐνδυμασία τῶν γυναικείων μορφῶν, ἀλλὰ ἡ παλαιὰ θὰ ἐκτοπισθῇ ἀργότερα τελείως.

Ἡ κύλικα, ἐπίσης τοῦ τύπου Σιάνα, ἀπὸ τὴ συλλογὴ Γιαμαλάκη ἀριθ. 217 (Πί ν. 14 β, 15, 16, 17 α), σήμερa στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἡρακλείου¹⁰⁸, ἐντάσσεται στὴ σειρὰ

τῶν ἔργων τοῦ Λυδοῦ ποὺ πραγματευόμαστε. Δυστυχῶς ὑπολείμματα μόνον ἀπὸ τῆ σφίγγα ποὺ εἰκονιζόταν στὸ τόντο τῆς κύλικας ἔχουν σωθῆ. Κι αὐτὰ ὅμως εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ ἐκτιμῆση κανεὶς τὴν τελειότητα μὲ τὴν ὁποία ἔχει ἐνταχθῇ τὸ θέμα στὸν κυκλικὸ χῶρο¹⁰⁹. Μὲ τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ τῆς σφίγγας πρὸς τὰ πίσω καὶ τὸ ἀνασῆκωμα τοῦ ἐνὸς μπροστινοῦ της ποδιοῦ κλείνει ἀρμονικὰ ὁ κύκλος ποὺ διαγράφουν τὰ δρεπανόσχημα φτερά καὶ ἡ οὐρά της¹¹⁰. Τὴν παράσταση περιβάλλει ἡ γνωστὴ μας ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. I. G. 4412 πλαισίωση. Κάτω ἀπὸ τὴ λαβὴ τῆς κύλικας ὑπάρχει κι ἐδῶ τὸ σχηματοποιημένο καὶ ἀνεστραμμένο ἄνθος τοῦ λωτοῦ, ἐνῶ στὸ σημεῖο ποὺ ἐνώνεται τὸ πόδι μὲ τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου παρουσιάζεται καὶ πάλι τὸ ἀκτινωτὸ κόσμημα.

Καὶ στὶς δύο ὄψεις τῆς κύλικας εἰκονίζεται τὸ ἴδιο θέμα. Στὸ κέντρο τῆς παράστασης ὁ Διόνυσος καὶ ἡ Ἀριάδνη¹¹¹, τὸ θεϊκὸ ζευγάρι, στέκονται ὁ ἕνας ἀπέναντι στὸν ἄλλο. Ὁ θεός, ἀριστερά, φορᾷ χιτῶνα μὲ κοντὲς χειρίδες καὶ ἱμάτιο, ὄχι ριγμένο πάνω ἀπὸ τοὺς ὤμους, ὅπως στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634, ἀλλὰ τυλιγμένο γύρω ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ περασμένο πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερό του χέρι, ὥστε τμῆμα τοῦ στήθους καὶ ὁ δεξιὸς ὤμος μένουν γυμνά. Εἶναι στεφανωμένος μὲ φύλλα κισσοῦ καὶ κρατᾷ στὸ ἀριστερό του χέρι ἕνα κέρα, συνηθισμένο σύμβολο στὶς πρωιμότερες παραστάσεις του¹¹². Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι λυγισμένο στὸν ἀγκῶνα καὶ τὸν πήχη τεντωμένο ὁ Διόνυσος ἀπευθύνεται πρὸς τὴν Ἀριάδνη, ἀπὸ τὴ μορφή τῆς ὁποίας στὴ μιὰ ὄψη δὲ μᾶς σώζονται παρὰ ἐλάχιστα ὑπολείμματα. Ὡστόσο εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ μορφή δὲ θὰ ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν Ἀριάδνη στὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς κύλικας, ποὺ σώζεται καλύτερα. Ἡ μορφή ἐδῶ φορᾷ πέπλο καὶ ἱμάτιο « ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν » καὶ « ἀνακαλύπτεται » μπροστὰ στὸν θεό, πρόκειται δηλαδὴ γιὰ τὴ σκινη τοῦ ἱεροῦ γάμου¹¹³. Τὸ ζευγάρι περιβάλλουν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ σάτυροι καὶ μαινάδες σὲ χορευτικὲς κινήσεις, μὲ τρόπο ποὺ προδίδει καὶ πάλι τὴν ἀγάπη τοῦ ζωγράφου μας γιὰ συμμετρικότητα στὴ σύνθεση. Σὲ κάθε πλευρὰ ἔχουν τοποθετηθῇ τρεῖς μορφές, μιὰ μαινάδα ἀνάμεσα σὲ δύο σατύρους, ποὺ ἀπ' ἐδῶ καὶ μπρὸς ὁ Λυδὸς τοὺς θέλει σχεδὸν πάντα σεμνοῦς. Μὲ τὴ ζωρότητα τῶν κινήσεων καὶ τῶν χειρονομιῶν τους τὰ μέλη τοῦ θιάσου ἐρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς θεϊκὲς μορφές στὸ κέντρο, ἀναδεικνύοντας τὴν ἡρεμία τους.

Στὴν κύλικα αὐτὴ εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ ξεχωρίση κανεὶς κύρια καὶ δευτερεύουσα ὄψη. Οἱ στάσεις, οἱ κινήσεις καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν μορφῶν ἐπαναλαμβάνονται ὅμοιες στὶς δύο ὄψεις μὲ ἀσήμαντες διαφορές, ὅπως π.χ. βλέπουμε στὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Διόνυσου, ποὺ στὴν κατεστραμμένη ὄψη λυγίζει πιὸ ἔντονα πρὸς τὰ πίσω σπάζοντας ἔτσι τὸ κλειστό περίγραμμα τῆς μορφῆς. Στὸ ἴδιο χέρι τοῦ θεοῦ τὰ δάκτυλα εἶναι μαζεμένα καὶ ὁ ζωγράφος ἀποφεύγει τὴν ἀδυναμία ποὺ χαρακτηρίζει τὸ « τεράστιο » ἄκρο χέρι τοῦ Διόνυσου στὴν ἄλλη ὄψη.

Τὰ διονυσιακὰ θέματα, ἀγαπητὰ στοὺς ἀγγειογράφους τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, τὰ συναντοῦμε μὲ ἀρκετὴ συχνότητα καὶ στὸ θεματολόγιο τοῦ Λυδοῦ¹¹⁴. Οἱ ἀγγειογραφίες αὐτὲς δείχνουν μὲ πόσην ἀγάπη περιβάλλουν οἱ Ἀθηναῖοι τὸν θεὸ τοῦ κρασιοῦ καὶ τῆς διασκέδασης. Λίγα χρόνια μετὰ τὴν κύλικα τοῦ Λυδοῦ θὰ καθιερωθοῦν στὴν Ἀθήνα τὰ Μεγὰλα Διονύσια.

Οἱ μαινάδες τῆς κύλικας τοῦ Ἡρακλείου εἶναι ἐπαναλήψεις τῶν γυναικείων μορφῶν τῆς κύλικας I. G. 4412 τοῦ Τάραντα. Ἐδῶ ὅμως ἡ χάραξη μαρτυρεῖ περισσότερο σταθερὸ χέρι καὶ τὰ ἀποτελέσματά της δίνουν τὴν ἐντύπωση πιὸ φροντισμένης ἐργασίας. Ἔτσι π.χ. τὰ κοσμήματα στὶς παρυφές τῶν ἐνδυμάτων εἶναι προσεκτικότερα χαραγμένα, ὅπως

καὶ οἱ λοξὲς γραμμὲς στὸ ἱμάτιο τοῦ Διόνυσου. Στὰ ἐνδύματα τῆς Ἀριάδνης ἡ χάραξη, μολονότι περιορισμένη, διακρίνεται γιὰ τὴν ἀκρίβειά της σὲ σύγκριση μὲ τὴ χάραξη τῆς ὁμοίας μορφῆς τῆς Ἑλένης στὴ λήκυθο τοῦ Τάραντα ποὺ εἶδαμε πιὸ πάνω. Τὶς λεπτομέρειες στὰ γυνὰ σώματα καὶ τὰ κεφάλια τῶν ἀνδρικών μορφῶν τὶς συναντήσαμε ἤδη στὰ προηγούμενα ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Ἀπὸ δὴ καὶ πέρα ὅμως οἱ μικρὲς παράλληλες γραμμὲς ποὺ ἀποτελοῦν τὸ περίγραμμα τοῦ γενιοῦ ἀρχίζουν, μποροῦμε νὰ ποῦμε, νὰ ἀποτελοῦν κοινὸ γνώρισμα τῶν μορφῶν τοῦ Λυδοῦ. Στὴν κύλικα τοῦ Ἡρακλείου πρέπει νὰ προσέξουμε μὲ πόση σαφήνεια ἀποδίδονται τὰ δάχτυλα, ἀπὸ ὁποιαδήποτε ὄψη καὶ ἂν εἰκονίζονται τὰ χέρια. Τὴ δυσκολία νὰ χαραχτοῦν ὅλες οἱ ἐπάλληλες γραμμὲς τῶν δακτύλων ὁ ζωγράφος μας τὴν ξεπερνᾷ σχεδιάζοντας πολὺ μεγαλύτερο τὸ ἄκρο χέρι, δυσανάλογο σὲ σχέση μὲ τὰ ὑπόλοιπα μέλη τῆς μορφῆς, ἔτσι ὥστε νὰ μπορῇ πάνω σ' αὐτὸ νὰ χαράσσει ἀνετατίς διαχωριστικὲς γραμμὲς τῶν δακτύλων. Τὰ μεγάλα δάκτυλα τῶν μορφῶν εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ γνώρισμα ποὺ τὸ βρίσκουμε σὲ πολλὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ.

Ἀπὸ τὸ λευκὸ χρῶμα ποὺ κάλυπτε τὸ χιτῶνα τοῦ Διόνυσου, ὅπως καὶ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυνὰ μέλη τῶν γυναικείων μορφῶν, ἔχουν ἀπομείνει λίγα ἴχνη. Στὰ τελευταῖα σημεῖα, κυρίως στὰ πρόσωπα, φαίνονται τώρα ἀμυδρὰ μόνον ἴχνη χάραξης τῶν λεπτομερειῶν, ὥστε τὸ ἔργο χάνει ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ του ζωερὴ ἐντύπωση. Τὸ μενεξεδὶ χρῶμα ἐμφανίζεται ἀρκετὰ ἔντονο στὰ μαλλιά, στὰ γένια καὶ στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν.

Θὰ ἀφήσουμε πρὸς τὸ παρὸν κατὰ μέρος τὴν ἐξέταση ἄλλων κυλίκων τοῦ Λυδοῦ, γιὰ νὰ μὴν ἀπομακρυνθοῦμε χρονικὰ ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀγγείων μεγάλων σχημάτων, ποὺ πρέπει νὰ ἔγιναν σύγχρονα μὲ τὶς κύλικες καὶ τὶς ληκύθους ποὺ εἶδαμε παραπάνω. Ὁ ἀμφορέας τοῦ Λούβρου F 29¹¹⁵ (Πί ν. 1 β, 17 β, 18) τύπου Β, στὸν ὁποῖο ἀναφερθήκαμε καὶ στὸ πρῶτο κεφάλαιο τῆς ἐργασίας μας ἐξαιτίας τῆς ἐπιγραφῆς του, μᾶς σώζεται σὲ ἀρκετὰ ἀποσπασματικὴ κατὰστασις. Κάποτε, ἦταν γνωστὸ μόνον ἓνα του ὄστρακο, αὐτὸ ποὺ σώζει τὴν ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου. Τὰ νέα ὄστρακα ποὺ κόλλησαν μ' αὐτὸ συμπλήρωσαν ἀρκετὰ τὶς παραστάσεις καὶ τὸ σχῆμα τοῦ ἀμφορέα. Στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29 παρατηροῦμε μιὰ σημαντικὴ ἰδιορρυθμία ὡς πρὸς τὸ σύστημα τῆς διακόσμησης, συγκεκριμένα στὴν τοποθέτηση τοῦ γλωσσωτοῦ κοσμήματος^{115α}. Ἡ ταινία τοῦ κοσμήματος αὐτοῦ εἶναι τυπικὴ στοὺς ὦμους κυρίως τῶν ἀγγείων. Στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ὦμο τὴ συναντοῦμε καὶ στὸ λαιμὸ καί, τὸ πιὸ περίεργο, στὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου ὡς διαχωριστικὸ ὄριο ἀνάμεσα στὴν κύρια καὶ στὴ δευτερεύουσα παράστασις. Ἐτσι ἐξηγεῖται τὸ γεγονὸς ὅτι παλαιότερα τὸ ὄστρακο μὲ τὴν ἐπιγραφή, ποὺ σώζει τμήμα ἀπὸ τὸ γλωσσωτὸ κόσμημα τοῦ σώματος, πίστευαν ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸν ὦμο μιᾶς ὑδρίας¹¹⁶.

Στὸ λαιμὸ, ἀνάμεσα στίς δύο ταινίες τοῦ γλωσσωτοῦ κοσμήματος, παρεμβάλλεται μιὰ ἄλυσίδα ἀπὸ ἀνεστραμμένα ἄνθη λωτοῦ, κλειστὰ καὶ « ἀνοικτὰ »¹¹⁷ ἐναλλάξ, ποὺ συνδέονται ἀντίστοιχα μὲ τοξωτὰ στελέχη. Μιὰ παραλλαγή τοῦ κοσμήματος αὐτοῦ θὰ συναντήσουμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Λυδοῦ.

Στὴν κύρια ὄψη εἰκονίζονται χαρακτηριστικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Τροίας : ὁ φόνος τοῦ Πριάμου καὶ τοῦ Ἀστυάνακτα ἀπὸ τὸν Νεοπτόλεμο καὶ ἡ ἀσέβεια τοῦ Αἴαντα, ποὺ ἀποσπᾷ βίαια τὴν Κασσάνδρα ἀπὸ τὸ ξόανο τῆς Ἀθηνᾶς¹¹⁸. Στίς δύο πρῶτες σκηνὲς παρευρίσκονται καὶ δύο γυναικεῖς μορφές ποὺ ἐρμηνεύονται ἀντιστοίχως ὡς Ἑκάβη καὶ Ἀνδρομάχη. Τὸ θέμα τοῦ φόνου τοῦ Πριάμου καὶ τοῦ Ἀστυάνακτα εἶχε ἀπεικονιστῇ καὶ παλαιότερα σὲ ἀττικὰ ἀγγεῖα, ὅπως στὸ γνωστὸ κάλυμμα λεκανίδας στὴ

Νεάπολη τοῦ ζωγράφου C. Ἐκεῖ ὅμως τὸ πλῆθος τῶν μορφῶν ποὺ εἰκονίζονται δίνουν στὴν παράσταση ἓνα χαρακτήρα διηγηματικὸ καὶ μειώνεται ἡ δραματικότητα τῶν ἐπεισοδίων. Στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου μὲ τὴν ἐπιλογὴ καίριων ἐπεισοδίων ἀπὸ τὸ μῦθο, ποὺ εἰκονίζονται πλάι-πλάι, καὶ τὸν περιορισμὸ τῶν μορφῶν στὸ ἐλάχιστο, σ' αὐτὲς δηλαδὴ ποὺ παίζουν τὸν κύριον ρόλο, ἡ παράσταση ἀποκτᾷ μνημειακὸ χαρακτήρα καὶ τὸ δραματικὸ στοιχεῖο γίνεται ἔντονο. Ἡ γεμάτη ἀγωνία χειρονομία τῆς γυνῆς Ἀνδρομάχης πρὸς τὸν Νεοπτόλεμο, καθὼς αὐτὸς ἐκσφενδονίζει τὸ μονάκριβο γιό της, ἡ στάση τοῦ ἄψυχου σώματος τοῦ Πριάμου ποὺ πέφτει πάνω στὸ βωμὸ μὲ κρεμασμένα τὰ χέρια, ἡ συγκρατημένη χειρονομία τῆς Ἑκάβης ποὺ τοποθετεῖ τὰ δύο της χέρια κάτω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Πριάμου καί, τέλος, ἡ ἀπεγνωσμένη φυγὴ τῆς Κασσάνδρας πρὸς τὸ ξόανο ἀποδεικνύουν τὶς μεγάλες ἱκανότητες τοῦ ἀγγειογράφου.

Ἀπὸ τὴ δεύτερη ὄψη ἔχουν σωθῇ ὑπολείμματα, ἀλλὰ τὸ θέμα ἀναγνωρίζεται μὲ σχετική ἀσφάλεια. Πρέπει νὰ εἰκονίζόταν ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν ἀγὼνα τοῦ Ἡρακλῆ — σώζεται ἐπιγραφὴ — μὲ τὸν Κύκνο¹¹⁹. Ἡ παρουσία τοῦ Δία, — γιατί ὡς Δίας πρέπει νὰ ἐρμηνευτῇ ἡ μορφή μὲ τὸ μακρὸ χιτῶνα καὶ τὸ ριγμένο στοὺς ὤμους ἱμάτιο —, μᾶς ὑποχρεώνει νὰ δεχτοῦμε ὅτι στὸν ἀγὼνα παρευρισκόταν ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Δία καὶ ὁ πατέρας τοῦ Κύκνου, ὁ Ἄρης. Ἔτσι μόνον θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογηθῇ ἡ παρουσία τοῦ πατέρα τῶν θεῶν, ποὺ μὲ μεγάλο διασκελισμὸ καὶ μὲ ἀπλωμένα τὰ χέρια — πιθανὸν κρατοῦσε κεραυνὸ σύμφωνα μὲ ἀνάλογες παραστάσεις — θὰ προσπαθοῦσε νὰ διαχωρίσῃ τὰ παιδιὰ του. Ὅρισμένα ἔχνη, πίσω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἡρακλῆ, σωστά, νομίζω, ἔχουν ἀποδοθῇ στὴν Ἀθηνᾶ¹²⁰, ἀφοῦ ἡ παρουσία της στὴν παράσταση εἶναι συχνή.

Ἡ παράσταση τοῦ Ἡρακλῆ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου πρέπει νὰ εἶναι ἡ παλαιότερη ποὺ μᾶς σώθηκε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ. Στὸ ἐξῆς ὁ ἀγγειογράφος ἐμπνέεται συχνὰ ἀπὸ τὰ κατορθώματα τοῦ ἥρωα αὐτοῦ, καὶ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Ἡρακλῆς εἶναι ἡ πιὸ συχνὰ ἀπεικονιζόμενη μορφή στὸ θεματολόγιό του. Ὡστόσο, δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ἰδιαίτερη προσωπικὴ προτίμηση τοῦ Λυδοῦ, ἀλλὰ γιὰ μιὰ γενικότερη προτίμηση, ποὺ ἀρχίζει νὰ ἐκδηλώνεται τὰ χρόνια αὐτὰ καὶ συνεχίζεται ὡς τὸ τέλος τοῦ 6ου αἰ. Ἡ ὑπόθεση ὅτι πίσω ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ Ἡρακλῆ μπορεῖ νὰ κρύβεται ἡ πολιτικὴ προπαγάνδα τῶν Πεισιστρατιδῶν εἶναι πολὺ δελεαστικὴ¹²¹.

Κάτω ἀπὸ τὸ γλωσσωτὸ κόσμημα τοῦ σώματος τοῦ ἀμφορέα ὑπῆρχε μιὰ ζώνη μὲ διάφορα ζῶα : λιοντάρια, πάνθηρες, σειρήνες καὶ ζαρκάδια, ποὺ μᾶς σώζονται σὲ πολὺ ἀποσπασματικὴ κατάσταση.

Στὸ ἔργο αὐτὸ κάνει ἐντύπωση ἡ ἐξαιρετικὰ πλούσια χάραξη. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ἡ πρώτη μνημειακὴ δημιουργία, γιὰ τὴν ὁποία ὁ ζωγράφος θὰ ἦταν ὑπερήφανος. Ἴσως γι' αὐτὸ νὰ ἔβαλε καὶ τὴν ὑπογραφή του. Δυστυχῶς ἡ κακὴ κατάσταση στὴν ὁποία σώζεται τὸ ἀγγεῖο δημιουργεῖ λανθασμένες ἐντυπώσεις σχετικὰ μὲ τὴν ποιότητα τοῦ ἔργου. Κάποια ἀδυναμία ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχη ὁ ζωγράφος στὴν ἀπόδοση τῶν χειρῶν, ἀλλὰ ἡ χάραξη σὲ ἄλλα σημεῖα δείχνει ὡς ποιοτὸ βαθμὸ ἔχει κατακτήσει τὴν τεχνικὴ του. Οἱ πυκνές, παράλληλες, μακρόσυρτες, κυματοειδεῖς γραμμὲς ποὺ καλύπτουν τὸ χιτῶνα τοῦ Πριάμου εἶναι κάτι τὸ ἐξαιρετικὰ σπάνιο καὶ ἀντικαθιστοῦν τὶς γραπτές ποὺ εἴχαμε δεῖ σὲ προηγούμενα ἔργα¹²². Μὲ ὅμοιες κάθετες χαράξεις γεμίζει καὶ ὁ χιτῶνας τοῦ Αἴαντα. Ἡ κόμη χαράσσεται τώρα ὁλόκληρη καὶ ὄχι μόνον οἱ ἄκρατοι βόστρυχοι. Τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ θὰ τὸ ξαναβροῦμε στὰ τελευταῖα κυρίως ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Τὰ γένια τοῦ Πριάμου ἀποδίδονται μὲ γραμμὲς ποὺ

ἀποτελοῦνται ἀπὸ λεπτὲς στιγμές. Γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἔργο αὐτὸ ἐμφανίζεται ἐπίσης τὸ διακοσμητικὸ μοτίβο τῶν φολίδων, συχνὸ σὲ κατοπινὰ ἔργα, ποὺ κοσμεῖ τὸν πέπλο τῆς Ἑκάβης καὶ τοῦ ξοάνου τῆς Ἀθηνᾶς. Ἐνα ἄλλο κόσμημα ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ, ὁ μαϊάνδρος, χρησιμοποιεῖται ἰδιόρρυθμα στὴν παρυφή καὶ σ' ὁλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ χιτωνίσκου τοῦ Νεοπτόλεμου ἀναδεικνύοντας τὴ μορφή.

Ἡ τόσο πλατιά χρησιμοποίηση τῆς χάραξης σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μνημειακότητα τῶν μορφῶν, ὅσο κι ἂν αὐτὲς μᾶς σώθηκαν ἀποσπασματικά, δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἀμφορέας τοῦ Λούβρου εἶναι τὸ νεώτερο ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ Λυδοῦ ποὺ πραγματευτήκαμε ὡς τώρα. Τὸ μοτίβο τοῦ Νεοπτόλεμου ποὺ ἐπιτίθεται μὲ μεγάλο διασκελισμὸ καὶ τὸ δεξιὸ χέρι ἑτοιμὸ νὰ χτυπήσῃ τὸ ἔχει ἕνας πολεμιστὴς στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 52130. Ἐπίσης, ὁ τρόπος ποὺ ἀπεικονίζεται ἡ ἀσπίδα, ἐλαφρὰ λοξὰ καὶ σὲ σύντμηση, ὁ τύπος τῆς περικεφαλαίας μὲ λοφίον ποὺ διακοσμεῖται μὲ μικρὲς χαράξεις καὶ ὁ τρόπος ποὺ ἀποδίδεται ὁ κοντὸς χιτωνίσκος φέρνουν τὰ δύο ἔργα πολὺ κοντά. Μιὰ πρωτοτυπία τοῦ Λυδοῦ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου εἶναι τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας, ἡ προτομή ἑνὸς γρύπα ποὺ προβάλλει « ὁλόγλυφη » ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἀσπίδας, κατὰ τρόπο ποὺ θὰ χρησιμοποιηθῇ καὶ ἀργότερα ἀπὸ τὸν ζωγράφο μας. Τὸ μοτίβο τῆς γονατισμένης Κασσάνδρας, μὲ τὸ ἕνα σκέλος λυγισμένο σὲ ὀρθή γωνία καὶ μὲ τὸ ἄλλο νὰ ἀγγίξῃ σχεδὸν τὸ ἔδαφος, ἐπαναλαμβάνεται σ' ἕναν πολεμιστὴ τῆς παραπάνω κύλικας τοῦ Τάραντα, ποὺ μπορεῖ νὰ συμπληρωθῇ ἀνάλογα, μὲ στροφή δηλαδὴ τοῦ κεφαλοῦ πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Μολονότι διαφορετικὰ σὲ κλίμακα, τὰ δύο αὐτὰ ἔργα δὲν πρέπει νὰ ἀπέχουν χρονολογικὰ μεταξὺ τους.

Ἡ πολὺ ἀποσπασματικὰ σωζόμενη δεύτερη ὄψη τοῦ ἀγγείου προσφέρεται λιγότερο γιὰ συγκρίσεις. Κι ἐδῶ ὅμως ἡ χάραξη εἶναι προχωρημένη, καὶ οἱ κόκκινες στιγμές ποὺ διακοσμοῦν τὸ κοντὸ ἱμάτιο τοῦ Δία δείχνουν μιὰ πιὸ ἐξελιγμένη φάση σὲ σχέση μὲ τὸ ὅμοιο κόσμημα μορφῶν προηγούμενων ἀγγείων, ὅπως τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα τοῦ Λονδίνου. Στὸ ἴδιο συμπέρασμα καταλήγουμε, ἂν συγκρίνουμε τὰ λιοντάρια τῆς δευτερεύουσας ζώνης μὲ τὰ λιοντάρια τοῦ παραπάνω κρατήρα. Ἐδῶ τὰ ζῶα ἀποδίδονται μὲ περισσότερες λεπτομέρειες, ὅπως δείχνουν οἱ μικρὲς ἐπάλληλες χαράξεις ποὺ χωρίζουν τὴ χαίτη ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ θηρίου.

Συγκεφαλαιώνοντας τὰ παραπάνω μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ἀμφορέας τοῦ Λούβρου F 29, ποὺ ἀποτελεῖ σταθμὸ στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τοῦ Λυδοῦ, ἔχει ξεπεράσει χρονικὰ τὸν κρατήρα τοῦ Λονδίνου καὶ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634 καὶ βρίσκεται κοντὰ στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα. Παρὰ τὶς σημαντικὲς ὥστόσο κατακτήσεις ποὺ διαπιστώνονται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ὁ ζωγράφος μας βρίσκεται ἀκόμη στὸ στάδιο τῶν ἀναζητήσεων, ὅπως δείχνουν μερικὲς σχεδιαστικὲς ἀδυναμίες τοῦ ἔργου.

Ὁ κιονωτὸς κρατήρας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Harvard ἀριθ. 1925.30.125¹²³ (Π ί ν. 19, 20 α) εἶναι ὡς πρὸς τὸ σχῆμα τοῦ πιὸ προχωρημένος ἀπὸ τὸν κιονωτὸ κρατήρα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἀριθ. 1948.10 - 15.1. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ διαφορετικὸ προφίλ τοῦ ποδιοῦ στὰ δύο ἀγγεῖα, ὑπάρχει οὐσιαστικὴ διαφορὰ στὴ δομὴ τους. Πιὸ καμπύλα εἶναι τὰ περιγράμματα καὶ πιὸ βαρὺ τὸ σῶμα τοῦ κρατήρα τοῦ Λονδίνου, ἐνῶ ἀντίθετα ὁ κρατήρας τοῦ Harvard διακρίνεται ἀπὸ μιὰ μεγαλύτερη ἀνάταση, ποὺ ὀφείλεται στὸν ὑψηλότερο λαιμὸ καὶ στὸ λιγότερο καμπύλο προφίλ τοῦ σώματος, ποὺ στὸν ὅμο γίνε-ται γωνιώδης. Ἐπιπλέον οἱ λαβὲς φυτρώνουν ψηλότερα, στὸ σημεῖο ὅπου ἀρχίζει νὰ διαγράφεται ὁ ὅμος¹²⁴.

Ὅμοια στὰ δύο ἀγγεῖα εἶναι τὰ μοτίβα πού διακοσμοῦν τὴ βάση, τὸν ὦμο καὶ τὸ χεῖλος τους, ὅπως καὶ τὸ θέμα τῆς δεύτερης ὀψης, μιὰ σφίγγα ἀνάμεσα σὲ δύο λιοντάρια, μόνο πού στὸν κρατήρα τοῦ Harvard ἡ σφίγγα εἰκονίζεται μὲ ἀνοικτὰ φτερά. Τώρα, οἱ παραστάσεις τῶν δύο ὀψεων περιορίζονται σὲ μετόπες καὶ δὲν ἀποτελοῦν συνεχῆ ζωφόρο. Σφίγγες κοσμοῦν καὶ τὰ πλακίδια τῶν λαβῶν¹²⁵, ἐνῶ μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ κλειστὰ ἄνθη λωτοῦ μέσα σὲ ἀνοικτὰ σέπαλα περιτρέχει τὴν ὀριζόντια ἐπιφάνεια τοῦ χείλους τοῦ ἀγγείου.

Τὸ θέμα τῆς κύριας ὀψης εἶναι μονομαχίες μεταξὺ πολεμιστῶν, οὐσιαστικὰ ὅμως δεσπόζει τὸ γνωστὸ τέθριππο σὲ κατενώπια ὀψη¹²⁶. Τὸ τέθριππο, πού ἀπλώνεται ἄνετα καὶ καταλαμβάνει τὸ κέντρο τῆς μετόπης, ἀντιπροσωπεύει γιὰ λόγους οἰκονομίας καὶ τὰ τέσσερα ἄρματα πού θὰ περιμέναμε. Τὰ δύο ζεύγη τῶν πολεμιστῶν ἔχουν περιοριστῆ στὰ ἄκρα τῆς παράστασης. Στὸν κενὸν τριγωνικὸ χῶρο ἀνάμεσα στὰ κεφάλια κάθε ζεύγους ἀλόγων πετᾷ ἓνα πουλί, πού κατευθύνεται πρὸς τὸ ζευγάρι τῶν πολεμιστῶν. Σὲ τέτοιου εἶδους παραστάσεις τὰ πουλιά εἶναι ἀσφαλῶς οἰωνοί, καλὰ ἢ κακὰ προμηνύματα γιὰ τὶς τύχες τῶν πολεμιστῶν πού μονομαχοῦν¹²⁷. Οἱ σκηνές μονομαχίας μὲ τέθριππα, πάνω στὰ ὁποῖα περιμένουν οἱ ἡνίοχοι, δὲ σχετίζονται μὲ σύγχρονες μάχες, ἀλλὰ ἀναγονται, ὅπως φαίνεται, στὸ ἔπος¹²⁸.

Ἐνῶ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ μοτίβα τοῦ κρατήρα μᾶς εἶναι ἤδη γνωστά, τὸ στοιχεῖο πού τὸν κάνει νὰ ξεχωρίζῃ εἶναι ἡ προσεκτικὴ χάραξη, πού, ὅπως καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29, χρησιμοποιεῖται σὲ μεγάλη κλίμακα. Ἄν συγκρίνουμε τὶς χαίτες τῶν ἀλόγων στὸν κρατήρα αὐτὸν καὶ στὴν ὕδρια τοῦ Λούβρου E 804, γίνεται σαφὴς ἡ χρονικὴ ἀπόσταση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Ἐδῶ ἡ πυκνὴ χάραξη πού καλύπτει τὶς χαίτες σ' ὅλη τους τὴν ἐπιφάνεια δημιουργεῖ ἐντονὴ διακοσμητικὴ ἐντύπωση καὶ τονίζει τὶς ἀντίθετες στροφές τῶν κεφαλῶν τῶν ἀλόγων. Ἄφθονη εἶναι ἡ χάραξη πού ἀποδίδει καὶ τὶς ἄλλες λεπτομέρειες στὰ σώματα καὶ τὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων, μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ λοφίον πού συναντήσαμε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου E 868. Μὲ φροντίδα ἀποδόθηκαν καὶ οἱ λεπτομέρειες στὶς μορφές τῶν πολεμιστῶν, τῶν ὁποίων τὰ μοτίβα μᾶς εἶναι ἤδη γνωστά ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα 52130 καὶ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29. Οἱ προσεκτικὰ σχεδιασμένες ἔλικες πού κοσμοῦν τοὺς θώρακες μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὶς ἔλικες τοῦ θώρακα τοῦ Μενέλαου στὴ λήκυθο τοῦ Τάραντα, πού εἶδαμε λίγο πιὸ πάνω. Παρόλο πού στὸν κρατήρα ἡ χάραξη εἶναι πολὺ πιὸ πλούσια, πράγμα πού ὀφείλεται κατὰ κύριο λόγο στὸ μέγεθος τῆς παράστασης, τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ ἀπέχη πολὺ ἀπὸ τὴ λήκυθο τοῦ Τάραντα.

Ἀξιοπρόσεκτο εἶναι τὸ ἐπίσημα πού κοσμεῖ τὴν ἀσπίδα τοῦ πολεμιστῆ στὴν ἄκρη δεξιά, ἓνα φίδι μὲ ἀνοικτὸ τὸ στόμα πού προβάλλει « ὀλόγλυφο » ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς ἀσπίδας¹²⁹. Μᾶς θυμίζει τὴν ἀσπίδα τοῦ Ἡρακλῆ, ὅπως περιγράφεται ἀπὸ τὸν Ἡσίοδο¹³⁰: « ἐν μέσσω δὲ δράκοντος ἔην φόβος οὐ τι φατειός, / ἔμπαλιν ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς / τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν πλῆτο στόμα λευκὰ θεόντων / δεινῶν, ἀπλήτων. . . ». Ἐνα ὅμοιο « ἀνάγλυφο » ἐπίσημα συναντήσαμε καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29, ὅπου μιὰ κεφαλὴ γρύπα κοσμεῖ τὴν ἀσπίδα τοῦ Νεοπτόλεμου. Τὰ εἶδη τῶν ἀσπίδων καὶ οἱ διαφορὲς ὀψεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀποδίδονται εἶναι ἤδη γνωστά ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἔργα πού ἐξετάσαμε. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ περικεφαλαῖες μὲ τὰ ὑψηλὰ λοφία πού καλύπτουν τὸ γλωσσωτὸ κόσμημα τοῦ ὄμου, ἐνῶ ἡ ἀπόδοση τῶν θωράκων ἀπὸ τὰ νῶτα ὑπάρχει ἤδη στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 52130. Ἐξάλλου, τὸ γλωσσοειδὲς κόσμημα πού

στολίζει τις περικνημίδες τὸ ἔχει ξαναχρησιμοποιήσει ὁ ζωγράφος, σὲ ἀπλούστερη ὁμως μορφή, καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29¹³¹. Τὰ φτερά τῶν πουλίων, ὅπως ἐπίσης καὶ τῶν σφιγγῶν, ἀποτελοῦνται ἀπὸ τρεῖς ὀριζόντιες ζῶνες. Στὴν κατώτερη ἀποδίδονται μὲ χάραξη οἱ ἀπολήξεις τῶν φτερῶν, ἐνῶ ἡ μεσαία, ὅπως καὶ στὸν ἐνεπίγραφο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου, καλύπτεται ἀπὸ μενεξεδι χρῶμα.

Καὶ ἡ σύγκριση τῶν λιονταριῶν τῆς δεύτερης ὄψης τοῦ κρατήρα μὲ τὰ λιοντάρια στὶς δευτερεύουσες ζῶνες τοῦ ἀμφορέα F 29 τοῦ Λούβρου δείχνει ὅτι ὁ κρατήρας πρέπει νὰ εἶναι λίγο νεώτερος. Ἐνῶ στὸν ἀμφορέα ἡ χαίτη τῶν λιονταριῶν καλύπτεται μὲ κόκκινο χρῶμα καὶ μόνο στὶς ρίζες τῆς ὑπάρχει χάραξη, στὸν κρατήρα ἡ χάραξη στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι πιὸ πυκνὴ καὶ ἐπιπλέον ὀλόκληρη ἡ χαίτη καλύπτεται ἀπὸ κάθετες σειρὲς μικρῶν ζητοειδῶν χαράξεων. Τέλος, θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν πλούσια χρίση τοῦ μενεξειδίου χρώματος, πού, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου, ἀνεβάζει αὐτὸ τὸ ἔργο σὲ ξεχωριστὴ θέση ἀνάμεσα στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Λυδοῦ.

Ἀπὸ τὸν κρατήρα τοῦ Harvard ἐλάχιστη εἶναι ἡ χρονικὴ διαφορὰ τῆς ὑδρίας τῆς Villa Giulia M. 430¹³², τῆς ὑψηλότερης ἀπὸ τὶς ὑδρίες τοῦ Λυδοῦ πού ἀναφέραμε ὡς τώρα¹³³ (Π ί ν. 20 β, 21). Δὲ γίνεται καμιὰ προσπάθεια νὰ δοκιμαστοῦν νέα θέματα στὴ μετόπη τοῦ ὧμου, ἀλλὰ τοποθετεῖται μιὰ τυπικὴ γιὰ τοὺς ὧμους τῶν ὑδριῶν τριάδα ζῶων, μιὰ σειρήνα δηλαδὴ ἀνάμεσα σὲ δύο λιοντάρια. Ἀντίθετα, στὴν κύρια ὄψη, ὁ Λυδὸς χειρίζεται ἓνα νέο θέμα, μὲ τρόπο πού τὸν ἀναδεικνύει γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ δημιουργὸ μὲ πρωτοτυπία. Ἡ παράσταση τῆς μάχης τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸν τρισῶματο Γηρυόνη εἶναι κατὰ τὸν Beazley ὄχι μόνον ἡ πιὸ πρῶμη ἀπεικόνιση τοῦ θέματος στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία, ἀλλὰ καὶ ἡ καλύτερη σ' ὀλόκληρη τὴ διάρκεια τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ¹³⁴. Μολονότι οἱ παραστάσεις τῆς ὑδρίας αὐτῆς ἔχουν κακοπάθει, ἡ ὁμορφιὰ τοῦ ἔργου εἶναι καὶ σήμερα ἀκόμη ἀναμφισβήτητη. Τὸ θέμα τοῦ Γηρυόνη τὸ ἐπαναλαμβάνει ὁ Λυδὸς ἄλλη μιὰ φορὰ¹³⁵. Λίγο ἀργότερα γίνεται τὸ θέμα πολὺ ἀγαπητό, ὅπως μᾶς δείχνει ἡ σειρὰ δεκαῆξι ἀγγείων τῆς ὁμάδας E καὶ τοῦ Ἑξηκτῆ¹³⁶. Ἡ συχνότητα μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζεται τὸ θέμα αὐτὰ τὰ χρόνια ὀφείλεται πιθανότατα σὲ ἓνα “ λογοτεχνικὸ ” πρότυπο, τὴ « Γηρυονίδα » τοῦ Στησιχόρου¹³⁷.

Πόσο κοντὰ στὸν κρατήρα τοῦ Harvard βρίσκεται ἡ ὑδρία τῆς Villa Giulia γίνεται σαφὲς ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν λιονταριῶν στὸν ὧμο καὶ στὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ Γηρυόνη μὲ τὸ λιοντάρι στὴ δεύτερη ὄψη τοῦ κρατήρα. Ἡ ὁμοιότητα εἶναι πολὺ ἐνδεικτικὴ. Ὅπως στὴν ὑδρία ἔτσι καὶ στὴν πίσω ὄψη τοῦ κρατήρα τὰ μαλλιά τῆς σειρήνας πλέκονται σὲ ἓναν μακρὺ πλόκαμο, πού φτάνει ὡς χαμηλὰ στὸ σῶμα τῆς, κάτι πού δὲν παρατηρεῖται συχνὰ στὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Κοινὰ στὰ δύο ἀγγεῖα εἶναι ἐπίσης τὰ κράνη μὲ τὰ ὑψηλὰ λοφία, ὅπως καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ γλωσσοειδὲς κόσμημα τῶν περικνημίδων.

Στὴν κύρια παράσταση ὁ Λυδὸς κατόρθωσε ν' ἀποδώσει μὲ σαφήνεια ἀλλὰ καὶ μὲ ἐπιτυχία, διατάσσοντάς τα σὲ τρία ἐπ'ἀλλήλα ἐπίπεδα, τὰ σώματα τοῦ Γηρυόνη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα ἔχει κιόλας ἐξουδετερωθῇ ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ. Ὁ Εὐρυτίων εἰκονίζεται πεσμένος σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, μὲ τὴ δύσκολη στάση τοῦ κορμοῦ πού στηρίζεται πᾶνω στὸν ἀγκῶνα. Ἡ μορφή αὐτὴ ἀποτελεῖ συνδετικὸ κρίκο τῆς σύνθεσης. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά τὸ τέρας μὲ τὸν ἐντονο διασκελισμὸ τῶν ποδιῶν καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ μορφή τοῦ Ἡρακλῆ πού σκοπεύει μὲ τὸ πολὺ μεγάλον τόξον του¹³⁸ δημιουργοῦν μιὰ ζωντανὴ εἰκόνα ὀρμητικῆς σύγκρουσης πού διασπᾷ τὰ ὅρια τῆς μετόπης.

Ἡ λεπτή χάραξη στοτό τόξο τοῦ Ἡρακλῆ, ἡ προσεγμένη σχεδίαση στό ἐπίσημα τῶν ἀσπίδων καί ἰδίως στόν τρίποδα - ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ πεσμένου κορμοῦ τοῦ Γηρυόνη, καθὼς ἐπίσης καί ἡ χάραξη στό γένια καί στόν ἰδιόρρυθμο « πῖλο » τοῦ Εὐρυτίωνα, στίς περικεφαλαίες, στή λεοντή καί στή φαρέτρα τοῦ Ἡρακλῆ, δείχνουν τή φροντίδα τοῦ ἀγγειογράφου γιά τή λεπτομέρεια. Μὲ ἀφθονία χρησιμοποιεῖται καί σ' αὐτό τὸ ἔργο τὸ μενεξεδὶ χρῶμα. Τελειώνοντας τὴν περιγραφή αὐτῆς τῆς ὑδρίας, πρέπει νὰ σημειώσουμε δύο νέα στοιχεῖα ποὺ παρουσιάζει. Στὰ ἔργα ποὺ ἐξετάσαμε ὡς τώρα εἶδαμε ὅτι ὁ Λυδὸς ἀπεικόνιζε δύο εἶδη ἀσπίδων: τὴν ὀκτώσχημη, ποὺ τοῦ ἀρέσει νὰ τὴν παρουσιάζει ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τῆς ὄψη, καί τὴν στρογγυλή, ποὺ σχεδὸν πάντα τὴν ἀποδίδει μὲ τολμηρὴ σύντμηση. Στὴν ὑδρία τῆς Villa Giulia χρησιμοποιεῖ τις στρογγυλὲς ἀσπίδες ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ τους ὄψη καί τις ἀπλώνει στοτό πρῶτο ἐπίπεδο, χωρὶς νὰ φοβᾶται μήπως καλύψουν τις μορφές· ἔτσι, ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ τις στολίσῃ μὲ ὠραῖα ἐπίσημα, πράγμα ποὺ θὰ τὸ κάνῃ ἀπὸ δῶ καί στοτό ἐξῆς συχνὰ χρησιμοποιώντας τὴ χάραξη ἢ τὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα. Τὸ δεύτερο νέο στοιχεῖο στὴν ὑδρία αὐτὴ εἶναι οἱ τέσσερις ὀριζόντιες ζῶνες στίς ὁποῖες χωρίζονται τώρα τὰ φτερά τῶν μυθικῶν τεράτων, ποὺ θὰ τις δοῦμε καί στοτά περισσότερα ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου. Τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τοποθετήσουμε τὴν ὑδρία τῆς Villa Giulia ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Harvard.

Ὁ ἀμφορέας τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995¹³⁹ (Π ί ν. 22, 23) πρέπει νὰ ἀνήκῃ στοὺς λεγόμενους « τυρρηνικοὺς » ἀμφορεῖς παρόλο ποὺ μερικοὶ μελετητὲς προσπάθησαν νὰ τὸν ἀποσυνδέσουν ἀπὸ αὐτούς¹⁴⁰. Στὴν κύρια ὄψη ἔχουμε τὸ γνωστὸ ἤδη ἀπὸ τὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Λονδίνου θέμα τῆς κρίσης τοῦ Πάρη. Ὁ τύπος τῆς παράστασης εἶναι ὁ ἴδιος, μόνον ποὺ ἐδῶ, ἔκτος ἀπὸ τὸν Πάρη, εἰκονίζεται καί ὁ Ἑρμῆς σὲ ἔντονη κίνηση μὲ ἀνοικτὸ διασκελισμὸ· ἐπιπλέον φορεῖ τὰ φτερωτὰ πέδιλα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἡ μορφή τοῦ θεοῦ καταλαμβάνει τόσο σημαντικὸ χῶρο στὴν παράσταση, ὥστε ἡ τρίτη θεὰ νὰ ἀπωθῆται κάπως πρὸς τὴν ἄκρη τῆς ζώνης. Τὸ χῶρο ποὺ ἀπομένει πίσω ἀπὸ αὐτὴν καταλαμβάνουν δύο μορφές, ποὺ κι ἐδῶ δὲ φαίνεται νὰ ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸ κυρίως θέμα¹⁴¹. Οἱ μορφές αὐτές, ὅπως καί ἡ γλαῦκα¹⁴² ἀνάμεσα στοτά ἀνοιχτὰ σκέλη τοῦ Ἑρμῆ, δὲν ἐξυπηρετοῦν κανέναν ἄλλο σκοπὸ παρὰ τὴν ἐπιθυμία τοῦ ἀγγειογράφου νὰ γεμίζῃ πάντοτε κάθε κενὸ χῶρο, ἄλλοτε γιὰ νὰ ἰσορροπῇ τὴ σύνθεση καί ἄλλοτε γιὰ νὰ μὴν ἀφήνῃ « ἀργὴ » μιὰ σχετικὰ μεγάλῃ ἐπιφάνεια. Πολλὲς φορές, ὅπως θὰ δοῦμε πιὸ κάτω, τὸ γέμισμα τοῦ χώρου γίνεται ὀργανικά, ἀφοῦ τὸ στοιχεῖο ποὺ χρησιμοποιεῖται σχετίζεται καί θεματικὰ μὲ τὴν ὅλη παράσταση.

Στὴ δευτέρῃ ὄψη τοῦ ἀμφορέα, στοτό κέντρο τῆς παράστασης, πάνω σὲ μιὰ κλίνη μὲ ὠραῖα « τορνευτὰ » πόδια εἰκονίζεται ἀνακεκλιμένο ἓνα ζευγάρι. Δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κλίνη εἰκονίζονται ἀπὸ δύο μορφές μὲ χορευτικὲς κινήσεις, ἓνας γυμνὸς κωμαστής καί μιὰ γυναικεῖα μορφή-ἐταῖρα μὲ κοντὸ χιτωνίσκο. Ὁ παραλληλόγραμμος χῶρος κάτω ἀπὸ τὴν κλίνη ζωντανεύει μ' ἓνα μεγάλωσμο σκυλί, ποὺ ἡ παρουσία του εἶναι συχνὴ στίς παραστάσεις συμποσίων¹⁴³. Μὲ τὴν παράσταση σχετίζεται ἄμεσα καί τὸ κέρας ποὺ εἶναι κρεμασμένο πάνω ἀπὸ τὴν ἀνακεκλιμένη γυναικεῖα μορφή, ἐνῶ ἓνα δεύτερο σκυλί, ποὺ σὲ ἀρκετὰ τολμηρὴ στάση ὀρθώνεται στηρίζοντας τὰ μπροστινὰ του πόδια στὴν κλίνη, δίνει ἓνα χαρακτῆρα οἰκειότητος στὴν παράσταση. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ μιὰ διονυσιακὴ σκηνή, ἂν καί κανένα στοιχεῖο δὲ μᾶς ἀφήνῃ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἀνακεκλιμένο ζευγάρι εἶναι τὸ θεϊκὸ ζευγάρι τοῦ Διόνυσου καί τῆς Ἀριάδνης¹⁴⁴.

Ὁ Beazley παρατήρησε ὅτι ἡ δευτερεύουσα ζώνη τῶν ζώων δὲν ἔχει γίνεαι ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Λυδοῦ¹⁴⁵. Πραγματικά ὑπάρχουν σ' αὐτὴν ἀρκετὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι ξένα στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου· ἡ ἄφθονη χρῆσις τῶν ροδάκων, τὰ ἄνθη καὶ τὸ μεγάλο ἀνθελωτὸ κόσμημα ἀνάμεσα στὶς δύο σφίγγες στὸ κέντρο τῆς δεύτερης ὀψης τοῦ ἀγγείου δὲν ἔχουν καμιά σχέσι μετὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Λυδοῦ. Ἀλλὰ καὶ στὰ ἴδια τὰ ζῶα βλέπουμε ἓνα πλῆθος ἀπὸ λεπτομέρειες, ἄγνωστες στὰ ζῶα ποὺ βρίσκουμε στὰ ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου μας. Οἱ οὐρὲς τους δὲν ἐλίσσονται ἔντονα, ὅπως π.χ. οἱ οὐρὲς τῶν πανθήρων στὸ λαιμὸ τοῦ ἀμφορέα, ποὺ πρέπει νὰ ἔχουν ζωγραφιστῇ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ χέρι ποὺ κάνει συνήθως τὶς σειρὲς τῶν ζώων στὰ ἀγγεῖα τοῦ Λυδοῦ. Μερικὰ ἀκόμη « ξένα » χαρακτηριστικὰ εἶναι ἡ διχαλωτὴ ἀπόληξις τῆς κόμης τῶν σφιγγῶν, τὸ φολιδωτὸ κόσμημα στὸ στῆθος τους, οἱ μεγάλες ὁμόκεντροι καμπύλες στὰ ὀπίσθια τῶν ζώων, τὸ σύστημα τῶν καμπύλων γραμμῶν στὴν περιοχὴ τοῦ στῆθους τους, ἡ ζίκ-ζάκ γραμμὴ ποὺ χωρίζει τὸ λαιμὸ ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ λιονταριοῦ, οἱ ὁμόκεντροι κύκλοι στὸ κρανίον τοῦ πάνθηρα, οἱ λεπτομέρειες τῶν ποδιῶν τῶν πανθήρων καὶ τῶν λιονταριῶν καί, τέλος, ὁ τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖον βαδίζουν τὰ ζῶα. Γενικὰ στὴ ζώνη αὕτη δύσκολα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ διακρίνῃ κάποιο χαρακτηριστικὸ ποὺ νὰ θυμίζει ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Κάποιος ἄλλος τεχνίτης λοιπὸν ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ Λυδοῦ με ἐντονὴ κορινθιακὴ ἐπίδρασις¹⁴⁶, ποὺ δὲν τὸν ἔχουμε ὡς τώρα ἀναγνωρίσει σὲ ἄλλα ἔργα, θὰ ζωγράφιζε τὴ ζώνη τῶν ζώων. Ἄς σημειωθῇ ὅτι ὁ τεχνίτης αὐτὸς ἔχει ὄχι μόνον σχεδιαστικὰς ἱκανότητες ἀλλὰ καὶ κάποια πρωτοτυπία, ὅπως δείχνει ἡ ὀριζόντια γραμμὴ ποὺ σύρεται παράλληλα πρὸς τὴ συνηθισμένη, γιὰ νὰ πατήσουν πάνω σ' αὐτήν, σὰν σὲ ἑξαρχα ἐδάφους, τὰ μπροστινὰ πόδια μερικῶν ζώων.

Στὸ λαιμὸ, ζωγραφισμένα μετὰ τὸ γνωστὸ μας στυλ, βρίσκουμε στὴ μιὰ πλευρὰ ἓναν ἀετὸ ἀνάμεσα σὲ δύο σειρήνες καὶ στὴν ἄλλη μιὰ σειρήνα ἀνάμεσα σὲ δύο πάνθηρες, ποὺ, ὅπως πάντα, στρέφουν τὸ πρόσωπο στὸ θεατὴ. Κοκκιδωτοὺς (πρωτοκορινθιακοὺς) ρόδακες δὲν ἔχουμε συχνὰ στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ¹⁴⁷. Ἐνας ἀετὸς κι ἓνα ὑδρόβιον πτηνὸ ἔχουν τοποθετηθῇ κάτω ἀπὸ τὶς λαβὰς τὴν κύρια ζώνη.

Ἡ σχεδιαστικὴ πληρότητα καὶ τὰ χαρακτὰ μοτίβα κάνουν τὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας νὰ ξεχωρίζῃ ὄχι μόνον ἀνάμεσα στὰ ἔργα τοῦ ἴδιου τοῦ Λυδοῦ, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρης τῆς αἰτικῆς ἀγγειογραφίας τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ βου αἰ. Τὰ διακοσμητικὰ μοτίβα τῶν ἐνδυμάτων δὲν περιορίζονται μόνον στὶς παρυφές, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ ἐνδιάμεσα, γιὰ νὰ χωρίσουν τὰ ἐνδύματα σὲ μεγάλες ζώνες. Ἐμφανίζονται καὶ νέα χαρακτὰ κοσμήματα, ὅπως τὸ δικτυωτὸ καὶ τὰ κοσμήματα τῶν συνεχῶν τετραγώνων καὶ γωνιῶν. Τώρα οἱ ἀπολήξεις τοῦ ἱματίου τοῦ Ἑρμῆ ἀναδιπλώνονται δύο φορές καὶ ὄχι μία, ὅπως στὸ ἱμάτιον τοῦ Πάρη στὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Λονδίνου. Στὰ ἱμάτια « penguin » τῶν θεαινῶν ἀποδίδεται πολὺ πιὸ ἔντονα ἀπ' ὅ,τι στὰ παλαιότερα ἔργα τὸ μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὴν ἄλλη πτυχὴ τοῦ ἱματίου, πίσω δηλαδὴ ἀπὸ τὸ ἱμάτιον ποὺ ἀνασηκώνει τὸ δεξιὸν χέρι, καὶ δημιουργεῖ ἔτσι κάποια αἴσθησις βάθους. Οἱ μεγάλες παλάμες μετὰ τὰ μακριὰ δάκτυλα, ποὺ εἶδαμε στὸν Διόνυσον τῆς κύλικας τοῦ Ἑρακλείου, ἐδῶ γίνονται χαρακτηριστικὰ γιὰ τὰ χέρια ὅλων τῶν μορφῶν. Τὰ ἀνοιχτὰ φτερά τῆς σειρήνας τοῦ λαιμοῦ, καθὼς καὶ τῶν πτηνῶν τοῦ λαιμοῦ καὶ τῆς κύριας ζώνης, ποὺ χωρίζονται σὲ τέσσαρα μέρη, μᾶς φέρνουν ἀσφαλῶς σὲ νεώτερα χρόνια. Ἐδῶ μάλιστα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ χάραξη τῆς τελευταίας ζώνης τῶν φτερῶν, εἶχε διακοσμηθῇ καὶ ἡ δεύτερη ζώνη μετὰ παράλληλες, χρωματιστὰς ὁμως, γραμμὰς, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἴχνη μόνον σώζονται σήμερα.

Στή δευτέρα ὄψη ὁ χιτωνίσκος μὲ τὶς κοντὲς χειρίδες τῶν γυναικῶν θυμίζει τὸ χιτωνίσκο τοῦ Εὐρυτίωνα στὴν ὕδρια τῆς Villa Giulia Μ. 430, μόνον ποὺ ἐδῶ οἱ παρυφές του εἶναι πλούσια διακοσμημένες μὲ χαρακτὰ κοσμήματα¹⁴⁸. Γνωστὴ ἀπὸ τὴν κύλिका τοῦ Τάραντα Ι. Γ. 4412 εἶναι ἡ στάση τῆς ἀνδρικῆς μορφῆς στὴ δεξιὰ πλευρά, ποὺ εἰκονίζεται μὲ τὸ κεφάλι, τὴν κοιλιά καὶ τὸ κάτω σῶμα σὲ προφίλ, ἐνῶ τὸ πάνω σῶμα εἶναι στραμμένο πρὸς τὸ θεατὴ. Εἶναι σὰ νὰ θέλῃ ὁ ζωγράφος μὲ αὐτὴ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ σώματος νὰ δηλώσῃ τὴ χορευτικὴ ἔκσταση τοῦ ζαλισμένου ἀπὸ τὸ κρασί κωμαστῆ. Καὶ στὸ ἀγγεῖο αὐτὸ ἔγινε πλούσια χρῆση τῶν ἐπίθετων χρωμάτων (πρβλ. τὸ γραπτὸ μαῖανδρο ποὺ στολίζει τὸ πάνω μέρος τῆς κλίνης), ποὺ μαζὶ μὲ τὰ κοσμήματα συντελοῦσαν στὴν ποικιλία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας¹⁴⁹.

2. ΜΕΣΗ ΦΑΣΗ

Μετὰ τὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι περνᾶμε σὲ μιὰ νέα φάση τοῦ Λυδοῦ, ὅπου οἱ μορφές τῶν παραστάσεων γίνονται πρὸ μνημειακὲς καὶ ἐπιβάλλονται περισσότερο. Κάθε δεσμὸς μὲ τὴν παλαιὰ κορινθιακὴ παράδοση ἔχει σχεδὸν ἐξαλειφθῇ. Οἱ παραπληρωματικοὶ ρόδακες σχεδὸν ἐξαφανίζονται, ἐνῶ οἱ σειρὲς τῶν ζώων, μὲ τὶς ὁποῖες διακοσμοῦσε ὡς τώρα ἀποκλειστικὰ τοὺς ὤμους τῶν ὕδριων, δίνουν τὴ θέση τους σὲ παραστάσεις παρμένες συνήθως ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα σὲ πολὺ λίγα ἔργα τοῦ ζωγράφου μας χρησιμοποιοῦνται οἱ ζῶνες τῶν ζώων, ἀλλὰ καὶ στίς περιπτώσεις αὐτὲς δὲ θυμίζουν πιά τίποτε ἀπὸ τὴν κορινθιακὴ παράδοση. Στὴ νέα αὐτὴ καλλιτεχνικὴ φάση τοῦ Λυδοῦ πρέπει νὰ ἐνταχθῇ ὁ ἀμφορέας τῆς Βασιλείας¹⁵⁰ (Πί ν. 24, 25 α καὶ β) ἀπὸ τὴ συλλογὴ Η. Kambli, ποὺ μᾶς σώζεται σὲ ἀρκετὰ ἀποσπασματικὴ κατάσταση. Εἶναι κι αὐτὸς μονοκόμματος, τύπου Β, ὅπως δηλαδὴ καὶ ὁ ἐνεπίγραφος ἀμφορέας τοῦ Λούβρου F 29. Στὸ ἐξῆς οἱ παραστάσεις στοὺς ἀμφορεῖς αὐτοῦ τοῦ τύπου τοποθετοῦνται μέσα σὲ μετόπη¹⁵¹, ποὺ στὸ ἐπάνω μέρος τῆς ἐπιστέφεται ἀπὸ μιὰ διακοσμητικὴ ζώνη ἀνθεμίων καὶ λωτῶν.

Κύριο θέμα εἶναι ὁ φόνος τοῦ Μινωταύρου ἀπὸ τὸν Θησέα¹⁵², ποὺ ὁ Λυδὸς θὰ τὸν ξαναζωγραφίσῃ καὶ σὲ ἄλλα του ἔργα¹⁵³. Ὁ Θησέας εἰκονίζεται μὲ ἀνοικτὸ διασκελισμὸ νὰ ἔχῃ ἤδη τρυπήσει μὲ τὸ ξίφος του τὸ στήθος τοῦ τέρατος, ἀπ' ὅπου ξεπηδᾷ τὸ αἷμα. Λεῖπει τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ ἥρωα, ἀλλὰ εἶναι βέβαιον, σύμφωνα μὲ ἀνάλογες παραστάσεις, ὅτι θὰ ἔπιανε ἀπὸ τὸν καρπὸ τὸ ἀριστερό, ὀπλισμένο μὲ πέτρα, χέρι τοῦ Μινωταύρου¹⁵⁴. Τὸ τέρας μὲ τὰ σκέλη λυγισμένα, ἔτοιμον νὰ σωριαστῇ καταγῆς, κάνει μιὰ τελευταία προσπάθεια νὰ ἀπωθήσῃ τὸν ἀντίπαλό του πιάνοντάς του τὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Τὴν κεντρικὴ σκηνὴ πλαισιώνουν τέσσερις μορφές, μιὰ γυναικεῖα καὶ μιὰ ἀνδρική δεξιὰ κι ἀριστερά, ποὺ παρακολουθοῦν τὴ μονομαχία. Εἶναι δύσκολον νὰ ἀποφασίσουμε ἂν οἱ μορφές αὐτὲς εἰκονίζουν συντρόφους τοῦ Θησέα, ποὺ σὲ ἄλλες παραστάσεις τοῦ μύθου, ὅπως π.χ. στὴν κύλिका τοῦ Ἀρχικλῆ καὶ Γλαυκύτη, παρευρίσκονται στὴ σκηνὴ τοῦ φόνου τοῦ Μινωταύρου. Ἐδῶ ἴσως πρόκειται γιὰ πρόσωπα ποὺ δὲ σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὸ μυθολογικὸ ἐπεισόδιον, γιατί συχνὰ στὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴ σύνθεση μορφές οὐδέτερες, ποὺ ἀπλῶς πλαισιώνουν τὴν κεντρικὴ παράσταση¹⁵⁵. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀναδεικνύεται τὸ κύριο θέμα καὶ ἡ ὅλη παράστα-

ση ἀποκτᾷ κάποια οἰκειότητα καὶ ἔρχεται κοντὰ σὲ ἐπεισόδια τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Στὴν ἄλλη ὄψη τοῦ ἀμφορέα εἰκονίζεται τὸ θέμα τοῦ νεαροῦ ἱππέα ποὺ εἶδαμε καὶ στὴν ὕδρια τοῦ Λούβρου Ε 804. Οἱ πολλὲς ἐπιμέρους ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα μᾶς κάνουν νὰ υποθέσουμε ὅτι ὁ ἀγγειογράφος χρησιμοποίησε γιὰ πολλὰς μορφὰς τὰ ἴδια ὑποδείγματα. Ἡ ὀργάνωση ὁμῶς τῆς σύνθεσης εἶναι ἐδῶ διαφορετικὴ. Στὸν ἀμφορέα Kambli δὲν ἔχουμε μιὰ πομπὴ ἀλλὰ μιὰ συμμετρικὴ σύνθεση, τὸ κέντρο τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ ὁ ἱππέας μὲ τὰ δύο ἄλογα. Ἡ τάση γιὰ συμμετρίαν ποὺ παρατηροῦμε καὶ στὶς δύο ὄψεις τοῦ ἀγγείου αὐτοῦ εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Ἡ ἄνετη τοποθέτηση καὶ προβολὴ τῶν κεντρικῶν μορφῶν καὶ συγχρόνως ὁ περιορισμὸς σὲ ἀριθμὸ καὶ ἡ ἀπώθηση τῶν ὑπόλοιπων στὰ ἄκρα συντελεῖ στὴ μνημειακότητα τῆς παράστασης. Μπροστὰ ἀπὸ τὸν ἱππέα, ἀκολουθώντας τὸ περίγραμμα τῆς μετόπης στὰ δεξιὰ, εἰκονίζονται ἕνας νέος ἱματιοφόρος καὶ στὸν περιορισμένο χώρο, κάτω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων, μιὰ παιδίσκη ντυμένη μὲ πέπλο. Ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τὴ σύνθεση κλείνουν μιὰ γυναικεία καὶ μιὰ νεανικὴ ἀνδρική μορφή. Τὰ ἱμάτια « penguin », ὅπως ἤδη σημειώσαμε, ἔχουν ἀρχίσει νὰ παραμερίζονται καὶ σπάνια θὰ τὰ συναντήσουμε στὸ μέλλον. Μ' αὐτὰ θὰ χαρακτηρίζονται πιά μόνον μορφὰς ἀρχαιοπρεπεῖς.

Ἡ κεντρικὴ ὁμάδα Θησέα καὶ Μινωταύρου στὴν κύρια ὄψη θυμίζει ὡς σύνθεση τὴ μονομαχίαν τῆς παλαιότερης ὕδριας τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βερολίνου. Ἡ χρονικὴ ὁμῶς ἀπόσταση ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα βεβαιώνεται ἀπὸ τὴ μεγαλύτερη σχεδιαστικὴ εὐχέρεια καὶ τὰ πιὸ ρευστὰ περιγράμματα ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς μορφὰς στὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας. Μετὰ ἀπὸ τὴν περίτεχνη ἀπόδοση τῆς χαίτης τῶν ἀλόγων, ποὺ εἶδαμε στὸν κρατήρα τοῦ Harvard, φαίνεται περίεργο ὅτι ἐδῶ οἱ χαῖτες καλύπτονται, ὅπως στὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ ζωγράφου, μὲ μενεξεδι χρῶμα καὶ μόνον οἱ ρίζες τοὺς χαράσσονται. Πρόκειται ἴσως γιὰ μιὰ προσπάθεια ἀνανέωσης τῶν ζωγραφικῶν τρόπων τοῦ ἀγγειογράφου. Στὸ ἔργο αὐτὸ ἐμφανίζεται ἕνα ἀκόμη χαρακτὸ μοτίβο, ὁ ἀπλὸς πλοχμὸς ποὺ στολίζει τὴν παρυφὴ τοῦ ἱματίου τῆς γυναικείας μορφῆς δεξιὰ ἀπὸ τὸν Μινώταυρο. Ἡ ἐπιφάνεια τῶν ἱματίων καὶ τοῦ πέπλου τῆς παιδίσκης κοσμεῖται μὲ κοκκίδες ἀπὸ μενεξεδι χρῶμα. Τὸ ἴδιο χρῶμα καλύπτει καὶ μεγάλα τμήματα τῶν ἐνδυμάτων, καθὼς καὶ τὴν κόμη ὀρισμένων μορφῶν· τὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα ποὺ ἐκάλυπτε τὰ γυμνά μέλη τῶν γυναικῶν ἔχει ἀπολεπιστῇ. Ὁ διπλὸς πλοχμὸς ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ ποὺ ἐπιστέφει τὶς παραστάσεις συνεχίζεται καὶ πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῶν δύο μετοπῶν καταλαμβάνοντας ὁλόκληρὴ τὴν ἀπόσταση ἀπὸ λαβὴ σὲ λαβή.

Ὁ νέος τρόπος διακόσμησης τοῦ ἀμφορέα αὐτοῦ, ὅπου ἡ παράσταση μπαίνει μέσα σὲ μετόπη ποὺ στεφανώνεται ἀπὸ τὴν ἄλυσίδα τοῦ φυτικοῦ κοσμήματος, ἡ ἐμφάνιση νέων διακοσμητικῶν μοτίβων καὶ ἡ ὀργάνωση τῶν συνθέσεων μὲ τρόπο ὥστε νὰ κερδίζουν σὲ μνημειακότητα, σὲ σχέση μὲ ἀνάλογες παλαιότερες, εἶναι στοιχεῖα ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ θεωρήσουμε τὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας νεώτερο ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ εἶδαμε ὡς τώρα¹⁵⁶.

Ὁ ἀμφορέας τύπου Β τοῦ Μουσείου τῆς Λευκωσίας ἀριθ. C 440 (Π ί ν. 25 γ, 26 α) ἀπὸ τὴν Ταμασό¹⁵⁷ (Πολιτικὸ) τῆς Κύπρου εἶναι τὸ ἐπόμενο ἔργο τοῦ Λυδοῦ ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ. Ὁ ἀμφορέας αὐτὸς σώζει καὶ τὸ κάλυμμά του, ἕνα κάλυμμα σπάνιας μορφῆς, ποὺ ἐγινε ἀφορμὴ νὰ ἀποδοθῇ τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ στὸν Νικοσθένη, ἀφοῦ ἕνα ὅμοιο κάλυμμα ἔχει καὶ ὁ ἐνεπίγραφος ἀμφορέας τοῦ κεραμέα αὐτοῦ στὴ Villa Giulia ἀριθ.

63643¹⁵⁸. Ἡ συνεργασία ἄλλωστε τοῦ Λυδοῦ μετὸν Νικοσθένη εἶναι βεβαιωμένη, ὅπως θὰ δοῦμε, ἀπὸ τὴν ταινιωτὴ κύλικα τῆς Ὁξφόρδης ἀριθ. 1966. 768¹⁵⁹.

Καὶ στὶς δύο ὄψεις ἐπαναλαμβάνεται τὸ ἴδιο θέμα μετὰ μικρὰς παραλλαγῆς. Ὅπως εἶδαμε καὶ στὴν παλαιότερη κύλικα τοῦ Ἡρακλείου, ὁ Λυδὸς ἐπαναλαμβάνει καὶ στὶς δύο ὄψεις τοῦ ἀγγείου τὸ ἴδιο θέμα: μιὰ διονυσιακὴ σκηνή. Ἐδῶ, μέσα στὶς μετόπες, ἔχουμε τὴν ἐρωτικὴ « συνομιλία » μεταξὺ ἐνὸς γενειοφόρου ἰθυφαλλικοῦ ἀνδρα καὶ ἐνὸς ἄβροῦ νέου. Τὸ ζευγάρι περιβάλλουν δύο ἄλλοι γενειοφόροι μετὰ ἐντονες χορευτικὰς - ἐκστατικὰς κινήσεις καὶ χειρονομίες. Τέτοιες σκηνές, παρμένες ἀσφαλῶς ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, εἶναι πολὺ ἀγαπητὲς στὴν ἀγγειογραφία τῆς ἐποχῆς¹⁶⁰.

Τὰ μοτίβα τῶν μορφῶν στὸν ἀμφορέα τῆς Λευκωσίας τὰ ἔχουμε δεῖ καὶ παλαιότερα στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634 καὶ στὴ λήκυθο τοῦ Τάραντα μετὰ τοὺς χορευτὰς. Ὁ ἀμφορέας ὅμως τῆς Κύπρου σχετίζεται περισσότερο μετὰ τὸν « τυρρηνικὸ » ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας καὶ κυρίως μετὰ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. I. G. 4412. Ἡ μορφή τοῦ νεανία, ποὺ βρίσκεται κοντὰ στὴ λαβὴ τῆς κύλικας, ἐπαναλαμβάνεται στὴν κεντρικὴ ἀνδρική μορφή καὶ τῶν δύο ὄψεων τοῦ ἀμφορέα, ἐνῶ τὶς κινήσεις τῶν ποδιῶν τοῦ ἄλλου νέου τῆς κύλικας τὶς ξαναβρίσκουμε στοὺς χορευτὰς τοῦ ἀμφορέα τῆς Λευκωσίας. Οἱ ὁμοιότητες τῶν δύο ἀγγείων ἐπεκτείνονται καὶ στὶς χαρακτὲς λεπτομέρειες τοῦ στήθους, τῶν χεριῶν, τῶν γλουτῶν, τῶν γονάτων. Παρὰ τὶς ὁμοιότητες αὐτὰς ὅμως ὁ ἀμφορέας εἶναι σαφέστατα πιὸ προχωρημένος, ὅπως συμπεραίνουμε μετὰ βάση τὴν περισσότερο φροντισμένη καὶ πετυχημένη χάραξη τῶν δακτύλων, ποδιῶν καὶ χεριῶν, καὶ γενικὰ τὴ μεγαλύτερη σχεδιαστικὴ εὐχέρεια, μετὰ τὴν ὁποία ἀποδίδονται οἱ στάσεις καὶ οἱ κινήσεις τῶν μορφῶν. Οἱ μεταβάσεις ἀπὸ τὸ ἓνα τμῆμα τοῦ σώματος στὸ ἄλλο γίνονται μετὰ μεγαλύτερη ἄνεση ἀπ' ὅ,τι σὲ ὅλα τὰ προηγούμενα ἔργα καὶ οἱ χειρονομίες τῶν χεριῶν, ποὺ ἀνεβαίνουν ψηλὰ πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια, γίνονται πιά ἐκφραστικὰ σχήματα. Ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ἐμφανίζεται ὁλοκληρωμένο τὸ σύστημα τῆς χάραξης στὴν κοιλιακὴ χώρα, ἐνῶ ὁ περιορισμὸς τοῦ ἀριθμοῦ τῶν μορφῶν δίνει στὴν παράσταση μνημειακὸ χαρακτήρα. Τὰ παραπάνω χαρακτηριστικὰ στὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν κάνουν τὸ ἔργο αὐτὸ νὰ διαφέρει ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας, ποὺ παρὰ τὰ νέα στοιχεῖα του, κυρίως στὸ σύστημα τῆς διακόσμησης, εἶναι ἀκόμη κατὰ κάποιον τρόπο δεμένος μετὰ τὴν παλαιὰ παράδοση.

Τὸ μενεξεδὶ χρῶμα, ἐπειδὴ εἰκονίζονται γυμνὰς μορφές, χρησιμοποιεῖται σὲ μικρότερη κλίμακα, ὅπως π.χ. στὰ μαλλιά, στὶς ταινίες τῶν ἐραστῶν καὶ στοὺς ἐξωτερικοὺς κύκλους τῶν θηλῶν τοῦ στήθους, χαρακτηριστικὸ ποὺ τὸ συναντήσαμε ἤδη στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634 καὶ ποὺ θὰ καθιερωθῇ πιά γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Λυδοῦ. Τὸ μενεξεδὶ χρῶμα χρησιμοποιεῖται φυσικὰ καὶ στὰ ἀνθήμια καὶ στὰ ἄνθη λωτοῦ τῆς διακοσμητικῆς ζώνης ποὺ ἐπιστέφει τὴ μετόπη. Τὴ ζώνη αὐτὴ ἔχουμε καὶ στὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας, μόνο ποὺ ἐκεῖ δὲν περιορίζεται στὸ πάνω μέρος τῆς μετόπης, ἀλλὰ προεκτείνεται καὶ ὡς τὶς λαβές. Τὸ κόσμημα αὐτό, ποὺ γίνεται ἀπὸ τώρα πολὺ ἀγαπητὸ στὸν ἀγγειογράφο μας, θὰ τὸ παρακολουθήσουμε νὰ ἐξελίσσεται ὡς τὸ τέλος τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας του. Οἱ ἐξελικτικὰς φάσεις τοῦ κοσμήματος μάλιστα θὰ μᾶς βοηθήσουν, ὅπως θὰ δοῦμε, στὴν κατανόηση τῆς γενικότερης ἐξέλιξης τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ.

Τὸ θέμα τοῦ ἀμφορέα τῆς Λευκωσίας, ἐρωτικὴ συνομιλία, ὑπάρχει καὶ στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἀμφορέα στὸ Cabinet des Médailles ἀριθ. 206¹⁶¹ (Π ί ν. 26 β, 27) ἀπὸ τὸ

Vulci. Ἐδῶ ὅμως στὴ θέση τῶν δύο ἐκστατικῶν χορευτῶν τέσσερις ἀνδρικές μορφές, δύο νέοι καὶ δύο γενειοφόροι, πλαισιώνουν τὴ σκηνὴ ὡς ἀπλοὶ θεατές. Στὴν κύρια ὄψη τοῦ ἀγγείου εἰκονίζεται ὁ ἄθλος τοῦ Ἡρακλῆ πού ἀπαντᾷ συχνότερα ἀπὸ κάθε ἄλλον στὴν ἀγγειογραφία, ἡ πάλη δηλαδὴ τοῦ ἥρωα μὲ τὸ λιοντάρι τῆς Νεμέας¹⁶². Ὁ Ἡρακλῆς, γυμνὸς καὶ χωρὶς λεοντή, ἔχει μόνο τὸ ξίφος του κρεμασμένο ἀπὸ τὸν ὦμο, ἀλλὰ δὲν τὸ χρησιμοποιεῖ στὸν ἀγώνα. Πολὺ μελετημένα ἔχει τοποθετηθῇ στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, στὸν χῶρο κάτω ἀπὸ τὸ ὀρθωμένο σῶμα τοῦ λιονταριοῦ, ἓνας βράχος, πᾶνω στὸν ὁποῖο εἶναι ριγμένος ἓνας χιτωνίσκος, πιθανῶς τοῦ Ἡρακλῆ. Καὶ ἡ σκηνὴ αὐτὴ πλαισιώνεται ἀπὸ δύο νέους, ἓναν γυμνὸ κι ἓναν ἱματιοφόρο στ' ἀριστερά, καὶ ἀπὸ ἓναν ἄνδρα γενειοφόρο μὲ ἱμάτιο στὰ δεξιά. Ὅπως στὴν κρίση τοῦ Πάρη τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα στὸ Λονδίνο ἀριθ. 1948.10 - 15.1 καὶ στὴν πάλη τοῦ Θησέα μὲ τὸν Μινώταυρο τοῦ ἀμφορέα τῆς Βασιλείας, τὰ πρόσωπα αὐτὰ δὲν μποροῦν, ἐδῶ μάλιστα ἀκόμη περισσότερο, νὰ σχετίζονται μὲ τὸ μῦθο. Ἡ παρουσία τους πρέπει νὰ ὀφείλεται σὲ λόγους ὀργάνωσης τῆς σύνθεσης¹⁶³. Οἱ μορφές αὐτές, πολὺ ὅμοιες μὲ ἐκεῖνες πού πλαισιώνουν τὴν πίσω παράσταση, πού εἶναι παρμένη ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, ἀφαιροῦν τὴ φοβερότητα ἀπὸ τὸ μυθολογικὸ ἐπεισόδιο, πού γίνεται ἔτσι ἀντικείμενο ἀπλοῦ θεάματος. Ἴσως ἀπὸ ἀναλογία πρὸς τὴν παράσταση αὐτὴ τοποθέτησε ὁ ἀγγειογράφος μας καὶ στὴ δευτέρη ὄψη τοῦ ἀγγείου ὅμοιες μορφές-θεατές. Ἔτσι ἡ παράσταση χάνει ἐν μέρει ἀπὸ τὴ θεματικὴ τῆς ἐνότητα, μὲ τὴν προσθήκη ὅμως περισσότερων μορφῶν χάνει καὶ τὴ ζωντάνια τοῦ ἀμφορέα τῆς Λευκωσίας μὲ τὶς δύο ἐκστατικὲς μορφές πού κινούνταν ἄνετα στὸν χῶρο. Παρόλο πού τὸ κεντρικὸ μοτίβο τῆς ἐρωτικῆς συνομιλίας εἶναι ὅμοιο, ἡ παράσταση τοῦ ἀμφορέα στὸ Cabinet des Médailles, ἂν καὶ κάπως νεώτερη, ὅπως θὰ δοῦμε, ὑστερεῖ πολὺ σὲ ἐκφραστικὴ δύναμη ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ ἀμφορέα τῆς Κύπρου.

Ὁ χωρισμὸς τῶν ἱματίων σὲ λοξὲς ζῶνες, πού εἶδαμε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν παλαιὸ ἀμφορέα τοῦ Λούβρου E 868, παρατηρεῖται καὶ στὸ ἔργο αὐτό, ὅπου μάλιστα οἱ ζῶνες ἔχουν γίνει περισσότερες. Περισσότερο προχωρημένο εἶναι τὸ ἔργο καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τοῦ λιονταριοῦ, σὲ σύγκριση μὲ τὰ λιοντάρια τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα στὸ Harvard ἢ τῆς ὑδρίας στὴ Villa Giulia M. 430. Παρόλο πού τὰ μοτίβα εἶναι ἴδια στὶς λεπτομέρειες, ὑπάρχει μιὰ διαφορὰ στὴ χαίτη, ὅπου οἱ ζητοειδεῖς χαράξεις μικραίνουν σταδιακὰ ἀπὸ κάτω πρὸς τὸ κρανίον τοῦ ζώου. Ἀκόμη, εἶναι φανερὴ μιὰ μεγαλύτερη ἄνεση στὸ χάραγμα καὶ ἡ μεγαλύτερη σαφήνεια μὲ τὴν ὁποία δηλώνονται οἱ λεπτομέρειες στὰ νύχια τοῦ λιονταριοῦ. Τὸ ἐντελὲς ὅμως νέο στοιχεῖο εἶναι ἡ διαφορετικὴ ἀπόδοση τῶν κανθῶν τοῦ ματιοῦ. Ὡς τώρα, εἶδαμε ὅτι ὁ ἀγγειογράφος μας τραβοῦσε δύο μικρὲς ὀριζόντιες γραμμὲς δεξιά κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ ματιοῦ, γιὰ νὰ δηλώσῃ τοὺς κανθούς. Τώρα, στὴ θέση τῶν γραμμῶν χαράσσει δύο τριγωνικὲς ἐπιφάνειες, στὶς ὁποῖες ὀφείλεται ἡ ζωντανὴ ἐκφραση πού ἀποκτᾷ πιά τὸ μάτι¹⁶⁴. Πέρα ἀπὸ αὐτό, καὶ τὸ κόσμημα στὸ ἐπάνω μέρος τῆς μετόπης δείχνει μὲ σαφήνεια ὅτι τὸ ἀγγεῖο αὐτό εἶναι νεώτερο ἀπ' ὅλα τὰ προηγούμενα. Ἡ ἄλυσίδα τοῦ πλοχμοῦ εἶναι πιὸ σύνθετη ἀπ' ὅ,τι στὸν ἀμφορέα τῆς Λευκωσίας καὶ ἐπιπλέον τὰ ἄνθη τοῦ λωτοῦ εἶναι τώρα ἀνοικτά. Ἐνα ἀκόμη πρωτοποριακό, θὰ λέγαμε, στοιχεῖο εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ στήθους τῆς γενειοφόρου μορφῆς πίσω ἀπὸ τὸν νεαρὸ « ἐρώμενο » τῆς δευτέρας ὄψης. Εἶναι ἀσφαλῶς μιὰ πετυχημένη προσπάθεια ἀπόδοσης τοῦ κορμοῦ σὲ ἐλαφρὴ στροφή τριῶν τετάρτων.

Ἀφθονα χρησιμοποιεῖται κι ἐδῶ τὸ μενεξεδὶ χρῶμα, ἐνῶ γιὰ πρώτη φορὰ παρουσιάζ-

ζεται τὸ λευκὸ σὲ μικρὲς κοκκίδες ποὺ πλαισιώνουν στὰ ἐνδύματα τὶς διακοσμητικὲς ταινίες τῶν παρυφῶν, κáνοντάς τες ἔτσι πιὸ ἐντυπωσιακές. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ θὰ γίνῃ τυπικὴ σ' ὅλα τὰ κατοπινὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Ἀξιοπρόσεκτη εἶναι τέλος μιὰ ἄλλη καινοτομία τοῦ ἀγγειογράφου, οἱ τρεῖς, ἀντὶ δύο ὡς τώρα, παράλληλες γραμμές, γιὰ νὰ ὑποδηλωθῇ τὸ ἔδαφος πάνω στὸ ὁποῖο πατοῦν οἱ μορφές, κάτι ποὺ πολὺ σπάνια θὰ συναντήσουμε στὰ ἐπόμενα ἔργα.

Ἀνάμεσα στοὺς ἀμφορεῖς τῆς Λευκωσίας C 440 καὶ τοῦ Cabinet des Médailles 206 μπορεῖ νὰ τοποθετηθῇ ἓνας ἄλλος ἀμφορέας ἰδίου τύπου, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸν Τάραντα καὶ βρίσκεται στὸ τοπικὸ Μουσεῖο¹⁶⁵ (Πί ν. 28). Στὴ μιὰ ὄψη ὁ Λυδὸς ἐπαναλαμβάνει τὸ θέμα τοῦ ἀμφορέα τῆς Βασιλείας, τὴν πάλῃ δηλαδὴ τοῦ Θησέα μὲ τὸν Μινώταυρο, δίνοντας ὅμως μιὰ νέα σύνθεση. Οἱ ἀντίπαλοι ἔχουν τοποθετηθῇ ἀντιμέτωποι, σχηματίζοντας ἓνα τρίγωνο, τοῦ ὁποῖου τὴν κορυφὴ ὀρίζουν τὰ κεφάλια τους. Τὸ σημεῖο αὐτὸ τονίζεται καὶ μὲ τὸ κεφάλι τῆς Ἀριάδνης, ἡ ὁποία σὲ δεύτερο ἐπίπεδο ἀποτελεῖ τὴν κάθετο ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ τριγώνου καὶ γεμίζει τὸ χῶρο ἀνάμεσα στὸν Θησέα καὶ στὸν Μινώταυρο. Φορᾶ πέπλο διακοσμημένο μὲ κάθετες σειρὲς κύκλων, πού, πράγμα σπάνιο, εἶναι χαρακτοί· θὰ πρέπει ὅμως νὰ γέμιζαν μὲ χρῶμα¹⁶⁶. Τὴν παράσταση πλαισιώνουν οἱ γνωστὲς μορφὲς τῶν «θεατῶν». Ἡ γλαύκα ἐπίσης ἀνάμεσα στὰ σκέλη τοῦ Θησέα εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995. Πιὸ ἐμφανὴς ἀπὸ τὴ διαφορὰ στὴν ὀργάνωση τῆς σύνθεσης εἶναι ἡ διαφορὰ στὴ χρῆση τῆς χάραξης, ποὺ ἐδῶ βέβαια εἶναι πολὺ πιὸ πλούσια ἀπ' ὅ,τι στὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας. Ὅχι μόνον τὸ σῶμα καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Μινωταύρου, ἀλλὰ καὶ ἡ οὐρὰ καὶ ὁ λαιμὸς του εἶναι κατάστικτα. Στὶς κομμώσεις τῶν μορφῶν ἡ χάραξη περιορίζεται σ' ἓνα σημεῖο πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, γιὰ νὰ ὑποδηλώσῃ μιὰ ὁμάδα βοστρύχων, ἓνα στοιχεῖο ποὺ τὸ συναντοῦμε ἐδῶ γιὰ πρώτη φορά, ὅπως ἐπίσης καὶ τὰ ἀκτινωτὰ ματόκλαδα τῆς γλαύκας.

Στὴ δεύτερη ὄψη τοῦ ἀγγείου εἰκονίζεται σὲ δράση ὁ δημοφιλὴς ἥρωας τῆς ἐποχῆς, ὁ Ἡρακλῆς. Ἡ παράσταση τῆς πάλῃς μὲ τὸν κένταυρο Νέσσο¹⁶⁷ ὀργανώνεται μὲ ὅμοιο τρόπο ὅπως καὶ ἡ παράσταση τῆς πάλῃς τοῦ Θησέα. Τὴ θέση τῆς Ἀριάδνης καταλαμβάνει ἐδῶ ἡ Δηιάνειρα, ποὺ φορᾶ πέπλο καὶ ἱμάτιο «ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν», ἐνῶ οἱ δύο ἱματιοφόρες μορφὲς ποὺ πλαισιώνουν τὴ σκηνὴ ἐπαναλαμβάνονται ἀκριβῶς ὁμοιες. Ἡ πρωτόφαντη χρησιμοποίησις τῆς χάραξης ὄχι μόνον στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια, ποὺ σποραδικὰ ἔχουμε συναντήσει καὶ σὲ προηγούμενα ἔργα, ἀλλὰ καὶ στὴν οὐρὰ τοῦ κενταύρου, εἶναι μιὰ προετοιμασία γιὰ τὰ κατοπινὰ ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου μας, ὅπου δύσκολα βρίσκει κανεὶς μιὰ ἐπιφάνεια ἀχάρακτη.

Ἡ σύγκριση τῶν ἱματιοφόρων μορφῶν στὶς δύο ὄψεις τοῦ ἀμφορέα ποὺ ἐξετάζουμε μὲ τὶς ἀντίστοιχες μορφὲς τοῦ ἀμφορέα στὸ Cabinet des Médailles 206 πείθει γιὰ τὴ στενὴ χρονολογικὴ σχέση τῶν δύο ἀγγείων. Μερικὲς ἀκόμη χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες, ὅπως οἱ κανθοὶ τῶν ματιῶν, οἱ χαράξεις τῶν δακτύλων τῶν ποδιῶν, ἡ λαβὴ τοῦ ξίφους τοῦ Ἡρακλῆ, εἶναι ἐπίσης ὁμοιες. Ὡστόσο ὑπάρχουν ὀρισμένες ἐνδείξεις, ποὺ μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι ὁ ἀμφορέας τοῦ Τάραντα εἶναι κάπως παλαιότερος ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles. Στὸν τελευταῖο τὰ κοσμήματα τῶν παρυφῶν γίνονται πιὸ σύνθετα μὲ τὶς σειρὲς τῶν κοκκίδων ἀπὸ ἐπίθετο λευκὸ χρῶμα, πού, ὅπως σημειώθηκε παραπάνω, πλαισιώνουν τὸ χαρακτὸ κόσμημα. Στὸν ἴδιο ἀμφορέα εἶναι πιὸ προχωρημένη καὶ ἡ ἀντίληψη γιὰ τὸ ρόλο τῶν παραπληρωματικῶν μοτίβων, ἀφοῦ τὸ παλαιὸ θέμα τῆς γλαύκας, ἄσχετο μὲ τὴν παράσταση, ἔχει ἀντικατασταθῇ ἀπὸ

τὸ βράχο μὲ τὸ χιτῶνα τοῦ Ἡρακλῆ. Τέλος, καὶ ἡ διακοσμητικὴ ζώνη ποὺ ἐπιστέφει τὶς παραστάσεις στὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles, παρὰ τὶς βασικὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ ἀμφορέα τοῦ Τάραντα, παρουσιάζεται πιὸ ἐξελιγμένη. Στὸν πρῶτο τὸ ἄνθος τοῦ λωτοῦ εἶναι πολύφυλλο, στὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα ἔχει μόνον τρία φύλλα.

Σύγχρονα ἔργα μὲ τὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα εἶναι δύο ἀποσπασματικὰ σωζόμενες ὑδρίες, μιὰ στὸν Κεραμεικὸ¹⁶⁸ (Πί ν. 29, 30) καὶ μιὰ ἄλλη στὸ Göttingen καὶ στὸ Cabinet des Médailles¹⁶⁹ (Πί ν. 31), ποὺ ἐξετάζουμε στὴ συνέχεια.

Ἡ ὑδρία τοῦ Κεραμεικοῦ καὶ ἡ ὑδρία τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles διαφέρουν ὡς πρὸς τὸ σχῆμα τους ἀπὸ τὶς ὑδρίες ποὺ ἐξετάσαμε προηγουμένως. Ὁ ὅμος σχηματίζει γωνία μὲ τὸ τοίχωμα τοῦ σώματος καὶ διακρίνεται σαφέστερα ἀπὸ αὐτό· ἔτσι, τὸ περίγραμμα τοῦ ἀγγείου παύει νὰ εἶναι καμπύλο. Καὶ στὶς δύο ὑδρίες τὴ μετόπη τῆς κύριας παράστασης πλαισιώνουν δεξιὰ κι ἀριστερὰ δύο κάθετες πλατιὲς ταινίες, ποὺ κοσμοῦνται μὲ ζεύγη ἀπὸ ἀντιθετικὰ τοποθετημένα φύλλα κισσοῦ. Ἀνάμεσα στὰ φύλλα παρεμβάλλονται «κάθετοι» στικτοὶ ρόδακες στὴν ὑδρία τοῦ Κεραμεικοῦ, ὅμοιοι μὲ τοὺς ρόδακες στὸ λαιμὸ τοῦ ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας 70995, καὶ ἀπλὲς στιγμὲς στὴν ὑδρία τοῦ Göttingen¹⁷⁰.

Στὴν ὑδρία τοῦ Κεραμεικοῦ ξαναβρίσκουμε τὸ θέμα τοῦ νεαροῦ ἱππῆα μὲ τὰ δύο ἄλογα, ποὺ συζητήσαμε μὲ ἀφορμὴ προηγούμενα ἔργα. Ἐδῶ τὸν ἱππῆα χαιρετοῦν τρεῖς μορφές, δύο γενειοφόροι κι ἓνας νέος ποὺ κλείνει τὴν παράσταση στὰ δεξιὰ. Ὁ τελευταῖος φορᾷ ἓνα μικρὸ ἱμάτιο μ' ἓναν τρόπο ὄχι πολὺ συνηθισμένο. Τὸ ἱμάτιο δηλαδὴ σκεπάζει τὸ στῆθος καὶ πέφτει ἀπὸ τοὺς ὤμους πρὸς τὰ πίσω¹⁷¹. Στὴ μετόπη τῆς ὑδρίας τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles εἰκονίζεται ἓνα θέμα κοινὸ στὶς ὑδρίες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἓνα τέθριππο δηλαδὴ μὲ κατεύθυνση πρὸς τὰ δεξιὰ ποὺ σχετίζεται συνήθως μὲ πομπὲς γάμου¹⁷². Πίσω ἀπὸ τὸ ρυμὸ τοῦ ἄρματος σώζεται ἀποσπασματικὰ μιὰ μορφή στραμμένη πρὸς τ' ἀριστερά.

Στὴ διακόσμηση τῶν ὦμων ἐγκαταλείπεται πιά τὸ τυπικὸ γιὰ τὶς παλαιότερες ὑδρίες θέμα τῶν τριῶν ζώων καὶ τοποθετοῦνται παραστάσεις ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωὴ. Στὴν ὑδρία τοῦ Κεραμεικοῦ εἰκονίζεται ἀγώνας πυγμαχίας, μὲ τοὺς πυγμάχους πλαισιωμένους ἀπὸ ἄλλες μορφές, ἴσως κριτές, ἀθλητὲς καὶ θεατὲς. Ἐνα δεῦτερο ἀθλητικὸ θέμα, ἀγὼνα δρόμου^{172α}, βρίσκουμε στὸν ὦμο τῆς ὑδρίας τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles. Στὴν παράσταση αὐτὴ μιὰ ἀπὸ τὶς ἱματιοφόρες μορφές ποὺ παρακολουθοῦν τὸν ἀγὼνα κάθεται σ' ἓνα κυβικὸ ἔδρανο, ἓνα «θάκον»¹⁷³, πολὺ ὅμοιο μὲ τὰ ἀνάλογα ἔδρανα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία, ποὺ προορίζονταν γιὰ τοὺς ἐπισήμους τῆς Σπάρτης¹⁷⁴. Ἴσως λοιπὸν καὶ ἡ ἐδῶ μορφή εἶναι κάποιο ἐπίσημο πρόσωπο.

Ἡ ξαφνικὴ ἐμφάνιση παραστάσεων γυμνικῶν ἀγώνων στὸ θεματολόγιό τοῦ Λυδοῦ καὶ γενικότερα στὴν ἀττικὴ ἀγγειογραφία τῆς ἐποχῆς αὐτῆς μπορεῖ νὰ σχετισθῇ μὲ τὴν «ἀναδιοργάνωση» τῶν Παναθηναίων, ποὺ πρέπει νὰ ἔγινε στὴν Ἀθήνα σ' αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ χρόνια, μὲ τὰ ὁποῖα μάλιστα συμπίπτει καὶ ἡ ἐμφάνιση τῶν πρώτων Παναθηναϊκῶν ἀμφορέων. «Τὰ δὲ Μεγάλαι (Παναθήναια) Πεισίστρατος ἐποίησεν» μᾶς πληροφορεῖ μιὰ ἀρχαία μαρτυρία¹⁷⁵.

Καὶ στὶς δύο ὑδρίες ποὺ ἐξετάζουμε οἱ χαῖτες τῶν ἀλόγων ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, διαφέρουν ὅμως ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ εἶδαμε στὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας καὶ κυρίως στὸν κιονωτὸ κρατήρα τοῦ Harvard. Ἐκεῖ ἡ χαίτη εἶναι μακριὰ καὶ πέφτει κα-

λύπτοντας τὸ λαιμὸ τοῦ ζώου, ἐνῶ τὸ τρίχωμα δηλώνεται μὲ συνεχεῖς, ἐλαφρὰ καμπύλες γραμμές, ποὺ οἱ ἀπολήξεις τους ἐνώνονται μὲ μιὰ λοξή γραμμή. Στὶς ὑδρίες συνυπάρχει τὸ εἶδος τῆς μακριᾶς χαίτης μὲ τὸν τύπο τῆς κοντῆς ὀρθωμένης χαίτης¹⁷⁶. Τὸ τρίχωμα ἀποδίδεται τώρα μὲ λεπτότερες κυματοειδεῖς χαράξεις, ποὺ καταλήγουν σὲ ὀξυκόρυφες ἀπολήξεις καὶ σχηματίζουν μιὰ τεθλασμένη γραμμή. Ἔτσι τὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων ἀποκοτῶν μεγαλύτερη ζωντάνια. Καὶ τὰ λοφία τῶν ἀλόγων ἔχουν χάραξη πολὺ πιὸ πλούσια στὶς ὑδρίες ἀπ' ὅ,τι στὸν κρατήρα τοῦ Harvard. Μὲ κυματοειδεῖς γραμμές, σὰν καὶ αὐτὲς ποὺ εἶδαμε στὶς χαῖτες, ζωντανεύουν καὶ οἱ οὐρὲς τῶν ἀλόγων, ποὺ παρουσιάζουν στενὴ συγγένεια μὲ τὴν οὐρὰ τοῦ κενταύρου Νέσσου στὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα. Ὁ ἀμφορέας αὐτὸς καὶ οἱ ὑδρίες ποὺ ἐξετάζουμε ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἴδια φάση ἐξέλιξης στὸ ἔργο τοῦ ἀγγειογράφου μας. Καὶ στὰ τρία ἔργα εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ χάραξη τῆς οὐρᾶς. Μιὰ εὐθεία χάραξη ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ ρίζα τῆς τὴν διατρέχει σ' ὅλο τῆς τὸ μῆκος, ἐνῶ οἱ κυματοειδεῖς χαράξεις ἀρχίζουν ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος τῆς εὐθείας αὐτῆς καὶ συγκλίνουν πρὸς τὴν ἀπόληξή της. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἐπίσης ἡ ἀπόδοση τῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν στὸ σημεῖο ἐκεῖνο ὅπου ἐνώνεται ἡ οὐρὰ μὲ τὸ σῶμα τοῦ ζώου. Στὶς ἀνθρώπινες μορφές ἡ χάραξη τῆς κόμης ἐπάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, ποὺ εἶδαμε στὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα μὲ τὴν παράσταση τοῦ Θησέα καὶ τοῦ Μινωταύρου, ἐμφανίζεται ὁμοία καὶ στὴν ὑδρία τοῦ Κεραμικοῦ. Ἄλλες λεπτομέρειες κοινὲς στὰ τρία ἀγγεῖα εἶναι οἱ ὑπερβολικὰ μεγάλες παλάμες καὶ τὰ δάκτυλα ὀρισμένων μορφῶν. Ἰδια εἶναι καὶ τὰ διακοσμητικὰ μοτίβα τῶν παρυφῶν, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα κυριαρχεῖ τὸ κόσμημα τῶν ἐπάλληλων χαρακτῶν γωνιῶν. Οἱ κανθοὶ τῶν ματιῶν ἀποδίδονται μὲ τὸ νέο τρόπο, ποὺ εἶδαμε στὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles 206, καὶ μόνο σὲ δευτερεύοντα σημεῖα, ὅπως στὸν ὅμο τῆς ὑδρίας Göttingen - Cabinet des Médailles, βρίσκουμε τὴν παλαιὰ μορφή τους μὲ δύο γραμμές.

Ἀπὸ τίς δύο ὑδρίες πολὺ δύσκολα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πῇ ποιὰ προηγεῖται. Οἱ ὁμοιότητές τους εἶναι πάρα πολλές, ὅσο τουλάχιστον μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαπιστώσουμε τὰ σωζόμενα τμήματά τους. Ὑπάρχουν ὁμοιότητες στὸ σχῆμα τῶν ἀγγείων, στὴν κύρια παράσταση, ὅπου κυρίαρχες μορφές εἶναι τὰ ἄλογα, στὸ κόσμημα ποὺ τὴν περιβάλλει, στὰ ἀθλητικὰ θέματα καὶ στὶς μορφές τοῦ ὤμου. Κοντὰ σ' αὐτὲς τίς βασικὲς ὁμοιότητες μποροῦν νὰ προστεθοῦν καὶ ὁμοιότητες στὶς χαράξεις τῶν ποδιῶν, τῶν σωμάτων, ἀκόμη καὶ τῶν κεφαλιῶν τῶν ἀλόγων, παρόλο ποὺ οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς λεπτομέρειες αὐτὲς ἐπαναλαμβάνονται σ' ὅλα τὰ ἄλογα τοῦ ἀγγειογράφου μας. Χαρακτηριστικὴ ἐπίσης εἶναι ἡ τοποθέτηση τῶν τεσσάρων ἀλόγων στὴν ὑδρία τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles, ὁμοία μὲ τὴν τοποθέτηση τῶν δύο ἀλόγων τῆς ὑδρίας τοῦ Κεραμικοῦ, ὅπου τὸ ἓνα ὀρθώνει καὶ τὸ ἄλλο σκύβει τὸ κεφάλι. Στὴν πρώτη ὑδρία ὁ ρυμὸς τοῦ ἄρματος περνᾷ πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ πρώτου ἀλόγου μὲ τὸ ὀρθωμένο κεφάλι. Ἔτσι μπορούμε νὰ ὀρίσουμε τὰ ζευγάρια τῶν ἀλόγων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα οἱ «σειραφόροι» σκύβουν τὰ κεφάλια τους ἀναδεικνύοντας τοὺς «ζυγίους», ποὺ ἔχουν ὑψωμένους τοὺς λαιμούς τους δημιουργώντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μία αἴσθηση βάθους ἀξιοπαρατήρητη.

Μετὰ τοὺς δύο ἀμφορεῖς στὸν Τάραντα καὶ στὸ Cabinet des Médailles καὶ τίς ὑδρίες τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles καὶ τοῦ Κεραμικοῦ θὰ ἐξετάσουμε μιὰν ἄλλη σειρά μικρῶν ἀγγείων, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 20137¹⁷⁷ (Πί ν. 32, 33 α καὶ γ). Ὅπως οἱ παλαιότερες κύλικες ποὺ εἶδαμε, εἶναι κι αὐτὴ τύπου Σιάνα ποὺ σώζει πολὺ ἀποσπασματικὰ τὴν παράσταση ἑνὸς κύκνου στὸ τόντο, ποὺ περιβάλλεται κι ἐδῶ

ἀπὸ τὸ γνωστὸ μας γλωσσωτὸ κόσμημα. Τὰ ὑπολείμματα ποὺ ὑπάρχουν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἀποκαταστήσουμε τὸ περίγραμμα τῶν φτερῶν τοῦ κύκνου, ποὺ θὰ χωρίζονταν σὲ τέσσερεις ζῶνες. Τὸ πουλί ἔχει προσαρμοσθῇ στὸ τόντο πολὺ πιὸ πετυχημένα ἀπ' ὅ,τι οἱ πετεινοὶ στὶς παλαιότερες κύλικες τοῦ ἴδιου Μουσείου ἀριθ. 52130 καὶ I. G. 4412. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ παράσταση τοῦ τόντο τῆς νέας κύλικας τοῦ Τάραντα συναγωνίζεται τὴ σφίγγα στὸ τόντο τῆς κύλικας τοῦ Ἡρακλείου. Τὸ περίγραμμα τῶν ἀνοικτῶν φτερῶν τοῦ κύκνου, τὰ ἄκρα τῶν ποδιῶν του καὶ τὸ πάνω μέρος τοῦ ἔντονα λυγισμένου λαιμοῦ μὲ τὸ κεφάλι τοῦ ζώου διαγράφουν ἓνα κυκλικὸ σχῆμα, τέλεια προσαρμοσμένο στῶν χώρο τῆς διακόσμησης.

Στὴ μιὰ ὄψη τῆς κύλικας εἰκονίζονται ὁ Ἡρακλῆς καὶ ὁ Ἑρμῆς πάνω σὲ ἄρμα ποὺ σύρεται ἀπὸ τέσσερα φτερωτὰ ἄλογα καὶ ὁδηγεῖται ἀπὸ τὸν θεό. Τὸ ἄρμα συνοδεύει ἡ Ἀθηνᾶ, ποὺ εἰκονίζεται ἐπιβλητικὴ καὶ πάνοπλη ἀνάμεσα στὰ ἄλογα καὶ στὸ ἄρμα, καταλαμβάνοντας περίπου τὸ κέντρο τῆς παράστασης. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὴν ἀποθέωση τοῦ Ἡρακλῆ¹⁷⁸. Ἡ παράσταση αὐτὴ εἶναι σημαντικὴ ὄχι μόνον γιατί εἶναι ἀπὸ τὶς παλαιότερες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος στὴν ἀττικὴ μελανόμορφη ἀγγειογραφία, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν παρουσία τῶν φτερωτῶν ἁλόγων, ποὺ εἶναι σπάνια στὶς σχετικὲς παραστάσεις τοῦ μύθου. Πλὴν στὶς λαβὲς τῆς κύλικας, δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κύρια παράσταση, ἔχει τοποθετηθῇ ἀπὸ ἓνα ζευγάρι ἀντικριστῶν μορφῶν, μιᾶς ἀνδρικῆς καὶ μιᾶς γυναικείας. Ἴσως πρόκειται γιὰ θεοὺς, ἀφοῦ οἱ ἀνδρικὲς μορφὲς κρατοῦν σκῆπτρο. Δὲν μποροῦν ὅμως νὰ σχετίζονται μὲ τὴν ἀποθέωση, γιατί εἶναι τελείως ἀπομονωμένοι ἀπὸ τὴν κύρια παράσταση. Μὲ τὶς μορφὲς αὐτὲς ἀπλῶς πλαισιώνεται ἡ κεντρικὴ σκηνή.

Στὴν ἄλλη ὄψη ἔχουμε μιὰ μονομαχία μεταξὺ δύο πολεμιστῶν, τοὺς ὁποίους «διέχει»¹⁷⁹, μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ χαρακτηριστικὴ χειρονομία, μιὰ μεγαλόπρεπη μορφή ποὺ στέκεται ἀνάμεσά τους. Πίσω ἀπὸ τὸν κάθε πολεμιστὴ στέκεται μιὰ γεροντικὴ μορφή ποὺ παρακολουθεῖ τὴ μονομαχία, πολὺ πιθανὸν ὁ πατέρας τοῦ καθενός. Στὸ ἄκραιο ἀριστερὸ τμῆμα τῆς παράστασης ποὺ λείπει μποροῦμε νὰ συμπληρώσουμε, σύμφωνα μὲ τὸ δεξιό, ἓναν πολεμιστὴ καὶ μιὰ ἱματιοφόρο μορφή. Τὸ θέμα ἔχει χαρακτηρισθῇ ὡς ἀπλὴ μονομαχία¹⁸⁰, ἀλλὰ εἶναι μᾶλλον βέβαιο ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ὁποιαδήποτε μάχη. Ἡ κεντρικὴ μορφή ποὺ διαχωρίζει τοὺς πολεμιστὲς δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι μορφή θνητοῦ. Δυστυχῶς λείπουν σύμβολα καὶ ἐπιγραφές ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ μᾶς βοηθήσουν στὴν ἀναγνώριση αὐτῆς τῆς μορφῆς καὶ τῶν δύο πολεμιστῶν. Εἶναι πάντως πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ ἀγγειογράφος ἀπεικονίζοντας τὴ σκηνὴ εἶχε ὑπόψη τοῦ ὁμηρικῆς μονομαχίας, σὰν ἐκεῖνες ποὺ περιγράφονται στὸ Υ τῆς Ἰλιάδας¹⁸¹, ὅπου ὁ Ποσειδῶνας παρεμβαίνει ἀνάμεσα στὸν Ἀχιλλεῦ καὶ τὸν Αἰνεία ἢ ὁ Ἀπόλλωνας ἀνάμεσα στὸν Ἀχιλλεῦ καὶ τὸν Ἑκτορα¹⁸². Στὴν περίπτωσι ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ οἱ γεροντικὲς μορφὲς μὲ τὴ λευκὴ κόμη καὶ τὰ γένια θὰ μποροῦσαν νὰ εἶναι ὁ Πηλεΐας καὶ ὁ Ἀγχίσης ἢ ὁ Πηλεΐας καὶ ὁ Πρίαμος ἀντίστοιχα.

Ἡ ἐξέταση τῶν ἁλόγων στὴν παράσταση τῆς ἀποθέωσης μᾶς δείχνει ὅτι τὰ ἄλογα δὲ διαφέρουν βασικὰ ἀπὸ τὰ ἄλογα τῆς ὕδριας τοῦ Κεραμικοῦ καὶ κυρίως τῆς ὕδριας τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles. Τώρα ὅμως ὁ ἀγγειογράφος μας παύει νὰ χρησιμοποιοῖ τις μακρὲς χαῖτες καὶ προτιμᾷ τις κοντές¹⁸³, οἱ ὁποῖες στοὺς «σειραφόρους» ἀποδίδονται μὲ ὀδοντωτὲς ἀπολήξεις καὶ στοὺς «ζυγίους» ἀπλές, ὅπως στὴν ὕδρια τοῦ Göttingen. Ἐντονὴ εἶναι ἡ αἴσθησις τῆς ὀρμητικῆς κίνησης τῶν ἁλόγων, ποὺ δημιουργεῖται μὲ τὸ ἀνασῆκωμα τῶν μπροστινῶν ποδιῶν τους, τὴν οὐρὰ ποὺ τεντώνεται

πρὸς τὰ πίσω, κυρίως ὅμως μὲ τὰ μεγάλα δρεπανόσχημα φτερά τους. Στὴν ἀπόδοση τῶν φτερῶν ὁ ἀγγειογράφος μας ἀποδεικνύεται πραγματικὰ μεγάλος τεχνίτης. Ἡ ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητη χάραξη μὲ παράλληλες γραμμές, ποὺ καμπυλώνονται καὶ μικραίνουν ὅλο καὶ περισσότερο πρὸς τὴν κορυφή, τονίζεται περισσότερο μὲ τὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα καὶ τὸ μενεξεδί.

Τὸ χαρακτὸ φολιδωτὸ κόσμημα ποὺ καλύπτει τὸν πέπλο τῆς Ἀθηνᾶς τὸ συναντήσαμε ἤδη στὸν ἐνεπίγραφο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29, καινούριο ὅμως στοιχεῖο εἶναι ὁ χαρακτὸς σπειρομαϊάνδρος ποὺ κοσμεῖ τὴν παρυφή του¹⁸⁴. Τὰ ὑπόλοιπα κοσμήματα τῶν παρυφῶν στὴν κύλικα αὐτὴ εἶναι ἐντελῶς ὅμοια μὲ τὰ ἀντίστοιχα στὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles 206 καὶ πλαισιώνονται κι ἐδῶ μὲ λευκὲς κοκκίδες ἀπὸ ἐπίθετο χρῶμα. Ἀπὸ τὸν ἴδιο ἀμφορέα ξέρουμε ἐπίσης καὶ τὴ χειρονομία τῆς ἀνδρικής μορφῆς μπροστὰ ἀπὸ τὸ τέθριππο τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸν ἀντίχειρα, τὸ δείκτη καὶ τὸ μέσο τοῦ χεριοῦ ἀνοικτοὺς καὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα δύο δάκτυλα μαζεμένα¹⁸⁵. Μὲ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα ἀποδίδονται τὰ νύχια καὶ τὰ δόντια τῆς λεοντῆς τοῦ Ἡρακλῆ, ἐνῶ σὲ μερικές λεπτομέρειες, ὅπως στὸ τόξο τοῦ Ἡρακλῆ, στὸν τροχὸ τοῦ ἄρματος ἢ στὸ ἀνθέμιο ποὺ κοσμεῖ τὴν ἀπόληξη τῶν ταινιῶν τοῦ ὀχάνου στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀσπίδας τῆς Ἀθηνᾶς βρίσκουμε λεπτότατη χάραξη. Ἐνα νέο καὶ σημαντικό στοιχεῖο στὶς ἱματιοφόρες μορφές ποὺ πλαισιώνουν τὴν παράσταση εἶναι ἡ μεγάλη ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου, ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸν πήχη τῶν μορφῶν ἀφήνοντας νὰ προβάλλῃ ἐλεύθερο τὸ ἄκρο χέρι.

Μιλώντας γιὰ τὴν ὑδρία τῆς Villa Giulia M. 430 κάναμε ἤδη λόγο γιὰ τὴν προτίμηση τοῦ ἀγγειογράφου στὶς στρογγυλές ἀσπίδες, ποὺ ἀποδίδονται χωρὶς συντμήσεις καὶ ποὺ τοῦ δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ τίς στολίσῃ μὲ ὠραῖα ἐπισήματα. Ἀλλὰ ἐνῶ στὴν ὑδρία δύο ἀπὸ τὰ ἐπισήματα εἶναι χαρακτὰ, στὴ δεύτερη ὄψη τῆς κύλικας τοῦ Τάραντα οἱ ἀσπίδες κοσμοῦνται μὲ ἐπισήματα ἀπὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα. Στὴν ἀσπίδα τοῦ δεξιοῦ πολεμιστῆ ἡ σύνθεση ἐνὸς λιονταριοῦ ποὺ σπαράζει ἓνα ζαρκάδι ἐντάσσεται θαυμάσια στὸν κυκλικὸ χῶρο. Πάνω στὸ λευκὸ χρῶμα ἀποδίδονται γραπτὰ οἱ διάφορες λεπτομέρειες τῶν ζώων. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀποδίδονται πλῆθος λεπτομέρειες καὶ στοὺς θῶρακες τῶν πολεμιστῶν. Μὲ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα ἀποδίδεται ἐπίσης καὶ τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας τοῦ πολεμιστῆ στὰ δεξιὰ, ἓνας τρίποδας, ἐνῶ στὴν ἀσπίδα τοῦ ἀριστεροῦ πολεμιστῆ, ποὺ στρέφει τὸ ἐσωτερικὸ της πρὸς τὸ θεατὴ, ἀποδόθηκε μὲ λευκὸ χρῶμα τὸ ὄχανο καὶ τὰ ἀνθέμια τῶν ταινιῶν του. Ἡ διακόσμηση τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς ἴδιας ἀσπίδας συμπληρώνεται μὲ χαρακτὰ « κρόσια » δεξιὰ κι ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ ὄχανο, ὥστε ἡ ἀσπίδα νὰ ἰσορροπῇ μὲ τὴν ἀσπίδα τοῦ δεξιοῦ πολεμιστῆ μὲ τὸ πλούσιο ἐπίσημα. Καὶ στὴν ὄψη αὐτὴ ὑπάρχουν οἱ μεγάλες ἀναδιπλώσεις τῶν ἱματίων, ἐνῶ ἡ ἰδιόμορφη ἀπόληξη τοῦ χιτωνίσκου τοῦ ἀριστεροῦ πολεμιστῆ, ποὺ ἐμφανίζεται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ, πτυχώνεται πολὺ ἐλεύθερα.

Τὰ τελευταῖα αὐτὰ χαρακτηριστικά, καθὼς καὶ τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ σημειώσαμε παραπάνω, ὅπως π.χ. ἡ ἀφθονία τῶν ἐπιθετῶν χρωμάτων ποὺ δίνουν ἐντονη ζωηρότητα στὴν ἐπιφάνεια, δείχνουν ὅτι ἡ κύλικα τοῦ Τάραντα 20137 εἶναι κάπως νεώτερη ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles 206.

Τὸ θέμα ποὺ διακοσμεῖ τὸ τόντο τῆς κύλικας τοῦ Τάραντα ἐπαναλαμβάνεται στὸ τόντο μᾶς ἀκόμη κύλικας τοῦ ἴδιου Μουσείου, ἀριθ. 20129¹⁸⁶ (Π ἰ ν. 33 β καὶ δ, 34 α). Ὁ κύκνος μὲ τὰ ἀνοιχτὰ φτερά του μᾶς σώθηκε αὐτὴ τὴ φορὰ ἀκέραιος, ὥστε ἡ σύγκρισή του μὲ τὸν προηγούμενο δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι τὰ δύο ἔργα πρέπει

νά είναι σύγχρονα. Οί δύο μικρές παράλληλες χαράξεις στο κεφάλι, ή γραμμή που διαχωρίζει το ράμφος, οί λεπτομέρειες στα πόδια και στην ουρά είναι έντελως όμοιες. Μόνο στο μάτι υπάρχει κάποια διαφορά. Ότι οί δύο κύλικες είναι σύγχρονες γίνεται φανερό και από τη σύγκριση του πολεμιστή στο έξωτερικό της κύλικας, που ή ασπίδα του έχει ως επίσημα έναν τρίποδα όμοιο με τον τρίποδα της ασπίδας του πολεμιστή στην κύλικα αριθ. 20137. Άλλά και οί πολεμιστές ταυτίζονται στο γενικό περίγραμμα και στις λεπτομέρειες. Είναι ενδιαφέρον ότι τὰ δύο άγγεία βρέθηκαν την ίδια ημέρα και στο ίδιο μέρος της αρχαίας πόλης του Τάραντα. Δεν αποκλείεται λοιπόν να προέρχονται από τον ίδιο τάφο¹⁸⁷. Εάν πράγματι συμβαίνει κάτι τέτοιο, τότε δε θα ήταν καθόλου άπιθανο να υποθέσουμε ότι ο κάτοχός τους τὰ αγόρασε και τὰ δύο μαζί στην αγορά του Τάραντα ή στην Αθήνα, επομένως ότι και τὰ δύο άγγεία βγήκαν συγχρόνως από το εργαστήριο του Λυδοῦ.

Στο έξωτερικό της κύλικας, και στις δύο όψεις της, εικονίζεται φάλαγγα πολεμιστών¹⁸⁸ που τρέχουν προς τ' αριστερά έτσι ώστε οί ασπίδες, που καλύπτουν έντελως τὰ σώματά τους, να επικαλύπτονται εν μέρει και αυτές μεταξύ τους. Επίδιωξη του άγγειογράφου είναι έδω το διακοσμητικό αποτέλεσμα που δημιουργεί ή σειρά από τὰ επίσηματα των ασπίδων, όπως ζωγραφίστηκαν με λευκό επίθετο χρώμα.

Όμοιοι πολεμιστές με ασπίδες εικονίζονται σε σύγχρονους κορινθιακούς αρυβάλλους, αλλά ή παράστασή τους διακρίνεται από προχειρότητα και οί Κορίνθιοι άγγειογράφοι της εποχής αυτής δεν εκμεταλλεύονται συνήθως τις δυνατότητες που τούς δίνουν τὰ επίσηματα. Αντίθετα, πολύ διαφορετικά αποδίδουν το ίδιο θέμα οί Αθηναίοι άγγειογράφοι. Ανάμεσα στους πρώτους είναι άσφαλώς και ο Λυδός, που εικονίζει τις μορφές των πολεμιστών με σωστότερες αναλογίες, με πιο προσεγμένη χάραξη και κυρίως με πιο έντυπωσιακά επίσηματα στις ασπίδες. Η σύγκριση αυτών των παραστάσεων με τὰ κορινθιακά παράλληλα μᾶς δείχνει πολύ χαρακτηριστικά ποιοί λόγοι συντέλεσαν ώστε τὰ αττικά κεραμικά προϊόντα να υπερισχύσουν στη διεθνή αγορά και να γίνουν ασυναγώνιστα.

Κάτω από κάθε λαβή έχουμε το τυπικό σχηματοποιημένο άνεστραμμένο άνθος λωτοῦ, που το συναντήσαμε για πρώτη φορά στην κύλικα του Τάραντα I. G. 4412. Περίεργη είναι ή παρουσία ενός υδροβίου πουλιού (κύκνου ;)¹⁸⁹ στο χεῖλος της κύλικας κοντά στη λαβή.

Την έντύπωση της μονοτονίας που δημιουργεί ή όμοιόμορφη κίνηση των πολεμιστών ο ζωγράφος προσπαθεί να την εξουδετερώσει, χρησιμοποιώντας πλάι στο λευκό επίθετο χρώμα και άφθονο μενεξεδί, μιὰ που το θέμα δεν του προσφέρει πολλά περιθώρια για χάραξη. Έτσι ή περικεφαλαία κάθε δεύτερου πολεμιστή καλύπτεται με μενεξεδί χρώμα, ενώ με το ίδιο χρώμα τονίζεται ή άντυγα της ασπίδας των υπόλοιπων. Η λεπτομέρεια αυτή είναι, νομίζουμε, άξιοσημείωτη και ένδεικτική για την ποιότητα της εργασίας του ζωγράφου, που υπάρχει και σ' αυτό το τόσο μικρό έργο του¹⁹⁰.

Προτού προχωρήσουμε στην παρακολούθηση της καλλιτεχνικής εξέλιξης του έργου του Λυδοῦ, θα σταθοῦμε σε μιὰ ομάδα κυλίκων, τύπου Σιάνα, για τις όποιες υπάρχουν κατά τη γνώμη μας σοβαρές ύποψίες αν πραγματικά πρέπει ν' αποδοθοῦν στο χέρι του ίδιου του Λυδοῦ. Όλες προέρχονται από τον Τάραντα και βρίσκονται στο Μουσείο της πόλης με αριθμούς 20273¹⁹¹, I. G. 4492¹⁹², 20274¹⁹³, I. G. 4363¹⁹⁴, I. G. 4362¹⁹⁵ και 4443¹⁹⁶. Στην ομάδα αυτών των κυλίκων πρέπει να συμπεριληφθῇ, νομίζουμε, και ή κύ-

λικά τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου Κοπεγχάγης ἀριθ. 6585¹⁹⁷, ἡ ὁποία προέρχεται ἐπίσης ἀπὸ τὸν Τάραντα. Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι οἱ κύλικες αὐτές, ὅπως καὶ ὅλες οἱ κύλικες τοῦ Λυδοῦ ποὺ εἶδαμε ὡς τώρα, ἐκτὸς μόνον ἀπὸ τὴν κύλικα ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἡρακλείου, καθὼς ἐπίσης καὶ δύο λήκυθοι καὶ ἓνας ἀμφορέας, ἔχουν ὡς τόπο προέλευσης τὸν Τάραντα. Ἡ σύμπτωση αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ ἐρμηνευτῇ μὲ τὴν ὑπόθεση ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ μικρὰ ἀγγεῖα ἔφτασαν συγχρόνως στὸν Τάραντα, ἂν μάλιστα λάβῃ κανεὶς ὑπόψη ὅτι οἱ χρονολογικὲς διαφορὲς μεταξύ τους δὲν εἶναι μεγάλες. Ἀλλὰ καὶ στὴν περίπτωση ποὺ ἡ ὑπόθεση αὐτὴ δὲν εἶναι σωστή, κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσῃ ὅτι στὴν ἀγορὰ τοῦ Τάραντα ἦταν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ πολλοὶ οἱ τακτικοὶ πελάτες ἀγγείων τῶν ἀττικῶν ἐργαστηρίων¹⁹⁸, καὶ μάλιστα τοῦ ἐργαστηρίου στὸ ὁποῖο πρωτοστατοῦσε ὁ Λυδός.

Ἡ κύλικα ἀριθ. 20273 (Π ί ν. 34 γ καὶ δ) ἔχει στὸ ἐξωτερικὸ της τὴν ἴδια φάλαγγα τῶν πολεμιστῶν ποὺ εἶδαμε στὴν κύλικα ἀριθ. 20129. Παρὰ τὴν ταυτότητα τοῦ θέματος, ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα οὐσιαστικὲς διαφορὲς, ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ δικαιολογηθοῦν μόνον ἀπὸ τὴν κάπως πιὸ βιαστικὴ δουλειὰ τῆς κύλικας 20273. Φτάνει νὰ συγκρίνουμε μερικὲς λεπτομέρειες, ὅπως τοὺς τρίποδες - ἐπισήματα τῶν ἀσπίδων στὶς δύο κύλικες, γιὰ νὰ διαπιστώσουμε τίς δυσκολίες ποὺ ὑπάρχουν γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς κύλικας 20273 στὸν Λυδό. Σὲ ὁρισμένα ἔργα τοῦ Λυδοῦ συναντήσαμε βέβαια βιαστικὴ χάραξη καὶ βιαστικὰ σχεδιασμένα τὰ περιγράμματα, πούθενά ὅμως δὲ διαπιστώσαμε ἀνάλογη προχειρότητα ἢ μᾶλλον ἀδεξιότητα, ὅπως αὐτὴ ποὺ χαρακτηρίζει αὐτὸ τὸ ἔργο. Ἐδῶ ὁ ἀγγειογράφος διστάζει νὰ ἀποδώσῃ τὸ μάτι μὲ δύο κύκλους, ἐνῶ στὰ πόδια παρουσιάζονται μερικὲς χαρακτὲς λεπτομέρειες ἄγνωστες ὡς τώρα στὰ ἔργα ποὺ ἐξετάσαμε. Στὴ χάραξη τῶν περικεφαλαίων ἢ τῶν ἀσπίδων διακρίνει κανεὶς μιὰ ἀβεβαιότητα — πολλὲς φορὲς τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου ἀκολουθεῖ λανθασμένη πορεία ἢ διακόπτει τὸ περίγραμμα σὲ ὁρισμένα σημεῖα —, ποὺ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ σταθερότητα καὶ τὴν ἀκρίβεια τῆς χάραξης στὴν κύλικα 20129. Ὁ ζωγράφος τῆς κύλικας 20273 μιμεῖται, ὅπως πιστεύουμε, μοτίβα τοῦ Λυδοῦ καὶ προσπαθεῖ νὰ τὰ μεταφέρῃ στὸ ἔργο του ἀντιγράφοντας καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο κάνει τὴ χάραξη ὁ Λυδός. Πρόκειται λοιπὸν πιθανότατα γιὰ ἓναν τεχνίτη τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Λυδοῦ¹⁹⁹, ποὺ ὅσο ὅμως καὶ ἂν προσπαθῇ νὰ τὸν μιμηθῇ, δὲ φτάνει τὴν ποιότητα τῆς ἐργασίας του²⁰⁰. Καὶ στὸ κεφάλι ποὺ διακοσμεῖ τὸ τόντο τῆς κύλικας ὑπάρχουν ἐπίσης μερικὰ χαρακτηριστικὰ ξένα πρὸς τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Λυδοῦ. Ἡ ἀπόδοση τοῦ αὐτιοῦ δὲν εἶναι αὐτὴ ποὺ ξέρουμε καὶ ἡ ἐντονὴ καμπύλη στὸ σημεῖο μετάβασης ἀπὸ τὸ μέτωπο στὴ μύτη, ποὺ ὑπάρχει καὶ στοὺς πολεμιστὲς τῆς κύριας ὀψης, δείχνουν ὅτι τὸ κεφάλι αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ σχεδιάστηκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ἀγγειογράφου μας. Ὁ ἀγγειογράφος τῆς κύλικας 20273 προσπάθησε νὰ ξεσηκώσῃ, ὅσο τοῦ ἐπέτρεπαν οἱ ἱκανότητές του, λεπτομέρειες ἀπὸ ἔργα τοῦ ἀρχιμάστορα, δὲν κατόρθωσε ὅμως νὰ μᾶς δώσῃ μιὰ σύνθεση ποὺ νὰ μοιάζῃ καὶ σὲ γενικὴ ἐντύπωση μὲ τὰ πρότυπά του. Στὴν περίπτωση αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ ἐπαναλάβῃ κανεὶς τὰ λόγια τοῦ Beazley, ποὺ τόσο εὐστοχα χαρακτηρίζουν τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ δουλειὰ τοῦ Λυδοῦ καὶ ἐνὸς ἄλλου μαθητῆ του, τοῦ ζωγράφου τοῦ Λούβρου F 6²⁰¹ : «It would plainly be unfair to Lydos that he should be burdened with such inferior pieces. The difference is not between the same man when he is himself and when he is not quite himself, but between the artist and the mechanical imitator».

Οἱ παρατηρήσεις αὐτές ἰσχύουν, ὅπως πιστεύουμε, καὶ γιὰ τίς ὑπόλοιπες κύλικες τῆς

ομάδας. Ἡ κύλικα I. G. 4363²⁰² (Π í ν. 35, 36 α καὶ γ) εἰκονίζει καὶ στὶς δύο ὄψεις τῆς μὲ ὁμοιο τρόπο τὸ ἴδιο μυθολογικὸ θέμα, τὸν ἀγώνα δηλαδὴ τοῦ Ἡρακλῆ με τὸν κένταυρο Νέσσο. Ἡ σύγκριση τῆς ὀρθιας γυναικείας μορφῆς ποὺ φορᾷ τὸ ἱμάτιο « ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν » με τὴν Ἀριάδνη τῆς κύλικας τοῦ Ἡρακλείου δείχνει τὴν διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν « καλλιτέχνη » καὶ τὸν « μηχανικὸ μιμητὴ » του. Ἡ λεπτὴ χάραξη με τὴν ὁποία εἶναι σχεδιασμένο ἐκεῖ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου τῆς γυναικείας μορφῆς, ποὺ θὰ καλυπτόταν με λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα, δὲν ὑπάρχει στὴ γυναίκα τῆς κύλικας I. G. 4363. Οἱ πτυχές, χαραγμένες με ἐπιπολαιότητα, ἐμφανίζονται σὲ σημεῖα ποὺ δὲ συνηθίζει νὰ τίς τοποθετῇ ὁ Λυδός. Ἐπίσης μερικὲς λεπτομέρειες στὸ σῶμα τοῦ κενταύρου, ὅπως ἡ χάραξη τοῦ στήθους καὶ ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται τὸ « ὀλισσμένο » χέρι, χωρὶς νὰ χαράσσεται καὶ τὸ περίγραμμα τῆς πέτρας μέσα σ' αὐτό, εἶναι διαφορετικὰ ἀπὸ τὰ παράλληλα ποὺ μᾶς προσφέρει γιὰ σύγκριση ὁ ἀμφορέας τοῦ Τάραντα με τὸ ἴδιο θέμα. Καὶ ὁ Ἡρακλῆς ὅμως, κυρίως ὁ ἀγένειος Ἡρακλῆς τῆς μιᾶς ὄψης, δὲν ἔχει σχεδὸν καμιὰ σχέση με μορφὲς τοῦ ἀγγειογράφου μας. Στὶς μορφές, τέλος, ποὺ πλαισιώνουν τὴν κύρια παράσταση, τίς ὁποῖες τόσο συχνὰ βρίσκουμε σὲ ἔργα τοῦ Λυδοῦ, τὰ περιγράμματα καὶ οἱ χαρακτὲς λεπτομέρειες δημιουργοῦν τέτοια ἀποτελέσματα, ποὺ θὰ ἦταν περιέργο νὰ βγῆκαν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ἀγγειογράφου μας. Τὸ χέρι τοῦ Λυδοῦ, ποὺ χαράσσει τίς μορφές του σταθερὰ καὶ ἐπιδέξια, ἔχει ἀντικατασταθῇ ἐδῶ ἀπὸ ἓνα χέρι ἀβέβαιο, ἄπειρο στὴ χάραξη. Στὸ τόντο βρίσκουμε τὸ γλωσσωτὸ κόσμημα ἀποδομένο με τὴν ἴδια ἀπροσεξία, ὅπως στὴν κύλικα 20273. Ἐδῶ τὸ κόσμημα περικλείει ἓναν ἀκτινωτὸ ρόδακα, στὸν ὁποῖο δὲν ὑπάρχει κανένα ἴχνος χάραξης.

Τὸ ἴδιο κόσμημα ἔχει στὸ τόντο τῆς καὶ ἡ κύλικα ἀριθ. 20274²⁰³ (Π í ν. 36 β καὶ δ). Τὸ θέμα στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη εἶναι ἀγώνας δρόμου, τὸν ὁποῖο παρακολουθοῦν ἱματιοφόρες μορφές. Οἱ μορφές αὐτὲς στὸ περίγραμμα καὶ στὶς χαρακτὲς λεπτομέρειές τους εἶναι ὅμοιες με τίς ἀντίστοιχες μορφές τῆς προηγούμενης κύλικας. Οἱ δρομεῖς, ἂν καὶ ἔχουν ὑπόψη τους τοὺς δρομεῖς τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. τῆς ὑδρίας τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles, ἀπέχουν ἀπὸ ἐκείνους πολὺ. Κρατοῦν βέβαια τὸ γενικὸ μοτίβο τους, οἱ λανθασμένες ὅμως ἀναλογίες με τὸ υπερβολικὰ βαρὺ κάτω σῶμα δὲν μποροῦν νὰ συγκριθοῦν με τίς ἀναλογίες τῶν δρομέων τοῦ ἀγγειογράφου μας. Ἀνύπαρκτες στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ εἶναι καὶ μερικὲς ἀπλὲς λεπτομέρειες, ὅπως ἡ γραμμὴ τοῦ στήθους ποὺ μοιάζει με τὴν ἀντίστοιχη τῶν κενταύρων στὴν κύλικα ἀριθ. I.G. 4363 ἢ τὸ μπροστινὸ μέρος τῆς κόμης ποὺ ἐξέχει ἀρκετὰ ἀπὸ τὴ γραμμὴ τοῦ μετώπου.

Δρομεῖς καὶ θεατὲς ποὺ παρακολουθοῦν τὸ ἀγώνισμα εἰκονίζονται καὶ στὴν κύλικα ἀριθ. I.G. 4362²⁰⁴ (Π í ν. 37 α, 38 α). Κι ἐδῶ οἱ ἀθλητὲς ἔχουν τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ σημειώσαμε παραπάνω. Ἐπιπλέον ἔχουν χαθῇ οἱ τόσο χαρακτηριστικὲς στὶς μορφές τοῦ Λυδοῦ κλεῖδες ἢ ἔχουν πάρει ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφή. Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ ἀγγειογράφος προσπάθησε πολὺ λιγότερο νὰ ἀποδώσῃ πιστὰ τίς λεπτομέρειες τῶν μορφῶν τοῦ Λυδοῦ. Ἀντίθετα πολὺ πιὸ προσεγμένο, σὰ νὰ ἐνδιαφέρθηκε εἰδικὰ γι' αὐτό, εἶναι τὸ τόντο τῆς κύλικας, στὸ μέσο τοῦ ὁποῖου εἰκονίζεται ἓνας κύκνος. Ὁ ζωγράφος ἐδῶ δὲν ἐκμεταλλεύθηκε τὰ φτερά τοῦ ζώου, ἀλλὰ τὰ σχεδίασε μαζεμένα, τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο, ὥστε ἡ προσαρμογὴ τοῦ κύκνου στὸν κυκλικὸ χῶρο δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθῇ με τίς κατακτήσεις τοῦ Λυδοῦ στὶς κύλικες 20129 καὶ 20137. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ παράσταση αὐτὴ εἶναι ἀρκετὰ φροντισμένη, μιὰ εἰδικότερη σύγκριση με τὴν ἀντίστοιχη παράσταση τῆς κύλικας 20129 εἶναι διδακτικὴ. Οἱ λεπτομέρειες τοῦ κύκνου, ὅπως ὁ χωρισμὸς

τῶν φτερῶν σὲ τέσσερα τμήματα, τὸ ράμφος καὶ τὰ πόδια του, παρόλο πὺς στὴν κύλικα πὺς μελετᾶμε δὲν ἔχουν χάραξη καὶ τὰ κάτω ἄκρα τους δὲ διαχωρίζονται, εἶναι ὁμοιες μὲ τὶς λεπτομέρειες τοῦ κύκνου τῆς κύλικας τοῦ Λυδοῦ 20129. Ἀλλὰ εἶναι ὁλοφάνερο πόσο πιὸ ζωντανὴ καὶ δυναμικὴ εἶναι ἡ μορφή τοῦ κύκνου στὴν κύλικα 20129 σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἀδύναμη, σχεδὸν ψεύτικη, στὴν κύλικα I. G. 4362, ὥστε δὲ χρειάζεται νὰ ἐπιμείνῃ κανεὶς περισσότερο. Χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸν ζωγράφο τῆς κύλικας I. G. 4362 εἶναι οἱ κοκκίδες πὺς γεμίζουν τὰ κενὰ στὸ τόντο καὶ τὶς ὁποῖες συναντήσαμε μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα ἀνάμεσα στὶς ἀκτίνες τοῦ ρόδακα στὸ τόντο τῶν κυλίκων I. G. 4363 καὶ 20274.

Γιὰ τρίτη φορὰ ἐμφανίζεται τὸ θέμα τῶν δρομέων καὶ τῶν θεατῶν στὴν κύλικα I. G. 4492²⁰⁵ (Π ί ν. 37 β, 38 β καὶ γ). Αὐτὴ τὴ φορὰ οἱ ἀναλογίες τῶν γυμνῶν μορφῶν βρίσκονται πολὺ πιὸ κοντὰ στὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν τοῦ Λυδοῦ, οἱ χαρακτὲς ὁμως λεπτομέρειες, τόσο στὸς δρομεῖς ὅσο καὶ στὶς ἱματιοφόρες μορφές, ἀποδίδονται μὲ τὸν τρόπο πὺς ἀποδίδονται καὶ στὶς παραπάνω κύλικες. Ἐξάλλου καὶ ἡ γενικὴ ἐντύπωση πὺς ἀποκομίζει κανεὶς ἀπὸ τὴν παράσταση εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν πὺς μᾶς δίνουν οἱ παραστάσεις τοῦ Λυδοῦ μὲ ὁμοια θέματα. Ἐνα νέο στοιχεῖο, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁμως δὲν μποροῦμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι ὅτι ὀφείλεται σὲ πρωτοτυπία τοῦ ζωγράφου τῆς κύλικας, εἶναι ἡ στροφὴ τοῦ κεφαλίου ἑνὸς ἀπὸ τοὺς δρομεῖς πρὸς τὰ πίσω μὲ διάθεση ἀσφαλῶς ἀνταγωνιστικὴ πρὸς τὸν δρομέα πὺς τὸν ἀκολουθεῖ.

Ἀντίθετα μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἐξωτερικοῦ, τὸ κεφάλι στὸ τόντο σχετίζεται στενὰ μὲ τὸ σχέδιο τοῦ Λυδοῦ καὶ στὸ γενικὸ του περίγραμμα καὶ στὶς λεπτομέρειές του. Ἐδῶ ὁ μιμητὴς τοῦ Λυδοῦ κατάφερε νὰ ἀποδώσῃ ἀρκετὰ πειστικὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ δασκάλου. Σ' αὐτὸ τὸν βοήθησε ἀσφαλῶς ἡ περιορισμένη σύνθεση τοῦ τόντο.

Σ' ὅλες τὶς κύλικες τῶν δρομέων πὺς ἐξετάσαμε μποροῦμε νὰ σημειώσουμε μιὰ οὐσιαστικὴ διαφορὰ ἀπὸ τὴν ὁμοια παράσταση τῆς ὑδρίας τοῦ Λυδοῦ στὸ Göttingen - Cabinet des Médailles. Οἱ μορφές τῶν δρομέων, ἂν καὶ ἐξαρθρῶνται ἀπὸ παραστάσεις σὰν κι αὐτὴν, ὕστερον κατὰ πολὺ στὴν ὀρμητικότητά τῆς κίνησης. Αὐτὸ ὀφείλεται κυρίως στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται οἱ κινήσεις τῶν μελῶν. Τὰ ἀνοικτὰ χέρια π.χ. ἀποδίδονται πολὺ χαλαρά, χωρὶς ἐνταση, τόσο πὺς σὲ μερικὲς περιπτώσεις οἱ κινήσεις τους μοιάζουν χορευτικές. Τὰ σκέλη ἐπίσης τῶν δρομέων δὲν ἔχουν τὸ ἄνοιγμα πὺς βλέπουμε στὸς δρομεῖς τοῦ Λυδοῦ, ὥστε θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι ἀγωνίζονται σὲ δρόμο ἀντοχής. Ἡ ἐντύπωση τῆς ταχύτητας τοῦ ἀγῶνα στὴν παράσταση τῆς ὑδρίας τοῦ Göttingen ἔχει μεταβληθῇ στὶς παραστάσεις τῶν κυλίκων σὲ μονότονη ρυθμικὴ παράταξη μορφῶν πὺς τρέχουν, γιὰ τὸ ζωγράφος τους δὲν ἔχει τὴν ἄνεση πὺς δίνει ἡ πραγματικὴ ἐμπνευση καὶ μεταφέρει τὰ μοτίβα πὺς βλέπει στὰ πρότυπά του, χωρὶς νὰ καταλαβαίνει πάντοτε τὴ λειτουργικότητά τους.

Ἡ κύλικα ἀριθ. 4443 (Π ί ν. 39 α) ἔχει διαφορετικὸ θέμα, μορφές κωμαστῶν, ἀλλὰ παρουσιάζει τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ μὲ τὶς προηγούμενες. Παρόλο πὺς ὁ ζωγράφος ἔχει πετύχει νὰ δώσῃ σωστὲς ἀναλογίες στὶς μορφές καὶ χαρακτηριστικὲς ζωερὲς χειρονομίες καὶ στάσεις, δύσκολα τὸ ἔργο του θὰ μποροῦσε νὰ χωριστῇ ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν κυλίκων πὺς ἐξετάζουμε. Ἡ χάραξη εἶναι ἐδῶ ἰδιαίτερα προσεγμένη, ὅπως φαίνεται π.χ. στὰ δάκτυλα. Ὡστόσο ἡ ἀβεβαιότητα στὴν ἀπόδοση τῶν περιγραμμάτων, ἡ ἀνόργανη σύνδεση τῶν χειρῶν μὲ τὸ σῶμα καὶ οἱ βασικὲς διαφορὲς στὸ περίγραμμα καὶ στὰ

χαρακτηριστικά του προσώπου όρισμένων μορφών από τὰ γνωστά έργα του Λυδοῦ μᾶς ἀναγκάζουν νὰ ἀποσυσχετίσουμε καὶ αὐτὴν τὴν κύλικα ἀπὸ τὸν ἀγγειογράφου μας.

Τὸ τελευταῖο ἔργο τῆς ομάδας, ἡ κύλικα τῆς Κοπεγχάγης ἀριθ. 6585 (Πί ν. 39 β καὶ γ) εἶναι καλύτερη ποιοτικά ἀπὸ τὶς προηγούμενες. Ἡ δυσκολία τῆς ἐνταξῆς τῆς ὁμῶς στὸ προσωπικὸ ἔργο του Λυδοῦ φαίνεται ἀπὸ τὸ ὅτι, ἐνῶ στὰ *Paralipomena* τὸ ἀγγεῖο ἀναφέρεται ὡς ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Λυδοῦ, στὸ ABV. εἶχε καταταχθῇ στὸ «*Man-ner*» τοῦ ζωγράφου²⁰⁶.

Καὶ στὶς δύο ὄψεις τῆς κύλικας εἰκονίζονται σκηνές μάχης ἀνάμεσα σὲ πολεμιστές, ποὺ παρακολουθοῦνται ἀπὸ ἄλλους πολεμιστές καὶ ἱματιοφόρες μορφές, ἐνῶ στὸ τόντο ξαναβρίσκουμε τὸν ρόδακα τῶν κυλίκων 20274 καὶ I.G. 4363. Μερικὰ μοτίβα στὶς παραστάσεις αὐτὲς εἶναι τόσο ὅμοια μ' ἐκεῖνα ποὺ συναντήσαμε σὲ ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ὥστε θὰ ἀμφέβαλλε κανεὶς πρὸς στιγμὴν ἂν πραγματικά πρέπει νὰ ξεχωριστῇ ἡ κύλικα αὐτὴ ἀπὸ τὸ προσωπικὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου. Τὸ ὄχανο τῆς ἀσπίδας π.χ. μὲ τὰ ὠραῖα ἀνθέμια ἀπὸ λευκὸ χρῶμα τὸ ξαναεἶδαμε στὴν κύλικα τοῦ Λυδοῦ ἀριθ. 20137 τοῦ Τάραντα, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸν τρίποδα - ἐπίσημα ποὺ διακοσμεῖ ἐδῶ τὴν ἀποδομένη ἀπὸ τὰ πλάγια ἀσπίδα ἐνὸς πολεμιστῆ δίπλα στὴ λαβή, ἐνῶ τοὺς προσεκτικὰ χαραγμένους ἑλικες τῶν θωράκων τοὺς συναντήσαμε στὸν κρατήρα τοῦ Harvard. Ἀκόμη, ἡ κάλυψη ὁλόκληρης τῆς ἐπιφάνειας τῶν ἀσπίδων μὲ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα ὑπάρχει καὶ στὴν κύλικα τοῦ Λυδοῦ στὸ Μουσεῖο τοῦ Τάραντα ἀριθ. 20129, ἐνῶ μερικὲς ἄλλες λεπτομέρειες στὶς περικεφαλαῖες, στοὺς θώρακες καὶ στὰ γυμνὰ μέλη τοῦ σώματος δὲν εἶναι ξένες στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ. Παρόλα αὐτὰ ὁμῶς, ἡ ἐντονη προεξοχή τῆς κόμης πᾶν ἀπὸ τὸ μέτωπο, ὁ ρόδακας ποὺ διακοσμεῖ τὸ τόντο τῆς κύλικας, οἱ μεγάλες καμπύλες χαράξεις στὰ ἱμάτια τῶν θεατῶν, ἡ χάραξη τοῦ στήθους τῶν γυμνῶν μορφῶν καί, κυρίως, τὸ ἀβέβαιο, ἀσταθὲς περίγραμμα ποὺ συναντήσαμε καὶ στὴν ἰδιαιτέρη ομάδα τῶν ὑπόλοιπων ἑξὶ κυλίκων τοῦ Τάραντα, μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι καὶ ἡ κύλικα τῆς Κοπεγχάγης δὲ ζωγραφίστηκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Λυδοῦ²⁰⁷.

Οἱ κύλικες αὐτῆς τῆς ομάδας πρέπει νὰ βγῆκαν ἀπὸ τὸ χέρι ἐνὸς ἄλλου ζωγράφου τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Λυδοῦ, ποὺ παρακολουθοῦσε ἀπὸ κοντὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ δασκάλου του. Ὁ τεχνίτης αὐτὸς ἄλλοτε ἀντιγράφει ὁλόκληρες συνθέσεις, ὅπως στὴν κύλικα 20273, ἄλλοτε δανεῖζεται μοτίβα, ὅπως στὶς κύλικες I. G. 4492 καὶ 20274, καὶ ἄλλοτε ἀποδίδει μὲ μεγάλη προσοχή λεπτομέρειες, ὅπως στὴν κύλικα τῆς Κοπεγχάγης ἀριθ. 6585. Εἶναι προσηλωμένος στὰ ἔργα τοῦ δασκάλου του, χωρὶς προσωπικὴ ἔμπνευση καὶ ἱκανότητα γιὰ καινοτομίες. Ἡ γραμμὴ του δὲν ἔχει τὴ σταθερότητα καὶ τὴν ἀκρίβεια ποὺ ἔχει τὸ σχέδιο τοῦ Λυδοῦ. Γι' αὐτὸ δὲν μπόρεσε σὲ καμιὰ περίπτωσι νὰ φτάσῃ σὲ ἀποτελέσματα ποὺ νὰ συγκρίνωνται μὲ τὰ ἔργα τοῦ πρωτομάστορα. Προσπαθήσαμε νὰ δείξουμε ὅτι οἱ κύλικες αὐτὲς δὲν εἶναι ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ὅχι ἐπειδὴ εἶναι καμωμένες βιαστικά ἢ κατώτερες ποιοτικά, ἀλλὰ γιατί τόσο οἱ ἐπιμέρους γραμμὲς τοῦ σχεδίου ὅσο καὶ ἡ γενικὴ ἐντύπωση ποὺ δίνουν εἶναι ξένα πρὸς τὸν ζωγράφου μας. Ἄν ὁ Λυδὸς βιαζόταν νὰ ζωγραφίσῃ ἓνα ἔργο ἢ ἂν βρισκόταν σὲ περίοδο καλλιτεχνικῆς κάμψης, θὰ ἐπαναλάμβανε συνθέσεις, ὅπως ἄλλωστε εἶναι φυσικὸ, ἢ γραμμὴ του ὁμῶς θὰ ἦταν σταθερὴ καὶ ἀκριβής, ὅπως εἶχε μάθει νὰ τὴ ζωγραφίζῃ ἢ νὰ τὴ χαράσσῃ²⁰⁸.

Μετὰ τὴν παρένθεση αὐτὴ ἐπανερχόμαστε στὴν παρακολούθησι τῆς ἐξελικτικῆς πορείας τοῦ ἀγγειογράφου μας μὲ τὴν ἐξέτασι ἐνὸς ἄλλου σχήματος ἀγγείου ποὺ ζωγραφίστηκε ἀπὸ τὸ χέρι του. Δὲ θὰ ἦταν ὑπερβολικὸ νὰ πῇ κανεὶς ὅτι ὁ Λυδὸς ἔχει

ζωγραφίσει μερικά από τὰ καλύτερα πινάκια²⁰⁹ πού μᾶς σώθηκαν ἀπὸ τὸ μελανόμορφο ρυθμὸ. Τὰ περισσότερα προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἀττική, ἀλλὰ δυστυχῶς τὰ περισσότερα μᾶς σώζονται σὲ ἀποσπασματικὴ κατάσταση. Παρὰ ταῦτα ὅμως μπορούμε νὰ θαυμάσουμε τὸ τέλειο καὶ λεπτότατο σχέδιό τους καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ ζωγράφος πέτυχε νὰ προσαρμόσῃ μεγάλες συνθέσεις στὴ δύσκολη κυκλικὴ ἐπιφάνεια πού τοῦ πρόσφερε τὸ σχῆμα τοῦ ἁγγείου²¹⁰.

Ἐνα ἀπὸ τὰ καλύτερα σωζόμενα πινάκια εἶναι αὐτὸ τῆς συλλογῆς Robinson, πού σήμερα βρίσκεται στὸ Harvard ἀριθ. 1959. 127²¹¹ (Πί ν. 40) καὶ προέρχεται πιθανότατα ἀπὸ τὴν Ἀττική. Εἰκονίζονται σὲ δύο ἐπίπεδα, δύο μορφές φτερωτές, ἡ μιὰ πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη σὲ ἐντονο διασκελισμό²¹². Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τους οἱ γνώμες εἶναι διχασμένες· ὑπάρχει ἀσυμφωνία ἀκόμη καὶ ὡς πρὸς τὸ φύλο τους²¹³. Νομίζουμε ὅτι πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ ἀνδρικές μορφές. Ἐνδεικτικὲς γι' αὐτὸ εἶναι οἱ χαρακτὲς λεπτομέρειες τῶν κνημῶν καὶ τῶν γονάτων, ἡ ἔλλειψη λευκοῦ χρώματος γιὰ τὴν κάλυψη τῶν γυνῶν ἐπιφανειῶν τοῦ προσώπου καὶ κυρίως τὸ στρογγυλὸ μάτι, ἀντίθετα μὲ τὸ μεγάλο ἀμυγδαλωτό, πού εἶναι σταθερὸ γνώρισμα τῶν γυναικείων μορφῶν τοῦ Λυδοῦ²¹⁴. Ἔτσι, ἡ ἄποψη ὅτι ἐδῶ εἰκονίζονται οἱ γιοὶ τοῦ Βορέα, ὁ Ζήτης καὶ ὁ Κάλαϊς²¹⁵, ἢ ἀκόμη ὁ Βορέας καὶ ὁ Ζέφυρος²¹⁶, φαίνεται πιθανή.

Τὰ περιγράμματα τῶν ἀνοιχτῶν φτερῶν, τῶν κεφαλιῶν καὶ τῶν λυγισμένων πίσω ποδιῶν παρακολουθοῦν τὴν περιφέρεια τοῦ κυκλικοῦ χώρου τοῦ τόντου²¹⁷, τοῦ ὁποῖου τὸ κέντρο βρίσκεται στὴ μέση ἀκριβῶς τῆς δορᾶς πού φοροῦν οἱ μορφές πάνω ἀπὸ τὸ χιτωνίσκο. Ἡ τέλεια αὐτὴ προσαρμογὴ τῆς σύνθεσης στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πινακίου ἐπιτυγχάνεται χωρὶς νὰ χαθῇ ἡ ὀρμητικότητα καὶ χωρὶς νὰ μειωθῇ ἡ ἐντύπωση τῆς ταχύτητας τῶν μορφῶν, πού δὲν τρέχουν ἀπλῶς ἀλλὰ καὶ πετοῦν. Τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὰ σκέλη τους τὸ συμπληρῶνει ταιριαστὰ ἕνας λαγός, ὑπαινιγμός ἴσως στὴν ταχύτητα, ἀκίνητος ὅμως σὲ ἀντίθεση μὲ τίς δύο κύριες μορφές, ἐνῶ τὸ φίδι ἦταν τὸ πιὸ κατάλληλο ζῷο γιὰ νὰ καλύψῃ τὰ κενὰ πού ἀπομένουν στὸ κάτω τμήμα τοῦ τόντου.

Τὸ θέμα τοῦ πινακίου μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συγκρίνουμε τίς φτερωτές μορφές μὲ τοὺς κύκνους στὸ τόντο τῶν κυλίκων τοῦ Τάραντα 20137 καὶ 20129. Ὅπως στοὺς κύκνους, ἔτσι καὶ ἐδῶ οἱ φτεροῦγες χωρίζονται σὲ τέσσερις ζῶνες, ἀπὸ τίς ὁποῖες στὴν κατώτερη δηλώνονται μὲ κάθετες χαράξεις οἱ ἀπολήξεις, ἡ τρίτη καλύπτεται μὲ μενεξεδι χρῶμα, ἡ δεύτερη μὲ λευκὸ καὶ ἡ ἀνώτερη μὲ μαῦρο « γάνωμα ». Ἀκόμη πιὸ πειστικὴ γιὰ τὴ συγγένεια τοῦ πινακίου τοῦ Harvard μὲ τίς κύλικες πού ἀναφέραμε εἶναι μιὰ ἄλλη λεπτομέρεια, οἱ δύο δηλαδὴ διαχωριστικὲς γραμμὲς ἀνάμεσα στὴν κατώτερη καὶ τὴν τρίτη ζώνη. Τέλος, ὁμοίος στίς κύλικες καὶ στὸ πινάκιο εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ σύνθεση στὸν κυκλικὸ ὥρο. Ἡ παρουσία τῶν μικρῶν ἀραιὰ διαταγμένων ἡμικυκλίων, μὲ τὰ ὁποῖα δηλώνονται τὰ πτίλα στὴν ἀνώτερη ζώνη τῶν φτερῶν, εἶναι κάτι πού τὸ βρίσκουμε μόνο στὸ πινάκιο τοῦ Harvard. Τίς μικρὲς κοκκίδες, πού καλύπτουν τὸ σῶμα τοῦ φιδιοῦ καὶ τοῦ λαγοῦ, πού ἀπὸ παλαιὰ τίς ἀγαπᾷ ὁ Λυδός, τίς ἔχουμε ἤδη στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα 20137 στὴ δορὰ πού φορᾷ ὁ Ἑρμῆς πάνω ἀπὸ ἕνα χιτωνίσκο καλυμμένο μὲ λευκὸ χρῶμα, ὅπως δηλαδὴ ἔχουμε καὶ στοὺς Βορεάδες. Ἡ κόμμωση τῶν δύο μορφῶν, ὁ κρωβύλος πού πέφτει στὸν αὐχένα, εἶναι μᾶλλον σπάνια σὲ ἔργα τοῦ Λυδοῦ²¹⁸. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο πού πρέπει νὰ προσέξουμε στίς μορφές τοῦ πινακίου εἶναι ἡ δήλωση τῶν κανθῶν τοῦ ματιοῦ μὲ μικρὲς τριγωνικὲς χαρακτὲς ἐπιφάνειες. Ἦδη σὲ παλαιότερα ἔργα τοῦ²¹⁹ ὁ Λυδός εἶχε χρησιμοποιήσει γιὰ τὴν ἀπό-

δοση των κανθών, τον τρόπο αυτό, που δίνει στο μάτι μια ιδιαίτερη έκφραση και ζωηρότητα. Στα επόμενα έργα του όμως δεν εκμεταλλεύτηκε με συνέπεια την « ανακάλυψη » αυτή, που, όπως φαίνεται, δεν ήταν δική του δημιουργία αλλά ενός άλλου ομοτέχνου του²²⁰ και ίσως καταρχήν του δημιουργούσε τεχνικές δυσκολίες. Γεγονός είναι πάντως ότι το στοιχείο αυτό το καθιερώνει ο ζωγράφος στα τελευταία έργα του, όπου θα το συναντήσουμε σε μεγάλη συχνότητα²²¹.

Με το πινάκιο του Έθνικού Μουσείου αριθ. 507²²² (Πί ν. 41) από τη Βάρη (ή από το Φάληρο) κερδίζουμε μιάν ακόμη ωραία σύνθεση του Λυδοῦ. Τό θέμα τῆς παράστασης εἶναι ὁ ὀπλισμὸς τοῦ Ἀχιλλέα²²³. ἔκτος ἀπὸ τὸν ἥρωα παρευρίσκονται ἡ μητέρα, ὁ πατέρας καὶ ὁ γιὸς του, ὁ Νεοπτόλεμος. Γιὰ τὸ θέμα καὶ τὴν ταύτιση τῶν προσώπων δὲν ὑπάρχει καμιά ἀμφιβολία, γιατί ὑπάρχουν οἱ σχετικὲς ἐπιγραφές, τίς ὁποῖες, ὡς σημειωθῇ, ὁ ζωγράφος δὲν πολυσυμπαθεῖ. Ἡ πολυπρόσωπη σχετικὰ παράσταση ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα « ἔδαφος », γιὰ νὰ πατήσουν οἱ μορφές, πού δημιουργεῖται μὲ μιὰ ὀριζόντια γραμμὴ. Τὸ τμήμα τοῦ κύκλου πού διαμορφώνεται κάτω ἀπὸ αὐτὴν διακοσμεῖται μ' ἓναν πλοχμὸ ἀπὸ ἀντιθετικὰ ἀνθέμια²²⁴, ἐνῶ τὸ χεῖλος τοῦ πινακίου τὸ περιτρέχει μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ κλειστὰ ἄνθη λωτοῦ, ἀνάμεσα στοὺς μίσχους τῶν ὁποίων παρεμβάλλονται κοκκίδες. Στὸ κέντρο, σὲ μεγαλύτερη κλίμακα, ἔχουν τοποθετηθῇ ἀντικριστὰ οἱ δύο κύριες μορφές, ὁ Ἀχιλλέας, πού φορᾷ τὴν περικνημίδα στὸ ἀριστερὸ πόδι γέρνοντας ἐλαφρὰ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος καὶ τὸ κεφάλι του, καὶ ἡ Θέτις, πού τὸν βοηθᾷ. Κάτω ἀπὸ τὸ ἀνασηκωμένο ἀριστερὸ σκέλος τοῦ ἥρωα ἔχει τοποθετηθῇ ὄρθια ἡ ἀσπίδα τοῦ ἀποδομένη σὲ βράχυνση. Οἱ ὕψηλές καὶ ραδινὲς μορφές τοῦ Ἀχιλλέα καὶ τῆς μητέρας του ἀποτελοῦν παράλληλους κατακόρυφους ἄξονες στὴ σύνθεση, πού τονίζονται μὲ τίς « κιονηδόν » ἐπιγραφές, τοποθετημένες στὰ κενὰ ἀνάμεσά τους, καθὼς καὶ μὲ τὰ δόρατα πού κρατοῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Θέτιδα, καὶ οἱ ἄλλες δύο μορφές. Οἱ μορφές τοῦ Πηλέα καὶ τοῦ Νεοπτόλεμου, δευτερεύουσες στὸ μῦθο, ἔχουν ἀποδοθῇ σὲ μικρότερη κλίμακα καὶ καταλαμβάνουν τὰ χαμηλότερα τμήματα τοῦ κύκλου. Στὸ κενὸ πίσω ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ Νεοπτόλεμου εἰκονίστηκε ἡ περικεφαλαία τοῦ Ἀχιλλέα. Ἡ ἱκανότητα τοῦ Λυδοῦ νὰ συνθέσῃ τίς μορφές ἀνάλογα μὲ τὴ σημασία τους καὶ συγχρόνως σύμφωνα μὲ τὸ χῶρο πού ἔχει στὴ διάθεσή του εἶναι πραγματικὰ χαρακτηριστικὸ μεγάλων ζωγράφων. Τίς ἱκανότητες τοῦ ἀγγειογράφου μας μπορούμε νὰ δοῦμε καὶ στὴν πετυχημένη προσπάθειά του νὰ κάμῃ σαφεῖ τὴ διάκριση τῆς ἡλικίας τῶν ἀνδρικῶν μορφῶν, τοῦ γέροντα Πηλέα, τοῦ ὀριμου ἄντρα, τοῦ Ἀχιλλέα, καὶ τοῦ νεαροῦ Νεοπτόλεμου. Ἀνάμεσά τους ξεχωρίζει ἡ θεϊκὴ μορφὴ τῆς Θέτιδας, πού προβάλλεται ἐξαιτίας τοῦ λευκοῦ χρώματος στὸ πρόσωπο καὶ στὰ γυμνὰ τμήματα τῶν μελῶν της.

Τὸ πινάκιο αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ἀπομακρυνθῇ πολὺ ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα 20137²²⁵. Ἡ μορφὴ τῆς Θέτιδας συγκρίνεται πολὺ καλὰ μὲ τὴ γυναικεῖα μορφὴ πίσω ἀπὸ τὸ ἄρμα τοῦ Ἡρακλῆ. Στα ἱμάτιά τους ὑπάρχουν οἱ ἴδιες ἀναδιπλώσεις καὶ τὰ ἴδια γραπτὰ κοσμήματα στὴν παρυφὴ τοῦ πέπλου γύρω ἀπὸ τὸ λαιμό, ἐνῶ ὁ σπειρομαῖανδρος πού στολίζει τὴν κάτω παρυφὴ τοῦ πέπλου τῆς Θέτιδας ὑπάρχει ὅμοιος στὸ ἴδιο σημεῖο τοῦ ἐνδύματος τῆς Ἀθηνᾶς στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα. Κοινὲς στὰ δύο ἔργα εἶναι καὶ μερικὲς ἄλλες λεπτομέρειες, ὅπως ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται τὰ δάκτυλα τῶν χερῶν πού κρατοῦν τὸ δόρυ καὶ τὰ γένια, ἐὰν συγκρίνουμε τίς μορφές τοῦ Πηλέα καὶ τοῦ Ἑρμῆ. Πέρα ὅμως ἀπὸ τίς ὁμοιότητες πού σημειώθηκαν, στὸ πινάκιο τῶν Ἀθηνῶν διακρίνει κανεὶς μιὰ πιὸ ἐκλεπτυσμένη δουλειά, ὅπως π.χ. στὸ κυματοειδὲς περίγραμμα

τῶν μαλλιών τῆς Θέτιδας. Ἀκόμη, ἡ ἀπόληξη τῆς πτυχῆς πού πέφτει ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Πηλέα δὲν ἀποδίδεται ἀκριβῶς ὅμοια μὲ τὴν ἀντίστοιχη λεπτομέρεια στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα 20137, ἀλλὰ μὲ τὴν προσθήκη μιᾶς μικρῆς κάθετης χάραξης γίνεται περισσότερο πολὺπλοκη. Τὸ πινάκιο τῶν Ἀθηνῶν²²⁶ πρέπει νὰ εἶναι νεώτερο ἀπὸ τὴν κύλικα.

Τὸ σχῆμα τῆς κύλικας τοῦ Μουσείου τοῦ Κεραμεικοῦ²²⁷ (Π ί ν. 42, 43, 44) εἶναι νέο γιὰ τὸν Λυδὸ, ἀλλὰ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ προσδιορίσουμε ἀκριβέστερα, ἐφόσον δὲ σώζονται οὔτε οἱ λαβὲς οὔτε τὸ πόδι τῆς. Θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι *merrythought* ἢ ἀπλῶς *proto A*²²⁸. Τὸ θέμα τῆς πρόθεσης καὶ τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ νεκροῦ πού εἰκονίζεται στὶς δύο πλευρὲς τῆς εἶναι, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Kraiker²²⁹, ἐξαιρετικὰ σπάνιο στὶς κύλικες. Τέτοιου εἶδους ὅμως νεκρικὰ θέματα²³⁰ ζωγράφιζε, φαίνεται, συχνὰ ὁ Λυδὸς καὶ σὲ ἄλλα σχήματα ἀγγείων, ὅπως μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε ἀπὸ ὄστρακα²³¹ πού βρέθηκαν στὸν Κεραμεικὸ καὶ ἀπὸ τὶς ταφικὲς πλάκες τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ πού προέρχονται ἀπὸ τὰ Σπάτα (βλ. παρακάτω).

Τὰ ζευγάρια τῶν ἱματιοφόρων μορφῶν στὴ δεύτερη ὄψη τῆς κύλικας τοῦ Κεραμεικοῦ ἀποτελοῦν δύο ἀντιθετικοὺς « χοροὺς » πού προχωροῦν μὲ ὑψωμένο τὸ δεξιὸν χερί²³², « ἄδοντες », ὅπως δείχνουν τὰ κινημένα τους χεῖλη, θυμίζοντας τοὺς « ἐξάρχους θρήνων » τῆς Ἰλιάδας²³³.

Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο στὸ ἔργο αὐτὸ ὅτι τόσο ἡ ταινία τῶν παρυφῶν ὅσο καὶ ἡ ἴδια ἡ ἐπιφάνεια τῶν ἐνδυμάτων γεμίζει μὲ νέα κοσμήματα πού ἔχουν χαραχτῆ μὲ ἀρκετὴ φροντίδα. Ἀπὸ τὰ τελευταῖα (πού εἶναι πιὸ φροντισμένα), ἄλλα εἶναι ἀπλοὶ σταυροί, ἄλλα ἔχουν σύνθετη σταυροειδῆ μορφή καὶ ἄλλα μοιάζουν μὲ κρόσια. Μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ κοσμήματα ὁ ζωγράφος τείνει νὰ ἀντικαταστήσῃ τοὺς γραπτοὺς ρόδακες, μὲ τοὺς ὁποίους κοσμοῦσε ὡς τώρα τὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν του. Ἀναζητᾷ ἐπίσης νέα διακοσμητικὰ μοτίβα, πού τὰ χρησιμοποιεῖ μὲ καινούριο τρόπο προσπαθώντας νὰ ἀνανεώσῃ τὰ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς του. Ἡ λοξὴ π.χ. κάτω παρυφὴ τῶν ἱματίων στὶς μορφὲς τοῦ « χοροῦ » συνοδεύει κατὰ κάποιον τρόπο τὴ λοξὴ φορὰ τῶν ὑψωμένων χειρῶν. Οἱ ἄκρες τῶν ἱματίων πού πέφτουν πίσω ἀπὸ τὸν ὦμο καὶ κυρίως αὐτὲς πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χερί ἔχουν τὶς ἴδιες ἀπολήξεις πού εἶδαμε στὸ ἱμάτιο τοῦ Πηλέα τοῦ πινακίου τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 507. Ἐδῶ ὅμως μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι πιὸ ἐλεύθερα καὶ πιὸ πειστικὰ ἀποδομένες, πράγμα πού δείχνει τὴν ἐξοικείωση τοῦ ἀγγειογράφου μὲ αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια. Ὁ Πηλέας τοῦ παραπάνω πινακίου μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μὲ μερικὲς μορφὲς τῆς κύλικας ὡς πρὸς τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, ἐνῶ τὶς χαρακτηριστικὲς ὀξεῖες ἀπολήξεις τοῦ χιτῶνα τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ Νεοπτόλεμου τὶς συναντοῦμε στοὺς πέπλους τῶν γυναικείων μορφῶν στὴν παράσταση τῆς πρόθεσης²³⁴.

Ὅπως στὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles ἀριθ. 206, ἔτσι κι ἐδῶ οἱ μορφὲς πατοῦν ἐπάνω σὲ τρεῖς παράλληλες γραμμές, πού περιβάλλουν τὸ σῶμα τῆς κύλικας. Κάτω ἀπὸ αὐτὲς ὑπῆρχε μιὰ ζώνη μὲ ἀλυσιδωτὸ κόσμημα ἀπὸ κλειστὰ ἄνθη λωτοῦ μέσα σὲ σέπαλα καὶ μὲ κοκκίδες ἀνάμεσα στὰ συμπλεκόμενα στελέχη τους, κάπως πιὸ ἐκλεπτυσμένο ἀπὸ ἐκεῖνο πού περιτρέχει τὸ χεῖλος τοῦ πινακίου τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 507.

Ἡ κύλικα τοῦ Κεραμεικοῦ συνδέεται θεματικὰ μὲ τὶς πῆλινες πλάκες τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ ἀπὸ τὰ Σπάτα²³⁵ (Π ί ν. 45), πού προέρχονται ἀπὸ τὴ διακόσμηση ἑνὸς τάφου. Οἱ πλάκες αὐτὲς εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὲς, γιατί μᾶς φέρνουν πιὸ κοντά, ἀπ' ὅ,τι τὰ ἀγγεῖα, στὴ σύγχρονη μεγάλῃ ζωγραφικῇ γιὰ δύο λόγους : πρῶτα ἐπειδὴ εἶναι ἐπίπεδες καὶ ὄχι καμπύλες, ὅπως οἱ ἐπιφάνειες τῶν ἀγγείων, καὶ ὕστερα ἐξαιτίας τῶν δια-

στάσεών τους. Τὸ ὕψος τους εἶναι 0,37 μ., ἐνῶ τὸ ὕψος τῶν μορφῶν φτάνει σχεδὸν τὰ 0,33 μ. Ἀντίθετα, στὰ ἀγγεῖα τὸ ὕψος τῶν μορφῶν μόνο σὲ ἐξαιρετικὰ σπάνιες περιπτώσεις ὑπερβαίνει τὰ 0,30 μ., ὅχι μόνο στὸ μελανόμορφο ρυθμὸ ἀλλὰ καὶ στὸν ἐρυθρόμορφο. Στὶς πλάκες τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ ὁ Λυδὸς πειραματίζεται σ' ἓνα νέο εἶδος ζωγραφικῆς, ποὺ δὲν περιορίζεται στὴ μετόπη ἢ στὴ στενὴ ζωφόρο τοῦ ἀγγείου, ἀντιμετωπίζοντας ἔτσι ἀναπόφευκτα προβλήματα τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς. Οἱ πλάκες τοῦ Λυδοῦ, μολονότι σώζονται πολὺ ἀποσπασματικά, ἀποτελοῦν σημαντικὰ μνημεῖα γιὰ τὴν ἀπόκτηση μιᾶς σαφέστερης εἰκόνας τῆς σύγχρονης μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Πολλὰς ἀπὸ τὶς μελανόμορφες πλάκες τοῦ βου αἰ. ποὺ μᾶς σώθηκαν εἶναι δημιουργήματα τῶν μεγαλύτερων ἀγγειογράφων τοῦ ἀττικοῦ Κεραμικοῦ²³⁶.

Ἀπὸ τὰ θραύσματα τῶν πλακῶν φαίνεται ὅτι εἰκονίζονταν ὁ «χορὸς» τῶν ἀνδρῶν ποὺ ἀποχαιρετοῦν τὸ νεκρὸ καὶ πιθανὸν καὶ ἡ πρόθεση τοῦ νεκροῦ, ἀφοῦ δύο ἀπὸ τὰ κομμάτια — τὸ ἓνα σώζει τμῆμα μιᾶς γυναικείας μορφῆς ποὺ «κόπτεται», τὸ ἄλλο τὸ κεφάλι μιᾶς ἀνδρικῆς μορφῆς καὶ τὸ χέρι τῆς πάνω σ' αὐτό — δύσκολα θὰ μπορούσαν νὰ σχετισθοῦν μὲ ἄλλη σκηνή.

Οἱ πλάκες τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ διακρίνονται γιὰ τὸ σαφές, μελετημένο καὶ συγχρόνως ἄνετο σχέδιο. Τὰ σφιχτὰ φορεμένα ἱμάτια τῶν μορφῶν ἀφήνουν νὰ διαγράφονται καθαρὰ τὰ περιγράμματα τοῦ σώματος. Τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν καί, κατ' ἀναλογία, τῶν χεριῶν, δίνει στὸν ζωγράφο τὴ δυνατότητα νὰ χαράξῃ σωστὰ τὰ δάκτυλα χωρὶς νὰ χρειαστῇ νὰ σχεδιάσῃ ὑπερβολικὰ μεγάλες τὶς παλάμες, ὅπως εἶδαμε στὰ περισσότερα ἔργα του. Ἀντίθετα μάλιστα τὰ ἄκρα χέρια φαίνονται ἐδῶ μικρὰ σὲ σχέση μὲ τὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν καὶ δημιουργοῦν διαφορετικὴν ἐντύπωση. Διαφορετικὸ ἐπίσης φαίνεται σὲ πρώτη ματιὰ καὶ τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ· τὸ περίγραμμά του ὅμως εἶναι τὸ τυπικὸ περίγραμμα τῶν αὐτιῶν τοῦ Λυδοῦ, παρόλο ποὺ ἐδῶ τὰ δύο ἄκρα ἐνώνονται σὲ μιὰ περισσότερο σχηματοποιημένη - διακοσμητικὴ ἔλικα. Ἴσως αὐτὸ ὀφείλεται σὲ κάποιαν ἰδιαίτερη φροντίδα τοῦ ζωγράφου ποὺ σχετίζεται μὲ τὴ μνημειακότητα τοῦ ἔργου. Τὴν ἴδια τάση μπορούμε νὰ διακρίνουμε καὶ στὸ περίγραμμα τῆς κόμης πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο, ἢ ὅποια ἀποτελεῖται ἀπὸ μικρὲς συνδεδεμένες καμπύλες.

Τὸ χαρακτηριστικὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου τῶν ἱματιοφόρων μορφῶν μὲ τὴν ἐλαφρὰ καμπύλη τοῦ μετώπου, ποὺ ἦταν πιὸ ἐντονὴ στὸν Πηλέα τοῦ πινακίου τῶν Ἀθηνῶν, μοιάζει πολὺ μὲ τῶν ἀντίστοιχων μορφῶν τῆς κύλικας τοῦ Κεραμικοῦ. Ἐντυπωσιακὲς εἶναι οἱ παρυφές τῶν ἱματίων, πολὺ πλατιές, μὲ τὰ χαρακτὰ κοσμήματά τους ἰδιαίτερα φροντισμένα, ὅπως εἶναι κυρίως τὸ κόσμημα μὲ τὶς ἐπάλληλες τεθλασμένες γραμμές. Μιὰ ἀπὸ τὶς κάτω παρυφές ἀνασηκώνεται ἐλαφρὰ στὸ μπροστινὸ μέρος, ὅπως στὴν κύλικα τοῦ Κεραμικοῦ. Πιὸ προχωρημένη ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ εἶναι στὸ ἔργο αὐτὸ ἡ ἀπόδοση τοῦ τμήματος τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι. Μὲ τὴν τοποθέτηση τῆς πίσω - ἐξωτερικῆς πτυχῆς πιὸ ὑψηλὰ πετυχαίνεται ἡ αἴσθηση τοῦ βάθους, ποὺ γίνεται ἀκόμη πιὸ ἐντονὴ μὲ τὴν κυκλικὴ ἀπόληξη τῶν παρυφῶν.

Ὁ Λυδὸς σπάνια ἀποδίδει πλοκάμους στὴν κόμμωση τῶν γυναικείων μορφῶν. Στὶς παραστάσεις τῆς πρόθεσης ὅμως ἀναγκάζεται νὰ τοὺς ἀποδώσῃ ἐξαιτίας τῶν σκηνῶν τοῦ θρήνου. Ἀντίθετα μὲ τὶς γυναικεῖες μορφές τῆς κύλικας τοῦ Κεραμικοῦ, στὶς ὁποῖες οἱ πλόκαμοι ἀποτελοῦν στοιχεῖο ξένο στὸ σύνολο τῆς κόμης, στὴ μοναδικὴ γυναικεῖα μορφή ποὺ μᾶς σώζουν τὰ θραύσματα τῶν πλακῶν οἱ πλόκαμοι ἀποτελοῦν φυσικὲς ἀπολήξεις τῆς κόμης²³⁷.

“Ένα από τὰ γνωστότερα ἀγγεία τοῦ Λυδοῦ εἶναι ὁ ἀμφορέας στὸ Ἀνατολικὸ Βερολῖνο ἀριθ. 1685²³⁸ (Π ί ν. 46, 47 α), ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ Vulci, μία ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ἀγορὲς ἀττικῶν ἀγγείων. Ὁ ἀμφορέας αὐτός, τύπου Β, σύμφωνα μὲ τὸν Bloesch ποὺ τὸν ἀπέδωσε στὸν κεραμέα Ἰαμαση, ἀποκτᾷ ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τοῦτο ἀκριβῶς τὸ γεγονός, τὴ συνεργασία δηλαδὴ τοῦ Λυδοῦ μὲ τὸν ἄλλο μεγάλο τεχνίτη τοῦ Κεραμικοῦ αὐτῶν τῶν χρόνων²³⁹.

Στὴν κύρια ὄψη εἰκονίζονται, ὅπως καὶ στὸν ἐνεπίγραφο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29, χαρακτηριστικὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Τροίας. Πέρα ὅμως ἀπὸ τὴ θεματικὴ συγγένεια, ἡ παράσταση στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἔχει πάρει νέα μορφή καὶ νέο περιεχόμενο. Ἐδῶ ὁ Πρίαμος δὲν εἶναι σκοτωμένος, ἀλλὰ κάθεται πάνω στὸ βωμό, ἀπλώνοντας τὸ χέρι του ἱκετευτικὰ πρὸς τὸ γένι τοῦ ἀπειλητικοῦ Νεοπτόλεμου²⁴⁰, ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ ἐκσφενδονίσῃ τὸν μικρὸ Ἀστυάνακτα κρατώντας τὸν μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ χέρι, ὅπως θὰ κρατοῦσε ἓνα ξίφος, ἀπὸ τὸν ἀστράγαλο τοῦ ποδιοῦ. Δὲν μπορούμε μὲ βεβαιότητα νὰ ποῦμε ἂν ἡ ἱκεσία τοῦ Πριάμου ἀφορᾷ τὸν Ἀστυάνακτα, ἀφοῦ μάλιστα ἡ σκηνὴ δὲν ἀνταποκρίνεται στὸ μῦθο, ὅπως τὸν ξέρουμε ἀπὸ τὴν παράδοση. Στὴ γνωστὴ διαδοχὴ τῶν γεγονότων τῆς ἄλωσης προηγεῖται ὁ φόνος τοῦ Πριάμου καὶ ἀκολουθεῖ ὁ φόνος τοῦ Ἀστυάνακτα. Ὁ Λυδὸς ἢ ἀκολουθεῖ μιὰν ἄλλη παράδοση ἄγνωστη σὲ μᾶς ἢ πιθανότερα ἔχει ἐνώσει σὲ ἓνα, δύο ξεχωριστὰ δραματικὰ ἐπεισόδια²⁴¹. Ἡ δραματικότητα τῆς σκηνῆς τονίζεται μὲ τὶς χειρονομίες τῶν δύο γυναικείων μορφῶν πίσω ἀπὸ τὸ βωμό, τῆς Ἑκάβης καὶ τῆς Ἀνδρομάχης, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ μιὰ προσπαθώντας νὰ καθυστερήσῃ τὸν Πρίαμο τὸν πιάνει ἀπὸ τὸν βραχίονα. Πόσο μακριὰ βρίσκεται ἡ παράσταση αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἀπλὴ διήγηση δείχνουν τὰ λόγια τοῦ E. Buschor: «...die machtvollen Gestalten nehmen gleichsam etwas von dem hoheitsvollen Schritt der frühen Tragödie vorweg, der kindliche Erzählerton weicht einer bewussteren männlicheren Haltung»²⁴². Ἡ σοβαρότητα καὶ τὸ ἐπιβλητικὸν παράστημα τῶν μορφῶν ἔχουν μεταμορφώσει τελείως τὴν παλαιὰ παράσταση. Ὅτι ὁ Λυδὸς γίνεται μὲ τὴν παράσταση αὐτὴ δάσκαλος νέων ἐκφραστικῶν τρόπων, τὸ δείχνει καὶ ἡ χρησιμοποίησις τῆς νεκρῆς μορφῆς ποὺ εἰκονίζεται πεσμένη πίσω ἀπὸ τὸν βωμό. Πρόκειται πιθανότατα γιὰ ἓνα ἀπὸ τοὺς σκοτωμένους γιουὺς τοῦ Πριάμου, ποὺ μὲ τὸ κεφάλι ἀνέστραμμένο, τὰ μάτια κλειστὰ καὶ τὰ χέρια παραλυμένα βρίσκεται σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο, πίσω ἀπὸ τὸν βωμό. Ἡ σκηνὴ στὸ ἀριστερὸν τμήμα τῆς μετόπης βοηθᾷ περισσότερο στὴ συμμετρικότητα τῆς σύνθεσης καὶ παρατάσσεται πλάι στὴν κύρια παράσταση. Ἡ ἀσέβεια τοῦ Αἴαντα στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29 ἔχει ἀντικατασταθῇ ἐδῶ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Μενέλαου καὶ τῆς Ἑλένης, ὅπως τὴ συναντήσαμε σὲ μία λήκυθο τοῦ Τάραντα, μὲ μόνη διαφορὰ ὅτι ἐδῶ ὁ Μενέλαος πιάνει τὸ ἱμάτιο κι ὄχι τὸ χέρι τῆς Ἑλένης²⁴³.

Στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου τηρεῖται ἡ θεματικὴ ἐνότητα καὶ στὴ δευτέρῃ ὄψι τοῦ ἀγγείου μὲ τὴν παράσταση τῆς καταδίωξης τοῦ Τρωίλου²⁴⁴. Στὸν Ἀχιλλέα παραστέκεται μιὰ γυναικεία μορφή. Πίσω ἀπὸ τὸν ἥρωα εἰκονίζεται συνήθως στὶς σύγχρονες παραστάσεις ἡ Ἀθηνᾶ. Ἐδῶ ὅμως τὸ μοτίβο τοῦ «ἀνακαλύπτεσθαι» θὰ ταίριαζε περισσότερο σὲ μιὰ μητροπρεπῆ θεότητα, ὅπως ἡ Θέτις, ποὺ στὸ ἀγγεῖο François (Π ί ν. 90 β) παρευρίσκεται στὴ σκηνὴ τῆς καταδίωξης. Μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἄλογα τοῦ Τρωίλου τρέχει στρέφοντας τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω ἡ Πολυξένη, φορώντας πάνω ἀπὸ τὸν πέπλο τῆς ἓνα ἱμάτιο ριγμένο στοὺς ὤμους. Αὐτὸ τὸ ἱμάτιο, στὶς ἀγγειογραφίες τοῦ Λυδοῦ τουλάχιστον, δὲ συνηθίζεται γιὰ τὶς γυναικεῖες μορφές. Τὸ φοροῦν συνήθως ἀνδρικές

μορφές θεῶν ἢ ἡρώων καὶ ἀποτελεῖ ἴσως γιὰ τὸν ζωγράφο μας ἓνα συμβατικό τρόπο στὴ διαφοροποίηση τῶν θεῶν καὶ τῶν ἡρώων ἀπὸ τοὺς θνητούς. Μὲ τὸ ἱμάτιο λοιπὸν αὐτὸ ἢ Πολυξένη χαρακτηρίζεται ὡς πρόσωπο ξεχωριστό, ὡς κόρη τοῦ Πριάμου. Ἡ ὑδρία κάτω ἀπὸ τὰ σώματα τῶν ἀλόγων, στοιχεῖο δηλωτικό τοῦ χώρου ὅπου διαδραματίζεται τὸ ἐπεισόδιο, εἶναι τὸ μόνο στοιχεῖο ποὺ ἔχει ἀπομείνει ἀπὸ τὸ παλαιὸ « σκηνικό » τῆς κρήνης²⁴⁵. Χαρακτηριστικὴ ἐπίσης εἶναι ἡ παρουσία ἑνὸς σκυλιοῦ, ποὺ καλύπτει ἐπιδέξια τὸ ὡρο ἀνάμεσα στὰ πίσω πόδια καὶ τὶς οὐρὲς τῶν ἀλόγων καὶ φαίνεται ν' ἀκολουθεῖ τὸν Τρώϊλο στὴ φυγὴ του.

Μὲ τὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου φτάνουμε σὲ μιὰ φάση τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Λυδοῦ μὲ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τὴν πλούσια χάραξη πού, λεπτὴ καὶ φίνα, δὲν ἀφήνει ἀκάλυπτο κανένα σημεῖο τῶν μορφῶν, ἐνῶ τὰ χρώματα, λευκὰ καὶ μενεξεδί, συμβάλλουν στὸν ἐμπλουτισμὸ τῶν ἐπιφανειῶν. Ἐφθονὴ χάραξη, ὅπως ἐδῶ, ὑπάρχει καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29· ἐδῶ ὅμως ἔχει ἀκόμα ἀρκετὲς ἀτέλειες, καὶ ἡ ἐπανάληψη τῶν ἰδίων μοτίβων δημιουργεῖ κάποια μονοτονία. Ἀντίθετα, στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἡ χάραξη εἶναι ἄψογη, λεπτὴ, καμωμένη μὲ σταθερὸ χέρι, ἐνῶ ἡ ποικιλία τῶν μοτίβων ποὺ χρησιμοποιοῦνται εἶναι τόσο μεγάλῃ, ὥστε ἡ πλούσια χρῆση τους δὲν κουράζει τὸ μάτι. Τὰ διακοσμητικὰ μοτίβα εἶναι ἤδη γνωστά, ὁ τρόπος ποὺ χρησιμοποιοῦνται ὅμως δημιουργεῖ ἐντελῶς νέες ἐντυπώσεις. Ὁ Λυδὸς δὲν εἶναι μόνον τεχνίτης συνθέσεων ἀλλὰ καὶ τεχνίτης τῆς λεπτομέρειας, ἀφοῦ ἡ τέλεια γνώση τῆς χάραξης τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ τὴ χρησιμοποιήσῃ σὲ βαθμὸ ποὺ φτάνει σχεδὸν στὴν κατάχρηση. Ἦδη στὰ χρόνια αὐτὰ τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ ὁ ζωγράφος μας φτάνει τὸ στάδιο ἐκεῖνο ποὺ μόνον ὁ Ἐξηκίας μὲ ὀρισμένα ἔργα του, ὅπως τὸν ἀμφορέα τοῦ Βατικανοῦ, θὰ τὸ ξεπεράσῃ. Τότε ὅμως, ὅταν πιά θὰ ἐξαντληθοῦν οἱ δυνατότητες τῆς μελανόμορφης τεχνικῆς, οἱ Ἀθηναῖοι κεραμεῖς θὰ στραφοῦν στὴν ἀντιστροφή τοῦ ρυθμοῦ, στὴ δημιουργία δηλαδὴ τοῦ ἐρυθρόμορφου.

Ἡ διάθεση τοῦ Λυδοῦ νὰ διακοσμήσῃ μὲ χαρακτὰ μοτίβα ὁλόκληρὴ τὴν ἐπιφάνεια τῶν ἐνδυμάτων ἦταν φανερὴ ἤδη ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Κεραμεικοῦ. Στὸν ἀμφορέα ὅμως τοῦ Βερολίνου ὁλοκληρώνεται καὶ φτάνει σὲ βαθμὸ ποὺ δὲ θὰ ξεπεραστῇ οὔτε ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα ἔργα του. Πλὴν στὴ χάραξη ἡ ἄφθονη χρῆση τοῦ μενεξεδιοῦ χρώματος (στὸ βωμό, στοὺς θώρακες, στὴν ἀσπίδα τοῦ Νεοπτόλεμου, στὰ ἐνδύματα) καὶ λιγότερο τοῦ λευκοῦ ἐπίθετου (κυρίως γιὰ τὴν ἐπιδερμίδα τῶν γυναικείων μορφῶν) κάνουν τὸ ἀγγεῖο αὐτό, παρὰ τὴν κακὴ διατήρησή του, νὰ ξεχωρίζῃ ἀνάμεσα στὰ καλλιτεχνήματα ὄχι μόνον τοῦ Λυδοῦ ἀλλὰ γενικότερα τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ.

Ἄν συγκρίνῃ κανεῖς τὴ Θέτιδα τοῦ πινακίου τῶν Ἀθηνῶν 507 μὲ τὴ μορφή τῆς Ἑλένης, βλέπει τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα. Στὴν Ἑλένη ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς πτυχὲς τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι σχεδιάζεται πιὸ ψηλά, ἓνα στοιχεῖο ποὺ σημειώσαμε ἤδη στὶς ταφικὲς πλάκες τῆς συλλογῆς Βλαστοῦ. Γιὰ πρώτη φορὰ ὅμως ἐδῶ ἡ ἐξωτερικὴ ἀπὸ τὶς πτυχὲς αὐτὲς ἀναδιπλώνεται, ἐνῶ ἡ ἀπόληξη τοῦ δεξιοῦ τμήματος τοῦ ἱματίου μὲ τὴν πολλαπλὴ ἀναδίπλωση εἶναι ἐπίσης κάτι νέο. Στὴ σχεδίαση, ἐπιπλέον, τῶν πτυχῶν δὲ χρησιμοποιεῖται ἡ εὐθεῖα γραμμὴ ἀλλὰ ἡ καμπύλη, ποὺ δίνει κάποιο βάθος, χαρακτηριστικὸ ποὺ μποροῦμε νὰ τὸ δοῦμε σὲ μιὰ πρώτη μορφή στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 20137. Ἀξιοσημείωτὴ εἶναι ἀκόμη ἡ προσπάθεια τοῦ ἀγγειογράφου νὰ ὑποδηλώσῃ κατὰ κάποιον τρόπο τὸν ὄγκο τοῦ κεφαλιοῦ, ὅπως δείχνει ἡ ἀπόδοση τοῦ περιγράμματος τῆς κόμης γύρω ἀπὸ τὸ μέτωπο τῆς γυναικείας μορφῆς ποὺ

βρίσκεται πίσω από τον Πρίαμο. Ἡ κόμωση τῆς Πολυξένης δὲν εἶναι συνηθισμένη γιὰ τὸν ζωγράφου μας. Ἀντίθετα τὰ ἄλογα, ποὺ τὴν ἐξέλιξε τοῦ εἰκονογραφικοῦ τους τύπου παρακολούθησαμε παραπάνω, δὲ διαφέρουν ἀπὸ τὰ ἄλογα τῆς κύλικας τοῦ Τάραντα ἀριθ. 20137, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ὁ ζωγράφος καταστάλαξε πιά σ' αὐτὸν τὸν τύπο. Καμιὰ οὐσιαστικὴ ἐξέλιξη δὲ διακρίνουμε ἐπίσης στὸ κόσμημα ποὺ ἐπιστέφει τὴν παράσταση. Εἶναι ὅμοιο μ' ἐκεῖνο ποὺ εἶδαμε γιὰ τελευταία φορά στὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles 206.

Μετὰ ἀπὸ τὸ μνημειακὸ ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου, θὰ δοῦμε ἓνα ἔργο ποὺ δείχνει ὅτι ὁ Λυδὸς ἦταν συγχρόνως καὶ ἱκανὸς ζωγράφος μικρογραφικῶν ἔργων. Πρόκειται γιὰ τὴν κύλικα τῆς συλλογῆς τοῦ Sir J. Beazley, ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Ὁξφόρδης ἀριθ. 1966.768²⁴⁶ (Πί ν. 47 β, γ). Ἡ κύλικα αὐτὴ, ἀπὸ τὴν ὁποία σώζονται μόνον θραύσματα²⁴⁷, εἶναι σημαντικὴ ὄχι γιὰ τὶς παραστάσεις της, ἀλλὰ γιὰ τὸ σχῆμα της καὶ γιὰ τὴν ὑπογραφή τοῦ κεραμέα. Πρόκειται γιὰ μιὰ μικρογραφικὴ ταινιωτὴ κύλικα. Οἱ κύλικες τοῦ Λυδοῦ ποὺ εἶδαμε ὡς τώρα ἦταν ὅλες τύπου Σιάνα καὶ μία μόνον, ἡ κύλικα τοῦ Κεραμικοῦ, τύπου proto A ἢ merrythought²⁴⁸. Ἡ μικρογραφικὴ κύλικα τῆς Ὁξφόρδης μᾶς κατεβάζει τουλάχιστον στὰ μέσα τοῦ βου αἰ., ἀφοῦ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ πιστεύεται ὅτι ἐμφανίστηκε τὸ σχῆμα της στὸν ἀττικὸ Κεραμικόν²⁴⁹.

Καὶ στὶς δύο ὄψεις της εἰκονίζεται ἓνα ἀγώνισμα πάλης²⁵⁰, τὸ ὁποῖο παρακολουθοῦν γυμνὲς μορφές, ποὺ στηρίζονται σὲ ραβδί ἔχοντας ριγμένο στὸ ἓνα τους χέρι ἓνα μικρὸ ἱμάτιο, καθὼς καὶ ἱματιοφόρες μορφές, ποὺ κρατοῦν ἐπίσης ραβδί στὸ χέρι. Οἱ πρῶτες θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς μορφές γυμναστῶν ἢ διαιτητῶν, ὅπως δείχνει ἡ ἐκδηλῆ συμμετοχὴ τους στὴν παρακολούθηση τοῦ ἀγώνα^{250α}. Οἱ παραστάσεις δὲ μᾶς προσφέρουν πολλὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ τοποθετήσουμε τὴν κύλικα μὲ ἀκρίβεια μέσα στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ. Ὅπωςδήποτε ὅμως τὸ πετυχημένο μοτίβο τοῦ λυγισμένου χεριοῦ τοῦ γυμναστῆ, ποὺ καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἱμάτιο δίνοντας ἀρκετὰ καλὰ τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους, εἶναι ἓνα στοιχεῖο προχωρημένο. Ἡ ἀπόληξη τοῦ ἱματίου, ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς μορφῆς ποὺ σώζεται στὸ μικρότερο ὄστρακο, μοιάζει μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀπόληξη τοῦ ἱματίου τῆς Ἑλένης στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 1685. Κοντὰ σ' αὐτὸν τὸν ἀμφορέα μπορούμε, νομίζω, νὰ τοποθετήσουμε καὶ τὴν κύλικα τῆς Ὁξφόρδης.

Κατὰ περίεργον τρόπο στὴν κύλικα αὐτὴ ὑπάρχει μιὰ παρανόηση στὶς χαράξεις τῶν ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν τῶν μορφῶν ποὺ χαρακτηρίσαμε ὡς γυμναστές. Καὶ στὶς δύο ὄψεις τῆς κύλικας ἔχουν δηλωθῇ οἱ κλεῖδες κάτω ἀπὸ τὸν λαιμό, στὴ μιὰ ὄψη μάλιστα καὶ οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες στὴν κοιλιά, ἐνῶ τὸ χέρι μὲ τὸ ἱμάτιο λυγίζει μπροστὰ ἀπὸ τὸ εἰκονιζόμενο τμήμα τοῦ σώματος. Σύμφωνα μ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα οἱ μορφές πρέπει νὰ στρέφουν τὸ στήθος τους πρὸς τὸ θεατὴ, ἀλλὰ κατὰ περίεργο τρόπο στὴ θέση τοῦ στήθους ὁ ζωγράφος ἔχει σχεδιάσει τὴν ὠμοπλάτη. Ἴσως ἀρχικὰ σκόπευε ν' ἀποδώσει τὶς μορφές ἀπὸ τὴν πλάτη, τὸ μοτίβο ὅμως τοῦ χεριοῦ μὲ τὸ ἔνδυμα ποὺ σχεδιάστηκε ἀντίθετα, τὸν ἀνάγκασε νὰ τὶς παρουσιάσει τελικὰ μὲ τὸ στήθος πρὸς τὸν θεατὴ²⁵¹. Χαρᾶσσοντας λοιπὸν τὶς κλεῖδες καὶ τὶς λεπτομέρειες τῆς κοιλιάς ἄφησε τὶς χαράξεις τῆς ὠμοπλάτης καὶ τοῦ γυμνοῦ ἀρχικὰ δεξιοῦ χεριοῦ, ἀφοῦ δὲν μπορούσε πιά νὰ τὶς σβήσει ἢ νὰ τὶς ἀλλάξει, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ νομίζη κανεὶς ὅτι ἡ μορφή ἔχει στραμμένη τὴν πλάτη της πρὸς τὸν θεατὴ καὶ ὅτι τὸ χέρι μὲ τὸ ἱμάτιο εἶναι τὸ ἀριστερό²⁵². Παρόλα αὐτὰ, ἡ ἀνατομικὴ ἀνακρίβεια δὲν εἶναι σὲ βάρος τῆς ὅλης παράστασης. Τὶς ἱκανότητες τοῦ

ζωγράφου μας ως μικρογράφου δείχνουν και οι υπόλοιπες χαρακτές και γραπτές λεπτομέρειες, τα σαφή περιγράμματα και οι σωστές αναλογίες των μορφών.

Όπως είπαμε και προηγουμένως, το έργο αυτό είναι σημαντικό, γιατί μάς σώζει την υπογραφή του κεραμέα: « Νικοσθένης έποίησεν ». Η σχέση του Λυδοῦ με το όνομα αυτό, που είχε ήδη υποψιαστή ο Beazley με άφορμή τον άμφορέα της Λευκωσίας C 440²⁵³, είναι τώρα αναμφισβήτητη. Ενδιαφέρουσα είναι η διάταξη της επιγραφής στην ταινία της παράστασης: ενώ θα μπορούσε να συνεχίζεται οριζόντια και πέρα από την ιματιοφόρο μορφή, που δεν είναι η άκρεια της παράστασης, όπως δείχνουν ίχνη από τη ράβδο μιας επόμενης μορφής, τα τρία τελευταία γράμματα του ρήματος « έποίησεν » σχηματίζουν όρθη γωνία και περιβάλλουν τη σκηνή του γυμναστή, σά να διαχωρίζουν την κύρια παράσταση από τους θεατές. Θα μπορούσε άραγε να υποθέσει κανείς ότι στην αντίστοιχη άριστερη πλευρά της κύλικας, που δε μάς σώθηκε, υπήρχε σε αντίστοιχη διάταξη ή υπογραφή του Λυδοῦ: « ΗΟΛΥΔΟΣΕΓΡΑΦΣΕΝ »; Η προτίμηση όμως του κεραμέα Νικοσθένη για τέτοιου είδους « διασπασμένες » επιγραφές²⁵⁴ δεν ένισχύει την παραπάνω υπόθεση.

Ένα από τα πιο μνημειακά έργα του Λυδοῦ είναι αναμφισβήτητα ο λέβης από την Ακρόπολη, Έθν. Μουσείο άριθ. 607²⁵⁵ (Π ί ν. 1, 48, 49, 50, 98 α, β), που μάς σώζεται σε θραύσματα. Για το άγγελο αυτό, και ειδικότερα για την επιγραφή του που αναφέρει το όνομα του άγγειογράφου μας, έχει γίνει ήδη λόγος στο πρώτο κεφάλαιο. Η επιφάνεια του άγγείου ήταν, όπως φαίνεται, χωρισμένη σε τρεις ζώνες, από τις όποιες ή επάνω κύρια είκόνιζε τη μάχη των θεών εναντίον των γιγάντων²⁵⁶. Από τις υπόλοιπες δύο δευτερεύουσες ζώνες, ή μία είχε πομπή για θυσία και καλπάζοντα άλλα που συνοδεύονταν από μικρότερα ζώα (κυνήγι ;), ενώ ή τελευταία ζώνη είκόνιζε ζώα και τέρατα. Για την περιγραφή των παραστάσεων του λέβητος και τα έρμηνευτικά προβλήματα των μορφών της Γιγαντομαχίας άρκει να παραπέμψη κανείς στις έκτενείς δημοσιεύσεις του Zahn²⁵⁷ και του Beazley²⁵⁸. Εμείς θα σταθοῦμε σχεδόν²⁵⁹ μόνο στο θέμα της κύριας ζώνης.

Από την περίοδο του λέβητος του Λυδοῦ μάς σώθηκαν από την Ακρόπολη και άλλα άγγεα με τη Γιγαντομαχία²⁶⁰, ένα θέμα, φαίνεται, πολύ αγαπητό στην άττική άγγειογραφία της έποχής²⁶¹. Εκείνο όμως που πρέπει να σημειώσουμε είναι το γεγονός ότι οι περισσότερες από τις παραστάσεις αυτές παρουσιάζουν πολλές όμοιότητες μεταξύ τους τόσο ως προς την κεντρική σύνθεση όσο και ως προς όρισμένες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες. Με βάση αυτές τις όμοιότητες δύσκολα θα μπορούσε κανείς να άρνηθί ότι κάποιο κοινό πρότυπο ύπάρχει, όταν μάλιστα πρόκειται για τόσο πολύμορφες συνθέσεις. Είναι πολύ πιθανό ότι το πρότυπο των άγγείων, που, όπως αναφέραμε, ήταν αναθήματα στη θεά της Ακρόπολης, σχετιζόταν με την Αθηνά και βρισκόταν ίσως κι αυτό επάνω στην Ακρόπολη. Θα μπορούσε να σκεφτή κανείς προς στιγμήν μια μεγάλη πλαστική σύνθεση μ' αυτό το θέμα. Το πλήθος όμως των μορφών που συμπλέκονται σε διάφορα επίπεδα είναι δύσκολο να το φανταστοῦμε στην πλαστική της έποχής αυτής²⁶². Εξάλλου όρισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως π.χ. ή παράσταση ενός βουνοῦ με δέντρα και ζώα επάνω του, είναι δύσκολο να σχετιστή με μια πλαστική σύνθεση, έστω και ανάγλυφη²⁶³. Το πρότυπο λοιπόν των άγγείων με παράσταση Γιγαντομαχίας πρέπει να ήταν μάλλον ένα ζωγραφικό έργο. Η άποψη του Vian²⁶⁴, ότι οι παραστάσεις αυτές σχετίζονται με τη Γιγαντομαχία του πέπλου τόν όποιο πρόσφεραν οι

Ἀθηναῖοι στήν Ἀθηνᾶ κατά τὰ Παναθήναια καί γιά τὸν ὅποιο συχνὰ κάνουν λόγο οἱ ἀρχαῖες πηγές²⁶⁵, φαίνεται πολὺ πιθανὴ γιὰ πολλοὺς λόγους²⁶⁶. Ἡ προσφορά τοῦ πέπλου στήν Ἀθηνᾶ ἄρχισε, ὅπως ξέρουμε, μὲ τὴν ἀναδιοργάνωση τῶν Παναθηναίων γύρω στὰ 560²⁶⁷. Ἡ παράσταση τῆς Γιγαντομαχίας πάνω στὸν πέπλο, μνημειακὴ καθὼς ἦταν, εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ ἐντυπωσίασε τοὺς Ἀθηναίους καὶ εἰδικότερα τοὺς κεραμεῖς καὶ τοὺς ἀγγειογράφους αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ἴσως ὅμως καὶ κάποιος ἄλλος λόγος νὰ συνετέλεσε ὥστε ἡ Γιγαντομαχία νὰ γίνῃ ἓνα ἀπὸ τὰ θέματα ἐκεῖνα πού μὲ ἰδιαίτερη προτίμηση ἀπεικονίζαν οἱ ἀγγειογράφοι στὰ ἀγγεῖα τους. Ἡ ἡμέρα πού ἄρχιζε ἡ ὕφανση τοῦ πέπλου ἦταν ἀφιερωμένη, ὅπως ἀναφέραμε ἤδη παραπάνω²⁶⁸, στήν Ἀθηνᾶ Ἐργάνη, στὴ θεὰ πού προστάτευε καὶ τοὺς κεραμεῖς.

Ἀπὸ τὶς παραστάσεις λοιπὸν τῶν ἀγγείων κερδίζουμε, πιθανότατα, κάτι ἀπὸ τὴ μνημειακὴ παράσταση πού κοσμοῦσε τὸν πέπλο τῆς Ἀθηνᾶς. Ὁ Vian προσπάθησε μὲ βάση τὶς ἀγγειογραφίες νὰ ἀνασυγκροτήσῃ τὴν ἀρχικὴ σύνθεση²⁶⁹. Μὲ βεβαιότητα, νομίζω, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὰ στοιχεῖα τοῦ τοπίου πού σημειώσαμε παραπάνω, τὸ βουνὸ δηλαδή μὲ τὰ δέντρα καὶ τὰ ζῶα πού εἰκονίζονται στὸν λέβητα τοῦ Λυδοῦ, ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴ σύνθεση τοῦ πέπλου, ἀφοῦ εἶναι δύσκολο νὰ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ἔμπνευση ἑνὸς ἀγγειογράφου. Γιὰ τὴ μεγάλη ἀπήχηση πού θὰ εἶχε ὁ πρῶτος πέπλος μὲ ὕφασμένη τὴν παράσταση τῆς Γιγαντομαχίας εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ἡ λιγόλογη σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις γραπτὴ παράδοση μᾶς διέσωσε καὶ τὰ ὀνόματα τῶν κατασκευαστῶν (σχεδιαστῶν ;) τοῦ πέπλου : « Ἀκεσέως καὶ Ἑλικῶνος ἔργα· ἐπὶ τῶν θαύματος ἀξίων. Οὗτοι γὰρ πρῶτοι τὸν τῆς Πολιάδος Ἀθηνᾶς πέπλον ἐδημιούργησαν »²⁷⁰.

Στὰ ἀγγεῖα τῆς Ἀκρόπολης πού εἰκονίζουν Γιγαντομαχία ἐπαναλαμβάνονται, ὅπως ἀναφέραμε, μὲ πολλὰς ὁμοιότητες ὁρισμένες κύριες μορφές πού ἀποτελοῦν τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης. Ἐδῶ ἔχει τὴ θέση τῆς ἡ Ἀθηνᾶ, πού εἰκονίζεται πάντοτε στὸ ἴδιο μοτίβο, μὲ ἔντονο δηλαδή διασκελισμὸ πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ θὰ μπορούσε, νομίζω, νὰ ἀναχθῇ στὴ σύνθεση τοῦ πέπλου. Ἡ θεὰ μὲ τὴν ἀσπίδα καὶ τὸ δόρυ στὰ χεῖρα της, ἔτοιμη νὰ χτυπήσῃ τὸν ἀντίπαλό της, ταυτίζεται ὡς πρὸς τὸν τύπο της μὲ τὴν « Πρόμαχο », στὸν γνωστὸ τύπο ἀπὸ τὴν κύρια ὄψη τῶν ἀμφορέων πού προσφέρονταν στοὺς νικητὲς τῶν Παναθηναϊκῶν ἀγώνων. Ἡ σχέση τῆς Γιγαντομαχίας, στήν ὁποία τόσο σημαντικὸ ρόλο ἔπαιξε ἡ Ἀθηνᾶ, μὲ τὴν γιορτὴ τῶν Παναθηναίων βεβαιώνεται κατὰ κύριο λόγο ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ πέπλου, πού πρόσφεραν οἱ Ἀθηναῖοι στὴ θεὰ τους κατὰ τὴ γιορτὴ αὐτή. Γιὰ σχέση τῆς Γιγαντομαχίας μὲ τὰ Παναθήναια μᾶς μιλοῦν ὅμως καὶ γραπτὲς πηγές²⁷¹. Μετὰ ἀπὸ αὐτὰ δὲν εἶναι δύσκολο, νομίζω, νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ πού εἰκονίζεται πάνω στοὺς Παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς, τὰ ἔπαθλα τῶν Παναθηναϊκῶν ἀγώνων, εἶναι ἡ Ἀθηνᾶ πού μάχεται στὴ Γιγαντομαχία²⁷².

Καὶ στὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης ἡ χάραξη χρησιμοποιεῖται μὲ τὴν ἀφθονία πού εἶδαμε καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 1685, ὅπως διαπιστώνει κανεὶς σὲ πολλὰ σημεία π.χ. στὶς οὐρὲς τῶν ἀλόγων καὶ στὸ ἄρμα τοῦ Ἡρακλῆ, στὴ λεοντὴ τῆς Ἄρτεμης ἢ στὴν κόμη τοῦ Διόνυσου. Τὰ χαρακτὰ κοσμήματα εἶναι τὰ ἴδια πού εἶδαμε στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου. Ἐνα θαυμάσιο δεῖγμα τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὅποιο χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὸν ζωγράφο μᾶς μᾶς προσφέρουν οἱ ἑλικες τῶν « παραμηριδίων » πού φορᾷ ὁ ἀντίπαλος τοῦ Ἑρμῆ. Στὸς πολεμιστὲς τὰ περιγράμματα τῶν κρανῶν καὶ τῶν θωράκων εἶναι ἐντελῶς ὅμοια μ' ἐκεῖνα πού εἶδαμε στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου, ὅπως ὅμοια εἶναι καὶ τὰ σκυλιὰ στὰ δύο ἀγγεῖα. Πολὺ πετυχημένα διαφοροποιοῦνται ἐδῶ τὰ ζῶα

τῆς πομπῆς τῆς δεύτερης ζώνης ὡς πρὸς τὸ τρίχωμά τους. Στὴν κύρια παράσταση ὁ ἀγγειογράφος δίνει ἐπίσης τὰ καλύτερα ἐπισήματα ἀσπίδων. Σώζονται ἀποσπασματικά μιὰ μέλισσα, ἓνα γοργόνειο καὶ ὁλόκληρο τὸ κεφάλι ἐνὸς σατύρου ποὺ προβάλλει ὁλόγλυφο ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἀσπίδας²⁷³. Ἡ πολύπλοκη καὶ ἀσυνήθιστη στὴν ἀγγειογραφία σύνθεση τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθῇ στὸν ἴδιο τὸν Λυδὸ. Ἀσφαλῶς ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ Γιγαντομαχία τοῦ πέπλου. Ὡς ποιοὶ σημεῖο ὅμως φτάνει αὐτὴ ἡ ἐξάρτηση καὶ ποιά ἀκριβῶς εἶναι τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ εἰσάγει ὁ ἀγγειογράφος μας στὴν παράσταση αὐτή, δὲν μποροῦμε νὰ τὰ καθορίσουμε.

Ἐνα νέο στοιχεῖο ποὺ ἐμφανίζεται στὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ κάτω μέρους τοῦ πέπλου τῆς Ἀθηνᾶς — καὶ πιθανότατα καὶ μιᾶς ἄλλης θεᾶς²⁷⁴ — κατὰ τέτοιον τρόπο, ὥστε νὰ φαίνεται καὶ ἡ πίσω παρυφή του, ποὺ προβάλλει μακρύτερη καὶ καμπύλη ἀνάμεσα στὰ σκέλη τῆς θεᾶς, δίνοντας ἔντονα τὴν ἐντύπωση τοῦ βάθους. Τὸ ἐντυπωσιακὸ αὐτὸ μοτίβο, ἐξαιρετικὰ σπάνιο στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου μας²⁷⁵, ὑπάρχει καὶ σὲ παλαιότερα μελανόμορφα ἀττικά ἀγγεῖα²⁷⁶. Ἐπομένως, ὁ Λυδὸς θὰ μποροῦσε νὰ τὸ ἔχει δανειστῇ ἀπὸ ἐκεῖνα.

Φανερὰ ἐξελιγμένη σὲ σχέση μετὰ τὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου εἶναι ἡ διακοσμητικὴ ζώνη τῶν ἀνθεμίων καὶ τῶν λωτῶν πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Γιγαντομαχίας. Ἡ ἄλυσίδα τοῦ πλοχοῦ ἔχει γίνεи τώρα πιὸ πολὺπλοκη, ἐνῶ οἱ κάλυκες ἀπὸ τὰ ἄνθη τοῦ λωτοῦ ἔχουν τρία φύλλα. Ἡ διακόσμησή τους μετὰ κυματοειδεῖς χαράξεις ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα νὰ χάσουν τὰ ἄνθη τελείως τὴ φυτικὴ τους ὑπόσταση καὶ νὰ σχηματοποιηθοῦν ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ πρὶν. Δυστυχῶς μᾶς λείπει σήμερα ἡ συνολικὴ εἰκόνα τοῦ ἔργου, ποὺ δύσκολα μποροῦμε νὰ τὸ ἀνασυγκροτήσουμε ἀπὸ τὰ σκόρπια θραύσματα ποὺ μᾶς σώθηκαν. Τὸ κακὸ τοῦ ψήσιμο δὲ θὰ ἐπηρέαζε καὶ πολὺ τὴν ἐντυπωσιακὴ του ἐμφάνιση, ποὺ θὰ τονιζόταν μετὰ τὴν ἀφθονία τοῦ λευκοῦ καὶ τοῦ μενεξεδιοῦ χρώματος²⁷⁷.

Ἀπὸ τὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἀριθ. Β 148²⁷⁸ (Πί ν. 51 καὶ 52) ὁ Beazley εἶχε ὀνομάσει, ὅπως ἀναφέραμε ἤδη, τὸν ἀγγειογράφο μας ζωγράφο τοῦ Λονδίνου Β 148²⁷⁹. Ὑπάρχει μιὰ διαφωνία μεταξὺ τῶν ἐρευνητῶν ἂν τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ πρέπει ἢ ὄχι νὰ ἀποδοθῇ στὸν κεραμέα Ἰάμαση²⁸⁰. Τὰ θέματα καὶ στίς δύο ὁψεις τοῦ ἀγγείου, ὁ διονυσιακὸς θίασος²⁸¹ καὶ ἡ πάλη τοῦ Θησέα μετὰ τὸν Μινώταυρο²⁸², εἶναι ἤδη γνωστὰ στὸ θεματολόγιο τοῦ Λυδοῦ. Ἡ χρονολογικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν παράσταση τοῦ Θησέα καὶ τοῦ Μινωταύρου ἀπὸ τὴν ἴδια παράσταση στὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα εἶναι καταφανής. Τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Λυδὸς ζωγραφίζει τὸν ἀμφορέα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου εἶναι πιά τέλειος κάτοχος τῆς χάραξης καὶ τὴ χρησιμοποιοῖ ἄνετα σὲ ὅποιοδήποτε σημεῖο. Τὸ σῶμα τοῦ Μινωταύρου, ὅπως καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα, εἶναι κατάστικτο. Ἐδῶ ὅμως καὶ ὁ λαιμὸς τοῦ τέρατος καλύπτεται μετὰ σιγμοειδεῖς γραμμές, ποὺ σὲ προηγούμενα ἔργα τοῦ Λυδοῦ τίς εἶχαμε δεῖ νὰ κοσμοῦν π.χ. τίς χαῖτες λιονταριῶν. Τὸ μάτι τοῦ Μινωταύρου τονίζεται ἐπίσης ἐπάνω καὶ κάτω μετὰ ὁμόκεντρες καμπύλες χαράξεις. Τὴν ἐκλεπτυσμένη «τρεμουλιαστή» χάραξη τῶν μαλλιῶν, ποὺ συναντήσαμε μετὰ τὴν ἴδια πυκνότητα στὴν κόμη τοῦ Διόνυσου στὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης, τὴ βλέπουμε ἐδῶ σὲ ὅλες τίς μορφές. Ἡ ἰδιόρρυθμὴ διάταξη τῶν μαλλιῶν πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο εἶχε χρησιμοποιηθῇ ἤδη στὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα, ἐνῶ οἱ βόστρυχοι ποὺ πέφτουν ἀπὸ τοὺς κροτάφους καὶ μπροστὰ ἀπὸ τὸ αὐτὶ εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ ὄχι πολὺ συχνὸ στὸν Λυδὸ²⁸³. Τὴν ἴδια χάραξη, ποὺ ἐξαντλεῖ ὅλα τὰ περιθώρια, ἔχει καὶ ἡ

δεύτερη ὄψη. Μία σύγκριση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Διόνυσου μὲ τὸ κεφάλι τῆς ἰδίας μορφῆς τοῦ λέβητος δείχνει ὅτι τὰ δύο ἔργα βρίσκονται χρονικὰ πολὺ κοντά.

Ἄν ὅμως ἡ χάραξη ἔφτασε στὴν τελευταία δυνατὴ βαθμίδα ἐξέλιξης, οἱ συνθέσεις τῶν παραστάσεων δὲν ἔχουν νὰ παρουσιάσουν κάτι νέο σὲ σύγκριση μὲ τὶς παλαιότερες παραστάσεις τῶν ἰδίων θεμάτων. Τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα Θησέα καὶ Μινωταύρου δὲν ἔχει ἀλλάξει οὐσιαστικὰ σὲ τίποτε ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ ἀμφορέα τοῦ Τάραντα. Τὸ γονάτισμα τοῦ τέρατος εἶναι βέβαια πιὸ ἔντονο καὶ στὴ θέση τῆς γλαύκας κάτω ἀπὸ τὰ σκέλη τοῦ Θησέα ὑπάρχει ὁ γνωστὸς ἤδη βράχος μὲ τὸ ἱμάτιο τοῦ ἥρωα. Τὸ ἴδιο παρατηροῦμε καὶ στὴ διονυσιακὴ σκηνὴ τῆς ἄλλης ὄψης, ποὺ δὲν παρουσιάζει καμιά καινοτομία σὲ σύγκριση μὲ τὴν ὁμοία σκηνὴ τοῦ ἀμφορέα στὸ Λοῦβρο C 10634, ἐνὸς ἀπὸ τὰ σχετικὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου. Τὰ μοτίβα τῶν σατύρων καὶ τῶν μαινάδων εἶναι ὁμοία, ἐνῶ ἡ ἀπόθηση τῆς μορφῆς τοῦ Διόνυσου στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς παράστασης ὀφείλεται ἀσφαλῶς στὸ στόμιο τοῦ ἀγγείου ποὺ ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Τὸ στόμιο αὐτό, στὸ μέσο περίπου τοῦ πάνω μέρους τῆς μετόπης, ἀναγκάζει τὸν ζωγράφο νὰ τοποθετήσῃ στὸ κέντρο τῆς σύνθεσης ἓνα μικρὸ σάτυρο — ἡ νεανικὴ ἡλικία του δηλώνεται καὶ μὲ τὴν ἔλλειψη τριχῶν στὸ σῶμα του — ποὺ παίζει μ' ἓνα λαγό. Ἡ « σεμνότητα » τῶν σατύρων, ποὺ δὲν εἶναι ἰθυφαλλικοί, εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ ξέρουμε ἤδη ἀπὸ παλαιότερες ἀνάλογες παραστάσεις τοῦ Λυδοῦ.

Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ ζωγράφος δὲν ἀναζητᾷ νέους τρόπους, ἀλλὰ ἀρκεῖται στὶς κατακτήσεις του, ὅπως βλέπουμε στὶς συνθέσεις, τὰ μοτίβα καὶ τὶς λεπτομέρειες, π.χ. στὶς πτυχές. Παρὰ τὴν ἐντυπωσιακὴ χάραξη καὶ τὸ συνδυασμὸ τῆς μὲ τὰ χρώματα, λευκὸ καὶ μενεξεδί, στὸ ὕψος τοῦ ζωγράφου διαφαίνεται κάποια ψυχρότητα, ἓνας ἀκαδημαϊσμός. Ψυχρὰ κάπως ἀποδίδονται καὶ τὰ κοσμήματα. Ἡ σχηματοποίηση τοῦ πλοχμοῦ ποὺ σημειώσαμε στὸ λέβητα τῆς Ἀκρόπολης ἐδῶ ἔχει προχωρήσει σὲ πολὺ μεγαλύτερο βαθμό. Στὴ ζώνη τοῦ κοσμήματος δὲν τοποθετοῦνται πιά ἀντιθετικὰ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ, ἀλλὰ ἐναλλάσσονται ἀντιθετικὰ ζεύγη ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη, ποὺ ἐνώνονται μὲ μιὰ μόνη ἀλυσίδα. Αὐτῆς τῆς ἀλυσίδας οἱ κρίκοι περικλείουν μαῦρες στιγμές^{283α}.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ εἶναι ὁ κιονωτὸς κρατήρας τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 31.11.11²⁸⁴ (Πί ν. 53, 54, 55), ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ Σικελία, πιθανὸν ἀπὸ τὴ Γέλα, καὶ διατηρεῖται σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα σὲ ὕψος σωζόμενα ἀττικὰ ἀγγεῖα (0,564 μ.) τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ²⁸⁵. Τὸ μέγεθος τοῦ ἀγγείου καὶ τὸ πλάτος τῆς ἐπιφάνειας ποὺ καταλαμβάνει ἡ παράσταση δίνουν τὴ δυνατότητα στὸν ζωγράφο νὰ δώσῃ ἀσυνήθιστο μέγεθος στὶς μορφές τους ποὺ φτάνουν σὲ ὕψος 0,23 μ. περίπου²⁸⁶. Εἶναι πραγματικὰ μνημειακὲς γιὰ τὴν ἀγγειογραφία. Καὶ αὐτὸ λοιπὸν τὸ ἔργο διευκολύνει μιὰ προσπάθεια ἀναφορᾶς μας στὴ χαμένη μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς. Συγκρίνοντας τὸν κρατήρα αὐτὸν μὲ τὸν κιονωτὸ κρατήρα τοῦ Hagvard, ποὺ εἶδαμε παραπάνω, διαπιστώνουμε ἀμέσως τὴν ἐξέλιξη τοῦ σχήματος. Τὸ σῶμα ἔχει ἀποκτήσει ἀνάταση καὶ ὁ ὅμος ἔχει πάρει σχεδὸν ὀριζόντια θέση σὲ σχέση μὲ τὰ τοιχώματα τοῦ ἀγγείου. Τὸ μέγιστο πάχος τῶν πλακιδίων τῶν λαβῶν φτάνει σχεδὸν τὸ πάχος τοῦ χεῖλους²⁸⁷, ποὺ ἡ ἐξωτερικὴ του ἐπιφάνεια παύει νὰ διακοσμηθῇ μὲ τὸ γνωστὸ ζικ - ζὰκ κόσμημα. Τὴ θέση του παίρνει τώρα ἓνας πλοχμὸς ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ.

Τὸ θέμα τοῦ ἀγγείου εἶναι ἡ ἐπιστροφή τοῦ Ἡφαιστου στὸν Ὀλυμπο²⁸⁸ μὲ τὴ συνοδεία τοῦ Διόνυσου καὶ τοῦ θιάσου του, ποὺ ἀποδίδεται, ὅπως τονίστηκε²⁸⁹, μὲ ἐντελῶς δια-

φορετικό τρόπο από αυτόν που ξέρουμε από τον κρατήρα François. Ἡ παράσταση ἐδῶ διατρέχει ὁλόκληρο τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου, καὶ ἔτσι ὁ Λυδὸς ἔχει τὴ δυνατότητα, χωρίζοντας τοὺς θεοὺς καὶ τοποθετώντας τοὺς στὸ κέντρο τῆς κάθε πλευρᾶς, νὰ τονίσῃ ἐξίσου τὶς δύο ὀψεις τοῦ ἀγγείου. Δὲν μπορεῖ ὥστόσο νὰ μιλήσῃ κανεὶς γιὰ διάσπαση τοῦ θέματος, ἀφοῦ τὶς μορφές τῶν δύο θεῶν ἐνώνουν οἱ σάτυροι καὶ οἱ μαινάδες μιᾶς ἐνιαίας πομπῆς, στὴν ὁποία μάλιστα δύσκολα διακρίνει κανεὶς ἀρχὴ καὶ τέλος. Ἰσως «ἐξάρχων» τῆς πομπῆς εἶναι ὁ σάτυρος ποὺ παίζει τὸ διπλὸ αὐλό, ἡ πρώτη δηλαδὴ ἀπὸ τὰ δεξιὰ μορφὴ τοῦ θιάσου, ἃν καὶ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο.

Τὸ μέγεθος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καὶ ἡ κατάργησις τῆς μετόπης, ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν ζωγράφο νὰ ἀναπτύξῃ μὲ ἄνεση τὶς μεγάλες μορφές του, εἶναι ἡ αἰτία ποὺ σπρώχνει τὸν Λυδὸ σὲ καινούριες ἀναζητήσεις, ἔστω περιορισμένες καὶ ὄχι τόσο οὐσιαστικές, ἀφοῦ ὁ ἀκαδημαϊσμός ποὺ διακρίναμε στὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου εἶναι καὶ ἐδῶ, σὲ μικρότερο κάπως βαθμὸ, αἰσθητός. Οἱ στάσεις τῶν περισσότερων μορφῶν καὶ τὰ μοτίβα τῶν ἐνδυμάτων καὶ τῶν πτυχῶν στὸ σύνολό τους εἶναι ἐπαναλήψεις ἀπὸ τὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου. Μόνον ποὺ ἐδῶ ἡ πολυμορφία τῆς διονυσιακῆς πομπῆς καὶ ὁ συνδυασμὸς γυναικείων καὶ ἀνδρικῶν μορφῶν, ντυμένων καὶ γυμνῶν, τοῦ δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπιδείξῃ ὅλες τὶς κατακτήσεις του συγχρόνως, ἀπεικονίζοντας τὶς μορφές σὲ ὅλες τὶς δυνατὲς στάσεις μὲ ποικίλες χειρονομίες²⁹⁰ καὶ κινήσεις σκελῶν. Νέα ἐντελῶς γιὰ τὸν Λυδὸ εἶναι ἡ κατὰ μέτωπο στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ ποὺ βλέπουμε σὲ δύο ἀπὸ τοὺς σάτυρους, οἱ ὅποιοι καθηλώνουν τὸν θεατὴ μὲ τὴ δαιμονικὴ τους μορφὴ²⁹¹. Τὸ μοτίβο τῆς μαινάδας ποὺ προβάλλει τὸ ἀριστερὸ της σκέλος ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τοῦ χιτῶνα, ἀπὸ τὸν ὁποῖο σὲ μιὰ προσπάθεια γιὰ νὰ δηλωθῇ τὸ βάθος ἀποδίδονται καὶ οἱ δύο κάθετες παρυφές, εἶναι ἐπίσης πολὺ χαρακτηριστικὸ στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ ζωγράφου. Τὴν ἴδια τάση γιὰ ὑποδήλωση τοῦ βάθους δείχνει καὶ τὸ ἱμάτιο τοῦ Διόνυσου μὲ τὴν ἀπόδοση καὶ τῆς πίσω «πτέρυγας» του. Ἡ πιὸ πρωτότυπη ὅμως προσπάθεια τοῦ Λυδοῦ γίνεται στὸ μικρὸ ἱμάτιο τοῦ Ἡφαιστου, ποὺ κρέμεται στὴν πλάτη τοῦ θεοῦ καὶ πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ λυγισμένον χέρι του μὲ μιὰ πρωτοφανῆ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου του.

Ἡ χάραξη χρησιμοποιεῖται ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου, ἐδῶ ὅμως τὰ ἀποτελέσματά της εἶναι ἴσως πιὸ ἐντυπωσιακά, ἀφοῦ οἱ πρόσφορες γιὰ χάραξη ἐπιφάνειες εἶναι πολὺ μεγαλύτερες. Οἱ χαράξεις εἶναι πολὺ λεπτές, κυματιστές καὶ τραβηγμένες μὲ σταθερὸ χέρι. Μὲ μεγάλην ἐπιδεξιότητα, ὄχι ὅμως καὶ χωρὶς κάποια ἐπιτήδευση, χρησιμοποιοῦνται ἰδιαίτερα στὰ σώματα τῶν φιδιῶν, στὶς γωνίες τῶν ἀσκῶν καὶ στὰ τσαμπιά τῶν σταφυλιῶν. Οἱ μακροὶ πλόκαμοι τοῦ Διόνυσου, ποὺ πέφτουν πάνω στοὺς ὤμους του καὶ γεμίζουν μὲ πυκνὲς χαράξεις, δὲν εἶναι τὸ εἶδος τῆς κόμμωσης ποὺ προτιμᾷ ὁ ἀγγειογράφος. Μοναδικές εἶναι καὶ οἱ ἐπάλληλες γραμμὲς - ζάρες στὸ λαιμὸ τοῦ ἡμιόνου τοῦ Ἡφαιστου, καθὼς καὶ οἱ μικρὲς χαράξεις γύρω ἀπὸ τὸ μάτι του. Οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες τῆς κοιλιακῆς χώρας τῶν μορφῶν ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ σαφήνεια καὶ λεπτομέρεια· δηλώνεται ἀκόμη καὶ ὁ ὄμφαλός. Γενικὰ ἡ χάραξη στὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν καὶ στὶς διάφορες λεπτομέρειες εἶναι ἄνετη καὶ ρέουσα, συγχρόνως ὁμαλὴ καὶ σίγουρη, χωρὶς δηλαδὴ τὴν παραμικρὴ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴ σωστή της πορεία.

Ἡ ὀριζόντια ἐπιφάνεια τοῦ χείλους τοῦ κρατήρα διακοσμεῖται μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ζῶα καὶ τέρατα, πού, παρὰ τὴ δευτερεύουσα θέση τους στὴ διακόσμηση τοῦ ἀγγείου, διακρίνονται ἐπίσης γιὰ τὸ σωστό τους περίγραμμα καὶ τὴν ἐπιμελημένη, ὄχι ὅμως τόσο

πυκνή, χάραξη. Πιο έντυπωσιακά είναι τὰ γοργόνεια στὴν ὀριζόντια ἐπιφάνεια τῶν πλακιδίων τῶν λαβῶν μὲ τὴν ἀποτρόπαια ὄψη τους, σὰ νὰ τοποθετήθηκαν ἐδῶ γιὰ νὰ φυλάγουν τὸ ἀγγεῖο καὶ τὸ περιεχόμενό του. Ὁ ζωγράφος φρόντισε ἰδιαίτερα γιὰ τὶς λεπτομέρειές τους, τόσο στὴ χάραξη ὅσο καὶ στὸ χρῶμα τους²⁹².

Τὸ γνωστό μας κόσμημα ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ, ποὺ τὴν ἐξέλιξή του τὴν παρακολουθήσαμε ὡς τώρα στὰ ἀγγεῖα τοῦ Λυδοῦ, τὸ βρίσκουμε κι ἐδῶ, ἀκόμη πιὸ σχηματοποιημένο ἀπ' ὅ,τι στὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου, νὰ κοσμή τὴν κάθετη ἐπιφάνεια τοῦ χεῖλους. Ἡ ἄλυσίδα ποὺ συνδέει τὶς δύο σειρὲς ἀπὸ τὰ ἀνθέμια καὶ τὰ ἄνθη λωτοῦ σχηματίζεται μὲ καθαροὺς κύκλους ἀνεξάρτητους μεταξὺ τους, ποὺ συνδέονται μὲ κρίκους.

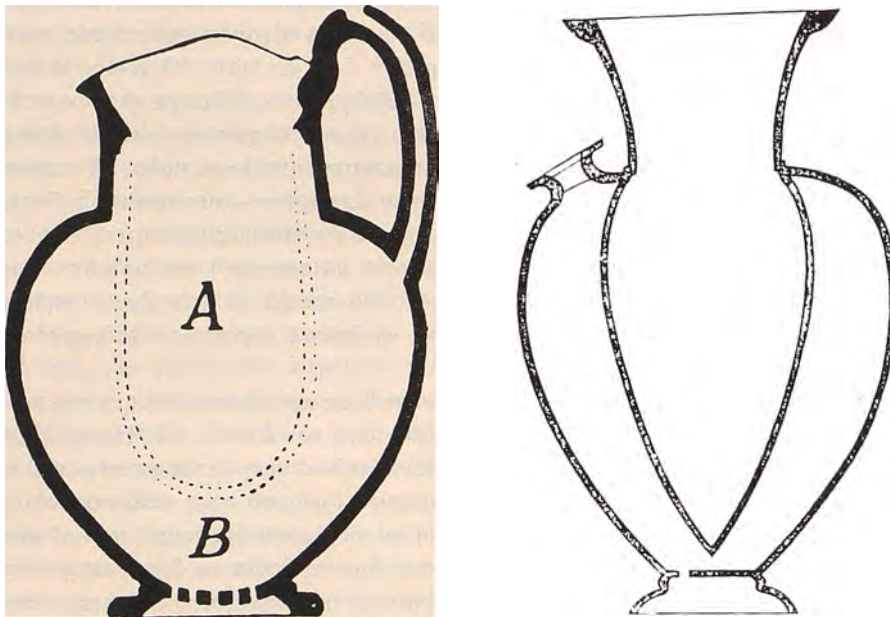
Σύγχρονο μὲ τὸν κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης εἶναι ἐπίσης ἓνα ἄλλο μνημειακὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ὁ ἀμφορέας τύπου Β τοῦ Μουσείου τῆς Νεάπολης ἀριθ. 2770²⁹³ (Πί ν. 56), ποὺ ἔχει ὕψος 0,583 μ. Ἴσως νὰ μὴν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὅλα τὰ μεγάλα ἀγγεῖα ποὺ ζωγράφισε ὁ Λυδὸς προέρχονται ἀπὸ τὴν ὥριμη φάση του. Καὶ στὶς δύο ὄψεις τοῦ ἀγγείου εἰκονίζεται μέσα σὲ μετόπη τὸ ἴδιο θέμα. Ἡ ἐπανάληψη τοῦ θέματος στὶς δύο πλευρὲς τοῦ ἀγγείου μὲ τὴν ἴδια μάλιστα φροντίδα δὲν εἶναι, ὅπως εἶδαμε πιὸ πάνω, κάτι νέο στὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Στὸ ἀγγεῖο τῆς Νεάπολης παριστάνονται δύο ἱππεῖς πρὸς τὰ δεξιὰ²⁹⁴. Ὁ ἓνας στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο εἶναι βαριά ὀπλισμένος μὲ θώρακα, περικεφαλαία, ἀσπίδα καὶ δόρυ, ἐνῶ ὁ ἄλλος στὸ πρῶτο ἐπίπεδο φορεῖ μόνο χιτωνίσκο καὶ κρατεῖ ἓνα δόρυ²⁹⁵, θυμίζοντας τοὺς νεαροὺς ἱππεῖς μὲ τὰ δύο ἄλογα ποὺ ἔχουμε δεῖ σὲ ἀρκετὰ προγενέστερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς δύο ὄψεις τοῦ ἀγγείου εἶναι ἀσήμαντες. Τὸ ἄλλο π.χ. ποὺ εἰκονίζεται σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο προβάλλει πιὸ ἔξω ἀπὸ τὸ ἄλλο στὴ μιὰ πλευρὰ τοῦ ἀγγείου. Καὶ στὶς δύο ὄψεις ἐπαναλαμβάνεται ἐπίσης πανομοιότυπο τὸ πουλί, ὁ οἰωνός²⁹⁶, ποὺ πετᾷ πίσω ἀπὸ τοὺς ἱππεῖς. Οἱ μορφὲς εἶναι τὸ ἴδιο, ἂν ὄχι περισσότερο, μνημειακὲς σὲ σύγκριση μὲ τὶς μορφὲς τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα τῆς Ν. Ὑόρκης. Ἐδῶ ὅμως δὲν ὑπάρχουν πολλὰ πρόσωπα στὴν παράσταση. Οἱ δύο μορφὲς τῆς μετόπης, ποὺ ἀποτελοῦν οὐσιαστικὰ μία, ἀπομονώνονται μέσα στὸ χῶρο καὶ ἀπαλλάσσονται ἀπὸ τὴν παρουσία κάθε περιττοῦ στοιχείου. Μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Λυδὸς, παρόλο ποὺ δὲ βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὸ τέλος τῆς δραστηριότητάς του, ἐξακολουθεῖ νὰ ἐνδιαφέρεται καὶ νὰ προβληματίζεται πάνω σὲ νέες συνθέσεις. Ἀποδεικνύεται ἔτσι ἓνας πραγματικὰ μεγάλος τεχνίτης τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ. Μόνον ὁ Ἑξηκτίας μὲ ἔργα ὅπως ὁ γνωστὸς ἀμφορέας τῆς Βουλώνης μὲ τὴν αὐτοκτονία τοῦ Αἴαντα θὰ ξεπεράσει τὸ στάδιο ὅπου ἔφτασε ὁ Λυδὸς μὲ τὴ μνημειακότητα τοῦ ἀμφορέα τῆς Νεάπολης²⁹⁷.

Γιὰ τὴ χάραξη δὲ θὰ μπορούσε νὰ πῇ κανεὶς περισσότερα πράγματα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ σημειώθηκαν μὲ ἀφορμὴ τὸν κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης. Δύσκολα κανεὶς θὰ ἔβρισκε διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τῶν ἀλδῶν καὶ τὸ κεφάλι τοῦ ἡμιόνου τοῦ κρατήρα ἢ ἀνάμεσα στὴν κόμμωση καὶ τὸ χιτωνίσκο τοῦ ἱπέα μὲ τὶς ἀντίστοιχες λεπτομέρειες τῆς μορφῆς τοῦ Ἡφαιστου. Σπάνια ὥστόσο εἶναι ἐδῶ μιὰ λεπτομέρεια τῶν ἀλδῶν, οἱ γραμμὲς δηλαδὴ ἀπὸ μενεξεδι χρῶμα ποὺ συνοδεύουν τὶς χαρακτὲς καμπύλες στὰ καπούλια²⁹⁸.

Ὁ πλοχμὸς ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ, ποὺ ἐπιστέφει τὴ μετόπη, εἶναι ἐντελῶς ὁμοῖος μ' ἐκεῖνον ποὺ κοσμεῖ τὸ χεῖλος τοῦ κρατήρα τῆς Ν. Ὑόρκης. Ἡ ταινία τοῦ πλοχμοῦ προεκτείνεται καὶ πέρα ἀπὸ τὰ κάθετα ὅρια τῆς μετόπης, περιτρέχοντας τὸ λαιμὸ τοῦ ἀγγείου ἀπὸ λαβὴ σὲ λαβή, ὅπως εἶδαμε ἐπίσης στὸν παλαιότερο ἀμφορέα τύπου Β τοῦ Μουσείου τῆς Βασιλείας²⁹⁹.

3. ΥΣΤΕΡΗ ΦΑΣΗ

Ένα από τὰ νεώτερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ εἶναι ἡ γνωστὴ οἶνοχόη τοῦ κεραμέα Κόλχου ἀπὸ τὸ Vulci, ποὺ ὡς σχῆμα ἀνήκει στὴν πρώτη ομάδα τοῦ Beazley· βρίσκεται σήμερα στὸ Ἀνατολικὸ Βερολίνο, ἀριθ. 1732³⁰⁰ (Π ί ν. 57, 58, 59). Εἶναι ἡ μοναδικὴ οἶνοχόη ποὺ ξέρουμε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ἀγγειογράφου μας. Ἡ περίεργη κατασκευὴ τοῦ ἀγγείου παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον³⁰¹. Ἐνα ἐσωτερικὸ τοίχωμα, ὅπως συμπληρώνεται μὲ βεβαιότητα ἀπὸ τὰ ἴχνη ποὺ σώζονται στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ λαιμοῦ της (Ε ἰ κ. 1 α),



Εἰκ. 1. α. Τομὴ τῆς οἶνοχόης τοῦ κεραμέα Κόλχου στὸ Ἀν. Βερολίνο ἀριθ. 1732, β. Τομὴ τοῦ ἀμφορέα - ψυκτήρα στὴν Κοπεγχάγη ἀριθ. 115.

δημιουργοῦσε δύο χώρους ποὺ δὲν ἐπικοινωνοῦσαν μεταξύ τους : τὸν ἐσωτερικὸ χῶρο Α καὶ τὸ χῶρο Β ἀνάμεσα στὸ ἐξωτερικὸ καὶ τὸ ἐσωτερικὸ τοίχωμα τοῦ ἀγγείου. Ὁ πυθμένας τῆς οἶνοχόης εἶναι διάτρητος. Ἡ λαβὴ τοῦ ἀγγείου ἐξάλλου εἶναι κοίλη καὶ καταλήγει στὸ πάνω της μέρος σὲ μιὰ ὀπή, ποὺ ἐπιτρέπει στὸν ἀέρα νὰ εἰσχωρῇ στὸ χῶρο Β. Ὁ Zahn ποὺ πρωτοδημοσίευσε τὸ ἀγγεῖο καὶ ὁ Snijder³⁰² ἔδειξαν τὸν τρόπο ποὺ λειτουργεῖ τὸ ἀγγεῖο μὲ βάση τὴν ἀρχὴ τοῦ σίφωνα³⁰³. Ἀπὸ τὸν ἀνεξάρτητο χῶρο Α μπορεῖ νὰ χύσῃ κανεὶς νερὸ καὶ συγχρόνως, ἂν ἔχῃ προηγουμένως γεμίσει τὸ χῶρο Β μὲ κρασί ἀπὸ τὸ διάτρητο πυθμένα, μπορεῖ ἀφήνοντας ἐλεύθερη τὴν ὀπὴ τῆς λαβῆς, νὰ ἀφήσῃ νὰ τρέξῃ τὸ κρασί ἀπὸ τίς ὀπὲς τοῦ πυθμένα.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία γιὰ τὸ μηχανισμό τοῦ ἀγγείου, ὅπως περιγράφεται ἀπὸ τοὺς δύο παραπάνω μελετητές. Σὲ τί ὅμως ἀποσκοποῦσε ἡ περίεργη αὐτὴ κατασκευὴ; Ὁ Zahn

συνέδεσε την οίνοχόη με τὰ « θαυματουργὰ » ἀγγεῖα πού περιγράφει ὁ Ἡρώων ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια³⁰⁴. Πιστεύει δηλαδή ὅτι μ' ἓνα τέτοιο ἀγγεῖο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ κάμῃ τοὺς συνδαιτυμόνες του νὰ γελάσουν, χύνοντας ἀπὸ τὸ διάτρητο πυθμένα τὸ κρασί πάνω στὰ ροῦχα τῶν καλεσμένων του. Ὁ Snijder προσπάθησε νὰ δείξῃ ὅτι γιὰ παρόμοια ἀστεῖα παιχνίδια στὰ συμπόσια προορίζονταν ἐπίσης καὶ ἄλλα ἀγγεῖα μὲ παρόμοια κατασκευὴ, ὅπως π.χ. εἶναι τὸ σφαιρικό, ὅμοιο μὲ ἀμφορέα, ἀγγεῖο στὸ Amsterdam καὶ ἓνα ὅμοιο ἀγγεῖο στὴ Βοστώνη, πού ἡ λειτουργία τους στηρίζεται στὴν ἀρχὴ τῆς μη-χανικῆς, ὅπως ἐφαρμόζεται καὶ στὴν οἰνοχόη τοῦ Κόλχου³⁰⁵.

Τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ ὥστόσο θὰ μπορούσε νὰ προορίζονταν γιὰ καθαρὰ πρακτικοὺς σκοποὺς. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ δύο ἐσωτερικοὶ χῶροι τοῦ ἀγγείου δὲν ἐπικοινωνοῦσαν μεταξύ τους καὶ ὅτι τὸ ὑγρὸ τοῦ χώρου Β μπορούσε εὐκόλως ν' ἀνανεώνεται, μπορούμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ δὲν ἦταν ἄλλο παρὰ μιὰ οἰνοχόη - ψυκτήρας, πού λειτουργοῦσε ὅπως ἀκριβῶς ὁ ἀμφορέας - ψυκτήρας³⁰⁶ (Εἰκ. 1 β). Ὁ χῶρος Β δηλαδή γέμιζε μὲ κρὺο νερὸ ἀπὸ τὸν διάτρητο πυθμένα τοῦ ἀγγείου καὶ ἔπειτα κλεινόταν ἢ ὀπῇ τῆς λαβῆς. Ἐτσι τὸ κρὺο νερὸ παρέμενε μέσα στὸ χῶρο Β ψύχοντας τὸ κρασί στὸ χῶρο Α. Ὅταν ζεσταινόταν τὸ νερὸ, μπορούσε ν' ἀντικατασταθῇ πάλι μὲ κρὺο. Ἡ κατασκευὴ τῆς οἰνοχόης εἶναι ὅμοια μὲ τὴν κατασκευὴ τῶν ἀμφορέων - ψυκτῆρων^{306α}, ὥστε δὲν ὑπάρχει, νομίζω, καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴ χρῆση τοῦ ἀγγείου ὡς ψυκτῆρα. Ἡ οἰνοχόη μάλιστα τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου ἴσως μπορεῖ νὰ ταυτιστῇ καὶ μὲ τὴν « χιόνος πρόχουν » τῶν ἀρχαίων^{306β}, ὅπως δὲν θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἓνα συνηθισμένο σχῆμα³⁰⁷. Πιθανὸν ἓνα ἀγγεῖο αὐτοῦ τοῦ εἴδους νὰ ἦταν ὁ « ψυκτῆρ » στὸ χωρίο 213 ε κέ. τοῦ Συμποσίου τοῦ Πλάτωνα^{307α}.

Στὴν κύρια παράσταση τῆς οἰνοχόης ἔχουμε ἓνα θέμα πού ἀπεικονίστηκε καὶ παλαιότερα ἀπὸ τὸν Λυδὸ. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν ἀγῶνα τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸν Κύκνο³⁰⁸. Ὁ Κύκνος εἶναι ἤδη πεσμένος καὶ πάνω ἀπὸ τὸ νεκρὸ σῶμα του μονομαχοῦν ὁ Ἄρης, ὁ πατέρας του, καὶ ὁ Ἡρακλῆς. Ἡ μορφὴ ἀνάμεσά τους σώζεται πολὺ ἀποσπασματικά, ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ ὁμως κίνηση τοῦ ἄκρου ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Δία, πού προσπαθοῦσε νὰ διαχωρίσῃ τοὺς δύο γιούς του. Τὸν Ἡρακλῆ ὑποστηρίζει στὸν ἀγῶνα του ἡ Ἀθηνᾶ, πού στέκεται πίσω του μὲ τὸ δόρυ στὸ ὑψωμένο της χέρι, ἐνῶ ὁ Ἰόλαος εἶναι ὁ ἡνίοχος τοῦ ἄρματος τοῦ ἥρωα. Στὴν πλευρὰ τοῦ Ἡρακλῆ εἰκονίζονται ἀκόμη ὁ Ποσειδῶν καὶ ὁ Ἄλιος Γέρων, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸν Ἄρη ὁ Φόβος, ὁ ἡνίοχος τοῦ ἄρματός του, ὁ Ἀπόλλων καὶ ὁ Διόνυσος. Ὅλες αὐτὲς οἱ μορφές, πού ταυτίζονται ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές πού τὶς συνοδεύουν, συνθέτουν τὴν πληρέστερη παράσταση τοῦ μύθου ἀπ' ὅσες μᾶς ἔχουν σωθῇ στὴν ἀγγειογραφία³⁰⁹.

Ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι νεώτερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα, γίνεται φανερό ἀπὸ τὰ νέα μοτίβα τῶν πτυχῶν πού βλέπουμε στὸ χιτωνίσκο καὶ στὴ χλαμύδα τοῦ Ἄρη, τῶν ὁποίων οἱ ἀπολήξεις σχηματίζουν μιὰ παρυφὴ ζικ-ζάκ. Γρήγορα ὁ ζωγράφος μας θ' ἀνακαλύψῃ καὶ τὶς συνεχεῖς καμπύλες πτυχές, πού σ' ἓνα πρῶτο στάδιο μπορούμε νὰ τὶς δοῦμε ἐδῶ στὸ χιτωνίσκο τοῦ πεσμένου Κύκνου. Τὶς ἀναδιπλωμένες πτυχές στὴν ἀπόληξη τοῦ ἱματίου τοῦ Δία τὶς βρίσκουμε ἤδη σὲ προηγούμενα ἔργα, ἀλλὰ ὄχι σ' αὐτὸ τὸν ἀριθμό. Ἐντελῶς νέος εἶναι ὁ τρόπος πού φορᾷ τὸ ἱμάτιό του ὁ Ἄλιος Γέρων, λοξὰ δηλαδή μπροστὰ ἀπὸ τὸ στῆθος, καὶ ὁ Διόνυσος, στὸν ὁποῖο τὸ ἐνδυμα πέφτει πάνω ἀπὸ τοὺς ὤμους, χωρὶς ὁμως νὰ σχηματίζῃ τὶς συνηθισμένες καμπύλες πτέρυγες. Τὰ προβλήματα

τοῦ βάθους, στὰ ὁποῖα εἶχε δώσει ἀρκετὰ πετυχημένες λύσεις στὸ προηγούμενο ἔργο του, ἀπασχολοῦν κι ἐδῶ τὸν ζωγράφο, ποὺ ξαναγυρίζει στὸ παλαιὸ μοτίβο τῆς ἀσπίδας σὲ σύντμηση, ἀποδίδοντάς την ἔτσι, ὥστε νὰ φαίνεται ἐν μέρει καὶ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς³¹⁰.

Μερικὲς ἄλλες, λιγότερο σημαντικὲς, λεπτομέρειες παρατηροῦνται ἐπίσης γιὰ πρώτη φορὰ ἐδῶ. Οἱ ἔλικες π.χ. στὶς κνημίδες τοῦ Ἄρη, ἐκεῖ δηλαδὴ ὅπου παλαιότερα ὑπῆρχε τὸ γλωσσοειδὲς κόσμημα, καὶ ἡ μικρὴ ἔλিকা στὸ κρᾶνος τοῦ θεοῦ εἶναι νέα στοιχεῖα. Νεωτερισμοὺς ἔχουμε ἐπίσης καὶ στὰ κοσμήματα. Κοντὰ στὰ ἤδη γνωστὰ ἐμφανίζεται ἓνα νέο « ὀδοντωτὸ » κόσμημα, ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ταινία τῶν τεθλασμένων γραμμῶν στὸ κάτω μέρος τοῦ πέπλου τῆς Ἀθηνᾶς. Τὰ σχηματοποιημένα ἄνθη, ποὺ κρατοῦν γιὰ πρώτη φορὰ στὸν Λυδὸ οἱ μορφὲς τοῦ Διόνυσου καὶ τοῦ Ἄλιου Γέροντα, καθὼς ἀκίνητοι περιβάλλουν τὴν παράσταση, δὲ συμβιβάζονται βέβαια μὲ τὴ σκηνὴ τῆς μάχης, ἀλλὰ ἀντανακλοῦν τὸ πνεῦμα τῆς ἀριστοκρατικῆς κοινωνίας τῆς Ἀθήνας στὰ χρόνια τοῦ Πεισίστρατου.

Τὰ παραπάνω στοιχεῖα, ποὺ ἀποτελοῦν τὶς τελευταῖες προσπάθειες τοῦ Λυδοῦ νὰ ἀνανεώσῃ τὴ ζωγραφικὴ του, ὅπως καὶ ἡ χάραξη ποὺ χρησιμοποιεῖται μὲ ἐξαιρετικὴ ἀφθονία εἰδικὰ στὶς κεντρικὲς μορφὲς τῆς παράστασης, κάνουν τὸ ἔργο νὰ διαφέρῃ στὴ γενικὴ του μορφή ἀπ' ὅλα τὰ προηγούμενα. Ἡ ἐπιθυμία τοῦ ζωγράφου νὰ δώσῃ κάτι ἐπιπλέον, νὰ προχωρήσῃ πέρα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ ξέρεῖ καὶ ποὺ μπορεῖ, τὸν ὀδηγεῖ στὴν ὑπερβολή. Τόσο πλούσια διακόσμηση τῶν παραμυριδίων δὲν ἔχουν οὔτε ὁ Ἀχιλλεὺς καὶ ὁ Αἴας στὸν ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία στὸ Βατικανό.

Οἱ σειρὲς τῶν ζώων ποὺ κοσμοῦσαν δευτερεύουσες ἐπιφάνειες στὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, γιὰ νὰ ἔχουν ἀργότερα τελειῶς δευτερεύουσα θέση, ἐπανέρχονται τώρα στὰ τελευταῖα του ἔργα, ὅπως στὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης, στὸν κιονωτὸ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 31.11.11 καὶ στὴν οἶνοχόη τοῦ Κόλχου. Ἐδῶ διάφορα ζῶα μεμονωμένα ἐναλλάσσονται μὲ συμπλέγματα ζώων — λιοντάρι ποὺ κατασπαράζει ἀγριόχοιρο καὶ λιοντάρια ποὺ κατασπαράζουν μοσχάρια σὲ τρίμορφες συνθέσεις — ὅπως στὰ πώρινα αἰετώματα τῆς Ἀκρόπολης. Τὰ ὑψηλὰ πόδια τῶν ἐλαφίων καὶ ἡ χωρὶς κανένα νόημα ἀντιπαράθεση θηραμάτων καὶ ἄγριων θηρίων, ποὺ δὲ διατηροῦν τίποτε ἀπὸ τὴν παλαιὰ τους ἀγριότητα, δίνουν στὴ ζώνη αὐτὴ ἓναν καθαρὰ διακοσμητικὸ χαρακτήρα³¹¹. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν ζώων γίνεται παιχνίδι γιὰ τὸν ζωγράφο, ὅπως δείχνει τὸ περίεργο μοτίβο ἑνὸς ἐλαφιοῦ ποὺ στηρίζεται στὰ πίσω του πόδια ἀνασηκώνοντας τὸ σῶμα καὶ τὰ μπροστινὰ του πόδια καὶ στρέφοντας τὸ κεφάλι πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Τὴν ἴδια ἐκλεπτυσμένη διάθεση βλέπουμε καὶ στὸ κόσμημα τοῦ λαιμοῦ, ἀπὸ ἐναλλάξ ὄρθια καὶ ἀντίστροφα ἀνθέμια ποὺ συνδέονται μὲ λεπτότατες ἔλικες. Τὸ κόσμημα αὐτό, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ κοσμεῖ ἄγγεῖα τοῦ Λυδοῦ, ἔχει ἀντικαταστήσει προφανῶς τὸν τυπικὸ πλοχμὸ τοῦ ἀγγειογράφου μας, τοῦ ὁποῖου τὴ συνεχῆ ἐξέλιξη παρακολουθήσαμε στὰ ἔργα του ὡς τὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης. Πάνω ἀπὸ ἓνα κόσμημα, ὅπως τὸ κόσμημα τοῦ λαιμοῦ, μὲ διπλὲς ὁμως ἔλικες, φυτρώνει ἡ λαβὴ τῆς οἶνοχόης. Τὸ κόσμημα θυμίζει τὰ ἀνάλογα, πολὺ πρὸ πλούσια ὁμως καὶ ἀνεπτυγμένα, κοσμήματα ποὺ βρίσκουμε στὶς λαβὲς τῶν ἀμφορέων, κυρίως τοῦ Ἀμαση καὶ τοῦ Ἐξηκία³¹². Ὁ μαῖανδρος κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη τῶν ζώων εἶναι γνωστὸς καὶ ἀπὸ ἄλλα ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου, ἀλλὰ ὁ συνδυασμὸς του μὲ τὶς τρεῖς παράλληλες γραμμὲς — ὅχι τόσο συχνὲς στὸν Λυδὸ —, πάνω στὶς ὁποῖες πατοῦν τὰ ζῶα, καὶ ἡ ἐπανάληψη τῶν γραμμῶν αὐτῶν κάτω ἀπὸ τὴν κύρια ζώνη καὶ στὸν ὅμοιο τοῦ ἀγγείου, τονίζουν τὴ γενικὴ διάθεση γιὰ κομπώτητα.

Τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ παρατηρήσαμε πρὶ πάντων δὲν καταφέρνουν νὰ δώσουν μιὰ νέα πνοὴ στὴν παράσταση. Ἀντίθετα τὴν παραφορτώνουν, ὅπως κυρίως διαπιστώνουμε στὴ μορφή τοῦ Ἄρη, καὶ τὴ φέρνουν στὰ ὅρια τῆς ἐπιτήδευσης, ἔτσι ὥστε μερικοὶ μελετητὲς πολὺ σωστά εἶπαν ὅτι στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Λυδοῦ ὑπάρχουν μανιεριστικὰ χαρακτηριστικὰ³¹³.

Ἰδιαίτερη προσοχὴ ὅμως πρέπει νὰ δώσουμε σ' ἓναν ἄλλο πολὺ σημαντικὸ νεωτερισμὸ αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Τὸ πρόσωπο καὶ οἱ λεπτομέρειές του, ὅπως τὰ γυμνὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τῆς Ἀθηνᾶς, σχεδιάζονται μὲ μαῦρο περίγραμμα, ἐνῶ τὸ ἐσωτερικὸ τους μένει στὸ χρῶμα τοῦ πηλοῦ³¹⁴. Στὸν ἴδιο τρόπο ἀπόδοσης τῶν γυμνῶν μελῶν ἔφτασε καὶ ἓνας ἄλλος μεγάλος τεχνίτης τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ, ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄμαση³¹⁵. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ, ποὺ θὰ τὴ συναντήσουμε ἀμέσως πρὶ κάτω καὶ σ' ἄλλα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ξένῃ πρὸς τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μελανόμορφης τεχνικῆς, προαναγγέλλει τὸν ἐρυθρόμορφο ρυθμὸ. Μὲ τὰ νεωτεριστικὰ αὐτὰ στοιχεῖα στὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ, τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἄμαση καὶ τοῦ Ἐξηκία³¹⁶, ὅπως ἐπίσης καὶ στὶς μικρογραφικὲς κύλικες ποὺ κοσμοῦνται μ' ἓνα κεφάλι ἀποδομένο μὲ γραπτὸ περίγραμμα πάνω στὸ χρῶμα τοῦ πηλοῦ³¹⁷ (τέτοιες κύλικες ἔχει κάμει καὶ ὁ Λυδός, ὅπως θὰ δοῦμε ἀμέσως παρακάτω), ἢ ἀκόμη καὶ μὲ ἔργα ὅπως ἡ κύλικα στὸ Adolphseck (Schloss Fasanerie) ἀριθ. 29 (ARV.² 159), ὅπου οἱ παραστάσεις καὶ στὶς δύο πλευρὲς τῆς ἔχουν ἀποδοθῇ μόνο μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ περιγράμματος³¹⁸, γίνεται φανερό ὅτι οἱ ἀγγειογράφοι ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 6ου αἰ. ἀναζητοῦν νέες τεχνικὲς, ἀφοῦ οἱ δυνατότητες ποὺ τοὺς πρόσφερε ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ ἦταν πιά ἐξαντλημένες. Μὲ ἔργα ὅπως ἡ οἶνοχόη τοῦ Λυδοῦ ὁδηγοῦμαστε σταδιακὰ στὴν ἐρυθρόμορφη τεχνικὴ, ποὺ θὰ ὁλοκληρωθῇ καὶ θὰ καθιερωθῇ στὸ ἐργαστήρι τοῦ κεραμέα Ἀνδοκίδη³¹⁹.

Κοντὰ στὴν οἶνοχόη αὐτὴ τοῦ κεραμέα Κόλχου πρέπει νὰ βρίσκονται δύο ἄλλες μικρογραφικὲς κύλικες, αὐτὴ τὴ φορὰ ὅχι ταινιωτὲς (band cups) ἀλλὰ μὲ χεῖλος (lip cups), ποὺ παρὰ τὶς ἐπιφυλάξεις ποὺ ὑπάρχουν θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Ἡ μία βρίσκεται στὴ Νέα Ὑόρκη ἀριθ. 25.78.4³²⁰ (Πί ν. 60, 61) καὶ ἡ ἄλλη στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Κοπεγχάγης μὲ ἀριθ. 13966³²¹ (Πί ν. 62, 63, 64). Φέρουν καὶ οἱ δύο, γραπτὴ, τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ κεραμέα Ἐπίτιμου. Τόσο οἱ λεπτομέρειες ὅσο καὶ οἱ συνθέσεις δείχνουν ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργα τοῦ ἴδιου τοῦ Λυδοῦ³²².

Στὸ τόντο τῆς κύλικας τῆς Νέας Ὑόρκης βρίσκουμε ἓνα θέμα ποὺ τὸ συναντήσαμε ἤδη στὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης. Πρόκειται γιὰ τὴν παράσταση δύο ἱππέων μὲ κατεύθυνση πρὸς τ' ἀριστερά, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἓνας εἰκονίζεται τὴ στιγμὴ ποὺ ἀφιππεύει. Τὸ μοτίβο αὐτὸ εἶναι ἀσυνήθιστο³²³. Τὸ ἐπίσημα τῆς ἀσπίδας του, ποὺ ἦταν ἓνα ἄρμα, ἔχει ἀπολεπιστῇ· στὸ κράνος του ἔχει δύο μικρὰ λοφία, ποὺ ἐρμηνεύονται ὡς αὐτιά ὄνου³²⁴, καὶ ἓνα ὑψηλὸ λοφίο, ποὺ τὸ σπάνιο σχετικὰ σχῆμα του³²⁵ ἐρμηνεύεται ἴσως ἐδῶ ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ καλυφθῇ ἀβίαστα ὁ διαθέσιμος χώρος. Ὁ ἄλλος ἱππὴας εἶναι ἐλαφρὰ ὅπλισμένος καὶ ἀπὸ τὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς του μπορεῖ νὰ χαρακτηριστηκῶς ὡς «Σκύθης». Σκύθες τοξότες συνόδεuan, ὅπως ξέρουμε καὶ ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις πάνω σὲ ἀγγεῖα, τοὺς βαριὰ ὅπλισμένους ἱππεῖς στὰ χρόνια τοῦ Πεισίστρατου καὶ τῶν γιῶν του³²⁶. Τὸ κενὸ πίσω ἀπὸ τοὺς καβαλλάρηδες ὁ ζωγράφος τὸ γεμίζει κι ἐδῶ μ' ἓνα πουλὶ - οἰωνό³²⁷. Ἡ παράσταση περικλείεται ἀπὸ τὸ γνωστὸ μας γλωσσοειδὲς κόσμημα, ποὺ περιβάλλεται καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς ἀπὸ δύο συστάδες τριῶν παραλλήλων γραμμῶν³²⁸, κάτι δηλαδὴ ποὺ ἔχουμε καὶ στὴν οἶνοχόη τοῦ Κόλχου, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐκεῖ στὴ θέση τοῦ γλωσσοειδοῦς κοσμήματος ὑπάρχει ἀπλὸς μαῖανδρος.

Στο εξωτερικό τῆς κύλικας, στο χεῖλος τῆς, ἔχουμε στὴ μία πλευρὰ ἓνα κεφάλι Διόνυσου, ὅπως χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ στεφάνι τοῦ κισσοῦ, καὶ στὴν ἄλλη μία κεφαλὴ γυναικεία³²⁹, πού, σὲ σχέση μὲ τὸν Διόνυσο μπορεῖ, νὰ ὀνομαστῇ Ἀριάδνη ἢ Σεμέλη³³⁰. Τόσο τὸ κεφάλι τοῦ Διόνυσου ὅσο καὶ τῆς Ἀριάδνης ἢ Σεμέλης ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ τὴ γνωστὴ ἀπὸ τὴν οἰνοχόη τοῦ Κόλχου τεχνικὴ τοῦ περιγράμματος. Στὸ κεφάλι τοῦ Διόνυσου χρησιμοποιεῖται παράλληλα καὶ ἡ χάραξη γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν τῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ. Ἀντίθετα στὴν Ἀριάδνη ὅλες οἱ λεπτομέρειες τοῦ προσώπου καὶ τοῦ καλύμματος τῆς κεφαλῆς³³¹ ἔχουν ἀποδοθῇ γραπτές.

Στὸ μέσο τῆς ζώνης κάτω ἀπὸ τὸ χεῖλος καὶ στὸ χῶρο μεταξὺ τῶν λαβῶν ὑπάρχει καὶ στὶς δύο πλευρὲς τῆς κύλικας ἡ ἐπιγραφή « ΕΠΙΤΙΜΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ », πού πλαισιώνεται ἀπὸ δύο λιοντάρια. Ἡ ἀπόδοση τῶν λιονταριῶν εἶναι πανομοιότυπη μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν λιονταριῶν πού εἶδαμε στὴ δευτερεύουσα ζώνη τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου. Πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο τύπο πού συναντήσαμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. στὸν ἀμφορέα τοῦ Cabinet des Médailles ἀριθ. 206. Ἀλλὰ καὶ οἱ κεφαλὲς στὸ χεῖλος ἔχουν ἀποδοθῇ ὡς πρὸς τὸ περίγραμμα καὶ τὶς λεπτομέρειες (μύτη, αὐτιά, γένι, μαλλιά) μ' ἓναν τρόπο τυπικὸ γιὰ τὸν Λυδό. Ἀξιοσημείωτη εἶναι μόνον ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀμυγδαλωτοῦ ματιοῦ τοῦ Διόνυσου, κάτι πού, ὡς γνωστόν, εἶναι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὶς γυναικεῖες μορφές στὸ μελανόμορφο ρυθμό. Αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ πρέπει νὰ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴ νέα τεχνικὴ, μὲ τὴν ὁποία ἔχει ἀποδοθῇ ἡ κεφαλὴ τοῦ Διόνυσου, γιατί καὶ στὸν καθαρὸ ἐρυθρόμορφο ρυθμὸ τὰ μάτια τῶν ἀνδρικῶν μορφῶν ἔχουν συνήθως ἀμυγδαλωτὸ σχῆμα. Ἡ διαφορετικὴ τεχνικὴ στὴν ἀπόδοση τῆς κεφαλῆς τοῦ Διόνυσου αὐτῆς τῆς κύλικας κάνει ὥστε ὁ θεὸς νὰ φαίνεται διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν Διόνυσο τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου, ἂν καὶ τὰ δύο ἔργα δὲν πρέπει νὰ διαφέρουν χρονικά. Ἀντίθετα, τὸ γυναικεῖο κεφάλι συγκρίνεται καλὰ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ τῆς ἰδίας οἰνοχόης τόσο ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴ μὲ τὴν ὁποία ἔχει ἀποδοθῇ ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὶς λεπτομέρειες. Τὰ ἄλογα πού βλέπουμε στὸ τόντο τῆς κύλικας αὐτῆς δὲν ἔχουν τίποτε διαφορετικὸ ἀπὸ τὰ ἄλογα πού συναντήσαμε ὡς τώρα στὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Οἱ διάφορες λεπτομερεῖές τους, ὅπως τὰ χαλινάρια, τὰ μάτια, οἱ χαῖτες, οἱ οὐρὲς καὶ τὰ πόδια τους ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὅπως π.χ. καὶ στὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης ἢ στὴν οἰνοχόη τοῦ Κόλχου. Οἱ λεπτεῖς χαράξεις μὲ τὶς ὁποῖες ἀποδίδονται οἱ ἀστράγαλοι καὶ τὰ δάκτυλα τῶν ποδιῶν τοῦ ἵππεα στὴν ἴδια παράσταση εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὲς γιὰ τὸν Λυδό. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου τῶν ἵππεων καὶ τὶς χαρακτεῖς λεπτομέρειες στὸ στόμα καὶ στὰ μάτια. Οἱ τρεῖς χαρακτοὶ κύκλοι πού ἔχουν χρησιμοποιηθῇ γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἀσπίδας εἶναι ἤδη γνωστοὶ ἀπὸ τὴν ἀσπίδα τοῦ Ἑρμῆ στὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐπισήματος μὲ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα καὶ ἡ κάλυψη τῆς ἄντυγας μὲ μενεξεδι χρῶμα εἶναι ἐπίσης στοιχεῖα γνωστὰ ἀπὸ παλαιότερα ἔργα τοῦ ἀγγειογράφου³³².

Ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακὴ στὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης εἶναι ἡ σύνθεση τοῦ τόντο. Καταργώντας τὸ « ἔδαφος » πάνω στὸ ὁποῖο θὰ πατοῦσαν τὰ ἄλογα, ὁ ζωγράφος γεμίζει μὲ τρόπο ἀβίαστο καὶ πειστικὸ ὅλη τὴν κυκλικὴ ἐπιφάνεια πού τοῦ προσφέρει τὸ τόντο τῆς κύλικας. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο σχεδίασε τὰ μπροστινὰ πόδια τοῦ ἐνὸς ἀλόγου πιὸ ψηλὰ σηκωμένα. Ἡ παράλειψη τοῦ ἐδάφους γίνεται σκόπιμα ἀπὸ τὸν τεχνίτη καὶ ὑπαγορεύεται, ὡς ἓνα σημεῖο, ἀπὸ τὴ σκηνὴ πού ἀπεικονίζεται. Ἔτσι τὰ πόδια τῶν ἀλόγων πατοῦν σ' ἓνα νοητὸ ἔδαφος, ἐνῶ ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς ἵππεῖς εἰκονίζεται μὲ τὰ σκέλη μετέ-

ωρα και τὰ δάκτυλα τῶν ποδιῶν πρὸς τὰ κάτω. Ὁ Λυδὸς θέλησε νὰ μᾶς δώσῃ τὴ στιγμὴ πού ὁ ἵππεας κατεβαίνει ἀπὸ τὸ ἄλλογο. Ἡ ἀπεικόνισις μιᾶς ὀρισμένης χρονικῆς στιγμῆς, ἢ ἔστω ἡ συμπύκνωση μιᾶς περιορισμένης χρονικῆς περιόδου σὲ μιὰ σκηνή, δὲν εἶναι πολὺ συχνή, στὰ ἀρχαῖκά τουλάχιστον χρόνια, στὴν ἀττική ἀγγειογραφία καὶ γενικότερα στὴν ἐλληνικὴ τέχνη³³³. Στὰ τελευταῖα τοῦ ἔργου ὁ ἀγγειογράφος δὲν ἔχει τὴν ὑπομονὴ νὰ χαράξῃ λεπτομερειακὰ κάθε ἐπιφάνεια πού τοῦ προσφέρεται. Ἡ χάραξις στὴν κύλικα εἶναι ἀραιότερη, σὲ σχέσι π.χ. μὲ τὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης ἀριθ. 2770 (πρβλ. π.χ. τὶς οὐρὲς, τὶς χαῖτες τῶν ἀλόγων καὶ τὸ πτέρωμα τοῦ πουλιοῦ). Ἡ παράστασις τοῦ τόντου τῆς κύλικας τῆς Ν. Ὑόρκης δείχνει ὅτι ὁ Λυδὸς ἔχει πᾶς φτάσει σὲ τέτοιο σημεῖο δημιουργικῆς ἱκανότητος, ὥστε συλλαμβάνει πρωτόφαντες καὶ δύσκολες σκηνές, ἀποδίδοντάς τις μὲ πολὺ πειστικὸ τρόπο.

Ἡ κύλικα στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Κοπεγχάγης ἀριθ. 13966³³⁴ (Πί ν. 62, 63, 64) ἔχει στὸ τόντο της τὸ γνωστὸ μᾶς ἀπὸ τοὺς ἀμφορεῖς στὴ Λευκωσία C 440 καὶ στὸ Cabinet des Médailles ἀριθ. 206 θέμα τῆς «ἐρωτικῆς συνομιλίας»³³⁵. Ὡς σύνθεσις ἢ παράστασις βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὴν παράστασις τοῦ πρώτου ἀμφορέα, ἀφοῦ ἔχουμε καὶ ἐδῶ τέσσερις γυμνὲς μορφές πού συμμετέχουν ἐνεργᾶ στὴ σκηνή. Στὴν κύλικα ὁμῶς τῆς Κοπεγχάγης ἡ σύνθεσις χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ μεγαλύτερη ἐνότητα, πού ὀφείλεται βασικὰ σὲ δύο λόγους: πρῶτα - πρῶτα, στὸν περιορισμένο χώρου πού ἔχει στὴ διάθεσίν του ὁ ἀγγειογράφος, ἀπὸ τὸν ὁποῖο «ἀναγκάζεται» νὰ συμπύξῃ τὶς μορφές, καὶ δεύτερο, στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ δύο νεανικὲς μορφές πού περιβάλλουν τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα, ἂν καὶ κατευθύνονται πρὸς ἀντίθετες κατευθύνσεις, στρέφουν ἐντούτοις τὰ κεφάλια τους πρὸς τὸ κέντρο. Ἡ παράστασις περιβάλλεται ἀπὸ τὸ ἴδιο διακοσμητικὸ «σύστημα» πού εἶδαμε καὶ στὸ τόντο τῆς κύλικας τῆς Νέας Ὑόρκης μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἐδῶ ὑπάρχουν δύο ἐπιπλέον ζῶνες: ἡ μία ἀποτελεῖται ἀπὸ μικρὲς γραπτὲς κοκκίδες³³⁶ καὶ ἡ ἄλλη ἀπὸ τὶς γνωστὲς μᾶς γραπτὲς παράλληλες γραμμές.

Στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς κύλικας, στὸ μέσο τοῦ χεῖλους, εἰκονίζεται στὴ μιὰ πλευρὰ ἡ προτομὴ τῆς Ἀθηνᾶς πρὸς τὰ ἀριστερὰ μὲ κράνος στὴν κεφαλὴ, ἀσπίδα στὸ ἕνα χέρι καὶ δόρυ στὸ ἄλλο. Στὴν ἄλλη πλευρὰ καὶ σὲ ἀντίστοιχη θέσι ἔχουμε τὴν προτομὴ πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ γίγαντα Ἐγκέλαδου, ὅπως μᾶς λέει ἡ ἐπιγραφὴ πού εἶναι γραμμένη στὴν περικεφαλαία του. Κρατᾷ καὶ αὐτὸς ἀσπίδα καὶ ἐτοιμάζεται νὰ ρίξῃ τὸ δόρυ του³³⁷.

Στὸ ἐξωτερικὸ τῆς κύλικας ἔχουμε λοιπὸν ἕνα ἐνιαῖο θέμα, τὴ Γιγαντομαχίαν³³⁸. Ὁ ἀγγειογράφος ἔχει πάρει τοὺς σημαντικότερους ἀντιπάλους ἀπὸ τὴ μάχην τῶν θεῶν ἐναντίον τῶν γιγάντων καὶ ἔχει ἀπομονώσει τὸν καθένα σὲ μιὰ πλευρὰ τοῦ ἀγγείου³³⁹. Ὁ φόβος τοῦ μήπως διασπάσῃ τὸ θέμα καὶ τὸ κάμη ἀδιάγνωστο, τὸν «ἀναγκάζει» νὰ γράψῃ τὸ ὄνομα τοῦ ἀντιπάλου τῆς θεᾶς. Ἡ ἐπιγραφὴ τοποθετεῖται πολὺ πετυχημένα, ὥς διακοσμητικὸ στοιχεῖο, στὸ λοφίον τῆς περικεφαλαίας³⁴⁰. Στὴν ἀντίστοιχη λεπτομέρεια τοῦ κράνους τῆς Ἀθηνᾶς ἔχουμε μαῦρο χρῶμα καὶ διακοσμητικὲς χαράξεις.

Τόσο ἡ προτομὴ τῆς Ἀθηνᾶς ὅσο καὶ ἡ προτομὴ τοῦ Ἐγκέλαδου ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ περιγράμματος, πού συναντοῦμε στὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.4 καὶ στὴν οἶνοχόην τοῦ κεραμέα Κόλχου. Κάτω ἀπὸ τὴν προτομὴ τῆς Ἀθηνᾶς, στὸ κυρίως σῶμα τῆς κύλικας, ἔχουμε τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ κεραμέα ἀποδομένη μὲ τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τρόπο πού εἶδαμε καὶ στὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ, «ΕΠΙΤΙΜΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ», πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ἵππεῖς, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ὁ ἕνας ἔχει

φαρέτρα και ετοιμάζεται να ρίξει με τὸ τόξο του. Στὴν ἄλλη πλευρά, κάτω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ἑγκέλαδου, ἔχουμε τὴν ἐπιγραφή ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙΣ³⁴¹. Ἡ ἐπιγραφή αὕτη πλαισιώνεται ἀπὸ δύο πελταστὲς ποὺ φοροῦν χιτωνίσκο καὶ ἱματίδιο ἢ χλαμύδα καὶ κρατοῦν δόρατα καὶ πέλτες³⁴². Ὁ ἕνας ἀπὸ αὐτοὺς φορᾷ ἕνα « σκυθικὸ » κάλυμμα στὸ κεφάλι, ποὺ μᾶς βοηθᾷ νὰ συμπληρώσουμε καὶ τὸ ἀνάλογο κάλυμμα τοῦ Σκύθη ἵππεά στὸ τόντο τῆς κύλικας τῆς Νέας Ὑόρκης. Πόσο πρωτότυπος εἶναι ὁ ἀγγειογράφος μας στὰ τελευταῖα τοῦ ἔργου τὸ δείχνει ἡ σκηνὴ ποὺ διάλεξε νὰ ἀπεικονίσῃ. Οἱ δύο ἀντίπαλοι παρουσιάζονται τῇ στιγμῇ ποὺ ἀποκρούουν μὲ τὶς ἀσπίδες τους τὰ δόρατα ποὺ ἔχουν ἤδη ρίξει ὁ ἕνας ἐναντίον τοῦ ἄλλου, ἐνῶ συγχρόνως ετοιμάζονται νὰ ρίξουν³⁴³ καὶ πάλι. Ὁ K. F. Johansen ποὺ δημοσίευσε τὴν κύλικα πιστεύει ὅτι πρόκειται γιὰ μάχη μεταξὺ Ἑλλήνων καὶ βαρβάρων τοῦ Βορρᾶ³⁴⁴.

Καὶ αὐτὸ τὸ ἔργο, ὅπως δείχνουν διάφορες λεπτομέρειες, εἶναι, νομίζουμε, ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Λυδό³⁴⁵. Κανεὶς ἄλλωστε δὲν ἀμφιβάλλει ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι ποὺ ζωγράφισε καὶ τὴν κύλικα τοῦ κεραμέα Ἐπίτιμου στὴ Νέα Ὑόρκη ἀριθ. 25.78.4 ποὺ ἐξετάσαμε παραπάνω³⁴⁶. Οἱ ὁμοιότητες τῶν προτομῶν ποὺ εἰκονίζονται στὰ χεῖλη τῶν δύο ἀγγείων εἶναι ὁλοφάνερες. Στὴ σύνθεση τοῦ τόντου ὅλα τὰ μοτίβα τῶν μορφῶν καὶ οἱ λεπτομέρειες εἶναι τυπικὰ γιὰ τὸν Λυδό, ὅπως δείχνει ὁ ἀμφορέας στὴ Λευκωσία C 440. Ὁ ἀμφορέας τῆς Λευκωσίας καὶ ἡ παράσταση τοῦ τόντου τῆς κύλικας τῆς Κοπεγχάγης ἔγιναν, πιστεύουμε, ἀπὸ τὸ ἴδιο ὑπόδειγμα, ὁ κυκλικὸς ὅμως χῶρος ἀναγκάζει τὸν ζωγράφο νὰ ἀλλάξῃ τὰ μοτίβα τῶν χειρῶν γιὰ νὰ τὰ προσαρμόσῃ σ' αὐτόν. Ἔτσι πετυχαίνει νὰ δώσῃ μία σύνθεση πειστικὴ, χωρὶς καμιὰν ὑποδήλωση τοῦ « ἐδάφους ». Οἱ καλλιτεχνικὲς του δυνατότητες τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ δίνῃ σοφὲς λύσεις ἀκόμη καὶ στὶς πιὸ δύσκολες διακοσμητικὲς ἐπιφάνειες. Τὸ μοτίβο τῶν μαλλιῶν ποὺ πέφτουν ἀπὸ τοὺς κροτάφους τοῦ νεαροῦ « ἐρώμενου », ἂν καὶ ὄχι συνηθισμένο στὸν Λυδό, παρουσιάζεται ἤδη στὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου B 148. Τὸν τύπο ἐπίσης τῆς κόμμωσης τῆς ἴδιας μορφῆς τὸν συναντήσαμε σὲ ἄλλα ἔργα του, ὅπως π.χ. στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 1685.

Ἡ περιορισμένη χάραξη ποὺ διαπιστώνει κανεὶς στὴν παράσταση αὕτη πρέπει νὰ ὀφείλεται, ὅπως καὶ στὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης, σὲ μιὰ γενικότερη τάση τοῦ Λυδοῦ ποὺ βλέπουμε στὰ τελευταῖα τοῦ ἔργου, ὅπου τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴ χάραξη ἔχει ἀτονήσει. Ἡ ἔλλειψη ὅμως αὕτη ἀντισταθμίζεται μὲ ἑξοχες συνθέσεις, ὅπως μπορούμε νὰ δοῦμε ὄχι μόνον στὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας ἀλλὰ καὶ στὶς ἐξωτερικὲς τῆς ὀψεις. Μιλήσαμε ἤδη γιὰ τὴν ἐξαιρετικὰ σπάνια ἀπεικόνιση τῶν πολεμιστῶν ποὺ μὲ τὶς πέλτες τους ἀποκρούουν ἀμοιβαῖα τὰ δόρατα ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου³⁴⁷. Σπάνια εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν δύο προτομῶν μὲ τρόπο ὥστε νὰ εἰκονίζονται καὶ τὰ χέρια τους³⁴⁸, ἐνῶ ἡ ἀπεικόνιση τμημάτων μόνον ἀπὸ τὶς ἀσπίδες εἶναι ἐπίσης ἕνας τολμηρὸς νεωτερισμός.

Εἶναι φανερό ὅτι πρὸς τὸ τέλος τῆς καλλιτεχνικῆς του παραγωγῆς ὁ Λυδός, ἔχοντας ἐξαντλήσει τὶς δυνατότητες ποὺ τοῦ προσέφερε ἡ μελανόμορφη τεχνικὴ, χρησιμοποιοῦν στὶς συνθέσεις του νέους τρόπους, ὅπως εἶναι ἡ τεχνικὴ τοῦ περιγράμματος. Συγχρόνως προσπαθεῖ νὰ ἀνανεώσῃ τὶς συνθέσεις του, διατηρώντας ὅμως τὰ παλαιὰ μοτίβα καὶ τὰ ἐκφραστικὰ σχήματα ποὺ κατάρκτησε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς τόσο γόνιμης καριέρας του. Ἡ σύντηξη στὶς ἀσπίδες τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ Ἑγκέλαδου καὶ τὰ ἐντυπωσιακὰ ἐπισήματά τους, ἕνα φίδι καὶ μία κεφαλὴ σατύρου « ὀλόγλυφα » ἀποδομένα, εἶναι γνωστὰ ἀπὸ παλαιότερα ἀγγεῖα τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. ὁ κρατήρας τοῦ Harvard ἀριθ. 1925.30.

125 ἢ ὁ λέβης τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 607. Ἡ Ἀθηνᾶ τῆς κύλικας τῆς Κοπεγχάγης συγκρίνεται πολὺ καλὰ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ στὴν παράσταση τῆς μάχης τοῦ Ἡρακλῆ μὲ τὸν Κύκνο στὴν οἰνοχόη τοῦ Κόλχου. Τὸ ἐνώτιο ποὺ φορᾷ καὶ τὸ ζικ-ζάκ περιδέραιο στὸ λαιμὸ τῆς, ποὺ τὸ εἶδαμε καὶ στὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης, τὰ ξαναβρίσκουμε καὶ σὲ μία Ἀμαζόνα τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ³⁴⁹. Τὴν ἔλিকা στὸ πάνω μέρος τοῦ μετώπου τῆς (βόστρυχος;) ³⁵⁰ τὴ συναντήσαμε καὶ στὸ πάνω μέρος τοῦ κράνους τοῦ Ἄρη τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου. Τὸ κράνος τοῦ Ἐγκέλαδου μὲ τὴν πολὺ μακριὰ οὐρὰ τοῦ λοφίου του μᾶς θυμίζει τὸ κράνος τοῦ σκοτωμένου Κύκνου τῆς οἰνοχόης, ἐνῶ τὸ διακοσμητικὸ «φρύδι» τὸ ἔχουμε συναντήσει ἤδη σὲ πολὺ παλαιότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. στὴν ὕδρία τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βερολίνου. Μοναδικὸς εἶναι στὸ κράνος τοῦ Ἐγκέλαδου ὁ χαρακτὸς διακοσμητικὸς ρόδακας πάνω ἀπὸ τὸ αὐτί. Τὰ γένια καὶ τὰ μαλλιά ποὺ πέφτουν πίσω ἀπὸ τὸ κράνος τοῦ γίγαντα ἀποδίδονται μὲ μαῦρο χρῶμα³⁵¹ καὶ μὲ χάραξη, ὅπως καὶ στὸν Διόνυσο τῆς κύλικας τῆς Ν. Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.4 ἢ στὴ μορφὴ τοῦ Κύκνου, στὴν ὁποία ἀναφερθήκαμε καὶ παραπάνω. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἄλογα τῆς κύλικας τῆς Κοπεγχάγης, παρὰ τὸ ἐξαιρετικὰ μικρὸ μέγεθός τους, συγκρίνονται ὡς πρὸς τὶς λεπτομέρειες τῶν κεφαλιῶν τους μὲ τὰ ἄλογα ποὺ εἶδαμε στὴν κύλικα τῆς Ν. Ὑόρκης καὶ μὲ ἄλλα ἄλογα τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. μ' αὐτὰ ποὺ θὰ δοῦμε παρακάτω σὲ μία λήκυθο στὴ Riechen καὶ σ' ἕναν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα στὴ Φλωρεντία. Ἡ μικρὴ κλίμακα τῶν ὑπόλοιπων μορφῶν δὲν ἐπιτρέπει στενὲς συγκρίσεις μὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Εὐκόλα ὅμως μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσῃ κανεὶς τὴ λεπτὴ, σωστὴ, μελετημένη χάραξη τοῦ ἀγγειογράφου μας, ποὺ δὲν ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὶς μικρογραφικὲς ἱκανότητές του.

Ἐδῶ θὰ ἀναφέρουμε καὶ μία ἄλλη μικρογραφικὴ κύλικα μὲ χεῖλος στὸ Badisches Landesmuseum στὴν Karlsruhe ἀριθ. 69/61 (Πί ν. 65 β, γ, 66 α), ποὺ πρέπει ἐπίσης νὰ εἶναι ἕνα ἔργο τοῦ κεραμέα Ἐπίτιμου ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν Λυδοῦ³⁵². Δὲν μποροῦμε νὰ ξέρουμε ἂν ὑπῆρχε ἡ ὑπογραφή τοῦ ἀγγειοπλάστη³⁵³, ἀλλὰ ἡ μορφὴ τῆς καὶ οἱ διαστάσεις τῆς³⁵⁴, ποὺ εἶναι περίπου ἴδιες μὲ τὶς διαστάσεις τῶν κυλίκων τοῦ Ἐπίτιμου ποὺ εἶδαμε παραπάνω, δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολία ὅτι καὶ ἡ κύλικα αὕτη εἶναι δημιούργημα τοῦ ἴδιου τεχνίτη³⁵⁵. Στὸ ἐξωτερικὸ τῆς καὶ στὴ μέση τοῦ χείλους ἔχουμε καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς δύο γυμνοὺς δρομεῖς, ἐνῶ στὶς ζῶνες μεταξὺ τῶν λαβῶν ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ ΧΑΙΡΕ Κ[ΑΙ Π]ΗΕΙ ΣΥ, ποὺ τὴ βρήκαμε καὶ στὴν κύλικα τῆς Κοπεγχάγης. Τὶς λαβὲς περιβάλλουν ἀνθέμια, ποὺ, μολονότι συνηθισμένα στὶς κύλικες αὐτοῦ τοῦ τύπου, δὲν εἶναι γνωστὰ ἀπὸ τὶς κύλικες τοῦ Λυδοῦ³⁵⁶. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἔχουμε ἕνα σπάνιο γιὰ τὴν ἀγγειογραφία θέμα, τὸν Ἀπόλλωνα ἀνάμεσα σὲ δύο λιοντάρια³⁵⁷. Ὁ θεός, ποὺ φορᾷ χιτῶνα, καὶ τὸ γνωστὸ ἱμάτιο ποὺ πέφτει ἀπὸ τοὺς ὤμους, κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ, ἀλλὰ στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση δίνοντας ἔτσι σ' ὅλο τὸ χῶρο τοῦ τόντου ἴδια σπουδαιότητα. Μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι κρατᾷ τόξο καὶ βέλος· τὸ δεξιὸ δὲ μᾶς σώζεται. Τὰ λιοντάρια, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα, καλύπτουν μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὸ ὑπόλοιπο τμήμα τῆς κυκλικῆς ἐπιφάνειας, καθὼς ἔχουν ἀποδοθῇ ὀρθωμένα σὰ νὰ στηρίζονται μόνον στὰ πίσω πόδια τους.

Λεπτομέρειες καὶ περιγράμματα τῶν μορφῶν αὐτῆς τῆς κύλικας εἶναι χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸν Λυδοῦ. Τὰ κατάστικτα σώματα τῶν λιονταριῶν δείχνουν ἴσως ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα σχετικὰ ὀψιμο ἔργο, ἐνῶ σπάνια γιὰ τὸν Λυδοῦ εἶναι τὰ «γράμματα» ποὺ βρίσκονται ἐδῶ καὶ κεῖ σκορπισμένα στὰ κενὰ ἀνάμεσα στὸν Ἀπόλλωνα καὶ στὰ θηρία³⁵⁸. Τὸ

διακοσμητικό σύστημα που περιβάλλει την παράσταση του τόντο είναι το αυτό που συναντήσαμε στην κύλικα της Ν. Ύορκης. Η αποστροφή του αγγειογράφου για την « πυκνή » χάραξη, που είναι χαρακτηριστική στα ὄψιμα ἔργα του, διαπιστώνεται καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἀγγεῖο. Ἐνδεικτικὸ ὡς πρὸς αὐτὸ εἶναι τὸ κόσμημα τῆς παρυφῆς τοῦ χιτώνα τοῦ Ἀπόλλωνα, που εἶναι τελείως ἀπλὸ καὶ που θυμίζει παλαιότερα κοσμήματα παρυφῶν, ὅπως π.χ. τῶν ἐνδυμάτων τῶν μορφῶν τοῦ ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634. Ἐπίσης ἡ χάραξη στοὺς δρομεῖς που κοσμοῦν τὶς ἐξωτερικὲς ὀψεις τῆς κύλικας (Πί ν. 65 γ) εἶναι λιγότερο « διακοσμητική », ἂν τὴν συγκρίνουμε π.χ. με αὐτὴν που εἶδαμε στοὺς δρομεῖς τῆς ὑδρίας στὸ Göttingen - Cabinet des Médailles (Πί ν. 31 β). Οἱ λεπτομέρειες ὅμως τῶν δρομέων, τὰ μοτίβα καὶ τὰ περιγράμματά τους, συγκρινόμενα με τὰ ἀντιστοιχα τῶν δρομέων τῆς ὑδρίας τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles, πείθουν ὅτι καὶ ἡ παράσταση αὐτῆς τῆς κύλικας εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Λυδοῦ. Ἡ κύλικα τῆς Karlsruhe πρέπει νὰ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴν κύλικα τῆς Ν. Ύορκης ἀριθ. 25.78.4, ὅπως δείχνει μιὰ σύγκριση τῶν περιγραμμάτων καὶ τῶν λεπτομερειῶν τῶν μορφῶν καὶ τῶν ζώων. Ἡ ἄλλη κύλικα τῆς Κοπεγχάγης ἀριθ. 13966 εἶναι ἴσως λίγο παλαιότερη, σύγχρονη με τὴν οἶνοχόη τοῦ Κόλχου.

Ἡ παράσταση τοῦ Ἀπόλλωνα με τὰ λιοντάρια στὸ τόντο τῆς κύλικας τῆς Karlsruhe σχετίζεται με τὴ Λυδία³⁵⁹. Νὰ εἶναι ἄραγε ἐνδεικτικὴ καὶ γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ αγγειογράφου που τὴ ζωγράφισε, ὅπως ὑπέθεσε ἤδη ὁ J. Thimme³⁶⁰.

Τὶς μικρογραφικὲς ἱκανότητες τοῦ Λυδοῦ διαπιστώνουμε καὶ σὲ μιὰ λήκυθο με ὦμο που βρίσκεται στὴ Riehen (Συλλογὴ Kuhn)³⁶¹ (Πί ν. 65 α). Τὸ σχῆμα αὐτῆς τῆς ληκύθου δὲν εἶναι συνηθισμένο, ἐντάσσεται ὅμως, νομίζουμε, στὶς ομάδες τῶν ληκύθων που ἡ Haspels διαπραγματεύεται στὸ κεφάλαιο « Shoulder - Lekythos of about 540 - 530 »³⁶². Ὅπως δὴποτε, ἡ λήκυθος τῆς Riehen παρουσιάζει καὶ ὁρισμένα στοιχεῖα που μπορεῖ νὰ θεωρηθοῦν ὅτι προαναγγέλλουν τὶς ληκύθους που ἡ Haspels συγκεντρώνει στὸ κεφάλαιο « The Beginning of the Red - figure Period » τοῦ βιβλίου της³⁶³.

Στὸ σῶμα τοῦ αγγείου εἰκονίζεται ἓνα θέμα που συναντήσαμε ἀρκετὲς φορὲς ὡς τώρα, ὅπως π.χ. στὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας ἢ στὴν ὑδρία τοῦ Κεραμεικοῦ, ἓνα ἰππέα δηλαδὴ που ὁδηγεῖ ὅμως ἐδῶ ἓνα μόνον ἄλογο, αὐτὸ στὸ ὅποιο ἰππεύει. Ὁ ἰππέας περιβάλλεται ἀπὸ ἱματιοφόρες μορφές καὶ πίσω του πετᾷ ἓνα μεγάλο πουλί, ὅπως συνήθως στὶς παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους³⁶⁴. Στὸν ὦμο ἔχουμε ἓνα ἀθλητικὸ ἀγώνισμα. Πρόκειται, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ στὴν ὑδρία τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles³⁶⁵, γιὰ δρόμο ταχύτητας, ὅπως δείχνει ὁ μεγάλος διασκελισμὸς τῶν ἀθλητῶν καὶ ἡ ζωηρὴ κίνηση τῶν χερῶν, με τὴ διαφορὰ ὅτι ἐδῶ ὁ ἀγώνας διεξάγεται μεταξὺ ἀνδρῶν καὶ ὄχι νέων. Οἱ ὁμοιότητες τῶν μοτίβων στὶς δύο αὐτὲς παραστάσεις εἶναι τόσο μεγάλες, ὥστε τὰ ἀγγεῖα πρέπει νὰ ἔγιναν, ὅπως πιστεύουμε, με βάση τὸ ἴδιο ὑπόδειγμα. Μιὰ σύγκριση τοῦ ἰππέα τῆς ληκύθου που ἐξετάζουμε με τὸν ἰππέα τῆς κύλικας τῆς Κοπεγχάγης ὡς πρὸς τὰ περιγράμματα καὶ τὶς ἐπιμέρους λεπτομέρειες δείχνει ὅτι χρονικὰ τὰ δύο αὐτὰ ἔργα δὲν πρέπει νὰ ἀπέχουν πολὺ. Οἱ ὁμοιότητες ἐπεκτείνονται καὶ στὶς λεπτομέρειες τῶν ἀλόγων. Χαρακτηριστικὰ ἀναφέρουμε τὴν ὁμοιότητα που παρουσιάζει στὰ δύο αὐτὰ ἔργα ἡ μεγάλη καμπύλη που χωρίζει τὸ λαιμὸ ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ζώου, μόνον που στὴ λήκυθο τῆς Riehen τὸ σῶμα τοῦ ἀλόγου εἶναι πιὸ μακρὺ.

Τὸ διακοσμητικὸ σύστημα τῶν τριῶν παράλληλων γραπτῶν γραμμῶν που, πλαισιώνοντας ἓνα μαῖανδρο ἐπιστέφουν τὴν κύρια παράσταση τῆς ληκύθου, τὸ ἔχουμε βρῆ

καὶ στὴν οἰνοχόη τοῦ Κόλχου. Ὅμως ἡ περισσότερη πυκνὴ χάραξη τῆς ληκύθου τῆς Riehen (π.χ. στὴν οὐρὰ τοῦ ἀλόγου ἢ στὸ πτέρωμα τοῦ πουλιοῦ, ποὺ τὸ περίγραμμά του μοιάζει ἀρκετὰ μὲ τὸ περίγραμμα τοῦ πουλιοῦ στὸ τόντο τῆς κύλικας τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.4) εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ μᾶς δείχνει ὅτι ἡ λήκυθος εἶναι ἴσως λίγο παλαιότερη. Οἱ ἱματιοφόρες μορφές ποὺ περιβάλλουν τὸν ἵππεά καὶ κρατοῦν μεγάλες ράβδους εἶναι γνωστὲς ἀπὸ πρῶιμα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ἐμφανίζονται ὅμως καὶ πάλι στὰ ὄψιμα ἔργα τοῦ ζωγράφου. Τυλιγμένες σφικτὰ μέσα στὰ μακριὰ ἱμάτιά τους, ποὺ χωρίζονται μὲ λοξὲς γραμμὲς σὲ πολλὰς ζῶνες, μᾶς θυμίζουν τὶς ἱματιοφόρες μορφές στὸν ἀμφορέα - ψυκτῆρα τοῦ Λονδίνου Β 148. Στὸ ἀγγεῖο τοῦ Λονδίνου ὅπως καὶ στὴ λήκυθο τῆς Riehen οἱ ζῶνες τῶν ἱματίων καλύπτονται ἐναλλάξ μὲ μαῦρο καὶ μενεξεδί χρῶμα.

Καὶ ἐρχόμαστε τώρα νὰ ἐξετάσουμε ἓνα ἀπὸ τὰ νεώτερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ ποὺ μᾶς σώθηκαν. Πρόκειται γιὰ ἓναν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα³⁶⁶ ἀπὸ τὸ Orvieto, σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας³⁶⁷ (Πί ν. 66 β, 67). Ἡ παράσταση στὴν κύρια ὄψη τοῦ ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας δὲν ἔχει πάρει ἀκόμη τὴν τυπικὴ τῆς μορφή. Ἐδῶ, ἀπέναντι στὴν Ἀθηνᾶ Πρόμαχο ποὺ κατευθύνεται πρὸς τὰ ἀριστερά, στέκεται ὁ νικητὴς μὲ ταινία στὸ χέρι. Πρόκειται πιθανότατα γιὰ νικητὴ ἀρματοδρομίας μὲ τέθριππο, τοῦ ἀγωνίσματος δηλαδὴ ποὺ εἰκονίζεται στὴ δεύτερη ὄψη τοῦ ἀγγείου³⁶⁸. Στὸ ἀγγεῖο αὐτὸ θ' ἀναφεροῦμε καὶ παρακάτω στὴ συζήτηση τῶν προβλημάτων τῆς χρονολόγησης τῶν ἔργων τοῦ Λυδοῦ. Ἐδῶ τὸ ἀγγεῖο ἐξετάζεται μόνον ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ ὄψιμα ἔργα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ ἀγγειογράφου.

Τὸ τέθριππο μὲ τὸν ἀναβάτη στὴ δεύτερη ὄψη τὸ ἔχουν συγκρίνει ἤδη μὲ τὰ τέθριππα τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου³⁶⁹. Οἱ ὁμοιότητες εἶναι πολλὰ καὶ στὰ γενικότερα μοτίβα καὶ στὶς λεπτομέρειες, ὥστε δύσκολα θ' ἀρνιόταν κανεὶς ὅτι τὰ δύο αὐτὰ ἔργα εἶναι σχεδὸν σύγχρονα. Τὰ κεφάλια τῶν ἀλόγων, τὸ μοτίβο τῶν ραδινῶν ποδιῶν τους, τὸ ἄρμα στὸ σύνολο καὶ στὰ ἐπιμέρους τμήματά του, ὁ ἀναβάτης μὲ τὸ μακρὺ χιτῶνα του καὶ τὴ δορὰ καί, τέλος, οἱ χαρακτὲς καὶ οἱ γραπτὲς λεπτομέρειες τῆς παράστασης μοιάζουν τόσο πολὺ στὰ δύο ἔργα, ὥστε, ἐὰν τὰ βλέπαμε ἀπομονωμένα, δύσκολα θὰ ξεχωρίζαμε σὲ ποῖο ἀπὸ τὰ δύο ἀγγεῖα ἀνήκουν. Στὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα ὡστόσο ὑπάρχει ἓνα στοιχεῖο ποὺ ἐξελιγμένο : εἶναι οἱ πτυχὲς στὸ κάτω μέρος τοῦ μικροῦ ἱματίου τῆς Ἀθηνᾶς. Οἱ ἀπολήξεις τους παύουν πιά νὰ εἶναι γωνιώδεις καὶ ἀποδίδονται μὲ καμπύλες ποὺ τὶς κάνουν νὰ φαίνονται τρισδιάστατες. Στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τοῦ ἀγγειογράφου τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶναι ἀσφαλῶς νέο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ τάση γιὰ περιορισμὸ τῆς χάραξης, τάση ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὰ ἀμέσως προηγούμενα ἔργα, εἶναι ἐδῶ φανερὴ στὶς χαῖτες τῶν ἀλόγων, στὶς οὐρὲς καὶ στὸ ρυμὸ τοῦ ἄρματος. Ἀπὸ τὶς δύο χαῖτες ποὺ φαίνονται μόνον ἡ μία γεμίζεται μὲ χάραξη, γιὰ τὴν ἄλλη ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ ἓναν παλαιότερο τρόπο, τὴν καλύπτει δηλαδὴ μὲ μενεξεδί χρῶμα χαράζοντας μὲ μικρὲς γραμμὲς μόνον τὶς ἀπολήξεις τῆς.

Τὴν ἴδια διάθεση γιὰ ἀπλοποίηση παρατηροῦμε ἐπίσης καὶ στὸ κόσμημα τοῦ λαιμοῦ, συγκρίνοντάς το μὲ τὰ ἀντίστοιχα κοσμήματα τοῦ ἀμφορέα τῆς Νεάπολης καὶ τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης. Στὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ὁ Λυδὸς δὲ σχεδιάζει πιά τὸ πλῆθος τῶν φύλλων ποὺ εἶδαμε στὰ παραπάνω ἀγγεῖα, ἐνῶ ἡ ἀλυσίδα τοῦ πλοχμοῦ ἀποτελεῖται τώρα ὄχι ἀπὸ μεμονωμένους κύκλους μὲ κοκκίδες ἀλλὰ ἀπὸ ὀκτώσχημα τμήματα ποὺ συνδέονται μὲ κρίκους. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει πιά ἡ

ἐξεζητημένη κομψότητα καὶ τὸ κόσμημα παρουσιάζεται ἀπλοποιημένο καὶ λιτό, ἔχοντας ἀνακτήσει κατὰ κάποιον τρόπο τὴν παλαιὰ του φυσικότητα. Ὁ ζωγράφος, κουρασμένος ἀπὸ τὴ σχολαστικὴ χάραξη τῶν τελευταίων του ἔργων, ἐπιστρέφει σὲ παλαιά, περισσότερο ἀπλά σχήματα.

Τὸ κόσμημα στὸ λαιμὸ τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας, ποὺ τὸ παρακολουθήσαμε νὰ ἐξελίσσεται στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ³⁷⁰, γίνεται τὴν ἐποχὴ αὐτὴ τυπικὸ κόσμημα τῶν Παναθηναϊκῶν ἀμφορέων. Στὴν καθιέρωσή του στὰ ἀγγεῖα αὐτῆς τῆς κατηγορίας δὲν ἀποκλείεται νὰ συνέβαλε καὶ ὁ ἴδιος ὁ Λυδός, ἀφοῦ ὁ ἀμφορέας αὐτὸς εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς παλαιότερους, ἂν ὄχι ὁ παλαιότερος, ποὺ μᾶς τὸ παραδίδει³⁷¹.

Τὸ κεφάλαιο αὐτὸ θὰ κλείσῃ μὲ τὴν ἐξέταση τοῦ νεώτερου ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, μιᾶς ὀφθαλμωτῆς κύλικας στὴ Νέα Ὑόρκη ἀριθ. 25.78.6 (Πί ν. 68, 69) τοῦ τύπου Α³⁷², ποὺ τὸν συναντοῦμε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ. Καὶ γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ J. Beazley εἶχε ἐπιφυλάξεις, ἂν πρέπει νὰ ἀποδοθῇ στὸν ἴδιο τὸν ἀγγειογράφο μας³⁷³. Στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε ὡς ἓνα σημεῖο τὴν ἐξέλιξη τῶν κυλίκων τοῦ ἀττικοῦ Κεραμεικοῦ, γιατί σ' αὐτὸ ἀντιπροσωπεύονται οἱ κύλικες τύπου Σιάνα, οἱ μικρογραφικὲς (band cups καὶ lip cups), οἱ ὀφθαλμωτὲς καὶ πιθανότατα καὶ ὀρισμένοι ἐνδιάμεσοι μεταβατικοὶ τύποι³⁷⁴. Ἡ ὀφθαλμωτὴ³⁷⁵ κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης πρέπει νὰ εἶναι ἀπὸ τίς πρὶ παλαιᾶς τοῦ εἴδους τῆς³⁷⁶. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας ἡ παράσταση δὲν περιορίζεται στὸ μικρὸ χῶρο τοῦ τόντου, ἀλλὰ ἀπλώνεται σὲ ὅλο τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας. Τὸν ἴδιο νεωτερισμὸ ἔχει ἀποτολμήσει καὶ ὁ Ἐξηκίας, ὁ μεγαλύτερος ἀγγειογράφος τοῦ ἀττικοῦ μελανόμορφου Κεραμεικοῦ³⁷⁷. Ὁ Λυδὸς εἰκόνισε δύο ζευγάρια ἀντιπάλων καὶ προσάρμοσε τὸ θέμα του στὸν κυκλικὸ χῶρο ποὺ εἶχε νὰ διακοσμήσῃ. Μὲ τίς κατάλληλες στάσεις ποὺ ταιριάζουν σὲ νικημένους πολεμιστὲς οἱ τελευταῖοι τοποθετήθηκαν ἁρμονικὰ στὸ δύσκολο χῶρο ἀνάμεσα στὶς κεντρικὲς μορφὲς τῶν νικητῶν καὶ στὴν περιφέρεια τοῦ κύκλου. Μιὰ τέτοια σύνθεση, πραγματικὰ πρωτοποριακὴ, δὲ βρίσκει ἀνάλογή της στὸ μελανόμορφο ρυθμὸ καὶ μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μόνον μὲ συνθέσεις, ὅπως αὐτὴ ποὺ διακοσμεῖ τὸ τόντο μιᾶς πολὺ μεταγενέστερης καὶ γνωστῆς κύλικας στὸ Μουσεῖο τοῦ Μονάχου ἀριθ. 2688³⁷⁸ τοῦ ἐρυθρόμορφου ζωγράφου τῆς Πενθεσίλειας. Οἱ μορφὲς τῶν νικημένων διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τίς μορφὲς τῶν νικητῶν καὶ μὲ τίς ἐνδυμασίαις τους, ὅπως π.χ. βλέπουμε στὸν τοξότη ποὺ φορᾷ ἓναν « πῖλον » καὶ ἓνα περίεργο ἐνδυμα πάνω ἀπὸ τὸ χιτωνίσκο του³⁷⁹. Ὁ δεύτερος ἡττημένος φορᾷ μόνον δορὰ πάνω ἀπὸ τὸ χιτωνίσκο καὶ στὸ κεφάλι κράνος. Ἀντίθετα, οἱ νικητὲς ἔχουν περικεφαλαῖες καὶ κνημίδες, πάνω ἀπὸ τοὺς χιτωνίσκους τους φοροῦν θώρακες καὶ κρατοῦν δόρατα καὶ ἀσπίδες, ποὺ ἐξαιτίας τοῦ περιορισμένου χώρου ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ σύντμηση (ἀσπίδα ὅμοια ἀποδομένη ἔχει καὶ ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς νικημένους). Ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς νικητὲς ἔχει καὶ ξίφος. Μιὰ τέτοια παράσταση, ἐπηρεασμένη, ὅπως πιστεύουμε, ἀπὸ τὸν ἐπικὸ κύκλο, ἀπηχεῖ μάχες μεταξὺ Ἑλλήνων καὶ Τρώων³⁸⁰. Δυσκολίες παρουσιάζει ἴσως ἡ ἐνδυμασία τοῦ ἐνὸς « Τρώα »³⁸¹, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα ἀγγεῖα ποὺ εἰκονίζουν ἐπεισόδια ἀπὸ τὸν ἐπικὸ κύκλο³⁸² μερικοὶ ἀπὸ τοὺς Τρῶες ἐμφανίζονται μὲ παρόμοια ἐνδύματα³⁸³.

Τόσο στὴ σύνθεση ὅσο καὶ στὶς ἐπιμέρους λεπτομέρειες δὲν ὑπάρχει τίποτε ποὺ νὰ βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Λυδοῦ, ὅπως τὴ γνωρίσαμε ὡς τώρα. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται τὰ μάτια, οἱ λεπτομέρειες τῆς μύτης καὶ τοῦ στόματος, τῶν μηρῶν³⁸⁴, τῶν γονάτων, τῶν κνημῶν, τῶν δακτύλων τῶν ποδιῶν καὶ τῶν χεριῶν εἶναι

τυπικά για τὸν ἀγγειογράφο. Τὸ ζητοειδὲς (σιγμοειδὲς) κόσμημα στὴν παρυφὴ ἑνὸς χιτωνίσκου καὶ στὰ λοφία ἀπὸ τὶς περικεφαλαῖες, οἱ διακοσμητικὲς λεπτομέρειες στὶς ὄψεις τῶν θωράκων καὶ τὰ ἐπισήματα τῶν ἀσπίδων εἶναι χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Λυδοῦ. Οἱ ἀπολήξεις τῶν πτυχῶν τοῦ « πεσμένου » πολεμιστῆ³⁸⁵ θυμίζουν τὶς ἀντίστοιχες τοῦ πεσμένου Κύκνου στὴν οἶνοχόη τοῦ Κόλχου. Τὸ στοιχεῖο φυσικὰ ποὺ μᾶς κάνει νὰ θεωροῦμε αὐτὸ τὸ ἔργο πιὸ νέο ἀπὸ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ ποὺ εἶδαμε ὡς τώρα εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν πτυχῶν στοὺς χιτωνίσκους τῶν δύο νικητῶν. Εἶναι τρισδιάστατες καὶ πολὺ πιὸ « πειστικὲς » ἀπὸ τὶς πτυχὲς τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας.

Στὴν κύρια ὄψη μεταξὺ τῶν ὀφθαλμῶν ἔχουμε ἀπὸ μία σφίγγα μὲ δρεπανόσχημα φτερά, ἐνῶ ὁ ἰδιόρρυθμος χῶρος κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς καλύπτεται ἀπὸ ἕνα δελφίни. Οἱ σφίγγες ἔχουν ὅλα τὰ τυπικὰ γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Λυδοῦ, ἐλίσσόμενες δηλαδὴ οὐρές, δρεπανόσχημα φτερά μὲ χαρακτὲς τὶς λεπτομέρειές τους, ἕνα μεγάλο πλόκαμο ποὺ πέφτει στὸν ὦμο, ἕνα στεφάνι ἀπὸ μενεξεδὶ χρῶμα στὸ κεφάλι³⁸⁶, περιδέραιο στὸ λαιμὸ καὶ ἴδιες λεπτομέρειες στὰ πόδια. Ἡ ἀπλοποιημένη ἀπόδοση τῶν βοστρύχων ποὺ πέφτουν στὸ μέτωπο τῆς σφίγγας εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ὀψιμὴ ἐργασία ποὺ ἀντιπροσωπεύεται μ' αὐτὸ τὸ ἔργο.

III. ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Μετά την εξέταση του έργου του Λυδοῦ πού παρακολουθήσαμε αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο, ανακεφαλαιώνουμε ἔδω τὰ βασικά γενικά χαρακτηριστικά του.

Ἀναφορικά μὲ τὰ εἶδη τῶν ἀγγείων μπορούμε νὰ ποῦμε, μὲ βάση τὰ ἔργα πού ἔχουμε ὡς σήμερα, ὅτι ὁ Λυδὸς δὲν περιορίστηκε στὴ διακόσμηση ὀρισμένων μόνο σχημάτων, μικρῶν ἢ μεγάλων, ἀλλὰ πειραματίστηκε σὲ διάφορα εἶδη³⁸⁷. Εἶναι πολὺ πιθανό, ὅπως ὑποθέσαμε στὸ πρῶτο κεφάλαιο, νὰ ἦταν ὁ ἴδιος καὶ ἀγγειοπλάστης³⁸⁸. Αὐτὸ πάντως δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ συνεργάζεται καὶ μὲ ἄλλους κεραμεῖς, μὲ τὸν Κόλχο³⁸⁹, τὸν Νικοσθένη³⁹⁰, τὸν Ἐπίτιμο³⁹¹ καὶ ἄλλους³⁹². Ὁ H. Bloesch πιστεύει ὅτι ὁ Λυδὸς συνεργάστηκε καὶ μὲ τὸν Ἀμαση³⁹³. Ἀνάλογες συνεργασίες εἶναι βεβαιωμένες καὶ ἀπὸ ἄλλες περιπτώσεις. Ὁ Δοῦρις π.χ., ζωγράφος καὶ κεραμέας μαζί, ζωγραφίζει ἀγγεῖα καὶ ἄλλων κεραμέων, π.χ. τοῦ Καλλιάδη καὶ τοῦ Πύθωνα³⁹⁴.

Τὰ θέματα πού ζωγραφίζει ὁ Λυδὸς εἶναι παρμένα τόσο ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν θεῶν καὶ τῶν ἡρώων ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ σύγχρονη του ζωὴ. Τὴν πρώτη θέση στὶς προτιμήσεις τοῦ ζωγράφου κατέχει ἡ μορφή τοῦ Ἡρακλῆ³⁹⁵, πού ἀπεικονίζεται στὸν ἀγῶνα του μὲ τὶς Ἀμαζόνες³⁹⁶, τὸν Κύκνο³⁹⁷, τὸν Γηρυόνη³⁹⁸, τὸν κένταυρο Νέσσο³⁹⁹, τὸ λιοντάρι τῆς Νεμέας⁴⁰⁰, τὸν Τρίτωνα⁴⁰¹ καὶ φυσικὰ στὴ Γιγαντομαχία⁴⁰². Ὑπάρχει, τέλος, καὶ ἡ παράσταση τῆς ἀποθέωσης τοῦ ἥρωα πού συνοδεύεται ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ καὶ τὸν Ἑρμῆ⁴⁰³. Οἱ παραστάσεις τῆς κρίσης τοῦ Πάρη⁴⁰⁴, τῆς πάλης τοῦ Θησέα μὲ τὸν Μινώταυρο⁴⁰⁵ καὶ τῶν διονυσιακῶν σκηνῶν⁴⁰⁶ εἶναι ἐπίσης ἀρκετὰ ἀγαπητὲς στὸν ζωγράφο. Λίγα σὲ ἀριθμὸ ἀλλὰ ποικίλα εἶναι τὰ θέματα πού ἐμπνέεται ὁ Λυδὸς ἀπὸ τὸν ἐπικὸ κύκλο⁴⁰⁷. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ⁴⁰⁸, τὴν Ἀφροδίτη⁴⁰⁹, τὴν Ἥρα⁴¹⁰ καὶ τὸν Ἑρμῆ⁴¹¹, τὶς θεότητες δηλαδὴ πού ξέρουμε ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο τῆς κρίσης τοῦ Πάρη, τὸν Διόνυσο⁴¹², τὸν Ἥφαιστο⁴¹³ καὶ τὸν Ἀπόλλωνα⁴¹⁴, οἱ ὑπόλοιποι θεοί, δηλαδὴ ὁ Δίας⁴¹⁵, ὁ Ποσειδῶν⁴¹⁶, ἡ Ἄρτεμις⁴¹⁷, ὁ Ἄρης⁴¹⁸, πιθανὸν ἡ Ἴρις⁴¹⁹ καὶ ὁ Ἄλιος Γέρων⁴²⁰, ἐμφανίζονται μόνο στὶς παραστάσεις τῆς Γιγαντομαχίας⁴²¹ ἢ στὴν παράσταση τοῦ ἀγῶνα τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τοῦ Κύκνου⁴²². Ἡ ἀπεικόνιση τῶν γιῶν τοῦ Βορέα, τοῦ Ζήτη καὶ τοῦ Κάλαι⁴²³, στὸ πινάκιο τοῦ Harvard ἀριθ. 1959.127 εἶναι πολὺ πιθανή, ἐνῶ ἡ παράσταση τῶν Διοσκούρων μὲ τὴν Ἑλένη⁴²⁴ στὴν ὕδρια τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 ἔχει λιγότερες πιθανότητες. Τέλος, συχνὴ εἶναι καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ γοργονεῖου⁴²⁵.

Στὶς παραστάσεις ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωὴ οἱ ἀθλητικὲς σκηνές⁴²⁶ συναγωνίζονται ἀριθμητικὰ τὶς σκηνές τοῦ κεφιοῦ καὶ τῆς ἐρωτικῆς « συνομιλίας »⁴²⁷. Ἀρκετὰ συχνὰ συναντοῦμε ἐπίσης πολεμικὲς σκηνές⁴²⁸, μάχες καὶ μονομαχίες, γιὰ τὶς ὁποῖες ὅμως δὲν

είμαστε βέβαιοι ἂν ἀναφέρονται σὲ μάχες τῆς ἐποχῆς τοῦ ζωγράφου ἢ σὲ μάχες τῶν μυθικῶν χρόνων. Παραστάσεις ἱππέων⁴²⁹ ἢ ἡνιόχων πάνω σὲ ἄρμα κατενώπιον⁴³⁰, σκηνές συνομιλίας⁴³¹ καὶ νεκρικές σκηνές⁴³² μᾶς σώθηκαν ἐπίσης ἀρκετές. Οἱ ἀπεικονίσεις πομπῆς γάμου (;)⁴³³, ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι ἐξίσου καὶ μυθολογικές, θυσίας⁴³⁴ καὶ κυνηγιῶ⁴³⁵ σώζονται βέβαια πολὺ ἀποσπασματικά, ἀλλὰ εἶναι μᾶλλον σίγουρες.

Μὲ τίς προτιμήσεις τοῦ ζωγράφου γιὰ ὀρισμένα θέματα σχετίζεται πολὺ πιθανὸν ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴν ἀπεικόνιση κινημένων μορφῶν. Θέματα ὅπως οἱ μάχες, οἱ διονυσιακές σκηνές, τὰ γλέντια καὶ τὰ ἀθλητικά ἀγωνίσματα τοῦ δίνουν τὴ δυνατότητα νὰ κινήσῃ μὲ ποικίλους τρόπους τίς μορφές του, βρίσκοντας κάθε φορὰ νέα μοτίβα γιὰ νὰ τίς ἐμψυχώσῃ. Ὅχι μόνον σὲ μεμονωμένες μορφές ἀλλὰ καὶ στὸ σύνολο τῆς παράστασης κατορθώνει νὰ δώσῃ ὀρμητικὴ κίνηση. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτῃ ὁ Λυδὸς μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὁ ἱκανότερος ἀγγειογράφος τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ. Ἡ ἔντονη αἴσθησις τῆς ταχύτητας ποὺ μᾶς δίνουν οἱ δρομεῖς στὸν ὦμο τῆς ὑδρίας τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles (Πί ν. 31 β) κάνει τὴν παράστασις αὕτῃ μιὰν ἀπὸ τίς πιὸ πετυχημένες παραστάσεις τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ μὲ αὐτὸ τὸ θέμα⁴³⁶.

Στίς συνθέσεις διακρίνουμε τὴν προτίμησις τοῦ ζωγράφου γιὰ συμμετρίαν. Οἱ κύριες μορφές, οἱ μορφές ποὺ δροῦν, καταλαμβάνουν κατὰ κανόνα τὸ κέντρο τῆς παράστασης. Ὅταν τὰ πρόσωπα τοῦ μύθου ἢ τῶν σκηνῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς δὲν εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ καλύψουν ὁλόκληρὴ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, χρησιμοποιοῦνται συμπληρωματικές μορφές, ποὺ πλαισιώνουν συμμετρικὰ τὴν παράστασις ὡς θεατές. Κενὰ ποὺ δημιουργοῦνται ἀνάμεσα στίς μορφές καλύπτονται μὲ κατάλληλα παραπληρωματικά μοτίβα, ποὺ στὰ νεώτερα ἔργα τοῦ ζωγράφου σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὸ εἰκονιζόμενο θέμα. Ὁ νεκρὸς χώρος γεμίζει «ὄχι βέβαια ἀπὸ τρόπον μὲν προστὰ τὸ κενό, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ πάθος τῆς διακόσμησης (ἴσον τῆς ἐμψύχωσης) μιᾶς ἐπιφάνειας. . . »⁴³⁷. Οἱ παραστάσεις τοῦ Λυδοῦ εἶναι κατὰ κανόνα πολυπρόσωπες καὶ οἱ μορφές, παρατακτικὰ τοποθετημένες⁴³⁸, πατοῦν συνήθως, ὅπως συχνὰ ἄλλωστε συμβαίνει στὴ μελανόμορφῃ ἀγγειογραφίᾳ, πάνω σὲ μιὰ ἰδιαίτερη γραμμὴ⁴³⁹. Ἡ παράστασις στὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης ἀριθ. 2770 (Πί ν. 56), μὲ τίς μνημειακές μορφές τῶν δύο ἱππέων, ποὺ οὐσιαστικὰ ἀποτελοῦν μιὰ μορφή, σὲ δύο ἐπίπεδα, ἀποτελεῖ μιὰ ξεχωριστὴ περίπτωσις.

Διαφορετικὰ εἶναι τὰ προβλήματα ποὺ ἀντιμετώπισε, καὶ φυσικὰ καὶ οἱ λύσεις ποὺ ἔδωκε, ὁ ἀγγειογράφος στὴ διακόσμηση τῆς ἐσωτερικῆς κυκλικῆς ἐπιφάνειας τῶν κυλίκων καὶ τῶν πινακίων⁴⁴⁰. Ὁ Λυδὸς κατάφερε νὰ προσαρμόσῃ θαυμάσια σ' αὐτὴν ὄχι μόνον μεμονωμένες μορφές, ὅπως π.χ. τὴ σφίγγα στὴν κύλικα τοῦ Ἡρακλείου (Πί ν. 17 α), τὸν κύκνο στίς κύλικες τοῦ Τάραντα (Πί ν. 33 α, 33 β) καὶ τὸ γοργόνειο στὸ πινάκιο τοῦ Μονάχου ἀριθ. 8760⁴⁴¹ (Πί ν. 79 α) ἀλλὰ καὶ δύο μορφές μαζί, ὅπως στὸ πινάκιο τοῦ Harvard (Πί ν. 40), ὅπου ἡ παράστασις τῶν φτερωτῶν μορφῶν ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τίς ὀραιότερες συνθέσεις σὲ τόντο τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ. Στίς περιπτώσεις ποὺ ἤθελε νὰ διακοσμήσῃ τὸν κυκλικὸν ὅχι μόνον μὲ περισσότερο πολὺπλοκες ἢ πολυπρόσωπες συνθέσεις, χρησιμοποίησε τὴν ὀριζόντιαν γραμμὴν στὸ κάτω μέρος, γιὰ νὰ πατήσουν στέρεα οἱ μορφές⁴⁴². Στὰ ὄψιμα ἔργα του ὅμως, εἰδικότερα στὰ τόντο τῶν κυλίκων, παραλείπει τὴ γραμμὴν αὕτῃ καὶ δίνει πραγματικὰ πρωτοποριακές λύσεις, ὅπως εἶδαμε στὴν κύλικα τῆς Ν. Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.6 (Πί ν. 69).

Στοὺς περισσότερους ἀπὸ τοὺς ἀμφορεῖς τύπου Β ποὺ ζωγράφησε ὁ Λυδός, οἱ συνθέσεις ἐντάσσονται μέσα σὲ μετόπη. Ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα εἶδη ἀγγείων βρίσκουμε τὸ εἶδος

αὐτὸ τοῦ πλαισίου, ὅπως π.χ. σὲ κιονωτοὺς κρατῆρες, σὲ ληκύθους καὶ κυρίως σὲ ὑδρίες, ποὺ συμβαίνει μάλιστα νὰ εἶναι ἀπὸ τὰ παλαιότερα γνωστὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Φαίνεται ὅτι ὁ Λυδὸς ἔπαιξε σημαντικό ρόλο στὴν καθιέρωση τῆς μετόπης καὶ πάλι ὡς βασικοῦ χώρου γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν ἀττικῶν ἀγγείων⁴⁴³, ἀφοῦ οἱ ἀγγειογράφοι ποὺ ἐργάζονταν πρὶν ἀπὸ αὐτὸν δὲν τὴ χρησιμοποίησαν παρὰ μόνο στοὺς ἀμφορεῖς ποὺ διακοσμούνται μὲ κεφαλὴ ἀνθρώπου ἢ ἀλόγου. Ὄταν δὲν ὑπάρχη μετόπη, οἱ παραστάσεις τῶν δύο ὧσεων χωρίζονται μόνον μὲ τὶς λαβές, κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες βρίσκουμε τὶς περισσότερες φορὲς πουλιὰ ἢ φυτικὰ κοσμήματα.

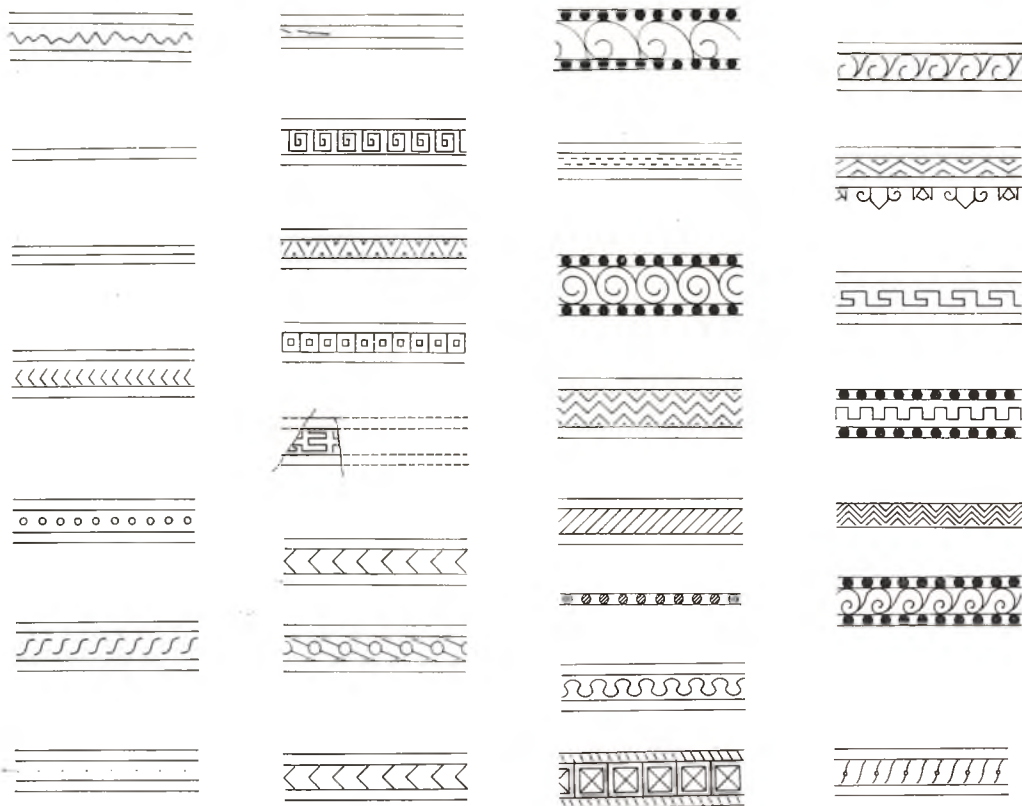
Σὲ πολὺ λίγα ἔργα τοῦ Λυδοῦ μπορούμε νὰ ξεχωρίσουμε τὴν κύρια ἀπὸ τὴ δευτερεύουσα ὄψη τοῦ ἀγγείου⁴⁴⁴, ἐπειδὴ καὶ οἱ δύο παραστάσεις εἶναι μὲ τὴν ἴδια φροντίδα ζωγραφισμένες καὶ τὰ θέματά τους εἶναι συνήθως ἴσης βαρύτητας. Μερικὲς φορὲς καταργεῖται τελείως ἡ διάκριση μεταξὺ κύριας καὶ δευτερεύουσας ὄψης, γιὰ τὸ ἴδιο θέμα, ἐντελῶς ὅμοια ἀποδομένο, κοσμεῖ καὶ τὶς δύο πλευρὲς ἡ περιβάλλει ὡς ζωφόρος τὸ σῶμα τοῦ ἀγγείου. Μόνο στὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ ζωγράφου μπορούμε νὰ διακρίνουμε εὐκολὰ τὶς δευτερεύουσες ὄψεις, ὅχι τόσο ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς ὅσο ἀπὸ τὰ θέματά τους, ποὺ εἶναι συνήθως συνθέσεις τριῶν ζώων ἢ σκηνὲς συνομιλίας⁴⁴⁵. Συνθέσεις τριῶν ζώων βρίσκουμε ἐπίσης καὶ στὶς δευτερεύουσες παραστάσεις τῶν πρώιμων ὑδριῶν τοῦ ζωγράφου, συγκεκριμένα στὶς παραστάσεις τῶν ὧμων, ποὺ ἀργότερα θὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ ἄλλα θέματα παρμένα ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ.

Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ στυλ τοῦ Λυδοῦ μᾶς παρουσιάζονται στὶς ἀνθρώπινες μορφές. Οἱ ἀπεικονίσεις ζώων δὲν εἶναι τόσο χαρακτηριστικές. Δὲ θ' ἀναφέρουμε ἐδῶ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῶν «wild animals», ποὺ μᾶς ἀπασχόλησαν στὸ προηγούμενο κεφάλαιο⁴⁴⁶. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ δὲν ὑπάρχουν μόνο στὰ ζῶα τοῦ Λυδοῦ, ἀλλὰ τὰ βρίσκουμε ὅμοια καὶ στὰ ζῶα ποὺ ζωγράφισαν δύο ἄμεσοι μαθητὲς του, ὁ ζωγράφος τοῦ Βατικανοῦ 309 καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Λούβρου F 6⁴⁴⁷. Οἱ τρεῖς αὐτοὶ ζωγράφοι ξεχωρίζουν μεταξὺ τους μόνο στὶς σκηνὲς μὲ ἀνθρώπινες μορφές, γιὰ τὴν ἄγρια ζῶα καὶ στοὺς τρεῖς εἶναι «in a single style», ὅπως γράφει ὁ Beazley⁴⁴⁸. Τὸ πράγμα μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτῇ, ἂν δεχθοῦμε ὅτι τὸ ἴδιο χέρι ζωγράφιζε τὰ ζῶα καὶ γιὰ τοὺς τρεῖς ἀγγειογράφους⁴⁴⁹ ἢ ὅτι οἱ ἀγγειογράφοι, ποὺ φυσικὰ δὲν εἶχαν ἄμεση ἀντίληψη τῶν ἄγριων ζώων ποὺ ζωγράφιζαν, βασίζονταν σὲ ὑποδείγματα τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Λυδοῦ, τὰ ὁποῖα ἐπαναλάμβαναν δουλικά ὅχι μόνο στὴ γενικὴ μορφή ἀλλὰ καὶ σὲ λεπτομέρειες⁴⁵⁰.

Στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ὅπως καὶ στοὺς περισσότερους μελανόμορφους ἀγγειογράφους, γίνεται μιὰ βασικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὶς ἀνδρικές καὶ τὶς γυναικεῖες μορφές. Οἱ γυναικεῖες διαφοροποιοῦνται ὅχι μόνο μὲ τὴν ἐνδυμασίαν καὶ τὴν κόμμωση, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸν παλαιότερο τρόπο διάκρισής τους ἀπὸ τὶς ἀνδρικές, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα ποὺ καλύπτει τὸ πρόσωπο καὶ τὰ γυμνὰ τμήματα τοῦ σώματός τους. Τὸ μάτι σχεδιάζεται ἀμυγδαλωτὸ πάνω στὸ ἐπίθετο χρῶμα, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιπες λεπτομέρειες. Γι' αὐτό, ὅταν ἐκπίπτει τὸ λευκὸ, χάνονται μαζί του, τὶς περισσότερες φορὲς, καὶ οἱ λεπτομέρειες⁴⁵¹. Τὸ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς ἐπιδερμίδας τῶν γυναικείων μορφῶν δὲν πρέπει νὰ εἶναι πολὺ παλαιὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀττικῆς ἀγγειογραφίας. Φαίνεται ὅτι ἄρχισε νὰ καθιερώνεται μὲ τὸν Σοφίλο, τὸν ζ. C καὶ τὸν Κλειτία καὶ μετὰ παραδόθηκε στοὺς ἄλλους ἀγγειογράφους, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους τὸ ἀκολούθησαν σχεδὸν οἱ περισσότεροι⁴⁵². Γιὰ τὰ γυμνὰ μέρη τῶν ἀνδρικών μορφῶν ὁ Λυδὸς χρησιμο-

ποιεῖ τὸ μαῦρο⁴⁵³, ἐνῶ γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν ματιῶν προτιμᾷ τὸ στρογγυλὸ σχῆμα⁴⁵⁴.

Στὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ οἱ γυναικεῖες μορφές χαρακτηρίζονται καὶ ἀπὸ τὴν ἰδιόρρυθμη μορφή τοῦ ἱματίου, ποὺ φοριέται πάνω ἀπὸ τὸ χιτῶνα καὶ σχηματίζει μπροστὰ δύο παράλληλα « πτερύγια » (ἱμάτιο « penguin »⁴⁵⁵). Ἀργότερα ἐπικρατεῖ ὁ πέπλος, ποὺ μπορεῖ νὰ συνοδεύεται ἀπὸ ἓνα ἱμάτιο ριγμένο στοὺς ὤμους. Χαρακτηριστικὸ

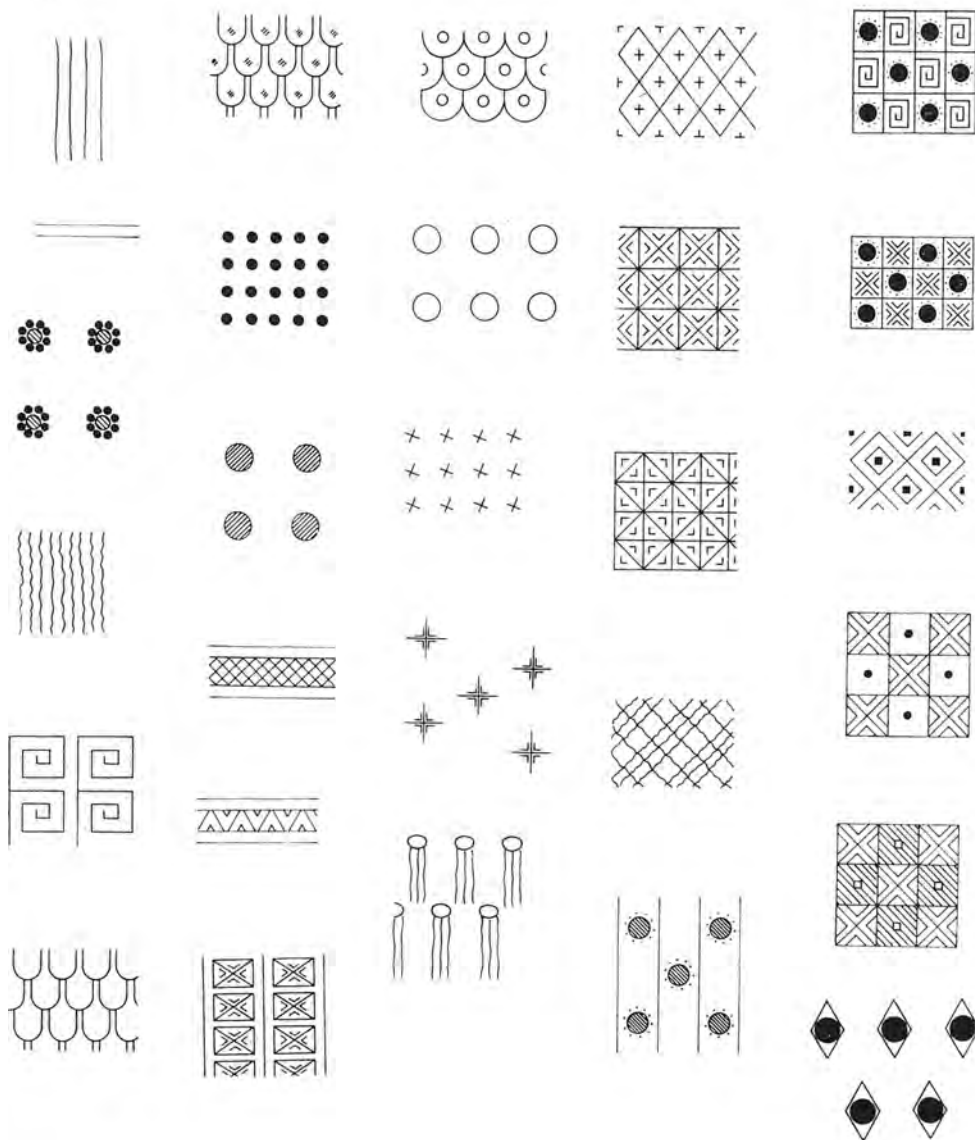


Εἰκ. 2. Κοσμήματα στὶς παρυφές τῶν ἐνδυμάτων τῶν μορφῶν τοῦ Λυδοῦ. (Σχέδ. δ. Ε. Βαγδατζόγλου .)

ἔνδυμα γιὰ τὶς μαινάδες τοῦ Λυδοῦ εἶναι ὁ μακρὺς χιτῶνας μὲ κοντὲς χειρίδες, πάνω ἀπὸ τὸν ὅποιο φοροῦν δορὲς ζῶων⁴⁵⁶. Οἱ ἀνδρικές μορφές ἐμφανίζονται τυλιγμένες μ' ἓνα μεγάλο ἱμάτιο ἢ μὲ ποδήρη χιτῶνα κι ἓνα σχετικὰ μικρότερο ἱμάτιο ριγμένο στοὺς ὤμους μὲ γωνιώδεις ἢ καμπύλες ἀπολήξεις.

Οἱ ταινίες τῶν κοσμημάτων, ποὺ στολίζουν τὶς παρυφές τῶν ρούχων, καὶ τὰ μοτίβα, ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν μεγάλων ἐπιφανειῶν τους, ἔχουν συγκεντρωθῇ στὶς συμπληρωματικὲς εἰκόνες (Εἰκ. 2 καὶ 3), ὅπου σχεδιάστηκαν μὲ τὴ σειρά ποὺ τὰ συναντήσαμε κατὰ τὴν εξέταση τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ (κεφ. ΙΙ). Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὰ πρῶιμα ἔργα τὰ κοσμήματα ἔχουν ἀπλή μορφή καὶ περιορίζονται κυρίως στὶς παρυφές. Κατόπιν γίνονται πιὸ πολὺπλοκα, ἐνῶ συγχρόνως καὶ ἡ παρουσία τους στὶς ὑπόλοιπες ἐπιφάνειες τῶν ἐνδυμάτων εἶναι ἐντονώτερη. Στὰ τε-

λευταῖα ἔργα συστηματοποιοῦνται σὲ σύνθετα γεωμετρικὰ σχήματα καὶ κυριαρχοῦν. Ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν μοτίβων ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Λυδὸς γιὰ τὰ κοσμήματα μόνον δύο,



Εἰκ. 3. Κοσμήματα ἐνδυμάτων τῶν μορφῶν τοῦ Λυδοῦ. (Σχέδ. δ. Ε. Βαγδατζόγλου.)

τὸ μοτίβο τῶν σιγμοειδῶν γραμμῶν⁴⁵⁷ καὶ τὸ μοτίβο τῶν ἐπ'ἀλλήλων γωνιῶν, συναντῶνται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας⁴⁵⁸.

Ἀπὸ τῆς διακοσμητικῆς ζώνης, ποὺ περικυκλῶν τὸν ὀριζῶντα ὀριζῶντα σημεῖα τῶν ἀγγείων ἢ πλαισιώνοντας τῆς παραστάσεις, χρησιμοποιεῖται συνηθέστερα ἡ ζώνη ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ⁴⁵⁹. Ἀπὸ τὴν ἐξέλιξή της ἀντλοῦμε στοιχεῖα γιὰ τὴν κατάταξη τῶν

ἔργων ποὺ κοσμοῦνται μ' αὐτήν. Ἀρκετὰ συχνὴ εἶναι καὶ ἡ χρησιμοποίησις τῆς ἀλυσίδας μὲ κλειστὰ ἢ ἐναλλάξ « ἀνοικτὰ » καὶ κλειστὰ ἄνθη λατοῦ, ποὺ ἐξελίσσεται μὲ τὰ χρόνια πρὸς μία περισσότερη ἐκλεπτυσμένη μορφή⁴⁶⁰. Στὶς ζῶνες μὲ ἄλλου εἶδους διακοσμητικὰ μοτίβα δὲν εἴμαστε σὲ θέσιν νὰ παρακολουθήσουμε κάποια ἐξέλιξη. Ἄλλωστε, ἀπὸ τὰ κοσμήματα αὐτὰ τὰ πιὸ πολλὰ εἶναι κοινὰ στοὺς Ἀθηναίους ἀγγειογράφους⁴⁶¹, ὅπως π.χ. τὸ ἀκτινωτὸ ἢ γλωσσοειδὲς κόσμημα. Ἀπὸ τὰ σχετικὰ σπανιότερα εἶναι τὸ ἀνθεματὸ κόσμημα στὸ λαιμὸ τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου⁴⁶².

Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὲς γιὰ τὶς ἀνθρώπινες μορφές τοῦ Λυδοῦ εἶναι οἱ χαρακτὲς λεπτομέρειες ποὺ μᾶς βοηθοῦν, ὅπως εἶδαμε, στὴν ἀναγνώριση τῶν ἔργων τοῦ ζωγράφου. Τὸ μάτι τῶν ἀνδρικῶν μορφῶν ἀποτελεῖται κατὰ κανόνα ἀπὸ δύο ὁμόκεντρος κύκλους. Σπάνιες εἶναι οἱ περιπτώσεις ποὺ τὸ μάτι δηλώνεται μὲ ἕναν κύκλο⁴⁶³. Ἡ ὑποδήλωση τῶν κανθῶν γίνεται μὲ δύο μικρὲς ὀριζόντιες γραμμές· στὰ προχωρημένα ἔργα ὅμως οἱ κανθοὶ ἀποδίδονται καὶ μὲ δύο μικρὰ τρίγωνα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀφαιρεῖται τὸ μαῦρο γάνωμα. Ἡ τεχνικὴ ὁυκολία ποὺ παρουσιάζει ὁ δεῦτερος αὐτὸς τρόπος εἶναι πιθανὸν ἢ αἰτία ποὺ ὁ Λυδὸς δὲν τὸν χρησιμοποίησε, ἂν καὶ τὸν γνώρισε σχετικὰ νωρίς, σὲ ὅλες τοὺς μορφές, ἀλλὰ μόνο στὶς μορφές τῶν ὄψιμων ἔργων του, ὅπου καὶ πάλι δὲ λείπουν οἱ ἐξαιρέσεις. Τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ ποὺ προτιμᾷ ὁ ἀγγειογράφος παραμένει σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸ ἴδιο σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σταδιοδρομίας του. Στὴν ἀρχὴ τὸ αὐτὶ σχεδιάζεται μεγάλο, ὥστε ὁ λοβὸς καὶ ὁ ἀντίτραγος ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὴν ἔλικα. Μετὰ ὅμως ἀπὸ κάποια ἐξοικείωση τοῦ ζωγράφου μὲ τὸ σχῆμα, τὸ αὐτὶ μαζεύεται καὶ ὁ ἀντίτραγος φτάνει τὴν ἔλικα μὲ τὴν ὁποία καὶ ἐνώνεται. Στὴν τελευταία φάση τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ τὸ αὐτὶ ἐπιμηκύνεται καὶ πάλι, ἔτσι ὥστε ἔλικα καὶ ἀντίτραγος συχνὰ δὲν ἐνώνονται. Ἡ γραμμὴ τοῦ στόματος ὑποδηλώνεται μὲ μιὰ ὀριζόντια χάραξη, ἐνῶ τὰ χεῖλη σχεδιάζονται συχνὰ μὲ ἀρκετὰ ἐντονη προεξοχή καὶ στὴ συνέχεια τοῦ γενικοῦ περιγράμματος τοῦ προσώπου. Οἱ γενειοφόρες μορφὲς ἔχουν τὶς περισσότερες φορὲς μουστάκι τριγωνικοῦ σχήματος, ποὺ συνδυάζεται συνήθως μὲ τὴν ὑποδήλωση τῶν περυγίων τῆς μύτης.

Στὰ γυναικῶδη ἀνδρικά σώματα οἱ κλεῖδες ἀποδίδονται μὲ γραμμὲς ποὺ ἀπολήγουν σὲ ἄγκιστρα καὶ τὸ στῆθος μὲ δύο ἀνοικτὲς καμπύλες, ποὺ σπάνια ἐνώνονται⁴⁶⁴, ἐνῶ πάνω ἀπὸ τὸ μέσο τοὺς τοποθετεῖται γιὰ τὴ θηλὴ μία χαρακτὴ κοκκίδα ἢ ἕνας μικρὸς κύκλος, ποὺ ὁ ζωγράφος συνήθως τὸν καλύπτει μὲ μενεξεδι χρῶμα. Ὁμοῖα ἀποδίδεται καὶ ἡ ὠμοπλάτη, μόνον ποὺ ἐδῶ ὑπάρχουν καὶ μικρὲς κάθετες χαράξεις. Μὲ μιὰ ἢ δύο καμπύλες χαράξεις ἀποδίδονται καὶ οἱ μύες τῶν χειρῶν, ἐνῶ μὲ μικρὲς χαράξεις ὑποδηλώνονται συχνὰ καὶ οἱ ἄγκῶνες⁴⁶⁵, τὰ δάκτυλα καὶ οἱ λεπτομέρειες τῆς παλάμης. Πλούσιες εἶναι οἱ χαράξεις τῆς κοιλιακῆς χώρας, ποὺ σχηματίζουν ἐπ'ἀλλήλους ἀμβλείες γωνίες παισιώνοντας τὸν ὀμφαλό. Στὸν γλουτοῦς βρίσκουμε συνήθως δύο μικρὲς καμπύλες, ἐνῶ στοὺς μηροὺς μιὰ μεγαλύτερη καμπύλη, παράλληλη στὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα⁴⁶⁶. Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι πολλὰς φορὲς ἡ ἀπόδοση τοῦ γόνατος μὲ μιὰ διπλὴ διόγκωση τοῦ ἐξωτερικοῦ περιγράμματος καὶ τρεῖς ὀριζόντιες χαράξεις, ἀπὸ τὶς ὁποῖες οἱ δύο ἀνώτερες, τὶς περισσότερες φορὲς, ἐνώνονται σὲ μιὰ πολὺ κλειστὴ καμπύλη. Ἀντίθετα σὲ μερικὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ ζωγράφου ἐνώνονταν σὲ γωνία οἱ δύο κατώτερες χαράξεις. Οἱ μύες τῶν κνημῶν δηλώνονται μὲ μιὰ καὶ σπανιότερα μὲ δύο ἀντιθετικὲς κάθετες καμπύλες⁴⁶⁷. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀστράγαλου γίνεται μὲ ἕνα ἄγκιστροειδὲς χάραγμα. Λεπτομερῶς σχεδιάζονται τὰ δάκτυλα τοῦ ποδιοῦ μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ καμπούρωμα τοῦ

μικροῦ στὰ νεώτερα κυρίως ἔργα, ὅπως καὶ ἡ καμάρα τοῦ πέλματος με δύο μικρά χαράγματα.

Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνδρικῆς κόμης κυρίως ἀπὸ τὴ μέση φάση τοῦ ζωγράφου καὶ ἐξῆς, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ δηλαδὴ ποὺ χρησιμοποιεῖ «πυκνά» τὴ χάραξη. Οἱ χαράξεις ἀμέσως πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο εἶναι κατακόρυφες, ἐνῶ στὸ ὑπόλοιπο μέρος «ὀριζόντιες», κυματοειδεῖς, ποὺ ἀκολουθοῦν κατὰ κάποιον τρόπο τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῆς κεφαλῆς.

Ἡ χάραξη γενικὰ στὴν ἀρχὴ τῆς καριέρας τοῦ ἀγγειογράφου μας εἶναι περιορισμένη. Ἀργότερα ὥστόσο ὁ Λυδὸς τὴ χρησιμοποιεῖ ὅλο καὶ σὲ μεγαλύτερη ἔκταση, γιὰ νὰ φτάσῃ σὲ ἔργα, ὅπως π.χ. στὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου B 148 ἢ τὴν οἶνοχόη τοῦ κεραμέα Κόλχου στὸ Βερολίνο, ὅπου δὲν ἀφήνει καμιὰ σχεδὸν ἐπιφάνεια χωρὶς χάραξη. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὁμως τὰ ἔργα του διακρίνονται ἀπὸ ἕναν ἀκαδημαϊσμό⁴⁶⁸. Ἡ οἶνοχόη τοῦ Κόλχου ἀποτελεῖ σταθμὸ σ' αὐτὴ τὴν πορεία. Ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Λυδοῦ ἀρχίζει νὰ μετατίθεται ἀπὸ τὴ χάραξη στὶς ἴδιες τίς συνθέσεις. Ἔτσι μᾶς δίνει ὀρισμένες ἀπὸ τίς καλύτερες συνθέσεις τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ τῆς Ἀθήνας.

Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῶν πτυχῶν τῶν ἐνδυμάτων μιλήσαμε ἤδη διεξοδικὰ παραπάνω. Μιὰ γενικὴ παρατήρηση ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε ἐδῶ ἀφορᾷ τὴν ἀγάπη τοῦ ζωγράφου νὰ δηλώνῃ τίς ἀναδιπλώσεις τῶν ἀπολήξεων τοῦ ἱματίου, ἐπιδιώκοντας ἴσως νὰ δώσῃ ἔτσι τὴν ἐντύπωση τοῦ βάθους.

Συχνὰ ἐπίσης τονίστηκε παραπάνω καὶ ἡ πλούσια χρῆση τῶν χρωμάτων. Ὁ Λυδὸς χρησιμοποιεῖ τὸ μενεξεδὶ καὶ τὸ λευκὸ γιὰ νὰ ποικίλλῃ τὴν παράσταση, κάτι ἄλλωστε ποὺ εἶναι στενὰ συνδεδεμένο με τὸ μελανόμορφο ρυθμὸ. Σ' ἕνα προχωρημένο ὁμως ἔργο τοῦ ἀγγειογράφου βρίσκουμε καὶ ἕνα τρίτο χρῶμα, τὸ κιτρινωπὸ⁴⁶⁹, ποὺ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτῇ⁴⁷⁰ συναντιέται, σπάνια βέβαια, στὸ μελανόμορφο αἰττικὸ ρυθμὸ. Αὐτὸ δείχνει ὅτι ὁ Λυδὸς πειραματίστηκε καὶ καινοτόμησε ἀκόμη καὶ στὰ χρώματα.

Οἱ μορφές τοῦ Λυδοῦ, πέρα ἀπὸ τὰ ἐπιμέρους χαρακτηριστικὰ ποὺ περιγράψαμε παραπάνω, διακρίνονται γιὰ τὸ καθαρό, σαφές ἀλλὰ συγχρόνως σταθερὰ χαραγμένο περιγραμμά τους καὶ τίς σωστὲς ἀναλογίες τους. Οἱ σωστές, τέλος, κινήσεις τους ἔχουν ὡς ἀποτέλεσμα νὰ τίς κάνουν ὀργανικὰ μέλη τῆς σύνθεσης.

IV. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

Ὡς τώρα δὲν ἔγινε καμιὰ προσπάθεια νὰ χρονολογηθῇ τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ στὸ σύνολό του, καὶ νὰ καθοριστοῦν τὰ ὅρια τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τοῦ ζωγράφου. Οἱ μελετητὲς ποὺ δημοσίευσαν κατὰ καιροὺς διάφορα ἔργα τοῦ ἔχουν προτείνει χρονολογίες ποὺ κυμαίνονται ἀπὸ τὸ 575⁴⁷¹ ὡς τὸ 530⁴⁷². Μετὰ ἀπὸ τὴν προσπάθεια ποὺ προηγήθηκε γιὰ τὴν κατάταξη τῶν σωζόμενων ἀγγείων τοῦ Λυδοῦ σὲ μιὰ ἐξελικτικὴ σειρά, θὰ προχωρήσουμε σ' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο στὸν προσδιορισμὸ τῶν χρονικῶν ὁρίων μέσα στὰ ὁποῖα πρέπει νὰ τοποθετηθῇ τὸ ἔργο του.

Ἐνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα, στὴν ἐξελικτικὴ σειρά, ἔργα τοῦ ζωγράφου εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ὁ Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Φλωρεντίας (Π ί ν. 66 β, 67). Τὸ ἀγγεῖο αὐτὸ δὲν ἔχει ἀκόμη ὅλα τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν Παναθηναϊκῶν ἀμφορέων⁴⁷³. Μαζὶ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ στὴν κύρια ὄψη παριστάνεται καὶ μιὰ γυμνὴ ἀνδρική μορφή, ἐνῶ ἀπουσιάζουν οἱ κίονες^{473α} μὲ τοὺς πετεινοὺς. Ἐπιπλέον ἡ ἐπιγραφή « ΤΟΝΑΘΕΝΕΘΕΝΑΘΑΛΟΝ » βρίσκεται στὴν πίσω ὄψη καὶ δὲν εἶναι γραμμένη κάθετα ἀλλὰ ὀριζόντια. Ὁ πρῶτος Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας ποὺ ξέρουμε μὲ ὅλα σχεδὸν τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ εἶδους⁴⁷⁴ βρίσκεται στὴν Karlsruhe, στὸ Badisches Landesmuseum ἀριθ. 65/45 (Π ί ν. 85) καὶ εἶναι ἔργο τοῦ Ἑξηκία⁴⁷⁵. Ἄν συγκρίνουμε τοὺς δύο Παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς, τοῦ Λυδοῦ καὶ τοῦ Ἑξηκία, βλέπουμε ὅτι τὸ κόσμημα τοῦ λαιμοῦ εἶναι καὶ στοὺς δύο πανομοιότυπο. Πολὺ καλὰ στὰ δύο παραπάνω ἔργα συγκρίνονται ἐπίσης ἡ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς καὶ οἱ μορφὲς τῶν γυμνῶν ἀθλητῶν⁴⁷⁶. Τὸ λιγότερο προχωρημένο σχῆμα τοῦ ἀγγείου καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι στὸν ἀμφορέα αὐτὸν τοῦ Λυδοῦ δὲ βρίσκουμε ἀκόμη πολλὰ ἀπὸ τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν Παναθηναϊκῶν ἀμφορέων μᾶς κάνει νὰ θεωροῦμε τὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ Ἑξηκία κάπως νεώτερο⁴⁷⁷.

Τὸ ἔργο τοῦ Ἑξηκία εἶναι πολὺ σημαντικὸ ὅχι μόνο γιὰ τὴν ποιότητά του ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ « σίγουρη » χρονολόγησή του, ὅπως δείχνουν μερικὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα. Τὸ τέλος τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Ἑξηκία τοποθετεῖται λίγο μετὰ τὰ 530⁴⁷⁸, ἐνῶ ἡ ἀρχὴ τῆς δουλειᾶς τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδα, μὲ βάση τὰ γλυπτὰ τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων, πρέπει νὰ χρονολογηθῇ στὰ 530 - 525⁴⁷⁹. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὄψιμα ἔργα τοῦ Ἑξηκία εἶναι ὁ γνωστὸς ἀμφορέας τοῦ Βατικανοῦ ἀριθ. 344⁴⁸⁰. Ὁ ἀμφορέας τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἀριθ. B 210 (Π ί ν. 84 β), ὅπως μᾶς δείχνουν ἡ λιγότερη χρῆση τῆς χάραξης καὶ κυρίως τὸ κόσμημα τοῦ λαιμοῦ, πρέπει ν' ἀντιπροσωπεύη μιὰ παλαιότερη φάση. Ἀκόμη παλαιότερος πρέπει νὰ εἶναι ὁ Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τῆς Karlsruhe (Π ί ν. 85), ὅπως δείχνει κυρίως τὸ κόσμημα τοῦ λαιμοῦ. Ἀνάμεσα στὰ δύο τελευταῖα ἔργα καὶ πιὸ

κοντά στον Παναθηναϊκό ἀμφορέα της Karlsruhe πρέπει νὰ βρίσκεται ἡ γνωστὴ κύλικα τοῦ Μονάχου ἀριθ. 2044. Ἐνα πρωιμότερο ἔργο τοῦ Ἑξηκία εἶναι ὁ ἀμφορέας στὸ Βερολίνο ἀριθ. 1720⁴⁸¹ (Πί ν. 84 α). Ὡς πρὸς τὸ κόσμημα τοῦ λαιμοῦ φαίνεται παλαιότερος ἀπὸ τὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα της Karlsruhe. Ὁ ἀμφορέας τοῦ Ἑξηκία στὸ Βερολίνο χρονολογεῖται γύρω στὰ 550 καὶ ἡ κύλικα τοῦ Μονάχου ἀριθ. 2044 γύρω στὰ 540 - 535. Ὁ Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ Ἑξηκία θὰ μπορούσε μὲ πιθανότητα νὰ χρονολογηθῇ γύρω στὰ 540⁴⁸², ἐνῶ ὁ ἀμφορέας τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἀριθ. Β 210 γύρω στὰ 535. Γύρω στὰ 540 πρέπει λοιπὸν νὰ χρονολογήσουμε καὶ τὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ, πού, ὅπως εἴπαμε, εἶναι λίγο μόνον παλαιότερος ἀπὸ τὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τοῦ Ἑξηκία. Ἐξάλλου, ἡ κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.6 τοῦ Λυδοῦ πρέπει νὰ εἶναι λίγο μετὰ τὴν κύλικα τοῦ Ἑξηκία στὸ Μόναχο, πού εἶναι ἡ παλαιότερη ὀφθαλμωτὴ κύλικα πού ξέρουμε ὡς σήμερα, ὅπως μᾶς δείχνουν καὶ τὰ μοτίβα τῶν πτυχῶν. Ἡ χρονολόγηση αὐτὴ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴ σύγκριση τῆς μορφῆς τοῦ πολεμιστῆ στὸ τόντο τῆς κύλικας τοῦ Λυδοῦ (Πί ν. 69) μὲ τὸν Ἀχιλλέα τοῦ ἀμφορέα τοῦ Ἑξηκία στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο Β 210 (Πί ν. 84 β) ὡς πρὸς τὴ στάση καὶ τὰ ἐπιμέρους μοτίβα τοῦ θώρακα καὶ τοῦ χιτωνίσκου. Οἱ ὁμοιότητες τῶν δύο ἔργων εἶναι πιὸ ἐμφανεῖς καὶ πειστικὲς στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται οἱ πτυχὲς στοὺς χιτωνίσκους τῶν μορφῶν. Οἱ σκέψεις πού προηγήθηκαν, καθὼς καὶ οἱ συσχετίσεις μὲ ὀρισμένα ἔργα τοῦ Ἑξηκία πού χρονολογοῦνται μὲ ἀρκετὴ πιθανότητα, μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι τὸ τέλος τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Λυδοῦ πρέπει νὰ τοποθετηθῇ μετὰ τὸ 540, γύρω στὰ 535.

Σύμφωνα μὲ τίς σπουδαιότατες παρατηρήσεις τοῦ Payne⁴⁸³, τὰ πρώιμα ἔργα τοῦ Λυδοῦ — καὶ ὡς πρώιμα θεωρεῖ τὸν ἐνεπίγραφο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29, τὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας 70995 καὶ τὸν κιονωτὸ κρατήρα τοῦ Harvard ἀριθ. 1925.30.125⁴⁸⁴ — ἀκολουθοῦν χρονολογικὰ τὸ ἀγγεῖο François, πού τοποθετεῖται λίγο μετὰ τὸ 570⁴⁸⁵. Σήμερα βέβαια εἶναι γνωστὰ καὶ παλαιότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ ἐκεῖνα πού εἶχε ὑπόψη τοῦ ὁ Payne· ὠστόσο, ἡ γνώμη του ἐξακολουθεῖ νὰ ἰσχύη, γιατί κι αὐτὰ δὲν εἶναι παλαιότερα ἀπὸ τὸν κρατήρα François. Στὸ ἀγγεῖο τοῦ Κλειτία δὲν ὑπάρχει σὲ καμιὰ μορφή ἡ ἀναδίπλωση τῆς κάτω ἀπόληξης τοῦ ἱματίου, πού εἶναι μιὰ πρώτη προσπάθεια ἀπόδοσης πτυχῆς, ὅπως τὴ συναντήσαμε στὰ πρῶτα κιόλας ἔργα τοῦ Λυδοῦ, π.χ. στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681. Ἡ ὑδρία τοῦ Μονάχου λοιπὸν καὶ τὰ ἄλλα πρώιμα ἔργα τοῦ Λυδοῦ πού ἀναφέραμε, πρέπει νὰ βρίσκονται ὄχι κοντὰ στὸ ἀγγεῖο τοῦ François, ἀλλὰ στὰ ὀψιμα ἔργα τοῦ Κλειτία γύρω στὰ 560, ὅπου παρουσιάζονται οἱ χαρακτηριστικὲς ἀναδιπλώσεις-πτυχὲς τῶν ἱματίων⁴⁸⁶. Ἔτσι, ὡς ἀρχὴ τῆς δραστηριότητος τοῦ Λυδοῦ μπορούμε νὰ δεχτοῦμε τὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ 560⁴⁸⁷.

Συγκεφαλαιώνοντας τὰ παραπάνω καὶ ἔχοντας ὑπόψη τὴ σειρὰ κατατάξεως τῶν ἔργων τοῦ Λυδοῦ πού ἐπιχειρήσαμε στὸ κεφάλαιο τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἔργου του, μπορούμε νὰ χρονολογήσουμε τὴν πρώιμη φάση του, πού ἀρχίζει μὲ τὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 καὶ φτάνει ὡς τὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995, στὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὰ 560 μέχρι τὰ 555. Τὴ μέση φάση του, πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὰ ἔργα πού τοποθετήσαμε ἀνάμεσα στὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας καὶ στὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης ἀριθ. 2770, τὴ χρονολογοῦμε ἀπὸ τὸ 555 ὡς λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 540. Τέλος, τὴν ὕστερη φάση του, ὅπως ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἔργων πού βρίσκονται ἀνάμεσα στὴν οἰνοχόη τοῦ κεραμέα Κόλχου καὶ στὴν κύλικα τῆς Ν. Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.6, θὰ μπορούσαμε

νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὰ χρόνια λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ 540 ὡς τὰ 535 περίπου. Τὰ παραπάνω ὅρια, ὅσο καὶ ἂν εἶναι συμβατικά, πιστεύουμε ὅτι βοηθοῦν γιὰ νὰ γίνη περισσότερο κατανοητὴ ἡ θέση ποὺ κατέχει « χρονικὰ » τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ μέσα στὴ μελανόμορφη ἄττικὴ παραγωγή.

V. ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ ΤΟΥ ΛΥΔΟΥ

Κοντά σ'ε ποιόν άγγειογράφο έμαθε ό Λυδός τήν τέχνη του; Τό πρόβλημα αυτό έξακολουθεϊ νά ύπάρχη ως σήμερα, γιατί ή έρευνα με κανέναν άπό τούς γνωστούς άγγειογράφους, πού προηγούνται χρονικά τοῦ Λυδοῦ, δέν έχει έντοπίσει ιδιαίτερους δεσμούς. Γενικά μόνο έχει σημειωθῆ ή σχέση τοῦ Λυδοῦ με τόν Νέαρχο⁴⁸⁸, άπό τόν τεχνίτη όμως αυτόν έχουμε μέχρι τώρα πολύ λίγα έργα, άπό τά όποια τά πιό πρώιμα δύσκολα θά μπορούσαν νά θεωρηθοῦν ότι προηγούνται άπό τά παλαιότερα έργα τοῦ Λυδοῦ. Έτσι, οί όμοιότητες τών δύο άγγειογράφων μπορούν πολύ καλά νά δικαιολογηθοῦν είτε ως κοινά χαρακτηριστικά τῆς εποχῆς είτε ως ένδειξεις γιά τήν προέλευση καί τών δύο άπό τό ίδιο εργαστήρι.

Έάν ύπάρχη ένας παλαιότερος άγγειογράφος, με τόν όποιο έχει ό Λυδός στενοῦς δεσμούς, αυτός είναι, νομίζω, ό Κλειτίας⁴⁸⁹. Συμβαίνει βέβαια τά έργα τοῦ Κλειτία πού μᾶς σώθηκαν νά εἶναι πολύ λιγότερα άπό τά άγγεία τοῦ Λυδοῦ, άλλα οί πολύμορφες συνθέσεις τοῦ άγγείου Francois μᾶς επιτρέπουν νά μελετήσουμε καλά τήν τέχνη του. 'Η διαφορά πού ύπάρχει ανάμεσα στη μικρογραφική τέχνη τοῦ Κλειτία καί τήν περισσότερο μνημειακή ζωγραφική τοῦ Λυδοῦ δέν μπορεί νά θεωρηθῆ άνυπέρβλητο εμπόδιο γιά τή σύγκριση τών έργων τους. 'Ο Λυδός έξάλλου μᾶς έχει δώσει δείγματα τῆς τέχνης του καί σέ μικρογραφικές παραστάσεις⁴⁹⁰.

'Η σχέση τών δύο άγγειογράφων γίνεται φανερή πρώτα-πρώτα άπό τήν όμοιότητα τών χαρακτῶν λεπτομερειῶν στίς άνθρώπινες μορφές. Με τόν ίδιο τρόπο πολλές φορές αποδίδονται οί λεπτομέρειες τών ποδιῶν (π.χ. τά δάκτυλα, ό άστράγαλος, οί μύες τῆς κνήμης καί τοῦ μηροῦ, καί τό γόνατο, πού αποδίδεται σέ συνδυασμό με τό έξωτερικό περίγραμμα), τών χειρῶν (οί μύες τοῦ βραχίονα, οί άγκῶνες, τά άκρα χέρια), τοῦ στήθους καί τῆς κοιλιακῆς χώρας. Όμοια σχεδιάζονται καί τά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου (τό μάτι, τά χείλη, τό πτερύγιο τῆς μύτης με τό μουστάκι καί τό γένι με τήν πυκνή χάραξη). Καί στοῦς δύο άγγειογράφους συναντοῦμε τήν ιδιόρρυθμη διάταξη ένός τμήματος τῆς κόμης πάνω άπό τό μέτωπο. (Γιά τίς παραπάνω λεπτομέρειες στο έργο τοῦ Κλειτία βλ. π.χ. Πί ν. 86, 87, 88).

Στίς ἀναλογίες τών μορφῶν τηρεῖται τό ίδιο μέτρο καί άπό τούς δύο τεχνίτες καί τό γενικό περίγραμμα όρισμένων κινημένων μορφῶν τοῦ Κλειτία επαναλαμβάνεται σέ μορφές τοῦ Λυδοῦ. Έτσι π.χ. ή Πολυξένη τοῦ άμφορέα τοῦ Βερολίνου άριθ. 1685 (Πί ν. 46 α) τοῦ Λυδοῦ καί ή 'Αθηνᾶ τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου (Πί ν. 57 α, 58 α) μπορούν νά συγκριθοῦν αντίστοιχα με τόν Διόνυσο (Πί ν. 89 α) καί τήν Πολυξένη (Πί ν.

91 β) τοῦ ἀγγείου François. Γενικά, τὸ περίγραμμα τῶν δύο ἀγγειογράφων χαρακτηρίζεται ἀπὸ σαφήνεια καὶ σταθερότητα χωρὶς πολλές διακυμάνσεις. Οἱ κατενώπιον στάσεις τῶν σατύρων στὸν κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης τοῦ Λυδοῦ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ μὴν ἔχουν ὑπόψη τους μορφές ὅπως ὁ Διόνυσος (Πί ν. 89 α) τοῦ μεγάλου κρατήρα τοῦ Κλειτία. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ τρέχουσες μορφές, ὅπως τὶς εἶδαμε νὰ ἀποδίδονται στὴν ὑδρία τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles, βρίσκουν τὰ ἀμεσώτερα παράλληλά τους στὶς μορφές τοῦ Κλειτία ποὺ μᾶς σώζουν τὰ ὅστρακα τῆς ὑδρίας ἀριθ. 594 τῶν Ἀθηνῶν (Πί ν. 95 α καὶ β).

Οἱ ὁμοιότητες τῶν δύο ζωγράφων ἐπεκτείνονται καὶ σὲ ἐπιμέρους μοτίβα. Ἡ μορφή τοῦ ἱματίου καὶ ὁ τρόπος ποὺ φοριέται ἀπὸ τὸν Διόνυσο τοῦ ἀγγείου François (Πί ν. 89 α) ὑπάρχουν καὶ στὸν Διόνυσο τοῦ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης (Πί ν. 53 α). Τὸ μοτίβο ποὺ συναντήσαμε στὸν ἐνεπίγραφο λέβητα τοῦ Λυδοῦ (Πί ν. 49 β) καὶ στὸ πινάκιο ἀριθ. 2410 ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη (Πί ν. 82 α, γ), ὅπου στὸ κάτω μέρος τοῦ χιτώνα ἀποδίδεται καὶ ἡ παρυφή τῆς πλευρᾶς ποὺ δὲν εἶναι ὁρατή, τὸ βλέπουμε πολλές φορές στὰ ἔργα τοῦ Κλειτία (Πί ν. 89 α, 91 β). Συχνὴ εἶναι καὶ στὸν Κλειτία (Πί ν. 90 β) ὅπως καὶ στὸν Λυδό, ἡ δορὰ ποὺ φοριέται ἀνω ἀπὸ τὸν χιτωνίσκο καὶ πορπώνεται στὴ μέση μ' ἓνα ρόδακα (πρβλ. τὸν Ἀπόλλωνα τοῦ ἐνεπίγραφου λέβητα τοῦ Λυδοῦ (Πί ν. 50 α) καὶ τὴν Ἰριδα τῆς κεντρικῆς παράστασης τοῦ ἀγγείου François) (Πί ν. 90 α). Οἱ μακριές κομώσεις ποὺ παρουσιάζονται στὸν Λυδό ὑπάρχουν ἴδιες καὶ στὸν Κλειτία. Στὸν ζωγράφο αὐτὸν ἐπίσης βρίσκουμε συχνά, ὅπως π.χ. στὶς Μοῖρες (Πί ν. 88 β) τοῦ κρατήρα, τὴν κόμμωση τῆς Πολυξένης τοῦ ἀμφορέα (Πί ν. 46 α) τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 1685 ποὺ, ὅπως σημειώσαμε, δὲν εἶναι τόσο συνηθισμένη γιὰ τὸν Λυδό. Ἀκόμη ὁρισμένα ἐπιμέρους μοτίβα, ὅπως τὸ μοτίβο τοῦ ἄκρου χειριοῦ τοῦ Ὑφαιστου (Πί ν. 91 α) στὸ ἀγγεῖο François μὲ τὸν ἀντίχειρα, τὸ δείκτη καὶ τὸ μέσο τεντωμένους καὶ τὰ ἄλλα δύο δάκτυλα μαζεμένα, χρησιμοποιήθηκαν καὶ ἀπὸ τὸν ζωγράφο μας⁴⁹¹. Πολλές ὁμοιότητες παρουσιάζει καὶ ἡ ἀπόδοση τῶν πεδίων στους δύο αὐτοὺς ἀγγειογράφους, ὅπως διαπιστώνουμε ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν φτερωτῶν πεδίων τοῦ Ἑρμῆ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ στὴ Φλωρεντία ἀριθ. 70995 (Πί ν. 22 α) μὲ τὰ πέδιλα τῶν μορφῶν τοῦ Κλειτία⁴⁹² (Πί ν. 92 β καὶ 95 ε).

Ἀλλὰ καὶ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ χαρακτὰ καὶ γραπτὰ κοσμήματα στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν τοῦ Λυδοῦ ὑπάρχουν καὶ στὰ ἔργα τοῦ Κλειτία (βλ. π.χ. Πί ν. 87 α, 88 α, 89 α, 90, 95 α, β, γ, δ, ε). Τὸ ζητοειδές φαίνεται ὅτι ἦταν καὶ γι' αὐτὸν τὸ πιὸ συνηθισμένο, ἐνῶ συχνὰ χρησιμοποιεῖ καὶ τὸ σπειροειδές, τὸ μαίανδρο, τοὺς σταυρούς, ἅπλους ἢ μὲ γραπτὸς ρόδακες ἐναλλάξ, τὸ φολιδωτὸ καὶ τὸ κυματοειδές. Τὰ μοτίβα αὐτὰ, ὅταν κοσμοῦν τὶς παρυφές, περιβάλλονται, ὅπως εἶδαμε σὲ ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ἀπὸ σειρές κοκκίδων λευκοῦ χρώματος.

Κοινὰ στους δύο ζωγράφους εἶναι καὶ ὁρισμένα ἐπισήματα ἀσπίδων, ὅπως ἡ «ἀνάγλυφη» κεφαλὴ σατύρου καὶ τὸ γοργόνειο ποὺ καλύπτει ὁλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἀσπίδας ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἄντυγα. Ἡ τελευταία διακοσμεῖται ἐπίσης μὲ ἄλλα μοτίβα, ὅπως βλέπουμε σὲ ἀσπίδες τοῦ λέβητος τοῦ Λυδοῦ τῆς Ἀκρόπολης καὶ στὸ ἀγγεῖο François (Πί ν. 92 α καὶ 93 α). Μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἀποδίδονται τὰ κλαδιὰ τοῦ βουνοῦ στὸ γνωστὸ λέβητα τοῦ Λυδοῦ ἔχουν ἀποδοθῇ τὰ κλαδιὰ καὶ στὸν κρατήρα τοῦ Κλειτία (Πί ν. 87 β, 90 α), ὅπου ἐπίσης συναντοῦμε καὶ τὸ γνωστὸ ἀπὸ πολλὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ γλωσσοειδές κόσμημα τῶν περικνημίδων (Πί ν. 92 α).

Γιὰ τὶς χαρακτὲς λεπτομέρειες τῶν ἀλόγων ὁ Κλειτίας καὶ ὁ Λυδὸς δὲν ἀκολουθοῦν πάντοτε τὸν ἴδιο τρόπο. Ἴσως ὁ Λυδὸς ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς αὐτὸ τὰ ὑποδείγματα κάποιου ἄλλου ἀγγειογράφου, ἂν δὲν πρόκειται γιὰ δικές του, προσωπικές, κατακτήσεις. Παρὰ ταῦτα ὅμως μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐπισημάνῃ ὀρισμένες ὁμοιότητες στὰ λοφία τῶν ἀλόγων, σὲ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ μοτίβα στὶς χαίτες ἢ στὶς οὐρές τους καὶ στὸν τρόπο πού ἀποδίδονται τὰ μάτια τους. Στὸν Κλειτία (Πί ν. 89 β) συναντοῦμε ἐπίσης τὸ σπάνιο μοτίβο τῆς οὐρᾶς τῶν ἀλόγων μὲ τὴν ἀναδιπλωμένη ἀπόληξη, πού ὑπάρχει καὶ στὸ λέβητα τῆς Ἀκρόπολης (Πί ν. 49 β). Στὰ ἄρματα τῶν δύο ζωγράφων οἱ ὁμοιότητες εἶναι περισσότερες. Ἀπὸ τὰ ζῶα, τὰ σκυλιὰ πλησιάζουν ἄρκετὰ στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν. Τὸ ἀνάσκελα πεσμένο σκυλί στὴν παράσταση τοῦ Καλυδώνιου κάπρου τοῦ ἀγγείου François (Πί ν. 93 β) ἐπαναλαμβάνεται ὅμοιο καὶ ἀπὸ τὸν Λυδὸ στὸ πινάκιο ἀριθ. 2424 ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη⁴⁹³ (Πί ν. 80 γ). Τὰ κρεμασμένα θηράματα ἀπὸ τὸ κλαδί τοῦ Κενταύρου, πού ἀποδίδονται μὲ κατάστικτα τὰ σώματά τους, στὴν παράσταση τῶν γάμων τοῦ Πηλέα (Πί ν. 90 α) μᾶς θυμίζουν μιὰν ἀντίστοιχη παράσταση τοῦ Λυδοῦ⁴⁹⁴ (Πί ν. 76 α), καὶ γενικότερα τὰ ζῶα πού εἶδαμε στὰ ἔργα του. Ἀλλὰ καὶ οἱ σειρήνες στὸ λαιμὸ τοῦ ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995 (Πί ν. 22 β) τοῦ ἀγγειογράφου μας, πού ἀπὸ τὸ κεφάλι τους φυτρώνει ἕνας βλαστός, θυμίζουν ἀνάλογες σφίγγες ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο τοῦ Κλειτία (Πί ν. 94 α). Τέλος, τὰ γοργόνεια, μὲ τὰ ὅποια ὁ Λυδὸς στόλισε τὰ πλακίδια τῶν λαβῶν τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης (Πί ν. 55 α), καὶ κυρίως τὸ γοργόνειο τοῦ πινακίου τοῦ Μονάχου⁴⁹⁵ (Πί ν. 79 α), δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἐξαρτῶνται ἀπὸ γοργόνεια τοῦ Κλειτία, ὅπως αὐτὸ πού κοσμεῖ τὸ «ὑποστατὸ» στὴ Νέα Ὑόρκη (Πί ν. 95 ζ).

Φαίνεται ὅμως ὅτι καὶ ὁλόκληρες συνθέσεις τοῦ Λυδοῦ ἐξαρτῶνται ἀπὸ ἔργα τοῦ Κλειτία. Συγκεκριμένα, ἡ καταδίωξη τοῦ Τρωίλου, ὅπως εἰκονίζεται ἀπὸ τοὺς δύο τεχνίτες, παρουσιάζει τόσες ὁμοιότητες, ὥστε δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ ἀρνηθῇ κανεὶς τὴ στενὴ ἐξάρτηση τῆς παράστασης (Πί ν. 46 α) τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ τὴν παλαιότερη τοῦ Κλειτία (Πί ν. 90 β καὶ 91 β).

Τέλος, εἶναι φανερό ὅτι καὶ στίς διάφορες διακοσμητικὲς ζῶνες ὁ ἀγγειογράφος μας ἀκολούθησε πιστὰ τὸν Κλειτία. Ἡ ἀλυσίδα τῶν ἀντιθετικῶν ἀνθεμίων πού συναντήσαμε στὸ πινάκιο ἀριθ. 507 (Πί ν. 41) τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἢ ὁ πλοχμὸς ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ τοῦ ἐνεπίγραφου λέβητα τῆς Ἀκρόπολης μιμοῦνται τὰ ἀντίστοιχα κοσμήματα τοῦ ἀγγείου François (Πί ν. 94 α). Μερικὲς λεπτομέρειες πού εἶδαμε στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ὅπως λ.χ. ἡ συχνὴ χρησιμοποίηση τῆς γραπτῆς γραμμῆς ἀντὶ τῆς χαρακτῆς σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις, κυρίως πάνω στὸ ἐπίθετο λευκὸ χρῶμα, καθὼς καὶ ἡ χρησιμοποίηση τοῦ λευκοῦ ἐπίθετου χρώματος γιὰ τὰ ἀκάλυπτα μέρη τοῦ σώματος τῶν γυναικείων μορφῶν εἶναι χαρακτηριστικὲς καὶ γιὰ τὸν Κλειτία (Πί ν. 94 β, 95 α). Ὅλες οἱ ὁμοιότητες πού ἐπισημάνσαμε μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ σχέση τοῦ Λυδοῦ μὲ τὸν Κλειτία εἶναι ἄμεση καὶ ὅτι ὁ ζωγράφος μας ὀφείλει πολλὰ στὸν «maître» τῆς ἀφηγηματικῆς τέχνης.

Πρέπει ὥστόσο νὰ σημειωθῇ ὅτι ἀπὸ τὰ ἀγγεῖα τοῦ Λυδοῦ πού συγκρίναμε μὲ τὰ γνωστὰ ἔργα τοῦ Κλειτία κανένα δὲν ἀνήκει στὴν πρώιμη φάση τῆς δραστηριότητάς του. Τὸ παλαιότερο ἀπ' αὐτὰ εἶναι ὁ «τυρρηνικὸς» ἀμφορέας τῆς Φλωρεντίας, πού οἱ ὁμοιοτήτές του μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Κλειτία περιορίζονται μόνον στὸ, κοινὸ ἄλλωστε, μοτίβο τοῦ ἐλίσσόμενου βλαστοῦ στὸ κεφάλι μιᾶς σειρήνας, καθὼς ἐπίσης καὶ στὴν

απόδοση τῶν πεδίων. Περισσότερο οὐσιαστικές ὁμοιότητες παρουσιάζονται στὰ κάπως νεώτερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Δικαιολογημένα λοιπὸν καταλήγει κανεὶς στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἀγγειογράφος μας δὲ γνώρισε τὸ σχέδιο τοῦ Κλειτία ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του ἀλλὰ ἀργότερα. Ἴσως ὁ Λυδὸς νὰ μεταπήδησε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Κλειτία ἀπὸ ἓνα ἄλλο, ὅπου δούλευε προηγουμένως, καὶ νὰ ἀνανεώθηκε ἔτσι μὲ νέα « παραδείγματα ».

Κάτι τέτοιο ὅμως δὲν μπορούμε νὰ τὸ ὑποστηρίξουμε μὲ βεβαιότητα, γιατί τὸ ἔργο τοῦ Κλειτία, ποὺ μᾶς εἶναι γνωστὸ σήμερα, τοποθετεῖται σ' ἓνα περιορισμένο χρονικὸ διάστημα, δηλαδὴ στὴ δεκαετία 570 - 560. Δὲν ξέρουμε σχεδὸν τίποτε γιὰ τὸν Κλειτία πρὶν καὶ μετὰ ἀπὸ αὐτὸ ποὺ μᾶς δίνει τὸ ἀγγεῖο François, ἂν ἐξαιρέσουμε μερικὰ ὀστρακά⁴⁹⁶. Ἐπιπλέον δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅτι γιὰ τὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ δὲν ἔχει διαπιστωθῇ καμιὰ στενὴ σχέση μὲ τὴν ἐργασία παλαιότερων ἀττικῶν ἀγγειογράφων⁴⁹⁷. Τὸ τελευταῖο, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ξενικὸ ὄνομα τοῦ ἀγγειογράφου, θὰ στήριζε πρὸς στιγμὴν τὴν ἄποψη ὅτι ὁ Λυδὸς ἦρθε ἀπὸ κάπου ἄλλοῦ στὴν Ἀθήνα⁴⁹⁸, φτασμένος πιά ἀγγειογράφος. Ἀλλὰ ὁ γνήσιος ἀττικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου του⁴⁹⁹ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι οἱ ρίζες τῆς τέχνης του βρίσκονται στὴν Ἀθήνα⁵⁰⁰. Τὰ ἰωνικὰ καὶ κυρίως τὰ κορινθιακὰ στοιχεῖα ποὺ παρουσιάζονται στὶς πρῶτες φάσεις τῆς ζωγραφικῆς του, δὲν μπορούν νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἐνδείξεις γιὰ τὴν ξενικὴ του καταγωγή, ἀφοῦ ἡ παρουσία τους διαπιστώνεται, καὶ μάλιστα ἀρκετὰ ἔντονα, σ' ὁλόκληρη τὴν τέχνη τῆς Ἀττικῆς αὐτῆς τῆς ἐποχῆς⁵⁰¹. Νεώτερα εὐρήματα ἴσως δώσουν κάποια ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα καὶ ἴσως ἐπιβεβαιώσουν τὴν ἄποψη ποὺ ἐπιφυλακτικὰ διατυπώσαμε, ὅτι δηλαδὴ δάσκαλος τοῦ Λυδοῦ ἦταν ὁ Κλειτίας. Ἡ ἐπιφύλαξη ὀφείλεται στὸ ὅτι οἱ συνθέσεις τῶν δύο αὐτῶν μεγάλων τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ ἀκολουθοῦν τελείως διαφορετικὴ ἀρχή. Οἱ συνθέσεις τοῦ Κλειτία, τουλάχιστον ὅσες μᾶς ἔχουν σωθῇ, κυριαρχοῦν ἀπὸ ἔντονα διηγηματικὸ χαρακτήρα, ἐνῶ ἀντίθετα τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ μιὰ περισσότερο μνημειακὴ διάθεση.

VI. ΟΙ ΜΑΘΗΤΕΣ ΤΟΥ ΛΥΔΟΥ

Ὁ Λυδός, ἓνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους τεχνίτες τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ, δημιούργησε ἓναν κύκλο καλλιτεχνῶν γύρω του καὶ πολλοὺς μαθητὲς, πού ἡ ἐπίδρασή τους δὲν περιορίστηκε πιθανῶς μόνον μέσα στὰ ὅρια τοῦ ἀττικοῦ Κεραμικοῦ, ἀλλὰ ἀπλώθηκε κι ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀθήνα⁵⁰². Ἡ ἐπιρροή τοῦ Λυδοῦ στοὺς μαθητὲς του ἦταν μεγάλη, ἀφοῦ σὲ πολλὰ τους ἔργα ἀρκοῦνται νὰ ἐπαναλαμβάνουν λεπτομέρειες, μοτίβα καὶ νεωτερισμοὺς τοῦ δασκάλου τους. Αὐτὴ ἡ δουλικὴ μίμηση ἔχει ὥς συνέπεια νὰ διακρίνεται τὸ ἐργαστήρι τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ μία ὁμοιογένεια, πού τὸ ξεχωρίζει εὐκόλα ἀνάμεσα στὰ ἄλλα κεραμικὰ ἐργαστήρια τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ⁵⁰³. Ἡ στενὴ ὅμως ἐξάρτηση τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὸν δάσκαλο εἶχε ὥς ἀποτέλεσμα οἱ μαθητὲς τοῦ Λυδοῦ νὰ μὴν ἔχουν νὰ ἐπιδείξουν κάτι ἀνάλογο μὲ τὸ ἔργο τοῦ δασκάλου. Μοναδικὴ ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἴσως ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀντιμένη, πού ὁ Beazley τὸν θεωρεῖ μαθητὴ τοῦ Λυδοῦ⁵⁰⁴. Ἐὰν ἀληθεύῃ αὐτὴ ἡ ἀποψη⁵⁰⁵, τότε ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀντιμένη εἶναι ἀσφαλῶς ἓνας καλὸς συνεχιστὴς τοῦ δασκάλου του. Ἀπὸ τοὺς ἄμεσους μαθητὲς τοῦ ἀγγειογράφου ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει τὸν ζωγράφο τοῦ Λούβρου F 6⁵⁰⁶, τὸν ζωγράφο τοῦ Βατικανοῦ 309⁵⁰⁷ καὶ τὸν ζωγράφο στὸν ὁποῖο ἀποδώσαμε τὴν ὁμάδα τῶν κυλίκων τοῦ Τάραντα, πού ἀποσυσχετίσαμε ἀπὸ τὸ προσωπικὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ⁵⁰⁸. Στὸν ἴδιο κύκλο τῶν μαθητῶν του ἀνήκουν καὶ οἱ ἐξῆς ἀγγειογράφοι: ὁ Camel Painter⁵⁰⁹, πού πιστεύουμε ὅτι ταυτίζεται μὲ τὸν ζωγράφο τῶν κυλίκων τοῦ Τάραντα πού ἀναφέραμε παραπάνω⁵¹⁰, ὁ Ready Painter⁵¹¹, ὁ ζωγράφος τοῦ Harvard 2271⁵¹², ὁ ζωγράφος τοῦ Λούβρου E 824⁵¹³ καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Ἐλευσίνας 397⁵¹⁴, ὅπως τοὺς ξεχώρισε καὶ τοὺς ὀνόμασε ὁ Sir John Beazley⁵¹⁵. Πέρα ἀπὸ αὐτοὺς θὰ ὑπάρχουν ἀσφαλῶς καὶ ἄλλοι πού κρύβονται μέσα στὸ « Manner of Lydos »⁵¹⁶, στὸ « Related to Lydos »⁵¹⁷, στὸ « Near the Camel Painter »⁵¹⁸, στὸ « Near the Painter of Vatican 309 »⁵¹⁹, στὸ « Near the Ready Painter »⁵²⁰, στὸ « Very close to the Painter of Vatican 309 »⁵²¹, στὸ « North Slope Group »⁵²² καὶ στὸ « Snake - and - Spots Group »⁵²³.

Μερικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα σὲ σχετικὰ ὄψιμα ἀγγεῖα τοῦ Λυδοῦ καὶ σὲ ὀρισμένα πρῶιμα ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση εἶναι χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴν ὑπαρξὴ σχέσης μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν ἀγγειογράφων⁵²⁴. Οἱ ὁμοιότητες αὐτὲς ἴσως δὲν εἶναι τυχαῖες, ἀν σκεφτοῦμε ὅτι ἔργα ζωγραφισμένα ἀπὸ τὸν Λυδό, εἶναι πολὺ πιθανὰ δημιουργήματα τοῦ κεραμέα Ἀμαση⁵²⁵. Ἀλλωστε, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἄμεσους δασκάλους τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση, ἡ Σ. Καρούζου ἔχει διαπιστώσει σχέση τοῦ ἀγγειογράφου αὐτοῦ καὶ μὲ τὸν Κλειτία⁵²⁶. Μὲ τὸν Ἐξηκία πάντως, δὲ βλέπουμε κανέναν ἰδιαίτερο δεσμό τοῦ Λυδοῦ, ὥστε νὰ μᾶς ἐπιτρέπη νὰ μιλήσουμε γιὰ σχέση μαθητῆ καὶ δασκάλου ἢ

για προέλευση τῶν δύο ἀγγειογράφων ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήρι. Οἱ ὁμοιότητες ποὺ ὑπάρχουν ἀνάμεσά τους⁵²⁷ δικαιολογοῦνται ἴσως ἔμμεσα, ἀπὸ τὴ μαθητεία δηλαδὴ τοῦ Ἐξηκκία κοντὰ στὸν Νέαρχο, πού, ὅπως καὶ ὁ Λυδός, πρέπει νὰ γνώρισε τὸ ἔργο τοῦ Κλειτία. Ἴσως ὅμως οἱ ὁμοιότητες δικαιολογοῦνται καλύτερα ἀπὸ τὴ σχέση ποὺ πρέπει νὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν Λυδὸ καὶ στὸ Group E⁵²⁸, ἀπὸ τὸ ὅποιο, ὡς γνωστό, προέρχεται ὁ Ἐξηκκίας⁵²⁹. Πολὺ στενὸς εἶναι καὶ ὁ σύνδεσμος τοῦ Λυδοῦ μετὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Ταλείδη⁵³⁰, μετὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Φρύνου⁵³¹ καὶ μετὰ τὸν Σακωνίδη⁵³².

Οἱ « στενοὶ » μαθητὲς τοῦ Λυδοῦ καὶ ἡ σχέση τοῦ Λυδοῦ μετὰ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀμαση, τὸν ζωγράφο τοῦ Ταλείδη, τὸν ζωγράφο τοῦ Φρύνου, τὸν Σακωνίδη, ἀκόμη καὶ μετὰ τὸ Group E, εἶναι θέματα ποὺ πιστεύουμε ὅτι πρέπει νὰ ἀπασχολήσουν μελλοντικὰ τὴν ἔρευνα.

ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

1. Πρόσφατα, στο ΑΔ. 28, 1973 (1975), Μελέται, 215 κέ., Πί ν. 117 - 19, δημοσιεύτηκε από την † Π. Καπετανάκη - Λεονάρδου ένας μονοκόμματος αμφορέας τύπου Β από την Αθήνα, που αποδίδεται στον ζωγράφο της Επιτήδευσης (Affecter Painter). Ο αμφορέας αυτός φέρει και στις δυο πλευρές του παράσταση νεαρού ίππέα (Πί ν. 99), που με το δεξί του χέρι κρατά τα ἡνία του αλόγου του, ενώ με το αριστερό ένα δόρυ και τα ἡνία ενός δεύτερου αλόγου. Το ἔργο αυτό νομίζουμε ότι πρέπει να αποδοθῇ στον Λυδό, ἀφοῦ ὅλα τὰ στοιχεῖα του εἶναι κοινὰ γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ αγγειογράφου αὐτοῦ. Ἡ σύγκριση με ἀνάλογες παραστάσεις τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. με τὴν παράσταση τῆς ὕδριας τοῦ Κεραμικοῦ (βλ. παραπάνω σελ. 43 κέ. καὶ Πί ν. 29 - 30) καὶ κυρίως με τὸν αμφορέα στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης ἀριθ. 2770 (βλ. παραπάνω σελ. 64 καὶ Πί ν. 56) εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἀπόδοση. Χρονικὰ ὁ νέος αὐτὸς αμφορέας πρέπει νὰ εἶναι κάπως παλαιότερος ἀπὸ τὸν αμφορέα τῆς Νεάπολης, με τὸν ὁποῖο σχετίζεται θεματικὰ καὶ με τὸν ὁποῖο ἔχει κοινὸ τὸ μνημειακὸ μέγεθος (ὕψος 0,50 μ.). Σπάνια εἶναι ἡ ἀπουσία τῆς διακοσμητικῆς ζώνης ἀπὸ ἀνθήμια καὶ ἄνθη λωτοῦ, πού βρήκαμε σχεδὸν πάντοτε στοὺς αμφορεῖς τύπου Β τοῦ Λυδοῦ πάνω ἀπὸ τὴν κύρια παράσταση, στὸ ὕψος περίπου τοῦ λαιμοῦ. (Γιὰ κάτι ἀνάλογο βλ. σημ. 151.)

2. Ἐλάχιστα νεώτερο ἀπὸ τὶς κύλικες τοῦ Τάραντα ἀριθ. 52130 (Πί ν. 13) καὶ I.G. 4412 (Πί ν. 12) πρέπει νὰ εἶναι ἓνα ἄλλο ἔργο τοῦ Λυδοῦ, πού βρέθηκε στὸ Ἄργος καὶ βρίσκεται στὸ ἐκεῖ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (βλ. Χ. Κριτζᾶς, ΑΔ. 27, 1972 (1976), Χρονικά, 202 κέ., καὶ Πί ν. 146β, 147). Πρόκειται γιὰ μιὰ κύλικα, τύπου πάλι Σιάνα (over-lar) (Πί ν. 100), πού ἔχει ὕψος 0,154 μ. περίπου. Θεματικὰ οἱ ἐξωτερικὲς ὀψεις τῆς κύλικας αὐτῆς σχετίζονται τόσο με τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 52130 (Πί ν. 13) ὅσο καὶ με τὴν ὕδρια τῆς Villa Giulia ἀριθ. 42045 (Πί ν. 70 γ) καὶ τὸν κιονωτὸ κρατήρα τοῦ Harvard ἀριθ. 1925.30.125 (Πί ν. 19). Ἐχουμε δηλαδὴ πολεμιστὲς σὲ σκηνὲς μάχης με μόνη διαφορὰ ὅτι στὴν κύλικα τοῦ Ἄργους εἰκονίζονται καὶ θεατές. Στὸ τόντο ἡ κύλικα φέρει παράσταση ἑνὸς πολεμιστῆ σὲ ἐντονὴ κίνηση, πού ἐνῶ κινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Πρόκειται γιὰ ἓνα μοτίβο κοινό, ὅπως εἶδαμε, στὰ πρῶιμα κυρίως ἔργα τοῦ Λυδοῦ. Σπάνια γιὰ τὶς κύλικες τύπου Σιάνα τοῦ Λυδοῦ εἶναι ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Ἄργους τῆς γνωστῆς « φυλλωτῆς » πλαισίωσης πού εἶδαμε νὰ περικλείῃ τὰ τόντο ὅλων τῶν κυλίκων αὐτοῦ τοῦ

τύπου. Τὰ χωρὶς νόημα γράμματα, πού τὰ συναντοῦμε ὄχι μόνο στὸ τόντο ἀλλὰ καὶ στὶς ἐξωτερικὲς ὀψεις τῆς κύλικας τοῦ Ἑργου, δὲν εἶναι ἄγνωστα στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ (βλ. παραπάνω σελ. 72 καὶ σημ. 358). Ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ μεγάλη στρογγυλὴ ἀσπίδα πού ἔχει ἀποδοθῇ ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ πλευρά. Πρέπει ἴσως νὰ ἔφερε κάποιο ἐπίσημα, ἀποδομένο μὲ λευκὸ ἐπίθετο χρῶμα, πού ἔχει ἀπολεπιστῇ. Τὸ γεγονὸς ὅτι στὶς ἐξωτερικὲς ὀψεις αὐτῆς τῆς κύλικας οἱ στρογγυλὲς ἀσπίδες ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ βράχυνση, δείχνει ὅτι στὶς προτιμήσεις τοῦ ἀγγειογράφου δὲν ἔχει καθιερωθῇ ἀκόμη ἡ ἀποδομένη ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ στρογγυλὴ ἀσπίδα. Αὐτὸ θὰ γίνῃ, ὅπως εἶπαμε καὶ παραπάνω, στὰ χρόνια τῆς ὑδρίας τῆς Villa Giulia ἀριθ. Μ. 430 (Πί ν. 20 β, 21), πού χρονικὰ πρέπει νὰ εἶναι λίγο νεώτερη ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Ἑργου. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῶν συνθέσεων τῆς παραπάνω κύλικας, καθὼς ἐπίσης καὶ οἱ χαρακτὲς λεπτομέρειες, ἂν ἐξαιρέση κανεῖς τὶς δύο παράλληλες χαράξεις στὸ κράνος (« στεφάνη χαλκοβάρεια » (;) βλ. Ἀγγ. Λεμπέση, Οἱ στῆλες τοῦ Πρινιᾶ (1976), 78) καὶ στὸ πάνω μέρος τοῦ χιτωνίσκου τοῦ πολεμιστῆ στὸ τόντο, ὅλα τὰ ἄλλα εἶναι κοινὰ γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Λυδοῦ. Μὴ σύγκριση τῶν μορφῶν τῆς κύλικας μὲ ἀνάλογες πάνω σὲ ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. στὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 52130 (Πί ν. 13) ἢ στὴν ὑδρία τῆς Villa Giulia ἀριθ. 42045 (Πί ν. 70 γ) ἢ ἀκόμη στὸν ὦμο τῆς ὑδρίας τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles (Πί ν. 31 β) πείθει, νομίζω, πὼς ἡ νέα κύλικα τοῦ Ἑργου πρέπει νὰ εἶναι ἓνα ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Λυδοῦ. Ἀπὸ τὸ Ἑργον εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνια τὰ μελανόμορφα ἀττικὰ ἀγγεῖα (βλ. Χ. Κριτζᾶς ὁ.π.). Τὸ γεγονὸς αὐτό, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ὅτι ἔργα τοῦ Λυδοῦ ἔχουν βρεθῇ ὡς τώρα στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν, στὴν Ἀγορά, στὸν Κεραμεικὸ, σὲ διάφορα μέρη τῆς Ἀθήνας, στοὺς Δελφούς, στὴν Ἐλευσίνα, στὴν Ὀλυμπία, στὴν Ὀλυνθο, στὰ Σπάτα, στὸ Φάληρο ἢ στὴ Βάρη, στὴ Γέλα (;), στὴν Ὀλβία, στὸ Ἐμπόριο (Amprurias) τῆς Ἰσπανίας, στοὺς Λοκρούς, στὸ Cumae, στὴν Ἰστρία, στὸ Vulci, στὸ Caere (;), στὴ Numana, στὰ Ὑβλαῖα Μέγαρα, στὴν Ταμασὸ (Πολιτικὸ) τῆς Κύπρου, στὸν Τάραντα, στὸ Orvieto, στὸ Chiusi καὶ στὸν Σελινούντα, ὁδηγεῖ στὴν παρακάτω διαπίστωση : τὰ κεραμεικὰ προϊόντα τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Λυδοῦ εἶχαν ζήτησι μὲ τόσες πολλὰς ἀγορές, πού δύσκολα μπορεῖ νὰ βρῇ κανεῖς ἀνάλογο στοὺς τεχνίτες ὄχι μόνο τοῦ μελανόμορφου ἀλλὰ καὶ τοῦ ἐρυθρόμορφου ρυθμοῦ τῆς Ἀττικῆς. Καὶ ἂς σημειωθῇ ὅτι, γιὰ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ, δὲ γνωρίζουμε τὴν ἀκριβῆ προέλευσίν τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρβλ. καὶ J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 52 : « It has not proved easy to isolate Lydos as an individual artist when his signed works and their obvious kin fall within the range of a very large group of vases, fairly homogeneous in style but widely differing in quality ».
2. Βλ. καὶ P. Arias, *Enciclopedia Classica*, Sezione 3, Volume 11, Tomo 5, 1963, 152 κέ.
3. ABV. 107, 1.
4. ABV. 109, 21. Κάτω ἀπὸ τὸ πόδι ἑνὸς ἄλλου ἀγγείου τοῦ Λυδοῦ, τοῦ ἀμφορέα στὸ Λοῦβρο E 868 (CVA. Louvre 2, III Hd, 9), εἶναι γραμμένα μὲ μενεξεδι χρῶμα τὰ γράμματα "ΛΥ". Νὰ πρόκειται ἄραγε γιὰ τὰ ἀρχικά τοῦ ὀνόματός του ; Πρβλ. T.B.L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (1972), 279 καὶ A. Johnston, *BSA*. 68, 1973, 189 σημ. 27. Γενικά γιὰ τὰ « trademarks » βλ. A. Johnston, *Greece and Rome XXI*, 1974, 138 κέ.
5. Para. 44, 21 καὶ D. von Bothmer, *AK*. 2. 1959, 7.
6. A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 9. Παλαιότερα ὁμῶς ὁ ἴδιος, *Thieme - Becker* 23, 1927, 491, λ. *Lydos*, θεωροῦσε τὸν Λυδὸ ὡς ἀγγειογράφο.
7. E. Pfuhl, *MuZ*. εἰκ. 254.
8. Βλ. κυρίως M. Robinson, *JHS*. 57, 1937, 267 καὶ M. Z. Pease, *AJA*. 47, 1943, 496. Ἄλλωστε ὁ ἀμφορέας αὐτὸς ἔχει στὸ μεταξὺ συμπληρωθῇ ἄρκετά, ἀλλὰ ἔχνη ἄλλων γραμμάτων δὲν ὑπάρχουν στὰ κομμάτια ποὺ προστέθηκαν. Βλ. CVA. Louvre 11, 106 κέ. καὶ ἐδῶ Πί ν. 1 β, 17 β καὶ 18.
9. Π.χ. Ο ΔΕΙΝΑ ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ Ε[Γ]ΡΑΦ]Σ[ΕΝ ἢ ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ Ε[Γ]ΡΑΦ]Σ[ΕΝ Ο ΔΕΙΝΑ ἢ Ο ΔΕΙΝΑ ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ Ε[Γ]ΡΑΦ]Σ[ΕΝ Ο ΔΕΙΝΑ (πρβλ. A. Rumpf ὁ. π. 9) ἢ ΗΟΛΥΔΟΣ ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ Ε[Γ]ΡΑΦ]Σ[ΕΝ ἢ ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ Ε[Γ]ΡΑΦ]Σ[ΕΝ ΗΟΛΥΔΟΣ ἢ ἀκόμη στὴ θέση τοῦ ΕΠΟΙΕ]ΣΕΝ θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρχη τὸ ΕΚΕΡΑΜΕΥ]ΣΕΝ, ὅπως π.χ. στὸ «Standed Dish» τῆς Ὁξφόρδης 189 (ABV. 349).
10. Αὐτὴ τὴ συμπλήρωση προτιμᾷ ὁ Rumpf ὁ.π. 9, γιατί θεωρεῖ ζωγράφο τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης, ὅπως καὶ τοῦ ἀμφορέα τοῦ Λοῦβρου, τὸν Σακωνίδη, τὸν ζωγράφο μικρογραφικῶν κυλίκων. Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Σακωνίδη βλ. ABV. 170 κέ., 688 καὶ Para. 71.
11. Οἱ περισσότεροι μελετητὲς πιστεύουν ὅτι καὶ στὰ δύο ἐνεπίγραφα ἔργα τοῦ ὁ Λυδὸς ὑπογράφει ὡς ἀγγειογράφος. Βλ. κυρίως E. Pottier, *Catalogue des vases antiques* 3, 725. R. Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften* (1894), 75. Nachod, *RE*. XIII, 2209. J. Beazley, ABV. 107. Ὁ J. Hoppin, *Hb. Bf.* 160 πιστεύει ὅτι μόνο μία τρίτη ἐπιγραφή θὰ δώσῃ λύση στὸ πρόβλημα ἂν ὁ Λυδὸς εἶναι ἀγγειογράφος ἢ ἀγγειοπλάστης.
12. Graef - Langlotz I, 70 ἀριθ. 607.
13. W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*² (1887), 217, 3.
14. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγγείου εἶναι ἀπολεπισμένη ἀλλά, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Zahn (Graef - Langlotz I, ἀριθ. 607), θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ἀπομείνει κάποιο ἔχνη ἀπὸ τίς στιγμές, ἐὰν ὑπῆρχαν. Τὸ ἴδιο πιστεύει, φαίνεται, καὶ ὁ Χρ. Τσουντας, *AE*. 1885, 54. Ἀντίθετα ὁ J. Beazley, *Dev.* 41, διακρίνει ἔχνη.
15. Καὶ ὁ Χρ. Τσουντας, *AE*. 1885, 53 κέ., κεραμέα τοῦ λέβητος θεωροῦσε τὸν Λυδὸ. Ἡ D. Callipolitiss - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 90, ἀναφέρει ὅτι καὶ ὁ Beazley πίστευε ὅτι

κεραμέας τοῦ λέβητος ἦταν ὁ Λυδός. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς ἐπιγραφῆς, ὅπου τὸ ρῆμα προηγείται ἀπὸ τὸ ὄνομα, παρόλο που δὲν εἶναι ὁ πιὸ συνηθισμένος, ἐντούτοις συναντᾶται. Πρβλ. π.χ. J. Hoppin ὁ.π. 168.

16. Καὶ ἓνα ἄλλο ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ἓνα πολὺ μεγάλο πινάκιο μὲ παράσταση Ἑρακλῆ καὶ Κύνου (ABV. 111, 50 καὶ Para. 44, 50) (ἐδῶ Πί ν. 82) προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ σώζει τὸ ρῆμα Α]ΝΕΘΕ[ΚΕΝ. Τὰ ὄστρακα ποὺ κολλήθηκαν στὸ μεταξὺ (M. Z. Pease, *Hesperia* 4, 1935, 221 κέ.) δὲ συμπληρώνουν τὸ ὄνομα τοῦ ἀναθέτη. Πρβλ. καὶ D. Callipolitis - Feytmans ὁ.π. 98. Ὁ H. Immerwahr, *James Sprunt Studies* 46, 1964, 16, πιστεύει ὅτι καὶ ἄλλο ἓνα πινάκιο τοῦ Λυδοῦ (ABV. 112, 54 καὶ Para. 44, 54) ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ παρακάτω ἦταν ἀνάθημα. Βλ. καὶ D. Callipolitis - Feytmans ὁ.π. 109, σημ. 78.

17. Ὡς συνέβη, φαίνεται, στὴν περίπτωση τοῦ Ἑξηκία. Βλ. ABV. 146, 20.

18. Graef - Langlotz I, 215, ἀριθ. 2134, πίν. 94. P. Hartwig, *BCH.* 20, 1896, 364 κέ. πίν. 6 - 7. Βλ. καὶ ABV. 347.

19. Βλ. παραπάνω σελ. 59 κέ.

20. L. Deubner, *Attische Feste* (1932), 31 καὶ 35 κέ. Dümmler, *RE.* II 2, 1967. Jessen, *RE.* VI 1, 428 κέ. Γιά τὸ ἀνάθημα τοῦ κεραμέα Βακχίου στὴν Ἀθηναῖ Ἑργάνη βλ. C. Michel, *Recueil d'inscriptions grecques*, Supplément (1912 - 1927), 1957.

21. Μερικὲς φορές τὸ ἄρθρο μαζί μὲ τὸ ἐθνικὸ τοῦ καλλιτέχνη ἀποτελοῦν παράθεση στὸ κύριο ὄνομα, ὅπως π.χ. στῇ γνωστῇ στήλῃ τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 39, ὅπου ὁ καλλιτέχνης ὑπογράφει: ΑΛΧΣΗΝΟΡΕΠ[Ο]ΙΕΣΕΝΗΟΝΑΧΣΙΟΣΑΛΛΕΣΙΔΕΣ[ΘΕ] (E. Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer* (1885), 10 κέ. ἀριθ. 7). Πρβλ. καὶ τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀθηναίου ἀγγειοπλάστη Τεισία: ΤΕΙΣΙΑΣΕΠ[Ο]ΙΕΣΕΝΗΑΘΕΝΑΙΟΣ (J. Hoppin ὁ.π. 348. M. Collignon, *BCH.* 5, 1881, 178 κέ.). Στὸν τύπο τέτοιων ἐπιγραφῶν στηρίζεται ἡ τρίτη δυνατότητα συμπλήρωσης τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης τοῦ Λυδοῦ ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Rumpf ὁ.π. 9.

22. R. Kretschmer ὁ.π. 75.

23. C. Dugas, *Mélanges Glotz I* (1932), 337 κέ. καὶ *Recueil Charles Dugas* (1960), 15 κέ. Ὁ Ἡρόδοτος VI, 23 - 24 καὶ VII, 163 ἀναφέρει δύο ἡγεμόνες, ἓναν στὴ Ζάγκλη καὶ ἓναν στὴν Κῶ, μὲ τὸ ὄνομα Σκύθης, ποὺ ἀποκλείεται βέβαια νὰ ἦταν ἀπὸ τὴ Σκυθία.

24. Τὸ ἴδιο φαίνεται ὅτι πιστεύει καὶ ὁ J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 12.

25. Χρ. Τσούντας, *AE.* 1885, 53 κέ. καὶ πίν. 3, 1.

26. Τὴν ὑπόδειξη τῆς ἐπιγραφῆς (Σπ. Μαρινᾶτος, *AE.* 1966, 104 κέ.) ὀφείλω στὸν καθηγητὴ μου κ. Ν. Πλάτωνα. Ὁ Σπ. Μαρινᾶτος ὁ.π. προτιμᾷ τὴν ἀνάγνωση «Ὁ Πρίξ (= ὁ Φρίξ, δηλαδὴ Φρυξ), ὃς τόνδε ἤλε». Στῇ δημοσίευσή, ἀσφαλῶς ἐκ παραδρομῆς, ἀναφέρεται ὡς ἀνάλογο παράδειγμα καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἀγγειοπλάστη Βρύγου, ἀλλὰ σὲ κανένα ἔργο αὐτοῦ τοῦ τεχνίτη δὲν ἔχουμε τὸ ὄνομά του μαζί μὲ τὸ ἄρθρο.

27. Χρ. Τσούντας, *AE.* 1885, 54. Ἀξίζει νὰ ἀναφερθῇ ὅτι Λυδὸς ἦταν καὶ τὸ ὄνομα ἐνὸς δούλου γνωστοῦ ἀπὸ τὴ δίκη τῶν Ἑρμοκοπιδῶν. Βλ. Ἀνδοκίδης, «Περὶ Μυστηρίων», παρ. 17. Οἱ περισσότεροι μελετητὲς δέχονται ὅτι ὁ ἀγγειογράφος μας ἦταν Λυδός, μέτοικος ἢ σκλάβος. Βλ. κυρίως E. Pfuhl, *MuZ.* I, 270, ὁ ὁποῖος βρίσκει στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ στοιχεῖα ποὺ ὁδηγοῦν στὴν Ἀνατολή, ὅπως τὴ μέλισσα — ἐπίσημα μιᾶς ἀσπίδας στῇ Γιγαντομαχία τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης 607. Καὶ παλαιότερα εἶχε σχετίσει τὴ μέλισσα μὲ τὸ ἐμβλημα τῆς Ἑφέσου ἢ M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot* (1910), 62 κέ., ποὺ ἐπίσης θεωρεῖ τὸν ἀγγειογράφο ὡς Λυδὸ. Πρβλ. καὶ A. Rumpf, Thieme - Becker 23, 1927, 491, λ. *Lydos*. Τοῦ ἴδιου, Sakonides (1937), 9 σημ. 10, 16. Nachod, *RE.* XIII, 2209. E. Langlotz, *Studien zur nordostgriechischen Kunst* (1975), 189. Ἄν καὶ θεωροῦμε πιθανὸ ὅτι ὁ ἀγγειογράφος μας ἦταν ἀπὸ τὴ Λυδία (ἢ ἔστω ἀπὸ τὴν Ἰωνία) (βλ. παραπάνω σελ. 17 καὶ σημ. 38), δὲν πιστεύουμε ὅτι ἦταν σκλάβος, ἀφοῦ ἀναθέτει ἓνα ἐνεπίγραφο ἔργο τοῦ στὴν Ἀκρόπολη.

28. Στὸν Ἡρόδοτο I, 80 ὁ βασιλιάς τῆς Λυδίας Κροῖσος ἀποκαλεῖται «ὁ Λυδός».

29. Ἡρόδοτος I, κυρίως 50 - 55.

30. H. Payne, *NC.* 301.

31. E. Pfuhl ὁ.π. Ὁ H. Diepolder, *AK.* 5, 1962, 76 ξεκινώντας ἀπὸ τὸ κατεξοχὴν ἀττικὸ στυλ τοῦ ζωγράφου ὑποθέτει ὅτι τὸ ὄνομα «ὁ Λυδός» σημαίνει ἴσως αὐτὸν ποὺ πῆγε κάποτε στὴ Λυδία.

32. Ὁ J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 52 δέχεται ὅτι ὁ ζωγράφος καταγόταν ἀπὸ τὴ Λυδία, γεννήθηκε ὁμως στὴν Ἀθήνα.

33. Ἀνάλογη μπορεί νά θεωρηθῇ ἡ περίπτωση τοῦ Ἀλκμάνα, πού ἂν καί ἦταν πιθανότατα Λυδός, ἀναδείχτηκε σέ μεγάλο λυρικό ποιητὴ τῆς Σπάρτης.

34. Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 31.

35. «Πολλοὺς δ' Ἀθήνας πατρίδ' ἐς θεόκτιτον / ἀνήγαγον πραθέντας, ἄλλον ἐκδίκως, / ἄλλον διακαίως, τοὺς δ' ἀναγκαίης ὑπὸ / χρειοῦς φυγόντας γλῶσσαν οὐκέτ' Ἀττικὴν / ἰέντας, ὡς ἂν πολλαχῇ πλανωμένους, / τοὺς δ' ἐνθάδ' αὐτοῦ δουλίην ἀεκέα / ἔχοντας ἦθη δεσποτῶν τρομευμένων, ἐλευθέρους ἔθηκα.» (E. Diehl, *Anthologia Lyrika Graeca*³ I, Solo 24, 8-15).

36. Μερικοὶ μελετητὲς δὲ δίνουν σημασίαν στὴν παρουσία τοῦ ἄρθρου πρὶν ἀπὸ τὸ ὄνομα καὶ δὲ δέχονται ὅποιαδήποτε σχέση τοῦ ζωγράφου μὲ τὴ Λυδία. Πρβλ. M. Z. Pease, *AJA.* 47, 1943, 495. R. M. Cook, *JHS.* 68, 1948, 148. Τὸ ἄρθρο μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ τεχνίτη ἔχουμε ἐπίσης καὶ σ' ἓνα πλαστικό ἀγγεῖο στὴ Ρόδο ἀριθ. 12913, τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 5ου αἰ., μὲ τὴν ἐπιγραφή: ΟΜΙΔΑΣΕΠΟΙΕΣΕΝ (Ὁ Μίδας ἐποίησεν). Βλ. ARV.² 1535. P. Jacobstahl, *GGA.* 1933, 10. J. Beazley, *JHS.* 55, 1935, 91. (Ὁ G. Jacobi, *Clara Rhodos IV*, 113 διαβάζει «Ὁμίλας ἐποίησεν»). Καὶ στὴν περίπτωση ὅμως αὐτὴ τὸ «ΟΜΙΔΑΣ» δὲν εἶναι, νομίζω, ὄνομα κύριο ἀλλὰ παρωνύμιο. Τέτοια παρωνύμια εἶναι συνηθισμένα π.χ. γιὰ δούλους, ὅπως ξέρομε ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη, *Σφήκες* 433.

37. Ἡ ὑπόθεση (G. Richter, *MMS.* 4, 1933, 177 κέ. καὶ *BMM.* 27, 1932, 79) ὅτι ὁ ἀγγειογράφος μας ἔφτασε στὸν Κεραμεικὸ ὡς δούλος, ὅταν ἡ Λυδία ἔπεσε στὰ χέρια τῶν Περσῶν, εἶναι ἀσυμβίβαστη μὲ τὴ χρονολογία τοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου. Ἀλλὰ καὶ ἡ ὑπόθεση (G. Richter ὁ.π.) ὅτι ἦρθε στὴν Ἀθήνα μόλις ὑποψιάστηκε τὴν ἐπερχόμενη καταστροφὴ τῆς χώρας του δὲν εἶναι πολὺ πειστικὴ.

38. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀγγειογράφου μὲ τὴν Ἀνατολὴ ἐνδεικτικὰ εἶναι ἐπίσης καὶ τὰ ἑξῆς: 1. Ἡ παρουσία τοῦ τετρασκελοῦς Σ, ἐνὸς δηλαδὴ ἰωνικοῦ χαρακτηριστικοῦ, στὸν ἐνεπίγραφο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29 (F. Villard, *CVA. Louvre* 11, 107). Τὸ τετρασκελὲς Σ ἀπαντᾷ βέβαια στὴν Ἀττικὴ ἀπὸ πολὺ παλαιότερα χρόνια, συγκεκριμένα σὲ κεραμικά ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέσσου, δὲν εἶναι ὅμως τόσο συχνὸ στὴν ἐποχὴ τοῦ Λυδοῦ. Βλ. καὶ L. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece* (1961), 67. 2. Ἡ καμῆλα (βλ. K. Schauenburg, *BJb.* 155/156, 1955/1956, 65), πού ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἀθήνα στὸ ἔργαστήρι τοῦ Λυδοῦ (βλ. ABV. 120). Γιὰ παραστάσεις καμῆλας στὴν ἑλληνικὴ τέχνη βλ. K. Schauenburg ὁ.π. 59 κέ. τοῦ ἴδιου *BJb.* 162, 1962, 98 κέ. Θ. Καράγιωργα, *AM.* 84, 1969, 87 κέ. καὶ κυρίως 92 κέ. καὶ L. Kahil, *RA.* 1972, 271 κέ. Γιὰ ἄλλα στοιχεῖα ἐνδεικτικὰ γιὰ τὴ σχέση τοῦ ζωγράφου μὲ τὴ Λυδία ἢ τὴν Ἰωνία βλ. σελ. 73 καὶ σημ. 27 καὶ 331. Πρβλ. ἐπίσης καὶ παρακάτω σημ. 497.

39. ABV. 108, 11.

40. ABV. 109, 28.

41. Para. 45.

42. ABV. 108, 10.

43. ABV. 684.

44. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ Ἑτρουρία ὑπῆρξε ἡ μεγαλύτερη ἀγορὰ ἀττικῶν ἀγγείων στὸν 6ο αἰ. Στὴν Ἑτρουρία βρέθηκαν πολλὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ: ABV. 108, 12· 109, 24, 27 κ.λ.π.

45. Στὴν Ὀλυμπία βρέθηκαν ὄστρακα (E. Kunze, *AA.* 19, 1964, *Χρονικά*, 172) ἀπὸ μιὰ ταινιωτὴ κύλικα, πού πρέπει νά εἶναι ἓνα ὄψιμο σχετικὰ ἔργο τοῦ ἴδιου τοῦ Λυδοῦ. Τὰ ὄστρακα, πού εἶναι ἀδημοσίευτα, ἀναφέρονται ἐπίσης στὸ BCH. 88, 1964, 754. Βλ. καὶ παρακάτω σημ. 299.

46. Para. 46. Καὶ στὴ Δῆλο ὑπάρχει ἓνα πινάκιο ἀριθ. 631 (ABV. 118, 49), τὸ ὁποῖο ὁ J. Beazley ἔχει ἐντάξει στὸ *Manner of Lydos*.

47. H. Payne, *NC.* 328, 1449. Ἀντίθετα ὁ W. Eugene Kleinbauer, *AJA.* 68, 1964, 358 κέ. καὶ κυρίως 369, ἀμφισβητεῖ τὴ στενὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν Λυδὸ καὶ στὸν ζωγράφου τοῦ Διονυσίου, τὸν ἀγγειογράφο τῆς κορινθιακῆς ὕδρας τοῦ Βερολίνου, *Staatliche Museen F 1657*, στὴν ὁποία ὁ H. Payne βλέπει ἐντονὴ τὴν ἐπίδραση τοῦ Λυδοῦ. Ἀπὸ τὰ δύο ἔργα πού ἀποδίδονται στὸν ζωγράφου τοῦ Διονυσίου δὲν εἶναι εὐκόλο νά ποῦμε, ἂν ὁ ζωγράφος αὐτὸς σχετίζεται περισσότερο μὲ τὸν ἴδιο τὸν Λυδὸ ἢ μὲ τοὺς ἀκολούθους του, ὅπως θέλει ὁ Kleinbauer, πού βασίζεται κυρίως στὴν ἀπόδοση τῶν ζώων. Ὅπως παρατήρησε ὁ J. Beazley (ABV. 114), ἀπὸ τὰ ζῶα καὶ μόνο δὲν μπορούμε νά διακρίνουμε τὸ χέρι τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ τὰ χέρια τῶν μαθητῶν του. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά δύσκολα μποροῦν νά ἐξηγηθοῦν οἱ ὁμοιότητες πού ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸν Λυδὸ καὶ στὸν ζωγράφου τοῦ Διονυσίου, ἂν δὲ δεχτοῦμε στενὴ σχέση μεταξὺ τους. Ἐκτὸς ἀπὸ τίς ὁμοιότητες πού σημειώνει ὁ H. Payne ἐνδεικτικὴ εἶναι καὶ ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στίς

δύο μορφές που βρίσκονται άριστερά στην κύρια παράσταση της ύδριας του Βερολίνου F 1657 (AJA. 68, 1964, πίν. 113, 3) και τις αντίστοιχες μορφές στην κύρια όψη της κύλικας του Λυδοῦ στὸν Τάραντα ἀριθ. 20137 (Πί ν. 32 γ), ἢ στὶς χαίτες τῶν ἀλόγων που εἰκονίζονται στὰ δύο ἀγγεῖα (Πί ν. 32 α).

48. J. Beazley, JHS. 51, 1931, 282 κέ. Γιά τὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου B 148 βλ. παραπάνω, σελ. 61 κέ.

49. Τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ τὰ διαπραγματευόμαστε διεξοδικὰ παραπάνω σελ. 41 κέ., 64 καὶ 56 κέ.

50. Ὁ J. Beazley, στὸ Attic Black - figure : a Sketch (1928), 36 εἶχε συγκρίνει μὲ τὰ δύο αὐτὰ ἀγγεῖα τὰ θραύσματα τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ἀριθ. 923, τὰ ὁποῖα ὁμως ἀργότερα στὸ ABV. 667 συγκρίνονται μὲ ἀγγεῖα τοῦ Group E. Γιά τὴν οἰνοχόη τοῦ κεραμέα Κόλχου βλ. παραπάνω σελ. 65 κέ.

51. G. Richter, BMM. 27, 1932, 74 κέ. καὶ MMS. 4, 1933, 169 κέ.

52. ABV. 107 κέ., 684, 714 καὶ Paga. 45 κέ. Γιά μερικές νέες ἀποδόσεις βλ. σελ. 68 κέ., 72 κέ., 75 κέ., καὶ σημ. 45, 149, 190, 226, 259 καὶ 387.

53. Γιά τὰ ὄστρακα ἀγγείων τοῦ ζωγράφου γίνεται λόγος στὶς σημειώσεις.

54. Τὰ ἔργα π.χ. τοῦ Σοφίλου, ἂν καὶ παλαιότερα, ἔχουν περισσότερη χάραξη ἀπὸ ἐκεῖνα που ἀνήκουν στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Λυδοῦ.

55. Ὑψος τοῦ ἀγγείου 0,32 μ. ABV. 108, 12. A. Rumpf, Sakonides (1937), 28,87. Γιά τὸ σχῆμα βλ. W. Eugene Kleinbauer, AJA. 68, 1964, 359. Γιά τὶς πρώιμες ἀττικές ὑδρίες βλ. H.R.W. Smith, The Hearst Hydria (1944), 241 κέ.

56. Ὁ J. Beazley, ABV. 108, 12 καὶ Dev. 49, ὅπως καὶ ὁ A. Rumpf ὅ.π., δὲν ἐπιχειροῦν νὰ ταυτίσουν τὶς μορφές.

57. Γιά τὸ θέμα αὐτὸ βλ. Γ. Δεσπίνης, ΑΔ. 21, 1966, Μελέται, 37 κέ. ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἡ παράσταση στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 θὰ μπορούσε νὰ ἐνταχθῇ στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς τρεῖς ὁμάδες στὶς ὁποῖες διακρίνονται τυπολογικὰ οἱ παραστάσεις τοῦ μύθου αὐτοῦ στὴν παραπάνω μελέτη. Σίγουρη παράσταση Διοσκουρών καὶ Ἑλένης συναντοῦμε καὶ σὲ μία ὑδρία τῶν μέσων τοῦ 6ου αἰ. στὴ Βασιλεία (ΑΚ. 12, 1969, πίν. 17 καὶ 18), ὅπου οἱ μορφές ταυτίζονται μὲ ἐπιγραφές. Σ'αὐτὴν οἱ ἔφιπποι Διόσκουροι πλαισιώνονται ἀπὸ τὶς ἀδελφές τους, τὴν Ἑλένη καὶ τὴ Φοῖβη. Σύμφωνα μὲ τὴν παράσταση αὐτὴ δὲν ἀποκλείεται ἡ γυναικεῖα μορφή που ἐρμηνεύεται συνήθως ὡς ἱκέτιδα, Αἴθρα (Γ. Δεσπίνης ὅ.π. 39 καὶ σημ. 16) ἢ Ἀντιόπη (G. Elderkin, AJA. 38, 1934, 546) στὸ γνωστὸ πρωτοκορινθιακὸ ἀρύβαλλο τῆς Ὁξφόρδης G 146 (AJA. 38, 1934, 543, εἰκ. 1) νὰ εἶναι ἡ Φοῖβη. Στὴν περίπτωσιν αὐτὴ ἡ ὀπλισμένη θεὰ που δεσπόζει στὴν παράσταση τοῦ ἀρυβάλλου αὐτοῦ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ταυτιστῇ μὲ τὸ ἀθηναϊκὸ παλλάδιο, ἀλλὰ μὲ μιὰ Ἀθηνᾶ τῆς Σπάρτης, π.χ. τὴν Ἀθηνᾶ Χαλκίαικο. Οἱ σφίγγες που περιβάλλουν τὴν παράσταση στὸν ἀρύβαλλο τῆς Ὁξφόρδης θυμίζουν στὸν G. Elderkin ὅ.π. 546 τὶς σφίγγες που εἶδε ὁ Πausanias κάτω ἀπὸ τὰ ἄλογα τῶν Διοσκουρών στὸ θρόνο τοῦ Ἀμυκλαίου Ἀπόλλωνα. Μὲ τὴν ἐρμηνεία τῆς παράστασης τοῦ ἀρυβάλλου τῆς Ὁξφόρδης ἀριθ. G 146 ἀσχολήθηκε τελευταῖα διεξοδικὰ ὁ K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen (1969), 161 κέ. καὶ κυρίως 163 κέ.

58. J. Beazley, AE. 1937, 16.

59. Ὁ ἀμφορέας ἔχει ὕψος 0,357 μ. ABV. 110,30. A. Rumpf ὅ.π. 26, 53.

60. Τὸ κόσμημα εἶναι ἄρκετὰ παλαιὸ στὸν ἀθηναϊκὸ Κεραμεικὸ. Βλ. σχετικά Σ. Καρούζου, Ἀγγεῖα Ἀναγυροῦντος (1963), 78 κέ. Βλ. καὶ σημ. 221.

61. Ὁ πρῶτος ἀττικὸς ἀγγειογράφος που χρησιμοποίησε συστηματικὰ τὸ κόσμημα αὐτὸ σὲ ὧμους ἀγγείων, εἶναι ὁ «Pair Painter». Βλ. E. Brann, The Athenian Agora VIII (1962), 25 καὶ πίν. 36.

62. Γιά τὸ θέμα βλ. G. Hafner, Viergespanne in Vorderansicht (1938). Σ. Καρούζου, The Amasis Painter (1956), 7. J. Beazley, Dev. 43 καὶ 110 σημ. 18. G. Richter, Perspective in Greek and Roman Art (1970), 16. J. White, Perspective in Ancient Drawing and Painting (1956), 11 κέ. Ὁ Λυδὸς ἔχει ζωγραφίσει τὸ θέμα αὐτὸ τουλάχιστον τρεῖς φορές σὲ σχετικά πρώιμα ἔργα του. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου E 868 τὸ βρίσκουμε ἐπίσης στὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Harvard 1925. 30. 125 (ABV. 108, 9) (Πί ν. 19 α), καθὼς καὶ σὲ μιὰ ἀδημοσίευτη ὑδρία ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν P 998 (ABV. 108, 18). Χρονολογικὰ, ἡ ὑδρία αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι νεώτερη ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου E 868 που ἐξετάζουμε.

63. G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965), 10 και κυρίως C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* (1890), 285 κέ.

64. Οί όμοιότητες είναι κυρίως έμφανείς ανάμεσα στα άλογα τής ύδρίας του Μονάχου και τους «σειραφόρους» ίππους του άρματος στον άμφορέα του Λούβρου.

65. Ύψος του άγγείου 0,32 μ. ABV. 108, 15 και A. Rumpf ό.π. 28, 86.

66. Για την εξέλιξη τής ύδρίας στα χρόνια αυτά στην Άθήνα δέν έχουμε καμιά λεπτομερή μελέτη. Βλ. παραπάνω σημ. 55. Μία γενική εξέλιξη του σχήματος δίνει ή Ε. Diehl, *Die Hydria* (1964), 57 κέ.

67. Καί ή παρουσία τής βοιωτικής (όχτώσχημης) άσπίδας συνηγορεί για μιá μυθολογική σκηνή. Βλ. M. F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase - painting* (1963), 34 και K. F. Johansen, *The Iliad in Early Greek Art* (1967), 259.

68. Θά μπορούσαν νά προταθούν και άλλα όνόματα, αλλά ή παράσταση τής μονομαχίας του Άχιλλέα με τον Μέμνονα, είναι ή πιό «σίγουρη» για τον μελανόμορφο ρυθμό. Για τό θέμα βλ. Caskey - Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston II*, (1954), 16 κέ. G. Beckel, *Götterbeistand* (1961), 26 κέ. H. Steuben, *Frühe Sagen Darstellungen in Korinth und Athen* (1968), 64 κέ. K. Fittschen ό.π. 178 κέ. Πρβλ. επίσης F. Brommer, *Vasenlisten*³ (1973), 348 κέ. Τό ίδιο θέμα υπάρχει και σε μιá άλλη ύδρία του Λυδοϋ στην Ancona άριθ. 3032 (ABV. 108, 16), που χρονικά δέν πρέπει νά απέχη πολύ από την ύδρία του Βερολίνου.

69. Ύψος του άγγείου 0,28 μ. ABV. 108, 13. A. Rumpf ό.π. 28, 84.

70. Κάτι ανάλογο συμβαίνει φαίνεται και με τον ζωγράφο του Άμαση. Βλ. Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), 2. Τό φαινόμενο αυτό όμως μπορεί νά μή σχετίζεται με τις προτιμήσεις των άγγειογράφων, αλλά νά εξηγείται από τον τρόπο με τον όποιο δούλευαν τά κεραμικά έργαστήρια. Τό είδος δηλαδή των άγγείων που διακοσμεί ό άγγειογράφος του επιβάλλεται βασικά από τον κεραμέα του έργαστηρίου.

71. Για την άρχή του κοσμήματος αυτού στον άττικό Κεραμικό, βλ. Γ. Μυλωνάς, 'Ο πρωτοαττικός άμφορεύς τής Έλευσίνος (1957), 21 και σημ. 1. Πρβλ. και J. M. Cook, *BSA*. 35, 1934 - 35, 174.

72. Για τή σημασία τής χήνας βλ. Σ. Καρούζου, Άγγεία Άναγυροϋντος (1963), 112 κέ. Στη δική μας παράσταση δύσκολα μπορεί νά πη κανείς ότι πρόκειται για έναν κακό οϊωνό.

73. J. Beazley, ABV. 108, 13 και Dev. 49. A. Rumpf ό.π. 'Ο K. Vierneisel, *Ad*. 18, 1963, Χρονικά, 29 (πρβλ. και *AA*. 1964, 462), ένα ανάλογο θέμα από μιá άλλη ύδρία του Λυδοϋ (βλ. παραπάνω σελ. 43) τό έρμηνεύει ως άναχώρηση πολεμιστή. 'Ο J. Charlton (*AJA*. 48, 1944, 257) πιστεύει ότι οί παραστάσεις αυτές έχουν σχέση με ίππικούς άγώνες. Τό ίδιο και ή Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), 3 κέ.

74. Σε μερικές μάλιστα παραστάσεις ό άναβάτης δέν κρατά ούτε δόρυ. Πρβλ. *CVA*. München I, πίν. 7, 4· 9, 1· 32, 1. Άλλωστε ή παρουσία του δόρατος μερικές φορές δέ σχετίζεται με πολεμικές επιχειρήσεις. Βλ. σχετικά J. Beazley, *Some Attic Vases in the Cyprus Museum* (1947), 10.

75. Βλ. C. Habicht, *AM*. 76, 1961, 127 κέ. κυρίως 135 και A. Alföldi, *Gestalt und Geschichte, Festschrift Karl Schefold* (1965), 22. Για τή «δοκιμασία» βλ. τό πρόσφατο άρθρο του H. Cahn, *RA*. 1973, 3 κέ.

76. Οί όροι «ίπποτρόφος» και «ίπποβάτης» είναι παρμένοι από έναν κορινθιακό άρύβαλλο (άρχες του αϊ.) σήμερα στο Έθνικό Μουσείο των Άθηνών άριθ. 341. Βλ. A. Alföldi ό.π. 14, εικ. 1. Για τους «ίππεις» βλ. τις δύο πρόσφατες σχετικές μελέτες του A. Alföldi ό.π. 13 κέ. και των H. Metzger - D. Van Berchem, *Gestalt und Geschichte, Festschrift Karl Schefold* (1965), 155 κέ. Βλ. επίσης και H. Mommsen, *Der Affector* (1975), 60 κέ.

77. Από τό άθηναικό νεκροταφείο του Κεραμεικού προέρχεται ή ύδρία που άναφέραμε στη σημ. 73.

78. ABV. 108, 8 και Para. 44, 8.

79. 'Ο Λυδός έχει ζωγραφίσει τό θέμα αυτό, όπως θά δοϋμε, και σε άλλα άγγεία. ABV. 110, 32· ABV. 111, 45· Para. 45· ABV. 115, 1 και παρακάτω σημ. 149.

80. Για τον κιονωτό κρατήρα βλ. T. Bakir, *Der Kolonettenkrater zwischen 625 - 550 v. Chr. in Korinth und in Attika* (1973).

81. Γι' αυτό τον τύπο παραστάσεων τής κρίσης του Πάρη βλ. I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (1972), 23 κέ., 163 κέ., όπου και ή παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία. Για τό θέμα γενικά βλ. επίσης K. Bogen, *Gesten in Begrüssungsszenen auf attischen Vasen* (1969), 47 κέ., K. Fittschen ό.π. 169 κέ. και F. Brommer, *Vasenlisten*³ (1973), 459 κέ.

82. N. Himmelmann, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (1959), 16.

83. Ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς σύνθεσης στὴν παράσταση τῆς κρίσης τοῦ Πάρη εἶναι χαρακτηριστικὸς γιὰ τὸν Λυδὸ, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ παρακάτω. Ἰδίᾳ ὀργάνωση τῆς παράστασης βλέπουμε ἐπίσης καὶ στὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Μουσείου τοῦ Πολυγύρου ἀριθ. 235 (βλ. Εὐγ. Γιούρη, ΑΔ. 26, 1971, Χρονικά, 396 καὶ πίν. 392 (κάτω δεξιά)), ποὺ εἶναι, νομίζω, ἔργο τοῦ ζ. τοῦ Λούβρου F 6, ἐνὸς ἄμεσου μαθητῆ τοῦ Λυδοῦ. Ὁ κρατήρας αὐτὸς θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ σὲ μιὰ προσεχῆ ἐργασία μας.

84. I. Raab ὁ.π. 84.

85. P. Jacobstahl, *Ornamente griechischer Vasen* (1927), 26. Τὸ γέμισμα τοῦ κενοῦ χώρου κάτω ἀπὸ τὰ σώματα τῶν ζώων μὲ ἄνθη λωτοῦ ὁ H. R. W. Smith, Univ. Calif. Publ. Class. Arch. I, 1932, 117, σημ. 78, πιστεύει ὅτι ἔχει τὴν ἀρχὴ του στὴν Κόρινθο.

86. Βλ. π.χ. ABV. 108, 7· 122, 22, 23· 124, 16, 21, 22, 23. Τὰ ὄστρακα ἐνὸς κιονωτοῦ κρατῆρα τοῦ Μουσείου Leningrad (Para. 45 καὶ G. Socolov, *Antique Art on the Northern Black Sea Coast* (1974), 30, ἀριθ. 10, εἰκ. σελ. 31) (Πί ν. 72α καὶ γ) — σ' ἓνα πλακίδιο τῶν λαβῶν του εἰκονίζεται καὶ ἐδῶ ἓνα ἀνδρικό κεφάλι —, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ ὄστρακο τοῦ κιονωτοῦ κρατῆρα τοῦ Μουσείου Θεσσαλονίκης ἀριθ. 8.25 (ABV. 108, 10) (Πί ν. 70 β), πρέπει νὰ εἶναι ἔργα λίγο πρῶιμότερα ἀπὸ τὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Λονδίνου. Ἐδῶ ἴσως πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν τὸ ὄστρακο τοῦ Μουσείου τῆς Ἀγορᾶς ἀριθ. P 22134 (ABV. 112, 61) καὶ τὸ πλακίδιο λαβῆς ἐνὸς κιονωτοῦ κρατῆρα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ἀριθ. 697 (ABV. 108, 7) (Πί ν. 81 γ), ποὺ εἶναι ὅμως κάπως νεώτερα. Γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν πλακιδίων τῶν λαβῶν τῶν κιονωτῶν κρατῆρων μὲ κεφαλὰς βλ. F. Johnson, AJA. 53, 1949, 242 κέ. Βλ. ἐπίσης O. von Vacano, *Zur Entstehung und Deutung gemalter seitenansichtiger Kopfbilder auf schwarzfigurigen Vasen des griechischen Festlandes* (1973), κυρίως 36, 39 κέ., 49, 53, 61, 207 κέ., 215 κέ.

87. Τὸ κόσμημα εἶναι ἀπὸ παλαιότερα γνωστὸ στὸν ἀθηναϊκὸ Κεραμεικὸ, βλ. π.χ. E. Brann, *The Athenian Agora VIII* (1962), πίν. 35, 558.

88. Σωζόμενο ὕψος τοῦ ἀγγείου 0,27 μ. ABV. 110, 31.

89. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ παλαιές «μνημειακές» παραστάσεις τοῦ θεοῦ πάνω στὰ ἀττικά ἀγγεῖα. Γιὰ παραστάσεις τοῦ Διόνυσου πάνω σὲ μελανόμορφα ἀγγεῖα βλ. E. Christopoulou - Mortoja, *Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei* (1964) καὶ E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1968), 269 κέ. Γιὰ πρῶιμες παραστάσεις τοῦ Διόνυσου βλ. ἐπίσης W. Kraiker, AM. 59, 1934, 23 καὶ Γ. Μπακαλάκης, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Θεσσαλονίκης, Τόμος Θ, 1965, 154.

90. Εἶναι ἀπὸ τίς λίγες μελανόμορφες ἀττικές παραστάσεις, ὅλες σχεδὸν πρῶιμες, ὅπου ὁ θεὸς παριστάνεται μὲ ἔντονες κινήσεις καὶ χειρονομίες, ὅπως σημειῶναι ὁ N. Himmelmann - Wildschütz, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (1959), 12 καὶ 36 σημ. 6.

91. Ἰθυφαλλικοὶ σάτυροι στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ δὲν παρουσιάζονται συχνά. Τοὺς ξαναβρίσκουμε σὲ ἓνα νεώτερο ἔργο τοῦ Λυδοῦ, τὸν ἀμφορέα τῆς Βασιλείας ἀριθ. BS 424. Βλ. E. Berger - M. Schmidt - K. Schefold, *Führer durch das Antikenmuseum Basel*, 65. Βλ. καὶ παρακάτω σημ. 291, 322 καὶ Πί ν. 96, 97.

92. ABV. 111, 38.

93. C. H. E. Haspels, *Attic Black - figured Lekythoi* (1936), 25 κέ. Γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ σχήματος βλ. ἐιδικότερα P. E. Corbett, JHS. 80, 1960, 55 κέ. Ἡ μελέτη τοῦ P. E. Corbett μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὴν ἀρχὴ τοῦ σχήματος στὰ 560 - 55. Ἡ λήκυθος τοῦ Λυδοῦ πρέπει νὰ εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ παλαιές.

94. Ἡ παράσταση εἶναι ἀσφαλῶς συνέχεια τῶν γνωστῶν παραστάσεων τῶν ἀγγειογράφων τοῦ Komast Group. Γιὰ τὸ θέμα βλ. A. Greifenhagen, *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert* (1929). A. Pickard - Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (1962)², 825 κέ. καὶ T.B.L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (1973), 109 κέ.

95. Οἱ δύο αὐτὲς γραμμὲς ἀπὸ μενεξεδι χρῶμα, ποὺ τίς βρίσκουμε καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634 ποὺ ἐξετάσαμε, ἐμφανίζονται συχνά στὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ.

96. Ὑψος τῆς κύλικας 0,137 μ. καὶ διάμετρος χεῖλους 0,24 μ. ABV. 113,74 καὶ Para. 45,74.

97. Τὸ μοτίβο εἶναι γνωστὸ καὶ ἀπὸ ἄλλα ἀττικά ἔργα τῆς ἐποχῆς, ὅπως π.χ. τὴ γνωστὴ ὕδρία Hearst τοῦ ζωγράφου τοῦ Πτώου (J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), εἰκ. 51, 1, 2). Ἐμφανίζεται ἐπίσης καὶ σὲ «χαλκιδικά» ἀγγεῖα (A. Rumpf, *Chalkidische Vasen* (1927), πίν. 1, 18 κέ.). Γιὰ τὴν ἀρχὴ τοῦ μοτίβου βλ. παραπάνω σημ. 85 καὶ C. G. Boulter, CVA. *The Cleveland Museum of Art* 1, 4.

98. Βλ. R. Lullies, AA. 72, 1957, 379 και K. Schauenburg, AA. 80, 1965, 861 και κυρίως 863 κέ.
99. Μαινάδες τις χαρακτηρίζει ο H. Wiegartz, MWPr. 1965, 54.
100. Και σέ άλλα άγγεϊα όπως π.χ. στη γνωστή λήκυθο του ζωγράφου του Άμαση από τόν Κεραμεικόν (AM. 59, 1934, πίν. 4) τη συνοδεία του Διόνυσου δέν τήν αποτελούν σάτυροι άλλα κωμαστές, όπως άκριβώς συμβαίνει και στην κύλικα του Λυδού που εξετάζουμε. Πρβλ. E. Christopoulou - Mortoja, Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (1964), 42. Για τόν θέμα βλ. παραπάνω σημ. 94.
101. Ύψος της κύλικας 0,124 μ., διάμετρος χείλους 0,27 μ. ABV. 112,67 και Para. 44,67.
102. Θά μπορούσε νά σκεφτή κανείς τις μάχες μεταξύ Άθηναίων και Μεγαρέων (Ήρόδοτος I,59. Πλουτάρχου, Σόλων, 12). Ό παλαιότερος Άθηναϊός άγγειογράφος από τόν όποιο μάς σώθηκαν πολλές τέτοιες παραστάσεις είναι ό ζωγράφος C.
103. Μιά άλλη διαφορά ανάμεσα στις δύο αυτές κύλικες είναι ότι στην κύλικα άριθ. 52130 κάτω από τη λαβή έχουμε έναν κύκνο (;) και όχι τόν άνεστραμμένο άνθος λωτού, που αποτελεί ένα χαρακτηριστικό μοτίβο για τις κύλικες τύπου Σιάνα του Λυδού και της σχολής του. Ίσως κι αυτό νά αποτελέσει ένδειξη για μία κάπως πιό πρώιμη χρονολόγηση της κύλικας 52130.
104. ABV. 111, 39.
105. Για τόν θέμα βλ. P. A. Clement, Hesperia 27, 1958, 47 κέ. (ή λήκυθος του Λυδού αναφέρεται στη σελ. 68) και L. Ghali - Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène (1955). Ή παράσταση της λήκυθου του Τάραντα άριθ. 1792 σχετίζεται από τη συγγραφέα ό.π. 99, 83 με τις παραστάσεις που έμπνέονται από τήν «Ίλιου Πέρσιν» του Άρκτίνου. Πρβλ. F. Brommer, Vasenlisten³ (1973), 403 κέ., J. Henle, Greek Myths (1973), 152 κέ. και E. Simon, AK. 7, 1964, 91 κέ.
106. Για τόν μοτίβο βλ. K. Bogen, Gesten in Begrüssungsszenen auf attischen Vasen (1969), 23 κέ., 35. G. Neumann, Gesten und Gebärden (1965), 59, 62. Ή L. Ghali - Kahil, που όπως αναφέρει ό.π. 99 σημ. 1 δέν έχει δει ή ίδια τόν άγγείο, θεωρεί ότι ό Μενέλαος πιάνει τήν Έλένη από τόν Ιμάτιο και έντάσσει έτσι τήν παράσταση σέ άλλη κατηγορία (L. Ghali - Kahil ό.π. 99, 83) και όχι στη δεύτερη (L. Ghali - Kahil ό.π. 102, 97 - 102) όπου πραγματικά άνήκει.
107. Βλ. παραπάνω σελ. 56 κέ.
108. ABV. 684, 71 bis. Για τήν άδεια της δημοσίευσης ευχαριστώ θερμά τόν έφορο του Μουσείου Ήρακλείου κ. Σ. Άλεξίου. Τό ποδι της κύλικας πρέπει νά συμπληρωθή με βάση τις άλλες κύλικες τύπου Σιάνα του Λυδού που είδαμε προηγουμένως. Ή κύλικα έχει ύψος μαζί με τη συμπληρωμένη βάση της 0,095 μ. και διάμετρο 0,238 μ. Προέρχεται από τήν Άθήνα, ειδικότερα από τήν περιοχή του Κηφισού, και είναι δώρο του γιατρού Μπελέκου πρós τόν συνάδελφό του Γιαμαλάκη. Τις μετρήσεις, τις σχετικές πληροφορίες και τις φωτογραφίες που δημοσιεύονται όφείλω στην καλοσύνη της επιμελήτριας του Μουσείου δ. Ά. Λεμπέση, τήν όποία ευχαριστώ θερμά.
109. Για παρόμοιες παραστάσεις μέσα σέ τόντο κυλίκων βλ. CVA. The Metropolitan Museum of Art, New York 2, πίν. 6, 6 α. J. Hoppin, Hb. Bf. 376.
110. Για τις συνθέσεις μέσα σέ κυκλικό τόντο βλ. T. B. L. Webster, JHS. 59, 1939, 103 κέ. E. F. Van Der Grinten, On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black - and Red - Figured Kylixes (1966) και C. Rolley, RA. 1972, 151 κέ.
111. Και αυτό τόν θέμα πρέπει νά πρωτοεμφανίστηκε στόν άττικό Κεραμεικό στό έργαστήρι του ζωγράφου C. Βλ. ABV. 60 και κυρίως 61, 13. Για τόν θέμα βλ. E. Christopoulou - Mortoja ό.π. 36 κέ.
112. Σ. Καρούζου, The Amasis Painter (1956), 3.
113. Για τόν ιερό γάμο βλ. M. Άνδρόνικος, Πελοποννησιακά 1, 1956, 288 κέ. και N. Κοντολέων, Χαριστήριον εις Ά. Όρλάνδον Α' (1965), 365 κέ., όπου και ή σχετική βιβλιογραφία. Για τή χειρονομία του «ανακαλύπτεσθαι» βλ. και X. Καρούζος, Χαριστήριον εις Ά. Όρλάνδον Γ' (1966), 271 κέ. και 278 κέ.
114. Πολύ κοντά ως πρós τή χρονολογία είναι ίσως ή διονυσιακή παράσταση που σώζεται άποσπασματικά στά όστρακα του «κώθωνα» του Λυδού στό Μουσείο της Άγοράς P 13426 (Hesperia 15, 1946, πίν. 22, 8) (Πί ν. 66 α).
115. Τό σωζόμενο ύψος του άγγείου είναι 0,27 μ. ABV. 109, 21· 685. Para. 44, 21. A. Rumpf ό.π. 28, 90.
- 115α. Άσυνήθιστη είναι και ή διακόσμηση του χείλους στόν άμφορέα αυτόν. Βλ. και D. von Bothmer, AK. 2, 1959, 7.

116. A. Rumpf δ.π. 9 σημ. 10 και J. Beazley, *Dev.* 41. Πιστεύουμε ότι το σύστημα της διακόσμησης του αμφορέα του Λούβρου F 29, πρέπει να έχει επηρεαστεί από τους « τυρρηνικούς » αμφορείς.

117. Στην πραγματικότητα είναι κι αυτά κλειστά, βρίσκονται όμως μέσα σε ανοικτά σέπαλα. Γενικά για το κόσμημα αυτό βλ. H. Mommsen, *Der Affecter* (1975), 33 κέ. και D. C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi* (1975), 5 κέ.

118. Για τα θέματα βλ. κυρίως M. I. Wiencke, *AJA.* 58, 1954, 285 κέ. E. E. Cabrici, *RM.* 27, 1912, 124 κέ., του ίδιου *ML.* 22, 1914, 477 κέ. C. Robert, *RM.* 33, 1918, 31 κέ. R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien* (1936), 82 κέ. C. Dugas, *AntCl.* 6, 1937, 14 κέ. K. Schefold, *JdI.* 52, 1937, 41 κέ. P. E. Arias, *RIA.* N.S. 4, 1955, 95 κέ. C. Mota, *RA.* 1957, 25 κέ. K. Schauenburg, *RM.* 71, 1964, 60 κέ. και J. Henle, *Greek Myths* (1973), 146 κέ. Πρβλ. επίσης G. Beckel δ.π. 28 κέ. K. Fittschen δ.π. 183 κέ. H. Steuben δ.π. 67 κέ. F. Brommer, *Vasenlisten*³ (1973), 333 κέ., 382 κέ., 393 κέ., 466 κέ. και έδω παραπάνω σελ. 56 και σημ. 241. Ή άλλωση της Τροίας επάνω στον αμφορέα του Λούβρου αριθ. F 29 είναι από τις πρωιμότερες παραστάσεις του θέματος στον αττικό μελανόμορφο ρυθμό.

119. Για το θέμα αυτό που θα το συναντήσουμε και άλλες φορές στο έργο του Λυδοῦ βλ. F. Vian, *REA.* 47, 1945, 5 κέ. Σ. Καρούζου, *BCH.* 79, 1955, 178 και κυρίως 186 κέ. G. Beckel δ.π. 50 κέ. F. Brommer, *Vasenlisten*³ (1973), 102 κέ. Του ίδιου, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage I, Herakles* (1971), 98 κέ.

120. F. Villard, *CVA.* Louvre 11, 107 κέ.

121. J. Boardman, *RA.* 1972, 57 κέ. και *JHS.* 95, 1975, 1 κέ.

122. Τις ίδιες κυματοειδείς γραμμές συναντούμε και σ' ένα όστρακο του Λυδοῦ από τους Δελφούς (FD. 5, 1908, 156, εικ. 646) (Πί ν. 70 δ), που πρέπει να είναι κάπως νεώτερο από τον αμφορέα του Λούβρου F 29. Το όστρακο αυτό προέρχεται από μεγάλο άγγείο, πιθανότατα από έναν κιονωτό κρατήρα (βλ. P. Perdrizet, *FD.* 5, 1908, 155, 218), που στην αρχαιότητα είχε σπάσει και είχε συγκολληθεί με συνδέσμους, όπως μπορούμε να κρίνουμε από τα ίχνη μιάς όπης στο δεξιό μέρος του όστράκου. Το ίδιο έχει συμβη και με τον κιονωτό κρατήρα του Harvard που θα δοῦμε παρακάτω, καθώς επίσης και με τον κιονωτό κρατήρα από το Όλυμπειο στο Έθνικό Μουσείο (βλ. παρακάτω σημ. 221).

123. Ύψος του κρατήρα 0,332 μ. *ABV.* 108,9.

124. Γενικά για τον κιονωτό κρατήρα βλ. παραπάνω σημ. 80. Βλ. επίσης και σημ. 287.

125. Στο *CVA.* USA 1, III E, 4 αναφέρεται ότι στο ένα πλακίδιο των λαβών έχουμε σειρήνα (πρβλ. και *ABV.* 108, 9). Στα πλακίδια όμως εικονίζονται σφιγγες. Βλ. D. Buitron, *Attic Vase Painting in New England Collections* (1972), 26. Οί σφιγγες αυτές νομίζουμε ότι δέν πρέπει να έχουν γίνει από το ίδιο το χέρι που κάνει τα ζώα και τα θηρία στα δευτερεύοντα σημεία των έργων του Λυδοῦ. Τα περιγράμματα του προσώπου, του σώματος, των φτερών και γενικά ή όλη έντύπωση είναι πολύ διαφορετικά από αυτά που ξέρουμε από τα έργα του αγγειογράφου μας. Για ανάλογες περιπτώσεις σε άγγεία του Λυδοῦ βλ. *ABV.* 110, 32, έδω παραπάνω σελ. 37 και παρακάτω σημ. 156.

126. Βλ. παραπάνω σημ. 61.

127. Για το συμβολισμό των πουλιών σε θεματικά παρόμοιες παραστάσεις βλ. H. Metzger - D. Van Berchem, *Gestalt und Geschichte, Festschrift Karl Schefold* (1965), 157 κέ.

128. Πρβλ. J. Beazley, *Attic Black-figure: a Sketch* (1928), 14. Για παράσταση αναγόμενη στο έπος συνηγορούν ίσως και οι « βοιωτικές » άσπίδες (βλ. παραπάνω σημ. 67) και πιθανόν και το « έξεργο » έπίσημα.

129. Για έπίσηματα άσπίδων βλ. G. H. Chase, *Harvard Studies in Classical Philology* 13, 1902, 61 κέ. M. Greger, *Schildformen und Schildschmuck bei den Griechen* (1908). J. M. Cook, *BSA.* 42, 1947, 87 κέ. A. Snodgrass, *Early Greek Armour and Weapons* (1964), 61 κέ. Για τη σημασία των έπισημάτων βλ. L. Lacroix, *Études d'Archéologie Classique* 1, 1955 - 6, 89 κέ. Το φίδι ως έπίσημα άσπίδας το συναντούμε και στην ύδρία του Λυδοῦ στη Villa Giulia αριθ. 42045 (*ABV.* 108, 17) (Πί ν. 70 γ) με παράσταση τεσσάρων πολεμιστών που μονομαχούν ανά ζεύγη. Το σύστημα της διακόσμησης στην ύδρία αυτή είναι το ίδιο που συναντήσαμε και στις άλλες ύδριες του Λυδοῦ. Ήν και δέ σώζεται σε καλή κατάσταση (της λείπει και ό λαιμός), πρέπει να θεωρηθη λίγο παλαιότερη από τον κιονωτό κρατήρα του Harvard. Ής προς το σχήμα της βρίσκεται πολύ κοντά στο σχήμα της ύδρίας του Λούβρου E 804 που είδαμε παραπάνω, έχει όμως μεγαλύτερη άνάταση. Το ύψος της (χωρίς το λαιμό) είναι 0,275 μ.

130. Ἡσίοδος, Ἀσπίς, 144 κέ. Ὁ F. Solmsen (Hesiodi, Ὁξφόρδη (1970)), ἀκολουθεῖ ἄλλη γραφή : « ἐν μέσσω δ' ἀδάμαντος ξην φόβος οὐ τι φατεῖός . . ».

131. Τὸ κόσμημα αὐτὸ τῶν περικνημίδων ὑπάρχει καὶ σὲ « χαλκιδικά » ἀγγεῖα, βλ. σχετικὰ A. Rumpf, Chalkidische Vasen (1927), 169.

132. Ὑψος τοῦ ἀγγείου 0,384 μ. ABV. 108,14 καὶ 685. A. Rumpf, Sakonides (1937), 27, 76.

133. Αὐτὸ τὴν κάνει νὰ φαίνεται ἀκόμη πιὸ ραδινή.

134. J. Beazley, Dev. 48. Μὲ Γηρυονομαχία ἴσως σχετίζεται καὶ μία ἄλλη παράσταση πάνω σ' ἓνα παλαιότερο ἀττικό ἔργο, μία κύλικα ποὺ ὁ J. Beazley τὴν κατατάσσει κοντὰ στὸν ζωγράφο C (ABV. 60,6 καὶ Para. 26,6).

135. ABV. 111, 52. Βλ. καὶ παρακάτω σημ. 493. Τὸ ἴδιο θέμα τὸ συναντοῦμε καὶ σ' ἓνα ἔργο τοῦ κύκλου του, βλ. ABV. 131, 6.

136. ABV. 133, 1 - 10· 136, 49, 56· 138· 147,1 καὶ Para. 55 κέ. Γιά τὸ θέμα βλ. P. A. Clement, Hesperia 24, 1955, 1 κέ. B. Neutsch, Ganymed (1949), 29 κέ. G. Beckel ὁ.π. 48 κέ. K. Fittschen ὁ.π. 150. F. Brommer, Herakles² (1974), 39 κέ. καὶ Vasenlisten³ (1973), 58 κέ. F. Brommer, Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage I, Herakles (1971), 49 κέ. Βλ. καὶ D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 97 σημ. 16.

137. Βλ. C. M. Robertson, CIQu. 19, 1969, 207 κέ. ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία καὶ D. Page, JHS. 93, 1973, 145 κέ. Γενικὰ γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ Στησίχορου στὴν τέχνη βλ. G. Bowra, Greek Lyrik Poetry² (1961), 119 κέ.

138. Γιά τὸ μοτίβο τοῦ τοξότη Ἡρακλῆ, βλ. V. M. Strocka, Piräusreliefs und Parthenosschild (1967), 56 σημ. 91.

139. Ὑψος τοῦ ἀμφορέα 0,363 μ. ABV. 110,32. Para. 44,32. A. Rumpf ὁ.π. 26, 46.

140. Βλ. H. Thiersch, Tyrrenische Amphoren (1899), 142 κέ. Ἀντίθετα ὁ K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (1964), πίν. 67 β, ὀνομάζει τὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995 « τυρρηνικό ». Τὸ ἴδιο καὶ ἡ I. Raab ὁ.π. 164, 11.

141. Στὸν ἀμφορέα μιᾶς ιδιωτικῆς συλλογῆς στὸ Μόναχο (I. Raab ὁ.π. πίν. 1) ὁ Πάρις δὲν τρέχει. Δημιουργεῖται ἔτσι χώρος δεξιὰ ἀπὸ τὴν παράσταση, ποὺ γεμίζει καὶ πάλι μὲ μιὰ γυναικεία μορφή ποὺ εἶναι ἀμέτοχη στὴ σκηνή ποὺ διαδραματίζεται.

142. Εἶναι δύσκολο νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ γλαῦκα κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Ἑρμῆ ἔχει κάποιο συμβολισμό. Γιά τὸ θέμα βλ. Σ. Καρούζου, Ἀγγεῖα Ἀναγυροῦντος (1963), 110 κέ., ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

143. Γιά συμπόσια βλ. J. M. Dentzer, RA. 1971, 215 κέ. καὶ κυρίως 244 κέ. B. Fehr, Orientalische und griechische Gelage (1971).

144. Διονυσιακὸ π.χ. θεωρεῖ τὸ θέμα ὁ A. Rumpf ὁ.π. 26, 46. Ἡ E. Christopoulou - Mortoja, Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (1964), 42, πιστεύει ὅτι ἔχουμε Διόνυσο, Ἀριάδνη καὶ κωμαστές. Ὁ J. Beazley (ABV. 110, 32) ἐκφράζει κάποιες ἐπιφυλάξεις.

145. ABV. 110, 32. Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 125.

146. W. Eugene Kleinbauer, AJA. 68, 1964, 363. Βλ. καὶ παρακάτω σημ. 156.

147. Κοκκιδωτοὺς ρόδακες ἔχουμε ἐπίσης πάνω σὲ ὄστρακα (ἀπὸ λουτροφόρο) τοῦ Κεραμικοῦ ἀριθ. 1673 (ABV. 110, 35 καὶ Para. 44, 35) (Πίν. 74γ), καθὼς καὶ σὲ μία ὑδρία τοῦ Κεραμικοῦ (Para. 45, ἐδῶ παραπάνω σελ. 43 κέ.) (Πίν. 29, 30). Γιά τοὺς κοκκιδωτοὺς ρόδακες στὰ μελανόμορφα ἀττικά ἀγγεῖα βλ. Σ. Καρούζου, Ἀγγεῖα Ἀναγυροῦντος (1963), 74 κέ.

148. Πολὺ κοντὰ στὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995 πρέπει νὰ βρίσκεται τὸ ὄστρακο ἀριθ. AP 295 ἀπὸ ἓνα πινάκιο στὴν Ἀθήνα (ABV. 111, 48) (Πίν. 72 β), ἴσως τὸ ὄστρακο μιᾶς ληκύθου στὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο στὴν Ἀθήνα ἀριθ. AP 587 (ABV. 111, 40) (Πίν. 73 β), τὰ ὄστρακα ἀπὸ ἓναν κιονωτὸ κρατήρα (;) ποὺ βρίσκονται στὴ Νεάπολη (ABV. 684) (Πίν. 75 β) μὲ παράσταση γαμήλιας πομπῆς (;) καὶ τὰ τρία (ἢ περισσότερα ;) πινάκια τῆς Φλωρεντίας μὲ παράσταση κρίσης τοῦ Πάρη (ABV. 111, 45) (Πίν. 71 α), μὲ Πηλέα καὶ Θέτιδα (ABV. 111, 46) (Πίν. 71 γ) καὶ μὲ κωμαστές (ABV. 111, 47) (Πίν. 71 β). (Τὸ δεύτερο ἀπ' αὐτὰ εἶναι λίγο νεώτερο). Κοντὰ στὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας καὶ στὴν ὑδρία τῆς Villa Giulia M. 430 ποὺ εἶδαμε παραπάνω, πρέπει ἴσως νὰ βρίσκωνται : 1. τὰ ὄστρακα ἀπὸ ἓναν κρατήρα ἢ λέβητα στὸν Κεραμικὸ (ABV. 107, 2 καὶ Para. 43) (Πίν. 75 α καὶ γ) καὶ 2. τὸ ὄστρακο ἀπὸ μία κύλικα τύπου Σιάνα (overlap) στὴν Ἀθήνα

ἀριθ. R. 107 (AP 1846) (ABV. 113, 77) (Π ί ν. 74 δ). Κοντά στον ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995 πρέπει νά βρίσκεται καί ἕνα ἄλλο ὄστρακο ἀπό κιον. κρατήρα πού βρίσκεται στό Ἀρχαιολ. Μουσείο τῆς Βαρκελώνης ἀριθ. 4486 (ABV. 108, 11). Φέρει παράσταση πομπῆς (;) (Π ί ν. 98 γ). Βλ. G. Trias de Arribas, *Ceramicas Griegas de la Peninsula Iberica*, Tomo I (1967), 100 ἀριθ. 247, Tomo II, 16 καί πίν. LIV, 2.

149. Πολύ κοντά στον ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας πρέπει νά τοποθετηθοῦν ἐπίσης τὰ ὄστρακα ἐνὸς κιονωτοῦ κρατήρα τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 637 (Π ί ν. 73 α) γιά τὰ ὁποῖα ὁ J. Beazley εἶχε ἐπιφυλάξεις ἂν πρέπει ν' ἀποδοθοῦν στον Λυδό (ABV. 115, 1 καί παραπάνω σημ. 79). Στὰ ὄστρακα αὐτὰ εἰκονίζεται ἀσφαλῶς ἡ κρίση τοῦ Πάρη (Βλ. A. Rumpf ὅ.π. 29, 104 καί I. Raab ὅ.π. 164, 12). Ἡ μορφή τοῦ Πάρη, ἂν καί δὲ σώζεται ὀλόκληρη, συγκρίνεται πολὺ καλὰ ὡς πρὸς τὸ χαρακτηριστικό περίγραμμα τῆς καί τις λεπτομέρειες μὲ τὴ μορφή τοῦ Πάρη στον ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κίνηση καί τὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν ὅμοιες εἶναι καί οἱ χαράξεις. Τὸ κόσμημα στὴν κάτω παρυφή τοῦ χιτῶνα τοῦ Πάρη τῶν Ἀθηνῶν ἐπαναλαμβάνεται καί στὶς παρυφές τῶν ἱματίων τῆς δεύτερης καί τρίτης θεᾶς τοῦ ἀμφορέα. Τὰ ἐλάχιστα ὑπολείμματα ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἑρμῆ δείχνουν ὅτι ὁ θεὸς φοροῦσε χιτωνίσκο καί ἱμάτιο ριγμένο στοὺς ὤμους, ὅπως ὁ Ἑρμῆς στον ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας, δὲν εἰκονίζοταν ὅμως σὲ ἀνοικτὸ διασκελισμό. Ἀνάμεσα στὰ σκέλη τοῦ θεοῦ ὑπάρχει κι ἐδῶ μία παρόμοια γλαύκα, περισσότερο ὅμως ὀρθωμένη γιὰ νὰ χωρέση στὸ στενότερο χῶρο καί χωρὶς χαρακτηριστὲς λεπτομέρειες πάνω ἀπὸ τὰ μάτια τῆς. Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ ὄστρακα αὐτὰ καί στον ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας εἶναι ἀσήμαντες. Δυσκολευόμαστε λοιπὸν νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἔγιναν ἀπὸ διαφορετικὸ χέρι. Στὰ ὄστρακα σώζεται πιθανὸν καί ἕνα ὑπόλειμμα ἀπὸ τὴν πρώτη θεά, ἂν ἀνήκουν σ' αὐτὴν τὰ ἴχνη πού καλύπτουν τὸ πίσω μέρος τῆς γλαύκας. Τότε ἡ πρώτη τουλάχιστον θεά θὰ εἰκονίζοταν στὸ ἀγγεῖο αὐτὸ σὲ ἔντονο διασκελισμό, κάτι δηλαδὴ ὄχι συνηθισμένο. Ἐνα ἄλλο ἀγγεῖο ὅπου οἱ θεὲς παριστάνονται μὲ μεγάλο διασκελισμὸ εἶναι ἡ οἰνοχόη στὸ Cambridge ἀριθ. 37.8 τοῦ ζωγράφου τῆς Ἀθηνᾶς (AJA. 41, 1937, 603, εἰκ. 1).

150. Ὑψος τοῦ ἀγγείου 0,35 μ. ABV. 109,25. Para. 44,25.

151. Ἐνα ὄστρακο τοῦ Λυδοῦ στὴν Ἐλευσίνα (ABV. 119, 22) (Π ί ν. 73 γ), πού χρονολογικὰ ἴσως βρίσκεται κοντὰ στὴν ὕδρια τοῦ Λούβρου E 804, ἀνήκει σ' ἕναν παρόμοιο ἀμφορέα τύπου Β, τὸν παλαιότερο πού ξέρουμε ἀπὸ τὸν Λυδό. Δὲν εἶναι βέβαιον ἂν ἡ παράστασή του ἦταν μέσα σὲ μετόπη, σίγουρα ὅμως δὲν εἶχε διακοσμητικὴ ζώνη ὡς ἐπίστεψη.

152. Γιὰ τὸ θέμα βλ. O. Touchefeu - Meyneir, BCH. 81, 1957, 716 κέ. G. Beckel, *Götterbeistand* (1961), 67 κέ. K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* (1969), 166 κέ. H. Steuben, *Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen* (1968), 34 κέ. F. Brommer, *Vasenlisten*³ (1973), 226 κέ. J. Beazley, *Dev.* 45. Βλ. ἐπίσης E. Diez, *ÖJh.* 38, 1950, 55 κέ. N. Weill, BCH. 86, 1962, 64 κέ. καί F. Brommer, AK. Beiheft 7 (1970), 53 κέ.

153. ABV. 109, 26, 29.

154. Ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν ἀμφορέα τοῦ Τάραντα (ABV. 109,26) πού θὰ ἐξετάσουμε παρακάτω.

155. Ὁ J. Charlton, AJA. 48, 1944, 259 βλέπει στοὺς θεατὲς τοὺς Ἀθηναίους πού προσφέρονταν στον Μινώταυρο ἢ τὸ ἀκροατήριον πού παρακολουθοῦσε μία ἀναπαράσταση τοῦ μύθου στὴν Ἀθήνα. Ὁ J. Beazley, *Dev.* 46 πιστεύει ὅτι σχετίζονται μὲ τοὺς νέους καί νέες πού προσφέρονταν στον Μινώταυρο. Βλ. καί παραπάνω σελ. 25, 41 κέ. καί J. Henle, *Greek Myths* (1973), 23 κέ.

156. Κοντὰ στοὺς ἀμφορεῖς τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995 καί τῆς Βασιλείας πρέπει νὰ βρίσκωνται: 1. τὰ ὄστρακα τῆς λουτροφόρου τοῦ Κεραμικοῦ ἀριθ. 1673 (Π ί ν. 74 γ), 2. τὸ ὄστρακο ἀπὸ μία ὕδρια (;) τοῦ Κεραμικοῦ (ABV. 109,20) (Π ί ν. 74 β) καί 3. τὸ πινάκιο ἀριθ. 1909 τοῦ Κεραμικοῦ (ABV. 112,55) (Π ί ν. 74 α), ὅλα μὲ παράσταση ἀποχαιρετισμοῦ νεκροῦ. Στὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα ἢ κάτω ζώνη φέρει πολλοὺς ρόδακες πού μᾶς θυμίζουν τοὺς ἀντίστοιχους πού εἶδαμε στον ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995. Ἴσως καί ἡ ζώνη αὐτὴ νὰ εἶναι ζωγραφισμένη ἀπὸ ἄλλο χέρι.

157. Ὑψος 0,36 μ. ABV. 109,28 καί Para. 44,28. A. Rumpf ὅ.π. 27,64.

158. J. Beazley, *Some Attic Vases in the Cyprus Museum* (1947), 6. Τοῦ ἴδιου στὸ *Festschrift Bernhard Schweitzer* (1954), 102. ABV. 109, 28, 229 καί Para. 108. H. Mommsen, *Der Affecter* (1975), 50.

159. ABV. 113,80 καί ἐδῶ σελ. 59.

160. Γιὰ τὸ θέμα βλ. J. Beazley, *Some Attic Vases in the Cyprus Museum* (1947), 6 κέ. καί 50. K. Schauenburg, AA. 80, 1965, 850 κέ. E. Vermeule, AK. 12, 1969,9 κέ. Βλ. ἐπίσης K. F. Johansen, *Acta Arch.* 31, 1960, 133 κέ. καί H. Mommsen, *Der Affecter* (1975), 56 κέ.

161. Ύψος του αμφορέα 0,34 μ. ABV. 109,27. A. Rumpf ό.π. 27,63.

162. Για τó θέμα βλ. F. Brommer, Herakles (1953), 7 κέ. G. Beckel ό.π. 54 κέ. K. Schauenburg, JdI. 80, 1965, 79 και σημ. 11,97 κέ. H. Steuben ό.π. 17 κέ. K. Fittschen ό.π. 76 κέ. F. Brommer, Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage I, Herakles (1971), 102 κέ. Τοῦ ἴδιου Vasenlisten³ (1973), 109 κέ. Βλ. ἔπίσης G. Bendinelli, Ausonia 10, 1921, 131 κέ. καὶ H. Marwitz, ÖJh. 46, 1961- 63, 76 κέ.

163. K. Schauenburg ό.π. 82.

164. Ὁ ἴδιος τρόπος ἀπόδοσης τοῦ ματιοῦ ὑπάρχει καὶ σὲ κεφαλῆς ποὺ εἶναι ζωγραφισμένες πάνω σὲ πλακίδια λαβῶν ἀπὸ κιον. κρατῆρες, ὅπως εἶναι τοῦ Leningrad (Πί ν. 72 α) καὶ τοῦ Βρετ. Μουσείου ἀριθ. 1948. 10 - 15.1 (Πί ν. 7 β). Αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ ὀφείλεται στὸ μεγάλο μέγεθος τῶν κεφαλῶν, ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀπόδοση τέτοιου εἶδους λεπτομερειῶν ἀκόμη καὶ ὅταν ὁ ἀγγειογράφος δὲν ἔχη κατακτῆσει καλὰ τὰ μυστικά τῆς χάραξης.

165. Ύψος τοῦ ἀγγείου 0,367 μ. ABV. 109,26 καὶ A. Rumpf ό.π. 27,65. Ὁ αμφορέας αὐτὸς καὶ ὁ αμφορέας τοῦ Cabinet des Médailles ἀριθ. 206 ἴσως εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου κεραμέα.

166. Τὸ ἴδιο συμβαίνει π.χ. σὲ ὄστρακα τοῦ Κεραμικοῦ, ABV. 107,2. Para. 43 (βλ. παραπάνω σημ. 148) (Πί ν. 75 γ).

167. Για τó θέμα βλ. H. Steuben ό.π. 24 κέ. P. Courbin, BCH. 76, 1952, 347 κέ. καὶ κυρίως 370 κέ. F. Brommer, Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage I, Herakles (1971), 123 κέ. Τοῦ ἴδιου Vasenlisten³ (1973), 153 κέ. Πρβλ. C. Dugas, REA. 45, 1943, 18 κέ. καὶ Recueil Charles Dugas (1960), 85 κέ. K. Fittschen, Gymnasium 77, 1970, 161 κέ.

168. Para. 45. Ἡ ὕδρια αὐτὴ ἀναφέρεται καὶ παραπάνω σημ. 73 καὶ 77.

169. ABV. 109, 19.

170. Για τó κόσμημα αὐτό, ποὺ εἶναι τυπικὸ σὲ πολλὲς ὕδριες τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ, βλ. E. Diehl, Die Hydria (1964), πίν. 34 κέ. Ὁ Λυδὸς πρέπει νὰ εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους ἀγγειογράφους, ἂν ὄχι ὁ πρῶτος, ποὺ τὸ χρησιμοποίησε σὲ ὕδριες, ὅπως π.χ. στὴν ἀδημοσίευτη ὕδρια ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. P 998 ποὺ ἀναφέραμε στὴ σημ. 62. Τὸ ἴδιο κόσμημα (ὅπως κυρίως στὴν ὕδρια τοῦ Göttingen) συναντοῦμε καὶ σ' ἓνα νεώτερο ἔργο τοῦ Λυδοῦ στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἀπὸ τὸ Ὀλυμπιεῖο. Πρόκειται γιὰ ἓναν κιον. κρατῆρα (ὄστρακα) (Para. 45 καὶ ἐδῶ σημ. 221). Τὸ κόσμημα βρίσκεται στὸ πάνω μέρος τῆς στεφάνης τοῦ ἀγγείου.

171. Σπάνιο εἶναι τὸ μοτίβο τῆς ἄκρης τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο τοῦ νέου. Ἴσως ἐπιδίωξη τοῦ ἀγγειογράφου ἦταν νὰ παραστήσῃ τὸ ἱμάτιο νὰ καλύπτῃ τὴν πλάτη τοῦ νέου καὶ ὄχι τὸ στήθος.

172. J. Beazley, AE. 1937, 15. Για τó θέμα αὐτὸ σὲ ὕδριες βλ. καὶ H. Mommsen, Der Affector (1975), 63.

172a. Για δρομεῖς βλ. J. Jüthner, Die athletischen Leibesübungen der Griechen II, 1 (1968), 95 κέ.

173. Ἡ λέξη εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ ἀγγεῖο François (Πί ν. 91 β). Στὸ ἀγγεῖο αὐτό, στὴν παράσταση τῆς καταδίωξης τοῦ Τρωίλου, ὁ Πρίαμος κάθεται σ' ἓνα παρόμοιο ἔδρανο ποὺ ὀνομάζεται « θῆκος ». Βλ. A. Minto, Il Vaso François (1960), 112 καὶ L. D. Caskey - J. D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston III (1963), 4.

174. E. Kunze, Olympiabericht, 4, 164 κέ.

175. Για τὶς ἀρχαῖες πηγές ποὺ ἔχουν σχέση με τὴν ἱδρυση ἢ τὴν « ἀναδιοργάνωση » τῶν Μεγάλων Παναθηναίων βλ. J. D. Davison, JHS. 78, 1958, 23 κέ. ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Πρβλ. ἔπίσης P. E. Corbett, JHS. 80, 1960, 57 κέ. καὶ J. D. Davison, JHS. 82, 1962, 141 κέ.

176. Ἴδιους τύπους χαίτης βρίσκουμε καὶ σ' ἓνα ὄστρακο ἀπὸ κάλυκα στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀγορᾶς ἀριθ. P 1131 (ABV. 107,4), ποὺ πρέπει ἴσως νὰ εἶναι παλαιότερο ἀπὸ τὶς δύο ὕδριες. Ἐνα ἄλλο ὄστρακο τοῦ Μουσείου τῆς Ἀγορᾶς ἀριθ. P 16563 (ABV. 112,63) εἶναι πιθανῶς νεώτερο.

177. Ύψος τῆς κύλικας 0,12 μ., διάμετρος 0,25 μ. ABV. 112,65 καὶ Para. 44,65.

178. Για τó θέμα βλ. P. Mingazzini, Reale Accademia Nazionale dei Lincei 4, 1925, 413 κέ. N. Himelmann - Wildschütz, MWPr. 1960, 41 κέ. K. Schauenburg, Gymnasium 70, 1963, 113 κέ. P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei (1965), 14 κέ. E. Simon, Opfernde Götter (1953), 88 κέ. H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jhs. v. Chr. (1965), 23 κέ. K. Bogen, Gesten in Begrüssungsszenen auf attischen Vasen (1969), 1 κέ. F. Brommer, Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage I, Herakles (1971), 125 κέ. Τοῦ ἴδιου Vasenlisten³ (1973), 159 κέ. Βλ. ἔπίσης J. Henle, Greek Myths (1973), 75 κέ. Ὁ J. Boardman, RA.

1972, 60 κέ. δίνει στις αττικές παραστάσεις του μύθου στα χρόνια των Πεισιστρατιδών πολιτική χροιά.

179. Πρβλ. G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965), 34.

180. C. Drago, CVA. Taranto 3, III H, 5. ABV. 112, 65.

181. Ίλιάδα Υ, 318 κέ. και 438 κέ.

182. Για την παρουσία θεών σε δημικά «ἐπεισόδια» βλ. G. Beckel δ.π. 13 κέ. και κυρίως 18 κέ.

183. Όμοιότητα με τα αλογα της κύλικας του Τάραντα αριθ. 20137 παρουσιάζει ένα μικρό τμήμα από τον πίνακα αριθ. 2546 (ABV. 113, 85) (Πί ν. 77 δ) που βρέθηκε στην Ακρόπολη.

184. Το κόσμημα αυτό υπάρχει και σ' ένα δορακόν (Πί ν. 71 γ, δεξιά) που πιθανώς ανήκει στο πινακίο με τον Πηλέα και την Θέτιδα στο Μουσείο της Φλωρεντίας, που αναφέραμε παραπάνω στη σημ. 148.

185. Για τη χειρονομία αυτή βλ. K. Bogen δ.π. 52 κέ.

186. Έχει ύψος 0,114 μ. και διάμετρο 0,254 μ. ABV. 113,70 και Para. 45,70.

187. Και οι δύο κύλικες βρέθηκαν, όπως αναφέρεται, στις 8 του Οκτωβρίου του 1925 στη Via di Palma στον Τάραντα. Δεν μπορέσαμε να εξακριβώσουμε αν πραγματικά προέρχονται και από τον ίδιο τάφο. Βλ. C. Drago δ.π. 4 κέ.

188. Η υπόθεση μήπως έχουμε όπλιτοδρόμους είναι μάλλον άπιθανη, αφού οι πολεμιστές κρατούν δώρατα. Αν και δεν έχουμε σαφείς μαρτυρίες, από παραστάσεις σε αγγεία φαίνεται ότι οι όπλιτοδρόμοι έτρεχαν χωρίς δώρατα. Βλ. E. N. Gardiner, JHS. 23, 1903, 288. Για τους όπλιτοδρόμους βλ. E. N. Gardiner δ.π. 280 κέ., του ίδιου Athletics of the Ancient World (1930), 140 κέ. και Greek Athletic Sports and Festivals (1910), 285 κέ. Βλ. επίσης J. Jüthner, Die athletischen Leibesübungen der Griechen II, 1 (1968), 112 κέ.

189. Πιθανώς να πρόκειται για οϊωνό.

190. Στον Λυδό νομίζω ότι πρέπει να ανήκει και το δορακόν από μία κύλικα τύπου Σιάνα (overlap), που βρίσκεται στην ιδιωτική συλλογή Scaglione στους Λοκρούς (βλ. E. Lissi, Atti e Memorie della Società Magna Grecia, 1961 (Nuova Serie IV), 121 κέ. αριθ. 213, πίν. 59, 213) (Πί ν. 77 γ). Σώζεται το πάνω μέρος ενός πολεμιστή με κράνος, ασπίδα και δόρυ. Ός προς τις λεπτομέρειες ό πολεμιστής αυτός είναι πανομοιότυπος με αυτούς που είδαμε στην κύλικα του Τάραντα αριθ. 20129 (πρβλ. E. Lissi δ.π., που το συγκρίνει με την κύλικα αριθ. 20129). Μπροστά από τον όπλίτη διακρίνεται το πάνω μέρος μιάς ίματιοφόρου μορφής. Το έντονο καμπούρωμα της πλάτης είναι κι αυτό ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της ζωγραφικής του Λυδού.

191. Ύψος της κύλικας 0,114 μ., διάμετρος 0,212 μ. ABV. 112 κέ. και Para. 44,69.

192. Έχει ύψος 0,107 μ. και διάμετρο 0,231 μ. ABV. 113,73 και Para. 45,73.

193. Ύψος 0,12 μ., διάμετρος 0,215 μ. Para. 46.

194. Ύψος 0,098 μ., διάμετρος 0,235 μ. ABV. 113,71 και Para. 45,71.

195. Ύψος κύλικας 0,108 μ., διάμετρος 0,227 μ. ABV. 113,72 και Para. 45,72.

196. ABV. 113,75.

197. Ύψος 0,12 μ., διάμετρος 0,24 μ. Para. 46.

198. Γενικά ό Τάραντας ήταν μία μεγάλη αγορά αττικών κυλίκων τύπου Σιάνα. Βλ. J. Boardman, Athenian Black Figure Vases (1974), 23.

199. Ό C. Drago δ.π. 4 αποδίδει την κύλικα στην «bottega di Lydos».

200. Σύγχρονα με την κύλικα του Τάραντα αριθ. 20273, ό ίδιος αυτός τεχνίτης πιστεύουμε ότι ζωγράφισε τό ίδιο θέμα και σε μία κύλικα τύπου Σιάνα στο Göttingen αριθ. H. 56 (Para. 46) (Πί ν. 34 β). Σώζονται σε δορακά τμήματα από τέσσερις πολεμιστές που τρέχουν προς τ' αριστερά, ενώ από τα επισήματα των ασπίδων, που αποδίδονται με λευκό πάλι επίθετο χρώμα, σώζονται ένας όφθαλμός και ένας τρίποδας με περισσότερη φροντίδα καμωμένος απ' ό,τι στην κύλικα του Τάραντα. Τα περιγράμματα όμως των μορφών και οι χαρακτές λεπτομέρειες είναι πανομοιότυπες στα δύο έργα. Σωζόμενο ύψος 0,059 μ. και σωζόμενο μήκος 0,096 μ. Για την άδεια απεικόνισης αυτών των δορακών και για τις μετρήσεις ευχαριστώ θερμά τη Διεύθυνση της Αρχαιολογικής Συλλογής του Πανεπιστημίου του Göttingen.

201. J. Beazley, Dev. 49.

202. Ό C. Drago δ.π. 3 βλέπει και σ' αυτό τό έργο στοιχεία της σχολής του Λυδού.

203. Ό C. Drago δ.π. 3 κέ. δέχεται την κύλικα ως έργο του ίδιου του Λυδού.

204. 'Ο C. Drago δ.π. 3 δέχεται και αυτό το έργο ως έργο του Λυδοῦ.

205. 'Ο C. Drago δ.π. αποδίδει και αυτήν την κύλικα στην « bottega di Lydos ».

206. Para. 46 και ABV. 115,5.

207. Πιθανώς το ίδιο χέρι που έκαμε την κύλικα της Κοπεγχάγης να ζωγράφισε και τα όστρακα μιας κύλικας τύπου Σιάνα με πολεμιστές στο Μουσείο της Κατάνης. Βλ. *Fasti Archaeologici* 14, 1959, πίν. 9 (πάνω δεξιά) και Bd'A. 45, 1960, 250, εικ. 6, 2.

208. 'Η E. Fabbricotti, Arch. Clas. 21, 1969, 83 κέ., δημοσιεύει μια κύλικα τύπου Σιάνα από ιδιωτική συλλογή στη Ρώμη, που την κατατάσσει επίσης στη « scuola di Lydos » και πιστεύει ότι την έχει ζωγραφίσει το ίδιο χέρι που έχει ζωγραφίσει και την κύλικα του Τάραντα αριθ. I. G. 4492 που είδαμε παραπάνω (βλ. E. Fabbricotti δ.π. 84). Πραγματικά οι ομοιότητες ανάμεσα στις δύο αυτές κύλικες πείθουν για κάτι τέτοιο. 'Η κύλικα της ιδιωτικής συλλογής της Ρώμης μαζί με την κύλικα της Κοπεγχάγης και με δύο άλλες, από τις οποίες ή μια βρίσκεται στο 'Εθνικό Μουσείο αριθ. 445 (ABV. 113,83· Para. 45, έδω παρακάτω σημ. 510 και Π i v. 76 γ) και ή άλλη στο εμπόριο (βλ. ΑΔ. 26, 1971, Χρονικά, πίν. 567, πάνω αριστερά), πρέπει να είναι τα καλύτερα έργα που έχουμε ως σήμερα από αυτόν τον αγγειογράφο. 'Η κύλικα της Ρώμης έχει και στις δύο πλευρές της γυμνούς κωμαστές που ανάμεσά τους παρεμβάλλονται ιματιφόρες μορφές. Στο τόντο βρίσκουμε ένα σκυλί που σηκώνει ένα από τα μπροστινά του πόδια, όπως και ή σφίγγα της κύλικας της συλλογής Γιαμαλάκη στο 'Ηράκλειο. 'Η χάραξη είναι πολύ φροντισμένη. Το σχήμα της κύλικας, το διακοσμητικό της σύστημα και οι παραστάσεις έχουν όλα τα τυπικά γνωρίσματα του Λυδοῦ και της σχολής του. Για τόν αγγειογράφο όλων αυτών των κυλικών βλ. παραπάνω σελ. 91 και σημ. 510.

209. Σχετικά με τόν όρο « πινάκιο » βλ. J. Boardman, BSA. 49, 1954, 186 κέ. D. Callipolitis - Feytmans, BCH. 79, 1955, 467. X. Παπαδοπούλου - Κανελλοπούλου, ΑΔ. 27, 1972, Μελέται, 227 σημ. 20.

210. Για τα πινάκια του Λυδοῦ βλ. και D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 87 κέ.

211. Διάμετρος του πινακίου 0,22 μ. ABV. 112,54 και Para. 44,54. A. Rumpf δ.π. 25, 28. Βλ. και παρακάτω σημ. 392.

212. Για την παράσταση των μορφών που τρέχουν βλ. L. Gründel, Die Darstellung des Laufens in der griechischen Kunst (1934).

213. D. Robinson, AJA. 36, 1930, 353 κέ. G. Moretti, Arch. Clas. 4, 1952, 12. J. Beazley, Dev. 47 και D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 109.

214. 'Ανδρικά « χαρακτηριστικά » σε γυναικείες μορφές είναι εξαιρετικά σπάνια στο έργο του Λυδοῦ. Βλ. παρακάτω σημ. 451.

215. Για τους Βορεάδες βλ. L. Rocchetti, EAA. II, 140. J. Beazley, Dev. 47 και 110, σημ. 31 και 32. K. Fittschen δ.π. 197.

216. Βλ. D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 109. Και οι Διόσκουροι από τη γραπτή παράδοση μάς παραδίδονται με φτερά. Βλ. 'Ομηρικός Ύμνος 33 (Εἰς Διοσκούρους), 12 κέ.

217. Στόν αττικό Κεραμεικό ή πετυχημένη προσαρμογή μιας τρέχουσας φτερωτής μορφής μέσα στην κυκλική επιφάνεια πιθανώς οφείλεται στόν ζωγράφο C (βλ. π.χ. D. von Bothmer, Greek Vase Painting, εικ. 5. P. Arias, Enciclopedia Classica, Sezione 3, Volume 11, Tomo 5, 1963, εικ. 40). 'Οπωσδήποτε όμως ή παράσταση στό πινάκιο του Λυδοῦ είναι πολύ πιο πειστική.

218. Τήν ίδια κόμμωση συναντούμε και στην κύλικα του Τάραντα αριθ. I. G. 4492, που την αποδώσαμε σ' ένα ζωγράφο του εργαστηρίου του Λυδοῦ.

219. Βλ. παραπάνω σημ. 164.

220. Τόν ίδιο τρόπο απόδοσης των κανθών βρίσκουμε επίσης και σε άλλους αγγειογράφους, όπως π.χ. στόν Κλειτία. Για τη σχέση Κλειτία και Λυδοῦ βλ. παραπάνω σελ. 87 κέ.

221. Κοντά στην κύλικα του Τάραντα αριθ. 20137 και στό πινάκιο του Harvard αριθ. 1959. 127 πρέπει να βρίσκεται ό κιονωτός κρατήρας της 'Ακρόπολης αριθ. 631 (ABV. 108,6 και Para. 44,6) (Π i v. 77a και β). 'Η δήλωση με στιγμές της λάχνης μιας μορφής που ταυτίζεται με τόν Τίτυο στό άγγείο αυτό είναι μοναδική. Νέωτερος από τόν κρατήρα αυτόν είναι ένας άλλος κιον. κρατήρας στό 'Εθνικό Μουσείο από τό 'Ολυμπείο (Para. 45 και έδω σημ. 122 και 170), που σώζει παράσταση μαινάδων και σατύρων. Τό δεύτερο και τρίτο όστρακο της περιγραφής του Beazley (Para. 45) κολλοῦν στό λαιμό του

ἄγγειου, πού μαζί μέ τὸ χεῖλος μᾶς ἔχει σωθῇ ὁλόκληρος. Ἀπ' αὐτὴν τῇ συγκόλληση βγαίνει ὅτι μπροστά ἀπὸ τὴ μαινάδα τοῦ ὀστράκου β, προπορευόταν ὁ σάτυρος μέ τοὺς διπλοὺς αὐλοὺς. Οἱ παραστάσεις βρίσκονται μέσα σὲ μετόπες καὶ ἡ κάθετη ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ χεῖλους κοσμεῖται μέ λοξὲς ζικ-ζάκ γραμμές. Τὰ πλακίδια τῶν λαβῶν κοσμοῦνται μέ ἀνθεμωτοὺς σταυρούς (πρβλ. σημ. 60), ἐνῶ ὡς τώρα στὴ θέση αὐτὴ βρίσκαμε προτομές ἢ σφίγγες. Ἡ πολὺ ἀποσπασματικὴ κατάσταση τοῦ ἄγγειου δὲν ἐπιτρέπει νὰ μιλήσουμε μέ βεβαιότητα γιὰ τὸ θέμα. Ὁ Beazley μιλά γιὰ ἐπιστροφή Ἡφαιστου ἀλλὰ μέ ἐρωτηματικό. Δυσκολίες γιὰ μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα παρουσιάζει ἡ πολὺ ὑψωμένη ὀπλὴ τοῦ ἡμίονου (;). Ὁ κρατήρας αὐτὸς πρέπει νὰ εἶναι παλαιότερος ἀπὸ τὸν ἐνεπίγραφο λέβητα τοῦ Λυδοῦ πού θὰ δοῦμε παρακάτω.

222. Διάμετρος τοῦ πινακίου 0,265 μ. ABV. 112,56 καὶ Para. 44,56. A. Rumpf ὁ.π. 25,26.

223. Γιὰ τὸ θέμα βλ. D. von Bothmer, Bull. Mus. Fine Arts, Boston 47, 1949, 85 κέ. K.F. Johansen, *The Iliad in Early Greek Art* (1967), 92 κέ. καὶ 258. Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), 2 καὶ σημ. 3. K. Fittschen ὁ.π. 176 κέ. F. Brommer, *Vasenlisten*³ (1973), 366 κέ.

224. Τὸ ἴδιο συναντοῦμε καὶ στὸ πινάκιο τοῦ Κεραμικοῦ ἀριθ. 1909 πού ἀναφέραμε στὴ σημ. 156.

225. Ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ ἔργα πρέπει ἴσως νὰ τοποθετηθοῦν ὄστρακα ἀπὸ μιὰ πυξίδα νικοστεινικοῦ τύπου ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἀριθ. 2187 (ABV. 111, 44) (Πί ν. 73 δ). Ἀντίθετα ἢ D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 104, θεωρεῖ τὸ πινάκιο τῶν Ἀθηναίων ἀριθ. 507, ὅπως καὶ τὸ πινάκιο τοῦ Κεραμικοῦ ἀριθ. 1909 πού ἀναφέραμε στὴς σημ. 156 καὶ 224, ὡς δύο ἀπὸ τὰ πιὸ ὕψιμα ἔργα τοῦ Λυδοῦ.

226. Στὸν Λυδὸ πιστεύουμε ὅτι πρέπει νὰ ἀποδοθῇ καὶ ἓνα πολὺ ἀποσπασματικὸ πινάκιο ἀπὸ τὴ βόρεια κλιτὴ τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. AP 1901 (C. Roebuck, *Hesperia* 9, 1940, 228, ἀριθ. 219) (Πί ν. 75 δ) μέ παράσταση πιθανῶς τέθριππου. Ὁ C. Roebuck ὁ.π. τονίζει τὴν προσεκτικὴ δουλειὰ τοῦ ἔργου, τὸ ὅποιο ὡς σήμερα δὲν ἔχει ἀποδοθῇ σὲ κανέναν ἀγγειογράφο. Οἱ ὁμοιότητες τοῦ σωζόμενου τμήματος τοῦ ἀλόγου μέ τὰ φτερωτὰ ἄλογα τῆς κύλικας τοῦ Τάραντα ἀριθ. 20137, καθὼς καὶ μέ τὰ ἄλογα τοῦ Τρωίλου στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 1685 (ABV. 109, 24 καὶ 685, 24) (Πί ν. 46 α), πού θὰ δοῦμε παρακάτω, εἶναι ἐμφανεῖς. Ὁ τρόπος πού χαράζεται ἡ οὐρά, τὰ καπούλια τοῦ ἀλόγου καὶ τὸ περίγραμμα στὸ πίσω μέρος τοῦ ζώου προδίδει, νομίζω, τὸ χέρι τοῦ Λυδοῦ. Τὸ πινάκιο αὐτὸ πρέπει χρονικὰ νὰ βρίσκειται μετὰ τὴν κύλικα τοῦ Τάραντα ἀριθ. 20137, ὅπως μᾶς δείχνει ἡ λεπτὴ καὶ «φίνα» χάραξή του. Ἡ παράσταση ἐδῶ περιβάλλεται ἀπὸ δύο διακοσμητικὰ ζῶνες. Αὐτὸ μᾶς δείχνει ὅτι τὸ διακοσμητικὸ σύστημα τοῦ πινακίου αὐτοῦ ἦταν τὸ ἴδιο μ' ἐκεῖνο πού βρίσκουμε καὶ σ' ἄλλα πινάκια τοῦ Λυδοῦ (ἤδη ὁ C. Roebuck ὁ.π. τὸ ἔχει συγκρίνει μ' ἓνα ἀπὸ αὐτὰ), πού χρονικὰ πιστεύουμε ὅτι εἶναι νεώτερα ἀπὸ τὸ πινάκιο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηναίων ἀριθ. 507 (γιὰ τὰ πινάκια αὐτὰ τοῦ Λυδοῦ βλ. παρακάτω σημ. 460 καὶ 493). Ἡ τοποθέτηση ἐνὸς τέτοιου θέματος, ὅπως εἶναι τὸ τέθριππο, μέσα σ' ἓνα τόντο καὶ ἡ τολμηρὴ σύντμηση τοῦ τροχοῦ ἀποδεικνύουν τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ ἀγγειογράφου του. Ἡ D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 90 καὶ 116 κέ. ἀποδίδει τὸ πινάκιο αὐτὸ, ὡς σχῆμα, στὸ ἐργαστήρι τοῦ Λυδοῦ, καὶ στὴ σελ. 317, 16 ὡς πρὸς τὴ ζωγραφικὴ παράσταση σημειώνει: «*pas loin de Lydos*». Ἡ ἀποψη αὐτὴ, σύμφωνα μέ τὴ σημείωση τῆς Feytmans, εἶναι τοῦ J. Beazley.

227. Διάμετρος τῆς κύλικας 0,30 μ. ABV. 113,81 καὶ Para. 45,81. A. Rumpf ὁ.π. 24,21.

228. J. Beazley, *Dev.* 47 καὶ κυρίως W. Kraiker, *AM.* 59, 1934, 4 κέ. Γιὰ «*merrythought*» κύλικες βλ. καὶ J. Beazley ὁ.π. 108, σημ. 53. Ἴσως ἀπὸ κύλικα «*merrythought*» προέρχεται καὶ τὸ ὄστρακο τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ἀριθ. 1492 (ABV. 113, 82) (Πί ν. 79 γ). Γιὰ τὸ ὄστρακο αὐτὸ βλ. παρακάτω σημ. 250.

229. W. Kraiker ὁ.π. 1.

230. Γιὰ ἀνάλογα θέματα βλ. W. Zschietzschmann, *AM.* 53, 1928, 17 κέ. J. Boardman, *BSA.* 50, 1955, 51 κέ. D. Kurtz - J. Boardman, *Greek Burial Customs* (1971), 58 κέ. καὶ 350, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

231. ABV. 109, 20 (;) (Πί ν. 74 β) πιθανῶς ἀπὸ ὕδρια· ABV. 110, 35 (Πί ν. 74 γ), 36 (;) ἀπὸ λουτροφόρους· ABV. 112, 55 (Πί ν. 74 α) ἀπὸ πινάκιο. Γιὰ εἶδη ἀγγείων πού φέρουν ἀνάλογες παραστάσεις βλ. T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (1972), 108 καὶ D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 105 σημ. 50.

232. Γιὰ τὴ χειρονομία βλ. G. Neumann ὁ.π. 86.

233. Ίλιάδα Ω, 719 κέ.

234. Στά χρόνια της κύλικας του Κεραμεικού, μάλιστα λίγο μετά από την κύλικα του Τάραντα αριθ. 20137 και το πινάκιο των Ἀθηνῶν αριθ. 507, πρέπει να τοποθετηθῇ ένα από τα καλύτερα έργα του Λυδοῦ που μᾶς ἔχουν σωθῇ. Πρόκειται για μιὰ λουτροφόρο του Μουσείου Ἀκροπόλεως (Para. 45, όπου ἀναφέρεται ὅτι ἓνα ὄστρακο τοῦ ἔργου αὐτοῦ βρίσκεται σήμερα σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὸ New Jersey). Σύγχρονο μὲ τὴ λουτροφόρο, πού ἀναφέραμε παραπάνω, πρέπει νὰ εἶναι ἓνα ἄλλο ὄστρακο ἀπὸ λουτροφόρο στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν αριθ. P 21702 (ABV. 110, 36).

235. Τὸ ὕψος τῶν πινάκων εἶναι 0,37 μ. ABV. 113,84 καὶ 685. A. Rumpf ὁ.π. 25,35.

236. Γιά ταφικὲς πλάκες βλ. J. Boardman, BSA. 50, 1955, 51 κέ.

237. Μία πρώτη μορφή αὐτῶν τῶν πλοκάμων μποροῦμε νὰ δοῦμε στὴ Θέτιδα τοῦ πινακίου τῆς Φλωρεντίας αριθ. 102 β πού ἀναφέραμε παραπάνω στὴ σημ. 148.

238. Ὑψος τοῦ ἀμφορέα 0,465 μ. ABV. 109,24 καὶ 685. A. Rumpf ὁ.π. 27,67.

239. ABV. 109,24. Βλ. καὶ παραπάνω σελ. 61 καὶ παρακάτω σημ. 393.

240. Γιά τὴ χειρονομία αὐτῆ βλ. G. Neumann ὁ.π. 67 κέ. K. Bogen ὁ.π. 4 καὶ 81 σημ. 18.

241. N. Himmelman - Wildschütz, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst (1967), 8. Βλ. καὶ J. Henle, Greek Myths (1973), 14 κέ. καὶ κυρίως 17 κέ.

242. E. Buschor, Griechische Vasen² (1969), 119.

243. Βλ. L. Ghali - Kahil ὁ.π. 76,26.

244. Γιά τὸ θέμα βλ. M. Heidenreich, MdI. 4, 1951, 103 κέ. G. Beckel ὁ.π. 26. H. Steuben ὁ.π. 58 κέ., 121 καὶ 127. K. Fittschen ὁ.π. 171 κέ. K. Schauenburg, JdI. 85, 1970, 46 κέ. F. Brommer, Vasenlisten³ (1973), 357 κέ. Βλ. ἐπίσης E. Kunze, Archaische Schildebänder (1950), 140 κέ. A. Rocco, Arch. Clas. 3, 1951, 168 κέ. C. Mota, RA. 1957, 2, 25 κέ. K. Schauenburg, BJb. 161, 1961, 218 κέ. N. Kunisch, AA. 1965, 394 κέ. M. Robertson, Bull. Inst. Class. Stud. Lond. 17, 1970, 11 κέ. A. Cambitoglou - J. Wade, AK. 15, 1972, 90 κέ. J. Henle, Greek Myths (1973), 130 κέ. K. Schauenburg, Antike und Abendland 20, 1974, 88 κέ.

245. Βλ. H. Steuben ὁ.π. 60.

246. ABV. 113,80 καὶ Para. 45,80.

247. Τὸ μεγαλύτερο ὄστρακο ἔχει μῆκος 0,132 μ. καὶ ὕψος 0,082 μ.

248. Βλ. σημ. 228. Παλαιότερο ἀπὸ τὴν κύλικα τῆς Ὀξφόρδης πρέπει νὰ εἶναι τὸ ὄστρακο μιᾶς κύλικας πού βρίσκεται σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς Βασιλείας (ABV. 113, 78 καὶ Para. 45, 78) (Πί ν. 78 α) καὶ πού τὸ σωζόμενο μῆμα του ἔχει μῆκος 0,22 μ. Ὡς σχῆμα ἡ κύλικα αὐτὴ, προδρομικὴ μορφή τῶν ταινιωτῶν μικρογραφικῶν κυλίκων, θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελέσῃ συνδυατικὸ κρίκο ἀνάμεσα στὶς ταινιωτὲς κύλικες καὶ στὶς κύλικες τύπου Σιάνα, ὅπως ἀποτελοῦν καὶ οἱ κύλικες τύπου Γορδίου (Gordion cups), βλ. J. Beazley, JHS. 49, 1929, 265 κέ. Ὁ Beazley (ABV. 113, 78) θεωρεῖ τὴν κύλικα τῆς Βασιλείας ὡς « Siana cup or the like », ἐνῶ ὁ K. Scheffold, Meisterwerke griechischer Kunst (1960), 152, 134, τὴν χαρακτηρίζει ὡς ταινιωτή. Ἀπὸ « Siana cup or the like » προέρχεται κατὰ τὸν J. Beazley καὶ ἓνα ἄλλο ὄστρακο τοῦ Λυδοῦ σήμερα στὸ Μουσεῖο τοῦ Τάραντα. Τὸ ὄστρακο εἶναι ἀδημοσίευτο. Ἀπὸ τὴ σύντομη περιγραφὴ πού δίνει ὁ J. Beazley (Para. 46) φαίνεται ὅτι σχετίζεται καὶ ὡς πρὸς τὸ θέμα μὲ τὰ ὄστρακα τῆς Βασιλείας. Τὸ γεγονὸς ὅτι στὰ ὄστρακα τῆς Βασιλείας καὶ τοῦ Τάραντα « the lip is black » μᾶς κάνει νὰ ὑποψιαζώμαστε μήπως τὸ ὄστρακο τοῦ Τάραντα προέρχεται ἀπὸ τὴν ἴδια κύλικα, ἴσως ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆς πλευρά. Ἄς ἀναφερθῇ συμπληρωματικὰ ὅτι καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Βοστάνης C.A. ἔχει ζωγραφίσῃ παρόμοιες κύλικες μὲ αὐτὴν τῆς Βασιλείας - Τάραντα (;), οἱ ὁποῖες εἶναι μάλιστα πιὸ παλαιᾶς ἀπὸ αὐτὴ τοῦ Λυδοῦ (βλ. ABV. 69, 1, 3).

249. J. Beazley, Dev. 52. Μερικοὶ μελετητές, τὴν ἀρχὴ τῶν μικρογραφικῶν κυλίκων, τὴν ἀνεβάζουν στὰ 560. Βλ. π.χ. R. M. Cook, Greek Painted Pottery (1966), 236.

250. Γιά τὸ θέμα βλ. J. Beazley, Festschrift B. Schweitzer (1954), 101 κέ. Βλ. ἐπίσης καὶ B. Schröder, Der Sport im Altertum (1927), 121 κέ. Τὸ ἴδιο θέμα φαίνεται ὅτι εἶχε καὶ μιὰ ἄλλη κύλικα τοῦ Λυδοῦ, ἀπὸ τὴν ὁποία σώζονται σήμερα δύο μόνον ὄστρακα πού συνανήκουν, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη αριθ. 1492 στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (ABV. 113,82 καὶ παραπάνω σημ. 228) (Πί ν. 79 γ). Ἡ παράσταση αὐτῆς τῆς κύλικας πρέπει νὰ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ παλαιᾶς ἀθλητικὲς παραστάσεις πού ἔχουμε ἀπὸ τὸν Λυδὸ, σύγχρονη μὲ τοὺς πρώτους Παναθηναϊκοὺς ἀγῶνες, καὶ νὰ μὴν ἀπέχη πολὺ ἀπὸ τὴν κύλικα τοῦ Μουσείου τοῦ Τάραντα αριθ. I.G. 4412.

250α. Για παραστάσεις διαιτητών και προπονητών βλ. J. Jüthner, *Die athletischen Leibesübungen der Griechen I* (1965), 170 κέ. και 174 κέ.

251. Για κάτι ανάλογο περίπου βλ. σημ. 171 και 348.

252. Το χέρι αυτό με το ἱμάτιο ὁ J. Beazley ὁ.π. το θεωρεῖ ἄριστερό.

253. Βλ. παραπάνω σημ. 158 και 159.

254. Βλ. π.χ. J. Hoppin, *Hb. Bf.* 193, 243, 269, 287.

255. ABV. 107, 1 και 684. A. Rumpf ὁ.π. 29, 110.

256. Για τὸ θέμα βλ. F. Vian, *La guerre des Géants* (1952). J. Dörig - O. Gigon, *Der Kampf der Götter und Titanen* (1961). F. Brommer, *Vasenlisten*⁸ (1973), 63 κέ. Βλ. ἐπίσης F. Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain* (1951). H. Walter, *AM.* 69/70, 1954/55, 95 κέ. B. Andraea, *RM.* 65, 1958, 33 κέ. P. Devambez, *Χαριστήριον εἰς 'Α. 'Ορλάνδον Γ'* (1966), 102 κέ. J. Henle, *Greek Myths* (1973), 47 κέ.

257. Βλ. Graef - Langlotz I, 69 κέ., ἀριθ. 607.

258. J. Beazley, *Dev.* 41 κέ.

259. Θὰ περιγράψουμε μόνον τὸ ὄστρακο h. Graef - Langlotz πίν. 34 (Πί v. 50 β, κάτω δεξιά), γιατί οἱ περιγραφές του ὡς τώρα εἶναι πολὺ σύντομες καὶ λανθασμένες. Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν συμπλεκόμενων μορφῶν ποὺ σώζει τὸ θραύσμα, μπορούμε νὰ ξεχωρίσουμε στὸ ἄριστερό τμήμα του, με σχετική εὐκολία, τὸ καλυμμένο ἀπὸ τὴν περικνημίδα πόδι ἐνὸς πολεμιστῆ πρὸς τὰ δεξιά. Χαμηλότερα καὶ πίσω ἀπ' αὐτὸ βλέπουμε μιὰ ἀσπίδα καὶ τὸ χέρι ποὺ τὴν κρατοῦσε, καλυμμένο στὸ πάνω μέρος ἀπὸ τὴν κοντὴ χειρίδα ἐνὸς χιτωνίσκου ποὺ προβάλλει ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα ἐνὸς θώρακα. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ μιὰ μορφὴ πεσμένη, πιθανὸν τοῦ γίγαντα Ἄθω. Στὴν ἴδια μορφὴ πρέπει νὰ ἀνήκουν ἡ περικεφαλαία, ἀπὸ τὴν ὁποία σώζεται μόνον τὸ λοφίο στὴν ἄριστερὴ ἄκρῃ τοῦ θραύσματος, καὶ τὸ ξίφος, γιατί διακρίνονται τὰ ἴχνη ἀπὸ τὸ γραπτὸ τελαμῶνα πάνω στὸ θώρακα. Ἄν τὸ χέρι τοῦ πολεμιστῆ ποὺ κρατοῦσε τὴν ἀσπίδα εἶναι τὸ ἄριστερό, τότε ἡ μορφὴ αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ εἰκονιζόταν πεσμένη μπρούμυτα (J. Beazley, *Dev.* 43), ἀλλὰ μάλλον ἀνάσκελα (Zahn, Graef - Langlotz I, 70) με τὸ κεφάλι στραμμένο σὲ προφίλ πρὸς τὰ ἀριστερά. Τὸ σκέλος στὴ δεξιὰ ἄκρῃ τοῦ θραύσματος, ἔντονα λυγισμένο στὸ γόνατο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώζεται καὶ τὸ πάνω μέρος τῆς κνημίδας ἀνήκει, σύμφωνα με τὴν περιγραφὴ τοῦ Zahn, στὸν πεσμένο ἀνάσκελα πολεμιστῆ, ἐνῶ σύμφωνα με τὸν Beazley στὸν πεσμένο μπρούμυτα γίγαντα, σχεδιασμένο ἔτσι ὥστε ἡ κνήμη ν' ἀκουμπᾷ στὸ ἔδαφος. Καὶ στίς δύο περιπτώσεις δὲ μπορούμε νὰ φανταστοῦμε τὸ σκέλος αὐτὸ σὲ καμιὰ ὀργανικὴ σχέσιν με τὸ πεσμένο σῶμα. Ἀντίθετα ἐρμηνεύεται με εὐκολία, ἂν δεχτοῦμε ὅτι ἀνήκει σὲ μιὰ τρίτη μορφὴ πεσμένη, με τὸ ἄριστερό δηλαδὴ γόνατό της στὸ ἔδαφος, ἀνάμεσα ἀπὸ τὸν τελαμῶνα καὶ τὸν θώρακα τοῦ ἄλλου πεσμένου γίγαντα, καὶ τὸ σῶμα ἀνάσκελα ὅπως δείχνει τὸ ἔντονο καμπύλωμα τοῦ μηροῦ.

Ἐδῶ ἐπίσης ἀναφέρουμε δύο ἄλλα ὄστρακα ποὺ ἀνήκουν στὸν λέβητα αὐτὸν (βλ. ABV. 684 καὶ ἐδῶ Πί v. 98 α, β) καὶ ποὺ ἐκτίθενται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο μαζί με τὸ ὑπόλοιπο ἔργο. Στὸ ἓνα σώζονται τὰ πόδια τοῦ Διόνυσου με ἔντονο διασκελισμὸ πρὸς τὰ ἀριστερά. Ὁ θεὸς φορᾷ κνημίδες με τὸ γνωστὸ γλωσσοειδὲς κόσμημα καὶ συνοδεύεται μπροστὰ ἀπὸ ἓνα αἰλουροειδές. Πίσω ἀπὸ τὸν Διόνυσο, στὸ ἴδιο ὄστρακο, ἔχουμε τὸ σκέλος μιᾶς ἄλλης μορφῆς ποὺ φέρει κνημίδα, χωρὶς ὅμως γλωσσοειδὲς κόσμημα, καὶ κατευθύνεται πρὸς τὰ δεξιά, ἀντίθετα δηλαδὴ ἀπὸ τὸν θεό. Στὸ ἄλλο ὄστρακο ἔχουμε τὸν ἀντίπαλο τοῦ Διόνυσου με περιτυλιγμένο τὸ ἓνα χέρι του ἀπὸ ἓνα ἰδί, ποὺ τοῦ ἐπιτίθενται πιθανότατα τρία αἰλουροειδῆ (τὸ ἓνα εἶναι ἀσφαλῶς πάνθηρας). Τὸ δόρυ ξεφεύγει ἤδη ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ γίγαντα ποὺ ἔχει κλονιστῆ καὶ πέφτει με λυγισμένο τὸ γόνατό του πρὸς τὰ ἐμπρός. Ἀριστερὰ διακρίνονται ἴχνη ἀπὸ μιὰ ἄλλη μορφὴ ποὺ κατευθύνεται μάλλον πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Ἐκεῖνο ποὺ ἐντυπωσιάζει στὸ ὄστρακο αὐτὸ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ κεφαλίου τοῦ πάνθηρα. Ὁ τρόπος ποὺ ἀποδίδονται τὰ μάτια καὶ οἱ διάφορες χαρακτὲς λεπτομέρειες, ποὺ εἶναι ἐξαιρετικὰ πολλὲς καὶ πυκνές, μᾶς κάνει νὰ υποψιαζώμαστε μήπως οἱ ἄλλοι πάνθηρες καὶ ἐπομένως καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ θηρία ποὺ ἔχουμε δῆ καὶ θὰ δοῦμε πιὸ κάτω στὰ δευτερεύοντα σημεῖα τῶν ἀγγείων τοῦ Λυδοῦ δὲν ἔχουν ζωγραφιστῆ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ χέρι τοῦ ἀγγειογράφου, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ χέρι κάποιου μαθητῆ του (βλ. καὶ παραπάνω σελ. 37 καὶ σημ. 125, 449). Τὴν ἴδια ἀπόδοση τοῦ ματιοῦ τοῦ πάνθηρα αὐτοῦ, ποὺ δὲν εἶναι συχνή, τὴ βρίσκουμε καὶ σ' ἓνα ἄλλο ὄστρακο ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολιν ἀριθ. 782 ποὺ σώζει τὸ μπροστινὸ μέρος ἀπὸ ἑναν ἀγριόχοιρο (Καλυδώνιος κάπρος (;)), βλ. Graef - Langlotz I, 96, ἀριθ. 782 (Πί v. 81 α). Καὶ τὸ ἔργο αὐτὸ νομίζω ὅτι μπορεῖ νὰ ἀποδοθῇ στὸν Λυδὸ, ἀφοῦ καὶ οἱ ἄλλες χαρακτὲς λεπτομέρειές του δὲν εἶναι ξένες στὸν

ἀγγειογράφου μας. Γιὰ τὴν ἄδεια δημοσίευσης τῶν δυὸ παραπάνω ὁστράκων εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν κ. Σ. Καρούζου, στὴν ὁποία ὀφείλεται καὶ ἡ ἀπόδοσή τους στὸν λέβητα.

260. Βλ. F. Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain* (1951), 38 κέ.

261. Βλ. F. Vian, *La guerre des Géants* (1952), 95. Βλ. ἐπίσης παραπάνω σελ. 16.

262. Βλ. F. Vian ὁ.π. 252.

263. Γιὰ παραστάσεις τοπίου στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη βλ. M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot* (1910). (Γιὰ τὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης βλ. Heinemann ὁ.π. 62 κέ.).

264. Βλ. F. Vian ὁ.π. 251 κέ.

265. Γιὰ τὶς πηγές βλ. A. Michaelis, *Der Parthenon* (1871), 327 κέ. E. Pfuhl, *De Atheniensium Pom-pis Sacris* (1900), 12 σημ. 71. F. Vian ὁ.π. 251 σημ. 7 καὶ 8. Τοῦ ἴδιου στὸ *Mélanges Ch. Picard* (1949), 1060 κέ. Ἰ. Προμπονᾶς, *Ἡ μυκηναϊκὴ ἐορτὴ « θronoelektria » καὶ ἡ ἐπιβίωσις αὐτῆς εἰς τοὺς ἱστο-ρικοὺς χρόνους* (1974), 79 κέ.

266. Ὁ K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 140 πιστεύει ὅτι τὸ πρότυπο βρίσκεται στὴν ἐπικὴ ποί-ηση. Πρβλ. ἐπίσης E. Kunze, *Archaische Schildbänder* (1950), 89. Τὸ ὑποθετικὸ ὥστόσο φιλολογικὸ πρότυπο δὲν μπορεῖ, νομίζω, νὰ ἐρμηνεύσῃ τὶς τόσο στενές σχέσεις στὰ μοτίβα ποὺ παρουσιάζουν οἱ παραστάσεις τῆς Γιγαντομαχίας τῶν μέσων τοῦ 6ου αἰ. εἰδικὰ στὴν Ἀθήνα.

267. Βλ. J. D. Davison, *JHS.* 78, 1958, 25 κέ. K. Schefold, *Myth and Legend in Early Greek Art* (1966), 64. Ὁ F. Willemsen, *Frühe griechische Kultbilder* (1939), 5 καὶ 11, δέχεται ὅτι ἡ προσφορὰ τοῦ πέπλου στὴν Ἀκρόπολη εἶναι παλαιότερη καὶ ὅτι καινούρια εἶναι μόνον ἡ παράσταση τῆς Γιγαντομαχίας.

268. Βλ. παραπάνω σελ. 16 καὶ σημ. 20.

269. Βλ. F. Vian ὁ.π. 95 κέ.

270. Γιὰ τὶς πηγές ποὺ ἀναφέρονται στοὺς κατασκευαστές τοῦ πέπλου βλ. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen* (1868), 385 - 387. Πρβλ. E. Pfuhl ὁ.π. 9 καὶ σημ. 50 καὶ E. Buschor, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Textilkunst* (1912), 47 κέ.

271. Γιὰ τὶς γραπτές πηγές βλ. J. D. Davison ὁ.π. 95 κέ. Γιὰ τὴ σχέση τῶν Παναθηναίων μὲ τὴ Γιγαντο-μαχία βλ. καὶ F. Vian ὁ.π. 246 κέ. καὶ Γ. Δεσπίνης, *ΑΔ.* 29, 1974, Μελέται, 19 κέ.

272. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ ἴσως ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ παραστάσεις ὅπως ἐκείνη ποὺ κοσμεῖ τὴν κύρια ὄψη ἐνός « ψευδοπαναθηναϊκοῦ » ἀμφορέα στὸ Cabinet des Médailles ἀριθ. 245 (βλ. CVA. Cabinet des Mé-dailles 2, πίν. 89,4) τοῦ Swing Painter (ABV. 308, 70), ὅπου ἀνάμεσα στοὺς κίονες, ἡ Ἀθηνᾶ μάχεται μ' ἕναν γίγαντα (Ἐγκέλαδος;). Καὶ ὁ F. Willemsen ὁ.π. 4 ἔχει διαπιστώσει σχέση μετὰ τῆς Γιγαντο-μαχίας τοῦ πέπλου καὶ τῆς Ἀθηνᾶς τῶν Παναθηναϊκῶν ἀμφορέων. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Ἀθηνᾶς μετα-φέρθηκε ἴσως καὶ σ' ἕνα ἄγαλμα ποὺ πιστεύεται ὅτι στήθηκε πάνω στὴν Ἀκρόπολη στὰ χρόνια τοῦ Πεισίστρατου μὲ τὴν εὐκαιρίαν τῆς « ἀναδιοργάνωσης » τῶν Παναθηναίων (βλ. E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1969), 192). Τὸ ἄγαλμα αὐτὸ κατὰ τὴ γνώμη ὁρισμένων μελετητῶν ἦταν στημένο στὸ ὑπαιθρο (βλ. E. Simon ὁ.π. καὶ A. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Acropolis* (1949), 359 κέ.). Ἰσως ὁμως νὰ στεγάσθηκε λίγο ἀργότερα (ὁ C. Herington, *Athena Parthenos and Athena Polias* (1955), 41 κέ. τὸ δέχεται ἐξαρχῆς στεγασμένο), γιατί σὲ μία λήκυθο τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἐδιμ-βούργου ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη γύρω στὰ 500, ποὺ ἔχει σχετιστῇ ἤδη μὲ τὰ Παναθηναία (βλ. Caskey - Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston I* (1931), 11), βλέπουμε τὸ ἄγαλμα μιᾶς Ἀθηνᾶς Προμάχου μέσα σὲ ναὸ (Graef - Langlotz, ἀριθ. 2298, πίν. 96). Θὰ μπορούσαμε νὰ ὑπο-θέσουμε ὅτι τὸ ἄγαλμα στεγάστηκε στὸν « Ἐκατόμπεδο » ναὸ — τὸν « ἀρχαῖο ναὸ » — τὴν ἐποχὴ ἀκρι-βῶς ποὺ ὁ ναὸς στολίστηκε μὲ τὸ γνωστὸ μαρμάρينو ἀέτωμα τῆς Γιγαντομαχίας, ἕνα θέμα ποὺ τόσο στενὰ σχετιζόταν μὲ τὰ Παναθηναία;

273. Ἀνάγλυφα ἐπιστήματα ἔχουμε συναντήσει καὶ σ' ἄλλα ἔργα τοῦ Λυδοῦ ὅπως π.χ. στὸν κιονωτὸ κρατῆρα τοῦ Harvard ἀριθ. 2925. 30.125 καὶ στὸν ἐνεπίγραφο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29.

274. Βλ. Graef - Langlotz, πίν. 34,ο.

275. Τὸ βρίσκουμε ἐπίσης στὰ ὁστράκα ἐνός πολὺ μεγάλου πινακίου ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ἀριθ. 2410 στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο (ABV. 111, 50 καὶ Para. 44, 50) (Πί ν. 82) μὲ παράσταση Ἡρακλῆ καὶ Κύκνου, ποὺ χρονικὰ πρέπει νὰ βρίσκεται κοντὰ στὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 607 καὶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Βερολίνου ἀριθ. 1685. Πολὺ κοντὰ στὸ πινάκιο αὐτὸ εἶναι ἕνα ὁστράκο ἀπὸ κύλικα τύπου Σιάνα στὴν Ἀθήνα (ABV. 112, 66) (Πί ν. 80 β). Ἰσως εἶναι ἡ νεώτερη κύλικα τύπου Σιάνα ποὺ ξέρουμε ἀπὸ τὸν Λυδὸ. Ἐχει ἀριθ. AP 1166 (R. 108) καὶ φέρει παράσταση Ἀμαζόνων.

276. Όπως π.χ. στὸν κρατῆρα τοῦ Κλειτία (Πί ν. 89 α, 91 β).

277. Πολὺ κοντὰ στὸν λέβητα τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 607 πρέπει νὰ βρίσκωνται καὶ τὰ ὄστρακα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ἀριθ. 802 α καὶ 802 β (ABV. 112, 59 καὶ 60) (Πί ν. 81 β καὶ δ), ποὺ βρίσκονται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

278. Ὑψος τοῦ ἀγγείου 0,32 μ. ABV. 109, 29 καὶ Para. 44,29. A. Rumpf ὁ.π. 27,75. Γιά τὸ σχῆμα τοῦ ἀγγείου αὐτοῦ, βλ. G. Karo, JHS. 19, 1899, 141.

279. J. Beazley, JHS. 51, 1931, 282 κέ.

280. ABV. 109, 29 καὶ Para. 44,29. Τελευταία, ἡ H. Mommsen, Der Affecter (1975), 43 σημ. 213, θεωρεῖ τὸν ἀμοφρέα - ψυκτήρα ὡς ἔργο τοῦ κεραμέα Ἀμαση.

281. Βλ. E. Christopoulou - Mortoja, Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei (1964), κυρίως 16 κέ.

282. Βλ. παραπάνω σημ. 152.

283. Θὰ τοὺς συναντήσουμε καὶ σὲ μεταγενέστερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ (βλ. παραπάνω σελ. 71). Πολὺ πρὶν εἶναι στὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι ὁ ἀμοφρέας - ψυκτήρας εἶχε χαρακτηριστὴ παλαιότερα ὡς ἔργο ἀμάσειο (βλ. G. Karo, JHS. 19, 1899, 141 κέ.). Ἀμάσεια χαρακτηριστικὰ εἶναι καὶ ἡ διπλὴ σειρὰ τῶν ἀκτίνων στὸ κάτω μέρος τοῦ ἀμοφρέα - ψυκτήρα (βλ. G. Karo ὁ.π. 137 καὶ 141 καὶ γενικὰ γιὰ τὸ κόσμημα αὐτὸ βλ. H. Mommsen, Der Affecter (1975), 28 κέ.) καὶ τὰ ζωγραφιστὰ ἀνθέμια ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὶς λαβές. Γιά τὸ κόσμημα αὐτὸ κάτω ἀπὸ λαβὲς σὲ ἔργα τοῦ ζ. τοῦ Ἀμαση βλ. G. Karo ὁ.π. 136, εἰκ. 1 καὶ M. Robertson, Zur griechischen Kunst, Hansjörg Bloesch zum sechzigsten Geburtstag am 5. Juli 1972 (1973), 82 καὶ σημ. 16. Γενικὰ γιὰ τὸ κόσμημα αὐτό, βλ. H. Mommsen ὁ.π. 19 κέ.

283α. Γιά τὴν παρουσία αὐτῶν τῶν « στιγμῶν » βλ. H. Mommsen ὁ.π. 28.

284. ABV. 108, 5 καὶ 684. Para. 43,5. A. Rumpf ὁ.π. 28, 91.

285. G. Richter, BMM. 26, 1932, 75.

286. G. Richter ὁ.π. 75.

287. Γιά τὴν ἐξέλιξη τῶν πλακιδίων τῶν λαβῶν στοὺς κιονωτοὺς κρατῆρες βλ. γενικὰ X. Παπαδοπούλου - Κανελλοπούλου, ΑΔ. 27, 1972, Μελέται, 288. Γιά τοὺς κιονωτοὺς κρατῆρες βλ. σημ. 80.

288. Γιά τὸ θέμα βλ. F. Brommer, JdI. 52, 1937, 198 κέ. J. Beazley, Dev. 31 κέ. K. Bogen ὁ.π. 15 κέ. καὶ 85 σημ. 54, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης A. Seeberg, JHS. 85, 1965, 105 κέ. B. Snell, Gesammelte Schriften (1966), 102 κέ. καὶ J. Wiesner, AA. 84, 1969, 531 κέ.

289. J. Beazley, Dev. 44 κέ.

290. Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἡ χειρονομία μιᾶς μαινάδας ποὺ πιάνει ἀπὸ τὴν οὐρὰ ἓνα σάτυρο.

291. Γιά « κατενώπιον » μορφές βλ. J. Beazley, Dev. 28 καὶ 108 σημ. 4. Γ. Μπακαλάκης, Προανασκαφικὲς ἔρευνες στὴ Θράκη (1958), 4 κέ. καὶ U. Hausmann, Griechische Weihreliefs (1960), 21 κέ. Σάτυρο μὲ κατενώπιον κεφαλὴ βρίσκουμε καὶ στὸν ἀμοφρέα τῆς Βασιλείας ἀριθ. BS 424 ποὺ εἶναι νεώτερος ἀπὸ τὸν κιονωτὸ κρατῆρα τῆς Ν. Ὑόρκης (βλ. καὶ σημ. 322 καὶ Πί ν. 96, 97).

292. Στὴν ἴδια θέση συναντοῦμε γοργόνεια καὶ σὲ παλαιότερους κορινθιακοὺς κιονωτοὺς κρατῆρες (βλ. π.χ. K. Schefold, Meisterwerke griechischer Kunst (1960), 143, εἰκ. 10, 1). Γιά τὰ πρῶιμα αἰτικὰ γοργόνεια καὶ τὴ σχέση τους μὲ τὴν Κόρινθο βλ. γενικὰ Σ. Καρούζου, Ἀγγεῖα Ἀναγυροῦντος (1963), 99 κέ. Καὶ ὁ κιονωτὸς κρατῆρας τοῦ Λυδοῦ, ABV. 684, ἔφερε στὸ ἓνα τουλάχιστον πλακίδιο τῶν λαβῶν τοῦ γοργόνειο.

293. ABV. 109,23 καὶ Para. 44,23. A. Rumpf ὁ.π. 27,62.

294. Γιά τὸ θέμα βλ. παραπάνω σημ. 76. Πρβλ. ἐπίσης N. Himmelmann, Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei (1971), 9.

295. Σ' ἓναν ἄλλο μεγάλο ἀμοφρέα (ἔχει ὕψος 0,557 μ.) τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 51.11.3 ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ, ποὺ ἡ ζωγραφικὴ του βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸν Λυδὸ (ABV. 119, 6), συναντοῦμε τὸ ἴδιο θέμα τῶν ἱππέων νὰ διακοσμῇ καὶ τὶς δύο πλευρὲς τοῦ ἀγγείου μὲ τρόπο « πανομοιότυπο ». Γιά τὸν ἀμοφρέα αὐτὸν βλ. D. von Bothmer, CVA. New York 3,1 κέ., πίν. 2.

296. Βλ. παραπάνω σημ. 127.

297. Γιά τὸν τρόπο παράστασης αὐτοῦ τοῦ θέματος θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀνατρέξῃ στὸν ζωγράφου τῆς Ἀκρόπολης 606, ὅπως μᾶς δείχνουν οἱ ἀμοφρεῖς στὸ Βερολίνο ἀριθ. V. I. 4823 (ὕψος 0,80 μ.) καὶ

στό Tübingen αριθ. D 4 (ύψος 0,50 μ.). Τα δύο αγγεία φέρουν και στις δύο πλευρές τους το ίδιο θέμα οργανωμένο όπως στον αμφορέα του Λυδοῦ στη Νεάπολη.

298. Τὴν ἴδια λεπτομέρεια βρίσκουμε καὶ στὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. στὴν ὑδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681.

299. Σύγχρονα μὲ τὸν αμφορέα τῆς Νεάπολης καὶ τὸν κιονωτὸ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης πρέπει νὰ εἶναι καὶ τὰ ὄστρακα ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω στὴ σημ. 45.

300. Ὑψος τοῦ αγγείου 0,25 μ. ABV. 110,37 καὶ 685. Para. 44,37. A. Rumpf ὁ.π. 25, 44, ὅπου τὸ ὄνομα τοῦ αγγειοπλάστη διαβάζεται “ Χοῦλος (;) ”.

301. R. Zahn, Umschau 5, 1901, 229. G. Snijder, Mnemosyne 3d, 5, 1937, 44. Ὁ D. von Bothmer δὲ δέχεται τὴ συμπλήρωση τοῦ Zahn καὶ μιλά γιὰ « a fancy siphon strainer ». Βλ. D. von Bothmer, The Art Bulletin 57, 1975, 120.

302. Βλ. σημ. 301.

303. R. Zahn, AM. 24, 1899, 339 κέ. K. Μαλτέζος, AE. 1902, 17 κέ. Daremberg - Saglio, DA. 4, 2, 1347 κέ., λ. Siphon.

304. Πνευματικά I, IX. Ὅπωςδὴποτε τὸ σχῆμα τοῦ « προχύτη » ποὺ περιγράφεται ἐδῶ δὲν εἶναι πολὺ ὁμοιο μὲ τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου.

305. G. Snijder ὁ.π. 46 κέ. Γιὰ τὴ λειτουργία τῶν αγγείων αὐτῶν βλ. καὶ J. Noble, Proceedings of the American Philosophical Society 112, 1968, 373 κέ. Βλ. ἐπίσης καὶ K. Wallenstein, AA. 87, 1972, 458 κέ., 466 κέ., 472 κέ.

306. Γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ αμφορέα - ψυκτήρα βλ. A. Rumpf, Chalkidische Vasen (1927), 26 κέ., 121 κέ. Daremberg - Saglio, DA. 4, 1, 750 κέ., λ. Psykter. Βλ. ἐπίσης καὶ K. Wallenstein ὁ.π. 472.

306a. Βλ. καὶ K. Wallenstein ὁ.π. 472 σημ. 100.

306β. Βλ. S. Drougou, Der attische Psykter (1975), 108 σημ. 43.

307. Ἵσως ἡ λαβὴ τοῦ αγγείου ποὺ ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν C. Watzinger, AM. 26, 1901, 56 κέ. προέρχεται ἀπὸ μιὰ ὁμοία οἰνοχόη. Πρέπει νὰ ἀναφερθῇ ἐπίσης ὅτι καὶ ὁ H. Payne, JHS. 55, 1935, 149 κέ., τὴ γεωμετρικὴ οἰνοχόη τῆς Ἀγορᾶς P 4885 τὴ θεωροῦσε ψυκτήρα, πράγμα ποὺ δὲ δέχεται ἡ S. Drougou ὁ.π. 107 σημ. 24. Γιὰ τὴ γεωμετρικὴ οἰνοχόη τῆς Ἀγορᾶς βλ. καὶ E. Brann, The Athenian Agora VIII (1962), 65 κέ.

307a. Γιὰ τὸ χωρίο αὐτὸ βλ. S. Drougou ὁ.π. 30. Εἶναι δύσκολο νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἐδῶ πρόκειται γιὰ κάποιο αγγεῖο ποὺ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ ψύξη. Δὲ φαίνεται πιθανὸ ἡ λέξη « ψυκτήρ » νὰ ἔχη στὸ « Συμπόσιον » γενικὴ σημασία, νὰ σημαίνει δηλαδὴ « ποτήριον », ἀφοῦ ὁ Πλάτων δὲν τὴ χρησιμοποιεῖ παρὰ μόνον μιὰ φορά. Βέβαια, στὸ χωρίο τοῦ Πλάτωνα δὲν μπορεῖ νὰ ὑπονοῇται τὸ μανιταρόσχημο σχῆμα ποὺ ὀνομάζουμε ἐμεῖς ψυκτήρα. Εἶναι ὁμως πιθανὸ νὰ πρόκειται γιὰ ἄλλο σχῆμα αγγείου, ποὺ εἶχε τὴ χρῆση τοῦ ψυκτήρα, π.χ. οἰνοχόη (πρβλ. « πρόχουν χιόνος » τῶν πηγῶν), ποὺ εἶναι μάλιστα ἓνα κατεξοχήν αγγεῖο συμποσίων.

308. Γιὰ τὸ θέμα βλ. παραπάνω σημ. 119. Ὁ E. Paribeni, Studi Etruschi 40, 1972, 394 κέ. προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσῃ στὸν Λυδὸ δυὸ ὄστρακα ἀπὸ ἓναν αμφορέα στὴν Cortona μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἑρακλῆ μὲ τὸν Κύκνο. Τὸ ἔργο ὁμως αὐτὸ δύσκολα, πιστεύω, μπορεῖ νὰ ἀποδοθῇ στὸ χέρι τοῦ ἴδιου τοῦ Λυδοῦ.

309. Γιὰ τὴν παράσταση αὐτῆς τῆς οἰνοχόης βλ. G. Beckel ὁ.π. 50, ὅπου γίνονται καὶ ἀναφορὲς γιὰ τὴ σχέση της μὲ τὴν « Ἀσπίδα » τοῦ Ἡσιόδου, στὴν ὁποία, ὡς γνωστὸ, ἱστορεῖται ἡ μονομαχία τοῦ Ἑρακλῆ μὲ τὸν Κύκνο.

310. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἀποδίδεται καὶ σ' ἓνα πολὺ παλαιότερο ἔργο τοῦ Λυδοῦ, στὴν ὑδρία τῆς Villa Giulia ἀριθ. 42045 (βλ. παραπάνω σημ. 129), καθὼς καὶ στὸν ὅμο μιᾶς ληκύθου ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. P 13127 ποὺ μᾶς σώζεται πολὺ ἀποσπασματικά (ABV. 111, 42) (Πί ν. 78 β). Ἡ ληκύθος αὐτὴ χρονολογικὰ βρίσκεται κοντὰ στὴν κύλικα τοῦ Λυδοῦ στὸν Κεραμεικὸ.

311. Ἡ Σ. Καρούζου, Ἀγγεῖα Ἀναγυροῦντος (1963), 113, δίνει στὸ σύμπλεγμα τῶν λιονταριῶν, ποὺ κατασπαράζουν ἓνα μοσχάρι, στὴ δευτερεύουσα ζώνη τοῦ γνωστοῦ καλυκωτοῦ κρατήρα τοῦ Ἑξηκία στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀγορᾶς τῶν Ἀθηνῶν, βαθύτερη σημασία, ἐπειδὴ συμβαίνει πάνω ἀπὸ αὐτὸ « νὰ κεῖται ὑπτιον καὶ ἀδρανὲς τὸ νεανικὸν σῶμα τοῦ ἥρωος. . ».

312. Βλ. π.χ. P. Arias - M. Hirmer - B. Shefton, A History of Greek Vase Painting (1962), πίν. 15 καὶ εἰκ. 65. Γιὰ τὸ κόσμημα βλ. P. Jacobstahl, Ornamente griechischer Vasen (1927), 56 κέ. Μικρότερα

ανθέμια με έλικες κάτω από λαβές, συναντήσαμε και στὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου ἀριθ. Β 148. Βλ. και σημ. 283 και 356.

313. ABV. 110, 37 και J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 53.

314. Βλ. J. Boardman ὁ.π.

315. Βλ. Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), 15 και 22 κέ.

316. Βλ. A. Rumpf, *Chalkidische Vasen* (1927), 152.

317. Βλ. R. Hackl, *JdI*. 22, 1907, 102 κέ. A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 7, 21 και πίν. 28. J. Beazley, *JHS*. 52, 1932, 174 κέ. και *JHS*. 59/60, 1939/40, 282 - 3. Τὴν τεχνικὴ τοῦ περιγράμματος τὴ βρίσκουμε και σὲ ἄλλα εἶδη κυλίκων. Βλ. σχετικὰ E. Vanderpool, *AJA*. 49, 1945, 436 κέ. H. Metzger, *BCH*. 68/69, 1944/45, 301. Γενικὰ γιὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ περιγράμματος βλ. J. Beazley, *Attic Black - figure : a Sketch* (1928), 8 κέ. τοῦ ἴδιου, *Attic White Lekythoi* (1937), 3 κέ.

318. Βλ. CVA. *Schloss Fasanerie* (Adolphseck) 1, πίν. 23 και 24, 1.

319. 'Ο M. Robertson, *Zur griechischen Kunst*, Hansjörg Bloesch zum sechzigsten Geburtstag am 5. Juli 1972 (1973), 83 κέ., τὰ γραπτὰ περιγράμματα ἢ τὶς γραπτὲς λεπτομέρειες πάνω στὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα δὲν τὰ θεωρεῖ ὡς πρῶιμα στοιχεῖα ἐρυθρόμορφης τεχνικῆς (πρβλ. και D. von Bothmer, *The Art Bulletin* 57, 1975, 120). Τὸ ἴδιο και ὁ A. Rumpf, *MuZ*. 58 κέ., ἂν και δὲν ἀποκλείει ὅτι ἐγιναν πειραματισμοὶ γιὰ τὴν εὕρεση νέων τρόπων. Ὅπως δὲποτε ἡ τεχνικὴ τοῦ περιγράμματος ἦταν γνωστὴ στὴν Ἀθῆνα ἀπὸ πολὺ παλαιότερα χρόνια. Τὸ ὅτι ὅμως μετὰ τὰ μέσα τοῦ βου αἰ. ἡ τεχνικὴ αὐτὴ χρησιμοποιεῖται εὐρύτατα γιὰ τὴν ἀπόδοση και δλόκληρων συνθέσεων, με γραπτὲς φυσικὰ λεπτομέρειες (βλ. σημ. 318), μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ βου αἰ. οἱ Ἀθηναῖοι ἀγγειογράφοι συνειδητὰ ἀναζητοῦν νέες μεθόδους, μιά και εἶχαν ἐξαντλήσει τὶς δυνατότητες ποὺ τοὺς πρόσφερε ὁ μελανόμορφος ρυθμός. Βλ. και παραπάνω σελ. 69.

320. Ὑψος 0,20 μ., διάμετρος 0,306 μ. ABV. 119, 9· 685 και Para. 48. A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 23, 10.

321. Ὑψος 0,194 μ., διάμετρος 0,298 μ. Οἱ διαστάσεις τῆς κύλικας εἶναι δηλαδὴ περίπου ἴδιες με τῆς κύλικας τῆς Νέας Ὑόρκης. Para. 48.

322. Ἀμφιβολίες ἂν πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν τὰ ἔργα αὐτὰ στὸν Λυδὸ ἔχει ὁ J. Beazley, ABV. 119, 9 και κυρίως Para. 48. 'Ο J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 61, φαίνεται ὅτι ξεχωρίζει τὸν «ζωγράφου τοῦ Ἐπίτιμου» ἀπὸ τὸν Λυδὸ. Τὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης ὁ Rumpf ὁ.π. τὴν εἶχε ἀποδώσει στὸν Σακωνίδη, ἄλλὰ τὴν ἀπόδοση δὲ δέχτηκαν ἡ M. Z. Pease, *AJA*. 47, 1943, 496 κέ. και ὁ E. Vanderpool, *AJA*. 49, 1945, 440 σημ. 17. 'Ο K. F. Johansen, *ActaArch*. 31, 1960, 143 κέ. και CVA. *Copenhagen* 8, 253 κέ., ἀποδίδει και τὶς δύο κύλικες στὸν Λυδὸ (στὸ CVA. με πιθανότητα). Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε ἕναν ἄλλο μεγάλο ἀμφορέα (ὑψος 0,403 μ.), τύπου Β, ποὺ βρίσκεται στὴ Βασιλεῖα (Antikensmuseum) με ἀριθμὸ BS 424 (Π i v. 96, 97) (βλ. σημ. 91 και 291). Καὶ οἱ δύο πλευρὲς του διακοσμοῦνται με τρεῖς σατύρους, ποὺ ἀνάμεσά τους παρεμβάλλονται δύο μαινάδες. Ὅλες οἱ μορφὲς ἀποδίδονται με ἔντονες χορευτικὲς κινήσεις. Τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν, τὰ μοτίβα τῶν κινήσεων τους και οἱ περισσότερες λεπτομέρειες εἶναι κοινὰ γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Λυδοῦ. Παρόλα αὐτὰ ὑπάρχουν μερικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ δυσκολεύουν κάπως τὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου αὐτοῦ στὸν Λυδὸ. Αὐτὰ εἶναι ἡ κόμμωση τοῦ κεντρικοῦ σατύρου τῆς μιᾶς ὄψης με τὶς ιδιόμορφες ἀπολήξεις τῶν βοστρύχων πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο και με τοὺς τρεῖς πλοκάμους ποὺ πέφτουν πίσω στὴν πλάτη. Ἐπίσης γιὰ πρώτη φορὰ ἐδῶ οἱ μαινάδες δὲ φοροῦν χιτῶνα ἄλλὰ πέπλο και ἡ δορὰ πάνω ἀπὸ αὐτὸν ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κομμάτια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἕνα φαίνεται ραμμένο πάνω στὸ ἀπόπτυγμα και τὸ ἄλλο στὸ κάτω μέρος τοῦ πέπλου. Ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅτι και τὸ περίγραμμα τοῦ κάτω ἄκρου τῆς δορᾶς δὲν εἶναι τυπικὸ γιὰ τὸν Λυδὸ. Ἐπίσης τὰ αὐτιά τῶν σατύρων στὸν ἀμφορέα αὐτὸν εἶναι ἀνθρώπινα, ἐνῶ και οἱ ἰθυφαλλικοὶ σάτυροι, παρόλο ποὺ τοὺς συναντήσαμε σ' ἕνα πρῶιμο ἔργο τοῦ ἀγγειογράφου, στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου C 10634, εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ ὄχι συχνὸ στὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ. Τὸ ἴδιο ἱσχύει και γιὰ τὴ μορφή τῆς κόμμωσης τῶν μαινάδων ποὺ θὰ τὴ βροῦμε ὅμως και σ' ἕνα νεώτερο ἔργο τοῦ ἀγγειογράφου, στὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα στὴν Φλωρεντία (βλ. Π i v. 67 β). Ὡστόσο, τὰ παραπάνω στοιχεῖα νομίζουμε ὅτι δὲν εἶναι ἄρκετὰ οὐσιώδη, γιὰ νὰ ἀρνηθοῦμε τὴν ἀπόδοση τοῦ ἀμφορέα τῆς Βασιλείας ἀριθ. BS 424 στὸν Λυδὸ. 'Ο πέπλος τῶν μαινάδων στὸ ἔργο αὐτὸ μᾶς θυμίζει τὸν πέπλο τῶν Ἀμαζόνων σ' ἕνα ὄστρακο τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ κύλικα τύπου Σιάνα στὴν Ἀθῆνα ἀριθ. AP 1166 (R. 108) (βλ. σημ. 275 και Π i v. 80 β). Τὸ μοτίβο τοῦ ἀνασηκωμένου ποδιοῦ τῶν μαινάδων ἐξάλλου, ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ ἐνδύμα, ὅπως και

ή κατενώπιον στάση τῆς κεφαλῆς ἐνὸς σατύρου εἶναι χαρακτηριστικά μοτίβα ποὺ τὰ ἔχουμε ξανασυναντήσει σ' ἓνα ἄλλο, λίγο παλαιότερο, ἔργο τοῦ Λυδοῦ, στὸν κιονωτὸ κρατήρα τῆς Ν. Ὑόρκης ἀριθ. 31.11.11. Τὶς χωρὶς νόημα λέξεις στὰ κενὰ ἀνάμεσα στὶς μορφές (ἐπιφωνήματα;) τὶς βρίσκουμε καὶ στὴν κύλικα στὸ Badisches Landesmuseum τῆς Karlsruhe ἀριθ. 69/61 (Πί ν. 66 α) καὶ σὲ δοστρακα ἀπὸ μὴ πυξίδα νικοστεινικοῦ τύπου στὴν Ἀθήνα ἀριθ. 2187 (βλ. σημ. 225, 358 καὶ Πί ν. 73 δ). Στὴν κάτω παρυφῇ τοῦ πέπλου τῆς μαινάδας, ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸν σάτυρο μὲ τὸ κατενώπιον πρόσωπο, συναντοῦμε ἓνα καινούριο γιὰ τὸν Λυδὸ διακοσμητικὸ μοτίβο. Καινούριο ἐπίσης στοιχεῖο εἶναι καὶ οἱ δύο γραμμὲς ποὺ ἀποτελοῦν τὸ «ἐδαφος» τῶν μορφῶν. Παρόμοιες διπλὲς γραμμὲς ὀρίζουν καὶ τὸ κάτω μέρος τῆς ζώνης μὲ τὰ ἀνθέμια καὶ τὰ ἄνθη λωτοῦ ποὺ ἐπιστέφει τὸ πάνω μέρος τῶν μετοπῶν καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρές. Ἡ αἰσθητὴ ἀπουσία λεπτομερειακῆς χάραξης (π.χ. δὲν καλύπτει τὰ μαλλιά τῶν μορφῶν καὶ τὶς οὐρές τῶν σατύρων), τὰ μανιεριστικὰ μοτίβα τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἴδια ἡ διακοσμητικὴ ζώνη μὲ τὰ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ, ποὺ εἶναι ἀποδομένη μὲ μεγαλύτερη λεπτότητα καὶ ἐπιτηδευμένη κομψότητα σὲ σχέση μὲ τὴν ἀνάλογη ζώνη ποὺ εἶδαμε γιὰ τελευταία φορὰ στὸν ἀμφορέα τῆς Νεάπολης ἀριθ. 2770, ὅλα αὐτὰ μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι ὁ ἀμφορέας τῆς Βασιλείας ἀριθ. BS 424 εἶναι ἓνα ἔργο νεώτερο ἀπὸ τὴν οἶνοχόη τοῦ κεραμέα Κόλχου στὸ Βερολίνο. Γιὰ τὴν ἄδεια ἀπεικόνισης τοῦ ἀμφορέα αὐτοῦ, εὐχαριστῶ θερμὰ τὸν Διευθυντὴ τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῆς Βασιλείας, E. Berger.

323. Γιὰ ἀνάλογες παραστάσεις βλ. παρακάτω σημ. 333. Ὁ J. Beazley, JHS. 52, 1932, 178, τὴν παράσταση τῆς κύλικας τὴν εἶχε συγκρίνει μὲ μὴ ἀνάλογη στὴν κύλικα τοῦ Βατικανοῦ ἀριθ. 369. Βλ. καὶ ABV. 227, 17.

324. Γιὰ κράνη μὲ παρόμοια λοφία βλ. G. Richter, CVA. New York 2, 6.

325. Γιὰ ἀνάλογα ὑψηλὰ λοφία σὲ ἀττικά μελανόμορφα ἀγγεῖα βλ. π.χ. D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (1957), πίν. 55, 1. D. Buitron, *Attic Vase Painting in New England Collections* (1972), 64.

326. M. F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase - Painting* (1963), 12 κέ. A. M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks* (1967), 83 κέ. Ὁ M. F. Vos ὁ.π. 5 δὲν πιστεύει ὅτι οἱ παραστάσεις ποὺ εἶναι παλαιότερες ἀπὸ τὸ 530 σχετίζονται μὲ σύγχρονα γεγονότα, ἀνάγοντας τὴν παρουσία τους στὶς πληροφορίες ποὺ ἔδιναν στὴν Ἀθήνα οἱ ταξιδιώτες ποὺ πῆγαιναν στὴ Μαύρη Θάλασσα. Γιὰ τοὺς Σκύθες στὴν ἐποχὴ τοῦ Πεισίστρατου στὴν Ἀθήνα βλ. M. F. Vos ὁ.π. 61 κέ. καὶ κυρίως 66 κέ. Γιὰ παραστάσεις Σκυθῶν γενικὰ βλ. ἐπίσης H. Schoppa, *Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst bis zum Beginn des Hellenismus* (1933), 9 κέ.

327. Βλ. παραπάνω σημ. 127.

328. Παρόμοια πλαισιώνονταν καὶ τὰ τόντο τῶν κυλίκων τύπου Σιάνα ποὺ ἐξετάσαμε. Μόνον ποὺ οἱ «συστάδες» ἀποτελοῦνταν ἀπὸ δύο καὶ ὄχι ἀπὸ τρεῖς παράλληλες γραμμὲς.

329. Γιὰ κύλικες ποὺ εἰκονίζουν προτομές μορφῶν βλ. Γ. Μπακαλάκης, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Θεσσαλονίκης*, τόμος Θ, 1965, 152.

330. Σὲ μὴ κύλικα στὴ Νεάπολη ἀριθ. 172 (ABV. 203, 1) ἡ γυναικεία κεφαλὴ εἶναι, ὅπως δηλώνει σχετικὴ ἐπιγραφή, ἡ Σεμέλη.

331. Ἐνα παρόμοιο κάλυμμα φορεῖ καὶ μὴ μαινάδα στὸν κιονωτὸ κρατήρα τοῦ Λυδοῦ στὴ Νέα Ὑόρκη. Ἀνάλογο κάλυμμα ἔχει ἐπίσης καὶ μὴ Ἀμαζόνα πάνω στὸν λέβητα ἢ κρατήρα τοῦ Λυδοῦ ἀπὸ τὸν Κεραμεϊκὸ ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω (σημ. 148). Τὰ καλύμματα αὐτὰ ὁ E. Langlotz, AM. 77, 1962, 115, ὑποθέτει ὅτι προέρχονται ἀπὸ τὴ Λυδία ἢ τὴν Ἰωνία.

332. Βλ. π.χ. στὴν κύλικα τοῦ Λυδοῦ στὸν Τάραντα ἀριθ. 20129 (βλ. παραπάνω σελ. 47). Γιὰ τὰ χρώματα στὴν κύλικα αὐτὴ τῆς Ν. Ὑόρκης βλ. G. Richter, CVA. New York 2, 6.

333. Ὁ A. Alföldi, *Gestalt und Geschichte*, Festschrift Karl Schefold (1965), 25 κέ. σχετίζει τὶς παραστάσεις αὐτές, καθὼς καὶ ἄλλες ἀνάλογες, μὲ τὴν προσπάθεια νὰ ἀπεικονιστῇ ἡ ἐπιδεξιότητα τῶν ἱππέων ποὺ ἀνεβοκατέβαιναν ἀπὸ τὰ ἄλογά τους. Πρβλ. ἐπίσης D. von Bothmer ὁ.π. 104 καὶ 115 καὶ C. H. E. Haspels, *Attic Black - figured Lekythoi* (1936), 52 καὶ σημ. 2, ὅπου εἶναι συγκεντρωμένα ἀνάλογα παραδείγματα. Γιὰ τὴν παράσταση μιᾶς ὀρισμένης στιγμῆς στὴν ἑλληνικὴ τέχνη βλ. F. Brommer, *Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst* (1969). Εἰδικὰ στὴν ἀγγειογραφία F. Brommer ὁ.π. 17 κέ.

334. Βλ. παραπάνω σημ. 321.

335. Γιὰ τὸ θέμα βλ. παραπάνω σημ. 160.

336. Γιὰ τὴ ζώνη μὲ τὶς γραπτὲς κοκκίδες βλ. K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 137.

337. Για τὸν τρόπο πὺ ρίχνει ὁ γίγαντας τὸ δόρυ βλ. A. M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks* (1967), 79 κέ. Βλ. ἐπίσης J. Jüthner, *Die athletischen Leibesübungen der Griechen II*, 1 (1968), 315 κέ.

338. Για τὸ θέμα βλ. παραπάνω σημ. 256.

339. Καὶ στὸν κιονωτὸ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης ὁ Λυδὸς τοποθέτησε, ὅπως εἶδαμε, τὶς δύο βασικὲς μορφὲς τοῦ θέματος τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ Ἡφαιστου χωριστά, στὶς δύο πλευρὲς τοῦ ἀγγείου.

340. Για τὴν ἐπιγραφὴ στὸ λοφίο τοῦ κράνους βλ. K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 139 καὶ σημ. 19.

341. Ὁ J. Beazley, Para. 48 συμπληρώνει τὴν ἐπιγραφὴ ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ Σ(Υ). Για τὴν ἐπιγραφὴ τῆς κύλικας βλ. K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 130 κέ.

342. Για τὴν πέλτη καὶ γιὰ τὴν παρουσία τῆς στῆν Ἀθήνα στὰ χρόνια τοῦ Πεισιστράτου βλ. A. M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks* (1967), 78 κέ. καὶ 83. Για τοὺς πελταστὲς βλ. ἐπίσης J. G. P. Best, *Thracian Peltasts* (1969).

343. Για τὸν τρόπο πὺ ρίχνονται τὰ δόρατα βλ. παραπάνω σημ. 337.

344. Βλ. K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 143. Ὁ ἴδιος στὸ CVA. Copenhagen 8, 253 μιλεῖ γιὰ μάχη μεταξὺ Ἑλλήνων καὶ Θρακῶν. Ὁ M. F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase - Painting* (1963), 3 κέ. καὶ 61 ἐρμηνεύει τὶς μορφὲς ὡς Σκύθες.

345. Βλ. καὶ K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 143 κέ.

346. Βλ. J. Beazley, Para. 48. J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 61. K. F. Johansen ὁ.π. 133, 143 καὶ CVA. Copenhagen, 254.

347. Ἐκτοξευμένα δόρατα ἢ βέλη εἰκονίζονται σχετικὰ σπάνια στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη. Βλ. π.χ. E. Pfuhl, *MuZ.* εἰκ. 163 καὶ 226. CVA. Napoli 1, πίν. 18, 3 καὶ CVA. Cabinet des Médailles 2, πίν. 85, 1.

348. Για ἓνα ἄλλο ἀνάλογο παράδειγμα βλ. Γ. Σ. Κορρές, *ΑΕ.* 1972, πίν. 84α. Ἡ Ἀθηνα εἰκονίζεται νὰ κρατᾷ τὴν ἀσπίδα μὲ τὸ δεξιὸ χερί καὶ τὸ δόρυ μὲ τὸ ἀριστερό. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι δυνατόν, ὅπως μᾶς δείχνει καὶ ἡ παράσταση τοῦ δόρατος. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ μιὰ σχεδιαστικὴ παρανόηση. Βλ. σχετικὰ K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 138 κέ. Παρόμοιες παρανοήσεις γίνονται πολλὲς φορὲς καὶ στὴν Ἀθηνα τῶν Παναθηναϊκῶν ἀμφορέων.

349. Για τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Λυδοῦ βλ. παραπάνω σημ. 148 καὶ 331.

350. Ὁ K. F. Johansen, *ActaArch.* 31, 1960, 138 καὶ σημ. 16, τὴν ἑλικά τὴ θεωρεῖ μέρος τοῦ κράνους. Ἐλικά στὸ πάνω μέρος τοῦ μετώπου συναντοῦμε καὶ στὸ ὄστρακο ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο ἀριθ. 802 β. Βλ. *ABV.* 112, 59 καὶ ἐδῶ Πίν. 81 δ.

351. Για τὰ χρώματα στὴν κύλικα βλ. K. F. Johansen, *CVA.* Copenhagen 8, 253 κέ. καὶ *ActaArch.* 31, 1960, 129, 135, 137.

352. Βλ. J. Thimme, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden - Württemberg* 7, 1970, 119 κέ.

353. Ἡ κύλικα αὐτὴ ἀποτελέστηκε ἀπὸ πολλὰ ὄστρακα, ὑπάρχουν ὅμως καὶ κενά. Βλ. J. Thimme ὁ.π.

354. Ὑψος 0,18 μ., διάμετρος 0,301 μ.

355. Βλ. J. Thimme ὁ.π.

356. Ἐλικες καὶ ἀνθέμια συναντήσαμε κάτω ἀπὸ τὴ λαβὴ τῆς οἰνοχόης τοῦ Κόλχου στὸ Βερολίνο, καθὼς ἐπίσης καὶ κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς τοῦ ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου ἀριθ. B 148. Βλ. σχετικὰ σημ. 283 καὶ 312.

357. Ἀπόλλων μὲ λιοντάρι ἴσως εἰκονίζεται καὶ σ' ἓναν ἀμφορέα τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἀριθ. B 49, πὺ πιστεύουμε ὅτι εἶναι « related to Group E ». Στὸν ἀμφορέα αὐτὸν παριστάνεται μιὰ θεότητα μέσα σ' ἓνα « ναὸ » πάνω στὸν ὅποιο ὑπάρχει ἓνα λιοντάρι. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ ναὸ ὑπάρχει ἀπὸ ἓνας τρίποδας. Στὸν ἓνα ἀπὸ αὐτοὺς κάθονται δύο περιστέρια καὶ στὸν ἄλλο δύο νεροπούλια (κύκνοι ;). Ἡ θεότητα αὐτὴ ἐρμηνεύεται συνήθως ὡς Κυβέλη, Ἄρτεμις, πάντοτε ὅμως θεωρεῖται γυναικεία (βλ. H. B. Walters, *CVA. British Museum* 3,7, Group III He, πίν. 35, 2α καὶ 2β. J. Beazley, *ABV.* 326. G. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art* (1970), 18. K. Scheffold, *JdI.* 52, 1937, 38). Στὴ μορφὴ νομίζουμε ὅτι δὲν ὑπάρχει κανένα γυναικεῖο χαρακτηριστικὸ. Καὶ τὰ ἐνδύματα πὺ φορᾷ εἶναι τὰ ἴδια μὲ αὐτὰ πὺ φορᾷ ὁ Ἀπόλλων στὴν κύλικα τῆς Karlsruhe ἢ ὁ Δίας σ' ἓναν ἀμφορέα στὸ Richmond ἀριθ. 60. 23 (Para. 56, 48 ter) τοῦ Group E. Μὲ τὸν Ἀπόλλωνα ἄλλωστε συνδέονται καὶ ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα τῆς παράστασης, τόσο οἱ τρίποδες ὅσο καὶ τὸ λιοντάρι (βλ. H. Cahn, *Museum Helveti-*

cum 7, 1950, 185 κέ. και *Kleine Schriften zur Münzkunde und Archäologie* (1975), 17 κέ. και 31 κέ.), τὰ περιστέρια (Ί. Κωνσταντίνου, ΑΕ. 1970, 36) και οἱ κύκνοι (W. H. Roscher, ML. I 1, 444).

358. Τὰ βρίσκουμε και σ' ἓνα ὄστρακο ἀπὸ μία πυξίδα νικοσθενικοῦ τύπου στὴν Ἀθήνα ἀριθ. 2187 ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω στὴ σημ. 225 (Πί ν. 73 δ).

359. Βλ. H. Cahn, *Museum Helveticum* 7, 1950, 185 κέ.

360. Βλ. J. Thimme ὁ.π.

361. Ὑψος τῆς ληκύθου 0,17 μ. ABV. 111, 41 και Para. 44,41. Τὸ ὕψος τῶν μορφῶν εἶναι γύρω στὰ 0,05 μ.

362. C.H.E. Haspels, *Attic Black - figured Lekythoi* (1936), 33 κέ.

363. C.H.E. Haspels ὁ.π. 41 κέ.

364. Βλ. παραπάνω σημ. 127.

365. Ἀγῶνα δρόμου ἔχει στὶς ἐξωτερικὲς πλευρὲς και ἡ κύλικα τῆς Karlsruhe ποὺ εἶδαμε παραπάνω.

366. Ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Λυδοῦ ἔχουμε ἐπίσης ἓνα ὄστρακο ἀπὸ ἓνα δεύτερο Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα (ABV. 110, 34), ποὺ βρίσκεται στὸ Σικάγο (Πί ν. 76 β) και ποὺ εἶναι ἀσφαλῶς παλαιότερο ἀπὸ τὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας. Τὸ ὄστρακο αὐτό, ποὺ πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη (βλ. F. Johnson, *AJA.* 47, 1943, 390), σώζει τμήματα δύο δρομέων και πρέπει νὰ τοποθετηθῇ κοντὰ στὴν ὕδρια τοῦ Göttingen - Cabinet des Médailles (βλ. J. Beazley, *AJA.* 47, 1943, 441 κέ. και *Dev.* 47). Φαίνεται μάλιστα νὰ εἶναι και λίγο παλαιότερο. Γιὰ τὸν Παναθηναϊκὸ ἀμφορέα στὴ Halle ἀριθ. 560 (ABV. 120) ποὺ εἶχε σχετιστῇ μὲ τὸν ἴδιο τὸν Λυδὸ, βλ. J. Beazley, *Dev.* 90.

367. ABV. 110, 33.

368. J. Beazley, *Dev.* 90.

369. ABV. 110, 33.

370. Γενικὰ γιὰ τὸ κόσμημα αὐτὸ στὸ λαιμὸ τῶν ἀμφορέων, βλ. H. Mommsen, *Der Affecter* (1975), 27 κέ.

371. Ὁ Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας τοῦ Ἐξηκία στὴν Karlsruhe ἀριθ. 65/45 ἀπὸ τὸ Vulci (;) (Para. 61 bis) (Πί ν. 85) μαζί μὲ τὸν ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ εἶναι, ἀπ' ὅσο ξέρω, οἱ παλαιότεροι Παναθηναϊκοὶ ἀμφορεῖς ποὺ φέρουν στὸ λαιμὸ τους τὸ κόσμημα αὐτό. Γιὰ τὴ χρονολογικὴ σχέση τῶν δύο αὐτῶν ἀγγείων βλ. παραπάνω σελ. 84 κέ.

372. Ὑψος (μαζί μὲ τὴ συμπλήρωση τοῦ πάνω μέρους τοῦ ποδιοῦ) 0,092 μ., διάμετρος 0,233 μ. ABV. 116· 685. A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 24, 19.

373. ABV. 116. Ἡ G. Richter, *AJA.* 50, 1946, 18 τὸ ἀποδίδει στὸν Λυδὸ, ἐνῶ στὸ CVA. New York 2, 15 γράφει: «Attributed... to Lydos (late) by Beazley». Στὸν Λυδὸ τὸ ἀποδίδει και ἡ M. Z. Pease, *AJA.* 47, 1943, 496.

374. Βλ. παραπάνω σημ. 248.

375. Γιὰ τὸ σχῆμα τῆς κύλικας βλ. H. Bloesch, *Formen attischer Schalen* (1940), 1 κέ. F. Villard, *REA.* 48, 1946, 173 κέ. G. Richter, *CVA.* New York 2, 14. J. Beazley, *Dev.* 67 κέ. και ARV.² 37. Γιὰ τὴν ὀφθαλμωτὴ διακόσμηση βλ. ἐπίσης A. N. Ure, *JHS.* 42, 1922, 193 κέ. W. Kraiker, *AM.* 55, 1930, 167.

376. Ἡ κύλικα αὐτὴ δὲν ἔχει ἀκόμη τὰ τυπικὰ γνωρίσματα τῶν ὀφθαλμωτῶν κυλίκων τύπου Α. Ἔτσι: 1. Δὲν ἔχει τὸ πλαστικὸ δακτυλίδι στὸ πάνω μέρος τοῦ ποδιοῦ, στὸ σημεῖο ποὺ αὐτὸ ἐνώνεται μὲ τὸ κυρίως σῶμα (βλ. G. Richter, *CVA.* New York 2, 14). 2. Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς δὲν ὑπάρχει τὸ τόντο μὲ τὸ τυπικὸ γοργόνειο. 3. Κάτω ἀπὸ τὶς λαβὲς βρίσκουμε ἀπὸ ἓνα δελφίνι και ὄχι τὴν συνηθισμένη κληματαριά. 4. Μεταξὺ τῶν ὀφθαλμῶν, ποὺ ἡ ἀπόδοσή τους μοιάζει μ' ἐκείνη ποὺ βρίσκουμε πάνω σὲ ἀμφορεῖς τοῦ Νικοσθένη (βλ. J. Hoppin, *Hb. Bf.* 266 ἢ 273), δὲν τοποθετεῖται ἡ «μύτη» ἀλλὰ μιά σφίγγα. Ὡς γνωστὸ, ἡ παλαιότερη γνωστὴ κύλικα τύπου Α εἶναι τοῦ Ἐξηκία στὸ Μόναχο ἀριθ. 2044. Βλ. H. Bloesch, *Formen attischer Schalen* (1940), 2.

377. Πρόκειται γιὰ τὴ γνωστὴ κύλικα τοῦ Ἐξηκία ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω στὴ σημ. 376. Ὁ «νεωτερισμὸς» δὲν ἔγκειται στὸ ὅτι ὁ ἀγγειογράφος καλύπτει ὁλόκληρο τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κύλικας, ὅσο στὸ ὅτι ἓνα ἐνιαῖο θέμα διακοσμεῖ (χωρὶς «segment» στὸ κάτω μέρος) ὁλόκληρο τὸν ἐσωτερικὸ χῶρο. Κύλικες ποὺ τὸ ἐσωτερικὸ τους καλύπτεται ἀπὸ ἓνα ἐνιαῖο θέμα συναντοῦμε στὸ «Segment Class», βλ. J. Boardman - M. Pore, *Greek Vases in Cape Town* (1961), 10. Βλ. ἐπίσης B. Neutsch, *MarbJb.* 14, 1949, 4 κέ. και E. F. Van Der Grinten, *On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black - and Red - Figured kylixes* (1966), 23 κέ.

378. Στο νέο Όδηγό του Μουσείου του Μονάχου (D. Ohly, Die Antikensammlungen am Königsplatz in München (1967), εικ. 17) έχει αριθ. 8705. Μία παρόμοια σύνθεση έχει κάμει ο Λυδός και σ' ένα παλαιότερο έργο του, στο πινάκιο των Άθηνών αριθ. AP 2087 (βλ. παρακάτω σημ. 493 και Πί ν. 83 β) με παράσταση Γιγαντομαχίας. Πρβλ. και D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 97 κέ.

379. Για το ένδυμα αυτό βλ. G. Richter, CVA. New York 2, 14 και σημ. 1 και M. F. Vos, Scythian Archers in Archaic Attic Vase - Painting (1963), 13.

380. Η G. Richter, CVA. New York 2, 15 σκέπτεται μήπως οι ήττημένοι είναι οι Κιμμέριοι.

381. Η ένδυμασία αυτή είναι σκυθική, πρβλ. M. F. Vos δ.π. 19. Για τη σκυθική ένδυμασία βλ. M. F. Vos δ.π. 40 κέ., όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης C.H.E. Haspels, Attic Black - figured Lekythoi (1936), 38, σημ. 4.

382. Βλ. M. F. Vos δ.π. 2, 10 κέ. και 35 κέ.

383. Νομίζω ότι ο Λυδός παριστάνοντας μία μάχη μεταξύ Έλλήνων και Τρώων, επηρεασμένος από τις «καθημερινές» σκηνές στην Άθήνα όπου Σκύθες συνόδευαν βαριά όπλισμένους οπλίτες (βλ. M. F. Vos δ.π. 62 κέ. και 70 κέ.), έβαλε έναν Σκύθη ως συνοδό ενός βαριά όπλισμένου Τρώα.

384. Σπάνιες για τον Λυδό είναι μόνον οι δύο χαράξεις στο μηρό του δεξιού επιτιθέμενου πολεμιστή.

385. Για τις πτυχές αυτές βλ. και G. Richter, AJA. 50, 1946, 18.

386. Για τα χρώματα του άγγείου βλ. G. Richter, CVA. New York 2, 15.

387. Ός σήμερα ξέρουμε ότι ο Λυδός έχει ζωγραφίσει λέβητες, κιονωτούς κρατήρες, άμφορείς (τύπου B, ώσειδεις με λαιμό, «τυρρηνικό», Παναθηναϊκούς, ψυκτήρα), λουτροφόρους, ύδριες, οινόχοη, κάλυκες, ληκύθους (τύπου «Sub - Deianeira» και ληκύθους με ώμο), «κώθωνα», πυξίδα, πινάκια, κύλικες (τύπου Σιάνα με διακόσμηση πάντοτε overlap, μεταβατικές, μικρογραφικές με χείλος και ταινιωτές, πιθανώς «proto A» ή «merrythought», όφθαλμωτή τύπου A), πίνακες και ταφικές πλάκες (βλ. ABV. 107 κέ. για τον «τυρρηνικό» άμφορέα βλ. παραπάνω σελ. 36 κέ., για τις μεταβατικές κύλικες βλ. σημ. 248, για τις μικρογραφικές με χείλος σελ. 68 κέ. και για την όφθαλμωτή κύλικα τύπου A σελ. 75 κέ.). Από το χέρι του Λυδού έχουμε και ένα όστρακο από λεκανίδα (βλ. X. Παπαδοπούλου - Κανελλοπούλου, ΑΔ. 27, 1972, Μελέται, 244, αριθ. 140) (Πί ν. 80 α). Το όστρακο αυτό είναι δύσκολο να ένταχθί χρονολογικά στο έργο του Λυδού. Η πολύπλοκη σύνθεση με τα άλλεπάλληλα επίπεδα και ή κάπως περιορισμένη χάραξη δείχνουν ότι πρέπει να είναι ένα όψιμο σχετικό έργο, σύγχρονο περίπου με τον άμφορέα του Βερολίνου αριθ. 1685 και την κύλικα της Όξφόρδης αριθ. 1966. 768. Ο άμφορέας στη Ρόδο αριθ. 12200 (ABV. 115,3), που ό J. Beazley τον κατατάσσει στο «Manner of Lydos», είναι μία σπάνια παραλλαγή του τύπου C. Άς σημειωθί τέλος ότι υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός από όστρακα που δέν ξέρουμε από τί σχήμα άγγείου προέρχονται. Βλ. ABV. 112·684·714 και Para. 46.

388. Βλ. παραπάνω σελ. 15 κέ. και 17. Η ύπόθεση μήπως σ' αυτόν όφείλονται όρισμένα σχήματα άγγείων που δέν άπαντούν συχνά, όπως ή λήκυθος στη Riehen (βλ. παραπάνω σελ. 73 κέ.) και ή κύλικα στη Βασιλεία (βλ. παραπάνω σημ. 248) μόνον έρωτηματικά μπορεί να διατυπωθί. Το ίδιο ισχύει και για τις ύδριες, μερικούς άμφορείς (κυρίως τύπου B), τους κιονωτούς κρατήρες, μερικά τουλάχιστον πινάκια και τις κύλικες τύπου Σιάνα. Τα άγγεία αυτά παρουσιάζουν μία όμοιομορφία ως προς το σχήμα τους, που προδίδει ότι πρόκειται για έργα ενός κεραμέα, που είναι ίσως ό ίδιος ό Λυδός. Πρβλ. και D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 90.

389. ABV. 110, 37. Βλ. σχετικά παραπάνω σελ. 65 κέ.

390. ABV. 109, 28 και 113, 80. Βλ. σχετικά παραπάνω σελ. 39 κέ. και 59.

391. Βλ. παραπάνω σελ. 68 κέ.

392. Ο H. Immerwahr, James Sprunt Studies 46, 1964, 16, πιστεύει ότι ό Λυδός είχε συνεργαστή και μ' έναν άγνωστο ως τώρα κεραμέα ΕΡΙΑ[ΝΘΕ, αν ή άνάγνωση της χαρακτής έπιγραφής στο πινάκιο του Harvard αριθ. 1959. 127 (βλ. D. Robinson, AJA. 36, 1930, 356) που έχουμε δη παραπάνω (βλ. σελ. 52 κέ.) είναι σωστή. Αντίθετα ό G. Hanfmann, Fogg Art Museum Acquisitions 1959 - 62, 8 δέ δέχεται ότι ή έπιγραφή του πινάκιου αυτού άναφέρεται σε όνομα τεχνίτη. Η D. Callipolitis - Feytmans δ.π. 87 πιστεύει ότι και ό κεραμέας Σότης έχει έργαστή στο έργαστήρι του Λυδού.

393. Βλ. παραπάνω σελ. 56 και 61. Η D. Callipolitis - Feytmans δ.π. 87, 91 πιστεύει ότι και το πινάκιο του Λυδού από την Άκρόπολη αριθ. 2402 (βλ. σημ. 460) (Πί ν. 81 ε) είναι δημιούργημα του κεραμέα Άμαση, χωρίς όμως να έχη, κατά τη γνώμη μας, στοιχεία.

394. ARV.² 426.
 395. Βλ. παραπάνω σελ. 32.
 396. ABV. 107, 2· 111, 42, 51· 112, 66 (;).
 397. ABV. 109, 21· 110, 37· 111, 50.
 398. ABV. 108, 14 καὶ 111, 52.
 399. ABV. 109, 26.
 400. ABV. 109, 27.
 401. ABV. 111, 49.
 402. ABV. 107, 1 καὶ 108, 6 (;). Ὁ A. Greifenhagen, JbBerlMus. 1, 1959, 17 κέ. δὲν πιστεύει ὅτι ἔχουμε παράσταση Γιγαντομαχίας στὸ ἓνα ἀπὸ τὰ ὄστρακα τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 631 (Πί ν. 77 α) ἀλλὰ τὸ σχετίζει μὲ τὴν παράσταση τοῦ Τιτυοῦ ποὺ εἰκονίζεται στὸ ἄλλο ὄστρακο (Πί ν. 77 β). Σὲ μία ἄλλη παράσταση Γιγαντομαχίας (ABV. 112, 53, 57 καὶ Para. 44, 53 καὶ 57) δὲν εἰκονίζονταν ὁ Ἡρακλῆς. Πρβλ. καὶ παραπάνω σελ. 70.
 403. ABV. 112, 65.
 404. ABV. 108, 8· 110, 32· 111, 45· Para. 45. Βλ. παραπάνω σημ. 149.
 405. ABV. 109, 25, 26, 29.
 406. ABV. 108, 5· 109, 29· 110, 31, 32 (;)· 111, 43, 47· 113, 74· 684· Para. 45· Τὰ ὄστρακα μιᾶς κύλικας στὸ Palermo (ABV. 113, 76) εἶναι ἀδημοσίευτα.
 407. ABV. 108, 15 (;), 16 (;)· 109, 21, 24· 111, 39, 46· 112, 56, 65 (;)· 111, 79. Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 404 καὶ σελ. 75. Τὰ θέματα εἶναι : Ἀχιλλέας καὶ Μένων (;), βλ. ABV. 108, 15, 16 καὶ παραπάνω σελ. 22 κέ. Θάνατος Πριάμου καὶ Ἀστυνάκτα, βλ. ABV. 109, 21, 24. Ἡ ἀσέβεια τοῦ Αἴαντα, βλ. ABV. 109, 21. Ἡ καταδίωξη τοῦ Τρῳίλου, βλ. ABV. 109, 24. Ἡ ἐπαναφορά τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Μενέλαο, βλ. ABV. 109, 24 καὶ 111, 39. Πηλέας καὶ Θέτις, βλ. ABV. 111, 46. Ὀπλισμός Ἀχιλλέου, βλ. ABV. 112, 56. Ἀχιλλέας μὲ Αἰνεία ἢ Ἑκτορα (;), βλ. ABV. 65 καὶ ἐδῶ παραπάνω σελ. 45. Χείρων, βλ. ABV. 113, 79. Γιὰ τὴν κρίση τοῦ Πάρη βλ. παραπάνω σημ. 404.
 408. ABV. 107, 1· 109, 21 (παλλάδιο), 24· 110, 33, 37· 111, 50· 112, 53, 57 (καὶ Para. 44, 57), 65. Βλ. καὶ παραπάνω σελ. 70 καὶ σημ. 404.
 409. ABV. 107, 1. Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 404.
 410. ABV. 107, 1 (;). Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 404.
 411. ABV. 107, 1 καὶ 112, 65. Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 404.
 412. ABV. 107, 1· 108, 5· 109, 29· 110, 31, 32 (;), 37· 111, 43· 684· Para. 45 (;). Βλ. καὶ παραπάνω σελ. 69.
 413. ABV. 107, 1· 108, 5. Para. 45 (;).
 414. ABV. 107, 1· 108, 6 (;) (μὲ τὸν Τιτυό)· 110, 37· 112, 65 (;). Βλ. καὶ παραπάνω σελ. 72 κέ. Σύγχρονο μὲ τὸν κρατήρα ἀριθ. 631 ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ποὺ ἔχει τὴν παράσταση τοῦ Τιτυοῦ (ABV. 108, 6. Para. 44, 6 καὶ ἐδῶ σημ. 221 καὶ Πί ν. 77 α, β), πρέπει νὰ εἶναι ἓνα ἀδημοσίευτο ὄστρακο ἀπὸ ἓνα κάλυκα στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀγορᾶς ἀριθ. P 14326 (ABV. 107, 3).
 415. ABV. 107, 1· 108, 6· 109, 21· 110, 37· 111, 50· 112, 53, 57. Para. 44. 57.
 416. ABV. 107, 1· 110, 37· 112, 65 (;).
 417. ABV. 107, 1.
 418. ABV. 107, 1 (;)· 109, 21 (;)· 110, 37· 111, 50 (;).
 419. ABV. 108, 6. Ὁ A. Greifenhagen, JbBerlMus. 1, 1959, 18 τὴ φτερωτὴ μορφή τὴ θεωρεῖ Νίκη. Φτερωτὴ μορφή βρίσκεται καὶ σὲ μία κύλικα ἀδημοσίευτη σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ στὸ Μιλάνο (Para. 46).
 420. ABV. 110, 37.
 421. Βλ. παραπάνω σημ. 402.
 422. Βλ. παραπάνω σημ. 397.
 423. ABV. 112, 54. Ἡ D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 109 ἐρμηνεύει τὶς μορφὲς ὡς Βορέα καὶ Ζέφυρο.
 424. ABV. 108, 12. Πρβλ. παραπάνω σελ. 20.
 425. ABV. 108, 5· 684. Para. 46.
 426. ABV. 109, 19· 110, 33, 34· 111, 41· 113, 80, 82. Para. 45 καὶ παραπάνω σελ. 72 κέ. Ἀπὸ τὰ ἀγωνίσματα ἔχουμε : ἀγῶνα ταχύτητας (ABV. 109, 19· 110, 34· 111, 41· παραπάνω σελ. 72 κέ.), πάλης (ABV. 113, 80, 82), πυγμαχίας (Para. 45), ἀρματοδρομίας (ABV. 110, 33).

427. ABV. 109, 27, 28· 110, 32 (;)· 111, 38, 47 (;)· παραπάνω σελ. 70. Τα δοστρακα από την κύλικα στο Palermo, όπως αναφέραμε ήδη στη σημ. 406, με παράσταση κωμαστών, είναι αδημοσίευτα.

428. ABV. 108, 15 (;), 16 (;), 17· 112, 58, 59, 67, 68· 113, 70· 714. Para. 46. Βλ. και παραπάνω σελ. 70 κέ., 75 κέ. και σημ. 190.

429. ABV. 108, 13· 109, 23, 25· 111, 41· 112, 63 (;). Para. 45. Βλ. επίσης παραπάνω σελ. 68 και σημ. 225.

430. ABV. 108, 9, 18· 110, 30. Οί παραστάσεις αυτές πρέπει να αναφέρονται στο έπος. Βλ. παραπάνω σελ. 34 και σημ. 128.

431. ABV. 110, 30, 31.

432. ABV. 109, 20 (;)· 110, 35, 36 (;)· 112, 55· 113, 81, 84.

433. ABV. 107, 3 (;), 4 (;)· 108, 11 (;)· 109, 19 (;)· 112, 62 (;)· 684. Para. 45.

434. ABV. 107, 1.

435. ABV. 107, 1· 111, 42. Παράσταση κυνηγιού (Καλυδώνιος κάπρος (;)) έχει και το δοστρακο που αναφέραμε στη σημ. 387. Παρόμοια παράσταση πρέπει να εικονίζεται και στο δοστρακο που αναφέραμε στη σημ. 259.

436. Μία τέτοια παράσταση μάς θυμίζει τα λόγια του Φιλόστρατου, *Περὶ γυμναστικής*, 32 : « Ἐκεῖνοι (οἱ τοῦ σταδίου δρομεῖς) μὲν γὰρ σκέλη χερσὶ κινουσιν ἐς τὸν δῶξ ὁδὸν οἷον πτερούμενοι ὑπὸ τῶν χειρῶν ».

437. M. Ἀνδρόνικος, *ΑΔ.* 16, 1960, 55.

438. Πρόκειται βασικά για ένα κοινό χαρακτηριστικό της αγγειογραφίας και ιδιαίτερα της μελανόμορφης. Το δοστρακο μιάς λεκανίδας όπου οἱ μορφές συμπλέκονται σε διάφορα επίπεδα (βλ. παραπάνω σημ. 387) αποτελεί εξαίρεση. Ἡ λεκανίδα είναι ἴσως ἐπηρεασμένη ἀπὸ παραστάσεις, ὅπως τοῦ λέβητος τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. 607, πού ἡ Γιγαντομαχία του εἶναι, ὅπως εἴπαμε, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ πέπλου τῆς Ἀθηνᾶς (βλ. παραπάνω σελ. 61) ἢ ἀπὸ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ. Ἀπὸ ἀνάλογες παραστάσεις εἶναι ἴσως ἐπηρεασμένες καὶ ἄλλες συνθέσεις, ὅπως π.χ. οἱ παραστάσεις τῶν πινακίων στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 2410 καὶ 2424, ἂν καὶ ἐδῶ ἡ στενότης τοῦ χώρου ἀνάγκασε τὸν Λυδὸ νὰ τοποθετήσῃ τὶς μορφές σὲ δύο « συμπλεκόμενα » επίπεδα.

439. Για ἐξαιρέσεις βλ. παραπάνω σελ. 28.

440. Για συνθέσεις σὲ τόντο βλ. παραπάνω σημ. 110.

441. Ἔχει διάμετρο 0,24 μ. Τὸ πινάκιο αὐτὸ (Πί ν. 79 α καὶ β) εἶναι δύσκολο νὰ ἐνταχθῇ στὸ χρονολογικὸ σχῆμα τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ. Ὅπως δὲν πρέπει νὰ βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὰ γοργόνεια τῶν λαβῶν τοῦ κιωνοτοῦ κρατήρα τῆς Νέας Ὑόρκης. (Ἴσως εἶναι μὲν παλαιότερο ἀπὸ τὰ πινάκια τῆς Βόννης ἀριθ. 339 καὶ Ἀθηνῶν ἀριθ. AP 2087). Ὡς πρὸς τὸ σχῆμα τὸ πινάκιο αὐτὸ ἔχει ἀποδοθῇ στὸ ἴδιο κεραμικὸ ἐργαστήρι μ' αὐτὸ πού ἔκαμε καὶ τὸ πινάκιο στὸ Harvard ἀριθ. 1959. 127. Βλ. R. Lullies, *AA.* 1962, 614 καὶ D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 90.

442. Στὴν Ἀθήνα ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς σύνθεσης φαίνεται ὅτι πρωτοεμφανίστηκε στὰ χρόνια τοῦ ζωγράφου C καὶ τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελεβέργης (βλ. E. F. Van Der Grinten, *On the Composition of the Medallions in the Interiors of Greek Black - and Red - Figured Kylixes* (1966), εἰκ. 13 καὶ 29).

443. Ἡ διακόσμηση μέσα σὲ μετόπη δὲν πρέπει, νομίζουμε, νὰ σχετιστῇ μὲ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀμαση ἢ τὸν Ἐξηκία ὅπως υπέθεσαν (βλ. Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), 42). Ὁ ἀμφορέας τοῦ Λυδοῦ στὴ Βασιλεία (Σουλ. H. Kambli) πρέπει νὰ εἶναι παλαιότερος καὶ ἀπὸ αὐτοὺς ἀκόμα τοὺς πρωιμότερους ἀμφορεῖς τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση. Ἀκόμη παλαιότερες εἶναι οἱ ὑδρίες τοῦ Λυδοῦ, ὅπως π.χ. ἡ ὑδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681, ἐνῶ ἕνας μικρὸς ἀμφορέας τοῦ ζωγράφου τῆς Χαϊδελεβέργης (Para. 27, 61) φέρει ἐπίσης τὴν παράστασή του μέσα σὲ μετόπη. Για τὶς παλαιότερες ἀττικές παραστάσεις μέσα σὲ μετόπη βλ. E. Brann, *The Athenian Agora VIII* (1962), 26.

444. Εἶναι κι αὐτὸ χαρακτηριστικὸ κυρίως τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ.

445. Τέτοιες σκηνές « συνομιλίας » θὰ γίνουν, πολὺ ἀργότερα, τυπικὲς γιὰ τὶς δευτερεύουσες ὀψεις τῶν ἀττικῶν ἀγγείων. Βλ. G. Richter, *Attic Red - figured Vases* (1967), 128.

446. Βλ. καὶ παραπάνω σελ. 37 καὶ σημ. 259.

447. ABV. 114 καὶ παραπάνω σημ. 47. Ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ὅμως ὅτι σὲ δύο ἔργα τοῦ Λυδοῦ (βλ. παραπάνω σελ. 37 καὶ σημ. 125) πρέπει νὰ ἔχουν δουλέψῃ καὶ ἄλλοι ἀγγειογράφοι.

448. ABV. 114. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ δὲν ἀσχοληθήκαμε μὲ ἔργα πού διακοσμούνται ἀποκλειστικά μὲ

παραστάσεις ζώων και πού στο ABV. 114 κέ., 685 και Para. 46 κέ. εντάσσονται στο « Manner of Lydos ».

449. Στην περίπτωση αυτή το χέρι του ζωγράφου δύσκολα θα μπορούσε να είναι το χέρι του Λυδού. Έχουμε ήδη σημειώσει παραπάνω (σημ. 259) ότι όρισμένες παραστάσεις « θηρίων » σε δευτερεύοντα σημεία των αγγείων πιθανόν οφείλονται στο χέρι κάποιου μαθητή του Λυδού που φυσικά θα βασιζόταν στη ζωγραφική του δασκάλου του. Η υπόθεση αυτή υποστηρίζεται από τη διαφορά στην απόδοση ενός πάνθηρα της κύριας παράστασης του λέβητα της 'Ακρόπολης αριθ. 607 από άλλους πάνθηρες στο έργο του Λυδού. Έπειδή όμως ο πάνθηρας του λέβητα είναι για την ώρα μεμονωμένο παράδειγμα μέσα στο έργο του Λυδού, δεν μπορούμε να οδηγηθούμε από αυτόν και μόνον σε γενικότερα συμπεράσματα. Έτσι, στην εξέλιξη των έργων του ζωγράφου που επιχειρήσαμε, ξεετάσαμε και τα ζώα που διακοσμούν δευτερεύοντα σημεία των αγγείων. Γιατί κι αν ακόμη έγιναν από άλλο χέρι φυσικό είναι να ακολουθούν κι αυτά παράλληλη εξέλιξη.

450. Μία τέτοια υπόθεση θα δικαιολογούσε την ομοιότητα που παρουσιάζεται στην απόδοση των « θηρίων » από τον Λυδό και τους δύο μαθητές του, τον ζωγράφο του Βατικανού 309 και τον ζωγράφο του Λούβρου F 6. Δεν αποκλείεται μάλιστα η πιθανότητα μερικά από τα « θηρία », αν όχι όλα, που συναντώνται στα αγγεία του Λυδού, να έχουν γίνει από τον ίδιο τον Λυδό.

451. Μόνο στον « κώωνα » της 'Αγοράς των 'Αθηνών αριθ. P 13426 (ABV. 111, 43) (Πί ν. 70 α) φαίνεται ότι ο Λυδός δε χρησιμοποίησε λευκό επίθετο χρώμα για τις μαινάδες. 'Αλλά και τα μάτια των μαινάδων έχουν αποδοθή έδω όπως τα μάτια των ανδρικών μορφών (βλ. E. Vanderpool, *Hesperia* 15, 1946, αριθ. 24, 123 κέ.). Ίσως κάποιο ρόλο να έπαιξε σ' αυτό το εξαιρετικά μικρό μέγεθος των μορφών που κάνει δύσκολη τη χρήση επιθέτων χρωμάτων και την απόδοση χαρακτών λεπτομερειών πάνω σ' αυτά. Μία άλλη ανάλυση περίπτωση που αναφέρεται για τη λήκυθο του Λυδού από την 'Αγορά των 'Αθηνών αριθ. P 13127 (ABV. 111, 42) είναι προβληματική (βλ. E. Vanderpool, *Hesperia* 15, 1946, 127, αριθ. 10). Η χάραξη στο αυτί της γυναικείας μορφής δε φαίνεται να είναι πλήρης, πράγμα που ίσως σημαίνει ότι το αυτί θα καλυπτόταν με λευκό επίθετο χρώμα. Το σχήμα του αυτιού στη μορφή που μας σώθηκε δεν είναι γνωστό από κανένα άλλο έργο του Λυδού. Επίσης τα χαρακτηριστικά όρισμένων σειρήνων του Λυδού, όπως π.χ. στον ενεπίγραφο λέβητα της 'Ακρόπολης 607, είναι « ανδρικά », δηλαδή δε χρησιμοποιείται λευκό χρώμα στα « γυμνά » μέρη και τα μάτια δεν είναι άμυδαλωτά. Το λευκό χρώμα δε χρησιμοποιείται ούτε στις γυναικείες μορφές που έχουν αποδοθή με περίγραμμα. Βλ. π.χ. σελ. 68 και σημ. 454.

452. Εύρετη αυτής της διάκρισης ανάμεσα στις ανδρικές και γυναικείες μορφές, ή παράδοση αναφέρει τον 'Αθηναίο Εύμαρο (Πλίν. N. H. XXXV. 56). Μόνον ο « Wraith Painter » δεν τηρεί αυτόν το συμβατικό τρόπο. Βλ. C.H.E. Haspels, *Attic Black - figured Lekythoi* (1936), 30 κέ. και σημ. 1 της σελ. 31, όπου αναφέρονται και μερικές άλλες εξαιρέσεις.

453. Μόνο σε δύο έργα, στο πλακίδιο λαβής ενός κιονωτού κρατήρα από την 'Ακρόπολη αριθ. 697 (Πί ν. 81 γ) και στο πινάκιο από την 'Ακρόπολη αριθ. 2402 (Πί ν. 81 ε), φαίνεται ότι για πρόσωπα ανδρικών μορφών χρησιμοποίησε ο Λυδός το μενεξεδι χρώμα (για άλλες εξαιρέσεις βλ. και παρακάτω σημ. 454). Αυτό είναι μία παλαιά συνήθεια που τη βρίσκουμε και σ' άλλους πρώιμους αγγειογράφους του άττικού Κεραμικού, όπως π.χ. στον ζωγράφο του Νέσσου. Η άρχη της θα πρέπει να αναζητηθή στην Κόρινθο, βλ. F. Johnson, *AJA.* 53, 1949, 242. Στο πινάκιο από την 'Ακρόπολη αριθ. 2402 το μενεξεδι χρώμα στο πρόσωπο του Τρίτωνα πρέπει να μπήκε για να το διαφοροποιήσει τονίζοντας συγχρόνως την « ιδιότητα » της μορφής ως τέρατος.

454. Στις μορφές που αποδίδονται με περίγραμμα τα « γυμνά » μέρη δεν καλύπτονται από χρώματα. Κατ' αυτόν τον τρόπο όμως οι παραστάσεις αυτές δεν έχουν τίποτε που να θυμίζουν μελανόμορφο ρυθμό, αφού και οι λεπτομέρειές τους είναι γραπτές και μάλιστα « τοποθετημένες » κατευθείαν πάνω στο χρώμα του πηλού.

455. J. Beazley, *Dev.* 46.

456. Μόνο στον άμφορέα της Βασιλείας αριθ. BS 424 (Πί ν. 96, 97) οι μαινάδες φορούν πέπλο. Στο πινάκιο της Φλωρεντίας αριθ. 101 α (ABV. 111, 47) (Πί ν. 71 β) μία γυναικεία μορφή είναι γυμνή. Γυμνή είναι και η 'Ανδρομάχη στον ενεπίγραφο άμφορέα του Λούβρου F 29. Τα δύο αυτά έργα του Λυδού με γυμνές γυναικείες μορφές είναι από τα λίγα στο μελανόμορφο ρυθμό της 'Αθήνας. Πρβλ. D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 96 σημ. 15.

457. Το κόσμημα αυτό γίνεται λίγο άργότερα ζητοειδές.

458. Για τὰ κοσμήματα τῶν ἐνδυμάτων στὰ μελανόμορφα ἀττικά ἀγγεῖα βλ. P. C. Cecchetti, *Studi Miscellanei* 19, 1971 - 1972 (εἰσαγωγή - πρόλογος G. Becatti). Εἰδικὰ γιὰ τὰ κοσμήματα τοῦ Λυδοῦ βλ. 22 κέ. καὶ πίν. XXVII, 73 κέ.

459. Γιὰ τὸ κόσμημα αὐτὸ βλ. E. Homann - Wedeking, *Archaische Vasenornamentik in Attika, Lakonien und Ostgriechenland* (1938), 37 κέ. καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐξετάζουμε 42 κέ. Πρβλ. J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 203 καὶ H. Mommsen, *Der Affecter* (1975), 27 κέ. καὶ 37 κέ.

460. Καὶ στὸ κόσμημα αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσῃ ἐξέλιξη. Στὸν ἐνεπίγραφο ἀμφορέα τοῦ Λούβρου F 29, ὅπου τὸ κόσμημα ἀπαντᾶται γιὰ πρώτη φορά, ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνεστραμμένα ἄνθη λωτοῦ, κλειστά καὶ ἀνοικτὰ ἐναλλάξ, ποὺ συνδέονται μεταξὺ τους μὲ τοξωτὰ στελέχη, τὰ κλειστά δηλαδή μὲ τὰ κλειστά καὶ τὰ ἀνοικτὰ μὲ τὰ ἀνοικτὰ. Στὴ μορφὴ αὐτὴ τὰ βρίσκουμε καὶ στὸ πινάκιο τοῦ Κεραμικοῦ ἀριθ. 1909 ποὺ ἀναφέραμε στὴ σημ. 156. Ἀργότερα, τὸ βρίσκουμε νὰ περιτρέχῃ τὴν ὀριζόντια ἐπιφάνεια τοῦ χεῖλους τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα στὸ Harvard ἀριθ. 1925.30.125 κάπως διαφορετικὸ, συνίσταται δηλαδή μόνον ἀπὸ ἀνοικτὰ ἄνθη ποὺ ἐνώνονται μὲ συνεχῆ τοξωτὰ στελέχη. Τόσο στὸν ἀμφορέα τοῦ Λούβρου ὅσο καὶ στὸν κρατήρα τοῦ Harvard τὰ ἀνοικτὰ ἄνθη λωτοῦ εἶναι στὴν πραγματικότητά κλειστά, ποὺ βρίσκονται ὅμως μέσα σὲ ἀνοικτὰ σέπαλα. Τὸ κόσμημα αὐτὸ γίνεται κατόπιν τυπικὸ θὰ λέγαμε γιὰ τὰ πινάκια. Ἔτσι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πινάκιο τοῦ Κεραμικοῦ ἀριθ. 1909 ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, τὸ συναντοῦμε στὰ πινάκια τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 2424 (ABV. 111, 52) (Πίν. 80 γ) καὶ ἀριθ. 507 (ABV. 112, 56) (Πίν. 41) στὸ πινάκιο τῆς Βόννης ἀριθ. 399 (ABV. 11, 51) (Πίν. 83 α), ποὺ ἡ ἀρχικὴ του διάμετρος ὑπολογίζεται πᾶνω ἀπὸ 0,50 μ. (βλ. D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (1957), 23 καὶ *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn* (1971), 150 (H. Kyrieleis)), καὶ στὸ πινάκιο τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 2410 (ABV. 111, 50) (Πίν. 82). Στὸ πινάκιο Ἀθηνῶν ἀριθ. 2402 (ABV. 111, 49) (Πίν. 81 ε), ποὺ πιστεύουμε ὅτι εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὀψιμα ἔργα τοῦ Λυδοῦ μὲ παράσταση Ἡρακλῆ καὶ Τρίτωνα, τὸ κόσμημα ἔχει διαφορετικὴ μορφή. Ἡ παραπάνω σειρὰ βασίζεται στὴν ἐξέλιξη τοῦ κοσμήματος, ποὺ ξεκινώντας ἀπὸ ἀπλούστερες καὶ βαρύτερες μορφές γίνεται σιγὰ - σιγὰ περισσότερο ἐκλεπτυσμένο τόσο στὴν ἀπόδοση τῶν ἰδίων τῶν ἀνθέων ὅσο καὶ τῶν στελεχῶν καὶ τῶν σεπάλων. Τὸ ἴδιο κόσμημα συναντοῦμε ἐπίσης καὶ στὴν κύλικα τοῦ Λυδοῦ στὸν Κεραμικὸ μὲ μορφὴ ποὺ βρίσκεται πολὺ κοντὰ σ' ἐκείνην τοῦ πινακίου τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 507. Γιὰ τὸ κόσμημα αὐτὸ, κυρίως στὴν πρώτη του μορφή, βλ. W. Eugene Kleinbauer, *AJA.* 68, 1964, 368, σημ. 124. Βλ. καὶ H. Payne, *NC.* 154 κέ. Γιὰ τὶς μορφές αὐτοῦ τοῦ κοσμήματος στὸ ἔργο τοῦ ζ. τῆς Ἐπιτήδευσης (Affecter Painter), βλ. H. Mommsen, *Der Affecter* (1975), 33 κέ.

461. Ἔτσι π.χ. τὸ κόσμημα ἀπὸ ἀνθέμια καὶ ἄνθη λωτοῦ, στὴ μορφὴ ποὺ τὸ συναντοῦμε στὸν ἐνεπίγραφο λέβητα τῆς Ἀκρόπολης, ἀνευρίσκεται ἐπίσης καὶ στὸν κρατήρα τοῦ Κλειτία (Πίν. 86 α). Βλ. παραπάνω σελ. 89.

462. Γιὰ ἓνα παρόμοιο κόσμημα βλ. Σ. Καρούζου, *BCH.* 79, 1955, 193, εἰκ. 14 β.

463. Ὅπως π.χ. στὴν ὕδρία τοῦ Μονάχου ἀριθ. 1681 (ABV. 108, 12) (Πίν. 2).

464. Ὅπως π.χ. στὸν «κώθωνα» τῆς Ἀγορᾶς ἀριθ. P 13426 (ABV. 111, 43) (Πίν. 70 α).

465. Σὲ ὀρισμένα, σχετικὰ πρόιμα, ἔργα, οἱ χαράξεις αὐτὲς στοὺς ἀγκῶνες σχηματίζουν ἓνα τρίγωνο. Βλ. π.χ. Πίν. 74 α, γ καὶ 75 α, γ.

466. Γιὰ μία ἐξαίρεση βλ. παραπάνω σημ. 384.

467. Οἱ χαράξεις στὶς κνήμες τῶν μορφῶν σ' ἓνα ὄστρακο ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. P 13854 (ABV. 112, 64) εἶναι «ιδιόμορφες». Ἄν τὸ ὄστρακο αὐτὸ ἀνήκῃ στὸν Λυδὸ, τότε πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ νεότερα ἔργα του, σύγχρονο μὲ τὴν κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.6.

468. Πρβλ. καὶ P. Arias, *Enciclopedia Classica, Sezione 3, Volume 11, Tomo 5*, 1963, 154.

469. X. Παπαδοπούλου - Κανελλοπούλου, *ΑΔ.* 27, 1972, Μελέται, 187.

470. J. Beazley, *Dev.* 71. Πρέπει νὰ ἀναφερθῇ ὅτι ὁ Λυδὸς ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μαῦρο, τὸ μενεξεδι καὶ τὸ κιτρινωπὸ χρῶμα χρησιμοποιεῖ καὶ ἀποχρώσεις ἀπὸ τὰ χρώματα αὐτά. Βλ. D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 101.

471. X. Παπαδοπούλου - Κανελλοπούλου, *ΑΔ.* 27, 1972, Μελέται, 241.

472. Ὁ R. M. Cook π.χ., *Greek Painted Pottery* (1966), 82 τοποθετεῖ τὴ δραστηριότητα τοῦ Λυδοῦ μεταξὺ 550 - 530. Πρβλ. T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (1972), 14. Γιὰ συγκρίσεις τοῦ ἔργου τοῦ Λυδοῦ μὲ ἔργα πλαστικῆς βλ. G. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (1961), 18, 19, 29 καὶ *Korae* (1968), 17, 55.

473. J. Beazley, *Dev.* 90 κέ.

473α. Ἡ παρουσία τῶν κίωνων πάνω στοὺς Παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς δὲν ἔχει ἐρμηνευτὴ ἱκανοποιητικὰ ὡς σήμερα, βλ. π.χ. J. Beazley ὁ.π. 91. Θὰ μπορούσαν ἴσως νὰ ὑποδηλώνουν τὸ χῶρο ὅπου διεξάγονταν τὰ διάφορα ἀγωνίσματα, μιὰ πὺν τέτοιους κίονες βρίσκουμε συχνὰ σὲ ἀγγεῖα μὲ ἀθλητικὲς παραστάσεις νὰ ἐξυπηρετοῦν διάφορους σκοποὺς, βλ. π.χ. P. Arias ὁ.π. πίν. 40 (κάτω) ἢ J. Jüthner, *Die athletischen Leibesübungen der Griechen I* (1965), πίν. 9α.

474. Μόνον ἡ ἐπιγραφή «ΤΟΝΑΘΕΝΕΘΕΝΑΘΑΛΟΝ» βρίσκεται μπροστὰ ἀπὸ τὸ δεξιὸ κίονα καὶ πίσω ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ.

475. Para. 61, 8 bis καὶ J. Thimme, *Badisches Landesmuseum Neuerwerbungen 1952 - 1965*, 1966, 18.

476. Σύγκρινε π.χ. τὸν γυμνὸ ἄνδρα μπροστὰ ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ στὸν ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ καὶ τὸν γυμνὸ παλαιστὴ στὸ ἄκρο ἀριστερὰ τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία.

477. Τὸ ὅτι στὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ συναντοῦμε τρισιδιάστατες πτυχές, ἐνῶ δὲν ὑπάρχουν στὸν ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία, νομίζουμε ὅτι ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τοῦ Ἐξηκία δὲ φορᾷ τὸ ἰδιόρρυθμο ἐνδυμα πάνω ἀπὸ τὸν πέπλο, πὺν εἶδαμε στὴν Ἀθηνᾶ τοῦ Λυδοῦ.

478. Γιά τὴ χρονολόγηση τοῦ ἔργου τοῦ Ἐξηκία βλ. H. Payne, NC. 345. H. Bloesch, *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des strengen Stils* (1940), VIII. E. Langlotz, *Zur Zeitbestimmung der strengtrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik* (1968), 12 κέ. Βλ. καὶ J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 195 καὶ G. Richter, *Kouroi* (1968), 93 κέ. Τὸ νεώτερο ἔργο τοῦ Ἐξηκία πὺν ξέρουμε, ὁ καλυκωτὸς κρατήρας στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀρχαίας Ἀγορᾶς, πρέπει νὰ ἀνήκει στὰ χρόνια μετὰ τὸ 530.

479. Γιά τὴ χρονολόγηση τοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη μὲ βάση τὰ γλυπτὰ τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων, βλ. E. Langlotz ὁ.π. 20 κέ. Βλ. ἐπίσης D. von Bothmer, *The Metropolitan Museum of Art, Bulletin N.S.* 24, 1965 - 66, 201 κέ. καὶ κυρίως 210 κέ. Πρβλ. καὶ J. Boardman ὁ.π. Ὁ D. von Bothmer τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀνδοκίδη δὲν τὸν θεωρεῖ μαθητὴ τοῦ Ἐξηκία, ὅπως γενικὰ πιστευόταν ὡς σήμερα. Βλ. D. von Bothmer, *The Art Bulletin* 57, 1975, 121.

480. Ὁ ἀμφορέας αὐτὸς εἶναι παλαιότερος ἀπὸ τὸν ἀμφορέα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀνδοκίδη στὸ Λοῦβρο ἀριθ. G 1. Βλ. σχετικὰ H. Payne, NC. 345 σημ. 3.

481. Βλ. H. Payne, NC. 345 καὶ σημ. 6.

482. Στὰ 540 τὸν χρονολογεῖ καὶ ὁ J. Frel, *Panathenaic Prize Amphoras* (1973), 12 ἐνῶ ὁ J. Thimme, *Badisches Landesmuseum Neuerwerbungen 1952 - 1965*, 1966, 17 στὰ 550 - 540.

483. H. Payne, NC. 345 κέ. καὶ πίν. σελ. 344.

484. H. Payne ὁ.π., κυρίως σελ. 346, σημ. 1.

485. H. Payne ὁ.π. καὶ πίν. σελ. 344. Τὸ ἔργο αὐτὸ χρονολογεῖται γενικὰ ἀπὸ ὅλους στὰ 570.

486. Graef - Langlotz, πίν. 597d.

487. Ὁ J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 194 τὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Λυδοῦ τὴν τοποθετεῖ στὰ χρόνια τοῦ Παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα τοῦ Burgon. Γιά τὴ χρονολόγηση τοῦ πρώτου ἔργου τοῦ ἀγγειογράφου μας λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 560 συνηγορεῖ καὶ ἡ πολὺ περιορισμένη παρουσία τῶν παραπληρωματικῶν ροδάκων.

488. Βλ. A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 19, ὅπου ὁ Νέαρχος θεωρεῖται δάσκαλος τοῦ Σακωνίδη. Πρβλ. Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), 28. Ὁ H. R. W. Smith, *The Hearst Hydria* (1944), 251 θεωρεῖ τὸν ζωγράφο C ὡς «forerunner» τοῦ Λυδοῦ. Ἀνάμεσα στοὺς δύο αὐτοὺς ἀγγειογράφους δὲν ὑπάρχει, νομίζουμε, καμιὰ στενὴ σχέση. Ὁ J. Beazley, *Attic Black-figure: a Sketch* (1928), 16 σημ. 2, βρίσκει συγγένεια ἀνάμεσα στὸν Λυδὸ καὶ στὸν ζωγράφο τῆς Ἀκρόπολης 606. Πράγματι στοὺς δύο παραπάνω ἀγγειογράφους ἡ ἀπόδοση ὁρισμένων μορφῶν, ὅπως τῶν κρανοφόρων πολεμιστῶν, εἶναι πολὺ ὅμοια. Γενικὰ ὅμως τὸ ἔργο τοὺς παρουσιάζει κατὰ τὴ γνώμη μας σημαντικὲς διαφορές.

489. Ὁ A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 19, εἶχε διαπιστώσει ἀπὸ τὴν ἀπὸ τὴν Κλειτία στὰ πρώιμα ἔργα τοῦ Σακωνίδη.

490. Ὅπως π.χ. ὁ «κῶθων» ἀπὸ τὴν Ἀγορὰ τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. P 13426 (ABV. 111, 43) (Π i v. 70 α) ἢ ἡ ταινιωτὴ κύλικα τῆς Ὀξφόρδης ἀριθ. 1966.768 πὺν εἶδαμε παραπάνω (Π i v. 47 β, γ).

491. Γιά τὸ μοτίβο αὐτὸ βλ. H. Mommsen, *Der Affekter* (1975), 66 καὶ σημ. 355.

492. Π.χ. με τὰ πέδιλα τοῦ Περσέα στοῦ ὄστρακο ἐνὸς κρατήρα στὴ Μόσχα (Πί ν. 95 ε) ἢ με τὰ πέδιλα τῆς Γοργόυς στὴς λαβὲς τοῦ κρατήρα François (Πί ν. 92 β).

493. Τὸ πινάκιο αὐτὸ τὸ ἀναφέραμε παραπάνω στὴ σημ. 460. Ἔχει ὡς θέμα του τὴ μάχη τοῦ Ἡρακλῆ καὶ τοῦ Γηρυόνη. Τὸ ἀγγεῖο πρέπει νὰ εἶναι παλαιότερο ἀπὸ τὸ πινάκιο τοῦ Λυδοῦ στὴν Ἀθήνα ἀριθ. 507 (Πί ν. 41) ποὺ ἐξετάσαμε στὴ σελ. 53 κέ. Τὰ ὄστρακα ἀπὸ ἓνα ἄλλο πινάκιο τοῦ Λυδοῦ στὴν Ἀθήνα ἀριθ. AP 2087 (ABV. 112, 53 καὶ 57· Para. 44, 53 καὶ 57) (Πί ν. 83 β) εἶναι νεώτερα ἀπὸ τὰ δύο παραπάνω πινάκια καὶ σύγχρονα περίπου μετὰ τὸ πινάκιο στὴ Βόνη ἀριθ. 339 (Πί ν. 83 α) ποὺ ἀναφέραμε στὴ σημ. 460. Κοντὰ στὰ πινάκια τῆς Βόνης καὶ τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 507 πρέπει νὰ βρίσκεται καὶ τὸ πινάκιο ἀπὸ τὴ βόρεια κλιτὶ τῆς Ἀκρόπολης ἀριθ. AP 1901 ποὺ ἀποδώσαμε στὸν Λυδὸ (βλ. παραπάνω σημ. 226 καὶ Πί ν. 75 δ).

494. ABV. 113, 79. Πρόκειται γιὰ ἓνα ὄστρακο ἀπὸ τόντο κύλικας, ποὺ σώζει τμήματα ἐνὸς κενταύρου (πιθανὸν νὰ εἶναι ὁ Χείρων) καὶ ποὺ σήμερα βρίσκεται στὴ Φλωρεντία (Πί ν. 76 α). Τὸ ἔργο αὐτὸ πρέπει νὰ τοποθετηθῇ κοντὰ στὴν κύλικα τῆς Ν. Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.4.

495. Βλ. παραπάνω σημ. 441.

496. Πιστεύουμε ὅτι τὸ ἀγγεῖο τοῦ François δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ πρῶτο ἀγγεῖο ποὺ ζωγράφησε ὁ Κλειτίας. Πιθανὸν δὲν ἀνήκει κἀν στὰ πρῶτα ἔργα αὐτοῦ τοῦ ζωγράφου.

497. Εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ ὅτι ἓνα ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ὁ ἀμφορέας τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995 ποὺ ἐξετάσαμε ἤδη, εἶχε θεωρηθῇ ἀπὸ τὸν Loeschcke «χαλκιδικό», ὅπως σημειώνει ὁ A. Rumpf, Chalkidische Vasen (1927), 170. Ἐνα ἄλλο ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ἡ ὀφθαλμωτὴ κύλικα τῆς Νέας Ὑόρκης ἀριθ. 25.78.6, ἔχει συγκριθῇ ἀπὸ τὸν H. Schoppa, Die Darstellung der Perser in der griechischen Kunst bis zum Beginn des Hellenismus (1933), 24 καὶ 25 σημ. 30, μετὰ «χαλκιδικὰ» ἀγγεῖα. Ἐπίσης, ἡ δευτέρη ὄψη τοῦ ἀμφορέα τοῦ Λυδοῦ στοῦ Λούβρου ἀριθ. C 10634 (Πί ν. 11α) μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μ' ἓναν «ψευδοχαλκιδικό» ἀμφορέα στοῦ Schwerin ἀριθ. 1266 (βλ. CVA. Schwerin I, πίν. 4). Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Λυδοῦ μετὰ «χαλκιδικὰ» ἀγγεῖα μιλά καὶ ὁ E. Langlotz, Studien zur nordostgriechischen Kunst (1975), 188. Γιὰ ἀττικὲς ἐπιδράσεις στὰ «χαλκιδικὰ» ἀγγεῖα βλ. H. R. W. Smith, The Origin of Chalcidian Ware, Univ. Calif. Publ. Class. Arch. I, 1932, 121 κέ.

498. Ὁ W. Eugene Kleinbauer, AJA. 68, 1964, 362, σημ. 63, διαπιστώνει, χωρὶς βέβαια, κατὰ τὴ γνώμη μας, νὰ εἶναι πειστικός, σχέση τοῦ πρῶμου Λυδοῦ μετὰ ἀγγεῖα ροδιακά: «The question of Rhodian and Fikelluran influence on the early Lydos, a matter to be approached in any future analysis of the Attic master, is beyond the scope of this study». Ὁ ἴδιος μελετητὴς (ὅ.π. 362 κέ.) δέχεται καὶ κορινθιακὲς ἐπιδράσεις στοῦ «Group of Lydos».

499. Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 31.

500. Π.χ. τὸ πρῶμο ἔργο τοῦ Λυδοῦ μπορεῖ πολὺ καλὰ νὰ συγκριθῇ μετὰ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τῆς Βοστώνης C.A. (βλ. ABV. 69) ἢ μετὰ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ Πτώου (ABV. 83 κέ. καὶ Para. 31). Γιὰ τὸν τελευταῖο βλ. καὶ J. Boardman, Athenian Black Figure Vases (1974), 35.

501. Γιὰ μιμήσεις καὶ ἐπιδράσεις κορινθιακῶν ἔργων στὴν ἀττικὴ κεραμικὴ βλ. H. Payne, NC. 190 κέ. καὶ T. J. Dunbabin, BSA. 45, 1950, 194 κέ. Γιὰ ἐπιδράσεις ἰωνικὲς βλ. E. Kunze, AM. 59, 1934, 81 κέ. H. Payne, NC. 154 κέ. E. Pfuhl, MuZ. I, 250. Σ. Καρούζου, The Amasis Painter (1956), 27 κέ. Γιὰ ἰωνικὲς ἐπιδράσεις στοῦ ἔργο τοῦ Λυδοῦ, βλ. D. Callipolitis - Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974), 104 καὶ G. Karo, JHS. 19, 1899, 142 κέ.

502. Ἔχει γίνῃ ἤδη λόγος (βλ. παραπάνω σελ. 18 καὶ σημ. 47) γιὰ τὴ στενὴ σχέση τοῦ Κορίνθιου ζωγράφου τοῦ Διονυσίου μετὰ τὸν Λυδὸ. Ὅπως δὲν μποροῦμε νὰ ξέρουμε, ἐὰν ἡ σχέση αὐτὴ ὀφείλεται σὲ ἄμεση γνωριμία τοῦ ζωγράφου τοῦ Διονυσίου μετὰ τὸ ἐργαστήριον τοῦ Λυδοῦ ἢ σὲ ἔμμεση, ἐὰν δηλαδὴ ὁ ζωγράφος τοῦ Διονυσίου γνώρισε τὸν Λυδὸ ἀπὸ ἀγγεῖα του ποὺ ἑφτασαν ὡς τὴν Κόρινθο. Σχέση μετὰ τὸ ἐργαστήριον τοῦ Λυδοῦ παρουσιάζουν καὶ μερικὰ ἔργα τοῦ εὐβοϊκοῦ (ἐρετριακοῦ) ἐργαστηρίου (A. D. Ure, JHS. 80, 1960, 161. J. Boardman, BSA. 47, 1952, 38, 40. A. D. Ure ArchRepts. 1962 - 63, 56. D. von Bothmer, Metr. Mus. Journal 2, 1969, 32). Ἀς σημειωθῇ ὅτι ὁρισμένα ἔργα τοῦ κύκλου τοῦ Λυδοῦ ἔχουν χαρακτηριστὴ ἀπὸ μερικοὺς μελετητὲς ὡς ἐρετριακά (βλ. Para. 50). Ἐξάλλου γιὰ ἓναν μαθητὴ τοῦ Λυδοῦ, τὸν «Camel Painter», ἔχει γίνῃ ἡ ὑπόθεση ὅτι ἐργάστηκε στὴ Βοιωτία. Βλ. J. Boardman, Athenian Black Figure Vases (1974), 183 καὶ K. Schauenburg, BJb. 155/156, 1955/56, 65. Γιὰ τὸν μαθητὴ αὐτὸν τοῦ Λυδοῦ βλ. παραπάνω σελ. 91 καὶ σημ. 509, 510. Πρβλ. S. Stucchi, EAA. II, 287 κέ.

503. Πολύ γενικά για τὸ ἐργαστήρι τοῦ Λυδοῦ βλ. T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (1972), 14 κέ. Βλ. ἐπίσης D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 93 κέ. καὶ 110 κέ.

504. J. Beazley, *Dev.* 79. Γιά τὸν ἀγγειογράφο αὐτὸν βλ. J. Beazley, *JHS.* 47, 1927, 63 κέ.

505. Ἔχουμε τὴ γνώμη ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀντιμένη δὲν ἦταν ἀπὸ τοὺς στενοὺς μαθητὲς τοῦ Λυδοῦ. Τὸ ταλέντο του τὸν βοήθησε νὰ ἀπομακρυνθῇ γρήγορα ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τοῦ Λυδοῦ καὶ νὰ ἀκολουθήσῃ δικό του δρόμο.

506. ABV. 123 κέ., 685, 714 καὶ Para. 50 κέ. Πρβλ. καὶ J. Beazley, *Dev.* 49. Βλ. ἐπίσης παραπάνω σελ. 79.

507. ABV. 120 κέ., 685. Para. 49 κέ. Βλ. ἐπίσης παραπάνω σελ. 79.

508. Βλ. παραπάνω σελ. 47 κέ.

509. ABV. 120 καὶ Para. 49. Βλ. καὶ παραπάνω σημ. 502.

510. Ἦδη ὁ Beazley (ABV. 120) ἔχει διαπιστώσει τὴ σχέση τοῦ ἀγγειογράφου αὐτοῦ μὲ τὸ σύνολο τῶν κυλίκων τοῦ Τάραντα. Μιὰ μάλιστα ἀπὸ τὶς κύλικες ποὺ ἐμεῖς ἐντάσσουμε στὴν ὁμάδα τῶν κυλίκων τοῦ Τάραντα, τὴν κύλικα τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ἀριθ. 445 (βλ. παραπάνω σημ. 208), ὁ Beazley τὴν ἀποσυσχέτισε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ καὶ τὴν ἀπέδωσε στὸν Camel Painter, βλ. ABV. 113, 83 καὶ Para. 45.

511. ABV. 129 κέ., 685 κέ. καὶ Para. 53 κέ. Ὁ J. Beazley (ABV. 686) ἔχει ἀποδώσει στὸν ἀγγειογράφο αὐτὸν καὶ τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Würzburg 229 (ABV. 131).

512. Para. 50.

513. Para. 54.

514. Para. 54.

515. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε καὶ τοὺς ἀγγειογράφους ποὺ ζωγράφισαν τὴν κάτω ζώνη τῶν ζώων στὸν ἀμφορέα τῆς Φλωρεντίας ἀριθ. 70995 (βλ. παραπάνω σελ. 37) καὶ τὶς σφίγγες στὰ πλακίδια τῶν λαβῶν τοῦ κιονωτοῦ κρατήρα τοῦ Harvard ἀριθ. 1925.30.125 (βλ. παραπάνω σημ. 125 καὶ 156).

516. ABV. 114 κέ., 685 καὶ Para. 46 κέ.

517. ABV. 119 κέ. καὶ Para. 48 κέ.

518. ABV. 120.

519. ABV. 122.

520. ABV. 130 κέ., 686.

521. Para. 50.

522. ABV. 129.

523. ABV. 131 κέ.

524. Ἡ διακόσμηση π.χ. τῶν ἀμφορέων τύπου Β βρίσκεται καὶ στοὺς δύο ἀγγειογράφους μέσα σὲ μετόπη ποὺ στέφεται μὲ τὴ γνωστὴ ἄλυσίδα ἀπὸ ἀνθήμα καὶ ἄνθη λωτοῦ. Ὁ Διόνυσος τῆς Γιγαντομαχίας τοῦ λέβητα τῶν Ἀθηνῶν ἀριθ. 607 ἢ τοῦ ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λονδίνου ἀριθ. Β 148 ἔχει πολλὰς ὁμοιότητες μὲ ὀρισμένες μορφὲς Διόνυσου στὰ ἀγγεῖα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση (βλ. Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), εἰκ. 3, 21). Οἱ νέοι μὲ τοὺς μακροὺς βοστρύχους στοὺς κροτάφους, ποὺ εἶδαμε στὸν ἀμφορέα - ψυκτήρα τοῦ Λυδοῦ στὸ Λονδίνο ἀριθ. Β 148, συγκρίνονται μὲ ἀνάλογους τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση (βλ. Σ. Καρούζου ὁ.π. εἰκ. 8, 3). Ἐπίσης, πολλὰς χαρακτὲς λεπτομέρειες σὲ κεφάλια ἁλῶνων τόσο τοῦ Λυδοῦ ὅσο καὶ τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση εἶναι σχεδὸν πανομοιότυπες. Γενικὰ στὶς συνθέσεις, στὶς ἀναλογίες τῶν μορφῶν, στὰ περιγράμματα καὶ στὴν ἐνδυμασία ὑπάρχουν ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὸ ὄψιμο σχετικὰ ἔργο τοῦ Λυδοῦ καὶ στὸ πρῶμο ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ Ἀμαση. Ἀξίζει νὰ ἀναφερθῇ ὅτι μερικοὶ παλαιότεροι μελετητὲς εἶχαν σχετίσει μὲ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀμαση τρία ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Λυδοῦ (βλ. A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 20). Γιά τὴ σχέση τοῦ Λυδοῦ μὲ τὸν ζωγράφο τοῦ Ἀμαση βλ. ἐπίσης D. Callipolitis - Feytmans, *Les plats attiques à figures noires* (1974), 104 σημ. 45 καὶ ἐδῶ παραπάνω σημ. 283.

525. Βλ. παραπάνω σημ. 393.

526. Βλ. Σ. Καρούζου, *The Amasis Painter* (1956), 28.

527. Τὸ πινάκιο τοῦ Λυδοῦ στὴν Ἀθήνα ἀριθ. 2410 (ABV. 111, 50) (Πί ν. 82) εἶχε θεωρηθῇ πρῶμο ἔργο τοῦ Ἐξηκκία. Βλ. A. Rumpf, *Sakonides* (1937), 20, ὅπου γίνεται λόγος καὶ γιὰ τὴ σχέση τοῦ Σακωνίδη μὲ τὸν Ἐξηκκία.

528. Ἐνας ἀμφορέας τύπου Α (ὕψος 0,46 μ.) τῆς συλλογῆς W. Bareiss (σήμερὰ στὸ Greenwich) ἀριθ. L 69.11.6, ποὺ ἔχει ἀποδοθῇ στὸν Λυδὸ (βλ. D. von Bothmer, *The Metropolitan Museum of*

Art, Bulletin 27, 1968 - 1969, 427, 430 εικ. 4), βρίσκεται ίσως κοντά στο « Group E ». Έχω δει μόνον τη μία πλευρά του με την παράσταση του φόνου του Μινώταυρου. Ως προς τη σύνθεση υπάρχουν σχέσεις με τόν Λυδό, όρισμένα μοτίβα όμως, όπως π.χ. ο κοντός χιτωνίσκος του Θησέα ή όρισμένες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες των γυνών μερών των μορφών, κάνουν νά πιστεύουμε ότι τó έργο αυτό δέν άνήκει στον Λυδό. Άλλωστε και τó σχήμα του άμφορέα αυτού δέν τó ξέρουμε από τά έργα του Λυδοϋ, ένώ είναι χαρακτηριστικό για τó « Group E ». Για ένα άλλο άγγείο που έχει σχετιστή τόσο με έργα του Λυδοϋ όσο και με άγγεία του « Group E » βλ. παραπάνω σημ. 50.

529. Βλ. J. Beazley, Dev. 63.

530. Ό J. Beazley, AE. 1937, 15 συγκρίνει τήν ύδρία του Göttingen - Cabinet des Médailles του Λυδοϋ με μία ύδρία του ζωγράφου του Ταλείδη. Πρβλ. A. Rumpf, Sakonides (1937), 20.

531. Για τή σχέση αυτή ένδεικτική είναι ή σύγκριση του γνωστού άμφορέα του Würzburg άριθ. 241 του ζωγράφου του Φρύνου (P. Arias - M. Hirmer - B. Shefton, A History of Greek Vase Painting (1962) - εικ. 52), όπου εικονίζεται έρωτική « συνομιλία », με τίσ αντίστοιχες παραστάσεις του Λυδοϋ που είδαμε. Πρβλ. και A. Rumpf, Sakonides (1937), 19 και σημ. 37.

532. Βλ. A. Rumpf, Sakonides (1937), 8 κέ., όπου, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, επιχειρείται ή ταύτιση του έργου του Λυδοϋ με του Σακωνίδη.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

Ι. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΛΥΔΟΥ ΚΑΤΑ ΣΧΗΜΑΤΑ

ΛΕΒΗΣ

1. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 607, ἀπὸ σελ. 15, 16, 17, 19, 59 κέ., 62, 67, τὴν Ἀκρόπολη. Ὅστρακα. Ἀρχικὸ ὕψος 0,46 μ. 69, 72, 88, 89, σημ. 14, 15, 27, 221, 259, περίπου. ABV. 107, 1· 684 263, 275, 277, 438, 449, 451, 461, 524. Πίν. 1α, 48, 49, 50, 98α, β

ΛΕΒΗΣ (·)

2. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμικοῦ, ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ. Ὅστρακα. Τοῦ μεγαλύτερου οἱ διαστάσεις, 0,165 μ. × 0,14 μ. ABV. 107, 2. Para. 43 σελ. 72, σημ. 148, 166, 331. Πίν. 75α, γ

ΚΑΛΥΚΕΣ

3. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς ἀριθ. P 14326, ἀπὸ σημ. 414 τὴν Ἀγορά. Ὅστρακο. Ἀδημοσίευτο. ABV. 107, 3
4. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς ἀριθ. P1131, ἀπὸ σημ. 176 τὴν Ἀγορά. Ὅστρακο. Ἀδημοσίευτο. ABV. 107, 4

ΚΡΑΤΗΡΕΣ ΚΙΟΝΩΤΟΙ

5. Λονδίνο, British Museum ἀριθ. 1948. 10-15.1. σελ. 25 κέ., 27, 33, 36, 37, 41, σημ. 164. ABV. 108, 8. Para. 44 Πίν. 7β, 8, 9

Σ η μ. : Ὁ ἀστερίσκος δηλώνει τὰ ἀγγεῖα ἐκεῖνα πού δὲν μπορέσαμε νὰ δοῦμε, ἀν καὶ περιλαμβάνονται στὰ ABV. καὶ Para. τοῦ Sir John Beazley στὸ προσωπικὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ.

Τὰ ἀγγεῖα ἐκεῖνα, γιὰ τὰ ὁποῖα δὲν παραπέμπουμε στὰ ABV. καὶ Para., δὲν ἐντάσσονται ἀπὸ τὸν Sir John Beazley στὸ προσωπικὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ εἶναι καινούρια εὐρήματα.

6. Harvard, Πανεπιστήμιο, Fogg Art Museum
ἀριθ. 1925. 30. 125. Ύψος 0,332 μ. ABV. 108, 9
σελ. 33 κέ., 35, 36, 39, 41, 43, 44, 51,
62, 71 κέ., 85, 93, σημ. 62, 122, 123,
125, 273, 460, 515. Πίν. 19, 20α
7. Νέα Ύρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο
ἀριθ. 31.11.11, ἀπὸ τὴν Σικελία (Γέλα(;)). Ύψος
0,564 μ. ABV. 108,5· 684. Para. 43
σελ. 13, 62 κέ., 67, 74, 88, 89,
σημ. 291, 299, 322, 331, 339, 441.
Πίν. 53, 54, 55
8. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 631α - β,
ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,12 μ. ABV. 108,6. Para. 44
σημ. 221, 402, 414, 419. Πίν. 77α, β
9. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 637, ἀπὸ
τὴν Ἀκρόπολη. Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,12 μ. ABV. 108,6. Para. 44
σημ. 149. Πίν. 73α
10. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο, ἀπὸ τὸ Ὀ-
λυμπιεῖο. Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,12 μ. ABV. 108,6. Para. 45
σημ. 122, 170, 221
11. Leningrad, Museum of the Hermitage, ἀπὸ
τὴν Ὀλβία. Ὑψος τοῦ μεγαλύτερου οἱ
διαστάσεις, 0,122 μ.×0,085 μ. περίπου. Para. 45
σημ. 86, 164. Πίν. 72α, γ
12. Βαρκελώνη, Museo Arqueológico ἀριθ. 4.486,
ἀπὸ τὸ Ἐμπόριο (Ampurias). Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,075 μ. ABV. 108, 11
σημ. 148. Πίν. 98γ
13. Θεσσαλονίκη, Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 8.25,
ἀπὸ τὴν Ὀλυνθο. Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,04 μ. ABV. 108, 10
σημ. 86. Πίν. 70β
14. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 697, ἀπὸ
τὴν Ἀκρόπολη. Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,09 μ. ABV. 108, 7
σημ. 86, 453. Πίν. 81γ
- 15*. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο, ἀπὸ τὴν
Ἀκρόπολη. Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,09 μ. ABV. 108, 7
σημ. 292
- 16*. Τάραντας, Museo Nazionale, ἀπὸ τοὺς Λο-
κρούς. Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,09 μ. ABV. 108, 7
σημ. 292

ΚΡΑΤΗΡΕΣ ΚΙΟΝΩΤΟΙ (;)

17. Δελφοί, Ἀρχ. Μουσείο, ἀπὸ τοὺς Δελφούς.
Ὑψος τοῦ με-
γαλύτερου περίπου 0,10 μ. Para. 46
σημ. 122. Πίν. 70δ

18. Νεάπολη, Museo Nazionale — Νεάπολη, Συλλογή M. Astarita, από τὸ Cumae. Τὰ ὄστρακα τοῦ Museo Nazionale ἀδημοσίευτα(;). ABV. 684, 57 bis

σημ. 148. Πίν. 75β (τὸ ὄστρακο τῆς Συλλογῆς M. Astarita)

19*. Βουκουρέστι(;), ἀπὸ τὴν Ἰστρία. Ὑστρακα. ABV. 714

ΥΔΡΙΕΣ

20. Μόναχο, Museum antiker Kleinkunst ἀριθ. 1681 (J. 1276), ἀπὸ τὸ Vulci. Ὑψος 0,32 μ. ABV. 108, 12

σελ. 20 κέ., 22, 23, 24, 77, 85, σημ. 55, 56, 57, 64, 298, 443, 463. Πίν. 2

21. Βερολίνο, Πανεπιστήμιο Ἀν. Βερολίνου. Ὑψος 0,32 μ. ABV. 108, 15

σελ. 22 κέ., 24, 29, 39, 72, σημ. 65. Πίν. 4β, 5, 6α

22. Παρίσι, Μουσεῖο Λούβρου ἀριθ. E 804. Ὑψος 0,28 μ. ABV. 108, 13

σελ. 23 κέ., 34, 39, σημ. 69, 129, 151. Πίν. 6β, 7α

23. Ρώμη, Museo di Villa Giulia ἀριθ. M. 430, ἀπὸ τὸ Caere (;). Ὑψος 0,384 μ. ABV. 108, 14· 685

σελ. 35 κέ., 38, 41, 46, 94, σημ. 132. Πίν. 20β, 21

24. Ρώμη, Museo di Villa Giulia ἀριθ. 42045. Σωζόμενο ὕψος 0,275 μ. ABV. 108, 17

σελ. 93, 94, σημ. 129, 310. Πίν. 70γ

25. Ἀθήνα, Μουσεῖο Κεραμικοῦ, ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ. Para. 45

σελ. 43 κέ., 45, 73, 93, σημ. 73, 77, 147, 168, 176. Πίν. 29, 30

26*. Ancona, Museo Civico ἀριθ. 3032, ἀπὸ τὴ Numana. Ἀδημοσίευτη (;). ABV. 108, 16

σημ. 68

27. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς ἀριθ. P 998, ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Σώζεται ἓνα μεγάλο μέρος της. Ἀδημοσίευτη. ABV. 108, 18

σημ. 62, 170

28. Göttingen, Πανεπιστήμιο — Παρίσι, Cabinet des Médailles. ABV. 109, 19

σελ. 43 κέ., 45, 49, 50, 73, 78, 88, 94, σημ. 170, 176, 366, 530. Πίν. 31

ΥΔΡΙΕΣ (;)

29. Ἀθήνα, Μουσεῖο Κεραμικοῦ, ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ. Ὑστρακο. Σωζ. διαστάσεις 0,045 μ. × 0,055 μ. ABV. 109, 20

σημ. 156. Πίν. 74β

30*. Συρακοῦσες, Museo Nazionale, ἀπὸ τὰ
 Ὑβλαῖα Μέγαρα. Ὅστρακο. Ἀδημοσίευτο (;).
 Para. 46

ΑΜΦΟΡΕΙΣ (Τύπου Β)

- | | |
|--|---|
| 31. Βερολίνο, Staatliche Museen ἀριθ. 1685, ἀπὸ τὸ Vulci. Ὑψος 0,465 μ. ABV. 109,24· 685 | σελ. 18 κέ., 29, 56 κέ., 60, 61, 71, 87, 88, 89, σημ. 226, 238, 387. Πίν. 46, 47α |
| 32. Νεάπολη, Museo Nazionale ἀριθ. 2770 (81292). Ὑψος 0,583 μ. ABV. 109,23. Para. 44 | σελ. 18, 64, 67, 68, 69, 70, 74, 78, 85, 93, σημ. 297, 299, 322. Πίν. 56 |
| 33. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου ἀριθ. F 29 (S 1288). Σωζ. ὕψος 0,27 μ. ABV. 109,21· 685. Para. 44 | σελ. 15, 19, 31 κέ., 34, 35, 38, 46, 56, 57, 85, σημ. 8, 38, 115, 115α, 116, 118, 273, 456, 460. Πίν. 1β, 17β, 18 |
| 34. Λευκωσία, Κυπριακὸ Μουσεῖο ἀριθ. C 440, ἀπὸ τὴν Ταμασό (Πολιτικό). Ὑψος 0,36 μ. ABV. 109, 28. Para. 44 | σελ. 39 κέ., 41, 42, 59, 70, 71, σημ. 157. Πίν. 25γ, 26α |
| 35. Παρίσι, Cabinet des Médailles ἀριθ. 206, ἀπὸ τὸ Vulci. Ὑψος 0,34 μ. ABV. 109,27 | σελ. 18, 40 κέ., 42, 43, 44, 46, 54, 58, 69, 70, σημ. 161, 165. Πίν. 26β, 27 |
| 36. Τάραντας, Museo Nazionale, ἀπὸ τὸν Τάραντα. Ὑψος 0,367 μ. ABV. 109, 26. Para. 44 | σελ. 18, 42 κέ., 44, 49, 61, 62, σημ. 165. Πίν. 28 |
| 37. Ἀθήνα, Γ' Ἐφορεία, ἀπὸ τὴν Ἀθήνα. Ὑψος 0,50 μ. | σελ. 93. Πίν. 99 |
| 38. Βασιλεία, Antikenmuseum ἀριθ. BS 424. Ὑψος 0,403 μ. | σημ. 91, 291, 322, 456. Πίν. 96, 97 |
| 39. Βασιλεία, Συλλογὴ H. Kambli. Ὑψος 0,35 μ. ABV. 109,25. Para. 44 | σελ. 38 κέ., 40, 41, 42, 43, 73, 85, σημ. 150, 156, 443. Πίν. 24, 25α, β |
| 40. Ἐλευσίνα, Ἀρχ. Μουσεῖο, ἀπὸ τὴν Ἐλευσίνα. ABV. 109,22 | σημ. 151. Πίν. 73γ |

ΑΜΦΟΡΕΑΣ-ΨΥΚΤΗΡΑΣ

- | | |
|--|---|
| 41. Λονδίνο, British Museum ἀριθ. B 148. Ὑψος 0,32 μ. ABV. 109, 29. Para. 44 | σελ. 18, 61 κέ., 63, 64, 71, 74, 83, σημ. 278, 280, 283, 312, 356, 524. Πίν. 51, 52 |
|--|---|

ΑΜΦΟΡΕΑΣ «ΤΥΡΡΗΝΙΚΟΣ»

42. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco ἀριθ. 70995. Ύψος 0,363 μ. ABV. 110, 32. Para. 44
σελ. 36 κέ., 40, 42, 43, 85, 88, 89, σημ. 139, 140, 156, 497, 515. Πίν. 22, 23

ΑΜΦΟΡΕΙΣ ΜΕ ΛΑΙΜΟ (Ovoid)

43. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου ἀριθ. C 10634, ἀπὸ τὴν Καμπανία. Σωζόμενο ὕψος 0,27 μ. ABV. 110, 31. Para. 44
σελ. 26 κέ., 28, 30, 33, 40, 62, 73, σημ. 88, 89, 90, 95, 322, 497. Πίν. 10, 11α
44. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου ἀριθ. E 868, ἀπὸ τὴν Ἑτρουρία. Ύψος 0,357 μ. ABV. 110, 30
σελ. 21 κέ., 25, 26, 34, 41, σημ. 4, 59, 62, 64. Πίν. 3, 4α

ΠΑΝΑΘΗΝΑΪΚΟΙ ΑΜΦΟΡΕΙΣ

45. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, ἀπὸ τὸ Orvieto. Ύψος περίπου 0,60 μ. ABV. 110, 33
σελ. 72, 74 κέ., 76, 84, 85, σημ. 322, 366, 371, 476, 477. Πίν. 66β, 67
46. Σικάγο, Πανεπιστήμιο, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση 0,10 μ. ABV. 110, 34
σημ. 366. Πίν. 76β.

ΛΟΥΤΡΟΦΟΡΟΙ

47. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀκρόπολης ἀριθ. NA-57-Aa14, ἀπὸ τὸ Ἱερὸ τῆς Νύμφης. Ἀδημοσίευτη. Para. 45
σημ. 234
48. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμικοῦ ἀριθ. 1673, ἀπὸ τὸν Κεραμικό. Ὑστρακα. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση 0,17 μ. ABV. 110, 35. Para. 44
σημ. 147, 156. Πίν. 74γ
49. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς ἀριθ. P 21702, ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Ὑστρακο. Ἀδημοσίευτο. ABV. 110, 36
σημ. 234

ΟΙΝΟΧΟΗ

50. Βερολίνο, Staatliche Museen ἀριθ. 1732, ἀπὸ τὸ Vulci. Ύψος 0,25 μ. ABV. 110, 37- 685. Para. 44
σελ. 19, 65 κέ., 69, 70, 72, 73, 74, 76, 82, 83, 85, σημ. 300, 304, 322, 356. Πίν. 57, 58, 59 καὶ εἰκ. 1α

ΛΗΚΥΘΟΙ

51. Τάραντας, Museo Nazionale ἀριθ. 1792. ABV. 111, 39
σελ. 29, 31, 34, 56, σημ. 105, 106. Πίν. 14α

52. Τάραντας, Museo Nazionale αριθ. 1793. σελ. 27 κέ., 29, 40. Πίν. 11β
ABV. 111, 38

53. Riehen, Συλλογή Dr. G. Kuhn. Ύψος σελ. 72, 73 κέ., σημ. 361, 388. Πίν. 65α
0,178 μ. ABV. 111, 41. Para. 44

54. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο αριθ. AP 587, σημ. 148. Πίν. 73β
ἀπὸ τὴ βόρεια κλιτὸ τῆς Ἀκρόπολης. Ὑστρα-
κο. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση 0,034 μ. ABV.
111, 40

55. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς αριθ. P 13127, σημ. 310, 451. Πίν. 78β
ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Ὑστρακα (μερικὰ ἀδημοσίευ-
τα). Ύψος τοῦ μεγαλύτερου περίπου 0,11 μ.
ABV. 111, 42

« ΚΩΘΩΝ »

56. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς αριθ. P 13426, σημ. 114, 451, 464, 490. Πίν. 70α
ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Ὑστρακα. Ύψος « of figured
zone » 0,033 μ. ABV. 111, 43

ΠΥΞΙΔΑ (Νικισθενικοῦ τύπου)

57. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο αριθ. 2187, σημ. 225, 322, 358. Πίν. 73δ
ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ ἀπὸ τὴ βόρεια κλιτὸ.
Ὑστρακα. Οἱ διαστάσεις τοῦ μεγαλύτερου,
0,087 μ. × 0,073 μ. ABV. 111, 44

ΛΕΚΑΝΙΔΑ

58. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀκρόπολης αριθ. σελ. 83, σημ. 387, 435, 438. Πίν. 80α
1959-NAK 225, ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ Ἱεροῦ τῆς
Νύμφης. Ἀρχικὴ διάμετρος 0,23 μ.

ΠΙΝΑΚΙΑ

59. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο αριθ. 507 σελ. 53 κέ., 55, 57, 89, σημ. 222, 225,
(CC. 671), ἀπὸ τὸ Φάληρο ἢ τὴ Βάρη. Διάμετρος 226, 234, 460, 493. Πίν. 41
0,265 μ. ABV. 112, 56. Para. 44

60. Μόναχο, Museum antiker Kleinkunst σελ. 78, 89, σημ. 441. Πίν. 79α, β
αριθ. 8760. Διάμετρος 0,24 μ. Para. 46

61. Harvard, Πανεπιστήμιο, Fogg Art Mu- σελ. 52 κέ., 77, 78, σημ. 16, 211, 221,
seum αριθ. 1959.127, ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ. Διάμε- 392, 423, 441. Πίν. 40
τρος 0,22 μ. ABV. 112, 54. Para. 44

62. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμικοῦ ἀριθ. 1909, ἀπὸ τὸν Κεραμικό. Ἀποσπασματικά. ABV. 112, 55
σημ. 156, 224, 225, 469. Πίν. 74α
63. Βόνη, Πανεπιστήμιο, Akademisches Kunstmuseum ἀριθ. 339. Ἕνα μεγάλο ὄστρακο. Σωζ. μήκος 0,30 μ. ABV. 111, 51
σημ. 441, 460, 493. Πίν. 83α
64. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco ἀριθ. 101α(;), ἀπὸ τὸ Chiusi. Ἀποσπασματικά. ABV. 111, 47
σημ. 148, 456. Πίν. 71β
65. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco ἀριθ. 102α(;), ἀπὸ τὸ Chiusi. Ὅστρακα. ABV. 111, 45
σημ. 148. Πίν. 71α
66. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco ἀριθ. 102b + d(;), ἀπὸ τὸ Chiusi. Ἀποσπασματικά. ABV. 111, 46
σημ. 148, 184, 237. Πίν. 71γ
67. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 2410, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ ἀπὸ τὴ βόρεια κλιτύ. Ἀποσπασματικά. Ἀρχικὴ διάμετρος 0,36 μ. περίπου. ABV. 111, 50. Para. 44
σελ. 88, σημ. 16, 275, 438, 460, 527. Πίν. 82
68. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 2424, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ἀποσπασματικά. Ἡ μεγαλύτερη σωζ. διάσταση 0,145 μ. ABV. 111, 52
σελ. 89, σημ. 438, 460, 493. Πίν. 80γ
69. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 2402, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ὅστρακα. Ἡ μεγαλύτερη σωζ. διάσταση 0,094 μ. ABV. 111, 49
σημ. 393, 453, 460. Πίν. 81ε
70. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς — Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο. Ὅστρακα. Τὸ ὄστρακο τοῦ Μουσείου Ἀγορᾶς εἶναι ἀπὸ τὴ βόρεια κλιτύ τῆς Ἀκρόπολης, ἔχει ἀριθ. AP 2087 καὶ μεγαλύτερη σωζ. διάσταση 0,097 μ. Τοῦ Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείου προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. ABV. 112, 53 + 57. Para. 44
σημ. 378, 402, 441, 493. Πίν. 83β
71. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς ἀριθ. AP 1901, ἀπὸ τὴ βόρεια κλιτύ τῆς Ἀκρόπολης. Ὅστρακο. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση περίπου 0,082 μ.
σημ. 226, 493. Πίν. 75δ

72. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. AP 295, ἀπὸ τῇ βόρεια κλιτὸ τῆς Ἀκρόπολης. Ὁστρακο. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση περίπου 0,06 μ. ABV. 111, 48

σημ. 148. Πίν. 72β

ΚΥΛΙΚΕΣ (Τύπου Σιάνα-Overlap)

73. Τάραντας, Museo Nazionale ἀριθ. 20137, ἀπὸ τὸν Τάραντα. Ὑψος 0,12 μ. Διάμετρος 0,25 μ. ABV. 112, 65. Para. 44

σελ. 44 κέ., 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 78, σημ. 47, 177, 183, 187, 221, 226, 234. Πίν. 32, 33α, γ

74. Τάραντας, Museo Nazionale ἀριθ. 52130, ἀπὸ τὸν Τάραντα. Ὑψος 0,12 μ. Διάμετρος 0,27 μ. ABV. 112, 67. Para. 44

σελ. 28 κέ., 33, 34, 45, 93, 94, σημ. 101, 103. Πίν. 13

75. Τάραντας, Museo Nazionale ἀριθ. 20129, ἀπὸ τὸν Τάραντα. Ὑψος 0,114 μ. Διάμετρος 0,254 μ. ABV. 113, 70. Para. 45

σελ. 46 κέ., 48, 49, 50, 51, 52, 78, σημ. 186, 187, 190, 332. Πίν. 33β, δ, 34α

76. Τάραντας, Museo Nazionale ἀριθ. I. G. 4412, ἀπὸ τὸν Τάραντα. Ὑψος 0,137 μ. Διάμετρος 0,24 μ. ABV. 113, 74. Para. 45

σελ. 28, 29, 30, 38, 40, 45, 47, 93, σημ. 96, 250. Πίν. 12

77*. Τάραντας, Museo Nazionale. Ἀδημοσίευτη(.). ABV. 112, 68

78. Ἡράκλειο, Ἀρχ. Μουσείο (Συλλογὴ Γιαμαλάκη) ἀριθ. 217, ἀπὸ τὴν Ἀθήνα (περιοχὴ Κηφισοῦ). Διάμετρος 0,238 μ. ABV. 684, 71 bis

σελ. 29 κέ., 37, 40, 45, 48, 49, 78, σημ. 108, 208. Πίν. 14β, 15, 16, 17α

79*. Μιλάνο, Ἰδιωτικὴ συλλογὴ. Ἀδημοσίευτη(.). Para. 46

80. Ἄργος, Ἀρχ. Μουσείο, ἀπὸ τὸ Ἄργος. Ὑψος περίπου 0,154 μ.

σελ. 93 κέ. Πίν. 100

81. Λοκροί, Συλλογὴ Scaglione, ἀπὸ τοὺς Λοκρούς. Ὁστρακο. Διαστάσεις 0,03 μ. × 0,06 μ.

σημ. 190. Πίν. 77γ

82. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς ἀριθ. AP 866 (R. 108), ἀπὸ τῇ βόρεια κλιτὸ τῆς Ἀκρόπολης. Ὁστρακο. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση περίπου 0,05 μ. ABV. 112, 66

σημ. 275, 322. Πίν. 80β

83. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς ἀριθ. AP 1846 (R. 107), ἀπὸ τῇ βόρεια κλιτὸ τῆς Ἀκρόπολης. Ὑστρακο. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση περίπου 0,05 μ. ABV. 113, 77

σημ. 148. Πίν. 74δ

84*. Παλέρμο, Museo Nazionale, ἀπὸ τὸν Σελινούντα. Ὑστρακα. Ἀδημοσίευτα (:). ABV. 113, 76

σημ. 406, 427

ΚΥΛΙΚΕΣ (Τύπου Σιάνα (;))

85. Βασιλεία, Συλλογὴ H. Cahn. Ὑστρακο. Σωζ. μήκος 0,26 μ. ABV. 113, 78. Para. 45

σημ. 248, 388. Πίν. 78α

86*. Τάραντας, Museo Nazionale. Ὑστρακο. Ἀδημοσίευτο (:). Para. 46

σημ. 248

ΚΥΛΙΚΕΣ (Proto A ἢ Merrythought)

87. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμικοῦ, ἀπὸ τὸν Κεραμεικὸ. Διάμ. 0,30 μ. ABV. 113, 81. Para. 45

σελ. 54, 55, 57, σημ. 227, 234, 310, 460. Πίν. 42, 43, 44

88. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 1492, ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ὑστρακο. Μεγαλύτερη σωζ. διάσταση 0,088 μ. ABV. 113, 82

σημ. 228, 250. Πίν. 79γ

ΚΥΛΙΚΕΣ (Band-Cups)

89. Ὁξφόρδη, Ashmolean Museum ἀριθ. 1966. 768, ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Ἀποσπασματικά. Τὸ μεγαλύτερο Ὑστρακο ἔχει μήκος 0,132 μ. καὶ ὕψος 0,082 μ. ABV. 113, 80. Para. 45

σελ. 40, 58 κέ., σημ. 247, 387, 490. Πίν. 47β, γ

90. Ὀλυμπία, Ἀρχ. Μουσείο, ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία. Ὑστρακα. Ἀδημοσίευτα

σημ. 45, 299

ΚΥΛΙΚΕΣ (Lip-Cups)

91. Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσείο ἀριθ. 25.78.4, ἀπὸ τὸ Vulci. Ὑψος 0,20 μ. Διάμετρος 0,306 μ.

σελ. 68 κέ., 70, 71, 72, 73, 74, σημ. 320, 322, 323, 332, 494. Πίν. 60, 61

92. Κοπεγχάγη, National Museum ἀριθ. 13966. Ὑψος 0,194 μ. Διάμετρος 0,298 μ.

σελ. 68, 70 κέ., 72, 73, σημ. 321, 322, 340, 341, 348, 351. Πίν. 62, 63, 64

93. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum ἀριθ. 69/61. Ὑψος 0,18 μ. Διάμετρος 0,301 μ.

σελ. 72 κέ., σημ. 322, 353, 354, 357, 365. Πίν. 65β, γ, 66α

ΚΥΛΙΚΑ (Τύπου Α — ὀφθαλματὴ)

94. Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο σελ. 75 κέ., 78, 85, σημ. 372, 373,
ἀριθ. 25.78.6, ἀπὸ τὸ Vulci. Διάμετρος 0,233 μ. 376, 386, 467, 497. Πίν. 68, 69

ΚΥΛΙΚΑ (ἀκαθόριστου τύπου)

95. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. σημ. 494. Πίν. 76α
ABV. 113, 79

ΠΙΝΑΚΕΣ

96. Ἀθήνα, Συλλογὴ Βλαστοῦ, ἀπὸ τὰ Σπάτα. σελ. 54 κέ., 57, σημ. 235. Πίν. 45
Ἀποσπασματικά. Ὑψος 0,37 μ. ABV. 113,
84· 685
97. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσεῖο ἀριθ. 2546, σημ. 183. Πίν. 77δ
ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ὅστρακο. Σωζ. διαστά-
σεις 0,03 μ. × 0,042 μ. ABV. 113, 85

ΠΙΝΑΚΑΣ (;)

- 98*. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσεῖο, ἀπὸ τὴν
Ἀκρόπολη. Ὅστρακο. Ἀδημοσίευτο. Para. 46

ΟΣΤΡΑΚΑ

99. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσεῖο ἀριθ. 802α, σημ. 277. Πίν. 81β
ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ὅστρακο. ABV. 112, 60.
100. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσεῖο ἀριθ. 802β, σημ. 277, 350. Πίν. 81δ
ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ὅστρακο. ABV. 112, 59
101. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς ἀριθ. P 16563, σημ. 176
ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Ὅστρακο. Ἀδημοσίευτο.
ABV. 112, 63
102. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς ἀριθ. P 22134, σημ. 86
ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Ὅστρακο. Ἀδημοσίευτο.
ABV. 112, 61
103. Ἀθήνα, Μουσεῖο Ἀγορᾶς ἀριθ. P 13854, σημ. 467
ἀπὸ τὴν Ἀγορά. Ὅστρακο. Ἀδημοσίευτο.
ABV. 112, 64
- 104*. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσεῖο, ἀπὸ τὴν
Ἀκρόπολη. Ὅστρακα. Ἀδημοσίευτα. ABV.
112, 58

105. Ἀθήνα, Ἐθν. Ἀρχ. Μουσείο ἀριθ. 782, σημ. 259, 435. Πίν. 81α
ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη. Ὅστρακο. Μεγαλύτερη
σωζ. διάσταση 0,07 μ.

106*. Riechen, Συλλογὴ Dr. G. Kuhn. Ὅστρα-
κο. Ἀδημοσίευτο (;). ABV. 112, 62

2. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΑΓΓΕΙΩΝ ΚΑΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ

Adolphseck, Land- graf Philipp von Hessen	Κυλικά ἀριθ. 29 (Near the Painter of the Vatican Horse-man)	σελ. 68
Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς	Κάλυκας (ὄστρακο) ἀριθ. P 14326 (Λυ- δός) Κάλυκας (ὄστρακο) ἀριθ. P 1131 (Λυ- δός) Κρατήρας καλυκωτός (Ἐξηκτίας) Ὑδρία (ἀποσπασματικά) ἀριθ. P 998 (Λυδός) Λουτροφόρος (ὄστρακο) ἀριθ. P 21702 (Λυδός) Οἰνοχόη ἀριθ. P 4885 (γεωμετρική, Workshop of the Sub - Dipylon Painter) Λήκυθος (ὄστρακα) ἀριθ. P 13127 (Λυδός) « Κώθων »(ὄστρακα) ἀριθ. P 13426 (Λυδός) Πινάκιο (ὄστρακο) ἀριθ. AP 1901 (Λυδός)	σημ. 414 σημ. 176 σημ. 311, 478 σημ. 62, 170 σημ. 234 σημ. 307 σημ. 310, 451. Πίν. 78 β σημ. 114, 451, 464, 490. Πίν. 70 α σημ. 226, 493. Πίν. 75 δ
Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς - Ἐθνι- κὸ Ἀρχαιολογι- κὸ Μουσείο	Πινάκιο (ὄστρακα) ἀριθ. AP 2087 (Λυδός)	σημ. 378, 402, 441, 493. Πίν. 83 β

Σ η μ . : Τὰ ἀγγεῖα ἐκεῖνα ποὺ ἀποσυσχετίζουμε ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Λυδοῦ, ἂν καὶ στὰ ABV. καὶ Para.
τοῦ Sir John Beazley ἐντάσσονται στὸ προσωπικὸ τοῦ ἔργο, ἔχουν στὸ εὐρετήριο ἓναν ἀστερί-
σκο (*).

Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς	Κύλικα (ὄστρακο) ἀριθ. AP 1846 (R. 107) (Λυδός)	σημ. 148. Πίν. 74 δ
	Κύλικα (ὄστρακο) ἀριθ. AP 866 (R. 108) (Λυδός)	σημ. 275, 322. Πίν. 80 β
	*Ὄστρακο ἀριθ. P 16563 (Λυδός)	σημ. 176
	*Ὄστρακο ἀριθ. P 22134 (Λυδός)	σημ. 86
	*Ὄστρακο ἀριθ. P 13854 (Λυδός)	σημ. 467
Ἀθήνα, Μουσείο Ἀκρόπολης	Λουτροφόρος ἀριθ. NA-57-Aα 14 (Λυ- δός)	σημ. 234
	Λεκανίδα (ὄστρακο) ἀριθ. 1959-NAK 225 (Λυδός)	σελ. 83, σημ. 387, 435, 438. Πίν. 80 α
Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Λέβης (ὄστρακα) ἀριθ. 607 (Λυδός)	σελ. 15, 16, 17, 19, 59 κέ., 62, 67, 69, 72, 88, 89, σημ. 14, 15, 27, 221, 259, 263, 275, 277, 438, 449, 451, 461, 524. Πίν. 1 α, 48, 49, 50, 98 α, β
	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακα) ἀριθ. 631 (Λυδός)	σημ. 221, 402, 414, 419. Πίν. 77 α, β
	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακα) ἀριθ. 637 α - β (Λυδός)	σημ. 149. Πίν. 73 α
	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακα) (Pa- ra. 45) (Λυδός)	σημ. 122, 170, 221
	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακο) ἀριθ. 697 (Λυδός)	σημ. 86, 453. Πίν. 81 γ
	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακο) (ABV. 684) (Λυδός)	σημ. 292
	*Υδρία (ὄστρακα) ἀριθ. 594 (Κλει- τίας)	σελ. 88. Πίν. 95 α, β
	*Υδρία (;) (ὄστρακα) ἀριθ. 596 (Κλει- τίας)	Πίν. 95 γ - δ
	Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας (ὄστρακα) ἀριθ. 923	σημ. 50
	Οἶνοχόη ἀριθ. 1045 (Ξενοκλῆ καὶ Κλεί- σοφου)	σελ. 15
	Λήκυθος (ὄστρακο) ἀριθ. AP 587 (Λυδός)	σημ. 148. Πίν. 73 β
	Λήκυθος ἀριθ. 2298 (Ζ. τοῦ Ἐδιμβούρ- γου)	σημ. 272
	Πυξίδα (ὄστρακα) ἀριθ. 2187 (Λυ- δός)	σημ. 225, 322, 358. Πίν. 73 δ

Πινάκιο (ὄστρακο) ἀριθ. AP 295 (Λυδός)	σημ. 148. Πίν. 72 β
Πινάκιο (ὄστρακα) ἀριθ. 2402 (Λυδός)	σημ. 393, 453, 460. Πίν. 81 ε
Πινάκιο (ἀποσπασματικά) ἀριθ. 2424 (Λυδός)	σελ. 89, σημ. 438, 460, 493. Πίν. 80 γ
Πινάκιο ἀριθ. 507 (Λυδός)	σελ. 53 κέ., 55, 57, 89, σημ. 222, 225, 226, 234, 460, 493. Πίν. 41
Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο - Μουσεῖο Ἀγορᾶς	Πινάκιο (ὄστρακα) ἀριθ. AP 2087 (Λυδός) σημ. 378, 402, 441, 493. Πίν. 83 β
Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Πινάκιο (ἀποσπασματικά) ἀριθ. 2410 (Λυδός) σελ. 88, σημ. 16, 275, 438, 460, 527. Πίν. 82 Ἀρύβαλλος ἀριθ. 341 (κορινθιακός) σημ. 76 Κύλικά (ὄστρακο) ἀριθ. 1492 (Λυδός) σημ. 228, 250. Πίν. 79 γ Κύλικά ἀριθ. 445 (Camel Painter) σημ. 208, 510. Πίν. 76 γ Πίνακας (ὄστρακο) ἀριθ. 2546 (Λυδός) σημ. 183. Πίν. 77 δ Πίνακας ἀριθ. 2557 (Σκύθης) σελ. 16 Ὄστρακο ἀριθ. 782 (Λυδός) σημ. 259, 435. Πίν. 81 α Ὄστρακο ἀριθ. 802 β (Λυδός) σημ. 277, 350. Πίν. 81 δ Ὄστρακο ἀριθ. 802 α (Λυδός) σημ. 277. Πίν. 81 β
Ἀθήνα, Μουσεῖο Κεραμεικοῦ	Λέβης (;) (ὄστρακα) (ABV. 107,2) (Λυδός) σελ. 72, σημ. 148, 166, 331. Πίν. 75 α, γ Ὑδρία (ἀποσπασματικά) (Para. 45) (Λυδός) σελ. 43 κέ., 45, 73, 93, σημ. 73, 77, 147, 168, 176. Πίν. 29, 30 Ὑδρία (;) (ὄστρακο) (ABV. 109, 20) (Λυδός) σημ. 156. Πίν. 74 β Λουτροφόρος (ὄστρακα) ἀριθ. 1673 (Λυδός) σημ. 147, 156. Πίν. 74 γ Λήκυθος (ABV. 155, 61) (Ζ. τοῦ Ἀμαση) σημ. 100

	Πινάκιο (ἀποσπασματικά) ἀριθ. 1909 (Λυδός)	σημ. 156, 224, 225, 469. Πίν. 74 α
	Κύλικά (ABV. 113, 81) (Λυδός)	σελ. 54, 55, 57, σημ. 227. 234, 310, 460. Πίν. 42, 43, 44
Ἀθήνα, Γ' Ἐφορεία	Ἀμφορέας (Λυδός)	σελ. 93. Πίν. 99
Ἀθήνα, Συλλογὴ Βλαστοῦ	Πίνακες ταφικοὶ (ἀποσπασματικά) (ABV. 113, 84) (Λυδός)	σελ. 54 κέ., 57, σημ. 235. Πίν. 45
Ἀθήνα, Ἀρχαιο- πώλης Ἰ. Μαρῖνος	Κύλικά (Camel Painter)	σημ. 208
Amsterdam, Allard Pierson Museum	Ἀμφορίσκος ὀξυπύθμενος ἀριθ. 721	σελ. 66
Ancona, Museo Nazionale	Ὑδρία ἀριθ. 3032 (Λυδός)	σημ. 68
Ἄργος, Ἀρχαιολο- γικὸ Μουσεῖο	Κύλικά (Λυδός)	σελ. 93 κέ. Πίν. 100
Βαρκελώνη, Museo Arqueológico	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακο) ἀριθ. 4.486 (Λυδός)	σημ. 148. Πίν. 98 γ
Βασιλεία, Antiken- museum	Ὑδρία (Archippe Group)	σημ. 57
	Ἀμφορέας ἀριθ. BS 424 (Λυδός)	σημ. 91, 291, 322, 456. Πίν. 96, 97
	Κύλικά ἀριθ. BS 428 (Related to the C Painter)	σημ. 134
Βασιλεία, Συλλογὴ H. Cambli	Ἀμφορέας (ἀποσπασματικά) (ABV. 109, 25) (Λυδός)	σελ. 38 κέ., 40, 41, 42, 43, 73, 85, σημ. 150, 156, 443. Πίν. 24, 25 α, β
Βασιλεία, Συλλογὴ H. Cahn	Κύλικά (ὄστρακο) (ABV. 113, 78) (Λυδός)	σημ. 248, 388. Πίν. 78 α
Βατικανὸ (βλ. Ρώ- μη, Museo Vati- cano)		

Βερολίνο, Staatliche Museen	Ὑδρία ἀριθ. F 1657 (κορινθιακή — Ζ. τοῦ Διονυσίου) Ἀμφορέας ἀριθ. 1685 (Λυδὸς - Ἀμασις (;)) Ἀμφορέας ἀριθ. 1720 (Ἐξηκίας) Ἀμφορέας ἀριθ. V.I. 4823 (Ζ. τῆς Ἀκρόπολης 606) Οἰνοχόη ἀριθ. 1732 (Λυδὸς - Κόλχος)	σημ. 47 σελ. 18 κέ., 29, 56 κέ., 60, 61, 71, 87, 88, 89, σημ. 226, 238, 387. Πίν. 46, 47 α σελ. 85. Πίν. 84 α σημ. 297 σελ. 19, 65 κέ., 69, 70, 72, 73, 74, 76, 82, 83, 85, σημ. 300, 304, 322, 356. Πίν. 57, 58, 59 καὶ εἰκ. 1 α
Βερολίνο, Πανεπιστήμιο Ἀν. Βερολίνου	Ὑδρία (ABV. 108, 15) (Λυδὸς)	σελ. 22 κέ., 24, 29, 39, 72, σημ. 65. Πίν. 4 β, 5, 6 α
Βόνη, Πανεπιστήμιο, Πινάκιο (ὄστρακο) ἀριθ. 339 (Λυ-Akademisches Kunstmuseum δὸς)		σημ. 441, 460, 493. Πίν. 83 α
Βοστώνη, Museum of Fine Arts	Ἀμφορίσκος ὀξυπύθμενος ἀριθ. 00.362	σελ. 66
Βουλῶνη, Musée Communal	Ἀμφορέας ἀριθ. 558 (Ἐξηκίας)	σελ. 64
Cambridge, Fitzwilliam Museum	Οἰνοχόη ἀριθ. 37.8 (Ζ. τῆς Ἀθηνᾶς)	σημ. 149
Cortona, Museo della Accademia Etrusca	Ἀμφορέας (ὄστρακο) (κοντὰ στὸν Λυδὸ)	σημ. 308
Δελφοί, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Κρατήρας κιονωτὸς (;) (ὄστρακο) (Λυδὸς)	σημ. 122. Πίν. 70 δ
Δῆλος, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Πινάκιο ἀριθ. 631 (Manner of Lydos)	σημ. 46
Ἐλευσίνα, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Ἀμφορέας (ὄστρακο) (ABV. 109, 22) (Λυδὸς)	σημ. 151. Πίν. 73 γ

Göttingen, Πανεπιστήμιο	Κύλικά (ὄστρακο) ἀριθ. H. 56* (Camel Painter)	σημ. 200. Πίν. 34 β
Göttingen, Πανεπιστήμιο-Παρίσι, Cabinet des Médailles	Ύδρία (ἀποσπασματικά) (ABV. 109, 19) (Λυδός)	σελ. 43 κέ., 45, 49, 50, 73, 78, 88, 93, 94, σημ. 170, 176, 366, 530. Πίν. 31
Greenwich (Conn.). Συλλογή W. Ba-reiss	Ἀμφορέας ἀριθ. L 69.11.6	σημ. 528
Halle, Πανεπιστήμιο	Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας ἀριθ. 560 (κοντὰ στὸν Λυδὸ)	σημ. 366
Harvard, Πανεπιστήμιο, Fogg Art Museum	Κρατήρας κιονωτὸς ἀριθ. 1925. 30. 125 (Λυδός)	σελ. 33 κέ., 35, 36, 39, 41, 43, 44, 51, 62, 71 κέ., 85, 93, σημ. 62, 122, 123, 125, 273, 460, 515. Πίν. 19, 20 α
	Πινάκιο, ἀριθ. 1959. 127 (Λυδός)	σελ. 52 κέ., 77, 78, σημ. 16, 211, 221, 392, 423, 441. Πίν. 40
Ἡράκλειο, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (Συλλογὴ Γιαμαλάκη)	Κύλικά ἀριθ. 217 (Λυδός)	σελ. 29 κέ., 37, 40, 45, 48, 49, 78, σημ. 108, 208. Πίν. 14 β, 15, 16, 17 α
Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακο) ἀριθ. 8.25 (Λυδός)	σημ. 86. Πίν. 70 β
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum	Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας ἀριθ. 65/45 (Ἐξηκτίας)	σελ. 84, 85, σημ. 371, 474, 476, 477, 482. Πίν. 85
	Κύλικά ἀριθ. 69/61 (Λυδός - Ἐπίτιμος (:))	σελ. 72 κέ., σημ. 322, 353, 354, 357, 365. Πίν. 65 β, γ, 66 α
Κατάνη, Museo Civico	Κύλικά (ὄστρακο) (Camel Painter)	σημ. 207

Κοπεγχάγη, National Museum	Κύλικά ἀριθ. 6585* (Camel Painter) Κύλικά ἀριθ. 13966 (Λυδός - Ἐπίτιμος)	σελ. 48, 51, σημ. 197, 207, 208. Πίν. 39 β, γ σελ. 68, 70 κέ., 72, 73, σημ. 321, 322, 340, 341, 348, 351. Πίν. 62, 63, 64
Leningrad, Museum of the Hermitage	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακα) (Para. 45) (Λυδός)	σημ. 86, 164. Πίν. 72 α, γ
Λευκωσία, Κυπριακὸ Μουσεῖο	Ἀμφορέας ἀριθ. C 440 (Λυδός - Νικοσθένης (;))	σελ. 39 κέ., 41, 42, 59, 70, 71, σημ. 157. Πίν. 25 γ, 26 α
Λοκροί, Συλλογὴ Scaglione	Κύλικά (ὄστρακο) (Λυδός)	σημ. 190. Πίν. 77 γ
Λονδίνο, British Museum	Κρατήρας κιονωτὸς ἀριθ. 1948.10 - 15.1 (Λυδός) Ἀμφορέας ἀριθ. B 49 Ἀμφορέας ἀριθ. B 210 (Ἐξηκίας) Ἀμφορέας - Ψυκτήρας ἀριθ. B 148 (Λυδός - Ἀμασις (;)) Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας ἀριθ. B 130 (The Burgon Group)	σελ. 25 κέ. 27, 33, 36, 37, 41, σημ. 164. Πίν. 7 β, 8, 9 σημ. 357 σελ. 84, 85. Πίν. 84 β σελ. 18, 61 κέ., 63, 64, 71, 74, 83, σημ. 278, 280, 283, 312, 356, 524, Πίν. 51, 52 σημ. 487
Μιλάνο, Ἰδιωτικὴ Συλλογὴ	Κύλικά (Para. 46) (Λυδός)	σημ. 419
Μόναχο, Museum antiker Kleinkunst	Ὑδρία ἀριθ. 1681 (Λυδός) Πινάκιο ἀριθ. 8760 (Λυδός) Κύλικά ἀριθ. 2243 (J. 333) (Ἀρχικλῆ καὶ Γλαυκύτη) Κύλικά ἀριθ. 8729 (2044) (J. 339) (Ἐξηκίας) Κύλικά ἀριθ. 8705 (2688) (J. 370) (Ζ. τῆς Πενθεσίλειας)	σελ. 20 κέ., 22, 23, 24, 77, 85, σημ. 55, 56, 57, 64, 298, 443, 463. Πίν. 2 σελ. 78, 89, σημ. 441. Πίν. 79 α, β σελ. 38 σελ. 85, σημ. 376, 377 σελ. 75

Μόναχο, Συλλογή W. Bareiss	Ἀμφορέας	σημ. 141
Μόσχα, Pushkin Museum	Κρατήρας κιονωτὸς (;) (ὄστρακο) (ABV. 77, 2) (Κλειτίας)	σημ. 492. Πίν. 95 ε
Νεάπολη, Museo Nazionale - Νεάπολη, Συλλογή M. Astarita	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακα) (ABV. 684) (Λυδὸς)	σημ. 148. Πίν. 75 β (τὸ ὄστρακο τῆς Συλλογῆς Astarita)
Νεάπολη, Museo Nazionale	Ἀμφορέας ἀριθ. 2770 (Λυδὸς) Λεκανίδα (ABV. 58, 119) (C Painter) Κύλικά ἀριθ. Stg. 172 (The Kallis Painter)	σελ. 18, 64, 67, 68, 69, 70, 74, 78, 85, 93, σημ. 297, 299, 322. Πίν. 56 σελ. 31 κέ. σημ. 330
Νεάπολη, Συλλογή M. Astarita - Νεάπολη, Museo Nazionale	Κρατήρας κιονωτὸς (ὄστρακα) (ABV. 684) (Λυδὸς)	σημ. 148. Πίν. 75 β (τὸ ὄστρακο τῆς Συλλογῆς Astarita)
Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο	Κρατήρας κιονωτὸς ἀριθ. 31.11.11 (Λυδὸς) Ὑδρία ἀριθ. 56.171.28 (Ζ. τοῦ Πτώου) Ἀμφορέας ἀριθ. 51.11.3 (κοντὰ στὸν Λυδὸ) Ὑποστατὸ ἀριθ. 31.11.4 (Κλειτίας καὶ Ἐργότιμος) Κύλικά ἀριθ. 25.78.6 (Λυδὸς) Κύλικά ἀριθ. 25.78.4 (Λυδὸς - Ἐπίτιμος)	σελ. 13, 62 κέ., 67, 74, 88, 89, σημ. 291, 299, 322, 331, 339, 441. Πίν. 53, 54, 55 σημ. 97 σημ. 295 σελ. 89. Πίν. 95 ζ σελ. 75 κέ., 78, 85, σημ. 372, 373, 376, 386, 467, 497. Πίν. 68, 69 σελ. 68 κέ., 70, 71, 72, 73, 74, σημ. 320, 322, 323, 332, 494. Πίν. 60, 61
Ὀλυμπία, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Κύλικά (ὄστρακα) (Λυδὸς)	σημ. 45, 299

Όξφόρδη, Ashmo- lean Museum	Ἀρύβαλλος ἀριθ. G 146 (πρωτοκορινθια- κός) Standed Dish ἀριθ. 189 (Οἰκοφέλῃς) Κύλῖκα (ἀποσπασματικά) ἀριθ. 1966. 768 (Λυδός - Νικοσθένης)	σημ. 57 σημ. 9 σελ. 40, 58 κέ., σημ. 247, 387, 480. Πίν. 47 β, γ
Παλέρμο, Museo Nazionale	Κύλῖκα (ὄστρακα) (ABV. 113, 76) (Λυδός)	σημ. 406, 427
Παρίσι, Μουσείο Λούβρου	Ὑδρία ἀριθ. E 804 (Λυδός) Ἀμφορέας (ἀποσπασματικά) ἀριθ. F 29 (Λυδός) Ἀμφορέας ἀριθ. C 10634 (Λυδός) Ἀμφορέας ἀριθ. E 868 (Λυδός) Ἀμφορέας ἀριθ. G 1 (Ζ. τοῦ Ἀνδοκίδῃ)	σελ. 23 κέ., 34, 39, σημ. 69, 129, 151. Πίν. 6 β, 7 α σελ. 15, 19, 31 κέ., 34, 35, 38, 46, 56, 57, 85, σημ. 8, 38, 115, 115 α, 116, 118, 273, 456, 460. Πίν. 1 β, 17 β, 18 σελ. 26 κέ., 28, 30, 33, 40, 62, 73, σημ. 88, 89, 90, 95, 322, 497. Πίν. 10, 11 α σελ. 21 κέ., 25, 26, 34, 41, σημ. 4, 59, 62, 64. Πίν. 3, 4 α σημ. 480
Παρίσι, Cabinet des Médailles - Göt- tingen, Πανεπι- στήμιο	Ὑδρία (ἀποσπασματικά) (ABV. 109, 19) (Λυδός) Ἀμφορέας ἀριθ. 206 (Λυδός) Ἀμφορέας (ψευδοπαναθηναϊκός) ἀριθ. 245 (Swing Painter)	σελ. 43 κέ., 45, 49, 50, 73, 78, 88, 93, σημ. 170, 176, 366, 530. Πίν. 31 σελ. 18, 40 κέ., 42, 43, 44, 46, 54, 58, 69, 70, σημ. 161, 165. Πίν. 26 β, 27 σημ. 272
Πολύγυρος, Ἀρχαι- ολογικὸ Μουσείο	Κρατήρας κιονωτὸς ἀριθ. 235 (Ζ. τοῦ Λούβρου F 6)	σημ. 83
Richmond (Virgi- nia), Virginia Museum of Art	Ἀμφορέας ἀριθ. 60.23 (Group E)	σημ. 357

Riechen, Συλλογή Dr. Gotthelf Kuhn	Λήκυθος (ABV. 111, 41) (Λυδός)	σελ. 72, 73 κέ., σημ. 361, 388. Πίν. 65 α
Riechen, Συλλογή Dr. Rudolf E. Gsell	Ἀμφορέας (Para. 27, 61) (Ζ. τῆς Χαϊ-δελβέργης)	σημ. 443
Ρόδος, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	Ἀμφορέας ἀριθ. 12200 (Manner of Lydos) Οἶνοχόη (γυναικεία κεφαλὴ) ἀριθ. 12913 (Ὁ Μίδαξ - The London Class)	σημ. 387 σημ. 36
Ρώμη, Città del Vaticano, Museo Vaticano	Ἀμφορέας ἀριθ. 344 (Ἐξηκτίας) Κύλικά ἀριθ. 369	σελ. 57, 67, 84 σημ. 323
Ρώμη, Museo di Villa Giulia	Ὑδρία ἀριθ. M. 430 (Λυδός) Ὑδρία ἀριθ. 42045 (Λυδός) Ἀμφορέας ἀριθ. 63643 (τὸ καπάκι ἔχει ἀριθ. 63644) (Νικοσθένης)	σελ. 35 κέ., 38, 41, 46, 93, 94, σημ. 132. Πίν. 20 β, 21 σελ. 93, 94, σημ. 129, 310. Πίν. 70 γ σελ. 39 κέ.
Ρώμη, Ἰδιωτικὴ Συλλογὴ	Κύλικά (Camel Painter)	σημ. 208
Schwerin, Μουσεῖο	Ἀμφορέας (ψευδοχαλκιδικός) ἀριθ. 1266	σημ. 497
Σικάγο, Πανεπιστήμιο	Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας (ὄστρακο) (ABV. 110, 34) (Λυδός)	σημ. 366. Πίν. 76 β
Τάραντας, Museo Nazionale	Ἀμφορέας (ABV. 109, 26) (Λυδός) Λήκυθος ἀριθ. 1793 (Λυδός) Λήκυθος ἀριθ. 1792 (Λυδός) Κύλικά ἀριθ. 20137 (Λυδός)	σελ. 18, 42 κέ., 44, 49, 61, 62, σημ. 165. Πίν. 28 σελ. 27 κέ., 29, 40. Πίν. 11 β σελ. 29, 31, 34, 56, σημ. 105, 106. Πίν. 14 α σελ. 44 κέ., 46, 47, 49 51, 52, 53, 54, 57, 58, 78, σημ. 47, 177, 183 187, 221, 226, 234 Πίν. 32, 33 α, γ

Κύλικά ἀριθ. 52130 (Λυδός)		σελ. 28 κέ., 33, 34, 45, 93, 94, σημ. 101, 103. Πίν. 13
Κύλικά ἀριθ. 20129 (Λυδός)		σελ. 46 κέ., 48, 49, 50, 51, 52, 78, σημ. 186, 187, 190, 332. Πίν. 33 β, δ, 34 α
Κύλικά ἀριθ. I.G. 4412 (Λυδός)		σελ. 28, 29, 30, 38, 40, 45, 47, 93, σημ. 96, 250. Πίν. 12
Κύλικά (ὄστρακο) (Para. 46) (Λυδός)		σημ. 248
Κύλικά ἀριθ. 4443* (Camel Painter)		σελ. 47, 50 κέ. Πίν. 39 α
Κύλικά ἀριθ. 20273* (Camel Painter)		σελ. 47, 48, 49, 51, σημ. 191, 199, 200. Πίν. 34 γ, δ
Κύλικά ἀριθ. I. G. 4492* (Camel Painter)		σελ. 47, 50, 51, σημ. 192, 205, 208, 218. Πίν. 37 β, 38 β, γ
Κύλικά ἀριθ. 20274* (Camel Painter)		σελ. 47, 49, 50, 51, σημ. 193, 203. Πίν. 36 β, δ
Κύλικά ἀριθ. I. G. 4362* (Camel Painter)		σελ. 47, 49 κέ., σημ. 195, 204. Πίν. 37 α, 38 α
Κύλικά ἀριθ. I. G. 4363* (Camel Painter)		σελ. 47, 49, 50, 51, σημ. 194, 202. Πίν. 35, 36 α γ
Tübingen, Πανεπιστήμιο	Ἀμφορέας ἀριθ. D 4 (Ζ. τῆς Ἀκρόπολης 606)	σημ. 297
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco	Ἀμφορέας ἀριθ. 70995 (Λυδός)	σελ. 36 κέ., 40, 42, 43, 85, 88, 89, σημ. 139, 140, 156, 497, 515. Πίν. 22, 23
	Παναθηναϊκός ἀμφορέας (ABV. 110, 33) (Λυδός)	σελ. 72, 74 κέ., 76, 84, 85, σημ. 322, 366, 371, 476, 477. Πίν. 66 β, 67
	Πινάκιο (ἀποσπασματικά) ἀριθ. 101 α (;) (Λυδός)	σημ. 148, 456. Πίν. 71 β
	Πινάκιο (ὄστρακα) ἀριθ. 102 α (;) (Λυδός)	σημ. 148. Πίν. 71 α
	Πινάκιο (ὄστρακα) ἀριθ. 102 b + d (;) (Λυδός)	σημ. 148, 184, 237. Πίν. 71 γ

- Κύλικά (ὄστρακο) (ABV. 113, 79)
 (Λυδὸς)
 Κρατήρας ἐλικωτὸς ἀριθ. 4209 (Κλει-
 τίας καὶ Ἐργότιμος)
- σημ. 494. Πίν. 76 α
- σελ. 56, 63, 85, 87, 88,
 89, 90, σημ. 173, 273,
 461, 485, 492, 496.
 Πίν. 86, 87, 88, 89, 90,
 91, 92, 93, 94
- Würzburg, Πανε- Ἀμφορέας ἀριθ. 241 (Ζ. τοῦ Φρόνου) σημ. 531
 πιστήμιο, Martin
 von Wagner-Mu-
 seum

3. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΕΧΝΙΤΩΝ

- Affecter : σελ. 93, σημ. 460
Z. τῆς Ἀθηνᾶς : σημ. 149
Ἀκεσᾶς : σελ. 60
Z. τῆς Ἀκρόπολης 606 : σημ. 297, 488
Ἀλξήνωρ ὁ Νάξιος (γλύπτης) : σημ. 21
Ἀμασις (κεραμέας) : σελ. 56, 61, 67, 77, 91, σημ. 280, 393
Z. τοῦ Ἀμαση : σελ. 13, 67, 68, 91, 92, σημ. 70, 100, 283, 443, 524
Ἀνδοκίδης (κεραμέας) : σελ. 68
Z. τοῦ Ἀνδοκίδη : σελ. 84, σημ. 479, 480
Z. τοῦ Ἀντιμένη : σελ. 91, σημ. 505
Ἀρχικλῆς : σελ. 38

Βάκχιος : σημ. 20
Z. τοῦ Βατικανοῦ 309 : σελ. 79, 91, σημ. 450, 507, 519, 521
Z. τῆς Βοστώνης C. A. : σημ. 248, 500
Βρύγος : σελ. 16, σημ. 26

C Painter : σελ. 32, 79, σημ. 102, 111, 134, 217, 442, 488
Camel Painter : σελ. 91, σημ. 502, 509, 510, 518
Γλαυκύτης : σελ. 38

Z. τοῦ Διονυσίου (Κορίνθιος) : σημ. 47, 502
Δοῦρις : σελ. 77

E, Group : σελ. 35, 92, σημ. 50, 357, 528
Z. τοῦ Ἐδιμβούργου : σημ. 272

Z. τῆς Ἐλευσίνας 397 : σελ. 91, σημ. 514
Ἐλικών : σελ. 60
Ἐξηκτίας : σελ. 13, 35, 57, 64, 67, 68, 75, 84, 85, 91, 92, σημ. 17, 311, 371, 376, 377, 443, 476, 477, 478, 479, 527
Ἐπίτιμος : σελ. 68, 69, 70, 71, 72, 77
Z. τοῦ Ἐπίτιμου : σημ. 322
Ἐριάνθης (;) : σημ. 392
Εὔμαρος : σημ. 452

Harvard 2271, Painter of : σελ. 91, σημ. 512

Θοῤῥξ : σελ. 16

Καλλιᾶδης : σελ. 77
Κλείσοφος : σελ. 15
Κλειτίας : σελ. 79, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, σημ. 220, 276, 461, 489, 496
Κόλχος : σελ. 19, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 82, 83, 85, σημ. 50, 300, 304, 322, 356
Komast Group : σημ. 94

Z. τοῦ Λούβρου F 6 : σελ. 48, 79, 91, σημ. 83, 450
Z. τοῦ Λούβρου E 824 : σελ. 91, σημ. 513

Ὁ Μίδας : σημ. 36

Νέαρχος : σελ. 87, 92, σημ. 488

- Ζ. τοῦ Νέσσου : σημ. 38, 453
 Νικοσθένης : σελ. 39 κέ., 59, 77, σημ. 376
 North Slope Group : σελ. 91, σημ. 522
 Ξενοκλῆς : σελ. 15
 Pair Painter (πρωτοαττικός) : σημ. 61
 Ζ. τῆς Πενθεσίλειας : σελ. 75
 Ζ. τοῦ Πτώου : σημ. 97, 500
 Πύθων : σελ. 77
 Ready Painter : σελ. 91, σημ. 511, 520
 Σακωνίδης : σελ. 13, 92, σημ. 10, 322, 488, 489, 527, 532
 Segment Class : σημ. 377
 Σικελός : σελ. 16
 Σκύθης : σελ. 16
 Snake - and - Spots Group : σελ. 91, σημ. 523
 Σότης : σημ. 392
 Σοφίλος : σελ. 79, σημ. 54
 Swing Painter : σημ. 272
 Ζ. τοῦ Ταλείδου : σελ. 92, σημ. 530
 Τεισίας : σημ. 21
 Ζ. τοῦ Φρόνου : σελ. 92, σημ. 531
 Ζ. τῆς Χαϊδελβέργης : σημ. 442, 443
 Wraith Painter : σημ. 452
 Würzburg 222, Painter of : σημ. 511

4. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ, ΘΕΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ

- Ἀγχίσης : σελ. 45 (;)
ἄετος - πουλιά : σελ. 25, 34, 35, 37, 64, 68, 70, 73, 74, 79
Ἀθηνᾶ : σελ. 15, 17, 31, 32, 33, 45, 46, 53, 56, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 84, σημ. 20, 57, 272, 322, 348, 372, 408, 474, 476, 477
Ἀθηνᾶ Ἐργάνη : σελ. 16, 60, σημ. 20
Ἀθηνᾶ Πρόμαχος : σελ. 60, 74, σημ. 372
Ἀθηνᾶ Χαλκίοικος : σημ. 57
ἄθλητές : σελ. 43, 73, 84
ἀθλητικὲς παραστάσεις : σελ. 43, 44, 73, 77, 78, σημ. 426, 473 α
Ἄθως (γίγαντας) : σημ. 259
Αἴας : σελ. 31, 32, 56, 64, 67, σημ. 407
Αἴθρα : σημ. 57
Αἰνείας : σελ. 45 (;), σημ. 407
Ἄλιος Γέρων : σελ. 66, 67, 77, σημ. 420
Ἀλκμάν : σημ. 33
Ἀμαζόνες : σελ. 72, 77, σημ. 275, 322, 331, 396
ἀναχώρηση πολεμιστῆ : σελ. 24, σημ. 73
Ἀνδοκίδης «Περὶ Μυστηρίων» : σημ. 27
Ἀνδρομάχη : σελ. 31, 32, 56, σημ. 456
Ἀντιόπη : σημ. 57
Ἀπόλλων : σελ. 45, 66, 73, 77, 88, σημ. 57, 357, 414
Ἀπόλλων Ἀμυκλαῖος : σημ. 57
Ἀπόλλων μὲ λιοντάρια : σελ. 72, 73, σημ. 357
ἀποχαιρετισμὸς νεκροῦ : σελ. 54, 55, σημ. 156, 231, 432
Ἄρης : σελ. 32, 66, 67, 68, 72, 77, σημ. 418
Ἀριάδνη : σελ. 42, 49, 69
Ἀριάδνη καὶ Διόνυσος : σελ. 30 κέ., 36, 69, σημ. 111, 144
Ἀριστοφάνης « Σφήκες » : σημ. 36
Ἀρκτίνος « Ἰλίου Πέρσις » : σημ. 105
ἄρματοδρομία : σελ. 74, σημ. 426
Ἄρτεμις : σελ. 60, 77, σημ. 357, 417
Ἀστυάναξ : σελ. 31, 32, 56, σημ. 407
Ἀφροδίτη : σελ. 77, σημ. 409
Ἀχιλλέας : σελ. 56, 67, 85, βλ. καὶ λ. Τρῳίλος
Ἀχιλλέας καὶ Αἰνείας : σελ. 45 (;) σημ. 407 (;)
Ἀχιλλέας καὶ Ἑκτορας : σελ. 45 (;), σημ. 407 (;)
Ἀχιλλέας καὶ Μένων : σελ. 23 (;), σημ. 68, 407 (;)
Ἀχιλλέα ὀπλισμός : σελ. 53, σημ. 223, 407
Βοιωτία : σημ. 502
Βορεάδες : σελ. 52, σημ. 215, 423
Βορέας : σελ. 52, 77, σημ. 216, 423
γαμήλια πομπή : σελ. 43, 78, σημ. 148, 172, 433
Γηρυόνης : βλ. λ. Ἡρακλῆς καὶ Γηρυόνης
γηρυονομαχία : σημ. 134
γίγαντας : σελ. 72, σημ. 272, 337
Γιγαντομαχία : σελ. 15, 16, 59, 60, 61, 62,

- 77, σημ. 27, 256, 259, 260, 261, 266, 267, 271, 272, 337, 378, 402, 421, 438, 524
 γλαύκα : σελ. 36, 42, 62, σημ. 142, 149
 γοργόνη : σελ. 61, 64, 77, 78, 88, 89, σημ. 292, 376, 425, 441
 Γοργώ : σημ. 492
 γρύπας : σελ. 33, 34
- δελφίνια : σελ. 76, σημ. 376
 Δηιάνειρα : σελ. 42
 διαιτητές : σελ. 43, 58, σημ. 250 α
 Δίας : σελ. 20, 32, 33, 66, 77, σημ. 357, 415
 Διόνυσος (καὶ διονυσιακὲς σκηνές) : σελ. 26, 27, 37, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 72, 77, 78, 87, 88, σημ. 89, 90, 100, 114, 144, 259, 406, 412, 524, βλ. καὶ λ. Ἀριάδνη καὶ Διόνυσος
 Διόσκουροι : σελ. 20, 22, σημ. 57, 216, 424
 Διόσκουροι καὶ Ἑλένη : σελ. 20, 77
 δοκιμασία ἱππέων : σελ. 24, σημ. 75
 δρομεῖς : σελ. 43, 49, 50, 72, 73, 78, 88, σημ. 172 α, 365, 366, 426, 436
- Ἐγκέλαδος : σελ. 70, 71, 72, σημ. 272 (;)
 Ἑκάβη : σελ. 31, 32, 33, 56
 Ἑκατόμπεδος : σημ. 272
 Ἑκτορας : σελ. 45 (;), σημ. 407 (;)
 ἐλάφι : σελ. 67
 Ἑλένη : σελ. 31, 57, 58, σημ. 57, 105, 106, 407, 424, βλ. καὶ λ. Διόσκουροι καὶ Ἑλένη
 Ἑλένη καὶ Μενέλαος : σελ. 29, 56, σημ. 105, 106, 407
 Ἑλληνες : σελ. 16, 71, 75
 «ἔξαρχοι θρήνων» : σελ. 54
 Ἑρμῆς : σελ. 25, 36, 37, 45, 52, 53, 60, 69, 77, 88, σημ. 142, 149, 411
 ἔρμικοπίδες : σημ. 27
 «ἔρωτική συνομιλία» : σελ. 28, 40, 41, 70, 71, 77, σημ. 160, 427, 531
 ἑταῖρες : σελ. 36
- Ἑτρουρία : σημ. 44
 Εὐρυτίων : σελ. 35, 36, 38
 Ἐφεσος : σημ. 27
- Ζάγκλη : σημ. 23
 ζαρκάδι : σελ. 23, 32, 46
 Ζέφυρος : σελ. 52, σημ. 423
 Ζήτης : σελ. 52, 77
- Ἥρα : σελ. 77, σημ. 410
 Ἡρακλῆς : σελ. 34, 35, 36, 45, 46, 49, 53, 60, 66, 77, σημ. 16, 138, 178, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 460, 493
 Ἡρακλῆς καὶ Ἀμαζόνες : σελ. 77
 Ἡρακλῆς καὶ Γηρυόνης : σελ. 35, 77, σημ. 135, 136, 137, 398, 493
 Ἡρακλῆς καὶ Κύκνος : σελ. 32, 66, 67, 72, 76, 77, σημ. 16, 119, 275, 308, 309, 397, 422
 Ἡρακλῆς καὶ λέων τῆς Νεμέας : σελ. 41, 77, σημ. 162, 400
 Ἡρακλῆς καὶ Νέσσος : σελ. 18, 42, 49, 77, σημ. 167, 399
 Ἡρακλῆς καὶ Τρίτων : σελ. 77, σημ. 401, 453, 460
 Ἡρακλῆς ἀποθέωσις : σελ. 45, 77, σημ. 178, 403
 Ἡρόδοτος : σημ. 23, 28, 29, 102
 Ἡρων ὁ Ἀλεξανδρεὺς «Πνευματικά» : σελ. 66, σημ. 304
 Ἡσίοδος «Ἀσπίς» : σημ. 130, 309
 Ἡφαιστος : σελ. 64, 77, 88
 Ἡφαιστου ἐπιστροφή : σελ. 62, 63, σημ. 221, 288, 339, 413
 Ἡώς : σελ. 23 (;)
- «θᾶκος» : σελ. 43, σημ. 173, 174
 Θέτις : σελ. 23, 53, 54, 56, 57
 Θέτις καὶ Πηλέας : σημ. 148, 184, 237, 407
 Θησέας καὶ Μινώταυρος : σελ. 18, 38, 39, 41, 42, 44, 61, 62, 77, σημ. 152, 155, 405, 528
 Θράκες : σημ. 344

- θυσία : σελ. 59, 78, σημ. 434
 Ἰδῆ : σελ. 25
 « ἱερὸς γάμος » : σελ. 30, σημ. 113
 Ἰόλαος : σελ. 66
 ἱππεῖς : σελ. 20, 24, 39, 43, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 93, σημ. 76, 294, 295, 323, 333, 429
 ἱππικοὶ ἀγῶνες : σημ. 73
 Ἴρις : σελ. 77, 88, σημ. 419
 Ἰωνία : σελ. 17, σημ. 27, 38, 331

 Κάλαϊς : σελ. 52, 77
 Καλυδώνιος κάπρος : σελ. 89, σημ. 259 (;), 435 (;)
 καμήλα : σημ. 38
 κάπρος : σελ. 67
 Κασσάνδρα : σελ. 31, 32, 33
 Κιμμέριοι : σημ. 380
 Κόρινθος : σημ. 453, 502
 κρίση Πάρη : σελ. 25, 36, 41, 77, σημ. 79, 81, 83, 141, 148, 149, 401, 407
 κριτές : βλ. λ. διαιτητές
 Κροῖσος : σημ. 28
 Κυβέλη : σημ. 357
 Κύκνος : βλ. λ. Ἡρακλῆς καὶ Κύκνος
 κύκνος : σελ. 20, 22, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 78, σημ. 103, 357 (;)
 κυνήγι : σελ. 59, 78, σημ. 259, 435
 Κυψέλου λάρνακα : σελ. 20, 23
 Κῶ : σημ. 23
 κωμαστές : σελ. 27, 28, 36, 38, 40, 50, 77, 78, σημ. 94, 100, 144, 148, 208, 427

 λαγός : σελ. 52, 62
 λεοντάρια : σελ. 25, 26, 32, 34, 35, 37, 41, 46, 61, 67, 69, 72, σημ. 311, 357
 λέων τῆς Νεμέας : βλ. λ. Ἡρακλῆς καὶ λέων τῆς Νεμέας
 Λυδία : σελ. 16, 17, 73, σημ. 27, 28, 31, 32, 36, 37, 38, 311, 331, 357
 Λυδός (ὄνομα δούλου) : σημ. 27

 μαινάδες : σελ. 26, 27, 28, 30, 62, 63, σημ. 99, 221, 290, 322, 451, 456

 μάχες : σελ. 22 κέ., 28 κέ., 34, 51, 75, 76, 77, 78, 93, σημ. 102, 129, 344, 428, βλ. καὶ λ. μονομαχίες
 Μεγάλα Διονύσια : σελ. 30
 μέλισσα : σελ. 61, σημ. 27
 Μένων : βλ. λ. Ἀχιλλέας καὶ Μένων
 Μενέλαος : σελ. 34, βλ. καὶ λ. Ἑλένη καὶ Μενέλαος
 Μινώταυρος : βλ. λ. Θησέας καὶ Μινώταυρος
 Μοῖρες : σελ. 88
 μονομαχίες : σελ. 22 κέ., 29, 34, 45, 77, βλ. καὶ λ. μάχες
 μοσχάρι : σελ. 67, σημ. 311

 νεκρικὰ θέματα : σελ. 54, 78, σημ. 156, 230, 231, 432
 Νεοπτόλεμος : σελ. 31, 32, 33, 34, 53, 54, 56, 57
 Νέσσος : βλ. λ. Ἡρακλῆς καὶ Νέσσος
 Νίκη : σημ. 419

 Ὀλυμπία : σελ. 43
 Ὀμηρικὸς Ὑμνος (Εἰς Διοσκούρους) : σημ. 216
 Ὀμηρος « Ἰλιάδα » : σελ. 45, 54, σημ. 181, 233
 ὀπλιτοδρόμοι : σημ. 188

 Πausanίας : σελ. 20, 23
 παλαιστές : σελ. 58, σημ. 250, 426, 476
 Παναθήναια : σελ. 43, 60, σημ. 175, 250, 265, 267, 270, 271, 272
 πάνθηρες : σελ. 20, 22, 23, 24, 32, 37, σημ. 259, 449
 Πάρις : σελ. 20, 26, 36, 37, βλ. καὶ λ. κρίση τοῦ Πάρη
 Πεισίστρατος - Πεισιστρατίδες : σελ. 32, 43, 67, 68, σημ. 178, 272, 326, 342
 πελταστές : σελ. 71
 πέπλος Ἀθηνᾶς : σελ. 16, 59, 60, 61, σημ. 265, 266, 267, 270, 272, 438
 περιστέρια : σημ. 357
 Πέρσαι : σημ. 37

- Περσέας : σημ. 492
 πετεινός : σελ. 28, 45, 84, σημ. 98
 Πηλέας : σελ. 45, 53, 54, 55, 89, βλ. και λ. Θέτις και Πηλέας
 Πλάτων « Συμπόσιον » : σελ. 66, σημ. 307 α
 Πλούταρχος « Σόλων » : σημ. 102
 πολεμιστές : σελ. 46, 47, 48, 51, 60, 71, 75, 76, 77, 85, 93, 94, σημ. 188, 190, 200, 207, 488
 Πολυξένη : σελ. 56, 57, 58, 87, 88
 πομπή : σελ. 24, 25, σημ. 148
 Ποσειδών : σελ. 45, 66, 77, σημ. 416
 πουλιά : βλ. λ. αετός
 Πρίαμος : σελ. 31, 32, 45, 56, 57, 58, σημ. 173, 407
 Ὁ Πρίξ : σελ. 16, σημ. 26
 πρόθεση νεκροῦ : σελ. 54, 55
 προπονητές : σελ. 58, σημ. 250 α
 « πρόχους χιόνος » : σελ. 66, σημ. 307 α
 πυγμαχία : σελ. 43, σημ. 426
- σάτυροι : σελ. 26, 27, 28, 30, 61, 62, 63, 71, 88, σημ. 91, 100, 221, 290, 291, 322
 σειρήνες : σελ. 32, 35, 37, 89, σημ. 125, 451
 Σεμέλη : σελ. 69, σημ. 330
 Σιφνίων θησαυρός : σελ. 84, σημ. 479
 Σκύθες : σελ. 68, 71, σημ. 326, 344, 381, 383
 Σκύθης (ἄρχοντας Ζάγκλης) : σημ. 23
 Σκύθης (ἄρχοντας Κῶ) : σημ. 23
- Σκυθία : σημ. 23
 σκύλος : σελ. 25, 36, 57, 60, 89, σημ. 208
 Σόλων : σελ. 17, σημ. 35
 Σπάρτη : σελ. 43, σημ. 33, 57
 Στησίχορος : σελ. 35, σημ. 137
 συμπόσια : σελ. 36, 66, σημ. 143
 συνομιλίας σκηνές : σελ. 21, 26, 78, 79, σημ. 431, 445
 σφίγγες : σελ. 25, 26, 27, 30, 34, 35, 37, 45, 76, 78, 89, σημ. 57, 125, 208, 376, 515
- Τάραντας : σελ. 47, 48, σημ. 119
 τέθριππο κατενώπιον : σελ. 21, 34, 78, σημ. 62, 430
 Τιτύος : σημ. 221, 402, 414
 Τρίτων : βλ. λ. Ἡρακλῆς και Τρίτων
 Τροίας ἄλωση : σελ. 29, 31 κέ., 56, σημ. 118, 241
 Τρῶες : σελ. 75, σημ. 383
 Τρωίλος (καταδίωξη) : σελ. 56, 57, 89, σημ. 173, 226, 244, 407
- ὕδρόβια πτηνά : σελ. 37, 47
- φίδια : σελ. 34, 52, 63, 71, σημ. 129, 259
 Φιλόστρατος « Περί Γυμναστικῆς », σημ. 436
 Φόβος : σελ. 66
 Φοίβη : σημ. 57
- Χείρων : σελ. 89, σημ. 407, 494
 χήνα : σελ. 24, σημ. 72

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ :

Στόν Πίν. 72 ἀντί Πίνακα διάβασε : Πινάκιο.

Στίς σελ. 94 και 129 ἀντί στό (τό) Cumae διάβασε στήν (τήν) Cuma (Κύμη).

HO ΑΥΔΟΣ UND SEIN WERK

Die Feststellung, daß das Werk von Lydos, dem eine hervorragende Stelle innerhalb der attischen schwarzfigurigen Vasenmalerei von der Mitte des 6ten Jahrhunderts einstimmig gewährt wird, in seinem vollen Umfang unbekannt bzw. dürftig studiert worden war, – was übrigens für mehrere von den grossen ihm zeitgenössischen Vasenmalern gilt –, hat Anlaß zu der analytischen Erforschung gegeben, die in der vorliegenden Monographie unternommen wird.

Bislang kennen wir bekanntlich nur zwei signierte Schöpfungen von Lydos: die Amphora im Louvre Nr. F 29 und den fragmentierten Kessel im Nationalmuseum Athen Nr. 607. Auf der Pariser Amphora wird Lydos eindeutig als Vasenmaler erklärt. A. Rumpfs Versuch, diese Tatsache zu bezweifeln, fand mit Recht keinen Anklang. Das andere signierte Werk von Lydos, der Athener Kessel, bietet dagegen jene Merkmale, welche u.E. davon zeugen dürften, daß Lydos dabei als Vasenmaler und -töpfer zugleich signiert haben soll. Die grossen und kalligraphisch geritzten Buchstaben der Signatur sowie selbst die Gigantenkampfdarstellung, mit der die Vase versehen ist und die wohl von besonderer Bedeutung für die Töpfer sein dürfte, lassen uns andererseits vermuten, daß der signierte Athener Kessel ein Weihgeschenk seines Schöpfers, Lydos selbst, an die Göttin auf der Akropolis ist.

Die Eigentümlichkeit des Namens des Malers auf beiden Gefässen in Zusammenhang mit dem Vorkommen des Artikels HO führt zum Schluß, daß Lydos aus Lydien bzw. aus Ionien stammen soll.

Lydos scheint, ein sehr produktiver Maler gewesen zu sein. Die Tatsache, daß Werke von ihm zu allen bekannten Marktplätzen der antiken Welt gelangt sind, spricht für die hervorragende Qualität seiner künstlerischen Arbeit, die besonders geschätzt und bevorzugt wurde. Es muß dazu erwähnt werden, daß gerade zu der Zeit unseres Malers der attische Kerameikos das Monopol der korinthischen Werkstätte auf dem Handelsmarkt bekämpft und beseitigt, wobei Lydos wohl beträchtlich beigetragen haben soll.

An der, unserem heutigen Wissensstand nach, ältesten Schöpfung von Lydos, nämlich der Hydria im Münchener Museum Nr. 1681, die wahrscheinlich eine Darstellung der Dioskuren mit Helene trägt, werden schon alle Grundmerkmale der frühen Phase unseres Malers bezeugt. Die mit dem schwarzfigurigen Stil sehr eng verbundene Ritzungstechnik ist hier sehr eingeschränkt, und zwar dient sie

allein zur Betonung der Umrisse und einiger unentbehrlichen Einzelheiten der menschlichen und tierischen Gestalten. In dekorativem Sinn wird sie vorallem an dem Gewandsaum verwendet. Schon an seinen ersten Schöpfungen fällt die qualifizierte Geschicklichkeit des Malers bei der Ritzung und der Zusammenfügung von überzeugenden Kompositionen auf. Die Linienführung entbehrt doch nicht gewisser Schwächen, und zwar bei der Wiedergabe mancher Einzelheiten. Aus den Kompositionen älterer Vasenmaler sind nur noch wenige Füllornamente sowie Wildtierfriese verblieben, die aber immer eine zweitrangige Stelle auf der Gefäßoberfläche besitzen. Das Ende dieser frühen Phase wird durch drei sehr wichtige Werke von Lydos markiert. Sie sind die signierte Amphora im Louvre Nr. F 29, der Kolonettenkrater in Harvard Nr. 1925.30.125 und die Amphora in Florenz Nr. 70995, die wohl an Form und Dekorssystem der sog. "Tyrrhenischen Gattung" zugeordnet werden muß. Die Ritzung macht sich an diesen drei Werken in größerem Masse bemerkbar, während die vereinzelt Figuren sowie die Kompositionen als Gesamtheit von stärkerer Monumentalität geprägt sind. Trotz dieser fortschrittlichen Leistungen findet sich jedoch unser Maler anscheinend noch im Experimentsstadium.

Nach dem Grenzpunkt der drei oben angeführten Werke geht Lydos zu einer neuen Phase über, bei der die Figuren seiner Bilder an Monumentalität und Eindrucksstärke stets gewinnen. Jegliche Verbindung mit der älteren korinthischen Tradition scheint fast ganz abgebrochen zu sein. Die Füllrosetten verschwinden allmählich ganz, während an Stelle der Tierfriese, die die Hydrienschulter zu schmücken pflegten, Darstellungen aus dem Alltagsleben treten. Auf sehr wenigen Werken von Lydos sind Tierfriese noch anzutreffen, aber selbst in diesen Fällen erinnern sie kaum an die "schrecklichen riesenägigen Fabelgesichter", die "δεινὰ πέλωρα". Die geritzten Verzierungsmuster am Gewandsaum entwickeln sich vielfältiger, während die Kompositionen einer strengeren Konstruktionssymmetrie gehorchen. Bei den Amphoren vom Typ B ist die metopenartige Bildfläche durch einen Palmetten-und-Lotusblütenband bekrönt, dessen weitere Entwicklung einen sicheren Wegweiser beim zeitlichen Nachvollziehen der künstlerischen Bahn unseres Malers darbietet. Diese Entwicklungsphase von Lydos wird ohne weiteres durch eine sichere, dichte und korrekte Ritzlinienführung gekennzeichnet.

In Bezug darauf möchten wir auf den von uns unternommenen Versuch aufmerksam machen, eine Anzahl von Siana-Schalen, die fast ausschließlich aus Tarent kommen, von der eigentlichen Produktion von Lydos zu trennen, der man sie bisher beizurechnen pflegte. Die betreffenden Schalen befinden sich im Museum Tarent unter Nrn. 20273, I.G. 4492, 20274, I.G. 4363, I.G. 4362 und 4443, eine in Kopenhagen Nr. 6585 und eine weitere Scherbe in Göttingen Nr. H. 56. Diese Schalen zusammen mit zwei weiteren Stücken (eines im Nationalmuseum Athen, zweites in einer Privatsammlung in Rom) müssen der Hand eines anderen Malers aus dem Kreis der Lydos-Werkstatt zugewiesen werden. Die Zeichnungsart dieses Malers besitzt nicht die Sicherheit und Präzision der Linienführung von Lydos, obwohl er im Allgemeinen der Art seines Lehrers treu anhängt, aus dessen Bilderbestand er sogar häufig ganze Szenen nachkopiert. Diese Schalen können u.E. von Lydos selbst nicht geschaffen worden sein, nicht weil sie etwa flüchtig aus-

geführt oder qualitativ unterlegen sind, sondern weil die einzelnen Zeichnungselemente sowie der gesamte Eindruck, den sie machen, fremd zu der Art und Weise unseres Malers sind.

Das Ende der Mittelphase in der Entwicklung von Lydos wird durch eine Reihe bedeutungsvoller Schöpfungen belegt. Sie sind die Amphora im Museum Ostberlin Nr. 1685, der signierte Kessel im Nationalmuseum Athen Nr. 607, – bei dem die Gigantenkampfdarstellung wohl in Verbindung zu dem panathenäischen Peplos bzw. dem Fest der Panathenäen stehen dürfte –, die Psykter-Amphora im British Museum Nr. B 148, der Kolonettenkrater in New York Nr. 31.11.11 und die Amphora in Neapel Nr. 2770. Die Grundzüge, die diese Werke gemeinsam aufweisen, sind die reichliche Ritzung, die fein und dicht angewandt fast keinen Teil der Figurenfläche unbetastet läßt, während die satt und warm wirkenden Farben, weiß und violettrot, zu der farblichen Belebung der Oberfläche beitragen. Lydos zeichnet sich in dieser Stufe seiner künstlerischen Entfaltung als grosser Meister des Details aus. Wenn auch die Ritzungstechnik zur Gipfelstufe ihrer Entwicklung geführt worden ist, haben jedoch die Bilder bei einigen späten Zeugnissen aus der Mittelphase von Lydos in Vergleich zu älteren, inhaltlich ähnlichen Darstellungen nichts Neues vorzulegen.

Dieser, möchte man sagen, thematische Konservatismus bestimmt auch die späte Phase der Tätigkeit von Lydos, was z.B. an der Kolchoskanne in Ostberlin Nr. 1732 bezeugt wird, deren merkwürdige Form durch ihre Funktion als Psykter-Kanne erklärt wird. Die inhaltliche Erstarrung wird jedoch durch die unübertreffliche zeichnerische Begabung ausgeglichen, die mit fließender Bewegung komplizierte und doch überzeugend dargestellte Formen und Bilder zur Entstehung bringt, wie z.B. das Innenbild auf der Kleinmeisterschale in New York Nr. 25.78.4. Es ist eben die strukturelle Vollkommenheit dieser Kompositionen, die die sparsame Ritzverzierung nicht merken läßt.

Der letzten Phase der produktiven Tätigkeit von Lydos gehören wohl auch die drei Kleinmeisterschalen des Töpfers Epitimos, die zusammen mit der Augenschale in New York Nr. 25.78.6, die u.E. als die späteste Schöpfung von Lydos gelten soll, von unserem Maler eigenhändig gemalt worden sind.

Nachdem die Entwicklungsbahn von Lydos anhand der erhaltenen Zeugnisse möglichst lückenlos nachvollzogen ist, versuchten wir die Grundzügen seiner künstlerischen Malschrift (z.B. die Aufbau-Prinzipien seiner Kompositionen) genau zu bestimmen und zusammenzufügen. Wir haben uns dabei bemüht, jene Merkmale, bzw. geritzte Details, der von Lydos gestalteten Figuren auszusuchen und darzulegen, welche zur Ablesung seiner Malschrift jeweils behilflich sein können. Zunächst wurden die auf seinen Vasen dargestellten Bildthemen sowie die von ihm bevorzugten Gefäßformen gesammelt und geordnet. Die Tatsache, daß er selber, wie einige Angaben behaupten lassen, die Töpferkunst beherrschte, hielt ihn nicht davon zurück, mit anderen Töpfern zusammenzuarbeiten.

Die Datierung der Werke von Lydos beruht auf die Korrelation mit anderen unbestreitbar datierten Zeugnissen des attischen Kerameikos, und zwar mit den Schöpfungen von Exekias, dem Andokides-Maler und Klitias. So muß der Beginn

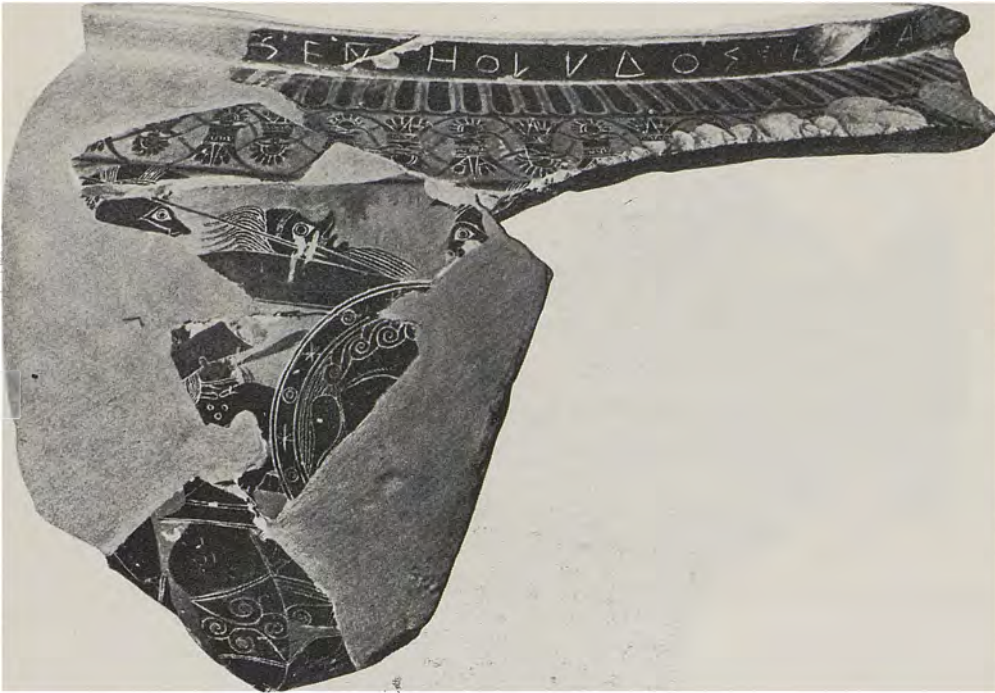
seiner Tätigkeit kurz vor 560 v. Chr. und das Ende um die Jahre nach 540 v. Chr. gesetzt werden.

Die Lösung des Problems, das sich auf das Lehrer-und-Schüler-Verhältnis des Lydos zu anderen Künstlern bezieht, stösst an unüberwindbare Schwierigkeiten. Die Beziehung zwischen Lydos und Klitias war offensichtlich eng. Doch bleibt die Art dieser Beziehung während der Frühphase des Lydos, wenn sie überhaupt damals existiert hat, immernoch schleierhaft. Man dürfte annehmen, daß Lydos nicht bereits am Anfang sondern eher im Laufe seiner Tätigkeit sich mit dem Werk des Klitias bekannt machte. Ob diese Annahme stimmt, kann nicht ohne weiteres bewiesen werden, solange unsere Kenntnisse über Klitias fast ausschließlich darauf beschränkt sind, was uns die François-Vase darbietet. Dieses Problem überschritten, muß die Malerei von Lydos in Attika eingewurzelt und aus dem attischen Boden gewachsen sein.

Die Nachfolger von Lydos bilden ein weiteres Problem, mit dem sich die Forschung künftig beschäftigen soll. Die Lydos-Werkstatt ist von einer auffallenden Homogenität bestimmt, was sich durch die Tatsache erklären läßt, daß seine Schüler sich fest und getreu an das Werk ihres Lehrers angeschlossen gehalten haben. Nachklänge und Einflüsse von diesem Werk sind auch bei anderen attischen Vasenmalern spürbar, so beim Amasis-Maler, bei Sakonides, beim Phrynos-Maler, beim Talides-Maler sowie bei der Gruppe E.

MICHAEL A. TIVERIOS

ΠΙΝΑΚΕΣ



α. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ἐνεπίγραφος λέβης ἀριθ. 607, β. Παρίσι, Μουσεῖο Λούβρου. Ἐν-
επίγραφος ἀμφορέας ἀριθ. F 29.



Μόναχο, Museum antiker Kleinkunst. Ύδρια ἀριθ. 1681 (J. 1276). Phot. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.



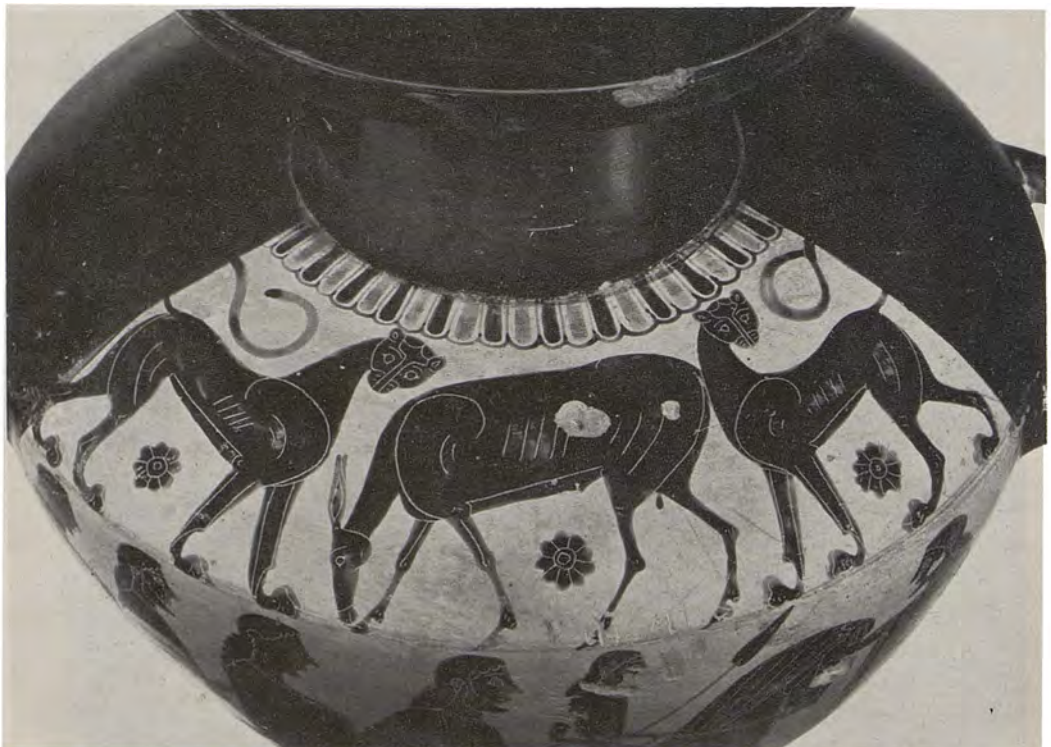
α-β. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Ἀμφορέας ἀριθ. Ε 868. Φωτ. τοῦ Μουσείου (M. Chuzeville).



α. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Ἀμφορέας ἀριθ. Ε 868, β. Πανεπιστήμιο Ἀν. Βερολίνου. Ὑδρία. Φωτ. τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἀν. Βερολίνου.



α-β. Πανεπιστήμιο 'Αν. Βερολίνου. Ύδρια. Φωτ. τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ 'Αν. Βερολίνου.



α. Πανεπιστήμιο Ἀν. Βερολίνου. Ὑδρία. Φωτ. τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Ἀν. Βερολίνου, β. Παρίσι, Μουσεῖο Λούβρου. Ὑδρία ἀριθ. Ε 804. Φωτ. τοῦ Μουσείου (M. Chuzeville).



α. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Ύδρια ἀριθ. Ε 804. Φωτ. τοῦ Μουσείου (M. Chuzeville), β. Λονδίνο, Βρετ. Μουσείο. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 1948.10-15.1. Courtesy of the Trustees of the British Museum.



α-β. Λονδίνο, Βρετ. Μουσείο. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 1948.10-15.1. Courtesy of the Trustees of the British Museum.



α-β. Λονδίνο, Βρετ. Μουσείο. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 1948.10-15.1. Courtesy of the Trustees of the British Museum.



α-β. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Ἀμφορέας ἀριθ. C 10634. β. Φωτ. τοῦ Μουσείου (M. Chuzeville).



α. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Ἀμφορέας ἀριθ. C 10634. Φωτ. τοῦ Μουσείου (M. Chuzeville), β. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσείο. Λήκυθος ἀριθ. 1793. Phot. Soprintendenza alle Antichità-Taranto.



α-γ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. I.G. 4412.



α-γ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικά ἀριθ. 52130.



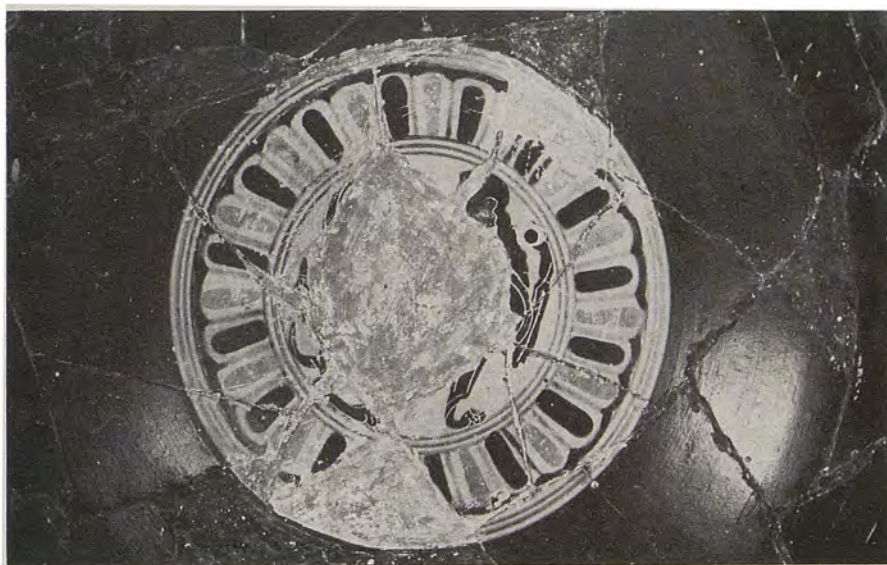
α. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Λήκυθος ἀριθ. 1792. Phot. Soprintendenza alle Antichità-Taranto, β. Ἡράκλειο, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (Συλλογὴ Γιαμαλάκη). Κύλικα ἀριθ. 217. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Ἡράκλειο, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (Συλλογὴ Γιαμαλάκη). Κύλικα ἀριθ. 217. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Ἡράκλειο, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (Συλλογὴ Γιαμαλάκη). Κύλικα ἀριθ. 217. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



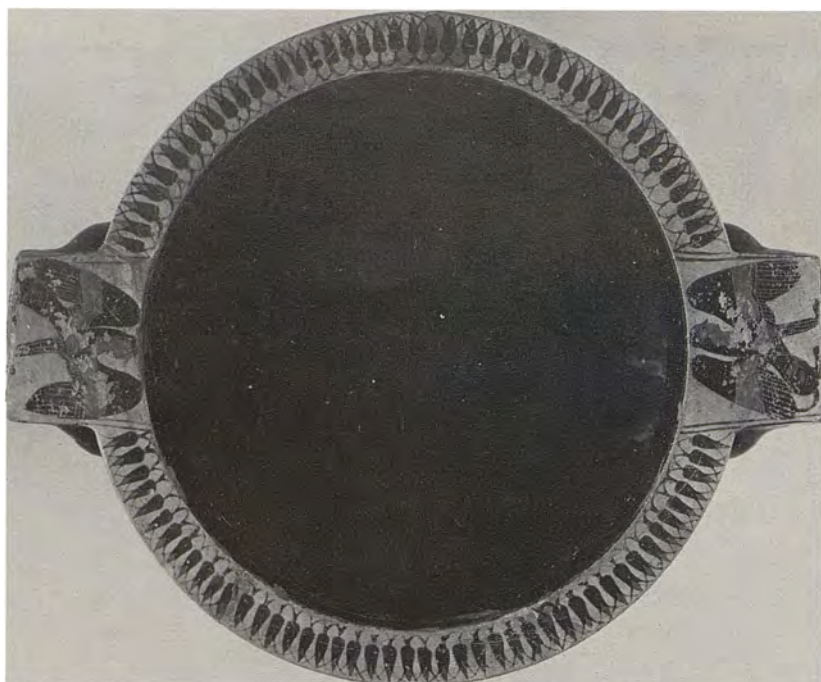
α. Ἡράκλειο, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο (Συλλογὴ Γιαμαλάκη). Κύλικα ἀριθ. 217. Φωτ. τοῦ Μουσείου, β. Παρίσι, Μουσεῖο Λούβρου. Ἐνεπίγραφος ἀμφορέας ἀριθ. F 29. Φωτ. τοῦ Μουσείου (M. Chuzeville).



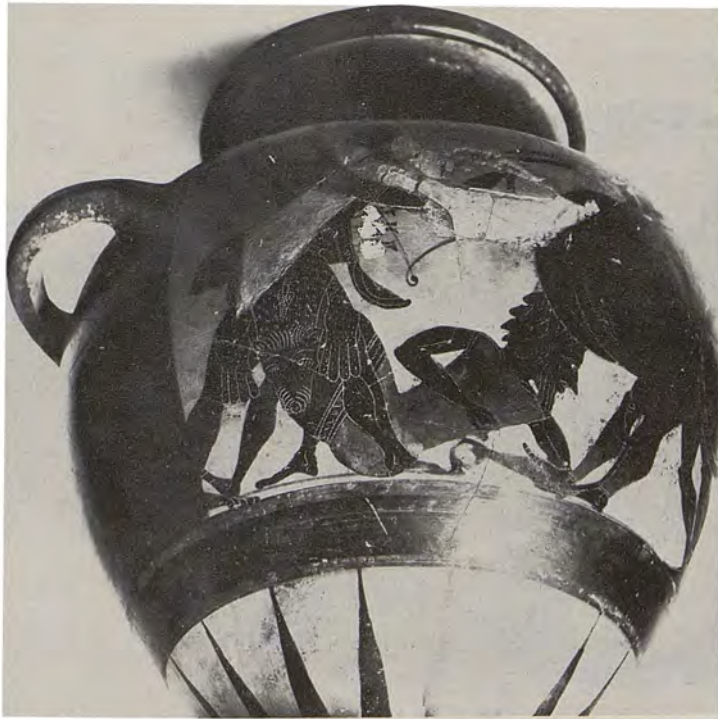
α-β. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. Ἐνέπιγραφος ἀμφορέας ἀριθ. F 29. Φωτ. τοῦ Μουσείου (M. Chuzeville).



α-β. Πανεπιστήμιο Harvard, Fogg Art Museum. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 1925.30.125. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University.



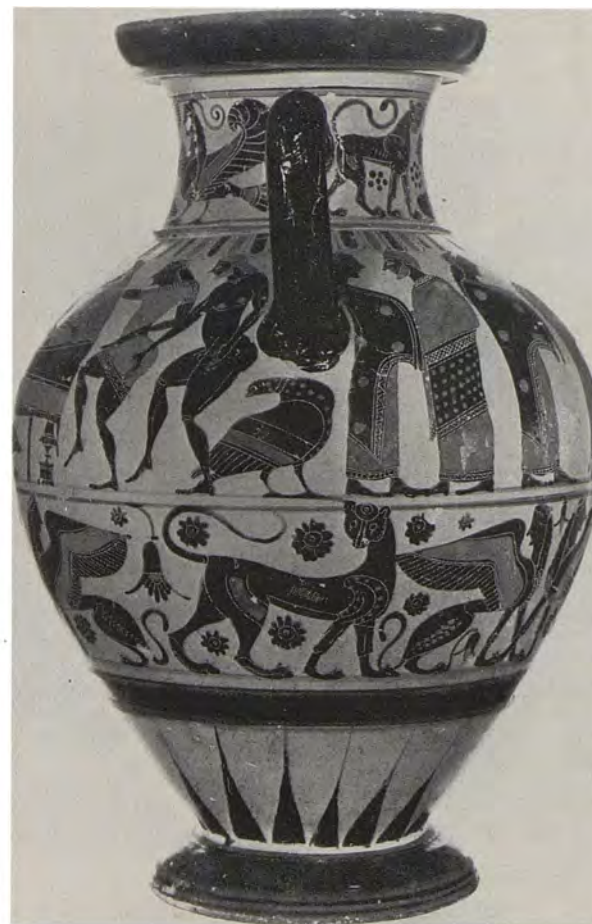
α. Πανεπιστήμιο Harvard, Fogg Art Museum. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 1925.30.125. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University, β. Ρώμη, Μουσείο Villa Giulia. Ύδρια ἀριθ. Μ. 430. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ίνστ. Ρώμης.



α-β. Ρώμη, Μουσείο Villa Giulia. Ύδρία ἀριθ. Μ. 430. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.



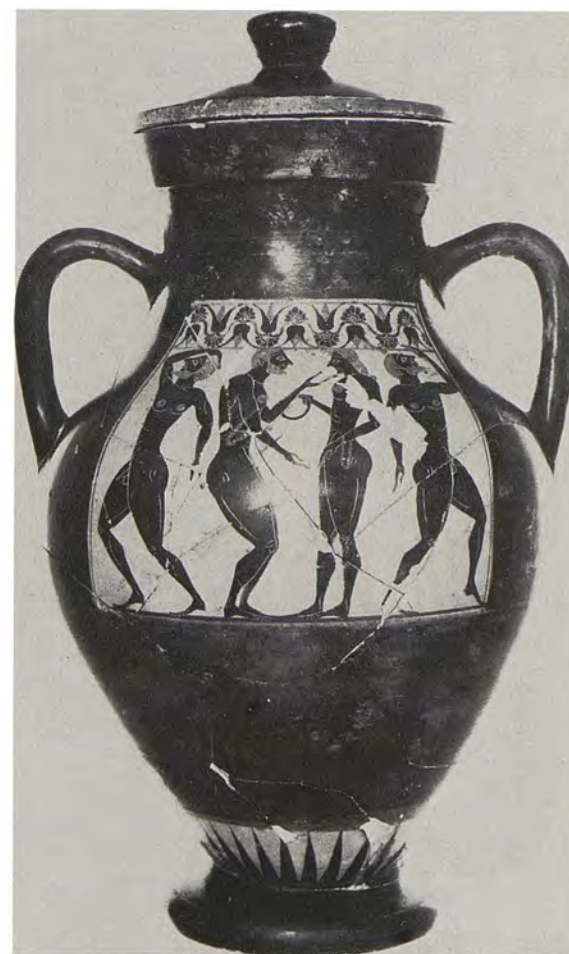
α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ἀμφορέας ἀριθ. 70995. Phot. Soprintendenza alle Antichità-Firenze.



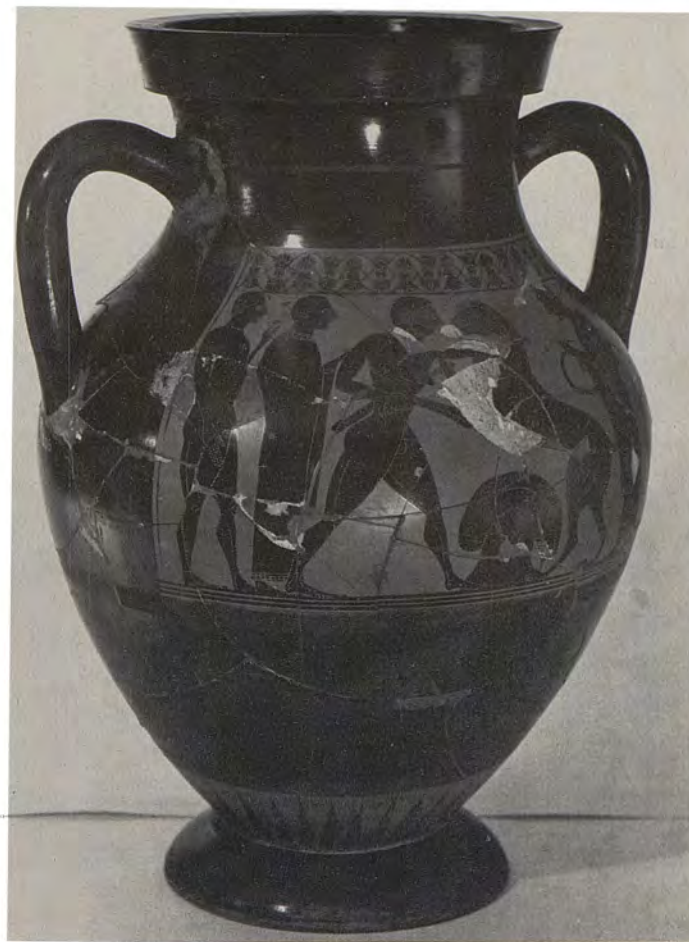
α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ἀμφορέας ἀριθ. 70995. Phot. Soprintendenza alle Antichità-Firenze.



α-β. Βασιλεία (Συλλογή Η. Kamblī). Ἀμφορέας.



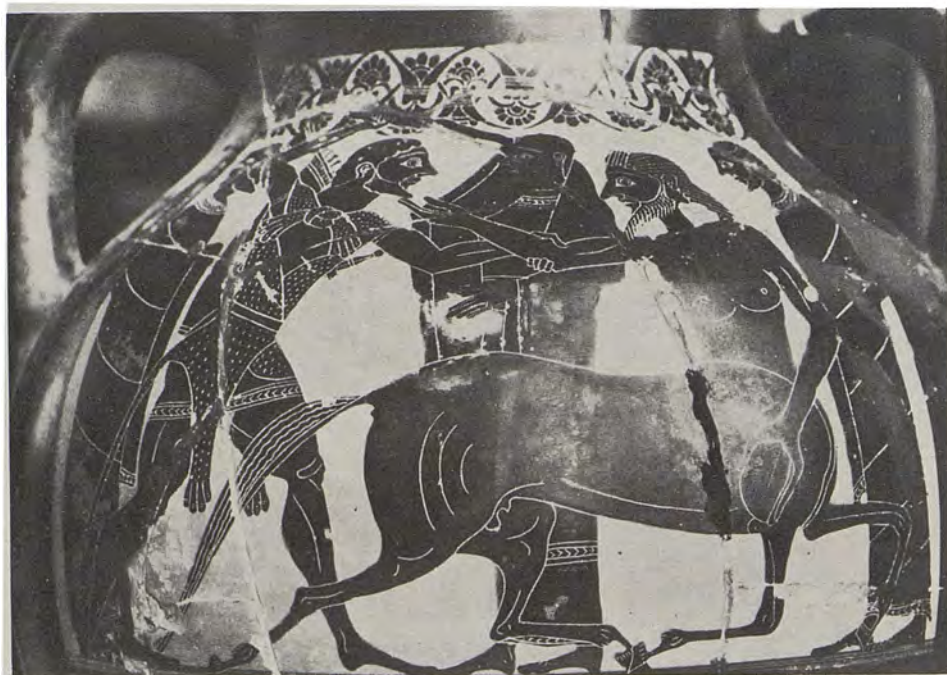
α-β. Βασιλεία (Συλλογή Η. Kamblī). *Αμφορέας, γ. Λευκωσία, Μουσείο Κύπρου. *Αμφορέας αριθ. C. 440. Published by permission of the Director of Antiquities and the Cyprus Museum.



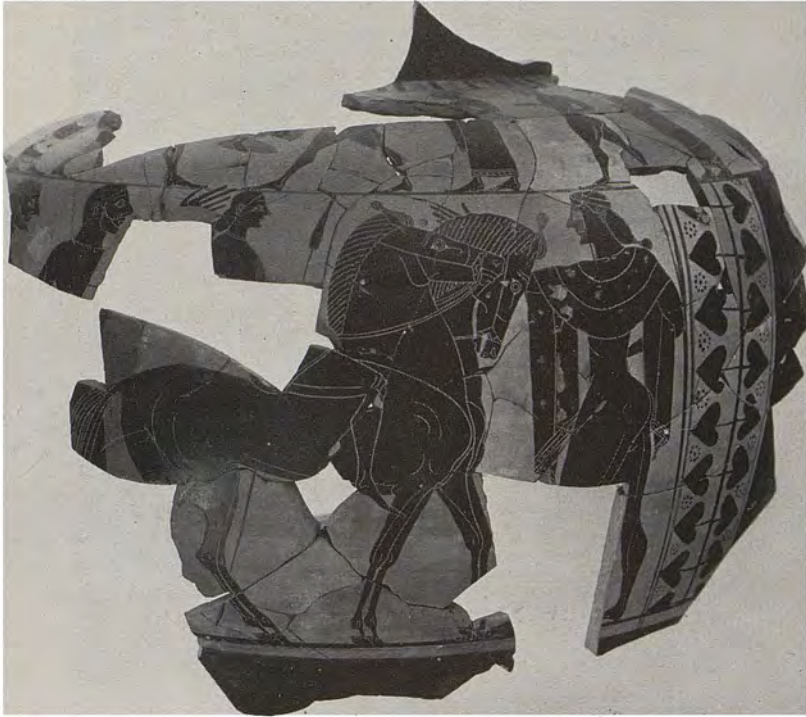
α. Λευκωσία, Μουσείο Κύπρου. Ἀμφορέας ἀριθ. C 440. Published by permission of the Director of Antiquities and the Cyprus Museum, β. Παρίσι, Cabinet des Médailles. Ἀμφορέας ἀριθ. 206. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Παρίσι, Cabinet des Médailles. Ἀμφορέας ἀριθ. 206. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Ἀμφορέας. α. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.



α-β. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ. Ὑδρία. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



α-β. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ. Ὑδρία. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



α-β. Πανεπιστήμιο Göttingen - Παρίσι, Cabinet des Médailles. 'Υδρία.



α-δ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικά ἀριθ. 20137. α. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.



α και γ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικά ἀριθ. 20137, β και δ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικά ἀριθ. 20129. δ. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ρώμης.



α. Τάραντας, Έθνικό Μουσείο. Κύλικα αριθ. 20129, β. Πανεπιστήμιο Göttingen. Ώστρακο από κύλικα τύπου Σιάνα αριθ. Η. 56. Φωτ. του Πανεπιστημίου του Göttingen. γ-δ. Τάραντας, Έθνικό Μουσείο. Κύλικα αριθ. 20273.



α-γ. Τάραντας, Έθνικὸ Μουσείο. Κύλικά ἀριθ. I.G. 4363.



α και γ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. I.G. 4363, β και δ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. 20274.



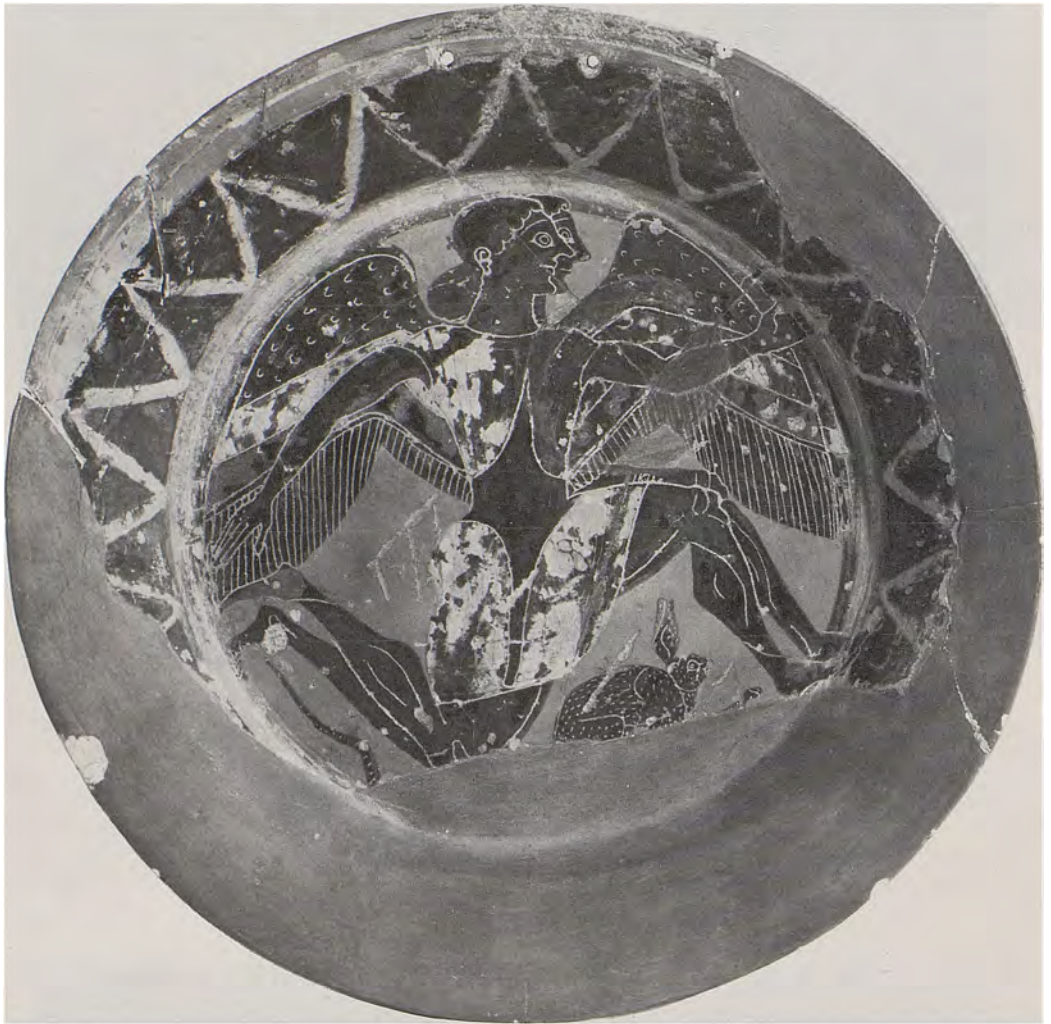
α. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικά ἀριθ. I.G. 4362, β. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικά ἀριθ. I.G. 4492.



α. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. I.G. 4362, β-γ. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. I.G. 4492.



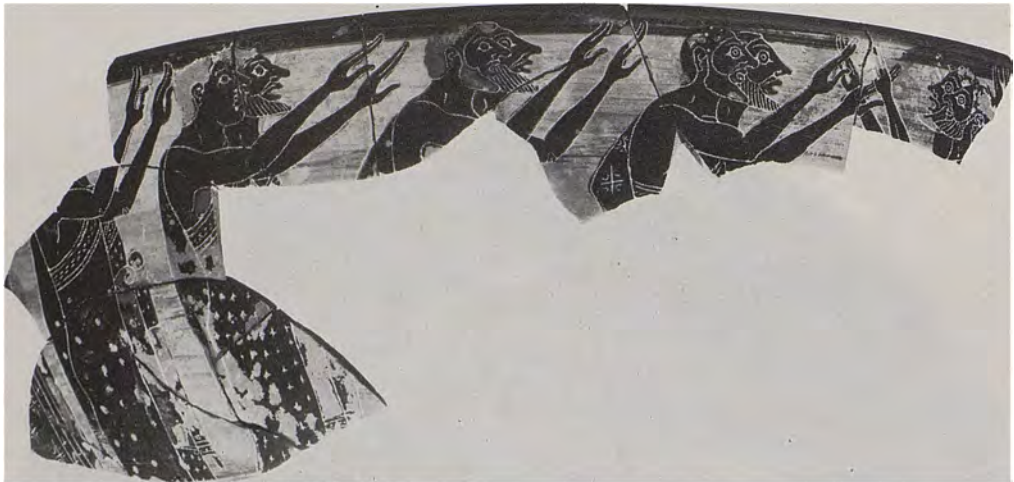
α. Τάραντας, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. 4443. Phot. Soprintendenza alle Antichità-Taranto, β-γ. Κοπεγχάγη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. 6585.



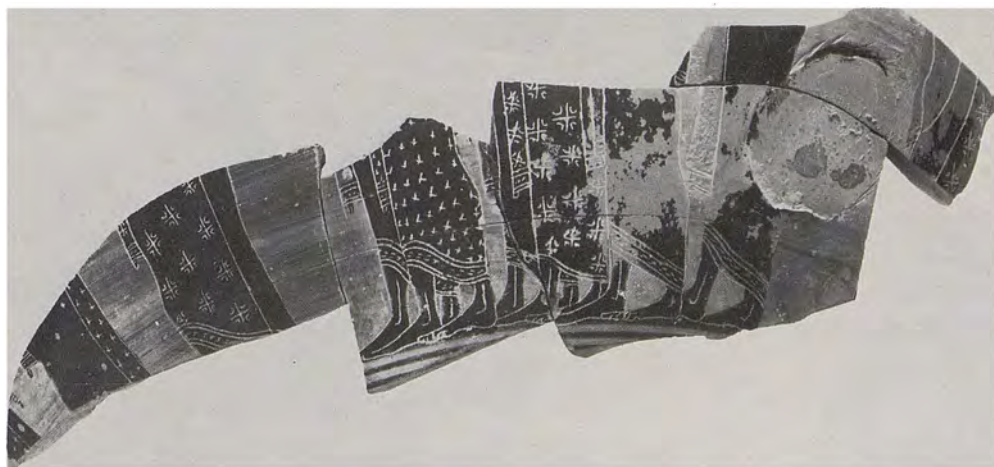
Πανεπιστήμιο Harvard, Fogg Art Museum. Πινάκιο ἀριθ. 1959.127. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University.



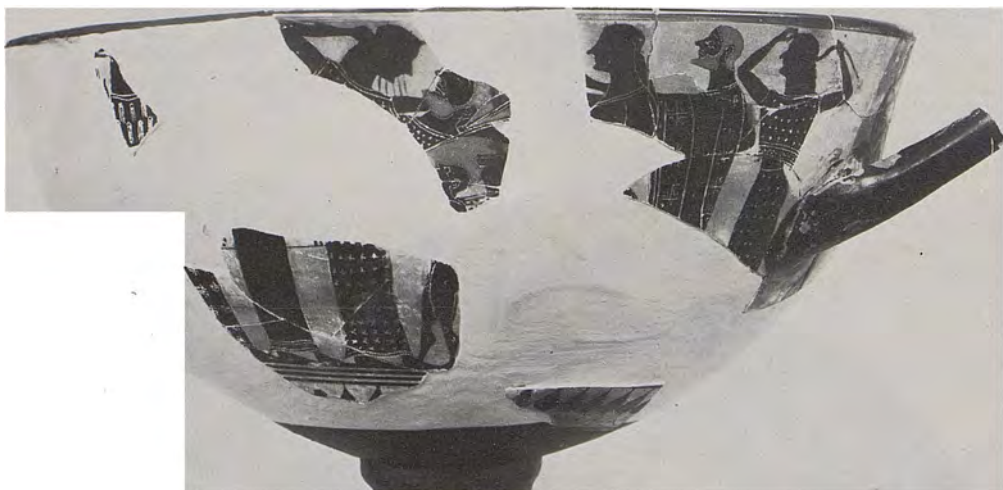
Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Πινάκιο ἀριθ. 507. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



α-β. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμικοῦ. Κύλικά. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



α-β. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ. Κύλικά. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



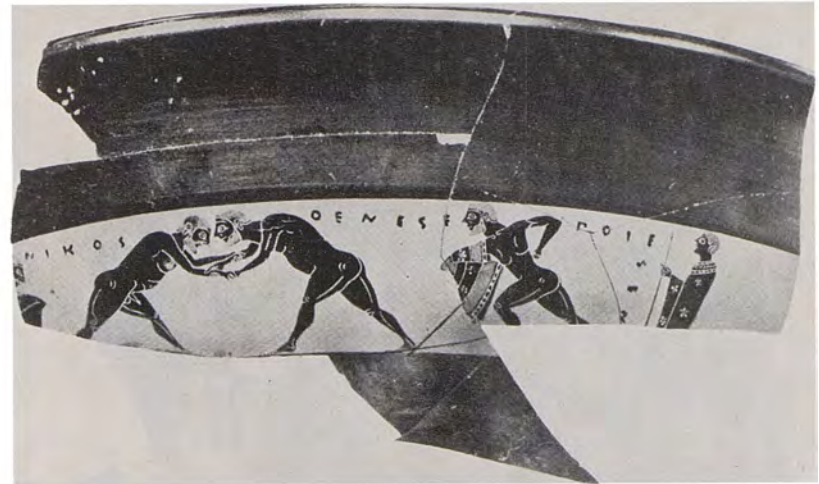
α-β. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ. Κύλικα. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



α-β. Ἀθήνα (Συλλογή Βλαστοῦ). Ταφικὲς πλάκες.



α-β. Βερολίνο, Staatliche Museen. Ἀμφορέας ἀριθ. 1685. α. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α. Βερολίνο, Staatliche Museen. Ἀμφορέας ἀριθ. 1685. Φωτ. τοῦ Μουσείου, β-γ. Ὁξφόρδη, Ashmolean Museum. Κύλικά ἀριθ. 1966.768.



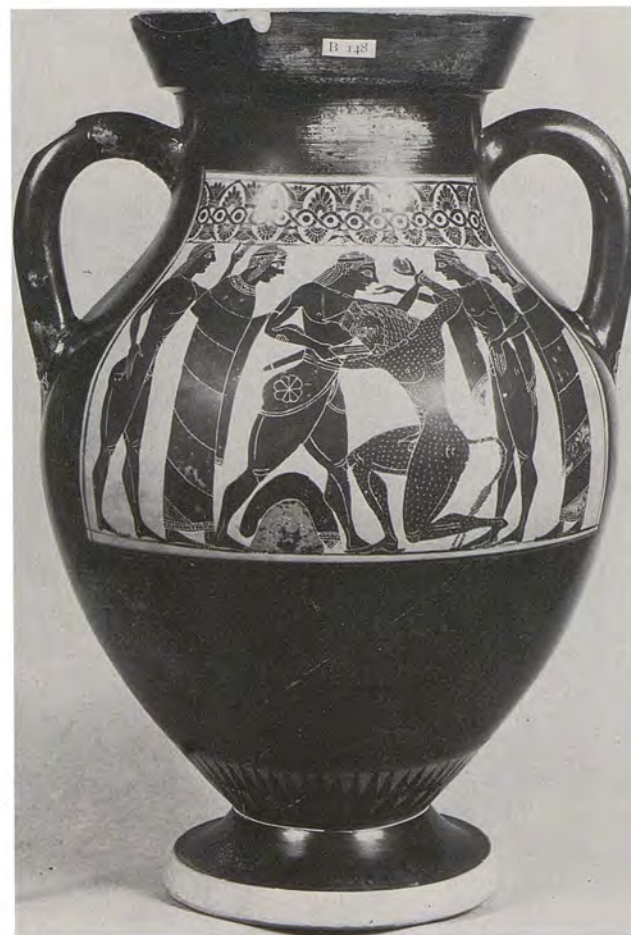
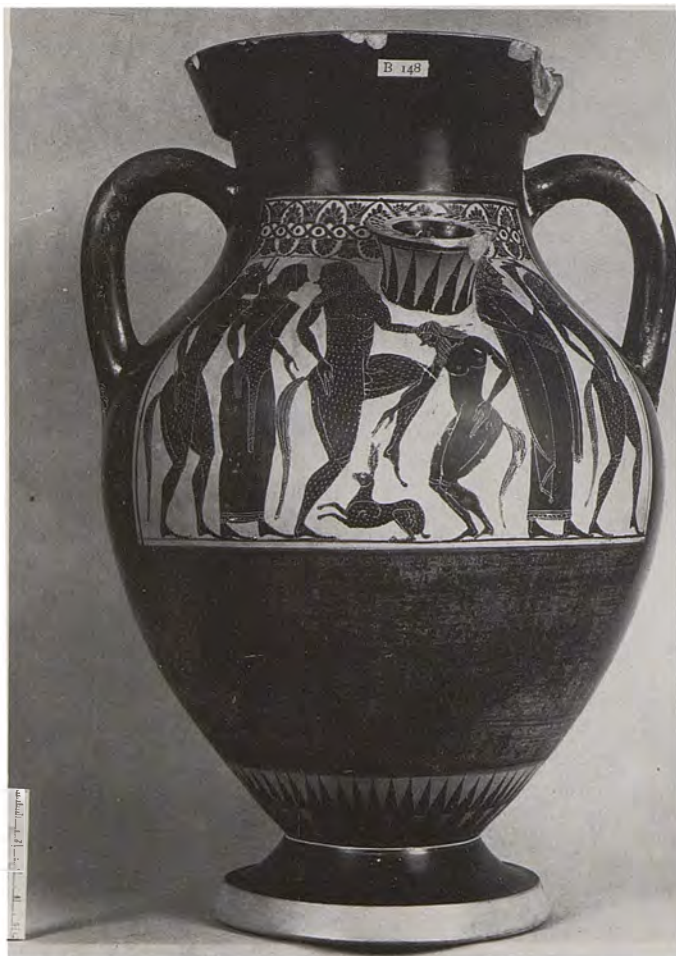
α-β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ἐνεπίγραφος λέβης ἀριθ. 607. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



α-β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ἐνέπιγραφος λέβης ἀριθ. 607. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ.
Ἀθηνῶν.



α-β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ἐνέπιγραφος λέβης ἀριθ. 607. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



α-β. Λονδίνο, Βρετ. Μουσείο. Ἀμφορέας-ψυκτήρας ἀριθ. Β 148. Courtesy of the Trustees of the British Museum.



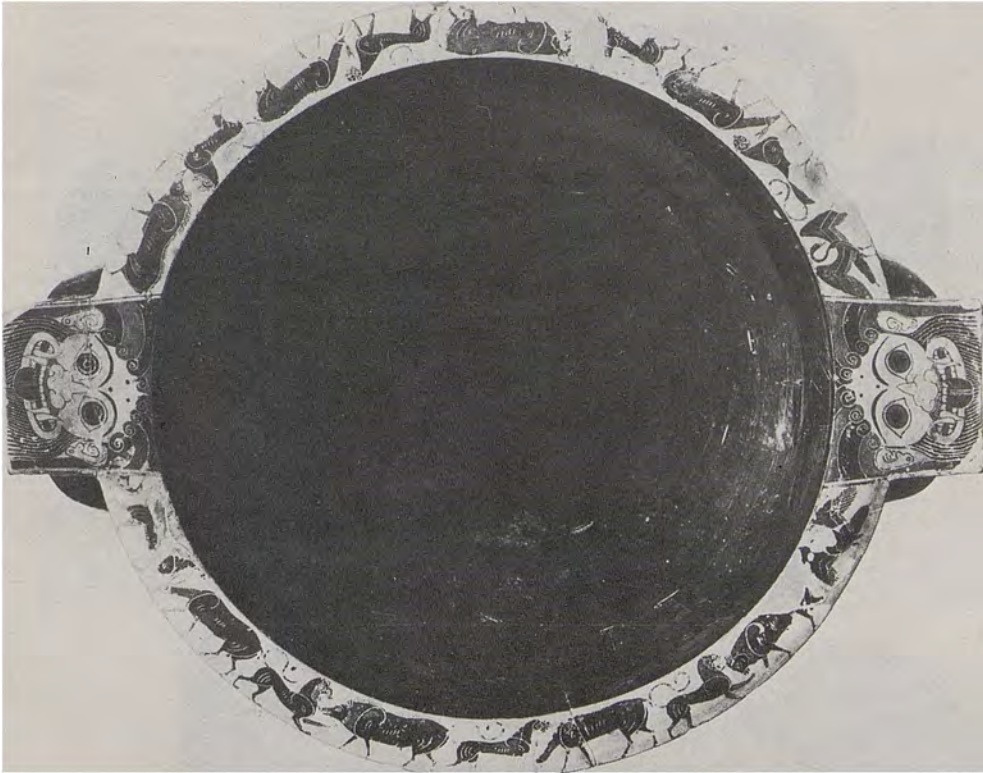
α-β. Λονδίνο, Βρετ. Μουσείο. Ἀμφορέας-ψυκτήρας ἀριθ. Β 148.



α-β. Ν. Ύόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 31.11.11. Phot. of the Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1931.



α-β. Ν. Ύορκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 31.11.11. β. Phot. of the Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1931.



α-β. Ν. Ύδρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. Κιον. κρατήρας ἀριθ. 31.11.11.



α-β. Νεάπολη, Έθνικὸ Μουσείο. Ἀμφορέας ἀριθ. 2770.



α-β. Βερολίνο, Staatliche Museen. Οίνοχόη ἀριθ. 1732. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Βερολίνο, Staatliche Museen. Οίνοχόη ἀριθ. 1732. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Βερολίνο, Staatliche Museen. Οίνοχόη ἀριθ. 1732. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Ν. Ύόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. Κύλικα ἀριθ. 25.78.4. α. Phot. of the Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1925.



Ν. Ύορκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. Κύλικα ἀριθ. 25.78.4. Phot. of the Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1925.



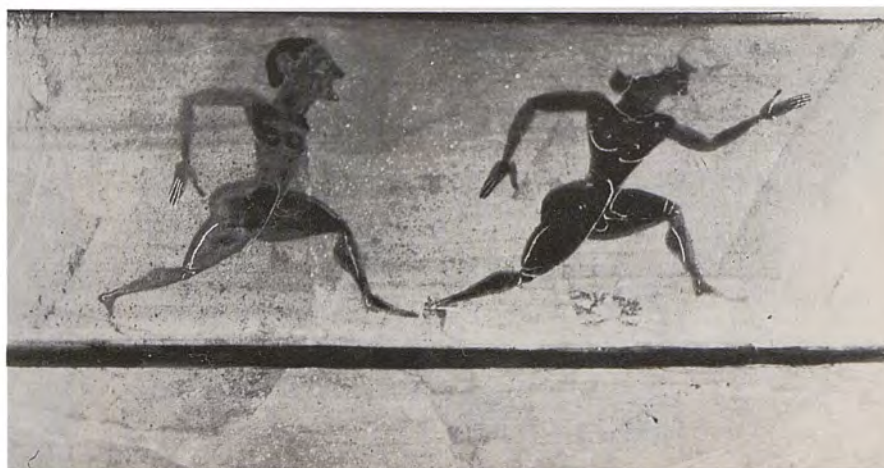
α-γ. Κοπεγχάγη, Έθνικό Μουσείο. Κύλικά αριθ. 13966.



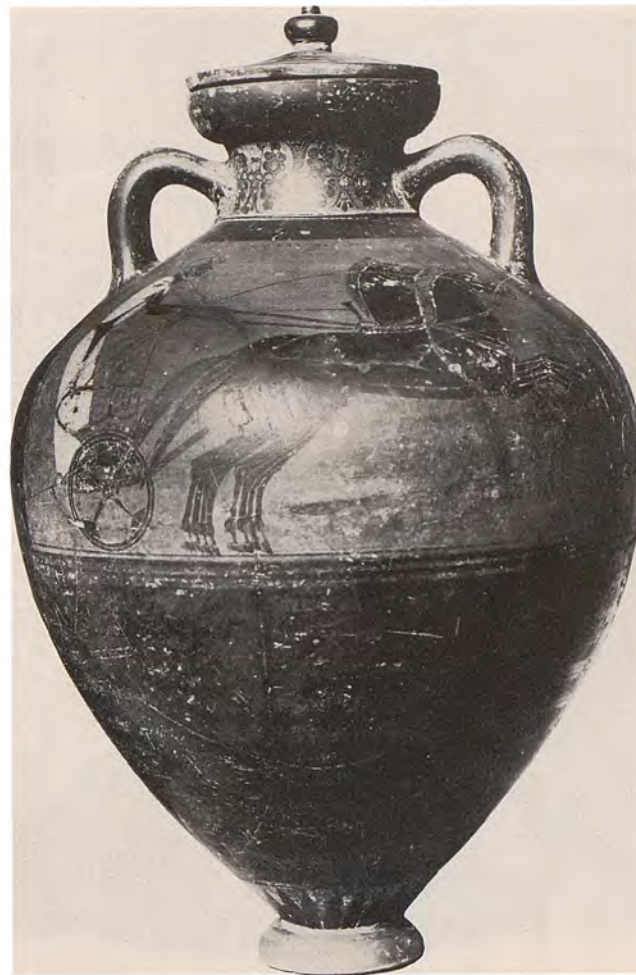
α-γ. Κοπεγχάγη, Έθνικό Μουσείο. Κύλικα αριθ. 13966.



α-γ. Κοπεγχάγη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο. Κύλικα ἀριθ. 13966.



α. Riehen (Συλλογή Kuhn). Λήκυθος, β-γ. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Κύλικα αριθ. 69/61. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Κύλικά αριθ. 69/61. Φωτ. τοῦ Μουσείου, β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Παναθηναϊκὸς ἀμφορέας. Phot. Soprintendenza alle Antichità-Firenze.



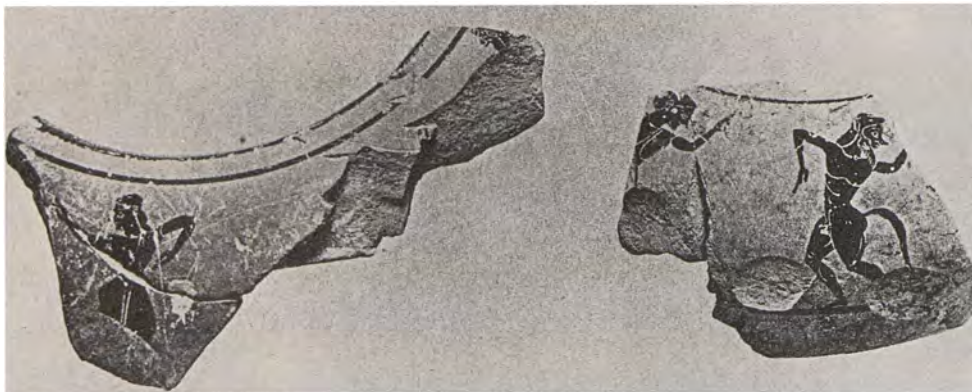
α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Παναθηναϊκός ἀμφορέας. Phot. Soprintendenza alle Antichità-Firenze.



α-β. Ν. Ύδρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. Κύλικα ἀριθ. 25.78.6. α. Phot. of the Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1925.



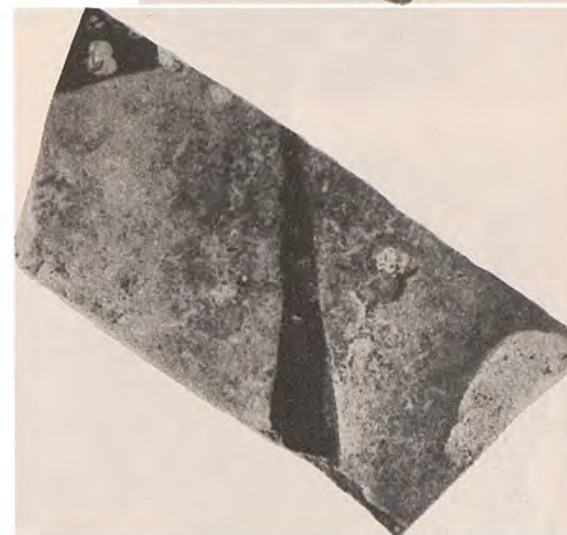
Ν. Ύόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο. Κύλικα ἀριθ. 25.78.6. Phot. of the Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1925.



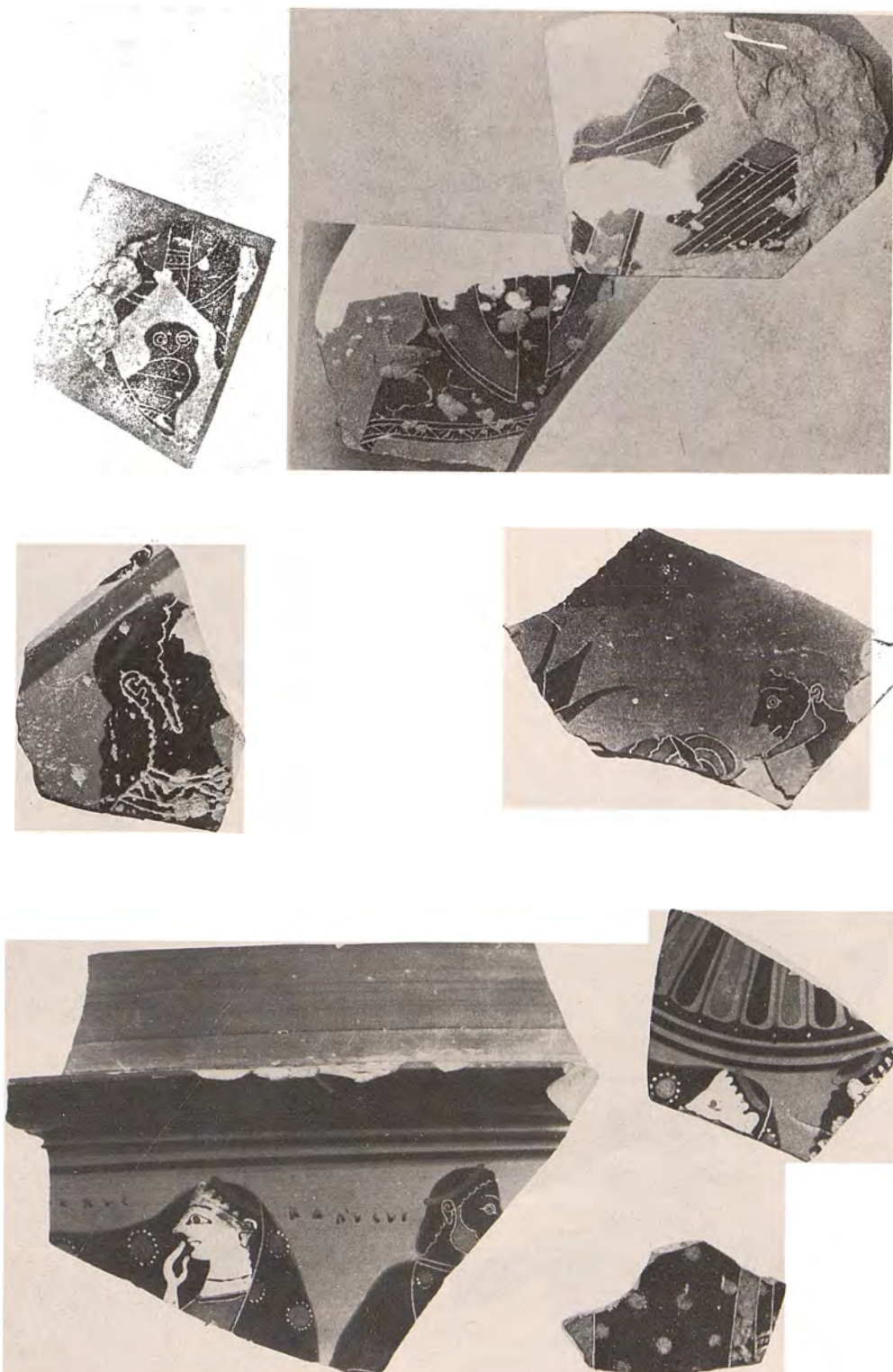
α. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς. «Κώθων» ἀριθ. Ρ 13426, β. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακο ἀ-
πὸ κιον. κρατήρα ἀριθ. 8.25. Φωτ. τοῦ Μουσείου, γ. Ρώμη, Μουσεῖο τῆς Villa Giulia. Ὑδρία ἀριθ. 42045, δ.
Μουσεῖο Δελφῶν. Ὅστρακο ἀπὸ κιον. κρατήρα. Φωτ. Δ. Παντερμαλῆ.



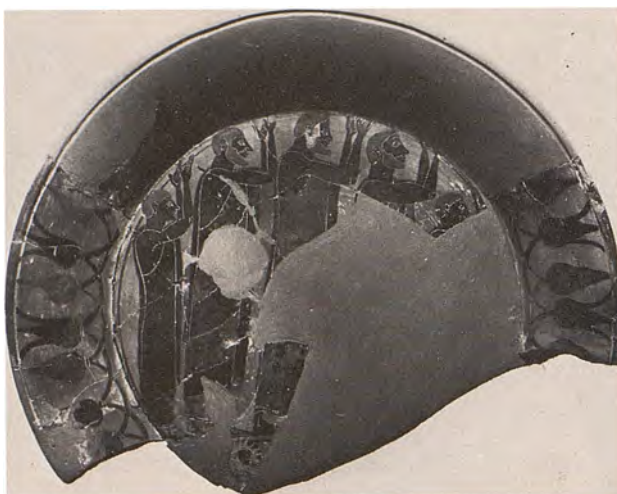
α. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Πινάκιο αριθ. 102 α (;), β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Πινάκιο αριθ. 101 α (;), γ. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Πινάκιο αριθ. 102 β + 102 δ (;).



α και γ. Λένινγκραντ, Μουσείο Hermitage. Όστρακα από κιον. κρατήρα, β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσείο. Όστρακο ἀπὸ πίνακα ἀριθ. ΑΡ 295.



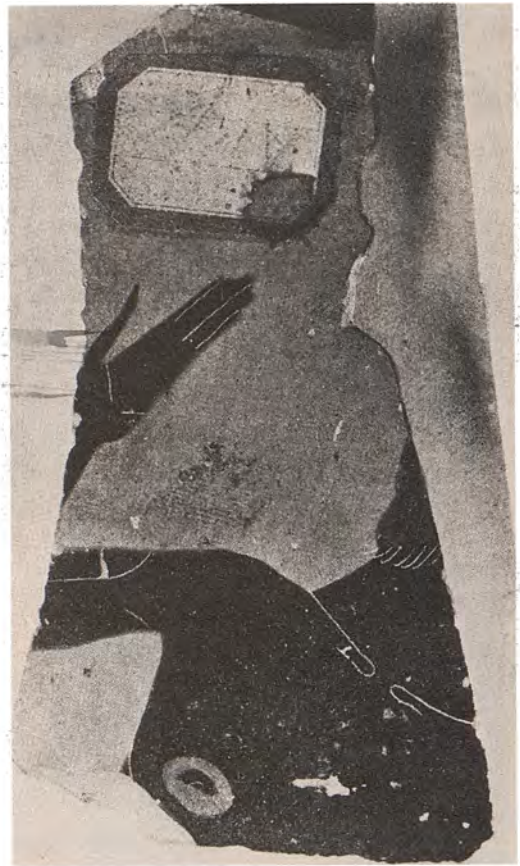
α. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακα ἀπὸ κιον. κρατήρα ἀριθ. 637, β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακο ἀπὸ λήκυθο ἀριθ. AP 587. Φωτ. τοῦ Μουσείου, γ. Μουσεῖο Ἐλευσίνας. Ὅστρακο ἀπὸ ἀμφορέα, δ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακα ἀπὸ πυξίδα ἀριθ. 2187. δ1 καὶ 2. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



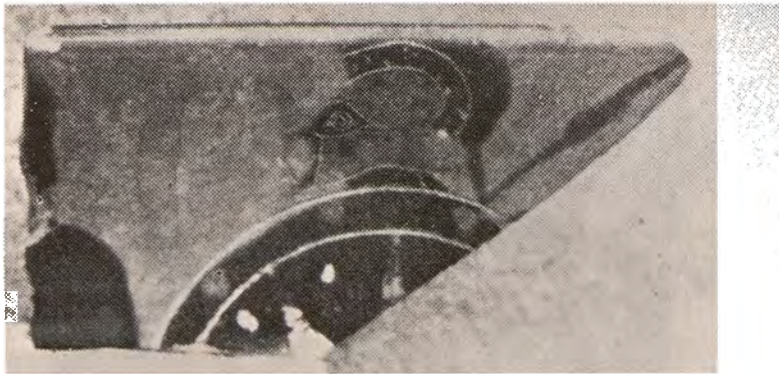
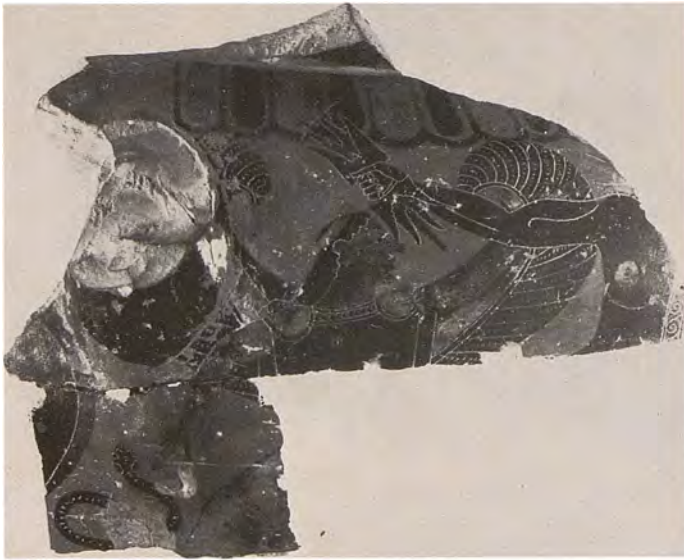
α. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ. Πινάκιο ἀριθ. 1909. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν, β. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ. Ὅστρακο ἀπὸ ὕδρια (;). Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν, γ. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικοῦ. Ὅστρακα ἀπὸ λουτροφόρο ἀριθ. 1673. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν, δ. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς. Ὅστρακο ἀπὸ κύλικα ἀριθ. R.107 (AP 1846 (;)).



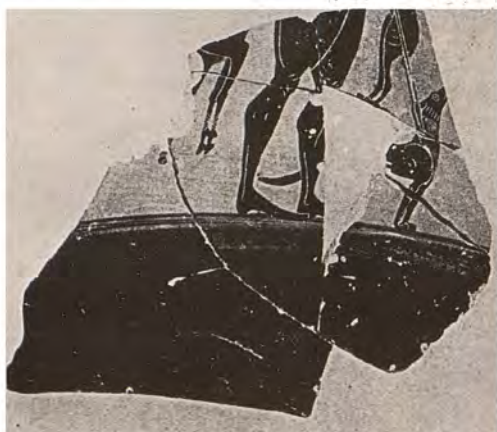
α και γ. Ἀθήνα, Μουσείο Κεραμεικού. Ὅστρακα ἀπὸ λέβητα (γ). Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν, β. Νεάπολη (Συλλογὴ Μ. Astarita). Ὅστρακο ἀπὸ κιον. κρατήρα, δ. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς. Ὅστρακο ἀπὸ πινάκιο ἀριθ. ΑΡ 1901.



α. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ώστρακο από κύλικα, β. Πανεπιστήμιο Σικάγου. Ώστρακο από Παναθηναϊκό αμφορέα, γ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσείο. Κύλικα ἀριθ. 445.



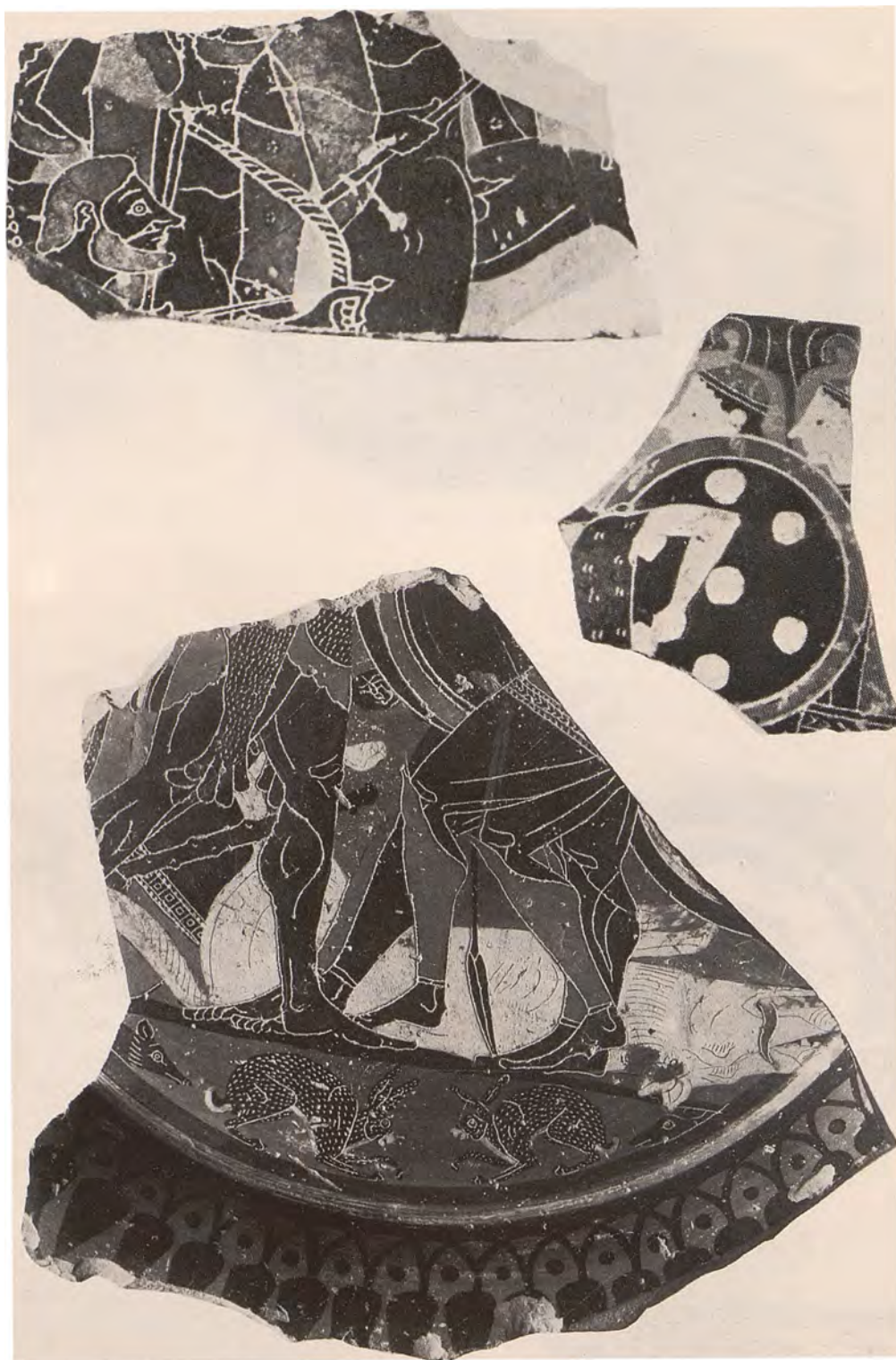
α-β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακα ἀπὸ κιον. κρατήρα ἀριθ. 631. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ.
Ἰνστ. Ἀθηνῶν, γ. Λοκροί (Συλλογὴ Scaglione). Ὅστρακο ἀπὸ κύλικα, δ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μου-
σεῖο. Ὅστρακο ἀπὸ πίνακα ἀριθ. 2546.



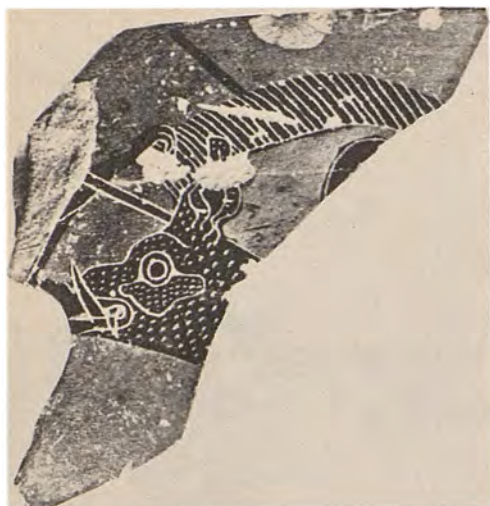
α. Βασιλεία (Συλλογή Η. Cahn). Κύλικα, β. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγοράς, Λήκυθος ἀριθ. Ρ 13127.



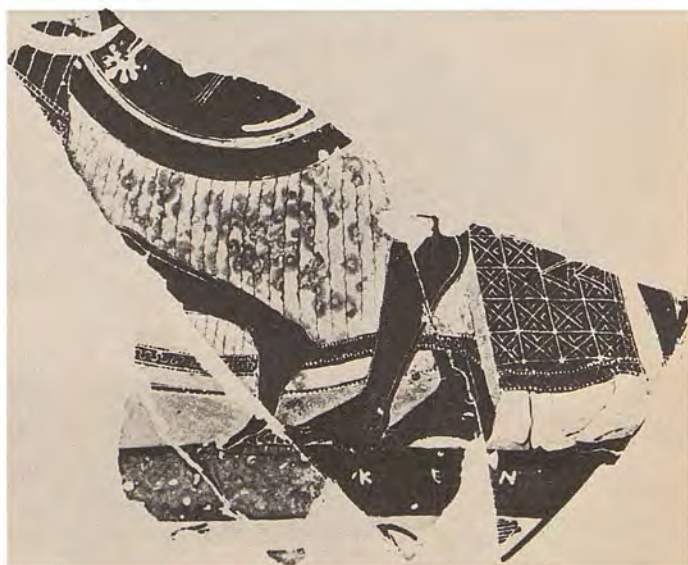
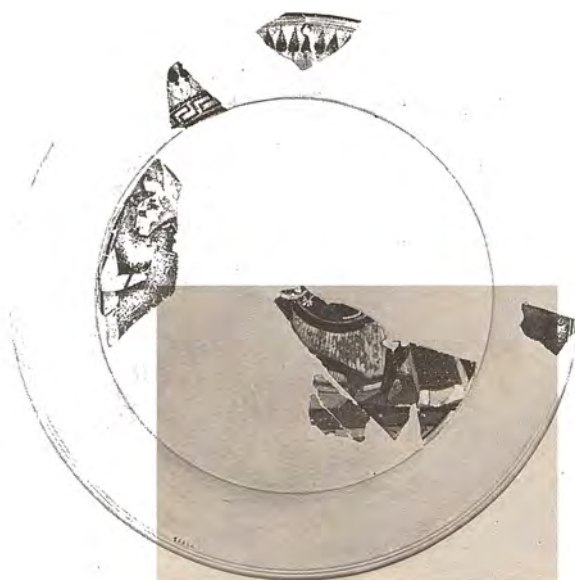
α-β. Μόναχο, Museum antiker Kleinkunst. Πινάκιο αριθ. 8760, γ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.
Ὀστρακο ἀπὸ κύλικα αριθ. 1492.



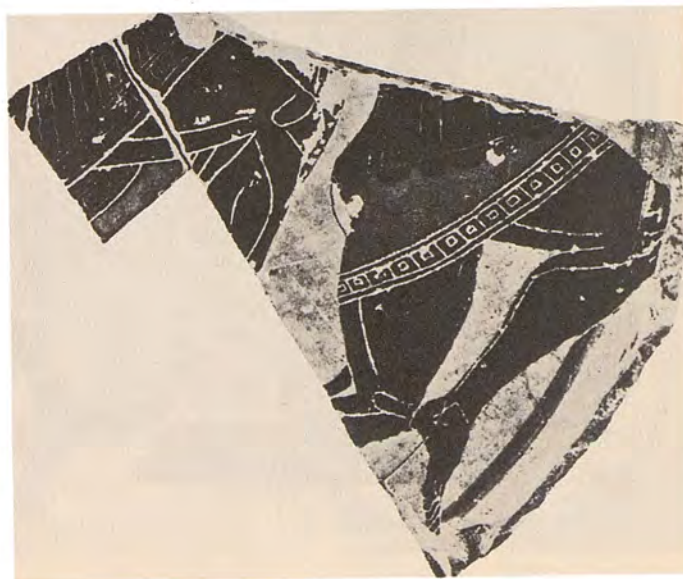
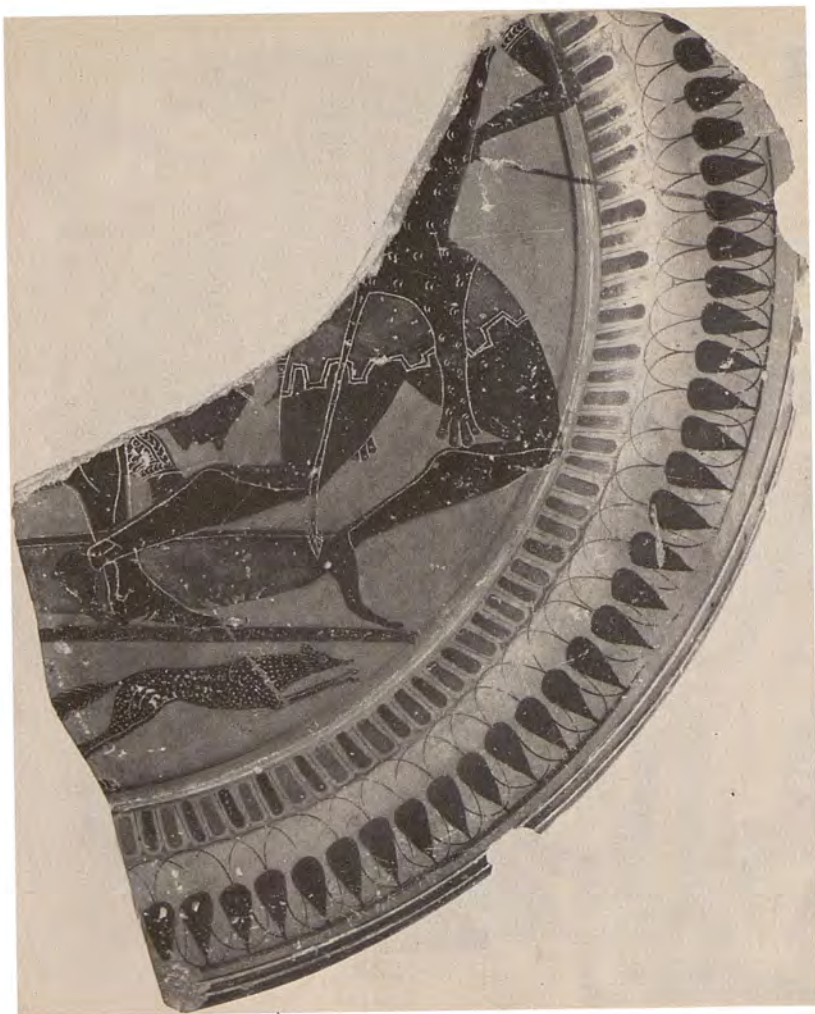
α. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀκρόπολης. Ὅστρακο ἀπὸ λεκανίδα, β. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς. Ὅστρακο ἀπὸ κύλικα ἀριθ. ΑΡ 866 (R. 108), γ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσείο. Πινάκιο ἀριθ. 2424. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν.



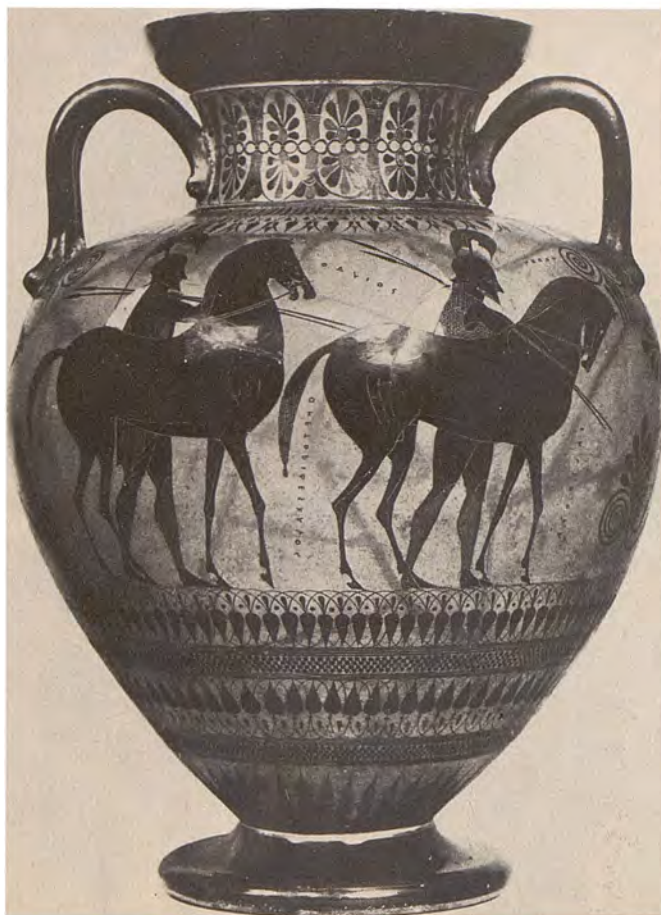
α. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακο ἀριθ. 782, β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακο ἀριθ. 802 α. Φωτ. τοῦ Μουσείου, γ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακο ἀπὸ κιν. κρατήρα ἀριθ. 697. Φωτ. Γερμ. Ἀρχαιολ. Ἰνστ. Ἀθηνῶν, δ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακο ἀριθ. 802 β. Φωτ. τοῦ Μουσείου, ε. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακα ἀπὸ πινάκιο ἀριθ. 2402. Φωτ. D. Callipolitis-Feytmans.



α-γ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Πινάκιο ἀριθ. 2410. α. Φωτ. D. Callipolitis-Feytmans.



α. Πανεπιστήμιο Βόννης, Akademisches Kunstmuseum. Πινάκιο αριθ. 339. Φωτ. του Μουσείου, β. Ἀθήνα, Μουσείο Ἀγορᾶς - Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσείο. Πινάκιο αριθ. AP 2087.



α. Βερολίνο, Staatliche Museen. Ἀμφορέας ἀριθ. 1720 τοῦ Ἐξηκτία, β. Λονδίνο, Βρετ. Μουσείο. Ἀμφορέας ἀριθ. B 210 τοῦ Ἐξηκτία.



α-β. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Παναθηναϊκός ἀμφορέας ἀριθ. 65/45 τοῦ Ἑξηκτία.



α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ὁ κρατήρας τοῦ Κλειτία.



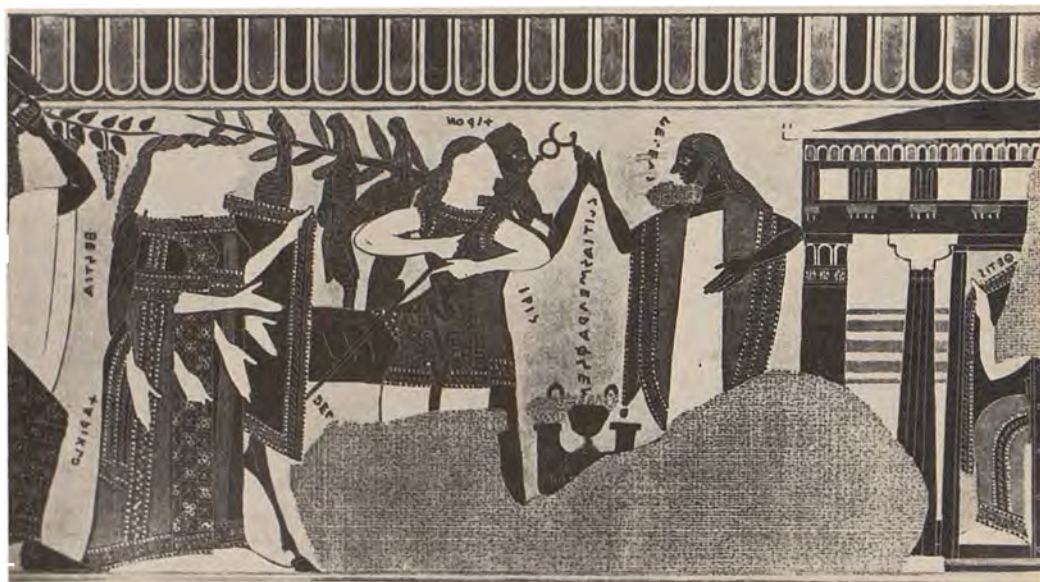
α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ὁ κρατήρας τοῦ Κλειτία.



α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. 'Ο κρατήρας τοῦ Κλειτία.



α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. 'Ο κρατήρας τοῦ Κλειτία.



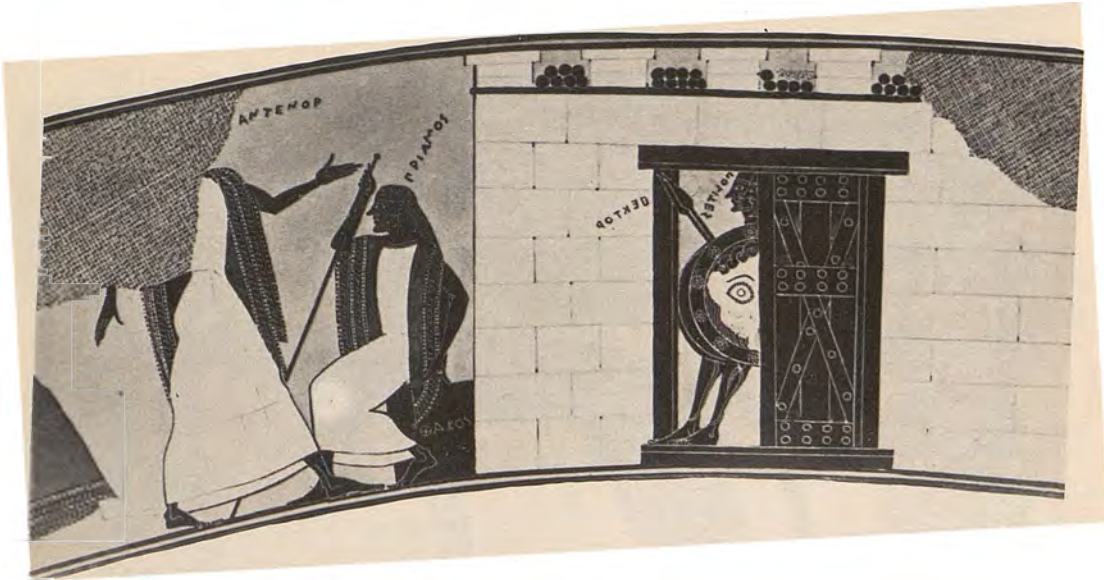
α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ὁ κρατήρας τοῦ Κλειτία.



α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ὁ κρατήρας τοῦ Κλειτία.



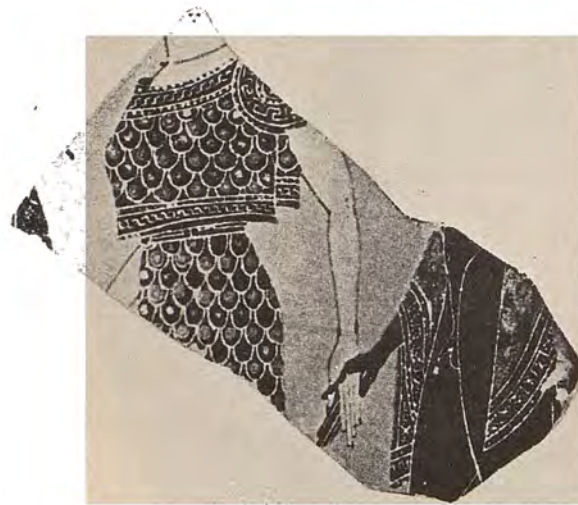
α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ὁ κρατήρας τοῦ Κλετία.



α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ὁ κρατήρας τοῦ Κλειτία.



α-β. Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco. Ὁ κρατήρας τοῦ Κλειτία.



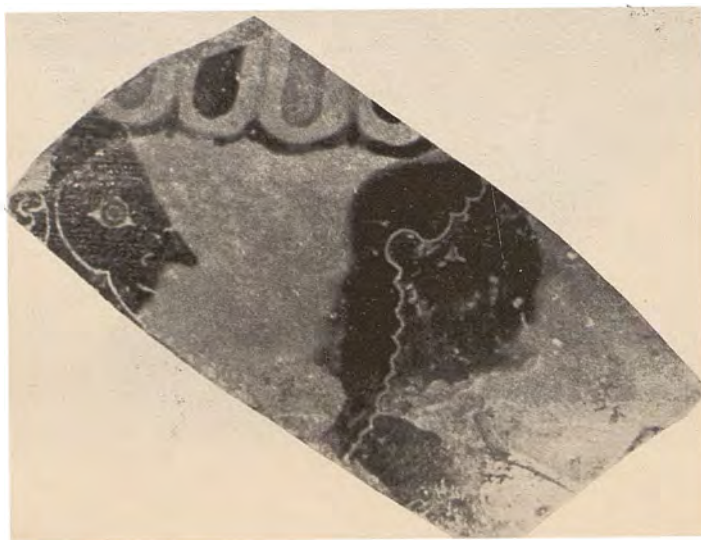
α-β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακα ἀπὸ ὕδρια ἀριθ. 594 τοῦ Κλειτία, γ-δ. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακα ἀριθ. 596 τοῦ Κλειτία, ε. Μόσχα, Pushkin Museum. Ὅστρακο ἀπὸ κιν. κρατήρα (:) τοῦ Κλειτία, ζ. Ν. Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο. «Ὑποστατό» ἀριθ. 31.11.4 τοῦ Κλειτία.



Βασιλεία, Antikenmuseum. Ἀμφορέας ἀριθ. BS 424. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



Βασιλεία, Antikenmuseum. Ἀμφορέας ἀριθ. BS 424. Φωτ. τοῦ Μουσείου.



α-β. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ἐνέπιγραφος λέβης ἀριθ. 607. Φωτ. τοῦ Μουσείου, γ. Βαρκελώνη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ὅστρακο ἀπὸ κιν. κρατήρα ἀριθ. 4486.



α-β. Ἀθήνα (Γ' Ἐφορεία). Ἀμφορέας τοῦ Λυδοῦ.



α-β. *Αργος, *Αρχαιολογικὸ Μουσείο. Κύλικά τοῦ Λυδοῦ.



