

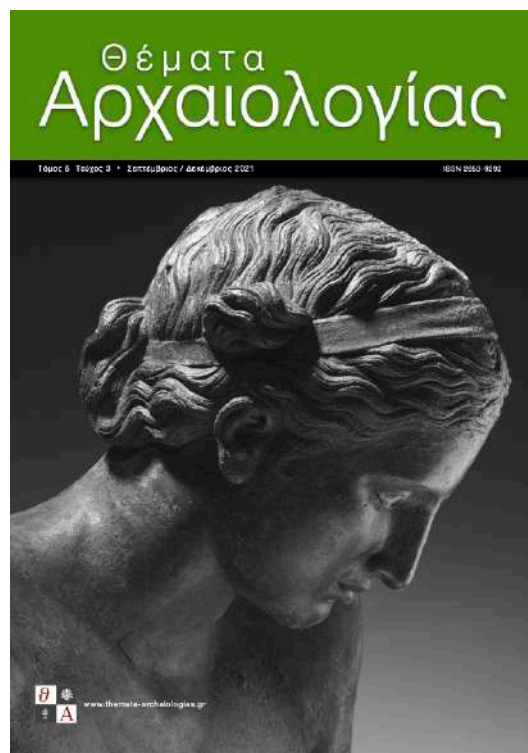


Ο Πραξιτέλης και η εποχή του. Ο Πραξιτέλης και η γλυπτική δημιουργία της ύστερης Κλασικής περιόδου

Συγγραφέας: Ιφιγένεια Λεβέντη

Ηλεκτρονική διεύθυνση άρθρου (Url): <https://www.themata-archaiologias.gr/wp-content/uploads/2022/06/praxiteles-and-epoch-2021-5-3-291-314.pdf>

© Περιοδικό Θέματα Αρχαιολογίας, τόμος 5, τεύχος 3, Σεπτέμβριος/Δεκέμβριος 2021, σ. 291-314



Τα **Θέματα Αρχαιολογίας** είναι ένα μη κερδοσκοπικό περιοδικό που έχει ως αποκλειστικό σκοπό να συμβάλει στην έγκυρη και επιστημονικώς αποδεκτή διάδοση και οικειοποίηση του τρόπου σκέψης και των κατακτήσεων της Αρχαιολογίας και της Ιστορίας της Τέχνης.



Αυτό το άρθρο χορηγείται με άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού-Μη Εμπορική Χρήση-Όχι Παράγωγα Έργα 4.0 Διεθνές



Ο Πραξιτέλης και η εποχή του

Ο Πραξιτέλης και η γλυπτική δημιουργία της ύστερης Κλασικής περιόδου

Ιφιγένεια Λεβέντη

Καθηγήτρια Κλασικής Αρχαιολογίας
Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας
και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Η ύστερη Κλασική περίοδος, δηλαδή ο 4ος αι. π.Χ., είναι μια εποχή ακμής της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής. Στις πρώτες δεκαετίες του ακολουθείται η παράδοση των επιτευγμάτων του ώριμου κλασικού ρυθμού του 5ου αι. π.Χ. Στις τελευταίες δεκαετίες του πολλαπλασιάζονται οι εξελίξεις προς τις αλλαγές που σηματοδοτούν μια νέα εποχή. Την περίοδο αυτή δραστηριοποιούνται μεγάλοι γλύπτες όπως, στην πρώτη γραμμή, ο Πραξιτέλης και ο Λύσιππος, αλλά και ο Λεωχάρης, ο Ευφράνωρ, ο Σκόπας, ο Βρύαξις, καθώς και από τους παλιότερους ο Κηφισόδοτος και ο Τιμόθεος. Το συνολικό έργο όλων αυτών των μεγάλων καλλιτεχνών του 4ου αι. π.Χ. αλλάζει σταδιακά τον προσανατολισμό της ελληνικής γλυπτικής και προωθεί καινοτομίες που θα την οδηγήσουν στην Ελληνιστική εποχή.

Λέξεις ευρητήριου

Μαυσωλείο
πρωτότυπο
αντίγραφο
εικονιστικό άγαλμα (πορτρέτο)
σύνταγμα ή σύμπλεγμα αγαλμάτων
λατρευτικό άγαλμα
επιτύμβιο ανάγλυφο
επιτύμβιο μνημείο



1. Ανάγλυφη πλάκα από βάση Μαντινείας. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (αριθ. ευρ. 216).

Η ύστερη Κλασική περίοδος, δηλαδή ο 4ος αι. π.Χ. στην αρχαία ελληνική γλυπτική δημιουργία είναι μια ενδιαμέση περίοδος ανάμεσα στην ώριμη Κλασική περίοδο του 5ου αι. π.Χ. και στη γλυπτική της Ελληνιστικής εποχής. Είναι η χρονική περίοδος κατά την οποία το πολιτικό σύστημα της πόλεως-κράτους δέχεται διαδοχικά ισχυρά πλήγματα στην αυτονομία του από τις ηγεμονίες της Αθήνας, της Σπάρτης, της Θήβας και, τελικά, του βασιλείου της Μακεδονίας. Στη γλυπτική παραγωγή οι κατακτήσεις του ώριμου κλασικού ρυθμού εμπεδώνονται, διαδίδονται και εκλαιεύονται ιδίως στις πρώτες δεκαετίες του 4ου αι., ενώ λίγο πριν από τα μέσα του αιώνα και εξής προετοιμάζονται, με το έργο που παράγουν σημαντικοί γλύπτες, οι εξελίξεις της ελληνιστικής πλαστικής. Εξακολουθούν να ισχύουν σε μεγάλο βαθμό οι μορφοπλαστικοί κανόνες που επιβάλλει στην αναπαραγωγή της φυσικής μορφής ο ανθρώπινος νους, όπως είναι ο ιδεαλισμός στην απόδοσή της. Ενισχύονται όμως οι ρεαλιστικές τάσεις, ενώ δίδεται συνεχώς μεγαλύτερη σημασία στην έκφραση συναισθημάτων στα πρόσωπα και στην οπτική διόρθωση των αναλογιών, αλλά και στην προοδευτική ανάπτυξη της διάστασης του βάθους στις αγαλματικές συνθέσεις.

Ο Αθηναίος γλύπτης Πραξιτέλης είναι ένας από τους μεγαλύτερους γλύπτες της περιόδου, όπως φαίνεται από το πλήθος των αρχαίων πηγών που αναφέρονται σε αυτόν,¹ καθώς και από τα πολλά αντίγραφα των έργων του. Η φήμη του ενισχύεται από τη διαπίστωση ότι άσκησε εξαιρετική επίδραση τόσο στη σύγχρονή του γλυπτική παραγωγή, όσο και στη γλυπτική παράδοση της Ελληνιστικής και Ρωμαϊκής εποχής.

Ο Πραξιτέλης γεννήθηκε σε μια πλούσια αστική οικογένεια γλυπτών που η παρουσία τους καλύπτει όλη τη διάρκεια του 4ου αι. π.Χ. Ο πατέρας του Κηφισόδοτος ο πρεσβύτερος έδρασε καλλιτεχνικά στις πρώτες δεκαετίες του 4ου αι., ενώ οι γιοί του Πραξιτέλους, Κηφισόδοτος ο νεώτερος και Τίμαρχος, ήταν επίσης γλύπτες, που εργάζονται και στον 3ο αι. π.Χ., όπως άλλωστε και ο νεώτερος Πραξιτέλης, μάλλον εγγονός του μεγάλου γλύπτη.² Ο Πραξιτέλης εργαζόταν στην Αθήνα κατά κύριο λόγο, όπου δραστηριοποιούντο ταυτόχρονα και άλλοι μεγάλοι γλύπτες, συγκεκριμένα ο Λεωχάρης, ο Ευφράνωρ, αλλά και ο καταγόμενος από την Καρία Βρύαξις.³

Η γλυπτική δημιουργία του ακολουθεί ως έναν βαθμό εκείνη του πατέρα του, ενώ οι γιοι του ακολουθούν αντίστοιχα την παράδοση του δικού τους



2. Ειρήνη με το παιδί Πλούτο.
Μόναχο, Γλυπτοθήκη (αριθ. ευρ. 219).

πατέρα ως προς την κατασκευή εικονιστικών αγαλμάτων (πορτρέτων). Για τον Πραξιτέλη, όμως, δεν προκύπτει από την αρχαία παράδοση η δημιουργία μιας ευρύτερης σχολής, καθώς δεν μαρτυρούνται μαθητές του στην επόμενη μετά από την καριέρα του περίοδο, όπως συμβαίνει αντίθετα για τον Φειδία και ιδίως για τον Πολύκλειτο, μεγάλο χαλκοπλάστη του 5ου αι. π.Χ., καθώς και για τον χαλκοπλάστη του 4ου αι. π.Χ. Λύσιππο. Ο Πραξιτέλης βέβαια διέθετε σαφώς βοηθούς και ένα οργανωμένο εργαστήριο γλυπτικής, στο οποίο αποδίδονται μάλιστα από την έρευνα *οι ανάγλυφες πλάκες* στην Αθήνα, στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (ΕΑΜ), με τον μουσικό αγώνα του Απόλλωνα και του Σειληνού Μαρσύα, καθώς και τις Μούσες που τον παρακολουθούν, και οι οποίες αποτελούσαν την επένδυση της βάσης του συντάγματος αγαλμάτων της *δηλιακής τριάδας* (Απόλλων, Άρτεμις, Λητώ). Τα αγάλματα αυτά φιλοτέχνησε ο γλύπτης στη Μαντινεία (εικ. 1).

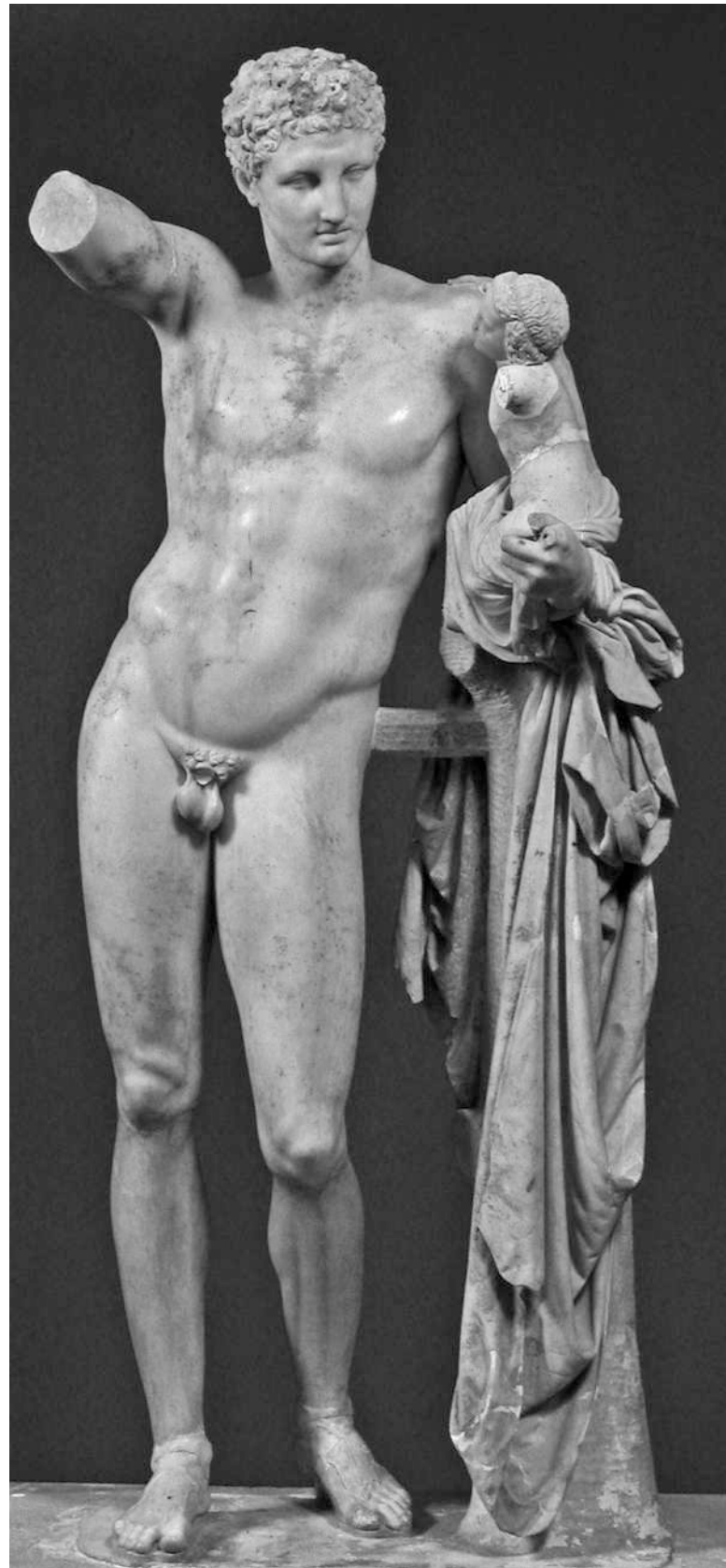
Στις πρώτες δεκαετίες του 4ου αιώνα η γλυπτική παραγωγή στην Αττική ακολουθεί τα επιτεύγματα του ώριμου κλασικού ρυθμού του 5ου αι. π.Χ. Χαρακτηριστικό από την άποψη αυτή είναι το χάλκινο άγαλμα της *Ειρήνης που κρατούσε το παιδί Πλούτο*, προσωποποίηση της πλούσιας αγροτικής παραγωγής που τον συναντάμε και σε απεικονίσεις της αττικής αγγειογραφίας σχετικές με τη λατρεία της Δήμητρας και της Κόρης/Περσεφόνης στην Ελευσίνα. Η Ειρήνη παριστάνεται στο άγαλμα αυτό ως τροφός του Πλούτου και επομένως χαρακτηρίζεται ως κουροτρόφος θεότητα. Το σύμπλεγμα είναι γνωστό από την απεικόνισή του σε έναν παναθηναϊκό αμφορέα του 360/59 π.Χ. καθώς και από μαρμάρινα αντίγραφα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορικής περιόδου. Στήθηκε στην Αγορά της Αθήνας μεταξύ των ετών 374 και 362 π.Χ. και ήταν έργο του πατέρα του Πραξιτέλους, του Κηφισοδότου του πρεσβύτερου. Το καλύτερο αντίγραφο φυλάσσεται σήμερα στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου (εικ. 2). Η Ειρήνη ακολουθεί τον τύπο των πεπλοφόρων κορών του Ερεχθείου, αλλά είναι

3. Ερμής με το παιδί Διόνυσο.
Μουσείο Ολυμπίας (αριθ. ευρ. Λ 49).

μα ώριμη γυναικεία μορφή και οι κατακόρυφες πτυχές του πέπλου της αποδίδονται πλατύτερες. Συνιστά όμως επίσης επαναστατικό έργο, καθώς συνδυάζει μια ενήλικη μορφή με ένα παιδί στην αγκαλιά, εικονογραφικό σχήμα που εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μνημειώδη ελληνική γλυπτική την περίοδο αυτή.⁴ Αυτό ακριβώς το πρότυπο επαναλαμβάνει με άλλους όρους ο Πραξιτέλης σε ένα από τα διασημότερα έργα του, τον *Ερμή που φέρει το παιδί Διόνυσο*, κατασκευασμένο από παριανό μάρμαρο που ήταν στημένο στην Ολυμπία και σήμερα βρίσκεται στο εκεί Μουσείο (εικ. 3). Ο Ερμής Διονυσοφόρος είναι πιθανόν το ίδιο το πρωτότυπο άγαλμα του Πραξιτέλους και όχι ένα μεταγενέστερο αντίγραφο.⁵

Ο Πραξιτέλης που παρουσιάζει στο παραπάνω έργο τον Ερμή να ξεκουράζεται στο δάσος καθώς μεταφέρει τον μικρό Διόνυσο στις Νύμφες της περιοχής Νύσας για να τον αναθρέψουν, αποδίδει στο έργο αυτό τα χαρακτηριστικά της δικής του καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας, καθώς ο Ερμής στηρίζεται και στο εξωτερικό στήριγμα που έχει τη μορφή ενός δένδρου, προς το οποίο γέρνει, και όχι αποκλειστικά στο δεξιό στήριζον σκέλος του. Συνεπώς το σώμα του αποκτά μια σιγμοειδή κίνηση, καθώς από το δεξιό σκέλος ως την κεφαλή και το υψωμένο δεξιό χέρι στο περίγραμμα της μορφής του θεού σχηματίζονται δύο καμπύλες που θυμίζουν αντεστραμμένο λατινικό σίγμα. Αυτήν τη χαρακτηριστική κίνηση θα την συναντήσουμε και σε άλλες αγαλματικές δημιουργίες του Πραξιτέλους, όπως και τη δημιουργία μιας αφήγησης στο συγκεκριμένο αγαλματικό σύμπλεγμα, που υποβάλλει στο θεατή μια μυθική ιστορία, σε αντίθεση με το αυστηρό και απομονωμένο από περιβαλλοντικά στοιχεία άγαλμα της Ειρήνης με τον Πλούτο.

Έργο συγγενικό προς τον *Ερμή Διονυσοφόρο*, που αποδίδεται όμως στον δεύτερο σημαντικό γλύπτη του 4ου αι. π.Χ., τον χαλκοπλάστη Λύσιππο, είναι ο *Σειληνός που κρατεί το νήπιο Διόνυσο* και σταματά να ξεκουραστεί στηριζόμενος επίσης σε δένδρο, ενώ είναι γνωστός από σειρά ρωμαϊκών





4. Σειληνός με παιδί Διόνυσο.
Μόναχο, Γλυπτοθήκη (αριθ. ευρ. 238).

αντιγράφων (εικ. 4).⁶ Η παράφραση του θέματος με τον Ερμή που μεταφέρει τον μικρό Διόνυσο του Πραξιτέλους από τον σύγχρονό του Λύσιππο, αλλά και η αναφορά από τον Πλίνιο στη *Φυσική Ιστορία* του (NH 34.87) ενός έργου του πρεσβύτερου Κηφισόδοτου με το θέμα του Σειληνού και του παιδιού Διονύσου, φέρνουν στο προσκήνιο το ζήτημα της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στους μεγάλους γλύπτες της ύστερης Κλασικής περιόδου.

Ο Πλίνιος (NH 34.50) τοποθετεί την ακμή της γλυπτικής δημιουργίας του Πραξιτέλους στην 104η Ολυμπιάδα, το 364-361 π.Χ., χρονολόγηση που φαίνεται ωστόσο πρόωμη και μάλιστα αναφέρεται στη δραστηριότητά του ως χαλκοπλάστη. Μάλλον όμως απηχεί τη δημιουργία ενός σημαντικού μαρμάρινου γλυπτού του, ίσως του αγάλματος της *Αφροδίτης Κνιδίας*, σε σχετικά νεαρή ηλικία. Το άγαλμα της *Αφροδίτης Κνιδίας* είναι ένα επαναστατικό και εξαιρετικά διάσημο έργο του γλύπτη, το οποίο ήταν φημισμένο στην αρχαιότητα, και σήμερα σώζονται μερικές εκατοντάδες αντίγραφά του.⁷ Ο Πραξιτέλης παρουσιάζει την Αφροδίτη, που ήταν στημένη στο ιερό της Αφροδίτης Εύπλοιας στην Κνίδα, γυμνή στο λουτρό της, μεταφέροντας με αυτόν τον τρόπο στη μνημειώδη ελληνική γλυπτική έναν εικονογραφικό τύπο της θεάς του Έρωτα, που ήταν ως τότε γνωστός στην τέχνη της Προϊστορικής εποχής και στη μικροτεχνία ανάμεσα στον 8ο και 6ο αι. π.Χ. στην Ελλάδα. Η απεικόνιση της Αφροδίτης γυμνής δεν ακολουθήθηκε όμως άμεσα στη μνημειώδη πλαστική της Αθήνας, ούτε και στα κλασικά αναθηματικά ανάγλυφα του 4ου αι. π.Χ. για απεικονίσεις της θεάς· επηρέασε, ωστόσο, τη μεταγενέστερη αρχαία τέχνη από τον 1ο αι. π.Χ. ως τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορική εποχή.⁸ Το άγαλμα μιας δεύτερης Αφροδίτης προσγράφεται επίσης στον γλύπτη, και είναι αυτό της *Αφροδίτης τύπου Arles*, της οποίας το καλύτερο από τα λίγα αντίγραφά της βρέθηκε στο θέατρο της αρχαίας πόλης Αρελάτης (σημερινή Arles στη Ν. Γαλλία) και φυλάσσεται σήμερα στο Μουσείο του Λούβρου (εικ. 5), δίδοντας ένα συμβατικό όνο-



5. Αφροδίτη τύπου Arles.
Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου
(αριθ. ευρ. Ma 365).

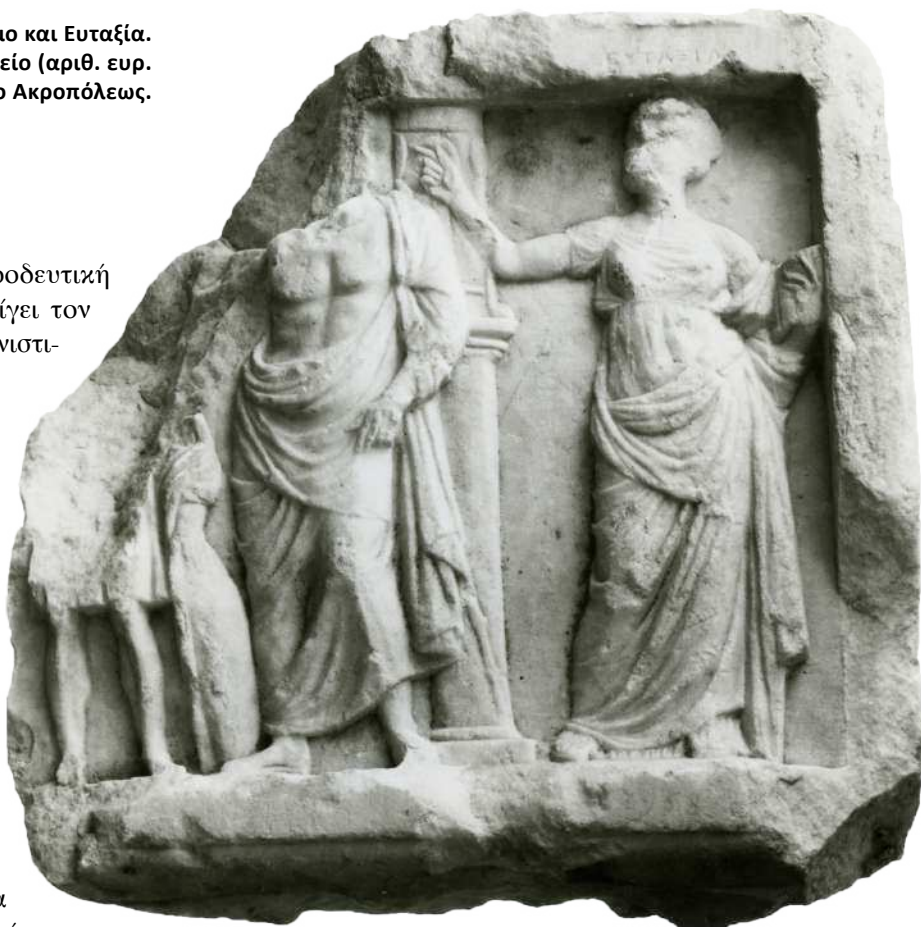
μα στο χαμένο πραξιτελικό πρωτότυπο. Πρόκειται για μια Αφροδίτη που το ιμάτιο καλύπτει το σώμα της από τη μέση και κάτω, ενώ ο κορμός της παραμένει γυμνός. Η διαμόρφωση της κόμης της θυμίζει εκείνη της *Αφροδίτης Κνιδίας*, ενώ ένα αποσπασματικό αντίγραφο της, που διατηρεί μόνον τον γυμνό κορμό του αγάλματος, βρέθηκε στην Αθήνα και φυλάσσεται στο ΕΑΜ. Το πρωτότυπο των ρωμαϊκών αντιγράφων που εντάσσονται στον τύπο της *Αφροδίτης Arles* τοποθετείται συνήθως στην πρώτη δημιουργία του γλύπτη, πιθανότατα διότι είναι συντηρητικότερη στην εμφάνισή της σε σχέση με την ολόγυμνη *Αφροδίτη Κνιδία*: τελικά μάλλον δημιουργήθηκε από αυτόν υστερότερα στην καλλιτεχνική σταδιοδρομία του. Ακριβώς το ιμάτιο αυτής της Αφροδίτης αποδίδεται με τρισδιάστατη πυχολογία, ενώ σέρνεται πάνω στην πλίνθο η κατώτερη καμπύλη παρυφή του. Το τελευταίο αυτό εικονογραφικό στοιχείο επαναλαμβάνεται με συγγενικό τρόπο στην ανάγλυφη μορφή της *προσωποποίησης Ευταξίας* σε ένα αττικό ψηφισματικό ανάγλυφο του ύστερου 4ου αι. π.Χ., άλλοτε στο ΕΑΜ, σήμερα φυλασσόμενο στο Μουσείο Ακροπόλεως (εικ. 6). Επίσης είναι ένα χαρακτηριστικό που κανονικά επικρατεί σε γυναικεία αγάλματα της ώριμης Ελληνιστικής περιόδου, τον 2ο αι. π.Χ. Οι συγκρίσεις αυτές δείχνουν ότι και το πρωτότυπο άγαλμα της *Αφροδίτης τύπου Arles* θα πρέπει να τοποθετηθεί προς το τέλος της καριέρας του καλλιτέχνη. Εξάλλου η ιδιαίτερα ρεαλιστική απόδοση της επιφάνειας και του διπλώματος του υφάσματος στην απόδοση του ιματίου ενός άλλου αγάλματος του Πραξιτέλους, αυτού του *Ερμή Διονυσόφορου της Ολυμπίας*, αν πράγματι αυτό αποτελεί το μοναδικό πρωτότυπο άγαλμα του γλύπτη που διατηρείται

**6. Ψηφισματικό ανάγλυφο με Δήμο και Ευταξία.
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (αριθ. ευρ.
2958). Σήμερα στο Μουσείο Ακροπόλεως.**

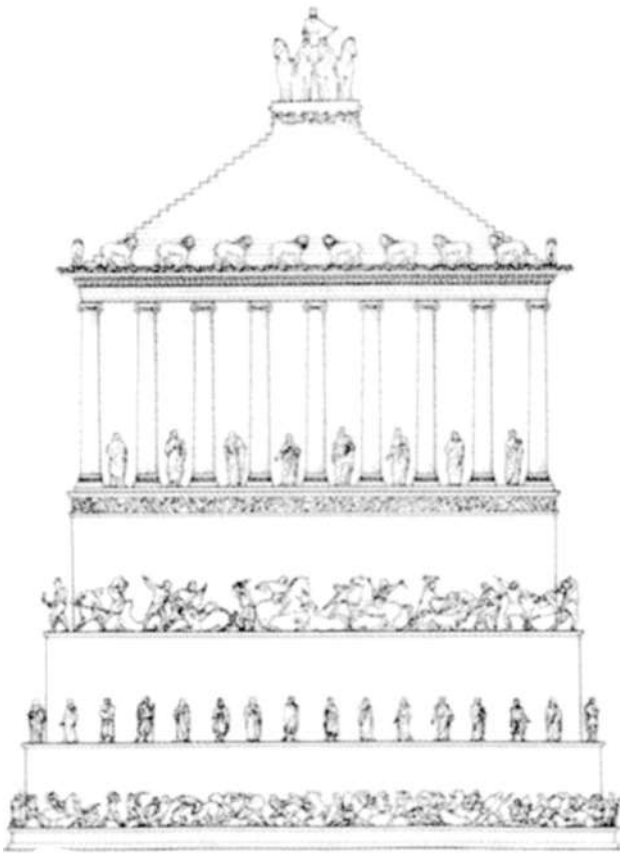
ως τις μέρες μας, πιστοποιεί την προοδευτική τέχνη του μεγάλου γλύπτη που ανοίγει τον δρόμο προς τις δημιουργίες της Ελληνιστικής εποχής.⁹

Ο Απόλλων *Σαυροκτόνος* είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό χάλκινο έργο του που μας εισάγει στη χορεία των εφηβικών μορφών που κατασκευάζει συνήθως σε κλίμακα τρία τέταρτα του φυσικού μεγέθους για να απεικονίσει όχι μόνον τον νεαρό Απόλλωνα, όπως στην παραπάνω σύνθεση, αλλά και τους Σατύρους και τους Έρωτες του.¹⁰ Τα αγάλματα αυτά με το απαλό νεανικό πλάσιμο των σωματικών μορφών και τα ελαστικά περιγράμματα των σωμάτων αποτέλεσαν το πρότυπο για μια σειρά από μεταγενέστερα ρωμαϊκά αγάλματα κυρίως νεαρών Ερώτων ή του νεαρού Διονύσου. Αυτά έγιναν μόδα για τη διακόσμηση των ιδιωτικών επαύλεων και κήπων στην Αυτοκρατορική περίοδο, όπου η παρουσία τους συνέβαλε στη δημιουργία μιας ειδυλλιακής και αισθησιακής ατμόσφαιρας.¹¹ Ο πειραματισμός όμως με τις διαφορετικές κλίμακες απαντά και σε άλλους γλύπτες του 4ου αι. π.Χ., όπως στον Σικυώνιο Λύσιππο, που κατασκεύασε ένα πολύ μικρότερο του φυσικού άγαλμα, τον *Ηρακλή επιτραπέζιο*, αλλά και άλλα κολοσσιακής κλίμακας, όπως τον *Ηρακλή* και τον *Δία στον Τάραντα* της Κάτω Ιταλίας (Πλίνιος, *NH* 34,40. Στράβων, 6, 3, 1).¹²

Οι γλύπτες του 4ου αι. π.Χ. χαρακτηρίζονται γενικότερα από την κινητικότητα και τον κοσμοπολιτισμό τους, καθώς δεν εργάζονται μόνον στην Αθήνα ή την Πελοπόννησο, αλλά και στη Μικρά Ασία και τη Μεγάλη Ελλάδα. Ο Πραξιτέλης εργάστηκε κυρίως στην Αθήνα, την Πελοπόννησο και τη Στερεά Ελλάδα. Εντούτοις έργα του αναφέρονται και στην περιοχή του Εύξεινου Πόντου, την



Ολβία και το Πάριον. Το ανεκδοτολογικό χαρακτηριστικό αρχαίο χωρίο που παραδίδεται για το άγαλμα της *Αφροδίτης της Κνίδου* σε σχέση με ένα άλλο ενδεδυμένο άγαλμα της θεάς που επέλεξαν αντί του πρώτου να αγοράσουν οι κάτοικοι της Κω (Πλίνιος, *NH* 36.20), υποδεικνύει ακριβώς ότι ο γλύπτης ετοίμαζε αγάλματα, τα οποία στη συνέχεια διέθετε στην αγορά, παράλληλα με τις παραγγελίες που θα δεχόταν. Επίσης, ένα άλλο γνωστό ανέκδοτο που εμπλέκει την ερωμένη του, διάσημη εταίρα Φρόνη, μαρτυρεί την παρουσία εργαστηρίου του γλύπτη σε συγκεκριμένο οικοδόμημα όπου φύλασσε αδιάθετα έργα του ή και επαναλήψεις έργων του που ήδη είχαν βρει τον προορισμό τους (Παυσανίας 20, 1-2). Συνεπώς, η κινητικότητα του ίδιου του γλύπτη ίσως ήταν σχετικά περιορισμένη σε σύγκριση με άλλους γλύπτες, που μετέβαιναν έξω από τον παραδοσιακό ελληνικό χώρο για να εργασθούν σε συγκεκριμένα προγράμματα αρχιτε-



7. Το Μουσολείο της Αλικαρνασσού.

Σχεδιαστική αναπαράσταση κατά τον G. B. Waywell.

ως το κολοσσιακό μέγεθος. Στην κορυφή της πυραμιδοειδούς στέγης απεικονιζόταν ο νεκρός Μάυσωλος σε άρμα, με τρόπο που υποδήλωνε ίσως την αποθέωσή του. Ο πραγματικός τάφος του ήταν υπόγειος και βρισκόταν κάτω από το μνημείο. Από τα αγάλματα σώθηκαν ελάχιστα και αποσπασματικά, τα καλύτερα διατηρημένα είναι ο λεγόμενος *Μάυσωλος* και η λεγόμενη *Αρτεμισία* στο Λονδίνο στο Βρετανικό Μουσείο, ενώ από τις ζωφόρους σώζεται κυρίως αυτή με την *Αμαζονομαχία* που ήταν τοποθετημένη στην επίστεψη του ποδίου. Στο Μουσολείο δούλεψαν γύρω στα μέσα του 4ου αι. π.Χ. διάσημοι Έλληνες γλύπτες. Ο Πλίνιος στη *Φυσική Ιστορία* του (NH 36.30–31) αναφέρει τους σύγχρονους με τον Πραξιτέλη γλύπτες Σκόπα και Λεωχάρη, τον πιθανόν νεώτερο σε ηλικία Βρύαξι, και τον λίγο πρεσβύτερο Τιμόθεο. Ο Βιτρούβιος όμως στο έργο του *De Architectura* αναφέρει συμμετοχή του Πραξιτέλους στη θέση του Τιμόθεου (Vitruv. 7. praef. 12-13). Εν τούτοις αυτή η πληροφορία μπορεί να αμφισβητηθεί, καθώς ο Πραξιτέλης δεν φαίνεται να εργάστηκε σε αρχιτεκτονικά γλυπτά, παρόλο που και δύο άλλες εξίσου αβέβαιες μαρτυρίες του αποδίδουν τέτοια γλυπτά στον ναό του Ηρακλέους στη Θήβα και στον ναό της Αρτέμιδος στην Έφεσο.¹⁴

κτονικών γλυπτών, όπως θα συζητήσουμε στη συνέχεια, ή για να ασχοληθούν με την κατασκευή κολοσσιακών αγαλμάτων στον χώρο όπου αυτά θα στήνονταν (Λύσιππος στον Τάραντα, Βρύαξις στη Ρόδο, στην Αλεξάνδρεια και στη Δάφνη της Αντιόχειας).¹³

Το μνημειώδες συλλογικό ως προς τον γλυπτό διάκοσμό του έργο της εποχής του Πραξιτέλους είναι ασφαλώς το ταφικό μνημείο του σατράπη της Καρίας Μουσώλου, το λεγόμενο *Μουσολείο της Αλικαρνασσού*, ένα από τα επτά θαύματα του αρχαίου κόσμου (εικ. 7). Το εξαιρετικό αυτό οικοδόμημα περιελάμβανε εκατοντάδες αγάλματα, αυλικά πορτρέτα, αλλά και ολόγλυφες σκηνές κυνηγιού και μάχης, καθώς και γλυπτά με μυθολογικά θέματα, κυρίως στις ανάγλυφες ζωφόρους, στο βαθμιδωτό πόδιο και στον ιωνικό ναίσκο που το επέστεφε, αλλά και στη στέγη, τα οποία αποδίδονταν σε κλίμακες που κυμαίνονταν από το φυσικό

Αντιθέτως, εξέχουσα προσωπικότητα ανάμεσα στους γλύπτες που εργάστηκαν σε αρχιτεκτονικά γλυπτά ήταν ο Τιμόθεος.¹⁵ Εργάστηκε στη δεκαετία 385-375 π.Χ. για τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του ναού του *Ασκληπιού στην Επίδαυρο*, σύμφωνα με την οικοδομική επιγραφή του. Σε αυτά ακολουθείται η τεχνοτροπία που επιβίωσε από τον 5ο αι. π.Χ., αυτή του λεγόμενου πλούσιου ρυθμού, η οποία διακρίνεται για τα διάφανα ενδύματα και την έντονη στροβιλίζουσα κίνηση των πτυχών τους γύρω από το σώμα. Την συναντάμε ιδίως στις *Νίκες* που αποτελούσαν τα ακρωτήρια του ναού του *Ασκληπιού* (εικ. 8).

Αλλά και ο σύγχρονος του Πραξιτέλους γλύπτης Σκόπας από την Πάρο συνδέεται εκτός από το *Μουσολείο της Αλικαρνασσού* και με τη λάξευ-



8. *Νίκη*, ακρωτήριο από τον ναό του Ασκληπιού στην Επίδαυρο.
Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (αριθ. ευρ. 156).

ση των αναγλύφων απεικονίσεων στο κατώτερο μέρος των κίωνων στο Αρτεμίσιο της Εφέσου και με τον ναό της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα ως αρχιτέκτονας σύμφωνα με τις γραπτές πηγές.¹⁶ Κυρίως όμως μπορεί να σχετισθεί με την κατασκευή και διακόσμηση με ελεύθερα αγάλματα και ανάγλυφα του μνημειώδους βωμού του Διός που βρισκόταν μέσα σε αυτό το ιερό. Από τον βωμό αυτό πιθανότατα προέρχεται η γυναικεία κεφαλή από παριανό μάρμαρο που φυλάσσεται σήμερα στην Αθήνα στο ΕΑΜ και θεωρείται ότι αποδίδει την *Υγεία*. Πιθανότερο όμως είναι να απεικονίζει μια *Μούσα* ή *Νύμφη* (εικ. 9) από τον γλυπτό διάκοσμο του βωμού, έργο του Σκόπα ή του εργαστηρίου

του. Επιπλέον ο Πάριος Σκόπας, που ανήκε επίσης σε οικογένεια γλυπτών που την παρακολουθούμε από το τέλος του 5ου αι. ως την ύστερη Ελληνιστική περίοδο,¹⁷ μπορεί να θεωρηθεί ως ευρετής αυτού του τύπου βωμού που περιβαλλόταν από στοές με αγάλματα ανάμεσα στους κίονες, ο οποίος εν συνεχεία στον 4ο αι. π.Χ. και στην Ελληνιστική εποχή γνωρίζει μεγάλη διάδοση στον ναό της Αρτέμιδος στην Έφεσο, στο Ασκληπιείο της Κω, στον ναό της Αρτέμιδος Λευκοφρυήνης στη Μαγνησία του Μαιάνδρου καθώς και στον Μεγάλο Βωμό του Διός και της Αθηνάς στην Πέργαμο.¹⁸ Ο συνδυασμός σε ένα πρόσωπο δύο ιδιοτήτων, αυτών του αρχιτέκτονα και του γλύπτη, διαπιστώ-



9. Κεφαλή Μούσας ή Νύμφης από τον βωμό του Διός στην Τεγέα. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (αριθ. ευρ. 3602).

νεται και σε άλλες καλλιτεχνικές προσωπικότητες, όπως ο Πύθεος και ο Σάτυρος (ο δεύτερος επίσης από την Πάρο) που εργάστηκαν και αυτοί στο ταφικό μνημείο του Εκατομνίδη σατράπη της Καρίας Μανσώλου, το περίφημο Μανσωλείο της Αλικαρνασσού, ως αρχιτέκτονες αλλά και γλύπτες που κατασκεύασαν και το άρμα της κορυφής της στέγης του. Ο Πύθεος, ήταν μάλιστα και ο αρχιτέκτονας του ναού της Αθηνάς Πολιάδος στην Προίηνη, ενώ συνέγραψε μελέτες για τα δύο αυτά αρχιτεκτονικά έργα του (για το πρώτο από κοινού με τον Σάτυρο) και αναδείχθηκε σε κορυφαίο αρχιτέκτονα στην υπηρεσία των Εκατομνιδών ηγεμόνων της Καρίας.¹⁹ Η συγγραφή πραγματειών για

το έργο τους μαρτυρείται επίσης για τους γλύπτες Ευφράνορα και Σιλανίωνα.

Περαιτέρω ο Πραξιτέλης –σε αντίθεση με τον Ευφράνορα, άλλον σημαντικό γλύπτη του 4ου αι. π.Χ. καταγόμενο από τον Ισθμό της Κορίνθου, ο οποίος ήταν διάσημος και ως ζωγράφος και έδρασε στην Αθήνα ως ανταγωνιστής του Πραξιτέλους– δεν ασχολήθηκε με τη ζωγραφική τέχνη. Όμως, όπως πληροφορούμαστε από την αρχαία παράδοση, απασχολούσε τον ζωγράφο Νικία για να συμπληρώνει ζωγραφικά τα αγάλματά του (Πλίνιος, *HN* 35.133).²⁰

Στο δεύτερο ήμισυ του 4ου αι. π.Χ. οι περισσότεροι από τους άλλους σημαντικούς γλύπτες λάμβαναν παραγγελίες για ηγεμονικά πορτρέτα και συντάγματα ιδεολογικής προπαγάνδας ή νικητήρια αναμνηστικά μνημεία από τη μακεδονική αυλή. Ο Λύσιππος εξελίχθηκε τελικά σε αποκλειστικό γλύπτη του Μ. Αλεξάνδρου. Επιπλέον φιλοτέχνησε για αυτόν το μεγάλο μνημείο της νίκης στον Γρανικό ποταμό στημένο στο ιερό των Μακεδόνων στο Δίον της Πιερίας, που περιελάμβανε τον μεγάλο στρατηλάτη έφιππο μαζί με τους 25 Μακεδόνες εταίρους ιππείς που έχασαν σε αυτή τη μάχη τη ζωή τους. Αυτό το αγαλματικό σύνταγμα δυστυχώς δεν σώθηκε, αλλά ίσως το απηχούν κάποια μεμονωμένα ρωμαϊκά γλυπτά.²¹

Άλλος μεγάλος Αθηναίος γλύπτης, ο Λεωχάρης, κατασκεύασε τα εικονιστικά αγάλματα (πορτρέτα) της οικογένειας του Φιλίππου Β' μέσα στη θόλο που ανήγειρε ο βασιλιάς στο πανελλήνιο ιερό της Ολυμπίας μετά από τη νίκη του στη Χαιρώνεια κατά των συνασπισμένων Θηβαίων και Αθηναίων, το 338 π.Χ.²² Τέλος, ο Ευφράνωρ ίσως είναι ο δημιουργός ενός συντάγματος που ανέθεσε ο Φίλιππος ο Β' αμέσως μετά στην Κόρινθο, όπου συγκάλεσε συνέδριο για να διατρανώσει τη νίκη του εναντίον των νότιων ελληνικών πόλεων, ή στην Αγορά της Αθήνας (Παυσανίας 1.9.4). Οι Αθηναίοι προσπάθησαν να εκφράσουν με αυτόν τον τρόπο την ευγνωμοσύνη τους στον Μακεδόνα βασιλιά και τον διάδοχό του, καθώς αυτοί δεν κατέστρεψαν την Αθήνα, όπως τη σύμμαχό της Θήβα μετά από τη συντριπτική νίκη τους εναντίον αυτών των συνασπισμένων πόλεων στη μάχη της Χαιρώνειας. Σε αυτό το σύνταγμα παριστανόταν ο νικηφόρος βασιλιάς της Μακεδονίας πάνω σε άρμα συνοδευόμενος από τον νεαρό γιο και διάδοχό του Αλέ-

ξανδρο. Το συγκεκριμένο μνημείο προφανώς προπαγάνδιζε τη δυναστική συνέχεια του μακεδονικού βασιλείου.²³ Αργότερα, στην πρώιμη Ελληνιστική περίοδο ο Βρύαξις μαρτυρείται ότι εργάζεται για τον διάδοχο του Αλεξάνδρου και ιδρυτή της δυναστείας των Πτολεμαίων, Πτολεμαίο Α', για τον οποίο φιλοτέχνησε το λατρευτικό άγαλμα του νέου θεού *Σαράπιδος*, αλλά και για τον άλλο διάδοχο του Αλεξάνδρου τον *Σέλευκο Α' Νικάτορα*, τον ιδρυτή του βασιλείου των Σελευκιδών, για τον οποίο κατασκεύασε το πορτρέτο του, αλλά επίσης και το λατρευτικό άγαλμα του *Απόλλωνος Κιθαρωδού* στη Δάφνη της Αντιόχειας.²⁴

Ο Πραξιτέλης, αντίθετα, δεν φαίνεται να είχε σχέσεις με τη μακεδονική αυλή, ούτε με ξένους δυνάστες. Αν αυτό αποτελούσε πολιτική επιλογή ή είχε σχέση με τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα του γλύπτη, δεν είναι δυνατόν να διευκρινιστεί σήμερα. Για τον πρεσβύτερο γιο του Κηφισόδοτο τον νεώτερο έχει υποστηριχθεί ότι είχε αντιμακεδονικές πολιτικές πεποιθήσεις, ωστόσο το πορτρέτο του *κωμικού ποιητή Μενάνδρου*, που φιλοτέχνησε αυτός από κοινού με τον νεώτερο αδελφό του Τίμαρχο στις αρχές του 3ου αι. π.Χ., παρίστανε τον ποιητή της νέας αττικής κωμωδίας που διέθετε φιλομακεδονικό φρόνημα. Ακολουθούσε μάλιστα τη μακεδονική μόδα στην απεικόνισή του, όπως υποδηλώνουν ο χιτώνας κάτω από το ιμάτιο και το ξυρισμένο πρόσωπό του.²⁵

Εντούτοις, ο Πραξιτέλης ασχολήθηκε με τα εικονιστικά αγάλματα Αθηναίων και Βοιωτών αστών και των γυναικών τους, όπως συνάγεται από τις υπογραφές του που σώζονται πάνω στις βάσεις αυτών των χαμένων σήμερα γλυπτών. Στην Αθήνα τα συγκεκριμένα πορτρέτα φαίνεται να προέρχονται από το Ελευσίνιο εν άσσει, το ιερό των ελευσίνιων θεοτήτων που βρισκόταν στα βόρεια της Ακροπόλεως. Και ο γιός του Κηφισόδοτος ο νεώτερος είχε εργασθεί για αγάλματα τα οποία ήταν στημένα στο ιερό αυτό, αλλά και στην ίδια την Ελευσίνα.²⁶ Το παραπάνω γεγονός, αν συνδυαστεί και με τα συντάγματα των ελευσίνιων θεοτήτων που δημιούργησε ο Πραξιτέλης μαρτυρεί μια ιδιαίτερη σχέση αυτής της οικογένειας με τον συγκεκριμένο λατρευτικό κύκλο.

Η ενασχόληση με τα ιδιωτικά πορτρέτα όχι επώνυμων αστών, όπως συνέβη με τον Πραξιτέλη, παρόλο που δεν μας σώθηκαν τα ίδια τα πορτρέτα

αλλά μόνον οι βάσεις τους, δεν παραδίδεται κατά κανόνα για τους άλλους σύγχρονους του μεγάλους γλύπτες, με εξαίρεση τον Λεωχάρη. Είναι βέβαια ένα νέο γλυπτικό είδος που θα γνωρίσει τεράστια ανάπτυξη ιδίως στην Ελληνιστική εποχή και είναι ενδεικτικό της σημασίας που αποκτά πλέον ο ιδιώτης στη θέση του πολίτη μέσα στον πολύπλοκο κοινωνικό ιστό της νέας περιόδου. Δίπλα στα πορτρέτα των ηγεμόνων, των αξιωματούχων και των πνευματικών ανδρών που φιλοτεχνήθηκαν από άλλους σημαντικούς γλύπτες σύγχρονους του Πραξιτέλους, στήνονται τώρα τα εικονιστικά αγάλματα των αστών και των μελών της οικογένειάς τους, ανδρών και γυναικών, οι οποίοι ελάχιστα επηρεάζουν πλέον το πολιτικό γίγνεσθαι. Μάλιστα στην Αθήνα κατά τη διάρκεια του 4ου αι. π.Χ. φαίνεται ότι δραστηριοποιούνται υπό μία έννοια και εξειδικευμένοι γλύπτες πορτρέτων, δημόσιων προσώπων και ιδιωτών, δηλαδή ανδριαντοποιοί, όπως ο Σιλανίων και ο Δημήτριος από τον δήμο Αλωπεκής, όπως διασώζεται στην αρχαία παράδοση.²⁷

Η λάξευση ιδιωτικών πορτρέτων ίσως αποτελούσε μια εξειδίκευση της οικογένειας του Πραξιτέλους, αναγόμενη πιθανόν και στον πατέρα του Κηφισόδοτο τον πρεσβύτερο. Περαιτέρω, όπως μας αναφέρει ο Πανσανίας, ο Πραξιτέλης είχε φιλοτεχνήσει δύο εικονιστικά αγάλματα της *εταίρας Φρύνης*, ένα που ανατέθηκε στην ιδιαίτερη πατρίδα της, στο ιερό της Αφροδίτης στις βοιωτικές Θεσπές (9.27.5), και ένα δεύτερο, επιχρυσωμένο, το οποίο στήθηκε στο ιερό των Δελφών (10.51.1).²⁸ Η χρησιμοποίηση ζωντανών ανθρώπων ως μοντέλων στη γλυπτική ήταν γνωστή πρακτική τον 4ο αι. π.Χ., και εκτός από την περίπτωση του Πραξιτέλους και της Φρύνης μαρτυρείται και για τον γλύπτη Λυσίστρατο, αδελφό του Λυσίππου (Πλίνιος, *NH* 35. 153).

Το έργο του Πραξιτέλους ακολουθεί γενικά νέους δρόμους και, όσο γνωρίζουμε από τα σωζόμενα ρωμαϊκά αντίγραφα των χαμένων πρωτότυπων έργων του, απομακρύνεται σαφώς από την τεχνοτροπική παράδοση του πατέρα του Κηφισόδοτου πρεσβύτερου στον οποίο θα όφειλε τη μαθητεία του. Μαθητής του Κηφισόδοτου θεωρείται ότι υπήρξε και ο μεγάλος γλύπτης του 4ου αιώνα Ευφράνωρ, ο οποίος χαρακτηρίζεται από φειδικές επιδράσεις στο έργο του, όπως τεκμηριώνει το *χάλκινο άγαλμα της Αθηνάς* στο Μουσείο Πει-



10. Απόλλων Πατρώος.
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς,
(αριθ. ευρ. 2154).

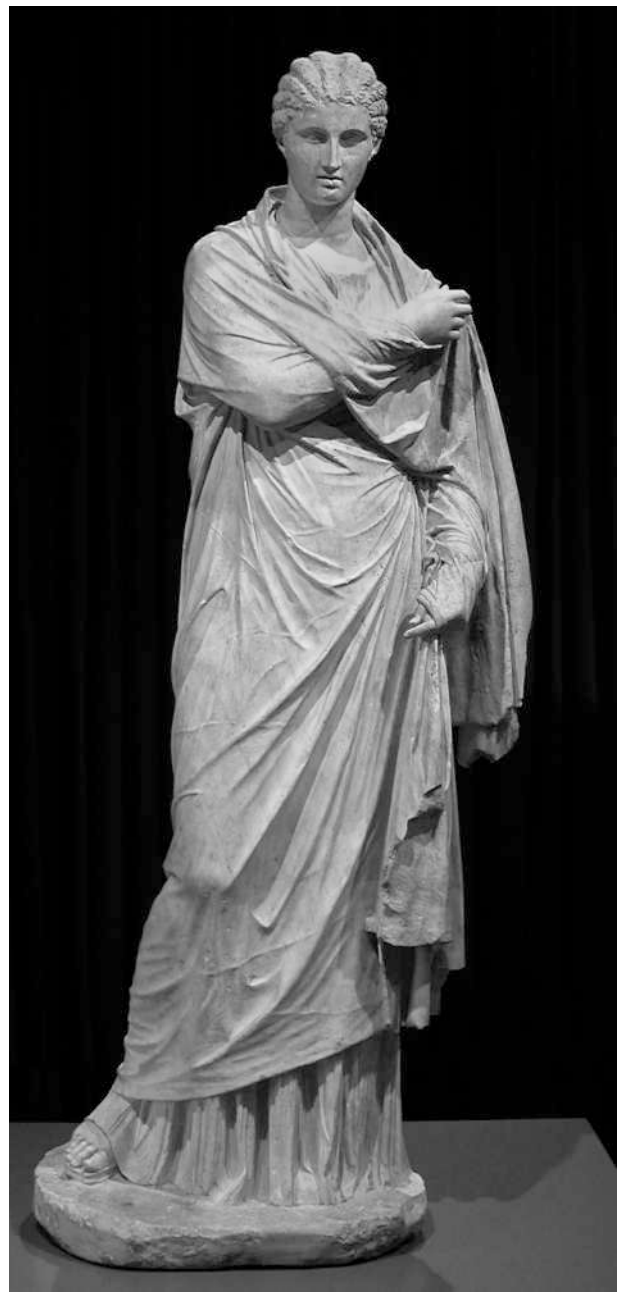
ραία που του αποδίδεται. Κυρίως όμως είναι γνωστός για το λατρευτικό άγαλμα του *Πατρώου Απόλλωνος* που ήταν στημένο στον ναό του θεού στην αθηναϊκή Αγορά στο γ' τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. Αυτό το πρωτότυπο μαρμάρινο άγαλμα από το χέρι του Ευφράνορα βρέθηκε ακέφαλο και σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο της Αγοράς (εικ. 10). Ο Απόλλων σε αυτό το έργο και σε αντίθεση με τους γυμνούς εφηβικούς *Απόλλωνες* του Πραξιτέλους, αποδίδεται ως κιθαρωδός, ενδεδυμένος με χιτώνα και πέπλο, καθώς και μιάτιο, όπως είναι γνωστό από τα ρωμαϊκά αντίγραφα του αγάλματος αυτού, αλλά και από την απεικόνισή του στα αττικά αναθηματικά ανάγλυφα του 4ου αιώνα. Και ο *Απόλλων Πατρώος* εξαρτάται τόσο σε σχέση με τη στάση, όσο και σε σχέση με το ένδυμά του, από το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς Παρθένου του Φειδία· ωστόσο, η πυραμιδοειδής δομή του σώματός του, οι αναλογίες του και η ελαφρά στροφή της μορφής του γύρω από τον άξονά της προδίδουν την ανανέωση του φειδιακού προτύπου. Ο Ευφράνωρ γενικά διακρίνεται για τον κλασικισμό του και τα αγάλματά του είναι ευθυτενή και στιβαρότερα από αυτά του Πραξιτέλους, με τον οποίο έδρασαν καλλιτεχνικά την ίδια χρονική περίοδο στην Αθήνα, εφόσον ο Πλίνιος τοποθετεί την ακμή του μαζί με τον Πραξιτέλη στην ίδια Ολυμπιάδα. Εντούτοις ο *Απόλλων Πατρώος* άσκησε μεγάλη επίδραση σε έργα σύγχρονα και μεταγενέστερά του, αφού τον βρίσκουμε, σε καθιστή όμως στάση, ως ανάγλυφη μορφή στη βάση της Μαντίνειας που προαναφέραμε και η οποία αποδίδεται στο εργαστήριο του Πραξιτέλους. Σε αυτόν εξάλλου στηρίζεται και το κολοσσιαίο χάλκινο λατρευτικό άγαλμα Απόλλωνος που κατασκεύασε αργότερα ο Βρύαξις στην Αντιόχεια.²⁹

Τα γυναικεία ενδεδυμένα αγάλματα που μπορούμε με κάποια πιθανότητα να συνδέσουμε με τον Πραξιτέλη απομακρύνονται σαφώς από τη γλυπτική παράδοση του Φειδία και των μαθητών του. Οι γυναικείοι αγαματικοί τύποι του που αναγνωρίζονται μέσω των ρωμαϊκών αντιγράφων υιοθετούνται για τις Μούσες των ανάγλυφων πλακών



11. Μεγάλη Ηρακλειώτισσα.
Δρέσδη, Κρατικά Μουσεία (αριθ. ευρ. Ημ 326).

από τη βάση της Μαντινείας που φυλάσσεται στο ΕΑΜ (εικ. 1). Αυτές οι ανάγλυφες μορφές ίσως λαξεύτηκαν από βοηθούς του μεγάλου γλύπτη. Οποσδήποτε όμως είχαν σχεδιαστεί από αυτόν και θα πρέπει να είχαν χρησιμοποιηθεί και για αγάλματα που λάξευσε ο ίδιος. Παρόμοιες εικονογραφικά μορφές βρίσκουμε και σε πήλινα ειδώλια που δημιουργούνται από το τέλος του 4ου έως και τον



12. Μικρή Ηρακλειώτισσα.
Δρέσδη, Κρατικά Μουσεία (αριθ. ευρ. Ημ 327).

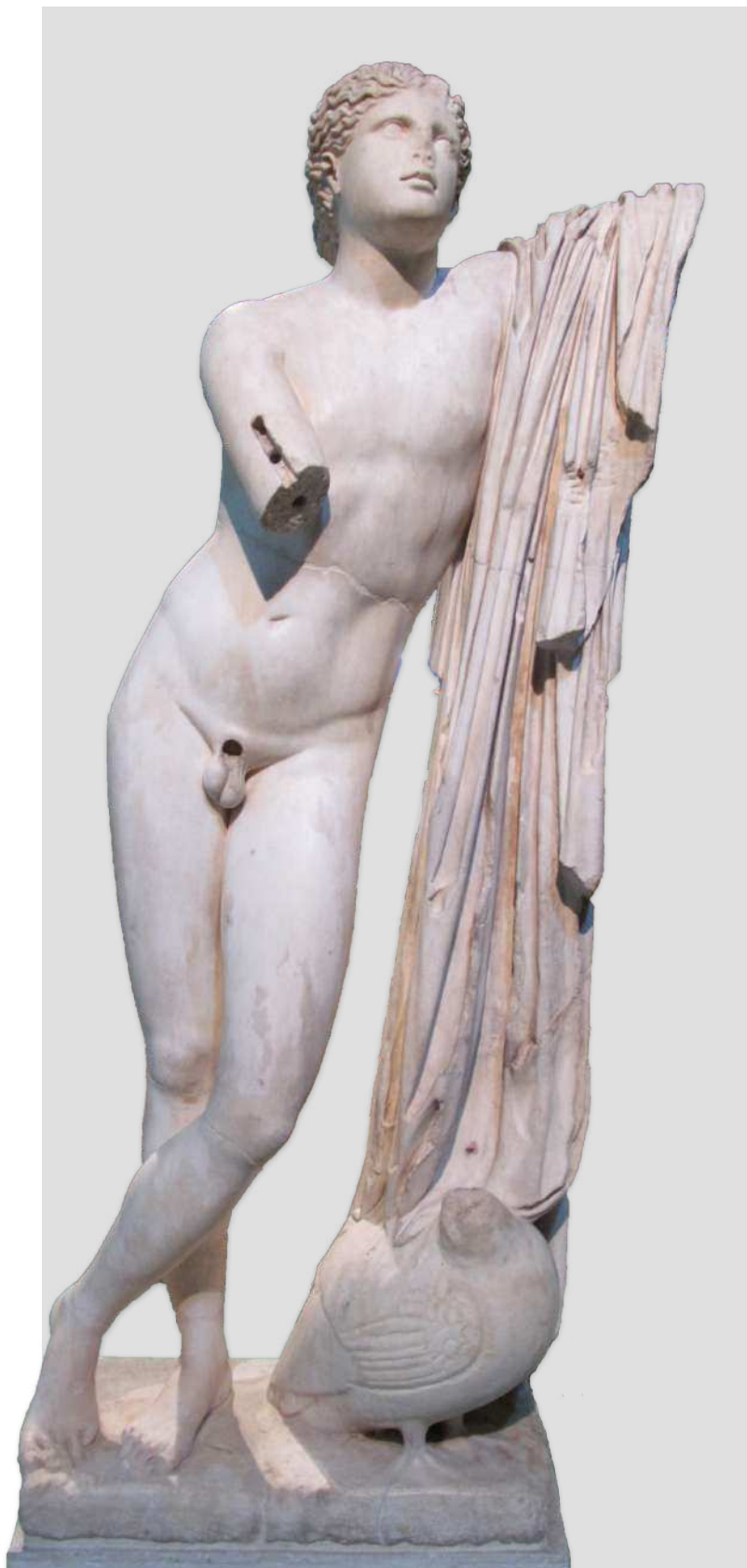
2ο αι. π.Χ. σε αττικά εργαστήρια, τις περίφημες Ταναγραίες.³⁰ Επίσης με βάση τις μορφές στη βάση της Μαντινείας αποδίδονται στον Πραξιτέλη, ή κάποιους ανώνυμους για μας γλύπτες του εργαστηρίου του, και οι αγαλματικοί τύποι της *Μεγάλης* και της *Μικρής Ηρακλειώτισσας*, σύμφωνα με τη συμβατική ονομασία τους που επικρατεί σήμερα (εικ. 11-12). Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν τα

13. Πόθος.
Ρώμη, Museo Conservatori (αριθ. ευρ. 2417) /
Centrale Montemartini (αριθ. ευρ. III. 42).

πρωτότυπα αγάλματα παρίσταναν τη Δήμητρα και την Κόρη/Περσεφόνη ή ήταν ιδιωτικά πορτρέτα. Οι δύο μορφές είχαν ευρύτατη διάδοση με διάφορες κεφαλές για εικονιστικά αγάλματα γυναικών από τα ελληνοιστικά χρόνια ως την ύστερη αρχαιότητα, ενώ υιοθετήθηκαν στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορική εποχή και για γυναικείες μορφές σε επιτύμβια ανάγλυφα.³¹

Οι εφηβικές μορφές του Απόλλωνος, του Ερμή, καθώς και των Ερώτων και των Σατύρων με το μαλακό πλάσιμο των σωμάτων και τα ελαστικά περιγράμματα επαναλαμβάνονται και στο άγαλμα του δαίμονος Πόθου του Σκόπα από το αγαλματικό σύνταγμα της Αφροδίτης με τους δαίμονες Πόθο και Ίμερο που φιλοτέχνησε αυτός ο γλύπτης στη Σαμοθράκη στο Ιερό των Μεγάλων θεών ή στο ιερό της θεάς αυτής στα Μέγαρα. Στο δεύτερο σύνταγμα μάλιστα ο Πάριος Σκόπας συνεργάστηκε με τον Αθηναίο Πραξιτέλη ο οποίος φιλοτέχνησε δύο προσωποποιήσεις, την Πειθώ και την Παρηγορο, ενώ ο Σκόπας τους Έρωτα, Ίμερο και Πόθο (Παυσανίας 1.43.6).³² Τα σωζόμενα ρωμαϊκά αντίγραφα που ταυτίζονται με το άγαλμα του Πόθου του Σκόπα (εικ. 13), απεικονίζουν μια μορφή στηριζόμενη σε δάδα, που σταυρώνει τα σκέλη της και θυμίζει τις στηριζόμενες μορφές του Πραξιτέλους και ιδίως τον γνωστό από πολλά αντίγραφα αναπαυόμενο Σάτυρό του. Η ομοιότητα αυτή δίνει αφορμή για να αναλογισθούμε ότι δεν είναι καθόλου εύκολο για τον σημερινό ερευνητή να διαγνώσει σε ποιο βαθμό το έργο του Πραξιτέλους διασταυρώνεται και αλληλοεπιδρά με αυτό των άλλων μεγάλων συγχρόνων του δημιουργών της γλυπτικής τέχνης.

Ο Πραξιτέλης, μάλιστα, είναι, όπως άλλωστε και ο Σικυώνιος χαλκοπλάστης Λύσιππος, ο δημιουργός ενός κανόνα αλλαγής του μοτίβου στήριξης των αγαλματικών μορφών και της λειτουργίας των δυο σκελών, ενώ εισάγει σε μερικές περιπτώσεις ένα εξωτερικό στήριγμα που εξυπηρετούσε και τη σύνθεση, αλλά αναλάμβανε και μέρος από το βάρος του σώματος. Ο γλύπτης επίσης, μερικές φορές υποβαθμίζει το άνετο σκέλος, καθώς τοποθετεί το αντίστοιχο άκρο πόδι με την πτέρνα



14. Αγίας.
Μουσείο Δελφών (αριθ. ευρ. 1875).

ανασηκωμένη κατά το πρότυπο των αγαλμάτων του Πολυκλείτου, πίσω από αυτό του στηρίζοντος σκέλους (*Απόλλων Σαυροκτόνος, αναπανόμενος Σάτυρος*). Ο Λύσιππος πάλι διακρίνεται για τα ραδινά σώματα με τις μικρές κεφαλές των αγαλμάτων του, αλλά και για την στάση που προετοιμάζει το άνετο σκέλος να εξελιχθεί σε στηρίζον, αποκαθιστώντας τον ρόλο του στη στήριξη της μορφής και αποδίδοντας με αυτόν τον τρόπο τη στιγμιαία κίνηση αυτής. Αυτήν την εντύπωση προκαλεί με το ελάχιστο λυγισμένο άνετο σκέλος που πατεί επιπλέον με ολόκληρο το πέλμα στην πλίνθο προσφέροντας πρόσθετη στήριξη στο άγαλμα, για παράδειγμα, στο άγαλμα του παγκρατιαστή *Αγία* (εικ. 14) από το ανάθημα του Δαόχου Β' στους Δελφούς που απηχεί ένα χαμένο περίπου σύγχρονο χάλκινο έργο του Λυσίππου, στημένο στη θεσσαλική πατρίδα του αθλητή, τη Φάρσαλο.³³ Ο Δάοχος Β' ήταν τετράρχης της Θεσσαλίας και ιερομνήμων στους Δελφούς την περίοδο (336-332 π.Χ.) που ανέθεσε ένα σύνταγμα αγαλμάτων που απέδιδαν ιστάμενους τους προγόνους του, τον ίδιο με τον γιο του και τον θεό Απόλλωνα καθιστό στο πανελλήνιο ιερό των Δελφών. Με αυτή την ανάθεση θέλησε να μμηθεί το σύνταγμα της οικογένειάς του πολιτικού προστάτη του Φιλίππου Β' που στήθηκε στη θόλο της Ολυμπίας.

Ωστόσο ο Λύσιππος χρησιμοποιεί το εξωτερικό στήριγμα όπως και ο Πραξιτέλης στον τύπο του *κουρασμένου Ηρακλέους*, που ολοκλήρωσε τους άθλους του και στηρίζεται με έντονη κλίση του σώματος στα αριστερά του στο ρόπαλό του, πάνω στο οποίο έχει απλώσει και το δέρμα του λιονταριού της Νεμέας. Στο δεξιό άκρο χέρι του που βρίσκεται πίσω από την πλάτη κρατούσε τα μήλα του Εσπερίδων. Στηρίζεται όμως και με τα δύο σκέλη που πατούν σταθερά στην πλίνθο, αν και εδώ το στάσιμο υποχωρεί πίσω από το άνετο σκέλος, αντιστρέφοντας τον κανόνα του Πραξιτέλους. Αυτός ο τύπος Ηρακλέους παραδίδεται από πλήθος αντιγράφων και παραλλαγών των ρωμαϊκών χρόνων, ενώ είναι καλύτερα γνωστός από το άγαλμα Farnese στη Νάπολη της Ιταλίας, που ωστόσο ενσωματώνει στοιχεία της ελληνιστικής





15. Ηρακλής.
Μουσείο Άργους (αριθ. ευρ. 1).

γλυπτικής παράδοσης στην απόδοσή της μυολογίας του σώματός του. Πιθανόν από την άποψη αυτή πλησιέστερα στο χαμένο χάλκινο πρωτότυπο άγαλμα να στέκονται άλλα ρωμαϊκά αντίγραφα, όπως το *ακέφαλο άγαλμα Ηρακλέους* στο Μουσείο Άργους, που παρουσιάζει επίσης μια περισσότερο τρισδιάστατη σύνθεση (εικ. 15).³⁴

Η επίδραση της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Πραξιτέλους στη μεταγενέστερη ελληνική και ιδίως τη ρωμαϊκή τέχνη διαφαίνεται και από τα πολλά αντίγραφα ορισμένων τουλάχιστον έργων του, στα οποία συγκαταλέγονται η *Αφροδίτη Κνιδία*, ο *αναπαυόμενος Σάτυρος*, που ίσως μπορεί το πρωτότυπο άγαλμά του να αναγνωρισθεί ως ο *περιβόητος Σάτυρος* της γραπτής παράδοσης (Πλίνιος, *NH* 34.69–70), αλλά πιθανόν και ο *Απόλλων Λύκειος*. Ο Απόλλων στο άγαλμα αυτό, στημένο στο Λύκειο Γυμνάσιο της Αθήνας και γνωστό από τη μεταγενέστερη αντιγραφική παράδοση, απεικονίζεται ως ο αθλητικός και γεροδεμένος θεός των Αθηναίων εφήβων. Με την πλεξίδα πάνω από το μέτωπο και την ονειρική έκφραση στο πρόσωπό του θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα ύστερο έργο του γλύπτη που παραλλάσσει σε αυτή τη δημιουργία του την προηγούμενη τεχνοτροπία του.³⁵

Ωστόσο, άλλοι μελετητές έχουν αποδώσει το πρωτότυπο άγαλμα στον Ευφράνορα, διχογνωμία που καταδεικνύει πόσο δύσκολο είναι να ιχνηλατήσουμε τα χαμένα πρωτότυπα έργα που μας παραδίδει η ρωμαϊκή αντιγραφική παράδοση και να τα συνδέσουμε με συγκεκριμένες καλλιτεχνικές προσωπικότητες, αν δεν συνεπικουρούν οι γραπτές πηγές της αρχαιότητας.

Μερικά ακόμη αριστουργήματα του 4ου αι. π.Χ. που διατηρούνται στο πρωτότυπο είναι πολύ δύσκολο να αποδοθούν σε ένα γλύπτη. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν ο *χάλκινος νέος του ναυαγίου των Αντικυθήρων* στο ΕΑΜ (εικ. 16) που ίσως θα πρέπει λόγω της στάσης του, του ανοίγματος της σύνθεσης στον χώρο και της αθλητικής μυολογίας του να αποδοθεί σε ένα γλύπτη της τελευταίας γενιάς της σχολής του Αργείου χαλκοπλάστη Πολυκλείτου. Τα μακριά μέλη του σώμα-



16. Νέος Αντικυθήρων.
Αθήνα, ΕΑΜ
(αριθ. ευρ. Χ 13396).

**17. Επιτύμβιο ανάγλυφο.
Αθήνα, ΕΑΜ (αριθ. ευρ. 1005).**

τός του και η μικρή κεφαλή, όπως και τα χαρακτηριστικά της, μαρτυρούν ωστόσο ότι αυτός εργαζόταν επιπλέον υπό την επίδραση του Λυσίππου ή και του Σκόπα.³⁶

Άλλο ένα χωρίο του Πausανία (1.2.3), που αναφέρει ως έργο του Πραξιτέλους, έναν ίππο και τον αναβάτη του σε ταφικό μνημείο στημένο στον αθηναϊκό Κεραμεικό, θέτει τον προβληματισμό, αν είναι πιθανόν αυτός να φιλοτέχνησε μερικά από τα ανώτερης ποιότητας αττικά επιτύμβια ανάγλυφα του β' ημίσεος του 4ου αι. π.Χ. Αυτά παρουσιάζουν τη μορφή ενός ρηχού ναΐσκου με μορφές σε πολύ έξοργο ανάγλυφο που θυμίζουν ελεύθερα αγάλματα και επιδεικνύουν εξαιρετικά φιλόδοξες συνθέσεις. Σε μία περίπτωση μάλιστα ενός επιτύμβιου ανάγλυφου από τον ύστερο 4ο αιώνα η γυναικεία μορφή που απεικονίζεται εξαρτάται από τα αγάλματα του πραξιτελικού κύκλου που είναι γνωστά ως Ηρακλειώτισσες, όπως προαναφέραμε (εικ. 17). Ο σύγχρονος του Πραξιτέλους Αθηναίος Λεωχάρης και το εργαστήριό του έχουν επίσης συνδεθεί με την κατασκευή επιτύμβιων μνημείων με αφορμή τον επιτύμβιο ναΐσκο του Αριστοναύτη στο ΕΑΜ. Η μορφή του νεκρού οπλίτη σε αυτό παρουσιάζει στην κίνησή της την ίδια θεατρικότητα με το αντίγραφο του Απόλλωνος *Belvedere* στο Βατικανό, που το πρωτότυπό του αποδίδεται σε αυτόν τον γλύπτη.³⁷ Τέλος, το λεγόμενο ταφικό μνημείο της Καλλιθέας που βρίσκεται στο Μουσείο Πειραιά, του ύστερου 4ου αι. π.Χ., περιλαμβάνει έναν αττικό ναΐσκο με τα αγάλματα οικογένειας μετοίκων από τον Εύξεινο πόντο, στημένο πάνω σε πόδιο που έφερε μικρή ζωφόρο με παράσταση Αμαζονομαχίας. Το μνημείο αυτό αποτελεί μια πολύ απλουστευμένη εκδοχή του *Μανσωλείου της Αλικαρνασσού*. Τμήμα μιας παρόμοιας ζωφόρου με Αμαζονομαχία στην Αθήνα (ΕΑΜ) υποδηλώνει την ύπαρξη και άλλων παρόμοιων ταφικών μνημείων την ίδια περίοδο,³⁸ ο γλυπτός διάκοσμος των οποίων θα προερχόταν ίσως από τα εργαστήρια μεγάλων δημιουργών.

Την ποιότητα των αττικών επιτύμβιων μνημείων του ύστερου 4ου αιώνα φανερώνει και το εξαιρετικής τέχνης επιτύμβιο ανάγλυφο με τον χω-



ρίς αναβάτη ασιατικό ίππο που φέρει το πολυτελές εφίπιο από δέρμα πάνθηρα, τον Αφρικανό ιπποκόμο και τα όπλα του νεκρού στο ΕΑΜ. Αυτό συνδέεται με την εικονογραφία των ανατολικών μνημείων και έχει υποτεθεί ότι ίσως κοσμούσε τον τάφο του Αθηναίου στρατηγού Φωκίωνα που διατηρούσε σχέσεις με τους Μακεδόνες, λίγο πριν από την απαγόρευση των πολυτελών ταφικών μνημείων στην Αθήνα από τον Δημήτριο Φαληρέα το 317/16 π.Χ.³⁹



Το αριστοτεχνικό άλογο στο παραπάνω μνημείο που απεικονίζεται σε δραματική ανησυχία χωρίς τον νεκρό αναβάτη του, φέρνει τη συζήτηση στο αναθηματικό σύνταγμα με κολοσσικές μορφές, που απέδιδε ένα *κυνήγι του Μ. Αλεξάνδρου* στο ιερό του Απόλλωνος στους Δελφούς, όπου ο στρατηγός του Κρατερός απεικονίζεται να σώζει τον στρατηλάτη από επίθεση λιονταριού. Αυτό ανατέθηκε από τον Κρατερό, ενώ μετά από τον θάνατό του η κατασκευή του ολοκληρώθηκε από την οικογένειά του. Με αυτό το ανάθημα ο Κρατερός επιδίωκε να θεμελιώσει την αξιωσή του για τη διαδοχή του Αλεξάνδρου πριν βέβαια από τον πρόωρο θάνατό του το 321 π.Χ. Στο σύνταγμα εργάστηκαν ο Λύσιππος και ο Λεωχάρης (Πλούταρχος, *Βίος Αλεξάνδρου* 40.4-5).⁴⁰ Τέλος, ένα εξαιρετικό ταφικό μνημείο με ανάγλυφες ζωφόρους στο επίμηκες πόδιο και ιωνική στοά από πάνω που έφερε αγαλματικά συντάγματα που παρίσταναν αναχώρηση πολεμιστή, σκηνή μάχης και σκηνή κυνηγιού, σωζόμενα όλα σε θραύσματα, ήλθε στο φως στην *Πύδνα της Πιερίας* τα τελευταία χρόνια. Το σύνθετο *ταφικό μνημείο* αναδεικνύει τη συνέχεια της αττικής παράδοσης, αλλά και την ανανέωσή της μετά από τον θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου το 323 π.Χ., στην αυγή της Ελληνιστικής εποχής στον χώρο της Μακεδονίας, για εταίρους που κέρδισαν ιδιαίτερα πλούτη από τη συμμετοχή τους στην εκστρατεία του στην Ανατολή.⁴¹

Επιστρέφοντας, ωστόσο, στα αττικά επιτύμβια μνημεία του β' ημίσεος του 4ου αιώνα φαίνεται ότι όχι μόνον άσκησαν επίδραση σε σύγχρονά τους ανάλογα μνημεία της Μακεδονίας, αλλά εμφανίζουν σχέσεις και με άλλες κατηγορίες γλυπτών. Συγγένεια ως προς την εικονογραφία και το ήθος με γυναικείες μορφές στα αττικά επιτύμβια μνημεία βρίσκουμε ήδη λίγο πριν από τα μέσα του 4ου αιώνα στις θρηνωδούς γυναίκες που απεικονίζονται στη *μαρμάρινη σαρκοφάγο από τη Σιδώνα* στο Μουσείο Κωνσταντινουπόλεως, σύγκριση που πιστοποιεί την ακτινοβολία της αθηναϊκής τέχνης μέχρι τη Φοινίκη.⁴² Τέλος, η *μαρμάρινη Δήμητρα* από το ιερό της θεάς στην Κνίδα, σήμερα φυλασσόμενη στο Βρετανικό Μουσείο (εικ. 18), είχε παλιότερα συνδεθεί με τον Λεωχάρη. Σε κάθε πε-

18. Δήμητρα Κνίδου.

Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο (αριθ. ευρ. 1300).

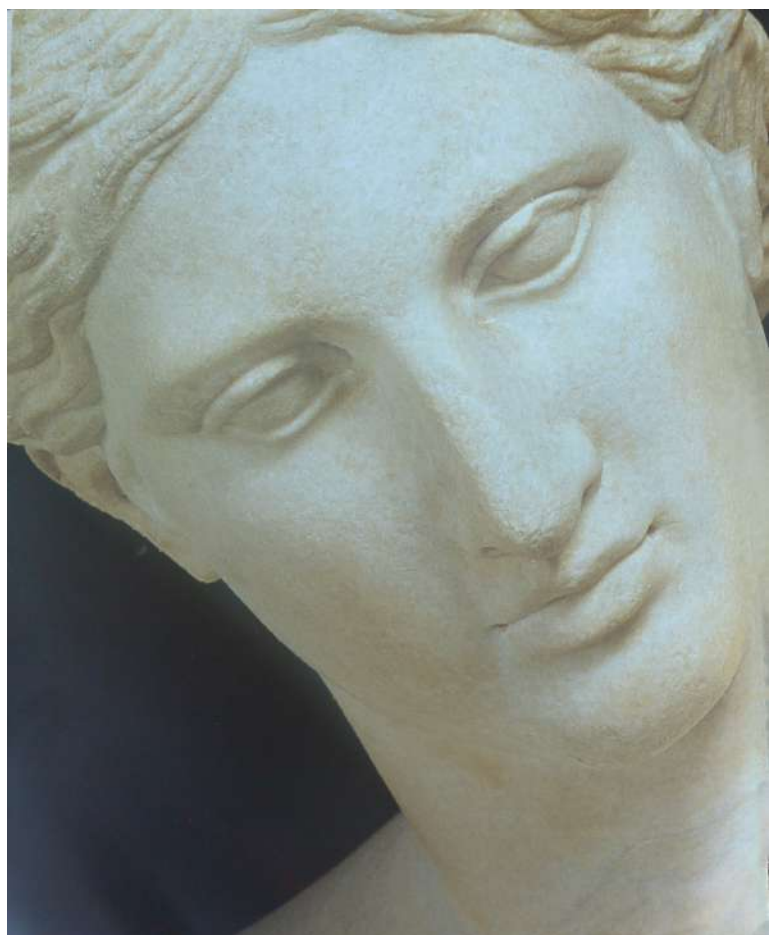


19. Άρτεμις τύπου Gabii.

Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου (αριθ. ευρ. Μα 529).

ρίπτωση η κεφαλή της πλησιάζει στις κεφαλές γυναικών σε ορισμένες αττικές στήλες του γ' τετάρτου του 4ου αιώνα, όπως σε αυτήν της *Παμφίλης* στο γνωστό ανάγλυφο στον Κεραμεικό όπου παριστάνεται μαζί με την αδελφή της *Δημητρία*.⁴³ Η καθιστή θεά ντυμένη με χιτώνα και ιμάτιο που της καλύπτει το οπίσθιο τμήμα της κεφαλής και με λυτά εμπρός τα μακριά μαλλιά ως ένδειξη θρήνου, παρά τον όγκο της, παρουσιάζει κινητικότητα. Το αριστερό σκέλος της οπισθοχωρεί έντονα προς τα πίσω και ο αντίστοιχος μηρός ανεβαίνει ψηλότερα. Μάλιστα η κίνηση αυτή αντανakλάται στις διαγώνιες πτυχές της αναδίπλωσης του ιματίου της που ανεβαίνουν απότομα προς τον αντίστοιχο ώμο της. Συνεπώς, η Δήμητρα κάθεται ανήσυχα στο κάθισμά της, σαν να ετοιμάζεται να σηκωθεί. Η κεφαλή της θεάς στρέφεται επίσης ελαφρά προς τα αριστερά της και αυτό σημαίνει πιθανότατα ότι ανήκε σε σύνταγμα με την Κόρη της Περσεφόνη, που δεν διατηρήθηκε. Η απόδοση της στιγμιαίας κίνησης είναι μια κατάκτηση της γλυπτικής του 4ου αι. π.Χ. Η Δήμητρα εκφράζει με αυτόν τον τρόπο την αδημονία της για την επανένωσή της με την Κόρη, που αποδίδεται σε παρόμοια συντάγματα των δύο θεοτήτων. Οι θεοί στα αγάλματα της ύστερης Κλασικής περιόδου, όπως είδαμε και ανωτέρω, δεν είναι απόμακροι από τον κόσμο των θνητών, αλλά αντιδρούν και πράττουν σαν να ζουν ανάμεσα στους ανθρώπους.

Ο Πραξιτέλης από την άλλη υπήρξε γλύπτης λατρευτικών αγαλμάτων, όπως η προαναφερθείσα γυμνή *Αφροδίτη Εύπλοια* που στεγαζόταν στον κυκλικό ναό της στην Κνίδα, αλλά και το λατρευτικό άγαλμα της *Αρτέμιδος στο Βραυρώνιο της Ακροπόλεως* που αναφέρεται από τον Πausανία (1.23.7). Αυτό μπορεί να αναγνωρισθεί σήμερα στο ρωμαϊκό αντίγραφο της *Αρτέμιδος των Γαβίων* στο Λούβρο (εικ. 19), που παριστάνει τη θεά σε μια χαρακτηριστική για τον Πραξιτέλη αφηγηματική πράξη, να φορά ένα ιμάτιο πάνω από το χιτώνα της. Πρόκειται για μια αναφορά στα ενδύματα των Αθηναίων λεχώνων, που όταν πέθαιναν στη γέννα, οι συγγενείς τους τα ανέθεταν στην Αρτέμιδα της Βραυρώνας. Ιδίως η κεφαλή της *Αρτέμιδος των*




**20α-β. Σύγκριση προσώπου
Αρτέμιδος τύπου *Gabii* και Απόλλωνος Σαυροκτόνου.**

Γαβίων είναι συγγενής στιλιστικά με την κεφαλή του αποδιδόμενου στον Πραξιτέλη Απόλλωνος Σαυροκτόνου (εικ. 20α-β).⁴⁴ Αντίθετα, η κολοσσιακή ελληνιστικών χρόνων κεφαλή μιας νεαρής θεάς από ακρόλιθο άγαλμα στο Μουσείο Ακροπόλεως θα πρέπει να αποσυνδεθεί από το πρωτότυπο πραξιτελικό άγαλμα.⁴⁵ Άλλωστε, δεν διαθέτουμε σοβαρές ενδείξεις ότι ο Πραξιτέλης κατασκεύασε αγάλματα κολοσσιακής κλίμακας.

Ο Πραξιτέλης ήταν ο σπουδαιότερος εκπρόσωπος της αθηναϊκής γλυπτικής του 4ου αι. π.Χ. Το πρόβλημα των αποδόσεων πρωτότυπων, αλλά κυρίως σωζόμενων σε αντίγραφα γλυπτών από την περίοδο αυτή σε αυτόν και άλλους επώνυμους γλύ-

πτες είναι συχνά δαιδαλώδες, ιδίως όταν απουσιάζουν βásiμα στοιχεία. Οι μεγάλοι γλύπτες του 4ου αιώνα παρουσιάζουν ως ένα βαθμό σήμερα για μας μια διακριτή φυσιογνωμία. Ωστόσο, οι αλληλεπιδράσεις του έργου τους, αλλά και ο ανταγωνισμός μεταξύ τους ή και η κοινή σε μερικές περιπτώσεις μαθητεία τους, λ.χ. για τον Πραξιτέλη και τον Ευφράνορα, και τέλος η συνεργασία περισσότερων καλλιτεχνών στο ίδιο μνημείο, για παράδειγμα στο Μανσωλείο της Αλικαρνασσού, ή του Πραξιτέλους με τον Σκόπα, και του Λεωχάρη με τον Λύσιππο, δυσχεραίνουν την ανασύνθεση τις εικόνες τους στη σύγχρονη έρευνα. Είναι όμως απαραίτητο ότι όλοι συνέβαλαν με τις καινοτομίες

τους που αφορούν στη στάση και στήριξη των αγαλμάτων, στις αναλογίες, στη δραματική κάποιες φορές έκφραση συναισθημάτων στα πρόσωπα, ακόμη και πάθους με τα βαθιά λαξευμένα μάτια, και στην έμφαση στη ρεαλιστική απόδοση της ανατομίας και της υφής των ενδυμάτων στη δημιουργία ενός μελλοντικού δρόμου. Ιδίως η ενασχόλησή τους με το πορτρέτο, η υπηρεσία ορισμένων από αυτών σε βασιλικούς πάτρωνες, η εξερεύνηση του τρισδιάστατου χώρου στις αγαλματικές συνθέσεις τους, καθώς ο συνδυασμός των αγαλμάτων με το αρχιτεκτονικό περιβάλλον σηματοδοτούν τις εξελίξεις της Ελληνιστικής εποχής. 

Βιβλιογραφία

- Ajootian A. 1996, «Praxiteles», στο Palagia & Pollitt 1996, 91-129.
- Ajootian A. 2007, «Praxiteles and Fourth-Century Athenian Portraiture», στο P. Schultz & R. von den Hoff (επιμ.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2007, 13-33.
- Bartman E. 2002, «Eros's Flame. Images of Sexy Boys in Roman Ideal Sculpture», στο E. K. Gazda (επιμ.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity, Memoirs of the American Academy in Rome Supplementary Volume 1*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002, 249-271.
- Βλαχογιάννη Ε. 2012, «Τα γλυπτά. Θεοί και ήρωες μέσα από τη θάλασσα», στο Ν. Καλτσάς, Ε. Βλαχογιάννη & Π. Μπούγια (επιμ.), *Το ναυάγιο των Αντικυθήρων, το πλοίο, οι θησαυροί, ο μηχανισμός*, Εκδόσεις Καπόν, Αθήνα, 2012, 62-115.
- Calcani G. 1989, *Cavaliere di bronzo. La torma di Alessandro, opera di Lisippo*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1989.
- Corso A. 1988-1991, *Prassitele. Fonti epigrafiche e letterarie: vita e opere I-III. Xenia Quaderni 10*, De Luca, Roma, 1988-1991.
- Daehner J. 2008, «Die Statuentypen der Herkulanerinnen in römischer Zeit», στο J. Daehner (επιμ.), *Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden*, Hirmer Verlag, München, 2008, 101-127.
- DNO III K. Hallof & S. Kansteiner (επιμ.) 2014, *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen III*, De Gruyter, Berlin-New York.
- Δεσπίνης Γ. 2007, «Πραξιτέλης και Υιοί. Νέα Ευρήματα, νέες προσπάθειες προσέγγισης», στο Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 62-67.
- Dillon S. 2010, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- Edwards C.M. 1996, «Lysippos», στο Palagia & Pollitt 1996, 130-153.
- Fleischer R., 1983, *Die Klagefrauensarkophag aus Sidon, Istanbul Mitteilungen 34*, Tübingen.
- Herda A. 2013, «Greek and (our Views) on the Karians», στο A. Mouton, Rutherford & I. Yakubovich (επιμ.), *Luwian Identities. Culture, Language and Religion Between Anatolia and the Aegean*, Brill, Leiden-Boston, 2013, 421-506.
- Καλτσάς Ν. & Γ. Δεσπίνης (επιμ.) 2007, *Πραξιτέλης, Έκθεση, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 25 Ιουλίου -31 Οκτωβρίου 2007*, Εκδόσεις Καπόν, Αθήνα.
- Kansteiner S. 2020, «Lysipps Statuen des Herakles», *Archäologischer Anzeiger*, 2020, 121-137.
- Keesling C.M. 2017, *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- Λεβέντη Ι. 1993, «Τα αγάλματα του Ασκληπιού και της Υγείας στο ναό της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα», στο Ο. Palagia & W. Coulson (επιμ.), *Sculpture from Arcadia and Laconia. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14, 1992*, Oxbow Monograph 30, Oxford, 1993, 119-127.
- Λεβέντη Ι. 2013, «Ο Σκόπας και ο βωμός στο ιερό της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα», στο Ντ. Κατσωνοπούλου & Α. Stewart (επιμ.), *Ο Σκόπας και ο κόσμος του, Πρακτικά Γ' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου Αρχαιολογίας Πάρον και Κυκλάδων, Παροιικά Πάρον*, 11-14 Ιουνίου 2010, Ινστιτούτο Αρχαιολογίας Πάρον και Κυκλάδων, Αθήνα, 2013, 231-245.
- Leventi I. 2019, «The Great Masters of the Fourth Century», στο Ο. Palagia (επιμ.), *Handbook of Greek Sculpture*, De Gruyter, Berlin-New York, 2019, 360-394.
- Λεβέντη Ι. 2019, «Πραξιτέλους τέχνη», στο Η.Ρ. Goette & Ι. Leventi (επιμ.), *Αριστεία. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Παλαγγιά*, Internationale Archäologie, Studia honoraria Band 38, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf., 2019, 127-139.
- Martinez J.-L. 2007α, «Τα έργα που αποδίδονται στον Πραξιτέλη», στο Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 31-61.
- Martinez J.-L. 2007β, «Les Satyres de Praxitèle», στο Α. Pasquier & J.-L. Martinez (επιμ.), *Praxitèle, Paris, Musée du Louvre, 23 mars -18 juin 2007*, Musée du Louvre Éditions, Paris, 2007, 236-291.
- Moreno P. 1995, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Mostra, Palazzo dell'Esposizioni. Comune di Roma, Fabbri Editore, Milano.
- Μπέσιος Μ. 2020, «Το μνημείο της Πύδνας», στο Α. Δεληβορριάς, Ε. Βικέλα & Α. Ζαρκάδας (επιμ.), *Σπονδή. Αφιέρωμα στη μνήμη του Γιώργου Δεσπίνη, Τόμος Α', Μουσείο Μπενάκη, 12ο Παράρτημα*, Αθήνα, 2020, 367-377.

- Palagia O. & Pollitt J.J. (επιμ.) 1996, *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- Palagia O. 2003, «The Impact of Ares Macedon on Athenian Sculpture», στο O. Palagia & S.V. Tracy (επιμ.), *The Macedonians in Athens, 322-290 B.C. Proceedings of an International Conference Held at the University of Athens, May 24-26, 2001*, Oxbow Books, Oxford 2003, 140-151.
- Palagia O. 2005, «A New Interpretation of Menander's Image by Kephisodotos II and Timarchos», *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, S. III 5 T. 1, LXXXIII, 2005, 287-298.
- Palagia O. 2010, «Philip's Eurydice in the Philippeum at Olympia», στο E. Carney & D. Ogden (επιμ.), *Philip II and Alexander the Great: Father and Son, Lives and Afterlives*, Oxford University Press, Oxford, 2010, 33-41.
- Palagia O. 2017, «Euphranor», στο K. Seaman & P. Schultz (επιμ.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2017, 124-140.
- Πετράκος Β.Χ. 1999, *Ο δήμος του Ραμνούντος Ι. Σύνοψη των ανασκαφών και των ερευνών (1813-1998). Τοπογραφία*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 181, Αθήνα.
- Pollitt J.J. 1990, *The Art of Ancient Greece, Sources and Documents*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- Queyrel F. 2020, *La sculpture hellénistique 2. Royaumes et cités*, Hermann Éditeur, Paris.
- Rolley C. 1999, *La sculpture grecque 2. La periode classique*, Picard, Paris.
- Schultz P. 2003, «Kephisodotos the Younger», στο O. Palagia & S.V. Tracy (επιμ.), *The Macedonians in Athens, 322-229 B.C. Proceedings of an International Conference Held at the University of Athens, May 24-26, 2001*, Oxbow Books, Oxford, 2003, 186-193.
- Schultz P. 2007, «Leochares' Argead Portraits in the Philippeion», στο P. Schultz & R. von den Hoff (επιμ.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2007, 205-233.
- Σταϊνχάουερ Γ. 1998, *Τα μνημεία και το Αρχαιολογικό Μουσείο του Πειραιά*, Εκδόσεις Μ. Τουμπής, Α.Ε., Αθήνα.
- Στεφανίδου-Τιβεριού Θ. 2011, «Η πλαστική της Μακεδονίας», στο Δ. Β. Γραμμένος (επιμ.), *Στη Μακεδονία από τον 7ο αι. π.Χ. ως την Ύστερη Αρχαιότητα*, Ζήτρος, 2011, 661-672.
- Stewart A. 2012, «Hellenistic Freestanding Sculpture from the Athenian Agora, Part 1: Aphrodite», *Hesperia* 81, 267-342.
- Walter-Karydi E. 2015, *Die Athener und ihre Gräber (1000-300 v. Chr.)*, De Gruyter, Berlin-München-Boston.
- Waywell G.B. 1993, «The Ada, Zeus and Idrieus Relief from Tegea in the British Museum», στο O. Palagia & W. Coulson (επιμ.), *Sculpture from Arcadia and Laconia.*

Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14, 1992, Oxbow Monograph 30, Oxford, 1993, 79-86.

Σημειώσεις

1. Τις γραπτές πηγές για τον Πραξιτέλη συγκέντρωσε ο Α. Corso 1988-1991. Επίσης σχετικά με τη γραπτή παράδοση για τους άλλους γλύπτες του 4ου αι. βλ. *DNO III*.
2. Δεσπίνης 2007.
3. Βλ. για αυτούς, Leventi 2019, 361-362 (Βρύαξις), 366-370 (Λεωχάρης), 370-374 (Ευφράνορος).
4. Palagia 2017, 135 και σημ. 49, 8.13 (αντίγραφο στη Γλυπτοθήκη του Μονάχου).
5. Leventi 2019, 379-380, εικ. 13.12.
6. Edwards 1996, 149-152, εικ. 89-90.
7. Leventi 2019, 381 και σημ. 68.
8. Stewart 2012.
9. Leventi 2019, 381, εικ. 13.14-13.15 για τον τύπο της *Αφροδίτης Arles*.
10. Για τον *Απόλλωνα Σανροκτόνο* βλ. Λεβέντη 2019, 127-132, εικ. 1-2. Για τους *Ερωτες* του Πραξιτέλους, βλ. Martinez 2007α, 44-47, και για τους *Σατύρους* του, Martinez 2007β.
11. Για αυτά τα μεταγενέστερα έργα, βλ. Bartman 2002.
12. Moreno 1995, 140-147, αρ. 4.17.1-2· Moreno 1995, 278-280, αρ. 4.40.1-3 (Ζευς); 281-288, αρ. 4.41.1-10 (Ηρακλής)· Leventi 2019, 387 σημ. 93.
13. Για τον Λύσιππο βλ. προηγούμενη σημείωση. Για τον Βρύαξι, βλ. Leventi 2019, 361-362· Queyrel 2020, 223.
14. Martinez 2007α, 55 για την αβέβαιη σύνδεση του Πραξιτέλους με αρχιτεκτονικά γλυπτά. Για το Μανσωλείο της Αλικαρνασσού και τους Έλληνες γλύπτες που συμμετείχαν στον διάκοσμό του, βλ. Leventi 2019, 368-369.
15. Για τον Τιμόθεο, Leventi 2019, 362-365, εικ. 13.1-13.2.
16. Leventi 2019, σελ. 375.
17. Λεβέντη 1993 για την οικογένεια του Σκόπα· Λεβέντη 2013, 232-235, εικ. 1-4 για τη γυναικεία κεφαλή.
18. Λεβέντη 2013, 235-238.
19. Για τον Πύθεο και τον Σάτυρο, βλ. Waywell 1993, 83· Herda 2013, 453-455, 472 και σημ. 265.
20. Για τη ζωγραφική σταδιοδρομία του Ευφράνορα, βλ. Palagia 2017, 124-125.
21. Calcani 1989· Moreno 1995, 148-156 αρ. 4.18.1-4· Leventi 2019, 386-387 και σημ. 92.
22. Schultz 2007· Palagia 2010.
23. Palagia 2017, 124-125 και σημ. 6.
24. Leventi 2019, 361-362.
25. Για τις αντιμακεδονικές διαθέσεις του νεότερου Κηφισοδότη, Schultz 2003, ιδίως σελ. 192-193. Για τα μακεδονικά στοιχεία του πορτρέτου του Μενάνδρου, βλ. Palagia 2005, 291-293.
26. Ajootian 1996, 95-97· Ajootian 2007, 15-33.
27. Pollitt 1990, 89-90 (Δημήτριος), και 92-93 (Σιλανίων)· *DNO III*, αρ. 1800-1812 (Δημήτριος), αρ. 2069-2086. Για τα πορτρέτα των διάσημων ανδρών των κλασικών χρόνων, βλ. Keesling 2017. Για τα γυναικεία ιδιωτικά πορτρέτα του 4ου αι. και της Ελληνιστικής περιόδου, βλ. Dillon 2010.
28. Ajootian 1996, 95-97· Ajootian 2007, 14-15.
29. Για τη σχέση Πραξιτέλους και Ευφράνορα, και τη σχέση των έργων του δεύτερου με τη χρυσή εποχή του Περικλή, βλ. Palagia 2017, 131-138, εικ. 8.1-8.2 (*Απόλλων Πατρόος*) και 8.10 (*Αθηνά του Πειραιά*).
30. Leventi 2019, 385 εικ. 13.16, 13.17.

31. Daehner 2008.
32. Για τον Πόθο του Σκόπα, βλ. Leventi 2019, 376-377, εικ. 13.11.
33. Leventi 2019, 387-388, εικ. 13.19.
34. Leventi 2019, 389-388 εικ. 13.20· Kansteiner 2020, ιδίως σελ. 125-129, εικ. 1, με νεότερη κριτική της γλυπτικής παράδοσης του τύπου.
35. Kaltsas & Despinis 2007, 146-149, αρ. 39-41 (Δ. Δαμάσκος & Ρ. Προσκυνητοπούλου)· Leventi 2019, 385 και σημ. 83.
36. Για τον νέο των Αντικυθήρων, βλ. Βλαχογιάννη 2012, 62, 80-81, αρ. 23.
37. Για τον Λεωχάρη βλ. Leventi 2019, 367-368 σημ. 26-29, εικ. 13, 84. Για τα αττικά επιτύμβια μνημεία του 4ου αι. βλ. Walter-Karydi 2015, 233-330. Για τα σημαντικά ταφικά μνημεία του δήμου του Ραμνούνα, βλ. Πετρόκος 1999, 343-413, εικ. 250, 256, 261-263, 272, 288-289, 294-295.
38. Σταϊνχάουερ 1998, 83-84, εικ. 24-27· Walter-Karydi 2015, 361-366, εικ. 228, 230.
39. Palagia 2003, εικ. 1-4.
40. Leventi 2019, 369 και σημ. 35.
41. Μπέσιος 2020, εικ. 1-7.
42. Fleischer 1983, 64-65, πίν. 1-7, 18-43· Palagia 2003, 144 σημ. 19· Rolley 1999, 236-239, εικ. 237-238.
43. Για τη σταδιακή επίδραση της αττικής τέχνης στη Μακεδονία, βλ. Στεφανίδου-Τιβερίου 2011, 662-664· για τη Δήμητρα, βλ. Leventi 2019, 370, εικ. 36· για το επιτύμβιο ανάγλυφο, βλ. Walter-Karydi 2015, εικ. 163.
44. Λεβέντη 2019, 132 και σημ. 33.
45. Λεβέντη 2019, 132-136, εικ. 3-5.

Προέλευση εικονογράφησης

1. H.R. Goette. 2. Ο. Παλαγγιά. 3-5. H.R. Goette. 6. Ο. Palagia, *Euphranor, Monumenta Graeca et Romana* 3, Brill, Leiden, εικ. 34. 7. Jenkins, I., *Greek Architecture and its Sculpture*, The British Museum Press, London, 2006, εικ. 207. 8. Ο. Παλαγγιά. 9. Ι. Λεβέντη. 10. Ο. Παλαγγιά. 11-12. H.R. Goette. 13. Ο. Παλαγγιά. 14. Η. R. Goette. 15-16. Ο. Παλαγγιά. 17. Από Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, εικ. σ. 175. 18. Ο. Παλαγγιά. 19. H.R. Goette. 20α-β. A. Pasquier & J.-L. Martinez (επιμ.), *Praxitèle, Paris, Musée du Louvre, 23 mars-18 juin 2007*, Musée du Louvre Éditions, Paris, 2007, 128 και 129, αντίστοιχα.

ABSTRACT

Praxiteles and his Age

Praxiteles and the sculptural production of the Late Classical Period

Iphigeneia Leventi

Professor of Classical Archaeology,

Department of History, Archaeology and Social Anthropology, University of Thessaly, Greece

Themes in Archaeology 2021, 5(3): 291 - 314

The late Classical period, namely the 4th century BC is a thriving period for Greek sculpture. The mature Classical style of the 5th century BC is still influential during the first decades of the period, while its final decades are characterized by multiple changes signaling the transition to a new era. Great masters of the 4th century BC are active during this period. These are first and foremost Praxiteles and Lysippos, but also Leochares, Euphranor, Skopas, Bryaxis, as well as Kephisodotos and Timotheos, the elders. On the whole, the work of these great sculptors of the 4th century BC altered the orientation of Greek sculpture, bringing forth innovations that shaped its character during the Hellenistic times.

Key words: Mausoleum, original, copy, portrait statue (portrait), group of statues, cult statue, grave relief, tombstone