

ΑΡΧΑΪΚΗ  
ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΠΛΑΣΤΙΚΗ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΥΠΟ

HUMFRY PAYNE

ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ (1929-1936)

ΚΑΙ

GERARD MACKWORTH YOUNG

ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ (1936-1946)

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΜΑΡΙΑΣ Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ





ΑΡΧΑΪΚΗ  
ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΠΛΑΣΤΙΚΗ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ



ISSN 1106-7785  
ISBN: 960-7036-71-9

Μετάφραση από τη δεύτερη αναθεωρημένη αγγλική έκδοση τοῦ 1950

© Ἡ Ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, 10672 Ἀθήναι  
Fax: (01) 3644996



ΑΡΧΑΪΚΗ  
ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΠΛΑΣΤΙΚΗ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΥΠΟ

HUMFRY PAYNE

ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ (1929-1936)

ΚΑΙ

GERARD MACKWORTH YOUNG

ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ (1936-1946)

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΜΑΡΙΑΣ Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ





## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση	9
Σημειώματα στην πρώτη και τη δεύτερη έκδοση	13
Πρόλογος	15
Πίνακας βραχυγραφιών	19
Είσαγωγή:	
Πρώιμα αττικά	23
Οί Κόρες	36
Διάφορα	65
Παρατηρήσεις:	
I. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στίς αττικές καὶ τίς ἰωνικές Κόρες κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 6ου αἰώνα	77
II. Ἡ σχέση τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος μὲ τὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν στοὺς Δελφοὺς	85
Κατάλογος πινάκων καὶ Βιβλιογραφία	88
Ἀντιστοιχία ἀριθμῶν Μουσείου καὶ πινάκων	104
Συμπληρωματικὴ Βιβλιογραφία	105
Συμπληρωματικὰ	107
Πίνακες	113



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

**Α**πὸ τὴν ἐποχὴ πὺν πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ βιβλίον τοῦ *H. Payne* *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1930, ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὰ γλυπτὰ καὶ τὰ γενικότερα θέματα πὺν πραγματεύθηκε ὁ *Payne* αὐξήθηκε σημαντικὰ καὶ πολλὰ βιβλία καὶ ἄρθρα συνέβαλαν οὐσιαστικὰ στὴ γνώση μας γιὰ τὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη τῆς Ἀκροπόλεως, προπάντων ὁ μνημειώδης κατάλογος τῶν *H. Schrader*, *E. Langlotz* καὶ *W.H. Schuchhardt*, *Die Archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*, πὺν ἐκδόθηκε ἐλάχιστα χρόνια μετὰ τὸ βιβλίον τοῦ *Payne*.

Στὴ δεύτερη ἐκδοση τοῦ βιβλίου τοῦ *Payne*, τὸ 1950, ὁ *J. Beazley* ἐνημέρωσε τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα καὶ προσέθεσε σύντομες δικές του παρατηρήσεις. (Ἡ παρούσα ἐλληνικὴ ἐκδοση εἶναι μετάφραση τῆς δεύτερης αὐτῆς ἐκδοσης.)

Τριάντα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1981, ὁ *P.E. Arias* ἐξέδωσε τὸν *Payne* σὲ ἰταλικὴ μετάφραση. Σὲ ἓνα εἰδικὸ κεφάλαιο παρουσίασε μίᾱ περιληπτικὴ, ἀλλὰ πανοραμικὴ εἰκόνα τῆς ὅλης ἀρχαιολογικῆς ἔρευνας γιὰ τὴν ἀρχαϊκὴ γλυπτικὴ τῆς Ἀκροπόλεως ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ *H. Lechat* ὡς τὶς μέρες του, μὲ δικές του ἀξιόλογες κρίσεις, καὶ σὲ ἓνα ἄλλο κεφάλαιο ἐξέθεσε μὲ συντομία, στηριζόμενος στὶς ἐπιγραφές καὶ στὶς πηγές, τὸ ἔργο καὶ τὴν προσωπικότητα τῶν κυριότερων καλλιτεχνῶν πὺν εἶχαν ἐργαστεῖ γιὰ τὴν Ἀκρόπολη στὰ ἀρχαϊκὰ χρόνια.

Ἀλλὰ καὶ μετὰ τὸν *Arias* πολλοὶ ἀσχολήθηκαν μὲ τὰ ἀρχαϊκὰ μαρμάρινα γλυπτὰ τῆς Ἀκροπόλεως, ἀκόμη καὶ σὲ μελέτες πὺν εἶχαν ἄλλο κύριο θέμα, προσθέτοντας ἀρκετὰ στὴ γνώση μας ἢ καὶ τροποποιώντας ἀκόμη κάποιες ἀπὸ τὶς ἀπόψεις πὺν εἶχε ἄλλοτε ὑποστηρίξει ὁ *Payne*: ἡ *Schauenburg*, ἡ *Ridgway*, ὁ *Schefold*, ἡ *Κώστογλου-Δεσπίνη*, ἡ *Καρύδη-Walter*, ὁ *Stucky*, ὁ *Croissant*, ἡ *Guralnick*, ὁ *Hurwit*, ὁ *Viviers* καὶ ἄλλοι. Ὅταν τὸ βιβλίον αὐτὸ βρισκόταν ἤδη στὸ τυπογραφεῖο κυκλοφόρησε τὸ ἔργο τοῦ *Claude Rolley* *La sculpture Grecque 1: Des origines au milieu du Vème siecle av. J.-C.*, Παρίσι (ἐκδ. *Picard*, 1994), ὅπου συζητιοῦνται πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα πὺν ἀναφέρονται στὸ βιβλίον τοῦ *Payne* μὲ σαφήνεια καὶ ὀξυδέρκεια. Κατάλογος τῆς πρόσφατης αὐτῆς βιβλιογραφίας παρατίθεται μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἀγγλικοῦ κεμένου καὶ περιλαμβάνει ἐπίσης βιβλία καὶ ἄρθρα πὺν δὲν εἶχαν ἀναφερθεῖ ἀπὸ τὸν *Arias*.

Ἐντελῶς ἐπιλεκτικὰ ἀναφέρω καὶ μερικὲς ἀπὸ τὶς κυριότερες θέσεις καὶ ὑποθέσεις πὺν διατυπώθηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια, κάποιες ἀπὸ τὶς ὁποῖες «ἀποκλίνουν» ἀπὸ τὸν *Payne*.

Ἐτοὶ ὑποστηρίχθηκε ἀπὸ τὸν *Stähler*, διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν *Payne*, ὅτι ὄχι μόνον ὁ ναὸς τῶν Ἀλκμειωνιδῶν στοὺς Δελφοὺς εἶναι νεώτερος ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Λειψυδρίου, ὅπως ρητὰ μαρτυρεῖ ὁ Ἡρόδοτος, ἀλλὰ καὶ ὅτι ὁ ναὸς μὲ τὴ Γιγαντομαχίᾱ στὴν Ἀκρόπολη εἶναι ἀκόμα νεώτερος, πιθανότατα ἔγινε μετὰ τὴν κλεισθένεια μεταρρύθμιση καὶ τὴ νίκη τῶν Ἀθηναίων ἐπὶ τῶν Βοιωτῶν καὶ τῶν Χαλκιδέων. Ἐντελῶς ὁμως πρόσφατα ὁ *Croissant* ἀπέδειξε μὲ στέρεη στυλιστικὴ ἀνάλυση ὅτι ἡ Γιγαντομαχίᾱ τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι, ὅπως παλαιότερα πιστευόταν, ἔργο τοῦ 520 π.Χ., καὶ ἀπὸ τοὺς συλλογισμοὺς τοῦ *Stähler*, δέχεται μόνον ὅτι ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος (ἡ ὁποία ἀνήκει ὀριστικὰ στὴ βάση τοῦ γλύπτη Ἀντήνορος) ἔγινε περὶ τὸ 500 π.Χ. Ἐπίσης, ἡ *Ridgway* διατύπωσε τὴν ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ Ἀθηναῖ, ἡ ὁποία στὸ κεφάλι εἶχε κράνος μὲ ψηλὸ λόφο.



Καὶ τὸν κόσμον τῆς νησιωτικῆς καὶ ἀνατολικῆς ἰωνικῆς τέχνης γνωρίζουμε σήμερα πολὺν πιὸ καλὰ ἀπὸ ὅ,τι στὴν ἐποχὴ τοῦ Payne χάρις στὰ πολλὰ καινούρια εὐρήματα ἀπὸ νέες ἀνασκαφές πὺν ἔγιναν στὰ νησιά καὶ τὴ μικρασιατικὴ παραλία, καὶ σὲ κάποια, ἄγνωστα πρὶν, προσκτῆματα Μουσείων.

Τὸ νόημα πάντως τῶν Κορῶν ἐξακολουθεῖ νὰ μὴν βρίσκει ὁμόφωνους τοὺς μελετητές. Εἶναι γνωστὲς οἱ ἀπόψεις ὅτι ἦταν εἴτε ἀπλῶς παραστάσεις «καλῆς παιδός» (τῆς Schauenburg ἰδίως, στὴ δημοσίευση τῶν κορῶν τοῦ Ἡραίου τῆς Σάμου), εἴτε εἰδικότερα ἐργαστίνες ἢ ἀρρηφόροι ἢ μέλη γενικὰ τῆς ἀθηναϊκῆς ἀριστοκρατίας, ὁ Schneider μάλιστα ὑποστήριξε ὅτι τὸ ἰωνικὸ ροῦχο πὺν φοροῦν οἱ περισσότερες εἶναι τὸ γνωστὸ ἀπὸ τὴ λυρικὴ ποίηση πὺν φοροῦσαν οἱ γυναῖκες στὶς γιορτές. Ἡ Ridgway ὁμως, ἀνασκευάζοντας παλαιότερη γνώμη τῆς, θέλησε νὰ δείξει ὅτι ἡ φορεσιά τους εἶναι θεϊκὴ (συντασσόμενη μὲ τὴ γνώμη τῆς Schauenburg ὅτι ἡ φορεσιά τῶν Κορῶν μιμεῖται τὸ ροῦχο κάποιου διάσημου λατρευτικοῦ ἀγάλματος τῆς Μικρᾶς Ἀσίας) καὶ νομίζει ὅτι οἱ Κόρες παρίσταναν Νύμφες ἢ ἄλλες ἐλάσσονες θεότητες. Ἡ ὑπόθεση πάντως ὅτι ὁ τύπος τῆς ἀττικῆς Κόρης εἶδε τὸ φῶς στὴ μικρασιατικὴ ἀκτὴ εἶναι σήμερα πολὺ πιθανή.

Τὴ σημασία πὺν εἶχε γιὰ τὴν ἀττικὴ τέχνη ἡ ἰωνικὴ ἐξέταση συστηματικὰ, μὲ βάση τὰ πολυάριθμα πηλῖνα γυναικεῖα προσωπεῖα, ὁ Croissant, ὁ ὁποῖος ὑποστηρίζει ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ Ἀθήνα δέχτηκε ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ὅου αἰῶνα καὶ ἔπειτα πολλὰ κύματα ἰωνικῆς καλλιτεχνικῆς ἐπίδρασης ἀπὸ διάφορα κέντρα, ἓνα πρῶτο χιῶτικο, ὕστερα ἓνα φωκαϊκὸ καὶ ἐν συνεχείᾳ ἓνα κλαζομενικὸ καὶ ἓνα παριανό. Ποτὲ ὁμως τὰ κύματα αὐτά, ὑπογραμμίζει ὁ Croissant, δὲν ἀντικατέστησαν τὸν ἀττικὸ χαρακτήρα, ὅπως ἄλλωστε τὸ εἶχε δεῖ καὶ ὁ Payne, ἀλλὰ ἀφομοιώνονταν στὸ σῶμα τοῦ παλίου ἀττικοῦ στύλ. Παραπλήσια εἶναι καὶ ἡ θέση τοῦ Viviers σὲ μιὰ πρόσφατη μελέτη του, ὅπου ὑπογράμμισε τὴ μεγάλη ἐλευθερία πὺν ἔδειξε ἡ ἀττικὴ τέχνη κατὰ τὴν πρόσληψη τῶν ἰωνικῶν στοιχείων, ἀλλὰ καὶ μιὰ ἔλλειψη ὁμοιογένειας, μιὰ καλλιτεχνικὴ πολλαπλότητα, ὁφειλόμενη στὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση τῶν τοπικῶν ἀριστοκρατικῶν γενῶν πὺν παρήγγελλαν τὰ ἔργα.

Γιὰ τὴ γέννηση τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἰδιαίτερη σημασία ἔχει ἡ μελέτη τοῦ Hurwit γιὰ τὸ ἀγόρι τοῦ Κριτίου, πὺν στηρίχτηκε σὲ ἀρχαιακὴ ἔρευνα. Κατὰ τὸν Hurwit τὸ ἀγόρι τοῦ Κριτίου δὲν βρέθηκε στὸ «περσικὸ στρῶμα», ὅπως οὔτε καὶ τὸ κεφάλι του, πὺν εἶναι γνωστὸ ὅτι βρέθηκε χωριστὰ (πάντως συνανήκει, παρὰ τὶς ἀμφιβολίες πὺν εἶχε ἐκφράσει ὁ Payne), ἄρα τὸ ἔργο εἶναι κατ' αὐτὸν νεώτερο τοῦ 480. Ἔτσι, ἡ γέννηση τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ μετατίθεται ἀπὸ τὸν Hurwit στὰ χρόνια μετὰ τὴν ἀνακατάληψη τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τοὺς κατοίκους τῆς, τὸ σύμπλεγμα τῶν Τυραννοκτόνων θὰ ἦταν ἡ πρώτη του δημιουργία. Τὸ ἀγόρι τοῦ Κριτίου εἶναι πάντως ἔργο τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου, ἐνῶ τὸ Ξανθὸ ἀγόρι, πὺν ἐπίσης δὲν ἀνήκει στὸ περσικὸ στρῶμα, εἶναι λίγο νεώτερο ἔργο ἄλλου καλλιτέχνη.

Ὅσο πολὺτιμη πάντως καὶ ἂν εἶναι ἡ συμβολὴ τῆς νεώτερης καὶ τῆς πρόσφατης βιβλιογραφίας, τὸ ἔργο τοῦ Payne ἐξακολουθεῖ καὶ σήμερα νὰ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ γερὰ ἐπιστημονικὰ ἐγχειρίδια πὺν γράφηκαν ποτὲ γιὰ τὰ μαρμάρινα γλυπτὰ τῆς ἀρχαϊκῆς Ἀκροπόλεως. Μέσα στὶς λιγότερες ἀπὸ 100 σελίδες του πέτυχε ὁ Payne νὰ μᾶς δώσει τὴν περιεκτικότερη, στερεότερη καὶ καθαρότερη εἰκόνα τῆς ἐξέλιξης τῆς μαρμαρίνης πλαστικῆς στὴν ἀρχαϊκὴ Ἀκρόπολη –πὺν ἀντιστοιχεῖ στὴν οὐσία μὲ ἓνα μεγάλο καὶ καιρίας σημασίας μέρος τῆς ὅλης καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τῆς Ἀθήνας στοὺς ἀρχαῖκους χρόνους.

Ἡ ἀξία ὅμως τοῦ βιβλίου τοῦ *Payne* δὲν εἶναι μόνον ἐπιστημονική. Εἶναι καὶ ἓνα ἀξιοθαύμαστο ὅσο καὶ ἀξιαγάπητο λογοτεχνικὸ κείμενο. Ὁ λόγος ἔχει ὅλες τὶς ἀρετὲς ἐνὸς πραγματικὰ «κλασικοῦ» κειμένου, ἀρετὲς ποὺ ὀφείλονται σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸν βρετανικὸ οὐμανισμό, στὸν ὁποῖον ἀνατράφηκε ὁ *Payne*, ὅπως καὶ τόσοι ἄλλοι μεγάλοι Βρετανοὶ ἀρχαιολόγοι, ὅχι ὅμως λιγότερο στὴ σπάνια πνευματικὴ προσωπικότητά τοῦ ἴδιου τοῦ *Payne*, ποὺ ἀνθῆσε θανμαστὰ σὲ πολὺ μικρὴ ἡλικία –καὶ ἔσβησε, ἀλίμονο, ἐπίσης γρήγορα, μὲ τὸν ἀναπάντεχο θάνατό του! Πυκνὸς σὲ συλλογισμοὺς καὶ παρατηρήσεις, γερὸς σὲ δομὴ, ἀπλός, νηφάλιος, σεμνὸς καὶ βαθυστόχαστος, κι ἀκόμα κάποιον κάποιον διανοημένος μὲ κεφάτες παρατηρήσεις, ποὺ συχνὰ μάλιστα ἀπευθύνονται στὸν ἀναγνώστη του, σχεδὸν σὰν γιὰ νὰ τοῦ ἐπιστήσουν τὴν προσοχή σὲ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ σημεῖο. Ὁ συγγραφέας τὸν παίρνει κυριολεκτικὰ ἀπὸ τὸ χέρι καὶ τὸν ὁδηγεῖ μέσα ἀπὸ τοὺς μαγευτικοὺς κήπους τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης τῆς ἀθηναϊκῆς Ἀκροπόλεως, ἐνῶ τὴν ἴδια στιγμή τοῦ μεταδίδει καὶ τὴ θέρη τῆς δικῆς του προσωπικῆς γοητείας.

Σ' αὐτὲς τὶς σπάνιες ἀρετὲς τοῦ κειμένου τοῦ *Payne* ἀποβλέποντας ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, τὸ διπλό του χάρισμα νὰ εἶναι καὶ βασικὸ ἐπιστημονικὸ ἐγχειρίδιο, ἀλλὰ καὶ μνημεῖο τοῦ λόγου ἐπίσης, ἀποφάσισε τὴν ἔκδοσή του σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση, τὴν ὁποία μοῦ ἔκανε τὴν ξεχωριστὴ τιμὴ νὰ μοῦ ἀναθέσει. Εἶναι λοιπὸν βαθιὰ ἡ ὑποχρέωσή μου στὸν Πρόεδρο τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας κ. Γ. Δοντᾶ καὶ στὸν Γενικὸ Γραμματέα της κ. Β. Πετράκο, ποὺ μὲ θεώρησαν ἄξια νὰ ἀναλάβω τὸ βάρος μιᾶς τόσο μεγάλης εὐθύνης. Τοὺς εἶμαι ὅμως καὶ γιὰ ἓναν ἄλλο λόγο ἐπίσης ὑποχρεωμένη. Ὅτι μοῦ ἔδωσαν ἔτσι τὴν εὐκαιρία νὰ ἀναβαπτισθῶ σὲ ἓναν κόσμον ποὺ μὲ συντρόφεψε σὲ ἓνα μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς μου, ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἐδῶ καὶ 40 περίπου χρόνια ὁ ἀλγισμὸντος Γ. Μηλιάδης μοῦ ἔδωσε τὴν ἐντολὴ –δῶρο ἀνείπωτης χαρᾶς– νὰ τὸν φέρω καὶ πάλι στὸ φῶς ἀπὸ τὰ σκοτεινὰ καταφύγια ὅπου ἦταν κρυμμένος στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου καὶ τῆς κατοχῆς, νὰ τὸν καταγράψω, νὰ τὸν κατατάξω καὶ πάλι, καὶ νὰ βοηθήσω στὴν ἔκθεσή του στὸ Μουσεῖο ποὺ ξανακτιζόταν καὶ διευρυννόταν τότε στὸ βράχο τῆς Ἀκροπόλεως. Μεγάλες χάριτες ὀφείλω ἐπίσης στὴ Βρετανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Σχολὴ Ἀθηνῶν διότι μοῦ δήλωσε ὅτι δὲν ἔχει ἀντιρρήσεις γιὰ τὴ δημοσίευση τῆς ἑλληνικῆς μετάφρασης τοῦ βιβλίου τοῦ *H. Payne* ἀπὸ τὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, ἀφοῦ μάλιστα ἡ ἀρχικὴ ἔκδοση εἶχε γίνε ἀπὸ τὸ *Cresset Press*, ἓναν ἐκδοτικὸ οἶκο ποὺ ἔχει κλείσει πρὸ πολλοῦ. Ἡ Βρετανικὴ Σχολή, καὶ ἰδιαίτερα ἡ ἐπικεφαλὴ τοῦ φωτογραφικοῦ ἀρχείου κυρία *Margaret Cogzell*, καθὼς καὶ ἡ γραμματέας κυρία Ἑλένη Εὐθυμιάδου, κατέβαλαν ἐπίπονες καὶ φιλότιμες προσπάθειες γιὰ νὰ συγκεντρώσουν τὰ ἀρνητικὰ τῶν φωτογραφιῶν τοῦ βιβλίου ποὺ εἶχαν δευνοπαθήσει κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ τελευταίου πολέμου, παρ' ὅλη ὅμως τὴν προσπάθειά τους –γιὰ τὴν ὁποία ἰδιαίτερα εὐχαριστῶ καὶ τὶς δύο– δὲν κατέστη δυστυχῶς δυνατὴ ἡ συγκέντρωση παρὰ μέρους μόνον τοῦ ὅλου ἀριθμοῦ τους. Ἔτσι κυριάρχησε γιὰ ἓνα διάστημα ἡ σκέψη μιᾶς ἐκ νέου φωτογράφησης τῶν ἔργων. Τοῦτο ὅμως θὰ ἀπαιτοῦσε τεράστιες δαπάνες καὶ πολὺν χρόνον, καὶ ἡ σκέψη ἐγκαταλείφθηκε.

Μιὰ μεικτὴ λύση τοῦ προβλήματος τῶν φωτογραφιῶν μὲ χρῆση τῶν ἐξαίρετης ποιότητος φωτογραφιῶν ποὺ ἔθεσε στὴ διάθεσή μου ὁ φίλος Σπ. Μελετζῆς καὶ τῶν διαθέσιμων ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τῆς Βρετανικῆς Σχολῆς, ἐγκαταλείφθηκε καὶ αὐτή, διότι καὶ πάλι τὰ κενὰ ποὺ ἔμεναν ἦταν πολλὰ καὶ ἀπαιτοῦσαν ἐκ νέου φωτογράφιση πολλῶν ἔργων.

Ἔτσι, μπροστὰ στὸν κίνδυνον τοῦ ναυαγίου τῆς ἔκδοσης, ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία στράφηκε σὲ μιὰ ἄλλη λύση, τὴν ὁποία προσφέρουν σήμερον οἱ δυνατότητες τῶν σύγ-



χρονων μηχανημάτων τῶν ἐκδοτικῶν οἴκων, διότι μὲ αὐτὰ ἐξασφαλίζεται ἡ σχεδὸν ἀπόλυτα πιστὴ ἀναπαραγωγὴ φωτογραφιῶν ἀπὸ παλιᾶς ἐκδόσεις σὲ καινούριες. Τὰ μηχανήματα τῆς ΑΛΦΑ ΑΛΦΑ Γραφικὰ Τέχνη Αἰφοὶ Ἀθανασιάδῃ Α.Ε., ἡ ὁποία ἀνέλαβε καὶ τὴν ἐκτύπωση τοῦ ὅλου ἔργου, μπόρεσαν νὰ δώσουν τὴν εἰκόνα τῶν μαρμαρίνων ἀρχαϊκῶν γλυπτῶν τῆς Ἀκροπόλεως ἔτσι περίπου ὅπως τὴν ἔδινε ἡ ἀρχικὴ ἔκδοση τοῦ H. Payne.

Ἀθήνα, 1996

Μαρία Σ. Μπούσκαρη

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ

Ὁ Humfry Payne πρόλαβε νὰ διορθώσει τὰ τελικὰ δοκίμια τοῦ βιβλίου αὐτοῦ λίγες ἑβδομάδες προτοῦ πεθάνει. Σὰν ἔργο πρωτότυπης ἔρευνας καὶ αἰσθητικῆς κριτικῆς ἡ Εἰσαγωγή του μιλάει ἀπὸ μόνη της. Ἐδῶ ὥστόσο ὑπάρχει ἓνα θέμα πὺν θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναφέρουμε. Ἐνῶ δούλευε τὸ βιβλίο του ὁ Payne ἔκανε διάφορες σημαντικὲς ἀνακαλύψεις καὶ ταυτίσεις, καί, κατὰ τὴν περιγραφή τους, φαίνεται ὅτι ἐπίτηδες ἀποσιωποῦσε ἢ μείωνε τὴν ἀξία τῶν δικῶν του ἐπιτευγμάτων. Ἐνα παράδειγμα εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι τὸ κομμάτι 269 ἀνῆκε στὴν «Ἀφροδίτη τῆς Μασσαλίας» (σελ. 37). Ἡ ταύτιση αὐτὴ ἔγινε χωρὶς ποτὲ νὰ ἔχει δεῖ τὴν «Ἀφροδίτη» καὶ προτοῦ ἀκόμη ἀποκτήσει ἐκμαγεῖο της. Μιὰ ἄλλη περίπτωση ἔχει σχέση μὲ τὸ κεφάλι Rampin. Περιέλαβε, ὕστερα ἀπὸ ἐπίμονη προτροπὴ, τὴ φράση ἐκείνη τῆς σελίδας 28 πὺν φανερῶνει ὅτι αὐτὸς ἦταν πὺν ταίριαξε ἓνα ἐκμαγεῖο τοῦ κεφαλιοῦ μὲ τὸν ἱππέα 590, ἀλλὰ ἀπέκρυψε ὅσο μποροῦσε περισσότερο τὸ γεγονὸς ὅτι εἶχε ἐπίσης ἀναγνωρίσει τὰ κομμάτια τοῦ ἀλόγου (σελ. 31). Ἐνα τρίτο παράδειγμα εἶναι ὁ δυσερμηνευτὸς κορμὸς πὺν ἀπέδειξε ὅτι εἶναι Περσεὺς καὶ ὄχι Γοργώ (σελ. 33). Ἄλλα παραδείγματα εἶναι τὰ κομμάτια 136 καὶ 453 (σελ. 51) καὶ ὁ κορμὸς τῆς Κόρης 627 (σελ. 83), ἀπὸ τὰ ὁποῖα κανένα δὲν εἶχε ἐπισύρει παλαιότερα τὴν προσοχή. Ἄν εἶχε ζήσει δὲν θὰ ὑπῆρχε λόγος νὰ ὑπογραμμιστοῦν τὰ παραπάνω. Θὰ ἔχουν, ὅπως εἶναι φυσικό, τὴν ἀναγνώριση πὺν τοὺς πρέπει ἀπὸ τὸν ἀρχαιολογικὸ κόσμο. Ὡστόσο, δὲν θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ἀναγνωριστῇ τόσο εὐκόλα ἢ ἀξία τους ἀπὸ τοὺς εὐρύτερους ἐκείνους κύκλους στοὺς ὁποῖους ἀπευθύνεται ἐπίσης ἐτοῦτο τὸ βιβλίο.

G.M.Y. 1936

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

Μιὰ βόμβα ἡ ὁποία κατέστρεψε τὰ ἀπομένοντα ἀπώλητα ἀντίτυπα τῆς πρώτης ἐκδόσης ἐπέσπευσε τὴν ἀνατύπωση ἐτοῦτο τοῦ βιβλίου. Μιὰ ἄλλη βόμβα κατέστρεψε τὸ κτίριο ὅπου ἦταν ἀποθηκευμένα τὰ ἀρνητικά. Εὐτυχῶς διασώθηκαν τὰ κλισέ.

Θερμὲς εὐχαριστίες ὀφείλονται σὸν Sir John Beazley ἐπειδὴ ἀνέλαβε μὲ δική του πρωτοβουλία τὴν ἐνημέρωση τῆς βιβλιογραφίας, ἡ ὁποία καὶ στὴν πρώτη της μορφὴ ὀφείλε πολλὰ στὴ δική του συμβολὴ καὶ βοήθεια.

Διορθώθηκαν μερικὰ μικρὰ τυπογραφικὰ λάθη καὶ προστέθηκαν παραπομπὲς σὸ κείμενο τοῦ Payne σὸν συγκριτικὸ πῖνακα ἀριθμῶν Μουσείου καὶ πινάκων.

G.M.Y. 1950



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

### I

**Ε**νας περιγραφικός κατάλογος τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκροπόλεως, ἔργο τῶν σπουδαστῶν τῆς Ἀγγλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Σχολῆς τῶν Ἀθηνῶν, δημοσιεύθηκε πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια —ὁ πρῶτος τόμος τοῦ 1912, ὁ δεῦτερος τὸ 1921. Ὁ πρῶτος ἦταν ἔργο τοῦ μακαρίτη Guy Dickins καὶ πραγματευόταν τὴν ἀρχαῖκὴ γλυπτικὴ καὶ ἐτοῦτος ὁ φωτογραφικὸς κατάλογος συμπληρώνει τὸν τόμο. Ἡ ἔκδοσις ἑνὸς τόμου φωτογραφιῶν ποὺ θὰ συνόδευε τὸν περιγραφικὸν κατάλογο εἶναι πιθανὸν ὅτι ὑπῆρξε μέρος τοῦ ἀρχικοῦ σχεδίου, διότι ὁ περιγραφικὸς κατάλογος περιέχει φωτογραφίες ποὺ μόνος τους προορισμὸς εἶναι νὰ ἀνακαλοῦν στὸ νοῦ τοῦ ἀναγνώστη τὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο μὲ τὸ ὁποῖο ἀσχολεῖται κάθε φορὰ ὁ συγγραφέας. Ἐμεῖς περιοριστήκαμε στὴν ἀρχαῖκὴ μαρμαρίνη γλυπτικὴ καὶ παραλείψαμε τὰ πῶρινα ἔργα ποὺ περιέχονται στὸν κατάλογο τοῦ Dickins. Ὁ λόγος εἶναι ὅτι αὐτὰ εἶναι κιόλας θαυμάσια δημοσιευμένα καὶ ἀκόμα ὅτι εἶναι ὅλα ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα ποὺ δὲν θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ἀπεικονιστοῦν ἱκανοποιητικὰ χωρὶς τὸ πλαίσιό τους, καὶ αὐτὸ βέβαια θὰ ἐπεξέτεινε σημαντικὰ τὸ σκοπὸ τοῦ ἔργου μας.

Κατὰ τὴ λήψη τῶν φωτογραφιῶν προσπαθήσαμε ὅσο τὸ δυνατόν νὰ ἀκολουθήσουμε κάποιες ἀρχές. Πρῶτον νὰ ρίχνουμε τὸ κύριον φῶς σὲ κάθε ἀντικείμενο ἀπὸ ἓνα σημεῖο πάνω ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο καὶ μπροστά του. Σχεδὸν ὅλα τὰ πλαστικὰ ἔργα θὰ πρέπει νὰ φωτίζονται ἀπὸ πάνω. Καὶ αὐτὸ ἰσχύει βέβαια καὶ γιὰ τὴν ἀρχαῖκὴ γλυπτικὴ τῆς Ἀκροπόλεως ἐπειδὴ βρισκόταν στὸ ὑπαίθρο. Φυσικὰ ὁ φωτισμὸς τοῦ ὑπαίθρου χώρου ποικίλλει, ἀλλὰ ἂν εἶναι νὰ διαλέξει κανεὶς κάποιον ἀπὸ αὐτούς, αὐτὸς ποὺ μόλις περιγράψαμε εἶναι σαφῶς ὁ πιὸ σημαντικὸς. Τὸ πόσο εὐκόλα ἓνας ὀριζόντιος φωτισμὸς μπορεῖ νὰ στερήσει ἓνα ἄγαλμα ἀπὸ τὴν ἀληθινὴν του ἐντύπωση μπορεῖ νὰ τὸ ἀντιληφθεῖ ὁποιοσδήποτε συγκρίνει τὸν πίν. 32 μὲ αὐτὸ ποὺ θὰ δεῖ στὸ Μουσεῖο.

Βοηθητικὸς φωτισμὸς χρειάζεται συνήθως κανεὶς γιὰ ἄλλες ὀψεις τοῦ ἀντικειμένου, ἀλλὰ ὁ δυνατός φωτισμὸς ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἀντίθετα σημεῖα (μολονότι συχνὰ εἶναι κατ' ἄλλον τρόπο ἀποτελεσματικὸς) καταστρέφει γενικὰ τὸν πλαστικὸν χαρακτήρα. Ὅλοι μας γνωρίζουμε ὅτι ρίχνοντας φωτισμοὺς ἀπὸ ἀντίθετες πλευρὰς σὲ μιὰ σφαῖρα ἢ ἓναν κύβον τοὺς μεταβάλλουμε σὲ ἐπίπεδα. Καταβάλαμε μεγάλη προσπάθεια γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἀποκτήσουμε φωτογραφίες τῶν ὀψεων καὶ τῶν προφίλ. Ὅλες οἱ ὀψεις τῶν περιόπτων ἔργων εἶναι θεωρητικὰ ἀξιόλογες, αὐτὲς ὅμως οἱ ὀψεις εἶναι κυριολεκτικὰ οὐσιώδεις. Σχεδὸν ὅλες οἱ φωτογραφίες ἔγιναν μὲ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας, περίπου εἴκοσι ἔγιναν μὲ τεχνητὸ φῶς. Μεγάλῃ εἶναι ἡ ὑποχρέωσις ποὺ ἔχουμε στὸν κύριον Émile Séraf (Ἀθήνα), ποὺ μᾶς βοήθησε σ' αὐτὲς τὶς τελευταῖες καθὼς καὶ στὴν Ἡλεκτρικὴ Ἑταιρεία ποὺ μᾶς ἔδωσε τὸ ἀπαραίτητο ρεῦμα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰδικὴν περίπτωσιν τοῦ πίνακα 11α, ὅπου ἀποδίδεται μιὰ σύνθετη φωτογραφία καὶ τοὺς πίνακες 40 καὶ 41,1 ὅπου μιὰ σιδερένια βέργα πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι ἀφαιρέθηκε, καὶ σὲ μερικοὺς ἄλλους πίνακες ὅπου μικρὰ μέρη τοῦ φόντου ποὺ δὲν ἀκουμποῦν στὸ ἀντικείμενον δουλεύτηκαν ἔτσι ποὺ νὰ ἐναρμονίζονται μὲ τὸ ὑπόλοιπον, καμιά ἀπὸ τὶς φωτογραφίες μας δὲν δέχτηκε ρετουσάρισμα. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς φωτογραφίες, συμπεριλαμβανομένων καὶ ὅλων τῶν ὀψεων τῶν κεφαλιῶν, ἐλήφθησαν μὲ μηχανὴν 13 x 18 καὶ μὲ ὁμόκεντρο φακὸν Ross τῶν 8,5 Ἴντσων. Γιὰ τὰ μεγάλα ἀγάλματα χρησιμοποίησαμε γενικὰ

μηχανή τῶν 24 x 18 μέ φακὸ Voigtländer τῶν 21 ἑκατ. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ πίνακα 126 καὶ ἡ πίσω ὄψη τοῦ πάνθηρα πίν. 13 ἔγιναν μὲ μηχανή Rolleiflex 6 x 5,5 ἑκατ.

Δὲν ἀπασχοληθήκαμε μὲ δύο πλευρὲς τοῦ θέματος, ποὺ θὰ περίμενε ἴσως κανεὶς νὰ λάβουμε ὑπόψη μας: τὶς τεχνικὲς μεθόδους τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τὴ χρήση τοῦ χρώματος. Οἱ φωτογραφίες ποὺ παίρνονται γιὰ νὰ δείξουν τεχνικὲς διαδικασίες – ἴχνη τῶν διαφορῶν εἰδῶν τῆς σμίλης, λειαντικῶν μέσων καὶ τῶν παρομοίων – ἀνήκουν σὲ μιὰ εἰδικὴ κατηγορία καὶ ἂν εἶχαμε ἐπιχειρήσει νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ τὸ θέμα αὐτὸ ὅπως θὰ ἔπρεπε, τὸ βιβλίο θὰ ξεπερνοῦσε τὶς σωστὲς του διαστάσεις. Ἡ ἀπασχόληση μὲ τὸ χρῶμα παρουσίαζε τὴν ἴδια δυσκολία καὶ θὰ ἀπαιτοῦσε μεγάλο ἀριθμὸ φωτογραφιῶν τῶν λεπτομερειῶν, ἐκτὸς ἀπὸ σχέδια καὶ ἀπὸ ἔγχρωμους πίνακες.

Ἡ τελικὴ δημοσίευση τῶν γλυπτῶν τῆς Ἀκροπόλεως ἀπὸ τὸν καθηγητὴ κ. Hans Schrader ἐτοιμάζεται ἐδῶ καὶ πολὺ καιρό. Τὸ τί ὀφείλει κιόλας ἡ ἐπιστὴμη στὴν ἀπαράμιλλη γνώση του γιὰ τὸ θέμα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι γνωστὸ σὲ ὅλους ὅσοι ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν πρώιμη ἐλληνικὴ τέχνη. Καὶ ὅσοι εἶναι οἰκεῖοι μὲ τὰ δύο παλιότερα βιβλία του θὰ ἀντιληφθοῦν πόσα ὀφείλει τούτῃ ἡ ἐργασία μου σ' ἐκεῖνα. Ὁ κ. Schrader μᾶς ἐπέτρεψε εὐγενῶς νὰ ἀπεικονίσουμε ἐδῶ δύο φωτογραφίες τῆς συλλογῆς του (πίν. 45,2 καὶ 47,2) γιὰ νὰ δείξουμε ὅψεις ποὺ δὲν εἶναι πιά προσιτές. Εὐχαριστοῦμε τὸν κ. Jullian, Διευθυντὴ τοῦ Μουσείου τῆς Λυόν, γιὰ τὴν ἄδεια φωτογράφησης τῆς «Ἀφροδίτης» (πίν. 24). Τὴν ιδέα τῆς συγγραφῆς ἐνὸς ὁμοίου βιβλίου εἶχε ὁ καθηγητὴς κ. Bernard Ashmole, ὁ ὁποῖος ὅμως εὐγενῶς ἀποσύρθηκε ὅταν παρουσιάστηκε ἡ εὐκαιρία νὰ ἀναλάβουμε ἐμεῖς τὸ ἔργο.

Θέλουμε τέλος νὰ ἐκφράσουμε τὶς θερμὲς μας εὐχαριστίες στοὺς ἀρχαιολόγους τῆς Ἑλληνικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, καὶ ιδίως στὸν καθηγητὴ κ. Οἰκονόμο, τοῦ ὁποῖου ἡ καλοσύνη διευκόλυνε σημαντικὰ τὸ ἔργο μας.

H.P.  
G.M.Y.

## II

Ὁ περιγραφικὸς κατάλογος τοῦ Dickins ἀρχίζει μὲ τὸ ἱστορικὸ τῆς ἀνεύρεσης τῶν ἀρχαῖων γλυπτῶν τῆς Ἀκροπόλεως, τῶν θεμάτων τους καὶ τῆς χρονολογίας τους. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν ἓνας τέτοιος τόμος πινάκων θὰ μπορούσε νὰ ἐκδοθεῖ καὶ χωρὶς συνοδευτικὸ κείμενο. Ἐχῶ πάντως τὴ γνώμη ὅτι εἶναι ἀναγκαία μιὰ καινούρια σύντομη ἀγγλικὴ ἔκθεση τῆς ἀττικῆς μαρμαρίνης γλυπτικῆς τῶν ἀρχαῖων χρόνων, ὅχι γιὰ νὰ ἀντικαταστήσει τὴν εἰσαγωγὴ καὶ τὰ σχόλια τοῦ Dickins, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὰ συμπληρώσει καὶ νὰ παρουσιάσει καὶ μιὰ ἄλλη ἐρμηνεία γιὰ κάποιες ἀπὸ τὶς πλευρὲς τοῦ θέματος. Στὶς ἐπόμενες σελίδες μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς ὅτι διαφέρω ἀπὸ τὸν Dickins ὡς πρὸς ὀρισμένα σημαντικὰ ζητήματα, καὶ ὅτι ἀσκῶ κριτικὴ ἐκεῖ ὅπου μοῦ φαίνεται ὅτι ἔχει κάνει λάθος ὁ Dickins· σὲ ἐκεῖνες τὶς σπάνιες περιπτώσεις ποὺ ἦταν ἀποδεδειγμένα ἀνακριβὴς δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι σημαίνει ὅτι ὑποτιμῶ τὴν ἀξία τοῦ ἔργου του. Ὁ κατάλογός του εἶναι καὶ θὰ παραμείνει γιὰ πολὺ ἀκόμη χρόνον ἀπαραίτητος, καὶ θὰ ἡμουν εὐτυχὴς ἂν κάποιος ὕστερα ἀπὸ εἴκοσι καὶ πλέον χρόνια ἔκρινε τὶς ἀπόψεις μου μὲ τὴν ἴδια σοβαρότητα μὲ τὴν ὁποία ἐγὼ ἔκρινα τὶς δικές του.



Μιά συλλογή γλυπτικής σαν αυτή της αθηναϊκής Ἀκροπόλεως μπορεί κανείς να την εξετάσει με διάφορους τρόπους. Διότι είναι έργα όχι μόνο κάποιων ατόμων, αλλά και ενός πολιτισμοῦ, και χρωματίζονται έντονα από το χαρακτήρα της εποχής στην οποία δημιουργήθηκαν. Αυτό το γεγονός μπορεί να έχει σημασία για πολλά πράγματα. Για παράδειγμα, για τη στάση τῶν Ἀθηναίων απέναντι στη θρησκεία τους, για τις τελετές τους, για τὸ ροῦχο τους και για τὸ προσωπικό τους στῦλ, για τὸν φυσικό τους χαρακτήρα κτλ. Σ' αυτά τὰ γλυπτὰ βλέπουμε πράγματι νὰ καθρεφτίζεται τὸ κοινωνικὸ οἰκοδόμημα τῆς ἀρχαϊκῆς Ἀθήνας καὶ οἱ πολιτικὲς καὶ πολιτιστικὲς σχέσεις της με τὰ ἄλλα κέντρα τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ. Πέρα καὶ πάνω ἀπὸ ὅλα αὐτά, ἡ γλυπτικὴ τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι ἡ ἔκφραση μιᾶς καθαρᾶ αἰσθητικῆς ἀποψης, μιᾶς ἀποψης πὺν κατευθύνεται σ' αὐτὸ πὺν σὲ τελευταία ἀνάλυση εἶναι ὁ τελικὸς στόχος κάθε γλυπτικῆς –τῆ δημιουργίας τῆς τρισδιάστατης φόρμας. Θὰ ἦταν μᾶλλον ἀδύνατον νὰ μπορέσει κανεὶς νὰ δώσει περιληπτικὰ ὅλες τὶς πλευρὲς ἐνὸς τέτοιου θέματος. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, εἶναι ἓνα ἔργο πὺν δὲν σκέπτομαι νὰ ἀναλάβω. Στὶς σελίδες πὺν ἀκολουθοῦν περιορίστηκα νὰ δώσω μιὰ σύντομη ἔκθεση αὐτοῦ πὺν μπορεῖ στὴν κυριολεξία νὰ ὀνομαστεῖ γλυπτικὸ στῦλ τῶν πιὸ σημαντικῶν ἔργων πὺν ἀπεικονίζονται σὲ τοῦτο τὸ βιβλίο.

Ὁ σκελετὸς μιᾶς ἔκθεσης τοῦ εἶδους αὐτοῦ θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἓνα σύστημα συγκριτικῆς χρονολογίας. Ἀπὸ μιὰ ἀποψη –αὐτὴν πὺν θεωρεῖ τὸ ἔργο τέχνης ὡς ἓνα μεμονωμένο φαινόμενο, ὡς μιὰ μεμονωμένη ἐμπειρία τοῦ θεατῆ– ἡ χρονολογία εἶναι ἀδιάφορη. Σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη εἶναι πὺν θὰ πρέπει νὰ εξετάζεται ἡ ποιότητα ἐνὸς ἔργου τέχνης. Στὴν πράξη ὁμως εἶναι κάτι πὺν πολὺ δύσκολα πετυχαίνει κανεὶς με ἀμση προσέγγιση. Μὲ μιὰ σωστὴ διαίσθηση μπορεῖ κανεὶς ἴσως νὰ ἀντιληφθεῖ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ χαρακτήρα ἐνὸς μεμονωμένου ἔργου, ἴσως τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς οὐσίας του. Ἡ σύγκριση ὁμως με τὰ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας εποχῆς καὶ τοῦ ἴδιου εἶδους εἶναι ἓνα ἀσφαλὲς μονοπάτι γιὰ νὰ φτάσουμε σὲ μιὰ ἀκριβέστερη καὶ πιὸ λεπτομερὴ ἐκτίμηση τοῦ ἔργου. Ἡ οἰκοδόμηση ἐνὸς συστήματος συγκριτικῆς χρονολογίας εἶναι περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο ἓνας τρόπος γιὰ νὰ πετύχει κανεὶς μιὰ τέτοια σύγκριση –ἓνας τρόπος πὺν ὅχι μόνο βοηθάει στὴν ἔνταξη τοῦ μεμονωμένου ἔργου στὸ πλαίσιο του, ἀλλὰ καὶ στὴν κατανόηση τοῦ ἀτομικοῦ του χαρακτήρα. Συγκρίνοντας τὸ α με τὸ β δὲν φωτίζουμε μόνο τὴν μεταξύ τους σχέση, ἀλλὰ καὶ τὸ χαρακτήρα τοῦ καθενός. Ἡ χρονολογία εἶναι ἓνα σύμβολο αὐτῆς τῆς σχέσης, κατὰ τὴ γνώμη μου λιγότερο σημαντικό αὐτὸ καθαυτό, καὶ περισσότερο γι' αὐτὸ πὺν σημαίνει. Κατὰ δεύτερο ὁμως λόγο, ὅταν ἡ σχετικὴ χρονολογία μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀπόλυτη, τότε αὐτὴ ἀποτελεῖ ἓναν σύνδεσμο μεταξύ τοῦ ἔργου τέχνης καὶ τοῦ πολιτισμοῦ πὺν παρήγαγε τὸ ἔργο αὐτό, ἓναν σύνδεσμο με τὴν ἱστορικὴ συνέχεια, πὺν μέρος της εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ συνέχεια, με τὴν ὁποία εἶναι ἀδύνατο νὰ μὴ συσχετίσει κανεὶς τὸ ἔργο ἂν θέλει νὰ ἐκτιμήσει σὲ ὅλη της τὴν ἔκταση τὴ σημασία του ὡς ἔργου τέχνης.

Ἡ χρονολογία τῶν γλυπτῶν τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον στέρεα καθορισμένη. Ὑπάρχουν ἀκόμη κάποια προβλήματα –δύο ἀπὸ αὐτὰ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν στὶς σημειώσεις πὺν ἀκολουθοῦν τὴν Εἰσαγωγή μας–, ἀλλὰ, με μερικὲς ἐξαιρέσεις, ἀφοροῦν σύντομες σχετικὰ χρονικὲς περιόδους. Ὡς ἐκ τούτου, πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ πὺν ἀκολουθοῦν εἶναι ἀπλῶς περιγραφικά. Κατὰ τὴν περιγραφή προσπάθησα νὰ κρατήσω ἓνα εἶδος ἱσορροπίας μεταξύ τῶν δύο κύριων ἐπιδράσεων πὺν περιέχονται στὴν ἀρχαϊκὴ παράδοση: τῆς ἐπιθυμίας τοῦ καλλιτέχνη γιὰ ἀπόδοση τῶν φυσικῶν μορφῶν πὺν βλέπει καὶ τῆς ἀνάγκης πὺν τὸν ὠθεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ μιὰ γλώσσα κυριαρχούμενη

ἀπὸ ἑνα αἶσθημα τάξης, τὸ ἴδιο ἀκριβὲς καὶ ἀπαιτητικὸ ὅπως εἶναι ὁ ρυθμὸς σὲ ἕναν αὐστηρότατο ἔμμετρο στίχο.

Ὑπογράμμισα βέβαια ἰδιαίτερα τὴ δεύτερη ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἐπιδράσεις. Μοῦ φαίνεται πὼς εἶναι καὶ αὕτὴ πού ἀντιλαμβάνεται κανεὶς πιὸ δύσκολα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, κάτω ἀπὸ τὴν φαινομενικὴ ἀπλότητα τῶν ἀρχαϊκῶν μορφῶν ὑπάρχουν λεπτότητες καὶ πολυπλοκότητες πού κινδυνεύει κανεὶς νὰ παραβλέψει. Καὶ γενικὰ μεγάλο μέρος τῆς ὁμορφίᾳς τῆς ἀρχαϊκῆς γλυπτικῆς βρίσκεται προφανῶς ὅχι σὲ κάποια σχέση μὲ κάτι ἄλλο ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ τῆς, ἀλλὰ στὴν ἁρμονία τῆς ἴδιας τῆς δομῆς.

Τὸ ξέρω ὅτι τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ πού ἐκτίθενται στὰ ἐπόμενα κεφάλαια εἶναι στοιχειώδη. Ἄν ὅμως ἔχουν κάποια συνοχή, δὲν περιέχουν ἀβεβαιότητες καὶ εἶναι σχετικὰ ἀντικειμενικά, θὰ εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπὸ σφάλματα σὰν αὐτὰ στὰ ὁποῖα μελέτες τοῦ εἶδους αὐτοῦ συνήθως ὑποπίπτουν.

Τὴν Εἰσαγωγή μου διάβασαν στὸ στάδιο ἀκόμη τῶν δοκιμίων ὁ καθηγητὴς Bernard Ashmole, ὁ καθηγητὴς J.D. Beazley καὶ ὁ κύριος E. Forsdyke. Καὶ ὡς πρὸς τὴ μορφὴ τῆς καὶ ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό τῆς ὀφείλει πολλὰ στὶς δικές τους διορθώσεις καὶ συμβουλές. Σ' αὐτούς, καθὼς καὶ στὸν κύριο Alan Blakeway, μὲ τὸν ὁποῖον συζήτησα διάφορα ἀρχαιολογικὰ καὶ ἱστορικὰ προβλήματα σχετικά μὲ τὴ γλυπτικὴ τῆς Ἀκροπόλεως, θέλω νὰ ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου.

H.P.



## ΠΙΝΑΚΑΣ ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΩΝ

<i>AA</i>	Archäologischer Anzeiger τοῦ Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
<i>AΔ</i>	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον
<i>AD</i>	Antike Denkmäler
<i>AJA</i>	American Journal of Archaeology
<i>AK</i>	Antike Kunst
<i>AM</i>	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung
<i>Anz</i>	Παλαιότερη βραχυγραφία τοῦ <i>AA</i>
<i>Arch. Architektur</i>	Weickert, <i>Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien</i> (Αὐγούστα)
<i>BCH</i>	Bulletin de Correspondance Hellénique
<i>Beazley</i>	Beazley, <i>Der Berliner Maler</i>
<i>Berlin Mus. Bericht.</i>	
<i>Boston Cat.</i>	Caskey, <i>Boston Catalogue</i>
<i>Br Br</i>	Brunn-Bruckman
<i>Brit. Mus. Bull.</i>	British Museum Bulletin
<i>BSA</i>	Annual of the British School at Athens
<i>Buschor, Olympia</i>	<i>Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia</i> (Marburg)
<i>CIG</i>	Corpus Inscriptionum Graecarum
<i>CRAI</i>	Comptes-rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres
<i>CVA</i>	Corpus Vasorum Antiquorum
<i>Delph. Studien</i>	Poulsen, Delphische Studien
<i>FB</i>	Langlotz, <i>Frühgriechische Bildhauerschulen</i> (Νυρεμβέργη)
<i>FR</i>	Furtwängler und Reichold, <i>Griechische Vasenmalerei</i>
<i>Hesperia</i>	Journal of the American School of Classical Studies at Athens
<i>Jb</i>	Jahrbuch der Deutschen Archäologischen Instituts
<i>Jh</i>	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts
<i>JHS</i>	Journal of Hellenic Studies

<i>JS</i>	Journal des Savants
Langlotz, <i>ZB</i>	<i>Zur Zeitbestimmung der Strengrotfigurigen Vasenmalerei</i> (Λειψία)
<i>Metr. Mus. St.</i>	Metropolitan Museum Studies
<i>ML</i>	Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei
<i>Mon.</i>	Monumenti antichi pubblicati per cura dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica
<i>Mon. Piot</i>	Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres
<i>RA</i>	Revue Archéologique
<i>RÉA</i>	Revue des Études Anciennes
Richter, <i>Sculpture</i>	<i>The Sculpture and Sculptors of Greece</i> (Νέα Ύόρκη)
<i>RM</i>	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung
Rumpf	στο <i>Einleitung in die Altertumswissenschaft</i> , τόμος II (3), (Λειψία)
Schrader, <i>AGP</i>	<i>Archaische Griechische Plastik</i> (Brerslau)
Schrader, <i>Auswahl</i>	<i>Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolis- museum</i> (Βιέννη)



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

## ΠΡΩΙΜΑ ΑΤΤΙΚΑ

**Η** Ἀκρόπολη δὲν ἔχει σημαντικὰ ἔργα τῆς παλαιότερης περιόδου τῆς γλυπτικῆς στὸ μάρμαρο<sup>1</sup>. Γι' αὐτὴν θὰ πρέπει νὰ ἐπισκεφθεῖ κανεὶς τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας, ὅπου ὑπάρχουν τρία πρῶιμα ἀριστουργήματα, τὸ κεφάλι ἀπὸ τὸ Δίπυλο (εἰκ. 1 Α) καὶ οἱ δυὸ Κοῦροι ἀπὸ τὸ Σούνιο<sup>2</sup>. Οἱ Κοῦροι τοῦ Σουνίου εἶναι ἀναμφίβολα λίγο νεώτεροι ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου καὶ θὰ πρέπει νὰ ἀντιπροσωπεύουν τὸ ἀττικὸ στῦλ τῶν χρόνων γύρω στὸ 600 π.Χ. Ἕνα ἀδρό, χωρὶς διαβαθμίσεις στῦλ, τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ ὁποίου εἶναι ἡ ἐπιπεδότητα καὶ ἡ ὀξεία συνάντηση τῶν τεσσάρων κυρίων ἐπιπέδων τῆς μορφῆς, ἡ ἰσχυρὴ αἴσθηση τῶν τριῶν διαστάσεων καὶ τὰ ἀπλά, κοφτὰ περιγράμματα, τὰ ὁποῖα περιέχουν τὸν ὄγκο τοῦ σώματος· τὸ πλάσιμο (ἂν μὲ τὴ λέξη αὐτὴ ἐννοοῦμε τὸν κυματισμὸ τῆς ἐπιφάνειας μέσα στὶς μερίζονες φόρμες) παίζει μικρὸ μόνο ρόλο σ' αὐτὸ τὸ στῦλ ἢ σὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο σύγχρονο στῦλ. Περίπου 25 χρόνια μετὰ τὰ ἀγάλματα τοῦ Σουνίου θὰ πρέπει νὰ ἔγινε ἡ ὄρθια θεὰ τοῦ Βερολίνου (λεπτομέρεια, εἰκ. 1 Β), μιὰ μορφὴ ἀπὸ τὴν ὁποία λείπουν οἱ λεπτὲς ἀναλογίες καὶ ὁ ἀληθινὰ μνημειώδης χαρακτήρας τῶν πρωιμότερων ἔργων ποὺ ἀναφέραμε, ἀλλὰ ἔχει πάντως κάτι ἀπὸ τὴ δύναμη καὶ τὴν καθαρότητά τους<sup>3</sup>. Λίγο νεώτερο πάλι εἶναι τὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ μαρμάρινα ἀγάλματα, ὁ Μοσχοφόρος, ἓνας ἄνδρας ποὺ φέρει στοὺς ὤμους τοῦ ἓνα μοσχάρι (πίν. 2-4)<sup>4</sup>.

1. Τὰ μόνα ποὺ σώζονται ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ εἶναι οἱ λύχνοι ποὺ εἰκονίζονται στὸν πίν. 17, 1-2. Καὶ οἱ δυὸ εἶναι πενιχροῦ στῦλ καὶ ἡ κρίση γι' αὐτοὺς εἶναι δύσκολη. Μοιάζουν πάντως νὰ εἶναι πολὺ πρῶιμοι.

2. Τὸ κεφάλι: BUSCHOR, *AM* 1927, 205 κέ. - SCHRADER, *AGP* εἰκ. 27. Γιὰ τὸ χέρι ποὺ πιθανῶς ἀνήκει σὲ αὐτὸ BUSCHOR, *AM* 1930, 163 κέ. Οἱ Κοῦροι: *AD* IV, πίν. 47-56. Ὁ καλύτερα διατηρημένος ἀπὸ τοὺς δύο, *Beazley* εἰκ. 33: μεγάλο μέρος τοῦ προσώπου τῆς μορφῆς αὐτῆς λείπει καὶ ἔχει συμπληρωθεῖ σήμερα καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶναι δύσκολο νὰ τὸ συγκρίνουμε μὲ τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου: βλ. *AD*, παραπάνω εἰκ. 1. Αὐτοὶ οἱ δυὸ Κοῦροι καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου ἀναφέρονται καὶ ἀπεικονίζονται ἀπὸ τὴν GISELA RICHTER στὸ *Metz. Mus. St. V*, i, 20 κέ., ὅπου δημοσιεύεται ἓνα συγγενικὸ ἄγαλμα ποὺ ἀπέκτιψε πρόσφατα τὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης. Τὸ ἄγαλμα τῆς Νέας Ὑόρκης εἶναι πολὺ συγγενικὸ μὲ τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου καὶ μὲ τὸ σῶμα τοῦ Κούρου τοῦ Σουνίου, ἔτσι ποὺ ἀποδεικνύεται ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς ἐνιαίας ομάδας. Ἡ ἀποψη τοῦ Wegner ὅτι εἶναι ψεύτικος εἶναι ἀναμφισβήτητα λανθασμένη (*R.M.* 1932, 193 κέ., βλ. σχετικὰ RICHTER παραπάνω).

3. *AD* IV, πίν. 12-18. SCHRADER, *AGP* εἰκ. 14, 17-18, 26, 28.

4. Ἄν συγκρίνει κανεὶς τὸ κεφάλι τοῦ Μοσχοφόρου μὲ τὸ κεφάλι τῆς θεᾶς δύσκολα μπορεῖ νὰ ἀμφιβάλει ὅτι ἡ θεὰ εἶναι παλαιότερη. Δὲν ὑπάρχει ὥστόσο μεγάλῃ χρονικὴ ἀπόσταση μεταξὺ τους. Τὰ πόδια τῆς θεᾶς εἶναι στὴν πραγματικότητα ἐνὸς τύπου πῶ ἐξελιγμένου ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Μοσχοφόρου, ὅπως φανερώνεται ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα ποὺ ἀναφέρει ὁ EICHLER στὸ *Jh* 1913, 86 κέ. Ὁ λόγος εἶναι προφανῶς ὅτι στὴ δεκαετία 580-70 σημειώνεται μιὰ ἀπὸ τὶς πῶ ἀποφασιστικὲς στροφὲς στὴν ἱστορία τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς. Τὸ κεφάλι τῆς θεᾶς ἀνήκει στὴν παράδοσιν τοῦ κεφαλίου τοῦ Διπύλου, ἐνῶ τὸ κεφάλι τοῦ Μοσχοφόρου, ἂν ὄχι ἀκριβῶς σὲ μιὰ καινούρια παράδοση, πάντως σὲ ἓνα καινούριο ρεῦμα. Μιὰ ἀνάλογη ἀκριβῶς ἀντίθεση βλέπουμε καὶ σὲ δυὸ ἄλλα πρῶιμα ἔργα –τὴ Σφίγγα ἀπὸ τὰ Σπάτα (*Jh* 1909, 259 κέ.) καὶ τὴ Σφίγγα ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο τεῖχος (*AM* 1907, πίν. 23): ἡ πρώτη συνεχίζει τὴν παράδοσιν τῆς θεᾶς, ἐνῶ ἡ δευτέρα (ποὺ ἀπεικονίζεται στὴν εἰκόνα 1 I) ἀκολουθεῖ τὸ νέο ρεῦμα τοῦ Μοσχοφόρου (γιὰ τὸ ὁποῖο βλ. παρακάτω σ. 25).



Ὁ Μοσχοφόρος δὲν εἶναι στήν οὐσία ἓνα μεμονωμένο ἄγαλμα. Εἶναι ἓνα σύμπλεγμα, πού δὲν ἀποτελεῖ ἀπλῶς ἓναν συνδυασμό δυὸ μορφῶν, ἀλλὰ μιὰ σύνθεση, τὰ στοιχεῖα τῆς ὁποίας εἶναι ἀξεδιάλυτα συγχωνευμένα. Εἶναι ἴσως τὸ πρῶτο παράδειγμα τοῦ εἵδους αὐτοῦ στήν ἐλληνική πλαστική. Τὸ θέμα – ἓνας ἄνδρας μὲ μοσχάρι ἢ κριάρι στοὺς ὤμους του – εἶναι, ἀκόμη καὶ στήν Ἑλλάδα, παλαιότερο ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἄγαλμα, καὶ θὰ ἔχει μιὰ μακρόχρονη μεταγενέστερη ἱστορία, εἶναι ὅμως δύσκολο νὰ βρεῖ κανεὶς ἓνα ἄλλο παράδειγμα στὸ ὁποῖο ἡ σχέση μεταξὺ τῶν μορφῶν νὰ ἐκφράζεται μὲ πιὸ λεπτὸ τρόπο. Ὁ ἰδιαίτερος χαρακτήρας τοῦ ἀγάλματος ὀφείλεται, τουλάχιστον ἐν μέρει, σὲ ἓνα ἀσυνήθιστο χαρακτηριστικὸ τῆς σύνθεσης: στὸν σταυρωτὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο οἱ βραχίονες τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὰ σκέλη τοῦ ζώου δένουν στὸ στήθος, ὅμοια μὲ ἵπποσκευή. Καὶ ἐνῶ τὸ θέμα εἶναι κάτι τὸ αὐτονόητο, ὥστόσο δὲν τὸ βρίσκουμε ὅμοιο σὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἄλλες παραλλαγές του<sup>5</sup>. Τὸ πῶς τὸ μοτίβο αὐτὸ ἐπηρεάζει τὴ σύνθεση τοῦ Μοσχοφόρου εἶναι φανερό, ἂν συγκρίνει κανεὶς τὸν Μοσχοφόρο μὲ μιὰ μορφὴ ὅπως ἐκείνη τοῦ Μουσείου Baccaccio<sup>6</sup> ἢ τὸ πρῶμο κρητικὸ ἀγαλματίδιο τοῦ Βερολίνου<sup>7</sup>.

Ἡ σχέση μεταξὺ ἀνθρώπου καὶ μοσχάριου τονίζεται καὶ μὲ ἄλλους τρόπους: Τὸ μοσχάρι δὲν κρατιέται, ὅπως τόσο συχνὰ συμβαίνει, ὀριζόντια. Ἔχει καθίσει ἀναπαυτικὰ στοὺς ὤμους τοῦ ἀνθρώπου, μὲ τὸ βάρος του νὰ πέφτει στὸ πίσω του μέρος, τὸ περίγραμμα τῆς ράχης (πού διακόπτεται μόνον ἀπὸ τὸ προεξέχον ὅστὸ τοῦ μηροῦ) νὰ κατεβαίνει ἀπότομα πρὸς τὰ δεξιὰ. Γιὰ νὰ δέσει τὶς δυὸ μορφές, ὁ γλύπτης δὲν ἔκανε τὴν οὐρὰ οὔτε κάθετη, οὔτε παράλληλη μὲ τὴ διαίρεση τῶν γλουτῶν, ἀλλὰ τὴν ἀπεικονίζει στὸ κέντρο τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα τοῦ ἀνθρώπου (βλ. τὸ προφίλ πίν. 2, 3), ἔτσι πού νὰ φαίνεται ὁλόκληρη, καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο νὰ παίρνει ὅλη τῆς τὴν ἀξία στήν πρόσθια ὄψη· ἀκόμη, μὲ τὴν πρόθεση ἴσως νὰ τονίσει τὴ σχέση τους, τὸ κεφάλι τοῦ μοσχάριου δὲν εἶναι κάθετο, ἀλλὰ γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ ἀνθρώπου. Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ σημεῖα, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα πολλά, τὸ κρητικὸ ἀγαλματάκι πού τώρα ἀναφέραμε, παρουσιάζει μιὰ χτυπητὴ ἀντίθεση. Σ' αὐτό, ὁ ἄνθρωπος καὶ τὸ κριάρι πού ἀσφαλῶς ἔφερε ἀλληλοσυμπληρώνονται ἀλλὰ ἀπὸ γενικὴ μονάχα ἀποψη. Ἡ σχέση τους περιορίζεται ἴσα ἴσα μόνο στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ θέματος, στήν πραγματικότητα δὲν ἔχει εἰσχωρήσει σὲ ὅλα τὰ σημεῖα τοῦ σχήματος.

Τὸ μοσχάρι καὶ τὸ ροῦχο μᾶλλον συσκοτίζουν τὸ σχῆμα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Ἄν τὰ ἀφαιρέσει κανεὶς νοερά, ἀμέσως θὰ φανεῖ ὅτι ὁ Μοσχοφόρος εἶναι ἓνα πρῶμο ἔργο μέσα στὴ σειρὰ τῶν ἀνθρώπινων παραστάσεων τοῦ βου αἰ. Οἱ ὦμοι ἔχουν τεράστιο εὖρος, τὸ στήθος στενεύει ἀπότομα ὡς τὴν ἐξαιρετικὰ στενὴ μέση, καὶ ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ ὀμφαλοῦ καὶ κάτω τὸ περίγραμμα πέφτει σχηματίζοντας ἓνα τολμηρὸ ἀδιάσπαστο τόξο, ὡς τὸ γόνατο, μὲ μεγάλο πλάτος στὰ ἰσχία καὶ τοὺς μηρούς. Οἱ κύριες μάλιστα γραμμὲς τῆς μορφῆς (ὄχι ὅμως φυσικὰ καὶ ἡ διάπλαση) θυμίζουν τὶς γραμμὲς τῶν Κούρων τοῦ Σουνίου. Τὸ προφίλ δείχνει, παρ' ὅλα τὰ σπασίματα, ὅτι οἱ μηροὶ ἦταν

5. Συγγενικό, ἀλλὰ χαλαρότερο ὡς πρὸς τὸ σχέδιο, εἶναι τὸ ἀρχαϊστὶκὸ ἄγαλμα *AJA* 1935, 69.

6. WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern*, πίν. 233,3.

7. NEUGEBAUER, *Kat.* πίν. 19, ἀρ. 158. - LAMB, *Greek and Roman Bronzes*, πίν. 25b, πρβ. τὸ ἀρχαϊκὸ Lamb, πίν. 31a καὶ τὰ παραδείγματα πού εἰκονίζονται στὰ *Mon.* XI, πίν. 6. FURTWÄGLER, *Sammlung Sabouroff* II, πίν. 146. Λοκρικὰ ἀνάγλυφα *Ausonia* 1909, 181 κέ. καὶ γενικὰ VEYRIES, *Fig. criophores - Roscher Lexikon* στὴ λέξη *Hermes*, σελ. 2395 κέ. Καὶ STUDNICZKA, *Kalamis* 72 κέ.



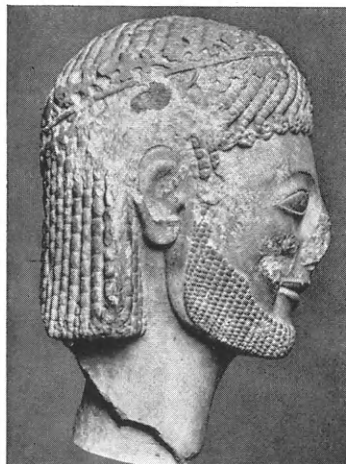
Α. Κεφάλι από τὸ Δίπυλο.  
Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο.



Β. Κεφάλι λατρευτικοῦ ἀγάλματος,  
Βερολίνο.



Γ. Κεφάλι Σφιγγὸς ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο τεῖχος.  
Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο.



Δ. Τὸ κεφάλι τοῦ ἵππεά Rampin.  
Παρίσι, Λοῦβρο.



Ζ. Μουσεῖο Ἀκροπόλεως, ἀρ. 654



Ε. Τὸ κεφάλι Rampin. Παρίσι, Λοῦβρο.

όγκώδεις, όπως είναι οί μηροί τῶν μορφῶν σέ μερικά ἀπό τὰ πολὺ πρῶιμα μελανόμορφα ἀγγεῖα<sup>8</sup>.

Τὰ κύρια πλαστικά στοιχεῖα (γιά παράδειγμα τὸ πρόσωπο, τὸ στήθος, οἱ ὦμοι καὶ οἱ βραχίονες) ἔχουν θαυμαστά ἀποδοθεῖ με ἀπλές, κυρτές ἐπιφάνειες, πὺν θυμίζουν τοπίο ἀπὸ πλατεῖς ἐκτεταμένους ἀμμόλοφους. Οἱ μικρότερες διαιρέσεις τοῦ σώματος, ὅπως στὸ στομάχι ἢ τὸ γόνατο, ἀποδίδονται διακριτικά. Ἐδῶ καὶ ἐκεῖ ἀναγνωρίζει κανεῖς μοτίβα συνήθη σέ παλαιότερη περίοδο, ὅπως τὴ χαμηλὴ ἔξαρση γιά τὴ δῆλωση τῶν ὀρίων μιᾶς περιοχῆς (γιά τὸ τόξο τοῦ στομάχου, γιά τὸν ὀμφαλό, γιά τὶς παρυφές τοῦ ρούχου). Τὴν ἴδια διάκριση βλέπουμε στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου: ἡ ἀδρότητα τῆς πρωιμότερης φάσης τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς ἔχει ξεπεραστεῖ, καὶ μόνον ἵχνη τῆς βλέπουμε στὶς αὐλακιές πὺν ὀρίζουν τὰ ρουθούνια καὶ τὴν περιοχὴ τοῦ στόματος. Πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ κεφάλι δὲν κυριαρχεῖται πιά ἀπὸ μακριὰ κάθετα περιγράμματα καὶ ἐπίπεδες συγκλίνουσες ἐπιφάνειες ὅπως στὸ στυλ τῶν Κούρων τοῦ Σουνίου καὶ τῆς θεᾶς τοῦ Βερολίνου. Ἡ ὀρθογωνικὴ –ἢ μᾶλλον κυβικὴ– δομὴ αὐτῶν τῶν πρωιμότερων κεφαλιῶν εἶναι ἀκόμη φανερὴ, ἔχει ὅμως τροποποιηθεῖ: διότι ὁ γλύπτης τοῦ Μοσχοφόρου ἔχει αἰσθησθῆ τῆς κυρτότητας, πὺν εἶναι κάτι τὸ νέο στὴν ἱστορία τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς. Πραγματικά, εἶναι ὁ πρῶτος Ἀθηναῖος γλύπτης γιά τὸν ὁποῖο ἡ ἐργασία σέ τρεῖς διαστάσεις σημαίνει ἐργασία με στρογγυλεμένες φόρμες. Ἡ θερμότητα καὶ ἡ ἔνταση τῆς ἐκφρασης τοῦ ἀνθρώπου ἔρχονται σέ ζωνερὴ ἀντίθεση με τὴν παθητικότητα τοῦ μοσχαριοῦ –ἀντίθεση πὺν τονιζόταν κάποτε ἀκόμη πὺν πολὺ με τὴν ἐνθεση χρωματιστοῦ γυαλιοῦ στὶς κόρες τῶν ματιῶν τοῦ ἀνθρώπου. Πόσο λαμπρὴ θὰ ἦταν ἡ ἀρχικὴ ἐντύπωση μπορεῖ κανεῖς νὰ τὸ φανταστεῖ στὸ ἀντίκρουσμα ἐνὸς νεώτερου ἀγάλματος (πίν. 51-3) ὅπου διατηρεῖται ἀκόμη τὸ γυαλί.

Ὅπως ὑποδηλώσαμε ἤδη, ὁ Μοσχοφόρος φτιάχτηκε ἀσφαλῶς πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ βου αἰ., πιθανῶς στὴ δεκαετία 570-560 π.Χ. Ἄν κάποτε ἀποδειχθεῖ ὅτι οἱ Κοῦροι τοῦ Σουνίου εἶναι παλαιότεροι ἀπὸ τὸ 600, τότε ἡ χρονολογία τοῦ Μοσχοφόρου θὰ μπορούσε νὰ ἀνέλθει ὡς τὶς ἀρχές τοῦ β' τετάρτου τοῦ βου αἰ.<sup>9</sup>.

8. Γιά παράδειγμα, ἕνας ἀπὸ τοὺς παλαιότερους Παναθηναϊκοὺς ἀμφορεῖς (πὺν εἶναι ἀσφαλῶς προγενέστεροι τοῦ 560): LANGLOTZ, *ZB* πίν. 1,1.

9. Ἡ χρονολογία τοῦ Dickins γύρω στὸ 550 (σ. 19) ἀποκλείεται πιά σήμερα. Ὅπως δείχνουν οἱ παρατηρήσεις του, ὁ Dickins δὲν κατάλαβε καλὰ τὴ βαθιὰ διαφορὰ πὺν ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν Μοσχοφόρο καὶ στὴν πεπλοφόρο Κόρη (πίν. 29-33). Τὰ ἀρχαῖα χαρακτηριστικά τοῦ Μοσχοφόρου εἶναι σέ πλήρη ἀλληλουχία. Ἀνέφερα παραπάνω τὰ πὺν σημαντικά ἀπὸ αὐτά, ἀλλὰ θὰ προσθέσω ἐδῶ λίγες ἀκόμη παρατηρήσεις πὺν ἀφοροῦν κάποιες λεπτομέρειες. Γιά παράδειγμα, τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου με μιὰ σειρὰ ἀπὸ φαρδιὰ ἐπίπεδα ἐξογκώματα (ὅπως στὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου) –ὁ Μοσχοφόρος εἶναι τὸ τελευταῖο ἀττικὸ ἄγαλμα ὅπου χρησιμοποιεῖται αὐτὴ ἡ ἐπίπεδη διαμόρφωση. Πρβ. σέ ἀντίθεση τὰ ἐξογκώματα στὸ κεφάλι τῆς Νέας Ὑόρκης, *Metr. Mus. Bull.* 1922, 148, πὺν εἶναι πολὺ περισσότερο τρισδιάστατα (μολονότι αὐτὸ μόνις πὺν φαίνεται στὶς μικρὲς φωτογραφίες) ἀπὸ ὅ,τι εἶναι τὰ ἐξογκώματα τοῦ πίν. 93, 8 τοῦ τελευταίου χρονολογικά παραδείγματος τῆς Ἀκροπόλεως. Βλ. ἐπίσης τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ με τὴ βαριὰ παρυφή, τὸν ἀκομψο λοβὸ καὶ τὴν ἔλλειψη βάθους (πρβ. RICHTER, *Metr. Mus. St. V*, i, 41 [ἀρ. 13]). Βλ. ἐπίσης τὸ ἱμάτιο με τὴν ἴσια ἐσωτερικὴ καὶ τὴν καμπυλὸμένη ἐξωτερικὴ παρυφή, ἀκριβῶς ὅπως στὸ ἀγγεῖο τοῦ Κλιτίου (π.χ. ἀγγεῖο François-Gräff, *Akropolisvasen*, πίν. 24, 597d καὶ 29, 596a, πρβ. σέ ἀντίθεση τὸ ἐπόμενο στάδιο αὐτ. πίν. 47, 725), βλ. ἀκόμη τὴν ἀπόδοση τοῦ ποδιοῦ με δάκτυλα πὺν καμπυλώνονται πρὸς τὰ κάτω σάν νύχια (πρβ. πίν. 4, 3), ὅπως στὰ πὺν πολλὰ ἀπὸ τὰ πολὺ πρῶιμα ἀγάλματα (βλ. EICHLER στὸ *Jh* 1913, 86 κέ.) σέ ἀντίθεση με τὰ πόδια τοῦ πίν. 123,3 πὺν ἀνήκουν στὸν Κοῦρο τοῦ πίν. 97. Καὶ τέλος, βλ. τὴν ὀριζόντια διαίρεση τοῦ στομάχου, ἐπάνω ἀπὸ τὸν ὀμφαλό, σέ τέσσερις ξεχωριστὲς περιοχές.

Δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ «ἰωνικὸ» στὴν πρὸς τὰ ἄνω καμπύλη πὺν σχηματίζει τὸ στόμα (DICKINS, 159). Τὸ βρίσκουμε στὴν ἀκόμη παλαιότερη ἀττικὴ πλαστικὴ (τὴ θεὰ τοῦ Βερολίνου εἰκ. 1, Β, τὴν ὑδριαφόρο τοῦ ἀετώματος τοῦ



Ένα κάπως παρόμοιο, αν και λιγότερο σαφές, στύλ παρουσιάζει τὸ κεφάλι 617 (πίν. 9, 3, 10). Ὑπάρχει λιγότερη ἔμφαση στὰ μάγουλα, λιγότερος χαρακτήρας στὸ στόμα, ἀλλὰ μεγάλη ὁμοιότητα στὸ σχῆμα τοῦ κεφαλιοῦ, ιδίως στὴν ἀπλὴ καμπύλῃ τοῦ κρανίου. Τὸ ὑπ' ἀρ. 654 (πίν. 11) εἶναι πολὺ συγγενικὸ μ' αὐτὸ τὸ κεφάλι καὶ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Εἶναι πάντως νεώτερο, ὅπως τὸ δείχνει τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ μάτια καὶ τὸ στόμα εἶναι σαφῶς περισσότερο πλαστικά, λιγότερο σχηματικά, ὅπως καὶ ὅτι τὸ ὅλο σχῆμα τοῦ προσώπου ἔχει βελτιωθεῖ.

Ὅπως συμβαίνει πολὺ συχνά, τὰ μάτια –μολονότι πολὺ ἐλαφρὰ πλασμένα– καὶ τὸ χαμόγελο δίνουν μιὰ παράξενα ἔντονη ἔκφραση στὸ πρόσωπο. Τὰ πιὸ πολλὰ κεφάλια τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, ὅσοδήποτε καὶ ἂν ποικίλλει ὁ πλαστικὸς τρόπος, δίνουν τὴν ἴδια ζωερὴ ἐντύπωση –μιὰ ἐντύπωση ποὺ δὲν ἐκφράζει ἄλλο ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ γεγονὸς τῆς δικῆς τους ἔμφασης ὑπαρξης, καὶ αὐτό, μὲ βαθύτερες ποικιλίες πλαστικῶν τρόπων, ἰσχύει καὶ γιὰ ὅλα σχεδὸν τὰ ἀρχαϊκὰ ἔργα. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ ἐρμηνεύσουμε τὴν παρουσία αὐτοῦ τοῦ χαρακτηριστικοῦ στὴν παλαιότερη περίοδο τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς. Οἱ νεώτερες ἐποχὲς ἦταν σὲ θέση νὰ βλέπουν μακρύτερα, νὰ ἀναζητοῦν λεπτότερο ψυχολογικὸ περιεχόμενο, νὰ ἐκλεπτύνουν, ἢ τουλάχιστον νὰ κάνουν πιὸ πολὺ-πλοκο τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ γλύπτη, ποὺ ἦταν, μὲ ἀπλὰ λόγια, νὰ φτιάχνει ἕναν ζωντανὸ ἄνθρωπο ἀπὸ ἕνα κομμάτι πέτρας. Ὁ ἀρχαϊκὸς καλλιτέχνης ἦταν λιγότερο φιλόδοξος. Τὸ πρόβλημά του ἦταν μᾶλλον νὰ δημιουργήσῃ ἕναν ἄνθρωπο παρὰ ἕναν ἀνθρώπινο χαρακτήρα, καὶ ἂν οἱ ἄνθρωποι ποὺ δημιουργοῦσε ἔχουν κάτι καὶ ἀπὸ τὰ δύο, ὁ λόγος εἶναι ὅτι τὰ δύο αὐτὰ δὲν εἶναι ἐντελῶς ξεχωριστὰ πράγματα. Ἦταν μὲ ἄλλα λόγια εὐχαριστημένος ἂν μπορούσε νὰ βρεῖ τὸν ἰδιαίτερο ἐκεῖνον τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο θὰ ἔπρεπε σὲ κάθε περίπτωση νὰ περιβάλλει τὸ βασικὸ γεγονὸς τῆς ὑπαρξης, χωρὶς νὰ ἀποβλέπει στὴν ἀπόδοση τῶν στοιχείων ποὺ ἀποτελέσαν τὸν κύριο χαρακτήρα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τῶν κλασικῶν χρόνων. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη, ὅποια καὶ ἂν εἶναι τὰ ὄριά της, σπάνια εἶναι πληκτικὴ: εἶναι ἡ ἀπόδειξη μιᾶς πεποίτησης ὅτι ὁ καλλιτέχνης, δουλεύοντας τὸ ἔργο του, εἶναι σὲ θέση νὰ ἀνάψει τὴ φωτιὰ τῆς ζωῆς στὸν κόσμον τῆς ἀψυχῆς ὕλης.

Εἴτε τὰ 617 καὶ 654 εἶναι ἀπὸ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη εἴτε ὄχι<sup>10</sup>, τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι τὸ 654

Τῶν ὧν, DICKINS, 69 κέ., WIEGAND, *Porosarchitektur* 203, BUSCHOR AM 1922, 81 κέ.) καὶ μπορούμε νὰ τὴν συναντήσουμε σὲ ὅποιαδήποτε καλλιτεχνικὴ σχολή. Ὁ Dickins κάνει ἐπίσης λάθος ὅταν λέει ὅτι ὁ Μοσχοφόρος φορεῖ κάλυμμα στὸ κεφάλι (σ. 157), ἢ λεία ἐπιφάνεια τοῦ ἐπάνω μέρους τοῦ κεφαλιοῦ δὲν σημαίνει κάτι τέτοιο, ὅπως ἄλλωστε τὸ εἶδε καὶ ὁ ἴδιος περιγράφοντας τὸν ἀρ. 617 (πίν. 9, 3 καὶ 10) ὅπου βρίσκουμε τὸ ἴδιο ἀκριβὲς πρῶμα.

10. «Ὁ ἀνέκφραστος καὶ συμβατικὸς τύπος εἶναι τυπικὰ ἰωνικὸς καὶ ἔχουμε ἐδῶ ἕνα ἀναμφίβοτον πρῶμο παράδειγμα εἰσηγμένης χιώτικῆς τέχνης»: ἀναφέρω αὐτὴ τὴν κρίση γιὰ τὸ 654 μόνον σὰν προειδοποίησι πρὸς ὁποιοδήποτε θὰ εἶχε ἀκόμη τὴν τάση νὰ πάρει στὰ σοβαρὰ τὴν παλιομοδίτικη ἀποψη τῆς σχέσης μεταξὺ ἀττικῆς καὶ ἰωνικῆς πλαστικῆς. Ἴσως θὰ πρέπει νὰ μνημονευθοῦν τὰ ἀκόλουθα σημεία ἀπὸ τὰ σχόλια τοῦ Dickins γιὰ τὸ 654: «ἐμπρὸς ἀπὸ κάθε αὐτὴ ὑπάρχει ἕνας παράξενος βῶλος»: μόνον ἕνα αὐτὶ διατηρεῖται καὶ μόνον ἕνας βῶλος, καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα παράξενον, πρόκειται μόνον γιὰ τὸν προέχοντα χόνδρο (τράγο) ποὺ βρίσκεται ἐμπρὸς ἀπὸ κάθε φυσιολογικὰ ἀνεπτυγμένο αὐτὶ. Αὐτὸς ὁ χόνδρος εἶναι ἐδῶ ξεχωριστὸς ἀπὸ τὸ αὐτὶ, ὅπως σὲ πολλὰ πρῶμα ἀγάλματα (κεφάλι Διτύλου, Κοῦρο Νέας Ὑόρκης κτλ.). Ἡ μὴ τὴν εἶναι «λεπτὴ» ἀλλὰ φαρδιά, καὶ τὸ περίγραμμα τῆς γνάθου δὲν «σημειώνεται μὲ αὐλάκι». Σ' αὐτὴ τὴν περιγραφή θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε τὰ ἑξῆς: 1) τὰ φρύδια καθορίζονται, ὅπως συνηθίζεται, μὲ ἀνεπαίσθητα ἐγγάρια γραμμὰς, 2) ὑπάρχει ἐγγάρια μοτίβο (μᾶλλον κάποιο εἶδος ἀπλοῦ μαιάνδρου) στὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ, 3) τὸ κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ ποὺ εἶναι γνωστὸ μὲ τὸ συμβατικὸ ὄνομα πόλος ἀπαντᾷ ὄχι μόνον στὸ 669 ἀλλὰ καὶ στὸ 696 (πίν. 27 καὶ 82) καὶ πρέπει τώρα νὰ προσθέσουμε σὰν τέταρτον παράδειγμα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολιν τὴν Κόρη τοῦ πίν. 22-6. Τὸ κεφάλι 654 εἶναι ἀπλῶς τὸ ἀττικὸ ἀντίστοιχον τοῦ πελοποννησιακοῦ στύλ, τοῦ ὁποίου τὸ καλὺτερον παράδειγμα εἶναι ὁ «Ἀπόλλων» τῆς Τενέας: πρβ. τὴν εἰκόνα μας 1F μὲ BULLE, *Der Schöne Mensch*, πίν. 193,1 ἢ CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 145, εἰκ. 258.

εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ἀνθρώπου ποὺ ἔφτιαξε τὸν ἱππέα ἀρ. 590 (πίν. 11α καὶ 133, 3-4), τὸ κεφάλι τοῦ ὁποίου (γνωστὸ ὡς κεφάλι Rampin, ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ πρώτου κατόχου του) ἀπεικονίζεται ξεχωριστὰ στοὺς πίνακες 11β, 11γ, 3-4 (πρβ. εἰκ. 1 Δ-Ε). Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐξαιρετὴ ἀπλότητα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ καὶ στὸ ἐξαιρετὰ περὶτεχνο ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι ἐνδεχόμενον ἐκ πρώτης ὄψεως νὰ κορύβει τὴν ὁμοιότητά τους. Ἐάν ὅμως συγκριθεῖ ἡ διάπλαση τῶν δυὸ προσώπων χωρὶς νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν τὰ μαλλιά, θὰ φανεῖ ἀναμφισβήτητα ἡ ταυτότητα τοῦ καλλιτέχνη τους (πρβ. εἰκ. 1 Ε-Ζ). Καὶ ὑπάρχει καὶ ἓνα τρίτο ἔργο τοῦ ἴδιου γλύπτη, ἡ Πεπλοφόρος Κόρη τῆς Ἀκροπόλεως, ποὺ ἀπεικονίζεται στοὺς πίνακες 29-33<sup>11</sup>. Σ' αὐτὰ τὰ τρία γλυπτὰ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τοῦ στυλ ἐνὸς καὶ μόνο καλλιτέχνη σὲ μιὰ περίοδο εἴκοσι περίπου χρόνων. Διότι τὸ κεφάλι (πίν. 11) εἶναι ἀσφαλῶς παλαιότερο ἀπὸ τὸ 550 π.Χ., τὸ κεφάλι Rampin εἶναι πάνω-κάτω σύγχρονό του καὶ ἡ Κόρη (πίν. 29-33) ἀνήκει στὰ ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὸ 530 χρόνια. Θὰ ἐπανέλθουμε στὸ κεφάλι Rampin καὶ στὴν Κόρη, ἃς ἐπιστρέψουμε ὅμως στὴν πρώιμη ἀττική ομάδα ἀπὸ τὴν ὁποία ἀρχίσαμε.

Ἐνα τέταρτο ἔργο τῆς ἴδιας ομάδας εἶναι τὸ μικρὸ ἀνάγλυφο μὲ τὸν Ἑρμῆ (πίν. 8, 2 καὶ 9, 4) ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τὶς Νύμφες (πίν. 14, 1-2). Τὸ ἀνάγλυφο αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ εἶναι κάπως παλαιότερο ἀπὸ τὸ κεφάλι γιὰ τὸ ὁποῖο κάναμε μόλις τώρα λόγο καὶ σύγχρονο μὲ τὸ 617 (πίν. 9,3 καὶ 10). Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα σημαντικὰ λείψανα τῆς περιόδου αὐτῆς στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως, ἀλλὰ τὰ παραπάνω ἀποτελοῦν, μαζὶ μὲ τὸν Μοσχοφόρο, μιὰ σειρά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικῆ τῶν δεκαπέντε περίπου ἐτῶν ποὺ προηγοῦνται τῶν μέσων τοῦ βου αἰ.

Ὁ Μοσχοφόρος, ἴσως ἐπειδὴ εἶναι ὁ παλαιότερος ἀπὸ τὰ τέσσερα ἔργα, στέκει κάπως ξεχωριστὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα. Ἀλλὰ ἡ πλαστικὴ του δομὴ εἶναι στὴν οὐσία ἡ ἴδια ὅπως καὶ στὰ ἄλλα τρία. Σὲ καθεμιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ἔχουμε ἓνα σύστημα ἀπὸ φόρμες τολμηρὲς καὶ ἀπλὲς ποὺ εἶναι σπάνια ἐντελῶς ἐπίπεδες, συνήθως εἶναι ἐπιπεδόκυρτες καὶ σὲ λίγα μόνον σημεῖα ἔχουν βαθιὰ διάπλαση, ἐνῶ εἶναι ἀξιοσημεῖωτη ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ἐπιφάνειας στὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιών. Στὶς λεπτομέρειες ὑπάρχουν χτυπητὲς ὁμοιότητες, τὰ μαλλιά τοῦ μετώπου στὰ κεφάλια (πίν. 9, 3-4 καὶ 11) εἶναι σχεδὸν τὰ ἴδια: μιὰ σειρά ἀπὸ τολμηροὺς κυματισμοὺς, μὲ βαθιὲς κάθετες αὐλακώσεις ποὺ συναντιοῦνται στὸ κέντρο τοῦ μετώπου σὲ δυὸ μικρότερους κυματισμοὺς τοῦ ἴδιου σχήματος. Αὐτὴ ἡ διαμόρφωση εἶναι ἀγαπητὴ στὴν πρώιμη ἀττικὴ πλαστικὴ, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐμφανίζεται (μὲ ἢ χωρὶς τονισμὸ τοῦ κέντρου τῆς) σὲ πολλὰ ἄλλα ἔργα<sup>12</sup>. Ταίριαζε στὸ τοπικὸ γοῦστο ποὺ ζητοῦσε ἀπλὲς ἐντυπώσεις καὶ ἀπαντοῦσε τὸ ἴδιο συχνὰ στὴν Πελοπόννησο ὅπως καὶ στὴν Ἀττικὴ<sup>13</sup>, ἦταν ὅμως ὅπως φαίνεται σχεδὸν ἀνύπαρκτη στὰ νησιὰ ἢ τὴν ἀνατολικὴ Ἑλλάδα ὅπου προτιμοῦσαν ἄλλες διαμορφώσεις. Ἀπὸ τὴν ἀττικὴ πλαστικὴ ἐξαφανίζεται ἀμέσως μετὰ τὰ μέσα τοῦ βου αἰ., τὸ τελευταῖο παρὰδειγμα εἶναι τὸ κεφάλι τῆς ὑπ' ἀρ. 651 (πίν.

11. Τὴ σχέση μετὰξὺ αὐτοῦ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ κεφαλιοῦ Rampin σημείωσε κιόλας, ὅπως βλέπω, ὁ Rumpf (στὸ βιβλίο τῶν GERCKE καὶ NORDEN, II, 3, σ. 17).

12. Π.χ. πίν. 9,1 στὴν πώρινη σειρά τῆς Ἀκροπόλεως, στὴ θεὰ τοῦ Βερολίνου, στὸ κεφάλι τοῦ Λούβρου (LANGLOTZ, *FB* πίν. 95a), στὶς Σφίγγες ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω στὴ σ. 23 σημ. 4, στὴν Κόρη πίν. 24, στὸ κεφάλι τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου 473.

13. Π.χ. στὸν Ἀπόλλωνα τῆς Τενέας, σὲ πήλινα κορινθιακὰ κεφάλια, σ' ἓνα χάλκινο λακωνικὸ (:) ἀγαλμάτιο ἀπὸ τὸν Τάραντα, *Festschrift Loeb*, 91 κέ., κ.ἄ.

90, 4-6). Τὰ μάτια τῶν τριῶν αὐτῶν κεφαλιῶν εἶναι ἀξιοσημείωτα ὅμοια, εἶναι ἐλαφρὰ λοξά, ὀρθάνοικτα, καὶ τὸ ἐπάνω τόξο τους εἶναι πολὺ πιὸ δυνατό ἀπὸ τὸ κάτω. Τὰ χεῖλη, ὅπως πάντα σχεδὸν στὴν πρώιμη ἑλληνικὴ πλαστικὴ, δὲν συναντιοῦνται στὰ δύο τους ἄκρα σὲ ἓνα σημεῖο, ἀλλὰ χωρίζονται σ' ὅλο τους τὸ μῆκος, καὶ οἱ γωνίες τους βυθίζονται μέσα στὰ μάγουλα, ἔτσι ποὺ ὅταν τὰ βλέπουμε ἀπὸ τὸ πλάι σκεπάζονται ἀπὸ μιὰ κάθετη πτυχή σάρκας. Τὰ αὐτιά ἔχουν μακροὺς λοβοὺς καὶ ἡ ἴδια ἡ κοιλότητά τους εἶναι βαθιά σκαλισμένη. Ὅλες αὐτὲς οἱ λεπτομέρειες εἶναι χαρακτηριστικὰ τῆς πρώιμης ἀττικῆς πλαστικῆς διαμόρφωσης. Καθὼς προχωρεῖ ὁμως ὁ χρόνος θὰ τὰ δοῦμε νὰ ἀλλάζουν καὶ νὰ ἀναπτύσσονται σὲ ἓνα καινούριο καὶ πιὸ περίπλοκο σύστημα.

Ὁ ἱππίας ποὺ ἀπεικονίζουμε στοὺς πίν. 11α-γ καὶ 133, 3-4 εἶναι τὸ πιὸ σημαντικό ἀπὸ τὰ ἀγάλματα τῆς πρώιμης ἀττικῆς τέχνης ποὺ ἔχει σωθεῖ. Τὸ κεφάλι εἶναι τὸ κεφάλι Rampin ποὺ βρίσκεται στὸ Λοῦβρο. Τὸ σῶμα εἶναι τὸ ὑπ' ἀρ. 590 τοῦ Μουσείου τῆς Ἀκροπόλεως. Ἐχοντας τὴ γνώμη ὅτι αὐτὰ τὰ δύο ἀποτελοῦσαν τμήματα τοῦ ἴδιου ἀγάλματος, ἔφερα στὴν Ἀθήνα ἓνα ἔκμαγεῖο τοῦ λαμοῦ τοῦ κεφαλιοῦ Rampin (ποὺ εὐγενῶς μοῦ ἔδωσε ὁ κ. E. Michon). Ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ στὸν πίν. 124,1, οἱ δύο σπασμένες ἐπιφάνειες ταιριάζουν ἀπόλυτα καὶ ἐπομένως ἡ σύνδεση τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ σώματος εἶναι βέβαιη. Ἡ φωτογραφία δείχνει ἐπίσης μερικὰ σημαντικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἔργου: συγκεκριμένα τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ ἀγάλματος καὶ τὴν κλίση του πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔγραφα δὲν εἶχα ἀκόμη ἔκμαγεῖο ὁλόκληρου τοῦ κεφαλιοῦ καὶ ἡ φωτογραφία τοῦ πίν. 11α εἶναι καμωμένη ἀπὸ ξεχωριστὲς φωτογραφίες τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ σώματος, δείχνει ὁμως τὴ σχέση τῶν δύο αὐτῶν κομματιῶν μὲ ἀρκετὴ ἀκρίβεια.

Ἡ πρώιμη χρονολογία τοῦ ἀγάλματος εἶναι φανερὴ ὄχι μόνο ἀπὸ τὴ στενὴ σχέση ποὺ ἔχει μὲ τὸ 654 (πίν. 11) γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχουμε κιόλας μιλήσει, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ στῦλ τοῦ σώματος καὶ ἀπὸ τὴ σύνθεση. Τὸ 654 εἶναι ἓνα λιγότερο σημαντικό καὶ καθ' ὅλα τὰ φαινόμενα παλαιότερο ἔργο, ἀλλὰ ἡ χρονικὴ διαφορὰ τους πρέπει νὰ ἦταν μικρή<sup>14</sup>. Ὑπάρχει ἓνα σημεῖο ὁμοιότητας μεταξὺ τῶν δύο κεφαλιῶν γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ἔχω πεῖ ὡς τώρα τίποτε: εἶναι ὁ παράξενος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὑποχωρεῖ ἡ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τῶν παρειῶν. Καμὰ ἀπὸ τίς διαθέσιμες φωτογραφίες τοῦ κεφαλιοῦ Rampin δὲν δείχνει πολὺ καθαρὰ αὐτὴ τὴν ιδιορρυθμία (ἢ καλύτερη φωτογραφία ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη εἶναι τοῦ πίν. 11γ, 3), εἶναι ὁμως κάτι ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἔχει ἐντυπωσιάσει ὁποῖον ἔχει μελετήσει τὸ πρωτότυπο. Εἶναι ἀρκετὰ σαφὴς στὶς ὀψεις τοῦ ὑπ. ἀρ. 654 ποὺ ἀπεικονίζονται στὸν πίν. 11. Τὸν τρόπο αὐτὸν τὸν ἐρμηνεύω ὡς μιὰ πολὺ πρώιμη προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἀπότομη ἀντίθεση τῶν μετωπικῶν καὶ τῶν πλάγιων ἐπιπέδων ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὴ μεγάλου μέρους τῆς πρωιμότερης ἀττικῆς πλαστικῆς.

Παρ' ὅλη τὴν ὀλοφάνερη ἐξέλιξη ποὺ σημείωσε τὸ στῦλ ἀπὸ τίς ἀρχὲς τοῦ 6ου αἰ., τὸ σῶμα ἔχει διατηρήσει κάτι ἀπὸ τὸν οὐσιώδη χαρακτήρα τοῦ κυριότερου Κούρου

14. Τὰ μάτια τοῦ κεφαλιοῦ Rampin εἶναι μικρότερα, τὰ χεῖλη (στὸ προφίλ) εἶναι ἐλάχιστα πιὸ γεμάτα καὶ μᾶλλον ὅμοια μὲ τὰ χεῖλη τῆς Πεπλοφόρου, τὸ αὐτὶ εἶναι πολὺ περισσότερο δουλεμένο (μολονότι αὐτὴ ἡ διαφορὰ μπορεῖ ἐν μέρει νὰ ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ κεφάλι Rampin εἶναι πιὸ περίτεχνο). Καὶ τέλος, στὸ κεφάλι Rampin ἡ ρηχότητα τῶν παρειῶν εἶναι σαφῶς διαφορετικὴ. Ἡ χρονολογία, ἐάν σωστὰ τοποθετοῦμε τὴν Κόρη τῆς Λυὸν ἀμέσως μετὰ τὸ 550 (βλ. παρακάτω), θὰ πρέπει νὰ εἶναι λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ.



του Σουνίου: τούς ὀγκώδεις κρεμαστοὺς ὤμους, τὰ πλευρὰ μὲ τὰ ἴσια σκληρὰ περιγράμματα καὶ τὴν ὑψηλὴ στενὴ μέση. Τὸ πάχος τῶν βραχιόνων στὸ ὕψος τῶν ὤμων εἶναι ἀξιοσημεῖωτο καί, ὅπως θὰ δοῦμε, εἶναι τυπικὰ ἀττικό. Ὁ πολὺ νεώτερος κορμὸς τοῦ πίν. 105 εἶναι παρὰ ξένα ὁμοίος στὸ βασικὸ του σχῆμα. Ἀπὸ τὴν ἄλλή πλευρὰ, παραβάλλοντας τὸν ἱππέα μὲ ἓνα σύγχρονο ἢ τουλάχιστον περίπου σύγχρονο ἔργο, ὅπως τὸν «Ἀπόλλωνα» τῆς Τενέας (τὸ πρόσωπο τοῦ ὁποῦ ἂς θυμηθοῦμε ὅτι ἔχει κατὰ τὸ κοινὸ μὲ τὸ 654) βλέπει κανεῖς ἓνα παρόμοιο στάδιο ἐξέλιξης, ἀλλὰ μιὰ πολὺ διαφορετικὴ ἀντίληψη πλαστικοῦ χαρακτήρα<sup>15</sup>. Ἡ ἀπλότητα τοῦ σώματος (τὸ πίσω μέρος εἶναι δουλεμένο μὲ τρόπο ἀκόμη πιὸ συνοπτικὸ ἀπὸ ὅ,τι τὸ πρόσθιο μέρος) θὰ πρέπει νὰ ἀποσκοποῦσε στὴν ἔμφαση τῆς πλούσιας καὶ πολὺπλοκης διακοσμητικῆς ἐντύπωσης τῶν μαλλιῶν καὶ τοῦ γενιοῦ<sup>16</sup> καὶ δείχνει πόσο λίγο τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς πολὺπλοκης ἐπιφάνειας ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸν πραγματικὸ πλαστικὸ χαρακτήρα. Ὁ ἱππέας Rampin εἶναι τὸ πρῶτο ἑλληνικὸ ἄγαλμα τοῦ εἶδους αὐτοῦ<sup>17</sup>. Παλαιότερες περίοπτες ἔφιππες μορφές θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρξαν, ἀλλὰ δὲν ἔχει διατηρηθεῖ καμιὰ προγενέστερη, καὶ μπορεῖ νὰ ἔχει κάποια σημασία τὸ ὅτι δὲν ὑπάρχουν χάλκινα ἀγαλμάτια ἱππέων πρὶν ἀπὸ τὸ ἄγαλμα Rampin<sup>18</sup>. Ἴσως λοιπὸν τὸ θέμα νὰ ἔγινε δημοφιλὲς στὴν περίοπτη πλαστικὴ μόνο σὲ αὐτὴ περίπου τὴν ἐποχὴ. Ὡστόσο, ὁ ἱππέας Rampin, μολονότι εἶναι ὁ παλαιότερος ὁλόκληρης τῆς ἀρχαϊκῆς σειρᾶς, δείχνει ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς σειρᾶς σὲ πλήρη ἀνάπτυξη, συγκεκριμένα τὴν ἀπόκλιση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸν ἄξονα στὸν ὁποῖο βασίζεται ὅλο τὸ ὑπόλοιπο ἄγαλμα. Ἡ μόνη ἄλλη ἔφιππη μορφή ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολιν ποὺ διατηρεῖ τὸ κεφάλι, τὸ ἀγαλμάτιο τοῦ πίν. 101 (τοῦ ὁποῦ εἶναι μέρος τὸ ἄλλο τοῦ πίν. 136, 1 ὅπως ἔδειξε ὁ Schrader) δείχνει τὴν ἴδια στροφὴ καὶ τὴν ἴδια κλίση πρὸς τὰ ἔμπρός. Ἐπειδὴ ὑπάρχει σημαντικὴ χρονικὴ ἀπόσταση μεταξὺ αὐτῶν τῶν δύο καὶ ἐπειδὴ ἡ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ ἀπαντᾷ καὶ ἀργότερα, στὴν πρῶτη κλασικὴ περίοδο<sup>19</sup>, εἶναι σαφές ὅτι ἀποτελοῦσε συνηθισμένο χαρακτηριστικὸ τῆς τοπικῆς παράδοσης. Ἐνα μικρὸ πρῶμο ἀρχαῖο κεφάλι ἀπὸ τὴν Ἐλευσίνα ποὺ τὸ ἔχουν παραβάλλει μὲ τὸ κεφάλι Rampin φαίνεται ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἓναν ἀκόμη ἀττικὸ ἱππέα τοῦ ἰδίου τύπου<sup>20</sup>.

15. Ἡ ἀντίθεση φαίνεται καλὰ στὴν καλὴ λεπτομερειακὴ φωτογραφία τοῦ Ἀπόλλωνα ποὺ δημοσιεύεται ἀπὸ τὸν CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 145, εἰκ. 261.

16. Κάτι ποὺ ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ, ἐπειδὴ ἡ λεπτομέρεια δὲν φαίνεται στὶς φωτογραφίες, εἶναι ὅτι τὸ μουστάκι ἦταν μόνο ζωγραφιστό. Τὸ ἴδιο θὰ ἦταν καὶ τὸ ἐφήβαιο, ἂν δηλωνόταν καὶ αὐτό.

17. Οἱ Διόσκουροι τῆς μετόπης τῆς Ἀργεῖς ἀπὸ τὸ θησαυρὸ τῶν Σικωνίων στοὺς Δελφοὺς μπορεῖ φυσικὰ νὰ εἶναι λίγο παλαιότεροι, καὶ ὑπαινίσσονται τὴν ὑπαρξὴ περίοπτης πλαστικῆς. Βλ. ἐπίσης τὰ σχόλια στὰ *Necrocorinthia*, 74, εἰκ. 19bis.

18. Λίγα πράγματι ἀνέρχονται χρονολογικὰ ὡς τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ. Ἐνα ἀπὸ τὰ παλαιότερα θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ μορφή ἀπὸ τὸ Grumentum, WALTERS, *Select Bronzes*, πίν. 1, ποὺ εἶναι ἐπαρχιακὸ ἔργο καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὄχι εὐκόλο νὰ χρονολογηθεῖ μὲ ἀκρίβεια. Οἱ ἱππεῖς ἀπὸ τὴ Σπάρτη καὶ ἀπὸ τὴ Δωδώνη (DE RIDDER, *Bronzes de la Soc. Arch.*, πίν. 2. LAMB, *Greek and Roman Bronzes* πίν. 32b) θὰ πρέπει νὰ ἀνήκουν στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ γ' τετάρτου τοῦ 6ου αἰ. Λίγο νεώτερα εἶναι: ὁ ἱππέας τῆς Βοστώνης ἀρ. 98. 659 (ποὺ εἶναι πιθανῶς λακωνικός), ἡ μορφή ἀπὸ τὸ Ἡραῖο τοῦ Ἀργεῖς A.H. II, πίν. 71 καὶ ἡ ἰωνικὴ μορφή ἀπὸ τὴ Σάμο, BUSCHOR, *Altgriechische Standbilder*, III, εἰκ. 190-2. Πρώιμες ξύλινες μορφές τῶν Διοσκούρων ἀπὸ τὸν Δίποινο καὶ τὸν Σκύλλι εἶδε στὸ Ἀργεῖς ὁ Πανσανίας (2, 22, 5). Αὐτὲς εἶναι οἱ πιὸ παλιές μορφές τοῦ εἶδους ποὺ ἀναφέρονται στὶς ἀρχαῖες πηγές.

19. Γιά παράδειγμα στὴν ἔφιππη Ἀμαζόνα τοῦ Σωτάδη, *Festschrift Loeb*, 81 κέ.

20. Ἐφ. Ἀρχ. 1889 πίν. 5-6. LECHAT, *Mon. Piot*, VII, σελ. 151. Τοῦ ἰδίου, κείμενο στὸ BB πίν. 552. LANGLOTZ, *FB* πίν. 95C.

Ἡ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ εἶναι πιθανῶς τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς προσπάθειας νὰ ἑναρμονιστοῦν οἱ δύο κύριες ὀψεις τοῦ ἀγάλματος. Εἶναι πιθανὸν ὅτι τὸ ἄγαλμα εἶχε στηθεῖ ἔτσι ὥστε νὰ βλέπει πρὸς τὸ σημεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀναμενόταν νὰ τὸ πρωτοαντικρύσει ὁ θεατής. Αὐτὸ πάντως συνέβαινε σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις, διότι ὑπάρχουν ἐπιγραφές στὶς βάσεις ἀγαλμάτων ἱππέων ποὺ εἶναι γραμμένες σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς στενὲς πλευρὲς τοῦ λίθου<sup>21</sup>. Ἡ βάση μιᾶς πρώιμης ἑφιππῆς μορφῆς ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη ποὺ θὰ μπορούσε πράγματι νὰ ἀνήκει σ' αὐτὸ τὸ ἄγαλμα ἔχει μιὰ ἐπιγραφή στὴ στενὴ πλευρὰ<sup>22</sup> καὶ μολονότι γι' αὐτὸν τὸν πρακτικὸ λόγο ἡ μετωπικὴ ὄψη τοῦ ἑφιππου ἄνδρα εἶχε ἐπιλεγεῖ ὡς ἡ κυριότερη ὄψη, δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ πιὸ σημαντικὴ, διότι σ' αὐτὴ τὴν ὄψη τὸ μεγαλύτερο μέρος καὶ τῶν δύο μορφῶν εἶναι ἀφανές. Ἐχοντας λοιπὸν αὐτὸ κατὰ νοῦ ὁ γλύπτης υἱοθέτησε τὸν ἀπλὸ τρόπο τῆς ἐλαφρᾶς στροφῆς τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸ πλάι, φέρνοντας ἔτσι τὴ μορφή σὲ μιὰ στενότερη, ἂν καὶ ἔμμεση ἀκόμη, σχέση μετὰ τὸν θεατὴ ποὺ βρισκόταν σ' αὐτὴ τὴν πλευρά. Μιὰ πλήρης στροφή τοῦ κεφαλιοῦ, μὲ τὴ μορφή νὰ βλέπει κατὰματα τὸν θεατὴ, εἶναι ἓνα χαρακτηριστικὸ ποὺ παρουσιάζουν κάποιοι ἀρχαῖοι ἀνάγλυφοι ἱππεῖς<sup>23</sup>: ἐδῶ ἡ πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη εἶναι προφανῶς νὰ φέρει τὴ μορφή σὲ ἄμεση σχέση μετὰ τὸν θεατὴ. Στὴν περιοπτη πλαστικὴ ὅμως αὐτὴ ἡ πλήρης στροφή τοῦ κεφαλιοῦ ἦταν ἀδύνατη, ἐκτὸς ἂν γινόταν σὲ βάρος ὅλων τῶν ἄλλων ὀψεων, καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο υἱοθετήθηκε μιὰ συμβιβαστικὴ λύση.

Τὸ στεφάνι στὸ κεφάλι τοῦ ἱππέα Rampin μοιάζει νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ φύλλα βελανιδιάς καὶ ἓνας βοτανολόγος μὲ βεβαίωσε ὅτι ὁ καλλιτέχνης εἶχε πράγματι τὴν πρόθεση νὰ παραστήσει ἓνα τέτοιο στεφάνι<sup>24</sup>. Κατ' ἀκολουθίαν τὸ κεφάλι συχνὰ θεωρήθηκε ὅτι παριστάνει τὸν Δία<sup>25</sup>. Ἐπειδὴ ὡστόσο ἀνήκει σ' ἓνα ἱππέα, τὸ στεφάνι δείχνει ὅτι τὸ ἄγαλμα παρίστανε ἓνα νικητὴ σὲ ἵπποδρομία. Φαίνεται ὅτι σὲ κάποια πρώιμη περιόδο δίδονταν στεφάνια βελανιδιάς ὡς ἑπαθλοὶ στὰ Πύθια<sup>26</sup>. εἶναι λοιπὸν πιθανὸν τὸ ἄγαλμα νὰ παρίστανε κάποιον νικητὴ στὸν ἀγῶνα τῶν Πυθίων.

Ἀπὸ τὸ ἄλλογο σώζονται λίγα κομμάτια. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ κομμάτια ποὺ ἀπεικονίζονται

21. Πρβ. SCHRADER, *Festschrift* 78 κέ. WINTER, *Jb* 1893, 155. Σ' αὐτὴ τὴν κατηγορία μπορεῖ ἴσως νὰ ὑπαχθεῖ ὁ Δούρειος Ἴππος τοῦ Στρογγυλῆνος (*CIG* ed. Min. 535): καὶ ἐδῶ ἐπίσης ἡ ἐπιγραφή εἶναι σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς στενὲς πλευρὲς (ἡ βάση εἶναι στὴν Ἀκρόπολη, δυτικὰ τοῦ Παρθενῶνα).

22. Βλ. παραπάνω.

23. Στὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέρει ὁ LÖWY, *Jh* 1911, 9 κέ. ἂς προστεθεῖ τὸ καινούριο χάλκινο ἀγαλμάτιο ἀπὸ τὸ Trebenishte, *AA* 1930, 293 εἰκ. 19.

24. *Daremborg-Saglio* στὴ λέξη Corona, σ. 1529.

25. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἀναφέρουμε τὶς παλιότερες ταυτίσεις, ἴσως ὅμως θὰ ἀναφερθεῖ μιὰ παρατήρηση ποὺ ἔκανε πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια ὁ Rayet (βλ. LECHAT, *Mon. Piot*, VII, 144) ὅτι τὸ κεφάλι Rampin θυμίζει κεφάλι Ἀβυσσηνοῦ φυλάρχου διότι τελευταῖα ἔχουμε στὴ διάθεσή μας πολὺ καινούριο ὑλικὸ γιὰ σύγκριση. Μπορῶ ἐπίσης νὰ ἀναφέρω καὶ τὴ θεωρία ὅτι τὸ κεφάλι Rampin εἶναι ἰωνικὸ (πρβ. PICARD, *Sculpture antique* 323: «ὁ παρὰ-ξενος συμποσιαστὴς μὲ στεφάνι δρυὸς... θὰ λέγαμε πὼς εἶναι Ἀσιάτης ἀδελφὸς τῶν πρώτων Κορῶν τῆς Ἀκροπόλεως»).

26. Ὁβίδιος, *Met*, I, 450.

*His juvenum quicumque manu, pedibusve, rotave*

*Vicerat, aesculeae capiebat frondis honorem.*

*Nondum laurus erat, longoque decentia crine*

*Tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.*

Ὁ συγγραφέας τοῦ ἔργου στὸ *Daremborg-Saglio* ποὺ ἀναφέρει αὐτὸ τὸ χωρίο σὲ συσχετισμὸ μὲ τὸ κεφάλι Rampin διατύπωνε τὴν ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ κεφάλι ἐνὸς νικητῆ ἀθλητῆ.

στον πίν. 133, 2-3 υπάρχουν ακόμη: ένα μακρόστενο κομμάτι από τη χαίτη (πίν. 11 γ,1), σημαντικά κομμάτια από τὰ σκέλη και τὸ κομμάτι τοῦ κεφαλιοῦ ποὺ ἀπεικονίζεται στὸν πίν. 11γ, 2<sup>27</sup>. Τὸ κομμάτι αὐτὸ εἶναι ἐξ ἴσου ὥραϊο μὲ ὅτιδήποτε ἄλλο τοῦ εἴδους αὐτοῦ στὸ Μουσεῖο. Ὑπάρχει μιὰ χτυπητὴ στυλιστικὴ ἀντίθεση ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά μὲ τὰ κεφάλια τοῦ πίν. 16 ποὺ εἶναι ἴσως παλαιότερα κατὰ δεκαπέντε ἢ λίγο περισσότερα ἔτη καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ τὰ ὑστεροαρχαῖκά παραδείγματα. Πρβ. τὸ ἄλλογο τοῦ πίν. 139,2 ὅπου οἱ φόρμες εἶναι πολὺ λιγότερο ὀγκώδεις, οἱ μεταβάσεις εἶναι μαλακότερες καὶ ἡ γραμμικὴ ἀπόδοση τῶν πτυχῶν ποὺ σχηματίζει ἡ σάρκα πολὺ λιγότερο ἔντονη. Γιὰ τὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ ἀλόγου τὸ μόνο ποὺ μπορούμε νὰ ποῦμε εἶναι ὅτι ὁ λαϊμὸς ἦταν ἰδιαίτερος κοντὸς καὶ παχύς. Στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σπασίματος, μπροστά, διατηροῦνται μερικὲς ἀπὸ τὶς δίπλες τοῦ λαίμου (πρβ. γιὰ παράδειγμα τὸν πίν. 134), ποὺ δείχνει ὅτι τὸ σημεῖο αὐτὸ βρίσκεται σὲ ἀπόσταση ἑνὸς περίπου ἑκατοστοῦ ἀπὸ τὸ κεφάλι. Τὸ μέγεθος τοῦ κομματιοῦ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τὸ πλάτος τοῦ λαίμου δείχνουν ὅτι τὸ ἄλλογο αὐτὸ ἦταν πολὺ μεγαλύτερο ἀπὸ τὰ ἄλλα τοῦ πίν. 134.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀνεξάρτητα ἀναθηματικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς τὰ πιὸ σημαντικὰ εἶναι τὰ ἑξῆς: μιὰ Κόρη, δυὸ Σφίγγες καὶ μιὰ μικρὴ ὁμάδα ἀπὸ εἰσηγμένα ναξιακὰ ἔργα. Ἡ Κόρη (πίν. 12) εἶναι ἀκέφαλη, καὶ μιὰ ἀκέφαλη ντυμένη μορφὴ μιᾶς τόσο πρώιμης ἐποχῆς εἶναι δύσκολο νὰ χρονολογηθεῖ μὲ ἀκρίβεια, ἀλλὰ ἡ παντελὴς ἔλλειψη πλαστικότητας μέσα στὰ περιγράμματα τοῦ σώματος καὶ ἡ αὐστηρότητα τοῦ ρούχου<sup>28</sup> δείχνουν μιὰ χρονολογία πολὺ πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ βου αἰ. Παρόλο ποὺ ἡ μορφὴ εἶναι ἀποσπασματικὴ καὶ ἀποκεκρουμένη σὲ μικρὴ ἀπόσταση πάνω ἀπὸ τὰ σφυρὰ, ἑξακολουθεῖ νὰ εἶναι ἐντυπωσιακὴ καὶ ἐνδιαφέρουσα, ἐπειδὴ εἶναι πρόγονος τῆς ὥραιότερης ἀπὸ ὅλες τὶς Κόρες, τῆς 679 (πίν. 29-33). Τὸ ρούχο τῆς εἶναι ἕνας χιτώνας μὲ χειρίδες ποὺ φτάνουν ὥς κάτω ἀπὸ τοὺς ἀγκῶνες, ἀπὸ πάνω ἕνας δωρικὸς πέπλος καὶ πάνω ἀπὸ αὐτὸν ἕνα ὀγκῶδες ἱμάτιο ποὺ σκεπάζει ὁλόκληρο σχεδὸν τὸ πίσω μέρος καὶ κρέμεται συμμετρικὰ πάνω στοὺς δυὸ ὦμους. Τὰ ἀντικείμενα ποὺ κρατοῦσαν τὰ χέρια εἶναι ἕνα ρόδι καὶ ἕνα στεφάνι.

27. Ἡ σχέση τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ μὲ τὸ ἄλλογο ἀρ. 590 εἶναι φανερὴ ἀπὸ τὸ στῦλ καὶ τὴν κλίμακα τῶν ἔργων, βεβαιώνεται ὅμως ἀπὸ τὴν παρουσία μιᾶς πλατῆς τεφρόχρωμης φλέβας στὸ μάρμαρο, στὸ δεξιὸ τοῦ μέρους ποὺ ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς μὲ μιὰ φλέβα ποὺ διατρέχει τὸ λαίμιο τοῦ ἀλόγου καὶ τὸ σῶμα τοῦ ἱππέα. Τὸ «φόντο» τῆς χαίτης (τὰ μικρὰ τρίγωνα ἀνάμεσα στὰ ἄκρα τῶν βοστρύχων) εἶναι κόκκινο, πράγμα ποὺ σημαίνει πιθανῶς ὅτι οἱ βόστρυχοι δὲν ἦταν χρωματισμένοι.

28. Στὸ κάτω μέρος τοῦ ἱματίου μερικὲς πτυχὲς ποὺ σχηματίζουν ζιγκ-ζάγκ μόλις ποὺ εἶναι τρισδιάστατες. Αὐτὴ ἡ ἀπόδοση παρουσιάζεται καὶ σὲ ἄλλα πολὺ πρώιμα ἀγάλματα: στὸν πίν. 14,3 (ἀμέσως ἐπάνω ἀπὸ τὸ κάτω σπάσιμο), στὴν ὑδριαφόρο τοῦ αἰετώματος τοῦ Τρωίλου (WIEGAND, *Porosarchitektur* 203, εἰκ. 221 - BUSCHOR, *AM* 1922, 81 κέ.), στὴ θεὰ τοῦ Βερολίνου καὶ στὴν πρώιμη σαρματικὴ μορφὴ τοῦ Βερολίνου *Mus. Bericht* 1927, 63, εἰκ. 3 (CURTIUS, *Die Antike Kunst* εἰκ. 204). Εἶναι ἤδη σὲ πλήρη ἀνάπτυξη κιόλας στὴν πρώιμη Κόρη πίν. 22 κέ. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, πρωτοεμφανίζεται στὴν ἀγγειογραφία στὴ δεκαετία 570-560. Δὲν ἐξελίσσεται ποτὲ στὶς μελανόμορφες παραστάσεις, καὶ παραμένει σὲ ὑποτυπῶδες στάδιο στὰ ἔργα τοῦ Ἑξηκταῖ, καὶ στὰ πιὸ πρώιμα τοῦ ἐρυθρόμορφου ρυθμοῦ. Τὰ ἀγάλματα ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω ἀποδεικνύουν: α) ὅτι ἐμφανίζεται πρῶτα στὴν πλαστικὴ καὶ ὄχι στὴ ζωγραφικὴ, β) ὅτι στὰ μέσα τοῦ βου αἰ. (χρονολογία τῆς κόρης τοῦ πίν. 22) χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τοὺς γλύπτες μὲ ἐλευθερίαν ἄγνωστη στὰ σύγχρονα ἀγγεῖα. Τὸ συμπέρασμα εἶναι ὅτι οἱ χρονολογικὲς ἐνδείξεις ποὺ δίνει ἡ ὁμοιότητα τῆς ἀπόδοσης τῶν πτυχῶν στὰ ἔργα τῆς πλαστικῆς μὲ τὰ ἔργα τῆς κεραμικῆς δὲν εἶναι πάντοτε ἀσφαλῆς. Εἶναι φυσικὸ ἢ πλαστικὴ νὰ ἀναπτύσσεται σὲ τέτοιου εἴδους θέματα πιὸ γρήγορα ἀπὸ ὅ,τι ἡ ζωγραφικὴ: τὰ προβλήματα τοῦ τρισδιάστατου ἔργου εἶναι τομέας τοῦ γλύπτη καὶ ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἀνώμαλης ἐπιφάνειας καὶ τῶν σπαστῶν περιγραμμάτων τοῦ ρούχου εἶναι ἕνα πρόβλημα ποὺ εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν ἀπασχόλησε τὸν σχεδιαστὴν προτοῦ αὐτοῦ τοῦ ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὴν πρόοδο τῆς πλαστικῆς.



Τὸ ἄγαλμα εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ παλαιότερα τῆς σειρᾶς ἐκείνης τῶν γυναικείων μορφῶν ποὺ ἀποτελεῖ τὸν πυρῆνα τῶν ἀναθημάτων ποὺ βρέθηκαν στὴν ἀθηναϊκὴ Ἀκρόπολη. Παρόμοιες σύγχρονες μορφές ἀπεικονίζονται στὸν πίν. 14 (3, 5-8)<sup>29</sup>. Αὐτὴ ἡ σειρά εἶναι γιὰ μᾶς σήμερα –ἀλλὰ ἦταν ἀσφαλῶς καὶ ἄλλοτε– ἡ μόνη ἀδιάσπαστη σειρά ἀγαλμάτων ποὺ ἀφιερώθηκαν ἐδῶ, καὶ ἡ ἱστορία της εἶναι ἐπόμενο νὰ μᾶς ἀπασχολήσει στὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν<sup>30</sup>.

Ὡς πρὸς τὰ ἄλλα ἀναθήματα τώρα: οἱ ἀριθμοὶ 630 καὶ 632 (πίν. 5-6 καὶ 7, ἐπίσης 8,1 καὶ 9,2) ἀνήκουν σὲ μιὰ μικρὴ ομάδα πρῶμων ἀττικῶν Σφιγγῶν, ἄλλα μέλη τῆς ὁποίας βρίσκονται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας, στὴ Νέα Ὑόρκη καὶ στὴν Κοπεγχάγη<sup>31</sup>.

Ἡ Σφίγγα τοῦ πίν. 7 εἶναι ἡ παλαιότερη ἀπὸ τὶς δύο καὶ ὅπως δείχνει ὁ πίν. 9 ἔχει πολλὴ συγγένεια μὲ τὴ σύνθεση τοῦ Μοσχοφόρου. Ἡ ἄλλη Σφίγγα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πολὺ νεώτερη<sup>32</sup>. Ἡ πρῶμη ἀττικὴ ἐργασία στὸ μάρμαρο κλείνει μὲ μιὰ σημαντικὴ σειρά ἀρχιτεκτονικῶν κομματιῶν, ποὺ ἀσφαλῶς ἀνήκουν ὅλα στὸ β' τέταρτο τοῦ 6ου αἰ. Ἐδῶ δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε παρὰ λίγα μόνο πράγματα γι' αὐτὰ τὰ κομμάτια. Οἱ ἀληθινές θέσεις ποὺ εἶχαν μέσα στὸ ἀρχιτεκτονικὸ τους πλαίσιο μόνο πρόσφατα καθορίστηκαν, καὶ τὸ βιβλίον μὲ τὴν τελικὴ μελέτη τοῦ θέματος δὲν ἔχει δεῖ ἀκόμη τὸ φῶς.

Οἱ πίνακες 1 καὶ 13, 2-6 δείχνουν κομμάτια κεντρικῶν ἀκρωτηρίων, τῶν μορφῶν δηλαδή ποὺ ἦταν στημένες στὴν κορυφὴ τοῦ αἰετώματος κάποιου ναοῦ. Ἡ μεγαλειώδης κεφαλὴ Γοργοῦς καὶ τὰ χέρια ποὺ πιάνουν τὴ φιδίσιζ ζώνη εἶναι τμήματα μιᾶς καὶ μόνης μορφῆς ποὺ διακρίνεται ἀπὸ τὶς ἄλλες ἀπὸ τὴν κλίμακά της καὶ τὸ μάρμαρο ἀπὸ

29. Μὲ τὴν Κόρη τοῦ πίν. 14, 5 μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ ἡ θεὰ τοῦ Βερολίνου καὶ τὸ πόδι τῆς Κόρης τοῦ Φαιδίου (Jh 1913, 86 κέ.), ποὺ εἶναι ἀκόμη παλαιότερο ἀπὸ τὴ θεά, ὅπως τὸ ἀποδεικνύουν τὰ κριτήρια ποὺ διατύπωσε ὁ Eichler στὸ ἄρθρο του.

30. Γενικὰ γιὰ τὶς Κόρες βλ. τὴν περίληψη στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ DICKINS σ. 32. SCHRADER, *Auswahl*, 3. BUSCHOR, *AM* 1922, 165. LEOPOLD, *Antike Plastik*, 122 κέ. Εἶναι πάρα πολὺ λογικὸ νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι τὶς θεωροῦσαν σὰν τὴ φυσικὴ συντροφιὰ τῆς Ἀθηνᾶς, σὰν εὐλογο συμπλήρωμα τοῦ λατρευτικοῦ ἀγάλματος ποὺ βρισκόταν μέσα στὸ ναό. Ἦταν πράγματι ὁ ταιριαστός μικρόκοσμος τοῦ ὁποίου κέντρο ἀποτελοῦσε τὸ λατρευτικὸ ἄγαλμα. Ἀνῆκαν σαφῶς σὲ διαφορετικὴ κατηγορία ἀπὸ ὅ,τι οἱ ἀνδρικές μορφές τῆς Ἀκροπόλεως, ὅπως ὁ Μοσχοφόρος, οἱ Κούροι καὶ οἱ Ἰπτεῖς: διότι οἱ μορφές αὐτὲς εἶναι μὲ τὴν ἀρχαϊκὴ ἔννοια τῆς λέξης αὐτοπορτρέτα, ὄχι λιγότερο ἀπὸ ὅ,τι εἶναι οἱ ἐνεπιγραφες μορφές ὅπως ὁ Χάρης τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου ἢ οἱ ἱέρειες τῆς Σάμου, δηλαδή ὄχι ὁμοιώματα ἀλλὰ σύμβολα τοῦ ἀναθέτη. Αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἰσχύσει γιὰ τὶς Κόρες, διότι σ' αὐτὲς ὅπου ἔχει διατηρηθεῖ ἐπιγραφή ὁ ἀναθέτης ἦταν ἄνδρας. Γενικῶς, ἡ μορφὴ μιᾶς ἀνάθεσης ὑπόκειται στὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὰ ἐξῆς δύο στοιχεῖα (ὅπου δὲν χρειάζεται φυσικὰ τὸ ἓνα νὰ ἀποκλείει τὸ ἄλλο): τὸ ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο, ὅπως στὸν Μοσχοφόρο ἢ στὰ ἀγάλματα νικητῶν ἀθλητῶν, ἢ τὸ ἀντικειμενικὸ, ὅπως στὶς Κόρες, ποὺ μὲ κανέναν τρόπο δὲν περιγράφουν τὸν ἀναθέτη ἀλλὰ εἶναι ἰδιαίτερα ταιριαστὲς στὸν ἀποδέκτη. Ὁ HYDE (*Olympic Victor Monuments*, 334 κέ.) ὑποστήριξε ὅτι μερικοὶ ἀπὸ τοὺς Κούρους ἦταν δυνατόν νὰ παριστάνουν νικητὲς ἀθλητὲς. Αὐτὸ μοῦ φαίνεται πολὺ πιθανόν, ἀλλὰ τὸ ἐπιχείρημα ποὺ ἐπικαλεῖται ὁ Hyde δὲν εἶναι ἀπόδειξη, διότι ἡ ἐπιγραφή ποὺ σώζεται στὸ στήθος τοῦ Κούρου τῆς Φιγάλειας εἶναι δυσανάγνωστη καὶ εἶναι καταφανῶς σημερινή.

31. Στὴν Ἀθήνα: ἀπὸ τὰ Σπάτα καὶ ἀπὸ τὸ Θεμιστόκλειο τεῖχος (βλ. παραπάνω σ. 23, σημ. 4), ἀπὸ τὸν Πειραιᾶ LECHAT, *Sculpture Attique*, 123, στὴ Νέα Ὑόρκη, *Met. Mus. Bull.* 1926, 126 κέ., εἰκ. 4, στὴν Κοπεγχάγη NY CALSBERG, *Billedtavler* πίν. 1, 4 (*Poulsen Graeske Originalskulpturer* πίν. 1). Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη (ἀρ. 3723), καὶ ἓνα ὥραϊο κομμάτι στὸ Μικρὸ Μουσεῖο.

32. Λίγα λόγια γιὰ τὰ σχόλια τοῦ Dickins «ἡ ἀνάγλυφὴ ἐπιφάνεια στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Σφίγγας 632 (πίν. 5) εἶναι ἀπλῶς ἡ “βάση” ἐνὸς μηνίσκου». Τὸ ἴδιο βλέπουμε καὶ στὸν Μοσχοφόρο. Τὰ φτερά δὲν ἦταν μόνο κόκκινα ἀλλὰ κόκκινα καὶ μαῦρα. Εἶναι ἀσφαλῶς νεώτερη, ὄχι παλαιότερη, ἀπὸ τὴ Σφίγγα τῶν Σπᾶτων. Ἡ Σφίγγα 630 (πίν. 7) εἶναι ἀναμφισβήτητη ἀττικὴ καὶ ὄχι (ὅπως ὁ Dickins κατὰ περίεργο τρόπο νομίζει) «ἄμεσα εἰσηγμένη ἀπὸ τὴν Ἰωνία»: ὁ πίν. 9 δείχνει ὅτι ἡ θέση της εἶναι μέσα στὴν ἀττικὴ σειρά, ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὸ τέλος αὐτῆς τῆς σειρᾶς, ἴσως στὴ δεκαετία 560-550.

τὸ ὁποῖο εἶναι καμωμένη. Ὁ τύπος τῆς Γοργούς καὶ ἡ χρήση τῆς στήν ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι πελοποννησιακῆς καταγωγῆς, ἀλλὰ ἡ Γοργὼ τῆς Ἀκροπόλεως ἔχει πέρα ὡς πέρα ἀττικὸ χαρακτήρα. Δὲν ἔχει κανεῖς παρὰ νὰ θυμηθεῖ τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου (εἰκ. 1 Α) γιὰ νὰ τὸ ἀντιληφθεῖ αὐτό. Παρὰ τὴ διαφορὰ τῆς χρονολογίας ὑπάρχει ἀξιοσημεῖωτη ὁμοιότητα στὰ μάτια, τὰ φρύδια καὶ τὰ αὐτιά: στὴ διαμόρφωση τῆς κοίλης ἐπιφάνειας ἀνάμεσα στὸ ἐπάνω βλέφαρο καὶ τὸ φρύδι, στήν ἴδια τὴ διαμόρφωση ποὺ παρουσιάζουν τὰ κυρτούμενα πέρατα καὶ στήν ἀπότομη μετάβαση ἀπὸ κοῖλο σὲ κυρτὸ ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Καὶ αὕτῃ ἡ ἐντύπωση ἐνισχύεται ἂν συγκρίνει κανεῖς αὕτῃ τὴ Γοργὼ μὲ μιὰ μὴ ἀττικὴ Γοργὼ, ὅπως τὴ μεγάλη κορινθιακὴ μορφὴ τῆς Κέρκυρας. Καὶ ἐκεῖ ὑπάρχει ἐπίσης ὁ ἴδιος μορφασμός, ἀλλὰ ἡ ἐντύπωση εἶναι τραχιά ἐπειδὴ τὰ χαρακτηριστικὰ δὲν ἀποτελοῦν στήν πραγματικότητα μέρος τῆς πλαστικῆς δομῆς τοῦ προσώπου, καὶ ἐπειδὴ ἀκόμα ἡ γραμμικὴ δομὴ δὲν ἔχει τὸ ρυθμὸ ἐκεῖνο ποὺ δίνει στὴ Γοργὼ τῆς Ἀκροπόλεως τὸν ἰδιαίτερό της χαρακτήρα ὡς καλλιτεχνικοῦ θέματος.

Τὸ κομμάτι τοῦ πίν. 13,3 εἶναι στήθος μιᾶς μικρότερης μορφῆς. Δὲν μπορεῖ νὰ ἦταν Γοργὼ<sup>33</sup> ὅπως ἔχει ὑποθεθεῖ, ἐπειδὴ ὅμως προφανῶς εἶχε γιὰ ταίρι τοῦ μιὰ Γοργὼ καὶ ἀσφαλῶς προέρχεται ἀπὸ ἓνα ἀκρωτήριο<sup>34</sup>, θὰ εἶναι ὁ Περσεύς, ὁ ὁποῖος, στημένος στήν κορυφὴ ἐνὸς ἀετώματος, παριστανόταν νὰ φεύγει καταδιωκόμενος ἀπὸ τὴ Γοργὼ ποὺ βρισκόταν στὸ ἄλλο ἀέτωμα. Τὴν ἴδια ἀντιθετικὴ σύνθεση βρίσκουμε σὲ ἀγγεῖα –γιὰ παράδειγμα σὲ ἓναν νεώτερο ἀττικὸ ἀμφορέα τοῦ ὁποῖου ἡ μόνη διακόσμηση εἶναι στὴ μιὰ πλευρὰ μιὰ Γοργὼ ποὺ καταδιώκει τὸν Περσέα ὁ ὁποῖος ἀπεικονίζεται στήν ἄλλη πλευρὰ νὰ τρέχει γιὰ νὰ τῆς ξεφύγει<sup>35</sup> – καὶ ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ἀντιθετικῆς αὐτῆς παράστασης στὰ δυὸ ἀετώματα κάποιου ναοῦ εἶναι ἐντελῶς μέσα στὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαϊκῆς σύνθεσης. Στὸν πίν. 13, 5 βλέπουμε τὸ μηρὸ μιᾶς ὁμοίας μορφῆς ποὺ τρέχει, προφανῶς πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια τὴ Γοργὼ ποὺ ἔχει ταίρι τὸν Περσέα<sup>36</sup>, ὁ ἀρ. 2 τοῦ πίνακα εἶναι τὸ πόδι μιᾶς ἀπὸ αὐτὲς τὶς μορφές ποὺ πατοῦν στήν ἐπίστεψη τοῦ ἀετώματος, ὁ ἀρ. 6

33. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴ λοξὴ αὐλακία ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὸ λαμὸ καὶ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο ποὺ εἶναι συμφυῆς μὲ τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς μορφῆς. Ἡ αὐλακία αὕτῃ δείχνει ὅτι τὸ κεφάλι ἦταν γυρισμένο πρὸς τὸ πλάι, διότι τὸ ἀσύμμετρο πλάσιμο τοῦ λαμοῦ καὶ τοῦ στήθους δὲν ταιριάζει καθόλου σὲ μιὰ μετωπικὴ μορφὴ. Τὸ ἀντικείμενο ποὺ εἶναι συμφυῆς μὲ τὸ ἀριστερὸ πλευρὸ ἐρμηνεύεται ὡς τμήμα φτεροῦ. Ἀλλὰ τὸ μοτίβο τῶν κύκλων μὲ σταυρὸ εἶναι αὐτὸ καθαντὸ ἀπίθανο νὰ ἀνήκει σὲ φτερὸ καὶ ἡ παρουσία του στήν παρυφὴ τοῦ ρούχου δείχνει ὅτι τὸ ἀντικείμενο ποὺ ἦταν στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς μορφῆς θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ ἦταν ἓνα «κατασκευασμένο» ἀντικείμενο, προφανῶς κάτι σὰν ὕφασμα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ὁ σάκκος τὸν ὁποῖο φέρει ὁ Περσεύς γιὰ νὰ βάλει μέσα τὸ κεφάλι τῆς Γοργούς. Ὅχι σπάνια ὁ Περσεύς κουβαλάει τὸ σάκκο ἐπάνω στὸν ἀριστερὸ του βραχίονα ἢ τὸν κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ του χέρι (ἀντὶ νὰ τὸν φορᾷ σταυρωτὰ στὸ στήθος): αὐτὸς πρέπει πράγματι νὰ ἦταν ἐδῶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον κρατᾷ τὸ σάκκο διότι δὲν ὑπάρχει ζώνη σταυρωτὰ πάνω στὸ στήθος του. Ἴδια ἀκριβῶς ὅπως ἐδῶ καὶ τρέχοντας πρὸς τὰ δεξιὰ, μὲ τὸ κεφάλι γυρισμένο πίσω πρὸς τ' ἀριστερά, ἀπεικονίζεται ὁ Περσεύς σὲ μιὰ ἀττικὴ λήκνυθο στὸ Παρίσι (CVA Cab. Med. I, πίν. 46,6) ἡ ὁποία τὸ πολὺ πολὺ νὰ ἀπέχει εἴκοσι χρόνια ἀπὸ τὴ μορφὴ μας.

34. Ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν κοίλη διαμόρφωση τοῦ πίσω μέρους τοῦ κομματιοῦ, ὅπως στὸ Γοργόνειο καὶ τὸ κομμάτι τοῦ χειριοῦ. Τὸ κομμάτι τοῦ πίν. 13,5 δείχνει τὸ μηρὸ τῆς μορφῆς ποὺ ἦταν τὸ ταίρι αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ. Φυσικὰ δὲν μπορεῖ νὰ βεβαιώσει κανεῖς ὅτι ἀνήκει σὲ Γοργὼ, ἡ ὁμοιότητα ὅμως συνηγορεῖ, καὶ ἡ σχέση μὲ τὸ κομμάτι πίν. 13,3 μοῦ φαίνεται ὅτι βεβαιώνει τὴν ταύτιση.

35. BEAZLEY, *Der Berliner Maler* πίν. 9,1. Ὁ Beazley μὲ πληροφόρησε ὅτι ὑπάρχουν δυὸ ἀκόμη ἀττικά ἀγγεῖα ποὺ δείχνουν τὴν ἴδια ἀντίθεση: Λονδίνο E 399 (PANOFKA, *Eig. mit kalós*, πίν. 1,3) καὶ τὸ ἀγγεῖο στὸν Τάραντα, BEAZLEY, *Vases in Poland*, 71, σημ. κάτω.

36. Τὸ κομμάτι αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μέρος τοῦ Περσέως, καὶ μοιάζει νὰ εἶναι πολὺ μικρὸ γιὰ τὴ μεγάλη Γοργὼ.

εἶναι μέρος ἑνὸς φτεροῦ<sup>37</sup>. Οἱ «πάνθηρες», τῶν ὁποίων τὰ καλύτερα κομμάτια ἀπεικονίζονται στοὺς πίνακες 15,4 καὶ 13,1 (ποὺ εἶναι τὸ πίσω μέρος τοῦ πίν. 15,4 δεξιὰ) φαίνεται ὅτι ἦταν μέρος μιᾶς ζωφόρου ποὺ διακοσμοῦσε τὸ ἴδιο κτίριο, μιᾶς ζωφόρου ποὺ πιθανότατα διακοσμοῦσε τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τοίχου τοῦ σηκοῦ<sup>38</sup>. Στὸ στυλ δείχνει τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐξέλιξη σὲ σχέση με τοὺς πάνθηρες τοῦ ναοῦ τῆς Κέρκυρας ὅπως δείχνει καὶ τὸ Γοργόνειον (πίν. 1) σὲ σχέση με τὴ Γοργὼ τῆς Κέρκυρας. Τὸ κεφάλι πίν. 15, 1-3 εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια ἢ ἀπὸ παρόμοια ζωφόρο. Δὲν εἶναι μικρὴ ἢ ὁμοιότητα τοῦ στυλ με τὸ στυλ τοῦ μοσχαριοῦ τοῦ Μοσχοφόρου (πίν. 4,5)<sup>39</sup>. Ὁλόκληρη ἡ σειρὰ πρέπει προφανῶς νὰ χρονολογηθεῖ στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ αἰῶνα, ἴσως περὶ τὸ 570 π.Χ. Τὸ πρόωμο ἀττικό σύνολο τοῦ ἄρματος τοῦ πίν. 16 θὰ τὸ συζητήσουμε παρακάτω (σελ. 73).

Ὑπάρχει ὁμως καὶ μιὰ ἄλλη πλευρὰ τῆς εἰκόνας τῆς πρώιμης ἀρχαϊκῆς Ἀκροπόλεως: ἀνάμεσα στὰ ἐλάσσονα ἀφιερώματα, καὶ ιδίως στὰ ἀγγεῖα, ὑπάρχουν κομμάτια ποὺ δὲν εἶναι ἀττικά, καὶ τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴ μαρμαρίνη πλαστική. Ἀκόμη καὶ χωρὶς τὴ βοήθεια εὐρημάτων τῆς ἀνατολικῆς Ἑλλάδας, καὶ ιδίως τῆς Σάμου, θὰ εἶχε κανεὶς τὴν τάση νὰ θεωρήσει τὶς μορφές ποὺ εἰκονίζονται στοὺς πίν. 18-21 ὡς μὴ ἀττικές. Μὲ αὐτὸ τὸ δεδομένο, μποροῦμε με βεβαιότητα νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ἔργα, ἂν ὅχι τῆς Σάμου, τουλάχιστον κάποιου ἀπὸ τὰ νησιά τῶν ὁποίων ἡ πλαστικὴ παράδοση βρισκόταν κάτω ἀπὸ ἰσχυρὴ σαμιακὴ ἐπίδραση. Αὐτὲς οἱ μορφές τοῦ ἀνατολικοῦ ἐλληνικοῦ στυλ ἔχουν μιὰ σημασία ποὺ ξεπερνᾷ τὴν ἐσωτερικὴ τους ἀξία ὡς ἔργων τέχνης: ὅχι μόνον ἐπειδὴ με τὸ νὰ εἶναι στημένα δίπλα στὰ ἀττικά ἀγάλματα καθρεφτίζουν μιὰ βασικὰ μὴ ἀττικὴ ἀποψη, ἀλλὰ καὶ διότι ἡ παρουσία τους στὴν Ἀκρόπολη εἶναι σημαντική γιὰ τὸ μέλλον καθὼς στὸ β' μισὸ τοῦ 6ου αἰ. πρότυπα ξένα, ἀνατολικά, ἐλληνικά ἢ κυκλαδικά, ἔπαιξαν ἓναν σημαντικὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἀττικοῦ στυλ.

Θὰ ξαναγυρίσουμε σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Ἐδῶ ἀρκεῖ νὰ ποῦμε πὼς μολονότι ἡ καταγωγή τοῦ στυλ τῶν ἔργων ποὺ βλέπουμε στοὺς πίν. 18-21 εἶναι προφανῶς σαμιακὴ, δὲν εἶναι με κανέναν τρόπο βέβαιο ὅτι τὰ ἀγάλματα αὐτὰ ἔγιναν ἀπὸ Σάμιους καλλιτέχνες. Τὸ κεφάλι τῆς μορφῆς τοῦ πίν. 18-19 δὲν ἔχει στενὴ ὁμοιότητα με τὰ ἔργα τῆς ἀνατολικῆς Ἑλλάδας, ἐδῶ καὶ πολὺ καιρὸ μάλιστα τὸ συνέκριναν με ἓνα διάσημο ναξιακὸ ἔργο, τὴν κολοσσιαία Σφίγγα τῶν Δελφῶν, καὶ ἐπειδὴ τὸ μάρμαρο εἶναι ναξιακὸ<sup>40</sup>, ἡ σύγκριση αὐτὴ μπορεῖ πολὺ καλὰ νὰ ἀποτελέσει μιὰ οὐσιώδη ἐνδειξη. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ ὁμοιότητα με τὴ Σφίγγα δὲν εἶναι τόσο στενὴ ὥστε νὰ εἶναι ἀποφασιστικὴ, ὑπάρχει ὡστόσο μιὰ σαφὴς ὁμοιότητα στὸ σχῆμα τῶν δυὸ προσώπων καὶ στὴ στεγνὴ καὶ μᾶλλον ἄχρωμη δουλειὰ τῶν χαρακτηριστικῶν, ποὺ εἶναι κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ αὐτὰ ποὺ θὰ περιμέναμε συγκρίνοντάς τα με ὁποιοδήποτε ἔργο τοῦ ἀνατολικοῦ Ἑλληνισμοῦ. Ἡ πρώιμη ναξιακὴ τέχνη εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι βασίστηκε στὴν τέχνη τῆς

37. Γιὰ τὴν ἀπόδοση (τὰ πτῖλα δηλώνονται κάθετα, με ἴσια, ὅχι καμπύλη γραμμὴ) πρβ. τὴ Σφίγγα τῆς Νέας Ὑόρκης σ. 28, σημ. 14.

38. Ὅπως ὑπέθεσε ὁ BUSCHOR, *AM* 1922, 93-4. Ἡ ἀναπαράσταση τῶν πανθήρων ὡς μέρος κάποιας σύνθεσης ἀκρωτηρίου ἀσφαλῶς ἀποκλείεται.

39. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γενικὴ ὁμοιότητα στὴ διάπλαση, θὰ πρέπει κανεὶς νὰ σημειώσει τὴν ἀνάγλυφη γραμμὴ ποὺ κατεβαίνει στὸ κέντρο τοῦ ἐπάνω χεῖλους (γι' αὐτὴ βλ. παραπάνω σ. 21).

40. Θεωρῶ σωστὴ τὴ συνήθη ἀπόδοση στὴ ναξιακὴ σχολή, μολονότι δὲν τὴν ἔχω βεβαιώσει με προσωπικὴ παρατήρηση τοῦ χαρακτήρα τοῦ ναξιακοῦ μαρμάρου ἢ με σύγκριση τοῦ μαρμάρου αὐτοῦ με τὸ μάρμαρο ποὺ χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὰ γλυπτὰ τοῦ Ἡραίου τῆς Σάμου.

ἀνατολικῆς Ἑλλάδας, εἶναι ὁμῶς πιθανὸν ὅτι ἀνέπτυξε δικούς της χαρακτηῖρες. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὁ κορμὸς τοῦ πίν. 20 παρουσιάζεται κάπως γωνιώδης, πράγμα πού τὸν ξεχωρίζει ἀπὸ τὶς σαμιακὲς μορφές. Τὰ δυὸ περιρραντήρια τῶν ὁποίων ἀπεικονίζονται κομμάτια στὸν πίν. 21 εἶναι ἐπίσης καμωμένα ἀπὸ ναξιακὸ μάρμαρο καὶ εἶναι πιθανῶς ἔργα τῆς ἴδιας σχολῆς: τὸ περιρραντήριο (κομμάτι τῆς ἐπάνω ἐπιφάνειας τοῦ ἐνὸς εἰκονίζεται στὸν πίν. 21,3) ὑποστηρίζοταν ἀπὸ γυναικεῖες μορφές (πίν. 21, 1-2). Καὶ ἐδῶ ἐπίσης ὡς πρὸς τὸ στυλ ὑπάρχουν ἀνάλογα ἀνατολικά ἐλληνικὰ ἔργα<sup>41</sup>. Ἡ παρουσία ναξιακῶν ἀναθημάτων στὴν Ἀκρόπολη δὲν πρέπει νὰ ἐκπλήσσει, διότι ὁ Πεισίστρατος ἦταν ἐκεῖνος πὺ ἀποκατέστησε τὸν τύραννο τῆς Νάξου Λύγδαμι στὴν ἐξουσία καὶ ἡ φιλία Ἀθηνῶν καὶ Νάξου εἶναι πιθανὸν ὅτι ἀνέρχεται στὸ α' κιόλας μισὸ τοῦ 6ου αἰ.<sup>42</sup>

41. Πρβ. τὸ παλαιότερο χάλκινο ἀπὸ τὴν Ἔφεσο, HOGARTH, *Ephesus* πίν. 14 (V. MULLER, *Bilderhefte* IV, πίν. 5, εἰκ. 10). Ὁ πίν. 21,3 δείχνει ἓνα ἀπὸ τὰ πολλὰ κομμάτια περιρραντηρίου. Γιά τὸ στυλ τοῦ μοτίβου πρβ. ἓνα ἄλλο ἀνατολικὸ ἑλληνικὸ ἔργο, αὐτὴ τῇ φορὰ κάπως νεώτερο, τὰ κομμάτια ἀπὸ τὸν Ἀμυκλαῖο Θρόνο, *AM* 1927, πίν. 18-19. Τὸ περιρραντήριον πὺ τὸ στηρίζουν γυναῖκες μοιάζει νὰ εἶναι ἀνατολικὴ ἐλληνικὴ ιδέα: πρῶμα παραδείγματα ἀπὸ τὴ Ρόδο στὴν πέτρα καὶ τὸν πηλὸ (*Illustrated London News*, 20 Μαΐου 1933, σελ. 712,1. *Antike Plastik*, 252 εἰκ. 7-8), σαμιακὸ χάλκινο ἀγαλμάτιον πιθανῶς προερχόμενον ἀπὸ ἓνα περιρραντήριον (BUSCHOR, *Alt-samische Standbilder* II εἰκ. 118-20). Τὸ λίθινον παράδειγμα ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς εἶναι ἀσφαλῶς ἰωνικὸ (*Delphes* IV, 2, 191 κέ.). Πρβ. ἐπίσης Ἡρόδοτος IV, 152 (πρῶμος σαμιακὸς λέβης πὺ τὸν στηρίζαν γονατιστὲς μορφές) καὶ τοὺς νεώτερους λέβητες τοῦ τύπου αὐτοῦ British Museum B 466 (PRYCE, *Cat.*, 198). Γενικὰ βλ. Schwendemann στὸ *Jb.* 1921, 137 κέ. καὶ STUD-NICZKA στὸ *Antike Plastik* πὺ προαναφέραμε. Καὶ ἀκόμη ΚΑΡΟΥΖΟΣ, *Τὸ Μουσεῖον τῆς Θήβας*, 13 ἀρ. 16 (εἰκ. 3).

42. Ὑπάρχουν καὶ μερικὰ ἄλλα ναξιακὰ κομμάτια στὸ Μουσεῖον, καὶ τὰ ἀκρωτήρια πίν. 17, 4-6 εἶναι ναξιακῆς τεχνικῆς: πρβ. τὶς σχετικὲς παρατηρήσεις στὴ βιβλιογραφία στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ βιβλίου.



## ΟΙ ΚΟΡΕΣ

### I. 550-530 π.Χ.

Μετά τα μέσα του 6ου αι. η άττική πλαστική εισέρχεται σε μια νέα και περίπλοκη φάση, η ιστορία της οποίας ποτέ δεν γράφτηκε πλήρως. Τα γενικά πλαίσια και πολλές από τις λεπτομέρειες της περιόδου 550-480 είναι φυσικά βεβαιωμένα, υπάρχουν όμως και πολλά που μάς διαφεύγουν, όπως και πολλά που μάς είναι τελείως άγνωστα. Υπάρχει ακόμη έδαφος για διαφορές απόψεων σε σημαντικά ζητήματα που επιδρούν και στη σχετική, όπως και στην απόλυτη χρονολογία, και δεν υπάρχει ως σήμερα μια λεπτομερής αναφορά σχετικά με το κεντρικό πρόβλημα της εποχής, που είναι η σχέση μεταξύ της άττικής πλαστικής και της πλαστικής των Κυκλάδων και της ανατολικής Ελλάδας. Οι επόμενες σελίδες, δεν χρειάζεται καν να το πω, δεν έχουν την αξίωση ότι συντελούν στην πρόοδο κάποιου από αυτά τα θέματα. Θα έχουν όμως εκπληρώσει το σκοπό τους, αν μπορέσουν να συμβάλουν, έστω και σε μικρό βαθμό, σε μια πιο καθαρή κατανόηση των προβλημάτων. Θα χωρίσω την περίοδο μεταξύ του 550 και του 480 σε τρία κεφάλαια. Θα ασχοληθώ πρώτα με την είκοσαετία 550-530, στη διάρκεια της οποίας αναπτύχθηκε το ώριμο αρχαϊκό στυλ της Αθήνας από το «πρώιμο άττικό» του α' μισού του αιώνα, ύστερα θα ασχοληθώ με το κυρίως ώριμο αρχαϊκό (530-500), στο οποίο ανήκει το μεγαλύτερο μέρος των Κορών, και τέλος με τα πρώτα είκοσι χρόνια του 5ου αι. Το πιο απλό θα είναι να μιλήσω πρώτα για τη σειρά των Κορών και να αφήσω τα άλλα μαρμάρινα έργα για μια σύντομη συζήτηση στο τέλος.

Τα προβλήματα των μέσων του 6ου αι. θα μπορέσουν να φωτιστούν καλύτερα με την ιστορία του αγάλματος που απεικονίζεται στους πίν. 22-6<sup>1</sup>. Το επάνω μέρος του αγάλματος αυτού (εκτός από τα δυο κομμάτια του αριστερού βραχίονα) βρίσκεται στη Λυόν και είναι γνωστό ως η Αφροδίτη της Λυόν ή της Μασσαλίας. Έφτασε στη Γαλλία στα τέλη του 17ου ή τις αρχές του 18ου αι. (η πρώτη μνεία γίνεται σε μια δημοσίευση του 1719)<sup>2</sup> και αφού πέρασε από διάφορες ιδιωτικές συλλογές έφτασε στο Μουσείο της Λυόν το 1810. Τίποτα δεν ήταν γνωστό για την προέλευσή του, το κενό όμως αυτό γρήγορα συμπληρώθηκε: είπώθηκε δηλαδή ότι το άγαλμα είχε βρεθεί στη Μασσαλία (στη rue des Consuls, όπου είχαν έρθει στο φως αρχαία θεμέλια) και μολονότι τονίστηκε πριν τριάντα περίπου χρόνια ότι η προέλευση αυτή δεν ήταν ή πραγμα-

1. Οί πίνακες 22-3 είναι φωτογραφίες από έκμαγεϊα, οί πίνακες 24-6 από τὰ πρωτότυπα.

2. Βλ. τὴ λεπτομερειακὴ ἀφήγηση τῆς ἱστορίας της στὸ βιβλίο τοῦ LECHAT, *Aphrodite archaïque* (Lyon 1919) καὶ στὸ ἄρθρο τοῦ MICHON, *CRAI* 1935, 367 κέ.

τική, ή ιστορία αυτή εξακολουθεί να επαναλαμβάνεται. Οί συνέπειές της ήταν σοβαρές: τὸ γεγονός ὅτι ἡ Μασσαλία ἦταν ἰωνικὴ ἀποικία συνδυάστηκε μὲ τὸ ὅτι τὸ ἄγαλμα δείχνει κάποια ἀναμφισβήτητα ἰωνικά χαρακτηριστικά καὶ ὑπέθεσαν γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὅτι ἡ Ἀφροδίτη ἦταν ἰωνικὸ ἄγαλμα ποὺ εἶχε μεταφερθεῖ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ Ἑλλάδα, ἴσως ἀπὸ τὴ Φώκαια, τὴ μητρόπολη τῆς Μασσαλίας. Αὐτὴ ἡ γνώμη ρίζωσε τόσο βαθιὰ ὥστε καὶ μετὰ τὴν ἀποκάλυψη ὅτι αὐτὴ ἡ προέλευση δὲν ἦταν ἡ σωστή, εξακολούθησε νὰ ἰσχύει ἡ ἄποψη ὅτι τὸ ἄγαλμα ἦταν ἰωνικὸ. Στὰ παλαιότερα μάλιστα ἐγγχειρίδια ἀναφέρεται ὡς χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀρχαϊκῆς ἰωνικῆς πλαστικῆς, καὶ μολονότι στὰ πρόσφατα χρόνια ἐγκαταλείφθηκε ἡ ἄποψη αὐτή, εξακολουθεῖ νὰ ἀναφέρεται ὡς ἰωνικὸ μέχρι σήμερα.

Τὸ κάτω μέρος τῆς μορφῆς καὶ τὰ κομμάτια τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονα βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως (πίν. 25-6). Τὸ κάτω μέρος μελετήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Schrader στὸ παλαιότερο ἀπὸ τὰ δυὸ βιβλία του γιὰ τὴν Ἀκρόπολη. Τὰ συμπεράσματά του επαναλαμβάνονται ἀπὸ τὸν Lechat καὶ τὸν Pfuhl, τοὺς μόνους συγγραφεῖς (ἐκτὸς φυσικὰ ἀπὸ τὸν Dickins) ποὺ ἀσχολήθηκαν μὲ τὸ κομμάτι. Τὸ νόημα τῶν σχολίων τους εἶναι ταυτόσημο: ὑπογραμμίζεται ἡ ὁμοιότητα μὲ τὴν Ἀφροδίτη τῆς Λυόν, ἀλλὰ ἀνακαλύπτεται ἡ ὑπαρξὴ διαφορᾶς στὴν σὺλ καὶ γούστου. Καὶ διατυπώνεται ἡ ἄποψη ἢ καὶ ἡ ὑπόθεση ὅτι ἐπειδὴ τὸ κομμάτι τῆς Λυόν εἶναι ἰωνικὸ, τὸ κομμάτι τῆς Ἀκροπόλεως δείχνει μιὰ σύγχρονη ἀλλὰ ἀντίθετη φάση τοῦ ἀρχαϊκοῦ σὺλ στὴν ἀττική πλαστική. Ὁ Lechat παρατηρεῖ πράγματι ὅτι ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ δυὸ κομμάτια εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ τοποθετηθεῖ ἡ καταγωγὴ τοῦ κομματιοῦ τῆς Λυόν «μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, στὶς παρυφῆς τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου»<sup>3</sup>.

Παρ' ὅλα αὐτά, τὰ δυὸ κομμάτια εἶναι μέρη ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ ἀγάλματος. Στὴν πραγματικότητα μάλιστα ταιριάζουν σὲ ἓνα μικρὸ τμήμα ποὺ βρίσκεται στὸ δεξιὸ πλευρὸ τῆς μορφῆς (βλ. πίν. 23, 1) –ἀκόμη καὶ ἂν δὲν ταίριαζαν, ἡ ἀντιστοιχία τῶν γραμμῶν τοῦ ρούχου θὰ ἔθετε τὴ σχέση τους ἐκτὸς ἀμφιβολίας– καὶ τὰ δυὸ κομμάτια τῶν βραχιόνων ταιριάζουν μὲ ὁλόκληρες τὶς ἐσωτερικὲς σπασμένες ἐπιφάνειές τους.

Ἔτσι λοιπὸν τὸ ἄγαλμα ἦταν ἀφιερωμένο στὴν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν καὶ δὲν εἶναι κατ' ἀνάγκην Ἀφροδίτη καὶ οὔτε κἀν εἶναι πιθανὸν ὅτι ἦταν. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ Κόρη ποὺ φορεῖ στὸ κεφάλι ἓνα κάλυμμα σχετικὸ μὲ κάποια τελετουργία<sup>4</sup>. Τὸ ἔργο εἶναι ἀσφαλῶς ἀττικὸ καὶ αὐτὸ μποροῦμε νὰ τὸ δοῦμε τώρα ποὺ ἡ προέλευση καὶ τὸ ὕλικό<sup>5</sup> μᾶς δίνουν τὴ σχετικὴ ἔνδειξη. Διότι τὰ ἀττικά χαρακτηριστικά τοῦ σὺλ εἶναι, παρ' ὅλες τὶς κάποιες ἰδιορρυθμίες του, ἀπαραγνώριστα.

Τὸ δεῦτερο βῆμα γιὰ τὴν τοποθέτηση τῆς Κόρης τῆς Λυόν στὸ σωστό της περιβάλλον ἐγίνε ἐπίσης πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια ὅταν ὁ Löwy τὴ συνέκρινε μὲ τὴ Σφίγγα τῶν

3. *Aphrodite archaïque*, 18. SCHRADER, *Festschrift*, 31-3. PFUHL, *AM* 1923, 168.

4. Ἡ ταύτισή της μὲ Ἀφροδίτη βασίζεται σὲ δύο στοιχεῖα: στὴν ὑψηλὴ καλύπτρα τῆς κεφαλῆς καὶ στὸ περιστέρι. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ ὅμως τὰ συναντοῦμε καὶ ἄλλοι στὴ σειρά τῶν Κορῶν τῆς Ἀκροπόλεως –τὴν καλύπτρα τῆς κεφαλῆς σὲ τρεῖς περιπτώσεις (πίν. 11, 27-8, 82-3), τὸ περιστέρι σὲ δυὸ ἄλλες (πίν. 59, 1-3 καὶ 72). Τὸν πόλο ποὺ συνηθίζεται στίς ἀπεικονίσεις τῶν θεῶν τὸν φοροῦν ἐπίσης καὶ οἱ θνητοὶ (σχετικῶς μὲ αὐτὸ βλ. γενικῶς MÜLLER, *Polos*) καὶ τὸ περιστέρι δὲν εἶναι ἀπόδειξη ὅτι ἡ μορφὴ εἶναι θεά. Γι' αὐτὸ εἶναι καλύτερα νὰ θεωρήσει κανεὶς ὅτι τὸ ἄγαλμα εἶναι ἀπλῶς μιὰ Κόρη.

5. Τὸ μάρμαρο τοῦ κομματιοῦ τῆς Ἀκροπόλεως ἀναγνωρίστηκε ὡς πεντελικὸ ἀπὸ τὸν Schrader καὶ τὸν Dickins, καὶ ὁ Lechat μίλησε γιὰ ὁμοιότητα τοῦ μαρμάρου τῆς Κόρης τῆς Λυόν μὲ τὸ μάρμαρο τῆς Πεντέλης.

Σπάτων<sup>6</sup>. Καί μόνο αυτή ή σύγκριση θά ἔπρεπε νά εἶναι ἀποφασιστική, διότι μόλις δεῖ κανεῖς τά δυό ἔργα μαζί γίνεται φανερό ή ὁμοιότητά τους. Πιθανῶς ή αἰρετική ἄποψη τῆς ἰωνικῆς καταγωγῆς τῆς Κόρης εἶναι αὐτή πού ἐμπόδιζε τὸ φυσιολογικὸ συμπέρασμα. Πράγματι, ή Σφίγγα ἀπὸ τὰ Σπάτα δείχνει πολλὰ ἀπὸ τὰ γνωρίσματα τῆς Κόρης ἀλλὰ σέ μιὰ πιὸ ἀρχαϊκὴ βαθμίδα ἐξέλιξης: πρόκειται γιὰ μιὰ σκληρὴ, «ἀδιάλλακτη» παραλλαγή τοῦ ἴδιου στυλ. Τὸ κεφάλι τοῦ πίν. 11, πού χρονολογικὰ εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν Κόρη παρὰ στὴ Σφίγγα, ἀποτελεῖ ἕναν δεύτερο συνδετικὸ κρίκο. Τὰ μάτια τῆς Κόρης τῆς Λυὸν, ὅπως τὸ περιμένει βέβαια κανεῖς ἀπὸ ἕνα νεώτερο ἔργο, εἶναι μικρότερα ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ ἄλλου κεφαλιοῦ, ἔχουν ὅμως στενὴ ὁμοιότητα στὸ πλάσιμό τους καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον εἶναι τοποθετημένα στὸ κεφάλι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μέγεθος, ή μόνη πραγματικὴ διαφορὰ εἶναι ὅτι στὴν Κόρη δηλώνεται ὁ κανθός. Ἡ λοξή καὶ ή προφίλ ὄψη παρουσιάζουν χτυπητὴ ὁμοιότητα (πρβ. πίν. 11,4 καὶ 24,2 - 11,1 καὶ 24, 3, 4). Στὴν ἐντελῶς μετωπικὴ ὄψη ή διαφορὰ εἶναι μεγαλύτερη ἐξαιτίας τοῦ γεμάτου ὠοειδοῦς προσώπου τῆς Κόρης τῆς Λυὸν καὶ τοῦ στόματος πού εἶναι πιὸ μαλακό.

Στὴν Ἀττικὴ πάλι θά βρεῖ κανεῖς τὰ μόνα πραγματικὰ ὅμοια μὲ τὸ ἄγαλμα τῆς Λυὸν παραδείγματα, ὅχι στὴν Ἰωνία, ὅπου ὁ ὄγκος τῆς μορφῆς, ἀκόμη καὶ ὅταν μεγεθύνεται, πάντοτε κατανέμεται πολὺ πιὸ ὁμοιόμορφα στὸ σύνολο. Τὸ μεγάλο πλάτος τῶν ὤμων εἶναι μέρος μιᾶς παράδοσης πού ἀνάγεται στὴ θεὰ τοῦ Βερολίνου. Τὸ βρίσκουμε σὲ βαθμὸ ἀκόμη μεγαλύτερο σὲ ἕνα ἄλλο ἀττικὸ ἄγαλμα Κόρης πού πλησιάζει χρονολογικὰ περισσότερο τὴν Κόρη τῆς Λυὸν (ἀρ. 669, πίν. 27). Κοντὰ σ' αὐτήν, ή ἄλλη Κόρη μοιάζει σίγουρα λεπτή. Γι' αὐτό, ή βαριὰ στρογγυλὴ κατασκευὴ τῶν ὤμων δὲν εἶναι, ὅπως κάποιοι ἰσχυρίστηκαν, μαρτυρία μιᾶς σχέσης μὲ τὴν ἀνατολικὴ Ἑλλάδα. Ὑπάρχει ὥστόσο ἕνα ἀναμφισβήτητα ἰωνικὸ στοιχεῖο στὴν Κόρη τῆς Λυὸν, τὸ ροῦχο: εἶναι ἕνας χιτῶνας μὲ μακριὰς χειρίδες καὶ ἕνα ἱμάτιο πού φέρεται διαγώνια πάνω στὸ σῶμα. Καὶ ὅχι μόνον τὸ ροῦχο ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ στυλ τοῦ ρούχου μπορεῖ κανεῖς νά ἀποδείξει ὅτι ἦρθε στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα ἀπὸ τὶς ἀνατολικὲς ἀκτὲς τοῦ Αἰγαίου, ἀπὸ τὴν Ἑφεσο, τὴ Σάμο ἢ τὴ Μίλητο, πάντως ἀπὸ ἕνα ἀπὸ τὰ κέντρα τῆς ἀνατολικῆς ἰωνικῆς τέχνης.

Στὴν πρώιμη ἀττικὴ πλαστικὴ, ὅπως καὶ στὰ σύγχρονα ἀγγεῖα, οἱ γυναῖκες φοροῦν τὸν ἀχειριδωτὸ δωρικὸ πέπλο. Ὅπου φοριέται χιτῶνας, βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν πέπλο, καὶ ὅπου φοριέται ἱμάτιο, ποτὲ αὐτὸ δὲν εἶναι διαγώνιο, ἀλλὰ πάντοτε συμμετρικὰ ριγμένο στοὺς ὤμους. Ὑπάρχει μόνον μιὰ πρώιμη ἀττικὴ μορφή μὲ χιτῶνα χωρὶς πέπλο ἀπὸ πάνω –ή θεὰ τοῦ Βερολίνου. Καὶ σ' αὐτήν τὸ ἱμάτιο ἔχει τὸν συνήθη συμμετρικὸ τύπο. Ἀντίστροφα, ὁ δωρικὸς πέπλος εἶναι πολὺ σπάνιος στὴν πρώιμη ἰωνικὴ τέχνη: τὸ ροῦχο τῶν πρώιμων ἰωνικῶν μορφῶν εἶναι ἕνας χειριδωτὸς χιτῶνας, τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου εἶδους, μὲ ἢ χωρὶς ἱμάτιο. Τὸ διαγώνιο ἱμάτιο συναντιέται σὲ μιὰ τουλάχιστον, ἐξαιρετικὰ πρώιμη κυκλαδικὴ μορφή<sup>7</sup> – μιὰ μορφή πού πρέπει νά ἀνήκει στὸ 600 περίπου, ἂν δὲν εἶναι καὶ παλαιότερη, καὶ σὲ ἀνατολικά ἐλληνικὰ πηλῖνα εἰδώλια<sup>8</sup>, πού

6. Jh 1909, 263 κέ.

7. HOMOLLE, *De Dianae Simulacris* πίν. 3. LOWY, Jh 1909, 250, εἰκ. 126. PFUHL, AM 1923, 167. Μπορῶ νά βεβαιώσω τὴν παρουσία τοῦ διαγωνίου ἱματίου, πού δὲν φαίνεται πολὺ σαφῆς στὶς δημοσιεύσεις.

8. Τύπος MAXIMOVA, *Vases plastiques*, πίν. 24, 95. Τὰ εἰδώλια αὐτὰ χρονολογήθηκαν ἀσφαλῶς μὲ βάση τὶς ταφικὲς ὁμάδες στὴν ἀρχὴ τοῦ 6ου αἰ.

ἀσφαλῶς ἀναπαριστοῦν τύπους τῆς πλαστικῆς στὴν πέτρα τῶν πρώτων χρόνων τοῦ βου αἰ. Στὸ β' τέταρτο τοῦ αἰῶνα βρίσκουμε τὸ ἱμάτιο νὰ ἔχει ἐπικρατήσῃ, βλ. π.χ. τὶς ναξιακὲς μορφὲς τῶν πίν. 18-20, τὶς σαμιακὲς τοῦ τύπου τῆς Ἑρᾶς τοῦ Χηραμῆνι κ.ο.κ. Ὅταν λοιπὸν ἐμφανίζεται στὴν Ἀκρόπολιν, στὴν Κόρη τῆς Λυόν, ἡ καταγωγή τῆς εἶναι προφανής, διότι ὑπῆρχε ἤδη στὰ νησιὰ καὶ στὴν ἀνατολικὴ Ἑλλάδα ἐπὶ μισὸν καὶ πλέον αἰῶνα.

Ἀλλά, ὅπως ἤδη εἶπα, δὲν εἶναι μόνον τὸ ροῦχο, εἶναι καὶ ἡ ἴδια ἡ διαμόρφωση τοῦ ρούχου ποὺ ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς στὸ στῦλ τῶν μορφῶν τῆς ἀνατολικῆς ἐλληνικῆς τέχνης. Συμβαίνει ὅμως νὰ μὴν ἔχουν βρεθεῖ, στὰ ἀνατολικά ἐλληνικά ἀγάλματα ποὺ ἔχουν σωθεῖ, παραδείγματα τῆς ἴδιας ἀκριβῶς φάσης ἐξέλιξης ὅπως στὴν Κόρη τῆς Λυόν, ἐνῶ ἀντιπροσωπεύονται μόνον ἡ ἀμέσως προηγούμενη καὶ ἡ ἀμέσως ἐπόμενη φάση<sup>9</sup>. Ὡστόσο, ὑπάρχουν ἀντίστοιχα ἀκριβῶς παραδείγματα στὰ πῆλινα εἰδῶλια, καὶ μπορούμε νὰ δοῦμε ἀπὸ αὐτά, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ ἀποσπασματικῶς σωζόμενα ἀνάγλυφα τῶν κιόνων τῆς Ἐφέσου<sup>10</sup>, ὅτι ἡ διαμόρφωση τοῦ ρούχου τῆς Κόρης τῆς Λυόν θὰ πρέπει νὰ ἀντιγράφῃ ἓνα ἀνατολικὸ ἰωνικὸ πρότυπο. Θὰ παρουσιάσω μιὰ μόνον ἀπόδειξη. Ἀνάμεσα στὶς πολλὲς νεώτερες Κόρες τῆς Ἀκροπόλεως ποὺ δείχνουν τὸ ἴδιο αὐτὸ ροῦχο, δὲν ὑπάρχει οὔτε μία ὅπου τὸ κάτω περίγραμμα τοῦ ἱματίου νὰ σχηματίζει τόξο πάνω ἀπὸ τοὺς γλουτοὺς ὅπως στὴν Κόρη τῆς Λυόν (βλ. πίν. 22,5 καὶ 26,3). Αὐτὸς ὁ ἐξαιρετικὰ ἀποτελεσματικὸς τρόπος γιὰ νὰ συσχετιστεῖ τὸ ροῦχο μὲ τὴ σωματικὴ διάπλαση φαίνεται ὅτι δὲν ἐκτιμήθηκε ἀπὸ τοὺς νεώτερους ἀττικοὺς γλύπτες, ἀποτελεῖ ὅμως τὸν κανόνα στὶς μορφὲς τῆς ἀνατολικῆς ἐλληνικῆς τέχνης, ὅπως τὸ δείχνουν ἀναρίθμητα πῆλινα εἰδῶλια καὶ ὄχι λίγες λίθινες μορφές<sup>11</sup>.

Ἡ ἀλλαγὴ ἀπὸ τὸ δωρικὸ ροῦχο στὸ ἰωνικὸ εἶναι ἓνα γεγονὸς τοῦ ὁποῖου ἡ σημασία εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλῶς ἀρχαιογνωστικὴ. Διότι ἡ σημασία τοῦ ρούχου στὴν ἀρχαϊκὴ, ὅπως καὶ στὴν κλασικὴ ἐλληνικὴ τέχνη, εἶναι συχνὰ ἐλάχιστα μόνον μικρότερη ἀπὸ τὴ σημασία τῆς διάπλασης τοῦ σώματος, καὶ ἡ σχέση του μὲ τὸ σῶμα εἶναι πάντοτε ἓνα βασικὸ πρόβλημα. Ἐπιπλέον, τὸ πάθος τοῦ ἀρχαίου καλλιτέχνη γιὰ ἀκρίβεια στὴν ἀπόδοση καὶ συγχρόνως ἡ ἀδυναμία του νὰ μὴ βλέπῃ τὴ φόρμα παρὰ μόνον μέσα ἀπὸ τὴ σχηματοποίηση, ἔδωσε ἀναπόφευκτα ἰδιαίτερη σημασία, ὄχι μόνον στὸ ροῦχο αὐτὸ καθαυτὸ, ἀλλὰ καὶ στὸν εἰδικὸ τύπο ρούχου ποὺ φοριόταν σὲ κάθε περίπτωση. Τὰ ἀποτελέσματα τῆς μετάβασης ἀπὸ τὸ δωρικὸ στὸ ἰωνικὸ ροῦχο, γύρω στὸ 550 π.Χ., ἦταν σοβαρά. Τὸ νέο ροῦχο εἰσήγαγε ἓνα ἐντελῶς διαφορετικὸ σύστημα ἀπὸ πλαστικοὺς τρόπους, ἐσωτερικοὺς ὅπως καὶ ἐξωτερικοὺς: ἔντονη ἀσυμμετρία, δυνατοὺς διαγώνιους τόνους καὶ σπασμένα περιγράμματα, ἀντὶ γιὰ τὴ συμμετρία, τὸ σύστημα ὀριζόντιων καὶ κάθετων ἀξόνων καὶ τὰ ἀπλὰ περιγράμματα ὅπως στὶς παραστάσεις μὲ δωρικὸ ροῦχο. Ἐπιπλέον, ἐπειδὴ ὁ χιτώνας ἦταν ἀπὸ πολὺ λεπτότερο ὑλικὸ ἀπὸ ὅ,τι ὁ πέπλος (λινὸ καὶ ὄχι μάλλινο), προσέφερε μεγαλύτερη εὐκαιρία σπουδῆς καὶ ἔμφασης

9. Προγενέστερα: *Berlin. Mus. Bericht* 1927, 63, εἰκ. 3 (CURTIUS, *Die antike Kunst*, πίν. 18, εἰκ. 204). Νεώτερα: LANGLOTZ, *FB*, πίν. 60 c.

10. British Museum, B 121 (PRYCE, *Cat.* 59, εἰκ. 63). B 123 (*loc. cit.* εἰκ. 65). Πρβ. τὸ πρῶτο μὲ τὸ δεξιό, τὸ δεῦτερο μὲ τὸ ἀριστερὸ προφίλ τῆς Κόρης τῆς Λυόν.

11. Παραδείγματος χάριν τὸν Ναξιακὸ κορμὸ (πίν. 20) ποὺ διαφέρει μόνον κατὰ τὶς λιγότερο ἐπιτυχημένες καμπύλες καὶ τὴν ἀπουσία ζιγκ-ζάγκ πτυχῶν. Τὰ πῆλινα μᾶς δίνουν ἀκριβῶς τὰ ἀντίστοιχα: π.χ. *ML*, XXXII, πίν. 28, 1a.



τῆς σωματικῆς διάπλασης μέσα ἀπὸ τὸ ροῦχο (καί, ὅπως δείχνει τὸ κάτω μέρος τῆς Κόρης τῆς Λυόν, αὐτὴ τὴν εὐκαιρία τὴν ἐκμεταλλεύονταν οἱ καλλιτέχνες καμιά φορὰ πλήρως). Τέλος, ἐπειδὴ ὁ χιτώνας δὲν εἶναι μόνο λεπτὸς ἀλλὰ καὶ ὀγκώδης, πάντα ἀποδιδόταν πιὸ πολὺπλοκος, μὲ ἀνωμαλίες τῆς ἐπιφάνειας, οἱ ὁποῖες φυσικὰ ἐνθάρρυναν τὴν ἀρχαϊκὴ τάση γιὰ διακοσμητικότητα. Αὐτὲς οἱ ἰδιαιτερότητες δὲν παρουσιάζονται φυσικὰ σὲ ὅλα τὰ ἀγάλματα ποὺ φοροῦν χιτῶνα, εἶναι ὅμως ἀξιοσημείωτο τὸ πόσο σταθερὰ ἡ ἐπίδραση τοῦ νέου τύπου ρούχου παίρνει μιὰ ἢ περισσότερες ἀπὸ τὶς μορφὲς ποὺ περιγράψαμε παραπάνω. Ἡ Κόρη τῆς Λυόν εἶναι πολὺ πρόωμη γιὰ νὰ δείξει σὲ πλήρη ἀνάπτυξη τὴν ἐπίδραση αὐτῆ: τὸ ροῦχο κολλάει ὁλόκληρο στὸ σῶμα, καὶ γι' αὐτὸ τὰ περιγράμματα εἶναι συνεχῆ, καὶ οἱ διαγώνιες εἶναι λιγότερο ἔντονες ἀπὸ ὅ,τι στὰ μεταγενέστερα ἀγάλματα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ σωματικὴ διάπλαση μέσα ἀπὸ τὸ ροῦχο, ἰδιαίτερα στοὺς μηρούς, εἶναι ἰδιαίτερα φανερὴ καὶ μὲ σιγουριά δοσμένη: εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψει κανεὶς ὅτι ἡ Κόρη 593 (πίν. 12) εἶναι ἀττικό ἔργο τῆς προηγούμενης μόλις γενεᾶς.

Σὲ δυὸ σημεία τῆς σύνθεσης τὸ ἄγαλμα αὐτὸ διαφέρει ἀπὸ ὅλες τὶς νεώτερες Κόρες τῆς Ἀκροπόλεως. Τὸ χέρι ποὺ κρατᾷ τὴν προσφορά δὲν προβάλλεται σὲ ὀρθή γωνία ἀπὸ τὸ σῶμα ἀλλὰ ἀκουμπᾷ στὸ σῶμα. Τὸ ἄλλο χέρι, ποὺ στὶς νεώτερες μορφὲς ἀνασύρει τὸ χαλαρὸ ὑλικὸ τοῦ ρούχου στὸ πλευρό, ἐδῶ πιέζει τὸ ροῦχο στὸ μηρό. Καὶ τὰ δύο εἶναι χαρακτηριστικὰ τῶν πρώτων γυναικείων μορφῶν, ὀφειλόμενα στὴν πρόθεση τοῦ γλύπτη νὰ δουλέψει ὅσο γίνεται περισσότερο μέσα στὰ πλαίσια ἐνὸς γενικοῦ σχήματος. Στὴν ἀμέσως ἐπόμενη φάση τῆς μορφῆς μὲ χιτῶνα ἐγκαταλείπονται καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ: ἡ μορφὴ προτείνει τὸ χέρι μὲ τὴν προσφορά γιὰ νὰ ὑπογραμμίσαι τὴν πράξη τῆς ἀφιέρωσης (καὶ ἡ πλαστικὴ ἐνότητα δὲν ἐνισχύεται βέβαια ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀπότομη ἀπομάκρυνση τοῦ χεριοῦ ἀπὸ τὸ γενικὸ σχῆμα τῆς μορφῆς), ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο χέρι ἀπομακρύνει δυνατὰ τὶς πτυχὲς στὸ ἓνα πλευρό, ἀνασηκώνοντας τὸν ποδόγυρο καὶ κολλώντας τον πάνω στὸ σῶμα. Πρόκειται γιὰ μιὰ χειρονομία ἢ τρόπο ποὺ ἔγινε τοῦ συρμοῦ σὲ ἄλλους χρόνους.

Ἡ χρονολογία θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἀμέσως μετὰ τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ. Εἶναι φανερὸ πὼς ἡ μορφὴ εἶναι παλαιότερη ἀπὸ τὴν Πεπλοφόρο Κόρη 679 (πίν. 29-33 καὶ 38,5) ποὺ πρέπει νὰ ἀνήκει στὴ δεκαετία 540-30, ἐνῶ τὸ κεφάλι εἶναι μεταγενέστερο καὶ ἀπὸ τὸ νεώτερο κεφάλι τῆς ὁμάδας τοῦ Μοσχοφόρου (πίν. 11). Ἐπομένως, ἡ ὁμοιότητα τῶν πτυχῶν μὲ τὶς πτυχὲς τῶν μορφῶν στοὺς κίονες τῆς Ἐφέσου, ποὺ πρέπει ἐπίσης νὰ χρονολογηθοῦν κάπου γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα, μᾶλλον δὲν θὰ πρέπει νὰ εἶναι τυχαία.

Ἄν ἐπέμεινα περισσότερο στὴν Κόρη τῆς Λυόν δὲν εἶναι μόνον ἐπειδὴ ἡ μορφὴ ποὺ ἀποκαταστήσαμε εἶναι καινούρια προσθήκη στὴ συλλογὴ τῆς Ἀκροπόλεως, ἀλλὰ καὶ διότι βρίσκεται στὴν ἀρχὴ μιᾶς νέας φάσης τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς, καὶ ἀκόμη ἐπειδὴ, παρ' ὅλα τῆς τὰ ἐλαττώματα, ἔχει πολλὲς ἀπὸ τὶς ἀρετὲς τῶν καλύτερων ἀρχαϊκῶν ἔργων – μιὰ ἔντονη ζωτικότητα, μιὰ ἀπλότητα καὶ ἀκρίβεια στὴ φόρμα τῆς καὶ μιὰ ἀξεπέραστη σιγουριά στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν.

Τὸ δεύτερο ἄγαλμα αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι ἡ Πεπλοφόρος Κόρη 679 (πίν. 29-33 καὶ 38,5), ἴσως ἡ ὠραιότερη ἀπὸ ὅλες τὶς Κόρες ποὺ σώθηκαν στὴν Ἀκρόπολη. Αὐτὴ ἀποτελεῖ κατὰ κάποιον τρόπο τὴν ἀντίστροφη περίπτωση τῆς Κόρης τῆς Λυόν, διότι μολονότι εἶναι κάπου δέκα ἢ δεκαπέντε χρόνια νεώτερη, δείχνει τὸ πρώιμο ἀττικό ροῦχο, πέπλο πάνω σὲ χιτῶνα, ποὺ εἶδαμε στὴν 593 (πίν. 12). Προφανῶς, ὅπως εἶναι βέβαια φυσικό, οἱ μόδες δὲν ἄλλαζαν μέσα σὲ μιὰ μέρα, ὑπῆρχε μιὰ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία ἡ παλιὰ συνυπῆρχε μὲ τὴν καινούρια, καὶ τὰ δυὸ ἀγάλματα, ἡ Κόρη τῆς

Λυόν και ή 679, σηματοδοτοῦν ἀντίστοιχα τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος δυὸ παραδόσεων<sup>12</sup>.

Ἐχοντας παρατηρήσει σὲ πολλὰς ἀπὸ τὶς νεώτερες μορφὲς αὐτῆς τῆς σειρᾶς τὴν ὑπερβολικὴ ἐπεξεργασία τῶν ἐπιφανειῶν τους καὶ τὴ συχνὰ ἐπιφανειακὴ ἀντίληψή τους γιὰ τὶς οὐσιώδεις φόρμες, γυρίζει κανεὶς μὲ ἱκανοποίηση πίσω στὶς ἀπλὲς γραμμὲς τῆς Πεπλοφόρου. Εἶναι παράξενο ὅτι τὸ ἄγαλμα αὐτὸ περιγράφεται, καμιά φορὰ καὶ στὰ βιβλία ἀκόμη, ὡς δύσκαμπτο. Διαβάξει κανεὶς γιὰ παράδειγμα γιὰ τὴ «δύσκαμπτη, ξοανόμορφη ἐμφάνισή» του –πράγμα τὸ ὁποῖο καὶ μόνο δείχνει πόσο μακριὰ, σὲ λανθασμένο δρόμο, μπορεῖ νὰ ὀδηγηθεῖ τὸ μάτι ἀνακαλύπτοντας μέσα σὲ ἓνα σύνολο ἰδιότητες τὶς ὁποῖες φαντάζεται ὅτι χαρακτηρίζουν ἓνα ἄλλο σύνολο. Θὰ προτιμοῦσα νὰ τὴν ἀποκαλέσω «κορδωμένη», διότι ὁ χαρακτηρισμὸς δύσκαμπτη σημαίνει καὶ ἄψυχη, καὶ σὲ ὁλόκληρὴ τὴν ἑλληνικὴ πλαστικὴ δὲν ὑπάρχει μορφή μὲ περισσότερο ἔντονη ζωντάνια καὶ νεῦρο. Ὁ γλύπτης ἦταν πράγματι ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς, μὲ σίγουρη αἴσθησι τῶν ἀναλογιῶν, μὲ λεπταίσθητη ματιὰ γιὰ τὶς ποικιλίες τῆς ἐπιφάνειας, καὶ μὲ μιὰ ἐπιδεξιότητα ποὺ θὰ ἔμοιαζε ἀξιοθαύμαστη ἂν ἐπρόκειτο γιὰ ὁποιονδήποτε ἄλλον καλλιτέχνη ἐκτὸς ἀπὸ Ἑλληνα. Εἶδαμε κιόλας δυὸ ἀπὸ τὰ παλαιότερά του ἔργα, τὸ κεφάλι τοῦ πίν. 11 καὶ τὸ κεφάλι Rampin (εἰκ. 1 Δ-Ε καὶ πίν. 11 α-γ)<sup>13</sup>. Τὸ ἐξελεγμένο στύλ, ὅπως τὸ βλέπουμε στὴν Πεπλοφόρο, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἐκλέπτυνση καὶ συνάμα ἐνδυνάμωση αὐτῶν τῶν χαρακτηριστικῶν, καὶ ἔχει μιὰ κλασικὴ ποιότητα ποὺ μοιάζει νὰ ἀνοίγει τὸ δρόμο ποὺ ὀδηγεῖ κατευθεῖαν στὴν μετα-ἀρχαϊκὴ ἐποχή.

Ἀπὸ μερικὲς ἀπόψεις, ὁ ἀληθινὸς πρόγονος τῆς Πεπλοφόρου δὲν εἶναι ἡ Κόρη 593 (πίν. 12), ἀλλὰ ἡ θεὰ τοῦ Βερολίνου. Στὴν 593 ὑπάρχει σαφὴς ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος γιὰ ὁποιαδήποτε ἄλλη ὄψη ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πρόσθια, ἐνῶ στὴ θεὰ τοῦ Βερολίνου βλέπουμε καθαρὰ τὴν καταγωγὴ τῆς πλαστικῆς ἀντίληψης τῆς Πεπλοφόρου. Ἐκεῖ, ὅπως καὶ ἐδῶ, τὸ σῶμα ὁλόκληρο εἶναι δοσμένο σὰν περίοπτο ἔργο, δὲν εἶναι, ὅπως στὴν 593, ἓνα ἀπλὸ σχῆμα κάπως τροποποιημένο, ἀλλὰ μιὰ δομὴ ἀποτελούμενη ἀπὸ διάφορα κύρια στοιχεῖα σὲ τολμηρὴ μετὰξὺ τους ἀντίθεση. Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα φανερὸ στὸ πλάι, στὴν κατὰ τὰ 3/4 ὄψη καὶ στὴν πίσω ὄψη καὶ τῶν δύο μορφῶν. Ἐὰν λάβει κανεὶς ὑπόψη πρῶτα πρῶτα τὴν πρῶμην χρονολογία τῆς Πεπλοφόρου καὶ ὕστερα τὴ δύναμιν ποὺ ἔχει ὁ πέπλος, ἀκόμη καὶ σὲ πολὺ νεώτερα ἔργα γλυπτικῆς (στὴν Ὀλυμπία γιὰ παράδειγμα), νὰ ἐπιβάλλει τὴ δική του ἀρχιτεκτονικὴ εἰς βάρος τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ σώματος, καταλαβαίνει τὴ μεγάλη σημασία ποὺ ἔχει ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ σώματος κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο τῆς Πεπλοφόρου. Ἀκόμη καὶ σὲ σαφῶς νεώτερες μορφὲς ποὺ φοροῦν χιτῶνα, συχνὰ θὰ βροῦμε μιὰ πολὺ λιγότερο πυκνὴ αἴσθησι δομῆς. Γιὰ νὰ τὸ ἀντιληφθεῖ κανεὶς πλήρως αὐτὸ θὰ πρέπει φυσικὰ νὰ μελετήσῃ τὸ ἴδιο τὸ ἄγαλμα, διότι ὁρισμένα του σημεῖα, ὅπως τὸ βύθισμα τῆς ἐπιφάνειας ἀνάμεσα στὰ στήθη, δὲν γίνονται ἀντιληπτὰ στὶς φωτογραφίες. Ὡστόσο, καὶ αὐτὲς μᾶς ἀφήνουν νὰ δοῦμε ἄρκετὰ πράγματα –ὅπως ὅτι ὁ πέπλος ἀντὶ νὰ πέφτει κάθετα ἀπὸ τὰ στήθη καὶ τοὺς ὤμους κολλᾷ στὶς δυὸ πλευρὰς τοῦ σώματος (ἐπειδὴ ὑπάρχουν σπασίματα ἢ ἐντύπωση αὐτῇ

12. Ἡ τελευταία ἀττικὴ πεπλοφόρος μορφή τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης εἶναι οὐσιαστικὰ τὸ παιδί ποὺ βρίσκεται ἐμπρὸς ἀπὸ τὴ μεγάλη μορφή στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ ἀναγλύφου στὸν πίν. 126,1.

13. Ἡ σχέση μετὰξὺ τοῦ κεφαλιοῦ Rampin καὶ τῆς Πεπλοφόρου εἶναι σαφέστατη ἂν συγκρίνουμε τὰ προφίλ τους. Βλ. γιὰ παράδειγμα εἰκ. 1 Δ καὶ πίν. 33, 1. Ἡ ὁμοιότητα στὴ διαμόρφωσιν τοῦ στόματος καὶ τοῦ πηγουνιοῦ σὲ αὐτὴ τὴν ὄψιν ὀδηγεῖ ἀναπόφευκτα στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἦταν ὁ ἴδιος.

είναι λιγότερο έντονη από ό,τι ήταν αρχικά), ότι το κάτω μέρος του ρούχου στενεύει στις πλάγιες όψεις προς τα σφυρά και ύστερα απλώνεται ξαφνικά πάνω στα πόδια (και αυτό πάλι συσκοτίζεται κάπως από ένα σπάσιμο), ότι στο πίσω μέρος υποχωρεί με ένα έλαφρο κάθετο βύθισμα που δηλώνει το χώρισμα των σκελών. Μόνο στην πρόσθια όψη ξεχωρίζουν τελείως τα περιγράμματα του ρούχου από τις γραμμές του σώματος, πράγμα που οφείλεται, όπως δείχνουν οι πτυχές, απλώς και μόνον στο γεγονός ότι το ρούχο τεντώνεται πάνω στο στομάχι και φουσκώνει στα πλευρά.

Το άγαλμα δεν είναι τόσο συμμετρικό όσο δείχνει εκ πρώτης όψεως. Όταν στέκει κανείς απέναντι στο σώμα, το κεφάλι στρέφει σαφώς προς τα δεξιά, ο δεξιός ώμος (πάλι από την άποψη του θεατή) είναι ψηλότερα από τον αριστερό και ο ανασηκωμένος ώμος συμπαρασύρει την παρυφή του αποπτύγματος του πέπλου (βλ. ιδιαίτερα την πίσω όψη) που δεν είναι παράλληλη με τη γραμμή της ζώνης. Η ζώνη γέρνει επίσης.

Είναι αρκετά δικαιολογημένο το ερώτημα κατά πόσον τέτοιες λεπτομέρειες είναι σωστό να επηρεάσουν την κρίση μας. Οποιαδήποτε πάντως και αν είναι η απάντηση, είναι σχεδόν βέβαιο ότι οι λεπτομέρειες αυτές δεν είναι τυχαίες. Η στροφή του κεφαλιού είναι πολύ μεγάλη για να οφείλεται σε παραδρομή και η ανύψωση του ώμου πάνω από τον λυγισμένο βραχίονα είναι σύνηθες φαινόμενο στις Κόρες<sup>14</sup>. Αυτό είναι πολύ φυσικό: ο λυγισμένος βραχίονας σημαίνει κίνηση, όχι μόνον εκεί που λυγίζει ο αγκώνας, αλλά και στην προς τα έξω προβολή του άνω βραχίονα, εξ ου και η ανύψωση του ώμου. Και ασφαλώς δεν είναι τυχαίο ότι το κεφάλι στρέφει προς αυτή την πλευρά, την πλευρά δηλαδή του λυγισμένου βραχίονα που πρότεινε την κύρια προσφορά. Σε πολλά αρχαϊκά έργα που είναι φαινομενικώς συμμετρικά βλέπει κανείς τα ίδια πράγματα: έχει παρατηρηθεί στους πρώιμους Κούρους και μπορεί κανείς επίσης να το δει πολύ πιο εύκολα στις μικρότερες μορφές<sup>15</sup>. Θά ήταν ασφαλώς ανόητο να επιμένουμε ότι η ασυμμετρία είναι πάντοτε έσκεμμένη, αλλά ότι συχνά είναι έτσι, κανείς δεν θα πρέπει να το αμφισβητήσει, αν σκεφτεί τις ανάλογες λεπτότητες της κλασικής αρχιτεκτονικής. Η αλήθεια δεν μπορεί να είναι άλλη παρά μόνον ότι σε τέτοιες περιπτώσεις αποκλίσεων από το κανονικό ο καλλιτέχνης έβρισκε έναν τρόπο να συμβιάσει την πρόθεσή του για σχηματοποίηση του θέματος με το αίσθημα ότι υπάρχει κάτι το νεκρό σε ένα μοτίβο έντελως συμμετρικό, ότι στη γλυπτική υπάρχει μιὰ σύγκρουση ανάμεσα στο ρυθμό ενός τέτοιου σχήματος και στη ζωή που ένυπάρχει σε ένα οργανικό όν.

Ής δοῦμε όμως για μιὰ στιγμή τις κοντινές όψεις του κεφαλιού (πίν. 32 - 33). Αν λάβει κανείς υπόψη την έκταση της αλλαγής και την πρόοδο της συμπύκνωσης και εκλέπτυνσης, είναι αξιοσημείωτη ή όμοιότητα που παρουσιάζει με παλαιότερα έργα. Δεν χρειάζεται να αρχίσω με την απαρίθμηση των σημείων της αντίθεσης. Θεωρώ πως είναι αρκετό, ίσως μάλιστα περισσότερο από αρκετό, να πω ότι ολόκληρη ή επιφάνεια του προσώπου δεν έχει μόνον μιὰ πολύ μεγαλύτερη λεπτότητα διάπλασης, αλλά και μεγαλύτερη ένότητα και πλαστική δύναμη, ότι επίσης τα περιγράμματά του είναι επιτέ-

14. Πρβ. για παράδειγμα τους πίν. 34 και 42,1 και 51 και 54 και 75,2.

15. Για τους Κούρους, βλ. ΡΩΜΑΙΟ, *AD IV*, 92 και RICHTER, *Met. Mus. Bull.* V, i, 24. Είναι έντονο στα χάλκινα άγαλμάτια της κατηγορίας Βερολίνου 2172 (NEUGEBAUER, *Führer*, πίν. 24), όπου υπάρχει συνήθως μιὰ μεγάλη διαφορά στο πλάτος των φτερών. Σε έργα τόσο έπιμελή και τόσο εμφανώς «διακοσμητικά», δεν είναι ασφαλώς δυνατόν να οφείλεται σε σύμπτωση.

λους έντελώς άπελευθερωμένα από τούς μακρούς, κάθετους άξονες που κληροδότησε ή τέχνη της πρώιμης άττικής περιόδου και που έμφανίζονται ακόμη στο κεφάλι της Κόρης της Λυόν (πίν. 24,1) και ότι ή διαμόρφωση τών μαλλιών είναι κάτι τó έντελώς καινούριο στην άττική πλαστική. Η άπλή διάπλαση τών μαλλιών που παρουσιάζουν τά παλαιότερα κεφάλια έχει δώσει έδω τη θέση της σέ μιá σύνθεση έπικαλυπτόμενων επιφανειών, οί όποιες πάνω από τó μέτωπο δέχονται και μιá λεπτή έγχάραξη –ένα σύστημα που όποιαδήποτε και άν ήταν ή καταγωγή του σημαίνει μιá καινούρια αντίληψη για τίς δυνατότητες διακόσμησης της επιφάνειας<sup>16</sup>. Ακόμη και τά μαλλιά του κεφαλιού Rampin, όσο περίτεχνα και άν είναι, άνήκουν στην παλαιά παράδοση. Έκει ή έντύπωση επιτυγχάνεται μέ μιá κοπιαστική αλλά άπλή επανάληψη πρώιμων στοιχείων, έδω μέ ένα σύστημα στοιχείων που ήταν άγνωστο προηγουμένως στην Άττική.

Η Πεπλοφόρος άνήκει στη δεκαετία 540-530, πιθανώς στο δεύτερο ήμισυ αυτής. Η συνήθης σύγκρισή της μέ τη Λήδα του άμφορέα του Έξηκία στο Βατικανό, της όποίας τó στύλ είναι άσφαλώς παλαιότερο, είναι μιá από τίς πειστικές ένδείξεις. Η αντίθεση μέ τά αγάλματα που συζητήσαμε προηγουμένως άποκλείει άπολύτως μιá παλαιότερη χρονολογία<sup>17</sup>, και ή στενή σχέση μέ τó επόμενο άγαλμα (άρ. 678), τó ροϋχο, τó πόδι (πίν. 38,5) και ή όλη δουλειά του προσώπου, δείχνουν καθαρά πώς είναι παλαιότερη από τó κύριο σωμα των Κορών που φορούν χιτώνα, και ή χρονολογία αυτών των τελευταίων μεταξύ 530 και 500 μπορεί νά θεωρηθεί ως βέβαιη.

Τό παράξενο άγαλμα άρ. 678 (πίν. 34 και 35, 3-4) έχει άποδοθεί στον γλύπτη της Πεπλοφόρου. Είναι αλήθεια ότι ύπάρχει μιá πολύ στενή συγγένεια μεταξύ τους –μιá συγγένεια που είναι πράγματι πιό φανερή από τη συγγένεια της Πεπλοφόρου μέ τó κεφάλι Rampin. Και μολαταύτα πολλά μπορεί νά πει κανείς έναντίον του ίσχυρισμού ότι ή Πεπλοφόρος και ή 678 είναι έργα ενός γλύπτη.

Τά κεφάλια των δύο αυτών μορφών έχουν αξιοσημείωτα όμοια δομή και μεγάλη όμοιότητα στις λεπτομέρειες –στά μάτια και στη σχέση τους μέ τά φρύδια (άπό τά όποια χωρίζονται μέ μιá φαρδιά και στο μεγαλύτερο μέρος της ρηχή υποχώρηση της επιφάνειας), στο στόμα, στα αυτιά, και στη διαμόρφωση τών μαλλιών. Ωστόσο, ύπάρχουν παράξενες διαφορές και σέ κάθε σημείο αντίθεσης ή Πεπλοφόρος δείχνει μεγαλύτερη λεπτότητα στη διαμόρφωση ή μεγαλύτερη έλευθερία στη διάπλαση. Άς δοϋμε για παράδειγμα τά αυτιά (πίν. 33,2 και 35,4): τó σχήμα τους είναι σχεδόν τó ίδιο, αλλά στην Πεπλοφόρο τó σκάλισμα του άκουστικού πόρου είναι βαθύτερο και ό έσωτερικός χόνδρος είναι κατά τι λιγότερο επίπεδος, πλαστικότερος και πιό περίπλοκος. Διαφέρει επίσης και ή σχέση ματιών και στόματος μέ τίς περιοχές που τά περιβάλλουν. Στην Πεπλοφόρο ύπάρχει μεγαλύτερη ευαισθησία στη διάπλαση του ματιού κάτω από τά βλέφαρά του, ιδίως κάτω από τó κάτω βλέφαρο (βλ. την αντίθεση πίν. 33,1 και πίν. 35,4) και μέ τόν ίδιο ακριβώς τρόπο ή επιφάνεια που περιβάλλει τó στόμα είναι πιό γεμάτη και πιό έλεύθερη –ας συγκρίνουμε π.χ. τη μετάβαση από τó κάτω χείλος στο

16. Η έντύπωση των μαλλιών της Πεπλοφόρου ζημιώνεται από τó σπάσιμό τους στο κέντρο του μετώπου. Για την άρχική έντύπωση βλ. τó συγγενικό κεφάλι στον πίν. 35,3.

17. Έκτός από τίς διαφορές στις αναλογίες και στη διάπλαση ύπάρχει μεγάλη πρόοδος στην άπόδοση των τριδιάστατων πτυχών. Άς συγκριθούν οί πτυχές αυτές της Πεπλοφόρου μέ τίς αντίστοιχες της Κόρης της Λυόν. Για τίς πτυχές της Πεπλοφόρου βλ. τίς πλάγιες όψεις (μιá καλή λεπτομέρεια στον CASSON, *Technique* 111, εικ. 42).



πηγούνι στους πίν. 33, 1-2 και 35,4: η αντίθεση σ' αυτή και μόνο τη λεπτομέρεια είναι χαρακτηριστική της όλης αντίθεσης του πλαστικού χαρακτήρα. Έπειτα, τὰ μαλλιά είναι κάπως λιγότερο ελεύθερα στην 678, ενώ στην Πεπλοφόρο τὸ σκάλισμα είναι τολμηρότερο, οἱ κυματισμοὶ στὸ μέτωπο εἶναι βαθύτεροι καὶ λιγότερο γρήγοροι. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει ὅτι ἡ 678 εἶναι ἓνα πρόωμο ἔργο τοῦ γλύπτη τῆς Πεπλοφόρου, ἀλλὰ τὸ κεφάλι Rampin ποὺ εἶναι ἀπὸ μερικὲς ἀπόψεις ἀκόμη παλαιότερο (γιὰ παράδειγμα στὴν ἀπόδοση τοῦ στόματος καὶ τοῦ πηγουνιοῦ) μοιάζει πρὸς πολὺ μὲ τὴν Πεπλοφόρο καὶ εἶναι γι' αὐτὸ τὸ λόγο δύσκολο νὰ θεωρήσει κανεὶς τὴν 678 ἐνδιάμεσο ἔργο τοῦ ἴδιου χειριοῦ. Οἱ ἐνδείξεις εἶναι ἴσως ἀνεπαρκεῖς γιὰ τὴν ἐπίλυση τοῦ προβλήματος.

Τὸ σῶμα τῆς 678 ἔχει μερικὲς ἀξιοσημεῖωτα ἐπίπεδες ἐπιφάνειες, συγκεκριμένα στὸ κάτω μέρος τοῦ κορμοῦ καὶ στοὺς μηρούς. Καὶ τὸ πολὺ ρηχὸ σκάλισμα τῶν πτυχῶν δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ χρονολογία τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ πρέπει νὰ εἶναι πρὶν ἀπὸ τὴ χρονολογία ὅλων σχεδὸν τῶν Κορῶν ποὺ φοροῦν τὸ ἱμάτιο διαγώνια, δηλ. τὸ ἀργότερο τὸ 530 π.Χ. περίπου. Τὶς ιδιορρυθμίες τοῦ ρούχου, ποὺ ἐπαναλαμβάνονται ἀκριβῶς ὅμοιες καὶ σὲ ἓνα ἄγαλμα διαφορετικοῦ στυλ καὶ νεώτερης χρονολογίας (ἀρ. 611, πίν. 60, 4-6) συζητεῖ ὁ Dickins στὸ σχόλιό του.

Τὸ τέταρτο ἄγαλμα τῆς περιόδου αὐτῆς, ἡ φυσικοῦ μεγέθους Κόρη 669 (πίν. 27-28) συμπληρώνει τὴν εἰκόνα τῆς μεταβατικῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὴν πρόωμη ἀττική στὴν ὥριμη ἀρχαϊκή. Τὴ συμπληρώνει ἀλλὰ καὶ συνάμα τὴν κάνει πρὸς πολὺ πλοκή, διότι δύσκολα μπορεῖ κανεὶς νὰ φανταστεῖ ἓνα περισσότερο ἀπίθανο μείγμα παλαιῶν καὶ νέων στοιχείων. Τὸ ἐπάνω καὶ τὸ κάτω μέρος τῆς μορφῆς εἰκονίζονται στὴν ὀρθή τους σχέση ἀπὸ τὸν Schrader (*Festschrift* 29, εἰκ. 25). Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἰδιόρρυθμο, γιὰ νὰ μὴν ποῦμε κάτι περισσότερο – μιὰ μορφή ποὺ εἶναι παρωδία τοῦ εἶδους τῆς, σχεδὸν θὰ ἔλεγε κανεὶς κάποια χωριατοπούλα συγγενῆς τοῦ Μοσχοφόρου μὲ σῶμα παλαιστῆ τῶν Ὀλυμπιακῶν ἀγώνων, μεταμφιεσμένη μὲ τὸ γυναικεῖο ροῦχο τοῦ συρμοῦ. Ὁ λόγος εἶναι φυσικὰ ὅτι ἡ 669 ἀνήκει σὲ μιὰ κρίσιμη στιγμή τῆς ἐξέλιξης τῆς ἀττικῆς τέχνης: εἶναι τὸ ἔργο ἑνὸς γλύπτη τοῦ ὁποῖου οἱ ἰδέες γιὰ τὴν πλαστικὴ φόρμα ἦταν ριζωμένες στὸ παρελθόν – τὸ παρελθόν ποὺ εἶχε δημιουργήσει τὴ θεὰ τοῦ Βερολίνου, τὸν Μοσχοφόρο καὶ τὴ Σφίγγα ἀπὸ τὰ Σπάτα – καὶ ὁ ὁποῖος νόμιζε ὅτι αὐτὲς θὰ μπορούσαν νὰ τοῦ χρησιμεύσουν ὡς θεμέλιο γιὰ ἓνα οἰκοδόμημα σχεδιασμένο σὲ μιὰ ἄλλη, πολὺ λιγότερο ἀνεπιτήδευτη ἀτμόσφαιρα. Οἱ σύγχρονοί του καὶ οἱ διάδοχοί του ἀντιλήφθηκαν ὅτι τὰ γηγενῆ καὶ τὰ δάνεια στοιχεῖα ἔπρεπε νὰ τροποποιηθοῦν μὰ νὰ ταιριάζουν τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο. Δὲν ἔχει πάντως διατηρηθεῖ κανένα ἄλλο ἄγαλμα ποὺ νὰ δείχνει τόσο καθαρὰ τὴ σύγκρουση τῶν βασικῶν ιδεῶν.

Δὲν χρειάζεται νὰ ἐπεκταθῶ στὴν περιγραφὴ τοῦ τί εἶναι παλαιῖκὸ σ' αὐτὸ τὸ ἄγαλμα. Τὸ πλάσιμο τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ λαμποῦ δὲν δείχνει καμία πρόοδο, ἀπὸ ὅσο μπορῶ νὰ ἀντιληφθῶ, σὲ σχέση μὲ τὸ στυλ τῆς δεκαετίας 560-550. Μάτια, αὐτιά, μαλλιά μετώπου καὶ πλάγιοι βόστρυχοι, γὰ νὰ μὴν μιλήσουμε γιὰ τὶς ἐντελῶς ἀδιαφοροποίητες ἐπιφάνειες τῶν παρειῶν καὶ τοῦ πηγουνιοῦ, εἶναι καθαρὰ «πρώιμα ἀττικά». Μόνο τὸ ὅτι τὰ μάτια ἔχουν κανθοὺς<sup>18</sup> καὶ εἶναι μικρὰ σὲ ἀναλογία μὲ τὸ πρόσωπο ὡς

18. Τὸ μόνο παλαιότερο, σὲ σχέση μὲ τὴν Κόρη τῆς Λυὸν ἢ τὴν 669, κεφάλι τῆς Ἀκροπόλεως ὅπου νὰ δηλώνονται ἢ νὰ ὑποδηλώνονται οἱ ἐσωτερικοὶ κανθοὶ εἶναι τῆς Σφίγγας πίν. 7 καὶ 9,2. Δηλώνονται ἐπίσης στὴ Σφίγγα τοῦ Πειραιῶς (LECHAT, *Sc. Attique*, 123).

σύνολο προδίδει την επίδραση νεότερου στύλ. Τὸ ἴδιο ἰσχύει ἐπίσης καὶ γιὰ τὶς ἀναλογίες τοῦ σώματος. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, αὐτὸ πὺν εἶναι νέο εἶναι ἐξίσου φανερό καὶ μάλιστα πιὸ σημαντικό. Διότι, πράγμα παράξενο, αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο ἀττικό ἄγαλμα πὺν δείχνει τὴ νέα τυπικὴ μορφή γυναικείου ρούχου, τὴ μορφή ἐκείνη πὺν θὰ κυριαρχήσει σὲ ὁλόκληρη τὴ μετέπειτα ἱστορία τῶν Κορῶν τῆς Ἀκροπόλεως.

Στὴν Κόρη τῆς Λυὸν εἶδαμε αὐτὸ πὺν μπορούμε νὰ ὀνομάσουμε πρῶτη φάση τῆς ἱστορίας τοῦ ἰωνικοῦ ρούχου στὴν Ἀττική, στὴν 669 ἔχουμε τὴ δεύτερη καὶ τελικὴ τῆς φάση. Στὴν πρῶτη, τὸ ρούχο, ὅπως σὲ ὅλες τὶς πρῶτες μορφές πὺν φοροῦν χιτῶνα, ἀποδίδεται σὰν μιὰ ἐνιαία ἐπιφάνεια ἢ ὁποία καμιά φορὰ ἀντικαθιστᾶ (γιὰ παράδειγμα ἢ «Ἡρα» τοῦ Χηραμύη), καμιά φορὰ τονίζει (στὴν Κόρη τῆς Λυὸν) τὴ διάπλαση τοῦ σώματος. Στὴ δεύτερη φάση τὸ ρούχο καὶ τὸ σῶμα ἔχουν τοὺς δικούς τους σχηματισμούς. Μ' αὐτὸ δὲν ἐννοῶ ὅτι στὶς Κόρες τῆς δεύτερης φάσης τὸ ρούχο ἔχει πάντοτε ὁλόκληρο τὸν ὄγκο του, αὐτὸ θὰ ἦταν ὑπερβολή. Σὲ ὅλα ὅμως τὰ ἔργα ἢ σχεδὸν σὲ ὅλα, τὸ ρούχο ἔχει τουλάχιστον λίγο ὡς πολὺ κάποια ἀνεξαρτησία, ἐνῶ σὲ μερικά, ὅπως στὴν 669 ἢ τὴν 594 (πίν. 46-48), ἔχει πραγματικὴ ὑπόσταση. Τὸ καινούριο ἀποτέλεσμα ἐπιτυγχάνεται κυρίως μὲ τὸ βαθὺ σκάλισμα τῶν κάθετων πτυχῶν τοῦ ἱματίου, οἱ ὁποῖες τώρα κρέμονται κάτω ἀπὸ τὴ μέση ἐλεύθερες ἢ μισοελεύθερες, καὶ σὲ μικρότερο βαθμὸ μὲ τὴ συγκέντρωση τοῦ χαλαροῦ ὑλικοῦ τοῦ ρούχου στὴ μιὰ μεριά τῶν σκελῶν, μιὰ ἀλλαγὴ πὺν ἀναπόφευκτα ὑπογραμμίζει τὴν ξεχωριστὴ του ὕπαρξη. Τὸ ἄγαλμα 669 δείχνει τὸ νέο σύστημα στὴν πιὸ περὶτεχνη μορφή του<sup>19</sup>. Τὸ ἱμάτιο εἶναι βαθιὰ σκαλισμένο καὶ κρέμεται σὲ μιὰ μάζα πτυχῶν ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν δεξιὸ μηρὸ καὶ ἔξω ἀπὸ τὸν δεξιὸ βραχίονα (πίν. 28,2) καὶ τὸ ὕφασμα στὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου (ὅπως καλύτερα τὸ βλέπει κανεῖς στὴν πίσω ὄψη, πίν. 28,1) τραβιέται μὲ τολμηρὸ τρόπο πέρα ἀπὸ τὰ σκέλη. Καμιά ἀπὸ τὶς νεώτερες Κόρες δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι παρουσιάζει κάποια σοβαρὴ ἀλλαγὴ τῶν κανόνων πὺν ἰσχύουν στὴν ἀπόδοση τοῦ τύπου αὐτοῦ.

Γιὰ ποιὸν ἀκριβῶς λόγο τὸ εἶδος αὐτοῦ τοῦ ρούχου ἔγινε γενικὰ ἀποδεκτό, ἐπὶ πενήντα περίπου χρόνια, ὡς τυπικὸ τῶν γυναικείων ἀγαλμάτων, εἶναι ἓνα ἐρώτημα πὺν ἀξίζει τουλάχιστον νὰ τεθεῖ. Ὅτι γύρω στὸ 530 π.Χ. ἔγινε ἀποκλειστικὰ σχεδὸν τὸ ρούχο τοῦ συρμοῦ, φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ ὅτι κυριαρχεῖ στὶς παραστάσεις τῶν ἀγγείων, στὰ χάλκινα ἀγαλμάτια καὶ στὰ πήλινα εἰδῶλια, καθὼς καὶ στὴ λίθινη γλυπτικὴ. Αὐτὸ πάντως δὲν δίνει πλήρη ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα γιατί ὁ χιτῶνας συχνὰ φοριόταν χωρὶς τὸ ἱμάτιο (ὅπως στοὺς πίν. 60, 1-3 καὶ 65-7) ἢ μὲ τὸ ἱμάτιο συμμετρικὰ ριγμένο πάνω καὶ στοὺς δύο ὤμους (ὅπως στοὺς πίν. 62-4 καὶ 93, 5-6 καὶ 94, 1-4). Καὶ ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὲς τὶς παραλλαγές ὑπάρχουν καὶ ἄλλες δυνατότητες ἀπόδοσης τοῦ ρούχου, γιατί τὸ ἀγαπητὸ αὐτὸ μοτίβο δὲν ἀπηχεῖ καὶ τόσο τὴν πραγματικότητα ὥστε νὰ δώσει τὴ μόνη δυνατὴ λύση τοῦ προβλήματος. Τὰ ἀδύνατα σημεῖα του εἶναι προφανή: στερεῖται ἰσορροπίας καὶ σταθερότητας, διότι ἡ συγκέντρωση ἐνέργειας στὴ μιὰ πλευρά, πὺν προκαλεῖται ἀπὸ τὸ κρέμασμα τοῦ ἱματίου (πράγμα πὺν ὑπογραμμίζεται ἐπίσης ἀπὸ τὸ ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ πλευρὰ ἀπὸ τὴν ὁποία προβάλλεται τὸ λυγισμένο χέρι), πολὺ λίγο ἐξισορ-

19. Ὅπως σημείωσε ὁ Schrader, ἡ 669 εἶναι ἡ μόνη Κόρη τῆς Ἀκροπόλεως ὅπου οἱ κάθετες πτυχές τοῦ ἱματίου πὺν κρέμονται ἐκατέρωθεν τοῦ δεξιοῦ βραχίονα εἶναι δουλεμένες σὰν δυὸ ξεχωριστὲς μάζες μὲ ἓναν ἄδειο χώρο κάτω ἀπὸ τὸ βραχίονα. Γι' αὐτὴ τὴν ἀπόδοση πρβ. τὴν Κόρη τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπὸ τὴν Πάρο, LANGLOTZ, *FB* πίν. 82,1 καὶ 3.

ροπείται με τις κάθετες πτυχές του κάτω μέρους του ρούχου, ενώ οι βαθιές σκιές του ιματίου τείνουν αναπόφευκτα να ισοπεδώσουν το κάτω μέρος της μορφής και να το ἐκμηδενίσουν. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ νέου ρούχου βρισκόταν προφανῶς στὸ πολὺπλοκό του, στὶς εὐκαιρίες ποὺ ἔδινε γιὰ ἀντιπαράθεση τοῦ ἑνὸς εἶδους ἐπιφανείας μετὰ τὸ ἄλλο εἶδος –λεῖες, πτυχωτές, ζωωμένες, αὐλακωμένες κτλ.– καὶ στὸ λαμπρὸ ἀποτέλεσμα ποὺ ἐπιτυγχανόταν μετὰ αὐτὸν τὸν τρόπο, ἐν μέρει, ὑποθέτω, διότι ἀπευθυνόταν πρὸς τὴν καθαρὰ τεχνικὴ πλευρὰ τῆς τέχνης τοῦ γλύπτη καὶ ἐν μέρει ἐπίσης λόγω τῆς ζωῆς καὶ τῆς κίνησης ποὺ ἔδιναν στὸ σχέδιο οἱ ἀποκλίνουσες γραμμές του καὶ οἱ σκιαφωτισμοὶ του. Ἡ μόνη παλαιότερη μορφή μετὰ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο στὴν Ἀκρόπολιν εἶναι ἡ Κόρη τῆς Λυόν. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος, ἡ «δεύτερη βαθμίδα» τῆς 669 ἐμφανίζεται ξαφνικὰ ἐντελῶς ἐξελιγμένη. Ἀκόμη καὶ ἂν ὑποθέσουμε ὅτι εἶναι ἐσφαλμένη ἡ ἄποψη ὅτι ἡ 669 εἶναι τὸ παλαιότερο παράδειγμα τοῦ νέου τύπου, καὶ ὅτι κάποια ἄλλη μορφή, ἃς ποῦμε ἡ 682 (πίν. 40-1 καὶ 42,1) εἶναι ἀρχαιότερη, τὸ πρόβλημα παραμένει τὸ ἴδιο. Διότι οὔτε ἡ 682 οὔτε καμιά ἄλλη Κόρη ἀποτελοῦν μετάβαση ἀπὸ τὴν πρώτη βαθμίδα στὴ δεύτερη. Πῶς αὐτὸ τὸ γεγονός θὰ πρέπει νὰ ἐξηγηθεῖ, εἶναι θέμα ποὺ θὰ συζητηθεῖ ἄλλοῦ. Γιὰ τὴν ὥρα τὸ σημαντικὸ εἶναι νὰ ἐπισημάνουμε τὴν ὑπαρξὴ του.

Ἀπὸ ὅ,τι ἐλέχθη, γίνεται ἀντιληπτὸ γιὰ ποιοὺ λόγους ἡ χρονολογία τῆς 669 δὲν εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ προσδιοριστεῖ. Ὅτι εἶναι πραγματικὰ πολὺ πρῶμη τὸ θεωρῶ βέβαιο: ἔκανα ἤδη ὑπαινιγμὸ γιὰ τὰ ἐπιχειρήματα ποὺ μᾶς δίνονται ἀπὸ τὸ πλάσιμο τοῦ κεφαλίου καὶ τὸν φυσικὸ τύπο τῆς μορφῆς. Τὸ ρούχο μοῦ φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ καὶ αὐτὸ ἀποφασιστικὴ ἀπόδειξη. Καμιά ἄλλη Κόρη τῆς δεύτερης φάσης δὲν δείχνει στοὺς ὤμους πτυχές ὅμοιες μετὰ αὐτὲς ποὺ βλέπουμε ἐδῶ: πτυχές ποὺ σχηματίζουν μιὰ ὁμαλὴ ἐπιφάνεια ἀπὸ χαμηλὲς στρογγυλῆς τομῆς ἀκμὲς (βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν πίσω ὄψη τοῦ πίν. 28,4), ποὺ σχηματίζουν ἐλαφροὺς κυματισμοὺς μόνον στὸ ἐπάνω μέρος τῶν ὤμων καὶ στὸ στήθος. Προφανῶς πρόκειται γιὰ ἄμεση κληρονομία τῆς μὴ ἀπτικῆς γλυπτικῆς τῶν πολὺ πρῶμων χρόνων, παραδείγματα τῆς ὁποίας εἶναι οἱ ναξιακὲς μορφές τῶν πίν. 12-20. Πραγματικὰ, ἂν εἴχαμε μόνον τὸ κομμάτι τοῦ δεξιοῦ ὤμου καὶ δὲν ξέραμε τίποτε γιὰ τὸ ὑπόλοιπο τῆς μορφῆς, θὰ τὴν θεωρούσαμε ἴσως κυκλαδικὴ ἢ ἀνατολικὴ ἑλληνικὴ. Δεύτερον, οἱ ἀκτινωτές πτυχές τοῦ ρούχου εἶναι πιὸ πυκνές, πιὸ ἴσιες καὶ πιὸ σχηματικὲς παρὰ σὲ ὁποιαδήποτε ἄλλη Κόρη τοῦ τύπου αὐτοῦ. Καὶ αὐτὸ ἐπίσης ξέρουμε πῶς εἶναι πρῶμο χαρακτηριστικόν: ἃς δοῦμε τὴν Καρυάτιδα τοῦ θησαυροῦ τῶν Κνιδίων<sup>20</sup> καὶ ἃς τὴν συγκρίνουμε μετὰ τὶς ἄλλες Κόρες ποὺ ἀπεικονίζονται σὲ τοῦτο τὸ βιβλίον. Μόνον ἡ αὐθαίρετη ὑπόθεση ὅτι ὅλες οἱ Κόρες τῆς δεύτερης φάσης εἶναι νεώτερες ἀπὸ τὸ 530 θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογήσει τὴν προσπάθεια χρονολόγησής τῆς 669 στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ βου αἰ. ἢ πολὺ κοντὰ σ' αὐτό. Ἄν τὴν κρίνει κανεὶς μόνον ἀπὸ τὰ δικά της χαρακτηριστικὰ καὶ χωρὶς προκατάληψη τότε ἡ 669 δὲν εἶναι δυνατόν νὰ χρονολογηθεῖ παρὰ μόνον στὴ δεκαετία 550-540<sup>21</sup>.

20. *Delphes* IV (2), 7-8, εἰκ. 5-7.

21. Νομίζω ὅτι ἀξίζει πιά νὰ ὑπογραμμιστεῖ αὐτὸ τὸ γεγονός, καθὼς ἡ 669 ἔχει χρονολογηθεῖ κατὰ τὰ τέλη τοῦ βου αἰ. καὶ ὑπαθεῖ σὲ μιὰ κατηγορία ἔργων ποὺ ὑποτίθεται ὅτι δείχνει μιὰ ἀναβίωση τοῦ γηγενοῦς ἀπτικοῦ στυλ, σὰν ἀντίδραση στὶς «ἰωνικὲς ἐπιδράσεις». Θὰ ἀναφερθῶ καὶ πάλι σ' αὐτὴ τὴ θεωρίαν μιλώντας γιὰ τὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος.

Τελειώνοντας αυτό το κεφάλαιο, ἄς ποῦμε ἀκόμη δυὸ λόγια γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ρούχου τῶν Κορῶν ποὺ φοροῦν τὸ ἱμάτιο διαγώνια. Ἐὰς πάρουμε ἓνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα, ὅπως τὴν Κόρη τοῦ πίν. 54. Ὅπως εἶναι πασίγνωστο, πρόκειται γιὰ παλιά συζήτηση, τῆς ὁποίας τὸ κύριο θέμα εἶναι ἂν τὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου ἀποτελεῖ μέρος τοῦ χιτώνα ἢ τοῦ ἱματίου. Ἄν εἶναι μέρος τοῦ ἱματίου τότε πρόκειται γιὰ ἓνα πολὺ μεγάλο ροῦχο ποὺ ἔχει ἀναδιπλωθεῖ στὸ ἐπάνω μέρος του καὶ φτάνει ὥς τὰ πόδια τῆς μορφῆς, κρύβοντας τελείως τὸ κάτω μέρος τοῦ χιτώνα. Τὸ κύριο ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς ἀποψῆς αὐτῆς βασίζεται στὴ χρήση τῆς χρωματικῆς διακόσμησης. Ἔτσι, στὶς Κόρες τῶν πίν. 49, 3-5 καὶ 54, καὶ ἄλλου, ὁ χιτώνας (ὁρατὸς στὸν ἀριστερὸ ὦμο, τὸ βραχίονα καὶ τὸ στήθος) εἶναι ζωγραφισμένος κυανοῦς, ἐνῶ τὸ ἱμάτιο καὶ τὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ διαφορετικὸ τρόπο, δηλαδή ἔχουν ἀφεθεῖ χωρὶς χρῶμα, μὲ μόνη χρωματικὴ διακόσμηση τὶς παρυφές καὶ τὰ μοτίβα ποὺ εἶναι σκόρπια στὴν ἐπιφάνεια. Ὑπάρχουν ὥστόσο ἰσχυρὰ ἐπιχειρήματα ἐναντίον τῆς ἀποψῆς αὐτῆς. Οἱ πτυχές, οἱ ὁποῖες πέφτουν πάνω ἀπὸ τὸ ἐπάνω λοξὸ περίγραμμα τοῦ ἱματίου, ἔχουν μιὰ παρυφή, ἐνῶ ὑπάρχει ἄλλη μιὰ παρυφή στὸ ἄκρο τῶν πτυχῶν ποὺ πέφτουν στὴ μέση περιπλου τοῦ σώματος καὶ γύρω στὰ ἰσχία, καὶ μιὰ τρίτη παρυφή γύρω ἀπὸ τὰ πόδια. Ἐπομένως, τὸ ροῦχο θὰ εἶχε τρεῖς παρυφές, πράγμα τὸ ὁποῖο εἶναι προφανῶς ἀδύνατον. Θὰ πρέπει λοιπὸν νὰ βροῦμε μιὰ ἄλλη ἐξήγηση γιὰ τὴν ἐπάνω παρυφή. Καὶ αὕτη μπορεῖ νὰ δοθεῖ μόνον μὲ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ στενὴ λωρίδα ὑφάσματος ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸ λοξὸ ἐπάνω περίγραμμα τοῦ ἱματίου εἶναι ξεχωριστὸ κομμάτι, ραμμένο σὲ μιὰ διαγώνια ζώνη ἢ ὁποία κρατοῦσε τὸ ροῦχο στὴ θέση του στὸν ἓναν ὦμο καὶ κάτω ἀπὸ τὸν ἄλλον. Αὕτη ὅμως εἶναι μιὰ ἀπίθανη ἐρμηνεία, καὶ ὅπως σημείωσε ὁ Pfuhl (στὰ *AM* 1923, 137 κέ.) ἀντικρούεται μὲ τὸν πιὸ ξεκάθαρο τρόπο ἀπὸ μιὰ Κόρη ποὺ βρέθηκε στὴν Κυρήνη, ὅπου οἱ πτυχές ποὺ πέφτουν πάνω ἀπὸ αὕτη τὴ ζώνη εἶναι σαφῶς μέρος τοῦ ἴδιου ἱματίου<sup>22</sup>. Μόνον ἡ μαρτυρία τῶν ἀγγείων μπορεῖ νὰ εἶναι ἀποφασιστικὴ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ἐὰς διαλέξουμε ἓνα μόνον παράδειγμα ἀπὸ μιὰ ἑκατοντάδα περιπτώσεων. Σ' ἓνα ἀγγεῖο σὰν αὐτὸ ποὺ εἰκονίζεται στὸν Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* εἰκ. 478 (δεξιὰ μορφή), εἶναι ἀδύνατον νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι τὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου δὲν εἶναι μέρος τοῦ χιτώνα. Πῶς λοιπὸν θὰ ἐξηγήσουμε τὰ ἀγάλματα τῶν πίν. 49, 3-5 καὶ 54; Ἡ διαφορὰ στὸ χρῶμα τοῦ ἐπάνω καὶ τοῦ κάτω μέρους τοῦ χιτώνα μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ δυὸ λόγους: 1) μπορεῖ ὁ χιτώνας νὰ ἦταν στὴν πραγματικότητα κυανοῦς ἐπάνω (ἄς ποῦμε, ὥς κάτω στὴ μέση) καὶ ἄχρωμος στὸ κάτω μέρος (μὲ χρῶμα μόνον στὴν παρυφή καὶ τὰ μοτίβα τῆς ἐπιφάνειας). Εἶναι αὐθαίρετο τὸ νὰ θέλει κανεὶς νὰ ἀρνηθεῖ αὕτη τὴ δυνατότητα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὅμως μεριά εἶναι προφανῶς ἀδύνατον, μὲ βάση αὕτη τὴν ἀρχή, νὰ ἐξηγήσει κανεὶς τὸ ροῦχο στὸ ἀγγεῖο ποὺ προαναφέραμε, 2) ὁ χρωματισμὸς μπορεῖ νὰ εἶναι μόνον διακοσμητικὸς: μετὰ τὴν πρώιμη ἀττική περίοδο πολὺ σπάνια χρωματίζονταν μεγάλες ἐπιφάνειες μαρμάρου πέρα ὥς πέρα (μιὰ ἀπὸ τὶς λίγες ἐξαιρέσεις εἶναι ὁ ἱππίας πίν. 134, 2) καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι εἶχαν σκεφτεῖ πῶς ἂν χρωμάτιζαν κυανὸ τὸ κάτω μέρος τῆς μορφῆς, ὅπως τὸν ἀριστερὸ ὦμο καὶ τὸ

22. Ὑπάρχει ἐπίσης ἓνα πλῆθος ἄλλων ἔργων ὅπου αὐτὸ τὸ ἀπόπτυγμα εἶναι προφανῶς μέρος τοῦ ἴδιου τοῦ ἱματίου. Ἔτσι, στὸ ἀνάγλυφο SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum*, I, πίν. 21 (ἀρ. 95) εἶναι σαφές ὅτι ὁ Ζεὺς ἢ ὁποῖος καὶ νὰ εἶναι αὐτὸς ποὺ εἰκονίζεται, δὲν ἔχει τὴ διακοσμητικὴ παρυφή προσαρμοσμένη στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ἱματίου. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν Διόνυσο, *AA* 1930-1, 119 κέ.



στήθος, θὰ καταστρεφόταν ἡ ἐνότητά της. Στὰ ἀγγεῖα, ὅπου δὲν ὑπῆρχε θέμα ἰσχυρῶν ἐντυπώσεων, σκοτεινῶν καὶ ἀνοιχτόχρωμων, ὅπου ἡ ἀπόδοση καὶ τῶν δύο ρούχων ἦταν καθαρά γραμμική, τέτοιος κίνδυνος δὲν ὑπῆρχε. Ἡ καθεμιὰ ἀπὸ αὐτὲς τις ἐρμηνεῖς θὰ μπορούσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν ἐπιχείρημα γιὰ νὰ ὑποστηρίξει καὶ τὴν ἀντίθετη ἄποψη.

## II. "Ωριμες ἀρχαϊκὲς Κόρες (530-500 π.Χ.)

Στὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια τοῦ 6ου αἰ. σημειώνεται μιὰ ἔντονη προσπάθεια στὴν ἀττική γλυπτική. Πουθενὰ μεταξὺ τῶν ἀγαλμάτων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς δὲν βλέπουμε τόσο μεγάλη ἀντίθεση ὅση μεταξὺ τῆς 669 καὶ τῆς Πεπλοφόρου. Οἱ διαφορὲς δὲν εἶναι ἴσως λιγότερο βαθιές, σίγουρα ὅμως εἶναι λιγότερο χτυπητές. Καθὼς ὁ αἰώνας πλησιάζει στὸ τέλος του, ἡ ἐντύπωση γίνεται ὅλο καὶ πιὸ ἀρμονική, οἱ ποικιλίες γίνονται πιὸ διακριτικές, ἕως ὅτου, στὰ χρόνια μεταξὺ 500 καὶ 480, ἀρχίζουν νὰ ἀπλώνονται ἀνεπαίσθητα τὰ σημάδια τοῦ κλασικοῦ στυλ μὲ ἓνα σταθερὰ νηφάλιο φῶς ἀντὶ γιὰ τὸ λαμπερὸ θέαμα τῆς ἀρχαϊκῆς παράδοσης, ποὺ γινόταν ὁλοένα καὶ πιὸ θαμπό. Αὐτὰ τὰ τριάντα χρόνια εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ δύσκολα τῆς ἱστορίας τῆς ἀττικῆς γλυπτικῆς. Διότι μολονότι τὸ σωζόμενο ὕλικό εἶναι πλούσιο, λείπουν πολλὰ ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ γίνει σαφές. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι ἔχουν διατυπωθεῖ ἓνα σωρὸ ὑποθέσεις καὶ προκλήθηκαν πολλὲς συζητήσεις. Καὶ ὅποιοσδήποτε συγκρίνει τὰ ἔργα τῶν πίν. 11 καὶ 40, ποὺ δὲν ἀπέχουν μεταξὺ τους περισσότερο ἀπὸ μιὰ γενεά, θὰ καταλάβει τί ἐννοοῦμε, τουλάχιστον θὰ συμφωνήσει ὅτι ὑπάρχει ἓνα πρόβλημα ποὺ ζητᾷ τὴ λύση του. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν Ἀκρόπολη, τὸ βασικὸ γεγονός τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς περιόδου εἶναι ἡ ἐπικράτηση τοῦ νέου εἴδους Κόρης, τῆς Κόρης τῆς δεύτερης φάσης. Ἡ Πεπλοφόρος μορφὴ ἔχει ἐξαφανιστεῖ καὶ δὲν θὰ τὴν ξαναδοῦμε πιά στὴν ἀρχαϊκὴ γλυπτική. Μὲ τὴν υἱοθέτηση τῆς νέας ἀπόδοσης τοῦ ρούχου ἔρχονται ἄλλες ἐξελίξεις ἐξίσου σημαντικές: γιὰ παράδειγμα, μιὰ πολὺ μεγαλύτερη ποικιλία σὲ φόρμες, ἰδιαίτερα στὴ διάπλαση τοῦ προσώπου, καὶ μιὰ μεγάλη ἔφεση γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ἐπιφάνειας –σὲ κύματα καὶ μικρότερους κυματισμοὺς τῶν μαλλιών, σὲ ζαρωμένες πτυχές καὶ βαθιὲς αὐλακιές τοῦ ρούχου. Κάτι ἀπὸ αὐτὸ τὸ αἶσθημα γιὰ τὶς μικρὲς ποικιλίες τῆς ἐπιφάνειας τὸ ἔχουμε δεῖ κιόλας, μόνον ὅμως στὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια τοῦ 6ου αἰ. φτάνει στὴν πλήρη καὶ τελικὴ του ἀνάπτυξη. Εἶναι ἀσφαλῶς λάθος νὰ μιᾶ κανεῖς γιὰ «πλήρη ρήξη» μὲ τὴν παλαιότερη ἀττικὴ παράδοση, ἡ γενικὴ ὅμως ἐντύπωση τῶν ἐτῶν 530-500 μᾶς κάνει νὰ κατανοήσουμε τουλάχιστον αὐτὴ τὴν ὑπερβολή.

Εἶναι δύσκολο νὰ ἀποφύγει κανεῖς τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ ὥριμη ἀρχαϊκὴ περίοδος ἀντλήσε ὥς ἓνα βαθμὸ τὴν ἔμπνευσή της ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῆς ἰωνικῆς, ἴσως τῆς κυκλαδικῆς γλυπτικῆς. Ἀλλὰ ἡ ἀναζήτησις τῆς καταγωγῆς της ἔξω ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς Ἀττικῆς ποτὲ δὲν θὰ δώσει κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ μερικὴ ἐξήγησις τοῦ φαινομένου. Θὰ πρέπει κανεῖς νὰ λάβει ὑπόψη τὴν ἀναπόφευκτη πρόοδο τῆς παρατήρησης καὶ τῆς τεχνικῆς τῆς γλυπτικῆς ποὺ καταλήγει αὐτόματα σὲ μεγαλύτερη εὐαισθησία καὶ σὲ μεγαλύτερη ἐκφραστικὴ δύναμη, ὅπως ἐπίσης τὸ γεγονός –ποὺ διακρίνουμε σὲ πολλοὺς κλάδους τῆς ἐλληνικῆς τέχνης– ὅτι στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰώνα ὁ ἀρχαϊκὸς ρυθμὸς ἀναπτύχθηκε μὲ ἐξαιρετικὴ ταχύτητα τόσο μέσα στὴν Ἀττικὴ ὅσο καὶ ἔξω ἀπὸ αὐτήν, καὶ ἀκόμη τὴν πιθανότητα ὅτι ἡ σειρὰ τῶν μεγάλων Κορῶν ποὺ ἀφιερώθηκαν στὴν Ἀκρόπολη δὲν εἶναι μιὰ συνεχῆς σειρὰ μὲ τὴν ἴδια ἔννοια ὅπως οἱ σειρὲς τῶν

μικρότερων αφιερωμάτων, όπως των χαλκῶν ἀγαλματίων, ἀγγείων καὶ πήλινων εἰδωλίων. Τὸ πρόβλημα εἶναι μὲ ἄλλα λόγια ἐξαιρετικά σύνθετο καὶ δὲν λύνεται μὲ τὴν ἐφαρμογὴ ἑνὸς καὶ μόνο κριτηρίου.

Οἱ Κόρες τῆς περιόδου αὐτῆς κατατάσσονται φυσιολογικά σὲ τρεῖς κατηγορίες. Ἔχουμε πρῶτα πρῶτα μιὰ ομάδα ἀπὸ ἐξαιρετικά περίτεχνες μορφές οἱ ὁποῖες συνδέονται συνήθως ὑπὸ τὴ μία ἢ τὴν ἄλλη ἔννοια μὲ τὴν ἰωνικὴ γλυπτικὴ καὶ οἱ ὁποῖες πρέπει ἀσφαλῶς νὰ χρονολογηθοῦν ἀρκετὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ βου αἰ. Δεύτερη εἶναι ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος καὶ μιὰ δυὸ ἄλλες μορφές πού, ἐνῶ δὲν συνδέονται μὲ αὐτήν, δὲν ἐντάσσονται πάντως στὴν πρώτη ομάδα. Τρίτον, ἔχουμε μιὰ σειρὰ πού ἀνήκει στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ βου αἰ. Προτείνω νὰ ἀφήσουμε γιὰ τὴν ὥρα κατὰ μέρος κάθε συζήτηση γιὰ τὴν καταγωγὴ τους. Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς μεγάλες μορφές εἶναι ἀσφαλῶς ἀττικές, τὸ ἂν κάποιες εἶναι εἰσηγμένες, καὶ σὲ ποῖο βαθμὸ τὸ νέο στυλ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα ξένης ἐπίδρασης, εἶναι θέμα πού θὰ συζητηθεῖ σ' ἓνα παρὰρτημα στὸ τέλος αὐτῆς τῆς εἰσαγωγῆς.

## α

Ἡ κεντρικὴ μορφή τῆς πρώτης ομάδας εἶναι ἡ Κόρη 682 (πίν. 40-1 καὶ 42,1 καὶ 43,2) ὅπου τὸ νέο στυλ ἐκφράζεται μὲ τὸν περισσότερο ἐκπληκτικὸ ἀλλὰ ἴσως καὶ τὸν λιγότερο εὐχάριστο τρόπο. Ἀναμφισβήτητα ἡ Κόρη αὐτὴ εἶναι ἓνα ἐντυπωσιακὸ ἔργο, μολονότι ὅσο λιγότερο βλέπει κανεὶς τὸ σύνολο καὶ περισσότερο τὴ λεπτομέρεια, τόσο καλύτερη γίνεται ἡ ἐντύπωση. Τὰ βασικά χαρακτηριστικά εἶναι παρὰξενα ἀνακόλουθα –οἱ λεπτομέρειες εἶναι βαθιὰ σκαλισμένες, ἐνῶ ὁ λαίμῳς εἶναι ἓνας ἀπλὸς κύλινδρος, μολονότι ἐπειδὴ λείπουν οἱ πλάγιοι βόστρυχοι, ἡ σχέση τοῦ λαιμοῦ μὲ τὸν ὦμο εἶναι ἀκόμη πιὸ ἀπότομη σήμερα ἀπὸ ὅ,τι θὰ ἦταν ἀρχικά– τὸ σῶμα εἶναι δύσκαμπτο καὶ βαρὺ (βλ. ιδίως πίν. 41), ἐνῶ τὰ σφυρὰ εἶναι λεπτά σὲ σημεῖο πού νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἀστάθειας. Τὸ κεφάλι εἶναι ἓνα θαυμάσιο καὶ πρῶμο παρὰδειγμα τοῦ φυσικοῦ ἐκείνου τύπου στὸν ὁποῖο βασιζονται πολλὰ ἀπὸ τὰ ὄρμα ἀρχαῖα κεφάλια: τὰ χαρακτηριστικά τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τῶν ζυγωματικῶν, τὰ μάτια εἶναι λοξὰ καὶ γέρνουν κάθετα σὲ σχέση μὲ τὶς κόγχες τους<sup>23</sup>, καὶ εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸ ὅτι τὰ μαλακὰ τμήματα τοῦ προσώπου χωρίζονται σαφῶς σὲ πέντε τομεῖς<sup>24</sup>, καὶ ὅτι τὸ κρανίον σχηματίζει ἓνα τεράστιο θόλο. Ἡ σύγκριση μὲ ἓνα κεφάλι ὅπως τοῦ πίν. 11 δὲν δείχνει μόνο πρόοδο στὴν κατανόηση τῶν σωματικῶν στοιχείων, ἀλλὰ ὅτι ὁλόκληρο τὸ σύστημα τῶν στοιχείων εἶναι διαφορετικόν.

Μιὰ ἰδέα τῆς ἐπιφάνειας τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ μᾶς δίνουν οἱ πίν. 40-1. Ἀξίζει νὰ δοῦμε προσεκτικὰ τὶς λεπτομέρειες –γιὰ παρὰδειγμα στὰ μαλλιά, πού παρουσιάζουν

23. Βλ. τὸ προφίλ τοῦ πίν. 41,1. Ἀπὸ τὴ σχέση τῶν ἄνω καὶ τῶν κάτω βλεφάρων εἶναι βέβαιο ὅτι ὅταν οἱ βολβοὶ τῶν ματιῶν ἦταν στὴ θέση τους, ἡ ἐντύπωση πρέπει νὰ ἦταν ὅπως στὸν πίν. 64, 3-4 καὶ 67, 3-4.

24. Συγκεκριμένα τὰ μάγουλα, ἡ περιοχὴ ὅπου εἶναι σκαλισμένα τὰ χεῖλη καὶ μιὰ μικρότερη περιοχὴ στὰ πλάγια τους, κάτω ἀπὸ τὰ μάγουλα· βλ. πίν. 43,2. Αὕτὴ ἡ διαίρεση εἶναι συνηθισμένη στὰ ὄρμα ἀρχαῖα κεφάλια (ἓνα πολὺ καθαρὸ παρὰδειγμα, βλ. πίν. 39). Δὲν ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἀκόμη ἐντελῶς στὴν Κόρη τῆς Λυὸν ἢ στὴν Πελοπόρο. Στὶς ὑστεροαρχαῖες πάλι Κόρες εἴτε εἶναι πολὺ τροποποιημένη εἴτε καταργεῖται τελείως.

όχι λιγότερα από τέσσερα διαφορετικά συστήματα διαμορφώσεων: κυματοειδείς νευρώσεις στο επάνω μέρος, φαρδιά επίπεδα ζιγκ-ζαγκ στο πίσω μέρος, σχοινοειδείς βοστρύχους που πέφτουν στους ώμους και δυο ξεχωριστά στρώματα από λεπτοχαραγμένους βοστρύχους στο μέτωπο. Μια λεπτομέρεια των μαλλιών αυτών του μετώπου είναι αρκετή για να δείξει την εξαιρετική αφοσίωση του γλύπτη στις μικροσκοπικές λεπτομέρειες: ή κάτω σειρά των κυματοειδών βοστρύχων τελειώνει σε σπείρες, που και αυτές έχουν κυματοειδείς παρυφές –όλες εκτός από τις δύο στο κέντρο και τις τελευταίες στα πλάγια πάνω από το αυτί, διότι οι βόστρυχοι αυτοί έχουν άπλές παρυφές και χρησιμεύουν ως σημεία στίξης, όμοια με τις μικρότερες κυματοειδείς διαμορφώσεις που παρουσιάζονται στη μέση των μαλλιών του μετώπου σε κάποια από τα πρώιμα άττικά κεφάλια που συζητήσαμε παραπάνω<sup>25</sup>. Βλέπουμε την ίδια επιθυμία να δοθεί κάποια λάμψη στην επιφάνεια και ακόμα τον ίδιο τρόπο απόδοσης σε ολόκληρο το επάνω μέρος της μορφής, ενώ οι γλυπτές λεπτομέρειες έφεραν έναν πρόσθετο λαβύρινθο από ζωγραφικά κοσμήματα, από τα όποια μερικά είναι απίστευτα μικρά<sup>26</sup>.

Το άγαλμα θεωρήθηκε ως μια από τις νεώτερες Κόρες, αυτοί όμως που το τοποθετούν στα πρώτα χρόνια του τελευταίου τετάρτου του 6ου αι. ασφαλώς δεν πέφτουν έξω. Η σύγκριση με την Καρυάτιδα του θησαυρού των Σιφνίων δείχνει ότι η 682 δεν έχει τίποτα που να μαρτυρεί μια νεώτερη χρονολογία και, κάποιες ομοιότητες που έχει με την Καρυάτιδα του θησαυρού των Κνιδίων (που παρατήρησε ο Schrader),<sup>27</sup> δείχνουν μάλλον ότι στην πραγματικότητα είναι ακόμη παλαιότερη. Έν πάση περιπτώσει, το στυλ γύρω στο 500 ήταν κάτι πολύ διαφορετικό.

Η υπερφυσικού μεγέθους μορφή 1360 (πίν. 45) ανήκει στην ίδια ομάδα. Ο Schrader, ο οποίος την συναρμολόγησε από πολλά μικρά κομμάτια, την τοποθέτησε στον σωστό της χρονικό περίγυρο, κοντά στην 682, αλλά μετά από αυτήν, και σε άμεση σχέση με την Καρυάτιδα του θησαυρού των Σιφνίων. Το γεγονός ότι το άγαλμα αυτό εντάχθηκε σε μια ομάδα με την Κόρη του Αντήνορος (πίν. 51), σαν παράδειγμα της υποτιθέμενης «άττικής αναβίωσης» του τέλους του 6ου αι.<sup>28</sup>, είναι εϋγλωττο σχόλιο για την δήθεν ύπαρξη αυτής της ομάδας ή όποια «ξαναζωντανεύει» την παλαιά παράδοση. Η μόνη σχέση μεταξύ της 1360 και της Κόρης του Αντήνορος είναι οι διαστάσεις τους. Η 1360 είναι ισάξια σε τεχνική και ξεπερνά κατά πολύ σε ποιότητα τη μορφή για την οποία μιλήσαμε προηγουμένως. Τα μαλλιά του πίσω μέρους της, που είναι σχεδόν ένα ακριβές αντίγραφο των μαλλιών της Καρυάτιδας από τον θησαυρό των Σιφνίων<sup>29</sup>, είναι στην πραγματικότητα λεπτότερα από τα μαλλιά της 682. Η υπεροχή της διάπλασης φαίνεται αν συγκρίνουμε τα σκέλη των δυο μορφών. Έτσι, σε σχέση με τα σκέλη της 1360<sup>30</sup>, τα γόνατα και οι κνήμες της 682 μοιάζουν αδύνατα και άσχημάτιστα και την ίδια έντυπωση έχει κανείς συγκρίνοντας τις πτυχές του ρούχου τους, τόσο τις ακτινωτές όσο και τις κάθετες.

25. Π.χ. πίν. 9 (1, 3-4) και 11 (βλ. παραπάνω σσ. 26-27).

26. Βλ. πίν. 40 (και στις δυο πλευρές των ενωμένων παρυφών του ιματίου).

27. SCHRADER 23-4. Έκεί οι όροι Σιφνίων και Κνιδίων χρησιμοποιούνται με την αντίστροφη έννοια από αυτήν που είχε συνήθως την εποχή εκείνη.

28. DICKINS 282. Ακόμη πιο παράξενη είναι η σύγκριση του Dickins με την 669 (πίν. 27-8).

29. Βλ. SCHRADER, 26, εικ. 13-14.

30. Γι' αυτή βλ. τη λεπτομέρεια SCHRADER, AGP εικ. 19.

Τὰ κομμάτια πού ἀπεικονίζονται στους πίν. 43, 3-4 καὶ 44 ἀνήκουν στὴν ἴδια ομάδα. Στὴν πραγματικότητα δὲν κολλοῦν τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο, ἀποτελοῦν ὅμως ἀσφαλῶς μέρος ἑνὸς ἀγάλματος. Δὲν βλέπω νὰ ἀναφέρεται κανένα ἀπὸ τὰ δύο καὶ πολὺ λιγότερο νὰ ἀπεικονίζονται (παρалаίπονται ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸν Dickins), πράγμα πού εἶναι παράξενο. Διότι τὸ πόδι εἶναι ἀξεπέραστο σὲ ποιότητα καὶ σὲ ὁλόκληρη τὴν ἀρχαϊκὴ γλυπτικὴ δὲν ξανάγινε παρόμοιο· ἀπὸ αὐτὸ καὶ μόνο μπορεῖ κανεὶς μὲ σιγουριά νὰ ὑποθέσει ὅτι τὸ ἄγαλμα ἦταν ἓνα ἀριστούργημα. Ἡ σχέση μὲ τὸ προηγούμενο ἄγαλμα φαίνεται ἀπὸ τὶς ιδιόρρυθμες σωληνωτὲς πτυχὲς τοῦ ρούχου πού κατεβαίνουν κοντὰ στὸ ἀριστερὸ σκέλος. Κανένα ἄλλο ἄγαλμα δὲν δείχνει τὰ ἴδια, σχεδὸν κυλινδρικά στοιχεῖα, ἢ τὸ ἴδιο βάθος σκαλίσματος στὸ χῶρο μεταξὺ τῆς πρόσθιας καὶ τῆς ὀπίσθιας ἐπιφάνειας τοῦ ρούχου (βλ. εἰδικὰ πίν. 43,4). Μὲ τὴν Καρυάτιδα τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων ὑπάρχει σχέση στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον οἱ πτυχὲς περνοῦν λοξὰ πάνω στὶς κνήμες. Στὸ πόδι καὶ στὸ γύρω ἀπὸ αὐτὸ ρούχο ὑπάρχει αὐτὴ ἡ συγχώνευση τῆς βασικῆς φόρμας καὶ τῶν διακοσμητικῶν λεπτομερειῶν, ὅπου ἡ καθεμιὰ εἶναι μὲ ἀκριβεία σχεδιασμένη καὶ ξεχωριστὴ ἀπὸ τὶς ἄλλες, ἀλλὰ καὶ ἀχώριστη ἀπὸ αὐτὲς – ἓνα ἀπὸ τὰ μυστικὰ τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης. Καὶ ἡ ιδιαίτερη κυματοειδὴς ὁμορφιὰ αὐτοῦ τοῦ ποδιοῦ εἶναι κάτι πού γνωρίζουμε μόνον ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 6ου αἰ.: ἂς συγκρίνουμε μὲ τὸ πόδι τῆς Κόρης τοῦ Εὐθυδίκου, πού εἶναι ἔργο τῆς δεκαετίας 490-480 π.Χ. (πίν. 87,1 καὶ 88,3). Τὸ πρῶτο εἶναι σὰν πόδι τοῦ ζωγράφου τοῦ Πανατίου ἢ κάποιου ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, στὸ ἄλλο οἱ φόρμες εἶναι πιὸ βαριές, πιὸ συμπαγεῖς, μὲ ἔμφαση στὴ στερεότητα μᾶλλον τοῦ ποδιοῦ παρὰ στὴν ἐλαστικότητά του. Τὸ ρούχο πού περιβάλλει τὸ πόδι εἶναι καμωμένο μὲ τὴν ἴδια εὐαισθησία ὅπως τὸ ἴδιο τὸ πόδι, ἡ ἐπιφάνειά του ἔχει ἀφαιρεθῇ (ὅπως γίνεται συχνὰ) θαμπὴ σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ στίλβωση τῆς σάρκας. Οἱ ζάρες τῆς παρυφῆς τοῦ ρούχου εἶναι ιδιαίτερα ἔντονες στὸ πίσω μέρος τῆς μορφῆς (πίν. 44,4) καὶ μειώνονται ἀνεπαίσθητα μέχρι πού ἐξαφανίζονται πάνω στὸ χαμένο ἀριστερὸ πόδι. Ἡ κολόνα τῶν πτυχῶν ἀνάμεσα στὰ σκέλη, στὸ πίσω μέρος (πίν. 43,4), εἶναι σπάνιο μοτίβο στὴ πλαστικὴ τῆς πέτρας, καὶ εἶναι καὶ παράξενο διότι τὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου εἶναι τραβηγμένο μὲ δύναμη πρὸς τὸ πλάι<sup>31</sup>.

Ἡ Κόρη 594 (πίν. 46-8) συνήθως ἀναφέρεται μαζί μὲ τὴν 682. Ἡ ὁμοιότητά τους ὅμως δὲν προχωρεῖ πολὺ βαθιά. Ὡστόσο, καὶ οἱ δύο τους ἔχουν τουλάχιστον τὸ κοινὸ ὅτι ἡ ἐπιφάνειά τους παρουσιάζεται ἐξαιρετικὰ περίτεχνη καὶ δείχνει καὶ σαφὴ συγγένεια μὲ τὴν ἰωνικὴ (κυκλαδική) γλυπτικὴ. Ἡ 594 ὑπερέχει στὸ σημεῖο ἀκριβῶς ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο μειονεκτεῖ ἡ 682. Ἡ τελευταία δὲν δείχνει νὰ ἔχει αἴσθηση τῆς πραγματικότητος τοῦ σώματος κάτω ἀπὸ τὸ ρούχο, ἐνῶ στὴν 594 τὸ σῶμα ἔχει μιὰ δύναμη καὶ ἓναν ρυθμὸ πού σὲ λίγες μόνον ἄλλες μορφές τῆς Ἀκροπόλεως βρίσκει κανεὶς. Γιὰ νὰ τὸ καταλάβει κανεὶς αὐτὸ δὲν θὰ χρειαστεῖ παρὰ μόνον νὰ συγκρίνει τὴν πλάγια καὶ τὶς λοξὲς ὀψεις τῆς 594 μὲ τὶς ἀντίστοιχες ὁποιασδήποτε ἄλλης Κόρης. Δὲν ὑπάρχει παρὰ ἓνα μόνον ἄγαλμα πού νὰ μπορεῖ πραγματικὰ νὰ συγκριθεῖ μ' αὐτὴν στὴ διάπλαση τῶν ὤμων καὶ τοῦ στήθους καὶ αὐτὸ εἶναι μιὰ κυκλαδικὴ μορφὴ, λίγο παλαιότερου στυλ, πού βρέθηκε πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια στὴ Δῆλο καὶ ἐκτέθηκε τώρα τελευταία στὸ

31. Πρβ. τὴν κυκλαδικὴ Κόρη HOMOLLE, *De Dianae Simulacris* πίν. 7b πού μοιάζει νὰ εἶναι σαφῶς παλαιότερη ἀπὸ τὸ κομμάτι τῆς Ἀκροπόλεως. Ἡ ἴδια ἀνακολουθία ἀπαντᾷ στὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου τῆς Κόρης τοῦ πίν. 59, 1-3. Εἶναι συνηθισμένο στὰ μικρὰ χάλκινα.



Ἐθνικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν<sup>32</sup>. Τὸ ἄγαλμα αὐτὸ ποτὲ δὲν δημοσιεύθηκε ὅπως πρέπει, καὶ εἶναι ἀνάγκη νὰ τὸ δεῖ κανεὶς γιὰ νὰ καταλάβει τὴν ὁμοιότητα μετὰ τὴν 594. Ὑπάρχουν διαφορὲς στὸ σχέδιο καὶ στὶς λεπτομέρειες, ὑπάρχει ὅμως μιὰ παράξενη ὁμοιότητα στὴ βασικὴ τους φόρμα, στὸν ὄγκο καὶ τὶς ὑπερβολικὲς καμπύλες ὁλόκληρου τοῦ ἐπάνω μέρους τοῦ σώματος (βλ. ἰδίως πίν. 48,1). Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν ἀρχαϊκὴ μας σύγκριση μετὰ τὴν 682, κοιτάξτε πρῶτα τὸν πίν. 41 καὶ ὕστερα τὸν πίν. 48: ὁ ὄγκος τοῦ σώματος εἶναι πάνω κάτω ὁ ἴδιος, ἀλλὰ ἡ ὁμοιότητα σταματᾷ ἐκεῖ. Ἡ διαφορὰ μεταξὺ τῶν δύο εἶναι ἀρκετὰ ἀπλή. Εἶναι ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ ἀπλὰ στολίδια ἀφ' ἑνὸς καὶ σὲ σάρκα καὶ αἷμα ἀφ' ἑτέρου.

Σὲ κάθε παραστατικὴ γλυπτικὴ τὸ ροῦχο καὶ τὸ σῶμα δημιουργοῦν ἕναν δυαδισμό, ποὺ ὁ καλλιτέχνης πρέπει μὲ κάποιον τρόπο νὰ τὸν ἀντιμετωπίσει. Στὴν ἀρχαϊκὴ γλυπτικὴ τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἀντιμετωπίζεται μὲ διάφορους τρόπους: συνήθως μὲ κάποιον συμβιβασμό, δηλαδὴ δίνοντας τὴν ὑπεροχὴν πότε στὸ ἓνα στοιχεῖο καὶ πότε στὸ ἄλλο. Ἀλλὰ ὁ βαθμὸς τῆς ὑπεροχῆς τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου στοιχείου συνήθως ἀλλάζει ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία τοῦ καλλιτέχνη νὰ διατηρήσει μιὰ ἁρμονικὴ καὶ ἐνιαία ἐπιφάνεια. Ἔτσι, ὅπου τὸ ὕφασμα ἔχει μικρὴ ἢ καθόλου ὑπόσταση (ὅπως στοὺς ὦμους, στοὺς βραχίονες καὶ στὰ σκέλη), ἡ σωματικὴ διάπλαση δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἀποδίδεται πλήρως, στὴν πραγματικότητα ὅμως ἡ ἐντύπωση τροποποιεῖται, μετριάζεται διότι ὁ θεατὴς ξέρει ὅτι εἶναι σκεπασμένη. Ἀκόμη καὶ ἔργα περὶτεχνα καὶ εὐαίσθητα ὅπως ἡ 674 τὸ δείχνουν αὐτό: βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν ἀπόδοση τοῦ ἀριστεροῦ ὦμου, ἰδίως στὸ πίσω μέρος (πίν. 76). Οἱ ἐξαιρέσεις, ὅπως τῆς Κόρης 1360 (πίν. 45), τῆς 594 (πίν. 46-8) καὶ τῆς Κόρης τοῦ Εὐθυδίκου (πίν. 85-6), εἶναι σπάνιες. Ἀντίστροφα, τὸ ροῦχο, ἀκόμη καὶ ὅταν κρέμεται ἐλεύθερα ἀπὸ τὸ σῶμα, παρουσιάζει συνήθως αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει «τροποποιημένο ὄγκο»: δηλαδὴ καταλαβαίνει κανεὶς ὅτι ὁ ὄγκος τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν ὦμο εἶναι μιὰ ξεχωριστὴ ὄντοτητα, ἀλλὰ ὁ τόνος χαμηλώνει γιὰ χάρη τῆς ἁρμονίας τοῦ συνόλου. Βλ. γιὰ παράδειγμα τοὺς πίν. 42, 51, 54 κτλ. Καὶ πάλι εἶναι σπάνιες οἱ ἐξαιρέσεις, ὅπως κυρίως ἡ 594 καὶ πολὺ ἀργότερα ἡ Κόρη τοῦ Εὐθυδίκου καὶ ἡ 688 (πίν. 89). Στὴν 594 ἡ ἐπιμονὴ τοῦ γλύπτη νὰ τονίσει τὴν ἀνεξάρτητη ὑπόσταση τοῦ ἐπιβλήματος καὶ τοῦ ἱματίου εἶναι ἐκπληκτικὴ. Ἄν τὰ ἀπομονώσει κανεὶς ἀπὸ τὸ σῶμα, ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω τὰ ροῦχα αὐτὰ ἔχουν ἕναν πλαστικὸ χαρακτήρα ποὺ ἀντιστοιχεῖ μὲ ἀκρίβεια στὴν ὀγκώδη διάπλαση τοῦ ἴδιου τοῦ σώματος, ἐνῶ τὴν ἴδια στιγμὴ ὑπάρχει μιὰ ἀσυνήθιστα εὐκολὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο. Καὶ πάλι θέλω νὰ ἀναφερθῶ στὴ σύγκρισή της μετὰ τὴν 682. Ἡ Κόρη 594 εἶναι ἡ πιὸ ἀξιοσημείωτη ἀπὸ τὶς δύο κατὰ τὸ ὅτι ὁ πλαστικὸς αὐτὸς χαρακτήρας συμβαδίζει μὲ ἓνα ἐξαιρετικὰ περίπλοκο σχέδιο καὶ μιὰ ἀνάλογη ἐπιφάνεια. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ λίγα ἀγάλματα τῆς Ἀκροπόλεως ποὺ ἔχουν καὶ τρίτο ροῦχο, ἓνα ἐπίβλημα ποὺ τὸ φορᾷ συμμετρικὰ στοὺς ὦμους πάνω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, καὶ ὑποδηλώνει ἓνα ἐλαφρὸ ὕφασμα σὰν αὐτὸ ποὺ φοροῦν οἱ ἀνατολικὲς ἐλληνικὲς μορφές, μόνο ποὺ ἐδῶ τυχαίνει νὰ μὴ φοριέται καὶ στὸ κεφάλι. Ὑπάρχουν καὶ ἀνεπαίσθητες λεπτότητες, ὅπως ἡ ἐξαιρετικὴ φινέτσα τῆς ἐπιφάνειας τοῦ χιτῶνα ἀνάμεσα στὰ στήθη καὶ ἡ κάθετη ρυτίδωση τῶν πτυχῶν ποὺ κρέμονται ἀπὸ τὸν δεξιὸ βραχίονα. Ἡ 594 εἶναι πράγματι ἓνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἀγάλματα τῆς

32. BCH 1889, πίν. 7: πρόσφατη φωτογραφία τοῦ Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου (N.M. 3810).

Ἀκροπόλεως. Θὰ πρέπει νὰ εἶναι νεώτερη ἀπὸ τὴν 682 καὶ πιθανῶς νὰ ἀνήκει στὴ δεκαετία 520-510, ἀλλὰ ἂν λάβει κανεὶς ὑπόψη τοῦ ὅτι εἶναι ἐξαίρετο ἔργο, εἶναι δύσκολο νὰ χρονολογηθεῖ μὲ ἀκρίβεια, καὶ τὸ ζήτημα γίνεται ἀκόμη πιὸ πολὺπλοκο ἀπὸ τὴν πιθανότητα νὰ μὴν εἶναι ἀττικὸ ἀλλὰ κυκλαδικὸ ἔργο.

Τελειώνοντας, θὰ ἀναφέρω μερικὰ μικρότερα ἔργα τὰ ὁποῖα ἔχουν σχέση με αὐτὴ τὴν πρώτη ομάδα τῶν ὥριμων ἀρχαϊκῶν Κορῶν: τὸ κεφάλι 660 (πίν. 39), τὸ πολὺ σημαντικό κομμάτι τοῦ πίν. 121, 2,5 (γιὰ τὸ ὁποῖο βλ. παρακάτω σελ. 83), καὶ τὸ ἀγαλμάτιο 675 (πίν. 49, 3-5 καὶ 50, 1-3). Τὸ 660 εἶναι ἓνα πολὺ πρῶμο κεφάλι. Θὰ ἔπρεπε πράγματι νὰ τὸ εἶχα ἀναφέρει στὸ προηγούμενο κεφάλαιο ἂν δὲν ἦταν τόσο σαφὴς ἡ στυλιστικὴ τοῦ σχέση με τὴν 682. Τὸ πρόσωπο εἶναι τὸ ἴδιο ὠσειδές, με τὴν ἴδια σαφὴ διαίρεση τῶν μαλακῶν περιοχῶν, ἐδῶ ὅμως τὸ στῦλ εἶναι πιὸ τραχὺ καὶ πιὸ ἀρχαϊκόν. Προφανῶς ἔχει κάποια σχέση με τὴν Καρυάτιδα τοῦ θησαυροῦ τῶν Κνιδίων στοὺς Δελφούς<sup>33</sup>.

Ἡ μικρὴ Κόρη 675 (πίν. 49, 3-5 καὶ 50, 1-3) εἶναι ἓνα ἔργο μικρότερης σημασίας ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφὲς τῆς ομάδας αὐτῆς. Ἐντυπωσιάζει με τὰ καλοδιατηρημένα χρώματά της, ἀλλὰ ὅπως τόσες ἄλλες ἀπὸ τὶς μικρὲς Κόρες, προφανῶς δὲν εἶναι ἔργο ἰδιαίτερης πρωτοτυπίας, ἴσως δὲν εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ παραλλαγὴ ἐνὸς χαμένου σήμερα ἀγάλματος. Τὸ κεφάλι τὴν συνδέει με τὴν ομάδα τῆς 682, δηλαδὴ μολονότι πολὺ μαλακὸ στὴ διάπλαση, δείχνει τὶς ἴδιες ἀρχεὲς δομῆς, ἀρχεὲς οἱ ὁποῖες, ἀρχικὰ τουλάχιστον, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀττικὲς. Στὸν τύπο καὶ στὸ στῦλ τὸ κεφάλι μοιάζει με τὴ Νίκη 693 (πίν. 120, 3-4) τῆς ὁποίας τὸ κεφάλι ἀπεικονίζεται στὸν πίν. 50, δίπλα στὸ κεφάλι τῆς 675. Ἡ Νίκη ἀρ. 693 συνήθως θεωρεῖται κυκλαδικὸ ἔργο.

## β

Ἄς κρατήσουμε τώρα τὴν 682 καὶ τὴν 594 στὸ νοῦ μας καὶ ἄς στρέψουμε τὸ βλέμμα μας στὴν Κόρη ἢ ὁποία στέκει στὴ βάση ποὺ φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀντήνορος (πίν. 51,3 καὶ 124,4). Δὲν θὰ συζητήσουμε ἐδῶ ἂν κάποιος προτιμᾷ τὸν κόσμο τῆς Πεπλοφόρου καὶ τῆς «Κόρης τοῦ Ἀντήνορος» ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς 682 καὶ τῆς 594. Ἡ ἀντίθεση πάντως μεταξὺ τῶν δύο εἶναι βαθιά. Πρῶτοῦ προχωρήσουμε ὅμως θὰ πρέπει νὰ ἐξηγήσω τὰ εἰσαγωγικὰ τῆς προηγούμενης φράσης: τὸ ἄγαλμα δὲν εἶναι βέβαιο πὼς ἀνήκει στὴ βάση, ὅπως οἱ περισσότεροι σήμερα νομίζουν, ἐπειδὴ ὅμως τὰ ὀνόματα εἶναι λιγο-

33. Πρβ. SCHRADER, 23, εἰκ. 16 ἰδίως τὰ προφίλ, τῶν ὁποίων ἡ ὁμοιότητα ἐπιτείνεται με τὰ σπασίματα, μολονότι διόλου δὲν ὀφείλεται ἀποκλειστικά σ' αὐτά. Δὲν μπορῶ νὰ συμμεριστῶ ἀπολύτως τὴ σύγκριση ποὺ κάνει ὁ Dickins με τὴν 674 (πίν. 77-8). Δὲν θὰ ἤθελα νὰ πῶ θετικὰ ἂν τὸ στόμα εἶναι «μᾶλλον μοναδικόν» ἢ ὄχι (D. σελ. 197 βλ. σ. 158, τελευταῖοι στίχοι): ἐν πάσῃ περιπτώσει θυμίζει τὸ στόμα τῆς 682. Ἡ ἀπόδοση τῶν ματιῶν (βολβοὶ ποὺ σχηματίζουν μιὰ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια, χωρὶς καμιά γραμμὴ ἢ ἀκμὴ νὰ τοὺς χωρίζει ἀπὸ τὰ βλέφαρα) μοιάζει νὰ εἶναι ἰωνικὴ διαμόρφωση, ποὺ υἱοθετήθηκε στὴν Ἀττικὴ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ. Αὐτὸ ἀφήνουν νὰ φανεῖ τὰ κεφάλια ἀπὸ τὴν Ἐφεσο (PRYCE, *B.M. Cat.* πίν. 4) καὶ τὴ Μίλητο (παραπάνω 116, εἰκ. 175) καὶ ἡ Σειρήνα τῆς Κοπεγχάγης (*Acta Archaeologica*, V, I, 49 κέ.). Τὸ παλαιότερο ἀττικὸ παράδειγμα εἶναι τὸ ὕστερο κεφάλι ἀπὸ πῶρο DICKINS ἀρ. 50, σελ. 88.

στά και είναι προτιμότερα από τούς αριθμούς, θα κρατήσω την ονομασία «Κόρη του Ἀντήνορος» ως συμβατικό ὄρο<sup>34</sup>.

Ἡ κόρη τοῦ Ἀντήνορος ἔχει ὕψος πάνω ἀπὸ ὀκτὼ πόδια χωρὶς τὴ βάση της καὶ περισσότερο ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες Κόρες ὑποφέρει ἀπὸ τὸν περιορισμὸ της σὲ μιὰ μικρὴ αἶθουσα γεμάτη ἀπὸ ἄλλα ἔργα. Γιὰ νὰ σχηματίσει κανεὶς μιὰ σωστὴ ἰδέα τῆς ἀρχικῆς τῆς ἐντύπωσης, θὰ πρέπει νὰ προσπαθήσει νὰ τὴν φανταστεῖ στημένη στὸν ὑπαίθριο χώρο τῆς Ἀκροπόλεως, κοντὰ σὲ κάποιο κτίριο ποὺ θὰ ἐναρμονιζόταν μὲ τὴν μνημειώδη κλίμακά της. Καὶ πιὸ πολὺ ἐπίσης ἀπὸ κάθε ἄλλη, χρειάζεται τὸ δυνατό φῶς τῆς ὑπαίθρου, διότι ἡ διακόσμηση τῆς ἐπιφάνειάς της εἶναι ἐξαιρετικὰ λεπτὴ καὶ μεγάλο μέρος της οὐσιαστικὰ χάνεται μέσα στὸ Μουσεῖο.

Ὁ μνημειώδης χαρακτήρας τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ δὲν ὀφείλεται μόνο στὸ μέγεθός του. Ὁ τύπος εἶναι ὁ ἐντελὼς συνηθισμένος ἀλλὰ τροποποιηθῆκε, προσέλαβε δύναμη καὶ συνάμα ἀπλότητα γιὰ νὰ ταιριάζει στὴ μεγαλόπρεπη κλίμακα. Δὲν εἶναι, μὲ ἄλλα λόγια, ἀπλὴ μεγέθυνση μιᾶς συνηθισμένης Κόρης· αὐτὸ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὸ πεῖ γιὰ τὴν 680 (πίν. 54), ἡ ὁποία στέκει δίπλα στὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος\* καὶ χρησιμεύει τουλάχιστον στὸ νὰ δείξει πόσο λίγη ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς ἄλλης ἐνυπάρχει στὸν τύπο, καὶ πόσο πολλὴ ὀφείλεται στὴν ἐρμηνεία ποὺ ἔχει δώσει ὁ καλλιτέχνης. Ὁ ἰδιαιτερός χαρακτήρας τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος ὀφείλεται ἐν μέρει στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ γλύπτης κατόρθωσε, ἐπιμένοντας στὰ κάθετα στοιχεῖα τοῦ σχήματος, νὰ δώσει ἐξαιρετικὴ σταθερότητα στὸ ἄγαλμα. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ δὲν κράτησε μόνον αὐστηρὰ κάθετες τὶς πτυχές τοῦ ἱματίου –στὶς πιὸ πολλές ἀπὸ τὶς Κόρες οἱ πτυχές ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὴ διαγώνια διάταξη τοῦ ρούχου– ἀλλὰ ἔχει ἀποδώσει ὁλόκληρο τὸ ἀνάπτυγμα τοῦ ἱματίου, ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ μεριὰ τοῦ σώματος ὡς τὸ ἔξω μέρος τοῦ δεξιοῦ ἀγκώνα, σὰν μία καὶ μόνη, ἐπίπεδη σχεδὸν ἐπιφάνεια, καὶ κατὰ συνέπεια οἱ κάθετες γραμμές, τοποθετημένες σὲ ἀσυνήθιστα κανονικὰ διαστήματα, σὰν τὶς ραβδώσεις ἐνὸς κίονα, δίνουν μιὰ ἐντύπωση ποὺ δὲν συναντοῦμε σὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές τῆς Ἀκροπόλεως. Ἡ διάταξη τῶν μαλλιῶν ποὺ πέφτουν στοὺς ὤμους συμβάλλει καὶ αὐτὴ στὴν ἴδια ἐντύ-

34. Ἀμφιβολίες γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἀγάλματος μὲ τὴ βάση διατυπώθηκαν πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια, βλ. τὸ σχόλιο στὸν DICKINS. Στὸ κύριο ἐπιχείρημα ἐναντίον τῆς σχέσης αὐτῆς (ὅτι μιὰ ὀπὴ ποὺ βρίσκεται στὸ κάτω μέρος τοῦ ἀγάλματος δὲν ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ ἄλλη ὀπὴ στὴ βάση) θὰ ἔπρεπε, νομίζω, νὰ προστεθοῦν καὶ τὰ ἑξῆς: 1) Ἡ πλίνθος τοῦ ἀγάλματος εἶναι πολὺ μικρὴ γιὰ τὴ κοιλότητα τῆς βάσης. Ὅπου διατηρεῖται ἡ ἄκρη τῆς πλίνθου ἀφήνει ἓνα ἐλάχιστο πλάτος 2,8 ἐκ. γιὰ τὴ μολυβδοχόηση, πράγμα καὶ ἄσκοπο ἀλλὰ καὶ χωρὶς παρόμοιο. Ἀκόμη καὶ στὸν Κοῦρο τοῦ Σουνίου ἡ μολυβδοχόηση εἶναι μικρότερη (ἐκτὸς ἀπὸ ἓνα μικρὸ σημεῖο στὸ πίσω μέρος). Θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω ὅτι τὸ πλάτος τῆς πραγματικῆς μολυβδοχόησης δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὸ πλάτος τοῦ μολύβδου στὴν ἐπάνω ἐπιφάνεια τοῦ λίθου, γιὰτὶ ἓνα μεγάλο μέρος του συχνὰ ὀφείλεται σὲ ξεχείλισμα. 2) Εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀμφίβολο ἂν τὸ ἀριστερὸ πόδι μπορεῖ νὰ συμπληρωθεῖ χωρὶς νὰ προβάλλονται τὰ δάκτυλα στὴν ἐπιφάνεια τῆς βάσης. Γιὰ νὰ κάνει κανεὶς περισσότερο χώρο στὸ ἐμπρὸς μέρος δὲν θὰ πρέπει νὰ σπρώξει πρὸς τὰ πίσω τὴν πλίνθο, διότι αὐτὴ ἡ κίνηση θὰ κατέστρεφε τὴν ἀντιστοιχία τοῦ σχήματος τῆς πλίνθου μὲ τὸ σχῆμα τῆς κοιλότητος τῆς βάσης. Μολονότι ἡ βάση ἔχει συμπληρωθεῖ ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πόδι, φαίνεται, ἀπὸ ὅ,τι ἔχει σωθεῖ, ὅτι ἡ συμπλήρωση εἶναι σωστὴ. 3) Εἶναι φανερό ὅτι ἡ κοιλότητα τῆς βάσης εἶχε γίνεῖ γιὰ ἓνα ἄγαλμα τοῦ ὁποίου τὰ πόδια δὲν εἶναι τόσο κοντὰ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ὅσο τὰ πόδια τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος. Καὶ τὰ δύο πόδια τῆς Κόρης αὐτῆς βλέπουν πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, ἐνὼ τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ ἀγάλματος γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε ἡ βάση ἀσφαλῶς κατευθυνόταν διαγώνια πρὸς τὰ ἀριστερά (ὁπως στὸ κομμάτι πίν. 44). Αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ περίγραμμα τῆς κοιλότητος τῆς βάσης.

\* Σ.τ.Μ.: Ἡ παρατήρηση τοῦ Payne ἀναφέρεται βέβαια στὴν προπολεμικὴ ἔκθεση τῶν Κορῶν, στὸ παλιὸ Μουσεῖο. Σήμερα ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος εἶναι ἐκτεθειμένη μόνη της στὸ νέο Μουσεῖο.

πωση: τὰ μαλλιά πέφτουν σὲ συμπαγή μάζα ἀπ' ἐδῶ καὶ ἀπ' ἐκεῖ τοῦ λαμποῦ, ἀποτελών-  
τας τὸ περίγραμμα τῶν κάθετων γραμμῶν του καὶ δυναμώνοντας πολὺ τὸν κάθετο  
ἄξονα (ἀντὶ νὰ ἀπλώνονται, ὅπως συμβαίνει συνήθως, πάνω στοὺς ὤμους –βλ. γιὰ  
παράδειγμα, σὲ ἀντιπαράβολή, τὴν Πεπλοφόρο τοῦ πίν. 29 ἢ τὴν 680, πίν. 54). Καὶ  
καθὼς ἡ βραχύτερη πτυχή τοῦ ἱματίου πέφτει κάθετα, ἀκριβῶς στὴν προέκταση τοῦ  
ἄξονα τοῦ λαμποῦ, ὑπάρχει ἓνας ἀντίστοιχος κάθετος ἄξονας στὸ κέντρο σχεδὸν τῆς  
μορφῆς. Τὸ γενικὸ σχῆμα δὲν ἐπιτρέπει ἀντίστοιχες ὀριζόντιες γραμμές, ἀλλὰ δὲν  
μπορῶ νὰ πιστέψω πὼς εἶναι ἀπλή σύμπτωση ὅτι στὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος ἡ διαγώ-  
νια ἄνω παρυφῇ τοῦ ἱματίου πλησιάζει πιὸ καθαρὰ τὴν ὀριζόντια ἀπ' ὅ,τι σὲ ὅποια-  
δήποτε ἀπὸ τὶς ἄλλες Κόρες, ἢ ὅτι οἱ ρυτιδώσεις τοῦ χιτῶνα στὸ ἀριστερὸ στήθος ἀντὶ  
νὰ τρέχουν κάθετα ὅπως στὶς πιὸ πολλὲς Κόρες ἀκολουθοῦν αὐτὴ τὴ λοξὴ γραμμὴ γιὰ  
νὰ καταλήξουν περισσότερο ἢ λιγότερο ὀριζόντιες στὸν ἀριστερὸ ὦμο. Καὶ τὰ δυὸ  
αὐτὰ σημεῖα εἶναι βέβαια μικρά, ἀλλὰ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία γιὰ τὴν ὅλη ἐντύπωση.  
Τὸ ἄγαλμα ἔχει καὶ πολλὲς ἄλλες ἰδιορρυθμίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες λίγες μόνον μπορούμε νὰ  
ἀπαριθμήσουμε ἐδῶ. Καὶ τὰ δυὸ χέρια, καὶ ὄχι μόνον τὸ δεξιόν, βρίσκονται ἀσυνήθιστα  
μακριὰ ἀπὸ τὸ σῶμα (πρβ. σὲ ἀντίθεση τὴν Κόρη τοῦ πίν. 54). Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ  
σώματος εἶναι πλούσια πλασμένο, ἐνῶ τὸ κάτω σαφῶς στερεῖται βάθους (δὲν μπορεῖ νὰ  
φανεῖ στὶς φωτογραφίες μας ἐπειδὴ ἦταν ἀδύνατο νὰ γίνῃ λήψη ἀπὸ κοντά). Ἀπὸ  
τεχνικὴ ἄποψη ἀποτελεῖ ἐξαίρεση τὸ ὅτι ὁ δεξιὸς πῆχυς δὲν εἶναι ἐνθετος, ἀλλὰ καμω-  
μένος ἀπὸ τὸ ἴδιο κομμάτι μαρμάρου μὲ τὸ ὑπόλοιπο. Τὸ γυαλὶ τοῦ ἀριστεροῦ ματιοῦ  
ἔχει διατηρηθεῖ καὶ δίνει μιὰ πολὺ λαμπερὴ ἐντύπωση, τῆς ὁποίας μιὰ ἰδέα μπορεῖ νὰ  
δώσει ἡ φωτογραφία τῶν πιν. 53-4.

Ὑπάρχει μιὰ παλιὰ θεωρία –ποὺ δὲν ἔχει μὲ κανένα τρόπο σβῆσει– ὅτι ἡ Κόρη τοῦ  
Ἀντήνορος δημιουργήθηκε ἀπὸ μιὰ «ἀναβίωση τοῦ γηγενοῦς ἀττικοῦ στύλ» στὸ τέλος  
τοῦ 6ου αἰ., μιὰ ἀναβίωση ποὺ ἀκολουθήσε τὴν περίοδο κατὰ τὴν ὁποία «ἐξωτερικὲς  
ἐπιδράσεις» εἶχαν διῆθεν ἐξαφανίσει τὴν παράδοση ποὺ μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακολου-  
θήσει μέσα στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 6ου αἰ. ὡς τὴν ἐποχὴ τῆς Πεπλοφόρου. Χωρὶς προκα-  
τάληψη γιὰ τὴν ἐπίλυση τοῦ προβλήματος τῶν «ἐξωτερικῶν ἐπιδράσεων», μπορεῖ  
κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι ἡ γνώμη αὕτη εἶναι ἀστήρικτη. Τὸ ἄγαλμα, ὅπως μπορεῖ κανεὶς  
εὐκόλα νὰ ἀποδείξει, εἶναι στυλιστικὰ παλαιότερο ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν Κορῶν ποὺ  
ἀκολουθοῦν στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο καὶ ἀκόμη, ἐπειδὴ λείπει ὅποιαδήποτε ἐξωτερικὴ  
μαρτυρία, εἶναι ἀδύνατον νὰ ἀποδειχθεῖ ὅτι ἀνήκει στὴν ἴδια ἐποχὴ. Ἔχει ὑποτεθεῖ,  
εἶναι ἀλήθεια, ὅτι μιὰ τέτοια μαρτυρία εἶναι ἡ σχέση τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος μὲ τὶς  
Κόρες τοῦ αἵματος τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν στοὺς Δελφούς. Πρόκειται ὡστόσο γιὰ ψευ-  
δαίσθηση. Ὑπάρχει βέβαια μιὰ στενὴ ὁμοιότητα μεταξὺ τους, τίποτα ὅμως δὲν δείχνει  
ὅτι ἡ Κόρη τῆς Ἀκροπόλεως δὲν εἶναι σαφῶς παλαιότερη<sup>35</sup>. Ἐπομένως, ἡ χρο-  
νολογία τοῦ ἀγάλματος θὰ πρέπει νὰ στηριχθεῖ στὸ στύλ, καὶ αὐτὸ σαφῶς καὶ χωρὶς  
ἀμφιβολία δείχνει ὅτι εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πρωιμότερες τῆς πρώιμης ἀρχαϊκῆς σειρᾶς<sup>36</sup>,

35. Βλ. τὴ χωριστὴ ὑποσημείωση στὸ θέμα σ. 74 κέ.

36. Γιὰ τοὺς παρακάτω λόγους: 1) Τὴ δομὴ τῆς μορφῆς. Διότι αὕτη ἔχει σχέση μὲ τὴ δομὴ τῶν πρώιμων Κορῶν  
ποὺ ἔχω ἤδη συζητήσει καὶ δὲν χρειάζεται καὶ πάλι νὰ τὸ ἀναπτύξω: τὸ πλάτος τῶν ὤμων εἶναι σὲ σχέση μὲ τοὺς  
γοφούς ἐλάχιστα μόνον μικρότερο ἀπὸ ὅ,τι εἶναι στὴν Κόρη τῆς Λυόν. 2) Ἡ ὁμοιότητα τῶν μαλλιῶν μὲ τὰ μαλλιά



και θα πρέπει κατά συνέπεια να την τοποθετήσουμε στα χρόνια γύρω στο 530 Π.Χ.<sup>37</sup>

Δεν υπάρχει άλλη Κόρη στην Ἀκρόπολη που να μοιάζει ἔστω και ἀπὸ μακριὰ μὲ τὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος. Ὑπάρχουν ὅμως ἄλλες πού μποροῦν γιὰ λόγους εὐκολίας νὰ ἀναφερθοῦν ἐδῶ διότι ἔχουν ἀκόμη λιγότερο νὰ κάνουν μὲ τὴν πρώτη ομάδα, καὶ διότι ἀνήκουν ἐπίσης στὸ πρῶτο μέρος τῆς πρώτης ἀρχαϊκῆς περιόδου. Ἡ πρώτη ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ἡ 680 (πίν. 54-5) – ἓνα πολὺ κατώτερο ἔργο, τόσο ἀδέξιο στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου ὥστε κάποια σημεῖα (γύρω στὸ στόμα) νὰ μοιάζουν σχεδὸν ἡμιτελῆ καὶ μὲ ἓνα δεξιὸ χέρι παράξενα ἀδέξιο. Ἔχει τὰ μισόκλειστα καὶ φουσκωτὰ μάτια πού ἔχουν κάποια ἀγάλματα τῆς πρώτης ομάδας (πίν. 50), ἀλλὰ τὸ κεφάλι εἶναι διαφορετικοῦ τύπου. Καὶ ἡ ἐπιφάνεια, μολονότι περίτεχνα δουλεμένη, δὲν ἔχει τόσο λεπτὲς λεπτομέρειες ὅπως ἐκεῖ. Ἡ ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ ἡ πολὺ ἀρρενωπὴ κατασκευή τοῦ σώματος δηλώνουν πρῶτη χρονολογία, καὶ αὐτὸ βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ ἴσιο περίγραμμα τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου, τὰ ὁποῖα, στὰ νεώτερα ἔργα, ὅταν διαμορφώνονται στὸ πλάι σὲ ἡμικυκλικούς σχηματισμούς, πάντοτε κατεβαίνουν πολὺ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι ἐδῶ<sup>38</sup>. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἐπίσης μποροῦν νὰ ἀναφερθοῦν δυὸ κεφάλια (πίν. 56-57): φαντάζομαι ὅτι τὸ πρῶτο εἶναι σύγχρονο μὲ τὴν 680, μὲ τὴν ὁποία μοιάζει σὲ μερικὰ σημεῖα, ἔστω καὶ μόνο ἀπὸ τὸ πλάι. Τὸ κεφάλι τοῦ πίν. 57 δὲν εἶναι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ πίν. 56, ἀλλὰ εἶναι ἴσως λίγο νεώτερο. Ἐνα τρίτο κεφάλι (Ἀθηνᾶς) στὸν πίν. 58 θυμίζει τὸ κεφάλι τοῦ πίν. 57, εἶναι ὅμως πιὸ περίτεχνο καὶ στὴ διάπλαση καὶ στὶς λεπτομέρειες εἶναι ἀσφαλῶς ἀκόμη νεώτερο, καὶ θὰ πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ τὶς Κόρες τῆς ἐπόμενης ομάδας. Τέλος, ὑπάρχει ἡ μικρὴ ἀφοπλιστικὴ ὑπαρξὴ πού εἰκονίζεται στὸν πίν. 59, 1-3. Ὁ ἄκοιμος καὶ συγκεχυμένος τύπος τῶν πτυχῶν τοῦ ρούχου μαρτυρεῖ τὸ χέρι ἑνὸς καλλιτέχνη ὁ ὁποῖος, ὅποιεσδήποτε καὶ ἂν ἦταν οἱ ἄλλες του ἐπιτυχίες, δὲν ἦταν συνηθισμένος νὰ φτιάχνει Κόρες. Εἰδεμὴ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ νομίσει ὅτι ἡ μορφὴ προοριζόταν νὰ εἶναι κωμικὴ. Ὡστόσο, παρὰ τὶς χονδροειδεῖς ἀναλογίες (ἂν δὲν εἶχαν διατηρηθεῖ τὰ πόδια θὰ εἶχε κανεὶς τὴν τάση νὰ παραβλέψει στὸ προφίλ τοῦ πίν. 59,1 τὸ σπάσιμο τοῦ πίσω μέρους καὶ νὰ θεωρήσει τὸ περίγραμμα τοῦ μηροῦ σὰν περίγραμμα τῶν γλουτῶν), πρόκειται γιὰ ἔργο πολὺ καλὺτερο ἀπὸ πολλὰ ἄλλα, ἀκόμη καὶ ἀπὸ μία ἢ δύο ἀπὸ τὶς μεγάλες Κόρες (τὴν 680 γιὰ παράδειγμα).

τῆς ἀκόμη προωμιότερης Κόρης 669 (πίν. 27) ἔχει συχνὰ ὑπογραμμιστῇ: καὶ οἱ ὀρθογώνιοι πλόκαμοι τῶν μαλλιῶν πού πέφτουν πάνω στοὺς ὤμους εἶναι, καὶ μόνοι τους αὐτοί, ἓνα πρῶμο χαρακτηριστικόν. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι καὶ τὸ μόνο: τὰ μαλλιά σχηματίζουν, καθὼς πέφτουν σὲ κάθε πλευρὰ τοῦ κεφαλιοῦ, μιὰ συμπαγὴ σφηνοειδῆ μάζα μὲ τρόπο πού θυμίζει στ' ἀλήθεια Δαιδαλικὴ γλυπτικὴ. Ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι στὶς μεταγενέστερες Κόρες: τὰ μαλλιά μοιάζουν νὰ ἔχουν χάσει τὴν προγενέστερη δύσκαμπτη τριγωνικὴ φόρμα τους, νὰ ξεκινοῦν ἀπὸ ἓνα κατώτερο σημεῖο καὶ νὰ ἀκουμποῦν πιὸ ἀπαλὰ στοὺς ὤμους. 3) Ὁ ἀρχαϊκὸς χαρακτήρας τοῦ προσώπου εἶναι ἀξιοσημείωτος (βλ. πίν. 53): πάνω ἀπὸ τὰ μάτια εἶναι μιὰ ἀπλή, ρηχὴ κοιλότητα (ὄχι γωνιώδης), ἀκριβῶς ὅπως στὴν Κόρη τῆς Λυὸν καὶ τὴν Πεπλοφόρο, τὸ κάτω τμήμα τῶν παρειῶν εἶναι πολὺ λίγο πλασμένο. Χεῖλη πού στὶς γωνίες δὲν συναντιοῦνται σὲ ἓνα σημεῖο, ἀλλὰ χωρίζονται σαφῶς σ' ὅλο τους τὸ μήκος, καὶ ἓνα ἰδιαίτερος ἐξέχον πηγούνι (βλ. ἰδίως πίν. 53, 3-4). Γιὰ τὰ κεφάλια τοῦ ὕστερου βου καὶ πρῶτου 5ου αἰ. βλ. πίν. 74 κέ.

37. Στὴν πρόσφατη βιβλιογραφία ἔχει ἀναγνωριστῇ ἡ πρῶτη χρονολογία τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος: βλ. γὰ παράδειγμα SCHRADER, *AGP*. Ὁ CURTIUS τὴν τοποθετεῖ στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 520-510: βλ. βιβλιογραφία στοὺς πίν. 51-3.

38. Πρβ. τοὺς πίν. 69, 3-4 καὶ 71 καὶ 80. Ἐπίσης πρβ. τὸν πίν. 78 ὅπου, ἂν καὶ δὲν ὑπάρχουν βόστρυχοι, τὸ σχῆμα εἶναι τὸ ἴδιο.

## Υ

Ἡ τρίτη ομάδα καλύπτει τὶς δυὸ τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 6ου αἰ. Θὰ ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸ νεώτερο ἄγαλμα αὐτῆς τῆς ομάδας, τὴν Κόρη 674, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ πολὺν πρὶν ἀπὸ τὸ ἔτος 500 (πίν. 75-8). Γιὰ νὰ ἔχει κανεὶς μιὰ σύντομη ἄποψη τῆς προόδου τοῦ ὥριμου ἀρχαῖκοῦ στύλ, ἀρκεῖ νὰ σταθεῖ στὴ μιὰ ἀπὸ τὶς ἄκρες τῆς αἵθουσας τῶν Κορῶν στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως καὶ νὰ ἀντικρύσει τὴν ἡρωική, σὰν Ἀμαζόνα, μορφή τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος, ποὺ ἔχει δεξιά καὶ ἀριστερά της σὰν φοβεροὺς ὑποστηρικτὲς τῆς τὴν 680 καὶ τὴν 682, νὰ ὑψώνονται πάνω ἀπὸ τὴ λεπτοκαμωμένη 674\*. Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία γιὰ τὴν ἐντύπωση αὐτὴ δὲν εἶναι τόσο ἡ διαφορὰ τῆς κλίμακας, ἀλλὰ κάτι ποὺ φαίνεται ἀκόμη καὶ ἂν ὅλες οἱ μορφὲς σμικρυνθοῦν, στὴν ἴδια κλίμακα, στὶς σελίδες ἑνὸς βιβλίου.

Ἡ 674 εἶναι ἔργο ἑνὸς γλύπτη ποὺ ἐνίωσε ἓνα ἄγνωστο γιὰ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔγινε ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος ἐνδιαφέρον, τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ θηλυκότητα, ποὺ ἔγκειται ὅχι μόνον στὸ σχηματισμὸ τῆς ἐπιφάνειας, ἀλλὰ καὶ στὴ δομὴ τοῦ γυναικείου σώματος. Σ' αὐτὸ συντελοῦν ὁ μακρὺς καὶ λεπτὸς λαιμός, οἱ κατεβαστοὶ ὦμοι, ἡ στενότητά τους σὲ σχέση μετὰ τὸ πλάτος τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τῶν ἰσχίων. Ὅχι ὅτι ὁ σκελετὸς τῆς 674 εἶναι ἀσθενικός, μᾶλλον ντελικάτο θὰ τὸν λέγαμε, εἶναι ἡ δημιουργία ἑνὸς καλλιτέχνη εὐαίσθητου γιὰ κάτι πιὸ λεπτὸ ἀπὸ τὴν ἀνεξάντλητη ζωτικότητα ποὺ ἔκαιγε στὶς μορφὲς τῶν παλαιότερων χρόνων. Καὶ ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου, ντροπαλή, ἐπιφυλακτικὴ καὶ συγκρατημένη, εἶναι ἡ μετάφραση αὐτοῦ τοῦ φυσικοῦ χαρακτήρα σὲ ἄλλο ἐπίπεδο.

Ὁ φυσικὸς καὶ ψυχολογικὸς χαρακτήρας τῆς 674 ἔχει τόση δύναμη, ὥστε παρατηρεῖ κανεὶς λιγότερο ἀπ' ὅ,τι συνήθως τὶς λεπτομέρειες τῶν μαλλιῶν καὶ τοῦ ρούχου. Οἱ λεπτομέρειες αὐτὲς εἶναι στὴν πραγματικότητα ἐξαιρετικὰ λεπτές, καὶ ὅχι δίχως δικές τους διαφοροποιήσεις, ὅπως λ.χ. τὸ μακρὺ, καμπύλο περίγραμμα τοῦ κρεμαστοῦ ἱματίου στοὺς πίν. 75,1 καὶ 76,2, καὶ ἡ ἐντύπωση τῆς ἁρμονίας ποὺ δίνουν οἱ ἐνιαῖες πυκνὲς πτυχὲς ποὺ καλύπτουν τοὺς δύο ὦμους καὶ τὸ στήθος. Τὸ κεφάλι ἔχει πολὺ ἀπὸ τὸ χαρακτήρα τῶν ὑστερων φάσεων τοῦ ἀρχαῖκοῦ στύλ, ὅπως συγκεκριμένα τὸ βάρος τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου, ποὺ κατεβαίνουν πυκνὰ καὶ βαριά στοὺς κροτάφους ἀντὶ νὰ κολλοῦν στὸ κεφάλι, καὶ τὴν ἀπλοποιημένη διάπλαση τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου. Τὰ μάτια εἶναι λοξά, ὅπως καὶ σὲ πολλὲς πρωιμότερες μορφές, ἀλλὰ τὸ στόμα ἔχει χάσει τὸ ἐντονο μειδίαμα. Οἱ λεπτές, ἀνεπαίσθητες σχεδόν, μεταβάσεις ἀπὸ ἐπίπεδο σὲ ἐπίπεδο στὰ μάγουλα, τὰ χεῖλη καὶ τὸ πηγούνι, προετοιμάζουν τὴν τελικὴ ἐγκατάλειψη ἐκείνων τῶν πλαστικῶν στοιχείων ποὺ εἶδαμε τόσο τραχιά διατυπωμένα στὶς Κόρες 660 καὶ 682<sup>39</sup>, καθὼς καὶ τὴν ἀπλοποίηση ποὺ θὰ συναντήσουμε στὴν Κόρη τοῦ Εὐθυδίου<sup>40</sup> καὶ στὴν πρῶμη κλασικὴ γλυπτικὴ.

Ἡ Κόρη 685 (πίν. 72) ἔχει ἀρκετὰ σημεῖα κοινὰ μετὰ τὴν 674, ἰδίως τὴ ραδινὴ κατασκευὴ μετὰ τοὺς στενοὺς ὦμους καὶ τὰ (σχετικῶς) ἔντονα ἰσχία. Τὸ πρόσωπο εἶναι μιὰ σπουδὴ-μετάβασης ἀπὸ τὴν ὥριμη στὴν ὑστερὴ ἀρχαϊκὴ τέχνη. Τὰ χεῖλη δὲν διαφέρουν

39. Πίν. 39-40.

40. Πίν. 85.

\* Σ.τ.Μ.: Οἱ τόσο σωστὲς παρατηρήσεις τοῦ Payne ἰσχύουν γιὰ τὴν ἔκθεση στὸ παλιὸ Μουσεῖο.

ἀπὸ τὰ χεῖλη τῆς 674, διατηροῦν ὅμως ἀκόμη μιὰ ὑποψία ἀπὸ τὶς καμπύλες τῆς προηγούμενης περιόδου. Ἐπίσης, οἱ διαιρέσεις κάτω ἀπὸ τὰ μάγουλα εἶναι κάπως πιὸ ἔντονες ἀπ' ὅ,τι στὴν 674 (ἂς συγκριθοῦν οἱ πίν. 74,3 καὶ 77), μολονότι εἶναι πιὸ λεπτές ἀπὸ ὅ,τι στὰ παλαιότερα κεφάλαια. Καὶ τὰ μαλλιά τοῦ μετώπου ποὺ κολλοῦν στὸ κεφάλι ἀκολουθοῦν τὸν παλαιότερο τρόπο. Ἡ ἔκφραση εἶναι λίγο ἀόριστη, χωρὶς τὴν ἔνταση τῆς παλαιότερης ομάδας ἢ τὴν αὐτοσυγκράτηση τῆς ἄλλης.

Τὸ σχῆμα τῆς μορφῆς εἶναι ἀσυνήθιστο: καὶ τὰ δυὸ χέρια ἦταν προτεταμένα καὶ κρατοῦσαν προσφορές (στὸ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ ὑπάρχει ἓνα περιστέρι), ἔτσι ποὺ οἱ πτυχές τοῦ ἱματίου καὶ τοῦ χιτῶνα ὑπογραμμίζουν ἀποτελεσματικὰ τὴ ραδινότητα τῆς μορφῆς. Ἀναρωτιέται ὅμως κανεὶς μήπως τὸ ἀγαλμα ἦταν ἓνα παλαιότερο ἔργο τοῦ γλύπτη ποὺ ἔκανε τὴν 674, καὶ μήπως ἡ 684 (πίν. 79-80) ἦταν ἓνα ὑστερότερο ἔργο τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἂς θυμηθοῦμε τὴ θεωρία τῆς «ἀττικῆς ἀναβίωσης» ποὺ θέλει τὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος ἔργο τῆς ἴδιας περιόδου. Ἄς θυμηθοῦμε τὴν κατασκευὴ τῆς μορφῆς ἐκείνης, τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν της, τὴ διάπλαση τοῦ προσώπου της καὶ θὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ἂν αὐτὰ τὰ ἔργα εἶναι σύγχρονα, τότε θὰ ἀπαλλαγοῦμε ἀπὸ πολὺ κόπο κάνοντας μιὰ τυχαία τοποθέτηση τῶν ἀγαλμάτων.

Καὶ τώρα τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τῆς ομάδας. Ἐχουμε τρία, περισσότερο ἢ λιγότερο πλήρη, ἀγάλματα, μὲ τοὺς ἀριθμοὺς 670, 673, 672, ἐκ τῶν ὁποίων τὰ πρῶτα δύο εἶναι ἀσφαλῶς «πρώιμα» (ἴσως περὶ τὸ 520 π.Χ.), ἐπίσης δυὸ κεφάλια, τὸ 643 καὶ τὸ 659, καὶ μερικὰ ἀκόμη κομμάτια μὲ τὰ ὁποῖα δὲν μποροῦμε νὰ ἀσχοληθοῦμε ξεχωριστὰ ἐδῶ.

Ἡ 673 (πίν. 62,4) εἶναι μᾶλλον παλαιότερη ἀπὸ τὴν 670 (πίν. 65-7): ἡ ἔκφραση καὶ ἡ διάπλαση γύρω ἀπὸ τὸ στόμα εἶναι πιὸ τραχιές. Τὰ ἰσχία εἶναι πολὺ στενά. Τὸ σχῆμα εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ σχῆμα τῶν Κορῶν 600 καὶ 605 (πίν. 93, 5-6 καὶ 94, 3-4) καὶ μάλιστα σχεδὸν ἔντελως ὅμοιο τῆς 600, ποὺ μοιάζει μὲ σμίκρυνση αὐτοῦ τοῦ ἀγάλματος. Ἡ ἰδιορρυθμία ἔγκειται στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἱμάτιο φέρεται καὶ στοὺς δυὸ ὤμους, ἔτσι ποὺ νὰ πέφτει σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ κάθετες πτυχές ποὺ καλύπτουν μεγάλο μέρος τοῦ σώματος. Δὲν ὑπάρχει ἰδιαίτερη λεπτότητα στὶς φόρμες ἢ τὶς λεπτομέρειες –μάλιστα, στὸ σκάλισμα τῶν μαλλιῶν ὑπάρχει μιὰ ἀδρότητα ποὺ εἶναι σπάνια στὶς μεγάλες Κόρες. Ἀλλὰ ἡ μορφὴ ἔχει ἀποφύγει τὸν κίνδυνο τῆς κοινοτοπίας ἐπειδὴ τὸ στῦλ της εἶναι τολμηρὸ καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου πολὺ ἀτομικά. Βλέπουμε ἐδῶ ἓνα σύστημα πλαστικῶν στοιχείων γιὰ τὸ ὁποῖο ἔκανα λόγο ἀναφερόμενος στὴν 682: ὑπάρχει λιγότερη ἔμφαση στὸ θόλο τοῦ κρανίου, ἀλλὰ τὸ κεφάλι ἔχει ἀκόμη ἓνα μακρὺ, «μὴ ἀττικόν», σχῆμα. Τὰ χαρακτηριστικὰ ἔχουν τὴν ἴδια βαθιὰ διάπλαση καὶ τὶς ἴδιες σαφεῖς διαιρέσεις στὰ μαλακὰ τοὺς τμήματα, ὅχι ὅμως πιά καὶ τὴν ἴδια ἔμφαση στὶς διαιρέσεις αὐτές. Τὰ μάτια εἶναι τοποθετημένα ὅπως στὴν 682, ἔτσι ποὺ νὰ μοιάζουν ἐξαρτημένα ἀπὸ τὶς κόγχες τοὺς καὶ ὄχι χωμένα σ' αὐτές. Τὴν ἴδια ἀπόδοση παρουσιάζει καὶ ἡ 670 (πίν. 65-7), ὅπου ὡστόσο ἡ διάπλαση εἶναι μαλακότερη καὶ ὁ θόλος τοῦ κεφαλοῦ λιγότερο ψηλός. Τὸ προφίλ εἶναι ἐνδιαφέρον διότι μοιάζει μὲ τῆς 674 (πίν. 78,1). Τὸ ἐνδιαφέρον ὡστόσο τῆς 670 βρίσκεται λιγότερο στὸ κεφάλι ἢ σὲ κάποιες ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες καὶ περισσότερο στὸ σχῆμα της. Ὅλες οἱ Κόρες ποὺ εἶδαμε ὡς τώρα (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν 683, πίν. 59, 1-3) φοροῦν δυὸ ἢ περισσότερα ροῦχα –πέπλο καὶ χιτῶνα ἢ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο ἢ χιτῶνα, ἱμάτιο καὶ ἐπίβλημα. Ἡ 670 δὲν φορεῖ παρὰ ἓνα χιτῶνα ζωσμένο γύρω στὴ μέση ἔτσι ποὺ νὰ σχηματίζεται ἓνα βαρὺ ἀπόπτυγμα, ἐνῶ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ ὑφάσματος στὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου μαζεύεται καὶ κρατιέται ἔμπρὸς σχηματίζοντας μιὰ παχιά κεντρικὴ κολόνα ἀπὸ πτυχές. Ὅπως τὸ συνηθισμένο εἶδος ρούχου, χιτῶνας καὶ διαγώνιο ἱμάτιο, ὁ χιτῶνας μόνος του συναντιέται πολὺ νωρίτερα στὴν ἰωνικὴ

γλυπτική από ό,τι στην αττική, και η κολόνα των πτυχών που σχηματίζεται εμπρός από τα σκέλη αντί στο ένα πλάι είναι επίσης ένα πολύ πρώιμο ιωνικό μοτίβο<sup>41</sup>. Ωστόσο, η 670 δεν είναι το πρώτο παράδειγμα του μοτίβου αυτού στην Ακρόπολη. Ένα αγαλμάτιο (άρ. 602, πίν. 60, 1-3) είναι ασφαλώς παλαιότερο και δείχνει τον ίδιο τύπο με κάποιες ενδιαφέρονσες όμως διαφορές: πλατεῖς ώμους, στενά ισχία και το ανάπτυγμα του χιτώνα να ανακόπτεται ασύμμετρα από τις κεντρικές πτυχές του κάτω μέρους του ρούχου. Η 670 είναι μια πιο σχηματική απόδοση του τύπου αυτού, και η 602 είναι πιθανό ότι βρίσκεται πλησιέστερα στα ιωνικά πρότυπα στα όποια βασίζεται, διότι σε αυτά δεν υπάρχει καμιά προσπάθεια συμμετρίας. Η έντύπωση της 670 είναι ασφαλώς πρωτότυπη, ιδίως ολόκληρη ή πίσω όψη (πίν. 65,1), και το άγαλμα παρέχει έντυπωμα στερεότητα. Είναι όμως δύσκολο να πει κανείς γι' αυτό περισσότερα, διότι ο γλύπτης ήταν ένας άνθρωπος με μικρή αίσθηση για οτιδήποτε άλλο πέρα από τον όγκο και τα περιγράμματα της μορφής του. Οί μεγάλες, κενές επιφάνειες του σώματος συγκαλύπτονται ως ένα σημείο από τη διάβρωση που έχει υποστεί η επιφάνεια, αλλά τίποτε δεν μετριάζει, και ακόμη λιγότερο συγχωρεί, τον τρόπο με τον όποιον έχουν αποδοθεί τα σκέλη. Η Κόρη 672 (πίν. 68 και 69, 1-2) είναι ένα μάλλον παράξενο άγαλμα από την άποψη ότι το ἱμάτιο φοριέται πάνω στον αριστερό ώμο<sup>42</sup>. Όπως παρατήρησε ο Dickins, συνδέεται στενά με το κεφάλι 643 (πίν. 70-1), αλλά έχει ορθογώνιους και μάλλον πλατεῖς ώμους, όπως τα παλαιότερα του ώριμου αρχαϊκού στύλ, και πόδια αξιοσημείωτα κολλημένα το ένα στο άλλο. Ίσως να είναι περίπου σύγχρονο με την 673, με τη διαφορά ότι τα χαρακτηριστικά και όλες οι λεπτομέρειες είναι σ' αυτήν ακόμη πιο λεπτά, και η χρονολογία του ίσως είναι πιο κοντά στο 510 παρά στο 520.

Η 643 (πίν. 70-1) έχει δημοσιευθεί εδώ και πολλά χρόνια, αλλά φαίνεται ότι δεν την πρόσεξαν μέχρι που ξαναδημοσιεύθηκε από τον Beazley και τον Ashmole το 1932. Γεγονός που φαίνεται λίγο παράξενο, γιατί είναι ένα από τα μεγαλύτερα αττικά έργα, ένα από τα λίγα γυναικεία κεφάλια που μπορεί κανείς να πει πως αντιστοιχεί σε πλαστική δύναμη με τα κεφάλια Rayet και Sabouloff<sup>43</sup>. Ός προς την ιδιαίτερη αυτή ποιότητα, ούτε και το κεφάλι της 674 (πίν. 77), όσο αξιαγάπητο και αν είναι, δεν θα μπορούσε να το συναγωνιστεί. Η μαλακή, συμπαγής και εξαιρετική ένότητα της επιφάνειας το τοποθετεί σε διαφορετική κατηγορία. Για κάτι το παρόμοιο θα πρέπει να πάμε πίσω στην Πεπλοφόρο (πίν. 32). Όσο για τα κεφάλια 670, 673 και 685, ποτέ στ' αλήθεια δεν θα πρέπει κανείς να τα κοιτάξει αμέσως μετά το 643.

Για κανένα κεφάλι της Ακροπόλεως δεν θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο χαρακτήρας του ορίζεται από μια και μόνη αρετή. Θα μπορούσε κανείς να έντυπωσιαστεί από την όμορφη του περιγράμματος του προσώπου, ή από το απαλό παιχνίδισμα των σκιών πάνω στα μάτια και τα μάγουλα, ή από τη μαλακή και λεπτή έκφραση, ή και από πολλά άλλα. Αυτό είναι φυσικό. Άλλο θέμα είναι πάντως να απομονώσει κανείς το

41. Ίωνικό χάλκινο αγαλμάτιο από την Όλυμπία (LAMB, *Greek and Roman Bronzes* πίν. 36 c). BUSCHOR, *Alt-samische Standbilder* II, εικ. 118-20).

42. Γι' αυτό πρβ. την Κόρη της Λυόν: την Κόρη από τη Σταμάτα (*Papers of the American School at Athens* V, πίν. 13), μια Κόρη από την Κυρήνη (*AM*, 1923, 140, εικ. 5). Καί, φυσικά, διάφορες Καρνάτιδες και ακρωτήρια, όπου αυτή ή διάταξη είναι αναγκαία χάριν της συμμετρίας.

43. Rayet: LANGLOTZ, *FB* πίν. 97. POULSEN, *Graeske Originalskulpturen* πίν. 8-9. SABOUROFF, *Berlin. Mus. Kurze Beschreibung* πίν. 6, 308. RODENWALD, *Die Kunst der Antike* πίν. 217.



στοιχείο ἐκεῖνο πὺν ἀποτελεῖ τὸν κυρίαρχο χαρακτήρα τοῦ ὅλου, καὶ κάθε προσπάθεια γιὰ κάτι τέτοιο στὴν 643 εἶναι καταδικασμένη νὰ ἀποτύχει, διότι σ' αὐτὴν ὅλα τὰ στοιχεῖα ἔχουν συγχωνευθεῖ καὶ τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ ἐμπεριέχει ἀναπόφευκτα καὶ τὰ ἄλλα. Ἄς μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ ἐξηγήσω αὐτὸ πὺν θέλω νὰ πῶ: θὰ μὲ διευκόλυνε ἡ σύγκριση μὲ μερικὰ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς, καί, ἀντίθετα μὲ ὅ,τι εἶπαμε λίγο πιὸ πρὶν, καὶ ἡ σύγκριση μὲ τὸ λίγο μεταγενέστερο κεφάλαι 685 (πίν. 74). Ὑπάρχουν πολλὰ ἀντιθετικά σημεία: στὴν 685 τὸ περίγραμμα στοῦ κάτω τμήμα τοῦ προσώπου εἶναι πιὸ βαρὺ, τὰ μάτια καὶ ἡ μύτη εἶναι μικρότερα καὶ πολὺ λίγο ἐκφραστικά κτλ. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ διαφορὲς ἐνὸς γενικότερου τύπου –στὴν 685 τὰ χαρακτηριστικά, ἂν καὶ συνδέονται ἀρκετὰ μὲ τὸ σχῆμα τοῦ ὅλου, δὲν ἀποτελοῦν τμήμα του, μὲ τὴν ἴδια ἔννοια ὅπως στὴν 643. Ἄς συγκριθοῦν γιὰ παράδειγμα τὰ μάτια καὶ ὁ χῶρος γύρω ἀπὸ τὸ στόμα: δὲν εἶναι μόνον ὅτι στὴν 643 εἶναι ἀπλῶς μεγάλα καὶ γεμάτα, ἀλλὰ ὅτι ἀντὶ νὰ κυριαρχοῦν στὶς γύρω φόρμες (καὶ κάποια ὑποψία γιὰ κάτι τέτοιο ὑπάρχει καὶ στὴν 685) φαίνονται νὰ εἶναι τὸ φυσικὸ τους ἀποτελεσμα. Τὰ χεῖλη εἶναι σκαλισμένα σὲ μιὰ κοίλη ἐπιφάνεια ἡ ὁποία πηγαίνει βαθιὰ μέσα στοῦ χῶρου πὺν περιβάλλει τὸ πρόσωπο, πολὺ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι στὴν 685. Τὰ μάτια φτάνουν στὰ φρύδια καὶ τὰ μάγουλα μέσα ἀπὸ ἀνεπαίσθητες μεταβιβάσεις ἐπιπέδων. Τὰ μάτια ἔχουν ἀποδοθεῖ ὡς μιὰ ὁλότητα μὲ τὰ βλέφαρα, τὰ ὁποῖα, παχιά καὶ μαλακά σὲ βαθμὸ πὺν δὲν συναντοῦμε σὲ κανένα ἄλλο ἀρχαῖκὸ ἔργο, ἀποκαλύπτουν τὸ μάτι πὺν εἶναι ἀπὸ κάτω, ὅμοια μὲ κάλυκα παπαρούνας πὺν ἀνοίγει γιὰ νὰ φανερώσει τὸ λουλούδι. Ἐὰν θελήσει κανεὶς νὰ βρεῖ μιὰν ἀντίθεση μεγαλύτερη ἀπὸ αὐτὴ πὺν παρουσιάζει μὲ τὴν 685, θὰ εἶναι ἀρκετὰ εὐκόλο νὰ τὴν δεῖ στὰ κεφάλαια 670 καὶ 673.

Τὸ νὰ ποῦμε ὅτι ὁ γλύπτης τῆς 643 ἀπέφυγε νὰ χρησιμοποιήσει ὀξεῖες ἀκμὲς γιὰ νὰ ὀρίσει τὶς ἐπιφανείες του, εἶναι ἓνας ἀρνητικὸς τρόπος γιὰ νὰ ἐκφράσουμε κάτι πὺν εἶναι ἀσφαλῶς τὸ οὐσιῶδες τοῦ στυλ του: δηλαδὴ τὸ αἶσθημα πὺν ἔχει γιὰ τὴν ἀδιάσπαστη συνέχεια τῶν ἐπιφανειῶν. Αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ δεῖ ἂν τὴ συγκρίνει μὲ ὁποιοδήποτε ἄλλο ἀπὸ τὰ κεφάλαια πὺν ἀπεικονίζονται ἐδῶ. Πουθενὰ δὲν ὑπάρχει κάποιο πὺν νὰ μπορεῖ στὴν πραγματικότητα νὰ συγκριθεῖ μὲ αὐτὴ τὴν ἀκατάπαυστη κίνηση τῆς ἐπιφάνειας, αὐτὴ πὺν συγχωνεύει τὸ σύνολο σὲ μιὰ καὶ μόνη ἀδιαίρετη φόρμα. Καὶ ἡ μοναδικὴ παράβαση αὐτῆς τῆς ἀρχῆς –τὰ σαφὴ περιγράμματα καὶ ἡ εἰσοχὴ τῶν ἐπιπέδων τῶν χειλιῶν– δὲν χρησιμεύει παρὰ μόνον γιὰ νὰ τονίσει τὴν κυριαρχία τῆς ἀρχῆς αὐτῆς στοῦ σύνολο.

Ἀπ' αὐτὴ καὶ ἀπὸ ἄλλες ἀπόψεις, τὸ στυλ τῆς 643 εἶναι μοναδικό. Ὑπάρχουν ὥστόσο ἐδῶ πολλὰ πὺν σαφῶς προέρχονται ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς Πεπλοφόρου, καὶ πολλὰ τὰ ὁποῖα φέρουν τὴ σφραγίδα τῆς ἐνδιάμεσης περιόδου –τῆς περιόδου πὺν μᾶς ἔδωσε τὴν 670, τὴν 672 καὶ τὴν 673. Ἀπ' αὐτὴ τὴν περίοδο κληρονόμησε ὁ γλύπτης τοὺς τύπους του –ἢ μερικοὺς ἀπὸ αὐτούς: ἀπὸ τὴν Πεπλοφόρο κληρονόμησε τὴ βασικὴ σύλληψη τοῦ σχήματος τοῦ προσώπου καὶ μιὰ δύναμη φόρμας πὺν ἐκφράζεται ὅχι μὲ τὴν ὑπερβολὴ τῆς ἔμφασης (πὺν εἶναι ἡ ἀδυναμία τῆς 670 καὶ τῆς 673), ἀλλὰ μὲ τὴν πειθαρχία τῆς φόρμας. Ἡ χρονολογία τῆς 643 φαίνεται ὅτι βρίσκεται αἰσθητὰ πρὶν ἀπὸ τὴ χρονολογία τῆς 674 καὶ τῆς 685: ἴσως στοῦ τέλος τῆς δεκαετίας 520-510.

### III. Ὑστεροαρχαῖκα

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 5ου αἰῶνα ὅλο καὶ σπανιότερα ἀφιερώνονται Κόρες στὴν Ἀκρόπολη. Ὑπάρχουν, στὴν πραγματικότητα, τρεῖς μόνον μεγάλες μορφὲς τοῦ εἶδους αὐτοῦ, πὺν

ἀνήκουν στην περίοδο μεταξύ τοῦ 500 καὶ τοῦ 480. Ἡ πρωιμότερη ἀπὸ αὐτὲς ἀπεικονίζεται στοὺς πίνακες 79-80. Πρόκειται γιὰ μιὰ μεγαλοπρεπὴ μορφὴ, μὲ λαμπρὸ καὶ πλούσιο ροῦχο. Παρ' ὅλο πὺν τὸ κεφάλι τῆς εἶναι πιὸ γεμάτο, ἔχει πολλὴ συγγένεια μὲ τὸ κεφάλι τῆς 674, καὶ ὑποδηλώνει τὴν πιθανότητα τὰ δυὸ ἀγάλματα νὰ ἔγιναν ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἡ 674 εἶναι ἡ παλαιότερη καὶ ἂν πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὰ τέλη τοῦ 6ου αἰ., τότε ἡ 684 θὰ πρέπει νὰ ἀνήκει στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 5ου αἰ.<sup>44</sup>

Ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴν Κόρη καὶ τὴν Κόρη πὺν ἀφιέρωσε ὁ Εὐθύδικος ἀνήκει χρονολογικὰ ἓνα θαυμάσιο ἀλλὰ πολὺ ἀποσπασματικὰ σωζόμενο ἄγαλμα (ἀρ. 696), τὰ κομμάτια τοῦ ὁποῖου συγκεντρώθηκαν ἀπὸ τὸν Schrader (πίν. 82-3). Θὰ τὴν ὀνομάσω ἡ Κόρη μὲ τὸν πόλο<sup>45</sup>. Ὅπως ἡ 684, ἔτσι καὶ αὐτὴ ἔχει ἀκόμη κάτι ἀπὸ τὸ χαρακτηριστὴ τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς περιόδου, ἐδῶ ὅμως ὑπάρχει πιὸ πολὺ αὐτὸ πὺν προσιδιάζει στὸν 5ο αἰ. –δύναμη πὺν ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἀπλοποίηση τῆς διάπλασης καὶ τὴν ἔμφαση τῶν κάθετων καὶ τῶν ὀριζόντιων ἀξόνων τοῦ σχεδίου. Αὐτὸ φαίνεται στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδεται τὸ πρόσωπο, πὺν ἔχει στοιχεῖα ἰδιαίτερα μεγάλα καὶ ἥρεμα, μὲ τὶς πιὸ λεπτὲς μεταβάσεις τῶν ἐπιπέδων στὴν περιοχὴ τῶν παρειῶν καὶ τοῦ στόματος. Τὰ μάτια εἶναι ὀριζόντια τοποθετημένα, ὅπως στὴν 684, ἡ διάπλάσή τους ὅμως θυμίζει τὴν 643. Τὸ στόμα δὲν μοιάζει μὲ κανενὸς παλαιότερου ἀγάλματος, τὰ χεῖλη ἐνώνονται σὲ δυὸ ἀπλὰ τόξα, τὰ ὁποῖα συναντιοῦνται σὲ ἓνα σημεῖο στὸ μέσον, χωρὶς ἴχνος ἀπὸ τὴν πρόσθετη πρὸς τὰ ἄνω καμπύλη στὶς ἄκρες (βλ. συγκριτικὰ ἀκόμη καὶ τοὺς πίν. 80 καὶ 77). Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο στάδιο ἐξέλιξης τοῦ στόματος, τὴν πλήρη ἀνάπτυξη τοῦ ὁποῖου βλέπουμε στὴν Κόρη τοῦ Εὐθυδίκου (πίν. 84 κέ.). Τὸ προφίλ ἔχει τὸν ἴδιο ἔντονο, κάθετο ἄξονα πὺν εἶδαμε καὶ στὸν πίν. 80, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ πάλι ὑπάρχει ἓνα καινούριο χαρακτηριστικὸ: τὸ πηγούνι εἶναι πιὸ γεμάτο, λιγότερο ὀστεῶδες, μὲ τὸ πεπλατυσμένο περίγραμμα πὺν θὰ δοῦμε καὶ στὴν Κόρη τοῦ Εὐθυδίκου, καὶ στὸ Ξανθὸ κεφάλι (πίν. 114) καὶ σὲ ἄλλα ὑστεροαρχαϊκὰ καὶ πρῶιμα κλασικὰ ἔργα<sup>46</sup>.

Τὴν ὑπόσχεση γιὰ ἓνα νέο στυλ βλέπουμε καὶ σὲ ἄλλες λεπτομέρειες, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὴν ἀπλότητα μὲ τὴν ὁποία ἔχουν ἀποδοθεῖ τὰ μαλλιά. Ἔτσι, ἡ κατώτερη ἀπὸ τὶς δυὸ στρώσεις τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου εἶναι μιὰ ἀπλὴ κυματοειδὴς ἐπιφάνεια, πὺν κυλᾷ μὲ ἓνα χαλαρὸ καὶ εὐκόλο ρυθμὸ, δίνοντας μιὰ διαφορετικὴ ἐντύπωση ἀπὸ ἐκεῖνη τῆς 643 (πίν. 70), ὅπου τὰ μαλλιά τοῦ μετώπου εἶναι μὲν τὸ ἴδιο ἀπλά, παρουσιάζουν ὅμως τὸν ἀληθινὸ ἀρχαϊκὸ κυματισμὸ. Τὰ μαλλιά τῆς 696 εἶναι πολὺ διαφορετικὰ ἀπὸ τὶς συμπαγεῖς καὶ φανταχτερὲς ἐπιφάνειες τῆς 684, τῆς 674 καὶ τῶν περισσότερων κεφαλιῶν τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς τέχνης. Ἡ ἐπάνω σειρὰ τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου καθὼς καὶ τὰ μαλλιά τοῦ πίσω μέρους εἶναι δοσμένα μὲ ἀκόμη ἀπλούστερο τρόπο. Δὲν εἶναι ἀσφαλῶς τυχαῖο ὅτι γιὰ νὰ βροῦμε ἀντίστοιχα παραδείγματα –τῶν ἀπλῶν αὐτῶν κυματισμῶν, καὶ ἀκόμη τῶν ὀριζόντιων ἀνλακώσεων στὸ πίσω μέρος– θὰ πρέ-

44. Ἡ χρονικὴ σχέση τῶν μορφῶν αὐτῶν φαίνεται καθαρὰ ὅταν τὶς συγκρίνει κανεῖς μὲ ἐκεῖνες γιὰ τὶς ὁποῖες γνωρίζουμε ὅτι ἀνήκουν στὰ χρόνια ἀμέσως πρὶν καὶ ἀμέσως μετὰ τὸ 500. Ἔτσι, τὸ κεφάλι τῆς 684 ἔχει σαφῶς κάτι ἀπὸ τὴ δομὴ τοῦ κεφαλιοῦ τῆς Κόρης τοῦ Εὐθυδίκου (ὀριζόντια μάτια καὶ στόμα, ἔμφαση στὴν κάθετη γραμμὴ τοῦ προφίλ, πρβ. πίν. 80 καὶ 85) ἐνῶ τὸ κεφάλι τῆς 674 ἔχει περισσότερο ἀπὸ τὸ στυλ τοῦ ὑστερου 6ου αἰ. (πρβ. πίν. 78 καὶ 67). Κατὰ τὴν ἀλλαγὴ ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ἔργο ἡ παλιέρροια ἔχει ξαναγυρίσει, ἂν καὶ ἀνεπαίσθητα σχεδόν. Ἡ 684 εἶναι τὸ πρῶτο παράδειγμα πραγματικῆς ὑποχώρησης τοῦ ἀρχαϊκοῦ τύπου.

45. Γιὰ τὶς τρεῖς ἄλλες Κόρες μὲ πόλο βλ. παραπάνω σ. 37, σημ. 4.

46. Πρβ. π.χ., LANGLOTZ, ZB πίν. 2, 11-12.

πει νά στραφούμε σέ γλυπτά πολὺ παλαιότερα<sup>47</sup>, ὅπως τὴ Γοργώ καὶ τὴ Σφίγγα (πίν. 1 καὶ 5) καὶ τὴν Κόρη τοῦ πίν. 14, 3-8. Ἐγκαταλείποντας τὶς λαμπερές, περίπλοκες διαμορφώσεις τῆς ἐπιφάνειας ποὺ εἶχαν ἀπασχολήσει τοὺς γλύπτες τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς περιόδου, ὁ 5ος αἰ. γύρισε τὸ βλέμμα πίσω σὲ ἔργα παλαιότερα κατὰ δυὸ γενεές, βρῆκε στὴν ἀπλότητά τους κάτι συγγενικό, καὶ ἐπέλεξε ἐδῶ καὶ ἐκεῖ τρόπους ποὺ θὰ ταίριαζαν στὸ σκοπὸ του. Ἀλλὰ τὸ ὑστεροαρχαϊκὸ στὺλ δὲν εἶναι ἀρχαϊστικό. Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικά του εἶναι δικές του δημιουργίες καὶ ἡ φαινομενικὴ «ἀπλότητα» τῆς διάπλασης (δὲν ἀναφέρομαι ἐδῶ στὴ χρῆση ἀπλῶν σχηματοποιήσεων γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιών, ἀλλὰ στὴ διάπλαση τοῦ προσώπου) εἶναι λεπτότερη διαμόρφωση, καὶ ὄχι ἀπόρριψη τῶν ἐκλεπτύνσεων τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς περιόδου. Θὰ ἦταν ἐντελῶς ἐσφαλμένο νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ «ἀναβίωση» τοῦ πρώιμου ἀττικοῦ στὺλ στὶς ἀρχές τοῦ 5ου αἰ., διότι αὐτὸ ποὺ εἶναι σημαντικό στὴ σχέση μεταξὺ τῶν δύο περιόδων δὲν ἦταν δυνατό νὰ ἀναβιώσει –πρῶτα πρῶτα διότι ποτὲ δὲν εἶχε πεθάνει.

Ὁ τύπος τῆς 696 περιγράφηκε ἀπὸ τὸν Schrader. Ὅπως τὸ δείχνουν οἱ πτυχές στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ ὤμου καὶ τῶν γλουτῶν, ὑπῆρχε ἓνα ἐπίβλημα, συμμετρικὰ ριγμένο στοὺς ὤμους (ὅπως στοὺς πίν. 42,2 καὶ 89) καὶ σφιχτὰ περασμένο στὴ ράχη κάτω ἀπὸ τὰ μαλλιά. Τὸ δεξιὸ χέρι κρατοῦσε τὴν ὁμάδα πτυχῶν ποὺ πέφτει στὸ δεξιὸ πόδι. Αὐτὸ δὲν φαίνεται στὴ φωτογραφία μας, λόγῳ τῆς ὀπτικῆς γωνίας ἀπὸ τὴν ὁποία εἶναι παρμένη, μποροῦμε ὅμως νὰ τὸ δοῦμε στὴν ἐντελῶς μετωπικὴ ὄψη τοῦ Schrader<sup>48</sup>. Ὁλόκληρο τὸ ροῦχο ἦταν προφανῶς κολλητὸ στὸ σῶμα καὶ θὰ πρέπει νὰ ἐπηρεάζονταν ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὴ διάπλαση τοῦ σώματος ποὺ καλύπτει. Ὡστόσο, οἱ πτυχές ποὺ βρίσκονται ἐμπρὸς ἀπὸ τὶς κνήμες διατηροῦν κάποια ἀνεξαρτησία καὶ ἔρχονται σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ἀποδίδονται στὸ τέλος τοῦ βου αἰ. (πρβ. γιὰ παράδειγμα τὴν 685, πίν. 72). Ὁ σχηματισμὸς τους θυμίζει τὶς πτυχές τοῦ ἱματίου τῆς 684 (πίν. 79).

Τὸ ἄγαλμα ποὺ ἀφιέρωσε ὁ Εὐθύδικος (πίν. 84-8) εἶναι ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς ἀρχαϊκές Κόρες, ἡ προτελευταία τῆς ὅλης σειρᾶς<sup>49</sup>, καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες. Ὅτι ἀρχαϊκὸ ὑπάρχει στὸ χαρακτήρα τῆς περιορίζεται κυρίως στὸν τύπο τῆς καθὼς καὶ στὴν παρουσία κάποιων παλιομοδίτικων ἐπιδράσεων, ἐνῶ τὸ πνεῦμα τῆς Κόρης πιὸ πολὺ ἀνήκει στὸν πρώιμο κλασικὸ κόσμο παρὰ στὸν ἀρχαϊκόν.

Λίγο ἐνδιαφέρει ποιὸ ἀπὸ τὰ παλαιότερα ἀγάλματα θὰ διαλέξει κανεὶς γιὰ νὰ τὸ συσχετίσει μὲ τὴν Κόρη τοῦ Εὐθυδίκου, διότι τὸ ἄγαλμα αὐτὸ παρουσιάζεται μὲ ἀμείωτη ἀτομικότητα σὲ σύγκριση μὲ ὅποιαδήποτε ἄλλη μορφή. Τὸ σῶμα ἔχει μιὰ ἀξιοσημείωτα λεπτὴ λογὴ καὶ συνεπὴ πλαστικότητα. Οἱ παλαιότερες μορφές δείχνουν καμιά φορὰ τὸ ἴδιο εἶδος αἰσθησης (βλ. παραπάνω, σελ. 52) ἀλλὰ καμιά ἀπὸ αὐτὲς μὲ τόση συνέπεια. Ἀκόμη καὶ ἡ κατὰ βάσιν τρισδιάστατη διάπλαση τοῦ σώματος ἔχει ἀλλάξει. Ἡ μορφή εἶναι κοντὴ καὶ γεμάτη, μὲ ἀξιοσημείωτο βάθος ἀπὸ ἐμπρὸς πρὸς τὰ πίσω, καὶ ἡ δύναμή της βρίσκεται ὄχι στὸ πλάτος τῶν ὤμων ὅπως σὲ τόσο πολλὰ προηγούμενες μορφές, ὅσο στὸ πλατὺ κυλινδρικό σχῆμα τοῦ ἴδιου τοῦ κορμοῦ, ἐνῶ οἱ ὦμοι

47. Ὅριζόντιες αὐλακίες ἀπαντοῦν στὶς ἐνδιάμεσες περιόδους μόνον στὶς μικρὲς Κόρες (πίν. 93, 2, 4, 6 καὶ 94, 8), ποτὲ σὲ μεγάλα καὶ φιλόδοξα ἔργα.

48. SCHRADER, *Auswahl*, 38, εἰκ. 38.

49. Ἡ ὑπ' ἀρ. 688 Κόρη εἶναι πρώιμη κλασικὴ: ἔχει περιληφθεῖ ἐδῶ μόνο διότι ὁλοκληρῶνει τὴ σειρὰ τῶν Κορῶν τῆς Ἀκροπόλεως.

ἔχουν πολὺ μέτρια ἀνάπτυξη. Τὸ κυλινδρικό σχῆμα τοῦ κορμοῦ φαίνεται καλὰ στὸν πίν. 86, 1-2. Ὑπάρχει μάλιστα μιὰ ὑποδήλωση τῆς κυρτότητας τοῦ θωρακικοῦ χώρου, πράγμα ἄγνωστο σὲ παλαιότερες Κόρες.

Τὸ αἶσθημα αὐτὸ γιὰ τὴν οὐσία τοῦ σώματος ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο διατρέχει ὁλόκληρη τὴ μορφή. Σὲ καμιά ἄλλη Κόρη δὲν παρακολουθεῖ τὸ ἱμάτιο τὶς γραμμὲς τοῦ πίσω μέρους τοῦ σώματος ὅπως ἐδῶ –φουσκώνει στὶς ὠμοπλάτες, ὑποχωρεῖ κατὰ μῆκος τῆς σπονδυλικῆς στήλης στενεύοντας στὴ μέση. Ὡς συγκριθεῖ γιὰ παράδειγμα μὲ τὴν πίσω ὄψη τῆς 674 (πίν. 76). Ἀπεικονίζεται ἐδῶ καὶ τὸ βῦθισμα ἀνάμεσα στοὺς ὤμους κάτω ἀπὸ τὰ μαλλιά (πίν. 86,3). Ἀκόμη καὶ τὸ ἐλαφρὸ φούσκωμα τῆς σάρκας πάνω ἀπὸ τὸ διαγώνιο περίγραμμα τοῦ ἱματίου (πίν. 86,4) ἔχει δηλωθεῖ. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ σώματος: τονίζονται τὰ στήθη καὶ διακρίνονται σαφῶς ἀπὸ τοὺς ὤμους καὶ ἀπὸ τὸ κυλινδρικό σῶμα (πίν. 86,1 καὶ 87, 3-4). Ὁ λαϊμὸς πάλι ἀποδίδεται σὰν ξεχωριστὸ κυλινδρικό σχῆμα ποὺ εἶναι πλασμένο ὄχι μόνο στὸ πρόσθιο μέρος ἀλλὰ καὶ στὰ πλάγια. Ὅσο καὶ νὰ φαίνεται κοινὸς τόπος αὐτὴ ἡ τελευταία λεπτομέρεια, εἶναι πάντως ἓνα ἐντελῶς ἀσυνήθιστο χαρακτηριστικό, διότι σὲ ὅλες τὶς ἄλλες Κόρες (ἐκτὸς ἀπὸ μία)<sup>50</sup> τὸ τρίγωνο ποὺ σχηματίζεται στὰ πλάγια τοῦ λαίμου ἀπὸ τὶς συγκλίνουσες γραμμὲς τῶν μαλλιῶν εἶναι ἓνας ἐνοχλητικὸς χώρος, ποὺ ἄλλοτε τὸν γεμίζουν μὲ μηχανικὸ τρόπο (ὅπως στὸν πίν. 80) καὶ ἄλλοτε, ὅταν ἀφήνεται ἀκόσμητος (ὅπως στὸν πίν. 78), δὲν τὸν ἐπεξεργάζονται ὥς τὸ ἐπίπεδο τοῦ λαίμου. Ὁ γλύπτης ὅμως ποὺ εἶχε ἀπασχολήσει ὁ Εὐθύδικος ἦταν ἓνα πολὺ καθαρὸ μυαλὸ καὶ δὲν ἀνεχόταν μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς λύσεις. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐπιφάνεια, λίγα πράγματα ἔχουν ἀπομείνει ἀπὸ αὐτὰ ποὺ θὰ περίμενε κανεὶς σὲ μιὰ ἀρχαϊκὴ Κόρη, μόνον οἱ κυματοειδεῖς πτυχὲς στὸν δεξιὸ βραχίονα καὶ οἱ λεπτὲς νευρώσεις τοῦ ρούχου –καὶ τίποτε περισσότερο– κάτω ἀπὸ τὰ στήθη. Ὁ θώρακας, τὸ ἀριστερὸ στήθος καὶ ὁ ἀριστερὸς βραχίονας εἶναι ἀπλές, ἀπτύχωτες ἐπιφάνειες, ποὺ διακόπτονται μόνον, σὰν γιὰ νὰ ὑπογραμμιστεῖ αὐτὴ ἡ ἀπλότητα, ἀπὸ τὶς θηλές, οἱ ὁποῖες προβάλλουν κάτω ἀπὸ τὸ ροῦχο.

Τὸ κεφάλι ποὺ εἰκονίζεται στὸν πίν. 85 παρουσιάζει πρωτοτυπία ὅπως καὶ τὸ ὑπόλοιπο ἄγαλμα. Τὰ ἐπίπεδα τοῦ προσώπου εἶναι ἀκόμη ἀπλούστερα ἀπὸ ὅ,τι στὴν Κόρη μὲ τὸν πόλο, πίν. 82 (ὅπου στὰ μάγουλα ὑπάρχει ἀκόμη κάτι ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ἀρχαϊκὴ ἔνταση), ἡ ὀριζόντια θέση τῶν ματιῶν ἀντιστοιχεῖ τώρα σ' ἓνα ὀριζόντιο στόμα, τὰ φρύδια σχηματίζουν ἓνα χαμηλότερο τόξο, τὰ κάθετα περιγράμματα τῆς μύτης τονίζονται μὲ τὶς ἀπότομες πλευρὲς τῆς ράχης τῆς. Καὶ στὸ προφίλ εἶναι ἐξίσου ἔντονοι οἱ κάθετοι ἄξονες τοῦ κεφαλιοῦ. Τὸ σύνολο ἀποτελεῖ πράγματι ἓναν καινούριο τύπο, ποὺ δὲν βασίζεται σὲ ἀκτινωτὴ διάταξη ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ μιὰ κεντρικὴ περιοχὴ (βλ. σὲ ἀντίθεση πίν. 64, 67), ἀλλὰ στοὺς ὀριζόντιους καὶ τοὺς κάθετους ἄξονές του. Τὰ μάτια εἶναι βαθιὰ σκιασμένα ἀπὸ τὰ βλέφαρά τους, ὅπως τὰ μάτια τοῦ Ξανθοῦ κεφαλιοῦ (πίν. 113), καὶ τῆς πρώιμης κλασικῆς γλυπτικῆς (βλ. σὲ ἀντίθεση τὸν πίν. 82). Τὰ μαλλιά τοῦ μετώπου κατεβαίνουν παχιά στὰ δυὸ πλάγια τοῦ κεφαλιοῦ, τὰ μαλλιά ποὺ ἀκουμποῦν πάνω στὰ αὐτιά ξεχωρίζουν ἀπὸ τὴν ἄλλη μάζα καί, ὅπως καὶ οἱ βόστρυχοι τῶν ὤμων, εἶναι βαθιὰ σκαλισμένα. Τὰ κρεμαστὰ περιγράμματα αὐτῶν τῶν πλάγιων μαλλιῶν ἔχουν σπάσει καὶ γι' αὐτὸν τὸ λόγο δὲν μᾶς δίνουν πιά τὴν πλήρη ἀρχικὴ

50. Τὸ μόνο ἀκριβῶς ἀντίστοιχο ἔργο εἶναι τὸ κεφάλι τοῦ τέλους τοῦ ὤριμου ἀρχαϊκοῦ ρυθμοῦ πίν. 69, 3-4. Πρβ. ἐπίσης τὴν 669 (πίν. 28, 3).



τους ἐντύπωση. Τὰ κύματα τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου εἶναι μαλακά καὶ ἐλαστικά, ὅπως στὴν Κόρη μὲ τὸν πόλο (πίν. 82). Ἡ ἀπλή ταινία τῶν μαλλιῶν, ποὺ πέφτει σὲ δυὸ μακρὲς ἄκρες στὸ πίσω μέρος τους καὶ ἔχει ἀντικαταστήσει τὴ συνηθισμένη καὶ πολὺ πιὸ διακοσμητικὴ «στεφάνη», εἶναι ἓνα ἀρχαῖκὸ χαρακτηριστικὸ, ἡ ἀναβίωση μιᾶς παλιότερης παράδοσης, ὅπως εἶναι καὶ οἱ ὀριζόντιες ραβδώσεις ποὺ παρουσιάζουν τὰ μαλλιά κάτω ἀπ' αὐτήν<sup>51</sup>. Καὶ τὸ πρόσωπο ἔχει μιὰ σοβαρότητα, ἓνα εἶδος ἀσάλευτης σιωπῆς ποὺ ταιριάζει μὲ τὴν ἀποστροφή τῆς ἐπίδειξης, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τῆς παραμικρῆς ἀνάμνησης ἀρχαϊκῆς χαρᾶς, τὴν ὁποία παρατηρήσαμε κιόλας στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον εἶναι δουλεμένη ἡ μορφή.

Τὸ κάτω μέρος (πίν. 88) εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ ποὺ θὰ περίμενε κανεὶς κρίνοντας ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο: τὰ σκέλη προβάλλουν στέρεα πλασμένα μέσα ἀπὸ τὸ ροῦχο, τὰ πόδια (πίν. 87,1) εἶναι λεπτὰ καὶ εὐαίσθητα, ἀλλὰ πιὸ συμπαγὴ καὶ λιγότερο ἐλαστικά ἀπὸ ὅ,τι τὰ πόδια τῶν ἀγαλμάτων τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς τέχνης (πίν. 38, 44). Οἱ διαγώνιες πτυχωσεις τοῦ ρούχου στὸ ἀριστερὸ σκέλος ἔχουν χάσει τὴ σχέση τους μὲ τὸ χέρι ποὺ τὶς ἀνασηκώνει καὶ ἔχουν μεταβληθεῖ σὲ μιὰ ἀδιάφορη ἀνάμνηση τοῦ ἀρχικοῦ μοτίβου. Τὸ ἐπάνω μέρος καὶ τὰ σκέλη παρουσιάζονται ὅπως πρέπει νὰ ἦταν πάνω-κάτω ἡ σωστὴ τους σχέση, ἀπὸ τὸν Studniczka στὴν *Festgabe zum Winckelmannsfeste*, (Λειψία, 14 Δεκεμβρίου 1914)<sup>52</sup>.

Στὰ κομμάτια τῆς Κόρης μὲ τὸν πόλο (πίν. 82-3) εἶδαμε τὴν ἀρχὴ αὐτοῦ τοῦ νέου στυλ. Ἡ Κόρη τοῦ Εὐθυδίκου δείχνει τὴν πρώτη βαθμίδα τῆς πλήρους ἀνάπτυξής του. Ἡ ἀλλαγὴ μοιάζει νὰ εἶναι σκόπιμη, ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀπόφασης ὅτι ἡ γλυπτικὴ πρέπει νὰ διαρρήξει τὴ σχέση της μὲ τὸ ἄμεσο παρελθόν. Εἶναι πολὺ ἀπότομη καὶ πολὺ ριζικὴ γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ὡς μέρος αὐτοῦ ποὺ συνήθως ἐννοοῦμε μὲ τὸν ὄρο στυλιστικὴ ἐξέλιξη. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι ἡ ἀρχαϊκὴ τέχνη γλίτωσε ἀπὸ ἓναν βραδὺ θάνατο. Οἱ τελευταῖες στιγμὲς τῆς δὲν εἶναι ἡ ἀργὴ συμπλήρωση ἑνὸς κύκλου, διότι ἡ ἴδια δὲν ἦταν παρὰ μιὰ φάση ἑνὸς κύκλου, μιὰ φάση ποὺ εἶχε ἓνα ἀπότομο τέλος. Πολλὲς ἀπὸ τὶς καλύτερες ιδιότητες τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης καὶ ὅχι λίγες ἀπὸ τὶς συμβατικότητές της ἐπέζησαν, δὲν εἶναι ὅμως αὐτὲς ποὺ σκέφτεται κανεὶς ὅταν βλέπει ἓνα ἄγαλμα τοῦ προχωρημένου 5ου αἰ. Διότι δὲν εἶναι πιὰ τίποτα περισσότερο ἀπὸ μέρος ἑνὸς καινούριου, πιὸ σύνθετου καὶ πιὸ λεπτοῦ, συστήματος σκέψεων καὶ αἰσθημάτων.

Ἡ ἐγκατάλειψη τῆς παράδοσης τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς περιόδου στὴν Ἀττικὴ θὰ πρέπει φυσικὰ νὰ ἦταν πράξη ἐλεύθερης βούλησης, εἶναι ὅμως ἀπίθανο ὅτι ὑπῆρξε τελείως αὐτόματη. Στὴν Πελοπόννησο ἀναπτύχθηκαν πολλὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ νέου στυλ καὶ ἀπὸ ἐκεῖ θὰ πρέπει νὰ πέρασαν στὴν Ἀθήνα. Καὶ ἐπὶ τοῦ προκειμένου Πελοπόννησος σημαίνει Ἄργος, Σικυὼν καὶ Κόρινθος. Τὰ χάλκινα ἀγαλμάτια ποὺ ἀποδίδονται μὲ βεβαιότητα σ' αὐτὴ τὴν περιοχὴ, μερικὰ παλιότερα καὶ μερικὰ σύγχρονα μὲ τὴν Κόρη τοῦ Εὐθυδίκου, δὲν ἀφήνουν σχεδὸν καμιὰ ἀμφιβολία γι' αὐτό<sup>53</sup>, ἐνῶ μέσω τοῦ Ξανθοῦ κεφαλιοῦ (πίν. 113) βλέπουμε καθαρὰ τὸ δρόμο ποὺ ὁδηγεῖ στὰ γλυπτὰ τῆς Ὀλυμπίας.

51. Πρβ. π.χ. τὴν ομάδα Διπύλου-Σουνίου, τὸ κεφάλι τοῦ Λούβρου, LANGLOTZ πίν. 95 a, τὸν ναξιακὸ χορμὸ πίν. 19, 2, τὸν βοιωτικὸ Κοῦρο BCH 1907, πίν. 20, τὸν θασιακὸ Κοῦρο, ZERVOS, *L'Art en Grèce* (β' ἐκδοση), εἰκ. 107.

52. Πρβ. BEAZLEY-ASHMOLE εἰκ. 48. Ὁφείλω αὐτὴ τὴν παραπομπὴ στὴν καλοσύνη τοῦ καθηγητῆ Beazley.

53. Πρβ. π.χ. τὸ κάτωπτερο, LANGLOTZ, FB πίν. 18 c καὶ 22 d, ποὺ σαφῶς δείχνει τὸν τύπο τοῦ προσώπου τῆς Κόρης τοῦ Εὐθυδίκου σὲ ἓνα πρωιμότερο στάδιο.

## ΔΙΑΦΟΡΑ

Εἶναι φανερό ὅτι στήν Ἀκρόπολη τῶν Ἀθηνῶν δέν ἀφιερώνονταν συχνά ἀγάλματα ἀνδρική. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Μοσχοφόρο, μερικοὺς ἱππεῖς καὶ μερικά καθιστὰ ἀγάλματα, ὑπάρχουν μόνον τέσσερα ἢ πέντε ἀκόμη ἀνδρική ἀγάλματα, τὸ ἓνα μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ δέν εἶναι κἀν ἀνεξάρτητο ἄγαλμα ἀλλὰ τμῆμα μιᾶς σύνθεσης. Τὸ πρῶτο εἶναι ὁ κορμὸς (πίν. 97-8) στὸν ὁποῖο, ὅπως ἔδειξε ὁ Schrader, ἀνήκουν τὰ πόδια τοῦ πίν. 123,3. Τὸ ἐμπρὸς τμῆμα τοῦ σώματος ἔχει ὑποφέρει φοβερὰ ἀπὸ τὶς καιρικὲς συνθήκες, καὶ δέν διατηρεῖται παρὰ μόνον κάτι παραπάνω ἀπὸ τὸ περιγράμματό του: γιὰ νὰ σχηματίσει κανεῖς μιὰ ἰδέα τῆς διάπλασής του, πρέπει νὰ κοιτάξει τὸ πίσω, τὴν ὄψη τῶν τριῶν τετάρτων (πίν. 98) καὶ τὸ δεξιὸ χέρι. Δέν ὑπάρχουν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ πιὸ ὠραῖα ἀνδρική ἀγάλματα: οὔτε ὁ Κοῦρος τῆς Βολομάνδρας<sup>1</sup>, οὔτε ὁ ἀττικὸς Κοῦρος τοῦ Μονάχου<sup>2</sup> μποροῦν νὰ συγκριθοῦν, οὔτε κἀν τοῦ Πτώου, οὔτε οἱ σύγχρονοι κυκλαδικοί, οὔτε τῆς ἀνατολικῆς Ἑλλάδας, ἐκτός, ἴσως, ἡ τεράστια καὶ πολὺ διαφορετικὴ μορφή ποῦ βρέθηκε πρόσφατα\* στήν Κέα<sup>3</sup>. Ἀνάλογοί του εἶναι οἱ Κοῦροι τῆς Τενέας καὶ τῶν Μεγάρων<sup>4</sup>. Ὑπάρχει ἐδῶ μιὰ ἄμεση κληρονομιά ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο τοῦ στῦλ τοῦ Σουνίου, ποῦ ἐκφράζεται ὅμως μὲ πολὺ περισσότερες λεπτομέρειες καὶ τεχνικὴ δεινότητα.

Ἡ χρονολογία πρέπει νὰ εἶναι ἀμέσως μετὰ τὰ μέσα τοῦ βου αἰ.: ὅτι δέν εἶναι πολὺ μεταγενέστερη (ὅπως ὑποστηρίζεται καμιά φορὰ) φαίνεται ἀπὸ τὴν παρουσία πολλῶν γνήσιων ἀρχαϊκῶν χαρακτηριστικῶν, ὅπως εἶναι ἡ σχηματικὴ ἀπόδοση τῶν μυῶν τοῦ στήθους (πίν. 98,1), ἡ ἐπιπεδότητα τῶν πλευρῶν καὶ ἡ ἀπότομη συνάντησή τους μὲ τὰ ἐπίπεδα τῆς πρόσθιας ὄψης, οἱ κοντοὶ καὶ στέρεοι μηροί, καὶ οἱ εὐρεῖς γοφοί. Ἡ δουλειὰ τῶν ποδιῶν ταιριάζει θαυμάσια μὲ αὐτὲς τὶς χρονολογικὲς ἐνδείξεις: τὰ δάκτυλα δείχνουν ὅτι πατοῦν γερὰ στὸ ἔδαφος (πρβ. ἀντίθετα τὸ πόδι τοῦ Μοσχοφόρου, ποῦ ἀπλῶς ἀκουμπᾷ, πίν. 4, 3-4)· βέβαια ὁ τονισμὸς τῶν κλειδώσεων εἶναι ἀσφαλῶς ἓνα πρῶμο χαρακτηριστικὸ, ποῦ δέν συναντοῦμε στὰ μεταγενέστερα ἔργα<sup>5</sup>.

1. BULLE, *Der schöne Mensch* πίν. 37, ἀρ. ZERVOS, *L'Art en Grèce* πίν. 118-20. Τὸ κεφάλι εἶναι ἓνα ἀριστούργημα, τὸ σῶμα ἔχει ἀδύνατα σημεῖα, τὰ ὁποῖα ὅμως δέν ὀφείλονται σὲ μιὰ πρῶμη χρονολογία: πρβ. τοὺς βραχίονες μὲ τοὺς βραχίονες τοῦ κορμοῦ τῆς Ἀκροπόλεως. Ἡ χρονολογία τοῦ Κούρου τῆς Βολομάνδρας πρέπει νὰ εἶναι πρῶμῃ, στὴ δεκαετία 560-50, δέκα περίπου χρόνια πρὶν τὸν Κούρο τῆς Ἀκροπόλεως.

2. SIEVEKING καὶ WEICKERT, *Meisterwerke der Glyptothek* πίν. 6A. Λίγο μεταγενέστερη ἀπὸ τὸν κορμὸ τῆς Ἀκροπόλεως (γύρω στὸ 540).

3. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Μουσεῖο.

4. BCH 1935, 235, εἰκ. 1.

5. Δυὸ σημειώσεις στὸ σχόλιο τοῦ DICKINS: τὸ μεγάλο καὶ τὸ πρῶτο δάκτυλο τοῦ ποδιοῦ ἔχουν τὸ ἴδιο μήκος (ὄχι ὅπως λέει ὁ Dickins). Ἡ ἐπιγραφή εἶναι χαραγμένη σὲ ἓνα κομμάτι μαρμάρου προσαρμοσμένο στὸ ἐμπρὸς τμῆμα τῆς ἀσβεστολιθικῆς βάσης. Τὰ πόδια τοῦ Διονύσου (AJ 1930-31, 119 κέ.) τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου μοιάζουν κάπως, ἀλλὰ ἡ τεχνολογία τους εἶναι σαφῶς νεώτερη καὶ ὁ Διόνυσος δέν μπορεῖ νὰ εἶναι νεώτερος τοῦ 530. Τὰ πόδια τοῦ αἰετώματος τῆς Γιγαντομαχίας (πίν. 38, 1,2,6) εἶναι πιὸ ἐξελιγμένα ἀπὸ αὐτὰ, καὶ πολὺ πιὸ προχωρημένα ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Κούρου.

\* Σ.τ.Μ.: Βρέθηκε τὸ 1930.

Ὁ κορμὸς (πίν. 105-6) εἶναι ἓνας ἄξιος ἀπόγονος αὐτοῦ τοῦ ἀγάλματος, μὰ γενεὰ ἀκριβῶς νεώτερος. Ὁ Schrader ἔδειξε ὅτι ἀνήκει σὲ μιὰ σύνθεση Θησέως πού συμπλέκεται μὲ ἓναν ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους του, ἴσως τὸν Προκρούστη: τὸ χέρι (πίν. 107,4) εἶναι τὸ χέρι τοῦ Θησέως πού κρατᾷ τὸν ἄλλον ἀπὸ τὸ λαϊμό. Τὸ σῶμα ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ εὐγένεια. Παραβαλλόμενο μὲ τὸν προηγούμενο κορμό, εἶναι πιὸ ἐκλεπτυσμένο, πυκνὸ καὶ πολὺ πλοκο. Μιὰ σύγκριση μὲ τὰ ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα ἐπιτρέπει τὴν τοποθέτηση τοῦ κορμοῦ στὰ χρόνια 520-510<sup>6</sup>. Καὶ τὰ γλυπτά τοῦ θησαυροῦ τῶν Ἀθηναίων στοὺς Δελφούς, πού ἀνήκουν στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰώνα, δείχνουν ἓνα ἐλαφρῶς πιὸ ἐξελιγμένο στυλ.

Ἡ μορφή δὲν εἶναι ἐντελῶς μετωπική, ἀλλὰ παρουσιάζει μιὰ στροφή ἀπὸ ἓνα σημεῖο πού βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὸν ὀμφαλό. Ὅπως βλέπουμε στὸν πίν. 105, τὸ κάτω μέρος τοῦ κορμοῦ εἶναι μετωπικό, ἐνῶ τὸ ἐπάνω στρέφει πρὸς τὴν ἀριστερὴ μεριά τοῦ θεατῆ. Μιὰ ἀκόμη πιὸ δυνατὴ στροφή, σὲ μιὰ μᾶλλον νεώτερη, ἀλλὰ ἀρχαϊκὴ ἀκόμη μορφή, βλέπουμε στὸν κορμὸ ἀπὸ τὸ Δαφνί<sup>7</sup>. Ἡ διάπλαση τῶν μυῶν τοῦ στομάχου θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι χρονολογεῖ τὸν Θησέα σὲ χρόνους νεώτερους ἀπὸ τὴν πραγματικὴ του χρονολογία. Ὑπάρχουν ὥστόσο πολλὰ ἐπιχειρήματα ὑπὲρ μιᾶς χρονολογίας πολὺ πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 6ου αἰ.: γιὰ παράδειγμα, τὰ ἴσια, ἐπίπεδα πλευρά, πού δὲν ὑποδηλώνουν σχεδὸν καθόλου τὴν κυρτότητά τους, ἡ σχηματικὴ ἀπόδοση τοῦ στήθους μὲ τὸ ὀξὺ κάτω περιγράμμα καὶ τὴν ἐπίπεδη ἄνω ἐπιφάνεια, πού ὅμως εἶναι πολὺ λοξή, καὶ τὴν ἔντονα ὀξεία γωνία στὴ βάση τοῦ στομάχου, ἴσως ἀκόμη καὶ τὸ γενικὸ σχῆμα, διότι μολονότι ἡ μορφή παριστάνεται σὲ μιὰ βίαιη πράξη, τὰ σκέλη μόλις πού ξεχωρίζουν μεταξύ τους περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι σ' ἓναν συνήθη ὄρθιο Κοῦρο. Προφανῶς τὸ σύμπλεγμα εἶχε ὡς κύριες ὀψεις του κάποιες πού θὰ ἦταν ἀνάμεσα σ' αὐτὲς πού εἰκονίζονται στοὺς πίν. 105 καὶ 106,1. Ἡ ὄψη τοῦ Θησέως τοῦ πίν. 106,2 πρέπει νὰ ἀποκλειστεῖ, καὶ ἡ πίσω ὄψη τοῦ πίν. 106,3 εἶναι αἰσθητὰ πιὸ ἀδύνατη σὲ λεπτομέρειες ἀπὸ ὅ,τι εἶναι ἡ πρόσθια καὶ ἡ δεξιὰ πλευρά.

Μιὰ γενεὰ νεώτερο πάλι, ἢ λίγο περισσότερο, εἶναι τὸ ἄγαλμα πού εἰκονίζεται στοὺς πίν. 109-12. Λόγω τῆς ὁμοιότητος τοῦ στυλ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ σώματος μὲ τὸ στυλ τῶν Τυραννοκτόνων πού ἔγιναν ἀπὸ τὸν Κρίτιο καὶ τὸν Νησιώτη ἀμέσως μετὰ τοὺς Περσικοὺς πολέμους, τὸ ἄγαλμα αὐτὸ εἶναι γνωστὸ μὲ τὴν ἐπωνυμία «ἀγόρι τοῦ Κριτίου»<sup>8</sup>. Ὑπάρχει ἓνα πρόβλημα ἂν πράγματι τὸ κεφάλι ἀνήκει στὸ σῶμα. Τὴν ὑπόθεση αὐτὴ μοῦ διετύπωσε ὁ καθηγητὴς κ. Ashmole, ὁ ὁποῖος μοῦ ἐπέστησε τὴν προσοχὴ στὸ ὅτι μολονότι ἡ ἐπιφάνεια διατηρεῖται γενικὰ καλὰ, τὰ σπασίματα τοῦ σώματος καὶ τοῦ κεφαλιοῦ στὸ λαϊμὸ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι προκλήθηκαν συστηματικά, σάμπως νὰ ἔγινε προσπάθεια τὰ δυὸ αὐτὰ νὰ ταιριάζουν. Τὰ κτυπήματα αὐτὰ ὑπάρχουν στὸ μεγαλύτερο μέρος καὶ τῶν δύο σπασμένων ἐπιφανειῶν. Εἶναι φυσικὰ ἀρχαῖα καὶ δίνουν ἀσφαλῶς τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ κεφάλι ἐνὸς ἄλλου σύγχρονου ἀγάλματος χρησιμοποιήθηκε ἴσως στὴν ἀρχαιότητα γιὰ νὰ ἀντικαταστήσει τὸ ἀρχικὸ κεφάλι. Ὅποιαδήποτε

6. LANGLOTZ, *ZB* 6.68.117.

7. BUSCHOR, *Olympia* εἰκ. 8-9.

8. Οἱ Τυραννοκτόνοι εἶναι, βεβαίως, μιᾶς σαφῶς πιὸ προχωρημένης τεχνολογίας, γεγονός πού ἐνισχύει τὴν προπερσικὴ χρονολογία τοῦ ἀγάλματος τῆς Ἀκροπόλεως (πού ἔχει μερικὲς φορὲς ἀμφισβητηθεῖ). Γιὰ τὴ σύγκριση λεπτομερειῶν τῶν Τυραννοκτόνων μὲ τὸ σῶμα 698, βλ. BULLE, *Der schöne Mensch* 104.

άλλη υπόθεση δύσκολα θα μπορούσε να εξηγήσει το είδος αυτό των σπασμάτων, πολύ περισσότερο πού τα σπασίματα στους πήχεις είναι έντελως διαφορετικά, κοφτερά.

Το κεφάλι είναι γεμάτο και άπλό, όπως το περιμέναμε από ένα έργο της εποχής αυτής –ή χρονολογία θα πρέπει να τοποθετείται ένα ή δυο χρόνια πριν από το 480– ίσως περισσότερο απ' ό,τι θα περίμενε κανείς. Έν πάση περιπτώσει, στίς περισσότερες όψεις του το κεφάλι είναι μάλλον ανέκφραστο και μόνον όταν φωτίζεται πολύ δυνατά από πάνω –και τότε ακόμη μόνον σε όρισμένες όψεις (όπως λ.χ. στον πίν. 112,2)– γίνεται το πλάσιμο ενδιαφέρον. Το σώμα έχει πιο πολύ χαρακτήρα και θα πρέπει να ήταν τυπικό παράδειγμα των καλύτερων έργων της εποχής του. Δείχνει ίσως την πρώτη στιγμή της απομάκρυνσης από έναν από τους πιο αυστηρούς κανόνες της αρχαϊκής γλυπτικής, την ισομερή δηλαδή κατανομή του βάρους στα σκέλη της μορφής. Το βάρος πέφτει εδώ στο άριστερό σκέλος και επομένως η κοιλιακή χώρα απεικονίζεται λοξή, έτσι πού η μορφή να αρχίζει να αποκτά έναν ρυθμό βασισμένο στη δύναμη της κίνησης πού κρύβεται μέσα της. Ακόμη και ο κορμός του Θησέως του πίν. 105, μολονότι με την ενέργειά του φεύγει από τον αυστηρά μετωπικό άξονα, διατηρεί μιὰ συμμετρική ισορροπία: η μεταβολή πραγματοποιείται μεταξύ αυτού του έργου και της μορφής του Κριτίου, και το γεγονός ότι στη μορφή του Κριτίου η μεταβολή εκφράζεται ακόμη δοκιμαστικά –έτσι πού μόλις να επηρεάζεται ή οριζόντια θέση των ώμων– δείχνει ότι αυτή η μεταβολή πραγματοποιήθηκε μόνον στο τέλος της αρχαϊκής περιόδου. Στους Τυραννοκτόνους ή ασυμμετρία αυτή είναι πολύ πιο έντονη.

Αυτή ή νέα αντίληψη της κίνησης του σώματος με κανέναν τρόπο δεν είναι το μόνο καινούριο πού παρατηρούμε στο άγαλμα του Κριτίου. Οί αναλογίες είναι διαφορετικές απ' ό,τι σε οποιαδήποτε αρχαϊκή μορφή –τά ισχία είναι πιο στενά (βλ. σε αντίθεση τον πίν. 105), τα πλευρά είναι έντονα κυρτά σαν να φουσκώνουν από τη δύναμη των πνευμόνων<sup>9</sup>, και ή απλότητα στην πλαστική απόδοση της επιφάνειας είναι έργο μιὰς εποχής πού δεν αγωνίζεται πιά να εκθέσει τη γνώση πού έχει για την κατασκευή του αγάλματος, αλλά την θεωρεί δεδομένη. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει κανένα άγαλμα πού να κοιτάζει τόσο καθαρά προς την κατεύθυνση της έντελως ανεπτυγμένης πρώιμης κλασικής γλυπτικής, κανένα πού να θυμίζει λιγότερο το παρελθόν.

Το Ξανθό κεφάλι (πίν. 113-5) ανήκει στην ίδια εποχή<sup>10</sup>. Είναι παράξενο πόσο διαφορετικό είναι από το κεφάλι του Κριτίου. Τα στοιχεία του κεφαλιού έχουν αποδοθεί έντονα, τα χαρακτηριστικά έχουν άλλη θέση και ή έκφραση χρωματίζεται από έναν τόνο βαθιάς περισυλλογής. Δίπλα σ' αυτό το κεφάλι, ή έκφραση του Κριτίου μοιάζει κενή, σχεδόν ίκανοποιημένη, θα λέγαμε, από τον εαυτό της. Η όμοιότητα με την Κόρη του Εϋθυδίκου από τη μιὰ μεριά, και με ένα πελοποννησιακό χάλκινο άγαλμάτιο από την Ακρόπολη<sup>11</sup> και τον Απόλλωνα της Ολυμπίας από την άλλη, έχει επανειλημμένως υπογραμμιστεί, και όπως ακριβώς υποστηρίχθηκε ότι ή Κόρη του Εϋθυδίκου δείχνει επίδραση της πελοποννησιακής γλυπτικής, έτσι και το Ξανθό κεφάλι θεωρήθηκε πως

9. Αυτό το χαρακτηριστικό το συναντούμε ίσως για πρώτη φορά, και ασφαλώς με πιο αρχαϊκό τρόπο δοσμένο, στον Απόλλωνα Strangford (PRYCE, *B.M. Cat.* I, πίν. 43).

10. Ενίοτε χρονολογείται, με βάση το στυλ, μετά το 480, όμως ή διατήρηση της επιφάνειάς του μάς κάνει να μην μπορούμε να αποφύγουμε το συμπέρασμα ότι αφιερώθηκε πριν από την περσική καταστροφή.

11. LANGLOTZ, *FB* πίν. 43, δεξιά.



είναι πελοποννησιακό έργο. Τò θέμα δέν μπορεί νά συζητηθεῖ σέ λίγες μόνο γραμμές. Τò μόνο πού θέλω νά πῶ εἶναι ὅτι ἂν ἡ Κόρη τοῦ Εὐθυδίκου εἶναι ἀττική, καί πρέπει νά εἶναι, δέν βλέπω κανένα λόγο νά ἀποδώσουμε τὸ Ξανθὸ κεφάλι σέ ἄλλη σχολή. Εἶναι ἐκτὸς συζήτησης ὅτι ὑπάρχει πελοποννησιακὴ «ἐπίδραση», αὐτὸ ὅμως εἶναι ἓνα ἐντελῶς ἄλλο ζήτημα, καί ἔπειτα, πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀττικά ἀγγεῖα δείχνουν συγγενικὸ πνεῦμα<sup>12</sup>.

Ἐνα κομμάτι τοῦ σώματος τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἔχει ἀναγνωριστεῖ καί ἡ ταύτιση αὐτὴ φαίνεται νά ἔχει πολλές πιθανότητες<sup>13</sup>. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον εἶναι στημένο τὸ κεφάλι στὴ βάση του στὸ Μουσεῖο εἶναι ἀσφαλῶς λανθασμένος\*. Κατὰ πάσα πιθανότητα, ἡ κύριά του ὄψη θὰ πρέπει, ὅπως ἔχει εἰπωθεῖ<sup>14</sup>, νά ἦταν σέ μιὰ γωνία περίπου σὰν αὐτὴ τοῦ πίν. 113. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ δεξιὸς ὤμος ἦταν ἀνασηκωμένος καί πιθανῶς ὅτι ὁ βραχίονας ἦταν προτεταμένος. Ὅπως οἱ ἄλλοι Κοῦροι τῆς Ἀκροπόλεως, ἔτσι καί αὐτὴ ἡ μορφὴ εἶναι πιθανόν ὅτι παρίστανε ἓναν νικητὴ Ἀθηναῖο ἀθλητὴ.

Ὑπάρχουν ὠραῖα ἔργα μεταξὺ τῶν ἄλλων κομματιῶν ἀπὸ ἀνδρικές μορφές τῆς Ἀκροπόλεως, γιὰ παράδειγμα τὸ πρῶμο κεφάλι τοῦ πίν. 99 (βλ. γιὰ σύγκριση τὸ κεφάλι Rampin καί τὸ κεφάλι Langlotz, *FB* πίν. 95 c) καί τὸ κεφάλι πού εἰκονίζεται στὸν πίν. 100 (ἴσως τῆς δεκαετίας 520-10), ὁ ἱππίας τοῦ πίν. 101 τῆς ἴδιας περιόδου χρονολογίας, τὸ ἄλογο τοῦ ὁποῖου εἰκονίζεται στὸν πίν. 136,1, ἡ ντυμένη μορφὴ τοῦ πίν. 102 (τέλος τοῦ βου αἰ.) καί διάφορα γενειοφόρα κεφάλια<sup>15</sup>. Τὸ πιὸ γνωστὸ ἀπὸ τὰ ἄλλα εἶναι ὁ κορμὸς πού εἰκονίζεται στὸν πίν. 108, 1-3. Τὸ ἀπαλὸ αὐτὸ ἔργο τὸ ἔχουν πολὺ θαυμάσει, ὑποθέτω ἐπειδὴ ἡ ἐπιφάνειά του εἶναι λεία καί λαμπερή. Πολλές φορές θεωρήθηκε κυκλαδικό. Αὐτὸ εἶναι πιθανόν, ἀλλὰ δέν ἀποδεικνύεται, καί τὸ καλύτερο εἶναι νά ἀφήσουμε γιὰ τὴν ὥρα ἀνοιχτὸ τὸ ζήτημα. Ἡ χρονολογία του εἶναι μᾶλλον πρὶν παρὰ μετὰ τὰ τέλη τοῦ βου αἰ. Τὸ ὠραῖο κομμάτι τοῦ πίν. 107, 1-3 δέν μπορεί νά εἶναι πολὺ παλιότερο ἀπὸ τὸ ἀγόρι τοῦ Κριτίου πίν. 109, καί τὸ κομμάτι τοῦ πίν. 108, 4-6, πού εἶναι μέρος μιᾶς μορφῆς ἐν δράσει, εἶναι ἐπίσης ὕστεροαρχαϊκό.

Στὶς καθιστὲς μορφές ἀνήκει ἓνα ἔργο πολὺ δυνατό, ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ πίν. 116. Τὸ ἄγαλμα αὐτὸ ἔχει δώσει λαβὴ γιὰ πολλές συζητήσεις, περίληψη τῶν ὁποίων θὰ βρεῖ κανεῖς στὸν Dickins. Γενικὰ φαίνεται ἀρκετὰ σίγουρη ἡ ὑπόθεση ὅτι τὸ ἄγαλμα πού σώζεται εἶναι ἐκεῖνο πού εἶχε κάνει ὁ γλύπτης Ἑνδοῖος καί πού τὸ εἶχε δεῖ ὁ Πausanias. Ἡ χρονολογία του πρέπει προφανῶς νά εἶναι ἀρκετὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ βου αἰ. Συχνὰ παραλληλίστηκε μὲ τὰ ἀνάγλυφα τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων στοὺς Δελφούς καί ἀσφαλῶς δέν εἶναι νεώτερο ἀπὸ αὐτά. Ἔχει προταθεῖ καί μιὰ παλαιότερη ἀκόμη χρονολογία, ἡ ὁποία ὅμως γιὰ στυλιστικoὺς λόγους δέν εἶναι δυνατὴ<sup>16</sup>.

12. Πρβ. π.χ. τὸν Ἑρμὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Βερολίνου, *Berl.* πίν. 3 ἢ τὴν Ἀθηνᾶ, *αὐτ.* πίν. 12,5. Ἴσως τὸ πιὸ κοντινὸ παράλληλο εἶναι τὸ κεφάλι τοῦ ζωγράφου τοῦ Πιστοξένου, *PFUHL*, εἰκ. 415 δεξιά (πρβ. *Jb* 1911, 184).

13. Βλ. BIEBER, *AM*, 1912, 151 κέ.

14. Στὸ ἄρθρο πού ἀναφέρεται στὴν προηγούμενη ὑποσημείωση.

15. Πίν. 103, 1-2 (ἀπὸ ἓναν πολεμιστὴ πού κάποτε φοροῦσε χάλκινο κράνος) πού θυμίζει τὸ στῦλ τῆς 674, τὸ κεφάλι τοῦ Διονύσου (βλ. τὴ βιβλιογραφία πού ἀναφέρεται στὸ σχετικὸ κεφάλαιο) πίν. 103, 3-4, καί τὴν ἐρμαϊκὴ στήλη τοῦ πίν. 104 (ὁ ἀρ. 4 τοῦ πίνακα αὐτοῦ δείχνει τὸ πίσω μέρος τῶν μαλλιών καί τὸ πάνω τμήμα τῆς στήλης σέ κλίμακα κάπως πιὸ μικρὴ).

16. EICHLER, *Jh* 1913, 88 (ὑποθέτει τὸ ἔτος 539-8 ὡς τὴν πιὸ χαμηλὴ δυνατὴ χρονολογία). Τὸ ἐπιχείρημα τοῦ Eichler εἶναι, μὲ βάση τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα, εὐλόγοφανές, ἂν καί ὄχι ἐντελῶς ἀποφασιστικό. Νέα ἐπιγραφή τοῦ Ἑνδοῖου: *JHS* 1922, 106. 1925, 167-8, 172.

\* Σ.τ.Μ.: Ἀναφέρεται βέβαια στὴν προπολεμικὴ ἔκθεση.

Τὸ ἄγαλμα διαφέρει ἀπὸ τὰ ἄλλα ἀρχαῖκὰ ἀγάλματα ἀπὸ μιᾶ σημαντικῆς ἀποψη. Στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα, σχεδὸν τὸ ἴδιο ὅπως καὶ στὴν ἀνατολικὴ Ἑλλάδα, ἡ περίοπτῃ καθιστὴ μορφή εἶναι οὐσιαστικὰ μιᾶ στατικὴ μορφή, ὅπως εἶναι ἄλλωστε φυσικὸ. Ἡ κύρια διαφορὰ μεταξὺ τῶν δύο ομάδων, τῆς ἡπειρωτικῆς καὶ τῆς ἀνατολικῆς, εἶναι ὅτι ἡ μορφή στὴν Ἀνατολή δὲν εἶναι μόνον στατικὴ, ἀλλὰ εἶναι ἓνα κομμάτι μὲ τὸ κάθισμά της. Αὐτὸ δὲν συμβαίνει ποτὲ στὶς ἀθηναϊκὲς καθιστὲς μορφές, μολονότι καὶ αὐτὲς εἶναι συνήθως τὸ ἴδιο στατικές. Ὅμως ἡ Ἀθηνᾶ τοῦ Ἐνδοίου εἶναι ἐντελῶς ἐλεύθερη ἀπὸ αὐτὸν τὸν στατικὸ χαρακτήρα, καὶ δείχνει τὸ ἴδιο ἔντονα ὅπως ὅλες οἱ ὀρθιες ἀνδρικές μορφές ὅτι εἶναι ἔτοιμη γιὰ ἄμεση δράση. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση ἐπιτυγχάνεται μὲ ἀπλὰ ἐπινοήματα –μὲ τὴν πρὸς τὰ ἔμπρὸς ὠθήση τοῦ κεφαλιοῦ, μὲ τὴν ἀνήσυχη στάση τῶν χειρῶν, τὰ ὁποῖα εἶναι τραβηγμένα πρὸς τὰ πίσω καὶ λυγίζουσιν ἀπότομα στοὺς ἀγκῶνες, προπάντων ὅμως μὲ τὰ πόδια, γιὰ τὸ δεξιὸ πόδι εἶναι τραβηγμένο πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ, σὰν νὰ πρόκειται νὰ δώσει τὴν ἀναγκαίαν πρὸς τὰ ἔμπρὸς ὠθήση γιὰ νὰ σηκωθεί τὸ σῶμα ἀπὸ τὸ κάθισμα. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο σημεῖο μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ δεῖ ἀπὸ τὴν πρόσθια ὄψη, ἀλλὰ ἀκόμη πιὸ καθαρὰ ἀπὸ τὴν ὄψη τῆς εἰκόνας 18 στὸ *Auswahl* τοῦ Schrader. Ἡ μορφή ἔχει ἓναν μνημειακὸ χαρακτήρα ποὺ ἀναπόφευκτα θυμίζει τὴν κόρη τοῦ Ἀντήνορος καὶ τὰ αἰτώματα τῆς Γιγαντομαχίας, ἀλλὰ εἶναι περισσότερο τρισδιάστατη ἀπὸ τὴν πρώτη. Ἡ πτύχωση ἔχει ἓνα πρῶμο στύλ<sup>17</sup> (σημειώστε παραδείγματος χάριν τὸ τελείωμα τῆς δέσμης τῶν πτυχῶν κάτω κάτω ἀνάμεσα στὰ πόδια), καὶ, ὅπως ἤδη εἰπώθηκε, ἡ χρονολογία, γιὰ ὅλους τοὺς λόγους ποὺ εἶπαμε, πρέπει νὰ εἶναι πρὶν ἀπὸ τὸ 530. Ἀμφίβολο ἂν μπορεῖ νὰ εἶναι νεώτερη.

Ἀπὸ τίς ἄλλες καθιστὲς μορφές, αὐτὴ τοῦ πίν. 117,3 (ἀρ. 620) εἶναι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα. Βέβαια πρόκειται γιὰ ἓνα πρῶμο ἔργο, γύρω στὸ 530 π.Χ. Ἔχει ἀξιοπρόσεκτη ὁμοιότητα μὲ μιᾶ καθιστὴ μορφή τῆς Δήλου<sup>18</sup> καὶ εἶναι ἀσφαλῶς κυκλαδικό. Οἱ γραφεῖς τοῦ πίν. 118, εἶναι μιᾶ παράξενη μεμονωμένη ομάδα, ποὺ δὲν ἔχει κάτι τὸ ἀνάλογο στὴν ἐλληνικὴ γλυπτική. Ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ἀποψη ὅτι ἀντιγράφουν κάποιο αἰγυπτιακὸ πρότυπο, δὲν μπορῶ ὅμως νὰ δῶ τίποτα τὸ πραγματικὰ αἰγυπτιακὸ σ' αὐτοὺς, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέμα<sup>19</sup>, ποὺ ἐξ ἄλλου θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὸ συναντήσῃ καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο.

Γιὰ τὰ συμπλέγματα μορφῶν, μέρος τῶν ὁποίων ἀπεικονίζεται στοὺς πίν. 121 (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ 2 καὶ 5, 122 καὶ 124,3) δὲν χρειάζεται νὰ πῶ κάτι. Τὸ πιὸ σημαντικό ἀπ' αὐτὰ εἶναι τῶν πίν. 105-6, 107,4 γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχουμε κάνει κιόλας λόγο. Τὰ ἄλλα συζητήθηκαν διεξοδικὰ ἀπὸ τὸν Schrader, ὁ ὁποῖος ταύτισε τὰ διάφορα κομμάτια (*Festschrift* 60 κέ. Βλ. ἐπίσης καὶ τὴ Βιβλιογραφία).

Τὸ ἀνάγλυφο ποὺ εἰκονίζεται στὸν πίν. 127 εἶναι προφανῶς τμῆμα μιᾶς μακρᾶς ζωφόρου ἀπὸ κάποιο κτίριο, βάση ἢ βωμό. Ἡ ταύτιση τοῦ θέματος ἔχει προκαλέσει πολλὰς ὑποθέσεις, τὸ πρῶτο στάδιο τῶν ὁποίων περιέχεται περιληπτικὰ στὸν Dickens. Ἀναφορὲς στὶς μεταγενέστερες δημοσιεύσεις θὰ βρεῖ κανεὶς στὴ Βιβλιογραφία.

17. Ἕνα καλὸ παράδειγμα, ὅπως σημειώνει ὁ Schrader, μᾶς δίνει ἡ πρῶμη Κόρη 602 (πίν. 60,1-3).

18. Φωτογραφία Γερμανικοῦ Ἰνστιτούτου, Δῆλος 31.

19. Τὸ ροῦχο εἶναι ἀπλῶς ἓνα ὀγκῶδες ἱμάτιο, ποὺ φοριέται μὲ τρόπο ποὺ θυμίζει τὴ μορφή τοῦ πίν. 102 καὶ τὸν κορμὸ *Antike Plastik* 168 κέ., εἰκ. 1-2. Ἡ αἰγυπτιακὴ σχέση ἀμφισβητήθηκε κιόλας ἀπὸ τὸν Möbius (βλ. βιβλιογραφικὸ σημείωμα).

Σύμφωνα με μιὰ θεωρία, ἡ ζωφόρος βρισκόταν ἀρχικά στὸ σηκὸ τοῦ ἐπισκευασμένου Ἑκατομπέδου. Θὰ ἦταν ἔτσι ὁ πρόδρομος (καὶ ἡ ἐρμηνεία) τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνα. Ἐὰν αὐτὸ εἶναι σωστό, τότε τὸ θέμα τῆς θὰ μπορούσε πολὺ καλὰ νὰ εἶναι ἡ πομπὴ τῶν Παναθηναίων. Ἀλλιῶς δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε τίποτα περισσότερο παρὰ ὅτι πρόκειται γιὰ μυθολογικὸ θέμα. Ἡ μορφὴ ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ ἀνέβει στὸ ἄρμα θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἀνδρική ἢ γυναικεία (παραδείγματος χάριν Ἀπόλλων ἢ Ἀρτεμις), ἡ μορφὴ μὲ τὸν πέτασο ὁ Ἑρμῆς, ὅμως λείπουν γερὲς ἐνδείξεις γιὰ τὴν ταύτισή τους. Τὸ στυλ, σύμφωνα μὲ τὸν Dickins, εἶναι «τυπικὸ καὶ ἐπιτηδευμένο». Ἐμένα μοῦ θυμίζει ἀγγειογραφίες τοῦ ὕστερου βου αἰ. στὶς ὁποῖες, ἴσως ἐσφαλμένα, δὲν ἀπέδωσα ποτὲ αὐτὲς τίς ιδιότητες. Ὅταν ὡστόσο ὁ Dickins λέει παρακάτω ὅτι τὸ στυλ εἶναι «τυπικὰ ἰωνικὸ στὴν ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν» ἐκφράζει μιὰ γνώμη, τὸ νόημα τῆς ὁποίας θεωρῶ ἐντελῶς ἀκατανόητο. Ἡ χρονολογία τοῦ ἀναγλύφου ἔχει μελετηθεῖ μὲ κάθε λεπτομέρεια ἀπὸ τὸν Langlotz, ποὺ τὸ θεωρεῖ ἔργο τοῦ ὕστερου βου αἰ. Ἐὰν ἔχει δίκιο, εἶναι πολὺ χαμηλὴ ἡ χρονολογία γιὰ νὰ ἀνήκει στὸν Ἑκατόμπεδο (πρβ. WEICKERT, *Arch. Architektur* 146, ἀρ. 1).

Ὁ ἀγγειοπλάστης, πίν. 129-30, συνήθως ἀποδίδεται σ' αὐτὴ ἡ μιὰ νεώτερη ἐποχὴ. Μένει ὅμως νὰ ἐξηγήσει κανεὶς γιατί οἱ κύλικες ποὺ κρατᾶ (καὶ οἱ δύο ὑποτίθεται ὅτι ἔχουν τὸ ἴδιο σχῆμα) ἀνήκουν σὲ ἓναν τύπο ποὺ δὲν ἦταν πιά τοῦ συρμοῦ ἀπὸ εἰκοσι ἢ τριάντα χρόνια ἥδη<sup>20</sup>. Μήπως τὸ ἀνάγλυφο εἶναι παλιότερο ἀπὸ τὴ δεκαετία 530-20; Ἀλήθεια, ποιά στοιχεῖα τοῦ στυλ τοῦ ἀποκλείουν μιὰ τέτοια χρονολογία; Πάντως τίποτα στὸ ροῦχο ἢ τὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιών. Μήπως ἡ λεπτὴ τεχνικὴ, τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου; Πολὺ λίγο, διότι αὐτὰ εἶναι ἤδη οἰκεία σὲ ἓνα ἔργο ποὺ ἔχει, καὶ πολὺ σωστά, χρονολογηθεῖ σὲ πρώιμη ἐποχὴ, συγκεκριμένα στὸ ἀνάγλυφο τοῦ ὁποίου τμῆμα βρίσκεται στὸ Βερολίνο καὶ τμῆμα στὴ Νέα Ὑόρκη<sup>21</sup>. Παραβάλλοντας τὸ κεφάλι τοῦ νέου τῆς στήλης αὐτῆς μὲ τὸ κεφάλι τοῦ ἀγγειοπλάστη, δὲν βρίσκω τὸ λόγο νὰ χωρίσω αὐτὰ τὰ δύο ἔργα περισσότερο ἀπὸ μερικὰ χρόνια. Καὶ ἔτσι ἀποφεύγεται ἡ ἀντίθεση ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν ἀγγείων. Τὸ ἀνάγλυφο ἔχει συσχετισθεῖ μὲ τὸ ἀνάθημα τοῦ ἀγγειογράφου Νεάρχου (τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή μπορεῖ νὰ συμπληρωθεῖ *νεαρχος ἡο κεραμευς*) ποὺ ἐκτελέστηκε ἀπὸ τὸν Ἀντήνορα (πίν. 124,5)<sup>22</sup>.

Τὰ ἄλλα ἀνάγλυφα δὲν φτάνουν τὴν ποιότητα αὐτῶν τῶν δύο, πολλὰ ὅμως ἀπὸ αὐτὰ δὲν ἀξίζουν περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἀπλὴ ματιά. Τὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτά, πίν. 126,1 εἶναι ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ θέμα (μιὰ οἰκογένεια ποὺ ἐτοιμάζεται νὰ προσφέρει θυσία) καὶ τὸ στυλ του: ἀριστερὰ ἢ Ἀθηνᾶ, δεξιὰ ἡ οἰκογένεια –γονεῖς καὶ παιδιὰ. Ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι ντυμένη ὅπως οἱ Κόρες (ἐκτὸς τοῦ ὅτι φορᾷ καὶ κρᾶνος) καὶ στέκεται ὅμοια μὲ αὐτές,

20. Τὸ σχῆμα εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνιο στὴν περίοδο τοῦ ἐρυθρόμορφου ρυθμοῦ. Παραδείγματα: GRAEF, *Akropolisvasen* I, πίν. 83, 1628 καὶ πίν. 84, 1629 (στὰ ὁποῖα ἐπέστησε τὴν προσοχή μου ὁ Beazley) καὶ τὰ ἀγγεῖα ποὺ κρατᾶ ὁ Κεραμέας, GRAEF II, πίν. 6, 166, καὶ ὁ νέος τοῦ Εὐφρονοῦ, BEAZLEY, V.A., 30, εἰκ. 14. Θὰ ἦταν προφανῶς ὑπερβολικὸ νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ὁ Κεραμέας ποὺ ἀπαθανάτισε τὸν ἑαυτό του σ' αὐτὸ τὸ θαυμάσιο ἀνάγλυφο εἶχε θελήσει νὰ ἀπεικονίσει τὸν ἑαυτό του νὰ κρατάει, σὰν σύμβολα τῆς ἐργασίας του, δυὸ ἀγγεῖα παλαιοῦ καὶ ἐκτὸς μόδας τύπου.

21. Σχετικὰ μὲ τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Βερολίνου καὶ τῆς Νέας Ὑόρκης, βλ. LANGLOTZ, *ZB* 17. Γιὰ τὶς πτυχές τοῦ ἱματίου τοῦ Κεραμέα πρβ. τὶς πτυχές τῶν καθιστῶν μορφῶν τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων, ZERVOS, *L'Art en Grèce* (β' ἔκδοση) εἰκ. 171.

22. Στὰ ἀριστερὰ τοῦ Κεραμέα ὑπῆρχε ἓνα ἀντικείμενο ἢ μορφὴ, σὲ χρῶμα κίτρινο (τὸ φόντο εἶναι κυανό), ἀλλὰ τὸ σχῆμα ἔχει σήμερα χαθεῖ (πρβ. DICKINS, 273. Πάντως ὄχι «σὲ περίγραμμα»).

ἀνασηκώνοντας με τὸ ἀριστερὸ χέρι τὴν παρυφή τοῦ χιτῶνα, καὶ λυγίζοντας τὸ δεξιό. Ἡ οἰκογένεια ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ μικρὰ ἀγόρια ἔμπρός, τὸ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ κρατᾷ ἓναν δίσκο, πού ἴσως εἶναι κάποιο γλύκισμα γιὰ τὴ θυσία· ἀκολουθεῖ ὁ πατέρας ντυμένος με ἓνα ὀγκῶδες ἱμάτιο, μετὰ ἓνα μικρὸ κορίτσι πού φορᾷ ἓναν πράσινο πέπλο, καὶ μετὰ ἡ μητέρα με ἱμάτιο καὶ χιτῶνα πού σχηματίζει ἓνα τεράστιο ἀπόπτυγμα. Πίσω ἀπὸ τὶς πρόσθιες μορφές εἶναι μιὰ γουρούνα τὴν ὁποία ἡ οἰκογένεια πρόκειται νὰ θυσιάσει<sup>23</sup>. Ὁ πατέρας καὶ ἡ μητέρα ἔχουν τὰ χέρια τους ἀνασηκωμένα καὶ ἴσως κρατοῦσαν προσφορές<sup>24</sup>. Ἡ Ἀθηνᾶ εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές. Μπορεῖ κανεὶς νὰ εἶναι σίγουρος ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ λατρευτικὸ ἄγαλμα. Ἡ σκηνὴ εἶναι μᾶλλον μιὰ ἀπὸ ἐκείνες τὶς φανταστικὲς παραστάσεις, ὅπου ἡ θεότητα καὶ ὁ θνητὸς εἰκονίζονται σὲ στενὴ μεταξὺ τους σχέση, σὲ ἐπίπεδο καθημερινῆς συναναστροφῆς. Τέτοιες σκηνές εἶναι πολὺ συνηθισμένες γύρω στὸ τέλος τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, στὰ ἀγγεῖα ὅπου ἡ Ἀθηνᾶ παρακολουθεῖ μιὰ τελετουργία πού γίνεται στὸ βωμό της<sup>25</sup>, ἢ ὅπου, σὰν μιὰ Βασιλικὴ Μεγαλειότης πού ἐπισκέπτεται ἓνα ἐργαστήριο, παρακολουθεῖ τοὺς κεραμεῖς στὸ ἔργο τους<sup>26</sup>.

Τὸ στυλ διαφέρει ἐντελῶς ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο γλυπτὸ τῆς Ἀκροπόλεως. Θυμίζει, ἀπόμακρα, ἓνα πολὺ λεπτότερο ἀνάγλυφο τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν<sup>27</sup>, καί, γενικῶς, μερικὰ ἐξαιρετικὰ μανιεριστικὰ ἀγγεῖα τοῦ τέλους τοῦ 6ου αἰ.<sup>28</sup>

Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ πίν. 128,3 εἶναι ἓνα «δευτερότερο» καὶ πολὺ πιὸ εὐχάριστο ἔργο, ἓνα σκίτσο σχεδὸν θὰ ἔλεγε κανεὶς ἢ μιὰ ἀπόδοση κάποιου θέματος, πού ταιριάζει ἀπόλυτα σὲ ἓναν τεχνίτη με τάση πρὸς τὸ στυλιζάρισμα, διότι τὸ θέμα εἶναι ἡ στυλιζαρισμένη κίνηση ἑνὸς χοροῦ. Στὸ ἀριστερὸ μέρος ὑπάρχει ἓνα ἀγόρι πού παίζει αὐλό, στὴ μέση τρία κορίτσια πιασμένα χέρι χέρι (ἢ μᾶλλον με τὸ χέρι τῆς μιᾶς στὸν καρπὸ τῆς διπλανῆς), ὕστερα ἓνα μικρὸ ἀγόρι πού ἀκολουθεῖ, ἀλλὰ ἔχει χάσει τὸ βῆμα. Ἡ παράσταση ἔχει μιὰ ἀρχαϊκὴ θὰ λέγαμε ἐπιπεδότητα –στὴν πραγματικότητα οἱ τέσσερις τελευταῖες μορφές νοοῦνται ὡς εὐρισκόμενες ἢ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη, με τὸν αὐλητή, πού εἶναι ἔμπρός, νὰ νοεῖται στὴ μέση τῆς σειρᾶς. Ἔχει ὑποτεθεῖ ὅτι τὸ θέμα εἶναι ὁ Ἑρμῆς καὶ οἱ Χάριτες, ἀλλὰ στὴν περίπτωση αὐτή, ὅπως λέει ὁ Dickins, εἶναι δύσκολο νὰ ἐξηγήσει κανεὶς τὴν παρουσία τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ. Δὲν βλέπω γιατί ἡ παράσταση αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴν καταγραφὴ μιᾶς γιορτῆς –ὅπως οἱ ἀναρίθμητες ἀγγειογραφίες πού παριστάνουν χορούς. Διότι ὁ χορὸς ἀποτελοῦσε σημαντικὸ μέρος τῆς ἀρχαίας θρησκείας, καὶ ἓνα ἀνάγλυφο με ἀπεικόνιση θρησκευτικοῦ

23. Μιὰ παρόμοια σκηνὴ θυσίας ἀπὸ μιὰ οἰκογένεια, ἴδιας περίπου ἐποχῆς (στὴν πραγματικότητα λίγο παλαιότερης), εἰκονίζει ὁ κορινθιακὸς ζωγραφιστὸς ξύλινος πίνακας ἀπὸ τὴν Πιστὰ πού περιγράφω στὸ ἄρθρο μου στὸ *JHS*, 1935, ii.

24. Ὁ ἄνδρας εἶναι πιθανόν ὅτι εἶχε σηκωμένο μόνον τὸ ἓνα του χέρι, καὶ ὅτι αὐτὴ ἦταν μιὰ χειρονομία προσευχῆς. Ἡ γυναίκα εἶχε καὶ τὰ δυὸ χέρια σηκωμένα καὶ πιθανῶς κρατοῦσε κάποιο δίσκο.

25. PFUHL, *Malerei und Zeichnung* εἰκ. 297.

26. *JB*, XIV, 154, GRAEF-LANGLOTZ, *Akropolisvasen* II, πίν. 6, 166. Πρβ. καὶ PAYNE, *Necrocorinthia* 123.

27. L. SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum* πίν. 21, κάτω (ἀρ. 36).

28. Δὲν μπορῶ νὰ βρῶ κάτι πού νὰ εἶναι ἀκριβῶς σὰν αὐτό, ἀλλὰ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ πάθος γιὰ τὴ λεπτομέρεια θυμίζουν τὸ ἔργο ζωγράφων σὰν τοῦ Σμίκρου (λ.χ. PFUHL εἰκ. 388). Ἡ ἐπιτηδευμένη ἀπόδοση τοῦ ρούχου πού τὸ τραβᾷ με τὸ ἀριστερὸ χέρι κατὰγει πάντως, μολονότι ἐμφανῶς ὑπερβολικὴ, ἀπὸ καλὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς –ὅπως τὸ πίσω μέρος τοῦ ἀμφορέα τοῦ Θησέως ἀπὸ τὸν Εὐθυμίδη (PFUHL εἰκ. 368, στὴν ἄκρῃ ἀριστερᾷ) ἢ ὁ αὐλητὴς στὸ πίσω μέρος τοῦ ἀλκυκοειδοῦς κρατήρα τοῦ Λούβρου ἀπὸ τὸν Εὐφρόνιο (PFUHL εἰκ. 393).



χοροῦ εἶναι ἓνα ἀνάθημα ἐξ ἴσου ταιριαστό ὅπως ἡ σκηνή θυσίας ποὺ τώρα δὲ περιγράψαμε. Τὸ στῦλ εἶναι ἀπλὸ στῆ διαμόρφωσή του, μὲ κάπως λιγότερη μόνον, ἀπὸ ὅ,τι συνήθως, ἀκριβεία τῆς ἐπιφάνειας, καὶ προφανῶς βασιζόταν σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸ χρῶμα. Μᾶς φέρνει στὸ νοῦ ἔργα παστέλ, μὲ τὰ παχιά σὰν πούδρα χρώματα, μὲ τὶς λιγοστὲς ὀξεῖες γραμμές, ἀλλὰ καὶ τὴν συνήθως φευγαλέα ἐντύπωση. Τὰ χρώματα διατηροῦνται ἀρκετὰ καλὰ –τὸ φόντο εἶναι κυανό, τὰ μαλλιά κόκκινα καὶ κίτρινα, οἱ χιτῶνες ἄχρωμοι ἢ κίτρινοι, τὰ ἱμάτια ἄχρωμα ἢ κυανὰ –τὰ ἱμάτια τῶν γυναικῶν δηλώνονται μόνον μὲ τὸ χρῶμα.

Δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε πολλὰ πράγματα γιὰ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Γιγαντομαχίας τοῦ πίν. 126,2 (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι τὰ κομμάτια δὲν μπῆκαν στῆ σωστή τους θέση –τὰ δυὸ κάτω κομμάτια θὰ ἔπρεπε νὰ βρίσκονται τὸ ἓνα μακρύτερα ἀπὸ τὸ ἄλλο καὶ πιὸ χαμηλὰ) ἢ γιὰ τὴν Ἀθηνᾶ τοῦ πίν. 126,3.\*

Τὸ κομμάτι τοῦ πίν. 128,1 εἶναι ὅ,τι ἀπομένει ἀπὸ μιὰ ὥραία βάση ἀγάλματος μὲ ἓναν ἡνίοχο ποὺ ἀνεβαίνει στὸ ἄρμα του –ἓνα ἔργο τουλάχιστον ἐξίσου καλὸ μὲ τὸ ἀνάγλυφο τοῦ ἄρματος *JHS* 1923, πίν. 6.

Τὸ κομμάτι τοῦ πίν. 128,2 εἶναι ἀπὸ ἓνα μεγάλο ἀνάγλυφο τοῦ τέλους τοῦ 6ου αἰ., ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν σώζεται τίποτε ἄλλο. Τὸ πόδι τοῦ πίν. 125,4 εἶναι ἐπίσης ἀπὸ ἓνα μεγάλο ἀνάγλυφο ἐξαιρετικῆς ποιότητος. Πρέπει νὰ εἶναι ἔργο τοῦ πρώιμου 5ου αἰ. Τὸ στῦλ θυμίζει τὴν καθιστὴ μορφή τῆς Πάρου καὶ ἀκόμη, ὅπως λέει ὁ Dickins, τὴ στήλη ἀπὸ τὸν Ἑσκυλῖνο λόφο<sup>29</sup>. Ἀπὸ τὰ ζῶα μόνον ἡ σειρὰ τῶν ἀλόγων ἀποτελεῖ ἓνα σημαντικό σύνολο. Τὸ λιοντάρι τοῦ πίν. 133,1-2 προέρχεται, ὅπως ἔδειξε ὁ Heberdey, ἀπὸ ἓνα ζεῦγος λεόντων. Τὰ δυὸ λιοντάρια ἦταν στημένα σὲ μιὰ μεγάλη ὀρθογώνια βάση, συμμετρικὰ τοποθετημένα πρόσωπο μὲ πρόσωπο ἢ μᾶλλον κεφάλι μὲ κεφάλι, διότι τὰ πρόσωπα ἦταν γυρισμένα πρὸς τὸν θεατὴ. Ἀλλὰ κομμάτια τους εἰκονίζει ὁ Schrader στὸ *Festschrift* 73, εἰκ. 62-3. Ἔχουμε λοιπὸν ἓνα ἀνάθημα ἀναλόγου θέματος μὲ τὶς Σφίγγες τῶν πιν. 5-8. Ὑπάρχει μιὰ δυνατὴ ἀντίθεση, τὴν ὁποία περιγράφει ὥραϊα ὁ Schrader, μὲ τὸ κεφάλι τοῦ λιονταριοῦ τοῦ πίν. 132 καὶ μὲ τὸ λιοντάρι τοῦ αἵετώματος τῶν Δελφῶν, καὶ εἶναι πιθανὸ ὅτι τὸ ζεῦγος αὐτὸ τῶν λεόντων ἦταν κυκλαδικὸ ἀνάθημα. Ὁ Schrader ὑποθέτει ὅτι εἶναι ἰωνικὸ ἔργο καὶ ὁ Dickins λέει ὅτι ὁ τύπος τοῦ λιονταριοῦ εἶναι ἰωνικός, στυλιζαρισμένος «καὶ ἐξωπραγματικός». Αὐτὸ ἀσφαλῶς δὲν ἰσχύει γιὰ ὅλα ἐν γένει τὰ ἰωνικὰ λιοντάρια. Γιὰ τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴν Ἐφεσο<sup>30</sup>, γιὰ παράδειγμα, γιὰ τὸ λιοντάρι τῆς ζωφόρου τῶν Σιφνίων ἢ, γιὰ νὰ πάρουμε καὶ ἓνα ἄλλο παράδειγμα, ποὺ βρέθηκε μετὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Dickins, τὸ ξαπλωμένο λιοντάρι τοῦ Βερολίνου ἀπὸ τὴ Μίλητο<sup>31</sup>. Γενικὰ τὰ ἰωνικὰ λιοντάρια εἶναι πιὸ ρεαλιστικὰ δοσμένα ἀπὸ ὅ,τι τὰ λιοντάρια τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας, καὶ ἡ ἰωνικὴ καὶ ἡ ἡπειρωτικὴ τέχνη διαφέρουν ὅχι στὸ βαθμὸ ἀλλὰ στὸν τρόπο τῆς σχηματοποίησής τους. Ὡστόσο, ἡ ἀπόδοση τῆς χαίτης γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο ἀνήκει σαφῶς στὴν ἰωνικὴ παράδοση ποὺ συζητήσαμε στῇ σελ. 79 καὶ ἓνα ὁμοιο πειστικὸ παράδειγμα γιὰ τὶς ἀναλογίες καὶ τὴ

29. Γι' αὐτὰ τὰ δύο ἔργα βλ. παρακάτω σελ. 80, σημ. 11. Γιὰ τὸν τύπο τῶν πτυχῶν σ' αὐτὸ τὸ ἀνάγλυφο βλ. ἐπίσης STUDNICZKA, *Jb* 1911, 175.

30. British Museum, B. 140, PRYCE 64, εἰκ. 71. Πρβ. αὐτ. 98, εἰκ. 163.

31. *Mus. Berichte*, 1927, 61, εἰκ. 1 καὶ PAYNE, *Necrocorinthia*, 244.

\* Σ.τ.Μ.: Ἡ μεταπολεμικὴ ἐκθεση ἔχει διορθώσει τὶς παλιὲς ἀτέλειες.

διάπλαση του κεφαλιού είναι μιὰ κυκλαδική λέαινα της Δήλου, επίσης ὅμοια στὸν τύπο καθὼς καὶ σὲ κάποιες ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες<sup>32</sup>.

Ἡ ὑδροορρόη ἀπὸ τὴ σίμη τοῦ Ἑκατομπέδου εἶναι ἓνα ἀριστούργημα τῶν χρόνων γύρω στὸ 520 π.Χ. (πίν. 132). Καλύτερη ἀντίθεση μὲ τὸ στυλ τοῦ πίν. 133, 1-2 δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει. Ἐκεῖ ἡ μορφή ἀποτελεῖται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀπὸ μικρότερα πλαστικά στοιχεῖα, ἐδῶ εἶναι μὲ τόλμη κατασκευασμένη, μὲ βάση ἓνα σύστημα μεγάλων κυρτῶν ὀγκῶν. Ἀπ' ὅ,τι θυμᾶμαι, θὰ ἔλεγα ὅτι τὸ κεφάλι ἀπὸ τὸ Ἑκατόμπεδο ἦταν λιγότερο ρεαλιστικὸ ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Ὁ σκύλος τοῦ πίν. 131,3 εἶναι, ὅπως τὰ λιοντάρια ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, ὁ ἓνας ἀπὸ κάποιο ζευγος. Ἐνα κομμάτι τοῦ ἄλλου σκύλου εἰκονίζεται ἀπὸ τὸν Schrader στὸ *Festschrift* 77, εἰκ. 69. Ἐχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι ὁ σκύλος ἦταν κατάλληλο ἀνάθημα γιὰ τὸ τέμενος τῆς Βραυρωνίας Ἀρτέμιδος. Ὁ σωζόμενος σκύλος εἶναι μιὰ ἀξιοσημείωτη ἀνατομικὴ σπουδή. Ἐχει δοθεῖ πράγματι τόση ἔμφαση στὸ σκελετὸ καὶ τὴ λεπτὴ ἐπιδερμίδα ἀπὸ τένοντες καὶ μῦς ποὺ παραβλέπει κανεὶς τὴν ἔκταση τῆς σχηματοποίησης –τουλάχιστον βλέποντας τὴ φωτογραφία. Στὸ ἴδιο τὸ ἔργο οἱ μεγάλες, ἐπίπεδες ἐπιφάνειες μὲ τὶς ὀξείες παρυφές, ἰδίως στὸ λαιμὸ καὶ τὰ πλευρά, χτυποῦν πολὺ πιὸ ἄμεσα στὸ μάτι. Τὸ στυλ, ὅπως σημείωσε ὁ Studniczka πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια, ἔχει κατὰ τὸ κοινὸ μὲ τὸ στυλ τῶν Γιγάντων τοῦ Ἑκατομπέδου (βλ. παρακάτω) –ἐκεῖ βλέπει κανεὶς ἓνα παρόμοιο σύστημα, ἀπὸ ἐπιφάνειες ποὺ συναντιοῦνται σὲ λοξές γωνίες<sup>33</sup>, μὲ σαφήνεια δοσμένες, ἐνῶ τὴν ὁμοιότητα τονίζει ἀκόμη πιὸ πολὺ ἡ ἐξαιρετικὴ λεπτὴ στίλβωσή τους. Τὸ ἂν ὁ σκύλος εἶναι σύγχρονος μὲ τὴ Γιγαντομαχία ἢ μὲ ἓνα μᾶλλον νεώτερο ἔργο τῆς ἴδιας παράδοσης, μοῦ φαίνεται δύσκολο νὰ τὸ κρίνω.

Ἡ γλαύκα ποὺ ἀπεικονίζεται πάνω ἀπὸ τὸ σκύλο στὸν πίν. 131 εἶναι μᾶλλον ἀπογοητευτικὴ, καὶ δὲν εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες τῆς ἀθηναϊκῆς παράδοσης<sup>34</sup>. Ἡ χρονολόγησή της θὰ πρέπει νὰ εἶναι, ὅπως ὑποθέτω, πολὺ δύσκολη, ἀλλὰ δὲν βλέπω τὸ λόγο νὰ μὴ χρονολογήσει κανεὶς τὸ ἔργο μέσα στὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο.

Τέλος, ὑπάρχουν οἱ ἱππεῖς καὶ τὰ ἄλογα ποὺ εἰκονίζονται στοὺς πίνακες 11 α-β, 16 καὶ 134-40. Τὰ κομμάτια τοῦ πίν. 16 ἀνήκουν στὴν πρώτη ἀττική ομάδα. Τὸ θέμα εἶναι ἓνα ἄρμα μετωπικὰ εἰκονιζόμενο, μὲ δυὸ ἀπὸ τὰ ἄλογα νὰ στρέφουν τὰ κεφάλια τους ἔξω δεξιὰ καὶ δυὸ πρὸς τ' ἀριστερά. Τὰ ἄλογα προβάλλουν ἀπὸ τὸ φόντο ἡμίτομα. Ἡ ὁμοιότητα μὲ τὸ στυλ τῶν ἄλλων μορφῶν ποὺ συζητήσαμε στὸ πρῶτο κεφάλαιο εἶναι φανερὴ. Ὑπάρχουν στενὲς ὁμοιότητες σὲ κάποιες ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες –ὅπως στὸ μάτι ποὺ εἶναι ὁλόιδιο σχεδὸν μὲ τὸ μάτι τῆς λεοντοκεφαλῆς τοῦ πίν. 15, 1-3, καὶ στὴν ἀνασηκωμένη παρυφή ποὺ ἀποτελεῖ τὸ περίγραμμα τῶν χειλῶν (βλ. παραπάνω σελ. 25), καὶ ὑπάρχει καὶ μιὰ γενικὴ ὁμοιότητα στὴ διάπλαση μὲ τὸν πάνθηρα

32. Φωτογραφία τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς Ἀθηνῶν, Délos 1892. Αὐτὴ ἡ λέαινα ἔχει παχὺ τρίχωμα κατὰ μήκος τῆς ραχοκοκκαλίας της ὅπως τὰ λιοντάρια τῆς Ἀκροπόλεως, πρβ. SCHRADER εἰκ. 61-2. Ἐνα ἄλλο λιοντάρι τῆς Δήλου μὲ τὴν ἴδια στάση ἀλλὰ καλύτερου στυλ: Photo, Délos 1893. Ἡ ἀνάθεση μεγάλων λίθινων μορφῶν λεόντων σὲ ἱερὰ εἶναι μιὰ ἀνατολικο-ἐλληνικὴ καὶ κυκλαδικὴ συνήθεια ποὺ μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ τὸ ἀργότερο στὶς ἀρχές τοῦ 6ου αἰ. καὶ ἡ ὁποία δὲν φαίνεται νὰ εἶναι γηγενῆς τῆς ἐλληνικῆς ἡπειρωτικῆς χώρας. Παραδείγματα στὸν LOWY, *Tyren-wanderung*, Jh 1911, 1 κέ.

33. Ἄς συγκριθεῖ γιὰ παράδειγμα τὸ κάτω μέρος τοῦ λαιμοῦ τοῦ σκύλου (ἢ τὸ ἄνω μέρος τῆς ἐπιφάνειας ποὺ παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὸ κάτω ἄκρο τῶν πλευρῶν καὶ τὴν ἀρχὴ τῶν ἰσχίων) μὲ τὸ λαιμὸ τοῦ Γιγάντα στὸν πίν. 37,2. Αὐτὴ ἡ σύγκριση εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον νὰ γίνει μὲ φωτογραφίες.

34. Ὁ γλύπτης ποὺ ἔκανε τὴν πρώτη γλαύκα, DICKINS, ἀρ. 80, τὰ κατάφερε καλύτερα.

15,4. Δεν υπάρχει λόγος να υπογραμμίσει κανείς ιδιαίτερα τὰ ἀρχαῖα χαρακτηριστικά τοῦ στύλ. Ἀρκεῖ νὰ λεχθεῖ ὅτι τὸ κεφάλι τὸ θεωρεῖ κανεὶς καταρχὰς ὡς δισδιάστατο σχῆμα μὲ τὶς πολὺ λεπτὲς διακυμάνσεις τῆς ἐπιφάνειάς του. Ὑπάρχει μιὰ ἐλάχιστη μόνον ἀπόκλιση ἀπὸ τὴ βασικὴ φόρμα. Μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς διακυμάνσεις εἶναι ἐντελῶς αὐθαίρετες, ὅπως γιὰ παράδειγμα ἡ ἐπιφάνεια ποὺ περιλαμβάνεται στὸ τόξο τοῦ σαγονιοῦ καὶ ποὺ στὴ φύση εἶναι οὐσιαστικὰ ἐπίπεδη (ὅπως τὸ εἶδαν οἱ καλλιτέχνες τῆς ὕστερης ἀρχαϊκῆς περιόδου, βλ. γιὰ σύγκριση τοὺς πίν. 134, 2-3 καὶ 139). Γενικὰ ἡ σύγκριση μὲ τὸ ἄλογο τοῦ πίν. 139,2 υπογραμμίζει τὴν ἰδιαιτερότητα τοῦ χαρακτήρα τοῦ ἀλόγου τοῦ πίν. 16, καὶ τὸ καλὺτερο ἀπὸ τὰ πρῶμα κεφάλια τοῦ πίν. 16,3 ἀντέχει σ' αὐτὴ τὴν αὐστηρὴ σύγκριση περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι θὰ περίμενε κανεὶς. Ἡ χρονολογία πρέπει νὰ εἶναι κάπου γύρω στὸ 570 π.Χ.

Ἡ ἐπόμενη μορφή τῆς σειρᾶς αὐτῆς εἶναι ἡ πολὺ ἀποσπασματικὰ σωζόμενη τῶν πιν. 11 α-γ καὶ 133,3-4 γιὰ τὴν ὁποία κάναμε κιόλας λόγο. Τὸ ἄλογο τοῦ πίν. 134,1 εἶναι νεώτερο, ἀλλὰ φαίνεται νὰ προηγεῖται χρονολογικὰ ἀπὸ τὸ ἄλλο ἀγαλμα τοῦ πίνακα αὐτοῦ, τὸν ἱππέα μὲ τὴν ἀνατολικὴ ἐνδυμασία (λεπτομέρεια στὸν πίν. 135,3)<sup>35</sup>. Αὐτὸς ὁ ἱππέας θὰ πρέπει κατὰ γενικὴ ἀναγνώριση νὰ ἦταν ὁ ὠραιότερος τῆς ὅλης σειρᾶς. Ἡ διάπλασή του εἶναι ὀγκώδης ἀλλὰ αὐστηρὰ πειθαρχημένη, τὸ κεφάλι (πίν. 135,3), ἔχει τέτοια πλαστικὴ δύναμη ποὺ κάνει τὸ κεφάλι τοῦ ἀλόγου τοῦ πίν. 139,1 νὰ φαίνεται μᾶλλον ἄχρωμο, ὅσο εὐαίσθητα καὶ ἂν εἶναι πλασμένο, καὶ ἀκόμη καὶ στὸ κεφάλι τοῦ πίν. 139,2 ἡ ὀστίνη δομὴ τοῦ κρανίου δὲν ἔχει τὴν ἴδια ἐντελῶς πλαστικὴ δύναμη. Ἡ κατασκευὴ τῆς μορφῆς τοῦ πίν. 134, 2-3 ἦταν προφανῶς πιὸ ὀγκώδης ἀπὸ ὅ,τι τῆς μορφῆς τοῦ πίν. 137-8. Τὸ ἄλογο καὶ ὁ ἱππέας θυμίζουν τὴν παράσταση τοῦ πινακίου τοῦ Μιλτιάδη στὴν Ὁξφόρδη, μὲ τὴν ὁποία ἡ μορφή αὐτὴ ἔχει συχνὰ συγκριθεῖ. Τὸ ἄλογο τοῦ πίν. 137-8 συνήθως θεωρεῖται λίγο νεώτερο ἀπὸ αὐτήν. Ἡ ὄψη τοῦ πίν. 138 προσφέρει μιὰ ἐξαιρετικὴ ὁμοιότητα, μιὰ ὁμοιότητα ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαία, μὲ τὴν παράσταση τοῦ πινακίου στὸ Βρετ. Μουσεῖο E 136 (Pfuhl, εἰκ. 328): πρόκειται γιὰ ἓνα πρῶμο ἔργο τοῦ Ἐπικτήτου, καὶ ἂν, ὅπως πιστεύω, ὁ Ἐπικτήτος εἶχε δεῖ τὸν ἱππέα τῆς Ἀκροπόλεως ἢ κάποιο ἐντελῶς παρόμοιο ἔργο ὅταν ἔκανε τὸ σχέδιό του, ἡ χρονολογία τοῦ ἀγάλματος δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πολὺ νεώτερη ἀπὸ τὴ χρονολογία τοῦ ἱππέα μὲ τὴν ἀνατολικὴ ἐνδυμασία, καὶ θὰ πρέπει νὰ εἶναι περὶ τὸ 520 π.Χ.

Σημειώσαμε ἤδη τὴ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ ἀνθρώπου στὸ πολὺ παλαιότερο ἀγαλμα τῶν πιν. 11 α-γ (133, 2-3). Στὸ ἔργο τῶν πινάκων 137-8 τὸ κεφάλι τοῦ ἀλόγου εἶναι πολὺ ἐλαφρὰ στραμμένο καὶ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ βου αἰ. καὶ ἐξῆς αὐτὴ ἡ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ ἀλόγου ἔγινε πιθανῶς ὁ κανόνας, ἐν πάσῃ περιπτώσει εἶναι πιὸ ἔντονη στὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ ἄλογα τῆς Ἀκροπόλεως, τὸ ἄλογο τῶν πιν. 139,2 καὶ 140. Καὶ ἐδῶ ἐπίσης ὑπάρχουν διαφορές: μιὰ ὑποδήλωση τῆς ἰδιοσυγκρασίας ποὺ θὰ ἔχουν τὰ ἄλογα τῆς κλασικῆς περιόδου, καὶ ἓνας τονισμὸς τοῦ στήθους, ὡς ὀργανικοῦ κέντρου

35. Θὰ χρειαζόταν πολὺς χώρος καὶ πολὺ μεγαλύτερη γνώση τοῦ θέματος ἀπὸ ὅση νομίζω ὅτι ἔχω γιὰ νὰ ἀποδειχθεῖ ἡ χρονολογικὴ σειρὰ ἀπὸ αὐτὸ τὸ σημεῖο καὶ ἐξῆς. Ἐν συντομίᾳ, τὰ πρῶμα χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀλόγου τοῦ πίν. 134,1 φαίνεται νὰ εἶναι: τὸ μικρὸ μέγεθος καὶ ἡ παράξενη θέση τοῦ ἱππέα (βλ. τὶς παρατηρήσεις στὸ βιβλιογραφικὸ σημείωμα), οἱ ἀναλογίες –μακρὺ σῶμα (ἂν καὶ τὸ μήκος εἶναι ἐδῶ λίγο ὑπερβολικὸ καθὼς τὰ κομμάτια δὲν βρίσκονται στὴν ἐντελῶς σωστὴ τους θέση) καὶ βαρὴ καπούλια, ἐπίσης ἡ πολὺ γεμάτη καμπύλη τοῦ ἄνω ἐξωτερικοῦ περιγράμματος τοῦ λαμοῦ–, χαρακτηριστικὰ τῶν ἀλόγων τοῦ μελανόμορφου ρυθμοῦ (Νέαρχος, πρῶμος Ἐξηκτίας κλπ.) καὶ ἀκόμη ἡ μακριὰ ἐγχάραξη ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὸ μάτι καὶ δὲν ἀπαντᾷ πιά στὰ νεώτερα ἄλογα τῆς Ἀκροπόλεως (βλ. ὅμως πίν. 16). Γι' αὐτὸ ἡ χρονολογία του θὰ εἶναι ἴσως περὶ τὸ 550-540.

τῆς ὅλης κατασκευῆς. Ὅση διαφορὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ ὑπ' ἀρ. εὐρ. 700 καὶ στὸ ὑπ' ἀρ. εὐρ. 697 (πίν. 137-8 καὶ 140) ἄλλη τόση ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν κορμὸ τοῦ Θησέα τοῦ πίν. 105 καὶ στὸ ἀγόρι τοῦ Κριτίου (πίν. 109).

Γιὰ τὴν ἀετωματικὴ γλυπτικὴ τοῦ Ἑκατομπέδου –δηλαδή αὐτὴ πού ἔγινε γιὰ τὸ κτίριο πού ξανακτίστηκε ἀπὸ τὸν Πεισίστρατο ἢ τοὺς Πεισιστρατίδες– πολὺ λίγα πράγματα μποροῦμε νὰ ποῦμε ἐδῶ, διότι τὰ προβλήματα πού συνδέονται μ' αὐτὴν δὲν μποροῦν νὰ συζητηθοῦν μὲ συντομία. Τὸ θέμα τοῦ ἑνὸς αετώματος –πιθανῶς τοῦ ἀνατολικοῦ– ἦταν ἡ μάχη τῶν θεῶν καὶ τῶν Γιγάντων, τὰ κύρια κομμάτια τῆς ὁποίας εἰκονίζονται στοὺς πίνακες 35,1-2, 36-7, 38,1-2 καὶ 6. Ἡ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς θὰ πρέπει νὰ βρισκόταν στὸ κέντρο τοῦ αετώματος ἢ πολὺ κοντὰ σ' αὐτό. Ἡ θέση τοῦ Γίγαντα πού ἔχει συνδεθεῖ μ' αὐτὴν στὸ Μουσεῖο (πίν. 36,1) δὲν εἶναι σίγουρη, καὶ ἡ σύνθεση, ὅπως εἶναι σήμερ\*, εἶναι μιὰ σύνθεση πού δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ ὡς αὐθεντικὴ. Καὶ οἱ δυὸ μορφὲς ἔχουν πολὺ συμπληρωθεῖ. Γιὰ παράδειγμα, μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ ρούχου τῆς Ἀθηνᾶς (μὲ ὁλόκληρο τὸ ἀριστερὸ τῆς σκέλος), καὶ τὸ πίσω τῆς δεξιᾶς τῆς κνήμης καὶ τὸ δεξιό τῆς κάτω πόδι (ὅπως μποροῦμε νὰ δοῦμε στὸν πίν. 36,2) εἶναι αὐθεντικά, ὅπως εἶναι καὶ οἱ μακρὲς πτυχὲς τοῦ ἱματίου. Ἡ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς, ἔτσι ὅπως ἔχει ἀποκατασταθεῖ, μοιάζει κάπως ὑψηλὴ καὶ πιθανὸν νὰ ἦταν ἀρχικὰ κατὰ μερικὲς ἵντσες πιὸ κοντὴ. Ἡ ἰδιόρρυθμη θέση τοῦ ἀριστεροῦ τῆς χειροῦ, πού ὑποτίθεται ὅτι ἔπιανε τὸ στέλεχος ἑνὸς λόφου περικεφαλαίας, δὲν πρέπει νὰ εἶναι σωστή, ὅποιο καὶ νὰ ἦταν τὸ ἀρχικὸ μοτίβο.

Τὸ κεφάλι ἀπεικονίζεται στὸν πίν. 35,1-2. Στὴν πρώτη φωτογραφία ἡ λήψη ἔγινε ἀπὸ κάτω, μὲ τὴ μηχανὴ τοποθετημένη ἐντελῶς παράλληλα μὲ τὸ ἐπίπεδο τοῦ προσώπου, στὴ δευτέρῃ ἀπὸ ἓνα σημεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο, φυσικά, ποτὲ δὲν ἦταν ὁρατὴ ἡ πλευρὰ αὐτῆς τοῦ προσώπου. Ἐφόσον, ὡστόσο, ἡ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς εἶχε δουλεuten περιόπτα (ἀκόμη καὶ στὴν πίσω πλευρὰ τῆς αἰγίδας οἱ φολίδες εἶναι ζωγραφισμένες), ἡ λήψη αὐτῆς τῆς ὄψης δικαιολογεῖται γιὰ λόγους μελέτης. Τὸ πλάτος τῆς κεφαλῆς τῆς τὴν συνδέει μὲ τὴν παράδοση πού μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς διὰ μέσου τῆς Πεπλοφόρου καὶ τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος, ἕως κάποια κεφάλια ὅπως τὸ ὑπ' ἀρ. 696. Ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα δὲν μοιάζει μὲ κανένα ἀπὸ αὐτά, καὶ ἂν μοιάζει περισσότερο μὲ τὴν Πεπλοφόρο (πίν. 32), μεγάλες διαφορὲς ὑπάρχουν καὶ ἐδῶ ἀκόμη στὴ διάπλαση καὶ στὶς λεπτομέρειες.

Ὁ Γίγας πού ἔχει συνδυαστεῖ μὲ τὴν Ἀθηνᾶ εἶναι ἓνα μεικτὸ ἔργο ἀπὸ γύψο καὶ μαρμάρινα κομμάτια, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν κολλοῦν μεταξύ τους. Ἡ στάση του εἶναι τελείως ἀφύσικη, ἂν καὶ μιὰ μικρὴ τροποποίηση θὰ μποροῦσε νὰ διορθώσει τὰ πράγματα\*\*. Περισσότερο ἀξίζει τὸν κόπο νὰ μελετήσουμε τοὺς ἄλλους Γίγαντες (πίν. 37), οἱ ὁποῖοι προφανῶς κατεῖχαν τὶς γωνίες τοῦ αετώματος. Ἡ πάνω μορφή ἀπεικονίζεται ἀπὸ πίσω, καθὼς ὁλόκληρο τὸ ἔμπρὸς εἶναι κτυπημένο. Ἡ κάτω μορφή παρουσιάζει ὅ,τι διατηρεῖται ἀπὸ τὸ ἔμπρὸς πού ἦταν ὁρατό<sup>36</sup>. Στὴν πρώτη μορφή ἓνα μεγάλο μέρος

36. Κάτι ἀπὸ τὴ διαμόρφωση τῶν μυῶν τοῦ στομάχου μποροῦμε νὰ δοῦμε στὸν κάτω Γίγαντα τοῦ πίν. 37. Εἶναι τὸ ἴδιο σχηματοποιημένοι ὅπως καὶ στὸν Γίγαντα τῆς Ἀθηνᾶς.

\* Σ.τ.Μ.: Σήμερα, στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως, ὁ Γίγας αὐτὸς ἔχει ἀποσυνδεθεῖ ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ καὶ βρίσκεται λίγο δεξιότερα.

\*\* Σ.τ.Μ.: Πράγματι στὴ σημερινὴ ἔκθεση ἡ στάση ἔχει βελτιωθεῖ.



ἔχει ἐπισκευαστεῖ (τμήματα τοῦ πίσω καὶ τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους, τὰ σφυρὰ καὶ τὰ δάκτυλα τοῦ ποδιοῦ), στή δεύτερη μορφή ἢ συμπλήρωση ἔχει περιοριστεῖ σέ τμήματα τοῦ δεξιοῦ σκέλους. Ἡ φωτογραφία δὲν μπορεῖ νὰ δώσει τὴν πραγματικὴ ποιότητα αὐτῶν τῶν μορφῶν. Ὅταν ὅμως δεῖ κανεὶς ἀκόμη καὶ αὐτὰ τὰ οἰκτρὰ λείψανα, ὅπως τὸ λαϊμό, τὰ πλευρὰ καὶ τοὺς μηρούς τοῦ κάτω Γίγαντα τοῦ πίν. 37, καταλαβαίνει τί σημαίνει ἀρχαϊκὴ ἀκρίβεια φόρμας. Καὶ ὅσον ἀφορᾷ τὸ ἐν γένει σχῆμα τοὺς εἶναι τὰ μόνα ἀρχαϊκὰ ἀγάλματα ποὺ σὲ δύναμη κίνησης μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὸ δυτικὸ ἀέτωμα τῆς Ὀλυμπίας.

Ὁ ναὸς κτίστηκε, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα, ἀνάμεσα στὸ 520 καὶ τὸ 510<sup>37</sup>. Ἀλλὰ τὰ γλυπτὰ ποὺ φυσικὰ θὰ πρέπει νὰ συμπίπτουν μὲ τὸ τελείωμα τοῦ ναοῦ εἶναι πολὺ πρόωμα γιὰ μιὰ χρονολογία γύρω στὰ 510. Ὁ Langlotz, βασιζόμενος κυρίως στὸ ροῦχο, τὰ συγκρίνει μὲ τὰ πολὺν πρόωμα ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα (τῶν ἐτῶν γύρω στὸ 520)<sup>38</sup>. Ὁ Schrader τὰ τοποθετεῖ στὴ δεκαετία 530-520<sup>39</sup>. Ἡ μαρτυρία τοῦ ροῦχου βεβαιώνεται καὶ ἀπὸ μερικὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τοῦ στύλ. Προφανῶς τὸ κεφάλι τῆς Ἀθηνᾶς εἶναι πιὸ ἐξελιγμένο σὲ σύγκριση μὲ τὴν Πεπλοφόρο ἢ τὴν 678 ἢ τὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος<sup>40</sup> καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐξέλιξη (ἂν καὶ ὄχι φυσικὰ στὰ πιὸ πολλὰ στυλιστικά σημεῖα) μοιάζει σὲ γενικὲς γραμμὲς νὰ ἀντιστοιχεῖ μὲ ὥριμες ἀρχαϊκὲς μορφές ὅπως τὴν 673 (πίν. 62 κέ.), ποὺ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ γύρω στὸ 520 ἢ πολὺ λίγο ἀργότερα<sup>41</sup>. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ἐνδείξεις γιὰ μιὰ χρονολογία πρὶν ἀπὸ τὸ 510: παραδείγματός χάριν, τὸ στυλιζάρισμα τῶν μυῶν τοῦ στομάχου τῶν Γιγάντων, ποὺ εἶναι προφανῶς πιὸ ἀρχαϊκὸ ἀπὸ τοὺς μῦς τοῦ Θησέως, πίν. 105 ἢ τοῦ Θησέως ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τῆς Ἐρέτριας. Καὶ τὸ ζωγραφικὸ σχέδιο τῆς σίμης βρίσκεται στὸ ἴδιο σημεῖο ἐξέλιξης μὲ τὴ βάση τοῦ πίν. 44,1, ἡ ὁποία πρέπει νὰ εἶναι προγενέστερη ἀπὸ τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα. Ἴσως μιὰ χρονολογία γύρω στὸ 520 νὰ εἶναι ἡ τελευταία δυνατὴ χρονολογία γιὰ τὸ ἀέτωμα.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα γλυπτὰ τοῦ ναοῦ αὐτοῦ μένουν τὰ ἀκρωτήρια τῶν Νικῶν, πίν. 119, 3-4 (τὰ ὁποῖα ὑποθετικὰ ἀποδόθηκαν ἀπὸ τὸν Schmidt στὸ ναὸ), ἡ ὑδρορροή σὲ μορφή κεφαλῆς λέοντος (πίν. 132) καὶ ἓνα κομμάτι ἀπὸ κεφάλι κριαριοῦ, ἐπίσης ἀπὸ τὴ σίμη.

Τὸ μαρμάρينو σύμπλεγμα τῶν λεόντων ποὺ σπαράσσουν ἓναν ταῦρο, τοῦ ὁποίου ἓνα κομμάτι (τὸ μάτι τοῦ ταύρου) ἀπεικονίζεται στὸν πίν. 17,3, ἀποδίδεται συνήθως στὸ δυτικὸ ἀέτωμα. Ὁ Weickert πιστεύει ὅτι εἶναι πολὺ πρόωμο γι' αὐτὴ τὴν ἀπόδοση, καθὼς τὸ μάτι τοῦ ταύρου δὲν εἶναι πάρα πολὺ λίγο πιὸ ἐξελιγμένο ἀπὸ τὸ μάτι τοῦ μόσχου στὸ ἀγαλμα τοῦ Μοσχοφόρου (πίν. 4,5): ἐν τούτοις ἡ χαίτη τοῦ λιονταριοῦ (δὲν ἀπεικονίζεται ἐδῶ, βλ. Heberdey, *Altattische Poroskulptur*, 164 κέ.) μοιάζει νὰ εἶναι τὸ ἴδιο ἐξελιγμένη μὲ τὴν ὑδρορροή (πίν. 132) καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς ὁμάδας αὐτῆς στὸ ναὸ μπορεῖ πράγματι νὰ εἶναι σωστή.

37. WEICKERT 148. Ὁ ROBERTSON, ἐντούτοις, νομίζει ὅτι πιθανῶς τελείωσε στὴ δεκαετία τοῦ 530-20 (*Greek and Roman Architecture* 88). Πρβ. NOACK, *Eleusis* 69.

38. ZB 34 κέ., 117.

39. AGP 91, ἐπίσης WEICKERT 148.

40. Πρβ. τὰ πόδια, ἐπίσης (πίν. 38, 1-2, 6) μὲ τὰ πόδια τῶν πρώτων δύο ἀπὸ αὐτὲς τὶς μορφές (πίν. 38, 3-5).

41. Ἡ ἰσχυρὴ κυρτότητα τῶν ματιῶν καὶ ἡ ἀπότομη γωνία μὲ τὴν ὁποία τὸ ἐπάνω βλέφαρο συναντᾷ τὸ φρύδι εἶναι χαρακτηριστικὰ τὰ ὁποῖα γίνονται κοινὰ σ' αὐτὴ περὶ τοῦ ἐποχή: πρβ. τὴν Κόρη 678, τὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος καὶ παλαιότερα κεφάλια. Τὰ μάτια μὲ τὸ πεπλατυσμένο τόξο ἀπὸ πάνω καὶ τὴν ἰσχυρὴ καμπύλη κάτω θυμίζουν τὰ μάτια τῆς 673 (καὶ φυσικὰ μεταγενέστερα κεφάλια ὅπως τοῦ Θησέως ἀπὸ τὸ ἀέτωμα τῆς Ἐρέτριας).

## ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

### I. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στίς ἀττικές καὶ τίς ἰωνικές Κόρες κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 6ου αἰώνα

**Σ**υχνὰ ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι πολλές ἀπὸ τίς Κόρες τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι εἰσηγμένα ἰωνικά<sup>1</sup> ἔργα. Ἡ ἄποψη αὕτη εἶχε περισσότερους ὑποστηρικτὲς πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια ἀπ' ὅ,τι ἔχει σήμερα, ἂν καὶ τὴ συναντᾷ κανεῖς καὶ σὲ ἐντελῶς πρόσφατες μελέτες, εἴτε ἀπερίφραστα διατυπωμένη εἴτε ἔμμεσα. Τελευταίως ὅμως ἔχουμε μιὰ ἰσχυρὴ καὶ πολὺ φυσικὴ ἀντίδραση ἐναντίον αὐτῆς τῆς ἄποψης. Παρ' ὅλα αὐτὰ θὰ ἄξιζε τὸν κόπο νὰ ξανασυζητήσουμε τὸ θέμα.

Ἡ εἰσαγωγή τοῦ Dickins καὶ τὰ σχόλιά του μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἐκφράζουν τὴ γνώμη αὐτῆ. Στίς σσ. 21-22 ὁ Dickins δίνει συνοπτικὸ κατάλογο τῶν ἔργων τὰ ὁποῖα θεωρεῖ εἰσηγμένα. Καὶ θὰ πρέπει ἐπίσης νὰ θυμηθοῦμε ὅτι χρησιμοποιεῖ τὸν ὄρο ἀττικο-ἰωνικά γιὰ νὰ περιγράψει τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἀγάλματα τοῦ ὥριμου ἀρχαϊκοῦ ρυθμοῦ. Γιὰ τὴν ἀντίδραση πὺν προκάλεσε αὕτη ἡ ἄποψη παραπέμπω στὸ ἄρθρο τοῦ Rumpf στὸ βιβλίο τῶν Gercke and Norden, II (3), 22 καὶ στὸ κεφάλαιο τοῦ Langlotz γιὰ τὴν ἀττικὴ γλυπτικὴ στὸ ἔργο του *Frühgriechische Bildhauerschulen*<sup>2</sup>.

Ὑπάρχουν δυὸ ξεχωριστὰ προβλήματα, τὰ ὁποῖα εὐκόλως συγχέονται μεταξὺ τους. Τὸ πρῶτο εἶναι ποιά στοιχεῖα, ἐὰν ὑπάρχουν, στὴν ἀττικὴ γλυπτικὴ τοῦ β' μισοῦ τοῦ 6ου αἰ. προέρχονται ἀπὸ τὴν Ἰωνία; Καὶ τὸ δεύτερο εἶναι, ποιά ἀπὸ τὰ ἀγάλματα πὺν βρέθηκαν στὴν Ἀκρόπολη προέρχονται πραγματικὰ ἀπὸ τὴν Ἰωνία; Ἐνα τρίτο ἐρώτημα πὺν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ πρῶτο εἶναι κατὰ πόσον εἶναι ὀρθὸ νὰ μιλάμε γιὰ ἀττικοῖωνικὸ στυλ. Τὸ ὅλο πρόβλημα δυσχεραίνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ σχετικὸ μὲ τὸ θέμα ἰωνικὸ ὑλικὸ τῆς περιόδου 530-500 πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι ὁμοιογενές, ὅτι δὲν ἔχουμε πολὺ ἀπὸ αὐτὸ τὸ ὑλικὸ καὶ ἐπίσης ὅτι δὲν ἔχει ἐπαρκῶς δημοσιευθεῖ<sup>3</sup>.

1. Χρησιμοποιοῦ τὸν ὄρο «ἰωνικά» ἐδῶ ὅπως καὶ ἄλλοι ἐννοώντας ὄχι μόνον τὴν ἀνατολικὴ Ἑλλάδα (Σάμος, Ἐφεσος κτλ.) ἀλλὰ καὶ τίς Κυκλάδες. Αὐτὸ γίνεται γιὰ λόγους εὐκολίας μόνον καὶ δὲν σημαίνει κατὰ περισσότερο, ὅπως λ.χ. ἐνότητά στυλ σ' αὕτη τὴν περιοχὴ.

2. Περβ. σ. 153 καὶ τὴν παρατήρησιν σ. 190 ὅτι ἡ θεὰ τοῦ Βερολίνου φανερῶνει τὴν ὑπεροχὴ τῆς ἀττικῆς γλυπτικῆς ἐπὶ τῆς ἰωνικῆς πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ.

3. Ἡ γλυπτικὴ τῆς ὥριμης ἀρχαϊκῆς περιόδου ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ Ἰωνία παρουσιάζει μεγάλα κενά. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σειρά τῶν ἱερατικῶν καθισμένων μορφῶν ἀπὸ τὴ Μίλητο, μερικὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀνήκουν στὴν ὕστερη ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ, εἶναι ἀξιοσημείωτο πόσο λίγα ἔργα ἔχουμε καὶ τίποτα σχεδὸν πὺν νὰ εἶναι ἄξιο νὰ συγκριθεῖ μὲ τίς Κόρες τῆς Ἀκροπόλεως. Τὸ Ἡραῖο τῆς Σάμου μᾶς ἐγκαταλείπει ξαφνικὰ στὸ β' μισὸ τοῦ 6ου αἰ. καὶ δὲν ἔχει δώσει παρὰ ἓνα καὶ μόνον κομμάτι ὥριμης ἀρχαϊκῆς Κόρης (BUSCHOR, *Altsamische Standbilder* II, πίν. 136). Τὸ «στηθαῖο» ἀπὸ τὴν Ἐφεσο ἀνήκει σ' αὕτη τὴν περίοδο καὶ ἀποτελεῖ μιὰ κάποια μαρτυρία: μερικὰ ἀπὸ τὰ κομμάτια ἔχουν ἐντονο ἀνατολικοῖωνικὸ χαρακτῆρα, ἐνῶ ἄλλα (*Brit. Mus. Bull.* 178, 214-5) θὰ μπορούσαν νὰ περάσουν γιὰ ἀττικά, κατὰ τὴ

Τὸ πρῶτο ἐρώτημα, αὐτὸ ποὺ ἀφορᾷ τὴν ὑπαρξὴ ἰωνικῶν στοιχείων στὸν ὥριμο ἀρχαῖο ρυθμὸ, εἶναι τὸ πιὸ εὐκόλο ἀπὸ τὰ δύο. Κανένας ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ θὰ ξανακοιτάξουν τὰ μνημεῖα ποὺ σώθηκαν, στὰ νησιά τῆς Ἀνατολικῆς Ἑλλάδας ἀφενὸς καὶ στὴν Ἀθήνα ἀφετέρου, καὶ ἰδιαίτερα τὶς ἀντίστοιχες σειρὲς τῶν γυναικείων ἀγαλμάτων τῆς περιόδου 600-500, δὲν θὰ μπορέσει νὰ ἀρνηθεῖ ὅτι σὲ μιὰ ὁρισμένη ἐποχὴ, γύρω στὸ 550, ἡ Ἀθήνα ἦταν ἀνοικτὴ σὲ ἰωνικὲς ἐπιδράσεις. Καὶ μοῦ φαίνεται ἐντελῶς χωρὶς σημασία τὸ νὰ θέλει κανεὶς νὰ θεωρήσει τὴν πρῶμην ἀττικὴ γλυπτικὴ ἀνώτερη ἢ κατώτερη ἀπὸ τὴν πρῶμην ἰωνικὴ. Ἐχῶ ἤδη συζητήσει τὸ θέμα μιλώντας γιὰ τὸ ροῦχο τῆς Κόρης τῆς Λυόν, ποὺ εἶναι τὸ πρῶτο ἀττικὸ ἀγάλμα ὅπου οἱ ἐπιδράσεις αὐτὲς παίζουν ἓναν ἀξιόλογο ρόλο. Στὴ δεκαετία ποὺ ἀκολουθεῖ ἀμέσως μετὰ τὸ ἔτος 550 τὰ ἰωνικὰ στοιχεῖα πολλαπλασιάζονται. Τὸ ἰωνικὸ ροῦχο, ὑπὸ διαφόρους τύπους, γενικεύεται. Οἱ ἰωνικοὶ τύποι ἀνθρώπων, ἢ τουλάχιστον οἱ παραπλήσιοι μὲ αὐτοὺς, γίνονται κοινοί, καὶ ἡ ἀττικὴ πλαστικὴ ἀνακαλύπτει τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ἐπιφάνειας, ποὺ μποροῦμε νὰ τὸ βροῦμε πολὺ νωρίτερα στὴν Ἀνατολή, ἐνῶ δὲν μποροῦμε νὰ βροῦμε τὴν καταγωγὴ τῆς στὴ δική της πρῶμην παράδοση. Καὶ ἄς θυμηθοῦμε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὅτι στὴν ἐποχὴ ποὺ συζητᾶμε πρωτοεμφανίζεται ἡ ἰωνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ στὴν Ἀθήνα<sup>4</sup> καὶ ἀναπτύσσονται στενὲς πολιτικὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὴν Ἀθήνα καὶ τὴν Ἰωνία. Μοῦ φαίνεται λοιπὸν ὅτι παραβλέπει κανεὶς τὰ ἀποδεικτικὰ στοιχεῖα τοῦ θέματος ἐὰν θεωρήσει ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης μεταξὺ τῶν δύο σχολῶν μπορεῖ νὰ φωτιστεῖ μὲ τὴν

δική μου ἀποψη, ἂν εἶχαν βρεθεῖ στὴν Ἀκρόπολη. Ὑπάρχουν μεμονωμένα ἀνατολικά ἑλληνικά ἔργα ὅπως ἡ Γοργὼ στὴν Κωνσταντινούπολη (LANGLOTZ πίν. 60 c) καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Βερολίνου 1851 (*Mus. Berichte* 1933, III, 53-4), ποὺ εἶναι χρήσιμα γιὰ τὶς λεπτομέρειές τους ἀλλὰ δὲν πλαισιώνονται σὲ ἱκανοποιητικὸ ἀριθμὸ ἀπὸ ἄλλα ὥστε νὰ μποροῦν νὰ εἶναι στ' ἀλήθεια χρήσιμα.

Ἀπὸ τὶς Κυκλάδες ἔχουμε τὴν ομάδα τῶν Κορῶν ποὺ ἀναφέρουμε στὶς σσ. 82 κέ. Ἀποτελοῦν ἓνα πυρῆνα, δὲν ἀντιπροσωπεύουν ὅμως παρὰ μίαν μόνο κυκλαδικὴν παράδοση. Ὁ θησαυρὸς τῶν Σιφνίων ἔχει διαφορετικὸ στυλ καὶ ἡ Κόρη ἀπὸ τὴν Πάρο στὴ Νέα Ὑόρκη (LANGLOTZ πίν. 82,1 καὶ 3) ἔχει ἄλλο πάλι στυλ. Εἶναι εὐκόλο νὰ λείει κανεὶς ὅτι οἱ Κόρες τῆς Δήλου διαφέρουν ἀπὸ τὶς Κόρες τῆς Ἀκροπόλεως, εἶναι ὅμως πιὸ δύσκολο νὰ πεί κανεὶς γιὰ ποιὸν ἀκριβῶς λόγο. Ἐὰν ἡ Κόρη τῆς Νέας Ὑόρκης εἶχε βρεθεῖ στὴν Ἀθήνα, θὰ ἀναγνωρίζαμε ὅτι τὸ ἔργο δὲν εἶναι ἀττικὸ, ὄχι ὅμως γιὰ τὸ λόγο ποὺ προτείνει ὁ Langlotz στὴ σ. 135 διότι, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, αὐτὴ ἡ λεπτομέρεια ἀπαντᾷ στὴν Ἀκρόπολη. Γνωρίζουμε πολὺ λίγα γιὰ τὰ κυκλαδικὰ κεφάλια, ὅλες οἱ Κόρες ἀπὸ τὴ Δῆλο εἶναι ἀκέφαλες, τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Δῆλο, BCH 1879, πίν. 8, καὶ τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴν Πάρο, AM 1902, 233 ἀνήκουν πιθανῶς στὸ τέλος τοῦ ὥριμου ἀρχαίου ρυθμοῦ. Ἐχουμε τὸ κεφάλι τῆς Καρυάτιδας τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων καὶ τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Θάσο, LANGLOTZ πίν. 71, a, ποὺ μπορεῖ πολὺ καλὰ, ὅπως λέει ὁ Langlotz, νὰ εἶναι κυκλαδικό. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν Πάρο, ἓνα καὶ μόνο κομματιασμένο ἀγάλμα τοῦ πρῶμου 5ου αἰ., ἡ γιγαντιαία καθιστὴ μορφὴ ποὺ δημοσίευσε ὁ RÖSCH, *Alt. Marmorwerke* πίν. 1 (βλ. παρακάτω σ. 80), εἶναι ἀπόδειξη τῆς ὑπαρξὸς ἐνὸς μεγαλειώδους καὶ μὲ πολλὴ ἀτομικότητα στυλ, ποὺ τὸ γνωρίζουμε πολὺ λίγο ἀπὸ ἄλλα παραδείγματα. Εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ στυλ τῆς Κόρης τῆς Νέας Ὑόρκης. Μεμονωμένο, ἀλλὰ ἀσφαλῶς ἰωνικὸ στυλ εἶναι τὸ ἀέτωμα τῆς Ἐρέτριας ποὺ ἀνήκει στὸν ὥριμο ἀρχαῖο ρυθμὸ καὶ ποὺ ἔχει συχνὰ ἀποδοθεῖ σὲ Ἴωνες γλύπτες (πρόσφατα ἀπὸ τὸν PFUHL, AM 1923, 164. Πρβ. Beazley, 28), μολονότι συχνὰ συνδέθηκε μὲ τὴν Ἀθήνα (FURTWÄGLER, *Agina* 325. LANGLOTZ, FB 157, 190). Ἀπὸ τὴν Ἀθήνα δὲν ἔχουμε τίποτα ποὺ νὰ μοιάζει στ' ἀλήθεια μὲ τὰ κεφάλια αὐτῆς τῆς ομάδας, καὶ πολλὲς λεπτομέρειες εἶναι καθαρὰ ἰωνικὸν χαρακτήρα. Τὰ μαλλιά τῆς Ἀντιόπης εἶναι πολὺ πιὸ λεπτόλογα ἀπ' ὅ,τι στὰ ἀττικὰ κεφάλια. Γιὰ τοὺς πιὸ λεπτοδουλεμένους στριφτοὺς βοστρύχους τῶν μαλλιῶν τοῦ Θησέως στὸ πίσω μέρος πρβ. τὸ κεφάλι ἀπὸ τὴν Πάρο, AM 1902, 233. Οἱ πτυχές, ποὺ δὲν ἔχουν κανένα ἀντίστοιχο στὴν ἀττικὴ γλυπτικὴ αὐτῆς τῆς περιόδου, θυμίζουν τμήματα τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων καὶ τοῦ θωρακίου τῆς Ἐφέσου (τὴν Ἀρτεμὶ ἀπὸ τὴ Γιγαντομαχία, British Museum B. 236).

4. Τὸ Ὀλυμπιεῖο σχεδιάστηκε μὲ βάση πρότυπα τῆς Ἀνατολικῆς Ἑλλάδας, ὡς ἰωνικὸς δίπερος ναὸς (WELTER, AM 1922, 62 κέ. WEICKERT, *Arch. Architektur* 165 κέ. πρβ. σσ. 172, 191) καὶ πρβ. π.χ. τὸν ἰωνικὸ βωμὸ τοῦ Πυθίου, KERN, *Inscr. Gr.* πίν. 12,2. Μήπως ὑπάρχουν ἰωνικὰ στοιχεῖα στὸ ἀνακατασκευασμένο Ἐκατόμπεδο(:). Weickert 146 (NOACK, *Eleusis* 57).

υπόθεση ότι ή νέα εξέλιξη στην άττική πλαστική είναι άπλως ένα είδος μανιερισμού ή μιá φυσική εξέλιξη τής μαρμαροτεχνικής<sup>5</sup>.

Καί, επιτέλους, αυτά είναι γεγονότα. Για τὸ ροῦχο δὲν χρειάζεται νά πῶ περισσότερα. Δὲν νομίζω ὅμως ὅτι εἶμαι ἐκτὸς θέματος ἂν πῶ κάτι ἀκόμη σχετικά μὲ τὶς ἄλλες ἰωνικὲς ἐπιδράσεις. Ἄς πάρουμε τὴν Κόρη 682 (πίν. 40 κέ.) πού ἔχω ἀναφέρει ἐδῶ συχνά. Τὸ κεφάλι αὐτοῦ τοῦ ἀγάλματος δείχνει μιὰ δομὴ α) διαφορετικὴ ἀπὸ τὰ πρῶιμα ἄττικά κεφάλια καὶ β) ὅμοια μὲ μερικὰ ἀνατολικά ἑλληνικά κεφάλια. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νά ἐπεκταθῶ περισσότερο σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ὅπως ἔδειξε ὁ Schrader, αὐτὸ τὸ κεφάλι ἔχει πολλὰ κοινὰ μὲ τὴν Καρυάτιδα τοῦ Θησαυροῦ τῶν Κνιδίων, καὶ μολονότι δὲν ἔχουμε καμιὰ ἀκριβῶς ὅμοια περίπτωση ἀπὸ κανένα μέρος τῆς Ἑλλάδας, οἱ σχέσεις τοὺς εἶναι ἀναμφισβήτητες. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιόλας τοῦ 7ου αἰ. ἡ ἰωνικὴ γλυπτικὴ δείχνει μιὰ προτίμηση στὸ σφαιρικό, τὸ ὠοειδὲς καὶ τὸ κυλινδρικό σχῆμα. Στὸ κεφάλι ἡ προτίμηση αὐτὴ ἐκδηλώνεται μὲ μιὰ μακρὰ σειρὰ ἔργων, στὰ ὁποῖα, ἐξ αἰτίας αὐτοῦ τοῦ βασικοῦ σχήματος, τὰ χαρακτηριστικά τείνουν νά συγκεντρωθοῦν γύρω ἀπὸ τὸ πιὸ ἐξέχον σημεῖο τοῦ κύριου ἐπιπέδου τοῦ προσώπου, πού εἶναι τὰ μάγουλα. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ πέρα ὅλα τὰ στοιχεῖα ὑποχωροῦν, τὸ μέτωπο εἶναι λοξό, τὸ πηγούνι ὑποχωρεῖ, καὶ στὰ περιγράμματα τῆς πρόσθιας ὀψης κυριαρχεῖ ἡ καμπύλη ἀντὶ τῆς εὐθείας. Συχνὰ τὰ κεφάλια δὲν εἶναι ἰδιαίτερα μακρουλά, ὅπως εἶναι τῆς 682, γιατί εἶναι σφαιρικά καὶ ὄχι ὠοειδή. Ὑπάρχουν ὅμως μακρουλά κεφάλια αὐτοῦ τοῦ τύπου σὴν ἰωνικὴ τέχνη<sup>6</sup> –κεφάλια στὰ ὁποῖα τὸ ἐπίπεδο τῶν ματιῶν εἶναι ἀρκετὰ κάτω ἀπὸ τὸ ὀριζόντιο κέντρο τοῦ κεφαλιοῦ. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, αὐτὴ ἡ διαφορὰ εἶναι δευτερεύουσας σημασίας. Ἡ οὐσία εἶναι τὸ σχῆμα τοῦ κεφαλιοῦ πού εἶναι ὠοειδὲς ἢ σφαιρικό. Αὐτὸ τὸ βασικὸ σχῆμα συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ιδιόρρυθμη ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν –μιὰ τάση συχνή, ἂν καὶ ὄχι δίχως παραλλαγές– μὲ μάτια λοξά, ἢ στόμα πού καμπυλώνεται πρὸς τὰ ἑπάνω, καὶ πολὺ συχνὰ μὲ μάτια μισάνοικτα. Πῶς ἦταν δυνατόν μόνο ἀπὸ ἀπλή σύμπτωση ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ κεφαλιοῦ νά εἶχε ἀναπτυχθεῖ ἀπὸ τὴν πρῶιμη ἄττικὴ γλυπτικὴ, σὴν ὁποία κυριαρχοῦσαν τὸ ὀρθογώνιο προφίλ, ἡ ὀριζόντια ἄνω ἐπιφάνεια, τὰ σχετικῶς ἐπίπεδα καὶ ἴσια περιγράμματα, τὰ ὀριζόντια χαρακτηριστικά καὶ τὰ ὀρθάνοικτα μάτια, δὲν μπορῶ νά τὸ ἐννοήσω.

Ἡ πρῶιμη ἄττικὴ γλυπτικὴ εἶναι σὴν οὐσία γλυπτικὴ ἀπλῶν ἐπιφανειῶν καὶ ἡ πρῶιμη ἰωνικὴ γλυπτικὴ σύνθετων ἐπιφανειῶν. Ὑπάρχει, τὸ ἀναγνωρίζω, μιὰ παράδοση ἰωνικῆς γλυπτικῆς σὴν ὁποία ἡ ἀπλότητα τῆς ἐπιφάνειας φτάνει σὲ σημεῖο ἄγνωστο ἄλλοῦ σὴν ἑλληνικὴ τέχνη: μιὰ παράδοση τῆς ὁποίας τὰ καλύτερα παραδείγματα εἶναι τὸ κεφάλι στὸ Βερολίνο καὶ μιὰ καθιστὴ μορφὴ σὴν Κωνσταντινούπολη<sup>7</sup>. Ὅμως, παράλληλα, ἐξελίσσεται καὶ ἡ παράδοση τῶν πρῶιμων σαμιακῶν καὶ ναξιακῶν μορφῶν (πρωτοεμφανίζεται σὲ δυὸ κορμούς τοῦ 7ου αἰ. ἀπὸ τὴ Χίο)<sup>8</sup>, οἱ ὁποῖες δείχνουν φροντίδα γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ἐπιφάνειας, πού εἶναι δοσμένη σὲ πολὺ χαμηλὸ ἀνάγλυφο. Οἱ σαμιακὲς καὶ οἱ ναξιακὲς μορφές εἶναι τὰ πιὸ κλασικὰ παραδείγματα

5. PFUHL, *AM* 1923, 156. "Ἐτσι μπορεῖ κανεὶς νά διατυπώσει ἐπιγραμματικά τὸ βασικὸ ἐρώτημα: Ἰωνισμός ἢ μανιερισμός;... μπορεῖ μάλιστα νά ἀναρωτηθεῖ κανεὶς ἀκόμη «Ἰωνισμός ἢ μαρμαροτεχνική;»

6. Καλὸ παράδειγμα, Βερολίνο *Mus. Berichte*, 1933 (iii), 53-54. POULSEN, *Acta Archaeologica*, V, 55, εἰκ. 10-11.

7. LANGLOTZ, *FB* πίν. 70b, 58b.

8. LECHAT, *Sc. attique*, 172 κέ. LÖWY, *Jh* 1909, 243 κέ. Ἐδῶ ἡ διακόσμηση εἶναι ἐγγράφακη ὄχι ἀκόμη ἀνάγλυφη, ὅπως στὶς σαμιακὲς καὶ ναξιακὲς μορφές.



αὐτοῦ τοῦ στυλ. Ἀλλά ἡ ἴδια ἄποψη εἶναι πάντοτε φανερὴ –χτυπητὸ παράδειγμα ἡ Σφίγγα τῶν Ναξίων, ἡ ὁποία βρίσκεται στὴν ἴδια σχέση μετὰ τὶς πρώιμες ἀττικές Σφίγγες ὅπως βρίσκεται ὁ κορμὸς 593 (πίν. 12) μετὰ τὰ σαμιακὰ καὶ τὰ ναξιακὰ ἀγάλματα. Πόσο μακριὰ μπορεῖ νὰ φτάσει τὸ στυλ αὐτὸ στὴν πιὸ ἀπλὴ καὶ τὴν πιὸ «Σαμιακὴ» μορφὴ του, ἀκόμη καὶ στὴν ὥριμη ἀρχαϊκὴ περίοδο, φαίνεται ἀπὸ μιὰ Κόρη ποὺ βρέθηκε στὴ Μακεδονία<sup>9</sup>. Καὶ πόσο πολὺ ἐπίσης διήρκεσε, σὲ μιὰ πιὸ λεπτὴ ἐξέλιξη, φαίνεται ἀπὸ κάποια ἰωνικὰ ἔργα τοῦ πρώιμου 5ου αἰ., ὅπως ἡ κολοσσικὴ καθιστὴ μορφὴ τῆς Πάρου<sup>10</sup>, τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τὸν Ἑσκυλῖνο λόφο<sup>11</sup> καὶ ἓνας ἀκόμη μεταγενέστερος κορμὸς ἀπὸ τὸ Λοῦβρο<sup>12</sup>. Τελικὰ πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἄποψη στὴν ὁποία ὀφείλονται τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῶν ἐπιφανειῶν τῆς ἰωνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς: οἱ πυκνὲς αὐλακώσεις τῶν κιόνων μετὰ τὶς ἐπίπεδες ἀκμές τους καὶ τὶς ραβδωτὲς βάσεις τους, οἱ προσόψεις τῶν κιριῶν, οἱ γεμάτες μετὰ διακοσμῆσεις σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, ποὺ τὶς προτιμᾷ ὁ ἰωνικὸς ρυθμὸς ἀντὶ γιὰ τὶς τολμηρὲς αὐλακώσεις καὶ τὶς ἀπλὲς ἐπιφάνειες ποὺ χρησιμοποιοῦ ἡ δωρικὴ ἀρχιτεκτονικὴ.

Ὡστόσο, ἤδη πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ. μερικὰ γλυπτὰ τῆς ἰωνικῆς τέχνης ξεπέρσαν τὸ στάδιο αὐτό. Τὸ σύνθετο τῆς ἐπιφάνειας τὸ ἐπιτυγχάνουν ὅχι πιά μετὰ αὐτὰ τὰ μέσα ποὺ εἶναι σχεδὸν καθαρὰ γραμμικά, ἀλλὰ μετὰ στυλιστικὸς τρόπους, ποὺ πετυχαίνουν πιὸ πλούσια ἀποτελέσματα καὶ ἰσχυρότερους σκιαφωτισμούς. Τὸ πρῶτο παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ στυλ εἶναι τὸ κεφάλι τῆς Καρυάτιδας ἀπὸ τὸ θησαυρὸ τῶν Κνιδίων, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἀρχὴ τῆς νέας φάσης στὴν ἱστορία τῆς γλυπτικῆς ἐπιφάνειας<sup>13</sup>. Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ παρατηρήσουμε προσεκτικὰ τὰ μαλλιά τῆς μορφῆς αὐτῆς, μολονότι καμιά δυστυχῶς ἀπὸ τὶς δημοσιεύσεις δὲν τὰ δείχνει μετὰ πραγματικὰ σωστὸ τρόπο. Αὐτὸ καθαυτὸ τὸ σχέδιο τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου δὲν εἶναι καινούριο: εἶναι διευθετημένο σὲ δυὸ σειρὲς ὑπερκείμενων βοστρύχων, τῶν ὁποίων ἡ πρώτη εἶναι αὐλακωμένη κάθετα, ἡ δευτέρη ὀριζόντια. Στὴν πλάγια, ἡ κάτω σειρὰ εἶναι ὁλότελα ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὸ κεφάλι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κατώτατο σημεῖο τοῦ κάθε κυματισμοῦ. Ὅσο σύνθετα καὶ ἂν φαίνονται σήμερα, ἀρχικὰ ἦταν ἀκόμη πιὸ σύνθετα: διότι, ὅπως δείχνει μιὰ σειρὰ ὀπῶν, ὑπῆρχαν καὶ ἄλλοι πρόσθετοι πλοχοὶ ἀπὸ χωριστὰ κομμάτια καμωμένοι. Ἡ ταινία στὰ μαλλιά διακόπτει τὴ διαμόρφωσή τους. Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ εἶναι δουλεμένο ἐντελῶς διαφορετικὰ, σὲ ἐπίπεδους κυματισμοὺς κτενισμένους πρὸς δυὸ κατευθύνσεις. Καὶ οἱ πλοχοὶ ποὺ κρέμονται καὶ πέφτουν στὸ στήθος εἶναι πάλι διαφορετικοί, ἀποδοσμένοι σὲ χαλαρὰ κύματα. Μὲ μιὰ λέξη, τὸ σύνθετο τῆς ἐπιφάνειας ἔχει τώρα ξεπεράσει τὸ ἀρχικὸ στάδιο. Δὲν βασίζεται πιά σὲ ἀπλὴ ἐπανάληψη σχημάτων σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, ἀλλὰ σὲ ἀντιθετικὰ σχήματα ποὺ ἐπιδιώκουν μιὰ λαμπρὴ συνολικὴ ἐντύπωση: μεταχειρίζομαι αὐτὴ τὴν τετριμμένη ἔκφραση ἐσκεμμένα γιὰ τὸ

9. *Thrakika* I, 7 κέ. εἰκ. 1-4.

10. RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros* πίν. 1.

11. *JHS* 1922, 248 κέ. (Ashmole). Ἡ διαμόρφωση τῶν πτυχῶν στὸ πρόσθιο καὶ στὸ πίσω μέρος τοῦ χιτῶνα στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἑσκυλῖνου λόφου εἶναι ἐντελῶς ἴδια μετὰ τὴ διαμόρφωση στὴ μορφὴ τῆς Πάρου. Καὶ πρόκειται γιὰ σπάνια διαμόρφωση, μιὰ στενὴ πτυχὴ νὰ χωρίζεται ἀπὸ τὴ γειτονικὴ τῆς μετὰ μιὰ λεπτότατη ἀκμή. Τὰ ἴδια βλέπουμε καὶ στὸ ἀνάγλυφο τῆς Ἰνούς-Λευκοθέας (RODENWALDT, *Das Relief*, πίν. 69), ποὺ ὁ Ashmole συγκρίνει μετὰ τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἑσκυλῖνου λόφου.

12. LANGELOTZ πίν. 74, a.

13. *Delphes* IV, πίν. 26. SCHRADER, *Auswahl* 23, εἰκ. 16.

κεφάλι της Καρυάτιδας του θησαυρού των Κνιδίων στην αρχική του κατάσταση, τότε που η επιφάνεια του προσώπου ήταν λεία και λεπτά στιλβωμένη, οι άκμες των μαλλιών ήταν όξειες και η καθεμιά από αυτές διατηρούσε τον έντονο σκιαφωτισμό της, θά πρέπει πράγματι να προκαλούσε μια αληθινά λαμπρή εντύπωση. Στους πίν. 9-11 δείχνουμε σύγχρονα άττικά έργα. Μολονότι το μεσαίο τμήμα της Καρυάτιδας του θησαυρού των Κνιδίων έχει χαθεί, μπορούμε να συμπεράνουμε από το κάτω τμήμα ότι η απόδοση του ρούχου και του σώματος ήταν το ίδιο εξελιγμένη. Η απόδοση του ρούχου δεν ήταν ήμιγραφμική, όπως στις σαμιακές μορφές, αλλά σαφώς τρισδιάστατη, και είναι ένα από τα πρώτα παραδείγματα του είδους αυτού<sup>14</sup>. Μόνο στο κάτω τμήμα του ρούχου έχει επιζήσει η τελείως γραμμική απόδοση. Η χρονολόγηση της Καρυάτιδας του θησαυρού των Κνιδίων είναι σχετικά βέβαιη. Τα αρχιτεκτονικά τεκμήρια του κτιρίου στο οποίο ανήκει την τοποθετούν πριν από τα μέσα του 6ου αι. και τα γλυπτικά δεδομένα συμφωνούν με αυτή τη χρονολογία. Το κεφάλι είναι εμφανώς παλαιότερο από το κεφάλι οποιασδήποτε άλλης Κόρης της Ακροπόλεως με χιτώνα και ιμάτιο, με την πιθανή εξαίρεση της Κόρης της Λυόν και της Κόρης 669 (πίν. 22-6 και 27-8). Και όποιος θελήσει να βρεί σ' αυτή τη σειρά ένα καλλιτέχνη σαν αυτόν που έκανε την Καρυάτιδα του θησαυρού των Κνιδίων ή ένα ρούχο το ίδιο σχηματικό με αυτό, θά προσπαθήσει ματαιώς.

Το στυλ που αναφέραμε συνεχίζεται στην Καρυάτιδα του θησαυρού των Σιφνίων<sup>15</sup> που θεωρείται ότι είναι προγενέστερη του 525, και στην οποία έχουμε την πλήρη ανάπτυξη του πλαστικού ρούχου. Το «δεύτερο στάδιο» απεικονίζεται για πρώτη φορά στην Ακρόπολη, στην Κόρη 669 και εν συνεχεία σε μια ολόκληρη σειρά από Κόρες του ώριμου αρχαϊκού ρυθμού. Κάπου ανάμεσα στις μορφές της Κνιδίας και της Σιφνίας, είτε στα νησιά είτε στην Ανατολική Ίωνία, θά πρέπει να αναπτύχθηκε αυτός ο καινούριος τύπος.

Ότι αυτός ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της ιωνικής γλυπτικής παρουσιάζεται στην Ακρόπολη άμέσως μετά τα μέσα του 6ου αι., είναι γενικά παραδεκτό. Και εάν δεν θελήσει κανείς να ανατρέψει ολόκληρο το χρονολογικό σύστημα της ιωνικής τέχνης, το συμπέρασμα που συνάγεται είναι διπλό: αγάλματα όπως οι Κόρες 682 και 594 οφείλουν πολλά από το χαρακτήρα τους στην Ίωνία.

Αυτά όσον αφορά το πρώτο ερώτημα. Και τώρα το δεύτερο, κατά πόσον κάποια από τα αγάλματα που διατηρούνται στην Ακρόπολη είναι και στην πραγματικότητα ιωνικά. Λόγω της σχέσης αυτής μεταξύ Αττικής και Ίωνίας όπως την περιγράψαμε, είναι δικαιολογημένο να περιμένουμε να βρούμε και δείγματα εισηγμένων αγαλμάτων. Και γνωρίζουμε βεβαίως από τις επιγραφές ότι στην Ακρόπολη αφιερώνονταν και έργα μη άττικά.

14. Τα ύπολοιπματα του ρούχου που σώζονται στο σώμα (όχι κάτω μέρος ρούχου) δείχνουν ότι η μορφή ήταν του τύπου BUSCHOR, *Altsamische Standbilder* II, εικ. 125 ή British Museum B. 319 (PRYCE, *Kat.* σελ. 149). Αυτός είναι ένας πολύ γνωστός πρώιμος τύπος, όπου ωστόσο οι πτυχές του κάτω μέρους που δεν ανοίγονται ακτινωτά από το χέρι που κρατεί το ρούχο είναι τυπολογικά παλαιότερες από τις πτυχές της μορφής της Καρυάτιδας του θησαυρού των Κνιδίων. Σ' αυτή την τελευταία οι ακτινωτές πτυχές έχουν την πιο αρχέγονη μορφή τους.

15. Πού είναι παλαιότερη του 525 π.Χ., πιθανότατα κατά πέντε έτη. Και εδώ επίσης μπορούμε να παρατηρήσουμε το εξαιρετικά λεπτό σκάλισμα των μαλλιών τόσο του μετώπου όσο και του πίσω μέρους. Η Καρυάτις του θησαυρού των Σιφνίων, που δεν είναι ένα έργο αντίξιο της εποχής, δεν έχει βελτιωθεί με τις συμπληρώσεις που της έγιναν (στοιχείς περισσότερους πλάγιους βουστράχους, στο λαιμό, στους ώμους και στο πελώριο φρικτό δεξί στήθος).

Οί περιπτώσεις με τη μεγαλύτερη πιθανότητα είναι φυσικά εκείνες που περιλαμβάνονται στην πρώτη ομάδα των ώριμων αρχαϊκών μορφών (σ. 49 κέ.), των οποίων οι ιωνικές σχέσεις είχαν ανέκαθεν αναγνωριστεί, και είχαν μάλιστα συχνά θεωρηθεί ότι ήταν εισηγμένα έργα. Μιά από αυτές τις περιπτώσεις, που έχει κάθε λόγο να θεωρείται έργο ιωνικής προέλευσης, είναι το άγαλμα 594 (πίν. 46-8). Ο Schrader περιέγραψε κιόλας τα ιωνικά χαρακτηριστικά της μορφής αυτής, και η άποψή του ενισχύεται, όπως υπογράμμισα παραπάνω, από τη σύγκρισή της με μία από τις Κόρες της Δήλου (BCH 1889, πίν. 7), που ασφαλώς χρονικά δεν απέχει πολύ. Δεν χρειάζεται να πω περισσότερα για τον τύπο της (που είναι σπάνιος) και για την ομοιότητα που παρουσιάζει ή διάπλαση του σώματος<sup>16</sup>. Απομένει μόνον να επισύρω την προσοχή σε μία λεπτομέρεια ή όποια είναι ειδικά μη άττική. Το ροῦχο της Κόρης από τη Δήλο μοιάζει με το ροῦχο πολλών άλλων Κορών από τον ίδιο χώρο<sup>17</sup>, με φανερή την καταγωγή από το γραμμικό σύστημα του α' μισού του 6ου αἰ. Σ' αυτή την ομάδα των Κορών της Δήλου οι κάθετες πτυχές του ἱματίου αποδίδονται κυρίως με μία σειρά από εξαιρετικά στενές αὐλακώσεις, οι οποίες διαφέρουν από τις μακριές κάθετες ραβδώσεις των πρώιμων σαμιακών και ναξιακών μορφών μόνον κατά το ότι είναι πιο βαθιά σμιλεμένες. Έδω κι εκεί ο τύπος απαιτεί μία πλατιά πτυχή. Αλλά η δύναμη του συστήματος που ακολουθούν αυτοί οι κυκλαδίτες γλύπτες έγκειται προφανώς στην επανάληψη λεπτών πυκνών γραμμών. Στις άττικές Κόρες –ή μάλλον, ως ποῦμε για την ώρα, στις Κόρες της Ακροπόλεως– η αρχή αυτή είναι σπάνια. Ακόμη και σε μορφές όπως η 682 οι πτυχές έχουν μεγαλύτερο πλάτος. Αυτό ισχύει επίσης και για την πρόσθια ὄψη της Κόρης 594. Αλλά στην ὄψη των τριών τετάρτων (πίν. 48,1) η απόδοση αλλάζει: στις πτυχές που κρέμονται από το δεξί στήθος της μορφής, στο δεξί της πλάι, βλέπουμε το ίδιο ακριβώς σύστημα βαθιών αὐλακώσεων που δίνει στο ροῦχο των ιωνικών Κορών αυτόν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα. Το γεγονός αυτό, συνδυαζόμενο με αρκετά άλλα αντίστοιχα σημεία που τονίστηκαν παραπάνω, μού φαίνεται ότι είναι μια ισχυρή ένδειξη κυκλαδικής καταγωγής του αγάλματος αυτού. Από τα δύο, την Κόρη 594 και την Κόρη από τη Δήλο, η πρώτη είναι, βεβαίως, πολύ πιο καλή εργασία: αλλά αυτό είναι άσχετο με τα έπιχειρήματά μας. Επιτέλους η μελανόμορφη άττική ζωγραφική είναι καλύτερη από την κορινθιακή, από την όποια είναι βαθιά επηρεασμένη, ή πρωτοκορινθιακή από την κρητική, και γενικά η έλληνική ανατολίζουσα εργασία από τα ανατολικά πρότυπά της.

Μιά ακόμη στενότερη σχέση ανάμεσα στην Αθήνα και τις Κυκλάδες αποδεικνύεται από ένα κομμάτι του όποιου η σημασία, αν και θα έπρεπε να είχε παρατηρηθεί, οὐδέποτε αναφέρθηκε<sup>18</sup>. Πρόκειται για τον κορμό μιᾶς μεγαλόσωμης Κόρης (άρ. 627) που απεικονίζεται στον πίν. 121,2 και 5. Μοιάζει τόσο πολύ με την Καρυάτιδα από το θησαυρό των Σιφνίων, που θα μπορούσε πολύ καλά να είναι εργασία του ίδιου καλλιτέχνη. Η γενική ομοιότητα του στῦλ είναι εμφανής. Εν τούτοις, η στενότητα της σχέσης αποδεικνύεται και από την αντιστοιχία λεπτομερειών οι οποίες δεν άπαντούν σε

16. Βλ. παραπάνω σ. 51.

17. BCH 1879, πίν. 2-3, 14-15, 17 (πρβ. LANGLOTZ, FB, πίν. 82b, 83a). Δήλος (φωτογραφία Γερμανικού Ίνστιτούτου, Mykonos 26), αὐτ. (ίδια σειρά, φωτογραφία Mykonos 2-3). Συγγενικό ή Αθηνά από την Κέα, BCH 1905, 344, εἰκ. 9.

18. Δεν βλέπω να έχει γίνει καμιά συζήτηση γι' αυτό το κομμάτι εκτός από εκείνη του Dickins ο όποιος λέει ότι «άνήκει σε μία εξελιγμένη περίοδο της άττικοϊωνικής τέχνης» (σ. 165).

ἄλλο ἄγαλμα. Ἐς δοῦμε κατ' ἀρχὰς τὶς ζάρες τοῦ χιτώνα στὸ στήθος. Ἡ ἀπόδοση εἶναι σχεδὸν ἡ ἴδια ὅπως στὴ μορφὴ τῆς Καρυάτιδας ἀπὸ τὸ θησαυρὸ τῶν Σιφνίων, μὴ σειρὰ ἀπὸ πολὺ λεπτὲς κυματιστὲς αὐλακιές, πού εἶναι πολὺ κοντὰ ἢ μὴ στὴν ἄλλη, μὲ μὴ γενικὴ κλίση πρὸς τὴ μὴ πλευρά. Αὐτὰ τὰ πυκνὰ κύματα ἢ ἀκμὲς ἀπαντοῦν σὲ δυὸ μεταγενέστερες Κόρες πού εἶναι ἀσφαλῶς ἀπτικές (ἀρ. 675 καὶ 674 πίν. 72 καὶ 75), ἀλλὰ ἐδῶ ἡ φόρμα εἶναι διαφορετικὴ, οἱ κυματισμοὶ εἶναι πιὸ γωνιώδεις. Οἱ μικρὲς πτυχὲς πού κρέμονται πάνω ἀπὸ τὴν ἄνω διαγώνια παρυφὴ τοῦ ἱματίου δὲν εἶναι ἴδιες ἀκριβῶς ἀλλὰ πολὺ ὅμοιες. Στὸν κορμὸ τῆς Ἀκροπόλεως εἶναι πιὸ περιτεχνες ὅσο πλησιάζουν πρὸς τὸν ὦμο, ἀλλὰ στὸ κέντρο εἶναι ἀξιοσημεῖωτα ὅμοιες μὲ τὶς πτυχὲς τῆς μορφῆς τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων: πρβ. ὁποιαδήποτε ἀπὸ τὶς ἄλλες Κόρες (π.χ. πίν. 40, 46, 51, 54, 61, 68, 72, 75, 79). Ἀλλὰ τὸ σημεῖο ἐκεῖνο πού ἔχει τὴν πιὸ φανερὴ ὁμοιότητα βρίσκεται στὶς κάθετες πτυχὲς τοῦ ἱματίου: καὶ στὶς δυὸ αὐτὲς μορφές, ἡ κεντρικὴ, ἢ πιὸ κοντὴ πτυχὴ ἔχει μὴ ἰδιαίτερη διαμόρφωση –εἶναι πολὺ κοντὴ, πολὺ πλατιά, ἔχει τὸ ἴδιο πλάτος σ' ὅλο τῆς τὸ μῆκος, καὶ ἓνα ἴσιο κάτω περίγραμμα πού καμπυλώνεται πρὸς τὶς γωνίες, ἔτσι πού μοιάζει γενικὰ μὲ τὴν κορυφὴ μὴς τριγλύφου. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο σημεῖο τὸ συναντοῦμε φυσικὰ καὶ ἄλλου –εἶναι ὁ συνδυασμὸς «βραχύτητας», «πλάτους» καὶ «παράλληλων περιγραμμάτων» σ' αὐτὴ τὴν κεντρικὴ πτυχὴ πού εἶναι ἐδῶ ἀξιοσημεῖωτα, ὅπως ὁ καθένας μπορεῖ νὰ ἀντιληφθεῖ ἐξετάζοντας αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια στοὺς ἄλλους πίνακες τοῦ βιβλίου. Ἐνίστε βλέπει κανεὶς ἓναν πλαστικὸ τρόπο παραπλήσιο μὲ αὐτὸν πού παρουσιάζουν οἱ δυὸ αὐτὲς μορφές. Ἀλλὰ ὑπάρχει στὴν πραγματικότητα μόνον ἓνα πολὺ συγγενικὸ παράδειγμα καὶ πάλι σὲ μὴ κυκλαδικὴ μορφὴ, τὴν Κόρη ἀπὸ τὴν Πάρο, πού βρίσκεται στὴ Νέα Ὑόρκη. Οἱ ἄλλες κάθετες πτυχὲς τοῦ ἱματίου ἔχουν ὅμοιο χαρακτήρα, καὶ στὴν Καρυάτιδα τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων ἐπίσης οἱ κάθετες γραμμὲς διατρέχουν ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ στήθους –μὴ λεπτομέρεια, τῆς ὁποίας ὑπάρχει μὴ ὅμοια περίπτωση στὴν Ἀκρόπολη<sup>19</sup> (καὶ ἴσως εἶναι μόνον μὴ).

Τὸ πίσω μέρος τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ (πίν. 121,2) εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον: ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀριστεροῦ ὦμου, ἕως κάτω τὸ λοξὸ ἄνω περίγραμμα τοῦ ἱματίου καλύπτεται ἀπὸ ἴσιες, πολὺ στενές, παράλληλες λοξές ἀκμὲς. Ἡ ἐντύπωση, ἀκόμη καὶ ἀπὸ κοντινὴ ἀπόσταση, εἶναι ἀκριβῶς ὅμοια μὲ τὴν ἐντύπωση πού δίνουν οἱ ναξιακὲς μορφές (πρβ. ἰδιαίτερα πίν. 19,2 καὶ 20,1). Στὴν πραγματικότητα τὸ σκάλισμα εἶναι ἀνεπαίσθητα πιὸ βαθύ, σὲ ἀναλογία μὲ τὴν κλίμακα τοῦ ἔργου, καὶ οἱ ἀκμὲς εἶναι ἀκόμη στενότερες ἀπὸ ὅ,τι εἶναι ἐκεῖ. Οἱ ναξιακὲς μορφές πού μόλις ἀναφέραμε εἶναι οἱ μόνες μορφές τῆς Ἀκροπόλεως πού δείχνουν αὐτὴ τὴν ἐργασία στὸ πίσω μέρος τοῦ χιτώνα<sup>20</sup>. Ἐπειδὴ λοιπὸν οἱ μορφές αὐτὲς εἶναι ἀκριβῶς ἀντίστοιχες, καὶ ἐπειδὴ ἡ πρόσθια ὄψη, πίν. 121,5 δείχνει μὴ διαφορετικὴ, ἐξ ἴσου ὅμως σαφὴ σχέση μὲ τὰ κυκλαδικὰ ἔργα, ἡ περίπτωση μὴς κυκλαδικῆς ἔμπνευσης σ' αὐτὸ τὸ κομμάτι μού φαίνεται ὅτι ἀποδεικνύεται πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία. Λέγω ἔμπνευσης καὶ ὄχι προέλευσης, διότι ἡ

19. Πίν. 93, 3-4. Χρειάζεται μὴ καλὴ φωτογραφία τῆς Καρυάτιδας τοῦ θησαυροῦ τῶν Σιφνίων γιὰ νὰ φανεῖ αὐτό. Ὡστόσο εἶναι ἐντελῶς βέβαιη μὴ τουλάχιστον κάθετη αὐλακία στὴν ἄνω ἐπιφάνεια τοῦ ἀριστεροῦ στήθους τῆς μορφῆς. Στὴν «ἔξω ἄνω ἐπιφάνεια» τοῦ στήθους αὐτοῦ ὑπάρχουν λίγες ἀμυδρὲς κυματοειδεῖς γραμμὲς. Στὸν κορμὸ τῆς Ἀκροπόλεως οἱ ἴσιες κάθετες γραμμὲς καλύπτουν ὅλο τὸ χῶρο.

20. Μὴ ἄλλη ἀτήρηση τοῦ ναξιακοῦ στὴν βλέπουμε στὸ πίσω μέρος τῆς Κόρης 669 (πίν. 28,4), ὅπως παρατηρήσαμε παραπάνω. Ἐκεῖ ὥστόσο ἡ σχέση δὲν εἶναι τόσο στενὴ, μολονότι εἶναι ἀρκετὰ φανερὴ.



πιθανότητα να έχουμε εδώ ένα άττικό αντίγραφο μιάς νησιώτικης εργασίας δεν μπορεί να αποκλειστεί έντελως. Καί αν το μάρμαρο είναι πεντελικό<sup>21</sup>, το γεγονός αυτό μπορεί να θεωρηθεί ότι ενισχύει (αν και στην πραγματικότητα δεν αποδεικνύει), την άποψη ότι αυτή είναι ή σωστή έρμηνεία της Κόρης του πίν. 121,2,5.

Η καθιστή μορφή του πίν. 117,3, όπως ήδη σημειώσαμε, έχει την ίδια στενή σχέση με τα κυκλαδικά έργα και είναι πιθανώς εισηγμένη (βλ. παραπάνω, σ. 69).

Την Κόρη 1360, πίν. 45, συνέκρινε ο Schrader με την Καρυάτιδα του θησαυρού των Σιφνίων και εδώ πάλι τα δεδομένα, απ' όσο μπορεί κανείς να κρίνει, μοιάζουν να συνηγορούν για εισηγμένο έργο<sup>22</sup>: για το ότι υπάρχει στενή σχέση μεταξύ τους είναι αδύνατον κανείς να αμφιβάλλει. Με την Κόρη 682 το ζήτημα είναι πιο δύσκολο. Σύμφωνα με τη γνώμη μερικών είναι ασφαλώς ιωνική. Άλλοι πάλι είδαν σ' αυτήν μια άττική μίμηση ενός ιωνικού προτύπου. Η τραχύτητα της φόρμας είναι μια ιδιαιτερότητα που δεν είναι απίθανη στην περίπτωση αντιγραφής, και ασφαλώς το έργο δεν έχει την ιωνική ποιότητα. Ίσως το ζήτημα θα πρέπει να παραμένει ανοικτό. Αφ' έτέρου, η Κόρη 660 (πίν. 39) είναι πολύ πρώιμη και γι' αυτό έντελως ιωνικού τύπου, ώστε πολύ δύσκολα θα είχε κανείς γι' αυτήν δισταγμό. Τα πόδια του πίν. 44 ταιριάζουν με τη 1360, και το σχήμα της βάσης στην οποία πατούν θα ήταν πολύ λιγότερο ασυνήθιστο σ' ένα ιωνικό από ό,τι σ' ένα άττικό έργο της εποχής αυτής.

Δεν έχω τίποτα να προσθέσω στα όσα ήδη ειπώθηκαν για την Κόρη 675. Οί Νίκες των πίν. 119, 1-2 και 120, 3-4 (πρβ. πίν. 50,4) γενικά θεωρείται πως είναι ιωνικά έργα. Η δεύτερη από αυτές φαίνεται ότι ταιριάζει με την 675 (πίν. 50, 1-3) και αυτό τουλάχιστον είναι ένα ισχυρό επιχείρημα για την ιωνική προέλευση. Άλλά οί υπόλοιπες από τις Κόρες του ώριμου αρχαϊκού ρυθμού (εκτός ίσως από την Κόρη του πίν. 61) δεν έχουν στην πραγματικότητα στενή ομοιότητα με άλλα έργα του κυκλαδικού ή του ανατολικού έλληνικού χώρου και έχουν πάρα πολλές κοινές ιδιότητες –μεταξύ των οποίων, πρώτα πρώτα, μια γνήσια άττική άνασα και μια άμεσότητα στυλ– ώστε να θεωρηθούν μέλη μιάς έτερογενούς ομάδας. Καί μία μόνον Κόρη αν αφαιρέσει κανείς από αυτήν την ομάδα, δεν θα έχει τέλος αυτή ή διαδικασία, και αυτό ασφαλώς σημαίνει πολλά.

Φαίνεται λοιπόν ότι το άττικό στυλ του β' μισού του 6ου αι. χρωστάει πολλά στους γείτονές του της Άνατολής. Όταν το δεχόμαστε αυτό δεν σημαίνει ότι υποτιμούμε τη δύναμη του ίδιου του άττικού πνεύματος, το να δέχεται όμως κανείς δεν είναι το ίδιο με το να μιμείται, και ή δεκτικότητα της Άθήνας, της οποίας έχουμε εδώ ένα ακόμη παράδειγμα, είναι απόδειξη, όχι άρνηση της δύναμής της, και άποτελεί ίσως μέρος και της έρμηνείας της. Ο μεγάλος όγκος των άττικών έργων της εποχής αυτής έχει άτομικότητα. Τα καλύτερα από αυτά ξεπερνούν σε αξία τα έργα οποιασδήποτε άλλης σύγχρονης σχολής, και μάλιστα δεν έχουν ξεπεραστεί σε οποιαδήποτε άλλη περίοδο της τέχνης. Εάν σε κάποια ομάδα μορφών που προέρχονται από την Ακρόπολη δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε με βεβαιότητα ποιό είναι έργο γηγενές και ποιό ξένο, ο λόγος φαίνεται πως είναι ή έλλειψη συγκριτικού υλικού και όχι ή έλλειψη άτομικού

21. Ο Dickins το χαρακτηρίζει ως πεντελικό και αυτή είναι και ή δική μου έντύπωση.

22. Η κριτική του Amelung (βλ. Βιβλιογραφία σ. 94) στο συμπέρασμα που έξάγει ο Schrader από την ομοιότητα των δυο αυτών αγαλμάτων μου φαίνεται άστήρικτη. Αν και δεν είναι δυνατόν να είμαστε βέβαιοι για την προέλευση της 682, οί ιωνικές καταβολές της είναι άναμφισβήτητες.

χαρακτήρα. Είναι ἀσφαλῶς λάθος νὰ θεωρεῖ κανεὶς τὴν ὥριμη ἀρχαϊκὴ γλυπτικὴ τῆς Ἀθήνας ἀττικοϊωνικὴ. Ἡ Ἀθήνα δὲν ἀνακάλυψε τὴν μελανόμορφη ἀγγειογραφία (καὶ ἦταν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν Κόρινθο τὸ ἴδιο στενὴ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 620 καὶ 570, ὅπως καὶ μὲ τὴν «Ἰωνία» στὴν ὥριμη ἀρχαϊκὴ περίοδο), καὶ ὥστόσο κανένας σήμερα (ἢ σχεδὸν κανένας) δὲν θὰ ὀνομάσει τὰ πρῶμα ἀττικὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα ἀττικοκορινθιακά. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Ἀθήνα δὲν ἀνακάλυψε οὔτε τὴ δωρικὴ οὔτε τὴν ἰωνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ, ὁ Παρθενώνας καὶ τὸ Ἐρέχθειο εἶναι ἀττικὰ κτίρια. Ἡ ἱστορία τῆς ἀττικῆς τέχνης στὸν 6ο αἰ. συχνὰ διαστρέφεται ἀπὸ τὴν παρουσία δυὸ αἰρέσεων, μιᾶς ὅτι οἱ πρῶμες φάσεις τῆς ἦταν «ἐπαρχιακές», καὶ μιᾶς δεύτερης ὅτι οἱ ὑστερότερες εἶναι μιμήσεις. Ἀλλὰ καὶ τὸ νὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς τὴν ὀφειλὴ τῆς στὶς σύγχρονες τῆς τέχνης εἶναι ἐπίσης μιὰ σοβαρὴ διαστροφὴ τῆς ἀλήθειας.

## II. Ἡ σχέση τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος μὲ τὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν στοὺς Δελφούς

Ἡ χρονολογία τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος συζητήθηκε στὸ δεύτερο κεφάλαιο αὐτῆς τῆς εἰσαγωγῆς ὑπὸ τὸ φῶς τῆς μαρτυρίας τῶν ἄλλων γλυπτῶν τῆς Ἀκροπόλεως. Συχνὰ ὑποστηρίχθηκε μιὰ νεώτερη χρονολογία τῆς, κυρίως, ὅπως φαίνεται, λόγω τῆς σχέσης τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ μὲ τὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν στοὺς Δελφούς. Τὸ ἀέτωμα χρονολογεῖται σήμερα ἀπὸ ὅλους σχεδὸν στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 6ου αἰ., μὲ βάση τὰ συμπεράσματα ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο καὶ μερικοὺς μεταγενέστερους συγγραφεῖς.

Εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ὑποστήριξη τῆς νεώτερης αὐτῆς χρονολογίας τῆς Κόρης θέτει δυὸ σαφὴ ἐρωτήματα. Πρῶτον, ἐὰν ἡ ὁμοιότητα τῆς Κόρης καὶ τῶν γλυπτῶν τῶν ἀετωμάτων εἶναι τέτοια ποὺ νὰ ἀποδεικνύει ὅτι ἦταν σύγχρονα ἔργα, καὶ δεύτερον, ἂν ἡ χρονολογία τοῦ Ἡροδότου γιὰ τὴν σχέσιν τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν μὲ τοὺς Δελφούς πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἀπολύτως ὀρθή. Μήπως, μὲ ἄλλα λόγια, ἡ σχέση αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ φτάσει σὲ μιὰ χρονολογία παλαιότερη ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Λειψυδρίου (514-513 π.Χ.) ποὺ ὁ Ἡρόδοτος δίνει σὰν *terminus post quem*. Τὸ νὰ ἀσχοληθοῦμε ἐν ἐκτάσει μὲ αὐτὰ τὰ θέματα θὰ ἦταν μεγάλο ἐγχείρημα, καὶ δὲν μπορῶ ἐδῶ νὰ κάνω κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴ διατύπωση τῆς ἁποψῆς ὅτι τὸ θέμα χρειάζεται ἀκόμη συζήτησι. Ἀπὸ τὴ βιβλιογραφικὴ ἁποψη τοῦ θέματος ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ἡ πολὺ λεπτομερειακὴ μελέτη ποὺ δημοσίευσε ὁ Homolle στὸ *BCH* 1902, 587 κέ. ὅπου ἀναφέρεται ἡ θεωρία (ποὺ εἶχε ὑποστηρίξει ἐν ἐκτάσει ὁ Pomtow), ὅτι ἡ σχέση τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν μὲ τὸ ναὸ ἴσως νὰ φτάνει σὲ πολὺ παλαιότερους χρόνους ἀπὸ τὴ χρονολογία ποὺ δίνει ὁ Ἡρόδοτος στὸ κεφάλαιο 62 τοῦ πέμπτου βιβλίου του. Ὁ Homolle δείχνει ὅτι τὸ βάρος τῆς φιλολογικῆς μαρτυρίας πέφτει ὁλόκληρο ὑπὲρ τοῦ Ἡροδότου, καὶ ὅτι ἡ φαινομενικὴ διάσταση στὴν ἀφήγησή του (ποὺ περιέχεται στὸ χωρίο II, 180) ἔχει τὴν ἐξήγησή της. Ἐὰν ὥστόσο ὅλες οἱ μεταγενέστερες φιλολογικὲς πηγὲς στηρίζονται στὸν Ἡρόδοτο καὶ ὁ Ἡρόδοτος ἔχει κάνει λάθος, τότε ὁλόκληρο τὸ ἐπιχείρημα καταρρέει. Καὶ τὸ θέμα εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα ὁ Ἡρόδοτος εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ἔκανε λάθος. Τὸ ζήτημα δηλαδὴ ἂν οἱ Ἀλκμαιωνίδες ἀνέλαβαν τὴν ἀνοικοδόμησι τοῦ ναοῦ πρὶν ἢ μετὰ ἀπὸ τὴ μάχη τοῦ Λειψυδρίου δὲν εἶναι κάτι ποὺ ἐπηρεάζει στὴν πραγματικότητά τὴν ἱστορία τοῦ Ἡροδότου σὰν σύνολο –ἐνῶ εἶναι σημαντικὸ μόνον γιὰ τὶς ἐπιπτώσεις ποὺ ἔχει στὴν χρονολόγησι τῆς ἀρχαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ γλυπτικῆς. Ἡ φιλολογικὴ μαρτυρία θὰ

πρέπει ασφαλώς να εξετάζεται υπό το φῶς τῆς γενικῆς μαρτυρίας πού παρέχουν τὰ μνημεῖα καί εἶναι ἄρκετὰ σαφές ὅτι αὐτή ἡ μαρτυρία δέν ὑποστηρίζει τήν ἐκδοχή τοῦ Ἡροδότου γιά τὰ γεγονότα. Ἡ πιό πρόσφατη μελέτη τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ ναοῦ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν εἶναι τοῦ Weickert, ὁ ὁποῖος δίνει μιὰ σειρά ἀπό ἐπιχειρήματα γιά τή χρονολόγηση τοῦ ναοῦ πρὶν ἀπὸ τὸ Ἑκατόμπεδον (*Archaische Architektur* 147-8): ἡ ἀντίθεση μεταξὺ τῶν δυὸ κτιρίων ἐπεκτείνεται, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Weickert, ἀκόμη καί στὰ τελευταῖα χρονικῶς τμήματά τους, συγκεκριμένα στὰ ἀετωματικά γέισα. Ἐπειδὴ τὸ Ἑκατόμπεδον θὰ πρέπει νὰ τελείωσε τὸ ἀργότερο στὴ δεκαετία 520-10, εἶναι προφανῶς δύσκολο νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μαρτυρία συμφωνεῖ μὲ τὸν Ἡρόδοτο, ὁ ὁποῖος χρονολογεῖ τὶς σχέσεις τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν μὲ τοὺς ναοὺς τῶν Δελφῶν στὴν περίοδο μετὰ τὸ 514. Ἀπὸ μερικὲς ἀπόψεις καί ἡ γλυπτικὴ τοῦ ναοῦ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν μοιάζει παλαιότερη ἀπὸ τὴ γλυπτικὴ τοῦ Ἑκατομπέδου, ἐνῶ σὲ γενικὲς πάντως γραμμὲς μοιάζει νὰ εἶναι τῆς ἴδιας χρονολογίας<sup>23</sup>. Ἡ σύγκριση εἶναι δύσκολη, ἀλλὰ εἶναι τουλάχιστον βέβαιο ὅτι τὸ στυλ τοῦ Δελφικοῦ ἀετώματος δέν εἶναι νεώτερο ἀπὸ τὸ στυλ τοῦ ἄλλου. Καὶ αὐτὸ δέν εἶναι ἐκεῖνο πού θὰ περιμέναμε ἂν ἡ γλυπτικὴ τοῦ ναοῦ τῶν Δελφῶν ἀνῆκε στὴ δεκαετία 510-500. Μοῦ φαίνεται λοιπὸν ὅτι τὸ καλύτερο εἶναι νὰ συνεχίσουμε νὰ ἀντιμετωπίζουμε τὴν ἰσχύουσα χρονολογία τοῦ ναοῦ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν μὲ κάποια ἐπιφύλαξη.

Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη ἀποδεικνυόταν σωστὴ αὐτὴ ἡ χρονολογία, τὸ ἐρώτημα πού μᾶς ἀπασχολεῖ δέν θὰ ἔβρισκε τὴν ἀπάντησή του. Διότι ἂν ἡ μαρτυρία τῶν Δελφῶν χρησιμεύει γιά νὰ ἀποδειχθεῖ ἡ χαμηλὴ χρονολογία τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος, θὰ πρέπει νὰ ἀποδειχθεῖ ὅτι ἡ Κόρη αὐτὴ εἶναι στυλιστικὰ σύγχρονη μὲ τὴ γλυπτικὴ τοῦ ἀετώματος τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν. Οἱ «Κόρες» τοῦ ἀετώματος καί ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος ἔχουν σαφὴ στυλιστικὴ συγγένεια, καὶ ἔχει συχνὰ λεχθεῖ ὅτι εἶναι ὅλες ἔργα ἐνὸς γλύπτη. Οἱ ἐνδείξεις ὅμως δέν ἐπαρκοῦν γι' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα, μολονότι τοῦτο παραμένει σὰν μιὰ πιθανότητα. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι ὑπάρχουν σημαντικὲς διαφορὲς μεταξὺ τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος καὶ τῶν ἀετωματικῶν Κορῶν. Πρῶτα πρῶτα, διαφέρουν οἱ ἀναλογίες τῶν μορφῶν. Ἄς πάρουμε τὴν Κόρη μὲ τὸ διαγώνιο ἱμάτιο, ἐκεῖνη δηλαδὴ πού προσφέρεται εὐκολότερα γιά σύγκριση μὲ τὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος. Ἡ κατασκευὴ τῆς ἀετωματικῆς μορφῆς εἶναι ραδινότερη, χωρὶς τὸ μεγάλο πλάτος τῶν ὤμων πού εἶναι

23. Ὁ «Κοῦρος» πού θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελέσει βασικὸ στοιχεῖο γιά τὴ χρονολογία τοῦ ἀετώματος τῶν Δελφῶν εἶναι ἔτσι τοποθετημένος στὸ Μουσεῖο, ἀπέναντι ἀπὸ ἓνα δυνατὸ ὀριζόντιο φῶς ὥστε νὰ μὴν μπορεῖ νὰ μελετηθεῖ ὅπως πρέπει στὸ πρῶτότυπο καὶ ἀκόμη λιγότερο νὰ φωτογραφηθεῖ ὅπως πρέπει. (Σ.τ.Μ.: ἡ σημερινὴ ἔκθεσις εἶναι διαφορετικὴ). Καμιὰ ἀπὸ τὶς φωτογραφίες πού γνωρίζω δέν εἶναι ἱκανοποιητικὴ, οὔτε καί ἡ φωτογραφία στὸ *Delphes* IV (3), πίν. 6, σ. 146. Σὲ παλιότερες φωτογραφίες ὅπως στὸν POULSEN, *Delphische Studien* εἰκ. 39 (LANGLOTZ, *FB* πίν. 66c) ὁ τεχνίτης πού ἐπιμελήθηκε τὶς φωτογραφίες ἔχει ἐπεκτείνει ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ φόντου στὸ δεξιὸ ἰσχύ, πράγμα τὸ ὁποῖο, ἄσχετα ἂν βελτιώνει ἢ ὄχι τὸ περίγραμμα, προκαλεῖ πάντως σοβαρὴ παραμόρφωση στὸ στυλ τοῦ γλύπτη. Ἡ ἐξαιρετικὴ ἐπιπεδότητά τῆς ἐπιφάνειας τοῦ σώματος πρέπει ἐν μέρει νὰ ὀφείλεται σὲ συνθήκες φωτισμοῦ τοῦ Μουσείου. Κατὰ συνέπειαν εἶναι ἀδύνατο νὰ κάνει κανεὶς μιὰ ἀκριβὴ σύγκριση τοῦ Κοῦρου αὐτοῦ μὲ ἄλλα ἔργα πού πρέπει νὰ εἶναι περίπου σύγχρονά του, ὅπως τὸν Θησέα τοῦ πίν. 105. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ Θησεύς, ἔργο τῆς δεκαετίας 520-510, εἶναι στυλιστικὰ νεώτερος ἀπὸ τὸν Κοῦρο. Ἀκόμη καί μὲ βάση τὶς ἐνδείξεις πού διαθέτουμε, φαίνεται βέβαιο ὅτι ὁ νεώτερος ἀπὸ τοὺς Κοῦρους τοῦ Πτόου (*BCH* 1887, πίν. 13-14), πού πρέπει νὰ ἀνῆκει στὰ χρόνια γύρω στὸ 510 εἶναι φανερά νεώτερος ἀπὸ τὸν κορμὸ τῶν Δελφῶν. Εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο νὰ πιστέψει κανεὶς ὅτι ἡ Νίκη τοῦ Ἑκατομπέδου δέν εἶναι νεώτερη ἀπὸ τὴ Νίκη τοῦ ἀετώματος τῶν Δελφῶν. Ἐπίσης, ἡ λεοντοκεφαλὴ τῆς σίμης τοῦ Ἑκατομπέδου εἶναι ὁλοφάνερα πιὸ ἐξελιγμένον στυλ ἀπὸ τὸ λιοντάρι τοῦ ἀετώματος τῶν Δελφῶν, ὅπως τὸ δείχνει ἡ διάπλασις τῶν ματιῶν, τοῦ ροῦχου καὶ τῶν αὐτιῶν.

ένα από τὰ πιὸ χτυπητὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος, ἀλλὰ μὲ σαφὴ τονισμό τῆς πρὸς τὰ ἔξω καμπύλωσης τῶν ἰσχύων. Καὶ διαφορὲς ὑπάρχουν καὶ σὲ ἄλλα σημαντικὰ σημεῖα: τὸ ἱμάτιο τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, ἀποδίδεται σὰν μιὰ ἐνιαία, σχεδὸν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια, ποὺ ἐκτείνεται ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ἀγκώνα ὡς τὸν δεξιὸ, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά στὶς Κόρες τῶν Δελφῶν ὑπάρχει ἡ συνηθισμένη ὑποχώρηση τῆς ἐπιφάνειας στὰ πλευρά. Οἱ κυματισμοὶ τοῦ ἐπάνω τμήματος τοῦ χιτῶνα εἶναι διαφορετικοί, τὸ ἴδιο καὶ οἱ ἀκτινωτὲς πτυχὲς τοῦ κάτω μέρους τοῦ ρούχου. Καὶ τέλος, τὰ μαλλιά στὶς ἀετωματικὲς Κόρες ἔχουν διαφορετικὴ ἐντελῶς διάταξη, ἐνῶ ἔχουν τὴν περιεργὴ ὀρθογώνια τομὴ τῶν μαλλιῶν τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος καὶ τῆς Κόρης 669, ἀπλώνονται πάνω στοὺς ὤμους μὲ τὸν συνηθισμένο τρόπο τῶν Κορῶν τοῦ ὄριμου ἀρχαϊκοῦ ρυθμοῦ, ἀντὶ νὰ σχηματίζουν μιὰ ἄκαμπτη σφηνοειδὴ μάξα. Πρόκειται προφανῶς γιὰ μεταγενέστερο στάδιο ἐξέλιξης, ὅπως θὰ διαπιστώσει αὐτὸς ποὺ θὰ θελήσει νὰ μελετήσῃ τίς Κόρες τῆς Ἀκροπόλεως, ἀπὸ τὴν Κόρη τῆς Λυὸν ἕως τὴν Κόρη 674. Ἡ διαφορετικὴ δομὴ λοιπὸν εἶναι σαφὴς ἀπόδειξη διαφορετικῆς χρονολογίας. Μόνον ἓνα κεφάλι ἔχουμε ἀπὸ τὸ ναὸ τῶν Δελφῶν, τὸ κεφάλι τῆς Νίκης ποὺ ἦταν ἀκρωτήριο τοῦ ναοῦ. Καὶ ἐδῶ ἐπίσης μποροῦμε νὰ δοῦμε σαφὴ ἀντίθεση μὲ τὸ στυλ τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος: τὰ μαλλιά τοῦ μετώπου εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὰ καὶ τὰ μάτια τῆς Νίκης<sup>24</sup> σχηματίζουν μιὰ σαφὴ γωνία ἀνάμεσα στὸ πάνω βλέφαρο καὶ τὸ φρύδι, ἀντὶ γιὰ τὸ ρηχὸ στρογγυλὸ βαθύλωμα ποὺ ἔχει ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος ὅπως καὶ ὅλες οἱ ἀμέσως προηγούμενές της (ἡ Κόρη τῆς Λυόν, ἡ Πεπλοφόρος, ἡ 669 κτλ.). Ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος καὶ στὰ ἀετώματα περιορίζεται σὲ δυὸ μόνον χαρακτηριστικὰ: τὴν ὀρθογώνια τομὴ τῶν βοστρύχων ποὺ πέφτουν στοὺς ὤμους, καὶ τίς ἀπλές, βαθιὰ ἀπὸ κάτω σκαλισμένες πτυχὲς τοῦ ἱματίου. Κάτι ἀπὸ τὸν μνημειακὸ χαρακτήρα τῆς Κόρης τοῦ Ἀντήνορος μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει καὶ στὰ ἀετώματα, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ἀκόμη ὑπάρχει μιὰ πραγματικὴ διαφορὰ. Γι' αὐτὸ λοιπὸν θὰ ἦταν ἀσφαλέστερο νὰ πεῖ κανεὶς μόνον ὅτι ὁ γλύπτης τῶν ἀετωμάτων εἶχε δεῖ καὶ μελετήσῃ τὴν Κόρη τοῦ Ἀντήνορος ἢ κάτι παρόμοιο, καὶ ἐπομένως δὲν πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦμε τὴ γλυπτικὴ τῶν Δελφῶν ὡς ἀπόδειξη ὅτι ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος ἔγινε στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 6ου αἰ. Ἡ Κόρη τοῦ Ἀντήνορος εἶναι ἀσφαλῶς παλαιότερη ἀπὸ τὰ ἀετώματα. Πόσο παλαιότερη, εἶναι ἀδύνατον νὰ ποῦμε ἀφοῦ δὲν γνωρίζουμε τὴν ἀκριβὴ χρονολογία τῶν ἀετωμάτων.

24. Γι' αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια βασιζομαι στὶς δημοσιεύσεις, ἐπειδὴ δὲν ἔχω δική μου σημείωση γιὰ τὸ θέμα.



## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ὁ ἀριθμὸς ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν περιγραφὴ κάθε ἀντικειμένου εἶναι ὁ ἀριθμὸς τοῦ Μουσείου μὲ τὸν ὁποῖον θὰ βρεῖ κανεὶς τὸ ἀντικείμενο στὸν κατάλογο τοῦ DICKINS. Οἱ διαστάσεις δίδονται σὲ μέτρα ποὺ ἔχουμε πάρει, κατὰ κανόνα χωρὶς ἐπαλήθευση, ἀπὸ τὸν DICKINS. Ἡ βιβλιογραφία (γιά τὴν ὁποία εἴμαστε καὶ οἱ δύο ὑπεύθυνοι) δὲν εἶναι πλήρης, ἐλπίζουμε ὅμως ὅτι περιέχει τὰ πιὸ πολλὰ ἀπὸ ὅσα εἶναι σημαντικά καὶ ποὺ ἐμφανίστηκαν μετὰ τὴ συμπλήρωση τῆς βιβλιογραφίας τοῦ DICKINS. Ἀσφαλῶς περιέχει καὶ ἀρκετὰ ἀπὸ αὐτὰ ποὺ δὲν εἶναι, ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις, σημαντικά, ἀλλὰ θεωρήσαμε πὼς ἦταν καλύτερα νὰ μὴν τὰ παραλείψουμε. Ἐδῶ γίνεται γενικῶς μόνον ἀναφορὰ σ' ἓνα περισπούδαστο ἔργο ποὺ ὅμως δὲν θὰ βρεῖ κανεὶς σὲ ἐπιμέρους παραπομπές στὶς ἐπόμενες σελίδες (λόγω τοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ τῶν παραπομπῶν): DEONNA, *Dédale ou la statue dans la Grèce archaïque*, καθὼς ἐπίσης ἀναφορὰ γίνεται καὶ σὲ μερικὲς σύντομες ἐργασίες (ὅπως τὰ κεφάλαια γιά τὴν ἀρχαϊκὴ γλυπτικὴ στὸν LÖWY, *Griechische Plastik*, καὶ στὸν SPRINGER, *Kunst des Altertums*, ἐκδ. Wolters 1923) καὶ εἰκονογραφικὰ βιβλία (ὅπως ἡ *Kunstgeschichte in Bildern*, καὶ τοῦ MÜLLER, *Bilderhefte zur Kunst und Kulturgeschichte IV*).

Ἐπιθυμοῦμε νὰ ἐκφράσουμε τὴν εὐγνωμοσύνη μας στὸν καθηγητὴ J.D. Beazley, ὁ ὁποῖος διάβασε τὰ παρακάτω στὸ στάδιο τοῦ δοκιμίου καὶ προσέθεσε ἀρκετὲς παραπομπές.

[Σὲ τούτῃ τῇ νέᾳ ἔκδοσιν ὁ Sir John Beazley ἔκανε καὶ αὐτὸς προσθήκας στὴ βιβλιογραφία. Γράφει: «Ἡ μεγάλη δημοσίευση τῶν ἀρχαϊκῶν μαρμάρινων γλυπτῶν τῆς Ἀκροπόλεως ποὺ ἀναφέρεται στὸν πρόλογο, σ. 16, ὅτι ἐτοιμαζόταν, τυπώθηκε τὸ 1939: H. SCHRADER, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*. Οἱ Κόρες περιγράφονται ἀπὸ τὸν E. LANGLOTZ, τὰ ἄλλα περίοπτα ἔργα καὶ τὰ ἀνάγλυφα ἀπὸ τὸν W.H. SCHUCHHARDT, οἱ ἀετωματικὲς συνθέσεις καὶ τὰ κομμάτια ζωφόρων ἀπὸ τὸν H. SCHRADER. Παραπομπές σ' αὐτὸ τὸ ἔργο γίνονται μέσα σὲ ἀγκύλες, μετὰ ἀπὸ κάθε ἀντικείμενο στὸν παρακάτω κατάλογο: – Τὸ γράμμα S ἀκολουθοῦμενο ἀπὸ τὸν νέο ἀριθμὸ τοῦ Schrader (ὅχι σελίδα). Οἱ ἴδιες ἀγκύλες περιλαμβάνουν καὶ βιβλιογραφία νεώτερη τῆς ἐποχῆς τοῦ Schrader. Βιβλιογραφία μετὰ τῆς δημοσίευσης τούτου τοῦ βιβλίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Schrader δὲν δίδεται ἐδῶ διότι βρίσκεται στὸν SCHRADER.

Βραχυγραφίαι στὴν πρόσθετη βιβλιογραφία:

*Izv. Blg. Izvestiya na Blgarskoto Archeologicheskoto Druzhestvo* (Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare). (RAUBITSCHKE, *Zur Technik und Form der altattischen Statuenbasen*, στὸν τ. 12, 1938).

*J.S. Journal des Savants.*

LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, *Archaische Plastik auf der Akropolis* (1943)».]

- Πίν. 1.** Κεφάλι Γοργούς, ἀρ. 701. "Υψ. 0,25. SCHRADER *Jb* 1928, 54 κέ. - PAYNE, *Necrocorinthia*, 84, σημ. 1,252 - HOPKINS, *AJA* 1934, 354, εἰκ. 10 - RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 180. [S 441]
- Πίν. 2-4.** Μοσχοφόρος, ἀρ. 624. "Υψ. 1,65. Ἐπιγραφή πίν. 3,3. LÖWY, *Jh* 1909, 268, 288-9, 1911, 7 κέ. - FRICKENHAUS, *Tiryns I*, 109 - SCHRADER, 4, 7, εἰκ. 2 - Τοῦ ἰδίου, *AGP* 20, 55, εἰκ. 52 - EICHLER, *Jh* 1913, 90 κέ., εἰκ. 51 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 74, 81 - PICARD, *Sculpture antique* 315, εἰκ. 82 - PFUHL, *AM* 1923, 161 - HEBERDEY, *Altattische Porosskulptur*, 225-6 - RUMPF, 17 - BEAZLEY, 20 καὶ εἰκ. 35 - CASSON, *Technique*, 87, 109, 111-2, 122 - WIEGAND, *AD IV*, 2, 25, 27 - RICHTER, *Animals*, 20 καὶ εἰκ. 87 - Τῆς ἰδίας, *Sculpture*, εἰκ. 5-6 - BUSCHOR, *AM* 1927, 206, 212 - LAWRENCE, *Class. Sculpt.* 112, 114, 156 - RICHTER, *Metr. Mus. St. VI*, 36, 41 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 156, εἰκ. 288 - CIG, 469 - KIRCHNER, *Imagines Inscript. Attic.* πίν. 2,5 (ἡ ἐπιγραφή). Ὁ καθηγητὴς Beazley μὲ πληροφορήσε εὐγενῶς τὰ ἐξῆς σχετικὰ μὲ τὸ ὄνομα: «Ρόμβος nomen jocularē a puerorum ludo derivatum» (Hiller) ἀλλὰ ἀσφαλῶς εἶναι ἀπὸ τὸν *ρόμβον* μὲ τὴν ἔννοια τῆς «μουδιάστρας» - ὁ ἀρχαῖος Ρόμβος ἔμοιαζε μ' αὐτή: πρβ. τὸν Σωκράτη στὸν Μένωνα τοῦ Πλάτωνος 80 α,4 «Καὶ δοκεῖς μοι παντελῶς, εἰ δεῖ τι καὶ σκῶψαι, ὁμοιότατος εἶναι τό τε εἶδος καὶ τὰλλα ταύτῃ τῇ πλατεῖα νάρκη τῇ θαλαττίᾳ» (βλ. ἐπίσης ΞΕΝΟΦ. Συμπόσιον, 5,5 κέ. καὶ BIEBER, *RM* 32, 1917, σελ. 118 κέ. μὲ εἰκόνα τῆς νάρκης). Ὁ Hiller συγκρίνει γιὰ τὴν ἐρμηνεία τὴ λέξη «στρόμβος», ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὴν τὴν περίπτωσιν θεωρῶ πῶς ἡ λέξη σημαίνει ζῶο - «κοχλίας» (σαλιγκάρι) καὶ ὄχι «σβούρα». [S 409 LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 3-4. Γιὰ τὴν ἐπιγραφή βλ. *RA* 13, 1939, 282 (P. DE LA COSTE MESSÉLIERE), *Annuario N.S.* 3-4, 1941-2 (GUARDUCCI). Ἐναντίον τῆς συμπλήρωσιν τοῦ La Coste ἡ ἀπόστασις ποὺ θὰ χωρίζε τὸ πατρωνυμικὸ ἀπὸ τὸ ὄνομα. [Κ]όμβος προτάθηκε ἐπίσης ὅπως καὶ [Ρ]όμβος. Γιὰ τὸ ὄνομα βλ. πρόσφατα DAUX, *BCH* 63, 148].
- Πίν. 5-6.** Σφίγγα, ἀρ. 632. "Υψ. 0,55. LÖWY, *Jh* 1909, 206 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 220. [S 371. *Die Antike* 16, 1940, 1-10 (SCHUCHHARDT) - *BSA* 39, 101-2 (ΚΑΡΟΥΖΟΣ)].
- Πίν. 7· 8,1· 9,2.** Σφίγγα, ἀρ. 630. "Υψ. 0,73. LÖWY, *Jh* 1909, 260, 278, εἰκ. 148 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 78, πίν. 2, 6 - WREDE, *AM* 1928, 68 - PRYCE, *Brit. Mus. Sculpture*, I, 201-2. [S 371. *Critica D'Arte* 14, 47-8 (RUMPF) - *BSA* 39, 101-2 (ΚΑΡΟΥΖΟΣ)].
- Πίν. 8, 1.** Βλ. στὸν πίν. 7. Κύρια ὄψη ἀπὸ τὸ S. πίν. 165 μὲ τὴν εὐγενική ἄδεια τοῦ καθηγητῆ E. Langlotz.
- Πίν. 8, 2 καὶ 9, 4.** Ἀνάγλυφο μὲ τὸν Ἑρμῆ, 622. "Υψ. 0,225. HEBERDEY, *Altattische Porosskulptur*, 226 - LANGLOTZ, *FB* 159, πίν. 95 (b). [S 428].
- Πίν. 9, 1.** Κεφάλι, ἀρ. 637. "Υψ. 0,07. Ἴσως ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀνάγλυφο ὅπως τὸ προηγούμενο. [S 418 (ἴσως εἶναι ὁ ἡνίοχος τοῦ ἀναγλύφου τοῦ πίν. 16)].
- Πίν. 9, 2.** Βλ. στὸν πίν. 7.
- Πίν. 9, 3 καὶ 10.** Κεφάλι, ἀρ. 617. "Υψ. 0,17. CASSON, *Technique*, 109. [S 86. RICHTER, *Kouroi*, πίν. 47, εἰκ. 171-2 καὶ σ. 133-4 - *JS* 1942, 29 (LA COSTE)].
- Πίν. 9, 4.** Βλ. στὸν πίν. 8, 2.
- Πίν. 10.** Βλ. στὸν πίν. 9, 3.
- Πίν. 11.** Κεφάλι, ἀρ. 654. "Υψ. 0,14. LÖWY, *Jh* 1909, 264-5, εἰκ. 139 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 78 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 134, 149, εἰκ. 218-9. [S 85. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 9, a - *JS* 1942, 29 (LA COSTE)].
- Πίν. 11a.** Φωτογραφία τοῦ ἱππέως Rampin συντεθειμένη ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Λούβρου (Παρίσι) καὶ τὸ γλυπτὸ τῆς Ἀκροπόλεως 590. Πρβ. πίν. 11 β-γ, 124, 1 καὶ 133, 3-4.

- Πίν. 11β.** Τὸ κεφάλι Rampin στὸ Λοῦβρο. Ὑψ. 0,29. Πρβ. εἰκ. 1 Δ-Ε καὶ πίν. 11 γ, 3-4. Ἡ παλιότερη βιβλιογραφία γιὰ τὸ κεφάλι Rampin περιέχεται στὸν LECHAT στὸ *BrBr*, κείμενο στὸν πίν. 552. Ἀπὸ τότε BULLE, *Der schöne Mensch*, πίν. 225 - HYDE, *Olympic Victor Monuments*, 126, 176 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 79, πίν. 4, 17 καὶ πίν. 5, 26 - HAUSER, *FR* κείμενο II, 270 - PICARD, *Sculpture antique*, 323 - MICHON, *Marbres antiques du Louvre*, πίν. 28, ἀριστερὰ - BUSCHOR, *AM* 1927, 212 - LANGLOTZ, *FB* 159 - BEAZLEY, εἰκ. 37 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 148-9 - CASSON, *Technique*, εἰκ. 61.
- Πίν. 11γ.** 1. Κομμάτι χαίτης τοῦ ἀρ. 590 (πρβ. πίν. 133, 3-4). 2. Κομμάτι τοῦ κεφαλοῦ τοῦ ἀλόγου τοῦ ἰδίου (ἀρ. 565). 3-4. Τὸ κεφάλι Rampin (βλ. τὸν προηγούμενο πίνακα). [Πίνακες 11 α-γ. S 312 (μὲ περισσότερα κομμάτια: Ὑπῆρχαν δύο τέτοιοι ἱππεῖς). LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 5-6 - *Critica D'Arte* 14, 41-3 (RUMPF) - *JHS* 56, 248 (ASHMOLE) - *Die Antike* 1942, 110-22 (SCHRADER) - MARKMAN, *The Horse in Greek Art*, 116-7.]
- Πίν. 12.** Κόρη, ἀρ. 593. Ὑψ. 1,01. POULSEN, *Jb* 1906, 198-9. SCHRADER, 6-7, εἰκ. 1 - EICHLER, *Jh* 1913, 97 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 80, 136 - CASSON, *Technique*, 88-9, 109-10, 198, εἰκ. 36 - Τοῦ ἰδίου, *JHS* 1930, 313, 322, εἰκ. 6 - WIEGAND, *AD* IV, 2, 25, εἰκ. 13. [S 2. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 2.]
- Πίν. 13, 1 καὶ 15, 4.** Πάνθηρας, ἀρ. 552 καὶ 554. Ὁ ἀρ. 554, ὕψ. 0,50 ἀπεικονίζεται ἀπὸ τὸ ὀπίσθιο καὶ ἀπὸ τὸ πρόσθιο μέρος (πίν. 13,1 καὶ στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίν. 15,4). BUSCHOR, *AM* 1922, 93-4. Τοῦ ἰδίου, *AM* 1927, 212 - SCHRADER, *Jb* 1928, 54 κέ., εἰκ. 5 - *Delphes* IV, (3), 8, σημ. 2 - PAYNE, *Necrocorinthia*, 243 - MONTUORO, *Memorie della Reale Accademia dei Lincei* 1925, 343 - CASSON, *Technique*, 214, εἰκ. 85. [S 463 (τὰ δύο κομμάτια δὲν προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιο ζῶο - ὑπῆρχαν περισσότερα ἀπὸ ἓνα τέτοια ζῶα. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα κομμάτια). LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 58, 1].
- Πίν. 13, 2.** Πόδι ἀπὸ Γοργῶ ἢ Περσέα, ποὺ πατοῦσε σὲ σίμη, ἀρ. 3618. Πλ. 0,22. EICHLER, *Jh* 1913, 90 - SCHRADER, *Jb* 1928, 61, εἰκ. 10. [S 447. *Gnomon* 14, 68 (LULLIES)].
- Πίν. 13, 3.** Σῶμα Περσέως, ἀρ. 3799. Ὑψ. 0,285. SCHRADER, *Jb* 1928, 59, εἰκ. 7. [S 442]
- Πίν. 13, 4.** Χέρια Γοργοῦς, ποὺ πιάνουν τὴ ζώνη ἀπὸ φίδια (ἀνήκουν στὸ κεφάλι πίν. 1), ἀρ. 3798. Πλ. 0,25. SCHRADER, *Jb* 1928, 55, εἰκ. 2 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 55, σημ. 1. [S 444]
- Πίν. 13, 5.** Μηρὸς Γοργοῦς, ἀρ. 3800. Ὑψ. ὡς τὸ γόνατο 0,345. SCHRADER, *Jb* 1928, 58, εἰκ. 6. [S 443]
- Πίν. 13, 6.** Φτερὸ Γοργοῦς, ἀρ. 3838. Ὑψ. 0,29. SCHRADER, *Jb* 1928, 66, εἰκ. 8 (πρβ. εἰκ. 9). [S 446]
- Πίν. 14, 1.** Γυναικεία μορφή, ἀρ. 586, πιθανῶς μιὰ νύμφη τοῦ ἀναγλύφου πίν. 8, 2. Ὑψ. 0,21. POULSEN, *Jb* 1906, 199, εἰκ. 7.
- Πίν. 14, 2.** Γυναικεία μορφή, ἀρ. 587, ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀνάγλυφο ὅπως ἡ προηγούμενη, ὕψ. 0,21. [S 429]
- Πίν. 14, 3, 8.** Κόρη, ἀρ. 589. Ὑψ. 0,46. PFUHL, *AM* 1923, 170 - BUSCHOR, *AM* 1927, 212 - WIEGAND, *AD* IV, 2, 25. [S 1 (μὲ ἐσφαλμένη παραπομπή στοὺς PAYNE καὶ YOUNG). *Critica D'Arte* 14, 47 (RUMPF)]
- Πίν. 14, 4.** Κόρη, ἀρ. 656, ὕψ. 0,105. [S 3]
- Πίν. 14, 5.** Κόρη, ἀρ. 582. Ὑψ. 0,53. EICHLER, *Jh* 1913, 93, εἰκ. 52 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 42, πίν. 3, 1 - WIEGAND, *AD* IV, 2, 25. [S 6]
- Πίν. 14, 6-7.** Κόρη, ἀρ. 583. Ὑψ. 0,20. Ὁ πίν. 7 δείχνει τὸ πίσω μέρος τῆς μορφῆς

αὐτῆς. Οἱ πτυχές εἶναι βαθιές, ἴσιες καὶ στρογγυλῆς διατομῆς, οἱ παρυφές τους εἶναι ἀνώμαλες, σὰν «ξεφτισμένες», ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ στὴ φωτογραφία.

[Δὲν περιλαμβάνεται στὴν ἔκδοση S.]

**Πίν. 14, 8.** Βλ. παραπάνω, στὸν ἀριθμὸ 3 αὐτοῦ τοῦ πίνακα.

**Πίν. 15, 1-3.** Κεφάλι λέοντος ἢ πάνθηρα, ἀρ. 122. Ὑψ. 0,26. BUSCHOR, *AM* 1927, 212 - SCHRADER, *Jb* 1928, 55 κέ. εἰκ. 3. [S 462. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 58, 2.]

**Πίν. 15, 4.** Βλ. στὸν πίν. 13, 1.

**Πίν. 16.** Κομμάτια ἐνὸς ἄρματος δοσμένου μετωπικὰ πού ἀνήκει σ' ἓνα πολὺ ἔξοργο ἀνάγλυφο ἀρ. 578, 579, 580, 575. Ὑψ. τοῦ 575 0,49. VON SCHLÖZER, *RM* 1912, 175 - PFUHL, *AM* 1923, 158-9 - HEBERDEY, *Altattische Porosskulptur*, 220-1 - BUSCHOR, *AM* 1927, 212 - Τοῦ ἰδίου, στὴν ἔκδοση *FR* III, 216.

[S 418 (μὲ ἄλλα κομμάτια). LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 49-50. Βλ. πίν. 9, 1.]

**Πίν. 17, 1.** Λύχνος, ἀρ. 190. Διάμ. 0,21. Δὲν περιέχεται στὸν DICKINS. Τέσσερις ὁπές γιὰ φυτίλια. Τέσσερα ἀνθρώπινα κεφάλια καὶ τέσσερα κεφάλια ζώων (αἰγῶν καὶ κριῶν). Μάρμαρο νησιώτικο. Ὑπάρχουν στὸ Μουσεῖο δύο κεφάλια κριῶν πού προέρχονται ἀπὸ ἓναν πολὺ μεγαλύτερο, πολὺ πρῶμο μαρμάρينو λύχνο.

[S 452. *JHS* 60, 39-40 b καὶ 41 ἀρ. 18 (BEAZLEY). Τὰ κεφάλια κριῶν πού ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν PAYNE εἶναι S 453 *JHS* 60, 40 e.]

**Πίν. 17, 2.** Λύχνος, ἀρ. 3869. Διάμ. 0,20. Δὲν περιέχεται στὸν DICKINS. Τρία ἀνθρώπινα κεφάλια καὶ τρία διακοσμητικὰ μοτίβα. Οἱ κόρες τῶν ὀφθαλμῶν ἀρχικά ἐνθετες. Μάρμαρο νησιώτικο. [S 451. *JHS* 60, 38-9, a (BEAZLEY).]

**Πίν. 17, 3.** Μικρὸ Μουσεῖο, ἀρ. 3331. Μάτι ταύρου ἀπὸ μιὰ σύνθεση λεόντων καὶ ταύρου πού συνήθως ἀποδίδεται στὸ Δ. ἀέτωμα τοῦ Ἑκατομπέδου. Μῆκ. 0,34. HEBERDEY, *Altattische Poros-*

*skulptur*, 164, εἰκ. 176. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα κομμάτια (κυρίως ἀπὸ τοὺς λέοντες) στὸ Μικρὸ Μουσεῖο. (HEBERDEY, εἰκ. 177-80). Βλ. ἐπίσης BUSCHOR, *AM* 1922, 103 - SCHRADER, *Jb* 1928, 70 κέ. - WEICKERT, *Archaische Architektur*, 147.

[S 471]

**Πίν. 17, 4-6.** Κομμάτια Σφιγγῶν σκαλισμένων σὲ μαρμάρινες πλάκες, μὲ ἐγγράφακες λεπτομέρειες, ἀρ. 232, 3709 καὶ χωρὶς ἀριθμὸ. Ὑψ. τοῦ 3 0,14. Μῆκ. τῶν 4 καὶ 5 0,17. Δὲν περιλαμβάνεται στὸν DICKINS. WIEGAND, *Porosarchitektur*, πίν. 11 καὶ σ. 179. Ὁ WIEGAND ἀπεικονίζει ἓνα κομμάτι γενειοφόρου κεφαλίου πού προέρχεται ἀπὸ μιὰ Σφίγγα τῆς ἴδιας σειρᾶς. Πρόκειται πιθανῶς γιὰ ἀκρωτήρια τοῦ πρῶμου βου αἰ. Γι' αὐτὴν τὴν τεχνικὴ πρβ. στὴ σύγχρονη τους ἀρχιτεκτονικὴ διακόσμηση τῆς Ναξιακῆς ἀκροκεράμους τῆς Δήλου, *AM* 1892, 37 (*BCH* 1921, 234). Ἄν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψιν τὶς ἄλλες μαρτυρίες τῶν σχέσεων μὲ τὴ Νάξο τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, αὐτὴ ἡ ἀναλογία μπορεῖ ἀσφαλῶς νὰ ἔχει σημασία. [Δὲν περιέχεται στὸν SCHRADER. *Mon. Piot* 37, 51 (CHARBONNEAUX).]

**Πίν. 18-19.** Κόρη, ἀρ. 677. Ὑψ. 0,545. LÖWY, *Jh* 1909, 252, εἰκ. 129 - RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros*, 21 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 103 σημ. 2 - PFUHL, *AM* 1923, 166-7 - POULSEN, *Delphische Studien*, 52 - PELEKIDES, *Thrakika* 1, 1928, 11 - CASSON, *JHS*, 1930, 322, εἰκ. 7 - LANGLOTZ, *FB* 115, 120 κέ., πίν. 71 (D) - Τοῦ ἰδίου, *ZB* 31 - RUMPF, 16, 17 - *Delphes* IV (3), 54, σημ. 2 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 148, 215 - BUSCHOR, *Altsamische Standbilder*, 24 κέ., εἰκ. 76, 80-3.

[S 23. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 7.]

**Πίν. 20.** Κόρη, ἀρ. 619. Ὑψ. 1,43. V. MÜLLER, *AM* 1921, 37 - PFUHL, *AM* 1923, 166-7 - LANGLOTZ, *FB* 115, 121, πίν. 69 (b) - CASSON, *JHS* 1930, 314, 322 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 101, εἰκ. 39 - BUSCHOR, *Altsamische Standbilder*, 25, εἰκ. 78-9. [S 22]



**Πίν. 21, 1-2.** Ἀπὸ ἓνα περιρραντήριο ὑποστηριζόμενο ἀπὸ ἑξι γυναῖκες, ἄρ. 592. Ὑψ. τοῦ 1 0,43, τοῦ 3, ἀπὸ ὅμοιο περιρραντήριο, μῆκ. 0,15. HEBERDEY, *Altattische Porosskulptur*, 228, σημ. 1 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 37 - SCHWENDEMANN, *Jb* 1921, 137 - CASSON, *JHS* 1930, 322 - JACOBSTHAL, *Ornamente*, πίν. 135 b - STUDNICZKA, *Antike Plastik (Festschrift Amelung)*, 254. Κατὰ τὸν SAUER (*AM* 1892, 41) τὸ κομμάτι τοῦ πίν. 21, 3 δὲν ἀνήκει στὸ ἴδιο ἀντικείμενο μὲ τοῦ πίν. 21, 1-2, ἀλλὰ σὲ ἓνα ἄλλο, ὅμοιο ἀντικείμενο. Τὸ κομμάτι περιρραντηρίου ποὺ ὁ SAUER ἀποδίδει στὸν πίν. 21, 1-2 ἀπεικονίζεται στὸ *AM* 1892, πίν. 7, 1. Καὶ τὰ δύο περιρραντήρια εἶχαν ἐπιγραφές: Βλ. SAUER, καὶ *CIG* 739-40. [S 448 καὶ 449]

**Πίν. 22-6.** «Ἀφροδίτη» τῆς Λυόν. Ὑψ. τῆς μορφῆς ὅπως ἔχει συμπληρωθεῖ στοὺς πίν. 22-3, 1 εἶναι 1,13. Οἱ πίν. 22-3 εἶναι φωτογραφίες τοῦ ἐκμαγείου τῆς συμπληρωμένης μορφῆς, ὁ πίν. 24 ἀπὸ τὸ πρωτότυπο στὴ Λυόν, οἱ πίν. 25 καὶ 26,3 εἶναι τὸ κομμάτι τῆς Ἀκροπόλεως ἄρ. 269, ὁ πίν. 26, 1-2 (ἀριστέρος ὤμος καὶ μέρος τοῦ βραχίονα) εἶναι στὴν Ἀκρόπολη χωρὶς ἀριθμό. Παλιότερη βιβλιογραφία τοῦ κομματιοῦ τῆς Λυόν: LECHAT στὸ κείμενο τῶν BrBr, πίν. 561. Ἀπὸ τότε SCHRADER, *Arch. Marm. (Festschrift)* 31-3 (δημοσίευση τοῦ κομματιοῦ Ἀκρόπολη 269) - LÖWY, *Jh* 1909, 263 κέ., εἰκ. 136-7 - V. MÜLLER, *Polos*, 4 - HADACZEK, *Ohrschmuck*, 18-9, εἰκ. 33 - LECHAT, *Aphrodite Archaique*, 1 κέ. (ἀναφορὴς στὸ 269 στίς σ. 17, 24 σημ. 28, 25 σημ. 39) - DELLA SETA, *Dedalo*, 1922, 224 - PFUHL, *AM* 1923, 168 (ἀναφορὰ ἐπίσης στὸ 269) - ALBIZZATI, *Antike Plastik (Festschrift Amelung)*, 4 - CLERC, *Massalia* (1927), 210-23 - PICARD, *RÉA* 1930, 111 - Τοῦ ἰδίου, *Sculpt. Ant.* 296-7, εἰκ. 77 - ESPÉRAN-DIEU, *Recueil Général* I, 81 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 134 - PAYNE, *Illustrated London News*, 3 Αὐγ. 1935 - MICHON, *CRAI* 1935, 367 κέ. [S 25. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT,

πίν. 8 καὶ 9, b - *Critica D'Arte* 14, 43 (RUMPF).]

**Πίν. 27-8.** Κόρη, ἄρ. 669. Ὑψ. τοῦ ἐπάνω κομματιοῦ 0,68, τοῦ κάτω 1,04. SCHRADER, 14 - NETOLICZKA, *Jh* 1912, 259 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 113, σημ. 1 - PFUHL, *AM* 1923, 145-6, 170-1 - V. MÜLLER, *Polos*, 38 - LANGLOTZ, *FB* 159-60, πίν. 95 D - WREDE, *AM* 1928, 70. [S 28]

**Πίν. 29-33.** Κόρη, ἄρ. 679. Ὑψ. 1,20. Τὸ πόδι ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν SCHRADER, ἄρ. 483, πίν. 38, 5 - POULSEN, *Jb* 1906, 198-9 - SCHRADER, 6-11, εἰκ. 4, πίν. 1-2 - HAUSER στὸ *FR* III, 70-1, εἰκ. 33 - EICHLER, *Jh* 1913, 93 κέ., εἰκ. 53-4 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 78-9, 136, πίν. 2, 8 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 42 - PICARD, *Sculpt. Ant.* 317-8 - BULLE, *Der schöne Mensch*, 76, 159, πίν. 112, 238 - PFUHL, *AM* 1923, 175, 177 - Delphes IV (2), 16 - RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 143, 270 - WREDE, *AM* 1928, 70 - LANGLOTZ, *ZB* 31 - BEAZLEY, 21, εἰκ. 36 - Τοῦ ἰδίου, *JHS* 1929, 47 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 155 - NEUGEBAUER π. *Anz.* 640 - JACOBSTHAL, *Ornamente*, 54 - RUMPF, 17, 23 - CASSON, *JHS* 1930, 313, 317 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 109-112, 116, 126, 198, εἰκ. 40-3 - PAYNE, *Necrocorinthia*, 240 - WIEGAND, *AD* IV, 2, 27 - LAWRENCE, *Class. Sculpt.* 136, πίν. 14 a - ASHMOLE, *Late Archaic and Early Classical Sculpture in Sicily and South Italy*, 19, εἰκ. 36.

[S 4. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 10-13 - *Critica D'Arte* 14, 41-3 (RUMPF) - *Die Antike* 1942, 117-8 (SCHRADER).]

**Πίν. 34 καὶ 35, 3-4.** Κόρη ἄρ. 678 (σ' αὐτὴν ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Schrader τὸ πόδι ἄρ. 4907, πίν. 38, 3-4). Ὑψ. 0,97. SCHRADER, 10-11, εἰκ. 3, 5 - EICHLER, *Jh* 1913, 93 κέ., εἰκ. 53-4 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 81 - Delphes IV (2) 11, 16, 59, 69 σημ. 2 - LANGLOTZ, *ZB* 31 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 206 - CASSON, *JHS* 1930, 314 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 109. [S 10. JS 1942, 31-3 (LA COSTE).]

**Πίν. 35, 1-2, 36-7, 38, 1-2, 6.** Γλυπτὰ τοῦ

- ένος από τὰ αἰετώματα τοῦ Ἑκατομ-  
πέδου. Γιγαντομαχία ἀρ. 631, πόδια  
πίν. 38, 1 ἀρ. 4098, πίν. 38, 2, 6, ἀρ. εὐρ.  
4097. Ὑψ. Ἀθηνᾶς (τῆς ὁποίας τὸ  
κεφάλι εἰκονίζεται στὸν πίν. 35, 1-2) 2  
μέτρα. SCHRADER, 2, 4, 27, εἰκ. 19-21 -  
Τοῦ ἰδίου, *Jh* 1919, 154 κέ. καὶ BEI-  
BLATT, 341 κέ. - Τοῦ ἰδίου *AGP*, 55, 72,  
82-3, 85, εἰκ. 87, 93, 95 - EICHLER, *Jh*  
1913, 89 - HEBERDEY, *Jh* 1915, 40 κέ. -  
Τοῦ ἰδίου, ὁ.π. 1919, 329 κέ. - Τοῦ ἰδίου,  
*Altattische Porosskulptur*, 168 - VON  
LÜCKEN, *AM* 1919, 94-96, 100, 119, 148,  
πίν. 5, 23 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 107-8 - V.  
MÜLLER, *AM* 1921, 45-6 - BULLE, *Der  
schöne Mensch*, 139, εἰκ. 128, πίν. 193 -  
*Delphes* IV (3), 16, σημ. 7, 18, σημ. 1, 20,  
38 σημ. 5, 61 - SIX, *AM* 1925, 117 κέ. -  
PICARD, *Sculpt. Ant.*, 324 κέ., εἰκ. 89 -  
LANGLOTZ, *ZB* 34 κέ. - RICHTER,  
*Sculpture*, εἰκ. 112, 385 - SCHWEITZER,  
*Jb* 1928, 242 σημ. - LAWRENCE, *Class.  
Sculpt.* 137, πίν. 17 a - BLÜMEL, *Jb  
Ergänzungsheft* XI, 5 - BEAZLEY, 27 -  
CASSON, *Technique*, 127, 175, 187 -  
WEICKERT, *Arch. Architektur*, 147 -  
CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 157-8, εἰκ.  
289, 291 - NOACK, *Eleusis*, 69.  
[S 464-7 (μὲ ἄλλα ἀκόμα κομμάτια).  
LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 61-  
2-*Izv. Blg.*, 12, 141 (RAUBITSCHKE)  
- *Die Antike* 1942, 95-123 (SCHRADER)  
- D.S. ROBERTSON, *Greek and Roman  
Architecture*, 88-9 - LAPALUS, *Le fron-  
ton sculpté en Grèce*, 135-40 καὶ 435-6.]
- Πίν. 35, 3-4.** Βλ. στὸν πίν. 34.
- Πίν. 36, 7.** Βλ. στὸν πίν. 35, 1-2.
- Πίν. 38, 1-2.** Βλ. στὸν πίν. 35, 1-2.
- Πίν. 38, 3-4.** Βλ. στὸν πίν. 34.
- Πίν. 38, 5.** Βλ. στὸν πίν. 29.
- Πίν. 38, 6.** Βλ. στὸν πίν. 35, 1-2.
- Πίν. 39.** Κεφάλι, ἀρ. 660. Ὑψ. 0,165.  
LANGLOTZ, *FB* 172, πίν. 172, πίν. 62 a -  
STUDNICZKA, *Jb* 1928, 222, σημ. 1 -  
CASSON, *JHS* 1925, 174-5.  
[S 87]
- Πίν. 40-1, 42, 1, 43, 2.** Κόρη, ἀρ. 682. Ὑψ.  
1,825. SCHRADER, 12 κέ., 16 κέ., 24, 28  
κέ., εἰκ. 6, 17, πίν. 4 - Τοῦ ἰδίου, *AGP*,  
εἰκ. 29, 31 - NETOLICZKA, *Jh* 1912, 259  
- EICHLER, *Jh* 1913, 89, εἰκ. 48, 96 -  
VON LÜCKEN, *AM* 1919, 85, 91, 111,  
113 σημ. 1, πίν. 3, 11 - V. MÜLLER, *AM*  
1921, 51 - PICARD, *Sculpt. Ant.*, 320-1,  
εἰκ. 85 - BULLE, *Der schöne Mensch*, 76,  
πίν. 113 -  
BIEBER, *Griechische Kleidung*, 54-56,  
πίν. 23, 1 - HADACZEK, *Ohrschmuck*,  
13 - PFUHL, *AM* 1923, 141 σημ. 1, 143,  
146, 171-2 - HAUSER, *FR* III, κείμενο σ.  
76 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 204, 212  
σημ. 2, 216 εἰκ. 52 - *Delphes* IV (2), 11,  
13, 15-17, IV (3) 69, σημ. 1 - LANGLOTZ,  
*FB* 145 - RUMPF, 23 - BEAZLEY, 36 -  
Τοῦ ἰδίου, *JHS* 1929, 44 -  
JACOBSTHAL, *Ornamente*, 59, 112 -  
BrBr, κείμενο στὸν πίν. 651 - CASSON,  
*JHS* 1930, 314 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*,  
122-3 - ASHMOLE, *JHS* 1930, 102 πίν. 5,  
(D) - BIEBER, *Entwicklungsgeschichte  
der Gr. Tracht*, πίν. 11, 1.  
[S 41]
- Πίν. 42, 1.** Βλ. στὸν πίν. 40.
- Πίν. 42, 2-3 καὶ 43, 1.** Κόρη, ἀρ. 671. Ὑψ.  
1,67. LÖWY, *Jh* 1909, 289 σημ. 174 -  
SCHRADER, 36-8, 52, εἰκ. 36, πίν. 11 -  
SITTE, *Jh* 1912, 272 σημ. 5 - VON  
LÜCKEN, *AM* 1919, 112, 118 - V.  
MÜLLER, *AM* 1921, 45 - JACOBSTHAL,  
*AM* 1932, 68-9.  
[S 14 LANGLOTZ-SCHUCHHARDT,  
πίν. 16-7 - *Izv. Blg.* 12, 141 σημ. 6  
(RAUBITSCHKE).]
- Πίν. 43, 1.** Βλ. στὸν πίν. 42, 2-3.
- Πίν. 43, 2.** Βλ. στὸν πίν. 40.
- Πίν. 43, 3-4.** Σκέλη Κόρης ἀρ. 453. Ὑψ. 0,40.  
Δὲν ἀναφέρεται στὸν DICKINS. Ἀνήκει  
στὸ ἐπόμενο. Πεντελικὸ μάρμαρο;  
[S 162]
- Πίν. 44.** Πόδι καὶ βάση τοῦ προηγουμένου,  
ἀρ. 136. Διάμ. τῆς βάσης 0,46. Δὲν  
ἀναφέρεται στὸν DICKINS. Τὸ ἀρι-  
στερὸ πόδι ἦταν χωριστὰ καμωμένο.  
[S 271 (Ἀθηνᾶ. Νομίζει ὅτι δὲν ἀνήκει  
στὸ S 162). LANGLOTZ-SCHUCH-  
HARDT, πίν. 25 - *Izv. Blg.* 12, 143 σημ.  
4 καὶ 173-4 καὶ *BSA* 40, 22-4  
(RAUBITSCHKE: Νομίζει ὅτι συνανή-  
κει. Ἀποδίδει ἓνα κιονοειδὲς βᾶθρο μὲ  
τὴν ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνη πού

λεγόταν Πύθις καὶ τοῦ ἀναθέτη πού ὀνομαζόταν Ἐπιτέλης].

**Πίν. 45.** Κόρη, ἄρ. 1360. Ὑψ. 1,88. Τὴ φωτογραφία τοῦ πίσω μέρους της μοῦ ἔδωσε εὐγενῶς ὁ καθηγητὴς Schrader. - SCHRADER, 19 κέ. εἰκ. 14, πίν. 6 - Τοῦ ἰδίου, *AGP* 31, εἰκ. 19 - AMELUNG, *Neue Jahrbücher* 1915, 84 - PFUHL, *AM* 1923, 156, 173 - *Delphes* IV 2, 69 - LANGLOTZ, *FB* 136 - CASSON, *Technique*, 26, σημ. 131, εἰκ. 80. [S 29. *BSA* 40, 19 (RAUBITSCHKE)]

**Πίν. 46-8 (πίν. 47, 2).** Φωτογραφία πού μοῦ δόθηκε εὐγενῶς ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Schrader. Κόρη, ἄρ. 594. Ὑψ. 1,23 - SCHRADER, *Auswahl*, 17 κέ., εἰκ. 10, πίν. 5 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 111, σημ. 2 - *Delphes* IV (3), 81, σημ. 3 - CASSON, *JHS* 1930, 314 - *Technique*, 112 - PFUHL, *AM* 1923, 145, σημ. 1. [S 54]

**Πίν. 49, 1-2.** Κόρη, ἄρ. 666. Ὑψ. 0,33. JACOBSTHAL, *AM* 1932, 68-9, πίν. 10. [S 15]

**Πίν. 49, 3-5, 50, 1-3.** Κόρη, ἄρ. 675. Ὑψ. 0,555. SCHRADER, 19, 28, εἰκ. 11-12 - SITTE, *Jh* 1912, 275, σημ. 8 - *Delphes* IV (2), 11, 17 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 101 - CASSON, *Technique*, 112 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 156, εἰκ. 287. [S 43. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 21 καὶ πίν. 22 δεξιὰ. *BSA* 40, 22 (RAUBITSCHKE)]

**Πίν. 50, 1-3.** Βλ. στὸν πίν. 49, 3-5.

**Πίν. 50, 4.** Βλ. στὸν πίν. 120, 3-4.

**Πίν. 51-3 καὶ 124,4.** Κόρη, ἄρ. 681. Ὑψ. 2,55. SCHRADER, 3, 12 κέ., εἰκ. 8, πίν. 3 - Τοῦ ἰδίου, *AGP*, 30 κέ., εἰκ. 15 - RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros*, 20 - AMELUNG, *Neue Jahrbücher* 1915, 84 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 80-2, 91, 113 σημ. 1, εἰκ. 6 - PICARD, *Sculpt. Ant.* 322 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 51, 61 - PFUHL, *AM* 1923, 145 κέ. - *Delphes* IV (2) 11, 69, IV (3) 53 σημ. 4, 67 κέ. - LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen*, 141 - LANGLOTZ, *FB* 160, πίν. 95 E - POULSEN, *Delphi*, 154 - BEAZLEY, 27 -

RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 273 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 148, 163, σημ. 1, 203, 219 - RUMPF, 23 - CASSON, *JHS* 1930, 314 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 122 κέ., 131, 201, εἰκ. 45-7, 79 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 156, εἰκ. 288 - CIG, 485 - KERN, *Inscr. Gr.*, πίν. 12, 3 - KIRCHNER, *Imagines Inscript. Attic.* πίν. 15, 10 (ἡ ἐπιγραφή).

[S 38 (καὶ ἄλλα κομμάτια ἔχουν ἀποδοθεῖ σ' αὐτήν, συμπεριλαμβανομένου ἑνὸς δεξιοῦ χεριοῦ). LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 14-5 - *Gnomon*. 14, 71 (LULLIES) - *Izv. Blg.* 12, 139, σημ. 3, 141, σημ. 6 καὶ 151 (RAUBITSCHKE) - *AJA* 1939, 711 (RAUBITSCHKE) - *JS* 1942, 59-66 (LA COSTE) - BEAZLEY, *Potter and Painter in Ancient Athens*, 21).]

**Πίν. 54-5.** Κόρη, ἄρ. 680. Ὑψ. 1,155. NETOLICZKA, *Jh* 1912, 254 κέ., εἰκ. 165 - MÖBIUS, *AM* 1916, 169 σημ. 6 - JACOBSTHAL, *Ornamente*, 54 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 118 σημ. 1 - PFUHL, *AM* 1923, 144, 146 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 145, εἰκ. 4, 216, εἰκ. 64 - RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 144, 150, 271. [S 45]

**Πίν. 56.** Κεφάλι Κόρης, ἄρ. 616. Ὑψ. 0,16. [S 106]

**Πίν. 57.** Κεφάλι Κόρης, ἄρ. 646 (Ὁ DICKINS τῆς ἔδωσε ἐσφαλμένα τὸν ἀριθμὸ 648). Ὑψ. 0,12. [S 109]

**Πίν. 58.** Κεφάλι Ἀθηνᾶς, ἄρ. 661. Ὑψ. 0,24. [S 98]

**Πίν. 59, 1-3.** Κόρη, ἄρ. 683. Ὑψ. 0,805. LÖWY, *Jh*, 289, σημ. 174 - SCHRADER, 45-6, εἰκ. 48-50 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 97 - PFUHL, *AM* 1923, 180 - *Delphes* IV (2) 11 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 208, σημ. 5 - JACOBSTHAL, *Ornamente*, 54 σημ. 89, 167 - CASSON, *JHS* 1930, 314, 318 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 114, 191. [S 9. *Izv. Blg.* 12, 142 καὶ *BSA* 40, 24-5 (RAUBITSCHKE: Τῆς ἀνήκει μὰ πεσσοειδὴς βάσις. Στὸ κιονόκρανο τὰ ὀνόματα τῶν ἀναθετῶν Λυσίας καὶ

- Εὐαρχίς: Ὑπάρχουν δύο ὑποδοχῆς στὸ κιονόκρανο, καὶ τὸ ἄγαλμα ταιριάζει στὴν μεγαλύτερη) - *BSA* 39, 102-5 (ΚΑΡΟΥΖΟΣ: Σικυωνικὸ ἔργο).]
- Πίν. 59, 4-6.** Κόρη, ἄρ. 676. Ὑψ. 0,68. *Delphes IV* (2), 11 σημ. 6-7 - CASSON, *Technique*, 114 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 144, εἰκ. 3.  
[S 49]
- Πίν. 60, 1-3.** Κόρη, ἄρ. 602. Ὑψ. 0,66. SCHRADER, 27, 40-42, εἰκ. 41-2 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 102, σημ. 1 - PFUHL, *AM* 1923, 175 κέ. - *Delphes IV* (2), 69 σημ. 2.  
[S 7. *Jh* 31 BEIBLATT, σ. 65 (RAUBITSCHKE: Τῆς ἀνήκει μιὰ βάση πού φέρει τὶς ὑπογραφὰς τῶν γλυπτῶν Ἐνδοίου καὶ Φιλέρμου καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἀναθέτη Ὁφσ(ιάδου).)]
- Πίν. 60, 4-6.** Κόρη, ἄρ. 611. Ὑψ. 0,51. SCHMIDT, *Jb* 1920, 102, σημ. 1 - PFUHL, *AM* 1923, 140 σημ. - CASSON, *Technique*, 109 ὅπου τοποθετεῖται στὴν ἴδια «ὀμάδα» μὲ τὸν Μοσχοφόρο (πίν. 2), τὸ κεφάλι τοῦ πίν. 9,3 καὶ τὴν Πεπλοφόρο (πίν. 29).  
[S 11 (τὰ πόδια ἄρ. 475 ἴσως συνανήκουν, SCHRADER, σ. 54). *Izv. Blg.* 12, 143 καὶ 163 καὶ *BSA* 40, 18-20 (RAUBITSCHKE: Τὰ πόδια ἴσως συνανήκουν, καὶ ταιριάζουν μὲ ἓνα κομμάτι ἀπὸ ἰωνικὸ κιονόκρανο, πού μὲ τὴ σειρὰ του ἀνήκει ἴσως σὲ μιὰ κιονοειδῆ βάση πού φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ γλύπτη Γοργία καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἀναθέτη Ἀμεινία).]
- Πίν. 61.** Κόρη, ἄρ. 595. Ὑψ. 0,97. PFUHL, *AM* 1923, 145, σημ. 1 - *Delphes IV* (2), 69, σημ. 2.  
[S 32]
- Πίν. 62-4.** Κόρη, ἄρ. 673. Ὑψ. 0,91. SCHRADER, 30, 44, εἰκ. 46-7 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 94, πίν. 2, 10 - DELLA SETA, *Dedalo*, 1922, 224 - PFUHL, *AM* 1923, 140, 145, 174, 177 - *Delphes IV* (2) 11, 16, 17 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 220, σημ. 1 - WREDE, *AM* 1928, 70 - CASSON, *Technique*, 190 - Τοῦ ἰδίου, *JHS*, 1925, 174 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 149, εἰκ. 272.  
[S 51. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT,
- πίν. 19 καὶ πίν. 22 ἀριστερὰ - *JS* 1942, 58-9 (LA COSTE).]
- Πίν. 65-7.** Κόρη, ἄρ. 670. Ὑψ. 1,15. SCHRADER, 42 κέ., προμετωπὶς εἰκ. 43-5 - LÖWY, *Jh* 1909, 289, σημ. 174-5 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 102 σημ. 1 - DELLA SETTA, *Dedalo*, 1922, 224 - PFUHL, *AM* 1923, 174-7 - *Delphes IV* (2), 11, 16-7 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 212, 220 - RICHTER, *Sculpture*, 112 - RUMPF, 23 - BIEBER, *Gr. Kleidung*, 41, πίν. 8, 5 - CASSON, *JHS* 1925, 174.  
[S 8. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 18 - *JS* 1942, 58 (LA COSTE)].
- Πίν. 68, καὶ 69, 1-2.** Κόρη, ἄρ. 672. Ὑψ. 1,03. LÖWY, *Jh* 1909, 290, σημ. 175 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 97 - LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen*, 266, σημ. 15 - DELLA SETA, *Dedalo*, 1922, 224 - CASSON, *JHS* 1925, 174 - *Delphes IV* (2), 11 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 220 σημ. 1 - CASSON, *Technique*, 114.  
[S 42. *JS* 1942, 33 (LA COSTE)].
- Πίν. 69, 3-4.** Κεφάλι Κόρης, ἄρ. 659. Ὑψ. 0,24. SCHRADER, 3 - SITTE, *Jh* 1912, 272, σημ. 5 - *Delphes IV* (2), 3 σημ. 2.  
[S 95. *JS* 1942, 34 (LA COSTE).]
- Πίν. 70-1.** Κεφάλι Κόρης, ἄρ. 643. Ὑψ. 0,16 (ὄχι 0,13 ὅπως ἔλεγε DICKINS). Τὸ πρόσωπο εἶναι ἀπὸ νησιώτικο μάρμαρο, τὸ ἐπισκευασμένο ἐπάνω κομμάτι εἶναι ἀπὸ πεντελικὸ μάρμαρο, καὶ ὄχι τὸ ἀντίστροφο ὅπως ἔλεγε ὁ DICKINS. *Delphes IV* (2), 3 σημ. 2 - BEAZLEY, εἰκ. 50 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 220, σημ. 1 - ASHMOLE, *Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture in Sicily and South Italy*, 27 (σημ. πού συνεχιζεται ἀπὸ τὴ σ. 26).  
[S 96. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 24 - *JS* 1942, 59 (LA COSTE).]
- Πίν. 72-4.** Κόρη, ἄρ. 685. Ὑψ. 1,25. SCHRADER, 12 κέ., 29 κέ., εἰκ. 26, πίν. 7-8 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 111 σημ. 2, 112 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 103 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 45 - BULLE, *Der schöne Mensch*, 76, πίν. 113 - PFUHL, *AM* 1923, 155 - *Delphes IV* (2), σ. 69, σημ. 3 - BUSCHOR, *Olympia*, 29 - WALDMANN, *Griechische Originale*, 13, 18, εἰκ. 20 - WREDE, *AM* 1928, 78 -



STUDNICZKA, *Jb* 1928, 204, 208 σημ. 5, 212 - RUMPF, 23 - CASSON, *JHS* 1930, 314, 318 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 114, 190 - BIEBER, *Entwicklungsgeschichte der Gr. Tracht*, πίν. 11, 2 (ἐσφαλμένως ἀναφέρεται μὲ τὸν ἀρ. 594).  
[S 47. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 32-3.]

**Πίν. 75-8.** Κόρη, ἀρ. 674 (στὴν ὁποία ὁ SCHRADER ἀποδίδει τὸ πόδι πίν. 124, 5). Ὑψ. 0,92. SCHRADER, 28-31, 53, εἰκ. 22-5 - Τοῦ αὐτοῦ *AGP* 34, 41 κέ., εἰκ. 20, 32 - NETOLICZKA, *Jh* 1912, 254 κέ. - EICHLER, *Jh* 1913, 89 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 104-5, 111, σημ. 2, 113, 118 σημ. 1, εἰκ. 11 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 65 - BULLE, *Der schöne Mensch* 76, 159, πίν. 114, 239 - PFUHL, *AM* 1923, 155, 176, 180 - *Delphes IV* (2), 11, 16, 17 - WALDMANN, *Gr. Originale*, 13-14, 19, εἰκ. 18-19 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 214, σημ. 1 - RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 272 - LANGLOTZ, *ZB* 14 - Τοῦ ἰδίου, *FB* 158, πίν. 94 f - LAWRENCE, *Class. Sculpt.* 134, πίν. 14 b - BEAZLEY, 27, εἰκ. 49 - Τοῦ ἰδίου, *JHS* 1929, 44 - Τοῦ ἰδίου, *Der Berliner Maler* 9.  
[S 44. (τῆς ἀποδίδει ἐπίσης μιὰ ἀριστερή κνήμη). LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 26-9]

**Πίν. 79-80.** Κόρη, ἀρ. 684. Ὑψ. 1,19. SCHRADER, 31-35, πίν. 9-10 - RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros*, 20 - SITTE, *Jh* 1912, 275, σημ. 8 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 103, 118, σημ. 4, πίν. 3, 13 - PFUHL, *AM* 1923, 144, 180 - PICARD, *Sculpt. Ant.*, 320 κέ. - BUSCHOR, *Olympia* 29, - *Delphes IV* (2), 11, σημ. 7, 69 σημ. 3 - LANGLOTZ, *FB* 158, 164, πίν. 94 G - JACOBSTHAL, *Ornamente*, 54 σημ. 89, 167 - Τοῦ ἰδίου, *AM* 1932, 68-9 - BEAZLEY, 27 - CASSON, *JHS* 1930, 214, 317-8 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 122-3, 190.  
[S 55. (Τῆς ἀποδίδει καὶ ἄλλα κομμάτια, ποὺ περιλαμβάνουν ἓνα δεξιὸ πόδι.) LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 34-5.]

**Πίν. 81.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 641. Ὑψ. 0,072. LANGLOTZ, *FB* 160 - CASSON, *Technique*, 191.  
[S 104. *JS* 1942, 26 (LA COSTE)]

**Πίν. 82-3.** Κόρη, ἀρ. 696 (κεφάλι) καὶ ἀρ. 493 (σκέλη πίν. 83, 2), 354 (πίσω μέρος τῶν μαλλιών, πίν. 83, 4), 4156 (γλουτοί, πίν. 83, 3). Ὑψ. κεφαλίου 0,27. SCHRADER, 38-9, εἰκ. 37-8 - EICHLER, *Jh* 1913, 96, σημ. 1 - V. MÜLLER, *Der Polos*, 35 - Τοῦ ἰδίου, *AM* 1921, 45.  
[S 20. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 31 - *IZV. BLG.* 12, 141, σημ. 6 (RAUBITSCHKE)]

**Πίν. 84-8.** Κόρη, ἀρ. 686, 609. Ὑψ. 0,58 καὶ 0,415. SCHRADER, 14, 34-36, 39, εἰκ. 28-35 - Τοῦ ἰδίου, *AGP* 34-5, 42, 49, εἰκ. 21-24 - BIEBER, *AM* 1912, 155 - EICHLER, *Jh* 1913, 89 - STUDNICZKA, *Festgabe zum Winckelmannsfeste*, Λειψία, 14 Δεκ. 1914 - Τοῦ ἰδίου, *Jb* 1928, 148, 208, 215 κέ. - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 111 σημ. 2, 112-3, 118, 119 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 104 - BULLE, *Der schöne Mensch*, 159, πίν. 240 - BIEBER, *Griechische Kleidung*, 85, πίν. 59,3 - DELLA SETA, *Dedalo* 1922, 224 - PFUHL, *AM* 1923, 155, 180 - PICARD, *Sculpt. Ant.*, 324 κέ. - WALDMANN, *Griechische Originale* 18, 19, εἰκ. 53 - *Delphes IV* (2) 69 σημ. 2 - RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 159 - BEAZLEY, 27, 32, 34, εἰκ. 48, 51 - LANGLOTZ, *ZB* 97 κέ. - Τοῦ ἰδίου, *FB* 78, 139, 145, 160-162, πίν. 96 C - CASSON, *JHS* 1925, 174 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 125 - CURTIUS, *Die Antike Kunst* 169, εἰκ. 311 - *CIG* 589 - ASHMOLE, *Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture in Sicily and South Italy* 25, εἰκ. 62.  
[S 37. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 36-8 - *JHS* 56, 249 (ASHMOLE) - *AJA* 1940, 55 (RAUBITSCHKE) - *BSA* 40, 29 καὶ 31 (RAUBITSCHKE).]

**Πίν. 89.** Κόρη, ἀρ. 688. Ὑψ. 0,51. SCHRADER, 39-40, εἰκ. 39-40 - Τοῦ ἰδίου, *AGP* 35, 43, εἰκ. 24 - SITTE, *Jh* 1912, 272, σημ. 5 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 107, 111 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 97, 104 - BUSCHOR, *Olympia*, 29 - LANGLOTZ, *ZB* 97 κέ. - Τοῦ ἰδίου, *FB* 161-2, πίν. 94 H - JACOBSTHAL, *AM* 1932, 68-9 - BEAZLEY, 34, εἰκ. 69 - CASSON, *Technique* 125.  
[S 21. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 39.]

- Πίν. 90, 1-3.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 664. "Υψ. 0,14.  
[S 114 (SCHRADER, πίν. 103).]
- Πίν. 90, 4-6.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 651. "Υψ. 0,16.  
[S 107]
- Πίν. 90, 7-9.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 649. "Υψ. 0,14.  
[S 108]
- Πίν. 91, 1-3.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 639. "Υψ. 0,095. CASSON, *JHS* 1925, 175.  
[S 194]
- Πίν. 91, 4-6.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 640. "Υψ. 0,12.  
[S 113]
- Πίν. 91, 7-9.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 645. "Υψ. 0,14. CASSON, *JHS* 1925, 175.  
[S 93]
- Πίν. 92, 1-4.** Κόρη, ἀρ. 687. "Υψ. 0,61. LANGLOTZ, *FB* 160 - CASSON, *JHS* 1930, 314 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 114.  
[S 19 (προσθέτει ἓνα δεξιὸ πόδι καὶ ἓνα κομμάτι ἀπὸ ἓνα ἀριστερὸ σκέλος).]
- Πίν. 92, 2-3.** Κόρη, ἀρ. 598. "Υψ. 0,58.  
[S 40]
- Πίν. 92, 5-6.** Κόρη, ἀρ. 615. "Υψ. 0,92. V. MÜLLER, *AM* 1921, 44-5 - CASSON, *JHS* 1930, 314 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 122.  
[S 56]
- Πίν. 93, 1-2.** Κόρη, ἀρ. 614. "Υψ. 0,38. STUDNICZKA, *Jb* 1928, 203, σημ. 1.  
[S 27]
- Πίν. 93, 3-4.** Κόρη, ἀρ. 601. "Υψ. 0,44. STUDNICZKA, ὁ.π.  
[S 34]
- Πίν. 93, 5-6.** Κόρη, ἀρ. 600. "Υψ. 0,59. PFUHL, *AM* 1923, 140 σημ. 1.  
[S 52 (SCHRADER, πίν. 23, παραπά-  
νω)]
- Πίν. 93, 7-8.** Κόρη, ἀρ. 613. "Υψ. 0,84. CASSON, *Technique*, 177, εἰκ. 62.  
[S 31]
- Πίν. 94, 1-2.** Κόρη, ἀρ. 585. "Υψ. 0,54.  
[S 13]
- Πίν. 94, 3-4.** Κόρη, ἀρ. 605. "Υψ. 0,48. PFUHL, *AM* 1923, 140 σημ. 1.  
[S 12]
- Πίν. 94, 5-6.** Κόρη, ἀρ. 603. "Υψ. 0,39. STUDNICZKA, *Jb* 1928, 203 σημ. 1.  
[S 46]
- Πίν. 94, 7-8.** Κόρη, ἀρ. 604. "Υψ. 0,41. *Delphes IV* (3), 54 σημ. 3.  
[S 35]
- Πίν. 95, 1, 4.** Κόρη, ἀρ. 667. "Υψ. 0,225.  
[S 33]
- Πίν. 95, 2-3.** Κόρη, ἀρ. 668. "Υψ. 0,275.  
[S 48]
- Πίν. 95, 5-6.** Κόρη, ἀρ. 626. "Υψ. 0,70.  
[S 26]
- Πίν. 96, 1-2.** Κόρη, ἀρ. 584. "Υψ. 0,18.  
[S 53]
- Πίν. 96, 3.** Ἡρακλῆς, ἀρ. 638. "Υψ. 0,102.  
[S 414]
- Πίν. 96, 4.** Κόρη, ἀρ. 628. "Υψ. 0,29. RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros*, 21.  
[S 36. *AJA* 1940, 55 σημ. 4 (RAUBI-  
TSCHEK)]
- Πίν. 97-8.** Κοῦρος, ἀρ. 665. Γιὰ τὰ πόδια καὶ τὴ βάση βλ. πίν. 123,3 - BULAS, *Chronologia Attykich stel Nagrobnych epoki Archaicznej* (Κρακοβία 1935), 19.  
[S 298 (Προσθέτει μιὰ ἀριστερὴ κνήμη, ἓναν ἀριστερὸ πῆχυ καὶ ἓνα ἀριστερὸ χέρι.) *Izv. Blg.* 12, 145 (RAUBI-TSCHEK) - *Die Antike* 1942, 120-1 καὶ 123, εἰκ. 34 (SCHRADER) - RICHTER, *Kouroi*, πίν. 91, πίν. 98, εἰκ. 345 καὶ 347, καὶ σ. 200-1]
- Πίν. 99.** Ἀνδρικό κεφάλι, ἀρ. 653. "Υψ. 0,13.  
[S 323]
- Πίν. 100.** Ἀνδρικό κεφάλι, ἀρ. 663. "Υψ. 0,17. LANGLOTZ, *ZB* 68, πίν. 2, 4 - Τοῦ ἰδίου, *FB* 123, 137, πίν. 72.  
[S 322. RICHTER, *Kouroi*, πίν. 92, εἰκ. 327-8 καὶ σσ. 202-3.]
- Πίν. 101.** Ἐπάνω μέρος (ἀρ. 623) τοῦ ἱππέα ποῦ ἀπεικονίζεται στὸν πίν. 136,1. "Υψ. 0,20. VON LÜCKEN, *AM* 1919, 92 - PFUHL, *AM* 1923, 173 - CASSON, *JHS* 1925, 174.

- [S 317. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 51.]
- Πίν. 102.** Ντυμένη ανδρική μορφή, άρ. 633. "Υψ. 1,21. SCHRADER, 46-8, πίν. 12-13 - MÖBIUS, *AM* 1916, 169 - RODENWALDT, *AM* 1921, 29 κέ. - PFUHL, *AM* 1923, 180 - CASKEY, *Boston Cat.* 24 - Πελεκίδης, *Θρακικά* 1,17 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 212, σημ. 1.  
[S 308. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 40.]
- Πίν. 103, 1-2.** Κεφάλι γενειοφόρου άνδρα που έφερε άρχικά κράνος, άρ. 621. "Υψ. 0,175. SCHRADER στο *Antike Plastik (Festschrift Amelung)*, 229 κέ. εικ. 2-3. [S 315]
- Πίν. 103, 3-4.** Κεφάλι Διονύσου, άρ. 1323. "Υψ. 0,22 (CASSON, *Cat. II*). Άναγνωρίστηκε ότι είναι άρχαϊκό από τον WREDE, *AM* 1928, 68-9, πίν. 21. [S 329]
- Πίν. 104.** Κεφάλι έρμαϊκής στήλης, άρ. 642. "Υψ. 0,10. SCHRADER στο *Antike Plastik (Festschrift Amelung)*, 227 κέ. εικ. 1, πίν. 18 - CASSON, *JHS* 1925, 175. [S 461]
- Πίν. 105-6 και 107,4.** Θησεύς (άπό ένα σύμπλεγμα), άρ. 145 και 370. "Υψ. του 145 0,63. VON LÜCKEN, *AM* 1919, 88, 98, πίν. 6, 29 - BULLE, *Der schöne Mensch* 66, πίν. 103 - CURTIUS, κείμενο στα *BrBr* πίν. 601, σ. 12 - LANGLOTZ, *ZB* 68, πίν. 3, 4 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 160, εικ. 297. [S 410. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 23]
- Πίν. 107, 1-3.** Άνδρικός κορμός, άρ. 302. "Υψ. 0,315. BUSCHOR, *Olympia*, 28, εικ. 10. [S 301]
- Πίν. 107,4.** Χέρι του Θησεώς (πίν. 105-6) και μέρος του κεφαλιού του αντίπαλου του.
- Πίν. 108, 1-3.** Κοῦρος, άρ. 692. "Υψ. 0,87. RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros*, 41 - PFUHL, *AM* 1923, 173 - AGARD, *AJA* 1923, 177 - *Delphes IV* (3) 69, σημ. 1 - WALDMANN, *Gr. Originale*, 16-17, εικ. 30 - BUSCHOR, *Olympia*, 28, εικ. 6-7 - SCHRADER, *Städel Jb V*, 1926, 5-10 - LANGLOTZ, *ZB* 81 - *FB* πίν. 64 - RUMPF, 23-4.  
[S 300. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 41 - RICHTER, *Kouroi*, πίν. 110 και σ. 229-30]
- Πίν. 108, 4-6.** Άνδρικός κορμός, άρ. 4075 (στο Μικρό Μουσείο). Δεν αναφέρεται από τον DICKINS. "Υψ. 0,76. BUSCHOR, *Olympia*, 28, εικ. 4-5. [S 305]
- Πίν. 109-12.** Κοῦρος, άρ. 698. "Υψ. 0,86. SCHRADER, 53-7, εικ. 58-9, 62, πίν. 16-17 - Τοῦ ίδιου, *AGP* 22-3, εικ. 7-9 - BIEBER, *AM* 1912, 154 - AMELUNG, *Neue Jahrbücher* 1915, 87 - LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen*, 141 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 103, 108, 116, 118-9, 164-5, 167, πίν. 3, 14 - BULLE, *Der schöne Mensch*, 29, εικ. 14-5, πίν. 40 - DELLA SETA, *Dedalo*, 1922, 226 - PFUHL, *AM* 1923, 180 - WALDMANN, *Gr. Originale*, 19, εικ. 57 - WREDE, *AM* 1928, 72-3 - HYDE, *Olympic Victor Monuments* 115, εικ. 17 - RICHTER, *Sculpture*, εικ. 30 - LANGLOTZ, *ZB* 105 κέ. - Τοῦ ίδιου, *FB* 40, 72, 97, 162, πίν. 98 - BEAZLEY, 32 - CASKEY, *Boston Catalogue*, 27 - RICHTER, *Metr. Mus. St. V*, 1, 42 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 170, εικ. 313 - ASHMOLE, *Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture in Sicily and South Italy*, 26, εικ. 65. [S 299. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 42-4 - *JHS* 56, 249 (ASHMOLE) - RICHTER, *Kouroi*, πίν. 130 και σ. 247]
- Πίν. 113-5.** Κεφάλι Κούρου, άρ. 689. "Υψ. 0,245. SCHRADER, 56-7, εικ. 60-1 - Τοῦ ίδιου, *AGP* 44-5, 88, εικ. 35-6 - STUDNICZKA, *Jb* 1911, 184, εικ. 83 - BIEBER, *AM* 1912, 151 κέ., πίν. 9-10 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 108-9, 119, 167, πίν. 3, 15 - BULLE, *Der schöne Mensch* 144, εικ. 130, πίν. 198 - LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen*, 258, σημ. 34 - PFUHL, *AM* 1923, 180 - WALDMANN, *Gr. Originale*, 20, εικ. 55-6 - HYDE, *Olympic Victor Monuments*, 116, εικ. 18 - RICHTER, *Sculpture*, εικ. 169 - BUSCHOR, *Olympia*, 28 - LANGLOTZ, *FB* 78, πίν. 39 - Τοῦ ίδιου, *Jb* 1934, 43 - BEAZLEY, 33, εικ. 68 -

- BIEBER, *Gr. Kleidung*, 88, πίν. 61,7 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 169, εἰκ. 312.  
[S 302. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 45-6]
- Πίν. 116.** Καθιστή Ἀθηνᾶ, ἄρ. 625. "Υψ. 1,47. LÖWY, *Jh* 1909, 296, εἰκ. 151 - SCHRADER, 25-6, εἰκ. 18 - Τοῦ ἰδίου, *AGP* 46-7, εἰκ. 45 - EICHLER, *Jh* 1913, 88 - RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros*, 22 - AMELUNG, *Neue Jahrbücher* 1915, 86 - MÖBIUS, *AM* 1916, 123, 170 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 151 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 44, 64 - PFUHL, *AM* 1923, 178-80 - PICARD, *Sculpt. Ant.*, 323 - LANGLOTZ, *FB* 124 - CASSON, *JHS* 1925, 172 - ΡΩΜΑΙΟΣ, *AD IV* (5), 105 - RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 64.  
[S 60. *Critica D'Arte* 14, 41 (RUMPF) - *Jh* 31 Beiblatt σ. 64 καὶ *Izv. Blg.* 12, 141 σημ. 3 (RAUBITSCHKEK)]
- Πίν. 117, 1.** Καθιστή μορφή, ἄρ. 618. "Υψ. 0,695. NETOLICZKA, *Jh* 1912, 254 - MÖBIUS, *AM* 1916, 169-70.  
[S 61. *Izv. Blg.* 12, 141 σημ. 3 (RAUBITSCHKEK).]
- Πίν. 117, 2, 4.** Καθιστή μορφή, ἄρ. 329, 498. "Υψ. 0,344 καὶ 0,245.  
[S 62]
- Πίν. 117, 3.** Καθιστή μορφή, ἄρ. 620. "Υψ. 0,88. RÖSCH, *Alt. Marmorwerke aus Paros*, 16 κέ. - MÖBIUS, *AM* 1916, 168 - V. MÜLLER, *AM* 1921, 45.  
[S 59. *IZV. BLG.* 12, 141 σημ. 4 (RAUBITSCHKEK)]
- Πίν. 118, 1.** Γραφείας, ἄρ. 144. "Υψ. 0,45. LÖWY, *Jh* 1909, 288-90 - SCHRADER, 48, εἰκ. 51 - MÖBIUS, *AM* 1916, 169 (γενική ἀναφορά στὶς τρεῖς μορφές τοῦ πίνακα αὐτοῦ) - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 151 - RODENWALDT, *AM* 1921, 29-30.  
[S 310]
- Πίν. 118, 2.** Γραφείας, ἄρ. 146. "Υψ. 0,30. LÖWY καὶ MÖBIUS ὁ.π.  
[S 311, *Izv. Blg.* 12, 141 σημ. 4 (RAUBITSCHKEK).]
- Πίν. 118, 3-5.** Γραφείας, ἄρ. 629. "Υψ. 0,65. LÖWY ὁ.π. - SCHRADER, 48, εἰκ. 52 - MÖBIUS, ὁ.π. - RODENWALDT, ὅπως στὸν πίν. 118, 1 - CASKEY, *Boston Cat.*, 25.  
[S 309. *Izv. Blg.* 12, 141 σημ. 3 καὶ 168-81, καὶ *BSA* 40, 17-8 (RAUBITSCHKEK: Ταιριάζει μὲ τὸ *Jh.* 31 Beiblatt σ. 44-6 ποὺ φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἀναθέτη Ἀλκιμάχου, γιοῦ τοῦ Χαιρίωνος).]
- Πίν. 119, 1-2.** Νίκη, ἄρ. 691. "Υψ. 0,39. SCHMIDT, *Jb* 1920, 102-3, 106, εἰκ. 5-6 - LANGLOTZ, *FB* 136, πίν. 83 b - BUSCHOR, *AM* 1922, 105.  
[S 69]
- Πίν. 119, 3-4.** Νίκη, ἄρ. 694. "Υψ. 0,76. SCHMIDT, *Jb* 1920, 97-113, εἰκ. 1, 2, 9 - CASSON, *JHS* 1930, 314 - Τοῦ αὐτοῦ, *Technique*, 122-3.  
[S 67 (ἀριστερὸ ἀκρωτήριο τοῦ πεισιπρατιδείου ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς, ἐπισκευάστηκε καὶ ξαναδουλεύτηκε στὴν πρώιμη κλασικὴ περίοδο).]
- Πίν. 120, 1-2.** Νίκη, ἄρ. 690. "Υψ. 1,40 (ἀλλὰ ἡ μορφή ἀνασυντέθηκε ἐσφαλμένα καὶ θὰ πρέπει νὰ εἶναι πιὸ κοντή). - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 103 - SCHMIDT, *Jb* 1920, 97, 103-4, 106, εἰκ. 7, 8 - CASSON, *JHS* 1930, 317-8 - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 190-1.  
[S 77 (Προσθέτει κομμάτια, μεταξὺ τῶν ὁποίων μέρος τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ μὲ ὑπόδημα *AJA* 1940, 53-6. (RAUBITSCHKEK: Τὸ κάτω μέρος τοῦ ἀγάλματος ταιριάζει μὲ ἓνα κιονόκρανο στὸ ὁποῖο ἀνήκει ἓνα ἐνεπίγραφο κομμάτι τοῦ κίονα, μολονότι δὲν κολλάει: Ἡ ἐπιγραφή δείχνει ὅτι ὁ κίονας ἔφερε μιὰ μορφή «ἀγγελιοφόρου τῶν ἀθανάτων» ἀφιερωμένη στὴν Ἀθηνᾶ ἀπὸ τὸν Καλλιμάχο, ὁ ὁποῖος ἦταν πολέμαρχος στὸν Μαραθῶνα καὶ ἔπεσε στὴ μάχη). *Die Antike*, 15, 1939, 169-74 (HAMPE: Ἡ μορφή μας θὰ πρέπει νὰ κρατοῦσε ἓνα χάλκινο κηρύκειο ποὺ βρίσκεται στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν καὶ τελειώνει σὲ δύο κεφάλια Πανὸς -τὸ ἓνα λείπει- *Studies in the History of Culture*, 201 (DINSMOOR) - *Hesperia* 14, 158 σημ. 8 (JACOBY: Τὸ ἐνεπίγραφο κομμάτι κίονα δὲν μπορεῖ νὰ ἀνήκει στὸ ὑπόλοιπο: Ἡ ἔκφραση «ἀγγελιο-



φόρος τῶν ἀθανάτων» πρέπει νὰ ἀναφέρεται στὸν Ἑρμῆ καὶ ὄχι στὴ Νίκη (ἡ μορφή ὅμως μπορεῖ νὰ εἶναι Ἰρις) - *Hesperia* 14, 367 (RAUBITSCHKE). TOD, *Greek Historical Inscriptions*, 258.]

**Πίν. 120, 3, 4 καὶ 50, 4.** Νίκη, ἀρ. 693. Ὑψ. 0,435. SCHMIDT, *Jb* 1920, 101 κέ., εἰκ. 3-4 - BUSCHOR, *AM* 1922, 105 - *Delphes* IV (2), 69 σημ. 1 - LANGLOTZ, *FB* 138, πίν. 84 b. [S 68. *BSA* 40, 22 (RAUBITSCHKE)]

**Πίν. 121, 1.** Ἀσπίδα, ἀρ. 338. Μῆκ. 0,22. Δὲν περιέχεται στὸν DICKINS. [S 457]

**Πίν. 121, 2, 5.** Κόρη, ἀρ. 627. Ὑψ. 0,55. [S 50. *JS* 1942, 34 (LA COSTE)]

**Πίν. 121, 3.** Πόδι, ἀρ. 479. Ὑψ. 0,18. Ἀπὸ τὸν SCHRADER ἀποδίδεται στὴν κόρη 674 (πίν. 75-8). SCHRADER, *Festschrift*, 37, εἰκ. 32 (δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν DICKINS).

**Πίν. 121, 4, 6.** Ἀθηνᾶ, ἀρ. 142. Ὑψ. 0,495. Πιθανῶς κατεῖχε τὸ κέντρο μιᾶς σύνθεσης στὴν ὁποία ἀνήκουν τὰ κομμάτια τοῦ πίν. 124,3 καὶ 6 (βλ. SCHRADER στὸ *Festschrift*). STUDNICZKA, *Jb* 1928, 157, σημ. 4 - PICARD, *RÉG* 1929, 126 κέ. καὶ 1930, 275-6 - DEONNA, πτ. 1930, 384 κέ. - CASSON, *Technique*, 200, εἰκ. 77 - Τοῦ ἰδίου, *JHS* 1930, 319-20, εἰκ. 4. [S 412. *Izv. Blg.* 12, 145 σημ. 13 (RAUBITSCHKE) - *MH* 1, 195 (SCHEFOLD) - LAPALUS, *Le Fronton sculpté en Grèce*, 133-4 καὶ 435-6.]

**Πίν. 122.** Κομμάτια μιᾶς Γιγαντομαχίας ποὺ ἀνασυντέθηκε ἀπὸ τὸν SCHRADER. 1-3 κεφάλι Ἀθηνᾶς, ἀρ. 658. Ὑψ. 0,115, 4-5 σῶμα τῆς Ἀθηνᾶς (μικρότερης κλίμακας), ἀρ. 293 + 452: Ὑψ. 0,475, 6-7. Γίγας, ἀρ. 142: Ὑψ. 0,295. LANGLOTZ, *FB* 189. [S 413]

**Πίν. 123, 1-2.** Μορφή ποὺ τρέχει, ἀρ. 159. Ὑψ. 0,56. SCHMIDT, *Jb* 1920, 101 - CURTIUS, *Die Antike Kunst*, 157, εἰκ. 290. [S 411]

**Πίν. 123, 3.** Πόδια, ἀρ. 596 (τοῦ Κούρου τοῦ πίν. 97-8).

**Πίν. 123, 4.** Πόδια, ἀρ. 510. Ὑψ. μὲ τὴν πλίνθο 0,34. Δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν DICKINS. [S 290]

**Πίν. 124, 1.** Ἐκμαγεῖο τοῦ λαιμοῦ τοῦ κεφαλίου Rampin στὸ σῶμα Ἀκρ. 590: Βλ. στὸν πίν. 11α.

**Πίν. 124, 2.** Πλίνθος μὲ πόδια, ἀρ. 499. Ὑψ. χωρὶς πλίνθο 0,175. CASSON, *JHS* 1930, 319 κέ. - Τοῦ ἰδίου, *Technique*, 199 κέ., εἰκ. 78. Πιθανῶς ἀπὸ μιὰ σύνθεση ὅμοια κατὰ κάποιον τρόπο μὲ τὴν σύνθεση τοῦ πίν. 124, 7. [S 303]

**Πίν. 124, 3.** Μέρος μιᾶς ὀκλάζουσας μορφῆς, ποὺ παίζει πιθανῶς παιχίδι ζατρικίου, ἀρ. 160. Ὑψ. χωρὶς τὴν πλίνθο 0,275. Μέρος μιᾶς σύνθεσης στὴν ὁποία ἀνήκει τὸ ὑπ' ἀριθ. 6 τούτου τοῦ πίνακα. Βλ. στὸν πίν. 121, 4 καὶ 6 ποὺ πιθανῶς ἀνήκει στὴν ἴδια σύνθεση.

**Πίν. 124, 4.** Πλίνθος μὲ τὰ πόδια ἑνὸς ἀνδρὰ καὶ τοῦ σκύλου του, ἀρ. 431. Μῆκ. 0,19. [S 415. (Ἀκρ. ἀρ. 638, S 414 πιθανῶς συνανήκει: Ἡρακλῆς καὶ Κέρβερος)]

**Πίν. 124, 5.** Ἐπιγραφή τοῦ Ἀντήνορος: Βλ. πίν. 51-3. Ὁ DICKINS, σ. 229, συμπληρώνει ἐσφαλμένα τὰ ἐλλείποντα.

**Πίν. 124, 6.** Μέρος μιᾶς μορφῆς ὁμοίας μὲ τὴν μορφή τοῦ πίν. 124, 3, ἀρ. 168. Ὑψ. χωρὶς τὴν πλίνθο 0,165. Βλ. πίν. 121, 4 καὶ 6.

**Πίν. 124, 7.** Μέρος σύνθεσης ἀνθρώπου καὶ ἀλόγου, ἀρ. 571. Ὑψ. 0,385. BULLE, *Antike Plastik*, 44 σημ. 1. [S 416 (μὲ ἐσφαλμένη τὴν παραπομπή στοὺς PAYNE καὶ YOUNG). *Jh* 31 BEIBLATT 49-51, ἀρ. XXI. *Izv. Blg.* 12, 143 σημ. 11 καὶ 144 σημ. 12 (RAUBITSCHKE: Ταιριάζει σὲ μιὰ βάση ποὺ φέρει τὰ ὀνόματα τοῦ ἀναθέτη Ναυκλᾶ(ς) καὶ τοῦ γλύπτη (Γοργία): *AM* 62, 100 (LAUFFER).]

**Πίν. 125, 1.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 650. Ὑψ. 0,116. [S 105]

**Πίν. 125, 2.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 662. Ὑψ. 0,185. [S 102]

- Πίν. 125, 3.** Γυναικείο κεφάλι, ἀρ. 648 (ὁ DICKINS τοῦ δίνει ἐσφαλμένα τὸν ἀριθμὸ 646). "Υψ. 0,12. [S 99 (Ἀθηνᾶ)]
- Πίν. 125, 4.** Ἀνάγλυφο, ἀρ. 1350. "Υψ. 0,335. CASSON, *JHS* 1925, 177. [S 433 (πιθανῶς ἐπιτύμβιο)]
- Πίν. 125, 5.** Καθιστὴ μορφή, ἀρ. 655. "Υψ. 0,285. MÖBIUS, *AM* 1916, 168. [S 57]
- Πίν. 125, 6.** Κεφάλι Κόρης, ἀρ. 636. "Υψ. 0,085. CASSON, *JHS* 1925, 174. [S 100]
- Πίν. 125, 7.** Στήλη με ἀνάγλυφο καὶ στὶς δύο ὄψεις, ἀρ. 3702. "Υψ. 0,36. Δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν DICKINS. Στὴν ἄλλη ὄψη εἶναι μέρος μιᾶς μεγάλης Σφίγγας σὲ πολὺ χαμηλὸ ἀνάγλυφο. [S 419 (πιθανῶς πέτασμα βωμοῦ)]
- Πίν. 125, 8.** Καθιστὴ μορφή, ἀρ. 169. "Υψ. 0,14. [S 58]
- Πίν. 125, 9.** Κόρη, ἀρ. 612. "Υψ. 0,54. [S 39. *BSA* 40, 20-2 (RAUBITSCHKE: Τὸ κομμάτι τῶν ποδιῶν ταιριάζει σὲ μιὰ πεσσοειδὴ βάση ποὺ φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἀναθέτη –καὶ γλύπτη;– Λύσωνος). *JS* 1942, 34 (LA COSTE).]
- Πίν. 126, 1.** Ἀνάγλυφο, ἀρ. 581. "Υψ. 0,665. VON LÜCKEN, *AM* 1919, 90 - PFUHL, *AM* 1923, 132 κέ., εἰκ. 4 - LEHMANN - Hartleben, *Archiv für Religionswissenschaft*, 1926, 19 κέ. - RICHTER, *Le nu dans l'Art*, 257 - CASSON, *JHS* 1925, 174. [S 424]
- Πίν. 126, 2.** Ἀνάγλυφο, ἀρ. 120. "Υψ. 0,605. [S 423]
- Πίν. 126, 3.** Ἀνάγλυφο, ἀρ. 121. "Υψ. 0,25.
- Πίν. 127.** Κομμάτια μιᾶς ζωφόρου.  
1. Ἡνίοχος ποὺ ἀνεβαίνει σὲ ἄρμα, ἀρ. 1342. "Υψ. 1,205.  
2. «Ἐρμῆς», ἀρ. 1343. "Υψ. 0,44. Ἐδῶ ἀπεικονίζεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ ὅ,τι ὁ ἀρ. 1.  
3. Μορφή καθιστὴ σὲ σκαμνί, ἀρ. 1344. "Υψ. 0,40. Κλίμακα ὅπως τοῦ προηγούμενου.
4. Μαλλιά, ἀρ. 449. "Υψ. 0,25  
5. Πόδι, ἀρ. 356. "Υψ. 0,25  
BLUM, *Mélanges Holleaux*, 43 κέ. - SCHRADER, *AGP* 72, 3 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 100, εἰκ. 7 - RUMPF, 24 - DEMANGEL, *CRAI* 1921, 37 κέ. - HYDE, *Olympic Victor Monuments*, 128-9 - WEICKERT, *Arch. Architektur*, 146, σημ. 1 - LANGLOTZ, *ZB* 87 κέ. - RICHTER, *Sculpture*, εἰκ. 275-6. [S 474-9]
- Πίν. 128, 1.** Βάση ἀγάλματος με ἀνάγλυφο, ἀρ. 2993. Μῆκ. 0,40. Δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν DICKINS. Ὁλόκληρο τὸ ἐπάνω μέρος λείπει. Ὁ ἡνίοχος ἀνεβαίνει σὲ ἄρμα, τὸ ἓνα τοῦ πόδι βρίσκεται κιόλας πάνω σ' αὐτό. Σώζεται ὡς τὴ μέση. [S 420 (Προσθέτει ἓνα κομμάτι ποὺ δίνει τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ἡνίοχου ὡς τὸ μέσον περίπου πρὸς τὸν ὦμο. Γυναικεία μορφή πιθανῶς Ἀθηνᾶ.)]
- Πίν. 128, 2.** Ἀνάγλυφο, ἀρ. 1340. "Υψ. 0,56. LANGLOTZ, *ZB* 91. Ὁ DICKINS πρέπει νὰ ἔχει δίκιο ὅταν ἀποχωρίζει αὐτὸ τὸ κομμάτι ἀπὸ τὸ μεγάλο ἀνάγλυφο τοῦ πίν. 127, ποὺ εἶναι παχύτερο, καὶ τὸ στύλ του εἶναι εὐκρινῶς παλιότερο (ἂν καὶ ὄχι πολὺ). Γιά τὶς φλέβες στὸ κεφάλι τοῦ ἀλόγου πβ. τὸ ἄλογο τοῦ ναοῦ τῶν Ἀλκμαιωνιδῶν στοὺς Δελφοὺς (*Delphes* IV (3), πίν. 5, XVIII) καὶ CASKEY στὸ *Boston Cat.*, 24. Γιά τὴ διάπλαση πάνω ἀπὸ τὸ μάτι πβ. τὸ ἄλογο στοὺς πίν. 139,2 καὶ 140. [S 476]
- Πίν. 128, 3.** Ἀνάγλυφο, ἀρ. 702. Χορὸς. "Υψ. 0,395. LÖWY, *Jh* 1909, 298, εἰκ. 152-3 - PFUHL, *AM* 1923, 179 - RODENWALDT, *Das Relief*, 83 - STUDNICZKA, *Jb* 1928, 155. [S 430. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 20]
- Πίν. 129-30.** Ἀνάγλυφο, ἀρ. 1332. Κεραμεύς. "Υψ. 1,22. MÖBIUS, *AM* 1916, 177 - CASSON, *Technique*, 144 - Τοῦ ἰδίου, *JHS* 1925, 174 - DELLA SETA, *Dedalo*, 1922, 224 - LANGLOTZ, *ZB* 92-3 - CIG 718, πίν. 129, 1 δείχνει τὸ κάτω μέρος με τὸ ἀριστερὸ χέρι νὰ κρατᾷ μιὰ κύλικα ἀπὸ τὴν λαβή, καὶ τὸ πόδι μιᾶς

ἄλλης κύλικας νὰ ἀκουμπάει στὴν παλάμη τοῦ χειροῦ.

[S 422. BLOESCH, *Formen attischer Schalen*, 144 - AJA 1942, 245-53 (RAUBITSCHKE: Προσθέτει κομμάτια πού δίνουν μέρος τοῦ ἐπιστυλίου μὲ τὴ λέξη δεκάτεν, καὶ διαβάζει ὅ,τι ἀπομένει ἀπὸ τὴν ὑπογραφή τοῦ γλύπτη -φθαρ- μένη κιόλας στὴν ἀρχαιότητα- στὸ δεξι πλάισιο, πιθανῶς Ἔν[δοιος: ἐποί- ες]εν): BEAZLEY, *Potter and Painter in Ancient Athens*, καὶ πίν. 4, πίν. 33 καὶ σ. 22-3.]

**Πίν. 131, 1-2.** Γλαύκα, ἄρ. 1347. Ὕψ. 0,91. (CASSON, *Cat. II*). RICHTER, *Animals*, 38, εἰκ. 212. Δὲν εἶναι ἀπαραιτήτως ἀρχαϊκή. Ὑπάρχει ἓνα κομμάτι μιᾶς ἄλλης μεγάλης γλαύκας στὴν αὐλὴ τοῦ Μουσείου.  
[S 380]

**Πίν. 131, 3.** Σκύλος, ἄρ. 143. Μῆκ. 1,25. VON LÜCKEN, *AM* 1919, 106 - RICHTER, *Animals*, 31, εἰκ. 158 - DELLA SETA, *Dedalo*, 1922, 210 - SCHRADER, *AGP* 55, εἰκ. 53.  
[S 377 (S 378 μέρος μιᾶς ἀντίστοιχης μορφῆς) - LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 63 - *Izv. Blg.* 12, 143 σημ. 11 (RAUBITSCHKE) - *Die Antike* 1942, 126 (SCHRADER) - *JS* 1942, 3 (LA COSTE)]

**Πίν. 132.** Κομμάτι σίμης (ἀπὸ τὴν πεισι- στρατιδεῖα ἀνακατασκευὴ τοῦ Ἑκα- τομπέδου), ἄρ. 69. Ὕψ. 0,32 (CASSON, *Cat. II*) - JACOBSTHAL, *Ornamente*, 167 κέ. σημ. 318 - WEICKERT, *Arch. Architektur*, 147 - Κομμάτι ἀπὸ κεφάλι κριοῦ ἀπὸ τὴν ἴδια σίμη WIEGAND, *Porosarchitektur*, 125, εἰκ. 121 (NOACK, *Eleusis*, 69).  
[S 439. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 59-60 - *Die Antike* 1942, 124-5 (SCHRADER) - *JS* 1942, 30-1 (LA COSTE)]. Τὸ κεφάλι τοῦ κριοῦ πού ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν PAYNE εἶναι τὸ S 438.]

**Πίν. 133, 1-2.** Λιοντάρι (ἀπὸ μιὰ ομάδα δύο λιονταριῶν), ἄρ. 3832. Ὕψ. 0,38. LÖWY, *Jh* 1911, 26 εἰκ. 20 - HEBERDEY, *Altattische Porosskulptur*, 228 σημ. 1 -

PFUHL, *AM* 1923, 173 - PAYNE, *JHS* 1933, 272.

[S 383 (καὶ κομμάτια ἄλλων: ἀπὸ ἀ- κρωτήρια).]

**Πίν. 133, 3-4.** Ἱππέας, ἄρ. 590. Ὕψ. 0,815. Βλ. ἐπίσης πίν. 11 α, ὅπου ὁ κορμὸς εἰκονίζεται μὲ τὸ κεφάλι του, ἂν καὶ ὄχι στὴ σωστὴ σχέση (βλ. τὸ κείμενο τὸ σχετικὸ μὲ αὐτὸν τὸν πίνακα). AGARD, *AJA* 1923, 177 - PAYNE, *JHS* 1933, 272.

**Πίν. 134, 1.** Ἱππέας (στὴν αὐλὴ τοῦ Μου- σείου). DICKINS σ. 56 (B). Μῆκ. 1,30. Μιὰ ἀπὸ τὶς κυριότερες ἰδιορρυθμίες αὐτοῦ τοῦ ἀγάλματος εἶναι ἡ θέση τοῦ ἀνδρα ὁ ὁποῖος καθόταν στὸ ἐμπρὸς μέρος, στοὺς ὤμους τοῦ ἀλόγου, μὲ τὰ σκέλη του ἀπλωμένα πρὸς τὰ ἔξω, καὶ ἀκουμποῦσε τὸ ἄλογο μονάχα μὲ τὰ πόδια του. Ἡ ἐπιφάνεια τῶν πλευρῶν τοῦ ἀλόγου κάτω ἀπὸ τὰ σκέλη του εἶναι λειασμένη, τὸ ἴδιο ὅπως τὸ ὑπόλοιπο τοῦ ἀγάλματος. Τὸ φόντο τῆς χαίτης ἦταν ζωγραφισμένο κόκκι- νο ὅπως στὸν Ἱππέα RAMPIN.  
[S 316 (καὶ ἄλλα κομμάτια ἀλόγου καὶ Ἱππέα ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο κάθεται εἶναι φυσιολογικός).]

**Πίν. 134, 2-3 καὶ 135, 3.** Ἱππέας, ἄρ. 606. Ὕψ. 1,08. SCHRADER 51, εἰκ. 53 - VON LÜCKEN, *AM* 1919, 105 - *Delphes IV* (3), 69 σημ. 2 - POULSEN *Delph. Studien*, 69 - RICHTER, *Animals*, 16, εἰκ. 57 - BEAZLEY, *CVA Oxford*, 1, 2.  
[S 317 (καὶ ἄλλα κομμάτια). LANG- LOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 52]

**Πίν. 135, 1.** Ἱππέας, ἄρ. 148. Ὕψ. 0,41.  
[S 318 (Προσθέτει τὰ πόδια τοῦ Ἱπ- πέα)]

**Πίν. 135, 2.** Ἄλογο ἄρματος ἀπὸ ὑψηλὸ ἀνάγλυφο (στὴν αὐλὴ τοῦ Μουσείου), DICKINS, σ. 55 (A). Ὕψ. 1,16. Ἐνα ἄλλο ἄλογο ἀπὸ τὴν ἴδια ομάδα τοῦ ἄρματος βρίσκεται στὴν Ἀκρόπολη, κοντὰ στὴν πύλη Beulé.

**Πίν. 135, 3.** Βλ. στὸν πίν. 134, 2-3.

**Πίν. 136, 1.** Ἄλογο, ἄρ. 4119 (ἀνήκει στὸν Ἱππέα πίν. 101). Ὕψ. 0,36.  
[S 317]

**Πίν. 136, 2-3.** Άνδρας πού ίππεύει ίππα-  
λεκτρούνα, άρ. 597. Ύψ. 0,38. Ό ίππα-  
λεκτροών εΐναι έλληνική δημιουργία,  
όχι ανατολική, όπως λέει ό DICKINS.  
Τό παλαιότερο παράδειγμα συνδυα-  
σμοϋ αλόγου καί πτηνοϋ ύπάρχει σέ  
ένα βοιωτικό άγγείο, *Necrocorinthia*, σ.  
202, άρ. 4.  
[S 319]

**Πίν. 137-8 καί 139, 1.** Ίππéας, άρ. 700. Ύψ.  
1,12. SCHRADER, 48-53, εΐκ. 55, 57 πίν.  
14 - *Delphes IV* (3), 41 σημ. 3, 69 σημ. 2  
- POULSEN, *Delph. Studien*, 67 -  
CASKEY, *Boston Cat.*, 24 - RICHTER,  
*Animals*, 16, εΐκ. 59 - CURTIUS, *Die*  
*Antike*, III, 172 - Τοϋ ιδίου, *Die Antike*  
*Kunst*, 168, εΐκ. 310.  
[S 314. LANGLOTZ-SCHUCHHARDT,  
πίν. 53-4 καί 55-56 - *Izv. Blg.* 12, 143

σημ. 11, 144 σημ. 12 καί 152 καί BSA 40,  
24 (RAUBITSCHKE: Νομίζει ότι συνα-  
νήκει ένα αλλογο πού φέρει τό όνομα  
τοϋ άναθέτη Διονυσίου, γιοϋ τοϋ  
Κολοίου) - MARKMAN, *The Horse in*  
*Greek Art*, 59-62 καί 162-4]

**Πίν. 139, 2 καί 140.** Άλογο, άρ. 697. Ύψ.  
1,13. SCHRADER, 50-3, εΐκ. 54, 56, πίν.  
15 - Τοϋ ιδίου, *AGP* 55-6, εΐκ. 54 - VON  
LÜCKEN, *AM* 1919, 105 - SHEAR, *Art*  
*Bulletin X* (3), 12 κέ. - BUSCHOR,  
*Olympia*, 29 - CASKEY, *Boston Cat.*, 24  
- RICHTER, *Animals*, 16, εΐκ. 58 - Της  
ιδίας, *Sculpture*, εΐκ. 348.  
[S 320 (προσθέτει κομμάτια). LANG-  
LOTZ-SCHUCHHARDT, πίν. 55 καί 57.  
*Izv. Blg.* 12, 143 σημ. 11 (RAU-  
BITSCHKE) - MARKMAN, *The Horse in*  
*Greek Art*, 59-62 καί 164-5]



ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΑ ΤΩΝ ΑΡΙΘΜΩΝ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΥ  
ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ  
ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΡΙΘΜΟΥΣ ΤΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ

ΑΡ. ΕΥΡ.	ΠΙΝ.	ΑΡ. ΕΥΡ.	ΠΙΝ.	ΑΡ. ΕΥΡ.	ΠΙΝ.	ΑΡ. ΕΥΡ.	ΠΙΝ.
A (έξωτερική αύλη)	135	579	16	630	7-9	681	51-3, 124
B (έξωτερική αύλη)	134	580	16	631	35-8	682	40-3
69	132	581	126	632	5-6	683	59
120	126	582	14	633	102	684	79-80
121	126	583	14	633	102	685	72-4
122	15	584	96	636	125	686	84-7
136	44	585	93	637	9	687	92
141	122	586	14	638	96	688	89
142	121	587	14	639	91	689	113-5
143	131	589	14	640	91	690	120
144	118	590	11 A-C	641	81	691	119
145	105-6		124, 133	642	104	692	108
146	118	592	21	643	70-1	693	120
148	135	593	12	645	91	694	119
159	123	594	46-8	646	57	696	82-3
160	124	595	61	648	125	697	139-40
168	124	596	123	649	90	698	109-12
169	125	597	136	650	125	700	137-9
190	17	598	92	651	90	701	1
232	17	600	93	653	99	702	128
269	22-6	601	94	654	11	1323	103
293	122	602	60	655	125	1332	129-30
302	107	603	93	656	14	1340	128
329	117	604	94	658	122	1342	127
338	121	605	94	659	69	1343	127
354	83	606	134-5	660	39	1344	127
356	127	609	87-8	661	58	1347	131
370	107	611	60	662	125	1350	125
431	124	612	125	663	100	1360	45
449	127	613	93	664	90	2993	128
452	122	614	93	665	97-8	3331	17
453	43	615	92	666	49	3618	13
479	121	616	56	667	95	3702	125
483	38	617	9-10	668	95	3709	17
493	83	618	117	669	27-8	3798	13
498	117	619	20	670	65-7	3799	13
499	124	620	117	671	42-3	3800	13
510	123	621	103	672	68-9	3832	133
552	15	622	8-9	673	62-4	3838	13
554	13, 15	623	101	674	75-8	3869	17
565	11 C	624	2-4	675	49-50	4075	108
571	124	625	116	676	59	4097	38
575	16	626	95	677	18-19	4098	38
578	16	627	121	678	34-5	4119	136
		628	96	679	29-33	4156	83
		629	118	680	54-5	4907	38

## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

“Όπως είπαμε στον πρόλογο της ελληνικής έκδοσης, ή ιταλική έκδοση από τον P.E. ARIAS περιέλαβε την κυριότερη ως τότε βιβλιογραφία (1981). Στις σελίδες που ακολουθούν παραθέτουμε την μετά την ιταλική έκδοση βιβλιογραφία, όπως και μερικές μελέτες που δεν είχαν αναφερθεί από τον ARIAS.

N. Bookidis, *A Study of the Use and Geographical Distribution of Architectural Sculpture in the Archaic Period* (Διατριβή, Bryn Mawr College 1967, Ann Arbor 1979)

Kl. Stähler, Zur Rekonstruktion und Datierung des Gigantomachiegiebels von der Akropolis, *Antike und Universalgeschichte, Festschrift Hans Erich Stier* (Münster 1972) 88-112, πίν. 1

B. Freyer-Schauenburg, *Samos XI, Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils* (Βόννη 1974)

M. Μπούσκαρη, *Μουσείον Ἀκροπόλεως, Περιγραφικὸς Κατάλογος* (Ἔκδοσις Ἑμπορικῆς Τραπεζίης τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1974)

L.A. Schneider, *Zur Sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen* (Ἀμβούργο 1975)

G. Kokkoru-Alevra, *Archaische naxische Plastik*, Μόναχο (1975)

J.G. Pedley, *Greek Sculpture of the Archaic Period; The Island Workshops* (Mainz 1976)

E. Kluwe, Attische Adelsgeschlechter und ihre Rolle als Auftraggeber in der bildenden Kunst der spätarchaischen und frühklassischen Zeit, *Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR* 8, 1976

B. Holtzmann, *Siphnos - Thassos - Paros*, *Études Delphiques, BCH Suppl.* 4, 1977

F. Croissant, Art et artisanat dans la plastique attique du VIème siècle av. J.-C., *Ktéma, Université des Sciences humaines de Strasbourg* 3, 1978, 47-54, πίν. I-V

Kl. Stähler, Der Zeus aus dem Gigantomachiegiebel der Akropolis? (*Boreas* I, 1978, 28-31, πίν. 4)

J. Boardman, *Greek Sculpture, The Archaic Period* (Λονδίνο 1978)

Αλ. Κώστογλου-Δεσπίνη, *Προβλήματα τῆς Παριανῆς π्लाστικῆς τοῦ 5ου αἰῶνα π.Χ.* (Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1979)

I. Mark, *Nike and the Cult of Athena Nike of the Athenian Acropolis*, (Διατριβή, University of New York 1979)

A. Gulaki, *Klassische und klassizistische Nikedarstellungen* (Διατριβή, Βόννη 1981)

B.S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (Princeton 1981)

B.S. Ridgway, Of Kouroi and Korai - Attic Variety, *Studies in Athenian architecture, Sculpture and Topography, Presented to Homer A. Thompson* (Princeton 1982)

R. Stucky, Überlegungen zum “Perserreiter”, *AK* 25, 1982, 97-101, πίν. 17

J.G. Pedley, A Group of Early Sixth Century Korai and the Workshop on Chios, *AJA* 86, 1982, 183-191

- J. Frel, Notes on Some Archaic Attic Sculpture, *P. Getty Museum Journal* 10, 1982, 95-104
- Fr. Croissant, Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique Grecque de 550 à 480 av. J.-C., *Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome* 250, Ἀθήνα-Παρίσι, 1983
- R. Tölle-Kastenbein, Bemerkungen zur absoluten Chronologie spätarchaischer und frühklassischer Denkmäler Athens, *AA* 1983, 573-584
- W. Schindler, Zur Interpretation mythischer Bildprogramme (*Wiss. Zeitschr. der Wilhelm-Pieck Universität Rostock, Gesellschaftswiss. Reihe* 43, 1985, τεύχος 1, 48-50)
- D. Boschung, Ein thasischer Korenkopf in Basel, *AK* 28, 1985, 146-156, πίν. 33-37
- K. Sheedy, The Delian Nike and the Search for Chian Sculpture, *AJA* 89, 1985, 619 κέ., πίν. 67, 1-2
- B.S. Ridgway, *Late Archaic Sculpture in C.G. Boulter ed. Greek Art; Archaic into Classical*, (Leiden 1985) πίν. 1-17
- K. Schefold, Jünglingskopf der Schule von Chios, *Lebendige Altertumswissenschaft, Festschrift H. Veters* (1985) 56-61
- N. Ζαφειρόπουλος, Ἀρχαῖκὲς κόρες τῆς Πάρου, *Archaische und klassische griechische Plastik I*, 1986, 93-106
- E. Akurgal, Neue archaische Skulpturen aus Anatolien, *Archaische und klassische griechische Plastik I*, Mainz 1986, 1-14
- E. Walter-Karydi, *Die Äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen (Alt-Ägina 11, 2)*, (Mainz 1987)
- W. Fuchs/J. Floren, *Die Griechische Plastik, 1, Die geometrische und archaische Plastik, Handbuch der Archäologie* (Μόναχο 1987)
- W. Schindler, *Mythos und Wirklichkeit* (Λειψία 1987)
- J.R. Marszal, An architectural function for the Lyons Kore, *Hesperia* 57, 1988, 203-206
- J. Neils, The Quest for Thesus in Classical Sculpture, *Πρακτικά τοῦ XII Διεθνoῦς Συνεδρίου Κλασσικῆς Ἀρχαιολογίας* 2, Ἀθήνα 1988, 155-158
- J.M. Hurwit, The Kritios Boy: Discovery, Reconstruction and Date, *AJA* 93, 1989, 41-80
- K. Schefold, Spätarchaischer Jünglingskopf  
(*Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III, Skulpturen*, Mainz 1990, 13-24)
- B.S. Ridgway, Birds, "Meniskoi" and Head-Attributes in Archaic Greece *AJA* 94, 1990, 583-613
- E.D. Francis, Image and Idea in Fifth Century Greece. Art and Literature after the Persian Wars (Λονδίνο-Νέα Ὑόρκη 1990), ἐκδ. Vickers
- M. Oppermann, *Vom Medusabild zur Athenageburt* (Λειψία 1990)
- D. Viviers, Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoklès (*Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, 1992)
- F. Croissant, Observations sur la date et le style du fronton de la Gigantomachie Acr. 631, *REA* 95, 1993, 61-77
- M.A. Edverly, *Archaic Greek Equestrian Sculpture* (1995)

## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ

Στὸν κατάλογο τῶν πινάκων προσθέτουμε παρακάτω κάποιες ἀπὸ τὶς ἀπόψεις πὺν περιέχονται στὴ νεώτερη βιβλιογραφία γιὰ τὰ ἔργα πὺν ἀπεικονίζονται, καθὼς καὶ τὶς συμπληρώσεις πὺν ἔγιναν στὸ μεταξὺ. Δὲν περιλήφθηκαν οἱ συμπληρώσεις πὺν ἔγιναν στὴ δεκαετία τοῦ '90 ἀπὸ τοὺς μαρμαράδες καὶ συντηρητὲς τῆς Ἀκροπόλεως διότι δὲν ἔχουν ἀκόμη δημοσιευθεῖ. Γιὰ παράδειγμα πολλὰ κομμάτια στὸν λεγόμενο Πέρση Ἰππέα ἀρ. 606 (πιν. 134, 2, 3 καὶ 135, 3), στὸν Ἰππέα Rampin ἀρ. 590 (πιν. 11α-γ), στὸ ἄλλογο μὲ τὸν ἰππέα ἀρ. 700 (πιν. 137, 138, 139, 1) κτλ. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ἀναφέρονται συντομογραφικά: CR: CROISSANT, CR I: Ktēma, CR II: Protomēs, CR III: RÉA 1993, W-K: WALTER-Καρύδη, K-A: Κοκκοροῦ-Ἀλευρᾶ, K-Δ: Κώστογλου-Δεσπίνη, R: RIDGWAY, ST: STÄHLER, STU: STUCKY, RO: ROBERTSON, SCH: SCHEFOLD.

Ὁ πλήρης τίτλος τῶν ἔργων τοὺς περιέχεται στὴ Συμπληρωματικὴ Βιβλιογραφία.

**Πίν. 1.** Κεφάλι Γοργοῦς 701.

[FUCHS/FLOREN, 240: Ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ καλλιτέχνη τοῦ Διπύλου.]

**Πίν. 5-6.** Σφίγγα 632

[CR II, 100, σημ. 1, 253: Γενικὴ διαφωνία μὲ τὴ χρονολόγηση τοῦ PAYNE, ὅλοι βλέπουν σ' αὐτὴν μιὰ ὕστερη προσαρμογὴ ἔργου τοῦ α' μισοῦ τοῦ βου αἰ.]

**Πίν. 7, 1-7, 8, 1, 9, 2.** Σφίγγα 630.

[CR II, 81, σημ. 1, 248, σημ. 3: Τὰ μάτια θυμίζουν τὸν κοῦρο τῆς Μήλου καὶ τὸν κοῦρο τοῦ Πτώου Θήβα 3, πὺν εἶναι μᾶλλον ναξιακοί.]

**Πίν. 11α, 11β, 11γ.** Ἰππέας RAMPIN καὶ τμήματα ἀλόγου.

[CR II, 74 κέ.: Τὰ παιδιὰ τοῦ Πεισιστράτου. Ἔργο ὄχι παλιότερο τοῦ 545 καὶ ὄχι τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη πὺν ἔκανε 10-15 χρόνια ἀργότερα τὴν Πεπλοφόρο. FUCHS/FLOREN: Ἀνάθημα νικητῶν στὰ Ἱσθμια ἢ τὰ Νέμεα, περὶ τὸ 560. Ἡ δουλειὰ θυμίζει τὰ μικρὰ πώρινα τῆς Ἀκροπόλεως. RIDGWAY, AJA 94, 1990, 599: Διόσκουροι. Τὸ κεφάλι RAMPIN φαίνεται πὺς εἶχε ἀστέρι στὴν κορυφή του.]

**Πίν. 17, 4-6.** Κομμάτια Σφιγγῶν ἀπὸ μαρμάρινες πλάκες.

[K-A: Ναξιακά.]

**Πίν. 18-19.** Κόρη 677

[K-A, 53-56: Ὑπογραμμίζει τὸν ναξιακό της χαρακτήρα. Συγκρίνει μὲ τὴν Σφίγγα τῶν Δελφῶν καὶ ἀντιπαράβλη μὲ τὰ σαμακά.]

**Πίν. 20.** Κόρη 619: Ὁ καρπὸς τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ πὺν ἀκουμπᾷ στὸ στήθος βρέθηκε καὶ ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τὴν Μ. Μπρούσκαρη καὶ κολλήθηκε.

**Πίν. 21, 1-2.** Ἀπὸ περιορραντήριου στηριζόμενο σὲ ἔξι γυναῖκες 592. Τὸ στέλεχος τοῦ περιορραντήριου βρέθηκε ἀπὸ τὸν Μ. Κορρὲ νότια τοῦ Belvedere (φανερώνει ὅτι οἱ γυναῖκες ἦταν πιασμένες ἀπὸ τὸ χέρι). Ἀπὸ τὸν ἴδιο βρέθηκε ἓνα ἄλλο κομμάτι ἀπὸ τὸ χεῖλος τοῦ περιορραντήριου.

[K-A, 53.]

**Πίν. 22-26.** Ἀφροδίτη τῆς Λυόν

[Γενικὴ συμφωνία γιὰ τὴ χρονολόγησή της στὸ γ' τέταρτο τοῦ βου αἰ. CR: Παρ' ὅλο τὸν ἰωνισμό της ἡ δομὴ της εἶναι ἄττική, τὸ προφίλ της θυμίζει ἄττικο-κορινθιακά, τὰ μάτια εἶναι ὅμοια ἀκριβῶς μὲ τοῦ κούρου τῆς Τενέας. R: Πιθανῶς ἦταν «Καρυάτις» σὲ ἓνα κτίριο πὺν δὲν ἔχει ἀκόμη ἀναγνωριστεῖ. Βλ. π.χ. α) Τὸ μυῶδες, ἀθλητικὸ σῶμα της β) Τὴν ἀντίστροφη φορὰ τοῦ ἱματίου της (θὰ ἦταν μιὰ ἀπὸ δύο μορφές



πὺν βρὶσκονταν στὸν πρόδομο κάποιου κτιρίου). Χρονολογία: περίπου 540 (*Hesperia*, Suppl. XX, 124).]

**Πίν. 27-28.** Κόρη 669

[CR II, 211: «Ἀρχαῖζει» συνειδητά). Κ-Δ, σημ. 53.]

**Πίν. 29-33.** Κόρη 679

[CR II: Δὲν εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη RAMPIN, ἡ δομὴ τῆς εἶναι ἐντελῶς διαφορετική, τετραγωνική, καὶ ἡ μετωπικότητά τῆς –πὺν ἐξηγεῖ τὸ προσωνύμιό τῆς τοῦ Ξοάνου– δείχνει τὴν χιώτικη καταγωγή τῆς, προέρχεται ἀπὸ τὴν τέχνη πὺν παρήγαγε τὴν Νίκη τῆς Δήλου καὶ τὴν «πρώην Κνιδία» τῶν Δελφῶν. Ὁ τύπος πάντως τοῦ προσώπου τῆς βρὶσκεται στὴν ἀττικοκορινθιακὴ παράδοση.

R: Ἀποδίδει ἴσως ἓνα πρόωμο λατρευτικὸ ἄγαλμα. Ἡ διακόσμηση τῆς κόμης τῆς ὑποδηλώνει Ἀφροδίτη  
R, J WALT 36 (1977), 49-61.  
R.M. COOK, J WALT 37 (1978), 85-86.]

**Πίν. 34 καὶ 35, 3-4.** Κόρη 678

[CR II: μέτρια μίμηση τῆς Πεπλοφόρου).]

**Πίν. 35, 1-2 καὶ 36-37 καὶ 38, 1-2, 6.**

Γιγαντομαχία 631

[ST: περὶ τὸ 500. Ἡ σύνθεση παρμένη ἀπὸ τὸ Α. ἀέτωμα τοῦ ναοῦ τῶν Δελφῶν. Ὑπαινιγμός: Οἱ θεοὶ εἶναι ὁ Κλεισθένης καὶ οἱ Ἀλκμαιωνίδες, Γίγαντες εἶναι οἱ Πεισιστρατίδες. Μετὰ τὸ 505. Θεωρεῖ τὸ ἀέτωμα ὡς τὸ δυτικό, τὸ ἀέτωμα τῶν ζώων ὡς τὸ ἀνατολικό.

CR III: Ἀντίθετα, τὸ ἀέτωμα τῆς Ἀκροπόλεως προηγεῖται χρονικά, εἶναι τοῦ 520 π.Χ. καὶ ἔργο τῶν Πεισιστρατιδῶν. Ὁ Μηλιάδης ἀποχώρισε, καὶ δικαίως, τὸν καταρρέοντα Γίγαντα ἀπὸ τὴν Ἀθηνᾶ καὶ τὸν τοποθέτησε πολὺ δεξιότερα. Ἀντίθετα, ἀπέδωσε στὸν ἀντίπαλο τῆς Ἀθηνᾶς τὸ πόδι ἀρ. 4095+155. Τμῆμα ὀρχεως ταυτίστηκε καὶ κολλήθηκε ἀπὸ τὴν Μ. Μπρούσκαρη.]

**Πίν. 39.** Κεφάλι 660

[CR II: παρ' ὅλο τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ LANGLOTZ ὅτι εἶναι ἰωνικὸ, ὑποστηρί-

ζει ὅτι ἡ ἰσχυρὴ ἄρθρωση φανερώνει πὺς τὸ ἔργο εἶναι ἀττικό. Δὲν εἶναι πρώτης σειρᾶς ἔργο, ἀλλὰ ἔχει «χωριάτικη» εὐρωστία.]

**Πίν. 40, 1 καὶ 42, 1 καὶ 43, 2.** Κόρη 682

[CR II: Ἀττική. Ἔργο ἐκλεκτικό. RASTICHE, ὁ ἰωνισμὸς τοῦ εἶναι ἐντελῶς ἐξωτερικός. Τὸ πρόσωπο εἶναι ἀττικό, τὸ προφίλ θυμίζει Ἑξηκία, ἡ ἀκαμψία, πὺν ἐκεῖ εἶναι φυσική, ἐδῶ ἐνοχλεῖ, εἶναι ἐκτὸς θέσεως στὸ ἰωνικὸ πλαίσιο. Χρονικά ἀνήκει στὰ περὶ τὸ 530 χρόνια, τότε πὺν πειραματίζονταν ἀκόμη μὲ τίς νέες ἐπιδράσεις.

W-K: Ἔργο πρόσφυγα τῆς Βόρειας Ἰωνίας.]

**Πίν. 42, 2-3 καὶ 43, 1.** Κόρη 671

[CR II: Περὶ τὸ 530. Οἱ ἰωνικὲς ἐπιδράσεις εἶναι στὴν ἀρχὴ τους, διστακτικὸς πειραματισμός.]

**Πίν. 43, 3-4.** Κάτω μέρος σκελῶν Κόρης 453.

[Βλ. παρακάτω, πίν. 44.]

**Πίν. 44.** Πόδια καὶ βάση 136

[Ἡ ἀριστερὴ κνήμη βρέθηκε καὶ κολλήθηκε ἀπὸ τὴν Μ. Μπρούσκαρη καὶ ἀπεικονίστηκε στὸν Κατάλογό τῆς πίν. 98. Ἔτσι ἀποκλείστηκε ἡ ὑπόθεση ὅτι στὴν ἴδια μορφή ἀνήκει ἡ κνήμη 453.]

**Πίν. 45.** Κόρη 1360

[Κ-Δ: Συμφωνεῖ μὲ τὴν ἀπόδοση σὲ Πάριο καλλιτέχνη καὶ τὴν χρονολογεῖ περὶ τὸ 500. Θεωρεῖ πὺς εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου πὺν ἔκανε λίγα χρόνια ἀργότερα τὴν Ἀρτεμη τῆς Δήλου.]

**Πίν. 46-8 καὶ 47, 2.** Κόρη 594

[RO: ἀνατολικὴ ἐλληνική:]

**Πίν. 49, 1-2.** Κόρη 666

**Πίν. 49, 3-5 καὶ 50, 1-3.** Κόρη 675

[Γενικὴ σχεδὸν ἡ ἀπόδοσή τῆς σὲ χιώτικο ἐργαστήριον. Πλὴν τοῦ Alscher, *Gr. Pl.* II, 1, 246 σημ. 47. CR II: Χιώτικο ἔργο, ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι πὺν ἔκανε καὶ τὴν Νίκη 693. Ὅχι παλιότερη ἀπὸ τὸ 525, ὅχι ὅμως νεώτερη ἀπὸ τὸν θησαυρὸ τῶν Σιφνίων. Στυλιστικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν Καρυάτιδα τῶν Σιφνίων στοὺς Δελφούς καὶ μὲ τὴν Καρυάτιδα «τῶν Κνιδίων», πὺν πιστεύει πὺς ἦταν ταίρι τῆς Σιφνίας στὸ θησαυρὸ τῶν Σιφνίων.

Βλ. καὶ Ζαφειρόπουλου, *Archaische und klassische griechische Plastik I*, 103. Ἀμφισβήτησε ὁ ALSCHER, *Gr. Pl.* II, 1, 246 σημ. 47.

SCH, *Sammlung Ludwig III*, 21: περὶ τὸ 515. Ἔχει καὶ κάτι τὸ κυκλαδίτικο. Βλ. καὶ Ν. Ζαφειρόπουλου, *Archaische und klassische griechische Plastik I*, 103.

**Πίν. 51-3 καὶ 124, 4.** Κεφάλι 681

[CR II: ἡ χρονολογία τοῦ PAYNE εἶναι πολὺν πρόωμη, ὀφειλόταν στὴν προσπάθειά του νὰ ἐξηγήσει τὰ «παλιὰ ἀττικά» χαρακτηριστικά, νὰ τὰ πλησιάσει στὴν πρόωμη ἀττική τέχνη. Ὁ CROISANT προτιμᾷ νὰ τὴν χαρακτηρίσει ἀπλῶς «ἀττική», τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν ἀνήκει σὲ ἕναν τύπο γνωστὸ ἀπὸ κορινθιακὰ ἔργα, λ.χ. τὴν Σφίγγα τῆς Καλυδῶνος, τὸν κρατῆρα τοῦ Εὐρυτίου κ.ἄ., ἀλλὰ καὶ ἀττικά, ὅπως τὸ κεφάλι τοῦ Διπύλου, τὸν Μοσχοφόρο, τὴ Σφίγγα 630.

R: πρόκειται γιὰ Ἀθηνᾶ πού ἐμμεῖτο ἕνα πρόωμο ἀθηναϊκὸ εἶδωλο τῆς θεᾶς. Φοροῦσε κράνος μὲ ψηλὸ λόφο ὅπως ἡ Ἀθηνᾶ ἐνὸς ὁστράκου παναθηναϊκοῦ ἀμφορέα EM. 923 (εἰκ. 13).]

**Πίν. 54-5.** Κόρη 680

[CR II: Περὶ τὸ 510, ἀμέσως μετὰ τὴν 671. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς κόμμωσης μὲ πλάγια «ριπίδια». Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς Κόρες πού ἔχουν ὑποστῇ τὶς λιγότερες ξένες ἐπιδράσεις.]

**Πίν. 56.** Κεφάλι Κόρης 616

[CR II: Τὸ πιὸ ὠραῖο παράδειγμα τῆς τάσης πού ἔχουν τὰ ἀττικά κεφάλια τοῦ τέλους τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης νὰ δείχνουν τὸ βλέμμα σὰν «σκεπασμένο», «ἐσωτερικευμένο», κυρίως διότι ἡ ἐπιφάνεια τῶν ματιῶν γέρνει σκόπιμα πρὸς τὰ κάτω.]

**Πίν. 57.** Κεφάλι Κόρης 646

[CR II: Μετὰ τὸ 510. Ἡ «ριπιδοειδής» διάταξη τῶν μαλλιῶν στὰ πλάγια ἔχει μαλακώσει.]

**Πίν. 58.** Κεφάλι Ἀθηνᾶς 661

[CR II, 217 καὶ σημ. 3: Εἶδος κόμμωσης πού ἐμφανίζεται στὴν Columna Caelata τοῦ Ἀρτεμισίου τῆς Ἐφέσου καὶ καλύπτει οὐσιαστικὰ ὅλο τὸ β' μισό

τοῦ 6ου αἰ., ἐμφανίζεται μάλιστα καὶ στὴν κόρη τοῦ Εὐθυδίκου ἀκόμη.]

**Πίν. 60, 1-3.** Κόρη 602

[VIVIERS, 170-174: Ἔργο τοῦ Φίλεργου.]

**Πίν. 61.** Κόρη 595

[K-Δ: Ἀπὸ κόρες σὰν αὐτὴν, τὴν 1360 καὶ τὴν 685 κατάγεται ἡ Ἀρτεμη τῆς Δήλου. Παριανὸ ἔργο.]

**Πίν. 62-4.** Κόρη 673

[CR II, 207: Ἀνήκει σὲ μιὰ ομάδα ἔργων –μαζὶ μὲ τὴν 670, τὸ κεφάλι Πτώου 17 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, τὴν 672, καὶ προπάντων τὸ ἀριστουργηματικὸ κεφάλι 643– πού ἔχει ὑποστῇ τὴν ἐπίδραση καλλιτεχνῶν τῆς ἀνατολικῆς Ἰωνίας πού ἦρθαν στὴν Ἀθήνα περὶ τὸ 520. Ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι πού ἔκανε τὴν 670. FREL: Μιμεῖται τὸ κεφάλι 643.]

**Πίν. 65-7.** Κόρη 670

[CR II, 204, 207: Βλ. τὴν 673. FREL: Τὸ κεφάλι μιμεῖται –ὅπως καὶ ἡ 673– τὸ 643, ἀλλ' εἶναι ἔργο ἄλλου καλλιτέχνη.]

**Πίν. 68 καὶ 69, 1-3.** Κόρη 672

[CR II, 206-7: Βλ. κόρη 673. Μήπως εἶναι πρόωμο ἔργο τοῦ καλλιτέχνη τῆς 643; Ἄν εἶναι νεώτερο θὰ εἶναι ἀπὸ ἄλλο χέρι.]

**Πίν. 69, 3-4.** Κεφάλι Κόρης 659

[CR II, 253: Ἐπισημαίνει τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς παρουσίας ἐγχαράξης στὸ βάθος τοῦ ὀφρυϊκοῦ τόξου σὲ κεφάλια τοῦ β' μισοῦ τοῦ 6ου αἰ. ἀλλὰ πού στὸ α' μισό δὲν παρουσιάζεται παρὰ στὸν κοῦρο τῆς Θήρας πού δὲν εἶναι ἀττικός.]

**Πίν. 70-1.** Κεφάλι Κόρης 643

[CR II, 153, 265, 377: Εἶναι τὸ κυριότερο ἔργο μιᾶς ομάδας μὲ στυλιστικὴ ὁμοιογένεια, πού περιλαμβάνει ἐπίσης τὴν 673, τὴν 670, τὸ κεφάλι τοῦ Πτώου 17 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου καὶ τὴν 672 (πού εἶναι μίμηση τῆς 643). Πάντως, πίσω ἀπὸ τὸν ἔντονα ἰωνικὸ χαρακτήρα του διακρίνεται χωρὶς δυσκολία ὁ ἀττικὸς χαρακτήρας: τὸ προφίλ εἶναι καθαρὰ ἀττικοκορινθιακόν.]

**Πίν. 72-4.** Κόρη 685

[CR II, 89, 217, σημ. 3, 275, 358: Ἀμέσως μετὰ τὸ 500. Ἔργο «πρωτοαυστηρό».

Τὸ βλέμμα κατευθύνεται πρὸς τὰ κάτω, τὰ κυματοειδῆ πρὸς τὰ πλάγια μαλλιά εἶναι μιὰ παλιά κόμμωση ποὺ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν Columna Caelata τοῦ Ἀρτεμίου τῆς Ἐφέσου καὶ φτάνει ὡς τὴν κόρη τοῦ Εὐθυδίκου.]

**Πίν. 79-80.** Κόρη 684.

[CR II, 88, σημ. 1118, σημ. 2, 119, 216-7, 327: Περὶ τὸ 490. «Ἀττικοχιακὸ» ἔργο.]

**Πίν. 81.** Κεφάλι Κόρης 641

[CR II, 265, 267-8: Ἔργο ἀττικό καὶ ὄχι κυκλαδικό: Σαφήνεια, ἄρθρωση, ἔνταση ἐπιδερμίδας πάνω σὲ ὑποκείμενους ὄγκους κλπ.]

**Πίν. 82-3.** Κόρη 696 (κεφάλι) κλπ.

[CR II, 89, 153, 276, 321-2, 327: Ἔργο «πρωτοαυστηρό» τοῦ 490, ἀττικοχιακὸ ὅπως ἡ 684 καὶ ἡ κόρη τοῦ Εὐθυδίκου.]

**Πίν. 84-8.** Κόρη 686, 609 (Εὐθυδίκου)

[CR II, 92-3, 171-4, 179, 199, 321-2 σημ. 1, 326 σημ. 4: «Πρωτοαυστηρό» ἔργο τοῦ 490 χωρὶς τὴν εὐλυγισία τοῦ Ξανθοῦ Ἀγορίου, ἴσως παραλλαγή τῆς 674. Γωνιώδης καθαρότητα πηγουνιοῦ ἀντὶ γὰρ τὴν στρογγυλότητα ποὺ ἔχει τὸ Ξανθὸ Ἀγόρι, τάση πρὸς μετωπικότητα. Δύσκολη ἡ ἔνταξίς της στὴ γνήσια ἀττική παράδοση· ἐπίδραση ξένων προτύπων.

R: Μανιεριστικὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τραβιέται τὸ ροῦχο ὄχι στὸ πλάϊ ἀλλὰ μπροστά, ὅπως καὶ ἡ ἀντίθεση τοῦ διάφανου κολλητοῦ ρούχου στὸ κάτω μέρος μὲ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ ρούχου ποὺ εἶναι παχύ.]

**Πίν. 89.** Κόρη 688

[CR II, 110 σημ. 2: Στὴν κόμμωση ἐπιβιώνει ἡ ὑστεροαρχαϊκὴ «ριπιδοειδὴς» διαμόρφωση στὰ πλάγια, ἐδῶ μὲ κεντρικὴ χωρίστρα. K-Δ, 45: Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 480.]

**Πίν. 105-6 καὶ 107, 4.** Θησέας (ἀπὸ σύμπλεγμα) 145 καὶ 370.

[R, σ. 12.]

**Πίν. 108, 1-3.** Κοῦρος 692

[K-Δ, σ. 123: Γύρω στὸ 490.]

**Πίν. 109-12.** Κοῦρος 698 (ἀγόρι Κριτίου)

[HURWIT: Βρέθηκε στὸ μέρος ὅπου σκάβονταν τὰ θεμέλια γιὰ τὸ Μουσεῖο τὸ 1865. Στήθηκε μεταξὺ 479 καὶ 475.

Ἐνσαρκώνει τὴν αἰσχύλεια σωφροσύνης ἐπὶ τῆς ὕβρεως. Ἀμφιβολία γιὰ τὸ ἂν βρέθηκε στὸ «περσικὸ στρώμα» εἶχε καὶ ἡ RIDGWAY, ἐνῶ ὁ CROISSANT, 171, 174 τὸν θεωρεῖ ἀκόμη προπερσικὸ καὶ τὸ στύλ του «πρωτοαυστηρό». NEILS: Παριστάνει τὸν Θησέα.]

**Πίν. 113-115.** Κεφάλι Κούρου 689 (Ξανθὸ Ἀγόρι).

[CR, 171-173: Στύλ ἀττικό. Ἰσχυρὴ ὁμοιότητα προφίλ μὲ τὸν Ἑρμῆ τοῦ Βερολίνου. Συγγενικὸ μὲ τὴν κόρη τοῦ Εὐθυδίκου, ἂν καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι.]

**Πίν. 116.** Καθιστὴ Ἀθηνᾶ 625

[AKURGAL: Ἰωνικὴ δημιουργία, ὅπως δείχνει ἡ κάθετη δέσμη πτυχῶν ποὺ κατεβαίνει στὸ κέντρο τῆς μορφῆς. VIVIERS, 162-169: Δυναμικὴ δημιουργία τοῦ Ἑνδοίου.]

**Πίν. 117, 3.** Καθιστὴ μορφὴ 620

[K-A, 56: Ναξιακὴ, οὔτε ἀττικὴ οὔτε παριανή.]

**Πίν. 119, 1-2.** Νίκη 691

[MARK, εἰκ. σ. 318, 3-4, σ. 55, σημ. 130: Ἐνα μέρος τουλάχιστον τῶν ἀρχαϊκῶν Νικῶν ἦταν εὐχαριστήρια γιὰ ἀγωνιστικὲς νίκες.]

**Πίν. 119, 3-4.** Νίκη 694

[Bl. MARK, εἰκ. σ. 319, 1-2, σ. 55 σημ. 130.]

**Πίν. 120, 1-2.** Νίκη 690

[MARK, εἰκ. σ. 320, 8-9, σ. 65-88: Ἦταν ἀρχικὰ ἀφιέρωμα γιὰ νίκη τοῦ Καλλιμάχου στὰ Παναθήναια τοῦ 494, ἀλλὰ ἡ ἐπιγραφή ἀπὸ τὸν τρίτο στίχο ἀναφέρεται στὸν ἥρωκό του θάνατο στὸν Μαραθῶνα. Ἡ Γουλᾶκη, 18-27 ἀμφισβητεῖ ὅτι τὰ δύο τμήματα τῆς μορφῆς συνανήκουν.]

**Πίν. 120, 3, 4 καὶ 50, 4.** Νίκη 693

[B: Ὁμοιότητες μὲ τὸ κεφάλι Βουλγαρίδη στὴ Βασιλεία, ἀλλὰ καὶ διαφορές: Ἡ Νίκη εἶναι χιώτικη, τὸ κεφάλι Βουλγαρίδη μᾶλλον εἶναι θασιακὸ, συγγενικὸ τῶν παριανῶν.]

**Πίν. 125, 4.** Ἀνάγλυφο 1350

[K-Δ, 46 κέ., 57, 150: παριανὸ ἔργο καλλιτέχνη τοῦ περιβάλλοντος τῆς Δηλίας Ἀρτέμιδος, λίγο ὑστερότερο τῆς.]

**Πίν. 126, 1.** Ἀνάγλυφο 581

[R, 14: Ὑπογραμμίζει ὅτι ἡ Ἀθηνᾶ ἀνα-  
σύρει τὸ ροῦχο μπροστά της, ὅπως ἡ  
κόρη τοῦ Εὐθυδίκου, μοτίβο ἀρχαϊ-  
στικό σχεδόν. Βλ. καὶ 308-310.]

**Πίν. 129-30.** Ἀνάγλυφο 1332. Κεραμέας

[Ὁ ἀριστερὸς ὦμος βρέθηκε καὶ κολ-  
λήθηκε ἀπὸ τὴν Μ. Μπρούσκαρη, βλ.  
Κατάλογο πίν. 251.

Ὁ CROISSANT II, 267 συμφωνεῖ μὲ τὴ

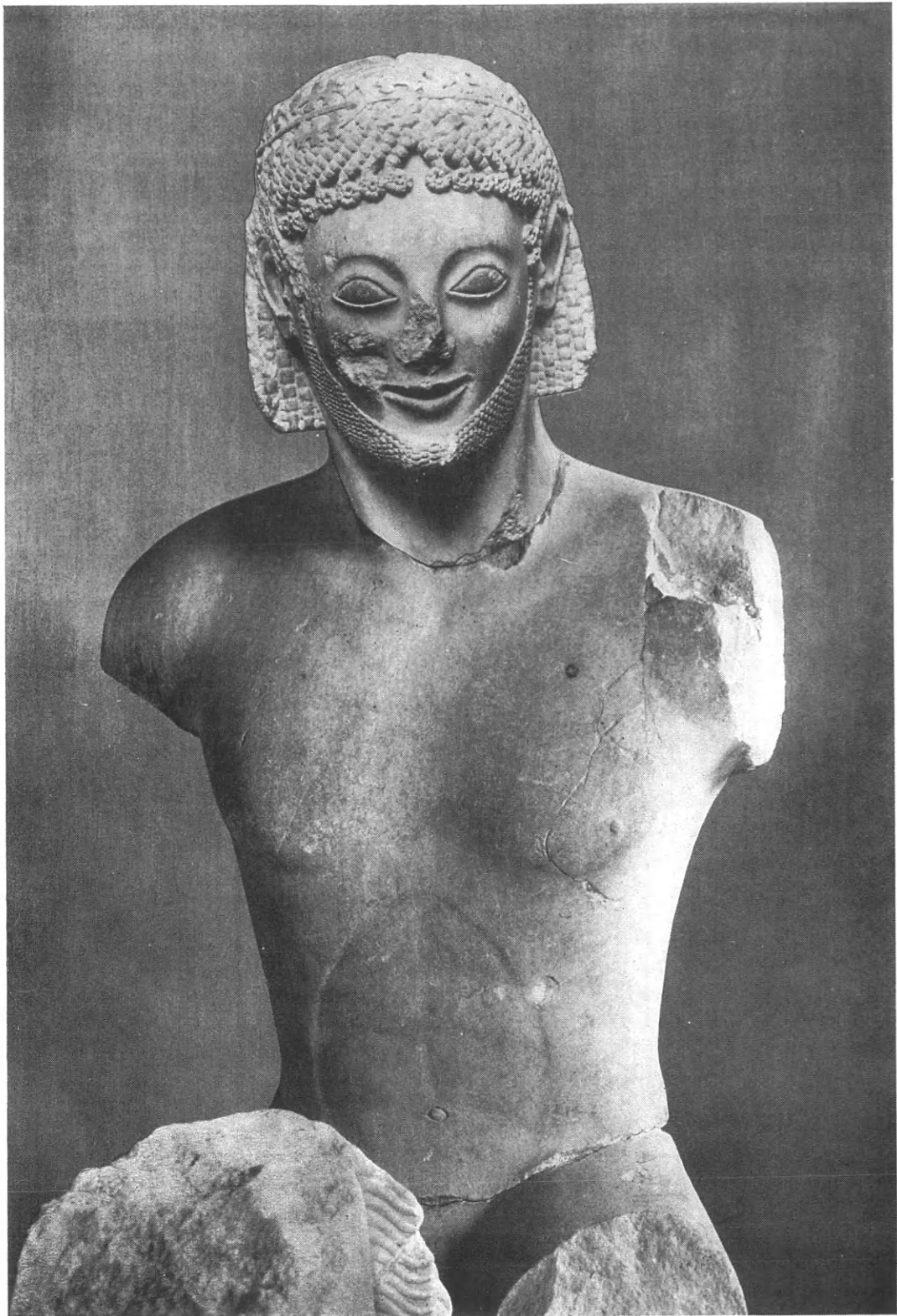
συμπλήρωση τοῦ ὀνόματος Ἑνδοῖος.  
Ὁ VIVIERS, 90-96 δὲν δέχεται καὶ χρο-  
νολογεῖ ἄλλωστε στὶς ἀρχὲς τοῦ 5ου  
αἰ.]

**Πίν. 134, 2-3 καὶ 135, 3.** Ἴππέας

[STU: Σκύθης ἱππέας ποὺ παριστανό-  
ταν δίπλα στὸν ἔφιππο –καὶ κατὰ τὴν  
ἐλληνικὴ συνήθεια γυμνὸ– κύριό του  
ποὺ δὲν ἔχει σωθεῖ.]

# ΠΙΝΑΚΕΣ

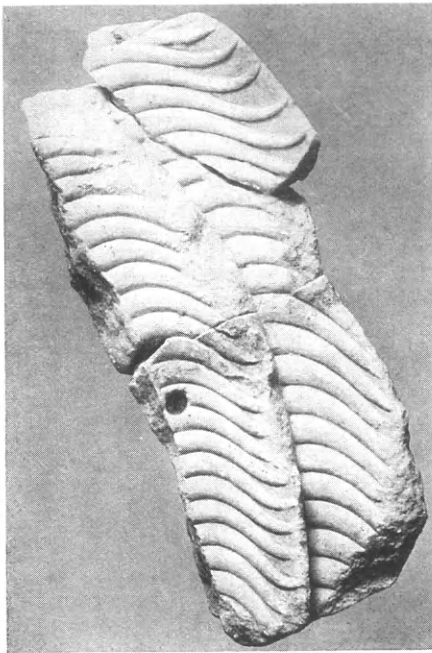




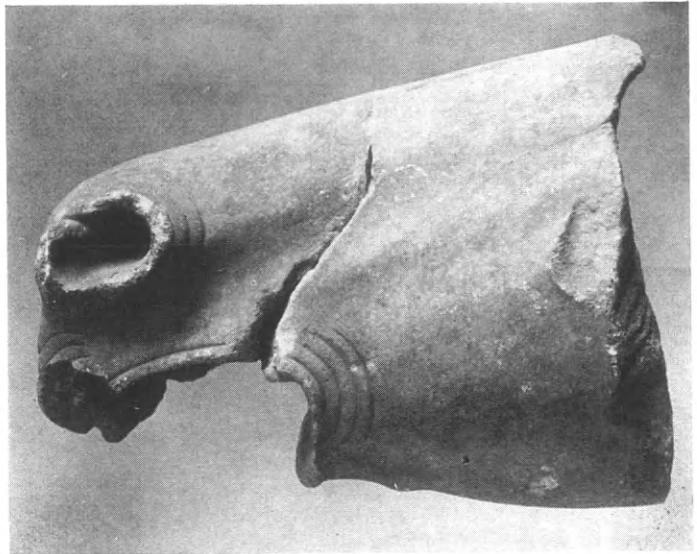
Σύνθετη φωτογραφία του κεφαλιού Rampin (Παρίσι, Λούβρο) και  
του κορμού 590 της Ακρόπολεως



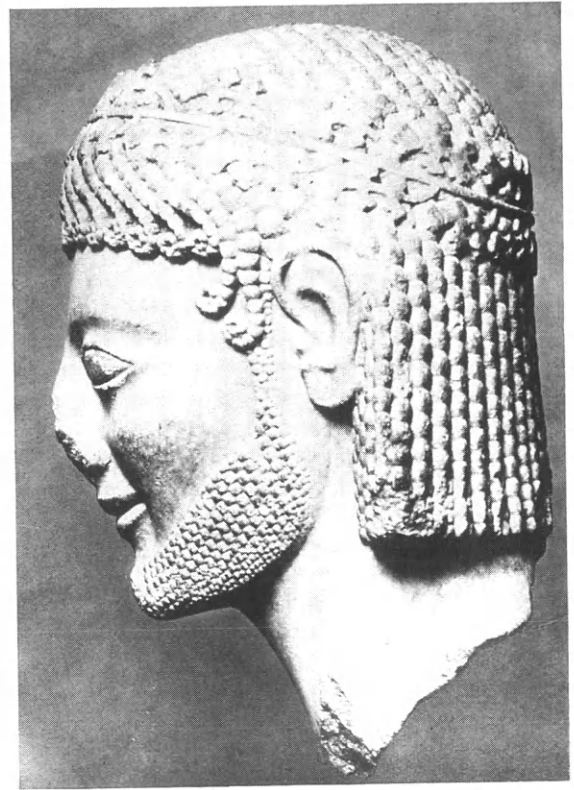
Κεφάλι Ramrin. Παρίσι, Λούβρο



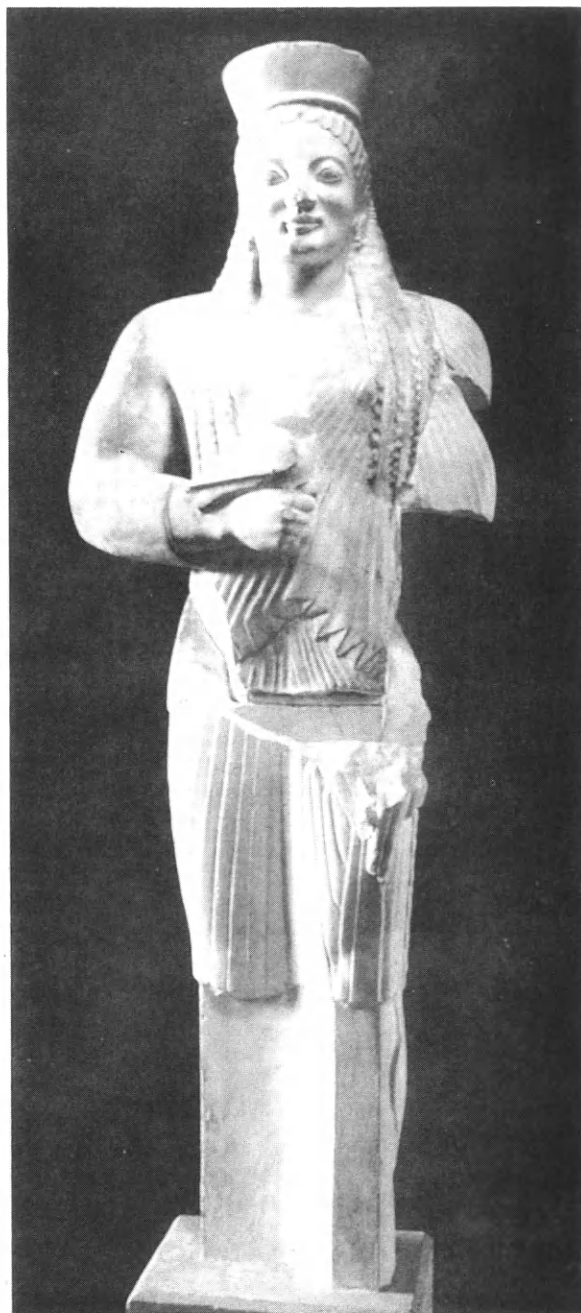
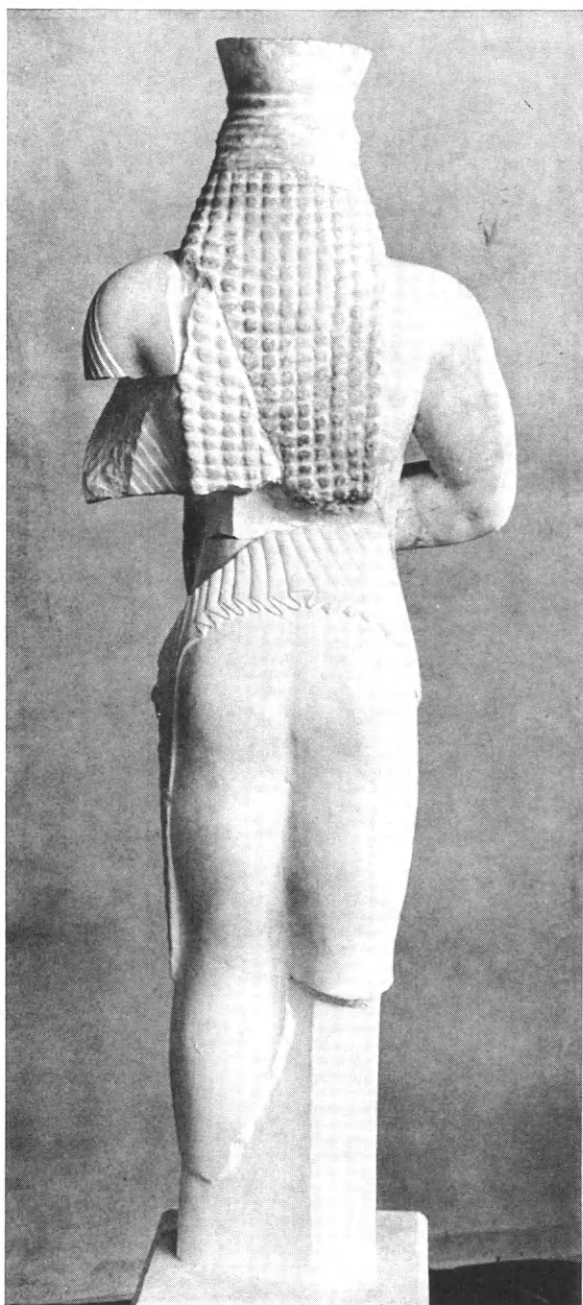
1: Ακρόπολη, χωρίς άρ.



2 : 565



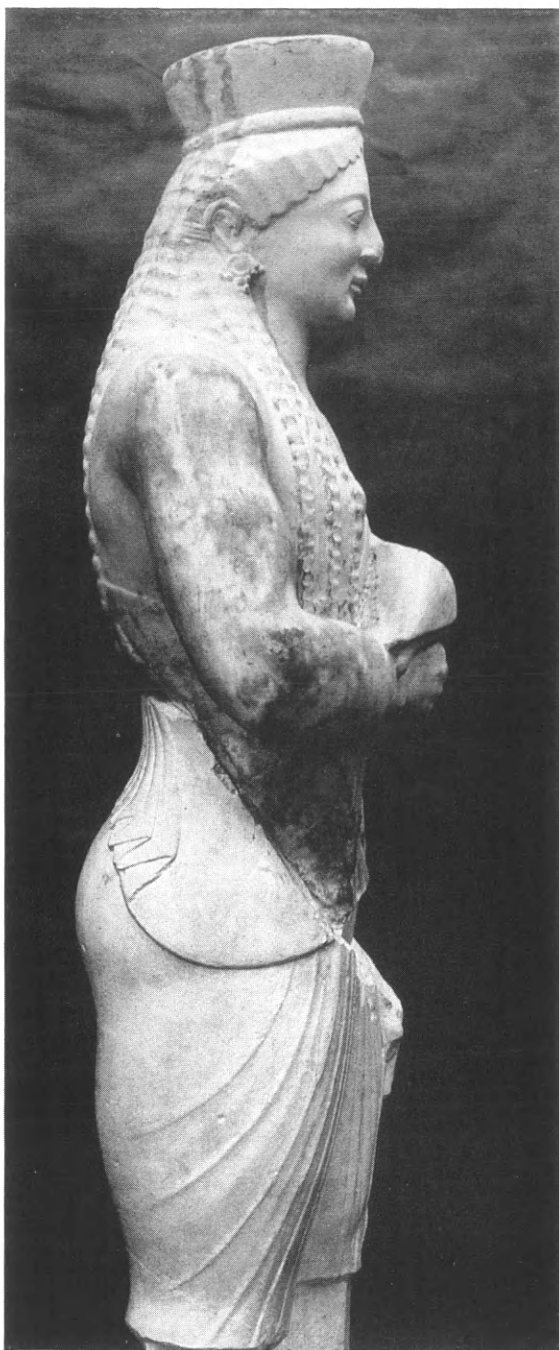
3-4: Κεφάλι Rampin. Παρίσι, Λούβρο



1  
Κομμάτι στη Λυόν, Ἀκρόπολη 269 καὶ Ἀκρόπολη χωρὶς ἄρ. (ἐκμαγεῖα)

2





1  
Κομμάτι στη Λυόν, Ἀκρόπολη 269 καὶ Ἀκρόπολη χωρὶς ἄρ. (ἐκμαγεῖα)

2





1



2



3



4

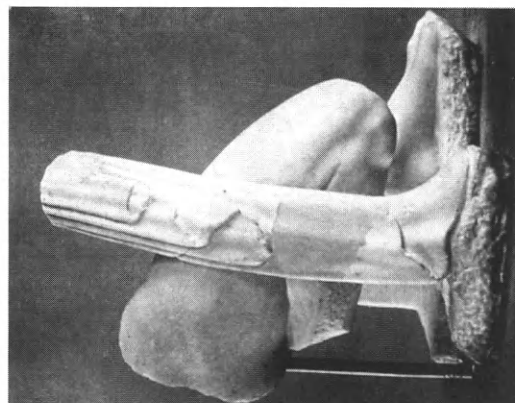
Μουσείο της Λυόν



1: Έκμαγείο του λαιμού του κεφαλιού Rampin  
στο σώμα Άκρ. 590



2 : 499



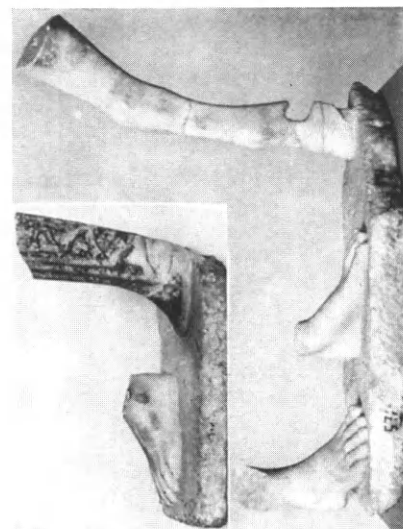
3 : 160



4 : 431



5 : 681



6 : 168

7 : 571

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ  
ΤΩΝ  
HUMFRY PAYNE  
ΚΑΙ

GERARD MACKWORTH YOUNG

ΑΡΧΑΪΚΗ ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΠΛΑΣΤΙΚΗ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΛΗ

ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΜΑΡΙΑΣ Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ

ΑΡ. 169 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ

ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ 1997

ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑ  
ΣΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΑΦΟΙ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ Α.Ε.  
ΛΕΝΟΡΜΑΝ 205 - ΑΘΗΝΑΙ