

ТРИ
КЕРАМИЧЕСКИХЪ ФРАГМЕНТА

ОДЕССКАГО МУЗЕЯ

ИМПЕРАТОРСКАГО

Общества Исторіи и Древностей.

Бориса Фармаковского

ЧЛЕНА-КОРР. ОБЩЕСТВА.



ОДЕССА.

„Экономическая“ типографія, Почтовая, № 43.

1893.

Печатано по опредѣленію Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей.

Вице-Президентъ *Б. И. Юревичъ.*

(Отдѣльный оттискъ изъ XVI-го тома «Записокъ Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей»).

Три керамическихъ фрагмента Одесскаго Музея Императорскаго Общества Исторіи и Древностей.

I.

— 1. —

Однимъ изъ самыхъ любопытныхъ керамическихъ фрагментовъ, принадлежащихъ музею Императорскаго Одесскаго Общества Исторіи и Древностей, надо признать фрагментъ греческой вазы, найденный нѣсколько лѣтъ тому назадъ на мѣстѣ древней Паптикаеи. Указать въ точности время и мѣсто его находки въ настоящее время, по невѣдѣнію къ тому данныхъ, невозможно. Прилагаемый рисунокъ (листъ II, ф. 1) представляетъ паптикаейскій фрагментъ въ его натуральную величину; о толщинѣ фрагмента¹⁾ и о формѣ его поверхности можно судить по чертежу, представляющему этотъ фрагментъ въ разрѣзѣ (ib.).

Необыкновенное совершенство техники, изумительная тонкость и легкость рисунка и орнамента выдаютъ ловкую руку опытнаго мастера и изящный вкусъ петтипаго артиста; а 2 надписи, написанныя аттическимъ алфавитомъ и тѣмъ изображеннаго на фрагментѣ молодого человека, близкій къ типу эфевовъ на аонскихъ памятникахъ, послѣ Фидія, ясно свидѣтельствуютъ о происхожденіи и эпохѣ той роскошной вазы, отъ которой мы имѣемъ, къ сожалѣнію, только такой небольшой обломокъ.

Сохранившаяся дуга окружности вазы, къ которой принадлежалъ этотъ фрагментъ, позволяетъ вычислить намъ радіусъ и діаметръ ея:

¹⁾ = 3 миллиметра.

ваза имѣла въ діаметрѣ своей окружности 22 сантиметра. Разрѣзъ же фрагмента указываетъ на сравнительно небольшую емкость вазы. По своей формѣ наша ваза, вѣроятно, представляла чашу обычнаго аттическаго типа¹⁾.

— 2. —

На нашемъ фрагментѣ—двѣ надписи, обѣ исполненныя кистью. Первая надпись сохранилась вся:

ΔΕΜΟΥ ΚΑΛΟΥ,

т. е. «Δῆμος καλός», «Демъ прекрасенъ!»

Отъ второй надписи, содержавшей, очевидно, имя мастера вазы, осталось только:

ἈΡΟΝ

ΙΕ ;

судя по этимъ остаткамъ, представляющимъ окончанія словъ, мы можемъ возстановить вторую надпись съ большей или меньшей вѣроятностью такъ:

«(Ἄν)δρων (ἐπο)ίη(σε)», «Андронъ сдѣлалъ».

Алфавитъ обѣихъ надписей—аттическій до-Евклидовскій, но уже съ примѣсью іонійскихъ буквъ. Мы не имѣемъ здѣсь еще ни η , ни ω , и это—явное свидѣтельство того, что наша надпись ранѣе 403 г. до Р. Хр. Іонійскія формы буквъ начинаютъ попадаться въ аттическихъ надписяхъ (конечно, сначала въ частныхъ), какъ извѣстно, приблизительно съ 480 г.²⁾ Іонійская σ (Σ) является около половины V вѣка³⁾. Если, такимъ образомъ, въ 1-й надписи нашего фрагмента σ имѣетъ 2 разныя формы (Σ , Σ), аттическую и іонійскую, то такое колебаніе указываетъ на вторую половину V вѣка.

¹⁾ См. *Baumeister*, *Denkmäler*, p. 1976 sq. При этомъ надо замѣтить, что чаша съ діаметромъ въ 22 с. была сравнительно небольшою; мы имѣемъ чаши съ діаметромъ почти вдвое большія: 40 с. имѣетъ, напр., чаша Евфронія изъ Cervetri, приобретенная въ 1871 г. Дуврскимъ музеемъ, см. *De Witte*, *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1872, pl. I. Мелкіи орнаменты, небольшая фигура, маленькая пальметка нашего фрагмента говорятъ тоже о незначительной величинѣ нашей чаши.

²⁾ *Meisterhans*², *Grammatik d. Attischen Inschriften*, p. 3. Ср. *Kirchhof*², *Studien zur Gesch. d. Att. Alphabets*, p. 79 sqq. *Köhler*, *Ath. Mittheilungen*, 1885, p. 387.

³⁾ *Meisterhans*, p. 3. *S. Reinach*, *Traité d'épigraphique grecque*, p. 193. *Larfeld*, *Griechische Epigraphik*², у *Hr. Müller'a*, *Handbuch d. kl. Alterthumswiss.* B. I, p. 532.

Еще точиѣе опредѣляетъ время нашихъ надписей іонійская λ въ словѣ $\kappa\lambda\upsilon\varsigma$ въ 1-й надписи. Въ оффиціальныхъ памятникахъ іонійская Λ встрѣчается въ первый разъ около 440 г.¹⁾ Гораздо чаще мы ее видимъ въ надписяхъ съ 432 г.²⁾ Въ частныхъ надписяхъ, къ которымъ относятся надписи нашего фрагмента, іонійская Λ могла, конечно, сдѣлаться около 432 г. уже обычной. Такимъ образомъ, на основаніи алфавита надписей паптикапейскій фрагментъ нужно отнести къ третьей четверти V вѣка. Конечно, указанія алфавита даютъ только вѣроятную дату, и часто даже лучшія знатоки эпиграфики не рѣшаются точно опредѣлять время надписи исключительно по формѣ ея буквъ. Судить о датѣ нашихъ надписей по формѣ буквъ тѣмъ опаснѣе, что наши надписи не оффиціального характера. Къ счастью для насъ дата паптикапейскаго фрагмента довольно точно опредѣляется еще на основаніи другихъ соображеній.

— 3. —

Какое значеніе имѣетъ надпись, называющая прекраснаго Дема?

Вопросъ о значеніи и смыслѣ тѣхъ греческихъ надписей павахъ, которыя называютъ намъ собственыя имена — мужскія и женскія — эпитетомъ $\kappa\lambda\upsilon\varsigma$, $\kappa\lambda\upsilon\eta$, возникъ уже давно. Мнѣнія, высказывавшіяся по этому вопросу, невольно поражаютъ всякаго своимъ рѣдкимъ разнообразіемъ и противорѣчивостью. Одни³⁾ ученые полагаютъ, что этими загадочными подписями мастера выхваляли прежде всего себя, свое искусство и произведенія въ глазахъ ихъ покупателей; другіе⁴⁾ думаютъ, что эти надписи называютъ красивыхъ мальчиковъ, любимцевъ художниковъ; третьи⁵⁾ видѣли въ называемыхъ лицахъ популярныя молодыхъ людей, восхищавшихъ собою весь городъ; четвертые⁶⁾ понимали подобныя надписи въ смыслѣ похвалы, какую дѣлалъ самъ мастеръ по отношенію къ отдѣльнымъ фигу-

¹⁾ Larfeld, o. 1. p. 532.

²⁾ Meisterhans, o. 1. p. 4, nr. 16.

³⁾ Italsky, ср. Böttiger, Gr. Vasengem. I. 35, 64.

⁴⁾ C. A. Böttiger, o. 1. I. 3, p. 62 sqq. Th. Bergk, Allg. Lit. Ztg. 1846, p. 1049 sqq.

⁵⁾ K. O. Müller, Kunstarch. Werke III, p. 64 sqq. O. Jahn, Darstellungen griechischer Dichter, p. 742.

⁶⁾ Welcker, Bull. d. Inst. 1833. p. 151. Rh. Mus. I, p. 333.

рамъ своей композиціи, особенно хорошо ему удавшимся. *Panofka* собравъ все найденныя въ его время надписи и устранивъ все толкованія, существовавшія до него, высказалъ новое мнѣніе¹⁾, по которому собственныя имена, соединенныя съ эпитетомъ *καλός*, на греческихъ вазахъ называютъ владѣльцевъ вазъ, получившихъ эти вазы въ подарокъ отъ своихъ друзей. Чисто теоретическое предположеніе Панофки, въ вѣрности котораго сразу усумнились корифеи тогдашней науки (*Gerhard*²⁾ и *Otto Jahn*³⁾), совершенно не выдерживаетъ критики. Изъ многочисленныхъ примѣровъ мы теперь уже точно знаемъ, какъ обыкновенно называютъ себя владѣльцы вазъ⁴⁾, и что надписи съ собственными именами и эпитетомъ *καλός* ничего общаго съ ними не имѣютъ. Въ 43 года, прошедшіе съ появленія работы Панофки, Греція, Азія, Африка открыли изъ пещеръ своихъ цѣлую массу совершенно новаго неизвѣстнаго прежде матеріала. Раскопки на агрополѣ Лэинъ открыли цѣлый новый періодъ греческаго искусства съ его богатыми красками, съ его строгостью и величавостью формы. Сильно увеличилось и количество надписей, содержащихъ собственныя имена, названныя эпитетомъ *καλός*. Увеличеніе матеріала повело къ новымъ догадкамъ и соображеніямъ. Новый матеріалъ совершенно опровергаетъ взгляды Панофки въ области греческой керамики. Послѣ Панофки, взгляда котораго еще держится *Dumont*⁵⁾, о значеніи нашихъ надписей писали *W. Klein*⁶⁾, *Cecil Smith*⁷⁾, *Fr. Studniczka*⁸⁾. Но *Klein* у такихъ надписей называютъ или знатныхъ и популярныхъ молодыхъ людей всадническаго сословія, подобно тому, какъ у насъ на разныхъ бездѣлушкахъ часто изображаютъ популярныхъ примадоннъ и артистовъ, — или любимцевъ

1) Abhandl. d. Königl. Preuss. Akad. d. Wissensch. 1849, p. 37 sqq. Отдѣльное изд. Berlin, 1850.

2) Rapporto Voleute, p. 81. Berlins ant. Bildwerke, p. 163 и № 847.

3) Arch. Aufsätze, p. 80 sq. 140. Einleitung in d. Vasenkunde, p. CXXI.

4) *O. Jahn*, Einl. p. XIV, Ann. 12.

5) Vases peints de la Grèce propre icъ *Dumont Chaplain*, Les céramiques de la Grèce. propre, II, p. 91.

6) Euphronius², p. 84 sq. 260 sq.; Die griech. Vasen mit Meistersignaturen², p. 23 sqq.

7) Journal of Hellenic Studies IV, p. 97 sqq.

8) Jahrbuch II, p. 159 sqq.

важныхъ художниковъ. Напротивъ, *Studniczka*, *Otto Rossbach*¹⁾ и *Helbig*²⁾ повторяютъ соображенія *O. Müller*'а и стараются отождествить пѣкоторые изъ имѣющихся на вазахъ собственныхъ именъ съ извѣстными историческими дѣятелями. *Studniczka* сравниваетъ эти надписи съ распространенными въ наши дни портретами знаменитыхъ дѣятелей и героевъ. Студничкѣ возражаетъ *Paul Hartwig*³⁾, который видитъ въ подобныхъ надписяхъ не выраженіе патриотизма и не восхищеніе общественною дѣятельностью названныхъ лицъ, а указаніе на *παίδων* важныхъ художниковъ и ихъ частныя, личныя чувства. Наконецъ, въ 1890 г. явилась специальная работа по нашему вопросу *Wernicke*, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen* (Vgl.). Авторъ этой книги пользуется всею опубликованнымъ до сихъ поръ матеріаломъ и разбираетъ все высказывавшіяся прежде соображенія. Результаты работы *Wernicke*, чуждой произвольныхъ заключеній и односторонности, сводятся къ слѣдующему.

— 4. —

Греческія надписи, содержащія собственные имена съ эпитетомъ *καλός*, являются на вазахъ далеко не во все периоды греческой керамики и далеко не во всехъ мѣстахъ греческаго міра и не на всехъ фабрикахъ вазъ. Вазы съ такими надписями (за самыми ничтожными исключеніями) принадлежать *аттической* промышленности. Это доказываютъ слѣдующіе факты. 1) Громадное большинство собственныхъ именъ этихъ надписей чисто аттическія: *Κέφαλος*, *Διωνοκλῆς*, *Ἀλκμέων*, *Ἀφείδας*, *Ἀθηρόδοτος*, *Κηφίδιος*, *Ἀθηναία*, *Θυσεύς*, *Ἀλκιβιάδης* и др. 2) Многія имена краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о своемъ аттическомъ происхожденіи самою діалектической формою: *Τεισ(ας*⁴⁾); далѣе, мы видимъ часто аттическое окончаніе *ιχος* вм. общегреческаго — *ιος*: *Ἰόλυπιχος*; ср. *Φρόνιχος*⁵⁾); чисто

1) *Röm. Mittheil.* 1888, p. 66.

2) *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, IX, 1889, p. 23.

3) *Sitzungsberichte d. archäolog. Gesellsch. zu Berlin* 1888, ср. *Deutsche Lit. Ztg.* 1889, p. 36.

4) *Wernicke*, p. 100.

5) Отца *Φορμιона* *Θυκιδидῆ* наз. *Ἀσώπιος* (I, 64, 2). Писавшій *Ἀσώπιος* (I, 23, 10. X, 11, 6).

аттическая также форма Πολυφράσμων в м. Πολυφράδμων¹). Переходъ придыханія съ одного слога на сосѣдній, въ родѣ Φάνφατος в м. Πάνφατος, Χαχρολίων в м. Καχρολίων, Νιχαρχος в м. Νιχαρχος, — свойство аттическаго нарѣчія²). Выпаденіе носоваго предѣ слѣдующимъ глгхимъ, какъ-то Νόφης в м. Νόμφης, Ὀλοπιόδωρος в м. Ὀλομπιδωρος, — явленіе, хотя и не чуждое другимъ греческимъ нарѣчіямъ³), особенно сильно выступаетъ въ Атикѣ⁴). 3) Большая часть надписей съ χαλός найдена въ самой Атикѣ. 4) Алфавитъ надписей — аттическій. 5) Часто эти вазы — произведенія достовѣрно аттическихъ художниковъ. Къ этимъ основаніямъ, которыя *Wernicke* излагаетъ на стр. 98—104, можно было бы прибавить еще, напр., то, что типы лицъ, изображенныхъ на вазахъ съ подобными надписями, принадлежатъ аттическому искусству и т. п.

Открытыя до сихъ поръ надписи съ χαλός не встрѣчаются на вазахъ съ одной стороны ранѣе эпохи поздняго чернофигурнаго стиля; съ другой стороны мы не видимъ ни одного примѣра ихъ въ періодъ красиваго, поздняго краснофигурнаго стиля. Такимъ образомъ, время, когда подобныя надписи были въ ходу опредѣляется съ одной стороны половиной VI вѣка и половиной V съ другой. Въ концѣ V вѣка эти надписи встрѣчаются очень рѣдко. Кромѣ стиля вазъ, на VI—V вѣкъ указываетъ и форма буквъ нашихъ надписей.

Объ обычаѣ легко воспламенявшихся аѳинягъ шептать имена, называя ихъ эпитетомъ χαλός, мы знаемъ кое-что изъ авторовъ. Влюбленные аѳиняне не только въ V вѣкѣ, но еще во время Лукіана доставляли своему илѣнному сердцу удовольствіе тѣмъ, что увѣковѣчивали имя любимаго существа на стѣнахъ Керамика, этого любимаго мѣста кутежей и безпутствъ аѳинской jeunesse dorée⁵).

¹) *Meisterhans*, p. 68.

²) *Meisterhans*, p. 78 sq.

³) *Blass*², Aussprache des Griechischen, p. 85.

⁴) *P. Cretschmer*, въ *Ztschr. f. vergl. Sprach. f. N. F.* IX, p. 435 sqq. *Meisterhans*, p. 64.

⁵) *Luc. ἐπιφ. διάλογοι*, p. 287, p. 308. Керамикъ былъ обычнымъ мѣстомъ кутежей и скандаловъ, *Schol. in Plat. Parmenid.* p. 127 C. Ср. *Athen.* XII, 533 D. XIII, 576 C. *Müller, Fragm. hist. Gr.* II, p. 491, 5. Вазные художники часто берутъ сюжеты изъ жизни Керамика; см. *Meursius, Ceramiciens geminae* c. 18 въ *Thesaurus Gronovii*, IV. Ср. *Studnicka, Jahrbuch* II, p. 159 sqq. О надписяхъ въ Керамикѣ, см. *O. Jahn, Einl.* p. CXXII A 895.

О такихъ надписяхъ говорить также Аристофанъ¹⁾. По къ Аристофану мы вернемся еще разъ по поводу красавца Дема, о надписяхъ въ честь котораго упоминаеть Аристофанъ, и имя котораго стоитъ на пантиканейскомъ фрагментѣ. Если каждый аѳинянинъ подобными надписями могъ выражать свои частныя личныя чувства къ отдѣльнымъ παιδικά, или ἐρώμενοι²⁾, то нѣтъ ничего невѣроятнаго также въ томъ, что такіе тонкіе знатоки и цѣнители тѣлесной красоты, какими были Аѳиняне, способны были всею собою восхищаться выдающеюся красотою какого-нибудь одного мальчика, котораго дѣлался такимъ образомъ всеобщимъ любимцемъ; тогда писали его имя на стѣнахъ, дверяхъ, домашней утвари, воспѣвали въ школахъ и прославляли съ бокаломъ въ рукахъ, играя въ κότταβος. Объ этомъ прославленіи при κότταβος, кромѣ вазныхъ картинъ V вѣка³⁾, свидѣтельствуетъ еще Ксенофонтъ⁴⁾.

Какъ же мы должны понимать слово καλός въ такихъ надписяхъ? Ни Италіскій, ни Бэтигеръ, ни Велькеръ, ни Панофка, ни Студничка, ни Гартвингъ не установили истины, хотя отчасти все они, за исключеніемъ Панофки, до нѣкоторой степени приближались къ истинѣ. Совершенно вѣрно говорить въ заключеніе своей книги *Wernicke* (р. 125), что эпитетъ καλός въ подобныхъ надписяхъ имѣеть самыя разнообразныя значенія, и что эти надписи никомъ образомъ нельзя подводить подъ одну и ту же категорію. Иногда такими надписями вазные художники выхваляютъ себя и свое искусство⁵⁾. Въ другой разъ эпитетомъ καλός художникъ хвалить ту или другую удавшуюся фигуру своего рисунка: изображенія боговъ, героевъ, гетеръ⁶⁾. Въ третій разъ эпитетъ καλός относится прямо къ дѣйствительнымъ лицамъ. Въ этомъ случаѣ слово καλός надо всегда понимать въ смыслѣ восхваленія тѣлесной красоты. Надписи, относящіяся къ одному и тому же лицу, показываютъ, что эпитета καλός аѳиняне удостоивали только молодыхъ, цвѣту-

1) Σφῆρες, 98.

2) Arist., Ἰππῆς 737. Plat. Gorgias, p. 482 A.

3) Klein², Euphronios, p. 114 sqq.

4) Hellenica, II, 3, 56.

5) Wernicke, p. 95, 66, 90, 118 и др.

6) Wernicke, p. 5, 13.

щихъ людей, въ возрастѣ отъ 15 до 30 лѣтъ¹⁾. Эти молодые люди, восхищавшіе своей красотой разныхъ художниковъ, были то неизвѣстные ἐρόμενοι, или παιδικά, то jeunesse dorée, о красотѣ и безумныхъ кутежахъ которой говорилъ весь городъ²⁾.

— 5. —

Падисси, называющія собственныя имена эпитетомъ καλός, служатъ для насъ новымъ важнымъ свидѣтельствомъ той тонкой чувствительности къ красотѣ, которую отличались впечатлительные аѳиняне. Эта необыкновенная впечатлительность къ красотѣ, вытекавшая у аѳинянъ изъ ихъ природнаго тонкаго и яснаго склада ума и веселаго, восторженно бойкаго характера, требовавшаго живаго и осязательнаго счастья, и сдѣлала изъ аѳинянъ величайшихъ въ мірѣ художниковъ въ области формъ и красокъ, равно какъ и во всѣхъ прочихъ сторонахъ жизни. Не даромъ девять священныхъ піерійскихъ музъ, по словамъ Еврипида³⁾, были вскормлены въ этой любимой богами странѣ ископн счастливыхъ потомковъ Эрехсея златокудрюю Гармонією. Красоты аѳиняне требовали всюду и извѣстное «καλός καγαθός», при всѣхъ своихъ разнообразныхъ значеніяхъ, прежде всего выдвигаетъ идею о κάλλος, физической красотѣ⁴⁾. Тѣлесное совершенство греки ставили на столько высоко, что они не знали лучшаго украшенія богослужебнаго культа, какъ голыя тѣла (орхестика), а гимнастическія игры дали имъ даже эру хронологіи. Посмотримъ, какъ восхваляетъ Платонъ за тѣлесную красоту Хармида⁵⁾, припомнимъ, что говоритъ тотъ же глубокомысленный философъ о красотѣ въ «Федрѣ»⁶⁾, припомнимъ съ другой стороны насмѣшки комиковъ надъ Перикломъ, поводомъ для

¹⁾ Ib., p. 114.

²⁾ Ib., 60 sq. 91 и др.

³⁾ Euripid. Medea, 830 sqq.

⁴⁾ Употреблявшееся сначала исключительно для выраженія тѣлесной красоты прилагательное καλός, на что указываетъ его корень καλ-, санскр. kal-ja-s (здоровый, приятный), готск. hail-s (към. heil), слав. цѣль, литовск. ezėla-s (весь),—постепенно стало приобретать значеніе вообще «хорошаго», ср. Thucid. V, 46. Въ новогреч. καλός значитъ чаще всего «хорошій» (а «красивый»—выражается прилагат. όρκατός).

⁵⁾ Platon. Charm., p. 157 DE sq.

⁶⁾ Platon. Phaedr., p. 249 D sqq.

которыхъ была только сравнительно большая голова этого вообще очень красиваго человѣка ¹⁾), примемъ во вниманіе то, какъ много способствовала тѣлесная красота успѣху Алкивіада, и какъ недобрычливо смотрѣли многіе щепетильные аѳиняне на безобразнаго Сократа, и мы поймемъ, почему восхищеніе тѣлесной красотой въ Аѳинахъ доходило иногда даже до порочности. Наши надписи—живые свидѣтели восхищенія аѳинянъ тѣлесною красотой. Но было бы ошибочно, конечно, думать, что аѳиняне въ этомъ отношеніи были неразборчивыми и односторонними, что они видѣли только блестящую внѣшность и игнорировали внутреннія качества. Нѣтъ! Аѳиняне не были такими поверхностными. Глубокомысленное аѳинское преданіе ²⁾ говоритъ, что прелестная, увѣчанная душистыми розами богиня Киприда, зачерпнувшая изъ свѣтлоструйнаго Пясса нѣсколько волнъ и разлившая ихъ по странѣ въ видѣ отрадно прохладающихъ Зефировъ, всегда посылаетъ эротовъ сопутствовать также досточтимой мудрости и поддерживать за одно съ нею все доблестныя дѣла. Требуя всюду гармоніи, аѳиняне не могли удовлетвориться одной какой-нибудь стороною; цѣни добродѣтель, они требовали отъ человѣка и внѣшней красоты. Они были всегда самими собой. Аѳины всегда были городомъ, сдѣлавшимъ изъ своей крѣпости художественный жертвеникъ и взростившимъ на своей почвѣ Паросіонъ и Эрехіонъ.

Аѳины были первою отчизной красоты и искусства. Итальянскій ренессансъ XVI вѣка, по выраженію *Тэнна* ³⁾), «есть лишь не совсѣмъ прямой да и не столь высокій отпрыскъ пересаженнаго на другую почву іонійскаго лавра». Я заговорилъ о ренессансѣ потому, что въ эту эпоху мы встрѣчаемъ поразительную аналогію нашимъ греческимъ надписямъ. Многочисленныя майоликовыя тарелки, сдѣланныя въ первой половинѣ XVI ст. на фабрикахъ герцогства Urbino, имѣютъ на себѣ женскіе портреты съ надписями такого рода: *Lucrezia bella, Julia bella* и др. ⁴⁾).

¹⁾ Plutarch. Pericles, III.

²⁾ Euripid. Medea, 835—845.

³⁾ «Философія искусства», р. 324, русск. изд.

⁴⁾ *Jänische*, Grundriss d. Keramik. p. 300, p. 330, fig. 193.

Эти надписи ни что иное, как новая жертва, принесенная въ даръ красотѣ подъ другія же небомъ. Какъ въ Афинахъ тонкое чувство красоты находитъ себѣ гармоническое, звучное эхо въ произведеніяхъ Мирона, Поликлета и Фидіа, такъ тоже самое чувство въ Италіи получаетъ воплощеніе въ идеальныя формы подъ руками Леонардо, Микель-Анджело и Рафаэля.

— 6. —

Надпись антиканейскаго фрагмента называется намъ въ первый разъ въ греческой керамикѣ имя прекраснаго Дема. Демъ нашей надписи, несомнѣнно, лицо историческое, и его должно отождествить съ Демомъ, сыномъ Пирилампа, о красотѣ и популярности котораго мы узнаемъ изъ Аристофана и Платона. Платонъ¹⁾ въ «Горгіи» представляетъ разговоръ Сократа и Калликла: говорятъ о страсти; Сократъ высказываетъ ту общую мысль, что страсть у всѣхъ людей есть чувство, въ сущности своей одинаковое, что и дастъ возможность людямъ выражать свои чувства другъ другу; обращаясь далѣе къ частному примѣру, Сократъ продолжаетъ: «ἐγὼ τε καὶ σὺ νῦν τυγχάνομεν ταῦτόν τι πεπονθότες, ἐρώδοντε δύο ὅντε δύοῖν ἑκάτερος, ἐγὼ μὲν Ἀλκιβιάδου τε τοῦ Κλεινίου καὶ φιλοσοφίας, σὺ δὲ τοῦ τε Ἀθηναίων ὄψιμου καὶ τοῦ Πυριλάμπου». Немного ниже²⁾ мы узнаемъ, что Пириламповъ сынъ Демъ, въ котораго влюбленъ Калликлъ, былъ прекрасный юноша: «... τὸν Πυριλάμπου νεανίαν τὸν καλὸν τοῦτον...». Красавецъ-юноша Демъ былъ кумиромъ всѣхъ Афинянъ, и множество надписей, которыя его поклонники писали всюду, прославляли его красоту. У Аристофана³⁾ рабъ Ксанθій говорить о своемъ хозяинѣ Филоклеонѣ:

«Καὶ νῆ Δι' ἧν ἰδὼν γέ που γεγραμμένον
οὐδὲν Πυριλάμπου ἐν ὄψι Δῆμον καλόν,
ὡδὸν παρέγραψε πλησίον «κῆμὸς καλός».

Изъ этихъ стиховъ мы видимъ, что въ 422 году, когда поставлены были Аристофановы «Обы», надписи «Δῆμος καλός» были

¹⁾ p. 481 D.

²⁾ p. 481 E.

³⁾ Σφήκες, 97 sqq.

такъ распространены въ Аѳинахъ, что ихъ можно было увидать на любой двери, и что для Аристофана онѣ обратились въ поговорку.

По своему общественному положенію Демъ принадлежалъ къ аѳинской аристократіи и былъ чрезвычайно богатъ. Уже отецъ его Пириламъ былъ извѣстенъ своею красотой¹⁾, богатствомъ и роскошью и былъ другомъ Перикла. Между прочимъ, Пириламъ устроилъ себѣ птичникъ и особенно гордился своими павлинами, въ то время еще совсѣмъ неизвѣстными въ Греціи. Злые языки поговаривали, что Пириламъ снабжалъ павлинами Перикла, дарившаго ихъ своимъ куртизанкамъ²⁾. Намеки на птичій дворъ Пирилама мы видимъ и у комиковъ³⁾. Сынъ Пирилама Демъ оказался достойнымъ наследникомъ своего суетнаго отца: перешедшій къ нему по наследству птичникъ сдѣлался одной изъ достопримѣчательностей Аѳинъ и показывался мѣстнымъ жителямъ, равно какъ и прѣзжымъ-- прибывавшимъ даже изъ Спарты и Фессаліи,-- въ первое число каждаго мѣсяца. Демъ ревностно разводилъ въ своемъ птичникѣ павлиновъ; масса людей жаждала получить отъ него хотя нѣсколько яицъ этихъ рѣдкихъ птицъ, разведеніемъ которыхъ Демъ занимался въ продолженіе 30 лѣтъ, судя по фрагменту одной рѣчи Антифонта, откуда мы беремъ всѣ эти подробности⁴⁾. Какія большія средства нужны были для подобной затѣи, можно судить уже потому, что въ Греціи въ то время пара павлиновъ стоила тысячу драхмъ⁵⁾.

Наконецъ, упоминаніе о Демѣ, сынѣ Пирилама, мы встрѣчаемъ еще у Лисія⁶⁾: тамъ мы видимъ Дема триерархомъ на Кипрѣ около 406 года до Р. Хр.

Платонъ въ указанномъ мѣстѣ «Горгія» дѣлаетъ Дема современникомъ и даже сверстникомъ Алкивіада. Годъ рожденія Алкивіада намъ извѣстенъ: Ол. 82, 2=451 г. до Р. Хр. Далѣе, мы знаемъ, что съ Сократомъ Алкивіадъ познакомился на 19 году жизни, слѣд. въ 432 г. До какихъ же поръ продолжалось знакомство Сократа съ

¹⁾ Platon. Charmid., p. 158 A.

²⁾ Plutarch. Pericl., c. XIII.

³⁾ Meineke, Fr. com. Gr., I, 93.

⁴⁾ Antiph. у Athen., IX, p. 397 CD.

⁵⁾ Antiph. у Aelian. Н. А., 5, 21.

⁶⁾ Lysiac, 19, 25 sq.

Алкивиадомъ, или, лучше сказать, до какого времени мы можемъ считать возможнымъ восхищеніе Сократа Алкивиадомъ? Конечно, не болѣе, какъ до 414 года, когда Алкивиадъ такъ дурно зарекомендовалъ себя по отношенію къ своему родному городу. Время, когда философъ и его юный ученикъ особенно были близки, надо предполагать въ 424—420 г. Въ 424 г. Алкивиадъ въ битвѣ при Делии спасаетъ жизнь своему учителю, а около 420—417 г. Алкивиадъ достигаетъ полнаго значенія и славы въ Аѳинахъ¹⁾. Посольство Горгія въ Аѳины относится къ 427/6 году. Время дѣйствія Платона «Горгія» относится къ этому же году. Если Платонъ въ «Горгіи» рядомъ съ Алкивиадомъ, которому тогда было 25 лѣтъ, называетъ нашего Дема «*νεαυλος*»; то Дему тогда могло быть отъ роду отъ 17 до 30 лѣтъ. Изъ Платона же мы можемъ предположить, что Демъ и Алкивиадъ были приблизительно одного возраста. Во всякомъ случаѣ, если около 420 г. Алкивиадъ достигъ въ Аѳинахъ апогея своей славы, то около того же времени и Демъ стяжалъ въ Аѳинахъ наибольшее количество поклонниковъ своей красоты: мы видѣли изъ Аростофана, что въ 422 г. Демъ былъ всеобщимъ кумиромъ аѳинянъ²⁾. Если же въ 426 году Дему было приблизительно 25 лѣтъ, то начало его процвѣтанія едва ли можно отнести ранѣе 436 г.³⁾ На нашемъ фрагментѣ въ представленномъ молодомъ человѣкѣ мы можемъ усматривать портретъ Дема. Изображенная слѣва висящая губка обозначаетъ мѣсто дѣйствія—гимназію, гдѣ по стѣнамъ развѣшивались губки, сосуды съ масломъ и т. д., какъ это мы видимъ на многихъ вазныхъ рисункахъ⁴⁾. Этимъ объясняется, почему Демъ представленъ обнаженнымъ: онъ, судя по позѣ, готовится къ какому-нибудь гимнастическому упражненію. Подобныя портретныя изображенія любимцевъ художниковъ мы видимъ неоднократно. Такъ, на лепнѣхъ музея археологическаго общества въ Аѳинахъ⁵⁾ Studniczka⁶⁾

¹⁾ Thucyd., 5, 43 sqq. Plutarch. Alc., 14.

²⁾ Къ 422 г. относится также процвѣтаніе двоюроднаго брата Дема-Хармида, извѣстнаго намъ по Платонову діалогу, Plat. Charmid., p. 158 A.

³⁾ Ср. Wernicke, p. 114.

⁴⁾ Holwerda, Jahrbuch, IV, p. 30. Arch. Ztg., 1885, T. II, p. 179. Klein, Euphr., p. 284.

⁵⁾ Vasenm., № 3507. Tsuntas, 'Εφ. 'Αρχ., 1885, p. 33.

⁶⁾ Jahrbuch, II, p. 163.

усматриваетъ портретъ красавца Глаукона. Портретъ того же лица видимъ на вазѣ того же музея¹⁾.

Если на пантикпейскомъ фрагментѣ мы имѣемъ портретъ Дема, то, судя по нему, мы должны дать изображенному на немъ юношѣ 16—19 лѣтъ. Въ такомъ случаѣ нашъ фрагментъ относится къ 435—432 г. Эта дата, какъ мы уже видѣли, вполне подтверждается и формой буквъ надписей пантикпейскаго фрагмента.

Ее же подтверждаютъ техника и стиль рисунка.

— 7. —

Техника рисунка пантикпейскаго фрагмента указываетъ на блестящее время греческой керамики, т. е. на V—IV вѣкъ. Внимательно вематриваясь въ фрагментъ, мы замѣчаемъ слѣды эскиза, сдѣланнаго остріемъ, и широкія линіи чрезвычайной тонкости, сдѣланныя кистью²⁾.

Стиль нашего рисунка приближается къ стилю вазъ такъ называемаго красиваго стиля, хотя не имѣетъ еще всей той граціи, элегантности и виртуозности, которыми дышутъ картины вазныхъ мастеровъ IV вѣка. Хотя уже совершенно свободный отъ архаизма, нашъ рисунокъ—предчувствіе chef-d'oeuvre'овъ вѣка мастеровъ граціи—Скопаса и Праксителя.

Съ нашимъ рисункомъ мы далеко уже ушли отъ нѣсколько архаическихъ фигуръ Герона. Типы молодыхъ людей въ рисункахъ Герона имѣютъ совершенно другой характеръ. Тринтолемъ на лучшемъ и позднѣйшемъ рисункѣ Герона имѣетъ еще архаическую прическу³⁾. Рисунки Дуриса, хотя и имѣютъ типы молодыхъ людей, довольно близкіе къ типу Дема на пантикпейскомъ фрагментѣ⁴⁾,

¹⁾ Vaseninv., № 578. *Collignon*, Catalogue, № 600.

²⁾ Объ этой технике см. *Petersen*, *Arch. Ztg.* 1879, p. 6. *Rayet et Collignon*, *Hist. de la céramique grecque*, p. X sqq., ch. XI, p. 177.

³⁾ См. *Vaumeister*, *Denkm.* f. 1958. *Rayet et Collignon*, o. 1. pl. IX. Ср. также портретъ Гиподама работы Герона, *Jahrb.*, II, p. 164. Ср. *Vaumeist.*, f. 479, 591, 592, 776, 841, 844, 1339: вездѣ архаическій схематизмъ, отсутствіе живности и свѣжести.

⁴⁾ Ср. *Vaum.*, o. 1., f. 1873, 1652.

но они все же стоятъ ниже нашего рисунка: при всей своей красотѣ рисунки Дуриса еще не вполне освободились отъ архаической неподвижности.

Орнаментъ, сохранившійся на папиканейскомъ фрагментѣ — часть пальметки справа и карнизъ изъ овъ — не характеренъ. Сравнительно чаще мы его видимъ на вазахъ красиваго стиля.

— 8. —

Мы уже раньше замѣтили, что имя красавца Дема встрѣчается на нашемъ фрагментѣ впервые въ греческой керамикѣ. Чѣмъ объяснить отсутствіе на вазахъ имени лица, но видимому столь популярнаго? Мы можемъ указать здѣсь на чрезвычайную рѣдкость имени Алкивіада: надпись «'Αλκιβιάδης καλός» встрѣчается всего одинъ разъ, именно на полихромной чашѣ коллекціи Jatta¹⁾. Эту вазу Studniczka²⁾ относятъ къ 438 г., хотя съ этимъ едва ли можно согласиться; по нашему мнѣнію, эту вазу надо отнести не раньше, какъ къ 436 году. Но эта ваза старше нашей: стиль ея — архаическій, хотя не строгій; въ ея надписи λ имѣетъ еще аттическую форму.

Надписи съ καλός не вдругъ исчезли изъ греческой керамики. Если на вазахъ IV вѣка мы ихъ не видимъ, то этому періоду, конечно, предшествовало такое время, когда эти надписи стали все рѣже и рѣже прославлять отдѣльныхъ личностей, принимая болѣе общій характеръ³⁾. Нашъ фрагментъ относится именно къ этому переходному времени. Этимъ по нашему мнѣнію и объясняется то, почему съ 1845 г., не смотря на массу новыхъ находокъ, до сихъ поръ не было найдено другой вазы съ именемъ столь популярнаго человека, какимъ былъ Алкивіадъ. Можетъ быть, и имя Дема, до сихъ поръ вовсе неизвѣстное, останется единственнымъ примѣромъ въ греческой керамикѣ.

Если часто собственное имя съ эпитетомъ καλός на греческихъ

¹⁾ *Wernicke*, p. 91.

²⁾ *Jahrbuch*, II, p. 165.

³⁾ *Studniczka*, ib.

вазахъ, какъ замѣтилъ уже *Klein*¹⁾, можетъ намъ обозначить принадлежность той или другой вазы къ определенной фабрикѣ, а иногда и дать самое имя мастера²⁾, то нантиканейскій фрагментъ, сообщая намъ новое имя съ эпитетомъ *καλός*, не можетъ сдѣлать указаній на счетъ художника, сдѣлавшаго нашу чашу.

Имя мастера нашей чаши можетъ быть восстановлено только гипотетично. Я читаю: (*Αυ)δρω. Дѣло въ томъ, что передъ ρ, судя по оставшемуся штриху, можно предположить или α, или δ. Такъ какъ подъ именемъ несомнѣнно было (*ἐπι*)ίη(σ), то конъектура *Αυδρωу подходит и по числу буквъ³⁾. Имя «*Αυδρωу» въ то время въ Аѳинахъ встрѣчается. Известенъ Андронъ, современникъ Сократа и Дема. Платонъ говоритъ объ этомъ Андронѣ тоже въ «Горгіи», какъ и о Демѣ⁴⁾, и еще въ «Протагорѣ»⁵⁾.

Какъ бы то ни было, нантиканейскій фрагментъ, кромѣ новаго имени съ эпитетомъ *καλός*, даетъ еще новое имя художника, который долженъ занять почетное мѣсто между мастерами конца V вѣка и который, судя по его рисунку, обладалъ чисто аттическимъ чувствомъ прекраснаго. Въ этомъ и заключается значеніе нантиканейскаго фрагмента для исторіи греческой вазной живописи.

1) *Euphronios*², p. 260 sq. *Meistersignaturen*², p. 26.

2) Известные художники употребляютъ излюбленные имена: Гисронъ часто пишетъ имя Гиннодама и т. п. Ср. *Klein*, *Meist.*, p. 23 sqq.

3) Конечно, послѣднія двѣ буквы—σ—въ этомъ счетѣ не входятъ, такъ какъ мастера вазъ пишутъ очень часто сокращенно *ἐπίη*, т. е. *ἐπιίησ*.

4) *Plat. Gorgias*, p. 487 C.

5) *Plat. Protag.*, p. 315 C.

II.

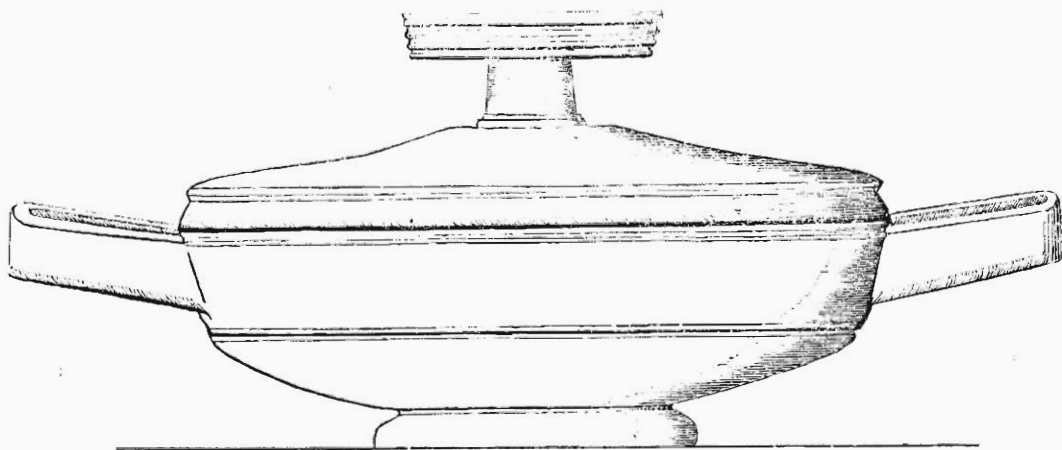


Рис. 1.

— 1. —

Раскопки, произведенныя въ Керчи (Пантикапей) въ 1834 году Корейшею, оказались плодотворными для науки. Тогда найдено было довольно много античныхъ вазъ, конхъ до того времени изъ Керчи было извѣстно всего только вѣсколько экземпляровъ¹⁾. Найденныя въ 1834 г. въ Керчи вазы поступили въ мѣстный музей, изъ котораго впоследствии нѣкоторыя перешли въ Одесскій музей Общества Исторіи и Древностей.

Тогда былъ найденъ и тотъ керамическій фрагментъ, который изображенъ въ $\frac{3}{4}$ его натуральной величины на прилагаемомъ при семь листѣ II, подъ № 2²⁾.

Описываемый фрагментъ изъ Пантикапея дошелъ до насъ разбитымъ на 4 отдѣльные черенка, какъ это можно видѣть и по нашему рисунку.

¹⁾ *Dubois de Montpereux, Voyage autour du Caucase, T. V, p. 153 sq*

²⁾ *Dubois, Voyage autour du Caucase, Atlas, IV serie, pl. XV, f. 2.*

Нижний край фрагмента ясно указывает, что ваза, къ которой онъ принадлежалъ, была круглой формы, а разрѣзъ фрагмента (см. листъ II) прибавляетъ къ этому то, что нашъ фрагментъ—обломокъ крышки, которою закрывалась эта ваза. Благодаря сохранившейся дугѣ окружности крышки, мы легко можемъ вычислить ея радиусъ и діаметръ: крышка вазы имѣла 30 сантим. (=6.72 вершка) въ діаметръ.

Несомнѣнно, что по формѣ своей наша ваза представляла лекану. Леканой называлась круглая снабженная крышкой чашка съ 2-мя ручками на низкой подставкѣ (см. рис. 1)¹⁾. Между тѣмъ какъ сосуды, употреблявшіеся при умываніи рукъ водою, у грековъ назывались *χερσίζα*, *χερσόνιπτρα*, а служившіе при омовеніи ногъ—*ποδακνιπτήρες*, слово *λεκάνη* по древнимъ свидѣтельствамъ употреблялось въ качествѣ общаго названія для обозначенія какъ тѣхъ, такъ и другихъ сосудовъ²⁾. Но незначительный объемъ дошедшихъ до насъ леканъ заставляеть сразу усумниться въ точности показаній этихъ свидѣтельствъ древности. По всей вѣроятности, леканы не употреблялись при умываніи водою. Л. Стефани, основываясь на вазныхъ рисункахъ со сценами, гдѣ фигурируютъ изображенія леканъ, показалъ, что леканы употреблялись только *женщинами* и служили при омовеніи рукъ и ногъ какими-нибудь *ароматическими жидкостями* при туалетѣ или за столомъ³⁾. Отсюда понятно, что леканы въ предунрежденіе того, чтобы наливавшіеся въ нихъ ароматы не выдыхались, должны были имѣть крышки, которыхъ другіе умывальныя сосуды не имѣли. Назначаясь для изысканныхъ туалетовъ элегантныхъ греческихъ дамъ, леканы особенно изящно отдѣлывались и были настоящими предметами роскоши. Какъ красивыя вещи, удовлетворявшія самому требовательному вкусу, леканы, весьма понятно, часто употреблялись для подарковъ: на одномъ леканномъ рисункѣ мы видимъ, какъ юноша приноситъ лекану въ подарокъ молодой дѣвушкѣ въ знакъ своей любви⁴⁾.

¹⁾ Рисункъ представляетъ лекану, находящуюся теперь въ Эрмитажѣ и найденную въ Керчи въ 1860 г. См. Отчетъ Императорской археол. комм. за 1861 г., табл. атласа I.

²⁾ С. Inscr. Gr., 3071, 8. Pollux, Onom., X, 77. Athen. Deipnos., IX, 409 F.

³⁾ См. Отчетъ Арх. комм. за 1860 г., стр. 19 и сл.

⁴⁾ Отчетъ Арх. комм. 1860 г., стр. 19.

Тѣмъ, что леканы составляли принадлежность женскаго обихода, объясняется и необыкновенно тѣсный кругъ сюжетовъ леканныхъ рисунковъ. Сюжеты такихъ рисунковъ, которые на найденныхъ до сихъ поръ экземплярахъ встрѣчаются только на верхней сторонѣ крышекъ леканъ, — почти исключительно берутся изъ жизни женщинъ. Чаще всего мы видимъ здѣсь сцены туалета, игръ, танцевъ, музыкальныхъ концертовъ; часто изображаются любовныя сцены, сцены свадьбы и т. п. Присутствіе Афродиты, Пана и эротовъ въ сценахъ, взятыхъ изъ дѣйствительной жизни, сообщаетъ всѣмъ этимъ рисункамъ тотъ идеальный характеръ, который обязанъ своимъ происхожденіемъ великимъ живописцамъ IV вѣка¹⁾. Известно, что Зевксисъ особенно любилъ эти элегантныя интимныя сцены, гдѣ женщины играли главную роль, и гдѣ ловкости его руки и тонкости кисти было столько простору. Если на леканахъ изображается какая-нибудь мифологическая сцена, то центръ ея тяжести сосредоточивается не на герояхъ и ихъ дѣяніяхъ; главная роль всегда принадлежитъ здѣсь молодымъ дѣвушкамъ (персидамъ, менадамъ). Доказательствомъ тому служатъ рисунки найденныхъ до сихъ поръ леканъ, большая часть которыхъ перечислена въ «Отчетѣ Археологической коммисіи» за 1860 годъ (стр. 6—8).

Леканъ до сихъ поръ найдено сравнительно очень немного. Л. Стефани въ 1860 г. насчитывалъ ихъ лишь 34 штуки; но съ тѣхъ поръ число это увеличилось нѣсколькими цѣлыми экземплярами и фрагментами. Главная масса леканъ происходитъ изъ древней Пантिकाпеи. Кромѣ пантикапейскихъ, известны леканы изъ городовъ южной Италіи и изъ Аѳинъ, которыя, по всей вѣроятности были ихъ главнымъ мѣстомъ фабрикаціи²⁾. То обстоятельство, что большая часть леканъ найдена въ Керчи, объясняется оживленными торговыми сношеніями Аѳинъ съ Босфоромъ Киммерійскимъ, которыя были особенно значительны съ IV вѣка³⁾. При босфорскихъ владѣтеляхъ

¹⁾ *Paul Girard, La peinture antique, 1892 г., p. 206, 225.*

²⁾ *Rayet et Collignon, Histoire de la céramique grecque, p. 284.*

³⁾ *Rayet et Collignon, ук. соч., p. 262 sq. Girard, La peinture antique, p. 244.* Главн. масс. леканъ происходитъ изъ IV—III в., когда эта форма получила особенное распространеніе. *Stefani* (Отч. арх. комм. 1860, стр. 5) показалъ, что формы леканъ не встрѣчаются раньше V вѣка.

Эвмелъ и Спартакъ IV, аѳиняне не имѣли соперниковъ на рынкѣ Скиѳіи. Вывозя съ Босфора сырые продукты, особенно пшеницу и икуру¹⁾, аѳиняне привозили въ обмѣнъ предметы своей промышленности, среди которыхъ вазы занимали первое мѣсто. Между 350 и 300 гг. аттическая промышленность имѣла въ Босфорскомъ царствѣ одинъ изъ самыхъ лучшихъ сбытовъ, и, можетъ быть, по примѣру банкировъ, имѣвшихъ конторы въ Паптикапееѣ, аѳинскіе керамисты IV вѣка нерѣдко переводили свои мастерскія въ цвѣтущіе города на Понтъ. Города эти жили чисто эллинскою жизнью въ IV вѣкѣ, и chef-d'oeuvre'ы аѳинскаго искусства и промышленности находили себѣ тамъ много истинныхъ цѣнителей и покупателей, не жалѣвшихъ денегъ на ихъ приобрѣтеніе.

— 2. —

На крышкѣ леканы, которой принадлежалъ нашъ фрагментъ, по всей вѣроятности, была представлена жанровая картинка: это одна изъ тѣхъ интимныхъ сценъ изъ жизни терема (гипикіона), которыя были въ такомъ ходу у вазныхъ художниковъ IV вѣка. По срединѣ нашего фрагмента изображена молодая, красивая женщина въ низко онойсанномъ диплойдіи безъ рукавовъ; на головѣ у нея повязка скрѣпляетъ прическу. Въ правой рукѣ эта женщина держитъ вышитое полотенце съ бахромой на концахъ, между тѣмъ какъ лѣвую она подняла, повидимому, для того, чтобы слегка коснуться ею головы стоящаго на лѣво отъ нея мальчика (отъ котораго на фрагментѣ сохранилась только передняя половина фигуры). На право отъ первой женщины стоитъ другая; хотя отъ ея фигуры сохранилась тоже только часть, но мы видимъ, что вторая женщина въ такомъ же костюмѣ, какъ и первая. Въ лѣвой рукѣ у нея—полотенце, совершенно такое же, какъ у первой, и изящная, стройная лекана. Въ леканѣ, очевидно, находится благовонная жидкость, которая назначена для умыванія, въ то время какъ полотенца понадобятся для утиранія умытыхъ частей тѣла.

Изображенный слѣва отъ первой женщины мальчикъ представленъ совершенно нагимъ. Такъ обыкновенно изображаются мальчики

¹⁾ G. Perrot, Revue historique, T. IV.

въ греческомъ искусствѣ внутри дома, иногда впрочемъ на нихъ мы видимъ накинутымъ легкій гиматій¹⁾). Конечно, такія представленія искусства взяты непосредственно изъ дѣйствительной жизни. Напротивъ, дѣвочки обыкновенно видимъ въ длинныхъ одеждахъ²⁾).

Нагота мальчика, такимъ образомъ, не можетъ намъ дать повода объяснить изображенную на фрагментѣ сцену такъ, будто здѣсь представлено умываніе мальчика. Дѣло въ томъ, что во 1) леканы употреблялись при обмываніи только нѣкоторыхъ частей тѣла (рукъ, ногъ), а при такомъ обмываніи не къ чему было раздѣваться до пага, и во 2) мы не имѣемъ до сихъ поръ на вазныхъ рисункахъ примѣровъ того, чтобы мальчики и мужчины употребляли леканы: этотъ сосудъ—спеціально женская принадлежность.

Едва-ли, впрочемъ, на антиканейскомъ фрагментѣ изображенъ обыкновенный мальчикъ. По нашему мнѣнію, здѣсь нужно видѣть эрота. Надъ лѣвой рукой мальчика сохранился маленькій сафдъ



Рис. 2.

¹⁾ Robert, Archäol. Ztg. 1879, p. 24.

²⁾ Welcker, Zeitschr. f. alte Kunst, I, p. 508: ср. Lenormet et de Witte, Élite céram., II, 2; Overbeck, Kunstmythologie, Atlas XXIII, 17; Gräf, Jahrb., VI, p. 47 sq.: здѣсь на рисункѣ представленъ Зевсъ, принесшій Ино и Ламанту ребенка Діониса съ просьбой воспитать его «ὅς ἔσται» (Библиот. Любодора, III, 4, 3, 4), при чемъ Діонисъ—въ длинныхъ одеждахъ. Ср. изображеніе Ахиллеса среди дочерей Ликомеда на помпейской картинѣ (Baumeister, Denkmäler, t. 1528) и на ватиканскомъ рельефѣ съ саркофага (Visconti, Mus. Pio-Clem., V, 17).

крыльевъ, которыя были такого же цвѣта, какъ и всѣ остальные фигуры¹⁾. Далѣе, типъ мальчика вполне подходит къ обычному типу эротовъ на вазахъ IV—III вѣка. Сравнимъ, напр., эрота на лекиоѣ Берлинскаго музея²⁾ или эрота на керамическомъ фрагментѣ, въ Эмитажѣ³⁾ (см. нашу рисунку № 4). Еще болѣе подходит по типу къ нашему эроту эротъ Петербургской леканы (рис. 2)⁴⁾: тотъ же профиль, тѣ же локоны, даже почти та же поза: то же положеніе лица, рукъ, верхней части туловища. Весьма любопытна поза эрота (рис. 3)⁵⁾: эротъ стоитъ, немного нагнувшись впередъ, одной



Рис. 3.

¹⁾ На нашей вазѣ не было ни позолоты, ни накладныхъ красокъ (engobes, Deckfarben), что часто встрѣчается на другихъ вазахъ IV—III в. На нашемъ фрагментѣ всѣ фигуры и орнаменты—одного краснаго цвѣта (цвѣтъ глинны).

²⁾ *Ruyet et Collignon*, f. 98.

³⁾ Отчетъ Арх. комм. 1869 г., табл. атласа IV, ф. 10.

⁴⁾ Отчетъ Арх. комм. 1881 г., табл. атласа III.

⁵⁾ *ib.* 1875 г., табл. III, ф. 3.

погой на землѣ, а другой на маленькомъ возвышеніи. Эту же позу имѣеть напѣ эротъ: лѣвой ногой онъ стоитъ на табуреткѣ, а правой, очевидно, (этого не сохранилось на фрагментѣ) — на полу. Подобныя позы въ вазной живописи, подражавшей, конечно, великому искусству, въ IV—III в. встрѣчаются очень часто¹⁾. Кто былъ изобрѣтателемъ этой позы, сказать трудно. Въ IV вѣкѣ она является и въ скульптурѣ: мы ее видимъ у извѣстной Лепиновой статуи Посейдона. Поза этой статуи, какъ извѣстно, вызвала массу подражаній въ послѣдующее время²⁾.

Итакъ, какой же смыслъ имѣеть изображенная на нашемъ фрагментѣ сцена? По нашему мнѣнію здѣсь изображена обычная на леканахъ—сцена женскаго туалета. Женщина, стоящая въ центрѣ, намѣрена приступить къ умыванію, для чего ей другая приноситъ душистую воду въ лекаиѣ; оба полотенца приготовлены для утиранія. Дѣйствіе происходитъ въ теремѣ (женской половинѣ дома). При туалетѣ женщины присутствуетъ эротъ, который самымъ дружескимъ образомъ съ ней разговариваетъ и, видимо, любитъ ее красотой. Художники IV вѣка съ большой любовью рисовали подобного рода сценки, полныя жизни и прелести, отъ которыхъ такъ и вѣетъ тепломъ и нѣгой лучей южнаго солнца, и которыя такъ краснорѣчиво говорятъ о жизни радостной, полной наслажденій и довольства.

Мы уже говорили о томъ, что типъ эрота нашего фрагмента принадлежитъ IV вѣку до Р. Хр. Къ тому же времени относятся и женскія фигуры фрагмента. Такъ, типъ центральной фигуры вполне совпадаетъ съ типами женщинъ на вазахъ IV вѣка³⁾. На IV вѣкѣ указываетъ и одежда женщинъ на нашемъ фрагментѣ: это—испод-

¹⁾ *Dumont et Chaplain*, *Les céramiques de la Grèce propre*, pl. XII—XIII, XXVII—XXVIII; *Gerhardt*, *Vases Apuliens*, pl. XI, XVI, D. 1. *Millin*, *Peintures des vases antiques*, II, pl. 10, 50, 70; *Millingen*, *Peintures antiques et inédites des vases grecs*, pl. 17, 39. Ср. Отчетъ Арх. комм. 1875 г., стр. 35, прим. 3.

²⁾ *Lucy M. Mitchell*, *A History of ancient sculpture*, p. 510. *K. Lange*, *Über das Motiv des aufgestützten Fusses in der Antiken Kunst etc.*, Lpz., 1879.

³⁾ *Dumont et Chaplain*, pl. VIII, IX; Отчетъ Арх. комм. 1869 г., табл. IV, 14.

пій хитонъ безъ рукавовъ, обычный домашній костюмъ греческихъ женщинъ IV вѣка, какъ это мы знаемъ по разнымъ рисункамъ этого времени¹⁾.

Очень характерна для IV вѣка поза центральной фигуры пантиканейскаго фрагмента. Художники IV вѣка (а за ними и мастера послѣдующаго времени) любятъ ставить свои фигуры такъ, что вся тяжесть ихъ тѣла покоится на одной ногѣ, между тѣмъ какъ другая нога нѣсколько отставлена въ сторону: такая постановка фигуры даетъ художнику возможность придать то необыкновенно красивое расположеніе складкамъ одежды у изображенныхъ фигуръ, которое мы видимъ, между прочимъ, и на фигурѣ нашего фрагмента. Такую постановку имѣютъ многія фигуры, изображенныя на крышкахъ леканъ IV вѣка, находящихся въ Эрмитажѣ²⁾, фигуры Луврскаго леканна съ бѣлымъ фономъ, относящагося тоже къ IV в.³⁾, фигуры на леканѣ Берлинскаго музея (тоже IV в.)⁴⁾ и на очень многихъ вазахъ послѣдующаго времени⁵⁾. Такая постановка фигуръ въ IV в. господствуетъ и въ скульптурѣ; припомнимъ, напр., позы статуй Праксителя, позу стоящей фигуры надгробія Гегесо и т. д.

Расположеніе рукъ у женщинъ — на нашемъ фрагментѣ представляетъ вариациі мотива, характернаго тоже для IV вѣка⁶⁾.

— 3. —

Если типы, позы и одежды фигуръ пантиканейскаго фрагмента указываютъ на то, что нашъ фрагментъ относится не ранѣе, какъ къ IV в., то техника и стиль фрагмента рѣшительно заставляютъ отнести его дату именно къ этому (а не болѣе позднему) времени. Эти элегантныя, необыкновенно изящныя и въ то же время чрез-

¹⁾ *Salzmann*, La necropole de Camiros, pl. 58; ср. *Tischbein*, Vases Hamilton, III, 28.

²⁾ Отчеты Арх. ком. 1861 г., табл. I и 1862 г., табл. I.

³⁾ *Dumont et Chaplain*, pl. XXV—XXVI.

⁴⁾ *Archäol. Ztg.*, 1879, T. 10.

⁵⁾ *Millin*, Peintures des vases antiques, II, pl. 50, 51, 69, 70; *Millingen*, Peintures antiques, pl. 39, 40.

⁶⁾ *Dumont et Chaplain*, pl. XXVIII—XXIX; *Arch. Ztg.*, 1879, Taf. 10.

вычайно простыя фигуры обнаруживаютъ у автора ихъ такую ловкую и гибкую руку, которая съ замѣчательною легкостью и тщательностью выполняетъ все мельчайшія детали въ рисункѣ и орнаментѣ и доходить до изумительной тонкости въ отдѣлкѣ контура. Такого совершенства техники мы не встрѣчаемъ нигдѣ, кромѣ мастеровъ IV вѣка. А эта прелестная непосредственность конценціи, эта искусная группировка фигуръ, это нѣжное пониманіе формъ, эта глубоко художественная манера въ отдѣлкѣ одеждъ, составляющихъ по пластическому выраженію Гёте «das tausendfache Echo der Gestalt», это движеніе и порывъ, — все это краснорѣчиво говорить о томъ, что съ нашимъ фрагментомъ мы далеко уже оставили за собою все традиціи архаизма и вступили въ вѣкъ плѣнительныхъ жанровъ Зевкенса, искусныхъ композицій Паррасія, полныхъ элегантности и граціи твореній Апеллеса, въ вѣкъ страстнаго и чувственнаго искусства Скопаса и Пракентеля. Но надо помнить, что скромному мастеру нашей леканы, какъ и всеѣмъ вообще керамистамъ, выпало на долю собирать только крохи съ роскошной трапезы великаго искусства. Выражаясь афоризмомъ, картины вазныхъ художниковъ только фотографическій снимокъ съ полихромныхъ оригиналовъ, только фортепианное переложеніе симфоніи, писанной для большаго оркестра. Однако какъ фотографія, снятая съ картины, не даетъ понятія о ея колоритѣ, но всецѣло передаетъ содержаніе, и какъ фортепиано, не давая вовсе представленія о красотахъ инструментовки, всецѣло выражаетъ какъ общую идею, такъ и отдѣльныя мысли любой оперы и симфоніи, такъ и картины греческихъ керамистовъ, не воспроизводя блестящаго колорита и тонкой нюансировки тоновъ великихъ художниковъ, тѣмъ не менѣе хорошо выражаютъ общее ихъ направленіе, общія ихъ тенденціи и характеръ, всецѣло принадлежа ихъ традиціямъ.

Высокое совершенство техники, глубокое чувство изящнаго, любовь къ благородству формъ и граціи, наообщъ — общія качества аттическихъ артистовъ IV вѣка. Все эти качества, какъ въ зеркалѣ, отразились въ произведеніи нашего художника, истиннаго сына своего времени и своей націи. Все хариты летаютъ вокругъ его нѣжныхъ фигуръ. Глядя на нихъ, невольно вспоминаемъ слова

поэта, разъясняющего художнику, как тотъ долженъ парировать портретъ его милой:

...Χάρτες πέτοιτο πάσαι...

(Bergk, Poetae Lyrici Graeci, Anaerontea, 15, 28).

Мы не знаемъ имени художника нашего фрагмента, какъ и именъ мастеровъ другихъ лекань IV вѣка. Но, какъ бы ни была скромна роль нашего артиста въ древности, для насъ его маленькій рисунокъ — драгоценность. Для насъ солнце великой греческой живописи закатилось, и если-бы намъ не свѣтили планеты, горящія его свѣтомъ, мы остались бы совершенно въ потьмахъ. Къ этому прибавимъ еще то, что керамическія издѣлія, подобныя леканю, отъ которой мы имѣемъ нашъ фрагментъ, служатъ до сихъ поръ недосягаемымъ идеаломъ въ области художественной промышленности и являются какъ-бы перчаткой, броней классическою древностью новому времени.



Рис. 4.

III.

3-ий керамический фрагментъ, изображенный на нашемъ листѣ II (№ 3), былъ найденъ въ 1841 году на островѣ Левкъ (Фидониси). Во II томѣ (отд. 2) «Записокъ» Одесскаго Общества Исторіи и Древностей (стр. 414), Мурзакевичъ сдѣлалъ о немъ и о его надписяхъ короткую замѣтку ¹⁾. Въ 1890 году фрагментъ этотъ былъ опубликованъ (но безъ описанія его) въ «Wiener Vorlegeblätter» (1890—91, Taf. VII). Наконецъ, надпись фрагмента вошла въ собраніе надписей на греческихъ вазахъ, сдѣланное Клейномъ ²⁾, и ею уже пользуется Брунъ ³⁾. Такимъ образомъ, фрагментъ съ Левки въ наукѣ уже извѣстенъ. Но прежде всего мы должны сдѣлать нѣкоторыя поправки относительно мѣста его находенія. Дѣло въ томъ, что въ западной литературѣ ошибочно его считаютъ происходящимъ изъ Пантикапеи. Кромѣ того, Klein, а слѣдовательно и Брунъ, вовсе не знаютъ, что на нашемъ фрагментѣ, кромѣ имени Эпиктета, который росписалъ вазу, есть еще имя мастера, сдѣлавшаго форму вазы, Никосеена.

Что касается формы вазы, отъ которой дошелъ до насъ Фидонисійскій фрагментъ, то, судя по разрѣзу его, мы имѣемъ обломокъ канонара (*κάνοιρος*), — чаша большого размѣра съ высокими, большими ручками и высокой ножкой, чаша, о формѣ которой можно судить по двумъ изображеніямъ и на нашемъ фрагментѣ. Канонарь

¹⁾ По онъ совершенно ошибочно понимаетъ сохранившіеся на фрагментѣ надписи; по его мнѣнію нашъ фрагментъ—обломокъ греческой прекрасной вазы, работы Эпиктета, сына Никосеена (sic!). Совершенно невѣрно также то, что терракотовая слювая шипка, найденная въ одномъ мѣстѣ съ нашимъ фрагментомъ, принадлежала крышкѣ той вазы, къ какой принадлежалъ фрагментъ. Намъ до сихъ поръ неизвѣстно ни одной вазы съ подобными крышками.

²⁾ Griechische Vasen mit Meistersignaturen, 2-ое изд. 1887, Wien, p. 108, № 27.

³⁾ Brun, Geschichte der griech. Künstler, II, p. 457, 2-го изд. 1889 г.

κατ' ἐξοχῆν -- діошпенческая ваза¹⁾). Поэтому сюжеты рисунковъ, украшающихъ канфары, чаще всего заимствуются изъ Діонисова цикла²⁾.

На нашемъ фрагментѣ, изображенномъ въ $\frac{1}{2}$ его натуральной величины на рисункѣ листа II, представлены 3 фигуры, но ни одна изъ нихъ не сохранилась цѣликомъ. Фигура, находящаяся на правомъ краю фрагмента (отъ нея сохранилась только голова и верхняя часть туловища) представляетъ мужчину, играющаго на двойной флейтѣ. Двѣ другія фигуры изображаютъ мужчинъ, услаждающихся питьемъ вина. Мужчина, стоящій въ центрѣ, держитъ въ каждой рукѣ по канфару: канфаръ, находящійся у него въ правой рукѣ, очевидно, наполненъ виномъ, которое и будетъ сейчасъ выпито, между тѣмъ какъ другой канфаръ, въ лѣвой рукѣ, уже опорожненъ. Трудно опредѣлить, что обозначаетъ жестъ мужчины, изображеннаго на лѣвомъ краю фрагмента: высоко приподнявъ правую руку, онъ въ лѣвой держитъ скифосъ, — сосудъ, употреблявшійся тоже при питьѣ. Во всякомъ случаѣ, общій смыслъ сцены вполне понятенъ. Мы имѣемъ здѣсь изображеніе веселой попойки, — одинъ изъ обычныхъ сюжетовъ на вазахъ, росписанныхъ Эпиктетомъ³⁾. Большею частью Эпиктетъ бралъ сюжеты для своихъ картинъ изъ дѣйствительной жизни; чаще всего мы видимъ у него сцены пировъ и пооекъ, затѣмъ сцены любви, битвъ; мифологическіе сюжеты встречаются уже гораздо рѣже⁴⁾. *Studniczka*⁵⁾ полагаетъ, что веселыя сцены пиршествъ на вазахъ Эпиктетоваго круга коренятся въ веселой, буйной жизни молодыхъ Писистратидовъ, которымъ Идоменей прямо приписываетъ «εὐρεῖν ὀκλίαν καὶ κόμους»⁶⁾.

Все мужчины, изображенные на нашемъ фрагментѣ, увѣнчаны вѣнками изъ плющевыхъ листьевъ, какъ почитатели Діониса. Ихъ типъ, равно какъ и одежды, — архаическіе. Головные прически сдѣланы у нихъ съ замѣчательною тщательностью; ихъ бороды имѣютъ искусственную клинообразную форму; такая тщательность и

1) Ср. Athen., 474 D.

2) M. Collignon. L'archéologie grecque, p. 263.

3) Klein². Vasen mit Meisters., p. 103, № 8, 9; p. 105, № 18 и др.

4) Klein², Euphronios, p. 49 sq.

5) Jahrb., II, p. 166.

6) Athen., XII, 432 F; Müller, Fr. Hist. Gr., II, p. 491, 4.

искусственность прически и такая форма бороды составляют характерныя черты греческаго искусства до Персидскихъ войнъ. Одежды у изображенныхъ мужчинъ тоже вполне согласуются съ общимъ типомъ одеждъ на памятникахъ архаическаго греческаго искусства. Мужчина, изображенный съ лѣвой стороны отъ того, который находится въ центрѣ и который имѣеть на плечѣ одинъ только легкій гиматій, одѣтъ, кромѣ гиматія, и въ хитонъ. 3-й мужчина (на правомъ краю фрагмента) — изображенъ въ гиматіи. Какъ прически и бороды, такъ и одежды имѣють — искусственный характеръ, что выражается въ искусственныхъ параллельныхъ складкахъ. Эта архаическая искусственность одежды (типичнѣйшимъ образцомъ которой служитъ одежда на статуѣ Афины съ Эгинскаго фронтона), какъ показала *Semper* (*Stil I.*, p. 123) — не пустая схема художниковъ; она была взята ими изъ дѣйствительной жизни. Вся искусственность указываетъ на своеобразный художественный вкусъ, господствовавшій долгое время въ Греціи, какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ. *Semper* же полагаетъ, что едва-ли подобнаго рода искусственности складокъ одежды возможно было достигать, не крахмалая одежды. Если же эти одежды крахмалились, то это необходимо предполагаетъ то, что онѣ дѣлались не изъ шерсти, а изъ льна или какого-нибудь подобнаго ему матеріала¹⁾. Изъ Фукидида (I, 6) мы знаемъ, что льняныя одежды въ древнѣйшее время были въ большомъ употребленіи и что со временемъ онѣ были вытѣснены все болѣе входившими въ моду шерстяными матеріями. *Studniczka* относитъ такую перемѣну въ одеждѣ ко времени возстановленія демократіи въ Афинахъ послѣ изгнанія тирановъ и ставитъ ее въ связь съ государственной и соціальной перемѣной, происшедшей въ Афинахъ²⁾.

Одежды фигуръ на нашемъ фрагментѣ, принадлежа всецѣло традиціямъ той эпохи, которую мы знаемъ теперь особенно изъ послѣднихъ раскопокъ на афинскомъ акрополѣ, указываютъ на то, что нашъ фрагментъ относится ко времени до реформы въ платѣ, упоминаемой Фукидидомъ. Та же дата вполне согласуется съ искусственными прическами и бородами.

¹⁾ *Studniczka*, *Tracht*, p. 17 sq.

²⁾ *Иб.*, p. 25. Ср. *Holwerda*, *Jahrbuch*, 1889, IV, p. 24—45.

На фрагментъ съ Левки мы имѣемъ 2 надписи. 1-ая, у верхняго края фрагмента, содержитъ имя извѣстнаго вазнаго художника—Эпиктета :

ΕΠΙΚΤΕΤ(ος) (ἐγραφε), = Ἐπίκτιτος ἐγραφε, «Эпиктетъ разрисовалъ».

2-ая надпись называетъ не менѣе извѣстнаго вазнаго мастера Никосѳена :

(Ν)ΙΚΟΣΘΕΝ(ης) ΕΠΟΙΕΣ(ε), = Νικοςθένης ἐποίησε, «Никосѳенъ сдѣлалъ».

Эпиктетъ извѣстенъ исключительно, какъ художникъ (онъ всегда подписывалъ ἐγραφε¹⁾). Формы сосудовъ дѣлали для него другіе мастера. Кромѣ канѳара, къ которому принадлежалъ нашъ фрагментъ, Никосѳенъ (на сколько до сихъ поръ извѣстно) сдѣлалъ для Эпиктета еще только одну чашу²⁾. Это обстоятельство увеличиваетъ интересъ нашего фрагмента: совмѣстная дѣятельность Эпиктета и Никосѳена исключаетъ возможность утверждать, будто мастерская Никосѳена находилась въ италійскомъ городѣ — Цере, что еще дѣлаютъ *Rayer* и *Collignon*³⁾, такъ какъ въ томъ, что Эпиктетъ работалъ въ Афинахъ, теперь никто не сомнѣвается. Если главная заслуга Эпиктета въ области греческой керамики состоитъ въ усовершенствованіи вазной живописи, то заслуга Никосѳена заключается въ усовершенствованіи формъ вазъ⁴⁾.

Рисунки Эпиктета отличаются изящнымъ, тонкимъ исполненіемъ. Въ этомъ отношеніи Эпиктетъ превосходить всѣхъ своихъ современниковъ⁵⁾. Но на этомъ и кончается художественное значеніе его рисунка. Необыкновенная аккуратность и даже мелочность въ исполненіи (обратимъ вниманіе на отдѣлку волосъ, бороды и одежды на рисункѣ нашего фрагмента)—дѣлаютъ рисунки Эпиктета сухими, безжизненными. Какъ безжизненно представлены руки у фигуръ на нашемъ

¹⁾ Klein², Vasen mit Meisters., p. 100.

²⁾ Ib., p. 101, № 1.

³⁾ Histoire de la céramique grecque, p. 110.

⁴⁾ Klein², Euphronios, p. 41.

⁵⁾ Klein², Euphr., p. 44; *Hortwig*, ук. статья, p. 252 и дополн. къ ней въ Jahrb., VIII, 1892, p. 118.

рисункѣ! Бѣ фигуры отъ этого представляются какъ будто оцѣпенѣвшими. Той свѣжести и жизненности фигурѣ, которыя такъ ярко выступаютъ у фигурѣ Евфронія, Эпиктетъ вовсе не знаетъ.

Но не смотря на это, Эпиктетъ имѣеть громадное значеніе въ исторіи греческой керамики. Онъ первый вводитъ въ вазную живопись новую (краснофигурную) технику и является мастеромъ, который далъ этой новой технике первое формальное развитіе, чѣмъ и подготовилъ почву для знаменитыхъ художниковъ краснофигурнаго стиля.

Нововведеніе Эпиктета имѣеть несомнѣнную связь съ дѣятельностью извѣстнаго художника Кимона Клеонейскаго¹⁾. Кимонъ былъ, вѣроятно, изобрѣтателемъ живописи свѣтлыми фигурами на черномъ фонѣ²⁾. Эпиктетъ же ввелъ эту технику въ керамику.

Весьма сложенъ вопросъ о времени нововведенія Эпиктета. Мы укажемъ только на главныя мнѣнія, высказанныя по этому вопросу. *Boss*³⁾ относитъ дѣятельность Эпиктета ко времени до 480 года; *Conze*⁴⁾ ставитъ ее между персидскими войнами и пелопоннесской; *Klein*⁵⁾ нѣсколько раньше,—между 490—440 гг. *Löschke*⁶⁾, *Winter*⁷⁾ изобрѣтеніе новаго стиля полагаютъ на VI—V в.; *Dümmeler*⁸⁾ относитъ дату къ времени до 500 г. Наконецъ, *Studniczka*⁹⁾—ко времени Писистратидовъ. Не занимаясь разборомъ всѣхъ высказанныхъ мнѣній, мы скажемъ только, что дата Студнички—наиболѣе вѣроятна. *Collignon*, который до появленія работы Студнички относилъ вмѣстѣ съ *Rayet* время изобрѣтенія краснофигурнаго стиля къ половинѣ

¹⁾ *Klein*³, *Euphr.*, p. 49.

²⁾ *Girard*, *La peinture antique*, p. 149. Ср. *Studniczka*, *Jahrb.*, II, p. 156 sqq., который совершенно опровергаетъ сужденія *Robert'a* о Кимонѣ и его времени (*Archäol. Märchen u. Wilamowitz-Moellendorf u. Kiessling*, *Phil. Untersuchungen* X Heft, p. 121—131).

³⁾ *Arch. Aufsätze*, I, p. 126.

⁴⁾ *Beiträge zur Gesch. d. gr. Plastik*, p. 21.

⁵⁾ *Euphr.*, p. 40.

⁶⁾ у *Hefbig*, *Staliker in der Poebene*, p. 129 sq.

⁷⁾ *Arch. Ztg.*, 1885, p. 200.

⁸⁾ *Jahrb.*, 1887, II, p. 168 sqq.

⁹⁾ *Ib.*, II, p. 159 sqq.

V в., послѣ ея появленія вполнѣ соглашается со Студничкой¹⁾. *Girard*²⁾ тоже держится даты Студнички.

Если, такимъ образомъ, изобрѣтеніе краснофигурной техники мы будемъ относить приблизительно къ 520 г., то вазу, которой принадлежалъ нашъ фрагментъ, гдѣ краснофигурный стиль является еще не вполнѣ твердымъ, придется отнести къ послѣдней четверти VI вѣка. Эта сравнительная нетвердость стиля проявляется въ рисункѣ нашего фрагмента тѣмъ, что въ немъ для отдѣленія волосъ и бороды фигуръ отъ чернаго фона вазы художникъ пользуется еще лишіями, сдѣланными рѣзцомъ. На другихъ позднѣйшихъ, вполнѣ развитыхъ по стилю, рисункахъ Эпиктета этотъ приѣмъ, принадлежащій чернофигурному стилю, уже не встрѣчается³⁾.

Чл.-корр. Общ. Борисъ Фармаковский.

Одесса, 1893 г.

¹⁾ *Rayet et Collignon, Hist. de la cѣr. grecque, 69. Additions.*

²⁾ *La peinture antique, p. 148.*

³⁾ Ср. *Hartwig, Jahrbuch, VI, 1891, p. 255 sq.*

Рис. 1.
 $\frac{1}{1}$



Рис. 2.
 $\frac{3}{4}$

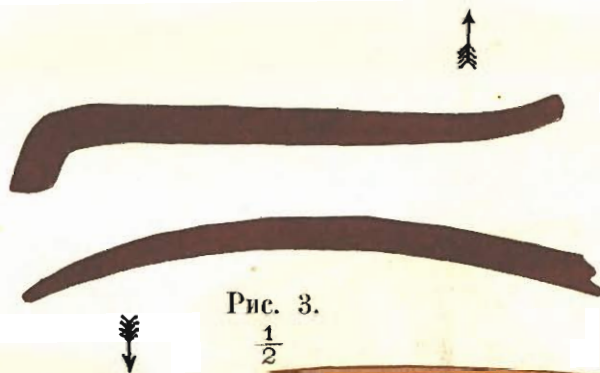


Рис. 3.
 $\frac{1}{2}$



Il s'agit d'un fragment de vase grecs ~~trouvés~~ trouvés il y a quelques années à Pentikoppis et appartenant au musée impérial des antiquités d'Odessa. Il est impossible d'indiquer ni la date ni l'endroit ni la découverte à être faite.

La finesse et la légèreté du dessin montrant une main habile et un goût acquis de l'artiste et les 2 inscriptions faites avec l'alphabet attique et le type du jeune homme, type proche du type d'ephebe après Phidias, prouvent clairement l'époque à laquelle appartient le fragment.

Le diamètre est de 22 cent.; le volume est petit, quant à la forme, il est probable que le vase présentait une ~~asse~~ forme habituelle des vases attiques.

2.

La première inscription s'est conservée en entier:

ΔΕΜΟΣ ΚΑΛΟΣ, c. a. 7. Δῆμος καλός.

De la seconde il ne reste que

ΑΡΩΝ
ΙΕ

avec plus ou moins de probabilité on peut reconstituer celle-ci de la façon suivante.

(Αν)δρα (επι)ιγ(βε).

L'alphabet de deux inscriptions est l'alphabet attique (jusqu'à ^{δγ}inclus), mais avec un mélange de lettres ioniques.

Mais n'ayant pas encore ici ni le "y", ni le "w", prouve certain que ~~l'inscription~~ l'inscription est de 403 av. J.-Ch. La forme ionique des lettres commence à se rencontrer sur des inscriptions attiques, vers le 480. Le "b" ionique (Σ) apparaît vers la moitié du V^e siècle. Si ~~il y a~~ dans l'inscription le "b" à deux formes (Σ , Σ) différentes, attique et ionique, cette hésitation indique ^{donc} ~~la~~ la seconde moitié du V^e siècle. Encore plus sûrement l'époque à laquelle appartient l'inscription est indiquée par la le "A" dans le mot $\kappa\alpha\lambda\alpha\gamma$. En effet, sur les monuments officiels ioniques le "A" se rencontre pour la 1^{ère} fois vers 440, il devient commun vers le 432. Donc l'inscription doit être rapportée au 3^e tiers quart du V^e siècle. Il est évident que juger la date d'un monument rien que d'après l'un inscription est puéril, mais heureusement la date de notre fragment est encore confirmée par des raisonnements suivants.

3

Quelle est la signification de ce "~~Σύμα~~" $\Sigma\upsilon\mu\alpha$ $\kappa\alpha\lambda\alpha\gamma$? (L'auteur expose les différentes opinions et hypothèses de: Ponofka, Gerhard et Otto Jahn, Dumont, W. Klein, Cecil Smith, F. Studniczka, Otto Rosenbach et Helbig, Müller, Paul Hartwig et enfin de Wernicke. L'auteur ~~expose~~ Les résultats des recherches de ce dernier. Sont les suivants.

Mais n'ayant pas encore vu le "y", ni le "w", preuve certaine que ~~notre~~ l'inscription est de 403 av. J.-Ch. La forme ionique des lettres commença à se rencontrer sur des inscriptions attiques, vers le 480. Le "b" ionique (Σ) apparaît vers la moitié du V^e siècle. Si ~~donc~~ dans l'inscription le "b" a deux formes (Γ , Σ) différentes, attique et ionique, cette hésitation indique ^{donc} la seconde moitié du V^e siècle. Encore plus sûrement l'époque à laquelle appartient l'inscription est indiquée par la le "A" dans le mot $\kappa\alpha\lambda\omega\varsigma$. En effet, sur des monuments officiels ioniques le "A" se rencontre pour la 1^{ère} fois vers 440, il devient commun vers le 432. Donc l'inscription doit être rapportée au 3^e tiers quart du V^e siècle. Il est évident que juger la date d'un monument rien que d'après l'un inscription est puéril, mais heureusement la date de notre fragment est encore confirmée par des raisonnements suivants.

3.

Quelle est la signification de ce "~~ὄψων~~" ^{ὄψων} $\kappa\alpha\lambda\omega\varsigma$?
 (L'auteur expose les différentes opinions et hypothèses de: Panoftka, Gerhard et Otto Jahn, Dumont, W. Klein, Cecil Smith, F. Studniczka, Otto Rosenbach et Helbig, Muller, Paul Hartwig et enfin de Wernicke. L'auteur ~~expose~~ Les résultats des recherches de ce dernier. Sont les suivants.

Les inscriptions grecques, contenant des noms propres avec ~~la~~ l'épithète κελαι, "apparaissent sur des vases ni dans toutes les périodes de l'art céramique ni dans tous les fabricques. Des vases avec ces inscriptions appartiennent au commerce attique. Cela est prouvé par les faits suivants: 1° Les nombreux noms propres purement attiques:

Κηκεσος, Διωρονδης etc.

2° Plusieurs noms prouvent leur origine attique rien que par la forme dialectique: Βερσιος; ensuite, la terminaison attique -κος au lieu de -κος? Ολιπυκος; la forme purement attique de Πικυροειδος au lieu de Πικυροειδος. Αρπαμονος.

3° La plupart des inscriptions a été trouvée en Attique.

4° L'alphabet est attique. (Wernicke p. 98-104).

5° des inscriptions avec le mot κελαι ne se trouvent ^{pas} sur des vases avant l'époque du style des figures noires, d'autre part on ne les trouve plus pendant le style des figures rouges. Donc entre la moitié du VI^e d'une part et ~~la~~ la moitié du V^e d'autre part.

Enfin le VI-V siècle est encore indiqué et par la forme des lettres.

Les auteurs parlent aussi de l'habitude qu'avaient les Athéniens ~~de~~ d'écrire les noms de leur ~~amours~~ amours sur les murs de la Céramique, (Aristophane, Xenophon).

Il faut admettre que les Athéniens n'appliquaient l'épithète

4

Adoles qui aux jeunes gens de 15 à 30 ans. Ces jeunes gens étaient tantôt ces incanons s'équiperaient, ou tradiska, tantôt la jeunesse dorée, qui se distinguait par leurs débauches.

5.

Une note la beauté corporelle était en très grande honneur chez les Athéniens: Platon parlant de Charmide, "Phidre" - Des moqueries que subissait Pericle, qui n'avait que la tête un peu grosse. Rapprochement entre la Renaissance: quantité d'assiettes portant des figures féminines avec inscriptions, *Lucretia bella*, *Julia bella*.
~~Les inscriptions ne sont autre chose qu'un~~
Ac.

6.

L'inscription de notre fragment porte le nom de Léinos. Il est évident qu'il s'agit d'une personne historique, le Léinos, fils de Licilampe, de la beauté duquel nous parlent Aristophane et Platon. (Platon p. 481 D et p. 481 E.) (Aristoph. *Συγκρίσις*, 97 sqq.) [(Platon Charmide, p. 158 A) (Plutarque, Pericle, c. 26)] (Meincke, *Fr. com. gr.*, 1, 93.) (Antiph. y Athen., IX, p. 397 CD.) (Antiph. y Aelian. H. A., 5, 21) et enfin (Lysias, 19, 25 sq.)] Platon dans "Gorgias" fait Léinos contemporain d'Alcibiade. L'année de naissance d'Alcibiade nous est connue: Ol. 82, 2 = 451 av. J.-Ch. Ensuite, nous savons, que Socrate a connu Alcibiade

5

quand celui-ci était âgé de 19 ans, donc vers le 432. Mais il est évident que Socrate ne pouvait admirer Alcibiade que jusqu'à 414, quand le dernier ^{vint} ~~de~~ si mal conduisit envers sa patrie. Le moment quand le maître et l'élève étaient surtout bien était 424-420. Pendant la bataille de Delie l'élève sauva la vie du maître - 424-420 et vers le 420-417 Alcibiade arriva au maximum de sa gloire. Si donc Platon appelle Démos "varias" en le mettant à côté d'Alcibiade qui en avait en ce moment 25, le premier pouvait en avoir entre 17 et 30. D'après Aristophane Démos était vers 426 en plein force de sa beauté et il avait en ce moment 25 ans, donc le commencement de son renom on ne peut rapporter que vers 436.

Si donc sur notre fragment le jeune homme est Démos nous devons lui donner 16-19 ans et dans ce cas le fragment doit être rapporté à 435-432. Ce qui était déjà indiqué et par la forme des lettres, et ce qui est encore confirmé et par la technique et par le style du dessin.

7

La technique du dessin de notre fragment indique l'apogée de la céramique grecque c. a. d. le V-VI siècle. On examinait de près ~~un~~ remarquer les traces d'esquisse faites avec le tranchant et des larges lignes faites avec le pinceau.

6.
Le style de notre dessin se rapproche du style des vases communs sans le nom de "beau style" quoiqu'il n'a pas encore toute la grâce, ni l'élégance des tableaux du IV^e siècle.

La décoration qui s'est conservée sur le fragment n'est pas caractéristique.
8.

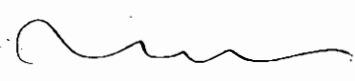
Comment expliquer l'absence d'un nom aussi populaire sur des vases? On peut indiquer ici la rareté du nom d'Alcibiade: Ἀλκιβιάδης se rencontre qu'une fois sur un vase de la collection Jatta: Ce vase Studuska rapporté à 438; nous pensons qu'il vaut mieux le rapporter à 436. Mais ce vase est plus ancien que le notre: son style est archaïque quoique peu pur; dans son inscription il a encore la forme attique.

Des inscriptions avec le κελός ~~en sans p.~~ disparaissent vers le IV^e siècle, il est donc évident qu'il faut que le fragment appartient à ce période transitoire quand ces inscriptions devenaient de plus en plus rares. Exemple le vase avec le nom d'Alcibiade. Il se pourrait que le nom de Δεπός restera unique dans la céramique grecque.

D'après Klein ^{un} le mot κελός profane avec l'épithète κελός peut signifier que tel ou tel vase avait appartenu à une telle ou telle publique et parfois peut donner aussi le nom du sculpteur.

Le nom de notre peintre peut être reconstitué avec hypothétiquement: Je les: ("Ar)δγωρ. Ce qui devant le ρ, on peut supposer ou un α, ou un δ. Et comme sans de nom il y avait sans doute (ἔτιο) (ἔγ(ορ), le mot "Arδγωρ s'appliquerait bien d'après le nombre des lettres. Au reste le nom "Arδγωρ" nous est connu d'après Platon.

Ainsi le fragment en outre le nouveau nom avec l'ajout de ρ nous donne encore le nom du peintre



II

1
C'est en 1834 que parmi les autres objets
a été trouvé le fragment représenté au ^{3/4}
sur la liste II sous le n° 2.

Il se compose de 4 morceaux.

Le bord infér. du fragment indique
clairement, que le vase auquel il
appartenait était de forme ronde et
à la coupe apante que le fragment - est un
fragment du couvercle. Enfin grâce
à l'arc de la circonférence on peut
facilement calculer le rayon et le
diamètre: 30 cent.

Il est évident que le vase représenté
est un "lexáoy". On appelait lexáoy tout
vase avec couvercle et 2 manches sur
une ~~très~~ petite base (v. fig 1). Tandis que les
vases qui s'employaient pour laver les
mains, s'appelaient chez les Grecs πρὸς ἄρτους
ξεοῖοιτιγῆ, et servaient pour les

peints : ποδωνιτρογγυς ; le mot 2

Arxéroy s'ignait aussi bien les uns
que les autres. Vu leur ^{petites} dimensions il
est fort douteux que cela soit
vrai. Il est plus que probable, comme
l'a dit Stéphane, que les Arxéroy
ne s'employaient que pour se
dorer les pieds et mains avec les
liquides aromatiques et encore
exclusivement par les femmes. Il en,
pour préserver ces liquides d'évapora-
tion on les munit soit de couvercles.
Ils étaient généralement très
artistiquement faits, puisqu'ils
souvent on les offrait comme
cadeaux, comme cela se voit sur
un sceau représentant un jeune homme
offrant un Arxéroy à une jeune
fille.

DATE

3

Une autre preuve que les Assyriens
n'avaient d'employés que par les
femmes est : les cercles limités des
scènes qu'on y figurait, presque toutes
de ~~rapports~~ sont tirées de la vie de la
femme : scène de fiançailles, de danses,
de mariages, scènes d'amour. La
présence d'Aphrodite, de Pan et
d'eros dans des scènes tirées de
la vie réelle, communique aux dessous
ce caractère idéal, qui caractérise
les peintures du IV^e siècle. On connaît
l'amour de Leskis pour ces scènes
intimes, où les femmes jouaient le
rôle principal. Dans toutes les
scènes, du reste, représentées sur des
Assyriens, le rôle principal est

DATE

travaux confiés aux jeunes filles.

Le nombre de ce vase n'est pas ^{4.}

grand. En 1860 Stefanini en comptait
34. Mais depuis leur nombre
s'est augmenté. La plupart a été
trouvée à Laeken, mais on
connaît encore quelques-unes
des villes du Nord d'Italie et d'Athènes.
Le commerce qui existait entre
Athènes et le Bosphore - Commerce
explique cette fréquence.

2.

Il est fort probable que la scène
représentée sur le fragment est une scène
de genre: un de ces tableaux de la vie
intime que les peintres du IV^e Sic. aimaient
tant à représenter. Au milieu est représentée
une jeune femme avec une diadème
sans manches; sur la tête un bandeau

DATE

| fixe la coiffure & dans sa

main droite elle tient une serouette
 française, tandis que elle lève le bras
 gauche, probablement pour toucher
 la tête du garçon qui se trouve à sa
 gauche. A droite une seconde femme
 habillée de la même façon ^{ouest} tient une
 serouette ~~française~~ à franges et
 un ¹⁹⁴⁰ qui contient probablement
 le liquide aromatique. Le garçon
 à gauche de la ^{1^{re}} femme est
 fait nu, c'est, la seule la forme habi-
 tuelle, dans laquelle on représentait
 des garçons à la maison, les filles
 au contraire étaient représentées
 habillées.

Nous ne pouvons donc pas expliquer
 la scène représentée sur le fragment car.

- | | |
|------|--|
| DATE | 1° la ¹⁹⁴⁰ ne s'employait que pour laver les mains et les pieds |
| | et 2° il n'y a que les femmes |

qui s'en servaient. Seulement
 il est peu probable que cela soit
 un gamin ordinaire. Il est fort
 probable qu'il s'agit ici d'un éros.
 Sur le bras gauche du garçon se trouve
 une petite trace d'arête de la même
 nature que les autres figures. En outre
 le type est tout à fait le type Teros
 du 14-11 siècle. Comparaison: éros de
 musée de Berlin ou l'éros de
 l'ermitage (fig n°4), ou l'éros de
 St Petersburg (fig 2), le même profil,
 les mêmes bords, et presque la même
 pose: la même position du corps,
 (fig 3) il est debout, un peu
 penché en avant, un pied par
 terre, l'autre sur un petit

DATE

Schouret. La même pose

a notre éros: le pied gauche sur

2

un labourer, le pied droit (cela
manque sur le fragment) par
terre.

Ainsi, qu'elle est la signification
de cette scène. Nous croyons, qu'il
s'agit d'une scène habituelle de la
tokhalakha d'une femme. La scène
se passe dans la partie féminine
de la maison. L'arc comme amicale-
ment avec la femme et admire
sa beauté.

Nous avons déjà dit que le type
d'arc se rapporte au 14^{si}. A la
même époque appartenant et les
figures féminines, ainsi que leurs
vêtements.

La pose de la figure centrale
est très caractéristique. Les peintres

DATE

du 14^{si} aiment à poser leurs

figures de telle façon que tout

le poids tombe sur un pied, tandis que
 l'autre est un peu écarté ce qui
 leur permet de donner une
 disposition exquise aux plis des
 robes. La même position domine
 et dans la sculpture - exemplé
 les statues de Probalte etc.

3

Si les types, les poses et les vêtements
 indiquent le IV^e s. la technique montre
 qu'on ne peut rattacher ce fragment
 qu'à cette époque. Car on effect

DATE

DATE

Le 3.^e fragment ceramique, (fr^o3 de
 notre list II), a ete trouve en 1841 sur l'ile
 Levkos (Phidonisi). Prouskobitch en a deja
 fait une courte communication ("Les memoires"
 de la Societe d'histoire et d'archeologie
 d'Odessa, T II, p. 414, art. 2. [Mais il commet
 une erreur en croyant que ce fragment, est un
 morceau d'un beau vase grec, du travail d'Epiclete,
 fils d'Isosfine (sic!)] Il est egalement faux
 que la seule terracotte trouvee avec le
 fragment servait de couvercle au vase auquel
 appartenait le fragment. Nous ne connaissons
 aucun vase avec de semblables couvercles].
 En 1890 ce fragment a ete publie, mais
 sans description en "Wiener Vorlesungsblätter
 (1890-91 Taf. VII). Enfin, l'inscription du
 fragment qu'il porte est inscritee publiee
 par Klein et Brunn d'en derivee deja.
 Ainsi le fragment est deja connu. Mais
 tout d'abord il s'agit de faire une correction
 sur le lieu de sa decouverte. Ainsi il
 est faux de croire q' il provient de Pantocopy.
 Ensuite ni Klein et par consequent Brunn

DATE

On savait pas qu'en plus du nom du
peintre d'Epictète sur le fragment de
bronze encre et le nom du sculpteur
- "Nikospheime".

Quant à la forme, grâce à la coupe
nous savons qu'en ce temps en présence
de ces "κέρβεος" - grands vases avec
des hants et grands et hants manches et
un haut long pied. Κετ' ἰσχυρ - est un
vase dionysie. C'est pour être que les
decorations sont tirées du cycle dionysie.

Nous avons là 3 figures, mais pas
une n'est conservée en entier. La figure
à droite (il ne reste que la tête et le haut
du corps) présente un homme jouant sur
une double flûte. Les 2 autres figures présentent
aussi des hommes buvant du vin (o).
L'homme au milieu tient dans chaque
main une "κέρβεος" ; dans celle qu'il
tient dans la main droite est encore
pleine tandis que celle de la main
gauche est déjà vide. Il n'est difficile
qu'expliquer la signification du geste

également avec l'art archaïque. Ces artistes
 dans la coiffure, la barbe et les vêtements,
 n'est pas une pure schéma de peintres, ils
 ont été finis dans la vie réelle. Sempers
 croit que ces plus, disposés avec un tel art
 ne pouvaient s'obtenir qu'avec des vêtements
 empesés, donc il faut admettre qu'ils se
 fabriquaient non pas avec de la laine, mais
 avec de la toile ou une matière quelconque
 semblable à cette dernière. Her. Phaulstörfer
 nous dit que la toile était très employée
 dans les temps anciens (I, 6) et ce n'est
 que petit à petit qu'elle a été remplacée
 par la laine. Skudniszka pense qu'il
 faut rapporter cette réforme au temps
 de la révolution démocratique et de l'expulsion
 des Tyrans.

Les vêtements des figures du fragment montrent
 qu'il faut les rapporter à l'époque avant
 la réforme de l'habillement. Cette date
 concorde également avec la forme de
 la barbe.

À cette innovation, indiquons seulement
les opinions les plus importantes:

Ross — 490

Course — entre les guerres de Perse et de
Peloponèse.

Klein — 490 — 440.

Löschke, Winter — VI — V S.

Winter — 500 et enfin Studniczka
au temps de Pisistratos. Il est en la date
de Studniczka est probablement la plus
vraie. Collignon est complètement d'accord
avec Studniczka, comme Girard.

Il faut admettre la date 520,
le fragment appartiendrait au dernier
quart du VI S.

Pharmakovsky