

## ПОГРЕБАЛНИТЕ РИТУАЛИ В ДРЕВНОГРЪЦКАТА КЕРАМОГРАФИЯ

---

*Иванка Дончева*

До наши дни са достигнали хиляди гръцки съдове, изложени или депонирани в много музеи по света, пред които посетителят се спира набързо, обезкуражен от това огромно изобилие.

Керамичните съдове са крехки, но техните фрагменти са почти неразрушими и са се запазили в значително количество повече или по-малко непроменени. Те са щастието за археолозите – незаличими следи от едно далечно минало, тези счупени гърнета заплащат и компенсират старанието на разкопвача. Свидетелства за присъствие, средство за датиране, керамичните съдове допринасят за писането на историята (Lissarrague 1999: 8).

Всички антични култури са произвеждали керамични съдове – измежду тях гръцките се отличават по своето качеството, характерни особености и декорация, която ги доближава до живописата.

Ритуалите за “преминаване” от един статус в друг, каквито са сватбата и погребението, насочват вниманието към религиозните аспекти на тяхното изобразяване, което придава на тези съдове една съществена ритуална роля.

Измежду частните и семейни ритуали, тези, свързани със смъртта са много широко изобразени върху керамичните съдове (Κουσουλάκου, Παλαδόπουλος 1984: 45–48). Намираме ги предимно, както е в случая и със сватбените съдове, върху съдове, които тези ритуали използват.

Да погребеш родителите си, според обичаите е отговорно задължение за децата. Самите погребални ритуали преминават в пет действия. Най-напред – тоалетът на мъртвия: трупът се измива, парфюмира, обвива в ленти и загъва в саван, с изключение на лицето. След това мъртвият е полаган на парадно легло за един ден във вестибюла на дома. Това е т.нар. *протезис* (*πρόθεσις*), който особено силно привлича вниманието на вазописците. От появата на човешките фигури в геометричното изкуство, в средата на VIII в. пр.Хр., се откриват изображения на протезис върху огромните амфори (**Обр. 1, 1-а**) и кратери

(Обр. 2, 2-а) от Дипилонския некропол в Атина (Τιβέριος 1996: 23, 239-240; Ahlberg 1971).

Кратерът, който при живите служи за разреждане на виното и осигурява общуването по време на симпозиумите, поставен върху гроба, позволява да се гарантира една форма на символично продължение на връзката между живите и мъртвите (Lissarrague 1999: 112).

През архаичната и класическата епоха, сцената на протезис се появява предимно върху *лутрофоросите* – съдове, които са носени в процесията при тези обстоятелства (Обр. 3, 4). Този тип много издължени и малко функционални съдове отговарят на една архаична форма амфори, която се е съхранила в ритуала, точно като типология на изображението. Лутрофоросите, както подсказва и името им, са предназначени за носене на вода, която да послужи за измиване на мъртвия. След това те са поставяни върху гроба като знак, подобно на геометричните кратери (Lissarrague 1999: 118) Един лутрофорос от началото на V в. пр. Хр., приписван на художника Клеофрадес (Обр. 4), съдържа три сцени, свързани със смъртта, разположени: върху шийката – две жени, от всяка страна, с късо отрязани коси и ръка върху главата, в знак на траур, носят един лутрофорос (Обр. 4-а, б), аналогичен на съда, носител на изображението, който съдържа вода за тоалета на мъртвия. В долната част на съда са изобразени конници (Обр. 5). Те по всяка вероятност са знак за социалния статут на мъртвия или съпровождат погребалното шествие. Трябва да се отбележи, че се касае за един фриз, от черни фигури, докато съдът е в червенофигурен стил. Използването на архаичната техника за този фриз е един допълнителен знак за консерватизма на този ритуален съд. Накрая, в основната зона, е представен протезисът: мъртвият, положен върху легло (Обр. 6, 6-а, б). Само главата му е видима, почиваща върху възглавница; челюстта му е стегната с лента за поддържане на брадичката, за да не се деформира. Около леглото са изобразени четири жени. Те са с отрязани коси, като тези върху шийката на съда. Едната от тях държи главата на мъртвия, другите го оплакват, с вдигнати към косите си ръце. От другата страна на съда са изобразени петима мъже, сред които един юноша, всички с протегната напред дясна ръка, в знак на поздрав (Обр. 7, 7-а).

Същото това разделение на ритуала между жените, които обграждат леглото на мъртвия и го оплакват с енергични жестове, и мъжете,

групирани в края на леглото, по-далече от мъртвия, с по-сдържани жестове, се среща и при други изображения върху чернофигурни и червенофигурни съдове (**Обр. 8, 8-а, 9, 9-а, 10, 10-а**).

Значимостта на акта на излагането на тялото (πρόθεσις) в погребалния ритуал е доказана от многобройните архаични и класически изображения в керамографията и най-вече – от тези върху погребалните плочи – пинакси (πίναξ) (**Обр. 11-15**), предназначени за прикрепване върху гроба. Една от най-ранните погребални плочи се съхранява днес в Лувъра (Lissarrague 1999: 117-118). Касае се за една издължена плоча с отвори за закрепване върху самия надгробен паметник (**Обр. 14, 14-а, б**). В центъра е изобразен мъртвият, изложен върху легло, с тяло, изцяло скрито от завивката. Само главата, поставена върху възглавница е видима. Очите са затворени, както е отбелязано от много прецизно изрисуваните мигли. Близо до лицето, което се вижда, две жени обграждат мъртвия, наведени към него. Други жени, жестикулиращи и плачещи, са групирани около леглото. В ляво, една редица от петима мъже с бради са вдигнали дясната си ръка, за да поздравят мъртвия. В дясно, един мъж и една жена протягат ръцете си към леглото. Зад тях е изобразено дърво, върху което са окачени венци, дарове за мъртвия. Освен леглото, върху което е положен мъртвият, нищо друго не маркира пространството на дома, а дървото по всяка вероятност отбелязва място навън, може би в двора на къщата. Изображението не се стреми да представи детайлно ритуалното място за протезиса, а да организира връзката между живите и мъртвия. Нещо повече, близо до тялото са жените, докато мъжете са на по-голямо разстояние от него. Окачените венци се свързват предимно с даровете, които се поставят върху гроба по време на повтарящите се посещения, отколкото като елементи към ритуала на протезиса, такива, каквито ги познаваме впрочем, в целостта на поредицата. Тази погребална плоча, закрепена върху гроба, изглежда напомня предварително за венците, поднесени по време на редовните посещения на близките на починалия.

Законът не позволявал на всяка жена да взема участие в погребалните ритуали. Според декрета на Солон, само роднините на починалия до първи братовчеди и жените над 60 години можели да участват в оплакването на мъртвия. Декретът на гр. Иулис на остров Кеос фиксира същата категория участници (Lajeunesse 2009: 84–85). Това подреждане

е напълно в унисон със свидетелствата на вазната живопис. Една подобна на предходно разгледаната плоча (πίναξ) от теракота, предназначена, за прикрепване върху надгробния паметник (**Обр. 15, 15-а**), представя също излагането на мъртвия за поклонение и оплакването му или т.нар. *πρόθεσις*. Персонажите в архаичен стил са обозначени с надписи по един педантичен начин, който показва загрижеността на художника да отрази вярно действителността (Collingnon 1879: 317). Начело до погребалното легло стоят бабата (*θεθε*), майката (*μητηρ*) и сестрата (*αδελφε*). Малко по-далече са застанали две жени, обозначени с имената *θετις παρς πατρος* (леля по бащина линия) и *θετις* (несъмнено, леля по майчина линия), жестикулиращи в знак на скръб, докато до краката на леглото една група мъже, бащата и братята (*πατηρ, αδελφος*), също така го оплакват.

Същият кортеж от жени обгражда леглото на мъртвия върху една амфора, открита на нос Колиас, съхранявана днес в Националния музей в Атина (Collignon, Couve 1902: n° 505). Сцената е представена по един великолепен начин и с много чувство, което прави от този хубав съд един от шедьоврите на гръцката керамика. Близо до положеното върху богато украсено легло тяло, жени, облечени в дълги хитони, с разпилени коси, са представени в поза на най-дълбока скръб. Една възрастна жена, без съмнение, майката, държи с двете си ръце главата на мъртвия, напомняйки с този жест, приписан от Омир на Андромаха, погребението на Хектор. В това сближаване няма нищо случайно – този жест се открива и върху много други паметници. По всяка вероятност, следвайки стара традиция, тези жестове придружават жалбите на близките. Това е една истинска погребална жестомимика, която се открива върху почти всички фигурални паметници, върху които вазописците представят в жест на оплакване и други персонажи (Collingnon 1879: 318).

Много близка до предходно описаната сцена е и изображението върху една коринтска чернофигурна амфора от 560–550 г. пр.Хр., изложена днес в Лувъра (**Обр. 16**), както и върху един червенофигурен лутрофорос, съхраняван в Националния музей в Атина, датиращ от 475–450 г. пр.Хр. (**Обр. 17**).

След протезиса следва съпровождането (пренасянето) на мъртвия до некропола или т.нар. *εκφορα* (*εκφορά*), която се изобразява по-рядко. Първите изображения на екфора, подобно и на тези

на протезиса, са също върху големите съдове в геометричен стил, поставяни като знак на гроба в Дипилонския некропол (Petraikos 1993: 153–156; Τιβέριος 1996: 240; Moore 2007: 9–23) (**Обр. 18, 18-а**)

Тялото се изнасяло на същото това ложе, на което било изложено за поклонение, рано сутринта, преди изгрева на слънцето, за да не се оскверни слънцето при виждането на трупа. Използваното за изнасянето легло трябва да завършва на крака, подобни на клинове (εγκλίνη σφηνολόδι), които да не се покриват от завивката, която покрива тялото на мъртвия. Придвижването към гробището става в тишина, мъртвият е напълно покрит и шествието трябва да се движи на право, т.е. да избягва, колкото това е възможно, завоите (Κουσουλάκου, Παπαδόπουλος 1984: 47).

Дипилонските съдове показват тялото върху колесница, положено върху високо легло, предпазвано от слънцето от един вид балдахин (**Обр. 18, 18-а**). След колесницата следва кортежът в точно определен ред, съобразно изискванията на декрета на Солон и закона на Иулис. Веднага след колесницата с тялото следват жените, като кортежът завършва от една редица от въоръжени персонажи, качени върху бойни колесници. Произходът на този мотив е от Омировата епоха, когато погребенията на героите са били съпътствани с надбягване с колесници.

Върху един кантарос от края на VI в. пр.Хр. (**Обр. 19**) е изобразен кортеж, който обгражда носилката с мъртвия (Villanueva-Puig 1999: 126). Мъже и жени повтарят същия жест, като при протезиса. Един флейтист придружава шествието и свири в унисон с воплите на оплаквачките. Законът в Атина изисквал тази церемония да се извършва преди изгрева на слънцето; ограничавал лука и блясъка, и постановявал жените да нямат право да следват шествието, с изключение на тези, които са близки роднини – до степен деца на първи братовчеди (Lajeunesse 2009: 84). Трябва да се припомни, че такива събития са предоставяли на жените една от редките възможности да излязат от дома и че именно следвайки погребалния кортеж на своята свекърва, жената на Евфилетос среща Ератостен, който в последствие ѝ става любовник<sup>1</sup>.

Екфора е изобразена и върху една релефна плоча от теракота, открита в Пирея (**Обр. 20**) Този паметник, от самото начало на V в. пр.Хр., представя тялото с открита глава, завито в химатион, положено върху легло, на което е бил изложен и по време на бдението (*πρόθεσις*).

Това легло е положено върху платформата, теглена от два коня, като колелата на платформата са изработени по най-стария начин – с траверси, вместо с лъчи. Веднага след него следват персонажи, допуснати от закона като част от шествието. Най-напред върви една жена, т.нар. *εϋχρηστρία*, носеща върху главата си съда (*χυτρίς*), предназначен за възлияния. След това следват двама роднини, облечени, както и енхистрията, в празнични дрехи – два хитона един върху друг и химатион над тях. Накрая следват двама младежи във военно облекло и музикант, свирещ на двойна флейта (*αυλός*), който акомпанира жалбите на семейството на починалия.

Законът на гр. Иулис на о-в Кеос урежда много грижливо всички детайли от тази церемония. Освен изключването на лица, чужди на семейството, което се отнася както за екфората, така и за протезиса, той предвижда и някои ограничителни мерки, като тази, която определя на три *χόες* (мн. ч. на *χους*=кана, мярка за течности=3.283 л.) количеството масло, използвано за възлияния и на един *χους* виното, служещо за същата цел. Погребалното легло и завивките, с които е бил покрит починалия, трябвало да бъдат върнати в дома му (Lajeunesse 2009: 110).

След това, мъртвият е погребван – или чрез инхумация, или чрез кремация (Kurtz, Boardman 1994). Полагането на мъртвия в гроба, т.нар. *ενταφισμός*, което представлява третият акт на погребалната церемония, е изобразявано много рядко във вазната живопис. Според M. Collignon, тази сцена фигурира само върху четири съда, два от които са чернофигурни, и два лекита с бял фон от Атина (Collignon 1879: 321). Една голяма амфора показва ковчега в ямата, докато две жени правят жестове на оплакване. Другите сцени са изпълнени в съвсем различен дух и не визират точното възпроизвеждане на материален факт. Чувството, което ръководи художника, е съвсем различно и се влияе от представи и вярвания, свързани с бъдещия живот в отвъдното. Върху един хубав лекит от Атина (Collignon, Couve 1902: n° 881) две крилати божества – на съня, Хипнос, и на смъртта, Танатос, придържат тялото на млада жена, която ще полагат в гроба, изкопан в подножието на една стела. Това вече не е картина, която могат да видят живите в ритуалите, които се извършват пред очите на всички. Това е една интерпретация на идеята за смъртта, очистена от всичко тъмно и предадена с по-изискан вкус. Прекрасната изисканост, която предлага стойката на персонажите и

чаровната поза на тялото на младата жена, която изглежда като заспала, показват, че това е една идеализирана сцена, която няма нищо общо с писмените свидетелства (Collignon 1879: 321).

Некрополите се намирали извън града. В Атина, некрополът Керамейкос се намирал извън Двойната порта – Дипилон, на северозапад от града. Гробът е обозначаван, чрез могила, върху която се издигала стела или мраморен съд. Върху тях е имало надписи с името на починалия, понякога поздравителна формула или епитафия и са били украсявани с релеф – най-често изобразяващ ръкостискане, т.нар. *δεξιозυς* (*δεξιῶσις*) – между починалия, който с нищо не е обозначен като такъв, и някои от живите му близки (Обр. 21-24).

След погребението, се провеждали ритуали за пречистване в дома на починалия, тъй като се приемало, че смъртта е замърсила или осквернила дома, поради което той е трябвало да бъде пречистен. Извършвали се дълги и щателни очистиращи церемонии, защото се смятало, че омърсяването, предизвикано от контакта със смъртта е най-голямо от всички (Moulinier 1952: 76–82).

Погребалното угощение, т.нар. *περίδειπνον* се провеждало в дома на близък роднина (Κουσουλάκου, Παπαδόπουλος 1984: 47; Kurtz, Boardman 1994: 136–137). Обикновено най-близките роднини, които били в траур, отначало отказвали да се хранят и съгласявали да го направят едва след триденевен пост. Именно тогава започвали и жертвоприношенията в памет на мъртвия, т.нар. *ἐναγίσματα*. Понеже се провеждали на третия ден след погребението, тези приношения били наричани *τρίτα*. На този ден му поднасяли за първи път храна, а на деветия ден се чествали т.нар. *ἔννατα*, като се предлагало по-значително угощение от това на третия ден. Накрая траурът приключвал на тридесетия ден след смъртта, поне що се отнася до Атина. Тогава се правело едно последно жертвоприношение на гроба – *τριάκας, τριακάδες*.

Почестите, отдавани на мъртвия върху гроба, освен на третия, деветия и тридесетия ден след погребението, се подновявали на годишнините от смъртта или на рождения ден на починалия. Но посещения на гроба можели да се правят, разбира се, и извън тези дати и често са изобразявани върху стените на една особена серия съдове със специално погребално предназначение. Става въпрос за полихромните лекити с бял фон, изключително крехки, както заради тяхното покритие, така и заради цветовете, поради което са неизползваеми във всекидневния

живот. Те са произвеждани в Атина през втората половина на V в. пр.Хр., като погребални дарове, като украсата им е тясно свързана с тяхната употреба (Pottier 1883). Протезисът, като най-често изобразяваният погребален ритуал в керамографията, е представян и върху лекитите с бял фон (**Обр. 25, 25-а, 26, 26-а,б**). По всяка вероятност, лекити с именно такава украса, пълни с благовонно масло, за да пропъждат миризмата, издавана от мъртвото тяло, са били поставяни около леглото на починалия по време на протезиса. Често са изобразявани посещения при надгробната стела: дошлите жени правят възлияния и поднасят дарове – венци от цветя или клонки, ленти, сандъчета, кошници, съдържащи лекити и други дарове (**Обр. 27-29**). Мъжка фигура също може да бъде изобразена – това е или посетител, или по-вероятно – самият починал, като върху лекита той се представя в облекло на пътник (**Обр. 30, 30-а, б**). Без съмнение, починалият е изобразяван върху лекита и при почестите, които му се отдават. Често той е изобразяван до своята стела, докато живите го обграждат (**Обр. 31, 31-а**). Понякога е много трудно да се разграничат живите от мъртвите – и това е именно целта, която изображението се стреми специално да постигне – да премахне дистанцията, която ги разделя (Villanueva-Puig 1999: 127).

По-рядко се срещат изображения, които показват по-ясно връзката със смъртта. Така, например, Хермес се разпознава по кадуцей му (**Обр. 32, 32-а, 33**), в ролята на Психопомп – водач на душите в отвъдния свят, който идва да отведе мъртвия или пък Харон – лодкаря на подземния свят (**Обр. 33, 34, 34-а**), който с лодката си превозва мъртвия през реката на забравата. Понякога върху лекитите са изобразени две крилати божества – на съня и на смъртта, Хипнос и Танатос (**Обр. 35, 35-а**), които обсебват мъртвия. Освен върху лекитите с бял фон, тази сцена, интерпретирана като “Смъртта на Сарпедон” се среща и върху чернофигурната и червенофигурната керамика от края на VI и началото на V в. пр.Хр. (**Обр. 36, 37**).

Художниците на лекити са проучили по особено деликатен начин визуалните възможности, които е предоставяло изобразяването на връзката между света на живите и този на мъртвите, между видимото и невидимото. Така, върху един лекит (**Обр. 31, 31-а**) двама посетители обграждат една стела: един млад мъж в ляво, облегнат върху тоягата си, прави жест, отбелязващ разговор, към една жена в дясно, която държи шлем и щит, както в сцените на въоръжаване и изпращане на



войник. Между двамата посетители върху стъпалата на стелата, е седнал един войник, държащ две копия в лявата си ръка. Той е представен обърнат в три четвърти и неговият поглед изглежда отсъстващ, изгубен към хоризонт, който двамата събеседници не виждат. Това лице, почти във фас, не среща погледа на зрителя. Той присъства в изображението, но е извън диалога. Това присъствие в центъра на изображението, наложено върху стелата, въздейства като видим знак на едно отсъствие. Седналият върху стъпалата персонаж е изображение на починалия, на когото стелата отбелязва последното му жилище и чието отсъствие припомнят посетителите. Оръжията, които държи жената в дясно, не са дарове, а знак за връзката, която тя поддържа с починалия войник, когото тя почита. Изображението не е описание на сцена на въоръжаване на гроба. То напомня, на гроба, една сцена, която някога се е провела в къщата, като тяхно общо жилище. По този начин, времето и пространството са преплетени и слети в една картина, която свързва миналото и настоящето, видимото и невидимото, една сцена, която материализира цялата ритуална символика на погребалните дарове, тъй като тя възстановява, чрез изображението, връзките, които съединяват членовете на една и съща група – присъстващи и отсъстващи, на живи и мъртви (Lissarrague 1999: 122).

Загиналите по време на битка войници имат правото на специални почести, които Тукидит описва за Атина през V в. пр.Хр.: “Три дни преди погребението се опъва палатка, където се излагат костите на загиналите и всеки донася дарове по свой избор за тези, които е загубил. В деня на погребението шествие от колесници пренася ковчезите от кедр, по един за всяка триба. Костите се поставят в тях – за всяка триба в отделен ковчег, като са носели едно празно легло, изцяло изправено, за изчезналите, чиито тела не са могли да приберат. В това шествие свободно са участвали граждани и чужденци, както и жените от семейството, които също са присъствали и на гроба, оплаквайки своите близки. Понякога за останките на загиналите са издигали с обществени средства паметник, който е бил разположен в най-хубавия квартал на града и където винаги са погребвали жертвите от войните – с изключение на загиналите при Маратон – тях, заради изключителните им заслуги, са ги погребали на мястото, където са загинали. След погребението, избран от града, заради неговите интелектуални качества и високопоставеност в обществото, гражданин, произнасял възхвала в чест на загиналите,

след което се оттегляли” (Θουκ., *Ιστ.*, II, 34, 1–7). В случая, описан от Тукидид, тогава – през 430 г. пр.Хр., надгробна реч за падналите в бой атиняни произнесъл най-видният от атинските граждани – Перикъл.

Вазната живопис напомня по свой начин за починалия в битка. Не се открива никакъв намек за церемонията, описана от Тукидид, а представяне на един добре познат от Омир епизод – този на тялото на загинал войник, носен от неговите другари. Така изображенията от края на архаичната епоха, като това върху една шийка на амфора, представят сцената на пренасяне на един анонимен войник, с богато украсено въоръжение, когото идентифицират като герой от Омировата епопея. В града, на свой ред, той е приет и оплакан от своите близки – тук, в изображението, от една жена, с две вдигнати нагоре ръце (Villanueva-Puig 1999: 128).

След полагането в гроба, започват церемониите, свързани с култа към мъртвите, такива като угощения, жертвоприношения пред стелата и т.н., които заемат едно широко място в религиозния живот на древните гърци и за които вазната живопис е най-богат и сигурен източник.

Изображенията по съдовете, които бяха представени, не са само своеобразни коментари на писаните текстове. Те ни карат да опознаем духа на тези ритуали, които писмените източници са съхранили в детайли. Погрешно е да мислим, че гърците са избягвали да изобразяват смъртта: не би трябвало да се съмняваме в това, че античният гений е знаел как да смекчи всичко тъжно в тези изображения. Върху лекитите с бял фон, които са серийно производство и отговарят с това на вкуса на атиняните от всички класи, погребалните церемонии имат една характерна особеност на вглъбеност и съдържаност. Това е същият този дух, който вдъхновява фигуралните сюжети и в атическите стели (Collingnon 1879: 321).

Гърците не са пропускали да изнамират нови ритуали и да се отварят към религиозни новости, още повече, че са изповядвали една открита, а не догматична, религия. Но погребалните практики, които са осигурявали просъществуването на семейството и позволявали да се управляват във времето връзките между живите и мъртвите, остават учудващо стабилни и консервативни. Иконографията на погребалните ритуали, такава, каквато се наблюдава през геометричната епоха, през VIII в. пр.Хр., остава непроменена до края на класическата епоха и в този случай може да се говори за ритуален консерватизъм.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

**Ahlberg, 1971:** G. Ahlberg, Prothesis and ekphora in Greek geometric art. Göteborg, 1971.

**Collignon, 1879:** M. Collignon, Note sur les cérémonies funébres en Attique. – Annales de Faculté des Lettres de Bordeaux, tome I, 1879, p. 315–321

**Collignon, Couve, 1902:** M. Collignon, L. Couve, Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes. Paris, 1902.

**Κουσουλάκου, Παπαδόπουλος, 1984:** Ν. Κουσουλάκου, Σ. Παπαδόπουλος, Πρόθεση και εκφορά του νεκρού στην Αρχαία Ελλάδα. – Αρχαιολογία, 11, 1984, σ. 45-48.

**Kurtz, Boardman, 1994:** D. Kurtz, J. Boardman, Εθιμα τάφης στον Αρχαίο Ελληνικό κόσμο. Αθήνα, 1994.

**Lissarrague, 1999:** F. Lissarrague, Vases grecs. Les athéniens et leurs images. Paris, 1999.

**Lajeunesse, 2009:** M. Lajeunesse, Les lois funéraires dans le monde grec du VII<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle a. C. Faculté des Lettres, Université Lavale, Québec, 2009.

**Moore, 2007:** M. B. Moore, Athens 803 and the ekphora. – Antike Kunst, 2007, vol. 50, pp. 9–23.

**Moulinier, 1952:** L. Moulinier, Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère à Aristote. Paris, 1952, p. 76–82.

**Petrakos, 1993:** B. Petrakos, Musée National. Sculptures, vases et bronzes. Athènes, 1993.

**Pottier, 1883:** E. Pottier, Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires. Paris, 1883.

**Τιβέριος, 1996:** Μ. Τιβέριος, Ελληνική τέχνη. Αρχαία αγγεία. Αθήνα, 1996.

**Villanueva-Puig, 1999:** M.-C. Villanueva-Puig, Images de la vie quotidienne en Grèce dans l'Antiquité. Paris, 1999.

## БЕЛЕЖКИ

<sup>1</sup> Евфилетос убива Ератостен, заварвайки го в акт на прелюбодеяние с жена си. Според атинския закон, съпругът има право да убие любовника на жена си, ако го завари с жена си в момент на прелюбодеяние. Известна е речта на Лизиас в защита на Евфилетос.



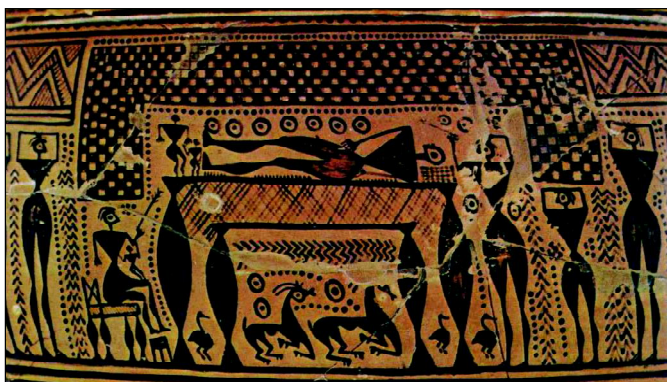
**Обр. 1** – Амфора със сцена на протезис от Дипилонския некропол, 760–750 г. пр.Хр., Национален Археологически музей в Атина, Инв. № 804



**Обр. 1-а** – Сцена на протезис – дипилонска амфора, 760–750 г. пр.Хр., детайл, Национален Археологически музей в Атина, Инв. № 804



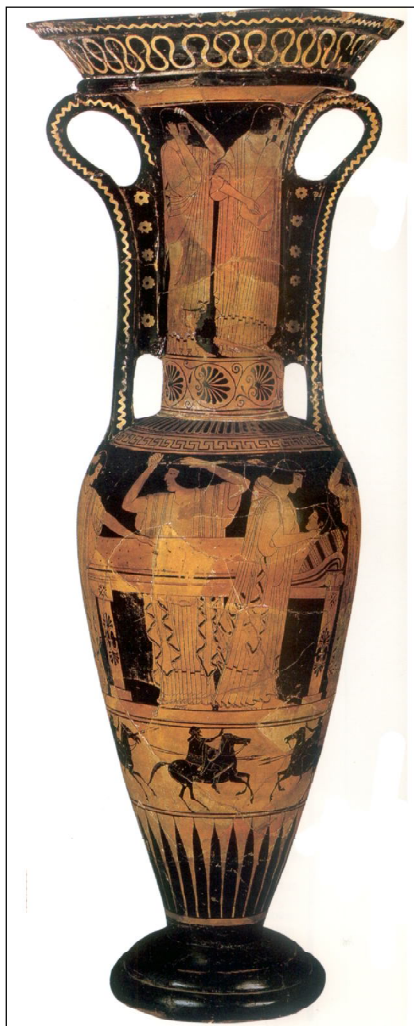
**Обр. 2** – Кратер със сцена на протезис от Дипилонския некропол, 750–735 г. пр.Хр., Ню Йорк, Metropolitan Museum of Art, Инв. № 14.130.14



**Обр. 2-а** – Сцена на протезис – дипилонски кратер, 750–735 г. пр. Хр., детайл, Ню Йорк, Metropolitan Museum of Art, Инв. № 14.130.14



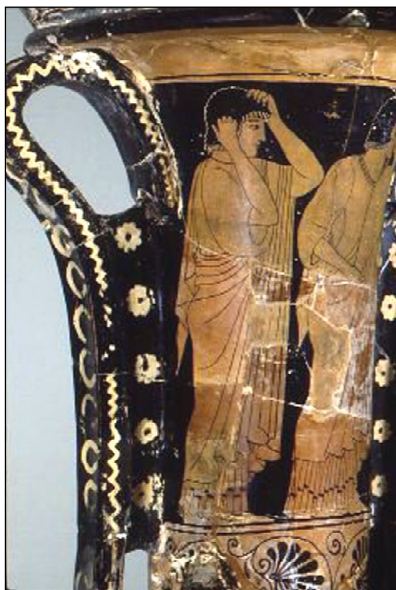
**Обр. 3**



**Обр. 4**

**Обр. 3** – Атически чернофигурен лутрофорос със сцена на протезис, 550–540 г. пр.Хр., Национален археологически музей в Атина, Инв. № 1153

**Обр. 4** – Атически червенофигурен лутрофорос със сцена на протезис на Клеофрадес, 500–490 г. пр.Хр. Париж, Musée du Louvre, Инв. № 453



Обр. 4-а

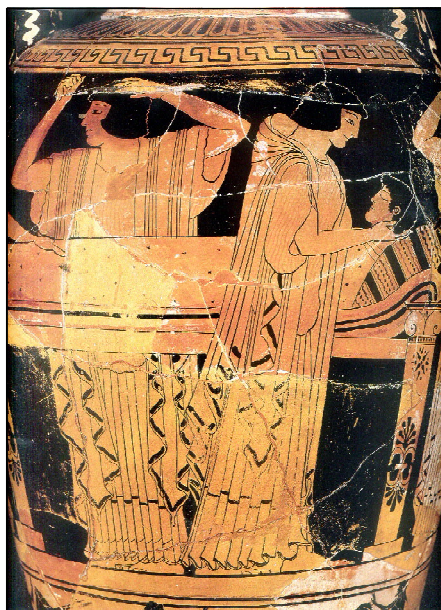


Обр. 4-б

Обр. 4-а, б – Две оплаквачки – атически червенофигурен лутрофорос на Клеофрадес, 500–490 г. пр.Хр., детайли, Париж, Musée du Louvre, Инв. № 453



Обр. 5 – Шествие на въоръжени конници – атически червенофигурен лутрофорос на Клеофрадес, 500–490 г. пр.Хр., детайл, Париж, Musée du Louvre, Инв. № 453



Обр. 6



Обр. 6-а



Обр. 6-в

Обр. 6, 6-а, в – Сцена на протезис – атически червенофигурен лутрофорос на Клеофрадес, 500–490 г. пр. Хр., детайли, Париж, Musée du Louvre, Инв. № 453





Обр. 7



Обр. 7-а

Обр. 7, 7-а – Мъжете, участници в протезиса – атически червенофигурен лутрофорос на Клеофрадес, 500-490 г. пр.Хр., детайли, Париж, Musée du Louvre, Инв. № 453



Обр. 8



Обр. 8-а

Обр. 8, 8-а – Атически червенофигурен лутрофорос с погребални сцени, 440 г. пр.Хр., University Museum, University of Pennsylvania, Инв. № 30-4-1



Обр. 9



Обр. 9-а

Обр. 9, 9-а – Сцена на протезис – атически чернофигурен формискос (арданион), 550–530 г. пр.Хр., Болоня, Museo Civico Archeologico, Инв. № MCA-GRE-G\_0002



Обр. 10



Обр. 10

Обр. 10, 10-а – Сцена на протезис – атически чернофигурен лутрофорос, 500 г. пр.Хр., The Cleveland Museum of Art, Инв. № 1927.145



**Обр. 11** – Сцена на протезис – чернофигурна надгробна плоча от теракота (пинакс), 520 г. пр.Хр., Мериленд, The Walters Art Museum in Baltimore, Инв. № 48.225



**Обр. 12** – Сцена на протезис – чернофигурна надгробна плоча от теракота (пинакс), 520–510 г. пр.Хр., Нью Йорк, Metropolitan Museum of Art, Инв. № 54.11.5



**Обр. 13** – Сцена на протезис – чернофигурна надгробна плоча от теракота (пинакс), 510 г. пр.Хр., Виена, Kunsthistorisches Museum of Art, Инв. № ANSA\_IV\_4398



**Обр. 14** – Сцена на протезис – чернофигурна надгробна плоча от теракота (пинакс), 560–550 г. пр.Хр., Париж, Musée du Louvre, Инв. № СА 255

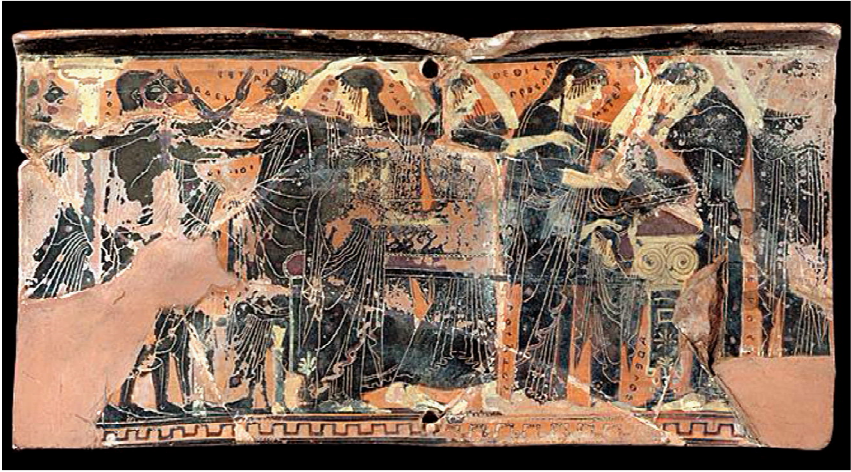


**Обр. 14-а**



**Обр. 14-в**

**Обр. 14-а, в** – Сцена на протезис – чернофигурна надгробна плоча от теракота (пинакс), 560–550 г. пр.Хр., детайли, Париж, Musée du Louvre, Инв. № СА 255



**Обр. 15** – Сцена на протезис – чернофигурна надгробна плоча (пинакс),  
500 г. пр.Хр., Париж, Musée du Louvre, Инв. № L 4



**Обр. 15-а** – Сцена на протезис – чернофигурна надгробна плоча (пинакс),  
500 г. пр.Хр., детайл, Париж, Musée du Louvre, Инв. № L 4



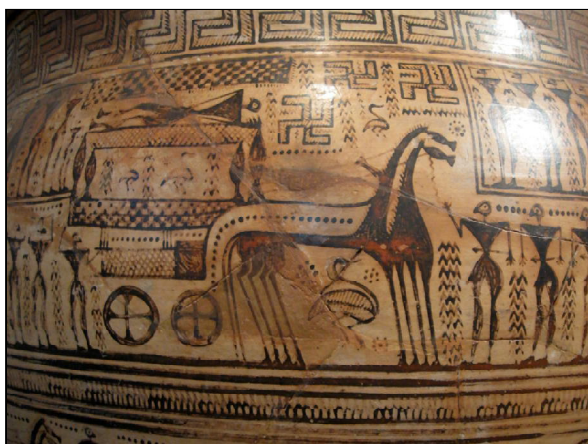
**Обр. 16** – Сцена на протезис (“Смъртта на Ахил”) – коринтска чернофигурна амфора, 560–550 г. пр.Хр., Париж, Musée du Louvre, Инв. № 643



**Обр. 17** – Атически червенофигурен лутрофорос със сцена на протезис, 475–450 г. пр.Хр., Национален Археологически музей в Атина, Инв. № 1170



**Обр. 18** – Кратер със сцена на екфора от Дипилонския некропол, 750 г. пр.Хр., Национален Археологически музей в Атина, Инв. № 990



**Обр. 18-а** – Сцена на екфора – детайл от дипилонски кратер, 750 г. пр.Хр., Национален Археологически музей в Атина, Инв. № 990



**Обр. 19** – Сцена на екфора – коринтски чернофигурен кантарос, 510 г. пр.Хр., детайл, Париж, Bibliothèque nationale, Cabinet des médailles, Инв. № 353



**Обр. 20** – Сцена на екфора – факсимиле от чернофигурна релефна плоча от теракота (пинакс), открита в Пирея, V в. пр.Хр. (от колекцията на М. Rayet, Convoi Funebre, № 75)



**Обр. 21**



**Обр. 22**

**Обр. 21** – Сцена на дексиозис – мраморен надгробен лекит, 375 г. пр.Хр., Мюнхен, Glyptothek, Инв. № 498

**Обр. 22** – Сцена на дексиозис – мраморна надгробна стела, IV в. прХр., Национален археологически музей в Атина, Инв. № 737





**Обр. 23** – Сцена на дексиозис – мраморна надгробна стела, IV в. пр.Хр., Национален Археологически музей в Атина, Инв. № 870



**Обр. 24** – Сцена на дексиозис – атически лекит с бял фон, 430–420 г. пр.Хр., Париж, Petit Palais, Инв. № ADUT00349



Обр. 25



Обр. 25-а

Обр. 25, 25-а – Сцена на протезис – атически лекит с бял фон,  
470–440 г. пр.Хр., Ню Йорк, Metropolitan Museum of Art, Инв. № 07.286.40



Обр. 26



Обр. 26-а



Обр. 26-б

Обр. 26, 26-а, б – Сцена на протезис – атически лекит с бял фон,  
430–420 г. пр.Хр., Кембридж, Harvard University Art Museum,  
Инв. № 1952.75



Обр. 27



Обр. 28

Обр. 27 – Посещение на гроба – атически лекит с бял фон, 470–460 г. пр.Хр., Мадрид, Национален Археологически музей, Инв. № 19497

Обр. 28 – Посещение на гроба – атически лекит с бял фон, 460 г. пр.Хр., Downtown Tampa, Tampa Museum of Art, Инв. № 86.79



Обр. 29



Обр. 29-а

Обр. 29, 29-а – Жена, украсяваща надгробната стела с гирлянди – атически лекит с бял фон, 420–410 г. пр.Хр., Лондон, British Museum, Инв. № D 73



**Обр. 30**



**Обр. 30-а**

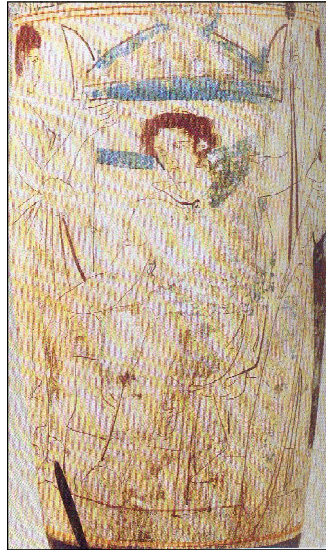


**Обр. 30-б**

**Обр. 30, 30-а, б** – Посещение на гроба – атически лекит с бял фон, 440–430 г. пр.Хр., Париж, Petit Palais, Инв. № ADUT00355



**Обр. 31**



**Обр. 31-а**

**Обр. 31, 31-а** – Посещение на гроба – атически лекит с бял фон, 410 г. пр.Хр., Национален Археологически музей в Атина, № 1816



**Обр. 32**

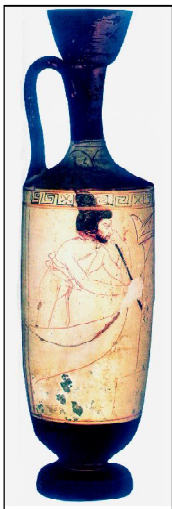


**Обр. 32-а**

**Обр. 32, 32-а** – Хермес Психопомп – атически лекит с бял фон, 450 г. пр. Хр., Мюнхен, Staatliche Antikensammlungen, Инв. № 2797



**Обр. 33** – Хермес като Психопомп и Харон, лодкарят на подземния свят – атически лекит с бял фон, 450 г. пр. Хр., Бостън, Metropolitan Museum of Art, Инв. № 21.88.17



**Обр. 34**



**Обр. 34-а**

**Обр. 34, 34-а** – Лодкарят Харон – атически лекит с бял фон, 420–410 г. пр.Хр., Париж, Musée du Louvre, Инв. № СА 537



**Обр. 35**



**Обр. 35-а**

**Обр. 35, 35-а** – Хипнос и Танатос отнасят тялото на Сарпедон – атически лекит с бял фон, 440 г. пр.Хр., Лондон, British Museum, Инв. № 56