

## ДИОНИС И ГЕРАКЛ – ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ТОЖДЕСТВО

**Хамула Д. В.**, аспирант кафедры живописи и истории искусств  
Южноукраинский государственный педагогический университет  
им. К. Д. Ушинского, г. Одесса

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос иконографического тождества Диониса, как божества загробных обителей, с героями. Данное исследование посвящено иконографическому тождеству бога с Гераклом, состоящим в близком мифологическом родстве с Дионисом.

**Ключевые слова:** возлежатьные, апофеоз, ложе, канфар.

**Анотація.** Хамула Д. В. **Дионіс та Геракл – іконографічна тотожність.** У статті розглядається питання іконографічної тотожності Дионісу, як бога загробних поселень блаженних, із героями. Дана стаття присвячена іконографічній тотожності бога з Гераклом, що стоїть у близькому міфологічному стані з Дионісом.

**Ключові слова:** возляжання, апофеоз, ложе, канфар.

**Annotation.** **Chamula D. V. Dionis and Heracles is an iconography identity.** The question of iconography identity of Dionisa, as deities of beyond the graves monasteries, with heroes, is examined in the article. This research is devoted the iconography identity of god with Heracles, standing in mythological proximity of blood with Dionis.

**Key words:** lying, apotheosis, bed, kanfar.

**Постановка проблемы, анализ последних исследований.** Вопрос об иконографическом родстве в сценах возлежания с Дионисом и Гераклом, а также обожествлённых по смерти людей, серьёзно поднимался, на сколько нам удалось выяснить, только академиком Л. Стефани, в его исследовании «Der ausruhende Hercules» в 1854 г., специально посвящённом вопросу о тождестве изображений возлежащего Диониса и Геракла. Затем в Отчёте Археологической Комиссии за 1873-74 гг. им этот вопрос вновь был поднят, однако нашёл резкое сопротивление в лице авторитетнейшего учёного Ю. Кулаковского [9, с. 55-57], самым резким образом раскритиковавшем утверждения Л. Стефани.

Л. Стефани прямо отождествил изображения покойников: «возлежащее мужское лицо» «с Дионисом в качестве божества преисподней» [19, с. 29]. Последнее утверждение является одним из доказательств тесной мифологосемантической и иконографической связи обожествлённых героїв, таких как Геракл с Дионисом. Вяч. Ивановым в его диссертации «Дионис и прадионисийство» было уделено значительное внимание мифологическому тождеству Диониса и Геракла. Сейчас, в связи с накапливающимся в музейных собраниях материалом, возникает необходимость развития идей впервые высказанных Л. Стефани, для объективной оценки произведений вазописи, в которых представлен сюжет возлежания Диониса или Геракла, что является в связи с этим **актуальным** вопросом. Статья является продолжением темы начатой в предыдущей статье вышедшей в №10 данного вестника.

**Цель статьи** – выявить иконографическое тождество Диониса и Геракла в вазовых росписях, проистекающее от их близкого мифологического родства.

**Методы:** использован метод искусствоведческого художественно-стилистического анализа, компаративный, иконографический, иконологический.

**Результаты исследования.** По словам Вяч. Иванова «Древнейшая история Геракла в эллинизме – история неудавшейся попытки объединить элементы будущей Дионисовой религии вокруг этого «героя-бога». Так Пиндар именует Геракла, именем «подобающим одному Дионису» [7, с. 83]. Вяч. Иванов чётко определил причины этой неудавшейся попытки. Геракл имел возможность только «удвоиться божеством Дионисовым, что и случилось». Именно это послужило причиной его полного обожествления и возведения на Олимп. Миф о безумии Геракла также налагает на него дионисийскую печать, как свидетельство одноприродности Геракла с Дионисом [7, с. 84], а не мотивации ухода Геракла к Эврисфею, как полагал Ульрих Виламовиц-Миллендорф [30, s. 326]. На связь Диониса с Гераклом указывает запрет клясться их именами под кровлей дома [Plut. Quaest. Rom. 28, p. 271 В]. Они были не только связующим звеном, между посю- и потусторонними мирами, но и были «воистину братья» [7, с. 85]. Это следует из следующей надписи [Anthol. Pal. II, P. 682]:

*Оба из Фив, Громовержца сыны, и воители оба:  
Тирсом ужасен один; палицей грозен другой.  
Смежны обоим столпы; и оружия сходны обоих:  
Шкуры оленя и льва, систр с бубенцами, кимвал.  
Гера обоим враждебна. Бессмертными землю покинув,  
Оба взошли на Олимп. Оба питомцы огня.*

Без их совместной помощи, боги не смогли бы победить Гигантов [Schol. Pind. Nem. I, 100; Apollod. I. 35; 31, 1038]. Как известно роль Диониса была значительна в этой космической битве (см. главу о Дионисе-Арее). Культ Геракла особым образом был смешан с местными причерноморскими культурами, в которых он отождествлялся с местным Таргитаем. О местном культе Геракла см. [3; 16; 6; 14].

Геракл стоит в довольно тесной иконографической связи с Дионисом в изобразительном искусстве. Прямым подтверждением этого утверждения, служит изображение сцены совместного возлежания Диониса и Геракла на ложе за трапезой на одном краснофигурном килике [24, B-d IV, abb. 376, s. 213] (рис. 12). Этот килик относится к эпохе строгого стиля, с ярко выраженным принципом исокефалии. Среди чёрнофигурных вазовых изображений с апофеозой Геракла мы постоянно замечаем абсолютно одинаковую схему расположения фигуры и сопутствующих аксессуаров с изображениями возлежащего Диониса на клине. В качестве сравнения можно привести ряд изображений прославленных мастеров, среди которых есть и выдающиеся памятники мастерской Андокида, первооткрывателя краснофигурной техники, расписывавшего вазы сразу в двух техниках [24, B-d. I, abb. 161-1, 161-2, s. 112] (рис. 9). На дионисийский характер аналогичной сцены апофеозы Геракла, на чёрнофигурной гидрии, указывает сцена пляшущих сатиров и менад на плечиках этого сосуда, а также виноградные лозы вокруг героя [25, taf. CXLII] (рис. 10). Особым интересом отличается изображение Геракла на клейме краснофигурной гидрии-кальпиды мастера Никосфена из Эрмитажа [15, табл. XII-3, с. 30-31] (рис. 5). Герой возлежит в позе Диониса, в его руках канфар. Его близость с иконографией Диониса усиливается изображением слева прислуживающего сатира, столь часто выступающего в той же роли в сценах с возлежащим Дионисом.

Исходя из соображений Вяч. Иванова, не так уж и был неправ, по мнению Ю. Кулаковского, академик Л. Стефани, связывавший иконографию апофеозы Геракла со сценами так называемой «загробной» или «семейной» трапезы, часто изображавшейся в надгробных памятниках Греции, фракийских и северо-причерноморских колоний.

Общее построение указанных композиций целиком совпадает с такими композициями возлежащего Диониса на клине в чёрнофигурном стиле, как на амфоре мастера Красной линии из ОАМ (Инв. №26524) (рис. 14). Мы видим тот же высокий клин, показанный строго фронтально, в соответствии с возможностями архаического пространственного мышления, столик с яствами, стоящий перед клином, но изображающийся так, как будто он стоит под клином (изображения всех предметов спроецированы на одну плоскость, без малейшего намёка на прямую перспективу). На столике лежат ритуальные хлебцы, свисают обычно три тени. В руках бога и героя часто видим сосуд для вина – канфар. Существенная разница в построении композиции апофеозы Геракла и возлежания Диониса, заключается в том, что подле Геракла изображается Афина, подносящая свой шлем Гераклу в знак его обожествления; за ней следует Гермес (фигуры слева). Справа обычно показан прислужник или кифаред.

Геракл часто изображался в рельефах пирующим. В руках он держит канфар, подле него – столик с яствами. Надо заметить, что иконография этого образа, хотя, вероятно, и имеет связь с иконографией возлежащего

Диониса, всё же развивается своим путём. Здесь мы встречаем фигуры как полулежащие, так и сидящие на ложе со спинкой, как в рельефе из Сак [12, рис. 1, с. 108-109; 10, рис. 39, с. 322] (рис. 13), или рельефе из Мойнак [12, рис. 3, 111]. Имеются и примеры стоящего героя с канфаром в руках около жертвенника [12, рис. 7, с. 118; 1, рис. 386, с. 66; 6, рис. 1, с. 79]. Итак, если в архаическое время мы видели абсолютно тождественную иконографию Диониса и Геракла в сценах возлежания, то в эллинистическое и в римское время замечаем стремительное высвобождение самостоятельного сюжета апофеозы Геракла из-под влияния дионисова культа, о чём красноречиво свидетельствуют приведенные нами примеры. Это связано как с общим ходом развития искусства, становления и усложнения уже существовавших мотивов, так и с выделением самостоятельного культа Геракла, который приобрёл на Боспоре черты хтонизма [14, с. 61-65]. Обратимся к детальному рассмотрению амфоры из ОАМ.

**Амфора Мастера Красной Линии из ОАМ со сценой возлежания Диониса.** Дж. Бизли была выделена группа амфор, в числе 81 штуки, названной Кругом ваз Мастера Красной Линии «Red-line painter». Эта группа характеризуется частым изображением мотива с фигурой сидящего Диониса с рогом в руках, в окружении одной или двух менад. С изображением означенного мотива из списка Бизли известна 41 амфора [20, см. ссылку 12 и с. 147]. В 1983 г. А. М. Тарадаш издала несколько аттических чёрнофигурных ваз ОАМ, в числе которых была и амфора, принадлежащая руке Мастера Красной Линии, датированная 510-500 гг. до н. э., с изображением возлежащего на клине Диониса и танцующей менады с одной стороны и танцующих силена и менады с другой (Инв. № 26524) [20, рис. 3-1,2; 25, №28 А, В, с. 34-35; 13, кат. 50, с. 33, 169; 27, 17-V, s. 237] (рис. 14). Аналогии нашей вазе были указаны А. Тарадаш [20, см. с. 147]. Изображение края одежд менады на амфоре из ОАМ делит композицию метопы пополам. Таким образом, художник придавал композиции не статичный характер, а подчеркнуто декоративный, что усиливается ещё полным заполнением фигурами метопы – справа, голова Диониса упирается в очерченную раму. Поверхность одежд покрыта хаотически разбросанными пятнышками из белой накладной краски и пурпура. В своём артистизме мастер дошёл до того, что не заметил, как украсил этими пятнышками и обнажённый торс Диониса. Рассмотрим подробнее некоторые стилистические особенности трактовки отдельных деталей композиции. При первом же взгляде бросается в глаза резкое отличие характера рисунка лица менад (с одной и другой стороны), Диониса (с лицевой) и силена (с обратной стороны). Детали лица (глаз, нос, рот) прорисованы у менад с полным соответствием архаических канонов. Это особенно проявлено в проволочной гравировке глаза. В то время как трактовка тех же элементов в лице Диониса и силена отражает уже совсем иные, прогрессивные черты. Лицо Диониса, несмотря на повышенную долю схематичности, несёт на себе отпечаток благородства. Мастер достигает этого впечатления путём ряда



Рис. 1. Сцены симпозия. Ростись  
килика строгого стиля V в. до н.э.



Рис. 2. Возлежащий Дионис и менада  
(скорее сцена симпозия). Фрагмент сосуда  
роскошного стиля. Кон. V в. до н. э.  
из Херсонеса. Эрмитаж.



Рис. 3. Вазовый рисунок со сценами игры в коттаб. V-IV вв. до н. э. Эрмитаж.



Рис. 4. Вазовая композиция со сценами возлежания и игры в коттаб. V-IV вв. до н. э.

больших, и, несомненно, весьма удачных обобщений. Глаз, например, вовсе не прочерчен двумя проволочными линиями, образующими этот известный «колючий» миндалевидный архаический глаз. Здесь мастер идёт по пути свободного варьирования элементов, опираясь во многом на жизненные впечатления. Попытка их передачи никогда не подводила. Глаз здесь показан тремя последовательно уменьшающимися чёрточками, оставляющими живое впечатление глаза. Ещё удачнее это обобщение мы видим в трактовке глаза силена. Глаз здесь показан одним росчерком, оставляющим живое впечатление глаза с бликом. На таких же верных полунамёках вырисовывается нос Диониса; рот его вообще никак не обозначен. Но, несмотря на это, он прочитывается нами. В этом следует усматривать высокое мастерство, настоящее искусство, где ясно работает принцип – минимум средств и максимум выражения.

Среди важных стилистических черт Мастера Красной Линии следует отметить характерную крючкообразную линию на лице Диониса и силена, условно отделяющую волосную часть головы вместе с бородой от лицевой части. Эта линия, как у Диониса, так и у силена на амфоре из ОАМ чрезвычайно выразительна, она показана упругой и «сидящей» на своём месте. Другие детали, как, например, венки на голове Диониса, трактованы до того свободно, что эта свобода граничит с небрежностью.

Роспись одесской амфоры носит нарядный, повышено-декоративный, живописный характер. Главное здесь не сделанность, столь характерная для вазописи ранних периодов, а общее впечатление, образность, игра ритмов, движение. Известно, что после 500 г. до н. э. чёрнофигурный стиль постепенно сошёл на нет, вследствие своего упадка вызванного рядом объективных причин, породивших потребность в изобретении абсолютно новой техники росписи. Тем не менее, стиль одесской амфоры не следует относить к упадочному, ввиду «небрежности» исполнения, о которой мы часто слышим в адрес ваз, расписанных в этом своеобразном, лёгком, «свободном» стиле чёрнофигурья, появившемся вполне закономерно, после третьей четверти VI в. до н. э.

А. М. Тарадаш отнесла к кругу Мастера Красной Линии также одну ольпу из ОАМ, купленную у Ю. Марти в 1910 г. (Инв. № 23022) [20, с. 148]. На ней представлен сидящий на дифросе Дионис. По нашему мнению, эту вазу следует с большой осторожностью относить к кругу этого мастера. При всей, так сказать, небрежности стиля мастера Красной Линии, в его работах ясно прослеживается великолепное чувство гармонии больших масс, смелая передача движения, в то время как на одесской ольпе фигура Диониса абсолютно вялая, скованная, в чём не сложно убедиться при первом же взгляде на неё. Подобная небрежная трактовка образа прослеживается и в другой вазе Мастера Красной Линии Группы Леагра конца VI – начала V вв. до н. э., опубликованной недавно И. И. Вдовиченко и Н. П. Туровой, – ойнохое из Ялтинского музея [2, кат. №27, с. 26]. Сюжет росписи можно лишь предположительно, ввиду плохой сохранности вазы, трактовать как восседание на дифросах Диониса и, возможно, Афины и Гефеста.



Рис. 5. Сипосий. Роспись килика.  
Мастер-С. Кон. VI в. до н. э.



Рис. 6. Гидрия с возлежащим Гераклом.  
Мастер Никосфен. 505-500 гг. до н. э.  
Фрагмент. Найдена в Черветри. Эрмитаж.



Рис. 7. Возлежащие Дионис  
и Ариадна. Роспись лекифа. Мастер  
Gela. VI в. до н. э.



Рис. 8. Архаическая чёрнофигурная ольпа с  
Родоса со сценой возлежания, симпозиа.



Рис. 9. Амфора мастера Андокида.  
Апофеоза Геракла. 4-я чет. VI в. до н. э.



Рис. 10. Апофеоз Геракла. Роспись  
чёрнофигурной гидрии. VI в. до н. э.

Близкая иконография Диониса в сценах возлежания сохраняется и в позднее время, о чём свидетельствует, к примеру, фрагмент кратера роскошного стиля из Херсонеса [8, рис. 69, с. 36] (рис. 20).

**Связь загробной трапезы героя с обителями блаженства. Замена сцены возлежания священным браком.** Герой в апофеозе, такой как Геракл или героизированный покойный, показан возлежащим в иконографии возлежащего Диониса именно потому, что он готов слиться с ним, войти в обители блаженства, угодованные посвящённым в таинства мистерий. Этот переход в жизнь вечную тождественен священному браку богов. Потому, вероятно, когда необходимо было показать переход героизированного мужчины в Дионисовы обители блаженства, его показывали в иконографии самого бога: возлежащим на клине и соответствующими атрибутами. Л. Стефани прямо высказывается о тождестве мужских возлежащих персонажей надгробных стел и с Дионисом хтоническим [19, с. 29]. Когда же речь шла об умершей женщине, то в могилу помещали вазы с изображением священного брака, где она в облике самой Ариадны или другой божественной, или смертной избранницы, за гробом обретающую статус бессмертия, соединится со своим богом. Такое предположение подтверждается ещё и тем, что вазы с подобными сюжетами часто служили урной для праха. Ниже мы подробно рассмотрим символику изображения такого мистического брака смертной женщины с богом на примере вазовых композиций. Вазовые композиции с изображением пирующего Геракла или Диониса, или их совместного пира имеют прямую связь со сценами возлежаний пиршеств-симпозиумов, в которых изображались уже не боги или божественные герои, а смертные, лишь впоследствии обожествлённые. Все эти сцены имели одну семантическую нагрузку: боги находятся в своём царстве блаженства и изображаются пирующими, смертные посвящённые в мистерии, умирая, присоединяются к ним и становятся подобными им, потому-то эти смертные изображались в тождественной с богами иконографии в сценах пиршественных возлежаний.

Сцены возлежания на пиршествах были весьма популярным мотивом в греческой вазописи. Такие мероприятия именовались симпозиами, от греческого слова *symposium*, что значит совместное питьё вина. Во время этих симпосиев свободное мужское население собиралось в тесных дружеских кругах для совместных бесед, отдыха, дегустации яств и вин [26, tav. LXXXI-1a, s. 14] (рис. 1). Описание такого рода мероприятия мы встречаем в «Пире» Платона, «Застольных беседах» Плутарха, «Пире» Ксенофанта. Во время симпосия мужчины услаждались любовными утехами и игрой в коттаб [8, рис. 69, с. 36] (рис. 2), [18, рис. на с. 219, с. 225, рис. на с. 234, с. 226] (рис. 3; рис. 4). Подробнее о симпосии [см. статью М. Скржинской 17].

Особенно богато сцены симпосия представлены в лучших образцах краснофигурного строгого стиля. Мастер Бриг уделял значительное внимание сложным сценам симпосия, часто представлявшим собой непрерывную вереницу клинов с возлежащими на них персонажами, услаждающимися





*Рис. 11. Килик со сценами возлежания богов с супругами. V в. до н. э. Брит. Музей.*



*Рис. 12. Возлежание Геракл и Дионис. Роспись килика. Мастер Ккинiк. Строгий краснофигурный стиль V в. до н.э.*



*Рис. 13. Пирующий Геракл. Рельеф, найденный в Саках. Поздний эллинизм. Крымский Республиканский музей. Симферополь.*

всеми прелестями земной жизни. Такие сцены он располагал по внешней стороне киликов [21, рис. 6 килик E 68 из Британского музея, с. 214)], [21, Берлинск. музея № 2278, рис. 10, с. 281], [17, рис. на с. 31]. Как справедливо заметил в своё время Л. Стефани, сцена возлежания бога с супругой или т. н. священный брак не был прерогативой одного только Диониса и Ариадны. Примером может служить роспись килика из Британского музея «прекрасного стиля» мастера Кодроса (рис. 15) [54, рис. 7 E 82, с. 216; 69, Pl. XXXVII: внутр. карт.; Rotfiguride vasen aus Athen 1991 abb. 239, s. 102]. На килике представлены боги Посейдон, Зевс, Арес, Дионис возлежащие на ложах с восседающими рядом богинями-супругами. В медальёне килика сцена возлежания Диониса и восседающей Ариадны повторяется в несколько другой трактовке – ему дан в руки огромный рог вместо тирса. На голове его изображена повязка, сходная с повязкой на голове Ареса. Однако расположение Диониса и Ариадны в медальоне, не намекает ли на главенство, на законодательство этого мотива, проистекающего именно от Диониса?

Сцены симпосия занимали значительное место в творчестве таких вазописцев, как Ефроний, Дурис, Triptolemos-мастер. Над головами участников симпосия часто видим их имена.

Изображения того же мотива в архаических образцах довольно условно и несмело [23, B-d I, abb. 36, s. 43, 35] (рис. 5), хотя и не всегда, о чём может свидетельствовать роспись одной ольпы, найденной на Родосе [22, тав. XVI] (рис. 8). Достаточно выразительно изображение возлежащей божественной четы Диониса и Ариадны на лекифе мастера Gela [23, abb. 235, s. 125-127] (рис. 7).

Композиции часто составлены из большого количества фигур, расположенных вдоль всей внешней стороны сосуда, что особенно ярко заметно на примере многих киликов этого периода. В целом, таким вазовым композициям строгого стиля присуща теснота [21, с. 220-221].

Более камерный характер приобретают эти сцены в период «роскошного» и позднего краснофигурного стилей. Эта камерность была, вероятно, подготовлена свободным стилем, давшим образцы свободных не перегруженных композиций [21, с. 235 и след.]. В этом свободном и следующим за ним, прекрасном стиле (окончательно установился ок. 450 г.), заметно более тонкое наблюдение пластической природы человеческого тела, «его фигуры впервые получили настоящую свободу и жизнь» [21, с. 245, см. гл. V с. 269-402].

**Вывод.** Люди посвящённые, или видевшие сами мистерии, считались уже блаженными, поскольку, перейдя границу посюстороннего мира, они обретали радость полноценной жизни в отличие от тех, кто не был посвящён и был принуждён, по поверью, вечно валяться в грязи. Указания на подобные представления находим в Гомеровском гимне Деметре [v. 480], у Платона [Phaedon., p. 69 e; Republ. II, p. 364 e]. У Софокла читаем [Plut. De leg. poet. fragm. 719, Dendorf]: «трижды блаженны те из смертных, которые узрели посвящение в мистерии, когда они нисходят в царство Аида: для них только



Рис. 14. Амфора со сценой возлежания Диониса и танцующих менады и сатира. Аттика. Мастер Красной Линии. Кон. VI в. до н.э. ОАМ (Инв. № 26524).

одних существует жизнь в преисподней, тогда как для остальных там только нужда и бедствия». Там, где гомеровские герои знали только печаль и мрак, теперь засиял свет радости и безмятежной жизни. И теперь царством теней становится наземный мир, тогда как жизнь за гробом, представляется вечно сияющим днём. То обстоятельство, что блаженство получают лишь по принципу посвящённости-непосвящённости [Republ. II, p.364 e], а не по делам, обращало на себя внимание самих греков и справедливо возмущало некоторых из них, например, Платона и Диогена Лаэртия. Последний говорил, что не желает посвящаться в мистерии, поскольку не хочет встречаться с посвящёнными вообще, если такие люди как Эпаминонд и Агезилай, будут лежать там в грязи только за то, что они не были посвящены в оные [Diog. Laert. VI, 39].

Со временем и эти представления претерпевают модификацию, приобретая очертания справедливого возмездия независимо от посвящения, но лишь только по делам. Ясные рассуждения о загробном справедливом суде находим у Пиндара, Эсхила, Софокла, Еврипида, Платона [см. подробнее 11, с. 66-102]. Справедливое воздаяние за дела было решительно новым явлением греческой религиозной мысли, выведившим её на более совершенный уровень демократизации и снятия со счетов её древнего узурпирующего элемента. Пиндар писал: «всегда утешительная надежда на будущее живёт в душе того, кто благочестиво и праведно проводил жизнь, – надежда, услаждающая его сердце, поддерживающая его старость, направляющая, как прочным медным рулём, вечно колеблющиеся мысли и деяния смертных и бросающая, наконец, их якорь в гавани вечности» [Pind. Ol. II, 123]. Таковы основные представления о загробном мире в эпоху классики и эллинизма.

#### Литература:

1. Альбом рисунков помещённых в Отчётах Императорской Археологической Комиссии за 1882-1898 годы. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1906. – 376 с.
2. Вдовиченко И. И., Турова Н. П. Античные расписные вазы из собрания Ялтинского историко-литературного музея // Боспорские исследования. – Вып. XIV. – Симферополь-Керчь, 2006. – 224 с.
3. Граков Б. Н. Скифский Геракл // Краткие сообщения института материальной культуры. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950, вып. 34. – С. 7-18.
4. Давыдова Л. И. Боспорские надгробные рельефы V в. до н. э. – III в. н. э. Каталог выставки. – Л.: Печ. по решению редакционно-издательского совета Гос. Эрмитажа, 1990. – 70 с. – 58 кат.
5. Ерштедт Е. В. Монументальная живопись Северного Причерноморья (общий обзор памятников живописи) // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры I. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 248-285.
6. Зеест И. Б. Рельеф из Гермонассы с изображением Геракла // Культура античного мира, 1966. – С. 77-79.
7. Иванов Вячеслав. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, Петербург – XXI век, 1994. – 344 с.
8. Косцюшко-Валюжинич К. К. Раскопки в Херсонесе // Отчёт Императорской Археологической Комиссии за 1901 год. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1903. – С. 22-50.

9. Кулаковский Юлиан. Две керченские катакомбы с фресками // МАР №19. Древности Южной России. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1896. – 58 с. – XIII табл.
10. Максимова М. И. и Наливкина М. А. Скульптура // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 297-324.
11. Миронов А. М. Картины загробной жизни в греческой живописи на вазах // Из «Учёных Записок» Имп. Московского Унив. Отдел Историко-Филологический. – М.: 1895. – 234 с.
12. Наливкина М. А. О некоторых памятниках античной эпохи северо-западного Крыма // Советская Археология. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1940, Т. 6. – С. 107-119.
13. Одесский археологический музей АН УССР. – К.: Наукова Думка, 1983, – 196 с.
14. Передольская А. А. К вопросу о хтоническом культе Геракла на Боспоре // Труды Государственного Эрмитажа, 1958, Т. 2. – С. 61-65.
15. Передольская А. А. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Каталог. – Л.: Советский Художник, 1967. – 404 с. – CLXXX табл.
16. Пятшышева Н. В. О культе Геракла в Херсонесе // Вестник Древней Истории. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1948, №2 (24). – С. 197-204.
17. Скржинская М. Античный симпозиум в Элладе и Северном Причерноморье // Древний Мир. – К.: 2002. – №3. – С. 28-32.
18. Стефани Л. Объяснение нескольких вазовых рисунков Императорского Эрмитажа // Отчёт Императорской Археологической Комиссии за 1869 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1871. – С. 217-240.
19. Стефани Людольф. Объяснение нескольких художественных произведений, найденных в 1873 г. в южной России. Приложения // ОАК за 1874 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1877. – С. 5-118.
20. Тарадаш А. М. Несколько аттических чёрнофигурных ваз из собрания Одесского Археологического музея // МАСП Сбор. науч. трудов. – К.: Наукова Думка, 1983. – С. 141-152.
21. Фармаковский Б. В. Аттическая вазовая живопись и её отношения к искусству монументальному в эпоху непосредственно после греко-персидских войн. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1902. – 615 с. – Приложение. – 254 с. – XX табл.
22. Arhaia Rodos. Episkopysy tys istorias kai tys tehnyis. – Afyna: Morfotiko idryma efnikys trapezyz, 1986. – 90 s.
23. Boardman J. Rotfiguride vasen aus Athen. Die klassische Zeit / übers. Von Constanze Buchbinder-Felten und Florens Felten. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1991. – 291 s.
24. Boardman J. Schwarzfigurige vasen aus Athen. Kulturgeschichte der antiken welt. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1994. – B-d. I. – 282 s., Rotfigurige vasen aus Athen die archaischezeit. – B-d. IV. – 288 s.
25. Gerhard Eduard. Auserlesene Griechische vasenbilder. Hauptsächlich Etruskischen fundorts. Erster Teil Gotterbilder. Archaeologen des konigl. Museums zu Berlin. – Berlin: Gerdruct und Verligt bei G. Reimer, 1840. – I. – 232 s. – I-LXXVIII taf.; Heronbilder, meistens homerisch. – Berlin: Gerdruct und Verligt bei G. Reimer, 1847. – III. – 190 s. – CLI-CCXL taf.
26. Greek and Cypriote antiquities in the Archaeological museum of Odessa. – Nicosia: Found. Anastasios G. Leventis, National Acad. Of Sciences of the Ukraine Archaeological Museum of Odessa, 2001. – 175 cat., – 96 s., 51 c.
27. Harrison J.E. D.S. Mac Coll. Greek vase paintings. – London: T. Fisher Unwin, 1894. – 32 s. – XLIII plat.
28. Mvsei Etrvsci qvod Gregorivis XVI pon max in aedibvs Vaticanis Constitvit monimenta. – Paris Altera: Ex aedibvs Vaticanis. – M. DCCC. XLII (1842). – CVII tav.

29. Skarby znad Morza Czarnego. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. – Krakow: Druk [Printed by] Drukarnia Leyko, 2006. – 391 s.
30. Wilamowitz-Moellendorff Ulrich. Euripides Herakles erklart. B-d. I. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung zweite bearbeitung neuer abdruck, 1889. – 506 s.
31. Wissowa G. Pauls Real-Encyclopadie der Classischen Altertumswissenschaft. – Stuttgart: J.B. Metzlerscher Verlag Buchhandlung, 1899, B-d. V, 1. – S. 1-1532.

*Надійшла до редакції 1.12.2008*