

**ТОЖДЕСТВО ДИОНИСА И АПОЛЛОНА:
СЮЖЕТ ДРУЖЕСТВЕННОГО СОГЛАШЕНИЯ БОГОВ
В ДЕЛЬФАХ НА ПРИМЕРЕ РОСПИСИ
КРАСНОФИГУРНОГО КРАТЕРА ИЗ КЕРЧИ**

Хамула Д.В., аспирант кафедры изобразительного искусства

Южно-украинский государственный педагогический университет
им. К.Д. Ушинского, г. Одесса

Аннотация. На вазах «керченского стиля» в сценах преследования присутствует изображение синкретического божества. На примере исследования иконографии росписи керченского кратера выявлена равнозначная роль Диониса и Аполлона в Дельфийском святилище, показано их мистическое тождество и взаимозаменяемость.
Ключевые слова: керченская вазопись, иконография, Дионис, Аполлон, тождество, Северное Причерноморье.

Анотація. Хамула Д.В., Тотожність Діоніса та Аполлона: сюжет дружнього угоди богів в Дельфах на прикладі розпису краснофігурного кратеру з Керчі. На вазах «керченського стилю» в сценах переслідування присутнє зображення синкретичного божества. На прикладі дослідження іконографії розпису керченського кратера виявлена рівнозначна роль Діоніса і Аполлона в Дельфійському святилищі, показано їх містичну тотожність і взаємозамінність.

Ключові слова: керченський вазопис, іконографія, Діоніс, Аполлон, керченський вазопис, Північне Причорномор'я.

Annotation. Khamula D. V. Identity of Dionis and Apollo: subject of friendly agreement of gods in Del'fy on the example of painting of crater from Kerch. On the vases of «Kerch style» there is representing a syncretism deity in the stages of pursuit. On the example of research of iconography of painting of the Kerch crater the equivalent role of Dionis and Apollo is exposed in the Del'fy's temple, they are shown mistic identity and interchangeability.

Keywords: Kerch vaspaintings, iconography, Dionis, Apollon, North Black Sea.

Постановка проблемы, анализ последних исследований. В предшествующей статье нами была затронута тема преследования синкретическим божеством – Дионисом или Аполлоном душ, изображённых под видом менад в росписи ваз «керченского стиля». До сего дня остаётся нерешённым вопрос однозначной атрибуции этого божества. Кто он Дионис или Аполлон? В отечественной литературе с подачи таких авторов как И. В. Шталь, И. И. Вдовиченко его принято именовать Дионисом-Аполлоном [см. 15; 16; 3]. Однако нам представляется не вполне корректным двойное имя, поскольку мы имеем дело с формированием культа нового божества или с реформацией древнейшей формы дионисийской религии, в которой были воедино слиты черты оргийной хтонической природы Диониса и Аполлона. Мы основываемся на мнении А. Ф. Лосева, утверждавшего хтоническую связь Аполлона и Диониса: «если мы будем иметь ввиду хтоническую ступень античной мифологии, то все характерные для неё демоны, и в том числе Аполлон и Дионис, являются, безусловно, стихийными, в той или иной мере уродливыми и оргиастическими, которые после

смертельной войны объединились в Дельфах» [8, с. 368, 369]. На примере иконографии росписи хранящегося в Эрмитаже краснофигурного кратера «роскошного» стиля (V в.) мы постараемся определить основные аспекты близости изображения Диониса и Аполлона. Мы также ставим задачу дать новую интерпретацию изображённого на кратере сюжета, не до конца осмысленного Л. Стефани опубликовавшего кратер ещё в XIX в. [12, с. 51-110, табл. IV].

Цель статьи — на основе изучения композиционных и художественно-стилистических особенностей изображений на вазах «керченского стиля» божества Диониса-Аполлона выявить его главные образные черты. Обосновать религиозно-мистическую близость Диониса и Аполлона и проистекающую вследствие этого их иконографическую близость в вазовых росписях «керченского стиля».

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

Результаты исследования. Важным свидетельством равноценной роли Диониса и Аполлона в Дельфах и исходящего в соответствии с этим их сакрального и иконографического тождества является сюжет росписи краснофигурного кратера, найденного в Керчи в 1860 г. Роспись вазы «керченского стиля» представляет сцену, где изображены два юных бога, подающие друг другу руки. Действие происходит под пальмой Аполлона в Дельфах [12, с. 51-110, табл. IV; 6, см. также прим. № 5, с. 54] (рис. 1).

Обратимся к рассмотрению росписи этой вазы. Лицевая сторона кратера занята сюжетом Парисова суда [12, табл. III, с. 31-50]. На обороте представлен сюжет дружественного соглашения Диониса и Аполлона.

Вся композиция разделена на три группы персонажей. Центральная группа представляет Диониса и Аполлона под сенью. Эта группа замкнута: персонажи сосредоточены в жесте рукопожатия, составляющее соединение ладоней правых рук. В античном искусстве сцена рукопожатия как дружественного согласия встречается довольно редко [12, с. 67]. (Мы не касаемся жеста прощания на надгробных стелах) [1, с. 364]. Л. Стефани объяснил это следующим: «средства, которыми располагают образовательные и рисовальные искусства, слишком недостаточны для вполне наглядного изображения таких индивидуальных идей» [12, с. 77]. Тем не менее, им был приведен ряд сцен с подобными жестами, изображёнными, как среди литературных памятников античности, так в изобразительном искусстве (по большей части в нумизматике). Академик определил значение акта рукопожатия, как заключения нерушимого союза «дельфийских братьев» [12, см. с. 67-85]. Впечатляет выразительность взглядов божественных персонажей. По сторонам размещены симметричные группы (по три фигуры) состоящие из изображений силенов и менад. Они заняты различными делами: играют на музыкальных инструментах, переговариваются между

собой. Менада слева готовит кресло с мягкой подушкой. Место действия обозначают собой соответствующие атрибуты: пальма, треножник, омфал.

Центральная группа Диониса и Аполлона немного смещена с фактического центра композиции, в нём оказывается только фигура Аполлона с жезлом и пальма. Оба божества представлены в прекрасном облачении. Аполлон изображён в широком гиматии. Его голова обвита белой лентой и увенчана лавровым венком (эти принадлежности свойственны вазописи не ранее второй половины III в. до н. э.) [12, см. прим. 1, с. 51-52]. Дионис одет в роскошный хитон, расшитый звёздами и украшенный богатым орнаментом, что характерно для роскошного стиля. На левую его руку накинут гиматий. Ниспадающие пышными кудрями длинные волосы Диониса ритмически вторят спиралевидному рисунку орнамента одежды. Голову увенчивает плюшевой венок. В его прямом уверенном взгляде прочитывается инициатива предложенного Аполлону союзничества. Об этом говорит не только взгляд, но и простёртая рука с раскрытой ладонью, которую Дионис, очевидно, подаёт первым. Аполлон, в свою очередь, полагает свою ладонь в его руку в знак согласия.

Обратим внимание на обстоятельство, свидетельствующее о том, что Дионис стоял под пальмой до того момента, как к нему подошёл Аполлон. Об этом говорит подобранный мастером комплекс признаков, определяющих эти душевные движения, а именно: задумчивый взгляд, слегка опущенная голова и приоткрытый рот. Фигура Диониса показана прочно стоящей на земле обеими ногами. Аполлон же изображён только что подошедшим к Дионису, о чём свидетельствует характер постановки его фигуры. Он показан в момент завершения шага. Правая нога, просвечивающаяся под изящными складками хитона, уже прочно стоит на земле, в то время как левая ещё слегка отведена назад. В этот момент Аполлон уже подал руку Дионису. Ещё мгновение и его лавровый жезл также крепко упрётся о землю, как и тирс, изображённый в отведённой в сторону левой руке Диониса. Разнонаправленность атрибутов-посохов богов вносит разнообразие в почти строгий центрический строй композиции, помогая избежать застылости.

Доказательством временной последовательности изображённой ритуальной сцены является то, что культ Диониса в Дельфах древнее Аполлона. В свою очередь, культ женского подземного божества (*promantis*) Ночи (Нyx) древнее Диониса [6, с. 43]. Согласно схоласту Пиндару, Дионис раньше Аполлона пришёл в Дельфы как провещатель [Ad. Pyth. p.297 Voeskh. Cf. Plut. de sera num.vind. 22]. Именно поэтому в композиции кратера Дионис изображён пришедшим к дельфийской пальме первым. Самого Диониса иногда именовали *Nuktelios*, *Noktopolos*, *Noktofays* и пр. [11, см. прим. 2, с. 72]. Отсюда выводятся предания об именах первых менад в Дельфах: *Melaina* и *Thuia* – «Чёрная» и «Обуянная». Последняя знаменует собой пришествие Диониса, о рождестве которого было провозглашено в Фивах. Этим событием, по словам Вяч. Иванова, был положен конец эпохи менад [5, с. 65].

При внимательном рассмотрении композиции можно заметить, что фигура Диониса стоит несколько выше фигуры Аполлона, хотя головы их находятся на одном уровне, соответствуя принципу исокефалии. Создаётся ощущение, что Аполлон приходит, в то время как Дионис собирается покинуть святилище, что соответствует идее наступающего верховенства Аполлона в Дельфах.

Знаком изначального господства над Дельфами Диониса является изображение на переднем плане композиции полукруглого омфала. Он украшен лавровым венком, белыми цепочками и повязками. Омфал (яйцевидное каменное сооружение – «пуп Земли») указывает на то, что действие соглашения «дельфийских братьев» происходит именно в Дельфах. По сведениям Филохора (III в.) омфал находился в дельфийском храме и представлял собой гробницу Диониса – «уста Земли» [Philochor. fr. 22]. По другой версии омфал являл собой гроб поражённого Аполлоном Пифона и был местом очищений. Вяч. Иванов считал дельфийский омфал гробницей некоего хтонического божества [6, с. 43-44]. По догадке Эрвина Роде, высказанной в книге «Душа», омфал был пещерой, в которой жил этот бог [20, s. 130; 6, с. 43]. Вяч. Иванов считал, что «паломники, по-видимому, смешивали обе могилы» [6, с. 43]. Пуганица в точной атрибуции гробницы довольно чётко отслеживается у многих античных авторов. Так, Гигин и Сервий принимают гроб под треножником за гроб Пифона. Татиан, как и Филохор видит в омфале дионисов гроб, а Варрон, напротив, видит в омфале пифонову гробницу [20, s. 132; 6, с. 43]. Вяч. Иванов задаётся вопросом: «чем объяснить это смешение: не указывает ли оно на некоторую естественную теократию – тёмного Пифона с не менее тёмным Дионисом?» [6, с. 44]. Учёный считал, что в Пифоне греки видели «страдального ведуна в образе одной из героических ипостасей Дионисовых». Пифон «был владыкою вещего треножника», до прихода в Дельфы Аполлона, и был подземным Дионисом [6, см. прим. 1, с. 44].

Итак, дельфийский омфал мыслился одновременно могилой Пифона и Диониса. Вяч. Иванов пишет: «самый факт удвоения изначала данной могилы Пифона могилой неопределённого Диониса в смежном святилище обличает потребность различить и вместе сблизить обе таинственные сущности, нераздельно сливающиеся в одном представлении о доаполлоновском, дионисийском по своим корням, но отличном от позднейшей исторической формы Дионисова богопочитания религиозном начале, которому подчинено было некогда дельфийское прорицалище» [6, с. 44]. Тожество Пифона и Диониса было составной частью «неизреченного предания», которое свято хранилось дельфийскими жрецами [6, с. 45, см. прим. 2]. Таким образом, изображая омфал в композиции кратера, художник, вероятно, хотел подчеркнуть первенство Диониса в святилище.

В нижнем правом углу композиции расположена фигура служанки, кладущей на кресло подушку. Диагональ орнаментированной подушки

отражается в наклоне флейты, на которой играет сидящий напротив сатир. Расположение персонажей и атрибутов создают полусферическое пространство, фокусирующее внимание зрителя на омпале, расположенном непосредственно под центральной группой. Они подчинены общему круговому характеру композиции, центром которой является пальма, как древо жизни и бинарные божества. Таким образом, характер построения композиции соответствует выражению божественного союза как события космического масштаба. Полусферическое движение имеет продолжение в фигурах сатиров, помещённых выше. Кроме персонажей центральной группы, внутри полусферы помещены ещё две женские фигуры, правая из которых приближается к сатиру. Находящаяся слева, изображена сидящей с тимпаном в руках. Эту фигуру художник не случайно показал сидящей, ввиду того, что центральная группа слегка смещена вправо таким образом, что слева оставалось больше свободного пространства. Ему хотелось максимально заполнить, верхний край композиции, поскольку почти орнаментальное чередование голов персонажей верхнего ряда композиции, располагающихся на одинаковом расстоянии друг от друга, создаёт волнообразное движение, плавно понижающееся под листьями пальмы и сосредотачивающемся на чаше, образованной рукопожатием Аполлона и Диониса.

На развитие синкретического тождества Диониса с его братом-двойником преследователем Аполлоном на протяжении многих веков свидетельствуют многочисленные данные. Так, например, в Фивах Дионису и Аполлону Исменскому приносили общие жертвы. Во Флии, в Аттике, в одном и том же храме стояли два алтаря, один из них был посвящён Аполлону Дионисодоту (таким он был в представлении орфиков [Paus. cf. IX, 30, 12]), а другой Дионису Анфию [Paus.: I, 31, 4], поскольку они считались «дельфийскими братьями» [12, с. 34-57].

Равноправная роль Диониса и Аполлона в Дельфах доказывается и тем, что на одном фронте дельфийского храма было помещено изображение Диониса и его фиаса, а на другом фронте был изображён Аполлон со своей свитой [Paus: X, 19, 4]. Такую же противоположность можно наблюдать в композициях ваз, где с одной стороны изображён Аполлон, а с оборотной Дионис со своими свитами [11, с. 60, прим. 5]. Известны изображения Аполлона, присутствующего при рождении Диониса, что также свидетельствует об их тесной связи [12, с. 60, прим. 6].

Этот союз богов Лосев объясняет так: «в связи с развитием и углублением индивидуальной и субъективной жизни мифология Аполлона стала распространять его идейно-организующую роль и на внутреннюю жизнь человеческого индивидуума. Но тут он столкнулся с другим божеством, которое на заре классового общества реставрировалось из глубин матриархальной старины тоже в целях борьбы за оргийную свободу индивидуального человека. Это был Дионис в своём чисто оргийном и вакхическом виде, который, конечно, не мог быть принципом какой бы то ни

было организующей силы. Вот этот-то принцип организованности и порядка и был внесён сюда Аполлоном. Аполлон и Дионис на заре греческого классического общества и на заре античной цивилизации вошли в тесное соприкосновение и объединение. Результатом этого явилось то знаменитое учреждение классической Греции, которое именуется Дельфийским оракулом» [8, с. 499]. Союз Аполлона с Дионисом представляет и союз аполлонизма и дионисизма, максимально выразившийся в аттической трагедии [9, с. 32]. Характерной чертой обоих богов, по слову Й. Лукача, является их «способность воодушевлять людей, причём оба имеют для этого такие действенные средства, как музыка и пение». Учёный пишет: «хотя Аполлон говорит из глубины земли, но функции его всё более связывались с небом и Солнцем» [10, с. 163]. Дионис был воспринят Лукачем, как воплощение эроса – любви, «способную объединять насильственно разрозненное» [10, с. 165].

В самом центре композиции керченского кратера помещена пальма, разделяющая изображение на две равные части. Её декоративное решение значительно оживляет всю сцену, являясь элементом пейзажа. Пальма служит вторым по значимости символом, обозначающим место действия. Хотя сама по себе она и не символизирует Дельфы, поскольку их символом была не пальма, а лавровое дерево. Тем не менее, она знаменует исключительный символ самого Аполлона. Пальма изначально считалась символом места рождения Аполлона – острова Делоса. Однако со временем художники часто помещали её изображение, отмечающее аполлоническое действо или нечто относящееся к нему самому. Именно таким образом поступил знаменитый мастер Ксенофант Афинянин, изобразив на рельефной вазе (найдена на Боспоре), со сценами охоты пальмы, дабы тем самым обозначить Скифию, как страну, посвящённую Аполлону [4, табл. XLV; 13, табл. IV, с. 139-147; 14, вып. 1, рис. 109, с. 77; 14, вып. 2, рис. 57, с. 77; 2, рис. 200, с. 157; 21, pl. 40] (рис. 2). На двух других вазах это же дерево означало собой святилище Аполлона на троянской земле [18, taf. 224; 19, taf. E, 14]. Из сообщений Павсания узнаём о хранении в Дельфах двух медных пальм, поднесённых в храм в качестве обетных даров [Paus. X, 15, 4; Plut. Nic. 13. De Pyth. orac. 12]. Так или иначе, но омфал, будучи дионисовым гробом, определяет точное место действия, которое пальма, изображённая здесь же, только подтверждает.

Особое внимание следует уделить изображённому в данной композиции треножнику, расположенному в левой верхней части композиции. Он мог, как и изображённые здесь пальма и омфал, определять собой место действия – Дельфы, а мог нести, в рамках определения места действия, несколько иную смысловую нагрузку. Нам представляется, что он имеет непосредственную связь с самим сюжетом дружественного соглашения Аполлона и Диониса. Опубликовавший этот кратер Л. Стефани, хотя и чётко определил название сюжета как дружественного соглашения богов, однако не до конца. Учёному остался неизвестен мотив этого соглашения, определяющий сам сюжет. Мотивом к этому сюжету мы предлагаем видеть легендарную историю о споре

Аполлона с Дионисом о треножнике, как средоточии власти над оракулом. Именно с этого самого треножника провозглашалась сидящей на нём Пифией воля бога. Как и Аполлон, Дионис был вещателем, – именно отсюда их взаимная связь с оракулом [Eurip. Vakh. 298], а, следовательно, с треножником. По мнению Ю. Кулаковского, «ни в чём так осязательно не сказывалось воздействия Диониса на Аполлона, как в самой форме прорицания в дельфийском оракуле». Это объясняется тем, что для прорицания, Пифия обязательно входила в экстаз, который был чужд ранним формам греческой мантики, не знавшей мистики, а сосредотачивавшейся на толковании всеми видимых явлений, трактовавшихся как знамения [7, с. 86-87]. Этот тип мантики боговдохновенной женщины (Пифия, Сивилла, Кассандра) произрастает именно из Дионисовой религии [5, с. 65]. Стефани справедливо замечал: «бесконечно выше всех названных культов, был, по своему почёту и значению, дельфийский оракул, это религиозное средоточие всего эллинского мира; здесь, по общему воззрению древних чище и непосредственнее, чем где-либо, совершалось откровение воли Зевса» [12, с. 63]. Э. Шюре замечал: «в орфическом смысле Дионис и Аполлон были два различные откровения одного и того же божества. Дионис представляет собой эзогерическую истину, основу и внутреннюю суть вещей, открытую лишь для посвящённых. Он являет собой тайны жизни, прошедшие и будущие существования, отношения души к телу и неба к земле. Аполлон олицетворял ту же идею в её применении к земной жизни и к общественному порядку», «для посвящённого Дионис означал раскрытие божественного духа во вселенной, а Аполлон – её проявление в жизни земного человека». Жрецы давали понять народу это их различие через легенду о споре Аполлона и Диониса о дельфийском треножнике, окончившийся тем, что Дионис уступил место Аполлону, но, тем не менее, окончательно не покинув святилище, остался там незримо и давал возможность Аполлону изрекать божественную волю, оформить которую в слова Пифии мог только Аполлон. Таким образом, разъяснялось, что Дионис властвовал над трансцендентным, Аполлон же над живым проявленным миром [17, с. 225]. Очевидно, что представленная в росписи кратера сцена изображает именно эту легенду о добровольном уходе Диониса из Дельф.

Аполлон и Дионис – оба сыны Зевса были блюстителями порядка и права [12, с. 55], законодателем коих был их отец. Известное первенство Аполлона в Дельфийском оракуле, наступившее после этого соглашения, объясняется тем, что всё «изрекаемое в его власти более, чем во власти Диониса, который сам слишком глубоко погружён в ночь». Сила прорицания принадлежит Ночи, связанной с Дионисом, но изречь её способен один только Аполлон [6, с. 39]. Вяч. Иванов охарактеризовал актуальность прославления в Дельфах именно Аполлона в следующей форме: «идея дионисийской беспредельности, чтобы стать вполне конкретной и действенной, требовала «своего другого» – противоположения тому и взаимодействия с тем, что именно не есть Дионис» [6, с. 36]. Именно Аполлон и стал этим «другим».



Рис. 1. Дионис и Аполлон в Дельфах заключающие дружественный союз. Роспись кратера “керченского” стиля кон. V - нач. IV вв. до н.э. Эрмитаж.



Рис. 2. Так называемая «персидская охота». Прорисовка с арибаллического лекифа мастера Ксенофонта. IV в. до н.э. Эрмитаж.

Тем не менее, по словам Л. Стефани, «в заведовании дельфийским оракулом Дионис едва ли принимал меньше участия, чем Аполлон», хотя и последний выдвинулся вперёд [Plutarch: De Et. 9; Hypoth. Pind. Pyth. p. 297] [12, с. 63]. Но так или иначе, божественное двуединство Диониса и Аполлона в Дельфах было как факт, вошедший, по словам Вяч. Иванова, «в плоть и кровь эллинства». Это двуединство являло собой религиозно-политический компромисс [6, с. 55-56].

Э. Шюре обозначал Диониса как светлого бога в противоположность Вяч. Иванову, видевшему в его хтонической природе тёмную сущность, принадлежащую Ночи. По словам Э. Шюре, Дионис, как сын великого Демиуга Зевса, «Его проявленный Глагол, Дионис – Дух светлый, живой Разум» [17, с.

85]. Таким образом, природа Диониса ему представлялась, как и Ф. Ницше, скрытой под аполоническим покровом, в котором последний видел только иллюзию, скрывающую от нас истинную дионисийскую сущность божества. Потому, вероятно, их взгляды на мистическую роль Диониса в прорицании прямо противоположны. Хотя и вывод Э. Шюре вполне закономерен, исходя из утверждения Вяч. Иванова, писавшего о боге, который «так нисходит к людям, как к своим кровным, и так же восходит к отцу, в котором пребывает», [6, с. 56], ибо они одна сущность, что уже само по себе могло предполагать выше выведенную формулу, предложенную Э. Шюре.

Вывод. Можно заключить, что треножник должен был означать помощь жрице во время прорицаний со стороны обоих божеств. Он напоминал зрителю, что изречение оракулов было делом обоих изображённых на кратере богов. Спор закончился уступкой Диониса в пользу Аполлона и ухода первого на гору Парнас. Это означало, что Дионис и орфическое посвящение осталось привилегией одних лишь посвящённых, в то время как Аполлон давал свои оракулы внешнему миру. Роспись кратера красноречиво свидетельствует о тесной, неразрывной мистической связи Диониса и Аполлона не только в заведении дельфийским святилищем; их связь выходит далеко за рамки исследованного сюжета, имея большое значение для атрибуции синкретического божества в сценах преследований на вазах «керченского стиля» IV в. до н. э.

Литература:

1. Акимова Л. Искусство Древней Греции: Классика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 464 с.: ил.
2. Бритова Н.Н. Искусство античных городов Северного Причерноморья // История искусства народов СССР. Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР. Под ред. А.Л. Монгайта и Н.В. Черкасовой. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – Т. 1. – С. 138-183.
3. Вдовиченко И.И. Античные расписные вазы в Северном Причерноморье (VII-IV вв. до н.э.). – Симферополь: Сонат, 2008. – 352 с.
4. Древности Боспора Киммерийского хранящиеся в Императорском музее Эрмитажа. – СПб.: Изданы по высочайшему повелению в тип. Императорской АН, М DCCCLIV (1854). – Т. I – I-XLIV табл. – 280 с.; Т. II – XLV-LXXXVI табл. – 340 с.; Т. III – Альбом - I-LXXXVI табл.
5. Иванов Вячеслав. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. – СПб.: Тип. Монтвида, 1904. - Сентябрь 1904, №9. – С. 47-70.
6. Иванов Вячеслав. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, Петербург - XXI век, 1994. – 344 с.
7. Кулаковский Юлиан. Смерть и бессмертие в представлениях древних греков. – К.: тип. С.В. Кульженко, 1899. – 128 с.
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М.: Искусство, 1976. – 367 с.
9. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А. Тахо-Годи; Общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
10. Лукач Йозеф. Пути богов: К типологии религий, предшествовавших христианству / Пер. с венгерск. М.А. Хевеши. - М.: Политиздат, 1984. – 248 с.
11. Стефани Людольф. Объяснение вещей, найденных близ Керчи в 1859 году. Приложение // Отчёт Императорской Археологической Комиссии за 1860 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1862. – С. 3-90.

12. Стефани Людольф. Объяснение вещей, найденных близ Керчи в 1860 году. Приложение // Отчёт Императорской Археологической Комиссии за 1861 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1863. – С. 3-170.
13. Стефани Людольф. Объяснение нескольких древностей, найденных в южной России // Отчёт Императорской Археологической Комиссии за 1866 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1868. – С. 3-136.
14. Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства / Классические древности Южной России. – СПб.: Тип. Министерства путей сообщения (А. Бенке), 1889. – Вып. I. – 118 с.; Древности скифо-сарматские. – Вып. II, 1889. – 161 с.
15. Шталь И.В. Эпические предания Древней Греции. Гераномахия: Опыт типологической и жанровой реконструкции. – М.: Наука, 1989. – 301 с.
16. Шталь И.В. Свод мифо-эпических сюжетов античной вазовой росписи по музеям Российской Федерации и стран СНГ (леканы, аски, лекифы, ойнохои, IV в. до н.э., керченский стиль). – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 232 с.: ил.
17. Шюре Эдуард. Великие посвящённые. Очерк эзотеризма религий / Пер. с франц. Е. Писаревой. Репринтное воспроизведение издания 1914 г. – М.: СП “Книга-Принтшоп”, 1990. – 419 с.
18. Gerhard Eduard. Auserlesene Griechische vasenbilder. Hauptsächlich Etruskischen fundorts. Erster Teil Gotterbilder. Archaologen des konigl. Museums zu Berlin. – Berlin: Gerdruckt und Verligt bei G. Reimer, 1840. – I. – 232 s. - I-LXXVIII taf.; Heronbilder, meistens homerisch. – Berlin: Gerdruckt und Verligt bei G. Reimer, 1847. – III. – 190 s. – CLI-CCXL taf.
19. Gerhard Eduard. Etruskische und Kampanische vasenbilder des koniglichen Museums zu Berlin. – Berlin: Verlag von G. Reimer, 1847. – 68 s. -XXII taf.
20. Rohde E. Psyche. – Tubingen, J. C. B. Mohr. 1907: B-d. 1. – 329 s.; B-d. 2. – 448 s.
21. Sokolov G. Antique art on the Northen Black sea coast. Architecture sculpture painting applied arts. – Leningrad: Aurora art publishers, 1974. – 188 pl.