

**МОТИВ СВЯЩЕННОГО БРАКА ДИОНИСА – IERO GAMOI,  
В АНТИЧНЫХ ВАЗОВЫХ РОСПИСЯХ (НА МАТЕРИАЛАХ  
ПАМЯТНИКОВ ИЗ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ)**

Хамула Д.В., аспирант

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

**Аннотация.** Сюжет священного брака Диониса и Ариадны – один из наиболее сложных и разнообразных в иконографии дионисийского круга. Внутри мифа обнаруживаются взаимопроникновения таких сцен, как сам священный брак, свадебный поезд, путешествие Диониса по двум сторонам бытия. Показаны художественные особенности выражения сюжета в росписи ваз от архаики до раннего эллинизма.

**Ключевые слова:** Дионис, священный брак, путешествие, выход из преисподней, вазовая роспись, Северное Причерноморье.

**Анотація.** Хамула Д.В. Мотив священного шлюбу Дионісу – Iero gamoi, в античних вазових розписах (на матеріалі пам'яток з Північного Причорномор'я). Сюжет священного шлюбу Дионіса і Ариадни – один з найбільш складних та різноманітних в іконографії діонісійського кругу. В середині міфу знаходяться взаємопроникнення таких сцен, як сам священний шлюб, весільний поїзд, подорож Дионісу по двох сторонах буття. Показані художні особливості вираження сюжету у розпису ваз від архаїки до раннього еллінізму.

**Ключові слова:** Дионіс, священний шлюб, подорож, вихід з пекла, вазовий розпис, Північне Причорномор'я.

**Annotation.** Chamyla D.V. The motive of Sacred Marriage Dionis – Iero gamoi in the ancient vase painting (at the materials of artefacts from the Northern Black Sea Region). The topic of sacred marriage of Dionis and Ariadna is one of the most complex and variant in the iconography of Dionis's circle. Inside the myth interpenetrative of such scenes as the sacred marriage, the marriage train, Dionis's travel on two sides of reality has been shown. The artistic peculiarities of topic in the paintings from archaic to early ellinism have been shown.

**Key words:** the exit from the nether world, the vase painting, the Northern Black Sea Region.

**Постановка проблемы, анализ исследований.** Данная статья посвящена изучению одного из главных мотивов античной вазописи Северного Причерноморья: священного брака Диониса, рассматриваемого нами в ключе представлений орфиков о хтоническом мире и посмертной судьбы человека, посвящённого в мистерии. Важными для изучения содержания мотива священного брака Диониса со смертными являются исследования И.В. Шталь [16]. Но в искусствознании этот сюжет ещё не получил должного осмысления.

**Цель статьи** — раскрытие иконографических особенностей мотива священного брака.

Статья выполнена в соответствии с планом НИР Южно-украинского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского.

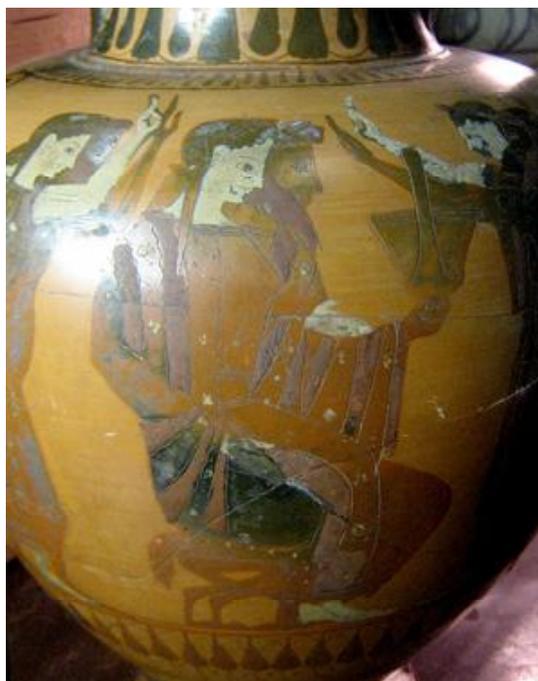
**Результаты исследования.** В широком смысле мотив священного брака Диониса охватывает такие сюжеты: сам священный брак Диониса с его божественной хтонической царицей; пиршественное возлежание (на надгробных стелах и в вазовых росписях); ритуальное преследование Дионисом и его слугами-посланниками душ для вступления последних в мистический брак с Владыкой Аида – Дионисом-Загреем. В данной статье нами рассматривается изображение священного брака Диониса и Ариадны. Этот сюжет, как один из наиболее сложных и ярких в дионисийском цикле, будет рассмотрен нами хронологически на материале различных вазописных школ Древней Греции. Особенно популярным и сложно разработанным он становится в поздней краснофигурной вазописи аттической и некоторых южно-италийских школ.

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

В собраниях отечественных музеев, в частности Одесского Археологического музея (далее – ОАМ), имеются расписные вазы с рассматриваемым сюжетом, а также вазы с сюжетами весьма близкими к сюжету священного брака. Это обуславливает необходимость всестороннего изучения самого мотива и художественного воплощения для максимально возможной объективной атрибуции конкретных памятников античного искусства.

В одном из наиболее распространённых вариантов мифа, Дионис женился на прекрасной Ариадне, покинутой Тесеем. Сцена их свадьбы была достаточно популярным сюжетом во всей античной вазописи, начиная с архаического периода, и, в особенности, классических времён. Мотив свадьбы в дионисийской религии имел свои глубокие корни, связанные напрямую с хтоническим культом Диониса, в котором важнейшее место занимало представление о мистическом браке смертных с Владыкой преисподней, коим являлся сам Дионис.

В одном из характерных типов иконографических композиций влюблённая чета Диониса и Ариадны предстала, сидящей на дифросе (раскладной стул), в окружении сатиров и менад. Пример такого сюжета мы находим в изображениях аттической чёрнофигурной амфоры группы Леагра из ОАМ [10, №221, с. 184; 20, №18, с. 31, с. 23; 21, №16-V, с. 236] (Инв. № 23369) (рис. 1). На одной из сторон амфоры показано шествие Геракла на Олимп. На другой – интересующий нас сюжет свадьбы. Об этом свидетельствует торжественность поз, как самих божественных супругов, так и их окружения. Вся композиция разделена на три группы персонажей по две фигуры. В центре восседают на дифросе Дионис и Ариадна, показанные в профиль. Персонажи, расположенные по двум сторонам от них, стоят в геральдических позах. Дабы преодолеть застылость, которая, тем не менее, сообщает всему изображению торжественность, художник прибегнул к контрастному чередованию боковых фигур. Слева, в первой фигуре мы видим менаду, загораживающую собой



*Рис. 1 Чёрнофигурная  
амфора со сценой свадьбы  
Диониса и Ариадны. ОАМ.  
VI в. до н.э.*



*Рис. 2 Фрагмент кратера роскошного стиля из Херсонеса Таврического со сценой симпосия – пиришественного возлежания. V в. до н.э. Эрмитаж.*



*Рис. 3 Фрагмент кратера роскошного стиля со сценой возлежания Диониса и кифареда. Тарент. Музей в Вюрцбурге. V в. до н.э.*



*Рис. 4 Ойнохоя со сценой возлежания Диониса и прислуживающей ему менады. Апулия (Ижняя Италия). Музей в Толедо. IV в. до н.э.*

сатира, а справа показана обратная ситуация. Такая «сортировка» фигур оправдывает себя благодаря тому, что тела этих персонажей имеют разное цвето-тоновое решение: сатиры изображены в цвете оливкового лака, менады покрыты белой накладной краской. Контраст белого и тёмно-оливкового цветов создаёт впечатление динамики, причём динамики внутренней, не нарушающей внешних краёв формы масс. Так, правая рука менады слева, отведенная к поясу, контрастирует с тёмной рукой сатира, а справа – отведенной в сторону в таком же жесте. Левая, поднятая вверх, рука менады слева, контрастирует с тёмной рукой сатира справа, поднятой примерно также. Таким образом, в эту застывшую композицию геральдического характера включается цвето-пластическая динамика.

Дионис и Ариадна одеты в праздничные одежды, украшенные белыми цветами. В подобной одежде Диониса часто можно видеть в чёрнофигурной вазописи. На голове бога венок из плющевых листьев, изображённых пурпуром (красная накладная краска, ложащаяся поверх лака). На голове Ариадны – изящный веночек, сплетенный из мелких листьев. При всех отмеченных достоинствах росписи, замечаем здесь большую скованность мастера в передаче жестов рук. Так, совершенно безжизненны руки Ариадны. По мнению Д. Лукача, «гербовый стиль» «может положить начало только более абстрактной, допускающей минимальные вариации и минимальную возможность развития изобразительной тенденции» [8, с. 237].

Такая трактовка изучаемого нами сюжета была более характерна для архаического времени. Позднее, с развитием и усложнением сюжета, божественная чета иногда изображается возлежащей на ложе или сидящей в окружении менад, сатиров и других персонажей. Изображения же архаического времени носят статичный характер, на лицах персонажей нет проявления эмоций. В композициях со сценой возлежания на сосуде роскошного стиля из Херсонеса Таврического (V в. до н. э.) [7, рис. 69, с. 36] (рис. 2), фрагмента из Тарента (конец V в. до н. э., Вюрцбург) [17, abb. 55, s. 124-125] (рис. 3), а также в апулийской вазописи, как, например, в ойнохое с изображением возлежащего Диониса и наливающей вино менады (IV в. до н. э., Музей Искусств в Толедо), показаны оттенки более живого, непосредственного, настроения персонажей, чем в предшествующих периодах [19, Pl. 95-1,2,3. 67. 136, s. 18-19] (рис. 4). Дионис показан не в апофеозе, как герои (их иконография в сценах возлежания одинакова). Для него это не достигаемое, а обычное состояние беззаботного бытия. Бог показан в обществе танцующей менады (как на амфоре из ОАМ) или возлежащим на ложе с возлюбленной Ариадной. Рядом изображены: играющий им на флейте сатир или кифаред. Сюжет возлежания с Ариадной получил наибольшее распространение в позднее время, особенно в эпоху раннего эллинизма, когда выражение чувственности достигает своего апогея в античном искусстве.

Известна также иконография свадьбы Диониса и Ариадны под сенью «райских» деревьев элизиума. Сюжет особенно выразительно представлен ойнохой, найденной в 1842 г. близ загородного дома кн. Херхеулидзева под Керчью, с изображением сидящего в центре Диониса, в объятия которого устремляется Ариадна. Фигуры божественной четы находятся в саду, о чём свидетельствуют изображения двух переплетённых верхушками деревьев, под которыми расположились влюблённые. На деревьях белой, почти полностью



*Рис. 5 Роспись ойнохои, найденной под Керчью в 1842 г., со сценой свадьбы Диониса и Ариадны. V-IV вв. до н.э. Эрмитаж.*



*Рис. 6 Кратер с волютами со сценой брака Диониса и Ариадны. Лукания (Ижняя Италия). Музей в Толедо. IV в. до н.э.*



*Рис. 7 Пелика, найденная под Керчью в 1859 г. со сценой брака Диониса и Ариадны. IV вв. до н.э. Эрмитаж.*

стёртой краской, были изображены круглые плоды – возможно яблоки. Вокруг этой сени изображены бесчинствующие сатиры [3, табл. LX, с. 51] (рис. 5). В то время как влюблённые сосредоточены друг на друге, изображённый слева сатир пытается похитить амфору. Таким образом, можно отметить живой, игровой момент в мифологическом сюжете. Изображение полно динамики, изящества и лаконизма. Композиция разделена как бы на три отдельных кадра. Центральный – выпадает из пространственно-временного ряда – ибо там вечность, в то время как сцены по сторонам представляют текучесть и быстроту движения жизни во времени. Центральные персонажи замкнуты в пространстве склонившихся друг к другу стволов деревьев, напоминающих беседку. Заметно стремление художника показать интимность происходящего. Такого же рода «пейзажное» пространство мы видим в луканском volute-кратере из музея в Толедо [18, Pl. 91-93 u.s.a. 974-976, 81. 110, s. 16-18] (рис. 6). Здесь элементом, отгораживающим божественную чету от посторонних глаз, выступает холм, под которым они расположились. На холме изображена лоза (символ мирового древа или райского сада). Вокруг активно ведутся свадебные приготовления. Изображения Диониса сидящего под округлой сенью винограда известны в коропластике Боспора IV-II вв. до н. э. Например, рельеф из Мирмекия [9, рис. 8-3, с. 334-335].

Другим важным примером сюжета свадьбы Диониса и Ариадны среди поздней краснофигурной вазописи можно считать роспись оборотной стороны пелики, найденной в 1859 г. под Керчью [15, с. X; 13, табл. II-2, с. 37] (рис. 7). Все фигуры гармонично вписываются в отведенное для них пространство

изобразительной плоскости. Они свободно и непринуждённо располагаются на тулове сосуда. Женская фигура справа – менада, подходящая к Дионису – выходит за рамки нижнего края композиции. Как бы в поддержку такого художественного приёма, с противоположной стороны пальцы левой ноги и край хитона сидящей Ариадны также выступают за край нижнего фриза ов (овы – орнамент в форме иоников). Правая рука Ариадны нарисована закрывающей большую часть одной из пальметт, изображённых под ручкой пелики. Фигуры Диониса и пантеры располагаются немного выше, за счёт чего пространство в изображении углубляется. Фигурка парящего Эрота уравнивает композицию: его руки и наклонённая голова своим общим направлением создают движение, перекрёстное направлению, проходящему по краям голов трёх остальных персонажей. Таким образом, диагональное пересечение композиционных линий, фокусируется в верхней части торса Диониса.

В композиции также прослеживается сложное замкнутое движение, направляющее взгляд зрителя. Вход в условное пространство композиции даёт левая нога Ариадны, слегка выступающая за край нижнего фриза ов (иоников). Далее, через фигурку пантеры, ласкающейся к Ариадне, взгляд скользит по её торсу. Поднятая правая рука Ариадны даёт продолжение этому направлению, которое переходит к правой руке Эрота. Кончики пальцев рук Ариадны и Эрота будто бы соединены невидимой энергетической дугообразной линией. Через взгляд бога и левую руку, направленные к Дионису, композиция спиралеобразно замыкается изображением согнутой в локте левой рукой Диониса, держащей тирс. Этому кругу вторит и другое направление, простирающееся от взгляда Эрота, устремлённого в сторону менады, стоящей позади Диониса. От неё, по её левой руке, касающейся локтя согнутой руки Диониса, движение опять замыкается в композиционном центре. Эрот, изображение которого говорит о том, что изображён сюжет свадьбы, простирает руки над богами, как бы благословляет их союз. Это не большой Эрот – преследователь, посланник подземного Владыки, столь популярный в сценах преследования женщин в росписях «керченских» ваз, а Эрот – символ брачных отношений между двумя изображёнными божествами [16, с. 127].

Такой редкий и, несомненно, продуманный приём, как выход некоторых элементов за рамки изобразительной поверхности, отмечаемый в росписи рассматриваемой нами вазы, создаёт ощущение расширения композиционных рамок, выхода в реальное пространство, находящееся между изобразительной поверхностью и глазом зрителя. (Изображение подобного характера сродни средневековой иконе, стремящейся нимбами своих святых, изображёнными внахлест ковчега-рамы, выйти в пространство посюстороннего мира).

Можно сделать вывод, что создававший роспись античный мастер, руководствовался религиозной идеей, утверждавшей сакральность и трансцендентность сюжета, стремился показать событие, совершающееся в истинном – онтологическом бытии, предполагающем единство мира

проявленного и мира невидимого. Здесь изображено событие, совершающееся одновременно в двух мирах. Известно разыгрывание этого брака в посястороннем мире. Этому посвящены изображения театрализованного брака Диониса со смертной – дочерью басилевса. Само это действие было призвано воспроизводить и, таким образом, давать жизнь мифу о ежегодном выходе бога из недр земных с пришествием весны [6, с. 157-160].

Известны изображения этого путешествия божества из одного мира в другой. Непосредственно с этим путешествием связаны сцены свадебного поезда Диониса и его супруги. Имеются также пограничные сцены, связанные между собой центральной идеей загробного брака.

Именно такую пограничную ситуацию обнаруживает роспись италийской вазы IV в. до н. э. из Руво (Эрмитаж) (рис. 8), где в одном изображении соединено несколько сюжетов. Мы видим здесь священный брак (о чём свидетельствует их движение – сродни свадебному поезду) и сцену возлежания за трапезой, столь популярную в вазописи многих школ, в особенности аттической и апулийской. В росписи показано шествие мула, на спине которого водружено ложе с восседающими на нём Дионисом и Ариадной [14, табл. V-3,4, с. 228-242] (рис. 8). Справа показан силен, ведущий мула. Слева композиция уравнивается изображением лаврового дерева, относящегося «к числу таких древесных пород, которые были особенно приятны богу вина» [14, с. 228]. Возлежащие героизированные покойные (известные в рельефах надгробных стел Боспора и Фракии), в своей иконографии приближены к композициям с возлежащим владыкой элизиума Дионисом. В этом прослеживается связь сцен возлежания небожителей со священным браком (за гробом) смертного с Дионисом-Аидом. Для того, чтобы иметь возможность переступить порог обителей блаженств, человеку необходимо было во время земной жизни успеть пройти ритуал мистериального посвящения.

Таким образом, эта великолепная роспись вазы из Руво, указывает нам и пример стремительного усложнения, и взаимосвязи сюжетов в эллинистическое время. Ваза из Руво – пример переходного мотива от священного брака Диониса и Ариадны к путешествию бога по двум сторонам бытия. Бог выходит из недр земных для совершения брака со смертными в мире посястороннем, при выходе из неё.

Другая эрмитажная ваза (из бывшего собрания Пиццати), представляет мотив свадебного поезда Диониса – путешествия в онтологическом бытии. Дионис и Ариадна изображены стоящими в колеснице, везомой оленями [14, табл. V-1] (рис. 9). По мнению Л. Стефани, такое изображение свадебного поезда божественной четы уникально, почти единично [14, немногочисленные примеры см. в прим. 1-3, с. 216, прим. 2, с. 217]. Л. Стефани отмечает, что в изображениях вакхических церемоний отсутствуют как впряжённые в колесницу мулы, так и олени. Но достаточно широко распространены были



*Рис. 8 Роспись вазы из Руво (Ижная Италия) со сценой брака Диониса и Ариадны, соединённого с путешествием. IV вв. до н.э. Эрмитаж.*



*Рис. 9 Роспись вазы со сценой брака Диониса и Ариадны и свадебного поезда. Апулия (Ижная Италия). IV вв. до н.э. Эрмитаж.*

изображения мулов, везущих на своих спинах, как самого Диониса, так и вместе с Ариадной [14, с. 217]. Теснейшая связь лани или оленя (в вазе со свадебным поездом) с дионисийским циклом объясняется афродитическим характером представленной на ней сцены, на что указывал академик [14, с. 218]. О тесной связи лани с дионисийским культом свидетельствуют многие факты [14, с. 222-223 и прим. 7, с. 222], в частности, вера древних в произрастание плюща на рогах оленя [Aristot. Hist. anim. IX, 6, 3; Athen. VIII, 353 A; Plin. Hist. nat. VIII, 118]. Близость оленей к вакхическому обряду связана напрямую с традициями раздиранья в неистовом бешенстве молодых ланей и оленей и покрывания себя их шкурами (т. н. небридой); шкура же жертвенных козлов в более поздних обрядах, по Гесихию, именовалась *tragerphoroi* [6, прим. 1, с. 118]. Факт раздиранья оленей в вакхических оргиях не случаен, главным образом потому, что по одному из вариантов мифа о Дионисе-Загрее, он был растерзан в виде оленёнка. Среди дионисовых страстотерпцев (по выражению Вяч. Иванова) было много героев, убиенных в виде оленя. Да и сам Дионис сравнивался с оленем, почему, вероятно, он носил оленью кожу (небриду) [Macrobo. Saturn. I, 18, (291); 2, см. прим. 15-16, с. 319]. Л.Ф. Воеводский комментирует причину такого отождествления: «Очевидно, что сам Дионис сравнивался с молодым оленем только потому, что был сам растерзан подобно тому, как молодые олени растерзываются дикими зверями. Иной причины, почему бы он уподоблялся оленю, мы не находим» [2, с. 319].

Рассматриваемая нами тема дионисова свадебного поезда представляется нам его путешествием между двумя мирами – из постороннего в потусторонний, таким образом, замыкая предначертанный ему орфическим преданием путь в пределах истинного, т. е. онтологического бытия. В своём путешествии на колеснице в загробный мир Дионис хтонический, нисходя в него, именуется «низводящим богом» или «нисходящим вождём». Так называемая, *carthus navalis* Великих Дионисий являлась погребальной колесницей-ладьёй. Такие периодические нисхождения в бездну в мифах об умирающих и воскресающих божествах (как Дионис) являлись энергетическим источником, без которого происходило истощение питающих их сил. Это истощение обусловлено закрытостью структурированного мира, который отделён от своего энергетического источника. В связи с этим истощением возникает постоянная необходимость сошествия бога в подземный мир, где происходит соприкосновение его с бездной, которая наполняет его своей энергией, тем самым, помогая возродиться божеству, а вместе с ним и всему мирозданию, которое возрождается только через посредство этого бога. Такой ритуал, как пишет М. Евзлин, свидетельствует о значении «края земли необъятной» и бездны, в которой находятся все концы и начала [4, с. 100]. Плутон – Аид, отождествляющийся с Дионисом-Загреем, также выезжает из своего мрачного царства на колеснице. Сохранилось великолепное фресковое изображение Плутона, похищающего Кору-Персефону на колеснице в т. н. склепе

Деметры в Пантикапее (ныне Керчь) I в. н. э. [5, рис. на с. 199; 12, рис. 6, с. 182; 11, рис. на с. 348], а также в склепе Алкима II в. н. э. [15, рис. 7, с. 183; 14, рис. на с. 349] и склепе Ашика [1, табл. IV, VI]. Сюжет свадьбы Диониса со смертной дочерью базилевса будет рассмотрен в следующих исследованиях.

**Выводы.** Нами был рассмотрен ряд расписных ваз (в первую очередь, амфору из ОАМ и Эрмитажа), представляющих сложный, как с точки зрения забытого содержания религиозных верований, так и с точки зрения его художественного воплощения, сюжет священного брака Диониса и Ариадны. С помощью применения иконографического и иконологического методов и в результате художественно-стилистического анализа вазописи нам удалось выявить генезис сюжета, начиная с архаического периода, в сторону усложнения и разнообразия вариаций, обусловленных поздним мифотворчеством эллинистического периода. Нами выявлены и исследованы следующие вариации сюжета священного брака: сам брак Диониса и Ариадны; свадебный поезд, одновременно связанный как с женитьбой на Ариадне, так и со священным браком Диониса на смертной дочери базилевса; сцены ритуального преследования Дионисом или его посланниками из загробного мира душ-девиц; брачных приготовлений смертных (сцены подготовки к свадьбе, ритуального омовения).

В настоящей статье мы коснулись только центрального сюжета священного брака самого Диониса и Ариадны, а также свадебного поезда божественной четы. Было выявлено, что в вазописи происходит развитие пространства и времени, динамики композиции, движения фигур. В архаическом периоде сцены имели статичный характер, супруги чаще всего предстают восседающими в застылых позах. В поздне-классическое и эллинистическое время замечаем расширение сюжета с учётом общих тенденций античного искусства в сторону повышенной психологической и эмоциональной нагрузки образов. Сюжет усложняется в направлении взаимопроникновения в рамках целого мифа.

#### Литература:

1. Ашик Антон. О пантикапейской катакомбе, украшенной фресками / Керченские древности. – Одесса: Тип. А. Брауна, 1845. – 44 с., XII табл.
2. Воеводский Л.Ф. Каннибализм в греческих мифах. Опыт по истории развития нравственности. СПб.: Тип. В.С. Балашёва, 1874. – 397 с.
3. 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.
4. Евзлин Михаил. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993. – 344 с.
5. Зубарь В.М., Русяева А.С. На берегах Боспора Киммерийского. – К.: Издательский дом Стилос, 2004. – 239 с.
6. Иванов Вячеслав. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, Петербург – XXI век, 1994. – 344 с.
7. Косцюшко-Валюжинич К.К. Раскопки в Херсонесе // ОАК за 1901 год. – СПб.: Тип. Главного Управления Уделов, 1903. – С. 22-50.

8. Лукач Дьёрдь. Своеобразие эстетического. – М.: Наука, 1985. – Т. 1. – 336 с.
9. Наливкина М.А. Терракоты Мирмекия и Тиритаки (из раскопок 1933-1940 гг.) // МИА №25. Боспорские города I. – М.-Л.: АН СССР, 1952. – С.
10. Одесский Археологический музей АН УССР. – К.: Наукова Думка, 1983, – 196 с.
11. Русяева А.С. Религия понтийских эллинов в античную эпоху. Мифы. Святые места. Культы олимпийских богов и героев. К.: Стило, 2005. – 559 с.
12. Скржинская М.В. Посвящение боспорян в элевсинские таинства // Северное Причерноморье в античное время. Сб. науч. трудов к 70-летию С.Д. Крыжицкого. – К.: 2002. – С. 173-185.
13. Стефани Людольф. Объяснение вещей, найденных близ Керчи в 1859 году. Приложения // ОАК за 1860 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1862. – С. 3-90.
14. Стефани Людольф. Объяснение нескольких ваз Императорского Эрмитажа. Приложения // ОАК за 1863 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1864. – С. 211-278.
15. Строганов С., граф. Отчёт о действиях Императорской Археологической Комиссии за 1859 год // ОАК за 1859 г. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1862. – С. I-XVI.
16. Шталь И.В. Эпические предания Древней Греции. Гераномехия: Опыт типологической и жанровой реконструкции. – М.: Наука, 1989. – 301 с.
17. Beckel G., Froning H., Simon E. Werke der antike im Martin-von-Wagner-Museum der Universitat Wurzburg. – Mainz: Verlag Philipp vjn Zaber, 1983. – 188 s.
18. CVA, The Toledo Museum of Art. Cedric G. Boulter and Kurt T. Luckner. – Mainz: West Germany by Philipp von Zabern, 1976. – F. 2.
19. CVA Romanie Institut D'archeologie musee National des Antiquites. Suzana dimitriu et Petre Alexandrescu. – Bucfrest 1: Editions de L'acfdemie des republique socialiste de Roumanie, 1965.
20. 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.
21. Skarby znad Morza Czarnego. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. – Krakow: Druk [Printed by] Drukarnia Leyko, 2006. – 391 s.