

АНТИЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ О РАСКРАШЕННЫХ СТАТУЯХ

А. С. Афонасина

Новосибирский государственный университет

Греческие художники раскрашивали статуи. Этот факт, подтверждаемый как изобразительными и литературными источниками, так и современными реконструкциями, всё ещё не до конца принимается даже специалистами, что нередко приводит к неточным переводам и ошибочным толкованиям античных текстов. Так, к примеру, *andrianta graphonta* (Платон, *Государство* 420 с 4) указывает на раскрашивание статуи, а не картины; точно так же *circumlitio* в 86 письме Сенеки означает разноцветную раскраску, а не вошение, как мы это находим в русском переводе. В статье я подробно разбираю основные литературные источники, указывающие на раскрашивание статуй в античности, и предлагаю их уточнённые переводы. Античная техника раскрашивания скульптуры иллюстрируется в заключение на примере надгробной статуи прекрасной девушки по имени Фрасиклея (IV в. до н. э., Афинский национальный музей; Brinkmann et al. 2010).

Ключевые слова: античная эстетика, научные методы реконструкции античных памятников, краски, цвет, греческие статуи, Еврипид, Платон, Плиний, Квинтилиан, Плутарх.

ANCIENT LITERARY SOURCES ON PAINTED STATUES

Anna S. Afonasina

National Research Novosibirsk State University

The Greeks painted their statues. This fact is not readily accepted even by specialists, as some mistaken translations and misinterpretations of the ancient sources amply testify. In the paper I analyze the most famous ancient testimonies and suggest, in some cases, their correct Russian translations. Thus, *andrianta graphonta* (Plato, *Rep.* 420 с 4) must be understood as an indication of painting of a statue, rather than a picture; equally well, *circumlitio* in Seneca (*Letter LXXXVI*) is related to a colorful painting, not waxing as some authors still think, etc. Ancient techniques of painting are finally illustrated by an outstanding example: a reconstruction of the funeral statue of a beautiful girl, called Phrasikleia (Athenian National Museum; Brinkmann et al. 2010).

Keywords: ancient aesthetics, scientific reconstruction of art objects, painting, colors, Greek statues, Euripides, Plato, Pliny, Seneca, Quintilian, Plutarch.

Взгляни же! Ввысь взором преследуй
 Статуй раскрашенных очертания на фронтоне.
Еврипид

Мы восхищаемся красотой и пластичностью греческих скульптур, лёгкостью архитектуры, тем, как гармонично они вписываются в окружающий пейзаж. Мы рассматриваем статуи с разных сторон, изучаем пропорции, чёткость линий. Мы даже признаём, что они раскрашивались, но дальше этого признания, как правило, не идём и не задаёмся вопросом о том, в таком ли виде они представлялись жителю Древней Греции. Мы привыкли к их белизне, будто все творения греческого пластического искусства – статуи, надгробия, рельефы, скульптурные композиции на фронтонах зданий, храмы – выставлялись напоказ в таком виде. Немалую роль в формировании представлений об античном художественном идеале сыграло искусство эпохи Возрождения, базировавшееся на имеющихся редких образцах, в основном римских копиях классических работ (по большей части Поликлета). Работы Микеланджело надолго определили вкус образованных европейцев. Многим и сейчас трудно представить разноцветное одеяние античных мраморных статуй. Но именно об этом свидетельствуют разнообразные литературные и изобразительные источники эпохи античности. К тому же, современное оборудование позволяет провести анализ остатков краски на статуях, а значит воссоздать оригинальный вид статуи, что для зрителя, привыкшего к природной белизне мрамора, может стать большим потрясением.

Начнём по порядку. Общеизвестным считается тот факт, что греческое искусство – как монументальное, так и пластическое – испытало сильное влияние со стороны Египта. А в египетском искусстве нераскрашенные статуи встречаются достаточно редко, по большей части это относится к монументальному искусству. Рельефные картины минойского искусства и редкие образцы отдельных частей статуй микенского периода предстают перед нами в своём разноцветии. Отчего же грекам могло прийти в голову оставлять свои произведения нераскрашенными? Обратимся в первую очередь к литературным источникам, свидетельствующим о раскрашивании статуй. Одно из древнейших свидетельств мы находим в трагедии Еврипида (V в. до н. э.) *Елена* 260–265 (пер. И. Анненского):

Все странно, необычно так... То Геры
 Игрушкой становлюсь я, то своей
 Красы безвольной жертвой... Боги, боги!
 Стираются же краски и со статуй (ἐξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ');
 Так отчего ж мою вы красоту
 Не смените первичным безобразьем?

Этот короткий фрагмент богат важными для нас моментами. Во-первых, имеется явное упоминание о том, что со временем со статуй

стираются краски. А во-вторых, и это намного важнее и интереснее для понимания античного эстетического идеала, красота противопоставляется первичному безобразью, то есть отсутствию цвета. Подтверждение тому, что нераскрашенная статуя расценивается как недоделанная, мы находим и у более позднего автора Лукиана в *Образах*. Один из героев его диалога Ликин желает описать своему другу Полистрату красоту встреченной им девушки. Приступая к словесному изображению её портрета, он сначала испытывает друга, выясняя, знаком ли тот с прекраснейшими произведениями таких скульпторов, как Фидий, Алкамен и Пракситель. Лучшими работами оба признают у Фидия Афину Лемнейскую и статую Амазонки, у Алкамена – Афродиту в садах, а у Праксителя – Афродиту Книдскую. Убедившись в том, что его друг много раз видел работы знаменитых скульпторов, Ликин приступает к описанию красоты девушки и говорит, что для этого Полистрат должен представить себе лучшие черты каждой упомянутой статуи и собрать их вместе. Ликин начинает описывать её лицо, говоря о пропорциональном носе, лёгкой улыбке, очертаниях бровей и локонах волос. Рассказывая, он приводит в пример подходящие черты той или иной статуи. Достаточным ли является такой портрет? – спрашивает в конце Ликин. И вот что отвечает ему Полистрат: «Ты упустил самую важную черту. Ты же согласишься со мной в том, что цвет и тон имеют прямое отношение к красоте? Что чёрный должен быть чёрным, белый – белым, а красный играет роль смущения. Мне кажется, что в описании была упущена самая важная часть» (*Образы* 4, 8–9). Ликин принимает возражение и, продолжая описывать девушку, прибегает к помощи знаменитых художников. Он говорит, что Евфранор раскрасил бы её волосы, как у своей Геры, Полигнот миловидные брови и бледно алые щёки – как у его Кассандры в комнате собраний в Дельфах и т.д. Он описывает цвета её одежды, отмечая, что краски должны передать даже текстуру ткани. Из всего этого мы должны сделать вывод, что одно лишь воспевание чёткости и гармоничности линий для античного зрителя было явно недостаточным для того, чтобы насладиться красотой статуи. Древнее искусство не было столь бесцветно и в некоторой степени абстрактно, как искусство эпохи Возрождения. Античный зритель не хотел самостоятельно дорисовывать в своём воображении краски, которые могли бы придать статуе жизненность и... красоту. Простое описание очертаний лица и фигуры не может убедить собеседника в том, что описываемый объект прекрасен. Чтобы он стал прекрасным, его нужно раскрасить.

Обратимся к ещё одному упоминанию о раскрашенных статуях у Еврипида. Это фрагмент трагедии *Гипсипила* (764 N.):

ἰδοῦ, πρὸς αἰθέρ' ἐξαμίλλησαι κόρας γράπτους
<τ' ἐν αἰέτ>οἴσι πρόσβλεψον τύπους
Взгляни же! Ввысь взором преследуй
Статуй раскрашенных очертания на фронте.

Похоже, что цветными для древнего грека должны были быть не только статуи, украшавшие улицы, публичные места и дома. Скульптурные композиции на фронтонах зданий не привлекли бы ничьих взглядов, будь они белыми.

Следующим после Еврипида свидетелем выступает Платон, хотя упоминание о раскрашивании статуй в *Государстве* не всеми воспринималось как таковое. На разницу в толковании повлияло, так скажем, общественное мнение. Филологи начала XIX в. предпочитали переводить известное выражение ἀνδριάντα γράφοντας (420 с 4) из четвертой книги исключительно как «писали бы картину». Конечно, глагол γράφειν указывает на деятельность художника. Но вот слово ἀνδριάνς имеет весьма определённое значение – статуя, изваяние, фигура. Только глубокое непонимание или нежелание признавать слишком смелый по тем временам факт, что античные статуи были раскрашены, могло привести к искажённому переводу. Начало новому и верному пониманию текстов положили такие исследователи, как французский археолог и теоретик архитектуры Антуан-Кризостом Катрмер-де-Кенси (1755–1849) и немецкий филолог Эрнст Кристиан фон Вальц (1802–1857), один из основателей Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft. Следует отметить, что в то время не только произведения Платона, но и трагедии Еврипида, в которых содержится явный намёк на раскрашивание скульптур, переводились неверно [См. Brinkmann 2003, 12–13].

Для начала посмотрим, как выражение ἀνδριάντα γράφοντας выглядит в русском переводе *Государства* IV, 420 с–d:

Сейчас мы лепим в нашем воображении государство, как мы полагаем, счастливое, но не в отдельно взятой его части, не так, чтобы лишь кое-кто в нём был счастлив, но так, чтобы оно было счастливо всё в целом; а вслед за тем мы рассмотрим государство, ему противоположное. Это вроде того, как если бы мы писали картину (ἀνδριάντα γράφοντας), а кто-нибудь подошёл и стал бы порицать нас за то, что для передачи самых красивых частей живого существа мы не пользуемся самыми красивыми красками, например, если глаза, хотя это самое красивое, были бы нарисованы не пурпуром, а чёрным цветом (пер. А. Н. Егунова).

В английском и немецком переводах это выражение корректно переводится как «раскрашивали бы статую», причём английский переводчик [Shorey 1969, комментарий к указ. месту] предлагает сравнить это место с секцией 290 b из *Гиппия Большого*, где речь идёт о мастерстве Фидия. Гиппий и Сократ представляют себе некоего человека, который задаёт каверзные вопросы о прекрасном, и после того, как все согласились с тем, что Фидий хороший мастер, он спрашивает:

Значит, ты думаешь, что Фидий не знал того прекрасного, о котором ты говоришь? ... потому, что глаза Афины, а также и остальные части лица, и ноги, и руки он изготовил не из золота, а из слоновой кости, тогда как всё это, если бы было сделано из золота, должно было казаться всего прекраснее. Ясно, что он сделал такую

ошибку по своему невежеству, так как не знал, что золото и есть то самое, что делает прекрасным всё, к чему бы оно ни присоединилось (пер. А. В. Болдырева).

В примечаниях к *Государству* А. Ф. Лосев также предлагает сравнить эти два места. Но давайте обратим внимание на то, что в первом отрывке, согласно русскому переводу, речь идёт о написании картины, а во втором о создании статуи, причём не бесцветной, а украшенной особыми материалами – золотом и слоновой костью. Перед нами два похожих рассуждения: пурпур и золото признаются самыми красивыми изобразительными средствами, но при этом для изображения самых важных частей тела – глаз – они не используются. Это связано с тем, что для древнего грека было важным придать реалистичность изображению. Боги и герои не были абстрактными далёкими существами, они находились рядом, здесь и сейчас – внутри храма или на его фронтоне, они взирали со своей высоты на жизнь человека и принимали в ней активное участие, прекрасным свидетельством чему являются греческие трагедии. Именно это хотел подчеркнуть Фидий, используя слоновую кость в изготовлении рук, ног и глаз статуи Афины. Именно этот материал, по его представлению, наилучшим образом передаёт цвет кожи и белизну глазного яблока, а не золото. Сопоставление этих двух отрывков должно убедить нас в том, что и в *Государстве* 420 с–d упоминается процесс раскрашивания статуй, а не рисования картины. Таким образом, нужно внести изменения в русский перевод и читать это место в диалоге так: «Это вроде того, как если бы мы раскрашивали статую (ἀνδριάντα γράφοντα), а кто-нибудь подошёл и стал бы порицать нас...».

Другое интересное свидетельство о раскрашивании статуй обнаруживается в монументальной *Естественной истории* Плиния Старшего. После подробного описания стран, морей, народов, животных и растений, он переходит в конце к рассказу о живописи и цветах. Итак, в 35 книге мы встречаем анекдот о живописце Никии (пер. Г. А. Тароняна):

Это тот Никий, о котором говорил Пракситель, когда на вопрос, какими из своих произведений в мраморе он больше всего доволен, отвечал, что теми, к которым приложил руку Никий, – такое значение придавал он его раскраске (*tantum circumlitioni eius tribuebat*). Не совсем ясно, другого ли с тем же именем, или его же, некоторые относят к 112 олимпиаде.

В своём комментарии Г. А. Таронян [Таронян 1994, 575–576] подробно разбирает вопрос о времени жизни живописца Никия, соглашаясь в итоге с большинством исследователей в том, что он процветал во второй половине IV в. до н. э. В приведённом отрывке обращает на себя внимание, во-первых, то, что Никий сотрудничал с Праксителем, одним из прославленных греческих скульпторов; а во-вторых, то, что Пракситель больше всего ценил те из своих работ, которые были раскрашены, но не каждый мог сделать это хорошо. Для этого нужен настоящий мастер, каковым, согласно этому рассказу, был Никий. Плиний употребляет слово *circumlitio*,

которое обычно используют по отношению к живописи и живописным украшениям, буквально же оно означает накладывание красок на камень, обмазывание (со всех сторон). Таким образом, становится понятно, что речь идёт не просто о полировке воском неприкрытых одеждой частей тела, а именно о многоцветном исполнении. Применительно к окраске мрамора это же слово используется у Сенеки в 86 письме к Луцилию, но там речь идёт о раскраске мраморных стен (пер. С. А. Ошерова):

Любой сочтёт себя убогим бедняком, если стены вокруг не блистают большими драгоценными кругами, если александрийский мрамор не оттеняет нумидийские наборные плиты, если их не покрывает сплошь тщательно положенный и пёстрый, как роспись, воск...

И вновь достаточно вольный перевод на русский язык¹. В латинском тексте ничего не говорится о воске: «nisi Alexandrina Marmora Numidicis crustis distincta sunt, nisi illis undique operosa et in picturae modum variata circumlitio praetextitur». Причину заблуждения можно объяснить следующим образом: слово *circumlitio* происходит от глагола *lino* – намазывать, натирать, осмаливать, покрывать. Этот глагол, в свою очередь, происходит от греческого $\alpha\text{-}\lambda\epsilon\acute{\iota}\phi\omega$ – смазывать, умащивать, натирать тело маслом. Поэтому русскому переводчику, должно быть, и пришло в голову добавить фразе недостающий смысл и перевести фразу «*variata circumlitio*» как «тщательно положенный и пёстрый воск». Но это неверно. Правильно этот фрагмент стоило бы перевести так: «...если стены, облицованные александрийским мрамором, не инкрустированы нумидийским камнем, если они не покрыты повсюду дорогостоящими, подобно картинам (*in picturae modum*), разноцветными красками...».

Приведем ещё один пример использования *circumlitio* применительно к живописи. В восьмой книге своих *Риторических наставлений* Квинтилиан (VIII 5, 26), в контексте рассуждений о художественном искусстве, говорит: *nes pictura, in qua nihil circumlitum est, eminet* – «и написанное изображение (*pictura*), вокруг которого нет никакой раскраски, не выступает» [цит. по: Таронян 1994, 581]. Приведённых примеров, кажется, достаточно, чтобы убедиться в том, что *circumlitio* означает раскрашивание картины или, как мы видели у Плиния, статуи, в разные цвета.

Стоит обратить внимание на то, что воском статуи, конечно же, натирались для придания им живого блеска и теплоты, и для этого у древних греков имелось отдельное слово – ганосис (покрытие обнажённых частей статуи бесцветным пунийским воском). Но с воском была связана ещё одна техника живописи – энкаустика, о которой речь идёт в нашем следующем свидетельстве. Плутарх в сочинении *О славе афинян* сравнивает

¹ Ср. английский перевод: “...if our marbles from Alexandria are not set off by mosaics of Numidian stone, if their borders are not faced over on all sides with difficult patterns, arranged in many colours like paintings” (transl. by Richard M. Gummere); и немецкий: „wenn nicht Vertäfelungen aus alexandrinischem Marmor mit solchen aus numidischem Marmor abgesetzt sind, wenn sie nicht überall mit einem aufwendigen, nach Art eines Gemäldes vielfarbigem Anstrich überzogen sind“ [цит. по: Primavesi 2010, 37].

культурную и военную славу Афин, для чего рисует два воображаемых шествия: с одной стороны – трагические писатели, с другой – генералы. К тому же к шествию трагических писателей должны присоединиться и трагические актёры.

С ними [трагическими поэтами] держатся рядом и трагические актёры, ... как с богатой дамой трагедии – украшатели и носильщики кресла, или ещё лучше как со статуями – мастера, которые расписывают статуи энкаустикой, золотильщики (статуй) и красильщики (статуй)¹.

Здесь слово ἄγαλμα – статуя – прочитывается однозначно, и важность статуи для художников и скульпторов сопоставляется с тем значением, которое придают трагедии поэты и актёры. Так же, как для трагических писателей их целью является трагедия, так и скульптура является целью для тех, кто её раскрашивает и золотит. То есть вторичное положение художников, золотильщиков и красильщиков в свите с необходимостью предполагает отличную от них главную фигуру, за которой они следуют – статую. Шествие актёров вслед за трагедией воображаемое, но это отражает реальное положение дел, иерархию между актёрами и самой трагедией, художниками и энкаустическими мастерами и самой статуей. Термин «энкаустика» стал широко употребляться на рубеже эпох. Первым подробно описавшим эту технику был Плиний. Написанные этой техникой фаяомские портреты также датируются I в. до н.э. – I в. н.э. Энкаустика отличалась от ганосиса тем, что краски на основе воска буквально «вжигались» в материал, будь то дерево, мрамор или слоновая кость. Кроме того, эти краски были цветными, в отличие от ганосиса². Однако о том, что эта техника более древняя, свидетельствует изображение на кратере 360/350 гг. до н.э., хранящемся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке (Рис. 1). Мы видим, как художник расписывает статую Геракла, что уже само по себе обладает большой ценностью, поскольку изображение мастеров за работой – довольно редкое явление. Но на вазе представлены также детали техники, в которой работает мастер. Художника отличает его головной убор и одежда, оставляющая верхнюю часть тела обнажённой. При помощи специальной лопаточки он наносит смесь из красочного пигмента с воском на львиную шкуру, накинутую поверх левого плеча статуи Геракла. Считается, что мастер наносит пигмент на каменную статую с применением техники энкаустики. В работе он применяет не кисть, а палочку и как бы вдавливая её ещё расплавленный воск. А слева изображён африканский юноша, наклонившийся над жаровней, в которой разогреваются палочки, затем используемые мастером для растирания раскрашенного воска по камню.

¹ 348a: ...μᾶλλον δ' ὡς ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ καὶ χρυσωταὶ καὶ βαφεῖς παρακολουθοῦντες.

² Очень подробный и полезный комментарий к 35 главе работы Плиния Старшего, посвящённой технике энкаустики, составил переводчик отдельных глав Естественной истории Г.А. Таронян [Таронян 1994, 562–569].

В заключение рассмотрим один пример, показывающий, насколько большое значение придавалось в древности раскрашиванию статуй. В Афинском национальном музее хранится надгробная статуя Фрасиклеи, которая датируется серединой IV в. до н.э. (Рис. 2). Статуя примечательна тем, что на её поверхности невооружённым глазом легко увидеть следы раскраски и орнамент. Причиной хорошей сохранности стало то, что статуя простояла на постаменте совсем недолгое время, так что краски не успели смыться дождём и выцвести на солнце. В надписи на постаменте рассказывается горестная судьба Фрасиклеи (Рис. 3). Она умерла перед свадьбой, поэтому в надписи она именуется «кора» – дочь, девочка. Известно также имя скульптора – Аристон с Пароса. В 2008–2009 годах исследователи провели точный анализ пигментов с помощью рентгеновского флуоресцентного анализа и поглощательной спектроскопии и с математической точностью смогли выявить пигменты, их количество и пропорции, которые использовались для окрашивания статуи. На основе этих данных им удалось создать максимально точную реконструкцию статуи (Рис. 3–4).

Поскольку девушка умерла в самом расцвете сил, родственники и возлюбленный желали видеть её надгробную статую такой же прекрасной, какой была сама Фрасиклея. Цвета помогают усилить впечатление жизненности статуи. Глаза и цвет кожи, как никакой другой элемент, указывают на естественность образа, поэтому обнажённые части тела полировались (об этом сообщают Витрувий, Плиний и Павсаний), для чего использовался воск. Воском полировали глаза, чтобы придать им живой блеск. Гуммиарабик – связующее вещество для сухих пигментов, который использовался в V–IV вв. до н.э. в Египте для придания блеска глазам, – применили и в работе со статуей Фрасиклеи. Это дало возможность придать блеск глазам без полировки. При смене точки зрения на обработанную таким образом статую блеск появлялся в разных местах, что оживляло фигуру (Рис. 5). Античного зрителя, должно быть, привлекал не только внешний облик скульптуры. Мастер использовал и другие образные средства. Остановившись перед статуей Фрасиклеи, прочитав надпись от первого лица на постаменте, зритель вдруг слышал чужой голос. Статуя говорила!

Более того, чтобы усилить впечатление жизненности статуи, мастер подключил ещё одно средство воздействия – запах. На шее Фрасиклеи скульптор изобразил маленькие семенные коробочки (отцветшие цветочные бутончики) и миниатюрные сосудики. Молодые девушки часто носили такие открытые арибаллики, наполненные ароматной субстанцией, окружая себя волнующим ароматом. Не исключено, что родственники подливали ароматические масла в эти флакончики. Статуя оживала: она следила за вами взглядом, её кожа блестела, вокруг неё носились благоуханные запахи, и она говорила с вами от первого лица.

Из всего вышесказанного мы должны сделать вывод о том, что древние греки придавали огромное значение раскрашиванию статуй, они

создавали вокруг себя яркий мир с идеальными формами. Они старались наполнить статуи жизнью, применяя для этого все средства, которые им были доступны. В связи с этим упомянем одно высказывание А. Шопенгауэра из его работы *Об интересном* [Шопенгауэр 2001, 288]:

В пластических искусствах применение средств до известной степени ограничено, что исключает иллюзию: а именно, скульптура изображает одну лишь форму без красок, без глаз, без движения ... этим исключается иллюзия.

Это мнение полностью соответствует тому классическому представлению о греческом искусстве, которое было создано в эпоху Возрождения и которое прочно укоренилось в умах многих поколений и бытует вплоть до сегодняшнего дня. Ведь, как мы видели на примере Фрасиклеи, именно иллюзию жизни скульптор и художник внесли в безжизненную статую умершей молодой девушки. Лишь в середине XIX века это мнение о бесцветности античного искусства стало постепенно разрушаться, однако только с помощью современных технологий исследователям античности удалось проанализировать и выявить состав пигментов и восстановить первичный вид некоторых скульптур. Эта тема в целом очень плодотворна и заслуживает глубокого изучения¹.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ошеров 1977 – *Луций Анней Сенека*. Нравственные письма к Луцилию / Изд. подг. С. А. Ошеров. Москва, 1977.
- Таронян 1994 – *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве / Пер. Г. А. Тароняна. Москва, 1994.
- Шопенгауэр 2001 – *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений. В 6-ти томах. Том 6. Москва, 2001.
- Brinkmann 2003 – *Brinkmann V.* Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur. Mit einem Beitrag von Oliver Primavesi. München, 2003.
- Brinkmann et al. 2010 – *Brinkmann V., Koch-Brinkmann U., Piening H.* Das Grabmal der Phrasikleia. In: Brinkmann V., Scholl A., hrsgs. Bunte Götter. Die Farbigeit antiker Skulptur. Berlin, 2010. S. 76–83.
- Brinkmann, Scholl 2010 – *Brinkmann V., Scholl A., hrsgs.* Bunte Götter. Die Farbigeit antiker Skulptur. Berlin, 2010.
- Gummere 1917 – *Lucius Annaeus Seneca*. Moral Epistles. In 3 vols / transl. Gummere, R. M. The Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1917–1925.
- Kakoulli 2009 – *Kakoulli I.* Greek Painting Techniques and Materials from the Fourth to the First Century B. C. London, 2009.
- Koch 2000 – *Koch Nadia J.* Techne und Erfindung in der Klassischen Malerei. München, 2000.

¹ Кроме уже указанных работ см. также: Brinkmann 2003, Brinkmann, Scholl 2010, Wünsche 2011, Koch 2000 и Kakoulli 2009.

- Primavesi 2010 – *Primavesi O.* Antike Dichter und Philosophen über die Farbigkeit der Skulptur. In: Brinkmann V., Scholl A., hrsgs. Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Berlin, 2010. S. 28–39.
- Shorey 1969 – Plato in Twelve volumes / Shorey Paul, transl. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969. Vols. 5 & 6.
- Wünsche 2011 – *Wünsche R.* Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München. München: Kunstverlag Josef Fink, 2011.

Ματεριαι ποστυπιι ιν ρεδακτιου οβ.ο4.2014



Рис. 1



Рис. 5



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4