

ЗОБРАЖЕННЯ СКІФСЬКОГО МУЗИКАНТА НА САХНІВСЬКІЙ ПЛАСТИНІ

Статтю присвячено аналізу музичного інструмента та інтерпретації образу музиканта.

В станні десятиліття сахнівська пластина привертає все більшу увагу дослідників — істориків, мистецтвознавців, археологів, але, що парадоксально, досі вона не була предметом серйозного дослідження з боку інструментознавців — дослідників стародавніх музичних інструментів. Цю пластину знайшов у 1901 р. В.Є. Гезе в одному з курганів скіфського часу в урочищі Бабинець на березі р. Рось, неподалік від с. Сахнівка (суч. Черкаської обл.)¹. Пластина розміром 37×(10—10,3) см є передньою налобною частиною головного убору². На її поверхні розташована багатофігурна композиція із 10 осіб, які утворюють декілька груп. М.І. Ростовцев, досліджуючи пластину, виділив низку особливостей, що дало підстави сумніватися в її автентичності³. Незважаючи на його пізніші висловлювання щодо достовірності пластини⁴, попередні висновки все ж відіграли негативну роль у подальшій долі цієї унікальної пам'ятки.

Недовіра та упереджене ставлення авторитетних фахівців зумовили відповідне ставлення до неї з боку інструментознавців. У 1928 р. вийшов перший том «Очерков по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» М. Фіндейзена. У цій праці автор, подаючи зображення музиканта без жодних коментарів, лише в короткій примітці до I розділу зазначає, що достовірність пластини викликає суперечливі судження видатних археологів М. Ростовцева, О. Спіцина, М. Веселовського. М. Фіндейзен пише: «Подане тут фото... чи не викликає сумніву у можливості існування у скіфів подібної «грецької» ліри із занадто великим корпусом⁵. Тільки в 1961 р. на неї звернув увагу М. Артамонов⁶. Він не знайшов у пластині «нічого, що б виправдовувало недовіру до цієї пам'ятки»⁷. Переконливі докази достовірності пластини наприкінці 1970-х років було наведено в працях С. Бессонової і Д. Раєвського та Є. Черненко і В. Клочко⁸.

У дослідженнях, присвячених сахнівській пластині, струнний музичний інструмент має різні типологічні визначення. За М. Фіндейзеном, він належить до типу грецьких лір, за М. Артамоновим — до арф, за М. Русяєвою — до типу грецьких кіфар, а за С. Бессоновою і Д. Раєвським, не заглиблюючись у типологічні та класифікаційні особливості, — до загальної групи струнних щипкових інструментів⁹. Типологічне визначення цього своєрідного струнного інструмента є принциповим для з'ясування того, до якого етнокультурного середовища він належав і чи існувала ця група струнних інструментів у скіфській музично-інструментальній традиції. Такі визначення інструмента, як «грецька ліра», «грецька кіфара», самі по собі є закономірними, якщо врахувати тривалі (і не одне століття) контакти кочових скіфських племен із давньогрецькою цивілізацією у Північному Причорномор'ї, Середній та Передній Азії. Однак у зв'язку з цим виникає питання: наскільки суттєвим був вплив давньогрецької та елліністичної музично-інструментальної культури на різних етапах контактів і в різних регіонах Євразії? Що є запозиченням, а що народжено давньоіранським культурним середовищем і притаманне скіфському світові як одному з носіїв цієї культурної традиції?

Належність музичного інструмента до певного етнокультурного кола, а також функціональна значущість музиканта обмежені двома протилежними апріорними припущеннями. М. Русяєва, указуючи на відсутність будь-яких даних про музичний супровід скіфських релігійних обрядів, вважає, що персонаж із музичним інстру-

ментом введено в сцену відповідно до уявлень еллінів про музичний супровід як невід'ємну частину будь-якого грецького обряду або свята ¹⁰. Іншої думки дотримуються С. Бессонова і Д. Раєвський. Порівнюючи персонаж на сахнівській пластині з фігурою музиканта на пізнішій пам'ятці (I ст. н. е.) з розпису склепу № 9 на некрополі Неаполя Скіфського, вони припускають, що перший «не чужий скіфському ритуалу, а можливо, і міфології» ¹¹. Розв'язання проблеми етнічної належності музичного інструмента можливе лише за умови комплексного порівняльного аналізу синхронного й діахронного матеріалу.

Форма і конструкція сахнівського музичного інструмента мають цікаві особливості (рис. 1, а). Витягнутий плаский корпус переходить у два короткі й тонкі стояки. На їх верхніх кінцях закріплена поперечка-струноносій, обидва кінці якої оформлені фігурною прикрасою у вигляді «баранячих рогів», закручених до середини поперечки. У центрі нижньої округлої частини інструмента знаходиться чітко виділений виступ у формі кулі. Легка і витончена форма більше відповідає абрису ліри, проте тонкі і досить короткі бокові стояки, а також резонаторний корпус, що становить три чверті загальної довжини інструмента, не мають нічого спільного з відомими давньогрецькими іконографічними і достовірними зразками. Для порівняння наведемо основні характерні особливості класичних лір та кіфар ¹². Корпус ліри виготовляли з панцира черепахи ¹³, а бокові стояки — із рогів дикого цапа або антилопи. Згодом усі деталі вирізали з дерева і стилізували їх під панцир та роги, зберігаючи традиційний силует — невеликий круглий корпус та високі бокові стояки (рис. 1, в). Кіфара виглядала зовсім інакше: квадратний (іноді з боків або знизу заокруглений) міцний корпус, короткі та широкі бокові стояки (рис. 1, б). Її форми завжди визначалися меншою витонченістю.

На сахнівському інструменті, крім видовженого корпусу, візуально можна простежити ще дві суттєві особливості конструкції, які зовсім не характерні для грецького інструментарію. Це спосіб з'єднання верхніх кінців стояків і поперечки-струноносія та кулястий виступ у нижній частині інструмента (рис. 1, а). Поперечка-струноносій із фігурними прикрасами («баранячі роги») передана більш випуклим рельєфом, ніж стояки та корпус. Очевидно, у поперечці, під прикрасами, знаходилися спеціальні отвори, в яких фіксувалися верхні кінці стояків. Щоб передати цю конструктивну особливість інструмента, майстрові знадобився більш високий рельєф для зображення поперечки-струноносія. Цей спосіб з'єднання абсолютно нетиповий для античних інструментів, де існувала своя традиція. Поперечку або нанизували зверху, залишаючи вільними верхні кінці стояків, або протягали через спеціальні отвори в стояках, які так само були розташовані значно нижче від верхніх кінців (рис. 1, б, в). Цілком інша традиція спостерігається у стародавніх східних інструментах. Як свідчать численні іконографічні джерела, поперечка на східних інструментах завжди знаходилася над верхніми кінцями бокових стояків (рис. 1, г). Страбон у своїй «Географії» (X, 17)



Рис. 1. Стародавні музичні інструменти: а — із сахнівської пластини; б — грецька кіфара; в — грецька ліра, фрагмент розпису вази V ст. до н. е.; г — асирійська ліра, фрагмент рельєфу VII ст. до н. е. з Хорсабада

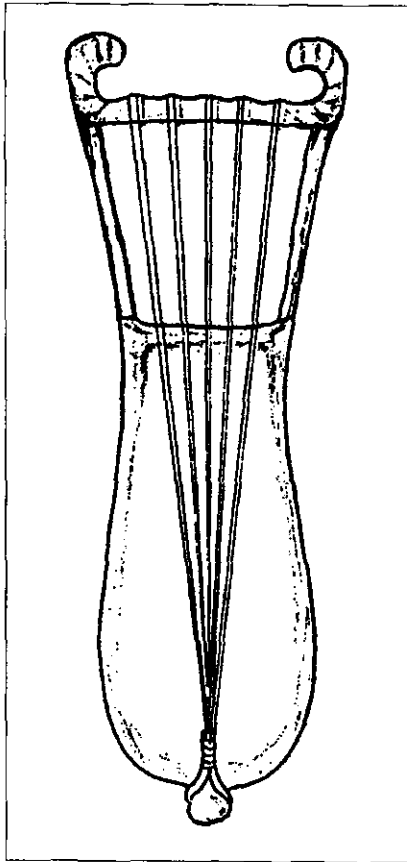


Рис. 2. Реконструкція сахнівського струнного інструмента

згадує якусь «азіатську кіфару». Як уважає Т.С. Визго, термін «азіатська кіфара» говорить про давнє побутування в країнах Сходу особливого різновиду цього популярного в античній Греції інструмента¹⁵.

Не менш примітною особливістю сахнівського інструмента, яка випала з поля зору дослідників, є кулястий виступ у нижній частині корпусу. Цю деталь пророблено з особливою ретельністю. Між кулястим виступом і нижньою частиною корпусу візуально можна простежити коротку «ніжку». Вона має ледь опуклу форму. Складається враження, що поверх цієї «ніжки» накладемо круглий пасок (можливо, ремінь або стрічка). Виникає запитання: чому майстер з такою ретельністю підкреслив цей виступ і «ніжку», яке їх функціональне призначення? Слід зазначити, що ці деталі відсутні на інструментарії античного світу. Найбільш імовірно, що вони призначалися для закріплення нижніх кінців струн. Такий спосіб закріплення є досить архаїчним і стабільним, він і досі має численні аналоги в сучасному народному інструментарії Середньої Азії, Казахстану, Сибіру та інших регіонів Євразії. За допомогою стрічки або паска шкіри певну кількість струн обмотують у

жмут, з якого формують петлю і накидають її на виступ у нижній частині інструмента. Кулястий виступ цілком надійно міг служити для фіксації петлі зі струнами (рис. 2). В античній традиції існував інший спосіб кріплення. Незалежно від форми нижньої частини інструмента (округлої чи прямокутної), струни рівномірно закріплювали за допомогою вузлів на невеличкій планці-струноутримувачі (χορδοτονοε, chordotonon), яка була розташована в нижній частині корпусу, на деці (рис. 1, б). Припущення щодо призначення кулястого виступу можна прийняти як робочу гіпотезу, оскільки музичний інструмент на пластині зображено з тильного боку корпусу¹⁶. Поверхня плаского корпусу інструмента зображена зовсім гладенькою, без жодного натяку на струни. Позиція, в якій знаходиться ліва рука (просягнуті вздовж струн, ледь зігнуті пальці), є характерною для способу звуковидобування шляхом притискання окремими пальцями лівої руки тих струн, які не повинні звучати. Тоді ж плектром, що знаходиться в правій руці, ковзним легким рухом проводять по всіх струнах. Цей спосіб звуковидобування є одним із найдавніших і відомий із численних іконографічних та етнографічних матеріалів. У такий спосіб, наприклад, видобували звук на єгипетських, асирійських, етруських, грецьких, римських лірах та кіфарах, на асирійських кутових арфах із горизонтальним резонатором. Ця техніка збереглась і застосовується дотепер для звуковидобування на ефіопських та нубійських лірах¹⁷.

Вибраний майстром ракурс для фігури музиканта виключав зображення його правої руки, в якій міг бути плектр. Очевидно, з міркувань певних канонів (або інших умовностей, про які йтиметься нижче) було потрібно, щоб музикант знаходився по ліву руку від головного персонажа — богині. Тому інструмент, який тримають зліва, а грають правою рукою плектром, було зображено тильним боком. В античному мистецтві такі зображення не були рідкісними і трапляються навіть на монетах.

Суттєвий поштовх до подальшої розробки проблеми етнічної належності сахнівського інструмента та способу звуковидобування на ньому дають короткі

відомості Юлія Полідевка (відомого також як Полукс, II ст. н. е.) про винайдення скіфами п'ятиструнного інструмента. Він пише: «...п'ятиструнник винайшли скіфи і зв'язували його сиром'ятними ремнями, а за плектри правили копитця цапа»¹⁸. Отже, скіфи грали на інструменті, що мав п'ять струн, і користувався плектром! Незважаючи на лаконічність тексту, у ньому міститься важлива для нас інформація. Полідекв зазначає факт існування у скіфів не запозиченого, а винайденного ними самими струнного інструмента. Достовірність інформації Полідевка не викликає сумнівів, тому не виключено, що на сахнівській пластині зображено саме такий унікальний інструмент¹⁹.

Виявлені особливості музичного інструмента, а також введення його у сцену на пластині потребують детального і всебічного аналізу. Сахнівська пластина датується IV ст. до н. е. Це був час найбільшої могутності Скіфії і найвищого розквіту північнопричорноморської торевтики із зображеннями антропоморфних сюжетів. У грецьких художніх майстернях Північного Причорномор'я виготовляли витвори мистецтва для місцевої племінної знаті і в скіфському, і в класичному стилі. У зв'язку з цим можуть виникнути сумніви щодо компетентності грецького майстра достовірно зобразити «варварський» інструмент. Вільні фантазії майстра, який у IV ст. до н. е. «створив», по суті, новий, нетрадиційний тип ліри, а також уведення в ритуальну сцену чужого для скіфської традиції інструмента можна вилучити внаслідок такого:

1) оригінал для відбитку пластини був не імпортом, завезеним з метрополії, а місцевим виробом²⁰, який призначався для збуту у скіфському середовищі. Цей факт не виключає ймовірності того, що сюжет і атрибутика, що відповідають йому, могли бути попередньо узгоджені із замовником-скіфом²¹;

2) підвищений попит на подібне втілення сюжету, яке з різних причин не було задоволене продукцією самих грецьких майстрів, викликає потребу в механічному його тиражуванні²². Звідси виходить, що атрибутика, у тому числі й музичний інструмент, мала відповідати реально існуючій події — обрядові, святу або змістові окремо вибраного міфологічного сюжету, що виключало введення в сцену випадкових, іноетнічних предметів;

3) значне поширення у Скіфії IV ст. до н. е. зображень сюжетів із грецької міфології (що зазвичай тлумачать як свідчення популярності грецьких мотивів у скіфської верхівки або як пам'ятки релігійного синкретизму²³) у світлі новітніх досліджень зі скіфської міфології та релігії вказує на те, що грецькі зображення інтерпретували у скіфському середовищі на основі місцевих уявлень і відображали скіфське бачення ілюстрацій до власних міфів²⁴;

4) проаналізовані вище конструктивні особливості музичного інструмента (нехарактерна для античних інструментів видовжена форма, кулястий виступ у нижній частині корпусу, особливий, нетрадиційний, спосіб кріплення поперечки зі стояками), а також достовірно передана атрибутика сцени (костюми, головний убір, особливості обладнання горитів, форма посуду, ритонів і т. д.), яку було підтверджено археологічними знахідками аналогічних предметів у скіфських похованнях²⁵, переконують у тому, що грецькому майстрові був добре відомий реально існуючий музичний інструмент. Вищенаведені доводи дозволяють розглядати сахнівський інструмент як унікальне зображення скіфського хордофону²⁶. Притаманні цьому інструментові конструктивні особливості, які мають численні аналоги в східній традиції, є найважливішим доказом на користь достовірності пластини і в сукупності з іншими фактами дають змогу нарешті поставити крапку в майже сторічній суперечці навколо цього питання. Фальсифікатори не ризикували б зображувати вигаданий інструмент, маючи під руками опубліковані зображення оригінальних музичних інструментів²⁷.

Однотипні з сахнівським хордофони відомі тільки з археологічних знахідок та іконографічного матеріалу раннього середньовіччя Західної та Північної Європи²⁸. Їх генезу ще не досліджено. К. Закс зараховує цей тип хордофонів до лір, зазначаючи, що притаманні їм риси є більш типовими для Передньої Азії, ніж для Північної Європи²⁹.

Учені вже давно дійшли висновку, що сцена на пластині має культово-міфологічний зміст. Багатофігурна композиція, вміщена на ній, є унікальною для Скіфії (рис. 3). У центрі пластини сидить жінка, яка тримає у правій руці округлу

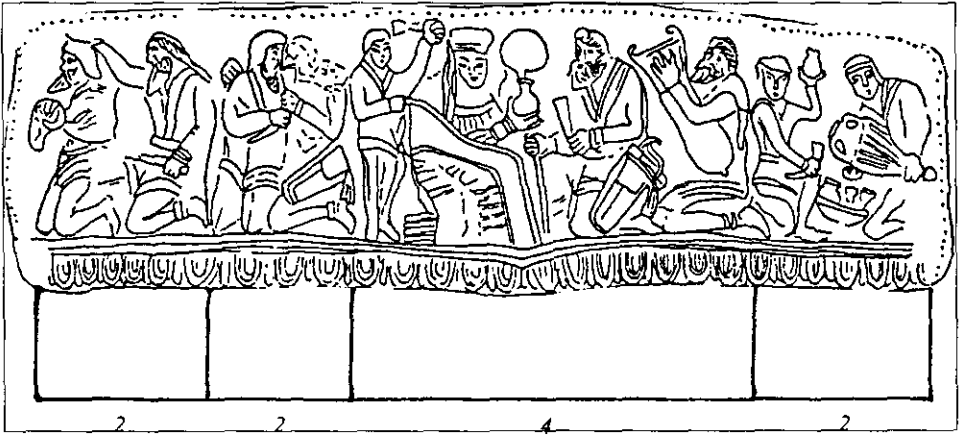


Рис. 3. Чотири окремі мотиви композиції пластини

посудину, а в лівій — дзеркало. Перед нею на колінах стоїть бородатий воїн з ритонном. Він спирається на предмет, подібний до сокири. За спиною жінки знаходиться юнак із невизначеним предметом у піднесеній правій руці. Решта учасників сцени об'єднані парами в окремі групи. У крайній правій групі два юнаки розливають у посудини напій. У лівій частині композиції знаходяться дві групи, по два персонажі у кожній. За спиною юнака два скіфи п'ють із одного ритону (так звана сцена побратимства). Крайня група з двох осіб є сценою жертвопринесення. У руках одного зі скіфів — кинджал, інший несе жертвовного барана.

Найпильнішу увагу заслуговує концепція Д.С. Раєвського. Він пов'язує центральну групу композиції (богиня, цар, юнак за спиною богині і музикант) з мотивом священного шлюбу скіфського царя і богині Табіті (на міфологічному рівні — Табіті і першого царя скіфів Колаксай) ³⁰. Колаксай є уособленням сонця і персонафікацією верхньої з трьох площин тілесного світу. Ураховуючи ту обставину, що зазвичай у ритуалі відтворюється зміст міфу, тобто події «початку» ³¹, Д. Раєвський трактує традиційний шлюб скіфського царя з богинею як вираз ідеї союзу двох вогнів — божественного, вищого, втіленого в богині Табіті, і тілесного, втіленого в сонці і представленого його земною епіфанією — царем ³². У сюжетній композиції на пластині вчений вбачає розгорнуту ілюстрацію до міфа про Колаксай, який відтворювався у найважливішому релігійному ритуалі на щорічному святі — символічному шлюбі царя з богинею, багатих жертвопринесеннях та узливаннях і, нарешті, змові братів (сцена «побратимства»), які дають клятву занепасти Колаксай ³³. Символічний шлюб царя і богині був покликаний підтвердити сакральний характер царської влади. Можливо також, що роль богині у цьому ритуалі виконувала дружина царя, яка могла бути верховною жрицею Табіті ³⁴.

Як відомо, у ритуалі мають значення всі його складники: слово, музика, танець, а також атрибутика і прикраси, тобто комплекс речей, які містили в собі певний символічний код. Сцена на пластині — це також єдиний за змістом текст, що відтворює сюжет міфу, в якому важливими є всі компоненти: відбір персонажів, розміщення їх у межах композиції, система взаємодії між ними, атрибутика, яка сприяє «впізнаванню» окремих персонажів і загального змісту того, що відбувається. Очевидно, музиканта було включено до композиції пластини не випадково. Цей образ був особливо важливим для глибшого розкриття змісту сцени. Про це певною мірою може свідчити його розташування (безпосередньо за царем), а також деякі інші особливості, які розглянуто нижче.

Погляд про причетність музиканта до скіфського ритуалу, а можливо й міфології, було висловлено С. Бессоною і Д. Раєвським ³⁵. На жаль, у своїх подальших дослідженнях автори не поверталися до цього погляду, він залишився нерозкритим. Приводом до цього припущення стала фігура музиканта з фрески склепу № 9 на некрополі Неаполя Скіфського в Криму. Цей склеп було відкрито

в 1946 р., датується він I ст. н. е.³⁶. Вважають, що на фресці зображено жерця, який здійснює обряд біля жертвового місця, виконуючи ритуальні наспіви під звуки ліри³⁷.

Запропоноване Д. Раєвським тлумачення сцени та окремих її мотивів на пластині³⁸, а також сума доказів про особливе сакральне значення західної стіни склепу № 9, де зображений музикант, і порівняльний аналіз сахнівського інструмента, який доводить його скіфську належність, дають змогу розвинути погляд щодо функціональної значущості персонажа з музичним інструментом в церемонії, відтвореній на пластині. Для цього насамперед слід розглянути з інших позицій загальноприйнятну структурно-композиційну побудову пластини. Це таке групування фігур: чотири фігури входять до центральної групи. Це юнак за спиною богині, богиня, скіф з ритоном і музикант. Богиня і скіф з ритоном повернуті одне до одного. Розташовані за їхніми спинами два інші персонажі також орієнтовані до центру композиції. Інші шість учасників — виночерпії, побратими і жертвувачі — об'єднані попарно у три групи. На перший погляд, усе логічно й просто: композиція поділяється на чотири окремі мотиви, пов'язані загальним змістом. Ритм композиції виглядає так: 2 + 2 + 4 + 2 (рис. 3). Проте за такого групування змістовий центр (4) із ключовою фігурою (богиня) зміщений праворуч від середини пластини. Беручи до уваги ту обставину, що пластини є налбною прикрасою і змістовий центр має знаходитися над переніссям, логічніше виглядало б розміщення фігур аналогічно до принципів фронтонних композицій, які застосовували не тільки в архітектурі, а й в інших видах давньогрецького мистецтва⁴⁰. Те, що пластини є не первинною пам'яткою, а тільки відбитком, — факт загальноновизнаний, проте спірним залишається питання стосовно оригіналу, що слугував «матрицею» для відбитку. Існує два погляди щодо цієї проблеми. Уперше незрозумілі композиційні особливості пластини виявили С. Бессонова і Д. Раєвський. Увагу дослідників привернула абсурдність поданої ліворуч крайньої сцени жертвоприношення барана⁴¹. Тут фігури повернуті спинами до центрального персонажа — богині, ніби виходячи за межі зображення. Якщо зімкнути кінці пластини, то ця група буде розташована поряд із близькою їй за змістом групою виночерпіїв. Ця особливість дала підставу припустити, що оригіналом для відбитка міг слугувати фриз металевої посудини типу кульобської чи воронезької. Це припущення було перевірено експериментально⁴². Н. Онайко і М. Русяєва впевнені в тому, що відбиток зроблено з дерев'яної дошки-матриці, призначеної спеціально для виготовлення налбної прикраси⁴³. На думку Н. Онайко, під контурами високого рельєфу, що різко виступають, на поверхні пластини «відчувається» фактура обробленого дерева⁴⁴. Вона також вважає, що головним для з'ясування техніки виготовлення рельєфу є розуміння особливостей художньо-технічного виконання пластини, фактури відбитка, а не композиційні недоліки і рівень майстерності⁴⁵. Проте власне глибокий аналіз виявлених композиційних недоліків дає змогу найбільше підійти до вирішення спірного питання вихідної форми і вже через неї — до реконструкції втраченого первісного структурно-композиційного ритму в групованні фігур на оригіналі.

Пластини має одну суттєву особливість, якій дослідники не надали особливого значення, або не звернули на неї увагу. Річ у тім, що орнаментальна кайма з повернутим донизу миском, який має знаходитися безпосередньо над переніссям, проте центр пластини розташований асиметрично і ділить пластину на дві нерівні частини. «Зайвою» виявляється ліва крайня фігура з жертвовим бараном (рис. 4). Безперечно, у сцені, де головною, центральною дійовою особою є богиня, мисок має знаходитися під її зображенням, підкреслюючи цю фігуру і вказуючи тим самим на її особливе становище. Інакше кажучи, мисок є тим акцентом, що вказує на головну дійову особу. У зв'язку з цим виникає питання: чому він розташований на одній вертикальній лінії з атрибутами богині — посудиною і дзеркалом, а не лівіше — під самою фігурою? Адже це ніяк не вплинуло б на «впізнання» персонажа, натомість надало б пластині більшої симетричності. Очевидно, тому, щоб усі персонажі можна було легко впізнати. Увагу акцентували на атрибутах, тобто предметах відтвореної ситуації, — це скіпетр або сокира в руці скіфа з ритоном, посудина і дзеркало в руках богині. Власне, ці предмети були найважливішими для усвідомлення зображеної події. Тому важко уявити, що майстрові, який мав точно визначені розміри і, можливо, поперед-

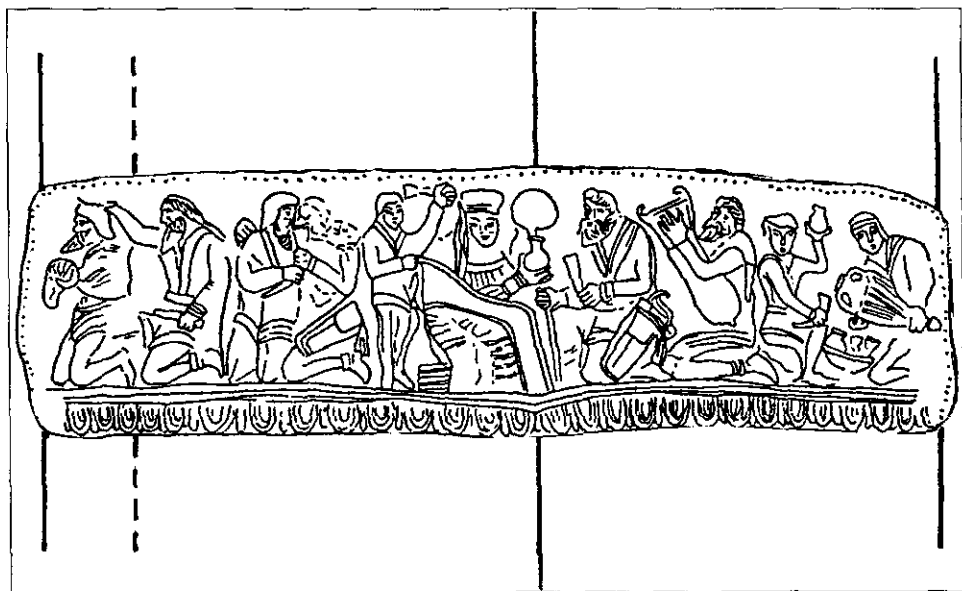


Рис. 4. Асиметричне розташування центра пластини

ньо узгоджений із замовником сюжет, під час виготовлення дерев'яної форми спеціально для налобної прикраси зрадило б елементарне відчуття симетрії. Що завадило йому перед різьбленням зробити попередню розмітку фігур? Порушену переважанню фігур симетрію в лівій частині пластини (шість проти чотирьох) можна було усунути, якби фігури музиканта та виночерпіїв змістити правіше. Виявлені невідповідності ставлять під сумнів версію про виготовлення пластини з дерев'яної форми, яка призначалася спеціально для відтискування таких прикрас. Найімовірніше, що на пластині було відбито композицію, яка знаходилася на круглому предметі. Якщо цю композицію розділити на окремі мотиви і розташувати їх напівколом, яке обов'язково утвориться у разі перенесення зображення з круглого предмета на площину, то виявиться одна досить цікава деталь: фігура музиканта зміщується в правий бік від центральної групи і утворює самостійний мотив. Ця деталь є досить показовою, якщо взяти до уваги наявність самостійної фігури у розписі склепу № 9 у Неаполі Скіфському. Показовим є й інше: відокремлений у самостійний мотив музикант з ліроподібним інструментом урівноважує все зображення. Центром композиції залишається трифігурний мотив — юнак, богиня і скіф з ритонном. Решту мотивів розташовано дзеркально парами за принципом фронтонності (рис. 5, а). Музикант та музичний інструмент «урівноважують» мотив побратимів. Площа, яку займає музичний інструмент, відповідає площі, яку займає один із побратимів. Таким самим чином розташовано поодинокую фігуру на куль-обеській посудині (рис. 5, б). Ритм композиції буде виглядати так: 2 + 2 + 3 + 2 + 2. Це дає всі підстави припускати, що на оригіналі музикант міг займати окреме місце, а значить, бути семантично важливою фігурою для розкриття ідеї цілого сюжету.

Фігури, поділені не на чотири, а на п'ять груп, добре вкладаються в коло, утворюючи майже рівні проміжки між мотивами. Відокремлена у самостійний мотив фігура музиканта не порушує цілісності ідеї композиції (за Д. Раєвським, ритуального шлюбу), а доповнює її новими деталями, не зафіксованими в інших джерелах. С. Бессонова вважає, що на пластині могли бути зображені фігури, звичні для скіфського ритуалу, але незвичні для мистецтва⁴⁶.

У світлі запропонованого структурно-композиційного перегрупування центрального мотиву розглянемо питання про ідентифікацію та систему взаємодії окремих груп і персонажів, пов'язаних між собою загальним змістом. У центральній групі, за спиною богині, знаходиться фігура юнака. У зв'язку з деформацією пластини у цьому місці предмет, що знаходиться у нього в руці, погано

піддається визначенню. Ця обставина викликала дискусію стосовно як цього предмета, так і функцій самого персонажа. Із перших публікацій дослідники вбачають в юнакові служника з опахалом у руці. Д. Раєвський пов'язує центральну групу з мотивом священного шлюбу і вважає суттєвою за такого трактування наявність юнака з опахалом ⁴⁷. М. Русяєва ставить під сумнів загальноприйнятту думку щодо цього предмета. Вона пропонує вбачати в юнакові танцюриста, який тримає в руці ритон або бубонці ⁴⁸. Загальний зміст сцени вона тлумачить як священну бесіду вождя-переможця з богинею під супровід музики і танцю ⁴⁹.

Цікавим видається припущення, що юнак тримає бубонці. Навершя-бубонці різноманітних форм та розмірів досить часто трапляються в похованнях скіфської знаті. Їх призначення ще остаточно не з'ясовано ⁵⁰. К. Бакаї вважає, що бубонці були своєрідними музичними інструментами шаманів ⁵¹. Погана збереженість пластини не дає змоги впевнено стверджувати, що предмет у руці юнака — бубонці або ритон (?!). Дійсно, юнак ніби замахується предметом, що знаходиться в його лівій руці, але такий рух характерний і для обмахування опахалом, і для видобування звука на шумовому музичному інструменті — бубонцях. У зв'язку з цим виникають деякі запитання: якщо, як припускає М. Русяєва, за спиною богині знаходиться скіф, що танцює під звуки бубонців і ліри, то чому він розташований там, де його рухи не може спостерігати головна дійова особа сцени — богиня? Чому майстер розташував танцюриста *за*, а не *перед* богинею, на місці музиканта? Якщо танцюрист і музикант функціонально близькі ⁵², то чому вони не об'єднані в окрему групу, що не порушувало б загальний ритм композиції, — парами? Д. Раєвський, посилаючись на етнографічні дані ⁵³, зазначає, що обмахування наречених у багатьох народів мало апотропеїчне значення. Таке саме значення у шлюбних обрядах мали і звуки різноманітних бубонців та дзвіночків ⁵⁴. Запропоноване перегруповання центрального мотиву дає більше під-

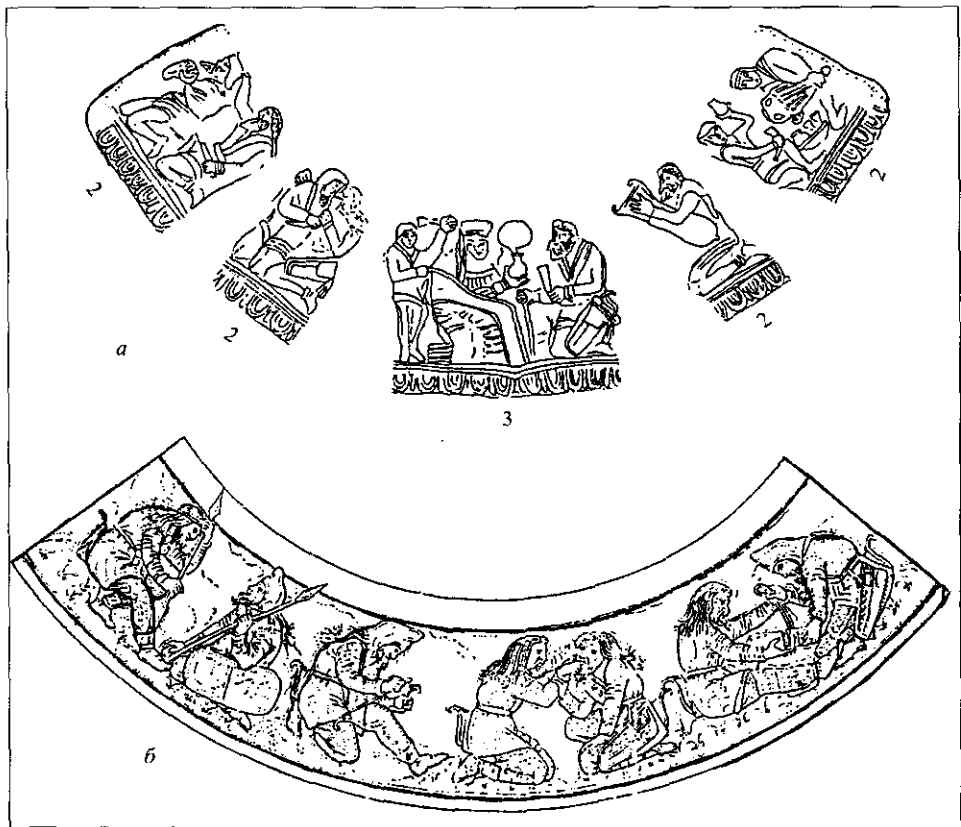


Рис. 5. Композиції різних сцен: а — реконструкція первісної структурно-композиційної побудови оригіналу; б — фриз куль-обської посудини

став стверджувати, що тут зображений момент церемонії священного шлюбу. Присутність фігури юнака з опахалом чи бубонцями в центральній частині композиції, біля головних персонажів, підкреслює, яка саме дія відбувається. Тоді своє логічне пояснення і зв'язок із загальним змістом сюжету знаходить сцена так званих побратимів⁵⁵. Залучення цього мотиву до композиції пластини є ключем до розгадки вміщеного тут тексту. Д. Раєвський трактує цих персонажів як старших синів прабатька скіфів Таргітая, які образилися через обрання молодшого брата на царювання і клятвою скріпили своє бажання занапастити його⁵⁶. Таке суперництво трьох братів широко розповсюджене у фольклорі різних народів і є логічним завершенням сюжету⁵⁷. Д. Раєвський вважає цілком виправданим (із погляду скіфської космічної символіки) вбивство молодшого сина, як персоналізації сонця, двома старшими, які уособлюють середній та нижній світи. Ця композиція знаходить підтвердження в структурі пластини. Безпосередньо за «побратимами» зображено сцену жертвоприношення, тобто вбивства. У руках одного з персонажів — кинджал. У правій від богині частині пластини розміщені музикант і сцена безкровного ритуалу узливання (виночерпії). Ця схема розташування персонажів глибоко символічна: розміщення з обох боків від основного мотиву близьких за змістом груп (два види жертвоприношень — принесення в жертву тварини і узливання священного напою) змушують згадати основні принципи побудови міфологічних символічних класифікацій, зокрема принцип бінарних протиставлень. Бінарне, дуальне, членування світу було властиве багатьом архаїчним культурам і відображено у складній символіці протиставлення явищ або якостей: правий — лівий, верх — низ, захід — схід, життя — смерть⁵⁸. Отже, з обох боків від центрального мотиву розташовано по дві пари опозицій (рис. 5, а): ліворуч — кривавий ритуал жертвоприношення і клятвена угода про вбивство молодшого брата, праворуч — узливання священного напою, який дарує безсмертя, і музикант. Тут поняття «ліворуч — праворуч» походить від візуального сприйняття, тобто «від глядача», а не «від персонажа». Із позиції погляду «від персонажа»⁵⁹ сцени насильства розміщені по праву руку від богині. Т.В. Гамкрелідзе і В.В. Іванов, посилаючись на Геродота (IV, 62), вважають що у скіфів існувало уявлення про праву руку як агресивну, ту, що наносить основний удар⁶⁰. Показовим є те, що музикант і виночерпії зображені без зброї — випадок майже унікальний на скіфських старожитностях⁶¹.

Чи існує змістова узгодженість цих пар опозицій? Якщо виночерпії і жертвувачі єдині в протиставленні «життя — смерть», тоді у такій самій композиційній, а значить, і змістовій опозиції (згідно з дуальною концепцією) мають знаходитися «побратими» і музикант. Якщо окремі групи розташовані по колу — уявному фризу посудини, що слугував «матрицею», то ці групи добре розмістяться за горизонтальними і вертикальними вісями, які символізують сакральні поняття (рис. 6). Основна група (Табіті — Колаксай) є верхом і відповідає поняттям «небо»; «верх», «південь», «літо» і т. д. Вона — сакральний центр композиції. Протилежні до неї дві пари жертвувачів символізують землю, низ, північ, зиму і т. д. Розміщення по одній осі двох видів жертвоприношень — глибоко символічне: народження — це початок вмирання і смерть — це початок народження. Показовим є те, що молодості виночерпіїв протиставляється зрілість жертвувачів. Відповідно пара опозиції «побратими» — музикант втілює такі поняття, як «захід — схід», «осінь — весна», «місяць — сонце» і т. д.⁶² Музикант пов'язаний зі сходом, весною — початком пробудження і, можливо, з народженням Колаксайа, а «побратими» — із заходом, осінню — початком згасання і смертю Колаксайа. Не виключено, що в структурі композиції і послідовності мотивів закодовано інформацію про реальні дати річного сонячного календаря і пов'язані з ним різні моменти біографії Колаксайа — народження, оволодіння священними дарами, вінчання і смерть⁶³. Якщо сюжетно і за змістом музикант пов'язаний із царем, тоді викладені вище спостереження дають відповідь, чому музичний інструмент зображено тильним боком. Усі фігури на пластині передані в момент дії, тобто відтворюють епізоди ритуалу. Музикант також зображений під час гри. Власне, ця обставина змусила майстра вибрати єдиний прийнятний ракурс для передання дії — моменту звуковидобування.

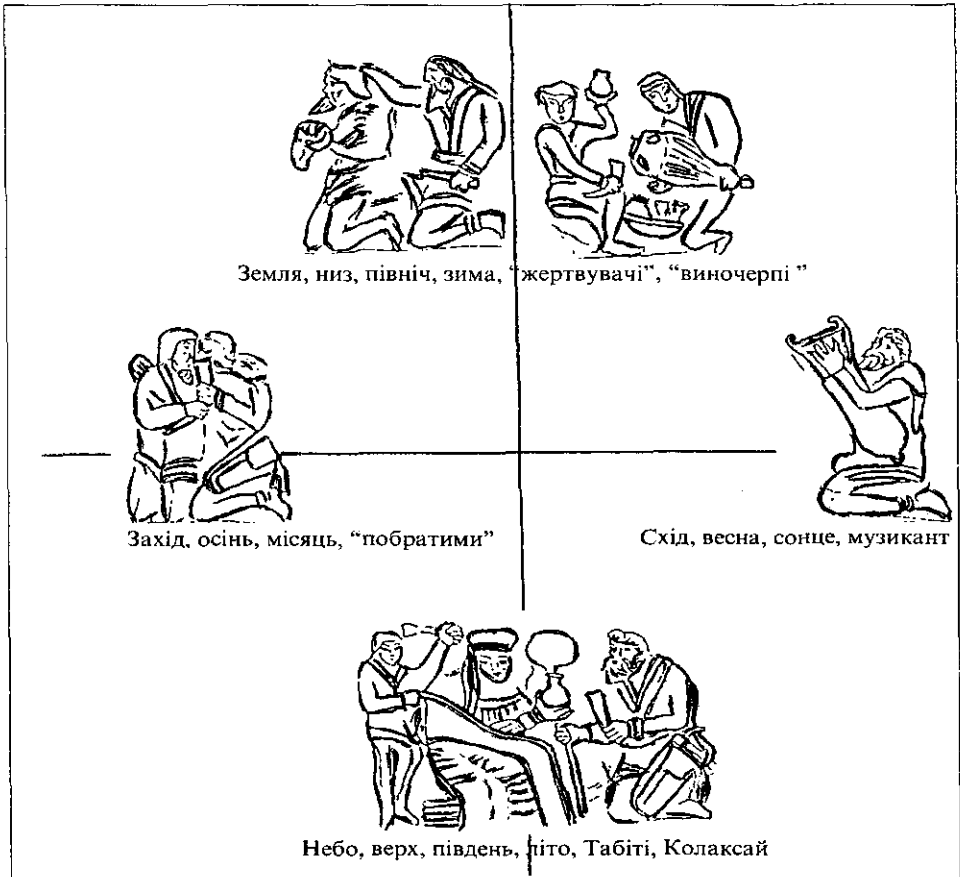


Рис. 6. Сакральна структура композиції

Якщо запропонована реконструкція первинної структури композиції, унаслідок якої музиканта з музичним інструментом було відокремлено в самостійний мотив, є принципово вірною, то в самому музичному інструменті (його формі і прикрасах як атрибуті ритуалу) мають бути відображені ті сакральні елементи, які входять до комплексу, пов'язаного з певним культовим ритуалом. Наприклад, із культом шумерського бога Нанна пов'язані арфи, прикрашені золотими голівками биків, що мають бороди з лазуриту. Один з епітетів бога Нанна — «бик з лазуритовою бородою». Елементом, який дає змогу залучити музичний інструмент до сфери сакральних атрибутів, є фігурні прикраси поперечки-струноносія, виконані у формі рогів барана (рис. 2). Образ барана був втіленням різних ідей залежно від супутньої символіки — солярним символом, деревом життя і т. д.⁶⁴

Для розшифрування значення прикрас музичного інструмента розглянемо їх з позиції символу, що був пов'язаний з інвеститурними і шлюбними уявленнями. У загальноіранської традиції баран був солярним символом і одним із втілень божества Фарн/Хварно⁶⁵. Згідно з Авестою, Фарн — це сакральне благо, сьйиво, яке сходить на царів, жерців і героїв, символізуючи царственість, велич, могутність⁶⁶.

Вважають⁶⁷, що широке розповсюдження у Скіфії образу барана пояснюється наявністю уявлень про фарн. Із фарном пов'язують золоті магичні дари, що впали з неба⁶⁸, і якими оволодів Колаксай. Він став царем скіфів і володарем царського фарну. Розгортання міфів про Фарн відповідало стереотипу «смерть — відродження». Фарн — це життя царя, його фізичне існування⁶⁹. Як доля він пов'язаний з комплексом уявлень про шлюбну і поховальну обрядність⁷⁰. На думку В. Топорова, здобуття фарну термінологічно пов'язане зі шлюбом⁷¹. Ця обставина дає змогу розглядати прикраси інструмента як нарративний елемент у

складному за структурою розповідному тексті композиції⁷². У стародавньому мистецтві, яке називають наративним (тобто таким, що передає зміст цілого оповідання), митці часто використовували прийом хронологічно стислої дії, стисло часу: в одній композиції вони об'єднували декілька сцен, які в дійсності були розділені великим проміжком часу⁷³. Принцип нарації закладений в основу композиції сахнівської пластини. Так, «виночерпії» розливають напій в округлу посудину і ритон. Утім, ці самі предмети вже знаходяться в руках Табіті і Колак-сая. Принципові «стислого часу» відповідають також пари опозицій «побратими» — музикант з музичним інструментом. Тут мотив фіналу міфу — старші брати дають клятву знищити молодшого (мотив загибелі Колак-сая) — протиставляється початковій міфу — золоті предмети, що впали з неба (мотив обрання молодшого сина), і здобуття царського фарну (прикрає музичного інструмента у формі рогів барана). Музичний інструмент виступає тут як предметний код⁷⁴, що містить інформацію про події, які передували шлюбу (тобто утвердженню богом влади), і є синтагматичним інформаційним джерелом, яке оповідає про початок подій.

Інформація Полідевка про виготовлення плектра з «копитця цапа» дозволяє інтерпретувати ліроподібний музичний інструмент як цілісне зооморфне втілення Фарна в образі барана. Цей образ за допомогою різних кодів «зашифровано» в окремих частинах інструмента: поперечка для струн з прикраєми («баранячі роги») і бокові стояки — голова; видовжений фігурний корпус — тулуб; кулястий виступ у нижній частині інструмента — хвіст, а плектр — кінцівки, копита тварини. Найважливіший елемент конструкції — струни (жили) — сакральний голос⁷⁵.

Зважаючи на вищевикладене, образ музиканта набуває вагомшого семантичного значення для цілої композиції, а отже, і для обряду, що реконструюється⁷⁶. Залишається з'ясувати найважче питання: хто зображений на пластині — музикант, який «озвучує» свято, невідомий нам міфологічний персонаж або, враховуючи принцип наративності, перший цар скіфів Колаксай, роль якого виконував жрець — охоронець священних дарів⁷⁷?

Для ідентифікації образу музиканта звернімося до Нартського епосу осетинів, який займає особливе місце серед джерел з релігії та епічної творчості скіфо-сармато-массагетського світу. Зв'язок епосу зі скіфо-сармато-массагетською культурною традицією переконливо доведений В. Міллером, Ж. Дюмезилем, В. Абаєвим, Л. Толстовою на основі скіфо-нартських зіставлень та паралелей⁷⁸. У нартських легендах у завуальованій формі збереглися відомості про особливу роль струнного музичного інструмента в міфології і обрядовій діяльності скіфо-сарматських племен. Легенди свідчать, що нарти — палкі шанувальники музики. Усі герої епосу — непогані музиканти, а одному з них, Сирдону, належить винайдення арфи-фандира. Як зазначають В. Абаєв і Б. Калоев, «меч і фандир — це подвійний символ нартського народу»⁷⁹. Учені вже давно звернули увагу на виразні моменти, що пов'язують скіфського Колак-сая і великого героя нартів Сослана. Сослан, як і Колаксай, отримує від богів три скарби, що були відомі як «скарби Сослана»⁸⁰. Об'єднує їх також мотив трагічної загибелі⁸¹.

У нартському епосі збереглася легенда про сватання Сослана до дочки Сонця Ацирухс. За функціональною подібністю дочка Сонця зіставляється зі скіфською Табіті⁸². Для того щоб звернути на себе увагу Ацирухс, Сослан грає на фандирі. Цей інструмент наділений магічною силою. Зачарована грою Ацирухс погоджується стати дружиною героя, але перед весіллям він має подолати певні випробування, які подібні до ініціальних і шаманських випробувань⁸³. Для нас важливим у цій легенді є виявлений зв'язок струнного музичного інструмента з мотивом шлюбу і випробувань героя, які передують цьому шлюбові. Їх можна зіставити з випробуваннями синів Таргітая і обранням молодшого на царювання. Цікавим моментом легенди є те, що до Ацирухс сватався ще один великий нарт, Уризмаг, який мав брата-близнюка («побратими»?).

Згідно з композиційною побудовою пластини (рис. 5, а; 6), де окремі мотиви відображають основні етапи міфічної біографії першого царя⁸⁴, музикант відповідає епізоду випробувань та обрання (володіння священними дарами дорівнює володінню царським фарном, що закодований в музичному інструменті). Тоді опозиція «побратими» — музикант знаходить своє логічне змістовне пояснення на сюжетному рівні: тут музикант з ліроподібним інструментом семантично

еквівалентний Колаксаю, роль якого в обряді міг виконувати жрець⁸⁵. Зв'язок струнного музичного інструмента з образом Сослана — володаря небесних скарбів — дає змогу зробити припущення, що в скіфській міфо-епічній традиції струнний інструмент міг бути пов'язаний з Колаксаєм і з циклом генеалогічних міфів та легенд і входить як один з основних компонентів до комплексу ритуалів, присвячених культурі предків і перших царів. Це припущення підкріплено середньоазійським матеріалом. У городищі Стара Ніса поблизу Ашгабата було знайдено усипальницю скіфо-сакської династії Аршакідів. Тут виявлено близько 40 ритонів, на яких є зображення лір видовженої форми. Як відомо, антична традиція пов'язує походження парфян, і в першу чергу династії Аршакідів, зі скіфським світом, тобто з кочовими племенами північних областей Середньої Азії — дахами і парнами. Згідно з відомостями Помпея Трога-Юстина (Just. II, 1, 3; II, 6) та інших античних авторів, скіфи заснували Парфянське царство. Ритони було виявлено у головному місті Парфянської держави — Старій Нісі, де знаходилась усипальниця тільки найстарішої гілки царської династії. Цікавим є грецький напис на одному з ритонів — «Гестія», тобто присвячений богині Гестії чи, можливо, призначений для обряду на її честь⁸⁶. У скіфському пантеоні богів грецької Гестії відповідала богиня Табіті (Геродот, IV). У Парфії культ цієї богині зливається з культом коронаційного вогню⁸⁷. Очевидно, ритон використовували під час коронаційних святкувань і в ритуалі, присвяченому цій богині. Звертає на себе увагу той факт, що зображення ліроподібних інструментів у значній кількості виявлено переважно на території Парфії. На інших середньоазійських пам'ятках вони майже не трапляються, а відомі зразки мають іншу форму⁸⁸. Міфологія, культові і ритуальні обряди причорноморських і середньоазійських скіфів, що мають багато спільного, наводять на думку про те, що ліроподібний інструмент, можливо, був важливою частиною династичних культових ритуалів і мав сакральне значення з більш давніх часів. Про зв'язок ліроподібних інструментів з культом нарів свідчить і нумізматичний матеріал. На реверсі парфянських монет царя Фріапата, сина Аршака (першого царя Парфії, II ст. до н. е.), трапляється зображення ліри⁸⁹. Система символів, які використовували на парфянських монетах, носить династично-ритуальний характер⁹⁰. Цей факт відображає, безперечно, давнє і шанобливе ставлення парфян до цього інструмента. Очевидно, таке саме значення мав ліроподібний інструмент у причорноморських скіфів. Інакше як можна пояснити, чому зображення ліри було вміщено на монетах скіфського царя Акроси (II ст. до н. е.)⁹¹? Не виключено, що культ царів, божественних предків і ритуали на їх честь передбачали участь ліроподібного інструмента як важливого атрибуту, який з давніх часів був традиційним для цих культурів.

Отже, парфянські паралелі дають нам більше підстав думати, що ліроподібний інструмент, який зображено на сахнівській пластині, віддавна існував у скіфському середовищі⁹² і семантично був пов'язаний з культом божественних предків і першого царя Колакся.

Стосовно форми інструмента, можна припустити, що порівняно з пізнішими (II ст. до н. е.) парфянськими зразками в ній збереглися архаїчніші риси, оскільки культура кочовиків менше за інші іраномовні народи зазнала впливу іноетнічного середовища і зберегла деякі архаїчні риси, які були втрачені іншими традиціями⁹³.

Це дослідження, звісно, не претендує на остаточне вирішення всіх проблем і питань, які виникають у процесі вивчення пластини — цієї унікальної в усіх відношеннях пам'ятки, і, безумовно, воно певною мірою гіпотетичне. Проте, як зазначає Д. Раєвський, підтвердженням правильно обраного напрямку і певною мірою вірності запропонованих інтерпретацій можуть слугувати ті випадки, коли матеріал, з тих чи інших причин не залучений у ході реконструкції, потім добре вкладається у запропоновану без його урахування систему. Подібні випадки можна розглядати як об'єктивні аргументи на підтримку запропонованих трактувань, оскільки вони свідчать, що згадана система дає узгоджене тлумачення максимальної кількості фактів⁹⁴.

Музична культура іраномовних кочовиків — скіфів, саків, сарматів — це частина їхньої духовної культури, духовного спадку, і без її глибокого вивчення неможлива реконструкція цілісної системи релігійно-міфологічних уявлень цих народів.

- ¹ *Археологическая летопись Южной России.* — 1901. — Т. III. — С. 209—215.
- ² *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Золота пластина із Сахнівки // *Археологія.* — 1977. — № 21. — С. 48—49.
- ³ *Ростовцев М.И.* Представления о монархической власти в Скифии и на Боспоре // *ИАК.* — 1913. — Вып. 49. — С. 13.
- ⁴ *Ростовцев М.И.* Воронежский серебряный сосуд // *МАР.* — 1914. — Вып. 34. — С. 88, примеч. 1.
- ⁵ *Финдейзен Н.Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — М.-Л., 1928. — Т. 1, примеч. 3 к 1 главе.
- ⁶ *Артамонов М.И.* Антропоморфные божества в религии скифов // *АСГЭ.* — 1961. — Вып. 2. — С. 61, 85.
- ⁷ *Там же.* — С. 61.
- ⁸ *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Зазн. праця. — С. 39—49; *Черненко Е.В., Ключко В.И.* О подлинности золотой пластины из Сахновки // *СА.* — 1979. — № 4. — С. 270—274.
- ⁹ *Финдейзен Н.Ф.* Указ. соч.; *Артамонов М.И.* Указ. соч. — С. 85; *Русяева М.В.* Интерпретація зображень на золотій пластині з Сахнівки // *Археологія.* — 1997. — № 1. — С. 49—50; *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Зазн. праця. — С. 43.
- ¹⁰ *Русяева М.В.* Зазн. праця. — С. 54.
- ¹¹ *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Зазн. праця. — С. 43, прим. 1.
- ¹² *Докладніше див.: Sachs C.* *Historia instrumentów muzycznych.* — Warszawa, 1975. — S. 133—140.
- ¹³ *Звідси* походить поширена в античній поезії назва ліри «хеліс» — «χέλις» — черепаха.
- ¹⁴ *Герцман Е.В.* Музыка Древней Греции и Рима. — СПб., 1995. — С. 35—36.
- ¹⁵ *Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. — М., 1980. — С. 30.
- ¹⁶ *Олейник О.Г.* К постановке проблемы комплексного изучения струнных инструментов скифских племен // *Вопросы инструментоведения.* — СПб., 1997. — Вып. 3. — С. 94; *Ее же.* Изображение музыканта на золотой пластине IV в. до н. э. (к проблеме музыкального инструментария скифов) // *Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира.* — СПб., 1998. — Вып. 1. — С. 36—41. На цю особливість зображення інструмента звернула увагу і М.В. Русяева. Зазн. праця. — С. 50.
- ¹⁷ *Sachs C.* *Op. cit.* — P. 139—140.
- ¹⁸ *Герцман Е.В.* Инструментальный каталог Поллукса // *Из истории инструментальной музыкальной культуры.* — Л., 1988. — С. 7—10.
- ¹⁹ *Олейник О.Г.* Скифский пентахорд Юлия Полидевка. К проблеме типологии (у друці).
- ²⁰ *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Зазн. праця. — С. 48.
- ²¹ *Блаватский В.Д.* Греко-скифское искусство // *Античная археология и история.* — М., 1985. — С. 142; *Островерхов А.С.* Этапы и характер греко-скифских экономических связей в Поднепровье и Побужье // *Исследования по античной археологии Юго-Запада УССР.* — К., 1980. — С. 27—28; 30—31.
- ²² *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. — М., 1985. — С. 162.
- ²³ *Там же.* — С. 155—180.
- ²⁴ *Раевский Д.С.* К характеристике культурных отношений северопонтийских греческих государств со скифским миром // *ВДИ.* — 1979. — № 3. — С. 227; *Его же.* Модель мира... — С. 155—180; *Его же.* Очерки идеологии скифо-сакских племен (Опыт реконструкции скифской мифологии). — М., 1977. — С. 12, 178; *Его же.* Эллинистские боги в Скифии? (К семантической характеристике греко-скифского искусства) // *ВДИ.* — 1980. — № 1. — С. 49—71.
- ²⁵ *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Зазн. праця. — С. 48—49; *Черненко Е.В., Ключко В.И.* Зазн. праця. — С. 272—274.
- ²⁶ *Хордофон* з грец. — струнний інструмент.
- ²⁷ *ОАК.* — СПб., 1861; 1867; 1869.
- ²⁸ *Sachs C.* *Op. cit.* — P. 291; *Panum H.* *Middel-alderens strengeinstrumenter og deres forløbere i oldtiden.* — København, 1915. — S. 82, fig. 76, 77; S. 85, fig. 85.
- ²⁹ *Sachs C.* *Op. cit.* — P. 290—291.
- ³⁰ *Раевский Д.С.* Очерки... — С. 95—101.
- ³¹ *Там же.* — С. 11, 100, 108.
- ³² *Там же.* — С. 104.
- ³³ *Там же.* — С. 116.
- ³⁴ *Там же.* — С. 100—101.
- ³⁵ *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Зазн. праця. — С. 47, прим. 1.
- ³⁶ *Бабенчиков В.П.* Некрополь Неаполя Скифского // *ИАДК.* — К., 1957. — С. 99.
- ³⁷ *Попова Е.А.* О декоративном оформлении склепа № 9 восточного участка некрополя позднескифской столицы // *ВДИ.* — 1984. — № 1. — С. 140—141.

- ³⁸ Раевский Д.С. Очерки... — С. 95—100, 15—116.
- ³⁹ Попова Е.А. Зазн. праця. — С. 137—138.
- ⁴⁰ Мальберг В.К. Древнегреческие фронтоновые композиции. Исследования в области декоративной скульптуры. — СПб., 1904. — С. 403 сл.; Раевский Д.С. Эллинские боги... — С. 61; Мозолевский Б.М. Синтез скифо-античной думки // Всесвіт. — 1978. — № 2. — С. 202 сл.
- ⁴¹ Бессонова С.С., Раевский Д.С. Зазн. праця. — С. 47.
- ⁴² Там само. — С. 47—48 і прим. 1.
- ⁴³ Онайко Н.А. О сахновской пластине // СА. — 1984. — № 3. — С. 19—20; Русяева М.В. Зазн. праця. — С. 47.
- ⁴⁴ Онайко Н.А. Зазн. праця. — С. 19.
- ⁴⁵ Там само.
- ⁴⁶ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. — К., 1983. — С. 100.
- ⁴⁷ Раевский Д.С. Очерки... — С. 116.
- ⁴⁸ Русяева М.В. Зазн. праця. — С. 50.
- ⁴⁹ Там само. — С. 54.
- ⁵⁰ Докладніше про існуючі точки зору див.: Ілліньська В.А. Про скіфські навершя // Археологія. — 1963. — № 15. — С. 33—60.
- ⁵¹ Vakar K. Scythian Rattles in the Carpathian Basin and their Eastern Connections. — Budapest, 1971.
- ⁵² Русяева М.В. Зазн. праця. — С. 49—50.
- ⁵³ Раевский Д.С. Очерки... — С. 115—116.
- ⁵⁴ Израелян А.Р. О магических функциях колокольчиков и бубенцов // Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры: Тез. докл. — Дилижан, 1986. — С. 41.
- ⁵⁵ Раевский Д.С. Очерки... — С. 116.
- ⁵⁶ Там же. — С. 116—118.
- ⁵⁷ Раевский Д.С. Очерки... — С. 115—116; Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. — М., 1958. — С. 152.
- ⁵⁸ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976. — С. 230; Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология. — М., 1964; Толстов С.П. Пережитки тотемизма и дуальной организации у туркмен // Проблемы истории докапиталистических обществ. — М., 1935. — № 9—10; Его же. Древний Хорезм (III экскурс). — М., 1948; Иванов В.В. Двоичная символическая классификация в африканских и азиатских традициях // НАА. — 1969. — № 5; Его же. Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистической космогонии // СА. — 1968. — № 4. — С. 280.
- ⁵⁹ Успенский Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Σμψεωτήχῃ: Сб. статей по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1973. — С. 138, сл.
- ⁶⁰ Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. — Тбилиси, 1984. — С. 785, ссылка. Згадки про цей звичай збереглися у нартському епосі осетинів, див.: Нарты. Эпос осетинского народа. — М., 1957. — С. 383—384.
- ⁶¹ Раевский Д.С. Очерки... — С. 38.
- ⁶² У зв'язку з цим слід зазначити, що протягом скіфського періоду у похованнях переважало західне орієнтування небіжчиків, див.: Бессонова С.С. Скифские погребальные комплексы как источник для реконструкции идеологических представлений // Обряды и верования древнего населения Украины. — К., 1990. — С. 26—28.
- ⁶³ Раевский Д.С. Очерки... — С. 111—113, 118.
- ⁶⁴ Мартынов А.И. О мировоззренческой основе искусства скифо-сибирского мира // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. — Новосибирск, 1987. — С. 21.
- ⁶⁵ Литвинский Б.А. Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). — Душанбе, 1968.
- ⁶⁶ Акишев А.К. Искусство и мифология саков. — Алма-Ата, 1984. — С. 37—38.
- ⁶⁷ Хазанов А.М., Шкурко А.И. Социальные и религиозные основы скифского искусства // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. — М., 1976. — С. 46.
- ⁶⁸ Бессонова С.С. Религиозные представления... — С. 17—21; Литвинский Б.А. Указ. соч. — С. 17—21, 61.
- ⁶⁹ Акишев А.К. Указ. соч. — С. 37—38, 100—103.
- ⁷⁰ Литвинский Б.А. Указ. соч. — С. 49, 72.
- ⁷¹ Топоров В.Н. О происхождении нескольких русских слов (к связям с индоевропейскими источниками) // Этимология 1970. — М., 1972. — С. 34—37.
- ⁷² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 206—227; Раевский Д.С. Модель мира... — С. 179—180.
- ⁷³ Кузьмина Е.Е. В стране Кавата и Афрасиаба. — М., 1977. — С. 55—56.
- ⁷⁴ Раевский Д.С. Модель мира... — С. 26—27, 179—180.

⁷⁵ Олейник О.Г. Сарматская арфа из Ольвии (к проблеме интерпретации морфологии инструмента и семантики декора) // Вопросы инструментоведения. — СПб., 2000. — Вып. 4. — С. 91—93.

⁷⁶ Раевский Д.С. Очерки... — С. 87—118.

⁷⁷ Хазанов А.М. Скифское жречество // СЭ. — 1973. — № 7. — С. 42—43.

⁷⁸ Миллер В.Ф. Черты старины в сказаниях и быте осетин // ЖМНП. — СПб., август. — С. 191—207; Дюмезиль Ж. Скифы и Нарты. — М., 1990; Абаев В.И. Нартовский эпос // Изв. СОНИИ. — Дзауджикау, 1945. — Т. 10, вып. 1; Толстова Л.С. Исторические предания Южного Приаралья. — М., 1984. — С. 187, сл.

⁷⁹ Нарты. Эпос осетинского народа. — М., 1957. — С. 387.

⁸⁰ Абаев В.И. Скифо-европейские изоглоссы: на стыке Востока и Запада. — М., 1965. — С. 50.

⁸¹ Бессонова С.С. Указ. соч. — С. 17—19.

⁸² Дюмезиль Ж. Указ. соч. — С. 98—116.

⁸³ Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. — М., 1963. — С. 176—178; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1986. — С. 80—106.

⁸⁴ Раевский Д.С. Очерки... — С. 110—118.

⁸⁵ Пор.: Толстова Л.С. Указ. соч. — С. 206—211.

⁸⁶ Массон М.Е., Пузаченкова Г.А. Парфянские ритоны Нисы // ТЮТАКЭ. — Ашхабад, 1959. — Т. 4. — С. 175—176.

⁸⁷ Кошеленко Г.А. Родина парфян. — М., 1977. — С. 136—137.

⁸⁸ Вызго Т.С. Указ. соч. — С. 29—30.

⁸⁹ Markoff A. Les monnaies des rois parthes. — М., 1877. — № 34 (Phraapates).

⁹⁰ Кошеленко Г.А. Указ. соч. — С. 85—86.

⁹¹ Анохин В.А. Монеты античных городов Северо-Западного Причерноморья. — К., 1989. — С. 50—51, табл. XIX, 311.

⁹² Олейник О.Г. К постановке проблемы... — С. 93—97.

⁹³ Раевский Д.С. Модель мира... — С. 8.

⁹⁴ Раевский Д.С. Очерки... — С. 17—18.

Одержано 29.01.2002

О.Г. Олейник

ИЗОБРАЖЕНИЕ СКИФСКОГО МУЗЫКАНТА НА САХНОВСКОЙ ПЛАСТИНЕ

В статье дан анализ особенностей формы и конструкции струнного музыкального инструмента. Рассмотрены проблемы, связанные с его типологией и этнической принадлежностью. Предложенная семантическая интерпретация формы и украшений инструмента в совокупности с ранее не привлекавшимися источниками позволяет пересмотреть общепризнанное структурно-композиционное построение центрального мотива пластины и предположить, что на оригинале, послужившем «матрицей» для оттиска пластины, музыкант был выделен в самостоятельный мотив, имеющий важное значение для раскрытия содержания всей композиции.

O.G. Oliyuyk

PORTRAYAL OF A SCYTHIAN MUSICIAN ON THE PLATE FROM SAKHNOVKA

The article deals with analysis of peculiarities of shape and construction of a string musical instrument. The problems, connected with its typology and belonging to the definite ethno-cultural midst are also considered in the article. Suggested semantic interpretation of shape and ornamentation of instrument on the ground of sources, which had not been analyzed before, enables the specification of the complete interpretation of the central plot of the composition on the plate. The supposition have been done that on the original one, which had served the "matrix" for the impression of the plate, the musician was included into the separate motif, which had the important meaning for discovering the contents of the whole composition.