

УДК: [904.25:739](477.63)“6383”

Л. И. Бабенко

ПАН И СЮЖЕТ ПЕКТОРАЛИ — НЕСЛУЧАЙНЫЕ СОВПАДЕНИЯ?

При мені тільки меч мій та іще золота пектораль, —
Що розкажуть вони цим прийдешнім новим поколінням?
Я не стану пояснювати — склад за складом нехай прочитають самі ...

Борис МОЗОЛЕВСЬКИЙ
Ірїй. XVI. Голос із Товстої Могили

В статтє аналізується можливість семантичної зв'язи Пана, зображеного на золотій оковці перехрестя меча із Толстої Могили і сюжетів пекторали із цього жє комплексу.

Ключеві слова: Толстая Могила, меч, пектораль, Пан, фарн.

Курган Толстая Могила об'язан своєю широкою відомістю, вишедшей далеко за межі професійних інтересів археологів, відкриттям шедевра греко-скифської торевтики — золотий пекторали (рис. 1, 2; 2). Между тем, погребальний інвентар цього комплексу містив немало інших помітних знахідок, мало відомих широкому публіци, але привертати увагу спеціалістів-скифологів. К їх числу належить і меч з золотим оковком рукояті, знайдений в безпосередній близькості від пекторали — на дні дромосу, перед камерою основного погребення (рис. 1, 1; 3, 5, 12).

Меч відносять до представителів групи парадного озброєння IV в. до н. е. з рукоятями, плакированными оковками із золотого листа. По названню комплексу, містившого найбільш репрезентативну вибірку подібних знахідок, мечи цієї серії іменують дослідники «чертомлицьким типом»¹. Багатьма було також відмічено, що меч із Толстої Могили помітно виділяється на загальному фоні цієї серії своєю морфологією — круглою формою навершя, а також деякими сюжетами і персонажами декора рукояті і ножен меча, нетипичними для виробів подібного кола.

1. Історіографія проблеми: [Топал, 2014, с. 130].

ритним серед персонажів по праву вважається граючий на флейті в оточенні козлів Пан (рис. 2, 1).

Даний персонаж привертати увагу ще перших дослідників меча. Е.В. Черненко, відмітив унікальність використання в декорі скифських мечів образу Пана, не знайшов його «неожиданим і незвичним» по причині тісної зв'язі даного божества з воєнним ділом, проявившись найбільш яскраво в часі Маратонської битви [Черненко, 1975, с. 161—163].

Д.А. Мачинський зв'язував Пана в оточенні козлів на перехресті меча з колом образів елевсинських містерій, аналогічних золотим головкам Пана із жіночого погребення в херсонесському склепі, а також сатирам і менадам Великої Близниці [Мачинський, 1978, с. 148].

Опираючись на зроблені Е.В. Черненко висновки, Б.Н. Мозолевський передположив, що використання образу Пана в оформленні озброєння мило афінське походження, відповідно, виготовлення мечів з подібним декором могло відбуватися в центрах з сильним афінським впливом, в частині, в Ольвії [Мозолевський, 1979, с. 178, 179].

М.В. Русєва розглядала декорувати перехрестя меча образом Пана в контексті загального поширення персонажів і сюжетів діонісійського кола, зв'язавши його з процесом еллінізації скифської знаті внаслідок цільно направленої пропаганди греками вакхических містерій в скифській середі. При цьому сам меч міг бути подарком скифському царю [Русєва, 1995, с. 28].

М.Ю. Трейстер, присвятивши аналізу образу Пана на оковці перехрестя меча із Толстої Могили спеціальну роботу, прийшов до висновку про те, що «сцени з зображенням сидяще-



Рис. 1. Толстая Могила: 1 — меч (по: [Полидович, 2015, рис. 1, 1]); 2 — пектораль (по: [Клочко, 2012, рис. 1])

го Пана, играющего на сиринге ... переданы в иконографии, заимствованной из современного созданию меча искусства Аттики». По мнению исследователя, как и в случае с известной серией горитов чертомлыцкого типа, данная сцена представляет собой один из вариантов композиционной схемы, в которой своеобразная «цитата из произведения античного искусства на тему греческой мифологии» обрамлена сценами схваток животных. Ничего типично скифского декор меча не содержит и применение к нему термина «греко-скифское искусство» весьма условно [Трейстер, 2013, с. 454—461].

Анализ морфологии и декора меча из Толстой Могилы содержит работа Ю.Б. Полидовича. Причем основная часть персонажей, украсивших рукоять меча, исследователем рассмотрена достаточно бегло, главное же внимание уделено именно образу Пана. По мнению Ю.Б. Полидовича, несмотря на многие позитивные достижения предшественников, так и остался нерешенным главный вопрос — «почему на рукояти меча был изображен именно Пан» [Полидович, 2015, с. 128, 129], поиском ответа на который и посвящена основная часть статьи.

Ю.Б. Полидович пришел к выводу, что композиция на рукояти меча, посредством использования образа оленя, а также противопоставленных друг другу животных (козлов), воспроизводит характерную для большинства мечей «чертомлыцкого» типа концепцию «мирового дерева», центральное место в которой и занял Пан. Использование этого образа «на скифском предмете ..., найденном в скифском комплексе» обусловлено попыткой мастера найти «соответствие между скифской мифо-ритуальной и греческой изобразительной традициями». Таким образом, Пан, как и многие другие древнегреческие изобразительные образы [Безсонова, 1975; Раевский, 1980, с. 49—71; 1985, с. 163—180], был переосмыслен скифами в контексте собственной мифологии [Полидович, 2015, с. 133]. По мнению Ю.Б. Полидовича, Пан мог быть воплощением только бога войны Ареса, что подтверждается наличием целого комплекса разносторонних связей между двумя мифологическими персонажами. Это выражается в представлениях о Пани как божестве-пастухе и божестве-охотнике с одной стороны, и основополагающей роли скотоводства, а также важности охоты, в жизни скифов,

с другой. Объединяет оба персонажа и связь с силами плодородия, Пана как одного из апологетов чувственной любви и скифского Ареса в силу ярко выраженной фаллической символики акинака¹, а также каменных изваяний, которые также могут являться воплощением бога войны [Полидович, 2015, с. 133, 134]. «Козловидность» персонажа является проявлением одного из десяти (дикий козел) воплощений/обличий иранского бога Веретранга, которого, по мнению многих исследователей, следует соотносить со скифским Аресом [Лелеков, 1979, с. 185; Бессонова, 1984, с. 12, 13; Кузьмина, 2002, с. 17, 18, 22—24, 28, 29; Вертиенко, 2012, с. 43—46].

С одной стороны, подобная трактовка персонажа логично обоснована и перспективна. Однако она так и не дает ответа на вопрос, который Ю.Б. Полидович неоднократно ставит в своей статье — «почему на рукояти меча был изображен именно Пан?» и если «мы имеем дело с единичным, ситуативно возникшим случаем», то, что же подвигло и мастера, и заказчика остановить свой выбор на Пане для декорирования перекрестия именно этого меча [Полидович, 2015, с. 126, 127, 129]? Ведь если согласиться с трактовкой этого образа как одного из воплощений Веретранга, то необходимо будет просто переформулировать вопрос — «почему именно на этом мече понадобилось размещать изображение Веретранга, и почему для его олицетворения был использован именно образ играющего на флейте Пана, а не какой-либо иной» — и уже искать ответ на него.

Совершенно новое направление в поиске причин, побудивших оружейника-торевта использовать для декора перекрестия меча образ Пана, может дать анализ археологического контекста находки. Меч в ножнах был обнаружен на дне дромоса перед камерой центрального гробления. В начале дромоса лежал скелет слуги, далее — бронзовые миска и сосудик, имитирующий котел, большая амфора с тремя ручками, три колчаных набора, золотые украшения на-

1. Дефиниция Пана как апологета чувственной любви совершенно справедлива. Даже на всех «чувственно нейтральных» изображениях играющего на флейте Пана (статуе из Дионисополиса [Венедиков, Герасимов, 1973, ил. 328]; статуэтки из Калатиса [Кобылина, 1973, рис. 8]; диадеме из Эретрии, рельефах из Афин и грота на горе Парнес у Филы в Аттике [Трейстер, 2013, рис. 2, 2—4]) акцентировано воспроизведение фаллоса, в ряде случаев — в итифаллическом состоянии. Изображение Пана на перекрестии меча из Толстой Могилы едва ли не единственное, где фаллос отсутствует, что может быть связано не только с необязательностью этого признака в персонаже для скифского заказчика, но и с его нежелательностью, возможно, даже, табу. В этом случае сравнение Пана со скифским Аресом в контексте общей для них фаллической символики по отношению к изображению персонажа на мече из Толстой Могилы не совсем ревалентно.

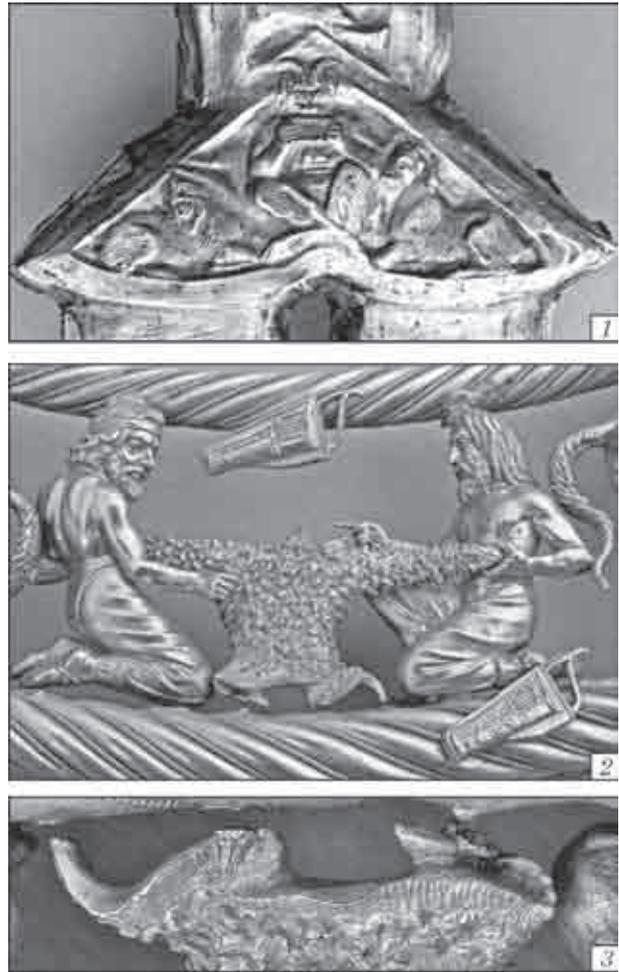


Рис. 2. Толстая Могила: 1 — перекрестие меча (по: [Трейстер, 2013, рис. 1, 1]); 2, 3 — центральная сцена пекторали (по: [Клочко, 2012, рис. 4а; Мошинский, 2002, фото])

гайки, а также золотая пектораль (рис. 3) [Мозолевский, 1979, с. 51—54, рис. 31]².

Неоднократно предпринимались попытки найти приемлемое объяснение для причин, побудивших к размещению наиболее престижных предметов комплекса за пределами погребальной камеры. Д.А. Мачинскому тот факт, что «пектораль была найдена вместе с мечом, рукоятка и ножны которого были обложены золотыми пластинами, покрытыми изображениями, и что оба эти предмета и ряд сопутствующих им вещей были найдены не в погребальной камере, а в ведущем к ней дромосе», представлялся «знаменательным» (курсив наш — Л.Б.) [Мачинский, 1978, с. 146]. Исследователь предложил очень живописную реконструкцию церемонии, произошедшей после совершения обряда

2. Размещение престижных, статусных вещей за пределами погребальной камеры покойника не уникально — подобная картина была зафиксирована в «гробнице Филиппа» в Греции, где во входной камере была обнаружена золотая обивка горита «чертомлыщкой» серии [Андроникос, 1990, с. 120, 121, рис. 9; Алексеев, 2003б, с. 252—254].

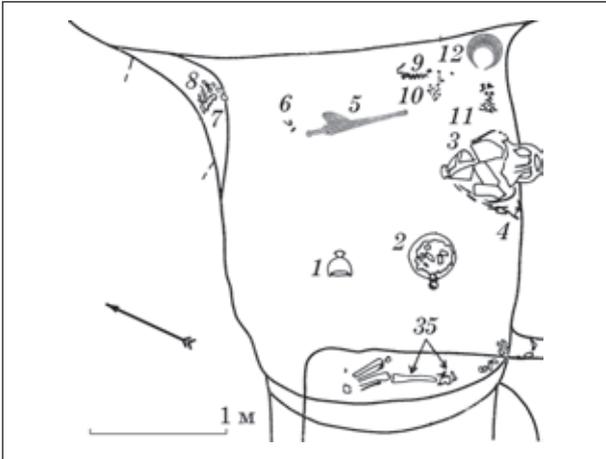


Рис. 3. Толстая Могила, план дромоса центральной гробницы: 1 — бронзовый котелок; 2 — бронзовая греческая миска; 3 — амфора; 4 — железный крючок; 5 — меч; 6 — обломок ножа; 7 — обломки наборного пояса и колчанный набор № 4; 8 — нож; 9, 10 — остатки нагайки; 11 — колчанный набор № 3; 12 — пектораль; ... 35 — остатки скелета слуги (по: [Мозолевський, 1979, рис. 31])

положения умершего в погребальную камеру. По мнению Д.А. Мачинского, отступившие в дромос родственники и жрец разместили перед входом в камеру два набора предметов, символизирующих присутствие пары божеств — Ареса и Аргимпасы (?). Мужской набор состоял из боевого пояса с ножом, колчана, меча и нагайки. Женский включал второй колчан, нож и золотую пектораль. При свете зажженного в светильнике огня были совершены обрядовые возлияния с использованием бронзового лутерия и трехручной амфоры. Вином из амфоры окроплялась голова приносимого в жертву пленника, а в лутерий собиралась его кровь, которой затем обливался меч. После этого у самого входа в дромос участники церемонии расчленили ударами мечей тело принесенного в жертву человека и оставили на месте лишь некоторые части его тела. Характер взаимосвязи этой пары богов, по мнению Д.А. Мачинского, не ясен — он не брачный, а, возможно, связан с принадлежностью обеих персонажей к кругу «темных» богов, чем и можно объяснить размещение предметов, связанных с их культом в дромосе, отделенным от погребальной камеры перегородкой [Мачинский, 1978, с. 147, 148].

Б.Н. Мозолевский комплекс драгоценных находок на дне дромоса рассматривал как один из многочисленных примеров размещения инвентаря в тайниках, хорошо известных в скифской погребальной практике. Подобную традицию исследователь объяснял не стремлением укрыть наиболее ценные вещи от грабителей, а их принадлежностью к предметам культа, обособленным от остального инвентаря [Мозолевський, 1979, с. 159; Тереножкин, Мозолевский, 1988, с. 171—175]. Однако если можно согласиться с подобной трактовкой комплексов предметов, происходящих из «классических» тайников, то интерпретация са-

мих находок в дромосе центрального погребения Толстой Могилы в качестве одного из вариантов «тайника» не так однозначна — ведь предметы были не спрятаны в нише, а просто уложены на дне дромоса. Ряд исследователей, касавшихся проблемы тайников в скифских погребениях, комплекс находок в дромосе Толстой Могилы к таковым не относили [Болтрик, Фиалко, 2002, с. 169—173; Кубышев, Бессонова, Ковалев, 2009, с. 21; Бидзиля, Полин, 2012, с. 101].

А.П. Мошинский размещение пекторали и других престижных вещей в дромосе, перед камерой центрального погребения, рассматривал в контексте династической истории Скифии. Отталкиваясь от явного диссонанса между богатством погребального инвентаря Толстой Могилы и относительно скромным размером курганный насыпи, явно уступающей «царской четверке» конца V—IV вв. до н. э.; датировки погребения, предшествующей времени сооружения Чертомлыка—Александрополя; а также значения пекторали как символа царской власти, исследователь предположил, что пектораль могла принадлежать несостоявшемуся наследнику Атея, не имевшему права на ношение символа царского достоинства [Мошинский, 2002, с. 87].

Оригинальное объяснение причин сохранности драгоценных предметов в дромосе центрального погребения Толстой Могилы предложил М.В. Степанов. По его мнению, целью повторного проникновения в центральное погребение было разрушение могилы «змееборца» и овладение магическими предметами, побывавшими в мире мертвых. Пектораль же и меч, расположенные вне центрального погребения, подобной ценности не имели, и, соответственно, интереса для визитеров не представляли [Степанов, 2015, с. 47].

Несмотря на различие подобных трактовок, их объединяет признание исследователями безусловной преднамеренности состава самого комплекса, в котором выделяются два предмета — пектораль и парадный меч, являющиеся высокохудожественными произведениями торевтов (рис. 1, 1, 2), украшенные набором различных сюжетов и участвующих в них персонажей. Могла ли в этом случае существовать связь между отдельными образами и сюжетами, представленными на этих двух изделиях? Наличие подобной семантической взаимосвязи «на уровне ритуалов одного цикла» предполагалось для серебряной амфоры и таза из Чертомлыка [Мачинский, 1978, с. 134, 135], нескольких предметов (фиала, гривна и конус) из тайника Братолюбовского кургана [Кубышев, Бессонова, Ковалев, 2009, с. 88], а также для сюжетов, представленных на ритонах и пластине головного убора из кургана Карагодеуашх [Виноградов, 1993, с. 70]. По мнению Д.А. Мачинского связь пары богов — Ареса и Аргимпасы, каждому из которых, как было сказано выше, соответствовал определенный набор инвентаря из дромоса, проявилась в использовании в декоре меча и его

ножен персонажей, тесно связанных с иконографией женских божеств. А именно — рогатого львиноголового грифона со змеиной головкой на конце хвоста, полульва-полульвицы с гривой и сосцами, а также Пана — участника элевсинских мистерий [Мачинский, 1978, с. 148].

Принимая во внимание уникальность использования образа Пана в изделиях греко-скифской торевтики, а также преднамеренный характер его употребления в декоре перекрестья [Полидович, 2015, с. 126, 134], резонно поставить вопрос о возможной, в том или ином контексте, связи изображенного на перекрестии меча божества с персонажами и сюжетами, запечатленными на пекторали. При этом, если рассматривать образ Пана в контексте возможного его переосмысления местным населением, основанном на сходстве «представлений об облике персонажей» и единстве «приданных им атрибутов» [Раевский, 1985, с. 172; Полидович, 2015, с. 133], то логично исходить не из его функций как божества древнегреческой мифологии, нюансы которых вполне могли быть неизвестны скифам, а пытаться отыскать более близкие их пониманию толкования признаков, запечатленных на этом конкретном изображении.

Несмотря на бесспорную миксаморфность образа Пана, очевидно доминирование в его иконографии антропоморфной составляющей. Распространение в IV в. до н. э. под влиянием древнегреческой культуры в скифской среде антропоморфных образов, украсивших разнообразные предметы — от шедевров торевтики (пектораль из Толстой могилы, чертомлыцкая амфора, солохский гребень) до массовой продукции (пластинчатая аппликация) и даже внедрившееся в изделия местных мастеров (бронзовые навершия) — приобрело заметные масштабы, получив определение «антропоморфизации скифского искусства» [Граков, 1950; Артамонов, 1962; Раевский, 1978; 1980; Яценко, 2013 и др.]. Поэтому мастер, решивший декорировать перекрестие меча антропоморфным персонажем, имел достаточно широкий выбор среди образов, используемых в это время художниками. Употребление же в этих целях изображения Пана, персонажа малорепрезентативного и в древнегреческом искусстве, а на изделиях греко-скифской торевтики и вовсе уникального, могло быть продиктовано наличием в иконографии божества черт, не свойственных традиционному антропоморфному образу, но желательных и востребованных в рассматриваемом случае. Иконографию Пана, изображенного на перекрестии меча, заметно отличают три детали — покрытые густой шерстью козлиные ноги, поднесенная к губам флейта в руках и козлиные рога на голове. Рассмотрим, каким образом эти три элемента могли быть переосмыслены в контексте сюжетов, представленных на пекторали.

Ноги, покрытые шерстью. Собственно, козлиные ноги и рога являются признаками, выделяющими Пана из мира людей. Как уже от-

мечалось выше, Ю.Б. Полидовичем «козлиные» черты персонажа были соотнесены с одним из воплощений в виде дикого козла иранского бога войны Веретранга [Полидович, 2015, с. 134, 135]. В то же время исследователем была намечена возможность и иного объяснения «козлогости» Пана, к сожалению, не получившая развития. Речь идет об упомянутых Ю.Б. Полидовичем кандагай — разновидности штанов из кожи горного козла или самца козули, используемых центральноазиатскими кочевниками во время состязания борцов [Полидович, 2015, с. 135]. Между тем, Пан на перекрестии меча мог восприниматься в качестве персонажа, облаченного в кожаные штаны с вывернутым наружу мехом. На первый взгляд, подобная трактовка неприемлема — данный вид поясной одежды неизвестен ни по многочисленным изображениям скифов на предметах торевтики, ни по материалам археологических памятников — прежде всего, в силу природных условий. Однако более тщательный анализ не дает оснований для столь категорического отрицания.

Наиболее обильный материал об использовании меховых штанов дают этнографические источники. Так, для холодного времени года делали штаны мехом наружу монголы [Викторова, 1977, с. 174; 1980, с. 33] и буряты [Николаева, 2004, с. 33]. Тувинцы шили зимние *Угдешки* — две отделенные друг от друга свободные штанины — из летних шкур тувинской козы, мехом наружу, что защищало ноги от снега, дождя, колючих кустарников, ударов со стороны или падений с лошади [Даржа, 2014, с. 127]. Интересный пассаж содержит тувинская сказка «Хевис Сююдюр», в которой следующим образом описан сбор героя на борьбу — «... она дала ему белые штаны богатыря, прочно сшитые из шкур белого архара и отороченные мехом джейрана, и велела ему натянуть их на соколиные колена — иначе и быть не могло. Она подала ему шубу, сшитую из шкур ста диких зверей, подобранных по цвету, и отороченную мехом джейрана, и она приплась ему как раз по плечам ...» [Сказки и предания алтайских тувинцев, 1994, с. 95].

Основываясь на этнографических коллекциях скотоводов-кочевников, Н.В. Полосьямак и Л.Л. Баркова полагают, что у пазырыкцев, наряду с ткаными, бытовали и штаны из меха и кожи [Полосьямак, Баркова, 2005, с. 85]. По мнению С.А. Яценко, на поверхности шаровар, изображенных на рельефе из Хунг-и Камальванда (Парфянский Иран) виден грубый ворс, что свидетельствует об их изготовлении из шкур животных [Яценко, 2006, с. 121]. На хорезмийском роговом предмете из крепости Калалы-гыр 2 у сидящего персонажа кожаные чулки [Яценко, 2006, с. 105] или «сапоги-ноговицы» [Маслов, 2015, с. 276], сшитые из шкур мехом наружу. По мнению В.Е. Маслова, они были элементом статусной одежды, наподобие женских сапожек с голенищами из меха леопарда из 2-го Пазырыкского кургана или мужских сапогов с мозаичными меховыми голенищами со

2-го Башадарского кургана [Маслов, 2015, с. 276]. В могильнике Субаши в Турфанском оазисе были найдены ноговицы с узкими полосками меха [Яценко, 2006, с. 96]. Подобные накладки, возможно, имел и лежащий персонаж на одной из парных золотых пластин «Отдых под деревом» из Сибирской коллекции Петра I, на набедренниках которого имеются насечки и бугристость, имитирующие мех [Маслов, 2015, с. 278—280].

Что же касается отсутствия персонажей в штанах из меха на предметах торевтики, то следует отметить, что к настоящему времени и изображение верхней плечевой одежды с вывернутым наружу мехом известно пока одно — на пекторали из Толстой Могилы. Интересный материал для сопоставления дает пластина-накладка от горита из Соболевой Могилы с изображением миксаморфного персонажа с крыльями и птичьими окончаниями ног [Мозолевский, Полин, 2005, с. 351, табл. 17, 3]. Интерпретации данного образа отличаются значительным спектром мнений — в нем видят антропоморфное божество [Мозолевский, Білозір, Василенко, 1993, с. 72] или его жреца / шамана в ритуальном костюме петуха [Мозолевский, Полин, 2005, с. 178, 351], Гаруду [Болтрик, Фиалко, 2007, с. 5—7], бога-героя-змеборца [Канторович, Эрлих, 2005—2009, с. 285], паредра Великой богини, «владыку зверей» [Шауб, 2007а, с. 156; 2007б, с. 28], божество войны, аналогичное иранскому Веретрангу в орнитоморфном воплощении [Вертиенко, 2010, с. 92—93; Полидович, 2015, с. 135], «хозяина зверей» [Яценко, 2013, с. 227]. Обращает на себя внимание сплошное покрытие тела персонажа от шеи до колен, а также рук до локтей узором «в виде мелких ромбиков, подчеркнутых дужками», интерпретируемых как изображение перьев [Мозолевский, Полин, 2005, с. 178]. Если иконографический облик этого персонажа в какой-то мере соответствовал реальному костюму, используемому в ритуальной практике, это свидетельствует, что при подобном облачении могли использовать одновременно плечевую (куртку с рукавами) и поясную (штаны) одежду. Данная комбинация, вероятно, позволяла более правдоподобно имитировать воплощаемый персонаж.

Сцена с меховой рубахой (вариант: шкурой барана) — центральная в композиции верхнего фриза и всей пекторали, что, несомненно, соответствует и ее ключевому смысловому значению (рис. 2, 2). Персонаж на перекрестье меча мог восприниматься, прежде всего, в качестве человека, облаченного в одежду из меха. Причем узловым моментом, объединяющим и противопоставляющим в данном контексте обе сцены, является состояние мехового одеяния. На пекторали — это подготовка одеяния к облачению персонажа, на перекрестье меча — персонаж, уже облаченный в меховую одежду. Т. е., очевидна четко выраженная временная последовательность обеих сцен.

Флейта (серинга). Флейта является одним из наиболее узнаваемых атрибутов Пана. Ю.Б. По-

лидовичем подробно рассмотрены нюансы игры Пана на флейте в мифологическом контексте [Полидович, 2015, с. 131, 132], а также проанализирована вероятность знакомства с этим музыкальным инструментом непосредственно скифов [Полидович, 2015, с. 135, 136]. Присутствие музыки в жизни скифов и ее заметная роль несомненны, что было совсем недавно убедительно показано с привлечением нарративных, археологических и изобразительных источников [Олійник, 2003; 2006; Вертиенко, 2010; Фиалко, 2013]. Но важен даже не сам факт возможного знакомства скифов с музыкальными инструментами данного типа как условие его опознания. Если исходить из заявленного выше принципа переосмысления скифами изобразительных сюжетов в контексте собственной мифологии [Полидович, 2015, с. 133], то и объяснение значения флейты в руках Пана, скорее следует искать за пределами музыкальной среды. Созерцатель, не знакомый с иконографией и мифологией Пана, видел в этом изображении некий персонаж, держащий обеими руками какой-то широкий предмет, который он поднес ко рту. Подобная сцена несведущему зрителю могла более всего напомнить изображение не чуждого его восприятию музыканта, а некто, пьющего из сосуда.

Использование напитков в различных обрядах и ритуалах было универсальным явлением, характерным, в том числе, и скифам. Чаща входила в состав «священных даров» или набора инициационных предметов обеих генеалогических скифских легенд и широко использовалась в ритуальной практике (Herod., IV, 5, 10, 65, 70, 71). Среди разнообразных изобразительных сюжетов «антропоморфного цикла» достаточно репрезентативны сцены, так или иначе содержащие тему употребления напитков. Сразу в нескольких вариантах, но в очень близких изобразительных версиях, нашел отражение обряд побратимства или «клятвенного союза» (рис. 4, 1—4, 13)¹. Представительна серия бляшек, украшенных сюжетом сидящей с зеркалом богини и предстоящим скифом, пьющим из ритона (рис. 4, 5—12)². На сахновской диадеме к этому кругу сюжетов можно отнести сразу три сцены, из которых две (сцена «побратимства» и сцена

1. Представлены находками из следующих комплексов: Бердянский курган [Золото ..., 1991, кат. 100g]; Солоха [Манцевич, 1987, с. 63—65, кат. 40]; Куль-Оба [Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 196]; Сахновка [Вертиенко, 2015, рис. 65].

2. Представлены находками из следующих комплексов: Куль-Оба [Копейкина, 1986, с. 41, 41, кат. 6]; Журавлев, Новикова, Шемаханская, 2014, с. 56, кат. 62]; Чертомлык [Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, рис. 75, кат. 212, 30]; Верхний Рогачик [ОАК, 1913—1915, рис. 221]; Тащенак [Болтрик, Фиалко, 1991, рис. 1]; Первый Мордвиновский курган [Лесков, 1974, рис. 37]; Мелитопольский курган [Тереножкин, Мозолевский, 1988, рис. 149, 150, кат. 112]; Огуз [Болтрик, 1981, рис. на с. 234]; Носаки [Бидзила, Болтрик, Мозолевский и др., 1977, рис. 11; 13; 14].



Рис. 4. Сцены употребления напитков: 1, 2, 4—16 — пластинчатые аппликации; 3 — пронизь (1, 2 — Бердянский курган [Золото ..., 1991, кат. 100g]; 3 — Солоха [Манцевич, 1987, кат. 40]; 4, 5 — Куль-Оба [Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 196; Журавлев, Новикова, Шемаханская, 2014, кат. 62]; 6 — Чертомлык [Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, рис. 75]; 7 — Верхний Рогачик [ОАК, 1913—1915, рис. 221]; 8 — Тащенак [Болтрик, Филко, 1991, рис. 1]; 9 — Первый Мордвиновский курган [Лесков, 1974, рис. 37]; 10 — Мелитопольский курган [Тереножкин, Мозолевский, 1988, рис. 149]; 11 — Огуз [Болтрик, 1981, рис. на с. 234]; 12 — Носаки [Золото степу, 1991, кат. 100e/f]; 13—15 — Сахновка [Вертиченко, 2015, рис. 65; 82; 87]; 16 — Карагодеуашх [Алексеев, 2012, с. 234]; 17, 18 — Толстая Могила, сцены пекторали — юноша-дояр (17) и юноша с амфорой (18) [Жлочко, 2012, рис. 2, 3]

с богиней и скифом) близки только что упомянутым, третья изображает прислужников, наполняющих напитками разнообразную посуду (рис. 4, 13—15) [Вертієнко, 2015, рис. 65, 82, 87]. Различных персонажей с сосудами для питья можно также увидеть на еще одном типе бляшки из Чертомлыка [Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, рис. 75, кат. 101], пластине головного убора из Карагодеуашха (рис. 4, 16) [Алексеев, 2012, с. 234, 235] и других изобразительных памятниках. Наконец, в собственно скифской антропоморфной изобразительной традиции, представленной каменными изваяниями, одним из распространенных атрибутов является сосуд для питья — ритон (всего 40 случаев, преимущественно в Причерноморье и в Крыму) [Ольховский, Евдокимов, 1994, с. 67, табл. 10, 14].

Если обратиться к изобразительным памятникам, выходящим за пределы скифской хронологии, можно обнаружить несколько близких аналогий позы Пана, изображенного сидящим «посточно» — со скрещенными ногами и сосудом в руках. С.А. Яценко, изучив сюжеты на изобразительных памятниках в культурах древних иранцев и в контактных с ними зонах, выделил четыре иконографические схемы сидящего мужского персонажа с сосудом в руке/руках. А именно — сидящий по-турецки одиночный мужской персонаж без оружия, держащий чашу перед собой в правой руке (1); одиночный мужской персонаж, сидящий по-турецки (правая нога сверху), держащий чашу перед собой в правой руке, а левой касающийся перекрестья крепящегося на поясе клинкового оружия (2); сидящий мужской персонаж, держащий на груди/животе обеими руками сосуд (3.1 — с чашей/кубком; 3.2 — с ритоном); вручение сосуда сидящему безоружному персонажу другим лицом (4) [Яценко, 2011, с. 10—18]. Иконография Пана на перекрестье меча более всего соответствует схеме № 3, представленной на нескольких изделиях, относящихся к кругу сармато-аланских древностей I в. н. э.¹ Это сидящие мужские персонажи с круглотелым кубком на гривне из Кобяковского кургана² [Гугуев, 1992, рис. 8] и гагатовой (гипсеровой) подвеске из кургана № 26 у хут. Алитуб [Засецкая, Ильюков, Косяненко, 1999, с. 59, рис. 4, 1; Засецкая, 2011, ил. 89в; 2015, ил. 5в], а также с ритоном на ручке зеркала из Соколовой Могилы

1. В целом иконографическая схема «сидящий с сосудом мужчина» гораздо шире территориально и хронологически. О ее глубоких корнях в культуре древних иранцев наглядно свидетельствует приводимое С.А. Яценко подобное изображение на золотой чаше IX в. до н. э. из Хасанлу [Яценко, 2011, с. 11, рис. 4, 1].

2. Очень символично, что в центре многофигурной композиции гривны (шейного украшения) из Кобяковского кургана помещен мужской персонаж с чашей в руках и мечом на коленях. Мы же в этом исследовании пытаемся вписать в композицию пекторала (шейного украшения) также сидящий мужской персонаж с условной чашей в руках, размещенный на перекрестии меча.

[Ковпаненко, 1986, рис. 70] и надгробии из Фанагории³ [Кобылина, 1973, рис. 8] (рис. 5, 1—4).

Конечно же, нельзя не заметить, что в подавляющей части приведенных примеров в качестве сосуда для питья превалирует ритон/рог. Абрис ритона заметно отличается гипотетического сосуда с широким устьем, наиболее соразмерного контурам флейты, изображенной в руках Пана. Однако доминирование ритона в изобразительной традиции не совсем тождественно ритуальной практике в реальности, которую более адекватно отражает состав погребального инвентаря. В памятниках от Дуная до Северного Кавказа выявлено немногим более 40 ритонов, причем в степном Причерноморье известно всего 13 комплексов с ритонами (из которых в 3 было найдено по 2 сосуда), в Лесостепи — 8 погребений⁴.

Сосуды с широким устьем, используемые для питья, известны на протяжении всего скифского времени, в большом ассортименте (чаши, фиалы, килики и канфары) и из различных материалов (цветные и драгоценные металлы, глина, дерево, кость). Одним из наиболее ранних и ярких примеров подобной посуды является золотая двойная чаша-фиала из первого Келермесского кургана (рис. 6, 1) [Галанина, 1997, с. 146—148, 225, 226, кат. 22, 23, табл. 2]. Фиалы более позднего времени из драгоценных металлов были найдены в Солохе (рис. 6, 2) [Манцевич, 1987, с. 80—83, кат. 55], Куль-Обе (рис. 6, 3) [Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pls. 164, 165], Братолюбовском кургане (рис. 6, 4) [Кубышев, Бессонова, Ковалев, 2009, с. 76—81, рис. 12, фото 18—23], Чмыревой [Трейстер, 2009, с. 415—431, 447, 448, рис. 1, 1—3; 3—5], Хоминой [Мозолевский, 1973, с. 234, рис. 37, 1; 39] и Семейкиной могилах [Болтрик, Трейстер, 2010, рис. 4—7], а также других комплексах. По единодушному мнению исследователей бронзовые чаши-лутерии⁵, обнаруженные в скифских погребениях, использовались не в качестве сосудов для умывания, а также входили в состав сервизов для питья вина [Билимович, 1970, с. 134, 135; Галанина, 1980, с. 34; Ксенофонтова, 1992, с. 166, 167; Болтрик, Трейстер, Фиалко, 2009, с. 47, 48; Бидзиля, Полин, 2012, с. 328—330].

Широко распространены круглые деревянные чаши, украшенные по краям золотыми обивками и рассматриваемые большей частью исследователей как ритуальная посуда [Манцевич, 1966; Рябова, 1984; Королькова, 2003; Гуляев, 2006]. Среди наиболее ярких примеров

3. Интерпретация этого персонажа С.А. Яценко отличается от мнения М.М. Кобылиной, видевшей в нем Пана [Кобылина, 1973, с. 176—181].

4. Подсчет по данным С.В. Полина; полный перечень комплексов смотри [Бидзиля, Полин, 2012, с. 416].

5. Наиболее полный перечень комплексов смотри [Болтрик, Трейстер, Фиалко, 2009, с. 47, 48; Бидзиля, Полин, 2012, с. 328—330].

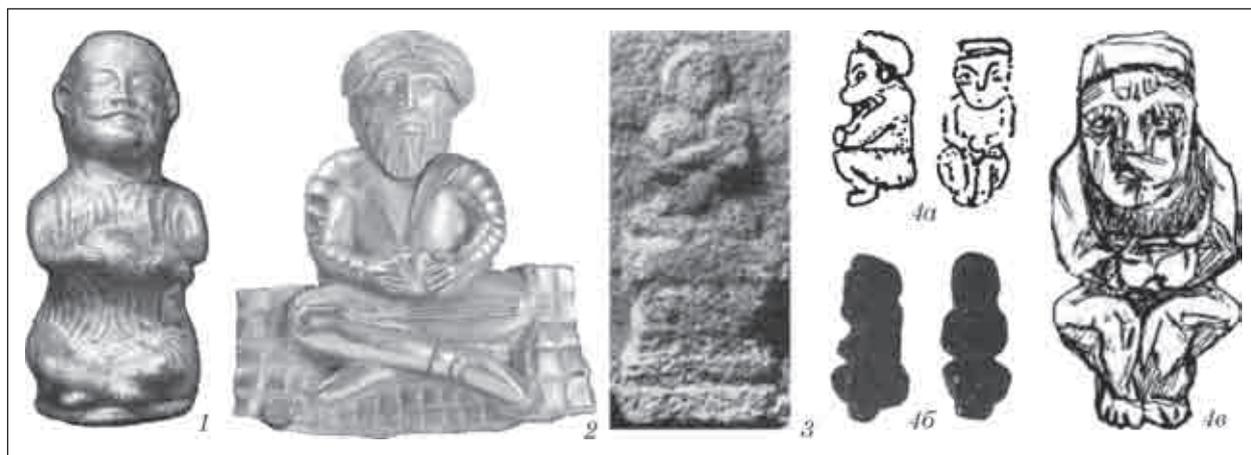


Рис. 5. Сидящие мужские персонажи с сосудом в руках: 1 — Соколова Могила [Ковпаненко, 1986, рис. 70]; 2 — Кобяковский курган [Гугуев, 1992, рис. 8]; 3 — Фанагория [Кобылина, 1973, рис. 8]; 4а—в — курган № 26 у хут. Алитуб [Засецкая, Ильюков, Косяненко, 1999, рис. 4, 1; Засецкая, 2015, ил. 5в]



Рис. 6. Сосуды с широким устьем скифского времени: 1 — Келермесский курган [Галанина, 1997, табл. 2]; 2, 7 — Солоха [Алексеев, 2012, с. 140, 150]; 3 — Куль-Оба [Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 164]; 4 — Братолобовский курган [Кубышев, Бессонова, Ковалев, 2009, фото 21]; 5 — Завадская Могила [Золото ..., 1991, кат. 98а]; 6 — Бердянский курган [Чередниченко, Мурзін, 1996, рис. 8]; 8 — Чмырева Могила [Трейстер, 2009, рис. 7, 2]; 9 — Гайманова Могила [Бидзиля, Полин, 2012, рис. 135]; 10 — Соболева Могила [Мозолевский, Полин, 2005, табл. 21, 1]; 11 — Бельское городище [Шрамко, 1987, рис. 31, 1, 2]

этой серии можно назвать сосуды из Завадской и Испановой могил (рис. 6, 5) [Мозолевский, 1980, рис. 43—47; 83, 11—13], Бердянского кургана (рис. 6, 6) [Чередниченко, Мурзін, 1996, рис. 7; 8; Фиалко, 1998], Солохи [Манцевич, 1987, с. 95—97, кат. 68], Гаймановой Могилы [Бидзиля, Полин, 2012, с. 412, 413, рис. 577—579, кат. 212, 213] и многих других памятников. Известные также упомянутые Геродотом [IV, 65] чаши из человеческих черепов (рис. 6, 11) [Шрамко, 1987, рис. 31, 1, 2].

Представительна серия находок серебряных киликов (рис. 6, 10)¹. Еще более внушительна группа лаковой посуды для питья вина, состоящая из киликов, канфаров и скифосов². В качестве сосудов для питья вина могли использоваться и аттические кратеры [Фиалко, 2004, с. 157]. Для нашего случая очень показательна морфология этих сосудов для питья вина с ручками по обе стороны тулова. Пьющий из килика, канфара или кратера вино, подносил сосуд ко рту, удерживая его обеими руками, что очень схоже с изображением Пана, поднесшего ко рту флейту. Возможно, несмотря на небольшие размеры, подобным образом удерживались во время питья и знаменитые чаши с широким горлом и двумя горизонтальными ручками под венчиком из Солохи, Гаймановой Могилы и Чмыревой Могилы (рис. 6, 7—9). По мнению В.А. Рябовой, подобные ручки являлись имитацией ручек киликов и канфаров. Исследовательница отрицает функцию ручек в качестве своеобразных упоров и считает их просто декоративным элементом [Рябова, 1987, с. 149]. Если с первым утверждением можно согласиться, то второе не столь бесспорно. Декорирование сегментовидных ручек-выступов чаш из Солохи и Гаймановой Могилы, предметов, вне всякого сомнения, культовых, изображением противопоставленных бараньих голов — одного из наиболее уплотнительных символов материального воплощения фарна, также имело символическое значение, и во время функционального использования удерживанию чаш именно за обе ручки мог придаваться особый смысл.

Показательно, что и в Толстой Могиле — в детском (боковом) и в центральном погребении — было обнаружено 2 серебряных килика, которые Б.Н. Мозолевский отнес к ритуальной посуде. Непосредственно же в дромосе центрального погребения, недалеко от трехручной амфоры, найдена бронзовая чаша, вероятно, сорвавшаяся с крючка и откатившаяся на середину коридора [Мозолевский, 1979, с. 53, 55, 65, 66, 111, 143, 144, 195, 196].

1. Не менее 25 сосудов из 21 комплекса, преимущественно с территории Северного Причерноморья. Подсчет по данным С.В. Полина; полный перечень комплексов смотри [Бидзиля, Полин, 2012, с. 411, 412].

2. По подсчетам Е.Е. Фиалко в погребальных памятниках Северного Причерноморья обнаружено 45 канфаров, 18 киликов и 13 скифосов различных типов [Фиалко, 2006, с. 57, 58].

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что играющий на флейте Пан, являющийся «цитатой из произведения античного искусства» [Трейстер, 2013, с. 460], мог вполне быть воспринят скифами в качестве персонажа, пьющего из сосуда с широким устьем, разнообразных типов которого использовало в это время в своей ритуальной практике местное население.

Второй момент, имеющий принципиальное значение для предлагаемых здесь интерпретаций, связан с сюжетом, представленным непосредственно в композиции самой пекторали. Речь идет о периферийной антропоморфной группе верхнего фриза пекторали, состоящей из двух скифов, занятых дойкой овец (рис. 4, 17, 18). Очевидна связь этой группы с центральной сценой пекторали по наличию как минимум трех признаков — участию в обеих сценах людей (1), отсутствию у овец приплода, что резко выделяет их на фоне других животных верхнего фриза (2), а также участию в сюжетах указанных сцен идентичного животного — овцы = овечьей / бараньей шкуры (3) [Бабенко, 2013а, с. 451; 2013б, с. 114, 115]. Это дает основание предполагать и наличие сюжетной связи между антропоморфными группами пекторали и интерпретировать сцену «доения» как приготовления напитка для ритуала, подготовкой которого заняты персонажи центральной сцены. Это, в свою очередь, позволяет говорить о наличии связи между «группами доения» и «играющим на флейте Паном». Аналогично отмеченному выше случаю здесь прослеживается временная последовательность событий — за приготовлением юношами напитка следует потребление его персонажем на перекрестии меча. Интересно, что указанную цепочку событий — *приготовление напитков* → *их употребление* — можно увидеть и на других предметах греко-скифской торовтики. Наиболее явственно это представлено на сахновской пластине, где наличествует сцена наполнения слугами ритона вином из амфоры (причем безбородость персонажей подчеркивает их юный возраст) и две сцены употребления вина — «побратимства» и богини с предстоящим скифом (сцены 3, 1 и 5 соответственно, по А.В. Вертиченко [Вертиченко, 2015, с. 82]). Менее отчетливо это выражено в сценах на чаше из Гаймановой Могилы, где за спиной одного из персонажей центральной сцены с сосудом в руке (фигура 4) расположена фигура (№ 3) скифа-юноши с бурдюком, за спиной которого стоит еще один бурдюк [Бидзиля, Полин, 2012, рис. 138].

Рога. Если предложенные интерпретации козлиных ног Пана в качестве ритуальной меховой одежды или его флейты как ритуального сосуда основаны на предполагаемом полном переосмыслении скифами чуждого им изобразительного образа и его адаптации к собственным потребностям, то подобной ревизии для восприятия изображения рогов местному населению не

требовалось. Этот элемент, как деталь морфологии различных зооморфных и фантастических персонажей, был близок скифской (включая изделия греко-скифской торевтики). Помимо изображений различных видов копытных животных, скифское искусство изобилует синкретическими персонажами, наделенными рогами, в качестве несвойственного образу элемента — рогатыми грифонами, рыбами, львами и другими существами [Канторович, 2015, с. 150, 165, 195, 198, 206]. В квалификационной схеме фантастических животных, разработанной Ю.Б. Полидовичем, полиморфные персонажи, снабженные «чужеродными» рогами, представлены на всех трех уровнях — «межвидовом / семейственном», «межотрядном» и «межклассовом». Первый уровень репрезентован рогатыми конями, верблюдами и единорогами, второй — рогатыми хищниками, третий, наиболее многочисленный, — разнообразными видами рогатых грифонов, рогатыми существами с птичьей головой, крылатыми копытными, крылатыми и рогатыми хищниками, крылатыми единорогами, «змеями-драконами» и другими созданиями [Полидович, 2014/2015, с. 151—153, 156—158, 170—192].

Миксаморфные существа, сочетающие в своей морфологии антропоморфные, зооморфные и растительные черты, в скифском искусстве представлены значительно скромнее, хотя и известны на протяжении всего скифского периода. Показательно, что в номенклатуре наличествующих образов нет рогатых персонажей. Это косвенно может свидетельствовать об отсутствии в скифской мифологии персонажей с близкой иконографией, что еще раз свидетельствует об исключительном характере мотивов, побудивших торевтов к использованию образа, наделенного чуждыми для скифских традиций чертами.

В тоже время антропоморфные персонажи с рогами — в качестве составляющей их анатомии или же костюма — имеют глубокую и долговременную иконографическую традицию, и их изображения можно отыскать в культурах многих древних народов. Для Древнего Востока характерно почитание рогов как мощи, дарованной от бога¹ [Пиотровский, 2007, с. 34]. Б.А. Литвинский, со ссылкой на работу Э. Парада, указал на изображения персонажей с короной, украшенной рогами барана (или муфлона) на луристанских бронзах стеле из Унташгала [Литвинский, 1968,

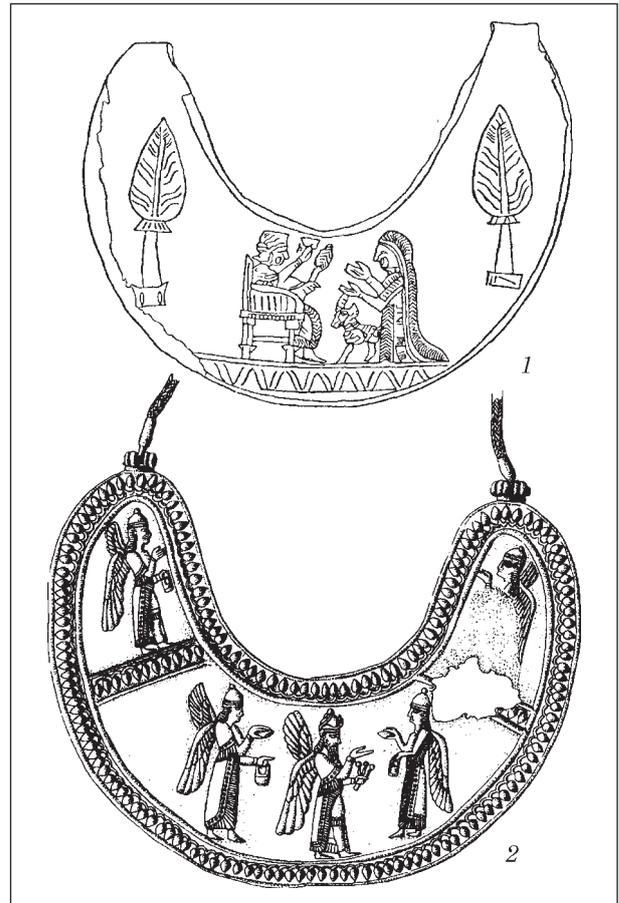


Рис. 7. Пекторали из Русахинили, Топрах-кале (1) [Пиотровский, 1959, рис. 72] и Урарту (2) [Fornasier, 1997, Abb. 42; 44]

прим. 51; Porada, 1962, S. 202, 203, Abb. 40; 56]. Рогатых антропоморфных персонажей можно видеть и на более ранних печатях Ирана и Месопотамии IV — начала III тыс. до н. э. [Антонова, 1991; Вахтина, 2015, с. 84], а также на урартских пекторалиях. На миниатюрной пекторали из Русахинили в центре композиции изображено сидящее на троне рогатое божество с сосудом в левой руке и жезлом-цветком (?) в правой (рис. 7, 1) [Пиотровский, 1959, рис. 72; Fornasier, 1997, S. 126, Abb. 42]. Еще на одной пекторали из Урарту находится изображение крылатого божества с бородой, на голову которого надет шлем с рогами, украшенный веткой дерева жизни (рис. 7, 2) [Fornasier, 1997, S. 127, Abb. 44].

Одним из наиболее замечательных антропоморфных образов с рогами является Зевс-Аммон — синкретическое греко-египетское божество в виде бородатого мужчины с загнутыми бараньими рогами. Его изображения представлены скульптурой (рис. 8, 1, 2), но особенно много — монетами различной чеканки (рис. 8, 3, 4) (Мелос, Кипр, Лесбос, Тенос, Метапонтум, Лампсак и другие) [Вальдгауер, 1923, с. 32, 33; Павлова, 1997; Дмитриев, 2013, рис. 3; 4]. Кульминацией культа Зевса-Аммона считается провозглашение в 331 г. до н. э. Александра Ма-

1. Очень показательны содержание некоторых ассирийских предсказаний по аномальным рождениям I тыс. до н. э. из «Summa izbu». Так, рождение рогатого ребенка пророчило конец царской династии. В то же время рождение ягненка с тем или иным расположением рогов предвещало царю завоевание вселенной, расширение государства, умножения его могущества и богатства, победу над врагом [Ассириовавилонский эпос, 2007, с. 298, 310, 311]. То есть, первое предсказание пророчило потерю фарна, тогда как второе — его обретение или сохранение.

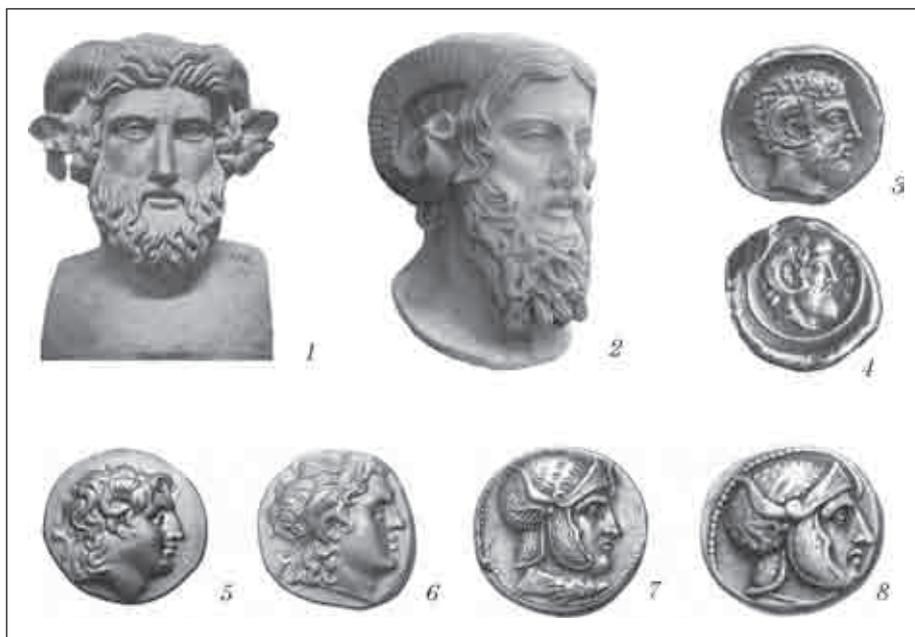


Рис. 8. Антропоморфные персонажи с рогами: 1 — Зевс-Аммон (1 — Неаполь [Вальдгауер, 1923, рис. 20]; 2 — Государственное античное собрание в Мюнхене [https://en.wikipedia.org]; 3, 4 — изображения на монетах [Дмитриев, 2013, рис. 3, 4]); 5, 6 — Александр Македонский на монетах Лисимаха [Дмитриев, 2013, рис. 6]; 7, 8 — Селевк I Никатор [Дмитриев, 2013, рис. 7]

кедонского сыном божества, декларировавшее таким образом божественное происхождение царя [Костюхин, 1972, с. 120—128]. Этот образ нашел выражение как в изобразительной традиции, так и в письменной. Рога как атрибут царского достоинства присутствуют в изображениях Александра на монетах Лисимаха (рис. 8, 5, 6) [Дмитриев, 2013, рис. 6]. Ярким примером письменной традиции является кораническое сказание о Зу-ль-Карнаине — Двурогом (сура «Пещера», 18:83—98), который надежно идентифицируется с Александром Македонским [Пиотровский, 1991, с. 147—149; 2007, с. 34—36]. Позднее рогами быка был украшен шлем на портретах Селевка I Никатора на аверсах монет (рис. 8, 7, 8) [Дмитриев, 2013, рис. 7].

В более поздней иранской традиции использование рогов в качестве царственного атрибута наиболее ярко представлено в изобразительном искусстве сасанидской эпохи. В этом контексте очень примечательно описание Аммианом Марцелином внешнего вида сасанидского царя Шапура II во время осады римской крепости Амиды в 359 г.: «*Верхом на коне, возвышаясь над другими, сам царь ехал впереди всех своих войск, с золотой диадемой в форме бараньей головы, украшенной драгоценными камнями*» (Амм. Марс. XIX. 1. 3). Похожие изображения можно увидеть на кушано-сасанидских монетах, предметах посуды и утвари — серебряных с позолотой блюдах с изображением Ездигерда II на пиру, охоты Варахрана на кабана, золотой монете «Владыка Варахран великий царь кушан» (рис. 9, 1—3) [Луконин, 1977, рис. на с. 176, 177, 209]. Подобные изображения, как и антропоморфная фигурка с бараньими рогами на сасанидской печатке (рис. 9, 4) [Grenet, 2013, fig. 2], рассматривается в качестве одного из материальных воплощений образа фарна [Литвинский, 1968,

с. 88—90; Топоров, 1997, с. 557; Дмитриев, 2013; Вертиенко, 2015, с. 94]. Очень показательным, что по мнению ряда исследователей слово «корона» (англ. **crown**) созвучно слову «рог» (лат. **corn**), и оба эти существительные, выражающие одну и ту же идею власти, возвышения и освящения, могут быть связаны этимологически [Chevalier, Gheerbrant, 1982; Ковачев, 2006, с. 254].

Возвращаясь в скифскую эпоху и к вопросу о возможной связи рогов как элемента миксморфного персонажа (Пана) с сюжетом пекторали, следует обратить внимание на проблему культа фарна у скифов. Распространение этого культа в среде ираноязычных племен изучено как специально [Литвинский, 1968; Иштванович, 1997; Шауб, 2004; 2007а, с. 123—130; Михайлин, 2005, с. 118—139; Вертиенко, 2010; 2011; 2015, с. 88—96], так и попутно, в контексте исследования смежных проблем [Кузьмина, 1976, с. 55; Бессонова, 1983, с. 22; Раевский, 1977, с. 103; Канторович, 2007, с. 238—240; 2010, с. 212 и др.]. Многие исследователи с культом фарна связывали и центральную сцену верхнего фриза пекторали, исходя из доминирующего положения в ее композиции бараньей шкуры/рубahi из бараньего меха, как одного из возможных его материальных воплощений [Мошинский, 2002, с. 85; Михайлин, 2005, с. 118—176; Полидович, 2006; Шауб, 2007; Бабенко, 2013б, с. 118, 119; Вертиенко, 2015, с. 40, 95].

Таким же материальным олицетворением фарна были и рога [Вертиенко, 2015, с. 95]. Именно образ рогатого грифобарана или бараноптицы также соотносится с идеей фарном [Канторович, 2007, с. 238—240]. Наконец, исключительно выразительную параллель из другого рода источников — не изобразительных, а археологических, более чутко фиксирующих ритуалы, свойственные местному населению, дает серия мужских погребений, в которых был

прослежен обряд замещения голов покойников бараньими (козлиными) головами. Подобные захоронения были обнаружены в кургане у слободы Тарасовка возле г. Никополя Днепропетровской области, погребении 145 Светловодского грунтового могильника Кировоградской области, а также в кургане у с. Мичуринское Белогорского района (Центральный Крым) [Козир, 2014, с. 61—64; Скорый, 2015, с. 382—388]. По мнению С.А. Скорого данная группа погребений является материальным воплощением существовавшего культа фарна в скифском обществе, носителями которого являлись мужчины-воины [Скорый, 2015, с. 386, 387].

Следовательно, рога персонажа на перекрестии меча могли олицетворять собой обретение им, после прохождения установленного ритуала, включавшего в себя облачение в одеяние из меха и употребление священного напитка, божественной благодати — фарна ¹.

В этом случае исключительный интерес представляет интерпретация одной малоприметной детали центральной сцены пекторали — а именно, особенности оформления нижнего края руна/рубахи (рис. 2, 3). Б.Н. Мозолевский обозначил его как украшение «вертикальными рубчиками» [Мозолевский, 1979, с. 86]. А.П. Манцевич интерпретировала рубчатый край как «чешуйчатый пояс» [Манцевич, 1980, с. 105, 106], что представляется вполне приемлемой атрибуцией [Бабенко, 2013б, с. 118]. Однако в историографии имеются и совершенно иные толкования этой детали. По мнению Д. Мецлера, штриховка и изгиб обеих нижних краев руна напоминает бараньи рога [Metzler, 1997, S. 178]. Независимо от немецкого исследователя к такому же выводу пришел и А.П. Мошинский, увидевший в рубчатой структуре края руна изображение рогов, на которых была растянута шейная и затылочная часть шкуры, а в рукавах — шкуру, стянутую с ног [Мошинский, 2002, с. 84]. Нельзя безоговорочно согласиться с предложенной функцией «рогов» в качестве своеобразной рамы, на которой было растянато руно. Если все же оба исследователя правы в своей интерпретации «рубчатого края руна» как бараньих рогов, то последние более целесообразно рассматривать как элемент ритуального костюма, призванный символизировать обретение фарна.

Как и в двух предыдущих случаях, изображенное на пекторали событие предшествует сцене на перекрестии меча. Следует заметить, что в сюжетах изобразительных памятников греко-скифской торевтики наличие временных



Рис. 9. Антропоморфные персонажи с рогами на древностях сасанидской эпохи; серебряные с позолотой блюда с изображением: 1 — охоты Варахрана на кабана; 2 — Ездигерда II на пиру; 3 — золотая монета «Владыка Варахран великий царь кушан» [Луконин, 1977, рис. на с. 176, 177, 209]; 4 — печатка [Grenet, 2013, fig. 2]

структур в виде своеобразной последовательности сцен «предшествования-следования» отмечалось неоднократно. Более явно оно выражено на самой пекторали из Толстой Могилы и серебряной амфоры из Чертомлыка [Балонов, 1991; 1994], кубках, декорированных сюжетами генеалогического цикла [Раевский, 1977, с. 30—40], сахновской пластине [Вергиченко, 2015], менее отчетливо — на золотом гребне из Солохи [Алексеев, 2003а, с. 83]. Сопоставление сюжетов на пекторали и перекрестье меча в свете предложенных трактовок демонстрирует еще более яркую картину аналогичной временной последовательности событий, но реализованную в пределах двух разных изделий, соединенных археологическим контекстом. Если на пекторали наличествуют несколько сцен подготовки к некоему ритуалу (шитье меховой рубахи, приготовление напитков), то на перекрестии меча изображена следующая по времени сцена, являющаяся апогеем ритуала, в которой на облаченного в меховую одежду и пьющего из сосуда персонажа нисходит божественная благодать — фарн, материализованным изображением которого выступают рога ².

1. Возможно, близкие идеи были выражены в конструкции головного убора из кургана Исык, увенчанного золотой фигуркой архара [Акишев, 1978, с. 24, рис. 62; 63; табл. 6]. Сходную конструкцию и семантику имел, вероятно, и головной убор, украшенный фигуркой золотого козла, использованной вторично в качестве украшения деревянной чаши из погребения 4 могильника Тиллятепе [Sarianidi, 1985, Taf. 113—120; Brentjes, 1994, S. 179, 180].

2. Это изображение очень органично соответствует описанию церемонии коронации персидских царей: «Ищущий посвящения входит в храм, снимает свою одежду и облачается в платье, которое носил Кир Древний до того, как взойшел на престол, затем он отведывает пастилы из плодов смоковницы, разгрызает несколько фисташковых орехов и выпивает небольшую чашу кислого молока» (Plut. Artax., 3).



Рис. 10. Изобразительные сюжеты с «третьим персонажем»: 1 — фрагмент композиции на чаше из Хасанлу; 2 — каменная табличка из Мезии [Мозолевський, 1979, рис. 137, 138]

Интерпретация функций изображенного на перекрестии меча Пана в качестве главного действующего лица сюжета пекторали, обретающего фарн, побуждает затронуть проблему «третьего персонажа». У ее истоков лежат подобранные Б.Н. Мозолевским для центральной сцены пекторали две очень интересные иконографические аналогии. Первая представлена сценой на золотой чаше из Хасанлу, на нижнем ярусе которой находится изображение двух обращенных друг к другу и сидящих на корточках мужчин, которые держат за руки и голову третьего, центрального персонажа (рис. 10, 1). Вторая — каменной табличкой из Мезии с изображением пары мужчин, растягивающих двумя руками шкуру, за которой на плоском камне на коленях находится третий персонаж (рис. 10, 2) [Мозолевський, 1979, с. 221—223, рис. 137, 138]. Камнем преткновения, препятствующим более полному сходству сюжетов, является участие в указанных сценах третьего, центрального персонажа, на которого и направлены действия боковых участников ритуала, и, соответственно, его отсутствие в сцене на пекторали. Б.Н. Мозолевский склонен был объяснять подобное несовпадение изображением разных по времени стадий проведения одного и того же ритуала — подготовкой на пекторали и уже свершаемым актом на чаше и табличке [Мозолевський, 1979, с. 224].

Предложенные Б.Н. Мозолевским аналогии и трактовки вызвали возражения Д.С. Раев-

ского, отрицавшего наличие единого смысла сцен в виду не столько «разности объекта, на который направлено действие основных персонажей: на пекторали — одеяние, на чаше — человек», сколько несовпадению самого действия — шитью в первом случае и облачению третьего персонажа, вообще отсутствующего на пекторали — во втором [Раевский, 1985, с. 231]. На отсутствии третьего человека в сцене на пекторали построена и критика предлагаемых Б.Н. Мозолевским иконографических параллелей в рецензии на монографию Б.А. Шрамко [Шрамко, 1984, с. 278, 279]. Одним из возможных вариантов решения «проблемы третьего персонажа» виделось участие в композиции пекторали непосредственно ее носителя. Во время функционального использования пектораль находилась на груди ее владельца, и все сюжеты, представленные на пекторали, имели к нему прямое отношение и были направлены непосредственно на него. То есть, облачаясь в пектораль, владелец должен был органично вписаться в наличествующий сюжет и поэтому полное осмысление композиции пекторали предполагает и присутствие в ней персоны ее обладателя [Бабенко, 2013а, с. 452, 453; 2013б, с. 118, 119]. Непосредственное участие в композиции пекторали ее носителя (царя), воплощавшего мировую ось — отсутствующий мотив мирового дерева как вертикали, предполагал и В.Я. Петрухин [Петрухин, 2001, с. 147].

Введение в сюжет пекторали нового персонажа — Пана — никоим образом не противоречит предложенной ранее гипотезе об участии в этом сюжете хозяина пекторали, а наоборот — является дополнительным аргументом в ее пользу. Меч, как и лук (один из основных предметов инвеститурного акта), в отличие от дистанционного оружия — стрел, дротиков, а также копий, являлся индивидуальным, не теряемым в бою, предметом вооружения воина. Помимо широко известного отождествления меча с богом войны, меч был тесно связан со своим владельцем. По мнению С.С. Бессоновой, кинжал или меч в кенотафе мог олицетворять самого погибшего [Бессонова, 1984, с. 9]. Очень красноречивый пример подобной связи можно увидеть в нартском эпосе, в эпизоде гибели Батраза. Между героем и его мечом, в котором заключена его «внешняя душа», существовала мистическая связь. Батраз не мог умереть, пока меч не был брошен в море. И только утопив оружие, Нарты смогли победить своего легендарного противника [Дюмезиль, 1984, с. 21]. Поэтому изображение Пана на перекрестье меча могло восприниматься как символическое изображение самого хозяина меча и пекторали в кульминационный момент проведения ритуала, призванного обеспечить обретения им фарна.

Объединяет оба предмета, пектораль и меч, — и космологическая составляющая композиции обоих изделий, связанная с реализа-

цией концепции мирового дерева. В пекторали наиболее отчетливо это выражено посредством ее трехчастной структуры, а также композиции среднего фриза, украшенного преимущественно растительными сюжетами [Раевский, 1985, с. 200—203]. Связь скифских мечей в целом с идеями мирового дерева явственно проявляется в устройстве четырехугольных «алтарей Ареса» с водруженным на вершине мечом, являющемся осью мироздания и соединяющего три мира [Бессонова, 1984, с. 5—7]. Непосредственно на мече из Толстой Могилы (как и ряде других мечей) идеи мирового дерева выражены через сюжеты его декора [Полидович, 2015, с. 128, 129].

Наконец, пектораль — предмет с ярко выраженной ритуальной функцией — связывает с мечом и высокая степень вероятности церемониального характера последнего. Ширина его рукояти (8 см) затрудняла удобный хват рукой и эффективность боевого применения [Вертієнко, 2013, с. 52; Полидович, 2015, с. 134]. В этом случае совместная находка меча и пекторали позволяет предположить общее их участие в рамках одной церемонии, и, соответственно, такую же общность и взаимосвязь представленных на них сюжетов.

Связь выделенных здесь элементов иконографии Пана — меховых ног, флейты или рогов — с тем или иным сюжетным образом пекторали, если каждый из них рассматривать в отдельности, выглядит очень зыбкой. Однако совпадение даже не по двум, а по трем позициям, разносторонним и первостепенным в структуре сюжета, нахождение обоих изделий в составе одного археологического комплекса, отличающегося неординарностью контекста, а также уникальность для скифского искусства (включая предметы торевтики) как центрального сюжета композиции пекторали, так и образа Пана, очень выразительны. Это придает указанным совпадениям характер не случайной, а преднамеренной связи. Образ Пана для декорирования меча был выбран по причине очень гармоничного сочетания по целому ряду его иконографических признаков с сюжетом пекторали, при том, что в последнем наличествовала, недосказанность, незавершенность изображаемого действия. Размещением дополнительного изображения именно на мече было акцентировано внимание на участии, более того — главенствующей роли, в этом ритуале непосредственно самого владельца меча и пекторали. Связь персонажа, выраженного посредством образа Пана, с сюжетом пекторали, подчеркивает и собственно его чуждость для скифского восприятия в целом. Нигде более, несмотря на интенсивную интервенцию в скифскую среду персонажей древнегреческого искусства и мифологии и, прежде всего, дионисийского круга, образ Пана не был употреблен для декора изделий торевтов. Единичный

случай его использование отражает и уникальность ситуации, в которой этот образ оказался востребованным — именно в сочетании с узловыми моментами композиции пекторали — также уникального произведения торевтики, и в качестве необходимого дополнения к ее сюжету.

В целом же представляется несомненным, что анализ декора меча из Толстой Могилы может дать дополнительную информацию для более глубокого понимания нюансов семантики сюжетов пекторали. Верно также и обратное. Ответ на вопрос, почему именно Пан был выбран для украшения перекрестия меча, следует искать в контексте связи этого образа с композиционным сюжетом пекторали.

Акишев К.А. Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. — М., 1978. — 132 с.

Алексеев А.Ю. Гребень из кургана Солоха и скифские цари V—IV веков до н. э. // АСГЭ. — 2003а. — Вып. 36. — С. 72—88.

Алексеев А.Ю. Хронография Европейской Скифии VII—IV веков до н. э. — СПб., 2003б. — 416 с.

Алексеев А.Ю. Золото скифских царей из собрания Эрмитажа. — СПб., 2012. — 272 с.

Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н. э. — К., 1991. — 413 с.

Андроникос М. Царские гробницы в Вергине (из истории раскопок) // ВДИ. — 1990. — № 1. — С. 107—129.

Антонова Е.В. Антропоморфный персонаж на печатках Ирана и Месопотамии // ВДИ. — 1991. — № 2. — С. 3—17.

Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. — 1961. — Вып. 2. — С. 57—87.

Ассиро-вавилонский эпос / переводы с шумерского и аккадского языков В.К. Шилейко. — СПб., 2007. — 661 с.

Бабенко Л.И. О семантике композиции пекторали из Толстой Могилы // Боспорский феномен. Греки и варвары на Евразийском перекрестке. — СПб., 2013а. — С. 449—454.

Бабенко Л.И. До семантики центральной сцены пекторали з Толстой Могили // Древности 2013. — Харьков, 2013б. — С. 111—122.

Балонов Ф.Р. Чертомлыкская серебрянная амфора как модель мифопоэтического пространства-времени // Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н. э. — К., 1991. — С. 375—377.

Балонов Ф.Р. Пектораль из Толстой Могилы как модель мифопоэтического пространства-времени // Элитные курганы степей Евразии. — СПб., 1994. — С. 17—22.

Бессонова С.С. Зображення Афіни за матеріалами Північного Причорномор'я // Археологія. — 1975. — Вып. 17. — С. 23—38.

Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. — К., 1983. — 138 с.

Бессонова С.С. О культе оружия у скифов // Вооружения скифов и сарматов. — К., 1984. — С. 3—21.

Бидзия В.И., Болтрик Ю.В., Мозолевский Б.Н., Савовский И.П. Курганный могильник в уроч. Носаки // Курганные могильники Рясные Могилы и Носаки. — К., 1977. — С. 61—158.

- Бидзиля В.И., Полин С.В.* Скифский царский курган Гайманова Могила. — К., 2012. — 752 с.
- Билимович З.А.* Два бронзовых таза из Семибратних курганов // СА. — 1970. — № 3. — С. 128—135.
- Болтрик Ю.В.* Исследования кургана Огуз // АО 1980 г. — М., 1981. — С. 233, 234.
- Болтрик Ю.В., Фіалко Е.Е.* Золотые ажурные аппликации у скифов // Ювелирное искусство и материальная культура. — СПб., 1997. — С. 5—7.
- Болтрик Ю.В., Фіалко О.С.* Дослідження скіфського царського кургану Ташенак // АДУ 1990 р. — К., 1991. — С. 7—9.
- Болтрик Ю.В., Фіалко О.С.* Тайники у поховальній традиції скіфів // Музейні читання. — К., 2002. — С. 169—173.
- Болтрик Ю.В., Трейстер М.Ю., Фіалко О.С.* Импортный бронзовый посуд із східної могили Бердянського кургану // Археологія. — 2009. — № 1. — С. 40—52.
- Болтрик Ю.В., Трейстер М.Ю.* Срібна фіала з Семкиної Могили // Археологія. — 2010. — № 2. — С. 62—74.
- Вальдгауер О.Ф.* Мирон. — Берлин, 1923. — 45 с.
- Вахтина М.Ю.* Об иконографии женского божества на серебряном блюде из кургана Чертомлык // Археология без границ: коллекции, проблемы, исследования, гипотезы. — СПб., 2015. — С. 76—87 (Тр. ГЭ. — 77).
- Венедиков И., Герасимов Г.* Тракийского искусство. — София, 1973. — 407 с.
- Вертиченко А.В.* «Скифский арфист» (к интерпретации одной из сцен сахновской пластины) // Археологический альманах. — 2010. — № 21. — С. 320—332.
- Вертиченко А.В.* К персонификации скифского воинского божества в Лус., Тох., 38 // Східний світ. — 2012. — № 3. — С. 41—52.
- Вертієнко Г.В.* Скiфське щорiчне брiтi (Herod., Hist., IV, 7, 2) i осетинське повiр'я про куырсыдзау // Орієнтальні дослідження в Україні. До ювілею Л.В. Матвеевої. — К., 2010. — С. 111—125.
- Вертієнко Г.В.* Про одну форму царського farnah у скіфів (до інтерпретації сцени на сахнівській пластині) // Східний світ. — 2011. — № 2. — С. 68—75.
- Вертієнко Г.В.* Скiфська клинкова зброя та авестійське кагэга- // Музейні читання. — К., 2013. — С. 47—68.
- Вертієнко Г.В.* Іконографія скіфської есхатології. — К., 2015. — 224 с.
- Викторова Л.Л.* Монгольская одежда // Одежда народов Зарубежной Азии: Сб. Музея антропологии и этнографии. — Л., 1977. — Т. XXXII. — С. 168—197.
- Викторова Л.Л.* Монголы: Происхождение народа и истоки культуры. — М., 1980. — 224 с.
- Виноградов Ю.А.* О ритонах из кургана Карагодешах // Скифы. Сарматы. Славяне. Русь. — СПб., 1993. — С. 66—71.
- Галанина Л.К.* Курджипский курган. Памятник культуры прикубанских племен IV века до н. э. — Л., 1980. — 127 с.
- Галанина Л.К.* Келермесские курганы. «Царские» погребения раннескифской эпохи. — М., 1997. — 269 с. + 44 табл.
- Граков Б.Н.* Скифский Геракл // КСИИМК. — 1950. — Вып. XXXIV. — С. 7—18.
- Гугуев В.К.* Кобяковский курган (к вопросу о восточных влияниях на культуру сарматов I в. н. э. — начала II в. н. э.) // ВДИ. — 1992. — № 4. — С. 116—129.
- Гуляев В.И.* Деревянные чаши с золотыми обкладками из курганов скифского времени на Среднем Дону // Древности скифской эпохи. — М., 2006. — С. 335—350.
- Даржа В.* Лошадь в традиционной практике тувино-кочевников. — Кызыл, 2014. — 184 с.
- Дмитриев В.А.* Рога Амона, культ быка и Фарр Кеянидов (еще раз к вопросу о царских коронах Сасанидов) // Проблемы филологии, истории, культуры. — 2013. — № 3 (41). — С. 64—79.
- Дюмезиль Ж.* Скифы и нарты. — М., 1990. — 229 с.
- Журавлев Д.В., Новикова Е.Ю., Шемаханская М.С.* Ювелирные изделия из кургана Куль-Оба в собрании Исторического музея. Историко-технологическое исследование. — М., 2014. — 352 с.
- Засецкая И.П.* Сокровища кургана Хохлач: Новочеркасский клад. — СПб., 2011. — 328 с.
- Засецкая И.П.* Загадка золотого кубка из разрушенного погребения у ст. Мигулинской // Археология без границ: коллекции, проблемы, исследования, гипотезы. — СПб., 2015. — С. 171—183 (Тр. ГЭ. — 77).
- Засецкая И.П., Ильюков Л.С., Косяненко В.М.* Погребальный комплекс среднесарматской культуры у хут. Алитуб // Донская археология. — 1999. — № 2. — С. 51—60.
- Золото степу.* Археологія України. Каталог виставки. — Київ; Шлезвіг, 1991. — 439 с.
- Иштванович Э.* Данные по религиозным представлениям сарматов Карпатского бассейна // Донские древности. — Азов, 1997. — Вып. 5. — С. 116—125.
- Канторович А.Р.* Истоки и варианты образа бараноптицы (грифобарана) в раннескифском зверином стиле // Северный Кавказ и мир кочевников в раннем железном веке: сб. пам. М.П. Абрамовой (1931—2003). — М., 2007. — С. 235—257 (МИАР. — Т. 8).
- Канторович А.Р.* Истоки и вариации образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII—VI вв. до н. э. // Археологический альманах. — 2010. — № 21. — С. 189—224.
- Канторович А.Р.* Образы синкретических существ в восточноевропейском скифском зверином стиле: классификация, типология, хронология, иконографическая динамика // Исторические исследования. — 2015. — № 3. — С. 113—218.
- Канторович А.Р., Эрлих В.Р.* Антропоморфные изображения в меото-скифской торевтике // Stratum plus. — 2005—2009. — № 3. — С. 277—296.
- Клочко Л.С.* Золота етнографія Скiфії (верхній фриз пекторалі з кургану Товста Могила) // Народна творчість та етнологія. — 2012. — № 1. — С. 51—60.
- Кобылина М.М.* Пан на надгробной плите из Фанатории // СА. — 1973. — № 3. — С. 174—182.
- Ковачев А.Н.* Символы власти и их интерпретация в различных культурах // Антропология власти: хрестоматия по политической антропологии: В 2-х т. — СПб., 2006. — Т. 1. Власть в антропологическом дискурсе. — С. 249—273.
- Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. — К., 1986. — 151 с.
- Козир І.А.* Ритуальне поховання 145 з ґрунтового могильника поблизу м. Світловодськ Кіровоградської обл. // Феномен Більського городища — 2014. — Київ; Полтава, 2014. — С. 61—64.
- Копейкина Л.В.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торевтика. — Л., 1986. — С. 28—63.
- Королькова Е.Ф.* Ритуальные чаши с зооморфным декором в культуре ранних кочевников // АСГЭ. — 2003. — Вып. 36. — С. 28—59.
- Костюхин Е.А.* Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции — М., 1972. — 190 с.
- Ксенофонтова И.В.* Античные художественные бронзы из Уляпских (Ульских) курганов // РА. — 1992. — № 4. — С. 163—169.

- Кубышев А.И., Бессонова С.С., Ковалев Н.В. Братолюбковский курган. — К., 2009. — 192 с.
- Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. — М., 1976. — С. 52—65.
- Кузьмина Е.Е. Мифология и искусство скифов и бактрийцев (культурологические очерки). — М., 2002. — 288 с.
- Лелеков Л.А. Ранние формы иранского эпоса // НАА. — 1979. — № 3. — С. 173—188.
- Лесков О.М. Скарби курганів Херсонщини. — К., 1974. — 123 с.
- Литвинский Б.А. Кангуйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). — Душанбе, 1968. — 120 с.
- Манцевич А.П. Деревянные сосуды скифской эпохи // АСГЭ. — 1966. — Вып. 8. — С. 23—38.
- Манцевич А.П. Золотой нагрудник из Толстой Могилы // *Thracia Serdicae*. — 1980. — Vol. V. — P. 97—120.
- Манцевич А.П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. — Л., 1987. — 143 с.
- Маслов В.Е. Композиция с номадами из Калалыгыр 2 и ее культурно-исторический фон // Археология без границ: коллекции, проблемы, исследования, гипотезы. — СПб., 2015. — С. 269—295 (Тр. ГЭ. — 77).
- Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока: Древность и раннее средневековье. — Л., 1978. — С. 131—150.
- Мозолевский Б.Н. Скифские погребения у с. Нагорное близ г. Орджоникидзе на Днепропетровщине // Скифские древности. — К., 1973. — С. 187—234.
- Мозолевский Б.М. Товста Могила. — К., 1979. — 251 с.
- Мозолевский Б.Н. Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине (раскопки 1972—1975 гг.) // Скифия и Кавказ. — К., 1980. — С. 70—154.
- Мозолевский Б.М., Білозір В.П., Василенко В.А. Дослідження Соболевої Могилы // АДУ 1991 р. — Луцьк, 1993. — С. 71, 72
- Мозолевский Б.Н., Полин С.В. Курганы скифского Герроса IV в. до н. э. (Бабина, Водяна и Соболева могилы). — К., 2005. — 600 с.
- Мошинский А.П. Золотое руно как символ царской власти // Донская археология. — 2002. — № 1—2. — С. 84—88.
- ОАК за 1913—1915 годы. — Пг., 1918. — 295 с.
- Олійник О.Г. Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині // Археологія. — 2003. — № 4. — С. 40—54.
- Олійник О.Г. Скіфо-сарматські музичні інструменти (за матеріалами археологічних розкопок на території України) // МДАПВ. — 2006. — Вип. 10. — С. 283—290.
- Ольховский В.С., Евдокимов Г.Л. Скифские изваяния VII—III вв. до н. э. — М., 1994. — 188 с.
- Николаева Д.А. Одежда и украшения // Буряты. — М., 2004. — С. 151—165.
- Павлова О.И. Зевс и Амон в античной традиции // Восток. — 1997. — № 6. — С. 26—32.
- Петрухин В.Я. «Золотое руно» и «скифская космограмма» // МИФ-7: *Αλοθέοις*. На акад. Дмитри Сергеевич Раевски. — София, 2001. — С. 147—156.
- Пиотровский Б.Б. Ванское царство (Урарту). — М., 1959. — 284 с.
- Пиотровский М.Б. Коранические сказания. — М., 1991. — 219 с.
- Пиотровский М.Б. Два рога Александра Македонского // Александр Великий. Путь на Восток. — СПб., 2007. — С. 34—36.
- Поллидович Ю.Б. Пектораль — символ жизни и смерти // Журнал о металле. — 2006. — № 3—4 (9). — С. 82—85.
- Поллидович Ю.Б. Меч из кургана Толстая Могила // Старожитності раннього залізного віку. — К., 2015. — С. 124—139 (АДІУ. — Вип. 2 (15)).
- Поллидович Ю.Б. Образы фантастических животных в искусстве народов скифского мира // Донецкий археологічний збірник. — 2014/2015. — № 18/19. — С. 149—201.
- Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV—III вв. до н. э.). — Новосибирск, 2005. — 232 с.
- Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. Опыт реконструкции скифской мифологии. — М., 1977. — 216 с.
- Раевский Д.С. «Скифское» и «греческое» в сюжетных изображениях на скифских древностях (к проблеме антропоморфизации скифского пантеона) // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. — М., 1978. — С. 63—71.
- Раевский Д.С. Эллинистические боги в Скифии? (К семантической характеристике греко-скифского искусства) // ВДИ. — 1980. — № 1. — С. 49—71.
- Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. — М., 1985. — 256 с.
- Русяева М.В. Діонісійські сюжети на пам'ятках торевтики із скіфських курганів // Археологія. — 1995. — № 1. — С. 22—34.
- Рябова В.О. Дерев'яні чаші з оббивками з курганів скіфського часу // Археологія. — 1984. — Вип. 46. — С. 31—44.
- Рябова В.А. Двуручные чаши из скифских курганов // Скифы Северного Причерноморья. — К., 1987. — С. 144—151.
- Сказки и придания алтайских тувинцев: собранные Эрикой Таубе / Авториз. пер. с нем. Б.Е. Чистовой. — М., 1994. — 382 с.
- Скорый С.А. Об одной группе культовых погребений Скифии // Археология без границ: коллекции, проблемы, исследования, гипотезы. — СПб., 2015. — С. 382—388 (Тр. ГЭ. — 77).
- Степанов М.В. Скифский хтонический миф и его отражение в погребальном обряде. — К., 2015. — 178 с.
- Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. — К., 1988. — 264 с.
- Топал Д.А. Финальная линия развития мечей классической Скифии. Соотношение типов Чертомлык и Шульговка // *Stratum plus*. — 2014. — № 3. — С. 129—156.
- Топоров В.П. Фарн // МНМ. — М., 1997. — Т. 2. — С. 557, 558.
- Трейстер М.Ю. Серебряные сосуды из тайника Чмыревой Могилы // Древности Боспора. — 2009. — Вып. 13. — С. 414—460.
- Трейстер М.Ю. Образ Пана на обложке перекрестья меча из Толстой Могилы (о некоторых аспектах «греко-скифского» стиля в торевтике IV в. до н. э.) // Боспорский феномен. Греки и варвары на Евразийском перекрестке. — СПб., 2013. — С. 454—461.
- Фиалко Е.Е. Символика образа птицы на скифских деревянных чашах // Скифы. Хазары. Славяне. Древняя Русь — СПб., 1998. — С. 82, 83.

Фиалко Е.Е. Аттический кратер как символ скифского номарха // *Cimmerians. Scythians. Sarmatians.* — Kraków, 2004. — С. 149—160.

Фиалко Е.Е. Посуда с лаковым покрытием в погребальном обряде скифов // *Древности скифской эпохи.* — М., 2006. — С. 351—387.

Фиалко О.С. Музичні інструменти номадів скіфського часу // *Археологія* — 2013. — № 2. — С. 14—28.

Чердиченко М.М., Мурзін В.Ю. Основні дослідження Бердянського кургану // *Археологія.* — 1996. — № 1. — С. 69—78.

Черненко Е.В. Оружие из Толстой могилы // *Скифский мир.* — К., 1975. — С. 152—173.

Шауб И.Ю. Из истории языческих верований в Северном Причерноморье: культ фарна у скифов // *Вестн. Православного Свято-Тихоновского Богословского Института.* — М., 2004. — № 2. — С. 150—159.

Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье VII—IV вв. до н. э. — СПб., 2007а. — 484 с.

Шауб И.Ю. Образ «Владыки зверей» на Боспоре и Скифии // *Боспорский феномен: Сакральный смысл региона, памятников, находок.* — СПб., 2007б. — Ч. 1. — С. 27—29.

Шрамко Б.А. Рецензия на: Мозолевский Б.М. Товста Могила. Київ, 1979 // *СА.* — 1984. — № 1. — С. 272—280.

Шрамко Б.А. Бельское городище скифской эпохи (город Гелон). — К., 1987. — 183 с.

Яценко С.А. Костюм древней Евразии: ираноязычные народы. — М., 2006. — 664 с.

Яценко С.А. Сидящий мужской персонаж с сосудом в руке на сакской бронзовой «курильнице» из Семиречья // *История и археология Семиречья.* — Алматы, 2011. — Вып. 4. — С. 7—26.

Яценко С.А. Этапы и формы антропоморфизации в греко-скифском и скифском искусстве IV в. до н. э. // *Причерноморье в античное и средневековое время: Сб. науч. тр., посвящ. 65-летию проф. В.П. Копылова.* — Ростов-на-Дону, 2013. — С. 216—230.

Brentjes B. Das Pectorale aus der Tolstaja Mogila und altkleinasiatische Beziehungen // *Altorientalische Forschungen.* — 1994. — Bd. 21, H. 1. — S. 176—180.

Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. — Paris, 1982. — 1060 p.

Fornasier J. Das Pectorale aus der Tolstaja Mogila Vergleichende Untersuchungen zur Form und Funktion // *Zur graeco-skythische Kunst. Archlologisches Kolloquium Münster.* — Münster, 1997. — S. 119—146.

Grenet F. Some hitherto Unrecognized Mythological Figures on Sasanian Seals: Proposed Identifications // *Commentationes Iranicae: Сб. ст. к 90-летию В.А. Лившица.* — СПб., 2013. — P. 202—211.

Metzler D. Die politisch-religiose Bedeutung des Vlieses auf dem skythischen Pectorale aus der Tolstaja Mogila // *Zur graeco-skythische Kunst. Archlologisches Kolloquium Münster.* — Münster, 1997. — S. 177—196.

Piotrovsky B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century B.C. — Leningrad, 1986. — 182 p.

Porada E. Alt-Iran: Die Kunst in vorislamischer Zeit. — Baden-Baden, 1962. — 286 S.

Sarianidi V.I. Bactrian Gold from the Excavations of the Tillya-Tepe Necropolis in Northern Afghanistan. — Leningrad, 1985. — 260 p.

Електрон. ресурс: <https://en.wikipedia.org/wiki/Amun#Greece>.

Л. І. Бабенко

ПАН І СЮЖЕТ ПЕКТОРАЛІ — НЕВИПАДКОВІ ЗБІГИ?

Золота оковка перехрестя меча з Товстої Могили була декорована Паном, що грає на флейті — унікальним персонажем для виробів греко-скіфської тореутики. Поява цього образу у декорі меча пояснювалася різними причинами — зв'язком божества із військовою сферою, поширенням діонісійських культів, переосмисленням образу Пана як еквівалента іранського бога війни Веретрагна.

Для більш глибокого розуміння причин використання цього образу необхідно враховувати і археологічний контекст знахідки, перш за все — її перебування в одному комплексі з пектораллю. Це дозволяє говорити про існування можливого зв'язку між окремими образами та сюжетами, репрезентованими на обох виробках. Досить імовірно, що три риси іконографії Пана — волохаті ноги, флейта та роги — могли бути переосмислені скіфами як одягання в хутряний одяг, посуд із священним напоєм та набуття персонажем фарна.

У цьому випадку Пан сприймався як символічне зображення самого господаря меча у кульмінаційний момент проведення ритуалу, покликаного забезпечити набуття ним фарна. На пекторалі були відтворені різні сцени підготовки до цього ритуалу.

Ключові слова: Товста Могила, меч, пектораль, Пан, фарн.

L. I. Babenko

PAN AND THE PECTORAL PLOT — NONRANDOM COINCIDENCE?

Golden binding cross sword from Tovsta Mohyla was decorated with Pan playing on the flute. He is a unique character for handiwork of Greek Scythian toreutics. Appearance of this character on the sword decoration was explained with diverse reasons — the goddess relation to military sphere, spread of Dionysian cult, re-framing of Pan image as an equivalent of Iran god of war Veretragn.

For more profound understanding of reasons of using this image it is necessary to take into consideration archaeological context of the finding, first of all — its position in one complex with the pectoral. This fact allows stating a possible connection between different images and plots, depicted on the both handiworks. Most probably three traits of Pan iconography — shaggy legs, the flute and horns could be reframed by the Scythians as robbing in fur clothes, vessel with sacred drink and attaining the farn by the character.

In this case Pan is conceived as symbolic depiction of master of the sword in high tide of the ritual for providing him with farn acquisition. The pectoral replicated different scenes of preparations for this ritual.

Keywords: Tovsta Mohyla, sword, pectoral, Pan, farn.

Одержано 03.04.2016