



Г.В. Вертієнко

ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ СЕМАНТИКИ САХНІВСЬКОЇ ПЛАСТИНИ

У статті запропоновано огляд історії дослідження семантики зображень, що містяться на золотій сахнівській пластині скіфського жіночого головного убору IV ст. до н.е.¹ (мал. 1а-б).



Мал. 1а



Мал. 1б

Оригінальність цього витвору ставилася під сумнів частиною вчених [Ростовцев 1913, 13, 14], інші намагалися ігнорувати його у спеціальних дослідженнях із торевтики [Онайко 1970]. Найкатегоричніше висловлювалася А.П. Манцевич, яка вважала, що пластина “безперечно підроблена” [Манцевич 1987, 65]. На її погляд, викликають недовіру такі моменти: обійми “скіфів-побратимів”, стиль зображення, присутність амфори, “офірування барана”, незвичний для стленгиди сюжет, модернізовані уявлення про побут скіфів (служник з віялом і музика), фігури, що на колінах, обставини знахідки (згорнута в рурку) [Манцевич 1987, 65, прим.*]. Таким чином, чи не всі елементи пластини здавалися російській дослідниці ознаками “підробки”, проте насправді, до частини сцен існують переконливі аналогії,

інші, попри унікальність (що сама собою не може бути доказом “підробки”, для якої завжди намагаються підібрати певний відомий оригінал), не виходять за межі як іконографічних рис скіфо-елліністичного мистецтва Північного Причорномор'я, так і головних засад ідеології іраномовних кошовиків.

Попри існуючий інерційний скепсис деяких російських колег, автентичність сахнівської пластини була переконливо доведена низкою спеціальних досліджень [Ростовцев 1914, 88; Артамонов 1961, 61; Бессонова, Раєвський 1977; Черненко, Клочко 1979; Черненко 1981; Онайко 1984; Русяєва 1996; Русяєва 1997; Рябова 1998; Олійник 2003]. Найважливішим доказом є відзначена Є.В. Черненком та В.І. Клочком наявність на пластині зображення застібки горитів, які не відомі на витворах торевтики і не були зафіксовані археологічно на 1901 р. (на такі застібки звернули увагу лише в 1970-х рр.). Подібна застібка для клапана, який закриває верхню частину кишені для стріл, відома, втім, вже з 1955 р. на гориті стели з Тернівки [Черненко, Клочко 1979, 270–274; Черненко 1981, 31, прим.*]. Ці аргументи відкрили можливість для різноманітних аспектів тлумачення її змісту.

Натомість вже при першій згадці сахнівської пластини в “Археологічному літописі Південної Росії” було вказано на складність її семантики та головні шляхи майбутніх інтерпретацій: “Чи-то бенкет з нагоди повернення переможців, чи-то весільна урочистість, чи здійснення якогось іншого обряду, все це можна припустити лише гіпотетично” [АЛЮР 1901, 214]. У цьому виданні предмет визначається як діадема, підкреслюється суто скіфський характер речі й наводиться найзагальніший опис десяти зображених персонажів [АЛЮР 1901, 213–215]. Характерно, що дві фігури “служників-виночерпіїв” визнача-

ються як жіночі, що було спростовано в усіх подальших публікаціях [АЛЮР 1901, 214].

Вперше опис сахнівської пластини було надано А. Міллером та А. де Мортільє, які відразу вказали на її недругорядне значення [Miller, de Mortillet 1904, 282]. Наданий ними опис базується на даних і фотографії, надісланих В.Є. Гезе. Французькі дослідники після детального розгляду місця і обставин знахідки переходять до опису персонажів пластини. Фігура жінки на пластині тлумачиться, за характеристикою В.Є. Гезе, як цариця. Її зачіска порівнюється із зачісками сучасних “українських селянок” чи князівен доби Київської Русі або жінок доби Гетьманщини². На думку дослідників, у посудині, що в руці богині, вино, яке вона має налити в ритон скіфу, який перед нею; ця сцена й “побратими” порівнюються із бляшками з Куль-Оби [Miller, de Mortillet 1904, 278–279]. Зброя в руках “скіфа-воїна” перед жіночим персонажем ідентифікується як меч. Юнак позаду “цариці” вважається прислужником, а предмет, що він тримає в руках, – віялом. Говорячи про музику, дослідники вказують, що інструмент в його руках є кіфарою маловідомого типу чи дещо нагадує ліру, а також на те, що гра супроводжується співом³. Після опису “служників-виночерпіїв” вказується, що “миска”, в якій стоять три посудини, служить або для їхньої стійкості, або ж для охолодження [Miller, de Mortillet 1904, 280–281]. Щодо останніх двох персонажів ліворуч, то вони тлумачаться як учасники сцени офірування. При цьому, віддаючи перевагу її інтерпретації як принесення в жертву барана, вчені припускають, що тут може бути змальоване і людське жертвоприношення, про що свідчить заведена назад рука у “скіфа-жертви” (полоненого) [Miller, de Mortillet 1904, 282–283].

М.І. Ростовцев вказав на ритуальний зміст семантики цього декоративного витвору, розуміючи його як акт приєднання царя до богині – отримання царської влади. Дослідник слідом за авторами першої публікації акцентував увагу на існуванні паралелей до низки сюжетів пластини на інших скіфських пам’ятках – це сцена, де зображена богиня із дзеркалом і “побратимами” [Ростовцев 1913, 13]. Крім того, ним були запропоновані паралелі до сюжетів пластини

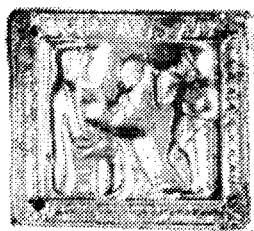
на давньосхідних пам’ятках, наприклад зображень на хетських рельєфах з Марашу та Малатії, де жрець (?) показаний перед богинею за столом – жрець п’є з чаші, а на столі зображені три хлібини і чаша (з вином?) [Ростовцев 1913, 7, прим. 2].

М.І. Артамонов розглядає цикл сюжетів, починаючи з центральної сцени з богинею, яка тримає округлу посудину і дзеркало. Перед богинею стоїть скіф із ритоном, далі скіф, який грає на арфі, ще далі – сцена із двома скіфами, які наповнюють ритон рідиною з амфори. Потім аналізуються зображення двох “скіфів-побратимів” ліворуч за спиною богині і сцена офірування із двома скіфами [Артамонов 1961, 61]. На погляд дослідника, вся композиція демонструє собою жертвоприношення і “доволі звичайний для скіфів культовий акт” – залучення до богині жертвним вином, а не отримання царської влади [Артамонов 1961, 61–62].

Д.С. Раєвський (1977 р.) трактував пластину через призму індоіранської весільної обрядовості. Він вбачає в ній “розгорнуту ілюстрацію міфу про Колакساء і... відтворення ритуалу на скіфському щорічному святі: одруження царя з богинею, багаті жертвоприношення і узливання... братів головного персонажа, які дають клятву згубити його” [Раєвський 2006, 145]. Отже, у фігурах двох “скіфів-побратимів” дослідник вбачає братів Колакساء, які замислюють убивство. Центральною сценою пластини Д.С. Раєвський вважає весілля царя і богині (Табіті) [Раєвський 2006, 123, 127, 145]. При цьому, він наголошував, що перед богинею на пластині показано зрілого скіфа з бородою, на противагу іншим сценам на золотих бляшках (з Куль-Оби (мал. 2а), Чортотлика (мал. 2б), Першого Мордвинського (мал. 2в), Мелітопольського (мал. 2г), Носаків (мал. 2д), Огуза (мал. 2е) й Верхнього Рогачика), де перед богинею із дзеркалом стоїть молодий безбородий чоловік [Бессонова, Раєвський 1977, 42; Бессонова 1983, 98]. Отже, Д.С. Раєвський вважав, що такі сюжети «відкривають перед нами нову сторінку “скіфської етнографії”, дозволяючи реконструювати весільний обряд, не описаний в джерелах», а наявність дзеркал у жіночих похованнях виступає показником того, що жінка була одруженою [Раєвський 2006, 233, прим. 21].



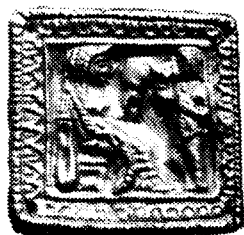
Мал. 2а



Мал. 2б



Мал. 2в



Мал. 2г



Мал. 2д



Мал. 2е

Втім, у зазначених сценах можна вбачати і інший контекст, зокрема есхатологічний [Widengren 1961, 808; Артамонов 1961, 65; Рапопорт 1971, 29, прим. 72-73; Бессонова 1983, 102, 104-105; Вертієнко 2009, 515-522], який Д.С. Раєвський категорично заперечує. Зрілий скіф-цар перед богинею на пластині розглядається ним як образ Колакся, на що начебто вказує сокира, на яку він спирається, – символ роду воїнів-паралатів. Насправді точно сказати, на який предмет або вид зброї спирається цей персонаж, дуже складно. Постає же скіфа позаду богині вчений, як й інші, вважає за зображення слуги з віялом, тобто з предметом, що має апотропеїчні (захисні) функції, а також є ідентифікатором високого соціального статусу жіночого персонажа [Бессонова, Раєвський 1977, 47]. Проте богиня, напевне, не потребує якихось допоміжних підтверджень свого надприродного статусу. Дзеркало і ритуальна посудина достатньо виразно його виявляють.

У спільній статті С.С. Бессонової та Д.С. Раєвського, спеціально присвяченій пластині, вчені роблять висновок, що усі групи пов'язані одним змістом і фігури беруть участь у виконанні різних ритуальних дій (узливання, жертвоприношення, прославлення) для важливої релігійної церемонії [Бессонова, Раєвський 1977, 47]. На думку авторів, сахнівська пластина є копією (перенесеною на золоту фольгу) високохудожніх рельєфних антропоморфних зобра-

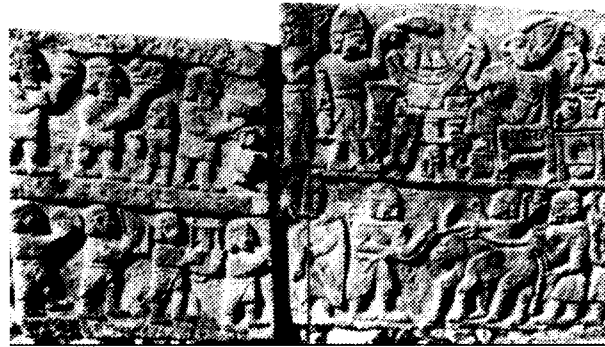
жень фризу невідомої посудини, яка була виконана із значно більшою майстерністю грецькими майстрами та не поступалася срібним посудинам із Воронежського та Кульобського курганів, а також Гайманової Могили [Бессонова, Раєвський 1977, 47-48]. Цю ж думку дослідники не змінили у своїх монографіях [Бессонова 1983, 100-101; Раєвський 2006, 449-451]. Крім того, той факт, що ліва група персонажів показана спиною до головних осіб, навів дослідників на думку, що це є ключем до “з'ясування всіх незрозумілих деталей” пластини, сюжети якої відповідно необхідно “читати” не в лінійній, а в коловій проекції. Тож С.С. Бессонова та Д.С. Раєвський запропонували розгляд композицій пластини від “центральної сцени” (богиня і цар) і далі колом праворуч [Бессонова, Раєвський 1977, 47].

Н.О. Онайко, дискутуючи з Д.С. Раєвським та С.С. Бессоновою, вказувала, що пластину виготовили методом відтиску не з посудини, а із пласкої дерев'яної дошки-оригіналу [Онайко 1984, 19-20]. Крім того, на диску дзеркала, що тримає богиня, вчена вбачає схематичне зображення личини людини, ймовірно створене вже у “скіфському середовищі” [Онайко 1984, 22, рис. 2]⁴. У інтерпретації змісту композиції пластини авторка схиляється до точки зору М.І. Артамонова, а саме, що її сцени зображують акт прилучення до божества, однак функцію дзеркала в руці богині пов'яже не зі шлюбною церемонією, як Д.С. Раєвський,

а з магічним обрядом гадання (ворожіння)⁵ [Онайко 1984, 25].

С.С. Бессонова повторно розглянула сахнівську пластину на тлі схожих сцен із зображенням богині, що тримає дзеркало, і скіфом перед нею, які, з її точки зору, сформувалися під впливом античної іконографії [Бессонова 1983, 99–101]. Інтерпретація подається від “центральної” сцени з богинею, в якій дослідниця вбачає Аргімпасу [Бессонова 1983, 105], і далі від неї праворуч і ліворуч. “В цілому це – сцена бенкетування-жертвоприношення, що супроводжує дію центральних персонажів”; щодо “побратимів”, то вони, на її погляд, призначені для “полегшення впізнавання сенсу зображення”, фігури якого звичайні для ритуалу, але не для мистецтва [Бессонова 1983, 100]. Дослідниця вказує на загальну унікальність сюжету пластини і вважає, що “в цілому вона ближча до пам’яток передньоа-

зійського мистецтва”, де саме зображається бенкетування царя, як, зокрема, на рельєфі з Каратепе [Бессонова 1983, 101] (мал. 3а) [Mirimanoff 2001, 33, Fig. 21]. Як приклади таких аналогій наведемо сцени на скарабєях т.зв. “Lyre-Player Group” (мал. 3б) [Mirimanoff 2001, 33, Fig. 19], асирійському рельєфі з Немруду (мал. 3в) [Mirimanoff 2001, 33, Fig. 22], пластинці зі слонової кістки з Мегіддо (мал. 3г) [Mirimanoff 2001, 33, Fig. 23]. Порівняння цих сцен із сюжетом на сахнівській пластині справді виявляє між ними подібність персонажів – служник-виночерпій, музики, служник з віялом. Останній, однак, показаний попереду бенкетуючого царя, а не позаду, як на сахнівській пластині. Отже, композиція сахнівської пластини має характерні скіфські риси, що вказує на її самостійну семантику, яку слід розкривати все ж таки на базі іранських уявлень.



Мал. 3а



Мал. 3б



Мал. 3в



Мал. 3г

Натомість Г.М. Курочкін зазначив, що сцена з богинею із дзеркалом має прототипи в давньоіранському мистецтві доби бронзи Східного Ірану й Афганістану, на противагу тезі С.С. Бессонової [Бессонова 1983, 99], тобто її поява у скіфів є генетичним наслідком розвитку іранської культури, а не запозиченням з інших культур [Курочкін 1989, 90–92]. Зокрема, аналогію сцені на сахнівській пластині він вбачає на золотій чаші з Хасанлу (мал. 4а–б) [Pogada 1959, 18], де, на його думку, зображено “жінку, що сидить на леві із дзеркалом, і перед нею чоловіка з посудиною на коліні та з бородою” [Курочкін 1989, 91]. Дослідник вважає, що сахнівська пластина є типологічною ланкою між чашею з Хасанлу та скіфськими бляшками куль-обського типу (мал. 2а–е). Невипадковим і показовим, на думку Г.М. Курочкіна, є й те, що богиня на чаші з Хасанлу⁶, на скіфських бляшках й сахнівській пластині дзеркало тримає в лівій руці [Курочкін 1993, 71–72], що точно відповідає, на думку Д.С. Раєвського, давньоіндійській весільній практиці [Раевский 2006, 534, прим. 31].



Мал. 4а



Мал. 4б

Однак, для вченого не є суттєвим те, що чоловік на чаші з Хасанлу зображений повернутим до богині спиною і розташованим нижче відносно неї, тобто він є персонажем іншої сцени – підношення чаші (порожньому) трону, ніжки якого зображені як ратиці [Pogada 1959, 20]. На думку Г.М. Курочкіна, схожість одягу чоловічого персонажа та богині демонструє, що “жертвоприношення належить саме їй” [Курочкін 1993, 71]. Насправді, на відміну від малюнка Г.М. Курочкіна [Курочкін 1993, рис. 1.4], безпосередньо перед богинею на чаші показано лише три кинджали вістря донизу (встромлені в землю?)⁷. Таким чином, наведена Г.М. Курочкіним аналогія сахнівській пластині з кола сцен золотої чаші з Хасанлу виглядає сумнівною.

Якщо Г.М. Курочкін шукав паралелі до сюжетів пластини в іконографії іранських народів ранньої доби, то С.О. Яценко, навпаки, побачив аналогії до сцен сахнівської пластини⁸ на більш пізніх пам’ятниках іраномовних номадів. А саме на розпису боспорського склепу Анфестерія в Пантікапеї (I ст. н.е.), який містить сармато-аланську сюжетику, та рельєфах аланського склепу № 1 на р. Кривій у Прикубанні (X–XII ст. н.е.)⁹ [Яценко 1995, 190–191].

Відзначимо також спробу Е.В. Шавкунова навести паралелі до центральної сцени сахнівської пластини та бляшок з Чортотлика (де показано т.зв. сцену “заглядання у дзеркало”) з далекосхідної міфології, зокрема з міфу про японську богиню сонця Амаатерасу Омікамі [Шавкунов 1987, 214]. В.К. Федоров, натомість, проводить паралель цього образу з давньоіндійським ритуалом “звеличення могутності” воїнів перед битвою, згаданим, зокрема, в “Магабгараті” (VII, 87, 60–65), який передбачав пиття священного меду *кайлавата* та торкання до бронзового дзеркала (*vīra-kāṅśya*). Отже, сюжети скіфських пластин трактуються як зображення “жриці” та “героя” під час вищезгаданого ритуалу [Федоров 1998, 88–90].

Ще одна інтерпретація сахнівської пластини належить М.В. Русяєвій, яка відзначає вельми посередню (“учнівську”) якість цього виробу грецьких майстрів. Водночас вона пояснює якісну характеристику витвору саме специфікою виготовлення пластини методом відтискування з дерев’яної дошки-

оригіналу, як пропонувала Н.О. Онайко¹⁰. Дослідниця вважає її, найімовірніше, частиною чоловічого головного убору [Русяєва 1997, 47]. Втім, можливо, маємо тут випадок розміщення жіночого вбрання у чоловічому похованні [Клочко 1995, 21–23]. Знахідка пластини від жіночого головного убору у чоловічому похованні також не є чимось дивним і знаходить переконливу паралель – прикраси типологічно схожого жіночого парадного головного убору було знайдено в іншому чоловічому похованні лісостепової зони, до того ж непограбованому, а саме в центральній могилі Великого Рижанівського кургану початку III ст. до н.е. [Скорий, Хохоровський, Григор'єв, Ридзевський 1999, 99, 100; Скорий 2001, 150].

М.В. Русяєва виділяє на пластині чотири взаємопов'язані сцени [Русяєва 1997, 47, 49], спеціально вказавши, що всі дійові особи, окрім однієї постаті, показані стоячи на колінах, в чому вона справедливо вбачає “ритуальне колінопреклоніння”, аналогічно до сцен на пекторалі з Товстої Могили та бляшок з т.зв. “побратимами” [Русяєва 1997, 54]. Єдину фігуру, яку змальовано стоячи – чоловіка, т.зв. “служника з віялом”, – М.В. Русяєва сприймає як танцівника. Предмет, що він тримає в руках, вона не вважає віялом і взагалі відмовляється від його точної ідентифікації (“схожий на ритон або ж якийсь бубонець”) [Русяєва 1996, 159; Русяєва 1997, 50].

Тлумачення крайньої лівої сцени пластини як зображення “жертвоприношення барана” дослідниця справедливо піддає критиці, вказуючи, що немає жодних серйозних підстав вбачати тут заклання тварини, оскільки від барана присутня лише голова, яка незрозумілим чином тримається перед фігурою лівого персонажа¹¹. Натомість сама його поза із закладеною за спину лівою рукою, одяг і те, що він нижчий на зріст і босий, вказують на його особливий статус [Русяєва 1997, 51]. Персонаж позаду, який тримає одну руку над головою скіфа, а другу, з мечем, – позаду його спини, вказує, що це “насправді сцена жертвоприношення, але не барана, а людини” [Русяєва 1996, 160; Русяєва 1997, 52]¹². М.В. Русяєва вважає символічним, що обличчя жертви спрямоване до краю пластини, “за якою – порожнеча... стоїть на порозі смерті”. Голова барана як зооморфна

посудина чи частина жертви також “підкреслює символіку смерті” [Русяєва 1996, 160; Русяєва 1997, 52].

Виходячи із зображення людської офіри, дослідниця пов'язує семантику пластини зі згаданим Геродотом (*Herod.*, *Hist.*, IV, 62,3) звичаєм приносити в жертву Аресу кожного сотого полоненого [Русяєва 1997, 51–52]. Тому предмет поряд із шиєю “скіфа-жертви”, з її точки зору, – фігурна ритуальна посудина у формі голови барана (?), прив'язана до шиї мотузкою, що дещо нагадує опис ритуалу в Геродота (букв.: “ріжуть людей над посудиною”). У цьому ж руслі дослідниця трактує і сцену зі служниками, які наповнюють ритон рідиною з амфори, вбачаючи в цьому натяк на ще одну деталь дійства, згадану Геродотом, – обливання голів жертв вином (*Herod.*, *Hist.*, IV, 62,3) [Русяєва 1997, 51]. На її думку, на пластині відтворено ритуальні сцени скіфського свята перемоги, що супроводжувалося шануванням Ареса. Під жіночою фігурою дослідниця, слідом за С.С. Бессоновою, вбачає богиню Аргімпасу чи Афродіту Уранії [Бессонова 1983, 106], культ якої буцімто боспорці активно пропагували у скіфському варварському середовищі. Поза тим, М.В. Русяєва констатує, що тут взагалі показано скіфську царлицю (що пропонували ще В.Є. Гезе, А. Міллер та А. де Мортільє), яка бенкетує і святкує перемогу разом із вождем-переможцем [Русяєва 1996, 161].

Окрему увагу було приділено саме музичному інструменту на сахнівській пластині [Олійник 2003], який за певним рядом характеристик (подовжена форма, круглий виступ в нижній частині корпусу, спосіб кріплення верхніх кінців стояків і поперечини струноносія) не знаходить чітких аналогій поміж грецького інструментарію. З боку інструментознавця була надана реконструкція цього музичного пристрою, який, на думку авторки, «народжений» в давньоіранському етнокультурному середовищі і є скіфським хордофоном. У самому зображенні інструмента на пластині вбачається семантика барана (верхня перемичка у формі «рогів барана») й відповідно царського фарна. Образ музиканта семантично ототожнюється з Колаксаєм і через це пов'язується з циклом генеалогічних міфів та легенд та міг бути компонентом комплексу ритуа-

лів, що присвячені культу пращурів та перших царів [Олійник 2003, 50–51].

У західній історіографії останнім зверненням до сахнівської пластини є стаття Кр. Еллінгхаус [Ellinghaus 1997, 39–45, *Abb. 17–20*], в якій вона вже не вперше трактується як діадема [АЛЮР, 1901, 213; Яценко 1995, 189; Рябова 1998, 23–26; Шауб 2004, 153; Шауб 2007, 128]. Переконливе заперечення такого розуміння було надано Л.С. Клочко, яка вказала, що пластина була “накладкою на фронтальну частину циліндричної шапочки”. На її погляд, “існували загальні принципи відображення статусу власниці головного убору”, де сакральність останнього мав підкреслювати декор [Клочко 2006, 68–70, 74–75; Клочко 2009, 174, *прим. 3*]. Дослідниця розуміє сюжетіку пластини як священний бенкет-жертвоприношення, як частину культу Аргімпаси. При цьому висловлює припущення про зв’язок між цим культом і “сценою братання” [Клочко 2006, 69–70]. Висловлена В.О. Рябовою думка про відсутність змістовного зв’язку між групами образів і їхній довільний відбір ремісником, творцем витвору [Рябова 1998, 25–26], дістала заперечення з боку Л.С. Клочко, яка акцентує увагу на єдності “тексту” композиції [Клочко 2006, 74, *прим. ***].

Отже, розглянуті тлумачення сюжетів сахнівської пластини є досить суперечли-

вими, хоча й містять цілком правомірні здогадки та припущення. Зазвичай, у композиції вбачається ритуальний контекст, пов’язаний з темою певної форми релігійно-магічної урочистості: прилучення царя до богині чи інвеститура (М.І. Ростовцев), прилучення до божества через куштування жертвовної їжі (М.І. Артамонов), сакральний шлюб царя з богинею Табіті (Д.С. Раєвський, Г.М. Курочкін, С.О. Яценко, О.Г. Олійник), бенкет-жертвоприношення як частина культу Аргімпаси (С.С. Бессонова, Л.С. Клочко), обрядове ворожіння (Н.О. Онайко) або військове свято перемоги, пов’язане з культурами Аргімпаси й Арея (М.В. Русяєва).

Даний аналіз демонструє, що продовжують існувати два напрямки в розумінні контексту пластини, у яких перший (ідея інвеститури) був започаткований М.І. Ростовцевим і набув певних особливостей у Д.С. Раєвського та його послідовників, а другий – запропонований М.І. Артамоновим – був розвинений у дослідженнях С.С. Бессонової, де він трактується як бенкет-жертвоприношення. Однак з’явилися ще декілька оригінальних тлумачень сцен як обрядового ворожіння (Н.О. Онайко) та військового свята перемоги (М.В. Русяєва). Врахування накопиченого досвіду інтерпретацій може стати надійним підґрунтям для подальшого дослідження семантики пам’ятки, що стане предметом окремої публікації.

¹ Пластину знайшов згорнутою в рурку у 1901 р. В.Є. Гезе («пластина Гезе») в кургані № 2 біля с. Сахнівка (Черкаська обл.) разом з гривною в одній із восьми ямок від стовпа у південно-східному куті поховальної камери [АЛЮР 1901, 213–215; Miller, de Mortillet 1904, 277–278; Бессонова, Раєвський 1977, 41]. Нині зберігається у Державному музеї історичних коштовностей, м. Київ, інв. № ДМ–1639 (про долю предмета до 1921 р. див.: [Бессонова, Раєвський 1977, 40]). Розмір пластини – 36,5 см × 9,8 см.

² Насправді може йтися тільки про головний убір.

³ А. Міллер та А. де Мортільє звертають увагу на наявність у цього персонажа капюшона, що здається їм унікальним випадком для скіфського мистецтва [Miller, de Mortillet 1904, 280]. Однак зображення капюшона відоме і на іншому витворі торевтики – в одного з чоловічих персонажів на ритоні з Карагодеуашху [Яценко 2006, 68].

⁴ Втім, імовірно, що побачена дослідницею «личина» є залишком ребра поперечного зламу пластини, який проходив по лінії дзеркала і який добре помітно на фотографії 1904 р. [Бессонова, Раєвський 1977, 41, *прим. ****].

⁵ Як відзначає дослідниця: «зважаючи на загальні радощі персонажів, зображених по обидва боки від богині, дзеркало повинне передвіщати щасливий результат ворожіння» [Онайко 1984, 25].

⁶ Однак іконографія богині на чаші з Хасанлу відповідає образу хуррито-лувійської богині Кубаби [Porada 1959, 20], яка відома з передньоазійських документів вже з II тис. до н.е. та яку показували із дзеркалом у руці такою, що стоїть на леві або між двома левими [Porada 1959, 20; Hawkins 1981, 147–176]. Культ Кубаби був розповсюджений на теренах від Північної Сирії до Анатолії і безпосередньо вплинув на формування образу й іконографії фригійської богині Кибели, «Матері всіх богів» [Albright 1929, 229; История и культура 2008, 178–179].

⁷ Вони символізують жертву або ж є символами богів [Porada 1959, 20].

⁸ Слідом за Д.С. Раєвським, С.О. Яценко трактує сцени пластини як зображення «священного шлюбу» богині Табіті і царя-героя Колакся, не пов’язуючи їх із «заупокійним культом» [Яценко 1995, 191].

⁹ Склеп було споруджено за доби бронзи, але в аланський час його використали для вторинного поховання, і тоді ж було нанесено рельєфні зображення [Кузнецов 1961, 106–117; Охонько 1983, 78–90, рис. 2, 3].

¹⁰ Хоча можливість техніки виконання пластини з посудини-оригіналу сьогодні і ставиться під сумнів, аргументи дослідників щодо замкненого читання сцен пластини є, з нашої точки зору, перспективними, а отже, композицію слід розглядати не в лінійній [Онайко 1984; Русяєва 1996, 1997], а в коловій проекції, що, можливо, зніме «абсурдність» розміщення та орієнтації низки сцен.

¹¹ Дослідниця висловила думку, що ця сцена відокремлена від попередньої «високою палкою (списом?)... до верхнього кінця якої прикріплено... предмет, який нагадує стилізовану голову бика» [Русяєва 1997, 52]. Однак інші інтерпретатори цієї деталі не побачили, а отже, цей елемент нам здається дещо сумнівним, і, можливо, також маємо тут наслідок згину пластини в ґрунку.

¹² Як відзначалося, вперше це припустили А. Міллер та А. де Мортільє [Miller, de Mortillet 1904, 282].

ЛІТЕРАТУРА

- АЛЮР – Археологическая летопись Южной России*. Т. III. Київ, 1901.
- Артамонов М.И.* Антропоморфные божества в религии скифов // *АСГЭ*, 1961, Вып. 2.
- Бессонова С.С.* **Религиозные представления скифов**. Київ, 1983.
- Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Золота пластина із Сахнівки // *Археологія*, 1977, № 21.
- Вертиченко А.В.* К интерпретации семантики золотой пластинки из Сахновки // **Боспорский феномен. Искусство на периферии античного мира**. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2009.
- История и культура Древнего Востока. Энциклопедический словарь** / К.Д. Никольская, И.С. Клочков, О.В. Томашевич, Г.А. Ткаченко; отв. ред. А.А. Вигасин. Москва, 2008.
- Клочко Л.С.* Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів // **Музейні читання**. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України. Київ, 2006.
- Клочко Л.С.* Про один скіфський звичай // **Музейні читання**. Тези доповідей наукової конференції Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України. Грудень 1993 р. Київ, 1995.
- Клочко Л.С.* Чоловічі головні убори на землях Скіфії // **Епоха раннього заліза. Сборник научных трудов к 60-летию С.А. Скорого**. Київ – Полтава, 2009.
- Кузнецов В.А.* Средневековые дольменообразные склепы Верхнего Прикубанья // *КСИА*, 1961, Вып. 85.
- Курочкин Г.Н.* Богиня с зеркалом и герой с секирой (к проблеме антропоморфизации скифского искусства) // **Скифия и Боспор. Материалы конференции памяти академика М.И. Ростовцева**. Новочеркасск, 1993.
- Курочкин Г.Н.* Образ богини с зеркалом в скифском искусстве и его иконографические прототипы // **Скифия и Боспор**. Археологические материалы к конференции памяти академика М.И. Ростовцева (Ленинград, 14–17 марта 1989 года). Новочеркасск, 1989.
- Манцевич А.П.* **Курган Солоха. Публикация одной коллекции**. Ленинград, 1987.
- Олійник О.Г.* Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині // *Археологія*, 2003, № 4.
- Онайко Н.А.* Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н.э. / *САИ*. Вып. Д 1–27. Москва, 1970.
- Онайко Н.А.* О сахновской пластине // *СА*, 1984, № 3.
- Охонько Н.А.* Изображения на стенах гробницы с реки Кривой (Прикубанье) // *СА*, 1983, № 2.
- Раевский Д.С.* **Мир скифской культуры**. Москва, 2006.
- Рапопорт Ю.А.* **Из истории религии древнего Хорезма (осуарии)**. Москва, 1971.
- Ростовцев М.И.* Воронежский серебряный сосуд // Доклады, читанные на Лондонском Международном конгрессе историков в марте 1913 г. / *МАР*. Вып. 34. Санкт-Петербург, 1914.
- Ростовцев М.И.* Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре // *ИАК*, 1913, Вып. 49.
- Русяева М.В.* Интерпретация изображений на сахновской пластине // **Жречество и шаманизм в скифскую эпоху**. Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 1996.
- Русяева М.В.* Интерпретация зображень на золотій пластині з Сахнівки // *Археологія*, 1997, № 1.
- Рябова В.О.* Повернення до Сахнівської діядеми // **Музейні читання**. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України, 17–18 грудня 1996 р. Київ, 1998.
- Скорый С.А.* Погребальный обряд Большого Рыжановского кургана в контексте погребальных древностей скифской эпохи Северного Причерноморья // **Музейні читання**. Матеріали наукової конференції, грудень 2000 р. Київ, 2001.

Скорий С.А., Хохоровський Я., Григор'єв В.П., Риозевський Я. Центральна могила Великого Рижанівського кургану // **Археологія**, 1999, № 1.

Федоров В.К. Раннекочевнические зеркала и *vīra-kāśya* древнеиндийской литературы // **Скифы, Хазары, Славяне, Древняя Русь**. Международная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения проф. М.И. Артамонова. Санкт-Петербург, 9–12 декабря 1998 г. Тезисы докладов. Санкт-Петербург, 1998.

Черненко Е.В. **Скифские лучники**. Київ, 1981.

Черненко Е.В., Клочко В.И. О подлинности золотой пластины из Сахновки // **СА**, 1979, № 4.

Шавкунов Э.В. Скифские богини с зеркалами и их дальневосточные параллели // **Конференция «Религиозные представления в первобытном обществе»**. Тезисы докладов. Москва, 1987.

Шaub И.Ю. Из истории языческих верований в Северном Причерноморье: культ фарна у скифов // **Вестник Православного Свято-Тихоновского Богословского института**, 2004, Вып. 2.

Шaub И.Ю. **Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье VII–IV вв. до н.э.** Санкт-Петербург, 2007.

Яценко С.А. **Костюм Древней Евразии (ираноязычные народы)**. Москва, 2006.

Яценко С.А. О сармато-аланском сюжете росписи в Пантикапейском «склепе Анфестерия» // **ВДИ**, 1995, № 3.

Albright W.F. The Anatolian Goddess Kubaba // **Archiv für Orientforschung**, 1929, Bd. 5.

Ellinghaus Chr. Das Golddiadem aus dem Sachnovka-Kurgan: Ex oriente lux? // Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster 24.–26. November 1995 / Hrsg. von Kl. Stähler / **EIKON. Beiträge zur antiken Bildersprache**. Bd. 4. Münster, 1997.

Hawkins J. D. Kubaba at Karkamis and Elsewhere // **Anatolian Studies**, 1981, Vol. 31.

Miller A., de Mortillet A. Sur un bandeau en or avec figures Scythes découvert dans un kourgan de la Russie Méridionale // **L'Homme Préhistorique**, 1904, № 9.

Mirimanoff A. Entre l'Orient et l'Occident: les sceaux du «Lyre-Player Group» // **Chronozones**, 2001, № 7.

Porada E. The Hasanlu Bowl // **Expedition**, 1959, Spring.

Widengren G. Eschatology, Iran // **Encyclopedia of World Art**. Vol. IV. New York – Toronto – London, 1961.