

Ю. Б. Полидович

ИРАНСКАЯ МИФОЛОГЕМА ЦАРСКОЙ ВЛАСТИ И ПЕКТОРАЛЬ ИЗ ТОЛСТОЙ МОГИЛЫ

Статья посвящена анализу изображений на золотой пекторали из кургана середины IV в. до н. э. Толстая Могила. На основании изучения структуры пекторали, всех ее составляющих частей и на сопоставлении изобразительных мотивов с иранской мифологией, предлагается новый вариант интерпретации общего содержания изображений пекторали.

Ключевые слова: Толстая Могила, скифы, пектораль, фарн, царская власть, жертвоприношение, «скифский Арес», Гойтосир.

Золотая пектораль, найденная в 1971 г. в кургане Толстая Могила экспедицией ИА АН УССР под руководством Б. Н. Мозолевого (Мозолевский 1979), является символом самых высоких достижений античного ювелирного искусства. Поражает как безукоризненное техническое исполнение изделия, мастерски воплощенные сложные ювелирные техники, так и превосходные художественные характеристики украшения. Уникальность пекторали также в богатстве и разнообразии представленных образов и мотивов, сложности композиции, многогранности и глубине смыслов.

Пектораль описана и проанализирована в десятках исследований, в которых раскрывается ее общий философско-символический смысл, объясняется значение сцен в композиционном единстве. Предложенные интерпретации порой довольно противоречивы, что связано со сложностью процесса «прочтения текста» пекторали, понимания содержания, заложенного ее создателями.

Определенная объективность в изучении древних произведений искусства возможна, если исходить из внутренней структуры предме-

та. По мнению Д. С. Раевского, ограниченность данных о скифской мифологии «заставляет при интерпретации семантики пекторали идти от структуры памятника, т. е. анализировать всю совокупность представленных мотивов и отношений между ними. Такая интерпретация должна каждый из входящих в декор пекторали образов рассматривать с трех точек зрения: что он означает, почему он включен в данную композицию, почему он помещен именно в данном месте композиции. Естественно, чем большее число мотивов, рассмотренных под таким углом, будет учтено, тем более надежной будет интерпретация» (Раевский 1985, с. 187).

ОБЩАЯ СТРУКТУРА ПЕКТОРАЛИ

Пектораль имеет четко выраженную круговую структуру. Основу предмета составляют четыре жгута, образующие эксцентрические окружности, центры которых находятся на одной оси (рис. 1; Раевский 1985, с. 187, рис. 37). Жгуты ограничивают три серповидных фриза, расположенных друг под другом и заполненных фигурками людей, животных, растительными побегами, что в совокупности образует общую композицию пекторали.

Каждый фриз имеет четко выделенную центральную сцену. На верхнем фризе по центру расположены фигурки двух мужчин с овечьим руном, на среднем — куст и две птицы в композиционном единстве, на нижнем — два грифона, терзающие поверженную лошадь. Каждая из этих сцен соотносится с центральной осью. Особенно очевидно это в случае с кустом «аканфа», состоящем из пяти больших листьев, четыре из которых расположены попарно по сторонам относительно центра, а пятый поднят

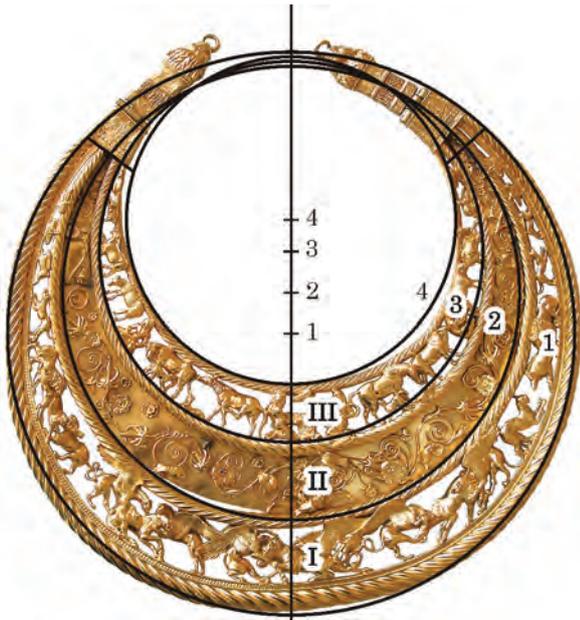


Рис. 1. Схема структуры пекторали из Толстой Могилы (по: Раевский 1985, рис. 37)

вверх. Ось этого листа полностью соотносится с центральной осью пекторали.

«Повествование» на каждом фризе развивается в горизонтальном плане: от центральной сцены к периферийным.

Сюжетные сцены (их 11 на внутреннем фризе и 9 на внешнем), за исключением центральных, имеют симметричные пары. Каждая сцена левой части фриза симметрична такой же сцене в правой его части. Однако это не зеркальная симметрия (ср: Гаврилюк, Тимченко 2015, с. 100), а смысловая (Мозолевський 1979, с. 83) или маятниковая (рис. 2; Балонов 1994, с. 17, 18), поскольку парные сцены близки тематически, в них задействованы, как правило, одни и те же образы, но при этом каждая из них воплощает оригинальный сюжет и несет разное смысловое значение.

Крайние фризы соотносятся между собой как противоположные и определяются не столько как верхний и нижний (вертикальное построение в пекторали имеет важное, но все же вторичное значение), сколько как внутреннее и внешнее по отношению к человеку, носящему пектораль. Соответственно, внутренний фриз является «своим» (центральным, человеческим, освоенным, домашним, жизнеутверждающим); внешний — «чужим» (периферийным, диким, неосвоенным, смертоносным) (Раевский 1985, с. 188, 189; ср.: Михайлин 2005, с. 174). Эти два фриза пекторали можно типологически сопоставить с представлениями об упорядоченном дуальном мире, основывающимися на противопоставлении человеческого мира и сферы природы, что было характерно для древних индоиранцев (Елизаренкова 1995, с. 453—463).

Структура пекторали выстроена так, что круги, образующие серповидные фризы, в точке

застежки сходятся. Тем самым фризы, а вместе с ними и миры, которые они символизируют, соединяются в точке пересечения и как бы пересходят друг в друга. Как отметил Ф. Р. Балонов (1994, с. 22), «концы пекторали, почти смыкаясь, переводят эту идею в план замкнутости, вечного повторения».

Центр внутренней окружности (рис. 2) является семантически ключевым, поскольку через него проходит главная сакральная ось, соотносимая с человеком (властителем), носящим на себе пектораль.

ВНЕШНИЙ ФРИЗ: ОБЩАЯ СТРУКТУРА

Внешний фриз пекторали в целом воплощает концепт смерти, выраженный через сцены терзания, борьбы, нападения, погони.

В центре фриза трижды повторена сцена терзания коня двумя грифонами, при этом каждая из сцен имеет свои сюжетные отличия. Центральная сцена отражает полную победу грифонов: конь, придавленный к земле, изображен с неестественно выпрямленными правыми ногами и подогнутыми левыми, раздутыми ноздрями, широко раскрытым ртом, из которого выпал язык (явные признаки мертвого животного). Эта сцена — апофеоз смерти: конь уже мертв, судьба его решена. В сцене, расположенной слева¹ от центральной, грифоны уже повалили коня, но он еще жив, а в расположенной справа — конь не только стоит на ногах, но и пытается бороться за свою жизнь, кусая за лапу грифона, нападающего спереди. Это сцены борьбы, в которых торжество смерти несомненно, но момент ее прихода в каждой последующей сцене более отдален в сравнении с центральной сценой (ср.: Балонов 1994, с. 18).

Далее, ближе к периферии, симметрично размещены сцены нападения льва и пантеры на оленя (в одном случае) и на кабана (в другом). Эти сцены также неравнозначны. Судьба оленя фактически уже предопределена: когтистые лапы хищников вонзились в тело животного, пантера вцепилась в его горло смертельной хваткой, выпавший язык оленя свидетельствует об агонии. Кабан изображен с вытянутой левой задней ногой, что в стилистике греко-скифского искусства также является признаком погибшего животного, однако, он еще способен вырваться из лап льва, а пантера, стоящая перед ним, только готовится к прыжку.

1. Здесь и далее расположение сцен обозначается относительно зрителя, так же, как это было принято и в описании Б. Н. Мозолевского (Мозолевський 1979, с. 79—93). О возможной символике «левого — правого» в пекторали относительно позиции носителя пекторали и зрителя см.: (Раевский 1985, с. 198, 199; Бессонова 1991, с. 90, 91; Балонов 1994, с. 18, 19).

Далее за сценами нападения размещены симметричные сцены погони: собака гонится за зайцем.

Таким образом, воспроизведена смысловая линия: терзание → борьба → нападение → погоня. С каждой сценой, которую мы рассматривали последовательно от центра к периферии, смерть, хотя бы на шаг, но отступает, напряжение уменьшается. В расположении сцен видим маятниковую симметрию: центральная сцена с конем (терзание) → левая сцена с конем (финальная стадия борьбы) → правая сцена с конем (борьба) → левая сцена с оленем (финальная стадия борьбы) → правая сцена с кабаном (нападение) → левая и правая сцены с зайцем (погоня; рис. 2).

Сюжет погони собаки за зайцем совершенно справедливо рассматривается в контексте охоты героя (Раевский 1985, с. 60—62; Форнасье 2003; др.). Изобразительный сюжет охоты на зайца Е. Е. Кузьмина (1977а, с. 20, 21) сопоставила с сюжетом из осетинской версии Нартовского эпоса о нарте Хамьце, преследующем белого зайца. Согласно данному сказанию, заяц оказался дочерью Донбеттыра (божества водного царства), которая стала супругой Хамьца. В результате этого необычного союза родился Батраз — один из главных героев эпоса. В скифской среде были распространены изображения охоты на зайца, и, по всей видимости, существовал повествовательный сюжет, близкий нартовскому (Кузьмина 1977а, с. 21; Раевский 1985 с. 62).

Если принять, что сцена погони собаки за зайцем на пекторали семантически равнозначна преследованию этого животного героем-охотником, то такая погоня не закончится смертью зайца. Напротив, ее финалом станет брак и рождение нового героя. Иными словами, то, что должно было закончиться смертью, приводит к продолжению жизни. Обозначенный переход темы подтверждается ориентацией животных: если жертвы (кони, олень и кабан) расположены головой к центру поля, то есть в сторону смерти, то заяц — в противоположную сторону.

Данный переход находит логическое завершение в брачных парах кузнечиков (Мозолевский 1979, с. 83; Бабенко 2016а, с. 94), размещенных на самой периферии внешнего поля и заключающих цепочку изображений на нем.

Все сцены нападения и терзания являются троичными (в них участвуют три персонажа), тогда как сцены погони собаки за зайцем и пары кузнечиков — двоичными, что также является постепенным переходом к внутреннему фризу, в котором преимущественно изображены сцены с двумя персонажами.



Рис. 2. Маятниковая симметрия в расположении сцен на пекторали из Толстой Могилы (по: Балонов 1994)

ВНУТРЕННИЙ ФРИЗ: ОБЩАЯ СТРУКТУРА

По своему содержанию сцены внутреннего фриза противоположны сценам внешнего фриза, поскольку каждая из них является свидетельством торжества жизни. Главными персонажами большинства сцен внутреннего фриза являются домашние животные, представленные попарно — мать и дитя. Порядок размещения животных от центра к краям в целом соответствует иерархии животных при жертвоприношениях, принятой, например, в древнеиндийских и некоторых других религиозных системах (Бессонова 1983, с. 72; Раевский 1985, с. 193, 194; Никольская 2005—2009, с. 373—375).

В сценах, расположенных по обе стороны от центральной (она будет рассмотрена далее), представлены кобыла с жеребенком и корова с теленком. Исследователи отмечают, что с разных сторон фриза жеребята и телята имеют возрастные отличия: лежащие детеныши животных — возрастом до месяца, стоящие — возрастом 2—3 месяца (Рудольф 1993, с. 86; Гаврилюк 2013, с. 286, 288). Исходя из этого, сцены, в которых изображены лежащие жеребенок и теленок, можно интерпретировать как сцены рождения. Эту трактовку подтверждают детали изображения фигурки лошади, к которой мастер не случайно дополнительно присоединил вымя, а под анусом пробил «достаточно большое круглое отверстие, что, вероятно, должно было имитировать половую щель кобылы» (Мозолевский 1979, с. 87), расширенную сразу после родов.

Далее за коровой с телянком расположена овца, но рядом с ней не ягненок, а юноша. Безусловно, в данном случае подчеркивается плодородная функция скота (Раевский 1985, с. 231, прим. 7). Но почему нарушена определенная логика изображения (пары «мать и дитя») и почему в сцене участвует человек (фактически человеческое дитя)? Одно из объяснений состоит в том, что доение овец начинается спустя некоторое время после окота, когда ягнята немного подрастают (Радлов 1989, с. 260, 261) или после отлучения малышей от матери (Васильев, Целютин 1979, с. 105). Следовательно, в сценах с овечкой проявляется следующий временной шаг по отношению к предыдущим сценам, и в результате получаем цепочку: рождение → кормление → отлучение детенышей, и последующее доение скота ¹ (рис. 2).

Данная тема продолжена в сценах с козой: здесь изображены уже самостоятельные козлята, не нуждающиеся в молоке матери. Хотя на правой стороне фриза козленок изображен лежащим, как жеребенок и теленок, но рожки на его голове указывают на возраст около 2—3 месяцев. Козленок на левой стороне постарше. Поднятой левой ногой он чешет мордочку, и благодаря этому видны формирующиеся половые органы взрослого животного ². В данном случае позы козленка и кобылы после родов перекликаются. Акцентированные анатомические особенности животных говорят о разных этапах детства: о рождении и младенчестве — в одном случае, в другом — о его завершении. Маятниковая симметрия в сценах с козлятами передана и через противоположные действия коз: с правой стороны животное ложится, а с левой, напротив, встает (Мозолевский 1979, с. 89).

Заканчивается внутренний фриз фигурками взлетающих птиц. С левой стороны, однозначно, изображена утка (Мозолевский 1979, с. 89, 90). Птица с правой стороны не имеет столь выраженных видовых признаков (см. подробно: Бабенко 2016а, с. 96—99), но, скорее всего, это хищная птица (Мозолевский 1979, с. 89). Поскольку круг, образуемый луновидным фризом, имеет продолжение и условно замыкается, то создается впечатление, что птицы, размещенные на разных концах фриза, взлетают и движутся навстречу друг другу (ср.: Гаврилюк, Тимченко 2015, с. 102). Их предполагаемая встреча подразумевает столкновение хищника и его жертвы. Следовательно, в данных периферийных персонажах содержится

1. Данные наблюдения не позволяют согласиться с тем, что на внутреннем фризе изображено весеннее стадо или же весенний праздник, как о том писали некоторые исследователи (Мозолевский 1979, с. 225, 226; Раевский 1985, с. 1976; Петрухин 2001, с. 148—154; др.). См. также: (Мачинский 1978, с. 141; Гаврилюк, Тимченко 2015, с. 106, 107).
2. Благодарю за определение данного изображения кандидата биологических наук Евгению Юрьеву Яниш (Институт археологии НАН Украины).

недвусмысленный намек на грядущую смерть и снова выражен переход темы.

Внутренний фриз составлен преимущественно из сцен с двумя персонажами. Центральная сцена в этом отношении является промежуточной: с одной стороны, здесь задействовано только два активных персонажа, но, в то же время, одежда из овечьей шкуры является визуально доминирующей, что отсылает к сценам внешнего фриза. А заключительные одиночные фигуры птицы как бы разрывают этот ряд двоичных композиций.

Таким образом, главная тема внутреннего фриза — жизнь в ее развитии. Каждая последующая сцена говорит о развитии малышей, начиная от момента рождения (левый жеребенок и правый теленок), через взросление (правый жеребенок, левый теленок, мальчик и юноша, правый козленок) до первых шагов в самостоятельной жизни (левый козленок). Взлетающие птицы обозначают переход темы и соединяют тематически внутренний и внешний фризы.

ВНУТРЕННИЙ ФРИЗ: ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА

Во внутренний фриз, символизирующий тему жизни, вписана и история человека (рис. 3). Справа изображен мальчик, который доит овцу. С левой стороны — юноша, отвернувшись от овцы, левой рукой придерживает амфору, а в правой держит то, чем, по всей видимости, амфора была закрыта. Между персонажами очевидна возрастная разница, их также различают прически. В отношении этих сцен также выдержан временной шаг, но с той разницей, что меняется не только возраст персонажа, но и его социальный статус, выраженный как в роде занятий, так и во внешнем виде. Мальчик занимается обычной работой скотовода, соответствующей его возрасту. Амфора, которую либо открывает, либо закрывает юноша, говорит, скорее всего, о том, что он — виночерпий ³. О

3. В литературе неоднократно возникал вопрос о содержимом амфоры, которая рассматривалась в контексте обработки молока (Брашинский 1979, с. 137, 138; Раевский 1985, с. 181; Гаврилюк, Тимченко 2015, с. 101, 102), подготовки напитка на основе молока, соответствующего ведической коме (Михайлин 2005, с. 175; Бабенко 2012). Тем самым предполагалось вторичное использование амфоры (Брашинский 1979, с. 137, 138; Алексеев 2003, с. 264, прим. 219; Бабенко 2016b, с. 162), хотя для этого не приводились никакие аргументы. Однако использование амфоры для молочных продуктов вызывает возражение, поскольку к данной категории посуды скотоводы всегда относились очень щепетильно. Это всегда была посуда из конкретных материалов и конкретной формы, обусловленных потребностями определенных технологических процессов изготовления молочных продуктов (см., например: Вайнштейн 1991, с. 126—138). Вторичное использование посуды иного назначения для молока и молочных продуктов не зафиксировано этнографическими исследованиями.

присутствии человека с такими обязанностями (οἰνοχοός) в свите, сопровождающей скифского царя в потусторонний мир, упоминал Геродот (Herod. IV, 71, 4). Безусловно, виночерпий был и в повседневной жизни. Об этом, в частности, может свидетельствовать изображение на золотой пластине, украшавшей головной убор, из кург. у с. Сахновка (Вертиченко 2015, с. 68, 70—72, 97, 100, 101, мал. 54, 55; там же см. историографию вопроса). Согласно Геродоту (Herod. IV, 72, 1), виночерпии относятся к категории ферапонтов (θεράπων — слугитель, слуга), о которых он говорит: «это природные скифы, так как царю прислуживают те, кому он прикажет»¹. Э. А. Грантовский (1980, с. 131) приводит ряд аналогий, которые демонстрируют, что виночерпий (чашник) относился к «придворным чинам» и вполне мог иметь знатное происхождение. О знатности персонажа, изображенного на пекторали, говорит его сложная прическа (см. об этой прическе: Русяева 1992, с. 41).

Безусловно, данные две сцены взаимосвязаны с центральной сценой фриза, главные персонажи которой — двое мужчин. Объединяет все три сцены овца: в правой сцене она активный персонаж, в левой — действие происходит рядом с ней, а в центральной фигурирует овечья шкура (ср.: Бабенко 2013а, с. 451).

ВНУТРЕННИЙ ФРИЗ: ЦЕНТРАЛЬНАЯ СЦЕНА

Центральной сцене верхнего фриза посвящены отдельные исследования ряда авторов (Мачинский 1978; Русяева 1992; Петрухин 2001; Мошинский 2002; Бабенко 2013а; др.). При этом взаимосвязь с остальными сценами, воспроизведенными на пекторали, определялась априорно и была основана на трактовке, предложенной, прежде всего, Б. Н. Мозолевским (1979, с. 213—226) и Д. С. Раевским (1985, с. 181—203). Между тем, по верному замечанию С. С. Бессоновой, сакральный смысл центральной сцены должен согласовываться с сюжетами боковых сцен, составляя с ними общее смысловое единство (Бессонова 1983, с. 72).

Исходя из места этой сцены в общей композиции пекторали, она должна выражать апофеоз жизни, поскольку, с одной стороны, находится в центре верхнего фриза, главная тема которого — развитие и торжество жизни, а с другой стороны, противопоставлена по вертикали центральной сцене внешнего фриза, выражающей апофеоз смерти. Антитезой приходу смерти

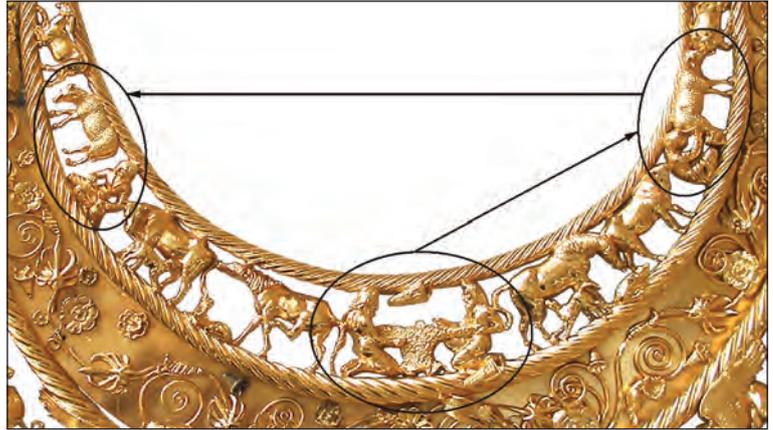


Рис. 3. Сцены, связанные с мифологемой царской власти, на внутреннем фризе пекторали из Толстой Могилы

является начало жизни — зачатие или рождение. Согласно архаическому мировосприятию, «смерть совпадала с зачатием, похороны — с брачной оргией, восстанавливающей жизненные силы коллектива и обеспечивающей его возрождение, мыслившееся как возрождение предков в лице потомков» (Петрухин 1980, с. 88, 89).

Сцены рождения или зачатия (совокупления) неизвестны в скифском искусстве, которое в этом плане было относительно целомудренным. Между тем, именно эта тема, на наш взгляд, и выражена в центральной сцене внутреннего поля пекторали, представляя ее не в физиологическом плане, а в символически мифологическом. Так, Б. Н. Мозолевский предполагал возможность изображения здесь ритуала, имитирующего рождение первогероя (Мозолевский 1979, с. 225), а С. С. Бессонова сопоставила сцену с ведическим обрядом *дикша* («новое рождение»), рассматривая ее в контексте мистерии в честь умирающего и воскресающего бога (Бессонова 1991, с. 91).

ВНУТРЕННИЙ ФРИЗ: ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТ

Предмет, который держат мужчины, почти всеми исследователями определяется как некая одежда из овчины² — рубаха, рубаха-панцирь, кафтан, куртка, сисирна (Даниленко 1975, с. 89; Манцевич 1976, с. 93; 1980, с. 99, 105; Іллінська 1976, с. 32; Мачинский 1978, с. 140; Мозолевский 1979, с. 86; Шрамко 1983, с. 122, 123; 1984, с. 279; Раевский 1985, с. 195; Шауб 2007, с. 129; Маразов 2010, с. 82; Бессонова 1991, с. 89, 90; Рудольф 1993, с. 86; Бало-

2. М. В. Русяева (Русяева 1992, с. 39), а затем Н. А. Гаврилюк и Н. П. Тимченко (2015, с. 112) обратили внимание на разницу изображения шерсти на овечках и на руне. Это позволило предположить, что шкура, из которой сделана одежда, могла принадлежать иному животному, например, козлу.

1. Перевод текста Геродота по: (Доватур, Каллистов, Шишова 1982).

нов 1994, с. 20; Михайлин 2005, с. 128; Бабенко 2019, с. 270; др.). Нижний рубчатый край куртки определялся как чешуйчатый пояс (Манцевич 1976, с. 93; 1980, с. 105, 106; Шрамко 1983, с. 123; Бабенко 2019, с. 270).

А. П. Мошинский (2002, с. 84, 85) высказал предположение, что в данном случае изображена не одежда из овчины, а сама шкура, рубчатый низ изделия — это бараньи рога (см. также: Metzler 1997, S. 178). Акцент на руне был сделан и другими исследователями (Русяева 1992, с. 39; Яценко 1999, с. 282; Петрухин 2001, с. 147—155; Ермоленко 2008, с. 25). По оригинальному предположению С. А. Яценко (1999, с. 282), изделие из овчины на пекторали соотносится с кузнечным передником Кавы, выполнявшем роль знамени в борьбе со змеем Заххаком, как об этом рассказывается в «Шахнаме». А по версии Н. А. Гаврилюк и Н. П. Тимченко (2015, с. 110, 111), на пекторали представлена шкура, которая использовалась в процессе добычи золота.

Соразмерность предмета из овчины фигурам мужчин (Русяева 1992, с. 39), наличие двух длинных рукавов¹, воротника, переднего разреза и нижней каймы, равномерное шерстяное покрытие — все это говорит только о спитом изделии, которое условно можно назвать курткой.

В то же время, семантическая сопряженность одежды из овчины, шкуры и овечьего руна (шерсти) очевидна. Д. С. Раевский (1985, с. 195, 196) привел большое количество примеров традиционных представлений различных индоевропейских народов о том, что овечьей шкуре и шерсти приписывались свойства обеспечивать плодородие, богатство, благополучие.

С этими свойствами руна и одежды из овчины соотносится древнеиранское понятие *фарн* (авест. *xʷarənah-*). Понятие *фарна* многозначно. В зависимости от контекста, словом *xʷarənah-* могли передаваться понятия «слава», «счастье», «добрая судьба», «удача», «богатство», «торжество над врагами» и другие (см. обзор мнений: Литвинский 1968, с. 46—52; Jacobs 1987; Gnoli 1999). Для богов *xʷarənah-* — символ их величия и могущества; для царей — знак богоизбранности, царственной принадлежности, власти; для героев — воплощение их славы и побед; для обычных людей — изобилие, удача, богатство (Рак 1997, с. 467, 468).

Наличие понятия *xʷarənah* у скифов в форме *farnah-* надежно подтверждается данными ономастики (Литвинский 1968, с. 59—70). Было высказано предположение, что некоторые образы скифского искусства, прежде всего,

баран являются воплощением *фарна* (Шауб 2007, с. 124—130; Вертиенко 2015, с. 92—96). Одежда из овечьей шкуры, как и сама шкура, у многих индоевропейских народов была связана с идеологией царской власти (напр.: Marazov 1980; Lordkipanidze 2001; Петрухин 2001, с. 152—154; Мошинский 2002, с. 85; др.). К этому же кругу представлений относится и куртка из овчины, изображенная на пекторали (Marazov 1980, р. 88, 89; Петрухин 2001, с. 153, 154; Мошинский 2002, с. 86; Шауб 2007, с. 128, 129), которая, по всей видимости, выражает также и понятие *фарна* или, точнее, — *царского фарна*² (Михайлин 2005, с. 126—132; Шауб 2007, с. 128, 129; Бабенко 2013b, с. 118, 119; Вертиенко 2015, с. 40, 95; Гаврилюк, Тимченко 2015, с. 112).

В центральной сцене, по мнению одних исследователей (см. полный обзор мнений: Бабенко 2013a), запечатлен момент передачи куртки (Даниленко 1975, с. 89; Мошинский 2002, с. 86, 87) или даже ее перетягивания и разрывания (Ермоленко 2008, с. 25; ср.: Петрухин 2001, с. 148, 154; Маразов 2010, с. 82). Согласно иной точки зрения, воспроизведен процесс *изготовления* куртки (Лллінська 1976, с. 32, 33; Мозолевский 1979, с. 86, 87; Мачинский 1978, с. 139, 140; Брашинский 1979, с. 137; Бессонова 1983, с. 72; 1991, с. 89; Раевский 1985, с. 195; Рудольф 1993, с. 86; Балонов 1994, с. 20; Петрухин 2001, с. 147—149; Михайлин 2005, с. 173; Маразов 2010, с. 82), приведение ее в порядок после боя (Манцевич 1976 с. 93; 1980, с. 105; Шрамко 1983, с. 122, 123; 1984, с. 279). Поскольку персонажи равномерно растягивают изделие за рукава, выполняя левой рукой *равнозначное* действие, то вряд ли происходит передача предмета. К тому же правый персонаж держит в руке веревку или ремешок³, а левый, вероятно, держал какой-то инструмент (Мачинский 1978, с. 139; Мозолевский 1979, с. 87). Следовательно, речь идет именно об изготовлении куртки, даже точнее — о *финальной стадии ее изготовления*.

ВНУТРЕННИЙ ФРИЗ: ЦЕНТРАЛЬНЫЕ ПЕРСОНАЖИ

Характеристике и даже персонификации центральных персонажей уделяли внимание все исследователи пекторали. Это связано не только с особой загадочностью центральной сцены, которой «пока не удается найти убедительные аналогии в мифологии или риту-

1. Именно длинные рукава свидетельствуют, что перед нами не шкура, а спитое изделие. Столь длинных ног, покрытых шерстью такой же длины и густоты, как и на спине, нет ни у овцы, ни у козы (иное мнение: Мошинский 2002, с. 84).

2. Ср. с «хварно Кавиев» (одной из легендарных древнеиранских царских династий), о котором идет речь в Яште 19 («Замйад-яшт»).

3. М. В. Русяева предположила, что мужчины к шкуре «прилаштовывают мотузочки, для того, щоб її можна було прикріпити на груди чи спини» (Русяева 1992, с. 39).

але индоиранских народов» (Бессонова 1983, с. 71), но и с особой выразительностью воспроизведения самих персонажей (Мозолевский 1979, с. 87, 90—93). По замечанию В. Рудольфа (1993, с. 86), «лица двух вождей выполнены с такой точностью, что, скорее всего, являются изображениями реальных людей». Это обстоятельство позволило некоторым исследователям интерпретировать центральных персонажей как конкретных исторических личностей (Даниленко 1975, с. 89; Русяева 1992, с. 40, 41). Однако в облике персонажей отражена не столько портретная индивидуальность, сколько обобщенная выразительность.

По мнению исследователей, центральные персонажи являются представителями определенной социальной группы скифского общества — ремесленниками (Гллінська 1976), знатными воинами (Манцевич 1976, с. 93; 1980, с. 105; Шрамко 1983, с. 122, 123; 1984, с. 279), военачальниками-токсархами (Metzler 1997, S. 179); жрецами (Мачинский 1978, с. 140—143; Мозолевский 1979, с. 224; Бабенко 2013b, с. 119), царями или племенными вождями (Брашинский 1979, с. 137; Русяева 1992, с. 40; Михайлин 2005, с. 173; Гаврилюк, Тимченко 2015) или же душами (*fravaši-*) двух первоцарей (Вертієнко 2015, с. 39).

Центральные персонажи отличаются друг от друга прическами и, возможно, возрастом (Мачинский 1978, с. 140; Мозолевский 1979, с. 86, 87, 90—93; Брашинский 1979, с. 137; Русяева 1992, с. 34, 35, 41; Михайлин 2005, с. 171): *скиф, изображенный слева*, производит впечатление более старого, его волосы собраны налобной повязкой; *изображенный справа*, производит впечатление более молодого, у него нет повязки, его свободно спадающие завитые волосы несколько длиннее. И если определение возраста довольно субъективно, то прически действительно выражают некую разницу между персонажами. То, что мужчины производят равнозначные действия, скорее всего, говорит об их равенстве (см. также: Русяева 1992, с. 41; Гаврилюк, Тимченко 2015, с. 101). В таком случае, прическа и наличие / отсутствие налобной повязки, вероятно, свидетельствуют о разнице социальных ролей¹, которые они играют в обществе. Например, по предположению С. С. Бессоновой (1991, с. 91), перед нами жрец и воин / царь.

Общей особенностью персонажей является их полуобнаженность. По мнению некоторых

исследователей, это связано с моментом передачи куртки / рубахи (Даниленко 1975, с. 89), ее ремонтом после боя (Манцевич 1976, с. 93; 1980, с. 105; Шрамко 1983, с. 123; 1985, с. 279) или соперничества из-за нее (Петрухин 2001, с. 148). Однако, как было отмечено выше, речь идет об изготовлении одежды, а не о ее передаче друг другу. Согласно иной точке зрения, в центральной сцене воспроизведен некий ритуал, который предполагает обнаженность участников (Мозолевский 1979, с. 224; Мачинский 1978, с. 140—143; Шрамко 1984, с. 279; Русяева 1992, с. 39, 40; Мошинский 2002, с. 87).

Полуобнаженность отличает персонажей на пекторали от подавляющего большинства известных изображений скифов, а из античных источников известно, что варвары очень стыдились наготы (Мачинский 1978, с. 139, 140; Мозолевский 1979, с. 224; Русяева 1992, с. 38, 39). Исключением из правила является несколько изображений.

Частично обнаженный персонаж изображен на среднем фризе амфоры из кургана Чертомлык, где представлен ритуал, связанный с конем (см. подробно: Симоненко 1987). В действии принимает участие восемь персонажей, и у только одного из них обнажена правая часть корпуса. К сожалению, эта фигурка повреждена, и действия скифа до конца не понятны (Алексеев 2012, с. 199), но именно в полуобнаженном торсе исследователи видят признак того, что этот персонаж имеет отношение к ритуалу, его готовность совершить некое ритуальное действие (Мачинский 1978, с. 132; Бессонова 1983, с. 71).

Полуобнаженным изображен и один из воинов на серебряной обивке горита из кургана Солоха (Фармаковский 1922). Предполагается, что в данном случае эта особенность персонажа указывает на его принадлежность к сверхъестественному миру (Полидович 2019а, с. 248—250).

Некий мифологический персонаж на каменных скифских изваяниях часто был изображен с обнаженными гениталиями (Ольховский, Евдокимов 1994, с. 59, 60), а полностью обнаженной представлена фигура мужского божества на бронзовом навершии с Лысой Горы (Золото Степу 1991, с. 319, кат. № 121).

Таким образом, можно предположить, что обнаженность в изобразительности, имевшей отношение к скифскому миру, указывала на то, что персонажи либо сопричастны к миру сверхъестественного (как скиф на чертомлыцком фризе), либо являются его представителями. На это отличие указывает обнаженный торс (персонажи на пекторали и солохском горите) или полная нагота (навершие), а также обнаженные гениталии (каменные изваяния).

Б. А. Шрамко (1984, с. 279) считал, что один из центральных персонажей — легендарный царь-победитель чудовищ Таргитай. По мне-

1. Как правило, исследователи указывает на неравноправность персонажей и на головную повязку, как маркер высокого социального статуса ее владельца (Даниленко 1975, с. 89; Мозолевский 1985, с. 220, 221; Раевский 1985, с. 198, 199; др.). Для Д. С. Раевского (1985, с. 198, 199, 232, прим. 16) эта неравноправность также подчеркивается рядом различий правой и левой частей пекторали.

нию А.В. Вертиенко, «зображені душі двох першоцарів (імовірно, у формі, близькій іранському поняттю *fravaši*-)» — скифского Йимы и Таргитая (Вертиенко 2015, с. 39, 40). С. С. Бессонова (1983, с. 72; 1991, с. 91, 92) считала центральных персонажей на пекторали «первыми людьми-полубогами» и предположила, что в центральных персонажах «следует видеть изображение какой-то легенды о деяниях первопредков — культурных героев», например иранского Хушан-шаха (авест. *haošīanša*-, фарси *Hōshang*), который научил людей технологии обработки шкур, шерсти, ткачества (см. также: Петрухин 2001, с. 148, 149). Данная идея была поддержана Д. С. Равевским (1985, с. 197—199), который привел вариант сказаний о Хушенге, где он действует «в паре со своим братом Вегердом». Однако в известных древнеиранских текстах нет упоминаний о брате-близнице Хаошьянха-Хушенга¹. По мнению Н. А. Гаврилюк и Н. П. Тимченко (2015, с. 107—109), здесь изображены Хушенг и его сын Тахмурес, однако, в таком случае возрастная разница между персонажами должна была быть гораздо более очевидной.

На наш взгляд, для понимания центральных персонажей нужно исходить из нескольких моментов. Первый определяется семантикой сцены в общем контексте композиции пекторали. Напомним, что центральная сцена внутреннего фриза является антитезой сцены внешнего фриза и, следовательно, должна выражать апофеоз жизни — ее зарождение. Именно эту символику — плодородия, зачатия жизни и ее успешного процветания — несет в себе овечья шкура (и это второй момент). Центральные персонажи изготавливают одежду из овчины, которая, по всей видимости, выражает *царский фарн*², воплощающий идеи богоизбранности, счастливой судьбы и славы (Литвинский 1968, с. 52; Вертиенко 2015, с. 95).

Согласно древнеиранской традиции, подателями *фарна* для смертных людей являются боги (Яшт 6.1, 6), в частности, Ахура Мазда (Видевдат 1.13; Яшт 19.9), Митра (Яшт 10.16), Веретрагна (Яшт 14.41) и Аши (Яшт 17.22), а Анахиту молят о даровании удачи обрести *фарн* (Яшт 5.42; ср.: 5.86) (см. также: Шенкар 2013, с. 430).

Исходя из этого, можно предположить, что центральные персонажи — это боги, создающие «счастливую судьбу» (*фарн*) будущего царя. В этой роли можно представить, прежде всего, Веретрагну³ и Митру. Оба они боги-вои-

ны, оба способствуют победам, обретению силы и мужества (Яшт 10; 14). При этом каждый из них выражает определенный важный аспект деятельности царя: защита от сил Хаоса (Веретрагна) и поддержание правды и закона (Митра). Они разные, но действуют и совместно: Веретрагна благоприятствует лишь тем, кто не нарушает слово и не обманывает Митру (Яшт 14.47), также как и Митра помогает людям и наказывает отступников («лжецов») совместно с Веретрагну (Яшт 10.9, 66, 68, 70—72).

С древнеиранским Митрой принято соотносить скифского Аполлона-Гойтосира (Бессонова 1983, с. 43, 44), а вот Веретрагна в равной степени соответствует двум богам — Гераклу и Аресу, чьи скифские имена Геродот не называет (Herod. IV, 59) (Бессонова 1983, с. 44—50). Учитывая, что круг представлений, связанных с мечом, является общим как для Веретрагны (Вертиенко 2014, с. 272, 273), так и для «скифского Ареса» (Бессонова 1983, с. 45—50), скорее всего, образы именно этих двух божеств являются разными вариантами общеиранского бога войны и победы.

Итак, в центральных персонажах воспроизведены боги, изготавливающие некую одежду из овчины, которая воплощает в себе символику плодородия, связанную с идеей царского *фарна*. Исходя из контекста композиции, это действие соотносится с актом зачатия. В мифологическом плане оно предопределяет рождение будущего царя, его судьбу, славу и счастье, и это предопределение равнозначно богоизбранности.

В контексте вышеизложенного не случайны изображения горитов⁴, которые входят в композицию центральной сцены. Оба горита почти идентичны по структуре (Бабенко 2019, с. 262—266) и, главное, по оформлению: на их лицевой стороне воспроизведена сцена борьбы антропоморфного персонажа с неким чудовищем (Мозолевский 1979, с. 86, 220; Вертиенко 2015, с. 29, 165, мал. 15; Бабенко 2019, с. 268—270, рис. 5, 1, 2, 4; др.). Один горит размещен сверху над курткой, второй — внизу, возле ноги персонажа, расположенного справа. Тем самым гориты, как

1. На соотношение центральной сцены с близнечной композицией, а персонажей с божественными близнецами обращали внимание и другие авторы (Бессонова 1983, с. 72; Петрухин 2001, с. 148, 149; Полидович 2006).

2. Ср. с Бундахишном, где говорится, что сначала создается *фарр*, а затем тело для *фарра* (БД 15).

3. Характерно, что в мифе об аргонавтах золотое руно хранится на дубе в роще *Ареса*, на что обратил внимание В. Я. Петрухин (2001, с. 152, 153, 155).

4. См. обзор мнений об отношении горитов к персонажам: (Бабенко 2019, с. 266—268). Однако обращает на себя внимание тот факт, что гориты непосредственно не являются принадлежностью персонажей (ср.: Мачинский 1978, с. 140—141; Бабенко 2019, с. 268). На известных скифских изображениях горит всегда воспроизведен подвешенным к поясу воина (исключение составляет лишь изображение на чаше из кургана Гайманова Могила, где в сцене под ручкой горит находится рядом с «пьяным» скифом). На пекторали гориты присутствуют в сцене и скорее связаны с ее общим смыслом, а не с персонажами. Вероятно, именно поэтому они прикреплены к лицевой стороне жгутов и фактически находятся в иной плоскости, чем вся центральная сцена (Манцевич 1980, с. 109; Мошинский 2002, с. 86).

бы фланкируют сцену, и задают ей определенную сюжетную направленность (ср. с зеркально-симметричным относительно горитов расположением двух птиц в среднем фризе). Прежде всего, это касается верхнего горита, находящегося прямо на центральной оси пекторали и, по всей видимости, недвусмысленно определяющего общее значение данной сцены. Ведь, согласно Геродоту (Herod. I, 216), родственные скифам массагеты перед совокуплением с женщиной вешали перед входом в повозку колчан (*φαιετραών*), и вполне вероятно, что подобный обычай существовал и у других степных народов степи, в том числе и у скифов¹.

Изображения на горитах² в данном случае являлись символом будущей судьбы мужчины-воина и царя, определяли его главное жизненное предназначение — быть защитником земли и неба от сил Хаоса. Такими были все легендарные цари древних иранцев, воспетые как в Авесте, так и в более позднем эпосе, прежде всего, «Шахнаме». Эта же тема была актуальна и в скифском обществе, насколько об этом можно судить по изобразительным памятникам (Полидович 2019b).

ВНУТРЕННИЙ ФРИЗ: ИСТОРИЯ ЦАРЯ

Центральная сцена определенным образом связана с двумя другими сценами, в которых присутствуют скифы (рис. 3). Составляя смысловое единство, они задают определенный временной ритм развития истории человека: предопределение рождения царя и его будущей счастливой судьбы → мальчик, выполняющий работу скотовода → юноша, ставший виночерпием. Все три сцены объединены присутствием овцы, представленной в том или ином виде, что дополнительно указывает на взаимосвязь данных сцен.

История, представленная на пекторали, присутствует в легенде о восхождении на трон первого ахеменидского царя Кира II Великого (др.-персид. *Kuruš*).

Согласно Геродоту (Herod. I, 107—130), Кир был сыном Манданы, дочери мидийского царя

Астиага, и знатного перса Камбиса. Еще до замужества дочери и рождения внука, Астиагу приснились три сна, которые были истолкованы магами как пророчество о том, что его внук станет властелином всей Азии. Испугавшись пророчества, после рождения Кира царь приказывает своему управляющему Гарпагу умертвить ребенка. Но Гарпаг перепоручил это пастуху Митридату, который пожалел Кира и вместе со своей женой Спако воспитал его как своего сына. Когда мальчик подрос, в его поведении начало проявляться царское происхождение. Об этом узнал Астиаг, который выведал у Митридата и Гарпага правду о происхождении мальчика. Киру было позволено вернуться к настоящим родителям, а Гарпаг был жестоко наказан заслушанием. После случившегося, движимый местью Гарпаг готовит восстание против Астиага, в результате которого Кир становится царем.

Ключевые моменты легендарной истории: божественное предопределение, проявляющееся через сны → рождение → воспитание пастухами → возвращение в дом родителей (= ко двору) → восстание и восшествие на трон.

В изложении Ктесия, долгое время жившем при дворе Ахеменидов, легенда имеет некоторые отличия: Кир не был царского происхождения; вещий сон приснился его матери — пастушке Аргосте; в юном возрасте Кир попадает во дворец Астиага, где он довольно быстро продвигается по социальной лестнице и становится *виночерпием* (Дандамаев 1985, с. 13).

По мнению М.А. Дандамаева, хотя «Ктесий претендует на то, что его «Персидская история» основана на царских пергаменах, в которые были записаны деяния ахеменидских царей», но и он, и Геродот, прежде всего, основывались на устной традиции персов (Дандамаев 1963, с. 123, 125, прим. 16; 1985, с. 12—14).

Спустя столетия ключевые моменты истории Кира были использованы при рассказе истории воцарения Ардашира Папакана, первого иранского правителя из династии Сасанидов (Книга деяний 1987, с. 66—72).

Данный сюжет встречается и в иранском эпосе. Его ключевые моменты использованы в жизнеописании змееборца Феридуна (авест. *θraētaona*, пехл. *frēdōn*), поднявшего восстание против Заххака (авест. *āzi-dahāka-*) и ставшего правителем Ирана. Мотивы этой истории не встречаются в дошедших до нас частях Авесты, но частично зафиксированы уже в текстах сасанидского времени, а в полном объеме изложены в «Шахнаме». Заххак видит пророческие сны о рождении Феридуна и своей гибели. Когда же будущий герой рождается, дракон-властелин начинает его поиски. Гибнет отец Феридуна, а мать, чтобы скрыть ребенка, отдает его на воспитание пастуху, в стаде которого есть чудесная корова Бермае (Бармйа). Спустя некоторое время мать отводит сына к

1. Этот обычай с некоторыми вариантами упоминают Страбон и Элиан (Strabo, XI, 8, 6; Ael. NA, VI, 60) (Вертиенко 2015, с. 41, 42). Возможность привлечения данного пассажа к интерпретации пекторали была предложена Д. А. Мачинским (1978, с. 143), но отрицалась Д. С. Раевским (1985, с. 186, 201, 202), который соотносил горит, расположенный над шкурой, с мотивом горита, висящего в ветвях мирового дерева.
2. Отметим, что изображения очень миниатюрные и почти не видны обычному зрителю, но в тоже время они были важны с точки зрения вложенных в пектораль мифологических смыслов. Ср. различия в трактовке сцены: (Мозолевский 1979, с. 86, 220; Вертиенко 2015, с. 29, 165, мал. 15; Бабенко 2019, с. 268—270, рис. 5: 1, 2, 4).

святому старцу-отшельнику на гору Эльборза (Албурз) (авест. *harā bərəzaitī-*; пехл. *harburz*). Когда Феридуно исполняется 16, он спускается с гор, узнает о своем царском происхождении и вскоре возглавляет народное восстание, поднятое кузнецом Кави. Победив Зохака, Феридуно становится царем (*Шахнаме*, 1329—2320).

Вторично этот сюжет вплетен в жизнеописание легендарного царя Кай-Хосрова (авест. *kauiia haosravah-*, пехл. *kay husraw*), сына Сиывуша и победителя Афрасиаба.

Конечно, данный сюжет не является специфически иранским. Он восходит к мотиву «чудесного (провиденциального) младенца» или же близкому мотиву «избиения младенцев», довольно хорошо известных в древнеегипетской (миф о боге Хоре), ветхо- и новозаветной (истории Моисея и Иисуса), древнегреческой (истории Эдипа и Париса), древнеримской (история Ромула и Рема) традициях (Leeming 2005). В иранской среде данный сюжет нашел воплощение в истории царя, основателя Ахеменидской империи. Он же звучит в «Сказании о Саргоне», поэме конца II тыс. до н. э., в которой рассказывается о могущественном царе Саргоне Аккадском (Когда Ану 2000, с. 297). Эта поэма была популярной в нововавилонское время, и ее сюжет вполне мог повлиять на формирование истории о воцарении первого правителя из династии Ахеменидов. В дальнейшем легенда становится частью как официального сказания, известного нам в пересказе Геродота и Ктесия, так и его фольклорных версий. Спустя время она актуализируется в связи с восхождением на трон правителей династии Сасанидов и становится частью эпоса, положенного в основу «Шахнаме».

Важным моментом является то, что в иранской традиции сюжет «чудесного младенца» связан только с ключевыми фигурами реальной и эпической истории, стоящими в начале создания царской династии (Кир II) или возобновления ее после определенного перерыва, вызванного иноземным завоеванием (Ардашир, Феридуно, Кай-Хосров). Тем самым речь шла о богоизбранности нового правителя, о его царском фарне, его судьбе защитника и победителя врагов.

На скифской пекторали визуализируются ключевые моменты сюжета: предопределенность рождения будущего царя, создание его фарна, определение его будущей счастливой судьбы и славы (центральная сцена), спасение от преследования и возмужание среди пастухов (сцена с мальчиком, доящим овцу), нахождение в свите правителя и планирование восстания (сцена с юношей, открывающем амфору), воцарение после успешного восстания (сам «царь», надевающий пектораль). По всей видимости, этот сюжет проникает к скифам под влиянием царской идеологии Ахеменидов, ставшей очень влиятельной и многогранной в первой половине IV в. до н. э. — в тот период, когда была создана пектораль. В Иране в это время у власти

находился один из самых популярных правителей древнего мира — Артаксеркс II, правивший около 45 лет.

Можно предположить, что для скифов данный сюжет был связан с актуализацией событий эпической истории, возможно, обусловленной манифестацией богоизбранности и законности конкретного правителя. Ведь к середине IV в. до н. э. актуализируются и другие события легендарной истории, связанные, в частности, с Колаксаем, которого можно соотносить с иранским Траетаоной / Феридуном (Полидович 2019а; 2019b).

ПЕКТОРАЛЬ И МИР БОГОВ

По мнению Д. С. Раевского, мотив терзания в искусстве Скифии возможно интерпретировать «как метафорическое обозначение смерти во имя рождения, как своего рода изобразительный эквивалент жертвоприношения ради установленного миропорядка» (Раевский 1985, с. 191, 226, прим. 29; см. также: Балонов 1994, с. 19). То, что воспроизведенные на пекторали сцены терзания и нападения хищников на копытных имеют смысл именно жертвы, подтверждается составом жертвенных животных (коней, оленей и кабанов), кости которых были найдены во внешнем рву Толстой Могилы (Бибикова 1973, с. 64, 65; Мозолевский 1979, с. 18—21; Раевский 1985, с. 191).

Особая сакральность сцен жертвоприношения, символически воспроизведенных на внешнем фризе пекторали, выражена в трех возможных способах свершения тройной жертвы. С одной стороны, жертвами являются три животных одного вида (кони) и три животных разных видов (конь, кабан и олень) (Раевский 1985, с. 191). С другой, жертвы распределяются между хищниками трех видов — грифонами, львами и пантерами, — каждый из которых соотносился с той или иной сферой мироздания: небесной, земной и хтонической соответственно (Полидович 2017, с. 189, 190).

Сцены нападения на коней как символическое выражение жертвоприношения можно сопоставить с известным царским обрядом ашвамедхи (ведич. *ásvamedhá*), принесением в жертву коня, известным в ведической традиции (Иванов 1974). Целью ашвамедхи являлось обретение царем (раджой) силы и славы, а также общее благосостояние царства. Согласно Рамаёне (1.12—14), обряд ашвамедхи, длящийся три дня, провели для того, чтобы у престарелого и бездетного Дашаратхи, царя города Айодхья, родился наследник. Благодаря обряду рождается Рама. Жертвоприношение коня было известной практикой и у иранских народов, в том числе и скифов (Кузьмина 1977b; Talbott 2005, p. 142).

Тройное жертвоприношение коней, символически воспроизведенное на внешнем фризе пекторали, по всей видимости, также выража-

ло царский ритуал. Оно могло восприниматься и как моление о благополучном рождении царя (как в истории Рамы), и как жертва, приносимая самим царем.

Исходя из иранской мифологической традиции, все три жертвенные животные внешнего фриза могли быть связаны с Веретрагной. В облике кабана этот бог предстает перед Заратустрой (Яшт 14.15) или же является в иных ситуациях (Яшт 10.70, 127). Взаимосвязь кабана с «Аресом» прослеживается и по скифским материалам (Вертиенко 2014). Еще одной «инкарнацией» Веретрагны является конь (Яшт 14.9). Олень, один из самых популярных образов скифского искусства, не упоминается в «Варахран-яште» (Яшт 14) как один из образов Веретрагны, однако, согласно предположению А. В. Вертиенко (Вертиенко 2018), олень в скифской традиции мог заменить быка, также являвшегося «инкарнацией» бога (Яшт 14.7).

Это же справедливо и в отношении сцены погони собаки за зайцем, если учесть, что, согласно Нартовскому эпосу, охота Хамыца на зайца оборачивается браком и рождением Батраза — персонажа, которого можно сопоставить со «скифским Аресом» и Веретрагной (Дюмезиль 1990, с. 22, 23; Бессонова 1983, с. 47). В таком случае, весь внешний круг семантически завязан на Веретрагне / «скифском Аресе».

Внутренний фриз представляет упорядоченный мир людей, подчиненный более высокому, божественному закону. С одной стороны, это проявляется в порядке очередности расположения животных, обусловленной их жертвенной и социальной значимостью (см. об этом выше), а с другой, — в общем ритме движения жизни, выраженном во взрослении детенышей животных. В мифологическом аспекте все это можно представить как грани мирового порядка, выраженного в эквивалентных понятиях аша / арта (авест. *aša-*, др.-перс. *arta*) и рита (ведич. *ṛtá*), восходящих к общему индо-иранскому **ṛtás* (Schlerath, Skjærvø 1987). В иранской традиции бог, стоящий на страже порядка, истины (наряду с богиней Аши), — Митра (см. Яшт 10). Тем самым, можно предположить, что внутренний круг посвящен богу Митре, которому в скифском пантеоне, скорее всего, соответствовал Гойтосир.

ВЫВОДЫ. ОБЩАЯ СИМВОЛИКА ПЕКТОРАЛИ ИЗ ТОЛСТОЙ МОГИЛЫ

Пектораль, высшее достижений эллинского ювелирного искусства, воплотила в себе основы философского понимания жизни скифами, на заказ которых и был сделан этот предмет. Смерть и жизнь, их противопоставление и взаимообусловленность — основные темы бытия, которые нашли свое отражение на пекторали.

В этот контекст вплетена мифологема царской власти, которая выражена такими мотивами:

богоизбранность будущего царя, предопределенность его рождения и возвышения, которые переданы через особый фарн царя, созданный богами (в данном случае, вероятно, Веретрагной и Митрой, которым соответствуют скифские «Арес» и Гойтосир), рождение царя, воспитание среди пастухов, нахождение при ставке правителя после достижения совершеннолетия и обретение царской власти. Данная мифологема, вероятно, была призвана легитимизировать власть правителя-владельца пекторали. По всей видимости, она являлась отсылкой к легендарным временам Колаксия, родоначальника страты паралатов, скифских воинов и царей (учитывая соотношенность данного персонажа с иранским Траэаоной/Феридуном, история которого начинается с этой мифологемы). В таком случае, скифские цари в середине IV в. до н. э. представляли себя продолжателями древнего рода, а пектораль мыслилась как одно из зримых воплощений фарна этого рода, рассказывая средствами иконографии о его происхождении (что было очень важно с точки зрения мифологического мышления).

В основу мира, воплощенного в пекторали, положено представление о благодати жертвы, о смерти ради жизни. Потенциальная жертва — скот, выращенный человеком (внутренний фриз), реальная — дикие животные, уже приносимые в жертву (внешний фриз). Временная составляющая фризов пекторали переходит в пространственную, где мир людей соотносится с миром природы (богов). В центре этого мира находится дерево жизни, воспроизведенное на центральном фризе (Даниленко 1975; Мачинский 1978, с. 144, 145; Раевский 1985, с. 200, 201; Балонов 1994, с. 20). Оно объединяет миры в единый Космос и является гарантом вечности жизни, неизменности установленного порядка и божественной истины, охранником которого является бог Митра / Гойтосир. Мировой порядок, с одной стороны, выражен в развитии жизни, гармонии жизни людей и их сосуществования с богами, в богоизбранности царской власти и существующих традиций, — всего того, что выражено во внутреннем фризе. А с другой стороны, этот порядок пронизывает всю пектораль, в которой гармония смыслов выражена через гармонию форм.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Ю. 2003. *Хронография Европейской Скифии VII—IV веков до н. э.* Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж.
- Алексеев, А. Ю. 2012. *Золото скифских царей в собрании Эрмитажа.* Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж.
- Бабенко, Л. И. 2012. О содержимом амфоры на пекторали из Толстой Могилы. В: *Проблемы истории и археологии Украины.* Харьков: НТМТ, с. 24.
- Бабенко, Л. И. 2013а. О семантике композиции пекторали из Толстой Могилы. *Боспорский феномен*.

- мен: Греки и варвары на Евразийском перекрестке, с. 449-454.
- Бабенко, Л. І. 2013b. До семантики центральної сцени пекторалі з Товстої Могили. *Древности 2013*, 12, с. 111-122.
- Бабенко, Л. І. 2016a. Периферійні персонажі пекторалі из Толстої Могили. *Древности 2016*, 14, с. 90-104.
- Бабенко, Л. І. 2016b. Глиняний посуд з поховань Протопопівського курганного могильника. *Феномен Більського городища 2016*, с. 158-168.
- Бабенко, Л. І. 2019. Военная тематика пекторалі из Толстої Могили. *Stratum plus*, 3, с. 261-284.
- Балонов, Ф. Р. 1994. Пектораль из Толстої Могили как модель мифопоэтического пространства-времени. В: Алексеев, А. Ю. (ред.). *Элитные курганы степей Евразии*. Санкт-Петербург, с. 17-22.
- Бессонова, С. С. 1983. *Религиозные представления скифов*. Киев: Наукова думка.
- Бессонова, С. С. 1991. «Мужское» и «женское» в сакральной сфере скифов. В: Генинг, В. Ф. (ред.). *Духовная культура древних обществ на территории Украины*. Киев: Наукова думка, с. 84-96.
- Бибилова, В. И. 1973. К интерпретации остеологического материала из скифского кургана Толстая Могила. *Советская археология*, 4, с. 63-68.
- Брашинский, И. Б. 1979. *В поисках скифских сокровищ*. Ленинград: Наука.
- Вайнштейн, С. И. 1991. *Мир кочевников Центра Азии*. Москва: Наука.
- Васильев, Н. А., Целютин, В. К. 1979. *Оцееводство*. Москва: Колос.
- Вертиченко, А. В. 2014. Образ вепря в иранской традиции — нарратив и визуализация. *Stratum plus*, 3, с. 271-280.
- Вертиченко, Г. В. 2015. *Иконографія скифської есхатології*. Київ: Олег Філюк.
- Вертиченко, Г. В. 2018. «Над рогами — сила досконалої зовнішності» (до образу оленя у скифському мистецтві). *Археологія і давня історія України*, 2 (27), с. 418-426.
- Гаврилюк, Н. А. 2013. *История экономики Степной Скифии VI—III вв. до н. э.* Киев: Олег Філюк.
- Гаврилюк, Н. А., Тимченко, Н. П. 2015. Пектораль из Толстої Могили как объект и средство невербальной коммуникации. *Труды Государственного Эрмитажа*, LXXVII, с. 97-126.
- Грантовский, Э. А. 1980. Проблемы изучения общественного строя скифов. *Вестник древней истории*, 4, с. 128-154.
- Дандамаев, М. А. 1963. *Иран при первых Ахеменидах (VI в. до н. э.)*. Москва: Восточная литература.
- Дандамаев, М. А. 1985. *Политическая история Ахеменидской державы*. Москва: Наука.
- Даниленко, В. Н. 1975. Исторические сюжеты некоторых шедевров эллино-скифской торевтики. В: Карышковский, П. О. (ред.). *150 лет Одесскому археологическому музею АН УССР*. Киев: Наукова думка, с. 88-89.
- Доватур, А. И., Каллистов, Д. П., Шишова, И. А. 1982. *Народы нашей страны в «Истории» Геродота. Тексты. Перевод. Комментарий*. Москва: Наука.
- Дюмезиль, Ж. 1990. *Скифы и нарты*. Москва: Наука.
- Елизаренкова, Т. Я. 1999. Мир идей ариев Ригведы. В: Гринцер, П. А. (ред.). *Ригведа. Мандалы V—VIII*. Москва: Наука, с. 452-486.
- Ермоленко, Л. Н. 2008. О троичной и двоичной композиционных структурах в искусстве Скифии. *Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале*, II. Москва: ИА РАН, с. 25-27.
- Золото... 1991. *Золото степу. Археологія України*. Київ; Шлезвіг.
- Иванов, В. В. 1974. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от aśva-«конь». В: Зограф, Г. А., Топоров, В. Н. (ред.). *Проблемы истории языков и культуры народов Индии*. Москва: Наука, с. 75-138.
- Іллінська, В. А. 1976. Зображення ремісників на античних виробах з Північного Причорномор'я. *Археологія*, 20, с. 31-36.
- Книга деяний... 1987. *Книга деяний Ардашира сына Папака*. Транскрипція тексту, пер. со среднеперс., введ., комент. и глоссарий О. М. Чунаковой. Москва: Наука.
- Когда Ану... 2000. *Когда Ану сотворил небо*. Сост. В. К. Афанасьева, И. М. Дьяконов. Литература древней Месопотамии. Москва: Алетейя.
- Кузьмина, Е. Е. 1977a. Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада. В: Коростовцев, М. А. (ред.). *Искусство Востока и античности*. Москва: Наука, с. 16-25.
- Кузьмина, Е. Е. 1977b. Конь в религии и искусстве саков и скифов. В: Тереножкин, А. И. *Скифы и сарматы*. Киев: Наукова думка, с. 96-119.
- Литвинский, Б. А. 1968. *Кангюйско-сарматский фарн*. Душанбе: Дониш.
- Манцевич, А. П. 1976. Чертомлыкская ваза и пектораль из Толстої Могили. *Pulpudeva*, I, с. 83-98.
- Манцевич, А. П. 1980. Золотой нагрудник из Толстої Могили. *Thracia Serdicae*, V, с. 97-120.
- Маразов, И. 2010. *Ритон с глава на овен*. София: Захарий Стоянов.
- Мачинский, Д. А. 1978. Пектораль из Толстої Могили и великие женские божества Скифии. В: Луконин, В. Г. (ред.). *Культура Востока: Древность и раннее средневековье*. Ленинград: Аврора, с. 131-150.
- Михайлин, В. 2005. *Тропа звериных слов: Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Мозолевский, Б. М. 1979. *Товста Могила*. Київ: Наукова думка.
- Мошинский, А. П. 2002. Пектораль из Толстої Могили как символ царской власти. *Донская археология*, 1—2, с. 84-88.
- Никольская, К. Д. 2005—2009. О странном наследстве в III книге «Артахаштры» Каутильи. *Stratum plus*, 3, с. 371-376.
- Ольховский, В. С., Евдокимов, Г. Л. 1994. *Скифские изваяния VII—III вв. до н. э.* Москва.
- Петрухин, В. Я. 1980. Погребальная ладья викингов и «корабль мертвых» у народов Океании и Индонезии (опыт сравнительного анализа). В: Жуковская, Л. Н., Стратанович, Г. Г. (ред.). *Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии*. Москва: Наука, с. 79-91.
- Петрухин, В. Я. 2001. «Золотое руно» и «скифская космограмма». *Миф*, 7: Ἀποθέωσις. На акад. Дмитри Сергеевич Раевский, с. 147-156.
- Полидович, Ю. Б. 2006. Пектораль — символ жизни и смерти. *Журнал о металле*, 3—4, с. 82-85.
- Полидович, Ю. Б. 2017. Лев и пантера (ажурные пластинки из Мелитопольского кургана). *Археологія і давня історія України*, 2 (23), с. 185—192.
- Полидович, Ю. Б. 2019a. Сцены сражения на золотом конусе из Передериевой Могили и скифский миф о Колаксае. *Stratum plus*, 3, с. 229-260.

Полидович, Ю. Б. 2019b. Гребень из Гаймановой Могилы и скифский миф о змееборчестве. *Археологія і давня історія України*, 2 (31), с. 483-492.

Радлов, В. В. 1989. *Из Сибири. Страницы дневника*. Москва: Наука.

Раевский, Д. С. 1985. *Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э.* Москва: Наука.

Рак, И. В. 1997. Именной и предметный справочник-указатель. В: Рак, И. В. (ред.). *Авеста в русских переводах (1861—1996)*. Санкт-Петербург: Журнал «Нева» — РХГИ, с. 415-470.

Рак, И. В. 1998. *Мифы древнего и раннесредневекового Ирана (зороастризм)*. Санкт-Петербург: Журнал «Нева» — Летний Сад.

Рудольф, В. Большая пектораль из Толстой Могилы: работа «чертомлыцкого мастера» и его школы. *Археологические вестни*, 2, с. 85-90.

Русяева, М. В. 1992. Основной сюжет на пекторали з Товстої Могили. *Археологія*, 3, с. 34-46.

Симоненко, А. В. 1987. О семантике среднего фриза Чертомлыцкой амфоры. В: Черненко, Е. В. (ред.). *Скифы Северного Причерноморья*. Киев: Наукова думка, с. 140-144.

Фармаковский, М. В. 1922. Горит из кургана Солоха. *Известия РАИМК*, 2, с. 23-48.

Форнасье, Й. 2003. К семантике мотива «охота на зайца» в скифском искусстве. В: Шишлина, Н. И. (ред.). *Чтения, посвященные 100-летию деятельности В. А. Городцова в Государственном Историческом музее*, II. Москва: ГИМ, с. 29-30.

Шауб, И. Ю. 2007. *Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII—IV вв. до н. э.)*. Санкт-Петербург: СПбГУ.

Шенкар, М. А. 2013. Об иконографии х'арənah и его роли в идеологии древних иранцев. В: Колганова, Г. Ю., Петрова, А. А., Кулланд, С. В. (ред.). *Последний энциклопедист. К юбилею со дня рождения Б. А. Литвинского*. Москва: ИВ РАН, с. 427-451.

Шрамко, Б. А. 1983. К вопросу о некоторых источниках изучения скифского ремесла. *Вестник ХГУ*, 238, с. 119-125.

Шрамко, Б. А. 1984. (Рец.) Мозолевський Б. М. Товста Могила. Київ, 1979. *Советская археология*, 1, с. 272-280.

Яценко, С. А. 1999. О некоторых антропоморфных сюжетах номадов Европы V—IV вв. до н. э. В: Толочко, П. П. (ред.). *Проблемы скифо-сарматской археологии Северного Причерноморья*. Запорожье: ЗапГУ, с. 282—285.

Jacobs, B. 1987. Das Chvarnah. Zum Stand der Forschung. *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, 119, S. 215-248.

Leeming, D. 2005. *The Oxford Companion to World Mythology*. Oxford: University Press.

Lordkipanidze, O. 2001. The Golden Fleece: myth, euhemeristic explanation and archaeology. *Journal of Archaeology*, 20, p. 1-38.

Marazov, I. 1980. Sacrifice of a Ram in the Thracian Helmet from Coțofenești. *Pulpudeva*, 3, p. 81-101.

Metzler, D. 1997. Die politisch-religiöse Bedeutung des Vlieses auf dem skythischen Pektoral aus der Tolstaja Mogila. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythischen Kunst. Archologisches Kolloquium Münster*. Münster: Ugarit, S. 177-196.

Rolle, R. 1991. Haar- und Barttracht der Skythen. In: Толочко, П. П., Мурзін, В. Ю. (ред.). *Золото степи. Археологія України*. Київ; Шлезвіг, с. 115-129.

Schlerath, B., Skjærvø, P. O. 1987. *AŠA. Encyclopædia Iranica*, II, 7, p. 694-696.

Talbott, R. F. 2005. *Sacred Sacrifice: Ritual Paradigms in Vedic Religion and Early Christianity*. Eugene: Wipf and Stock.

REFERENCES

Alekseev, A. Yu. 2003. *Hronografiya Evropejskoj Skifi VII—IV vekov do n. e.* Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh.

Alekseev, A. Yu. 2012. *Zoloto skifskih tsarej v sobranii Ermitazha*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh.

Babenko, L. I. 2012. O soderzhimom amfory na pektoralі iz Tolstoj Mogily. In: *Problemy istorii i arheologii Ukrainy*. Harkov: NTMT, s. 24.

Babenko, L. I. 2013a. O semantike kompozicii pektoralі iz Tolstoj Mogily. *Bosporskij fenomen: Greki i varvary na Evrazijskom perekryostke*, s. 449-454.

Babenko, L. I. 2013b. Do semantiky centralnoi stseny pektoralі z Tovstoj Mogily. *Drevnosti 2013*, 12, s. 111-122.

Babenko, L. I. 2016a. Periferijnye personazhi pektoralі iz Tolstoj Mogily. *Drevnosti 2016*, 14, s. 90-104.

Babenko, L. I. 2016b. Glyniyani posud z pohovan Protopopivskogo kurgannogo mogilynya. *Fenomen Bil'skogo gorodyshcha 2016*, s. 158-168.

Babenko, L. I. 2019. Voennaya tematika pektoralі iz Tolstoj Mogily. *Stratum plus*, 3, s. 261—284.

Balonov, F. R. 1994. Pektoral iz Tolstoj Mogily kak model mifopoeticheskogo prostranstva-vremeni. In: Alekseev, A. Yu. (ed.). *Elitnye kurgany stepej Evrazii*. Sankt-Peterburg, s. 17-22.

Bessonova, S. S. 1983. *Religioznye predstavleniya skifov*. Kiev: Naukova dumka.

Bessonova, S. S. 1991. «Muzhskoe» i «zhenskoe» v sakralnoj sfere skifov. In: Gening, V. F. (ed.). *Duhovnaya kultura drevnih obshestv na territorii Ukrainy*. Kiev: Naukova dumka, s. 84-96.

Bibikova, V. I. 1974. K interpretacii osteologicheskogo materiala iz skifskogo kurgana Tolstaya Mogila. *Sovetskaya arheologiya*, 4, s. 63-68.

Brashinskij, I. B. 1979. *V poiskah skifskih sokrovish*. Leningrad: Nauka.

Vajnshtejn, S. I. 1991. *Mir kochevnikov Centra Azii*. Moskva: Nauka.

Vasilev, N. A., Celyutin, V. K. 1979. *Otsevodstvo*. Moskva: Kolos.

Vertienko, A. V. 2014. Obraz veprya v iranskoj traditsii — narrativ i vizualizatsiya. *Stratum plus*, 3, s. 271-280.

Vertiyenko, G. V. 2015. *Ikonografiya skifskoi eskhatologii*. Kyiv: Oleg Filiuk.

Vertiyenko, G. V. 2018. «Nad rogamy — syla doskonaloi zovnishnosti» (do obrazu olenya u skifskomu mistectvi). *Arheologiya i davnja istoriya Ukrainy*, 2 (27), s. 418-426.

Gavrilyuk, N. A. 2013. *Istoriya ekonomiki Stepnoj Skifi VI—III vv. do n. e.* Kiev: Oleg Filyuk.

Gavrilyuk, N. A., Timchenko, N. P. 2015. Pektoral iz Tolstoj Mogily kak obekt i sredstvo neverbalnoj komunikacii. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, LXXVII, s. 97-126.

Grantovskij, E. A. 1980. Problemy izucheniya obshestvennogo stroya skifov. *Vestnik drevnej istorii*, 4, s. 128-154.

Dandamaev M. A. 1963. *Iran pri pervykh Ahemenidakh (VI v. do n. e.)*. Moskva: Vostochnaia literatura.

Dandamaev, M. A. 1985. *Politicheskaya istoriya Ahemenidskoj derzhavy*. Moskva: Nauka.

Danilenko, V. N. 1975. Istoricheskie syuzhety nekotorykh shchedevrov ellino-skifskoj toreviki. In: Karyshkovskij, P. O. (ed.). *150 let Odesskomu arheologicheskomu muzeju AN USSR*. Kiev: Naukova dumka, s. 88-89.

Dovatur, A. I., Kallistov, D. P., Shishova, I. A. 1982. *Narody nashej strany v «Istorii» Gerodota. Teksty. Perevod. Kommentarij*. Moskva: Nauka.

Dyumezil, Zh. 1990. *Skify i narty*. Moskva: Nauka.

Elizarenkova, T. Ya. 1999. Mir idej ariev Rigvedy. In: Grincer, P. A. (ed.). *Rigveda. Mandaly V—VIII*. Moskva: Nauka, c. 452-486.

- Ermolenko, L. N. 2008. O troichnoj i dvoichnoj kompozicionnyh strukturah v iskusstve Skifii. *Trudy II (XVIII) Vserossijskogo arheologicheskogo sezda v Suzdale*, II. Moskva: IA RAN, s. 25-27.
- Zoloto... 1991. *Zoloto stepu. Arheologija Ukrainy*. Kyiv: Shlezvig.
- Ivanov, V. V. 1974. Opyt istolkovaniya drevneindijskih ritualnyh i mifologicheskikh terminov, obrazovannyh ot asva-«kon». In: Zograf, G. A., Toporov, V. N. (eds.). *Problemy istorii yazykov i kultury narodov Indii*. Moskva: Nauka, s. 75-138.
- Illinska, V. A. 1976. Zobrazhennya remisnikov na antichnih virobah z Pivnichnogo Prichornomorya. *Arheologiya*, 20, s. 31-36.
- Kniga deyanij... 1987. *Kniga deyanij Ardashira syna Papaka*. Transkripciya teksta, per. so srednepers., vved., koment. i glossarij O. M. Chunakovoj. Moskva: Nauka.
- Kogda Anu...2000. *Kogda Anu sotvoril nebo*. Sostaviteli V. K. Afanaseva, I. M. Dyakonov. Literatura drevnej Mesopotamii. Moskva: Aletejya.
- Kuzmina, E. E. 1977a. Semantika izobrazheniya na serbyanom diske i nekotorye voprosy interpretacii Amudarinskogo klada. In: Korostovcev, M. A. (ed.). *Iskusstvo Vostoka i antichnosti*. Moskva: Nauka, s. 16-25.
- Kuzmina, E. E. 1977b. Kon v religii i iskusstve sakov i skifov. In: Terenozhkin, A. I. *Skify i sarmaty*. Kiev: Naukova dumka, s. 96-119.
- Litvinskij, B. A. 1968. *Kangyujsko-sarmatskij farn*. Dushanbe: Donish.
- Mancevich, A. P. 1976. Chertomlykskaya vaza i pektoral iz Tolstoj Mogily. *Pulpudeva*, 1, s. 83-98.
- Mancevich, A. P. 1980. Zolotoj nagrudnik iz Tolstoj Mogily. *Thracia Serdicae*, V, s. 97-120.
- Marazov, I. 2010. *Riton s glava na oven*. Sofiya: Zaharij Stoyanov,
- Machinskij, D. A. 1978. Pektoral iz Tolstoj Mogily i velikie zhenskije bozhestva Skifii. In: Lukonin, V. G. (ed.). *Kultura Vostoka: Drevnost i rannee srednevekove*. Leningrad: Avror, s. 131-150.
- Mihajlin, V. 2005. *Tropa zverinyh slov: Prostranstvenno-orientirovannye kulturnye kody v indoevropskoj tradicii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Mozolevskij, B. M. 1979. *Tovsta Mogyla*. Kyiv: Naukova dumka.
- Moshinskij, A. P. 2002. Pektoral iz Tolstoj Mogily kak simbol carskoj vlasti. *Donskaya arheologiya*, 1—2, s. 84-88.
- Nikolskaya, K. D. 2005—2009. O strannom nasledstve v III knige «Arthashastry» Kautili. *Stratum plus*, 3, s. 371-376.
- Olhovskij, B. C., Evdokimov, G. L. 1994. *Skifskie izvayaniya VII—III vv. do n. e.* Moskva.
- Petruhin, V. Ya. 1980. Pogrebnaya ladya vikingov i «korabl mertvyh» u narodov Okeanii i Indonezii (opyt sravnitel'nogo analiza). In: Zhukovskaya, L. H., Stratanovich, G. G. (eds.). *Simvolika kultov i ritualov narodov zarubezhnoj Azii*. Moskva: Nauka, s. 79-91.
- Petruhin, V. Ya. 2001. «Zolotoe runo» i «skifskaya kosmogramma». *Mif*, 7: Ἀποθέωσις. Na akademik Dmitri Sergeevich Raevskij, s. 147-156.
- Polidovich, Yu. B. 2006. Pektoral — simbol zhizni i smerti. *Zhurnal o metalle*, 3—4, s. 82-85.
- Polidovych, Yu. B. 2017. Lev i pantera (azhurnye plastinki iz Melitopolskogo kurgana). *Arheologija i davnja istoriia Ukrainy*, 2 (23), s. 185-192.
- Polidovych, Yu. B. 2019a. Sceny srazheniya na zolotom konuse iz Perederievoy Mogily i skifskij mif o Kolaksae. *Stratum plus*, 3, s. 229-260.
- Polidovych, Yu. B. 2019b. Greben iz Gajmanovoj Mogily i skifskij mif o zmeborchestve. *Arheologija i davnja istoriia Ukrainy*, 2 (31), s. 483-492.
- Radlov, V. V. 1989. *Iz Sibiri. Stranicy dnevnika*. Moskva: Nauka.
- Raevskij, D. S. 1985. *Model mira skifskoj kultury. Problemy mirovozzreniya iranoyazychnyh narodov evrazijskikh stepej I tysyacheletiya do n. e.* Moskva: Nauka.
- Rak, I. V. 1997. Imennoj i predmetnyj spravochnik-ukazatel. In: Rak, I. V. (ed.). *Avesta v russkikh perevodakh (1861—1996)*. Sankt-Peterburg: Zhurnal «Neva» — RHGI, s. 415-470.
- Rak, I. V. 1998. *Mify drevnego i rannesrednevekovoogo Irana (zoroastrizm)*. Sankt-Peterburg: Zhurnal «Neva» — Letnij Sad.
- Rudolf, V. Bolshaya pektoral iz Tolstoj Mogily: rabota «chertomlyckogo мастера» i ego shkoly. *Arheologicheskie vesti*, 2, s. 85-90.
- Rusyayeva, M. V. 1992. Osnovnij syuzhet na pektoraliz z Tovstoyi Mogily. *Arheologiya*, 3, s. 34-46.
- Simonenko, A. V. 1987. O semantike srednego friza Chertomlyckoj amfory. In: Chernenko, E. V. (ed.). *Skify Severnogo Prichornomorya*. Kiev: Naukova dumka, s. 140-144.
- Farmakovskij, M. V. 1922. Gorit iz kurgana Soloha. *Izvestiya RAIMK*, 2, s. 23-48.
- Fornase, J. 2003. K semantike motiva «ohota na zajca» v skifskom iskusstve. In: Shishlina, N. I. (ed.). *Chteniya, posvyashennye 100-letiyu deyatelnosti V. A. Gorodcova v Gosudarstvennom Istoricheskom muzee*, II. Moskva: GIM, s. 29-30.
- Shaub, I. Yu. 2007. *Mif, kult, ritual v Severnom Prichornomorie (VII—IV vv. do n. e.)*. Sankt-Peterburg: SPbGU.
- Shenkar, M. A. 2013. Ob ikonografii x'aranah i ego roli v ideologii drevnih irancev. In: Kolganova, G. Yu., Petrova, A. A., Kullanda, S. V. (eds.). *Poslednij enciklopedist. K yubileyu so dnya rozhdeniya B. A. Litvinskogo*. Moskva: IV RAN, s. 427-451.
- Shramko, B. A. 1983. K voprosu o nekotoryh istochnikah izucheniya skifskogo remesla. *Vestnik HGU*, 238, s. 119-125.
- Shramko, B. A. 1984. (Rec.) Mozolevskij B. M. *Tovsta Mogila*. Kyiv, 1979. *Sovetskaya arheologiya*, 1, s. 272-280.
- Yacenko, S. A. 1999. O nekotoryh antropomorfnyh syuzhetah nomadov Evropy V—IV vv. do n. e. In: Tolochko, P. P. (ed.). *Problemy skifo-sarmatskoj arheologii Severnogo Prichornomoria*. Zaporozhe: ZapGU, s. 282-285.
- Jacobs, B. 1987. Das Chvarnah. Zum Stand der Forschung. *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, 119, S. 215-248.
- Leeming, D. 2005. *The Oxford Companion to World Mythology*. Oxford: University Press.
- Lordkipanidze, O. 2001. The Golden Fleece: myth, euhemeristic explanation and archaeology. *Journal of Archaeology*, 20, p. 1-38.
- Marazov, I. 1980. Sacrifice of a Ram in the Thracian Helmet from Cotofenești. *Pulpudeva*, 3, p. 81-101.
- Metzler, D. 1997. Die politisch-religiose Bedeutung des Vlieses auf dem skythischen Pektoral aus der Tolstaja Mogila. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster*. Münster: Ugarit, S. 177-196.
- Rolle, R. 1991. Haar- und Barttracht der Skythen. In: Tolochko, P. P., Murzin, V. Yu. (eds.). *Zoloto stepu. Arkheologija Ukrainy*. Kyiv; Shlezvih, s. 115-129.
- Schlerath, B., Skjærø, P. O. 1987. AŠA. *Encyclopædia Iranica*, II, 7, p. 694-696.
- Talbott, R. F. 2005. *Sacred Sacrifice: Ritual Paradigms in Vedic Religion and Early Christianity*. Eugene: Wipf and Stock.

Yu. B. Polidovych

IRANIAN MYTH ABOUT THE ROYAL AUTHORITY AND THE PECTORAL FROM TOVSTA MOGYLA

The article is devoted to the analysis of images on a gold pectoral from the Tovsta Mogyla of the middle of the 4th century BC. The product has a well-thought-out structure (fig. 1). The main friezes are the internal and external ones. The central axis on which the most important scenes are located is highlighted. The arrangement of the scenes inside the friezes is subject to pendulum symmetry (fig. 2). The main theme of the external frieze is the death. The central scene embodies the triumph of death, but with each next scene it recedes, and in scenes with a hare and grasshoppers one can watch the transition of the theme to its opposite. The main theme of the internal frieze is life. The development of life is shown through the growth of cubs from the moment of birth to the beginning of

adult life. Figures of birds on the frieze edges indicate a change in theme. The story of man, which also has its development, is interwoven into the internal frieze. Its beginning is in the central scene where two men create the clothes from sheep's clothing. Such clothes in Iranian mythology symbolized the royal khwarrah. It can be assumed that the central characters are the gods who create the royal khwarrah and the happy fate of the future ruler. Such gods could be the Iranian Verethragna and Mithra, corresponding to the Scythian «Ares» and Oitosyros. In the three scenes of the upper frieze the myth about royal power is enclosed. Its main motives are following: predetermining the birth of the king and his happy fate, birth, raising by shepherds, being at the headquarters of the ruler after reaching adulthood and gaining royal power. The appearance of this mythology in the Iranian environment is probably associated with the accession of Cyrus the Great and the Achaemenid dynasty. In the Scythian environment it was called upon to legitimize the power of the ruler-owner of the pectoral. Apparently the myth was a reference to the legendary times of Kolaxais, the ancestor of the Paralates, Scythian warriors and kings. In such a situation the pectoral was conceived as one of the visible incarnations of the royal family khwarrah, telling by means of iconography about its origin.

Keywords: Tovsta Mogyla, Scythians, pectoral, khwarrah, royal power, sacrifice, Verethragna, Mithra, «Scythian Ares», Oitosyros.

Ю. Б. Полідович

ІРАНСЬКА МІФОЛОГЕМА ЦАРСЬКОЇ ВЛАДИ І ПЕКТОРАЛЬ З ТОВСТОЇ МОГИЛИ

Стаття присвячена аналізу зображень на золотій пекторалі з кургану Товста Могила середини IV ст. до н. е. Виріб має продуману структуру (рис. 1). Основними є внутрішній і зовнішній фризи. Виділяється центральна вісь, на якій розташовано найважливіші сцени. Розміщення сцен всередині фризів підпорядковане м'ягкою симетрії (рис. 2). Основна тема зовнішнього фриза — смерть. Центральна сцена втілює торжество смерті, але з кожною наступною сценою вона відступає, а в сценах з зайцем і кониками відзначений перехід теми в її протилежність.

Основна тема внутрішнього фриза — життя. Розвиток життя показано через дорослішання дитинчат від моменту народження до початку самостійного життя. Фігурки птахів на краях фриза свідчать про зміну теми.

У внутрішній фриз вплетено історію людини, що також має свій розвиток. Вона розпочинається з центральної сцени, де двоє чоловіків створюють одяг з овечої шкури. Такий одяг в іранській міфології символізувала царський *фарн* (долю, щастя, славу, могутність). Можна припустити, що центральні персонажі — це боги, що створюють царський фарн і щасливу долю майбутнього володаря. Такими богами могли бути іранські Веретрагна і Мітра, відповідними яким, вірогідно, були скіфські «Арес» та Гойтосир. У трьох сценах верхнього фризу, де присутні чоловіки та юнаки, виражено міфологему царської влади. Її основні мотиви: напередвизначення народження царя і його щасливої долі, народження, виховання пастухами, знаходження при ставці правителя після досягнення повноліття і набуття царської влади. Поява даної міфологеми в іранському середовищі, ймовірно, пов'язана з приходом до влади Кіра Великого з династії Ахеменідів. У скіфському середовищі ця міфологема була покликана легітимізувати владу правителя-власника пекторалі. Вірогідно, міфологема відсилала до легендарних часів Колаксія, родоначальника паралатів, страти скіфських воїнів і царів. У такому разі, пектораль мислилася як одне із видимих втілень фарну царського роду, розповідаючи засобами іконографії про його походження.

Ключові слова: Товста Могила, скіфи, пектораль, фарн, царська влада, жертвоприношення, Веретрагна, Мітра, «скіфський Арес», Гойтосир.

Одержано 18.05.2020

ПОЛІДОВИЧ Юрій Богданович, кандидат історичних наук, провідний науковий співробітник, філіал Національного музею історії України — Музей історичних коштовностей України, вул. Лаврська, 9, Київ, 01015, Україна.

POLIDOVYCH Yurii, Candidate of Historical Sciences, Senior Researcher, National Historical Museum of Ukraine — branch Museum of Historical Treasures of Ukraine, Lavrska str., 9, Kyiv, 01015, Ukraine.

ORCID: 0000-0003-0113-6746, e-mail: yurkop@ukr.net.