



# АРХЕОЛОГИЯ

Л. І. Бабенко

## До семантики центральної сцени пекторалі з Товстої Могили



еред найбільш видатних шедеврів греко-скіфської торевтики — кубка із Куль-Оби, амфори з Чортомлика, гребеня із Солохи, чаші з Гайманової Могили — вирізняється своєю довершеністю пектораль з Товстої Могили. Незважаючи на стрімку появу відразу ж після відкриття пекторалі декількох робіт, безпосередньо присвячених тлумаченню семантики її композиції [1; 2; 3], не припиняються спроби нового осмислення.

Загальноновизнана точка зору, що кульмінацією всієї композиції пекторалі є центральна сцена верхнього фриза, репрезентована колінопреклоненими, оголеними по пояс і зверненими обличчям один до одного чоловічими фігурами, які розгорнули сорочку зі шкіри (варіант: баранячу/овечу шкіру). Тлумачення змісту цієї сцени та персонажів, що беруть участь у ній, відзначаються, мабуть, найбільшим розмаїттям думок. Основні варіанти подібних трактувань зведені у наведеній нижче таблиці:

Автор	Трактування персонажів	Трактування сцени
Даниленко В. М., [4]	Представники двох племен — скіфів-кочовиків та скіфів-царських (Атей)	Передача чарівної сорочки-панцира
Манцевич А. П., [5; 6]	Два вельможних воїна	Упорядкування (розчісування хутра) сорочки-панцира, вивернутої навиворіт хутром
Іллінська В. А., [7]	Скіфи-ремісники	Шиття каптана з овечої шкіри
Мозолевський Б. М., [1; 8]	Жерці	Підготовка культового убрання зі шкіри барана для проведення ритуалу: а) імітації народження першого героя; б) священного шлюбу першого героя з богинею родючості, що символізувало вступ царя на престол і його приєднання до верхнього світу

Мачинський Д. О., [2]	Вельможні скіфи під час переходу в стан енареїв	Шиття хутряної куртки, часткова оголеність перед убранням у жіночий одяг, підвішений горит, підв'язування волосся як один з етапів переходу персонажів у стан енареїв або обряду, пов'язаного з культом великого жіночого божества кола Аргімпаси-Афродіти Уранії-Астарті-Атаргатис
Раєвський Д. С., [3; 9]	По функціям семантично близькі парним міфологічним персонажам (Палу і Напу або Колак-саю та Арпоксаю)	Відтворення ритуальної дії, що здійснюється у певний календарний момент або (та) сюжету конкретного скіфського міфу. За змістом сумірна з цивілізаторською діяльністю Хушенга-Хаошьянха (Хушам-шаха), який діє у парі з братом Вегердом, що кодують і соціальну ієрархію. Одночасно сцена є частиною і центром образотворчої космограми, що виражає ідею про світобудову як просторово, якісно і функціонально протиставлених «цьому» та «іншому» світах
Брашинський І. Б., [10]	Племінні вожді, «царі»	Укладання союзу племен, що ворогували поміж собою, за допомогою спільного шиття сорочки
Безсонова С. С., [11]	Культурні герої-першопредки	Варіант: навчання людей легендарним першочоловіком мистецтву пошиття одягу з овчини
Шрамко Б. А., [12; 13]	Вельможні воїни (один цар, можливо, Таргітай, переможець чудовиськ)	Обстеження після переможного бою ушкоджень (огляд пробоїни і витягування кігтя переможеного чудовиська) на магічному панцирі-сорочці, що врятувала життя її власникові
Бессонова С. С., [14]	Два деміурга чоловічого роду	Завершення акту творення космосу (світу скотарства)
Бессонова С. С., [14]	«Жрець» з пов'язкою на голові і «воїн» з луком (цар)	Залучення царя до сакрального знання та безсмертя через символічний обряд нового народження
Русяєва М. В., [15]	Боспорський (Левкон I) та скіфський (Атей) правителі	Посвята Атея Левконом I в діонісійські таїнства та укладення договору про мир і військову взаємодопомогу
Балонов Ф. Р., [16]	Два скіфа	Обряд сакрального очищення, спокутування провини предків перед жіночим божеством
Шауб І. Ю., [17; 18]	—	Ритуальне шиття, пов'язане з ідеологією царської влади і релігійними функціями царя

Яценко С. О., [19]	Коваль Каве та цар Фарідун/Траетона	Два ватажки розгорнули ковальський фартух Кави з цільної шкури, зробивши його прапором царської династії у боротьбі зі Заххаком
Петрухін В. Я., [20]	Два претендента на царство	Епізод суперництва за володіння шкурою принесеного в жертву барана (золотим руном), одного з символів царської влади
Мошинський О. П., [21]	Володар, що складає повноваження (без пов'язки) та спадкоємець, який стає до влади (першопредок і його син)	Передача влади першопредком синові через ритуальне переодягання
Михайлин В. Ю., [22]	Вождь/тесть та його зять	Спільне шиття сорочки з баранячого руна як найвищий етап, кульмінація жертвовного ритуалу, покликаною забезпечити перехід родового фарна померлого старшого скіфа (тестя), який пройшов три балця та досяг за життя вищого статусу вождя, під заступництво молодшого скіфа (зятя) з більш низьким статусом, що сприяло збереженню та примноженню фарна обох родів
Полідович Ю. Б., [23]	Божевственні брати-близнюки	Виготовлення «одягу щастя», як одного з матеріальних втілень фарна, що є символом перемоги над смертю і символом царського сану. Сцена є символом родючості, символом нового зародженого життя, у своєму роді апофеозом життя
Єрмоленко Л. М., [24]	—	Обряд перетягування/розривання руна з метою визначення переможця для отримання ним більшої частки майна

Додаткову інформацію для розуміння центральної сцени можна отримати з основоположних композиційних принципів, використаних майстром при виготовленні пекторалі. Практично всіма дослідниками було простежена чітка розбіжність сюжетів верхнього та нижнього фризів, трактована Д. С. Раєвським, який найбільш ґрунтовно розробив цю проблему, як протиставлення «цього світу» і «світу іншого», реалізованого за допомогою ряду бінарних опозицій просторового (верх-низ; внутрішнє-зовнішнє) і сюжетного (людське-чуже людині; домашнє-дикє; реальнє-фантастичнє; життя (народження)-смерть) характеру. Найбільш зримим з цих протиставлень є переважання в нижньому фризі мотивів, пов'язаних з ідеєю смерті, у верхньому — мотивів народження, продовження життя [9, с. 189].

Тема смерті на нижньому фризі реалізована за допомогою триразової сцени терзання коня парюю грифонів, двох сцен нападу пари котячих хижаків на оленя і кабана та ще двох сцен переслідування зайця собакою. Таким чином, в нижньому регістрі пекторалі наявні сім актів смерті.

Протипоставлена смерті тема життя/народження на верхньому фризі втілена за допомогою шести пар тварин — кобили-лошати, корови-теля, кози-козеняти, по дві кожної, тобто, самок та приплоду, що знаменують факт здійсненого народження.

Таким чином, кількість сцен верхнього фриза, що є безумовним уособленням акту народження, дорівнює шести. І тепер стає абсолютно очевидним дисбаланс між кількістю смертей на нижньому фризі (сім) і народжень на верхньому (шість). Подібна невідповідність порушує гармонію всієї пекторалі навіть як художнього твору, а вже тим більше суперечить засадам архаїчного світогляду, в якому смерть завжди співвіднесена з народженням, могила — з лоном землі, що породжує. Народження-смерть, смерть-народження — визначальні (конститутивні) моменти самого життя [25, с. 58]. Таке світосприйняття цілком було притаманне й іраномовним народам, включаючи скіфів [26, с. 69; 3, с. 124, 124]. У світогляді скіфів смерть члена соціуму, а тим більше царя (вождя), сприймалася як порушення стабільної структури, торжество хаосу над космосом, знищення світового порядку, що вимагало якнайшвидшого його відновлення [27, с. 56, 57].

І якщо «тварини, шматовані у нижньому регістрі, гинуть для того, щоб відбувся акт народження, втілений в образах верхнього регістру» [9, с. 191], то кількість смертей-народжень має бути рівною. Тому логіка композиційної структури пекторалі просто не залишає інших варіантів для тлумачення домінуючого сенсу (при наявності завгодно якої кількості супутніх) центральної сцени як такої, що містить у собі ідею народження, доводячи, таким чином, число народжень, репрезентованих у верхньому фризі, до семи, тим самим, врівноважуючи баланс смертей-народжень на пекторалі і відновлюючи здавалося б порушену рівновагу. Про закладені у зміст центральної сцени ідеї народження говорили в свій час Б. М. Мозолевський, який передбачав ймовірність зображення тут частини ритуалу, що імітує народження першого героя [8, с. 225] і С. С. Безсонова, яка допускала можливість інтерпретації сцени як прилучення царя до сакрального знання через обряд «нового народження» [14, с. 91], а також Ю. Б. Полідович, який вважав, що сцена виготовлення вбрання із загального контексту композиції повинна співвідноситися з актом зачаття/народження [23, с. 84].

Декларована тут семиразовість актів народження-смерті спонукає хоча б побічно торкнутися проблеми числової символіки образотворчого тексту пекторалі, що викликала постійну зацікавленість дослідників, які відзначали присутність в її композиції різноманітних бінарних, тернарних, пентарних структур. Число сім, ймовірно через свою непомітність у структурі пекторалі, було залишене поза увагою. Однак символіка цього числа, що займала у світогляді скіфів одне з провідних місць, могла втілитися і в композиції пекторалі. Так, розташовані на середньому фризі пекторалі фігурки п'яти птахів трактувалися в зв'язку з п'ятичленною моделлю світу [9, с. 231; 22, с. 36]. Однак достатньо дещо більш уважного погляду, щоб переконатися, що число птахів на пекторалі трохи більше, а саме сім, якщо порахувати двох, розміщених по краям верхнього фриза, що завжди вислизали при підрахунку загальної їх кількості.

Найбільш зримий та безумовний приклад дає семичленна структура самої пекторалі, що складається з чотирьох кручених джгутів і трьох орнаментальних фризів між ними. Якщо розглядати кожен джгут як окрему шийну прикрасу — гривню, одну з найбільш характерних інсигній влади соціальної верхівки скіфського суспільства, що підкреслювала високий статус її власника, а три орнаментальних фриза як своєрідний еквівалент точно таких же «ажурних» гривень, виконаних у іншій, більш видовищній манері, то пектораль, у найбільш спрощеній інтерпретації, слід сприймати як сім гривень, одночасно одягнених на шию її власника, що, безумовно, повинно бути і вираженням найвищого рангу її володаря.

Стверджуючи про належність основоположного сенсу змісту центральної сцени до ідеї народження, необхідно підкреслити, що до сьомого, головного народження верхнього фриза пекторалі має пряме відношення не тільки безпосередньо центральна сцена, але й, щонайменш за трьома вкрай примітними параметрами, сцени доїння овець юнаками. По-перше, через відсутність приплоду у овець, що суперечить тлумаченню сцен доїння як семантичного еквівалента самкам тварин з приплодом

і виключає овець з даного реєстра. По-друге, завдяки участі в обох сценах людей; по-третє, через повну тотожність задіяних тварин — овець або овечої шкури. Причини, з яких центральна і бокові сцени виявилися роз'єднаними, можуть бути різними, як смисловими, викликаними необхідністю відповідати структурі формули п'яти частин худоби (людина-кінь-корова-вівця-коза), в якій місце кожної тварини суворо визначене [9, с. 191–195], так і суто конструкційними. Розміщення фігурок вівці слідом за фігурами коней і корів могло бути обумовлено особливістю форми орнаментального фриза, більш широкого посередині і звуженого до кінців, дотриманням природної пропорційності тварин і прагненням майстра максимально заповнити пустоти фриза.

Превалювання теми народження у верхньому фризі спонукає до вирішення питання про те, з народженням якого персонажа потрібно зв'язувати репрезентовані на пекторалі сцени. Ключ до розгадки можна знайти у зазначеній багатьма дослідниками яскраво вираженій календарній, перш за все, новорічній, символіці пекторалі [11, с. 70–74; 8, с. 225; 9, с. 196; 20], що вказує на безсумнівний стосунок її сюжетів до головної календарної події скіфів — т. зв., «скіфського релігійного свята» [8, с. 225, 226]. Цей ритуал, безпосередньо пов'язаний з освяченням царської влади, був кульмінаційним пунктом річного циклу солярного календаря, що відтворював біографію міфічного царя Колаксія [28, с. 110–118; 11, с. 22]. Головним учасником цього свята був цар-«заступник», що повторював протягом річного циклу головні події біографії першого царя. Не доводиться сумніватися, що ритуал обрання «справжнього» царя багато в чому відповідав процедурі цього щорічного свята, у тому числі і його календарному ритму. Д. С. Раєвський виділив три календарні віхи біографії Колаксія, співвідносні з річним циклом — народження, вінчання і смерть, зв'язавши скіфський свято з другою подією, під час якої відбувалося оволодіння священними золотими предметами через сакральний сон, який символізував шлюб з утіленою в дарах богинею вогню Табіті, і який припадав, на думку дослідника, на 22 березня або 22 червня [28, с. 110–118]. Помітну відсутність у річному біографічному циклі четвертої віхи Д. С. Раєвський не без сумніву заповнив передбачуваним народженням нащадка Колаксія. Однак більш плідним вважається запропоноване В. Я. Петрухіним доповнення солярного циклу «відсутньої» віхою, пов'язаною з військовою ініціацією претендента, що передувала його воцарінню та шлюбу і припадала саме на початок скотарського року 22 березня [29, с. 233].

Ініціація будь-якого рівня, вікового чи соціального, є реалізацією обряду переходу, який має дуже чітку тричленну структуру виділення індивіда із суспільства, порубіжного періоду і повернення, реінкорпорації в новому статусі. При цьому ініціація осмислювалася як смерть і нове народження, пов'язане з переходом в новий статус [30, с. 543, 544].

Саме смислова структура ритуалу переходу закладена, на думку В. Ю. Михайлина, в основу композиції пекторалі, яка є оповідним текстом про долю і статус свого власника. На нижньому фризі пекторалі розгорнута історія послідовного набуття її власником трьох військових статусів після проходження «балців» (собаче-заячого, левово-оленячого та пардо-кабанячого), а триразовий ініціативний перехід з одного військового статусу в інший виражений за допомогою сцен терзання коня як символічної смерті воїна, якому надано черговий військовий статус шляхом ритуально значущого «занурення» в смерть у ході «балця».

Вертикальну структуру пекторалі організовують дві семантичні зони, пов'язані з основними модусами існування скіфського вождя — маргінально-військової (нижній фриз) і шлюбно-господарсько-родової (верхній фриз), а розділяє зони рослинний фриз, що втілює неодмінність жертви переходу при перетині кордону між ними [22, с. 117, 174].

Однак, припустимо й інше осмислення пекторалі — в контексті закладених в її композицію структур ініціативного ритуалу і її функції як символу царської влади, спираючись на стійку думку дослідників про значення пекторалі як одного з символів

царської влади, її тісному зв'язку з релігійними функціями царя та монархічної ідеологією [11, с. 72; 20; 21, с. 84–87; 18, с. 15].

Згідно скіфської концепції царської влади цар був фігурою священною, прямим нащадком богів, наділеним космологічними функціями, діяння якої складали сакральне дійство. Одночасно цар усвідомлювався як особистісне втілення всього колективу, з його добробутом і могутністю пов'язувалося благополуччя і могутність соціального організму. [31, с. 57; 28, с. 12, 101, 102, 161–164; 11, с. 65, 66].

Найважливішим діянням космологічного характеру було обрання царя, покликане остаточно відновити світопорядок, порушений смертю його попередника. Найбільш виразно мотив обрання царя відтворений в обох генеалогічних легендах, де проведення ритуального випробування, вузлової частини сюжету ініціаційного акту, практично нерозривно від інвеститурного мотиву, в якому отримання лука та пояса або володіння золотими дарами втілює акт царської інвеститури, тобто проходження випробування еквівалентне врученню символів царської влади.

Тісний зв'язок ініціаційного і інвеститурного актів демонструють і образотворчі сюжети на предметах торовитки, перш за все, кубки генеалогічної серії, а також обклашки горитів «чортомлицької» серії, трактовані Д. С. Раєвським саме як сцени ініціаційно-інвеститурного змісту [9, с. 166–169].

Ще одним найважливішим аспектом ритуалу обрання царя, що віддзеркалював його священну природу, була ідея божественної благодаті, втіленої в концепцію фарна як уособлення цієї благодаті [28, с. 103]. Культ фарна як еманції сонця, небесного вогню, що світиться життєвою силою, багатогранної божественної благодаті був тісно пов'язаний з ідеологією сакральної царської влади. Поширення цього культу в середовищі іраномовних племен, і, перш за все, скіфів і їх найближчих сусідів, вивчено як спеціально [32; 33; 34; 35, с. 123–130; 22, с. 118–139; 36; 37], так і побіжно, у контексті дослідження суміжних проблем [31, с. 55; 11, с. 22; 28, с. 103; 38, с. 212 та інші].

Однак якщо наявність у скіфській релігії культу фарна переконливо обґрунтовано, то питання про те, на якому етапі обрання царя відбувалося сходження цієї божественної благодаті, ще далекий від однозначного вирішення. Із ланцюжка вузлових біографічних віх календарного циклу народження-ініціація-вінчання-смерть, запропонованої В. Я. Петрухіним, можна, безсумнівно, виключити два крайніх події.

Багато дослідників мотив здобуття фарна як небесної благодаті бачать в епізоді генеалогічної легенди про оволодіння молодшим сином Таргітая Колаксаєм золотими дарами, що впали з неба [32, с.61; 11, с. 22; 37, с. 71]. В інтерпретації Д. С. Раєвського отримання фарна безпосередньо пов'язане з укладанням сакрального шлюбу царя з богиною вогню Табіті, мислимого як союз двох вогнів — божественного, вищого, втіленого в Табіті, та тілесного, втіленого в сонці і репрезентованого царем, і який здійснювався під час релігійного свята через сакральний сон із золотими предметами [28, с. 103].

Якщо ж вінчання царя припадало на час літнього сонцестояння (імовірність чого не виключалася і самим Д. С. Раєвським), то виникає необхідність у визначенні етапу календарного циклу, ініціації (22 березня) або вінчанні (22 червня), під час якого відбувалося набуття царем фарну.

Незважаючи на безсумнівне значення жіночого начала в обрядах царської посвяти, немає достатніх підстав набуття царського фарна узгоджувати виключно зі сферою жіночого божества, в тому числі і в контексті укладання священного шлюбу. С. С. Безсонова вказувала на спірність ототожнення Табіті і небесних дарів, які дослідниця також співвідносила з фарном, але як якоюсьь безособовою силою, а також підкреслювала небесне походження дарів в контексті зв'язку неба в індоіранській міфології з чоловічим началом і патрилійним порядком спадкування царської влади [11, с. 21, 22]. Одним з найбільш поширених втілень фарна, окрім барана, був образ хижого птаха, що також є уособленням чоловічого начала. Фарн міг уявлятися як неперсоніфіковане сакральне начало, так і в чоловічому або жіночому обличчі [34, с. 150, 153].

Показова близькість мотивів боротьби царів за фарн в Авесті і сакрального випробування братів у скіфській генеалогічній легенді [11, с. 22]. Як виходить із легенди про

отримання трону першим сасанідським царем Ардаширом, оволодіння фарном могло і передувати обранню на царство, підкріплюючи обґрунтованість претензій претендента на престол [32, с. 55, 56].

Все це може свідчити на користь того, що у скіфській ритуальній практиці набуття фарна царем могло бути тісно пов'язане з ініціаційно-інвеститурним актом і відбувалося в рамках єдиного календарного заходу, здійснюваного в день весняного рівнодення.

У цьому випадку тричленна структура пекторалі може тлумачитися як відображення триступеневого обряду переходу, що здійснював претендент, який обирався на царство. При цьому пов'язані з ідеєю смерті мотиви нижнього фриза співвідносяться з першим ступенем ініціації і символічною смертю ініційованого у його колишньому статусі.

Семантика середнього, рослинного фриза відображає рубіжний період ініціації. Трактуючи цього фриза, як своєрідної буферної зони, через яку був єдино можливий перехід між зонами смерті і життя, бо «перш ніж віднайти свій новий стан, жертва повинна “стати травою”, “померти і зійти”», що ґрунтовно і переконливо обґрунтовано В. Ю. Михайлиним, який підкреслив сезонність рослинного циклу існування з періодичним вмиранням та воскресінням, а також перехідний стан рослини, що росте «і вгору, і вниз, одночасно у двох світах» [22, с. 34, 35].

Верхній фриз, домінуючим мотивом якого є ідеї народження, уособлював третю, завершальну стадію ініціації, символізував і нове народження та перехід в новий статус, і, кульмінацію церемонії, набуття фарна як багатогранної божественної благодаті.

Тепер розглянемо зміст центральної сцени і сцен доїння, пов'язаних з «сьомим», головним народженням, на предмет можливої їхньої належності до ініціаційно-інвеститурного акту і ритуалу освячення царської влади.

*Сцени «доїння» овець.* Із різних варіантів трактувань більш вдалим здається тлумачення сцени не як «синоніма годування» [3, с. 119, 120], а саме як «приготування напоїв для ритуального свята» [8, с. 224, 225]. Чи було це підготовкою молока для змішування з соком соми/хаоми, «вбранню у білий одяг» після очищення через цідилку з овечої вовни, [22, с. 175], достеменно невідомо, хоча вживання молока у рецептурі амріти, що надавало соку більш м'який, медовий смак, неодноразово згадується в гімнах Рігведи (але молока коров'ячого!), як і використання для вмістилиця соми двох чаш, що уособлюють космічну пару Небо-Земля, а також наявність яскраво вираженої царської іпостасі Соми [39, с. 334]. Однак можна вважати встановленим напевно, що «необхідним елементом отримання царської влади у скіфів вважалося пиття священного напою...» [35, с. 127], про що свідчать не тільки численні аплікації «інвеституційного» змісту, що зображують чоловічого персонажа, який п'є з ритона або тримає в руках посудину, але і наявний «зворотній» зв'язок — широке поширення кубків, чаш, ритонів, тобто посудин для пиття, також прикрашених інвеституційними сценами.

*Горити.* Семантика цих предметів військового спорядження по-різному тлумачиться дослідниками, але незважаючи на широкий спектр думок, їх об'єднує єдина для всіх дослідників точка зору про безумовний зв'язок горитів з персонажами центральної сцени, який настільки очевидний, що ймовірність іншого трактування навіть не передбачається. Однак якщо спробувати вийти за межі цієї «очевидності», допустивши можливу присутність у даній сцені випадкового збігу, а за тим існування у горитів самостійного, не пов'язаного безпосередньо з центральними персонажами значення, відкриється більш широке поле для ймовірних тлумачень.

Широке застосування лука (горита/стріл) в ритуальній практиці загальновідоме [40; 11, с. 22–24; 41, с. 9; 35, с. 132, 133; 42]. Саме спосіб натягнення лука становить вузлове значення випробування у скіфській генеалогічній легенді, що дозволяє трактувати його як інвеститурний атрибут [9, с. 169]. Лук — одна з інсигній царської влади в індоіранському світі [11, с. 23]. Лук використаний у сюжетах багатьох предметів тореветики зі сценами ініціаційно-інвеститурного змісту — куль-обському та

З  
Д  
В  
Е  
Т  
У

воронезькому кубках, оббивках горитів «чортотлицької» серії [28, с. 30–36; 9, с. 167–170]. Показово, що на перших двох предметах «пізнаваності» генеалогічного сюжету значною мірою сприяє присутність персонажа з двома луками. Можливо, у свідомості і тореєтв, і споживачів їх продукції саме пара луків (варіант: луків у горитах) була поширеним символом ініціаційного і інвеститурного атрибуту, що легко упізнавався та був неодноразово використаний майстрами, у тому числі і при виготовленні пекторалі.

Про інвеституційні функції горитів свідчить і сюжет їх обкладок у вигляді бою героя з чудовиськом, в якому вбачається прямий зв'язок з відомим епізодом іранської міфології про битву героя Траетаони з Аждахаком/Заххаком, його перемоги з подальшим обранням на царство [8, с. 220]. Показово, що день перемоги героя був приурочений безпосередньо до ноурузу — давньоіранського новорічного свята, що відзначається в день весняного рівнодення і пов'язаному з освяченням царської влади [31, с. 57].

**Пояс.** Необхідно також торкнутися ще однієї малопримітної деталі центральної сцени, а саме, особливості оформлення нижнього краю сорочки, визначеного Б. М. Мозолевським як оздоблення «вертикальними рубчиками» [8, с. 86]. Переконаливим видається думка А. П. Манцевич про трактування цієї деталі як пояса [6, с. 105, 106], який є вдалим доповненням двом горитам, доводячи комплект ініціаційних і інвеститурних атрибутів з другої генеалогічної легенди до абсолютної повноти, адже саме «вміння натягнути лук і підперезатися поясом становило сутність випробування, покликаного виявити з трьох братів того, хто гідний стати царем» [28, с. 74, 75].

**Сорочка/руно.** Важливо відзначити, що у центрі композиції знаходиться безпосередньо саме сорочка (і горит з поясом!), а два бокових персонажа — це формально вже периферія, хоч і найближча до центру. І тому ключовий сенс композиції усієї пекторалі слід шукати безпосередньо у функціях саме цього атрибуту.

Думка про сорочку/шкуру/руно на пекторалі як можливого символу царської влади вже неодноразово висловлювалася багатьма дослідниками [43, с. 27; 20; 21, с. 85; 35, с. 129; 18, с. 8–16; 22, с. 118–176].

Для тлумачення семантики золотого руна в центрі композиції пекторалі особливого значення набувають три найважливіші складові культу фарна — його тісний зв'язок з ідеологією сакральної царської влади, найширше використання образу барана для втілення саме царського фарна та сакралізація у Скіфії золота, також співвідносного з вищою божественною інстанцією вогненної природи, що є одним з уособлень фарна, використаного в першій генеалогічній легенді в якості ініціаційного і інвеститурного атрибуту. Тому, найбільш ймовірно, що сорочка зі шкури барана була втіленням саме царського фарна, а ритуал одягання сорочки символізував сходження фарна на її володаря. Таким чином, кульмінація цієї сцени у композиції пекторалі була повністю тотожна кульмінації втілюваного нею ритуалу.

**Персонажі центральної сцени.** Найбільшу складність становить ідентифікація персонажів центральної сцени. Значна частина дослідників, при всьому розмаїтті думок, схильна бачити в них персонажів-домінантів — першопредків, двох царів чи вождів, претендентів на царство, правителя і спадкоємця, правителя і жерця тощо. Ключем до розуміння сутності цих персонажів можуть бути дві іконографічні аналогії, підібрані Б. М. Мозолевським для центральної сцени пекторалі. Перша репрезентована золотою чашею із Хасанлу, на нижньому ярусі якої знаходиться зображення двох звернених один до одного чоловіків, що сидять навпочіпки і тримають за руки та голову третього, центрального, персонажа. Друга — кам'яна табличка з Мезії із зображенням пари чоловіків, що розтягують двома руками шкуру, за якою на плоскому камені на колінах знаходиться третій персонаж [8, с. 221–223, рис. 137, 138]. Каменем спотикання, що перешкоджає більш повній схожості сюжетів, є участь у зазначених сценах третього, центрального персонажу, на якого і спрямовані дії бокових учасників ритуалу, і, відповідно, його відсутність в сцені на пекторалі. Б. М. Мозолевський був схильний пояснювати подібну розбіжність зображенням різних за



часом стадій проведення одного й того ж ритуалу — його підготовкою на пекторалі і вже здійсненим актом на чаші та табличці [8, с. 224].

Запропоновані Б. М. Мозолевським аналогії та трактування не знайшли підтримки у Д. С. Раєвського, який заперечив наявність близького змісту сцен не стільки через «різницю об'єкта, на який спрямована дія основних персонажів: на пекторалі — одіяння, на чаші — людина», скільки через незбіжність самої дії — шиття в першому випадку та одягання третього персонажа, взагалі відсутнього на пекторалі — у другому випадку [9, с. 231]. На відсутності третьої людини у сцені на пекторалі побудована і критика пропонованих Б. М. Мозолевським іконографічних паралелей у рецензії на монографію Б. А. Шрамка [13, с. 278, 279]. При вирішенні «проблеми третього персонажа» необхідно враховувати різний характер використання предметів, що містять зображення зазначених сцен — чаші, таблички та пекторалі. У двох перших випадках ми маємо справу з завершеними у семантичному і функціональному змісту виробами, і, відповідно, повною образотворчою версією проведеного ритуалу. Пектораль ж була особистою прикрасою, що віддзеркалювала соціальний статус і сакральну сутність її володаря. Під час функціонального використання пектораль знаходилася на грудях її власника, і всі сюжети, репрезентовані на пекторалі, мали до нього пряме відношення і були спрямовані безпосередньо на нього. Тобто, одягаючи у пектораль, власник повинен був органічно вписатися в наявний сюжет і тому для повного осмислення композиції пекторалі необхідно враховувати і присутність в ній персони її володаря. Безпосередню участь у композиції пекторалі її носія (царя), який утілював світову вісь — відсутній мотив світового дерева як вертикалі, припускав і В. Я. Петрухін [20, с. 147].

Отже, в контексті викладених міркувань, стають очевидними можливі причини відсутності третього персонажа — через повну недоречність внаслідок його наявності у «природному» вигляді. З цього випливає, що і персонажі, які розтягують сорочку, незважаючи на їх домінуюче положення у центрі верхнього фриза і всієї пекторалі в цілому, займали хоч і важливе значення, приймаючи участь у кульмінаційному моменті ритуалу, та все ж відігравали у ньому роль другорядних, підлеглих суб'єктів. Головним персонажем композиції пекторалі, як і усього ритуалу, що проводився з її використанням, був її власник. Тобто, «жрецька», а не «царська», ідентифікація персонажів центральної сцени, запропонована Б. М. Мозолевським [8, с. 224], виглядає більш слушною.

Таким чином, композиція пекторалі ілюструє вузлові моменти найважливішого діяння космологічного характеру, покликаного остаточно відновити порушений світопорядок — церемонію обрання царя, проведену в день весняного рівнодення, що складалася з цілого комплексу процедур: проведення обряду ініціації з обов'язковим сакральним випробуванням, отримання інвеститурних атрибутів і, що увінчувало ритуал, сакралізацію влади за допомогою набуття царем фарну — божественної благодаті, покликаної забезпечити благополуччя всього колективу. У цьому випадку пектораль як священне золото, була можливим матеріальним втіленням самого фарну і покладання її на царя в ході церемонії мало символізувати сходження фарну. І якщо благополуччя і могутність соціального організму залежало від благополуччя і могутності царя, а останнє безпосередньо було пов'язано з володінням їм фарном, то констатація функції пекторалі «з точки зору прагматики» як призначення «для забезпечення добробуту колективу, ритуальним атрибутом якого вона є» [9, с. 203], повністю узгоджується з атрибуцією пекторалі як матеріального втілення фарну.

Дане трактування найбільш близьке тлумаченню змісту центральної сцени, запропонованого свого часу Б. М. Мозолевським, який бачив тут зображення частини ритуалу, що імітує або народження першого героя, або укладання символічного шлюбу, необхідного для забезпечення родючості землі, що символізувало сходження царя на престол та приєднання його до верхнього світу. Дослідник також допускав зв'язок цього ритуалу із вшануванням царя, який виконував роль культурного героя як обранця богів та наділеного безсмертям носія родючості [8, с. 225].

Запропонований тут варіант трактування композиції пекторалі ще раз демонструє складність прочитання закладеного у ній тексту. Навряд чи колись вдасться добитися повного розуміння сюжетів пекторалі, хоча б по причині народження цього шедевра на стику двох культур, двох світоглядів, двох менталітетів — скіфського та давньогрецького. Цілком імовірно, що і майстер, і замовник по-різному б розкрили зміст її композиції. Сентенція І. Ю. Шауба, котра прекрасно висловила квінтесенцію поглядів Д. С. Раєвського, про те, що «грецькі майстри, які працювали по замовленнях скіфів, не обов'язково повинні були знати всі тонкощі скіфської міфології і відчувати всі нюанси скіфського світогляду, оскільки замовники явно володіли достатньою фантазією, щоб сприймати та інтерпретувати чужі образи у своєму дусі» [35, с. 35], цілком прийнятна і для пекторалі. Помилка при первинній відливці скульптурки кобили та наступне «доопрацювання» її вимені і статевих органів [8, с. 87] красномовно свідчать про необізнаність майстра щодо якихось фундаментальних основ власного творіння. Помилковим також буде бачення, що «концепція» цього шедевра була у готовому вигляді народжена уявою замовника, в силу далекості від споконвічного скіфського світогляду художніх прийомів та рішень, що використовувалися майстром. Дефініція «взірець реконструкції скіфської традиції у грецькій передачі» [20, с. 149] або «синтез скіфо-античної думки» [1] як найкраще передає суть цього творіння, в якому переплетіння, нашарування і комутативність смислів завжди будуть доставляти складність при тлумаченні семантики його композиції.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Мозолевський Б. М.* Синтез скіфо-античної думки // Всесвіт. — 1978. — № 2.
2. *Мачинский Д. А.* Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока: Древность и раннее средневековье. — Л., 1978.
3. *Раевский Д. С.* Из области скифской космологии (Опыт семантической интерпретации пекторали из Толстой Могилы) // ВДИ. — 1978. — № 3.
4. *Даниленко В. Н.* Исторические сюжеты некоторых шедевров эллино-скифской торевтики // 150 лет Одесскому археологическому музею АН УССР. — К., 1975.
5. *Манцевич А. П.* К вопросу об изображениях «варваров» на предметах торевтики из курганов Северного Причерноморья // Studia Thracica. — Sofia, 1975. — Vol. I.
6. *Манцевич А. П.* Золотой нагрудник из Толстой Могилы // Thracia Serdicae. — 1980. — Vol. V.
7. *Іллінська В. А.* Зображення ремісників на античних виробих з Північного Причерномор'я // Археологія. — 1976. — Вип. 20.
8. *Мозолевський Б. М.* Товста Могила. — К., 1979.
8. *Раевский Д. С.* Модель мира скифской культуры. — М., 1985.
10. *Брашинский И. Б.* В поисках скифских сокровищ. — Л., 1979.
11. *Бессонова С. С.* Религиозные представления скифов. — К., 1983.
12. *Шрамко Б. А.* К вопросу о некоторых источниках изучения скифского ремесла // ВХУ. — Х., 1983. — № 238: История и культура досоциалистических формаций.
13. *Шрамко Б. А.* Рецензия на: Мозолевський Б. М. Товста Могила. Київ, 1979. 251 с., 11 табл., 138 рис., 2 приложения // СА. — 1984. — № 1.
14. *Бессонова С. С.* «Мужское» и «женское» в сакральной сфере скифов // Духовная культура древних обществ на территории Украины. — К., 1991.
15. *Русяева М. В.* Основный сюжет на пекторали з Товстої Могили // Археологія. — 1992. — № 3.
16. *Балонов Ф. Р.* Пектораль из Толстой Могилы как модель мифопоэтического пространства-времени // Элитные курганы степей Евразии. — СПб., 1994.
17. *Шауб И. Ю.* Италия-Скифия (иконография и семантика одного сюжета) // Итальянский сборник. — 1999. — № 3.

18. *Шауб И. Ю.* Италия—Скифия: культурно-исторические параллели. — М.; СПб., 2008.
19. *Яценко С. А.* О некоторых антропоморфных сюжетах номадов Европы V—IV вв. до н. э. // Проблемы скифо-сарматской археологии. — Запорожье, 1999.
20. *Петрухин В. Я.* «Золотое руно»: Св. Георгий и «скифская космограмма» // МИФ-7. — 2001.
21. *Мошинский А. П.* Пектораль из Толстой Могилы как символ царской власти // Донская археология — 2002. — № 1–2.
22. *Михайлин В. [Ю.]* Тропа звериных слов: Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. — М., 2005.
23. *Поллидович Ю. Б.* Пектораль — символ жизни и смерти // Журнал о металле. — Донецк, 2006. — № 3–4 (9).
24. *Ермоленко Л. Н.* О троичной и двоичной композиционных структурах в искусстве Скифии // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. — М., 2008. — Т. II.
25. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
26. *Кузьмина Е. Е.* О семантике изображений на чертомлыцкой вазе // СА. — 1976. — № 3.
27. *Раевский Д. С.* Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей // Средняя Азия, Кавказ и зарубежный Восток в древности. — М., 1983.
28. *Раевский Д. С.* Очерки идеологии скифо-сакских племен. — М., 1977.
29. *Петрухин В. Я.* Рецензия на: Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. — М., 1977, 215 с. с ил. // Древнейшие государства на территории СССР. Материалы и исследования 1980 год. — М., 1981.
30. *Левинтон Г. А.* Инициация и мифы // Мифы народов мира. — М., 1997.
31. *Кузьмина Е. Е.* Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. — М., 1976.
32. *Литвинский Б. А.* Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). — Душанбе, 1968.
33. *Иштванович Э.* Данные по религиозным представлениям сарматов Карпатского бассейна // Донские древности. — Азов, 1997. — Вып. 5.
34. *Шауб И. Ю.* Из истории языческих верований в Северном Причерноморье: культ фарна у скифов // Вестник ПСТБИ. — М., 2004. — № 2.
35. *Шауб И. Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII—IV вв. до н. э.) — СПб., 2007.
36. *Вертієнко Г. В.* Зображення скіфської танатологічної міфологеми на сахнівській пластині // Східний світ. — 2010. — № 3.
37. *Вертієнко Г. В.* Про одну форму царського farnah у скіфів (до інтерпретації сцени на сахнівській пластині // Східний світ. — 2011. — № 2.
38. *Канторович А. Р.* Истоки и вариации образов грифона и грифоподобных существ в раннескифском зверином стиле VII—VI вв. до н. э. // Археологический альманах. — 2010. — № 21.
39. *Елизаренкова Т. Я.* О Some в Ригведе // Ригведа. Мандалы IX—X. — М., 1999.
40. *Раевский Д. С.* Куль-обские лучники // СА. — 1981. — № 3.
41. *Кузьмина Е. Е.* Сюжет борьбы хищника и копытного в искусстве «звериного» стиля Евразийских степей скифской эпохи // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. — Новосибирск, 1987.

42. Вертиченко А. В. К семантике горита в представлениях ираноязычных номадов Евразии // Східний світ. — 2010. — № 4.
43. Брентъес Б. К интерпретации центральной группы фризов с фигурами на пекторали из «Толстой Могилы» // Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье. — М., 1981.

## Резюме

*Бабенко А. И. О семантике композиции пекторали из Толстой Могилы*

Трактовка семантики центральной сцены верхнего фриза пекторали из Толстой Могилы отличается наибольшим разнообразием мнений. Дополнительную информацию для решения этой проблемы можно извлечь из композиционного строения самой пекторали и заложенных в ней числовых структур. Дисбаланс между количеством смертей на нижнем фризе (семь) и рождений на верхнем (шесть) дает основание для толкования доминирующего смысла центральной сцены как также содержащего в себе идею рождения, т. е., седьмого по счету.

Символика числа семь воплощена в композиции пекторали и посредством семи фигурок птиц, а также в семичастной структуре самой пекторали, состоящей из четырех витых жгутов и трех орнаментальных фризов между ними.

При решении проблемы идентификации персонажей центральной сцены необходимо учитывать характер пекторали как личного украшения и участие ее владельца-носителя, который и был центральным персонажем всей композиции пекторали.

**Ключевые слова:** пектораль, скифы, фарн, руно, Толстая Могила.

## Summary

*Babenko L. I. About the Pectoral From Tolstaya Mohyla Composition Semantics*

The semantics interpretation of the upper frieze central scene of the pectoral from Tolstaya Mohyla is famous for the greatest variety of opinions. The optional information for this problem solving can be found in the compositional constitution of the pectoral and the numeric structures in it. The imbalance of the death quantity in the lower frieze (seven) and the birth quantity in the upper one gives ground for interpreting the dominant sense of the central part as containing the birth idea, and also being the seventh.

The symbolism of the number seven is represented in the pectoral composition through the seven bird figures, as well as in the seven-part structure of the pectoral itself, which is composed of four twisted plaits and three ornamental friezes between them.

When solving the identification problem of the central scene characters it is necessary to take into consideration the type of the pectoral as of a personal adornment and the participation of its owner who was the central character of the whole pectoral composition.

**Key words:** pectoral, Scythians, Farn, fleece, Tolstaya Mohyla.

