

Д. А. Мачинский

ПЕКТОРАЛЬ ИЗ ТОЛСТОЙ МОГИЛЫ И ВЕЛИКИЕ ЖЕНСКИЕ БОЖЕСТВА СКИФОВ

В настоящей статье вниманию читателя предлагается гипотеза, раскрывающая смысл системы изображений на пекторали из Толстой Могилы. Автор стремился рассмотреть исследуемую вещь на широком фоне аналогий и сопоставлений в рамках греко-скифского и скифо-сибирского искусства с привлечением письменных свидетельств о религии и мифологии этих историко-культурных областей, а также Переднего Востока и индо-иранского мира. Если предлагаемая интерпретация изображений пекторали нуждается в дополнительных аргументах в ее пользу, то намеченная в статье система ассоциаций, как мы надеемся, сама по себе может вновь привлечь внимание специалистов к одному из центральных образов религии и мифологии скифов и их соседей. При этом автор не стремится реконструировать некую идеальную и абстрактную «модель» скифской мифологии, являющуюся проявлением общеширокопольской «модели», а пытается приблизиться к пониманию конкретной скифской мифологии, в чем-то уникальной, вероятно, как и всякая «живая мифология», внутренне не столь уж стройной, дублирующей в отдельных элементах и изменяющейся во времени.

Пектораль из Толстой Могилы среди близких ей по времени и месту нахождения вещей имеет две несомненные аналогии. Первая, «формальная», аналогия — подобная по форме (а частично и по технике исполнения) золотая пектораль из погребения женщины (как полагают, жрицы богини Деметры) в одном из склепов Большой Близицы. Вторая, не столь прозрачная, но не менее важная аналогия — серебряная с позолоченными изображениями Чертомлыкская амфора, на тулове которой размещены три горизонтальных пояса изображений, по стилю и составным элементам аналогичных трем поясам изображений на исследуемой пекторали. Различия в форме и практическом назначении обоих предметов еще более подчеркивают значение поразительного сходства систем изображений на них, наталкивающего на мысль о существовании некой общей для обоих предметов схемы построения и соотносительности различных образов, повторяющихся на греко-скифских изделиях¹. Сакральное значение подобных изделий доказывается находением их в погребениях, употреблением при их изготовлении «священного» у скифов золота, а также для одних — сакрализованностью в рамках скифской мифологии и эпоса самого класса объектов, к которому они относятся («большой сосуд», «сосуд для питья», меч, лук с колчаном), для других — находением подобных предметов в безусловно жреческих погребениях (пектораль из Близицы).

Отправным пунктом для понимания семантики изображений на пекторали является предложенное и подробно аргументированное нами в специальной работе прочтение всей системы изображений на Чертомлыкской амфоре², которое сводится к следующему.

На фризе, расположенном на плечиках амфоры, представлена система взаимосвязанных сцен, посвященная теме, которую можно условно назвать «жизнь и назначение скифских лошадей». Последовательно и симметрично, развиваясь и усложняясь от оборотной стороны амфоры к лицевой (центральной), огибая амфору слева и справа, располагаются следующие сцены: № 1, 2 (каждая) — один, свободно пасущийся жеребец; № 3, 4 — поимка жеребца скифом; № 5, 6 — жеребцы, уже укрощенные

человеком; и, наконец, № 7 — узловая сцена, где изображена кобылица, приносимая в жертву божеству и окруженная четырьмя скифами, совершающими этот обряд. Эта сцена отнюдь не буквально соответствует описанию подобного обряда у Геродота (IV, 60), как это считает Е. Е. Кузьмина³, а воспроизводит определенные действия, приводящие к достижению тех же, что и у Геродота, последовательных результатов в процессе жертвоприношения. Так, рассказу Геродота о стреноживании коня с последующим рывком веревки назад (с целью отключить, переломить поги и привести животное в беспомощное состояние) на амфоре соответствует сцена растягивания двумя скифами двух передних ног коня в разные стороны; удушью, следующему за падением животного и производимому, по Геродоту, жрецом с помощью петли и палки, на амфоре соответствует сцена одновременного с растягиванием ног душения веревкой, производимого молодым безбородым скифом. Особенно интересна фигура крайнего справа, четвертого в этой сцене, скифа, у которого, единственного из всех восьмерых скифов на фризе, скипута куртка с облаченных правой руки и плеча и обнажены ступни, а взгляд обращен на некий предмет (или предметы), который он, видимо, держит в руке (кисти рук не сохранились). Фигуру эту можно интерпретировать как изображение скифа, подготовившегося к трудоемкой операции снятия шкуры животного и приготовлению жертвенного мяса, операции, которая должна была, по Геродоту, следовать за удушением животного и требовала, судя по этнографическим параллелям, энергичных действий правой рукой, погружавшейся до плеча во взрезанную тушу животного. Прямо по центральной оси сосуда, над сценой жертвоприношения кобылицы, располагается в верхнем горизонтальном поясе сцены терзания олея двумя грифонами, которую мы склонны рассматривать в ряду намечающихся в скифском искусстве еще на рубеже VII—VI вв. до н. э. и развивающихся далее в скифо-сибирском зверином стиле и в произведении греко-скифского искусства тем «благотерзания», связанных с мифологизированными представлениями о вечной и необходимой смене солнца и луны, дня и ночи, тепла и холода, жизни и смерти.

На той же центральной оси, прямо под сценой жертвоприношения, находится край для излияния наполнявшей амфору жидкости, оформленный в виде головы коня, окруженной плавникообразным воротником, крыльями и помещенной над головой пятилепестковой розеткой, которая не связана с остальными элементами растительного орнамента, покрывающего все туловище сосуда ниже плечиков. Эту голову мифического коня мы рассматриваем как греческую интерпретацию образа того божества, которому из всех скифов поклонялись лишь царские, — бога Фагмасада, аналогичного греческому Посейдону — покровителю коневодства (*Геродот*, IV, 59). Для воплощения животногообразного облика этого божества (у скифов VI в. до н. э. изображавшегося, вероятно, наряду с другими, близкими по функциям богам и в виде лежащего в позе сакрального возлежания олея, иногда окруженного клювами и хищниками, а иногда — растительными мотивами) греческий мастер использовал иконографию двух мифических коней, теснейшим образом связанных с Посейдоном и сохранившихся еще в IV в. до н. э. (и позднее) все признаки древней «конской» сущности этого бога, некогда представлявшегося в виде жеребца, т. е. иконографию коня Пегаса, сына Посейдона и Медузы, обычно изображавшегося крылатым, и морского коня гиппокампа, обычным признаком которого являлись плавникообразный гребень и воротник. Розетка над головой указывает на солярный (или лунный — небесный) аспект в мифологии этого божества и перекликается с сообщением Геродота о связи коня с божеством-солнцем у родственных скифам массагетов (*Геродот*, I, 216)⁴.

Систему растительного орнамента, вырастающего из оформленной акаантовыми листьями завязи у шейки амфоры, имеющего в центре мифи-

ческого кося и завершающегося наверху пальметкой и двумя симметрично сидящими птицами голубиной породы, очень соблазнительно трактовать (особенно учитывая трехъярусность изображений амфоры, наталкивающую на мысль о трех мирах индоевропейской мифологии) как изображение мирового древа — сакрального образа мира. Однако мы остереглись бы от подобных, модных в последнее время, сопоставлений, если бы правомерность их не подтверждалась изображениями на другом предмете, найденном вместе с Чертомлыкской амфорой и образующим вместе с ней единый уникальный комплекс ритуальной посуды, — на известном серебряном блюде из Чертомлыка.

Предложенное нами прочтение системы изображений на амфоре как пропгрываемой на трех разных уровнях темы культа бога — покровителя коневодства (и, видимо, солнечного бога) Фагимасада (паверху — «благое страдание», вечное умирание — как залог вечного омоложения, внизу — «божество в силе», в центре благих образов и символов, изливающее благостью, в центре — земное приношение в жертву кобылицы богу-жеребцу) наталкивается на одно существенное возражение: сосуд, связанный с культом типично мужского божества, оказывается найденным в самом богатом, но безусловно женском погребальном комплексе центральной могилы Чертомлыка. Однако это возражение снимается наличием в этом же комплексе уже упомянутого огромного серебряного с позолоченными деталями блюда, под обеими ручками которого имеется изображение вырастающей из такого же, как на амфоре, акантового трилистника обнаженной женской полуфигуры, придерживающей поднятыми руками головной убор типа калафа, обычный на изображениях Деметры, а иногда и других богинь греческого пантеона (в данном случае верхняя часть этого головного убора трактована как выгнутый кверху полумесяц). В стороны от акантовой завязи развивается система растительного орнамента, родственного орнаменту амфоры, с подобными же спиральными завитками и бутонами и растущими вверх двумя 12-лепестковыми розетками. Книзу от акаптового трилистника идут растительные побеги, которые в данном случае более всего напоминают схематическое изображение пучка корней, уходящих под землю⁵.

Амфора, блюдо и лежавший в нем черпак с ручкой в виде собачьей головы представляют собой комплекс ритуальной посуды, посвященной совместному культу пары божеств — Фагимасада и некой великой женской богини, связанной с культом растительных и плодоносящих сил природы. Какое-то отношение к этому культу имела погребенная в этой же камере центральной могилы Чертомлыка женщина, одежда которой была украшена бляшками с изображением (по довольно согласному мнению исследователей) верховной общескифской богини Табити-Гестии — божества очага и в особенности царского очага.

По иным изображениям Табити известно, что ее атрибутом, кроме священного огня, было зеркало с ручкой, подобное тем зеркалам, одно из



Изображение женского божества под ручкой серебряного блюда из Чертомлыкского кургана

которых имелось в руках погребенной в Чертомлыке женщины, а другое лежало в центре соседней с погребальной камерой «кладовой», на стенах которой висели украшенные золотом женские культовые головные уборы и одежды. Поскольку Табити, по свидетельствам греческих авторов, была верховной богиней всех скифов, не имеющей мужского божественного партнера, то возможна следующая реконструкция культовой ситуации в рассмотренном погребении Чертомлыка: здесь была похоронена жрица верховной богини Табити, под покровительством которой происходил «священный брак» между «национальным» небесным божеством скифов царских Фагимасадом и какой-то богиней земных плодоносящих сил; крапик амфоры в виде головы мифического коня находится как раз над краем серебряного блюда, и, вероятно, излившие освященной влаги из уст коня в украшенный женскими изображениями таз символизировало брачное слияние двух божеств.

Видимо, с культом этой пары божеств связаны и другие детали погребального комплекса центральной могилы Чертомлыка. Напомним, что на глубине 6,5 м от вершины насыпи кургана было обнаружено «не менее 250 уздечек» и «более 260 бронзовых наконечников стрел»⁶, т. е. мы имеем здесь дело с остатками тризны, где символически с вождем было захоронено свыше 250 копей, символизируемых уздечками (*Геродот*, IV, 72), и, вероятно, равное число всадников, символизируемых стрелами (*Геродот*, IV, 81), что подчеркивает ярко выраженный «всаднический» характер главного мужского божества царских скифов. Однако стрелы в сочетании с колчаном, луком и ножом имели и иной, особый смысл в погребальном обряде Чертомлыка. Напомним, что в двух богатых мужских погребениях в первой камере центральной могилы и в погребении главного конюха около конских захоронений имелись не только колчаны со стрелами (и, следовательно, луки) и ножи, но и иное оружие — мечи или копья, а в одном случае — детали нагайки. Рядом же со скелетом, лежавшим в той же камере, что и «царца-жрица», и принадлежавшим слуге (или служанке), из оружия были обнаружены только нож и стрелы⁷. В четвертой камере, где, видимо, хранились женская утварь и одежда (в центре находились зеркало, ложка и ларец, вокруг — золотые бляшки, подвески и детали женских головных уборов), также лежали останки человека, вооруженного лишь ножом и колчаном со стрелами. Столь бедное вооружение в обоих случаях можно было бы объяснить социальным положением охраняющих «царицу» и «кладовую» слуг, однако еще в одной, третьей камере были обнаружены находки, позволяющие думать об особом, культовом смысле столь ограниченного набора вооружения. В камере, которую «охраняла» убитая собака, были найдены медный котел, глиняные амфоры, остатки ковра и множество золотых деталей от одежды и женских головных уборов. Здесь же находилось несколько кучек бронзовых наконечников стрел со следами кожаных колчанов и рядом с ними 5 ножей, вероятно, представлявших пять уже знакомых комплексов (лук и нож), а у стен стояло около 350 стрел⁸.

Таким образом, можно отметить, что весь комплекс Чертомлыка говорит об особо подчеркнутом здесь значении конского культа, связанного с мужским божеством, и о каком-то особом значении, которое придавалось луку со стрелами и, главным образом, комплексу «колчан — нож», в системе обрядности, связанной с женскими погребением и «кладовыми».

Возвращаясь к сопоставлению амфоры и таза, приходится констатировать, что включение изображений как конской головы, так и женской полуфигуры в систему сходного растительного орнамента (причем к изображению коня явно добавлены символы небесного начала — розетка над головой, вершина дерева, птицы, а к изображению женщины — признаки хтонических связей — корни) делает весьма вероятной трактовку всей системы образов на амфоре как сакрализованной картины мира, центром

которого является мировое древо, а центром древа — божество: реконструируемый филологами образ мирового древа чаще и теснее всего связан с образом женщины, а затем — с образом копы ⁹.

Правомочность предлагаемых сопоставлений подтверждается известным конским палобником из Большой Цимбалки, где имеется изображение родственно чертомлыкскому жезскому божеству. Это родство выражается в наличии поясной женской фигуры, калафа на ее голове, вырастающих из головы и тела растительных побегов и спиральных завитков, а также в идущем вниз пучке корней. Пальметка наверху композиции сближает изображение на палобнике с изображением «древа» на Чертомлыкской амфоре. Новыми, по сравнению с Чертомлыком, являются зооморфные элементы этого жезского божества — вырастающие из бедер головы рогатых львиноголовых грифонов, которых богиня властно держит за рога, головы орлиных грифонов, расположенные ниже, и, наконец, две змеи, спускающиеся ниже корней. В целом можно сказать, что изображение на конском палобнике из Цимбалки представляет собой самое полное из известных нам в изобразительном искусстве древности воплощение реконструированного лингвистами и филологами древнего индо-арийского образа мирового древа, тождественного образу великой женской богини, заместителем которой чаще всего выступает копы.

Заметим попутно, что весьма распространенная трактовка изображения на палобнике как змееной богини — прародительницы скифов — является недостаточно широкой. Во всяком случае многие элементы этого образа не вмещаются в рамки известной иконографии девы-змеи, упомянутой Геродотом (IV, 9). Точнее будет сказать, что мы имеем здесь дело с синкретическим образом жезского божества, покровительствующего растительным и животным формам жизни, по, вероятно, связанным и с верхним, небесным миром, т. е. с чем-то весьма близким «Potnia Theon» — «хозяйке зверей», изображения которой, генетически тесно связанные с образами подобных «великих богинь» Переднего Востока (Астарты, Атаргатис, Кибела), встречаются в искусстве греческой архаики. По мнению некоторых исследователей, образы типа «Potnia Theon» являются воплощением нерасчлененного представления о целом круге хтоническо-небесных греко-азиатских божеств (Афродита, Артемиды и другие подобные богини) ¹⁰.

Иконография и, вероятно, мифологическое содержание образов подобных богинь изменялись во времени и в пространстве, хотя некое сущностное ядро оставалось неизменным. В степной Скифии, севернее Перекопа, этот образ стоит в связи с упоминаемыми источниками богиней земли и воды — Апи ¹¹, а также с совпадающей с ней, по мнению некоторых исследователей, но отличающейся от нее в источниках богиней-прародительницей, дочерью реки Борисфена (Геродот, IV, 5, 59), и ее греческим аналогом — змедевой, живущей в низовьях Борисфена (Геродот, IV, 9). Мы убеждены, что соотношение очерченного выше образа с Аргимпасой-Афродитой Уранией достойно исследования, особенно если учесть хтонические, зооморфные и небесные элементы в культе ее передневожосточного аналога — Астарты-Аперы-Атаргатис, хорошо знакомой и скифам и грекам. Культ Аргимпасы, усилившийся за счет влияния переднеазиатских культов, был, по свидетельству Псевдо-Гиппократа, более всего свойственен именно скифам царским и, таким образом, Аргимпаса-Афродита Уракия — Атаргатис также могла составить культовую пару «национальному» мужскому божеству скифов царских — Фагимасаду.

Думается, что следует обратить внимание и на скифскую легенду, изложенную Диодором (Библиотека, II, 43; SC, I, 458), использовавшим уникальные источники по древнейшей истории Скифии и Восточного Боспора, и поведующую о том, что еще до прихода в Северное Причерноморье с востока скифов их верховное божество (у Диодора — «Зевс») вступило в брак

со змедевой — дочерью земли, от чего произошли скифы, разделившиеся позднее на собственно скифов, массагетов и саков. Не исключено, что в данном случае под Зевсом подразумевалось «национальное» божество предшших с востока царских скифов — Фагимасад, солярная и конская природа которого роднит его с верховным божеством массагетов.

Уже в Крыму в иконографии интересующего нас жеского божества появляются новые, специфически «крымские» черты. Мы имеем в виду чрезвычайно близкий к Чертомлыку по времени и составу инвентаря комплекс Куль-Обы. Здесь, на выступе пожеи меча, мы встречаем не обычное изображение оленя, окруженного растительными мотивами или нацелешными клювами (Мельгунов, Келермес, VI в. до н. э.) или терзаемого грифоном (Чертомлык, IV в. до н. э.), а выполненное в традиции греческого искусства изображение гиппокампа — морского копия Носейдона. Видно, эллинизированный образ древнего скифского божества — Фагимасада все более импонирует эллинизирующемуся сознанию скифской аристократии. Важно отметить, что в Куль-Обе найдены бляшки и с изображением Табити. В том же склепе были обнаружены бляшки, изображающие богию в калафе, с львиноголовыми рогатыми грифонами над плечами, змеями и орлиными (?) грифонами, вырастающими из бедер. Таким образом, налицо усиление зооморфных и утрата растительных элементов в иконографии этого «змееного божества». Однако наиболее любопытным представляется то, что в левой руке это божество держит бородастую мужскую голову¹², что явно сближает его с древним местным, таврским, культом «девы», которой приносились в жертву головы пленников, а также с распространенным в Крыму культом Артемиды Таврополи и Ифигении и с каким-то образом связанным со всеми предыдущими культом Девы — покровительницы Херсонеса. Предположение о влиянии на этот образ сугубо крымских (местных и припесенных греками) культов богинь, требующих человеческих жертв, подкрепляется тем, что единственные полные аналоги куль-обским бляшкам были обнаружены в греческом склепе конца IV в. до н. э. под крепостной стеной Херсонеса¹³.

В связи с этим следует упомянуть о том, что древнейший след внедрения культа пекой «великой греко-переднеазиатской богини» в систему мифологического мировоззрения причерноморских варваров мы имеем в изображении крылатого женского божества, исполненном рукой греческого (или малоазийского?) мастера на «скифском» зеркале и ритоне из Келермесских курганов начала VI в. до н. э. Безусловно, это — одна из богинь, родственных «хозяйке зверей» греческой архаики. Отождествление этих изображений с малоазийской Кибелой, проведенное М. И. Максимовой¹⁴, до сих пор не вызвало возражений, но, пожалуй, стоит считаться с тем, что Кибела, как правило, не изображалась крылатой, в то время как крылья встречаются на архаических или подражающих им изображениях Артемиды — хозяйки зверей (*Павсаний. Описание Эллады*, V, XIX, 5)¹⁵. Впрочем, для нас в рамках данной статьи важным представляется лишь то, что на ритоне богиня держит за передние лапы крылатых львиноголовых грифонов — сюжет, имеющий известное развитие в дальнейшем.

Также на «азиатской» стороне Боспора Киммерийского, по уже в пределах греческого в своей основе Боспорского царства и в более позднее время (IV в. до н. э.) возникли захоронения в кургане Большая Близища. Женские захоронения в этом кургане давно и с достаточным основанием считают захоронениями жриц богини Деметры, хотя так же давно раздаются голоса, предлагающие считать их жрицами Афродиты Анатуры Урации, в пользу чего приводятся известные свидетельства Страбона (*География*, XI, II, 10) и фрагменты посвященных надписей¹⁶.

Если последнее предположение имеет под собой основания, то и здесь, на азиатской стороне полуварварского по населению Боспорского царства, мы встречаемся с божеством, не только родственным по своей сути Вели-

кой богини (или богиням) Скифии, но и именуемой одним из ее имен — Афродита Ураиния — с соответствующими античными и переднеазиатскими ассоциациями (в частности, Геродот именует Афродитой Ураинией главное женское божество родственных скифам персов, вероятно, — Анахиту; см.: *Геродот*, I, 131).

Среди различных воплощений образа великой боспорской богини (или богинь), встречающихся на разнообразных предметах, обнаруженных в склепах, особое значение для настоящей работы имеют встреченные в трех неграбленных женских погребениях жриц бляшки в виде крылатой богини в калафе. М. А. Артамонов был склонен рассматривать это изображение как вариант образа «змееной богини-прародительницы»¹⁷, трактуя идущие вниз от торса завитки как деградированные изображения змей. Однако вернее рассматривать упомянутые бляшки как схематизированное и упрощенное изображение того иконографического варианта женского божества (женщины-древа), который запечатлен на чертомлыкском блюде.

Проанализировав некоторые образы из пераграбленных погребений жриц Большой Балзыцы, можно утверждать, что как бы ни именовалась богиня, в культе и мифологическом окружении ее имели место некоторые элементы и образы, которые вряд ли могут быть объяснены исходя из классических эллинских канонов культа Деметры или культа Афродиты. Обратимся, например, к изображениям на калафе жрицы богини в склепе № 1 (1864 г.). Изображения эти обычно интерпретируются в соответствии со свидетельством Геродота как изображение боя аримаспов (или «молодых безбородых варваров») с грифонами. Однако все детали иконографии аримаспов или «молодых варваров»: и их «фригийский» костюм с клобукообразной шапкой, и их вооружение, в состав которого входят короткие мечи, боевой топорик и щит «пельта», и при всей уплощенности рельефов иногда различимые под мужской одеждой формы женской груди — все это позволяет определить указанные сцены как изображение боя амазонок с орлиноголовыми грифонами. Подобная интерпретация подкрепляется тем, что на одном фаларе из конской упряжки, положенной в этом же склепе, уже в чисто эллинской традиции изображен бой двух греческих воинов с амазонками. Наиболее же серьезным аргументом в пользу правильности предложенного прочтения сюжета на калафе является то, что именно тогда, когда был изготовлен калаф и совершенно погребение в склепе № 1 (вторая половина IV в. до н. э.), в погребениях боспорян начинают появляться специально изготовлявшиеся в Аттике пеллики, а несколько позднее (с рубежа IV—III вв. до н. э.) в погребения ставятся местные сосуды, подражающие аттическим, причем оба типа погребальной посуды украшены, как правило, различными вариациями одного сюжета: амазонки (конные или пешие), одетые и вооруженные подобно «молодым варварам» на калафе, сражаются с греками или — чаще — с такими же орлиными грифонами (или просто грифон, копье и амазонка изображаются рядом)¹⁸.

Таким образом, на калафе так называемой «жрицы богини Деметры» мы находим отнюдь не случайные сцены, а изображение некоего «женского воинства» какой-то великой богини, ведущей борьбу с грифонами, символика которых многозначна, но в скифском мире в основном сводится к олицетворению мужских божеств, связанных с темой «благого терзания», смерти, ночи, месяца и т. д. В античной мифологии амазонки не являются спутницами ни Деметры, ни Афродиты, но зато иногда изображаются как участницы охоты Артемиды: зафиксирована также связь амазонок с культом знаменитой многогрудой Артемиды Эфесской.

Важно отметить, что в составе убора этой же жрицы имеются еще две вещи, на наш взгляд относящиеся к «амазонской» теме. Это два браслета, на концах которых изображено существо, сочетающее в себе подчеркнутые признаки льва (густая грива) и львицы (выраженные соски)¹⁹. При

прекрасно разработанной иконографии льва и львицы в античном искусстве вряд ли можно рассматривать как случайность появления четырех таких «монстров» на концах двух браслетов в том же комплексе, где найдены единственные в Северном Причерноморье выполненные в золоте изображения амазонок. Думается, что полульвы-полульвицы на браслете — это своеобразное воплощение греческим мастером в традициях «звериных» образов варварского Причерноморья представления об «амазоническом», андрогинном начале, видимо присутшем в культуре женского божества Большой Близницы (как и ряду великих малоазийских богинь).

Во втором по богатству склепе Большой Близницы (№ 4, 1968 г.) было обнаружено погребение женщины, также являвшейся жрицей какого-то божества, имевшего отношение к элевсинскому культу.

Наиболее интересным предметом, происходящим из этого погребения, является уже упоминавшаяся пектораль — луновидное шейное украшение, на котором между двумя перевитыми шнурами в один ряд расположены изображения баранов и козчиков, резвящихся среди условно переданной растительности и с обеих сторон окаймленных изображениями собак, преследующих зайцев.

Таким образом, начав с анализа Чертомлыкской амфоры и установив ее связь с женским погребением и культом пары великих божеств, женского и мужского, мы проследили различные воплощения образа великого женского божества в изделиях греко-скифского ювелирного искусства Северного Причерноморья и заключили свой обзор пекторальной из погребения жрицы в Большой Близнице.

Итак, имеется, по крайней мере, одна линия ассоциаций, объединяющая обе вещи, аналогичные исследуемой пекторали из Толстой Могилы, что как будто дает возможность перейти к анализу последней и разгадке смысла ее изображений.

При расшифровке всей системы изображений на пекторали мы опираемся, в первую очередь, на отличающиеся наибольшей конкретностью содержания сцены из верхнего пояса изображений, аналогичные по стилю и, в какой-то мере, по сюжету сценам на фризе Чертомлыкской амфоры. Поэтому, прежде чем переходить к анализу пекторали, необходимо очертить круг вещей, которые образуют стилистическое единство с Чертомлыкской амфорой и пекторалью, и определить некоторые особенности этого круга вещей.

Исходя из указанного выше принципа, мы объединяем в одну группу следующие вещи с изображениями в стиле «этнографического реализма»: Чертомлыкскую амфору, сосуд с изображениями скифов из Куль-Обы, подобный сосуд из Частых курганов (под Ворожежем), чашу из кургана «Гайманова могила» и пектораль из Толстой Могилы. К этим крупным предметам, украшенным взаимосвязанными сценами из скифской жизни, примыкают стилистически близкие изображения на других предметах и бляшках из этих же и некоторых других одновременных погребений Скифии. Легко заметить, что в очерченную группу вещей мы не включили гробницу, горит и чашу из бокового погребения Солохи, обычно рассматриваемые как единое целое с названными. Не отрицая несомненной близости их к выделенной нами группе вещей и не отказываясь от их привлечения в качестве аналогий, мы, однако, хотели обратить внимание на следующие главные различия между двумя группами.

1. Вещи выделенной группы происходят из погребений, относящихся ко времени около середины IV в. до н. э. или несколько ранее, в то время как боковое захоронение Солохи по ряду признаков (амфоры, встречающиеся в комплексах конца IV — начала III в. до н. э., наличие эллинистического «гераклова узла» на гривне, поразительное сходство поз варваров на солохском горите и на сидонском саркофаге конца IV в.) следует датировать не ранее последней трети IV в. до н. э.

2. На вещах выделенной группы изображены скифы, занятые мирными занятиями, позы их просты и естественны. На всех вещах «солохской» группы изображена напряженная борьба между различными сильными противниками, позы часто являются воспроизведением того или иного штампа «героической позы», принятой в синхронном греческом искусстве.

3. Кроме этого, можно указать на ряд стилистических и иконографических моментов, разделяющих обе группы вещей.

Изображения варваров на предметах, выделенных нами в особую группу, характеризуются рядом признаков, из которых отметим следующие.

1. Внешний бытовизм сцен, точная передача деталей жизни, интерес к передаче возрастных признаков, грубоватый «психологизм», тенденция к изображению скифов как простых, естественных «детей природы».

2. Замаскированность подразумеваемого мифологического или сакрального содержания сцен и композиций за внешним «бытовизмом» (Чертомлык, Куль-Оба, Воронеж); минимум деталей и предметов, отсутствие фантастических персонажей и сакральных символов в самих сценах.

3. Отсутствие изображений скифских женщин. Присутствие сакрализованного женского начала либо подразумевается (Куль-Оба, Воронеж), либо определяется наличием вещей в женском погребении (Чертомлык, Куль-Оба), либо подчеркивается изображением женского божества на сопутствующих предметах (Чертомлык, Куль-Оба).

После этих предварительных замечаний обратимся непосредственно к исследуемой вещи и, учитывая опыт расшифровки изображений Чертомлыкской амфоры, начнем с рассмотрения центральной сцены верхнего пояса. По первому впечатлению все сценки этого пояса можно назвать «скифы среди весеннего плодоносящего стада». Центральная группа изображает двух скифов, обнаженных до пояса и шьющих из шкуры (вероятно, овчины) куртку шерстью наружу. В руке у правого скифа, судя по положению пальцев и остатку нити, безусловно, была игла; с меньшей вероятностью можно предположить, что иглу держал и второй скиф; кожан с луком правого скифа лежит у его левой ноги; кожан с луком левого скифа висит между ним и его партнером, прикрепленный к верхней жгутообразной трубке пекторали. Лица и позы скифов переданы живо и естественно, и сценку вполне можно было бы трактовать как бытовую, если бы не ряд содержащихся в ней, не сразу замечаемых, страпностей, выделяющих ее среди других изображений на пекторали и близких ей по стилю вещей.

1. Скифы заняты шитьем. Судя по археологическим данным, сообщениям античных авторов о быте родственных скифам аланов (*Аммиан Марцеллин*, XXXI, сар. 2, § 10), по этнографическим параллелям, шитье считалось у скифов женским занятием и уж во всяком случае не могло рассматриваться как важное и достойное изображения занятие свободных скифов. Поэтому остается либо предположить, что на центральной сценке изображены представители скифских социальных «пизов», полузависимые пастухи (что, на наш взгляд, исключено), либо здесь изображены свободные (а вероятно и знатные) скифы, занятие которых шитьем имеет особый, тайный смысл, понятный заказчику и зрителям.

2. Оба скифа обнажены до пояса. По данным письменных источников мы знаем, как боялись обнажения и его изображения родственные скифам персы. На других вещах выделенной группы греческие мастера старательно избегают изображения обнаженной натуры: даже, когда скифы показаны за трудоемкими занятиями (ловля и жертвоприношение лошадей), тела их наглухо закрыты одеждой, а в единственном случае, когда обнажение было необходимо (Чертомлык), скиф, приготовившись к разделке туши кобылицы, ограничился обнажением ступней ног и снял куртку с правого плеча и руки, оставив, однако, прикрытой большую часть торса²⁰. Помещенные на этом же поясе пекторали, по сторонам от центральной сцены, два других (безбородых) скифа заняты доснем (операцией.



Пектораль из Толстой Могилы

более трудоемкой, нежели шитье), однако изображены одетыми. Поэтому остается предположить, что беспрецедентная в вещах выделенной группы обпаженность обоих персонажей имеет особый смысл, не выводимый из бытовых обстоятельств.

3. Лица обоих скифов безусловно старческие, у левого — большие отечные мешки под глазами²¹, что также выделяет сценку из всего очерченного круга изображений скифов и, возможно, связано с другими «странностями» сцены.

4. Скифы шьют меховую куртку, аналогичной которой среди имеющихся изображений скифской одежды мы не знаем. Наличие в нижней части куртки, с внешней стороны, полос вертикальных рубчиков, видимо имеющих орнаментальный характер, позволяет думать, что куртка после изготовления не будет вывернута наизнанку, а предназначена для употребления мехом наружу. Множество этнографических параллелей говорят, что такая одежда из овчины мехом наружу часто имела культовое назначение.

5. Оружие обоих скифов представлено лишь колчанами с луками. На других подобных изображениях оружие либо висит на поясе, либо нахо-

дятся в руках, либо прислонено к сидящим скифам. На рассматриваемой сцене определено выражена некоторая «отчужденность» оружия от действующих лиц. У правого скифа колчан лежит слева, соприкасаясь лишь с его ступней, у левого колчан с луком повешен над овчинной курткой, строго на центральной оси, проходящей через всю пектораль. Поскольку все окружающие скифов подчеркивает их пребывание на открытом воздухе, то, с «бытовых» позиций, висящий посредине лук вообще трудно объяснить.

Обратимся от «странностей» центральной сцены к «странностям» всего верхнего пояса изображений и постараемся показать, что здесь также существуют определенные соотношения образов, которые вряд ли могут быть объяснены стремлением мастера передать «реальные» бытовые сцены. Представляется странным, что главные действующие лица на сценках, окаймляющих центральную (люди и взрослые животные), обращены к ней своей тыльной стороной; действие как бы развивается в стороне от центральной сцены, подчеркивая ее особость и изолированность.

Кроме того, расположенные рядом лошади, коровы, овцы и козы, кормящие детенышей и подвергающиеся дощню, никак не могут быть изображением реального весеннего стада, поскольку весной у кочевников эти животные всегда пасутся раздельно. Так что речь может идти лишь о символическом изображении весеннего стада. Сам порядок представленных животных находит соответствие в сакральной иерархии жертвенных животных в иранской и в индийской мифолого-эпической традиции²².

На наш взгляд, среди сведений, сообщаемых о жизни, быте, обрядах и религии скифов, наиболее авторитетными являются свидетельства Геродота и Псевдо-Гиппократа. Они косвенным образом разъясняют и «странности» центральной сцены и «особенности» всего пояса изображений.

«Затем скифы пошли на Египет. . . Когда они на обратном пути дошли до сирийского города Аскалона, то большинство прошло дальше без вреда для города, но немногие отстали и ограбили святилище Афродиты Урании. Как я узнал из расспросов, это святилище — самое древнее из всех храмов этой богини. . . Грабителей святилища в Аскалоне и всех их потомков богиня наказала, поразив их навеки „женской“ болезнью. И не только сами скифы утверждают такое происхождение их болезни, но и все посещавшие Скифию могут видеть страдания так называемых энареев» (Геродот, I, 105). «. . . Между скифами встречается множество евнухов; они занимаются женскими работами и говорят по-женски; называются такие мужчины „энареями“. Причину такого явления туземцы приписывают божееству и поэтому чтут таких людей и поклоняются им, каждый боясь за себя. . .» (Псевдо-Гиппократ. О воздухе, водах и местностях, 29; SC, I, 63). «Если. . . приходи к женщинам, они оказываются бессильными, то в первый раз не обращают на это внимания и не беспокоятся; но если при повторении попытки два, три и более раз она оказывается не более успешною, то они решают, что в чем-нибудь провинились перед божееством, которому



Центральная часть пекторали из Толстой Могилы

приписывают причину болезни, затем надевают женское платье, открыто признавая этим свое бессилие, усваивают женские привычки и вместе с женщинами занимаются их работами. Этой болезни подвержены скифские богачи — не люди самого низкого происхождения, а самые благородные и пользующиеся наибольшим могуществом; причина ее заключается в верховой езде: бедные менее страдают ею, так как не ездят верхом» (*Псевдо-Гиппократ. О воздухе, водах и местностях*, 29—30, SC, I, 63—64).

«Энарее — женоподобные мужчины — говорят, что искусство гадания даровано им Афродитой. Гадают они при помощи липового мочала. Мочало это разрезают на три части и полоски наматывают вокруг пальцев, а затем вновь распускают и при этом произносят предсказания» (*Геродот, IV, 67*). «На скифском языке Гестия называется Табити... Афродита Урапия — Аргимпаса» (*Геродот, IV, 59*).

Из вышеприведенных текстов следует, что существовала уникальная ситуация, при которой некоторые представители скифской знати в обязательном порядке должны были заниматься женскими работами, — и это дает нам основание трактовать «странную» сцену шитья как изображение одного из этапов обряда перехода в состояние энареев или какого-то иного обряда, связанного с культом великого женского божества типа Аргимпасы — Афродиты Урапии — Атаргатис²³. То, что в скифском мире существовало обрядовое шитье, подтверждается находкой в центральном ограбленном погребении кургана Солоха золотой иглы²⁴ (т. е. предмета, изготовленного из «священного» металла и мало пригодного для практического употребления); такая же золотая игла была найдена в богатейшем женском погребении — в Мавзолее Неаполя Скифского, причем здесь же была обнаружена единственная на все погребения в Мавзолее монета с изображением херсонесской Девы²⁵, что говорит, возможно, о какой-то связи захороненной с культом одной из севернопричерноморских богинь.

Переход в состояние энареев предполагает переодевание в женскую одежду, — возможно, на пекторали изображен определенный этап этого процесса: скифы уже раздеты до пояса. В связи с этим же следует обратить внимание на своеобразную широкую налобную повязку левого скифа, находящую ближайшую аналогичную отнюдь не в мужских повязках и диадемах, надевавшихся выше и более узких (сосуд из Куль-Обы, горит из Солохи), а в обычных женских лобных повязках из богатых погребений, украшенных золотыми лентами и являвшихся одним из элементов скифского женского головного убора²⁶. Переход в категорию энареев был связан с отказом от мужских занятий, что выражено в подчеркнутой «отчужденности» оружия (особенно у левого скифа) на исследуемом изображении. По Псевдо-Гиппократу, «женская болезнь» постигала чаще всего богатых и знатных скифов; богатство и знатность в скифском обществе, безусловно, частично передавались по наследству, однако максимума того и другого каждый конкретный индивидуум достигал, как правило, в зрелых или преклонных годах, да и естественно, что описанной болезни были более подвержены мужчины преклонного возраста; все это может объяснить подчеркнута старческий характер двух центральных персонажей.

В культе Атаргатис — Астарты — передневожосточного аналога Аргимпасы — Афродиты Урапии существовал подобный скифскому обряд перехода в состояние жреца богини, связанный, правда, не с импотенцией, а с оскоплением. Этот обряд проходил ранней весной, что находит соответствие в явном указании на это время года в изображенных на пекторали сценах, окружающих центральную. Пожалуй, самым распространенным культовым животным этой «восточной» Афродиты был баран, что опять-таки может объяснить ритуальное значение шитья одежды из бараньей шкуры.

Безусловно, некоторые особенности центральной сцены не находят убедительного объяснения в приведенных текстах источников. Мы имеем

в виду отсутствие женской одежды, в которую должны были переодеваться энарен, и особое значение лука с колчаном, находящегося в центре композиции. Однако, поскольку на произведениях греко-скифского искусства выделенной группы отсутствуют изображения скифских женщин, можно предположить, что «женская тема» намеренно игнорировалась заказчиками и мастерами, изготавливавшими эти вещи. Поэтому не исключено, что отмеченные особенности в прическе и подвязывании волос уже являются намеком на переход левого скифа в «женское состояние».

Что же касается подвешенного между скифами лука, то он-то как раз и является одним из главных аргументов в пользу предлагаемой нами интерпретации сюжета и пекторали в целом.

Во-первых, великая восточная богиня, культ которой был известен и грекам и скифам, иногда изображалась с оружием — коньем или колчаном. Лук является одним из главных атрибутов греческой Артемиды, «родословная» которой также ведет к великой богине — «хозяйке зверей» Переднего Востока и архаической Греции, культ которой был хорошо известен в Северном Причерноморье и, как упоминалось выше, безусловно, влиял на культ местных женских божеств. Наконец, весьма любопытны те невольные «жертвы», которые, по «греческой» версии этногонимического мифа, принес Геракл змееногой богине — сначала коней, а позднее пояс и лук.

О том, что у степных племен Евразии скифского времени мотив висящего лука был связан с темой обращения и приобщения к женскому началу, согласно говорят письменные и археологические источники, повествующие об обрядовой и культовой жизни восточных соседей скифов, сохранивших древние обычаи в более чистом и нетронутым виде. О родственных скифам массагетах (а косвенно — и о самих скифах) Геродот сообщает следующее: «Каждый из них берет в жены одну женщину, но живут они с этими женщинами сообща. *Ведь рассказы эллинов о подобном обычае скифов относятся скорее к массагетам* (курсив мой. — Д. М.). Так, когда массагет почувствует влечение к какой-нибудь женщине, то вешает колчан на ее кибитке и затем спокойно сообщает с этой женщиной» (Геродот, I, 216). Этот отрывок находится в разделе, повествующем в основном о религиозной и обрядовой жизни массагетов, да и по этнографическим параллелям можно предполагать, что речь здесь идет об отголосках некоего обряда, когда в определенное время допускалась угодная женскому божеству плодородия свобода половых связей. Как явствует из текста Геродота, греки знали и о существовании подобного обычая у причерноморских скифов; это находит некоторое подтверждение в выявленной нами роли комплекса «лук с колчаном — нож» в женских погребениях и кладовых женской утвари и одежды в центральной могиле Чертомлыка. Однако особенно ясно культовое значение акта «повешения лука» как элемента обряда приобщения к божественному женскому началу прослеживается в синхронных Чертомлыку и Толстой Могиле памятниках искусства азиатских кочевников.

На знаменитом ковре из Пятого Пазырыкского кургана многократно повторена одна и та же сцена: к сидящему на троне женскому божеству, из бедра которого вырастает цветущее дерево, приближается вождь на породистом коне; при вожде в качестве оружия лишь колчан с луком²⁷. Дальнейшее развитие намеченной здесь культовой ситуации наблюдается в двух парных бляхах Сибирской коллекции²⁸. К сидящей под деревом женщине (иконографически и стилистически очень близкой к богине с пазырыкского ковра) подъехали два всадника. На дерево, в ветви которого висит коса, идущая вверх из головного убора женщины, повешен лук в колчане. Сценка может быть истолкована как обрядовая, с участием некоей богини (или жрицы) и приехавшего к ней за помощью героя, возможно (судя по позам и жестам персонажей), пораженного болезнью, аналогичной «женской болезни» причерноморских скифов.



Золотая бляха из Сибирской коллекции

К более позднему времени, к эпохе так называемой «варваризации» греческого Восточного царства, отсылается сходное по составным элементам изображение на люнете знаменитого «склена Лифстерия» в Герци. В центре композиции находится юрта, около которой на высоком кресле сидит женская фигура в фас. Справа к ней приближается вооруженный всадник, а слева от юрты, на дереве, висит колчан с луком²⁹.

Все описанные выше изображения характеризуются рядом повторяющихся элементов: женщина, неразрывно связанная с деревом, приближающийся или принимающий к ней мужчина, приехавший на коне, лук, находящийся при мужчине или уже повешенный на дерево.

Добавим, что М. А. Давлет, собравшая и проанализировавшая амулеты в виде лука, распространенные в IV в. до н. э. на территории от Поволжья до Енисея, пришла к выводу о том, что, судя по этнографическим параллелям, такие амулеты были связаны с культом женского духа — покровитель детей³⁰.

Таким образом, повешенный лук, являвшийся центром сцены шитья и всего верхнего пояса изображений пекторали, по-видимому, символизирует обращенность персонажей сцены к женскому божеству, в образе которого сливались и перекрещивались (имеющие, возможно, общие индоевропейские, постраитические и даже общечеловеческие истоки) представления о божестве евразийских кочевников (типа Геродотовой Аргимпасы), о восточной Иштар-Астарте-Атаргатис, о греческой Афродите Урании и, возможно, Артемиде. Отсутствие в центральной сцене изображения самой богини (недопустимого здесь, как было показано выше, по канону сложившегося стиля «этнографического реализма») заставляет искать признаки божества или его символов в остальных изображениях пекторали.

Поскольку центральная сцена предположительно связывается нами с культом скифской богини, которая в представлении скифов и греков ассоциировалась с сирийской Астартой-Атаргатис и с греческой Афродитой Уранией, обратимся к хорошо изученной системе символов и атрибутов, свойственных этим божествам. Астарта-Атаргатис как богиня хтонической природы теснейшим образом связана с миром животного и растительного плодородия, но, являясь одновременно небесной богиней, не менее тесно связана с культом луны (изображается стоящей на полумесяце или несущей полумесяц на голове) и планеты Венеры (изображаемой в виде звезды или розетки рядом с богиней). Отметим прежде всего, что форма пекторали представляет собой хорошо выраженный полумесяц, так что, вероятно, сама вещь как целое является изображением одной из ипостасей божества. Трехчастность пекторали, в сопоставлении с трехчастностью чертомлыкской амфоры, может осмысливаться как отражение сакрализованного представления о трехчастности мира, связанного с идеей мирового дерева, и может быть соотнесена с любым божеством, но скорее всего с божеством женским, по индийским параллелям теснее всего связанным с образом дерева и имеющим, как Астарта-Атаргатис, небесную, хтоническую и земную природу. В этой связи «орнаментация» центрального пояса, представляющая собой развертку на месяцевиidной поверхности того же растительного мотива, что и на чертомлыкских амфоре и блюде, может

рассматриваться как конкретное изображение мирового древа, которое и при отсутствии каких-либо дополнительных символов скорее всего ассоциируется с образом женского божества³¹. Однако в данном случае в центре «древа», строго по центральной оси (максимальная сакральная «нагруженность» которой подтверждается и аналогиями из Чертомлыка, Большой Цимбалки и Повочеркасса, и индийскими мифологическими параллелями) имеются два изображения, вероятно символического характера. Первое из них — это отчетливо выделяющаяся крупная десятилепестковая розетка, являющаяся одним из символов передневносточных и архаических греческих богинь и символизирующая либо «небесность» вообще, либо планету Венеру. Второе — одна из птиц (вид диких голубей), изображенных среди побегов «древа» и являющихся обычным мотивом в структуре образа мирового древа; однако привлекающая наше внимание птица находится на центральной оси и помещена у основания такого же акантового трилистника, из которого вырастает женская полуфигура на чертомлыкском блюде и над которым изображена голова мифического коня (чертомлыкская амфора). Учитывая то, что голубь являлся птицей, посвященной и Астарте и Афродите, мы склонны видеть в этом изображении еще одно указание на символическое присутствие здесь божества, представленного в целом своими небесно-растительно-животно-вещными символами (полумесяц, розетка, древо, голубь, баранья шкура, игла, лук), размещенными на центральной оси пекторали.

Сцены терзания орлиноголовыми грифонами лошадей, занимающие центральное положение в третьем, нижнем, поясе изображений, также вполне могут быть соотнесены с уже прослеженным в Северном Причерноморье мотивом борьбы великой богини или ее спутниц (пеших или конных амазонок) с орлиноголовыми грифонами. Замена обычного в греко-скифском искусстве этой поры изображения терзаемого оленя (или лани) изображением терзаемой лошади может быть объяснена проиллюстрированной выше особо тесной связью образов женского божества и коня в греко-скифском (Чертомлык, Большая Цимбалка, Мерджаны) и скифо-сибирском (Пазырык, бляхи из Сибирской коллекции) искусстве и мифологии. Окаймляющие нижний пояс изображения собак, преследующих зайцев, также не противоречат предлагаемой трактовке пекторали. Особая связь этого изображения с культом севернопричерноморского женского божества подтверждается наличием аналогичного изображения на пекторали «жрицы» из Большой Близицы.

Заключая анализ пекторали, напомним, что единственная подобная ей по форме вещь севернопричерноморского происхождения была найдена в женском погребении, убедительно интерпретируемом как жреческое и связанное с культом богини плодородия. Пектораль из Близицы представляет собой как бы «конспект» несравненно более роскошной пекторали из Толстой Могилы. Те изображения, которые на исследуемой пекторали развернуты в трех поясах, на пекторали из Близицы в обедненном виде представлены на одном поясе изображений. Здесь присутствуют и домашние копытные верхнего пояса (правда, только овцы и козы), и растительные мотивы среднего пояса (побеги и цветы), и «сцены терзания» нижнего пояса, представленные охотой собаки на зайца.

Резюмируем результаты проведенного анализа.

1. Сакральное назначение пекторали и сакральное содержание системы изображений на ней представляются весьма вероятными, исходя из всего очерченного круга аналогий и сопоставлений.

2. Центральная сцена, содержащая мотивы занятия женской работой, висящего лука и обнаженности, расшифровывается как сцена обращения (или приобщения) к великому женскому божеству круга Аргимнасы — Астарты-Атаргатис — Афродиты Урашии.

3. Все прочие элементы на всех трех поясах или подтверждают предположение о том, что вся вещь в целом была посвящена культу этой богини, или, во всяком случае, не противоречат этому предположению.

Обратимся теперь к обстоятельствам находки пекторали (и сопровождавших ее вещей) и постараемся выиснить, подтверждают ли они сформулированные выше положения. Напомним, что характерной чертой культа аскалонской Атаргатис и ее ближайших передневоосточных и в меньшей степени греческих аналогов была обязательная «парность», сооставленность с каким-либо божеством подчеркнуто мужского характера (Атаргатис — Баал, карфагенская Астартя — Мелькарт, в меньшей степени — Афродита — Арес). В проанализированном нами комплексе центрального погребения Чертомлыка одна из скифских богинь также была, по всей вероятности, объединена в культовую пару с мужским божеством — Фагимасадом.

В этой связи представляется знаменательным, что пектораль была найдена вместе с мечом, рукоятка и ножи которого были обложены золотыми пластинами, покрытыми изображениями, и что оба эти предмета и ряд прекрасно сохранившихся сопутствующих им вещей были найдены не в погребальной камере, а в ведущем к ней дромосе.

Находки в дромосе, связанные с погребальным обрядом, по функциональному и территориальному признакам отчетливо делятся на три группы³².

1. Около входа в погребальную камеру узкой полосой от северной стенки дромоса до южной лежали: а) железные пластины от чешуйчатого боевого пояса, наконечники стрел (видимо, остатки колчана с луком и стрелами), железный пояс, железный меч в ножнах, детали пагайки, т. е. мужской боевой пояс и набор предметов, обычно висевших на нем; б) дальше, у южной стены дромоса, в пределах этой же «полосы» находок, лежали рядом наконечники стрел (остатки второго колчана с луком), железный нож и исследуемая пектораль, т. е. «женский» набор оружия (нож — колчан) и пектораль, также увязываемая с культом женского божества. Центральное место в этой полосе находок, вытянутой с севера на юг перед входом в камеру, занимал железный меч.

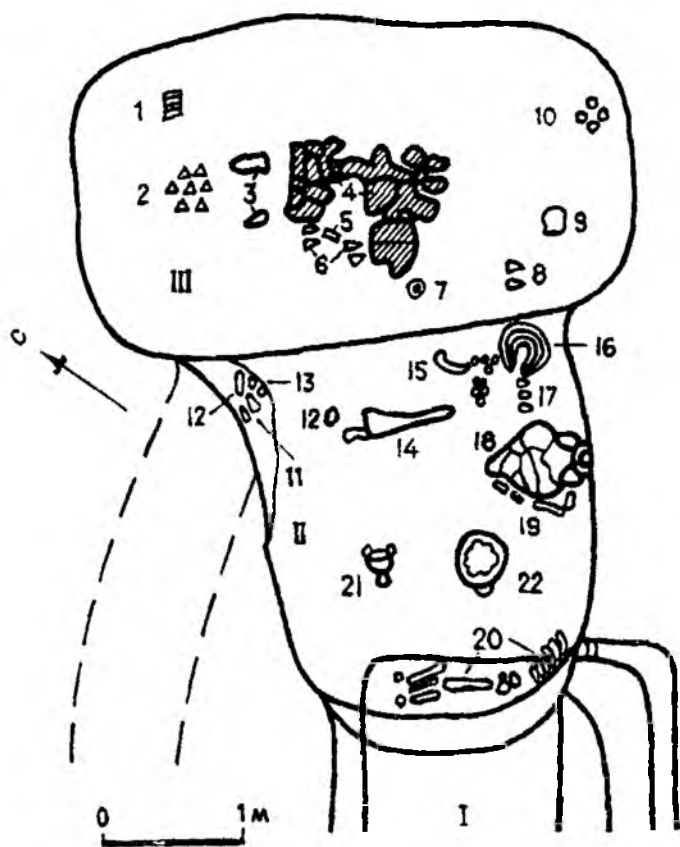


Схема размещения вещей в центральном погребении Толстой Могины:

I — входная яма; II — дромос; III — погребальная камера; IV — грабительский ход. Вещи в погребальной камере: 1 — подтоки копий и дротиков; 2 — золотые бляшки; 3 — следы ножей; 4 — обломки панциря; 5 — рукоятка ножа; 6 — первый колчанный набор наконечников стрел; 7 — втулка булавки; 8 — второй колчанный набор наконечников стрел; 9 — остатки черепа основного покойника; 10 — пластины пояса. Вещи в дромосе: 11 — третий колчанный набор; 12 — обломки ножа; 13 — пластинки пояса; 14 — меч; 15 — детали пагайки; 16 — пектораль; 17 — четвертый колчанный набор наконечников стрел; 18 — трехручья амфора; 19 — железный черпак (?); 20 — остатки человеческого скелета (кости ног и торса); 21 — светильник (?) в виде котла; 22 — бронзовый лутерий

2. В середине дромоса и дальше от входа в камеру находились три сосуда: маленький бронзовый котел, видимо служивший светильником, уникальная трехручья греческая амфора с железным стержнем (черпаком?) и бронзовый лутерий, перевернутый вверх дном.

3. Далее всего от камеры, у самого входа в дромос, был обнаружен скелет человека, рядом с которым не было найдено никаких вещей. Судя по чертежу, скелет сохранился не целиком, опреде-

лепно представлены лишь кости торса и ног. Поскольку в этой части погребального сооружения грабители не побывали, отсутствие многих частей скелета представляется достойным внимания.

По свидетельству Геродота, скифскому богу войны (аналогичному греческому Аресу), почитавшемуся в виде старинного железного меча, приносили в жертву не только скот (как и другим богам), но и людей. «На каждом таком кургане водружен старинный железный меч, и он служит кумиром Ареса. . . из числа пленных врагов приносят ему в жертву каждого сотого мужчину, но не тем же способом, как скот, а иным: совершив возлияние над головами жертв вином, они режут их над сосудом, затем несут кровь на вершину кучи хвороста и обливают ею меч; наверх они относят кровь, а внизу, у святилища, совершают следующее: отрубив у всех убитых людей правые плечи с руками, бросают их в воздух, затем, совершив другие жертвоприношения, удаляются; каждая рука остается там, где упадет, а туловище лежит отдельно» (Геродот, IV, 62).

Думается, что сопоставление размещения вещей в дромосе Толстой Могилы с приведенным свидетельством Геродота позволяет с высокой степенью вероятности реконструировать церемонию, происходившую в подземелье. Полагаем, что после совершения обряда положения умершего в погребальной камере родственники и жрец отступили в дромос и, возможно, каким-то образом закрыли вход в камеру. Затем, перед входом в помещение, где лежал умерший, положили (а вероятно, повесили) два набора предметов: мужской боевой пояс с ножом, колчаном, мечом и нагайкой и «женский» набор предметов — второй колчан, нож и золотую пектораль. Композиционно центральное положение среди этих вещей занимал меч, а второй колчан был повешен, видимо, прямо над пекторалью.

Перед этими сакральными комплексами, символизирующими присутствие пары божеств (Ареса и Аргимпасы?), при свете огня, зажженного в светильнике в виде маленького котла, были совершены обрядовые возлияния, при которых использовался бронзовый лутерий и уникальная трехручая амфора, вероятно, специально выбранная для культового действия, так как число три играло особую роль в мифологии и обрядовой жизни скифов (вспомним три кралика и трехчастность изображенной чертомлыкской амфоры, предельное число трех поворотных, которые должны были пить вино с кровью, одновременно держа за сосуд, и т. д.). Не исключено, что из амфоры черпалось вино, которым окроплялась голова приносимого в жертву пленника, а в бронзовый лутерий собиралась его кровь, которой затем обливался меч, после чего лутерий и мог быть брошен дном вверх.

Затем участники церемонии отступили из дромоса во входной колодец и у самого входа в дромос расчленили ударами мечей тело принесенного в жертву человека, оставив на месте лишь отдельные его части.

Реконструированная ситуация подтверждает высокую степень сакрализованности пекторали и, следовательно, всей системы изображений на ней. И если в кровавом обряде жертвоприношения главную роль, возможно, играло мужское божество, то вся система образов, выявленная на хорошо сохранившихся предметах из дромоса и конских могил, определенно свидетельствует о большом значении культа женского божества, наложившего отпечаток даже на отбор образов, украшавших такой безусловно «мужской» атрибут, как меч.

Напомним, что, по свидетельству Б. П. Мозолева, в одной из двух конских могил был обнаружен серебряный конский налобник (почти полностью разложившийся), представлявший собою «точную копию налобника из Большой Цимбалки с изображением змееногой богини на нем»³³.

Кроме того, на выступе ножен меча из дромоса изображен не терзаемый олень или гиппокамп, а рогатый львиноголовый грифон, существо, особенно тесно связанное с иконографией железных божеств Скифии (на

чаще из Солохи подобное существо изображено с сосками; головы этих грифонов являются главными зооморфными образами в изображениях «змеиных» богинь из Большой Цимбалки, Куль-Обы и херсонесского подстенного склена). Связь грифона на выступе ножен с «женской» системой образов подчеркивается змеиной головкой на конце хвоста. На рукоятке меча изображен терзающий козлика полулеополульвица, существо, имеющее гриву и сосцы и находящее аналогию только в таких же существах на вышеописанных браслетах из захоронения «икрицы» в Большой Близнице. На перекрестии меча изображен Пан, мирно папгрывающий на сиринге двум лежащим козлякам³⁴, — мотив, теснее всего связанный с кругом образов элевсинских мистерий и аналогичный в известной мере золотым головкам Пана из женского погребения в херсонесском склене, сатирам и менадам Большой Близницы.

В заключение заметим, что характер соотношения рассмотренной пары богов пока неясен. Прямые указания на брачные отношения между ними отсутствуют, хотя несомненно, что меч-акинак, вообще являвшийся образом скифского Ареса и, в частности, занимавший центральное место в реконструированном ритуале, и по оформлению ножен, и по способу ношения ассоциировался в сознании скифов с мотивом фаллоса. Есть основание полагать, что зловещный бог войны и смерти, само скифское имя которого было табуировано, был связан с силами ночи и тьмы, и в этом отношении его природа была родственна ночной (точнее — лунной) природе Аргимпасы — Атаргатис-Астарты. В связи с этим надо отметить, что в отличие от предметов из Чертомлыка и, отчасти, из Куль-Обы, связанных с культом Фагимасада и его партнерши, предметы, гипотетически связываемые с культом Ареса и Аргимпасы, найдены не в самой погребальной камере, а в дромосе, отделенном от камеры перегородкой, и не сопровождаются какими-либо вещами или изображениями, соотносимыми с культом верховной покровительницы самих скифов и их благих богов — Табити. Если это не случайно, то возникает предположение, что Арес, занимавший, по Геродоту, последнее место в перечислении скифских богов и первое — по яркости посвященных ему кровавых жертвоприношений, находился в известной оппозиции по отношению к «светлым» богам, связанным с культом небесного огня и солнца, таким как Табити и Фагимасад.

Почему в центральном погребении Толстой Могилы были принесены жертвы именно Аресу и Аргимпасе, какое значение имел культ Аргимпасы в жизни погребенного аристократа, — сказать пока трудно.

Думаем, что подробное исследование всего комплекса вещей из Толстой Могилы, Чертомлыка и других курганов подобного ранга позволит уточнить и дополнить те наблюдения и гипотезы, которые представлены вниманию читателя в настоящей статье.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Факты и сопоставления, положенные в основу настоящей статьи, были изложены автором в докладе «О смысле изображений на произведениях греко-скифской торевтики» на заседании Отдела Востока Гос. Эрмитажа 16 мая 1975 г. Сопоставленные предметы см.: Мозолевский Б. Н. Курган Толстая Могила близ г. Орджикидзе на Украине. — СА, 1972, № 3, с. 268—308, рис. 18—27; Артамонов М. И. Сокровища скифских курганов. Прага — Ленинград, 1966, рис. 162—176, 295.

² Впервые предлагаемое прочтение системы изображений на Чертомлыкской амфоре было изложено нами в докладе «О смысле изображений на некоторых произведениях греко-скифской торевтики» на заседании группы античной археологии ИОИА АН СССР 23 февраля и 2 марта 1973 г. Расшифровке изображений на Чертомлыкской амфоре посвящены следующие работы: Мачинский Д. А. О смысле изображений на некоторых произведениях греко-скифской торевтики и о значении их для понимания истории скифов IV—III вв. до н. э. — Краткие тезисы докладов к на-

учной конференции «Античные города Северного Причерноморья и варварский мир» 19—21 ноября 1973 г. Л., 1973, с. 19—21; *Она же*. О смысле изображений на Чертомлыкской амфоре. — В кн.: Проблемы археологии. Л., 1978, вып. 2 (в печати).

³ Кузьмина Е. Е. О семантике изображений на чертомлыкской вазе. — СА, 1976, № 3, с. 68—75. Е. Е. Кузьмина не ссылается на указанные выше доклады и на опубликованные тезисы одного из них, видимо, каким-то образом оставшиеся ей неизвестными. Ее конкретный анализ изображений на амфоре грешит грубыми ошибками, а конечные выводы в целом отличаются некоторой умозрительностью и не вытекают из предварительного анализа, хотя в отдельных моментах и совпадают с выводами автора настоящей статьи.

⁴ Предположение о связи Чертомлыкской амфоры с Фатимасадом было выдвинуто по совершенно иным соображениям Д. С. Раевским; см.: *Раевский Д. С.* Скифо-авестийские мифологические параллели и некоторые сюжеты скифского искусства. — В кн.: Искусство и археология Ирана. М., 1971, с. 275. О солнечной природе крылатого коня на амфоре см.: *Литвинский В. А.* Кангюйско-сарматский фарс. Душанбе, 1968, с. 29.

⁵ Толстой Н., Кондаков Н. Русские древности. Спб., 1889, вып. 2, с. 109—110, рис. 98.

⁶ Там же, с. 107; *Артамонов М. И.* Указ. соч., с. 46.

⁷ Стрелы и лук довольно часто присутствуют в скифских и скифо-греческих женских погребениях IV в. до н. э. См.: *Бессонова С. С.* Погребение IV в. до н. э. из Трехбратнего кургана. — В кн.: Скифские древности. Киев, 1973, с. 243—252, рис. 1, 2.

⁸ Толстой Н., Кондаков Н. Указ. соч., с. 112—113; *Артамонов М. И.* Указ. соч., с. 48—49.

⁹ Гоноров В. Н. О брахмане. К истокам концепции. — В кн.: Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974, с. 35—39, 69; *Иванов В. В.* Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от ASVA — «конь». — Там же, с. 75—138.

¹⁰ Christou Chryssanthos A. *Potnia Theron*. Thessaloniki, 1968.

¹¹ Nyberg H. *Die Religion des alten Iran*. Leipzig, 1938, S. 254, 379.

¹² *Артамонов М. И.* Указ. соч., табл. 208, 230.

¹³ *Гриневич К. Э.* Стены Херсонеса Таврического. — Херсонесский сборник, Севастополь, 1926, т. 1, с. 40—40, рис. 17.

¹⁴ *Максимова М. И.* Серебряное зеркало из Келермеса. — СА, 1954, № 21; *Она же*. Ритон из Келермеса. — СА, 1956, № 25.

¹⁵ Материал в пользу подобной атрибуции келермесских изображений богинь собран в дипломной работе М. Ю. Вахтиной «Родосско-ионийская керамика ориентализирующего стиля из Северного Причерноморья как источник для изучения связей этого региона с античным и варварским миром» [Рукопись]. (Кафедра археологии исторического факультета ЛГУ им. А. А. Жданова), 1976, с. 62—63.

¹⁶ *Ростовцев М. И.* Представления о монархической власти в Скифии и на Боспоре. — ИАК, Спб., 1913, вып. 49, с. 17; *Гайдукевич В. Ф.* Боспорское царство. М.—Л., 1949, с. 201, 202, 212—214, 288—289.

¹⁷ *Артамонов М. И.* Указ. соч., с. 70—71, табл. 308.

¹⁸ *Кобылина М. М.* Поздние боспорские пеллики. — МПА, № 19, 1951, с. 136 и сл.; *Книпович Т. И.* Художественная керамика в городах Северного Причерноморья. — В кн.: Античные города Северного Причерноморья. М.—Л., 1955, с. 367, 377, 380—385.

¹⁹ *Артамонов М. И.* Указ. соч., табл. 279.

²⁰ По реконструкции М. В. Фармаковского, обнажена до пояса плохо сохранившаяся фигура левого скифа на горите из Солохи. Если это и так, то, как было оговорено выше, солохский горит относится к иной хронологической и стилистической группе, чем выделенный нами круг вещей, и предполагаемая обнаженность одного из персонажей на горите может быть объяснена, исходя из особенностей солохской группы вещей. См.: *Фармаковский М. В.* Горит из кургана Солоха. — ИРАИМК. Пр., 1922, т. 2, с. 23—48, табл. IV—VI.

²¹ *Мозолевский В. И.* Указ. соч.

²² Гимн Ардвисуре Анахите. — В кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973, с. 506—526 (рефрен «сто коней, тысячу быков и десять тысяч овец»); *Иванов В. В.* Указ. соч., с. 92.

²³ Западный вариант ассиро-вавилонской Интар выступал в Средиземноморье (Сирия, Финикия, Палестина, Карфаген, Гадес) обычно под именем Астарты; однако тот вариант Астарты, который почитался в разграбленном скифами знаменитом финикийском храме в Аскалоне, имел особое наименование Атаргатице — Деркото. *Simonot F.* *Astarte*. — RE, 1896, Bd. 4; *Roscher W.* *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 1, S. 184—189, 390, 645.

- ²⁴ *Артамонов М. И.* Указ. соч., с. 42.
- ²⁵ *Погребова М. И.* Мавзолей Неаполя Скифского.— МИА, 1961, № 96, с. 173, рис. 7, 10.
- ²⁶ *Ростовцев М. И., Степанов П. К.* Эллино-скифский головной убор.— ИАК, Спб., 1917, вып. 63; *Толстой П., Кондаков П.* Указ. соч., с. 110.
- ²⁷ *Руденко С. И.* Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.—Л., 1953, табл. ХСV.
- ²⁸ *Толстой П., Кондаков П.* Русские древности. Сиб., 1890, вып. № 3, с. 63, рис. 71.
- ²⁹ Там же, с. 62, рис. 45.
- ³⁰ *Дэвлет М. А.* Бронзовые бляшки в форме сложного лука из Хакассии.— КСИА, 1966, № 107, с. 70—74.
- ³¹ На связь скифской Аргимпасы с культом дерева — видимо, с липой — указывает приведенный выше текст Геродота (IV, 67).
- ³² *Мозолевский Б. П.* Указ. соч. См. рис. 5 (план центральной могилы).
- ³³ *Мозолевский Б. П.* Указ. соч., с. 274.
- ³⁴ *Черненко Е. В.* Оружие из Толстой Могилы.— В кн.: Скифский мир. Киев, 1975, с. 157—164, рис. 5, 6.