

Д. С. Раевский

## ЭЛЛИНСКИЕ БОГИ В СКИФИИ?

(К семантической характеристике греко-скифского искусства)

В IV в. до н. э. в причерноморской Скифии, как о том свидетельствуют многочисленные курганные находки, широкое распространение получают предметы, выполненные греческими мастерами и украшенные изображениями персонажей эллинской мифологии. Отдельные памятники такого рода проникали в Скифию и в более раннюю пору. Так, известна серия античных бронз VI—V вв. до н. э. с антропоморфными мотивами, найденных в скифской степи (а отчасти и в лесостепи)<sup>1</sup>. Но от интересующих нас памятников они принципиально отличаются тем, что представляют в полном смысле слова импорт: изготовившие их мастера не предназначали своих изделий специально для скифской публики и не ориентировались на ее вкусы<sup>2</sup>. Напротив, среди предметов IV в. преобладают такие, которые, будучи изделиями греческих ремесленников и имея в декоре эллинские мифологические мотивы, представляют в то же время собственно скифские формы и типы (гориты, ножны акинаков, нашивные бляшки и т. п.). Очевидно, мастер, наносивший на эти предметы изображения на сюжет греческого мифа, имел в виду именно скифского потребителя и был достаточно уверен, что изделие с таким декором найдет сбыт в скифской среде.

Это обстоятельство существенно как для характеристики собственно скифской культуры, так и для оценки греко-скифских культурных отношений. Как объяснить распространение таких изделий в Скифии? Отражает ли оно столь высокий уровень эллинизации скифского общества (точнее, его социальной верхушки), что в ее среде получили распространение чисто греческие религиозно-мифологические представления? Или в нем можно видеть проявление процесса сложения синкретических греко-скифских культов? Или, наконец, оно свидетельствует лишь о поверхностном знакомстве скифов (прежде всего знати) с греческой мифологией, отразившем культурное их «эллинофильство», но не затронувшем сути их религиозных верований? В специальной литературе мы находим на этот счет различные мнения. Так, В. Д. Блаватский отдает предпочтение

<sup>1</sup> См., например, С. А. Жебелев и В. К. Мальмберг, Три архаических бронзы из Херсонской губернии (МАР, № 32), СПб., 1907; О. Д. Гавина, Античні бронзи з с. Піщаного, Київ, 1970; В. А. Башилов, Бронзовая гидрия из кургана у с. Мастогино, СА, 1966, § 2; ОАК за 1897 г., стр. 136, рис. 266 и др.

<sup>2</sup> Существует, впрочем, несколько исключений, относящихся к самой ранней поре существования скифской культуры. Это памятники типа келермесского ритона или зеркала, которые будут рассмотрены в интересующем нас аспекте в другом месте.

идее синкретизма, полагая, что и в греческих городах Северного Причерноморья, и у припонтйских варваров распространились культы, сформировавшиеся в ходе взаимовлияния двух религиозно-мифологических систем<sup>3</sup>. А. М. Хазанов и А. И. Шкурко допускают возможность сочетания различных процессов: как восприятия скифами эллинских культур, так и «определенной контаминации чисто греческих образов с местными, скифскими»<sup>4</sup> или «восприимчивости к собственно греческому искусству, связанной с растущей эллинизацией скифской знати»<sup>5</sup>. Именно с последним процессом, по их мнению, связано то, что в Скифии «распространялись гориты со сценами из жизни Ахилла, серьги с изображением Афины Паллады и многие другие чисто греческие сюжеты»<sup>6</sup>.

Существует, однако, еще одно возможное объяснение этих фактов. Его наметил Б. Н. Граков в ходе анализа найденных в Скифии изображений Геракла, которые он рассматривал в одном ряду с антропоморфными изображениями на чисто местные сюжеты, полагая, что в середине IV в. до н. э., в эпоху Атея, местные божества «стали воплощаться в многочисленных, частью греческих, частью туземных изображениях»<sup>7</sup>. Следуя этому объяснению, можно трактовать найденные в Скифии изображения на греческие мифологические сюжеты как приспособленные к местной мифологии, заново интерпретированные на ее основе<sup>8</sup>.

Для того чтобы обоснованно предпочесть какое-либо из приведенных объяснений, рассмотрим репертуар и характер распространения в скифской среде изображений на эллинские сюжеты.

Одним из самых веских аргументов в защиту толкования предложенного Б. Н. Граковым, является строгая одновременность появления в Скифии как рассматриваемых памятников, так и антропоморфных изображений на местные сюжеты. Эти последние, как известно, совершенно не типичны для скифского искусства более ранней поры, когда здесь доминирует звериный стиль, но именно с середины IV в. до н. э. они — как в местном, так и в греческом исполнении — получают очень большую популярность. Вспомним знаменитые сосуды из Чертомлыка, Куль-обы, Гаймановой Могилы, гребень из кургана Солоха, пектораль из Толстой Могилы, навершия из Слоновской Близницы и Александропольского кургана, различные бляшки и т. п.<sup>9</sup> Такая одновременность весьма показательна. Она позволяет поставить вопрос, не является ли появление как тех, так и других антропоморфных памятников (с греческими и скифскими сюжетами) двумя проявлениями одного процесса. К тому же, если бы наличие в скифских комплексах изображений греческих богов и героев сви-

<sup>3</sup> В. Д. Б л а в а т с к и й, Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья (VII—V вв. до н. э.), СА, 1964, № 2, стр. 18 сл.; о н ж е, Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья (IV в. до н. э.— III в. н. э.), СА, 1964, № 4, стр. 26 сл.

<sup>4</sup> А. М. Х а з а н о в и А. И. Ш к у р к о, Воздействие античной культуры на искусство и культуру скифо-сарматского мира, сб. «Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока», М., 1978, стр. 75.

<sup>5</sup> О н ж е, Социальные и религиозные основы скифского искусства, сб. «Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии», М., 1976, стр. 48.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Б. Н. Г р а к о в, Скифский Геракл, КСИИМК, XXXIV, 1950, стр. 15.

<sup>8</sup> Такая реинтерпретация отнюдь не идентична религиозному синкретизму. Поэтому не вполне верной представляется ссылка А. М. Хазанова и А. И. Шкурко (Воздействие античной культуры..., стр. 75, прим. 13) на процитированную работу Б. Н. Гракова как развивающую идею «контаминации чисто греческих образов с местными, скифскими».

<sup>9</sup> Г р а к о в, ук. соч.; М. И. А р т а м о н о в, Антропоморфные божества в религии скифов, АСГЭ, вып. 2, Л., 1961; Д. С. Р а е в с к и й, Очерки идеологии скифосакских племен, М., 1977; о н ж е, «Скифское» и «греческое» в сюжетных изображениях на скифских древностях, в сб. «Античность и античные традиции...».

детельствовало о популярности в скифской среде эллинских мифологических мотивов и концепций, то их распространение здесь скорее всего должно было быть постепенным, первоначально спорадическим и лишь позднее все более широким. Между тем до определенного момента такие изображения единично представлены здесь лишь упомянутыми предметами «чистого импорта», а их массовое появление на скифских вещах оказывается внезапным и как бы ничем не подготовленным.

Весьма существенным является и строгий отбор популярных в Скифии мотивов греческой мифологии. Так, среди воплощений Геракла абсолютно преобладает сюжет его борьбы со львом<sup>10</sup> или изображение головы героя в львином шлеме, т. е. образ, связанный в конечном счете с тем же сюжетом<sup>11</sup>. Иногда высказывается мнение<sup>12</sup>, что мотив, который мы видим на бляшках, найденных в нескольких причерноморских комплексах и, по словам М. И. Ростовцева, «изображающих юношу в полусидячей позе, держащего в руках два овальных предмета»<sup>13</sup>, восходит к представленному на монетах<sup>14</sup> изображению младенца Геракла, удушающего двух змей. Таким образом, из всего богатства сюжетов, связанных с этим популярным героем и воплощавшихся в греческом искусстве, в Скифии пользовались спросом лишь два: борьба со львом и, возможно, борьба со змеями<sup>15</sup>. Такой отбор очень плохо согласуется с мнением, что в этих памятниках проявилось почитание скифами собственно эллинского героя. К тому же еще Б. Н. Граков отмечал, что мотив борьбы человека со львом представлен и в сценах, героями которых являются скифы, — например, на сосуде из кургана Солоха<sup>16</sup>, что заставляет полагать семантическое единство (в глазах скифского потребителя) всех воплощений этого мотива, одинаковое восприятие их как связанных с местными мифами.

Б. Н. Граков видел в них иллюстрации к мифу о Таргитае — победителе чудовищ. Допуская сугубую вероятность такой интерпретации с о д е р ж а н и я, приписанного скифами этим изображениям, следует заметить, что этим не исчерпывается вопрос о з н а ч е н и и этого мотива и о причинах многократного включения его воспроизведений в декор могильного инвентаря. Поиски ответа на этот вопрос к тому же подтверждают значительную семантическую близость изображений Геракла с теми, которые имеют собственно скифское содержание, и тем самым подкрепляют тезис об их переосмыслении на местной почве.

<sup>10</sup> Этот сюжет представлен, как известно, на бляшках из курганов Куль-оба, Чмырева Могила, Чертомлык, Верхний Рогачик, Шульговка.

<sup>11</sup> Этот мотив украшает бляхи двух типов из конского захоронения кургана Чмырева Могила. Он же представлен на монетах Атея. Конечно, в самой Элладе шлем из львиного скальпа стал неизменным атрибутом Геракла и оторвался от породившего этот мотив сюжета. Но для свежего взгляда причерноморских варваров каждая деталь была значима и определяла выбор мифологического контекста, в который включалось данное изображение.

<sup>12</sup> М. И. Ростовцев, Скифия и Боспор, Л., 1925, стр. 449.

<sup>13</sup> Там же, стр. 448. Такие бляшки найдены в Куль-обе, Краснопереконском кургане № 5, Семибратних курганах. По данным М. И. Ростовцева (ук. соч., стр. 448) и Н. А. Овайко (Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV—III вв. до н. э., САИ, вып. Д1-27, М., 1970, № 493 д), они обнаружены и в Верхнем Рогачике; однако в опубликованном отчете о раскопках этого кургана (ОАК за 1913—1915 гг.) находка там таких бляшек не отмечена, и ссылка М. И. Ростовцева на рис. 221 этой публикации ошибочна.

<sup>14</sup> Ср., например, А. Н. З о г р а ф, Античные монеты, МИА, 16, 1951, табл. IX, 20.

<sup>15</sup> Единичное исключение составляет, возможно, серебряная пластина из кургана 9 у с. Пруссы, где, по мнению ряда исследователей (см., например, В. Г. Петренко, Правобережье Среднего Приднепровья в V—III вв. до н. э., САИ, вып. Д1-4, М., 1967, стр. 39; О н а й к о, ук. соч., стр. 63), наряду с борьбой героя со львом представлены победа над киренейской ланью и битва с амазонками.

<sup>16</sup> Г р а к о в, ук. соч., стр. 14.

В другом месте автором было высказано предположение, что лев, чаще всего представленный в искусстве Скифии IV в. до н. э. в роли терзающего существа в зооморфных «сценах терзания», являлся символом смертоносного начала, стихии смерти и соответственно хтонического мира<sup>17</sup>. С тем же «нижним миром» в самых разных традициях связывается обычно змея<sup>18</sup>, что в скифской мифологии нашло, в частности, выражение в образе змееной богини земли<sup>19</sup>. Таким образом, оба популярных в Скифии связанных с Гераклом сюжета оказываются семантически тождественными, воплощающими идею борьбы героя со смертью. Показательно, что параллельно в искусстве Скифии (уже в сугубо местной, «этнографически достоверной» трактовке) представлен и мотив борьбы человека с грифоном (бляшки из Чертомлыка). Грифон же, наряду со львом, — терзающий субъект в зооморфных композициях, а иногда убийца человека (подвески из Новоселок), т. е. иное воплощение той же смертоносной стихии<sup>20</sup>.

О. М. Фрейденберг рассматривала мотив борьбы человека со зверем как весьма древнюю по происхождению метафору преодоления смерти<sup>21</sup>. Репертуар названных изображений подтверждает этот вывод конкретно для Скифии, тем более что скифская мифология знает мотив борьбы с хтоническим существом<sup>22</sup>, а в скифском искусстве он представлен не только в символических, но и в сюжетных композициях<sup>23</sup>. Включение различных воплощений этого мотива в декор предметов погребального инвентаря вполне оправдано присущим архаическому обществу пониманием смерти как неизменного и постоянно преодолеваемого элемента жизненного процесса<sup>24</sup>.

Таким образом, мнение Б. Н. Гракова о том, что найденные в Скифии изображения Геракла связывались здесь с собственно скифскими мифами и культами, переосмыслились на местной почве, находит разностороннее подтверждение. Можем ли мы, однако, распространить это толкование на все происходящие из скифских комплексов изображения греческих персонажей? Предложенное Б. Н. Граковым объяснение опиралось, среди

<sup>17</sup> Д. С. Раевский, Из области скифской космологии, ВДИ, 1978, № 3, стр. 119 сл. Высказанное там же (стр. 119, прим. 14) предположение, что в Скифии лев воспринимался как животное по преимуществу мифическое, находит подтверждение в наличии на упомянутом сосуде из кургана Солоха изображения рогатой львицы (о том, что здесь представлена чисто мифологическая сцена, см. Н. Н. Погребова, К вопросу о происхождении шедевров торевтики из скифских курганов, СА, XVII, 1953, стр. 289). Толкование в Скифии льва как символического воплощения стихии смерти подтверждается изображением на бляшках от горита из кургана № 5 у Архангельской слободы, где он представлен пожирающим человеческую голову (О. М. Лесков, Скарби курганів Херсонщини, Київ, 1974, стр. 74, рис. 57). А. М. Лесков отмечает, что эти бляшки фракийского происхождения, но включение их в единый изобразительный «текст» с собственно скифскими мотивами предполагает их осмысление в духе местных концепций. О том, что сцены терзания в скифском искусстве есть метафора идеи смерти, см. также A. F a r k a s, Interpreting Scythian Art: East vs. West, Artibus Asiae, 1977, XXXIX, № 2, стр. 127.

<sup>18</sup> Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976, стр. 214.

<sup>19</sup> Раевский, Очерки идеологии..., стр. 44 сл.

<sup>20</sup> Семантическое тождество мотивов борьбы со львом и с грифоном в скифском искусстве предполагал и Б. Н. Граков (ук. соч.).

<sup>21</sup> О. М. Фрейденберг, Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936, стр. 73 и 196. Специального внимания заслуживает ее толкование именно борющегося со зверем Геракла как олицетворения борьбы со смертью (там же, стр. 147 и 196).

<sup>22</sup> Раевский, Очерки идеологии..., стр. 56—58.

<sup>23</sup> С. С. Безсонова, Образ собако-птаха у місцевстві Північного Причорномор'я скіфської епохи, Археологія, вип. 23, 1977, стр. 17, рис. 7.

<sup>24</sup> «Смерти как чего-то конечного, завершенного нет, а есть исчезновение, одновременное появлению» (Фрейденберг, ук. соч., стр. 71). О выражении этой концепции в скифских памятниках см. Раевский, Из области скифской космологии, стр. 124 сл.

прочего, на отождествление Геракла со скифским мифическим прародителем Таргитаем, широко принятое, судя по данным Геродота, в среде припонтийских греков и опиравшееся, видимо, на значительную типологическую близость этих персонажей<sup>25</sup>. В других случаях дело обстоит иначе: изображения всех остальных эллинских божеств, «узнанных» Геродотом в богах скифского пантеона (Зевса, Геи, Гестии, Афродиты Урании, Аполлона, Арея), здесь практически неизвестны<sup>26</sup>. Зато неоднократно встречаются Ахилл, Афина, Медуза, сирены, сфинксы, отдельными находками представлены также Пан, Артемида, nereиды и т. д. Если предположить, что все эти изображения также переосмыслились в духе местной мифологии, то придется признать, что Геродот, в своих отождествлениях опиравшийся, видимо, на близость функций скифских и греческих богов<sup>27</sup>, и реинтерпретаторы изобразительных памятников исходили из принципиально различных посылок.

Чтобы уяснить сущность интересующего нас явления, рассмотрим найденные в Скифии изображения, связанные еще с одним героем греческой мифологии — Ахиллом. Выбор именно этого персонажа определяется тремя обстоятельствами. Во-первых, событийная канва его «биографии» хорошо известна из источников, что облегчает первичную, так сказать, интерпретацию памятников — определение представленных эпизодов греческого мифа. Во-вторых, изображения на сюжеты Ахиллова цикла из Скифии составляют серию, включающую и неоднократные повторения идентичных композиций, что, как и в случае с Гераклом, свидетельствует о далеко не произвольном выборе тематики таких изображений. В-третьих, изображения этой серии — по большей части многофигурные композиции, что делает более достоверными выводы о характере их осмысления на скифской почве.

Основное внимание мы, естественно, уделим изображению на знаменитых золотых обкладках горитов (рис. 1), интерпретация содержания которого наиболее полно и убедительно была осуществлена Б. В. Фармаковским, объяснившим представленные здесь сцены как последовательный ряд эпизодов «биографии» Ахилла, начиная с младенчества и кончая смертью, с историей обнаружения героя на острове Скиросе в качестве центрального сюжета<sup>28</sup>. Как известно, подобные обкладки найдены в Причерноморье уже четырежды: в Чертомлыке, Ильинцах, Мелитопольском кургане и кургане № 8 группы «Пять братьев». Поскольку богатые скифские курганы в большинстве случаев были ограблены и в результате утрачена значительная часть их инвентаря, четырехкратное повторение

<sup>25</sup> Граков, ук. соч., стр. 12—15.

<sup>26</sup> Единственное исключение — Афродита, представленная в многофигурной композиции на куль-обских костяных пластинах от саркофага (А. А. Передольская, Слоновая кость из кургана Куль-оба, ТОАМГЭ, т. I, Л., 1945, стр. 74, табл. III). Правда, эта героиня изображенной здесь сцены суда Париса не имеет никаких специфических признаков именно Афродиты Небесной, с которой Геродот отождествлял скифскую Аргимпасу. Но если принять вывод о семантическом и функциональном единстве всех ипостасей Афродиты, буде таковые вообще существовали (см. Е. Г. Рабинович, Афродита Урания и Афродита Пандемос, сб. «Античность и Византия», М., 1975), то названный памятник — единственная, кроме Геракла, «точка пересечения» данных Геродота о составе скифского пантеона с иконографическим материалом.

<sup>27</sup> С. А. Жебелев, Геродот и скифские божества, в кн.: С. А. Жебелев, Северное Причерноморье, М.—Л., 1953, стр. 31. О критериях, лежащих в основе древних отождествлений богов, принадлежащих к разным мифологическим системам, см. Е. Г. Рабинович, Надпись Антиоха Коммагенского и поздняя гелиодатрия, в сб. «Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста», М., 1977, стр. 285—287.

<sup>28</sup> Б. В. Фармаковский, Золотые обивки налучий (горитов) из Чертомлыцкого кургана и из кургана в м. Ильинцах, «Сборник археологических статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому», СПб., 1911.



Рис. 1. Золотая обкладка горита из кургана Чертомлык

однотипных находок свидетельствует о крайне высокой популярности данной композиции в скифской среде.

В. Д. Блаватский в свое время заметил, что интересующие нас гориты «исполнялись по заказу скифских царей и поэтому не могли быть украшены сюжетами, непонятными или чуждыми их владельцу»<sup>29</sup>. Суждение это абсолютно справедливо в том смысле, что выбор темы изображения диктовался отнюдь не свободной волей греческого мастера, а запросом потребителя. Но должна ли речь идти о понятности и близости этому потребителю именно сюжета эллинского мифа, породившего данную композицию, или содержание запечатленного эпизода было для него важно лишь в той мере, в какой оно поддавалось переосмыслению в том же духе, что и приведенные выше памятники Геракловой серии,— это нам и предстоит попытаться выяснить.

В литературе предлагались различные объяснения популярности в Скифии рассматриваемых памятников. Так, Н. А. Онайко полагает, что она соответствовала «тому большому значению культа Ахилла, которое он приобрел в этих краях»<sup>30</sup>. В. Д. Блаватский сопоставил эти памятники со свидетельствами о существовании культа Ахилла в среде северопонтийских греков, в частности с культом Ахилла Понтарха, который, по его мнению, явился результатом слияния эллинских представлений об Ахилле и каких-то местных культов<sup>31</sup>. Однако А. С. Русяева недавно указала в этой связи, что «суждения о проникновении культа Ахилла Понтарха к царским скифам в IV в. до н. э. на основании известных золотых обивок горитов... представляются неубедительными уже на том основании, что такого культа в это время еще не существовало»<sup>32</sup>, и высказала пред-

<sup>29</sup> Блаватский В., Влияние античной культуры... (VII—V вв. до н. э.), стр. 19.

<sup>30</sup> Онайко Н., ук. соч., стр. 28.

<sup>31</sup> Блаватский В., Влияние античной культуры... (VII—V вв. до н. э.), стр. 26; (IV в. до н. э.— III в. н. э.), стр. 29 сл.

<sup>32</sup> А. С. Русяева В., Вопросы развития культа Ахилла в Северном Причерноморье, сб. «Скифский мир», Киев, 1975, стр. 185, прим. 54.

положение, что эти обивки, наряду с некоторыми другими памятниками, «скорее всего являются свидетельством популярности этого героя и его подвигов, но не указанием на его культ, тем более на культ Ахилла Понтарха»<sup>33</sup>. Но и такое («культурное», а не «культовое») истолкование интересующего нас факта, значительно более вероятное, встречает одно существенное возражение. Очень широкая, как сказано, популярность в Скифии интересующих нас обкладок горитов сочетается здесь с крайней скудостью каких-либо иных изображений Ахилла или его окружения. В собственно скифских комплексах с ним связано еще изображение переносицы, везущей доспехи героя, на импортном (средиземноморской работы) серебряном килике из кургана Чмырева Могила. Этим исчерпывается круг признанных памятников Ахиллова цикла из Скифии. Правда, ниже мы попытаемся показать, что есть основания включать в эту серию еще ряд памятников. Но и в этом случае, учитывая широкое распространение в скифской среде в этот период различных изображений греческой работы, такая скудость репертуара воплощений Ахилла плохо согласуется с гипотезой о популярности этого героя и его подвигов.

Выбор сцен, представленных на горитах, также противоречит этой точке зрения, поскольку именно подвиги Ахилла здесь практически не изображены. Да и вообще весьма широкий набор эпизодов из его жизни, обычный в греческом искусстве, здесь сведен до минимума, причем критерии отбора на первый взгляд весьма странны. Мы не находим здесь ни сцен борьбы под стенами Трои, ни эпизода свидания с Приамом, ни изображения колесницы Ахилла, влекущей тело Гектора, т. е. всех тех композиций, которые столь часты в искусстве античного мира и составляют основное богатство изобразительной «Ахиллиады». Иными словами, с ролью «биографии Ахилла в картинках», на которую как будто претендуют рассматриваемые обивки, охватывающие жизнь героя от младенчества до смерти<sup>34</sup>, эти памятники явно не справляются, так как не включают наиболее важных моментов этой биографии. В отборе эпизодов<sup>35</sup> здесь явно прослеживается определенная тенденция, противоречащая традиционному для эллинского мира представлению об удельном весе различных эпизодов биографии Ахилла. Иными словами, мы видим здесь ту же ситуацию, которая была отмечена выше, при анализе изображений Геракла: многократное тиражирование одних сюжетов сочетается с полным игнорированием других, с позиций эллинской мифологии не менее, а порой и более существенных. Какова же природа этой тенденции?<sup>36</sup>

Исследователи уже обращали внимание на то, что некоторые особенности рассматриваемого изображения следует, видимо, трактовать как

<sup>33</sup> Там же, стр. 182. Ближайшее объяснение предлагал Б. Н. Граков (Скифы, М., 1971, стр. 85), видевший в этих изображениях одно из проявлений того, что «скифская аристократия все более и более приобщалась к эллинским понятиям и культуре». Как одно из проявлений «эллинофильства» скифской знати трактуют эти памятники А. М. Хазанов и А. И. Шкурко (Социальные и религиозные основы..., стр. 48).

<sup>34</sup> Ф а р м а к о в с к и й, ук. соч., стр. 95 сл. Античное искусство знает также «изобразительные жизнеописания» Ахилла. См., например, так называемую Телза Capitolina (S. R e i n a c h, Répertoire de reliefs grecs et romains, vol. 1, P., 1909, стр. 377, рис. 1) или известный путеал (там же, vol. III, стр. 177).

<sup>35</sup> Вспомним, что, согласно общепринятому мнению, мы в данном случае имеем дело со «вторичным» памятником, воспроизводящим какой-то утраченный прототип, где сцены размещались иначе и где их, возможно, было больше (см. Ф а р м а к о в с к и й, ук. соч., стр. 89 сл.; В. К. М а л ь б е р г, Памятники греческого и греко-варварского искусства, найденные в кургане Карагодеуаш, МАР, вып. 13, СПб., 1894, стр. 179).

<sup>36</sup> Мнение Б. В. Фармаковского (ук. соч., стр. 97 сл.), что «выбраны моменты, где играет роль о р у ж и е» и что кони — выраженное в образах пожелание славы героя обладателю горита», явно не объясняет природы отбора: ведь именно боевые подвиги Ахилла, непосредственно связанные с оружием и славой героя, здесь не представлены.

уступку запросам скифского потребителя. Так, по Н. А. Онайко, «своеобразная манера трактовки драпировок, избегающая показа обнаженного человеческого тела», диктовалась «мировоззрением варваров, в погребениях которых и находят обивки»<sup>37</sup>. По мнению В. Д. Блаватского, откликом на местные вкусы является и включение в серию эпизодов первой сцены, которую обычно толкуют как обучение мальчика Ахилла стрельбе из лука и которая, по мнению исследователя, плохо вяжется с образом героя-гоплита эллинской традиции<sup>38</sup>. Независимо от того, примем ли мы приведенные конкретные объяснения этих особенностей, сама мысль о том, что отбор и трактовка представленных мотивов определялись в значительной степени запросами скифского потребителя, заслуживает самого пристального внимания.

В этом плане интересна упомянутая первая сцена композиции. Уже сам факт, что именно она выступает в роли зачина биографии Ахилла, тогда как определивший всю дальнейшую судьбу героя эпизод погружения его в воды Стикса не находит отражения в серии сцен, достаточно необычен и, скорее всего, является еще одним проявлением той же тенденции. При этом существенно, что даже если, в согласии с общепринятым взглядом, видеть в этой сцене момент обучения младенца Ахилла стрельбе из лука, нельзя не заметить, что изобразительная трактовка его легко позволяет рассматривать этот эпизод и как сцену *вручения* лука старшим персонажем младшему. Это заставляет вспомнить, что эпизод именно такого содержания представлен в собственно скифской иконографии — на воронежском и, возможно, гаймаповском сосудах, где он, по предложенной автором ранее трактовке, связан со скифским генеалогическим мифом, в котором лук выступает в роли инициационного атрибута и инициатурного символа: лук родоначальника скифов Таргитая получает его младший сын (в одной из сохранившихся версий мифа он носит имя Колаксай), будущий первый скифский царь<sup>39</sup>. В изображении этого эпизода на названных сосудах Колаксай представлен уже взрослым. Однако мифо-эпическая традиция вполне допускает такие расхождения во временном распределении событий биографии героя, и данное испытание могли помещать и в его детство, тем более что его молодость специально подчеркивается иконографически и на других памятниках.

Предложенное сопоставление первой сцены композиции на обивке горита позволяет по-новому взглянуть на весь набор представленных здесь эпизодов. Сцена обнаружения Ахилла на Скиросе, следующая далее, представляет по существу *испытание на оружии*, что, как сказано, и составляет смысл упомянутого эпизода биографии Колаксай<sup>40</sup>. Иными словами, две сцены композиции на горите вместе выражают как бы форму и содержание одного скифского мифа.

Следующий затем эпизод, в оригинале представляющий прощание Ахилла с Ликомедом, в том виде, как он трактован на нашем памятнике, вполне поддается осмыслению в духе того же скифского мифа. начальные

<sup>37</sup> Онайко, *Античный импорт...*, стр. 28.

<sup>38</sup> Блаватский, *Воздействие античной культуры...* (IV в. до н. э.— III в. н. э.), стр. 30.

<sup>39</sup> Д. С. Раевский, *Скифский мифологический сюжет в искусстве и идеологии царства Атен*, СА, 1970, № 3, стр. 94; *он же*, *Очерки идеологии...*, стр. 33, 38.

<sup>40</sup> В. Я. Петрухин любезно обратил мое внимание на то, что в самом мифе об Ахилле эпизод обнаружения героя на Скиросе обладает всеми чертами обряда инициации: герой, облаченный в женскую одежду и помещенный в гинейской, посредством испытания на оружии переходит в новое качество и возвращается в мужское состояние. Это наблюдение весьма интересно для характеристики греческого мифа, что не входит, однако, в нашу задачу. Для нас же важно, что такая его оценка указывает на моменты, облегчающие предполагаемое переосмысление рассматриваемого изображения в скифской среде.

эпизоды которого мы «угадали» в первых сценах: завершая тему сакрального испытания, он рисует молодого победителя перед лицом старика, что соответствует инвеститурному содержанию мотива испытания и находится, к примеру, аналогично в завершающем эпизоде цикла изображений на сюжете того же скифского мифа на куль-обской вазе<sup>41</sup>. Таким образом, все три группы верхнего яруса обивки хорошо соответствуют содержанию и значению скифского мифа об инициационном испытании и инвеституре первого царя скифов Колакساء.

В центре нижнего яруса мы видим сцену облачения Ахилла в доспехи, чем подчеркивается его воинская природа. Между тем, согласно скифской мифологической традиции, в трехчленной сословно-кастовой организации скифского общества, восходящей к индоевропейской и специфически индоиранской модели, Колаксай — родоначальник сословия воинов<sup>42</sup>. Наконец, последнюю фигуру композиции на горите вслед за Б. В. Фармаковским трактуют как изображение Фетиды с прахом сына, т. е. как указание на смерть героя. В то же время некоторые аптичные источники и изобразительные памятники сохранили данные, позволяющие реконструировать не записанный Геродотом финал мифа о Колакساء как повествование о его смерти<sup>43</sup>. Иными словами, на горите оказывается запечатленным лишь тот набор связанных с Ахиллом эпизодов и в такой изобразительной трактовке, что они находят прямые соответствия в скифском мифе о первом царе Колакساء и легко могли быть «прочитаны» как воплощение этого мифа: герой — воин, он проходит инициационное испытание на оружии и получает лук как инвеститурный атрибут, завершается же все его смертью. При этом нельзя не подчеркнуть того обстоятельства, что эти эпизоды служили украшением именно горита, т. е. футляра лука, связанного в скифской мифологии, в частности в интересующих нас эпизодах, именно с Колакساءем и с возводимым к нему сословием.

Вспомним, наконец, еще один происходящий из Скифии памятник Ахиллова цикла — упомянутый килик из Чмыревой Могилы с изображением nereиды, везущей Ахиллу шлем. Этот весьма популярный в греческом искусстве мотив также должен был хорошо читаться в контексте предполагаемой скифской реинтерпретации изображений этого цикла: ведь он указывал на то, что Ахилл — сын водной богини и что он воин, а это в равной степени мифологическая характеристика и скифского Колакساء, так как его мать — богиня Апи, божество земли и воды<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Раевский, Скифский мифологический сюжет..., стр. 97; он же, Очерки идеологии..., стр. 36.

<sup>42</sup> Э. А. Граятский, Индоиранские касты у скифов (XXV МКВ. Доклады делегации СССР), М., 1960; Раевский, Очерки идеологии..., стр. 67 сл.

<sup>43</sup> Раевский, Очерки идеологии..., стр. 115 сл.

<sup>44</sup> Там же, стр. 44 сл. Кстати, именно предположение о таком осмыслении в Причерноморье мотива nereид, везущих доспехи Ахиллу, лучше всего объяснило бы его помещение на предметах из курганов Большая и Малая Близницы на Таманском полуострове. Эти погребения приписывают жрицам какого-то земледельческого культа — Деметры, Коры или некоего местного божества. Но при чем здесь доспехи Ахилла? Если же принять тезис о местном переосмыслении этого мотива в предложенном ключе, то все факты образуют логичную систему: ведь, судя по целому ряду данных, мать Колакساء в скифской мифологии — не только водное божество, но и олицетворение плодоносящей силы земли, богиня, отождествленная Геродотом с эллинской Геей. Тогда становится понятным сочетание в одном комплексе элементов земледельческого культа и изображений nereид. Более того, эти факты подтверждают трактовку комплекса Большой Близницы как связанного с культом Афродиты святилища Апатур (В. Ф. Гайдуков и ч., Боспорское царство, М. — Л., 1949, стр. 214; И. Д. Марченко, Окультизм Афродиты на Тамани, в сб. «История и культура античного мира», М., 1977, стр. 126), так как есть основания для отождествления этой богини со скифской Апи (Артамонов, Антропоморфные божества..., стр. 65; Раевский, Очерки идеологии..., стр. 56 сл.).

Все сказанное склоняет нас к выводу, что рассмотренные памятники трактовались скифами не как иллюстрации к мифу об Ахилле, содержание которого было для них безразлично, а воспринимались сквозь призму собственной мифологии, т. е. как воплощения мифа о первом царе Колаксае. Важная роль, которую играл этот миф в системе скифских социально-политических воззрений (он был связан, как автор пытался показать в другом месте <sup>45</sup>, с представлением об этиологии сословно-кастовой структуры и царской власти), хорошо объясняет, почему именно его персонажи были «узаны» скифами в героях греческих изобразительных композиций.

Археологические данные, как кажется, подтверждают эту гипотезу. В Мелитопольском кургане горит описанного типа был, как известно, найден в специальном тайнике вместе с боевым поясом <sup>46</sup>. Между тем в том варианте мифа, где в качестве атрибута испытания (и соответственно — инвеститурного знака) выступает лук, он фигурирует в этой роли вместе с поясом (по-видимому, боевым <sup>47</sup>). Факт помещения обоих предметов в специальном тайнике свидетельствует, скорее всего, о ритуале, связанном с этим именно мифом, и украшение одного из них композицией на сюжет этого мифа было более чем уместно.

Не менее существенно, что португя мелитопольского горита была украшена 50 золотыми бляшками с изображением популярной в Скифии сцены — молодой скиф, предстоящий богине с зеркалом. Со времен М. И. Ростовцева эту сцену трактуют как инвеститурную <sup>48</sup>. Автор ранее высказал гипотезу, что в основе ее лежит миф об инвеституре Колаксае, составляющий в одном из вариантов скифского мифа pendant тому эпизоду другой версии, где фигурируют лук и пояс <sup>49</sup>. Таким образом, если принять эту трактовку, то окажется, что изображения на горите и на его португее языком различных образов (во втором случае — собственно скифских, в первом — заимствованных из эллинской иконографии) передают семантически идентичное содержание, воплощая идею избранничества младшего сына Таргитая и соответственно акт царской инвеституры. Представляется, что это совпадение подтверждает версию о реинтерпретации в Скифии украшающей горит композиции в контексте мифа о Колаксае.

Предложенное объяснение основано, однако, на анализе лишь тех изображений, которые традиционно толкуются как связанные с циклом мифов об Ахилле. Между тем представляется, что перечисленными памятниками круг таких изображений не исчерпывается и что в скифских комплексах встречена еще одна композиция, воплощающая близкие сюжеты. Речь идет об известных золотых обивках ножен типично скифской формы (рис. 2), найденных в Чертомлыке, в кургане № 8 группы «Пять братьев» и предположительно в одном из курганов в окрестностях Никополя <sup>50</sup>. При некоторых различиях в деталях декора основная батальная сцена идентична на всех трех экземплярах. Такая популярность, схожая с по-

<sup>45</sup> Раевский, Очерки идеологии..., *passim*.

<sup>46</sup> Е. Ф. Покровская, Мелитопольский скифский курган, ВДИ, 1955, № 2, стр. 193.

<sup>47</sup> А. И. Мелюкова, Вооружение скифов, САИ Д1-4, М., 1964, стр. 74; Раевский, Очерки идеологии..., стр. 74.

<sup>48</sup> М. И. Ростовцев, Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре, ИАК, вып. 49, СПб., 1913, стр. 6 сл.

<sup>49</sup> Раевский, Очерки идеологии..., стр. 95 сл.

<sup>50</sup> Этот экземпляр, точное происхождение которого не установлено, хранится в настоящее время в музее Метрополитен (см. G. M. A. Richter, A Greek Sword Sheath of a Scythian King, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXVI, N. Y., 1931).

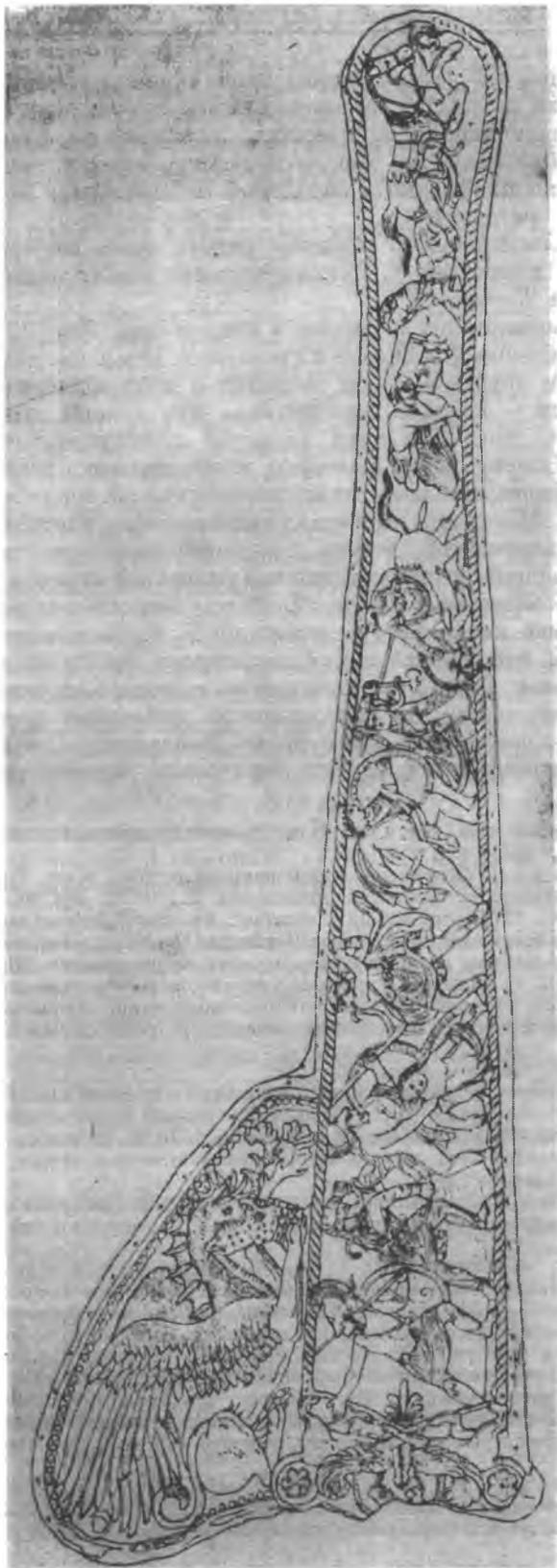


Рис. 2. Золотая обкладка ножен из кургана Чертомлык

пулярностью сцен на рассмотренных выше обшивках горита, требует объяснения. Однако, в отличие от предыдущего случая, ему должна предшествовать «первичная» интерпретация, поскольку не существует общепризнанного объяснения не только значения, которое могли придавать этой композиции скифы, но и исходного содержания, воплощенного в ней греческим мастером.

Исследователи прошлого столетия видели здесь изображение битвы между греками и скифами<sup>51</sup>. Такая трактовка нашла поддержку и у ряда современных авторов<sup>52</sup>.

Однако толкование это встречает и возражения. Так, Г. Рихтер полагает, что изображение боя скифов с греками не нашло бы сбыта в дружелюбной эллинам скифской среде, и видит в представленных на ножнах варварах персов — военных противников как греков, так и скифов<sup>53</sup>. Важнее, однако, что облик этих варваров принципиально отличен от того, который имеют скифы на многих этнографически достоверных изображениях, украшающих памятники греко-скифской торевтики<sup>54</sup>. Не случайно еще В. К. Мальмберг высказал предположение, что здесь представлен эпизод Греко-персидской войны, воспроизводящий картину с изображением марафонской битвы из афинской расписной галереи<sup>55</sup>. Это толкование принято многими и сейчас<sup>56</sup>. Между тем оно опирается лишь на характер крайней левой фигуры, в которой В. К. Мальмберг видел Мильтиада. При этом, как отмечал он сам, нет твердых оснований для утверждения, что остальные фигуры композиции на ножнах воспроизводят тот же образец<sup>57</sup>, и во всяком случае возможна известная перегруппировка персонажей по сравнению с прототипом. Более того, сам В. К. Мальмберг отмечал, что афинская роспись послужила, видимо, иконографичес-

<sup>51</sup> И. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. II, СПб., 1889, стр. 147 сл.

<sup>52</sup> И. В. Яценко, Искусство эпохи раннего железа, в кн. Произведения искусства в новых находках советских археологов, М., 1977, стр. 94. А. М. Хазанов (Золото скифов, М., 1975, стр. 121 сл.) полагает, что здесь запечатлен момент, когда «в целом перевес в бою на стороне скифов. Очевидно, мастер стремился угодить заказчику и ради этого готов был даже поступиться своим патриотизмом». Еще более определенно толкование В. П. Шилова (Раскопки Елизаветовского могильника в 1959 г., СА, 1961, № 1, стр. 159) как изображения какой-то конкретной битвы между греками и скифами, ход которой в пору изготовления ножен был хорошо знаком как скифам, так и эллинам.

<sup>53</sup> Richter, ук. соч., стр. 46.

<sup>54</sup> И уж во всяком случае нет никаких оснований в крайней правой группе композиции видеть, как это делает О. Е. Чернецкий, «новый археологический памятник скифской медицины» («Советское здравоохранение», 1976, № 2), поскольку, справедливо замечает сам автор (стр. 81), здесь «помощь оказывает не скиф скифу, как на знаменитой куль-обской вазе, а грек греку».

<sup>55</sup> Мальмберг, Памятники..., стр. 187; он же, Воин на золотой обшивке ножен из Чертомлыцкого кургана и на вазе из Нолю. Сб. статей в честь Д. А. Корсакова, Казань, 1912—1913.

<sup>56</sup> Онайко, ук. соч., стр. 30. Недавно В. Г. Луконин, исходя из такой интерпретации, предположил смысловую связь между содержанием композиции и фактом находки в кургане Чертомлык вместе с такими ножнами меча иранской (мидийской) работы. По его мнению, «если считать, что ножны от этого меча, то можно предположить, что парадный меч персидского военачальника был взят греком как трофей и снабжен ножнами, украшенными изображением победы над персами» (В. Г. Луко-нин, Искусство древнего Ирана. М., 1977, стр. 78). Это остроумное предположение оставляет, однако, открытым вопрос о причинах многократного тиражирования этой композиции в Скифии и наличия подобных ножен в курганах, где никаких иранских трофеев нет.

<sup>57</sup> В. К. Мальмберг, Воин, защищающий павшего товарища, на чертомлыцких ножнах и других памятниках греческого искусства. Сб. статей в честь В. П. Бузескула (Сб. Харьковского историко-филологического общества, т. XXI), Харьков, 1913—1914, стр. 313.

ким прототипом для композиций самого разного содержания, к примеру для сцен амазономахии в вазописи<sup>58</sup>. Таким образом, его сопоставление (вполне вероятно, справедливое) не позволяет окончательно решить вопрос о сюжете чертомлыцкой композиции. Это решение должно, видимо, опираться в первую очередь на содержание всех представленных сцен и на их последовательность.

Сперва несколько слов о построении изображения на ножнах. Оно как бы сочетает два различных принципа. С одной стороны, мы видим здесь прямую переключку с композицией храмовых фронтонов: постепенное сужение украшаемой плоскости слева направо требует такого же понижения фигур, какое мы наблюдаем при следовании от центра фронтона к его крыльям. Отсюда изображение персонажей левой части в рост, а правого персонажа распростертым на земле. Даже помещение в нижнем конце ножен шлема находит аналогии в композиции фронтонов, углы которых обычно заполнялись изображениями каких-либо атрибутов<sup>59</sup>. В литературе уже отмечалось влияние фронтовых композиций на построение многофигурных групп в греко-скифской торевтике<sup>60</sup>. Это не означает, разумеется, что все эти памятники воспроизводят конкретные, реально существовавшие фронтоны. Речь идет лишь о том, что сформировавшиеся в этой сфере принципы использовались в других областях искусства. Зависимость эта диктовалась прежде всего формой подлежащей украшению плоскости.

Однако принцип фронтовой композиции, трактующий плоскость ножен как аналог *половины* треугольного фронтона<sup>61</sup>, сочетается в нашем случае с другим, строящим изображение как самостоятельное *целое*. Если отвлечься от крайних групп, то мы увидим симметричное расположение фигур: центральная группа, где представлена победа греческого воина над варваром, обрамлена двумя сценами, где греки повержены, причем их фигуры размещаются зеркально (обращенные к краям композиции торсы приподняты над землей) и не только уравнивают изображение, но и превращают расположенную между ними сцену в композиционный и смысловой центр.

В предлагаемой интерпретации ключевым является содержание второй слева сцены, где зрелых лет эллинский воин с копьем и щитом в руке поддерживает тело своего поверженного молодого соратника и прикрывает его от направленного ему в спину копья противника-варвара.

Так вокруг Патрокла ходил герой Менелай светлокудрый,  
Грозно пред ним и копье уставляя, и щит меднобляшный,  
Каждого, кто б ни приблизился, душу исторгнуть готовый.

(II. XVII, 6—8. Перевод Н. Гнедича)

Этот пассаж «Илиады», повествующий о борьбе над телом Патрокла, кажется «списанным» непосредственно с рассматриваемой нами группы. Близко решение этого сюжета и в других памятниках искусства, к примеру в скульптурной группе из собрания Музея древностей Университета Карла Маркса в Лейпциге, где Менелай представлен подставляющим колено под тело Патрокла и прикрывающим его щитом<sup>62</sup>. Следует, впрочем,

<sup>58</sup> М а л ь б е р г, Воин на золотой обшивке..., стр. 514 сл.

<sup>59</sup> О н ж е, Древнегреческие фронтовые композиции. Исследование в области декоративной скульптуры, СПб., 1904, стр. 403 сл.

<sup>60</sup> Б. М о з о л е в с ь к и й, Сивтез скифо-античной думки, Всесвіт, 1978, № 2, стр. 202 сл.

<sup>61</sup> Эта незавершенность, открытость находит выражение и в крайней левой фигуре воина, обращающегося к соратникам, которые находятся за пределами изображения.

<sup>62</sup> Lexikon der Antike, Lpz, 1977, табл. 33; см. также W. R o s c h e r, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Lpz, 1894—1897, Bd. 2, Abt. 2, стр. 2783, рис. 3.

напомнить, что при бесспорности толкования содержания этого и других аналогичных памятников в целом, конкретная идентификация некоторых персонажей допускает вариации. Так, та же «Илиада» несколькими строками ниже (XVII, 132 sq.) защиту тела Патрокла приписывает, наряду с Менелаем, также Аяксу. Отсутствие однозначных диагностических признаков не позволяет с уверенностью решать, какой именно из двух героев представлен на названных памятниках. Однако, следуя установившейся традиции, мы будем в дальнейшем называть его Менелаем.

Более однозначно решается вопрос о личности изображенного в анализируемой сцене варвара, хотя и здесь тексты дают некоторые основания для альтернативной интерпретации, поскольку, согласно «Илиаде», Патрокл был поражен трижды подряд — Аполлоном, Гектором и Эвфорбом. Но в данном случае иконографические особенности облегчают выбор оптимального толкования. Варварский облик персонажа категорически не позволяет видеть в нем Аполлона, да и Гектору в греческом искусстве обычно придавался облик, ничем не отличающийся от облика эллинских воинов<sup>63</sup>. Зато содержание рассматриваемой сцены прямо перекликается с описанными в «Илиаде» эпизодами, когда к Патроклу

приблизился с острою пикой

С тыла его и меж плеч паразил воеватель дарданский  
Славный Эвфорб Панфойд...

(II. XVI, 806 sq.)

Тот же персонаж вторично приближается к уже убитому Патроклу с намерением захватить его тело, но встречает сопротивление Менелая (XVII, 9 sq.). Содержание рассматриваемой сцены на чертомлыцких ножках позволяет, как представляется, видеть в ней удачное художественное воплощение этого сюжета, основанное на контаминации двух приведенных эпизодов: Эвфорб изображается поражающим Патрокла в спину, а Менелай — защищающим тело героя. Возможно, именно такая контаминация определила и отличие нашей сцены от других воплощений того же сюжета: Патрокл изображен не мертвым, но умирающим.

<sup>63</sup> Вообще предположение о воплощении на чертомлыцких ножках эпизодов троянского цикла заставляет специально остановиться на вопросе об облике представленных здесь персонажей-варваров, так как этот вопрос влияет на убедительность интерпретации. Анализ большого числа воплощений этого сюжета в греческой вазописи, скульптуре и т. п. приводит к выводу, что зачастую (особенно в сценах индивидуальных поединков: Гектора и Ахилла, Ахилла и Мемнона) действующие лица лишены диагностических этнографических признаков (см., например, В. К. М а л ь м б е р г, *Непризнанная Пенфесилия*, СПб., 1901, стр. 18). В то же время общеизвестно, что Троянская война трактовалась древними как своего рода «модель» противостояния Европы и Азии, эллинизма и варварства. Эта трактовка не могла не отразиться в изобразительном искусстве. Так, всегда в варварском костюме изображался Парис — виновник Троянской войны. Именно наличие в композиции западного фронтона Эггинского храма фигуры стрелка в азиатском костюме (так называемого Париса) послужило главным основанием для толкования всей этой композиции как воплощающей сюжет Троянской войны (М а л ь м б е р г, *Древнегреческие фронтоны композиции*, стр. 107). В сугубо варварском облике представлены илленные троянцы на вазе с изображением похорон Патрокла или защитники города в изображении взятия Трои (см. S. R e i n a c h, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, t. I, P., 1899, стр. 187 и 496). По-разному трактуется в искусстве облик сражающихся на стороне троянцев амазонок — иногда они представляются в обычных туниках, иногда в типично варварском одеянии. Даже Приам, чаще всего не имеющий подчеркнутых варварских черт, в ряде случаев предстает как азиатский властитель, противопоставляемый по внешнему виду эллинам (см., например, А. П. Ч у б о в а, А. П. И в а н о в а, *Античная живопись*, М., 1966, табл. 31). Тенденция к этнографическому противопоставлению эллинов и троянцев в античном искусстве нарастает по мере продвижения от архаики к эллинизму. Поэтому подчеркнутые отличия эллинов и варваров на нашем памятнике не могут препятствовать предлагаемой интерпретации.

Предложенная трактовка рассмотренной сцены определяет толкование всего изображения на чертомлыцких ножнах как воплощающего эпизоды Троянской войны. Тогда в обнаженном юном герое следующей сцены (как отмечалось выше, центральной в композиции и являющейся, видимо, средоточием всего сюжета) есть все основания видеть главное действующее лицо событий, последовавших за смертью Патрокла, — Ахилла, мстящего троянцам за смерть своего друга. Что касается его противников, то здесь, идя путем сопоставления с текстами, мы вновь оказываемся перед возможностью альтернативной их интерпретации. Дело в том, что, согласно традиции, Ахилл, мстя за гибель Патрокла, поразил подряд нескольких троянцев и их союзников: Гектора, царицу амазонок Пентесилию, проводителя эфиопов Мемнона. Эти эпизоды следуют подряд один за другим.

В этой связи необходимо отметить, что подобная возможность альтернативного толкования некоторых персонажей рассматриваемого памятника (мы уже сталкивались с ней выше при определении личности защитника тела Патрокла) вызвана по преимуществу не слабой обоснованностью предлагаемой интерпретации, но спецификой поэтики эпического повествования, лежащего в основе нашей композиции. Для него в высшей степени характерна «серийность» однотипных эпизодов, призванная подчеркнуть смысл и основной характер каждого этапа развития событий (в данном случае — битвы)<sup>64</sup>. Так, Патрокла, как уже говорилось, поражают трижды (Аполлон, Эвфорб, Гектор), и тем самым закрепляется впечатление, что на этой стадии битвы ахейцы терпят поражение; тело его защищают сперва Менелай, затем Аякс, а захватить его стремятся последовательно Эвфорб и Гектор; в отместку за смерть друга Ахилл поражает многих троянцев и т. д. Эта специфика эпического повествования приводит к тому, что даже невозможность окончательной идентификации каждого персонажа рассматриваемого изображения не опровергает его толкования в целом.

Уточнить эту идентификацию в рамках допускаемой текстами вариативности позволяют некоторые индивидуализирующие моменты в облике изображенных персонажей или в содержании эпизода. В этой связи интересен, в частности, тот факт, что центральная сцена чертомлыцких ножен как композиционно, так и в деталях прямо переключается с многочисленными в эллинском искусстве сценами амазономахии<sup>65</sup>. Так, именно в этих сценах чаще, чем в иных батальных сюжетах, основным оружием противников греков является боевой топор. К тому же внимательное изучение фигуры коленопреклоненного варвара заставляет считать отнюдь не исключенной возможность того, что здесь представлена женщина, поскольку складки одежды довольно отчетливо подчеркивают выпуклые груди. Если же мы вспомним, что сочетание в рамках единого сюжета эпизодов борьбы эллинов с амазонками и варварами-мужчинами возможно лишь в контексте троянского цикла и что битва Ахилла с амазонками под стенами Трои произошла, согласно традиции, вскоре после гибели Патрокла, мы получаем логичное единое толкование серии эпизодов чертомлыцкой композиции.

В подтверждение этого толкования можно привести и следующее наблюдение. За спиной коленопреклоненного варвара (амазонки, по предло-

<sup>64</sup> Функция таких повторений в эпосе см., в частности, E. N a v e l o s k, Preface to Plato, Oxf., 1963, стр. 91 сл.

<sup>65</sup> Ср., например, рельефы Галикарнасского мавзолея (R e i n a s h, Répertoire de reliefs..., т. I, стр. 153—156), храма Артемиды в Магнезии (там же, стр. 180—183) или фриз фиγαлийского храма, композицию некоторых сцен которого сопоставлял с чертомлыцкой еще В. К. Мальмберг (Воин, защищающий павшего товарища..., стр. 313 сл.), и т. д.

жевному толкованию) изображен всадник на припавшей на передние ноги лошади. Еще И. Толстой и Н. Кондаков полагали, что раненый конь изображен в момент падения<sup>66</sup>. Действительно, художник изобразил даже копые, пронзившее насквозь и коня, и всадника. Между тем, согласно одной из версий, именно такая смерть от руки Ахилла постигла царицу амазонок Пентесилию<sup>67</sup>. Не слишком четкое изображение всадника, к тому же в повороте на три четверти от зрителя, не позволяет с уверенностью определить его пол и соответственно без колебаний трактовать как Пентесилию. Однако целый ряд приведенных совпадений заставляет сомневаться в их случайном характере и подтверждает трактовку центральной сцены как изображение битвы Ахилла с амазонками под стенами Трои.

Затруднительно, но в то же время и очень существенно толкование следующей группы, изображающей раненого эллипа и его товарища, который зубами вытаскивает у него из колена поразившую его стрелу. Если принять толкование двух предыдущих сцен как последовательных эпизодов Троянской войны, то было бы очень соблазнительно распространить это толкование и на названную сцену и в раненом воине видеть Ахилла, которого стрела Париса настигла, как известно, вскоре после гибели Пентесилии. Однако такое толкование встречает ряд препятствий, среди которых наиболее, на первый взгляд, очевидное — убеждение, что Ахилл был поражен в пяту,— оказывается далеко не самым труднопреодолимым.

Действительно, на наших ножнах воин представлен раненым в переднюю часть голени. Но, во-первых, изображение позволяет допустить, что спереди торчат острые стрелы, вошедшей в ногу сзади. Во-вторых же, — и это наиболее существенно — традиционное представление об Ахиллесовой пяте как о единственно уязвимом месте знаменитого героя отнюдь не находит безоговорочной опоры как в письменных, так и в изобразительных памятниках. Так, согласно эпитоме Аполлодора (V, 3), Ахилл был поражен стрелой Аполлона-Александра *εις τὸ σφύρον*, что в последнем русском переводе передано как рана в лодыжку<sup>68</sup>. В качестве одного из возможных значений термина *τὸ σφύρον* рассматривается русское слово «лодыжка» и в словаре И. Х. Дворецкого (s. v.). Словарь Liddell — Scott (s. v.) передает тот же термин через английское *an ankle*, что также соответствует русскому слову «лодыжка». Оба названных словаря приводят в связи с рассматриваемым термином замечание Аристотеля (*Hist. anim.*, 494): *τὸ ἐξῆκτον ἀντικνήμιον σφύρον* (ἔστιν), которое в словаре И. Х. Дворецкого переведено так: «Передний край голени называется лодыжкой» (разрядка моя. — Д. Р.). Согласно словарю Liddell — Scott (s. v.), *τὸ ἀντικνήμιον* «part of the leg in front of the κνήμη» (по И. Х. Дворецкому соответственно — «передняя часть голени»). Приведенные примеры можно умножить, но и сказанного достаточно, чтобы сделать вывод, что источники вполне допускают толкование раны Ахилла как расположенной в передней части голени.

Заслуживает внимания и трактовка в античном искусстве мотива купания младенца Ахилла в водах Стикса, которое, согласно традиции, и придало герою неуязвимость. Бытующее представление, что во время

<sup>66</sup> Толстой и Кондаков, ук. соч., стр. 148.

<sup>67</sup> К сожалению, мне не удалось установить античных первоисточников такой трактовки смерти Пентесилии. Однако наличие ее в современных популярных изложениях, вне всякого сомнения независимых друг от друга, делает существование такого источника достаточно очевидным (Ср. Н. А. Кун, *Легенды и мифы древней Греции*, М., 1955, стр. 334; *The New Century Handbook of Greek Mythology and Legend*. Ed. C. B. Avery, N. Y., 1972, стр. 425).

<sup>68</sup> Аполлодор, Мифологическая библиотека, Л., 1972, стр. 86.

этой процедуры Фетида держала его за пятку, выглядит сомнительным уже потому, что в таком случае богиня рисковала выронить своего сына. Действительно, чувствительные к правдоподобию деталей такого рода греческие мастера изображали nereйду держащей младенца в обхват за голень<sup>69</sup>, причем ее взрослая рука закрывала практически всю ногу от колена до ступни, делая это место недоступным для вод Стикса и определяя будущую его уязвимость.

Таким образом, мы как будто не имеем восходящих к содержанию мифа препятствий для толкования раненого война рассматриваемой сцены как пораженного стрелой Ахилла.

Основная трудность возникает при подходе к тому же вопросу с другой стороны. Если, как отмечено выше, интерпретируемое изображение создавалось под непосредственным влиянием фронтонных композиций, то оно должно было следовать за ними и в таком важнейшем пункте, как непрерывное изображение единовременного действия, а не цепи последовательных эпизодов. Разумеется, уже толкование первых двух рассмотренных сцен как воплощающих смерть Патрокла и месть за нее Ахилла, предполагает определенную временную последовательность представленных эпизодов. Однако совмещение таких сцен в рамках одной композиции (проявление того метода построения изобразительного повествования, который К. Вейцман охарактеризовал как симультанный<sup>70</sup>) принципиально отличается от тех случаев, когда в серии последовательных эпизодов представлен *один и тот же персонаж*. Последний метод (по К. Вейцману — циклический<sup>71</sup>) с принципами построения фронтонных композиций совершенно несовместим. Рассмотренные выше обкладки горитов показывают, что в интересующее нас время этот метод уже проник в центры изготовления памятников греко-скифской торевтики или, точнее, туда, где их мастера искали образцы для своих изделий. Но композиция чертомлыцких ножен представляется построенной по иным, во многом более архаичным законам. Поэтому при всей заманчивости такой трактовки вряд ли мы можем толковать интересующую нас сцену как изображение смерти Ахилла.

Более убедительной представляется интерпретация, основанная на сопоставлении с некоторыми античными памятниками. Так, одна из групп композиции на *Tabula Iliaca Capitolina* изображает поединок Ахилла и Мемнона, за которым наблюдает раненный в бедро Антилох (персонажи идентифицируются по подписям)<sup>72</sup>. Правда, на нашем памятнике, если принять толкование средней сцены как эпизода амазономахии, сюжет борьбы с Мемноном не представлен. Вспомним, однако, сказанное выше о серийности однотипных эпизодов в эпическом повествовании. Закрепляя характеристику описываемых событий словесного повествования, она в повествовании изобразительном могла стать помехой, убивающей динамику сюжета, особенно в тех случаях, когда подлежащая украшению плоскость была ограничена и лимитировала число воплощаемых героев и эпизодов. В этих условиях естественна редукция, сведение однотипных эпизодов к одному, суммарно характеризующему отражаемую ситуацию. Если же вспомнить тезис Мальмберга о выборочном воспроизведении на чертомлыцких ножнах мотивов, представленных на памятнике-прототипе, и об их частичной перегруппировке, то наша композиция предстанет как

<sup>69</sup> Reinach, Répertoire de reliefs..., vol. I, стр. 377, 1; vol. III, стр. 177.

<sup>70</sup> K. Weitzman, Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton, 1947, стр. 13 сл., 26.

<sup>71</sup> Там же, стр. 17 сл.

<sup>72</sup> Reinach, Répertoire de reliefs..., vol. I, стр. 286, 3; A. Sadurska, Les tables iliaques, Warszawa, 1964, стр. 27, табл. I.

обладающая глубокой внутренней логичностью: фланкирующие эпизоды представляют сцены смерти двух друзей Ахилла, а центральная композиция — апофеоз его мести за эту смерть. При этом из трех однотипных эпизодов (борьба с Гектором, амазонками, Мемноном) выбран второй, поскольку он свободен от преимущественного тяготения к мотиву гибели Патрокла (как битва с Гектором) или Антилоха (как поединок с Мемноном). Эпизод амазонахия более автономен и в то же время более пригоден на роль концентрированного выражения смысла *всей серии* эпизодов. Все это заставляет видеть в эллинском юноше, раненном в ногу, скорее всего Антилоха.

Интерпретация личности крайнего правого персонажа нашей композиции — поверженного молодого троянского всадника — затруднительна. Перебирая содержание всех эпизодов Троянской войны, воплощавшихся в изобразительных памятниках, мы обнаруживаем наиболее близкие аналогии в изображениях смерти Троила — самого младшего из троянцев, принимавших участие в войне, и к тому же изображавшегося иногда влекомым конем. Но такая интерпретация нарушает последовательность эпизодов, так как смерть Троила традиционно относят к более ранним, чем все рассмотренные выше, событиям. Не исключено, что в данном случае изображен не какой-то конкретный герой, и эта сцена лишь дополняет общую картину, создавая антураж битвы и в то же время подчеркивая, что все завершается поражением троянцев. Нельзя, однако, не отметить, что в некоторых сравнительно поздних источниках смерть Троила происходит именно на интересующем нас этапе развития событий — непосредственно вслед за гибелью Гектора и Мемнона (Tzetz. *Lykophr.*, 307; *Dag.*, 30—33). Но вряд ли на этом факте можно строить интерпретацию заключительного эпизода нашей композиции.

Что касается крайней левой фигуры — так называемого греческого военачальника, то именно исходя из его главенства в нем можно угадать Агамемнона. Замахивающийся на него сзади варвар как бы указывает на тяжелое положение греков в стадии битвы, предшествующей смерти Патрокла, когда Агамемнон и другие вожди эллинов получили тяжелые раны<sup>73</sup>. Отметим, однако, что и здесь, как в предыдущих случаях, допустимо альтернативное толкование: «Илиада» описывает и Аякса, призывающего к битве своих соратников (II. XV, 729—733).

Все изложенное заставляет трактовать изображение на чертомлыцких и идентичных им обкладках ножен как воплощение сюжетов троянского цикла, выборочно и, возможно, с некоторой перегруппировкой сцен воспроизводящее какой-то неизвестный оригинал. Центральное место в нашей композиции отведено эпизоду с Ахиллом, да и остальные по содержанию тяготеют к этому герою. Это обстоятельство требует вернуться к гипотезе о переосмыслении в Скифии изображений Ахилла. Согласуется ли предложенное выше их толкование с содержанием новых, включенных в ту же серию памятников?

Здесь прежде всего следует отметить, что такое согласование вовсе не является неопровержимым с точки зрения отстаиваемой гипотезы, а его отсутствие не опровергает ее. Дело в том, что предполагаемое переосмысление составляет процедуру замены означаемого при сохранении материальной формы знака, т. е. по существу превращение этого последнего в новый знак. Соответственно происходит разрушение старого текста и конструирование нового, обладающего своим содержанием и своей, отличной от преж-

<sup>73</sup> Следует, однако, вспомнить мнение В. К. Мальмберга (*Воин на золотой обшивке...*, стр. 514; *о и ж е, Памятники...*, стр. 185), что эти две фигуры соединены произвольно и что поза варвара соответствует оборонительному, а не наступательному движению.

ней, синтагматикой. В качестве исходного, перекодируемого текста может выступать отдельная композиция (в нашем случае, к примеру, изображение на горите) или совокупность связанных общим содержанием изображений на разных предметах (например, на горите и килике). Теоретическим пределом этой совокупности является набор в с е х изображений на сюжеты греческой мифологии. Практически же границы нового текста, в зависимости от того, каков круг подвергшихся переосмыслению изобразительных мотивов, могут пролегать где угодно, ощутимо не совпадая с границами текста исходного и даже разрезая его ткань. Поэтому несколько изображений, имеющих с точки зрения греческой мифологии общего героя и потому составляющих смежные звенья одной синтагмы, в ходе переосмысления могут оказаться семантически автономными. Иными словами, реинтерпретация сцен на горите как иллюстраций к мифу о Колаксае не влечет за собой с неизбежностью включения сцен на ножнах в прокрустово ложе того же мифа, несмотря на то, что создавались оба изображения как повествующие об одном и том же мифологическом персонаже — Ахилле.

Приняв во внимание теоретическую возможность отсутствия семантической связи между содержанием изображений на ножнах и горите с позиций скифских потребителей, мы все же не можем не отметить факта двукратной совместной находки их в одном комплексе (Чертмылк и Восьмой Пятибратний курган). Это обстоятельство склоняет к мнению, что в данном случае (как и в случае с упомянутым выше киликом из Чмыревой Могилы) процедура переосмысления не разрушила представления о смысловой связи изображений, украшающих горит и ножны, и что рассмотренные сцены троянского цикла переосмыслились в Скифии в русле того же мифа о Колаксае. Содержание этих сцен не препятствовало такой их реинтерпретации, поскольку в них мы видим именно те связанные с Ахиллом мотивы, которые, как отмечалось выше, принадлежат к числу «точек соприкосновения» биографий греческого и скифского героев и послужили основанием для переосмысления сцен на горите: это мотив принадлежности героя к воинам и, может быть, мотив его гибели. Поэтому предложенная интерпретация изображения на ножнах и гипотеза о семантической связи композиций на ножнах и горите ни в малой степени не противоречат обоснованному выше предположению о характере переосмысления на скифской почве греческих памятников Ахиллова цикла.

Не противоречит ли, однако, этот вывод сказанному выше о преднамеренном отборе эпизодов в декоре горита и о значимости отсутствия на нем сцен троянского цикла? Представляется, что противоречия здесь нет. В случае с горитом существенно, что памятник, претендующий на роль полного жизнеописания героя от младенчества до смерти, м о ж е т обойти молчанием важнейшие в контексте греческого мифа эпизоды. Уже самой этой в о з м о ж н о с т и умолчания достаточно, чтобы утверждать, что повествование переведено здесь в новое качество и оно больше не выступает как биография Ахилла. Существование других памятников, где эти эпизоды представлены, не в силах компенсировать это умолчание и опровергнуть те историко-культурные выводы, которые из него следуют.

Все сказанное склоняет нас к выводу, что найденные в Скифии изображения Ахилла, как и проанализированные Б. Н. Граковым изображения Геракла, не являются ни памятниками заимствованного скифами культа греческого героя, ни свидетельством религиозного синкретизма, ни даже проявлением особой популярности эллинских сказаний и их персонажей в скифской среде. В обоих случаях речь, видимо, должна идти лишь о значительно более поверхностном процессе — об использовании в скифской религиозной практике изобразительных памятников, созданных в инокультурной среде и порожденных иной мифологией. Известно, что скиф-

ское общество искони совершенно не знало нарративной изобразительности, но в ходе социально-политической эволюции стало испытывать в ней острую нужду<sup>74</sup>. Этот момент совпал с периодом тесных контактов скифов с греческим миром, именно в данной области искусства достигшим наивысших успехов<sup>75</sup>. В таких условиях заимствование изобразительного языка, не сопровождавшееся непременно заимствованием религии, представляется вполне естественным культурно-историческим феноменом. Разумеется, переосмысление эллинских изображений требовало определенного знакомства с породившей их мифологией<sup>76</sup> (хотя бы в таких пределах, чтобы, к примеру, осознать сюжетное единство изображений Ахилла и везущих доспехи nereид). Но знакомство это могло быть самым поверхностным, поскольку в основе реинтерпретации лежало по преимуществу не содержание всего воплощенного мифа, а лишь те его аспекты, которые нашли непосредственное изобразительное выражение, т. е. содержание самого изображения<sup>77</sup>.

Сказанное в еще большей степени относится к тем случаям, когда переосмыслению подвергались не развернутые сюжетные композиции, а изолированные изображения отдельных персонажей. Требовалось лишь совпадение каких-то иконографических черт графического образа с представлением о внешнем облике персонажа скифской мифологии, чтобы этот образ достаточно органично влился в местную мифологическую систему. Примером такого заимствования (кстати, общепризнанным и служащим еще одним подтверждением нашей гипотезы о происходящем в Скифии переосмыслении эллинских изобразительных памятников) являются хорошо известные воплощения «змееногой богини» — мифической прародительницы скифов и их хтонического божества. Ее изображения, достаточно многочисленные в причерноморских комплексах<sup>78</sup> и близкие к описанию облика этой богини в источниках, восходят к греческому прототипу: еще М. И. Ростовцев видел в нем древний ионийский мотив, вариант иконографии Медузы<sup>79</sup>. Его приспособление к скифским представлениям

<sup>74</sup> Граков, Скифский Геракл; Раевский, «Скифское» и «греческое»...

<sup>75</sup> Weitzmann, ук. соч.; G. M. A. Hanfmann, Narration in Greek Art, AJA, vol. 61, № 1, 1957, стр. 71 слл.

<sup>76</sup> Хазанов и Шкурко, Воздействие античной культуры..., стр. 75.

<sup>77</sup> Примечательно, что в этот процесс переосмысления были втянуты не только те изображения, которые помещались по скифскому заказу на вещи местных типов, но и сугубо импортные изделия вроде чмыревского килика. Видимо, даже проникавший в Скифию импорт из греческой метрополии проходил определенный «отбор», и уж во всяком случае именно тем памятникам, которые поддавались охарактеризованной реинтерпретации, отдавалось предпочтение при включении в состав регламентированного погребального инвентаря.

<sup>78</sup> Артамонов, Антропоморфные божества..., стр. 65 сл.

<sup>79</sup> M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, Oxf., 1922, стр. 108. Вспомним в этой связи, что именно горгона Медуза — самый частый из представленных в скифских комплексах персонажей эллинской мифологии. Эту популярность часто объясняют тем антропоморфическим значением, которое приписывалось этому образу в античном мире (см., например, Н. И. Веселовский, Бронзовый панцирный нагрудник с изображением головы Медузы, ИАК, вып. 65, 1918, стр. 4). Сказанное выше склоняет, однако, к мысли, что чисто эллинская семантика образа не может объяснить столь широкого его распространения в Скифии. Но установив, какое значение могло быть здесь ему приписано, затруднительно прежде всего потому, что личности Медузы, как правило, украшали отдельные бляшки и были лишены какого-либо изобразительного контекста. К тому же облик горгоны на них зачастую не имеет черт, которые могли бы определить характер реинтерпретации (даже столь специфический ее признак, как волосы в виде змей, здесь часто не выражен). Но в свете приведенного наблюдения М. И. Ростовцева позволительно предположить, не имеем ли мы здесь случая, когда два образа, однозначные в греческой культуре, сохранили смысловое единство и при заимствовании их скифами, т. е. не толковались ли здесь изображения Медузы как воплощения той же хтонической богини. Вспомним, что в конском уборе из Большой Цимбалки изображение змееногой богини и горгонойены образуют единую

оказалось столь успешным, что мы находим его и в композициях, воспроизводящих определенные сюжеты скифской мифологии, как на бляшках из Куль-обы, где эта богиня держит в руке отрезанную мужскую голову.

Судьба изображений еще одного персонажа античной мифологии — Афины — в среде причерноморских племен подробно проанализирована в специальной статье С. С. Бессоновой<sup>80</sup>, выводы которой близки к развиваемой здесь гипотезе. По ее мнению, какие-то местные женские божества под влиянием античной культуры могли ассоциироваться с Афиной. Правда, С. С. Бессонова полагает, что эти ассоциации базировались не только на чертах внешнего облика греческого персонажа, запечатленных в изображении (например, его воинственность), но и на более широком круге присущих ему особенностей (покровительство коням, тесная связь с Гераклом, никак в изображении не отраженные), т. е. на более глубоком проникновении в суть эллинского мифа. Такой подход в конечном счете предполагает возникновение синкретичных мифов и верований. Если в случае с Афиной прямых возражений против такой интерпретации материал не выдвигает, то применительно к рассмотренным выше изображениям Геракла и Ахилла ей противоречит отмеченный строгий отбор репертуара воплощаемых сюжетов.

Итак, мы приходим к выводу, что распространение в Скифии изображений персонажей эллинских мифов сопровождалось их переосмыслением в русле местной мифологии. Но этот вывод получен на основе изучения лишь нескольких серий таких изображений, связанных с определенными сюжетами и героями. Можно ли распространять его на все найденные в скифских комплексах подобные памятники? Выше уже отмечалось, что в данной статье основное внимание не случайно уделено тем мотивам, которые найдены в Скифии неоднократно, так как это обстоятельство указывает на устойчивый интерес к ним со стороны скифских потребителей греческой художественной продукции. Что касается тех образов и сюжетов, которые представлены здесь спорадически, то они, если и не подкрепляют нашей гипотезы, во всяком случае не могут ее и опровергнуть: именно в силу их редкости еще менее вероятно, что эти памятники отражают почитание скифами собственно греческих богов и героев или их глубокий интерес к греческим мифологическим сюжетам. Скорее всего, среди этих разрозненных изображений имеются как те, которые были реинтерпретированы скифами, так и случайно проникшие в скифскую среду и воспринимавшиеся как чисто декоративный элемент. Существенным индикатором для выделения осмыслявшихся образов является, видимо, и контекст, так как порой сами сущность и назначение украшенного этими изображе-

композицию. Кроме того, отметим, что в скифском мифе хтонический мир связывался не только с женским божеством, но и с мужским персонажем (по некоторым версиям — отцом богини), которого побеждает Таргитай-Геракл (об этом мифе подробно см. Рае в с к и й, *Очерки идеологии...*, стр. 56 сл.). Именно с этим мифом М. И. Артамонов (*Антропоморфные божества...*, стр. 67) связывал изображения на куль-обских бляшках змееной богини с отрезанной мужской головой в руке. Очень похожая мужская голова (так называемый «силен») — но уже в сочетании с личиной Медузы — представлена на фиале из Куль-обы и на бляхах от конского убора из Чмыревой Могилы. Не отражает ли это сочетание тот же сюжет и не подтверждает ли оно смысловое тождество изображений змееной богини и Медузы? Показательно, что в Чмыревой могиле вместе с Медузой и «силеном» представлен и третий персонаж — Геракл в львином шлеме, т. е., по предложенной выше трактовке, Геракл-Таргитай, победитель хтонического чудовища. Иными словами, здесь соединены изображения всех тех персонажей, которые, судя по другим данным, могли осмысляться в Скифии как действующие лица одного мифа. Совпадение существенное. Композиция декора куль-обской фиалы тоже как будто подтверждает мысль о хтоническом значении представленных на ней персонажей с точки зрения скифской мифологии. Но этот вопрос требует особого анализа.

<sup>80</sup> С. С. Б е з с о н о в а, *Изображения Афины за материалами Північного Причорномор'я*, *Археологія*, вип. 17, 1975.

ниями предмета практически исключают случайный, лишенный религиозно-мифологического значения характер их декора (ср., например, чисто эллинские мифологические композиции на саркофаге царя из Куль-обы). Однако надежно разграничить найденные в Скифии памятники греческой иконографии на «значимые» и «случайные» невозможно прежде всего потому, что скифская мифология известна достаточно фрагментарно и мы зачастую не в состоянии определить, какой именно из ее персонажей мог быть «узнан» скифами в изображении того или иного греческого божества или героя. Поэтому, видимо, бесперспективны поиски значения, приписанного в Скифии в с е м найденным здесь изображениям этого круга. Но общая тенденция, определившая причины их распространения в Скифии, представляется именно такой, как она охарактеризована выше.

В свете сказанного отмеченная в начале статьи одновременность появления в Скифии выполненных греческими мастерами изображений на собственно скифские мифологические сюжеты и начала тиражирования тех изобразительных памятников эллинской мифологии, которые могли восприниматься как более или менее адекватно передающие содержание тех же скифских мифов, получает объяснение. Оба эти факта оказываются проявлениями единого процесса создания изобразительных воплощений сюжетов и персонажей скифской мифологии. Этот процесс был вызван к жизни потребностями идеологии развивающегося скифского общества, а формы, которые он приобрел, определялись прежде всего тесным контактом скифского мира с эллинским, принесшим, по выражению Б. Н. Гракова, свое разработанное антропоморфное искусство на скифские алтари<sup>81</sup>.

Но почему этот процесс вылился в такую двуединую форму, почему он не ограничился созданием сугубо оригинальных памятников, исконно имеющих скифское содержание?

Ответ на этот вопрос, как представляется, мы находим в особенностях греческого изобразительного искусства. Присмотримся к тому, как воплощали греческие мастера собственные мифологические мотивы. Разумеется, античное искусство освободилось от того жесточайшего канона, который характеризует, к примеру, искусство древнего Востока, дав художнику большую свободу. Но нельзя переоценивать степень этой свободы. Варьируя в деталях, а порой и в достаточно существенных моментах, большинство греческих художников все же сохраняло найденное их предшественниками художественное решение того или иного мотива, следуя за ним в таких ключевых вопросах, как выбор воплощаемого эпизода (и уже — конкретного его момента), отбор представленных действующих лиц, система их взаимодействия вплоть до размещения в пределах композиции и т. п. Именно такие произведения-реплики составляют львиную долю известных нам памятников греческого искусства.

Мы видим, что создание сугубо оригинальной композиции, самостоятельное решение всех перечисленных задач смыслового и формального порядка было по плечу далеко не каждому античному мастеру даже на материале близкой ему эллинской мифологии. Еще труднее было это в том случае, когда воплощению подлежали сюжеты и персонажи чуждой ему мифологической традиции, о которых мастер знал намного меньше, что, естественно, сужало арсенал имеющихся в его распоряжении изобразительных средств. К чести греческого искусства следует, впрочем, сказать,

<sup>81</sup> Граков, Скифский Геракл, стр. 16. О том же писал М. И. Ростовцев, отметивший, что «в руках греческих художников аниконичная иранская религия (скифов. — Д. Р.) оказалась населенной изображениями богов, созданными греческими художниками и, без сомнения, воспринятыми скифскими верующими» (Rostovtzeff, ук. соч., стр. 108). Необходимо лишь подчеркнуть собственно скифские побудительные причины этого процесса и его охарактеризованную выше двуединую форму.

что в ряде случаев оно блистательно справилось с этой задачей. Доказательством тому являются такие шедевры, как серия сосудов с антропоморфными композициями на скифские темы, гребень из Солохи и другие подобные памятники. Но даже эллинский мир с его высоким уровнем изобразительного искусства не в состоянии был обеспечить Скифию необходимым ей числом мастеров такого класса, как автор куль-обской вазы, способных найти столь совершенное с точки зрения композиции и в то же время столь емкое по содержанию воплощение чуждого сюжета. Таких мастеров было, вероятно, мало не только на северопонтийской окраине античного мира, но и в самой Элладе.

Между тем спрос на сюжетные композиции, отвечающие идеологическим потребностям скифского общества, был в рассматриваемое время весьма высок, и удовлетворить его исключительно за счет единичных оригинальных произведений оказалось невозможным. Требовалось найти иные пути решения проблемы, и они были найдены. Один из них состоял в появлении робких и неумелых попыток собственно скифских мастеров создать антропоморфные изображения на мифологические темы. Так возникли памятники типа александропольских или лысогорского наверхий, аксютинецких поясных блях и т. д. Другой путь запечатлен, по-видимому, известной сахновской пластиной; предложено толкование ее как попытки скифского ремесленника получить механическим путем серию копий с оригинальной композиции на скифский сюжет, выполненной греческим мастером<sup>82</sup>. Но оба эти пути приводили к появлению весьма несовершенных изделий и потому не могли удовлетворить скифов, уже познакомившихся с памятниками класса куль-обской вазы или гребня из Солохи. Рассмотренные выше изображения демонстрируют, на мой взгляд, еще один путь решения той же проблемы. Проигрывая в этнографической достоверности деталей, скифские потребители пререосмысленных в местном духе эллинских памятников получали зато изображения, в художественном отношении не уступающие «исконно скифским» композициям греческой работы. Богатство и разнообразие репертуара антропоморфных сюжетных композиций, которое характеризует античную культуру, облегчило процесс отбора поддающихся реинтерпретации памятников и способствовало возникновению такого достаточно специфичного (хотя и не уникального) явления, как использование одной культурой изобразительных памятников другой культуры в собственных идеологических целях.

<sup>82</sup> С. С. Безсонова, Д. С. Раевский, Золота пластина із Сахнівки, Археологія, вип. 21, 1977.