



Г.В. Вертієнко

ЗОБРАЖЕННЯ СКИФСЬКОЇ ТАНАТОЛОГІЧНОЇ МІФОЛОГЕМИ НА САХНІВСЬКІЙ ПЛАСТИНІ¹

Сюжетика оздобу начільного вбрання IV ст. до н.е. з сахнівського кургану № 2 (Черкаська обл.)² (мал. 1, 1а–г) [Клочко 2009, 175, мал. 3, 2; Бессонова 1983, 101, мал. 25; Золото степу 1991, 378, 379] й досі залишається унікальною як за змістовним, так і кількісним наповненням антропоморфними образами. Історіографічний аналіз вивчення пластини засвідчив існування декількох напрямів у розумінні її змісту – як інвеститури чи бенкету-жертвоприношення та декількох оригінальних тлумачень: обрядове гадання чи військове свято перемоги [Вертієнко 2010]. Це ще раз підкреслює складність композиції та неоднозначність її внутрішнього змісту. Враховуючи існуючі протиріччя в її трактуванні, ми хотіли б запропонувати певні зауваження щодо міфологічного характеру цієї пам'ятки та порядку «читання» її сцен.

Хоча технічне виконання пластини з посудини-оригіналу ставиться під сумнів [Онайко 1984; Русяєва 1996, 1997; Рябова 1998], однак це не може заперечувати аргументи дослідників щодо замкненого читання сцен пластини [Бессонова, Раєвський 1977, 47], що є, з нашої точки зору, перспективним та логічним, враховуючи, специфіку речі, що являє собою незамкнене коло. І саме з цих причин ми схильні розглядати сюжети композиції не в лінійній [Онайко 1984; Русяєва 1996, 1997], а в *коловій проекції*, що знімає «абсурдність» орієнтованості сцен [Бессонова, Раєвський 1977, 47] та, можливо, наблизить до розуміння її ідейного змісту.

Думка дослідників щодо ілюстрації на пластині епізоду скифського ритуалу, або міфологічного сюжету [Бессонова, Раєвський 1977, 48], а саме міфу про Колак-сая, де *фіналом* є клятва старших братів головного персонажа звести його зі світу, не виглядає безсумнівною. Однак можна погодитися з точкою зору Д.С. Раєвського щодо відтворення у сценах пластини риту-



Мал. 1



Мал. 1а



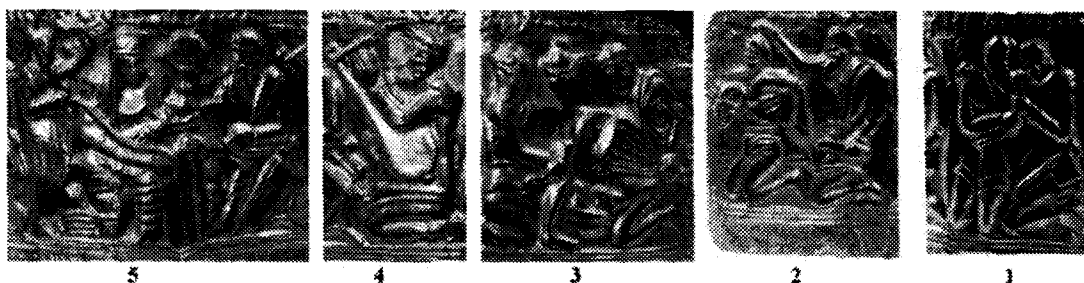
Мал. 1б

алу на щорічному скифському святі [Раєвський 2006, 145], але не із семантичним наповненням цього дійства [Вертієнко 2010а].

Загальноприйнятий порядок «читання» сцен пластини від «центральної» («богиня з дзеркалом і скиф-цар перед нею») у разі визнання міфологічного контексту пам'ятки повинен бути переосмислений. Сцена з богинею могла і не бути першою, навпаки, логічніше припустити, що вона



Мал. 1в



Мал. 1г

займає останнє, але водночас найважливіше і кульмінаційне місце. Тоді напрям читання сцен повинен відбуватися *справа наліво*, тобто у напрямку до богині, і саме так розвернуті більшість персонажів (6 із 10-ти). Тобто відповідати руху проти сонця³, що знаходить підтвердження в давньоіндійських текстах, де два терміни – *прадакшіна* (*pradakshina*) й *апасав'я* (*apasavya*) – позначають протилежні напрями руху під час ритуального обходу святині. Перший – рух по сонцю, а другий – проти сонця, причому останній безпосередньо пов'язаний з *поховальними обрядами* (*шрадха*). Напрямок руху проти сонця характерний і для кінних скачок під час *поховальної церемонії* у різних індоєвропейських народів [Балонов 2000, 194–198]. Для іранських народів й досі залишається характерною (зокрема, для обрядовості таджиків) система просторової орієнтації ритуального центра, який маркується та актуалізується коловим обходом *справа наліво* [Крюкова 2007а, 188]. Виходячи з контексту пам'ятки і того, що вона нерозривно пов'язана з поховальним дійством, її прочитання вимагає певної відповідності, тобто розгляду в напрямку саме проти руху сонця. З нашої точки зору, пластина має п'ять⁴ семантично пов'язаних послідовних сцен, які й пропонуємо розглянути.

Сцена 1 (мал. 1г, 1). Згідно із запропонованою думкою, початком «прочитання» сцен пластини будуть саме «*повертими*»⁵,

тобто скіфи-змовники, брати Колакся, що є цілком логічно з точки зору розвитку подій танатологічного міфу [Вертієнко 2009]. Водночас відтворення сюжетів цього ж міфу могло мати місце в ході ритуальних церемоній під час скіфського щорічного свята⁶.

Сцена 2 (мал. 1г, 2). Відповідно наступним епізодом буде виконання змови, що представлено сценою вбивства людини [Miller, de Mortillet 1904, 282; Русяєва 1996, 160; Русяєва 1997, 52], під якою, на наш погляд, необхідно розуміти загибель самого Колакся. У ритуальному аспекті це могло відповідати принесенню в жертву заступника царя («царя-жерця»), якого обирали під час щорічного свята й з яким був пов'язаний ритуальний сон біля золотих дарів (або жертву, яка б заміщувала цю смерть)⁷. Враховуючи присутність зображення голови барана, можливо, на сахнівській пластині показано сцену подвійної офіри – в ролі жертви виступають і людина, і баран (розповсюджена в іранському і взагалі близькосхідному середовищі жертвна тварина)⁸. У той же час ця сцена пластини може дістати й інше, паралельне тлумачення. В іранській ритуальній символіці й іконографії, в тому числі й скіфській, царське *хварно* символізував образ *барана* [Иштванович 1997, 116–125; Шауб 2004, 150–189; Шауб 2007, 123–130], зокрема його *роги* [Дзлієва 2007, 191] або *голова* [Шауб 2001, 114–115]. Від-

повідно людина, яку приносять у жертву на пластині й поруч із якою показано голову барана, і є (або була) носієм *хварно*⁹, що максимально співвідноситься з фігурою Колаксія. Таким чином, сцену можна трактувати як безпосереднє зображення загибелі Колаксія. Отже, маємо припустити дворівневу семантику сцени: в ритуальному сенсі це зображення жертвоприношення, в міфологічному – вбивство Колаксія.

За такого розуміння категоричну думку Д.С. Раєвського про відсутність на пластині есхатологічного контексту доводиться поставити під сумнів. Наступні сюжети на пластині демонструють події, які відбуваються, з нашої точки зору, вже в потойбічному світі.

Сцена 3 (мал. 1г, 3). Продовженням подій міфу постає сцена, де два скіфслужники наповнюють *округлотілу посудину* та *ритон* з амфори якоюсь рідиною (більшість дослідників вважають, що це вино). Надалі саме ці дві посудини фігурують у руках богині та скіфа-царя, що може вказувати на те, що служники наповнюють їх саме для них (принцип нарації) [Олійник 2003, 50], і підтверджувати напрям порядку проходження сцен *справа наліво*¹⁰. Поміж фігурою служника з амфорою (справа) та служника з ритоном і кубком (зліва) зображено лутерій (?), у якому стоять *три* посудини, імовірно кубок і два ритони (?). Можна припустити, що цей елемент вказує на локалізацію подій, які викладено на сюжетах пластини¹¹.

У зв'язку з цим сюжетом є надзвичайно цікавою паралель в образі богині нартивського епосу, ім'я якої відсутнє або табуйоване («одна жінка», «добра жінка»), котра зустрічає героя Сослана (аналог скіфського Колаксія) [Яценко 1995, 191] у Країні мертвих, сидячи на золотому стільці. Вона рятує його від голоду, частуючи його їжею із золотого плетеного кошика, причому на *финг* вона поклала саме *три* шматки, але їжі при цьому не ставало менше [Нарты 1989, 158–159]¹².

Таким чином, мотив трьох посудин у лутерії, вірогідно, мав прямий стосунок до заупокійних уявлень, а у випадку з сахнівською пластинною – вказував на те, що показані події *відбуваються у потойбічному світі*, а реальне розміщення у скіфських

курганних похованнях відповідного посуду, ритонів або округлотілих посудин чи їхніх комплектів (із трьох одиниць) є ритуальним віддзеркаленням саме цього уявлення.

Напій, яким служники наповнюють посудини для богині й скіфа-царя, найімовірніше, є напоєм безсмертя. Такий напій богів має назву *амріта* (санскр. *amṛta* «Безсмертний») в індійській традиції, в якій він одночасно виступає як втілення безсмертя та життєвої сили [Ригведа 1989, 758], або Амертат [Авеста 1997, 417] чи (авест.) *an-aōša-* («Безсмертний», пехл. *apōš* [Чунакова 2004, 155–156]) в іранській. Ці напої виготовляли відповідно зі спеціальної ритуальної (галюциногенної) рідини – індійської *соми* (*sóma*) або іранської *хаоми* (*haoma-*) [Авеста 1997, 146–147]¹³.

Використання священного напою *хаоми* у середовищі іраномовних номадів¹⁴ пов'язують з археологічно зафіксованими дерев'яними чашами, нерідко прикрашеними золотими пластинами з тисненими зображеннями звірів (оленя, риби, голови грифона чи двох кабанів), які вважаються найдавнішою формою ритуального посуду [Манцевич 1966, 23–38; Korolkova 2000, 61–64; Королькова 2003, 28–59]. Це виглядає обґрунтованим, виходячи з того, що в арійській культурі в ритуалі використовувався тільки дерев'яний посуд [Ригведа 1989, 449]. Стосовно значення цих чаш існує дві основні гіпотези: приналежність їх до поховань воїнів [Рябова 1989, 137] і символіки доблесті [Фиалко 2004, 269–271; Фиалко 2004а, 72–74] та зв'язок із шлюбним звичаєм, а через нього – з поховальним обрядом і переходом в інший світ [Королькова 2003]. Остання гіпотеза, виходячи зі зв'язку дерев'яних чаш із культом *соми* / *хаоми*, виглядає імовірнішою.

Сцена 4 (мал. 1г, 4) представлена одинокою фігурою скіфа, який грає на струнному музичному інструменті, припустімо скіфському хордофоні [Олійник 2003, 43]¹⁵. Присутність його на сахнівській пластині найчастіше сприймають як «музичний супровід», пов'язуючи зазвичай з урочистостями: бенкетом-жертвоприношенням (М.І. Артамонов, С.С. Бессонова, Л.С. Ключко), щорічним ритуальним весіллям царя з Табіті (Д.С. Раєвський) або святом перемоги (М.В. Русяєва) [Вертієнко 2010, 72–73]. Втім, слід акцентувати увагу і на зна-

ченні, яке мали подібні дії (або їхня імітація) у поховальному обряді, за допомогою яких забезпечувалось «воскресіння» померлого та закріплення кордонів між світами живих та померлих. Крім того, якщо «поховальний обряд регулює відносини живих не лише з померлим, а й із самою Смертю», то вказані дії виступають як своєрідна «противага» смерті, а не тільки магична дія, спрямована на її вигнання, – мотив «бенкету під час чуми» [Байбурин, Левинтон 1990, 91, прим. 22].

Однак як самостійний мотив, що має важливе значення для розкриття змісту всієї композиції пропонувала розглядати музиканта О.Г. Олійник, за аналогією з подібною фігурою на розписі склепу № 9 східного некрополя Неаполя Скіфського [Олійник 2003, 46; Бессонова, Раєвський 1977, 43, прим. *; Зайцев 2003, 207, рис. 137]. Втім, ми маємо навести ще одну ймовірну паралель – сюжет на золотих поясах бляшках з кургану № 1 біля с. Аксютинці Роменського р-ну Сумської обл. [Ростовцев 1913, 8, рис. 3; Черненко 1981, 112, рис. 79], де показано бородатого скіфа з горитом із луком на лівому боці. Він сидить на стільці, в лівій руці тримає ритон, а в правій – предмет, у якому ми схильні вбачати музичний інструмент¹⁶. Ці бляшки зближує з сахнівською пластиною, як вважає Д.С. Раєвський, і сама техніка виконання [Раєвський 2006, 451, 538, прим. 38].

У контексті зображення музики¹⁷ на сахнівській пластині звертає на себе увагу та роль, яку відіграє музичний інструмент в іранському світі, зокрема *фандир* (*дуадастанон фандыр*) в осетинській культурі¹⁸. Міфічне походження *фандира* в нартівському епосі пов'язується з ідеєю смерті, поховально-поминальною традицією та ідеєю переродження, що дозволяє припустити есхатологічну семантику і для образу музики на нашій пластині [Вертиченко 2010; 2010a]¹⁹.

Підходимо до *кульмінаційної сцени 5* (мал. 1г, 5): бородатий скіф-цар показаний на колінах у розвороті вліво перед богинею, яка сидить на троні. Скіф-цар має горит з луком на лівому боці. У лівій руці у нього ритон, а в правій – скіпетр (?) [Бессонова 1983, 100] або сокира [Бессонова, Раєвський 1977, 47] чи інший вид зброї. Так, Л.Н. Ермоленко висловила припущення,

що поза героя на пластині, який спирається на зброю, є ритуальною «позою адорації». З другого боку, *зброя, що встромлена у землю*, в культовому сенсі має сакральне значення і символізує центр світу, *axis mundi* [Ермоленко 2004, 38]. До речі, є твердження, що це давньоіранський релігійно-магічний звичай, що набув розквіту в епічних переказах різних кочових народів (гунів, аварів, оногурів, давніх угорців та інших) [Маккай 1997, 147–148; Ермоленко 2004, 36–37]²⁰. За можливості різних тлумачень цього феномену (див.: [Бессонова 1984, 3–21], наприклад це «було символом принесеної в жертву худоби» [Бессонова 1984, 10]), ми вважаємо цілком імовірним, що встромлена в землю поховання зброя, змикаючи космічні сфери, відкривала для душі померлого своєрідний прохід (портал) між світами, «полегшуючи» перехід. До речі, на однотипних бляшках з курганів Куль-Оби [Ростовцев 1913, табл. II, 6] і Патініоті [Яковенко 1974, 66, мал. 26] анфас зображено бородатого скіфа, який має горит з луком на лівому боці, у правій руці він тримає ритон, а лівою опирається на зброю, скоріше за все сокиру, що демонструє дуже близьку аналогію до розглянутого образу сахнівської пластини.

Богиня на пластині має в лівій руці *дзеркало*, а в правій – кулясту посудину (кубок). Основна функція дзеркала полягає в здатності відображати перед ним об'єкти, через свою якість відтворювати навколишній світ у «зворотному» вигляді («задзеркалля» – потойбічний, примарний світ), виконуючи роль *порталу*, проходу між цим та іншим світом. Як відзначає Ю.І. Левін, дзеркало «несе з собою можливість проникнення людини в інший світ і взагалі взаємопроникнення і взаємодії двох світів... вони (дзеркала. – Г.В.) створюють «розриви» у видимій речовинній тканині світу, а у міфологізуючому плані можуть розглядатися як вікна в інший світ» [Левін 1988, 11]. В.І. Саріаніді пов'язує семантику образів бактрійських дзеркал з магією та міфологічними уявленнями про потойбічний світ та відзначає, що «дзеркало, відтворюючи людський вигляд господаря, тим самим відтворює і його вікові зміни, що ведуть до старіння та у кінцевому підсумку до смерті» [Саріаніді 1981, 293]²¹. В античних філософських вченнях

дзеркало використовувалось як символ, у якому можна було споглядати вічність і сутність усього. Звідси – роль дзеркала в орфічних вченнях про відродження до нового життя після смерті [Бессонова 1983, 102]. Отже, саме цими чинниками, на наш погляд, і пояснюється наявність цього атрибута у богині на сахнівському фризі.

Зміст сюжету на золотих бляшках, де богиня (для неї пропонувались різні персоніфікації – Апі, Аргімпаса, Табіті, Велика богиня тощо) сидить із дзеркалом, а перед нею – «цар», очевидно, є близьким до сюжету сахнівського. Дослідниками пропонувались різноманітні його інтерпретації. М.І. Ростовцев наводив їм паралелі на хетських рельєфах і трактував їх як акт злуки богині й царя, чи просто «міста», однак при аналізі пізніших пам'яток схильний був вбачати тут акт дарування влади цареві [Ростовцев 1913, 6–7]. Б.М. Граков пропонував вбачати на бляшках обряд залучення до влади й знак покровительства божества [Граков 1971, 83]. Утім, враховуючи специфіку призначення бляшок як частини поховального одягу та існування подібної сюжетики на боспорських надгробках доримського часу, М.І. Артамонов віддає перевагу розумінню сюжету як притаманного сфері заупокійного культу – сакральної злуки померлого з богинею потойбічного світу [Артамонов 1961, 64–65]. Згідно з гіпотезою, запропонованою Г. Віденгренем на базі зороастрійських уявлень (*Яит*, 22, 9; *Відевдат*, 19, 30), на скіфських золотих бляшках репрезентовано дійство, де богиня у потойбічному світі разом з ритуальним напоєм *дарує особистісне безсмертя* душі померлого, перевтілюючи його в п'ятнадцятирічного юнака [Widengren 1961, 808–809].

Втім, на сахнівській пластині, на відміну від інших сцен, скіф-цар виступає не як юнак (тобто воскресла/оновлена душа), а саме як зрілий чоловік з відростою бородою, до того ж озброєний. Цей факт Д.С. Раєвський вважав суттєвим аргументом на користь «весільної», а не «есхатологічної» інтерпретації сюжету пластини і відповідно вбачав у сценах бляшок мотив «священного шлюбу» царя й богині Табіті [Раевский 2006, 124]. Частина інших дослідників намагались поєднати

різні думки щодо цього, відзначаючи, що в індоіранців обряд «споглядання у дзеркало» й куштування спеціального напою однаково характерні як для обрядів смерті, так і для священного шлюбу [Бессонова 1983, 104; Курочкин 1993, 70–74], чим і пояснюється їхня присутність серед поховальних аксесуарів із вказівкою на ідею переродження.

Симптоматично, що дзеркало богині зображене в одній вертикальній площині в центрі сахнівської пластини разом зі зброєю скіфа-царя, яка має тотожну семантику «порталу», найкоротшого сакрального шляху в потойбічний світ. На тій же лінії показано й кубок у правій руці богині, в якій, на нашу думку, мав міститися уявний напій безсмертя, котрим вона частувала померлого царя задля його переродження. Можна зробити висновок, що в центрі пластини сконцентровано на одній осі три потужні символи – елементи переходу в інший світ – *зброю*, *встромлену в землю* скіфом-царем, *дзеркало* та *кубок* з напоєм безсмертя у богині. До того ж два з цих предметів – сокира і кубок (чаша) – належать до числа «золотих дарів», які пов'язані з міфом про Колаксія, символізують царську владу (*хварно*) і є об'єктом культового шанування під час щорічного свята.

У міфологічному аспекті композиція сахнівської пластини символізує, за Д.С. Раєвським, акт «священного шлюбу» скіфського царя з богинею, що ритуально відтворювався під час «щорічного свята» у формі священного сну біля золотих дарів під відкритим небом [Раевский 2006, 145]. «Моделлю» для цього ритуалу правив міф про «першого царя» Колаксія. Головним аргументом на користь своєї думки Д.С. Раєвський вважає етнографічно зафіксовані факти використання дзеркала під час весільних церемоній в індоіранській традиції [Раевский 2006, 122–137]. Ця гіпотеза здебільшого була підтримана іншими вченими.

Водночас є надто серйозні аргументи на користь саме есхатологічної інтерпретації цієї композиції, тому що всі відомі атрибути у сценах злуки «богині з царем», враховуючи й сюжети сахнівської пластини, залучені до контексту поховальних аксесуарів. Якщо мотив «священного шлюбу» мав стосунок винятково до цар-

ського кола уявлень і ритуалів, на що вказує Д.С. Раєвський, то тоді всі пам'ятки з таким сюжетом повинні були бути суто царськими атрибутами, тобто своєрідним «маркером» відповідного соціального статусу. За археологічними даними, всі речі, які містять цю сцену, справді походять з курганів вищого прошарку скіфського суспільства, тобто принаймні частина предметів, мабуть, має стосунок до царських поховань. Отже, можна зробити попереднє припущення, що цей сюжет належить до циклу заупокійних уявлень і переважно, хоча й необов'язково, пов'язаний з образом царя. Останнє можна пояснити характерною для архаїчних суспільств з общинною організацією культу тенденцією до заборони (табування) являти безпосередньо перед божествами простих людей, а лише тільки царів або вождів, які виступають як надзвичайні й повноважні представники колективу й мають відповідний сакральний статус медіаторів між вищим, земним і хтонічним світами.

Проти тлумачення сцен сахнівської пластини як ілюстрації весільного обряду, і зокрема ролі дзеркала в ньому, свідчить і той факт, що на весіллі в іраномовних народів дзеркало приносить сам наречений чи взагалі третя особа (хоч при укладанні шлюбного договору *наречена* справді дивиться у дзеркало) [Садек Хедаят 1958, 263; Люшкевич 1978, 63; Раевский 2006, 125], у той час як на пластині, як і на інших скіфських витворах з близькою сюжетикою, ми бачимо іншу ситуацію – дзеркало є атрибутом жіночого персонажа. У ракурсі цього ж важливо відзначити, що в Індії шлюбна церемонія розглядається як акт жертвоприношення (*Тайттирिया-брахмана*, II, 2, 2, 6) [Пандей 1990, 144]. Як зазначає Ш. Маламуд, весілля можна розуміти як «ядження, жертвоприношення, в якому тим, хто жертвує, є батько нареченої, а сама наречена – жертвою, *пашу* (*pasu*), в той час як майбутній чоловік (*vara*) грає роль божества» [Маламуд 2005, 88]. Те ж саме слід сказати і про семантику таджицького шлюбного обряду [Крюкова 2007а, 184–188]. Це є принципово протилежним змісту композиції сахнівської пластини, який, у світлі наведених даних, вважати ілюстрацією шлюбного обряду недоречно.

Необхідно підкреслити, що ідея «священного шлюбу», відображеного, на думку Д.С. Раєвського, на сцені з богинею із дзеркалом і царем, водночас не суперечить есхатологічному контексту, як вважав вчений, а навпаки, шлюбні й поховальні обряди, як вже доведено, демонструють значну тотожність своєї семантики [Байбурин, Левинтон 1990, 64–99; Новик 2004, 190], де метафора *смерть – весілля* обумовлена переносом на поховальний обряд саме весільної термінології, а сам похорон уподібнюється *сумному весіллю* [Седакова 2004, 140–141]. Отже, якщо погодитись із розумінням похорону як ініційованого, «умовного» весілля, то можна пояснити й наявність весільних елементів у поховальному обряді. Присутність саме троїстої структури в осетинському весільному обряді, що включає в себе семантичні фази «приготування», «переходу» і «закріплення нового статусу» (*сафайы рахыз – хызысаен – мыдыкъус*), які ми бачимо і в поховальному, підтверджує існування тотожності між ними на структурному рівні [Дзлієва 2007, 189–191; Новик 2004, 182].

Не суперечать цьому й античні джерела, які розглядають весілля і смерть як явища близького порядку. Так, у своєму «Соннику» автор II ст.н.е. Артемідор повідомляє: «Весілля і похорон вважаються поворотним моментом у житті людини і завжди вказують одне на одного. З цієї причини шлюб сповіщає хворому про смерть. Оскільки першому і другому, померлому і нареченому, випадає на долю одне й те саме» (2, 49). Важливо, що і саму смерть греки розглядали в образі весілля, цю алюзію ми знаходимо вже в трагедіях Класичної доби – в Есхіла («Хоеф», 486), Софокла («Антигона», 810, 815), Евріпіда («Орест», 1109). У надгробних епітафіях померла жінка характеризується як наречена Аїда, смерть називається весіллям, а могила – покоями нареченої [Брагинская 1983, 131; Молок 1988, 152]. В іконографії жіночих надгробків також проявляється весільна атрибутика: принесення взуття, відкривання покривала і, головне, зображення в руках померлої дзеркала [Молок 1988, 152]²².

Отже, в міфологічному контексті «центральною» композицією сахнівської пластини може відобразити «священний шлюб» героя з богинею, однак у *потойбічному*

світі одночасно є й залученням до неї, й здобуттям безсмертя. Такий мотив притаманний передньоазійській релігійно-міфологічній доктрині, згідно з якою шлюб царя (/героя) з богинею гарантує йому безсмертя.

Роль дзеркала в іранській традиції ширша від меж весільної обрядовості – як магичний засіб воно використовується у різних важливих випадках: перед початком подорожі [Садек Хедаят 1958, 272] (набір ритуальних речей тут частково повторює той, що супроводжує укладання шлюбу) [Садек Хедаят 1958, 263], перед купівлею будинку [Садек Хедаят 1958, 295]), дзеркало ставлять на святковий стіл *Хафт-сін* під час свята *Ноуруз* [Садек Хедаят 1958, 316], а у таджиків його кладуть під голову немовляти до колиски (магічно-охоронна функція) [Мухитдинов 1973, 105]. Отже, дзеркало є одним із предметів «універсального набору» для різних іранських ритуалів життєвого циклу, але можна побачити і певну закономірність – дзеркало фігурує в обрядах, які починають перехід людини у якісно новий стан (соціальний, територіальний, життєвий), тобто воно символізує ідею *оновлення* тощо.

Останньою фігурою кульмінаційної сцени сахнівської пластини є зображення молодого (безбородого) скіфа за тронем богині, який стоїть із якимось предметом, здійнявши його догори в лівій руці [Артамонов 1961, 61; Бессонова 1983, 100; Раевский 2006, 144]. Цей персонаж вважається другорядним та «ніяк не впливає на інтерпретацію сцени» [Бессонова, Раєвський 1977, 47] і звичайно трактується як слуга з опахалом; слуга, що виконує тут «апотропеїчні функції», відганяючи своїм віялом від молодят злих духів під час весільного обряду [Раевский 2006, 144], або танцюрист із бубонцем, з меншою ймовірністю з ритонном [Русяєва 1997, 50; Олійник 2003, 47].

Однак, на наш погляд, цей персонаж заслуговує значно більшої уваги. По-перше, чоловік за богинею – єдина фігура, яка не стоїть на коліні; по-друге, він стоїть у безпосередній близькості від богині, що вказує на його вкрай важливу роль; по-третє, цей герой завершує цикл сцен композиції, якщо виходити з нашого порядку їхньої послідовності. Для уточнення ролі героя

необхідно з'ясувати, який предмет він тримає в руці. На жаль, оскільки фігура показана стоячи, верхня частина при копіюванні не повністю вписалась у пропорції висоти золотої пластини, а тому предмет було показано нечітко і певною міру викривлено (див.: [Бессонова, Раєвський 1977, 47 і наст.]). Однак, на наш погляд, ми маємо всі підстави вважати, що ця людина тримає в лівій руці саме ритон²³. Таке, цілком імовірно, припущення особливо підкреслює есхатологічне значення сцени і прямо *продовжує і завершує* попередній сюжет – скіф-цар перед богинею із дзеркалом. Тобто якщо виходити з есхатологічного тлумачення сцен, що мають місце в потойбічному світі, то остання фігура є не хто інший, як той же цар, але вже після того, як випив напій безсмертя, отриманий від богині.

«Священний сон» під час скіфського щорічного свята також входить до цієї ж сфери уявлень, оскільки в багатьох культурах сон сприймався як стан, еквівалентний смерті (т.зв. тимчасова смерть). У пехлевійській літературі маємо і мотив іспиту сном як тимчасовою смертю, що відкриває шлях для переродження героя в новій якості (*Меног-і храд*, 68, 69; *Арда-Віраз Намаг*, 5–6). Згідно із середньоперськими пехлевійськими джерелами, сон було створено в образі 15-річного юнака (*Бундахішн*, 28), і в цьому ж віці в Авесті постає душа померлого [Рапопорт 1971, 29], якого вона досягає на третій день по смерті [Рапопорт 1971, 29, прим. 72]²⁴. Цікаво, що у земному царстві Йіми у міфічні часи «золотого віку» всі люди, позбавлені старості й смерті, перебували у 15-річному віці: «За царювання швидкого Йіми не було ні морозу, ні спеки, не було ні старості, ні смерті, ні заздрості, створеної девами. П'ятнадцятирічним зовні ходив і той, і інший, як батько, так і син, доки царював Йіма, багатий чередами, син Вівахванта» (*Ясна* 9, 5) [Авеста 1997, 148]. Отже, юнак, зображений на пластині стоячи за тронем богині (тобто за її спиною) і поряд із нею, означає те, що він вже здійснив «перехід» до «кращого» світу і належить йому.

Зустріч Колаксія з богинею у потойбічному світі ясно символізує його переродження і приналежність до потойбічного світу й цілком відповідає як солярній сут-

ності Колаксія, так і циклу уявлень про богів, що своєю долею пов'язані із вмиранням та відновленням природи. Такими уявлялись Осіріс, Діоніс, Адоніс та інші, які міцно пов'язані з ідеєю родючості, що мала першочергове значення у сезонних новорічних святах в архаїчних культурах. У міфологічному контексті «відродження» солярного Колаксія є кульмінацією танатологічного міфу, що у будь-якій культурі виступає есхатологічною моделлю для ідеології поховального обряду.

Поза увагою дослідників залишилась ще одна особливість – богиня на пластині показана у півоберта, а її лице – анфас. На всіх бляшках зі сценою «залучення скіфа» богиня зліва від героя зображена в профіль. Лише на одній бляшці, з IV камери Чортотлика, пластині з Карагодеуашха, а також на сценах із богинею і вершником (наприклад, на мерджанському ритоні) жіноче божество зображують у повний фас. Поза богині в півчверті наявна тільки на сахнівській пластині (лише на боспорських надгробках I ст.н.е. богиня має дещо схожу позу). Ця дивна іконографія пояснюється, на наш погляд, тим фактом, що поодинокі фігури богині тут *одночасно відносяться до двох незалежних сцен* – 1) зустріч бородатого скіфа-царя (образ померлого Колаксія) справа від неї і 2) сцена з уже прилученим юним скіфом («відродженням» Колаксієм) зліва від неї.

Привертає увагу і ще одна обставина – як на бляшках, так і на центральній композиції сахнівської пластини герої показані справа від богині. Те ж стосується і сцен, де до богині наближається вершник. Таке розташування може пояснюватись просторовими характеристиками потойбічного світу і шляху до нього. Маємо навести аналогію до сцени – зображення на золотих бляшках із IV камери Чортотлицького кургану, де чоловічий персонаж, знову ж таки юнак, зображений *ліворуч* від богині, показаної анфас, у руках якого, можливо, поміщений ритон (?) [Ростовцев 1913, 11]²⁵. Отже, сюжет сахнівської пластини зі скіфом-юнаком, що стоїть зліва від богині, не є унікальним і має принаймні одну паралель серед синхронних витворів скіфської торевтики, а центральна композиція сахнівської пластини, таким чином, поєднує в собі елементи сцен двох іконо-

графічних типів із героєм справа і зліва.

Маємо навести і ще ряд допоміжних доказів на користь нашого тлумачення останньої сцени сахнівського фризу як есхатологічної. У першу чергу привертає увагу саме місце знахідки пластини – яма (тайник?) для стовбура в *південно-східному* куті поховальної камери (пластина була знайдена разом із гривною) [Бессонова, Расвський 1977, 39–40], тобто на пряму, який у сакральній топографії асоціюється з ідеєю відродження й життя і протилежній локалізації потойбічного світу (/смерті).

Поза тим, С.О. Яценко звернув увагу, що у скіфських антропоморфних зображеннях на торевтиці існують особливі зовнішні ознаки стану смерті, якими маркуються особи, котрі вже померли або мають померти за сюжетом сцен [Яценко 2000, 94–95, прим. 38; Яценко 2006, 65, прим. 42]. Це або зображення орнаменту кілець на шароварах (але не завжди, інколи він показує низький, підкорений статус особи), або протилежний захід каптана – т.зв. «захід мерця» – не справа наліво, як це прийнято у живих, а зліва направо. На сценах сахнівської пластини всі персонажі, в яких це можна встановити, крім одного, мають «захід мерця» – це скіф із ножем у сцені офірування, «служник» з амфорою і, головне, скіф-цар. Тільки останній – скіф-юнак зліва від богині – має *протилежний захід*, що, на наш погляд, символізує зміну його статусу.

Ще одним доказом розкриття значення композиції сахнівської пластини може бути відтворення аналогічних їй сюжетів на розписі аланського склепу (№ 1) на р. Кривій у Прикубанні [Яценко 1995, 190], який датується X–XII ст.н.е. (склеп було побудовано за доби бронзи, але в аланський час його використали для вторинного поховання, і тоді ж було нанесено зображення) [Кузнецов 1961, 106–117; Охонько 1983, 78–90, мал. 2, 3]. Вказані мотиви у склепі розташовані на західній та північній стінах [Кузнецов 1961, 108, мал. 41, 1; 113, мал. 43, 1, 4; Охонько 1983, 80, мал. 2; 81, мал. 3; Яценко 1995, 190, мал. 1, 2], тобто на тих, що максимально відповідають локалізації потойбічного світу. При розгляді рельєфів «мавзолею» послідовно саме західна стіна показує похованого «мешканцем потойбічного цар-

ства» [Кузнецов 1961, 84]. Вже сам по собі факт розміщення цих мотивів у середньовічних склепах кочовиків свідчить про їхній явний стосунок до сфери уявлень про посмертну долю. А те, що сюжети з'явилися вже за християнського часу, вказує на надзвичайну живучість цих уявлень у середовищі іраномовних номадів

і підтверджує їхню належність до центральної та ключової складової частини есхатології – танатологічного міфу. Це доводить, що антропоморфні сцени на витворах греко-скіфської торевтики втілюють певні міфо-епічні сюжети, а відтак є цінним джерелом для реконструкції ідеології іраномовних номадів.

¹ Стаття являє собою розширені матеріали доповіді, прочитаної на Міжнародній науковій конференції «Боспорський феномен. Мистецтво на периферії античного світу» (1–4 грудня 2009 р., м. Санкт-Петербург) [Вертієнко 2009, 515–522].

² Пластина (365 мм × 98 мм) була відкрита у 1901 р. В.Є. Гезе і зберігається у Державному музеї історичних коштовностей, м. Київ, інв. № ДМ–1639. [Miller, de Mortillet 1904; Бессонова, Раєвський 1977, 41].

³ Цікавою аналогією до цієї тези можуть бути зображення на срібних кубках з Майкопського кургану [Кореневский 2004, табл. 3, 198, мал. 70], розкопаного Н.І. Веселовським у 1897 р., – на них у нижньому ярусі показаний рух тварин проти сонця, що маркує нижній хтонічний світ, у верхньому ярусі зображено рух тварин по сонцю, тобто верхній світ (ми вдячні за вказівку на що пам'ятку Ф.Р. Балонуву).

⁴ Такий поділ сцен вже пропонувався О.Г. Олійник [Олійник 2003, 46].

⁵ Необхідно відзначити зафіксоване етнографами існування в осетинських уявленнях образу двох братів-близнюків (чи братів-деміургів-ковалів), які зустрічають померлого і споряджають його всім необхідним для подорожі до країни мертвих [Миллер 1893, 131; Яценко 1995, 191]. У ритуальному тексті «Посвячення коня померлому» ці брати фігурують під іменами Дзедзет і Дзеранзет, – вони є винахідниками першого спорядження для коня – вуздечки й сідла [Миллер 2008, 185 (109)].

⁶ Відзначимо також, що у горіті одного з «побратимів» (у другого цей елемент не зображено) відсутній лук, а згідно з т.зв. «еллінською версією» міфу, тільки молодший син, Скіф (resp. Колаксай), спромігся натягнути батьків лук (який став його власністю), що й забезпечило його найвищий царський статус (Herod., Hist., IV, 10). Натомість у скіфа перед богинею горит містить лук.

⁷ Хоча з повідомлень Геродота точно невідомо, коли мала місце страта цього замісника протягом року, найімовірніше, це відбувалося через півроку після свята, за аналогією з античними святами анфестеріями, кроніями і сатурналіями та Мехреганом [Бессонова 1983, 69], іранським святом осіннього рівнодення та збору врожаю на честь Мітри.

⁸ Таке «дублювання», очевидно, не є випадковим і підсилює значущість принесеної жертви, а баран вже виступав як замісник реальної людської жертви (про зв'язок смерті людини із закланням барана див.: [Снесарев 1969, 115; Чибиров 2008, 185]). Останнє явище тваринної або предметної жертви як замісника людської широковідоме в індоіранському світі (див.: [Маламуд 2005; Крюкова 2007, 28–36]). Поза тим, тут необхідно вказати і на такі ірансько-малоазійські ритуали культів Анахіти, Кібели та Мітри, як кріоболії та тавроболії, в яких прилучення до великого жіночого божества та відродження відбувається через кров жертвовного барана. Характерно, що в іконографії подібних сцен у східному релігійному мистецтві справа зображали прилучення (ініціації) містів до божества (Мітри) водою, а зліва – «переродження» адептів через кров барана [Ростовцев 1913, 52], що збігається з іконографічною побудовою сахнівської пластини (про полісемантичність образу барана в іранському світі див.: [Литвинский 1968, 11, 95–98; Гутнов 1998, 19–20; Шлауб 2001, 113–115; Чибиров 2008, 184–186]).

⁹ На суттєву особливість асиметричного розташування центра пластини було вказано О.Г. Олійник [Олійник 2003, 45–46, мал. 4], де, на її думку, «зайвою» виявляється ліва крайня фігура з жертвним бараном. Згідно з пехлевійськими текстами, за допомогою *фарра* (*хварно*) (який може набувати зооморфного вигляду барана) Віраз (його душа) успішно проходить Чінвад (*АВн*, 10), тобто *фарр* переводить душу через місце, яке є «розділювальним» [Чунакова 2004, 228–230, 256–257],

що й демонструє «розмикання» («розрив простору») пластини саме в цьому місці, як символічний перехід душі Колаксія до сфери інобуття. Сам перехід залишається поза нашим зором.

¹⁰ Мотив підношення ритона (/чаші) царю (що, безперечно, належить до кола давньоіранських традицій [Маккай 1997, 143]) на пластині відсутній. Наявність ритонів у скіфських похованнях (наприклад, оздоблені зображеннями карагодеуашхський та мерджанський ритони) та зображення їх на скіфських кам'яних стелах, безсумнівно, свідчать про культову роль цих посудин у поховальній практиці принаймні з VI ст. до н.е. Поза тим, ріг був звичайним атрибутом героїзованих померлих та хтонічних божеств у Греції, Фракії та Північному Кавказі [Бессонова 1983, 104]. Щодо чаші, то вона згадується в перських текстах у числі магічних предметів, створених Йімою, й чаша – *φιάλη* (широкогорла посудина без ручок) була також між атрибутів, отриманих першим царем скіфом від Геракла (*Herod., Hist., IV, 10*). До речі, посудини подібної форми широко використовувались у культовій практиці мідійців та персів [Бессонова 1983, 103].

¹¹ Підкреслимо, що існував звичай класти до поховання великі посудини, металеві лутерії або блюда з посудинами меншого розміру (Куль-Оба, Солоха, Гайманова Могила, Карагодеуашх) (подібна знахідка була зроблена в кургані з парним похованням біля с. Велика Знаменка Запорізької обл. [Отрощенко, Рассемакин 1986, 286]). Особливо показовою є аналогія в кургані Куль-Оба, де «у двох срібних позолочених тазах стояли три круглі ритуальні срібні посудини, два ритони та кілік» [Бессонова, Раєвський 1977, 44, прим. *]. М.І. Артамонов припускає, що із зображенням на сахнівській пластині було пов'язане й велике срібне блюдо з Чортомлика, яке мало відігравати «ту ж роль у культурі», що й посудина на пластині («із жертвоприношеннями богині») [Артамонов 1961, 68]. Відзначимо, що на розпису сармато-аланського «склепу Анфестерія» (I ст. н.е.), який, імовірно, ілюструє сюжет мандрівки в інший світ, на Небесну рівнину, епічного героя [Яценко 1995, 188–193], фігурує стілець на трьох ніжках (аналог осетинського *финга*), на якому також стоять три посудини (дві неглибокі й високий глечик). Поряд зі столиком стоїть юнак-служник, який тримає округлу посудину у двох руках. Вище такий же юнак-служник подає (?) аналогічний кубок вершнику [Яценко 1995, 189, мал. 1.1].

¹² Цілком імовірно, що магічне значення тут мало саме число три, яке виступає *еквівалентом множинності*, наприклад три риси, що є детермінативом множини в єгипетській мові й символізують її на зображеннях.

¹³ В іранських зороастрійських текстах Хаома має полісемантичний характер [Чунакова 2004, 241–242]: 1) *ритуальний* (галлюциногенний) *напій* [Авеста 1997, 146–147]; 2) *рослина*, з якої цей напій готують, – за *Бундахішном*, під час кінцевого воскресіння Сошйанс і його помічники виготовлять із *хаоми* «напій безсмертя і дадуть його всім людям, і всі люди стануть безсмертними назавжди і навічно» (*Бундахішн*, 69); 3) *божество*, яке має характерні есхатологічні ознаки, і зокрема епітети «Хаома праведний, що усуває смерть» (*Ясна* 5, 4) [Авеста 1997, 148] та пізніше «той, хто воскрешає померлих» (*Меног-і храд*, 70). За пехлевійським «Повчанням дастурів зороастрійцям», Хаома (/Хом) тричі на день «шепче на вухо» людині: «...не бійтесь, я заспокою вас, оскільки я заберу смерть з ваших душ і ваші душі не будуть смертні, як тіла» (*Хандарз-і дастваран о вехденан*, 27) [Изведать дороги 1991, 95].

¹⁴ Стосовно скіфської сакральної рідини докладніше див: [Кисель 2007, 110–114].

¹⁵ Історіографія типологічного визначення цього струнного інструмента, його етнокультурної належності та семантичного навантаження в контексті пластини див.: [Олійник, 2003; Вертиєнко 2010; Вертиєнко 2010а].

¹⁶ Стосовно того, що за предмет змальовано в руці скіфа на зазначеній серії бляшок, див.: [Вертиєнко 2010а; Вертиєнко 2010, 73].

¹⁷ Д.О. Мачинський та В.Ю. Зуєв (усне повідомлення) припустили у фігурі музики зображення самого героя-першоцаря Колаксія. Через символіку музичного інструмента як цілісного зооморфного втілення *хварно* в образі барана, як також вважає О.Г. Олійник, музика семантично еквівалентний Колаксія [Олійник 2003, 50–51]. У нартівському епосі арфа-*фандир* також може виступати як атрибут героя Созирика (Сослана) [Олійник 2003, 50; Вертиєнко 2010, 76].

¹⁸ В оповіді «Чорна лисиця нартів» спів на фандирі героя Болат-Хамица супроводжує магічне воскресіння у склепі вмерлої красуні з Аварії [Нарты 1989, 442; докл.: Вертиєнко 2010, 74–76].

¹⁹ Цікаво, що у кафірів Гіндукуша ворота, які встановлюють перед місцем поховання, нерідко декорують зображенням музичного інструмента, що, як вважає К. Іностранцев, повинно було

«розважати померлого героя» [Иностранцев 1917, 3], хоча, скоріше, семантика таких зображень тут, на наш погляд, належить до вищеописаної сфери.

²⁰ Тут доречно згадати й припущення Д.С. Раєвського про те, що події щорічного скіфського свята, з яким пов'язана сахнівська пластина, мали відбуватись в Ексампей – центрі скіфської землі (*Herod., Hist., IV, 52, 81*). Відповідно – центрі Всесвіту в моделі світобудови [Раевский 2006, 142–143], що збігається з роллю, яку відіграє встромлена в землю зброя в ритуальній сфері (на пластині, до речі, зброя скіфа-царя розташована над мисиком, фактично в її центрі). Ще одним побічним доказом на користь вказаного зв'язку може бути згадка про те, що герой киргизького епосу Манас, який готувався до походу, «три ночі провів... без сну, спершись на оголений меч» [Ермоленко 2004, 37], де разом поєднані елементи сну і встромленої в землю зброї, котра маркує у культовій практиці номадів *axis mundi*, про який прямо згадує Геродот – що при здійсненні поховання царя з обох боків від тіла померлого встромлюють списи (*Herod., Hist., IV, 71,4*) [Доватур, Каллистов, Шишова 1982, 310–311, ком. 44]. Відомі й археологічно зафіксовані випадки [Бессонова 1984, 20–21; Ольховский 1991, 110], де найчастіше це саме спис [Ольховский 1978, 96–97]. Показово, що знахідки зафіксовані у скіфських похованнях різних соціальних верств і територій (як степової, так і лісостепової зон) і у різних за типом похованнях (ямах, кам'яних і дерев'яних гробницях, катакомбах) [Ольховский 1978, 96]. Характерно, що подібний звичай існував і у номадів Казахстану XVIII ст. [Снесарев 1969, 113]. Також відзначимо, що у скіфських похованнях V ст. до н.е. списи не встромляли в землю, а клали поряд із померлим, наконечниками до обличчя [Ольховский 1991, 69].

²¹ Окрім того, як відзначає А.М. Хазанов, дзеркало має декілька важливих функцій – атрибут божественної влади, що уособлює життєвий початок (образ богині із дзеркалом), і джерело магічних сил, у тому числі небезпечних і лиходійних [Хазанов 1964, 94]. Прикладами магічної сили дзеркал можуть бути уявлення про чарівне небесне дзеркало *арвы айдан* у нартівської Сатани, за допомогою якого вона бачить все, що відбувається на землі, на небі та під землею [Етнографія 1994, 17, 120], та дзеркало Олександра Македонського в іранській традиції [Бессонова 1983, 102]. Археологічні знахідки подібних бронзових дзеркал у Північному Ірані (Хурвіні (XI–VIII ст. до н.е.) та Луристані) [Курочкин 1993, 176, мал. 1,9], в ахемідському храмі Масджіді-Сулейман [Курочкин 1993, 176, мал. 1,5–1,6] та у ранньосарматському могильнику в Південному Приураллі [Мухитдинов 1973, 103], можливо, свідчать про ймовірну притаманність подібного образу іранським народам протягом досить тривалого часу. Близьким до вказаних прикладів є оформлення антропоморфних рукояток дзеркал з поховань епохи бронзи (II тис. до н.е.) бактрійсько-белуджистанського регіону (могильник Сапаллі-тепе, Балх) [Сарианиди 1981, 288–293, мал. 1]. Проте необхідно підкреслити виразну солярну (астральну) символіку подібних зображень, у якій диск дзеркала є тотожним дискові сонця, що є притаманним й іншим давньосхідним культурам [Хазанов 1964, 90–91]. Цей іконографічний тип, таким чином, включений до відмінної від предмета нашого дослідження сфери уявлень.

²² С.С. Бессонова вже критикувала Д.С. Раєвського за різке протиставлення такого атрибута богині, як дзеркало, ідеї та символіці смерті [Бессонова 1983, 104–105]. На основі слов'янської етнографії (наприклад, звичаю завішувати дзеркала під час похорону) Д.С. Раєвський припускає, що дзеркало виступає як вмістилище душі [Раевский 2006, 123–125], протилежне поняттю смерті, та є шлюбним атрибутом, але С.С. Бессонова відзначає, що «чіткого розмежування між життям і смертю» архаїчна людина не робила [Бессонова 1983, 104].

²³ Цю ж думку припускають також М.В. Русяєва та В.О. Рябова [Русяева 1997, 50; Рябова 1998, 24].

²⁴ На згаданих золотих бляшках перед богинею з дзеркалом ми знаходимо той же юний образ – «душа» померлого, що займає проміжне становище у «хронології» злуки з богинею у потойбічному світі.

²⁵ Праворуч від неї розташований стилізований смолоскип або вівтар, що є, можливо, результатом впливу античної іконографії [Бессонова 1983, 99–100, мал. 23, 3]. При цьому положення рук юнака на бляшці збігається з таким самим у фігури юнака на сахнівській пластині. На чортотлицькій бляшці у правій руці скіфа зображено округлий предмет, ідентифікація якого залишається гіпотетичною. Г.Є. Кизерицький трактує його як дзеркало, М.І. Ростовцев – як фіміатерій [Ростовцев 1913, 11], а інші розуміють його як посудину [Бессонова 1983, 99]. У лівій руці, що піднята вгору, однак пророблена на витворах не дуже якісно, також, можливо,

ритон (?). Поза тим, скіф-юнак зі сферичною посудиною ліворуч від богині (?) показаний на багатофігурній композиції золотой пластини головного убору з кургану Карагодеуашх [Ростовцев 1913, табл. II, 1; Бессонова 1983, 99–100, 107, рис. 28]. На думку М.І. Ростовцева, однак, іконографія розглянутої бляшки із Чортомлицького кургану є близькою до карагодеуашхської пластини, оскільки він вбачає в руках богині на бляшці ритон [Ростовцев 1913, 10–11].

ЛІТЕРАТУРА

- Авеста в русских переводах (1861–1996)** / Сост. И.В. Рак. Санкт-Петербург, 1997.
- Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ, 1961, вып. 2.
- Байбури А.К., Левинтон Г.А. Похороны и свадьба // **Исследования в области балто-славянской духовной культуры (погребальный обряд)**. Москва, 1990.
- Балонов Ф.Р. Колесничные ристания как форма погребального жертвоприношения // **Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней**. Москва, 2000.
- Бессонова С.С. О культе оружия у скифов // **Вооружение скифов и сарматов**. Киев, 1984.
- Бессонова С.С. **Религиозные представления скифов**. Киев, 1983.
- Бессонова С.С., Равський Д.С. Золота пластина із Сахнівки // **Археологія**, 1977, № 21.
- Брагинская Н.В. Эпитафия как письменный фольклор // **Текст: семантика и структура**. Москва, 1983.
- Вертиенко А.В. Изображение «скифского арфиста» на изделиях боспорских торевтов // **Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья. Ремесла и промыслы**. Керчь, 2010.
- Вертиенко А.В. К интерпретации семантики золотой пластины из Сахновки // **Боспорский феномен. Искусство на периферии античного мира**. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2009.
- Вертиенко А.В. «Скифский арфист» (к интерпретации одной из сцен сахновской пластины) // **Памятники искусства в памятниках археологии / Археологический альманах**. Вып. 21. Донецк, 2010а.
- Вертиенко Г.В. Давньоіранський танатологічний міф та його скіфські паралелі // **XIII Сходознавчі читання А. Кримського**. Тези доповідей міжнародної наукової конференції, м. Київ, 22–23 жовтня 2009 р. Київ, 2009.
- Вертиенко Г.В. Історія вивчення семантики сахнівської пластини // **Східний світ**, 2010, № 2.
- Вертиенко Г.В. Скіфське щорічне орті (*Herod., Hist., IV, 7,2*) і осетинське повір'я про *куырысдзау* // **Орієнтальні студії в Україні. До ювілею Л.В. Матвєєвої**. Київ, 2010а.
- Граков Б.Н. **Скифы**. Москва, 1971.
- Гутнов Ф.Х. Из религии скифов: Фарн. Ритуальные чаши // **Античная цивилизация и варварский мир** (Материалы 6-го археологического семинара. Ч. 1). Краснодар, 1998.
- Дзиева Д. Свадебный фольклор в цикле обрядов осетинской свадьбы: «Сафайы рæхыз» – «Мыдыкъус» – «Хызисæн» // **Лавровский сборник. Материалы среднеазиатско-кавказских исследований**. Этнология, история, археология, культурология (2006–2007). Санкт-Петербург, 2007.
- Доватур А.И., Каллистов Д.П., Шишова И.А. **Народы нашей страны в «Истории» Геродота**. Москва, 1982.
- Ермоленко Л.Н. Мотив воткнутого в землю оружия в героическом эпосе и изобразительных памятниках // **Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции**. Материалы тематической научной конференции. Санкт-Петербург, 1–4 декабря 2004 г. Санкт-Петербург, 2004.
- Зайцев Ю.П. **Неаполь Скифский (II в. до н.э. – III в.н.э.)**. Симферополь, 2003.
- Золото степу. Археологія України**. Київ – Шлезвіг, 1991.
- Изведать дороги и пути праведных. Пехлевийские назидательные тексты / Введение, транскрипция, перевод, комментарий, глоссарий и указатели** О.М. Чунаковой. Москва, 1991.

Иностранцев К. К истории до-мусульманской культуры Средней Азии // **ЗВОИРА**, 1917, т. XXIV.

Иштванович Э. Данные по религиозным представлениям сарматов Карпатского бассейна // Сарматы и Скифия. Сборник научных докладов III Международной конференции «Проблемы сарматской археологии и истории» / **Донские древности**. Вып. 5. Азов, 1997.

Кисель В.А. «Огненный» напиток скифов // **А. В. Сборник научных трудов в честь 60-летия А.В. Виноградова**. Санкт-Петербург, 2007.

Клочко Л.С. Чоловічі головні убори на землях Скіфії // **Эпоха раннего железа. Сборник научных трудов к 60-летию С.А. Скорого**. Киев – Полтава, 2009.

Корневский С.Н. Древнейшие земледельцы и скотоводы Предкавказья. Майкопско-новосвободненская общность. Проблемы внутренней типологии. Москва, 2004.

Королькова Е.Ф. Ритуальные чаши с зооморфным декором в культуре ранних кочевников // **АСГЭ**, 2003, вып. 36.

Крюкова В.Ю. Древнейший индоиранский ритуал и традиционная культура иранских народов // **Четвертые Торчиновские чтения: Философия, религия и культура стран Востока**. Материалы научной конференции, Санкт-Петербург, 7–10 февраля 2007 г. Санкт-Петербург, 2007.

Крюкова В.Ю. Таджикский свадебный обряд как воспроизведение древнейшего индоиранского мифа и ритуала // **Лавровский сборник. Материалы среднеазиатско-кавказских исследований**. Этнология, история, археология, культурология (2006–2007). Санкт-Петербург, 2007а.

Кузнецов В.А. Средневековые дольменообразные склепы Верхнего Прикубанья // **КСИА**, 1961, вып. 85.

Курочкин Г.Н. Богиня с зеркалом и герой с секирой (к проблеме антропоморфизации скифского искусства) // **Скифия и Боспор. Материалы конференции памяти академика М.И. Ростовцева**. Новочеркасск, 1993.

Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семантический объект // **ТЗС**, 1988, т. XXII.

Литвинский Б.А. Кангюйско-сарматский фарн. (К историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). Душанбе, 1968.

Люшкевич Ф.Д. Этнографическая группа ирони // Занятия и быт народов Средней Азии / **Среднеазиатский этнографический сборник**. Вып. III. Москва, 1971.

Маккай Я. Древнеиранский обычай «подношения чаши» и его связи // Сарматы и Скифия. Сборник научных докладов III международной конференции «Проблемы сарматской археологии и истории» / **Донские древности**. Вып. 5. Азов, 1997.

Маламуд Ш. Испечь мир. Ритуал и мысль в древней Индии. Москва, 2005.

Манцевич А.П. Деревянные сосуды скифской эпохи // **АСГЭ**, 1966, вып. 8.

Миллер Вс.Ф. Отголоски кавказских верований на могильных памятниках // **Материалы по археологии Кавказа**, 1893, вып. 3.

Миллер Вс.Ф. **Фольклор народов Северного Кавказа: Тексты и исследования**. Москва, 2008.

Молок Д.Ю. Черты имплицитной мифологии в надгробиях греческой классики // **Жизнь мифа в античности**. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985». Вып. XVIII, ч. I. Доклады и сообщения. Москва, 1988.

Мухитдинов Х.Ю. Статуэтки женского божества с зеркалом из Саксонохура // **СЭ**, 1973, № 5.

Нарты. Осетинский героический эпос / Сост. Т.А. Хамицаева, А.Х. Бязыров; вступл. В.И. Абаев. Кн. 2. Москва, 1989.

Новик Е.С. **Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур**. Москва, 2004.

Олійник О.Г. Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині // **Археологія**, 2003, № 4.

Ольховский В.С. Погребально-поминальная обрядность населения степной Скифии (VII–III вв. до н.э.). Москва, 1991.

- Ольховский В.С. Раннескифские погребальные сооружения по Геродоту и археологическим данным // *СА*, 1978, № 4.
- Онайко Н.А. О сахновской пластине // *СА*, 1984, № 3.
- Отрощенко В.В., Рассмакин Ю.Я. Раскопки скифского кургана у с. Великая Знаменка // *Археологические открытия 1984 года*. Москва, 1986.
- Охонько Н.А. Изображения на стенах гробницы с реки Кривой (Прикубанье) // *СА*, 1983, № 2.
- Пандей Р.Б. Древнеиндийские домашние обряды (обычаи): Пер. с англ. Москва, 1990.
- Раевский Д.С. Мир скифской культуры. Москва, 2006.
- Рапопорт Ю.А. Из истории религии древнего Хорезма (оссуарии). Москва, 1971.
- Ригведа. Мандалы I–IV / Пер., ком., статьи Т.Я. Елизаренковой. Москва, 1989.
- Ростовцев М.И. Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре // *ИАК*. Вып. 49. 1913.
- Русяева М.В. Интерпретация изображений на сахновской пластине // *Жречество и шаманизм в скифскую эпоху*. Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 1996.
- Русяева М.В. Інтерпретація зображень на золотій пластині з Сахнівки // *Археологія*, 1997, № 1.
- Рябова В.А. Ритуальные сосуды как источник социально-политической истории Скифии // *Тезисы докладов областной конференции «Проблемы скифо-сарматской археологии Северного Причерноморья», посвященной 90-летию со дня рождения Б.Н. Гракова*. Запорожье, 1989.
- Рябова В.О. Повернення до Сахнівської діадеми // *Музейні читання*. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України, 17–18 грудня 1996 р. Київ, 1998.
- Садек Хедаят. Нейрангистан: Пер. с перс. // *Переднеазиатский этнографический сборник*. Вып. I. Москва, 1958.
- Сарианиди В.И. Зеркала древней Бактрии // *СА*, 1981, № 1.
- Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. Москва, 2004.
- Снесарев Г.П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. Москва, 1969.
- Этнография и мифология осетин. Краткий словарь / Сост. А.Б. Дзадзиев, Х.В. Дзудцев, С.М. Караев. Владикавказ, 1994.
- Фиалко Е.Е. Деревянные чаши – знак воинской доблести у скифов // *Старожитності степового Причорномор'я і Криму*. Т. XI. Запоріжжя, 2004.
- Фиалко Е.Е. Округлодонные деревянные чаши в знаковой системе скифов // *II Международная конференция «Скифы и сарматы в VIII–III вв. до н.э.», посвященная памяти Б.Н. Гракова*. Азов – Ростов-на-Дону, 2004а.
- Хазанов А.М. Религиозно-магическое понимание зеркал у сарматов // *СЭ*, 1964, № 3.
- Черненко Е.В. Скифские лучники. Киев, 1981.
- Чибиров Л.А. Традиционная духовная культура осетин. Москва, 2008.
- Чунакова О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифических символов. Москва, 2004.
- Шауб И.Ю. Из истории языческих верований в Северном Причерноморье: культ фарна у скифов // *Вестник Православного Свято-Тихоновского Богословского института*, 2004, вып. 2.
- Шауб И.Ю. Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье VII–IV вв. до н.э. Санкт-Петербург, 2007.
- Шауб И.Ю. Образ барана в религии Скифии и Боспора (по памятникам изобразительного искусства) // *Боспорский феномен: Колонизация региона, формирование полисов, образование государства*. Материалы международной научной конференции. Ч. 2. Санкт-Петербург, 2001.

Яковенко Є.В. Скіфи Східного Криму в V–III ст. до н.е. Київ, 1974.

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

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

Яценко С.А. Эпический сюжет ираноязычных кочевников в древностях степной Евразии // ВДИ, 2000, № 4.

*Korolkova E. Ritual Vessels of the Nomads / E. Korolkova // **The Golden Deer of Eurasia. Scythian and Sarmatian Treasures from the Russian Steppes.** The State Hermitage, Saint-Petersburg, and the Archaeological Museum, Ufa. New York, 2000.*

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

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