

Л. І. Бабенко

АМФОРА З ЧОРТОМЛИКА ТА ПЕКТОРАЛЬ З ТОВСТОЇ МОГИЛИ: ЗАГАЛЬНЕ ТА ОСОБЛИВЕ (ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД І НОВІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ)

В статті проведено історіографічний огляд робіт, присвячених співставленню двох шедеврів греко-скіфської торевтики — срібної амфори з Чортотлика та золотої пекторалі з Товстої Могили, а також репрезентовано декілька нових спостережень з цієї проблеми.

Ключові слова: скіфи, амфора, пектораль, Чортотлик, Товста Могила, греко-скіфська торевтика.

Археологія, і власне археологія скіфської доби, увірвалася до життя В'ячеслава Юрійовича Мурзіна ще за юного віку майбутнього дослідника, щоб залишитися там вже назавжди. Діяльність вченого була насичена як кабінетною, так і польовою роботою. Серед останньої найбільш яскравою подією стало дообстеження знаменитого кургану Чортотлик, здійснене спільною українсько-німецької експедицією в 1983—86 рр. під керівництвом В. Ю. Мурзіна¹. Результати цих робіт були презентовані у присвяченій Чортотлику монографії, опублікованій спочатку в Україні (Алексеев, Мурзин, Ролле 1991), а пізніше — у двотомній версії — в Німеччині (Rolle, Murzin, Alekseev 1998a; 1998b).

Навряд чи варто розповідати про першорядне місце Чортотлика в скіфській археології — його значення як хрестоматійної і опорної пам'ятки для вирішення проблем хронології, політичної історії Скіфії та її соціальної структури, багатьох інших питань загальновідоме. Візитною карткою Чортотлика з моменту за-

вершення першого етапу його розкопок І. Є. Забеліним у 1863 р. стала знаменита срібна ваза або амфора (рис. 1: 1)², добре відома і далеко за межами кола фахівців-археологів.

Дослідники звернули увагу на амфору практично відразу ж після її відкриття, вподобавши, передусім, тлумачення змісту середнього фризу посудини, прикрашеного різноманітними сценами конярства. Свої думки з цього приводу висловив відкривач амфори І. Є. Забелін, а також Л. Е. Стефані, О. С. Лаппо-Данилевський, Н. П. Кондаков та І. І. Толстой, О. Бенндорф, Л. Віардо, Е. Х. Міннз, М. І. Ростовцев та багато інших дослідників³. Подібні розвідки отримали додатковий поштовх та новий напрямок для розуміння значення як сцен середнього фризу, так і всієї композиції амфори, після відкриття золотої пекторалі у Товстій Могилі (рис. 1: 2)⁴. Адже попри різне функціональне призначення, обидва неперевершених шедевра греко-скіфської торевтики єднає і низка виразних спільних рис, таких як тричленна структура композиції з тотожними за змістом сюжетами — сценами кочового побуту, репрезентованими мініатюрними горельєфними фігурками персонажів, сценами шматування, а також зонами рослинного орнаменту, поживленого фігурками птахів та багато інших нюансів, що раз-по-раз помічали дослідники, порівнюючи амфору та пектораль.

1. Дообстеження Чортотлика розпочала в 1981 р. експедиція під керівництвом Б. М. Мозолевського (Мозолевский, Ролле 1983; Мозолевский, Полин 2005, с. 45).

2. Зберігається в Державному Ермітажі (м. Санкт-Петербург, Росія), інв. номер Дн 1863 1/166.

3. Найповніший огляд цих та інших робіт див. Симоненко 1987, с. 140—144; Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 24, 25; Ролле 1999; Rolle 1998).

4. Зберігається в Скарбниці Національного музею історії України, філіалу Національного музею історії України (м. Київ), інв. номер АЗС-2494.

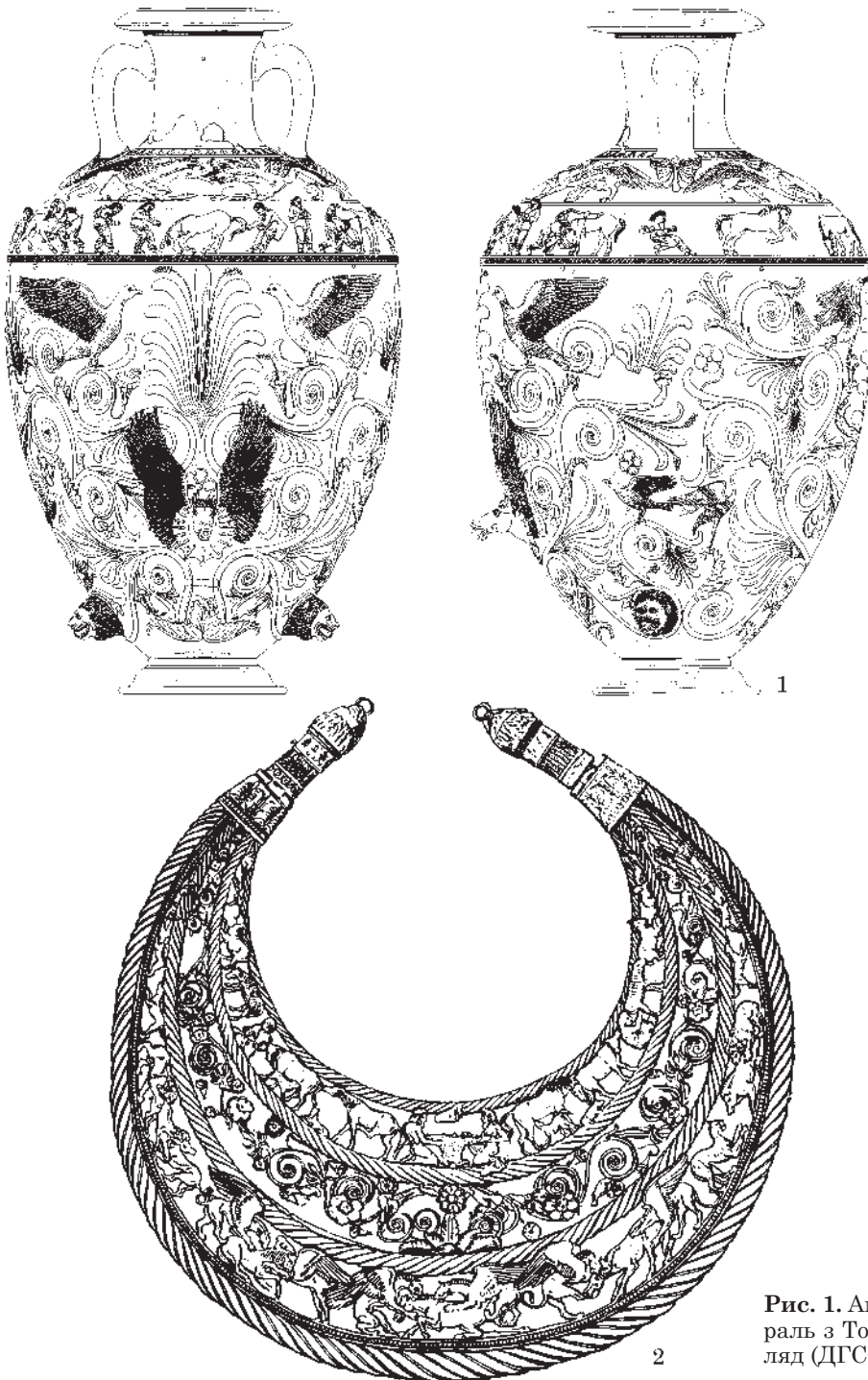


Рис. 1. Амфора з Чортomla та пектораль з Товстої Могили, загальний вигляд (ДГС II 1872; Раевский 1985)

Пріоритет першого зіставлення двох шедеврів у друці належить Б. М. Мозолевському, яким уже у рік відкриття пекторалі була опублікована стаття з найсвіжішими враженнями про знахідку. Дослідник вказав на близькість рослинних орнаментів пекторалі та амфори, відзначивши перевантаженість зображеннями композиції на пекторалі, їх надмірну деталізацію, протиставивши лаконізм сцен на інших витворах мистецтва, у тому числі і на амфорі (Мозолевський 1971, с. 23).

Розгорнутіше порівняння двох виробів було репрезентоване А. П. Манцевич уже за три роки після розкопок Товстої Могили у доповіді,

підготовленої для започаткованого «філіппопольського тижня історії та культури Фракії (Pulpudeva)», проведеного в Пловдиві 4—19 жовтня 1974 р., матеріали якого були опубліковані двома роками потому (Манцевич 1976, с. 83—98). На думку дослідниці «нагрудник» з Товстої Могили склав найкращу стилістичну та сюжетну аналогію чортomlaцькій «вазі», яких еднає схожа композиція з трьох фризів, хоча і вибудованих у іншій послідовності. Разом з тим пектораль вирізняє «багатство та розмаїття сюжетів», «більша витонченість та вишуканість технічних прийомів виконання», а саме — об'ємність рослинного фриза та фігурок

людей та тварин, більше розмаїття тваринно-го світу тощо. Втім, у пошуках аналогій — від загальної форми виробів до репрезентованих на амфорі та пекторалі образів та сюжетів — А. П. Манцевич звернулася до фракійських, македонських чи давньогрецьких пам'яток, використовуючи їх для підтвердження «македонсько-фракійського» походження обох шедеврів. Цей погляд щодо амфори та пекторалі дослідниця послідовно відстоювала у низці інших робіт (Манцевич 1975а; 1975b; 1980).

Багато уваги зіставленню пекторалі і амфори у різних контекстах приділено у монографії Б. М. Мозолевського. Слідом за А. П. Манцевич дослідник відзначив тричленність загальної композиції, утвореної зооморфним, рослинним та антропоморфним фризами, але розміщених на обох виробах у різній послідовності. Але запропоновані А. П. Манцевич македонсько-фракійські паралелі по відношенню як до амфори, так і пекторалі, рішуче відкинув, зокрема і через незгоду стосовно датування виробів, що почасти спиралося на ці аналогії і передбачало пізніше виготовлення пекторалі¹. На думку Б. М. Мозолевського послідовність виготовлення цих двох шедеврів була зворотною і саме пектораль мала «більш ранне походження», про що певною мірою свідчила трансформація нижнього та верхнього фризов амфори (зооморфного та рослинного) у декоративну схему. Щодо естетики антропоморфних сюжетів амфори та пекторалі, Б. М. Мозолевським була відзначена близькість принципів побудови та «живописна соковитість» обох композицій, хоча образи на пекторалі вирізняла певна стриманість та сухість, а на амфорі — «експресивність» та «натуралістична згрубленість» (Мозолевський 1979, с. 214—218).

Тотожність загальних схем композицій амфори та пекторалі, на переконання Б. М. Мозолевського, відповідала і близькому їх семантичному змісту (Мозолевський 1978, с. 195—197, 201; 1979, с. 219). Дослідник розділив погляди Є. Є. Кузьміної на трактування змісту композиції амфори як віддзеркалення космогонічних уявлень про тричленну будову Всесвіту, де сцени шматування були пов'язані з днем весняного рівнодення та уявою про циклічність змін явищ природи, її відродженням через знищення, рослинна композиція з символікою світового дерева, а сцени конярства — як ритуальне жертвоприношення у день солярного Нового року, під час коронації царя як його нового народження чи похорон як майбутнього відродження (Кузьміна 1976). Відтак композиція та сюжети пекторалі отримали схожі тлумачення, а центральна сцена верхнього фризу була осмислена як можливе зображення ритуалу імітування народження першого героя, його символічний шлюб з богинею плодючості, що одночасно уособлював вступ царя на престол (Мозолевський 1979, с. 225).

Однак тлумачення Є. Є. Кузьміної не отримали загального визнання. Зокрема, Е. Фаркаш заперечила коректність використання сюжетів індоіранської міфології для тлумачення сцен скіфського / греко-скіфського мистецтва та не погодилася з інтерпретацією сцен конярства на амфорі як ілюстрації жертвоприношення. У якості доказу своєї точки зору дослідниця навела саме пектораль, композиційно та сюжетно ідентичної амфорі, до якої начебто неможливо застосувати висновки Є. Є. Кузьміної, адже на верхньому фризі прикраси відсутні сцени жертвоприношень для царських церемоній. Натомість Е. Фаркаш запропонувала своє бачення змісту композицій, яке, на її думку, добре пояснює сюжети на обох виробах. Сцени шматування дослідниця тлумачила, звернувшись до міфології сучасних народів Сибіру, як космогонічний акт творення, де загибель тварини (оленів на амфорі, коней на пекторалі) забезпечувала створення всіх культурних благ і власне людини, а також приручення коней як джерела кумису, для зберігання якого і призначалася амфора (Farkas 1977, р. 124—138).

До започаткованої дискусії підключився авторитетний фахівець з тлумачення скіфського мистецтва Д. С. Раєвський. Дослідник докладно торкнувся методичних нюансів інтерпретації пам'яток скіфського мистецтва, виділивши три рівня джерел, що залучаються до цього — одиничний (власне скіфські), особливий («індоіранські»; «сибірські») та загальний (загальнолюдські). Найбільш повного розуміння змісту мистецтва вдається досягти через поєднання всіх рівнів джерел, причому використання джерел другого рівня потребує найбільшої обережності. Як зазначив Д. С. Раєвський, Е. Фаркаш, критикуючи використання Є. Є. Кузьміною джерел «особливого» рівня (індоіранських), залучила для своїх побудов значно більш віддалені від скіфського світу джерела (міфологія сибірських народів). В сценах середнього фризу дослідник побачив розгорнуту «історію одного коня», втілену в декількох епізодах — від випасання у табуні до принесення у жертву під час скіфського релігійного свята. Нижній, рослинний, фриз амфори, на думку Д. С. Раєвського, не можна вважати тотожним нижньому світу. На амфорі, як і на пекторалі, тричленна структура композиції була пов'язана з загальною уявою про тернарний Всесвіт, але безпосередньо протиставлено лише два світи. Отже, завдяки рослинному декору тулубу амфора, як і пектораль, сприймалася як еквівалент світового дерева і відбивала ідею космічного порядку. Розміщення сцен шматування в одному випад-

1. Зокрема, А. П. Манцевич датувала чортомлицьку амфору, порівнюючи образи її декору з зображеннями коней на монетах Ларіси (Б. М. Мозолевський помилково згадав монети Терони (1979, с. 215)), що чеканились у 361—353 рр. до н. е., серединою IV ст. до н. е., а пектораль — другою половиною IV ст. до н. е. (Манцевич 1975а, с. 122).

ку над світом людей (амфора), у іншому — під ним (пектораль), пов'язане, на думку дослідника, з тим, що висунута на пекторалі на перший план ідея родючості орієнтує всю систему образів на хтонічний світ, що породжує, і саме з ним співвідносить метафоричне позначення смерті. На амфорі же головною є смерть жертовної тварини, тобто ідея жертви, що спрямовується до вищого «світ» богів. Це і визначає, на погляд Д. С. Раєвського, відмінність композицій пекторалі та амфори (Раєвський 1979, с. 70—82). Трохи пізніше дослідник причини розміщення сцен шматування *над* або *під* світом людей пояснив можливим існуванням у світогляді скіфів двох світів мертвих — верхнього та нижнього, а надання переваги тому чи іншому композиційному рішенню пов'язав з особливостями ритуально-міфологічного контексту, до якого залучалися амфора та пектораль (Раєвський 1985, с. 233) ¹.

Очікувано не сприйняла критики Е. Фаркаш і Є. Є. Кузьміна, торкнувшись водночас і проблем тлумачення композиції пекторалі, зовсім не згаданої нею за якихось причин у ранній роботі. Втім, погляди дослідниці репрезентовані здебільш історіографічним оглядом думок попередників, де тлумачення Б. М. Мозолевським та Д. С. Раєвським тричленної композиції як космологічної моделі Всесвіту, що повністю відповідали запропонованій Є. Є. Кузьміною інтерпретації композиції чортотлицької амфори, отримали повну підтримку (Кузьміна 1984, с. 105—108).

Відразу дві статті, присвячені кожному із шедеврів греко-скіфської тореветики, були опубліковані в один рік Д. А. Мачинським (Мачинський 1978а, с. 240; 1978b, с. 144). Дослідник також зіставив спільну для обох виробів тричленну структуру композиції, що могла бути віддзеркаленням сакралізованих уявлень про тернарність Всесвіту та його зв'язок з ідеєю світового дерева. Але у тлумаченні змісту Д. А. Мачинський спробував вий-

ти за межі безпосередньо сюжетів на амфорі та пекторалі, залучивши більш широкий контекст поховальних комплексів. Обидва вироби дослідник пов'язав з культом Великого жіночого божества, уособленого Аргімпосою—Афродітою Уранією—Атаргатисою—Астартою, якому була властива обов'язкова «парність», сполученість з якимось чоловічим божеством. У чортотлицькому комплексі, репрезентованому ритуальним «сервізом» із трьох срібних посудин з північно-західної камери з жіночим похованням, таким божеством є Тагімасад (Фагімасад), покровитель конярства, з яким Д. А. Мачинський пов'язав більшість сюжетів амфори — сцени шматування як блага страждання, рослинний фриз з пегасом-краником як «божество в силі», що витікає благостинею, середній — принесення в жертву кобили богу-жеребцю. Образ Великого жіночого божества відтворено у зображенні «Rankengöttin» під ручкою срібного тазу. Безпосереднє використання сервізу (витікання рідини з голівки коня у таз, прикрашений «Rankengöttin») символізувало «шлюбне злиття» двох божеств (1978b, с. 132—134).

На пекторалі зображення Великого жіночого божества в антропоморфному вигляді відсутнє через табування, але його символіку дослідник побачив як у загальній формі прикраси у вигляді півмісяця (як однієї з іпостасей божества), так і у численних образах та сюжетах трьох фризів. Зокрема, у персонажах центральної сцени — напівоголених, відсторонених від зброї та зайнятих «жіночою справою» (шиттям), Д. А. Мачинський побачив зображення обряду переходу у стан енареїв, служителі культу жіночого божества. У голубах середнього фризу — священних птахів Астарті чи Афродіти, 10-пелюсткової розетці — символ планети Венери, а у сцені шматування нижнього фризу — алюзії на розповсюджені сюжети боротьби Великої богині чи її супутників з грифонами. В цілому, рослинні мотиви як середнього фризу пекторалі, так і тулубу амфори, зіставлені з світовим деревом як одного із образів Великого жіночого божества. «Парність» культу у комплексі Товстої Могили виражена через розміщення у дромосі центральної могили двох наборів предметів — чоловічого (меч, нагайка, сагайдак, ніж) та жіночого (пектораль, сагайдак, ніж), що символізували пару божеств — Ареса та Аргімпасу. Характер зв'язку цієї пари, на думку дослідника, не ясний — він не шлюбний, а пов'язаний скоріш з приналежністю обох персонажів до кола «темних» богів. Саме це і пояснює розміщення предметів, пов'язаних з їх культом, у дромосі (Мачинський 1978b, с. 138—148).

С. С. Бессонова підкреслила хиткість отожднення тричленних композицій амфори та пекторалі з трьома зонами Всесвіту та їх зв'язок з космологічною символікою в цілому. Натомість, дослідниця побачила в сюжетах «із життя скіфів», репрезентованих на обох ви-

1. В. Ю. Михайлін, критикуючи тлумачення Д. С. Раєвським пекторалі як образотворчої космограми, міфологічної моделі світу скіфів, заснованої на концепції світового дерева і уявленнях про тричленну вертикальну структуру світобудови, навів композицію чортотлицької амфори, де верх (сцени шматування) та низ (рослинний орнамент з фігурками птахів) «переставлені» місцями, як приклад, що суперечить логіці цієї концепції (Михайлін 2005, с. 24). Д. С. Раєвський запропонував кілька пояснень подібного «протиріччя», але вони пройшли повз увагу В. Ю. Михайліна, як і в деяких інших випадках (Бабенко 2019а, с. 272). Нещодавно І. Маразов запропонував інше пояснення «перекинутим» композиціям пекторалі, амфори, а також шолому з Коцофеншти. На думку дослідника у подібних композиціях втілена розповсюджена ідея про «перекинутий світ», і зображені на всіх предметах акти жертвоприношення якраз і були покликані відновити порушений світовий порядок (Маразов 2020, с. 70).

бах, елементи скотарської обрядності, зв'язаної з календарними святкуваннями і, насамперед, з весняними святами, початком солярного року та культом царської влади (Бессонова 1983, с. 70—74). Пізніше С. С. Бессонова відзначила ще одну спільну рису у сюжетах амфори та пекторалі, а саме участь у репрезентованих на сценах ритуалах юнаків, «ритуальна чистота» яких сприяла активному їх залученню до чоловічих обрядів, зв'язаних зі скотарством (Бессонова 1991, с. 89—92). Нюанси зображення коней на пекторалі були використані О. В. Симоненком як додатковий аргумент у визначенні верхових чи необ'їжджених (зі стриженою чи нестриженою гривною) коней та їх статі на фігурному фризі чортomlaцької амфори (а відтак, тлумаченні центральної сцени як символічного жертвоприношення Тагімасадy шляхом кастрації жеребця) (Симоненко 1987, с. 140—144).

Автори монографії, присвяченої Чортomlaцьку, окрім констатації стилістичної, смислової та композиційної близькості амфори та пекторалі, окрему увагу приділили встановленню хронологічної позиції обох виробів, полемізуючи з запропонованими М. Фроммером (Pfrommer 1982) надвисокими датами і дійшовши висновку про їх можливе виготовлення у кінці першої половини — середині IV ст. до н. е. (пектораль) чи у середині — третій чверті IV ст. до н. е. (амфора) (Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 121).

Композиція амфори та пекторалі як можливої моделі міфопоетичного простору—часу, була проаналізована Ф. Р. Балонovим (Балонov 1991; 1994). На думку дослідника, в композиції обох виробів окрім просторових конструкцій торевтом втілені і часові структури, в яких був художньо відтворений зв'язок «минулого з майбутнім через сьогодні». В композиції амфори середнє положення займала теперішність, крайні — минуле і майбутнє, що корелювалась з верхом—низом, фасом—тилом, лівим—правим, випуклим—увігнутим (рельєфом). Зокрема, на зворотному боці верхнього фриза олень ще чинить опір, на лицьовому — вже поборений; птах справа на боці тулуба злітає, зліва — сідає тощо. Сцени середнього фриза розгорнуті не у лінійному, а «маятниковому» часі, де найдавніша подія розміщена на зворотному боці (відлов коней), кінцева — на лицьовому (жертвоприношення коня). Сцени між ними відтворюють проміжні події, причому ліва сцена (вільний кінь без сідла) передує правій (стрижений кінь під сідлом) (Балонov 1991, с. 375—377). В сценах пекторалі гойдання «маятникового» часу відтворено ще виразніше. Часовий вектор, на думку дослідника, визначають три сцени шматування коня, де бокові сцени відстають у часі від центральної (кінь повержений), але права сцена (кінь на ногах) передує лівій (кінь впав). У такому ж часовому співвідношенні Ф. Р. Балонovим інтерпретовані праві—ліві (для глядача) сцени верхнього фриза, де, відповідно, можна

бачити смокчуче лоша — нагодоване лоша; негодоване теля — смокчуче теля; вівцю, що доять — здоену вівцю тощо. У центральній сцені, у тлумаченні змісту якої дослідник дотримався гіпотези Д. А. Мачинського, правий чоловік з піднятим коліном та горитом при нозі вже спокотував вину перед жіночим божеством і повернув право на володіння зброєю, на відміну від свого візаві (Балонov 1994, с. 17—22). Тут треба зауважити, що подібна інтерпретація змісту суперечить часовому вектору інших симетричних сцен, де події на правому боці передують подіям лівого боку, тоді як за запропонованим тлумаченням правий персонаж центральної сцени репрезентує майбутню подію. Можна вказати і на інші суперечливі тлумачення. Так, на думку багатьох дослідників лошата та телята мають виразну різницю у віці: ті, що лежать, — новонароджені, ті, що смокчуть, — трохи доросліші (Рудольф 1993, с. 86; Гаврилук 2016, с. 286, 288; Полюдович 2020, с. 137). А це не узгоджується із запропонованими часовими векторами сюжетів. Нічого невідомо і про «ремісію» у енареїв, здатних завдяки ритуалу повернути собі чоловічий стан та право на зброю.

Окремий блок склали роботи, в яких дослідники зробили спробу на основі стилістичного чи технологічного аналізу розпізнати вироби, що могли б належати руці одного майстра, або ж походити з однієї майстерні. Одним з перших цієї проблеми торкнувся В. Рудольф, який саме через співставлення стилістичних, іконографічних та технічних нюансів, властивих амфорі та пекторалі, дійшов висновку про вірогідне виготовлення цих та декількох інших шедеврів торевтики одним майстром, що отримав «еponімне» найменування — «чортomlaцький». Хоча при цьому не виключав і участі у виробничому процесі інших майстрів. Зокрема, дослідник вважав, що до чеканки на тулубі чортomlaцької амфори доклав руку інший торевт (Рудольф 1993, с. 85—90).

Д. Вільямсом були виділені групи виробів торевтики двох ювелірів — «Лєвового Майстра» та «Майстра Великої Близниці», між якими міг існувати зв'язок, на кшталт учитель—учень, або батько—син. Амфору та пектораль, що належали до виробів саме «Лєвового Майстра», об'єднували, на думку дослідника, схожі композиції рослинного орнаменту, близькість моделювання морди, вух та гриви лєвових голівок, нюанси одягу та зачісок антропоморфних персонажів тощо. Окремо згадавши майстерність Фідія та Поліклета, які досконало володіли багатьма ремеслами, Д. Вільямс висловив переконання, що «Лєвовий Майстер» був не менш вправним і цілком міг створити такі різні шедеври як чортomlaцьку амфору та пектораль (Williams 1998, p. 103).

Є. А. Савостіна також розподілила кілька предметів торевтики по двом групам, складеним з виробів «Майстра пекторалі» та «Майстра солоського гребеня», зарахувавши пектораль та

амфору до різних груп. Обидва вироби, на думку дослідниці, вирізняються стилістичними та технологічними нюансами і не можуть належати руці одного майстра. Зокрема, на тулубі амфори більш спрощена стилістика, ритм малюнка та характер зображення рослинної композиції. Але, насамперед, вироби вирізняє стилістика скульптур горельєфних фризів¹ — пишність зачісок та грив, дрібність поверхонь та соковитість деталей на пекторалі супроти «подовжених пропорцій і певніших ліній в контурах фігур, у трактуванні грив і хвостів коней», зображень в «укрупнених площинах» на амфорі (Савостина 1999, с. 200—202; 2019, с. 72).

М. Ю. Трейстер значно розширив коло джерел і визначив продукцію вже семи майстрів та майстерень (А-І). Пектораль, на думку дослідника, була виготовлена спільними зусиллями «майстра гривни зі скіфськими вершниками» (Е) та торевті «майстерні обкладок горитів і піхов мечів» (Ф), що тісно співпрацювали або навіть об'єдналися в одну майстерню до середини IV ст. до н. е. (Treister 2005, р. 60, 62). Але власне чортмлицька амфора не була віднесена М. Ю. Трейстером до продукції жодної з майстерень (Treister 2005, р. 56—63, 190—194).

Варто зауважити, що і Ф. Р. Балонів вважав амфору і пектораль продукцією однієї майстерні, ґрунтуючись саме на втіленні майстром у композицію обох виробів схожих просторових та часових структур (Балонів 1994, с. 17—22).

С. А. Яценко, проаналізувавши відмінності у костюмі та зачісках персонажів правої та лівої сторін композицій амфори та пекторалі, противопоставив їх у етнічному контексті, дійшовши до думки, що мешканців «власного регіону» завжди зображали праворуч, чужинців — ліворуч (Яценко 1993, с. 315, 318; 2019, с. 44).

Л. Н. Єрмоленко провела числові співставлення, втілені у структурах композицій амфори та пекторалі. На думку дослідниці, в ритмічно організованих сюжетних композиціях греко-скіфської торевтики, передусім пекторалі та амфори, варіюють схеми, в основі яких лежать бінарні і тернарні структури, втілені в образах зоо-, антропоморфного, а також речового кодів (Єрмоленко 2008, с. 25—27).

Короткий історіографічний огляд та деякі власні думки стосовно порівняння двох шедеврів були репрезентовані Н. О. Гаврилюк. Дослідниця відзначила науковий пріоритет А. П. Манцевич у співставленні амфори та пекторалі та переконливість отриманих нею висновків та спостережень, протиставивши їх прихильникам «форсованої» та «надлишкової сакралізації» ще

1. На думку Є. А. Савостіної фігури горельєфів амфори та пекторалі вирізняються і технікою виготовлення — лиття для фігур пекторалі та «чеканка горельєфного фриза» амфори. Однак на думку фахівців скульптурні групи обох виробів були виготовлені в однаковій техніці лиття за восковими моделями (Минасян 1991, с. 379; 2014, с. 101).

«нерозкодованих сцен» «побутового, етнографічного» (за М. І. Ростовцевим) та «економічного» (за Н. О. Гаврилюк) реалізму, серед яких були згадані Є. С. Кузьміна, Д. А. Мачинський, Д. С. Раєвський та С. С. Бессонова. Це положення Н. О. Гаврилюк підкріпила цитатою з монографії Б. М. Мозолевського, який відзначав складність проблеми трактування образів та композицій на пам'ятках торевтики та схильність більшості дослідників з часів М. І. Ростовцева вважати їх жанровими сценами чи ілюстрацією скіфського епосу (Мозолевський 1979, с. 218). Відтак, Н. О. Гаврилюк зарахувала себе до цієї «більшості» і тлумачила реалістичні сюжети як «високожанрові сцени» та «ілюстрації до скіфського епосу», зокрема, його трактування в рамках скіфського фольклору (Гаврилюк 2016, с. 284, 285). Тут слід зауважити, що наведена дослідницею цитата з монографії Б. М. Мозолевського вирвана з контексту і не відображає думок дослідника щодо проблеми, який повністю поділяв і певним чином розвинув погляди Є. С. Кузьміної та Д. С. Раєвського на семантику композиції амфори та пекторалі і був переконаний, що «тотожність тричленного поділу композиції амфори і пекторалі не залишає сумнівів, що і остання відбиває ті самі космогонічні погляди скіфів» (Мозолевський 1978, с. 197; 1979, с. 219), отже його слід також рахувати у колі прихильників «форсованої» та «надлишкової сакралізації» «нерозкодованих сцен».

Порівнюючи амфору та пектораль, Н. А. Гаврилюк відзначила також «парадоксальність» смислової та іконографічної схожості обох виробів при кардинальній різниці у формі та функціональному призначенні, а також дорікнула, слід за В. Ю. Михайліним, на неспроможність дослідників дати зрозуміле пояснення щодо невідповідності чергування фризів на композиціях двох шедеврів² (Гаврилюк 2016, с. 286).

Короткі, в декілька рядків, співставлення амфори та пекторалі, де зазвичай порівнювалася структура тричленних композицій, сцени «скотарського побуту» чи рослинний орнамент, можна знайти у роботах багатьох дослідників (Brentjes 1994, S. 176; Schiltz 1994, S. 11—12,

2. Щодо несправедливості подібного докору див. прим. 1 на с. 122. Також не можна погодитися з доріканнями на адресу авторів статей (Мачинський 1978; Мозолевський 1978; Раєвський 1978) щодо ігнорування ними роботи А. П. Манцевич та її пріоритету у зіставленні амфори та пекторалі (Манцевич 1976) як через короткий термін між цими публікаціями, так і розбіжність проблематики, порушеної дослідниками. А. П. Манцевич був проведений аналіз стилістики і конструкції виробів та запропоновані шляхи можливих культурних зв'язків. Д. А. Мачинський, Б. М. Мозолевський та Д. С. Раєвський зосередили увагу на тлумаченні семантичного змісту репрезентованих сюжетів та композицій. Та й зіставлення обох виробів — доволі очевидне — було неодноразово здійснене ще до публікації статті А. П. Манцевич (Мозолевський 1971, с. 23; Rolle 1972, S. 62).



Рис. 2. Амфора з Чортomla та пектораль з Товстої Могили, співставлення образів та сюжетів (Piotrovsky, Galanina, Grach 1986; Dally 2007; Алексеев 2012; Ключко 2012)

194, 203, 206; Jacobson 1995, p. 117, 211, 212; Fornasier 1997, S. 122; Gebauer 1997, S. 154, 155; Скржинская 2001, с. 230, 248, 251, 252; Вахтина 2005, с. 378—380).

Отже, співставлення у різних контекстах амфори з Чортomla та пекторалі з Товстої Могили стали вже усталеною традицією, але навряд чи вичерпали свій інформаційний потенціал. До наявних та згаданих тотожностей обох виробів можна додати ще декілька спостережень. Поп-

ри численні збіги між амфорою та пектораллю можна відшукати і чимало відмінностей, серед яких найбільш помітним є різне їх функціональне призначення — амфори як ємкості для напою та пекторалі як прикраси, імовірно, інсигнії, що визначала статус її володаря. Проте і в цьому контексті можна побачити певний зв'язок при розгорнутішому порівнянні. Зокрема, амфора, у комплексі з іншим посудом з «парадного сервізу» з північно-західної камери чи самостійно, вико-

ристовувалася у якомусь ритуалі, вірогідно, тим чи іншим чином, пов'язаним з репрезентованими на посуді різноманітними образами та сюжетами. Відсутня єдина думка щодо напою, яким наповнювалася амфора — вже І. Є. Забелін вважав, що в посудині тримали вино, кумис або ж якийсь «інший настій» (ДГС II 1872, с. 102). Відтак дослідники розділилися на прихильників наповнення амфори вином (Артамонов 1966, с. 47; Манцевич 1976; Schiltz 1994, S. 194) чи кумисом (Minns 1913, p. 288; Farkas 1977, p. 125). Виходячи з поховального контексту північно-західної камери, де разом зі «срібним сервізом» виявлено 14 глиняних амфор (Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 62), більшу рацію мають прихильники першої точки зору. Опосередковано це підтверджує і наявність сита, впаяного в горло амфори та у носику-зливи, що значно ускладнювало очищення посудини після її наповнення кислородними продуктами.

Використання напою, начебто, було передбачено і в ритуалі, кульмінаційний момент якого репрезентує центральна сцена верхнього фризу пекторалі, де зображено напівгоголених чоловіків з сорочкою з овечого хутра у руках. За переконанням багатьох дослідників цей ритуал пов'язаний з культом хварна / фарна (Мошинский 2002, с. 85; Михайлин 2005, с. 118—176; Шауб 2007; Бабенко 2013, с. 118, 119; Вертієнко 2015, с. 40, 95; Полидович 2020, с. 140). Власне пектораль була його своєрідним матеріальним втіленням і мала функції церемоніального атрибуту, що використовувався під час обрання царя і набуттям ним хварна / фарна — тобто обряду, ключові моменти якого і були відтворені в сюжетах самої пекторалі (Бабенко 2013, с. 118—120). З цим обрядом за логікою мають бути пов'язані і периферійні сцени з двома юнаками¹, один з яких доїть вівцю у горщик, інший — здійснює якісь «маніпуляції» з амфорою біля вівці, адже, попри поширену думку, власне доїння вівці не відбувається. Придатність амфори як посудини для доїння сумнівна (нестійкість у вертикальному положенні, хиткість в «лежачому» положенні внаслідок постійного обертового руху, надмірна для доїння висота посудини, вузькість горловини). Це стало підставою для припущення про її використання в цій сцені як тари для зливання надоеного молока, а рух юнака трактовано як закривання горловини амфори трав'яним пучком² (рис. 2: 4) (Мозолевський 1979, с. 88; Раевский 1985, с. 181; Балонів 1994, с. 20). Є також думка про збиван-

ня злитого у амфору молока³ (Брашинский 1979, с. 137, 138) чи її очищення якимось «згортком» (Манцевич 1980, с. 107). В. Ю. Михайлін тлумачив цю сцену як «відкупорювання амфори», де зберігався очищений через сито з овечої вовни сік соми / хаоми, з метою отримання амрїти шляхом подальшого змішування соку з молоком (Михайлин 2005, с. 171, 175).

Однак цілком можливо, що амфора була наповнена первинним продуктом, власне вином (Бабенко 2012, с. 24; Полидович 2020, с. 138, 139). У цьому випадку різний посуд (горщик-амфора) був тотожний різниці напоїв, що в контексті традиційного протиставлення праве—ліве могло втілювати різний стан сп'яніння⁴. Втім, викликані сомою радісний стан, ейфорія, почуття прилучення до світу богів, а при надмірному споживанні — балакучість та сон (Елизаренкова 1999, с. 350—352), близькі по відчуттям та наслідкам вживанню вина, масштаби якого в Північному Причорномор'ї в скіфську добу були значними, що добре задокументовано археологічними джерелами. Можливо, у ритуальній практиці європейських скіфів у IV ст. до н. е. завдяки доступності виноградне вино почали використовувати як своєрідний сурогат соми⁵. Чи не найкращим прикладом подібного використання є саме чортомлицька амфора, що, як зазначалося вище, під час ритуальних практик наповнювалася, найімовірніше, саме вином.

Співставлення амфори та пекторалі сприяє чіткішому розумінню низки нюансів, пов'язаних з відтвореними на виробках образами птахів (рис. 2: 2). Як уже зазначалося, незважаючи на періодичні звернення за консультацією до фахівців-орнітологів, до цього часу не вдалося беззаперечно з'ясувати вид відтворених на пекторалі птахів (окрім достеменно визначеної качки на лівому краї верхнього фризу: Бабенко 2016). Орнітологи бачать в них як голубів, так і соколів, подекуди еклектичні образи, що поєднали риси обох видів, а також, де-не-де, більш рідкісні (як для торевтики) види пернатих — тетерука, або ж представника підроддини куріпкових чи фазанових (Бабенко 2016, с. 96—98). Правильне визначення виду відтворених птахів має важливе

1. Іншу точку зору див. (Савостина 2019; Полидович 2020).

2. Що, на думку Б. М. Мозолевського, запобігало скисанню молока (Мозолевський 1978, с. 193), хоча у кочовиків більш поширеним було вживання саме кислородних продуктів (Вайнштейн 1991, с. 126—138). Тому немає впевненості, що подібні запобіжні заходи, спрямовані на збільшення тривалості терміну зберігання свіжого молока, відповідали смаковим уподобанням скіфів.

3. Що сумнівно — за Геродотом (IV, 2) для цього вживали дерев'яний посуд, використовували також і шкіряний посуд, більш сприятливий для розвитку кумисного грибка (Гаврилюк 1987, с. 29). Власне, для виготовлення кумису придатнішим було кобиляче, рідше верблуже і коров'яче молоко.

4. Порівн. сп'яніння сомою викликає «блаженство, просвітлення», алкоголем — «гнів, нерозуміння» (Елизаренкова 1999, с. 345, 346).

5. Порівн.: витіснення у тувинців кумису аракою (Вайнштейн 1991, с. 137). Підміна могла статися і внаслідок відсутності у північнопричорноморських степах потрібних для приготування соми рослин. Заміна традиційного виду «соми» деякими іншими рослинами травами, злаками, чагарниками практикувалася (Бонгард-Левин, Грантовский 1983, с. 116; Кисель 2007).

значення саме у контексті семантичного змісту, адже їх образи залучаються дослідниками як певні символи у запропонованих ними тлумаченнях. Відтак, некоректно бачити в образі голуба символ фарну, а в образі сокола — символ Афродіти чи передвісника смерті (за Рігведою). Поміж тим, зображення торевтом у верхній частині рослинної композиції чортomlaцької амфори двох пар достеменно голубів дає додаткові побічні аргументи на користь такої ж атрибуції амбівалентних птахів на пекторалі.

Є ще одна малопримітна спільна риса у композиції орнітоморфного бестіарію амфори та пекторалі. Багатьма дослідниками відзначене видове протипоставлення птахів на краях верхнього фризу пекторалі, що кодують, відповідно, водяну / нижню (качка) чи повітряну / верхню (голуб / сокіл) стихію. Разом з тим, у композиції амфори відтворене таке ж протипоставлення, тільки не в горизонтальній (ліве—праве), а вертикальній (низ—верх) площині. Адже у верхній частині рослинної композиції зображено дві пари голубів, у нижній — також дві пари, але утворені чаплею (бугаєм) та цибагим журавлем (Манцевич 1976, с. 87), спосіб життя яких пов'язаний з водною стихією.

Втім, орнітоморфні композиції амфори і пекторалі мають і одну виразну відмінність, що характеризує творчий почерк майстра. На амфорі птахи розміщені попарно, обернені один до одного (голуби) чи у протилежний бік (чапля та журавель). Подібне зображення майже буквально ілюструє згадану багатьма дослідниками сцену одного із гімнів Рігведи, де «Два птахи, з'єднані разом друзі, горнутья до одного і того ж дерева. Один з них їсть солодкий плід, інший дивиться, не торкаючись плоду»¹, що отримала широке розповсюдження у іраномовному середовищі (Цуциев 2015). Ця іконографічна схема набула канонічного характеру і була відтворена на більш низькому художньому рівні на численних пластинах головних уборів цього часу (Ліфантій 2015; Бабенко 2016, рис. 4), в декорі браслету з Темір-Гори (Манцевич 1949, рис. 6), менш виразно — у знахідках парних наверх, увінчаних фігурками птахів (Бабенко 2016, с. 99, рис. 5). Майстер пекторалі, створюючи свій шедевр, неодноразово виходив за межі усталених канонів,

1. Переклад з російської мови автора. Саме цей переклад гімну Рігведи — «Две птицы, соединенные вместе друзья, льнут к одному и тому же дереву. Одна из них ест сладкий плод, другая смотрит, не прикасаясь к плоду» (RV. I, 164, 20), наведений В. М. Топоровим (Топоров 1974, с. 64) використали у своїх роботах дослідники (Раевский 1985, с. 232; Балонов 1991, с. 376; 1994, с. 20). В новому академічному виданні Рігведи переклад цього гімну, запропонований Т. Я. Слізаренковою, має дещо інший вигляд — «Два орла, два связанных друг с другом товарища, Обхватили одно и то же дерево. Один из них ест сладкую винную ягоду, Другой наблюдает, не вкушая» (ред. Гринцер, подг. и перев. Елизаренкова 1999, с. 202).

від загальної форми прикраси до окремих композиційних чи сюжетних рішень. Відповідно він вчинив, дотримуючись принципів «не дзеркальної симетрії» (Полидович 2020, с. 136), і з птахами середнього фризу, відтворивши їх не згідно образотворчого канону — протипоставленими, а у доволі вільних, «живих» позах.

Певні паралелі можна провести і стосовно числової символіки образотворчого тексту амфори та пекторалі, окрім згаданих багатьма дослідниками бінарних та тернарних структур. Зокрема, на думку Є. Є. Кузьміної кількість (сім) зображених на чортomlaцькій амфорі коней зв'язана з символікою цього священного у скіфів числа (Кузьмина 1976, с. 73). Це ж число, але більш приховане, можна побачити у образах, сюжетах та структурі пекторалі, зокрема — сім птахів, сім смертей та народжень, сім «гривень», що утворюють пектораль (Бабенко 2013, с. 114).

Ще одним образотворчим канонем у греко-скіфському мистецтві стала традиція зображення жертвовної тварини з однією передньою ногою, зігнутою у зап'ястку, під грудьми, а іншою — викинутою далеко вперед (Бабенко 2019b, с. 303—305, рис. 8). Саме таке положення ніг можна бачити у коня центральної групи нижнього фризу пекторалі, де шматована жертва знаходиться за мить від смерті. У сценах конярства середнього фризу амфори переднім кінцівкам ніг двох коней також надано положення жертвовної тварини, що може свідчити на користь точки зору тих дослідників, які тлумачили ці сцени у тому чи іншому контексті обряду жертвоприношення (рис. 2: 1) (Кузьмина 1976, с. 72—75; Мачинский 1978, с. 236—239; Раевский 1979, с. 77—81; Бессонова 1983, с. 70—72; Симоненко 1987, с. 143; Schiltz 1994, S. 194).

Цікаво, що у сценах як пекторалі, так і амфори, беруть участь напівоголені персонажі (рис. 2: 3). Але пошкодження кистей рук «коняра» на чортomlaцькій амфорі заважає розумінню змісту семантики його образу, створюючи поживне середовище для численних, але гіпотетичних припущень. У цьому випадку паралелі з напівоголеними персонажами центральної сцени пекторалі будуть вкрай необґрунтованими (Полидович 2020, с. 141). Ще однією спільною рисою між амфорою та пектораллю є використання у конструкції обох виробів «швелероподібного» бордюру, що оконтурював нижній край фігурних фризів — середнього на амфорі та нижнього на пекторалі. Окрім естетичного навантаження кожен із фризів виконував певну конструкційну функцію — на амфорі прикривав місце з'єднання верхньої та нижньої частини тулуба, на пекторалі — зменшував висоту просвіту нижнього фризу, забезпечуючи надійне кріплення фігурок між двома джгутами (Бабенко 2018, с. 155—163).

Таким чином, співставлення двох шедеврів греко-скіфської торевтики — срібної амфори з Чортomla та золотої пекторалі з Товстої Мо-

гили значно розширює можливості вивчення кожного з виробів у різних аспектах — технологічних, стилістичних чи семантичних, дає змогу верифікувати зроблені припущення, побачити приховані чи непомічені подробиці, штрихи, смисли, а відтак — просунутися набагато далі у вивченні історії, культури, релігії скіфів та їх світосприйняття. Незважаючи на численні співставлення амфори та пекторалі з моменту відкриття останньої, даний напрям досліджень продовжує залишатися перспективним і на цьому терені науковців очікує ще не одне відкриття.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Ю. 2012. *Золото скифских царей из собрания Эрмитажа*. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж.
- Алексеев, А. Ю., Мурзин, В. Ю., Ролле, Р. 1991. *Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н. э.* Киев: Наукова думка.
- Артамонов, М. И. 1966. *Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа*. Прага: Артис; Ленинград: Советский художник.
- Бабенко, Л. И. 2012. О содержимом амфоры на пекторали из Толстой Могилы. В: *Проблемы истории и археологии Украины*. Харьков: НТМТ, с. 24.
- Бабенко, Л. И. 2013. До семантики центральної сцени пекторалі з Товстої Могили. *Древности 2013: Харьковский историко-археологический ежегодник*, 12, с. 111-122.
- Бабенко, Л. И. 2016. Периферийные персонажи пекторали из Толстой Могилы. *Древности 2016: Харьковский историко-археологический ежегодник*, 14, с. 90-104.
- Бабенко, Л. И. 2018. О бордюрах пекторалей из Толстой Могилы и Большой Близниці. *Археология і давня історія України*, 2, с. 155-163.
- Бабенко, Л. И. 2019а. Военная тематика пекторали из Толстой Могилы *Stratum plus*, 3, с. 261-284.
- Бабенко, Л. И. 2019б. Наверша із Чмиревої Могили (знахідка 1898 року). *Археология і давня історія України*, 4, с. 295-312.
- Балонов, Ф. Р. 1991. Чертомлыкская серебрянная амфора как модель мифопоэтического пространства—времени. В: Алексеев, А. Ю., Мурзин, В. Ю., Ролле, Р. 1991. *Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н. э.* Киев: Наукова думка, с. 375-377.
- Балонов, Ф. Р. 1994. Пектораль из Толстой Могилы как модель мифопоэтического пространства—времени. В: Алексеев, А. Ю., Боковенко, Н. А., Марсадолов, Л. С., Семёнов, Вл. А. (ред.). *Элитные курганы степей Евразии в скифо-сарматскую эпоху*. Санкт-Петербург, с. 17-22.
- Бессонова, С. С. 1983. *Религиозные представления скифов*. Киев: Наукова думка.
- Бессонова, С. С. 1991. «Мужское» и «женское» в сакральной сфере скифов. В: Генинг, В. Ф. (ред.). *Духовная культура древних обществ на территории Украины*. Киев: Наукова думка, с. 84-96.
- Бонгард-Левин, Г. М., Грантовский, Э. А. 1983. *От Скифии до Индии. Древние арии: мифы и история*. Москва: Мысль.
- Брашинский, И. Б. 1979. *В поисках скифских сокровищ*. Ленинград: Наука.
- Вайнштейн, С. И. 1991. *Мир кочевников центра Азии*. Москва: Наука.
- Вахтина, М. Ю. 2005. Греческое искусство и искусство Европейской Скифии в VII—IV вв. до н. э. В: Марченко, К. К. (ред.). *Греки и варвары Северного Причерноморья в скифскую эпоху*. Санкт-Петербург: Алетей, с. 297-399.
- Вертепенко, Г. В. 2015. *Иконография скіфської есхатології*. Київ: Інститут сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України.
- Гаврилюк, Н. А. 1987. Пища степных скифов. *Советская археология*, 1, с. 21-34.
- Гаврилюк, Н. А. 2016. Пектораль из Толстой Могилы как источник для изучения экономики Степной Скифии. *Историография вопроса. Археология і давня історія України*, 2, с. 284-291.
- Гринцер, П. А. (ред.). Елизаренкова, Т. Я. (подг. и перев.). 1999. *Ригведа. Мандалы I—IV*. Москва: Наука.
- ДГС П. 1872. *Древности Геродотовой Скифии. Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях*. Санкт-Петербург.
- Елизаренкова, Т. Я. 1999. О Соме в Ригведе. В: Гринцер, П. А. (ред.). Елизаренкова, Т. Я. (подг. и перев.). *Ригведа. Мандалы IX—X*. Москва: Наука, с. 323-353.
- Ермоленко, Л. Н. 2008. О троичной и двоичной композиционных структурах в искусстве Скифии. В: Деревянко, А. П., Макаров, Н. А. (ред.). *Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале*. II, Москва, с. 25-27.
- Кисель, В. А. 2007. «Огненный» напиток скифов. В: Хаврин, С. В. (ред.). *Сборник научных трудов в честь 60-летия А. В. Виноградова*. Санкт-Петербург: Культ-Информ-Пресс, с. 110-114.
- Клочко, Л. С. 2012. Золота етнографія Скіфії (верхній фриз пекторалі з кургану Товста Могила). *Народна творчість та етнологія*, 1, с. 51-60.
- Кузьмина, Е. Е. 1976. О семантике изображений на чертомлыкской вазе. *Советская археология*, 3, с. 68-75.
- Кузьмина, Е. Е. 1984. Опыт интерпретации некоторых памятников скифского искусства. *Вестник древней истории*, 1, с. 93-108.
- Ліфантій, О. В. 2015. Зображення птахів на довгих пластинах головних уборів. *Археология та давня історія України*, 2, с. 96-102.
- Манцевич, А. П. 1949. К вопросу о торевтике в скифскую эпоху. *Вестник древней истории*, 2, с. 196-220.
- Манцевич, А. П. 1975а. Изображения «скифов» в ювелирном искусстве античной эпохи. *Archeologia*, 26, с. 1-45.
- Манцевич, А. П. 1975б. К вопросу об изображениях «варваров» на предметах торевтики из курганов Северного Причерноморья. *Studia Thracica*, I, с. 112-126.
- Манцевич, А. П. 1976. Чертомлыкская ваза и пектораль из Толстой Могилы. *Pulpudeva*, I, с. 83-98.
- Манцевич, А. П. 1980. Золотой нагрудник из Толстой Могилы. *Thracia*, V, с. 97-120.
- Маразов, И. 2020. Златного руно в тракийската иконография. В: Божкова, Б., Генчева, Е. (ред.). *Intetogram Ivanı Venedikov. По случай 100-годишнината от рождението му*. София: НАИМ при БАН, с. 53-78.
- Мачинский, Д. А. 1978а. О смысле изображений на Чертомлыкской амфоре. В: Столяр, А. Д. (ред.). *Проблемы археологии*. II: Сборник статей в память профессора М. И. Артамонова. Ленинград: ЛГУ, с. 232-240.
- Мачинский, Д. А. 1978б. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии. В: Луконин, В. Г. (ред.). *Культура Востока: древность и раннее средневековье*. Ленинград: Аврора, с. 131-150.
- Минасян, Р. С. 1991. Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыкского кургана. В: Алексеев, А. Ю., Мурзин, В. Ю., Ролле, Р.

1991. *Чертотмык. Скифский царский курган IV в. до н. э.* Киев: Наукова думка, с. 378-389.
- Минасян, Р. С. 2014. *Металлообработка в древности и Средневековье.* Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж.
- Михайлин, В. Ю. 2005. *Тропа звериных слов: Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции.* Москва: Новое литературное обозрение.
- Мозолевський, Б. 1971. Шедевр Товстої Могили. *Образотворче мистецтво*, 6, с. 22-23.
- Мозолевський, Б. 1978. Синтез скіфо-античної думки. До інтерпретації пекторалі з Товстої Могили. *Всесвіт*, 2, с. 191-204.
- Мозолевський, Б. М. 1979. *Товста Могила.* Київ: Наукова думка.
- Мозолевский, Б. Н., Ролле, Р. 1983. Исследования Чертомлыка. *Археологические открытия 1981 года*, с. 293.
- Мозолевский, Б. Н., Полин, С. В. 2005. *Курганы скифского Герроса IV в. до н. э. (Бабина, Водяна и Соболева могилы).* Киев: Стило.
- Мошинский, А. П. 2002. Пектораль из Толстой Могили как символ царской власти. *Донская археология*, 1—2, с. 84-88.
- Полидович, Ю. Б. 2020. Иранская мифологема царской власти и пектораль из Толстой Могили. *Археологія і давня історія України*, 3, с. 135-149.
- Раевский, Д. С. 1978. Из области скифской космологии (Опыт семантической интерпретации пекторали из Толстой Могили). *Вестник древней истории*, 3, с. 115-133.
- Раевский, Д. С. 1979. Об интерпретации памятников скифского искусства. *Народы Азии и Африки*, 1, с. 70-82.
- Раевский, Д. С. 1985. *Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э.* Москва: Наука.
- Ролле, Р. 1999. *О фризе чертомлыцкой амфоры.* Киев.
- Рудольф, В. 1993. Большая пектораль из Толстой Могили: работа «чертомлыцкого мастера» и его школы. *Археологические вестки*, 2, с. 85-90.
- Савостина, Е. А. 1999. Греческая тореитика на скифские темы: заметки о стиле скульптурного декора. В: Вахтина, М. Ю., Зуев, В. Ю., Рогов, Е. Я., Хршановский, В. А. (ред.). *Боспорский феномен: греческая культура на периферии античного мира.* Санкт-Петербург, с. 199-204.
- Савостина, Е. А. 2019. Несколько заметок о пекторали из кургана Толстая Могила: вопросы атрибуции и культурной принадлежности. *Боспорские исследования*, XXXIX, с. 58-88.
- Симоненко, А. В. 1987. О семантике среднего фриза Чертомлыцкой амфоры. В: Черненко, Е. В. (ред.). *Скифы Северного Причерноморья.* Киев: Наукова думка, с. 140-144.
- Скржинская, М. В. 2001. *Скифия глазами эллинов.* Санкт-Петербург: Алетейя.
- Топоров, В. Н. 1974. О брахмане. К истокам концепции. В: Зограф, Г. А., Топоров, В. Н. (ред.). *Проблемы истории языков и культуры народов Индии.* Москва: Наука, с. 20-74.
- Цуциев, А. А. 2015. *Пара птиц на Древе жизни.* Владикавказ: Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В. И. Абаева.
- Шауб, И. Ю. 2007. *Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII—IV вв. до н. э.).* Санкт-Петербург: СПбГУ.
- Яценко, С. А. 1993. Скифский мужской костюм на предметах греко-скифской тореитики IV в. до н. э. (к вопросу об этнографизме изображений). *Вестник шелакового пути. Археологические источники*, 1, с. 304-338.
- Яценко, С. А. 2019. Пекторали иранских и иранизированных народов древности. *Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья*, 11, с. 33-72.
- Brentjes, B. 1994. Das Pektorale aus der Tolstaja Mogila und altkleinasiatische Beziehungen. *Altorientalische Forschungen*, 21, 1, S. 176-180.
- Dally, O. 2007. Skythische und graeco-skythische bildelemente im Nördlichen Schwarzmeerraum. In: Parzinger, H. (ed.). *Im Zeichen des goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen.* München; Berlin; London; New York: Prestel, S. 291-298.
- Jacobson, E. 1995. *The Art of the Scythians: the interpenetration of cultures at the edge of the Hellenic world.* Handbook of Oriental Studies. 2. Leiden; New York: Brill.
- Farkas, A. 1977. Interpreting Scythian Art: East vs. West. *Artibus Asiae*, 39, 2, p. 124-138.
- Fornasier, J. 1997. Das Pektorale aus der Tolstaja Mogila Vergleichende Untersuchungen zur Form und Funktion. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster. 24—26 November 1995.* Münster: Ugarit, S. 119-146.
- Gebauer, J. 1997. Rankengedanken — zum Pektorale aus der Tolstaja Mogila. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster. 24—26 November 1995.* Münster: Ugarit, S. 147-160.
- Minns, E. H. 1913. *Scythians and Greeks.* Cambridge: University.
- Pfrommer, M. 1982. Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 97, S. 119-190.
- Piotrovsky, B., Galanina, L., Grach, N. 1986. *Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century BC.* Leningrad: Aurora.
- Rolle, R. 1972. Neue Ausgrabungen skythischer und sakischer Grabanlagen in der Ukraine und in Kasachstan. *Prähistorische Zeitschrift*, 47, 1, S. 47-77.
- Rolle, R. 1998. Betrachtungen zum Figurenrelief der Čertomlyk-Amphore. In: Rolle, R., Murzin, V. Ju., Alekseev, A. Ju. 1998. *Königskurgan Čertomlyk: ein skythischer Grabhügel des 4. vorchristlichen Jahrhunderts.* II und III: Katalog- und Beilagenenteil. Mainz: Philipp von Zabern, S. 207-236.
- Rolle, R., Murzin, V. Ju., Alekseev, A. Ju. 1998a. *Königskurgan Čertomlyk: ein skytischer Grabhügel des 4. vorchristlichen Jahrhunderts.* I: Textteil. Mainz: Philipp von Zabern.
- Rolle, R., Murzin, V. Ju., Alekseev, A. Ju. 1998b. *Königskurgan Čertomlyk: ein skytischer Grabhügel des 4. vorchristlichen Jahrhunderts.* II und III: Katalog- und Beilagenenteil. Mainz: Philipp von Zabern.
- Schiltz, V. 1994. *Die Skythen und andere Steppenvölker. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert n. Chr.* München: C. H. Beck.
- Treister, M. 2005. Masters and Workshops of the Jewellery and Toreutics from Fourth-Century Scythian Burial-Mounds. In: Braund, D. (ed.). *Scythians and Greeks. Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC — first century AD).* Exeter: University of Exeter, p. 56-63, 190—194.
- Williams, D. 1998. Identifying Greek Jewelers and Goldsmiths. In: Williams, D. (ed.). *The Art of the Greek Goldsmith.* London: British Museum, p. 99-104.

REFERENCES

- Alekseev, A. Iu. 2012. *Zoloto skifskikh tsarei iz sobraniia Ermitazha*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh.
- Alekseev, A. Iu., Murzin, V. Iu., Rolle, R. 1991. *Chertomlyk. Skifskii tsarskii kurgan IV v. do n. e.* Kiev: Naukova dumka.
- Artamonov, M. I. 1966. *Sokrovishcha skifskikh kurganov v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha*. Praga: Artia; Leningrad: Sovetskii khudozhnik.
- Babenko, L. I. 2012. O soderzhimom amfory na pektoralii iz Tolstoi Mogily. In: *Problemy istorii i arkheologii Ukrainy*. Kharkov: NTMT, s. 24.
- Babenko, L. I. 2013. Do semantiki tsentralnoi stseni pektoralii z Tovstoy Mogily. *Drevnosti 2013: Kharkovskii istoriko-arkheologicheskii ezhegodnik*, 12, s. 111-122.
- Babenko, L. I. 2016. Periferiinye personazhi pektoralii iz Tolstoi Mogily. *Drevnosti 2016: Kharkovskii istoriko-arkheologicheskii ezhegodnik*, 14, s. 90-104.
- Babenko, L. I. 2018. O bordiurakh pektoraliei iz Tolstoi Mogily i Bolshoi Bliznitsy. *Arkheolohiia i davnii istoriia Ukrainy*, 2, s. 155-163.
- Babenko, L. I. 2019a. Voennaia tematika pektoralii iz Tolstoi Mogily *Stratum plus*, 3, s. 261-284.
- Babenko, L. I. 2019b. Navershia iz Chmyrevoi Mohyly (znakhidka 1898 roku). *Arkheolohiia i davnii istoriia Ukrainy*, 4, s. 295-312.
- Balonov, F. R. 1991. Chertomlykskaia serebriannaia amfora kak model mifopoeticheskogo prostranstva—vremeni. In: Alekseev, A. Iu., Bokovenko, N. A., Marsadolov, L. S., Semenov, V. A. (ed.). *Elitnye kurgany stepei Evrazii v skifo-sarmatskuiu epokhu*. Sankt-Peterburg, s. 17-22.
- Bessonova, S. S. 1983. *Religioznye predstavleniia skifov*. Kiev: Naukova dumka.
- Bessonova, S. S. 1991. «Muzhskoe» i «zhenskoe» v sakralnoi sfere skifov. In: Gening, V. F. (ed.). *Dukhovnaia kultura drevnikh obshchestv na territorii Ukrainy*. Kiev: Naukova dumka, s. 84-96.
- Bongard-Levin, G. M., Grantovskii, E. A. 1983. *Ot Skifii do Indii. Drevnie arii: mify i istoriia*. Moskva: Mysl.
- Brashinskii, I. B. 1979. *V poiskakh skifskikh sokrovishch*. Leningrad: Nauka.
- Vainshtein, S. I. 1991. *Mir kochevnikov tsentra Azii*. Moskva: Nauka.
- Vakhtina, M. Iu. 2005. Grecheskoe iskusstvo i iskusstvo Evropeiskoi Skifii v VII—IV vv. do n. e. In: Marchenko, K. K. (ed.). *Grekii i varvary Severnogo Prichernomoria v skifskuiu epokhu*. Sankt-Peterburg: Aleteia, s. 297-399.
- Vertiienko, H. V. 2015. *Ikonoherafiiia skifskoi eskhatolohii*. Kyiv: Instytut skhodoznavstva imeni A. Yu. Krymskoho NAN Ukrainy.
- Gavriliuk, N. A. 1987. Pishcha stepnykh skifov. *Sovetskaia arkheologiiia*, 1, s. 21-34.
- Gavriliuk, N. A. 2016. Pektoral iz Tolstoi Mogily kak istochnik dlia izucheniiia ekonomiki Stepnoi Skifii. *Istoriografiia voprosa. Arkheolohiia i davnii istoriia Ukrainy*, 2, s. 284-291.
- Grintser, P. A. (ed.). Elizarenkova, T. Ia. (podg. i perev.). 1999. *Rigveda. Mandalay I—IV*. Moskva: Nauka.
- DGS II. 1872. *Drevnosti Gerodotovoii Skifii. Sbornik opisaniia arkheologicheskikh raskopok i nakhodok v Chernomorskiikh stepiakh*. Sankt-Peterburg.
- Elizarenkova, T. Ia. 1999. O Some v Rigvede. In: Grintser, P. A. (ed.). Elizarenkova, T. Ia. (podg. i perev.). *Rigveda. Mandalay IX—X*. Moskva: Nauka, s. 323-353.
- Ermolenko, L. N. 2008. O troichnoi i dvoichnoi kompozitsionnykh strukturakh v iskusstve Skifii. In: Derevianko, A. P., Makarov, N. A. (ed.). *Trudy II (XVIII) Vserossiiskogo arkheologicheskogo siezda v Suzdale*. II, Moskva, s. 25-27.
- Kisel, V. A. 2007. «Ognennyi» napitok skifov. In: Khavrin, S. V. (ed.). *Sbornik nauchnykh trudov v chest 60-letiiia A. V. Vinogradova*. Sankt-Peterburg: Kult-Inform-Press, s. 110-114.
- Klochko, L. S. 2012. Zolota etnoherafiiia Skifii (verkhniy fryz pektoralii z kurhanu Tovsta Mohyla). *Narodna tvorchiist ta etnolohiia*, 1, s. 51-60.
- Kuzmina, E. E. 1976. O semantike izobrazhenii na chertomlytskoi vaze. *Sovetskaia arkheologiiia*, 3, s. 68-75.
- Kuzmina, E. E. 1984. Opyt interpretatsii nekotorykh pamiatnikov skifskogo iskusstva. *Vestnik drevnei istorii*, 1, s. 93-108.
- Lifantii, O. V. 2015. Zobrazhennia ptakhiv na dovykhk plastynakh holovnykh uboriv. *Arkheolohiia ta davnii istoriia Ukrainy*, 2, s. 96-102.
- Mantsevich, A. P. 1949. K voprosu o torevitke v skifskuiu epokhu. *Vestnik drevnei istorii*, 2, s. 196-220.
- Mantsevich, A. P. 1975a. Izobrazhenniiia «skifov» v iuelirnom iskusstve antichnoi epokhi. *Archeologia*, 26, s. 1-45.
- Mantsevich, A. P. 1975b. K voprosu ob izobrazheniiakh «varvarov» na predmetakh torevitki iz kurganov Severnogo Prichernomoria. *Studia Thracica*, I, s. 112-126.
- Mantsevich, A. P. 1976. Chertomlykskaia vaza i pektoral iz Tolstoi Mogily. *Pulpudeva*, I, s. 83-98.
- Mantsevich, A. P. 1980. Zolotoi nagrudnik iz Tolstoi Mogily. *Thracia*, V, s. 97-120.
- Marazov, I. 2020. Zlatnoto runo v trakiiskata ikonografiia. In: Bozhkova, B., Gencheva, E. (ed.). *In memoriam Ivani Venedikov. Po sluchai 100-godishninata ot rozhdenieto mu*. Sofia: NAIM pri BAN, s. 53-78.
- Machinskii, D. A. 1978a. O smysle izobrazhenii na Chertomlykskoi amfore. In: Stoliar, A. D. (ed.). *Problemy arkheologii. II: Sbornik statei v pamiat professora M. I. Artamonova*. Leningrad: LGU, s. 232-240.
- Machinskii, D. A. 1978b. Pektoral iz Tolstoi Mogily i velikie zhenskoe bozhestva Skifii. In: Lukonin, V. G. (ed.). *Kultura Vostoka: drevnost i rannee srednevekovie*. Leningrad: Avrora, s. 131-150.
- Minasian, R. S. 1991. Tekhnika izgotovleniia zolotykh i serebrianykh veshchei iz Chertomlykskogo kurgana. In: Alekseev, A. Iu., Murzin, V. Iu., Rolle, R. 1991. *Chertomlyk. Skifskii tsarskii kurgan IV v. do n. e.* Kiev: Naukova dumka, s. 378-389.
- Minasian, R. S. 2014. *Metalloobrabotka v drevnosti i Crednevekovie*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh.
- Mikhailin, V. Iu. 2005. *Tropa zverinykh slov: Prostranstvenno-orientirovannye kulturnye kody v indoevropeiskoi traditsii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Mozolevskiy, B. 1971. Shedevr Tovstoy Mohyly. *Obrazotvorche mystetstvo*, 6, s. 22-23.
- Mozolevskiy, B. 1978. Syntez skifo-antychnoi dumky. Do interpretatsii pektoralii z Tovstoy Mohyly. *Vsesvit*, 2, s. 191-204.
- Mozolevskiy, B. M. 1979. *Tovsta Mohyla*. Kyiv: Naukova dumka.
- Mozolevskii, B. N., Rolle, R. 1983. Issledovaniia Chertomlyka. *Arkheologicheskii otkrytiia 1981 goda*, s. 293.
- Mozolevskii, B. N., Polin, S. V. 2005. *Kurgany skifskogo Gerrosa IV v. do n. e. (Babina, Vodiana i Soboleva mogily)*. Kiev: Stilos.
- Moshinskii, A. P. 2002. Pektoral iz Tolstoi Mogily kak simbol tsarskoi vlasti. *Donskaia arkheologiiia*, 1—2, s. 84-88.
- Polidovich, Iu. B. 2020. Iranskaia mifologema tsarskoi vlasti i pektoral iz Tolstoi Mogily. *Arkheolohiia i davnii istoriia Ukrainy*, 3, s. 135-149.
- Raevskii, D. S. 1978. Iz oblasti skifskoi kosmologii (Opyt semanticheskoi interpretatsii pektoralii iz Tolstoi Mogily). *Vestnik drevnei istorii*, 3, s. 115-133.
- Raevskii, D. S. 1979. Ob interpretatsii pamiatnikov skifskogo iskusstva. *Narody Azii i Afriki*, 1, s. 70-82.
- Raevskii, D. S. 1985. *Model mira skifskoi kultury. Problemy mirovozzreniia iranoiazychnykh narodov evraziiskikh stepei I tysiacheletiiia do n. e.* Moskva: Nauka.
- Rolle, R. 1999. *O frize chertomlytskoi amfory*. Kiev.
- Rudolf, V. 1993. Bolshaia pektoral iz Tolstoi Mogily: rabota «chertomlytskogo mastera» i ego shkoly. *Arkheologicheskii vestii*, 2, s. 85-90.
- Savostina, E. A. 1999. Grecheskaia torevitka na skifskie teme: zametki o stile skulpturnogo dekora. In: Vakhtina, M. Iu., Zuev, V. Iu., Rogov, E. Ia., Khrshanovskii, V. A. (ed.). *Bosporskii fenomen: grecheskaia kultura na periferii antichnogo mira*. Sankt-Peterburg, s. 199-204.
- Savostina, E. A. 2019. Neskolko zametek o pektoralii iz kurgana Tolstaia Mogila: voprosy atributsii i kulturnoi prinalozhnosti. *Bosporskie issledovaniia*, XXXIX, s. 58-88.

L. I. Babenko

**AMPHORA FROM CHORTOMLYK
BARROW AND PECTORAL
FROM TOVSTA MOHYLA: THE
GENERAL AND THE PECULIAR
(HISTORIOGRAPHICAL OVERVIEW
AND NEW OBSERVATIONS)**

The comparison of the masterpieces of the Greek-Scythian toreutics — the silver amphora from Chortomlyk and the gold Pectoral from Tovsta Mohyla became the set tradition from the moment of the pectoral discovery. Both objects have a range of distinct common traits, such as composition tripartite structure with plot identical in contents — scenes of nomadic daily routine, represented by miniature high relief figures of the characters, scenes of animal combat, and also the zones of floral ornament, enlivened by birds' figures and many other nuances.

The researchers compared the amphora and the pectoral in different contexts. A. P. Mantsevich saw in them, first of all, handiwork of Thracian craftsmen. Many researchers interpreted the compositions of amphora and pectoral as reflection of cosmogonic idea about tripartite Universe structure where the scenes of animal combat were associated with the day of vernal equinox and the idea of the cyclicity of seasons, the floral composition — with the World Tree symbolic, and the horse riding — with ritualistic sacrifice during a coronation or burial of king (E. E. Kuzmina, B. M. Mozolevskiy, D. S. Raevskii).

Ann Farkas interpreted the plots on amphora and pectoral as cosmogonic act of creation, S. S. Bessonova saw in them the elements of cattle-breeding rituals, connected with calendar holidays. D. A. Machinski associated both handiworks with the cult of the Great Goddess, and F. R. Balonov considered the amphora and the pectoral compositions the model of mythopoeitic space — the time.

The researchers also didn't reach common ground on the handiwork authorship — part of them consider the amphora and pectoral originated from the one workshop (W. Rudolph, D. Williams, F. R. Balonov), and some believed that both objects origin from different workshops (E. A. Savostina).

Several more observations can be added to this similarity — in the context of using some or other beverages in the represented rituals, the compositional nuances of the ornithomorphic bestiary, numeric symbolism, etc. So, the comparison of two masterpieces in different contexts remains a promising direction of their study.

Keywords: Scythians, amphora, pectoral, Chortomlyk barrow, Tovsta Mohyla, Greek-Scythian toreutics.

Одержано 29.03.2021

БАБЕНКО Леонід Іванович, старший науковий співробітник, Харківський історичний музей імені М.Ф. Сумцова, Харків, Україна.

BABENKO Leonid I., Senior Researcher, Kharkiv M. F. Sumtsov Historical Museum, Kharkiv, Ukraine.

ORCID: 0000-0002-5498-9278, e-mail:

babenkoind@gmail.com.

Simonenko, A. V. 1987. O semantike srednego friza Chertomlytskoi amfory. In: Chernenko, E. V. (ed.). *Skify Severnogo Prichernomoria*. Kiev: Naukova dumka, s. 140-144.

Skrzhinskaia, M. V. 2001. *Skifiia glazami ellinov*. Sankt-Peterburg: Aleteia.

Toporov, V. N. 1974. O brakhmane. K istokam kontseptsii. In: Zograf, G. A., Toporov, V. N. (ed.). *Problemy istorii iazykov i kultury narodov Indii*. Moskva: Nauka, s. 20-74.

Tsutsiev, A. A. 2015. *Para ptits na Dreve zhizni*. Vladikavkaz: Severo-Osetinskii institut gumanitarnykh i sotsialnykh issledovaniy im. V. I. Abaeva.

Shaub, I. Iu. 2007. *Mif, kult, ritual v Severnom Prichernomore (VII—IV vv. do n. e.)*. Sankt-Peterburg: SPbGU.

Iatsenko, S. A. 1993. Skifskii muzhskoi kostium na predmetakh greko-skifskoi torevniki IV v. do n. e. (k voprosu ob etnografizme izobrazhenii). *Vestnik shelakovogo puti. Arkheologicheskie istochniki*, 1, s. 304-338.

Iatsenko, S. A. 2019. Pektoraliranskih i iranizirovannykh narodov drevnosti. *Materialy po arkheologii i istorii antichnogo i srednevekovogo Prichernomoria*, 11, s. 33-72.

Brentjes, B. 1994. Das Pektoral aus der Tolstaja Mogila und altkleinasiatische Beziehungen. *Altorientalische Forschungen*, 21, 1, S. 176-180.

Dally, O. 2007. Skythische und graeco-skythische bildelemente im Nördlichen Schwarzmeerraum. In: Parzinger, H. (ed.). *Im Zeichen des goldenen Greifen. Königsgräber der Skythen*. München; Berlin; London; New York: Prestel, S. 291-298.

Jacobson, E. 1995. *The Art of the Scythians: the interpenetration of cultures at the edge of the Hellenic world*. Handbook Of Oriental Studies, 2. Leiden; New York: Brill.

Farkas, A. 1977. Interpreting Scythian Art: East vs. West. *Artibus Asiae*, 39, 2, p. 124-138.

Fornasier, J. 1997. Das Pektoral aus der Tolstaja Mogila Vergleichende Untersuchungen zur Form und Funktion. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster. 24—26 November 1995*. Münster: Ugarit, S. 119-146.

Gebauer, J. 1997. Rankengedanken — zum Pektoral aus der Tolstaja Mogila. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster. 24—26 November 1995*. Münster: Ugarit, S. 147-160.

Minns, E. H. 1913. *Scythians and Greeks*. Cambridge: University.

Pfommer, M. 1982. Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 97, S. 119-190.

Piotrovsky, B., Galanina, L., Grach, N. 1986. *Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century BC*. Leningrad: Aurora.

Rolle, R. 1972. Neue Ausgrabungen skythischer und sakischer Grabanlagen in der Ukraine und in Kasachstan. *Praehistorische Zeitschrift*, 47, 1, S. 47-77.

Rolle, R. 1998. Betrachtungen zum Figurenrelief der Čertomlyk-Amphore. In: Rolle, R., Murzin, V. Ju., Alekseev, A. Ju. 1998. *Königskurgan Čertomlyk: ein skythischer Grabhügel des 4. vorchristlichen Jahrhunderts*. II und III: Katalog- und Beilagenenteil. Mainz: Philipp von Zabern, S. 207-236.

Rolle, R., Murzin, V. Ju., Alekseev, A. Ju. 1998a. *Königskurgan Čertomlyk: ein skythischer Grabhügel des 4. vorchristlichen Jahrhunderts*. I: Textteil. Mainz: Philipp von Zabern.

Rolle, R., Murzin, V. Ju., Alekseev, A. Ju. 1998b. *Königskurgan Čertomlyk: ein skythischer Grabhügel des 4. vorchristlichen Jahrhunderts*. II und III: Katalog- und Beilagenenteil. Mainz: Philipp von Zabern.

Schiltz, V. 1994. *Die Skythen und andere Steppenvölker. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert n. Chr.* München: C. H. Beck.

Treister, M. 2005. Masters and Workshops of the Jewellery and Toreutics from Fourth-Century Scythian Burial-Mounds. In: Braund, D. (ed.). *Scythians and Greeks. Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC — first century AD)*. Exeter: University of Exeter, p. 56-63, 190—194.

Williams, D. 1998. Identifying Greek Jewelers and Goldsmiths. In: Williams, D. (ed.). *The Art of the Greek Goldsmith*. London: British Museum, p. 99-104.