

Е. А. САВОСТИНА
E. A. SAVOSTINA

**НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК О ПЕКТОРАЛИ ИЗ КУРГАНА
ТОЛСТАЯ МОГИЛА: ВОПРОСЫ АТТРИБУЦИИ И КУЛЬТУРНОЙ
ПРИНАДЛЕЖНОСТИ**
**SOME REMARKS ON THE PECTORAL FROM THE BURIAL MOUND
TOLSTAYA MOGILA: THE QUESTIONS OF ATTRIBUTION AND
CULTURAL BACKGROUND**

О знаменитой пекторали из Толстой Могилы написано столько, сколько, наверное, не выпало на долю ни одной вещи из скифских древностей, и так же много о ней надумано. Высказано невероятное количество идей – толкований ее структуры, композиции, сюжетов. По пекторали восстанавливается картина мира скифов, реконструируются их религиозные представления и ритуалы. Делаются предположения о месте изготовления самой вещи и даже о ее авторе.

Пектораль бесспорно заслужила это всеобщее волнение. Не имеющая аналогий, она создает вокруг себя волшебное поле, в которое хочется проникнуть, погрузиться, понять, объяснить, сделать какие-то обобщения. Однако создается впечатление, что зачастую исследователи уходят далеко от самой вещи. Нередко она уже становится лишь поводом для игры исследовательского ума, проявления интеллектуальных фантазий, виртуозных логических построений.

При том, что чтение всех этих штудий очень часто доставляет удовольствие и мне: увлекательно следить за ходом мысли, построением системы аргументации, удивляться полету воображения и смелости авторов, – появляется желание «спуститься с небес» и посмотреть на пектораль с более приземленных позиций¹.

Как видят пектораль: две вехи в истории ее изучения

В одной из работ, посвященной истории изучения самой ранней из известных греческих статуй, Артемиде Делосской, Элис Донохью пишет о том, насколько значимо первое описание найденной вещи, в том числе при ее публикации археологами, насколько оно влияет на дальнейшее восприятие памятника другими исследователями, определение места находки в ряду других произведений и его интерпретацию [Donohue, 2005, p. 131–143]. Это справедливо, ведь каждая работа начинается с описания вещи, её рассмотрения, и то, как она будет преподнесена, как увидена, играет огромную роль в ее дальнейшей «научной» жизни. В судьбе изучения пекторали² отразились, как

¹ Статья написана в 2015 г. по предложению Ю. Б. Полидовича (Киев, Украина), когда планировалось специальное издание, посвященное этому замечательному памятнику.

² О том, как правильно именовать само изделие, и по сей день возникают дискуссии [Бабенко, 2018, с. 188], и это еще раз подтверждает сказанное выше по поводу важности первого описания.

минимум, две вехи, два поворотных момента: собственно. её находка и публикация Б. Н. Мозолевским и затем интерпретация памятника, предложенная Д. С. Раевским.

Автор находки пекторали, Борис Николаевич Мозолевский, представил, пожалуй, наиболее исчерпывающее её описание [Мозолевский, 1979, с. 73–93]. Уже в его точном, пронизательном анализе отмечены малейшие детали декора, в том числе растительного орнамента, все движения фигур нижнего и верхнего фризов, жесты и направление взглядов персонажей центральной сцены, хотя не всегда они учтены в дальнейших исследованиях. Б. Н. Мозолевским же были предложены и анализ композиции пластических фризов, и трактовка характера изображений, особенно центральной сцены верхнего фриза [Мозолевский, 1979, с. 213–224].

Дмитрий Сергеевич Раевский блестяще вписал пектораль в созданную им концептуальную модель скифского мироздания, посвятив ей специальное исследование [Раевский, 1978, с. 115–134], в котором структура пекторали прочитана как греко-скифская космограмма [Раевский, 2006, с. 472–498].

И все-таки, перед тем как приступить к обсуждению отдельных особенностей пекторали, нужно еще раз внимательно ее рассмотреть.

Об общей композиции и типе декора

Общая композиция пекторали ясна: она состоит из трех горизонтальных зон – расположенных один над другим фризов, сегментов в форме полумесяца, имеющих композиционно самостоятельные, но, вероятно, в общем семантическом плане связанные сюжеты. Нижний и верхний фризы фигуративные. Средний содержит растительные мотивы.

Ярусы выполнены в различных системах декора (рис. 1). «Прорезной» тип³ (композиция составлена из отдельных фигур, не имеющих фона) применен в фигурных фризах: верхний – с изображением людей и реальных животных, нижний – с изображением битвы животных реальных и фантастических (грифоны); другой тип декора – с наложением ажурного растительного орнамента на гладкий фон, тонкий золотой лист, – использован в среднем фризе.

В изготовлении пекторали применены разнообразные техники металлообработки, которыми отличаются и композиции в ярусах: верхний и нижний – литье, прочеканка, средний – волочение (проволока), выколотка, ковка, прокат, литье и пайка.

«Прорезной» тип декора известен в пекторали из погребения в кургане Большая Близнаца, что было отмечено сразу автором находки [Мозолевский, 1979, с. 214] и далее неоднократно повторялось.

Прием наложения объемного ажурного орнамента на гладкий фон с помощью пайки [Мозолевский, 1979, с. 86] еще более редок. Один предмет, вызывающий в нашем случае бесспорный интерес, имеется в коллекции киевских собирателей древностей Платар: это диадема с халцедоновой (?) вставкой [Яровой, 2010, с. 64].

³ Назовем его так, чтобы в дальнейшем не смешивать с таким определением, как «ажурный».

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

Специфика декора диадемы состоит не только в подобной вставке, но и в системе декора: рельефный растительный орнамент уложен на гладкий фон – золотой лист (рис. 2)⁴. В этом плане ее техника перекликается с системой декора и техникой изготовления растительного фриза пекторали.

Растительный фриз пекторали

Композиция и элементы растительного фриза не рассматривались достаточно подробно с точки зрения его построения и соответствия деталей другим произведениям. Поэтому обратимся к простому, но необходимому действию: анализу элементов растительного фриза и его структуры.

В центре растительного фриза пекторали показан растущий аканф с широкими раскидистыми листьями. От него, как от общего корня, в обе стороны расходятся мощные вьющиеся ветви, стебли их перекручены, верхние и нижние точки волн завитков отмечены почками, из которых появляются небольшие молодые листья аканфа и одновременно продолжают новые побеги – более тонкие, закручивающиеся волютами то в одну, то в другую сторону. Развитие основных ветвей аканфа имеет определенный равномерный шаг. Для оживления и разнообразия симметричной композиции он перебивается всевозможными дополнительными накладными элементами, формирующими облик сказочного, не существующего в природе растения: розетками нескольких видов, цветками, листьями пальметт. Прекрасный образ волшебного дерева дополняют литые фигурки птиц (рис. 3).

Растительный мотив, который, следуя предложенной Д. С. Раевским модели скифского мироздания, обычно связывают с деревом жизни в картине мира скифов, не является чем-то особенным, произведенным греческими мастерами исключительно для этого случая. При самом беглом обзоре мы видим данную схему орнамента (вьющаяся ветвь) в целом ряде произведений, выполненных в различных техниках (преобладает выколотка, известен филигранный наложенный узор): это пластина калафа из женского погребения того же кургана Толстая Могила [Мозолевский, 1979, с. 129, рис. 110; с. 201, рис. 133], калафы из кургана Чертомлык, отличающиеся по расположению пластин с растущим аканфом: на нижнем фризе [Манцевич, 1949, с. 197, рис. 1; Reeder, 1999, cat. 128, fig. on p. 206 f.; Алексеев, 2012, с. 224], на верхнем фризе [Reeder, 1999, cat. 113, p. 195]; амфора из кургана Чертомлык, донца горитов из курганов Чертомлык и Солоха [Reeder, 1999, cat. 105, fig. on p. 229; Манцевич, 1987, кат. 53, с. 74], передняя стенка большого золотого ларнака из Гробницы II в Вергине (рис. 4), два полотна ткани из обоих ларнаков той же гробницы [Andronikos, 1992, fig. 136, p. 169; fig. 156, 157, p. 195], диадема (возможно, из Мадитоса (рис. 5) [Williams, Ogden, 1994, cat. 62, fig. on p. 109], диадема из кургана 2 около с. Красный Перекоп (Вильна, Украина) [Reeder, 1999, cat. 110, fig. on p. 226-227], брошь, возможно, из

⁴ Фотография размещена на сайте: [<http://www.fiae.org/Platar.html>].

Боспорские исследования, вып. XXXIX

Патр (рис. 6), диадема из Санта-Эуфемии [Williams, Ogden, 1994, cat. 24, p. 71; cat. 137, p. 206], наконец, диадема из собрания Платар (рис. 2).

В приведенных примерах показано распространение только одного вида растительного мотива – побегов аканфа, прорастающих из общего корня, причем этот перечень относится к памятникам именно IV в. до н.э. и лишь к драгоценным вещам, включая парчовые ткани. Но тот же вариант мотива со второй половины IV в. до н.э. активно применяется и в архитектурном декоре греческих храмов (Афины в Приене и в Тегее, Геры в Аргосе, Аполлона в Дидимах, Асклепия в Эпидавре [Lawtence, 1996, pp. 137–140]), и в украшении мозаичных полов дворцовых помещений – особенно знаменита ими македонская Пелла (Дом похищения Елены – «Охота на лань» мастера Гносиса, дворец в Вергине, а также на Сикионе) [Martis, 1984, fig. 49, p. 166; Dunbabin, 1999, fig. 13, 14, 8; Valeva, 2005, fig. 11, p. 146; Nalimova, 2017, p. 14], и в росписях гробниц, в том числе фракийских и македонских [Valeva, 2005, tabl. 17-1, 17-8], и в росписи ваз, особенно италийских, на что обращала внимание еще А. П. Манцевич и что снова вызывает интерес исследователей [Манцевич, 1949, с. 196; Манцевич, 1980, с. 124; Nalimova, 2017, p. 22].

Мотив отдельной вьющейся ветви распространен не менее широко и также активно разрабатывается именно в IV в. до н.э. и в архитектуре, и в украшениях. У обеих разновидностей орнамента много родственного в структуре декора, пластике завивающегося стебля, расположении пальметт и розеток. По этим признакам, как отмечает О. Ю. Соколова, пектораль весьма схожа с растительной орнаментацией недавно найденного архитектурного фриза из Нимфея [Соколова, 2014, с. 162, рис. 9], и хотя они могут пониматься как особые варианты растительного декора, общие истоки происхождения этих орнаментов несомненны.

Следуя некоей архитипической схеме изображения, отдельные художественные решения мотива часто варьируются. Стебли и побеги могут быть гладкими либо реберчатыми, ровными или скрученными, а ветвь – отличаться плавностью либо угловатостью линии (последнее характерно для орнамента калафа из Толстой могилы), формой пальметт и цветов. Нередко в растительных побегах-деревах тоже обитают птицы (македонские ларнаки, а также тканые покровы, найденные в них), насекомые, а то и божественное население: в диадеме из Мадитоса (Метрополитен-Музей) спутники Аполлона и Диониса размещены за каждым завитком вьющейся ветви (рис. 5), а сами божества оказываются в центре композиции, сидящими на аканфе. Из корня этого растения может возникать и протома Пегаса (ваза из кургана Чертомлык), поэтому появление головы Медузы Горгоны из центра аканфа на диадеме из коллекции Платар не должно вызывать удивления (рис. 2).

Пектораль и диадема

Упомянутая диадема – стефана фронтонного типа сопоставима с пекторалью не только по технике декора, основному мотиву или структуре растительного орнамента, но по набору и характеру исполнения элементов. На гладком поле

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

в накладной технике изображен объемный росток аканфа с листьями, в обе стороны расходятся толстые ветви, от них, в свою очередь, отделяются побеги-усики, закручивающиеся в завитки. В пекторали усики завитков часто составлены двумя параллельно идущими проволочками, в диадеме завитки одинарные, но в обоих случаях они свертываются в 3,5 оборота. Вверху и внизу завитка, перед его прорастанием в новый побег, появляется молодой листок. Он включен в орнамент обоих произведений, хотя в диадеме выражен более скромно, а сочно, ярко показан в пекторали (рис. 7, 8).

На завитках основного растения крепятся еще дополнительные ростки – накладные пальметты на тонких вьющихся ниточках-стеблях, цветы. Пальметты в обеих вещах пятилепестковые и очень характерные, «пламевидные»: центральный, осевой лист у них крупный, твердый, острый и трактован в виде вытянутого ромба резко очерченной формы, остальные листья, более мягкие, собраны вокруг него и склоняются внутрь, к этой оси. Соединение корня осевого лепестка и начала «ножки» отмечает еще один ромбовидный элемент. Он имеет гладкий край в диадеме и украшен рельефным валиком на пекторали (рис. 7, 8).

Цветы на диадеме пяти- и восьмилепестковые. На пекторали представлено гораздо больше разновидностей цветов и некоторые из них сохранили следы цветных эмалей, применявшихся в декоре (рис. 3). Но есть и особенные черты, присущие диадеме. Уже упоминалось, что в центре фронтовой композиции над корнем аканфа помещена голова Медузы Горгоны, золотые волосы которой служат обрамлением каменной вставке антропоморфного вида лицу Медузы. Кроме того, все контуры диадемы обведены накладной сканью. Венчающий акротерий, тоже сканевый, имеет двойную структуру: на фоне большей пальметты иного, чем на основном поле, типа, показана меньшая пальметта, центр которой отмечает розетка.

Но, несмотря на эти особенности, можно сказать, что растительный декор диадемы и по технике (рельефный ажурный декор «уложен» на гладкий фон), и по элементам, и по структуре ближе всего декору пекторали.

Композиция верхнего фриза

Обратимся теперь к следующему регистру. Драматургия верхнего фигуративного фриза пекторали построена на повествовательном сюжете. Композиция фриза также учитывает законы симметрии и соблюдение определенного ритма в расположении фигур. Явно выражен, даже подчеркнута акцентирован центр – «руно» (как нередко его называют) и две фигуры по обеим сторонам от него. Остальные фигуры направлены не к центру, а от него: справа и слева стоят лошади с жеребятами, за ними, также с обеих сторон – коровы с телятами, потом мелкий скот – сначала овцы, потом козы, козлята и птица. То есть животных поровну с обеих сторон (что неоднократно отмечалось и интерпретировалось исследователями), и виды их аналогичны. Среди них в той же ритмической последовательности – между вторым и третьим взрослым животным по обеим сторонам от центра размещены фигурки

Боспорские исследования, вып. XXXIX

людей: юношей, занятых по хозяйству. Один из них доит овцу, другой собирается закрыть горло амфоры, подоив корову.

Изображения насыщены множеством подробностей, среди которых просматриваются узнаваемые реалии быта [Мозолевский, 1979, с. 85; Вахтина, 2005, с. 379; Гаврилюк, 2013] – они чрезвычайно тщательно исследованы и атрибутированы в ряде работ. Это скифский горит у центральной пары мужчин и скифский кафтан у «молодежи», в то же время это греческая амфора, греческий горшок (по форме и типу его даже смогли определить как лепной – Н. А. Гаврилюк [Гаврилюк, 2014, с. 37, рис. 6,4]). По мнению исследователей, здесь изображены, несомненно, домашние животные, содержащиеся в хлеву, а не в табуне или кочевническом стаде [Гаврилюк, 2013, с. 286–303]. Узнаются даже породы птиц и животных – порода овец, например, отождествляется по характерному изображению завитка [Гаврилюк, 2013, с. 288]. Определения избежал, пожалуй, только грифон, представленный в нижнем фризе. Но со временем, несомненно, будет установлена и «порода» грифона.

Сюжет верхнего фриза

Два центральных персонажа – мужчины с обнаженными торсами, «скифы» (группа I по Б. Н. Мозолевскому) что-то совершают с предметом из мохнатой шкуры барана. Атрибуция предмета вызвала оживленную полемику в литературе, но все-таки стоит снова уделить ему немного внимания.

Траговка фактуры шкуры – косматой и без завитков – отличается от изображения шерсти пасущихся или дойных живых овец, представленных на той же пекторали; у тех она колечками. Выступов на овчине, растягиваемой скифами, два, а не четыре, что было бы логично для шкуры животного, и они длиннее тех, что могли быть на местах конечностей. К тому же нижний край предмета показан четким, с гладкой широкой полосой – как, очевидно, обработанный. Таким образом, это уже не просто «руно», о котором говорит ряд исследователей, а явно изделие (в чем уверены другие) – с рукавами и каймой по нижнему краю. Неровный верхний край овчины, вероятно, является горловиной, которая отворачивалась наружу, как воротник – такой видим у персонажа, доящего овцу на том же фризе (а также в изображениях на чертомлыкской амфоре и чаше из Гаймановой могилы). Вопрос о характере этого изделия тоже поднимался неоднократно. Но вот рассматривалось ли такое предположение, что это вывернутый наизнанку кафтан – типа кандиса?

Интерпретация главной сцены

Как упоминалось выше, описание пекторали Б.Н. Мозолевского было подробным и полновесным. Мозолевским же было предложено первое толкование сцен. И именно Борисом Николаевичем верхний фриз в целом описан как бытовая картина, а центральная сцена его сразу была представлена так: двое мужчин, готовясь к какому-то ритуалу, шьют одеяние, растянув его за рукава [Мозолевский,

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

1979, с. 86, 225]. Б. Н. Мозолевский упоминает даже толстую нитку, что, возможно, тянулась до руки персонажа: от ворота одеяния действительно отходит какой-то круглый в сечении «шнур», который держит старший скиф, пропуская его через руку (рис. 9, 10). Но по толщине он не похож на «нитку», не может, вероятно, быть и обрамлением верхнего края изделия (если сопоставить его с плоским обрамлением низа). Б. Н. Мозолевский часто пишет и про иголку – что у левого, что и у правого скифа в руках. Вслед за ним стали думать в подобном ключе и видеть иголки очень многие, можно сказать, большинство авторов.

Два скифа – диалог?

В подробном анализе сцен пекторали, данном Б. Н. Мозолевским, отмечено, что скифы (группа 1, по Мозолевскому) сидят таким образом: скиф справа – опираясь на левое колено, скиф слева – на обоих коленях, разворачиваясь спиной к зрителю. Изделие из шкуры они растягивают левыми руками.

Изображения скифов в этой группе имеют общие черты: оба обнажены по пояс, оба в широких штанах-анаксеридах, заправленных в сапожки. Обоим явно принадлежат гориты, которые в данный момент не надеты на ремни (и вообще не имеют перевязи, в отличие, например, от лежащего горита возле фигуры скифа на чаше из Гаймановой Могилы), но находятся неподалеку. Штаны, сапоги, гориты обоих персонажей совершенно одинаковые. Оба мужчины бородаты и имеют прически из полудлинных волос.

Различия их проявляются в возрасте, характере причесок, позах, жестах. А также в расположении принадлежащих им горитов. Скиф справа имеет характерную прическу с «коком», пряди ее гравированы диагональными частыми «насечками», как и борода, волосы длиннее, чем у его визави, и выглядит он более представительным⁵. Скиф слева имеет мягкую налобную повязку⁶. Волосы и борода скифа, изображенного слева, трактованы иначе: пышные, волнистые (менее искусна прическа?). Скифы различаются возрастом: тот, что слева, моложе скифа справа (хотя некоторые исследователи считают, что не слишком)⁷. К. Майер полагает, что возраст имеет значение статуса [Meuer, 2013, p. 207], и с этим нельзя не согласиться. Он

⁵ Высказано предположение о том, что он «снял повязку». Носилась ли повязка при такой прическе?

⁶ В.С. Ольховский приводит подобные примеры в связи с изображением скифа на греческом рельефе из Юбилейного I [Ольховский, 2001, с. 146, рис. 1, с. 160]. Нередко повязку считают знаком высокого социального ранга (В.И. Даниленко, Б.Н. Мозолевский, Д.С. Раевский), однако основывают свои выводы на греческой либо ахеменидской традиции [Даниленко, 1975, с. 88; Мозолевский, 1979, с. 220; Раевский, 2006, с. 493]. В то же время повязка имеется и на голове одного из работников, изображенных на верхнем фризе пекторали.

⁷ М. В. Скржинская называет персонажей этой группы «двумя пожилыми скифами» [Скржинская, 1998, с. 230], так же характеризовала их возраст Н. А. Гаврилюк в совместном докладе с Н. П. Тимченко: «Пектораль из кургана Толстая Могила как греко-скифская коммуникация» (конференция «Нимфей и античные города Северного Причерноморья. Новые исследования и материалы», СПб., Государственный Эрмитаж, 27-28 ноября 2014).

также перечисляет иконографические черты трактовки возраста: помимо наличия или отсутствия бороды, это и черты лица – нависающие брови, глубокие носогубные складки [Meуer, 2013, p. 208].

Отличается поза персонажей: в дополнение к сказанному отметим, что старший скиф левым коленом стоит на земле, правая нога согнута, на ее колено он опирается локтем правой руки (шить в таком положении – неудобно!). Отличается направление их взглядов и жесты. И – важно! – что «старший» прямо смотрит на «младшего», как замечено еще Б. Н. Мозолевским [Мозолевский, 1979, с. 87], в то время как голова последнего наклонена, а взгляд обращен вниз, в сторону его правой руки.

Но был ли достаточно отмечен еще и жест старшего скифа? Его правая кисть сложена таким образом, что указательный палец направлен в сторону собеседника (рис. 11). Может быть, это положение пальцев случайно совпало с направлением взгляда и объяснялось тем, что скиф был занят шитьем и держал в правой руке иголку с ниткой (тянул нитку, вытягивая указательный палец)? О шитье пишет не только Б. Н. Мозолевский. Иголки, правда, в силу ее величины, рассмотреть невозможно. А вдруг она там и не предполагалась?

Исследователи единодушны в том, что мужчин объединяет общее действие. Эта сцена действительно представлена как взаимодействие, некий диалог, в котором инициатива принадлежит старшему скифу: он обращается ко второму, что-то ему заповедуя, в чем-то наставляя и жестом подтверждая сказанное.

Одним из немногих, кто увидел в положении правой кисти персонажа «жест», связанный не с положением пальцев при шитье, а именно указующий знак, стал А. П. Мошинский [Мошинский, 2002, с. 85 сл.]. Таково и мое мнение. Таково и наблюдение К. Майера [Meуer, 2013, p. 216], сопоставившего этот элемент изображения пекторали со сценой на воронежском сосуде из Частых курганов [Scythian Art, 1986, fig. 173], где старший скиф протягивает лук безбородому юноше (рис. 12, 13). Даже современный зритель понимает, что старший передает здесь оружие младшему, а держит он его, тоже выпрямив указательный палец [Алексеев, 2013, рис. с. 246, 247]. Движение это не только определяет адресата, но придает динамику сцене, подразумевая какой-то подтекст, развитие сюжета внутри изображения, намекая на диалог между персонажами. В этом плане можно понимать и эпизод на пекторали, где старший скиф, отличающийся указующим жестом, в той же руке держит что-то гибкое, напоминающее упругий гладкий жгут или, как выше было определено, толстый шнур.

Обратимся теперь к младшему скифу из группы. Заметим, что пальцы его правой руки тоже не сложены горстью, как если бы он держал иглу или щипал шерсть овчины. А если очень внимательно присмотреться к тому, что находится в его сжатой ладони (рис. 14, 15), то можно снова обнаружить фрагмент толстого шнура, и хочется думать, того же самого. Таким образом, «траектория» шнура, сохранившегося до нас в очень незначительных фрагментах, намечается следующая: один его конец находится в руке старшего скифа (не его ли окончание видим на вороте изделия?), проходит через его кисть, замечен на запястье и ниже

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

обрывается. Неясно, как и где он продлевался далее (поверху или понизу), но именно обрывок шнура зажат в руке младшего скифа: и это второй конец той «ниточки», которая связала обоих персонажей. Она соединила их и визуально, и в смысловом плане, поскольку этот шнур, по логике вещей, мог быть поясом передаваемого кафтана. Тогда понятно, на что обращен взор младшего персонажа: внимая слову, он смотрит на конец пояса, который принимает (рис. 16). Может быть, что-то значит и то обстоятельство, что кандис и пояс скифы держали обеими руками – образ замкнутого целого?

Бесспорно, два центральных персонажа пекторали объединены не бытовым, а неким священным действием, которое многие трактуют как акт передачи нового одеяния (Даниленко – о «волшебной рубахе» [Даниленко, 1975, с. 89]). Поэтому кажется неслучайным, что торсы обоих скифов обнажены (оба – без одежды, в этом уже видели момент «переодевания» [Мачинский, 1978, с. 142])⁸: старший снял кафтан, младший его принимает, к тому же это обстоятельство может говорить о каких-то не походных, не военных условиях. Дополняется это впечатление тем, что они не только не одеты, но и не вооружены: их луки не находятся у пояса. Гориты с луками расположены, как было замечено, в разных частях сценической композиции – внизу, у ног старшего, и наверху, над кафтаном, у молодого.

Расположение луков также привлекло специальное внимание исследователей. Его трактовали и достаточно экстравагантно в плане брачного символа [Мачинский, 1978, с. 142], и в русле космической модели, предложенной Раевским: обозначение «верха» мирового древа, различие оппозиций «правое»-«левое» со стороны носителя ритуального украшения [Раевский, 2006, с. 493, 496]. Предложим еще один вариант, когда лук и его положение являются знаком-символом статуса персонажа.

Суммируем наши наблюдения: оба скифа без одежды, один на двоих кафтан, мирные обстоятельства, различия в возрасте, жесте (старший наставляет), во взгляде – старший пока главнее, в смене позиций верховенства – лук в горите у младшего наверху, как и восходящая «звезда» его власти.

Таким образом, наш анализ может подтвердить одну из самых популярных интерпретаций сцены: «вступление царя на престол» [Мозолевский, 1979, с. 225] и трактовать ее с некоторыми уточнениями. Старший скиф вместе с новым одеянием – кафтаном – передает владение над миром. Его время, его власть уже завершилась (лук внизу). У молодого скифа все начинается (лук наверху). Старший передает ему священный предмет, одеяние и пояс с наставлениями.

Все исследователи сходятся во мнении, что это смысловой центр композиции пекторали⁹. На вертикальной оси этой главной сцены – сцена «терзания» и расцветший аканф (рис. 1).

⁸ То, что скифы центральной группы изображены с обнаженным торсом, Д. А. Мачинский трактует как момент /этап «переодевания», правда, он думает, что они переодеваются в женскую одежду.

⁹ Подробно варианты интерпретации сцены приведены у М.В. Русяевой [Русяева, 2013, с. 435, 436].

Интерпретация верхнего фриза

Но как трактовать весь верхний фриз, на котором изображены не только центральная пара, но и другие скифы, занятые, по общему существующему мнению, «разнообразными домашними делами»? Эти персонажи, обстоятельно и тщательно рассмотренные еще Б. Н. Мозолевским, не обратили на себя большего внимания. Как-то само собой получилось, что они стали восприниматься как малозначащие элементы бытовой сцены, хотя сама вещь по-прежнему трактовалась как гимн всеобщей картины мира. Вслед за панорамой скифского космоса, очерченной Раевским, исследователей интересовали лишь «значимые» элементы – в плане поставленной ими задачи и определенного Дмитрием Сергеевичем направления: выявления структуры и трактовки модели представленного универсума.

Д. С. Раевский первым предпринял попытку интерпретировать эту вещь как некий закодированный посыл скифскому зрителю, его прочтение также немедленно утвердилось в кругу скифологов, и это, как уже говорилось, стало следующей после открытия пекторали решающей вехой в ее судьбе. Раевский включает пектораль в свою концептуальную модель, он говорит о греко-скифской космограмме [Раевский, 2006, с. 472–498] и подробно описывает все изображения, начиная с верхнего из трех «лунарных полей». Почти сразу анализ, представленный автором, для своего времени, можно сказать, революционный, становится некой руководящей идеей, за которой идут последующие исследователи. Бесспорно, его теории «сильно содействовали известному направлению умов» (как выражался Бехтерев по поводу психологии распространения идей), и мысли многих сосредоточивались на этой проблеме. Но нужно признать, что развивалась все-таки только одна из возможных трактовок вещи. Следование некой обобщающей модели нередко уводит от самого памятника и в определенной степени даже тормозит его прочтение. Поэтому, например, такие персонажи, как юноши возле животных, остались без индивидуального внимания и рассматриваются обычно всеми как некое «наполнение» сюжета «мира живых» – по Д. С. Раевскому. Пришло время вспомнить о них.

О роли младших персонажей в сюжете верхнего фриза

Молодые люди, фигурки которых размещены на пекторали в строгом соответствии симметрии задуманной композиции (между 3 и 4 фигурами линии животных), как и старшие мужчины из центральной сцены, различаются по возрасту. Это проявляется в их лицах, фигурах. Они также имеют разные прически – младший подстрижен «в кружок», с челкой, как у виночерпия на чаше из Гаймановой Могилы. Более взрослый имеет и вид солиднее, и волосы подлиннее. Они сдерживаются лентой, повязанной на голове, видимо, чтобы не мешали, поэтому при наклоне головы ниспадают от затылка, не загораживая лица. Волосы среднего юноши на фризе пекторали показаны крупными объемными прядями с диагональной насечкой, но более редкой, чем у самого старшего персонажа. Широкими плоскими продольными полосками трактуются волосы самого младшего юноши.

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

По характеру положений, в которых представлены работники, нельзя сказать ничего особенного: самый младший сидит на корточках, подогнув под себя левую ногу, его правое колено слегка приподнято над землей. Юноша постарше (с амфорой) опирается на правое колено, левое чуть оторвано от земли. По мнению К. Майера, в иконографии безбородые персонажи – это младшие, несовершеннолетние, таковых видим также на сосудах из Гаймановой Могилы и из воронежских курганов [Meuser, 2013, p. 207].

Особое внимание должен обратить на себя род занятий юношей: младший занимается овцами, более взрослый – коровами (рядом одна). Кони расположены возле центральной группы скифов, ближе к персонажу уже «совершеннолетнему», судя по его бороде. В то время как младшие трудятся по хозяйству, он и самый старший скиф заняты своим серьезным делом. При конях в это время никакого пастыря нет. Не старший ли из «молодежи» должен был ими заниматься? Такое распределение ролей в сюжете заставляет вспомнить известную легенду Геродота об аргоских беглецах.

Легенды об Аргеадах

Как пишет Геродот, трое братьев, потомки Темена: Гаван, Аероп и Пердикка бежали из Аргоса в Иллирийскую землю. «Из Иллирии, перевалив через горы, братья прибыли в Верхнюю Македонию, в город Лебею. Там они поступили за плату на службу к царю. Старший сторожил коней, второй пас коров, а младший Пердикка ухаживал за мелким скотом» (Herod., VIII, 137). Это основная линия легенды по Геродоту [Hatzouropoulos, 2011, p. 47]. Дальше история, переданная Геродотом, становится не совсем понятной: братьев изгнали, заметив необычайные способности преумножать имеющееся (по мифу, как только для Пердикки выпекали хлеб, его становилось в два раза больше). Они ушли без платы, зачерпнув на прощание солнечных лучей, проникающих в дом (VIII, 108), что нам непонятно, зато было истолковано советником царя как опасность. Потом братья прибыли в другую часть Македонии, поселились близ Садов Мидаса, «завладели этой местностью и отсюда покорили остальную Македонию» (VIII, 108). От этого Пердикки и происходил Александр (VIII. 109), дальний предок Филиппа II и Александра Македонского. Такова рассказанная Геродотом (какое-то время, возможно, жившим при македонском царском дворе в Пелле) легенда о греческом происхождении македонской династии.

Смысл, переданный рассказом Геродота, неясен. И с нашим изобразительным повествованием не вяжется его конец. Здесь по сюжету власть передается явно старшему, а не младшему из молодежи. Зато некоторые детали художественного повествования вполне могут быть навеяны этой легендой: прежде всего, это греческий характер бытовых вещей: амфора и горшок (если только не невнимательность греческого мастера к этнографическим деталям), а еще изображение всех животных с детенышами: братья ухаживают за скотом и он приумножается.

Но, может быть, у легенды были варианты, царство-то все равно переходит к братьям? А можно предположить, что здесь показан эпизод, у Геродота изложенный

без подробностей: «получив там власть...» – бежавшие аргосцы получают власть после того, как отработали на царя и перебрались в Верхнюю Македонию.

Вид у парней «скифский»? Но это мы так их определяем – по аналогии с фризом Чертомлыкской амфоры и месту находки – в скифском кургане. Вид их не противоречит скифам (потому они могли вполне принять эту вещь), но не может ли это быть среднестатистическим типом не-грека, варвара (европейца), которых «в общем плане» греки изображали с архаической эпохи, что широко известно по вазописи¹⁰.

И вот (бывает же!), пока писались эти заметки, нашелся другой конец истории. В недавно вышедшей книге Хэлли Фрэнкс, посвященной сюжетам фрески Гробницы II Большого кургана в Вергине (так называемой Гробнице Филиппа Македонского), автор, рассматривая исторический контекст знаменитых находок [Franks, 2012, p. 108], также сетует на не вполне проясненную историю происхождения македонской династии, связанную с разнообразными волшебными обстоятельствами и фантастическими деталями, такими как увеличение хлебов, обращение за помощью к царю Мидасу, с которым их будущее царство будто соседствовало (хотя вообще-то оно, скорее, находилось в Анатолии, чем в Северной Греции). Но кроме того, автор рассказывает о непростой жизни и самого этого мифа: оказывается, он претерпевал изменения.

Уже во второй половине V в. до н.э. в пьесах Еврипида (который так же, как это предполагается и в отношении Геродота, жил при дворе македонских царей), представлена альтернативная легенда, по ней другой сын Темена – Архелай основывает царство [Franks, 2012, p. 108]. А уже в IV в. до н.э. возник её новый вариант: в исторической традиции появился предшественник Пердикки – Каран (Каранос). О нем сообщают и эпиграфические свидетельства Дельфийского оракула, и позднее Павсаний (Paus. IX, 40, 8), и Плутарх в «Жизнеописании Александра» говорит, что «со стороны отца Александр вел свой род от Геракла через Корана» (Plut., Alex., II). Аргосское происхождение династии при этом не подвергается сомнению. Причина появления Карана и затушевывание роли Пердикки I как основателя династии не объяснима никаким древним источником. Исследователи, однако, имеют свои соображения, и Х. Фрэнкс приводит доводы В. Гринволта [Franks, 2012, p. 110]: согласно им, все дело в сложившейся внутривосточной обстановке. Смерть царя Архелая (399 г. до н.э.) повлекла череду частых смен царей, за весьма короткий срок пять правителей сменилось на македонском троне, что привело к исчезновению нескольких линий прямых потомков, и последние цари – Аминта II и, наконец, Аминта III, чье правление возрождало некоторую стабильность трона, были Аргеадами (то есть их род восходил к беглецам из Аргоса), но ни один из них не происходил от Пердикки II

¹⁰ А. П. Манцевич писала о том, что «костюм, который мы видим на монетах Фракии и Македонии, как и на предметах торевтики из СП», не препятствует тому, чтобы и в них видеть македонян или фракийцев [Манцевич, 1949, с. 216]. Но, как ни заманчиво такое предположение, данных об этом пока недостаточно.

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

(они были внуком и правнуком Александра I от разных его сыновей). Как утверждает В. Гринволт, в таких обстоятельствах «каждый Аминта» имел хороший повод, чтобы снизить роль Пердикки в части царской мифологии. Добавление Корана вводило новый уровень в родословную, так сказать, в династическое игровое поле, редуцируя какие-то особые привилегии на трон Пердикки II через ассоциацию его имени с именем легендарного Пердикки I [Franks, 2012, p. 110, f.].

Конечно, мы знаем очень мало о том, как это произошло, чтобы более полно понять свершившиеся изменения, однако то, что в начале IV в. до н.э. некоторые сюжеты ранней македонской легендарной истории были переписаны, является фактом.

Можно надеяться, что события IV в. до н.э. и изменения в мифологической генеалогии царей Македонии нашли отражение и в искусстве, и именно с этими обстоятельствами связано то, что в сюжете, разрабатываемом в пекторали, царскую власть принимает не самый младший из трех братьев.

Но и это еще не все, что можно было бы сказать о том времени и о возможных причинах возрождения темы основания династии Аргеадов. В середине IV столетия к власти приходит Филипп II, будущий отец Александра, который не родился прямым наследником трона, и никто даже не думал, что он станет царем, как младший из трех братьев, сыновей Аминты: он родился после Александра и Пердикки. Юного Филиппа отдавали в заложники сначала иллирийцам (Александр II), потом фиванцам, и только в 365 г. до н.э. он смог вернуться в Македонию, к своему царствующему тогда среднему брату. В 360 г. этот брат Филиппа, царь Пердикка III, погибает в бою с иллирийским царем Бардилом. Став правителем (пока в качестве регента), Филипп побеждает Бардила в битве у Охридского озера (358 г. до н.э.), возвращает захваченные македонские земли и серебряные рудники Дамастииона. То есть Филипп объединяет Верхнюю и Нижнюю Македонию, как в доисторические времена, сделав то, что пытался сделать один из его предшественников, Архелай. Престиж Филиппа чрезвычайно возрос. На какое-то время, пишут историки, он стал национальным героем [Грин, 2010, с. 10].

Дальнейшие завоевания Филиппа, возможно, затмили бы этот эпизод в череде побед, но по своей значимости он, бесспорно, мог быть поводом для возобновления интереса к старой легенде. В ней есть намек на право македонцев на иллирийские земли и захват обеих Македоний, восходящий к истории происхождения династии, и явная аллюзия на трех сыновей Аминты, обосновывающая власть Филиппа, а потому мы вправе полагать, что и сюжет пекторали связан с возрождением старой легенды, рассказанной в еще одном, пока неизвестном нам варианте. На эту тему, наверное, и не одна вещь была сделана. Нельзя забывать и о других важных событиях, сопутствующих установлению власти Филиппа, – захвате золотых Пангейских рудников, дающих материал для чеканки золотой монеты и способствующих изготовлению золотых украшений, а также о расширении границ за счет греческих полисов и, прежде всего (357 г. до н.э.), Амфиполиса на фракийском побережье и

Пидны на южном побережье Македонии [Шахермайр, 1986; Natzoupoulos, 2011, p. 48].

Итак, в основу сюжета верхнего фриза пекторали может быть положена варьирующаяся во времени легенда, связанная с возникновением македонской династии. Цари, происходящие от эллинов (от Зевса через Геракла), распространили свою власть на негреческие или давно оторвавшиеся от общего корня племени македонцев – этим можно объяснить негреческие черты костюма участников эпической сцены.

Но может ли оказаться полезным трактовка сюжета для дальнейших шагов в изучении пекторали? Возможно, ее сюжет поможет понять и связать с его происхождением некоторые особенности стиля. Таким образом, следующий вопрос, который важен и для интерпретации пекторали в целом, это вопрос о месте ее изготовления.

Вопрос о месте изготовления пекторали

Возникновение представлений о том, что все драгоценные предметы, найденные в скифских курганах IV в. до н.э., были изначально предназначены исключительно для скифов и выполнялись по их заказам боспорскими ювелирами как «понимающими в теме», сопоставимо с тем, как греческие расписные вазы, первоначально известные лишь по многочисленным находкам в этрусских гробницах, долгое время считались продукцией этрусков. И только новые раскопки в Греции и новые открытия позволили внести свои коррективы. В производстве «золота скифов» боспорскими мастерами были уверены исследователи XIX и XX веков [за редким исключением, см: Манцевич, 1949, с. 220], по поводу пекторали с самых первых ее публикаций и до сегодняшнего дня также преобладают идеи об изготовлении украшений мастерами Северного Причерноморья, Боспора в частности [Мозолевский, 1979, с. 238; Бабенко, 2013, с. 450]. Однако пока в пользу этих предположений нет никаких данных¹¹, и именно новая трактовка ее сюжета дает возможность предложить иное направление поисков.

Вернемся к некоторым особенностям типа декора рассматриваемого произведения. Высокое, исключительное по качеству исполнение пекторали ставит ее на особое место в ряду ювелирных изделий античного мира. Нельзя даже по большому счету говорить о том, что пектораль может быть поставлена в какой-то «ряд», настолько уникальными свойствами она обладает.

Пектораль как нагрудник (украшающий либо защищающий) существует в древних культурах с раннего времени [Мозолевский, 1979, с. 213], известен он и в македонской практике – например, нагрудник-пектораль встречен среди комплекса предметов, сопровождающих погребение Гробницы II в Вергине [Andronikos, 1992,

¹¹ По моему мнению, о боспорском производстве в отношении продукции златокузнецов можно говорить пока лишь о двух золотых «загадочных предметах» (ворворках? тиарах?) из Передериевой Могилы и Ставропольского кургана [Савостина, 2014, с. 37-38].

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали... 

fig. 151, p. 188; Бабенко, 2018, с. 190, 192, рис. 2]. Композиция его также составлена тремя сегментами: рельефными фризами в виде полумесяцев, но декорированы они иными мотивами, а сам нагрудник исполнен в другой технике: тиснение, тонкий золотой лист покрывает железную пластину.

Не раз отмечалось сходство мотивов украшения пекторали и серебряной амфоры из кургана Чертомлык. Декор пекторали действительно имеет сходство с декорацией амфоры в плане сочетания трех основных структурных элементов: сюжетная композиция, борьба животных и грифонов, растительный орнамент. Но предложение объединить их на этом основании как продукцию одного мастера [Рудольф, 1993, с. 88] не кажется возможным и убедительным [Савостина, 2001, с. 284 сл.]. Изображения на обеих вещах, хотя и схожи по теме, совершенно разнятся по стилю и трактовке деталей (форма пальметт, аканфа и цветов в растительном фризе, фигуры скифов в сюжетном поле, фигуры грифонов и рисунок их оперения в фризе «терзания»). Отличается в сопоставляемых вещах и применение этих элементов в построении общей композиции декора: большая часть амфоры отведена развитию растительного мотива, он занимает всю нижнюю поверхность сосуда до плеч, и лишь выше максимального расширения его яйцевидного тулова размещаются два концентрических фриза с сюжетными композициями: сначала скифы, укрощающие коней, затем грифоны, терзающие оленя.

Соединение трех подобных орнаментальных компонентов в одном произведении встречается не слишком часто, но все же известно, и снова вспоминается пример из македонских гробниц – на этот раз Гробницы Эвридики третьей четверти IV в. до н.э., где найден мраморный трон [Kottaridi, 2007, p. 39, fig. 12]. Планка, на которую опирается сиденье трона, украшена фигурками золоченых грифонов, терзающих добычу (рис. 17). На спинке размещена живописная сцена торжественного выезда Аида и Персефоны на колеснице, и эта картина как рамой с трех сторон обведена вьющейся ветвью аканфа – растительного орнамента, по структуре своей очень близкого растительному фризу пекторали [Kottaridi, 2007, p. 40, fig. 13; Brécoulaki, 2007, p. 83, fig. 1]. Добавим к тому, что грифоны (о «скифости» которых сказано столько, что пришлось избегать этого фриза в заметках, чтобы не углубиться в дискуссию) являются частым мотивом не только греческой вазописи, но и росписей предметов «мебели» македонских гробниц [Ignatiadou, 2007, p. 220 f., fig. 1, 2].

Не ставя под сомнение правомерность трактовки и амфоры, и трона, и пекторали с точки зрения отражения в них мифологической картины мира, а также необходимость поисков общего смысла, нужно все-таки признать, что сотворение пекторали – это не специальное изобретение элементов и сочетание неисключительных по типу композиций, но исключительный пример соединения известных элементов.

По форме и типу пектораль из Толстой Могилы ближе всего пекторали из женского погребения кургана Большая Близица [Калашник, 2014, с. 188–193] – последняя также «прорезная»: фигуры животных – овец и коз – изготовлены в технике односторонней отливки и показаны без фона. Идентична и разновидность

шарнирных окончаний (застежек) пекторали в виде львиных голов на обоих изделиях, хотя орнамент их различен [Мозолевский, 1979, с. 77, рис. 58]. Но тип украшения здесь упрощен – в структуре пекторали из Близницы использован лишь один сегмент и уровень ее изготовления не идет ни в какое сравнение с пекторалью из Толстой Могилы: слегка неровен по форме и небрежен по выкладке жгут, довольно грубо отлиты цветы, перемежающиеся с редкими и сухими листьями аканфа и коробочками мака, крепящимися на вертикальных столбиках, соединяющих верх и низ пекторали (чего тоже не наблюдаем в примере из Толстой Могилы). Отличаются и менее значимые в производстве, но важные для атрибуции такие детали, как трактовка фигурок коз, овец и способы передачи их шерсти.

Уже приходилось говорить, что в пекторали из Толстой Могилы изображение шерсти на живой овце отличается от «изделия», что держат в руках мужчины: это плотный завиток, в центре которого показана рельефная точка. На пекторали из Большой Близницы, где также изображены овечки, их шерсть трактуется иначе: как углубление, обведенное неровным рельефным кольцом. Здесь ничего нет удивительного, многие фигурки барашков различаются тем, как показана их шерсть: мелкой точечной гравировкой на фоне волнистых линий на браслете из гробницы 5 той же Большой Близницы [Калашник, 2014, с. 152-153], отдельными выпуклыми завитками-«запятыми» на окончании ритона V в. до н.э. из IV Семибратнего кургана [Калашник, 2014, с. 60-61], и это зачастую может быть отличительным признаком мастера или мастерской. Заслуживает внимания и трактовка бараньей шерсти выпуклыми колечками (близко к пекторали, но все же несколько иначе), на ручке серебряной патеры из Гробницы III в Вергине [Andronikos, 1992, fig. 182, p. 213]. Патера входит в погребальный набор, сопровождающий захоронение македонского царевича, по предположению ряда исследователей – сына Александра Македонского, и может быть датирована около 310 г. до н.э. [Borza, Palagia, 2007, p. 124]. Это *terminus post quem* и для даты патеры, и для других сосудов, происхождение которых сейчас активно обсуждается [Barr-Sharrar, 2007, p. 495–498], и нельзя исключить, что местом изготовления патеры будет определена Македония, как и многих других изделий торевтики, которые ранее были известны проводившей свою фракийско-македонскую линию А. П. Манцевич [Манцевич, 1949, с. 196–220]¹². Одним из оснований так думать были определенные навыки этих мастеров в производстве предметов торевтики [Barr-Sharrar, 2007, p. 485–498], а также свидетельства Геродота о том, что во время греко-персидской войны (первый поход персов) города на пути следования Ксеркса должны были не только содержать его войско, но и предоставлять для его пиров золотые и серебряные чаши, которые на следующий день персы брали с собой (Herod., VII, 119).

Более определенно о македонцах как изготовителях предметов торев-

¹² Правда, одно время она полагала, что золотые и серебряные предметы, найденные в курганах Северного Причерноморья, делали фракийцы [Манцевич, 1949, с. 220].

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

тики в курганах Македонии, степной Скифии и Северного Причерноморья пишет О.Я. Неверов в связи с обсуждением проблемы датировки и принадлежности Гробницы II Большого кургана в Вергине Филиппу II [Неверов, 1990, с. 163], а также М. Ю. Трейстер, пришедший к выводу о присутствии в скифских курганах металлической посуды македонского и этрусского производства [Treister, 2005, р. 56–63; Трейстер, 2010, с. 250].

Нам известны имена торевтов времени Александра Македонского (что, конечно, не означает их обязательное македонское происхождение): бронзовый кратер из кургана в Дервени подписал мастер Астейуниос. Сохранился рассказ Плутарха о железном шлеме, сиявшем, как серебряный, который надел на себя Александр в битве при Гавгамелах, его создателем был мастер Теофил (Plut., Alex. XXXII). Плиний сообщает о прославленных торевтах Менторе и Мисе IV в. до н. э. (HN, XXXIII, 154-155).

Однако понятно, что драгоценная серебряная и бронзовая парадная утварь – это только фон для создания общей картины тех необычайных роскошеств, которым предавались в середине IV в. до н.э. «Золотым веком» греческого ювелирного дела назвала Елизавета-Беттина Тзигарида [Tsigarida, 2003, р. 21] это время, пришедшее на период реорганизации македонского царства Филиппом II.

Новые социально-экономические обстоятельства, экономический бум, последовавший за захватом Восточной Македонии с золотыми рудниками Пангеи, возвышение могущественного сословия гетайр (hetairoi) – македонской аристократии – создало исключительные условия для впечатляющего подъема ювелирного искусства, которое развивалось в Македонии задолго до этого. Уже в VI в. до н.э., как считает Е. Тзигарида, в Македонии изготавливалась большая часть греческих украшений, в декоре которых преобладали геометрические и растительные мотивы [Tsigarida, 2003, р. 21]. От V в. до н.э. известно немного украшений, но в находках, сделанных на юге Греции, очевидны новые изменения: отказ от филигрании и грануляции («зерни»), ведущих техник архаического периода, появление новых типов украшений (ожерелий на цепочках, браслетов в виде змеек, серег в виде лодочек с подвесками), изменения коснулись тематического репертуара декора, в котором вместо геометрического возобладал мифологический репертуар.

Что же происходит с возвышением Македонии? В ее продукции (и, как мы видели, не только ювелирной) природа остается основным источником вдохновения мастеров и развивается в растительных темах, таких как вьющиеся побеги, завитки, усики, пальметты, розетки и им подобное [Tsigarida, 2003, р. 22], и среди них размещаются фигурки Ник и Эротов, появляется «Гераклов узел». На примере ларнака из Гробницы в Вергине (рис. 4) мы видим, что сохранилась и техника накладной филигрании и что используется техника прокатки золотого листа как гладкий фон для филигрании [Andronikos, 1992, fig. 136]. Примечательны среди украшений этого периода ажурные диадемы из спиральных завитков, роскошные ожерелья [Tsigarida, 2003, р. 22]. Вероятно, в третьей четверти IV в. до н.э. появляются в украшениях вставки

Боспорские исследования, вып. XXXIX

из полудрагоценных камней – горного хрусталя, халцедона, каковые видим в паре браслетов, найденных в окрестностях Салоник (Северная Греция или Македония), перстнях с хрустальными вставками [Williams, Ogden, 1994, cat. 32, p. 77]. Позднее, в результате походов Александра и близкого знакомства с ювелирным делом Востока, в декор украшений проникают и широко используются разноцветные камни, растительный мотив сужает свои функции, его форма становится более схематичной [Tsigarida, 2003, p. 23].

Снова о диадеме и пекторали

Здесь, наконец, снова уместно вспомнить о диадеме с растительным декором и халцедоновой инкрустацией – лицом Медузы Горгоны [собрание Платар (рис. 2)]. Помимо характерной вставки, она, как и брошь из Патр (рис. 6), украшена наложенными на гладкое поле филигранными и гранулированными узорами, дополнительно к основному накладному припаянному декору – вьющемуся побегу аканфа. В этом плане диадема декорирована в том же ключе, что и другие изделия, выполненные в Македонии и Северной Греции около третьей четверти IV в. до н.э. Таким образом, можно предположить, что она изготовлена в этих районах.

Как мы помним, диадема с Медузой наиболее близка пекторали не только по технике, по композиции и стилю растительного декора, по использованию контрастного сочетания гладкого листа и накладного орнамента, но и по уровню исполнения. Соответственно, на основании близости декорационной системы, общего построения схемы орнамента и разработки его элементов можно указать эти районы и в качестве предположительного места изготовления пекторали.

Датировка

По мнению первооткрывателя кургана и согласно данным последующих исследований, основное погребение комплекса Толстая Могила датируется около 350/340–320 гг. до н.э. [Мозолевский, 1979, с. 229; Алексеев, 2003, с. 264, 296]. Но пектораль изготовлена явно раньше своего захоронения. Сохранность ее говорит о том, что еще до того как попасть в курган, она имела ряд повреждений – помимо предполагаемого пояса-шнура в центральной группе скифов, до нас не дошедшего, утрачены цветки и детали аканфowego стебля среднего фриза, «с мясом» вырван кусочек над головой оленя в нижнем фризе [Мозолевский, 1979, с. 86]. Причем, судя по характеру проведенных реставрационных мероприятий, Мозолевский характеризует их как «очень грубая реставрация»: отпавшийся стебель прикручен к пластине проволокой через проделанные в фоне дырочки [Мозолевский, 1979, с. 86], вещь явно находилась в районах, отдаленных от цивилизованных мастерских. Датировка около 350–340 гг. до н.э. вполне вероятна для пекторали. При желании эта дата может быть ассоциирована с объединением Верхней и Нижней Македонии, а если связать ее изготовление с получением фракийских золотых рудников, то это могут быть и 40-е годы. Однако нет оснований углубляться в такие подробности.

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

Но как пектораль с эпическим македонским сюжетом могла попасть к царским скифам? Наверное, при ответе на этот вопрос справедливо будет применить ту же аргументацию, что приводят скифологи, объясняя появление знаменитого скифского горита из карагодеуашхской серии в гробнице македонского правителя (Гробница II Большого кургана в Вергине). Подробно об этом пишет А. Ю. Алексеев [Алексеев, 2003, с. 240 сл.]. Есть несколько версий: горит в золотой обкладке захвачен македонянами после столкновения со скифами в 339 г. до н.э., получен в дар во время переговоров, получен в дар по случаю женитьбы Филиппа на дочери царя Атея (?).

Напомним, что Атей царствовал над племенами Малой Скифии, граничащей с Фракией, отношения с Филиппом II у него складывались разные: то это была дружба, то вражда, и в 339 г. до н.э. в возрасте «после 90 лет» Атей погиб на поле брани, сражаясь с Филиппом (Lukian. Makrob., 10).

Восстанавливая картину мира скифов после смерти царя Атея, А. Ю. Алексеев пишет, что около того времени, в третьей и на рубеже третьей и четвертой четвертей IV в. до н.э., в степной зоне Северного Причерноморья сооружаются новые «царские» курганы, среди которых и Толстая Могила. И далее: «некоторые из скифских аристократов, похороненных под насыпями этих курганов, вполне могли принимать участие в войнах Атея, даже если подвластная ему территория была ограниченной, так как из сообщений Фронтини и Полиена известно о возможной помощи Атею со стороны «верхних» – отдаленных скифов» [Алексеев, 2003, с. 243].

Трудно отрицать, что эта логическая цепочка предположений может быть прочитана и в обратном порядке. Примерно так: «скифский аристократ», похороненный под насыпью кургана, вполне мог контактировать с Атеем и выступать на его стороне в конфликте с Филиппом. Поэтому пектораль могла достаться ему как трофей, захваченный в столкновении со скифами в 339 г. до н.э., получена в дар во время переговоров, получена в дар от Атея за оказание помощи в войне (а тот, в свою очередь, получил ее в дар, когда у них с Филиппом были хорошие отношения...).

Так или иначе, но этот драгоценный предмет, «пожив» как подарок или трофей, был включен в состав приношений, сопровождавших погребение скифа.

В составе инвентаря Толстой Могилы

И вот пектораль положена в курган. Но как, в каком контексте? Можно ли сказать о том, как и каким образом она использовалась?

Нет никаких сомнений в том, что в составе инвентаря Толстой Могилы эта вещь выглядит так же одиноко, как и в ряду других произведений, с которыми она была ранее сопоставлена [Мозолевский, 1979, с. 52, рис. 35]. Более того, обращает на себя особое внимание то, что пектораль найдена не в самой камере, а в дромосе у входа в нее (это подчеркивает и Мошинский, упоминает Бабенко [Бабенко, 2018, с. 200, прим. 21]). Вместе с ней обнаружены золотое украшение нагайки, два колчаных набора, наборный пояс и меч в золотых ножнах – все предметы совершенно иного

стиля исполнения. Возможно, она не объединялась в какие-то комплексы и при «жизни» вещи, а была и остается принадлежностью совсем иного круга.

Заключение

Уникальность и сложность композиции пекторали – памятника из скифского кургана – позволили исследователям предположить ее исключительную значимость для культуры скифов; так родилось представление о культовой (скифской) роли пекторали, которое развивается в большинстве исследований, обрастая самыми смелыми предположениями.

Однако мы должны констатировать следующее: данные о том, что она имела какое-то отношение к фигуре скифского царя, отсутствуют. Пектораль связана с богатым погребением, но ее курган не определен как погребение первого ряда (Б. Н. Мозолевский). Даже А. Ю. Алексеев, выстроивший свою увлекательную концептуальную модель скифского мира, в которой многие значительные курганы связаны с реально царствующими историческими лицами, не предложил «царской» персонификации центрального погребения кургана Толстая Могила.

Далее, мы не располагаем сведениями, подтверждающими гипотезу о том, что эта вещь использовалась в ритуале как в скифском, так в греческом и македонском. Пектораль была найдена не только на теле царя, но и вообще, насколько можно понять, вне самого погребения [Мозолевский, 1979, с. 52, рис. 35]. То есть еще «не действовала» как медиатор, по Петрухину [Петрухин, 2001, с. 147] (если, конечно, когда-нибудь «действовала» в этом качестве вообще).

Как показал проведенный анализ, сюжет главного фриза пекторали может быть соотнесен с древней легендой, в основе которой проступает переданное Геродотом сказание о происхождении династии македонских царей – Аргеадов. Стиль и технологические особенности пекторали не препятствуют отождествлению Македонии или Северной Греции с местом ее изготовления [ср.: Бабенко, 2018, с. 190]. «Скифская традиция» в современной науке допускает существование обмена царскими дарами, равно как и военными трофеями, между скифскими и македонскими (греческими) правителями.

И все же многое остается неясным. Пектораль не имеет аналогий не только в скифском мире, но и в греческой среде. И сейчас, несмотря на возможно найденные соответствия в других вещах ее элементам и техническим приемам, пектораль остается особенным произведением искусства, по-прежнему не превзойденным по мастерству исполнения и легкости замысла ее создателя – «мастера Пекторали» [Савостина, 2001, с. 285], вне зависимости от трактовки ее символики и ритуального назначения. Справедливо ли ощущение, что в изучении пекторали назрел следующий поворот?

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексеев А.Ю.* Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. – СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. – 272 с.: ил.
- Алексеев А.Ю.* Хронография Европейской Скифии VII–IV вв. до н.э. – СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. – 416 с.
- Бабенко Л.И.* О семантике композиции пекторали из Толстой Могилы // Боспорский феномен: греки и варвары на Евразийском перекрестке. – СПб., 2013. – С. 449–454.
- Бабенко Л.И.* Пектораль или гривна? (о соответствии термина и морфологии украшения) // Stratum. Археология и культурная антропология. – № 3. – 2018. – С. 187–204.
- Вахтина М.Ю.* Греческое искусство и искусство Европейской Скифии в VII–IV вв. до н.э. // Греки и варвары Северного Причерноморья в скифскую эпоху. – Отв. ред. К.К. Марченко. – СПб.: «Алетейя», 2005. – 463 с. – С. 297–400.
- Гаврилюк Н.А.* Экономика Степной Скифии VI–III вв. до н.э. – 2-е изд., переработанное. – Под ред. Б.А. Шрамко. – Киев: Наукова думка, 2013. – 712 с.
- Гаврилюк Н.О.* Ліпна кераміка античних центрів Північного Причорномор'я як джерело для вивчення етнічної та економічної історії // Археологія. – 2014. – № 4. – С. 30–50.
- Грин П.* Александр Македонский. Царь четырех сторон света. М.: Центрполиграф, 2010. – 304 с.
- Даниленко В.И.* Исторические сюжеты некоторых шедевров эллино-скифской торевтики // 150 лет Одесскому археологическому музею АН УССР. Тезисы докладов юбилейной конференции. – Киев, 1975. – С. 88–89.
- Калашиник Ю.П.* Греческое золото в собрании Эрмитажа: памятники античного ювелирного искусства из Северного Причерноморья. – СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – 280 с.: ил. – (Альбом)
- Манцевич А.П.* Изображение «скифов» в ювелирном искусстве античной эпохи // Archeologia. – 1975. – XXVI. – С. 11–17.
- Манцевич А.П.* К вопросу о торевтике в скифскую эпоху // ВДИ. – 1949. – № 2. – С. 196–220.
- Манцевич А.П.* Курган Солоха. – Л.: Искусство, 1987. – 143 с.
- Манцевич А.П.* Золотой нагрудник из Толстой могилы // Thracia. – Vol. V: Problems ethno-cultureles de la Thace Antique. – Serdicae, 1980. – P. 97–126.
- Марченко И.Д.* Материалы по металлообработке Пантикапея // МИА. – 1957. – № 56.
- Мачинский Д.А.* Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока: древность и раннее Средневековье. – Л.: Аврора, 1978. – С. 131–150.
- Мозолевский Б.М.* Товста Могила. – Київ : Наукова думка, 1979. – 252 с.
- Мошинский А.П.* Золотое руно как символ царской власти в мифологии эллинов и скифов // Донская археология. – 2002. – № 1-2. – С. 84–88.
- Неверов О.Я.* Находки в Большом кургане в Вергине и проблема торевтики эпохи раннего эллинизма // ВДИ. – 1990. – № 1. – С. 161–166.
- Ольховский В.С.* Рельеф с поселения Юбилейное I: этнографические и фольклорные реалии // Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазономахия?) / Серия «Монография о памятнике». – Том 2. – М., СПб.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина; «Летний сад», 2001. – С. 144–163.
- Петрухин В.Я.* «Золотое руно»: св. Георгий и «скифская космограмма» // МИФ. – № 7. – 2001.
- Раевский Д.С.* Из области скифской космологии (опыт семантической интерпретации пекторали из Толстой Могилы) // ВДИ. – 1978. – № 1. – С. 115–134.
- Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 598 с.
- Рудольф В.* Большая пектораль из Толстой Могилы: работа «Чертомлыкского мастера» и его школы // Археологические вести. – № 2. – СПб., 1993. – С. 85–88.
- Русяева М.В.* Сюжеты и стиль эллино-скифской торевтики в контексте развития классического искусства Эллады // Боспорский феномен: греки и варвары на Евразийском перекрестке. – СПб., 2013. – С. 434–443.
- Русяева М.В.* Основной сюжет на пекторали з Товстої Могили // Археологія. – 1992. – № 3. – С. 34–46.
- Савостина Е.А.* «Боспорский стиль» и сюжеты Геродота в пластике Северного Причерноморья

Боспорские исследования, вып. XXXIX

- // Боспорский рельеф со сценой сражения (Амазономахия?) / Серия «Монография о памятнике». – Том 2. – М., СПб.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина; «Летний сад», 2001. – С. 284–303.
- Савостина Е.А.* Иконография скифской битвы и «боспорский стиль»: новый повод для обсуждения проблемы // Таврические студии. Исторические науки. – № 6. – Симферополь, 2014. – С. 32–40.
- Скржинская М.В.* Скифы глазами эллинов. – СПб.: «Алетейя», 1998. – 296 с.
- Соколова О.Ю.* Нимфейская археологическая экспедиция (1939-2013) // Экспедиции. Археология в Эрмитаже / Государственный Эрмитаж. – СПб.: АО «Славия», 2014. – 360 с.: 313 ил. – С. 154–165.
- Трейстер М.Ю.* Импортная металлическая посуда в Скифии. Атрибуции и интерпретация исторического контекста // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск. – 2010. – С. 217–251.
- Шахермайр Ф.* Александр Македонский. – М.: Наука, 1986. – 384 с.
- Яровой Е.В.* По следам древних кладов. Мистика и реальность. – М.: Вече, 2010. – 304 с.
- Andronikos M.* Vergina: The Royal Tombs and the ancient City. – Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1992. – 244 p.
- Barr-Sharrar B.* Metalwork in Macedonia before and during the Reign of Philipp II // Ancient Macedonia. – 2007. – v. 7. – Pp. 485–498.
- Borza E.N., Palagia O.* The Cronology of the Macedonian Royal Tombs at Vergina // JdI. –2007. – v. 122. – P. 81–125.
- Brécoulaki H.* Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine // Peinture et couleur dans le monde Grec antique. – Paris, Milan: 5 Continents editions, 2007. – P. 81–93.
- Donohue A.A.* Greek Sculpture and the Problem of Description. Cmbr.: University Press, 2005. – 243 p.
- Dunbabin K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. Cmbr.: University Press, 1999. – 357 p.
- Franks H.M.* Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina. – (Ancient Art and Architecture in Context; 3) – Princeton : The American School of Classical Studies at Athens, 2012. – 158 p.
- Greek Art / ed. by B. Piotrovsky.* – Leningrad: “Aurora”, 1986. – p. 183.
- Hatzopoulos M.B.* Macedonia and Macedonians // Brill’s Companion to Ancient Macedonia: Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC – 300 AD. – ed. By R.J. Lane Fox. – Leiden: Brill. – V, 2011. – 707 p.
- Ignatiadou D.* La verre incolore, élément du décor polychrome du mobilier funéraire de Macédoine // Peinture et couleur dans le monde Grec antique. – Paris, Milan: 5 Continents editions, 2007. – P. 219–227.
- Kottaridi A.* L’épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d’Aigai // Peinture et couleur dans le monde Grec antique. – Paris, Milan: 5 Continents editions, 2007. – P. 27–45.
- Lawrence A.W.* Greek Architecture. – 5th ed. Revised by Tomilson R.A. – Yale University Press Pelican History of Art, 1996. – 243 p.
- Martis N.K.* The Falsification of Macedonian History. – Athens: “Graphics Arts”, 1984. – 228 p.
- Meyer C.* Greco-Scythian Art and the Berth of Eurasia. From Classical Antiquity to Russian Modernity. – Oxford: University Press, 2013. – 431 p.
- Nalimova N.* The Origin and Meaning of Floral imagery in the Monumental Art of Macedonia (4th–3rd centuries BC) // Македония – Рим – Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков. – М.: «КДУ», «Университетская книга», 2017. – С. 13–35.
- Reeder H.* (ed.) Scythian Gold. – NY: Abrams Inc. Publishers, 1999. – 352 p.
- Treister M.* Masters and Workshops of the Jewellery and Toreutics from Fourth-Century Scythian Burial-Mounds // Scythians and Greeks: Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC – first century AD) / Braund D. (ed.). – Exeter: University of Exeter Press, 2005. – Pp. 56–63.
- Tsigarida E.-B.* Jewellery from the Geometric Period to Late Antiquity (9th c. BC–4th c. AD) // Greek Jewellery. – Athens: Archaeological Receipts Fund, 2003. – P. 20–23.

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

Valeva J. The Painted Coiffers of the Ostrusha Tomb. – Sofia: “Bulgarski houozhnik”, 2005. – 200 p., 18 Pl.
Williams D., Ogden J. Greek Gold. Jewelry of the Classical World. – New-York: The Metropolitan Museum of Art, 1994. – 256 p.

REFERENCES

- Alekseyev A.Yu. *Zoloto skifskikh tsarey v sobranii Ermitazha*. – SPb: Izd-vo Gos. Ermitazha. 2012. – 272 p.
Alekseyev A.Yu. *Khronografiya Evropeyskoy Skifii VII–IV vv. do n.e.* – SPb: Izd-vo Gos. Ermitazha. 2003. – 416 p.
Andronikos M. Vergina: *The Royal Tombs and the ancient City*. – Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1992. – 244 p.
Babenko L.I. O semantike kompozitsii pektoralii iz Tolstoy Mogily // *Bosporskiy fenomen: Greki i varvary na Evraziyskom perekrestke*. – SPb. 2013. – P. 449–454.
Babenko L.I. Pektoral ili grivna? (o sootvetstviy terminu i morfologii ukrasheniya) // *Stratum. Arkheologiya i kulturnaya antropologiya*. – № 3.– 2018. – P. 187–204.
Barr-Sharrar B. Metalwork in Macedonia before and during the Reign of Philipp II // *Ancient Macedonia*. – 2007. – v. 7. – Pp. 485–498.
Borza E.N., Palagia O. *The Cronology of the Macedonian Royal Tombs at Vergina* // *Jdl.* –2007. – v. 122. – P. 81–125.
Brécoulaki H. Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine // *Peinture et couleur dans le monde Grec antique*. – Paris, Milan: 5 Continents editions, 2007. – P. 81–93.
Danilenko V.I. Istoricheskiye svyazhi nekotorykh shvedevrov ellino-skifskoy torevtiki // *150 let Odesskomu arkheologicheskomu muzeyu AN USSR. Tezisy dokladov yubileynoy konferentsii*. – Kiyev. 1975. – P. 88–89.
Donohue A.A. *Greek Sculpture and the Problem of Description*. Cmbr.: University Press, 2005. – 243 p.
Dunbabin K.M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cmbr.: University Press, 1999. – 357 p.
Franks H.M. *Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina*. – (*Ancient Art and Architecture in Context*; 3) – Princeton : The American School of Classical Studies at Athens, 2012. – 158 p.
Gavrilyuk N.A. *Ekonomika Stepnoy Skifii VI –III vv. do n.e.* – 2-e izd. pererabotannoye. – Pod red. B.A. Shramko. – Kiyev: Naukova dumka. 2013. – 712 p.
Gavrilyuk N.O. Lipna keramika antichnikh tsestriv Pivnichnogo Prichornomor'ya yak dzherelo dlya vivchennya etnichnoy ta ekonomichnoy istorii // *Arkheologiya*. – 2014. – № 4. – P. 30–50.
Greek Art / ed. by B. Piotrovsky. – Leningrad: “Aurora”, 1986. – p. 183.
Grin P. Aleksandr Makedonskiy. *Tsar chetyrekh storon sveta*. – M.: Tsentrpoligraf. 2010. – 304 p.
Hatzopoulos M.B. Macedonia and Macedonians // *Brill's Companion to Ancient Macedonia: Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC – 300 AD*. – ed. By R.J. Lane Fox. – Leiden: Brill. – V, 2011. – 707 p.
Ignatiadou D. La verre incolore, élément du décor polychrome du mobilier funéraire de Macédoine // *Peinture et couleur dans le monde Grec antique*. – Paris, Milan: 5 Continents editions, 2007. – P. 219–227.
Kalashnik Yu.P. *Grecheskoye zoloto v sobranii Ermitazha: Pamyatniki antichnogo yuvelirnogo iskusstva iz Severnogo Prichernomoria*. – SPb: Izd-vo Gos. Ermitazha. 2014. – 280 p.: il.
Kottaridi A. L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai // *Peinture et couleur dans le monde Grec antique*. – Paris, Milan: 5 Continents editions, 2007. – P. 27–45.
Lawrence A.W. *Greek Architecture*. – 5th ed. Revised by Tomilson R.A. – Yale University Press Pelican History of Art, 1996. – 243 p.
Mantsevich A.P. Izobrazheniye «skifov» v yuvelirnomo iskusstve antichnoy epokhi // *Archeologia*. 1975. – XXVI. – P. 11–17.
Mantsevich A.P. K voprosu o torevtike v skifskuyu epokhu // *VDI.* – 1949. – № 2. – P. 196–220.
Mantsevich A.P. *Kurgan Solokha*. – L.: Iskusstvo. 1987. – 143 p.
Mantsevich A.P. Zolotoy nagrudnik iz Tolstoy Mogily // *Thracia*. – Vol. V: Problems ethno-cultureles de la Thace Antique.– Serdicae. 1980. – P. 97–126.
Marchenko I.D. Materialy po metalloobrabotke Pantikapeya // *MIA* – № 56. – 1957.

Боспорские исследования, вып. XXXIX

- Machinskiy D.A. Pektoral iz Tolstoy Mogily i velikiye zhenskiye bozhestva Skifii // *Kultura Vostoka: Drevnost i ranneye Srednevekovye*. – L.: Avrora. 1978. – P. 131–150.
- Martis N.K. *The Falsification of Macedonian History*. – Athens: “Graphics Arts”, 1984. – 228 p.
- Meyer C. *Greco-Scythian Art and the Berth of Eurasia. From Classical Antiquity to Russian Modernity*. – Oxford: University Press, 2013. – 431 p.
- Mozolevskiy B.M. *Tovsta Mogila*. – Kiiiv: Naukova dumka. 1979. – 252 p.
- Moshinskiy A.P. Zolotoye runo kak simbol tsarskoy vlasti v mifologii ellinov i skifov // *Donskaya arkheologiya*. – 2002. – № 1-2. – P. 84–88.
- Nalimova N. The Origin and Meaning of Floral imagery in the Monumental Art of Macedonia (4th–3rd centuries BC) // *Macedonian – Roman – Byzantine: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages*. – M., 2017. – P. 13–35.
- Neverov O.Ya. Nakhodki v Bolshom kurgane v Vergine i problema torevitki epokhi rannego ellinizma // *VDI*. – 1990. – № 1. – P. 161–166.
- Olkhovskiy V.S. A Relief from the Settlement Yubileinoe I: Ethnographic and Folklore Features (transl. by T. Dennison) // *Bosporan Battle Relief (Amazonomachia?) / Series «Monograph on the Monument»*. – Vol. 2. – M., SPb.: GMII im. A.S. Pushkina; «Letniy sad». 2001. – P. 164–178.
- Petrukhin V.Ya. «Zolotoye runo»: Sv. Georgiy i «skifskaya kosmogramma» // *MIF*. – № 7. – 2001.
- Rayevskiy D.S. Iz oblasti skifskoy kosmologii (Opyt semanticheskoy interpretatsii pektoralni iz Tolstoy Mogily) // *VDI*. – 1978. – № 1. – P. 115–134.
- Rayevskiy D.S. *Mir skifskoy kultury*. – M.: Yazyki slavyanskikh kultur. 2006. – 598 p.
- Reeder H. (ed.) *Scythian Gold*. – NY: Abrams Inc. Publishers, 1999. – 352 p.
- Rudolf V. Bolshaya pektoral iz Tolstoy Mogily: rabota «Chertomlyksskogo мастера» i ego shkoly // *Arkheologicheskiye vesti*. – № 2. – SPb., 1993. – P. 85–88.
- Rusyayeva M.V. Syuzhety i stil ellino-skifskoy torevitki v kontekste razvitiya klassicheskogo iskusstva Ellady // *Bosporskiy fenomen: Greki i varvary na Evraziyskom perekrestke*. – SPb., 2013. – P. 434–443.
- Rusyaeva M.V. Osnovniy syuzhet na pektoralni z Tovstoï Mogily // *Arkheologiya*. – 1992. – № 3. – P. 34–46.
- Savostina E.A. The ‘Bosporan Style’ and Motifs from Herodotus in Plastic Arts from the Northern Pontic Area (transl. by K. Judelson) // *Bosporan Battle Relief (Amazonomachia?) / Series «Monograph on the Monument»*. – Vol. 2. – M., SPb.: Izd-vo GMII im. A.S. Pushkina; «Letniy sad». 2001. – P. 304–327.
- Savostina E.A. Ikonografiya skifskoy bitvy i «bosporskiy stil»: novyy povod dlya obsuzhdeniya problemy // *Tavricheskiye studii. Istoricheskiye nauki*. – № 6. – Simferopol. 2014. – P. 32–40.
- Skrzhinskaya M.V. *Skify glazami ellinov*. – SPb.: «Aleteyya». 1998. – 296 p.
- Sokolova O.Yu. Nimfeyskaya arkheologicheskaya ekspeditsiya (1939-2013) // *Ekspeditsii. Arkheologiya v Ermitazhe / Gosudarstvennyy Ermitazh*. – SPb.: AO «Slaviya». 2014. – 360 s.: 313 il. – P. 154–165.
- Shakhermayr F. *Aleksandr Makedonskiy*. – M.: Nauka. 1986. – 384 p.
- Treister M. Masters and Workshops of the Jewellery and Toreutics from Fourth-Century Scythian Burial-Mounds // *Scythians and Greeks: Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC - first century AD)* / Braund D. (ed.). – Exeter: University of Exeter Press, 2005. – Pp. 56–63.
- Treyster M.Yu. Importnaya metallicheskaya posuda v Skifii. Atributsii i interpretatsiya istoricheskogo konteksta // *Problemy istorii, filologii, kultury*. – Magnitogorsk. 2010. – P. 217–251.
- Tsigarida E.-B. Jewellery from the Geometric Period to Late Antiquity (9th c. BC–4th c. AD) // *Greek Jewellery*. Athens: Archaeological Receipts Fund, 2003. – P. 20–23.
- Vakhtina M.Yu. Grecheskoye iskusstvo i iskusstvo Evropeyskoy Skifii v VII–IV vv. do n.e. // *Greki i varvary Severnogo Prichernomoria v skifskuyu epokhu*. – Otv. red. K.K. Marchenko. – SPb.: «Aleteyya». 2005. – 463 p. – P. 297–400.
- Valeva J. *The Painted Coffers of the Ostrusha Tomb*. – Sofia: “Bulgarski hudozhnik”, 2005. – 200 p., 18 Pl.
- Williams D., Ogdan J. *Greek Gold. Jewelry of the Classical World*. – New-York: The Metropolitan Museum of Art, 1994. – 256 p.
- Yarovoy E.V. *Po sledam drevnikh kladov. Mistika i realnost*. – M.: Veche. 2010. – 304 p.

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали...

Резюме


Памятники ювелирного искусства из курганов скифов создают особую ауру культуры кочевников. Многие произведения выполнены греческими мастерами, однако в них отражены мотивы скифской жизни, благодаря чему эти вещи считают заказными–скифскими. Среди них знаменитая золотая пектораль из кургана Толстая Могила. Ее декор разделен на три яруса и содержит растительный фриз и фигуративные изображения (сцены терзаний, сцены со скифами). В исследовании пекторали отчетливо проступают два важных этапа: ее первооткрыватель Б.Н. Мозолевский представил исчерпывающее описание и анализ изображений, предложил трактовку сюжетов, определив действие центральной пары как шитье ритуального одеяния. Второй этап связан с Д.Р. Раевским, вписавшим пектораль в созданную им концептуальную модель скифского мироздания («скифская космограмма»). С тех пор эта трактовка стала определяющей в литературе и темы изображений рассматриваются именно в этом ключе. Между тем невозможно трактовать вещь без проведения более предметной атрибуции, результатам которой и посвящен данный материал. Представляем здесь краткие выводы. Техника металлообработки, примененной в изготовлении растительного фриза (наложение ажурного растительного орнамента на гладкий фон – лист), композиция и стиль элементов растительного фриза (аканф с вьющимися ветвями, на которых произрастают цветы и пальметты) находят прямые аналогии в продукции северо-греческих и македонских мастеров. Анализ элементов изображения центральной группы способствует ее трактовке не как сцены шитья (в руках обоих мужчин зажаты фрагменты шнура-пояса), а обмена символическим одеянием и поясом при передаче власти. Общий сюжет верхнего фриза, включая юношей при коровах и овцах, напоминает легенду Геродота о происхождении македонской династии: бежавшие из Аргоса братья сначала служили иллирийскому царю (старший при конях, средний при коровах, младший при мелком скоте), потом добились царской власти в Верхней и Нижней Македонии. Согласно последним исследованиям, легенда о происхождении Аргеадов имела варианты и изменялась и в V, и в IV вв. до н.э., соответствуя исторической ситуации. В середине IV в. к власти в Македонии приходит Филипп II, не прямой наследник трона. Ему снова, как в доисторические времена, удалось объединить Верхнюю и Нижнюю Македонию, завоевать золотые Пангейские рудники. Золото способствовало усилению экономики Македонии, появлению золотой монеты и массы украшений своеобразного стиля. Престиж Филиппа чрезвычайно возрос, он стал национальным героем, и его завоевания могли стать поводом для возвращения к старой легенде происхождения царской власти – возможно, еще в одном из ее новых вариантов. Таким образом, можно предположить, что в основе сюжета верхнего фриза положена варьирующаяся легенда, связанная с происхождением македонской царской династии. «Скифский» (варварский) облик персонажей фриза отмечает негреческий период в их истории. Высокое, исключительное качество работы в пекторали и оригинальность замысла ставят ее на особое («царское») место даже в ряду шедевров произведений златокузнецов. Был ли этот предмет действительно использован в ритуале скифов, нам неизвестно. Очевидно его длительное бытование в среде кочевников (следы грубого ремонта), но нет уверенности в том, что его носил царь или вождь: пектораль найдена не на костяке и не в центральной камере. Поэтому есть основание думать, что пектораль с предполагаемым македонским сюжетом попала к скифам не как заказанная ими вещь, а как дар или трофей. Безусловно, многое здесь остается еще неясным, но трудно возразить, что в исследовании пекторали из Толстой Могилы назревает новый поворот.

Ключевые слова: золото скифов, античное искусство, Северное Причерноморье, греческая торевтика, пектораль, курган Толстая Могила.

Summary

Works of jewelry from the Scythian burial mounds create a special aura of nomadic culture. Many works were made by the Greek craftsmen, but they reflected the motives of Scythian life, so these things are considered custom–Scythian. Among them is the famous Golden pectoral from the Tolstaja Mogila mound. Its decor is divided into three tiers and contains a plant frieze and figurative images (scenes of torment; scenes with Scythians). In the study of pectorals clearly appear two important stages: its discoverer B. N. Mozolevsky presented an exhaustive description and analysis of the images, proposed an interpretation of the subjects, defining the actions of the Central pair as sewing ritual attire. The second stage is associated with D. C. Raevsky, who inscribed the pectoral in his conceptual model of the Scythian universe («Scythian cosmogram»). Since then, this interpretation has become decisive in the literature and the themes of images are considered in this way. Meanwhile, it is impossible to interpret a thing without carrying out more subject attribution, the results of which are devoted to this material. We present here brief conclusions. The technique of Metalworking used in the manufacture of plant frieze (the imposition of openwork floral ornament on a smooth background sheet), the composition and style of the elements of the plant frieze (acanthus with climbing branches on which flowers and palmettes grow) find direct analogies in the products of the North Greek and Macedonian craftsmen. The analysis of elements of the image of the Central group promotes its interpretation not as a sewing scene (the fragments of a cord-a belt are clamped in the hands of both men), and an exchange of a symbolical attire and a belt at transfer of the power. The General plot of the upper frieze, including young men with cows and sheep, recalls the legend of Herodotus about the origin of the Macedonian dynasty: the brothers who fled from Argos first served the Illyrian king (the elder with horses, the middle with cows, the younger with small cattle), then achieved Royal power in the Upper and Lower Macedonia. According to recent studies, the legend of the origin of the Argeads had some variants and changed in the V and IV centuries BC, corresponding to the historical situation. In the middle of the fourth century Philip II, not the direct heir to the throne, comes to power in Macedonia. He again, as in prehistoric times, managed to unite the Upper and Lower Macedonia, and to win the gold mines of Pangaea. Gold contributed to the strengthening of the Macedonian economy, the appearance of gold coins and a lot of jewelry of a peculiar style. Philip's prestige was greatly increased, he became a national hero, and his conquests could be a reason to return to the old legend of the origin of the Royal power – perhaps in another of its new versions. Thus, it can be assumed that the plot of the upper frieze is based on a varying legend associated with the origin of the Macedonian Royal dynasty. The «Scythian» (barbaric) appearance of the characters of the frieze marks a non-Greek period in their history. High, exceptional quality of work in the pectoral and originality of conception put her on a special («royal») place even among several masterpieces works of goldsmiths. We do not know, whether this object was really used in the ritual of the Scythians. Obviously its long existence among nomads (traces of rough repair), but there is no confidence that it was carried by the Tsar or the leader: the pectoral is found not on a skeleton and not in the Central chamber. Therefore, there is reason to think that the pectoral with the alleged Macedonian story came to the Scythians not as a thing they ordered, but as a gift or a trophy. Of course, much aspects remains unclear, but it is difficult to argue that a new turn is brewing in the study of pectorals from the burial mound Tolstaja Mogila.

Keywords: Scythian gold, Greek toreutics, pectoral, Greek art, burial mound Tolstaja Mogila, Scythian gold, Northern Black Sea area.

Савостина Е. А. Несколько заметок о пекторали... 

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Елена Анатольевна Савостина, доктор искусствоведения,
МГАХИ им. В.И. Сурикова,
профессор кафедры теории и истории искусств.
esav@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena Savostina, DSc in Art History,
Surikov Moscow State Academic Art Institute,
professor of the Department of Theory and History of Arts.
esav@yandex.ru



Рис. 1. Пектораль из кургана Толстая Могила.
Деталь: центральная часть.



Рис. 2. Диадема из собрания ПЛАТАР.



Рис. 3. Пектораль из кургана Толстая Могила. Деталь: растительный фриз.

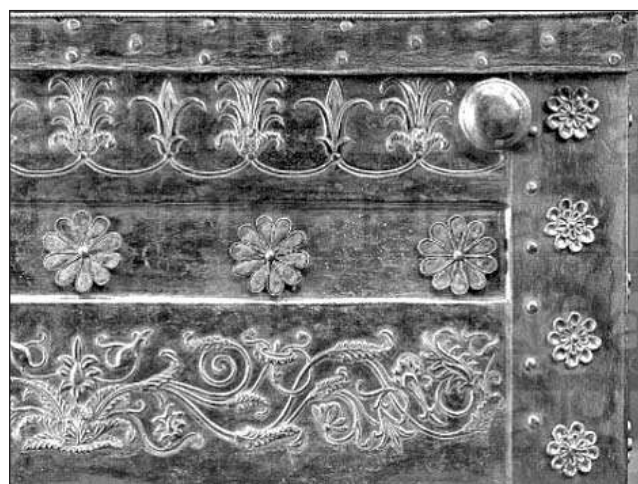


Рис. 4. Ларнак из мужского погребения Гробницы II Большого кургана в Вергине. Деталь.



Рис. 5

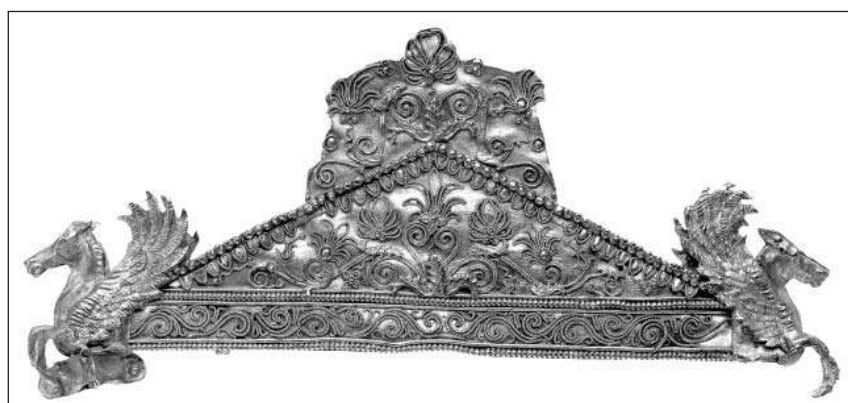


Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8

Рис. 5. Диадема из Мадитоса. Деталь.

Рис. 6. Брошь из Патр.

Рис. 7-8. Элементы растительного декора: пектораль и диадема.



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13

Рис. 9, 10. Пектораль из кургана Толстая Могила. Старший скиф: кисть правой руки.

Рис. 11. Пектораль из кургана Толстая Могила. Старший скиф: взгляд и жест.

Рис. 12, 13. Сосуд из Воронежских курганов. Деталь.



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 17

Рис. 14. Пектораль из кургана Толстая Могила. Младший скиф из группы 1.

Рис. 15. Пектораль из кургана Толстая Могила. Младший скиф: кисть правой руки.

Рис. 16. Пектораль из кургана Толстая Могила. Деталь.

Рис. 17. Трон из македонской Гробницы Эвридики.