

Ю. Б. Полідович

ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ
ГРЕЦЬКИХ МАЙСТРІВQuidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes!¹
Publius Vergilius Maro Aeneis, II, 50

В статті детально аналізуються зображення на золотих оббивках горитів чортотомлицького типу. Деталізується і уточнюється трактування сцен із життя Ахілла. Робиться припущення щодо магічної складової зображень, сюжет яких майстром був ретельно відібраний і продуманий.

Ключові слова: горит, скіфи, Ахілл, Чортотомлик, Мелітопольський курган, Ольвія, Боспор.

Виготовлення коштовних предметів грецькими майстрами для скіфських володарів у IV ст. до н. е. було один із яскравих проявів контактів між місцевими кочовими народами і північно-причорноморськими полісами. Це була як доволі масова продукція пластинок-аплікацій для декору вбрання та простих прикрас, так й індивідуальні вироби, насичені певними міфологічними і прокламативно-владними змістами. Серед них — золотий гребінь і срібна оббивка гориту з кургану Солоха, гривна і набір посуду з кургану Куль-Оба, пектораль і меч та піхви, оздоблені золотими пластинами, з кургану Товста Могила, амфора з кургану Чортотомлик та ін. На їхньому фоні відрізняються дві серії майже однотипних речей, що також мали статусний характер — оббивки горитів та піхов мечей чортотомлицького типу (рис. 1). І якщо оббивки піхов, яких нині відомо три, мають свої відмінності завдяки по-різному оформленню боковим лопатям, то оббивки горитів, яких відомо чотири, є практично ідентичними.

1. «Як там не буде: данайців боюсь, [навіть] із дарами прибулих». Переклад з латини М. Білика за: (Вергілій 1972).

Джерельна база. Першу оббивку горита знайшов І. Є. Забелін у Центральній гробниці кургану Чортотомлик у 1863 р. (Древности... 1872, табл. XXXIV; Толстой, Кондаков 1889, с. 143—145, рис. 121; Артамонов 1966, табл. 181—182; Онайко 1970, табл. XXI: 422; Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 223—235; Schilz 1994, Abb. 105—106²; Jacobson 1995, р. 225—228, fig. 102; Алексеев 2012, с. 206—209, та ін.). Вона знаходилася в південній ніші «к» камери V (Древности... 1872, с. 112—114; Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 61—62, 105—107). Разом з оббивкою зафіксовано залишки дерев'яного футляра та бронзові наконечники стріл. Поряд були меч у піхвах, обкладених золотою пластиною із зображенням битви греків з варварами, та ще чотири інших меча (три з них були увіткнуті в стіну), бронзовий та залізний набірні пояси, залізні ножі, точило у золотій оправі, золоті ажурні пластини (вірогідно, прикраси ще одного горита чи сагайдака), золоті предмети військової амуніції та ін. Оббивку горита разом з іншими знахідками передали до музею Ермітажу, де вона знаходиться і нині.

Друга оббивка походить з кургану, розкопаного Н. Є. Бранденбургом поблизу м. Іллініці Липовецького пов. Київської губ. (нині Вінницького р-ну Вінницької обл.) у 1901—1902 рр. (Фармаковский 1911, с. 7—17, табл. I—II; Онайко 1970, табл. XXI: 422). Поховання, здійснене у великій дерев'яній гробниці, було пограбоване ще у давнину,

2. У підписах неправильно вказано, що оббивка походить з Мелітопольського кургану. Дане дослідження В. Шільц вийшло одночасно німецькою, французькою, італійською та грецькою мовами.



Рис. 1. Золота оббивка гориту з Мелітопольського кургану. Фото Д. В. Клочко, НМІУ

а тому повний контекст знахідки горита не зовсім зрозумілий. Після розкопок знахідка надійшла до музею Ермітажу. В 1932 р. за рішенням Паритетної комісії її було передано до Харківського історичного музею. Проте у 1941 р. під час евакуації музейних цінностей, у вагон, в якому їх перевозили, влучила авіабомба, внаслідок чого значна кількість предметів, серед яких й іллінецька оббивка, безслідно зникли (Бабенко 2018а, с. 594, 597—598).

У 1954 р. під час розкопок *Мелітопольського кургану* експедицією ІА АН УРСР під керівництвом О. І. Тереножкіна у сховку центральної, чоловічої, гробниці було знайдено ще одну оббивку горита (Тереножкин 1955, с. 32, рис. 11; Покровская 1955, с. 191, 193, рис. 2; Онайко 1970, табл. XX, фото между с. 24—25; Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 47—49, 121—128, рис. 140—148, та ін.). В гориті знаходилося до 70 стріл. Разом з ним знайшли набірний бронзовий пояс і 51 золоту пластинку із зображенням богині на троні і скіфа, який стоїть перед нею. Нині оббивка гориту експонується у Скарбниці Національного музею історії України (рис. 1).

Невдовзі, у 1959 р. археологічною експедицією під керівництвом В. П. Шилова під час дослідження кургану 8 з групи *П'ятибратні* поблизу стан. Єлизаветинської Ростовської обл. (нині стан. Єлизаветинська Азовського р-ну РФ) у кам'яному склепі було знайдено поховання вельможного воїна, звідки походить четверта золота оббивка горита чортмлицького типу (Шилов 1961, с. 158—162,

рис. 13; Shcheglov, Katz 1991, fig. 22—24; L'Or... 2001, p. 122—125, та ін.). Парадний горит із 108 стрілами було покладено на ліве плече небіжчика. Зверху на гориті лежав меч у піхвах, декорованих пластиною, аналогічною чортмлицькій, і пучок із 48 стріл (у сагайдаку?). Поряд — золота стрічка, що прикрашала руків'я батога, і залізний ніж з кістяним руків'ям. Оббивка разом з іншими знахідками зберігається у Ростовському обласному музеї краєзнавства.

Технічні особливості виготовлення оббивок. Оббивки складаються з двох частин — чільної та нижньої. Чільна частина має форму трапеції із закругленими кутами та вирізом з широкого боку. Вона прикрашена різноманітними рельєфними зображеннями, які розташовані окремими фризами. Верхній вузький фриз містить п'ять сцен боротьби тварин. Під ним розташовані два широкі фризи із зображенням міфологічних сцен, які оточені зліва і знизу орнаментальними смугами із звивистого пагону аканфу, на окремих пагонах якого розташовані різноманітні квіти. Нижче знаходиться смуга з пальметок, що чергуються з квітками лотоса (?). На нижньому боковому виступі зображено сцену боротьби пантери з двома грифонами. Ця сцена облямована овами і кіматієм. Смушка із ов проходить також між фризами з міфологічними сценами і по правому їхньому краю. Лівий край оббивки декорований імітацією джгута, який також оточує нижню частину оббивки, що має краплеподібну форму. Основні образи нижньої частини — два

фантастичні крилаті хижакі з рогами козерога, розташовані серед квітів і розділені гладенькою планкою.

Усі чотири оббивки майже не відрізняються за розмірами: їхня довжина 47—48 см і ширина 25 см. На жаль, технічні характеристики оббивок, викладені у публікаціях (Фармаковский 1911, с. 15—16; Шилов 1961, с. 166; Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 243), зроблені у різний час за різними критеріями, а тому їх порівняння, наразі, є некоректним.

Щодо техніки виготовлення оббивок були запропоновані різні варіанти (див. огляд: Фармаковский 1911, с. 24—27; Манцевич 1962, с. 109—111; Онайко 1970, с. 25—26), але загалом дослідники сходяться на думці, що для їх виготовлення використано одну основу (матрицю), а потім кожна з них дороблялася різними інструментами, внаслідок чого вона набувала індивідуальних рис (див. порівняння чортотлицької та іллінецької оббивок: Фармаковский 1911, с. 27—35; порівняння всіх чотирьох оббивок: Манцевич 1962, с. 109—111; Онайко 1974, с. 79—81; Черненко 1981, с. 87, 89; Jacobson 1995, р. 226, та ін.; також порівн.: рис. 3: 1—2).

Погляди на техніку виготовлення змінювалися в залежності від кількості відомих виробів. Так, В. К. Мальмберг, якому була відома тільки чортотлицька оббивка, припускав, що її зробили ручним карбуванням (Мальмберг 1894, с. 177—178). Б. В. Фармаковский, аналізуючи вже дві знахідки, впевнено писав про використання єдиної основи, але помічена ним кількість розбіжностей була такою, що дослідник зробив висновок про виготовлення їх різними майстрами або, навіть, різними майстернями в різний час. Б. В. Фармаковский припускав, що зображення на золотій оббивці з Іллінців отримувалися шляхом відтискання на спеціально вирізаній рельєфній дерев'яній основі, яка назавжди залишалася з оббивкою з метою збереження високого рельєфу від пошкодження (такий технологічний прийом був зафіксований на інших предметах). А друга оббивка, чортотлицька, вибивалася вже зверху першої і є її копією (Фармаковский 1911, с. 34—38). Таке припущення було дещо критично сприйняте Н. І. Веселовським, згідно з думкою якого, для кожної оббивки виготовлювали окрему дерев'яну форму-основу, використовуючи особливі шаблони і проміри циркулем (Веселовский 1913, с. 98—99).

Від часу знахідок оббивок у Мелітопольському та П'ятибратньому курганах стало очевидним, що всі чотири оббивки робилися наживо з однієї форми, вийшли з однієї майстерні та зроблені фактично одночасно (Манцевич 1962, с. 109—111; Онайко 1970, с. 26; Черненко 1981, с. 87, 89; Минасян 1991,

с. 379—380; Алексеев 2012, с. 206, та ін.)¹. При цьому використовували не дерев'яну, а бронзову матрицю, відлиту за восковою моделлю. Технологічні аргументи на користь такої думки навів В. П. Шилов на основі ретельного дослідження елизаветовської та чортотлицької оббивок (Шилов 1961, с. 165—166; також: Черненко 1981, с. 87). Було також висловлено думку про можливість використання не однієї суцільної матриці, а кількох, на що, зокрема, вказує різниця рельєфу між міфологічними сюжетами і рослинним орнаментом (Минасян 1991, с. 379; також: Szymanska 1984; Бидзиля, Полин 2012, с. 458). Використання кількох форм для відтворення рельєфних зображень на оббивках передбачали ще її перші дослідники (див. критичний огляд: Мальмберг 1894, с. 177—178), але на той час це було доказом беззмістовності загальної композиції, складеної з довільно підібраних сцен. М. Трейстер на основі детального дослідження оббивок, також дійшов висновку про використання окремих матриць, звернувши увагу на наявні стики на зображеннях та накладання їх одне на одного, і запропонував послідовність використання цих матриць (Treister 1999, р. 71—75, fig. 3—4).

Інтерпретація зображень. Вже І. Є. Забелін при першій публікації чортотлицької оббивки зазначив, що в центрі чільної частини оббивки у двох фризах відтворено «складну, в два ряди, сцену з кола грецьких релігійних вірувань» (Древности 1872, с. 112). Л. Стефані, а за ним інші дослідники пов'язали зображення з міфом про царівну Алопу, коханку Посейдона, і її сина Гіппофонта (Стефани 1865, с. 152—171; Толстой,

1. З-поміж інших оббивок дослідники виділяють оббивку з Мелітопольського кургану, як виготовлену одну з перших, а відтак таку, що має чітко виражену «художню форму рельєфу» (Онайко 1970, с. 26). На думку А. П. Манцевич, оббивки були виготовлені в такій послідовності: мелітопольська, іллінецька, п'ятибратненська, чортотлицька (Манцевич 1962, с. 109—110; див. також: Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 122—123; Акімова 2013, с. 609). На думку Н. А. Онайко, форма з часом зношувалася і підправлялася іншим майстром (Онайко 1974, с. 81—83). Проте порівняння доступних, якісно виданих останнім часом фото, дозволяють говорити радше про різну ступінь деталізації зображень на другій стадії виготовлення оббивок, коли кожний персонаж конкретизувався шляхом додаткового карбування і, вірогідно, застосуванням металевих «олівців» (Минасян 1991, с. 379—380; також див.: Онайко 1974, с. 78). Саме на цій стадії були зроблені зачіски, елементи одягу, прикраси, взуття, окремі предмети тощо. І саме між ними простежується та чи інша різниця на різних оббивках, що має «загалом випадковий характер і тільки підкреслює однотипність всіх обкладок» (Черненко 1981, с. 87, 89; також: Манцевич 1962, с. 108—111; Акімова 2013, с. 609; Алексеев 2012, с. 206).

Кондаков 1889, с. 143—145; Лаппо-Данилевский 1894, с. 56, та ін.). Розміщення сюжетів вони розглядали знизу угору, оскільки «відповідно до звичаїв давнього мистецтва, в нижньому ряду розміщено акт, що передую» (Толстой, Кондаков 1889, с. 143—145).

Інше трактування було запропоноване К. Робертом і доповнене В. К. Мальмбергом: зображення на оббивках горитів розповідають про перебування Ахілла на о-ві Скірос серед доньок царя Лікомеда у той час, коли на острів прибув Одисей під виглядом купця і викрив Ахілла¹ (Мальмберг 1894, с. 180—184). Розповідь засновується на постгомерівській міфологічній традиції розробки тем троянського циклу. Сцени розташовані зліва направо, від верхнього фризу до нижнього. Дослідники вважали відтворені сцени ексцерптами (вибірками) з однієї великої композиції — картини Полігнота², що складалася з окремих сцен, які відбуваються в одному місці і в один час. Саме такими, за реконструкцією К. Роберта та ілюстратора Hanny Lihl Lieber, були і картини Полігнота (наприклад: Robert 1893)³, зроблені на основі описів Павсанія (Paus. X, 25—31)⁴.

Б. В. Фармаковський загалом підтримав трактування К. Роберта і В. К. Мальмберга, але вніс в нього суттєве корегування: події, представлені в сценах, відбуваються не одночасно, а **послідовно**⁵ й у різних місцях. Самі

сцени пов'язані між собою єдністю дійової особи (Фармаковский 1911, с. 40—41, 46). Завдяки цьому всі сцени і всі персонажі набули свого значення (для К. Роберта і В. К. Мальмберга деякі з них, зокрема, хлопчик, який вчиться стріляти з лука, розглядалися як випадкові). Б. В. Фармаковський запропонував своє прочитання сцен, які послідовно розповідають про ключові епізоди з життя Ахілла (Фармаковский 1911, с. 41—54). Таку інтерпретацію з деякими уточненнями надалі прийняли інші дослідники (Шилов 1961, с. 161—162; Онайко 1970, с. 26; Rätzl 1978, S. 174; Раевский 1980, с. 56—58; 1985, с. 166—169; Черненко 1981, с. 78—89; Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 125—128; Брашинский 1979, с. 67—69; Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, кат. 189; Schiltz 1997, S. 207; Jacobson 1995, p. 227; Алексеев 2012, с. 206—207; Лазаренко 2020b, с. 18—20, та ін.)⁶. Таким чином, бачається, що зображено п'ять епізодів (рис. 2: 1): 1) навчання Ахілла стрільбі з лука (верхній регістр, дві фігури зліва); 2) знайдення Ахілла на о-ві Скірос (три групи персонажів в центральній частині верхнього регістра); 3) прощання з Ахіллом сім'ї Лікомеда (група справа у верхньому регістрі і група з чотирьох жіночих персонажів зліва на нижньому регістрі); 4) примирення Ахілла з Агамемноном (центральна частина нижнього регістра); 5) Фетіда, яка тримає урну з прахом Ахілла (крайня справа фігура в нижньому регістрі).

Проте, на наш погляд, представлена на оббивці розповідь більш розлога⁷ і включає в себе дев'ять епізодів. Основою для такого розподілу, зокрема, слугує відзначений Б. В. Фармаковським принцип античного живопису: фігури, розвернуті одна до одної спиною, належать до різних сцен (Фармаковский 1911, с. 42). Зазначимо також, що фігури з різних сцен досить часто накладаються

1. Вважається, що цей епізод з'явився відносно пізно, у всякому разі про нього немає згадок в «Іліаді». Водночас існувала версія, згідно з якою острів Скірос був завойований Ахіллом (Paus. I, XXII, 7).
2. Про подібну картину згадує Павсаній, описуючи роботи художника, що зберігалися у спеціальному будинку на Акрополі в Афінах (Paus. I, 22, 6). Інші його картини можна було побачити намальованими на стінах будинку для зустрічей і розмов (лесхі) у Дельфах (Paus. X, 25—31).
3. Про інші спроби відновлення картин Полігнота за описом Павсанія див. (Мальмберг 1889, с. 213).
4. Близьке трактування запропонувала і М. В. Русяєва, в описі якої сюжет розгортається в короткий проміжок часу: від появи на острові чужинців на чолі з Одисеем до прощання з Ахіллом сім'ї Лікомеда і, в першу чергу Деїдамії (Русяєва 2002). Проте, на думку дослідниці, сцени пов'язані не з картиною Полігнота, про існування якої у нас немає ніяких свідчень, а з якоюсь трагедією, можливо, Еврипіда, (хоча така також нам не відома), про що свідчать відтворені сцени, які радше відповідають трагедійному змісту, аніж міфологічному.
5. Для греко-скіфського мистецтва в цілому властиві багатоскладові композиції — з кількох сцен, події в яких розвиваються саме послідовно. Такими є зображення на пекторалі з кургану Товста Могила, амфори з кург. Чортотлик, ритуальному предметі з кург. Передерієва Могила, оббивці горита з кург. Солоха, кубках з кург. Куль-Оба і Частих кург. тощо. Відтворення послідовних сцен не властиве для давньогрецького мистецтва архаїчного періоду, а з'явилося вже в елліністичний час (Фармаковский 1911, с. 40). Це питання потребує окремого дослідження.

6. К. Штелер звернув увагу на деяку невідповідність трактування у сюжеті та атрибутиці до традиційного «троянського циклу» і запропонував оригінальну версію прочитання зображень, як відтворення легенди (іранської за походженням) про отримання влади героєм через шлюб (Stähler 1997, S. 105, 111, Abb. 36; Stähler, Nieswandt 1991—1992, S. 103—108). Підтримавши критику версії К. Роберта — Б. В. Фармаковського, оригінальні варіанти прочитання сюжету запропонували також С. Чамблі, інтерпретація якої розпочинається зі сцен нижнього ярусу (Meyer 2013, p. 203), і М. Дома, який побачив на горитах відтворення оповіді про Ахілла і Телефа (Daumas 2009, p. 31—66). З критикою цих версій виступив К. Мейер (Meyer 2013, p. 203—205).
7. К. Штелер поділив зображення на сім значимих сцен (Stähler 1997, S. 111, Abb. 36), але повністю проігнорував восьму — фігуру жінки в нижньому ряду справа. К. Мейер запропонував нумерацію не сцен, а персонажів, що дозволило йому зробити огляд різних версій трактування сюжету (Meyer 2013, p. 198, 201—203, fig. 70).

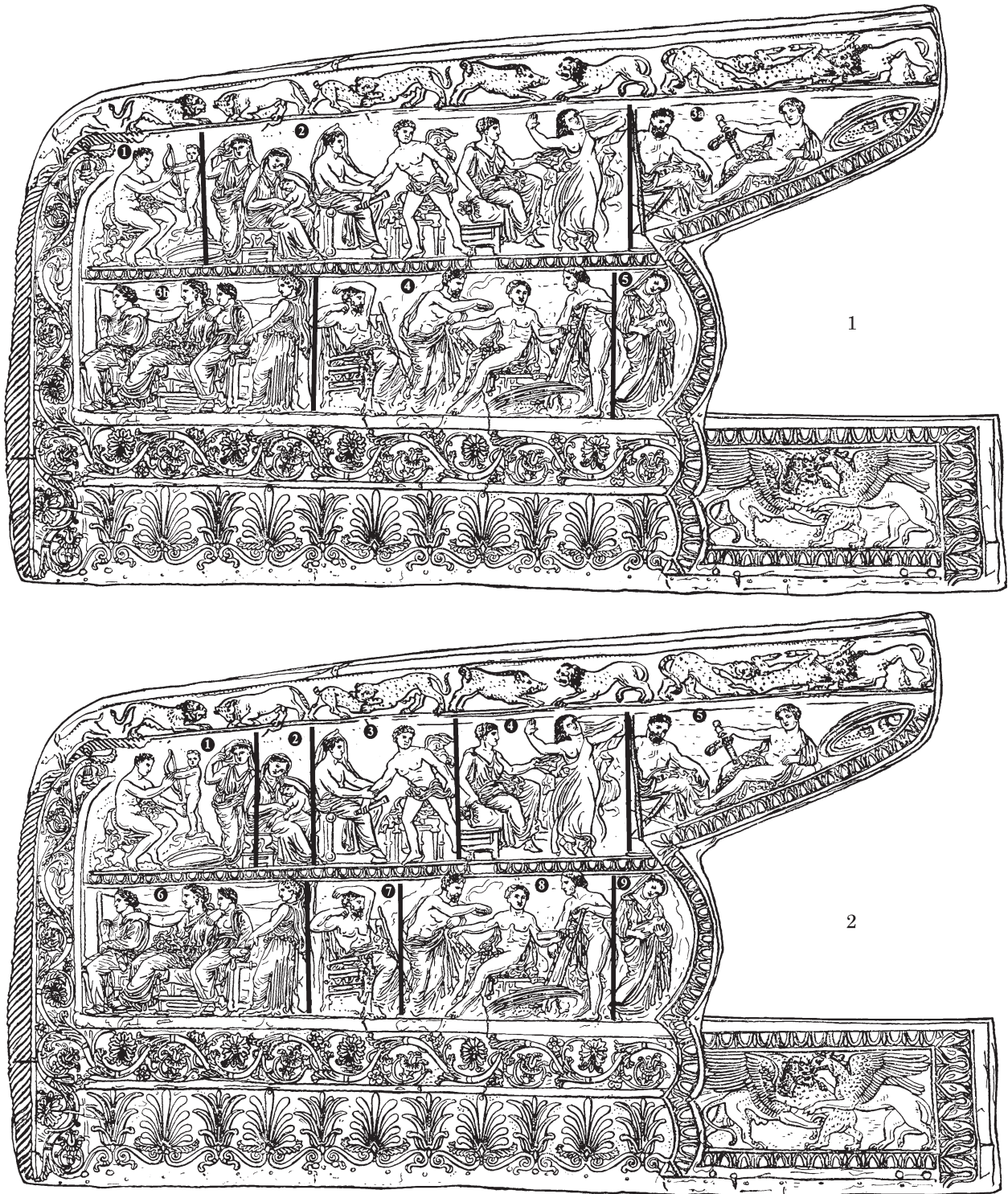


Рис. 2. Виділення епізодів сюжету історії з життя Ахілла на оббивках горіти: 1 — за версією Б. В. Фармаковського; 2 — за версією автора. Рисунок-основа за: (Раевский 1985)

одна на одну, на що неодноразово звертали увагу дослідники. Це створює ефект безперервності подій, що зображені.

Верхній фриз: Ахілл на Скіросі.

Епізод 1. Навчання Ахілла (рис. 3: 1)¹. Сцена включає трьох персонажів. У цент-

рі — хлопчик, який стоїть на камені і намагається натягнути лук. Поруч сидить юнак і підправляє поставу хлопчика: правою рукою він притримує руку Ахілла, якою той тримає лук, а лівою — виставляє положення ноги,

час подій на Скіросі мав би бути зовсім маленьким, зважаючи, що героєві на час долучення до ахейського війська виповнилося тільки 15 років (Apollod. Bibl. E, III, 16).

1. На думку М. В. Русаєвої, ця сцена розповідає про навчання Ахіллом свого сина Пірра (Неоптолема) (Русяева 2002, с. 127—128). Але син Ахілла на



Рис. 3. Фрагменти зображень на оббивках горитів чортотлицького типу: 1, 3, 4 — оббивка з Мелітопольського кургану (фото Д. В. Ключко, НМІУ); 2, 5 — оббивка з кургану Чортотлик (Алексеев 2012)

що є важливим при стрільбі¹. Юнак фактично оголений, що вказує на його героїчність. Відомо, що війським звичаям юного Ахілла навчав кентавр Хірон. Саме таку сцену відтворювали на мармурових саркофагах римського часу з Мірмекію і «зібрання Строганових» (Ермітаж), оздоблення яких було пов'язане з історією життя Ахілла (Saverkina 1979, S. 16, Taf. 4: 5; Виноградов 2015, с. 87). Але на оббивках представлено персонажа, що має людську подоби (Черненко 1998, с. 38), а відтак він є доволі загадковим (Лазаренко 2020b, с. 18, прим. 5). На думку Б. В. Фармаковського, це міг бути батько Ахілла Пелей, адже за «Іліадою» майбутній герой виховувався в батьківському домі (Ном. II. I, 396; XVIII, 57, 436—438), або його наставник Фенікс (Фармаковский 1911, с. 51; також: Rätzl 1978, S. 174). Але такому визначенню персонажа до певної міри суперечить його молодий вік. Найвірогідніше, і Пелея, і, тим паче, Фенікса майстер показав би бородатим дорослим чоловіком. А ось персонажем, яко-

го завжди зображували вродливим, струнким юнаком і який міг бути легко упізнаний за тим, що він є майстром-лучником, міг бути тільки Аполлон, «славний луком»² (Ном. II. IV, 101), «срібнолукий» (Ном. II. I, 37, 43, далі)³. Сюжет про навчання юного Ахілла Аполлоном відсутній у відомій міфічній традиції. Проте, Л. С. Клейн звернув увагу на те, що Ахілл досконало володів іншими навичками — співом, грою на музичних інструментах і лікуванням, — яким міг навчитися саме від Аполлона⁴ (Клейн 1998, с. 341—342)⁵.

Перед юнаком на землі лежить щит, а позаду — вірогідно, шолом. Поруч двох головних персонажів зображено жінку, фігура якої розвернута майже анфас⁶, проте, її го-

1. Вважаємо, що у цій сцені немає і натяку на передачу або вручення лука старшим персонажем молодшому, як про це писав Д. С. Раєвський, а отже зображення на оббивці не має нічого спільного із зображеннями передачі лука на кубку з Частих курганів (Раєвский 1985, с. 167). Відтак помилково є й подальша інтерпретація сцен з позицій скіфського міфу (Раєвский 1985, с. 167—169).

2. Тут і далі переклад з давньогрецької мови Бориса Тена за (Гомер 1978).

3. Особливо див. Гомерівський гімн Аполлону Делосьському (Ном. Нумн. I, 1—9).

4. За іншою версією міфу, не Аполлон, а Хірон навчив Ахілла стрільби з лука (Westermann 1843, р. 365), гри на кіфарі / лірі (Трофимова 1998, с. 189, 190, илл. 82, 83), лікуванню (Ном. II. XI, 832). Разом з тим, цим здібностям царя кентаврів мовбито навчив Аполлон (L. S. 1848).

5. Про складні стосунки Аполлона з Ахіллом див. детально: (Клейн 1998, с. 340—345).

6. Зазвичай даного персонажа пов'язують із наступною сценою із жінкою та дитиною.

лова і занепокоєний погляд¹ помітно звернуті вправо — до хлопчика. Вважаємо, що це мати Ахілла Фетіда. Вона стурбована тим, що її син займається військовими справами (адже пророцтво про загибель Ахілла на війні вже було проголошене), але водночас не може цьому протистояти, бо шлях воїна був визначений для Ахілла богами².

Епізод 2. Прощання Ахілла з Фетідою. Вірогідно, подія відбувається перед відправкою хлопчика на о-в Скірос. Звернімо увагу на візуальну подібність хлопчика і жінки в першій і другій сценах. Зазвичай, цю сцену пояснюють як дружина і донька царя Лікомеда заспокоюють Неоптолема, сина Ахілла і Деїдамії, який злякався гвалту, що піднявся, коли Одисей викрив Ахілла³. Проте зазначені особливості персонажів дозволяють інакше трактувати цю сцену. До того ж Неоптолем на той час мав би бути немовлям або малю дитиною, зважаючи на те, що Ахілл залишив острів і приєднався до походу на Трою, коли йому минуло лише 15 (Apollod. Bibl. E, III, 16). І, навпроти, на Скірос Фетіда відвезла Ахілла, коли йому було дев'ять років (Apollod. Bibl. III, XIII, 8). Саме такий вік має хлопчик, що пригортається до жінки.

Епізод 3. Викриття Ахілла. Одисей, який видавав себе за торговця, хапає за руку Ахілла, який виказав себе тим, що скопив зброю (в даному випадку меч) при звуках воїнського рогу. При цьому з Ахілла спадає жіноче вбрання, і він постає майже оголеним, як має бути герою. Саме ця сцена стала ключовою для визначення всього циклу зображень на оббивці як пов'язаного із оповідями про Ахілла (див. детально: Фармаковский 1911, с. 42—43).

Епізод 4. Розпач Деїдамії. Молода жінка у розпачі підняла руки і мовбило біжить. Її за гематій намагається стримати більш старша жінка (служниця, годувальниця, старша сестра?), яка сидить на низькому стільчику, на який покладено набитий мішок. Ця сцена сюжетно пов'язана з попередньою і, як правило, розглядається разом із нею. Так само обидві сцени, як взаємопов'язані, представлені на фресці I ст. н. е. з Дому Діоскурів в

Помпеях (Мальмберг 1894, с. 183), мармурових саркофагах римського часу з Мірмекію та «зібрання Строганових» (Саверкіна 1962, рис. 3; Виноградов 2015, с. 87), інших пам'ятках античного часу. Композиції сцени на помпейській фресці та на оббивках подібні, зокрема, і в тому, що Деїдамію в обох випадках показано з піднятими догори руками та частково оголеною.

Епізод 5. Бесіда Ахілла з літнім чоловіком. Чоловік сидить на стільці, правою рукою спирається на посох, лівою — на коліно. Ахілл напівлежить, тримаючи в руках меч. Позаду юнака знаходиться масивний щит, під яким лежить шолом. Зазвичай, у чоловікові вбачають царя Лікомеда, а саму сцену трактують як прощання сім'ї Лікомеда з Ахіллом, пов'язуючи її у єдину оповідь з першою сценою нижнього регістра. Але взаємозв'язок двох сцен розташованих на різних регістрах викликає заперечення. Найвірогідніше ці сцени не пов'язані сюжетом, і вони невідповідно віднесені до різних регістрів. Що ж до персоніфікації чоловіка, то це навряд чи міг бути Лікомед — його роль в оповідях мінімальна. Можемо припустити, що це або Фенікс — друг і наставник Ахілла (Ном. П. IX, 485—495), про якого Гомер говорить тільки як про стару сиву людину (Ном. П. IX, 168, 223, 427, 433, 607 et ul.). Саме разом з Феніксом Ахілл відправляється в похід на Трою. Або, що найвірогідніше, це — батько Ахілла Пелей, який передав героєві свій військовий обладунок, подарований йому богами (Ном. П. XVII, 194—197). Такий сюжет зустрічається в античному вазописі і, зазвичай, Пелей в ньому показаний саме як літній чоловік (Химин 2008, с. 293—294).

Нижній фриз: Ахілл під стінами Трої.

Епізод 6 (рис. 3: 1—2). Група з чотирьох жінок, які знаходяться під навісом (його ретельно зображено на оббивці з Мелітопольського кургану). З-поміж них статуєю, зачіскою⁴ та прикрасами (браслет на лівій руці і конусоподібні сережки) виділяється друга зліва жінка (порів.: Мальмберг 1894, с. 182). Вона сидить на східчастому масивному стільці, застеленому тканиною (а чи може це край ложа?). Руками жінка спирається на плечі двох інших жінок. Жінка, що сидить на стільці попереду, відрізняється своєю огрядністю і старшим віком (пор.: Русяева 2002, с. 131), вона має зачіску із зібраного волосся на потилиці. Навпроти, третя особа — юна дівчина, яка присіла на перекинутого стіль-

1. Пор. з описом М. В. Русяєвої: «На її широкому обличчі з примруженими очима застиг вираз тривоги і страху» (Русяева 2002, с. 127).
2. Надалі ця психологічна дилема переслідує Фетиду: з одного боку, вона, як мати, вболіває за сина і готова завжди прийти йому на допомогу, а з іншого, вона сама приносить Ахіллу зброю і обладунки, виготовлені Гефестом, тим самим, фактично, благословляючи сина на битви, навіть знаючи, чим вони можуть закінчитися (див., наприклад: Ном. П., XVIII, 50—65, 425—460).
3. На думку М. В. Русяєвої, в цій сцені Неоптолем повідомляє жінкам (молодій і літній) про прибуття чужинців, які його стривожили (Русяева 2002, с. 127—128).

4. На оббивці з Мелітопольського кургану добре видно тканину, яка прикриває нижню частину волосся жінки. Натомість, на оббивці з Чортотлику виразно показано іншу зачіску: волосся піднято угору і закріплено на потилиці, будь який натяг на додаткові елементи відсутній (рис. 3: 1—2).

ця. Вона набагато тендітніша від перших двох і має коротке волосся, прикрашене вінком. Четверта жінка стоїть. Її виділяє горда постава, коротке волосся і жест лівої руки.

Ця сцена викликала подив у багатьох дослідників, оскільки вона тематично та композиційно випадає із ряду інших зображень. Для перших дослідників вона навіть була свідченням випадкового набору сюжетів на оббивці (наприклад: Шварц 1892, с. 21). Певним чином зняв сумніви Б. В. Фармаковський, фактично механічно поєднавши з останньою сценою верхнього фризу, оскільки тільки так, на його думку, вона набувала сенсу (Фармаковский 1911, с. 45—48). Отже, зазвичай, цю групу розглядають як жіночу частину сім'ї Лікомеда: його дружину, двох доньок, а також їхню служницю (четверта жінка), під час прощання з Ахіллом. Проте, суттєва різниця у віці трьох персонажів, поєднаних між собою, дозволяє бачити в них радше бабусю¹, мати і доньку. Жест розкинутих рук матері мовбито об'єднує три покоління. Вважаємо, що ця сцена тематично пов'язана з іншим етапом життя Ахілла — подіями Троянської війни (адже розташована вона на нижньому фризі). Ключовими жіночими персонажами у цій оповіді є дві жінки — Хрісеїда та Брісеїда, саме довкола них розгортаються основні події «Іліади». Проте вони жодного разу не показані в колі сім'ї, адже на час потрапляння у полон до ахейців обидві жінки були вдовами, втративши чоловіків у військових сутичках. Можна тільки припустити, що в цій сцені символічно показана жіноча доля: від дівчинки до бабусі. Вірогідно, саме тому обличчя жінок неемоційні, погляди спрямовані у далечінь. Іншою виглядає четверта жінка², яка мовбито вказує на те, що вона втратила, коли було вбито її чоловіка, а сама вона стала воєнною здобиччю і наложницею (= рабинею)³ воїна-переможця, позбувшись навіть свого власного імені (в обох випадках використовується прізвище, що позначає або місце походження, або називання по-батькові). Оскільки головні події розвиваються довкола Брісеїди, яка на відміну від Хрісеїди, визволену з рабства батьком, назавжди залишається рабинею, то, найвірогідніше, тут зображено саме її.

Епізод 7. Чоловік, який сидить на кріслі-троні (рис. 3: 4). Зазвичай у цьому чоловікові

вбачають царя Агамемнона, а саму сцену поєднують з наступною. Проте, на наш погляд, ці сцени слід розглядати окремо, адже ніщо не говорить про їхній безпосередній зв'язок: три фігури у наступній сцені створюють єдину замкнену композицію, віддалену від чоловіка, що сидить. Чоловік сидить з піднятими (заломленими) руками, що може бути виразом емоційного стану розпачу/відчаю. Зокрема, саме так трактували подібну позу персонажа, зображеного на лівій боковій стороні мармурового саркофагу римського часу з Мірмекію (Саверкина 1962, рис. 4; Виноградов 2015, с. 87—88).

Однією з суттєвих деталей у цій сцені є крісло, підлокітник якого опирається на фігурку сфінкса. Тим самим воно нагадує трон Зевса на відомій статуй, встановленій в храмі в Олімпії та відомій за описом, зокрема, Павсанія (Paus. V, 11, 3). Також трон Зевса з таким же елементом зображено на рельєфі (блок V) східного фризу Парфенону (The British Museum, No 1816-0610-19), на що звернув увагу М. К. Мальмберг (Мальмберг 1894, с. 182). Отже можна вважати таке крісло-трон одним з атрибутів бога-громовержця. Відтак, в даному епізоді, найвірогідніше, зображено саме Зевса, який на прохання Фетіди відіграє ключову роль у протистоянні Ахілла та Агамемнона (Hom. II, 492—610)⁴ та у всіх подальших подіях. Також саме йому ахейці приносять в жертву вепра під час примирення двох героїв та саме йому дає клятву Агамемнон. Знаменно, що фігура Зевса на троні знаходиться майже в геометричному центрі оббивки та є центром загальної композиції, хоча візуально й не виділяється з-поміж інших рельєфних сцен.

Поза, в якій сидить персонаж із закинутими руками, вірогідно, є позою відпочинку. Зокрема, близькою є поза Фавна, який відпочиває, на скульптурі елліністичного періоду, виготовленої невідомим скульптором Пергамської школи («Фавн Барберіні» із зібрання Гліптотеки у Мюнхені: Haskell, Penny 1991, cat. no. 33, p. 202—205).

Епізод 8. Сцена примирення. Згідно з існуючими трактовками, це сцена примирення Агамемнона, який сидить у кріслі, і Ахілла, до якого з делегацією прийшли Одиссей і Діомед, а також одягання Ахіллом військово-

1. О. А. Галданова звернула увагу на схожість фігури цієї жінки і жесту її рук на зображення жінок на надгробних рельєфах (Галданова 2016, с. 45).
2. Пор. з описом героїні, зроблений М. В. Русяєвою (Русяева 2002, с. 131). На думку дослідниці, в образі цієї жінки показано Дідамію, яка емоційно переживає розлучення з чоловіком.
3. Зокрема на такий статус, на думку Б. В. Фармаковского, вказує коротке волосся жінки (Фармаковский 1911, с. 44, 48).

4. Як потім під час примирення з Ахіллом говорить Агамемнон: «Але не моя то провина, Винні в тім Зевс, і Мойра, й Ерінія, в нітьмі блуденна. Це ж бо вони на мій розум засліплення дике наслали» (Hom. II, XIX, 86—88). Так само і Ахілл винить у своєму гніві Зевса: «Зевсе, наш батьку, великі ти людям напасті готуєш! Не схвилював би ніколи так серця могого у грудях / Син Атреїв, не міг би він силою дівчини тої / Взяти усупереч волі мойї. То, мабуть, могутній / Зевс побажав, щоб смертю загинуло стільки ахей» (Hom. II, XIX, 120—124).

вого обладунку. За іншим трактуванням, тут представлено Ахілла, до якого прибув цар троянців Пріам з викупом за тіло свого сина Гектора (Алексеев 2012, с. 207; Лазаренко 2020b, с. 19—20).

В центрі сидить Ахілл, тримаючи в руках якісь предмети. Їх визначають, услід за Б. В. Фармаковським, як кнеміди/поножі (Фармаковский 1911, с. 49), але Є. В. Черненко рішуче відкинув таке визначення (Черненко 1981, с. 86; 1998, с. 38). На більшості оббивок предмети показані у вигляді видовжених прямокутників з гладенькою поверхнею¹. На оббивках з Мелітополя предмети мають внутрішній рельєф, той із них, що Ахілл тримає правою рукою, має заокруглений верхній край. Поряд із Ахіллом лежить великий щит, що прикриває шолом. Якщо ці предмети озброєння відтворено не символічно (звернімо увагу, що щит присутній у трьох сценах: навчання, бесіди і перемовин), а прив'язані до певних подій, то в такому разі вони позначають епізод, що стався або до того, як панцир і зброю Ахілла використав Патрокл (по його смерті зброю потрапила до троянців), або вже після того, як Фетіда принесла Ахіллу обладунок, виготовлений Гефестом, у тому числі й знаменитий щит (на ньому в даному випадку і зроблено акцент). Перша версія трактовки сцени (делегатія від Агамемнона) відповідає першій ситуації, адже події відбуваються до загибелі Патрокла і військовий обладунок на той час залишався при Ахіллові. Але цій версії суперечать два моменти. По-перше, делегацію до Ахілла складали три чоловіки — Одисей, Фенікс і Аякс (Еант), звернення кожного з них до розгніваного героя було дуже важливим, хоча і не мало успіху (Ном. П. IX, 163—668). По-друге, на той час Ахілл не приймав жодних дарів чи обладунків.

Друга версія (дари від Агамемнона) у даному разі видається більш прийнятною. Отже зображено сцену примирення Агамемнона і Ахілла, однією із умов якого було принесення царем щедрих дарів (Ном. П. XIX, 243—248). Можливо, саме їх і тримає в руках Ахілл. А двоє чоловіків, що стоять обіруч від Ахілла, то, вірогідно, Одисей і Агамемнон. Обидва персонажа спираються на палиці, які в даному випадку не видаються палицями-жезлами, які тримають чоловіки, що сидять, у попередніх епізодах. Це радше ключки, на які вони спираються. Особливо це стосується правого чоловіка, який опирається одразу на дві палиці-ключки, що видає його кульгавість (Мальмберг 1894, с. 182—183). В «Іліаді» такими постають тільки два персонажа — ахеець Терсит та

хромоногий бог Гефест. Проте, напередодні примирення Агамемнона з Ахіллом Одисей і Діомед Тідей були сильно поранені у бою і сильно шкутильгали, спираючись на списи: «Двоє, кульгаючи, йшли — Арея соратники вірні — / Син нездоланний Тідея і з ним Одисей богосвітлий, / Йшли, на списи опираючись: ще-бо їм рани боліли» (Ном. П. XIX, 47—49). Таким постає і Агамемнон: «А наостанку прийшов і володар мужів Агамемнон, / Терплячи рани болючі. Ратищем мідним в жорстокій / Битві тяжко поранив Коон його, син Антенора» (Ном. П. XIX, 51—53; Фармаковский 1911, с. 50).

Епізод 9. Скорботна жінка. Вона стоїть з похиленою головою і щось тримає у руках. Зазвичай визначають, що це Фетіда, яка тримає урну з прахом Ахілла². На різних оббивках предмет, який тримає жінка, пророблений з різною деталізацією (Онайко 1974, рис. 1: 5—8). Найчастіше це щось незрозуміле, що загорнуте у відворот хітону, у зв'язку із чим Є. В. Черненко зауважив, що жінка радше тримає загорнуте немовля³ (Черненко 1981, с. 86; 1998, с. 38; також: Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 127). Тільки на оббивці з Чортотлику добре видно, що це витягнутий мішечок, затягнутий у верхній частині, який цілком міг виконувати функцію урни (рис. 3: 5). Згідно Піндара, поета V ст. до н. е., Зевс дозволив Фетіді перенести прах сина на острова Блаженних (Фармаковский 1911, с. 52). Водночас, затверджується міфологічна традиція про перенесення праху на один з таких островів — Левке⁴. Сам острів з міфологічного стає реальним і вже, вірогідно, з кінця VII ст. до н. е. (Іванчик 2005, с. 73—82) пов'язується з о. Зміїним у Північно-Західному Причорномор'ї, де Ахіллові присвячується святилище (Русяева 1975, с. 175—176; Охотников, Островерхов 1993, та ін.).

Аналіз зображень. Отже, всі сцени розповідають історію про Ахілла, висвітлюючи ключові моменти з життя героя. Наратив був добре відомий у грецькому середовищі, а його візуалізація є справою талановитого художника. Проте, художньою основою для сюжетних зображень на оббивках не могли бути картини Полігнота, як це передбачав К. Роберт, оскільки ми не бачимо жодних відомих нам рис картин цього митця: сцени є різночасовими і послідовними, а не відбуваються в один і той самий час, як на картинах грецького художника; вирази обличчя всі персонажів застигли на відміну від творчої мане-

1. Б. Греф вважав, що Ахілл тримає в руках меч і скриньку (Graef 1901, S. 90).

2. На думку М. В. Русяєвої, це Деїдамія з прощальним даром Ахіллу (Русяева 2002, с. 134).

3. Вірогідно, тому Е. Якобсон згадує версію про зображення «жінки, яка тримає мертву дитину» (Jacobson 1995, p. 127).

4. Про Левке як острів Блаженних див.: (Іванчик 2005, с. 71, прим. 27).

ри Полігнота, який завдяки різним деталям відтворював своїх героїв більш реальними¹. Ім'я художника, чия картина лягла в основу зображень на оббивках горитів, або який створив для тореветів оригінальну композицію, найвірогідніше, назавжди залишиться невідомим. Не можна виключати можливості того, що сцени були намальовані принагідно, для потреби виготовлення даних конкретних виробів. На основі малюнка було зроблено матрицю (або набір матриць), з якої тореветом зображення були перенесені в метал.

Певні риси зображень говорять про те, що вони від початку були розраховані на сприйняття їх варварами (скіфами). Зокрема, така примітна деталь як скіфський лук у першій сцені та загалом те, що хлопець навчається стрільбі з лука, а не вправності воїна-гопліта (Jacobson 1995, p. 127), а також відсутність повністю оголених тіл чоловіків, які в еллінському середовищі сприймалися як ознака маскулітної героїчності (Tenner 2001; Meyer 2013, p. 199—201). Добре відомо, що «варвари» встидалися оголеності і навіть, можливо, надавали їй певного божественного характеру (Полидович 2020, с. 141). Саме тому на зображеннях на оббивках в усіх випадках пахова зона прикрита одягом, на що звернув увагу ще Б. Греф (Graef 1901, S. 92—93; див. також: Шварц 1892, с. 22; Мальмберг 1894, с. 173; Онайко 1970, с. 28; Тереножкин, Мозолевский 1988, с. 128; Meyer 2013, p. 190—201; Галданова 2016, с. 48).

Горити, оббивками яких слугують дані пластини, є суто скіфськими предметами озброєння (Манцевич 1949, с. 197; Черненко 1981, с. 29—93). Грецькі воїни зазвичай не користувалися луками, а тим паче скіфськими. А отже можна стверджувати, що виготовлено оббивки саме для скіфів, в похованнях яких, власне, ці предмети і були знайдені.

Таким чином, ці вироби є оригінальним культурним феноменом: вони створені для декору суто скіфського предмету озброєння — гориту, в зображеннях враховані певні моменти для сприйняття їх скіфами, але водночас центральні сцени повністю присвячені історії грецького героя Ахілла, всі персонажі мають грецький вигляд, одягнуті по-грецьки. У зв'язку із цим виникають закономірні питання: як склалася така ситуація і як сцени центрального фризу сприймалися скіфами?

Думки дослідників щодо цього досить сильно розійшлися.

1. Як зазначив Пліній Старший, Полігнот був першим, хто намалював жінок в напівпрозорих шатах і покрив їхні голови різнобарвними головними уборами, а також першим увів у живопис багато інших нюансів, зокрема: відкритий рот, показ зубів і загалом надання обличчю персонажів більш реалістичного виразу (Plin. NH. XXXIV, 85).

Як вважає більшість дослідників, горити були виконані на замовлення скіфських царів, а тому «не могли бути оздоблені сюжетами, незрозумілими або ж чужими їх власникам» (Блаватський 1964, с. 29). Зокрема, В. Шільц зробила припущення, що замовником міг бути цар Атей, який після завоювання влади над всіма скіфськими племенами, заплатив певну ціну за вірність їхнім вождям (Schiltz 1994, S. 207). За Ю. В. Болтриком, парадні горити є символом залучення до центральної влади, і вони могли належати регіональним намісникам, що замінили в ієрархії місцевих царів. Таким чином, чотири знахідки горитів позначають щонайменше чотири центри Скіфії часів «Золотої осені» (Болтрик 2011, с. 108). Висловлювалася думка, що замовниками були еллінізовані представники скіфської знаті (Шкурко, Хазанов 1976, с. 48). З процесом поширення грецької культури у скіфському середовищі пов'язують і розповсюдження культів деяких грецьких героїв і богів, зокрема культу Ахілла (Блаватський 1964, с. 18—19, 29—30; Онайко 1970, с. 28; Русяева 1975, с. 182; Брашинский 1979, с. 69; Акімова 2013, с. 612; Бабенко 2018b; Лазаренко 2020a, та ін.)².

Інша позиція була висловлена М. Ф. Болтенко і підтримана Є. А. Акімовою, які вважали, що скіфи ототожнювали грецького Ахілла зі своїм богом Тагімасадом (Болтенко 1962; Акімова 2013, с. 606, 611—613). Про поєднання двох божественних образів — грецького і місцевого, варварського — писали й інші дослідники (зокрема: Шауб 2002a; 2002b; Яйленко 2017; Лазаренко 2018; 2020a;

2. Окремо стоїть питання про архаїчні місцеві корені образу Ахілла, про існування поглядів на Ахілла як царя Скіфії тощо (Шауб 2002a; Лазаренко 2018, та ін.; також див. критичний огляд: Иванчик 2005, с. 68—82), яке, наразі, не має прямого стосунку до теми статті. Див. також думку Л. І. Бабенка про співвідношення зображень на оббивках горитів чортотлицького типу і на горитах на пекторалі із кургану Товста Могила, де Ахілл мовби постає у своїй зміїній іпостасі (Бабенко 2018b, с. 103—105; 2019, с. 270). Так само є думка, що Ахілл у образі змія-дракона показаний у сценах шматування на серії скіфських бронзових навершів та на інших зображеннях (Островерхов, Охотников 1989, с. 65—66; Шауб 2007, с. 193—194; Бабенко 2018b, с. 103; Лазаренко 2021). Цілком можливо, що глибинні міфологічні уявлення пов'язували грецького Ахілла зі зміями і хтонічним світом в цілому (зокрема: Топоров 1990; Лазаренко 2018; Шауб 2020; ін.), але яке це мало відношення до скіфської міфології і, відповідно, наскільки могло відобразитися у скіфській або греко-скіфській образотворчості потребує аргументованої доказової бази. Недостатньо аргументованою видається і версія інтерпретації зображення на срібному напцінику з кургану Огуз як сцени прощання малого Ахілла, якого тримає кентавр Хірон, з батьком Пелеєм (Фіалко 1993; також: Скржинская 2010, с. 191).

2020b, с. 28—40, та ін.). Д. С. Раєвський зробив припущення, що сюжети із життя Ахілла на оббивках були переосмислені скіфами у відповідності до міфічних оповідей про Колакся і саме цією відповідністю пояснюється нестандартний відбір сюжетів (Раєвський 1980, с. 105—107; 1985, с. 165—169; також: Переводчикова 1993, с. 66). Близьку думку висловив і К. Штєлер (Stähler 1997, S. 105, 110—111; Stähler, Nieswandt 1991—1992, S. 103—108): грецькій формі відповідає сюжет, що сходиться до іранської епічної традиції та пов'язаний з культом Мітри.

Але ж зображення на оббивках є грецькими і за формою, і за змістом. Вони розповідають про Ахілла гомерівського епосу або іншої традиції (драматичної чи міфологічної) з ним пов'язаної, а не про архаїчне змієподібне божество і тим паче не про сюжети з іранської міфічної чи епічної традиції¹.

Без сумніву, можна вважати остаточно прийнятою думку, що скіфи сприймали зображення окремих грецьких богів та деякі сюжети і переосмислювали їх у руслі власної міфології (Бессонова 1975; Раєвський 1980; 1985, с. 163—179; Полідович 2015, та ін.). Але мова йде саме про **окремі** образи, зображення і сюжети, а не запозичення цілої розгорнутої оповіді зі своїми нюансами сюжетної лінії. Адже окрім ситуації з оббивками ми не знаємо інших прикладів подібного запозичення. Навіть грецький лакований посуд із сюжетними зображеннями дуже рідко зустрічається на скіфських пам'ятках і є радше виключенням, аніж закономірністю. Оббивки у цьому відношенні є абсолютно унікальними.

Унікальність проявляється і в нестандартному підборі сюжетів, серед яких немає жодної із популярних і розповсюджених у античному мистецтві сцен (Раєвський 1985, с. 165). Б. В. Фармаковський зауважив, що «рельєфи оббивок є гімном герою й апофеозом зброї, яка створює героя» (Фармаковский 1911, с. 53; також: Онайко 1970, с. 28). Цю думку частково підтвердив і Д. С. Раєвський, який вважав, що в певних сценах відбувається випробування героя на зброї, позначення його як родоначальника воїнів тощо (Раєвський 1985, с. 167—169; також: Шауб 2002, с. 188—189).

1. Не випадково Д. С. Раєвський випустив зі свого трактування сцен на оббивці у руслі оповідей про Колакся сцену із жінками, саму загадкову з усіх. Недоречними виглядають й інші «жіночі» сцени — прощання Фетіди з Ахіллом і розпач Дедіамії. Якби дійсно був цілеспрямований відбір сцен, які могли б відповідати іншій трактовці, то, вважаємо, відбір був би більш строгим і кожна сцена «прочитувалася» б так само легко, як вона розпізнавалася носіями грецької традиції. Наразі, такої відповідності не має.

Але, як зазначив Є. В. Черненко, «якщо для замовника горитів, як це звичайно тлумачать дослідники, сюжет війни та героїства мав значення, то незрозумілим залишається зображення зброї у досить мирній сцені або сценах. Адже матеріали «Іліади» рясніють описами боїв (у тому числі і за участю самого Ахілла)» (Черненко 1998, с. 39). Дійсно, предмети озброєння відтворено тільки у 4 епізодах з 9, і тільки у 2 вони відіграють хоч якусь активну роль: хлопчик вчиться стріляти з лука (перший), Ахілл хапає меч (третій). У більшості випадках зброя тільки присутня в сюжеті. Навіть більше того, з 9 епізодів у 4 діючими особами є жінки і ще в одному (першому) акцент робиться на жінці. Ще 2 епізоди присвячені перемовинам, а 1 — відпочинку (сьомий). Сам Ахілл є головним персонажем у 5 епізодах, з яких у двох він є хлопчиком, а у двох бере участь у відносно спокійних розмовах. І тільки 1 епізод (третій) сповнений динамізму. Такий підбір сцен і трактування образу Ахілла є унікальним для античного мистецтва, в якому «імпульсивний і пристрасний характер героя, що не знає меж ні в гніві, ні в коханні, знаходить вираз у несамоовитих жестах і позах, значна частина яких закріплюється за певними ситуаціями міфу» (Трофимова 1998, с. 180).

Разом з тим, якщо в монументальній скульптурі класичного періоду давньогрецького мистецтва, Ахілл постає грізним воїном, то у вазопису та тореветиці коло сюжетів було більш широким. Тут важливим був контекст — обставини створення, очікування замовника і глядача, ступінь свободи в творчості античного митця. Прикладом, зокрема, є відомий за вазописом сюжет гри у кості Ахілла з Аяксом (Трофимова 1998 с. 180—184; Химин 2009). Саме цей відхід ми і спостерігаємо на прикладі оббивок горитів.

Усі сюжети розкривають одну важливу тему: саме які події призвели до того, що Ахілл став великим воїном². Митець занурюється у глибини та нюанси подій і розповідає не про прославлені битви Ахілла, а що передувало їм, з чого все починалося. Виділено чотири ключові події: навчання воїнській майстерності ще у дитинстві (з цього починається шлях Ахілла-воїна), Ахілл на Скіросі (вони передують всім військовим звитягам Ахілла, з цього починається його шлях на війну), сварка з

2. На думку К. Мейера, історія розгортається довкола фізичного та інтелектуального виховання дитини, через кризові моменти юності до того, щоб стати зразковою людиною, яку бачимо на нижньому регістрі, якою захоплюються люди, що її оточують, які здатні завдяки своєму досвіду оцінювати чесноти. Особистість головного героя передається через асоціації, що повторюються зі щитом, мечем і шоломом, а також через три чверті повороту голови до глядача (Meyer 2013, р. 195, 217).

Агамемноном і наступне примирення (події, які обумовили головний подвиг Ахілла — його перемогу над Гектором, що стала переломним моментом у Троянській війні), смерть у бою (фінал шляху воїна і, водночас, пролог до майбутнього існування героя, якого обожнили). Зауважимо, що на воїнському шляху Ахілла виразно виділяються два самостійних етапи: від початку війни до сварки з Агамемноном і від примирення до загибелі. На цих двох етапах Ахілл навіть має різну зброю. На першому він користується батьківським подарунком і тим самим ще продовжує перебувати під опікою своїх вчителів і наставників. На другому має вже свою власну зброю, виготовлену для нього Гефестом. Це етапи на шляху становлення воїна від юнацької завзятості до зрілої усвідомленості. І цим двом етапам відповідають два центральні фризи на оббивках горитів.

Знати ці епізоди життя Ахілла могла тільки людина, добре обізнана у грецькій міфічній (епічній) традиції. Але для чого було потрібно зобразити саме ці сцени? Власне, вони є оповіддю про те, з чого все починалося, оповіддю про **початок**¹. А в давнину це було ключовим знанням. Переважна частина міфів є етіологічними — міфами про походження природних, культурних і соціальних явищ і об'єктів. Всі вони так чи інакше сходять до головного космологічного міфу — про походження світу (Еліаде 1995). Знання цих міфів давало певну магічну владу та силу. В даному випадку — певну владу над божеством, героєм-захисником, у якості якого вшановували Ахілла. Адже всі події Троянської війни усвідомлювалися античними греками як протистояння еллінів і варварів, і в різних ситуаціях мали виразний антиперський натяк (Трофимова 1998, с. 182), а в обставинах Північного Причорномор'я, цілком можливо, — антискіфський.

На певний магічний підтекст сюжетів на оббивках горитів звернула увагу І. В. Яценко. На думку дослідниці, «стріли, які взято з цих горитів, можуть принести смерть і таким непереможним героям, яким був Ахілл. Такий мотив міг бути близький скіфам» (Яценко 1977, с. 94; також: Черненко 1981, с. 85; Акімова 2013, с. 612). Так, такий мотив, дійсно міг бути близький скіфам. Але ж сюжети розповідають про **грецького** героя-захисника, який не допомагав варварам (у даному випадку, скіфам), а **протистояв** їм. Отже і магічний сенс зображень мав би бути іншим, протилежним.

1. Звернімо увагу, що у розповіді про сварку Ахілла з Агамемноном акцент робиться не на гніві (μῆνις) Ахілла, який є експозицією «Іліади» (Топоров 1990, с. 64—65), а на тому що спричинило цей гнів — постаті Брісеїди (шостий епізод).

Можливо, він означав наступне: «О, Ахілле, ми просимо допомогти нам, еллінам, у протистоянні з варварами (скіфами). Ми знаємо звідки походить твоя сила, твоя звитяга, що було на початку твоїх подвигів, і закликаємо допомогти нам». Безумовно, І. В. Яценко права, що не випадково на гориті з'явилися сцени із життя Ахілла, який загинув від стріли, спрямованої самим Аполлоном. Навіть більше того, перша і остання сцени розповідають про те, що Ахілл найперше вивчився стріляти з лука, але й загинув від стріли. Тобто початок змикається з кінцем, утворюючи безкінечне повторення. І смерть в цьому контексті набуває нового значення, адже смерть — героїчна, яка не тільки судилася Ахіллу, але є його свідомим вибором, що він неодноразово повторює у «Іліаді»: «Так же і я, якщо доля й на мене така дожидає, / Мертвий поляжу. Та нині я славу здобуду велику» (Ном. П. XVIII, 120—121; також: I, 502; IX, 410—414; XVIII, 100—102; XXI, 110—113). Адже смерть, як вважали давні греки, є головною подією героїчного життя (Трофимова 1998, с. 184). Разом з тим, знати причину смерті, означало оволодіти її таємницею і мати змогу її відвернути². Остання сцена (оплакування Ахілла) розташована одразу під виїмкою у тій частині гориту, звідки брали стріли³. І можливо у тому був додатковий сенс, додаткова магічна формула: «Ми знаємо, Ахілле, що ти загинув від стріли, тож зв'яжи ці стріли, щоб не несли вони смерті нам, еллінам, відверни їх від нас»⁴.

Є ще один важливий нюанс у оформленні композиції зображень на оббивках горитів. У центрі оббивки знаходиться Зевс (рис. 3: 4) — він, як один з творців світу і його володарів, є причиною всіх подій. Прямо над ним, на першому ярусі, зображено (від-

2. Порів. з магічним за своєю суттю лікуванням пораненого Телефа (Appolod. Bibl. E, 20). Ахілл поранив Телефа у бою своїм списом. Рана довго не загоювалася, аж поки Аполлон не сказав Телефові, що вилікувати його може тільки той, хто поранив. Телеф звертається до Ахілла по допомогу в обмін на інформацію про шлях до Трої. Ахілл погоджується вилікувати колишнього супротивника і робить це за допомоги іржі, зчищеної з наконечника того самого списа. В даному випадку початок і кінець двічі замикаються у нерозривне коло.

3. Висловлюю глибоку подяку д.і.н. М. О. Тарасенку за те, що звернув увагу на цей момент оформлення гориту.

4. Порів. із заклинанням Менелая: «εἰ γὰρ Ἀθήνη δοίη κάρτος ἐμοί, βελέων δ' Ἀπερύκοι ἐραήν» / «Якби ж то Афінна силу дала мені й зброї навалу од мене відбила!» (Ном. П. XVII, 561—562), де βελέων множина до βέλος і означає різну металеву зброю ([www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=bele%2Fwn&la=greek&can=bele%2Fwn0&prior=e\)moi/&d=Perseus:text:1999.01.0133:book=17:card=543&i=1](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=bele%2Fwn&la=greek&can=bele%2Fwn0&prior=e)moi/&d=Perseus:text:1999.01.0133:book=17:card=543&i=1)).

повідно до прийнятої інтерпретації) Одиссея (третій епізод). Герой також сидить, але не на кріслі, а на перевернутому набік стільці (порів. зі стільцями, на якому сидить «бабуся» і на який опирається «онучка» у п'ятій сцені). Одиссей в античній традиції вважався ключовим персонажем у житті Ахілла, а відтак і в розгортанні всіх подальших подій. Адже саме він знайшов і викрив Ахілла на Скіросі, а отже саме завдяки йому Ахілл став героєм. Засновуючись на цьому Одиссей висловлював своє право на панцир і зброю Ахілла по смерті героя, оскільки: «З тим на хоробрі діла скерував я хороброго мужа. Вчинки його — це й мої»¹ (Ovid. Met. XIII, 170—171). Ще вище, на верхньому, тваринному, фризі розташована сцена шматування самкою леопарда самця козулі (вірогідно, підкреслені статеві ознаки тварин мали певне значення). Її з обох сторін фланкують сцени протистояння левиної пари (самки і самця) двом могутнім тваринам — бики і кабану. Такі сцени в античному мистецтві часто супроводжували сцени битви, які в даному випадку тільки маються на увазі, а сам Ахілл порівнювався з левом (Трофимова 1998, с. 188), наприклад, як у сцені протистояння з Енеєм: «А [Ахілл] Пеліон йому вийшов назустріч, подібний до лева / Хижого, що, із усіх позбігавшись околиць, селяни / Хотять убити його; з погородою він із початку / Мимо проходить; коли ж його хтось з юнаків войовничих / Списом зачепить, він пацу роззявить, найживишись, ікла, / Піною вкриті, і серце відважне стискається в грудях; / Звільна хвостом по клубах обох себе він шмагає / І по боках, наганяючи хімі собі бойової; / Блиснувши лютю очима, вперед він стрибає шалено, / Щоб розтерзати когось або тут же самому загинути» (Ном. П. XX, 164—173). Означенні співвідношення сцен на різних фризах могли бути знайомі і повністю зрозумілі тільки грекам.

Деякі висновки. Отже, тільки з урахуванням магічної складової з'являється сенс у появі горитів, оздоблених оббивками із зображенням особливих сцен із життя Ахілла. Зміст зображень не міг бути знайомий скіфам, як не був знайомий у таких тонкощах і сюжет міфу про Ахілла. Навряд чи хоч якось сприймалися скіфами грецькі образи, які діють у суто грецькому антуражі. Скоріш за все, зображення не сприймалися зовсім, або лише частково. Відомі мотиви скіфи могли побачити в першій сцені, де хлопчик вчиться стріляти з лука, в сценах протистояння тварин (хоча слід зазначити, що вони тут оригінальні й не мають прямих аналогів серед інших греко-скіфських виробів), у па-

гонах аканфа (подібний був зображений на середньому ярусі пекторалі з Товстої Могили, деяких пластинах-аплікаціях) та парних зображеннях пальмети або квітки лілеї (?) та квітки лотоса (?) (попарно представлені на нашивних пластинках з Гайманової Могили, Мелітопольського кургану дитячого поховання Товстої Могили, поховання 2 Вишневої Могили та ін.: Бидзиля, Полин 2012, с. 475—476). Вірогідно, важливим для замовників і творців оббивок було те, що ці предмети не викликали прямого відторгнення у скіфів і могли бути ними прийняті у якості дарів.

До дипломатичних подарунків відносять не тільки серію горитів зі сценами з життя Ахілла, а й інші подібні вироби: горити типу Вергіна—Карагодеуашх і піхви до мечів типу Чортотлик, які дослідники часто об'єднують за сюжетами декору у групу «троянського циклу» (Shcheglov, Katz 1991, р. 115; Schiltz 1994, S. 207; Русяева 2002, с. 136—137; Алексеев 2012, с. 207; Власова 2012, с. 72, та ін.). На думку А. Ю. Алексеева, вони були обумовлені зовнішньополітичною акцією боспорського правителя Перісада I, яка була здійснена близько 330—320-х рр. до н. е. (Алексеев 2012, с. 207; також: Shcheglov, Katz 1991, р. 115—116). М. В. Русяева зробила припущення, що це могли бути дарунки Перісада I як своєрідна плата скіфським володарям за участь у якихось бойових діях, можливо, розгромі військ македонського полководця Зопіріона у 331 р. до н. е. (Русяева 2002, с. 137). На думку М. Б. Щукіна і Д. А. Мачинського предмети торевтики, прикрашені сюжетами Троянської війни могли бути виготовлені в Македонії на замовлення Александра III (див.: Неверов 1990, с. 163). Але, як зазначив О. Я. Неверов, «предмети торевтики, прикрашені сюжетами Троянської війни, могли викликати ті чи інші асоціації у залежності від дарувальника, але сенс їх полягав у протистоянні еллінського і варварського світів, Заходу і Сходу» (Неверов 1990, с. 163).

Домінуючою є точка зору про виготовлення оббивок горитів, як й інших предметів «троянського циклу» на Боспорі². Замовником, найвірогідніше, були грецькі володарі. Це могли бути боспорські правителі Левкон I або його сини Спарток II і Перісад I, на часи правління яких припадає розквіт Боспорської держави та поширення впливу Боспору на оточуючі землі Північного Причорномор'я.

2. Альтернативна точка зору пов'язана з визначенням Македонії як центру, де були виготовлені не лише означені предмети озброєння, а й інші статусні ювелірні предмети, зокрема, пектораль з кургану Товста Могила (Савостина 2019). Обґрунтування боспорського походження оббивок з позиції розповсюдження культу Ахілла див. (Лазаренко 2020а, с. 34—35).

1. Переклад з латини А. Содомори за: (Овідій, 1985).

Певним доказом тому є знахідка фрагментів оббивки гориту із зображеннями «троянського циклу» у кургані Карагодеуаш на Тамані (Лаппо-Данилевский 1894, с. 56—57, рис. 34). Можливим замовником могла бути й Ольвія, зважаючи на розвинений культ Ахілла у цьому полісі (Лейпунська 1970; Русева 1975; 1992; 2005, с. 44—54, 97—116, 460—478; Скржинська 1988, с. 9—10; Шауб 2009, с. 47—50, та ін.), а також постійний контакт ольвіополітів з різними угрупованнями скифів. Останнє може бути поясненням широкої географії поширення оббивок горитів обох типів та оббивок піхов як у різних місцях Північного Причорномор'я, так і у Фракії.

Найвірогідніше, поява коштовних дарів була спричинена якимись-то подіями другої половини IV ст. до н. е. (зважаємо на існуючі розбіжності у датуванні як самих оббивок, так і комплексів, в яких їх знайдено), в яких скифи відігравали ключову роль, та залагодженням відносин з войовничими сусідами грецьких полісів. Дари могли бути відкупними або ж подякою за допомогу, але в будь-якому разі несли в собі важливу магічну складову — стримування войовничих намірів кочовиків. Ці дари нагадують нам ще один епізод з Троянської війни — принесення данайцями (ахейцями) в дар Трої дерев'яного коня.

ЛІТЕРАТУРА

- Акимов, Е. А. 2013. Ахилл в греко-варварской торовитке Северного Причерноморья. В: *Боспорский феномен*. Санкт-Петербург, с. 606-613.
- Алексеев, А. Ю. 2003. *Хронография Европейской Скифии VII—IV веков до н. э.* Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж.
- Алексеев, А. Ю. 2012. *Золото скифских царей в собрании Эрмитажа*. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж.
- Алексеев, А. Ю., Мурзин, В. Ю., Ролле, Р. 1991. *Чертомлык. Скифский царский курган IV века 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. 2018а. Коллекция Александропольского кургана в собрании Харьковского исторического музея имени Н. Ф. Сумцова. В: Полин, С. В., Алексеев, А. Ю. *Скифский царский Александропольский курган IV в. до н. э. в Нижнем Поднепровье*. Киев; Берлин: О. Филок, с. 591-631.
- Бабенко, Л. И. 2018b. Що до інтерпретації сюжету золотого перся з Перещепинського могильника. *Феномен Більського городища 2018: Пам'яті П. Я. Гавриша (1956—2018)*. Харків; Котельва: Майдан, с. 101-107.
- Бабенко, Л. И. 2019. Военная тематика пекторала из Толстой Могины. *Stratum plus*, 3, с. 261-284.
- Бессонова, С. С. 1975. Зображення Афіни за матеріалами Північного Причорномор'я. *Археологія*, 17, с. 23-38.
- Бидзиля, В. И., Полин, С. В. 2012. *Скифский царский курган Гайманова Могила*. Киев: Скиф.
- Блаватский, В. Д. 1964. Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья (IV в. до н. э. — III в. н. э.). *Советская археология*, 4, с. 25-35.
- Болтенко, М. Ф. 1962. Herodoteana. *Материалы по археологии Северного Причерноморья*, 4, с. 16-32.
- Болтрик, Ю. В. 2011. Элитные курганы как маркеры территориальной структуры Скифии. *Recherches archéologiques*, 3, с. 101-112.
- Брашинский, И. Б. 1979. *В поисках скифских сокровищ*. Ленинград: Наука.
- Вергілій. 1972. *Енеїда*. Переклад М. Білика. Київ: Дніпро.
- Веселовский, Н. И. 1913. К вопросу о технике золотых рельефных украшений в греческом искусстве. *Известия императорской археологической комиссии*, 47, с. 96-103.
- Виноградов, Ю. А. 2015. Большой саркофаг из Мирмекия. К пониманию семантики изображений. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 5, с. 86-93.
- Власова, Е. В. 2012. Накладка на ножны из Чертомлыкского кургана. *Труды Государственного Эрмитажа*, LXIII: Александр Великий. Жизнь образа в мировой культуре, с. 53-75.
- Галданова, О. А. 2016. Фигуративные изображения в декоре обкладок ножен и горитов из скифских курганов IV века до нашей эры и их иконографические прототипы. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 6, с. 42-51.
- Гомер. 1978. *Іліада*. Переклад Бориса Тена. Київ: Дніпро.
- Древности... 1872. *Древности Геродотовой Скифии*. 2: Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. Санкт-Петербург.
- Иванчик, А. И. 2005. *Накануне колонизации. Северное Причерноморье и степные кочевники VIII—VII вв. до н. э. в античной литературной традиции: фольклор, литература и история*. Москва; Берлин: Палеограф.
- Клейн, Л. С. 1998. *Анатомия «Илиады»*. Санкт-Петербург: СПбУ.
- Лазаренко, В. Г. 2018. Ахилл — бог Северного Причерноморья. Ижевск: Шелест.
- Лазаренко, В. Г. 2020а. Истоки почитания образа Ахилла скифами Северного Причерноморья. *Дриновський збірник*, XIII, с. 30-39.
- Лазаренко, В. Г. 2020b. К вопросу об адекватной верификации сюжетов, связываемых с образом Ахилла на античных артефактах Северного Причерноморья, и истоках почитания Ахилла в скифской среде. *Боспорские исследования*, 41, с. 16-62.
- Лазаренко, В. Г. 2021. Символические изображения на торовитке и глиптике античного Северного Причерноморья, связываемые с образом Ахилла. *Боспорские исследования*, 42, с. 3-41.
- Лаппо-Данилевский, А. 1894. Древности кургана Карагодеуаш как материал для бытовой истории Прикубанского края. *Материалы по археологии России*, 13, с. 1-120.
- Лейпунська, Н. О. 1970. Про культ Ахілла в Північному Причорномор'ї. *Археологія*, XXIII, с. 60-73.
- Мальмберг, В. К. 1889. [Рец.] Wiener Vorlegeblätter für archaologische Uebungen. Von Otto Bendorf. Wien. 1889. *Журнал министерства народного просвещения*, Май, с. 209-213.
- Мальмберг, В. К. 1894. Памятники греческого и греко-варварского искусства, найденные в кургане

- Карагодеуашх. *Материалы по археологии России*, 13, с. 121-191.
- Манцевич, А. П. 1949. К вопросу о торевтике в скифскую эпоху. *Вестник древней истории*, 2, с. 196-220.
- Манцевич, А. П. 1962. Горит из кургана Солоха. *Труды Государственного Эрмитажа*, 3, с. 113-119.
- Минасян, Р. С. 1991. Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыкского кургана. В: Алексеев, А. Ю., Мурзин, В. Ю., Ролле, Р. *Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н. э.* Киев: Наукова думка, с. 378-389.
- Неверов, О. Я. 1990. Находки в Большом кургане в Вергине и проблемы торевтики эпохи раннего эллинизма. *Вестник древней истории*, 1, с. 161-166.
- Овідій. 1985. *Метаморфози*. Переклад з латини А. Содомори. Київ: Дніпро.
- Онайко, Н. А. 1970. *Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV—II вв. до н. э.* Свод археологических источников, Д1-27. Москва: Наука.
- Онайко, Н. А. 1974. Заметки о технике боспорской торевтики. *Советская археология*, 3, с. 92-98.
- Островерхов, А. С., Охотников, С. Б. 1989. О некоторых мотивах звериного стиля на памятниках из собрания Одесского археологического музея. *Вестник древней истории*, 2, с. 50-67.
- Охотников, С. Б., Островерхов, А. С. 1993. *Святылище Ахилла на острове Левке (Змеином)*. Киев: Наукова думка.
- Переводчикова, Е. В. 1993. Скифский звериный стиль и греческие мастера. В: Раев, Б. А. (ред.). *Античная цивилизация и варварский мир. Материалы 3-го археологического семинара*. 2. Новочеркасск, с. 65-70.
- Покровская, Е. Ф. 1955. Мелитопольский скифский курган (предварительное сообщение). *Вестник древней истории*, 2, с. 191-199.
- Полідович, Ю. Б. 2015. Меч из Толстой Могили. *Археологія і давня історія України*, 2, с. 124-139.
- Раевский, Д. С. 1980. Эллинические боги в Скифии? (к семантической характеристике греко-скифского искусства). *Вестник древней истории*, 1, с. 49-71.
- Раевский, Д. С. 1985. *Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э.* Москва: Наука.
- Русяева, А. С. 1975. Вопросы развития культа Ахилла в Северном Причерноморье. В: Тереножкин, А. И. (ред.). *Скифский мир*. Киев: Наукова думка, с. 174-185.
- Русяева, А. С. 1992. *Религия и культы античной Ольвии*. Киев: Институт археологии.
- Русяева, А. С. 2005. *Религия понтийских эллинов в античную эпоху: Мифы. Святылища. Культы Олимпийских богов и героев*. Киев: Стило.
- Русяева, М. В. 2002. Основной сюжет на золотых обивках горитов «чертомлыкской серии». *Боспорские исследования*, 2, с. 125-144.
- Саверкина, И. И. 1962. Мраморный саркофаг из Мирмекия. *Труды Государственного Эрмитажа*, VII, с. 247-266.
- Савостина, Е. А. 2019. Несколько заметок о пекторали из кургана Толстая Могила: вопросы атрибуции и культурной принадлежности. *Боспорские исследования*, XXXIX, с. 58-88.
- Скржинская, М. В. 2010. *Культурные традиции Эллады в античных государствах Северного Причерноморья*. Киев: Институт истории Украины НАН Украины.
- Скржинська, М. В. 1988. Про історичні уявлення ольвіополітів. *Археологія*, 63, с. 8-12.
- Стефани, Л. 1865. Описание некоторых вещей, найденных в 1863 г. в Южной России. *Отчёт императорской археологической комиссии за 1864 год*. Санкт-Петербург, с. 3-246.
- Тереножкин, А. И. 1955. Скифский курган в г. Мелитополе. *Краткие сообщения Института археологии АН УССР*, 5, с. 23-34.
- Тереножкин, А. И., Мозолевский, Б. Н. 1988. *Мелитопольский курган*. Киев: Наукова думка.
- Толстой, И., Кондаков, Н. 1889. *Русские древности в памятниках искусства*. 2: Древности скифо-сарматские. Санкт-Петербург: Министерство путей сообщения.
- Топоров, В. Н. 1990. Об архаичном слое в образе Ахилла (Проблема реконструкции элементов прототекста). В: Данилова, И. Е. (ред.). *Образ-смысл в античной культуре*. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, с. 64-95.
- Трофимова, А. А. 1998. Жизнь мифа в античном искусстве: судьба Ахилла. В: Пиотровский, Ю. Ю. (ред.). *Шлиман. Петербург. Троя*. Санкт-Петербург: Славия, с. 180-195.
- Фармаковский, Б. В. 1911. Золотые обивки наилучей (горитов) из Чертомлыкского кургана и из кургана в м. Ильинцах. В: *Сборник археологических статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому*. Санкт-Петербург: В. Ф. Киршбаум, с. 45-118.
- Фіалко, О. Є. 1993. Сюжет з кентавром на фракійський збруї з кургану Огуз. *Археологія*, 4, с. 85-90.
- Хазанов, А. М., Шкурко, А. И. 1976. Социальные и религиозные основы скифского искусства. В: Мелюкова, А. И., Мошкова, М. Г. (ред.). *Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии*. Москва: Наука, с. 40-51.
- Химин, М. Н. 2008. О преподнесении первых достижений Ахиллу. *Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира*, 7, с. 293-301.
- Химин, М. Н. 2009. Игра Ахилла и Аякса в кости. Проблема определения сильнейшего героя. *Античный мир и археология*, 13, с. 73-85.
- Черненко, Е. В. 1981. *Скифские лучники*. Киев: Наукова думка.
- Черненко, Е. В. 1998. Сюжеты «троянського циклу» на скифських горитах. В: *Музейні читання. Матеріали наукової конференції*. Київ: МКУ, с. 37-39.
- Шауб, И. Ю. 2002а. Ахилл — бог Северного Причерноморья. *Новый часовой*, 13—14, с. 356-367.
- Шауб, И. Ю. 2002b. Ахилл на Боспоре. *Боспорский феномен: Погребальные памятники и святылища*. 1, с. 186-189.
- Шауб, И. Ю. 2007. *Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII—IV вв. до н. э.)*. Санкт-Петербург: СПбГУ.
- Шауб, И. Ю. 2009. Из истории исследования религиозной жизни Ольвии догетской эпохи. *Проблемы истории, филологии, культуры*, 3 (25), с. 47-54.
- Шауб, И. Ю. 2020. Долгожданный ответ на давний вопрос. Рецензия на книгу В. Г. Лазаренко «Ахилл — бог Северного Причерноморья» (Ижевск: Шелест, 2018. 416 с.). *Археологические вести*, 27, с. 317-332.
- Шварц, А. Н. 1892. *К истории древнегреческих рельефов на золотых вещах, найденных в Южной России*. Москва: Товарищество скоропечатания А. А. Левенсон.
- Шилов, В. П. 1961. Раскопки Елизаветовского могильника в 1959 г. *Советская археология*, 1, с. 150-168.
- Элиаде, М. 1995. *Аспекты мифа*. Пер. с фр. Москва: Инвест ППП.

Яйленко, В. П. 2013. Скифський Ахілл в Северному Причорномор'ї VIII—V вв. до н. е. і його індоарійські істини. *Древности Боспора*, 17, с. 374-404.

Яценко, И. В. 1977. Искусство эпохи раннего железа. В: Формозов, А. А. (ред.). *Произведения искусства в новых находках советских археологов*. Москва: Искусство, с. 43-104.

Daumas, M. 2009. *L'or et le pouvoir, Armement scythe et mythes grecs*. Paris: Universitaires de Paris Ouest.

Graef, B. 1901. Die Schamhaftigkeit der Skythen. *Hermes*, 36, S. 86-94.

Haskell, F., Penny, N. 1991. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500—1900*. New Haven: Yale University.

Jacobson, E. 1995. *The Art of the Scythians: The Interpenetration of Cultures at the Edge of the Hellenic World*. Leiden; New York; Köln: Brill.

L. S. 1848. Cheiron. In: Smith, W. A *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London.

L'Or... 2001. *L'Or des amazones. Peuples nomades entre Asie et Europe (VII^{ème} siècle av. J.-C. — IV^{ème} siècle apr. J.-C.)*. Paris: Paris museums.

Meyer, C. 2013. *Greco-Scythian Art and the Birth of Eurasia. From Classical Antiquity to Russian Modernity*. Oxford: University.

Rätzl, W. 1978. Die skythischen Gorytbeschlüge. *Bonner Jahrbücher*, 178, S. 163-180.

Robert, K. 1893. Die Iliupersis des Polygnot. *Halbliches Winckelmannsprogramm*, 17, S. 1-82.

Saverkina, I. I. 1979. *Römische Sarkophage in der Ermitage*. Berlin: Akademie.

Schheglov, A. N., Katz, V. I. 1991. Fourth-Century B. C. Royal Kurgan in the Crimea. *Metropolitan Museum Journal*, 26, p. 97-122.

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

Stähler, K. 1997. Zum Gorytreilief aus dem sog. Philippsgrab in Vergina. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythische Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster*. Eikon, 4. Münster: Ugarit, S. 85-114.

Stähler, K., Nieswandt, H.-H. 1991—1992. Der skythische Goryt aus dem Melitopol-Kurgan. *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 14—15, S. 85-108.

Szymanska, Z. H. 1984. Greek or Thracians? Some problems of Identifying Sources of Metalwork. In: Fol, A. (ed.). *Dritter internationaler Thrakologischer Kongress zu Ehren W. Tomaschek*. 1. Sofia: Swjat, S. 106-110.

Tanner, J. 2001. Nature, culture and the body in classical Greek religious art. *World Archaeology*, 33, p. 257-276.

Treister, M. 1999. The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays. In: Reeder, E. (ed.). *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine*. New York: Harry N. Abrams, p. 71-81.

Westermann, A. (ed.). 1843. *Mythographoi. Scriptores poeticae historiae Graeci*. Brunsvigae: F. Vieweg.

REFERENCES

Akimova, E. A. 2013. Akhill v greko-varvarkoi torevitke Severnogo Prichernomoria. In: *Bosporskii fenomen*. Sankt-Peterburg, s. 606-613.

Alekseev, A. Iu. 2003. *Khronografiia Evropeiskoi Skifii VII—IV vekov do n. e.* Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh.

Alekseev, A. Iu. 2012. *Zoloto skifskikh tsarei v sobranii Ermitazha*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh.

Alekseev, A. Iu., Murzin, V. Iu., Rolle, R. 1991. *Chertomlyk. Skifskii tsarskii kurgan IV veka 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. 2018a. Kolleksiia Aleksandropolskogo kurgana v sobranii Kharkovskogo istoricheskogo muzeia imeni N. F. Sumtsova. In: Polin, S. V., Alekseev, A. Iu. *Skifskii tsarskii Aleksandropolskii kurgan IV v. do n. e. v Nizhnem Podneprove*. Kiev; Berlin: O. Filiuk, s. 591-631.

Babenko, L. I. 2018b. Shchodo interpretatsii suzhetu zolotoho persnia z Pereshchepynskoho mohylnya. *Fenomen Bil'skoho horodyshcha 2018*: Pam'iaty P. Ya. Havrysha (1956—2018). Kharkiv; Kotelva: Maidan, s. 101-107.

Babenko, L. I. 2019. Voennaia tematika pektoral' iz Tol'stoi Mogily. *Stratum plus*, 3, s. 261-284.

Bessonova, S. S. 1975. Zobrazhennia Afiny za materialamy Pivnichnogo Prychornomor'ia. *Arkheolohiia*, 17, s. 23-38.

Bidzilia, V. I., Polin, S. V. 2012. *Skifskii tsarskii kurgan Gaimanova Mogila*. Kiev: Skif.

Blavatskii, V. D. 1964. Vozdeistvie antichnoi kultury na strany Severnogo Prichernomoria (IV v. do n. e. — III v. n. e.). *Sovetskaia arkheologiia*, 4, s. 25-35.

Boltenko, M. F. 1962. Herodoteanea. *Materialy po arkheologii Severnogo Prichernomoria*, 4, s. 16-32.

Boltrik, Iu. V. 2011. Elitnye kurgany kak markery territorialnoi struktury Skifii. *Recherches archeologiques*, 3, s. 101-112.

Brashinskii, I. B. 1979. *V poiskakh skifskikh sokrovishch*. Leningrad: Nauka.

Verhili, 1972. *Eneida*. Pereklad M. Bilyka. Kyiv: Dnipro.

Veselovskii, N. I. 1913. K voprosu o tekhnike zolotykh rel'nykh ukrashenii v grecheskom iskusstve. *Izvestiia imperatorskoi arkheologicheskoi komissii*, 47, s. 96-103.

Vinogradov, Iu. A. 2015. Bolshoi sarkofag iz Mirmekii. K ponimaniu semantiki izobrazhenii. *Aktualnye problemy teorii i istorii iskusstva*, 5, s. 86-93.

Vlasova, E. V. 2012. Nakladka na nozhny iz Chertomlykского kurgana. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, LXIII: Aleksandr Velikii. Zhizn obraza v mirovoi kulture, s. 53-75.

Galdanova, O. A. 2016. Figurativnye izobrazheniia v dekore obkladok nozhen i goritov iz skifskikh kurganov IV veka do nashei ery i ikh ikonograficheskie prototypy. *Aktualnye problemy teorii i istorii iskusstva*, 6, s. 42-51.

Homer. 1978. *Iliada*. Pereklad Borysa Tena. Kyiv: Dnipro.

Drevnosti... 1872. *Drevnosti Gerodotovo Skifii*. 2: Sbornik opisaniia arkheologicheskikh raskopok i nakhodok v Chernomorskiikh stepiakh. Sankt-Peterburg.

Ivanchik, A. I. 2005. *Nakanune kolonizatsii. Severnoe Prichernomorie i stepnye kochevniki VIII—VII vv. do n. e. v antichnoi literaturnoi traditsii: folklor, literatura i istoriia*. Moskva; Berlin: Paleograf.

Klein, L. S. 1998. *Anatomiia «Iliady»*. Sankt-Peterburg: SPbU.

Lazarenko, V. G. 2018. *Akhill — bog Severnogo Prichernomoria*. Izhevsk: Shelest.

Lazarenko, V. G. 2020a. Istoki pochitanii obraza Akhilla skifami Severnogo Prichernomoria. *Drynovskiy zbirnyk*, XIII, s. 30-39.

Lazarenko, V. G. 2020b. K voprosu ob adekvatnoi verifikatsii suzhetov, svyazyvaemykh s obrazom Akhilla na antichnykh artefaktakh Severnogo Prichernomoria, i istokakh pochitanii Akhilla v skifskoi srede. *Bosporskii issledovaniia*, 41, s. 16-62.

Lazarenko, V. G. 2021. Simvolicheskie izobrazheniia na torevitke i gliptike antichnogo Severnogo Prichernomoria, svyazyvaemye s obrazom Akhilla. *Bosporskii issledovaniia*, 42, s. 3-41.

Lappo-Danilevskii, A. 1894. Drevnosti kurgana Karagodeushkh kak material dlia bytovoi istorii Prikubanskogo kraia. *Materialy po arkheologii Rossii*, 13, s. 1-120.

Leipunskii, N. O. 1970. Pro kult Akhilla v Pivnichnomu Prychornomor'ii. *Arkheolohiia*, XXIII, s. 60-73.

Malmberg, V. K. 1889. [Rets.] Wiener Vorlegeblätter für archaologische Uebungen. Von Otto Bendorff. Wien. 1889. *Zhurnal ministerstva narodnogo prosvetsheniia*, Mai, s. 209-213.

- Malmberg, V. K. 1894. Pamiatniki grecheskogo i greko-varvaskogo iskusstva, naidennye v kurgane Karagodeuashkh. *Materialy po arkheologii Rossii*, 13, s. 121-191.
- Mantsevich, A. P. 1949. K voprosu o torevtike v skifskuiu epokhu. *Vestnik drevnei istorii*, 2, s. 196-220.
- Mantsevich, A. P. 1962. Gorit iz kurgana Solokha. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, 3, s. 113-119.
- Minasian, R. S. 1991. Tekhnika izgotovleniia zolotykh i serebrianykh veshchei iz Chertomlykского kurgana. In: Alekseev, A. Iu., Murzin, V. Iu., Rolle, R. *Chertomlyk. Skifskii tsarskii kurgan IV v. do n. e.* Kiev: Naukova dumka, s. 378-389.
- Neverov, O. Ia. 1990. Nakhodki v Bolshom kurgane v Vergine i problemy torevtiki epokhi rannego ellinizma. *Vestnik drevnei istorii*, 1, s. 161-166.
- Ovidii. 1985. *Metamorfozy*. Pereklad z latyny A. Sodomory. Kyiv: Dnipro.
- Onaiko, N. A. 1970. *Antichnyi import v Pridneprove i Pobuzhe v IV—II vv. do n. e.* Svod arkheologicheskikh istochnikov, D1-27. Moskva: Nauka.
- Onaiko, N. A. 1974. Zametki o tekhnike bosporskoi torevtiki. *Sovetskaia arkheologiya*, 3, s. 92-98.
- Ostroverkhov, A. S., Okhotnikov, S. B. 1989. O nekotorykh motivakh zverinogo stilii na pamiatnikakh iz sobraniia Odesskogo arkheologicheskogo muzeia. *Vestnik drevnei istorii*, 2, s. 50-67.
- Okhotnikov, S. B., Ostroverkhov, A. S. 1993. *Sviatilishche Akhilla na ostrove Levke (Zmeinom)*. Kiev: Naukova dumka.
- Perevodchikova, E. V. 1993. Skifskii zverinyi stil i grecheskie mastera. In: Raev, B. A. (ed.). *Antichnaia tsivilizatsiia i varvarkii mir. Materialy 3-go arkheologicheskogo seminara*. 2. Novocherkassk, s. 65-70.
- Pokrovskaiia, E. F. 1955. Melitopolskii skifskii kurgan (predvaritelnoe soobshchenie). *Vestnik drevnei istorii*, 2, s. 191-199.
- Polidovich, Iu. B. 2015. Mech iz Tolstoi Mogily. *Arkheologia i davnii istoriia Ukrainy*, 2, s. 124-139.
- Raevskii, D. S. 1980. Ellinskie bogi v Skifii? (k semanticheskoi kharakteristike greko-skifskogo iskusstva). *Vestnik drevnei istorii*, 1, s. 49-71.
- Raevskii, D. S. 1985. *Model mira skifskoi kultury. Problemy mirovozzreniia iranoiazychnykh narodov evraziiskikh stepei I tysiacheletii do n. e.* Moskva: Nauka.
- Rusiaeva, A. S. 1975. Voprosy razvitiia kulta Akhilla v Severnom Prichernomore. In: Terenozhkin, A. I. (ed.). *Skifskii mir*. Kiev: Naukova dumka, s. 174-185.
- Rusiaeva, A. S. 1992. *Religiia i kulty antichnoi Olvii*. Kiev: Institut arkheologii.
- Rusiaeva, A. S. 2005. *Religiia pontiiskikh ellinov v antichnuiu epokhu: Mify. Sviatilishcha. Kulty Olimpiiskikh bogov i geroev*. Kiev: Stilos.
- Rusiaeva, M. V. 2002. Osnovnoi shuzhet na zolotykh obivkakh goritov «chertomlykskoi serii». *Bosporskie issledovaniia*, 2, s. 125-144.
- Saverkina, I. I. 1962. Mramorni sarkofag iz Mirmekii. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, VII, s. 247-266.
- Savostina, E. A. 2019. Neskolkto zmetok o pektoralii iz kurgana Tolstaia Mogila: voprosy atributsii i kulturnoi prinaldzhnosti. *Bosporskie issledovaniia*, XXXIX, s. 58-88.
- Skrzhinskaia, M. V. 2010. *Kulturnye traditsii Ellady v antichnykh gosudarstvakh Severnogo Prichernomoria*. Kiev: Institut istorii Ukrainy NAN Ukrainy.
- Skrzhynska, M. V. 1988. Pro istorychni uiavlennia olvopolitiv. *Arkheologia*, 63, s. 8-12.
- Stefani, L. 1865. Opisanie nekotorykh veshchei, naidennykh v 1863 g. v Iuzhnoi Rossii. *Otchet imperatorskoi arkheologicheskoi komissii za 1864 god*. Sankt-Peterburg, s. 3-246.
- Terenozhkin, A. I. 1955. Skifskii kurgan v g. Melitopole. *Kratkie soobshcheniia Instituta arkheologii AN USSR*, 5, s. 23-34.
- Terenozhkin, A. I., Mozolevskii, B. N. 1988. *Melitopolskii kurgan*. Kiev: Naukova dumka.
- Tolstoi, I., Kondakov, N. 1889. *Russkie drevnosti v pamiatnikakh iskusstva*. 2: Drevnosti skifo-sarmatskie. Sankt-Peterburg: Ministerstvo putei soobshcheniia.
- Toporov, V. N. 1990. Ob arkhaichnom sloe v obraze Akhilla (Problema rekonstruktsii elementov prototeksta). In: Danilova, I. E. (ed.). *Obraz-smysl v antichnoi kulture*. Moskva: GMI im. A. S. Pushkina, s. 64-95.
- Trofimova, A. A. 1998. Zhizn mifa v antichnom iskusstve: sudba Akhilla. In: Piotrovskii, Iu. Iu. (ed.). *Shliman. Peterburg. Troia*. Sankt-Peterburg: Slavia, s. 180-195.
- Farmakovskii, B. V. 1911. Zoloty obivki naluchii (goritov) iz Chertomlykского kurgana i iz kurgana v m. Ilintsakh. In: *Sbornik arkheologicheskikh statei, podnesennyy grafu A. A. Bobrinskomu*. Sankt-Peterburg: V. F. Kirshbaum, s. 45-118.
- Fialko, O. Ye. 1993. Shuzhet z kentavrom na frakiiskii zbrui z kurhanu Ohuz. *Arkheologia*, 4, s. 85-90.
- Khazanov, A. M., Shkurko, A. I. 1976. Sotsialnye i religioznye osnovy skifskogo iskusstva. In: Meliukova, A. I., Moshkova, M. G. (ed.). *Skifo-sibirskii zverinyi stil v iskusstve narodov Evrazii*. Moskva: Nauka, s. 40-51.
- Khimin, M. N. 2008. O prepodnesenii pervykh dospekhov Akhillu. Mnemon. *Issledovaniia i publikatsii po istorii antichnogo mira*, 7, s. 293-301.
- Khimin, M. N. 2009. Igra Akhilla i Aiaksa v kosti. Problema opredeleniia silneishogo geroia. *Antichnyi mir i arkheologia*, 13, s. 73-85.
- Chernenko, E. V. 1981. *Skifskie luchniki*. Kiev: Naukova dumka.
- Chernenko, Ye. V. 1998. Shuzhety «troianskogo tsyklu» na skifskiykh horytakh. In: Muzeini chytannia. *Materialy naukovoi konferentsii*. Kyiv: MIKU, s. 37-39.
- Shaub, I. Iu. 2002a. Akhill — bog Severnogo Prichernomoria. *Novyi chasovoi*, 13—14, s. 356-367.
- Shaub, I. Iu. 2002b. Akhill na Bospore. *Bosporskii fenomen: Pogrebalnye pamiatniki i sviatilishcha*. 1, s. 186-189.
- Shaub, I. Iu. 2007. *Mif, kult, ritual v Severnom Prichernomore (VII—IV vv. do n. e.)*. Sankt-Peterburg: SPbGU.
- Shaub, I. Iu. 2009. Iz istorii issledovaniia religioznoi zhizni Olvii dogetskoi epokhi. *Problemy istorii, filologii, kultury*, 3 (25), s. 47-54.
- Shaub, I. Iu. 2020. Dolgozhdannyi otvet na davnii vopros. Retenziia na knigu V. G. Lazarenko «Akhill — bog Severnogo Prichernomoria» (Izhevsk: Shelest, 2018. 416 s.). *Arkheologicheskie vesti*, 27, s. 317-332.
- Shvarts, A. N. 1892. *K istorii drevnegrecheskikh relefov na zolotykh veshchakh, naidennykh v Iuzhnoi Rossii*. Moskva: Tovarichestvo skoropechataniia A. A. Levenson.
- Shilov, V. P. 1961. Raskopki Elizavetovskogo mogilnika v 1959 g. *Sovetskaia arkheologia*, 1, s. 150-168.
- Eliade, M. 1995. *Aspekty mifa*. Per. s fr. Moskva: Invest PPP.
- Iailenko, V. P. 2013. Skifskii Akhill v Severnom Prichernomore VIII—V vv. do n. e. i ego indoariiskie istoki. *Drevnosti Bospora*, 17, s. 374-404.
- Iatsenko, I. V. 1977. Iskustvo epokhi rannego zheleza. In: Formozov, A. A. (ed.). *Proizvedeniia iskusstva v novykh nakhodkakh sovetskikh arkheologov*. Moskva: Iskustvo, s. 43-104.
- Dumas, M. 2009. *L'or et le pouvoir, Armement scythe et mythes grecs*. Paris: Universitaires de Paris Ouest.
- Graef, B. 1901. Die Schamhaftigkeit der Skythen. *Hermes*, 36, S. 86-94.
- Haskell, F., Penny, N. 1991. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500—1900*. New Haven: Yale University.
- Jacobson, E. 1995. *The Art of the Scythians: The Interpenetration of Cultures at the Edge of the Hellenic World*. Leiden; New York; Köln: Brill.
- L. S. 1848. Cheiron. In: Smith, W. A *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London.
- L'Or... 2001. *L'Or des amazones. Peuples nomades entre Asie et Europe (VIIème siècle av. J.-C. — IVème siècle apr. J.-C.)*. Paris: Paris musées.
- Meyer, C. 2013. *Greco-Scythian Art and the Birth of Eurasia. From Classical Antiquity to Russian Modernity*. Oxford: University.
- Rätzel, W. 1978. Die skythischen Gorytbeschläge. *Bonner Jahrbücher*, 178, S. 163-180.
- Robert, K. 1893. Die Iliupersis des Polygnot. *Hallisches Winckelmannsprogramm*, 17, S. 1-82.
- Saverkina, I. I. 1979. *Römische Sarkophage in der Ermitage*. Berlin: Akademie.
- Schheglov, A. N., Katz, V. I. 1991. Fourth-Century B. C. Royal Kurgan in the Crimea. *Metropolitan Museum Journal*, 26, p. 97-122.

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

Stähler, K. 1997. Zum Gorytreilief aus dem sog. Philippsgrab in Vergina. In: Stähler, K. (ed.). *Zur graeco-skythische Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster*. Eikon, 4. Münster: Ugarit, S. 85-114.

Stähler, K., Nieswandt, H.-H. 1991–1992. Der skythische Goryt aus dem Melitopol-Kurgan. *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 14–15, S. 85-108.

Szymanska, Z. H. 1984. Greek or Thracians? Some problems of Identifying Sources of Metalwork. In: Fol, A. (ed.). *Dritter internationaler Thrakologischer Kongress zu Ehren W. Tomaszek*. 1. Sofia: Swjat, S. 106-110.

Tanner, J. 2001. Nature, culture and the body in classical Greek religious art. *World Archaeology*, 33, p. 257-276.

Treister, M. 1999. The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays. In: Reeder, E. (ed.). *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine*. New York: Harry N. Abrams, p. 71-81.

Westermann, A. (ed.). 1843. *Mythographoi. Scriptores poeticae historiae Graeci*. Brunsvigae: F. Vieweg.

Yu. B. Polidovych

TROJAN HORSE OF THE GREEK GOLDSMITHS

The paper analyzes the images on the gold gorytos covers of the second half of the 4th century BC (fig. 1). These items were found in the Chertomlyk kurgan (now the Dnipropetrovsk Oblast, Ukraine), the Melitopol kurgan (now the Zaporizhzhia Oblast, Ukraine), the kurgan near the town of Ilyintssi (now Vinnytsia Oblast, Ukraine) and the kurgan 8 from group of Piat' bratiev (Five Brothers) near the stanitsa Elizavetinskaya (now the Rostov Oblast, Russia).

All gorytos covers are of the same size. They were made using a bronze matrix (or a set of matrices) at the same time and in the same workshop.

Most modern researchers accept the interpretation of the central images on the gorytos covers as the scenes from the life of Achilles, the hero of the Greek epic, who was revered by Greeks as divine protector. K. Robert proposed this interpretation in 1891. B. V. Farmakovsky singled out five scenes from the life of Achilles which sequentially represent the Hero from his childhood to the death (fig. 2: 1).

In this paper the author identifies nine scenes (fig. 2: 2). Upper frieze: 1) a young man (possibly Apollo) teaches the boy Achilles archery; Thetis stands side by side, she worries about the fate of her son Achilles (fig. 3: 3); 2) Achilles says his mother Thetis goodbye before leaving to the island of Skyros; 3) Odysseus finds Achilles on the island of Skyros; 4) Deidamia, the wife of Achilles, runs away in despair; 5) Peleus hands over his weapon to his son Achilles.

Lower frieze: 6) Briseis regrets her fate as a slave (fig. 3: 1–2); 7) Zeus establishes the events in the fates of the heroes (fig. 3: 4); 8) Achilles accepts the gifts from Agamemnon and makes peace with him, a wounded Odysseus is standing beside him; 9) Thetis carries the bag with ashes of Achilles and mourns his death (fig. 3: 5). All scenes tell about the events that preceded the manifestation of Achilles as a great warrior and hero: the beginning of warfare training, the events on the eve of the beginning of the Trojan War, the events at the walls of Troy and the quarrel with Agamemnon. Perhaps these images are associated with the magic of knowledge about the beginning, about the origin. In this case, this is knowledge about the origin of Achilles as a hero. Such magical knowledge made it possible to wield the power of the Protector Hero and direct it to the right direction like a prayer or a spell.

Gorytos was the Scythian weapon. This gorytos series was made in some workshop of a Greek city-state, possibly in the Bosphorus kingdom. They were donated to the Scythian rulers with a secret purpose: with the help of magical images to restrain the warlike moods of the Scythians, to pacify them. Therefore, these gorytos were like a wooden horse which, according to the Greek epic, the Achaean warriors left as the so-called gift of Troy and with its help captured this impregnable city.

Keywords: gorytos, Scythians, Achilles, Chortomlyk, Melitopol kurgan, Olbia, Bosphorus kingdom.

Одержано 3.09.2021

ПОЛІДОВИЧ Юрій Богданович, кандидат історичних наук, завідувач відділу філіалу Національного музею історії України, Київ, Україна.

POLIDOVYCH Yurii, Candidate of Historical Sciences, head of department, National Museum of History of Ukraine, Kyiv, Ukraine.

ORCID: 0000-0003-0113-6746, e-mail: yurkop@ukr.net.