

УДК 902/904

<https://doi.org/10.24852/2587-6112.2023.5.23.37>

## СЕМАНТИКА СЮЖЕТА ТЕРЗАНИЯ КОПЫТНОГО КОШАЧЬИМ ХИЩНИКОМ И ГРИФОНОМ В ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОМ СКИФСКОМ ЗВЕРИНОМ СТИЛЕ

©2023 г. Л.С. Добровольский, У.У. Умиткалиев

Предметом исследования является содержание мотива терзания копытного кошачьим хищником и грифоном и форма его реализации в скифском зверином стиле восточноевропейской зоны. Выдвигается гипотеза о связи сюжета терзания в многофигурных композициях, содержащих образы копытного (олень), кошачьего хищника и грифона, с сюжетом древнегреческого мифа о растерзанном Дионисе-Загрее. Используются методы общенаучного гипотетико-дедуктивного метода с общим системно-функциональным и синхронно-диахроническим подходами к рассмотрению исторических фактов. Делаются выводы о наличии персонажей древнегреческого мифа о борьбе Диониса-Загрея с титанами и об использовании изобразительных мотивов и приёмов создания динамичной картины последовательного «преобразования» персонажей. Заметна некоторая разница в воплощении элементов мифа средствами изобразительного искусства в скифском зверином стиле от того, как это представлено в литературной форме в изложении Нонна. Возможно, скифская художественная традиция повествования о событиях орфического мифа отличалась от устной и письменной древнегреческой. Во всех композициях присутствует образ оленя и является в них центральным. Композиция сцены терзания и состав художественных образов в соответствии с мифом о Загрее дают возможность предполагать распространение в среде скифов уже в первой половине V в. до н.э. той версия орфизма, которая отрицала поглощение Диониса Титанами, утверждая сложение его частей Аполлоном и его дальнейшее воскресение.

**Ключевые слова:** археология, Дионис, Загрей, орфизм, пифагореизм, Северное Причерноморье, скифский звериный стиль.

## SEMANTICS OF THE MAULING SCENE OF AN UNGULATE BY A FELINE PREDATOR AND A GRIFFIN IN THE EASTERN EUROPEAN SCYTHIAN ANIMAL STYLE

L.S. Dobrovolskiy, U.U. Umitkaliev

The authors consider the content of the motif of mauling of an ungulate by a feline predator and a griffin and the form of its realization in the Scythian animal style of the Eastern European area. A hypothesis is put forward about the ties of the subject of mauling in multi-figure compositions containing images of an ungulate (deer), a feline predator and a griffin with the ancient Greek myth about Dionysus-Zagreus, who was torn apart. The methods of general scientific hypothetico-deductive method with general system-functional and synchronic-diachronic approaches to the consideration of historical facts are used. Conclusions are drawn about the presence of characters of the ancient Greek myth about the struggle of Dionysus-Zagreus with Titans and about the use of figurative motives and techniques in creating a dynamic picture of the successive "transformation" of the characters. Some difference is noticeable in the embodiment of myth elements by means of fine arts in the Scythian animal style from how it is presented by Nonnus. Perhaps the Scythian artistic tradition of narrating the Orphic myth events differed from the oral and written ancient Greek tradition. The image of a deer is present and central in all compositions. The scene of mauling and the composition of artistic images in accordance with the myth of Zagreus make it possible to assume the spread among the Scythians of the version of Orphism already in the first half of the V century BC, that denied the absorption of Dionysus by the Titans, claiming his combining by Apollo and his further resurrection.

**Keywords:** archaeology, Dionysus, Zagreus, Orphism, Pythagoreanism, Northern Black Sea region, Scythian animal style.

**Постановка проблемы.** На протяжении многих десятилетий в центре внимания исследователей находятся вопросы семантики искусства скифского звериного стиля и содержания его образов, а также генезиса скифской культуры в целом, но однозначных ответов нет и все предположения сводятся к оппозиции центральноазиатской, переднеазиатской и полицентрической гипотез. Дискуссия вокруг центральных вопросов скифского искусства не прекращается. Как отмечает Е.Ф. Королькова, несмотря на многочисленные усилия учёных, значительные результаты их трудов и даже выдающиеся открытия, скифская культура в целом, её происхождение и смысл искусства звериного стиля по-прежнему остаются проблемными а скифо-сибирский звериный стиль остаётся одним из самых интересных и загадочных феноменов древней художественной культуры. В частности, не поддающимся смысловому объяснению и адекватной интерпретации является бестиарий, задействованный в сценах терзания, а также обусловленность выбора тех или иных образов, их количество и сочетание в одной схватке (Королькова, 2006, с. 7; Королькова, 2015, с. 161). *Предметом данного исследования* является содержание мотива терзания в скифском зверином стиле, в частности, терзания копытного кошачьим хищником и грифоном и формы его реализации в скифском зверином стиле восточноевропейской зоны.

**История вопроса.** Содержанием творчества, которое отображало мировоззрение древних народов, была мифология – необходимое условие и первичный материал для всякого искусства (Шеллинг, 1936, с. 146). Считается, что мифология выступает тотально господствующим способом глобального концептирования (Мелетинский, 1995, с. 163). Являясь духовными проявлениями жизни общества, миф, ритуал, религия и искусство «материализовались в пространственных и временных формах художественного творчества» (Королькова, 2015, с. 180). Однако сохранившиеся сведения о религии скифов не дают полной картины того, как они представляли своих богов и героев, за исключением данных о поклонении Аресу и о родоначальнице скифов в облике полудевы-полузмеи (Кузьмина, 1976а, с. 55–56).

В.Д. Блаватский полагал, что мифологические представления автохтонов Северного

Причерноморья не составляли сложной системы мифов, в отличие от их соседей – греков. При этом скифские божества не получили, по крайней мере, в VII–V вв. до н. э., антропоморфных изображений в самобытном искусстве (Блаватский, 1964, с. 20–25).

М.И. Артамонов со ссылкой на сведения Геродота, что скифы не строили своим богам храмов и алтарей, отмечал, что примитивному характеру скифской религии соответствовали неразвитые формы культа (Артамонов, 1961, с. 83); при этом скифское искусство трактовалось исследователем как переработка сюжетов и форм, заимствованных из искусства древнего Востока (Артамонов, 1962, с. 34) – «скифы не просто воспроизводили восточные образцы, а отобрали из сюжетов древневосточного искусства наиболее соответствующие их идеологии» (Артамонов, 1974, с. 49).

Позже было высказано мнение, что в скифском искусстве зооморфные образы отражают характерное для всех индоиранских народов представление о многочисленных перевоплощениях, инкарнациях и различных ипостасях, в которых предстаёт каждое божество (Кузьмина, 1976а, с. 58–59), однако, по замечанию Д.С. Раевского, применительно к скифской мифологии «такая характеристика ничем, кроме ссылки на принадлежность скифов к ираноязычным народам, подкреплена быть не может» (Раевский, 2006, с. 363).

Согласно исследованиям Д.С. Раевского, формирование скифского звериного стиля как символической знаковой системы, предназначенной для описания скифской модели мира, было обусловлено походами скифов в богатую изобразительными традициями Переднюю Азию; при этом «новая социальная реальность должна была осмысляться в категориях, составляющих скифскую мифологическую модель мира, в том числе в пространственно-космических категориях, поскольку в архаических обществах социальный космос мыслится изоморфным (а по сути – тождественным) космосу природному» (Раевский, 2006, с. 370). Тернарная структура скифской модели мира соотносится с тремя уровнями космической модели (Раевский, 1977, с. 121) и глобально распространённым способом их описания посредством зоологического кода – трёхчленной вертикальной системой: на верху композиции размещены связанные с небом птицы; копытные связаны со средней частью,

с землёй; змеи-рыбы — с низом, с подземным царством (Топоров, 1972, с. 93) (вместо рыбы или змеи у скифов использован образ хищника, преимущественно кошачьего) (Раевский, 2006, с. 392).

А.Р. Канторович отмечает богатство традиций переднеазиатского и центральноазиатского зооморфизма в сравнении с восточноевропейской традицией в эпоху, предшествующую возникновению скифо-сибирской общности; однако, уже на стадии своего зарождения восточноевропейский звериный стиль «черпал не из какого-либо одного, а из всех этих трёх источников и явился продуктом сочетания пришлых и автохтонных тенденций (в период его развития добавилось ещё мощное воздействие классического греческого и фракийского зооморфизма)» (Канторович, 2015, с. 1014).

Проблема семантики мотива терзания копытного кошачьим хищником или грифоном служит предметом дискуссий. Этот сюжет не был популярным в собственно скифском зверином стиле в отличие от других областей евразийского степного пояса; особую популярность он получил в эпоху распространения греко-скифских памятников (Раевский, 2006, с. 437). Влиянием античной культурной традиции явилось постепенное возрастание сложности кодовой природы изобразительного искусства Скифии. Зоологический и топографический коды, параллельно используемые с целью синтагматического объединения элементов в пространстве общей композиции, постепенно усложняются повествовательным началом — сценами терзания. Затем используются антропоморфные изображения мифологических персонажей в единичных композициях, и далее — в их сериях (Раевский, 2006, с. 470). Всё же, при схожести семантики скифского звериного стиля и зооморфных греко-скифских композиций Д.С. Раевский отмечает их различия: во-первых, «чисто эллинскую изобразительную трактовку образов животных, не скованную жёстким иконографическим каноном, свободную как в выборе поз и ракурсов, так и в приёмах моделировки тела зверя»; во-вторых, «значительно более широкое введение в зооморфные композиции элемента *действия*, сопряжение отдельных фигур в единой, по существу сюжетной, композиции», пришедшее на смену «безглагольным» изобразительным текстам (Раевский, 2006, с. 437).

На протяжении всего времени научного изучения «терзание» интерпретировалось по-разному. Так, в середине 1960-х гг. В. Хартнер в переднеазиатской традиции животные, участвующие в сценах терзания, соответствуют номенклатуре созвездий, а сама сцена символизирует смену созвездий на небосклоне (Hartner, Ettinghausen, 1964; Hartner, 1965). Позже А.Д. Грач видел в этой сцене воплощение идеи борьбы двух тотемов (то есть двух этнических групп), «прославление победы в борьбе, утверждение силы и права на жестокость» (Грач, 1972, с. 30), а Е.Е. Кузьмина интерпретировала «терзание» как отражение характерной для древних иранцев «дуалистической концепции борьбы доброго и злого начал» (Кузьмина, 1972, с. 52). В трактовке Г.А. Фёдорова-Давыдова мотив терзания воплощает «не столько собственно терзание, сколько проникновение одного звериного существа в другое» как условие приумножения магического эффекта художественного образа, «привлечения на пользу человеку различных способностей животного» (Федоров-Давыдов, 1975, с. 25). Было высказано предположение, что наряду с композицией из переднеазиатского искусства скифы восприняли «и идейное содержание сцены терзания как символа весеннего возрождения, которое было соотнесено иранцами с их главным праздником Ноурузом — Новым годом солярного календаря» (Кузьмина, 1979, с. 78).

Последняя трактовка была справедливо оспорена Д.С. Раевским, поскольку в качестве объектов терзания у скифов выступают животные, «не согласующиеся с астральной номенклатурой — это олень, козел и лошадь как объекты терзания, а в роли терзающих существ — лев, хищная птица и грифон» (Раевский, 2006, с. 439). В то же время исследователь согласился с толкованием Е.Е. Кузьминой терзания как циклической смены явлений природы, космогонического акта творения и возрождения через уничтожение» (Кузьмина, 1976, с. 70), или, согласно А. Фаркаш, как метафорических изображений понятия смерти в терминах, близких степнымномадам (Farkas, 1977, с. 127). «Каждая смерть рассматривается как неперемненное условие продолжения жизни, в конечном счёте — как своего рода жертвоприношение, совершаемое во имя этого продолжения, — пишет Д.С. Раевский. —

Мотив же терзания в искусстве, трактуемый как метафорическое обозначение смерти, должен в таком случае рассматриваться как своего рода *изобразительный эквивалент такого жертвоприношения*» (Раевский, 2006, с. 440).

В нашей работе выдвигаем *гипотезу*: сюжет «терзания» в многофигурных композициях, содержащих изображения копытного, кошачьего хищника и грифона, связан с сюжетом древнегреческого мифа о растерзании Диониса-Загрея Титанами.

В VI–IV вв. и в нач. III в. до н.э. в сакральных комплексах северопонтийских городов, наиболее тесно контактировавших со Средиземноморьем – Никонии, Ольвии и Боспоре – церемонии в честь Диониса переплетались с обрядами, посвящёнными Деметре, Коре, Афродите, Кибеле и Гераклу. С V в. до н.э. и особенно ярко в IV – первой половине III в. до н.э. церемонии в честь Диониса входили в ритуалы элевсинского образца, где Дионис выступал в ипостаси Иакха, и, возможно, переплетались с элементами орфического культа Диониса в ипостаси Загрея – сына Зевса и Персефоны (Кузина, 2008, с. 181)<sup>1</sup>.

Подтверждением этому служат сюжеты на элевсинские темы памятников вазопи́си из северопонтийских погребальных комплексов, содержание памятников эпиграфики – посвячительных граффити Деметре, Персефоне и Иакху в храм Деметры на костяной пластине, посвячительные граффити Иакху в керамической эпиграфике, сюжеты короластики – изображения Деметры, Кору, сатиров, силенов и актёров (спутников Диониса), вотивы в виде яйцевидной гальки и астрагалов, находки терракот с изображением Силена, Паппо-Силена с младенцем Дионисом и комических актёров наряду с ювелирными изделиями с воплощёнными на них образами сатиров и менад в погребальном комплексе жрицы Деметры<sup>2</sup>.

Существование культа орфического Диониса в Ольвии (как и вообще – орфической религии<sup>3</sup>) являются памятники эпиграфики V в. до н.э. – костяные пластинки<sup>4</sup>, содержащие изречения, глубокий смысл которых близок орфической интерпретации религии Диониса, а также сокращённое имя Диониса и на одной из них – имя Диониса в сочетании со словом «орфики» (изображённый на одной из пластин прямоугольник, разделённый на семь

частей с семью овалами внутри символизировал мистическое расчленение тела Загрея, согласно орфическому мифу). Как указывает А.С. Русяева, Сравнительно большое количество свинцовых букраний и секир местного производства IV–II вв. до н.э. указывает на возрождение в Ольвии древнейшей формы существовавшего на Крите культа Зевса и Диониса-Загрея, и в этой архаизации следует усматривать элементы каких-то религиозно-философских учений, возможно орфических (Русяева, 1978, с. 99–103).

Геродот не упоминает Диониса среди скифских богов, однако указывает на проникновение этого культа в скифскую среду. Как известно, в VI–V вв. до н.э. скифы не знали антропоморфных изображений богов и проявляли враждебность к приобщению знати в мистериальные культы<sup>5</sup>. В то же время, их пантеон включал Гестию, Зевса, Гею, Аполлона, Афродиту Небесную, Геракла, Арея и Посейдона (у скифов царских)<sup>6</sup>.

Историческая наука пока не располагает письменными сведениями о распространении мистических учений и орфической религии у скифов, но косвенным доказательством могут служить произведения скифского искусства – композиции культово-религиозного содержания на золотых бляшках (возможно, украшениях головного убора) из погребений высшей скифской знати степной Скифии – курганы Куль-Оба, Чертомлык, Верхний Рогачик, Первый Мордвиновский, Мелитопольский, №4 в уроч. Носаки, бокового погребения кургана Огуз. На них изображены мистериальные сцены торжественного приобщения (священной трапезы умершего): сидящую богиню (женщину в скифском наряде) с зеркалом в руке и предстоящего ей героя (юношу в скифском наряде, без оружия и пояса), пьющего из ритона (ритон и зеркало – ритуальные принадлежности элевсинских мистерий), а также изображение сидящей богини, справа от неё факел (или алтарик) □ атрибут Деметры и Кору-Персефоны, а слева – мужская фигура с округлым сосудом в руке (священной чашей)<sup>7</sup>.

А.Ф. Лосев отмечает, что орфическая философия Загрея отражает очень древнюю, восходящую к критской культуре и распространённую далеко за пределами исторической Греции (параллели – в египетском Осирисе, фригийском Аттисе, финикийском Адонисе,

малоазиатском Сабазии), сугубо мистическую и даже мистериальную мифологию страдающего и воскрешающего божества и является её философским осознанием, в самой Греции восходящим к VI в. до н.э., но с истоками мифологии третьего Диониса (Иакха) в VII в. до н.э. (Лосев, 1996, с. 172–183).

Среди всех античных текстов, содержащих миф о растерзании Диониса-Загрея и в мифической форме ставящих все кардинальные вопросы мироздания со всеми проблемами единства и множества, распада и воссоединения, гибели и возрождения, А.Ф. Лосев отмечает значительно превышающие по своему объёму конец V и всю VI части знаменитой поэмы Нонна о Дионисе (V в. н.э.): «Несмотря на всю растянутость и произвольные измышления, изложение мифа о Загрее у Нонна является для нас весьма ценным документом и в основе своей восходит к хорошим и безукоризненно древним источникам» (Лосев, 1996, с. 176–187). Восходящая к древним орфикам разработка мифа о Загрее у Нонна представляет особую ценность, поскольку в ней в высокохудожественной форме реставрируется старинная мифология и описаны уникальные эпизоды, не зарегистрированные в других источниках; в частности, превращения Загрея перед растерзанием его Титанами и борьба с ними в зооморфных обликах: *в молодого Зевса, старика Кроноса, младенца, юношу, льва, коня, дракона, тигра и быка* (Нонн Панополитанский. Песни о Дионисе. см. Приложение).

Как нам представляется, прекрасной иллюстрацией этого мифа во всей его динамике и экспрессии служат изображения сцен терзания, выполненные в скифском зверином стиле. Наиболее полно превращения Загрея представлены на золотой обкладке колчана из Ильичёвского кургана, золотой бляхе щита или горита (пластине в виде фигурки лежащего оленя) и золотой обкладке ножен меча из Куль-Обы, золотом конском налобнике из Бердянского кургана, золотой обкладке ножен меча из Великой Белозёрки, золотой обкладке ножен меча из Солохи, а также на золотой обкладке ритона из четвёртого Семибратнего кургана.

Все перечисленные памятники являются объектом данного исследования на предмет наличия в них композиции зооморфных образов, участвующих в сюжете, описанном у



Рис. 1. Золотая обкладка колчана. Ильичёво, к. 1, п. 6 (по: Полідович, 2017, с. 108, рис. 1).

Fig. 1. Golden quiver cover. Ilyichyovo, barrow 1, burial 6 (after Polidovich, 2017, p. 108, fig. 1).

Нонна. *Цель работы* – установить образный состав композиций, описать семантически значимые мотивы художественных образов и приёмы изображения идеи последовательной зооморфной «трансформации», выявить в композициях религиозно-культурную и философскую символику. Исследование построено по логике общенаучного гипотетико-дедуктивного метода при общих системно-функциональном и синхронно-диахроническом подходах к рассмотрению исторических фактов с использованием частных традиционного иконографического, формально-стилистического и структурно-семиотического методов.

#### Результаты и их обсуждение

**1. Золотая обкладка колчана из Ильичёвского кургана** (около 2-й четверти V в. до н.э.) (рис. 1). В нашей трактовке многофигурная композиция на золотой обкладке колчана из Ильичёва состоит из образов хищной птицы (возможно, орла как символа «молодого» Зевса из мифа о Загрее<sup>8</sup>), оленя (вследствие повреждения пластины напоминающего коня), двух кошачьих хищников (соответствующих льву и тигру в мифе) и змеи, хвост которой имеет серповидное окончание. Семь соединённых в ряд  $\beta$ -видных фигур – отростков оленьих рогов – символизируют восстановление Аполлоном раздроблённого на семь частей тела Диониса-Загрея, являясь в то же время символом пифагорейской гептомады<sup>9</sup>. Акцентированность лопатки оленя и необыч-



**Рис. 2.** Золотая бляха щита или горита. Куль-Оба (по: Алексеев, 2012, с. 172).  
**Fig. 2.** Golden plate of a shield or gorytus. Kul-Oba (after Alekseyev, 2012, p. 172).

ность её формы (в трактовке А.Р. Канторовича – «в виде головы то ли лося, то ли птицы» (Канторович, 2015, с. 331)) является мотивом, повторяющимся во всех анализируемых нами в статье образах оленя и других животных (что будет проиллюстрировано далее и в нашей интерпретации является местом, где происходят «превращения» одного животного в другое).

**2. Золотая бляха щита или горита (пластина в виде фигурки лежащего оленя) из Куль-Обы (2 четверть V в. до н.э.)** (рис. 2). А.Ю. Алексеев отмечает, что механическим наложением на тело оленя фигур собаки, льва, грифона и зайца, (представленных в данном случае хищными животными) мастер необычным для скифского искусства образом выразил сюжет благого терзания (Алексеев, 2012, с. 172). Всё же, в «Каталог сцен преследования, терзания и поглощения в восточно-европейском скифском зверином стиле» она включена не была (Канторович, 2020).

В нашей трактовке перечень изображений животных, размещённых на теле оленя, состоит из льва, грифона, осла (традиционно интерпретируемого как заяц, что, на наш взгляд, является результатом механического повреждения пластины и визуальной укороченности длинной морды, которая, однако имеет характерные для осла округлые скулы и большую пасть)<sup>10</sup>, кошачьего хищника с характерной формой небольших ушей (традиционно интерпретируемого как собака, однако, возможно, это пантера)<sup>11</sup> и барана (козла), голова которого является стилизацией крайнего слева  $\beta$ -видного отростка оленьих рогов и завершает цепочку «превращений». «Глазные отростки» рогов оленя в форме бычьих рогов могут быть трактованы как «диада Диониса», и в то же время у них форма лиры – образа небесной гармонии и символ Апол-

лона (Лосев, 1996, с. 387, 590), что с остальными семью отростками в одном семантическом ряду символов, очевидно, обозначает «монаду нового бога». Как и на ильичёвском изображении, рога оленя с семью  $\beta$ -видными отростками, вероятно, символизируют «монаду», «диаду» и «гебдомаду» пифогорейцев и орфиков<sup>12</sup>.

Отметим также, что лев и дракон обращены головами с обеих сторон к копытному (в данном случае к ослу) так же, как и на бердянском, солохском, куль-обском и великобелозёрском изображениях (рис. 3–6); кошачий хищник (предпоследний в череде «трансформаций») обращён головой ко всем персонажам вместе, а завершающий композицию баран (козёл) находится сверху над всеми остальными участниками сцены, обращённый головой в сторону стилизованных рогов оленя, т.е. в направлении завершающего этапа (не отображённого у Нонна) мифа о Загрее-Дионисе – воссоединения Аполлоном его раздроблённого на семь частей тела и оживления.

**3. Золотой конский налобник-наносник из Бердянского кургана (рубеж V–IV вв. до н. э. – первая треть IV в. до н. э., либо 380–365 гг. до н. э.)** (рис. 3). В нашей трактовке эта многофигурная композиция иллюстрирует миф о многочисленных превращениях Загрея перед растерзанием Титанами и изображает сцены «взаимопроникновения» и «превращения»: а) льва в копытное животное – голова льва и оленя тесно соприкасаются по контуру, а львиная грива будто переходит в напоминающие буйную конскую гриву пальметидные рога оленя, создавая визуальный образ их слияния; б) оленя в грифона – в результате «взаиморастворения» их голов олений рог в форме птичьей лапы, характерный для оленей на золотых обкладках ножен меча из Солохи



Рис. 3. Золотой налобник. Бердянский курган (по: Канторович, 2020, с. 203, рис. 4).  
Fig. 3. Golden frontlet. Berdyansk barrow (after Kantorovich, 2020, p. 203, fig. 4).



Рис. 4. Золотая обкладка ножен меча. Солоха, боковое погребение (по: Алексеев, 2012, с.164).  
Fig. 4. Golden sword scabbard plate. Solokha, side burial (after Alekseyev, 2012, p. 164).

(рис. 4), Куль-Обы (рис. 5) и Великой Белозёрки (рис. 6), можно рассматривать одновременно как мотив образа «рогатого грифона», самого оленя – как мифического коня, а его пятнистую шкуру с парными точками и насечками – как признак последующего превращения в леопарда (согласно мифу, в тигра); в) леопарда в быка, о чём свидетельствует раздвоенный силуэт его туловища, шеи и головы с бычьими рогами.

Во всех изображениях, кроме грифона, присутствует мотив «малой лопатки» (плечевого сустава в виде полуовала или завитка), обрамлённой широкой полосой с поперечным рифлением, возможно, имитирующей шерсть). Использование этого мотива является приёмом изображения «взаимопроникновения» животных (обращает на себя внимание форма переходящей в переднюю конечность лопатки – во всех вариантах они напоминают вывернутое в противоположную сторону бедро, «проникающее» в тело животного в месте, окаймлённом широкой рельефной и рифлённой полосой). Образ оленя (рис. 3–6) ассоциируется у нас с «монадой нового бога»: форма рогов оленя, напоминающая птичью лапку, символизирует Аполлона, являясь аллюзией на название острова Делос (место рождения Аполлона), который раньше назы-

вался Ортигией (*Перепёлкой*) (Лосев, 1996, с. 412), а «глазные отростки» в виде лироподобных бычьих рогов, в нашей трактовке, совмещают аполлонийскую и дионисийскую символику, обозначая воскресение Загрея.

**4. Золотая обкладка ножен меча из бокового погребения кургана Солоха (400–375 гг. до н.э.)** (рис. 4). В нашей трактовке лев и львица на боковых пластинах изображены без объектов терзания и размещены над секциями со львами, «превращающимися» в оленей на основной пластине. Стилизация рогов оленя сходна с той, что на бердянском налобнике (рис. 3) и на обкладках ножен меча из Куль-Обы (рис. 5) и Великой Белозёрки (рис. 6): лироподобные «глазные отростки», напоминающие бычьи рога, и далее – напоминающая птичью лапу ветвь с пальметоидным окончанием. Контур головы льва на большой боковой пластине переходит в контур крайней полосы «жемчужника», имитирующего гриву за лопаткой льва, размещённого в устье основной пластины. Таким приёмом, на наш взгляд, достигается визуальная и семантическая цельность композиции, выражающей процесс «трансформации», начиная с большой верхней пластины, переходящей в первую треть основной пластины и далее – во вторую треть основной пластины и выше – на малую



Рис. 5. Золотая обкладка ножен меча. Куль-Оба (по: Алексеев, 2012, с. 178)

Fig. 5. Golden sword scabbard plate. Kul-Oba (after Alekseyev, 2012, p. 178)

боковую пластину, где изображение львицы/ молодого льва показывает нам направление и промежуточный образ дальнейшей «трансформации» в грифона на последней трети пластины. Грифон, в свою очередь, обращён головой в сторону следующего за ним кошачьего хищника (а не в противоположную, как следовало бы ожидать в случае «преследования» или «терзания»). Поза, небольшой размер и отсутствие агрессивных черт у завершающего композицию кошачьего хищника без гривы (вероятно, тигра, если следовать тексту мифа) также исключают «преследование» или «терзание» им грифона. Все образы двух-ярусной многофигурной композиции содержат мотив обособленной (выпуклой и рельефно выделенной) лопатки, что, как мы предполагаем, несёт в себе семантику «превращения».

**5. Золотая обкладка ножен меча из Куль-Обы** (345–335 гг. до н.э.) (рис. 5). В нашей трактовке, если рассматривать персонажи композиции в аспекте мифа о Дионисе-Загрее, сцены терзания иллюстрируют череду «превращений». Первая группа образов состоит из льва, «превращающегося» в оленя, и оленя – в грифона. Контур «оленьего рога», продолжая контур головы грифона, совпадает с контуром шеи, спины и лопатки оленя. Голова грифона соприкасается с головой копытного, «растворяясь» в ней. Следовательно, «глазные отростки» и весь «рог оленя» можно трактовать как атрибут «рогатого дракона». Примечательно совпадение художественного приёма взаимного слияния контуров грифона и оленя, а также моделировка образов (в частности, схожесть очертания рога) в изображении на золотом налобнике из Бердянского кургана (рис. 3) – лироподобные «глазные отростки» и одна пальметоид-

ная ветвь, схожая с птичьей лапой. Ещё одна важная, на наш взгляд, деталь единства образов в сцене «превращения» – это рифлёный выпуклый валик, тянущийся вдоль груди грифона, через его клюв, вдоль шеи оленя к лопатке, окаймляя её большим полукругом по внешнему краю.

Следующий эпизод «превращений» (согласно мифу, тигра – в быка) можем проследить во «взаимопроникновении» кошачьего хищника без гривы в животного со стилизованными бычьими рогами. Контурно обособленные и рельефно выделенные лопатки у оленя, льва, тигра и быка символизируют факт «трансформации» и обозначают место «проникновения» одного животного в другое. Облик «морского коня» на боковой пластине изображает сцену «превращения» коня в дракона / змея (представлены два отростка змеиного хвоста с острым и серповидным окончаниями, моделированные в f-образную фигуру).

**6. Золотая обкладка ножен меча из Великой Белозёрки** (последняя треть IV в. до н. э.) (рис. 6). В нашей трактовке слияние контура головы льва и крупы оленя, а также шеи оленя и головы грифона изображают череду превращений одного животного в другое. В этом отношении примечательна форма оленьего рога, схожая с изображениями на бердянском налобнике (рис. 3) и куль-обской обкладке ножен меча (рис. 5): с двумя лироподобными «глазными отростками» рогов и прямой ветви с пальметоидным окончанием (напоминающим птичью лапу). Голова оленя размещена неестественно – контур головы, переднего и заднего контуров шеи и спины не имеют плавного очертания. Их надломленность и включение головы грифона в линию их очертания, очевидно, иллюстрирует сцену «превращения». Грудину грифона и оленя соединя-





**Рис. 6.** Золотая обкладка ножен меча. Великая Белозерка (по: Канторович, 2020, с. 202, рис. 5).  
**Fig. 6.** Golden sword scabbard plate. Velikaya Belozerka (after Kantorovich, 2020, p. 202, fig. 5).

ет отмеченный нами ранее на куль-обской обкладке ножен меча (рис. 5) выпуклый рифлёный валик – облекая шею грифона и пронизывая его клюв, он переходит вдоль шеи оленя до его груди. Пятнистый окрас оленя и изображение двух схожих пятнистых хищников разного роста, следующих друг за другом, иллюстрируют последующую «трансформацию» грифона в леопарда/ барса (или дракона в тигра, согласно мифу), при этом приём дублирования образа кошачьего хищника с уменьшением его размера содержит идею его последующего превращения в женскую и далее – в молодую особь. В каждом образе многофигурной композиции присутствует мотив обособленной и выпуклой лопатки, символизирующий, по нашему мнению, идею «трансформации» и «место» возникновения нового образа в цепи превращений. Обращает на себя внимание одинаковая форма полуовала с завитком на лопатках у оленя и грифона, соединённых друг с другом в этом месте крупным рифлёным валиком.

Состав звериных образов в рассмотренных многофигурных композициях приведён в Таблице 1.

Приведённые в Таблице 1 данные демонстрируют повторяемость зооморфных образов в многофигурных композициях и их относительно точное соответствие перечню животных у Нонна, однако следует отметить некоторую специфику.

Конь изображён как гиппокамп (в процессе «трансформации»), или с расходящейся из одного пучка гривой (стилизованной в виде оленя), или с рогами, являющимися мотивом образа грифона (т.е. также в процессе «трансформации»); в одном случае можно предположить изображение осла.

Упомянутый у Нонна рогатый дракон с чешуйчатым телом изображён как огром-

ных размеров змей с раздвоенным окончанием хвоста или как часть гиппокампа с двумя огромными чешуйчатыми кольцами змеиного хвоста – с острым и серповидным окончанием; в составе четырёх композиций изображён грифон с телом кошачьего хищника, крыльями и клювовидной мордой; в одном случае изображено синкретическое существо (кошачий хищник с хвостом волка с гребнем рептилии и ухом копытного/ волка/ грифона).

Своеобразие передачи образа тигра заключается в акцентировании «пёстрой шкуры», которая в трёх изображениях трактуется художником как окрас леопарда или барса.

Замыкающее череду трансформаций животное, упоминаемое у Нонна как бык, в скифских композициях изображено в виде рогатых существ, своеобразно стилизованных в виде протомы барана (козла), полнофигурного изображения опытного с козлиными рогами, а также в виде силуэта быка позади пятнистого кошачьего хищника с бычьими рогами (т.е. в процессе «трансформации»).

Процесс «трансформации» и его направление передаётся с помощью целого ряда приёмов: наложение фигур одна на другую таким образом, что мотивы их образов становятся общими; акцентированное использование мотива одного зооморфного образа в ряду других зооморфных образов, предшествующих ему в процессе «трансформации»; дублирование зооморфных образов как персонажей предыдущей и следующей «трансформации»; изображение молодой особи или особи женского пола как промежуточного звена следующей «трансформации»; объединение в одну композицию образов, находящихся в двух ярусах; разделение композиции на секции с дублированием образов, указывающее на ход «трансформации»; направлен-

Таблица 1. Состав зооморфных образов многофигурных композиций в сценах терзания  
 Table 1. Zoomorphic images of multi-figure compositions in the mauling scenes

№	Оформляемый/ украшаемый предмет	Происхождение (комплекс)	Зооморфные образы						
			дракон (грифон/змея)	конь/«олень» с конской гривой/ «олень» с рогом грифона/ осёл	олень	лев	львица	леопард/ барс/ патера/ тигр	бык/ козёл/ баран
1.	Золотая обкладка колчана	Ильичёвск, курган 1, погр. 6	+	–	+	+	–	+	–
2.	Золотая бляха щита или горита	Курган Куль-Оба	+	+	+	+	–	+	+
3.	Золотой конский налобник- наносник	Бердянский курган, центральная могила	+	+	–	+	–	+	+
4.	Золотая обкладка ножен меча	Курган Солоха, боковое погребение	+	–	+	+	+	+	–
5.	Золотая обкладка ножен меча	Курган Куль-Оба	+	+	+	+	–	+	+
6.	Золотая обкладка ножен меча	Курган Великая Белозерка	+	–	+	+	+	+	–

ность туловища и головы животного в сторону образа следующей трансформации».

Особым смысловым значением, воплощающим саму идею «трансформации», наделён мотив «акцентированной лопатки», использованный в большинстве образов и обозначающий «место» возникновения нового персонажа в цепи превращений. Динамика движения персонажей композиций выражена приёмами взаимопроникновения образов и взаимопересечения криволинейных поверхностей их контуров.

Сцены схватки животных в скифском искусстве выражали идею жертвоприношения, в которой заложена глобальная концепция единства и взаимообусловленности жизни и смерти, а также идею смерти во имя сохранения и возрождения жизни, причём изображения сцен терзания выступают метафорической формулой-заклинанием, обеспечивающей защиту и поддержку высших сил. В искусстве древних кочевников изображение выступало эквивалентом действия, следовательно, воплощённая и материализованная в художественной форме идея жертвоприношения выполняла роль апотропея (Раевский,

2006, с. 440; Королькова, 2020, с. 21 –29). Золотые изделия с изображениями сцен терзания по сюжету орфического мифа, возможно, были ритуальными предметами погребального обряда, выполнявшими функцию апотропея героизированного представителя скифской элиты.

#### Выводы

В заключение необходимо отметить, что анализ шести многофигурных композиций, выполненных в восточноевропейском скифском зверином стиле, которые традиционно трактуются как сцены терзания (в частности, копытного кошачьим хищником и грифоном), позволяет предполагать, что в них отражён древнегреческий миф о борьбе Титанами Диониса-Загрея перед своей гибелью, изложенный в «Песнях о Дионисе» Нонна Панополитанского. Образная система композиции состоит из персонажей мифа о зооморфных превращениях Загрея во время схватки с Титанами, однако заметно некоторое отличие в воплощении элементов мифа средствами изобразительного искусства в скифском зверином стиле от того, как он представлен в литературной форме в изложении Нонна.

Возможно, скифская художественная традиция изложения событий орфического мифа отличалась от древнегреческой устной и письменной традиции. Так, во всех композициях присутствует образ оленя и является в них центральным или несколько раз повторяется. В сценах терзания животными друг друга,

символизирующих идею жертвоприношения и традиционных для всего скифо-сибирского звериного стиля, воплощены идеи орфизма и пифагореизма о бессмертии души, созвучные мировоззрениям номадов о круговороте жизни и жертвоприношении во имя мирового порядка.

## Приложение

### *Нонн Панополитанский. Песни о Дионисе VI (165–205)*<sup>13</sup>

165 Дева Загрея родит, рогатое чадо: свободно  
 К Зевса небесному трону восходит младенец, ручонкой  
 Молнию бога берет, и подьмет он, новорожденный.  
 Детской ладонью своей, как легчайшее бремя, перуны.  
 Только неделю он был близ Зевсова трона: титаны,  
 170 Верные ярости Геры, тяжёлой во гневе, чужому  
 Демону смазали лик потихоньку кругами из мела  
 Хитрого и тартарийским ножом его лик повредили,  
 Как перед зеркалом он увидал изменившийся облик.  
 Но, расчленённый железом титанов и с жизнью расставшись,  
 175 В самой кончине своей Дионис получил возрожденье;  
 Разнообразно меняя свой вид, становился другим он —  
 То как коварный *Кронид молодой*, потрясая эгидой.  
 То как медлительный *Кронос, старик*, насылающий ливни;  
 Был он как пёстрый обличьем *младенец*, как *юноша* пылкий  
 180 С виду, чей пух молодой лишь едва начинал пробиваться  
 И обрамлял подбородок Загрея темнеющим краем,  
 То он уподобился *льву*, воспылавшему гневом ужасным,  
 Пасть изрыгала его приводящее в трепет рычанье.  
 Он выпрямлял свою шею, густой осенённую шерстью.  
 185 Гриву косматых волос, обвивающих спину крутую,  
 Тыча вокруг хвостом подвижным в расстоянии тела.  
 Вдруг он свой облик менял: вместо львиного лика казался  
 Неукротимым *конем*, издающим звонкое ржанье,  
 С гребнем высоким, узду прикусившим зубом надменным,  
 190 Стёртую челюсть свою орошающим белою пеной.  
 То превращался в *дракона* с рогами, с чешуйчатым телом,  
 Пастью огромной своей издавая шипящие свисты,  
 Высунув тонкий язык из зияющего подбородка.  
 Так он драконом вскочил на угрюмое темя титана,  
 195 Крепко связав его шею змеящимся вокруг ожерельем;  
 После покинув всегда подвижное змеиное тело,  
*Тигром* он стал, запятнав свою пеструю шкуру, а после  
 Преобразился в *быка* и, издав его мордой мычанье.  
 Начал титанов бодать заостренным рогом бычачьим.  
 200 Так, нападая, он жизнь защищал; но завистливой глоткой  
 В воздухе вдруг загремела свирепым мычанием Гера,  
 Мачеха, тяжкая гневом; от этого рёва богини  
 Шум пробежал в небесах, застонали ворота Олимпа:  
 Бык дерзновенный припал — и убийцы рассекли на части  
 205 Плоть Диониса в бычачьей природе своими ножами.

**Примечания:**

<sup>1</sup> См. библиографию о связях античных городов Северного Причерноморья с элевсинским святилищем, начиная с последней трети V в. до н.э. (Кузина, 2008).

<sup>2</sup> См. библиографию (Кузина, 2008).

<sup>3</sup> См. подробнее (Макаров, 1999).

<sup>4</sup> См. подробнее (Русяева, 1978).

<sup>5</sup> См. подробнее (Геродот IV, 76, 78-80).

<sup>6</sup> См. подробнее о сифском пантеоне (Геродот, IV, 59).

<sup>7</sup> См. подробнее трактовку сцен “приобщения” (Бессонова, 1983, с. 98–105). В этой связи см. дионисийскую тематику сюжетов синкретических образов на золотых изделиях в скифском зверином стиле из Северного Причерноморья (Добровольский и др. 2023).

<sup>8</sup> Орел являлся птицей самого Зевса и постоянно находился около него на Олимпе – сам Зевс некогда был этим орлом, и уже только позднее орел стал одним из его атрибутов (Лосев, 1996, с. 52).

<sup>9</sup> А.Ф. Лосев отмечает: «Характерно подчеркивание в орфических материалах растерзания Диониса именно на семь частей: этим, несомненно, хотели сказать, что Дионису причастен весь мир, все мироздание (понимавшееся тогда в виде семи небесных сфер)» (Лосев, 1996, с. 182).

<sup>10</sup> См. о жертвоприношении ослов Аполлону (Лосев, 1996, с. 391, 454, 610).

<sup>11</sup> См. памятники северопричерноморской вазописи: изображения Диониса с пантерой у ног и верхом на пантере (Скржинская, 2012).

<sup>12</sup> «Аполлоновская монада противопоставляется диаде Диониса и в то же время воссоединяется с ней: демиург, с одной стороны, приводит мировой ум к дроблению, чтобы из него появились отдельные существа и вещи, – и на мифическом языке это есть растерзание Диониса на семь частей, – с другой стороны, демиург воссоединяет раздробленную мировую цельность, и делает он это с помощью Аполлона, который, будучи *геддомагетом* (*седмичником*), воссоединяет члены тела растерзанного на семь частей Диониса, так что воссоединенное множество теперь уже перестает быть безразличным и нераздельным единством, но становится порядком (*taxis*) и гармонией (*harmonia*)» (Лосев, 1996, с. 594).

<sup>13</sup> Перевод Д.С. Недовича (цит. по: Лосев, 1996, с. 202).

**ЛИТЕРАТУРА**

- Алексеев А.Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. СПб.: ГЭ, 2012. 272 с.
- Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. Вып. 2 / Ред. М. И. Артамонов. Л.: ГЭ, 1961. С. 57–87.
- Артамонов М.И. К вопросу о происхождении скифского искусства // СГЭ. Вып. 22. Л.: ГЭ, 1962. С. 30–35.
- Артамонов М.И. Киммерийцы и скифы (от появления на исторической арене до конца IV в. до н. э.). Л.: Ленинград ун-т, 1974. 156 с.
- Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. Киев: Наукова думка, 1983. 140 с.
- Блаватский В.Д. Воздействие античной культуры на страны Северного Причерноморья (VII–V вв. до н.э.) // СА. 1964. № 2. С. 13–26.
- Геродот. История в 9 кн. Перевод и прим. Г.А. Стратановского. Л.: Наука, 1972. 600 с.
- Грач А.Д. Произведения скифо-сибирского искусства в пределах этнокультурных зон азиатских степей // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по скифо-сарматской археологии (Скифо-сибирский «звериный» стиль). М.: ИА АН СССР, 1972. С. 29–30.
- Добровольский Л.С. Апотропоические образы восточноевропейского скифского звериного стиля // Вестник антропологии. 2023. № 2. С. 86–104. DOI: 10.33876/2311-0546/2023-2/86-104.
- Добровольский Л.С., Сыдыков Е.Б., Умиткалиев У.У., Каженова Г.Т. Семантика образов «грифоно-гиппокампа» и «рогатой рыбы» в скифском зверином стиле восточноевропейской зоны // Поволжская археология. 2023. № 1 (43). С. 113–126. DOI: 10.24852/ра2023.1.43.113.126.
- Канторович А.Р. Скифский звериный стиль Восточной Европы: классификация, типология, хронология, эволюция. Дисс... докт. ист. наук. Москва, 2015. 1724 с.
- Канторович А.Р. Сцены преследования, терзания и поглощения в восточноевропейском скифском зверином стиле (проблема интерпретации и статистические показатели) // ДИАЛОГ 2017–2018. Дихотомия искусства в археологии: локус, образы, генезис / Отв. ред. Е. С. Леванова, Н. Ю. Смирнов. М.: ИА РАН, 2020. С. 192–231.

*Королькова Е.Ф.* Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (7–4 вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. 272 с.

*Королькова Е.Ф.* Следы невиданных зверей (к проблеме трактовки фантастических образов) // АСГЭ. Вып. 40 / Ред. Т.Б. Сениченкова. СПб: ГЭ, 2015. С. 157–188.

*Королькова Е.Ф.* Хищник и жертва: формула «Смерть – Жизнь» // ДИАЛОГ 2017–2018. Дихотомия искусства в археологии: локус, образы, генезис / Отв. ред. Е. С. Леванова, Н. Ю. Смирнов. М.: ИА РАН, 2020. С. 17–31.

*Кузина Н.В.* Элевсинские сакральные традиции и культ Диониса в античных государствах Северного Причерноморья // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 6. С. 178–182.

*Кузьмина Е.Е.* О синкретизме образов скифского искусства в связи с особенностями религиозных представлений иранцев // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по скифо-сарматской археологии (Скифо-сибирский «звериный» стиль). М.: ИА АН СССР, 1972. С. 51–52.

*Кузьмина Е.Е.* Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии / Ред. А.И. Мелюкова, М.Г. Мошкова. М.: Наука, 1976а. С. 52–65.

*Кузьмина Е.Е.* О семантике изображений на Чертомлыцкой вазе // СА. 1976б. № 3. С. 68–71.

*Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян. М.: Мысль. 1996. 975 с.

*Макаров И.А.* Орфизм и греческое общество в VI–IV вв. до н.э. // ВДИ. 1999. № 1 (228). С. 8–19.

Мифологический словарь / Ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

*Переводчикова Е.В.* Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. М.: Восточная литература, 1994. 206 с.

*Полідович Ю.Б.* Пластина – обкладка горита из кургана первой половины V в. до н.э. у с. Ильчєво (Крым) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» / Ред. Клочко Л.С., Полідович Ю.Б. Київ: Фенікс, 2017. С. 89–108.

*Раевский Д.С.* Очерки идеологии скифо-сакских племён. Опыт реконструкции скифской мифологии. М.: Наука, 1977. 214 с.

*Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. М.: Языки славянских культур, 2006. 598 с.

*Русяева А.С.* Орфизм и культ Диониса в Ольвии // ВДИ. 1978. № 1. С. 87–105.

*Скржинская М.В.* Мифы о богах в культуре и искусстве античных государств Северного Причерноморья // Боспорские исследования. 2012. XXVI. С. 59–167.

*Топоров В.Н.* К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства / Ред. Е.М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 77–103.

*Федоров-Давыдов Г.А.* О сценах терзаний и борьбы зверей в памятниках скифо-сибирского искусства // Успехи среднеазиатской археологии. Вып. 3 / Отв. ред. В.М. Массон. Л.: Наука, 1975. С. 23–28.

*Шеллинг Ф.В.* Система трансцендентального идеализма. Л.: ОГИЗ СОЦЭКГИЗ. 1936. 479 с.

*Farkas A.* Interpreting Scythian Art: East vs. West // *Artibus Asiae*. 1977. No. (39) 2. P. 124–138.

*Hartner W.* The Earliest History of the Constellations in the Near East and the Motif of the Lion-Bull Combat // *Journal of Near Eastern Studies*. 1965. No. (24) 1/2. P. 1–16.

*Hartner W., Ettinghausen R.* The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol // *Oriens*. 1965. No. (17). P. 161–171.

### Информация об авторах:

**Добровольский Любомир Степанович**, Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилёва, обучающийся (г. Астана, Республика Казахстан); lubomirdobrovolskiy@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-1392-5355>

**Умиткалиев Улан Умиткалиевич**, кандидат исторических наук, доцент. Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилёва (г. Астана, Республика Казахстан); uumitkaliev@bk.ru <https://orcid.org/0000-0002-7870-0045>

## REFERENCES

Alekseev, A. Yu. 2012. *Zoloto skifskikh tsarey v sobranii Ermitazha (The Gold of the Scythian Kings)*. Saint Petersburg: State Hermitage Museum (in Russian).

Artamonov, M. I. 1961. In Artamonov, M. I. (ed.). *Arkheologicheskii sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha (Archaeological Bulletin of the State Hermitage Museum)* 2. Leningrad: State Hermitage Museum, 57–87 (in Russian).

Artamonov, M. I. 1962. In *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Ermitazha (Reports of the State Hermitage Museum)* 22. Leningrad: the State Hermitage Publ., 30–35 (in Russian).

Artamonov, M. I. 1974. *Kimmeriytsy i skify (ot poyavleniya na istoricheskoy arene do kontsa IV v. do n. e.) (The Cimmerians and Scythians (from their appearance on the historical arena to the end of the IV century BC))*. Leningrad: Leningrad State University (in Russian).

Bessonova, S. S. 1983. *Religioznye predstavleniya skifov (Scythian religious beliefs)*. Kiev: “Naukova dumka” Publ. (in Russian).

Blavatsky, V. D. 1964. In *Sovetskaia Arkheologiya (Soviet Archaeology)* (2), 13–26 (in Russian).

*Gerodot. Istoriia v 9 knigakh (Herodotus. History in 9 books)*. 1972. Leningrad: “Nauka” Publ. (in Russian).

Grach, A. D. 1972. In *Tezisy dokladov III Vsesoyuznoy konferentsii po skifo-sarmatskoy arkheologii (Skifo-sibirskiy «zverinyy» stil') (Abstracts of the III All-Union conference on the Scythian-Sarmatian archaeology (Scythian-Siberian "animal" style))*. Moscow: Academy of Sciences of the USSR, Institute for Archaeology, 29–30 (in Russian).

Dobrovolskiy, L. S. 2023. In *Vestnik antropologii (Herald of Anthropology)* (2), 86–104 DOI: 10.33876/2311-0546/2023-2/86-104 (in Russian).

Dobrovolskiy, L. S., Sydykov, E. B., Umitkaliev, U. U., Kazhenova, G. T. 2023. In *Povolzhskaya arkheologiya (Volga River Region Archaeology)* 43 (1), 113–126 (in Russian).

Kantorovich, A. R. 2015. *Skifskii zverinyi stil' Vostochnoi Evropy: klassifikatsiia, tipologiia, khronologiia, evoliutsiia (Scythian Animal Style of Eastern Europe: Classification, Typology, Chronology, Evolution)*. PhD Diss. Moscow (in Russian).

Kantorovich, A. R. 2020. In Levanova, E. S., Smirnov, N. Yu. (eds.). *DIALOG 2017–2018. Dikhotomiya iskusstva v arkheologii: lokus, obrazy, genesis (Dialogue 2017-2018. Dichotomy of art in archaeology: locus, images, genesis)*. Moscow: Institute of Archaeology, Russian Academy of Sciences, 192–231 (in Russian).

Korolkova, E. F. 2006. *Zverinyi stil' Evrazii. Iskusstvo plemen Nizhnego Povolzh'ia i Iuzhnogo Priural'ia v skifskuiu epokhu (7–4 vv. do n.e.). Problemy stilia i etnokul'turnoi prinadlezhnosti (Zoomorphic Style of Eurasia. The Art of the Tribes of the Lower Volga Region and the Southern Urals during the Scythian Era (7<sup>th</sup>–4<sup>th</sup> Centuries B.C.). Issues of style and ethnic-cultural identity)*. Saint Petersburg: “Peterburgskoe vostokovedenie” Publ. (in Russian).

Korolkova, E. F. 2015. In Senichenkova, T. B. (ed.). *Arkheologicheskii sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha (Archaeological Bulletin of the State Hermitage Museum)* 40. Saint Petersburg: State Hermitage Museum, 157–188 (in Russian).

Korolkova, E. F. 2020. In Levanova, E. S., Smirnov, N. Yu. (eds.). *DIALOG 2017–2018. Dikhotomiya iskusstva v arkheologii: lokus, obrazy, genesis (Dialogue 2017-2018. Dichotomy of art in archaeology: locus, images, genesis)*. Moscow: Institute of Archaeology, Russian Academy of Sciences, 17–31 (in Russian).

Kuzina, N. V. 2008. In *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo (Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod)* (6), 178–182

Kuz'mina, E. E. 1972. In *Tezisy dokladov III Vsesoyuznoy konferentsii po skifo-sarmatskoy arkheologii (Skifo-sibirskiy «zverinyy» stil') (Abstracts of the III All-Union conference on Scythian-Sarmatian archaeology (Scythian-Siberian "animal" style))*. Moscow: Academy of Sciences of the USSR, Institute for Archaeology, 51–52 (in Russian).

Kuz'mina, E. E. 1976a. In Melyukova, A. I., Moshkova, M. G. (eds.). *Skifo-sibirskiy zverinyi stil' v iskusstve narodov Evrazii (Scythian-Siberian animal style in the art of the peoples of Eurasia)*. Moscow: “Nauka” Publ., 52–65 (in Russian).

Kuz'mina, E. E. 1976. In *Sovetskaia Arkheologiya (Soviet Archaeology)* (3), 68–71 (in Russian).

Losev, A. F. 1996. *Mifologiya grekov i rimlyan (Mythology of the Greeks and Romans)*. Moscow: "Mysl" Publ. (in Russian).

Makarov, I. A. 1999. In *Vestnik drevnei istorii (Journal of Ancient History)* 228 (1), 8–19 (in Russian).

Meletinsky, E. M. (ed.) 1990. *Mifologicheskiy slovar' (Mythology Dictionary)*. Moscow: "Sovetskaya entsiklopediya" Publ. (in Russian).

Perevodchikova, E. V. 1994. *Iazyk zverinykh obrazov. Ocherki iskusstva evraziiskikh stepei skifskoi epokhi (Language of Animal Images. Sketches of Art from Eurasian Steppes in Scythian Time)*. Moscow: "Vostochnaia Literatura" Publ. (in Russian).

Polidovich, Yu. B. 2017. In Klochko, L. S., Polidovich, Yu. B. (eds.). *Muzeini chytannia. Materialy naukovoi konferentsii "Iuvelirne mystetstvo – pohliad kriz viky" (Museum studies. Proceeding of the scientific conference "Jewelry art - a view throw the times")*. Kyiv: "Feniks" Publ., 89–108 (in Russian).

Raevsky, D. S. 1977. *Ocherki ideologii skifo-sakskikh plemen. Opyt rekonstruktsii skifskoy mifologii (Essays on the ideology of the Scythian-Saka tribes. The reconstruction experience of Scythian mythology)*. Moscow: "Nauka" Publ. (in Russian).

Raevsky, D. S. 2006. *Mir skifskoy kul'tury (World of Scythian culture)*. Moscow: "Yazyki slavyanskikh kul'tur" Publ. (in Russian).

Rusyaeva, A. S. 1978. In *Vestnik drevnei istorii (Journal of Ancient History)* (1), 87–105 (in Russian).

Skrzhinskaya, M. V. 2012. In *Bosporskie issledovaniia (Bosporan Studies)* XXVI, 104–132 (in Russian).

Toporov, V. N. 1972. In Meletinsky, E. M. (ed.). *Rannie formy iskusstva (Early art forms)*. Moscow: "Iskusstvo" Publ., 77–103 (in Russian).

Fedorov-Davydov, G. A. In Masson, V. M. (ed.). *Uspekhi sredneaziatskoy arkheologii (Achievements of Central Asian archaeology)*. Leningrad: "Nauka" Publ., 23–28 (in Russian).

Shelling, F. V. 1936. *Sistema transsental'nogo idealizma (System of Transcendental Idealism)*. Leningrad: "Sotsekgiz" Publ. (in Russian).

Farkas, A. 1977. In *Artibus Asiae* (39) 2, 124–138.

Hartner, W. 1965. In *Journal of Near Eastern Studies*. (24) 1/2, 1–16.

Hartner, W., Ettinghausen, R. 1965. In *Oriens*. (17), 161–171.

#### About the Authors:

**Dobrovolskiy Liubomyr S.** Department of Archaeology and Ethnology. L.N. Gumilyov Eurasian National University. Pushkin str., 11, Astana, 010008, Republic of Kazakhstan; lubomirdobrovolskiy@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-1392-5355>

**Umitkaliev Ulan U.** Candidate of Historical Sciences, Associate Professor. Head of the Department of Archaeology and Ethnology. L.N. Gumilyov Eurasian National University. Pushkin str., 11, Astana, 010008, Republic of Kazakhstan; uumitkaliev@bk.ru <https://orcid.org/0000-0002-7870-0045>



Статья поступила в журнал 01.08.2023 г.  
Статья принята к публикации 01.10.2023 г.  
Авторы внесли равноценный вклад в работу.