

Наскальные рисунки первых веков нашей эры в гроте г. Бурун-Кая (к проблеме изучения позднескифской живописи)

В. Л. Мыц

В статье вводятся в научный оборот наскальные рисунки в одном из гротов Юго-Западного Крыма. Центральное место в изобразительной композиции занимают фигуры пешего гиганта-чудовища и вооруженного всадника, а также стрела. Этот новый и пока уникальный памятник древнего искусства автор относит к кругу позднескифской живописи и предлагает попытку раскрытия религиозно-идеологического смысла основных элементов сюжета.

До недавнего времени позднескифская живопись была представлена находками на одном памятнике — Неаполе Скифском, где в 20 — 40-е годы при раскопках некрополя в скальных склепах исследователи обнаружили своеобразную роспись не имеющую себе аналогов (Шульц, 1947, с. 21; Блаватский, 1947, с. 111; Иванова, 1952, с. 203; Бабенчиков, 1957, с. 118; Попова, 1984, с. 129). С тех пор она служила объектом изучения для многих ученых. Мнения по поводу происхождения росписи неапольских склепов разделились. Одни авторы считали изображения продуктом творчества поздних скифов (Шульц, Головкина, 1951, с. 164; Бабенчиков, 1957, с. 118; Попова, 1984, с. 129), другие же усматривали в росписи склепов Неаполя влияние боспорской традиции (Блаватский, 1947, с. 111; Иванова, 1952, с. 203; Яценко, 1960, с. 99), оформленных в «греческой манере» (Высотская, 1979, с. 185). Тезис о «скифском» происхождении живописи Неаполя выглядит более убедительным (Бабенчиков, с. 118).

Существо этого вопроса помогли бы прояснить новые памятники позднескифской живописи. Одной из таких находок и посвящена настоящая публикация.

С юго-запада над пос. Куйбышево (б. Албат) Бахчисарайского района (в долине р. Бельбек) возвышается г. Бурун-Кая. В одном из гротов, расположенном под юго-восточным обрывом этой горы, в 1978 г. были обнаружены наскальные рисунки выполненные красной охрой (Мыц, 1979, с. 4—7, рис. 10—13). Грот небольших размеров: высота сводов около 4 м, глубина 3,5 м. Он

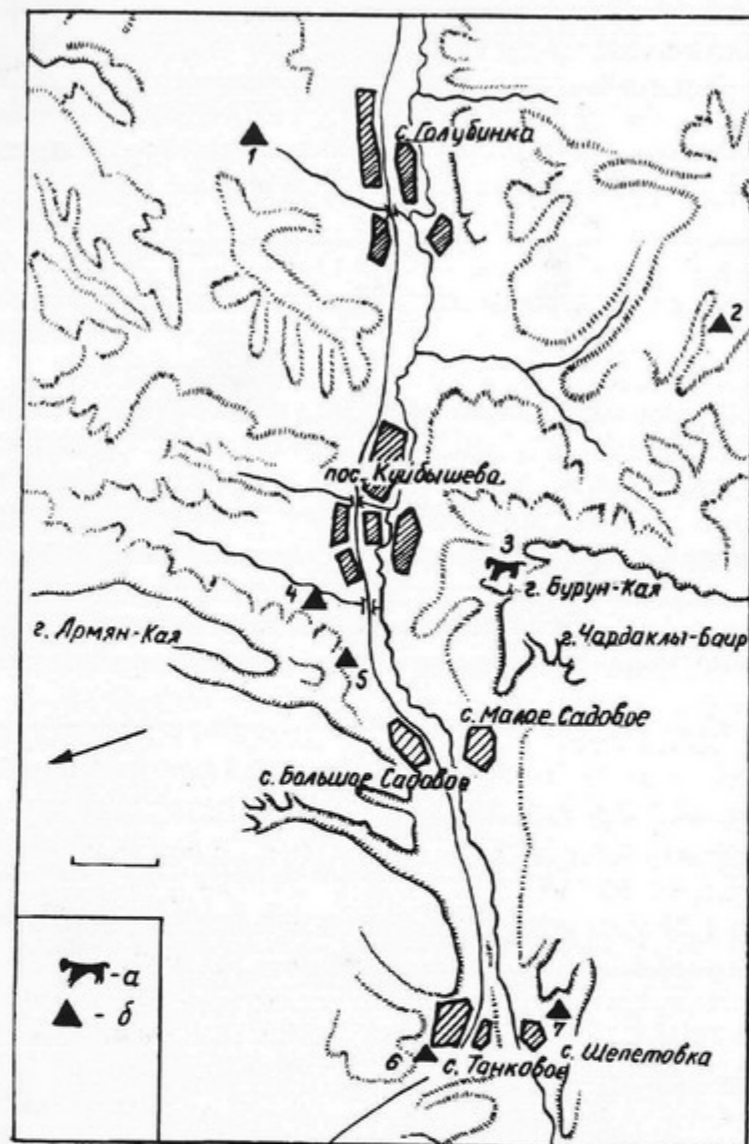


Рис. 1. Позднеантичные памятники среднего течения р. Бельбек: а — наскальные рисунки в гроте г. Бурун-Кая; б — поселения II—III вв.; 1 — поселение к востоку от с. Нижняя Голубинка; 2 — поселение у с. Ново-Ульяновка; 3—5 — позднеантичные памятники у пос. Куйбышево; 6—7 — позднеантичные поселения у с. Танковое.

обращен входом на юго-восток. На северной стене, справа от входа, находятся наскальные рисунки (рис. 1, 2)*. Поверхность скалы, на которой в древности были нанесены рисунки, в некоторых местах повреждена и покрыта современными надписями. Тщательное обследование стены грота позволяет говорить, что здесь сохранились все рисунки и композиция не имеет утрат. Она состояла из 6 изображений, расположенных на сравнительно небольшом пространстве 0,54×0,39 м.

Изображение № 1 (рис. 2, 1) находится на высоте 1,8 м от пола грота. Представляет собой группу из 7 как бы беспорядочно нанесенных на скальную поверхность полос шириной от 0,6 до 1,5 см. Длина их также различна — от 1,5 до 10 см. Пять полос проведены вертикально или под небольшим углом к уровню пола. Две полосы нанесены перпендикулярно к ним.

Изображение № 2 (рис. 2, 2) находится на расстоянии 0,3 м вправо

* Фиксация изображения проводилась посредством калькирования и обмеров гротов.

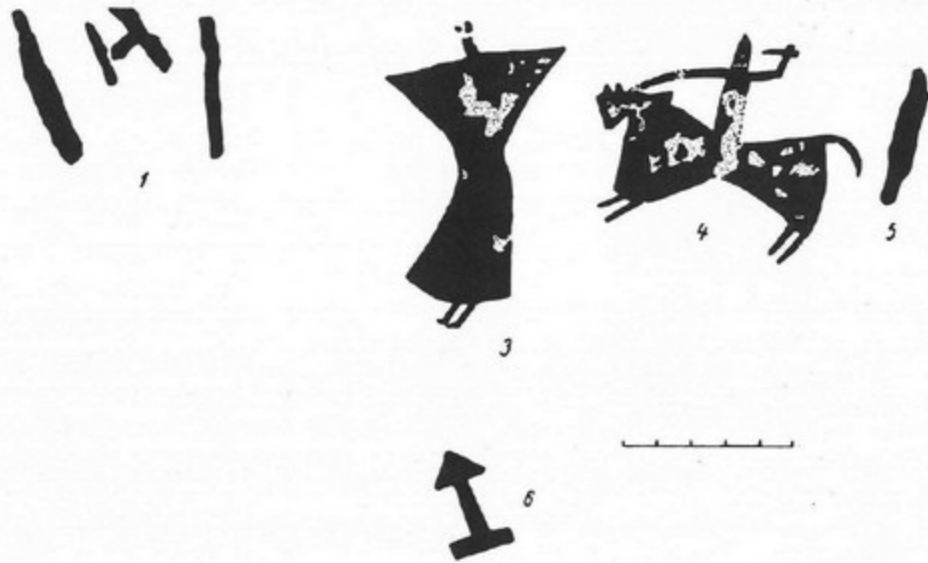


Рис. 2. Наскальные рисунки в гроте г. Бурун-Кая: 1, 2, 5 — «полосные» изображения; 3 — изображение пешего воина (?); 4 — изображение всадника; 6 — изображение «стрелы на подставке».

от изображения № 1 и на высоте 1,7 м от пола грота. Представляет собой полосу шириной 1 и длиной 10 см, проведенную под небольшим углом к горизонту.

Изображение № 3 (рис. 2, 3) находится на расстоянии 0,1 м вправо от изображения № 1 и на высоте 1,55 м от пола грота. Это человеческая (видимо, мужская) фигура, одетая в длиннополый приталеный или туго подпоясанный кафтан. Высота изображения 17,1 см, наибольшая ширина по плечам 10,5 см. Плечи развернуты фронтально к зрителю, тогда как ноги, выглядывающие из под кафтана, обращены ступнями влево. Руки не отделены от плеч — они как бы тонут в широких рукавах и раскинуты в стороны. Фигура сильно повреждена сколами — особенно голова, которая почти не прослеживается.

Насыщенность краски не везде одинакова: контур темнее и гуще заполнения. Очевидно, художник сначала наметил абрис фигуры, а затем закрасил ее сплошь, получив таким путем силуэтное изображение. Ширина контурной черты 0,3 см. Это позволяет определить ширину кисти (?), которой рисунок наносился на скалу. Заливка внутри контура могла производиться тампоном из ткани или кожи.

Изображение № 4 (рис. 2, 4) находится на высоте 1,6 м от пола грота и в 1,8 см вправо от изображения № 3. Представляет собой фигуру всадника, едущего влево. Размеры рисунка: наибольшая высота от верха головного убора до копыт задних ног коня — 13,2 см; наибольшая ширина — т. е. расстояние от морды коня до хвоста — 15,4 см. Всадник изображен схематично: талия не про-

рисована, плечи не выделены, шея и голова слились. На голове шлем или островерхая шапка. Фигура человека как бы слилась с конем, ноги не показаны. В одной руке всадник держит повод, который слился с рукой и изображен в виде сплошной линии от головы коня до плеча всадника, а в другой — дротик (?), показанный художником в виде тонкой короткой черты.

Более реалистично изображен конь: низкорослый, с короткой изогнутой шеей, широкой, почти треугольной мордой, настороженными ушами, развивающейся гривой. Голова лошади повернута фронтально к зрителю. При всей схематичности этот рисунок не лишен выразительности: конь вздыбился, а всадник занес руку для метания дротика.

Изображения силуэтов всадника и лошади выполнены в той же последовательности, что и фигура пешего человека — сначала прорисован контур, а затем произведена замалевка. Контур разорван только в одном месте, где широким мазком показана развивающаяся грива. Изображения пешего и всадника разномасштабны. В этом можно увидеть попытку художника передать глубину пространства. Пеший, как бы на первом плане, ближе к зрителю, а несколько в глубине — преследующий его всадник. Но, вероятно, что автор рисунков в гроте Бурун-Кая хотел специально подчеркнуть разновеликость действующих лиц запечатленной им сцены сражения всадника и великана.

Изображение № 5 (рис. 2, 5) находится в 1,5 см вправо от изображения № 4 и в 1,63 м от пола грота. Представляет собой слившиеся четыре полосы общей шириной 1,5 см и длиной 8,5 см, проведенные почти вертикально.

Изображение № 6 (рис. 2, 6) находится в 6,8 см ниже рисунку № 3. Представляет собой, видимо, изображение стрелы на «подставке» (или с «оперением»). Длина стрелы 6,2 см, ширина «оперения» 3,9 см, толщина «древка» и «оперения» 0,7—0,9 см.

Среди всей группы наскальных изображений в гроте г. Бурун-Кая, очевидно, центральное место занимают изображения пешего, всадника и стрелы (рис. 2, 3, 4, 6). Видимо, художник хотел изобразить сцену преследования или боя (фигуры повернуты влево, т. е. движутся в одном направлении справа налево). Смысл полосных изображений пока не ясен. Они как бы оконтуривают центральную композицию рисунков и больше напоминают «пробы кисти» художника, который перед тем как приступить к работе над каким-нибудь рисунком, немного в стороне от основного поля пробовал качество краски и кисти. Но вполне вероятно, что эти рисунки, состоящие из полос, имеют смысловую связь со всей группой изображений.

Обследование пола грота, а также юго-восточного склона горы (у входа в грот), не дали каких-либо археологических находок, способных пролить свет на время нанесения наскальных изображений. Поэтому попытаемся определить дату и историко-культурную принадлежность обнаруженной живописи путем поиска атрибутированных аналогий.

Рисунки, найденные в гроте г. Бурун-Кая в долине р. Бельбек по стилю, манере и технике исполнения, аналогичны росписи склепов Неаполя Скифско-

го, что позволяет примерно определить время их исполнения I—III вв.* и отнести к кругу памятников позднескифского изобразительного искусства. При этом наши рисунки занимают как бы промежуточное положение между относительно простыми по технике исполнения изображениями в склепах № 1, 2, 8 и композиционно и стилистически относительно совершенными изображениями в склепе № 9.

Что же общего и в чем состоит отличие росписи склепов Неаполя и рисунков в гроте Бурун-Кая? Сначала обратимся к общности признаков. 1) Рисунки в гроте и склепах Неаполя нанесены на скальную поверхность без дополнительной подготовки грунта или оштукатуривания. 2) В гроте изображения нанесены красной охрой (как в склепах № 1 и № 2 и частично в склепах № 8 и № 9). 3) В склепах № 1, 2 и 8 и в гроте фигуры людей и лошадей художники воспроизвели в виде двух треугольников, сходящихся вершинами и образующих своего рода «восьмерки» (Бабенчиков, 1957, с. 107). Человеческие фигуры, также выполненные в виде двух треугольников, составленных вершинами, обнаружены и в здании «А» Неаполя, где они были процарапаны на штукатурке (датируются II в. н. э.) (Дашевская, 1962, с. 176—177, 194, рис. 4; 6, 3). Видимо, подобная форма изображения людей была принята не только в живописи, но и при нанесении граффити. При изображении человека художники к вертикальной «восьмерке» дорисовывали голову, руки и ноги в виде тонких линий. Лошади изображались также только «восьмерками» из двух сходящихся вершинами треугольников, расположенных горизонтально и дополненными головами, ногами, ушами и хвостами. В целом рисунки довольно просты и состоят из того же набора элементов фигур. 4) В гроте и в склепах № 2 и № 8 изображены низкорослые кони (на западной стене склепа № 2 нарисован скачущий низкорослый конь), что довольно характерно не только для позднескифской живописи, но и для прикладного и монументального искусства. Например, бронзовая пряжка, изображающая скачущего всадника (скифа?), датируемая II в. н. э. (Веселовский, 1891, с. 81, 82), скульптурное изваяние всадника в виде барельефа, высеченного в стене склепа № 6 и обнаруженного в 1928 г. (Бабенчиков, 1957, с. 99) и др. 5) Как в гроте, так и в склепе № 2 мужчины одеты в просторные кафтаны, сшитые в талию или туго подпоясанные. 6) На всаднике в гроте, всаднике в склепе № 9, воине-лучнике и «танцовщице» в склепе № 2 надеты островерхие скифские шапки или шлемы. 7) На всех изображениях фигуры плоскостные. 8) В склепе № 9 и гроте изображены стрелы. В целом, на обоих памятниках мы видим условные изображения, которые иногда сильно упрощены и приближаются по своим контурам к геометрическим фигурам.

* Д. С. Раевский высказал сомнение по поводу датировки склепов Неаполя позднеантичным временем (Раевский, 1971, с. 146), хотя большинство авторов продолжает придерживаться принятой датировки (Попова, 1984, с. 129).

В чем же состоит отличие неапольских изображений и рисунков Бурун-Кая? Во-первых, в Неаполе живопись помещается в погребальных сооружениях-склепах, а в Бурун-Кая на стене грота, в котором не обнаружено каких-либо захоронений. Во-вторых, в росписи склепов нет сюжета, открытого в гроте. Можно также отметить и некоторое отличие в технике росписи склепов № 2, 8 и в гроте. В последнем случае художник постарался придать фигурам более живой характер, несколько сгладив угловатые формы, состоявшие в основном из треугольников.

Что же хотел показать художник, создававший рисунки в гроте г. Бурун-Кая? Отражают они события реальной жизни местного населения в первые века нашей эры или же несут культово-мифологическую нагрузку? Именно эти вопросы вызвали споры между исследователями, которые не прекращаются до сих пор. В. П. Бабенчиков высказал предположение о мемориальном значении живописи неапольских склепов, являющихся своеобразными эпитафиями, выраженными в рисунках. По его же мнению она имела и светский бытовой характер (Бабенчиков, 1957, с. 114, 118). Той же точки зрения придерживается и Т. Н. Высотская (1979, с. 183). П. Н. Шульц, сравнивая живопись в склепах Неаполя с рисунками в керченских склепах сабазиастов, выдвинул тезис о культовом, магическом значении позднескифских рисунков (Шульц, 1947, с. 26)*. Это положение, на наш взгляд, находит подтверждение в исследованиях Д. С. Раевского (1977, с. 152) и Е. А. Поповой (1984, с. 145).

Отмеченное выше сходство наскальных изображений в гроте Бурун-Кая и росписи склепов Неаполя позволяет примерно определить время создания открытого памятника и его историко-культурную принадлежность. Определяя живопись из долины р. Бельбек как позднескифскую, считаю возможным привлекать для ее семантической интерпретации данные по скифской идеологии, потому что по мнению ряда исследователей, «содержанием архаического искусства на протяжении длительного времени остается лишь репертуар мифологических событий или ритуальных действий. Что касается меморативных сюжетов, то разумеется, не приходится отрицать существование их уже на этом раннем этапе. Однако, их репертуар достаточно ограничен. Воплощаются обычно события, имеющие максимальную общесоциальную значимость, например, военные победы, коронационные торжества и т. д.» (Раевский, 1977, с. 12). К тому же изображаемые события связаны с деятельностью царя — личности, персонифицирующей весь коллектив, социальная организация которого осмысливается как модель универсального миропорядка. Царь есть фигура, наделенная космологическими функциями, поэтому его деяния есть в конечном счете тоже традиционное сакральное действие, а не бытовое поведение (Топоров, 1973, с. 115; Раевский, 1977, с. 12).

* П. Н. Шульц также считал, что орнаментальное оформление склепа № 9 воспроизводит внутреннее убранство юрты кочевников (Шульц, 1951, с. 164).

Попытаемся проанализировать схему росписи, выявив семантику составляющих ее деталей, и обратимся к рассмотрению трех моментов: цвет изображений; характер построения фигур; сюжет. Сюжетная композиция состоит из четырех фигур (к рассмотрению не привлекаются «полосы»): пеший воин, всадник, конь, стрела. П. Н. Шульц, ссылаясь на сообщения Геродота, считал изображения стрел (копий) оберегами (Шульц, 1957, с. 90). Достаточно полно семантику изображений в виде стрел и копий разобрала в своей работе, посвященной росписи склепа № 9 Неаполя Скифского, Е. А. Попова (1984, с. 135—136) и нет необходимости здесь это повторять. У многих индоевропейских народов (в том числе и у скифов) стрела служила символом связи неба с землей. Видимо, не зря стрелы изображаются соединенными с другими элементами рисунка (квадраты, треугольники, «юрта» и проч. в склепах Неаполя, а в гроте Бурун-Кая стрела соединена с «подставкой» или «оперением», символизирующим, видимо, землю).

Обращает на себя внимание также и то, что практически все фигуры состоят (или в них включены в качестве составного элемента) из треугольников. Какова же семантика этого символа? По мнению В. П. Андриенко треугольники должны были обозначать земную твердь (Андриенко, 1975, с. 15). Е. А. Попова в контексте росписи склепа № 9 Неаполя интерпретирует треугольники как изображения гор (Попова, 1984, с. 136), не учитывая других рисунков, известных на памятнике. Поэтому в исчерпывающей характеристике этого символа, предложенной Е. А. Поповой, следует усомниться. В росписи Неаполя Скифского треугольники использованы не только в качестве декорации фризов западной и восточной стены склепа № 9 — из треугольников состоят изображения людей, лошадей в росписи других склепов (№ 1, 2, 8), а также в граффити здания «А» Неаполя (Дашевская, 1962, с. 176—177, рис. 6).

Частое воспроизведение треугольников в изобразительном искусстве Неаполя и росписи Бурун-Кая, видимо, не случайно, и поиски семантики этих символов следует вести в направлении изучения религий индоевропейских народов в целом и скифов в частности. В мифологии скифов вселенная рассматривается как трехчленная модель, организованная по вертикали и отраженная в божественной триаде Папий — Таргитай — Апи (Раевский, 1977, с. 62), где Папий является воплощением неба, верхнего мира, предком скифов и скифских царей (Herod., IV, 5 и 127; Diod., II, 43; Vol. Fl. VI, 49—50; Раевский, 1977, с. 174, табл. V); Апи — богиня земли и воды, нижнего мира, порождающее начало, обитает в пещере, считается дочерью водного потока (Борисфена, Аракса и др.), имеет змеиную нижнюю часть тела и двух змей, растущих из плеч. От союза Папия и Апи рождается Таргитай, который воплощает в себе среднюю зону космоса — мир людей. Рождение Таргитая знаменует отделение неба от земли и установление трехчленного по вертикали строения вселенной. Организованный мир в горизонтальной плоскости представляет равносторонний четырехугольник — совокупность четырех сторон света (Herod., IV, 101; 52 и 81). От брака Таргитая со своей матерью богиней Апи рождаются три

сына — Липоксай, Арпоксай и Колаксай (Herod., IV, 5), воплощающие в себе три зоны телесного мира: водную глубину, горы и небо (солнце) (Раевский, 1977, с. 174, табл. V). После рождения сыновей Таргитая богиня Табити, символизирующая небесный огонь, опускается на землю в виде трех золотых предметов: плуга с ярмом, секиры и чаши. Табити позволяет взять эти предметы только младшему сыну Таргитая Колаксай (Солнцу), который становится первым царем скифов (Herod., IV, 5, 7, 127). От Колаксайа происходят цари-воины, от Липоксайа — жрецы, от Арпоксайа — земледельцы и скотоводы. (Herod., IV, 5—6). Господствующее положение в трехчленной сословно-кастовой системе Скифии занимают воины — потомки Колаксайа, который разделил свои земли на три царства, оставив себе большую часть скифских владений (царские скифы). Таким образом, в Скифии закрепляется институт троецарствия.

Исследования Э. А. Грантовского достаточно убедительно свидетельствуют, что сложение тройной сословно-кастовой структуры в индоиранской традиции получило завершенное толкование как персонификация трех зон космоса (Грантовский, 1960, с. 10—11) и «реконструкция определенной части скифской религиозно-мифологической системы, объединяющая в рамках единой структуры триаду богов «Папий — Таргитай — Апи», которая моделирует трехчленную организованную по вертикали вселенную и дублируется на более низком уровне — в рамках зримого, телесного мира — триадой сыновей Таргитая, институтом троецарствования и трехчастной сословно-кастовой структурой Скифии» (Раевский, 1977, с. 119). Исходя из приведенных примеров, можно заключить, что значение треугольника в символике скифской живописи было значительно шире, чем считали В. П. Андриенко и Е. А. Попова, и не ограничивалось понятием «земная твердь» или «горы», а включало в себя представление об организации мира по вертикали, общественном строе, политической и жреческой организации, космологии, цветовой символике. По мнению Э. А. Грантовского для скифской идеологии вообще довольно характерны трехчленные структуры (Грантовский, 1960, с. 22).

Обратившись к легенде о происхождении скифов, можно попытаться выявить и семантическую нагрузку цвета. Как показал Ж. Дюмезиль, для индоиранской мифологической традиции характерна цветовая символика сословно-кастовых групп (Dumezil, 1958, с. 25—16) — военной аристократии — Колаксайа и его воинам — присущи атрибуты красного цвета (Грантовский, 1970, с. 356; 1975, с. 82; Раевский, 1977, с. 67). В гроте г. Бурун-Кая роспись выполнена одним цветом — красной охрой. Осмелимся предположить, что на стене грота сохранилось изображение Колаксайа или кого-либо из «царских воинов», принадлежавших к аристократии. Скифские цари в скифском изобразительном искусстве в большинстве случаев представлены как воины-всадники. В скифской мифологии также широко распространен сюжет борьбы Таргитая с хтоническими чудовищами (Раевский, 1977, с. 57). Он (Таргитай) часто отождествляется в мифологии и изобразительном искусстве с Гераклом (Граков, 1950, с. 13).

Если обратиться еще раз к наскальным рисункам Бурун-Кая, то не трудно заметить несоразмерность воина-всадника и пешего: второй по размерам значительно превосходит первого. Вероятно, художник попытался отобразить какой-то мифологический сюжет, повествующий о битве божества или царя (Таргитая, Колакская?) с гигантом.

В этой связи особый интерес представляет рассказ Страбона (XI, 11, 10) изложившего один из вариантов скифского мифа, в котором прослеживается связь с боспорским культом Афродиты, владычицы Апатура. Когда на Афродиту напали некие гиганты, то она, спрятав в пещере Геракла, заманивала их туда по одиночке, где герой их убивал. Исследователи уже не раз отмечали, что этот рассказ Страбона о борьбе Геракла с чудовищами и о помощи ему богини, обитающей в пещере, имеет определенные параллели с мифом скифов о Таргитае и змееногой богине (Артамонов, 1961, с. 65; Толстой, 1966, с. 236—237). Напомним, что рисунки Бурун-Кая сделаны в небольшой пещере.

Сходные сюжеты находим и в древних эпических сказаниях народов Кавказа (в особенности осетин), в которых Нарты борются с хтоническими чудовищами — великанами (осетин. — уаигами). В роли помощников героев зачастую выступают чудесные кони (у осетин — Арфан). В осетинском эпосе богорборческие мотивы, в первую очередь, связаны с Батрадзом, который борется с Уациллоу (Мифы народов мира, 1982, с. 199—200).

Таким образом, в гроте г. Бурун-Кая открыт памятник позднескифской живописи, датируемый примерно (как и роспись в склепах Неаполя Скифского) I—III вв. Запечатленная на скальной поверхности сцена сражения всадника с гигантом могла иметь и меморативный характер, отражая реально произошедшие события (битва с сильным врагом, который был побежден), но пройдя через призму религиозно-мифологических представлений художника превратилась в композицию, составленную из мифических образов. Данный памятник не только расширяет границы распространения позднескифского изобразительного искусства, но и показывает, что язык живописи и символов использовался позднеантичным населением Крыма (скифо-сармато-аланами) не только для оформления камер склепов, но и в повседневной жизни, в культовых целях. Вероятно, в гроте Бурун-Кая размещалось небольшое святилище, в котором производились магические ритуальные действия перед или после сражения, предвещающая или воспевающая победу героя (племени, народа). Героизация всадника-победителя, запечатленная в произведениях искусства, характерна не только для скифо-сарматских племен, но и для фракийцев. Открытая живопись, как памятник первых веков нашей эры, не единственный на археологической карте данного района (рис. 1). В среднем течении р. Бельбек в последние годы открыто несколько позднеантичных поселений, а одно из них находится сравнительно недалеко от грота Бурун-Кая (Мыц, 1978, с. 3, рис. 1, 5, 7, 4).

Автор отдает себе отчет в том, что предложенная интерпретация сюжета росписи в гроте г. Бурун-Кая в значительной степени гипотетична, потому что

до настоящего времени живопись поздних скифов представлена малым числом памятников, которые к тому же не подкреплены характеристиками письменных источников, свидетельствующих об их религиозно-мифологическом содержании. Но подобные попытки «дешифровки» кодов живописи уже предпринимались, хотя и не использовали в полном объеме известные материалы памятника (Попова, 1984, с. 129—145). В связи с этим представляется актуальной публикация всех материалов по живописи Неаполя Скифского, что, к сожалению, до сих пор не осуществлено.

Уже имеющиеся материалы из Неаполя и Бурун-Кая позволяют говорить о самобытности и своеобразии позднескифской живописи, в которой не чувствуется влияния греческих образцов. В отличие от других видов искусства живопись скифов на протяжении нескольких столетий развивалась самостоятельно, сумев сохранить присущие только ей оригинальные черты в стиле, технике, манере исполнения, композиции и сюжете, что в свое время было отмечено П. Н. Шульцем и В. П. Бабенчиковым (Бабенчиков, 1957, с. 118; Шульц, 1947, с. 21 и др.).

ЛИТЕРАТУРА

- АНДРИЕНКО В. П. Земледельческие культы племен лесостепной Скифии (VII—V вв. до н. э.) // Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. — К. — 1975. — 18 с.
- АРТАМОНОВ М. И. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. — 1961. — Вып. 2. — С. 61—72.
- БАБЕНЧИКОВ В. П. Некрополь Неаполя Скифского // ИАДК. — 1957. — С. 94—141.
- БЕССОНОВА С. С. Религиозные представления скифов. — К., 1983. — 136 с.
- БЛАВАТСКИЙ В. Д. Искусство Северного Причерноморья в античную эпоху. — М., 1947. — С. 98—118.
- ВЫСОТСКАЯ Т. Н. Неаполь — столица государства поздних скифов. — К., 1979. — 206 с.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ Н. Скифский всадник // ИТУАК. — Симферополь. — 1891. — Вып. 14. — С. 81—82.
- ГРАКОВ Б. Н. Скифский Геракл // КСИИМК. — 1950. — Вып. XXXIV.
- ГРАНТОВСКИЙ Э. А. Индо-иранские касты у скифов // XXV МКВ. Докл. делегации СССР. — М., 1960. — С. 10—11.
- ГРАНТОВСКИЙ Э. А. О восточноиранских племенах кушанского ареала // Центральная Азия в Кушанскую эпоху. — М., 1975. — Т. II.
- ДАШЕВСКАЯ О. Д. Граффити на стенах здания в Неаполе Скифском // СА. — 1962. — № 1. — С. 173—194.
- ДЮМЕЗИЛЬ Ж. Осетинский эпос и мифология. — М., 1976. — 273 с.
- ИВАНОВА А. П. Археология и история Боспора. — Симферополь, 1952. — С. 203.
- МИФЫ народов мира. — М., 1982. — Т. II. — 718 с.
- МЫЦ В. Л. Отчет об археологических разведках в Горном Крыму в 1978 г. // НА ИА НАН Украины (1979). — № 95. — С. 4—7.
- ПОПОВА Е. А. О декоративном оформлении склепа № 9 восточного участка некрополя позднескифской столицы // ВДИ. — 1984. — № 1. — С. 129—145.

- РАЕВСКИЙ Д. С.* Скифы и сарматы в Неаполе // Проблемы скифской археологии.— М., 1971.
- РАЕВСКИЙ Д. С.* Очерки идеологии скифо-сакских племен // Опыт реконструкции скифской мифологии.— М., 1977.— 216 с.
- ТОЛСТОЙ И. И.* Черноморская легенда о Геракле и змееногой деве // Статьи о фольклоре.— М.-Л., 1966.— С. 232—248.
- ШУЛЬЦ П. Н.* Работы Тавро-скифской экспедиции (1945—1946) // Памятники искусства.— М., 1947.— Вып. 2.
- ШУЛЬЦ П. Н.* Тавро-Скифская экспедиция // Известия Академии наук СССР.— М., 1947.— Вып. 3.— Т. IV.— С.273
- ШУЛЬЦ П. Н.* Раскопки Неаполя Скифского // КСИИМК.— Вып. XXI.— С. 16.
- ШУЛЬЦ П. Н., ГОЛОВКИНА В. А.* Неаполь скифский // По следам древних культур.— М., 1951.— С. 164.
- ШУЛЬЦ П. Н.* Исследования Неаполя скифского (1945—1950) // ИАДК.— 1957.— С. 61—93.
- DUMEZIL G.* L'ideologie tripartite des Indo-Europeens-Bruxelles.— 1958.— С. 80—90.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АГСП** — Античные государства Северного Причерноморья.— М., 1984
- АИЗ** — Археологические известия и заметки
- АИКСП** — Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья.— Л., 1968
- АМ** — Археологический музей НАН Украины
- АМА** — Античный мир и археология.
- АО** — Археологические открытия
- ВДИ** — Вестник древней истории
- ГАХ** — Граффити античного Херсонеса.— Киев, 1978
- Гр.** — Граков Б. Н. Свод IOSPE, I², III
- ГХХ** — Соломоник Э. И. Граффити с хоры Херсонеса.— Киев, 1984
- ДСППВГК** — Демографическая ситуация в Причерноморье в период Великой греческой колонизации. Материалы II Всесоюзного симпозиума по древней истории Причерноморья. Цхалтубо, 1979.— Тбилиси, 1981
- ЕКМ** — Евпаторийский краеведческий музей
- ЗРАО** — Записки Русского археологического общества
- ИА НАН Украины** — Институт археологии Национальной Академии наук Украины, фондовое хранилище.
- ИАК** — Известия Археологической комиссии
- КОКМ** — Крымский областной краеведческий музей
- КСИА** — Краткие сообщения Института археологии АН СССР
- ЛНХ** — Соломоник Э. И. Латинские надписи Херсонеса Таврического.— М., 1983
- МИА** — Материалы и исследования по археологии СССР