

## ВОСЬМАЯ ГЛАВА

### Пить и смотреть.

Одними из самых ярких и часто встречаемых предметов во фракийских гробницах и кладах, несомненно, являются сосуды. Так, в кургане Башова могила, вазы занимают 85% погребального инвентаря. Из сосудов пьется вкусное вино. Очень часто они составляют отдельный предметный текст, а сцены и образы на них образуют специализированный изобразительный текст. В общей структуре пиршества или похорон, эти три семантические сферы, направленные на восприятие тремя органами чувств – вкусом, тактильностью, зрением, связаны общим текстом, который создает мифо-ритуальную программу соответствующего обряда. (обр.01) Четвертое чувство, слух, также участвует в обряде: музыка, поэмы и песни аэдов. Чаще всего вазы клались возле головы умершего, словно для того, чтобы быть ближе к губам и глазам покойника<sup>1</sup>. Это расположение отражает значение сосудов для питья, как и изображения на них, в погребальных практиках, в которых пиршество занимало важное место.

В отличие от современного искусства, античные вазы не изготавливались для недифференцированной публики, которая интересовалась искусством в общем плане. Это особенно относится к драгоценным сосудам, которые, по всей вероятности, делались по личному заказу<sup>2</sup>. Поэтому и изображения на них должны читаться как тексты, специально подобранные для каждого отдельного случая или клиента. Конечно, когда речь идет о вазах местных мастеров, легче предположить, что на них изображены местные мифы или эпические поэмы. Однако, в случаях (а их не мало), когда сосуды произведены греческими художниками, необходимо не только прочтение греческого изобразительного текста, но и реинтерпретация его фракийским клиентом или потребителем. *Interpretatio Thracica* требует соотношения оригинального смысла с местными мифо-эпическими представлениями, потому что едва ли фракийские собственники были знакомы с основами эллинской мифологии и эпики. Если во время исполнения песен греческими аэдами они могли воспользоваться услугами переводчика, то прочтение изобразительных текстов на чужих вазах нуждалось не в переводе, а в

ресемантизации, в толковании образов и сцен в соответствии с ценностной системой фракийской царской идеологии.

Во время второй фазы греческого симпосия, участники обменивались познаниями по философии и поэзии своей эпохи<sup>3</sup>. Пока пили, они мыслили<sup>4</sup>. Плутарх настаивал на философской стороне симпосия: запоминалось не выпитое вино, а состоявшаяся дискуссия<sup>5</sup>. Опираясь на множество фактов, исследователи предполагают, что и изображения на вазах для пира вписываются в вербальный дискурс, чем создают фигуральный текст, параллельный литературному. В демократическую эпоху сцены росписи ваз – это, прежде всего, способ говорить визуальными образами о *мере* – поведенческом принципе, который древние греки воздвигнули в идеал<sup>6</sup>. В поэзии используется один *exemplum*, основанный на сравнении – выпивка „по-скифски“, т.е. изпитие огромной чаши на одном дыхании, который противопоставлен греческому умеренному питью разбавленного вина малыми чашами<sup>7</sup>. Как утверждает Солон,

*кто пьет из кувшина или меха, не пьет, а купается*<sup>8</sup>.

Очевидно, в отличие от эллинов, фракийские цари верили, что вода существует для купания, в то время как вино должно питься неразбавленным, без чувства меры, из-за чего нередко они первыми напивались на пиру<sup>9</sup>. Да и некоторые из фиал, найденных во Фракии, имеют достаточно внушительные размеры.

Во *фракийской иконографии* сохранилось множество сцен, изображающих пир. Не потому что все фракийцы были пьяницами, как нас убеждают некоторые древние авторы, а потому что этот обычай имел сакральный характер - он являлся основным сюжетом как в нарративных (мифы или эпос), так и в изобразительных текстах, так как совместная выпивка - важный ритуальный акт во всей социальной и религиозной жизни фракийцев и, особенно их аристократии.

Естественно, изобразительные тексты на сосудах из Фракии различаются от иконографии на симпосиальных греческих вазах классического времени и от ее семантики. Если необходимо указать основную разницу, то она - в *предпочитании мифологических и эпических сюжетов*. В этом отношении фракийские аристократы подобны греческим, которые в эпоху архаики и ранней классики выбирали сюжеты для росписи ваз из одних и тех же источников<sup>10</sup>. Потому как обращение к героическому

прошлому легитимирует аристократию как его наследника<sup>11</sup>. Имеются сведения об исполнении эпических поэм во время фракийского пира<sup>12</sup>. Возросшая роль эпоса в IV в. до н. э. обязана новому самосознанию аристократической верхушки во времена критической необходимости стабилизации государства и укрепления социальной иерархии<sup>13</sup>. При обращении к мифологии, т.е. к „истории“ народа, элита толкует ее так, чтобы было возможным ее присвоение. Из нее, в основном, выделяются эпические сюжеты, в которых на первом месте - герой, а отсюда вытекает господствующая элитарная ценностная система. Благодаря авторитету мифо-эпической традиции, под сомнение не могут ставиться ценности, предложенные как естественные, культурой, которая исключительно аристократична. Это отражается и в искусстве, которое уже не только воспринимает и ресемантизирует греческие эпические сюжеты, но воспроизводит и фракийский эпос. На сосудах - предметы защитного вооружения, аппликации конских амуниций, сделанные местными мастерами, видны образы и сцены, которые не имеют параллелей в греческой иконографии. Они были изобретены для целей фракийского аристократического потребителя, который распознавал в них своих богов и героев, искал в них подтверждение своего происхождения, как и сакрализованные образцы для подражания и, таким образом, мотивировал естественность, т.е. богоданность своей политической власти.

*Фракийский царский пир* - полная противоположность греческому симпозию, не только как социальной обрядной формы, но и как участие и атрибутика. Различие между двумя пирами выражается в дихотомии „аристократическое vs демократическое“. „Аристократическая идеология“ может выглядеть как статическое, антиисторическое понятие. Однако, по сравнению с греческой динамикой в историческом развитии, политические процессы во Фракии выглядят крайне традиционалистскими, замедленными, почти застывшими.

*Аристократический эссенциализм* - вера в то, что иерархическая классификация ценностей и достоинств объясняется естественным порядком вещей, основанным на присущим личностям или вещам врожденным и постоянным качествам<sup>14</sup>. Именно это убеждение объясняет консерватизм аристократии, ее стремление закрыться, изолироваться от остальных, оперировать понятиями, знаниями и практиками, которые представляют и мотивируют как естественные, богоизбранные, а не зависимые от воли

народа. Хорошим примером этой „исключающей логики“ являются закрытые мистериальные общества, в которых только аристократы имеют право посвящения в культы Кабиров, Аполлона, Великой богини, Диониса. „Грамматика власти“, структурирующая царскую идеологию в архаичном обществе, имеет внутреннюю тенденцию к сохранению существующего порядка, как установленного богом раз и навсегда. „В идеологии, которая могла бы называться харизматичной (потому что она валоризирует „благо“ или „дар“), привилегированные классы находят легитимацию своих культурных привилегий, которые превращены из социального наследства в личное благо и в личную заслугу.“<sup>15</sup> Более того, отражение отсутствия динамики в этой идеологии „грамматики искусства“ принимает облик иконографического и стилистического постоянства и повторения. Потому что „язык и знание, как и все в культуре, не отдельные и абстрагирующиеся одна от другой сферы, исключенные из игры дифференцирующих властных отношений, но и дискурсы, порожденные и структурированные из этих отношений“<sup>16</sup>. Именно царская идеология создает мировоззрение фракийского общества, легитимирует власть как богоданную, и в то же время определяет характер искусства, как проекцию властных функций, и ценностей этой идеологической системы. Господствующее место торевтики в искусстве фракийцев отражает значение акта демонстрации богатства в обрядной системе идеологии. Поэтому находят так много драгоценных предметов, как в захоронениях, так и в кладах, для двух самых важных механизмов - мотивировки авторитета власти и достижения сословной идентичности в идеологическом дискурсе<sup>17</sup>.

Можно вообразить, что сосуды с изображениями принимали участие в царском пире как „говорящие вазы“<sup>18</sup>. В сущности, по изобразительным текстам на сосудах, в сознании пирующих реконструировались мифы и эпические сказания, которые обыкновенно были рецитированны/петы во время обрядов и пиршеств. Вероятно, образы и сюжеты на фракийских вазах были комментированны во время культовых праздников, дипломатических встреч, похорон<sup>19</sup>.

Сцены и персонажи нескольких сосудов из Рогозенского клада<sup>20</sup>, можно связать с пиршествами во время праздников в честь *Великой богини* или с *брачными торжествами*. Особенной ритуальной практикой при дворе была иерогамия - символический брак царя с богиней-покровительницей династии<sup>21</sup>. Именно женское божество вручало инсигнии

власти герою, прошедшему консекрационные испытания<sup>22</sup>. Именно поэтому богиня занимает столь важное место в иконографии фракийских ваз. (обр.02)

Различные статусы женщины в архаичном обществе нашли свое образное воплощение в иконографии кувшинов № 155, 157 и 158 из Рогозенского клада (вторая половина IV в. до н. э.)<sup>23</sup>. На первом - образ Богини, восседающей на львице и держащей лук и стрелу<sup>24</sup>, повторяющийся зеркально возле сцены в зверином стиле – лев, нападающий на оленя. В предметном коде сочетаются атрибуты двух статусов: длинный хитон и заплетенные косы женской фигуры говорят о матрональном, в то время как лук и стрела указывают на виргинальный. (Обр03) Этот невозможный образ *gune parthenos* (жены/супруги-девочки) характеризует переходное состояние в женском социальном цикле – позицию невесты<sup>25</sup>. Связь Богини со львом амбивалентна. В аппликациях из Огуза она пронзает льва, чем символизирует победу женского начала над мужским. В кувшинчике из Рогозена она изображена верхом на львице, что является действием, которое само по себе указывает на акт подчинения. Возможно, через эту образную метафору мастер хотел представить визуальную этимологию эпитета *Basileia* (Царица), который использовал Геродот по отношению к фракийской Артемиде<sup>26</sup>. Но если лев - зооморфный знак Героя, то и сцена, в которой он нападает на оленя, может толковаться в брачном ключе. (Обр04) Во многих мифологических традициях, именно преследование оленя приводит охотника к его сексуальному созреванию – последнему этапу мужской инициации, а олень превращается в принцессу, которая станет его женой<sup>27</sup>. Таким образом, весь художественный текст раскрывает идею о Богине в статусе невесты.

На кувшинчике № 157 - оба статуса Богини разделены. (Обр05-05а) В одной колеснице сидит матрона с цветущей веткой и фиалом в руке, а в другой - девочка, которая держит лук и стрелу. Возможно, две женские фигуры, кодирующие два статуса женщины в архаичном обществе, представляют мать и дочь, а сцена – их периодическую встречу (ср. с мифом о Деметре и Коре-Персефоне). Две богини с фиалами и ритонами в руках, фланкируемые двумя служанками, представлены на ритоне из Поройны. (Обр6) Пару, состоящую из Богини с фиалом в руке и женской фигуры – адоранта, стоящей позади трона, мы видим и в сцене на наколеннике из Маломирово-Златиницы. (Обр7) Здесь, однако, сидящая женщина держит не только фиал, но и прялку. Это напоминает пир Телемаха у Менелая, пир претендентов на Итаку, как и знаменитый пир у феаков из

„Одиссеи“, где участвуют и женщины, но не едят и не пьют, а лишь прядут. С другой стороны, в индоевропейской мифологии, эта женская деятельность связывается с богинями судьбы<sup>28</sup>.

Более сложен изобразительный текст на кувшине № 158. (Обр8) Он развит на двух вертикально расположенных фризах. В верхнем, фронтально стоящая крылатая богиня с собаками в руках, с двух сторон подвергнувшаяся нападению пар крылатых кентавров. Внизу, точно под богиней - бык, павший на колени и опустивший голову, атакован с двух сторон парами львов/собак. Само пространственное расположение сцен предполагает семантическую сопоставку их в единый текст. Основные персонажи указывают на оппозицию „мужское“ (кентавры, бык) – „женское“ (богиня и львы, которые являются ее помощниками, как у Кибелы). В брачном коде эта оппозиция решается через агон - борьбу противоположностей. Вверху изображены кентавры, мифологический образ воинских обществ<sup>29</sup>, которые хотят похитить богиню, а внизу - спутники женского божества нападают на быка – символ мужского начала еще в эпоху неолита. По всему видно, что мужской принцип проиграет эту битву: бык коленапреклонен в знак подчинения и опустил голову в ритуальном жесте *hypokyptein*, кивая, в знак добровольного согласия быть принесенным в жертву. Так виргинальный статус богини сохранится, она останется *ataurote*, непорочной, непознавшей мужчину, до следующего календарного цикла – парадоксально, девственность - нормативное условие для ее вступления в брак. Вероятно, мифологическая идея, воплощенная в фигуральных фризах этого кувшина, на ритуальном уровне дополнялась двумя парами фиал, украшенных женскими головами (№ 99, 100) и головами быков (№ 94, 95). (Обр9) (Обр10)

Кувшинчик № 154 из Рогозенского клада (вторая половина IV в. до н. э.), возможно, был использован в обрядах, связанных с брачным переходом<sup>30</sup>. (Обр11) На его стенках трижды представлена одна и та же сцена: женщина преследует героя, в котором с уверенностью можно узнать Геракла. Она уже коснулась своим копьем его головы, а правой ногой наступила на его левое колено – оба жеста акциональные знаки подчинения. В индоевропейской мифологии популярен образ девушки-воина, который у греков получает название *амазонка*. Несмотря на то, что в греческом мифе амазонка никогда не побеждает героя, у варваров (как и у этрусков) такой вариант исхода борьбы, вероятно, возможен. Тройное повторение сцены было необходимо мастеру, для того, чтобы показать

множественность мифических битв между амазонкой и молодым героем. Хотя и с элементами из греческой иконографии, сцена доказывает, что и фракийцы были знакомы с образом героической девы-воина. Это объясняет появление этого же ассиметричного женского персонажа и в одном фиале, и в двух ситулах из коллекции Василя Божкова, которые явно произведены в греческих мастерских<sup>31</sup>. Фракийские аристократы могли расшифровывать изобразительные тексты в ключе местных преданий о встречах между героем и амазонкой. (Обр12) (Обр13) (Обр14)

Инверсионная ситуация представлена в фиале № 4 из Рогозена (вторая половина IV в. до н. э.). (Обр15) На эмблеме, находящейся на дне, которая, вероятнее всего, перед этим использовалась для украшения коробки для зеркала, Геракл насилует жрицу Афины *Авгу* в храме богини<sup>32</sup>. Герой схватил девушку за руку и наступил на ее ноги – акты, символизирующие насильственное подчинение. Сама *Авга* полуодета, с диадемой в распущенных волосах, обута только в одну сандалию – визуальные знаки, которые раскрывают асимметрию ее социального статуса: она между девичеством и супружеством. Возможно, фракийский собственник предмета – Дидикаймос, прочел семантику сцены, даже не зная греческого мифа, руководимый только предметным кодом изображенного мифического эпизода.

В аттической погребальной практике геометрического периода, амфора с двумя ручками символизирует женщину и потому получает сексуальную коннотацию<sup>33</sup>. На эллипсовидной пластине золотого перстня из коллекции Василя Божкова, изображена Сфинга, а перед ней - остродонная амфора. Ваза, вероятно, обозначает сексуальные аспекты фантастического существа<sup>34</sup>. (Обр15а) С амфорой в руке и Богиня из Летницких аппликаций. Водой или вином из вазы она бичует/окропляет новобрачных в эротической сцене (Обр15b).

Наряду с богиней, вторым основным образом фракийской иконографии является *герой*<sup>35</sup>. Его подвиги, воспетые в местном эпосе, служили примером достойного поведения аристократа<sup>36</sup>. В соответствии с царской идеологией, героическая доблесть требует от героя быть великим воином и хорошим охотником. Как заявлял основатель Одрисского царства Терес I,

*когда он бездействовал и не воевал, ему казалось, что он ничем не отличался от своих конюхов*<sup>37</sup>.

Даже в загробном мире он должен быть представлен с этими качествами, о чем свидетельствуют фрески в коридоре Казанлыкской гробницы, в преддверии и купольной камере гробницы с. Александрово, а также оружие, захороненное вместе с властителем. (Обр16) (Обр17) Вероятно, идеальное пиршество с участием властителя, показано и на фризе антаблемента македонской гробницы в Агиос Атанасиосе<sup>38</sup>. Пышные царские и аристократические пиры особенно характерны для культуры древней Македонии и эллинистических царств после смерти Александра<sup>39</sup>.

Естественно, что и в изобразительных текстах на сосудах для царской трапезы показаны сцены консекрационных подвигов героя. На крышке серебряного ритона из коллекции Василя Божкова местный мастер изобразил *охоту* на медведя<sup>40</sup>. Этот зверь часто встречается в роли противника конного охотника и в матрицах, и в предметах конской амуниции, что является доказательством широкой популярности сюжета в местном эпосе. Стиль сцены крайне напоминает ахеменидские геммы, а это свидетельствует о большом иконографском выборе фракийских мастеров. (Обр18) Заимствуя готовые схемы из чужого искусства, они воспроизводят подвиги своих героев. На кувшинчике № 159 из Рогозена видим двух конных охотников, преследующих огромного вепря<sup>41</sup>. (Обр19) Это животное - основной антагонист фракийского героя, так как является воплощением сил хаоса и смерти. Всадник справа имеет два копья – одно уже поразило вепря, а второе - в его руке. Вероятно, одно - наследственное оружие, а другое - подарено Богиней, и только оно в состоянии попасть в добычу. Если воспринимать сцену как борьбу за трон, то нет сомнения, что именно этот герой станет победителем. Безусловно, сюжет взят из эпоса фракийцев, так как его можно обнаружить в различных по своим функциям предметах: бронзовой фигуре вепря из Мезека (наверное, элемента статуарной группы), на серебряном поясе из Ловеца, в бронзовых матрицах, на фризе центральной камеры Александровской гробницы. (Обр20) Поэтому, неудивительно, что и на роге ритона, несомненно греческого происхождения, из кургана Маломирово-Златиница, представлены два пеших охотника, в сопровождении собак, которые борются с тем же зверем<sup>42</sup>. (Обр21-21а) Возможно, в этой сцене можно увидеть редуцированный вариант Калидонской охоты, но местный владетель, уверенно интерпретировал ее как основной подвиг своего



героя. По всей вероятности, и сцена охоты на серебряном килике из коллекции Василя Божкова, получила местное толкование. (Обр22) Герой, с шапкой на голове и с хламидой на спине, преследует оленя, на которого уже напали его собаки<sup>43</sup>. В своей руке он держит посох, который напоминает атрибут Геракла, но шапка говорит скорее о Кефале. Серна – важный охотничий трофей, потому что во время ее преследования, молодой охотник должен продемонстрировать одно из важнейших умений военного героя – скорость<sup>44</sup>. С другой стороны, охота на оленя/серну, обладает, несомненно, сексуальным/брачным смыслом, как в фольклоре, так и в иконографии<sup>45</sup>. Вопреки греческому стилю и греческой иконографии, сюжет хорошо вписывается в охотничьи подвиги фракийских героев, доказательством чего является фриз из Александровской гробницы. (Обр23)

В искусстве древней Фракии трижды встречается образ Беллерофонта: в серебряном килике из Чернозема (последняя четверть V в. до н. э.), на фризе кувшинчика № 162 из Рогозена (вторая половина IV в. до н. э.) и в живописи одной из камер кургана Оструша в Долине царей (начало III в. до н. э.)<sup>46</sup>. (Обр24) (Обр25) Выбор его героического подвига явно отвечал потребностям царской идеологии древней Фракии. Более того, само имя связывает этого героя с фольклорными названиями севера Балканского полуострова<sup>47</sup>. В Ликийи, Беллерофонт побеждает огнедышащую Химеру только с помощью своего крылатого коня Пегаса. Этим объясняется частое появление крылатых коней в торовитке фракийцев. (Обр26) Возможно, весь сюжет имел под собой почву и на фракийской земле<sup>48</sup>, однако, важнее, что местная аристократия видела в нем подвиг героя собственного эпоса. Сюжет пользовался исключительной популярностью на Балканском полуострове – он появляется в архитектурном архаичном украшении Тасоса, как и в эллинистических мозаиках Олифоса и в предметах македонских погребений. Эти параллели создают широкий идеологический контекст о роли мифа о Беллерофонта, Пегасе и Химере в этой части древнего мира, близкого к Фракии. (Обр27) (Обр28)

Другой эллинский герой, который пользовался большой популярностью в искусстве варварского мира - *Геракл*<sup>49</sup>. Во Фракии он встречается на аппликациях из курганов Мрамор могила, Долна-Козница, Кралево и в коллекции братьев Бобоковых, а также и на прикрепленной пластинке к бронзовому кувшину из коллекции Василя Божкова, как и в золотом ритоне с протоме оленя из Панагюрского клада. Вновь интерес фокусирован на

охотничьих качествах героя: удушение Немейского льва, отлов Керинейской лани, леонте на голове и развевающаяся за его спиной львиная шкура – знак победы над царем зверей. (Обр29-30) (Обр31). Даже если местный властитель не слышал об эллинском Геракле, он несомненно его идентифицировал с местным эпическим персонажем, известным такими же охотничьими качествами, которые ему помогли очистить мир от сил хаоса, смерти и зла. Ведь и эдонский герой, Резос, был прославленным охотником – в его героон дикие звери шли сами, чтобы быть добровольно принесенными в жертву<sup>50</sup>.

Ряд произведений греческой торевтики, открытых в фракийских курганах или кладках, имеют фигурные фризы с сюжетами и персонажами из эллинской мифологии. Естественно, изображения делают вазы дороже, так как требуют вложения дополнительного высококвалифицированного труда<sup>51</sup>. Наличие греческих vaz с изображениями на них в древней Фракии - проблема, которая поднимает вопрос о влияниях<sup>52</sup>. Существует мнение, что эллинский ввоз их во Фракию обязан исключительно „моде“ в среде аристократической верхушки<sup>53</sup>. Однако, раз фракийские властители их заказывали, а греческие дипломаты их дарили - эти изображения были особенно нужны владельцам - они им „говорили“, сообщали важную информацию. Были ценны для них не столько „украшением“, сколько семантикой тем. Чтобы объяснить этот феномен, необходимо проанализировать выбор сюжетов и образов и попытаться представить, как их реинтерпретировали местные собственники vaz<sup>54</sup>. Раскрытие фракийского толкования приблизило бы нас к общему решению вопроса о роли и функционировании иностранных предметов и иконографских тем в фракийской культуре.

На стенках прекрасного серебряного канфара из коллекции Василя Божкова, в двух сценах, изображены одиннадцать фигур, из которых только две мужские. Они дают представление о двух вариантах мифа о Прекрасной Елене<sup>55</sup>. (Обр32) (Обр33;033а-с) В первой сцене мы видим встречу у родника между Парисом и спартанской красавицей, в присутствии Афродиты и Эроса. Во второй - Елена встречает Гермеса, сопровождаемого тремя нимфами. По мнению поэта Стесихора, бог должен был проводить ее в Египет, пока Парис отводит в Трою только ее эйдолон - образ, изваянный из тумана. Впервые, в античной иконографии о похищении Елены, соединили „гомеровскую“ и „стесихоровскую“ версии мифа. Вторая версия стала особенно популярной в Афинах после 411 г. до н. э., когда была поставлена драма Еврипида „Елена“. Вероятно, этот

люксовый сосуд был подарен Севту или другому одрисскому династу каким-то афинским гостем - полководцем или дипломатом, например, самим Алкивиадом, который в то время находился во фракийском Херсонесе и общался с местными властителями. Обмен драгоценными дарами был обычной ритуальной практикой в античности, связанной с нормами ксенофилии, гостеприимства. Уместно спросить, что говорил этот сюжет одрисскому властителю, в чью казну попала драгоценная чаша? В то время, как свидетельствует и Ксенофонт, и памятники торевтики, фракийцы уже были знакомы с эпосом и мифологией эллинов. А Троянский цикл, как парадигма эпической битвы, пользовался во Фракии особенным вниманием. Ведь на свадьбе дочери одрисского царя Котиса I с афинским военачальником Ификратом, греческие аэды пели „Илиаду“, эпос о Фивах, а, возможно, и некоторые из киклических поэм<sup>56</sup>?

Веком позже, сюжет „Суда над Парисом“, который стал причиной Троянской войны, появится на одном из золотых ритонов из Панагюришта. А так как похищение женщины, как и похищение стада - обычный мифологический повод для войны<sup>57</sup>, тема изобразительного текста на канфаре из коллекции Василя Божкова была понятна местному царю, даже если тот не расшифровал его буквально, в соответствии с греческим эпическим источником. Возможен и политический подтекст этого дара: отношения между двумя странами не должны зависеть от фальшивых аргументов, как случилось при вспыхивании войны с Троей. Показательно, что тема „Похищение Елены“ (хотя бы и Тесеем), в одном очень экспрессивном раннем эллинистическом варианте, представлена и в знаменитой мозаике в македонской столице Пелле<sup>58</sup>.

Короткий рог ритона с головой овна из кургана Орешкова (Далакова) могила носит самое развитое сюжетное изображение из всех фракийских ритонов<sup>59</sup>. (Обр34) (Обр35, 35a-b) Сцена явно связана с темой человеческого жертвоприношения. Возле алтаря, с горящим на нем огне, и украшенного лавровым венком, ищут спасения два основных участника: справа – старик, упавший на колени с просящей пощадой рукой, а слева – женщина, также преклоненная, с голой грудью и с рукой, молящей о помощи<sup>60</sup>. Этот жест является одной из жестикулятивных формул, использованных в греческой трагедии<sup>61</sup>. Коленопреклоненные фигуры просящих, с правой стороны, подвергнуты нападению юношей с поднятым мечом, подталкиваемого бородатым мужчиной, с двумя копьями в руке и с шлемом-пилосом на голове. Похоже, девушка слева замахивается лабрисом не на упавшую перед ней

женщину, а на молодого нападателя, чтобы защитить его жертв. Более надежный ключ к толкованию, нам могут дать некоторые предметные атрибуты. Так, обе павшие возле алтаря фигуры держат жезлы, что сразу связывает их со сферой власти. Крайний справа мужчина может быть идентифицирован как Одиссей, из-за пилоса – типичного для его иконографии шлема, так как герой был посвящен в мистерии Кабиров<sup>62</sup>. Эти две детали направляют нас к какому-то эпическому сюжету, связанному с Одиссеем. Наиболее вероятно, речь идет о теме „Разрушение Илиона “ – взятие Трои ахейцами. Царственными персонажами тогда будут Приам и Гекуба, которые ищут спасение возле алтаря в храме Зевса. Эфеб, который вынул свой меч против них, наверное, сын Ахилла – Неоптолем. А в девушке с лабрисом, которая любой ценой хочет спасти царскую пару, можно узнать прорицательницу Кассандру, ее сестру Поликсену или Андромаху. Это изображение – раннее (первая половина IV в. до н. э.) подтверждение популярности Троянского эпического цикла у фракийской аристократии.

Как утверждает Феопомп, на свадьбе дочери Котиса греческие аэды пели и поэму о походе семерых героев на Фивы. Именно этот сюжет представлен на стенках золотой амфоры-ритона из Панагюриште – самого ценного сосуда, открытого на фракийских территориях<sup>63</sup>. (Обр36; 03ба) Семеро героев бросают жребий, кто будет нападать на ворота города. Их возглавляет Полиник – брат-близнец защитника города Этеокла. Вражда между близнецами, сыновьями Эдипа возникла из-за царской власти в Фивах. Этеокл отказался разделить трон со своим братом и выгнал его из города. В Аргосе, Полиник собрал еще шестерых героев и решил отомстить, взяв родные Фивы. В конце концов, оба погибли в братоубийственной битве. Выбор темы не случаен, а обусловлен функцией вазы. Она использовалась в одном особенно важном обряде, обыкновенно совершаемом во время пира – *побратимстве*. Оба властителя протягивали свои фиалы под два отверстия амфоры и поднимали заздравный тост с вином, смешанным с их кровью. Ритуальное действие связывало их сильнее кровного родства. Сражающиеся кентавры на ручках, как и сцены на стенках амфоры, предупреждали их о губельных последствиях нарушенной клятвы.

Совсем другой пример преподает мифическая история близнецов *Эола* и *Беота*, рожденных от брака Меланиппы и Посейдона. Подвергшиеся опасности при своем рождении, они не только вместе спасают свою мать, но и после этого действуют дружно и

основывают множество городов. Этот миф был не самым известным в Элладе. Он стал популярным в Афинах после 411 г. до н. э., когда были поставлены две трагедии Еврипида на эту же тему. (Обр37, 37а) Этот миф отображен на роге большого серебряного ритона из коллекции Василя Божкова<sup>64</sup>. Мифы о близнецах не редкость и, наверное, были знакомы и фракийцам. Более того, Меланиппа, как свидетельствует ее имя, вероятно была отголоском индоевропейской гипоморфной богини, которая, несомненно, имела место в фракийском пантеоне (напр. Бендида). Но в данном случае, афинский дипломат, даря местному династу ценную вазу, использовал тему мифа в политических целях. Близнецы Меланиппы основывали города на берегах Пропонтиды, т.е. в жизненно важном как для фракийцев, так и для афинян, особенно во время Пелопонесских войн, регионе. Где-то в этих местах находился город Беос, известный по надписям на фракийских серебряных сосудах<sup>65</sup>. Изображения на ритоне, как будто свидетельствовали о родстве между эллинами и фракийцами именно в этом регионе. И во время пира, который местный властитель дал в честь своего афинского гостя, последний делал акцент на это мифологическое свидетельство, чтобы использовать хозяина в своих целях. В который раз миф превращается в политическое средство.

Вероятно, те же цели преследовал и сюжет на стенках серебряного канфара из коллекции Василя Божкова – одна долгожданная тема, связанная с мифическим фракийским певцом *Орфеем*<sup>66</sup>. (Обр38) Суть мифа - убийство героя фракийскими женщинами. Разъяренные из-за отсутствия своих мужей, которые последовали за Орфеем в его скитаниях, как и фактом, что они были лишены доступа к мистериям бессмертия, фракийки разорвали певца и бросили его тело в реку Хеброс. В сцене видно как они набрасываются на упавшего на колени Орфея, который безуспешно пытается защититься от них своей лирой. Действие развивается перед двумя гермами, которые, возможно, подсказывают локализацию - святилище Великих богов на острове Самофракия. (Обр39) Гипотеза подтверждается сценой на другой стороне сосуда – похищение Левкиппид Диоскурами. (Обр40) Как известно, близнецы, сыновья Зевса, почитались на Самофракии, как Великие боги. Итак, на двух сторонах канфара представлены целиком симметричные по смыслу сюжеты: убийство мужчины женщинами и похищение девушек мужчинами. Фракийский собственник этой драгоценной вазы, наверняка, был посвящен в мистериальный культ самофракийских божеств<sup>67</sup>. И, возможно, приобщение Орфея к этому культу греческим

художником, произошло из-за желания афинян угодить властителю, которому подарили вазу. Тема фракийского певца присутствовала и на двух других серебряных вазах из коллекции Василя Божкова – ритоне с протоме козла и килике. На роге ритона мы вновь встречаемся с сюжетом убийства Орфея, а на килике - певец поет и играет на кифаре, впавшему в транс юноше, возлежащему на лежанке и держащему канфар в руке. (Обр41) (Обр42) Присутствие образа мифического фракийского певца в сокровищницах местных владетелей является выражением активного выбора как со стороны эллинских гостей, так и со стороны их хозяев.

Одним из самых интересных ритонов древней Фракии, несомненно, является экземпляр из кургана Орешкова (Далакова) могила, завершающийся протоме бегущего кентавра<sup>68</sup>. (Обр43) (Обр44) Кентавр замахнулся своей правой рукой, чтобы бросить камень в невидимого противника. „Суровые“ природные объекты являются оружием этих существ<sup>69</sup>, так как это отвечает их дикой природе. Эта близость к животным подчеркнута как вызывающим жестом и экспрессивной мимикой лица, так и гривой, рассыпавшейся по спине, и конскими ушами, торчащими из головы. Образ кентавра важен для фракийской иконографии. Кроме монет V в. до н. э., его можно встретить на кувшинчике № 158 из Рогозенского клада, где две пары кентавров нападают на стоящую между ними крылатую богиню. Эта сцена раскрывает одну из основных черт мифологической сущности кентавров – они решительно нарушают социальные нормы, по которым брак - парадигма принадлежности к культурному миру. Крылатым кентавром представлен и военный бог крестонов Кандаон в двух бронзовых матрицах из Горно Авланово и Кубрата<sup>70</sup>. (Обр44а) Хотя, являясь мифологическим воплощением двойственного обрядного состояния эфеба во время его жизни в дикой природе, кентавры всегда и его враги, так как в их поступках отражается необузданность воинского гнева и антиповедение юношей в момент второй фазы воинской инициации. Как показывают подобные изображения греческой вазописи, вероятно, фантастичное существо из протоме ритона представлено именно в момент сражения с героем. В таких воинственных позах изображены и кентавры на ручках панагюрской амфоры-ритона. Временная дистанция между двумя вазами около семидесяти лет, что говорит о наличии традиций в использовании мотива „кентавромахи“ в иконографии, как и о его популярности в устном эпосе фракийцев. В данном случае особенно интересно, что суперкультурный продукт, каким является одна

драгоценная ваза, из которой пьется сакральный напиток – парадигма культуры, включает в свою идеологическую программу такое антикультурное существо как кентавр. Вероятно, этот смысловой контраст искался сознательно. С одной стороны, он говорит о характерном для кентавров злоупотреблении вином, так как их пресловутое пристрастие к неразведенному водой, „дикому“ вину, приводит их к ряду нарушений социальных законов. Вероятно, тот же смысл имеет и битва двух кентавров на ручках амфоры – она могла бы рассматриваться как мифический прецедент вражды сыновей-близнецов Эдипа. Однако, может быть, неумеренное питье вина фракийцами, которым они прославились, возбуждало воинскую храбрость – ведь имеются письменные сведения о том, что некоторые их племена пили перед битвой<sup>71</sup>. С другой стороны, в отдельных, хотя и редких, изображениях кентавры представлены с ритонном в руке. Этим мотивом интересна мозаика, которой был покрыт порог андрона в Пелле<sup>72</sup>, что доказывает ее идеологическую связь с местом, где собирались мужи-воины. На наколеннике из кургана Маломирово-Златиница мы также видим кентавра, который протягивает зайца всаднику с большим ритонном в руке<sup>73</sup>. (Обр45) Вероятно, и в македонской мозаике, и во фракийской кнемиде представлен другой тип - кентавр–наставник молодых воинов-героев, который, в сущности, становится их мифическим социальным отцом. Прообраз этой функции представлял Хирон - мудрый кентавр, которому Пелей передал для обучения своего сына Ахилла. Хирон, как и другой „культурный“ кентавр Фол, изображались в вазописи с канфаром в руке, что давало представление о них, как принадлежащих к культурной сфере, хотя обитали они в дикой природе. Именно вино Фола становится поводом для битвы между Гераклом и кентаврами, в которой это дикое племя было частично уничтожено или, по крайней мере, окончательно изгнано<sup>74</sup>. Амбивалентная связь между вином и кентавром, вероятно, объясняет появление этого мифического персонажа на протоме ритона из кургана Орешкова могила.

Кости одрисского аристократа, похороненного в кургане Башова могила, были положены в серебряный фиал, украшенный сценами панафинейского состязания апобатов, *мчащихся на квадрах*<sup>75</sup>. (Обр46) Видимо, первоначально эта чаша была частью общего сервиза для питья вместе с серебряным кувшинчиком и серебряным ритонном с протоме коня, найденных в том же захоронении<sup>76</sup>. Возможно, смена функции предмета, с чаши для питья в урну для праха умершего, отражает значимость агона на фигуральном фризе в контексте

погребального обряда<sup>77</sup>. Состязание призвано восстановить нарушенный смертью социальный ряд, через установление новой иерархии, достигнутой в соревновании по бегу. Более того, на самих Панафинеях, этот агон был посвящен победе богини Афины в гигантомахии, т.е. в битве богов с носителями хаоса во имя сохранения космического порядка. Может быть, эту же роль играет и состязание двух крылатых колесниц, представленное на стенках золотого кувшинчика из кургана Могиланская могила<sup>78</sup>, как и соревнования по бегу на малом фризе купола Казанлышской гробницы, и на панафинеийской амфоре на фризе из Мыглижской гробницы. Показательно, что ту же идею сохранения или восстановления порядка в космосе, можно открыть и на фризе серебряного ритона с протоме Пегаса из Уляпа, где изображены эпизоды гигантомахии<sup>79</sup>. (Обр46а) Этот фиал, как будто, заменяет золотую амфору Диониса – подарок на свадьбу Пелею и Фетиде, в которой были захоронены кости их сына Ахилла вместе с прахом Патрокла<sup>80</sup>.

Ручка золотого кувшинчика из кургана *Могиланская могила* оформлена как „Гераклов узел“. А на ее стенках изображены две крылатые колесницы, запряженные четверками лошадей. В повозке сидит возница – безбородая фигура, одетая в рубаху с короткими рукавами, которая заштрихована, как и в других изображениях героя во фракийских памятниках<sup>81</sup>. (Обр.66-67) И. Венедиков распознал в этом образе Гиперборейского Аполлона<sup>82</sup>. В самом деле, возможно, во фракийских представлениях и этот бог был связан с лошадьми, как в обетных рельефах римской эпохи фракийцы изображали его в виде всадника. Но есть и другая интерпретативная возможность: здесь виден мифический царский агон, состязание на колесницах на опережение, которое Эномай устраивал претендентам на руку своей дочери Гипподамии, или ведической *rajasuya*<sup>83</sup>. Сюжет во всех случаях эпичный, т.е. связанный с героическим прошлым, так как в IV в. до н. э. во фракийской археологии двухколесная колесница, запряженная четверкой лошадей – это редкость<sup>84</sup>.

Одна очень древняя традиция в изготовлении сосудов - *анималистика вазы*<sup>85</sup>. Во Фракии этот процесс наблюдался, чаще всего, в оформлении протоме и наконечников ритонов – одних из самых распространенных предметных форм. Частота появления *образа коня* на сосудах для питья во Фракии едва ли случайна<sup>86</sup>. Это животное - носитель не только мифологических и ритуальных идей, но и традиционных социальных реальностей,



сохраненных и укрепленных эпическими сказаниями. В индоевропейских обществах высшим классом является конница. Герой на фракийских памятниках - всегда на коне. А дорогие сосуды предназначены именно аристократам, которые жаждут повторить подвиги героя-родоначальника и, таким образом, достичь бессмертия, хотя бы в песнях эпических аэдов и рапсодов<sup>87</sup>. После коня, чаще всего изображали оленя<sup>88</sup>, барана<sup>89</sup>, быка<sup>90</sup>, козла<sup>91</sup>, льва<sup>92</sup>. Объяснение, что образы на этих чашах замещают животных в реальном жертвоприношении<sup>93</sup>, едва ли выдерживает критику, потому что, если баран и бык, а иногда и конь, и козел, могли быть жертвами, то дикие олень и лев, не говоря уже о Пегасе, сфинксе и грифоне, вообще не могли быть причислены к этому разряду. Вероятнее всего, все эти представители реальной и фантастической фауны, находят свое место на вазах для питья по каким-то мифологическим или идеологическим причинам. Конь, принадлежащий к классу конников, символичен важным актом объезды/подчинения, занимает значимое место в царской идеологии фракийцев. (Обр46b) Интересный момент наблюдается в оформлении протоме оленей трех ритонов из коллекции Василя Божкова – на их морды одеты уздечки<sup>94</sup>. Отождествление двух животных характерно и для коней-ведущих в погребальной процессии в алтайских курганах, украшенных оленьими рогами<sup>95</sup>. Барана на наконечниках можно связать с мифом о золотом руне<sup>96</sup>. (Обр46d) Пегас соотносится с подвигом Беллерофонта. Сфинкс, грифон и козел лиминальные существа, а лев - постоянный эпический эпитет героя. Так что, анималистика на этих драгоценных вазах, несомненно, имеет в своей основе идеологические представления древних. Этот тип сосудов служил не только для питья во время пира, но и для совершения возлияний и других обрядов в ритуальных практиках фракийцев. В кувшине-ритоне из Борово пирующие на нижнем фризе, держат в руках ритоны с образами сфинкса и грифона, которые явно подходили для посвящения в культ Кабиров.

*Антропоморфизирование ваз* встречается и во Фракии. Конечно, самые эффектные - три золотых сосуда из Панагюрского клада<sup>97</sup>. Возможно, на них изображены богини из „Суда Париса”, с большой долей вероятности, это можно утверждать о вазе, оформленной как голова Афины. (Обр55a) В ритуальном контексте они связываются с ритоном, на котором изображена причина Троянской войны. Особенно интересна ваза с тремя лицами из Мастюгино, которая несомненно является продуктом фракийской мастерской<sup>98</sup>. (Обр55b)

Все лица покрыты татуировками, нанесенными позолоченными горизонтальными полосками, как в кнемидах из курганов Могиланская могила и Аджигёл. Древние источники утверждают, что этот обычай был характерен для фракийцев – татуировкой они отмечали свое благородное происхождение<sup>99</sup>.

Ахилл воспевал подвиги героев минувших дней, аэд Демодок пел об Одиссее, фракийское племя корелов перед битвой славили песнями храбрецов прошлого. А фракийский династ, держа в руке украшенную изображениями вазу, вспоминал героические деяния дедов, о которых говорилось в эпических поэмах. В этом смысле фракийский пир ближе не столько к аттическому, сколько к спартанскому и критскому, потому что и в идеологической программе пиршества в андронах острова и в Спарте основную роль имели рассказы, поэмы, внушения о ценностях воинской доблести<sup>100</sup>. А может быть, как в „Беоульфе“, герои хвалились своими драконоборскими подвигами во время пира<sup>101</sup>, так и фракийский властитель или его гости превозносили свои геройские качества в бескрайних пиршествах. В принципе, тот же процесс ресемантизации греческих героических образов протекает и в искусстве Этрурии<sup>102</sup>, и Скифии<sup>103</sup>. А может быть, фракийский властитель рассматривал образы и сцены, пока аэд пел во время пира песни о прошлом. Таким образом, вазы „запевая“ героический эпос, становились изофункциональным образом исполнения аэдов при царском дворе. Возможно, именно эта ситуация воссоздана в сцене на дне серебряного килика из коллекции Василя Божкова<sup>104</sup>. Орфей поет и играет на кифаре и песня, словно переносит слушателя в героическое прошлое. Впавший в транс юноша держит канфар в своей опустившейся руке, как будто выпитое вино еще сильнее увлекает его в мир музыки. Ваза и изображение объединяются, чтобы показать изофункциональное тождество вина и музыки, чаши и изображения. Не только Орфей, сама чаша „поет“. (Обр046е)

Одним из важных проявлений меры в эллинском сознании было культурное питье разведенного в кратере вина. Анализы Ф. Лиссарага и М.-Л. Катони ясно показывают роль *сатиров* в иконографии ваз, как изобразительной метафоры/образца антиповедения<sup>105</sup>. Их „кривые“ позы (см. образы на ритоне из Розовца и кувшина-ритона из Борово), необузданные жесты, сексуальная невоздержанность - знакомые знаки отсутствия культурных навыков. (Обр68) Бурные вакхические танцы не только выражение дикой природы спутников Диониса, но и передача энтузиазма, который овладевает душой

пьющих. Обыкновенно сатиры, как и кентавры<sup>106</sup>, редко используют чашу, как меру для вина – они пьют прямо из меха или из рога. (Обр047) Может быть, два фигуральных фриза на кувшине-ритоне из Борово наиболее точно передают этот контраст между „диким“ поведением и „культурным“ пиром<sup>107</sup>. На верхнем - сатиры преследуют менад, вакханки танцуют в транс или разрывают животных, внизу царит церемониальная атмосфера, а Эрос танцует эротический танец. Наверху - Силен носит „дикое“ вино в мехе, внизу - вино смешивается в огромном кратере, откуда Эрос зачерпывает культурный продукт кувшином и разливает одинаковые порции в фиалы участников пиршества, среди которых и плешивый Силен/Кабир. Нижний фриз организован из кратера, поставленного в центре. В верхнем, как и следовало ожидать, отсутствует всякая структурированность композиции, так как сама тема предполагает хаос. Внизу - наличие кратера предполагает распределение вина по чашам участников пира, наверху, вероятно, - будут пить прямо из меха – без смешивания, с присущим сатирам пренебрежением культурными нормами. Два фриза представляют не только отдельные изобразительные поля, но и противоположные семантические пространства.

Очень часто на стенках керамических ваз, открытых во фракийских захоронениях, изображены дионисовые сцены (кратер(ы?) из коллекции „Арес“, Атрюс(Янтра), „Сладки кладенцы“, Малка могила, Балабанчево, Младово, Мезек, Твырдица, Сырнево, Мушовица и Арабаджийская могила из некрополя у Дуванли и др.). На стенках одного серебряного канфара из кургана Голяма могила у Дуванли (середина V в. до н. э.) выгравирован фриз: вакханка несет маленькую серну самому богу Дионису, пока вторая танцует, в паре с сатиром<sup>108</sup>. (Обр048, 048а) Это - раннее доказательство наличия у фракийцев культа божества, родственного греческому богу вина Дионису, которого, впрочем, Геродот назвал в числе божеств фракийского пантеона<sup>109</sup>. Ручки почти всех серебряных канфаров из Фракии крепились к устью маской Силен. (Обр049-49а) Этого демона можно видеть и во многих пластинках, прикрепленных к бронзовым ситулам и кувшинам. Ручки серебряного с позолотой сосуда из Боровского клада, также соединены с телом посредством масок сатиров или Кабиров. Во всех этих памятниках лицо представлено как самостоятельный семантический элемент и поэтому всегда **анфас/в фас**, что было одним из способов выделения „различности“<sup>110</sup>. Самой впечатляющей чертой этих фронтальных образов, был взгляд почти прозрачных глаз, который являлся и характерным

элементом маски<sup>111</sup>. (Обр049b) Так, лица различных „смотрят“ на пьющего, что характерно для оргиастического культа Диониса<sup>112</sup>. На роге серебряного ритона из Розовца представлены спутники бога: старый Силен, фланкированный двумя танцующими сатирами. (Обр050;050a) Интересно в этом фризе то, что все три фигуры дионисового фиаса, как будто участвуют в комосе: молодые сатиры экстаично танцуют, а старый Силен несет на плече канфар, точно как в сценах комоса на греческих вазах<sup>113</sup>. И, как предусматривалось в обряде этого эпизода симпосия, кратер должен был находиться в середине визуального пространства, в центре, *to meson*, и таким способом ваза структурировала композицию симметрично. Серебряный канфар из коллекции Василя Божкова украшен виноградной лозой с листьями и гроздьями, которая проходит под устьем. Наличие ветки плюща в орнаментальном репертуаре у множества драгоценных ваз, также отправляет нас к дионисовому (или кабирическому) кругу<sup>114</sup>. Таким способом украшаются даже амфоры - обыкновенная тара для перевозки вина. Сам бог, сопровождаемый пантерой, изображен на сителе из Пыстрово<sup>115</sup>. Естественно, изображения дионисовых персонажей, сюжеты и атрибуты появляются именно на сосудах для вина, используемых во время пира – ведь бог дал священный напиток людям<sup>116</sup>. (Обр050b,c,d) С другой стороны, именно Дионис - бог, который подавал личный пример жизни после смерти: он был обожжен молнией Зевса в животе своей матери Семелы, а после этого разорван титанами. Не случайно, что он отождествлялся с царем подземного мира Плутоном (ср. полная идентификация Диониса с этрусским Фуфлунсом, как и с Сури, этрусским Аидом)<sup>117</sup>. И, в конце концов, имеются письменные сведения о „Дионисовой“ династии во Фракии, т.е. здесь бог связан с институтом царской идеологии<sup>118</sup>.

Так как большинство этих ваз открыто в захоронениях, возникает вопрос - имеют ли они связь с *эсхатологической идеей* о бегстве в потусторонний мир, за вечным Дионисовым пиром, как обещанием бессмертия, как это предполагается в изобразительных текстах на этрусских вазах из южноитальянских гробниц<sup>119</sup>. Возможно, наличие ваз с изображениями дионисового круга в захоронениях, отмечали умершего как посвященного в мистерии бога. (Обр.69) Представление о загробном мире, как о лужайке<sup>120</sup>, на которой мисты отдавались вакхическим удовольствиям, безусловно, было актуально в религиозных сектах, заказывавших апулийские вазы. Вероятно, и у фракийцев идея о бессмертии

связывалась с вином, с его богом, с пиром. Показательно, что в эсхатологии эллинов отсутствует всякая связь с Дионисом<sup>121</sup>, что является косвенным доказательством того, что класть вазы с дионисовыми сценами в захоронения – это фракийская традиция. Именно получение удовольствия от вина во время пира – основное отличие в эсхатологических представлениях фракийцев и греков – эллины никогда не представляли себе, что в загробной жизни их ожидает блаженный дар богов, в то время как фракийцы искренно верили в эту перспективу<sup>122</sup>.

*Аполлон* или его фракийское соответствие<sup>123</sup> представлен в двух краснофигурных вазах из гробниц курганов Червенкова могила возле Брезово<sup>124</sup> и в Калояново<sup>125</sup>, и в серебряных аппликациях из кургана Мрамор могила возле Панагюриште<sup>126</sup>. В первой вазе, видим бога в роли музыканта, а во второй – он возвращается из страны Гипербореи в Дельфы на спине лебедя<sup>127</sup>. Если также иметь ввиду и Аполлоновы сервизы из Рогозенского клада, можно предположить центральную роль божества в общем мифо-ритуальном комплексе обоих захоронений. (Обр52) Может быть, вазы из сервиза свидетельствуют о посвящении в царские мистерии Аполлона, т.е. о превращении миста в *Apollonos pais*, в сына/служителя, каким представлялся Котис I в надписе на устье кувшина из этого сервиза<sup>128</sup>. Эта статусная трансформация, конечно, совершалась во время пира, на котором был использован сервиз. Параллели с погребальными практиками, в которых иконографические тексты на вазах также включают фигуру этого божества, могут помочь яснее разобраться в мистериальной роли, которую оно, несомненно, играло и в идеологии фракийцев. Аполлон – одна из основных фигур греческого орфизма, поэтому он является центральным персонажем и в апулийской вазописи. В орфической надписи из Ольбии его вспоминают в мифологическом контексте „жизнь“, „порядок“ и „свет“<sup>129</sup>. В апулийской иконографии, часто в близнецовой паре с Артемидой, бог всегда „с“ или „на“ лебедю. В арийской мифо-ритуальной доктрине лебедь, образ истины, „сопровождает тех, кто обижен, отказывается от Вритры“ и следует за Индрой<sup>130</sup>. Как птица, на которой путешествует этот бог-змееборец, лебедь становится и *олицетворением пути* – одной мифологемы, которая имеет базовый смысл в мистериальном знании. Вероятно, ту же роль исполняет лебедь и в аттической вазописи. В одном из фрагментов краснофигурного килика из некрополя Аполлонии Понтики видим одну редкую для аттической традиции иконографию – Аполлон с лавровой веткой в руке, восседающий на лебедю, возвращается

из Гипербореи<sup>131</sup>. (Обр53) Этот же сюжет появляется и на вазе, из глубины внутренней территории Фракии - в погребальном инвентаре кургана в Калояново, что делает вероятным предположение, что и у фракийцев существовало представление о путешествии бога в страну гипербореев<sup>132</sup>. (Обр51) В „Упанишадах“ слово *hamsa* часто обозначает не только существо в его совершенстве, но и путь, по которому это совершенство может быть достигнуто. Поэтому образ лебедя переводит в орнитоморфный код мифологические абстракции, такие как степени совершенства, которые может постигнуть дух, *hamsa*, и становится в один ряд с *Sadhya*, или *Sydha*, существами, достигшими пятой, высшей степени совершенства. *Hamsa* - общее понятие аскета, а *parama-hamsa* - обозначение самых строгих аскетов, тех, которые наиболее близко приближаются к совершенству.

Изображения на вазах из Фракии очень часто представляют „других“, „чуждых“: сатиров, менад, кентавров, сфинксов<sup>133</sup>. (Обр55с) Это, конечно, отвечает характеристикам самого вина<sup>134</sup>. С другой стороны, неумеренное питье (особенно у варваров) меняет человека, так как изгоняет его душу из тела. Как известно, эллины достаточно высокомерно относились к варварам<sup>135</sup>.

*Он (Фалес) часто говорил, что он по трем причинам благодарен судьбе: „во-первых, что я человек, а не животное; во-вторых, что я мужчина, а не женщина; в-третьих, что я эллин, а не варвар”*<sup>136</sup>.

Другой обыкновенно становится носителем всех недостатков, кроме того, он обязательно квалифицируется как этнически и даже расово чужой. В этом смысле амфора-ритон, как и фиал из Панагюрского клада демонстрируют именно такое сопоставление: головы негров/эфиопов, которые связываются с культом Кабириов, отмечены различностью. (Обр55d) Ведь и сами Кабиры „чужие“, пришедшие с Востока, из-за чего в вазах из Фиванского Кабириона их мисты пигмеизированы<sup>137</sup>. Если всмотреться в эти образы, пьющий властитель идентифицируется с мистом, превращающимся в „другого“, посвященного.

Известные фракийские надписи на греческом, находятся чаще всего на сосудах. В них повторяется одна и та же сакральная формула: имя владельца в родительном падеже, предлог места (*eks*, из) и топоним в родительном падеже. Целью этих надписей было

обозначить происхождение сосуда, напомнить событие, во время которого он был подарен владельцу, они также становились *тпета*, памятным знаком для чужого царя, который получил сосуд, как подарок от своего одрисского хозяина<sup>138</sup>. Такая ваза включает еще один источник коммуникации: наряду со своей предметной функцией и изображением - надпись на сосуде - эпиграфический способ напомнить новому обладателю об обязательствах, которые он принял в обряде побратимства. Потому что, установленная при обмене даров во время пира связь, остается постоянной и после расставания. В отличие от надписей на греческих керамических вазах<sup>139</sup>, письменные знаки на фракийских сосудах не имеют никакой орнаментальной ценности, более того, на ритоне со сфинксом из Борово, письменная формула расположена на нижней стороне протоме, т.е. не предназначена для показа.

Именем *Disloias* обозначен, вероятно, мастер, сделавший *epoiese*, фиал № 29 из Рогозенского клада. (Обр. 64-65) Ведь для эллинов поэт - *epoñ tektones* – „ремесленник слова“<sup>140</sup>, в ведических гимнах словесное творчество сравнивается с творением мастера<sup>141</sup>, а „тканье поэм“ является общей индоевропейской метафорой<sup>142</sup>. Вероятно, возможно сравнить акт изготовления изделия из золота с декламированием гимна или поэмы – оба действия тождественны ритуальному смыслу жертвоприношения<sup>143</sup>. Как кельтский поэт обязательно принадлежал к аристократической касте, „с тремя поколениями за своей спиной“, как ведические риши сохраняли и передавали в своем роду целые мандалы, так и фракийский ремесленник должен был обладать необходимыми „тайными“ знаниями в области мифологии и эпоса, владеть поэтическими изобразительными формулами, которые, в принципе, доступны только посвященным. Только высокостоящая, может быть, жреческая позиция мастера во фракийском обществе, могла бы объяснить тот факт, что имя Дислояса появилось в надписе около имени великого одрисского властелина Котиса I. Как поэт, мастер инспирирован божеством, он „говорит“ на языке богов, различном от человеческого<sup>144</sup>. В индоевропейской эпической традиции *Kavi* - фигура поэта/ясновидящего/жреца. Та же роль могла быть дана и мастеру-торевту<sup>145</sup>. *Kleos apthiton*, „нетленная слава“, перенесённая через времена эпической поэмой, курганом-знаком и иконографией - единственный способ достижения бессмертия, воспринимаемый как сохранение в памяти грядущих поколений<sup>146</sup>. Торевт, „позлащающий“ властителя, как поэт, воспевающий аристократа – оба конструируют блаженное будущее в загробном

мире через песни, через символическое присутствие золота, через образы, сюжеты и надписи, оба арбитры в пространстве между этим и потусторонним миром, между людьми и богами.

*Место сосудов для питья в иконографии царской инвеституры.* Царская идеология в значительной степени определяет иконографию фракийского искусства<sup>147</sup>. Роль чаши со священным напитком очевидна в сюжете „царская инвеститура“, который является одним из основных в идеологии и иконографии древнего и, в частности, фракийского, а также скифского искусства<sup>148</sup>. Герой получает чашу из рук Великой богини, которая таким способом приобщает его к себе (поэтому такой сюжет чаще всего воспринимается как иерогамия, священный брак между участниками)<sup>149</sup>. Эта иконограмма явно имела исключительное значение для фракийцев и скифов. Она отражает один из агонических способов достижения власти и демонстрации победы и господства<sup>150</sup>. В сценах на наколеннике № 1 из Аджигёла и на нащечнике золотого шлема из Быйчени-Кукутени<sup>151</sup>, герой сидит на троне и поднимает фиал и ритон /Обр.56/, а конный герой на золотых перстнях-инсигниях из Розовца, Гложена, Брезово и Маломирово-Златиницы, торжественно склоняется к протянутому богиней ритону в знак его богоизбранности. /Обр.56а,57,58/ Чаша поднимается/протягивается правой рукой к товарищу по пиру в знак уважения. Подобное приобщение героя к Богине посредством сосуда для питья характерно и для скифской иконографии<sup>152</sup>. Показательно, что в серии аппликаций из Летницы, герой протягивает руку с фиалом, после того, как уже прошел важные испытания. Этот жест выражает уважение, а „поднятие“ имеет смысл статусного роста<sup>153</sup>. Акт „сидения“ (на троне или на коне) указывает на строгие иерархические позиции – в „сценах представления“ сидят только боги и властители<sup>154</sup>. Следовательно, именно чаша – один из знаков, который отличает царскую консекрацию, она один из властных первофункциональных, жреческих атрибутов<sup>155</sup>. Это отражено и в генеалогической легенде скифов. С неба, в языках пламени, упали чаша, секира и соха и, только тогда, когда к ним приблизился младший из сыновей первого человека Таргитая, огонь погас и он смог взять золотые предметы. Так он стал первым царем скифов<sup>156</sup>. По другой версии консекрационного мифа скифов, Геракл оставил своим сыновьям от скифской змееной богини чашу, которую та передала самому достойному из них<sup>157</sup>. Именно он стал первым царем скифов<sup>158</sup>. Еще один вариант этой легенды, рассказанный Курцием Руфом, наличие



чаши эксплицитно объяснено ее ритуальными коммуникативными функциями: выпивка с приятелями и возлияния в честь богов<sup>159</sup>.

И в сценах *апофеоза*, представленных в местных памятниках – наколенниках из Аджигёла<sup>160</sup> и Маломирово-Златиницы<sup>161</sup>, как и на шлеме из Быйчени<sup>162</sup>, герой держит соответственно рог, фиал и ритон в руках. Точно такие ритоны с протоме бегущего оленя хранятся в коллекции Василя Божкова<sup>163</sup>. Показательно, что в сцене на нащечнике шлема из Быйчени под тронном извивается укрощенная змея, а на его спинке висит лук, которым герой ее убивает. И на кнemiде из Аджигёла конный герой демонстрирует тоже оружие, принесшее ему победу и власть, празднуемую в нижней сцене апофеоза. Лук также получит и змеборец на серебряном нащечнике от шлема (коллекция Василя Божкова), и под его тронном тоже извивается змея. (Обр58a,b) Несомненно, лук - царское оружие, как у скифов и персов, так и у фракийцев. Испытание с натяжением тетивы лука знакомо и эллинам – оно в основе отвоевывания власти Одиссеем.

В некоторых из сюжетов инвеституры/брака даже богиня держит фиал (кнemiда и перстень из Маломирово-Златиницы<sup>164</sup>, кувшин № 157 из Рогозена<sup>165</sup>), а иногда также и ритон вместе с фиалом (ритон из Поройны)<sup>166</sup>. Конечно, легче всего было бы объяснить этот факт утверждениями древних авторов, что „у фракийцев даже женщины пьют“<sup>167</sup>. Но в символической системе мифологического изображения бытовой подход абсолютно неприемлим. В руке Богини фиал может иметь функцию приема возлияний (как в рельефе Бендиды из Пирея (Обр59), а с другой стороны, она может совершать возлияние за женщин-просительниц (в ритоне из Поройны, кувшин № 157 из Рогозена) или участвовать в свадебном пире в качестве супруги героя-царя (кнemiда из Маломирово-Златиницы))<sup>168</sup>. (Обр59a) Таким же образом представлено приобщение/брак Богини со стоящим перед ней героем в скифских памятниках<sup>169</sup>.

*Бронзовая ситула* из коллекции Василя Божкова - одна из самых редких экземпляров этого типа сосудов с рельефными изображениями<sup>170</sup>. (Обр59b) На двух стенках представлены мифологические сюжеты, связанные с варварской темой, о чем можно судить по восточным костюмам и шапкам, которые носят главные персонажи. (Обр59c) Сидящую на троне женщину видим на стороне А. Она протянула руку к бегущей справа девочке, как будто хочет ее остановить. Сцена развивается во внутреннем пространстве, ограниченном двумя колоннами: на левую опустился орел, а на правую поставлен котел.

Вероятно, речь идет о символе святилища. (Обр59d) Другая сцена симметрична не только как сюжет, но и как пространственный объект – внешняя среда отделена деревом. На богатом троне сидит мужчина с жезлом, который протянул руку к бегущему вперед юноше. Два копья характеризуют молодого человека как путника. „Женская“ и „мужская“ сторона противопоставлены: женщина (жрица?) и мужчина (царь) не могут остановить убегающую от них молодежь, чьи дороги, похоже, пересекутся.

*Котел из Гундеструпа.* (Обр60) Знаменитый серебряный котел, открытый в болотах Дании, уже твердо ассоциируется со стиливыми традициями позднеэллинистической торевтики Северной Фракии<sup>171</sup>. Составленный из покрытых рельефом пластин, он предоставляет неисчерпаемый арсенал сюжетов и образов, которые толкуются различными способами: от обычной ссылки на персонажей мифологии кельтов до прямого изображения фракийских героев.

Как минимум три рельефа могут быть объяснены идеями инициации: шаманской, военной и женской<sup>172</sup>. Сидящий „по-турецки“ персонаж держит в правой руке браслет, а в левой змею, которая, как будто шепчет ему на ухо священные тайны потустороннего мира. Около него мирно сожительствоуют травоядные и хищные звери. Сцена представляет шаманскую инициацию. В рельефе с воинами, пространство по вертикали разделено цветущим деревом на два фриза. В нижнем, молодые воины, возглавляемые наставником под звуки труб, оформленных как головы дракона, приближаются к подземному царству (налево = вниз), где им преграждает дорогу адский пес. Но богиня погружает их тела в котел, чтобы оживить в новом статусе, и в сопровождении рогатой змеи, они покидают подземный мир (направо = вверх) уже как мужи-воины. Нет сомнения, что это одна из самых точных визуализаций на тему воинской инициации. По полям сцены вертикальное пространство развернуто на плоскости. А эмблема на дне в большой степени повторяет семантику рогозенского кувшина № 158: здесь Богиня сама, с помощью своих собак, приносит в жертву быка, чтобы сохранить свою девственность, и остаться *ataurote*, непорочной. (Обр61-63)

Какую бы интерпретацию отдельных сюжетов мы не избрали, нет сомнения, что богатая иконография исполняла функцию „зримых поэм“. Они, по всей вероятности были „рецитированы“ во время какого-то большого праздника – может быть Нового Года, отмечаемого в день весеннего равноденствия. Сам котел, возможно, функционировал как

предметное средство в обрядах омоложения и возрождения социума и царской власти – ведь в сцене воинской инициации Богиня окунает мертвого юношу в сосуд, похожий на котел, чтобы его „воскресить/родить“ в новом статусе мужа-воина-всадника. Также, во многих рельефах мы видим характерные для эпохи ветки и листья – знаки обновляющейся природы.

*Краткий анализ* изобразительных текстов на вазах из Фракии показывает тесную зависимость между функцией предмета и семантикой изображения. Сосуды не только утилитарные предметы. Их инструментальность преодолена изображенными на них сюжетами, которых превращают их в „говорящие вещи“. Они, конечно, волшебные, магические<sup>173</sup>. В отличие от греческих ваз классической эпохи, где представлены, в основном, сцены симпосия, иконография сосудов из Фракии убеждает нас, что сюжеты и протагонисты играли роль „зримого“ эпоса, визуального „перевода“ эпических песен. Может быть, с чашей в руке, созерцая изображения, фракийский царь сам, как Ахилл, исполнял эти песни. В этом смысле фракийский пир, наряду с музыкой, песнями аэдов и танцами, также давал место для проявления одной визуальной культуры, которая предоставляла дополнительные возможности коммуникации. В отличие от греческого симпосиаста, местный властитель не искал в сценах на вазах стимул для соблюдения меры, потому что нарушение нормы входило в его царские prerogatives. Вот один пример этого стадийного отличия. Для эллинов V–IV в. до н. э. сюжет „Илиоперсиса“ был актом богохульства - самое страшное религиозное преступление, потому что ахейцы убили ищущего защиту в храме Зевса троянского царя Приама. Фракийский царь, вероятно, иначе оценивал поступок Одиссея и Неоптолема. (Обр54) Как и всем восточным монархам, и для него было вопросом долга и чести истребление победителем до третьего колена династии побежденного врага<sup>174</sup>. (Обр55) В жестоких сценах он видел воплощение *aristeia*; героической доблести, примеры которой оставили его предки. Их эпические подвиги сохранили их имена в эпосе, а воспоминание о них ежедневно воскрешало их из курганов, могил и эпических преданий<sup>175</sup>. Каждый аристократ жаждал бессмертия через оставленный след в памяти будущих поколений. Именно это было основным стимулом для него на пиру – быть достойным своих прадедов и сыновей.

## ПРИМЕЧАНИЯ:

- <sup>1</sup> Ср. с погребальными находками из Арголиты – Courbin 1974: 137.
- <sup>2</sup> Ср. анализ надписанных ваз у Catoni 2010: 165–286.
- <sup>3</sup> См. Schmitt-Pantel 1994; Musti 2001; Catoni 2010; Nadeau 2010: 226–232.
- <sup>4</sup> См. Bowie 2003.
- <sup>5</sup> Plut. *Symp.* 6.686a-d. Боровский Гаспаров.
- <sup>6</sup> Catoni 2010: 247–287.
- <sup>7</sup> Ср. симпозиальные поэмы Алкея и Анакреонта – Catoni 2010: 252.
- <sup>8</sup> Alessi, fr. 9 Kassel, Austin; цит. по Catoni 2010: 253.
- <sup>9</sup> Ср. Котис I, который на свадьбе дочери напился первым из гостей – Athen. *Deipnosoph.* 4.131a.
- <sup>10</sup> Schefold 1964; Schefold, Jung 1989; Carpenter 1991; Shapiro 1994.
- <sup>11</sup> Ср. Morris 1996: 32 об архаичном греческом мышлении.
- <sup>12</sup> Athen. *Deipnosoph.* 4.131a.
- <sup>13</sup> Маразов 2008b; Маразов, Шалганова 2012.
- <sup>14</sup> См. Kurke 1999; Morris 1993; Hammer 2004.
- <sup>15</sup> Bourdieu, Passeron. 1964: 115.
- <sup>16</sup> Dougherty and Kurke 1993: 3.
- <sup>17</sup> Маразов 1992; Маразов, Шалганова 2012.
- <sup>18</sup> О „говорящих вазах“ в греческой вазописи см. Lowenstam 1997.
- <sup>19</sup> Маразов 2013.
- <sup>20</sup> Marazov 1996; Маразов 2013.
- <sup>21</sup> Athen. *Deipnosoph.* 12.531e–532a; Маразов 1974; 1992.
- <sup>22</sup> О роли испытаний при инициации см. Пропп 1942; Sergent 1990.
- <sup>23</sup> Marazov 1996.
- <sup>24</sup> О луке см. Sergent 1991.
- <sup>25</sup> О *gyne parthenos* см. Маразов 2009.
- <sup>26</sup> Herodot 4.34.
- <sup>27</sup> Eliade 1972a: 132–163; Muller 1995.
- <sup>28</sup> См. Михайлова 2004.
- <sup>29</sup> Dumézil 1929; Tyrrell 1984; Маразов 2013a.
- <sup>30</sup> Marazov 1996: 192–206; Маразов 2013.
- <sup>31</sup> Marazov 2011: nn 45, 129; Маразов 2013.
- <sup>32</sup> Stewart 1996a; Marazov 1996: 110–130.
- <sup>33</sup> Boardman 1988; Luce 2003: 59.
- <sup>34</sup> См. Edmonds, Dundes 1995; Маразов 2013.
- <sup>35</sup> О морфологии героя см. Miller 2000.
- <sup>36</sup> Маразов 1992; 2005; Marazov 2010; Шалганова 2005; Bouvier 2002.
- <sup>37</sup> Plut. *Reg. et imp. Apophth.* 174C.
- <sup>38</sup> См. последняя интерпретация Palagia 2011: 484–487.
- <sup>39</sup> См. Последнее у Carney 2007.
- <sup>40</sup> Marazov 2011: № 135; Маразов 2013d.
- <sup>41</sup> Marazov 1996: 160–179.
- <sup>42</sup> Arpe 2011: 127–137.
- <sup>43</sup> Marazov 2011: № 51.
- <sup>44</sup> Schnapp 1997.
- <sup>45</sup> Eliade 1972a; Schnapp 1984; Маразов 1992; Marazov 1996: 131–144.
- <sup>46</sup> Marazov 1996: 207–219; Кисьов 2005: 45–48; Valeva 2005; об индоевропейской сущности героя см. Sergent 1992.
- <sup>47</sup> Цимбурский 1987.
- <sup>48</sup> На одном из халкидонских полуостровов – Палене, находилась местность Флегра – „опожаренная земля“, может быть из-за битвы между богами и гигантами, или из-за огнедышащей Химеры?

- <sup>49</sup> Рабаджиев 1994; 1996; 1997; 1999; Маразов 1992. О роли греческих мифов и образов в скифском искусстве см. Раевский 1977; Daumas 2009.
- <sup>50</sup> Philostr. *Heroic*.3.16–17.
- <sup>51</sup> См. Vickers, Gill 1994.
- <sup>52</sup> См. Маразов 2005a; 2013d.
- <sup>53</sup> См. последнее у Рабаджиева 2013.
- <sup>54</sup> О решении этих проблем в этрусском искусстве см. Massa-Pairault 1992; Menichetti 1994; Isler-Kerényi 2003; Torelli 2011.
- <sup>55</sup> Маразов 2009a; 2011a.
- <sup>56</sup> Athen. *Deipnosoph*.4.131a.
- <sup>57</sup> Doltin 1923; Venkatasubbiah 1965; Knipe 1967; Lincoln 1976; Walcot 1978; Arabajian 1984; Nagy 1985; Zeitlin 1986; Brenneman 1991; Маразов 1992; Richlin 1992; Lefkowitz 1993; Stewart 1995; Cohen 1996; McInerney 2010.
- <sup>58</sup> Petsas 1978: 99, Fig. 11.
- <sup>59</sup> Marazov 2011b.
- <sup>60</sup> О теме *hiketeia* см. Gould 1972; Telò 2002a.
- <sup>61</sup> О физическом контакте между просящим и нападаемым, как и о протянутой руке см. Kaimio 1988.
- <sup>62</sup> Маразов 2011.
- <sup>63</sup> Simon 1960; Венедиков 1961; Маразов 1978; Daumas 1978; Китов 2006.
- <sup>64</sup> Маразов 2010 с лит.
- <sup>65</sup> См. Mihailov 1989; Fol 1989.
- <sup>66</sup> Marazov 2011: № 53.
- <sup>67</sup> Маразов 2011.
- <sup>68</sup> Маразов 2013a.
- <sup>69</sup> Обычно они сражались сломанными ветками и камнями – см. Маразов 2013a; Dumézil 1929; DuBois 1982; Padgett 2003; Langdon 2008: 95–114.
- <sup>70</sup> Иванов 1982; Кръстева 1983; Маразов 1992.
- <sup>71</sup> Marazov 2005.
- <sup>72</sup> Siganidu, Lilimpki-Akamati 1997: Fig. 48.
- <sup>73</sup> Agre 2006; Agre 2011; Маразов 2010a.
- <sup>74</sup> Apollod. *Bibl.*2.5.4; Theocr. 7.148сл.
- <sup>75</sup> Филов 1934: 63–65.
- <sup>76</sup> Филов 1934: 67; Маразов 1978: 30–36.
- <sup>77</sup> Ср. функции греческих изображений на этрусском погребальном пиру у Isler-Kerényi 2003.
- <sup>78</sup> Маразов 1980; 1992; Торбов 2006.
- <sup>79</sup> Лесков 1985; Балонов 1986; 1987; Маразов 1992.
- <sup>80</sup> См. Homer *Od.* 24.73–77; Stewart 1983; Haslam 1991.
- <sup>81</sup> Напр. в аппликации из Летницкого клада, нащечнике к шлему из коллекции Василя Божкова и др.
- <sup>82</sup> Venedikov 1989.
- <sup>83</sup> Hillebrandt 1980; Hildebeitel 1976; Heesterman 1985; Gonda 1979.
- <sup>84</sup> См. Рабаджиев 2013.
- <sup>85</sup> Ghirshman 1962; Маразов 1978; Curtis 2000; Manassero 2008.
- <sup>86</sup> Маразов 1992; Рабаджиев 2013.
- <sup>87</sup> О роли этой формы „увековечивания“ и героизации у эллинов см. Bouvier 2002; Curry 2005.
- <sup>88</sup> Два ритона из Панагюрского клада, четыре из коллекции Василя Божкова .
- <sup>89</sup> Один из Панагюрского клада, один из коллекции Василя Божкова, один из кургана Орешкова могила.
- <sup>90</sup> О ритоне из Поройны см. Bergiu 1974.
- <sup>91</sup> Ритон из Панагюрского клада, см. Венедиков 1961: № 4; один из коллекции Василя Божкова , Marazov 2011: № 48.
- <sup>92</sup> Ритон из коллекции Василя Божкова, см. Marazov 2011: № 46.
- <sup>93</sup> См. Melikian Chirvani 1996.
- <sup>94</sup> Marazov 2011: № 70–72.
- <sup>95</sup> См. доклад Т. Шалганова на международной научной конференции „Фракия и окружающий мир“ в Шумене, 2010 г.
- <sup>96</sup> Маразов 2010.

- <sup>97</sup> Венедиков 1961; Маразов 1978: 93–100; Китов 2006.
- <sup>98</sup> Манцевич 1973; Маразов 1985а.
- <sup>99</sup> Herodot 5.6; Athen. *Deipnosoph.* 12.524, e-f; Кацаров 1913: 30; Маразов 1980: 80–82.
- <sup>100</sup> Ср. Slater 1991; Андреев 2004; Catoni 2010: 73sg.
- <sup>101</sup> Beowulf 480ff; Grönbech 1954; Trumpf 1983: 48.
- <sup>102</sup> Menichetti 1994; Massa 1992; Torelli 2011.
- <sup>103</sup> Раевский 1977; 1985.
- <sup>104</sup> Marazov 2011: № 50.
- <sup>105</sup> Lissarrague 1993; Catoni 2010: 258sg; об антиповедении как мифо-ритуальном конструкте см. Успенский 1985.
- <sup>106</sup> Marazov 2013а.
- <sup>107</sup> Маразов 2011.
- <sup>108</sup> Филов 1934: 106–110.
- <sup>109</sup> Herodot 5.7; анализ Маразова 1994: 86–114.
- <sup>110</sup> См. Frontisi-Ducroux 1991; 1995.
- <sup>111</sup> Napier 1986; Маразов 2010а; 2011.
- <sup>112</sup> Schmitt-Pantel 1994; Frontisi-Ducroux 1991; 1995; 1996.
- <sup>113</sup> Ср. Lissarrague 1987: 34; Fig. 15–22; Peschel 1987; Gossel-Raeck 1992; 1992а; Kaeser 1992. О нагоде участников комоса см. Frontisi-Ducroux 1992.
- <sup>114</sup> Маразов 1978: рис. 114; Marazov 2011: nn 46–48, 50, 53, 70–73, 94, 98, 99, 103, 125, 127, 138, 187; Китов 2005; из кургана Пейчова могила – Dimitrova 2004: n 222с, 222f; Marazov 1996: nn 1004, 163; фиал из Перету – Moscalu, Voievozeanu 1979; как и неопубликованный фиал из Капиново и множество монет фракийских царей.
- <sup>115</sup> Венедиков, Герасимов 1973: № 105; Маразов 1994.
- <sup>116</sup> О роли Диониса в греческом симпозиуме см. Fehr 2003.
- <sup>117</sup> Jeanmaire 1978; Kerényi 1976; Маразов 1994; Bonfante 1993; Isler Kerényi 2001; 2003: 45.
- <sup>118</sup> См. Маразов 1992: 133–134.
- <sup>119</sup> Isler Kerényi 2003.
- <sup>120</sup> Puhvel 1969а; Motte 1973; Bonnechere 2001; Pirenne-Delforge 2001; Маразов 2013; 2014.
- <sup>121</sup> В погребальном контексте бог даже не упоминался у Kurtz, Boardman 1971 и у Burkert 1985.
- <sup>122</sup> Murray 1988; Luce 2003.
- <sup>123</sup> Маразов 1994.
- <sup>124</sup> Велков 1934: 7–15, Обр. 8–12; Лазаров 2003: № 26.
- <sup>125</sup> Чичикова 1969.
- <sup>126</sup> Огненова 1952; Ognenova 1970.
- <sup>127</sup> Marazov 2003; 2014.
- <sup>128</sup> Фол 1990; Маразов 2003а.
- <sup>129</sup> Vinogradov 1991; ср. с орфическим первичным божеством Фанесом – „сияющим“, *ekphaino*.
- <sup>130</sup> RgV 10.124.7.
- <sup>131</sup> Marazov 2003; Маразов 2014.
- <sup>132</sup> Чичикова 1969.
- <sup>133</sup> Marazov 2001.
- <sup>134</sup> Лоза открыта маргинальными персонажами (козой, собакой, пастухом), вино внесенное извне и т.д – см. Lissarrague 1987.
- <sup>135</sup> По этому вопросу см. в основном Hall 1989; Hall 1997; 2002; Harrison 2002.
- <sup>136</sup> Diog. Laert. 1.33.
- <sup>137</sup> Маразов 2011.
- <sup>138</sup> Marazov 1996: 252–262.
- <sup>139</sup> Lissarrague 1987: 61.
- <sup>140</sup> Schmitt 1967.
- <sup>141</sup> Елизаренкова 1993.
- <sup>142</sup> Bergren 1983; Pucci 2000; Гринцер 1999; 2000; Carastro 2006; Маразов 2013.
- <sup>143</sup> Об отождествлении гимна с жертвой у Пиндара см. Currie 2005.
- <sup>144</sup> См. Гринцер 1997.
- <sup>145</sup> Ср. гр. Дедал – Frontisi-Ducroux 1975; Morris 1992.

- 
- <sup>146</sup> Nagy 1981; Bouvier 2002; Currie 2005.
- <sup>147</sup> См. последнее Marazov 2011a; Маразов 2013с.
- <sup>148</sup> Маразов 1973; 1992; Раевский 1977; Winter 1986.
- <sup>149</sup> Ср. с той же функцией „божественного пира“ и на Ближнем Востоке – Widengren 1951; Glassner 1991: 134; Moorey 1980.
- <sup>150</sup> Boyatzis 1976.
- <sup>151</sup> Petrescu-Dămbovița 1975; 1995; Маразов 2010.
- <sup>152</sup> См. Ростовцев 1913; Раевский 1977; Артамонов 1976: рис. 97, 114; Табл. 235, 331.
- <sup>153</sup> Топоров 1996.
- <sup>154</sup> Winter 1986. Ср. славянская формула „сидети-глядети“ – см. Katičić 1989.
- <sup>155</sup> Dumézil 1968–1973.
- <sup>156</sup> Herodot 4.5; см. Граков 1950; Раевский 1977; Raevskiy 1993.
- <sup>157</sup> Herodot 4.9–10; Раевский 1977; Маразов 1976а.
- <sup>158</sup> Herodot 4.5; см. Граков 1950; Раевский 1977; Raevskiy 1993.
- <sup>159</sup> Curt. 5.1.42.
- <sup>160</sup> Berciu 1974.
- <sup>161</sup> Маразов 2010а.
- <sup>162</sup> Petrescu-Dămbovița 1975; 1995.
- <sup>163</sup> Marazov 2011: №70–72.
- <sup>164</sup> Агре 2011: 61, обр. III–12.
- <sup>165</sup> Marazov 1996: 180–191.
- <sup>166</sup> Berciu 1974.
- <sup>167</sup> В греческом культурном кругу, запрет женщинам пить встречаем только у ионийцев – см. Ael. *VH.2.38* Loeb.
- <sup>168</sup> Маразов 2010а.
- <sup>169</sup> Ростовцев 1913; Раевский 1977.
- <sup>170</sup> Marazov 2011: п 128. О ситуациях Фракии см. в основном Venedikov 1977.
- <sup>171</sup> Маразов 1979; Kaul 1991.
- <sup>172</sup> Marazov 1991.
- <sup>173</sup> Yoshida 1965.
- <sup>174</sup> Ср. Bahrani 2008; Marazov 2011b.
- <sup>175</sup> Маразов, Шалганова 2012.