

Иван Маразов

## ЦАРСКА ИДЕОЛОГИЯ И ИЗКУСТВО У ТРАКИТЕ

Траките били безписмен народ и затова са останали беззащитни пред историята. Цялата информация за тях идва от инокултурни източници: елински, римски, византийски. Трябва да се допълни, че и тези данни са оскъдни, фрагментирани, съотнесени с чуждата действителност и затова понякога изкривяват реалността. Единственият домашен извор са археологическите находки, но и тук, за съжаление, често не са ясни обстоятелствата и контекстът на намиране на отделни предмети. Затова и реконструкцията на тракийската култура си остава трудна задача.

С всяка година артефактите, откриване по тракийските земи, се увеличават (вж. Китов 2005; 2008; Кисьов 2005; Торбов 2005; Цървов 2008; Агре 2011; Гергова 2012). Те показват, че трябва да има обща необходимост от възникването на изкуството в Тракия. И тъй като времето на разцвета на художествената култура през 5-4 в.пр.Хр. съвпада с възникването на по-стабилни държавни образувания, може да се направи историко-логическият извод, че изкуството е пряко зависимо от укрепването на аристокрацията като елит на новото общество и от нейната идеология.

Ние разполагаме вече с многобройни произведения на торевтиката и живописата от Тракия, които ни предоставят цялостни изобразителни текстове. Ако в импортните гръцки артефакти можем да установим изображения митологичен или епически сюжет или образ, то в изделията на местните майстори често се сблъскваме с неизвестни (и непонятни) иконографски сцени и персонажи. Така възниква въпросът за „разчитането“ на единствените „домашни записи“ на идейните представи и теми. При оскъдността на писмените извори тази задача става изпълнима единствено чрез съпоставката на наличните тракийски данни с информация от по-добре регистрираните идеологически системи в древния свят. Траките са индоевропейци, което прави коректно привличането на паралели от много по-широк културен контекст. По пътя на компаративистиката в началото на седемдесетте години на миналия век тръгнаха много изследователи на варварските безкнижни култури. Разбира се, не само идентификацията на образите и темите в иконографията бяха фокус на този засилен интерес. Усилията се насочиха и към разкриване на семантиката, както и на характеристиките на художествения език на варварските изкуства, към закономерностите на неговата поетика и прагматика (вж. основно Раевский 1977; 1985; 1986; 1997; 1999; 2001; 2013; Маразов 1973; 1975; 1992; 1994а; Кузьмина 1980; 1984; Nagy 1985; 1990; 1990а; Бессонова 1983; Акишев 1984; Иванов 1989; Вурне 1973; Miller 1975; 1997; Dubuisson 1986; Anh 1992; Massa-Pairault 1992; Menichetti 1994; Переводчикова 1994; Torelli 1997; 2011; Sîrbu, Florea 2000; Алексеев 2003; Ермоленко 2008; Marazov 2005; 2011; Brisch 2008 и др.).



Под термина *царска идеология* тук се подразбира система от представи, в която митологичните и епичните теми са приспособени за нуждите да се мотивира, да се представи като богодадена, т.е. като естествена, властта на царя. У траките тази идеологическа система се заражда още през последната фаза на бронзовата епоха, но окончателно се развива в периода на разцвета на културата, когато се създават първите стабилни царства – 5 и особено 4 в.пр.Хр. Според Херодот „отделно от останалия народ“ тракийската аристокрация почитала Хермес и извеждала от него своя произход (5.7). В ролята на „царски божества“ се явяват още Аполон, Дионис, Кабирите, Богинята (Маразов 1992). Езиците на царската идеология са вербално-епичен, визуално-иконографски и архитектурно-погребален. В структурален план те са сходни и паралелни, а техните послания в крайна сметка са общи и имат един и същ адресат. Като структура царската идеология не се отличава от митологията. Разликата е в това, че в нея на преден план излиза героят-родоначалник на племето и на династията. В този смисъл царската идеология се опира по-скоро на епоса. Затова и сюжетният фонд на системата се гради главно върху консекационните подвизи на героя, които му позволяват да заслужи царското достойнство: сцени на лов и битка, инвестира, свещен брак, апотеоз. (обр1) Всъщност, по своята форма тези теми не се отличават от дейностите, които предстои да извършват младите воители в периода на своята инициация (Маразов 1992; Schnapp 1997). Естествено е героят да бъде съпровождан от „вълшебен помощник“, може би дори „двойник“ – коня (затова такава популярност в тракийската иконография има крилатият Пегас). Както в останалите индоевропейски митологии, в Тракия военният бог въплъщава тъждеството воин-куче/вълк (Иванов 1977; McCone 1987; Иванчик 1988). Неговото име Кандаон, „вълкодав“, намира визуална етимология в образа на крилат кентавър, който носи на раменете си удушения антагонист – вълка (в две бронзови матрици от Североизточна Тракия – Marazov 2005). (обр2)



Показателно е, че докато през геометричната епоха хищниците изобщо отсъстват от животинския репертоар на изкуството, през класическия период иконографията зверино-го стила съдържа главно образи на диви и най-често, хищни, животни: елен, лъв, вълк, мечка, глиган, орел. Разбира се, не може да не се съгласим, че хищниците са носители на смъртоносното начало (Раевский 1985; Переводчикова 1994). Но техните качества – сила, смелост, агресивност, ловкост, бързина, трансформирани от епоса в сравнения и епитети, отговарят на военната функция, която през този период повишава своята роля в идеологията (за отъждествяването на героя-воин с хищник в омировия епос вж. Schnapp-Gourbeillon 1981). Затова и темата „борба на животни“ би могла да се разчита в отделни случаи и като зооморфен превод на двубоя между герои.

Торевтиката на варварските народи справедливо се определя като *царско изкуство*. Тя произвежда скъпоценни знаци на властта, на социален и религиозен престиж, видими отличия за аристократическа позиция, необходими за индексално отделяне на елита от „останалия народ“. В архаичната култура златото има преди всичко символичен смисъл (Маразов 1994). Откритите в тракийските погребения и съкровища скъпоценни вещи несъмнено са *регалии*. Функционално предметите се превръщат в атрибути. В многобройните сцени на инвеститура, на заключителния обреден акт по пътя към властта, виждаме как богиня или инициационен наставник връчва на героя, като *инсигния на властта*, чаша (фиала, ритон, лък – Кат. № № 50, 62/17; Маразов 1992). (обр3,4)





Скъпоценните шлемове и чаши могат да се разглеждат именно в аспекта на интронизацията на владетеля. Облечен в блестяща ризница, с лъснат бронзов, сребърен или златен шлем, със златни нагръдник, торква, гривни, със скъпоценен наколенник на левия крак, тракийският аристократ наистина бил *zibythides*, „сияен“ (Кат. №№ 7, 16, 9, 23, 8; вж. Detschev 1976; Witczak 1999). Естествено е върху царските инсигнии да се изобразяват сюжети именно от царската идеология – своеобразни „поеми в злато“. В сцената върху набузниците на шлема от Коцофенеши воин-жрец принася в жертва златния овен – царска инсигния още от микенско време (Magazov 1981). (обр5)



Рис. 5

Сравнението със сюжета от златния пекторал от Толстая могила се налага от само себе си (Мозолевский 1979; Раевский 1985; Русяева 1992; Петрухин 2002). (обр6)



Рис. 6

Върху стените на биконичните чаши от Аджигьол и Рогозен, както и в набузниците на сребърните шлемове от Перету и от Желязна врата е представена „тракийската космограма“: рогат орел държи в ноктите си заек, а в човката риба. Космическите зони и елементната структура (въздух, земя, вода) са кодирани зооморфно, както в бляхата от Иличовск. Естествено е всеки предмет и изображение в архаическото изкуство в края на краищата да възпроизвежда световната структура (Раевский 1985; Маразов 1994а; Михайлин 2005). Но в същото време, тази емблема може би възплава и многократно споменаваната у Херодот ахеменидска политическа формула, с която победителят се обръщал към покорения владетел: „донеси ми вода и земя“, т.е. царството (Marazov 1996). Полисемантичността на иконичния образ е присъща за мисленето на архаичния човек.

*Иконографията мотивира законността на властта* чрез темите на царската идеология. Като в епоса, всеки сюжет в нея има претенциите да отразява точно героичното минало като се позовава на традицията, т.е. на общото фолклорно знание (Finkelberg 1990). Облеченият като тракийски аристократ герой винаги язди жребец, т.е. постоянно е „горе“, подобаващото му място в социалната йерархия. Той се сражава с основните антагонисти глиган или мечка, за да демонстрира силата и храбростта си, преследва елен, за да покаже, че е също толкова бързоног. Както епическата поема предоставя примери за героическа аристократическа доблест, така и образите от изкуството „онагледяват“ същите тези *exempla*. Естествено е историческият владетел, който извежда своята генеалогия от епически герой или от божество, да се уподобява, дори да се отъждествява, с тези образи-примери. Одриският цар Котис I нарича себе си „син/служител на Аполон“, а самото му име подсказва произход от богинята Котито (Кат. № 37).

*Изкуство и епос, майстор и певец.* Напоследък поетиката на варварските изкуства привлича силно вниманието на изследователите (Кузьмина 1984; Раевский 1985; 2013; Переводчикова 1994; Шер 1997; Маразов 2003; Marazov 2011). Сравненията между принципите на фолклорното творчество и на визуалното изкуство са напълно правомерни, тъй като и двете се раждат и функционират в средата на безкнижната култура (Lord 1981; 1991; Гуревич 1972). Като епическия сказител, майсторът визуализира избраната тема чрез различни митологични кодове: пространствен, зооморфен, антропоморфен, фитоморфен, предметен и т.н. Като него той използва в по-голяма степен атрибутите отколкото фабулата, свежда динамиката до жеста, жертва индивидуалността в името на типа, работи с формули и клишета, зададени в матриците и щампите (Антонов 2007). Забележително е, че тракийските торевти изобразяват коня винаги с юзда, даже когато е представено само протомето на животното (Кат №№ 58.1; 64.9; 64.11; 64.13). Защото обядването на коня е задължителна функция на културния герой: примерът с Белерофон е красноречив, а и в „Илиада“ варварските царе се наричат „конеукротители“ (ср. амфората от Чертомлык – Мачинский 1978). Характерна за тракийския антропоморфен стил е акционалната формула „въртене на копие“, която има еквивалент в обряда и дори в ономастиката. Костюмите и прическите на персонажите, колкото и детайлно да са предадени,

отразяват статусни стойности, а не стремеж към натурализъм. „Осъвременяването“ на реалиите в изображенията се дължи на необходимостта да се актуализира митичният прецедент: като че ли епичният герой е носел същата ризница или е държал същия съд, както и аристократът от 4 в. пр. Хр. (Кат №№ 4, 21, 51, 58.2; 64.7-16). Това ретроспективно приближаване на миналото към настоящето се осланя на убеждението, че традицията е консервативна, т.е. повторяема. Позите на protagonистите са условно демонстративни, за да се подчертае миторитуалният им смисъл. В сцените на апотеоз и инвеститура героят от тракийската иконография винаги седи (Кат № 21; ср. славянската формула „сидети гледети“ – вж. Katičić 1991), докато второстепенните фигури стоят (ср. седящите богини и правите прислужнички в ритона от Поройна и в кнемидата от Маломирово-Златиница – Кат. № 50; за семантиката на „сидеть“ и „стоять“ вж. Топоров 1996). Ролята на „фантастичните“ същества, както и на техните телесни трансформации, е паралелна на функцията на метаморфозата в мита. Така фигурата на фантастичното осмокрако животно от сребърните чаши е снабдена с огромни рога, чиито разклонения се превръщат в глави на хищна птица, и макар че може да се мисли за елен, копитата показват, че всъщност майсторът е имал предвид кон. От една страна, тази метаморфоза напомня за маскираните като елени коне-водачи на погребалната процесия от Пазырик, а от друга, за шаманския вълшебен помощник от типа на Слейпнир – осмокракия кон на Один (Marazov 1996). Превръщането на елена в кон е отбелязано и в протомите на трите ритона от „Колекция В. Божков“: муцуната на дивото животно е снабдена с юзда (Кат. №№ 30-32). Странното съчетаване на образи с различна природа (Кат. №№ 58; 60.2; 62) е облекчено от присъщото за тракийското изкуство механистично изграждане на фигурата – всяка телесна форма е отделена от останалите чрез ивица насечка, което я прави и физически, и семантично самостоятелна по отношение на цялото и затова удобна за изграждане на нов като вид и смисъл еkleктичен образ (Кат. № 55.3; 57). Хиперболизацията на отделни органи от животинската фигура (окото, клюна, ноктите, рогата и т.н.), както и отделянето им в автономни мотиви, се дължи на високата им семиотична стойност като знаци на определени качества. Опитите тези стилови особености да се интерпретират само като израз на стремежа към „декоративност“ опростяват функциите на това изкуство като цялостна информационно-комуникационна система. Напротив, всеки изобразителен елемент, дори орнаменталният мотив, притежава определен потенциален смисъл, който се разкрива във взаимоотношенията му с другите иконографски ингридиенти. Самите чисто стилови черти носят смисъл, поради което в архаичното изкуство е трудно да се отделят като самостоятелни сфери иконографията и стилът. Единството на морфологията и семантиката е основна черта за изкуството на варварите (Раевский 2013).

Независимо от общите си характеристики, обаче, тракийската иконографията не е твърда, веднъж завинаги зададена, строго фиксирана канонична, буквално повторяема система, тя е по-скоро вариативна. Технологически вариативността се постига чрез комбинацията на различни щампи и матрици. Както и епичната поема, изобразителният текст се изгражда от многозначни акционални, предметни и образни формули, но той придобива конкретен смисъл само в тяхното композиционно подреждане. Замяната на един атрибут с друг, дори при участието на един и

същ протагонист, създава вече не само нов вариант, но и нов изобразителен мит (ср. Кат. №№ 64.7 и 64.12). Затова и стилът е далеч от наративността, той е „кумулятивен“: образите са съпоставени, но сякаш не влизат в определени сюжетни взаимоотношения (ср. Кат. №№ 21, 26, 77, 81-83; за подобно „назоваване“, „свертывание“ на мита в „Ригведа“ вж. Елизаренкова 1993). Фабулните връзки в мито/епичната тема в иконографията се възстановяват в съзнанието на „зрителя“ благодарение на това, че образните мотиви стават индикатори, които активизират предварителното знание за мита, разчитайки на комуникационните навици у носителите на традиционната архаична култура. Тези черти обуславят и своеобразния „примитивен“, в сравнение с гръцките художествени норми, стил на местното тракийско изкуство.

С името *Disloias* е обозначен вероятно майсторът, изработил – *epoiese*, фиала № 29 от Рогозенското съкровище. (обр15)



Нали за елините поетът е *epeōn tektones* – „занаятчия на думите“ (Schmitt 1967), във ведийските химни словесното творчество се сравнява с творението на занаятчията (Елизаренкова 1993), а „тъкането на поеми“ е обща индоевропейска метафора (Bergren 1983; Pucci 2000; Гринцер 1999; 2000; Carastro 2006). Вероятно можем да сравним акта на изготвяне на изделието от злато с речитирането на химн или поема – и двете действия имат ритуалния смисъл на жертвоприношение (за отъждествяването на химна с жертва у Пиндар вж. Currie 2005). Както келтският поет задължително принадлежи към аристократическата каста, „с три поколения зад гърба си“, както ведийските риши съхранявали и предавали в рода си цели мандали, така и тракийският занаятчия е трябвало да притежава необходимите „тайни“ знания в сферата на мита и епоса, да владее поетическите изобразителни формули, които по принцип са достъпни само за посветени. Само издигнатата, може би жреческа, позиция на майстора в тракийското общество би обяснила и факта, че името на Дислояс се появява в надписа до името на великия одриски владетел Котис I. Както поета, майсторът е инспириран от божеството, той „говори“ на езика на боговете, различен от човешкия (Гринцер 1997). В индоевропейската епическа традиция *Kavi* е фигурата на поет/ясновидец/жрец. Би могло да се предположи същата роля и за майстора-торевт (ср. гр. Дедал – Morris 1992). *Kleos apthiton*, „нетленната слава“, пренасяна през времето от епичната поема, от могилата-знак и от иконографията, е единственият начин за постигане на безсмъртие, възприемано като оставане в паметта на идните поколения (Nagy 1981; Bouvier 2002; Currie 2005). Торевтът, „позлатяващ“ владетеля, е като поета, възпяващ аристократа – и двамата конструират блаженото бъдеще в отвъдното чрез символичното присъствие на златото, и двамата са арбитри в пространството между нашия и отвъдния свят, между хората и боговете.

В индоевропейската традиция *поетът* е винаги пътуващ (ср. германския епичен певец *Widsith*, „пътуващия навред“ – Watkins 1995). Динамичната характеристика на занаятчията съвпада с екстрасоциалната позиция на аеда: той не принадлежи на дадено племе и място, постоянно е канен от двор на двор. Тази медиативна роля на певеца подкрепя предположението за наличието на пътуващи занаятчии в Тракия, които работели по поръчка и с материала на царя, в от когото са поканени. Певецът пее колко много и различни народи е видял по земята, за да подчертае колко много е научил и колко е ценен навсякъде. Но нали и гетският цар-жрец Залмоксис бил роб/ученик на Питагор и обиколил целия древен свят, което му помогнало да натрупа впечатляващо сакрално знание, за да се превърне в учител на гетите (Marazov 2006). Както той се върнал в Тракия от далечна чужбина, така и ведическият поет „идва отдалеч с кола и колесница“ (RV 3.33.9). Всеки поет/певец има голяма слава, което обяснява и името на тракийския майстор Дислояс – Богослав, „славен от бога“ (Michailov 1989).

През първата половина на „ в.пр.Хр. в ритона от Далакова могила е представена „Гибелта на Троя“ (Marazov 2011b). Писмените сведения твърдят, че по същото време Котис I канел елински сказители, за да пеят поеми от Троянския и Тиванския цикъл (Athen. *Deipnosoph.* 4.131a). Десетилетия по-късно тези епични теми ще се появят върху вазите от златното Панагюрско съкровище (Кат. №№ 65; 67). Като тръгвали на война, тракийското племе корали възпявали подвизите на своите древни герои, които им вдъхвали смелост (Strabo 7.5.12). Именно епосът поражда и стимулира у аристокрацията стремежа да се сравнява с героите от миналото. Затова в иконографията на варварското изкуство стават толкова популярни герои като Херакъл и Ахил – не само със славните си подвизи, но и с примера за божествен произход и постигнато безсмъртие (Рабаджиев 1999; Маразов 2011a). Нормално е възроденият интерес към епичното минало да се пренесе и в сферата на иконографията (вж. Маразов 2012). Това осигурява бързо развитие на антропоморфния стил през 4 в.пр.Хр. (Кат. №№ 16; 62-63; Маразов 1973; 1992). (обр16)



Импортните съдове често носят изображения на сюжети от гръцкия епос (Кат. №№ 90-92; 107-108). (обр 17)



Възможно е те да са били интерпретирани от новите им притежатели от гледна точка на тяхната собствена ценностна система. Образът на амазонката, който често възниква в тракийската иконография, отразява не само гръцкия прототип, но и местни епически представи (Кат. №№ 93-95; Маразов 2013). Очаквано, при порасналата роля на епоса, върху предмети от древна Тракия се появява и образът на легендарния „тракийски“ певец Орфей (Кат. №№ 73-75; Marazov 2011a). (обр18)



Песента на поета е „акт на истината“ (sansk. *\*satyakriyā*). Произнасяна от поета, тя има незабавен ефект върху околния свят (RV 1.152.2b; Watkins 1995), тя е движещата сила, поддържаща космическия порядък (Елизаренкова 1989). Сигурно същото се очаква и от образа и сюжета в изкуството, които вероятно притежават подобна мощ за въздействие върху социалния и природния космос, както вербалната формула. Затова иконографията създава набор от повторяеми сцени, мотиви, образи, знаци, своего рода изобразителни формули, защото, както в ритуала, само традиционната формула е истинна.

Грамматиката на индоевропейската поезия е сферата на „формулите“, а семантиката – на „темите“. Формулите, колективен вербален израз на традиционната култура, са носители на темите (Пропп 1969; 1986). Разбира се, всяка формула получава смисъл само сравнена с друга, т.е. когато е поставена в контекста на наративната тъкан. По същия начин, чрез конкретно контекстуализиране на формули и клишета, се формира значението и в изобразителния текст. Ето защо в архаичната култура интертекстуалността играе огромна роля в процеса на продуциране на смисли. Тя се обезпечава от „предварителната цензура на колектива“, т.е. от общото за даден етнос фолклорно знание (Богатырев, Якобсон 1971). Формулата е мъртва, не работи, ако слушателят/зрителят не притежава арсенала от познания в сферата на мита и епоса. Вероятно, както във всяко тайно знание, са съществували различни степени на разчитане на образите и сюжетите в иконографията в зависимост от нивото на посветеност на „зрителя“. От гледна точка на прагматиката изобразителните текстове по тракийските паметници имат смисъла и въздействието на обряда и на химна, изпълняван в ритуална ситуация: те

актуализират митичното събитие, връщат зрителя към предвремето (к началу времени), дават образец на доблест (Eliade 1975; Lincoln 1991). В това отношение добър пример са една серия приложения от Летница, където зад гърба на конния герой е представена глава на кон или на човек (Кат. №№ 64.9; 64.12-15). Вероятно тези изображения отразяват митичния прецедент на централен царски обред от типа на ведийските „Ашвамедха“ и „Пурушамедха“, отгласи от който са запазени и в писмените извори за Тракия (Маразов 1992).

Ако вербалната култура е насочена към слуха, то изобразителната традиция оперира в сферата на зрението. В мистериалната сфера виждането на тайните свещени неща съставлява основния акт на посвещение (Маразов 2011). „Виденията“ имат голяма роля и при мистичното пътуване в другия свят, но те се описват, вербализират едва след завръщането на „шамана“ (вж. Акишев 2003). Действията „чуване“ и „виждане“ обаче имат еднакъв ефект. Много често синестезията, метафората, пренасяща информационните аспекти от едни сетива върху други, обединява информационните им възможности и глаголите „чувам“ и „виждам“ стават семантично равнопоставени, поради което са и взаимно заменяеми в сферата на комуникацията (Segal 1977). Именно това обстоятелство дава реалната база за съпоставяне на вербалното творчество с изобразителното. И двата акта – на чуване и виждане, имат несъмнени мистериални конотации: доказват го огромните очи и уши, представени в скъпоценните шлемове от Тракия. Те обозначават притежателите им като *epoptai*, прогледнали (за истинното знание), крайната степен на посвещение, и като вслушващи се в словото на боговете (Маразов 2011). (обр19)



Освен това, обаче, двете информационни сфери превеждат и правилата на социално поведение: „слуша“ подчиненият, а „гледа“, т.е. упражнява контрол, владетелят. От друга страна, ако „виждането“ осъществява комуникация в нашия, „белия“, видимия свят, то „чуването“ е единственото средство за общуване с „черния“, отвъдния свят, тъй като двете зони са невидими, но чуваеми една за друга.

Можем да си представим, че *изображенията* по тракийските съдове са играли ролята на „визуални“ поеми, изофункционални на песните, пети от аеди по време на пиروвете. Може би митологичните изображения върху скъпите дарове да са били използвани и като политически аргументи от елините при дипломатическите им посещения в тракийските дворове (Маразов 2010) Често пъти обаче предметите – носители на изобразителни текстове, се разполагат на невидими места. Едва ли някой „зрител“ е имал възможност да „разчете“ текста на конската амуниция. Магическата сила на вещта/образ съществувала сама по себе си, независимо от това дали някой разчитал нейния смисъл (Раевский 2013). Гробниците не били отворени и достъпни,

за да се превърнат фреските в тях в елементи на монументална политическа пропаганда, както е предвидено в програмата на източните дворци или на публичните здания в Гърция.



(обр10) А и много от паметниците на тракийското изкуство (напр. нагръдниците) се изготвяли специално като погребални дарове. Това подсказва, че изображенията били предназначени за комуникация с отвъдния свят, срещата с който става именно в гробницата. В стенописите виждаме главно военни и ловни сцени (гробниците от Казанлък и Александрово), както и сюжети на свещен брак и хероизация (гробниците от Казанлък и Свещари).



(обр11)



(обр12)

Сякаш тези текстове са записи за подвизите на владетеля *Тук* и програма за живота му в отвъдното. В този смисъл те напомнят функцията на златните орфически таблички, поставяни в гробовете на посветените (Borgeaud 1991; Pugliese Caratelli 2001).

Погребването на *съкровища*, една особено популярна в Тракия и Европа практика още от края на бронзовата епоха, е обред, който заема важно място в царската ритуална система (Marazov 1996; Шалганова 2008). В основното си качество на символичен инструмент за идентификация на рода, династията, етноса, *keimelia*, “неподвижното богатство”, било под юрисдикцията на Хестия (тракийската Тоти, скитската Табити – Marazov 1990). Затова може да се допусне, че обредното заравяне/намиране на съкровище се съпровождало от обреда на свещен брак, в който владетелят встъпвал с тази богиня (Маразов 1976).



(обр7)

Бракът със земята става алоформа на акта на тезоризация – както владетелят посява семето си в лоното на богинята, за да роди тя син, равен на него, така и съкровището е зародиш на идентичността и легитимността на властта. Това позволява предположението, че династическите бракове почиват върху митопоетичното убеждение, че те обвързват двата царски рода не само роднински, но и миторитуално: сватбата с принцесата, като земно възплъщение/дъщеря на Богинята, е основен аргумент за претенции върху царството. В тази връзка трябва да си припомним, че Филип II Македонски винаги се женел по време на война за принцесите на страните, които вече покорил или му предстояло да завоюва (Athen. *Deipnosoph.* 13.557b-e).

“А когато завзел Тракия, дошъл при него тракийският цар Котилас, който му довел дъщеря си Меда с много дарове. И за нея се оженил Филип и я имал за съпруга покрай Олимпиада”.

Фактически Котилас символично предал на Филип II властта над своята земя, като дублирал ролята на дъщеря си като олицетворение на територията на царството с другия символ на същата идея – съкровището, тук във вид на богати дарове/зестра (ср. с новото съкровище, закопано в могила от сакралния комплекс „Сборяново“ – вж. Гергова 2012). Както проличава в този разказ, съкровището е пряко отъждествено с принцесата, т.е. с Хестия/Тоти (за същия механизъм в гръцките юридически практики, отъждествяващ дъщерята с Хестия, вж. Vernant 1966).

Съкровището по принцип е *ненамираемо*. То трябва да бъде такова, за да се опазят корените на династическата, държавната и духовната идентичност: докато лежат погребани в земята, те я легитимират като „своя“. Обикновено съкровището само намира новия си собственик. Така актът „намиране на съкровище“ става изофункционален на друга основна тема от царската идеология – инвеститурата, а неговият откривател се възприема като избраник на Богинята.



(обр8)

Фотий съобщава, че по времето на Константин Велики в земите на гетите били разкопани три груби, т.е. местна изработка, сребърни скулптури на варвари с вързани ръце, облечени във везани варварски дрехи, с дълги коси и лежащи в северна посока. Когато съкровището било извадено от земята, т.е. когато престанало да упражнява магично своите апотропеични и етнодефиниращи функции, готите, а след тях и хуните и сарматите, нахлули на тракийска територия (Phot. *Bibl.*80 p.177=*FHG* 4 p.63n27). За да осигури магична защита срещу варварските племена от север, в тракийските земи била заровена и статуя на Арес (*Ant. Palat.* 9.805):

“На базата на (статуята на) Арес, който лежи погребан в Тракия: “Докато пламтящият Арес лежи долу, под земята, готските племена никога няма да стъпят в Тракия”.

В качествено отношение ненамереното съкровище е “ничие”, то “отсъства” от оборота на материални ценности в страната, но неговото присъствие в “своята” земя, постоянно възпроизвеждано в епоса, повишава сакралната ефективност на основната му функция да бележи легитимна власт. Самият факт, че до нас е достигнала тракийската глоса за съкровище – *pitye*, „скрито, съкровено“ (Detshev 1976), ясно показва колко популярен е бил този специализиран термин, вероятно тъкмо в епическия кръг, свързан с представите за чудесни съкровища (за съкровищата във фолклора вж. Демирев 2006).

*Царският пир* у траките е социална институция, която диаметрално се различава от гръцкия симпозион (Маразов 1992).



(обр14)

Да си избран за царски сътрапезник е огромна чест. Достъпът до царската трапеза е ограничен, тъй като гостите са лично канени от владетеля. Седящите в кръг симпозиастично възпроизвеждат обществената йерархия – най-близкото място до царя е отредено за най-почетния гост. Царят сам разпределя храната и виното, което е израз на функцията му на „хранител на народа“ и посочва позицията на гостите като „хранени хора“. На угощението се обсъждат дипломатически и политически въпроси, самият владетел се впуска в танц, обменят се дарове между домакина и гостите (Xenoph. *Anab.* 7.2). По времето на царуването на Ситалк при одрския двор нищо не може да се постигне без скъпоценен подарък: само от този източник в хазната влизала поне половината от приходите на държавата – над 1 000 таланта (Thukid. 2.97). Именно обмяната на дарове е един от най-важните механизми за културни взаимодействия както с външния свят, така и в самата Тракия. С тази ритуална практика можем да обясним появата на множество скъпи елински вещи в тракийските находки особено по време на Пелопонеските войни, когато Атина е загрижена за сигурността си от север (Маразов 2010). Същата практика е и вероятната причина през 5 в. пр. Хр. в северна Тракия да се окажат много скитски артефакти, а през 4 в. пр. Хр. в скитските земи да се появят толкова произведения на тракийски торевти (Мозолевский 1975; Маразов 1978; Мелюкова 1979; см. статъи К. Фирсова и Т. Шалгановой в настоящем каталоге).

*Сервизите* от скъпоценни съдове са служили както в пировете, така и в мистериалните посвещения на аристокрацията (Marazov 1996). Едни от тях са свързани с култа на Аполон (Кат. №№ 36-45), други с тайнствата на Великата богиня (Кат. 76-78), трети с мистериите на Кабирите/Великите богове/Диоскурите (Кат. 41-45; 64-72; Маразов 2011). Повечето от топонимите в надписите върху вазите с името на Котис I, насочват към мистериални центрове в пределите на одрското царство. В червенофигурната хидрия от Башова могила (края на 5 в. пр. Хр.) е представено посвещението на Диоскурите в кабирическите тайнства, а в надписа среща мистериалната самотракийска титла *koies*, „жрец-певец“.



(обр13)

Век по-късно най-голямата дворцова зала в Севтополис била отредена за светилище на Великите Самотракийски богове. Вероятно посвещението в техните мистерии е било обвързано с царската инвеститура, защото в надписа върху мраморна плоча се споменава някой си Епименес, пребиваващ в това светилище, който след смъртта на Севт III се очаква да премине със своето „имущество“ към следващия цар Спараток. Вероятно става дума за върховния жрец на Кабирите, който с обреден сервиз, подобен на Панагюрското съкровище, трябва да легитимира и в религиозен план новия владетел (Маразов 2008).

Сред находките от тракийските земи се наброяват много артефакти, които, макар и *произведени в гръцки ателиета*, са функционирали в местната идеологическа среда (Кат. № 2, 3, 42, 43, 50, 52 и др.). Дали тракийските владетели просто следвали „мода“ или, купувайки, грабейки или получавайки в дар тези шедьоври, давали израз на своята нараснала привързаност към гръцката култура? От една страна, „чуждият“, екзотичният предмет винаги е играл важна роля в архаичната култура – той е бил знак на престиж, свидетелство за контакт и обмен с „чуждото“, материално доказателство за ритуално приобщаване, поради което е бил особено натоварен семиотично. От друга страна, той задължително е бил включван в местната култура по пътя на функционалната адаптация, ресемантизацията на изобразителния текст, чрез добавянето на епиграфски, обредни или образни елементи от тракийската традиция (ср. Кат. № 38 – към омфалоса на ахеменидската фиала е прибавен образът на елинския Аполон, а върху стените е изучукан надпис с гръцки букви, но съдържащ местна дарствена формула). Гръцки иконографски образци са били често използвани от тракийските торевти, за да преведат визуално теми и персонажи от царската идеология на траките (Кат. №№ 3, 17).

В древна Тракия едни от най-важните аристократически обредни актове са посветени на усвояването на пътя към *безсмъртието*. Като Херакъл, тракийският благородник може да постигне тази цел, ако я заслужи. Разбира се, той ще бъде героизиран само след смъртта си – гетският бог/цар Залмоксис учил „знатнейших граждан“, че

„ни он сам, ни они – его гости и даже их отдаленные потомки никогда не умрут, но перейдут в такую обитель где их ожидает вечная жизнь и блаженство“ (Herodot 4.95).

Анализът на архитектурния и изобразителния текст на гробницата „Голяма Косматка“ доказва многократно използване на подмогилното съоръжение преди то да се превърне в последен дом за одриския цар Севт III (Китов 2005). Двукрилните врати на кръглата камера се затварят отвътре, което предполага уединено пребиваване в куполното помещение. Може да си представим следния обред по „обезсмъртяване“/подмладяване на владетеля, сходен с изчезването в подземно жилище на същия Залмоксис (Marazov 2007).



(обр9)

Царят отваря лявата, черна и обозначена с маска на Медуза врата, за да „слезе“ в мрачния свят на смъртта. След определен срок пребиваване в „долното царство“ той отваря дясната, червена и обозначена с лика на Аполон-Хелиос врата, за да „види светлината“, т.е. да се върне към белия свят, да започне нов живот (за инодевропейското отъждествяване на „жив“ с „взиращ се в светлината“ вж. Nagy 1990; за обредното пътуване в отвъдното вж. Edmonds 2004; Акишев 2003). Както в „Ригведа“

„кто нисходящий и восходящий пути сюда знает, тот именно достигнет благополучия на противоположном конце года“ (4.14.5).

Митологичен прецедент на изчезване на героя в камъка, аналогично на обредното затваряне на владетеля в каменната гробница, е даден в епическия разказ за легендарния цар на едоните Резос, който след смъртта си

„няма да отиде в черната земя, но затворен в богатите със сребро планини, ще се вижда в светлината и ще пребивава като гадател на Дионис“ (Ps. Eurip. *Rhesos*).

Като скитите, траките издигали могили над погребенията. Този символичен акт изисква огромно колективно усилие от страна на социума. Могилата, *sêma*, „знак“, е семиотично силно натоварено място, свързващо нашия и другия свят, ос, в която се обединяват настояще, минало и бъдеще (Топоров 1991). В качеството си на *mnema* тя отбелязва невидимото присъствие на героя, с когото умрелият аристократ се слива. Могилните некрополи са монументално свидетелство за гордостта на държавата, която в легендарната си история наброява толкова много герои. Естествено самите некрополи стават база за агон, за състезание по престиж между елитни родове, между племена и държави (Маразов 2012).

При разкопаване на могили археолозите често се сблъскват с интересно обстоятелство: в гробната камера обикновено липсва скелет при наличието на богати гробни дарове (вж. Шалганова 2012; красноречив пример е неограбената гробница в Голяма Косматка). Тази закономерност навежда на хипотезата, че в есхатологията на траките ценност представлява не физическото, а *социалното тяло* на владетеля (ср. D`Agostino, Schnapp 1982). То се обозначава от набор предмети-атрибути, които възпроизвеждат антропоморфния модел на космоса (вж. Lincoln 1976): шлем/венец за отбелязване на „горната зона“, ризница/нагръдник – на „средната

зона“, наколенници – на „долната зона“ (ср. анализ скифских каменных изваяний – Раевский 1983). (обр20-21)



Тази атрибутна субституция прави физическото тяло излишно в задгробното пространство на безсмъртието, поради което то е разчленявано и погребвано извън камерата. Наличието в Гърция на много “светилища на герои” без гробница в тях може да се обясни с подобни вярвания и практики (Coldstream 1976; Morris 1988; Higbie 1997; Boardman 2002). От друга страна, почитателите на героическия култ едва ли са знаели, че хероонът не съдържа погребение, което доказва, че паметта за героя, приписана към могилата, е била за обществото далеч по-важна отколкото физическото присъствие на неговите останки в нея. Дали “*празните могили*” в Тракия не отразяват наличието на подобна традиция, в която индексалната функция на могилата (да отбележи гроба) отстъпва пред символичната (да обозначи славата на героя)?

След смъртта му индивидуалните черти на реалния аристократ се вливат в типологизирания образ, създаден според социалния идеал за владетел. В отвъдния свят царят се представя като съвкупност от допълващи се функции: погребаните заедно с него съпруга, слуга, кон и куче са интегрална част от неговата цялостна социална личност, оръжията го обозначават като воин, а съдовете – като предводител на аристократическата дружина, с която той общува по време на пир.

На няколко метра от входа в гробницата „Голяма Косматка“ била погребана откъсната от бронзова портретна статуя *глава на Севт III* (Китов 2005). Ритуалната функция на този акт не подлежи на съмнение (Маразов 2007).



(обр22)

Познаваме ролята на отделената от тялото пееща, съветваща глава в митовете от индоевропейския кръг (вж. Nagy 1990; Thomson de Grummond 2011). Погребана в могила близо до града, тя го пази от нашествениците. От друга страна, главата обозначава върховенство в йерархията и маркира мястото на заравянето си като точка с особено повишена сакралност (Borgeaud 2004). Погребаната портретна глава е свидетелство за новия стремеж владетелят да се репрезентира и като личност, а не само като статус. Но регистрацията на идентичността, от една страна, чрез името (вербално/еписграфски – в надписите върху шлема и съдовете от личния сервиз на Севт III в погребалните дарове в гробницата), а от друга, чрез образа (визуално/художествено – главата), показва стремежа на епичния герой да не остане анонимен, без име (Hartog 2002).



(обр23)

Процесът на героизация, присъщ за царската идеология на елинизма, изисква вече не само типизация, която да сведе владетеля до героя, но и индивидуализация на неговия образ чрез името и портретността.

Куполните и засводените гробници от Тракия, появили се през втората половина на 4 в. пр. Хр., превеждат индоевропейската идея за *каменна небе* на подземното царство (Maher 1973; Mallory, Adams 1997). Явно в представите на траките раят е „светъл“, както свидетелстват названията на свещените планини *Ganos* и *Kogeion* (Венедиков 1983; за тъждеството между „светло“ и „свещено“ вж. Топоров 1987). Това обяснява защо в много гробници сводът, куполът, стените и

дори подът са измазани в бяло. Куполът на гробницата от Александрово е бил покрит с жълта/златна боя.



(обр24)

Възможно е траките да са мислели рая като *златна утопия*, като място, където отиват след смъртта си избраните, „блажените“ герои (Bridgman 1995; Brisson 1992; Dillon 1992; Brown 1992; Brown 1998). Там те ще упражняват любимите си аристократически занимания: битка, лов и пир. Обитателите на този златен свят сами са златни (ср. „златната раса“ у Хезиод). Затова единият от ловците във фриза от същото помещение в гробницата язди „златен“ кон (Marazov 2010). Мъртвият благородник се слива с това поколение герои и този акт символично се осъществява чрез златната маска, положена върху лицето му (Marazov 2011a; Кат. № 46).



(обр25)

Поне за траките златото на тази раса има несъмнено царски смисъл (ср. Vernant 1966).

Това търсене на приемственост с миналото, схващано като “време на героите”, това връщане на епичното „едно време“ в настоящето, не е “художествен” императив, а възплъщава стремежа на елитите да печелят престиж от непосредствената връзка с местните герои, осмисляна и в генеалогична ретроспектива (Antonaccio 1995; Schnapp-Gourbeillon 2002). Като се слива с образа на прародителя и като встъпва в брак с епонимната богиня на територията на царството си, умрелият владетел получава статуса на *автохтон*, който е изключително важен в ценностната йерархия на архаичното съзнание (Logaux 1984; 1996; Detienne 2003; Marazov 1990). Всеки могилен некропол е монументално визуално свидетелство за мощта на многобройния род на автохтонните герои-основатели, погребани тук. Гробищната топография (а вероятно и топонимика) е била възприемала като пространствена проекция на генеалогията, която структурира взаимоотношенията между живи и мъртви (вж. Humphreys 1981).

Всички тези аспекти правят от некропола *сакрално средище* на държавата, точно както са били схващани „отческите могили“ от скитите (Herodot 4.127). Погребенията на дедите фокусират в себе си митоепичната история на народа и държавата, която, естествено, трябва да е славна, за

да се конкурира с “историите” на съседните племена и държавни обединения. Показателно е, че някои от могилите в „Долината на тракийските царе“ (района на Казанлък) са с цял век по-ранни от издигнатата тук в края на 4 в. пр. Хр. столица Севтополис. Това говори ясно, че именно некрополът е сакралният център на племето. Следователно, могилата (със или без погребение в нея) продуцира важно знание за идеологическата структура на обществото, за неговите преки връзки с миналото, за идентификацията на владетеля с героя, която настъпва, вече окончателно, след смъртта му. Един древен автор нарича Тракия „земя на хиляди герои“ може би тъкмо поради хилядите могили, които се извисяват в нея.

На фона на оскъдните писмени извори за траките информативната стойност на предметите и гробниците от древна Тракия и на изобразителните текстове по тях за реконструкцията на тракийската идеология е изключително висока. Прочитът на тези единствени „домашни извори“ едва ли някога ще бъде абсолютно еднозначен. От една страна, защото самите образи са многозначни. От друга, защото нашето мислене е различно от митологичното съзнание на архаичния човек. Ние сме склонни да четем дори местните текстове на гръцки като забравяме, че траките, наистина, са живели в едно време с елините, но в различни епохи. Докато атиняните вече слушали диалозите на Платон, одрисите още чували звъна на оръжията от битките на епичните герои. Осъзнаването на тази стадиална разлика е от особено значение, за да постигнем максимално възможното приближаване до тракийското митологично мислене. По пътя на древните образи, запазени в скъпоценните инсигнии, бихме могли да възстановим смисъла на песните, които легендарният Орфей някога пял на траките.

## Литература

- Агре, Д. 2011.** *Голямата могила край Маломирово и Златиница*. София. Авалон.
- Акишев, А. К. 1984.** *Искусство и мифология саков*. Алма-Ата. Наука.
- Акишев, А. К. 2003.** Лабиринты Арта Вираза. – В: *Степная цивилизация Восточной Евразии. Т.1. Древние эпохи*. Астана. Kul Tegin: 219-260.
- Алексеев, А. Ю. 2003.** *Хронография европейской Скифии*. Санкт Петербург. ГЭ.
- Антонов, Д. 2007.** *Изделията от благороден метал в Северна Тракия. Технологически анализ и локализация на местните ателиета за производство (V в. пр. Хр. – I в.)*. Враца.
- Бессонова, С. С. 1983.** *Религиозные представления скифов*. Киев. Наукова думка.
- Богатырев, П. Г., Якобсон, Р. 1971.** Фольклор как особая форма творчества. – В: **Богатырев, П. Г.** *Вопросы теории народного искусства*. Москва. Искусство: 309-383.
- Венедиков, И. 1983.** *Медното гумно на прабългарите*. София. Наука и изкуство.

**Гринцер, Н. П. 1997.** „Язык богов и язык людей”: от поэтической формулы к концепции языка. – В: *HELLAS. Гречия*. Москва.

**Гринцер, Н. П. 1999.** „Мед поэзии“. Индоевропейская формула и ее трактовка в греческой традиции. – В: *В поисках „балканского“ на Балканах. Балканские чтения – 5*. Москва.

**Гринцер, Н. П. 2000.** „Крылатое слово” раннегреческой поэзии. – В: *Colloquia Classica et Indoeuropeica*. II. СПб. Алетейа: 207-220.

**Гуревич, А. М. 1972.** *Категории средневековой культуры*. Москва. Наука.

**Демирев, В. 2006.** *Съкровище и фолклорна история. Част първа. Съкровищата пазят спомените*. Сливен. ИК Жажда.

**Елизаренкова, Т. Я. 1989.** „Ригведа“ – великое начало индийской литературы и культуры. – В: *Ригведа. Мандалы I-IV*. Москва.

**Елизаренкова, Т. Я. 1993.** *Язык и стиль ведийских риши*. Москва.

**Ермоленко, Л. Н. 2008.** *Изобразительные памятники и эпическая традиция по материалам культуры древних и средневековых кочевников Евразии*. Томск. ИПТГУ.

**Иванов, В. В. 1977.** Древнебалканский и общеиндоевропейский текст мифа о герое-убийце Пса и евразийские параллели. – В: *СБЯ*: 181-213.

**Иванов, В. В. 1989.** Древнебалканские названия священного царя и символика царского ритуала. – В: **Нерознак, В. П.** (ред) *Палеобалканистика и античность*. Москва. Наука: 6-13.

**Иванчик, А. И. 1988.** Воины-псы. Мужские союзы и скифские вторжения в Малую Азию. - *Советская этнография*.5: 38-52.

**Канторович, А. Р. 2002.** Классификация и типология элементов „зооморфных превращений“ в зверином стиле VII-VI вв. до н.э. – В: *Изобразительное искусство в археологии*. Археологический альманах. № 21. Донецк.

**Кейпер, Ф. Б. Я. 1986.** Древний индийский словесный поединок. – В: **Кейпер, Ф. Б. Я.** *Труды по ведийской мифологии*. Москва. Наука: 47-100.

**Кисьов, К. 2005.** *Тракия и Гърция в древността. Могилни гробници от класическата епоха в община Калояново*. Пловдив. Автоспектър.

**Китов, Г. 2005.** *Долината на тракийските владетели*. Славена.

- Китов, Г. 2008.** Долината на тракийските царе в Сливенско (предварително съобщение). – *ИМЮИБ*. 23: 44-57.
- Кузьмина Е. Е. 1980.** Проблема реконструкции идеологических представлений сако-скифов. – В: *Идеологические представления древнейших обществ*. Тезисы докладов. Москва.
- Кузьмина Е. Е. 1984.** Опыт интерпретации некоторых памятников скифского искусства. – *ВДИ*. 1: 93-108.
- Маразов, И. 1973.** Изображението на човека в тракийските паметници от Румъния. – *Изкуство*. 1: 13-20.
- Маразов, И. 1975.** Сюжетът “лов на глиган” в колана от Ловец. – *Археология*. 2: 30-42.
- Маразов, И. 1976.** За семантиката на женския образ в скитското изкуство. – *Проблеми на изкуството*. 4: 45-53.
- Маразов, И. 1978.** *Ритоните в древна Тракия*. София. Български художник.
- Маразов, И. 1992.** *Мит, ритуал и изкуство у траките*. София. СУ „Св. Кл. Охридски“.
- Маразов, И. 1994.** *Митология на златото*. С. ИК "Хр. Ботев".
- Маразов 1994а. Маразов, И.** *Митология на траките*. София, Секор.
- Маразов, И. 2003.** Художникът и поетът/певец в архаичната култура. – *Проблеми на изкуството*. 2: 8-15.
- Маразов, И. 2007.** Погребаната глава. Ритуална функция на бронзовата глава на Севт III. – В: *Проблеми и изследвания на тракийската култура*. Т. 2. Казанлък: 91-130.
- Маразов, И. 2008.** Quis autem erat Epimenides? – В: *Проблеми и изследвания на тракийската култура*. Казанлък. "Ирита": 88-91.
- Маразов, И. 2010.** *Ритон с глава на овен*. София. З. Стоянов.
- Маразов, И. 2011.** *Мистериите на Кабирите в древна Тракия*. София. ИК „З. Стоянов“.
- Маразов, И. 2011а.** Тетида и Пелей в Тракия. – В: *Проблеми и изследвания на тракийската култура*. Казанлък. "Ирита". Т. 5: 195-221.
- Маразов, И. 2012.** Могили, гробници, епос, иконография. – В: **Маразов, И., Т. Шалганова.** *Хетеротопия на древна Тракия*. София. Музей на НБУ: 35-64.
- Маразов, И. 2013.** *Амазонката в древна Тракия*. София. ИК „З. Стоянов“.

- Маразов, И., Т. Шалганова 2012.** *Хетеротопия на древна Тракия*. София. Музей на НБУ.
- Мачинский, Д. А. 1978.** О смысле изображений на Чертомлицкой амфоре. – В: *Проблемы археологии*. Ленинград: 232-241.
- Мелюкова, А. И. 1979.** *Скифия и фракийский мир*. Москва. Наука.
- Михайлин, В. Ю. 2005.** *Тропа звериных слов. Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции*. Москва.
- Мозолевский, Б. М. 1975.** Фракийская узда из Хоминой могилы. – В: *Studia Thracica. Фрако-скифские культурные связи*. София. БАН: 166-179.
- Мозолевский, Б. М. 1979.** *Товста могила*. Киев. Наукова думка.
- Переводчикова, Е. В. 1994.** *Язык звериных образов*. Москва. Восточная литература.
- Петрухин, В. Я. 2002.** “Золотое руно” и “скифская космограмма”. – *Apotheosis (=МИФ-7)*: 147-156.
- Пропп, В. Я. 1969.** *Морфология сказки*. Москва. Наука.
- Пропп, В. Я. 1986.** *Исторические корни волшебной сказки*. Изд. ЛГУ.
- Рабаджиев, К. 1999.** Херакъл, гръцката колонизация и Тракия (опит за исторически прочит на мита). – В: *Studia in memoriam Magistri Prof. G. Mihailov (=ThA 10)*. София: 123-137.
- Раевский, Д. С. 1977.** *Очерки идеологии скифо-сакских племен*. Москва. Наука.
- Раевский, Д.С. 1983.** Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей. – В: **Б.А. Литвинский** (ред) *Средняя Азия, Кавказ и Зарубежный Восток в древности*. Москва. Наука: 40-60.
- Раевский, Д. С. 1985.** *Модель мира скифской культуры*. Москва. Наука.
- Раевский, Д. С. 1986.** *Митология на скитите*. София. Български художник.
- Раевский, Д. С. 1997.** К толкованию числовых данных в древних исторических свидетельствах. – *Живая старина*. 3: 18-21.
- Раевский, Д. С. 1999.** Некоторые замечания об интерпретации древних изобразительных памятников. – В: *Международная конференция по первобытному искусству*. Кемерово: 118-123.

- Раевский, Д. С. 2001.** Скифский зверинный стиль: поэтика и прагматика. – В: **А. В. Седов** (ред) *Древние цивилизации Евразии. История и культура. Сборник Б.А. Литвинского.* Москва. Восточная литература: 383-408.
- Раевский, Д. С. 2013.** Визуальный фольклор. Образы. – В: **Раевский, Д. С., С. В. Кулланда, М. Н. Погребова.** *Визуальный фольклор.* Москва. ИВ РАН: 74-151.
- Русяева, М. В. 1992.** Основний сюжет на пекторалі з Товстої могили. - *Археологія.* 3: 34-45.
- Топоров, В. Н. 1987.** Об одном архаическом индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре – \*svęnt. - В: *Языки культуры и проблемы переводимости.* Москва. Наука: 184-252.
- Топоров, В. Н. 1991.** Др.-гр. *sēt-* и др. (Знаковое пространство, знак, мотивировка обозначения; заметки к теме). – В: *Балканские древности. Балканские чтения I.* Москва.АН СССР.Ин-т славяноведения и балканистики: 3-36.
- Топоров, В. Н. 1996.** Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола "стоять", преимущественно в специализированных текстах. – В: **Т.Г. Агапкина** (ред). *Концепт движения в языке и культуре.* Москва.Индрик: 7-88.
- Торбов, Н. 2005.** *Могиланската могила във Враца.* Враца.
- Църов, И. 2008.** *Траките край Атрюс.* София. УИ "Св. Кл. Охридски".
- Шалганова, Т. 2008.** Съкровищен и погребален обред в тракийската култура. – В: *МИФ* 12: 17-38.
- Шалганова, Т. 2012.** Изчезналото тяло. – В: **Маразов, И., Т. Шалганова.** *Хетеротопия на древна Тракия.* София. Музей на НБУ: 117-142.
- Шер, Я. А. 1997.** Петроглифы – древнейший изобразительный фольклор. – В: *Наскальное искусство Азии.* Вып. 2. Кемерово.
- Anh, G. 1992.** *Religiöse Herrscherlegitimation im achämenidischen Iran.* Acta Iranica 31.
- Antonaccio, C. M. 1995.** *An archaeology of ancestors: Tomb cult and hero cult in early Greece, Greek studies.* Lanham MD: Rowman & Littlefield.
- Bergren, A. 1983.** Language and the Female in Early Greek Thought. – *Arethusa.* 16: 69-96.
- Boardman, J. 2002.** *Archeologia della nostalgia.* B. Mondadori.
- Borgeaud, Ph. 1991.** (ed) *Orphisme et Orphée. En l'honneur de J. Rudhardt.* Genève.Droz (Recherche et rencontres 3).

- Borgeaud, Ph. 2004.** *Exercices de mythologie*. Labor et fides.
- Bouvier, D. 2002.** *Le sceptre et la lyre. L'Illiade ou les héros de la mémoire*. Ed. J. Millon.
- Bridgman, T. P. 2005.** *Hyperboreans. Myth and History in Celtic-Hellenic Contacts*. Routledge.
- Brisch, N. 2008.** (Ed) *Religion and Power. Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*. The Oriental Institute of the University of Chicago. Oriental Institute Seminars. N 4. Chicago, Illinois.
- Brisson, J.-P. 1992.** *Rome et l'âge d'or*. Paris. Éd. La découverte.
- Brown, A. S. 1998.** From the Golden Age to the Isles of the Blest. – *Mnemosyne*. Fourth Series, Vol. 51, Fasc. 4 (Aug., 1998): 385-410.
- Brown, C. G. 1992.** The Hyperboreans and Nemesis in Pindar's Tenth Pythian. – *Phoenix*. 46 (1992): 95-107.
- Byrne, F. J. 1973.** *Irish Kings and High-Kings*. B.T. Batsford Ltd.
- Carastro, M. 2006.** *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*. Paris. J. Millon.
- Coldstream, J. N. 1976.** Hero-Cults in the Age of Homer. – *JHS*. 96: 8-17.
- Currie, B. 2005.** *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford University Press.
- D'Agostino, B., A.Schnapp. 1982.** Les morts entre l'objet et l'image. – In: **Gnoli, G., J.-P. Vernant** (eds) *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge University Press: 17-26.
- Detschey, D. 1976.** *Die thrakischen Sprachreste*. 2 Aufl. Wien.
- Detienne, M. 2003.** *Comment être autochton*. Paris. Seuil.
- Dillon, J. 1992.** Plato and the Golden Age. – *Hermathena* 151 (1992) 21–37.
- Dubuisson, D. 1986.** *La légende royale dans l'Inde ancienne. Rāma et Rāmāyana*. Paris. Economica.
- Edmonds, R. G. 2004.** *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. Cambridge UP.
- Eliade, M. 1975.** *Traité d'histoire des religions*. Paris. Payothèque.
- Finkelberg, M. 1990.** A Creative Oral Poet and the Muse. – *AJPh*. 111. 3: 293-303.
- Hartog, F. 2002.** *Memoria di Ulisse*. Torino. Einaudi.
- Higbie, C. 1997.** The Bones of a Hero, the Ashes of a Politician: Athens, Salamis, and the Usable Past. - *Classical Antiquity*, Vol. 16, No. 2 (Oct.): 278-307.

- Humphreys, S. 1981.** Death and Time. – In: **Humphreys, S., H. King** (eds) *Mortality and Immortality: the Anthropology and Archaeology of Death*. Academic Press: 261-283.
- Katičić, R. 1991.** Nachträge zur Rekonstruktion des Textes eines urslavischen Fruchtbarkeitsritus (2). – *Wiener Slavistisches Jahrbuch*.37: 37-39.
- Lincoln, B. 1976.** *Myth, Cosmos and Society: Indo-European Themes of Creation and Destruction*. Harvard University Press.
- Lincoln, B. 1991.** *Death, War, and Sacrifice*. University of Chicago Press.
- Loroux, N. 1984.** *Les enfants d`Athéna*. Paris. Éditions de la découverte.
- Loroux, N. 1996.** *Né de la terre*. Seul. La librairie du XX siècle.
- Lord, A. 1981.** *The Singer of Tails*. Harvard University Press.
- Lord, A. 1991.** *Epic Singer and Oral Tradition*. Cornell University Press.
- Maher, J. P. 1973.** \**Haekmon*: “(stone) axe” and “Sky” in I.E./Battle-axe Culture. – *JIES*. 1.4: 441-462.
- Mallory, J. P., D. Q. Adams. 1997.** (eds) *Encyclopedia of Indo-European Culture*. London and Chicago. Fitzroy Dearborn Publishers.
- Marazov, I. 1981.** Sacrifice of a Ram on the Golden Helmet from Kotsofeneshti. – *Pulpuđeva* 3: 81-101.
- Marazov, I. 1990.** Aspects of the Royal Hestia. I: Hestia and the Idea of Autochtonity. – *Orpheus*. 0: 73-89.
- Marazov, I. 1991.** A Structural Iconographic Analysis of the Gundestrup Cauldron. – In: **Kaul, F. et al.** *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron*. Amsterdam.Najade Press: 43-75.
- Marazov, I. 1996.** *The Rogozen Treasure*. Sofia. Secor.
- Marazov, I. 2005.** *Thracian Warrior*. Sofia. Ch. Botev.
- Marazov, I. 2006.** Zalmoxis between the Getae and the Goths. – In: **Р. Милев** (ред) *Готите. Съвременни измерения на готското културно-историческо наследство в България*. Balkan Media: 35-48.
- Marazov, I. 2007.** *Between Meduse and Helios*. Sofia.
- Marazov, I. 2010.** Boar Hunt in the Frescoes of the Tomb in the Village of Alexandrovo, Bulgaria. – In: *The Thracians and Their Neighbours in Antiquity*. Braila: 305-327.

- Marazov, I. 2011.** Philomele`s Tongue: Reading the Pictorial Text of Thracian Art. – In: **L. Bonfante** (ed) *The Barbarians of Ancient Europe. Realities and Interactions*. Cambridge University Press: 132-189.
- Marazov, I. 2011a.** *Thrace and the Ancient World. V. Bojkov Collection*. Sofia. Accent.
- Marazov, I. 2011b.** Priam`s Death. Rhyton with Ram`s Head from Dalakovo Hill. – *The Goths*. 3. Balkanmedia and Wulfila House. 2011: 69-87.
- Massa-Pairault, H. 1992.** *Iconologia e politica nell`Italia antica*. Milano. Longanesi.
- McCone, K. R. 1987.** Hund, Wolf und Krieger bei den Indogermanen. – In: **W. Meid** (Hrsg) *Studien zum indogermanische Wortschatz*. (=Insbucker Beiträge zur Sprachwissenschaft). 52: 101-154.
- Menichetti, M. 1994.** *Archeologia del potere*. Longanesi & Co.
- Michailov, G. 1989.** The Inscriptions. – In: **A. Fol et al.** *The Rogozen Treasure*. Sofia: 46-71.
- Miller, D. 1975.** Vers une théorie de la royauté et de l`aristocratie. – *Annales*: 3-20.
- Miller, D. 1997.** The King, the Hero, and the Gods: An Exploratory Model on the Functions and the Supernatural. – In: **K. Jones-Bley, A. Della Volpe, M. Robbins Dexter, M. E. Huld** (eds) *Proceedings of the Ninth Annual UCLA Indo-European Conference. JIES Monograph Series N 28*: 179-203.
- Morris, I. 1988.** Tomb cult and the “Greek Renaissance”: the past in the present in the 8<sup>th</sup> century BB. – *Antiquity*. 62: 750-761.
- Morris, S. 1992.** *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton University Press.
- Nagy, G. 1981.** Another Look at KLEOS APHTHITON. – *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*. 7: 113-116.
- Nagy, G. 1990.** *Greek Mythology and Poetics*. Cornell University Press.
- Nagy, J. F. 1985.** *The Wisdom of the Outlaw*. California University Press.
- Nagy, J. F. 1990.** Hierarchy, Heroes, and Heads: Indo-European Structures in Greek Myth. – In: **Edmunds, L.** (ed) *Approaches to Greek Myth*. The Johns Hopkins University Press: 199-239.
- Nagy, J. F. 1990a.** Sword as Audacht. – In: **Matonis, A.I.E., D.F. Melia** (eds) *Celtic Language. Celtic Culture. A Festschrift for E. Hamp*. Van Huys, California. Ford&Bailie Publ.: 131-136.
- Pucci, P. 2000.** Entre mythe et poesie: Le tissage du chant de Penelope: Notes critiques. – *Revue de l`histoire des religions*. 217: 279-292.

- Pugliese Caratelli, G. 2001.** *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci.* Milano. Adelphi.
- Schmitt, R. 1967.** *Dichtung und Dichterschprache in indogermanischen Zeit.* Wiesbaden.
- Schnapp, A. 1997.** *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne.* Paris. A. Michel.
- Schnapp-Gourbeillon, A. 1981.** *Lion, héros, masques.* Paris. Maspero.
- Schnapp-Gourbeillon, A. 2002.** *Aux origines de la Grèce.* Paris. Les belles lettres.
- Segal, Ch. 1977.** Synaesthesia in Sophokles. – *ICS*. 2. 1977: 88-96.
- Sîrbu, V., G. Florea. 2000.** *Géto-Daces. Iconographie et imaginaire.* Cluj-Napoca. CET.
- Thomson de Grummond, N. 2011.** A Barbarian Myth? The Case of Talking Head. – In: **L. Bonfante** (ed) *The Barbarians of Ancient Europe. Realities and Interactions.* Cambridge University Press: 313-346.
- Torelli, M. 1997.** *Il rango, il rito e l'immagine.* Milano. Electa.
- Torelli, M. 2011.** *La forza della tradizione.* Milano. Longanesi.
- Vernant, J.-P. 1966.** *Mythe et pensée chez les grecs.* Paris. Maspero.
- Watkins, C. 1995.** *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics.* Oxford University Press.
- Witzak, K. T. 1999.** New findings in Thracian Etymology, V. Thrac. *Ziby[n]thides.* – *Orpheus*. 9: 51-56.