



## КЪМ ТЕМАТА ЗА „ТРАКИЙСКОТО ИЗКУСТВО“



**Костадин Рабаджиев**

Дискусията върху „тракийското изкуство“ има своята стогодишна история от времето на откритията в м. Мрамор край Панагюрище, когато проф. Б. Филов постави за първи път въпроса за паметниците (Филов 1916/18: 1-55). До днес обаче много от въпросите не намериха своя отговор, може би защото не бяха и зададени. Един от тях е за функцията на предметите с образи и сцени в тракийска среда. Че са аристократични като притежание и по дух – това е видно и вече написано. Основанието е в благородния метал – предимно златни и сребърни артефакти, по-рядко бронзови, и средата на намиране – в контекста на аристократични погребения.<sup>1</sup> По-важното

1 . Необходимо е да се уточни, че очаквано запазените предмети са предимно от благороден метал, устойчив на корозия и от гробни комплекси, които са с най-висок процент на археологическо проучване, но също така и на запазеност. Значителна част от предметите се откриват в състава на съкровища, но дали като укрити/плячкосани ценности или ритуални депозити, това е дискусивно (Маразов 1996: 263-294); сигурното е, че преди

за анализа тук е, че те са единствено лични предмети – направата им е свързана с индивидуалния вкус (?) и предпочитанията на този, който ги е поръчал/купил, но е възможно да са резултат от случаен подбор, когато са били придобити като дар/плячка.

Колкото и условно да е днешното дефиниране на сакралната активност, особено отнесено към традиционното общество, дискутираните предмети от Тракия имат предимно утилитарна функция, което не изключва очакваната роля в култови практики, макар че украсата им би могла да допълва и делнична употреба. В това е и голямата разлика със света на елините, където са създавани предмети, които, притежавани от града, са били лишени от практическа стойност в делничния свят на хората и отнесени единствено към боговете.<sup>2</sup> Дали разграничаването на света на сакрален и профанен е резултат от или причина за преодоляване на традиционния модел, тук не бих дискутирал, но уточнението е важно, тъй като ни разкрива средата, в която функционират предметът и образът/сцената върху него. Че полисният свят на елините е различен от този в Тракия е видно, но това предполага, че и образът в тракийска среда има различна функция от тази в света на елините, в който свободните граждани дискутират създавания по поръчка на градската управа образен свят със самочувствието, с което решават и съдбините на своя град. С това в агонистичната култура на елините акцентът е поставен върху естетическото внушение на творбата да възпитава в полисният идеал

да бъдат закопани в земята, предметите са били притежание на елита – дарове за царе или от царе по свидетелство и на надписите върху тях (Mihailov 1989: 46-71).

2 . Посветени на боговете, те имат своето значение в света на хората, но то се измерва в престиж и културно превъзходство.

за красивото и доброто. Но това представя създаването в елинска среда паметници като продукт на обществото, не толкова на индивидуални решения и художествени възможности (Гомбрих 1992: 32). Което пък би могло да бъде обяснение за прилагането на единната гледна точка (оптическите деформации) в създаваните образи/сцени, довело до промяна на самото изображение, но и на представата за него в традиционната образност. Гледната точка е позицията на зрителя, чрез която той е въведен като елемент в сцената вече не да четете идеите чрез изобразеното, а като наблюдател на случващото се в картината. Така промените в образотворчеството са резултат и от идейните тежнения в елинския свят – идеята за движението е осмислена от философи, за които покоят не е абсолютен и дори реката е различна в потока на времето, поради което и не можеш да влезеш два пъти в нея (Хераклит в Plat. Crat., 402a). Това е, което откриваме и в пластическите образи от прехода към класиката с търсеното внушение за движение в покоя на неподвижната фигура чрез сложен баланс на пространствени конструкции, което се превръща в един от бележите на елинската култура.

В различна среда функционират притежаваните от тракийската аристокрация предмети. Като лична собственост те са повече знак за статус и богатство, затова и динамиката на образотворчеството е резултат по-скоро от външни влияния. Образи и сцени откриваме предимно в украсата на трапезни съдове и декоративни предмети: накити, апликации за конска амуниция, за бойни доспехи и оръжие, както и в украсата на гробниците. Казано ясно, това са пиршествата, ловът и войната като аристократични занимания, и светът на преминалите отвъд благородници. В този аспект

предметите функционират в затворения кръг на елита и са недостъпни за обикновените траки – и това се отнася както за пирове, така и за битките, в които, макар и да участвали заедно, те едва ли са имали възможност да разчетат образите върху въоръжението или украсата на коня на своя предводител/ владетел.<sup>3</sup> В такъв случай не бих приел тезата за пропаганден характер на тракийското „изкуство“ като образен език в комуникацията между елита и обикновените траки (виж например Natłus/Żiromski 2007: 203).<sup>4</sup> „Затвореният“ характер на образните паметници ни е подсказан и в разказа на Херодот за Салмоксис/ Залмоксис, който събирал първите от траките на пир в своя андреон, за да ги въведе в учението си за безсмъртието (Hdt., 4: 95). Това е ограничената среда на аристократичния елит, в която паметниците функционират не само като предмети, но и носят внушенията на своя образен език, тъй като единствено тук те могли да бъдат и тълкувани от познавачите на елитарните учения.

Предметите, които биха изпълнявали успешно ролята на пропаганден посредник, са монетните изображения, стига да сме сигурни, че в Тракия доминират пазарни отношения в ранния V век, когато

<sup>3</sup> . *Пример*: плочките на презгръдния конски ремък от съкровището при Летница са с размери около 5 см (Венедиков 1996) и за да бъдат разчетени изображенията в цялост би се изисквало достатъчно време и близост до коня на благородника-воин, което пък едва ли е било допустимо за редовите воители. За недостъпността на гробната камера – Рабаджиев 2002: 92-111.

<sup>4</sup> . За образния език на тракийските паметници: Zazoff/Ицкер/ Schneider 1985: 595-643; Маразов 1992; Schneider 1998: 104-116; Бошнакова/Бошнаков 2000: 5-23, тук с уговорката че опитите ни да четем посланието на тракийския майстор, за което настояват съавторите, биха били напразни по друг начин, освен в битността ни на наблюдатели (пак там, с. 11).



1a



1b

със среброто от Пангейските мини се сечат първите монети в тракийския югозапад, вероятно за търговията с гръцките апойкии, или плащане на задължения към персийската власт (Драганов 2000: 52-56). Монетосеченето през V и първата половина на IV век е по-скоро политически акт, затова и емблемата на конник върху монетите на одриските царе носи подобно послание (Юркова 1975: 39-44)<sup>5</sup>, макар и ограничено като разпространение и социален адресат. Масовата емисия на монети през елинистическата епоха, резултат от икономическите промени, освен популярност носи и нова образност, повлияна най-вече от македонската мода и елинистическите идеи (Dimitrov 1989: 67-74). Конникът продължава да е популярна емблема и намира проявление и в другите медии (накити, трапезни съдове и гробници), но за значението на монетния образ във времето на късния елинизъм в тракийска среда можем да съдим и по варваризираните подражания на популярни емисии, които точно се вметват в тегловия стандарт, но са с неясно изображение и нечетим надпис (**фиг. 1a, b; Герасимов 1975: 39-40**).

В това отношение е интересно да се анализира тракийския бит и мястото на <sup>5</sup>. Макар Котис I да е посочен като първият, който е наложил монетния тип с конник, за одриския царски дом това би трябвало да е Спарадок (Юркова 1992: № 22/1-3), а традицията в региона възхожда към царя на македоните Александър I Филелин (Драганов 2000: № 53-59).



2а



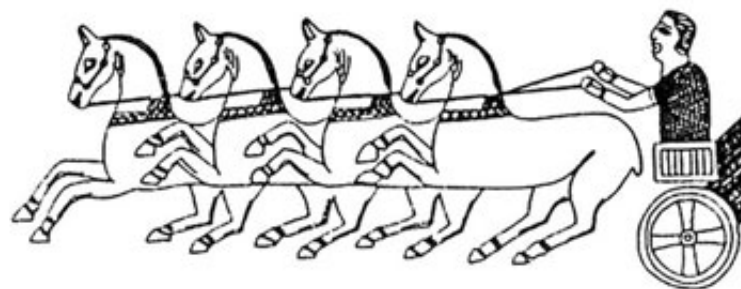
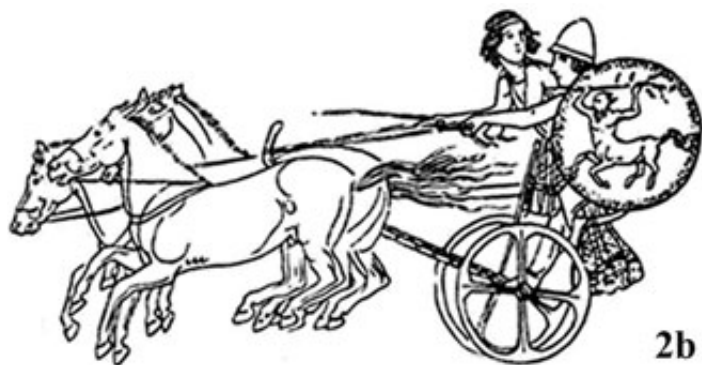
2с

образните предмети в него, но дори и бегъл преглед разкрива „мобилния“ характер на притежаваните от тракийската аристокрация луксозни предмети – всичките те могат да бъдат пренасяни със собственика им, което подсказва подвижен начин на живот или пък несигурност, която е принуждавала тракийските нобили да притежават само ценности, които да носят със себе си. Друг белег са предпочитанията към определен тип предмети, наложили се като „задължителни“ в обществото. Чудесен пример е фиала № 4 от Рогозенското съкровище, изработена вероятно от капака на огледало (Огненова-Маринова 1987: 47-55). То е видимо ненужна вещ, което се подсказва от спорадичната му поява в Тракия, за разлика от чашите за вино, което очертава и набора от необходимите на аристократа предмети.

Украсата на предметите поставя същностни въпроси относно значението на образа в допълнение към утилитарната им употреба. Използването на термина „изкуство“ тук притеснява с внушението за очаквано естетическо въздействие на изобразеното. Тракийските образи видимо се отличават от елинските паметници, при които естетическата функция е водеща, макар и да осъзнавам очаквания упрек, че сравнявам различни естетически концепции. Но впечатляваща е разликата между великолепно техническо изпълнение на златната каничка от гробница в Могиланската могила (Враца) и примитивният рисунък на сцената върху нейното тяло – коне, колесница и кочияш са в пълен профил, долната половина от тялото на кочияша отсъства и е скрита в малкия кош, конете са подредени в дълга върволица, а единствената им връзка им с колесницата са походите в ръцете на кочияша. Отсъства и връзката на колелото с коша (**фиг. 2с**). Движението е подсказано единствено

в позата на конете, но поради възпроизвеждането на един и същи шаблон, то е твърде вяло, особено в сравнение с рисуваните колесници в купола на гробницата при Казанлък (една квадрига и три биги), със сложни ракурси на коша и елипсите на колелата (**фиг. 2а**), или пък с динамиката в позите на конете и кочияшите върху по-ранната сребърна фиала от Башова могила при Дуванлий (**фиг. 2б; Рабаджиев 2008**).

Фигурите в тракийско изпълнение следват традицията на концептуалната образност, в която всеки елемент на цялото е сам за себе си и е в най-характерния си изглед. В представената върху тракийските паметници човешка фигура не би трябвало да търсим белези на стила, а по-скоро умения при копирането и възпроизвеждането на елинските образци. В пресъздаваните сюжети от гръцки митове, основание за тълкуването елинско влияние, местните майстори са пригодили фигури и композиции към възможностите си да създават образи. Херакъл върху сребърната апликация от м. Мрамор при Панагюрище е представен с глава и крайници в профил, а торсът е във фас (**фиг. 3**). Това не би могло да бъде белег единствено на персийското изкуство и влияние (мнение на Д. Попов 1986: 31), защото такава е човешкото изображение в гръцката архаика, такава е рисунката и на детето, пък и на всеки необучен в художествените достижения на гръцката класика (Рабаджиев 1994: 89-102). Затова и смятам, че различията със съвременната им гръцка образност се дължат по-скоро на възможностите на занаятчиите да пресъздават сцените, отколкото предполагащото заимстване на стил от по-близките като внушение творби на източните торевети, влиянието на които откриваме в условно наречения „зверинен стил“ от по-ранната епоха (Венедиков 1969: 38-42). Елинското влияние е обосновано не само в географската близост и елинските апойки по бреговете на Тракия, които организирали хинтерланда като източник на суровини, но и



консуматор на продукцията, доста по-навътре и по-отрано, както доказаха археологическите проучвания в последните години. Импортните стоки оказали силно влияние не само по отношение на сюжет и композиция и в технологията на направа на предметите (Антонов 2007: 145), те предизвикали съществени промени в бита, а икономическото/политическото общуване, което след 341 г. добило и нови измерения, променило из основи тракийското общество.<sup>6</sup>

Изобразената сцена е въздействала повече с разказа, който е представяла, отколкото с убедителността на изобразеното действие, защото реконструкцията в представата на зрителя се е изграждала не с действието, а с

б . Срещу тезата за влияние на ахеменидското изкуство е ограниченият брой персийски артефакти в Тракия (Archibald 1998: 194), а обяснението за доловимите източни елементи, особено в геометричните и растителните орнаменти на съдовете за трапезна консумация на вино (Archibald 1998: 179-184), се дължи на проникването на продукцията на малоазийските ателиета чрез малоазийските апойки тук – еkleктизмът на „гръцко-ахеменидския“ стил, както предположи още Б. Филов (Филов 1916/18: 37-39) и което днес намира нови потвърждения в анализа на образните сцени (Василева 2007: 102-114).



3



фигури натоварени с атрибути и знаци (Маразов 2003: 210-217). Наблюдаваната статичност в сцените, работени от тракийски майстори, не е по-различна от статичния модел на традиционното общество, което те пресъздават, затова и добрата направа на някои сцени е резултат по-скоро от добро имитиране и дори копиране на елинските образци. Добра илюстрация са кръглите сребърни апликации с образа на Херакъл в битка с Немейския лъв от м. Мрамор при Панагюрище (Филев 1916/18: Табл. II-7,8) и от Долна Козница, Кюстендилско (Стайкова-Александрова 2004: 171-179, обр. 5). Върху направения от елини предмет главата и торсът на Херакъл са в ракурс,

десният крак е във фас гледан от горе, а левият е в профил (**фиг. 4а**), докато върху апликацията на тракийския торевт Херакъл е изобразен в пълен профил, а детайлно представената мускулатура на лъва и неясните гънки на терена са унищожени до голяма степен динамиката на сцената (**фиг. 4б**). Сходно претоварване на образното поле наблюдаваме и върху каничка № 154 от Рогозенското съкровище и макар тракийският майстор да е успял да предаде лек ракурс на тялото чрез графичния рисунък на мускулатурата на хероя и предадения във фас ляв крак (като десният е в профил), той е допуснал и грешки при копиране



4a

на елинския оригинал (**сравни фиг. 5a и 5b**; Рабаджиев 1996: 64-72). По сходен начин богинята върху тялото на ритона от Поройна е с глава и торс предадени във фас, а краката ѝ са в профил, и макар стъпалото на десния/левия крак да е извъртяно във фас, образът е останал плоскостен, а рисунъкът несръчен (**сравни фиг. 6a и 6b**), което наблюдаваме и при други седнали фигури в тракийско изпълнение (Рабаджиев 2008). Което пък подсказва, че опитите да се преодолее ограничението



4b

на концептуалната образност (да се въведе гледната точка) и чрез сложното положение на фигурата в пространството да се предаде обемност, са резултат по-скоро от наподобяване на елинските образци, но едва ли осмисляне на тези идеи в тракийска среда. А това е свидетелство, че вещите в тракийския бит са били



оценявани с материала, от който са били изработени – затова предимно от злато и сребро, но и с функцията за която са били предназначени. Това обяснява чудесното техническо изпълнение, докато образът е служел само като информация за разказа, който единствен вероятно е имал значение. Как иначе бихме си обяснили, че редом с импортните елински предмети, работени по поръчка на местния елит, са били използвани и местни подобия? Така образът е давал опорни точки за реконструкция на този разказ, но само за онези които са го знаели.<sup>7</sup> Това е една от отличителните черти на т.нар. „знаково“ изкуство, натоварено предимно със сакрални функции в общество, което е ценяло словесния разказ пред образното му представяне.<sup>8</sup> Доказателство е сравнително късната поява – едва в ранния елинизъм – на антропоморфни фигури и сцени в тракийска направа. Ранните паметници от т.нар. „зверинен стил“ представят по-скоро символни образи, отколкото картинен разказ, дали не като знаци

7 . Това предопределя предимството на елинския образен език като комуникативен в стремежа на творците да обосноват логиката на действието в конструкции и форми, в психологизъм и емоционално внушение. Той е „четим“ и днес, защото е разбираем в действието, а не единствено чрез разказа, който обичайно остава неизвестен извън оралната/нелитературната среда, в която функционира, а това е една от причините (освен политическата) за силното му влияние в елинистическата епоха като своеобразно транскултурно „койне“, съпоставимо с езика.

8 . Пример за това откриваме в рисуваните сцени върху керамични предмети: кратер от Душанци, Пирдопско (Теодосиев 1991: 13-21) и олтари от Дрен и Калково, Пернишко (Теодосиев/Лещаков 1994: 59-68), на които с примитивен рисунък е предаден разказ, въвеждащ в сакралната функция на артефакта. Широкият хронологически диапазон във времето между VII-IVвек пр. Хр. и II-IV век сл. Хр., предполага устойчивост на мита/обряда, но консерватизмът на образа е и знак, че значението му е било не да украсява, а единствено да илюстрира религиозната идея.



5a



5b



6b



в извършвани ритуални действия, което се подчертава и от традицията на обемно/триизмерно пресъздаване на животинските фигури? Причините за късната поява на сюжетни композиции с човешко участие, която не би и могло да означава датата на мита/разказа в тракийска среда, би трябвало да потърсим в модните тенденции, проникващи в тракийското общество с политическите промени в ранния елинизъм – вероятно съживяване на епоса и генеалогичните саги (Маразов 2005/а: 93-126), и използване под елинско влияние на образността в прокламиране на тези идеи.

Това би било само път към обяснението на примитивния рисунък – образът не е имал естетическата функция, която познаваме от полисното общество на елините. Но въпросът за възприемането на рисунката от този, който е поръчвал и притежавал предмета, не е толкова еднозначен в разноликата тракийска действителност. Защото тракийските нобили са могли и са го правили – поръчвали са изработката на предмети в елински ателиета. Чудесна илюстрация са съдовете от Панагюрското съкровище, работени възможно и в малоазийския Лампсак (Венедиков 1961<sup>9</sup>) и по тракийска поръчка.<sup>10</sup> Но дали това е било знак за по-големи икономически възможности или пък белег за по-висока елинизация, изразена в нараснали изисквания към декорацията на предметите? Едва ли бихме били сигурни в това, тъй като импортните предмети често са част от единен ансамбъл/комплект заедно с местни имитации, каквито са артефактите от могилното погребение в м.

9 . За по-различно четене на знаците върху съдовете: Vickers 1989: 101, а според К. Колев обозначените теглови стандарти подсказват направата на предметите от съкровището в тракийско ателие: Колев 1977: 67.

10. Промяната във функцията на съдовете – ритонизирането на амфората и каничките подсказва това (Горбанов 1991: 49-54).



ба

Мрамор край Панагюрище, интерпретирани като украса на щит (Огненова 1952: 61-80) или на конска сбруя (Китов 2005: 157).

Явно ситуацията в Тракия е била твърде пъстра, за да бъде еднозначно дефинирана. Но това подсказва и следващият въпрос – доколко сцените върху импортните предмети са имали своята тракийска интерпретация?

Защото декоративните елементи на конската сбруя от могилното погребение при Кралево, освен че са работени в елинско ателие, вероятно в Месамбрия Понтика, както подсказва използваната техника на филигран, гранулация и клетъчен емал (Гинев 2000: 26-34), най-вероятно са предназначени специално за варварския пазар. Използването на Херакловия образ за декорация на конска сбруя е необичайно за гръцкия свят, но се среща в Скития<sup>11</sup> и подборът на елинския майстор вероятно е бил продиктуван от желанието на тракийския клиент. Че самите образи са работени за клиенти от варварския свят личи и по подробния рисунък, при който освен главата на Херакъл е показан и целият страховит лъвски скалп, в съотношение почти 1:1 (**фиг. 7b**), с което образът е бил подготвен да бъде разпознаваем в чуждата среда, твърде различно от характерния за Херакъл лъвски шлем, при който се виждат само част от лъвската паст и козината (**фиг. 7a**). Но дали елинският майстор е превел поръчката в разбираема от него форма, заменяйки местното божество/херой с елинския Херакъл (за сравнение конските амуниции от Летница, Луковит и Кралево), или поръчката на тракийските нобили е целяла да демонстрира закрилата на разпознаваемо от всички божество – отговорът на този въпрос минава през ясното дефиниране на групите паметници в тракийска среда:

Импортните произведения на елински ателиета могат да бъдат разделени в две групи (по: Раевски 1985: 22-26):

11. Многобройните примери от скитски погребения, в които Херакловият образ е използван за украса на конска юзда, свидетелстват за популярна представа в обществото тълкувана с Херодотовия разказ за произхода на скитите, когато змиеногата дева откраднала конете от колесницата, с която хероят бил пристигнал в скитска земя (Русяева 2002: 178-182).

Тези от първата са предназначени за елинския бит и са използвани в Тракия от преселили се елини, но вероятно и от траки, които са ги придобивали чрез покупка, дарове или плячка<sup>12</sup>, което пък подсказва, че тракийските им собственици или са приели гръцкия начин на живот (висока степен на елинизация) или са ги трупали като съкровище от скъпи предмети.

Паметниците от втората група също са продукт на атински ателиета, но по поръчка на тракийски клиенти, което е подсказано с промени във функционалната характеристика на предметите. Те определено са белег за елинизация на върхушката като степента би зависила от това доколко изобразените фигури и сцени са имали тракийска интерпретация. Или казано конкретно – дали тракийските клиенти, поръчвайки предметите съобразно своите функционални претенции, са налагали и доколко, изисквания към сюжетите, които ги украсявали? Сцените от елински митове биха могли да имат и местна интерпретация, но любопитно е отсъствието на местни митове в елинска направа по подобие на наблюдаваното в скитска среда (Раевски 1985: 25; Archibald 1998: 178)<sup>13</sup>, освен запазеното

12. За някои от пътищата на импортните предмети до тракийския клиент – Archibald 1998: 193f.

13. Освен ако трудността да обясним сцената

в декорацията на гробниците.<sup>14</sup>

Отговорът се изплъзва, тъй като изтъкнатият от Д. Раевски исконен аниконизъм на културата на древните иранци, сред тях и скитите (Раевски 1985: 26), не би могло да бъде обяснение на случилото се – и траките създават първите си антропоморфни изображения в средата на IV век пр. Хр., което също подсказва аниконичност. Причината вероятно се дължи на близостта им до света на елините и силното влияние на елинската образност, довела до промени в културното поведение. Това би могло да бъде причина и за популярността на елинските митове в тракийска среда, вероятно и поради по-високата степен на елинизация на върху Панагюрската амфора-ритон (Маразов 1978: 100-109; Стоянов 2004: 15-21) не се дължи на това, че е изобразен тракийски ритуал (Цацов 1987: 22-26; Китов 2006: 41-71), макар и сцените от елински митове върху другите съдове от съкровището да подсказват, че и тази би трябвало да тълкуваме с елински представи. Колкото до твърдението за тракийската направа на съдовете от съкровището (Цацов 1987: 19; Китов 2006: 91-102), анализът на стила не дава основание за подобна интерпретация (Рабаджиев 1997: 71-74; Стоянов 2004: 11-29).

14. За тракийската поръчка и елинското авторство на архитектурата и декорацията на гробницата при Казанлък: Рабаджиев 2002: 55-124; за тълкуването на живописните сцени в тракийските гробници: Маразов 2005/6: 12-17.



7b



7а

тракийската аристокрация в сравнение със скитската (Раевски 1985: 24). Но дали това не би трябвало да означава, че единствените сцени, които са работени от елински майстори по заявка на тракийските клиенти, са тези свързани със сакралното пространство на гробниците? Тук би било важно наблюдението, че в живописната украса, независимо дали става дума за поръчка към елински майстори (гробниците при Казанлък и Свещари) или за рисуване от местни живописци (гробницата при Александрово), в сцените са изяви местни

религиозни представи – митове/обреди, инспирирани от модните в ранния елинизъм политически идеи за божествеността на владетеля. Това подсказва, че тракийският елит се е ориентирал добре в сложния образен свят, като за сакралното пространство на гробниците си е подбирал сцени, имащи пряка връзка с религиозния модел<sup>15</sup>, което се отнася и за украсата на предмети, които са били обвързани с религиозната активност. Дали това не подсказва, че би трябвало да се въздържа от категоричната религиозна интерпретация на другите артефакти, работени от елински майстори. Което от своя страна предполага, че елинизираният тракийски клиенти на елинските ателиета не са търсили тракийска интерпретация на елинските образи, тъй като добре са ги познавали и, приспособяйки ги към своя бит чрез промяна в тяхната функция, с украсата им са демонстрирали своята приобщеност към елинската култура.

По сходен начин бих подходил и към произведенията на местните майстори: Направените по подобие на елинските и украсени със сцени от елински митове, определено биха свидетелствали за по-висока степен на елинизация, особено ако изобразените сцени не са имали своя тракийски прочит.

За разлика от тях, онези които са дело на местни майстори, но и местни като форма/функция и украса.

Съмнението, че мотиви от гръцки митове са

15. Не коментирам живописната украса на гробницата в могилата „Оструша“ при с. Шипка, която, както и архитектурата на гробничния комплекс, е твърде необичайна за Тракия, вероятно резултат от елинистическа мода и идеи (Valeva 2005).

били използвани, за да пресъздадат местни представи, се подсилва от съществуването на утвърдени образни сцени, илюстриращи тракийските митове. Необяснимо е защо тореът би се възползвал от елинската схема, представяща Херакъл, за да изобрази тракийското божество/херой (?) върху сребърната апликация от Панагюрище, след като има утвърдена представа за това в образа на конната фигура. Още повече анализът подсказва, че в конкретната сцена митът е възпроизведен вербално – тореът е знаел разказа и го е пресъздал по описание (Рабаджиев 1994: 89-102). Но това е валидно и с по-голяма сила в случаите, когато той е копирал директно сцената от елинска творба, както е направил, не дотам умело, върху Рогозенската каничка № 154 (виж по-горе).

Украшенията със сцени от елинските митове артефакти, независимо дали са импортни или местни като направа, са свидетелство за елинизацията на тракийската аристокрация, но въпросът дали образите са били само разпознавани и ползвани като скъпа демонстрация на приобщеност към елинската култура, или са свидетелство, че елинските богове са били почитани в Тракия, остава. Макар че религиозната им интерпретация (Михайлов/Фол 1979: 247-267) би изисквала допълнителна аргументация, тъй като подобни паметници не биха могли да бъдат достатъчно основание, за да дефинираме култови практики към елинските богове в тракийска среда. Паметниците с Херакловия образ подсказват това. Разбира се, разказите за Херакъл са били разбираеми и близки до тракийските представи и това обяснява тяхната популярност в Тракия, но дори и това не би могло да е основание за религиозната им интерпретация (религиозен култ), а по-скоро за проява

на мода, която наблюдаваме в целия елинистически свят (Рабаджиев 1993: 62–67). А това индикира, че традиционният модел на тракийското общество търпи сериозни промени със следването/копирането на модните тенденции, което пък е една от характерните прояви на елинистическата култура в глобализацията се древен свят.

В това отношение впечатлява отсъствието на повтарящи се идентични (канонични) образи и сцени. Макар и сходни, изображенията демонстрират вариативност по отношение на пози, атрибути и детайли, което най-вероятно е проявление на варианти в разказите, които те илюстрират, резултат от вербалния/нелитературен характер на културата. А това иде да подсказва, че не бихме могли да предполагаваме единна и устойчива доктрина<sup>16</sup>, лишена от основание и в политическата разпокъсаност на тракийските земи, особено във времето на ранния елинизъм (втората половина на IV век), от когато са и значителната част от дискутираните тук образни паметници. Това поставя и щекотливия въпрос за връзка на изображенията с тракийската царска идеология – паметниците са създавани във време, когато силната държава на одрисите е вече история, така че обвързаността едва ли би била толкова пряка, колкото бихме предположили. Появата им в ранния елинизъм е по-скоро проява на модни тенденции, възродили старите митове, които никога не са получили кодифицирана форма, за да очакваме и канонични тенденции в образния разказ.

### **Библиография:**

16. Устното слово не предполага догматичност на текста, от тук и на образа. Каноничен характер изображенията добиват едва когато се записват текстовете, които те илюстрират.

- Антонов 2007: Антонов, Д. *Изделията от благороден метал в Северна Тракия – технологичен анализ и локализация на местните ателиета за производство (VI в. пр. Хр. – I в.)*. Враца, 2007.
- Бошнакова/Бошнаков 2000: Бошнакова, А., К. Бошнаков. *Езикът на образите в тракийската култура*. – *Минало*, VII (2000), № 2, 5-23.
- Василева 2005: Василева, Д. *Тракийските гробници. Архитектурно-метрично изследване*. – *SAUS, Suppl. III* (2005).
- Василева 2007: Василева, М. *За изобразителните формули в Тракия и Мала Азия*. – Във: *МИФ 12 (2007): Обредът*, 102-114.
- Венедиков 1961: Венедиков, И.. *Панагюрското златно съкровище*. С., 1961.
- Венедиков 1969: Венедиков, И. *Предахеменидски Иран и Тракия*. – *ИАИ*, XXXI (1969), 5-43.
- Венедиков 1996: Венедиков, И.. *Тракийското съкровище от Летница*. С., 1996.
- Герасимов 1975: Герасимов, Т. *Антични и средновековни монети в България*. Български художник, С., 1975.
- Гинев 2000: Гинев, Г. *Тракийски могили при с. Кралево, Търговищко*. Варна, Зограф, 2000.
- Гомбрих 1992: Гомбрих, Е. *Изкуството и неговата история*. Български художник, С.,

- Горбанов 1991: Горбанов, П. *Ритонизираните амфори като атрибути на тракийските царе-жреци при ритуала „либацио“*. – *Балкански древности*, 1 (1991), 49-54.
- Драганов 2000: Драганов, Д.. *Монетите на Македонските царе. Част I: От Александър I до Александър Велики*. Ямбол, 2000.
- Китов 2005: Китов, Г. *Александровската гробница – авторството на стенописите и някои конски амуниции от Тракия и Скития*. – Във: *МИФ, 9 (2005): Тракия и околният свят*. Шумен, 2004, 149-164.
- Китов 2006: Китов, Г. *Панагюрското съкровище*. Славена, Варна, 2006.
- Колев 1977: Колев, К. *Нумизматични данни за тракийското Панагюрско съкровище*. – *Векове*, VI (1977), № 2, 67-76.
- Маразов 1978: Маразов, И. *Ритоните в Древна Тракия*. Български художник, С., 1978.
- Маразов 1992: Маразов, И. *Мит, ритуал и изкуство у траките*. С., 1992.
- Маразов 1996: Маразов, И. *Рогозенското съкровище*. С., Секор, 1996, 263-294.
- Маразов 2003: Маразов, И. *Художествени модели на древността*. – Във: *МИФ, Монографии № 2*. С., 2003.
- Маразов 2005/а: Маразов, И. *Могили, гробници, епос,*

иконография. – Във: *МИФ 10 (2005): Съкровището*, 93-126.

Маразов 2005/6: Маразов, И. Семантика и функция на изобразителния текст във фреските от тракийските гробници. – *При*, 38 (2005), № 3, 7-19.

Михайлов/Фол 1979: Михайлов, Г., А. Фол. Погребални обичаи. Религия. – Във: *История на България*, БАН, Т. I, 1979, 247-267.

Огненова 1952: Огненова, Л. Опит за реконструкция на два щита от Тракия. – *ИАИ*, XVIII (1952), 61-80.

Огненова-Маринова 1987: Огненова-Маринова, Л. Бележки върху „фиалата“ от Рогозенското съкровище с мотив от мита за Херакъл. – *Археология*, XXIX (1987) № 3, 47-55.

Рабаджиев 1993: Рабаджиев, К. Религията в градската култура на елинистическа Тракия. 1. Херакъл. – Във: *Поселищен живот в Древна Тракия*, 3 (1994): *Международен симпозиум „Кабиле“*, Ямбол, 17-21 май 1993, 62-67.

Рабаджиев 1994: Рабаджиев, К.. Херакъл върху апликацията от Панагюрище (проблеми на интерпретацията). – *ГСУ ИФ, Studia Archaeologica*, 1 (1994), 89-102.

Рабаджиев 1996: Рабаджиев, К. Херакъл и Хиполита. Към интерпретацията на каничка N 154 от Рогозенското съкровище. –

*Археология XXXVIII (1996)*, № 2/3, 64-72.

Рабаджиев 1997: Рабаджиев, К. Херакловият образ върху златните съдове от Панагюрското съкровище. – *Проблемина изкуството*, XXX (1997), № 3/4, 71-74.

Рабаджиев 2002: Рабаджиев, К. *Елински мистерии в Тракия (опит за археологически прочит)*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С., 2002.

Рабаджиев 2008: Рабаджиев, К. Тракийската образност: колесници. – Във: *Сборник в чест на доц. д-р Стефка Ангелова. SAUS*, Suppl. 5 (2008), под печат.

Раевски 1985: Раевски, Д. С. Елинските художествени занаяти в Скития и Тракия. – *Изкуство*, XXXV (1985), № 2, 22-26.

Русяева 2002: Русяева, М. В. Образ Геракла на произведениях торевтики IV в. до н. э. из Северного Причерноморья. – *Античный мир и археология*, Саратов, 11 (2002), 178-182.

Стайкова-Александрова 2004: Стайкова-Александрова, Л. Сребърни апликации за конска сбруя от могилно погребение при с. Долна Козница, Кюстендилско. – Във: *Панагюрското съкровище и тракийската култура. Доклади от Втори международен симпозиум (Панагюрище, 8-9 декември 1999 г.)*. С., 2004, 171-180.



- Стоянов 2004: Стоянов, Т. Панагюрското съкровище – изобразителна програма и принадлежност. – Във: *Панагюрското съкровище и тракийската култура. Доклади от Втори международен семинар (Панагюрище, 8-9 декември 1999 г.)*. С., 2004, 11-30.
- Теодосиев 1991: Теодосиев, Н. Кратерът от Душанци (културно-исторически анализ и интерпретация). – *Археология*, XXXIII (1991), № 4, 13-21.
- Теодосиев/Лещаков 1994: Теодосиев, Н., К. Лещаков. Два тракийски глинени олтара с обредни сцени. – *ГСУ ИФ, Studia Archaeologica I* (1994), 59-68.
- Торбов 2005: Торбов, Н. *Могиланската могила във Враца*. Враца, 2005.
- Филов 1916/18: Филов, Б. Паметници на тракийското изкуство. – *ИБАД*, 6 (1916/ 1918), 1-55.
- Филов 1934: Филов, Б. *Надгробните могили при Дуванлий, Пловдивско*. С., 1934.
- Цацов 1987: Цацов, П. Изобразителни програми на тракийското изкуство в ранния елинизъм. – *Археология*, XXVIII (1987), № 4, 12-30.
- Юркова 1975: Юркова, Й. Първият монетен тип с изображението на конник в Тракия и неговото разпространение. – *Изкуство*, XXV (1975), № 3/4, 39-44.
- Юркова 1992: Юркова, Й. *Монетни съкровища от*

*българските земи. Том I: Монетите на тракийските племена и владетели*. Изд. Петър Берон, С., 1992.

- Ancient Gold 1998: *Ancient Gold: The Wealth of the Thracians. Treasures from the Republic of Bulgaria* (Ed. I. Marazov). Harry N. Abrams, Inc., New York, 1998.
- Archibald 1998: Archibald, Z. *The Odrysian Kingdom of Thrace. Orpheus unmasked*. Clarendon Press, Oxford, 1998.
- Dimitrov 1989: Dimitrov, K. *Dynastic Coinages in Thrace in the Early Hellenistic Age (340-270 B.C.): Images, Traditions, Ideology*. – *BHR*, XVII (1989), Nr 2, 67-74.
- Gold 1987: *Gold of the Thracian Horsemen. Treasures from Bulgaria*. Montreal, 1987.
- Hatlas/ Żyromski 2007: J. Hatlas, J., M. Żyromski. The problem of Power and its legitimisation as presented on some examples of Thracian Art. – In: *Thrace in the Graeco-Roman world. Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Congress of Thracology*. Komotini–Alexandroupoli, 18-23 October, 2005. Athens 2007, 203-211.
- Mihailov 1989: Mihailov, G. The Inscriptions. – In: *The Rogozen Treasure*. BAS, S., 1989, 46-71.
- Schneider 1998: Schneider, L. *Figur und Ornament in der Thrakischen Bildsprache des 4. jh. v. Chr.: Zum Schatzfund von Rogozen*. –

*Pulpudeva*, Suppl. 6 (1998), 104–116.

Thessalonike Museum 1986: *Andronicos, M. Thessalonike Museum. A new guide to the archaeological treasures.* Athens, 1986.

Thracian Treasure 1986: *The New Thracian Treasure from Rogozen, Bulgaria* (ed. R. Hoddinott). British Museum Publications, 1986.

Valeva 2005: Valeva, J. *The painted coffers of the Ostrusha Tomb.* Bulgarski hudozhnik, Sofia, 2005.

Vickers 1989: Vickers, M. Panagyurishte, Dalboki, Loukovit and Rogozen: Questions of Metrology and Status. – In: *The Rogozen Treasure. Papers of the Anglo-Bulgarian Conference, 12 May 1987.* The Trustees of the British Museum 1989, 101-111.

Zazoff/Нцcker/Schneider 1985: Zazoff, P., C. Нцcker, L. Schneider. Zur Thrakischen Kunst im Frhhellenismus. Griechische Bildelemente in zeremoniellem Verwendungszusammenhang. – AA (1985), S. 595–643.

### **Списък на цитираните в текста паметници:**

*Фиг. 1a: Тасоска тетрадрахма.* Аверс: глава на Дионис надясно, реверс: Херакъл; 180 г. пр. Хр. (по: Герасимов 1975: № 60).

*Фиг. 1b: Варваризирано подражание на тасоска*

*тетрадрахма.* Аверс: глава на Дионис надясно, реверс: Херакъл; сребро, I век пр. Хр. (по: Герасимов 1975: № 62).

*Фиг. 2a: Бига.* Детайл от стенописната украса на купола (фризът над корниза). Гробната камера на гробницата при Казанлък, втората четвърт на III век пр. Хр. (по: Василева 2005: табл. XII).

*Фиг. 2b: Квадрига с колесничар и воин-апобат.* Рисунка на детайл от украсата на сребърна фиала с позлата от гроб в Башова могила, могилен некропол при Дуванлий, втора половина на V век пр. Хр. (по: Филов 1934: обр. 80).

*Фиг. 2c: Колесница с колесничар.* Рисунка на детайл от украсата на златна каничка от гробница 3 в Могиланската могила във Враца, втората половина на IV век пр. Хр. (по: Торбов 2005: табл. X-3; Ancient gold 1998: Nr 63).

*Фиг. 3: Херакъл и Еримантският глиган.* Продълговата сребърна апликация от могилно погребение в м. Мрамор край Панагюрище, средата на IV век пр. Хр. (по: Ancient gold 1998: Nr 102).

*Фиг. 4a: Херакъл в битка с Немейския лъв.* Кръгла сребърна апликация (2 бр.) от могилно погребение в м. Мрамор край Панагюрище, IV век пр. Хр. (по: Ancient gold 1998: Nr 103).

*Фиг. 4b: Херакъл в битка с Немейския лъв.* Кръгла сребърна апликация от могилно погребение при с. Долна Козница, Кюстендилско, втората половина на IV век пр. Хр. (по: Ancient gold 1998: Nr 20).

*Фиг. 5a: Херакъл.* Набузник на бронзов шлем от „атически“ тип, открит при с. Гърло, Пернишко,

първата половина на IV век пр. Хр. (по: Gold 1987: Nr 241).

*Фиг. 5b: Херакъл и Хиполита.* Детайл от украсата на сребърната каничка № 154 от Рогозенското съкровище, втората половина на IV век пр. Хр. (по: Thracian Treasure 1986: Nr 154, 154a).

*Фиг. 6a: Оплакващата съпруга.* Детайл от стенописната украса на купола (главния фриз). Гробната камера на гробницата при Казанлък, втората четвърт на III век пр. Хр. (по: Василева 2005: табл. III).

*Фиг. 6b: Богиня (?).* Сребърен ритон с позлата от Поройна (дн. Румъния), крайт на IV век пр. Хр. (по: Маразов 1978: 60-62, обр. 54-57)

*Фиг. 7a: Херакъл с лъвски шлем.* Детайл от украса на дръжката на бронзов кратер с позлата от гроб в некропола при Дервени (дн. Гърция), 330 г. пр. Хр. (по: Thessalonike museum 1986: Nr 32).

*Фиг. 7b: Херакъл с лъвски шлем.* Златна апликация (4 бр.) от гарнитура за украса на оглавник от конска сбруя, средата на III век пр. Хр. (по: Гинев 2000: обр. 29-30; Ancient gold 1998: Nr 38).