DOI: 10.23671/VNC.2019.1-2.41839

К. Ю. РАХНО,

Институт керамологии — отделение Института народоведения НАН, Украина

АРФА СЫРДОНА: БАЛКАНСКО-СРЕДИЗЕМНОМОРСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В недавнем исследовании было показано, что в нартовских сказаниях осетин о Сырдоне и создании им арфы-фандыра из останков своих сыновей присутствует большинство элементов западноевропейских баллад и сказок о том, как музыка помогла восстановить единство и совершить правосудие внутри семейной группы, которая страдала от внутренней напряжённости. Это соперничество между сиблингами (сводными братьями Сырдоном и Хамыцем, рождёнными одной матерью — Дзерассой), похищение ценной собственности (скота), утаивание её, циничное убийство одними членами семьи других (в данном случае, сыновей Сырдона) и приготовление их в пищу, обнаружение этого факта, странствующий музыкант, которым является сам Сырдон, и его чудесный инструмент, сделанный из костей, жил или волос убитых людей. Наконец, совершается восстановление единства семьи, внутри которой совершился конфликт: нарты начинают считать Сырдона своим [Рахно 2014: 268–286].

В связи с этим представляет интерес поиск дальнейших ответвлений этого сюжета, в том числе в Южной Европе, Средиземноморье. Осетинские исследователи, следом за Жоржем Дюмезилем [Дюмезиль 2003: 133], уже обратили внимание на сходство сказаний о возникновении фандыра с древнегреческими мифами о том, как Гермес создал и внедрил первую лиру (кифару). Они сближают Гермеса с Сырдоном на основании того, что первый уводил души умерших в Аид, изобрел меры, числа и азбуку, обучив им людей, был богом красноречия, изворотливости и обмана, превосходя всех в хитрости и воровстве [Туаллагов 2001: 161, 169–170; Кочиев 1998: 223; Цагараев 2000: 256]. Тем не менее, история создания Гермесом музыкального инструмента требует более тщательного рассмотрения.

Согласно архаичному и длинному четвёртому гомеровскому «Гимну Гермесу», сей бог не был узнан как таковой в начале своей жизни; незаконнорождённый сын Зевса и нимфы Майи, принадлежащей к Плеядам —

дочерям титана Атласа [Larson 2001: р. 7], Гермес был рождён в пещере, вдали от жилища богов, к которым он принадлежал. Вскоре после рождения он выходит из пещеры, находит черепаху ($\chi \epsilon \lambda \nu \zeta$) и убивает её. Из её панциря и трёх веток он создаёт первую кифару ($\kappa \iota \theta \acute{\alpha} \rho \iota \zeta$) и слагает изумительную песнь о своей матери и Зевсе.

Дабы возыметь богатство и престиж, который приличествовал сыну Зевса, Гермес похищает скот своего божественного сводного брата, Аполлона, и утаивает его. Когда солнце садится за Океаном, он спешит в Пиерию и отделяет пятьдесят коров от Аполлонова стада, а тогда запутывает разными хитростями следы до реки Алфей возле песчаного Пилоса. По дороге он делает попытку запугать старика, ухаживающего за своим виноградником, который видит, как юный бог гонит назад коров.

На Алфее он разжигает огонь, показывает свою силу, убив двоих коров, а тогда приносит их в жертву, наслаждаясь сильным запахом жареного мяса. После этого он возвращается в материнскую пещеру в Киллене и забирается назад в свою колыбель, обернувшись пелёнками, дабы казаться слабосильным дитям. Его мать знает, что он отлучался, и бранит его за бесстыдный грабёж, но Гермес резко возражает ей, что он принесёт почёт ей и себе, и заявляет, что если Аполлон будет создавать какие-либо проблемы, то он ещё и сделает этого бога виновным в них. Тем временем, после небольшого следственного путешествия, узнав правду от старика в винограднике, разьярённый Аполлон, идя по следам Гермеса и коров, находит обитель преступника. Обыскав пещеру, он угрожает сбросить Гермеса, который прикидывается невинным младенцем, в Тартар, ежели тот не сознается и не вернёт скот. Гермес клянётся, что ничего не знает о животных и что он вообще слишком мал, чтобы знать, что такое скот.

Аполлон берёт его на собрание богов на Олимп, дабы Зевс выступил судьёй в этом деле. Аполлон объясняет положение дел, но Гермес снова клянётся в своей невиновности и лживо излагает своё собственное видение вопроса. Зевс смеётся над дерзостью ребёнка и приказывает ему отвести Аполлона к скоту и уладить спор. В Пилосе Гермес выгоняет скот из тайного укрытия. Он слишком силён для сделанных из ивы верёвок, которым Аполлон связывает его. Он разрывает их, а те падают и начинают быстро расти, укрывая весь скот. Тогда Гермес начинает играть на своей лире (согласно другим версиям мифа, струны на ней были сделаны из шкуры одной из украденных у Аполлона коров), а изумлённый и восхищённый Аполлон отпускает Гермеса, обменяв свой скот на инструмент и умение играть на нём.

После этого оба возвращаются на Олимп, где Зевс делает их друзьями. По настоянию Аполлона, Гермес, принц воров, клянётся, что больше

ничего не украдёт у Аполлона, который за это даёт ему дар прорицания с помощью птиц. Гермес становится повелителем вещих птиц, а также разнообразных созданий дикой природы и стад. Аполлон делает хитрого бога своим пастухом. Наконец, его также назначают посланником Аида. Понастоящему посягавший на существующий порядок бог выходит из этого божественного семейного кризиса абсолютно успешным. Он не только получает престиж и должное богатство, но и делает для себя иной инструмент после того, как отдаёт лиру, — сирингу [Эллинские поэты 1999: 137–149; Рабинович 2007: 153–183; Аполлодор 1972: 62–63; Софокл 1990: 365–377; Nagy 1984: 184; Fletcher 2008: 23].

Гимн к Гермесу рассматривают как комическую версию жизни героя. Только десять его строк посвящены тайной любви Майи и Зевса и последовавшему материнству Майи. Они спят ночью в пещере, дабы избежать гнева Геры. В той же самой пещере, по-видимому, вынашивает она Гермеса; во всяком случае, именно в пещере Майя и её младенец обитают в начале гимна. Поэт, не останавливаясь долго на той части истории, которая касается матери, быстро переходит к главной теме — приключениям самого бога. Этот короткий эпизод, однако, уже содержит некоторые идеи, которые больше относятся к характеру самого Гермеса, чем к теме рождения мифологического героя вообще: обман, ночь и цивилизация. Поскольку Гермес является богом-обманщиком, как Прометей, Локи или Койот американских индейцев, он один из тех распространителей культуры, чьи двусмысленные дары принесли людям не только удобства жизни, но и тёмную сторону воровства и невзгод, которые пришли вместе с цивилизованным миром. Такие мифологические персонажи, обладающие навіками шаманских странствий, несколько эгоцентричны и аморальны, отличаются прожорливостью и склонны к особо отвратительным поступкам. Это взрослые дети, которые не беспокоятся насчёт мошенничества, лжи или краж. Молодой бог тоже изображен как обжора, ведь причиной, побудившей его украсть скот Аполлона, среди прочего, являлся голод. Склонность Гермеса к мошенничеству и обману подчёркивается на протяжении всей поэмы. Обман Геры со стороны Зевса и Майи принадлежит конкретно к элементу тайного рождения героя, сопоставимого с тайными рождениеми некоторых других богов, которые тоже скрывались от Геры. Однако описание тайной деятельности ночью особенно присуще Гермесу, поэтому в поэме ночь и тьма упоминаются не менее часто, чем жульничество и воровство. Многие из дел Гермеса совершаются ночью, в том числе и похищение им скота у Аполлона, создание лиры. О нём говорится, что он обманывает людей по ночам. Тот факт, что совокупление Зевса и Майи происходит ночью, тоже вполне соответствует натуре зачатого ими сына [Brown 1947: 24; Fee, Leeming 2004: 88; Jaillard 2007: 171; Sowa 1984: 157–158; Capra, Nobili 2019: 83].

Гермес, непризнанный при рождении богами и живущий в пещере, решает просто украсть символ божественного статуса другого бога (скот Аполлона) и заявить, что он его собственный [NAGY 1981: 194]. Аналогичным образом поступает и Сырдон. Традиционно для греческих гимнов, миф иллюстрирует определённый аспект природы бога, в данном случае то, что Гермес является лукавым богом воров. Но если бы Гермес сперва не похитил скот Аполлона, тот бы не стал владельцем лиры [Revard 2003: 23]. Мотив обмана в широком смысле охватывает много подвидов, помимо изобретения. Высоко оцениваясь многими греческими авторами, обман проявлялся в грабеже, обольщении, насильственном похищении, лжи и различных историях о притворстве. Последняя тема включала в себя епифанию бога. Изобретение в мифологии является одним из типов творения; оба они в общем представлены как имеющие сверхъестественное происхождение. Однако изобретение часто отличается от создания своей несанкционированной природой; изобретение является неутверждённым творением. Оно тоже явлется епифанией, поскольку представляет один из путей, которым сверхъестественное входит в жизнь человеческих существ. Это история о том, как человеческая жизнь пришла к тому, какой она есть. Древние народы и первобытные племена вообще верили, что культура это дар некоего бога, часто полагая, что она была украдена у других богов и отдана человечеству. Элемент воровства и обмана здесь важен, поскольку с внедрением цивилизации всегда случается какая-то утрата невинности, простоты или гармонии с природой. Гимн о Гермесе подходит к этой универсальной теме, по мнению некоторых учёных, с энергичным цинизмом, юмором и оптимизмом [Sowa 1984: 198–199, 209, 211].

Успех Гермеса в воровстве является следствием применения им магии. Он использует все те виды магии, на которые рассчитывали воры древности [Вкоwn 1947: 11–12]. Важно также то, что Гермес является психопомпом, лицом, которое уводит души мертвецов из страны живущих. Встреча Вяйнямёнена, который в финском эпосе является создателем струнного инструмента кантеле, с огромной щукой в море как раз является весьма близкой метафорой смерти. Музицирование Вяйнямёнена и некоторых других персонажей финских рун в сочетании с мореплаванием тоже имеет психопомпное значение. С финской традицией древнегреческий миф сближает не только то, что для создания лиры используются утилитарно бесполезные части тела животных, а не человека, но и то, что внедрение музыкального инструмента является частью более длинной истории, а между создателем кантеле и самым великим игроком на нём, которыми в

греческом случае являются Гермес и Аполлон, может существовать размежевание. Даже в тех финских сказаниях, где изобретателем кантеле является Вяйнямёйнен, не он становится первым игрецом, и только когда она попадает ему в руки после попыток других, получившаяся в результате музыка привлекает внимание слушателей и характерным способом сковывает их движения [Вумим 1990: 328–330]. В осетинском же эпосе Сырдон, как и бродячий музыкант в балладах Западной Европы, является как создателем арфы, так и первым исполнителем.

Гермесово изобретение лиры представляет собой элемент темы молодого героя, когда последний получает некоторые свои атрибуты в начале карьеры, даже перед своими великими свершениями. Лира является временным атрибутом, который он позже отдаёт Аполлону, в обмен на другие функции, которые он получает от Аполлона либо создаёт сам. Похищение Гермесом Аполлонова скота, с другой стороны, предстаёт деянием в форме угона скота, общим мотивом, который часто склонен приобретать космическое значение. По сути, создание лиры — это вроде как отклонение от эпизода со скотом. Но оба Гермесова приключения имеют много сходных черт, связаны едиными вербальными моделями и некоторым образом дублируют друг друга. Оба включают в себя изобретение и показывают различные формы, которые может принимать изобретательство. В обоих присутствуют также элементы обмана, соответствующие характеру этого бога так же, как пророчество — Аполлону, и намёк на жертвоприношение. Гермес льстит черепахе, расхваливая её прекрасный панцирь и рассказывая ей, что он собирается её «удостоить чести» и что она «поможет» ему. Он адресует черепахе некоторое количество двусмысленностей, каковые все, казалось бы, указывают, что он действует ради её насущных интересов, но на деле описывают смерть, которой он собирается подвергнуть рептилию. Только в конце сцены он открывает, что сделает её «певцом», убив её и использовав её панцирь как резонатор для своей лиры. Создание последней даже предугадывает убийство скота, поскольку Гермес использует кусок коровьей шкуры для резонатора, и описывается в тех же терминах, которые поэт затем применит для разделки шкуры и туши. Но в некотором смысле эпизод с черепахой сам по себе является героическим подвигом [Sowa 1984: 161, 182, 200, 204, 207; Borthwick 1970: 373-376; Jaillard 2007: 172].

У финнов кантеле делают из костей огромной щуки [Siikala 2013: 356–358; Нааvio 1950: 140–145], которая, в соответствии со сравнительными данными финно-угорской мифологии, может пониматься как опасное воплощение бога моря Ахти. Так, у коми-зырян дух-хозяин водной стихии вакуль нередко представлялся в образе щуки: «Коми рыбаки за живое воплощение «вакуль» часто принимали крупных старых щук, особенно если

они стояли в воде головой по течению, а не против, как обычно стоят рыбы». Таких шук остерегались бить острогой, так как верили, что они в силах направить острогу против самого рыбака [Конаков 1983: с. 185; Сидоров 1924: 48]. У коми-пермяков существовало поверье, что в одном из озер обитает огромная щука — хозяин всех рыб. Она позволяла рыбакам охотиться в озере, но иногда забирала у них в жертву лодку, сети, собак или — реже — детей [Климов 1971: 124; Конаков 1983: 186]. На другом озере после каждой бури полагалось на другой день при восходе солнца принести жертву водяным духам, а к лову рыбы в озере приступали лишь после того, как в сети попадала большая щука, которую с триумфом несли в избу и сохраняли до ближайшего праздника [Конаков 1983: 186]. Как и у русских, по мнению коми-пермяков, водяной временами принимает образ щуки. Быличка повествует, как однажды рыбак увидел лежащую на берегу огромную щуку сажени в три длиной и ударил ее по голове. Щука бросилась в воду, а оттуда появился дух и велел рыбаку идти с ним под воду лечить покалеченного сына. Под водой в доме водяного лежал его сын, лишившийся глаза: человек не смог вылечить мальчика, и тот вырвал у неудачника глаз, чтобы вставить его своему сыну. Утопленники считались жертвами водяному [Смирнов 1891: с. 273, 278; Петрухин 2003: 225]. Есть немало других свидетельств культового почитания щуки в недавнем прошлом у народа коми: использование отдельных частей этой рыбы в практике знахарей, употребление крестьянами щучьего зуба для предохранения от сглаза [Дмитриева 1988: 98; Сидоров 1924: 48]. Череп щуки, согласно верованиям коми-зырян, приносит удачу в рыбной ловле [Петрухин 2003: 184; Конаков 1983: 203]. У близкородственных коми удмуртов также считалось, что водяной мог иногда принимать вид рыбы. Рыбаки видели его в образе щуки, которая отличалась от других своей величиной и тем, что во время сна держала голову в направлении, противоположном тому, какое принимают в это время другие щуки [Авекскомву 1898: 158; Конаков 1983: 186: Петрухин 2003: 238]. В виде шуки мог появляться и марийский водяной [Тойдыбекова 2007: 77; Ситников 2006: 44]. Представления об этом духе в облике щуки выявляются в быличках и других фольклорных произведениях вепсов [Винокурова 2015: 49]. Аналогичное отношение к щуке как к воплотившемуся водяному духу либо как к рыбе, особо почитаемой духом-хозяином водной стихии, было распространено у обских угров, ненцев, народов Саяно-Алтайского нагорья [Авекскомву 1898: 158; Конаков 1983: 186]. Черепаха у древних греков тоже связывалась со смертью и опасностью. Нельзя согласиться с теми исследователями гомеровских гимнов, кто полагает, что она — не совсем чудовище [Sowa 1984: 200]. По наблюдению мифологов, все древнегреческие мифологические и фольклорные

тексты, связанные с черепахами, являются дикими и жестокими. Это, помимо создания лиры Гермесом, миф о Скироне, в одном из вариантов сыне Посейдона, который поджидал путников на дороге, измывался над ними, а потом бросал в море, где их разрывала на куски поджидающая огромная черепаха, смерть Эсхила и скорее пугающий детский стишок, в котором чей-то сын затерялся в море. В Британском Музее хранится жутковатое древнегреческое изображение черепахи-получеловека, вырезанное из янтаря. Живая черепаха, которую оставляли в винограднике умирать лежащей на спине, служила, по сведениям древних авторов, оберегом от града. Эллины, несомненно, испытывали страх перед черепахой [Silver 1992: 270: Jaillard 2007: 171; Settis 1966: 32–34, 36, 38–39, 43, 82–83; Scheid, Svenbro 2014: 115-122; Bevan 1988: 3; Vergados 2013: 258]. Она была сверхъестественным древним животным, которое Гермес одолел, продемонстрировав свою непомерную силу и подтвердив свою коварную природу, поскольку победил черепаху обманом и сделал её основой для изобретённой им лиры, которую он создал из её панциря [Sowa 1984: 161, 200]. Кстати, в осетинской мифологии морская черепаха была одним из воплощений дочери бога вод Донбеттыра [Нарты 1989: 305-306], потомками которого являлись Сырдон и его сыновья.

Обращение Гермеса к черепахе как раз указывает на эти аспекты её образа: «Пока ты жива, то защитой от чар вредоносных служишь; зато, как умрешь, превосходною станешь певицей». Изобретение песни, сопровождаемой игрой на лире, отвечает «мастерству» применения оберега, магии и заклинаниям. Благодаря своему интеллекту, полученному из-за смешанного происхождения, новорожденный Гермес является изобретателем и обладает также искусством и навыками, необходимыми для игры [Jaillard 2007: 169, 175–177]. Полукровка Сырдон тоже слагает первую поминальную песню.

Точно так же, как Хамыц предпринимает расследование и находит подземный дом своего брата Сырдона, где узнаёт корову в котле, Аполлон тщательно расследует похищение и находит пещеру своего брата Гермеса, в которой узнаёт шкуры принесённых в жертву телушек. В греческой мифологии тема изобретения заключала в себе следующие элементы: бог вводит кого-то в заблуждение; совершается жертвоприношение скота или других животных; нечто, порой и несколько вещей, изобретается; человечество, изобретатель или все вместе несут наказание. Ярким примером являются изобретение Гомером лиры и его похищение, а затем жертвоприношение коров в гомеровском гимне. Но создание музыкального инструмента — это нечто большее, чем предвосхищение грядущей роли Гермеса [Sowa 1984: 161, 200], как и в случае Сырдона.

Более того, эпизод с черепахой, глуповатой, как и все мифические, эпические и сказочные монстры, представляет вербальную параллель к похищению скота, ведь для описания обоих актов употребляются те же слова и обороты. И, подобно эпизоду со скотом, он включает «жертвоприношение» — черепахи. Черепаха, как и крупный рогатый скот, «приносится в жертву» в том смысле, что её убивают, дабы она послужила некоей более великой цели. Как уже говорилось, по заключению филологов, основная терминология для убийства и приготовления черепахи — та же, которая употребляется для убийства и приготовления скота, хотя современный человек вряд ли будет рассчитывать на большое сходство между созданием лиры и обжариванием мяса. Лексика, в том числе употребление привычного термина для насаживания мяса на вертел, указывает на то, что убийство черепахи должно было быть интерпретировано как жертвоприношение [Sowa 1984: 161, 200, 204–206]. Практичный Гермес гордится тем, что он первый получит от неё выгоду [Brown 1947: 77].

Несмотря на предположительно ближневосточное происхождение семиструнной лиры [Franklin 2002: 669-671; Franklin 2006: 40-41], исследователи указывают на то, что в этом гимне как раз нет параллелей с месопотамской мифологией [Penglase 2003: 154–155]. Он не является восточным по происхождению, зато западноевропейских его параллелей предостаточно. Гимн отображает балканский быт. Некоторые мифологи видят в заявлении Аполлона, что лира стоит его пятидесяти коров, украденных Гермесом, отголосок древнеиндоевропейского общества, в котором певца за выдающуюся песню могли вознаградить стадом скота, чтобы увеличить силу его слов [West 2007: 31; Fletcher 2008: 24]. Впрочем, тут можно вспомнить предание о том, как поэт Архилох получил свою лиру от муз в обмен на корову [Scheid, Svenbro 2014: 142-143]. Также полагали, что похищение скота у Аполлона отражает примитивные нравы греческих пастушьих племён. В ранней Греции, согласно историку Фукидиду, разорительные экспедиции против соседей были распространённой и уважаемой практикой, сохраняясь даже в его дни в более отдалённых регионах. Аркадия, место рождения Гермеса и сцена гомеровского гимна, была краем преимущественно пастушьим по своему хозяйственному укладу и грубым по манерам, так что легко допустить, что институт набегов с целью похищения скота, который восходил к общему наследию всех индоевропейских племён, породил миф о Гермесе-похитителе [Brown 1947: 3]. Музыка тоже была связана с пастырской природой божественности [Duchemin 1960: 56]. Другие рассматривают Гермеса, бога образования и культуры, как религиозный символ стремлений и достижений греческих низов, нуворишей архаической эпохи, в то время как Аполлон, бог музыки и юношеского

идеала, был любимцем аристократии, воплощением её добродетелей, хотя музыку он как раз заимствует у Гермеса, а не владел ею ранее [Silver 1992: 265].

Главный подвиг является центральной точкой жизни молодого мифологического героя, определяя его сущность. Таким великим деянием Гермеса выступает авантюра с похищением скота, которая находит яркую параллель в сказаниях о Сырдоне. В героическую эпоху, которая предшествовала составлению гимна, угон скота считался почётным занятием, как и разграбление города, частью которого он нередко был, наряду с захватом другой живности, имущества и женщин. Это было публичное мероприятие, которое возглавляли цари и в котором принимали участие всем народом. То обстоятельство, что Гермес в гимне похищает скот, может иметь не просто сюжетообразующее, но и гораздо большее, космогоническое значение. Кража скота, особенно коров, может служить составляющей истории о молодом боге-герое, который убивает создающее хаос чудовище и связан с идеей творения как такового, в том числе и сотворения упорядоченного универсума. Например, история Геракла, угнавшего стадо Гериона (которая переплелась со скифской мифологией), — это набег с целью захвата скота, имеющий такое же значение. Параллели в индоарийской мифологии, где идёт борьба молодого бога Индры с хтоническим чудовищем Вритрой за освобождение коров вод, показывают, что похищение Гермесом скота у Аполлона может быть идентифицировано как героическое деяние. Гермес является именно молодым героическим богом-творцом, изобретателем музыкальных инструментов, способа приносить жертвы и многочисленных хитростей. Но и как история изобретения, Гермесово воровство также напоминает деяние Индры, поскольку угон скота индоарийским громовержцем был историей создания вселенной, а изобретение — это разновидность божественного творения. Во время своего жертвоприношения скота Гермес изобретает огонь и средства для его добывания трением. Ещё более важно то, что он внедряет культ двенадцати богов (если принять обычную интерпретацию этого эпизода). Установление культа Гермесом находит параллель в установлении культа богов в других гимнах, но, в отличие от Деметры и Аполлона, Гермес не изобретает культ как таковой; он находит способ распределения мяса богам, что роднит его с титаном Прометеем, который схожим образом ухитрился разделить мясо, но только между смертными и небожителями [Sowa 1984: 151, 161-162, 164-165, 200-204, 209; Brown 1947: 5]. К тому же, по мнению исследователей, в этом мифе обнаруживается большинство элементов западноевропейских сказок о поющей кости и баллад, как то соперничество сиблингов (Гермеса и Аполлона), похищение ценной собственности (как и в осетинских сказаниях,

скота), сокрытие [NAGY 1986: 185]. Гимн принимает форму соединения нескольких мотивов, в том числе соперничества и вражды между братьями, один из которых может быть незаконнорожденным, и обмена дарами. Тема соперничества сиблингов обычно связана с мифами о наследстве или более общей темой состязания либо соревнования. Древние греки обладали способностью почти любую деятельность превращать в состязание, включая погребальные и прочие игрища, соискание руки невесты и стихосложение. Эпизод в гомеровском гимне имеет схожесть с другим типом состязания, судебным процессом, в котором обе стороны предоставляют своё дело на рассмотрения суда. Таковым в гимне выступает ассамблея богов, которую обычно созывает Зевс, и именно последний выносит приговор, веля Гермесу стать провожатым и отвести его в то место, где он укрыл скот и принёс в жертву двух коров [Sowa 1984: 17, 166–167]. Есть здесь и странствующий музыкант (Аполлон, музыкант par excellence греческого пантеона), и инструмент, сделанный из того, что прежде было живыми существами (черепаха и украденный скот). Аполлон, в обмен на Гермесову песню и кифару, даёт ему то, что тот украл, как и привилегию пасти скот Аполлона. Наконец, там есть восстановление семьи, в которой произошёл конфликт: олимпийские боги принимают Гермеса как одного из них [NAGY 1986: 185], что сопоставимо с вхождением Сырдона в круг нартов.

Трудно разделить мнение тех учёных, кто считает, что Аполлон, у которого Гермес похищает коров, не является хтоническим демоном [Sowa 1984: 165]. Кадуцей, который первоначально, до встречи с Гермесом, ему принадлежал, был одним из атрибутов змееподобных демонических существ в нумизматике римского Египта [Ogden 2013: 300]. Змей содержали для Аполлона в Эпире, точно так же, как их держали для Асклепия в Эпидавре. Когда девственная жрица кормила змей, принятие ими священного корма рассматривалось как разновидность ответа оракула, и утверждалось, что они происходят от дельфийского змея Пифона [Кегенүі 1983: 41; Лосев 1996: 316; Ogden 2013: 104, 192, 204, 311, 338, 357–358, 370]. Иногда этот змей описывался как дракониха Дельфина, производившая опустошения среди местного населения. Её привлекла пустынность этих мест. Аполлон убил её отравленными стрелами и освободил жителей и их стада от её террора. По другим версиям мифа, Аполлон засыпал стрелами жившего в пещере дракона Пифона, дабы отомстить за его постоянную агрессию по отношению к беременной матери Аполлона Лето, избавить местное население от его нападений или завладеть оракулом, которым тот владел или контролировал его. Но все версии сходятся на том, что своё второе прозвание Пифо Дельфы получили от гигантского гниющего остова дракона. Пифон не просто занимал место в дельфийском культе, но был, согласно ряду

древних авторов, прямо вовлечён в процесс прорицания. Именно он установил оракульский треножник. До Аполлона целомудренная пифийская жрица вдохновлялась не испарениями из земли, а драконом, который говорил из-под её треножника, его дыханием, духом, что совпадает с представлением о зловонном, едком дыхании змеев. Пифон обвивался кольцами вокруг треножника и считался вещим, именно поэтому его убийство и нуждалось в искупительном обете. Первое же название Дельф в античной традиции связывалось с чревом змеихи [Ogden 2013: 38, 40, 42-48, 88, 118, 150–151, 154–155, 162, 172, 178, 180–181, 184, 204, 221–222; Kerenyi 1983: 42–43; Fontenrose 1959: 374, 376; Joceb 1996: 412, 414–417, 522, 571, 617, 635; Акимова, Кифишин 2000: 199]. Кроме того, Аполлон посылает двух змеев убить своего жреца Лаокоона, который пытается предостеречь троянцев против деревянного коня. Они переплыли море и поглотили одного сыновей Лаокоона — Антифа и Фимбрея, обоих их или одного из них и самого Лаокоона, или всех трёх вместе. Лаокоон был жрецом именно Аполлона Фимбрейского, и именно на алтаре в святилище последнего, по некоторым данным, и произошло трагическое событие, что связывают с ролью змей в прорицании и наделении пророческим даром, а также с обычаем содержания храмовых змей. Важно, что вышеупомянутому Асклепиону в Эпидавре предшествовало исцеляющее святилище Аполлона Малеата. Согласно преданию, когда священные змеи из этого храма Асклепия были привезены в Рим, они там прежде всего обвились вокруг дерева в Аполлоновом святилище. Убийца дельфийского змея, Аполлон, тем не менее, способствует пресмыкающимся и владеет ими. Участник Троянской войны Филоктет пострадал от укуса храмовой змеи, когда совершал жертвоприношение Аполлону. Полагают, что как раз с соседствующим храмом Аполлона Фимбрейского связана троица змей, которая влезла на стены Трои после завершения их строительства Посейдоном, Аполлоном и Эаком. Две священные змеи из этого храма вылизали уши уснувшим там Кассандре и её брату-близнецу Гелену так чисто, что те смогли «слышать» будущее. Пара змей также заботилась о младенце Иаме, будущем прорицателе, являвшемся сыном Аполлона [Kerenyi 1983: 41-42; Ogden 2013: 135–145, 147, 156–160, 162, 192, 368].

Аполлон убивает змея Пифона и отбирает дельфийский культ с его жрицей у древних хтонических богинь, которые владели им ранее [Одден 2013: 38, 40, 42–48; Turner 2012: 190]. Он основывает поминальные игры в честь Пифона, происходившие раз в четыре года, и лично исполняет плач по нему [Гигин 2000: 173; Одден 2013: 179–180; Fontenrose 1959: 374; Лосев 1996: 347, 378]. Хамыц тоже становится владельцем волшебного зуба Аркыза, который связан со змеями и которым ранее владели женщины.

Ранний культ в Дельфах был выразительно хтоническим по своей природе [Dietrich 2004: 308]. Исследователями отмечается неоднозначность взаимоотношений в этом культе между Аполлоном и змеями, в том числе и Пифоном [Кетенуі 1983: 43-44]. Омфалос, сердце Дельф и предполагаемый центр мира, считался некоторыми авторами могилой Пифона. На древнегреческих монетах и рельефах, а также на этрусских погребальных урнах он изображался опоясанным змеёй. Согласно традиции, убив Пифона, Аполлон сложил кости и зубы этого змея в своём храме в котёл на треножнике Пифии [Гигин 2000: 172: Ogden 2013: 46, 178: Kerenyi 1983: 43: FONTENROSE 1959: 374; Акимова, Кифишин 2000: 200]. Схожим является предание, по которому Аполлон освежевал его тело и повесил шкуру Пифона на своём треножнике. В любом случае, и у треножника, и у омфалоса было нечто общее с останками этого дракона [Ogden 2013: 46; Kerenyi 1983: 43; FONTENROSE 1959: 64-65, 375; Акимова, Кифишин 2000: 203]. В облике змея Аполлон сам появляется в легенде об основании Селевком его храма в предместье Антиохии, сказаниях о рождении Александра Македонского и Октавиана Августа [Ogden 2013: 293, 337–338]. А для соблазнения нимфы Дриопы он превращается в черепаху [Антонин Либерал 1997: 225–226; Ве-VAN 1988: 2; ГРЕЙВС 1992: 55, 57].

Нельзя полностью согласиться и с тем, что сделанная из панциря черепахи лира по функциям относится к культурным удовольствиям городской жизни [Brown 1947: 94, 100]. Это, скорее, музыкальный инструмент дикарского шамана, принадлежащий к культуре ровно настолько, насколько к ней относится шаманизм. Аполлон — первоначально северный бог шаманов [Dodds 2004: 141; Gershenson 1991: 65; Рабинович 1974: 72; Элиаде 1998: 288]. Гиперборейский и скифский Аполлон является именно таким [Мецці 1935: 162–163]. К шаманизму восходит и умение бога Дельф гадать по полёту птиц. Овладев музыкальными звуками и практикой пения, Аполлон становится способным влиять на болезнь и даже смерть, навязывать свою волю всем видимым и невидимым силам [Duchemin Jacoueline 1960: 315]. Последующие его странствия после получения инструмента рассматриваются специалистами по древнегреческой мифологии именно как шаманские [Anagnostou-Laoutides 2005: 418]. Аполлон путешествует от Делоса к Дельфам со своей лирой в надушенных одеяниях бессмертного, напоминая также персонажа европейской бытовой сказки, завладевшего волшебным музыкальным инструментом. Из Дельф он отправляется на собрание богов, поднявшись с земли на Олимп. Он прибывает, играя на своей лире, и боги поют и танцуют, очарованные его музыкой. Он лучится, и его ноги и хитон тоже сияют. Лира — один из символов его силы [Penglase 2003: 81, 91]. Исследователи давно сопоставляют её с шаманским инструментом [Мешлі 1935: 145; Gioia 2006: 73–82], как и арфу Сырдона. Важно отметить, что и в нартовском эпосе на фандыре начинает играть странствующий солярный герой Сослан (Созырыко).

Подобно осетинам и южным иранцам, искавшим в своих струнных инструментах корреспонденции с человеческим организмом [Рахно 2018: 41, 46], древние греки тоже сравнивали лиру с телом человека, дабы проиллюстрировать идею, что душа гармонизирует тело. Лира считалась воплощением гармонии и связывалась с мудрой сдержанностью, ясным мышлением, душевным равновесием и спокойствием; в ней видели «главный, божественный инструмент» и атрибут Аполлона; она раскрывала аполлоническую сторону человеческой природы и греческий характер [Bernstock 1991: 34]. Даже гимн подчёркивает, что звуки лиры ассоциировались с человеческой речью [Johnston 2002: 120], как у арфы и некоторых других инструментов в западноевропейских балладах и сказках. Позднее, даже когда резонатор лиры бывал деревянным или костяным, ему придавалась форма черепашьего панциря и именно так он обычно изображался вазописцами [Mathiesen 1999: 239]. По мнению некоторых исследователей, именно происхождение лиры из убитой черепахи рассматривалось как источник её проникновенной музыки. Поскольку инструмент был сделан из страданий и смерти живого существа, он выражал горе и утрату, как никакой другой, точно так же, как арфа из баллады о двух сёстрах играет скорбную музыку, которая рассказывает историю убитой сестры, даже без намерения арфиста, потому что сделана из костей и волос убитой. Лира сама по себе красноречиво передавала боль, парадигму красоты, которая возникала из насилия и смерти. Ни один другой инструмент не способен был настолько выразить бесконечные стенания лишившегося любимой певца или его надежду на новую жизнь для мёртвой, которая вернётся из Аида [Henry 1992: 36]. Точно так же фандыр осетин был создан, чтобы выразить боль утраты отца, потерявшего своих сыновей.

Миф об Амфионе, которого научил музицировать Гермес, рассказывает о возведении стен в Фивах при помощи игры на лире. Он передвигал и ставил камни на места при помощи своей музыки, в то время как его мускулистый брат Зет обходился грубой физической силой [Вегман 2015: 32, 131, 138]. Так совершается акт организации-создания пространства. Ведь возведение стен вокруг населённого пункта, по сути, означает возникновение города, выделение его как космизированного пространства из нерасчлененного хаоса (подобное рождению земли из вод мирового океана). Недаром разрушение городских стен в гомеровском эпосе соответствует разрушению, исчезновению города как малого космоса. Считалось, что игра Аполлона на лире сопровождала и построение Посейдоном стен Трои и

Мегары [Silver 1992: 266–269], тоже позиционируемых как примордиальные города. Здесь прослеживается символический резонанс между твёрдым, каменным, по мнению греков, черепашьим панцирем и каменными стенами [Scheid, Svenbro 2014: 104–106]. Позднейшая орфическая традиция связывает месмерическую музыку лиры также с переходами между местом нахождения мёртвых и миром живых [Вуним 1990: 329]. В античности лира считалась единственным инструментом, способным вернуть души умерших из преисподней в мир живых. И если лира имела силу и власть возвратить усопшую из Аида, то только потому, что, в соответствии с историей своего изобретения, она была изготовлена из мёртвой оболочки черепахи. Осуждённой оставаться всю жизнь в своём домике-гробнице, впадающей на зиму в состояние, близкое к смерти, а потом оживающей по весне, хоронящей свои яйца в землю, что могло восприниматься как шаманистическая модель жизненного цикла [Scheid, Svenbro 2014: 101–102, 108–112, 156, 158]. В осетинском фольклоре существует представление об игре на фандыре как шаманском средстве проникнуть в иной мир, подняться к небожителям [Кочиев 1998: 224–229].

О том, кто совершил своекорыстный, антиобщественный поступок, древние греки в извинение говаривали, что тот никогда не обучался лире. Лира, на которой играли боги либо их посланники, согласно античным и раннесредневековым представлениям, вплоть до жившего в VIII веке Павла Диакона, музыкой своих струн примиряла и объединяла людей [Silver 1992: 269], что напоминает осетинскую традицию, в которой двенадцатиструнную арфу могли получить в уплату вместо денег при примирении со своими кровниками [Хамицаева 1984: 132; Кочиев 1998: 221–222].

Хотя Гермес, в конечном счете, обменяется клятвами со своим братом, предварительные переговоры, кажется, подчёркивают его способность избежать лингвистических ограничений. Гермес сбрасывает пута, но создаёт их для других, в то время как Аполлон, который не может связать своего брата, сам скован очарованием лиры. Магические свойства инструмента провоцируют его желание обладать им [Fletcher 2008: 24], как и у нартов. Серия взаимных обменов между Гермесом и Аполлоном, заранее санкционированных Зевсом и знаменующих разрешение конфликта между двумя братьями, возможна только потому, что новорожденный может использовать изобретенную им лиру в качестве инструмента убеждения и разменной монеты. В мифологической экономике лира играет решающую роль благодаря своим способностям обольщать и удивляет. Это вызывает в Аполлоне непреодолимое желание, которое вовлекает двух братьев в игру подарков и встречных пожертвований, серию обменов навыками и компетенциями, которая приводит к признанию сил Гермеса и его интеграции

[JAILLARD 2007: 167]. Исследователи обращают внимание на обмен кадуцея, означавшего способность пересекать любые границы и в качестве ключа отворяющего предел между тьмой и светом, добром и злом, жизнью и смертью, на лиру в сделке между Аполлоном и Гермесом. Чтобы ответить на вопрос, что означала эта сделка, следует глубже понять значение лиры, изобретённой Гермесом. Отдав за неё сплетённый из пресмыкающихся кадуцей, который первоначально был его собственностью, Аполлон затем вручает лиру своему сыну Орфею, который позже использовал её как весомое магическое средство, дабы живым пройти через врата подземного мира в своих поисках Эвридики и вернуться невредимым. Лира была, разумеется, инструментом, которым греческие поэты обозначали метрические разделы своей устной поэзии, — предком инструмента, которым современные сербские и боснийские сказители-гусляры ставят разделительные знаки в своих песнях. В мифах и народных сказках обмен обычно указывает на символическую эквивалентность или, по крайней мере, на раскрываемое значение обмениваемых объектов. Лира — шаманский атрибут, как и все они, имеющий отношение к мелодической структуре, поэтическому размеру, драматическому мимезису, изобразительной силе и подражательству актёра, рассказыванию историй и тому подобным формам искусства, обладающим двойственной природой. Она поет только в том случае, если в её основу положены правильно обработанные и отрегулированные части, сделанные из жертвенного материала. Избавившись от кадуцея и получив взамен лиру, Аполлон сбрасывает с плеч свои древние хтонические черты и всё более приближается к новой для него роли светоносного бога благоразумия и порядка [Turner 2012: 189–190; Jaillard 2007: 173]. Недаром пение под лиру у греков обычно противопоставлялось рукопашному бою и служило средством для поющего усмирить свой гнев [Muellner 2004: 138–139].

Гермес неспроста является сыном нимфы. Древние нимфы, наряду с музицирующими и предводительствующими в танцах Аполлоном, Гермесом и Паном, были любимейшими божествами пастухов. Они защищали и приумножали стада, они ассоциировались с прохладной водой и тенью пещер, а также с территориями, изобилующими растительностью [Larson 2001: 78, 96]. Совместная власть двух братьев над стадом не только отмечает взаимодополняемость их функций, но и выражает фундаментальную взаимозависимость божественных сил [Jaillard 2007: 167]. Боги, покровительствовавшие пастушеству и животным, помимо своей пастырской природы, в древние времена были связаны с музыкой, танцем и поэтическим вдохновением [Duchemin 1960: 257].

Младенец Гермес предлагает две «неправдивые клятвы», дабы запутать расследование кражи Аполлонова скота; в качестве дитяти он, разумеется, с точки зрения закона неправомочен приносить присягу, и действительно не приносит ни одной. Обмен же клятвами с братом описывается как взросление Гермеса; как взрослый бог, полноправный член сообщества олимпийцев, он теперь способен давать клятвы [Fletcher 2011: 30, 77–79, 89–90]. На современном Крите угон скота до сих пор остаётся средством доказать свою возмужалость, но, модифицируя индо-европейскую парадигму, он также служит средством завязать «духовное родство» между молодым человеком, который угоняет скот, и старшим человеком, у которого он его угнал, после того, как скот был возвращён. Это ключевой момент для утверждения молодого человека в обществе [Herzfeld 1985: 22, 174–183, 231; Нағт 1996: 27–43; Johnston 2002: 113].

У древних греков с похищением скота, которое, как и всё в гимне к Гермесу, описывается с чертами иронии, ассоциировались и некоторые другие мифологические персонажи, в частности, Алкионей, Меламп и Гермесов сын Автолик, который похитил скот Сизифа, — дед по матери хитроумного Одиссея. «Искусство клясться», которым Гермес наделил Автолика, прямо проистекает из его силы связывать, сдерживать и заставлять повиноваться. Вель клятва — это проклятие, магическая формула, которая принуждает стороны к заданному действию. Сцена обмена дарами между Гермесом и Аполлоном как раз напоминает похождения Одиссея, а с самим им бога роднят многочисленные эпитеты и формулы. Даже пещера Калипсо описана в гомеровском эпосе подобно пещере Майи, а спуск героя в подземный мир, пересечение моря и появление нагим в Феакии могут трактоваться как смерть и повторное рождение. Борьба Одиссея за возвращение домой и восстановление своей личной, социальной и героической идентичности соответствует стремлению Гермеса доказать своё отцовство, обрести причитающийся ему статус в олимпийском мире и свою героическую (божественную) сферу. Содержится в «Одиссее» (книга XII) и мотив похищения скота. Люди Одиссея хватают и едят скот Гелиоса. В этом стаде есть и овцы, и крупный рогатый скот, а людям запрещено к ним всем прикасаться, но они едят только коров. После кражи скота Гелиоса, как в гимне к Гермесу, следует его жервоприношение, но люди Одиссея, в отличие от Гермеса, едят коров после принесения их в жертву. Последствия также различны; нечестивость людей Одиссея является причиной бедственного кораблекрушения. Это одно из серии приключений в истории путешествия. Более важно то, что эпизод со скотом бога солнца в «Одиссее» разделяет с гимном к Гермесу связь между скотом, жертвоприношением и солнцем, которая имеет мифологическое и космологическое значение, выходящее за рамки простого героического грабежа [Osterwald 1853: 12, 18, 75–76, 147, 151-156, 158; Sowa 1984: 159, 163–164, 168–169, 361; Shelmerdine 1986: 50,

52–62; Harrell 1991: 310; Brown 1947: 13]. В то же время неоднократно высказывалась мысль о близости образов Одиссея и Сырдона [Цагараев 2000: 254; Кристоль 2003: 150–158].

Исследователи усматривают связь между скотом и творением в индоевропейской мифологии; скот является воплощением половой потенции и плодовитости, а значит, и естественным символом творчества. Корова также была среди первых одомашненных животных и служила одной из древнейших форм богатства, изобилия и благополучия; таким образом, она также стояла у истоков цивилизации [Sowa 1984: 211, 362]. Украв корову, Сырдон, стало быть, лишает нартов процветания, как и Гермес богов. Знахарство и ворожба часто шли у греков в тандеме с производством творога и пастушеством, и гомеровские гимны отмечают этот их простой деревенский характер [Larson 2001: 86]. Акт откровенного отбирания создаёт связь между Аполлоном и Гермесом, но она не прямо приводит к формулировке Гермесовых божественных функций и статуса, к признанию истинности его божественной сути богами и обществом. Такое определение может появиться только тогда, когда Гермес начинает обмениваться вместо того, чтобы красть, когда бог-младенец даёт разьярённому Аполлону «дар» музыкального исполнения и лиру в подарок. Играя для Аполлона, Гермес компенсирует ему угон его скота; Аполлон, за получение лиры в дар, обязан списать долги Гермеса и даже дать ему нечто взамен. Темо, что Гермес получает как вознаграждение за лиру и свою готовность отдавать как противоположность тому, чтобы брать, является роль пастуха и друга Аполлона, а также роль посланника Зевса. В этом мифе вор выигрывает больше, отдавая, а не забирая: Гермес теряет лиру, но он создаёт для себя другой инструмент, и он теряет свою «прерогативу» красть у Аполлона, но взамен Аполлон делится с ним своим знанием [Nagy 1981: 194–195]. Аполлон уже имеет дар пророчества, но он получает музыкальный инструмент от Гермеса. Гермес счастливо принимает от Аполлона кнут, жезл и функцию пастушества. Он обретает также дар «управлять» домашним скотом и дикими животными, описываемый тем же термином, что и власть Зевса. Аполлон предлагает ему «насладиться самому» своим новым даром предсказания. Этот обмен дарами, восходящий к древнейшим ритуалам, старательно описывается в гимне [Sowa 1984: 169; Duchemin 1960: 315].

Дело в том, что божественные функции Гермеса и его место в обществе богов определяются процессом «реформирования» божественного существа, которое из хаотичного вора становится покровителем меновой торговли и взаимного сотрудничества. Даже перед конечным соглашением с Аполлоном Гермес-вор экспериментирует с принципом такого сотрудничества. Он создаёт лиру из панциря черепахи, которой он обещает звучную

посмертную жизнь в обмен на её панцирь. Гермес предлагает вырастить виноградную лозу старика, если тот будет молчать; но это неработающий эксперимент по взаимному сотрудничеству, поскольку смертный выдаёт его. После кражи скота Гермес совершает жертвоприношение, которое является парадигмой взаимовыгодных отношений между богом и человеком [NAGY 1981: 195]. В конце гомеровского гимна к Гермесу последний рассказывает Аполлону, как правильно пользоваться лирой: следует «вопросить» лиру «с умением и искусностью», тогда она «научит всем видам вещей, приятных для ума». Но если кто-то обратится к ней «без знания и неистово», это «прозведёт напрасные и неблагозвучные шумы». Категории мысли, ума, знания и умения очень заметны в этом гимне. Аполлон также учит Гермеса верному и неверному способу обратиться к вещим птицам, если кто-то желает верного пророчества, употребляя выражения, схожие с теми, которыми Гермес использовал для описания лиры. Только сделав надлежащий запрос, можно «извлечь выгоду» из оракула. Ежели кто-то захочет знать слишком много, оракул введёт его в заблуждение. Идея «получения выгоды» из вещей является одной из ключевых в гимне, будучи связанной с ролью Гермеса как бога торговли и изобретательства. Аполлон вознаграждает Гермеса простыми формами предсказаний, которые он сам практиковал, когда трудился пастухом. Он объясняет ему верный и неверный способ консультироваться с тремя вещими пчелиными сёстрами-нимфами — Фриями, а возможно, Корикийскими нимфами. Правду они говорят только тогда, когда едят мёд. А при иных обстоятельствах, как лира, если неправильно «спросить», они издают бессмысленный звук. Аполлон уступает этот метод своему младшему брату, Гермесу, наряду с владычеством над домашними животными, но отказывает ему в более возвышенной мантической привилегии: знании воли Зевса, поскольку дал последнему присягу не делиться ни с кем сведениями о его намерениях [Larson 2001: 12; Fontenrose 1959: 426–428; Sowa 1984: 170, 172].

Их обоюдные клятвы совпадают с взаимными присягами современных критских пастухов [Fletcher 2008: 39–40; Herzfeld 1990: 305–307, 312, 317–318]. В Аполлодоровой версии мифа Гермес отдаёт свои пастушьи свирели за Аполлонову золотую палицу, которой Аполлон владел, когда он пас скот, плюс право ворожить с помощью камешков. Роль Гермеса как бога клеромантии, скромной формы предсказания с помощью маленьких объектов, таких, как жребии, галька, кости или астрагалы, засвидетельствована хорошо ещё с пещеры, но непрестижный оракул, упомянутый в гимне, работает только через посредство пророчествующих сёстр-пчёл, которым следовало приносить в жертву мёд. По словам Аполлона, он сам это некогда практиковал, но исследователи отмечают, что эта форма пророчества

скорее ненадёжна, а сам обмен чудесного изобретения на прислужническую обязанность ухаживать за скотом кажется в высшей мере сомнительной. Вместе с тем Гермес на самом деле не теряет полностью свою лиру, а Аполлон не лишается своего скота: они лишь соглашаются делить их. Каждый посвящает другого в своё собственное искусство [Larson 2001: 12; Brown 1947: 90-91; Sowa 1984: 169-170]. Поразительным фактом, который вытекает из исследования всего этого дарообмена, является тот, что лира рассматривалась как разновидность оракула, с которым можно советоваться, наподобие полёта птиц или видений провидиц. Но тогда понятно, почему вещие птицы и другие знамения оказываются очень значимыми в этой поэме, как и должно быть в сочинении о богах прорицания [Sowa 1984: 170]. Переломным эпизодом в Гермесовой «реформации» является его прихождение к сделке с Аполлоном, когда он даёт последнему лиру и обещает никогда больше не воровать у него. Этот акт устанавливает Гермеса как мастера меновой торговли и является моделью социального взаимодействия и соглашения вообще. В мифе о Гермесе мы видим, как культурный принцип взаимосотрудничества возникает из докультурного хаоса воровства. Не сказать, однако, что своекорыстие прокладывает путь к альтруизму, потому что Гермес показан получающим больше отдаванием, нежели кражей. Более того, возможно, это не столько вопрос Гермесова отвержения воровства, сколько его осознание, что наиболее эффективный путь заиметь нечто желанное — это вручить подарок его владельцу и таким образом обязать его поделиться своей собственностью. Самым действенным путём является путь культурный; для обманщика Гермеса дар, произведение культуры, — это последняя уловка [NAGY 1981: 195], как и для Сырдона, подарившего нартам фандыр, который будет впоследствии обличать их самих.

Тема гимна — как раз упорядочивание космоса и греческого пантеона, в котором каждому богу отводится своя судьба [Нарраль 1991: 327], поэтому они должны избавиться от своих хтонических и хаотических черт, установив между собой прочные семейные узы. Чрезвычайно популярный в отдалённой пастушьей Аркадии, где и в исторические времена сохранялись многие древние религиозные практики, Гермес был одним из тех древних богов, которым наименее часто воздвигались храмы. Вместо этого у него были грубые монументы на дорогах и границах земельных владений из груд камней, собранных странниками [Nilsson 1972: 8–10; Larson 2001: 110], которыми отмечались границы мира земного и пути в иной мир. Повреждение этих фаллических монументов-герм, реликтов древнего культа, считалось одним из самых страшных святотатств. Их происхождение имеет прямое отношение к изобретению лиры,

поскольку, согласно мифам, Гермес превратил в камень болтливого пастуха Батта, не сдержавшего обещания никому не рассказывать о виденном им стаде. Этот слишком разговорчивый при жизни, но навсегда умолкнувший в своём окаменении человек служит противоположностью молчавшей черепахе, которая обрела голос, звук после смерти. Он может рассматриваться как прообраз каменного надгробия, памятника на могиле, изобретённого, таким образом, Гермесом [Scheid, Svenbro 2014: 96–101, 147–149; Јаіцара 2007: 172–173]. Следует вспомнить, что нартовский Сырдон тоже имеет непосредственное отношение к обычаю устанавливать надгробные памятники и выступает как бы его зачинателем [Бессонова 1983: 65; Туаллагов 2001: 254].

Как и Сырдон, Гермес связан с луной. Согласно Гесиоду и гомеровским гимнам, он заботится о скоте и защищает его, разделяя эту функцию с некоторыми другими богами. По отношению к олимпийцам он занимает подчинённую роль, являясь богом поменьше, что похоже на взаимоотношения Сырдона с общиной нартов. В мифе о Пандоре даром Гермеса являются «ложь и обманные слова да скрытное поведение» для обольщения. К нему недаром обращались в любовной магии. Гермес считался «шептуном», мастером тихо произносимых заклинаний. К тому же, в греческих мифах и ритуалах жезл широко употреблялся как магический инструмент. Гермес с жезлом, как он появляется на греческих вазах, — это бог-чародей с волшебной палочкой [Nilsson 1972: 9-10, 21; Brown 1947: 13-17]. Этот золотой жезл, усыпляющий и пробуждающий людей, позволяет Гермесу провожать умерших в царство Аида. Потеряв свой земной дом, души нуждались в ком-то, кто указал бы им путь, и для этой роли никто не годился лучше, чем покровитель странников [Nilsson 1972: 9–10]. У современных греков в роли сопроводителя душ в Аид его заменил архангел Михаил [Lawson 1910: 45, 101], тем не менее, в некоторых местах зафиксирован примечательный обычай ложить в гроб вместе с цветами изображение фаллоса — Гермесова символа [Håland 2014: 531].

Ну а мотив струнного музыкального инструмента, созданного из дерева и жутких хтонических существ, в данном случае змей, сохранился в новогреческом акритском эпосе [Ручкина 1981: 198; Коигоизіз 2013: 21], расцвет которого относится к ІХ–ХІ векам. Ровесник киеворусских былин, он сформировался на юго-восточных границах Византийской империи в среде пограничных воинских поселений (акра — граница) и распространился затем повсюду, где жили греки: в континентальной Греции (центральная Греция, Эпир, Фессалия, Македония и Фракия), на Пелопоннесе, островах Эгейского моря, на Крите и Кипре, в Каппадокии — исторической области центральной части Малой Азии — и на Понте, то есть территории

бывшей Трапезундской империи в юго-восточной части Причерноморья. Главный герой этого эпоса, Дигенис Акрит, может быть связан с хазарским миром и хазаро-арабо-византийскими взаимоотношениями, судя по заявлению в изустном эпосе: «Отец его — сарацин, и мать его — еврейка, и родом он от трёх родов» [Ручкина 1981: 212, 214]. В киприотской песне о том, как Дигенис похитил дочь царя Леванди, совет сделать струнный инструмент тамбурин (ταμπούραν) из необычных материалов ему даёт после неудачного сватовства отправленный сватом апелат (разбойник) Филиопаппус — герой эпоса предыдущей эпохи:

«Филиопаппус забыл ему посоветовать,

Свистнул ему, и тот назад вернулся.

Молвит Филиопаппус, Диенису говорит:

«Погоди, Диени, что я тебе посоветую,

Если послушаешь совета, невесту похитишь.

Поезжай по этой дороге, по этой тропинке,

Тропинка выведет тебя на росистый луг.

Найдёшь густолистую оливу, под нею спешься,

Срежь ствол оливы, сделай тамбурин.

Убей змей и зверей и сделай из них струны:

Возьми чёрных [змей] для толстых [струн], а белых — для тонких,

Тогда сыграет тамбурин о радостях мира».

Как он ему сказал, как посоветовал, так он и сделал.

Поехал по той дороге, по той тропинке,

Тропинка вывела его на росистый луг.

Нашёл густолистую оливу, под нею и спешился,

Срезал ствол оливы, сделал тамбурин.

Убил змей и зверей и сделал из них струны:

Взял чёрных для толстых, а белых — для тонких,

И сыграл тамбурин о радостях мира:

И птицы, что в небе, начали петь,

И звери, что в норах, и они слушали.

Обрадовался [Диенис], прыгнул, сел верхом,

И к вечеру на свадьбу входит.

Снаружи у стены повернулся и спешился,

Взял тамбурин тот в руки,

И сыграл тамбурин о радостях мира,

И от радости большой все затрепетали.

«Где нашёл ты его, Диен, тамбурин, на котором играешь?»

[Ручкина 1981: 198, 213].

В одном из вариантов это скрипка (βιολίν) [Дестунис 1884: 5–6, 11]. Всадник-рыцарь Дигенис соблазняет невесту и увозит её из-под венца. Примечательно, что большая олива выступает в виде мирового древа, на котором живут звери и у подножия которого обитают змеи, а созданный из него струнный инструмент, как следствие, приобретает черты шаманского. Символическое значение мировой оси, поддерживающей небо, олива получает ввиду своей вечнозелёности, наряду с другими схожими деревьями [Wormstall 1878: 19, 22; Lurker 1990: 155; Eggmann, Steiner 1997: 53; Palla 2006: 269]. Шаманским музыкальным инструментом является и фандыр осетин [Кочиев 1998: 223–230].

Панцирь черепахи, сама черепаха и лира Гермеса в гимне упоминались им как «игрушки» (καλόν άθυρμα, έρατεινόν άθυρμα) (строки 32, 40, 52) [Brown 1947: 67; Sowa 1984: 206; Цивьян 1990: 187]. В связи с этим интересен ещё один пример акритской баллады, записанный на эгейском острове Лимнос:

«Властитель Салоник и архонд из Поли [Константинополя] Как-то раз за едой и питьем, и за развлечением Решили породниться и стать родственниками, И дали руки [друг другу], что станут родственниками, Положили и деньги [расходы на свадьбу] сверху стола: Девять тысяч жениху и другие девять — невесте, Другие тридцать четыре — только для приглашённых. Весь свет созвали и всех родных, Диани не позвали из-за его дурных намерений. Как услыхал это Дианис, очень обиделся. Хватает топор свой, серебряную пилу, В сад вышел, оливы ветку рубит, Сразу игрушечку сделал, сразу игрушечку делает, Змей струнами натянул поверх игрушечки, Гадюка пятнистая — смычок для игрушечки, А малые гадюки — лады для игрушечки. Красиво-красиво заиграл и на свадьбу пошёл, На шестьдесят миль хоровод, на семьдесят — стол. Никто на него внимания не обращает, никто не разговаривает, Невеста, такая стыдливая, смотрит из окна. «Выйдите взглянуть, эй ребята, на Диани, который идёт И играет на своей игрушечке, стоит на него посмотреть». Те его радушно встречают: «Добро пожаловать, Диани». Начали ему дарить всё флорины да дублоны

[Ручкина 1981: 198, 215].

Это напоминает как ошеломляющий визит Аполлона с арфой на Олимп, так и западноевропейские баллады о приходе на свадьбу музыканта с инструментом, сделанным из костей и жил или волос убитой девушки, а также восточнославянский эпос. Как и в тех балладах, в эпических текстах, где герой принимает облик странствующего музыканта и является на свадебный пир, раскрытие им тайн и суд над виновными предполагают обязательное использование магических средств, которыми оказываются музыкальные инструменты. Благодаря логике сюжета такой нежданный певец оказывается в самых близких отношениях с героиней свадьбы. Он является волхвом, колдуном и судьёй. Его музыка оказывает магическое воздействие, и иногда он считается побывавшим на том свете. Представляясь простым музыкантом, на деле герой является носителем справедливости, наделённым правом казнить и миловать. Как отмечают исследователи, струнный инструмент в руках такого героя — то же, что волшебная дудочка, вырезанная из дерева (или сделанная из кости) с могилы невинной жертвы в сказках, звуки которой являются голосом суда и судьбы [Новичкова 1991: 61-66]. На Понте известна аналогичная песня об Иоанне Цимисхии, который незваным явился с причудливым чудодейственным тамбурином на свадьбу, дабы заколдовать и похитить невесту:

Яннес приглашает, Яннес устраивает свадьбу,
Зовёт и звёзды небесные, зовёт и земные листья,
Короля [позвал] в дружки, сына его — в знаменосцы,
Кимискина не позвал, Кимискина Яннена.
Топор схватил, в чащу вышел,
Острую палку срезал, лавра сердцевину,
Тамбурин смастерил, тамбурин мастерит.
Змей взял для струн, ящериц — для ладов.
Поехал он и спешился около свадебного застолья,
Трень-брень на тамбурине и волшебно поёт,
Тренькает и завораживает жениха и всё свадебное застолье,
Тренькает и завораживает невесту и выманивает её из комнаты для невесты

То, что все так поражаются струнному инструменту, может свидетельствовать только об одном: это первое его появление на публике, и именно эпический герой, как некогда бог в древнем мифе, является его создателем и первым исполнителем. Это своего рода этиологическое предание о его возникновении, как и западноевропейские баллады об арфе [Рахно

[Ручкина 1981: 198, 215].

которому отказывают в руке невесты по причине его сомнительного происхождения, является представителем низших, незнатных слоёв населения. Исследователи отмечают, что его имя означает нечто большее, чем рождение от родителей разного этнического происхождения и вероисповедания. Он один из тех архаических героев эпоса, миссия которых определяется тем, что они являются потомками божества и человека либо человеческого существа и змея, соединяя в себе два различных элемента [Lord 2000: 218; Левингтон 1991: 112]. Сырдон, в котором было что-то от нартов, а что-то от хтонических существ [Нарты 1989: 189], так же мог бы сказать о своей двухприродности. Он тоже создаёт свой инструмент в гневе. Похищение Дигенисом Акритом или же Иоанном Цимискисом невесты из-под венца дополнительно напоминает о Сырдоне, который женился на племяннице нартов, тайно уведя её от реки Дзыхыдон [Нарты 1989: 189].

Итак, анализ балкано-средиземноморских соответствий мотиву создания фандыра показал, что они являют собой ответвление той же мифологемы о происхождении струнного музыкального инструмента. Однако, вследствие того, что материалом для создания лиры, как и для создания кантеле в финском эпосе, послужили костные останки не человека, а животного, древнегреческие предания утрачивают тот архаичный трагизм, который присущ западноевропейским балладам и осетинским нартовским сказаниям, приобретая вместо этого черты героического эпоса. Вместе с тем вполне сопоставимы мотивы хитрости и коварства создателя инструмента, похищения им крупного рогатого скота и поиска его владельцем, важная роль дара и взаимных обязательств, которые заменяют собой кражу в качестве мифологического способа получения культурных благ.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова Л. И., Кифишин А. Г. Аполлон и сирены (о ритуальной специфике Дельф) // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней (HEPMHNEIA). — Москва: Языки русской культуры, 2000. — С. 199–212.

Антонин Либерал. Метаморфозы // Вестник древней истории. — Москва, 1997. — № 4. — С. 218–231.

Аполлодор. Мифологическая библиотека. — Ленинград: Наука, 1972. — 216 с.

Бессонова С. С. Религиозные представления скифов. — Киев: Наукова думка, 1983. - 140 с.

Винокурова И. Ю. Мифология вепсов: энциклопедия. — Петрозаводск: Издательство Петр Γ У, 2015. — 524 с.

Гигин. Мифы. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. — 480 с.

Грейвс Роберт. Мифы древней Греции. — Москва: Прогресс, 1992. — 624 с.

Дестунис Гавриил. Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода: Опыт переводного и объяснительного сборника // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. — Санкт-Петербург: типография Императорской Академии наук, 1884. — Том тридцать четвёртый. — С. 1–127.

Дмитриева С. И. Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера. — Москва: Наука, 1988. — 240 с.

Дюмезиль Жорж. Скифские романы // Эпос и мифология осетин и мировая культура. — Владикавказ: Ир, 2003. — С. 125-133.

Климов Василий. Мый висьтасьöны Пармаись ниммез. — Кудымкар: Пермское книжное издательство, 1971. — 128 с.

Конаков Н. Д. Коми: Охотники и рыболовы во второй половине XIX — начале XX вв. — Москва: Наука, 1983. — 248 с.

КОЧИЕВ К. К. Сырдонова арфа // Studia iranica et alanica: festschrift for prof. Vasilij Ivanovič Abaev on the occasion of his 95th birthday. — Rome (Serie Orientale. — Roma: Istituto universitario orientale (Naples, Italy). Dipartimento di studi asiatici, Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente, 1998. — Vol. LXXXII. — P. 221–241.

Кристоль Ален. Сырдон и Одиссей // Эпос и мифология осетин и мировая культура. — Владикавказ: Ир, 2003. — С. 149–159.

Левинтон Г. А. Дигенис и Максимо (эпический подтекст в византийской поэме) // Балканские чтения 1: Материалы по итогам симпозиума. Март 1990 года, Москва. — Москва: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1991. — С. 108-127.

Лосев Алексей. Мифология греков и римлян. — Москва: Мысль, 1996. — 975 с.

Нарты. Осетинский героический эпос / Составители Т. А. Хамицаева и А. Х. Бязыров. — Москва: Наука, 1989. — Кн. 2. — 494 с.

Новичкова Т. А. Эпос и миф. — Санкт-Петербург: Наука, 2001. — 253 с.

Петрухин Владимир. Мифы финно-угров. — Москва: ООО «Издательство Астрель» — ООО «Издательство АСТ», 2003. — 464 с.

Рабинович Е. Г. Лира Гермеса // Обряды и обрядовый фольклор. — Ленинград: Наука, 1974. — С. 69–75.

Рабинович Е. Г. Мифотворчество классической древности: Hymni Homerici. Мифологические очерки. — Санкт-Петербург: издательство Ивана Лимбаха, 2007. — 472 с.

Рахно К. Ю. Арфа Сырдона: западноевропейские параллели // Коста и мировой историко-культурный процесс. Сборник материалов Международной конференции, посвященной 155-летию со дня рождения К.Л. Хетагурова. — Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. — С. 268–292.

Рахно К. Ю. Арфа Сырдона: закавказские параллели // Известия СОИГСИ. — Владикавказ, 2018. — Вып. 27. — С. 38–49.

Ручкина Н. Л. Генетические связи акритского эпоса и клефтских песен // Славянский и балканский фольклор: Обряд. Текст. — Москва: Наука, 1981. — С. 189–223.

Сидоров А. С. Следы тотемистических представлений в мировоззрении зырян // Коми му. — Усть-Сысольск, 1924. — № 1-2. — С. 43–50.

Ситников К. И. Словарь марийской мифологии. — Йошкар-Ола: Марийский полиграфическо-издательский комбинат, 2006. — Том 1. Боги, духи, герои. — 160 с.

Смирнов И. Н. Пермяки: историко-этнографический очерк // Известия общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете. — Казань: типография Императорского Университета, 1891. — Т. IX. — Вып. 2. — 289 с.

Софокл. Драмы. — Москва: Наука, 1990. — 606 с.

Тойдыбекова Л. С. Марийская мифология: Этнографический справочник. — Йошкар-Ола: издательство ОАО «МПИК», 2007. — 312 с.

Туаллагов А. А. Скифо-сарматский мир и нартовский эпос осетин. — Владикавказ: издательство Северо-Осетинского университета, 2001. — 315 с.

Хамицаева Т. А. Сказители осетинского эпоса // Вопросы осетинской литературы и фольклора. — Орджоникидзе: Северо-Осетинский Научно-исследовательский институт истории, филологии и экономики при Совете министров Северо-Осетинской АССР, 1984. — С. 120–136.

Цагараев Валерий. Золотая яблоня нартов: история, мифология, искусство, семантика. — Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2000. — 300 с.

Цивьян Т. В. Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции // Образ-смысл в античной культуре. — Москва: Внешторгиздат, 1990. — С. 182–195.

Элиаде Мирча. Шаманизм: архаические техники экстаза. — Киев: София, 1998. — 384 с. Эллинские поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / Вступительная статья и составление В. Н. Ярхо. — Москва: Ладомир, 1999. — 515 с.

ABERCROMBY JOHN. The Pre- and Proto-Historic Finns Both Eastern and Western with the Magic Songs of the West Finns: In Two Volumes. — London: Published by David Nutt, 1898. — Vol I. — XXIV, 363 p.

Anagnostou-Laoutides Evangelia. Eros and Ritual in Ancient Literature: Singing of Atalanta, Daphnis, and Orpheus. — Piscataway: Gorgias Press LLC, 2005. — 574 p.

Berman Daniel W. Myth, Literature, and the Creation of the Topography of Thebes. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — X, 202 p.

Bernstock Judith E. Under the Spell of Orpheus: The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. — Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991. — XXV, 235 p.

Bevan E. Ancient Deities and Tortoise-Representations in Sanctuaries // The Annual of the British School at Athens. — Cambridge: Cambridge University Press, 1988. — Volume 83. — P. 1–6.

BORTHWICK E. K. The Riddle of the Tortoise and the Lyre // Music & Letters. — Oxford, 1970. — Vol. 51. — № 4. — P. 373–387.

Brown Norman O. Hermes the Thief: The Evolution of a Myth. — Madison: University of Wisconsin Press, 1947. — VIII, 164 p., 1 pl.

BYNUM DAVID E. The Väinämöinen Poems and the South Slavic Oral Epos // Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics: The Kalevala and Its Predecessors. — Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 1990. — P. 311–342.

Capra Andrea, Nobili Cecilia. Hermes Iambicus // Tracking Hermes, Pursuing Mercury. — Oxford: Oxford University Press, 2019. — P. 79–92.

Cursaru Gabriela. Les sandales d'Hermès, II. Les végétales et le voyage d'Hermès (HhHermès 79-139) // Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada. — Toronto: University of Toronto Press, 2011. — LV–Series III. — Volume 11. — № 2. — P. 153–189.

DIETRICH BERNARD C. The Origins of Greek Religion. — Bristol: Bristol Phoenix Press, 2004. — XIII, 345 p.

Dodds E. R. The Greeks and the Irrational. — Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 2004. — 335 p.

DUCHEMIN JACQUELINE. La houlette et la lyre: Recherches sur les origines pastorales de la poésie. — Paris: Les Belles lettres, 1960. — Vol. 1: Hermès et Apollon. — 379 p.

EGGMANN VERENA, STEINER BERND. Baumzeit: Magier, Mythen und Mirakel: neue Einsichten in Europas Baum- und Waldgeschichte. — Zürich: Werd & Weber Verlag AG, 1997. — 288 S.

FEE CHRISTOPHER R., LEEMING DAVID A. Gods, Heroes, & Kings: The Battle for Mythic Britain. — Oxford: Oxford University Press, 2004. — 256 p.

FLETCHER JUDITH. A Trickster's Oaths in the «Homeric Hymn to Hermes» // The American Journal of Philology. — Baltimore, 2008. — Vol. 129. — № 1. — P. 19–46.

FLETCHER JUDITH. Performing Oaths in Classical Greek Drama. — Cambridge: Cambridge University Press, 2011. — XII, 277 p.

Fontenrose Joseph. Python: A Study of Delphic Myth and its Origins. — Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1959. — XVIII, 616 p.

Franklin John Curtis. Diatonic Music In Greece: A Reassessment of Its Antiquity // Mnemosyne. — Leiden, 2002. — Vol. LV. — Fasc. 6. — P. 669–702.

Franklin John Curtis. Lyre Gods of the Bronze Age Musical Koine // Journal of Ancient Near Eastern Religions. — Leiden, 2006. — 6. — P. 39–70.

Gershenson Daniel E. Apollo the Wolf-God. — McLean: Institute for the Study of Man, 1991. — IV, $156\ p$.

Gioia Ted. Healing Sons. — Durham-London: Duke University Press, 2006. — 244 p. Haavio Martti. Väinämöinen. Eternal Sage. — Helsinki: Suoamlainen tiedeakatemia, 1952. — 274 p.

HAFT ADELE. «The Mercurial Significance of Raiding»: Baby Hermes and Animal Theft in Contemporary Crete // Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Third Series. — Boston, 1996. — Vol. 4. — No. 2. — P. 27–48.

HåLAND EVY JOHANNE. Rituals of Death and Dying in Modern and Ancient Greece: Writing History from a Female Perspective. — Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. — XVIII, 690 p.

HARRELL SARAH E. Apollo's Fraternal Threats: Language of Succession and Domination in the Homeric Hymn to Hermes // Greek, Roman and Byzantine Studies. — Durham, 1991. — Vol. 32 (4). — P. 307–329.

HENRY ELISABETH. Orpheus with His Lute: Poetry and the Renewal of Life. — Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992. — VIII, 227 p.

HERZFELD MICHAEL. Pride and Perjury: Time and the Oath in the Mountain Villages of Crete // Man. New Series. — London, 1990. — Vol. 25. — No. 2 (Jun). — P. 305–322.

HERZFELD MICHAEL. The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village. — Princeton: Princeton University Press, 1985. — XVIII, 313 p.

Jaillard Dominique. Configurations d'Hermès. Une 'théogonie hermaïque'. — Liège: CIERGA, 2007. — 292 p.

JOHNSTON SARAH ILES. Myth, Festival, and Poet: The Homeric Hymn to Hermes and Its Performative Context // Classical Philology. — Chicago, 2002. — Vol. 97. — № 2. — P. 109–132.

Kerényi Karl. Apollo. The Wind, the Spirit, and the God: Four Studies. — Dallas: Spring Publications, Inc., 1983. — 76 p.

Kourousis Stavros. From Tambouras to Bouzouki: The History & Evolution of the Bouzouki & Its First Recordings (1926–1932). — Athens: History of Greek Music, 2013. — 124 p.

Larson Jennifer. Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore. — New York: Oxford University Press, 2001. — 392 p.

Larson Jennifer. Lugalbanda and Hermes // Classical Philology. — Chicago, 2005. — Vol. 100. — № 1. — P. 1–16.

Lawson John Cuthbert. Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion: A Study in Survivals. — Cambridge: University Press, 1910. — X, 620 p.

LORD ALBERT BATES. The Singer of Tales. — Cambridge: Harvard University Press, 2000. — XXXVII, 307 p.

Lurker Manfred. Die Botschaft der Symbole: in Mythen, Kulturen und Religionen. — München: Kösel, 1990. — 343 S.

Mathiesen Thomas J. Apollo's Lyre: Greek Music and Theory in Antiquity and the Middle Ages. — Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1999. — XV, 806 p.

Meuli Karl. Scythica // Hermes. — Stuttgart, 1935. — Bd. 70. — S. 121–176.

MUELLNER LEONARD CHARLES. The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic. — Ithaca: Cornell University Press, 2004. — XI, 219 p.

NAGY JOSEPH FALAKY. The Deceptive Gift in Greek Mythology // Arethusa. — Baltimore, 1981. — Vol. 14. — № 2. — P. 191–204.

NAGY JOSEPH F. Vengeful Music in Traditional Narrative // Folklore. — London, 1984. — Volume 95. — № 2. — P. 182–190.

NILSSON MARTIN P. Greek Folk Religion. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. — XVIII, 166 p.

OGDEN DANIEL. Drakon: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds. — Oxford: Oxford University Press, 2013. — XVIII, 472 p.

OSTERWALD KARL WILHELM. Hermes-Odysseus: mythologishce Erklärung der Odyseussage. — Halle: C. E. M. Pfeffer, 1853. — XVI, 166 S.

Palla Rudi. Unter Bäumen: Reisen zu den größten Lebewesen. — Wien: Zsolnay Verlag, 2006. — 294 S.

Penglase Charles. Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod. — London-New York: Routledge, 2003. — X, 292 p.

REVARD STELLA P. Milton and Myth // Reassembling Truth: Twenty-First-Century Milton. — Cranbury-London-Mississauga: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2003. — P. 23–48.

Settis S. XEΛΩNH. Saggio sull' Afrodite Urania di Fidia (Studi di lettere, storia e filosofia pubblicati dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, 30). — Pisa: Nistri-Lischi, 1966. — XX, 232 p.

SCHEID JOHN, SVENBRO JESPER. La tortue et la lyre: Dans l'atelier du mythe antique. — Paris: CNRS Éditions, 2014. — 228 p.

SHELMERDINE SUSAN C. Odyssean Allusions in the Fourth Homeric Hymn // Transactions of the American Philological Association. — Baltimore, 1986. — Vol. 116. — P. 49–63.

SIIKALA ANNA-LEENA. Itämerensuomalaisten mytologia. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013. — 537 s.

SILVER MORRIS. Taking Ancient Mythology Economically. — Leiden-New York-Köln: E.J. Brill, 1992. — VI, 354 p.

Sowa Cora Angier. Traditional Themes and the Homeric Hymns. — Waukonda: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 1984. — XIV, 390 p.

TURNER FREDERICK. Epic: Form, Content, and History. — New Brunswick: Transaction Publishers, 2012. — 377 p.

Vergados Athanassios. The Homeric Hymn to Hermes: Introduction, Text and Commentary. — Berlin-Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013. — XIII, 717 p.

West M.L. Indo-European Poetry and Myth. — Oxford: Oxford University Press, 2007. — XIII, 525 p.

Wormstall Joseph. Hesperien: zur Lösung des religiös-geschichtlichen Problems der alten Welt. — Trier: Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung, 1878. — 80 S.