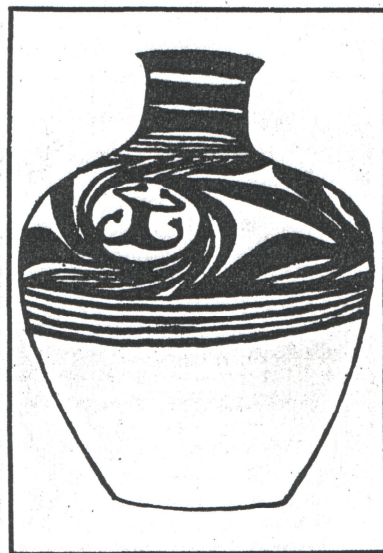


В. В. ЕВСЮКОВ

МИФОЛОГИЯ  
КИТАЙСКОГО  
НЕОЛИТА



ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ACADEMY OF SCIENCES OF THE USSR  
SIBERIAN DIVISION  
ORIENTAL COMMISSION  
INSTITUTE OF HISTORY, PHILOLOGY AND PHILOSOPHY

V. V. EVSYUKOV

MYTHOLOGY  
OF CHINA'S  
NEOLITHIC AGE  
AFTER THE PATTERNS  
OF YANGSHAO CULTURE'S CERAMICS

HISTORY AND CULTURE OF THE EAST OF ASIA

Ed. *V. E. Larichev*



NOVOSIBIRSK  
«НАУКА»  
SIBERIAN BRANCH  
1988

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
КОМИССИЯ ПО ВОСТОКОВЕДЕНИЮ  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, ФИЛОЛОГИИ И ФИЛОСОФИИ

В. В. ЕВСЮКОВ

МИФОЛОГИЯ  
КИТАЙСКОГО  
НЕОЛИТА  
ПО МАТЕРИАЛАМ РОСПИСЕЙ  
НА КЕРАМИКЕ КУЛЬТУРЫ ЯНШАО

Ответственный редактор  
доктор исторических наук *В. Е. Ларичев*



НОВОСИБИРСК  
«НАУКА»  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
1988



Рис. 1. Изображения каури (а) и «орнамент смерти» (б) по Ю. Г. Андерсону.

## ГЛАВА I

# ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ СЕМАНТИКИ РОСПИСЕЙ ЯНШАО

История изучения семантики яншаоского орнамента, представляющего собой один из наиболее важных источников реконструкции духовной культуры неолитических предков китайцев, насчитывает уже более полувека. За это время к указанной проблеме обращались многие исследователи, предлагавшие свои толкования, смысла яншаоской росписи.

Честь открытия неолитической культуры яншао принадлежит шведскому археологу Ю. Г. Андерсону, который в 1921 г. исследовал первую неолитическую стоянку Яншаоцунь в пров. Хэнань. Начиная с этого времени он на протяжении многих лет занимался изучением китайского неолита, неоднократно проводил полевые исследования и раскопки. Собранный им богатейшая коллекция китайской неолитической керамики была передана в стокгольмский Музей дальневосточных древностей и изучалась впоследствии многими исследователями. Результаты полевых работ и камеральной обработки материала были опубликованы Ю. Г. Андерсоном на страницах «Бюллетеня Музея дальневосточных древностей» и ряда других изданий<sup>1</sup>. Однако в этих публикациях он не затрагивал проблем семантики полихромной росписи открытых им образцов неолитической керамики, его интересовали в первую очередь другие вопросы: распространение, генезис и преэволюция в развитии типов керамических изделий и их орнамента. Содержательной стороне представленных на яншаоской керамике изображений специально посвящена лишь небольшая заметка<sup>2</sup>, а также глава в одной из его книг<sup>3</sup>, отдельные положения из которой были затем повторены и дополнены в вышедшей в 1943 г. монографии<sup>4</sup>.

Основные идеи относительно семантики неолитического орнамента, изложенные Ю. Г. Андерсоном в этих работах, сводятся к следующему. Изучая ганьсую красную керамику этапов мацзяо и баньшань, он обратил внимание на то, что «люди культуры яншао в Ганьсу имели два сорта керамики: один для живых, другой — для мертвых»<sup>5</sup>, т. е. выделил по функциональному признаку бытовую, с его точки зрения, керамику мацзяо и погребальную керамику баньшань. К первой группе Ю. Г. Андерсон отнес многочисленные миски, богато расписанные изнутри и снаружи «волнистыми лицами и другими прихотливо изображенными фигурами,

среди которых можно узнать водяные растения и лягушек»; ко второй, состоящей почти исключительно из урн с очень узким горлышком, сосуды, разрисованные горизонтальными концентрическими полосами, узором из четырех больших спиралей, покрывающих всю верхнюю часть сосуда, большими тыквообразными фигурами, большими ромбами и шахматным орнаментом<sup>6</sup>. Основанием для такого деления послужило то, что мацзяоская керамика встречалась только в поселениях, тогда как баньшаньская — только в погребениях.

Анализируя баньшаньский орнамент, Ю. Г. Андерсон выделил устойчивый мотив, присутствовавший на большинстве изделий этой группы, названный им «орнаментом смерти» (death pattern). «Орнамент смерти» представляет собой два расположенных друг против друга ряда зубьев, выполненных черной краской, между которыми помещается красная или лиловая полоса (рис. 1, б). Ю. Г. Андерсон по этому поводу отмечал: «Особо следует подчеркнуть, что ни один из этих двух элементов данного орнамента не встречается на бытовой керамике мацзяо, особенно же поразительно то, что красный цвет, по-видимому, строго запрещен для живых и предназначен исключительно для культа мертвых»<sup>7</sup>. Разбирая символику этого орнамента, Ю. Г. Андерсон опирается на работы шведских исследователей Х. Рид и Б. Карлгрена<sup>8</sup>. По мнению Х. Рид, треугольник в неолитической росписи представляет собой знак плодородия, женского начала; с точки зрения Б. Карлгрена, опиравшегося на данные древнекитайской пиктографии, это — мужской символ.

Ю. Г. Андерсон пришел к выводу, что правы оба исследователя: треугольник может символизировать как мужской пол, так и женский. Более того, он предположил, что известный китайский символ *инь-ян* (две заятые в круге) восходит к двум дополняющим друг друга треугольникам<sup>9</sup>. Исходя из этого, Ю. Г. Андерсоном была предложена следующая интерпретация «орнамента смерти»: ряды зубьев-треугольников обозначают противоборствующие друг с другом и в то же время в своем соединении составляющие основу жизни принципы *инь* и *ян*, а красная полоса между ними символизирует кровь, являющуюся, по поверьям первобытных, наиболее важной субстанцией всякого жи-

вого существа. Все вместе это должно было составлять символ вечной жизни и воскресения. Суммируя свои наблюдения по семантике баньшаньского орнамента, Ю. Г. Андерсон подчеркивал: «...роспись погребальных урн полна символов, большинство из которых (а возможно, и все) означают жизненную силу, направленную на благо мертвых»<sup>10</sup>.

Находки, сделанные китайскими археологами уже после Ю. Г. Андерсона, показали необоснованность деления ганьсую красной керамики на бытовую (мацзяо) и погребальную (баньшань), и сейчас эта точка зрения считается бесспорно устаревшей.

Другим узором, привлечшим внимание Ю. Г. Андерсона, был узор раковин каури, встречающийся на баньшаньских и мацзяоских сосудах (рис. 1, а). Сами раковины или их имитация из кости, камня, а позже и из бронзы, также нередко встречается на ганьсую неолитических и более поздних стоянках. По мнению Ю. Г. Андерсона, изображения каури на яншаоской керамике бесспорно символизируют собой женский детородный орган, выступают в роли «символа Афродиты», и, таким образом, связаны с широким кругом представлений о «вдохновляющем жизнь плодородии» (life-inspiring fertility), изобилии и процветании<sup>11</sup>.

Следует сказать и о том, как Ю. Г. Андерсон интерпретировал едва ли не самый популярный яншаоский мотив — спираль, которая имеет в росписи множество модификаций и придает ей характерное своеобразие. Ход мысли исследователя таков: если «орнамент смерти» и узор каури имеют символическое значение, то «в высшей степени вероятно, что так же дело обстоит и с основным элементом баньшаньской орнаментики — большими спиралями»<sup>12</sup>. Опираясь на работу Д. Маккензи<sup>13</sup>, которую он сам назвал «не всегда надежной», а также на сочинения Ч. Вильямса и Д. Виссера<sup>14</sup>, Ю. Г. Андерсон пришел к выводу, что «спирали могут представлять чрезвычайно поразительный, а иногда даже ужасный атмосферный феномен — водяные смерчи или воздушные вихри»<sup>15</sup>.

Что касается других мотивов яншаоской росписи, то в клетчатом (шахматном) орнаменте Ю. Г. Андерсон вслед за Х. Рид<sup>16</sup> видел символику, связанную с культом мертвых. Погребальной, «заупокойному» символику баньшаньской росписи, по его мнению, противостоит символика росписи мацзяо, которую он, впрочем, отказался интерпретировать, констатируя, что «точно о ее смысле ничего не известно». Тем не менее, «загадочные» мацзяоские изображения лягушек, по Ю. Г. Андерсону, дают основание утверждать, что «это — символ, вероятно, посвя-

щенный живым»<sup>17</sup>. Из прочих узоров Ю. Г. Андерсон выделил тыквообразные изображения, которые на баньшаньских сосудах часто замещают спирали, и усмотрел в них популярный в более позднем китайском искусстве мотив тыквы.

Не обошел вниманием исследователь и одного из наиболее известных и популярных баньшаньских изделий — крышку «гай» в виде антропоморфной головы с рожками и змеей на затылке. По его мнению, последнее имеет прямое отношение к распространенному по всему миру культу змей, который так же, как и «мистические ряды треугольников, красная охра и раковины каури, связан с культом смерти, возрождения и, в конечном счете, плодородия»<sup>18</sup>.

Весьма важным в оценке и интерпретации Ю. Г. Андерсоном неолитической красной керамики Китая является то, что он первым обратил внимание на сходство яншаоской росписи с орнаментацией керамики из Анау, Суз и Триполья<sup>19</sup>. В этой связи он выдвинул гипотезу о том, что культура красной керамики была привнесена в Китай извне, с запада. Следует, однако, сказать, что с течением времени (на протяжении двух десятилетий) взгляды Ю. Г. Андерсона на данную проблему эволюционировали вплоть до полного отхода от прежней точки зрения. В работе «Ранняя китайская культура» (1923) предположения о заимствованном характере ганьсую и хэнаньской красной керамики, о том, что тысячи километров, отделяющие Ганьсу и Хэнань, от Анау, Суз и Триполья, не могли служить непреодолимой преградой, выдвигались в весьма определенной форме. В 1934 г. исследователь утверждал, что красная керамика проникла в Китай уже «в законченном виде», и ученые стоят «в начале большого периода исследований, когда все свидетельствует о том, что Центральная Азия была «землей обетованной», откуда в Китай проникла красная керамика»<sup>20</sup>.

Однако в вышедшей в 1943 г. монографии «Разыскания по доистории китайцев» Ю. Г. Андерсон в корне пересмотрел свои прежние взгляды. Причиной этого, по его собственным словам, было то, что, когда он писал первые работы по этой проблеме, ему было известно лишь хэнаньское яншао<sup>21</sup>. Новые данные давали совершенно иную картину: во-первых, красная керамика, не имеющая, по мнению Ю. Г. Андерсона, ничего общего с яншаоской, была обнаружена в Синьцзяне; во-вторых, он пришел к выводу, что «наиболее близкие соответствия с западом встречаются не в яншао, а в мачане», а «поразительные совпадения между росписью триполья и мачане не нуждаются в комментариях»; в-третьих, мачанская роспись, по Ю. Г. Андерсону, обнаруживает сходство не только с трипольской, но и с синьцзянской<sup>22</sup>.

Все это вместе взятое позволило Ю. Г. Андерсону предположить новую концепцию: красная керамика в Китае автохтонна, вместо предполагавшегося ранее импорта с запада имело место взаимовлияние ближне- и дальневосточного региональных комплексов красной керамики, причем Ю. Г. Андерсон вполне допускал, что в ряде случаев не восток, а, напротив, запад был

подвержен влиянию востока, что отразилось в «орнаменте смерти», автохтонном для Китая, но известном также как в Анау, триполье, так и в Скандинавии (эта мысль была подсказана ему советским ученым Б. Л. Богаевским, работавшим в Стокгольме с китайскими коллекциями; затем ее развила Х. Рид<sup>23</sup>).

В итоге Ю. Г. Андерсон в конце пересмотрел прежнюю точку зрения: по его словам, «нет никаких следов, указывающих на то, что какая-либо другая раса принимала участие в изготовлении хананьской и ганьсуской керамики в период яншао»; «все говорит о том, что китайцы были гончарами с самого начала появления культуры яншао»; «ни коим образом не будет преувеличением допустить, что дальневосточные провинции расписной керамики образуют культурный комплекс столь же многообразный и обширный, как и ближневосточный»<sup>24</sup>.

Сравнительно подробное изложение взглядов Ю. Г. Андерсона предпринято не случайно. Многогосторонняя деятельность этого исследователя знаменует собой целый крупный этап в исследовании китайского неолита — период накопления фактических данных и первых попыток их осмысления. Резюмируя приведенные выше интерпретации, следует выделить следующие главные моменты, характеризующие, по мнению Ю. Г. Андерсона, духовную жизнь неолитических протокитайцев: противопоставление жизни и смерти, культ плодородия и возрождения, обожествление сил природы. Некоторые из этих истолкований, как уже отмечалось, исходят из ошибочных посылок, другие же, как нетрудно заметить, носят слишком общий характер, а кроме того, достаточно произвольны.

Будучи по профессии геологом и археологом, но не специалистом в области духовной культуры, Ю. Г. Андерсон имел в этой области весьма общие представления, что самым непосредственным образом отразилось на его интерпретациях неолитического искусства. Ограниченность привлекаемых им этнографических фактов и полное отсутствие мифологических данных (Ю. Г. Андерсон не увидел в яншаоской росписи ни одного мифологического сюжета) — наглядное свидетельство этому. Некоторые интерпретации несут на себе заметный отпечаток концепции так называемой «мифологической школы», сложившейся еще в XIX в. и чрезвычайно популярной в свое время, но теперь безнадежно устаревшей, согласно которой почти все без исключения древние мифы представляют в своей основе метафизические описания различных явлений природы — бурь, гроз и т. п.

В целом наблюдения первооткрывателя китайского неолита относительно семантики яншаоской росписи можно определить как поверхностные и не отвечающие современному уровню. Не стоит, однако, винить его в этом. Интерпретация семантики орнамента привлекала Ю. Г. Андерсона лишь постольку поскольку, главное его внимание было уделено иным проблемам. К числу его безусловных заслуг следует отнести то, что он ввел в научный оборот качественно новый китайский материал и своими работами привлек к нему внимание многих специалистов.

Высказанные им идеи и собранная им богатая коллекция яншаоской керамики послужили отправной точкой для многих как китайских, так и западных, в первую очередь шведских исследователей.

Уже к концу 20-х гг. высказанная впервые Ю. Г. Андерсоном идея о возможном западном происхождении яншао (или мощном западном влиянии на него) стала очень популярной у историков. С этих позиций исходил О. Менгиз, Г. Шмидт, О. Франке<sup>25</sup>. В 30-е гг. и в последующие десятилетия этой концепции придерживались Л. Бахофер, Ч. Бишоп, Ч. Фитцджеральд, Э. Вернер, Ф. Бергман, Р. Грусса, М. Лёр, А. Салмони и др.<sup>26</sup> Из археологов точку зрения о сходстве яншаоской росписи с трипольской и анауской первым поддержал шведский археолог Т. Арне. В 1925 г., через два года после того, как Ю. Г. Андерсон высказал эту идею, вышло в свет его исследование, где он попытался рассмотреть китайскую неолитическую керамику в еще более широком контексте, включив в него также Японию и Индию. Сопоставляя китайский и японский неолитические орнаменты, Т. Арне пришел к такому выводу: «вероятно, не будет слишком смелым предположение, что первобытная расписная японская керамика была импортирована из Китая или, по крайней мере, скопирована с китайской»<sup>27</sup>. Сравнение росписи яншаоской керамики с ее западными аналогами дает, по мнению Т. Арне, право утверждать, что «связь между Китаем и юго-востоком Европы существовала с самого начала неолитической эпохи, хотя все связующие этапы и неизвестны»<sup>28</sup>.

Примерно в то же время и в том же направлении работал китайский археолог Лян Сюю, выступивший в 1930 г. на английском языке специальным исследованием, в котором он пришел к выводу о несхожести китайской и японской неолитической керамики, но зато решительно высказался за близость расписной керамики китайского неолита с Анау I—II, а также Анау III, Монголия и Маньчжурия<sup>29</sup>.

Обосновывая тезис о западных корнях китайского неолита, ни Ю. Г. Андерсон, ни его последователи не подкрепляли свои доводы сравнительным анализом семантики орнамента. Их предположения строились на основе исключительно внешнего, визуального сопоставления росписей, что само по себе не может служить строгим доказательством.

С самого начала в изучении яншаоского орнамента наметилось два направления. Представители первого из них рассматривали его с точки зрения внутренней структуры, эволюции и трансформации. С этих позиций заслуживают внимания труды шведских исследователей Н. Пальмгрена и Б. Соммарштрема<sup>30</sup>. Н. Пальмгрен детально рассмотрел и классифицировал баньшаньские и мацанские сосуды, имевшиеся в его распоряжении, как по форме самих изделий, так и по орнаментации, подразделяя их на большое число типов. Б. Соммарштрем, анализирувавший мацзяоский материал, попытался пойти дальше. Он выделил 57 нечленимых далее элементов мацзяоской росписи (прямые, косые, го-

горизонтальные, параллельные линии, зигзаги, спирали, кресты, круги, зооморфные фигуры и т. п.) и попробовал определить и описать мотивы росписи, образованные сочетаниями этих элементов. Обращая внимание прежде всего на формальный аспект построения орнамента, Н. Пальмгрен и Б. Соммарштрем не углублялись в его семантику, ограничиваясь лишь описаниями и констатациями и только в редких случаях — наблюдениями самого общего порядка.

Второе направление исследований ориентировалось на содержательную сторону яншаоской росписи. Кроме уже называвшихся Ю. Г. Андерсона и Б. Карлгрена<sup>31</sup> в числе наиболее заметных его представителей на первом этапе исследования следует упомянуть Х. Рид. Ей принадлежит большая статья о символике погребальной керамики, где она сравнивает многочисленные западные образцы с китайскими и предлагает свои объяснения их семантики<sup>32</sup>. По мнению Х. Рид, «орнамент смерти» можно обнаружить не только на изделиях из Ганьсу, но и на большом числе керамических сосудов эпохи неолита из Северной, Западной, Центральной и Южной Европы. Анализ этнографических источников привел ее к выводу о том, что узор типа death pattern использовался в целях апотропеической магии (для отворачивания зла, против «дурного глаза» и т. п.) и тесно связан с культом мертвых. Последней проблеме посвящена специальная работа Х. Рид<sup>33</sup>, в которой она прослеживает китайско-европейские параллели в ритуалах, связанных с плодородием и почитанием предков. По ее мнению, это и объясняет широкую популярность «орнамента смерти», главный смысл которого сводится к «мольбе о воскрешении». Структурно данный узор распадается на треугольники, символизирующие противостоящие друг другу мужское и женское начала. Наблюдения такого рода подкрепляются этнографическими данными о фаллических и ктевических культах у многих народов. Популярный в яншао шахматный узор Х. Рид связывает с китайской пиктограммой *тянь* «поле» и усматривает в нем символику плодородия.

К семантике китайского неолитического орнамента обратилась шведская исследовательница М. Билин-Альтин. В одной из своих работ она посвятила его семантике небольшой раздел<sup>34</sup>. Изображения змей, похожие на аналогичные из Суз, по ее мнению, связаны с «первобытным культом плодородия»; «плодородие в широком смысле» символизируют и треугольники; зигзаги обозначают молнию и плодоносящий дождь; волнистые линии — воду; каури — сексуальный символ; более сложные узоры, такие, как меандр, опять-таки изображают потоки изливающегося вниз дождя.

Новый этап в изучении смысла яншаоских орнаментов связан с именем бельгийского сполога и историка культуры Карла Хентце. Ни одной работы, специально посвященной яншао, он не написал, но за свою долгую жизнь опубликовал около десяти объемистых сочинений, в которых по разным поводам давал истолкования различных изображений на керамике яншао. Не пересказывая содержания работ К. Хентце, выделим

его главные идеи и особенности метода исследования<sup>35</sup>.

К. Хентце первым из исследователей допустил, что яншаоская роспись может содержать в себе сложные мифологические сюжеты. Это следует рассматривать как шаг вперед в оценке характера неолитического искусства. Новаторством явилось и широкое использование аналогий и параллелей из материальной культуры Древнего Китая эпохи бронзы и железа, в частности данных иньской пиктографии и изобразительного искусства Инь, Чжоу и Хань (предшественники К. Хентце к этим средствам практически не прибегали).

Характерной чертой концепции К. Хентце является представление о том, что основное содержание яншаоской росписи составляют лунарные и календарные мотивы и сюжеты. Лунарному символизму в древних культах он придавал универсальное значение, полагая, что именно на нем зиждется вся мифология и фольклор. В таком духе выдержана уже первая обобщающая работа К. Хентце<sup>36</sup>, в которой он на обширном изобразительном и мифологическом материале практически со всего мира попытался выявить наиболее общие мифы и представления о луне и проследить их отражение в искусстве самых разных древних культур. Из китайского материала была рассмотрена главным образом художественная бронза (сосуды и другие изделия) Инь и Чжоу, яншаоские изображения использовались ограниченно и лишь в качестве подтверждающих сопоставления аналогий.

Своей концепцией, сложившейся в конце 20-х гг., К. Хентце без изменений придерживался на протяжении всей жизни. С тех же позиций написаны и последующие работы: в центре всей духовной культуры древности К. Хентце помещает луну и связанные с ней мифы, ритуалы и символы. Если на бронзовом сосуде изображена змея, заглывающая тигру, то это означает затмение — поглощение света демоном мрака; если у антропоморфной фигуры на яншаоском сосуде голова разделена вертикальной чертой, то это — лунное божество, символизирующее фазы луны; круг с крестом внутри — также символ лунных фаз; трехлопасть лунной лягушки в древнекитайском мифе, по К. Хентце, опять-таки есть указание на три дня новолуния и т. д. Аналогичным образом, как календарная расценивается вся числовая символика: если в орнаментации сосуда, к примеру, насчитывается 38 точек, то «это — половина от 72. т. е. один из пяти периодов цикла в 360 дней»; если же точек 33, то и в этом случае К. Хентце легко выходит из положения: «это — лунный месяц, включающий дни новолуния из двух месяцев» (т. е. 27 + 3 + 3. — В. Е.)<sup>37</sup>. К. Хентце обнаруживает календарный символизм и в росписи китайского неолита. Однако при столь пристальном внимании к этой проблематике он не предпринял попытки реконструировать протокитайский календарь или хотя бы какие-то его закономерности.

Кроме лунарной семантики в ряде яншаоских изображений К. Хентце усматривал символы звезд, грома, воды, как правило, исходя при этом из сопоставлений с древнекитайскими пикто-

граммами. В целом, по его мнению, для орнаментации яншао характерен аграрно-магический смысл: «Несомненно, что эта керамика с ее символика, обращенной в первую очередь к воде, дождю, грому, фазам луны и связанной с культом предков, может принадлежать только земледельческой культуре»<sup>38</sup>.

Что касается главной идеи К. Хентце, то следует сказать следующее. Вне всякого сомнения, лунные культы и мифы играли важную роль в древних земледельческих обществах, и, вероятно, подчас значили не меньше, чем солярные. Вместе с тем нельзя согласиться с ничем не оправданным расширением сферы их применения и приписыванием им некоей всеобъемлющей универсальности.

Генетически лунарная концепция К. Хентце восходит к уже упоминавшейся «мифологической школе», оказавшей влияние на ход мыслей Ю. Г. Андерсона. Своего расцвета это направление достигло во второй половине XIX в. Его представители видели в богах и героях мифов олицетворения различных сил природы — солярных, лунарных, грозных, дождевых и тому подобных персонажей (отсюда другое название — «солярно-метеорологическая школа»). Примером может служить работа А. де Губернатиса<sup>39</sup>, в которой автор усматривает солярно-лунарно-метеорологическую подоплеку в самых разных сказках, мифах, легендах: к примеру, Красная шапочка становится персонаификацией солнца, а волк — демоном затмения... В свое время такой подход пользовался у фольклористов огромной популярностью<sup>40</sup>, но ныне единодушно признан ошибочным и устаревшим.

Лунарное ответвление названной теории оказалось самым мощным и живучим, его отзвуки нередко можно встретить и в наши дни. Легкость, с которой оно позволяет толковать любые мифы и ритуалы, все еще подкупает некоторых исследователей. С позиций этой концепции написана, например, книга тайваньского ученого Ду Эрвэя, посвященная древнекитайской мифологии<sup>41</sup>. Все персонажи «Каталога гор и морей» оказываются у этого автора лунными или как-то связанными с лунной символикой; лунарный характер имеют, по его мнению, и едва ли не все из упоминающихся там чисел. Увлечение псевдодлунарными сюжетами оказалось настолько развратительным, что неоднократно давало повод для язвительных высказываний. Так, известный этнограф Б. Малиновский с иронией констатировал, что сильнее всего «ведут лунатизма» поразили немецких ученых<sup>42</sup>. В самом деле, в германоязычной научной литературе эта традиция пользовалась наибольшей популярностью.

Другой характерной особенностью, присущей дешифровке К. Хентце, является стремление к широкому обобщению историко-культурного плана. Он без колебаний говорит не просто о сходстве, но о безусловном, на его взгляд, генетическом родстве яншаоских росписей и изобразительного искусства самых разных народов, культур и континентов — от древних цивилизаций Ближнего Востока до Южной Америки. Исходя с таких позиций, К. Хентце ставит яншаоские, ильские и чжоуские изображения в

одни ряд с ближневосточными, юго-восточно-азиатскими, центрально-американскими, приписывая им одинаковую семантику и общее происхождение. По его убеждению, не подлежит сомнению, например, тот факт, что «древнеамериканские культуры оплодотворились из Азии». Аналогии между древнекитайской и американскими культурами проводились и до К. Хентце<sup>43</sup>, но при этом они подкреплялись более или менее вескими наблюдениями и не носили безапелляционного характера (Э. Эрнес, например, не настаивал на генетическом родстве).

Работа К. Хентце — образец диффузионистского подхода к изучению истории культуры. Возникнув в XIX в., диффузионизм довольно долго удерживал позиции в исторической науке. Одним из главных его положений была идея о том, будто вся мировая культура развилась из одного или нескольких центров, откуда распространялась по всему земному шару. Один из теоретиков этой концепции Р. Хайне-Гельдерн, например, полагал, что истоки миграции в Океанию следует искать в Западной Европе<sup>44</sup>. К. Хентце прямо называл себя последователем Р. Хайне-Гельдерна<sup>45</sup> и, пожалуй, не уступал ему в глобальности построений, утверждая, к примеру, что «многие явления древнекитайской культуры нельзя определять только как исключительно китайские: они прослеживаются также и в Южной Америке... В таком случае допустимо, что культурное достояние Азии и даже Средиземноморья постепенно передавалось из рук в руки, пока наконец не достигло древней Америки»<sup>47</sup>.

Родины всех великих цивилизаций древности, К. Хентце считал Ближний Восток. Его мнение на сей счет более чем определено: «Кто перед лицом многих впечатляющих фактов осмелится отстаивать фикцию, будто великие цивилизации Индии, Китая, древней Америки возникли независимо друг от друга, независимо от таких древних центров, как Месопотамия и Египет?»<sup>48</sup>.

Применительно к яншаоскому орнаменту К. Хентце высказывал мысли о том, что, судя по его семантике, яншао нельзя отождествлять с «тибетскими или тюркскими (надо полагать, прототибетскими и прототюркскими. — В. Е.) пограничными народностями». «Орнаментация яншао так же связана с земледелием, календарем и астральным культом, как и росписи керамики из Элама, Суз I и Суз II»<sup>49</sup>. Отдельные яншаоские сюжеты прямо выводятся им с Ближнего Востока и объясняются с помощью шумерских мифов<sup>50</sup>.

Критически оценивая предложенные К. Хентце истолкования яншаоских орнаментов и в целом его концепцию, следует вместе с тем отдать ему должное за то, что своими работами он широко популяризировал древнее и древнейшее китайское искусство, привлек к нему более пристальное внимание историков духовной культуры.

В качестве одного из идейных последователей К. Хентце можно назвать западногерманскую исследовательницу Н. Науманн. В своих последних публикациях она буквально копирует взгляды бельгийского сиолога. Специально не занимаясь семантикой яншао, Н. Науманн вместе с тем широко привлекает яншаоские образцы в качестве

аналогий при интерпретации искусства японской неолитической культуры дзёмон. В своем понимании смысла яншаоских изображений она повторяет К. Хентце. Отметив поразительные, на ее взгляд, совпадения в образцах древнего искусства дзёмона, яншао, Центральной Америки, Ирана, Ближнего Востока, Крита и Греции, Н. Науманн пришла к выводу, что «предполагать их самостоятельное возникновение было бы абсурдно». Истоки она, как и К. Хентце, предлагает искать в Месопотамии, откуда «с запада на восток и распространялись названные религиозные идеи и связанная с ними символика»<sup>51</sup>.

Единственным монографическим исследованием семантики яншаоской орнаментации до сих пор остается изданная в 1952 г. книга А. Буллинга<sup>52</sup>. Уже одно это обстоятельство заставляет обратить на эту работу особое внимание. От предшествующих исследований она отличается не только большей полнотой и широким охватом материала, но и стремлением подвести под интерпретацию образов неолитического искусства теоретическую базу, т. е. выработать метод исследования. Для критического осмысления полученных А. Буллингом результатов необходимо выявить главные положения этого метода и проанализировать их.

Во введении к книге А. Буллинга констатируется: «археология и история искусства вступили в критический период; стало очевидно, что старые методы отслужили свой срок и без коренных изменений в общем подходе конструктивных результатов ожидать не приходится» (р. 1). Главную причину этого кризиса она усматривает в доминировании, по ее выражению, «культуры объективизма», проявляющегося в тяготении к формальным классификациям и построению эволюционных рядов развития орнамента, т. е. к описательности, игнорирующей содержательную сторону искусства. Отсюда А. Буллингом приходит к заключению: «Только тогда, когда изучение искусства осуществляется в контексте эволюции человечества, оно может достигнуть цели» (р. 1).

Возражая тем, кто полагал, что неолитическое искусство Китая в отличие от искусства эпох Инь, Чжоу и Хань лишено семантического содержания, А. Буллингом противопоставляет этому следующие аргументы. Прежде всего, считает она, поскольку росписи сосудов в практическом неизменном виде передавались из поколения в поколение на протяжении веков, это свидетельствует о том, что в нее вкладывался определенный смысл, ибо, если бы она была лишена содержания и значения, то неизбежны были бы быстрые и резкие ее «мутации». Второй довод представляет собой суждение по аналогии: поскольку нельзя опровергнуть тот факт, что древнекитайское искусство исторических эпох глубоко символично, следует предположить таковую характеристику и для произведений периода неолита.

Если первый из аргументов в уточненном виде может быть принят, то второй вовсе не столь очевиден. Приводимые А. Буллингом в пример сложности символизма росписей фарфора и керамики династий Мин и Цин, а также космологичность пейзажной живописи эпохи Сун сами по

себе в этом не убеждают. Чтобы обосновать это положение, необходимо подтвердить функциональное тождество неолитической росписи с искусством исторического времени, для чего требуется, вскрыть их сущность, показать закономерность такой преемственности.

С этих позиций метод А. Буллинга сразу же обнаруживает свою уязвимость. Прежде всего, опираясь на работы, ныне устаревшие в отношении предлагаемых в них хронологических шкал<sup>53</sup>, она ошибочно отнесла ганьсускую крашеную керамику эпохи баньшань и мачань к II и даже к I тыс. до н. э. (р. 6—7), определяя ее верхнюю хронологическую границу вслед за У Цзиньдином эпохой Западного Чжоу. Видимо, именно это обстоятельство послужило для А. Буллинга основанием для самого широкого использования при интерпретациях аналогий эпохи бронзы.

Однако одним только этим, в общем-то объективным протестом недостатки метода А. Буллинга не исчерпываются. Совершенно, на наш взгляд, справедливо указав на недостаточность одного только коллекционирования мифологических и иных данных и последующего механического их наложения на интерпретируемые изображения, А. Буллингом продолжает рассуждения по аналогии: поскольку неолитическое искусство в своем символическом содержании аналогично историческому, нужно, выяснив основной смысл последнего, наложить его на изучаемые образцы, и интерпретация готова. Общий смысл древнекитайского искусства, по А. Буллингу, не вызывает сомнений и весьма ясен: это — всеобъемлющая космологичность, выраженная в почитании и особом внимании к небу, солнцу, луне, звездам, молниям, календарю и т. п.

Здесь А. Буллингом допускает две, по нашему мнению, ошибки. Прежде всего, как уже подчеркивалось, допущение, что неолитическое искусство, подобно искусству исторического периода, символично, еще не свидетельствует об идентичности этого символизма. А. Буллингом же, не задумываясь, ставит знак равенства; выяснив, как полагает сама исследовательница, астральный характер древнекитайской культуры (р. 10—13), она делает из этого следующее заключение: «Этих свидетельств достаточно, чтобы доказать, что космографические и календарные знаки имели важнейшее значение не только в историческое, но и в доисторическое время (р. 13).

А. Буллингом не делается никакого различия между духовной культурой эпохи неолита, с одной стороны, и эпохи металла (например, Хань, а то и средневековой культурой) — с другой. Она, не колеблясь, накладывает ханьскую космологическую символику на баньшаньские и мачаньские изображения, получая таким путем самые замысловатые интерпретации и не отдавая себе отчета в том, что символика эта сложилась весьма поздно (и это подтверждается документально) и представляет собой плод долгого развития. Уподобляя протокаменную эпоху каменного века ученому-конфуцианцу эпохи Хань, А. Буллингом допускает грубый анахронизм.

Методу А. Буллинга присущ еще один характерный момент. Чтобы «установить прочную основу для интерпретации орнамента», она считает

необходимым выделить наиболее часто встречающиеся элементы, развитие которых может быть проследжено вплоть до искусства Шан, Чжоу и Хань, и, опираясь на их значение, приписывавшее им в эти эпохи, таким путем получить достоверные интерпретации (р. 13—14). С таким подходом трудно согласиться: выделение отдельных элементов из композиций, смысл которых неясен, может быть только механическим, основанным на чисто внешних признаках, и как следствие этого — субъективным и произвольным.

Это отчетливо проявилось в интерпретациях А. Буллинга. Для анализа она отобрала группы наиболее популярных в яншаоской росписи знаков (круги и спирали, треугольники (шевроны), ромбы и квадраты, изображения дерева, а также антропоморфные фигуры), посвятив каждой из них специальную главу исследования.

Самый частый в искусстве яншао символ, по А. Буллингу, — круг. Концентрические круги, по ее мнению, «легко могут быть отождествлены с изображениями колец разных размеров», причем «эти узоры — не комбинация абстрактных форм, а более или менее точные рисунки реальных предметов, которые художник старался воспроизвести на сосудах» (р. 15). Далее исследовательница усматривает их сходство с гириядами, кольцами и дисками, украшавшими в эпоху Хань стены, заборы, ворота, а также ритуальные столбы, что, на ее взгляд, связано с погребальными церемониями (р. 15—19). Сопоставление с чжоускими яшмами бы приводит к выводу о том, что в яншао круг — это символ солнца, неба и небесного вращения вокруг Полярной звезды (р. 20—21). Рассмотрев круг с крестом внутри и отметив его возможные значения (колесо-солнце, укрепленное поселение, роза ветров), А. Буллинг заключает: «Каково бы ни было его точное значение, он относится к группе космологических символов, скорее всего связанных с движением неба и, возможно, с небесными телами. Сама его форма предполагает вращение» (р. 22).

Первоначальный смысл спирали, с точки зрения А. Буллинга, также сводится к вращению. В частности, двойная спираль представляет собой «реалистическое, хотя и стилизованное (? — В. Е.), изображение процесса прядения: круг или диск в центре каждой спирали — это круглая боббина, на которую наматываются нити пряди» (р. 26). Не исключается и возможность того, что спиральные узоры символизируют также гончарный круг, жернов и тому подобные предметы, использовавшиеся в ритуальных действиях, во время которых имитировалось круговращение небосвода (р. 26—28). Эти построения подкрепляются ссылками на особую роль прядения в древнегреческой (мойры), древнекитайской и индийской мифологиях (р. 28—31). Как и круги, спирали оказываются связанными с небесными телами: спирали, закрученные по часовой стрелке, по мнению А. Буллинга, символизируют движение солнца, против часовой — луны (р. 45). Кроме этого они толкуются как знаки грома и облаков (р. 46—48).

Не соглашаясь с Х. Рид и Б. Карлгреном в трактовке треугольников как символов мужского

и женского начал, А. Буллинг считает, что они «в первую очередь связаны не с примитивным культом плодородия, а с космологическими ритуалами и календарем» (р. 57). Она полагает, что основное значение треугольника — космическая гора. Ряды треугольников или зигзаги — это гряда космических гор, а разделяющая их иногда полоса — долина между горами, откуда встает солнце.

По аналогии с кругом-небом ромбы и квадраты трактуются как символы земли, а также — мировых гор, при этом А. Буллинг советует «отбросить наши западные представления о перспективе», ибо «они (горы — В. Е.) нарисованы по строго условной системе» (р. 79).

Тыкво- или бутылеобразные символы на основании более чем сомнительных сближений с некоторыми древнекитайскими пиктограммами толкуются как космические вместилища звезд, якобы поглощающие созвездия на период холодов, и связываются с «понятиями осени и тех районов, где садится солнце» (р. 77). Любопытна логика, на основании которой астральные сюжеты связываются с полым деревом: «Полое особо важно для мертвых; звезды же и звездные боги почти везде тесно связаны с судьбой души мертвых» (р. 113).

Произвольность и надуманность перечисленных интерпретаций, на наш взгляд, очевидна, и, вероятно, не имело бы смысла останавливаться на этом столь подробно, если бы подобные семантические дешифровки не пользовались известной популярностью, а кроме того — не воплощали бы собой некоторые тенденции, отчетливо прослеживавшихся порой в работах археологов, толкующих древнее искусство.

Исследовав семантику яншаоской орнаментации, А. Буллинг присоединился к тем, кто выводил корни китайского неолита с запада. По ее убеждению, связи между Дальним Востоком и Западом должны были существовать еще в доисторическую эпоху. Это, как она полагает, подтверждается концептуальной общностью доисторических культур Востока и Запада, проявляющейся в частности, в содержании неолитической росписи. Яншаоские узоры, по мнению А. Буллинга, «символы универсальной религиозной концепции, медленно распространявшейся из своего центра в Западной Азии на дальние окраины древнего мира» (р. 133).

Едва ли можно оспорить, что теория заимствования выдвигается в первую очередь тогда, когда в силу либо объективных, либо субъективных обстоятельств то или иное явление недоступно для полного и всестороннего анализа, когда суть его ускользает от исследователя. В таких ситуациях, как правило, неосознанно и прибегают к оппобочному средству: отодвигнув явление в пространство и времени, создать иллюзию некоего его «объяснения».

Нельзя сказать, что все отождествления А. Буллинга ошибочны. Некоторые из них, возможно, оправданы, но, к сожалению, не имеют доказательной силы, ибо базируются лишь на внешнем подобии — основании весьма шатком. Выводы А. Буллинга следует, на наш взгляд, воспринимать критически. Анализ ее работы приводит к

мысли о том, что поиски верных интерпретаций надо вести иными методами.

Из западных авторов больше никто к семантике яншаоской росписи специально не обращался. Отдельные замечания или оценки, сделанные по случаю, можно встретить в обобщающих работах по китайской археологии<sup>54</sup> или в публикациях, в какой-то степени затрагивающих эту проблему<sup>55</sup>.

Специально хочется отметить, что в числе тех, кто одним из первых обратился к изучению культуры доисторического Китая, мы встретим п имени советских исследователей. Речь идет о выпущенной в 1931 г. монографической работе Б. Л. Богаевского<sup>56</sup>. Книга была написана после общения с Ю. Г. Андерсоном на основе изучения его коллекций китайской неолитической керамики. Анализ семантики яншаоского орнамента сам по себе Б. Л. Богаевским по главу угла не ставился, его интересовали прежде всего изображения раковин каури, в которых он видел документальное подтверждение своей мысли, что моллюски составляли важную часть рациона людей каменного века. Изучая экономику древнейших обществ, Б. Л. Богаевский пришел к выводу, что есть основания для выделения «малакологической стадии питания человечества» (с. 98).

Смысл неолитического орнамента в виде каури Б. Л. Богаевский видит в охраняющей, магико-религиозной и символически-эротической функциях (с. 3 и др.), рассматривает его как апотропейческий амулет, оберег от «дурного глаза». К раковинному узору, по его мнению, восходит и выделенный Ю. Г. Андерсоном зубчатый «орнамент смерти». В целом соглашаясь с его оценкой, Б. Л. Богаевский в то же время подчеркивал, что необходимо ограничиться «определением зубчатого мотива как погребального и не пытаться раскрыть его в деталях, чтобы избежать излишних гипотез, которые могут быть опровергнуты при дальнейшем изучении материала» (с. 28—29).

Отмечая популярность каури и связанных с ней узоров в орнаменте многих неолитических культур, Б. Л. Богаевский склонен объяснять это причинами типологического порядка. Взыменности и осторожности суждений по поводу интерпретаций — характерная черта работы Б. Л. Богаевского. Хотя его основная идея не получила подтверждения, некоторые из наблюдений исследователя о роли раковин каури в древних культурах не лишены интереса.

В течение сорока лет после появления публикации Б. Л. Богаевского никто из советских историков яншаоским орнаментом не занимался. В качестве исключения можно упомянуть статью Ю. В. Бунакова, где автор попытался сравнить некоторые древнекитайские пиктограммы с изображениями на неолитической керамике, ограничившись при этом лишь сообщением о внешнем сходстве знаков<sup>57</sup>. Кроме этого, В. С. Киселев в 1960 г. отметил «поражительные совпадения» между орнаментацией яншао и росписями Анау и Убайда, не развивая, впрочем, этой мысли далее<sup>58</sup>.

Пробуждение интереса к данной проблематике происходит в 1970-х гг. вместе с общим подъемом китаеведения в нашей стране. В целях

удобства изложения первой назовем опубликованную совсем недавно статью П. М. Кожина<sup>59</sup>. Работа носит обобщающий характер и ставит цель выработать методологию и методику структурного аспекта анализа неолитического орнамента. П. М. Кожин попытается продемонстрировать новый, основанный на строго объективных критериях подход к проблеме типологической и генетической классификации яншаоских росписей, и в целом, думается, это ему удалось. Несмотря на то, что исследователь сознательно не затрагивает проблемы семантического содержания орнаментации неолитической китайской керамики, его работа важна для исследований в этой области.

Семантике яншаоских изображений посвящены две работы Т. И. Кашиной<sup>60</sup>, представляющие собой суммарное изложение взглядов А. Буллинга, Ю. Г. Андерсона, Х. Рид, Б. Карлгрена, Б. Л. Богаевского и соответственно разделяющие все достоинства и недостатки их концепций.

Определенный вклад в выяснение смысла древнейшего китайского искусства внес Л. С. Васильев. В монографии, посвященной генезису древнекитайской цивилизации, он ответил этой проблеме специальный раздел<sup>61</sup>. В своих оценках Л. С. Васильев широко опирался на предшественников — Ю. Г. Андерсона, Б. Л. Богаевского. К. Хентце, А. Буллинга, а также использовал выводы Б. А. Рыбакова, сделанные на основе анализа орнаментации трипольской керамики<sup>62</sup>. По мысли Л. С. Васильева, главную роль в яншаоской символике играют «культ женского плодородия (Мать-Земля и т. п.) и мужского животворящего (Небесный дождь, змей-дракон, символизирующий влагу, и т. п.) начал, а также идеи смены времен года, солнечного круговорота, календарного исчисления, повторяемости годового цикла»<sup>63</sup>. Значительное внимание Л. С. Васильев уделяет интерпретациям отдельных знаков и символов.

Применительно к работе А. Буллинга уже говорилось о чрезвычайной узвности такого рода толкований изолированных знаков. Остается повторить, что полученные этим путем интерпретации следует рассматривать как весьма гипотетические. В то же время хочется отметить, что в ряде случаев Л. С. Васильев идет существенно дальше своих предшественников. Как качественно новое можно расценить стремление к композиционному анализу яншаоских изображений, отчетливо проявившееся, например, при истолковании баньшаньско-мачанского сюжета с фигурой первопредка типа Папгу.

Названными работами отечественные исследования по семантике яншаоской росписи исчерпываются. Отдельные, порой весьма ценные наблюдения можно встретить в публикациях, прямо к теме не относящихся<sup>64</sup>. В ряде случаев весьма близко к интересующей нас проблематике соприкасаются работы А. А. Соряиной<sup>65</sup> по дешифровке древнейшей китайской письменности.

Особого внимания заслуживают исследования китайских археологов. С сожалением приходится констатировать, что китайские авторы достигли в этой области наименьших успехов несмотря на то, что находятся в несравненно более благоприят-

ятных условиях, чем их западные коллеги, ибо имеют возможность непосредственно работать с самим материалом. Объясняется это целым рядом причин.

В китайской научной литературе нет ни одного исследования, посвященного дешифровке семантики яншаоской росписи. Но если в последнее время все большее число китайских археологов так или иначе затрагивают эту проблему, то раньше внимание к ней было столь незначительно, что о ней не говорилось и не упоминалось даже в самой общей форме<sup>85</sup>.

Вероятно, не в последнюю очередь это объясняется оторванностью китайской археологии от современных достижений мировой науки. Если с ранними работами западных авторов (Ю. Г. Андерсона, Н. Пальмгрена, Б. Соммарштрема) китайские археологи в какой-то степени еще и знакомы, то исследований, в которых рассматривается содержание яншаоских росписей и которые могли бы своей постановкой проблемы натолкнуть на их углубленное изучение, китайские археологи не знают.

Основное внимание китайские исследователи традиционно уделяют типологии неолитических орнаментов. Они строят схемы, которые должны показать трансформацию того или иного орнаментального мотива и дать дополнительные доказательства генетической преемственности (или, напротив, отличия) различных этапов неолитических культур Китая. Далеко не все из этих построений выглядят убедительно, ибо строго научная классификация (или хотя бы ее принципиальные основы) росписей до сих пор не разработана, и потому многие схемы в значительной своей части весьма субъективны. Так, в частности, в предисловии к альбому с изображениями неолитической керамики сотрудники Ганьусского провинциального музея предприняли попытку проследить развитие спирального орнамента на керамике Ганьсу на протяжении примерно 2000 лет — от баньяо до баньшаня. По их мнению, реалистические фигурки рыбок, встречающиеся на мисках *лян* этапа баньяо в сочетании с антропоморфными личинами (см. рис. 33, в—ж), претерпев схематизацию на этапах мяодигу и шилиня, превратились в орнаментальный узор, составленный парой рыб с общей головой и разделяемыми туловищами, а затем к мацзяо трансформировались в спиральный орнамент: голова стала центром, а тела рыб — линиями спирали; в баньшань же спираль в сочетании с зубчиками — уже развитый абстрактный мотив<sup>87</sup>. Эту и подобные ей схемы можно оспорить. Китайские же археологи делают из нее далеко идущие выводы: подчеркивая непрерывную преемственность ганьусского орнамента, решительно отвергают теорию западных влияний<sup>88</sup>.

Стремление к чисто формальному изучению неолитического орнамента доминирует у многих авторов. Особое внимание уделяется размещению росписи на поверхности сосудов. Отмеченная исследователями<sup>89</sup> особенность, состоящая в том, что определенные узоры, как правило, соответствуют определенным частям сосудов, безусловно, заслуживает внимания и изучения, но сама по себе о содержании орнамента ничего не говорит.

В этом смысле показательна посвященная этой теме статья Гу Вэня<sup>79</sup>. Он подсчитал, какую часть поверхности сосуда занимает роспись — какая остается неорнаментированной. Выводимый при этом закономерности Гу Вэнь объясняет тем, что древние мастера расписывали преимущественно те места изделий, которые доступны обзору при виде сверху<sup>71</sup>.

Наблюдения Гу Вэня, возможно, и оправданы (неясно, правда, как быть с целиком орнаментированными сосудами, а также с плоскими мисками, расписанными и снаружи): в самом деле многие орнаменты воспринимаются целостно лишь при виде сверху. Характерна, однако, обобщающая оценка: поскольку нижняя часть сосудов при виде сверху не видна, «люди не могли тратить силы на нанесение там прекрасного орнамента»<sup>72</sup>, словно речь идет о капиталистической мануфактуре, а не об одном из древних обществ, которые нередко затрачивали колоссальные усилия на предприятия, с современной рациональной точки зрения, абсолютно бессмысленные.

Подобная увлеченность чисто внешними аспектами яншаоской орнаментики, присущая и другим китайским исследователям, приводит Гу Вэня, например, к тому, что, рассматривая очень содержательную баньшаньскую композицию из двух собак и двух оленей (см. рис. 33, б), он не только не обращает внимания на тот бросающийся в глаза факт, что она отчетливо дуальна, а каждое животное ясно сориентировано по знакам на венчике, но и одинаково определяет всех четырех животных как «черных маленьких оленей». Подмеченная им в данном случае «закономерность» сводится к констатации того, что «мастера, изготовлявшие керамику в то время, наносили узоры на внутреннюю поверхность ближе к краю»<sup>73</sup>.

Немало сил отдано китайскими археологами тому, чтобы установить происхождение различных видов орнамента, их реальные прототипы. Так, еще Го Можо едва ли не одним из первых предположил, что «громовой узор» (лэйвэнь) на древней керамике появился как подражание некоему оставшимся на поверхности изделия отпечаткам пальцев мастера-гончара<sup>74</sup>. По мнению У Шаня, структура большинства геометрических орнаментов «берет начало в жизни и труде»<sup>75</sup>. В первую очередь имеются в виду способы изготовления керамики, обуславливающие формы орнамента. «Широкое распространение в неолите геометрического орнамента, — считает У Шань, — вызвано влиянием плетеных изделий», которые при формовке керамики оставляли на ней характерные отпечатки<sup>76</sup>. Аналогичным образом влияли на вид орнамента веревки, циновки, ткань и т. п., что приводило к появлению самых различных узоров (волнистая линия, зигзаг и т. п.), воспроизводившихся затем в росписи. «Порядок переплетения нитей в тканях мог определять многие виды геометрического орнамента»<sup>77</sup>. При изготовлении сосудов на гончарном круге, по У Шаню, получался линейный орнамент (сяньвэнь), при ленточном — спиральный и т. д.

Касаясь неолитического орнамента, китайские исследователи обычно подразделяют его на геометрический, растительный, зооморфный и ан-

тропоморфный с многочисленными подразделениями внутри каждого из этих видов, зачастую ограничиваясь подобными констатациями. Общим местом, переходящим из публикации в публикацию на протяжении вот уже многих лет<sup>78</sup>, является неперенное указание на то, что яншаоская роспись эволюционирует от реалистичной к абстрактной и схематизированной.

Сотрудники Ганьусского провинциального музея выдвинуто предположение, что на поздних этапах яншао обеднение и общий упадок объясняется следующим образом: «Начиная со среднего мацана основную роль в орнаменте играют прямые линии... Это происходило потому, что уже в раннем мацзяо люди начали пользоваться простыми бронзовыми ножами, что не только повысило уровень производительности труда, но и вследствие увеличения числа таких производственных операций, как требующие силы и точности резание, разметка на части и др., повлекло за собой ранее не встречающееся чувство точной и строго прямой линии»<sup>80</sup>. Хотя и в самом деле замечено, что упадок крашеной керамики определенным образом связан с появлением бронзы, и это обстоятельство, возможно, сказалось на судьбе керамики Ганьсу, зложенная точка зрения представляется чересчур умозрительной.

Что касается изучения собственно семантики яншаоских образов, то в последнее время у китайских археологов определился некоторый интерес к этой проблеме. Одни авторы задаются вопросом об истоках неолитического орнамента, которые они пытаются усматривать уже в палеолите Китая<sup>81</sup>, другие приходят к выводу о том, что яншаоская роспись «воплощает определенную целостный замысел, имеющий особую гармонию и ритм», а коренное отличие первобытных представлений от современных делает анализ доисторического искусства чрезвычайно трудным, но возможным, «если провести кропотливую работу»<sup>82</sup>.

Характерно, что китайские исследователи привлекают данные этнографии лишь в очень ограниченном объеме и, как правило, не идут дальше предположений о наличии в яншао тотемизма, понимаемого к тому же весьма поверхностно. Так, например, сотрудники Ганьусского провинциального музея отмечают, что встречающиеся в яншао зооантропоморфные изображения — это духи или божества. Что касается сложных по составу мифологических существ вроде безголовых или трехлапых лягушек, животных с двумя головами и шестью ногами, пресмыкающихся с неестественно большим числом конечностей и т. п., то они объясняют это тем, что «по мере развития земледелия и становления отповского рода укреплялись племенные союзы и поклонение прежним родовым тотемам приходило в упадок, сменяясь поклонением предкам»<sup>83</sup>.

Эта оценка, на наш взгляд, чрезмерно прямолинейна и неоправданно упрощает суть проблемы. В самом деле, развитие от зоо- к антропоморфизму — магистральный путь трансформации мифологических героев; действительно, по мере этнополитической консолидации бывшие родовые

божества уступают место главным и переходят в пантеон поздней демонологии, часто переосмысливаясь в качестве злых и вредоносных. Однако само по себе это не дает оснований для противопоставлений тесно связанных культа тотемов культу предков.

Пожалуй, оставшаяся десятилетия назад статья Ши Синбана, содержащая в себе небольшой раздел, посвященный духовной культуре неолита<sup>71</sup>. Предприняв попытку проследить эволюцию важнейших видов орнамента от реалистического к геометрическому, начиная с баньяо и кончая мацзяо, Ши Синбан предположил, что мяодигуские фигуры птиц трансформировались в спираль, а изображения лягушек превратились в орнамент из волнообразных линий (узор полога). На основе этих построений он создал схему, согласно которой рыба — наиболее популярный образ в росписи баньяо — являлась тотемом баньшаня, а птица, характерная для мяодигу, — тотемом мяодигу. В мацзяо же происходит слияние двух этих этносов, что отразилось и в содержании орнамента.

Не вдаваясь в эту сложную проблему, отметим, что такого рода выводы, полученные на основании анализа одного лишь орнамента, по крайней мере в том виде, как он проделан Ши Синбаном, весьма узки. Примечательно другое — сам подход к проблеме, попытка осмыслить содержание неолитического искусства в контексте основных категорий идеологии родового общества. С этих позиций работа Ши Синбана в китайской литературе уникальна и, безусловно, заслуживает внимания.

Придя к заключению, что образы животных в яншаоской росписи — это свидетельства существования в ту эпоху тотемизма, Ши Синбан сделал большой шаг вперед по сравнению с другими китайскими авторами и наметил очень перспективный путь исследования. Нельзя вместе с тем не сказать и о недостатках. Именно этому исследователю принадлежит рассмотренная выше идея об упадке тотемизма в финале мацзяо<sup>85</sup>, позаимствовавшие ее авторы «Расписной керамики Ганьсу» лишь проиллюстрировали ее конкретными примерами.

Проводимые Ши Синбаном сравнения яншаоской орнаментации с образительным искусством североамериканских индейцев дакота носят самый поверхностный и общий характер: «Племена дакота в Северной Америке, заклиная внезапно начавшуюся грозу и ураган, изображали гром в виде зубчатой линии, а смерть — в образе бабочки; некоторые узоры в орнаменте расписной керамики мацзяо, возможно, тоже отражают поклонение человека природе»<sup>86</sup>. Это, впрочем, отклонение человека природы. Это, впрочем, отклонится и к другим китайским исследователям. Гу Вэнь, например, также не идет дальше столь же малосодержательных сопоставлений: «...у бразильского племени бакайли (китайская транскрипция. — В. Е.) все геометрические образы в действительности оказываются схематизацией изображений вполне конкретных прототипов (в основном животных). Например, волнистая линия с многочисленными точками по сторонам означает змею, а ромбы — рыб. У племени карая

## ПРИНЦИПЫ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

(китайская транскрипция.— В. Е.) узор из лоскутков и ромбов копирует рисунок змеиной кожи»<sup>87</sup>.

Для своих интерпретаций китайские археологи практически не привлекают и данных мифологии. Отражение в яншаоском искусстве мифологических представлений пренебрежительно декларируется, но не анализируется. В качестве исключения можно назвать Янь Вэньмина: отметив, видимо, вслед за Ши Сяibanом, что изображения лягушек и птиц прослеживаются в яншао на протяжении очень длительного времени, он оценил их как прототипы популярных в древнекитайской мифологии образов лунной лягушки и солнечного ворона<sup>88</sup>.

Прочитывая без каких-либо комментариев древние источники, в которых содержатся упоминания об этих мифах, Янь Вэньмин заключает: «Таким образом, с этапов бьяньбо и мяодигу и до мацзяо орнамент птицы и лягушки, а также лягушкообразные узоры этапов бьяньшань и мачан до культур цзинь и сыба и солнцеобразные узоры этапов бьяньшань и мачан, возможно, являются воплощением в расписной керамике почитания духов луны и солнца», бывших одновременно и тотемами<sup>89</sup>. Это суждение, хотя и интересно и даже отчасти подтверждается, в изложении Янь Вэньмина представляет собой всего лишь предположение.

Отсутствие прочной основы и четких критериев в истолковании неолитических образов порою приводит китайских исследователей к выводам столь же смелым, сколь и необоснованным. Один из старейших китайских археологов Су Бинди выдвинул предположение, что одно из самоназваний китайцев — «хуа» (данный иероглиф имеет значение «цветок») связано с популярным в росписи керамики мяодигу I мотивом цветка с пятью лепестками. «Вследствие того, что гора Хуашань была древнейшим обиталищем людей хуа она могла получить название по своим обитателям. Спиральный растительный орнамент... несомненно, местного происхождения, как и люди хуа и их культура», — заключает Су Бинди<sup>90</sup>.

Самыми интересными результатами, полученными китайскими исследователями в интересующей нас области, следует признать палеографические разыскания, в которых они пользуются заслуженным авторитетом. Некоторые специалисты (Го Можо, Тан Лань, Юй Сиань, Хэ Бинди) обратили свои усилия на сопоставление знаков на неолитической керамике с древнейшими пиктограммами и выдвинули в этой связи немало интересных предположений<sup>91</sup>. Если хотя бы часть из них подтвердится и истоки китайской письменности можно будет отнести к неолиту, это станет крупным научным открытием.

Присущее китайским археологам стремление жестко связать искусство с экономикой часто приводит к ошибочным социальным атрибуциям и определениям. Так, например, сотрудники Ганьсуского провинциального музея на основании изображений раковин каури в росписи бьяньшань-мачан и материалов захоронений делают необоснованный, на наш взгляд, вывод о существовании

в то время частной собственности, а как следствие этого — о классовом характере неолитического общества. Далее без всяких оговорок утверждают, что «поскольку появилась частная собственность, постольку искусство уже не могло избежать отпечатка классовости; после вступления в классовое общество любое искусство сразу приобретает классовый характер»<sup>92</sup>.

Какими-либо примерами из самой росписи это положение не подтверждается. Вряд ли приведенные рассуждения убедят кого-либо в том, что роспись керамики бьяньшань — мачан (радиокарбонные даты 2500—2000 лет до н. э.) несет на себе «отпечаток классовости».

Обзор результатов, полученных китайскими исследователями, дает основание констатировать, что, если в области накопления фактического материала китайская археология за последние годы достигла заметных успехов, то там, где требуется осмысление полученного, она далеко не всегда на высоте. Схематизм и поверхностность, недостаточное владение данными этнографии и мифологии существенно снижают научную значимость рассмотренных работ.

Давая общую оценку результатам, достигнутым в дешифровке семантики яншаоской орнаментации, необходимо отметить следующее. Несмотря на то, что этой проблемой занимались многие авторы, совокупный итог их разысканий можно определить как весьма скромный. Многие интерпретации носят самый общий характер и в конечном итоге сводятся к определению аграрно-магического содержания яншаоской росписи, что в общем-то, хотя бы из данных материальной культуры, можно предположить уже а priori. Утверждения о том, что яншаосцы почитали небо, солнце, луну, дождь, гром и т. п., сами по себе не многое открывают в духовной культуре китайского неолита.

Специально еще раз отметим: даже эти положения, как правило, строятся на основании всего лишь внешнего подобия того или иного яншаоского знака или изображения с какой-либо пиктограммой или мотивом из искусства более поздних эпох, что может служить лишь одним из множества возможных косвенных указаний и не более того. Подавляющее большинство проанализированных выше интерпретаций и истолкований могут рассматриваться лишь как обладающие разной степенью вероятности гипотезы, но не строго доказанные факты. Главная причина этого заключается, на наш взгляд, во-первых, в том, что данные этнографии и мифологии, т. е. основной интерпретирующий материал, понимаются большинством из названных авторов поверхностно и привлекаются в крайне недостаточном объеме, а во-вторых, в отсутствии четко сформулированного метода исследования.

Неопределенность и неясность исходных посылок автоматически влекут за собой субъективизм в толкованиях и оценках. С целью восполнить существующий пробел обратимся к выяснению и анализу важнейших принципов интерпретации доисторической росписи.

Неолитический орнамент, как, впрочем, и все первобытное искусство в целом, — специфический источник реконструкции духовной культуры древности. Специфичность его состоит не в том даже, что отсутствуют современные ему письменные данные, способные пролить какой-то свет на его смысл и значение (с такой ситуацией часто приходится сталкиваться и при интерпретациях иконографических образов, принадлежащих историческим эпохам). Она глубже и серьезнее: во многом еще неясными остаются главные закономерности духовной культуры первобытности, что лишает исследователя столь необходимых руководящих указаний на верные пути поиска. Такая ситуация порождает целый ряд требующих решения проблем. Не претендуя на создание общей теории интерпретации доисторического искусства, попытаемся проанализировать те ее аспекты, которые непосредственно относятся к конкретным задачам данной работы. По проблеме интерпретации архаичного изобразительного искусства специалистами высказывалось множество различных точек зрения, определявших пути семантического истолкования<sup>1</sup>. Не вдаваясь в описание всего их многообразия, выделим два поллярных и, на наш взгляд, главных подхода, анализ которых позволит в общих чертах представить себе современное состояние проблемы дешифровки доисторического изобразительного творчества.

Наиболее традиционным является метод, который условно можно определить как некритический. Наглядно итоги его применения видны на примере рассмотренных в предыдущей главе интерпретаций китайской неолитической росписи. Очень часто не лучше дело обстоит и с истолкованиями доисторического искусства других регионов и эпох. Существо такого подхода, особенно популярного в прошлом, но порою применяемого и по сей день, заключается в том, что исследователь стремится подобрать конкретному образу или сюжету соответствующую аналогию из мифов, легенд, религиозных представлений, обрядов и этнографии того народа, с культурой которого данный памятник искусства предположительно связывается. Далее, найденная аналогия накладывается на интерпретируемое изображение, и истолкование его смысла готово.

В самом по себе таком подходе ничего, конечно, порочного нет. Однако главной задачей археологии как научной дисциплины долгое время оставалось почти исключительно классификаторское определение положения элементов или комплексов материальной культуры во времени и пространстве и установление ее взаимосвязей между ними, т. е. по существу ей отводилась функция вспомогательной исторической дисциплины. Поэтому большинство археологов, подчиняясь общей тенденции, обратились к сугубо вещеведению. Между тем, обширный и, главное, подчиненный своим сложным законам и закономерностям материал из области духовной культуры, который необходимо было привлекать для интерпретации

семантики доисторического искусства, оставался в значительной мере неосвоенным. В свою очередь специалисты в области религии, мифологии и этнографии, занимаясь разработкой своих проблем, редко обращались к решению этих вопросов, считавшихся чисто «археологическими».

Таким образом, сложилась ситуация, когда интерпретация древнего искусства и связанные с этим проблемы, располагающиеся на стыке двух крупных областей научного знания — истории материальной и истории духовной культуры — в большей степени относящиеся ко второй, нежели к первой из них, «по праву открытия» оказались в ведении преимущественно археологии, т. е. дисциплины, занимающейся изучением главным образом культуры материальной.

Вследствие недостаточной подготовленности части археологов к решению сложных проблем интерпретации семантики мифолого-этнографические аналоги привлекались при сопоставлениях без предварительного критического анализа и должного отбора, по принципу одного лишь «внешнего подобия». Несколькими утрируя, можно сказать, что, если на впамяте изображен, допустим, бык, то считалось вполне достоянием выбрать из мифов, легенд и обрядов народа, занимающего спустя много веков, а порою и тысячелетий, ту же территорию, где найден камень, сюжет, в которых это животное фигурирует, и, пересказав их, сопроводив текст общими ссылками на ритуальный, сакральный и магический характер изображения, полагать образ интерпретированным. Не намного плодотворнее было и обращение к этнографии: в изображениях в таком случае усматривали предков-тотемов (если представлены животные), духов или богов-покровителей (если представлены антропоморфные фигуры), отражение охотничьих, промысловых и иных культов, всякого рода магию. Особой популярностью пользовалась ставшая сакраментальной идея плодородия, которую стали усматривать едва ли не в каждом доисторическом изображении.

Отмеченное ни в коем случае не означает, что подобное направление исследований в принципе неверно. Возможно, многие из подобных интерпретаций в определенной степени отражают истину. Однако подавляющее их большинство имеет столь общий характер, что, по сути, позитивной информации почти не несет, превращаясь в некий универсальный шаблон, пригодный для истолкования чуть ли не любого древнего образа. Фактически не изображение дешифруется с помощью мифологии или этнографии, а уже известные результаты этих дисциплин (причем самого общего порядка) иллюстрируются при помощи якобы интерпретируемых изображений. Иными словами, поверхностное понимание первобытной духовной культуры порождает поверхностные интерпретации.

Сложившаяся — выразимся без обиняков — кризисная ситуация породила у ряда археологов скептическое отношение в целом к возможности



интерпретаций доисторического искусства. Гиперкритический подход к проблеме характерен в первую очередь для французской археологической школы и связан с именами двух крупных исследователей — палеолитического художественного творчества — Авет Лямен-Ампрер и Андре Леруа-Гурана.

Основателем нового, критического подхода к интерпретации семантики первобытного искусства стала А. Лямен-Ампрер. В своей обобщающей монографии она подвела итоги всей предшествующей работе в этой области и пришла к неутешительному выводу: «Незначительность полученных позитивных результатов может поразить. Наши выводы (о содержании первобытного искусства.— В. Е.) можно рассматривать как свидетельства временного перевеса или решительной беспомощности»<sup>2</sup>. Главная причина этого, по А. Лямен-Ампрер, заключается в произвольности и поверхностности проводимых исследователями сопоставлений древнего искусства с данными этнографии современных народов. Подвергнув резкой и, надо признать, обоснованной критике целый ряд имевших хождение концепций доисторического искусства (искусство для искусства, магическая и психологическая теории и др.) (р. 65—145), она сосредоточила критику на «этнографическом методе», по ее мнению, принципиально — на данном уровне наших знаний — ошибочном. Поиски выхода из сложившейся ситуации привели А. Лямен-Ампрер к заключению, что в интересах научной истины исследователи должны смириться с мыслью об ограниченности нашего знания и изменить отыскивание интерпретирующих этнографических аналогий углубленным изучением самих документов первобытного творчества: «Эта замена, теперь кажущаяся нам элементарной, дает плодотворные результаты» (р. 12).

Иными словами, суть нового метода сводится к требованию элиминировать из интерпретаций все «внешнее», т. е. взятое не из анализа самих изображений, дабы обеспечить таким путем высокую научную строгость исследования и абсолютную достоверность результатов, чего так остро не хватало ранее. Если А. Лямен-Ампрер отвергла «внешние» данные лишь временно, вследствие их недостаточной изученности (р. 290), то мнение А. Леруа-Гурана более определено: «...интерпретация не может исходить из нашего воображения или из изучения современных первобытных народов, но только из нового, более тщательного анализа наших материалов»<sup>3</sup>.

Методологически подход А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана можно охарактеризовать как позитивистский. Стремление к научной строгости оборачивается метафизичностью, постановкой во главу угла голого эмпирического факта, изолированного и лишеного внешних связей. Логически редуцируя метод, мы неизбежно (если будем последовательны) придем к выводу о «трансцендентности» доисторического искусства и его принципиальной непознаваемости. Главной ошибкой А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана является то, что они не видят в этнографических фактах системы, незнание отдельных элементов которой в принципе не препятствует постижению ее общего смысла.

Критикуя этнографический подход, А. Лямен-Ампрер в качестве, на ее взгляд, неотразимых приводит аргументы вроде следующего: «Хаддон в своей работе «Evolution in Art» отмечает, что ценность имеет только устная и непосредственная информация о значении рисунков и традиционных мотивов первобытных и что нельзя никаким иным способом догадаться, что они выражают. Это свидетельствует о том, что символическая интерпретация доисторических произведений решительно невозможна» (р. 141—142). И еще: «Тот факт, что сами австралийцы не в состоянии понять церемонии и символы своих соседей, должен заставить нас быть осторожными в интерпретациях загадочных знаков палеолитического искусства» (р. 142).

При всей своей внешней убедительности такого рода доводы имеют лишь частное значение и не могут служить основой для всеобъемлющих обобщений. Споры нет, огромное число знаков и образов доисторического искусства сугубо конвенциональны и с исчезновением их творцов и носителей навсегда останутся неразгаданной загадкой, значения их мы никогда не узнаем. Вместе с тем не подлежит, на наш взгляд, сомнению, что духовная культура (в том числе и изобразительное искусство как одно из ее проявлений) не хаотичное, случайное нагромождение понятий. Она обладает весьма четкой структурой: вместо рядоположенности фактов и явлений, как представлял себе существо дела А. Лямен-Ампрер, налицо их система, внешний облик которой может варьировать в широких пределах, создавая видимость неупорядоченного многообразия, но суть ее сохранится на протяжении целых исторических эпох и благодаря этому будет доступна для научного анализа. Применительно к изобразительному творчеству сказанное означает необходимость тщательного изучения в первую очередь его композиционных структур и иных общих закономерностей.

В целом А. Лямен-Ампрер — исследователь вдумчивый и наблюдательный что и вынуждает ее к следующему признанию: «Богатство и разнообразие верований современных примитивных народов таково, что тот или иной изолированный образ палеолитического искусства может быть интерпретирован сотней различных способов. Это богатство, эта сложность структур, ритуалов, верований не были бы препятствием, если бы существовали систематические таблицы, по которым их можно было бы распisać и которые давали бы возможность связывать ту или иную художественную или религиозную специфику с определенным типом общества» (р. 144).

Очень характерно, что подобная систематизация мыслится А. Лямен-Ампрер механически — как сведение воедино и классификация всех этнографических и иных фактов в «мировом масштабе» (р. 290). Масштабность и трудоемкость такого предприятия заставляет исследовательницу отнести его осуществление в далекое будущее, а до тех пор игнорировать «внешние» данные как недостоверные.

С таким подходом к проблеме трудно согласиться: чтобы реконструировать в общих чертах систему духовной культуры первобытности, нет необходимости заниматься тотальным перебором

всей необозримой массы эмпирических фактов. Надо выделить особенно существенные категории и закономерности и от них двигаться к познанию более частных и более конкретных понятий, явлений и образов. В противном случае, если следовать А. Лямен-Ампрер, мы уподобляемся исследователю, который вместо того, чтобы разработать алгоритм, просчитать задачу на ЭВМ, складывает миллионы цифр на арифмометре. Недостаток такого метода состоит не в том даже, что он очень медлен, сколько в том, что он за частотом разнокалиберных фактов не позволяет увидеть универсальных идей и категорий, без изучения которых невозможно интерпретировать как самую древнюю духовную культуру, так и изобразительное творчество.

Каковы же позитивные итоги рассматриваемого подхода? Первое, что сразу же обращает на себя внимание, — их незначительность, если не сказать мизерность. Это признают и сами авторы гиперкритического метода: «Полученные результаты остаются ограниченными, но зато они достаточно точны и беспорочны, чтобы показать, что внутренняя анализ документов (первобытного творчества.— В. Е.) более плодотворен, чем сравнительный, и что обращение к этнографическому методу оправдано лишь тогда, когда все другие способы исчерпаны» (р. 13).

Итогом семантических истолкований А. Лямен-Ампрер явилось выделение ею в наскальном искусстве палеолита незначительного числа мотивов (themes d'inspiration), например: «образ женщины, понимаемой не просто как источник жизни, но как связь между человеком и миром животных и природы»; «образ ничтожного, крошечного человека среди кишачих животных» (р. 294).

Нетрудно заметить, что приведенные примеры являются интерпретациями лишь по названию, по сути же — это констатации очевидного, получившие характер обобщения лишь благодаря статистическим подсчетам. Констатация, сколько бы раз она ни подтверждалась, не становится от этого интерпретацией. Отмеченное обстоятельство крайне характерно. Французский литературовед Ц. Тодоров, анализируя проблему интерпретации литературных текстов, сделал ряд очень точных заключений, в полной мере применимых и к истолкованию текстов изобразительных. «Мечтой позитивистского направления в гуманитарных науках всегда было различить и даже противопоставить интерпретацию, как нечто субъективное, уязвимое, произвольное, описанию, как чему-то надежному и строго определенному»<sup>4</sup>.

В самом деле, именно такого рода ламентация составляют пафос работы А. Лямен-Ампрер: «То, что называют реконструкцией прошлого, всегда есть не более чем построение, меняющееся вместе с его авторами, эпохами, личностями и культурными системами, в рамках которых оно формируется»<sup>5</sup>. Этим ненадежным построением противопоставляется абсолютно достоверный «внутренний анализ документов».

Ошибочность такойсылки налицо. «Знаковые объекты, с которыми имеет дело интерпретация, не поддаются „описанию“, если понимать его в смысле полной и абсолютной объективности»<sup>6</sup>. Стремление к этому оборачивается тавтологией

и констатациями вроде тех, о которых речь шла выше. «Дело в том, что истолковать произведение (независимо от того, литературное оно или нет) как таковое и замкнутое в себе, не выходя за его пределы ни на мгновение и не проецируя его ни на какой иной объект, кроме него самого, — задача в некотором смысле невыполнимая. Точнее, задача эта выполнима, но тогда описанием художественного произведения оказывается точное повторение описываемого текста (курсив наш.— В. Е.). Такое описание настолько полно принимает форму самого произведения, что они сливаются друг с другом. Поэтому в каком-то смысле можно считать, что лучшим описанием произведения является оно само (курсив наш.— В. Е.)<sup>7</sup>. На примере А. Лямен-Ампрер отчетливо видно, как декларирование абсолютной точности интерпретаций приводит к тавтологическому описанию интерпретируемых образов.

Другая отличительная черта метода А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана — непоследовательность. Если, как уже отмечалось, быть последовательными, то, в соответствии с их исходными посылками, от интерпретаций следует отказаться. Внутренняя противоречивость метода хорошо видна на следующем примере. А. Лямен-Ампрер первой обратила внимание на то, что в наскальной живописи палеолита образы бизона и лошади часто встречаются вместе, и приписала им символическое обозначение полов — женского и мужского; по ее мнению, «половое разделение существ играло значительную роль в первобытной культуре»<sup>8</sup>. Подробно эту идею развил А. Леруа-Гуран. Он пришел к выводу, что в основе всей идеологии верхнего палеолита лежит принцип противопоставления и взаимного дополнения мужского и женского начал, выраженных в искусстве в образе бизона и лошади, по аналогии с которыми он расклассифицировал и многочисленные знаки, разделив их на мужские и женские символы<sup>9</sup>.

Нетрудно заметить, что мысль об основной для первобытного мировоззрения роли разделения полов сама по себе из структурного анализа палеолитического искусства никоим образом не следует. Она неосознанно для самого себя, субъективно привнесена в интерпретацию А. Леруа-Гураном вопреки собственным же постулатам. Кроме того, разделение знаков на мужские и женские построено во многом на их внешнем сходстве с мужским и женскими органами пола, что опять-таки в высшей степени субъективно и, как полагают сами авторы нового метода, вызывает серьезное сомнение. Этнография, которую А. Леруа-Гуран вслед за А. Лямен-Ампрер столь категорически отвергает, дает убедительные примеры того, насколько опасно доверяться внешнему сходству знака с его возможным прототипом.

Так, у одного из племен, живущих на островах Торресова пролива, девушки из рода казуара татуировали на икрах ног или на поясницах метки, похожие на наконечник стрелы, опущенной острем вниз, что символизировало следы тотемной птицы<sup>10</sup>. По классификации же А. Леруа-Гурана<sup>11</sup>, подобный знак вследствие его сходства с клещеским символом следовало бы отнести к разряду женских. Вспомним, сколь решительно против подобных истолкований выступила А. Лямен-

Ампрер, концепцию которой А. Леруа-Гуран и развивает.

Характерно приведенное Л. Леву-Брюлем мнение этнографа Р. Паркинсона: «Объяснения орнаментов были даны мне самими байнингами. Не может быть никакого сомнения, что те, кто исполняют эти рисунки, ассоциируют с ними определенные цели, хотя отношения между ними, почти во всех случаях, остаются для нас темными. Мы видим, как мало у нас права истолковывать орнаменты первобытного человека по тому сходству с известным нам предметом, которое обнаруживается в рисунке»<sup>12</sup>. Примечательно, что сам А. Леруа-Гуран критиковал тех, кто объяснял смысл изображений, исходя из внешнего сходства с определенным объектом<sup>13</sup>.

Такая противоречивость уже обращала на себя внимание исследователей. Я. А. Шер, например, отмечает по этому поводу: «Таким образом, по видимому, следует признать, что мы пока не располагаем достаточно эффективной методикой выведения семантики наскальных изображений из них самих, не привнес в объясняющие суждения каких-то внешних по отношению к „петроглифическим“ текстам данных, в том числе и этнографических»<sup>14</sup>. С такой оценкой можно согласиться лишь отчасти, ибо суть дела заключена не в неразработанности методики, как полагает А. Я. Шер, а в ошибочности подхода в целом. Методика выведения смысла изображений только из них самих никогда не будет создана, так как это в принципе невозможно.

Давая общую оценку метода А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана, следует подчеркнуть, что полученные с его помощью результаты носят самый общий и описательный характер и мало дают для понимания духовного мира первобытного человека. Более того, то немногое позитивное, что содержится в их интерпретациях (дуализм мужского и женского начал — едва ли не главный их итог), получено не благодаря, а вопреки гиперкритическому методу, постулированному в качестве аксиомы первобытной культуры и извне привнесено в истолкования. Если же быть до конца последовательным, то от интерпретаций следует вообще отказаться и обратиться к описанию, структурному разбору и классификации изображений (в большей степени это относится к А. Леруа-Гурану, позиция А. Лямен-Ампрер не столь однозначна), чему, кстати заметим, эти исследователи преимущественно и уделяют свое внимание.

Сказанное позволяет заключить, что концепция А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана, как бы они против этого ни выступали, объективно не выходит за рамки традиционной вещеведческой проблематики археологии. С точки зрения истории науки, описанный гиперкритический метод следует рассматривать как позитивистскую по сути реакцию на кризисную ситуацию в области дешифровки семантики древнего искусства, как неудавшуюся попытку решить новые сложные задачи старыми, традиционными средствами.

Критическое отношение к теоретическим построениям А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана не может заслонить того огромного значения, которое их работы имеют для исследований доисторического искусства<sup>15</sup>. Предприняв попытку по-

ложить конец произвольному фантазированию по поводу древних изображений и поставить их истолкование на твердую научную основу, они убедительно показали, что по-старому работать в этой области нельзя, и заложили тем фундаментом для дальнейших поисков.

А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гуран не одиноки в своем гиперкритицизме и отрицании всего по отношению к интерпретациям «внешнего». К сходным заключениям самостоятельно пришла Б. Гофф в монографии «Символы доисторической Месопотамии»<sup>16</sup>. Если труды А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана привлекают внимание в первую очередь с точки зрения методологической, то книга Б. Гофф представляет для нас особый интерес еще и потому, что в ней анализируются неолитический орнамент типологически, хронологически и стадийно весьма близкий яншаоскому.

Б. Гофф постулирует принципы, аналогичные идеям А. Лямен-Ампрер и А. Леруа-Гурана: «Мы должны опираться только на факты и никогда не выходить за их пределы. Факты доисторического периода — это просто артефакты или их символические выражения (крайне характерная позитивистская трактовка! — В. Е.). Несомненно, люди, которые изготовляли их, имели мифы, но нам они неизвестны, и потому чрезвычайно опасно подставлять на их место мифы, впервые записанные спустя три четверти тысячелетия. Если мы не можем объяснить формы, исходя из них самих, мы должны оставить их без объяснения» (р. XXXVI, cf. p. 123, 169).

Такой подход привел Б. Гофф к утверждению, что «кажется неоправданным использовать, как это делает большинство исследователей, мифы в качестве источника для раскрытия идей древних культур» (р. 169). Если А. Лямен-Ампрер сосредоточила критику на использовании этнографических данных, то Б. Гофф перенесла ее на мифологию, что принципиально одно от другого не отличается, ибо и то и другое выступает в одинаковой функции интерпретирующего материала.

Как выясняется, Б. Гофф устраивает в качестве средства интерпретации только те мифы, которые буквально накладываются на изобразительное искусство, как это наблюдается иногда, скажем, на античных вазах, где изображение героя или богини нередко сопровождается надписью. Она пишет: «Ни на одном горшке ни в одной фигурке или печати нет свидетельств о существовании мифа, который был бы кристаллизован настолько, чтобы изображаемое искусство имело бы определенные характеристики и функции» (р. 57). Поскольку таких прямых совпадений Б. Гофф не видит, то ею делается вывод о том, что «мифы, если и существовали, то не были столь важны, как другие элементы религии». Стоит ли удивляться, что мировоззрение обитателей доисторической Месопотамии расценивается ею как «непоследовательное, хаотичное нагромождение верований» (р. 169).

По поводу такого рода скептических заключений очень точно выразился Я. А. Шер: «...что считать прямым свидетельством? Если сопровождающую надпись, указывающую на то, что на этом камне изображен реальный лось, а на том — лось-вселенная, то таких прямых свидетельств не

будет никогда»<sup>17</sup>. Если с точки зрения Б. Гофф подойти, скажем, к баньянско-мачанскому сюжету с первопредком (его анализ будет дан ниже), то придется ограничиться констатацией, что перед нами — безголовая антропоморфная фигура, «не настолько кристаллизованная», чтобы о ней можно было сказать что-либо определенное, тогда как если сюжет интерпретирован нами верно, то это — один из основных мифов яншао.

О бесплодности позитивистского направления в области интерпретаций уже говорилось. Закономерно, что позитивное содержание истолкований Б. Гофф также весьма незначительно. Максимум, что дает ее метод, — вычленение противопоставленности персонажей (antithetical arrangement), трактуемой как «попытка показать единство наряду с противоположностью» (р. 66—67). Тривальность такого суждения совершенно очевидна, к пониманию образа оно ничего не добавляет, прийти к нему можно и без специального анализа. Если противопоставляются два самца животных одного вида, то это трактуется Б. Гофф как «выражение агрессии», так же интерпретируется композиция «орел + травоядное» (р. 66). В своих истолкованиях Б. Гофф еще менее последовательна, чем А. Леруа-Гуран. Для нее характерны, опять-таки вопреки собственным постулатам, рассуждения самого общего порядка о «культе плодородия», о «священном браке», о не менее сакральных, чем «плодородие», «символах жизни и символах смерти» и т. п.

Эксплицитно суть подхода Б. Гофф можно выразить следующим образом: взяв для анализа, скажем, неолитическое изображение, исследователь должен проследить его развитие в рамках определенной культурной традиции на протяжении энеолита, бронзового или железного веков — вплоть до исторической эпохи, когда возникает письменность; затем необходимо найти письменный или устный текст, объясняющий избранный сюжет и, совместив их, получить достоверную интерпретацию. А. Лямен-Ампрер формулирует подобный идеальный, с ее точки зрения, вариант вполне недвусмысленно: «Уже отмечались некоторые любопытные аналогии между неолитическим наскальным искусством и древней иконографией средневекового мира... Ныне... эти сходства приобретают иной смысл (генетическое родство. — В. Е.). Было бы увлекательно принять изучение иконографии древнего Средиземноморья, привлекая наскальные изображения Северной Африки и избрав в качестве отправной точки встречающийся повсюду мотив человеческого существа с головой животного»<sup>18</sup>.

Возьмем на себя смелость утверждать, что для выяснения семантики этого мотива, вопреки А. Лямен-Ампрер, нет нужды проследивать весь его путь от верхнего палеолита до исторических эпох. В принципе такая работа полезна и необходима, но сводить существо проблемы только к ней неправомерно. Недостаток такого подхода не только в том, что на этом пути исследователь неизбежно столкнется с зияющими лакунами в материалах и встанет вследствие этого перед проблемами практической неразрешимыми. Главное в другом: даже в счастливых случаях преодоления всех сложностей не будет никакой гарантии в том,

что дешифруемые знак, образ или сюжет спустя многие тысячи лет понимаются так же, как и во время их создания. Более того, можно быть почти уверенным в том, что их смысл эволюционирует и трансформируется, и едва ли произойдет буквальное наложение интерпретирующего текста на интерпретируемый образ. Чтобы истолкование было верным, неизбежно потребуются критический анализ и реконструкция интерпретирующего материала.

Итак, из самих по себе доисторических изображений без привлечения «внешних» данных никаких заключений об их смысловом содержании сделать нельзя. Единственное, что можно выявить путем формального анализа древнего искусства, это его структура, т. е. расположение и зависимость в соответствии с определенными закономерностями отдельных элементов изображения. Но тут возникает вопрос: на основании чего выделять образующие структуру элементы, как определять их? Графически, например, образ человека с головой животного — это один элемент, но никто не оспорит того, что далее неразложимых (т. е. элементарных) понятий здесь как минимум два — человек и животное. Другой пример: зооантропоморфное существо, играющее на свирели, — графически одна фигура, семантически же составлена из многих элементов. Если полностью игнорировать содержательную сторону изображения, то мы неизбежно придем к механическому описательству, стремящемуся к полному воспроизведению образца (ср. мысль П. Тодорова). Даже, казалось бы, сугубо формальный анализ невозможен без привнесения в той или иной степени семантического аспекта.

Элементы композиции выделяются исследователем на основании их значимости, даже если сам исследователь не отдает себе в том отчета. Приступая к анализу изображения, он уже имеет представление о его смысловом значении (пусть настолько общее и отвлеченное, что оно не фиксируется им).

Вообразим, что перед нами изображение, смысл которого абсолютно неизвестен (для простоты допустим, что это — геометрический узор). Попробуем формально его проанализировать — вычленим его структуру. Это бесполезное занятие, ибо мы не знаем, какие элементы главные, какие второстепенные и что вообще есть в данном случае элемент. Такие особенности составных частей изображения, как центральность, периферийность, величина, повторяемость и тому подобные признаки, не могут служить указаниями для поиска, так как нам не известно, обладают ли они значением в данной системе. При анализе реальных геометрических узоров такие показатели используются (и справедливо!), поскольку они означают собой основные закономерности, присущие всему искусству начиная с эпохи неолита. В чистом же эксперименте мы лишены этого внешнего по отношению к изображению контекста и соответственно не имеем права им пользоваться.

Сказанное означает, что, приступая к интерпретации изображения, мы должны уже заранее иметь представление о его значении<sup>19</sup>. Только индуктивное соотнесение интерпретируемого изображения с интерпретирующим мифологическим ма-

териалом, проверяемое в ходе параллельного анализа как изображения, так и самого мифа, позволяет выявить ряд семантически, а значит и структурно, значимых элементов, при ином подходе не вычленимых. Когда, например, А. Леруа-Гуран, констатируя, что в отдельных пещерах явно преобладают изображения определенных видов животных<sup>20</sup>, в соответствии со своей концепцией принципиально отказывается соотнести эти факты с тотемическими воззрениями, он закрывает тем самым путь для более углубленного анализа структур и композиций палеолитического искусства. Отказ от всего «внешнего» бумерангом ударяет по самым структурным исследованиям документов доисторического искусства, лишая их направляющих и организующих идей.

Поскольку без привлечения «внешних» данных интерпретации немислимы, возникает вопрос: что это за данные и как их следует использовать? Ответ однозначен: это — данные духовной культуры той эпохи, которой принадлежат интерпретируемые изображения. Нет ли в таком утверждении логического противоречия? С одной стороны, духовная культура реконструируется на основе анализируемых изображений, а с другой — сами изображения нельзя понять без привлечения духовной культуры. Противоречие здесь внешнее, ибо сами по себе доисторические изображения нового знания о мировоззрении древних не дают; если бы мы располагали ими одними, любые реконструкции оказались бы невозможными. Изобразительное искусство можно использовать для этих целей только в сочетании с материалами этнографии и мифологии, которые и наполняют его содержанием и смыслом.

Если допустить существование непроходимой границы между первобытной духовной культурой и культурами, известными нам из этнографии и истории, как это делают А. Лямен-Ампрер, А. Леруа-Гуран и Б. Гофф, то мы в самом деле окажемся в безвыходной ситуации. К счастью, есть серьезные основания полагать, что преемственность между ними не просто существует (это вполне естественно), но может быть документально доказана. Таким образом, задача историка, интерпретирующего первобытное художественное творчество, сводится к тому, чтобы выделить то общее, что имеется между ним и искусством исторического времени, и, опираясь на этнографию и мифологию, дать его толкование, обоснованное как с точки зрения формального соответствия интерпретируемому образу, так и с точки зрения принципиальной возможности обнаруженного явления духовной культуры в ту эпоху, к которой относится изображение.

Интерпретация доисторического искусства возможна только при еще более глубоком и тщательном, чем анализ самих изображаемых документов, анализе интерпретирующих данных этнографии и мифологии. Выше говорилось, что банальные интерпретации — плод банального понимания духовной культуры. То же относится и к ошибочным истолкованиям. Если исследователь считает, что основным содержанием мифологии являются лунарные сюжеты, он соответственно обнаруживает их в интерпретируемых изображениях, если, по его мнению, суть древней идеологии

определяет «космизм», то этот «космизм» он усматривает в каждом доисторическом образе. В принципе, такого рода ретроспективные экстраполяции возражений не вызывают, недостатком лишь в том, что часто они делаются некритически и без достаточных оснований.

Методологической основой интерпретации должно служить движение от общего к частному. Стремление идти от объяснения одного изолированного факта к другому, толковать один изолированный образ посредством другого — путь метафизический, позитивистский и в конечном счете ненадежный и ошибочный. Дialectический метод, напротив, предполагает построение на основе достоверных фактов общей концепции, с точки зрения которой и интерпретируется все многообразие понятий и явлений. Применительно к нашим прикладным целям пояснить это можно следующим образом. Если к тому или иному интерпретируемому изображению исследователем подбирается какая-либо этнографическая или мифологическая параллель или аналогия, совершенно необходимо, ни в коем случае не ограничиваясь одним только внешним сходством, попытаться показать универсальный и принципиально для данного типа культуры закономерный характер этой параллели или аналогии. В противном случае истолкование оборачивается умозрительными спекуляциями с разной степенью правдоподобия. Масштабы исследования, как известно, определяются источниковоедческой базой. Нельзя поэтому от изучающего первобытное искусство требовать реконструкции всей духовной культуры, в этом он ограничен наличным материалом. В соответствии с этим, едва ли есть необходимость предпосылать конкретному исследованию специальный очерк основных категорий первобытной культуры (хотя в принципе это не лишено смысла), отбор их для анализа определяется содержанием самих конкретных изображений, подлежащих дешифровке. Вместе с тем следует стремиться к тому, чтобы улавливать частные категории и понятия с более общими, дабы избежать порой, быть может, заслуженных упреков в субъективизме.

Выяснив в общих чертах методологическую основу исследования, обратимся к более частным, но не менее важным его принципам. Прежде всего требует ответа вопрос, какие изображения и почему поддаются интерпретации. Как было показано в предыдущей главе, большинство авторов предпочитают иметь дело с отдельными образами и знаками. Такой подход, от простого к сложному, очевидно, представляется им наиболее надежным и естественным: сначала постичь смысл элементарных символов, затем — их ассоциаций и, таким образом, подобно мозаике, сложить общую картину. Такое мнение, на наш взгляд, глубоко ошибочно. Ход исследования должен идти в прямо противоположном направлении — от сложного к простому.

Для наглядности приведем пример из лингвистики (хотят сказать, принципиально дешифровка иконографии во многом схожа с дешифровкой письменности). Первый шаг, предпринимаемый при дешифровке любого текста на неизвестном языке, всегда состоит в определении его грамматической структуры, из чего делается вывод о при-

надлежасти к той или иной языковой семье и далее выявляются фонетические и семантические значения отдельных знаков. Никто и никогда не начинает анализа в обратном порядке.

Для иконографических текстов функцию грамматики выполняет композиция. Конкретные знаки и образы суть переменные, способные трансформироваться или взаимозаменяться, изменяя общую структуру только внешне и сохраняя ее прежний основной смысл. Примером могут служить и грамматически, и семантически абсолютно идентичные фразы из двух языков одной семьи, часто внешне (фонетически) не имеющие, казалось бы, ничего общего между собой. Обращать главное внимание на эту внешнюю сторону значит упускать из вида основное — закономерности, в соответствии с которыми построен иконографический сюжет. Вместе с тем парадигматика иконографического текста — как структурная, так и метафорическая — обязательно должна учитываться при истолковании, так как позволяет более глубоко и полно понять его важнейшие закономерности.

Дискуссии относительно смысла того или иного изолированного знака неолитической росписи, на наш взгляд, беспредметны. Вспомним хотя бы спор между Б. Карлгреном и Х. Рид о том, что означает в яншао треугольник — мужское начало или женское? Ю. Г. Андерсон полагает — и то и другое. А. Буллинг решила, что это — мировая гора. По Ф. Петри, треугольник в древнем искусстве — символ горы, но обычной, а не мировой. Согласно Л. Спре, треугольник в неолитической росписи имеет значение «соцветие женской особи пальмы», откуда делается вывод, что он мог символизировать также и «бога пальмы», и «мистическую пальму»<sup>21</sup>. Нагромождение подобных истолкований не приближает к истине. Перебирать различные частные значения тех или иных символов в разных культурах и эпохах можно бесконечно. Иное дело — выделить генеральное значение и показать его универсальную закономерность для данного этапа развития культуры. Однако, механически перебирая знаки и значения, этой цели не достичь.

Выбранный из контекста знак нельзя интерпретировать достоверно. Само его выделение сугубо субъективно. Последнее отчетливо прослеживается на примере яншаоской росписи: вычленение треугольников из орнамента — искусственная операция, ибо в качестве единственного и центрального в яншао треугольник обычно встречается не изолированно, а в различных сочетаниях с другими символами.

Существует множество примеров конвенциональности и полисемантизма отдельных знаков. Вот что пишет, например, Дж. Фрэйзер об орнаментации чуринг австралийских арунта: «Во всех случаях рисунки сугубо условны и никогда не воспроизводят подлинного вида объекта, как он выглядит в действительности. Наиболее важные понятия почти всегда обозначены серией концентрических кругов или спиральными линиями, тогда как следы людей или животных представлены точками, расположенными по кругу или по прямой. Индивиды — женщины и мужчины — символически изображены посредством полукругов

и вообще рассматриваются как подчипенные животные и растения, которые представлены полными кругами или спиралями. Один и тот же рисунок на одной чуринге может обозначать дерево, на другой — лягушку, на третьей — кенгуру и т. д. Поэтому трудно или даже невозможно верно интерпретировать рисунок на чуринге, если кто-либо из стариков данной тотемической группы не растолкует его смысла»<sup>22</sup>.

Характерное свидетельство дает папуасский писатель и общественный деятель Альберт Маори Кики: «Верхняя часть маски украшалась различными видами геометрического рисунка. Каждый из них имел свой особый смысл, и два похожих рисунка на масках двух разных кланов могли символизировать совершенно разные вещи (курсив наш. — В. Е.). Некоторые детали рисунка были на всех масках: длинная линия по центру означала очень важную для нас волшебную веревку, а черное, розовое или желтое пятно наверху — свободную землю, которую клан надеялся найти, чтобы на ней обосноваться. Несколько прямоугольников под этим пятном — землю, на которой клан жил в настоящее время, а зигзаги по всему периметру маски — как правило, облака на горизонте. Самое интересное из всего — это звезды вокруг глаз. Они могли означать множество вещей в зависимости от того, к какому клану принадлежала маска, например, хвост рыбы марла, парус ладжон, светляка, который символизировал любовь и был к тому же изображением предка, «ноги медведя» или метафорически, — сияние звезды, символ Малара, который был покровителем клана Каури (курсив наш. — В. Е.)»<sup>23</sup>.

Не менее показательные факты из австралийской этнографии приводит В. Р. Кабо: «По словам одного автора, ему удалось выяснить значение системы концентрических кругов в одном из племен. Это было священное изображение целого племени и всех его верований... Внутренний круг был самым племенем. Внешние концентрические круги обозначали жизненный цикл его членов, от первой пинциации в юности до полного посвящения в зрелости... Их охватывал круг стариков, высшего совета племени, средоточия всей его мудрости... Затем шли другие круги, тотемические и священные, связующие племя в единое целое, окружающие его жизнью, продолжающейся на земле и во вселенной... Один из наружных кругов был солнцем, последний круг, охватывающий собой все, был само небо и все, что олицетворяет собою вселенная»<sup>24</sup>.

Нельзя в принципе исключить, что примерно таким же образом многие геометрические символы могли семантизироваться и неолитическими протокинтами. В этом случае перечисленные выше толкования выглядят по меньшей мере наивными. Неудивительно, что гиперкритикам вроде А. Лямен-Ампрер это дало повод усомниться в достоверности подобных интерпретаций (другое дело, что не следовало возводить эти сомнения в абсолют).

Невозможность интерпретации единичных знаков заставляет обращаться к сюжетным композициям. Только индуктивно совмещая композицию с тем или иным мифологическим текстом или

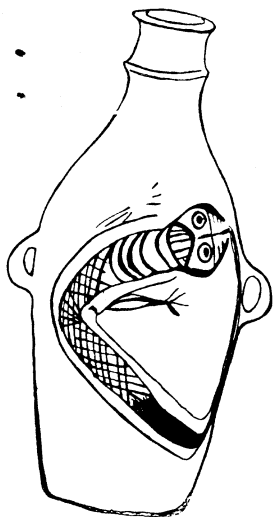


Рис. 2. Сосуд этапа мяодигю.

с другими данными из области духовной культуры, можно приблизиться к ее пониманию. При этом чем проще структура композиции, чем из меньшего числа элементов она состоит, тем труднее ее анализировать, и объяснение этой композиции будет менее конкретно. Ситуация с единственным знаком представляет собой предельный случай и потому он в принципе не может быть дешифрован, если не считать случайных угадываний, которые не могут служить строгим доказательством. Напротив, чем сложнее структура композиции, тем точнее и достовернее интерпретация. Таким образом, степень точности и полноты интерпретации прямо пропорциональна сложности структуры интерпретируемого изображения.

Исходя из этого, в данной работе мы ограничили рассмотрение только сюжетов, композиций и сложных мифологических образов, полностью исключив изолированные знаки, символы и фигуры (например, такие, как изображение ящерицы на сосуде *ли* (рис. 2))<sup>25</sup>. Весьма нетрудно сделать из китайской мифологии и фольклора подборку данных о ящерицах, змеях, драконах и соотнести изображение с каким-либо из змеообразных хтонических божеств древнекитайского пантеона, однако интерпретацией считать это будет нельзя, ибо слишком широк и ничем не ограниченный диапазон возможных толкований. Констатировать же, что ящерицы почитали ящерицу, едва ли есть надобность.

О каких интерпретациях единичных изображений может идти речь, если исследователям постоянно приходится сталкиваться с ситуациями, когда даже сложные многофигурные композиции, представляющие собой мифологические сцены и эпизоды и совпадающие по времени с письменными источниками (например, месопотамские цилиндрические печати), сплосх и рядом не поддаются отождествлению<sup>26</sup>.

Сказанное не означает, что все отдельные символы и знаки принципиально не дешифруемы. Все дело в том, что выяснение их смысла — это конечный этап исследования. Только дедуктивный подход от сложного к простому дает верное направление поисков. Сопоставление позиции и семантических связей знаков (т. е. путем выявления их парадигматики) позволяет сузить диапазон возможных значений и тем самым приблизиться к пониманию точного смысла знаков. Необходимая для этого работа велика по масштабам, и в настоящее время опыт ее выполнения еще не накоплен. Нельзя исключать, что и по ее завершении смысл многих знаков остается неясным. Первым и необходимым шагом к постижению смысла отдельных символов, повторяем, остается анализ композиции.

Композиционное изучение доисторических изображений помимо того, что позволяет сузить диапазон семантических значений отдельных элементов, дает важную для контроля за истинностью интерпретации возможность взаимопроверить полученные результаты. Если тот или иной мотив, исходя из его композиционной функции, истолкован верно, то и в другой по смыслу композиции он должен иметь то же или близкое значение. Если же такого наложения не получается, это значит, что интерпретация либо неверна, либо носит частный характер (нельзя упускать из виду возможный полисемантизм элементов).

Композиции являются изобразительными посылками, поскольку отражают определенный сюжет, т. е. синтаксическую связь понятий, атрибутов, персонажей, обстоятельств. В архаической культуре эти сюжеты реализуются в форме мифов. Такое утверждение может вызвать сомнение: все ли содержание доисторического искусства сводится к мифологии? И в самом деле, в нем обнаруживаются и иные свидетельства — религиозные, этнографические и т. п. Вместе с тем следует отметить, что противопоставление одного другому неправомерно. Представление о мифе исключительно как о словесном тексте, устном или письменном, — упрощение, это понятие гораздо шире. Вся идеология первобытного общества мифологична. Миф — это *modus vivendi*, мировоззрение и в этом смысле включает в себя религиозные представления, ритуалы, космологию, этику, эстетику и пр. Закономерности, присущие мифу, характерны и для архаичного мышления и культуры в целом, поэтому далее основное внимание будет уделено именно мифам, в той мере, в какой они непосредственно связаны со стоящими перед нами задачами интерпретации доисторических изображений.

Наиболее общие структурные закономерности мифа и мифологического сознания представляют не только общетеоретический интерес. Определяя построение изобразительных композиций, они могут иметь и прикладное значение, пригодное для использования в данном исследовании. В первую очередь это относится к характерной для мифа в целом цикличности, повторяемости и ритмичности.

Одной из первых, кто специально обратил внимание на эту проблему, была известная советская исследовательница древней культуры О. М. Фрей-

денберг, проанализировавшая ее, в частности, в работе «Введение в теорию античного фольклора» (1939—1943 гг.)<sup>27</sup>. Интересующая нас повторяемость и ритмичность мифа наглядно показана О. М. Фрейденберг на примере мифа об Атридах. Приведем пространную, но необходимую цитату: «Их, Атридов, двое — братья Агамемнон и Менелай. У Менелая Парис похищает жену Елену, и из-за этого возникает Троянская война. Агамемнон возвращается с этой войны домой, но за столом, во время еды, жена и ее любовник Эгисф убивают его. Со временем сын Агамемнона Орест и дочь Электра убивают Эгисфа и мать.

Атриды — сыновья Атрея. У Атрея тоже есть брат, Фиест. Они убивают Хрисиппа, своего сводного брата. Затем Атрей убивает сыновей Фиеста и подает их самому Фиесту в виде блюда. Атрея убивает Эгисф, сын Фиеста.

Атрей — сын Пелопса. Пелопс был убит своим отцом, Танталом, и попал богам в качестве блюда.

Итак, три структурно одинаковые версии мифа, расположенные генеалогически. В первой Агамемнон убит за едой; во второй убиты и обращены в еду дети Фиеста; в третьей убит и сделан едой сын Тантала. Во всех трех версиях убивают отцов, или отцы — детей, или дети убивают за отцов, или убивают из-за отцов детей. Это „из-за“ более поздняя мотивировка как по своей каузальности, так и по морали. Миф ясно передает образ умерщвления и съедания. Старое умерщвление молодых, молодое — старым; то и другое съедается. Этот миф типологически передает первобытное восприятие: не-тотема убивают и съедают, и он становится опять тотемом, и этого тотема убивают и съедают не-тотемы, и он становится опять не-тотемом. Несменяемая смена, и несменяемость постоянно сменяется — вот механика первобытной мысли... Прежде всего, пассивные и активные формы не отличаются. Тотем и не-тотем множественно-единичны и активнопассивны, — поляризация всех этих образов (субъективное и объективное, единичное и множественное, положительное и отрицательное, пассивное и активное) снимается одновременной целостностью, которая объединяет то, что для нас — непримиримое противоречие»<sup>28</sup>.

На приведенном примере наглядно видно, как разветвленное и пространное, осложненное многими дополнительными персонажами и обстоятельствами мифологическое повествование при анализе редуцируется к нескольким (а в основе — к одному единственному) элементарным эпизодам, образующим структуру «кристаллическую решетку» мифа. В свое время еще В. Я. Пропп показал, что видимое многообразие русской волшебной сказки на деле сводится к различным комбинациям весьма ограниченного числа сюжетных ходов-функций<sup>29</sup>. Художественное своеобразие и поэтический колорит традиционного литературного произведения образуется посредством частичной перестановки структурных элементов, но главным образом путем «обрастания» устойчивой и неизменной «кристаллической решетки» разного рода мифологическими метафорами.

Наиболее глубокий анализ интересующего нас аспекта мифологии дал К. Леви-Строс<sup>30</sup>. Его исследования показали, что дублирование мифоло-

гем в мифологическом повествовании не просто имеет место, но подчинено сложным закономерностям не механического, а качественного свойства. Миф развивается в определенном направлении: антагонистические противоположности, составляющие существо исходной мифологемы, по ходу повествования постепенно сближаются, антагонизм между ними ослабляется и в конечном счете снимается (эта закономерность получила название «прогрессирующей медиации»). Структура мифа, таким образом, образует собой цепь бинарных оппозиций, а само мифологическое повествование можно «читать» как «по горизонтали» (диахронно, т. е. общепринятым способом), так и «по вертикали» (синхронно, аналитически). Назначение же мифа сводится к тому, чтобы посредством неосознаваемой подмены, «подтасовки» создать иллюзию разрешения противоречий, в реальности неразрешимых.

Все сказанное самым непосредственным образом относится к интерпретациям доисторических изображений. Представим себе, что миф об Атридах зафиксирован иконографически — в виде сложной многофигурной композиции. Если анализировать ее, нам удается дешифровать лишь ее логически завершенных фрагментов, это означает, что мы тем самым получили ключ ко всей композиции: экстраполируя смысл уже известных конститутивных элементов на все изображение, мы можем установить его общий смысл.

В отличие от письменного или устного повествования специфика иконографии состоит в передаче идеи времени пространственным способом. Расположение во времени заменяется расположением в пространстве. Последовательность событий задается размещением на изображении фигур и образов в определенном порядке, т. е. сугубо пространственно. В этом смысле архаическая иконография лишена временной перспективы, статична, диахрония в ней подменена синхронией. Это обстоятельство, равно как и синонимическая ритмичность мифа, имеет самое прямое отношение к практике дешифровки древних изображений, которые необходимо перевести с языка иконографии на язык словесного описания. Последнее же по причинам вполне понятным, невозможно без установления последовательности событий, излагаемых в мифе, т. е. без реконструкции каузальных связей, соединяющих различные мифологемы в единое сюжетное целое. Поскольку временная перспектива выражена через пространственную (т. е. через композицию), следует выяснять ее главные семантические закономерности. Но как это сделать? Возьмем в качестве примера пиктографическую запись мифа индейцев оджибве: пообразительное поле разделено на четыре помещенных друг над другом отдела, фигуры располагаются в линейной последовательности; из сопроводительного вербального изложения мифа следует, что действие разворачивается «справа налево, снизу вверх»<sup>31</sup>. Здесь проблем нет — все ясно и понятно, ибо указание на каузальную последовательность событий исходит от самих носителей этой традиции. А как быть в случае с доисторическими изображениями, когда такого рода указания на последовательность отсутствуют? Можно ли вывести эту последовательность из структуры

композиции? Выше было показано, что без привлечения «внешних» данных семантика (а каузальность в отрыве от семантики немислима) путем только формального анализа композиции невыводима.

Какие же именно «внешние» данные необходимы? Прежде всего — общие закономерности смыслового построения архаичных изображений. А кроме этого — диахронная структура самого мифа, с помощью которого дешифруется изображение. Однако такой путь при всей своей принципиальной допустимости может оказаться весьма ненадежным, и вот почему. Что касается общих закономерностей, то они нигде до сих пор как следует не проанализированы; самое же главное, они скорее всего окажутся слишком общими (либо, напротив, слишком частными) и потому мало содержательными. Относительно же диахронной структуры нет уверенности, что интерпретирующий миф во всех деталях совпадает с изображением, дешифруемым с его помощью. Более того, можно утверждать, что в подавляющем большинстве случаев полного совпадения не будет (его следует рассматривать как случайную случайность): никогда ни один миф не существует в единой неизменной редакции, всегда имеются варианты и версии, расходящиеся между собой. Логично допустить, что чем древнее миф, тем этих расхождений будет больше. Несовпадения между разными вариантами одного мифа могут быть и структурными, т. е. мифологемы вставляются, убираются, меняются местами и т. п.

Для наглядности обратимся к рассмотренному в гл. III явшаскому сюжету о первопредке, избрав тот его вариант, где представлены змея с двумя антропоморфными фигурами по сторонам. Выяснив в общих чертах смысл изображения (отделение неба от земли), мы оказываемся перед многообразием возможных каузальных связей: две фигуры следует понимать либо как братьев-близнецов, либо как супругов, как олицетворения один — зла, другой — добра и т. п., неоднозначно и их отношение к змее, которая может рассматриваться: а) как изначально слитый хаос, поляризованный антропоморфными демургам; б) как прародительница двух родов; в) напротив, как их творение; г) она может играть соответственно как положительную, так и отрицательную роль, и т. д. и т. п.

Если взять другой вариант изображения, где антропоморфная фигура представлена в сочетании с тыкваобразным предметом, то и здесь допустимы разные толкования: а) герой рождается из тыквы и отделяет небо от земли — упорядочивает вселенную; б) тыква выступает помощником героя-демурга (т. е. появляется позже него и играет вспомогательную роль). Помимо такого рода модальности вне сферы нашего постижения остаются многочисленные детали и нюансы, надо думать, не нашедшие отражения в иконографической записи, т. е. все то, что в совокупности составляет внешнюю, художественно-поэтическую сторону мифа. Путем анализа удается реконструировать лишь «скелет» мифологического повествования, его основное содержание, все прочее допустимо домысливать лишь гипотетически, с той или иной степенью вероятности. Дешифровка, та-

ким образом, подается в первую очередь структурно-мифологического изображения, но не его метафорического оформления.

Сказанное подводит к еще одной проблеме: как нужно использовать привлекаемые для интерпретации доисторических изображений мифы? Традиционный путь состоит в том, что изображению подыскивается эквивалент в виде конкретного мифологического текста той или иной культурной традиции и осуществляется их взаимное наложение. Принципиально такой способ не отличается от описанного выше некригического метода интерпретации отдельных знаков. Справедливости ради следует отметить, что степень его точности (вернее сказать, счастливого попадания) выше, чем в случае с изолированными знаками, ибо сложность композиции значительно ограничивает число возможных совпадений. Вместе с тем есть основания для скептической оценки такого подхода. Во-первых, предварительно надо доказать, что изображение и миф принадлежат одной культурной традиции и что традиция эта между ними не прерывалась. Далеко не во всех случаях доказательство возможно, и чем древнее изображение, тем меньше вероятность верного решения проблемы. Во-вторых, очень многие мифы в поразительно сходных формах встречаются в никогда не контактировавших друг с другом культурах. Какому из них при прочих равных условиях отдать предпочтение при истолковании? В-третьих, где гарантия, что интерпретирующий миф за те тысячелетия, что отделяют его от архаичного изображения, не претерпел смысловой трансформации? Далее, следует ли считать истолкованием простое наложение письменного текста на иконографический, не есть ли это иллюзия интерпретации, ибо в большинстве случаев сам миф столь же непонятен, сколь и объясняемое с его помощью изображение? Можно ли «объяснить» посредством одного непонятного текста другой? И, наконец, при таком подходе мы оказываемся перед лицом трудно преодолимого фактора случайности: что, если в данной культурной традиции соответствующего мифа не сохранилось, или в силу каких-либо причин мы не в состоянии его обнаружить и вычленил. Что делать в этом случае? Отказаться от интерпретации?

Для ответа на поставленные вопросы рассмотрим весьма интересную и плодотворную попытку Я. А. Шера проанализировать сюжет с чудесными запряжками в петроглифах Саймалы-Таша (Средняя Азия). В серии изображений он выделил группу таких, где в колесницу запряжены непарные друг другу животные (некоторые из них — фантастические), никогда в реальной жизни вместе не запрягаемые. Это обстоятельство, оставленное без внимания или просто констатированное другими авторами, дало Я. А. Шеру основание предположить, что такие изображения иллюстрируют мифологический сюжет. В поисках эквивалента для интерпретации он обнаружил некоторое число индоевропейских мифологических текстов, в том числе «Свадебный гимн» из «Ригведы», где фигурирует такая чудесная упряжка (животные могут меняться, но принцип непарности сохраняется). Отсюда Я. А. Шер определил саймалыташский сюжет как индоевропейский и

предположил, что он тождествен ведийскому тексту, описывающему колесницу Ашвинов и, следовательно, изображает сцену священного брака Сомы и Суры<sup>32</sup>. Приведенный пример весьма показателен: Я. А. Шер верно проделал значительную часть пути, и с большинством его выводов можно согласиться. Вместе с тем, он не сделал, на наш взгляд, главного и совершенно необходимого для истолкования шага — не проанализировал корневой предстательной о непарной упряжке, т. е. существо самого мифа, с помощью которого толкуется сюжет наскального искусства, осталось невыясненным, что порождает сомнение в правильности трактовки и атрибуции. Если бы такой анализ был сделан, то стало бы ясно, почему в ряде ведийских текстов колесница Ашвинов запряжена несовместимыми животными — быком и крокодилом, символизирующими различные стихии — сушу и воду. А дело в том, что Ашвины — братья-близнецы, соединенные родством<sup>33</sup>, но в то же время воплощающие противоположные качества<sup>34</sup> (Я. А. Шер говорит о близнецном характере мифа лишь мимоходом). Упряжкие животные относятся к категории волшебных помощников, которые, как показал В. Я. Пропп, в генезисе тождественны самому герою: «Герой и его помощник есть функционально одно лицо. Герой-животное преобразовался в героя плюс животное»<sup>35</sup>. Можно поэтому предположить, что Ашвины + бык и крокодил — относительно поздняя стадия развития образа, которой предшествовали Ашвины-близнецы в образе быка и крокодила<sup>36</sup>. Это в свою очередь выводит на распространенный по всему миру комплекс близнецных мифов, где фигурируют братья-близнецы, с одной стороны, связанные родственными узами, а с другой — противостоящие друг другу. Часто подобное противостояние доводится до крайности и переосмысливается как убийство одного брата другим (ср. Сет убивает Осириса, Каин — Авеля, Ромул — Рема, из Диоскуров Кастор — смертен, Полидевк — бессмертен)<sup>37</sup>. А. М. Золотарев убедительно показал, что истоки близнецных мифов коренятся в дуализме идеологии родового общества, разделенного на две экзотамные половины, экономически связанные, но в то же время и соперничающие друг с другом<sup>38</sup>.

С этой точки зрения, непарность упряжких животных отражает дуализм, пронизывающий (если не подавляющее большинство) мифологические системы мира. Однако, поскольку «небесные» колесницы общепризнанно считаются индоевропейским элементом, этнокультурная атрибуция Я. А. Шера верна. В то же время отождествление саймалыташского сюжета с ведийским описанием брака Сомы и Суры едва ли оправдано. Это станет очевидным, если отвлечься от конкретного текста «Ригведы» и рассмотреть данную индоевропейскую мифологию в более широком плане. Рассмотрим характерный древний сюжет о трех несовместимых животных (лебедь, рак и щука), влекущих повозку (он обрабатывался многими авторами, а в русской литературе широко известен благодаря басне И. А. Крылова). Космическая сущность такой запряжки бесспорна: лебедь — символ неба, верхнего мира, щука — воды, нижнего мира, рак — типичный посредник-ме-

диатор (амбивалентное существо — земноводное, живущее сразу в двух мирах); лебедь и щука — полярные антагонисты, рак — соединяющее их звено. Эта медиативность упряжки дублирует (сравните с тем, что выше говорилось в связи с идеями О. М. Фрейденберг) медиативность самой колесницы, выступающей у индоевропейских<sup>39</sup> народов в качестве приспособления, с помощью которого можно подняться на небо. Отсюда следует вывод: непарность упряжки отражает полярно-медиативный аспект мифологии; мотив брака (Сомы и Суры, Адмета и Алкесты) — лишь частный случай, одна из возможных метафор, оформляющих идею соединения полярных начал, и, соответственно, без достаточных оснований (а их саймалыташские изображения не дают) не может быть привлечен для интерпретации петроглифического сюжета. Стремление непременно соотнести изображение с конкретным мифологическим текстом приводит к тому, что от внимания ускользают более общие закономерности и, как результат, толкование получается в лучшем случае натянутым.

В отличие от Я. А. Шера, в целом тонко и с большой наблюдательностью проанализированного сюжет в в весьма осторожной форме отождествившего его с текстом «Ригведы», многие исследователи испытывают склонность во что бы то ни стало в целях якобы научной строгости интерпретации соотнести каждый конкретный доисторический образ или композицию с конкретным письменным или вербальным текстом<sup>40</sup>. В принципе возможность такого буквального наложения нельзя исключить, однако вероятность его будет очень невелика и, чем древнее изображение, тем больше она будет стремиться к нулю. Встав на этот путь, мы попадем в безвыходную зависимость от случайности (повезет или не повезет в поиске вербального эквивалента) и, рассуждая строго, вслед за А. Леруа-Гураном фактически вынуждены будем отказаться от интерпретации доисторического искусства (во всяком случае, значительной его части). Кроме того, даже если и произойдет частичное совпадение вербального текста с иконографическим, как в примере с чудесными упряжками, оно не сможет быть правильно объяснено. Из этого следует, что в большинстве случаев единственный конкретный текст недостаточное основание для достоверной интерпретации доисторического изображения, ибо без привлечения аналогичного смысла, как правило, остается невыясненным. Более того, не много прояснит и привлечение нескольких или даже целой серии однородных интерпретируемых текстов, если они не проанализированы с точки зрения их внутреннего смысла, т. е. не показано, за счет чего они полагаются однородными. Внешняя, метафорическая сторона мифа при этом должна отойти на второй план (полностью игнорировать ее неправомерно), уступив место его логической структуре.

Сказанное означает, что конкретный мифологический текст, привлекаемый для интерпретации, может выполнять в большинстве случаев лишь вспомогательную, индуцирующую роль, направляя исследователя по тому или иному пути. Строгое истолкование изображения достигается движением от мифологического типа к его конкретным

многообразным проявлениям как в вербальных, так и в иконографических текстах. Принципы и методика структурно-типологического анализа мифов — совершенно особая тема, выходящая за рамки наших задач. Ограничимся поэтому самой общей констатацией: главным в такого рода анализе является необходимость увидеть за многообразным метафор единобразием, т. е. вычленив из разных, на первый взгляд, мифов их инвариантную структуру.

Структурно-типологический анализ мифов применительно к интерпретациям конкретных изображений таит в себе некоторую опасность, и о ней не следует забывать. Речь идет о том, что при широких обобщениях, без которых такой анализ невозможен, объективно существует возможность неоправданно широких толкований интерпретируемых образов. Иными словами, при желании в них можно усмотреть то, чего там нет и в помине, ибо типологические реконструкции всегда шире и полнее реально зафиксированных мифов. Для того чтобы избежать субъективизма в оценках, необходимо позавать общую интерпретацию структурой самого изображения, последняя и должна выступать критерием широты семантического истолкования, т. е. анализ интерпретирующего и интерпретируемого материалов должен вестись параллельно.

Остается хотя бы кратко рассмотреть вопрос, насколько далеко во времени и пространстве проходят те границы, которые определяют возможность привлечения того или иного мифа для интерпретации, каково максимально допустимое временное и пространственное отстояние интерпретируемых данных от интерпретируемых? Вопрос этот дискуссионный. Большинство авторов склоняются к тому, что чем это отстояние меньше, тем истолкование будет достовернее, и такое мнение трудно оспорить. Однако в конкретном исследовании подобные совпадения случаются нечасто, поэтому мы вынуждены исходить из реальности.

Первый аспект проблемы — временной. Какова «глубина памяти» мифа? Насколько правомочно проецировать на доисторические изображения тексты, зафиксированные спустя века и тысячелетия? Б. Л. Гофф, например, отказывает исследователю в этом праве. В основе такого взгляда лежит мнение о значительной трансформации мифа на протяжении времени, в свою очередь опирающееся на представление о том, что миф — это текст, подобно прочим, несущий информацию, постепенно теряемую при передаче (по принципу «испорченного телефона»). Это верно, но лишь отчасти. Дело в том, что, как уже говорилось, миф — не просто некоторое сообщение, а своего рода «образ жизни», модель поведения, имеющая глубочайшие социальные корни. Не случайно исследователи пришли к выводу, что миф (в отличие от сказки) может замостоваться только «с кровью», но не путем обычной культурной диффузии. Не случайно в содержании пинципации у всех народов входит посвящение в племенные мифы, после чего инципируемый становится полноправным членом общества. Глубокая социальная обусловленность мифологии приводит к тому, что мифы рождаются и умирают вместе с определенными социальными феноме-

нами и явлениями (иногда, впрочем, надолго их переживая), идеологическим оформлением которых они являются. Если посмотреть на проблему с этой точки зрения, то мы увидим, что основной для чрезмерного скепсиса относительно применения мифов для интерпретаций нет: чем дальше в глубь истории, тем более неподвижным и стабилизирующим выступает человеческое общество. Некаких-либо принципиальных противопоказаний, позволяющих говорить о качественном различии социального устройства высокоразвитых неолитических земледельческих культур типа ближневосточных или яншао с родовыми обществами, известными из этнографии. В то же время сказанное не дает оснований для модернизации доисторической духовной культуры, как это делает, например, А. Буллинг.

Допустимо считать, что истоки мифологии восходят к началу верхнего палеолита или даже к мустье, т. е. ко времени формирования «человека разумного». Окончательно решить проблему может лишь комплексное изучение духовной культуры и социального устройства человеческого общества среднего и верхнего палеолита. Известные ныне мифологические тексты не позволяют (по крайней мере при современной степени их изученности) проникать столь глубоко. Что же касается эпохи неолита, то здесь суждения могут быть более определенными. В частности, существует немало фактов, когда миф, лишь недавно зафиксированный несколько тысячелетий назад, с небольшими изменениями записывался фольклористами совсем в недавнее время (нельзя, правда, забывать, что в ряде случаев книжная традиция способна мощно воздействовать на устную). Такой, например, миф южнокитайских мяо о Паньху, записанный впервые в III в. п. э., но бытующий и ныне. Логично предположить, что, если почти за две тысячи лет он трансформировался столь незначительно, что немногим отличается от версии «Ху Хань шу», то при более глубокой ретроспекции возможные изменения должны быть еще меньше. Сказанное подтверждается и другими примерами: из иных мифологических систем, скажем, индоевропейской: семантически и структурно близкие мифы и мифологемы известны у многих индоевропейских народов, что позволяет говорить об их существовании уже в эпоху индоевропейской общности, т. е. как минимум в III—II тыс. до н. э., а истоки отнести к эпохам еще более давним.

Труднее определить «глубину памяти» мифа с точки зрения не внешней метафоричности, а внутреннего смыслового содержания. Возьмем для примера мифы о конце золотого века и установлении «современного» порядка. Что это — сохранившиеся в коллективной памяти свидетельства перехода к новому, ранее неизвестному социальному устройству, т. е. своего рода исторический документ? Или же это — спекуляция, фантастическая утопия, построенная методом «от противного» (золотой век — антитеза нынешнему положению)? Ответить на этот вопрос очень трудно: видимо, имеет место и то, и другое. В пользу первого говорит глубокая архаичность самих мифов, в пользу второго — несомненная фантастичность многих элементов и наличие явно спекулятивных утопий, производных от древнего мифа. Проблема историзма

мифа — одна из сложнейших и одновременно, с точки зрения историка, одна из наиболее важных.

Второй из аспектов затронутой проблемы условно можно назвать пространственным. Условно потому, что он есть иное измерение временного аспекта: сосуществовая синхронно, разные этносы находятся в разных исторических эпохах. Поэтому вопрос, можно ли привлекать для истолкования того или иного изображения данные иных этнокультурных традиций, ни в коем случае нельзя решать механистически: интерпретирующей и интерпретируемой материалы должны быть этнически однородны. Однородность здесь совершенно необходима, но не по формально-генетическому признаку, а глубинная, внутренняя. Интерпретирующее и интерпретируемое должны соответствовать по содержанию, по смыслу, и уж потом — по этническому происхождению, которое часто может оказаться одинаковым, да суть — разной.

Неоправданно ограниченным, на наш взгляд, является мнение, будто при истолковании, скажем, ближневосточных доисторических изображений допустимо использовать только ближневосточные мифы, для китайских — только китайские и т. п. Очень справедливо по поводу сравнительного изучения фольклора выразился В. Я. Пропп: «Трудность лежит прежде всего в овладении малым материалом. Ошибки исследователей часто заключаются в том, что они ограничивают свой материал одним сюжетом или одной культурой или другими искусственно созданными границами. Для нас этих границ не существует... Это не значит, что нельзя заниматься подобными вопросами в некоторых рамках или пределах. Но нельзя обобщать выводов... нельзя изучать подобные вопросы генетически, только в рамках одной народности. Фольклор — интернациональное явление»<sup>41</sup>.

Приведенное высказывание в полной мере приложимо и к мифологии, и ко всей духовной культуре в целом. Структурно-типологический анализ мифов необходимо предполагает использование максимально большого числа вариантов и версий, в том числе и иноэтнических. Только таким путем можно реконструировать мифологический тип, выявить основные закономерности, с тем чтобы далее от них продвинуться к уяснению специфики конкретных вариантов. В любом случае привлечение аналогий и параллелей из других этнокультурных традиций оправданно и желательно. Более того, в ряде случаев, когда в данной традиции необходимых эквивалент либо отсутствует, либо не может быть обнаружено, такое обращение вовсе просто необходимо.

Нельзя не согласиться с А. А. Формозовым, когда он пишет: «Вообразим на минуту, что до нас дошло ни одного экземпляра Евангелия. Смогли ли бы мы восстановить христианскую мифологию по фрескам, мозаикам и иконам в церквях? Во всей ее сложности, скорее всего, нет, но в схеме, безусловно, да. Мы вывели бы многократно повторяющиеся образы матери с ребенком на руках и образ молодого бородастого мужчины, подвергшегося мучительной казни на кресте. По сценам оплакивания Христа Богородицей (пिता) мы смогли бы понять, что эта женщина — мать казненного молодого мужчины и т. д. Таким же путем

можно приблизиться к пониманию древних изображений. Повторяющиеся образы для них не редкость»<sup>42</sup>.

Дело, конечно, не столько в повторяемости образов, которая сама по себе, в смысле семантики ничего не дает, сколько в том, что некоторые евангельские мифологемы могут быть реконструированы помимо евангелия. Так, например, по изображению мадонны с младенцем (без мужа) нетрудно было бы восстановить мифологему непорочного зачатия, опираясь при этом, скажем, на древнекитайские, индийские или иные мифы. Изображения казни Христа на Голгофе относятся к типичным осевым антигетическим композициям — один крест центральный, два других его фланкируют, что, как будет показано ниже, образует собой одну из архаичных схем мирового древа. С помощью древнеближневосточных, древнекитайских, индоевропейских и других аналогий удалось бы установить, что человек на центральном кресте — медиатор, богочеловек. Подумав, число подобных примеров можно, вероятно, увеличить.

При широком сопоставлении данных духовной культуры разных народов следует исходить из тезиса о принципиальном единстве истории человеческих обществ. Слов нет, задача эта трудна. Однородный экономический базис, как известно, может порождать большое разнообразие социальных институтов, еще большим это разнообразие будет в сфере идеологии, одной из важнейших частей которой являются мифы. Цель исследования в том и состоит, чтобы за внешним многообразием уловить внутреннее единство, связующее между собой разрозненные факты. Если это главное условие соблюдено, не имеет принципиального значения, откуда взят тот или иной факт.

В заключение сформулируем основные выводы данной главы:

главная причина слишком малосодержательных интерпретаций образов доисторического искусства состоит в поверхностном понимании данных духовной культуры и этнографии;

гиперкритическая по отношению к интерпретациям позиция некоторых археологов есть позитивистская реакция на сложную в научном плане ситуацию, сложившуюся в этой области;

формальный анализ иконографических образов нельзя отрывать от анализа семантики интерпретируемых данных, тот и другой должны осуществляться параллельно, ибо первый невозможен в отрыве от второго;

методология интерпретации доисторических образов определяется движением от общего к частному, от основных закономерностей духовной культуры первобытности к ее конкретным проявлениям в мифах, обрядах, ритуалах и т. п.;

для дешифровки образных текстов внимание следует обращать в первую очередь на композиции, которые чем сложнее, тем легче и достовернее могут быть отождествлены и истолкованы; изолированные знаки поддаются дешифровке лишь на завершающем этапе исследования, путем логической дедукции из общей семантики композиций;

для вербальных и иных текстов, являющихся по отношению к образным интерпретирующим, движение от общего к частному пред-

полагает осуществление структурно-типологического анализа мифов, т. е. необходимость выявлять мифологические типы, вскрывать внутреннюю логику мифа, показывать функциональный характер составляющих его мифологем;

структурно-типологическое исследование интересующего материала предполагает изучение как можно большего числа вариантов, в том числе и иноязычных, и более поздних по времени. Критерием широты интерпретации при этом должно служить интерпретируемое изображение. Вся прочая информация, почерпнутая из типологического анализа мифа, может проецироваться на него лишь предположительно, гипотетически;

отсюда с неизбежностью следует, что в большинстве случаев при интерпретациях нельзя исходить из одного интерпретирующего текста, попытки буквального отождествления изображения с конкретным мифологическим текстом зачастую делают интерпретацию натянутой;

специфика изобразительного текста такова, что

нередко не позволяет однозначно реконструировать вербальную форму зафиксированного в нем мифа, поэтому, как правило, приходится ограничиваться дешифровкой его структуры, чего, впрочем, бывает достаточно для уяснения общей семантики изображения;

при интерпретации архаичных изображений большую помощь может оказать принцип ритмичности мифа, синонимичности его мифологем, что отражается и в самих мифологических по характеру изображениях;

типологические совпадения между мифами различных этносов обусловлены сходством социально-экономических и культурных условий, что требует по возможности обращать внимание на социальную подоплеку того или иного типа мифов.

Лучший способ доказать справедливость теоретических построений — это применить их на практике. Следуя этому правилу, завершив критическую часть работы, перейдем к части позитивной — интерпретации семантики росписей яншао.

### КОСМОГОНИЧЕСКИЙ МИФ: ОТДЕЛЕНИЕ НЕБА ОТ ЗЕМЛИ

Космогонические предания составляют ядро каждой мифологической системы. Неудивительно, что один из таких мифов, как будет показано ниже, пользовался в яншао большой популярностью.

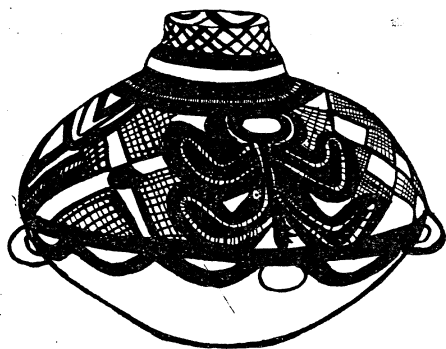


Рис. 3. Сосуд этапа баньшань.

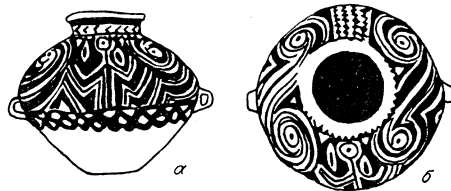


Рис. 4. Сосуд этапа баньшань.



Рис. 5. Сосуды этапа баньшань.

Об этом свидетельствует обилие дошедших до нас образцов яншаоской керамики с его иконографической записью.

В расписной керамике этапов баньшань и ма-чан можно выделить большую группу сосудов, с устойчиво повторяющимся сюжетом орнаментации (рис. 3—9). Тулова изделий разрисованы таким образом, что оказываются поделенными на три зоны: часть сосуда ниже боковых ручек оставлена неорнаментированной, от средней части она отделена одной или двумя волнистыми линия-

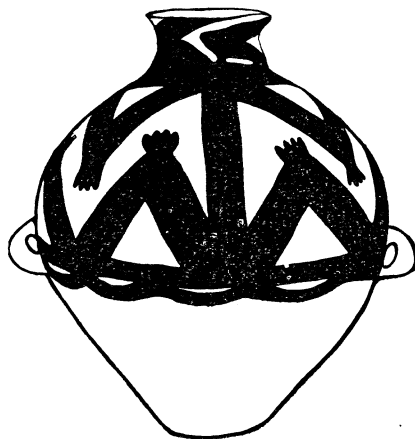


Рис. 6. Сосуд этапа мачан.

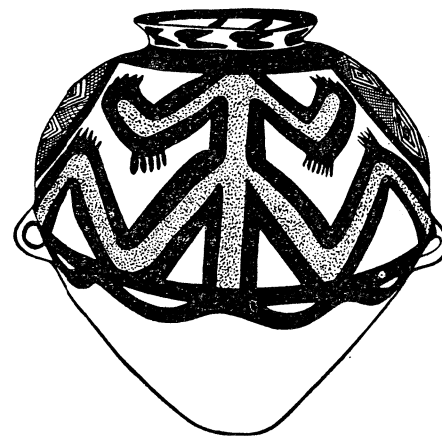


Рис. 8. Сосуд этапа мачан.

ми, проведенными вокруг сосуда. Верхняя зона росписи образована венчиком, украшенным волнистыми линиями, узором решетки, косыми крестами и треугольниками. В средней зоне центральное место занимает антропоморфная фигура в несколько необычной напряженной позе: согнутые руки и ноги упираются в верхнюю и нижнюю границы средней зоны. То, что определено как руки и ноги, также не совсем обычно: часто они представлены в виде жирных ломаных линий с пальцеобразными отростками на сочленениях, т. е. выглядят как бы многосуставными, состоящими из многих плеч и локтей, бедер и голеней. Исходное антропоморфное изображение, видимо, трансформировалось затем в популярный на этапе мачан орнамент из широких зигзагообразных линий часто с отростками-«пальцами» на сгибах. Такой узор

опоясывает весь сосуд, заполняя среднюю зону росписи (рис. 10—13).

В ряде случаев у фигуры отчетливо выделен признак мужского пола. Голова иногда обозначена кругом или кругом с точкой в центре, а в других случаях — непропорционально большой округлостью, оконурной широкой линией и покрытой мелкой сеткой. Чаще, однако, головы вообще нет: возможно, ее замечает венчик. Насколько можно судить по опубликованным изображениям сосудов (вид сверху), антропоморфных фигур в композиции бывает две, а иногда больше, возможно, даже четыре (чаще же всего представлена одна фигура). Располагаются они симметрично, на противоположных сторонах изделий. Справа и слева от них иногда изображены круги, равные им по величине и покрытые мелкой сеткой, похожие на головы некоторых фигур. На баньшаньских рисунках по сторонам фигуры нарисованы спирали, в центре которых помещены круги с точками, также напоминающие головы антропоморфных изображений (см. рис. 4)<sup>1</sup>. В другой баньшаньской композиции между двумя фигурами — извивающаяся змея с поднятой вверх головой (см. рис. 17, а).

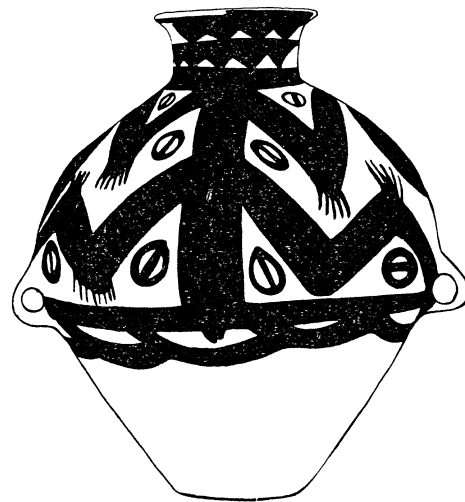


Рис. 7. Сосуд этапа мачан.

Значительную сложность при анализе структуры композиции составляет то обстоятельство, что в китайских изданиях не публикуются полные развертки изображений. Обычно дается их вид сбоку, иногда — сверху, и потому, как выглядит вся композиция, с абсолютной точностью сказать трудно. Однако, поскольку таких изображений опубликовано все же много, можно надеяться, что основные моменты удалось зафиксировать.

Описанный сюжет относится к числу весьма содержательных по смыслу, и неудивительно, что он неоднократно привлекал внимание исследователей. По мнению К. Хентце, антропоморфную фигуру следует рассматривать как изображение божества с солнцем вместо головы<sup>2</sup>. Он семантически сблизил баньшаньское изображение с древнекитайским иероглифом *тянь* — «небо», который первоначально имел вид стоящей человеческой



Рис. 9. Сосуды этапа мачан.

фигуры с раскинутыми руками<sup>3</sup>. По мнению бельгийского сиолога, оно, кроме того, связано с «божеством с огромной пастью вместо головы», а также с маской *gaote*<sup>4</sup>. Продолжая палеографические разыскания, К. Хентце сравнил баньшаньскую фигуру с антропоморфным орнаментом на шанской белой керамике, а затем и с древним написанием иероглифа *ди* — «божество, предок»<sup>5</sup>. На основании этого был сделан вывод, что баньшаньская фигура изображает «обожествленного предка»<sup>6</sup>.

Рассматривая символику пальцев на суставах мачанских фигур, К. Хентце пришел к заключению, что она связана с луной<sup>7</sup>. Другое изображе-

ние из этого же цикла также истолковано им как лунарное: в круге, разделенном надвое, он усмотрел символ двух фаз луны, двух ее половин<sup>8</sup>. Такое предположение опровергается не столько даже мифологией, сколько самими росписями баньшань и мачан: в одном из баньшаньских изображений точно такой же знак имеет явно солнечный характер.

Идеи этого исследователя были целиком повторены в статье Н. Науманн, посвященной памяти К. Хентце. Китайский материал привлечен ею в качестве сравнительного при анализе семантики ряда изображений японской неолитической культуры дзёмон<sup>9</sup>.

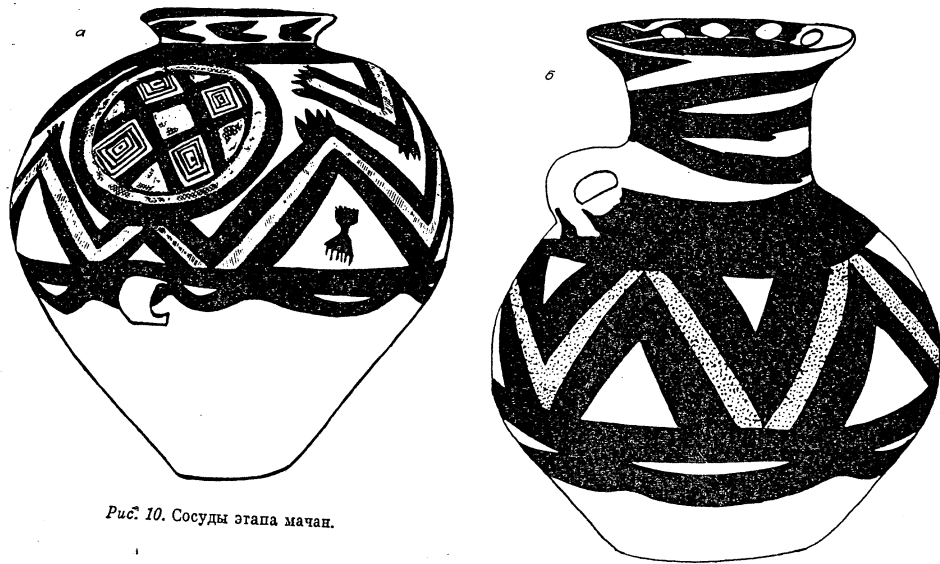


Рис. 10. Сосуды этапа мачан.

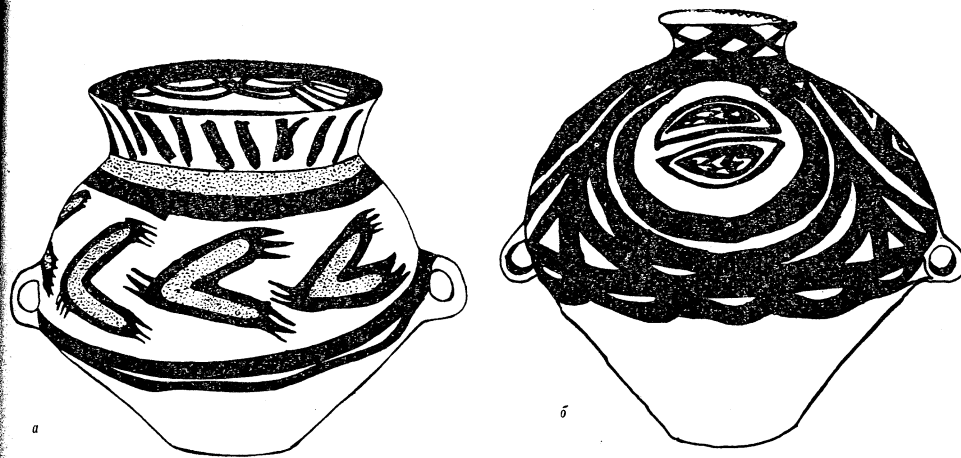


Рис. 11. Сосуды этапа мачан.

Баньшаньско-мачанскому сюжету отведена целая глава («Дерево и антропоморфные изображения») монографии А. Буллинг. Большую ее часть, однако, составляет не анализ самого образа, а описание аналогий (весьма к тому же спорных) из орнаментики древнекитайской бронзы, шанской керамики и ханьских каменных рельефов, а также изложение китайских мифов о мировых космологических деревьях. По мнению А. Буллинг, баньшаньско-мачанская фигура означает дерево, «совершенно неожиданным образом принявшее антропоморфный вид», при этом «ствол превратился в хребет безголовой человеческой фигуры, изображенной в присевшей позе, а треугольники (согласно А. Буллинг, треугольники и полуокружности символизируют ветви дерева. — В. Е.) развились в руки и ноги»<sup>10</sup>. Далее на основании весьма спорных наблюдений, изложенных в других частях книги, автор приходит к выводу, что данная антропоморфная фигура связана с такими понятиями, как «осень», «запад», а также с движением небесных тел<sup>11</sup>.

Китайские археологи объясняют рассматриваемый нами образ по-разному. Так, в одной из коллективных статей высказано явно ошибочное мнение, будто фигура представляет собой изображе-

ние лягушки<sup>12</sup>. Сотрудники Музея провинции Ганьсу в предисловии к изданному ими альбому констатировали, что роспись керамики этапов баньшань и мачан «отражает жизнь земледельцев» и что в ней появляется канонизированное изображение «божества, имеющего облик человека, разбрасывающего семена», при этом по мере схематизации орнамента «голова исчезла», а число суставов увеличилось, к позднему же мачану от него остались только треугольники и ломанные линии с «когтями и пальцами»<sup>13</sup>. Наблюдения, что фигура изображена будто бы разбрасывающей семена, заслуживает внимания: в самом деле, в некоторых случаях (см. рис. 7) между сочленениями рук и ног видны продолговатые овалы, по внешнему облику вполне напоминающие семена. В то же время такое заключение — опять-таки всего лишь догадка, которую нельзя считать установленным фактом, ибо, подходить строго, в тех же изображениях можно увидеть и иные по смыслу символы (например, ктепчекские).

Дальше других в выяснении сути сюжета продвинулся Л. С. Васильев. Для интерпретации он избрал древнекитайский миф о первопредке Паньгу, отделившем небо от земли и создавшем вселенную. Основанное на индуктивном подходе,

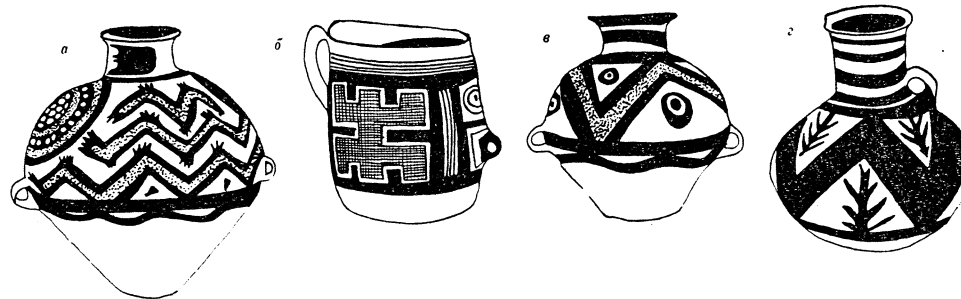


Рис. 12. Сосуды этапа мачан.



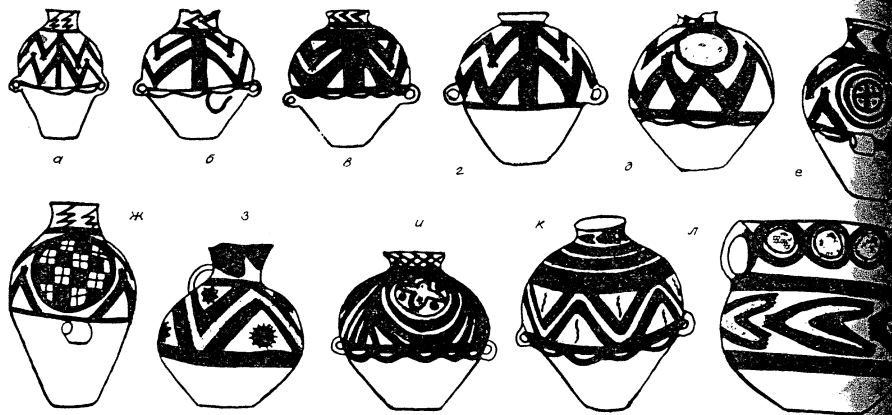


Рис. 13. Сосуды этапа мачан.

обращение к достоверному интерпретирующему материалу позволило Л. С. Васильеву прийти к важным наблюдениям, касающимся структуры самого изображения: при рассмотрении изображения как целостной композиции, а не по фрагментам, как обычно делалось ранее, явственно проступает космический характер антропоморфной фигуры, упирающейся головой и руками в верхнюю границу росписи (Л. С. Васильев отождествил ее с небом), а ногами — в нижнюю, символизирующую землю. Такую интерпретацию подтверждают и волнистые линии внизу, в которых на основании общего контекста логично усматривать символ воды, связанной с нижним, подземным миром. В этом случае, естественное объяснение получает и странная «скорченная» поза фигуры, что должно отражать непомерность усилий первопродка при отделении неба от земли<sup>14</sup>.

Справедливо отметив композиционное сходство между яншаоскими изображениями и росписью некоторых балканских сосудов, где встречаются близкие по смыслу, трехъярусные фигуры существ с двумя торсами и четырьмя руками (рис. 14)<sup>15</sup>, Л. С. Васильев увидел в этом и ряде других фактов подтверждение своей генеральной концепции западных корней яншао.

Изучение баньшаньско-мачанских изображений позволяет существенно углубить уже намеченные интерпретации и, что не менее важно, документально доказать их, а кроме того, подтвердить автентичность данного яншаоского сюжета. Для ре-



Рис. 14. Изображение на керамическом сосуде трипольской культуры.

шения этой задачи обратимся к изложению лизу интерпретирующего материала.

В древнекитайской мифологии известны мостостельных, но типологически сходных гонимых мифа об отделении неба от Первого из них — миф о первопродке. Как и многие древние мифы, предания о нем запутаны и противоречивы. Правильнее будет сказать, что миф существовал в различных вариантах и редакциях. Впервые, в III в. н. э. его описал и включил в свое сочинение «Сань у ли» Чжан. Согласно этому варианту, Паньгу сам собой из хаоса, подобному куриному яйцу. Спустя 18 000 лет мужское начало ян обрело небо, а женское, инь, — землю. Паньгу стал духом, на земле — святым». Каждый день небо поднималось на один чжан, на сто выростал и Паньгу, пока через еще 18 000 лет не поднялось очень высоко, земля же опустилась низко, а сам Паньгу не вытянулся до тех пор размеров. С тех пор земля отстоит от неба на 90 000 ли<sup>16</sup>. Народное предание сообщает, что ходившийся в яйце Паньгу расколол его своим топором, а одно из поздних сочинений XVII в. добавляет: когда Паньгу отделил небо и землю, между ними осталась перемычка, которую разрушил долотом и топором<sup>17</sup>.

Об облике Паньгу в другом сочинении упоминавшегося Сюй Чжэна сообщается, что судари Паньгу голова дракона и тело Юань Кэ проводит аналогию между драконом и внешним обликом Паньгу и внешним видом мифологических персонажей — Паньгу и Дракона. Также сравнивает его с драконом Чулуоу, описанным в «Каталоге гор и морей»<sup>18</sup>. На изображениях XVIII—XIX вв. Паньгу представлен с рогатой головой, имеющей посередине лобную часть. Б. Л. Рифтин убедительно доказал, что этот внешний облик первопродков следует рассматривать как реликт первоначальной рогатости<sup>19</sup>. И в самом деле, в ряде поздних изображений Паньгу представлен рогатым<sup>20</sup>.

На лубочных картинах Паньгу изображен рогатым карликом в медвежьей шкуре либо

в шесте; рядом — его помощники: единорог, дракон и черепаха (рис. 15)<sup>21</sup>. Листья могут появлять как указание на связь с деревом и плодотворностью<sup>22</sup>. Иногда Паньгу держит в руках солнце и луну, воплощающие ян и инь, что, как известно, говорит о его двойственности, возможности двойственности<sup>23</sup>. В ряде источников сообщается, что у него была жена, помогавшая ему в создании мира и людей<sup>24</sup>. Сам Паньгу жил на вершине горы Юйцзиншань (Гора яшмовой горы), а его супруга — у ее подножия<sup>25</sup> (здесь мифологический прообраз мировой горы, верх которой соединяется с мужским началом, а низ — с жен-

ским началом отделения неба от земли мифы приписывают Паньгу и другое деяние: «Первороденный Паньгу перед самой смертью преобразился: левый глаз — солнцем, правый глаз — луной, левая сторона — костяк и четыре стороны — пять великими горами, кровь — реками, волосы — дорогами на земле, плоть — почвой, ногти — звездами, зубы и кости — камнями, семена и костный мозг — дождем и иньмой, пот — дождем и росой, насекомые — жидкие на его теле, под воздействием ветра превращались в людей»<sup>26</sup>. Здесь отражена широко распространенная в древности концепция отождествления микрокосма (человеческого тела) с макрокосмом (вселенной): в качестве аналогий могут быть названы индийского Пурушу, библейского Адама, персидского Ормазда, орфического Зевса, а также многих других первопродков и богов, образованных своим телом вселенную<sup>27</sup>.

Следует отметить, что миф о Паньгу в Китае первоначально не китайский, а лишь заимствован от южных соседей — племен группы мяо-яо. В «Древней истории» мяо из пров. Гуйчжоу говорится, что Паньгу, создав небо и сотворив землю, установил на земле, утвердил их; при этом, отделяя небо от земли, Паньгу действовал деревянным вальным молотом и землю, отталкивая их друг от друга, он стал крокодил («э юй») (ср. это с драконоподобным обликом Паньгу), Паньгу в этом случае отделил роль мироустроителя. Иногда отделение неба от земли приписывается божеству Юйцзянь-цзи<sup>28</sup>. Кроме этого, в фольклоре мяо известен персонаж, который «стоя на земле, поддерживал двумя руками небо»<sup>29</sup>.

Мифологии народов Южного Китая (мяо, яо, хань, минь, шэ и др.) Паньгу часто связывается с другим популярным персонажем — Паньху<sup>30</sup>. Предания о Паньху дают дополнительную ценную информацию к интересующему нас сюжету. В ряде источников приводится следующее. Жена мифического императора Гаосина родила из уха червяка, который, положенный в тыкву-горлянку и накрытый блюдом, превратился в чудесного пятиглавого пса Паньху (пань — «блюдце», ху — «тыквенная тыква»). В ряде источников он именуется также Драконом. Паньху — это тот же Золотым драконом (рис. 16). Проявив различные подвиги, он женился на императорской дочери и дал начало трем родам паньху-мяо-яо<sup>31</sup>.



Рис. 15. Демург Паньгу творит вселенную (позднее китайское изображение).

Мифы о Паньху известны не только по современным фольклорным записям, они также пересказываются в китайских письменных источниках первых веков нашей эры (например, в «Соу шэнь цзи» Гань Бао и «Хоу Хань шу»), где сообщается, в частности, что пещера Паньху находится в горе Ушань «высотой в тысячу жэнь». Ряд обстоятельств позволяют предполагать эту гору как космическую, мировую, что вполне закономерно, ибо в мифологии первопродки, как правило, связаны с мировыми горами и деревьями.

Кроме порождения племен мяо Паньху приписывается культурная миссия: он создал первый плуг, ткацкий станок, первым начал выращивать злаки<sup>32</sup>. Наиболее примечательной представляется связь Паньху с тыквой. Мифы о происхождении рода человеческого от тыквы чрезвычайно популярны у народов Южного Китая, Индокитая и Юго-Восточной Азии (мяо, юэ, ли, аси, лису, мео, зяо, мяонги, монги, ва, палауны, кхму, тхай, чины, срэ, ма, банары, лава, цзинно, сийни, лы, лао, ламеты, тямы, а также корейцы и др.). Известны сотни его вариантов. Чаще других рассказывается сюжет, по которому брат и сестра зарождаются в огромной тыкве, а затем с помощью различных животных выбираются из нее, женятся и дают начало человеческому роду. Повествование нередко комментируется с мотивом потопа: брат и сестра спасаются от наводнения в тыкве-горлянке, женятся и возрождают погибшее человечество<sup>33</sup>. Тыква не только порождает людей, но и определенным образом участвует в космогенезе: во-первых, устойчиво подчеркиваются ее космические размеры<sup>34</sup>, во-вторых, по сообщению вьетнам-

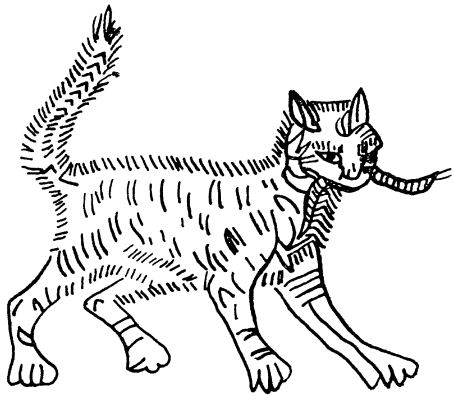


Рис. 16. Паньху (изображение XVII в.).

ского этнографа Нгуэн Ту Чи, «имеется легенда, согласно которой тькыва и тьквочки сыграли существенную роль в создании мира, укрепившегося в процессе своего формирования благодаря гибкости (и прочности) их плетей»<sup>37</sup>.

Другое древнекитайское предание, сопоставимое по смыслу с мифом о Паньгу, зафиксировано уже в «Шу цзинь» (гл. «Лиюй синь»): «Когда Чию учил смуту, он увлек простой народ, который предался грабежам, всяческим насилиям, порокам и убийствам. Люди мяо не послушались наставлений Чию, тогда он пустил в ход наказания и стал истреблять невинных. Народ начал следовать за ним, постепенно ум его затмился, в народе начался разброд, исчезло доверие в сердцах, и стали заключать договоры. Только то объявлялся чистым перед правителем, кто творил зло и убивал. Верховный правитель увидел, что от народа исходит не аромат добродетели, а смрад наказания. Жалея невинно убитых, государь ответил силой на зло, истребил людей мяо, чтобы и потомства их не осталось. И было повелено Чжуну<sup>38</sup> и Ли превратить путь между небом и землей, чтобы по нему не спустились и не поднялись»<sup>39</sup>.

В «Го юй» (IV в. до н. э.) данный миф комментируется следующим образом. Некогда люди и духи были отделены друг от друга. Сообщения между ними осуществлялись посредством шаманов (си) и шаманок (у), через которых нисходящие в них духи передавали свою волю. В те времена дарили мир и спокойствие, не случалось стихийных бедствий. Однако в правление мифического владыки Шаохао племя Деянь Ли стало нарушать ритуал: каждая семья сама начала обращаться к духам, не прибегая к помощи шаманов. Люди непрестанно тревожили духов, докучая им. Тогда Чжуаньшюй, премирник Шаохао, поручил Управителю юга Чуну заведовать небом, а Управителю огня Ли — заведовать землей, чтобы поставить людей на место. Это и означало «превратить сообщение между небом и землей». После Чуна и Ли за разделением неба и земли стали следить их потомки. В годы правления Сюаня (827—782 гг. до н. э.) один из них якобы так вспоминал о деянии своих предков: «Чун поднял

небо вверх, а Ли придавил книзу землю»<sup>40</sup>. Последняя формулировка приводится и в «Каталоге гор и морей»<sup>41</sup>.

Типологическое соответствие мифа о Чуне и Ли преданию о Паньгу налицо: Паньгу отделяет изначально слитые небо и землю (в некоторых вариантах — рубит перемычку между ними), Чун и Ли разрывают связь неба и земли и отталкивают их друг от друга. Связь неба и земли, по которой спускаются духи и поднимаются шаманы, — это мировое древо. Самого Паньгу можно рассматривать как антропоморфное мировое древо: он разъединяет-соединяет собой небо и землю. Миф о Чуне и Ли стадийно представляет собой дальнейшее развитие сюжета. Если в Паньгу двойственность, необходимая для медиатора, только намечена, то в Чуне и Ли она уже персонафицирована. Космогонический смысл мифа о Паньгу заменен аналогичной ему социогонической трактовкой.

Даже беглый обзор мировой мифологии показывает, что представления об изначальной близости неба и земли и их последующем отделении присущи далеко не одним только китайцам. Особый интерес представляют аналогичные мифологические воззрения, распространенные в Тибете, ибо составившие основу тибетской народности цзяны, весьма возможно, родственны неолитическим протокитайцам (во всяком случае ряд энеолитических культур Северо-Западного Китая исследователи довольно уверенно связывают с протоцзянами). Культура современных тибетцев сильно трансформировалась под мощным влиянием буддизма, ее наиболее архаичные элементы сохранились среди последователей автохтонной религии бон, которая хотя и была в значительной мере ассимилирована ламанизмом, тем не менее всегда стояла в известной оппозиции к нему<sup>42</sup>.

Согласно бонским мифам, в изначальные времена небеса были связаны с землей чудесной «веревкой духов» (dmu-t'ag), иногда именованной также «веревкой г'куан» и «лестницей духов» (dmu-skas). Семь первых царей Тибета после смерти поднялись по ней на небо, не оставив на земле своего мертвого тела. Но в правлении восьмого царя Дигум-цэнпо случилось несчастье: коварный министр, замыслив свергнуть своего повелителя, вызвал его на поединок, во время которого околдованный злыми чарами царь взмахом меча нечаянно разрубил «веревку духов» и был убит своим мятежным подданным. Так в мире появился первый труп, а для царей стали сооружать гробницы<sup>43</sup>.

Следы древних воззрений до сих пор сохранились в народных верованиях тибетцев: считается, что голова каждого человека связана с небом невидимой чудесной веревкой (аналогичные представления известны и некоторым народами Сибири, например, якутам, в чьих эпических песнях говорится о людях айыы-аймага, «с поводьями за плечами», соединяющими их с солнцем). Связь с небом, о которой повествуется приведенный выше миф, как видим, считалась прерванной не окончательно. Полагали, что в нужных случаях при соблюдении определенных обрядов ее можно было восстановить: этим занимались бонские жрецы, в чьих ритуалах связывание разорванных кон-

цов «веревки духов» занимало важное место<sup>44</sup>.

По всей видимости, к этим архаичным представлениям восходит и своеобразный обычай, существовавший в Тибете вплоть до XX в.: во время празднования Нового года специальные акробаты, считавшиеся воплощениями «летающих духов», на огромной скорости спускались по наклонно висящему канату, верхний конец которого был закреплен на большой высоте на дворце далай-ламы — Потала<sup>45</sup>. Это не что иное как эпифания, явление божества, нисходящего с небес по священной веревке.

Очевидно, тибетский миф в значительной мере эвмеризован. Надо полагать, в своем первоначальном виде он повествовал о той эпохе, когда, как полагают, не только цари, но и вообще все люди благодаря устойчивой связи с небом обладали бессмертием. Возмущение подданного против своего правителя положило конец этому блаженному состоянию, которое можно рассматривать как аналог золотого века. Таким образом, тибетский миф дает важную параллель древнекитайской легенде о прерывании связи неба и земли Чуну и Ли.

Сюжет об отделении неба от земли зафиксирован и у других соседей китайцев — народности аси (Южный Китай). В их предании говорится о том, как по воле богов «небо в пустоте поднялось вверх, а земля в пустоте опустилась вниз». Затем два духа, спустившись на землю, сотворили мужчину и женщину, от которых пошло человечество, и создали элаги для их пропитания<sup>46</sup>.

По преданиям мяо, некогда можно было свободно подняться на небо и спуститься оттуда на землю»<sup>47</sup>. Легенды аборигенов Тайваня гласят: давным-давно небо висело очень низко и едва не касалось вершущек гор. После того как герой Оадзымы выстрелил из лука в солнце, иссушавшее землю, небо поднялось ввысь<sup>48</sup>. В тайском мифе говорится, что некогда небо настолько близко прилегало к земле, что когда обрушивали рис, оно мешало движениям пестика. То было время изобилия: зерна риса достигали размеров тьквы и сами шли с поля в дом. Однажды одна вдова, рассердившись на надоедавший ей рис, прогнала его и, перерезав узы неба и земли, дала небу возможность подняться высоко-высоко. Здесь налицо мотив золотого века и его конца<sup>49</sup>.

По филиппинскому преданию, небо вначале висело так низко, что до него доставали рукой. Первая женщина, которой это мешало обрушивать рис, велела ему подняться. От этой женщины и ее супруга произошло все человечество<sup>50</sup>. Аналогичный миф зафиксирован у бирхоров — одного из племен мунда (Индия)<sup>51</sup>. Согласно полинезийским сказаниям, в самом начале мир состоял из Рангинуп (Великое Небо) и Папа-те-а-нуку (Земля) — супружеской пары, лежавшей in coitu. Их дети, страдавшие от мрака и темноты, посыле трех попыток разделили родителей, а затем создали первую женщину и первого мужчину<sup>52</sup>. В новогвинейских мифах неудобно низкое небо поднимает демург Камбел<sup>53</sup>.

В предании североамериканского племени индейцев зуни повествуется о том, что первоначально «всеобъемлющая мать Земля» и «всепокрывающий отец Небо» лежали тесно прижавшись

друг к другу. Когда появившиеся от их союза людям стало тесно, Земля оттолкнула Небо и отдалась от него<sup>54</sup>. По удмуртской легенде, небо сначала находилось очень близко от земли, и люди часто ходили с просьбами к богу (по выражению удмуртов, раньше на небо «лазали, как на полати»), а бог в свою очередь советовался с людьми. Но однажды некий человек настолько обнаглел, что, обмазав кусок хлеба пометом, положил его на небо. Тогда-то оно поднялось высоко над землей и общение с ним стало невозможным<sup>55</sup>. Очень близкое соответствие удмуртскому преданию обнаруживается в одном из сюжетов грузинского фольклора<sup>56</sup>.

Особенно много мифов этого типа известно в Африке. В сказке масаи бог по полоске кожи спускает на землю скот, а затем, перерезав ее, разъединяет небо и землю<sup>57</sup>. У народности эве (Дагмея и Того) существует предание, будто главное небесное божество перестало приходить к людям, потому, что они приобрили привычку вытирать о небо свои грязные руки и, более того, отрезать от неба кусочки и готовить из них пищу. Согласно легенде ашанти, верховный бог Оппанкоп некогда в виде облаков жил совсем близко от людей. Одна старуха каждое утро толкала ямс и больно задевала пестиком Оппанкопона. Разгневшись, божество поднялось ввысь<sup>58</sup>. У крачи аналогичное предание связано с богом Вулбари, олицетворяющим собой небо<sup>59</sup>.

Особо следует отметить, что миф об отделении неба от земли известен австралийским аборигенам, носителям одной из наиболее архаичных культур: в давние времена небо висело настолько низко над землей, что люди были вынуждены ползать на животе или на четвереньках. Космогонический подвиг совершил некий колдун, поднявший небо с помощью ветки (субститут мирового древа)<sup>60</sup>.

Из мифологии древнего мира следует упомянуть древнеегипетское космогоническое предание, согласно которому божественные супруги Шу и Тефнут отделили друг от друга своих детей — Геба (землю) и Нут (небо), и с тех пор поддерживают небо над землей<sup>61</sup>. Можно отметить, что двойственность Шу и Тефнут аналогична двойности образа Паньгу. В известной эпической поэме «Аргонавтика» (I, 496—499) Аполлония Родосского содержатся примечательные строки, возмущая, сохранившие отзвук древнего мифа об отделении неба от земли:

Пел он (Орфей.— В. Е.) о том, как когда-то и суша, и небо, и море,

Раньше друг с другом в одну перемешаны будучи форму,

В глосной распе затем отделились одно от другого, И средь эфира свое неизменное заняли место Звезды, а также луна и пути неуклонные солнца.

(Пер. Г. Церетели)<sup>62</sup>

В древнеиндийской мифологии космогонический подвиг разъединения неба и земли приписывается разным богам (Варуне, Индре, Агни и др.)<sup>63</sup>. «Шатапагха брахмана» (VIII, 4, 3, 16) содержит следующее упоминание: «Небо и земля отделились друг от друга при творении. Васу, Рудра и Адитья разделили их»<sup>64</sup>. Миф об отделении неба от земли упоминается в Коране

(21, 31; 51, 47): «Разве не видели те, которые не веровали, что небеса и земля были соединены, а мы их разделили и сделали из воды всякую вещь живую?»; «И небо мы воздвигали руками, и ведь мы — расширители».

Шумерские предания, обстоятельно проанализированные С. Крамером, рисуют следующую картину: первозданный океан породил космическую гору, состоявшую из земли, объединенной с небом; антропоморфные бог Ан (небо) и богиня Ки (земля) породили бога воздуха Эллиля, который и отделил небо от земли; брак Эллиля со своей матерью-землей положил начало устройству мира — сотворению человека, животных, растений и созданию цивилизации<sup>65</sup>. Выразительное свидетельство дает шумерская эпическая песня о Гильгамеше, открывающаяся космогоническим по смыслу записком:

Когда небеса отошли от земли, вот когда,  
Когда земля отошла от небес, вот когда,  
Когда семья человечества зародилась, вот когда,  
Когда Ан забрал себе небо, вот когда,  
А Эллиль забрал себе землю, вот когда...<sup>66</sup>

Шумерский миф содержит отчетливый мотив золотого века и, возможно, является самой древней аналогией библейской легенде о вавилонском столпотворении<sup>67</sup>. Суть библейского мифа в следующем: некогда на земле жил, говоривший на одном языке единый народ, который решил построить «город и башню высотой до небес». Бог, чтобы воспрепятствовать этому, смешал языки строителей: «и рассеял их оттуда Господь по всей земле» (Бытие, 11, 1—9). Далее вслед за этим подробно излагается родословная Сима (Бытие, 11, 10—32). Не вызывает сомнения, что башня здесь синонимична мировому дереву, ибо ее функция — соединить землю (людей) с небом (богом). Показательна и семантика слова «Вавилон», означающего «ворота богов» (баб-илани), т. е. то место, где боги нисходят с неба на землю — центр мира, «гуп» земли<sup>68</sup>.

Мотив вавилонского столпотворения — частный случай сюжета о прерывании связи неба с землей (родствен в этом смысле мифу о Чуне и Ли) и распространен чрезвычайно широко. В мифе тибето-бирманской народности лепча люди также строят башню до неба, но уже не из кирпичей, а из глиняных горшков<sup>69</sup>. Аналогичный миф мие (Северный Вьетнам) повествует о том, что люди, решив попасть в Небесные сады, начали строить башню; боги разрушили ее и смешали языки строителей, от того и пошли разные племена<sup>70</sup>. В легенде бирманских нага люди, чтобы достигнуть неба и стать счастливыми (ср. мотив золотого века), насыпают земляную гору, но владыка солнца разрушает ее; оставшиеся на вершине разрушенной горы стали горлами и перестали понимать жителей долины<sup>71</sup>. Весьма оригинальный вариант данного сюжета зафиксирован в фольклоре Индонезии (Калимантан). Здесь роль связующего звена между небом и землей выполняет гигантский гриб, согласно преданию, заслонивший собой солнце. Погибавшие от голода люди срубили его и, съев, опьянели, после чего каждый стал говорить на особом, непонятном для других языке. От этих людей и произошли различные народы<sup>72</sup>. Другая индонезийская сказка рассказывает о том, как те-

рой Макаэла срубил космическое древо, прервав тем самым ранее свободное сообщение между небом и землей<sup>73</sup>.

В сказании сибирских тофаларов люди за три дня из кусочков камней складывают большую гору, на которой бог борется с дьяволом; после этого единое человечество делится на обособленные народы<sup>74</sup>. У эвенков записан своеобразный миф, который также может быть отнесен к интересующему нас типу: «Скалы и деревья спорили о том, что они вырастут настолько высоко, что подопрут небо. Спор их услышал сэвэки (могущественный дух-творец. — В. Е.), который жил выше неба на верхней земле. Услышав, запретил им расти, стодкнул вниз верхние части скал, вершины деревьев схватил рукою и высушил их. С тех пор вершины скал осыпаются, а деревья гниют»<sup>75</sup>.

Особенно много преданий этого типа в Африке. В сказке ротсе бог Ньямби, избегая докучливости первого человека по имени Камону, переселяется на небо; тогда Камону со своими потомками строят до неба башню, но она обрушивается под собственной тяжестью<sup>76</sup>. В предании ашанти люди, чтобы вступить в контакт с божеством и добыть его расположение, строят башню из ступок, которая также рушится<sup>77</sup>.

Из античной мифологии можно привести сюжет о гигантах Оге и Эфиальте. Решив взобраться на небо, чтобы посягать на Гере и Артемиде, они начали громоздить на Олимп две другие великие горы Греции — Осу и Пеллон; предприятие это закончилось гибелью гигантов<sup>78</sup>. Обширная подборка подобных мифов составлена Дж. Фрэйзером. Они отмечены им в Африке (племена а-луйи, бамбалы, мкульве, ашанти), в Мексике, у бирманских каренов, у тибето-бирманского племени макиров (Ассам), на острове Адмиралтейства (племени лохи)<sup>79</sup>.

Приведенные данные убедительно доказывают прежде всего, что нет никаких оснований усматривать истоки баньянско-мачанского мифологического сюжета на западе, ибо легенды, аналогичные преданию о Паньгу, распространены практически во всем мире. Сходство между мифами разных народов следует выводить из общности условий, порождающих их, основываясь при этом на тезисе о принципиальном единстве главных факторов истории человеческих обществ. Попытаемся представить, что древнекитайские мифы вовсе не сохранились (а их и в самом деле дошло до нас не так уж много), а китайский фольклор не изучен. При интерпретации древнего искусства такие ситуации складываются весьма часто. Можно ли было бы в таком случае расшифровать семантику баньянско-мачанского сюжета? Положительный ответ представляется допустимым.

Рассмотрение широкого круга аналогий помогает лучше уяснить смысл древнекитайских мифов, привлекаемых для интерпретации япано-кских изображений. Упомянутые мифологические тексты можно разделить на три большие группы: 1) повествующие о создании вселенной, т. е. космогонические; 2) рассказывающие о происхождении разных народов, т. е. этногенетические; 3) объясняющие возникновение современного положения людей, их взаимоотношений с богами и меж-

ду собой, т. е. мифы социогонические. Нередко названные типы в разных сочетаниях и в разной степени контаминируются друг с другом. Нетрудно заметить, что три выделенных комплекса по сути повторяют друг друга: этногония и социогония — это перенатальная, взятая в специфических аспектах космогония, т. е. возникновение этноса и общества в мифологии по своему смыслу весьма близко, а в принципе тождественно возникновению вселенной. Для архаического сознания конкретное общество, этнос и есть вселенная. Вся окружающая природа и все ее явления воспринимаются и постигаются через призму социальных отношений, представленных в мифифицированной, религиозно-мифологической форме.

М. Элиаде, включив подобные мифы в широкий контекст представлений о золотом веке и рае, подразделил весь комплекс на две большие категории: мифы об изначальной близости неба и земли и мифы, связанные со средствами коммуникации между небом и землей. В качестве главных аспектов он выделил следующие моменты: согласно мифам, «райские» условия заключались в том, что in illo tempore (во время оно) либо небо располагалось очень близко к земле, либо на него можно было забраться по дереву (лестнице, горе, растению, веревке и пр.); когда же небо отделилось от земли, и связь оказалась прерванной, золотой век кончился, и человек очутился в той ситуации, в которой находится сейчас, а способность подниматься на небо к богам сохранили лишь шаманы. Переход от райской жизни, или золотого века, мотивируется «грехопадением» человека, преступившего некие нормы поведения, или неким «изначальным событием» (preordial event)<sup>80</sup>.

Важно отметить, что главные персонажи анализируемых мифов равно как и основные события, прямо или косвенно связаны с идеей мирового древа, которое в процессе космогенеза возникает вместе с самим космосом. Исходная субстанция, мыслимая либо как хаос, либо как неразделенные небо и земля (что в принципе аналогично хаосу), поляризуется, образуя небо и землю. Вслед за этим осуществляется еще более полная дифференциация, тут и появляется мировое древо, соединяющее два полюса мироздания. Часто оно имеет антропоморфный облик, и это весьма показательно. Наряду с медиативностью одной из существовавших характеристик мирового древа следует считать то, что оно моделирует собой структуру мифологической вселенной: строение сердцевинны космоса воспроизводит строение всего космоса. Поэтому, например, в мифе о Паньгу мотив отделения неба от земли, где он образует собой антропоморфное мировое древо, и мотив создания из его тела вселенной, где космос уподобляется человеческому телу, следует считать тесно связанными.

Разрыв связи между небом и землей тождествен по смыслу делению космического героя, воплощающего собой мировое древо, поэтому в ряде мифов небо и землю отделяют два и больше персонажей, а у Паньгу появляется женское дополнение. Одна ипостась героя (небесная) поднимает небо, другая (земная) опускает землю (ср. Чуня и Ли). Изначально космический герой — меди-

тор, «богочеловек»: касаясь головой неба (сама его голова и есть небо), а ногами — земли (сами его ноги — земля), он соединяет их между собой; он и бог, и человек одновременно. В героях типа Паньгу, Эллиля, Индры, раздвигающих небо и землю, можно видеть и мировое древо, и образ мира (весь космос), и перволичества, и первого шамана, точнее, предка первого шамана. Обособленные же и гипостазирование двух его функций — небесной и земной, божественной и человеческой — соответствуют прерыванию связи неба с землей и концу золотого века, когда люди теряют возможность свободно общаться с богами.

Не вызывает сомнений, что появление такого рода мифов обусловлено какими-то крупными социальными и соответственно идеологическими изменениями в жизни общества. Об этом свидетельствует отчетливо прослеживающийся мотив золотого века. Можно, правда, задаться вопросом, не есть ли он просто результат умозрительной спекуляции, экстраполиции в прошлое народных надежд чаяний? Но, во-первых, спекулятивность едва ли свойственна мифологии, а во-вторых, даже если дело обстоит таким образом, сам факт появления мифа о золотом веке должен быть вызван к жизни серьезными социальными пертурбациями. К этому подводит и семантика самих мифов: имея в виду, что в пантеоне богов и духов обожествляются определенные социальные силы и институты, можно прийти к выводу, что появление между богами и людьми (небом и землей) дистанции синонимично появлению серьезных различий между настоящим состоянием общества и прежним, которое переосмысливается в качестве золотого века.

Каковы же эти изменения? Известный исследователь китайской мифологии Юань Кэ пришел к выводу, что миф о Чуне и Ли «верно отражает процесс классовой дифференциации в период зарождения классового общества. В последующие времена... духи по мере того, как возвышались рабовладельцы, поднимались все выше на небо»<sup>81</sup>. Едва ли можно согласиться с таким мнением: намеков на классовую дифференциацию в мифе нет, упоминание Верховного владыки и его чиновников — всего лишь результат историзации мифа. Осторожнее подходит к проблеме М. Элиаде, отмечая, что «мифы о крайней близости неба и земли распространены главным образом в Океании и Юго-Восточной Азии и определенным образом связаны с матриархальной идеологией». По его мнению, мифы этого типа «развились в основном в земледельческих и оседлых культурах, из которых затем перешли к великим урбанистическим цивилизациям восточной древности»<sup>82</sup>.

Что касается материнского рода, то, в самом деле, в ряде мифов узы неба и земли разъединяет первая женщина (правда, в китайском предании в обоих случаях в этой роли выступают мужчины — Паньгу, Чун и Ли). Кроме того, судя и по другим данным, эти мифы зарождаются в среде родового, но не классового, общества и связаны с укреплением и усложнением его социальной структуры, изменениями производственных, экономических и социальных отношений. Конкретно определить характер этих изменений трудно. Можно лишь отметить четко прослеживающиеся перемены в культурной практике: если до разрыва связи

неба и земли каждый сам мог общаться с духами, то после эту способность сохранили лишь шаманы. Так, видимо, отразился переход от интимного общения с духами предков небольшой группы кровных родственников к культуре пагрупповому, более «официальному». Это, в свою очередь, вероятно, связано с расширением племенных рамок, возможно, за счет образования разных форм племенных объединений.

Рассмотрев мифологические данные, вернемся к анализу непосредственно самих баньшанско-мачанских изображений. Судя по опубликованным образцам, описанный выше сюжет едва ли не одинаково популярен как в баньшань, так и в мачан. Вместе с тем наличие его определенное развитие и трансформация. Мачанские изображения гораздо менее реалистичны и более схематичны, чем баньшанские. Отметим, что схематизация и упрощение росписи вообще характерны для позднего неолита, вплоть до резкого уменьшения роли орнамента в энеолите<sup>83</sup>. Поэтому можно допустить, что данное обстоятельство отражает отнюдь не упрощение и «вырождение» самого мифа: просто его содержание стало передаваться более скупыми, абстрактными изобразительными средствами.

В деталях мачанские изображения значительно отличаются от баньшанских. Главные из этих различий следующие: все баньшанские фигуры кроме одной (см. рис. 5, б), которая выполнена схематично и весьма напоминает этим мачанские изображения<sup>84</sup>, имеют голову, представленную в двух случаях знаком, весьма напоминающим солнечный (см. рис. 4; 5, д); из мачанских же изображений известно только одно с головой в виде большого заштрихованного круга (см. рис. 9, б), а все остальные — безголовы; в баньшанской росписи иногда представлены несколько фигур, в мачанской — все фигуры единичны (правда, отсутствие в публикациях разверток не позволяет утверждать это со всей определенностью, но, думается, общая тенденция все же палицо). Такие детали нельзя не признать существенными. Трудно допустить, чтобы расхождения объяснялись временным фактором: за сравнительно небольшой период времени от баньшань к мачан<sup>85</sup> миф едва ли мог существенно эволюционировать, настолько, чтобы это отразилось в его основной структуре. Поэтому не исключено, что различия определяются фактором пространственным, т. е. изображения фиксируют разные варианты одного и того же мифа, во времени примерно синхронные.

Обратимся к семантике деталей. Начнем рассмотрение с конечностей фигуры. О том, что напряженная поза персонажа указывает на титанические усилия, прилагаемые для отделения неба от земли, уже говорилось. То, что зигзагообразные линии с отростками на сгибах обозначают руки и ноги, также не вызывает сомнения, ибо это подтверждается реалистическими баньшанскими аналогами. Удивление может вызвать необычная изобразительная манера: руки и ноги представлены как бы многосуставными, что, видимо, можно считать эквивалентом многорукости и многоногости. Типологически баньшанско-мачанского персонажа можно сравнить с тысячеруким Пуршей или с античными сторукими титанами-гека-

тонхейрами. Это имеет свое вполне определенное объяснение. В. Я. Пропп следующим образом интерпретирует многоголовость змея в русской сказке: «Подобно тому, как он (змея). — В. Е.) состоит из многих животных, он имеет много голов. Чем объяснить эту многоголовость? Вопрос этот может быть разрешен по аналогии с многоголосьем и многокрылостью коня. Восьминогий ковь известен в фольклоре. Так, например, Слейшир, конь Одина, имеет восемь ног, и это далеко не единственный пример. Многоголосье есть не что иное, как выраженная в образе быстрота бега. Такова же многокрылость нашего коня. Он имеет 4, 6, 8 крыльев — образ быстроты его полета. Такова же многоголовость змея — многократность пасти — гипертрофированный образ пожирания. Усиление идет здесь по линии увеличения числа, выражения качества через множество. Это — позднее явление, так как категория определенного множества есть вообще поздняя категория... Другой способ создания образа пожирания идет не через количество, а через увеличение размеров пасти: в русской сказке она простирается от земли до неба»<sup>86</sup>. Число примеров, иллюстрирующих мысль В. Я. Проппа, можно многократно увеличить. Так, например, в тувинском варианте мистерии цам бурханы Цооцэ и Цаньк изображались один с 10, другой — с 16 головами, что служило указанием на их необыкновенный ум, при этом Цаньк был «на шесть голов умнее» Цооцэ<sup>87</sup>; т. е. качество здесь опять-таки выражено через количество.

Отмеченный В. Я. Проппом прием характерен не только для устного фольклора, но и хорошо известен в изобразительном искусстве, причем с глубокой древности. Изображение восьминогого, устремленного в беге кабана зафиксировано уже в полихромной живописи Алтаиры, датируемой эпохой верхнего палеолита<sup>88</sup>, так что о позднем появлении этого художественного приема можно говорить весьма условно. Примечательно, что на двух баньшанских изображениях (см. рис. 3; 5, а) сама фигура представлена массивной, а ее руки и ноги скорее напоминают толстые лапы, чем человеческие конечности; качество здесь передано не через множественность, а через степень.

Не менее важны и следующие наблюдения. На мачанских сосудах изображения многорукой и многоногой фигуры часто заменяются одними зигзагообразными линиями и треугольниками (наиболее показательны изображения на рис. 10, б; 11, а; 12, а, в, г). Генетически эти символы, бесспорно, восходят к многосуставным рукам и ногам персонажа. Характерна и такая деталь: на рис. 13, е, ж треугольники как бы растут сверху (с неба) и сизу (из земли), их «пальцы» соответственно обращены вниз и вверх. Из этого следует важное заключение: во-первых, фигура расчленяется, во-вторых, по мере общей схематизации росписи от нее остаются только наиболее существенные части, по принципу *pars pro toto*. Следовательно, функционально наиболее важные характеристики персонажа связаны с руками и ногами, что в контексте мифа нужно понимать совершенно однозначно: рукам он поднимает небо, ногами придавливает землю. Особая значимость такого заключения состоит в том, что оно

выведено из внутренней структуры самих изображений, а не экстраполировано из мифов.

В баньшань тело фигуры представлено целостным, в мачан же — расчлененным. Чтобы полнее понять мотив расчлененности, синонимичный идее членения мирового древа, прежде всего обратим внимание на голову персонажа. На одном из баньшанских изображений (см. рис. 4) она обозначена кругом с точкой в центре, на другом (см. рис. 5, д) — кругом, разделенным пополам, с маленькими лучиками вокруг него. То и другое внешне подходит на солнечные знаки. Внешнее сходство, однако, может оказаться обманчивым. Многочисленные изобразительные параллели из других культур не дают основания для такого истолкования. Аргументом может служить семантический контекст изображений, согласно которому космический герой образует своим телом вселенную или, что почти то же самое, мировое древо, при этом части его тела уподобляются частям космоса, в частности голова — небу или солнцу. Голова-солнце, таким образом, не случайность, не каприз древнего художника. Напротив, образ этот строго закономерен. Можно даже допустить, что если бы данная деталь отсутствовала, то в таком случае наличием серию изображений можно было бы считать недостаточно репрезентативной, не отражающей всех существенных деталей мифа.

Если в баньшанских изображениях наличие головы у персонажа — правило, то в мачанских — исключение. Чем это объяснить? Может, допустить, что как элемент несущественный она была при схематизации росписи просто пропущена? В это трудно поверить, ибо ее особая космическая, солнечная роль специально выделена и подчеркнута в баньшанских композициях. Ее отсутствие следует рассматривать только как преднамеренное и семантически значимое.

Безголовые персонажи, как антропо-, так и зооморфные, не редкость в искусстве каменного века и известны начиная с верхнего палеолита. Еще А. Брейль, а за ним и другие исследователи, отмечали, что в ряде случаев фигуры животных в палеолитической живописи и скульптуре намеренно представлены безголовыми. А. Леруа-Гуран как по соображениям концептуального порядка, так и исходя из анализа самого изобразительного материала, отверг теорию «охотничьей магии» и оставил проблему открытой<sup>89</sup>.

К. Зерво, анализируя символику безголовости на материале франко-кантабрийского верхнепалеолитического искусства, привлекая при этом сведения по религиозным представлениям Древнего Египта, Шумера и Крита, пришел к выводу, что изображение животного безголовым преследовало цель лишить его таким путем столь важной части тела и сделать тем самым безопасным для человека<sup>90</sup>, т. е. усмотрел в этом антропоцентрическую магию. Такое объяснение носит, однако, слишком частный характер, и для нас явно не подходит. Более интересной и содержательной представляется интерпретация, предложенная З. Гидином. По его мнению, безголовые антропоморфные фигуры изображают шаманов, которые при посвящении должны пройти «муки инициации», куда входили «расчлененные» и «обезглав-

ливание»<sup>91</sup>. Подробнее свою мысль З. Гидион не развивает, и в таком виде она также может показаться частной, однако это не так.

Расчленение вселенной, животного, человека, вещи представляет один из наиболее универсальных мотивов мировой мифологии. В разных контекстах оно, разумеется, выполняет разные функции и имеет различный смысл. Тем не менее все эти функции можно свести к одной наиболее общей и универсальной: расчленение обозначает умерщвление. Подходя к проблеме с точки зрения обыденной, можно, конечно, решить: поскольку антропоморфная фигура представлена без головы, это однозначно свидетельствует о том, что человек изображен мертвым. Следует, однако, иметь в виду, что архаические представления о смерти качественно отличаются от современных<sup>92</sup>, и соответственно семантика отражающих их изображений — иная.

Мотив расчленения героя на примере русской сказки подробно рассмотрен В. Я. Проппом<sup>93</sup>, который показал, что его нужно понимать как отражение расчленения (мнимого, конечно) неопфита в процессе инициации, в том числе и шаманский. В. Я. Пропп не объяснил данный мотив, видимо, полагая, что это выходит за пределы его задачи. Между тем объяснение крайне необходимо, ибо закономерно возникает вопрос, почему столь универсально (а мотив этот распространен буквально по всему миру, и примеры можно приводить сотнями) именно расчленение (растерзание, разрывание, разрезание), а, скажем, не удупление, утопление или заклание посвящаемого?

Суть дела заключается в том, что в рамках предельно конкретного, сугубо физического, предметно-чувственного восприятия мира, характерного для первобытного сознания, убить, т. е. лишить сущности, можно лишь, разрыв тело чисто физически на части, клочки, куски. Примером может служить мумия, которую считали живой, ибо внешне, пластически она продолжает оставаться человеческим телом. Покойник часто не считался окончательно мертвым до тех пор, пока он не был расчленен, т. е. пока не была нарушена физическая целостность его тела: в древнейшем Египте тела умерших захоронивались в расчлененном состоянии<sup>94</sup>; на другом конце земного шара — в фольклоре неандерс встречались такой эпизод: тело убитого противника разрезается и в составы накладываются сухая трава, чтобы части тела не срослись и противник не ожил<sup>95</sup>. Подобным же образом «умерщвлялись» и сопровождающие покойника вещи — их разбивали вдребезги или ломали на куски<sup>96</sup>.

Предложенное объяснение позволяет понять некоторые неясные мотивы мирового фольклора. К. Левин-Строс обратил внимание на то, что в мифах американских индейцев отрезанные части тела мифологических персонажей тесно связаны с «астрономическим кодом» и часто фигурируют в образе звезд, созвездий и небесных тел<sup>97</sup>. То же прослеживается в мифологии палеоазиатов<sup>98</sup>, а также многих других народов<sup>99</sup>. В этом, думается, заключен следующий смысл: материальная, физическая глыба через расчленение на земле предпологает рождение в новом, божественном, идеальном качестве и вечную жизнь на небе.

Изображение героя расчлененным (в нашем случае — без головы и с отделенными от торса конечностями) означает его смерть, но смерть не просто физическую, окончательную, а смерть-переход или смерть-трансформацию в принципиально новое качество. Это органически увязано с общим контекстом мифа: из тела умершего космического героя рождается упорядоченный космос (ср.: Паньху, умирая, становится космосом; то же относится и к принесенному в жертву Пуруше, и к убитому богами Миру). По-видимому, так и следует понимать специфику мачанских изображений, которая при поверхностном рассмотрении может показаться всего лишь результатом технической схематизации росписи.

Если в мачан трансформация персонажа выражена через дробление его тела, то в баньшань, судя по всему, та же или близкая по смыслу идея передана путем увеличения числа героев, отделяющих неба от земли. Изначальный космический герой обретает дополнения, его важнейшие функции гипостазированы в его мифологических дубликатах. Конкретные истолкования сюжета могут быть разными: имеются в виду либо супруга героя, либо его братья, либо сыновья, либо он просто заменен своими потомками, по отношению к которым выступает в качестве божественного предка (в таком случае его мультипликация может расцениваться как эквивалент мотиву смерти через расчленение в искусстве мачан). В любом случае подразумеваются какие-то социальные отношения, что семантически опять-таки означает переход от недифференцированного хаоса (изначальность, одиночество героя) к социальному космосу (социогония дублирует космогонию). В общем плане названные образительные особенности росписи баньшань и мачан можно соотносить с мотивом членения мирового древа, а также, вероятно, с близким ему мотивом «потерянно-го рая».

В ряде баньшаньско-мачанских изображений (см. рис. 5, а, в, г; 8; 9, б; 12, а) рядом с фигурой героя представлены либо большие, величиной с саму фигуру, круги, заполненные штриховкой или сложным геометрическим орнаментом, либо бутылеобразные знаки, заштрихованные в мелкую сетку. Последние, по мнению А. Буллинга, символизируют тыкву-горлянку<sup>100</sup>. Внешне сходство с тыквой, действительно, налицо, однако, как уже подчеркивалось, доверяться одному ему — крайне ненадежный путь. Вместе с тем, согласно правилу «прогрессирующей медиации», бутылеобразные знаки следует считать функционально тождественными антропоморфным фигурам, т. е. признать, что символизируемые ими объекты равным образом участвуют в процессе космогенеза. Именно это обстоятельство и позволяет прийти к выводу, что эти знаки и в самом деле обозначают тыкву-горлянку, ибо ее роль в космогонических мифах (например, о Паньху, а также во многих других) поистине велика. Можно, правда, возразить: предания, в которых космогоническая роль приписывается тыкве — всего лишь частный случай в проанализированном мифологическом типе, и в аналогичных мифах других народов тыква не фигурирует. Однако необходимо учитывать следующее. Во-первых, тыква играет важную роль

в космогонии большого числа народов Юго-Восточной Азии. Во-вторых, важна не тыква сама по себе, а то, что функционально она выступает как воплощение плодородящей силы земли, т. е. в конечном счете как ее символ. Если посмотреть на проблему с этой точки зрения, то аналогично можно найти достаточно. Такой подход, основанный не на самих мифологических метафорах, а на их функциях, позволяет объяснить также, почему в роли «оси мира» столь часто выступает именно дерево, популярным атрибутом которого является змея. То и другое в равной степени символизирует хтоническую, всерождящую стихию. Таким образом, следует допустить, что интуитивное предположение А. Буллинга подтверждается результатами аналитического исследования.

Большие круги, кроме того, внешне часто напоминают некие плоды с изображенными внутри них семенами. Следуя тому же правилу, как и в случае с образом тыквы-горлянки, допустимо предположить, что и эти знаки равным образом представляют символы плодов земли. Заметим, что в ряде случаев голова первопредка обозначена близким по внешнему облику заштрихованным кругом, вероятно, также символизирующим плод (тыкву?). Подтверждение такому выводу можно усмотреть в баньшаньском изображении, где четыре круга с точкой в центре, располагающиеся по окружности сосуда, идентичны голове-солнцу космического героя (см. рис. 4). Если подобное предположение оправдано, то значит, герой иногда представлялся с головой-плодом (тыквой?). При тотемической характеристике мифологических персонажей нередко особое символическое значение приписывается именно голове — наиболее важной части тела, обиталищу души.

На двух баньшаньских сосудах фигура космического героя находится в обрамлении двух дугообразных линий, в целом напоминающих очертаниями яйцо (см. рис. 5, д). Нельзя ли усмотреть в этом тот вариант мифа, где демиург рождается из космического яйца? Функционально оно синонимично изначальному хаосу, лишь в потенции содержащему в себе «десять тысяч вещей». В этом смысле яйцо также семантически тождественно тыкве, символизирующей плодородящую землю. В то же время мифологически яйцо не соотносится с землей. Оно ассоциируется с птицей и, следовательно, с небом. Мифологема, как видим, существенно отличается друг от друга. В таком случае, баньшаньское изображение, возможно, зафиксировало контаминированный вариант предания: герой-демиург рождается из космического яйца, а при раздвижении неба и земли ему помогает тыква.

Космические тыквы и плоды, фигурирующие в росписях баньшань-мачан, могут быть истолкованы и с другой точки зрения. Их огромные размеры, возможно, свидетельствуют о том, что в изображениях отражены картины золотого века, когда во всем царил изобилие, растения были так велики, что доставали до неба, а пища сама приходила в дом к человеку. Средствами первобытного художественного творчества превосходная степень могла выражаться двояко: через подчеркивание либо количественного, либо качественного аспекта. В первом случае следовало бы ожи-

дать в баньшаньско-мачанском сюжете многократного повторения изображений тыквы и плодов, второй же способ предполагает непомерное увеличение их размеров<sup>101</sup>.

Таким представляется объяснение основных мифологем баньшаньско-мачанского сюжета. Все сказанное позволяет прийти к следующему заключению. Прежде всего, весьма показательно, что миф об отделении неба от земли зафиксирован именно в росписи баньшань-мачан, представляющих собой финальные этапы китайского неолита, а, судя по некоторым находкам бронзы, возможно, относящихся уже к энеолиту<sup>102</sup>. Появление данного мифа именно в то время, вероятно, фиксирует какие-то существенные изменения в протокитайском

обществе. Характерно также то, что хронологически баньшаньско-мачанский миф примерно совпадает с аналогичными шумерским, древнеегипетским и древнеиндийским преданиями. Заимствованиям пзвне исключено. Можно поэтому предположить, что появление мифов этого типа знаменует определенный этап в развитии древних земледельческих обществ. Большая популярность данного сюжета в росписи баньшань-мачан, видимо, свидетельствует о том, что он содержал не просто отвлеченный космогонический смысл, но был также наполнен этно- и социогоническим содержанием. Если так, то рассмотренная выше антропоморфная фигура изображает мифического первопредка баньшаньско-мачанского этноса.

## ГЛАВА IV

### МИРОВОЕ ДРЕВО

В предыдущей главе уже говорилось о том, что баньшаньско-мачанскую антропоморфную фигуру можно рассматривать как аналог мирового древа, которое представляет собой один из наиболее универсальных образов архаичной картины мира, встречающийся во многих культурных традициях. Данный сюжет настолько важен и значителен, что мы рассмотрим его более детально на примере яншаоской росписи, позволяющей сделать ряд ценных замечаний.

Особого внимания заслуживает баньшаньская композиция, где между двумя антропоморфными фигурами изображена извивающаяся, с поднятой вверх головой змея (рис. 17, а). К. Хентце предположил, что змея представлена «ползущей к венчику сосуда», с тем, чтобы «выпить» его содержимое; он интерпретировал данный сюжет как иллюстрирующий фрагмент распространенного по всему миру мифа, согласно которому пресмыкающаяся, опередив человека, выпила эликсир бессмертия<sup>1</sup>. Заключение К. Хентце о лунарном характере этой композиции, где змея изображена якобы пьющей лунную влагу жизни, было повторено Н. Наумана<sup>2</sup>. Согласиться с их точкой зрения трудно, ибо семантика баньшаньско-мачанского сюжета, как было показано, яная, и какие-либо указания на его лунарный характер отсутствуют.

Композиции, подобные описанной, крайне редки в орнаментации яншао. В качестве аналога можно привести всего лишь одно изображение



Рис. 17. Сосуды этапов баньшань (а) и мачан (б).

этапа мачан, структурно относящееся к тому же типу. В весьма схематичной по манере исполнения росписи сосуда с местонахождения Мапайцзы (уезд Лоду, пров. Цинхай) представлена стилизованная антропоморфная фигура без головы, по бокам которой расположены обращенные к ней изображения оленей (или, возможно, собак) с петлеобразными знаками позади (рис. 17, б)<sup>3</sup>. Общее между баньшаньской и мачанской композициями то, что они построены по одному принципу: центральная фигура фланкируется двумя боковыми.

Примечательность двух названных яншаоских изображений обусловлена тем, что композиции этого типа необычайно популярны в древнем искусстве всего мира и, надо думать, отражают некоторые основополагающие и универсальные элементы мировоззрения. Впервые появляясь в неолите<sup>4</sup>, они продолжают жить в изобразительном искусстве вплоть до средневековья<sup>5</sup>, а в некоторых традиционных его областях (народные вышивки, резьба по дереву и т. п.) сохраняются вплоть до наших дней. Они встречаются повсеместно и достаточно хорошо известны специалистам<sup>6</sup>. Часто такие изображения представляют гору, дерево, цветок или другое растение, башню или антропоморфную (иногда зооантропоморфную) фигуру в центре и двух обращенных к этому центральному образу адорантов или животных. Число иконографических аналогов яншаоским изображениям поистине необъятно, поэтому укажем лишь на некоторые из них.

Особенно много изображений данного типа в древнем искусстве Ближнего Востока и Египта, где композиции из двух человек и дерева между ними (рис. 18) известна в образцах аккадской, старовавилонской, каситской и среднеассирийской глиптики, а также на сирокетских средиземноморских печатях<sup>7</sup>. На одном из ассирийско-вавилонских рельефов можно видеть причудливо изображенное дерево в центре и двух оплодотворяющих его орлов по бокам (рис. 19); на месопотамской цилиндри-

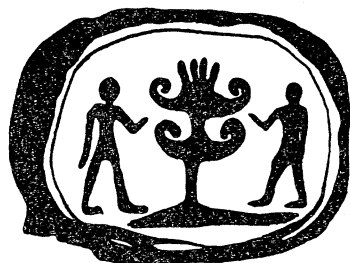


Рис. 18. Древнеегипетское изображение.

ческой печати в центре помещена антропоморфная фигура, а по бокам от нее — два обращенных к ней мордами быка<sup>2</sup>. Популярный мотив протоэламских печатей — дерево на горе и козлы по сторонам от него, иногда на горе изображен козел, а по бокам — львы<sup>3</sup>. Дерево (?) и четыре коня по обеим сторонам (рис. 20, а) представлены в петроглифах бронзового века из Саймалы-Таша в Средней Азии<sup>4</sup>. Близкий мотив — антропоморфная фигура в центре и два всадника по бокам (рис. 20, в) — чрезвычайно популярен в традиционном русском искусстве, где можно встретить и другую композицию этого же типа: две обращенные друг к другу птицы и дерево или иное растение между ними (рис. 20, д). Две противопоставленные одна другой птицы на ветвях дерева изображены на бронзовой бактрийской печати (рис. 20, б).

В искусстве удаленных от Евразии на тысячи километров Антильских островов также обнаруживается данная композиция: в центре — нечто, напоминающее столб, по бокам — две нависающиеся змеи (рис. 21)<sup>11</sup>.

Не менее популярны такие композиции и в традиционной китайской иконографии. Изображения, составленные из человеческой фигуры и двух животных (собак?) по сторонам от нее (рис. 22), структурно совпадающие с башаньской компо-

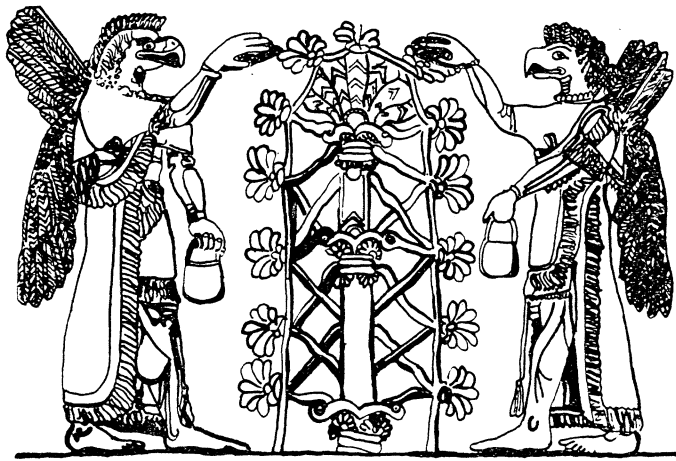


Рис. 19. Ассиро-вавилонский рельеф.

зицией и буквально повторяющие мачанскую встречаются на древнейших бронзовых сосудах эпохи Инь<sup>12</sup>. Изображения описанного типа весьма многочисленны в искусстве периода Хань. Цветная роспись внешней крышки гроба из ханьского захоронения изображает пару фениксов, обращенных друг к другу головами, и растение между ними (рис. 23)<sup>13</sup>. Эта же композиция (иногда центральное растение заменено изображением яшмового диска) встречается в погребальных рельефах и на фигурных кирпичиках эпохи Хань<sup>14</sup>. В нижней части ряда ханьских рельефов дерево с обеих сторон фланкируют либо фигуры людей, либо растения (рис. 24, б, в, д)<sup>15</sup>.

В средневековом искусстве Китая антистетические композиции с центральной осевой фигурой особенно часты на буддийских стелах и изображениях. Иногда это — лев и львица по бокам стоящей в центре курительницы, которая, кстати сказать, в буддийском искусстве Китая нередко символизирует мировую гору бессмертных Пэнлай, иногда — олень, олениха и растение между ними, иногда — два будды, сидящие в позу медитации по сторонам развесистого дерева (рис. 24 а, г, 25; 26)<sup>16</sup>. Аналогичные изображения с растениями, цветами, птицами и фантастическими существами — излюбленный мотив прикладного искусства не китайских народов юга Китая, например юньнаньских тай и гуйчжоуских мяо (рис. 27)<sup>17</sup>.

Совпадая в главном, антистетические композиции, вполне понятно, разнятся в конкретных деталях. Соответственно, по-разному их и интерпретируют. Нередко их определяют как геральдические<sup>18</sup>, и в самом деле, геральдика знает много гербов, построенных по этому принципу. Г. Кеел говорит о «врожденном пристрастии египтян к противопоставительному (геральдическому) построению всех декоративных элементов, что на языке искусства означает параллелизм и антитезу», и через политическое деление Египта на Верхний и Нижний возводит этот феномен к «дуализму, выводимому из разделения полов как основной формы природного бытия»<sup>19</sup>.

По мнению Г. К. Вагнера, исследовавшего данную проблему на материале древнерусского искусства, изображения типа «столб — дерево — женщина» и сопутствующие им боковые элементы имеют космогонический смысл и связаны с архаичной системой бинарных противопоставлений, а симметрия композиций отвечает представлениям об организованности, прочности и стабильности. «Постоянство имело мировоззренческое значение. Вероятно, именно чувство постоянства, извечного порядка вещей и подводило к рождению представлений о симметрии как о зримой, идеограмме вечности».

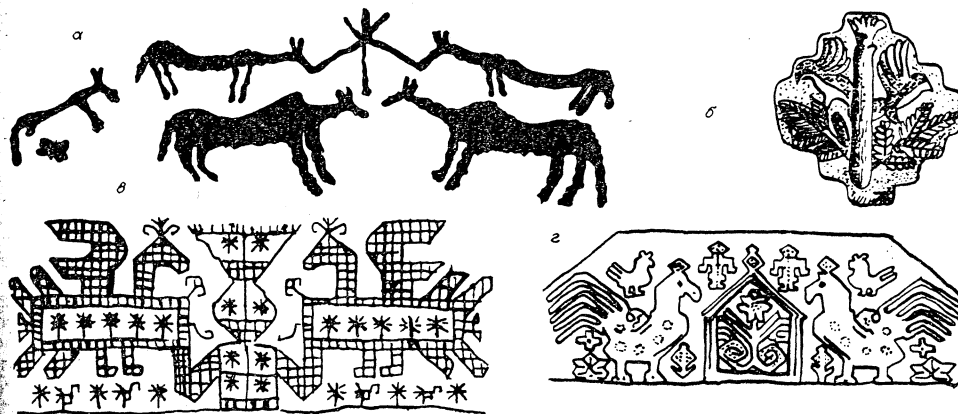


Рис. 20. Антистетические композиции.

а — петроглиф бронзового века из Саймалы-Таш (Кыргизия); б — бактрийская бронзовая печать; в — д — сюжеты русских народных вышивок.

Древний земледелец мог чувствовать в симметрии только порядок, распространяемый на всю природу, на вселенную... Скорее всего, подобными чувствами-представлениями и можно объяснить большое распространение принципа симметрии в народном искусстве». Этот же автор говорит об «абстрактной схеме» антистетических композиций, в которой «дематериализация» фланкирующих фигур, изображенных в «сакральном предтоянии», «о том, что композиции выражают «не конкретный образ, а большое „догматическое“ представле-

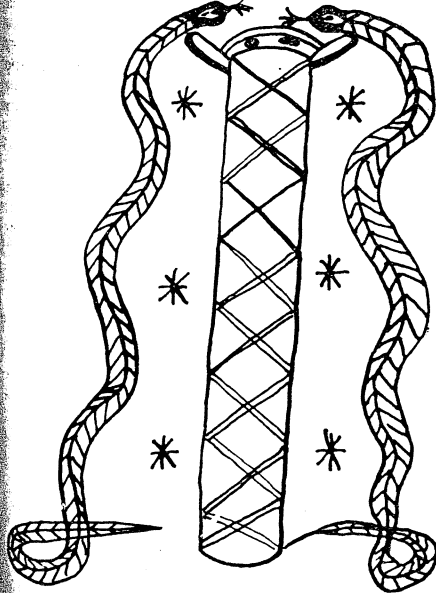


Рис. 21. Водунский бог змей (Антильские о-ва).

В. В. Евсюков

ние»<sup>20</sup>. Присоединяясь к этой точке зрения, Е. В. Антонова, проанализировав анаускую роспись, пришла к заключению о том, что «анти-

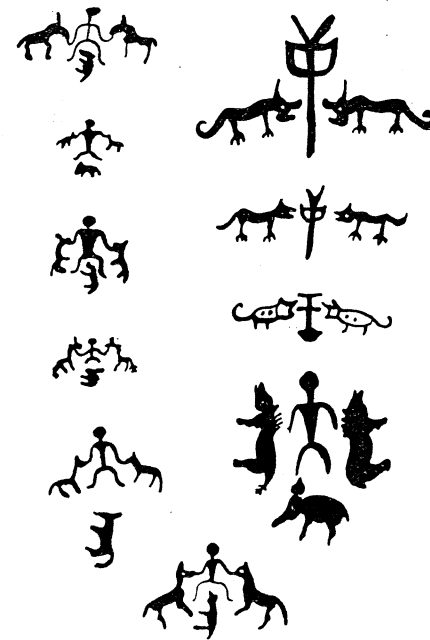


Рис. 22. Знаки на бронзовых сосудах эпохи Инь.

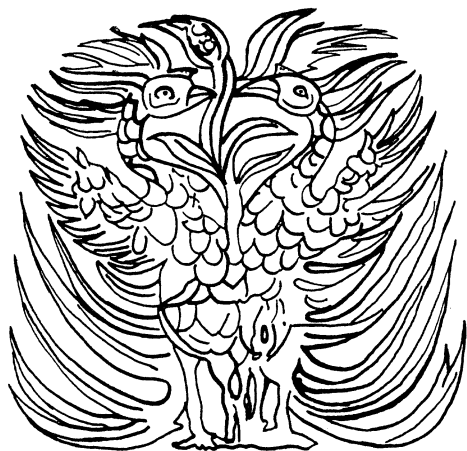


Рис. 23. Роспись внешней крышки гроба из захоронения в Ванду (эпохи Хань).

тетический характер композиций, помещение в центре дерева и связь его с богиней или животными и птицами позволяют предполагать космологическое значение этих изображений, имевших большое распространение у древних и современных земледельцев». В структуре же композиций, по ее мнению, содержатся указания «на некоторые существенные моменты представлений анацесов»<sup>21</sup>.

Многие авторы видят основной смысл композиции в изображении «древа жизни». Таково мнение Л.-Р. Нуже, который, как уже было сказано, относит первое появление этого символа к палеолитической эпохе. В. П. Даркевич считает, что он возник на древнем Востоке<sup>22</sup>. По мнению С. И. Ходжаи, культ священного дерева восходит к неолиту и обязан своим происхождением тому, что «растение, тянущее ветви к солнечному свету и тещу и вытягивающее корнями влагу из почвы, ассоциировалось со вселенной» и вечной жизнью<sup>23</sup>. Е. Е. Кузьмина отмечает, что данный сюжет «знаком искусству всех народов Старого Света» и иллюстрирует миф о мировом древе<sup>24</sup>. Я. А. Шер, изучая среднеазиатские петроглифы и

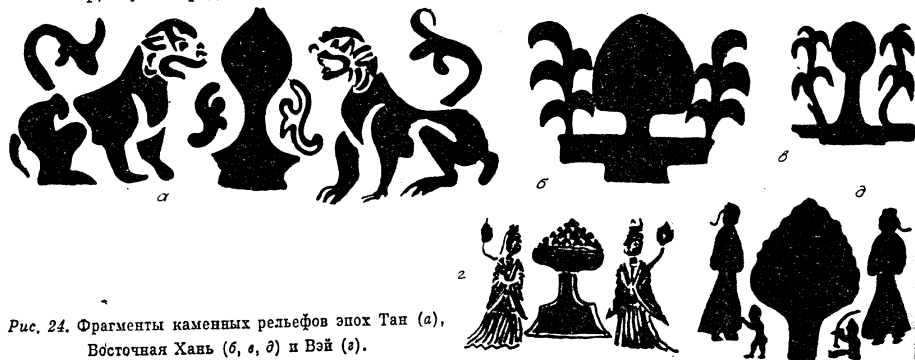


Рис. 24. Фрагменты каменных рельефов эпох Тан (а), Восточная Хань (б, в, г) и Вэй (д).

их аналоги, пришел к выводу, что осевая фигура антигетических композиций символизирует мировое древо (в широком смысле), а некоторые из сюжетов этого типа можно понимать как изображение древнего индоевропейского ритуала жертвоприношения, аналогичного индийскому «ашва-медха»<sup>25</sup>. Наконец, в тех изображениях, где центральной является антропоморфная фигура (нередко — женская), исследователи, как правило, усматривают сцену поклонения божеству плодородия<sup>26</sup>.

Названные интерпретации носят либо слишком общий, либо, напротив, частный характер и при этом, как правило, бездоказательны (т. е. строятся по принципу внешнего подобия изображений и некоторых древних мифов). С толкованием Г. Кееса согласиться трудно, ибо едва ли можно сомневаться, что дуализм архаичных идеологий коренится не в биологическом разделении полов, а в дуальной по характеру социальной структуре древних родовых обществ. Точки зрения же Г. К. Вагнера и Е. В. Антоновой не дают ответа на вопрос, почему «чувство симметрии», выраженное в антигетических композициях, появляется только в неолите и не прослеживается в предшествующем палеолитическом искусстве<sup>27</sup>, хотя специалистами признано, что психофизические характеристики человека с эпохи верхнего палеолита в целом неизменны. Объяснение этого феномена земледельческой оседлостью и якобы сопутствующими ей представлениями о «жестко стабильном» пространстве чрезвычайно сомнительно, ибо осевые антигетические композиции, пожалуй, не менее популярны и у кочевников (например, в искусстве скифо-сибирского «звериного стиля»). Да и, кроме того, фактов, позволяющих говорить о принципиальном отличии искусства оседлых народов от искусства кочевников, попросту нет. Изобразительное творчество последних строится в соответствии с той же симметрией: число примеров сложнейших, строго симметричных узоров, орнаментов, композиций, принадлежащих кочевникам, настолько велико, что не поддается исчислению, и вопрос сам по себе не стоит специального обсуждения.

Что касается предположения о происхождении древа жизни, то оно объясняет лишь некоторые изображения, смысл же типа в целом (в том числе и яншаоских сюжетов, а также им подобных)



Рис. 25. Изображение эпохи Тан.

остаётся невыявленным. Ближе всех к истине, как представляется, те авторы, которые видят в антигетических композициях сюжет с мировым деревом. К сожалению, большинство исследователей ограничиваются лишь констатацией факта. Наиболее детальную интерпретацию дал Я. А. Шер, но и ее нельзя признать достаточно, во-первых, строгой, а во-вторых, универсальной. Для определения смысла интересующих нас яншаоских изображений необходимо выявить семантически значимые элементы самих композиций и соотносить их с инвариантными характеристиками мирового древа.

Мировое древо, которое не следует отождествлять, как это делает, например, А. Буллинг, с деревьями-тотемами<sup>28</sup>, как уже говорилось, — один из наиболее универсальных образов мировой ми-



Рис. 26. Китайское средневековое изображение.

фологии<sup>29</sup>. Суть этого образа сводится к тому, что, по представлениям древних, существует гигантское древо, корнями прорастающее в преисподнюю, а вершиной достигающее неба. Главная его функция заключается в том, что по нему можно подняться на небо и спуститься под землю. Очень часто вместо дерева в этой роли выступают различные заместители: всевозможные растения, гора, башня, храм, антропоморфная фигура, лестница, веревка, полоска кожи, Млечный путь и т. п. Поэтому выражение «мировое древо» следует понимать фигурально, правильнее было бы говорить об «оси мира», но терминология уже устоялась. Мировое древо теснейшим образом связано с тристепным членением пространства по вертикали на три зоны — верхний (небо), средний (земля) и нижний (преисподняя) миры. Путешествуя по нему, шаман (или иное сакральное лицо), как свидетельствуют мифы, не просто поднимается на небо или спускается под землю, он вступает там



Рис. 27. Сюжеты вышивок народа мiao (пров. Гуйчжоу).

в контакт с добрыми и злыми богами и духами. Мировое древо можно определить как некий материальный предмет<sup>30</sup>, тесно связывающий мир людей с миром богов. Отсюда важнейшая его функция — медиативная. Другая важная характеристика мирового древа — его центральность. Как правило, оно помещается в центре вселенной, иногда, правда, напротив, растет «на краю света», что следует понимать как антитезу, инверсию изначальной центральности. Логически центральность означает равноудаленность от крайних, полярных координат и в этом смысле семантически тождественна медиативности: медиатор должен располагаться в центре<sup>31</sup>.

На китайском материале обе названные характеристики оси мира прослеживаются вполне отчетливо. В древнем Китае, надо полагать, существовало много мифов и легенд о мировых космических деревьях и замещающих их растениях и горах (часто эти образы совмещены: древо растет на вершине горы), по которым можно было подняться на небо. К сожалению, от большинства из них до нас дошли лишь отдельные фрагменты или случайные упоминания, но в совокупности они дают достаточно целостную картину. Особенно много упоминаний такого рода в древнем «Каталоге гор и морей», где описываются различные деревья и горы фантастической высоты, достигающие неба или служившие его опорой, откуда восходит солнце и луна. Так, на горе Хуань растут Три Шелковицы без ветвей и высотой в сто жэней. Высота другого мифического древа, Сюнь, составляет тысячу ли. «За Западным морем, в Великой пустыне лежит гора Квадратная. На ее вершине растет зеленое дерево Сосна цзюйгэ. Отсюда восходят и сюда заходят солнце и луна». Аналогичным образом характеризуется гора Большая Янь, а также другие космические горы. «В Великой пустыне лежит гора под названием гора Солнца и Луны. Это — Небесный стержень. В небесные ворота Уздой заходит солнце и луна». «В Великой пустыне находится гора под названием Равновесие Неба и гора народа Сянь (Прежде-рожденных)». Там растет дерево Пань, высотой оно в тысячу ли». Кроме того, сообщается о горе Небесный столб Северного предела, а также о горе Обитель совершенства (Чэнду), которая держит на себе небо<sup>32</sup>.

Одна из наиболее известных мировых гор древнекитайской мифологии — гора Куньлунь, высота которой, согласно Сыма Цяню, более 2500 ли, за ней прячутся солнце и луна, а на вершине находится священный источник — Яшмовое озеро<sup>33</sup>. Можно упомянуть и о служившей опорой неба и расположенной на северо-западе горе Бучжоу, которая, согласно мифу, едва не обрушилась после нападения на нее чудовища Гунгуна. Среди космических деревьев одним из наиболее популярных было дерево Фу, высотой в 300 ли, растущее на горе Неяоцзюйди (по другим данным, в Долгие княжества ключей — Тангу), на ветвях которого обитают десять солнц-воронов; иногда эта характеристика прилагается к дереву Ю, цветы которого к тому же, по «Хуайнань-цзы», «освещают землю внизу»<sup>34</sup>. К сказанному можно добавить интересную деталь: пиктографически полярные начала древнекитайского космоса — *инь* и *ян* также

оказываются связанными с горой, знак *инь* первоначально означал теньевую, а *ян* — солнечную сторону горы<sup>35</sup>.

Нередко мировые деревья и горы помещаются в самом центре вселенной. Так, о Куньлуне в комментарии к «Каталогу гор и морей» говорится: «Гора Куньлунь находится на северо-западе... еще называется Небесный зал. Здесь живет Великий бог (Тайди)... Гора возвышается на 500 ли. Это — центр земли»<sup>36</sup>. О мировом древе Цзянь в «Хуайнань-цзы» и «Люй-ши чуньцзо» сообщается, что, когда солнце находится в зените, то оно не дает тени, ибо растет в долине Дугуан, расположенной «в середине неба и земли»<sup>37</sup>.

Представления о том, что по мировому древу или горе можно подняться на небо к богам, были очень распространены в древнем Китае. В «Хуайнань-цзы» сообщается: «Кто с гор Куньлуня подняется на вдвое большую высоту, достигнет горы Прохладного ветра и обретет бессмертие; кто поднимется еще вдвое выше, достигнет Висячей площадки и обретет чудесные способности, научившись управлять ветром и дождем; кто поднимется еще вдвое выше, достигнет неба, обиталища Тайди — верховных владык — и станет духом»<sup>38</sup>. О древе Цзянь в том же сочинении сказано: «Там собираются все великие боги. Там они поднимаются на Небо и спускаются с него»<sup>39</sup>. Большое число других свидетельств подтверждают, что подъем и спуск осуществлялись по дереву или горе. «В Великой пустыне находится гора под названием Нефритовые ворота Фэнцэ. Сюда заходят солнце и луна. Там расположена гора Божественная (Ляншань). Десять Прародительниц-жриц — богини Прародительница (Сянь), богини Цзе, Фэнь, Пэн, богиня-Вепунья (Гу), богини Чжэнь, Ли, Ди, Се, Ло — поднимаются с нее на небо и спускаются с нее на землю»<sup>40</sup>.

Там же содержится упоминание о горе Дэнбао, с которой «все Прародительницы-жрицы поднимаются на небо и спускаются на нее»<sup>41</sup>. Интересно и следующее сообщение: «К востоку от горы Цветущей и реки Зеленой находится гора под названием Начальная (Чжао). Там живет человек по имени Высокий Кедр (Богао). С этой горы Высокий Кедр (Богао) поднимается на небо и спускается с неба на нее»<sup>42</sup>. Нет сомнения в том, что Богао (вероятно, к тому же представляющий собой антропоморфизированное мировое древо), Прародительницы-жрицы и подобные им персонажи — это шаманы, овершающие по мировому древу путешествия к богам на небо<sup>43</sup>. Интересная параллель этому прослеживается в популярной легенде о братании в персиковом саду: побратимы Чжан Фэй, Гуань Юй и Лю Бай определяют старшинство путем состязания в лазаньи по дереву<sup>44</sup>. Это очень напоминает инициацию сибирических шаманов, у которых старшинство определяется по сучьям мирового древа — шаман «третьего сука», «пятого сука» и т. д.

По представлениям древних китайцев, на небо можно было попасть не только по дереву или по горе, но и по особым лестницам<sup>45</sup>, которые, видимо, имел в виду Конфуций, говоря о том, что на небо «нельзя подняться по ступеням» («Лунь Юй», 19, 25). Согласно одной из сичуанских сказок, некогда небо располагалось близко от земли

и туда можно было подниматься по стеблям растений. Дети озорничали на небе, и в наказание за это растения больше не растут так высоко. Данный сюжет известен также на Корейском полуострове и в Японии<sup>46</sup>.

Итак, медиативность и центральность — важнейшие характеристики мирового древа. Если с этой точки зрения посмотреть на осевые антитегетические композиции, то нетрудно заметить полное соответствие: существо композиций заключается именно в том, что осевая фигура является главной и центральной. Центральность в структурной композиции обнаруживается с первого взгляда, что же касается медиативной функции, то с ее выявлением дело обстоит сложнее, ибо диапазон конкретных мифологических метафор, ее выражающих, весьма широк и семантическое содержание в каждом случае может быть разным.

Обращает на себя внимание то, что, видимо, не случайно животные в антитегетических композициях часто изображаются различными по полу (лев и львица, олень и олениха), изображение в таком случае можно понимать как выражающее идею брака медиативная роль осевой фигуры при этом налицо (сравните с этим цикл мифов об иерогамии, священный брак Неба и Земли). Добавим, что это объясняет, почему осевые композиции столь популярны в геральдике, смысл которой заключается в отображении генеалогии, образующейся путем брачных союзов различных родов и домов.

Не случайно столь велико число мифов, в которых боги и герои вступают в брак, рождаются и растут под мировым деревом. Библейскому рассказу об Адаме и Еве можно привести множество параллелей (японское предание из «Кодзюки» об Идзанаги и Идзанами, якутские легенды, христианский апокрифический сюжет о благовещении — что равнозначно браку под деревом, и многое другое). Вот что говорится в «Книге о божествах и чудесах» Дун Фаншо: «В горах Куньлунь есть бронзовый столб, высота его такова, что касается неба, почему называется Небесным столбом... Взлетая на него, Сиванму встречается с Дунвангуном... когда Сиванму возжелает Дунвангуна, она поднимается на столб и сама совершает сплиание; таким способом сочетаются силы инь и ян и свершается творение»<sup>47</sup>.

Античный барельеф II в. до н. э. изображает Зевса-младенца под перевитым змеей деревом с птичьим гнездом в ветвях. Согласно Титу Ливию (1, 4, 4—5). Ромула и Рема нашли в разлившемся Тибре (реминисценция всемирного потопа) близ фигового дерева Румина, названного так в честь Ромула. По Геродоту (1, 108), перед рождением Кира его дед Астиаг видел сон, «из чрева его дочери выросла виноградная лоза и эта лоза разрослась затем по всей Азии». В палийских источниках утверждается, что Майя родила Будду, потянувшись за ветвью священного дерева «пакхаша» (или «сал»). Под деревом же «бодхи» Будда, согласно легендам, достиг просветления, т. е. родился духовно. По греческому мифу, Лето родила Аполлона, обхватив руками пальму. Этнографы знают множество примеров, когда для облегчения родов роженице дают обнять или прикоснуться к дереву или ветке<sup>48</sup>. Корейская легенда сообщает,

что родоначальник рода Ким был найден в золотом сверкающем ящике, висевшем на дереве, под которым шел золотой пегух<sup>49</sup>. В якутских олонхо герой часто рождается под мировым деревом Аал Луук<sup>50</sup>.

Очень часто в мифах разных народов можно встретить образ мирового по сути древа, в ветвях которого в виде цветов, плодов или птиц обитает души нерожденных младенцев<sup>51</sup>. И дело не только в том, что ось мира обычно мыслится средоточием плодородия. Маленькие дети, как и старики, в силу своей близости к мистической границе, отделяющей жизнь от смерти, у многих народов считались существами амбивалентными, в равной мере принадлежащими этому и «тому» миру. Этнографически зафиксированы обычаи гадать по нечленораздельному лепету младенцев, через которых будто бы вещают духи (сравните «усташи младенцев глаголет истина»), а если верить Сыма Цяню, предвестием смерти Цинь Шихуана была песенка, распевавшаяся крестьянскими ребятами: Небо выразило свою волю через «малых сих». Что же касается рождения, мыслившегося как переход из одного мира в другой, то о его значении, с точки зрения мифологии, видно, нет нужды говорить специально.

Таким образом, опосредуемая роль мирового древа манифестируется в семантической амбивалентности связанных с ним персонажей и обстоятельство.

Сказанное иллюстрирует лишь один из важных аспектов семантики антитегетических композиций, число которых, повторяем, может быть весьма значительным. Вместе с тем можно раскрыть медиативный аспект осевых антитегетических композиций более универсальным образом. Сделать это позволяет баньшаньский сюжет со змеей и двумя антропоморфными фигурами по сторонам. Как было показано в предыдущей главе, баньшаньско-мачанские изображения этого типа иллюстрируют миф об отделении неба от земли, где космической героиней играет роль связь между землей и небом, т. е. сивонимичен мировому древу. Исходя из положения о семантической близости значимых элементов архаических иконографических композиций, следует допустить, что змея в данном случае — осевая, центральная фигура, выполняет ту же функцию, т. е. отделяет небо от земли и в то же время является прообразом мирового древа. Змея, упрямоющаяся хвостом в нижнюю границу росписи, а головой касающаяся верхней, таким образом есть медиатор между небом и землей, а фланкирующие ее фигуры являются антропоморфизированными воплощениями ее главных функций. В вербальной форме миф мог быть выражен различно (в изображении он дан синхронно, нарратив же предполагает диахронно), каузальные связи и модальности могут варьировать. Важно отметить следующее. Отделение змеем неба от земли дублирует разделение им антропоморфных фигур, которые, как уже отмечалось, могут персонафицировать небо и землю. Отсюда один из вербальных вариантов мифа можно представить так: небо и земля — изначальная супружеская пара, разделение которой космическим змеем привело к созданию, с одной стороны, космоса, с другой — социума, символически представленного в



образе двух первопредков, вступивших в брак и создавших тем семью (а значит, и общество, и вселенную).

Интересно отметить типологическое соответствие баньшаньского сюжета библейскому мифу о грехопадении, который, будучи зафиксирован иконографически, т. е. представленный синхронно, дает чрезвычайно близкую аналогию: древо познания добра и зла (=мировое древо), периветное змеей, и два первопредка — Адам и Ева, по обеим сторонам от него<sup>52</sup>. Библейское сказание по своей сути также космогонично: вкусив от древа и тем самым уподобившись ему, ибо вкушение в архаичных культурах равнозначно пресуществлению (сравните поедание тотема, теофагия), Адам и Ева вступают благодаря древу-змее в брак и дают начало человечеству. И Ева и Адам так же, как и баньшаньские фигуры, синонимичны в одном из своих аспектов центральному образу — древу-змее.

Резюмируя, можно сказать: фланговые фигуры в антитетических композициях семантически близки центральной, что и определяет ее медиативность, поскольку, воплощая собой важнейшие качества каждой из них, она является их квинтэссенцией. Сказанное можно подтвердить мифологическими данными. В соответствии со строением космоса мировое древо маркируется различными животными: на его вершине помещаются птицы, в корнях — хтонические твари вроде змей, лягушек, черепах, середине же соответствуют самые разные звери, символизирующие средний мир: в разных мифологических системах ими могут быть белка, пчела, олень, козл, тигр, медведь и т. п. (примеры слишком многочисленны, чтобы их здесь приводить). При этом связанные с мировым древом животные среднего мира выполняют роль медиатора, объединяющего все три мира, яркий пример — белка из скандинавского мифа, скачущая по мировому древу, ясеню Иггдрасилю, от змея Нидхёгга, живущего в его корнях, к орлу, сидящему на его вершине<sup>53</sup>.

В китайской мифологии такая зоомаркировка существует лишь в имплицитном виде. Согласно классическим представлениям эпохи Хань, юг символизирует Пурпурная птица (Чжуняо), запад — Белый тигр (Боху), север — черепаха, переливая змею, именуемая Темный воин (Сюанью), восток — Лаозервый дракон (Цаньлун). Юг в китайской традиции — главное направление и соответствует верху. Если представить описанную схему в вертикальной проекции (о том, что для этого есть основания — речь ниже), то мы получим классическое мировое древо: низ — черепаха + змея, верх — птица, по сторонам дракон и тигр. Медиативная сущность дракона в китайской мифологии, где он рассматривается как существо и водно-земное и небесное, известна достаточно хорошо. Что же касается тигра, то он — царь зверей и символ императора (равно, как и дракон): в китайских источниках утверждается, что полосы на лбу тигра образуют пероглиф *ван* — «царь». Медиативность же царя как посредника между людьми и Небом также не подлежит сомнению.

Итак, мировая мифология и, в частности, китайская позволяет утверждать, что персонажи, соответствующие средней части мирового древа, ико-

нографически представленные по сторонам от него, — синонимичны самому древу медиаторы. Если, например, в петроглифе у дерева изображены кони, то их можно понимать как животных, могущих, скажем, подниматься на небо, что и в самом деле присуще фольклору индоевропейцев (впрочем, медиативность иногда проявляется и иначе, в иных поэтических метафорах). То же самое относится и к другим животным, изображаемым у мирового древа. Если по бокам центральной фигуры в антитетических композициях представлены антропоморфные образы, то их можно интерпретировать как первопредков, которые опять-таки — медиаторы, ибо, будучи и людьми, и богами одновременно, они связывают первых со вторыми. Если флангирующие фигуры изображены в позе адорации, это, вероятнее всего, указывает на то, что они означают жрецов. И в таком случае налицо медиативность: жрец — посредник между людьми и богами.

Помимо медиативности и центральности одной из важнейших мифологических характеристик мирового древа является его тесная связь с событиями эпохи творения мира, первопредками и богами. Пожалуй, во всех мифологиях предки человечества зарождаются, вступают в брак и вообще действуют либо вблизи от мирового древа, либо на мировой горе, либо связаны с *axis mundi* иным образом. Под мировым древом или вместе с ним рождаются многие великие боги и культурные герои. Столкновение баньшаньской и мачанской антитетических композиций для убедительности подкрепим данными китайской мифологии. Так о горе Куньлунь в «Каталоге гор и морей» сообщается: «Именно там — земная (нижняя) столица Предка»<sup>54</sup>. Особенно тесно с предками связаны шелковица, в том же источнике говорится о космическом древе под названием Шелковица жены Предка<sup>55</sup>. Согласно легенде, в полость шелковицы (Кун-сан, другое название Фу-сан) ребенком был найден И Инь — советник основателя династии Инь Тан-вана; поля шелковица — одно из наиболее известных в древнем Китае мировых деревьев, а сам миф об И Ине контаминирует с космогоническим по сути мотивом потопов<sup>56</sup>. Если учесть, что предков, как правило, считали богами, то число примеров можно увеличить.

Сказанное помогает понять, почему в мачанской и баньшаньской композициях идея мирового древа передана антропоморфными фигурами (в одном случае — центральной, в другом — боковыми). Это — одна из мифологических метафор, весьма популярная в мировой мифологии. Как антропоморфное воплощение мирового древа можно рассматривать, например, древнегреческого Атланта, поддерживающего собой небо. Ему аналогичен несутин из себе мироздание титан Убеллунг из хеттской мифологии, растущий из доходящего ему до пояса моря, головой касающийся неба<sup>57</sup>. В древнеиндийских мифах персонафикацией мирового древа является бог Скамбха (само его имя означает «опора»), отождествляемый нередко с Пуршеи: согласно источникам, все боги относятся к Скамбхе, «как ветви к дереву»<sup>58</sup>. Сходную функцию приписывают исследователи другому боеству древней Индии — Вишну<sup>59</sup>. В шумерско-эпическом сказании о Гильгамеше сообщает

о демонической деве Ллит, построившей себе жилище в сердцевице мирового древа «хулду»<sup>60</sup>. Нередко антропоморфные герои и боги воплощают собой древо имплицитно, как, например, осетинский герой Амраг, прикованный к дереву<sup>61</sup>, или саамский бог плодородия Веральд-долмай, поддерживающий мировой столп<sup>62</sup>. Сюда же относятся уже упоминавшиеся Эндилль, Шу, Тефяут, Пявгу.

Так можно интерпретировать центральную фигуру мачанской композиции. В баньшаньской же она представлена змеей, образ которой требует специального анализа. Мифологические данные свидетельствуют, что во многих традициях мировое древо оказывается тесно связанным со змеей. Вспомним хотя бы уже упоминавшееся библейское древо познания добра и зла с сопутствующим ему змеем-искусителем и скандинавский космический ясеня Иггдрасиль из «Старшей Эдды», в корнях которого обитает змей Нидхёгг. В шумерском эпосе при описании мирового древа говорится: «В его корнях змея, что не знает заклатья, устроила змея себе гнездо»<sup>63</sup>. В хеттском заклинательном тексте сказано, что на вершине мирового древа сидит орел, в середине — живет пчела, а к корням его «змея обратилась»<sup>64</sup>. Змея, обвивающая древо жизни, — популярнейший мотив эламского искусства<sup>65</sup>. В древнегреческой мифологии яблони Гесперид, добытые Гераклом, и золотое руно, за которым предприняли трудный поход аргонавты, находятся на чудесных деревьях, охраняемых страшными драконами<sup>66</sup>. На афинских монетах V в. до н. э. встречается композиция, изображающая древо, периветное змеей, на вершине которой сидит сова. Слева от него стоит Посейдон, справа — Афина<sup>67</sup>.

Старинный русский заговор гласит: «На море на Окиане, на острове на Буяне стоит дуб, под тем дубом ракитовый куст, под тем кустом лежит бел камень, на том камне лежит руно, под тем руном лежит змея скорпещ»<sup>68</sup>. В бурятском эпическом сказании «Аламжи Мерген» «самый ядовитый» змей, свившись в тринадцать колец, обвивает ствол космической золотой осины, стремясь пожать дочерей живущего на ее вершине орла<sup>69</sup>. У монголов вместо золотой осины выступает мировое древо Галбаррагча, чье название восходит к санскритскому Кальпаврикша (весь сюжет, видимо, имеет индийские истоки)<sup>70</sup>. В древнеиндийском космогоническом мифе о пахтани океана боги используют в качестве мутовки мировую гору Мандара, обвитую космическим змеем Васуки<sup>71</sup>. В маньчжурском фольклоре змеи живут в каменной пещере у подножия мировой «березы Чангиса»<sup>72</sup>. По представлениям селькупов, в семи корнях шаманского дерева, достигающего верхушкой неба, живут змеи-караульщики<sup>73</sup>. Кхмерский миф повествует о том, как будущий первый король Кампучия Прахтхон первоначально жил в облике ищерицы в стволе дерева тхлок, росшего в центре острова Коктхлок, что рисует нам типичную картину мира эпохи творения<sup>74</sup>. Согласно мифам индонезийских манобо, у основания центрального столба, поддерживающего мироздание, живет змея из рода питонов<sup>75</sup>. По мифологическим представлениям южноамериканских индейцев куна, в корнях мирового древа живут ягуар,

лягушка и змея, мешающие герою добыть находящиеся на ветвях культурные растения<sup>76</sup>.

По мнению В. Н. Топорова, по крайней мере в некоторых традициях змея может выступать как вариант мирового древа<sup>77</sup>. И в самом деле, например, в мифологии и сакральной иконографии майя змея не только сопутствует мировому древу, но и в ряде случаев замещает его<sup>78</sup>.

Особую категорию составляют мифы, в которых змее уподобляется радуга, часто отождествляемая с мировым древом. «По-видимому, двуглавая змея-радуга была мочикским эквивалентом мирового древа, и как таковая, и в сочетании с фигурой поддерживающего ее антропоморфного божества (ср. Дайиру в мифе мундуруку, превратившегося в дерево, поддерживающее небо). Кечуа вертикальную мировую ось мыслили в виде двуглавой змеи Сача-Мамы. В среднем мире она представлялась гигантским деревом, а на небесах — радугой. Связь радуги и мирового древа прослеживается и в верованиях восточноевропейских мохо. У их соседей такана змея с головами на обоих концах тела считается существом, отделившим небо от земли и поддерживающим его в нынешнем положении. Реконструируемые Т. Гриддером представления создателей культуры рекуай находятся в пределах той же концепции. Согласно ему, четыре змеи с головами и передними лапами хищника, размещенные с четырех сторон божества, мыслились, возможно, опорами мира»<sup>79</sup>.

Аналогичные представления известны помимо числу других народов Америки, Азии, Африки, Австралии и Тихого океана. Североамериканские племена видят в радуге громадного небесного змея, обитающего в водопаде Ниагара. Индийские мунда из Чота-Нагпур обозначают радугу и водяную змею одним и тем же словом — лурбинг. Согласно мифу, «лурбинг», поднявшись в небо в виде радуги, некогда прекратила потоп, угрожавший последней оставшейся в живых человеческой паре. Малайцы в Пенанге называют радугу «змея дану», а в Селангоре — «пьющая змея». На островах Мянько ее именуют тимбав — «небесная змея». Радуга, подобная змее» упоминается в одном из древнейших памятников японской письменности — «Нихонги», а в танке известного поэта XII в. Сайгё, описывающей радугу над горой Кацураги, она прямо именуется вофуса — «змея». Те же представления прослеживаются в магическом обряде австралийских анула. Для вызывания дождя змею, поддержав над водой, убивают и раскладывают на земле, затем над ней ставят согнутый дугой пучок травы, символизирующий радугу, и поют заклинания. Для нас особенно важно отметить, что вера в змею-радугу некогда, возможно, существовала и у китайцев: почти все пероглифы со значением «радуга» включают в себя детерминативы, обозначающие насекомых и пресмыкающихся<sup>80</sup>.

Наконец, нужно заметить, что в качестве реплики мирового древа следует рассматривать и всевозможные магические жезлы и посохи, перевитые змеей или связанные с ней каким-либо иным образом. Так, священные жезлы батакских жрецов, украшенные изображениями змей, напрямую ассоциируются с мировым древом<sup>81</sup>. Быть

может, той же символической паделены и кетские шаманские колотушки с вырезанной на них фигуркой змеи. У греков непременным атрибутом Гермеса считался кадуцей — жезл, обвитый двумя змеями. Бог же врачевания Асклепий изображался опирающимся на посох, по которому поднимается змея (то же относится и к знаменитому Аполлону Бельведерскому, с той лишь разницей, что вместо посоха здесь фигурирует древесный пень)<sup>82</sup>.

Связь со змеями обнаруживает и упоминаемый в Библии жезл Аарона, с помощью которого тот устрашает фараона: «И бросил Аарон жезл свой пред фараоном и пред рабами его, и он сделался змеем. И призвал фараон мудрецов Египетских и чародеев: и эти волхвы Египетские сделали то же своими чарами: каждый из них бросил свой жезл, и они сделали змеями, по жезлу Ааронов поглотили их жезлы» (Исход, гл. 7, ст. 10—12). То же свойство — превращаться в змею — Библия приписывает и жезлу Моисея (Исход, гл. 4, ст. 1—5). С этими магическими предметами связано много поздних иудейских, христианских и мусульманских легенд<sup>83</sup>, которые однозначно связывают их с райским деревом познания добра и зла. К нему же легенды возводят и крестное древо, на котором согласно евангелиям, был распят Иисус Христос.

Евангельская сцена распятия в изложении Луки (гл. 23, ст. 32—43) (прочие евангелисты описывают событие несколько иначе) рисует нам типичную осевую антитетическую композицию наподобие баяншаньской и мачанской: в центре ее медиатор-месяца, по сторонам от него два распятых с ним разбойника, из которых один — закоренелый грешник (хулит Иисуса), другой же стремится к добру (просит у Иисуса заступничества и получает прощение)<sup>84</sup>. Видимо, не случайно последующая традиция прочно отождествила крест с мировым деревом, а Голгофу с мировой горой<sup>85</sup>. Для нас в данном случае важно, что и эта композиция оказывается косвенным образом связанной со змеей: символическим прообразом<sup>86</sup> распятия на мировом древе в Новом завете считается ветхозаветный миф о том, как во время скитания евреев по пустыне Моисей воздвиг на шест<sup>87</sup> медного змея (Числа, гл. 21, ст. 8—9), в чем исследователи усматривают отражение хананейской офидологии<sup>88</sup>.

Отмеченная закономерность прослеживается и в древнекитайской космологии: мировые деревья и горы прямо или косвенно оказываются связанными со змеями. Так, возможно, не лишен значения тот факт, на который обратил внимание М. Гране, что иероглиф *пань*, образующий название одного из мировых деревьев, имеет значение «извивы змеи»<sup>89</sup>. О космическом древе Цзянь в «Каталоге гор и морей» сообщается, что, если «потянешь его кору, она сползает лентой, подобно желтой змее», и добавлено, что близости от него живет чудовище Яюй с головой дракона<sup>90</sup>. В том же источнике упоминается множество змей у подножия горы Хуань, на которой растут космические Три Шелковицы, а также особые древесные змеи «жаунышэ», волящиеся на мировой по своему характеру горе Линшань<sup>91</sup>. Наконец, это проявляется и в прикладном искусстве эпохи

Хань: основание бронзовых курильниц, изображающих мифическую гору бессмертных Пэнлай нередко образовано фигурой человека, сидящего на драконе.

Приведенные данные подтверждают, что толкование змеи в баяншаньской композиции как заместителя мирового древа оправдано. В этой связи можно вспомнить и о драконовых чертах Паюнь и Паюгу, и о том, что в мифологии мяо либо от земли отделяет крокодил. Данное изображение, таким образом, свидетельствует об особой роли змеи в яншаоском космогоническом мифе. Остается выяснить, почему столь важная функция, как замещение мирового древа — опоры вселенной, отведена именно змее.

Находясь в центре мироздания и напрямую сообщаясь с миром богов, мировое древо в мифологии и фольклоре служит символом вечного и неиссякаемого плодородия, изобилия, исцеления и бессмертия. В этом своем аспекте, пожалуй, не менее популярным, чем медитативный, оно является древом жизни. Его листья излечивают от всех недугов, а растущие на нем плоды (например, молодильные яблоки русской сказки) и бющие в его корнях ключи с живой водой оживляют мертвых. Вокруг него пышно расцветают всевозможные злаки и растения. В поздних сказаниях оно приносит благо в виде уже не плодов, а денег (такое «денежное дерево» известно и в китайском фольклоре).

Отмеченная особенность весьма характерна для многих из называвшихся выше мировых деревьев и гор. Так, по одним данным, на вершине Куньдуня «растут все растения, водятся все звери», по другим — там находится Хлебное дерево<sup>92</sup>. На горах Хуань и Линшань есть «всевозможные плодовые деревья» и «всевозможные лекарственные травы»<sup>93</sup>. Местность же, где растет знаменитое древо Цзянь, описывается следующим образом: «На юго-западе, у реки Черной находится долина Дугуан (Середины мира). Здесь похоронен Владычествующий над просом (Хоуцзи). Там растут лучшие бобы, рис, просо и гаолян. Здесь произрастают все злаки и зимой и летом. Птицы — фениксы луань там поют, птицы — фениксы фэн там танцуют. Там растут деревья лин-шоу (чудесного долголетия), дающие цветы и плоды. Там множество всевозможных трав и деревьев, водятся самые разные звери и все живут вместе. Трава там ни зимой, ни летом не увядает»<sup>94</sup>. Кроме этого многочисленны упоминания о горах бессмертия, а также растущих на космических горах деревьях бессмертия и долголетия<sup>95</sup>.

Змея как воплощение хтонической стихии по своим мифологическим характеристикам полностью отвечает описанному аспекту мирового древа, сама выступает как символ плодородности и вечной жизни. В этом отношении она сопоставима таким хтоническим тварям, как лягушки и черепахи, об аналогичной семантике которых подробнее речь пойдет в следующей главе. Здесь же необходимо отметить еще одну сторону проблемы. Олицетворяя землю — нижний, водно-земной, а отчасти и средний миры (граница между нижним и средним мирами намного более размыта, чем рубеж между средним и верхним), змея тем самым противопоставляется верхнему миру, небу,

что в обобщенном виде можно понимать как противопоставление физически воспринимаемого материального бесплотному идеальному (следует специально оговориться, что в архаичном мышлении эта антитеза весьма условна: боги также часто мыслятся как физические тела). Это же хорошо согласуется с тем, что выше говорилось о физическом, предметно-чувственном субстрате мирового древа.

Однако только этим проблема не исчерпывается, и можно привести дополнительные соображения в пользу внутренней необходимости сочетания мирового древа со змеей. Из всего необычайного многообразия семантики змея особо следует выделить тот аспект, в котором нагляднее всего выступает его амбивалентность. Синкретичный по сути хтонизм, определяющий происхождение и содержание данного образа, уже сам по себе предполагает известную двойственность и противоречивость. Напомнив, что в мифологии и фольклоре хтонические создания, пожалуй, в равной мере выступают в роли как отрицательных, так и положительных, обратил внимание на одну из тех их функций, которую мифы чаще всего приписывают именно змее. Речь идет о сюжетах, равно как и о религиозно-мифологических обрядах, их иллюстрирующих и воплощающих, где змея фигурирует в качестве поглотителя. В первую очередь это относится к инициации, в ходе которой неюфит часто не просто символически умерщвляется, но «проглатывается» каким-либо мифическим существом, обычно змеей или крокодилом<sup>96</sup>. Извергнутый чудовищем, он считается воскресшим уже в новом качестве. Оставляя в стороне анализ этого круга представлений, заметим, что змеи и подобные ему мееобразные существа не случайно играют здесь первенствующую роль. Олицетворяя плодородящую землю со всеми ее мифологическими характеристиками, они воспроизводят их, придавая наглядность и осязаемость таким более или менее отвлеченным и общим понятиям, как плодородие, воскресение, смерть и бессмертие.

Как важнейшее назначение мирового древа состоит в том, чтобы служить дорогой в иной мир, так и змея выступает в качестве посредника между мирами. В разных конкретных случаях эта его функция выражается по-разному. Часто он не поглотитель и не извергает героя, а перевозит его (например, через море) на себе. Иногда просто указывает путь, порой служит мостом или же охраняет его. По мере своего развития образ змея трансформируется и усложняется, приобретает все более фантастические черты, преобразуется в дракона<sup>97</sup>. Этот столь же синкретичный образ отличается от своего прототипа прежде всего тем, что имплицитная амбивалентность змея выступает у него на первый план: главной отличительной чертой дракона служит одновременное совмещение в нем черт пресмыкающегося и птицы. Такой мифический гибрид более отчетливо выражает идею органичного единства космоса и закономерно выступает в роли дубликата и заместителя мирового древа<sup>98</sup>.

Сказанное позволяет с достаточной уверенностью утверждать, что змея в интересующей нас баяншаньской композиции должна однозначно

но интерпретироваться как одна из наиболее популярных и внутренние закономерных мифопоэтических метафор мирового древа.

Наконец, следует выделить еще один важнейший аспект оси мира — космогонический. Медиация как соединение воедино полярных начал уже предполагает космологию, но составляет лишь один из ее моментов. Данные мифологии свидетельствуют, что, образуя собой сердцевину космоса, появляющееся одновременно с ним из хаоса, мировое древо мыслится как воплощение в превосходной степени его наиболее существенных характеристик и качеств, иначе говоря, как *imago mundi* — «образ мира», «конспект мироздания». Вся духовная культура древности глубоко космологична, все ее элементы в разной степени соотнесены и субординированы в соответствии с мифологической структурой вселенной, наиболее ярким и наглядным воплощением которой и является мировое древо. В этом смысле исследователи говорят об «эпохе мирового древа» в культурной истории человечества. В. Н. Топоров определяет его как идеальную модель динамических процессов (по вертикали) и в то же время устойчивой структуры (по горизонтали). Это не противоречит данному выше определению его как материального объекта, ибо рассматривает мировое древо шире, не как конкретный мифопоэтический образ, а в качестве квинтэссенции космологии, пронизывающей и организующей все архаичное мировоззрение.

Данная проблематика очень масштабна и многопланова, ее исследование не входит в нашу задачу. Ограничимся лишь указанием на конкретные проявления космологичности в самом образе мирового древа. Помимо эксплицитно выраженной вертикальной трихомии, зооморфно маркированной, космологическое значение имеют число и расположение стучей и корней мирового древа, его цветовая маркировка, форма ствола и т. п. Первое, как правило, символизирует число верхних и нижних миров (небес и слоев преисподней), которых может быть несколько (часто — три, семь, девять и т. д.) в зависимости от сложности космологической системы. Нередко сучья ориентированы по странам света, ствол в сечении квадратной формы, каждая сторона его, окрашенная в определенный цвет, соответствует той или иной из основных сторон света; т. е. древо оказывается тесно связанным с горизонтальной структурой пространства. Нередко тетратомия по горизонтали выражена через образы четырех животных, симметрично располагающихся вокруг древа или по четырем сторонам квадратной мировой горы. Ту же функцию могут выполнять четыре ключа, бющие из-под его корней, или четыре реки, стекающие в соответствии со странами света с четырех склонов горы. Так, например, некоторые из китайских мировых гор четырех- или восьмигранной формы (гора Куньдунь), с них стекают по четыре реки, а у деревьев, имеющих сложную цветовую символику, либо четыре яруса ветвей, либо девять стволов и девять корней (дерево Цзянь)<sup>99</sup>.

Выше уже говорилось, что космос в целом таков, какова его «сердцевина», что «ось мира» в образе змеи или человека соответствует зооморф-

ной или антропоморфной вселенной. Но это лишь часть проблемы. Как было показано, фланговые фигуры осевых антитетических композиций семантически представляют собой лишь модификации центрального образа, и потому, если мы признаем за ним космологический смысл, то космологичной должны считать и всю композицию в целом. Иными словами, отражающие идею мирового древа антитетические композиции в соответствии с этим должны рассматриваться как воплощение основных параметров космоса.

Говоря об архаичных космологиях, следует иметь в виду их социальную обусловленность. Если посмотреть на баньшанское и мачанское изображения (а также на весь тип в целом) с этих позиций, то можно прийти к выводу, что отраженный в них мифологический дуализм надо понимать в основе своей как социальный, вытекающий из универсального для большинства родовых обществ дуального деления коллектива на экзогамные половин<sup>100</sup>. В таком случае фланговые фигуры композиций следует расценивать как изображения не просто предводителей человечества, но фратриальных прародителей, каждый из которых дал начало одной из половин эндогамного коллектива. Флангирующие мачанскую фигуру собаки, видимо, тотемные животные, т. е. те же предки, но в зооморфном облике. Центральный антропоморфный образ олицетворяет всеобщего прародителя, мыслящегося надфратриальным, общеплеменным божеством, персонализирующим все общество в его единстве и, соответственно этому, весь космос.

Подтверждением сказанному может служить осуществленная А. А. Серкиной дешифровка ряда иньских пиктограмм на гадательных костях и бронзовых сосудах эпохи Инь. Прежде всего заслуживает внимания то, что знак, образованный изображением двух коленапоклоненных фигур по сторонам жертвенной чаши, имеет значение «деревня, поселок»<sup>101</sup>. Это весьма показательно, поскольку поселок, как правило, служил местом проживания родственников и свойственников, образующих иногда эндогамный коллектив или его структурное подразделение. В таком случае коленапоклоненные фигуры — главы составляющих племя фратрий, приносящие жертвы общеплеменному божеству. Важно, что структурно описанная пиктограмма полностью соответствует анализируемым баньшанской и мачанской композициям.

Кроме того, имеется несколько пиктограмм, составленных из фигуры человека в центре, держащего руками двух расположенных по бокам от него собак или лошадей, внизу представлено изображение либо собаки, либо тигра, либо верблюда (рис. 22)<sup>102</sup>. А. А. Серкина очень убедительно истолковывает эти композиции как символы брачного союза трех больших патриархальных семей, определяемых в соответствии со странами света: восточных, западных и южных Собак; восточных и западных Собак и южных Тигров; восточных и западных Лошадей и южных Веп-

рей. От яншаоских композиций данные изображения отличаются лишь наличием третьей фигуры животного внизу. Это отражает идею трехродового союза, характерного, по мнению А. А. Серкиной, для системы родства китайцев эпохи Инь.

Сделанные А. А. Серкиной путем анализа иньской пиктограммы выводы, по нашему мнению, следует считать весомым аргументом в пользу предложенной интерпретации яншаоских антитетических композиций. Социальная подоплека изображений этого типа позволяет понять, почему они в столь большом количестве и столь синхронно появляются в самых различных, чрезвычайно друг от друга удаленных и никак не связанных культурах именно в неолите и совершенно не встречаются в предшествующие эпохи. Дело, очевидно, в том, что наметившийся на исходе палеолита и в мезолите постепенный переход от присваивающего хозяйства к производящему был связан не только с крупными производственно-экономическими переменами, но и с сопутствовавшими этому социальными изменениями, которые выразились в первую очередь в установлении строгой экзогамии и формировании дуального родового общества. Нужно, вместе с тем, оговориться, что затронутая проблема слишком сложна, чтобы ее можно было решить на основе анализа одного только орнамента, и потому высказанная мысль нуждается в дополнительном обосновании с привлечением всего комплекса разнообразных археологических и этнографических данных.

В широком мифологическом смысле антитетические композиции могут быть истолкованы как символы мирового древа, и в этой связи встает вопрос о генезисе самого данного образа. В искусстве палеолита он, на наш взгляд, не прослеживается, мнение о его имплицитном наличии в палеолитической живописи<sup>103</sup> требует дополнительных серьезных обоснований. Правоммерно допущение, что медиативная функция мирового древа, составляющая его суть, опосредованно отражает соединение и в то же время в значительной мере раздельное существование важнейших составляющих родового общества — экзогамных половин эндогамного коллектива. Для того чтобы разрешить проблему, нужно ответить на вопрос, каким образом дихотомия людей и богов, материального и идеального связана с элементарной социальной дихотомией. Не углубляясь в данную проблематику, отметим, что такая связь имеется.

Итак, рассмотрев баньшанской и мачанской антитетических композиций на широком историко-культурном фоне показывает, что их появление в неолитическом искусстве Китая глубоко закономерно. Главным их содержанием следует считать отражение дуальной организации родового общества, символически представленной в образах в одном случае антропоморфных, в другом — тотемных предков у мирового древа, которое мыслится то как космической змей, отделяющий небо от земли, то как высшее божество — прародитель племени.

## ЧЕТЫРЕ СТОРОНЫ СВЕТА

Структура ряда композиций яншаоского орнамента позволяет реконструировать наиболее существенные представления яншаосцев о строении вселенной. Данные древних мифологий свидетельствуют, что при всем внешнем многообразии большинство мифологических космологий, если попытаться представить их в виде схемы, сводятся к следующим фундаментальным параметрам. По вертикали мироздание делится на три отдаленные одна от другой зоны, отделенных друг от друга границей, — небо (верхний мир), земля (средний мир), преисподняя (нижний мир), каждая из которых населена соответственно богами, людьми и злыми духами. Часто верхних и нижних миров бывает много, однако это всего лишь результат вторичного дробления. Все три зоны связаны воедино мировым деревом, которое почти непременно помещается в середине космоса и дает еще одну важную координату — центр, часто определяемый в мифологии через эпитет «пуп земли», что генетически связано с антропоморфной моделью вселенной. Средний мир, помещающийся по отношению к оси мира горизонтально, в большинстве случаев в соответствии с четырьмя сторонами света делится на четыре равные части. Иногда направлений по горизонтали больше (например, восемь, шестнадцать и т. д.), это, как и в случае с вертикальными зонами, — вторичное явление. Итак, главных координат восемь: три вертикальные, четыре горизонтальные и центр.

Название константы в древних космологиях описывают весь космос. Примеров можно привести множество, но ограничимся лишь одним. В ряде древнекитайских источников, в частности в комментарии к «Хуайнань-цзы», говорится: «Четыре страны света, верх и низ называются „юй“, знак юй при этом имеет значение «вселенная»<sup>1</sup>. Космос в данном случае определяется через число 6. В аналогичной роли, в зависимости от того, какие координаты мироздания принимаются во внимание, могут выступать и другие числа: 3 (три мира) и производные от него путем мультипликации 9, 12 и др., 4 (четыре горизонтальные координаты), 5 (то же + центр), 7 (5 + верх и низ) и т. д.<sup>2</sup> Являясь космологическими по своей сути, эти и производные от них числа символизируют гармоничность, полноту и завершенность космоса, служат, по выражению В. Н. Топорова, образом мира. В разных культурах разные, они приобретают сакральный характер и играют важную роль в архаичных ритуалах и мифах, которые, как уже отмечалось, глубоко космичны по своему содержанию. Космологические числа составляют основу всевозможных классификаций, которыми столь богаты архаичные традиции. Так, если в древнекитайском источнике говорится о «пяти добродетелях» или «пяти наказаниях», то в виду имеются все добродетели и все наказания. Ибо число 5, описывая вселенную (четыре стороны света + центр), сим-

волизирует абсолютную завершенность и потому синонимично понятию «все». Иногда космичность прослеживается весьма наглядно. Взять, к примеру, известную триаду «сань цай» («три сокровища»), включающую понятия Небо, Человек, Земля. Здесь можно увидеть эксплицитное отражение идеи трехчленной по вертикали вселенной<sup>3</sup>.

Существуют другие точки зрения на характер сакральных (часто их именуют «магическими») чисел, из которых у многих авторов излюбленной является семерка. Первая, наиболее традиционная, заключается в том, что обожествление таких чисел, как 5, 7, 9, 10, берет начало либо от культа планет (числа 5 и 7), либо от деления времени по фазам луны (особенно числа 7 и 9)<sup>4</sup>. Другая теория исходит из представления о существовании в человеческой психике констант, ограничивающих возможность одновременного восприятия множества, превосходящего некое «пороговое» число, которое разные авторы<sup>5</sup> помещают между 4 и 7. Предлагались и иные объяснения особой роли некоторых чисел (например, от пальцевого счета и т. д.). Не входя в дискуссию, отметим, что названные гипотезы могут использоваться лишь ограниченно, в качестве же универсального объяснения популярности классификаций по определенным числам они не подходят.

Изложенные вводные замечания обрисовывают общий контекст, в рамках которого автор надеется показать на яншаоском материале наиболее существенные космологические воззрения неолитических предков древних китайцев. Прежде всего рассмотрим проблему вертикального членения пространства. Наличие образа мирового древа с неизбежностью предполагает его троичность. Однако, как нетрудно заметить по проанализированным изображениям, три зоны по вертикали в орнаменте баньшанско-мачанских сосудов формально хотя и выделены, но две из них — верхняя и нижняя — семантической нагрузки почти не несут (возможно, правда, что определенный смысл, недоступный для дешифровки, имеет орнаментация венчиков сосудов), что с учетом космического значения сюжета несколько странно. Более того, на мачанском сосуде с антитетической композицией отсутствует даже и формальное деление росписи на три вертикальных отдела. Не противоречит ли это предложенному выше истолкованию данного сюжета как отражающего идею мирового древа?

Ответ представляется следующим. Связанное с мировым деревом трехчастное деление пространства на три по спроецировано оно не столько по вертикали, сколько по горизонтали. Если посмотреть на яншаоские антитетические композиции с этой точки зрения, то трихотомно заметить нетрудно: центральная и две фланговые фигуры отражают ее совершенно отчетливо. Такое допущение подтверждается многими фактами архаичных культур.

Исследователями давно отмечено, что «горизонтальная ориентация по странам света определенным образом увязывается с вертикальной моделью так, что «север оказывается тождественным низу, а юг — верху»<sup>6</sup>. В частности, «в шаманской мифологии народов Севера существует представление о шаманской реке (функционально близкой мировому дереву, шаманским деревьям), связывающей верх и низ, небо и землю, так что исток реки совпадал с верхом, а устье — с нижним миром, принимая его демоническую окраску»<sup>7</sup>. В самом деле, по селькупским представлениям, верхний мир находится в верховьях реки, средний, где живут люди, в ее среднем течении, а нижний — в устье, при этом верх и низ совпадают с югом и севером<sup>8</sup>. Очень сходные воззрения зафиксированы у эвенков<sup>9</sup>, а также у других народов Сибири. Возможно, близкий этому смысл вкладывался в соответствующие древнеегипетские представления, согласно которым понятия впереди, сзади, слева, справа в их космографическом значении связывались с направлением течения Нила<sup>10</sup>. Соотношение горизонтальных координат с вертикальными могло быть различным: например, у кетов<sup>11</sup> и китайцев с верхом отождествлялся юг, у бурят — запад, а, скажем, для полинезийцев плыть на восток означало «подниматься», на запад же «спускаться»<sup>12</sup>.

Сказанное позволяет уяснить смысл одного на первый взгляд совершенно непонятного обстоятельства: в огромном количестве мифов и фольклорных сюжетов, не поддающихся исчислению, герой, намереваясь проникнуть на небо, действует несколько неожиданным образом — вместо того, чтобы постараться попасть туда «естественным» путем (по веревке, лестнице, дереву, на птице и т. д.), он движется по горизонтали, к краю земли, туда, где она «сходится» с небом<sup>13</sup>. В этом отношении крайне характерно, что мировое древо часто помещается не в центре мироздания, а на его окраине (например, «у лукоморья»). Более того, окончательность ойкумены в мифах надеется теми же качествами и характеристиками, что и верхний мир. В таком смысле понятие «небо» и «край земли» часто оказываются мифологическими синонимами. Характерный пример тому — ветхозаветный Эдем, земной и небесный в одно и то же время<sup>14</sup>.

Неудивительно поэтому, что шаманские полеты на небо, столь детально разработанные во многих архаичных религиях, обнаруживают поразительное сходство с не менее популярными в фольклоре путешествиями сказочных героев в «иное царство», лежащее, как правило, «за морем»<sup>15</sup>. Подобно шаману, странствующему по ярусам неба, сказочный богатырь преодолевает определенное, фиксированное число препятствий, набор которых далеко не случаен и не произволен, но подчинен прогрессирующим закономерностям мистического перехода из одного мира в другой (в случае с шаманским путешествием по вертикали эти препятствия соответствующим образом распределены по слоям неба). Перемахивая на волшебном копе через море — космический рубеж, он передко владеет в забытьи или сон, представляющий собой реминисценцию шаманского транса. Главное раз-

личие сводится к тому, что направление движения в одном случае — вертикаль, в другом — горизонталь.

В большом числе фольклорных сюжетов встречается попытка примирить это противоречие: герой сначала движется по плоскости земли, преодолевая водную преграду и только после этого возносится на небо. Приведем всего лишь два примера, географически и этнически чрезвычайно далекие, но по содержанию идентичные. Мифический герой австралийских аборигенов, живущих в нижнем реке Муррей, Абурундери, установивший обряды для своих потомков, ушел из этого мира следующим образом: сначала он переплыл через пролив на остров, а уже оттуда вознесся на небо. Поэтому в погребальной обрядности аборигенов используются платформы в виде плота, хотя местом обитания мертвых считается небо<sup>16</sup>. В точности то же самое сообщается в Библии о пророке Илии: «В то время, как Господь восхотел вознести Илию в вихре на небо, шел Илия с Елисеем из Галгала. ...И взял Илия мантию свою, и свернул, и ударил ею по воде, и расступилась она туда и сюда, и перешли оба посуху... вдруг явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо» (4 Царств, гл. 2, ст. 1—11). Здесь важно отметить, что Илия, повторяя чудо Иисуса Навяна (а также Моисея, проведшего свой народ через Красное море), переправляется посуху через Иордан — реку, считающуюся рубежом «земли обетованной» и прочего мира, мифологические осмыслявшегося в качестве «того света» (весь миф об исходе из Египта, который в псалмах отождествляется с пресподней, представляет собой эвгемеризацию древнего универсального сюжета о становлении от небытия к бытию).

Следует специально подчеркнуть, что горизонтальная структура пространства не просто «определенным образом увязывается с вертикальной моделью», но генетически ей родственна, и последняя представляет собой результат ее развития. Целиком права Е. Д. Прокофьева, когда говорит о «древнем линейном (точнее, горизонтальном — В. Е.) и более позднем вертикальном» членении мироздания<sup>17</sup>. Сходное заключение сделала и Ю. В. Ионовна: «...в картине мира корейского шамана имеет место не только триада, но и представления, связанные с дихотомическим устройством вселенной и расположением миров по горизонтали Хон Енчжун, исследовавший шаманские ритуалы, высказал предположение, что представления о различном расположении шаманских миров связаны с разными культурными традициями. Более ранняя из них восходит к дуалистическому членению мира, более поздняя — к тричному»<sup>18</sup>. Здесь трудно согласиться только с высказыванием о культурной разности двух концепций пространства (никаких обоснований этого не приводится). Думается, равным образом неоправданно и удивление Г. Гофмана по поводу расхождения между двумя версиями тибетского мифа о появлении первого царя: по одной он спустился с неба, по другой — пришел к юга (из Индии)<sup>19</sup>. Здесь налицо взаимозаменяемость горизонтальной и вертикали<sup>20</sup>.

Возникает вопрос: каким образом изначальная дихотомия трансформируется в трихотомию? Проблема имеет свое решение, но его рассмотрение выходит за рамки нашей задачи. Поэтому ограничимся лишь указанием на то, что в ряде случаев горизонтальное пространство так же тройственно, как и вертикальное<sup>21</sup>. В целом же переход от горизонтального структурирования к вертикальному происходит по той же схеме, по которой ветхозаветный земной рай в христианской и талмудической мифологиях превратился в рай небесный: первоначально располагаясь на земле, он затем сдвигается на ее окраину, далее оказывается на горе и, наконец, на небесах. Первоначально максимально конкретное, предметно-чувственное мировосприятие сменяется дискурсивным мышлением, оперирующим не вещами, а отвлеченными понятиями.

Как показывает краткий обзор проблемы, разницы между вертикальной и горизонтальной структурами вселенной сугубо внешняя и по сути условная. Если отвлечься от нее и подойти к проблеме с точки зрения содержания, то станет ясно, что небо избрано мифологическим мышлением в качестве места обитания богов исключительно потому, что оно физически недоступно. Недоступность же, резкая отделенность от смертных — одна из существенных черт божества. Что касается нижнего, подземного мира, то он «доступен» в гораздо большей степени, воплощенные в нем беды, несчастье и зло семантически очень близки непостоянству и бренности среднего мира — мира людей (размытость границы между средним и нижним мирами в мифологии прослеживается достаточно отчетливо).

В таком смысле горизонтальная структура принципиально ничем не отличается от вертикальной: боги и духи помещаются не на небе, а на земле, но в месте удаленном и труднодоступном — «на краю света». Переход от горизонтальной структуры к вертикальной отражен в рассмотренных выше мифах об отделении неба от земли: боги, некогда жившие на земле среди людей (другими словами, сами люди были, как боги, — мотив золотого века), переселяются на небо. Важно отметить, что мифам о вертикальном «расширении» вселенной логически соответствуют мифы о ее увеличении по горизонтали (что синонимично удалению богов от людей или потере людьми изначальной божественности): маленький клочок созданной в процессе творения земли расширяется до космических размеров. Мифов этого типа множество, в качестве примера упомянем лишь мотив «сияна» — чудесного комка земли, обладающего способностью бесконечно расти, который был получен Гунем и Юем при укрощении извощения<sup>22</sup>.

Из сказанного следует, что фланговые фигуры антистетических композиций можно рассматривать как образные воплощения двух полярных, противостоящих друг другу «миров», которым в вертикальной проекции соответствуют верх и низ, небо и преисподняя. В предыдущей главе уже говорилось, что семантика боковых фигур связана, по всей видимости, с экзогамными половыми эндогамного коллектива. Отсюда допустимо сделать вывод, что космологическая модель мирово-

го древа как медиатора между полярными парами метрами космоса в генезисе своем отражает дуальную структуру родового общества. Допустимо предположить, что в рамках присущего всем архаическим культурам противопоставления «мы — они» каждая из экзогамных половин соотносилась с собой понятие об абсолютном добре, к своим же социальным партнерам соответственно прилагала негативные понятия (этнография дает массу фактов, служащих подтверждением).

В плане религиозном это вело к появлению представлений о добрых (своих) и злых (чужих) духах. В качестве подтверждения упомянем широко распространенный и достаточно хорошо известный специалистам цикл мифов о первопредках-близнецах (иногда выступающих в роли демиургов), в которых, как теперь доказано, можно видеть фратриальных родоначальников. Характерно, что мифические близнецы в одно и то же время и связаны друг с другом (они — братья), и резко противопоставляются один другому, часто вплоть до убийства одного брата другим (Кайн и Авель, Ромул и Рем и др.). Один из них, как правило, воплощает положительные понятия, другой — отрицательные (Полидевк — бессмертен, Кастор — смертен; Ормузд и Гор — добро, Ариман и Сет — зло). Иконографически полярность фланговых фигур в антистетических композициях может выражаться либо наглядно — через образы разных животных по сторонам мирового древа, либо подразумеваться, как на баньшанском и мацанском изображениях.

Подчеркивая «расколотовость» родового общества, нельзя забывать о том, что имеющее место известное противостояние и соперничество в коллективе снимались и уравновешивались достаточно прочными социально-экономическими связями, объединявшими обе половинки племени. Эти связи гипостазировались в образе общего для всего коллектива предка, семантическим эквивалентом которого в широком смысле служит мировое древо.

Яншаоская орнаментация дает свидетельства тому, что в космологии китайского неолита пространство имело более сложную структуру, чем простая дихотомия. В пользу этого говорят многочисленные геометрические узоры, композиционно представляющие собой деление поля (круга, ромба, квадрата) с помощью двух перпендикулярных прямых на четыре равные части (рис. 28). К этому же типу композиций следует, вероятно, отнести и четырехчастную структуру многих орнаментов, опоясывающих туловища, и венчики яншаоских сосудов и построечных по принципу четырех симметрично противостоящих друг другу медальонов (рис. 29, 30). Имеет значение и то обстоятельство, что венчики целой серии керамических изделий симметрично разделены на четыре части особым (иногда стрелкообразным) знаком (рис. 31—33); в ряде случаев делений больше, но в основе, как правило, лежит принцип двух- и четырехчастности. Встречаются также трех- и шестичастные композиции (рис. 34)<sup>23</sup>.

По внутренней структуре композиции могут строиться по принципу четного или нечетного деления. В росписи яншао четные композиции,

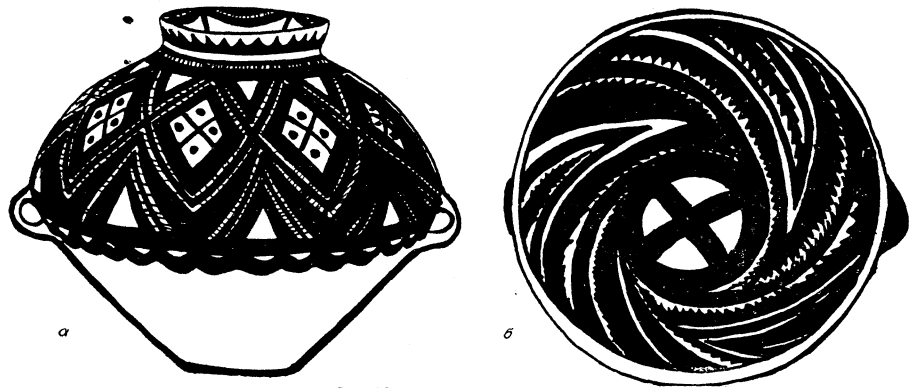


Рис. 28. Сосуды этапа баньшань.

основанные на делении поля на два или четыре, безусловно доминируют. Описанные крестообразные композиции и близкие им символы отнюдь не являются исключительной принадлежностью одной только яншаоской росписи. Без преувеличения можно сказать, что знак креста (часто вписанный в круг, ромб или квадрат) и построенные по его принципу изображения встречаются в подавляющем большинстве культур самых различных стран и континентов, причем во многих из них он играет весьма существенную роль. Помимо яншаоской керамики четырехчастные крестообразные композиции — популярный мотив росписи месопотамских неолитических сосудов (рис. 35—38). Квадрат или прямоугольник с заключенным внутри крестом можно встретить на печатях Мохенджодаро<sup>24</sup>, в трипольской орнаментации, на греческой керамике IX—VI вв. до н. э.<sup>25</sup> Число примеров можно многократно увеличить.

В качестве священного символа крест известен не только христианству, его можно встретить в Азии (свастика) и Африке, в Северной и Южной Америке, в Полинезии<sup>26</sup>. Можно полностью согласиться с Е. В. Антоновой, когда она говорит, что «четырёхкратное повторение раппорта и предпочтение крестообразных композиций настолько широко распространены по древнеземледельческой ойкумене, что они могут рассматриваться как универсальные»<sup>27</sup>.

Что касается времени появления символов этого типа в искусстве, то, как и в случае с антигитическими композициями, это — эпоха неолита. Знак креста изредка встречается в палеолитическом искусстве (на некоторых гравюрах или, например, на хорошо известных крашенных гальках из Мас д'Азиль), но, вне всякого сомнения, он не имеет там и малой части той огромной популярности, которую он приобретает в новокаменном веке и позже, и, по-видимому, имеет там случай-

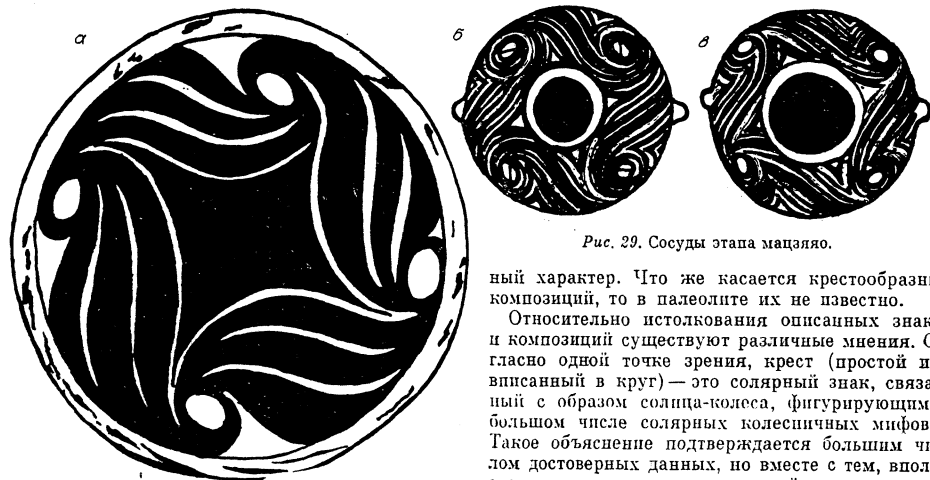


Рис. 29. Сосуды этапа мацзяло.

ный характер. Что же касается крестообразных композиций, то в палеолите их не известно.

Относительно истолкования описанных знаков и композиций существуют различные мнения. Согласно одной точке зрения, крест (простой или вписанный в круг) — это соляренный знак, связанный с образом солнца-колеса, фигурирующим в большом числе солярных колесничных мифов<sup>28</sup>. Такое объяснение подтверждается большим числом достоверных данных, но вместе с тем, вполне очевидно, имеет лишь частный характер, ибо

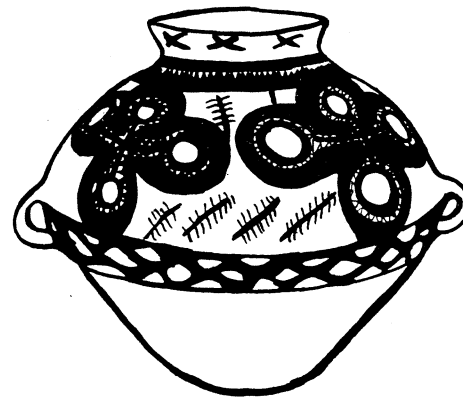


Рис. 30. Сосуд этапа баньшань.

знак круга с крестом встречается задолго до появления колеса, а кроме того, солярные колесничные мифы принадлежат почти исключительно индоевропейцам<sup>29</sup>. Наконец, такой подход не объясняет почитания подобных символов народами, не знавшими колеса. Имеется еще более частная по своему характеру точка зрения, связывающая крест с культом огня: знак креста будто бы берет начало от простейшего устройства для добывания огня — двух перекрещивающихся деревянных палочек<sup>30</sup>. Эту гипотезу нельзя считать сколько-нибудь серьезной, критику ее мы опускаем. Вероятно, крест (колесо) как знак солнца и огня есть, во-первых, локальное, а во-вторых, частное и сравнительно позднее переосмысление гораздо более древних понятий.

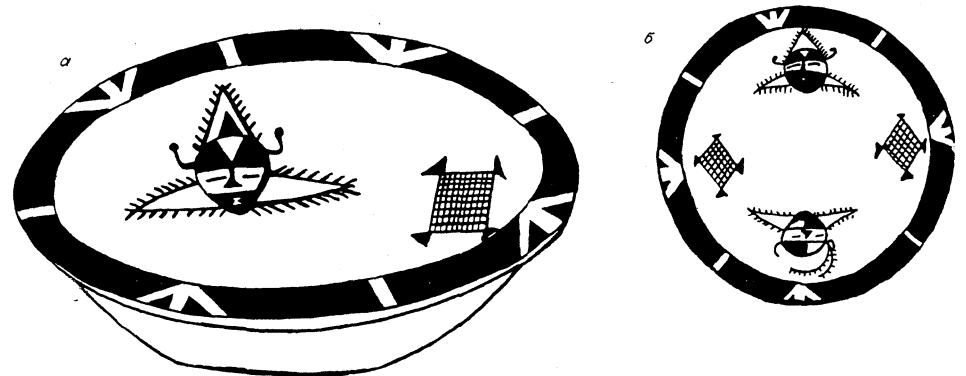
Согласно другой гипотезе, квадрат или ромб со вписанным крестом — символ всаханного поля<sup>31</sup>. В самом деле, по времени возникновения этот знак совпадает с переходом к земледелию, да и наибольшее распространение он получает именно в земледельческих культурах (например, янша, триполье). В пользу такого его понимания свидетельствует ряд совершенно беспорядочных

фактов, например, китайский пероглиф *тянь* — «поле», образованный квадратом со вписанным в него крестом. Есть последователи, полагающие, что перпендикулярные линии в этом знаке означают поперечное направление борозд, а сам квадрат (ромб) — квадратную (ромбическую) форму древних полей<sup>32</sup>. Казалось бы, основания к этому имеются: действительно, один из древнейших способов рыхления земли примитивным деревянным плугом как раз и предусматривает поперечное рыхление и датируется, например, в Европе временем от неолита до раннего железа и позже<sup>33</sup>. Вполне вероятно (хотя, впрочем, вовсе не обязательно), что при таком способе обработки земли поля могли иметь квадратную или ромбическую форму.

Можно, однако, возразить, что, во-первых, нет данных, позволяющих говорить о повсеместном приоритете именно этого способа обработки земли, а во-вторых, как быть в таком случае с крестом, вписанным не в квадрат, а в круг? Ведь нет никаких оснований считать, что эти символы принципиально отличны друг от друга. Более того, можно говорить об их тесной близости, о том, что один есть вариант другого: так, в пинских надписях пероглиф *тянь* имеет не квадратную, а круглую форму<sup>34</sup>. Здесь же следует вспомнить и о крестообразных композициях, структурно повторяющих знак креста, ибо можно считать, что конкретный облик знака или композиции для универсальной интерпретации мало существенно, основное его содержание определяется симметрией двух пар координат относительно друг друга.

Наиболее широко распространена высказываемая многими авторами точка зрения, что кресты и крестообразные композиции символизируют четыре стороны света — юг, север, восток и запад. Это мнение (кстати сказать, объясняющее, каким образом крест оказывается связанным со знаком солнца) имеет под собой основания, однако не исчерпывает проблемы целиком.

Деление пространства по горизонтали на четыре равные части — универсальное явление, встречающееся в огромном большинстве самых разных

Рис. 31. Сосуд этапа баньшань.  
а — вид сбоку; б — вид сверху.

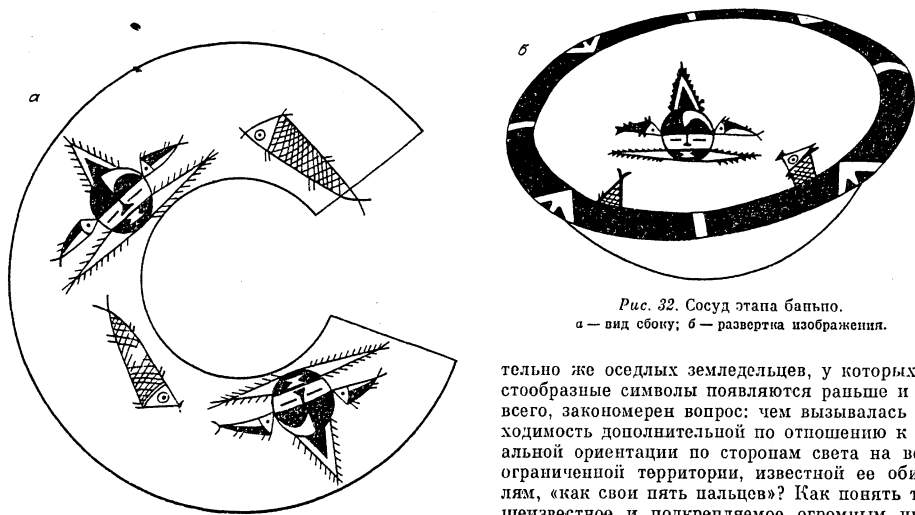


Рис. 32. Сосуд этапа баньно.  
а — вид сбоку; б — развертка изображения.

тельно же оседлых земледельцев, у которых крестообразные символы появляются раньше и чаще всего, закономерен вопрос: чем вызывалась необходимость дополнительной по отношению к визуальной ориентации по сторонам света на весьма ограниченной территории, известной ее обитателям, «как свои пять пальцев»? Как понять то общезвестное и подкрепляемое огромным числом данных этнографии и истории культуры обстоятельство, что ориентация по сторонам света играет роль столь существенную, что ее трудно переоценить, в разного рода ритуалах, обрядах и культовых действиях, т. е. именно там, где она абсолютно не выполняет никакой прикладной практической функции?

Объяснить явление значит не просто дать ему то или иное определение, но, вскрыв его сущность, показать генезис. С этих позиций, настоятельно требует истолкования факт полного отсутствия<sup>33</sup> крестообразных композиций в палеолите и их «внезапного» распространения в искусстве новоканменного века.

Между тем, именно в этом пункте и отсутствует необходимая ясность. Исследователи часто ограничиваются всего лишь констатацией. Вот что пишет, например, Е. В. Антонова: «Неолит Передней Азии впервые дает доказательства существования представлений об определенной организации предметов в пространстве, простейшими координатами которого наряду с верхом и низом были четыре направления, более или менее соот-

Рис. 33. Сосуды этапа баньно (а, б) и антропоморфные личины, на сосудах этапа баньно (в — ж).

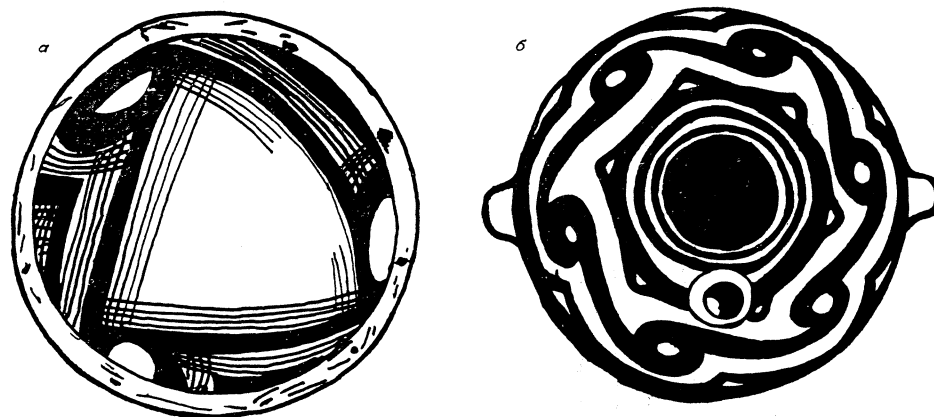
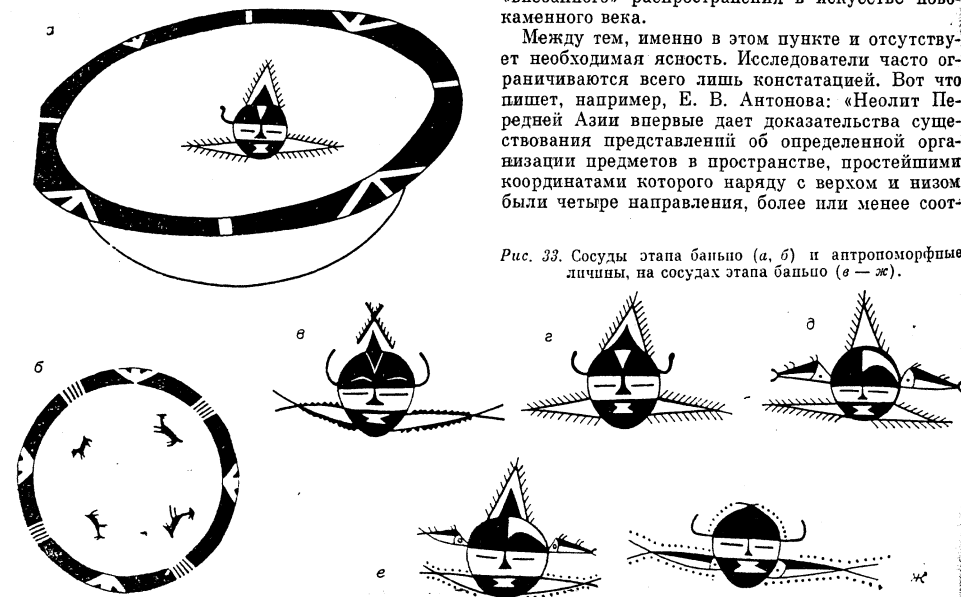


Рис. 34. Сосуды этапа баньшань.

ветствовавшие четырем сторонам света. Первобытные охотники палеолита, видимо, не осознавали этого, а потому их произведения строятся с точки зрения этой позднейшей концепции хаотически»<sup>35</sup>.

Надо ли это понимать так, что охотники палеолита не в состоянии были отличить верх от низа, а «право» от «лево»? В привычной среде своего обитания они, думается, передвигались и ориентировались значительно лучше многих из современных людей, и, следовательно, речь может идти не о биологических возможностях, а только об абстрактных понятиях, т. е. о категории пространства. Однако Е. В. Антонова дает повод понимать ее именно в указанном смысле — со ссылкой на Г. Фрэнкфорта она говорит: «Решить проблему расположения тела в пространстве художник мог только в том случае, если положение его соб-

ственного тела было четко осознано и определено»<sup>37</sup>. Из сказанного совершенно однозначно следует: палеолитический охотник не отдавал себе отчета в положении своего тела в пространстве. Остается только удивляться, как он сумел выжить в борьбе с природой!

В отличие от Е. В. Антоновой Б. А. Фролов, исходя из общепринятого мнения о качественной однородности психофизических характеристик неолита<sup>38</sup>, считает человека палеолита способным прекрасно ориентироваться в пространстве и относит появление системы четырех горизонтальных координат уже к той эпохе. По его мысли, созданная в палеолите космология представляет собой «выдающееся достижение познавательной и творческой активности» древних коллективов, подготовленное «всей практикой их производственно-промышленной деятельности,

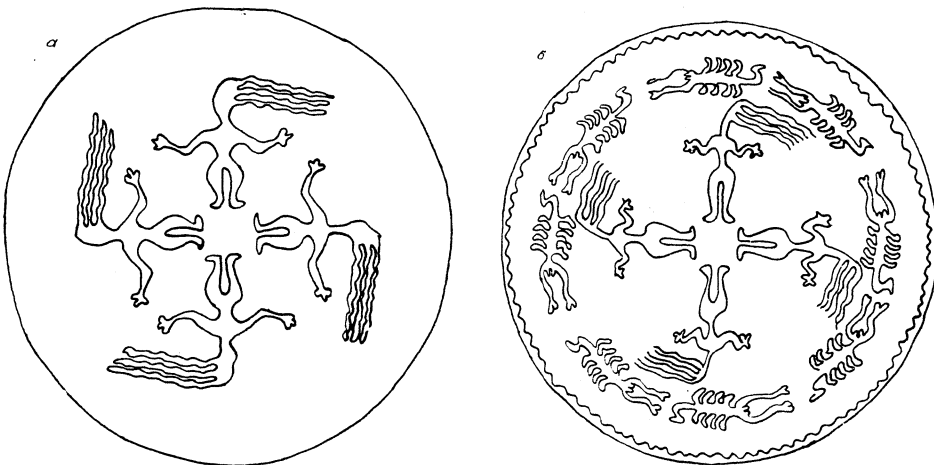


Рис. 35. Орнаментация неолитических сосудов самаррской культуры.

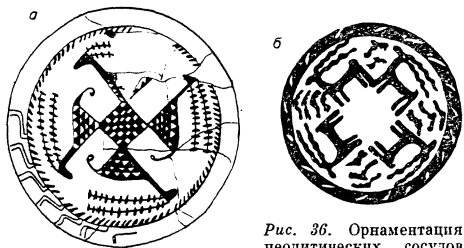


Рис. 36. Орнаментация неолитических сосудов самаррской культуры.

требовавшей адекватной ориентации в пространстве и времени...»<sup>39</sup>. Функция космологии, таким образом, опять-таки сводится к ориентации в пространстве и даже к «промышленной деятельности».

Прежде всего, можно ли назвать «выдающимся достижением» способность «адекватной ориентации в пространстве и времени», присущую уже обезьянам, да и если бы только им одним?! Далее, решительно нельзя согласиться с отчетливо прослеживаемым в таком подходе стремлением свести явления духовной культуры почти исключительно к производственной деятельности. Связь между экономикой и идеологией всегда тонко организована и сложно опосредована. Из самого по себе факта, что производственная деятельность построена в соответствии с тем или иным объективным ритмом, никаких категорий или абстрактных представлений (например, о пространстве, времени, числе) появиться не может. Экономическая обусловленность явлений духовной культуры бесспорна, но в каждом конкретном случае она требует глубокого всестороннего анализа опосредующего механизма.

Такого рода подход логически приводит к заключениям вроде следующего: «Видимо, тот переворот во всех областях жизни, который произошел в связи с накоплением разнообразного опыта на исходе мезолита, принес и идею структурности пространства»<sup>40</sup>. Какова природа этого «разнообразного опыта», неясно. Не проясняют сути проблемы и такие суждения: «Первобытное искусство позволяет сделать вывод, что сложность порядка в природе воспроизводится только в той степени, в какой она понята»<sup>41</sup>.

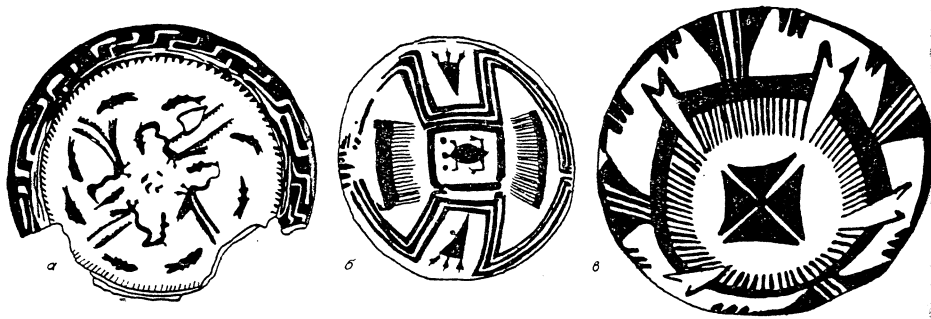


Рис. 37. Сосуд самаррской культуры (а) и роспись неолитических сосудов из Суз (б, в).

Главная ошибка изложенных концепций заключается в том, что они, не обинуясь, выводят представления о пространстве из психофизических характеристик *Homo sapiens*. Весьма показательна в названном отношении и монография М. Д. Ахундова, в первой своей части трактующая генезис представлений о пространстве и времени. В поисках их истоков автор обращается главным образом к биологии человека<sup>42</sup>. Характерно такое, например, суждение: «Человек два тысячелетия (почему именно два? — В. Е.) процировал на мир пространство своей кинестезии (евклидово пространство) и возводил его в ранг априорности, универсальности и т. д.»<sup>43</sup>. С помощью биологии объясняется отсутствие перспективы в древнем изобразительном творчестве<sup>44</sup>. Что касается категории времени, то сочувственно цитируется высказывание М. Гюйо: «Когда дитя голодно, оно плачет и протягивает руки к своей кормилице: вот зародыш идеи будущего»<sup>45</sup>. И, наконец, в том же духе делается обобщающее заключение: «...учитывая известное соответствие структурных аспектов филогенеза и онтогенеза человека..., мы можем, пусть ориентировочно, попытаться сопоставить получаемые в генетической психологии и патопсихологии структуры пространства и времени с определенными этапами антропогенеза, этногенеза и т. д. Это может оказать большую помощь в исследовании древней мифологии, специфики мифологического пространства и времени, первобытного мышления, мистических представлений, генезиса религиозных представлений, архаических космологий и т. д.»<sup>46</sup>.

Односторонние попытки рассматривать становление категорий пространства и времени с точки зрения биологии, психики заведомо, на наш взгляд, обречены на бесплодность хотя бы в силу одного того, что они основаны на принципиально ошибочной исходной посылке, предполагающей элементарную путаницу таких понятий как ощущение и представление, которые неразрывно связаны, но не тождественны одно другому. Между ощущениями как таковыми — информацией, получаемой субъектом с помощью органов чувств из окружающей среды, и представлениями — идеальными образами, причем не просто механически отражающими объективную действительность, а сложно субординированными

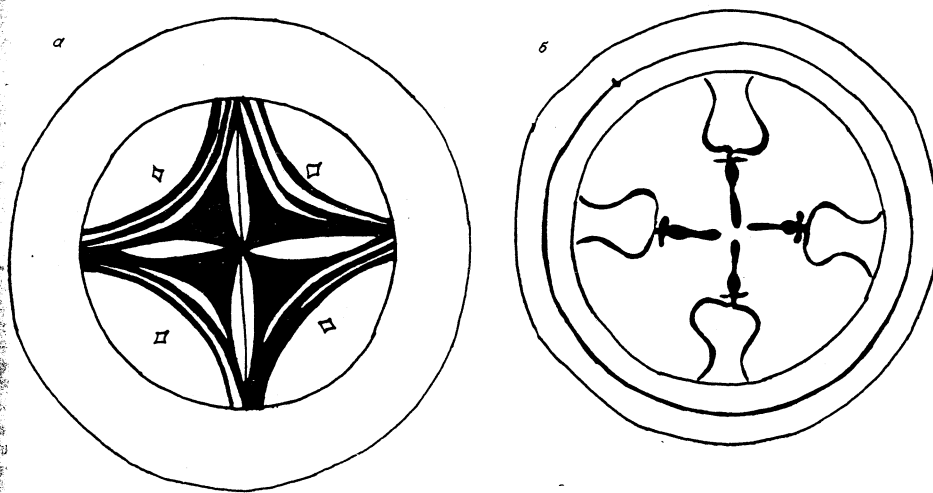


Рис. 38. Орнаментация неолитических сосудов культуры халаф.

таким образом, что с их помощью эта действительность преобразуется, лежит качественная грань. Тогда как первое в разной мере присуще всему живому, второе составляет специфическую особенность человека — существа биосоциального, высокоразвитый мозг которого есть всего лишь необходимое, но совершенно само по себе недостаточное условие мышления.

Исходный эклектизм названных выше точек зрения заслоняет важный аспект проблемы, а именно: вопреки ожиданиям, скажем, М. Д. Ахундова, изучение филогенеза человека, по всей видимости, мало прибавит к нашему знанию о его космологических воззрениях, ибо свойства пространства и времени в том мире, в котором мы живем, неизменны и были такими же тысячи и миллионы лет назад (как известно, они меняются только при очень больших скоростях, недоступных в обычном опыте). А это значит, что никакого неевклидова или какого-либо иного, существенно отличающегося от нашего пространства мы в культуре наших предков не найдем.

Разумеется, особенности восприятия и времени, и пространства меняются и от возраста к возрасту, от ситуации к ситуации у индивидуумов, и от культуры к культуре у обществ, но, опять-таки повторяем, определяется это не биологией, по крайней мере не ею главным образом. Ведь нелепо было бы утверждать, что, скажем, человек средневековья воспринимал время существенно иначе, чем мы, потому что его мозг и органы чувств устроены были иным образом. Дело не в физических ощущениях, которые были и будут, пока существует человек, более или менее одинаковыми, дело в их оценке и упорядочении, определяемых очень сложными, социальными по своей природе факторами.

Менее всего автор хотел бы быть понятым в том смысле, что считает все аспекты культуры и результаты исключительно социальных причин и

условий. Такой подход, игнорирующий аффект, эмоции, психику, личность наконец, выхолащивает проблему до голой схемы и столь же однобоко и ошибочно, как и странным образом пользующиеся популярностью рассуждения о том, что, изучив устройство и эволюцию рецепторов и вестибулярного аппарата, мы будто бы достигнем происхождения и существо человеческого мировосприятия. Смысл приведенных выше возражений вовсе не в том, чтобы объявить псевдопроблемой сложнейший и по сути только начинающий изучаться вопрос о соотношении и взаимосвязях природного и общественного в личности. Все не так. Позиция автора не сводится к инвективам, но состоит в стремлении обратить внимание на то, что, тщательно вникая в такие новаторские (правда, во многом и фантастичные) концепции, как, скажем, архетипы К. Юнга или дерзкая гипотеза Ф. Кёйпера относительно древнеиндийской космогонии, нельзя пренебрегать социальным субстратом, ко всему прочему изученным совершенно недостаточно, несмотря на то, что в отличие от, допустим, «океанического сознания», достоверных материалов и фактов здесь поистине печатный край.

В настоящей работе мы не претендуем на решение затронутой проблемы во всей ее полноте. Наша цель скромнее — показать, что структура ряда неолитических росписей (конкретнее — крестообразных композиций) отражает космологические представления древних, закономерно обусловленные их социальным бытием. Для доказательства этого положения обратимся к данным этнографии и истории культуры.

Первое, что обращает на себя внимание при взгляде на архаические представления о пространстве, это его ярко выраженная анизотропность. В древних и первобытных культурах оно никогда не мыслится пустой равномерной протяженностью и в этом смысле качественно отличается от концепции Евклида — Ньютона. В ар-

хаических традициях пространство, представляемое как конкретная территория обитания данного рода или племени, всегда ассоциировано с теми или иными историческими, мифологическими или религиозными событиями и явлениями: в таком-то месте впервые была совершена важная религиозная церемония, в другом — первопродок, совершив то или иное деяние, ушел в землю или, напротив, поднялся на небо и т. п. (особо наглядные примеры дает австралийская мифология). Пространство одухотворено: его населяют добрые и злые духи, вступающие на территорию которых, нужно соблюдать те или иные предосторожности или совершать особые церемонии и обряды. С пространством связаны понятия о жизни и смерти: в одном месте находятся души детей, входящие в женщину, в другое — уходят умершие соплеменники. В более развитых культурных традициях в качестве реликтов встречаются представления о сакральном и профанном пространстве, о его счастливых и несчастных, главных и второстепенных направлениях.

Как было показано выше, в мифологии космогония часто сводится к этно- и социогонии и наоборот. То же можно сказать и о космологии. Вселенная мыслится изоморфной обществу: небесный космический порядок, установленный богами, моделирует земной порядок, в первую очередь — социальное устройство. Очень точно эта мысль сформулирована в известном высказывании Ф. Энгельса о том, что «единый бог никогда не мог бы появиться без *единого царя*, что единство бога, контролирующего многочисленные явления природы, объединяющего враждебные друг другу силы природы, есть лишь отражение единого восточного деспота, который по видимости или действительно объединяет людей с враждебными, сталкивающимися интересами»<sup>47</sup>. Применительно к домонотеистическому этапу сказанное можно отнести к природе в целом, населенной духами, принадлежащими различным социальным коллективам.

Этнографами собрано много данных, иллюстрирующих положение об изоморфизме мифологического космоса и общества. «В огромном количестве обществ низшего типа, в Австралии, в Западной Африке..., у североамериканских индейцев, в Китае и т. д. обнаружено, что все вещи в природе, животные, растения, звезды, страны света, цвета, неодушевленные предметы вообще, разделены или были первоначально разделены на такие же классы, как и члены общественной группы. Если, например, члены данной группы разделены на известное количество тотемов, то так же обстоит дело и с деревьями, реками и звездами»<sup>48</sup>. Весьма наглядно данная закономерность прослеживается в австралийской традиции. Так, у одного из племен Квинсленда вся природа поделена между фратриями: к одной относятся солнце и ветер, к другой — луна и дождь, аналогичным образом поделены звезды, растения, деревья и животные. В другом племени из Южной Австралии все предметы и явления во вселенной также соотносятся с социальной структурой, образованной двумя фратриями, каждая из которых делится на кланы (по терминологии, принятой советскими этнографами, — роды или родо-

вые группы). В первой фратрии клану сокола принадлежат дым, мед, деревья и т. д.; клану пелы кана — собаки, черное дерево, огонь, холод; клану вороны — дождь, гром, молния, зима, облака; клану черного какаду — звезды, луна и т. д.; клану змеи — рыба, угри, тюлени, деревья с эластичной корой и т. д. К другой фратрии относятся: к клану чайного дерева — утки, валлабисовы, речные раки и т. д.; к клану съедобного корня — дрофы, перепелы, маленькые кенгуру и т. д.; к клану черного какаду без гребня — кенгуру, дубы, лето, солнце, осень, ветер.

Этнограф Д. С. Стюарт пытался выяснить у аборигонов основания подобной классификации. «Я спрашивал: „К какому подразделению относится вол?“ После некоторой паузы следовал ответ: „Он ест траву: он — боортверно (наименование фратрии.— В. Е.)“». Тогда я спросил: „Речной рак не ест травы, почему он — боортверно? На это следовал традиционный ответ на все неразрешенные вопросы: „Так говорили нам наши отцы“»<sup>49</sup>. А. М. Золотарев совершенно справедливо заметил по этому поводу: «...для австралийцев дуальная организация является исходным пунктом взгляда на мир, основой всякой классификации, первоначальной и важнейшей из известных нам логических концепций. Австралиец не мыслит ни одной вещи, ни одного параметра, ни одного явления природы вне классификации, построенной на дуально-родовом базисе»<sup>50</sup>.

Аналогичного типа классификация распространена у индонезийских, африканских, южноамериканских племен. Сложная и развитая космологическая классификация существует у североамериканских индейцев зуни. Тотемные роды соотносятся с семью главными координатами мироздания — четырьмя сторонами света, центром, zenитом и надиром. При этом к северу относятся ветер, дуновение воздуха, зима; к западу — вода, весна, влажные весенние ветры к югу — огонь и лето; к востоку — земля и семена. В соответствии с социальной организацией распределяются и другие явления, предметы и животные, а также такие понятия, как война, мир, охота, земледелие, врачевание, магия, религия и их различные комбинации. Кроме того, северу соответствует желтый цвет, западу — синий, югу — красный, востоку — белый, zenиту — черный, надиру — черный и, наконец, центру — «душу земли» — присущи все цвета<sup>51</sup>.

Первыми, кто по достоинству оценил значение этих этнографических факторов были крупнейший французский социолог Э. Дюркгейм и его ученик, этнограф по специальности, М. Мосс, которые, обобщив большое число данных, пришли к выводу об общности принятого в то время мнения, будто «иерархия понятий дана в вещах и непосредственно воспринимаема через бесконечную цепь силлогизмов»<sup>52</sup>. С их точки зрения, общие, родовые понятия генетически коренятся в первобытных классификациях, строящихся на социальной основе. «... Само слово „род“ (имеется в виду понятие в широком смысле.— В. Е.) не имеет разве первоначального значения „группа родственников“?», — спрашивают эти исследователи<sup>53</sup>. Первобытные классификации, по их мнению, «чрезвычайно важные с точки зрения

истории логики»<sup>54</sup>, являются прямыми предшественниками классификаций, столь излюбленных даже в таких высокоразвитых традициях, как древнегреческая (в виду имеются в первую очередь пифагорейцы), древнекитайская и др. Таково же, надо полагать, и происхождение бинарных оппозиций, о которых сейчас много говорят исследователи мифологии и первобытного мышления.

Ныне точку зрения Э. Дюркгейма и М. Мосса разделяют многие авторы. Вот что, к примеру, пишет Дж. Ллойд: «... довольно очевидно, что такие понятия, как Алкмеоново „парам ходит большинство человеческих вещей“, пифагорейская таблица противоположностей, а возможно, даже космологические доктрины, основанные на противоположностях, таких, как свет и ночь Парменидова пути Мыслия, можно сравнить, по меньшей мере, в широком смысле, с верованиями, которые оказываются довольно общими во многих других обществах»<sup>55</sup>.

Идея о тождестве общества вселенной красной нитью проходит через всю древнекитайскую литературу. При этом социальная организация мыслилась не слепком с космоса, но, напротив, именно она составляла сущность, сердцевину космоса и моделировала его. Китай мыслился в центре мироздания<sup>56</sup>, пять столиц символизировали пять кардинальных точек пространства, располагавшийся же в центре столпик и всего мира императорский дворец по своей планировке и архитектуре воспроизводил космос, главной фигурой в котором был император, олицетворявший собой все общество, все человечество<sup>57</sup>. В рамках характерного для древних китайцев так называемого «ассоциативного» типа мышления<sup>58</sup>, которое по сути есть одно из наиболее ярких проявлений родового (шире — коллективистского) идеологии, нарушение социальных норм равнозначно космической катастрофе, и для того чтобы навести порядок в природе, необходимо восстановить гармонию в обществе.

Что касается разного рода классификаций, то они в древнекитайской культуре встречаются буквально на каждом шагу и достаточно хорошо известны специалистам. Их первоначальный смысл со временем был полностью забыт, и к эпохе Хань они превратились в материал для умозрительных спекуляций философов-схоластов. Основными понятиями в этих классификациях стали «пять элементов» или «пять стихий» (*у син*) — дерево, огонь, земля, металл, вода, соответствовавшие пяти координатам горизонтального пространства и соотносившиеся с самыми разнообразными предметами, явлениями и понятиями. Разных сочетаний существовало множество, вот лишь некоторые из них: дерево — восток, весна, зеленый, возникать, начало, ветер, дождь, мускулы, глаза, нос, печень, народ, человек и т. д.; огонь — юг, лето, красный, расти, жар, острый, вены, сердце, радость и т. д.; земля — центр, середина лета, желтый, кормить, созреть, влажность, гром, урожай и т. д.; металл — запад, осень, белый, собирать урожай, убивать, сухость, роса, кожа, волосы и т. д.; вода — север, зима, черный, холод, низ, кость, ухо, почка, ужас, печаль, слух и т. д.<sup>59</sup>. Синолог

А. Форке, сопоставив древнекитайскую систему «пяти элементов» с древнегреческой, а также с первобытными классификациями, пришел к заключению об их типологическом единстве, обусловленном тем, что все они — «продукты человеческой (надо было уточнить: социальной.— В. Е.) природы, которая более или менее одна и та же повсеместно»<sup>60</sup>.

В соответствии с целями нашего исследования нас в первую очередь интересует вопрос об организации в архаических традициях пространства. Уже из сказанного выше можно заключить, что оно должно воспроизводить структуру коллектива. В самом деле, этнография свидетельствует, что социальные подразделения племени почти всегда соотносятся со сторонами света и иными пространственными координатами. Так, на одном из островов Торресова пролива одна фратрия племени владела северной, другая — южной частью острова<sup>61</sup>. У австралийских племен фратрии также связываются с противоположными сторонами света<sup>62</sup>.

Социальная структура племени всегда четко отражается в плане его расселения. «Туземцы не держатся смешанно, в беспорядке. Во всем есть метод и порядок. Если надлежит все племя, то жилища образуют небольшую деревню, разделенную на группы (<...> Положение различных костров в лагере зависит от родственных отношений семей между собой»<sup>63</sup>. «Когда североамериканское племя кочует, члены каждого тотемного рода разбирают лагерь вместе, а роды располагаются внутри лагеря в фиксированном порядке — все племя помещается кругом или несколькими concentрическими кругами. Когда же оно живет оседло, то внутри селения каждый род имеет свой отдельный участок»<sup>64</sup>. Экзогамные фратрии селятся таким образом, чтобы между ними пролегал либо естественное препятствие (река, ручей), либо незанятая территория — «ничейная земля»<sup>65</sup>. Так, в Новой Гвинее селения нередко состояли из двух рядов домов, разделенных широким открытым пространством, что отражало фратриальное деление<sup>66</sup>. У одного из племен американских индейцев, состоявшего из двух фратрий по восьми родов в каждой, обе фратрии занимали по равной половине круглого в плане поселения<sup>67</sup>. Внутри фратрии при расселении также соблюдался известный порядок, диктуемый ее тотемической структурой. У австралийских арунта поселение имело форму круга, разделенного на два полукруга, каждый из которых в свою очередь делился пополам, внутри четвертей — кварталов селиться можно было как угодно; специально оставлялось место для общих собраний<sup>68</sup>.

Аналогией могут служить планировки военных лагерей, представляющих, скажем, у римлян и древних скандинавов круг или квадрат с четким, иногда с четырехчастным делением<sup>69</sup>. В этой связи уместно вспомнить отмеченный в свое время еще Ф. Энгельсом в работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» факт родового принципа организации военного дела у древних: «Как у мексиканцев и греков, так и у германцев построение боевого порядка... происходило по родовым объединениям»<sup>70</sup>.



Дж. Томсон, использовавший факты такого рода для анализа характера древнегреческих поселений, пришел к закономерному выводу: «...становище племени в плане — это как бы диаграмма, изображающая его систему», и с полным основанием применил это положение к рассмотрению структуры древних городов, образовывавшихся, как правило, путем синицизма — объединения нескольких сельских общин<sup>71</sup>.

Оправданность такого подхода подтверждается многими фактами из истории самых разных народов, что говорит об универсальности отмеченного явления. История древнего градостроительства дает бесчисленное число примеров, когда город в плане отчетливо делится на достаточное количество кварталов. Часто сам он имеет квадратную форму (сравните, например, древнейшее название Рима — *Roma Quadrata*)<sup>72</sup> и крестнакрест разделен двумя магистральными улицами<sup>73</sup>. Вполне понятно, что планировка городов, тем более средневековых, не может отражать родового устройства общества, к тому времени либо уже изжитого, либо чрезвычайно трансформированного (не вызывает сомнения, что, скажем, для китайского средневекового города она — результат искусственного творчества<sup>74</sup>). Однако сам факт выбора именно такой схемы показателен и, видимо, воспроизводит древние нормы расселения родового коллектива, исчезнувшие из практики, но сохранившиеся в традиционной идеологии в качестве универсальной, космической по сути схемы. Заслуживает внимания хорошо аргументированное заключение В. И. Гуллева, изучившего древние города Центральной Америки: «На наш взгляд, четырехчленное деление ацтекского Теночтитлана и ряда юкатанских городов — несомненное отражение следов прежней племенной организации: 4 подфратрии, или 4 группы родов, из которых состояло типичное индейское племя в Мезоамерике»<sup>75</sup>.

Первоначальный, наиболее простой способ организации поселения основан на принципе изоляции и противопоставления фратрии и родов, при этом ориентация поселения осуществляется относительно его центра и центральной «демаркационной» линии и определяется понятиями «право» и «лево», «вперед», «сзади» и т. п. Следующий этап — соотношение структуры поселения с космосом, в первую очередь — четырьмя сторонами света. Помимо уже названных выше примеров можно упомянуть организацию поселения у индейцев слу, которая имеет уже отчетливо заметную магико-религиозную окраску и связана не только с четырьмя кардинальными направлениями, но и с четырьмя первоэлементами вселенной — огнем, ветром, водой, землей<sup>76</sup>. Здесь же налицо известная спекулятивность.

Ориентация по сторонам света поселений, городов, а затем и жилых зданий, особенно дворцов, а также культовых сооружений — факт общеизвестный. Объяснение следует видеть в том обстоятельстве, что город, дворец, храм всегда мыслились уменьшенной моделью вселенной<sup>77</sup>. В качестве же самой вселенной первоначально представлялась территория обитания коллектива и ее сердцевина — человеческое поселение. «Подобно тому как племя образует для первобытного

человека все человечество, а предок — основатель племени является отцом и создателем людей, так и образ поселения смещается в его глазах с образом вселенной. Поселение — это центр мироздания, и все мироздание представлено там в сжатом виде. Мировое пространство и племенное пространство различаются лишь очень несовершенно, и ум переходит от одного к другому без труда, почти этого не осознавая»<sup>78</sup>.

Сходную мысль высказал А. Форке, предложив, что «классификация, основанная на направлениях компаса, вероятно, происходит из расположения родов в лагере»<sup>79</sup>. Выразимся определеннее: представления о кардинальных направлениях пространства возникают из фиксированного расположения в пространстве структурных частей родового коллектива; социология в сянто, превращенном, мистифицированном виде определяет космологию. Структура родового общества обуславливает структуру мифологического космоса. С этой точки зрения космологически значимых направлений в пространстве столько, сколько их в территориальной структуре племени. В качестве примера можно назвать австралийское племя вотджибалук, где таких направлений — 13 (возможно, больше, так как список, составленный информантами, неполон), по числу тотемных групп. Линия восток — запад делит пространство пополам, что соответствует фратриальному делению, а в обе стороны от нее расходятся направления, символически связанные с каждой группой, по ним и ориентируются при захоронении<sup>80</sup>. Отсюда можно заключить, что членение горизонтального пространства на четыре части — лишь частный случай из большого числа возможных.

Экскурс в проблему генезиса представлений о пространстве дает возможность правильно понять значение интересующих нас яншаоских композиций. Само по себе наличие симметричных четырех-, шестичастных и тому подобных абстрактно-геометрических композиций в орнаментации яншао дает лишь косвенное и, строго говоря, весьма шаткое основание для каких-либо выводов. Однако, к счастью, имеется ряд изображений, позволяющих судить об их семантике с большей долей определенности. К их числу относятся в первую очередь несколько мисок *пэнь* этапа банью. На первой из них на круглом поле изображены две симметрично противоположные друг другу зооантропоморфные личины и две рыбы, сориентированные симметрично как относительно друг друга, так и относительно пары личин (см. рис. 32). В целом композиция имеет крестообразную структуру. На другой *пэнь* композиция повторяется, но здесь место рыб занимают изображения неких предметов, в которых китайские археологи видят наплавные сети (см. рис. 31). На третьей миске представлена пара оленей (или, может быть, коз) и пара собак, расположенных так, что одна пара животных зеркально-симметрично противопоставлена другой (см. рис. 33, б).

Важно отметить, что каждая из четырех фигур во всех описанных композициях маркирована нанесением на венчике знаком, имеющих вид либо стрелки, либо простой черточки. Всего знаков на венчике в каждом случае восемь. Из них

четыре, имеющие вид стрелки и делящие окружность венчика на четыре равные части, можно определить как основные, четыре других, симметрично располагающиеся между первыми четырьмя и имеющие вид одной или нескольких простых черточек, — как дополнительные.

Изучавший яншаоскую роспись Ши Синбан справедливо отметил, что «орнамент на глиняной посуде в первобытнообщинную эпоху служил не только украшением, но и отражал родовую общность в материальной культуре»<sup>81</sup>. Принимая это во внимание, вполне логично допустить, что в данном случае перед нами — изображения тотемов. При этом не должно смущать то обстоятельство, что в двух композициях из трех фигурируют маски и сети — предметы искусственные. Этнографом хорошо известно, что тотемом не обязательно (хотя, правда, и преимущественно) может быть только природный объект<sup>82</sup>. Так, например, в Китае эпохи Инь в качестве тотемических эмблем фигурировали сеть, щит, барабан, лук и др.<sup>83</sup>. Представление о кровном родстве коллектива (индивида) с тотемом в целом надо понимать фигурально (иначе, в самом деле, трудно себе представить, как, скажем, недомогание может мыслиться предком), как тесную связь между знаком и обозначаемым. В знаках-тотемах манифестируется социальная организация общества, и тотемизм, таким образом, можно рассматривать как социальную классификацию, выраженную через классификацию естественную, природную, постигаемую в повседневном опыте<sup>84</sup>.

Предположение о тотемическом характере описанных баньоских изображений подкрепляется следующим важным наблюдением. На одной из *пэнь* пара оленей противопоставит паре собак. Это наводит на мысль о двух экзогамных фратриях, из которых, надо полагать, могло состоять племя. При этом каждая фратрия, судя по изображению, делилась на два рода, равноправные и пространственно друг от друга обособленные. То, что тотем у обоих родов одинаков, видимо, свидетельствует о большей роли у баньосцев фратриальных тотемов, нежели родовых. Этнография дает много аналогичных примеров. Не случайно и соответствие фигур знакам на венчике, что с большой вероятностью можно расценить как ориентацию родов по четырем сторонам света. По нашему мнению, в данной композиции в целом надо видеть план расселения племени, мифологически отождествляемый с моделью вселенной и символизирующий собой весь космос.

С двумя другими баньоскими композициями дело обстоит несколько сложнее. Одинаковые фигуры в них не сгруппированы попарно, а противопоставлены друг другу. Быть может, такая космологическая модель есть уже плод известной спекуляции, как, например, у зуны? Допустимо и иное предположение. С одной стороны, наличие в композициях зооантропоморфных масок, возможно, говорит о том, что символически изображен какой-то важный религиозный ритуал или обряд, опять же космологический по смыслу, в ходе которого в соответствии с определенными требованиями происходила перестановка в пространстве подразделений племени, что и нашло отражение в орнаментации *пэнь*. С другой сто-

роны, отмеченная особенность определенным образом связана с членением пространства, которое, судя по знакам на венчике, мыслилось восьмичастным (различение восьми сторон света — *бафан* присуще китайской традиции и в историческое время). Характерно, что собаки и олени ориентированы по промежуточным, как мы их определили, сторонам света, а маски и сети (в другом случае — рыбы) — по основным. Этот примечательный и, по нашему мнению, о многом говорящий факт пока не поддается объяснению.

Не исключено, что он свидетельствует о том, что два типа композиций отражают различные аспекты структуры племени. В таком случае, возможно, есть основания для того, чтобы совместить изображения и составить тем самым общую, сводную картину. В результате такого наложения получается последовательность тотемов (поскольку абсолютную ориентацию по сторонам света установить невозможно, то она может быть и иной, но принципиального значения для нас это сейчас не имеет): маска<sup>85</sup> — собака — сеть (рыба) — собака — маска — олень — сеть (рыба) — олень. Если провести разграничительную линию так, чтобы собаки и олени, явно образующие две фратрии, оказались разделенными, то мы получим следующую структуру, которую для наглядности можно представить так:

маска (север)	маска (юг)
собака (северо-запад)	олень (юго-восток)
сеть (запад)	сеть (восток)
собака (юго-запад)	олень (северо-восток).

Представляется более чем вероятным, что в описанных композициях зашифрованы весьма сложные брачные отношения и социальная структура баньоских коллективов, идеологически включенные в космологические представления.

С такой точки зрения совершенно особый интерес приобретает планировка яншаоских поселений. Знакомство с ними показывает, что в общем в целом они соответствуют типам, известным из этнографии. Так, например, поселение Бэйшоулин (Центральная Шэньси) представляет собой два ряда жилищ, расположенных вдоль узкой тропинки и обращенных друг к другу входами<sup>86</sup>. По такому принципу, как уже говорилось, организуется простейшее по структуре место обитания дуально-экзогамного коллектива.

Вот как характеризуется другое яншаоское поселение в Шэньси — Цзянчжай. «Обитаемая часть поселения со всех сторон окружена рвом, к востоку от которого располагаются захоронения. Внутри нее жилища распределены в соответствии с определенным планом: те из них, которые помещаются на востоке, дверями обращены на запад, северные — на юг, западные — на восток, южные — на север. Другими словами, все жилища обращены дверями к центру деревни. Центральная часть поселка не раскопана. В восточной же, западной и северной частях обнаружены длинные дома, а рядом с ними домики средних и малых размеров»<sup>87</sup>.

Мы имеем возможность сопоставить структуру рассмотренных выше баньоских композиций со структурой поселения Банью, того самого, где

они были обнаружены. Его планировка в высшей степени показательна. Образующие несколько неправильный по форме овал, вытянутый по оси север—юг, оо занимает площадь примерно 50 000 м<sup>2</sup> и окружено ровом глубиной и шириной 5—6 м. К северу от него расположено кладбище, насчитывающее более 130 взрослых погребений (детей и подростков захоранивали в керамических урнах внутри поселения в промежутках между жилищами). В восточной части поселения находятся печи для обжига глиняной посуды, в центре же позже остальных был построен большой длинный дом (длина более 20 м, ширина 12,5 м), разделенный внутренними стенами на несколько отсеков с очагом внутри каждого из них. Вокруг прилегающего к нему свободного пространства, на площади примерно 30 000 м<sup>2</sup> располагаются обращенные дверями к центру поселения жилища (46 из них раскопано) нескольких типов, которые можно разделить на две группы — квадратные и круглые в плане<sup>88</sup>.

Имея в виду сказанное выше о космическом символизме поселений, вполне допустимо предположить, что культура яншао не представляла собой в этом смысле исключения. Вполне возможно, поселения типа Цзянчжай и Баньпо осмыслились как модели мироздания, а опоясывающий их ров с водой — как космический рубеж между миром живых и миром мертвых: не случайно он отделял кладбище от собственно поселения (вынесение захоронений за пределы деревни типично для яншао, сравним, например, поселения Баоцзи, Хуасянь, Линьшаньчжай). Такого рода свидетельства, когда водная преграда, служившая для защиты города от врагов, одновременно отождествлялась с мистической границей миров, известны из мифологии разных народов. Не менее важна особая роль центра поселения, занятого самым большим, вероятно, общественным зданием, по направлению к которому ориентированы все остальные жилища.

Еще более примечательно, что сами жилые постройки различаются по своему внешнему виду и конструкции, подразделяясь на две большие группы с подтипами внутри каждой. Если принять точку зрения, согласно которой фратрии первоначально представляли собой этнические и культурно чуждые или, по крайней мере, слабо связанные друг с другом разнородные коллективы, то нельзя не увидеть в этом обстоятельстве указания на дуально-фратриальную структуру баньпоского общества.

Если такое заключение имеет под собой основание, то предложенная выше интерпретация семантики баньпоских композиций обретает очень серьезное подкрепление. Было бы чрезвычайно заманчиво детально проанализировать планировку Баньпо в сопоставлении с изображениями на баньпоских *лянь*. Результаты могли бы оказаться неожиданными и даже поразительными (ведь в распоряжении археологов помпо самого поселения имеется его аутентичная «карта», выполненная его обитателями и насыщенная мифологической информацией), а современные представления о социальной структуре и мировоззрении неолитических протокитайцев — поддаться на иной,

качественно новый уровень. К большому сожалению, решить данную задачу только на опубликованных материалах очень затруднительно, поэтому, ограничившись общими наблюдениями, перейдем к другим аспектам проблемы.

В яншаоской орнаментации, как уже говорилось, представлены не только двух-, но и, судя по приведенным данным, производные от них четырех- и восьмичастные композиции. Чем это можно объяснить? Замечательный исследователь китайской культуры М. Гране в свое время тонко подметил, что две сосуществующие в древнекитайской традиции классификации, одна на основе пятерки, другая — на основе шестерки, а также такая, например, универсальная оппозиция, как «право—лево», возможно, возникли в различной социальной среде. Пятеричная классификация, по предположению М. Гране, доминировала в сельской культуре, тогда как шестеричная была более характерна для городской. «Шесть», возможно, было патрицианским числом, — заключает исследователь. — У крестьян предпочтение отдавалось левой стороне, у аристократов — правой. Этот факт отражает разницу в выборе главной стороны света. Ценность «лево» и «право» менялась при переходе из мира живых в мир мертвых, совсем как при переходе из города в деревню». Эти различия, как считает М. Гране, предполагают две противоположные космологии и две противостоящие друг другу «арифметики» — на основе пяти и шести. Французский исследователь предложил объяснить эти факты вторжениями извне и соответствующими наслоениями: завоеватели, составлявшие верхушку общества, привнесли во вновь складывающуюся культуру новые элементы, присущие с этой поры аристократам, покоренные же, образовавшие в основном сельское население, сохраняли в своей культуре традиционные черты. Ссылаясь на М. Шпиллюски М. Гране отмечает, что в языках аустразиатской группы главную роль играют числа 5, 10, 20, в синотибетских же фундаментальным является число шесть<sup>89</sup>.

Доводы М. Гране в значительной мере гипотетичны и нуждаются в дополнительных обоснованиях, но само направление поиска в принципе представляется весьма перспективным. Различные числовые и иные классификации основаны в конечном счете на социальной структуре общества и поэтому могут служить существенным этноразличительным признаком. С этих позиций, вероятно, следует рассматривать и яншаоский орнамент. Нельзя исключать того, что это позволит выявить в яншао какие-то этнокультурные наслоения. Задача эта слишком трудна и на материале одного орнамента не разрешима. Поэтому, ограничившись указанием на проблему, вновь вернемся к четырехчастным композициям.

Представления яншаосцев о четырехчастной структуре племенного пространства, отождествляемого со вселенной, находят себе аналогии в более поздних воззрениях древних китайцев. Так, согласно иньской космографии, вокруг столицы Инь — Великого Города Шан, образующего собой центр мироздания, по четырем сторонам света располагались четыре области (*ту*)<sup>90</sup>. От баньпоских композиций иньская схема отличает-

следующими особенностями: во-первых, особенно выделяется центр — Великий Город Шан, во-вторых, по всем четырем направлениям пространство более гомогенно. Последнее можно утверждать с определенными оговорками, ибо со сторонами света еще связаны разнообразные ассоциации, что проявляется и в приписывании «арварам» специфических (всегда негативных) характеризующих их качеств. Что же касается центра, то в этом понятии, надо полагать, отражалось существование верховной государственной власти.

Несмотря на названные отличия можно сделать вывод о том, что, вероятно, существовавшая некогда четырехчастная дуально-родовая социальная организация, в значительной степени утратив свое реальное содержание, была переосмыслена в моделирующую космос схему и перенесена на иньский родоплеменной союз.

В качестве вероятной аналогии можно назвать древнюю систему общинного землепользования *цзин-тянь* («колосные поля»). В изложении первым описавшего ее Мэн-цзы (IV—III вв. до н. э.) она выглядела следующим образом: каждое поле делилось четырьмя перпендикулярными межами (что напоминает знак *цзин* — «колосец») на девять частей («восемь частных полей» (*сы*), каждое из которых обрабатывалось одной семьей, и одно центральное поле (*гун* — «общественное»), урожай с которого шел правителю<sup>91</sup>. Реальное существование этой системы оспаривается<sup>92</sup>, но как бы то ни было, есть основания считать, что она отражала объективно какие-то элементы существовавшей социальной структуры Древнего Китая, системы обширных отношений. Поэтому ее нельзя рассматривать лишь как социальную утопию<sup>93</sup>.

Концепция Мэн-цзы оказала большое воздействие на древнекитайскую общественную мысль. Указания на нее в той или иной форме содержатся во многих источниках<sup>94</sup>. Универсальный космолизм системы *цзин-тянь* можно видеть, например, в том совпадении, которое прослеживается между нею и представлением о «деяти областях» (дзю-чжоу) Поднебесной<sup>95</sup>. Аналогичным образом древнекитайская космология («Хуайнань-цзы», гл. III) делила небо на девять районов: центральное небо (*чжун-тянь*) и восемь чудес по четырем сторонам от него<sup>96</sup>. Легко понять, что девятичастная структура *цзин-тянь* (8 + 1) есть вторичное дробление исходной четырехчастности.

С точки зрения тетраграмии пространства в древнекитайской традиции особый интерес представляет следующий мифологический сюжет. В «Шу цзин» (гл. «Яо дань»), «Ши цзи» Сыма Цяня и других древнекитайских сочинениях приводится миф о том, что Яо возложил обязанности по наблюдению за ходом солнца и луны и сменой сезонов на двух братьев Си (Си-чжуну и Си-шу) и двух братьев Хэ (Хэ-чжуну и Хэ-шу). Поселив их по четырем сторонам света. В «Календаре гор и морей», где данный миф уже переосмыслен, они выступают как одно лицо — мать Ю солнца Си-хэ<sup>97</sup>. Многим исследователям миф представлялся запутанным и противоречивым, соответственно ими принималось и различное

число действующих в нем персонажей — одни, четыре или даже шесть<sup>98</sup>.

Однако есть основания взглянуть на этот древний миф по-иному. По данным «Шу цзин» и «Ши цзи», Си-чжун располагался на востоке, Си-шу — на юге, Хэ-чжун — на западе, Хэ-шу — на севере. Если сопоставить эту схему с баньпоской композицией из собак и оленей, то мы увидим их полное совпадение: два Си пространственно точно так же противопоставлены двум Хэ, как и собаки оленям. Важно и то обстоятельство, что, по мифологической генеалогии, Си и Хэ — потомки Чуня и Ли, которым приписывается отделение неба от земли. «Хань шу» называет Си и Хэ творцами *инь* и *ян*. Как показал А. М. Золотарев, дуалистические концепции типа *инь-ян* вырастают из дуализма родового коллектива. Все это дает основание видеть в Си и Хэ фратриальных родоначальников, персонафицирующих связанные между собой родством фратрии, территориально противостоящие друг другу и несущие ответственность за нормальное поддержание космического порядка.

Здесь важно отметить, что термины *чжун* и *шу* относятся к социальной организации древнекитайского общества: на основании изучения *чжоу-му*<sup>99</sup>, Люй Смыань и Ли Сюаньбо выдвинули предположение о существовании в древнем Китае четырех брачных классов — *бо*, *чжун*, *шу* и *цзи*<sup>100</sup>. Это заключение было затем подтверждено Эгасира Хириси и М. В. Крюковым<sup>101</sup>. Следует, вероятно, считать чрезвычайно показательным, что в рассмотренном мифе о Си и Хэ *чжун* и *шу* пространственно размещены точно так же, как и изображения масок и сетей в двух баньпоских композициях. Едва ли такое совпадение может быть результатом простой случайности.

Наглядным примером пространственной тетраграмии может служить уже упоминавшаяся космологическая схема эпохи Хань, образованная четырьмя животными — хранителями сторон света и типологически соответствующая баньпоским композициям. Она предполагает четырехугольный облик земли. В самом деле, как известно, древние китайцы землю представляли квадратной, а небо круглым. На первый взгляд эти воззрения можно считать специфическими китайскими, ибо принято думать, что наиболее древний космологический образ земли — круг. Действительно, в этой роли круг нередко встречается в древних космологиях, его семантика определяется понятием центра, однаково отстоящего от всех точек периферии. В то же время образ земли-квадрата, пожалуй, не менее популярен. Четырехугольной представляли ее, например, древние египтяне<sup>102</sup>. Судя по космологической модели, описанной крупнейшим древнеиндийским астрономом Варахамхидией (IV в.), земля мыслилась квадратной, а небо — круглым и древними индийцами<sup>103</sup>; своими корнями эта картина мира уходит в ведийскую эпоху: в «Ригведе» (X, 58, 3) земля называется «четыреугольной»<sup>104</sup>. Аналогичное представление было стереотипным у древних тюрков<sup>105</sup>. По византийской космографии Козьмы Индикоплова (VI в.), переведенный на русский язык и очень популяр-

ной на Руси в XV—XVII вв., «небо же круговидно, а земля — на четыре углы»<sup>106</sup>.

Образу четырехугольной земли соответствуют широко распространенные в мировой мифологии представления о четырех хранителях сторон света, аналогичные упоминавшейся ханской модели. Так, по древнеяпонским мифам, над югом властвует бог Яма, над западом — Варауна, над севером — Кубера, над востоком — Индра; в их распоряжении находятся фантастические слоны, несущие на себе землю. Промежуточными сторонами света управляют Сома — бог луны, Сурья — бог солнца, Агни — бог огня и Ваю — бог ветра<sup>107</sup>. В буддийской космологии вместо них выступают животные: север — слон, восток — бык, юг — лев, запад — конь<sup>108</sup> (последовательность может быть и иной). В скандинавских мифах по четырем сторонам света находятся четыре карла, поддерживающие небесный свод. По космологии североамериканских индейцев оджибве, в четырех углах земли живут четыре могущественные птицы, защищающие людей от злых духов<sup>109</sup>. У индейцев пуэбло вместо птиц фигурируют медведи и дикобразы. Сходные воззрения можно обнаружить и у многих других народов<sup>110</sup>. Вероятно, этих хранителей стран света надо понимать, как трансформированные тотемы, уже утратившие свой первоначальный характер и благодаря традиции сохранившиеся в качестве пережитка.

Приведенные данные, как нам кажется, подкрепляют предложенную интерпретацию яншаоских четырехчастных композиций как отражающих структуру племенного пространства и одновременно вселенной. В то же время требует объяснения, почему пространство, как в этом нетрудно убедиться, чаще всего мыслится четырехчастным, ведь социальная организация родового общества может строиться различными способами. Нет ли здесь каких-либо общих закономерностей?

Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, нужно обратиться к проблеме генезиса элементарных социальных структур, к проблеме возникновения экзогамии. Как известно, этнографы до сих пор не имеют единого мнения по этой проблеме, и она остается дискуссионной. Предлагаемые ниже суждения носят самый общий и предположительный характер, но тем не менее представляются необходимыми, ибо, быть может, хоть в какой-то мере прояснят огромную популярность крестообразных символов и композиций в искусстве и ритуалах многих народов начиная с эпохи неолита.

Сейчас можно считать доказанным тот факт, что главным и определяющим фактором, обусловившим возникновение родового общества, было появление экзогамии, в результате чего человеческое общество разделилось на две части — экзогамные половинки. Зоологический индивидуализм, проявившийся в первую очередь в сфере половых отношений, выступал в роли центробежной силы, отрицательно сказывавшейся на сплоченности первобытного коллектива и соответственно на его способности к выживанию и прогрессу. Введение экзогамии, налагавшей запрет на браки внутри рода, вытеснило биологические

противоречия вонне коллектива. Между этнографами нет согласия по вопросу о том, каким образом протекал этот процесс. Еще А. М. Золотарев в свое время отмечал, что «процесс введения экзогамии и возникновения родового строя был очевидно, многосторонним, диалектическим процессом, вмещающим в себе как деление стада на экзогамные части, так и объединение разделившихся стад в племенные группы»<sup>111</sup>.

Процесс этот, в самом деле, мог протекать различно, действительность всегда богаче любых схем. Но для него требовались некоторые безусловные предпосылки. Согласно одной из существующих точек зрения<sup>112</sup>, первоначальное человеческое стадо вследствие введения табу на половые отношения на время наиболее активной производственной деятельности (в целях сплочения коллектива) и постепенного расширения сферы их применения в конце концов разделилось на две агамные (браки между которыми запрещены) половинки, состоявшие одна — из взрослых мужчин, другая — из женщин и детей. Такое деление отражало объективное противоречие между производственными отношениями и отношениями по детопроизводству, которое было разрешено путем оформления брачного союза другим таким же разделенным на агамные половинки стадом, что привело к созданию эндогамного коллектива из двух экзогамных родов. Брачные отношения, перестав быть неупорядоченными, из биологических трансформировались в социальные.

Специального внимания заслуживает следующее: согласно приведенной выше точке зрения первоначальное стадо может стать экзогамным родом лишь при условии деления его на две половинки. В свое время С. П. Толстовым было выдвинуто даже мнение, что табуация половых отношений внутри рода привела к его распаду на два экономически независимых коллектива — мужской и женский<sup>113</sup>. Это, разумеется, преувеличение.

Природные, экономические, исторические условия, в которых развивалось каждое человеческое общество, были различны, и потому брачные союзы, а соответственно и социальная структура могли быть разными, но тот факт, что простейшая, элементарная структура эндогамного коллектива необходимо четырехчастна, заслуживает внимания.

Здесь же следует заметить, что при всей своей заманчивости изложенная концепция не годится для объяснения интересующего нас явления по той причине, что, во-первых, очевидно, не может служить универсальной теорией происхождения экзогамии, а во-вторых, описывает слишком равный этап человеческой истории, реконструируемый к тому же чисто гипотетически (прямых этнографических свидетельств, относящихся к периоду первобытного стада, вполне понятно, попросту нет). В самом деле, серьезнейшим конкурентом агамной гипотезы служит концепция эпитамии, предложенная Д. А. Ольдерогге еще в 1942 г.<sup>114</sup> и представляющая наиболее убедительную из выдвинутых на сегодняшний день точек зрения. Существо проблемы сводится к тому, что запрет на браки между родственниками

были не самоцелью, а результатом строгого предписания вступать в брак вне рода, обусловленного стремлением повысить жизнестойкость коллектива в борьбе с природой, а — главное — с другими коллективами в условиях беспощадной борьбы всех против всех», грозившей самоустраблением и регрессом<sup>115</sup>. С таких позиций, требование внутренней агамии может рассматриваться лишь как существенное дополнение к генезису эпитамии, одна из важных сопутствующих причин.

Но для нас важнее другое. Агамность, если она и практиковалась когда-либо в полном объеме, не могла быть явлением устойчивым, а самое главное, не имела (как и брачные классы, о которых речь дальше) структурного характера в том смысле, что не делила общество на две группы, самостоятельные экономически и соответствующим образом оформленные идеологически. Кроме того, неолитические общества типа яншао, экстраполиция на них архаичнейших закономерностей были бы анахронизмом. Что же касается подразделения коллектива на союзы, образованные по половому принципу (мужские и женские), в которых иногда видят рудимент агамности и которые в принципе могли существовать и в яншао, определяя социальную тетраграмму эндогамного дуального коллектива, то следует заметить, что такого рода объединения, на наш взгляд, формируются на основе не рода, а племени, и, значит, обладают иной природой, не имеющей отношения к становлению экзогамии. Все это вынуждает искать иные основания элементарной тетраграммы родового общества.

Характерной особенностью дуальных половин является то, что, заключая брачный союз, они припадают друг к другу и как бы раздваиваются при этом. Члены родов перемешаются по территории племени. Жены приходят в роды своих мужей (или наоборот, в зависимости от локальности брака), дети возвращаются в род матери (или, напротив, остаются в роду отца, в зависимости от характера счета родства) и т. д. Получается, что на территории любого рода всегда живут чужеродцы, которые между собой состоят в родственных отношениях и в силу этого образуют особую группу. Эти чужеродцы-свойственники никогда не порывают связей со своим родом, являясь его членами и пользуются его заботой. Вместе с тем они выделяются не только пространственно, но и по ряду иных признаков, т. е. их связи со своим родом, не порываясь, ослабевают, вернее сказать, преобразуются. Преобразуются по половому признаку: мужчины и женщины в разной степени оказываются связанными со своим родом. Если брак вирилокален, то судьба всех женщин племени — покинуть со временем свой род, то же относится к мужчинам в случае уксорилокального брака. Такое положение в известном смысле сближает между собой женщин-родственников с женщинами-свойственницами и мужчин-родственников с мужчинами-свойственниками. Это зачаток перехода от родовых отношений к соседским, территориальным, перехода очень долгого и сложного, связанного с социально-экономическими переменами в нед-

рах родового общества. Этим же можно объяснить, почему часто церемонии и обряды делаются на мужские и женские, независимо от отношения родства или свойства. Этим, вероятно, можно объяснить и четырехчастность общества в условиях дуальной организации, представляемую как четырехчастное членение космоса.

Если посмотреть на проблему исторически, то, вероятно, придется принять, что в наибольшей степени описанная четырехчастность будет присуща обществу, находящемуся на грани между материнским родом и отцовским. Во-первых, в такой ситуации (допустим, при вирилокальном браке, в сочетании с матрилинейным счетом родства), число чужеродцев, живущих среди свойственников, будет максимальным. Во-вторых, именно на этом этапе обычно происходит консолидация членов племени в мужские и женские сакральные союзы, носящие подчас террористический характер. Это и закономерно, ибо четырехчастность племени, состоящего из экзогамных половин, устойчива и не есть устойчивое состояние, а представляет собой балансирование между отношениями кровного родства и осознанием племенной принадлежности, причем с постепенным доминированием последнего. Смысл такого сдвига заключается в том, что племенные связи укрепляются и обнаруживают тенденцию стать, если не выше родовых, то хотя бы вровень с ними.

Если предложенные суждения обоснованы, то сказанное, быть может, объяснит причину асимметричности дуальных половин, которая дала К. Леви-Стросу основание усомниться в существовании дуальных организаций<sup>116</sup>. В приводимых этим автором материалах обращает на себя внимание следующее: во взятых им для примера обществах счет родства матрилинейен; прослеживаются следы существования мужского союза (наличие центрального большого дома, куда имеют доступ все мужчины безотносительно фратриальной и родовой принадлежности, а женщинам вход строго воспрещен); весьма показательное обстоятельство — дуальные половинки соотносятся либо с мужским, либо с женским началом. К. Леви-Строс видит в последнем внутреннее противоречие, ибо обе дуальные половинки в силу двусторонности брака в одинаковой мере являются как мужским, так и женским коллективом.

Противоречие здесь, действительно, налицо, но свидетельствует оно не о триальности дуальных организаций, как полагает К. Леви-Строс, а о том, что одна из дуальных половин становится основой для формирования мужского союза — средства для преодоления материнства. Почему для этого избирается та или иная фратрия, решительно не имеет принципиального значения, ибо цель такого союза — консолидация мужчины племени, и вопрос о фратрии-основательнице второстепенен и может определяться самыми разнообразными конкретными обстоятельствами. По аналогии с мужским союзом и в противоположность ему на базе другой фратрии формируется женский союз. Таким образом, складывается четырехчастность племени. В то же время отмеченная К. Леви-Стросом триальность, выражающаяся в том, что одной из дуальных половин присписываются непрерывные, а другой прерывные функ-

ции, в самом деле прослеживается. Объясняется это, вероятно, так. Поскольку материнист еще не преодолён, «мужская» фратрия (т. е. та, на базе которой создан мужской союз) находится в «подчинённом» положении по отношению к «женской» фратрии. Это и есть основа асимметричной дуальной половин.

«Нулевую функцию», тонко подмеченную К. Леви-Стросом и приписываемую доминирующей фратрии, для наглядности можно сопоставить с *deus otiosus* — «праздным богом» архаичных религий; понятия эти адекватны. Как «нулевая функция» лишь обеспечивает своим наличием существование реально действующих функций и не играет никакой иной роли, так и «праздный бог» выступает всего лишь необходимым условием существования сонма реально действующих богов, сам по себе являясь одновременно и залогом их единства и свидетельством их разобщённости. В обоих случаях перед нами факты, говорящие о переходе от политейзма к монотеизму, отражающем переход к новым формам консолидации человеческого коллектива.

Если смотреть на проблему с таких позиций, то вопросы, почему крестообразные четырехчастные композиции появляются только в неолите и столь популярны именно в ритуалах, получают естественное разрешение. Отсутствие четырехчастных изображений в искусстве палеолита объясняется, конечно же, не тем, что человек той эпохи не мог ориентироваться в пространстве. Причина иная: верхнепалеолитические общества еще не имели той структуры, о которой шла речь, и соответственно присущие им космологические воззрения были другими. Необходимым условием четырехчастности, которая есть удвоенная, поднятая на более высокий уровень исходная экзогамная дуальность, служит более высокий уровень производительных сил, обеспечивающий консолидацию родовых коллективов в племенное целое. В верхнем палеолите изоляция родовых коллективов должна была быть гораздо более значительной, а связи между ними много слабее; дуальная экзогамия, если и существовала, то, видимо, не была столь строгой, а эндогамные племенные общины еще не сложились<sup>117</sup>. Об этом говорит и то, что в искусстве верхнего палеолита мы не встречаем не только четырехчастных изображений, но и антигетических композиций, манифестирующих идею мирового древа, которое следует, на наш взгляд, понимать как мифопоэтическую метафору межродовых связей.

В идеологии пережитки некогда реально существовавших родовых норм сохраняются очень длительное время. Не следует поэтому удивляться, что во многих обществах мы застаем их даже на стадии государства. По мере утраты своего реального содержания они превращаются в форму — ритуал, обрядность, схоластическое мировоззрение. Очень точно это отметил А. М. Золотарев. Рассмотрев символические классификации, о которых уже шла речь, он сделал следующий вывод: «Все эти символические черты, встречающиеся только в зародыше у тех племен, где дуально-родовая организация доминирует в области экономики и брачных отношений, развиваются по мере того как дуальная организация

теряет свое экономическое и брачное содержание и превращается в обрядовый институт. Вместе с тем возрастает ее влияние на мировоззрение и внешние формы быта (например, организация власти и церемоний), навязываясь пропитывающаяся дуальностью»<sup>118</sup>. Этим, вероятно, и следует объяснить необычайную популярность четырех сторон света (и связанных с ними ассоциаций) в мифах и ритуалах множества народов мира.

Вернемся от общетеоретических аспектов проблемы к непосредственной теме нашего исследования. Предположение о том, что семантика баньских композиций определяется социальной структурой общества, подтверждается выводами А. А. Серкиной<sup>119</sup>. В результате анализа пньских гадательных надписей она пришла, как представляется, к верному заключению о том, что пньская пиктограмма, имеющая форму креста (современное чтение этого знака — я), отражает идею социального устройства древнекитайского общества. Впервые, в самом общем виде мысль о связи крестообразного знака я с понятиями о кровнородственных отношениях была высказана Б. Карлгеном<sup>120</sup>, затем еще ближе к решению проблемы подошел Го Можо<sup>121</sup>, но только А. А. Серкиной удалось на конкретном материале убедительно доказать это. Не повторяя ход ее рассуждений, выделим главное: она показала, что символ креста употреблялся иньцами для обозначения брачного союза больших патриархальных семей (*сань-цзю*), а также отражал идею брачного союза племен<sup>122</sup>.

В то же время не со всеми положениями этого автора можно согласиться. Справедливо отмечая распространенность крестообразных знаков не только в яншао, но и в других неолитических культурах, например, Намаза II, Сомрен-Сен (Кампучия), А. А. Серкина почему-то видит в этом результате контактов<sup>123</sup>. Прежде всего, только Китаю, Кампучией и Южной Туркмении распространение этого знака отнюдь не исчерпывается. Кроме того, если принять во внимание крестообразные композиции типа баньских и в целом четырехчастное строение неолитических орнаментов, то круг аналогий еще более расширяется. Появление такого рода представлений следует считать конвергентным, обязанным типологическому сходству социального развития и идеологии неолитических обществ.

Интерпретация смысла четырехчастных яншаоских композиций позволяет дешифровать еще один неолитический миф<sup>124</sup>, зафиксированный в росписи одного из кувшинов *ху* этапа мацзяо<sup>125</sup> (рис. 39, в, г). Нижняя часть интересующего нас сосуда не расписана, верхняя же покрыта типично мацзяоским орнаментом: тулово сосуда опоясано пятью параллельными полосами; от верхней из них отходят несколько напоминающих завитки линий, которые образуют четыре замкнутых круга; последние располагаются симметрично по окружности тулова и заключают каждый в себе по изображению распластанной безголовой лягушки. Аналогий этому в яншаоской росписи нет, и в этом смысле мацзяоский *ху* уникален<sup>126</sup>. Ближайшей параллелью может служить орнаментация сосуда *доу* (рис. 39, б),

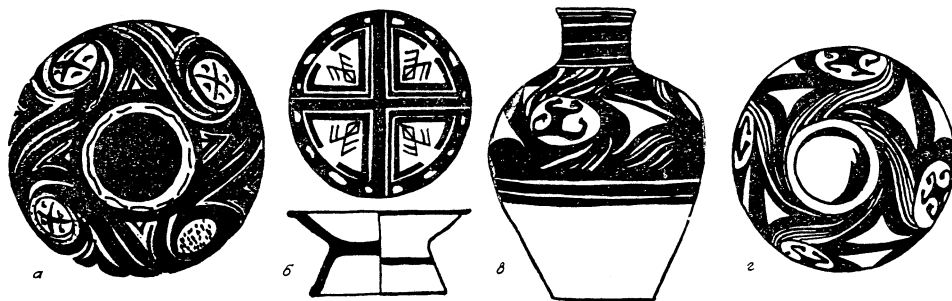


Рис. 39. Сосуды этапов мацзяо (а, в, г) и ципця (б).

обнаруженного на стоянке Хуаньяннтай энеолитической культуры ципця: по окружности тулова симметрично нанесены четыре геометризованные фигурки лягушек (по мнению Се Дуаньцзю, этот сосуд по форме весьма близок к мацзяоским<sup>127</sup>). Шесть лягушек изображены и на бронзовом сосуде эпохи Восточного Чжоу из Гуанси<sup>128</sup>.

Кроме этого, изображения лягушек, расположенных симметрично по кругу, почти непременный атрибут бронзовых барабанов, самые древние из которых, по мнению китайских археологов, датируются концом эпохи Чуньцзо<sup>129</sup>. Число лягушек на барабанах всегда четное и чаще всего равно, как и на мацзяоском кувшине, четырем, реже встречаются 6, 8 или 12 лягушек<sup>130</sup>. По мнению Хун Шэна, такая их популярность «связана с распространенным среди южных нацменьшинств почитанием дерущихся лягушек», упоминание о чем содержится уже в «Хань Фэй-цзы»<sup>131</sup>. В самом деле, наибольшее распространение барабаны с лягушками имели в Южном Китае, где они использовались в ритуалах вызывания дождя<sup>132</sup>, и если между ними и мацзяоским сосудом есть какая-либо связь, то это может служить указанием на какие-то южные элементы в яншао. Космологический смысл лягушек на бронзовых барабанах определяется тем, что они определенным образом связаны с членением пространства в времени, о чем говорит их нередкая замещаемость знаками зодиака или даже зодиакальными циклами<sup>133</sup>.

Крестообразное расположение лягушек в мацзяоском орнаменте позволяет предположить в композиции космологическую семантику, связанную с четырьмя кардинальными точками космического пространства. Безголовость однозначно указывает на умерщвление. Само же земноводное (о чем речь пойдет в следующей главе) как в китайской, так и в мировой мифологии символизирует ахтонические аспекты вселенной — хаос, мрак, холод, воду, смерть и, главное, саму землю. Три выделенные мифологемы — космологичность, умерщвление, хтонизм — задают направление интерпретации.

В космогонических мифах многих народов вселенная, прежде всего земля, создается божеством из тела убитого чудовища, которое часто имеет черты змея, дракона или земноводного, что олицетворяет его хаотичность и хтонизм. Влиянием

этих преданий следует, на наш взгляд, объяснить широкую популярность в мировом фольклоре мотива змеборства: космогоническое деяние, совершившееся некогда богами, постепенно переосмысливается в качестве подвига того или иного героя. Мифологически лягушки, черепахи и змея — алломорфы, заместители друг друга. В наиболее древних мифах земля творится из их тела, в более поздних — покоится на их спинах<sup>134</sup>.

Из древнекитайской мифологии ближайшим по смыслу к мацзяоскому изображению оказывается миф о том, как богиня-демиурга Нюйва, починя небо, накренившаяся в одну сторону после мятежа Гунгуна, отрубила у морской черепахи лапы и укрепила ими четыре угла вселенной<sup>135</sup>. Не случайно данный миф контаминирует с мотивом змеборства: приводя в порядок вселенную, Нюйва, кроме всего прочего, убивает страшного дракона, опустошавшего Поднебесную. Не вызывает сомнения, что «починка» богиней вселенной есть ослабленный вариант мифа о творении — мироустройстве всегда копирует космогонии. Расчленение черепахи и укрепление ее с помощью мироздания в таком случае равнозначно сотворению космоса из ее тела.

С такой точки зрения, мацзяоское изображение полностью отвечает древнекитайскому мифу с той разницей, что вместо черепахи там выступает лягушка, у которой отсечены не лапы, а голова. Последнее обстоятельство, с точки зрения мифологии, не столь существенно: важен сам факт расчленения и умерщвления. Совпадение заключается и в том, что в обоих случаях речь идет о четырех координатах, ибо творение мира всегда связано с кардинальными точками пространства, в первую очередь с центром мироздания и дублирующими его «четырьмя углами земли».

В следующей главе мы покажем, что в росписи мацзяо лягушка на фоне светлого круга может быть интерпретирована как лунное существо<sup>136</sup>, что подкрепляется данными древнекитайской мифологии. Не исключено, что в анализируемом орнаменте безголовые<sup>137</sup> лягушки имеют сходную семантику. В таком случае в них можно увидеть символы времени, скажем, четырех сезонов года. Это не противоречит сказанному выше, поскольку представления о членении времени формируются на основе тех же родовых классификаций, что и представления о пространстве, и в древних мифологиях пространство и время

изоморфны по своим наиболее существенным характеристикам. К тому же лунарность лягушки не противоречит, а дублирует ее хтонизм, ибо мифологически луна часто соотносится с землей.

Сказанное дает основание прийти к выводу о том, что на этапе мацзяю у яншаосцев, возможно, существовал миф о том, как какое-то божество, умертвив четырех космических лягушек, установило их по четырем сторонам света в качестве опоры земли и всего мизрдания. Можно также допустить, что в этой роли они мыслились духами-хранителями четырех сторон света<sup>138</sup>. Другой возможный вариант мифа — установление четырех сезонов года, т. е. времени вообще. Не исключена и комбинация обоих вариантов.

Подводя некоторые итоги, нужно выделить следующее. Изучение яншаоского орнамента позволяет считать, что неолитические предки древних китайцев имели достаточно сложные и развитые представления о пространстве, образующие целостную космологическую картину. Присущее многим более поздним космологам деление вселенной на три вертикальные зоны в росписи яншао едва намечено (во всяком случае, в полной мере дешифровке пока не поддается), основное внимание уделено горизонтальному структурированию пространства. Образ зоо- и антропоморфного мирового древа в орнаменте баньшань и мачан делит горизонтальное пространство на две противостоящие и качественно отличные области с центральным пунктом между ними. Еще более древним (судя по имеющимся в нашем распоряжении изображениям) является отраженная уже в орнаментации баньпо четырехчастная структура пространства, строящаяся по двум вариантам: качественно однородные части либо соседствуют полярно, либо симметрично противопоставляются друг другу. Обе модели генетически родственны, но первая более поздняя, так как предполагает фиксацию еще одной координаты — центра. Очевидное доминирование горизонтальной структуры,

надо полагать, отражает ранний этап развития родового общества, тогда как оформление вертикальной структуры, мифологически соотносимое с «переселением» богов с земли на небо, можно рассматривать как результат эволюции социальных отношений в сторону усложнения родоплеменной организации.

Анализ показывает, что концепция организованного пространства формируется параллельно развитию социальной организации родового общества, построенной на основе строгой дуальности и экзогамии. Классификация всех предметов и явлений в природе в абстрактные общности есть идеальное воспроизведение социальных классификаций. Абстрактное моделирование мира, постижение его общих закономерностей на начальном этапе развития человеческой мысли осуществляется, таким образом, не индивидуально, а коллективным человеческим разумом, в силу чего космология в основных чертах воспроизводит социологию. Возникновение концепции пространства не следует поэтому связывать с какими-то изменениями в психике *homo sapiens*. Если смотреть с этих позиций, то, вероятно, не случаен тот факт, что в палеолитическом изобразительном творчестве закономерности, позволяющие говорить о наличии концепции пространства, полностью отсутствуют. Не делая, в силу ограниченности и односторонности фактических данных, каких-либо окончательных заключений, можно предположить, что это обусловлено отсутствием в верхнем палеолите устоявшихся и достаточно четких социальных форм<sup>139</sup>.

Категории пространства и времени (о последнем в силу специфики нашего источника судить намного сложнее) относятся к числу основных и определяют многие другие мифологические и религиозные представления яншаосцев. Выявленные в весьма общем виде, они наполняются содержанием в конкретных мифах и воззрениях, одна часть которых уже рассмотрена, другая будет проанализирована ниже.

## ГЛАВА VI

## СТРУКТУРА ДУШИ

Представления о душе, признании ее посмертного существования и особой роли в соотношениях с потусторонним миром, в предвидении и предугадывании будущего, вера в зависимость от нее здоровья и жизни человека, в тесную связь душ умерших, нередко воплощающихся в новорожденных, с жизнью и благополучием всего племени — все это составляет существеннейший элемент религиозно-мифологической картины мира всех без исключения древних культур. Ввиду этого изучение данного аспекта религиозного мировоззрения крайне важно и представляет собой совершенно особый интерес.

Расписная керамика яншао содержит ряд сюжетов и изображений, которые могут быть привлечены для исследования представлений прото-

китайцев эпохи неолита о душе. К их числу относятся несколько мисок *лян* этапа баньпо, а также одна из так называемых крышек *гай* этапа баньшань. Рассмотрим сначала более древние баньпоские изображения. Роспись внутренней поверхности одной из мисок *лян* (см. рис. 31) образуют две антропоморфные личины, расположенные у венчика друг против друга. Обе личины круглой формы, глаза их похожи на узкие щелки. У одной из личин ясно обозначен рот. На месте ушей располагаются небольшие завитушки, похожие на запятыя. Поверхность личин разделена на зоны и сектора, заполненные краской. В целом складывается впечатление, что это не изображения реальных человеческих лиц, а какие-то ритуальные маски с узкими прорезями

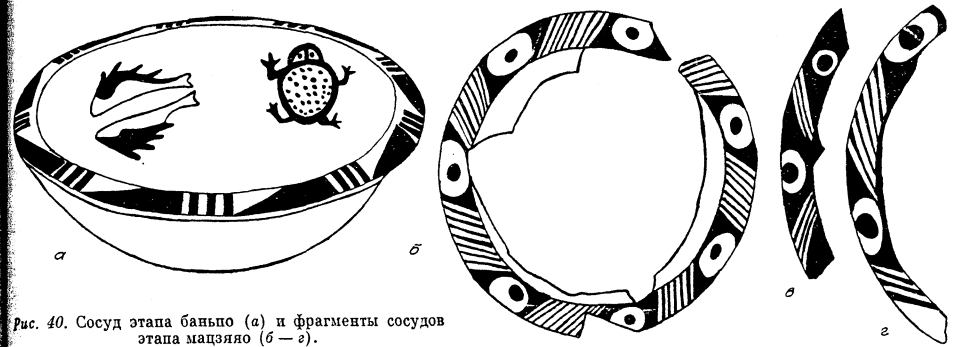


Рис. 40. Сосуд этапа баньпо (а) и фрагменты сосудов этапа мацзяю (б — г).

для глаз и отверстием для рта. Едва ли можно согласиться с Чжэн Дэжуем, что человеческие лица выполнены «хотя и в условной манере, тем не менее довольно реалистично: с глазами, носом, ртом, переданными весьма живо»<sup>4</sup>.

Наиболее характерная черта изображений этого типа состоит в сочетании личин с длинными треугольниками, усеянными шипами, отходящими от рта (у одной из личин такой треугольник расположен на макушке). По мнению китайских археологов, треугольники с шипами изображают рыб, торчащих из рта личин<sup>5</sup>. Рассматриваемую композицию дополняет пара противопоставленных друг другу и самим личинам ромбов, заштрихованных внутри и с небольшими черными треугольниками по углам. Китайские археологи ус-

матривают в них изображения наплавных сетей с поплавками<sup>6</sup>, что, видимо, оправданно, если принять во внимание отчетливо просматривающуюся связь самих личин с рыбами. Венчик миски окрашен черной краской и орнаментирован восемью симметрично расположенными знаками, четыре из которых напоминают стрелки, а остальные представляют собой простые полосы. Знаки делают окружность венчика на восемь равных частей и, вероятней всего, символизируют восемь сторон света. В целом же вся описанная композиция относится к разряду крестообразных, заключающих в себе, как было показано выше, космологический смысл.

Внутренняя поверхность второй миски *лян* расписана аналогично, с той лишь разницей, что



Рис. 41. Сосуды культуры яншао.

а — сосуд этапа мацзяю; б — фрагмент сосуда этапа баньпо; в, г — керамическая фигурка лягушки (вид сверху и снизу), эпоха Хань; д — ж — традиционный китайский символ благополучия и процветания.

торчащие из ушей «заяты» заменены реалистично выполненными фигурками рыбок, а место сетей занимают расположенные подобным же образом изображения двух рыб (см. рис. 32)<sup>4</sup>. Венчик миски расписан так же, как и в первом случае. На третьей *лэнь* представлена единичная личина со стилизованными рыбками и всего лишь одной «заятой», торчащей из левого уха (см. рис. 33, а). Кроме этого известны несколько похороненных личин, сохранившихся на фрагментах керамики (см. рис. 33, в—ж). Их внешний вид, варьируя в деталях, в целом остается неизменным.

Следует отметить, что высказанные специалистами мнения относительно истолкования значения личин носят, как правило, общий характер. Одни исследователи ограничиваются лишь публикацией и описанием изображений<sup>5</sup>, другие, как, например, сотрудники баяньского рабочего отряда Сианьского археологического института, обнаружившие данные изделия, констатируют наличие на баяньских *лэнь* изображений «человеческой головы», отмечая при этом, что сочетание антропоморфных голов с рыбами свидетельствует о «тесной связи людей того времени с рыбами»<sup>6</sup>. Сотрудники музея Баянь в Сиане описывают личины следующим образом: «представляют антропоморфное лицо, на круглой голове надето остроконечное украшение, на одних изображениях глаза прищурены, на других — широко открыты, нос — треугольный, щеки — широкие, во рту держат двух маленьких рыбок»<sup>7</sup>. По мнению Ся Ная, орнаментация личин, возможно, изображает часть костюма эпохи неолита: «видеообразные и зубчатые элементы... представляют собой украшения людей той эпохи»<sup>8</sup>. Чжан Гуанчжи интерпретирует личины на мисках *лэнь* как «татуированные лица, вероятно, жрецов с головным убором в виде рыбы»<sup>9</sup>. Хэ Бинди приходит к выводу, что «сложный рисунок человеческого лица с четырьмя стилизованными рыбками, высовывающимися из ушей и изо рта, напоминает колдуна или жреца»<sup>10</sup>. По мнению У Шаня, «облик и особенности человеческой головы свидетельствуют о том, что это — изображение членов рода во время важных родоплеменных церемоний»<sup>11</sup>. С точки зрения же Шэнь Чжуня, личины представляют собой татуированные или раскрашенные краской лица<sup>12</sup>.

Что касается напоминающих рыбы хвосты треугольников, помещенных на макушке личин, то Чжэн Дэкунь вслед за археологами КНР<sup>13</sup> истолковывает их как «причудливый головной убор той эпохи»<sup>14</sup>. Авторы монографии, посвященной стоянке Баянь, данные изображения подробно не рассматривают, ограничиваясь лишь замечанием, что «на внутренней поверхности *лэнь* часто встречаются симметричные узоры, изображающие рыб и антропоморфные личины»<sup>15</sup>. У одной из личин авторы книги выделили «полукруглый пучок волос с горизонтально воткнутыми в него шпильками»<sup>16</sup>. Дж. Хэскинс полагает возможным интерпретировать зубчатые треугольники близ шеи как ожерелье, торчащий на голове треугольник должен изображать тогда корону или веки головной убор, а рыбки по бокам головы могут обозначать ушные подвески»<sup>17</sup>.

Т. И. Кашина усматривает в баяньских личинах рисунок «человеческой головы, обрамленной рыбьим хвостом с двумя маленькими рыбками вместо ушей и плавниками на подбородке» и полагает, что «скорее всего так изображали шамана или предка-прародителя в головном уборе в виде рыбы»<sup>18</sup>. По мнению М. Салливоза, баяньские личины представляют собой маски<sup>19</sup>. Этой же точки зрения придерживается и Дж. Роусон<sup>20</sup>.

Попытка структурного анализа рассматриваемых баяньских композиций с личинами была предпринята П. М. Кожиним<sup>21</sup>. Отмечая необычность связи антропоморфных изображений с водной средой, исследователь полагает возможным искать их истоки в рисунках черепах на керамике этапа мяодигу (рис. 42). По мнению П. М. Кожина, «общий контур черепахи, характерный изгиб ее передних ног, соответствующий форме рогов баяньских личин, выступ, обращенный кверху и обозначающий голову черепахи, — все это делает такое сравнение вполне правдоподобным», а трансформация черепахи в личину связана с «резкими изменениями в духовной культуре населения, в частности в фольклоре, в характере анимистических и прочих представлений». Однако факты свидетельствуют против данной гипотезы: по радиокарбонным датировкам мяодигу на полтысячелетия моложе баянь и следовательно, мяодигуские изображения едва ли могут быть прототипами баяньских.

Наконец, в качестве курьеза следует отметить мнение Лао У, полагающего, что это вовсе не личины, а изображения водяных жуков, поедаемых рыбами<sup>22</sup>. Ши Синбан, «очень одобряет» Лао У, показавшего связь изобразительного искусства с производственной деятельностью людей той времени», и отмечает «несомненно имеющиеся некоторое сходство изображений на керамике баянь с водяными жуками», тем не менее возражает против интерпретации Лао У<sup>23</sup>, точка зрения которого так и не получила поддержки.

Помимо антропоморфных личин на мисках *лэнь* этапа баянь к интересующему нас типу изображений относятся три керамические крышки *гай*, найденные среди подъемного материала на холмах Баяньшань и купленные у местного населения Ю. Г. Андерсоном<sup>24</sup>. Все три изделия выполнены в виде антропоморфной головы с довольно длинной шеей, посаженной на широкое звездообразное основание. Лицо, шея и основание покрыты сложной росписью. Одна из фигур (рис. 43, в) имеет массивные уши, отсутствующие у двух других. Характерная черта скульптур состоит в том, что они рогаги: в двух случаях



Рис. 42. Фрагменты сосуда этапа мяодигу.

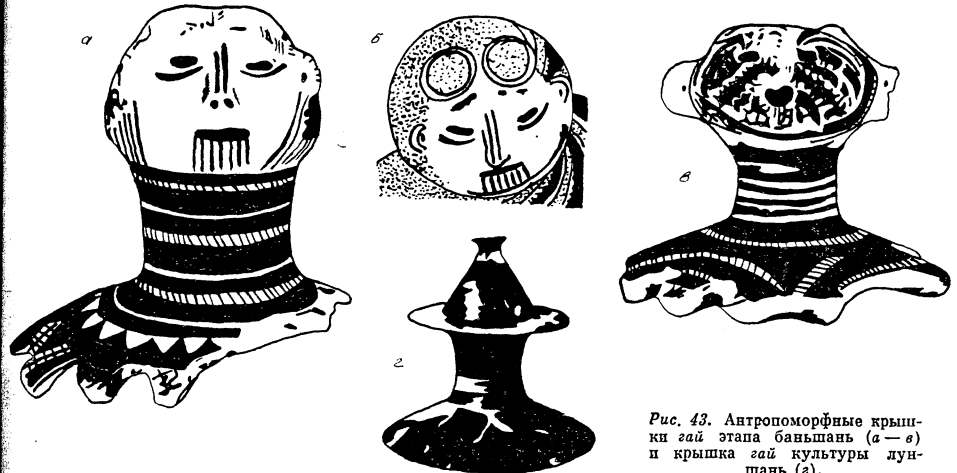


Рис. 43. Антропоморфные крышки *гай* этапа баяньшань (а—в) и крышка *гай* культуры луншань (з).

это — маленькие рожки (рис. 43, в; 44), в одном — два круглых выпуклых налета на лбу (рис. 43, а, б), которые можно расценивать как ослабленный реликт первоначальной рогатости.

Из трех скульптур наибольший интерес вызывает одна (рис. 44), наиболее популярная среди археологов, изображение которой не случайно вынесено на обложку стоковского «Бюллетеня Музея дальневосточных древностей». Это изделие было приобретено в Париже сотрудниками стоковского музея. Его основание имеет 19 зубцов и разделено полосками черной краски на сектора, 13 из которых содержат внутри по одной волнистой линии, а остальные шесть — по два ромба, т. е. в сумме 12 ромбов. Лицо фигуры овальное, плоское, слегка вогнутое, так что несколько напоминает чашу или тарелку, имеет четко очерченный контур и по цвету выделяется на общем фоне головы. От глаз вверх и вниз отходят параллельные черные полосы, вниз от рта они расходятся радиально. Элементом, существенно отличающим данную скульптуру от двух других, является сделанный на затылке налет в виде называемой змеи, голова которой с широко разинутой пастью высовывается между рожек скульптуры<sup>25</sup>.

То обстоятельство, что все три изделия найдены не *in situ*, затрудняет их точную археологическую атрибуцию, однако, характерные особенности росписи дали Ю. Г. Андерсону основание отнести их к «типично баяньшаньской керамике, разрозненной стандартным баяньшаньским орнаментом»<sup>26</sup>, и в настоящее время это мнение общепризнано. Особо тщательно и детально орнаментация скульптур была изучена Н. Пальмгреном, который пришел к выводу, что наиболее архаичным следует считать изделие, изображенное на рис. 43, а, б, относящееся, судя по характеру росписи, к концу или началу среднего баяньшаньского периода, представленная на рис. 43, в, датированная им к среднему баяньшанью и, наконец, к змеи на затылке хронологически расположена между первыми двумя<sup>27</sup>.

По сценке Ю. Г. Андерсона, описанные скульптуры относятся к комплексу погребальной керамики и, вероятно, служили крышками для погребальных урн<sup>28</sup>. Той же точки зрения придерживался и Н. Пальмгрен, считавший, что отдельные погребальные урны с коротким горлышком могли накрываться перевернутой чашкой, на которую в свою очередь и ставились описанные крышки *гай*. В таком случае урна могла обозначать тело человека, перевернутая чашка и основание крышки — грудь, а сама антропоморфная скульптура — шею и голову. Н. Пальмгрен отметил, что если это предположение верно, то баяньшаньские *гай* составляют часть керамического комплекса, функционально аналогичного капопам, известным из археологии Европы и Древнего Египта. При этом шведский исследователь решительно высказывался против истолкования такой погребальной практики как заимствования, проникшего в Китай с запада<sup>29</sup>.

Мнение Н. Пальмгрена следует считать интересной, но пока не подтвержденной гипотезой. Л. С. Васильев, полагая, что «форма изделий действительно несколько напоминает крышку от сосуда», в то же время вполне обоснованно замечает, что «зубчатый край диска заставляет сомневаться в том, действительно ли это были крышки»<sup>30</sup>. Он особо подчеркивает, что среди изделий яншао и других культур крашеной керамики в Китае сосуды с зубчатым краем отсутствуют<sup>31</sup>. Как бы то ни было, предположение о ритуальном характере антропоморфных фигур, использованных, возможно, в заупокойном культе, остается наиболее вероятным. Нельзя не отметить уникальности баяньшаньских изделий, их аналоги в других неолитических культурах Китая отсутствуют. Исключение составляет керамическая крышка сосуда с луншаньской стоянки Гэшэньчжуан II (см. рис. 43, з)<sup>32</sup>, которая, как считает Л. С. Васильев, возможно, представляет собой отдаленную аналогию, она уже явно лишена ритуального смысла и сохраняет лишь сходные очертания с баяньшаньскими фигурками<sup>33</sup>.

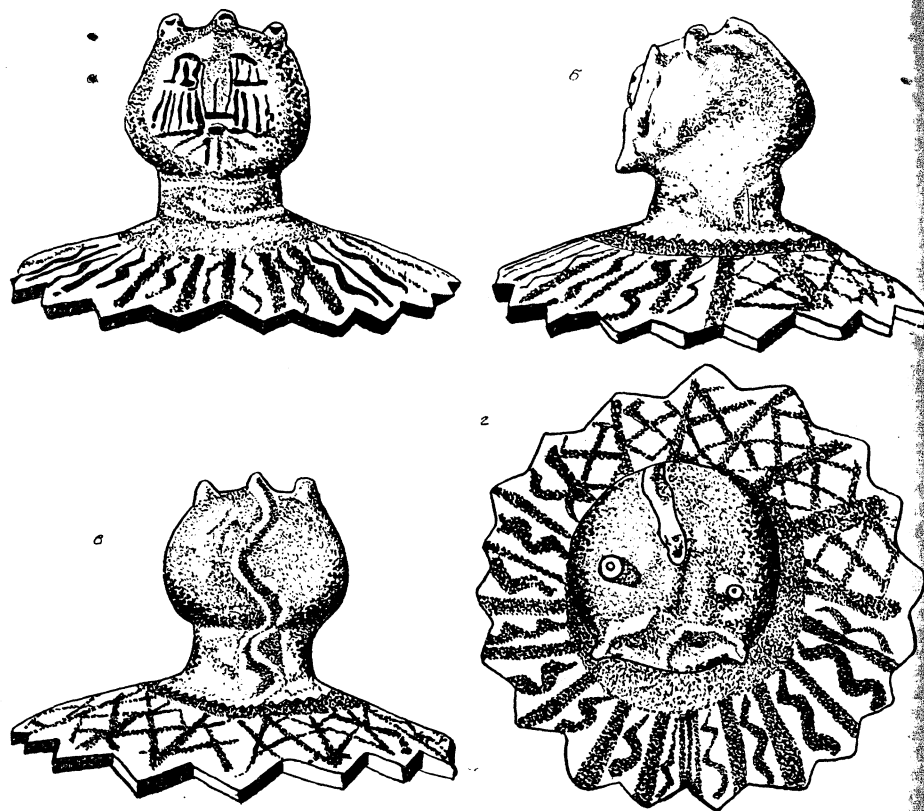


Рис. 44. Антропоморфная крышка *gai* этапа баньшань.

Следует, однако, отметить, что крышки *gai*, украшенные зооморфными скульптурами, изредка встречаются среди яншаоской керамики. В качестве примера можно привести две *gai*, одна из которых изображает ворона, покрытого вдавленными орнаментами (сохранилась только верхняя часть туловища птицы), а вторая — какое-то животное, не поддающееся идентификации<sup>34</sup>. Типологически баньшаньским антропоморфным изображениям, возможно, аналогичны или функционально близки налечные личины на некоторых неолитических сосудах<sup>35</sup>. Традиция оформлять крышки керамических и бронзовых сосудов в виде зоо- и антропоморфных скульптур сохранилась в Китае на протяжении энеолита и периода бронзы вплоть до железного века. Так, к энеолитической культуре пидэя относятся обнаруженные на стоянке Дахэцзян (пров. Ганьсу) многочисленные крышки с навершиями, отдельные из которых имеют облик головы животного. К эпохе Шан относится крышка бронзового сосуда *zu* в виде человеческой головы с рожками<sup>36</sup>, личина с рогами образует крышку бронзового чайника эпохи Чжоу<sup>37</sup>. В императорском погребении династии Хань обнаружен треножник

овальной формы с художественно выполненной крышкой, напоминающей головной убор вана<sup>38</sup>. Число подобных примеров можно увеличить.

Судя по описанию, весьма интересным аналогом можно считать крышку бронзового сосуда *ггал* культуры донгшон из местонахождения Даотхпн (Вьетнам). «В центральной части кову-сообразной крышки расположена 16-лучевая звезда, опоясанная простыми, зубчатыми и волнистыми линиями в два ряда, между которыми на равном расстоянии находятся изображения 16 птиц. На самом вершуре крышки видны остатки либо дужки, либо статуэтки животного или человека»<sup>39</sup>. Важно подчеркнуть, что данный сосуд *ггал* использовался для хранения остатков покойного (или покойных), причем, как считают вьетнамские археологи, занимавшего высокое общественное положение. В то же время, опираясь только на эти сведения, трудно говорить о каком-то родстве или связи между донгшонскими *ггал* и баньшаньскими *gai*.

Что касается баньшаньских антропоморфных скульптур, то несмотря на то, что они пользуются большой популярностью у исследователей и нередко воспроизводятся в статьях, монографиях

и альбомах, большинство авторов ограничиваются лишь публикацией их изображений<sup>40</sup>, либо более или менее подробным описанием<sup>41</sup>. Одной из первых работ, посвященных баньшаньской скульптуре со змеей, была статья А. Зальмонн, в которой предпринята попытка сопоставить китайское изделие с западными образцами и включить его в широкий круг ритуальных предметов, связанных с культом змей<sup>42</sup>. Сходную идею высказывал и Ю. Г. Андерсон, увидевший здесь отражение «змееного культа, распространенного столь же широко, как и мистические ряды трегульничков, красная охра и изображения каурри»<sup>43</sup>. По мысли Н. Пальмгрена, наличие змеи на затылке баньшаньской фигурки свидетельствует о почитании змей<sup>44</sup>, аналогичном змееному культу в Индии, Иране, на Крите и в Средиземноморье, причем наибольшее сходство с баньшань, на его взгляд, обнаруживает роспись керамики из Суз. По Н. Пальмгрену, причина столь значительной популярности культа змей и их изображений в неолите заключается в том, что наиболее ядовитые породы этих рептилий широко распространены по всей Евразии, и люди были вынуждены реагировать на них, включая змеиний орнамент в свое искусство»<sup>45</sup>.

Относительно оценки внешнего облика баньшаньских личин мнения исследователей расходятся. Н. Пальмгрен считает, что они изображены весьма реалистично и даже идентифицирует две из них как мужские, с усами и бородой, а одну — как женскую, «с более тонкими чертами лица». Черные волнистые линии, украшающие личину скульптуры со змеей на затылке он расценивает как «упрощенный змеиний орнамент»<sup>46</sup>. По мнению же Шань Чжиюя, Ши Сянбана и У Шаня, раскраска личин означает татуировку<sup>47</sup>.

Прямых свидетельств о том, что неолитические предки древних китайцев татуировали лица, в распоряжении современных исследователей нет. Обычай татуировки в древности был широко распространен в Южном Китае, на территории «варварских» княжеств Чу, У и Юэ, о чем сообщается, в частности, в гл. 4, 31 и 41 «Исторических записок» Сыма Цяня<sup>48</sup>. Упоминания об этом содержатся в гл. 1 «Хуайнань-цзы»<sup>49</sup>, а также в гл. 10 и 12 «Каталога гор и морей», где говорится, что к югу от реки Юй, локализуемой в современной провинции Гуандун в Южном Китае, находится царство Татуированных (Дяотн), а на севере живет племя Цяо, татуирующее тело изображениями тигров<sup>50</sup>. Обращает на себя внимание, что в древнекитайских источниках обычай татуировки отмечается как отличительная черта южных «варваров» *мань*. Этнографические данные свидетельствуют, что татуировка вплоть до недавнего времени, а кое-где еще и поныне, составляла один из важных элементов культуры многих народов Юго-Восточной Азии (Бирма, Вьетнам, Лаос, Кампучия)<sup>51</sup>, Тибета<sup>52</sup>, а также Тайваня<sup>53</sup> и Японии<sup>54</sup>. Археологи предполагают, что в эпоху бронзы обычай раскрашивать, а возможно, и татуировать лица был известен обитателям Южной Сибири<sup>55</sup>.

Упоминания о татуировке нередко встречаются в китайской средневековой литературе<sup>56</sup>.

Из исторических источников известно, что в эпоху Тан татуирование уже служило наказанием и применялось по отношению к преступникам<sup>57</sup>. Сопоставление приведенных данных показывает, что для традиционной китайской культуры этот обычай не характерен, исконный ареал его бытования находится на юге Азии, откуда он распространился на запад (Тибет) и восток (Япония). В. Эберхард, а вслед за ним Дж. Нидхэм, относят татуировку к числу элементов юэского субстрата древнекитайской культуры<sup>58</sup>.

Если принять, что баньшаньские личины изображают татуированные лица, то следует признать, что это, возможно, свидетельствует о каком-то южном влиянии. Однако более вероятной представляется иная оценка: роспись личин означает, вероятно, раскраску лица, а скорее всего — ритуальную маску. Такого мнения придерживается, в частности, Дж. М. Тристан, полагающая, что «знаменитые баньшаньские керамические головы содержат намек на драму: не являются ли они масками, надеваемыми плакальщиками, или изображениями мертвых, разрисованных перед погребением богатым причудливым орнаментом?»<sup>59</sup>. Эта точка зрения представляется вполне приемлемой: в самом деле, лицо антропоморфной скульптуры со змеей на затылке представлено более светлым по цвету овалом, четко выделяющимся на более темном фоне, что создает впечатление надетой на лицо маски.

Попытка отождествить баньшаньскую фигуру с каким-либо из божеств древнего Китая предприняла Т. И. Кашина, пришедшая к выводу, что «на крышке сосуда изображен либо Фуси..., либо Ньюйа..., а может быть даже бог солнца Яньди». Змея, по ее мнению, возможно, символизирует лучи солнца<sup>60</sup>. С этим трудно согласиться, ибо такими зооморфными атрибутами, как рога и тело змеи, наделены многие боги древнего Китая, и одним из этих черт для идентификации изображения недостаточно.

Наиболее детальное исследование *gai* со змеей принадлежит К. Хентце. Уже в одной из своих ранних работ он определил ее как изображение лунного божества плодородия и растительности<sup>61</sup>. Постоянно возвращаясь к этому сюжету<sup>62</sup>, К. Хентце пришел к выводу, что орнамент фигуры, состоящий из ромбов, зигзагов и волнистых линий, имеет календарный смысл<sup>63</sup>, а вся в целом она является собой иллюстрацию к древнему лунному мифу, согласно которому змея некогда выпила напиток бессмертия, дарованный лунной человеку, и с тех пор люди обречены на смерть. Рога фигуры в таком случае символизируют лежащий серп луны<sup>64</sup>, из которого, как из чаши, змея пьет эликсир. Штрихи под глазами личины означают слезы, что якобы позволяет понять всю фигуру как земледельческое божество, орошающее землю.

Роль этих предположений, по К. Хентце, — Ближний Восток. В подтверждение этого им подобран целый ряд образительных аналогий (рис. 45) из ближневосточных неолитических культур (а также из культур других регионов и эпох)<sup>65</sup>. Его точка зрения была полностью принята и даже углублена благодаря привлечению новых аналогий западногерманской исследова-

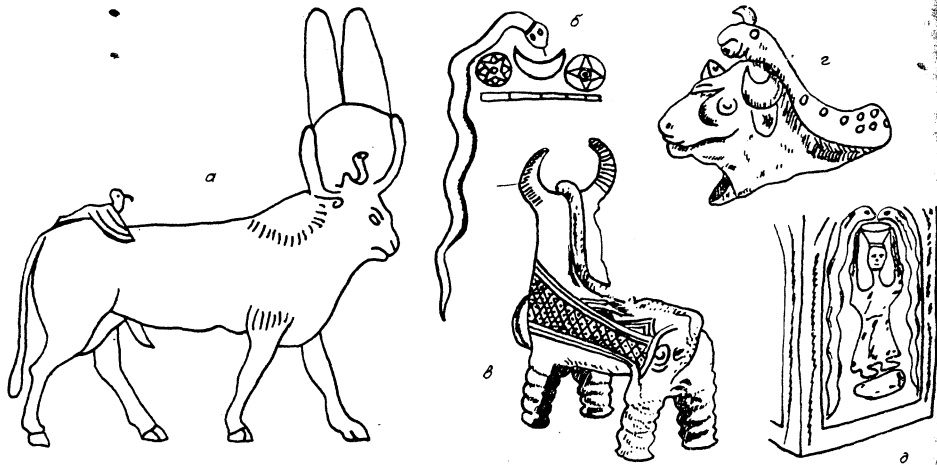


Рис. 45. Древнеближневосточные изображения (по К. Хентце).

а — древнеегипетское изображение; б — вавилонское изображение; в — глиняная скульптура Тене-Гиян, Иран; г — фрагмент неолитической глиняной скульптуры из Суз; д — изображение из Суз.

тельницей Н. Науманн<sup>66</sup>. По мнению Л. С. Васильева, подобная реконструкция «при всей ее возможной спорности в деталях в целом представляется вполне приемлемой»<sup>67</sup>.

С такой интерпретацией трудно согласиться. Прежде всего, используемый К. Хентце ближневосточный миф представляет собой всего лишь частный вариант из целого цикла аналогичных мифов<sup>68</sup>. Типологическая связь между баньшанскими и месопотамскими изделиями едва ли имеется. Что же касается генетического родства, то оно еще менее правдоподобно. Изображения, построенные по схеме: голова + рога + змея между рогами, — можно обнаружить в большом количестве во многих древних культурах от Ближнего Востока до Индии и от Китая до Сибири и Америки. Приведем лишь некоторые примеры. В традиционном индийском искусстве популярен образ Гаруды с рогами и обвивающей их змеи, в древней иконографии Индии часто встречается знак *шриватса*, образованный одной или двумя змеями-нагами, нередко помещающийся на голове животного (между рогами, например, лани) или человека<sup>69</sup>. Данный мотив обнаруживается и на окуневских стелах (II тыс. до н. э.) из Южной Сибири (рис. 46)<sup>70</sup>. Если же учитывать композицию «голова + змея», то число примеров можно увеличить во много раз.

С точки зрения чисто внешней, никакого сходства между баньшанскими и баньшанскими изображениями нет. Однако если подойти к проблеме с позиций внутренней структуры образов, то заметить его нетрудно. Прежде всего, в обоих случаях представлена одна только голова, причем с лицом, судя по всему, в маске. Отделенная от тела голова может принадлежать только мертвому, ее ритуальное же оформление свидетельствует о том, что это не просто мертвый, а сакрально значимый предок или замещающий его в ритуале шаман (для баньшанских фигур кроме

этого подтверждением может служить их возможное функциональное назначение). Далее, как баньшанские личины, так и одна из баньшанских *гай* сочетаются с изображениями в первом случае — рыбу, во втором — змею. Мифологический алломорфизм рыбы и змеи достаточно хорошо известен<sup>71</sup> и присущ не только китайской традиции. Все это позволяет отнести описанные изображения к одному типу, построенному по схеме: голова в маске (предок, шаман) + рыбы (змея).

Выше уже говорилось, что одним из основных принципов архаической иконографии является близкое смысловое сходство семантики элементов, образующих вместе композицию. Отсюда следует, что если значение одного из конститутивных элементов известно, то с определенной коррекцией оно может быть экстраполировано на другие составные части композиции. В случае с баньшанскими и баньшанскими изображениями это приводит к тому, что рыбу (змею) по аналогии с головой-маской (= предок) следует интерпретировать таким же образом, т. е. как символ предка. Обратившись к этнографии, нетрудно догадаться, что рыбу (змею) можно расценивать как тотем<sup>72</sup>.

Это, однако, слишком общее положение. Баньшанские изображения дают возможность конкретизировать и углубить полученный результат. Начать с того, что образ предка, видимо, не случайно представлен именно головой (являющаяся орнаментация знает и иные изображения). В китайской традиции, равно как и во многих других, голова наряду с сердцем считалась одним из важнейших органов тела, заключающих в себе квинтэссенцию жизненных сил человека — его душу. Следуя названному выше правилу, допустимо предположить, что рыба (змея) в таком случае является воплощением тотемной души (или «внешней» души — external soul, по

терминологии Дж. Фрэзера). Этот вывод подкрепляется следующим наблюдением. На всех баньшанских изображениях рыбы прижимают своими головами к ушам и ко рту личин, иногда головы у них отсутствуют, так что складывается впечатление, будто рыбы проникают внутрь личины через уши и рот<sup>73</sup>. На эту особенность обратил внимание Б. Л. Рифтин, предположивший, что здесь изображена душа в виде рыбы, проникающая через рот и уши персонажа<sup>74</sup>.

Китайские мифология и фольклор подтверждают такое предположение. Большое число персонажей с протетями в ушах змеями упоминаются в «Каталоге гор и морей» (бог запада Жуюшу, бог севера Юйцян, чудовище по имени Труп Шэби, дух Юйху, Хуюй, Яньцзы, Сяхоу Кай, Куафу)<sup>75</sup>, многие из них вдобавок к этому перевиты змеями, держат их в руках, восседают либо «ездят» на драконах<sup>76</sup>, а некоторые (например, тигроловые чернокожие, или горный дух Цянлян) держат змей и во рту<sup>77</sup>. Для многих из названных персонажей столь тесная связь со змеями служит указанием на их хтоничность, примером чего может служить, скажем, Куафу, о котором прямо говорится, что он — потомок Владычествующего над Землей (Хоуту)<sup>78</sup>. Вместе с тем змею в данном случае можно рассматривать как alter ego персонажа (вспомним положение В. Я. Проппа, что герой + животное первоначально мыслился героем-животным), что сопоставимо с понятием о душе, которая также есть alter ego человека или животного<sup>79</sup>.

Интересующий нас мотив встречается в более поздних китайских фольклорных и литературных текстах. Так, в одном из пинхуа описывается, как у будущего основателя династии Поздняя Хань — Лю Чжюаня во время сна из одной ноздри появляется желтая змейка, скрывающаяся затем в другой ноздре; в том же пинхуа это приписывается основателю династии Поздняя Лян — Чжоу Вэню. В юаньской драме «Братание в персиковом саду» змейка появляется из глаза, а затем уползает в ухо Лю Вэя — знаменитого героя эпохи Троепартия, основателя династии. В дунганской сказке белая змейка во время сна проползает через семь отверстий головы будущего танского полководца Сюэ Женьгуя. Б. Л. Рифтин обоснованно интерпретирует данный образ как внешнюю душу персонажа, обращая внимание на связь змея с драконом — символом императора<sup>80</sup>.

О том, что в данном случае имеется в виду именно душа персонажа, отчетливо свидетельствует фольклор других народов. Так, например, в монгольском эпосе о Гэсэре золотые рыбы, выходящие из двух ноздрей чудовища-мангуса, прямо называются «истинной душой»<sup>81</sup>. В мировом фольклоре зафиксировано огромное число преданий подобного типа. В кавказском сказании во время сна кузнеца его душа в виде насекомого выходит из ноздри и путешествует по молотку и наковальне<sup>82</sup>. В узбекской сказке душа спящего героя вылетает в виде голубя из рта<sup>83</sup>. В кетской легенде из рта умершей старухи вылетает ящерица-душа<sup>84</sup>. У одного из австралийских племен колдун во время камлания выпускает изо рта маленькую коричневую змейку, кото-

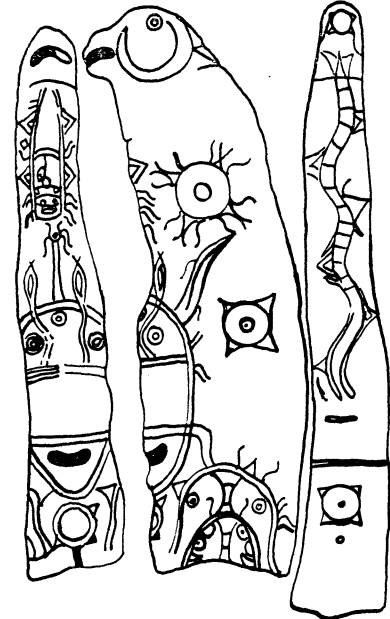


Рис. 46. Каменная стела окуневской культуры (Южная Сибирь).

рая, по мнению его сородичей, представляет собой его душу<sup>85</sup>. В киргизском эпосе «Манас» души одной из героинь ползут в виде мышат из ее ушей<sup>86</sup>. В средневековой латинской повелле во время сна франкского короля Гуттрама его душа в виде ящерицы покидает тело и находит в недрах горы сокровище<sup>87</sup>. Этот мотив хорошо известен в русском и славянском фольклоре<sup>88</sup>, а кроме того, в устном народном творчестве очень многих как древних, так и современных европейских, азиатских и иных народов<sup>89</sup>.

Обращает на себя внимание то, что душа, во-первых, покидает тело, как правило, во время сна, а во-вторых, может иметь облик самых различных животных (змеи, рыбы, ящерицы, ласки, паука, мухи, муравья и пр.). Сон в мифологии часто выступает как метафора смерти; что же касается зооморфного облика души, то, если расширить круг привлекаемых этнографических данных, станет видно, что каких-либо ограничений здесь не существует: после смерти человек превращается в любое животное, но только того вида, который является родовым тотемом<sup>90</sup>.

В мировом фольклоре широко распространено представление, что душа героя или чудовища заперта где-то в недоступном месте во многих предметах, помещающихся один в другом (сравним в русской сказке душа Кошечки в игле, игла в яйце, яйцо в утке, утка в зайце и т. д.)<sup>91</sup>. Отталкиваясь от этого, Дж. Фрэзер выдвинул предположение, что сущность тотемизма, а соответственно и тотемной души, объясняется стремлением первобытного человека «ради безопасности



воплотить свой дух или душу в какой-либо внешней предмет»<sup>92</sup>.

Сегодня такая точка зрения выглядит по меньшей мере важной и во всяком случае устаревшей. Тотемы можно рассматривать как знаки, в системе которых общество осознает само себя, свою социальную структуру. Отсюда вытекает теснейшая связь тотемизма с культом предков (тотем одновременно и предок), играющим главенствующую роль в родовых идеологиях, поскольку в лице своих умерших членов, той своей части, которая находится в прошлом и, следовательно, не подвержена уже никаким изменениям и влияниям со стороны реальной «бренной» действительности (т. е. служит идеальной модулирующей системой), общество обожествляет само себя, оправдывая, утверждая и поддерживая тем самым свое существование. В тотеме идеальный образ предка материализуется, обретает осязаемую форму, становится знаком. Фетишизация абстрактных понятий вообще составляет существеннейшую сторону архаического сознания, например, такие отвлеченные категории, как время, пространство, природа, жизнь, смерть не просто мыслятся субстанционно, но часто персонафицируются в образах конкретных божеств.

На примере души это видно не менее отчетливо: как идеальный образ она начинает восприниматься лишь сравнительно поздно — в спекулятивных религиозно-философских концепциях, изначально же она мыслится как нечто вполне материальное, через термины тотемизма связанное с предками. Сказанное позволяет понять, в частности, почему в китайском фольклоре змея, пролезающая через отверстия головы спящего героя, предвещает его грядущее возвышение. Она воплощает не только душу, а тотемную родовую душу, доставшуюся от предков, без помощи которых герой в принципе ничего не может добиться, ибо в родовом обществе индивид значим лишь постольку, поскольку является членом коллектива, во главе которого стоят мертвые предки (в официальной древнекитайской доктрине это выразилось, в частности, в понятии магической силы *де*, делающей ее обладателя императором и первоначально дарованной Небом нескольким поколениям предков основателя династии).

Приведенные данные помогают уяснить семантику баньшаньского изображения: змея — это душа умершего предка, представленного в виде головы в ритуальной маске. С баньшанскими личинами дело обстоит несколько сложнее: если рыбка — это тотемная душа, то почему у каждой личины их несколько? Обращение к этнографическим материалам показывает, что в большинстве архаических традиций человек мыслится наделенным несколькими душами, отличающимися друг от друга по своим характеристикам и функциям.

Подобные воззрения повсеместно распространены, например, у народов Сибири и Центральной Азии. Так, по представлениям эвенков, человек имеет три души: *бечи* — «телесная душа», *ганан* — «душа-тень» и *маин* — «душа-судьба»<sup>93</sup>. *Бечи* неотделима от тела и после смерти уходит в подземный мир — *буни*. *Маин* при жизни че-

ловека обретается на небе (на «верхней земле» — *угу буга*), там же остается и после смерти. *Ханлан* — реинкарнирующая душа, вселяющаяся в потомков; при жизни она может на некоторое время покидать тело (во сне, от испуга и т. д.)<sup>94</sup>.

У бурят, по данным М. Н. Хангалова, бытовало представление о трех душах: одна — «хорошая» (*залиш*), поднимающаяся после смерти на небо; вторая — «средняя», бродящая по земле и превращающаяся в злого духа; третья — «худая», остающаяся после смерти при теле<sup>95</sup>. По сведениям Г. Д. Санжеева, аларские буряты считали, что первая душа обитает в костях скелета; вторая, в зависимости от личных качеств своего обладателя, становится после его смерти либо злым (*бохойдой*), либо добрым (*заян*) духом; третья же, оставаясь на земле, также оборачивается каким-либо духом<sup>96</sup>.

Аналогичным образом наделили человека тремя душами и монголы. Считалось, что первая, «телесная», душа находится в мертвом теле до тех пор, пока оно не разложится полностью, а после этого срока вселяется в фетиш-онгон, почитаемый в качестве родового духа-покровителя. Вторая — «костная» душа ассоциировалась со скелетом, в первую очередь с тазовыми костями, ей приписывалась особая злобность и мстительность, поэтому в фольклоре кости убитого врага часто подвергаются намеренному разрушению; при жизни «костная» душа может отлучаться от тела. Третий духовый компонент человека — «жизненный дух», разлитый по всему телу и по своей природе бессмертный, две первые души считаются его охранителями<sup>97</sup>.

Особой детальностью и сложностью отличаются представления о человеческих душах у самодийцев и сибирских финно-угров. По представлениям ненцев, энцев и ингасан у каждого человека имеется «душа-дыхание», «душа-кровь», «душа-тень» и «душа-двойник»<sup>98</sup>. Ханты и манси, согласно выводам К. Ф. Карьяляйнена, признавали у человека две души: «душу-дыхание» и «душу-тень»<sup>99</sup>. Но детальный анализ, осуществляемый В. Н. Чернецовым, показал, что картина намного сложнее: следует выделять по крайней мере четыре вида души (причем у мужчин их пять, на одну больше, чем у женщин), отличающихся друг от друга по своей природе и функциям<sup>100</sup>. Представления о множественности душ широко распространены также и у других народов Сибири — урало-алтайцев и палеоазиатов<sup>101</sup>.

Несмотря на то, что вероучение буддизма отрицает душу как таковую, рассматривая личность как комбинацию дхарм, очень сложное представление о нескольких душах человека существует у тибетцев. Главные из них — *бла* и *срэг*. Первое условно переводится как «душа», второе — «жизненное начало». *Срэг* иногда ассоциируется с кровью, *бла* — преимущественно с дыханием. Кроме того, *бла* часто отождествляется с божеством (*ла*), а после смерти, как полагают, живет в могиле<sup>102</sup>.

Тайваньские цюу наделяли человека двумя душами — *худо* и *пьянья*. *Худо* всегда находится в груди, *пьянья* же — вне тела; когда человек спит, она отправляется странствовать по разным

местам (так объясняются сповидения). После смерти *худо* отправляется в селение предков, расположенное на высокой горе, или на небо. *Пьянья* же остается на земле, поблизости от родового жилища, и становится опасным (иногда, напротив, благотельным) духом, питающимся отбросами. Через некоторое время она превращается в другого духа, затем еще в одного и так до пяти раз, пока не исчезает окончательно<sup>103</sup>, что в точности соответствует трансформации одной из душ у хантов и манси.

Живущие на Минданао (Филиппины) багобо верят в существование у человека двух душ, обитающих справа и слева от него. Правая душа почти все время находится с человеком, а левая может свободно покидать его и страствовать. После смерти левая душа становится злым духом, а правая — духом-покровителем, который присоединяется к предкам в подземной стране умерших<sup>104</sup>.

В Африке развитые представления о многих душах известны аканам — макроэтнической общности, расселенной в Гане, Кот д'Ивуар и Того. Так, самые многочисленные из аканов — ашантийцы считают, что человек помимо тела состоит из «души-крови» (*моджа*), «души-личности» (*нгоро*), «души-дыхания» (*окра*) и «души-тени» (*сунсум*), которые, различаясь по своей роли и смертной судьбе, образуют сложную целостную систему<sup>105</sup>.

Две души приписывают человеку австралийские вурдьеры. Первая из них (*варангун*) безвредна, после смерти она направляется в небесный мир. Вторая (*дыр*), злая по природе, существует независимо от человека, ей приписывается особая роль в посвящении знахарей. Аборигены днери насчитывают у человека три души, одна из которых после смерти поднимается на небо. Таковы же верования и племен Северо-Восточного Арнемленда: после смерти душа человека делится на три части, из которых одна возвращается в свой тотемический центр, чтобы затем возродиться в ком-либо из членов рода; вторая, скитаясь по родным местам, строит козни живым; третья же уходит в Страну мертвых, где присоединяется к совму духов-созидателей<sup>106</sup>.

Приведенные примеры даже в малой степени не исчерпывают представлений такого рода, распространенных, надо полагать, по всему земному шару и в том или ином виде знакомых едва ли не каждому народу<sup>107</sup>. Обратившись от этнографии к исторической древности, нельзя оставить без внимания воззрения древних египтян, которые тоже предполагали у человека две души — *ба* и *ка*. *Ба* обладали в первую очередь фараоны и боги (Ра, к примеру, считался пьющим семь *би*). Египтяне верили, что после смерти она возносится на небо, тогда как *ка* оставалась на месте захоронения — в могиле или гробнице<sup>108</sup>.

Более того, следы интересующих нас верований можно обнаружить даже в философских системах античности, например, у Платона, развлекавшего в «Государстве» (IV, 439—440) учение о трех началах души: «...одно из них, с помощью которого человек способен рассуждать, мы назовем разумным началом души, а второе, из-за которого человек влюбляется, испытывает

голод и жажду и бывает охвачен другими вожделениями, мы назовем началом неразумным и вожделеющим...» Третье начало души, по Платону, — «яростный дух»<sup>109</sup>. В том, что платоновская концепция души испытала на себе определенное влияние мифологических воззрений<sup>110</sup>, убеждает, в частности, то место из «Федра» (246b—256e), где философ уподобляет душу упряжке из двух коней — прекрасного и скверного. Смысл всего образа таков: возница — разум, колесница — материальная субстанция души, прекрасный конь — светлые помыслы, уродливый — низкие страсти. Но Платон тот же символ употребил Пармениду<sup>111</sup>, но, по всей видимости, и он не был оригинален: образ, возможно, имеет более древнее, еще индоевропейское происхождение (закрепленный в уланшадах и, быть может, в «Ригведе», а кроме того, известен в Китае — у Чжуанцзы)<sup>112</sup>.

Наконец, в завершение краткого обзора проблемы скажем, что соответствующие воззрения имелись и у древних китайцев. Еще в середине I тыс. до н. э. им было присуще представление о наличии у человека двух душ — «материальной» (*по*) и «духовной» (*хунь*) (определения, как уже говорилось, следует понимать не буквально). Считалось, что по появляется в момент зачатия, а *хунь* — при рождении; после смерти *по* вместе с телом уходит в землю и становится духом *гуй*, а *хунь* возносится на небо, превращаясь в дух *шэнь* (*гуй* считались опасными и злыми, *шэнь* — добрыми). *Шэнь* после смерти становились императоры и аристократы, а также выдающиеся лица, чем-либо себя прославившие, простодушны, как правило, *шэнь* не имели<sup>113</sup>.

Попробуем ответить на вопрос: в чем же причина широчайшей распространенности и глубокой древности концепции множественности душ? Данная проблема, по общему мнению этнографов, относится к числу наиболее запутанных. Она настолько многопланова, что полностью здесь ее, конечно, не решить, — проблема достойна специального монографического исследования. Однако попытаемся высветить основные моменты, которые, может быть, положат конец этой невообразимой путанице.

Прежде всего необходимо решительно отказать от механического переноса на этнографические факты привычных нам христианских взглядов на душу. Они сформировались в совершенно иных условиях, чем те, о которых идет речь, и хотя анализ показывает, что генезис идет тот же, что и у архаичных представлений, между ними имеется существенная разница. Душа — это обобщенный образ личности, в разное время наполняемый разным содержанием, а потому рассматривать ее следует исторически. В патерностическую нас эпоху родового строя сущность ее мыслилась во многом иной.

Главнейшим отличием личности в родовом обществе от привычной нам служит ее тотальная поглощенность коллективом. Заостряя проблему, можно сказать, что, если отбросить в сторону некоторое ограниченное число несущественных индивидуальных особенностей, то каждый член рода целиком и полностью тождествен любому из своих сородичей. Основа такого жесткого швейцарского понятия: это примитивное кол-

лективное производство и потребление, обуславливающие минимальную социальную дифференциацию.

Сказанное само по себе не ново, но если продолжить мысль, то логика приведет нас к выводу достаточно простому, но весьма плодотворному. А именно: абсолютное равенство одного индивида другому предопределяет их тождество всему коллективу в целом. Иными словами, структура личности должна в точности повторять структуру коллектива. Под последним следует понимать в первую очередь род, но тут же надо заметить, что как таковой он существует только в качестве составной части племени, т. е. во взаимосвязи с другими родовыми коллективами, а потому каждый индивид в равной мере является частью всего племени и соответственно должен воспроизводить его устройство.

На практике это проявляется в следующем. Если взять для примера простейшую дуально-экогамную организацию, то нетрудно уяснить, что в ее рамках каждый индивид, будучи членом одного из двух экзогамных родов, по одному из родителей (кому именно отцу или матери, зависит от характера наследования) косвенно должен относиться и ко второму роду. Другими словами, индивид так же дуален, так же «расщеплен» на две части, как дуально и расщеплено породившее его общество, слепком с которого он является.

Отсюда вытекают несколько важных следствий. Первое: личность в родовом обществе есть синтез двух начал. Второе: начала эти — антагонистические. Третье: одно начало — доминирующее, другое — подчиненное.

Стоит наложить полученные выводы на конкретные представления о множественных душах, как сразу же, если не всё, то очень многое встает на свои места, обретая логическую стройность и непротиворечивость. Не входя в частные подробности, выделим основное.

Если внимательно посмотреть на приведенные выше примеры, то легко заметить, что главные отличия разных категорий душ видятся на антагонистических противопоставлениях: одна душа добрая, другая — злая; одна преимущественно духовная, другая — плотики материальна; одна живет вне, другая — внутри человека; одна идет после смерти на небо, другая — под землю; одна вечна, другая в конце концов погибает. Нагляднее всего качественное отличие проявляется в том, что одна из душ в противоположность другой (или другим) — реинкарнирующая, неуничтожимая, вечно передающаяся из поколения в поколение.

Понять это можно только в том случае, если признать, что каждая из нескольких душ гипотезирует какую-то важную социальную связь индивида<sup>14</sup>. В самом простом случае, с двумя душами, это будет значить, что главная (добрая, небесная, духовная, бессмертная) душа воплощает прямую принадлежность к коллективу, т. е. кровное родство; вторая же, побочная, подчиненная душа, с противоположными характеристиками, — косвенную связь с противопоставленной экзогамной половинной общности, т. е. отношение свойства. Отсюда становится понятным смысл всех перечисленных выше противопоставлений и

в первую очередь главного из них — смертность/бессмертие. Ведь, умирая, человек, как полагали, передает свою главную душу по наследству или, что то же самое, возрождается в потомках, тогда как побочная душа не наследуется. Главная душа, по архаичным религиозным представлениям, передается по наследству, ее можно определить как реинкарнирующую. Она не безусловно бессмертна, но ограничена в этом своем качестве, ведь прямая линия наследования может пресечься, тогда реинкарнирующая душа останется без потомка, в которого она могла бы влиться. Но здесь нужно обратить внимание на одну важную особенность: реинкарнирующая душа оказывается определенным образом связанной с той душой, которая, становясь духом-покровителем рода, входит в пантеон и существует, таким образом, вечно.

Иногда эти два вида души мыслятся раздельно, иногда сливаются, приобретая вид двух функций одной души. В западной традиции последнее находит выражение в объективно-идеалистической концепции души как эманации божественного абсолюта, связывающей трансцендентную причину с ее умопостижаемыми следствиями. Для исторической оценки гениезиса таких представлений очень важны архаичные, в частности, восточные воззрения. Примером может служить китайская *шань* — одновременно и божество, и воплощение конкретной, индивидуальной души *зунь*.

Итак, главная душа в свою очередь дуальна. Объяснить это надо, видимо, тем, что повторем, личности как таковой в родовом обществе не существует: всякая индивидуальность необходимо двойственна — индивидуально-коллективна.

Таким образом, мы получаем следующую картину: у каждого человека две полярных души, из которых главная тоже делится пополам — от нее «отпочковывается» индивидуальная, реинкарнирующая душа; т. е. душ, как минимум, три. Но этого мало. Ведь структура души, как и структура эндогамного коллектива, должна быть замкнутой, целостной, завершенной. В трехчленной схеме недостает элемента, который бы объединял все три души воедино. Эту роль выполняет четвертая, общеплеменная душа. Иногда она фиксируется, иногда нет. В последнем случае ее воплощением выступает общеплеменная предок, верховное божество, позднее — царь.

Итак, краткое знакомство с проблемой приводит к выводу, что наиболее полной и устойчивой следует считать, основанную на исходном дуализме, четырехчастную структуру души (оговоримся, что возможны и гораздо более сложные схемы, их сложность является результатом трансформации тех или иных функций исходных душ в самостоятельную душу).

Существо предлагаемого нами подхода можно записать простой формулой: индивид = общество = космос. Если посмотреть с этой стороны, разрешение получает сразу целый ряд проблем, служащих предметом нескончаемых дискуссий и противоречивых суждений. Например, имеющий общеплеменное распространение культ близнецов, породивший множество взаимосключающих точек зрения. Суть его проста: близнецы — это

две половинки обычного человека<sup>15</sup>, персонифицированные полярные начала социального космоса, в обычном человеке сплестированные, в близнецах же — представленные в первоначальном, чистом, божественном виде. То же относится и к менее популярным и столь же загадочным андрогинам, гермафродитам и травестам: две фундаментальные составляющие личности по причинам вполне понятным наряду с прочим чаще всего отождествляются с мужским и женским началом. В этом смысле каждый человек, по архаичным понятиям, — мужеженщина<sup>16</sup>. Те же, в ком это проявляется наглядным образом, путем перемены пола, не могут не восприниматься как подобие демургов, способных соединять и разлагать на части космические сущности. Не случайно гермафродитизм и травестизм теснейшим образом связаны с шаманом, кстати сказать, воплощающим наиболее архаичный, другими же утраченный, тип личности.

Взгляд на личность как систему, составные элементы и общее построение которой заданы социальной структурой и отношениями, равным образом проясняет суть огромного числа так называемых «ритуалов перехода», фиксирующих любое существенное изменение в состоянии индивида, — брак, рождение, смерть, всевозможные передвижки по социальной иерархии. Смысл всех этих сложных и на первый взгляд запутанных операций сводится к тому, что личность магико-мифологическими средствами сначала «раскладывает» на исходные компоненты, а затем вновь «собирает», располагая эти «кирпичики» в требуемых комбинациях.

Возьмем в качестве примера лишь один, наиболее близкий предмету данного разговора, фольклорный сюжет — волшебную сказку о трех братьях, имеющую множество типов и распространенную широчайшим образом по всему миру (в том числе и в Китае). Рассмотрим следующий ее вариант: три (иногда два) брата, из которых старший — воплощенный успех, средний — «так себе», а младший — дурак, отправляются на поиски невесты. У реки или у моря, разделяющего мир живых и мертвых, где живет суженая, они расстаются: старшие братья трусят, младший отправляется в иное царство один. Там он побеждает чудовище и добывает царевну. Но старшие братья присваивают невесту, а младшего оставляют в мире мертвых, откуда он все-таки выбирается, отбывает невесту и карает братьев-предателей. Внешний смысл сказки в торжестве униженного. Внутреннее же содержание много глубже.

Сделаем одно простое допущение: условимся считать, что три брата — не три самостоятельных персонажа, а всего лишь три функции, т. е. сложим из них одно лицо<sup>17</sup>. Тогда расставание у реки следует понимать как разложение героя на составные части. При этом младшего брата для наглядности можно уподобить (совсем как это происходит, например, в шаманских камланиях) душе, отправляющейся в царство мертвых и остающейся на рубеже этого мира свое тело — в данном случае старших братьев (оговоримся, что тело здесь следует понимать строго условно).

Теперь задумаемся, почему братьев — троих.

Совершенно, на первый взгляд, непонятно, какую роль играет средний брат, по ходу действия он совсем не нужен. Случайным он быть не может: волшебная сказка при всей своей вариативности, в противоположность мифу, текучему и обязательно неполному<sup>18</sup>, максимален семантически насыщена и в принципе не знает незначимых деталей, ничтожнейшие подробности несут в ней глубокий смысл. Тогда, может быть, число три — просто дополненная до сакральной завершенности двойка, а три персонажа — результат трансформации двух? Все же нет, как раз наоборот.

Сущность среднего брата в том, что он — бесцветное отражение старшего. Тонкий и очень важный нюанс. Вспомним, что такого же и при рода одной из трех душ — реинкарнирующей, ведь она представляет собой реализацию в конкретном человеке небесной, родовой души и в силу этого не может не быть всего лишь ее искаженным подобием.

Итак, если соотнести сказочных трех братьев с рассмотренными выше этнографическими реалиями, мы вынуждены будем прийти к заключению о том, что старший брат соответствует родовой, вечной и неуничтожимой душе, средний — тесно с нею связанной реинкарнирующей, младший же — побочный душе-свойственнице, бесправной и униженной.

А теперь обратим внимание еще на одну деталь сказок этого типа. Все они начинаются стандартным зачином: умирает отец (часто — царь), после него остаются три сына... Почему сказка с неизменным постоянством вводит отца, хотя сплошь и рядом он никакой роли в дальнейшем повествовании не играет? Ответ таков: отец — это эквивалент выделенной нами выше четвертой, общеплеменной души, объединяющей все остальные души в единое целое. А для чего сказка заставляет его умереть в самом начале действия, в чем смысл этой странной исходной ситуации? В том, что отец в данном случае — это «человек вообще», стандартная модель любого индивида. Сказка анализирует: убрал главную скрепу, связывающую личность в целое, она разлагает ее на составные компоненты, пронзает их перекомбинацию, а затем запово собирает личность, только уже в ином виде (никчемный младший сын становится царем, т. е. замещает отца). Конкретный механизм анализа и особенно синтеза сложен, и здесь не место рассматривать, но общая схема именно такова.

Вернувшись от теоретических вопросов к непосредственной теме нашего исследования — японским изображениям, напомним, что у банюшских личин по четыре рыбки. Если истолковать рыбки как тотемных воплощений души имеет под собой основание, то это число нельзя не признать глубоко закономерным, ведь именно четырехчастной должна быть, согласно предположенному объяснению, и структура души.

Не менее, пожалуй, знаменательно и то, что четыре души-рыбки хорошо коррелируют с четырехчастной структурой самих композиций на мисках *нэби*, которая, как мы попытались показать в предыдущей главе, отражает космологическую тетрадонию пространства, обусловлен-

ную структурой протокитайского общества эпохи неолита. Подобный параллелизм закономерен и хорошо иллюстрирует мысль о том, что конституирующие элементы композиции семантически дублируют всю композицию в целом. Четыре души-рыбки, таким образом, соответствуют четырём структурным частям эндогамного коллектива.

Вместе с тем, не вполне ясно, почему все души представлены одним видом животного, а не разными, что отражало бы тотемическую структуру коллектива. Допустимо предположение, что в качестве воплощения души был избран либо общеплеменной тотем (точнее, зооморфный покровитель племени, ибо тотем как таковой имеет преимущественно родовой характер), либо же родовой субтотем. Возможно, не лишён значения тот факт, что паре реалистически выполненных рыбок в баньшских композициях, как правило, соответствует пара их схематических изображений. Нельзя ли увидеть в этом выражение двух категорий души — «идеальной» (реалистические рыбки) и «материальной» (схематические)? Дуализм, во всяком случае, наличен.

С представлениями о тотемной душе и с тотемизмом вообще тесно связано почитание предков. Помимо баньшских личин и космического первопредка типа Паньгу, представление о котором, как было показано, существовало в период баньшань — мачан, с культом мертвых связаны и другие яншаоские изображения. Одно из них, сохранившееся на фрагменте керамики этапа баньшо, представляет собой личину, аналогичную проанализированным выше (отметим и прежнюю схему: голова + рыба), вписанную в контур рыбьей головы (см. рис. 41, 6). Китайские археологи, обнаружившие данный фрагмент, видят в изображении «ядола, помещенного в голову рыбы»<sup>119</sup>. Л. С. Васильев справедливо связывает его с тотемизмом и с представлениями о реинкарнации<sup>120</sup>. В качестве этнографической параллели можно назвать существовавший у некоторых племен о-ва Каллимантан тотемический по своему смыслу обычай укладывать тела умерших в муляжи рыб, а затем вторично погребать череп в фигуре рыбы бонито<sup>121</sup>. Китайский археологический материал не даёт оснований говорить о чём-либо подобном, но едва ли можно сомневаться, что указанное изображение этапа баньшо свидетельствует о почитании предка-рыбы.

О баньшских личинах на мисках *лян* уже говорилось, что, возможно, они представляют не самих умерших предков, а замещающих их живых людей в специальных масках. Если это так, то эти личины (в том числе и последнюю, вписанную в контур рыбьей головы) можно интерпретировать как изображения шаманов, уподобляющихся во время религиозных церемоний различным богам, духам и, конечно же, божественным предкам<sup>122</sup>.

Шаманизм — сложный социально-религиозный феномен, характерный отнюдь не только для Центральной Азии и Сибири. Наиболее убедительной представляется точка зрения, согласно которой на определенной ступени своего развития через шаманистическую форму религиозного культа прошли, возможно, едва ли не все наро-

ды. В качестве главной составляющей шаманистической идеологии можно назвать представление о делении вселенной на три мира, связанных между собой мировым деревом, по которому шаман, осуществляющий посредничество между людьми и богами, с помощью особых духов-помощников поднимается на небо и спускается под землю, и его способность, доведя себя специфическими приемами до состояния экстаза, вступить в непосредственное физическое общение с духами<sup>123</sup>.

Шаманизм был известен и в древнем Китае, где шаманы и шаманки, именовавшиеся по-разному — *фан-ши*, *у*, *си*, а возможно, и *сянь-мэнь* (последний термин некоторые исследователи сблизают с тунгусским «шаман»), вплоть до эпохи Хань<sup>124</sup> не только играли большую роль в народных религиозных церемониях и обрядах, но и допускались порой в покои императоров<sup>125</sup>. С течением времени по мере утверждения конфуцианства шаманизм утратил свои позиции, но многие его элементы сохранились в народном религиозном даосизме<sup>126</sup>.

Яншаоские изображения дают основание предполагать наличие шаманистического комплекса, связанного с культом предков, уже в неолите. Одно из таких изображений относится, судя по орнаменту, к этапу мацзяо и представляет собой ковш *шао*, который, если смотреть сбоку, имеет облик водоплавающей птицы; при виде сверху ручка ковша (она же — голова птицы) предстает в виде череповидной антропоморфной личины. Внутренняя поверхность ковша расписана типичным мацзяоским орнаментом из параллельных волнистых линий и светлых кругов с крупными точками в центре (рис. 47). На внутренней поверхности одной из баньшаньских чашек *бо* нарисована скелетообразная антропоморфная<sup>127</sup> фигура с широко раздвинутыми ногами и руками, с отмеченным признаком мужского пола: внизу и по бокам фигуры изображено нечто, внешне, возможно, напоминающее развилку дерева с ветвями или, напротив, его корни (см. рис. 41, а).

Общим для той и другой фигуры является то, что обе они имеют вид скелетов. Изображения этого типа хорошо известны в искусстве эпохи неолита и бронзы<sup>128</sup>. Обычно принято (и для этого есть основания) трактовать их как образы предков. У данной проблемы есть, однако, специфический аспект: культ предков, как отмечалось, составляет важный компонент шаманизма, так что скелетообразные фигуры можно понимать и как изображения шаманов.

Необходимым элементом посвящения в шаманизм является шаманская инициация, в ходе которой посвящаемый «умерщвляется» духами — обычно путем «расчленения», чтобы затем «воскреснуть» уже в новом качестве. Этнография свидетельствует, что другим популярным способом «умерщвления» было «раздевание» иницируемого вплоть до скелета. По представлениям якутов, духи отделяют мясо шамана от костей и разбрасывают его; у тунгусов считалось, что начинать шаманить можно только после того, как предки-шаманы разрежут тело посвящаемого на части и переберут его по костям (с этим же свя-

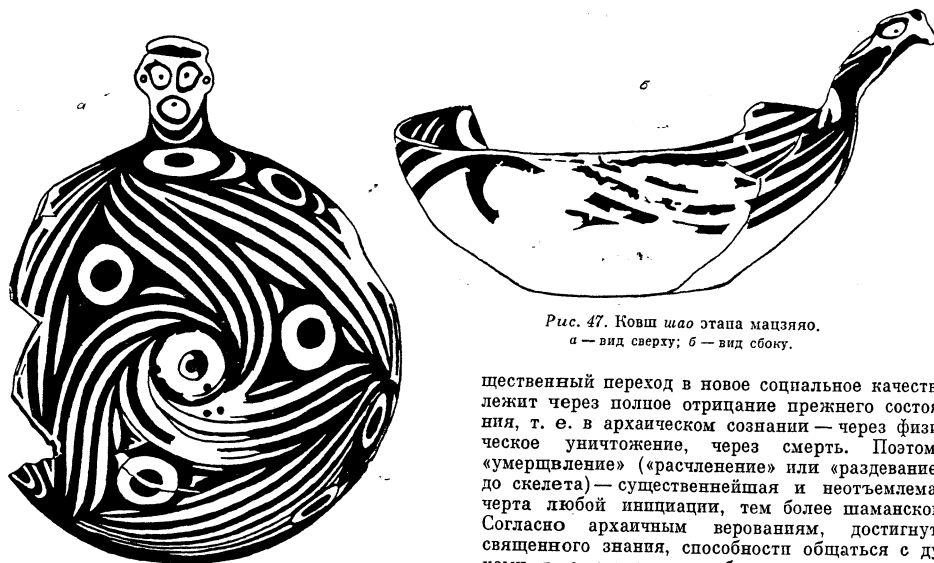


Рис. 47. Ковш *шао* этапа мацзяо.  
а — вид сверху; б — вид сбоку.

щенный переход в новое социальное качество лежит через полное отрицание прежнего состояния, т. е. в архаическом сознании — через физическое уничтожение, через смерть. Поэтому «умерщвление» («расчленение» или «раздевание» до скелета) — существеннейшая и неотъемлемая черта любой инициации, тем более шаманской. Согласно архаичным верованиям, достигнуть священного знания, способности общаться с духами, т. е. отчасти уподобиться им, может лишь тот, кто как человек умер. Чтобы причаститься божественного, надо умереть, путь от профанного к сакральному лежит через смерть<sup>132</sup>.

Этим же надо объяснять и происхождение самого культа предков, а также его тесную связь с шаманизмом. Сакральное амбивалентно — оно в одно и то же время и доступно постижению смертных (но лишь частично), и не доступно (неизмеримо выше профанного), т. е. в чём-то соприкасается с профанным, но в остальном — качественно от него отлично. Амбивалентен и предок: с одной стороны, он — идеальный, не подверженный изменениям трансцендентный образ, с другой, — некогда реально живший человек, связанный кровными узами с ныне живущими и к тому же манифестирующийся в реально существующем тотеме. Амбивалентен и шаман: он и человек, и в то же время посредник между людьми и духами, отчасти сам дух, что примерно можно обозначить термином «богочеловек». Впоследствии функции обожествленного предка и шамана приписываются дарю — «живому богу», которому, чтобы стать таковым, уже нет необходимости умирать хотя бы и символически, ибо естественная природная граница между вечным и неизменным идеальным и бренным материальным заменена теперь непроходимой социальной дистанцией: физический дарь — такой же, как и все, человек, но социально он нечто качественное иное, чем любой из его подданных. В общем плане, подобная амбивалентность есть неотъемлемое свойство любого знака, который должен быть и тем, и одновременно не тем, что он обозначает.

Итак, мы попытались показать, что «умерщвление» шамана, включая «раздевание» до скелета — необходимый и универсальный элемент шаманской инициации и что, следовательно, мы имеем право рассматривать скелетные фигуры

Эта универсальность объясняется такими понятиями архаических культур, как «жизнь — смерть», «сакральное — профанное». Любой су-

не просто как изображения мертвых предков, но как образы тесно связанных с ними шаманов. Яншаоский затерпал, возможно, подтверждает это еще и следующими наблюдениями. В ковше *шао* антропоморфные черты (череп) соединены с зооморфными (водоплавающая птица). Имея в виду сказанное выше, можно понимать это как воплощение шамана в одного из своих тотемных духов-помощников. Быть может, имеет значение и то, что помощник этот — именно водоплавающая птица, которая в мифологии многих народов наделяется чертами медиатора, соединяющего верхний и нижний миры, и demiурга, творящего вселенную, ныряя на дно океана и доставая оттуда землю.

Правда, в китайской мифологии этот сюжет неизвестен. Для нас, однако, важнее то, что он не прослеживается и в яншаоской орнаментике, следовательно, данное допущение не может быть доказано из контекста яншаоской мифологии, и потому остается лишь предположением.

Не менее характерна поза баньшаньской фигуры: она прямо наводит на мысль о каких-то ритуальных телодвижениях или танце. Танец же, как известно, один из наиболее распространенных способов достижения шаманом экзотического состояния. Если идентификация сопутствующей фигуре изображения как кроны или корневой дерева верна, то это может послужить еще одним подтверждением шаманского характера персонажа. Шаман всегда теснейшим образом связан с мировым деревом, соединяющим собой все три

мира. Если представлены корни, то это свидетельствует о наличии представлений о перевернутом мировом древе, растущем с неба на землю. Данный образ весьма популярен у многих народов. К сожалению, и это предположение основано лишь на внешнем сходстве, которое может оказаться обманчивым.

Рассмотренные в данной главе изображения позволяют говорить, что, судя по семантике орнаментации, яншаосцы по меньшей мере с этапа баньпо имели в соответствии с четырехчастным делением коллектива достаточно развитую и сложную систему представлений о наличии у каждого человека четырех душ в виде небольших рыбок, входящих и выходящих из тела через уши и рот. Основу этих представлений составляла вера в тотемных предков-покровителей, составляющих племенной пантеон и путем передачи своей души, имеющей облик животного-тотема, в данном случае — рыбы, воплощавшихся в потомках.

Как свидетельствуют многочисленные этнографические параллели, подобные воззрения на тотемную, «внешнюю», т. е. в значительной мере независимую от человека, душу обуславливают веру в то, что она при определенных условиях (во время сна, болезни, вследствие колдовства) может покидать тело. И тут, чтобы вернуть ее, в действие могли вступать шаманы, возможно, игравшие какую-то роль в религиозной практике яншаосцев и тесно связанные с культом мертвых предков племени.

## ГЛАВА VII

### ЛУНАРНЫЙ МИФ И КАЛЕНДАРЬ

Лунарные мифы составляют важный и чрезвычайно интересный, но еще далеко недостаточно изученный аспект большинства древних мифологий. Имеющиеся в нашем распоряжении материалы расписной керамики неолитической культуры яншао позволяют утверждать, что в Китае мифы этого цикла бытовали уже в глубокой древности и зафиксированы в образах искусства новолитического века. Для доказательства этого положения необходимо рассмотреть и интерпретировать ряд яншаоских изображений.

Есть основания полагать, что древнекитайский лунарный миф отражен в весьма многочисленных в яншаоской росписи композициях, главное место в которых занимает изображение лягушки (или черепахи). Одно из них нанесено на миске *лэнь*, изготовленной из тонкой красной керамики и найденной на стоянке Цзянчжай, в 15 км от Баньпо. Оно относится к этапу баньпо. На внутренней боковой поверхности сосуда представлены пара зеркально-симметрично расположенных рыб и фигура рептилии, которую можно отождествить с лягушкой (см. рис. 40, а).

На фрагменте мядидоуской миски *лэнь* можно увидеть весьма похожий по образительной

манере рисунок, скорее всего, черепахи<sup>2</sup>, вписанной в светлый овал, снабженный по бокам крупными круглыми точками (см. рис. 42, а)<sup>3</sup>. Кроме того, известны еще два, правда, более мелких и мало выразительных фрагмента керамики мядидоу, на одном из которых видна часть головы и передней лапы (см. рис. 42, в), а на другом — нижняя часть туловища и задняя лапа животного (см. рис. 42, б)<sup>4</sup>.

Наибольшую популярность изображения лягушки (черепахи) приобретают на этапе мацзяю. В свое время Ю. Г. Андерсоном в Ланьчжоу была приобретена типично мацзяюская урна, расписанная черной краской, с изображением плывущих лягушек, помещенных в верхней части тулова сосуда (рис. 48)<sup>5</sup>. Кроме этого известна целая серия более или менее однотипных изображений лягушки, относящихся к этапу мацзяю. Среди них выделяются два, наиболее реалистичных по манере исполнения. Оба образца приобретены Ю. Г. Андерсоном в Ланьчжоу.

Вот описание первого из образцов (рис. 49, а): «Миска типично мацзяюской формы. Единственная фигура нарисована внутри, на дне, это — изображение животного, похожего на черепаху



Рис. 48. Сосуд этапа мацзяю.

или лягушку, с загнутыми ногами и широкой головой с большими глазами<sup>6</sup>. Высота миски 74 мм, диаметр сверху 226 мм, диаметр внизу 92 мм, ширина венчика 16 мм, цвет изделия светло-желтый, соломенный, роспись выполнена черной краской<sup>7</sup>. Второй образец (рис. 49, в) представляет собой фрагмент миски *лэнь* с аналогичной фигурой, «возможно, черепахи», как считает Б. Соммарштрём<sup>8</sup>.

Более многочисленная часть образцов данной серии состоит из схематичных, в значительной степени стилизованных изображений, хотя и нанесенных внутри на дне мисок *лэнь*, но по общим очертаниям весьма близко напоминающих описанные выше реалистичные фигуры лягушек. Два таких образца (рис. 49, а, в) тоже были приобретены Ю. Г. Андерсоном в Ланьчжоу. Один из них описан им как «типично мацзяюская миска, в росписи которой лягушка заменена группой концентрических кругов и похожими на ноги волнистыми линиями<sup>9</sup>. Иного мнения на сей счет придерживается Ма Чэнъюань, полагающий, что данные изображения представляют собой всего нашего геометрический орнамент, состоящий из концентрических кругов, дугообразных линий и круглых точек<sup>10</sup>. Согласиться

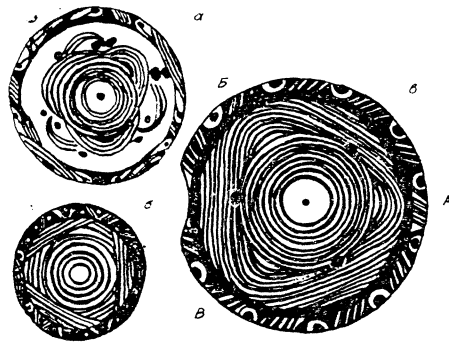


Рис. 49. Сосуды этапа мацзяю.

с ним нельзя, ибо помимо чисто внешнего сходства стилизованных образов с реалистичными прототипами, подмеченного Ю. Г. Андерсоном, обращает на себя внимание почти идентичная орнаментация венчиков сосудов, а также закономерности всей композиции в целом.

Поскольку четыре описанных выше сосуда с фигурами лягушек не были обнаружены в археологическом слое, смелось, если подходить строго, основания для сомнений в их подлинности или, во всяком случае, в правильности их археологической атрибуции. Однако последние находки, сделанные китайскими археологами, подтвердили подлинность образцов из коллекции Ю. Г. Андерсона: в 1975 г. при раскопках стоянки Шуйдичэньцзя (уезд Линься, пров. Ганьсу) в мацзяюском слое была обнаружена миска *лэнь* с аналогичной росписью внутренней поверхности (рис. 50). Высота изделия 11 см, диаметр 29 см, изготовлено оно из керамики красного цвета и расписано черной краской<sup>11</sup>.

При раскопках в 1978 г. в Хотаочжуане (уезд Миньхэ, пров. Цинхай) были найдены еще две аналогичные *лэнь*<sup>12</sup>. На другой *лэнь* из мацзяюского слоя стоянки Ляньэрвань (г. Ланьчжоу) на внутренней поверхности также представлено геометризированное изображение лягушки (см. рис. 49, б), по виду весьма близкое описанным выше<sup>13</sup>. Все это дает теперь полное право рассматривать серию данных изображений как подлинно мацзяюскую.

Что касается интерпретации названных изображений, то большинство из цитированных выше исследователей ограничиваются лишь их воспроизведением либо же, в лучшем случае, кратким описанием<sup>14</sup>. Большинство китайских археологов, как уже говорилось, видят в стилизованных мацзяюских лягушках всего лишь геометрическую роспись<sup>15</sup>. Относительно реалистичных изображений этапа мацзяю исследователи расходятся в оценках: одни (Ю. Г. Андерсон, Чжан Гуанчжи, Гу Вэнь, Янь Вэньмин и др.) считают, что они



Рис. 50. Сосуд этапа мацзяю.

представляют лягушек, другие (Б. Соммарштрём, Ань Чжипинь, В. Е. Ларичев) видят в них черепаха, третьи (Т. И. Кашина) говорят одновременно и о лягушках и о черепахах<sup>16</sup>.

Эти расхождения не должны смущать, ибо в мифологии и фольклоре большинства народов мира лягушка и черепаха очень часто выступают в роли алломорфов, т. е. взаимно заменяют друг друга в качестве персонажей мифов, легенд, преданий. Алломорфизм обусловлен тем, что оба животных принадлежат к классу хтонических существ, имеющих в мифологии весьма близкие функции.

Данное обстоятельство нашло отражение не только в мифах, но и в языках многих азиатских и европейских народов. Так, в отношении немецкого языка это подметил еще А. де Губернатис: Kröte — «жаба», Schildkröte (Schild — «щит») — «черепаха»<sup>17</sup>. Подобное сходство наблюдается и во французском: салауд — «жаба», сагарасе — «панцирь черепахи». В румынском черепаха именуется broasca testoasa, буквально: «лягушка под крышкой», а в болгарском ее название — «костена жаба». В тюркских языках лягушка именуется бака, а черепаха — *таш-бака* (букв. «каменная лягушка»). В древнемонгольском (XIV в.) тибеткеи означает «черепаха», а *menegei* — «лягушка»<sup>18</sup>.

То же можно сказать и о китайском языке: приведенные в словаре «Шовань» иероглифы-пиктограммы *гуй* (черепаха) и *минь* (лягушка) чрезвычайно близки по начертанию<sup>19</sup>. Морохаси Тацудзи приводит значительное число редких иероглифов, в состав которых входит ключ *минь* (лягушка)<sup>20</sup>. Есть и обратные примеры: иероглиф *цуй*, содержащий ключ *гуй* (черепаха), имеет значение «жаба»<sup>21</sup>.

Для того чтобы наметить общее направление поисков верной интерпретации рассматриваемых образов яншаоской росписи, необходимо хотя бы кратко остановиться на главных функциях лягушки и черепахи в древних мифах и ритуалах<sup>22</sup>. Пожалуй, во всех без исключения мифологиях они занимают важное место. В первую очередь они теснейшим образом связаны с землей, выступая в космологических представлениях древности в качестве либо опоры, поддерживающей землю, либо символа самой земли. Так, согласно ламантскому преданию, Манджуши создал землю из тела золотой космической черепахи<sup>23</sup> (по другому варианту, земля опирается на спину огромной черепахи<sup>24</sup>). На спине черепахи земля покоится и по представлениям прозеов<sup>25</sup>, а африканские бабуяны полагают, что сама вселенная имеет форму черепахи<sup>26</sup>. По бурятской легенде, земля лежит на перевернутой вверх брюхом лягушке<sup>27</sup>, в алтайской мифологии она также поддерживается лягушкой<sup>28</sup>. Закономерности развития мифологических образов таковы, что можно с уверенностью утверждать: представления о лягушке (черепахе) — опоре земли, предшествовало воплощение самой земли в образе этих животных<sup>29</sup>.

Не менее ярко в мифологии подчеркивается связь лягушки с водой и дождем. В широко распространенных в Северной Америке и Австралии мифах гигантская лягушка выпивает всю воду на земле и вновь выпускает ее только благодаря тому, что герою удается ее расщепить<sup>30</sup>. В древ-

нейший памятник письменности Индии «Ригведу» входит широко известный «Гимн лягушкам», где описывается, как их кваканье приближает весну и дождь. О глубоком почитании этих земноводных говорит то, что в этом гимне они уподобляются брахманам, высшей касте древних ариев<sup>31</sup>.

Мифологические образы в процессе развития обогащаются новыми значениями и оттенками, производными от основных, и образуют сложные и разветвленные семантические пучки. На примере образа лягушки это прослеживается достаточно отчетливо. Первоначальное, исходное содержание его семантики — связь с землей и водой — в земледельческих культурах оформляется в идею плодородия. Постепенно происходит расширение этого понятия, его разветвление. С одной стороны, изобилие представляется уже не просто как избыток плодов земли, а как богатство, заключенное в сокровищах (золоте, драгоценностях, деньгах, кладах), и лягушка становится либо подательницей этих благ, либо их стражем, стерегущимклады и волшебные амулеты. С другой стороны, плодородие начинает пониматься как воспроизводство не только растений и животных, но и самого человека.

С лягушкой как носительницей плодородия ассоциируются представления об универсальном женском начале<sup>32</sup>, она выступает в роли подательницы жизни и всеобщей прародительницы. Аккумулятивным выражением представлений об особой жизненной силе лягушки становится мнение о том, что она (а также жабы и черепахи) обладает чрезвычайным долголетием и едва ли не секретом бессмертия. Лягушка и земноводные ее класса рассматриваются как материал для изготовления всевозможных лекарств и пилюль, продлевающих жизнь. Антитезой данной мифологической функции лягушки является ее особое отношение к смерти и миру мертвых. Связь ее со смертью, с полым неизвестности и опасностей потусторонним миром, куда, как полагали, безнаказанно могли проникать лишь колдуны и шаманы, объясняет, почему ей приписывались такие качества, как мудрость, пронзительность, обладание сокровенными знаниями и пророческим даром, способность делать тайное явным.

Все отмеченные аспекты мифологической семантики лягушки отчетливо прослеживаются в китайских мифах, верованиях и сказках. О том, что лягушка почиталась в Китае с глубокой древности, говорит текст «Чжуан-цзы», где при перечислении различных духов, с которыми надо полагать, были связаны определенные мифы, ныне утраченные, в их числе упоминается и Лягушка (Валун), «прыгающая на северо-востоке»<sup>33</sup>. Из источников известно, что в древности в Китае на крышах домов для отвращения зла устанавливались выполненные в натуральную величину скульптуры жаб и сов<sup>34</sup>. По сведениям «Хоу Хань шу» (гл. 8), статуи лягушек устанавливались в императорских дворцах<sup>35</sup>.

Поклонение духу зеленой лягушки (циньва шэнь) сохранилось в Китае вплоть до XIX в. и даже позже. В китайских сочинениях сообщается, что особенно много посвященных ей кумиров и храмов находилось в бассейнах рек Хань и Янцзы. Лягушек в этих культовых местах водилось

множество, в жертву им приносили животных и обращались к ним с мольбами об отвращении зла<sup>36</sup>. Наиболее развит культ зеленой лягушки был в Южном Китае; вместе с тем значительное число посвященных ей храмов известно и в центральной части страны<sup>37</sup>. Многочисленные духи зеленой лягушки считались воплощениями различных исторических и псевдоисторических персонажей. Наряду с мужскими духами были и женские<sup>38</sup>.

В одной из новелл из сборника Юань Мэя (XVIII в.) человек несет наказание за то, что в прошлом рождении любил есть лягушек<sup>39</sup>. Известны специальные листовки с призывами не употреблять лягушек, выпускавшиеся в старом Китае<sup>40</sup>. Реликты культа жабы отмечены исследователями также у среднеазиатских дунган<sup>41</sup>. Свидетельством особого мифологического значения лягушки можно считать фольклорные сюжеты, зафиксированные уже во II в. до н. э. и повествующие о принесении в жертву жабы или черепахе — духам озера, реки или источника — людей<sup>42</sup>. По мнению В. Эберхарда, вполне вероятно, что в древнем Китае лягушка считалась божеством домашнего очага, охраняющим благополучие дома (в пользу этого среди прочего говорит семантика иероглифа, обозначающего «домашний очаг», — он изображает лягушку в пещере)<sup>43</sup>.

По традиционным китайским представлениям, лягушки, жабы и черепахи в наибольшей степени среди всех животных воплощают в себе начало *инь*, главные характеристики и атрибутами которого служат — вода, земля, холод, мрак, женское начало, пассивность, неизменность и т. п. Так, при династии Хань в полнолуние пятого месяца, когда, как считалось, *инь* приходит на смену *ян*, чиновникам для ликвидации опасного влияния этого переломного в году дня давали пять булбов из совы и *си-ма*, в которой исследователи видят жабу *чань-чжу*<sup>44</sup>. По сообщению «Тан шу», когда в 713 г. большая змея и огромная лягушка с огненными глазами показались близ императорского дворца в Луньюэ, предсказатели объявили, что эти твари относятся к началу *инь* и их появление — недобрый знак<sup>45</sup>.

Алломорф лягушки и жабы — черепаха в китайской мифологии так же, как и во многих других, выступает в роли опоры вселенной и, следовательно, может отождествляться с землей. Так, по древнекитайскому мифу, богиня-демонург Нюйва, «чинившая» после мейтежа чудовища Гунгуна небосвод, отрубила у гигантской морской черепахи *ао лапы* и, поставив их по четырем углам мира, укрепила таким образом вселенную<sup>46</sup>. В гл. 5 «Ле-цзы» приводится легенда о горах бессмертных Пэнлай, покоящихся каждая на пяти огромных черепахах<sup>47</sup>. Функция черепахи в этих внешне отличных друг от друга мифах идентична.

Еще более тесно лягушки, черепахи и жабы в китайской традиции связаны с водной стихией. В фольклоре Китая известно значительное число вариантов сюжета, практически точно соответствующего известному североамериканскому и австралийскому мифам: лягушка выпивает целое озеро или пруд, но, услышав смех человека, ложается и выпускает проглоченную воду<sup>48</sup>. В данном случае в этом персонаже нетрудно увидеть

реликт образа космической лягушки — хозяйки всей воды в мире. Китайские мифология и фольклор фиксируют особое отношение лягушек к наводнению: они, как правило, выступают вестниками грядущего бедствия, сигналом к наступлению вод служит появление лягушек из ступок или из очага. Некоторые из многочисленных вариантов этих преданий известны с III в. до н. э.<sup>49</sup>

К сказанному можно добавить, что герой древних мифов Юй, одним из главных деяний которого считалось укрощение потопа, первоначально мыслился в облике некоего земноводного. Как считает Б. Л. Рифтин, «можно предположить, что и сам пероглиф *юй*, которым записывается имя героя, представляет собой графическое изображение какого-то необычного земноводного существа, близкого черепахе или дракону»<sup>50</sup>. В пользу такого предположения говорит и то, что, по преданию, отец Юя — Гунь превратился в трехлапую черепаху *най*<sup>51</sup>, а самому Юю при укрощении наводнения среди прочих животных помогла черепаха. По древнекитайским поверьям, лягушки и черепахи входили в свиту Князя Реки — Хэбо, на каменных рельефах эпохи Хань можно встретить изображения фантастических существ с телом лягушки и головой человека, сопровождающих пышный кортеж повелителя вод<sup>52</sup>.

В древнем Китае было известно много примет, суеверий и обрядов, связанных с вызыванием дождя. В «Малом календаре Си» записано, что в четвертом месяце раздается крик животного *люй* (отождествляемого в комментариях с трехлапой черепахой *най* или же с лягушкой *га-ма*), предвещающий дождь<sup>53</sup>. Лягушки широко использовались древнекитайскими жрецами в молениях о дожде, их изображения украшают многие бронзовые барабаны, подражавшие своим грохотом звукам грома<sup>54</sup>.

Особо чудотворная сила приписывалась трехлапой жабе *чань-чжу*. Считалось, что когда она становится очень старой, она приобретает способность пожирать демонов засухи, а если такую жабу в пятом месяце высушить в тепле (*инь*), то с ее помощью можно вызвать дождь, надо лишь ее лапой начертить на земле рисунок<sup>55</sup>. По предположению А. Масперо, упоминаемый Цюй Юанем в «Тянь вэнь» Хозяин дождя по имени Бин-н<sup>56</sup>, о котором сказано, что он «своим криком вызывает дождь», имел облик жабы или лягушки<sup>57</sup>. По народному поверью, лягушачья икра падает с неба вместе с росой, почему эта рептилия и именуется в простонародье *тянь-цзи* («небесная курица»)<sup>58</sup>. Связь лягушек и жаб с водой и дождем обуславливает их особое отношение к грозам, молниям и грому. По поверью китайцев Западной Сычуани, во время грозы лягушки переворачиваются на спину, и их блестящее брюхо притягивает к себе молнию<sup>59</sup>. Рассказ о лягушке, убитой ударом грома, содержится в сборнике Юань Мэя<sup>60</sup>.

Приведенные данные о роли лягушки в аграрном культе, о ее связи с землей и влагой позволяют понять, каким образом она и ее алломорфы стали мыслиться в качестве символа и воплощения плодородия и плодотворности. В пользу древности таких представлений говорит иероглиф, имеющий значение «беременность» или «ребенок во чреве», образованный сочетанием знаков «жен-

щина»+ «лягушка»<sup>51</sup>. Особой плодотворностью и похлливостью<sup>52</sup> народное поверье наделяет черепах. В простом народе полагают, что они бывают только самками, а потомство приносит после спаривания со змеями<sup>53</sup>: черепаха, обвитая змеей, именуется *сянь-у* («Темный воин») и играет важную роль в китайской мифологии, входя наряду с Белым тигром, Лазоревым драконом и Пурпурной птицей в четверку наиболее популярных с эпохи Хань мифических животных — хранителей сторон света, среди которых она символизирует север, мрак, холод, т. е. качества, непосредственно относящиеся к началу *инь*.

Одно из древнейших женских божеств Китая — Нюйва, считающаяся вместе со своим мужским дополнением Фуси (ее братом и супругом) демиургом, прародительницей рода человеческого, покровительствующей деторождению и бракам, в своих истоках, возможно, имела облик лягушки, впоследствии ею утраченный. К такому выводу пришел синолог Э. Шэфер, исследовавший этимологию пероглифа *ва* (знак *нюй* означает «женщина»). Оказалось, что однокоренные слова имеют значения: «улитка», «яма с водой», «пора», «пруд», «лужа», «стоячая вода» и, наконец, «лягушка». По мнению Э. Шэфера, это «указывает на то, что Нюйва первоначально была духом дождевых луж и представлялась в облике влаголюбивых скользких существ, живущих вблизи них. Если это так, то она близка вызывающим дождь лягушкам племени бихар в Индокитае и могла быть божеством — улиткой»<sup>54</sup>.

Не исключено, что в древности лягушка была тотемом некоторых китайских родов. Вероятно, об этом свидетельствует то, что среди фамильных знаков встречается пероглиф *минь* — «лягушка». Человек с такой фамилией — Минь Чугун, живший в эпоху Хань, упоминается в сочинении «Ци син тун» («Исследование редких фамилий») <sup>55</sup>. В пользу этого, возможно, говорит и то, что в китайском фольклоре весьма популярны сюжеты с мотивом так называемого «тотемного брака», где герой или героиня женится или выходит замуж за лягушку<sup>56</sup>.

Начиная со средневековья жаба в Китае становится также символом богатства, т. е. происходит дальнейшая трансформация и развитие исходной семантемы плодородия. В дополнение к ней появляется новый персонаж — святой кудесник Лю Хай (иначе — Лю Хар, Лю Хайчжань), изображавшийся на многочисленных народных лубках и картинах в облике даоса, стоящего на трехлапой жабе *чань* (либо просто в ее сопровождении) и держащего в руках цветной шнур с наизымыми на него монетами или другие атрибуты богатства (рис. 51); нередко сама жаба представлялась изрыгающей монеты и драгоценности<sup>57</sup>. В фольклоре Китая, кроме того, очень популярны сюжеты, в которых подателем богатства или чудесных драгоценных предметов выступает мифологический алломорф жабы — черепаха: в одних сказках в качестве волшебного предмета фигурирует черепаший панцирь, наполненный жемчугом, в других — жемчуг дает чудесная черепаха, которую кормят солью<sup>58</sup>; известен также мотив выходящей из реки черепахи с чудесными жемчужинами на спине<sup>59</sup>.



Рис. 51. Даосский святой Лю Хар с трехлапой жабой, приносящей богатство. Народный лубок.

Описанные мифологические свойства лягушек, жаб и черепах делают понятным, почему эти животные считались наделенными особой жизненной силой, воздействующей на продолжительность жизни. По традиционным китайским представлениям, они (особенно жаба и черепаха) якобы отличаются чрезвычайным долголетием. Китайцы верили, что «черепаха живет тысячу лет, затем умирает и оставляет панцирь, дающий предсказания»<sup>60</sup>. По сведениям, приводимым известным алхимиком и натуралистом Гэ Хунюем (IV в.), жаба *чань* может достигать возраста в одну, три и даже десять тысяч лет<sup>61</sup>. Черепаха и жаба превратились в китайской традиции в символы потустороннего сверхъестественного знания и всеобъемлющей мудрости. Иллюстрацией может служить приводимый потомком Конфуция в двенадцатом поколении — Кун Аньго (II в. до н. э.) миф о том, что, когда Юй укрощал наводнение, ему явилась чудесная черепаха с восемью триграммами *ба-гуа* на спине, заключающими в себе всю мудрость мира<sup>62</sup>.

Приведенные мифологические и фольклорные сведения вкратце освещают основные аспекты образа лягушки в духовной культуре традиционного Китая, в целом совпадающие с ее общепрошлой мифологической семантикой. В то же время нельзя полагать, что одних этих данных достаточно для того, чтобы считать неолитические изображения лягушек на керамике яншаоские интерпретированными. Приведенные материалы, самое большее, могут лишь указать направление дальнейшего поиска и дать общий фон для семанти-

толкования. Основываясь на них, можно допустить, что представленные в яншаоской орнаментации лягушки тесно связаны со стихиями воды и земли, с идеями плодородия, изобилия и долголетия, что они, возможно, играли существенную роль в аграрных культах и религиозных верованиях яншаосцев и были их племенными божествами.

Однако, в принципе, все это с успехом может быть отнесено чуть ли не к любому изображению этого земноводного, принадлежащему едва ли не каждой земледельческой культуре. Задача интерпретировать вполне конкретные неолитические образы ставит перед необходимостью обратиться к более подробному анализу их структуры и композиции, с тем чтобы выявить как можно больше их семантически значимых черт.

Прежде всего можно предположить, что фигуры лягушек на яншаоских сосудах вполне естественно объясняются функциональным тождеством орнамента и самого керамического изделия: лягушка — символ и воплощение водной стихии, сосуды — вместилща жидкости и влаги. В этом отношении, вероятно, не лишено значения то обстоятельство, что стилизованные мацзяоские лягушки изображены посредством концентрических кругов с точкой в центре, возможно, символизирующих также и воду.

Такая оценка, однако, при всей своей допустимости не исчерпывает целиком семантики композиции. При взгляде на яншаоские изображения лягушек обращает на себя внимание то, что почти все они, за исключением баньшоской находки из Цзянчжай, либо вписаны в круг, либо располагаются на внутренней поверхности мисок таким образом, что круг образован самой конфигурацией изделия и его венчиком. Это правило относится в первую очередь практически ко всем мацзяоским изображениям, но отчасти, возможно, распространяется также и на мяоджоуские: характерно, что фигуры лягушек этажа мяоджоу вписаны в более светлый по цвету овал, снабженный по краям двумя круглыми точками. Другая особенность мацзяоских лягушек заключается в том, что большинство из них, как правило, изображены трехлапыми или трехпальными, либо то и другое одновременно. В тех случаях, когда лапы на рисунке отсутствуют, идея триничности выражена тремя концентрическими полуовальными выступами.

Достаточно отчетливо вычлениваемый образ трехлапой и трехпальной лягушки на фоне круга при обращении к мифологическим параллелям позволяет увидеть в нем лунную лягушку, известную по древнекитайским мифам<sup>63</sup>. Предание о ней является наиболее древним из всех лунарных мифов Китая. Первое достоверное упоминание о лунной жабе, именуемой *чань*, содержится в «Хуайнань-цзы» — известном сочинении даоса Лю Аня (II в. до н. э.), где сообщается: «На луна есть жаба» (гл. 7). В гл. 17 того же источника приводится интересная деталь мифа: «Луна освещает все, что находится под небом, и поедается жабой»<sup>64</sup>. Последнее выражение можно понимать двояко: в виду имеются либо лунные затмения<sup>65</sup>, которые в мифологиях большинства народов объясняются похищением светила каким-либо чудо-

вищем (обычно хтоническим), либо ежемесячное убывание луны. Не исключено, что подразумевается и то, и другое вместе.

Кроме этого в гл. 6 «Хуайнань-цзы» приводится другое предание: о богине жены легендарного стрелка И — Чан Э с эликсиром бессмертия на луна. «И выпросил у Сивану эликсир бессмертия. Чан Э украла его и вознеслась на луна»<sup>66</sup>. Согласно более поздним свидетельствам, Чан Э и лунная жаба — один и тот же персонаж. Так, в гл. 13 принадлежащего Чжан Хэну (78—139 гг. н. э.) трактата «Лин сянь» («Наставления о сверхъестественном») сообщается: «Чан Э — это жена И. Она украла эликсир бессмертия богини Сиванму и решила принять его... После этого Чан Э поспешила на луна и превратилась в жабу»<sup>67</sup>. По мнению Юань Кэ, миф о Чан Э, бежавшей на луна и ставшей там жабой, существовал еще до эпохи Хань и впервые был записан в сочинении «Гуй цзан» в эпоху Чжаньго (403—291 гг. до н. э.) или несколько ранее. Хотя дошедшие до нас в разных источниках цитаты из этого сочинения сообщают лишь, что «Чан Э превратилась в дух луны»<sup>68</sup>, не уточняя, как именно этот дух выглядел, можно предположить, что в виду имеется жаба *чань*.

Жаба на луна упоминается и в «Лунь хэн» («Критические рассуждения») — сочинении известного философа-скептика Ван Чуна, который, критикуя миф с точки зрения рационализма, уделяет его разбору и опровержению много места<sup>69</sup>. Из контекста изложения яствует, что во времена Ван Чуна этот миф был известен повсеместно и был достаточно хорошо известен.

Существует мнение, что лунная жаба *чань* упоминается и в известном памятнике древнекитайской литературы «Тянь вэнь» («Вопросы к Небу») знаменитого поэта древности Цюй Юаня (IV в. до н. э.). Общепринятый следующий перевод соответствующего места из этого источника: «Благодаря чему (букв. «какой дэ»). — В. Е.) ночное светило умирает, а затем вновь возрождается? Благодаря чему заяц, который виден на нем, живет там?». Известный китайский филолог Вэнь Идо, отвергая традиционное понимание этого места, в свое время выдвинул на сей счет оригинальную гипотезу: он предположил, что пероглифы *гу ту*<sup>70</sup>, которые, согласно их общепринятому толкованию, значат «лунный заяц»<sup>71</sup>, представляют собой древнее чтение слова *гамма*, имеющего в современном языке значение «лягушка». Затем, на его взгляд, *гамма* превратилось в *чань ту*<sup>72</sup>, поэтому и произошло расщепление одного названия на два, которые стали обозначать лягушку и зайца, живущих на луна<sup>73</sup>.

Необходимо объяснить, почему именно жабы и лягушки считались столь тесно связанными с луной. Дело в том, что в мифологии этому ночному светилу приписываются те же качества и свойства, что и названному земноводному. Оно мыслилось источником и средоточием влаги, подателем дождей и туманов. Вот лишь некоторые из свидетельств древнекитайских источников на этот счет. «И-цзин» (гл. «Шо гуа чуань»): «Гань — это вода, это — луна»; Лю Ань (II в. до н. э.): «Холод, испускаемый инь, скапливается и образует воду. Эссенция водяных паров есть луна»

(«Хуайнань-цзы», гл. 3); Ван Чун (I в. н. э.): «Луна есть вода» («Лунь хэн», гл. 11); Чжан Хэн (II в. н. э.): «Солнце подобно огню, луна подобна воде» («Лин сянь»); Гэ Хун (IV в. н. э.): «Эссенция луны управляет водой» («Бао Пуцзы», гл. 1). Кроме того, луна соотносилась с землей, мраком, холодом, женским началом. Она считалась ответственной за плодородие и размножение животных и растений, покровительницей браков и деторождения, являла собой воплощенное бессмертие и постоянное воскресение<sup>84</sup>. Мифологическая семантика луны и лягушки, таким образом, идентично, что и обусловило совмещение этих образов воедино.

В пользу этого говорят и типологические совпадения лунарного мифа древних китайцев с аналогичными преданиями других народов. Так, по тайским легендам, на небе живет огромная Лягушка, Пожирающая Луну. Владыка небесного пруда держит ее на цепи на дне водоема. Но иногда, когда он спит, лягушка разрывает цепь и устремляется на поиски луны и, найдя, пожирает ее. Тогда женские духи луны спешат за помощью к владыке пруда. Чтобы помочь им, на земле молодые девушки бьют пестиками по ступкам для толчения риса. От этого шума владыка пруда пробуждается, ловит лягушку и вновь заковывает ее в цепи<sup>85</sup>.

Предания о лунной лягушке пользуются огромной популярностью среди индейских племен, населяющих территорию от Северо-Западного побережья Северной Америки до Южной Калифорнии (сэлши, сахаптин, луизенью, диллоуэт, арапахо, атсина, кроу, хидатса, мандана, кламатхи, модоки). Как правило, образ лягушки на луне у них связан с мотвом либо потопа, либо брака. В Южной Америке отзвуком этих легенд, возможно, является бытующее среди индейских племен Гайаны представление о черепахе как о ездовом животном луны<sup>86</sup>. В мифологии мочика ягуар-лягушка выступает в роли спутника бога луны. Южноамериканские каража видят фигуру лягушки в лунных пятнах, а по представлениям индейцев куна, чудовищная лягушка, пожирая солнце, вызывает его затмение<sup>87</sup>.

К сказанному можно добавить, что в свое время исследователями предпринимались попытки обнаружить истоки китайской лунной жабы в Индии и даже Египте<sup>88</sup>, весьма, впрочем, необдуманные.

Специального рассмотрения заслуживает мотв трехпалости лунной жабы, отчетливо прослеживающийся в яншаоской росписи. Помимо *чань* китайская мифология знает несколько разновидностей трехпалых черепах, которых, как было показано, можно считать алломорфами жабы. Выше уже говорилось, что, по преданию, в трехпалую черепаху *най* (рис. 52, в) после смерти превратился отец Юя — Гунь. В «Шань хай цзинь» упоминается ядовитая черепаха *юй*<sup>89</sup>, которая, по другим источникам, также была трехпала<sup>90</sup>. Там же прямо говорится о трехпалых черепахах, мясо которых излечивает от болезней<sup>91</sup>. Что касается трехпалости, то в древнекитайском языке имелись специальный пероглиф *хуэй* для обозначения трехкоготной черепахи<sup>92</sup> (к этому можно добавить, что вплоть до династии Мин императорские драконы изображались с тремя когтями на каждой лапе<sup>93</sup>). Из соседней китайцев аналогичный образ был известен вьетнамцам: в средневековой вьетнамской хронике «Вьет шы люк» трехпалая шестиглазая черепаха упоминается многократно и рассматривается как доброе знамение<sup>94</sup>.

В китайских мифах фигурируют и другие трехногие персонажи. Так, в комментарии Го Пу к «Шань хай цзиню» говорится о трехлапой птице, прислуживающей хозяйке запада Сиванму<sup>95</sup>, а в сочинении «Шань и цзинь» описываются движущиеся с быстротой ветра демоны засухи, у которых три ноги и голое тело<sup>96</sup>. В «Каталоге гор и морей» встречается целый ряд персонажей с тремя ногами: птица, вапоминная змея; животное, похожее на корову; бог Шэто с человеческим туловищем и квадратным лицом<sup>97</sup>.

Вместе с тем объяснение этого мотива в китайских источниках отсутствует. Это дало В. М. Алексееву основание сказать: «Трехпалая жаба — один из самых мистических символов, не объясненный даже всеобъясняющими легендами нянок и полуобразованных сяньшэнов»<sup>98</sup>. К. Хентце, осво-

ывая на тексте «Хуайнань-цзы», где говорится, что жаба *чань* пожирает луну, вызывая ее убыливание, предположил, что «проглатывание луны и трехпалость жабы, несомненно, указывают на три дня темной луны (т. е. время, когда луна не видна на небе... — В. Е.), трехпалость одновременно отражает и три стадии развития земноводного»<sup>99</sup>. Это мнение представляется слишком умозрительным и не может быть принято, кроме всего прочего, хотя бы потому, что из астрономии известно о колебаниях периода наблюдаемости луны, который не обязательно равен трем дням.

Быть может, ближе всех к решению проблемы подошел Л. Я. Штернберг. Он попытался обнаружить истоки образа трехпалой жабы *чань* в Индии, что, на наш взгляд, ему не удалось. В то же время замечательна Л. Я. Штернбергом типологическая связь трехпалости *чань* с широко известным индийским мифом о трех шагах Вишну представляется не лишней интереса.

Вкратце суть мифа такова: в облике карлика Вишну явился на жертвоприношение к властелину асуров, захвативших всю вселенную. Тот предложил Вишну столько земли, сколько он сможет пройти тремя шагами. Вишну, приняв свой истинный облик великана, охватил своими шагами все три сферы мироздания и освободил мир от демонов. Это одно из наиболее славных и известных деяний Вишну, отсюда происходит и его популярный эпитет «Широко ступающий». Ряд древних комментаторов и современных исследователей видят в этой акции символическое овладение тремя мирами: верхним, средним и нижним<sup>100</sup>.

Три ритуальных шага совершал во время жертвоприношения индуистские жрецы<sup>101</sup>. Аналогичные представления встречаются и в буддийской мифологии: Будда (встаи, считавшийся одной из аватар Вишну), едва родившись, делает семь магических шагов, знак того, что он — грядущий властелин мира. Семь шагов («Вишну пада» — «шаги Вишну») делают индуисты при обряде бракосочетания. Видимо, с этим циклом представляется связано и почитание буддистами отпечатка ступни Будды. В. Рубен с полным, на наш взгляд, основанием видит в этом пережитки шаманистической практики — ритуальных шаманских шагов и танцев<sup>102</sup>.

Однако едва ли есть нужда искать объяснение трехпалости *чань* в Индии или где-либо еще за пределами Китая. Аналогичный шаманский шаг «Юй бу» приписывается легендарному миростроителю древности Юю. Китайские источники содержат много упоминаний о нем. Суть их сводится к тому, что, усмирив потоп, Юй заболел сухоткой и поэтому страдал хромотой<sup>103</sup>. В шаманской практике «юев шаг» применялся не только в древности, но и в средневековье (например, в эпоху Тан), а по некоторым сведениям, им до настоящего времени пользуются шаманки в Южном Китае<sup>104</sup>. Из шаманизма этот ритуальный шаг был заимствован даосами<sup>105</sup>. Описание «походки Юя», содержащееся в известном сочинении Гэ Хуна «Бао Пуцзы» (IV в. н. э.), показывает, что она состояла из повторяющегося чередования трех шагов<sup>106</sup>.

О том, что «юев шаг» помимо очистительных функций, возможно, имел и более широкий, кос-

мический смысл, говорит содержащееся в «Хуайнань-цзы» предание об измерении земли шагами помощниками Юя — Дачжаном и Шухаем<sup>107</sup>. О космическом же характере деятельности Юя свидетельствует, например, то, что он создал девять (т. е. 3×3) областей, проложил девять дорог, оградил насыпями девять озер и измерил девять горных хребтов<sup>108</sup>. Мироустроительная деятельность Юя охватывала, таким образом, все три мира: верхний (девять хребтов), средний (девять областей) и нижний (девять озер). Не случайно ему приписывается отливка девяти треножников, символизирующих девять областей Поднебесной. По преданию, первый треножник был отлит Тайхао и воплощал в себе единство мира, т. е. всех трех его сфер<sup>109</sup>. Три треножника, соответствующие небу, земле и человеку, были изготовлены, по преданию, Хуанди<sup>110</sup>. Таким образом, можно сопоставить тройной шаг Юя с тремя космическими шагами Вишну.

Приведенные данные позволяют предположить, что мифическая *чань*, возможно, каким-то образом связана с универсальной концепцией трихотомической вселенной. Такое предположение может быть подтверждено большим числом примеров: как показывают специальные исследования, многие персонажи из самых различных мифологических систем, тройственные по своим характеристикам, как правило, оказываются связанными с тремя сферами мироздания.

Не отвергая возможность такой интерпретации, в то же время следует обратить внимание на следующее. Приписываемые жабе *чань* трехпалость и трехпалость в корне противоречат основным положениям древнекитайской числовой символики *инь* и *ян*, сущность которой состоит в том, что в пределах десятка все нечетные числа отражают идею *ян*, а все четные — *инь*. «Сюй Хань шу» (раздел «Тянь вэнь чжи»): «Луна — источник эссенции *инь*, числа *инь* — четные»<sup>111</sup>. «Да Дай ли цзи» («Записи ритуалов старшего Дая», II в. до н. э.): «Число Неба — 1, Земли — 2, человека — 3. 3×3 дает 9. 9×9 дает 81. 1 — управляет солнцем. Число солнца — 10 (т. е. 3×3+1. — В. Е.)»<sup>112</sup>. Луна считалась квинтэссенцией *инь* и именовалась Тай-инь (Великое *инь*).

Жаба, хтоническое существо, да к тому же еще связанное с луной, несомненно, — одно из самых ярких воплощений этого принципа, и поэтому три ее трехпалых лапы, относящиеся к бессюрным признакам *ян*, никак не вяжутся с представлением о ней как о существе *инь*. Следует добавить, что среди всех чисел *ян* число 3 играет особую, можно сказать, главенствующую роль. Принято было считать, что в основе этого лежит активная сущность *ян*, соединяющая единицу (Небо) и двойку (Землю).

Символику *чань* следует рассматривать вместе с парным ей образом «золотого ворона» (*цзинь-у*) — символом солнца. В «Хуайнань-цзы» (гл. «Цзинь шэнь») он назван «колченогим», комментарий поясняет, что имеется в виду «сидящий на коротких», или «трехпалый», ворон<sup>113</sup>. Тройность в облике солнечного ворона не вызывает возражения, ибо он — воплощение *ян*. Можно задаться вопросом: не есть ли трехпалость *чань* результатом перенесения на нее признаков *цзинь-у*, т. е. не

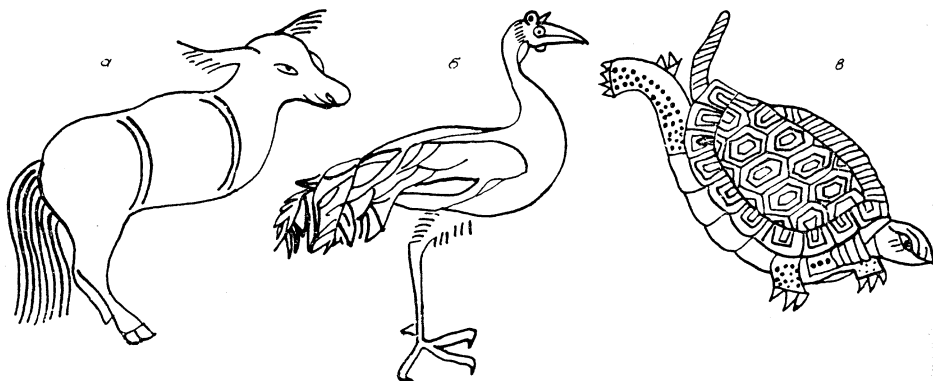


Рис. 52. Изображения XVII в.

а — мифическое существо Куй; б — мифическая птица Би-фан; в — мифическая трехпалая черепаха най.

вторичен ли лунарный миф по отношению к солярному (по аналогии с мифами о матерях 10 солнц и 12 лун)? На этот вопрос едва ли можно ответить утвердительно. Яншаоская роспись свидетельствует, что образ трехлапой *чань* намного древнее *цзинь-у*.

Правда, среди орнаментации керамики этапа мяодигуо имеется одно вписанное в круг изображение<sup>115</sup>, в котором в принципе можно увидеть фигуру взлетающей птицы с тремя ногами. Но, во-первых, изображение это единично, а во-вторых, три ноги вполне допустимо интерпретировать как хвост птицы. Следовательно, *цзинь-у* все же вторичен по отношению к *чань*. Отсюда вытекает вывод, что образ трехлапой лунной жабы появился до образования числовой символики *инь-ян*; и, в самом деле, крайне маловероятно, чтобы столь развитая спекулятивная концепция возникла уже в неолите.

Трехлапость *чань* можно рассматривать и с другой точки зрения: не только как отражение идеи космической завершенности, как соответствие главным параметрам космологии — трем сферам мироздания, но, как неполноту, ущербность, т. е. считать ее хромой. В китайских источниках эпитеты этого рода к *чань* не прилагаются, но зато «колечного» именуется ее мифологический двойник — солнечный ворон *цзинь-у*. Исходя из одного только китайского материала, выяснить мифологическую семантику хромоты вследствие ограниченности имеющихся данных весьма трудно, поэтому придется обратиться к типологическим соответствиям в других мифологиях.

Мифологические персонажи, которым приписывается хромота, безголоты или какие-либо аномалии, связанные с нижними конечностями, хорошо известны в мировом фольклоре. При всем разнообразии приписываемых им характеристик, качеств и функций, между ними есть общее, позволяющее объединить их в один тип. Это — однозначно проследившаяся связь с нижним миром, землей, водой, камнем, смертью, злом<sup>116</sup>. Так, К. Леви-Строс, исследуя мифы североамериканских индейцев, обратил внимание на то, что у героев, порожденных землей, особо подчеркнуты аномалии в ходьбе (они либо волочат ногу, либо «ходят попереки»), или же нижние конечности у них маркированы иным образом («окровавленная нога», «мягкая нога», «раненая нога»)<sup>116</sup>.

Из античного фольклора можно назвать подземного кузнеца Гефеста, считавшегося, как известно, хромым («хромец обоногий» у Гесиода)<sup>117</sup>. Тюрко-монгольской параллелью могут служить связанные с подземным миром хромые кузнецы Аксак-Тимур (Тамерлан) и Чингисхан (не реальные, разумеется, лица, а герои легенд)<sup>118</sup>. Другие персонажи античной мифологии с маркированными ногами — Эдип (букв. «пухлоногий») и Ахилл, омывший матерью в подземной реке забвенная Лете, причем неомытой осталась пята, от раны в которую он в конце концов погибает (отсюда «ахиллесова пята»). Аналогично Ахиллу составляет герой кавказского эпоса «Нарты» Сосруко, который описывается или хромым, или с «кривыми стальными ногами». Сосруко чудесным образом рождается из камня, а умирает от того, что волшебное колесо перерезает ему ноги<sup>119</sup>.

Древнегреческий фольклор знает спутницу хтонической богини Гекаты — женского демона подземного царства Эмпусу, у которой одна нога либо медная, либо вообще ее нет (иногда она представлялась с ослиными ногами, либо с одной ногой ослиной, другой медной)<sup>120</sup>. Другим персонажем этого типа является Сцилла — страшное морское чудовище, обитающее в пещере у пролива между Италией и Сицилией. В ее облик сочетаются черты собаки и змеи, у нее шесть голов с ужасными пастьми, а кроме того: «Ног двенадцать у Сциллы, и все они тонки и жидки» (Одиссея, XII, 89).

Из русских сказок нельзя не вспомнить бабугу — «костяную ногу», в которой исследователи (например, А. Н. Афанасьев, Б. А. Рыбаков) видят древнюю славянскую богиню смерти, К. Д. Лаушкин пришел к выводу, что баба-яга и другие одноногие персонажи мирового фольклора обязательно связаны со змеей<sup>121</sup>. В самом деле, как можно было видеть из уже приведенных примеров, закономерность эта подтверждается. Кроме того, стоит напомнить, что, скажем, ведийский Адж-Энапад (Козел-Одноног), представляющий собой зооморфный аналог мирового древа, как правило, фигурирует в сочетании с Ахи-Будхья (Змеей Глубины)<sup>122</sup>. Змея в данном случае надо понимать как воплощение земной стихии; в этом качестве он не менее популярный в мировой мифологии образ, чем черепаха или лягушка.

В русских былинах один из наиболее популярных богатырей, Илья Муромец, описывается первоначально не имеющим ни рук, ни ног и в течение тридцати лет сидящим неподвижно<sup>123</sup>. В ряде случаев хтонический характер Ильи проступает вполне отчетливо. Ф. И. Буслаев обоснованно сравнивал богатырей русского эпоса с античными титанами, порожденными Геией: в одной из былин говорится о том, как Илья Муромец и его соратники превращаются в камни<sup>124</sup>.

В славянском и монгольском фольклоре одноногими, хромыми беспятыми рисуются лешие и черти<sup>125</sup>, т. е. нечисть, связанная с загробным миром (здесь же можно вспомнить и хромого беса из одноименного романа Лесажа). В русских сказках медведь, ассоциируемый с лесом, лучшим и нечистой силой, часто имеет липовую ногу. Кроме того, ноги связываются со смертью: в одной из сказок, известной во множестве вариантов, смерть, стоящую в ногах у больного, обменивают, повернув постель так, чтобы смерть оказалась в головах<sup>126</sup>. В бурятском эпосе у подножия мировой горы находятся слепые и безногие люди, т. е. мертвые<sup>127</sup>.

Много одноногих персонажей упоминается в «Каталоге гор и морей» (например, оборотни с одной ногой); в этом же источнике сообщается о царстве мягкотелых, где «у людей одна рука и одна нога вывернуты: колеска искривлена, ступня вывернута наверх. Еще говорят: в царстве Люли ноги у людей повернуты ступнями назад, словно сломаны»<sup>128</sup>. Кроме этого китайская мифология знает таких одноногих персонажей, как Дицзюнь<sup>129</sup>, птица Шан-ян, подражая тапцу которой в царстве Лу вызывали дождь, упоми-

нающиеся в «Каталоге гор и морей»<sup>130</sup> птицы «цичжун» и Бифан (рис. 52, б), а также наиболее примечательный из них — Куй (рис. 52, а), чей образ пока еще плохо изучен<sup>131</sup> и который, согласно словарю «Шо вэнь», имел облик рогатого дракона<sup>132</sup>, т. е. совершенно однозначно связан со стихией земли и генетически может рассматриваться как ее воплощение.

Мифологическая семантика хромоты разнообразна в своих конкретных проявлениях, и, соответственно, объяснить ее можно в разных случаях по-разному. Один из возможных вариантов ответа, быть может, дает универсальная по своей сути концепция изоморфизма микро- и макрокосма, в соответствии с которой вселенная представляется космически огромным телом человека или животного, при этом голова соотносится с небом, а ноги — с землей. В качестве примера назовем ведийского Пурушу, иранского Ормазда, орфического Зевса, из ног которых была сотворена земля. Из китайской традиции можно привести высказывание Чжуан-цзы: «...конфуцианцы носят круглую шапку в знак того, что познали время небес; ходят в квадратной обуви в знак того, что познали форму земли»<sup>133</sup>.

Однако следует заметить, что концепция микрокосма, хотя и присуща архаичным культурам даже, быть может, в большой мере, чем поздним спекулятивно-рационалистическим традициям, носит в них главным образом глубоко имплицитный, внутренний характер, проявляясь в первую очередь структурно, а не внешне-метафорически. Недаром, если посмотреть на наиболее архаичные космологи, то легко увидеть: зооморфная модель мира, как правило, ограничивается только одной землей и не включает в себя небо да и вообще сводится к конкретной локальной территории<sup>134</sup>.

Поэтому ближе к истине будет следующий подход к проблеме. По аналогии с избытком конечностей у мифологических персонажей, вернее, в противоположность ей, хромоту можно рассматривать как выражение ограниченной способности к передвижению.

Мифология глубоко метафорична, ее образы формируются по принципу pars pro toto — «часть вместо целого», а это один из важнейших способов образования метафор. Поэтому для того, чтобы легче и нагляднее уяснить смысл мифологических образов, полезно продельвать с ними обратную операцию, т. е. либо редуцировать, либо расширять их вплоть до исходного тождества: например, если героя ранят булавкой, это надо понимать, как ослабленное убийство; если он переодевается в чужую одежду, его следует отождествлять с ее владельцем и т. д.

Имея это в виду, хромоту следует понимать как ослабленную неподвижность, неспособность ходить вообще. А это дает следующую семантику. Прежде всего, жесткую локализацию хромого персонажа, его тесную связь с конкретной территорией (К. Леви-Строс употребляет в этом смысле понятие «автохтонность»). Иными словами, если о каком-либо божете сообщается, что оно хромает, это значит, что оно владычествует преимущественно над тем (и никаким иным) участком земли, где живет. Далее, ограниченность

в одной из важнейших жизненных функций — перемещения — равнозначно смерти. Не ходить — значит не действовать, не жить. По тому же принципу образована другая универсальная метафора смерти — слепота: не видеть — значит не воспринимать, не реагировать, быть мертвым. Обогащаясь и пересекаясь, указанные значения дают широкий семантический спектр понятий, связанных с землей, смертью, недостаточностью, злом и многочисленными производными от них. Это объясняет, почему в первую очередь именно хтонические существа рисуются хромыми.

Сказанное позволяет понять хромоту яншаоских лягушек. Связанные с землей, водой, преисподней они воплощают собой стихию земли. Выражением этой концентрированной хтоничности является трехлапость. Недостаток конечностей коррелирует с негативными характеристиками нижнего мира.

Такая трактовка не только не противоречит, но дополняется лунарными чертами яншаоских лягушек, ибо луна, пожалуй, в не меньшей степени, чем они, связана в мифологии с мраком, влагой и миром мертвых. Хромоте лунной *чань* близки по смыслу те представления, где луна соотносится с ногой. Так, в мифах бушменов она отождествляется с башмаком мифологического героя, по другой легенде, солнце отрезает у луны ногу, из которой та каждый раз возрождается вновь<sup>135</sup>. Согласно сказанию, имеющему общетюркомонгольское распространение, солнце взяло себе голову девушки-сиротки, а луна — тело, которое и видно на ней в качестве пятна (т. е. верх и низ тела противопоставлены друг другу)<sup>136</sup>. В мифологии эцвев лунные пятна — это фигура мужчины, от которого на луне видны одни ноги<sup>137</sup>. По мнению О. М. Фрейденберг, сравнившей образы хромых персонажей в Библии и у Апулея, «придавливание ноги и хромота — метафоры хтонические; по-видимому, они семантизируют ущерб луны»<sup>138</sup>.

Итак, можно сказать, что яншаоские изображения лягушек свидетельствуют о развитых аграрно-мифологических представлениях, для которых характерно приписывание особой роли воде, земле и символизированию их хтоническим животным. Фигуры трехлапых лягушек, вписанные в круг или расположенные соответствующим образом на сосудах этапа мацзяно, могут быть интерпретированы как лунарные. Трехлапость лягушек однозначно указывает на тесную связь со стихией земли, преисподней, лунной, и кроме того, возможно, имеет космологический смысл, соответствующая представлениям о трехчастной вселенной.

Но только этим семантика рассмотренных мацзяоских изображений не исчерпывается. Как известно, луна не просто занимала почетное место в архаичных мифологиях, но играла в жизни древних огромную сугубо практическую роль. Речь идет о календарном счислении времени, которое, как показывает история астрономии, первоначально велось в соответствии с фазами ночного светила. Изучение орнаментации мацзяоских сосудов, украшенных фигурками лунных лягушек, дает достаточно веские основания для предположения о том, что предки древних китай-



цев уже в неолите были знакомы с лунным календарем.

Уровень естественно-научных и практических достижений развитых неолитических культур, к числу которых относится яншао, как показывают последние исследования, был существенно выше, чем это полагалось до недавнего времени. В первую очередь это относится к астрономическим знаниям и календарным системам древних. Многие исследователи, занимавшиеся анализом древнейших календарей (особенно ближневосточных) отмечали, что необходимые для их составления астрономические данные не могли быть накоплены в течение сравнительно короткого времени, для этого, возможно, требовались тысячелетия, и истоки астрономии в таком случае следует относить уже к каменному веку<sup>139</sup>. Расширение диапазона археологических изысканий позволило прийти к выводу, что как минимум с неолита и бронзового века календарный счет времени был известен весьма широкому кругу древних культур и не является исключительной прерогативой великих цивилизаций Востока.

Показателен в этом отношении, например, сосуд эпохи бронзы (XVIII в. до н. э.) из Венгрии, орнаментация которого была интерпретирована Б. А. Рыбаковым как календарная по смыслу<sup>140</sup>. Интересной можно назвать и попытку Ю. Н. Голендухина объяснить как календарные ряд изображений бронзового века в петроглифах Саймалы-Таши<sup>141</sup>. До сих пор не утихают споры вокруг знаменитого Стоунхенджа, в котором многие исследователи видят уникальную астрономическую обсерваторию бронзового века (наиболее ранние постройки этого сооружения относятся еще к неолиту — началу III тыс. до н. э.); в обоснование этой точки зрения приводятся все новые и новые аргументы<sup>142</sup>.

Наконец, специалисты обратили внимание на ранее в этом аспекте не изучавшийся археологический материал каменного века: предметы искусства или просто обработанные кости и камни, покрытые зарубками, насечками, углублениями или геометрическим орнаментом. В 1972 г. вышло фундаментальное исследование американского автора А. Маршака, в котором он поставил проблему календарного счета в мезолите и палеолите и весьма убедительно подтвердил свои мысли астрономическими выкладками и тщательным анализом большого числа палеолитических артефактов<sup>143</sup>. Параллельно с А. Маршаком и независимо от него в том же направлении исследовал проблему Б. А. Фролов, опубликовавший в 1974 г. монографию, где им была предпринята попытка выявить наиболее популярное в искусстве палеолита числовые закономерности и объяснить их, связав с календарными наблюдениями<sup>144</sup>. Оригинальная трактовка астрономической семантики уникального верхнепалеолитического изделия — ритуально-символического жезла, найденного на Ачинской стоянке в Сибири, была предложена недавно В. Е. Ларичевым<sup>145</sup>.

Итак, проблема счисления времени в каменном веке в науке поставлена и в последнее время активно исследуется. Специально нужно отметить, что вопрос о наличии календаря в той или иной древней культуре нельзя рассматривать изо-

лированно, в отрыве от общего культурного контекста и объективных предпосылок, т. е. предварительно нуждается в ответе вопрос, была ли потребность в календаре и имелся ли для его создания необходимый уровень развития экономики и духовной культуры?

Что касается китайского неолита, то ответ должен быть утвердительным. Яншао представляет собой достаточно высокоразвитую земледельческую культуру с отчетливо выраженным аграрно-мифологическим комплексом в идеологии. Регулярно практикуемое развитие земледелия создает необходимые объективные предпосылки для формирования календарных систем, ибо без них весьма трудно, а порой и невозможно, соблюдать основные агрокультурные правила и выдерживать требуемые сроки посадки, уборки и ухода за растениями<sup>146</sup>.

Кроме того, даже самое примитивное хозяйство производящего типа отличается, как известно, от присваивающего тем, что дает некоторый (пусть, вначале и скромный) прибавочный продукт, позволяющий в конечном счете осуществляться известной специализации внутри общества или в всяком случае высвобождающий свободное от добычания «хлеба насущного» время. Ряд полученных с помощью археологии данных, правда, еще не до конца изученных, позволяет предположить, что яншаосцы, возможно, обладали начатками высоких для той эпохи достижений духовной культуры.

В первую очередь это касается счета и письменности. Гипотеза о неолитических истоках китайской иероглифики высказывалась в свое время еще Дун Цаобинем<sup>147</sup>. Из советских исследователей попытку отождествить некоторые неолитические знаки с древнекитайскими пиктограммами предпринял Ю. В. Бунаков<sup>148</sup>. В этом направлении работали также К. Хентце<sup>149</sup> и А. Буллинг. В последнее время в связи с интенсивными археологическими изысканиями в Китае эта проблематика весьма активно разрабатывалась китайскими исследователями (Го Можо, Юй Синью, Тан Лань, Хэ Бинди), отождествившими целый ряд знаков на керамике этажа баньшо, а также культуры луньшань с иньскими иероглифами и числительными<sup>150</sup>. С. Кучера, обобщивший и проанализировавший имеющиеся результаты, пришел к выводу, что в такой постановке вопроса «нет ничего невозможного»<sup>151</sup>. Дальше всех пошел Чжэн Дэкунь, предположивший наличие числительных не только у протокитайцев эпохи неолита, но уже у палеолитических обитателей Чжоукоудяня<sup>152</sup>.

В качестве гипотезы можно предположить, что яншаосцы были знакомы со скалулмантней: на стоянке Холунь в уезде Фушань пров. Шаньси в яншаоском слое был найден обломок обожженной гадательной кости<sup>153</sup>. Достоверность находки так и не подтверждена, но если, как полагает Хэ Бинди<sup>154</sup>, на нее все же можно положиться, то следует предположить существование в яншао мантики. Хорошо, между тем, известно, что в самом своем начале рациональные знания и навыки часто уживаются с магией, в частности, иньская гадательная практика была тесно связана с календарным счислением и письменностью.

На этом общекультурном фоне закономерно предположение, что яншаосцы могли иметь календарь. Однако, насколько нам известно, до сих пор никто из специалистов вопроса об этом не ставил, и проблема эта даже не затрагивалась. Между тем, внимательное рассмотрение орнаментации ряда яншаоских сосудов позволяет выявить характерные числовые закономерности, которые, как представляется, связаны с лунным календарем. Главная трудность при такого рода анализе заключается прежде всего в том, что работать можно далеко не со всеми опубликованными образцами вследствие не всегда высокого качества фотоскопирования (что касается имеющихся прорисовок, то нет гарантий в том, что они выполнены точно, а не «на глазок»). Тем не менее, некоторые из сосудов поддаются изучению, что приводит к заслуживающим, на наш взгляд, внимания результатам (ниже все расчеты выполнены по фотографиям).

Наиболее простым, а потому и исходным, является счисление времени по фазам луны. Как отмечал известный исследователь истории календаря Н. И. Идельсон, «куда ни проникнет взгляд хронолога, он везде обнаруживает именно лунное счисление в основе первичного календаря»<sup>155</sup>. Главные параметры наблюдаемых изменений луны следующие. Во время новолуния луна находится между солнцем и землей п. обращенная к нам своей неосвещенной стороной, не видна на небе. Появляясь затем в виде узкого серпа, она примерно через семь суток приобретает форму полукруга. Это — первая четверть. Приблизительно еще через восемь суток наступает полнолуние, луна видна в виде полного диска. Следующая фаза, наблюдаемая через семь суток, — последняя четверть (полукружие луны обращено выпуклым боком в обратную сторону). Затем следует новолуние, и цикл повторяется.

Полная смена всех фаз луны называется синодическим месяцем, его продолжительность примерно равна 29,53 суток (кроме того, существует сидерический месяц, равный 27,32 суток, определяемый по движению луны на фоне звезд). 12 синодических месяцев составляют 354,367 суток и дают лунный год<sup>156</sup>.

Деление лунного месяца в соответствии с четырьмя фазами можно видеть на примере ранне-жюуоского календаря: первое семь или восемь дней месяца именовались *чу цзи* («счастливое начало»), четверть с 8—9 по 14—15-й день — *ци ши ба* («после рождения полумесяца»), период с 15—16 по 22—23-й — *ци ван* («после полной луны») и, наконец, время с 23—24 по 30 по конец месяца — *ци сы ба* («после смерти полумесяца»)<sup>157</sup>. Кроме того, Дун Цаобинем установлено, что весьма точное значение синодического месяца (29,53) было известно древним китайцам уже в эпоху Инь. К этому выводу он пришел путем анализа календарных записей на гадательных костях (XIII в. до н. э.)<sup>158</sup>.

Поскольку в орнаментации целого ряда мисок *лэнь* этапа мацзяю, как было сказано, представлена лунная лягушка, логично предположить, что в первую очередь именно эти изделия могут нести календарную символику. Главное внимание при этом следует обратить на мацзяю-

оскую *лэнь* из коллекции Ю. Г. Андерсона (рис. 53) — изделие, с точки зрения его орнаментации, ключевое для реконструкции неолитического календаря.

Прежде всего заметим, что окружность венчика этой *лэнь* разделена на четыре равные части, каждая из которых содержит определенное число параллельных штрихов, поделенных на три группы. Выше уже говорилось, что подобные композиции соответствуют космологическим представлениям о четырехчастном членении пространства по горизонтали. Здесь же нужно отметить, что в арханском мисовосприятии структура времени во многом изоморфна пространству (исследователи говорят о «пространственном» понимании времени)<sup>159</sup>. Так же, как и пространство, оно не гомогенно (счастливейшее, несчастливое, сакральное время), подобно ему оно делимо, локально и замкнуто. В арханских культурах нет места для категорий пространства и времени, отличных друг от друга, ничем не наполненных и абстрактных; они воспринимаются слитно и субстанционально<sup>160</sup>. Более того, как показывает анализ, представления об упорядоченном времени (его цикличности и членении) формируются на основе тех же социальных классификаций, что и в случае с пространством<sup>161</sup>. Генетическое родство этих понятий наглядно видно на примере зодиака (кроме того — соответствующих ему древнекитайских «лунных домов», древнеиндийских *накшатр*): время здесь определяется движением светил по созвездиям зодиака, которые в свою очередь, во всей видимости, являются небесным отражением земной системы зооморфных духов-хранителей стран света.

Из сказанного следует, что мы имеем право рассматривать четырехчастную структуру орнамента анализируемых изделий яншаоской керамики не только с пространственной, но и с временной точки зрения. Можно предположить, что она символизирует деление временного цикла на четыре части (скажем, четыре части месяца или четыре сезона года). Быть может, не лишне основания и предположение, что разделяющие венчик на части знаки имеют астрономический смысл: из контекста баньшаоско-мачанского сюжета об отделении неба от земли вытекает, что светлый круг с темной точкой в центре можно рассматривать как символ солнца.

Интересные результаты дает подсчет<sup>162</sup> количества штрихов на венчике, по группам они расположены следующим образом:  $4 + 6 + 4 = 14$ ,  $4 + 8 + 4 = 16$ ,  $4 + 6 + 4 = 14$ ,  $4 + 7 + 4 = 15$ . В сумме получается 59, что абсолютно точно совпадает с числом дней в двух синодических лунных месяцах. Весьма важно следующее наблюдение: изображение лягушек (черепахи) ориентировано по знакам на венчике (выше такая особенность была отмечена для баньшаоских композиций), что дает право, установив точку отсчета, разделить орнаментацию венчика на две части — справа и слева от фигуры лягушки. Число штрихов справа оказывается равным  $14 + 16 = 30$ , слева —  $14 + 15 = 29$ .

Данные цифры весьма примечательны: составляющие их группы штрихов (14, 15, 16) точно

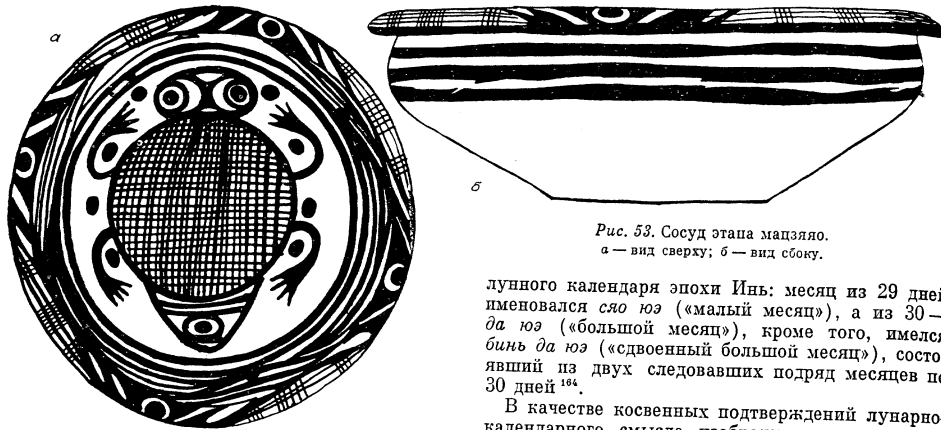


Рис. 53. Сосуд этапа мацзяо.  
а — вид сверху; б — вид сбоку.

(степень точности определения лунных фаз может колебаться в пределах одного-двух дней) соответствуют числу дней в половинках синодического месяца — от новолуния до полнолуния и от полнолуния до конца последней четверти. Еще более показателен тот факт, что число дней в месяце в одном случае равняется 29, а в другом — 30.

Как уже говорилось, продолжительность синодического месяца равна недельному числу суток (29,53), и поэтому с течением времени в лунном календаре накапливаются погрешности, ведущие к тому, что начало месяца начинается постепенно смещаться и уже не совпадает с новолунием. Для того «чтобы начало календарного месяца как можно точнее совпадало с новолунием, эти месяцы (по 29 и 30 дней. — В. Е.) должны чередоваться; например, все нечетные месяцы могут содержать по 30, а четные — по 29 дней»<sup>163</sup>. Таким образом, такая система счета с чередованием месяцев по 29 и 30 дней уточняет начало месяца и уменьшает погрешность, составляющую в данном случае 0,06 суток ( $29,53 + 29,53 = 59,06$ ;  $59,06 - 59 = 0,06$ ), что в абсолютном выражении дает около полутора часов в месяц или более 17 часов (т. е. больше  $2/3$  суток) в лунный год (если же брать синодический месяц равным 29 или 30 дням, то погрешность возрастает до 5—6 суток в год).

Имея все это в виду, можно допустить, что анализируемый орнамент представляет запись простейшего лунного календаря. Давать запись числа всех дней в лунном году вовсе не обязательно (ведь месяцы повторяются), необходимо лишь отразить главный принцип счисления времени — чередование простого месяца в 29 дней и месяца с одним добавочным днем. Достаточно просчитать, начиная с отсчетной точки (т. е. от головы или нижней части тела лягушки), число штрихов шесть раз, т. е. шесть раз пройти окружность венчика, чтобы получить 12 лунных месяцев, составляющих лунный год из 354 суток. Примечательно, что аналогичная система, судя по данным гадательных костей, лежала в основе

лунного календаря эпохи Инь: месяц из 29 дней именовался *сяо юэ* («малый месяц»), а из 30 — *да юэ* («большой месяц»), кроме того, имелся *бинь да юэ* («двойной большой месяц»), состоявший из двух следовавших подряд месяцев по 30 дней<sup>164</sup>.

В качестве косвенных подтверждений лунно-календарного смысла изображения, кроме того, можно назвать следующие. Число линий, которыми расчерчена спина лягушки, составляет 24 по горизонтали и 24 по вертикали<sup>165</sup>. Быть может, это не случайно: календарное значение числа 24, кратного 12, хорошо известно, вспомним хотя бы, что традиционный китайский сельскохозяйственный календарь делит год на 24 сезона по полмесяца каждый<sup>166</sup>. Внутренняя поверхность *пэнь* кроме концентрических кругов орнаментирована жирными круглыми точками, располагающимися симметрично по обеим сторонам лягушки. Нельзя ли увидеть в них изображения звезд, на фоне которых помещается лягушка-луна, как это можно наблюдать, например, на некоторых каменных рельефах эпохи Хань? По бокам лягушки располагаются образованные кривыми линиями серповидные фигуры, весьма напоминающие полумесяцы; более отчетливо они видны на фрагменте *пэнь* с аналогичным сюжетом (рис. 54, а).

Выдвигая предположение о календарной семантике данного изображения, следует вместе с тем добавить, что открытым остается один весьма важный вопрос, суть которого в следующем. Чередование лунных месяцев по 29 и 30 дней предполагает продолжительность одного синодического месяца в 29,5 суток, но фактически она равна  $29,53059$  суток, что за год дает  $29,53059 \times 12 = 354,36706$  суток, т. е. годовая погрешность при таком способе счисления времени составит несколько больше трети суток, а за три года даст примерно один целый сутки. А это значит, что на четвертый год от начала цикла новолуние в первый день года будет приходиться уже не на первое, а на второе число месяца, и чем дальше, тем значительнее будут ошибки в календаре.

Для исправления упомянутых ошибок необходимо примерно через каждые три года вводить один дополнительный день, т. е. считать каждый четвертый лунный год високосным, принимая его продолжительность в 355 дней. В противном случае календарь довольно скоро перестает работать. Мы можем лишь строить предположения, нашло ли это отражение в орнаментации мацзяоской *пэнь*? Нельзя ли, к

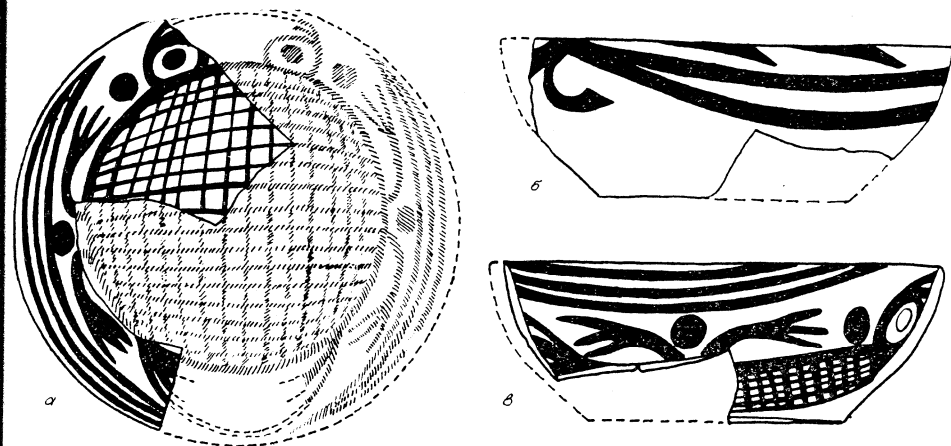


Рис. 54. Фрагмент сосуда этапа мацзяо.  
а — вид сверху; б, в — виды сбоку.

примеру, допустить, что четыре круглых знака-разделителя на венчике сосуда символизировали не только время от новолуния до полнолуния (и наоборот, т. е. половинки месяца), но и год, подобно тому, как на логарифмической линейке<sup>167</sup> одно и то же деление в разных случаях имеет разную цену? Тогда число 4 могло бы служить указанием на четвертый, високосный год. Впрочем, вполне допустимо, что явшацы производили интеркаляцию чисто эмпирическим способом (путем простого наблюдения за лунной), как это практиковалось многими народами<sup>168</sup>.

Другая проблема заключается в том, что для приспособления лунного календаря к практическому использованию, его следует каким-то образом совместить с солнечным годом, чему препятствует значительное отставание лунного года от солнечного, равное примерно 11 суткам. Здесь также необходимы соответствующие вставки. В большинстве древних календарей для этого применялись 8-летний (октастерид, клеостратов цикл) или 19-летний (метонов) цикл, погрешность первого — трое суток в 16 лет, второго — один сутки в 219 лет<sup>169</sup>. Существуют и другие, как менее, так и более точные способы интеркаляции.

Не нужно думать, что согласование лунного календаря с солнечным представляет собой нечто очень сложное и потому в принципе недоступное для людей каменного века. Лежащая в основе арифметика — элементарна, никаких особых астрономических инструментов не требуется. Необходимы лишь достаточно длительные и регулярные наблюдения за солнцем и лунной для того, чтобы по возможности точнее определить продолжительность солнечного (тропического) года и синодического месяца. Первое было установлено китайскими астрономами в VII в. до н. э. весьма простым способом: путем измерения длины солнечной тени<sup>170</sup>.

Из изучаемого нами изображения вовсе не следует, что неолитические протокалленды поль-

зовались метоновым циклом. Они могли применять более простые, более приближенные способы. Какие именно — это вопрос, на который мы сейчас не ответим. Но вот на что хотелось бы обратить внимание: расположение знаков на венчиках по своей структуре достаточно сложно и не до конца понятно (например, для чего штрихи разбиты на 12 групп, чем определяется число штрихов в каждой из этих групп?). Не заключена ли здесь дополнительная информация, которая могла бы дать ответ на поставленные вопросы?

Рассмотрев структуру ключевого изображения, более всего удовлетворяющего календарным параметрам, обратимся к другим мацзяоским композициям аналогичного типа, с тем чтобы посмотреть, подтверждают ли они и в какой степени сделанные нами выводы. С этой целью возьмем для анализа другую *пэнь* этапа мацзяо из коллекции Ю. Г. Андерсона (см. рис. 49, а). Представленная на ней композиция в целом прежняя, но отличается рядом существующих деталей. Между светлыми «запятаями» с точками в центре (трансформация «солярных» знаков), делящими окружность венчика на четыре части, помещаются по одной группе штрихов — новая черта, отличающая данную *пэнь* от предыдущей. Фигура лягушки стилизована, что не дает однозначного указания на точку отсчета штрихов. Качество имеющейся в нашем распоряжении фотографии изделия не во всех случаях позволяет точно установить число штрихов, поэтому сомнительные цифры ниже будут помечены знаком вопроса.

Общая сумма штрихов складывается следующим образом:  $3 (?)$ ,  $3 + 4 + 3 (?)$ ,  $2$ ,  $5 + 4 + 3$ ,  $4$ ,  $3 + 3 + 2 (?)$ ,  $4$ ,  $3 + 4 (?) + 3$  (запятаями отделены друг от друга изолированные группы штрихов), что дает 53 (?). Как видим, полученная цифра недалека от числа 59, а при более точном подсчете, быть может, и сравнялась бы с ней. Поскольку каждый из трех полу-

круглых выступов в фигуре лягушки может быть интерпретирован как ее голова, то возможны три точки, от которых следует вести отсчет штрихов. Обозначим их буквами А, Б и В. Если взять за исходную любую из них, то соотношение штрихов в образовавшихся половинах получится 27:26, т. е. примерно равное, цифры 27 и 26 весьма близки (причем во внимание приблизительность подсчета) числу дней в лунном месяце.

Еще на одной мацзянской *пэнь* со стоянки Шуйдичэньцзя (уезд Линся, пров. Ганьсу) (см. рис. 50) также нанесено стилизованное изображение лягушки, венчик разделен двенадцатью «солярными» знаками на двенадцать (вспомним о календарном значении числа 12) примерно равных частей содержащих в себе каждый по группе штрихов:  $7 + 6 + 5 + 5 + 3 + 3 + 3 + 4 + 4 + 5 + 7 + 5 = 57$ . Так же, как и в предыдущем случае, обозначим возможные точки отсчета буквами А, Б и В. Если взять за отправные точки Б и В, то соотношение штрихов в обеих получившихся половинах составит соответственно 22:35 и 23:34. Если же отсчет вести от А, то оно окажется равным 29:28, т. е. соответствующий А полукруглый выступ фигуры лягушки можно истолковать как голову (по аналогии с первым из проанализированных образцов), а цифры 29 и 28 понять как обозначения числа дней в двух лунных месяцах.

На следующей *пэнь* этапа мацзяно (см. рис. 49, в) фигура лягушки еще более схематична, а на венчике вместо четырех или двенадцати раздельных знаков их одиннадцать. В одном месте венчик вышерблен, но по заданному интервалу нетрудно догадаться, что там должен находиться еще один знак. Сумма штрихов следующая:  $8 + 9 + 7 + 7 + 7 + 6 + 9 + 6$  (?) +  $7$  (8?) +  $9$  (?) +  $6$  (?) = 81 (83?), что приблизительно (с учетом к тому же неполноты подсчета) может соответствовать числу дней в трех лунных месяцах. По расположению фигуры лягушки группы штрихов делятся неравномер-

но (4, 4 и 3) и дают следующие числа: дуга АБ —  $7 + 6 + 9 + 6$  (?) = 28 (29?), дуга БВ —  $7$  (8?) +  $9$  (?) +  $6$  (?) = 22 (23?), дуга ВА —  $8 + 9 + 7 + 7 = 31$ .

Кроме того, имеется ряд фрагментов с аналогичной орнаментацией. От одной из *пэнь* остался лишь слегка поврежденный венчик, туловище же почти не сохранилось, так что определить его росписи невозможно (см. рис. 40, б). Орнаментация венчика аналогична предыдущей, семь групп штрихов дают в сумме:  $7 + 7 + 7 + 8 + 5 + 7 + 5$  (6? 7?) = 46 (48?). Несколько мелких фрагментов венчиков демонстрируют группы по 2, 3, 5, 8 (?) штрихов (см. рис. 40, в, г), что, впрочем, взятое вне контекста, мало о чем говорит.

Наконец, рассмотрим две мацзяоские *пэнь*, найденные в 1977 г. на стоянке Мацзягу (уезд Юйчжун, пров. Ганьсу). На внутренней поверхности первой из них (рис. 55, б) изображение лягушки отсутствует, сохранились лишь пучки параллельных изогнутых линий. В центре помещен крестообразный знак, заключенный в круг, три таких знака располагаются на внутренних боковых стенках близ венчика. Роспись самого венчика также трансформирована: каждый из четырех раздельных знаков с двух сторон сопровождается группой штрихов, между ними находятся участки, заштрихованные крест-накрест. Штрихи, группирующиеся вокруг раздельных знаков, дают числа:  $7 + 9 = 16$ ,  $6 + 10 = 16$ ,  $6 + 7 = 13$ ,  $6 + 10 = 16$ . Итого:  $16 + 16 + 13 + 16 = 61$ . При делении пополам в соответствии с ориентацией крестообразного знака в центре получается:  $16 + 16 = 32$  и  $16 + 13 = 29$ , в чем нетрудно усмотреть близкое совпадение с числом дней в двух лунных месяцах. Дополнительные штрихи, нанесенные крест-накрест, дают числа:  $17 + 22 = 39$ ,  $23 + 23 = 46$ ,  $21 + 26 = 47$ ,  $16 + 18 = 34$ . Итого:  $39 + 46 + 47 + 34 = 166$ .

На второй *пэнь* (рис. 55, а) крестообразный знак в центре росписи видоизменен и представляет собой подобие мальтийского креста, вписанного в круг. Орнаментация венчика упрощена: штрихи,

нанесенные крест-накрест, образуют восемь групп, изолированных одна от другой. Они дают следующие числа:  $25 + 26 = 51$ ,  $17 + 18 = 35$ ,  $25 + 22 = 47$ ,  $17 + 19 = 36$ ,  $23 + 21 = 44$ ,  $20 + 25 = 45$ ,  $23 + 20 = 43$ ,  $21 + 16 = 39$ . Итого:  $51 + 35 + 47 + 36 + 44 + 45 + 43 + 39 = 340$ . Если разбить группы штрихов в соответствии с ориентацией крестообразного знака, то получится:  $51 + 35 = 86$ ,  $47 + 36 = 83$ ,  $44 + 45 = 89$ ,  $43 + 39 = 82$ . Числа 86, 83, 89, 82 близки друг другу. Хотя близость эта в принципе может быть обусловлена усреднением в результате сложения, нельзя, тем не менее, исключать предположение, что они означают по одному из четырех сезонов, каждый из которых примерно равен трем лунным месяцам ( $87 - 90$  дней), в целом же общая сумма штрихов (340) близка числу дней в лунном году (354).

Все рассмотренные образцы, за исключением одного, принадлежащего банью, с довольно простой орнаментацией венчика, относятся к этапу мацзяно и, кроме двух со стоянки Мацзягу, прямо связаны с образом лунной лягушки. В сочетании с другими изображениями такая орнаментация венчика не встречается. Уже один этот факт заслуживает внимания. Суммарное число штрихов на каждом венчике составляет 59, 53 (?), 57, 81 (83?), 46 (48?), 61 (в последнем случае берем только основные штрихи, ибо дополнительные, нанесенные крест-накрест, представляют собой новый элемент в устойчивой орнаментации). Нетрудно видеть, что за исключением 81 (83?) все они весьма близки друг другу.

Можно, правда, допустить, что, поскольку, как известно, при развитом гончарном производстве керамические изделия изготовлялись серийно (это относится к яншао), то орнаментация наносилась в соответствии с определенным трафаретом, чем и объясняется подмеченная близость суммарных количеств штрихов. В данном случае, однако, такое допущение оказывается несостоятельным. Прежде всего, проанализированные образцы, во-первых, найдены на разных стоянках, а во-вторых, очевидно, не совпадают друг с другом хронологически, о чем наглядно свидетельствует схематизация и стилизация изображений лягушки, а также трансформация самого геометрического орнамента. Кроме этого нужно учитывать, что размеры самих сосудов разнятся весьма существенно — диаметр сосудов достигает от 22,2 (первый образец со стоянки Мацзягу, рис. 55, б) до 29 см (со стоянки Шуйдичэньцзя, рис. 50). Зная диаметр, легко определить длину окружности венчика: к примеру, у образца из коллекции Ю. Г. Андерсона (см. рис. 53) она составит 73,5 см, а у *пэнь* из Шуйдичэньцзя — 91 см, т. е. больше на 16,5 см. Между тем в первом случае число штрихов на венчике — 59, а во втором — 57, т. е. почти идентично. Следовательно, подобные совпадения нужно объяснить иначе.

Исходя из наличного контекста композиций, в названных числах естественно предположить календарную символику, а именно — обозначение с

разной степенью точности числа дней в двух синодических лунных месяцах. Характерно, что речь может идти только о двух месяцах, ибо большинство чисел располагается в этом диапазоне, и лишь в одном случае (второй из образцов со стоянки Мацзягу, рис. 55, а) штрихи на венчике дают число, сопоставимое с количеством дней в лунном году — 340.

Это обстоятельство, возможно, указывает на определенную систему построения календаря: в качестве элементарной составляющей лунного года берутся два чередующихся лунных месяца с различным числом дней, с тем, чтобы свести к минимуму погрешность. Подтверждением этому служит то, что в большинстве случаев ориентации центральной фигуры композиции, лягушки, делит сумму штрихов на примерно равные половины. Абсолютно точное совпадение всех требуемых параметров имеет место только в одном случае (см. рис. 53). В остальных наблюдается либо приблизительное соответствие, либо существенные отступления. Сложность в объяснении этого состоит в том, что отсутствуют достаточно представительные серии композиций одного вида. Большинство из тех, что имеются в нашем распоряжении, значительно разнятся по ряду деталей. Поэтому трудно выявить возможные дополнительные принципы, которые, вероятно, могли бы объяснить имеющиеся несоответствия. Не исключено и предположение иного рода: первоначально имеющая календарный смысл запись постепенно утратила свое исходное значение и превратилась в орнаментальный мотив, сопровождающий образ лунной лягушки; ранее необходимая точность записи потеряла свое значение и стала передаваться лишь приблизительно, «на глазок».

Это подкрепляется тем наблюдением, что абсолютную точность дает композиция с наиболее реалистическим изображением лягушки. Чем же схематичнее ее фигура, тем менее поддаются интерпретации сопровождающие ее числа, вплоть до того, что на образцах со стоянки Мацзягу, где фигура лягушки исчезает полностью (остаются лишь косвенные указания на генетическую преемственность орнамента), значения получаемых чисел максимально отходят от искоемых, а вся система, если только она имеет календарный смысл, строится по иному принципу.

Приведенные расчеты и оценки дают основание предположить, что яншаосам в период мацзяно был известен простейший лунный календарь, символически изображавшийся на венчиках мисок *пэнь*, расписанных изображением луны в виде лягушки. До окончательного решения данной проблемы еще далеко, полностью вопросы генезиса, построения и эволюции яншаоского календаря могут быть выяснены лишь после дополнительных исследований, опирающихся на изучение более представительной подборки образцов, чем та, которая в настоящее время доступна по публикациям.

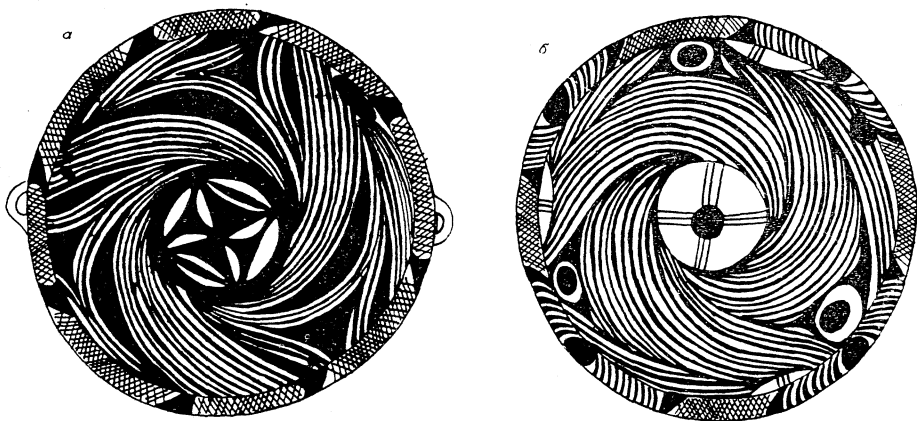


Рис. 55. Сосуды этапа мацзяно.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог исследованию, можно с уверенностью утверждать, что роспись керамики яншао в значительной части представляет собой отнюдь не просто декоративную орнаментацию, наносившуюся на изделия в сугубо эстетических целях. Ее функции гораздо шире и глубже, а сама она богато насыщена разнообразным смысловым содержанием. Древнейшее изобразительное искусство Китая создавалось его творцами не произвольно, а в соответствии с установленными канонами, в свою очередь обусловленными категориями и понятиями первобытного мировоззрения. Именно это делает возможным семантический анализ росписи яншао, а на его основе — реконструкцию основных характеристик и закономерностей духовной культуры ее создателей.

Полученные результаты позволяют расценить мировоззрение яншаосцев как весьма высокоразвитое. Его содержание отнюдь не исчерпывается лишь культом плодородия, страхом смерти и поклонением обоженственным силам природы. Оно включает в себя целый комплекс сложных религиозно-мифологических представлений, из которых в качестве основных можно назвать следующие.

Прежде всего, заслуживает внимания наличие в яншао сложного космогонического мифа. Уже сам этот факт говорит о том, что мифологию китайского неолита нельзя назвать примитивной. В этом смысле она стоит на ступень выше, допустим, мифологии австралийских аборигенов, не знающей как таковых мифов о творении или содержащей их в размытом и недостаточно оформленном виде. Космогонический миф об отделении неба от земли исполним-первопредком, зафиксированный в орнаментации керамики яншао, находит аналогии не только в древнекитайских мифах, но и в фольклоре многих других народов. Это говорит, во-первых, о том, что нет оснований считать его заимствованным, а во-вторых, заставляет искать корни универсальности данного мифологического типа. Не случайно то обстоятельство, что космогонические композиции появляются только в баньшань и мацан — финале неолита. Анализ содержания самого мифа показывает, что он возникает лишь на определенной ступени социального развития; трудно сказать, можно ли в данном случае вести речь о разложении первобытно-общинных норм жизни, однако несомненно, что смысл мифа отражает серьезные социальные сдвиги.

Социальное содержание можно увидеть и в часто контаминирующей с данным сюжетом мифологемой титанизма. В мировом фольклоре отчетливо выявляется пласт мифов, повествующих о гигантах, титанах, великанах, существовавших до появления людей и самих богов. Им приписываются колоссальные размеры, огромная физическая сила и — слабый разум. Во многих мифах из тела одного из таких титанов создается вселенная. Характерно, что пазначального гиганта, для того чтобы он образовал собою космос, убивают боги, пришедшие на смену поколению великанов, или он умирает сам. В этих пазначальных космических гигантах можно видеть олицетворение родового коллектива, представляемого мифологической мыслью в виде единого тела, в точности подобного человеческому, но только несравненно более мощного. Гигантомахия, в которой побеждают боги, синонимична победе эпического героя над великаном или чудовищем. Поражение Давидом Голиафа, хитроумным Одиссеем тупого Полифема — мифологический символ победы одного над многими, организованной первобытной общественной стихией. Ряд деталей изобразительных композиций баньшань — мацан позволяет допустить наличие в какой-то мере подобной семантики и в мифе яншао.

От космогонии неотделима космология, представляющая собой ее синхронный срез. Неудивительно поэтому, что космогонический герой яншао оказывается одновременно и одной из возможных мифологических метафор образа мирового древа, универсально моделирующего пространственно-временные отношения в мифопоэтическом сознании большинства древних и архаичных народов. Не повторяя уже сказанного, отметим лишь, что и здесь нельзя упускать из вида социальную подоплеку. Пространственно-временная структура космоса в своих наиболее существенных чертах воспроизводит структуру общества. Именно этим нужно объяснять поразительное сходство главных элементов космологических схем у самых разных народов. Деление космоса на землю и небо, людей и богов сложным образом связано с дуальным делением родового коллектива. Соединяющее людей с богами мировое древо в своих истоках есть гипостазирование в образной, чувственно воспринимаемой форме основных социальных связей, сплавляющих эндогамную общность воедино. Подтверждением может служить тот факт, что, как следует из проделанного

анализа, вертикальная структура мирового древа есть развитие первоначальной горизонтальной структуры, строго обусловленной членением коллектива.

Изучение росписи яншао приводит к выводу о том, что судя по ее смыслу, по крайней мере некоторые эндогамные коллективы протокитайцев строились по принципу дуальной экзогамии, с дальнейшим подразделением экзогамных половин на две части. Оформлением социальной структуры служили тотемические представления, в рамках которых идея единства социальной группы воплощалась в тотеме — предмете или животном, пользующемся особым почитанием. Допустимо предположить, что четырехчастная, видимо, элементарная и древнейшая структура протокитайского общества оказала влияние на складывание системы классификаций явлений и предметов вселенной, следы которой прослеживаются в древнекитайской культуре на протяжении всего ее существования.

В определенном смысле, все архаичное мирозерцание космично, поскольку каждое явление, событие, вещь в его рамках имеет свое строго определенное положение и роль в гармоничной системе космоса, а наиболее значимые элементы вселенной, как, например, общество и сам человек, не просто занимают в мироздании назначенное им место, но своим устройством воспроизводят его структуру. В представлениях яншаосцев этот изоморфизм микро- и макрокосма выразился, в частности, в понятии о душе, которая представляет собой обобщенный образ человека вообще в противоположность индивидуальности — изменчивой, единичной, частной. Через посредство этого понятия выражается идея особой общности членов коллектива. Это обуславливает, во-первых, темную природу души, а во-вторых, тот до сих пор еще совершенно не изученный аспект проблемы, по которому структура души — идеального образа индивида — воспроизводит структуру всего коллектива, всего космоса.

Кроме этого изобразительные композиции яншао дают возможность выявить и другие воззрения и мифы протокитайцев. В определенной степени по ним можно судить о культуре предков, составляющем сердцевину первобытной религии, а также о той роли, которую в религиозной жизни, возможно, играли шаманы, выделившиеся из общества по мере усложнения его структуры и, соответственно, установления общеплеменных культов.

Интерес представляют и такие взгляды яншаосцев на природу, как, например, лунарный миф о трехпалой жабе или лягушке, отождествлявшейся с ночным светиллом. Показательно, что данный миф продержался в китайской культуре тысячелетия, его литературные обработки осуществлялись в эпохи Тан, Сун и позже. Заслуживает внимания и то, что параллели ему обнаруживаются как у южных соседей китайцев, так и почти

далеко от них — в Северной Америке. Необязательно видеть в этом генетическое родство: совпадение вполне убедительно объясняется причинами типологического характера.

Если оправдано сделанное в работе предположение о наличии в яншао лунного календаря, то это может служить еще одним показателем высокой степени развития этой неолитической культуры. Характерно, что вероятные принципы его построения в целом совпадают с теми, на которых базируются древние лунные календари других культурных традиций, например ближневосточной. Это говорит о том, что яншаосцы шли к созданию календаря примерно тем же, наиболее простым и экономным путем. Экстраполируя известные из истории и этнографии данные о роли календаря в древних обществах, допустимо предположить, что он использовался не только, а быть может, и не столько для нужд сельскохозяйственного производства, но находил также применение в сфере социального регулирования через посредство приуроченных к определенным сезонам и датам праздников, обрядов и церемоний.

В целом, по основным своим характеристикам духовная культура яншао, в той степени, в какой она реконструируется по неолитическим изображениям, представляет собой идеологию весьма зрелого, достаточно сложно организованного родового общества. С этих позиций, привлечение широкого сравнительного материала из религиозно-мифологических воззрений других обществ аналогичного типа можно считать весьма плодотворным, ибо при всем различии в деталях основная их схема совпадает.

Интерпретированные в данной работе изображения, безусловно, составляют лишь часть той доступной для дешифровки информации, которую содержит орнаментация керамики яншао. Новые находки китайских археологов дают исследователю новый изобразительный материал и данные для поисков и размышлений. Не охватив полностью всех дешифруемых изображений, автор попытался за счет этого сконцентрировать свои усилия на изучении наиболее главных из них.

Как уже отмечалось, сами по себе первобытные изображения не могут быть источником абсолютного нового знания. Их значение в процессе познания определяется тем, насколько достоверно удастся включить их в широкий и сложный контекст архаичной духовной культуры. Самое большее, чего можно достигнуть с помощью их интерпретации — это детализировать и дать хронологическую и этнокультурную атрибуцию уже известных явлений и форм духовной жизни древности. Исходя из этого, автор хотел бы надеяться, что ему удалось внести скромный вклад в разрешение сложной и многогранной задачи — добиться того, чтобы донсторическое искусство из иллюстрации к общественному стало в руках исследователей надежной путеводной нитью к постижению еще непознанных сторон мировоззрения древности.

ПРИМЕЧАНИЯ

ОТ РЕДАКТОРА

<sup>1</sup> Каменный век Северной, Средней и Восточной Азии.— Новосибирск, 1985.— С. 3—9.  
<sup>2</sup> Кашина Т. И. Керамика культуры яншао.— Новосибирск, 1977.— 168 с.; Чжан Яичи. Керамика неолитических культур Восточного Китая.— Новосибирск, 1984.— 108 с.  
<sup>3</sup> Ларичев В. Е. Календарная пластина Мальты и проблема интерпретации образов первобытного художественного творчества // Проблемы реконструкций в археологии.— Новосибирск, 1985.— С. 74—104; Он же. Лунно-солнечный календарь погребения Мальты и проблема палеокозмогонических аспектов семантики образов искусства древнекаменного века Сибири // Каменный век Северной, Средней и Восточной Азии.— Новосибирск, 1985.— С. 60—86; Он же. Лунно-солнечная календарная система верхнепалеолитического человека Сибири (опыт расписки спирального орнамента ачинского ритуально-символического жезла).— Новосибирск, 1983. (Препринт); Он же. Мальтийская пластина из бивня мамонта — счетная календарно-астрономическая таблица древнекаменного века Сибири.— Новосибирск, 1986. (Препринт).

ГЛАВА I

<sup>1</sup> См., например: Andersson J. G. The Cave-Deposit at Sha Kuo T'un in Fengtien // *Palaontologia Sinica*.— Peking, 1923; Idem. Topographical and Archaeological Studies in the Far East // *Bulletin of the Museum of the Far Eastern Antiquities (BMFEA)*.— 1939.— N 11; Idem. The Site of Chu Chia Chai, Hsi Ning Hsien, Kansu // *BMFEA*.— 1945.— N 17; Idem. Prehistoric Sites in Honan // *BMFEA*.— 1947.— N 19.  
<sup>2</sup> Andersson J. G. On Symbolism in the Prehistoric Painted Ceramics of China // *BMFEA*.— 1929.— N 1.— P. 65—69.  
<sup>3</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth. Studies in Prehistoric China.— L., 1934.  
<sup>4</sup> Andersson J. G. Researches into the Prehistory of the Chinese // *BMFEA*.— 1943.— N 15.  
<sup>5</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 314.  
<sup>6</sup> Ibid.— P. 314—315; Idem. Researches into the Prehistory...— P. 98.  
<sup>7</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 315. Об «орнаменте смерти» см. также: Idem. The Site of Chu Chia Chai.— P. 33 et passim; Idem. On Symbolism...— P. 66—67.  
<sup>8</sup> Rydh H. On Symbolism in Mortuary Ceramics // *BMFEA*.— 1929.— N 4; Karlgren B. Some Fecundity Symbols in Ancient China // *BMFEA*.— 1930.— N 2.  
<sup>9</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 318.  
<sup>10</sup> Andersson J. G. On Symbolism...— P. 69.  
<sup>11</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 323—324; Idem. On Symbolism...— P. 69.  
<sup>12</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 324.  
<sup>13</sup> Mackenzie D. The Migration of Symbols.— N. Y., 1926.  
<sup>14</sup> Williams C. A. S. Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives.— Shanghai, 1932; De Wissler. The Dragon in China and Japan.— S. 1, 1913.  
<sup>15</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 325.

<sup>16</sup> Rydh H. On Symbolism in Mortuary Ceramics.  
<sup>17</sup> Andersson J. G. On Symbolism...— P. 69.  
<sup>18</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 329.  
<sup>19</sup> Andersson J. G. An Early Chinese Culture // *Bul. of the Geological Survey of China*.— 1923.— Vol. 5, N 1.— P. 1—68; Idem. Preliminary Report on Archaeological Research in Kansu.— Peking, 1925; Idem. On Symbolism...— P. 65—69.  
<sup>20</sup> Andersson J. G. Children of the Yellow Earth.— P. 334—335.  
<sup>21</sup> Andersson J. G. Researches into the Prehistory...— P. 287.  
<sup>22</sup> Ibid.— P. 287—288.  
<sup>23</sup> Ibid.— P. 287; Idem. On Symbolism...— P. 66.  
<sup>24</sup> Andersson J. G. Researches into the Prehistory...— P. 286—287.  
<sup>25</sup> Franke O. Geschichte des chinesischen Reiches.— Berlin; Leipzig, 1930.— Bd 1.— S. 43—49.  
<sup>26</sup> Обстоятельный обзор проблемы см.: Васильев Л. С. Проблемы генезиса китайской цивилизации: Формирование основ материнской культуры и этноса.— М., 1976.  
<sup>27</sup> Arne T. J. Painted Stone Age Pottery from the Province of Honan, China // *Palaontologia Sinica. Ser. D*.— Peking, 1925.— Vol. 1, fasc. 2.— P. 18.  
<sup>28</sup> Ibid.— P. 30.  
<sup>29</sup> Liang Sau Yung. New Stone Age Pottery from the Prehistoric Site at Hsi-yin tsun, Shansi, China // *Memoirs of the American Anthropological Association*.— Wisconsin, 1930.— N 37.— P. 61—72.  
<sup>30</sup> Palmgren N. Kansu Mortuary Urns of the Pan Shan and Ma Chang Groups // *Palaontologia Sinica. Ser. D*.— Peking, 1934.— Vol. 3, N 1; Sommarström B. The Site of Ma-kia-yao // *BMFEA*.— 1956.— N 28.— P. 55—138.  
<sup>31</sup> Перу известного исследователя древнекитайской культуры Б. Карлгрена кроме уже цитированной работы принадлежит еще одна, с яншаоской орнаментацией не связанная, но тем не менее, посвященная духовному миру китайского неолита.— Karlgren B. Some Ritual Objects of Prehistoric China // *BMFEA*.— 1942.— N 14.— P. 65—69.  
<sup>32</sup> Rydh H. On Symbolism in Mortuary Ceramics...— P. 71—120.  
<sup>33</sup> Rydh H. Seasonal Fertility Rites and the Death Cult in Scandinavia and China // *BMFEA*.— 1931.— N 3.— P. 69—98.  
<sup>34</sup> Bylin-Althin M. The Sites of Ch'i Chia P'ing and Lo Nan T'ang in Kansu // *BMFEA*.— 1946.— N 18.— P. 423—425.  
<sup>35</sup> Подробнее см.: Евсюков В. В., Ларичев В. Е. Карл Хентце — исследователь древних культур Восточной Азии // Каменный век Северной, Средней и Восточной Азии.— Новосибирск, 1985.— С. 114—124.  
<sup>36</sup> Hentze C. Mythes et symboles lunaires. Chine ancienne, civilisations anciennes de l'Asie, peuples limitrophes du Pacifique.— Anvers, 1932.  
<sup>37</sup> Hentze C. Bronzegerät, Kultbauten, Religion im ältesten China der Shang-Zeit.— Antwerpen, 1951.— S. 30.  
<sup>38</sup> Ibid.— S. 238.  
<sup>39</sup> Gubernatis A. de. Zoological Mythology.— L., 1872.  
<sup>40</sup> Дать ему отгудки и русские ученые, например, замечательный исследователь русского фольклора А. Н. Афанасьев.— Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу.— М., 1865—1869.— Т. 1—3.

<sup>41</sup> Ду Эрвэй. Мифологическая система «Каталога гор и морей». [«Шаньхайцзин» шэньхуа ситун].— Тайбэй, 1977.  
<sup>42</sup> Malinowski B. Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften.— Frankfurt a. M., 1973.— S. 80.— Цит. по: Antoni K. J. Der weisse Hase von Inaba. Vom Mythos zum Märchen.— Wiesbaden, 1982.— S. 212.— (Münchener Ostasiatische Studien; Bd 28).  
<sup>43</sup> Hentze C. Die Wanderung der Tiere um die heiligen Berge // *Symbolon*.— Basel, 1964.— Bd 4.— S. 9.  
<sup>44</sup> См., например, Erkes E. Chinesisch-amerikanische Mythenparallelen // *Toung Pao*.— 1926.— Vol. 24.— P. 32—54.  
<sup>45</sup> См.: Токарев С. А. История зарубежной этнографии.— М., 1978.— С. 314.  
<sup>46</sup> Hentze C. Die Wanderung der Tiere...— S. 10.  
<sup>47</sup> Ibid.— S. 10.  
<sup>48</sup> Ibid.— S. 12.  
<sup>49</sup> Hentze C. Bronzegerät, Kultbauten, Religion...— S. 249.  
<sup>50</sup> См., например: Hentze C. Gods and Drinking Serpents // *History of Religions. An Intern. J. for Comparative Historical Studies*.— 1965.— Vol. 4, N 2.— P. 179—208.  
<sup>51</sup> Naumann N. Zu einigen religiösen Vorstellungen der Jömon-Zeit // *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*.— Wiesbaden, 1977.— Bd 127, Hf. 2.— S. 421.  
<sup>52</sup> Bulling A. The Meaning of China's Most Ancient Art.— Leiden, 1952. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.  
<sup>53</sup> Например: Wu G. D. [У Цзиньдин]. Prehistoric Pottery in China.— L., 1938.— P. 163—169, pl. 5.  
<sup>54</sup> См., например: Watson W. Archaeology in China.— L., 1960; Cheng Te-k'un. Archaeology in China.— Cambridge, 1966.— Vol. 1: Prehistoric China; Treitsman J. M. The Prehistory of China. An Archaeological Exploration.— N. Y., 1972; Chang Kwang-chih. The Archaeology of Ancient China.— 3-d ed.— New Haven; L., 1977; Rawson J. Ancient China. Art and Archaeology.— L., 1980.  
<sup>55</sup> Например: Haskins J. F. Pan-po, a Chinese Neolithic Village // *Artibus Asiae*.— Ascona, 1957.— Vol. 20, N 1.— P. 151—157.  
<sup>56</sup> Богачевский Б. Л. Раковины в расписной керамике Китая. Крита и Триполья // *Изв. ГАИМК*.— Л., 1931.— Т. 6, вып. 8—9. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.  
<sup>57</sup> Бунаков Ю. В. Китайская письменность // *Китай*.— М.; Л., 1940.  
<sup>58</sup> Киселев С. В. Неолит и бронзовый век Китая // *Сов. археология*.— 1960.— № 4.— С. 248.  
<sup>59</sup> Кожин П. М. Значение орнаментации керамики и бронзовых изделий Северного Китая в эпоху неолита и бронзы для исследования этногенеза // Этническая история народов Восточной и Юго-Восточной Азии в древности и средние века.— М., 1981.— С. 131—161.  
<sup>60</sup> Кашина Т. И. Семантика орнаментации неолитической керамики Китая // У истоков творчества.— Новосибирск, 1978.— С. 183—202; Она же. Некоторые проблемы, связанные с керамикой культуры яншао // *Изв. СО АН СССР. Сер. обществ. наук*.— 1970.— № 11, вып. 3.— С. 29—38.  
<sup>61</sup> Васильев Л. С. Проблемы генезиса...— С. 192—202.  
<sup>62</sup> См.: Рыбаков Б. А. Космогония и мифология земледельцев неолита // *Сов. археология*.— 1965.— № 1, 2. В качестве одного из разделов эта работа опубликована также в кн.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.— М., 1981.  
<sup>63</sup> Васильев Л. С. Проблемы генезиса...— С. 195.  
<sup>64</sup> См., например: Рифтин Б. Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе.— М., 1979.— С. 72—73.  
<sup>65</sup> Серкина А. А. Опыт дешифровки древнейшего китайского письма.— М., 1973. Она же. Символы рабства в древнем Китае. Дешифровка гадательных надписей.— М., 1982.  
<sup>66</sup> См., например, программы для своего времени статьи Си Най и Инь Да, в которых, кстати сказать, проблема изучения неолитической керамики уделено значительное место.— Си Най. Археология в новом Китае // *Каогу*.— 1962.— № 9.— С. 453—458; Инь Да. Прошлое и будущее археологии неолита // *Каогу*.— 1963.— № 11.— С. 577—579.  
<sup>67</sup> Расписная керамика Ганьсю [Ганьсю цайтао].— Пекин, 1979.— С. 8 [на кит. яз.].  
<sup>68</sup> Там же.— С. 8. Попутно отметим, что не только

ученые КНР, но и зарубежные авторы китайского происхождения резко выступают против этой концепции. Например, Хэ Биши говорит лишь о небольшом «поверхностном сходстве» между орнаментами баньпо, с одной стороны, и Месопотамии и Ирана — с другой (Ho Ping-ti. The Cradle of the East. An Inquiry into the Indigenous Origins of Techniques and Ideas of Neolithic and Early Historic China, 5.000—1.000 B. C.— Hong Kong, 1975.— P. 153). На его взгляд, яншаоская спираль развилась из реалистических изображений птиц (Ibid.— P. 362).  
<sup>69</sup> См.: Си Най. Избранные труды по археологии (Каогусюэ луньвань цзюэ).— Пекин, 1981.— С. 1—2 (на кит. яз.); Стоянка Баньпо близ Сяня (Сянь Баньпо).— Пекин, 1963.— С. 185—186 (на кит. яз.).  
<sup>70</sup> Гу Вэнь. Неолитический расписной орнамент степного сваян с расположением росписи // *Вэнью*.— 1977.— № 6.— С. 67—71 (на кит. яз.).  
<sup>71</sup> Там же.— С. 68—69.  
<sup>72</sup> Там же.— С. 68.  
<sup>73</sup> Там же.— С. 67.  
<sup>74</sup> Го Можо. Бронзовый век.— М., 1959.— С. 91.  
<sup>75</sup> У Шань. Опыт изучения неолитического расписного орнамента бассейнов Хуанхэ, Янцзы и южных районов // *Вэнью*.— 1975.— № 5.— С. 60 [на кит. яз.].  
<sup>76</sup> Там же.— С. 59.  
<sup>77</sup> Там же.— С. 60.  
<sup>78</sup> См., например: Расписная керамика (Цайтао) // *Вступ. ст. Аль Чжунминя*.— Пекин, 1959.— С. 3—4 (на кит. яз.); Янь Вэньмин. Истоки расписной керамики Ганьсю // *Вэнью*.— 1978.— № 10.— С. 64 (на кит. яз.); Расписная керамика Ганьсю.— С. 6.  
<sup>79</sup> В 1975 и 1977 гг. в мачанском и мацзяоском слоях было найдено по одному бронзовому ножу.  
<sup>80</sup> Расписная керамика Ганьсю.— С. 7.  
<sup>81</sup> У Шань. Опыт изучения...— С. 59.  
<sup>82</sup> Гу Вэнь. Неолитический расписной орнамент...— С. 70.  
<sup>83</sup> Расписная керамика Ганьсю.— С. 7.  
<sup>84</sup> Ши Симбан. Некоторые вопросы, касающиеся культуры мацзяо // *Каогу*.— 1962.— № 6.— С. 318—329 (на кит. яз.).  
<sup>85</sup> Там же.— С. 325.  
<sup>86</sup> Там же.  
<sup>87</sup> Гу Вэнь. Неолитический расписной орнамент...— С. 70.  
<sup>88</sup> Янь Вэньмин. Истоки расписной керамики...— С. 72.  
<sup>89</sup> Там же.  
<sup>90</sup> Су Бинци. О некоторых вопросах культуры яншао // *Каогу* сзюабо.— 1965.— № 1.— С. 31 (на кит. яз.).  
<sup>91</sup> Обстоятельный критический анализ проблемы дан С. Кучерой (Кучера С. Китайская археология, 1965—1974 гг.: палеолит — эпоха Инь. Находки и проблемы.— М., 1977.— С. 84—90).  
<sup>92</sup> Расписная керамика Ганьсю.— С. 8.

ГЛАВА II

<sup>1</sup> Наряду с этим многие авторы, занимающиеся исследованием архаичного изобразительного творчества фактически игнорируют этот аспект проблемы, предпочитая двигаться эмпирическим путем. За последние годы в советской литературе появился целый ряд оригинальных и содержательных работ, в центре внимания которых — интерпретация древних изображений: Раевский Д. С. Очерки идеологии скифо-сарматских племен.— М., 1977; Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии.— М., 1980; Березкин Ю. Е. Мочка. Цивилизация индейцев Северного побережья Перу в I—VII вв.— Л., 1983; Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии.— М., 1984. Из названных работ лишь в книге Я. А. Шера предпринята попытка обобщить главные принципы семантических исследований.  
<sup>2</sup> Laming-Emperaire A. La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications.— P., 1962.— P. 11. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.  
<sup>3</sup> Leroi-Gourhan A. Treasures of Prehistoric Art.— N. Y., s. a.— P. 179.  
<sup>4</sup> Толозов Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против».— М., 1975.— С. 39.  
<sup>5</sup> Laming-Emperaire A. La signification de l'art...— P. 7.  
<sup>6</sup> Толозов Ц. Поэтика.— С. 39.  
<sup>7</sup> Там же.— С. 38.

- <sup>5</sup> Laming-Emperaire A. La signification de l'art... — P. 294.
- <sup>6</sup> Leroi-Gourhan A. Treasures of Prehistoric Art. — P. 136—148, 172—179.
- <sup>7</sup> Frazer J. G. Totemism and Exogamy. A Treatise on Certain Early Forms of Superstition and Society. — L., 1935. — Vol. 2. — P. 10—11.
- <sup>8</sup> Leroi-Gourhan A. Treasures of Prehistoric Art. — P. 513, pl. XXXII.
- <sup>9</sup> Цит. по: Левин-Брюль Ж. Первобытное мышление. — М., 1930. — С. 80.
- <sup>10</sup> Leroi-Gourhan A. Treasures of Prehistoric Art. — P. 136—137.
- <sup>11</sup> Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. — М., 1980. — С. 264.
- <sup>12</sup> Tokarev S. A. Андрэ Леруа-Гуран и его труды по этнографии и археологии // Этнологические исследования за рубежом: Критические очерки. — М., 1973.
- <sup>13</sup> Goff B. I. Symbols of Prehistoric Mesopotamia. — New Haven; L., 1963. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.
- <sup>14</sup> Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. — С. 258—259.
- <sup>15</sup> Laming-Emperaire A. La signification de l'art... — P. 290—291.

Никакого противоречия в такой попытке нет, это универсальная закономерность всякого познания. Не вникая глубже в эту философскую по сути проблему, ограничимся ссылкой на мнение двух авторитетных историков — М. Блюка и Р. Дж. Коллингвуда. «... всякое историческое изыскание с первых же шагов предполагает, что вопрос ведется в определенном направлении» (Блок М. Апология истории, или ремесло историка. — М., 1973. — С. 38). «Опыт мыслительной работы ... скоро научил меня, что вообще ничего нельзя найти, если заранее не поставить вопроса, причем вопроса не расплывчатого, а вполне определенного. Когда люди копают, просто говоря: „Дайте-ка посмотрим, что тут есть“, — то они ничего не узнают или же что-то узнают случайно, лишь постольку, поскольку при раскопках у них возникает столь же случайные вопросы... Занимаясь историческими исследованиями, я лишь открыл для себя те принципы, которые Бэкон и Декарт установили уже 300 лет назад в отношении естественных наук. Оба они совершенно недвусмысленно утверждали, что знание приходит только тогда, когда отвечаешь на вопросы, причем вопросы должны быть правильными и поставлены в надлежащем порядке» (Коллингвуд Р. Дж. Идеи истории. Автобиография. — М., 1980. — С. 335). Заметим, что Р. Дж. Коллингвуд не вполне точен: разработка проблемы была начата не Бэконом и Декартом, а гораздо раньше — Сократом и Платоном. Речь идет об известной платоновской концепции знания как «припоминания» [мимесис]: «... познавать» означает восстанавливать знание, уже тебе принадлежавшее» (Платон. Федон. 75e // Соч. в 3 т. — Т. 2. — М., 1970. — С. 38).

- <sup>16</sup> Leroi-Gourhan A. Treasures of Prehistoric Art. — P. 174—179.
- <sup>17</sup> Rydth H. On Symbolism in Mortuary Ceramics // BMEFA. — 1929. — N 1. — P. 91, 102—104.
- <sup>18</sup> Frazer J. G. Totemism and Exogamy... — Vol. 1. — P. 198—199.
- <sup>19</sup> Киви А. М. Десять тысяч лет в одну жизнь. — М., 1981. — С. 38—39.
- <sup>20</sup> Кабо В. Р. Спикретизм первобытного искусства [по материалам австралийского изобразительного искусства] // Ранние формы искусства. — М., 1972. — С. 287.
- <sup>21</sup> Впрочем, относительно данного изображения можно высказать и другую точку зрения. Если допустить, что изображена женщина держащая во рту свой хвост (имеющиеся в нашем распоряжении фото не позволяют ответить на этот вопрос однозначно), то в таком случае перед нами уже не элементарный, а сложный образ, весьма вероятно, наделенный глубокой мифологической семантикой и имеющий довольно многочисленные параллели в мифах и иконографии различных народов мира (см.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — М., 1980. — Т. 1. — С. 52; Neumann E. The Origins and History of Consciousness. — Princeton, 1973. — P. 2—9).
- <sup>22</sup> См., например: Афанасьев В. К. Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. — М., 1979.
- <sup>23</sup> См.: Фрейдельберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1978.
- <sup>24</sup> Там же. — С. 51.

- <sup>25</sup> Проп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. — М., 1969.
- <sup>26</sup> См., в частности: Левин-Строс К. Структурная антропология. — М., 1983. — С. 183—207.
- <sup>27</sup> См.: Ратнев Ф. Народоведение. — СПб, 1904. — Т. 1. — Табл. после с. 36.
- <sup>28</sup> Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. — С. 277—287.
- <sup>29</sup> Бык и крокодил тоже противопоставлены друг другу, но непреходящие границы между стихиями (землей и водой), которые они символизируют, нет. Вода и земля в мифологии, как правило, дополняют друг друга. Все это подтверждает одновременную дуальность и слитность Ашанов.
- <sup>30</sup> Этот аспект Ашанов обстоятельно проанализирован В. Ф. Миллером (Миллер Воев. Очерки арийской мифологии в связи с древнейшей культурой. — М., 1876. — Т. 1. Ашвины-Диоскуры).

- <sup>31</sup> Проп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946. — С. 150.
- <sup>32</sup> Имя Ашвинов указывает на связь с копиями, и поэтому намеченная связь сложнее — в индоевропейских (а также, например, и в китайских) мифах конь рассматривается, с одной стороны, как хтоническое (земноводное), с другой — как небесное существо, что иллюстрирует его медиативную мифологическую функцию посредника между тремя зонами вселенной, между мертвыми и живыми, людьми и богами.
- <sup>33</sup> Большой фактический материал по близнецам мифа см.: Штернберг Л. Я. Античный культ близнецов при свете этнографии // Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии: Исследования, статьи, лекции. — Л., 1936. — С. 73—108.
- <sup>34</sup> Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. — М., 1964.
- <sup>35</sup> Не только, впрочем, у них: ср., например, вознесение на небо на огненной колеснице библейского пророка Илиа (4 Царств, 2, 11—12).
- <sup>36</sup> В качестве крайне характерного в этом смысле примера можно назвать статью венгерского исследователя Г. Комороши, который попытался проанализировать семантику древнеблизнецовского «древа жизни», отделившись почти исключительно от обильного текста. Неудивительно, что дальше пресловутого «плуродорного» анализа семантики не продвинулся (Комороши Г. К символике дерева в искусстве древнего Двуречья // Древний Восток и мировая культура. — М., 1981. — С. 47—52).
- <sup>37</sup> Проп В. Я. Исторические корни... — С. 21.
- <sup>38</sup> Формозов А. А. О некоторых задачах и спорных проблемах в исследовании памятников первобытного искусства // Сов. археология. — 1979. — № 3. — С. 11.

### ГЛАВА III

- <sup>1</sup> А. Буллинг определяет такте спирали как символы вращения небесных светил (Bulling A. The Meaning of China's Most Ancient Art. — Leiden, 1952. — P. 91).
- <sup>2</sup> К. Хентце имел в виду изображение, где голова у фигуры представлена кругом с точкой (см. рис. 4).
- <sup>3</sup> Ср. анализ этого петроглифа Го Можо (Го Можо. Бронзовый век. — М., 1959. — С. 16).
- <sup>4</sup> Hentze C. Die Wanderung der Tiere um die heiligen Berge // Symbolon. — Basel, 1964. — Bd 4. — S. 34.
- <sup>5</sup> Последнее из сопоставлений весьма спорно. См.: Серкина А. А. Опыт лепшифовки древнейшего китайского письма. — М., 1973. — С. 28—44.
- <sup>6</sup> Hentze C. Die Wanderung der Tiere... — S. 44.
- <sup>7</sup> Hentze C. Mythes et symboles lunaires. Chine ancienne, civilizations anciennes de l'Asie, peuples limithrophes du Pacifique. — Anvers, 1932. — P. 64, 108—112.
- <sup>8</sup> Hentze C. Objets rituels, croyances et dieux de la Chine antique et de l'Amerique. — Anvers, 1936. — P. 99.
- <sup>9</sup> Naumann N. Zu einigen religiösen Vorstellungen der Jōmon-Zeit // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. — Wiesbaden, 1977. — Bd 127, H. 2.
- <sup>10</sup> Bulling A. The Meaning... — P. 121. В другом месте книги фигура рассматривается как совокупность трех улыбок, обозначающих горы (Ibid. — P. 57).
- <sup>11</sup> Ibid. — P. 97, 101.
- <sup>12</sup> Основные проблемы первобытного общества по материалам могильника Лювань, уезд Ляоду, провинция Цинхай // Кагуу. — 1976. — № 11. — С. 368 (на кит. яз.).
- <sup>13</sup> Расписная керамика Ганьсу (Ганьсу дайтао). — Пекин, 1979. — С. 7 (на кит. яз.).

- <sup>14</sup> Васильев Л. С. Проблемы генезиса китайской цивилизации. — М., 1976. — С. 199—201.
- <sup>15</sup> Интерпретации семантики этих изображений суммированы Б. А. Рыбаковым в монографии «Язычество древних славян» (М., 1981. — С. 146—212).
- <sup>16</sup> Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — М., 1965. — С. 326.
- <sup>17</sup> Там же. — С. 40—41.
- <sup>18</sup> Там же. — С. 324.
- <sup>19</sup> Юань Кэ. Сто избранных мифов (Шэньхуа сюаньшэнь байтай) — Шанхай, 1980. — С. 5 (на кит. яз.).
- <sup>20</sup> Рифтин Б. Л. От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. — М., 1979. — С. 54.
- <sup>21</sup> Бодде Д. Мифы древнего Китая // Мифологии древнего мира. — М., 1977. — С. 380.
- <sup>22</sup> Werner E. T. C. A Dictionary of Chinese Mythology. — Shanghai, 1932. — P. 355.
- <sup>23</sup> Связь с деревом подтверждается и одним из поздних текстов. См.: Юань Мэй. Новые записи Ци Се [Синь Ци Се], или о чем не говорил Конфуций [Цзы бу юй] // Пер. с кит., предисл., коммент. и прилож. О. Л. Фишман. — М., 1977. — С. 221—222.
- <sup>24</sup> Еще более отчетливо двойственность и в то же время единственность Паньгу проявляется в поздних философских переосмысленных мифах. См.: Mayers W. F. The Chinese Reader's Manual. A Handbook of Biographical, Historical, Mythological and General Literary Reference. — Shanghai, 1924. — P. 186.
- <sup>25</sup> Юань Кэ. Собрание древних мифов (Гу шэньхуа сюаньшэнь). Пекин, 1979. — С. 11—12 (на кит. яз.).
- <sup>26</sup> Тянь Дасянь. Исследование китайских мифов (Чжунго шэньхуа яньзюэ). — Гонконг, 1980. — С. 30—31 (на кит. яз.).
- <sup>27</sup> Цит. по: Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — С. 326.
- <sup>28</sup> Подробнее см.: Евсюков В. В. Мифы о вселенной. — Новосибирск, 1987. — С. 78—109.
- <sup>29</sup> Тянь Дасянь предполагает, что миф о Паньгу был известен китайцам еще в доханьскую эпоху (Тянь Дасянь. Исследование китайских мифов. — С. 57).
- <sup>30</sup> Подробнее см.: Майфон Синкван. Исходные исторические связи между мiao и хань, с точки зрения мифологии // Миньшэнь яньзюэ. — 1981. — № 8. — С. 89—90 (на кит. яз.); Stübel H., Li Huamin. Die Hsia-min vom Te-mu-schan (ein Beitrag zur Volkskunde Chesiangs) // Acta Sinica. Monographie des Institutes für Sozialwissenschaften. — Nanking, 1932. — N 6. — S. 62.
- <sup>31</sup> Линь Хуэйцин. Мифы и легенды народов мiao (Мяоцзу шэньхуа гуши). — Тайбэй, 1979. — С. 9—23 (на кит. яз.).
- <sup>32</sup> Считается, что китайский Паньгу есть трансформация Паньху (см., например: Крюков М. В., Маланин В. В., Софронов М. В. Китайский этнос на пороге средних веков. — М., 1979. — С. 81). Д. Бодде отрицает такую связь (Бодде Д. Мифы древнего Китая. — С. 380).
- <sup>33</sup> Изложение и анализ мифов этого цикла и аналогий к ним см.: Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — С. 37—40; Бодде Д. Мифы древнего Китая. — С. 379—382; Пурпурная лима: Китайская повествовательная проза I—VI веков // Пер. с кит. — М., 1980. — С. 165—167; Чеснов Я. В. Историческая этнография стран Индокитая. — М., 1976. — С. 160—175; Stübel H., Li Huamin. Die Hsia-min. — S. 37—42; 61—67, 93—97; Groot J. J. de. The Religious System of China. — Leiden, 1901. — Vol. 4. — P. 263 sq.; Eberhard W. Typen chinesischer Volksmärchen // FF Communications. — Helsinki, 1937. — N 20. — S. 72—76.
- <sup>34</sup> Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — С. 325—326.
- <sup>35</sup> Литература, посвященная этому мифологическому циклу, обширна; укажем лишь некоторые работы, где он излагается и анализируется подробно: Стратанович Г. Г. Этногенетические мифы об исходе из Аида или из тьмы у народов Юго-Восточной Азии // Этническая история и фольклор. — М., 1977. — С. 62—73; Чеснов Я. В. Историческая этнография... — С. 247—261; Maspero H. Légendes mythologiques dans le Chou king // J. asiatique. — 1924. — Vol. 204. — P. 60—68.
- <sup>36</sup> См., например: Глаза дракона: Легенды и сказки народов Китая. — М., 1959. — С. 102; Чеснов Я. В. Историческая этнография... — С. 254—255.
- <sup>37</sup> Стратанович Г. Г. Этногенетические мифы... — С. 62.
- <sup>38</sup> Б. Карлгер, основываясь на комментариях к «Кфу циншу», предлагает выбрать второе чтение данного иероглифа — «чун» (Karlgren B. Legends and Cults in Ancient China // BMEFA. — 1946. — N 18. — P. 234).
- <sup>39</sup> Цит. по: Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — С. 348.

- Исследование мифа см.: Бодде Д. Мифы древнего Китая. — С. 385—390; Каталог гор и морей. — С. 207—208; Янина Э. М. Миф об отдаленной неба от земли. (К вопросу о сюжетности в древнекитайской мифологии) // Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока. — М., 1974; Maspero H. Légendes mythologiques... ; Karlgren B. Legends and Cults... — P. 234—239; Eliade M. Schamanismus und archaische Extastechnik. — Zürich; Stuttgart, 1957.
- <sup>40</sup> Бодде Д. Мифы древнего Китая. — С. 386—387.
- <sup>41</sup> Каталог гор и морей. — С. 120.
- <sup>42</sup> Определение бог как одной из таманетских сект допустимо лишь в известных границах (Snellgrove D. Himalayan Pilgrimage. A Study of Tibetan Religion by a Traveller Through Western Nepal. — Oxford, 1961. — P. 43, 120—125).
- <sup>43</sup> Hoffman H. Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon-Religion // Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. — 1950. — N 4. — S. 153—154; Tucci G., Heissig W. Die Religionen Tibets und der Mongolei. (Die Religionen der Menschheit. Bd 20). — Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1970. — S. 274.
- <sup>44</sup> Stein R. A. La civilization tibétaine. — P., 1962. — P. 177—178; Hoffman H. Quellen... — S. 154.
- <sup>45</sup> Уоддель А. Лхасса и ее тайны: Очерк Тибетской экспедиции 1903—1904 гг. — СПб., 1906. — С. 207.
- <sup>46</sup> Этнические сказания народов Южного Китая/Пер. вступ. ст. и коммент. Б. Е. Вахтана и Р. Ф. Итса. — М.; Л., 1956. — С. 23—27, 168.
- <sup>47</sup> Линь Хуэйцин. Мифы и легенды народа мiao. — С. 23.
- <sup>48</sup> Певский П. А. Материалы по говорам цоу. — М., 1981. — С. 76.
- <sup>49</sup> Maspero H. Légendes mythologiques... — P. 65, 95. Приведенная в тайском мифе мотивировка конца золотого века типична и встречается в фольклоре многих народов, в том числе и далеко за пределами Азии. В немецкой сказке из сборника братьев Гримм рассказывается о баснословных временах, когда урожай был сам-500, а зерна росли по всему стеблю; все это побило и исчезло после того, как бог разгневался на некую женщину, вытерпевшую унавожен в туку ребенка горстью колосков. В южнославянской сказке деревья некогда сами являлись к человеку и сами укладывались в постель, но одной старухе и этого показалось мало; обидевшись, она закрутила промахать верхом на постеле. Такая дерзость была наказана деревья перестали сами приходить к человеку (Клигер В. Сказочные мотивы в «Истории» Геродота. — Киев, 1903. — С. 68).
- <sup>50</sup> Сказки и мифы народов Филиппин. — М., 1975. — С. 31.
- <sup>51</sup> Парникель Б. В. О фольклорном средстве народов Юго-Восточной Азии // Традиционное и новое в литературах Юго-Восточной Азии. — М., 1982. — С. 42.
- <sup>52</sup> Тэйлор Э. Первобытная культура. — М., 1939. — С. 224—227; Луомала К. Голос ветра: Полинезийские мифы и песни. — М., 1976. — С. 96—97; Сказки и легенды маори: Из собрания А. Ридла. — М., 1981. — С. 13—19.
- <sup>53</sup> Путилов Б. Н. Миф-обряд-песня Новой Гвинеи. — М., 1980. — С. 20, 24.
- <sup>54</sup> Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология. — М., 1964. — С. 164.
- <sup>55</sup> Худяков Г. К. Культурно-космические представления в Прикамье в эпоху разложения родового общества («солнце» и его разновидности) // Проблемы истории докапитализма о. в. — 1934. — № 11—12. — С. 88.
- <sup>56</sup> Грузинские народные предания и легенды. — М., 1973. — С. 51.
- <sup>57</sup> Сказки народов Африки. — М., 1976. — С. 38.
- <sup>58</sup> Оля Б. Боги Тропической Африки. — М., 1976. — С. 34—35.
- <sup>59</sup> Сказки народов Африки. — С. 4.
- <sup>60</sup> Первый бумеранг: Мифы и легенды Австралии. — М., 1980. — С. 31—32; Берит Р. М., Берит К. Х. Мир первых австралийцев. — М., 1981. — С. 97.
- <sup>61</sup> См.: Матье М. А. Древнеегипетские мифы. — М.: Л., 1956; Коростовцев М. А. Религия Древнего Египта. — М., 1976. — С. 63, 69—70; Kees H. Der Götterglaube im alten Ägypten. — 4 Aufl. — В., 1980. — S. 219—227. Сравните строки хвалесного гимна Амону: «[Творец богов, подъявший небо и утвердивший землю, проубоуждающийся превратил мифа, Миа-Амон, [владыка бесконечности, творец] вечно-го, господина, которому поклоняются, стоящий во главе Девяти богов» (Цит. по: Павлова О. П. Амон Фиванский;

Ранняя история культа (V—XVIII династии).— М., 1984.— С. 961.

<sup>52</sup> Александрийская поэзия.— М., 1972.— С. 157.

<sup>53</sup> Ригведа: Избранные гимны/Пер., коммент. и вступ. ст. Т. Я. Елизаренковой.— М., 1972.— С. 399; Keith A. V. The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads.— Cambridge (Mass.), 1925.— Vol. 1.— P. 77.

<sup>54</sup> Цит. по: Kirfel W. Die Kosmographie der Inder nach den Quellen dargestellt.— Bonn; Leipzig, 1920.— S. 9.

<sup>55</sup> Крамер С. Н. История начинается в Шумере.— М., 1965.— С. 105—107, 205—206.

<sup>56</sup> Цит. по: Афанасьев В. К. Гильгамеш и Энкиду: Эпические образы в искусстве.— М., 1979.— С. 85.

<sup>57</sup> Крамер С. Н. История начинается в Шумере.— С. 250—253.

<sup>58</sup> Eliade M. The Myth of the Eternal Return.— L., 1955.— P. 14.

<sup>59</sup> Чеснов Я. В. Историческая этнография.— С. 171.

<sup>60</sup> Чеснов М. Здравствуйте... мы — мео // Дневная звезда: Восточный альманах.— М., 1974.— Вып. 2.— С. 453.

<sup>61</sup> Сказки народов Бирмы.— М., 1976.— С. 55—56.

<sup>62</sup> Волшебный жезл: Сказки народов Индонезии и Малайзии.— М., 1972.— С. 7.

<sup>63</sup> Там же.— С. 132—134.

<sup>64</sup> Шеруанова Р. А. Сказки и сказочники Тофаларии.— Кызыл, 1975.— С. 194—197.

<sup>65</sup> Васильев Г. М. Ранние представления о мире у эвееков (материалы) // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований // М., 1959.— С. 174.— (Тр. Ин-та этнографии. Новая сер.; Т. 51).

<sup>66</sup> Сказки народов Африки.— С. 39—40.

<sup>67</sup> Оля В. Боги Тропической Африки.— С. 35.

<sup>68</sup> Илиада, V, 385; Одиссея, XI, 305; Аполлодор. Мифологическая библиотека (I, 7, 4)/Изд. подгот. В. Г. Боруховича.— Л., 1972.— С. 11—12.

<sup>69</sup> Фрэзер Дж. Фольклор в Ветхом завете. 2-е изд.— М., 1985.— С. 160—170.

<sup>70</sup> Eliade M. The Yearning for Paradise in Primitive Tradition // Daedalus. J. of the American Academy of Arts and Sciences.— Spring 1959.— P. 255—256.

<sup>71</sup> Юань Кэ. Мифы древнего Китая.— С. 349.

<sup>72</sup> Eliade M. The Yearning for Paradise.— P. 256. Из числа других оценок мифов этого типа можно упомянуть попытку психоаналитической интерпретации, предпринятую швейцарским религиоведом Э. Нойманном (Neumann E. The Origins and History of Consciousness.— Princeton, 1973.— P. 102—127.— (Bollingen Ser., XLII)).

<sup>73</sup> По мнению китайских археологов, «возможно, вследствие того, что применение бронзы в то время (имеется в виду период маляжо-баньянь-мачан, в свете последних находок предположительно относимый к энеолиту.— В. Е.) увеличилось, большее внимание стало уделяться ей, а не керамике, поэтому ганьсуская расписная керамика и стала приходить в упадок (Расписная керамика Ганьсу.— С. 6). С такой оценкой трудно согласиться. Во-первых, энеолитический характер маляжо пока не доказан. Но главное даже не в этом. Схематизация и осклепление изобразительного творчества на исходе каменного века, быть может, вызваны более универсальными причинами, во всяком случае эта тенденция присуща далеко не одному яншао. Так, в Западной Европе великоценные реалистические гравюры, фрески и пластика верхнего палеолита при переходе к мезолиту и неолиту повсеместно сменяются схематичными и совершенно невыразительными изображениями. Дело здесь, конечно, не в утрате вкуса и художественных навыков. Меняется само содержание искусства: обеднение формы предполагает чрезвычайно развитие содержания. Скупые, небрежно выполненные фигуры — это символы, они не изображают, а обозначают. За какой-нибудь прихотливой линией или геометрическим узором может стоять сложнейшее понятие или даже целый сюжет, тогда как реалистически выполненный верхнеолитический образ не подразумевает ничего сверх того, что он изображает. Такая, на первый взгляд, парадоксальная закономерность, в соответствии с которой архаичное (да и, быть может, любое вообще) искусство, чем оно внешне беднее и непритязательнее, тем информативнее, повернется многим фактам. Так, например, необычайный расцвет художественного мастерства в эпоху Хань, удивительным образом сопровождается семантической бедностью, точнее сказать, недостаточностью осмысления содержательной стороны многих мифологических по происхождению изображений (толкования

ханьскими комментаторами древних мифов, зачастую искусственные и заведомо неверные, ясно свидетельствуют о том, что многие из этих мифов были им попросту непонятны). Утрата содержания при избыточном расцвете формы!

<sup>74</sup> Опубликованный это изображение Ань Чжминя, оговаривается, что атрибуция отдельных образцов предположительна (Расписная керамика (Цайтао)/Вступ. ст. Ань Чжминя.— Пекин, 1959.— С. 3. (на кит. яз.)). Нельзя поэтому исключать, что данное изображение — переходное от баньянь к мачан; в пользу этого говорит, например, то, что в нем представлены две фигуры, что относится к баньяньским признакам.

<sup>75</sup> Вопрос о соотношении баньянь и мачан сложен. С одной стороны, стратиграфия в ряде случаев свидетельствует о приоритете баньянь; так, в раскопанном в 1973 г. захоронении в Юаньяньчи (уезд Юндзи, пров. Ганьсу) мачанское погребение (М-44) перекрывало баньяньское (М-72). Однако, согласно опубликованным в 1972 г. в «Каогу» сериям радиокарбонных дат, мачан оказались несколько древнее баньянь. Опубликованная в 1977 г. четвертая серия дат изменяет картину. Китайскими археологами предложена следующая последовательность этапов неолита в Ганьсу: маляжо — около 3000 лет до н. э., баньянь — примерно 2500—2000, мачан — приблизительно 2300—2000. Однако, по мнению С. Кучеры, приведенные даты также «нельзя считать окончательно решающими хронологические проблемы» (Кучера С. Элементы древних культур на территории Ганьсу // XIII научная конференция «Общество и государство в Китае»: Тезисы и доклады.— М., 1982.— Ч. 2.— С. 28).

<sup>76</sup> Пропи В. Я. Исторические корни волшебной сказки.— Л., 1946.— С. 227—228.

<sup>77</sup> Дьяконова В. П. Пам у тувинцев // Сб. МАЭ.— Л., 1971.— Т. 27.— С. 123.

<sup>78</sup> Reinach S. Répertoire de l'art quaternaire.— P., 1913.— P. 19, fig. 1.

<sup>79</sup> Leroy-Gourhan A. Treasures of Prehistoric Art.— N. Y., s. a.— P. 173.

<sup>80</sup> Zervos Ch. L'art de l'époque du renne en France.— P., 1959.— P. 56.

<sup>81</sup> Giedion S. Die Entstehung der Kunst.— Köln, 1964.— S. 352.

<sup>82</sup> О древнекитайских представлениях см.: Granet M. La vie et la mort. Croyanances et doctrines de l'antiquité chinoise // Granet M. Etudes sociologiques sur la Chine.— P., 1953.— P. 203—220; Бейжин Л. Е. Под знаком «ветра и потока»: Образ жизни художника в Китае III—VI веков.— М., 1982.— С. 87—93; ср. также: Иорданский В. Б. Тропическая Африка: круг представлений о старости и смерти // Народы Азии и Африки.— 1982.— № 7.

<sup>83</sup> Пропи В. Я. Исторические корни.— С. 76—83.

<sup>84</sup> Короستцев М. А. Религия древнего Египта.— М., 1976.— С. 187.

<sup>85</sup> Эпические песни нешцев/Сост., вступ. ст. и коммент. З. Н. Курьяновой.— М., 1965.— С. 74б.

<sup>86</sup> Верную и емкую характеристику этого обычая дал М. Н. Хангалов: «... все вещи и предметы, которые нужны будут шаману после смерти, должны быть или сожжены, или убиты (лошадь), или сломаны, вообще как-либо должна быть нарушена физическая целостность и надлежащее соответствие частей, т. е. то же, что сделано с шаманом, когда связь души с телом в акте смерти исчезла. И вот после такой перемены, видимого истребления, они, все эти вещи, начинают новую жизнь, жизнь непостоянную, вечную, от земной жизни отличающуюся только тем, что они уже больше не изменяются, не изнашиваются. Из этого видно, что бурята верят не только в загробную жизнь, но и признают существование души у людей, но и признают душу вещей» (Хангалов М. Н. Собр. соч.— Улан-Удэ, 1958.— Т. 1.— С. 390).

<sup>87</sup> См., например: Lévi-Strauss C. Mythologies. L'origine des manieres de table.— P., 1968.— P. 17—41 et passim. Первая часть данного тома так и называется — "Le mystère de la femme soumise en morceaux".

<sup>88</sup> Мелетинский Е. М. Палеознаний мифологический эпос.— М., 1979.— С. 76.

<sup>89</sup> См., например: Allen R. N. Star Names. Their Lore and Meanings.— N. Y., 1963 (1. ed. N. Y., 1899).

<sup>90</sup> Bulling A. The Meaning.— P. 18.

<sup>91</sup> Аналогичным образом идея изобилия выражается, например, в средневековых европейских легендах: в стране обетованной, в краю вечного цветения и плодородия

овцы величиной с быков, ягоды винограда, как яблоки, а рыбы превосходят размерами острова. См.: Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры.— М., 1981.— С. 216.

<sup>102</sup> О находке двух бронзовых ножей, одного на маляжо-яноу, другого — на мачанской стоянках (Лишуньзи и Цяньцзинши) см.: Тридцать лет работы в области материальной культуры и археологии (Восьму году гунцзо саньши нянь).— Пекин, 1979.— С. 141, 151 (на кит. яз.).

ГЛАВА IV

<sup>1</sup> Hentze C. Gods and Drinking Serpents // History of Religions. An Intern. J. for Comparative Historical Studies.— 1965.— Vol. 4, N 5.— P. 197.

<sup>2</sup> Naumann N. Zu einigen religiösen Vorstellungen der Jömon-Zeit // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.— 1977.— Bd 127, N 2.— P. 410.

<sup>3</sup> Кроме того, в качестве примера можно назвать крайне интересный знак на керамическом сосуде культуры луншань (ряд исследователей видят в нем протогеролиф), анализ которого, возможно, позволяет выявить в нем антитетическую структуру, также космологическую по своему смыслу (Подробнее об этом см.: Еськова В. В. Семантика одного из знаков на керамике культуры луншань // Проблемы древних культур Сибири.— Новосибирск, 1985.— С. 155—163).

<sup>4</sup> Л. П. Пуляк усматривает (без достаточной, впрочем, аргументации) прообразы подобных композиций в палеолитической живописи Руффиньяка, где имеется изображение двух обрамленных друг к другу мамонтов с раздельной линией между ними (Nougier L.-R. Art, magie, mythologie et religions // Préhistoire Ariégeoise. Bul. de la Société Préhistorique de l'Ariège.— 1981.— Т. 36.— P. 84—85).

<sup>5</sup> Даркевич В. П. Аргонавты средневековья.— М., 1976.— С. 173—182.

<sup>6</sup> Попытку их статистического анализа во времени и пространстве см.: Сорокин С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры // Культура Востока.— Л., 1978.— С. 180.

<sup>7</sup> Ходжаж С. И. Скарабей с изображениями древа жизни: К вопросу о связи искусства Египта с искусством Финикии // Тутанхамон и его время.— М., 1976.— С. 157—158.

<sup>8</sup> Афанасьев В. К. Гильгамеш и Энкиду: Эпические образы в искусстве.— М., 1977.— Рис. 11, ср. также табл. XXIII, а, б.

<sup>9</sup> Антонова Е. В. Орнаменты на сосудах и «знаки» на статуэтках анауской культуры (к проблеме значения) // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье: История и культура.— М., 1981.— С. 17.

<sup>10</sup> Проанализированный эту композицию Я. А. Шер отмечает «поразительные иконографические аналогии» в петроглифах Минусинской котловины и в древнереческом искусстве (Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии.— М., 1980.— С. 270).

<sup>11</sup> Лавренко И. Р. Боги в тропиках: Религиозные культуры Антильских островов.— М., 1967.— С. 106.

<sup>12</sup> Li Chi. The Beginnings of Chinese Civilization.— Seattle, 1957.— Pl. 1.

<sup>13</sup> Ханьская могила № 2 в Ванду (Ванду эрхао Хань му).— Пекин, 1959.— Рис. 26.

<sup>14</sup> Вънь Ю. Избранные изображения эпохи Хань в Сычуани (Сычуань Хань-дай хуанси сюаньчжи).— Пекин, 1956.— Рис. 31, 42, 100; Лю Чжюань. Искусство фигурных кирпичей эпохи Хань в Сычуани (Сычуань Хань-дай хуасянь жуань шэнь).— Пекин, 1958.— Рис. 75.

<sup>15</sup> Избранные каменные рельефы Восточной Хань из Северной Шэньси (Шэньбэй Дун-Хань хуасянь шикэ сюаньчжи).— Пекин, 1959.— Рис. 28, 45, 46, 100, 113, 114.

<sup>16</sup> Chinese Sculpture: Nan (206 B. C.— A. D. 220) to Sung (A. D. 960—1279). Collection of Jan Kleijkamp and Ellis Mongro.— N. Y., 1944.— Pl. XVIII, XX, XXI-V; Чжэн Чжундо. Справочный свод иллюстраций по китайской истории (Чжунго лишч цанькао тулу).— Шанхай, 1947.— Вып. 12. Эпохи Суй, Тан и Пяти династий. Ч. 3.— Табл. I, рис. 2. Избранные каменные рельефы из собрания Музея пров. Шэньси (Шэньси богуань цзан шикэ сюаньчжи).— Пекин, 1957.— Рис. 20, 21, 26; Юй Сиань. Каталог нешерных фресок эпохи Северной Вэй (Вэй Вэй шикэ жуаньшань фуджо шилунь).— Пекин, 1958.— Рис. 42, 43, 52.

<sup>17</sup> Орнамент тканей и вышивка малых народов Юго-

Запада (Синань шаошу мьяньцзу чжисю гуань).— Пекин, 1957.— Рис. 3, 9, 11, 26, 27.

<sup>18</sup> См., например: Токарев С. А. Религия в истории народов мира.— М., 1976.— С. 386—387.

<sup>19</sup> Kees H. Der Götterglaube im alten Agypten.— Berlin, 1980.— S. 166.

<sup>20</sup> Вагнер Г. К. Проблемы жанров в древнерусском искусстве.— М., 1974.— С. 50—52.

<sup>21</sup> Антонова Е. В. Орнаменты на сосудах...— С. 12.

<sup>22</sup> Даркевич В. П. Аргонавты средневековья.— С. 173—174.

<sup>23</sup> Ходжаж С. И. Скарабей...— С. 156—157.

<sup>24</sup> Кузьмина Е. Е. В стране Каата и Афрасиаба.— М., 1977.— С. 61.

<sup>25</sup> Шер Я. А. Петроглифы...— С. 265—270.

<sup>26</sup> См., например: Шишкин П. Б. У стен великой Наманган. — М., 1977.— С. 107.

<sup>27</sup> Симметричные образы в искусстве палеолита исключительно редки (тогда как начная с неолита число их необъятно) и исчисляются буквально единицами. Один из них — широко известный «двойной рельеф» из Лоселье (Франция), изображающий две зеркально-симметричные человеческие фигуры, как бы заключенные в сферу. Существующие интерпретации этого сюжета см.: Giedion S. Die Entstehung der Kunst.— Köln, 1964.— S. 185—188; Drüssler R. Kunst der Eiszeit. Von Spanien bis Sibirien.— Leipzig, 1980.— S. 90.

<sup>28</sup> О деревьях-тоtemах в китайской традиции см.: Стратонович Г. Г. О ранних верованиях древних китайцев // Краткие сообщения Ин-та народов Азии.— М., 1963.— Т. 61.— С. 56—74. Большой сравнительный материал по проблеме в целом собран Д. К. Зелениным: Зеленин Д. К. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов.— М., Л., 1937.

<sup>29</sup> В западной литературе различным аспектам мирового древа посвящено значительное число работ, из которых глубокой осмысления выделяются труды М. Эпиде. В отечественной науке наиболее обстоятельно данный мифологический образ рассмотрен В. Н. Топоровым. См., например: Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового древа» // Труды по языковым системам.— Тарту, 1971.— Т. 5; Он же. К происхождению некоторых поэтических символов (палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства.— М., 1972; Он же. Древо мировое. // Мифы народов мира.— М., 1980.— Т. 1.— С. 398—406.

<sup>30</sup> Особо подчеркнем именно материальный, физический аспект, чрезвычайно характерный для архаического предметно-чувственного восприятия; развитие плет следующим путем: первоначально физический контакт с богом уступает место духовному (молитва, например).

<sup>31</sup> О символизме центра см.: Eliade M. The Myth of the Eternal Return.— L., 1955.— P. 12—18; Idem. Centre du monde, temple, maison // Le symbolisme cosmique des monuments religieux.— P. 57—82.— (Serie Orientale Roma: 1957.— Vol. 14).

<sup>32</sup> Каталог гор и морей (Шань хай шинь)/Предисл., пер. и коммент. Э. М. Яншиной.— М., 1977.— С. 55, 100, 111, 117, 120, 123, 124.

<sup>33</sup> Там же.— С. 150.

<sup>34</sup> Там же.— С. 102, 112, 125, 210.

<sup>35</sup> Forke A. The World Conception of the Chinese. Their Astronomical, Cosmological and Physico-philosophical Speculations.— L., 1925.— P. 171—173.

<sup>36</sup> Цит. по: Granet M. Danses et légendes de la Chine ancienne.— P., 1959.— Vol. 1.— P. 313—314.

<sup>37</sup> Цит. по: Юань Кэ. Мифы древнего Китая.— М., 1965.— С. 329.

<sup>38</sup> Цит. по: Каталог гор и морей.— С. 194.

<sup>39</sup> Там же.— С. 122.

<sup>40</sup> Там же.— С. 119.

<sup>41</sup> Там же.— С. 98; Юань Кэ. Мифы древнего Китая.— С. 330.

<sup>42</sup> Каталог гор и морей.— С. 126.

<sup>43</sup> О шаманских путешествиях в древнекитайской традиции см.: Thiel P. J. Schamanismus im alten China // Sinologica.— Basel, 1968.— Vol. 10, N 3.— S. 181—185.

<sup>44</sup> См.: Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае: Устные и книжные версии «Троепарствия». — М., 1970.— С. 78.

<sup>45</sup> Юань Кэ. Мифы древнего Китая.— С. 330.

<sup>46</sup> Eberhard W. Typen chinesischer Volksmärchen // FF Communications.— Helsinki, 1937.— N 120.— S. 134.

<sup>47</sup> Цит по: Гольгина К. И. Китайская проза на пороге средневековья: мифологический рассказ III—VI вв. и проблема генезиса сюжетного повествования.— М., 1983.— С. 66.

<sup>48</sup> Prinz W. Buddha's Geburt // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. — 1925. — Bd 79.

<sup>49</sup> Samguk Yusa. Legends and History of the Three Kingdoms of Ancient Korea. — Seoul, 1972. — P. 56—57.

<sup>50</sup> Емельянов Н. В. Сюжеты якутских олохов.— М., 1980.— С. 31, 36 и др.

<sup>51</sup> Например, у нанайцев (Штернберг Л. Я. Глилки, орохи, голды, негдалды, айны. Статьи и материалы.— Хабаровск, 1938.— С. 480, 488, 520).

<sup>52</sup> В качестве параллели библейскому мифу о грехопадении часто приводится изображение на древнеегипетской цилиндрической печати, где представлены два персонажа в рогатых головных уборах, сидящие по сторонам расположенного в центре дерева, за сильной левой фигуры возвышается стоящая на хвосте змея (Biblich-historisches Handwörterbuch/Hrsg. von Bo Reicke und Leonhard Rost.— Göttingen, 1962.— Bd 1.— Sp. 207). Кроме того, для сравнения иногда привлекают и финикийский керамический сосуд VII—VI вв. до н. э. с Кипра, также изображающий дерево, к плодам которого тянется змея (Вигур Ф. Руководство к чтению и изучению Библии. Ветхий Завет.— М., 1897.— Т. 1.— С. 379—380).

<sup>53</sup> Аналогичный образ содержится в «Слове о полку Игореве». Подробнее см.: Еськово В. В. Шаманские религии в древнерусской литературе («Слово о полку Игореве») и «Задонщина» // Проблемы реконструкций в этнографии.— Новосибирск, 1984.— С. 80—94.

<sup>54</sup> Каталог гор и морей.— С. 43.

<sup>55</sup> Там же.— С. 89.

<sup>56</sup> Подробно этот сюжет проанализирован М. Гранс: Гранс М. Danses et légendes...— Vol. 2.— P. 428—441.

<sup>57</sup> Гютербокс Г. Г. Хеттская мифология // Мифологии древнего мира.— М., 1977.— С. 188.

<sup>58</sup> Урман В. Г. Очерк истории ведийской литературы.— М., 1980.— С. 126.

<sup>59</sup> Ригведа: Избранные гимны (Пер., вступ. ст. и коммент. Т. Я. Елизаренковой).— М., 1972.— С. 333.

<sup>60</sup> Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду.— С. 96.

<sup>61</sup> См.: Потанин Г. Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе.— М., 1899.— С. 358.

<sup>62</sup> Айхенвальд А. Ю., Петрухин В. Я., Хелинский Е. А. К реконструкции мифологических представлений финно-угорских народов // Балто-славянские исследования: 1981.— М., 1982.— С. 170.

<sup>63</sup> Афанасьева В. К. Гильгамеш и Энкиду.— С. 86, 136.

<sup>64</sup> Ардзиба В. Г. Ритуалы и мифы древней Анатолии.— М., 1982.— С. 92.

<sup>65</sup> Хун В. Государство Элам.— М., 1977.— С. 37, 48—49.

<sup>66</sup> Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции.— М., 1957.— С. 153, 214.

<sup>67</sup> Эллинская культура. В изложении Ф. Баумгартена. Ф. Полаида, Р. Вагнера.— Спб., 1906.— С. 255, стр. 234. Это иллюстрация к известному мифу, космогоничному по сути, о споре двух богов за верховную власть над Африкадами.

<sup>68</sup> Майков Л. Н. Великорусские заклинания.— Спб., 1869.— № 174.

<sup>69</sup> Алажи Мерген. Бурятский эпос.— М., Л., 1936.— С. 156—160.

<sup>70</sup> Неклюдов С. Ю., Тумуршерен Ж. Монгольские сказания о Гесере: Новые записи.— М., 1982.— С. 58.

<sup>71</sup> Темкин Э. Н., Урман В. Г. Мифы древней Индии.— М., 1982.— С. 64.

<sup>72</sup> Новик Е. С. Маньчжурское сказание «Предание о лисьихой шаманке» в сопоставлении с образным фольклором Сибири // Литературы стран Дальнего Востока.— М., 1979.— С. 175.

<sup>73</sup> Прокофьева Е. Д. Старые представления селькунов о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX — начало XX в.).— Л., 1976.— С. 112.

<sup>74</sup> Чеснов И. В. Историческая этнография стран Индонезия.— М., 1976.— С. 177.

<sup>75</sup> Парников В. Б. О фольклорном средстве народов Юго-Восточной Азии // Традиционное и новое в литературе Юго-Восточной Азии.— М., 1982.— С. 38.

<sup>76</sup> Березкин Ю. Е. Мочка: Цивилизация плетей Северного побережья Перу в I—VII вв.— Л., 1983.— С. 143.

<sup>77</sup> Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов.— С. 92.

<sup>78</sup> Кнорозов Ю. В. Пегроглифические рукописи майя.— Л., 1975.— С. 54, 64, 65, 125, 143, 245.

<sup>79</sup> Березкин Ю. Е. Мочка.— С. 108.

<sup>80</sup> Неский Н. А. Представление о радуге как о небесном змее // С. Ф. Ольденбург к пятидесятилетию научно-общественной деятельности: Сб. статей.— Л., 1934.— С. 367—376. Дополнительный материал из Юго-Восточной Азии, Полинезии, Африки и Южной Америки см.: Loewenstein J., Rainbow and Serpent // Anthropol.— 1961.— Vol. 56, fasc. 1-2.— P. 31—40; Antoni K. J. Der weisse Hase von Inaba. Vom Mythos zum Märchen: Analyse eines japanischen "Mythos der ewigen Wiederkehr" vor dem Hintergrund altchinesischen und zirkumpazifischen Denkens.— Wiesbaden, 1982.— S. 193—198. (Münchener Ostasiatische Studien: Bd 28).

<sup>81</sup> Ревуленкова Е. В. Народы Малайзии и Западной Индонезии.— М., 1980.— С. 162—163.

<sup>82</sup> Мифологический словарь.— М., 1961.— С. 25, 33.

Кстати сказать, вероятно, здесь следует видеть истоки хорошо всем знакомого медицинскому символу, изображающего змею, обвивающуюся вокруг чаши: последняя закономерно заместила собой мировое древо, так как оно само часто мыслилось источником животельной целебной влаги, возвращающей здоровье и продлевающей жизнь.

<sup>83</sup> Wünsche A. Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser. Altorientalische Mythen.— Leipzig, 1905.— S. 1—70. Die Sagen der Juden/Gesammelt von M. J. bin Gorion.— Frankfurt a. M., 1962.— S. 443—448; Архангельский А. Мухамеданская космогония.— Казань, 1889.— С. 40—42; Вера. Алкоголическая сказания о Христе.— Спб., 1912.— 1914.— Т. 1—4; Saintyves P. Essais de folklore biblique. Magie, mythes et miracles dans l'ancien et Nouveau Testament.— P., 1923.— P. 59—130.

<sup>84</sup> На сугубо мифологический характер таковой антитезы обратил внимание уже Д. Штраус: Штраус Д.-Ф. Жизнь Иисуса.— Лейпциг; Спб., 1907.— Кн. 2.— С. 187—188. То, что «тройное распятие должно было иметь ритуальный смысл», отмечали и другие исследователи (Paton W. R. Die Kreuzigung Jesu // Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde des Urchristentums.— 1901.— Bd 2.— S. 339—341).

<sup>85</sup> Eltade M. Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux.— P., 1973.— P. 213—217. Подробнее см.: Еськово В. В. Мифы о вселенной.— Новосибирск, 1987.

<sup>86</sup> Иоанн, гл. 3, ст. 14: «И так Моисей вознес змею в пустыне, так должно вознесену быть Сыну Человеческому».

<sup>87</sup> В русском синодальном переводе Библии говорится о «змее». Последний немецкий перевод дает Stange — «щета» (Die Bibel der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984.— Berlin: Altbearb., 1985).

<sup>88</sup> Biblich-historisches Handwörterbuch.— Bd 1.— Sp. 371—372.

<sup>89</sup> Гранс М. Danses et légendes...— Vol. 1.— P. 303.

<sup>90</sup> Каталог гор и морей.— С. 103, 127.

<sup>91</sup> Там же.— С. 55, 127.

<sup>92</sup> Там же.— С. 105, 121.

<sup>93</sup> Там же.— С. 55, 119.

<sup>94</sup> Там же.— С. 126—127.

<sup>95</sup> Там же.— С. 41, 48, 126, 195; Юань Кэ. Мифы древнего Китая.— С. 391.

<sup>96</sup> Конкретный материал см., например: Antoni K. J. Der weisse Hase...— S. 215—225, 231—237.

<sup>97</sup> Из последних работ о драконе см.: Решетов А. М. Дракон в культурной традиции китайцев // Материальная культура и мифология.— Л., 1981.— С. 81—92. (Сборник Музея антропологии и этнографии: Т. 37); Иванов В. В. Дракон // Мифы народов мира.— М., 1980.— Т. 1.— С. 394—395; Чеснов И. В. Дракон: метафора внешнего мира // Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии.— М., 1986.— С. 59—73.

<sup>98</sup> Возьмем любое типичное представление о мировом древе в окружении животных (змея висит, птица сверху и какие-либо животные по сторонам), мысленно «убрав» древо, «сложаем» их в одно существо. Тем самым мы получим дракона—сипрический символ космоса.

<sup>99</sup> Каталог гор и морей.— С. 89, 105, 117, 127, 150—151.

<sup>100</sup> Данное положение убедительно доказано А. М. Золотаревым (Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология.— М., 1964).

<sup>101</sup> Серкина А. А. Символы рабства в древнем Китае: Деификация гадательных надписей.— М., 1982.— С. 168.

<sup>102</sup> Там же.— С. 202.

<sup>103</sup> См., например: Фролов Б. А. Числа в графике палеолита.— Новосибирск, 1974.— С. 142—144; Он же. Мотивы первобытного анималистического творчества // Звери в камне.— Новосибирск, 1980.— С. 45.

#### ГЛАВА V

<sup>1</sup> Erkes E. Chinesisch-amerikanische Mythenparallelen // Tsung Pao.— 1926.— Vol. 24.— S. 39. Другой древнекитайский термин для шести главных координат вселенной «лю-хэ» («шесть направлений») встречается у Чжуан-цзы и Сыма Цяня.— См.: Атенштейн, материалисты. Дialeктика древнего Китая/Вступ. статья, пер. и коммент. Л. Д. Поддеевой.— М., 1967.— С. 143; Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи)/Пер. с кит. л. коммент. Р. В. Вяткина и В. С. Таскина.— М., 1975.— Т. 2.— С. 69, 364.

<sup>2</sup> Обширный фактический материал и попытку его осмысления см.: Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста.— М., 1980.— С. 3—58.

<sup>3</sup> Богатый сравнительный материал по всевозможным классификациям в классической китайской культуре см.: Meyers W. F. The Chinese Reader's Manual. A Handbook of Biographical, Historical, Mythological and General Literary References.— Shanghai, 1924.

<sup>4</sup> На древнегреческом материале эта теория особенно активно разрабатывалась В. Росером: Roscher W. Die aeneischen und hebdomatischen Fristen und Wochen der ältesten Griechen. Ein Beitrag zur vergleichenden Chronologie und Zahlenmystik // Abhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse.— 1903.— Bd 21.— S. 3—92; Idem. Die hebdomadenlehre der griechischen Philosophie und Medizin // Ibid.— 1906.— Bd 24.— S. 3—240; Idem. Die Siebenzahl und Neunzahl im Kultus und Mythos der Griechen // Ibid.— 1904.— Bd 22.— S. 3—126.

<sup>5</sup> См.: Го Можов. Дialectическое развитие древней письменности // Кагул.— 1972.— № 3.— С. 2—13 (на кит. яз.); Miller J. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits in Our Capacity for Processing Information // Psychological Review.— 1956.— Vol. 63.— P. 81—97.

<sup>6</sup> Фролов В. А. «Магическая семёрка» // Природа.— 1972.— 5 июля.— С. 52—59, а также прочие многочисленные публикации на данную тему того же автора.

<sup>7</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.— М., 1976.— С. 216.

<sup>8</sup> Там же.— С. 217.

<sup>9</sup> Прокофьева Е. Д. Старые представления селькунов о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX — начало XX в.).— Л., 1976.— С. 113.

<sup>10</sup> Васильевич Г. М. Ранние представления о мире у эвенков (материалы) // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований.— М.; Л., 1959.— (Труды Ин-та этнографии. Нов. сер. Т. 51).

<sup>11</sup> Культура древнего Египта.— М., 1976.— С. 247—248.

<sup>12</sup> Ануфин В. И. Очерк шаманства у енисейских остяков.— Спб., 1914.— С. 4, 14.

<sup>13</sup> Перухун В. Я. Погребальная ладья викингов и «нокабль» мертвых у народов Океании и Индонезии // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии.— М., 1980.— С. 81—82.

<sup>14</sup> О соединении небес и земли на краю вселенной говорят мифы многих народов. См., например: Малай-Кара. Алтайский героический эпос.— М., 1973.— С. 321 и др.; Кеосфонтов Г. В. Эпосы. Материалы по мифологии и легендарной истории якутов.— М., 1977.— С. 161 и др. Ср. якутское олохово:

Если прямо отсюда итти на восток,  
Там, где край лучистых небес —  
Пехедно-слохтых небес

Свешивается к земле,  
Словно ровная поля:

Где змея конечный рубеж,  
Затулаемный синевой,

Загибается вверх, как лыжный посыл...

(Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос-олохово.— Якутск, 1975.— С. 12). Л. Г. Морган «сооб-

щает, что название крайнего в Джебеси селения проклов — Га-о-йа-де — переводится как «небо сходится с землей». Смысл наименования вполне ясен (сам Морган истолковывает его неверно): селение расположено на границе двух миров — людей (т. е. проклов) и враждебного им хаоса (Морган Л. Г. Лига холеносов или проклов.— М., 1983.— С. 232). Наконец отметим, что упоминания о соединении небес и земли на краю мира, о слиянии там и там яв нередко встречаются и в китайской литературе и фольклоре.

<sup>15</sup> Бытие, гл. 2, ст. 8: «И насылил Господь Бог рай в Едеме на востоке»; Иезекииль, гл. 28, ст. 13—14: «Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены... ты был на святой горе Божией, ходил среди огненных камней»; ср. Ис. 23, ст. 3—5.

<sup>16</sup> Применительно к эпосу, в общей форме эту мысль, к сожалению, не получившую дальнейшего развития, высказал уже Г. Н. Потанин: «Весь богатый эпос, как степной, так и русский и кавказский, подобно финскому, в своей основе имеет шаманское предание» (Потанин Г. Н. Примечания // Никифоров И. Я. Анносский сборник. Собрание сказок алтайцев.— Омск, 1915.— С. 260). К близким по сути взглядам пришел и В. Я. Пропп, связавший генезис русской волшебной сказки с арханскими ритуалами инициации. Главный недостаток такого самого себе в высшей степени плодотворного подхода, возможно, и определивший в известной мере скептическое отношение к нему, видится в излишней приложимости. Нет необходимости, а часто и достаточных оснований, направлять возводите фольклорные сюжеты и жанры к тем или иным конкретным обрядам, будь то инициации, шаманские ритуалы или что-либо иное. Фольклор дает кристаллизованную квинтэссенцию мифа как мировоззрения, как «образа жизни», соответственно демонстрируя как его частные проявления, так и, главным образом, основные закономерности, к числу которых относятся всякие вообще «ритуалы перехода», составляющие важнейший аспект мифологического взгляда на мир.

<sup>17</sup> Берндт Р. М., Берндт К. Х. Мир первых австралийцев.— М., 1981.— С. 384—385.

<sup>18</sup> Прокофьева Е. Д. Старые представления селькунов...— С. 113.

<sup>19</sup> Попова Ю. В. Шаманство в Корее (XIX — начало XX в.) // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии.— М., 1980.— С. 6.

<sup>20</sup> Hoffmann H. Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon-Religion // Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz.— 1950.— N 4.— S. 146—148.

<sup>21</sup> Другие примеры совмещения горизонтали и вертикали см.: Стратонович Г. Г. Народные верования населения Индонезия.— М., 1978.— С. 116—134.

<sup>22</sup> Так, например, три смежных помещения Иерусалимского храма, располагавшиеся одно за другим, отождествлялись с морем, которое в древнееврейской мифологии соответствует нижнему миру (преисподней), землей и небом (Danielou J. La symbolique du temple de Jerusalem chez Philon et Joseph // Le symbolisme des monuments religieux.— Ser. Orientale Roma.— 1957.— Vol. 14.— P. 85).

Можно было бы привести примеры и из других культурных традиций.

<sup>23</sup> Изложение мифа см.: Юань Кэ. Мифы древнего Китая.— С. 209—215.

<sup>24</sup> В этом отношении яншасский орнамент внимательно рассмотрен П. М. Кожиным (Кожин П. М. Значение ориентации керамики и бронзовых изделий Северного Китая в эпоху неолита и бронзы для исследований этногенеза // Этническая история народов Восточной и Юго-Восточной Азии в древности и средние века.— М., 1981.— С. 131—161).

<sup>25</sup> Chattopadhyay B. Coins and Icons. A Study of Myths and Symbols in Indian Numismatic Art.— Calcutta, 1977.— P. 61—63.

<sup>26</sup> Cook R. M. Greek Painted Pottery.— L., 1960.— Fig. 8B, 16, 34, pl. 3, 7, 31d, 35, 38.

<sup>27</sup> Evangelisches Kirchenlexikon. Kirchlich — theologisches Handwörterbuch.— Göttingen, 1962.— Bd 2.— S. 960—963; Korabiewicz W. Sladami amuletu.— Warszawa, 1974; Проксхождение креста: Сборник статей М. Брока, И. Огары, С. Сентяла, А. Немевского.— М., 1927.

<sup>28</sup> Антонова Е. В. Орнаменты на сосудах и «знаки» на статуэтках ануской культуры (к проблеме значения).— Средня Азия и ее соседи в древности и средневековье. История и культура.— М., 1981.— С. 14.











ность не замечена исследователями. см., например: Schindler W. Römische Kaiser: Herrscherbild und Imperium.— Leipzig, 1983). Цит. этот многие цезари (все они, с этической точки зрения, в равной мере отрицательные) называются убитыми ногами. Целью ли увидеть в этом клеще «эло хромота»?

<sup>116</sup> Левин-Строев К. Структурная антропология.— М., 1983.— С. 193.

<sup>117</sup> Подробно о хромоте Гефеста см.: Лосев А. Ф. Олимпийская мифология.— С. 147—150.

<sup>118</sup> См.: Потанин Г. Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе.— М., 1899.— С. 398—402.

<sup>119</sup> См., например: Шортанов А. Г. Героический эпос алтынов «Нарты» // Сказания о нартах — эпос народов Кавказа.— М., 1969.— С. 205—213; Чиковани М. Я. Нартские сюжеты в Грузии // Там же.— С. 235—238, 243—244.

<sup>120</sup> См.: Толстой И. И. «Гекала» Каллимаха и русская сказка о бабе яге // Толстой И. И. Статьи о фольклоре.— М.: Л., 1966.— С. 143; Grant M., Hazel G. Who's who in Classical Mythology.— N. Y., 1979.— P. 127.

<sup>121</sup> Лаушкин К. Д. Баба-Яга и одноименные боги (к вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография.— Л., 1970. О соотношении одноименных и безименных персонажей со змеем см. также: Иванов В. В., Топоров В. П. Исследования в области славянских древностей.— М., 1974.— С. 100, 167, 223, 232; Они же, Инварианты и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору.— М., 1975.— С. 56—59, 68.

<sup>122</sup> Keith A. V. The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads.— Cambridge (Mass.).— 1925.— Vol. 1.— P. 137.

<sup>123</sup> См., например: Гильфердинг А. Ф. Онские былинны. Т. 2.— М.; Л.— 1938.— С. 273.

<sup>124</sup> Буславев Ф. П. О народной поэзии в древнерусской литературе // Сочинения Ф. П. Буславева.— Спб., 1910.— Т. 2.— С. 12—14.

<sup>125</sup> Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей.— М., 1982.— С. 89—94; Потанин Г. Н. Восточные мотивы.— С. 370—371.

<sup>126</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка.— Л., 1979.— С. 30, 123.

<sup>127</sup> Абай Гэсар-хубун/Подгот. текста, пер. и примеч. М. П. Хомонова.— Улан-Удэ, 1964.— Ч. 2: Ошор Богдо и Хурин Алтай.— С. 3—9, 32—33.

<sup>128</sup> Каталог гор и морей.— С. 47—48, 99.

<sup>129</sup> О нем см.: Юань Ка. Мифы древнего Китая.— С. 148, 368; Рифтин Б. Л. От мифа к роману.— С. 128—129.

<sup>130</sup> Каталог гор и морей.— С. 86, 95.

<sup>131</sup> См.: Рифтин Б. Л. От мифа к роману.— С. 170—171.

<sup>132</sup> Granet M. Danses et légendes.— Vol. 2.— P. 508—509.

<sup>133</sup> Цит. по: Атенсты, материалисты, диалектики.— С. 242.

<sup>134</sup> См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.— М., 1976.— С. 212—213.

<sup>135</sup> Rühle O. Sonne und Mond.— S. 21, 33.

<sup>136</sup> Понов А. А. Материалы по истории религии якутов бывшего Вилюйского округа // Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР.— М.; Л., 1949.— Т. 11.— С. 260—261.

<sup>137</sup> Прокофьева Е. Д. Материалы по религиозным представлениям эцвев // Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР.— М.; Л., 1953.— Т. 14.— С. 205.

<sup>138</sup> Фрейдленберг О. М. Миф и литература древности.— М., 1978.— С. 529.

<sup>139</sup> Так, китайский исследователь Чжу Гочжэнь на основании астрономических расчетов пришел к выводу, что наиболее благоприятным с точки зрения астрономических условий временем для создания древнекитайской системы «лунных домов» (сю) был период с 4300 по 2300 г. до н. э. (см.: Needham J. Science and Civilization in China.— Cambridge (Mass.), 1959.— Vol. 3: Mathematics and the Sciences of the Heavens and Earth.— P. 249).

<sup>140</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 318—328. Там же см. календарные истолкования орнаментаций других, более поздних по времени соудов.

<sup>141</sup> Галендухин Ю. Н. Вопросы классификации и духовный мир древнего земледельца по петроглифам Саймалы-Таша // Первобытное искусство.— Новосибирск, 1971.— С. 190—193.

<sup>142</sup> См.: Хокис Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа.—

М., 1973; Он же. Кроме Стоунхенджа.— М., 1977; Вуд Дж. Солнце, луна и древние камни.— М., 1981.

<sup>143</sup> Marshack A. The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation.— N. Y., 1972.

<sup>144</sup> Фролов Б. А. Числа в графике палеолита.— Новосибирск, 1974. См., кроме того, популярную книгу того же автора: Он же. О чем рассказала сибирская мадонна.— М., 1981.

<sup>145</sup> Ларичев В. Е. Лунно-солнечная календарная система верхнепалеолитического человека Сибири (опыт расшифровки спирального орнамента Ачинского ритуально-символического жезла).— Новосибирск, 1983 (препринт).

<sup>146</sup> Подчеркнем, что значение календаря не сводится к одним только экономическим функциям, оно гораздо шире и играет важнейшую упорядочивающую роль в духовной жизни общества, ибо календарь теснейшим образом связан с ритуалом и праздниками и в силу этого выполняет сплачивающую общественую функцию. Подробнее об этом аспекте древнекитайского календаря см.: Granet M. Das Chinesische Denken: Inhalt, Form, Charakter.— München; Zürich, 1964. Из последних обобщающих работ см.: Топоров В. П. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественных наук в древности.— М., 1982.— С. 13—19. Об официальном значении в целом астрономии в Китае см.: Needham J. Science and Civilization in China.— Vol. 3.— P. 186—194, 390.

<sup>147</sup> Cheng Tê-k'un. Archaeology in China.— Cambridge 1960.— Vol. 2: Shang China.— P. 190—191.

<sup>148</sup> Бунаков Ю. В. Китайская письменность // Китай.— М.: Л., 1940.

<sup>149</sup> Hentze C. Bronzegerät, Kultbauten, Religion im ältesten China der Shang-Zeit.— Antwerpen, 1951.— S. 34—36.

<sup>150</sup> Го Можо. Диалектическое развитие древней письменности // Каогу сюэбао.— 1972.— № 1.— С. 1—13; Юй Синью. О некоторых проблемах исследования древней письменности // Вэнью.— 1973.— № 2.— С. 32—35; Тан Лянь. Заметки о раннешанской бронзе, найденной в Чжэнчжоу, пров. Хэнань // Вэнью.— 1973.— № 7.— С. 5—14; Хо Пин-ти.— The Cradle of the East: An Inquiry into the Indigenous Origins of Techniques and Ideas of Neolithic and Early Historic China, 5000—1000 B. C.— Hong Kong, 1975.— P. 223—230, 393—398.

<sup>151</sup> Кучера С. Китайская археология. 1965—1974 гг.: палеолит — эпоха Инь. Находки и проблемы.— М., 1977.— С. 84—90. По данной проблеме см. также: Карапетянц А. М. Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах (Китай до середины 1-го тысячелетия до н. э.) // Ранние формы искусства.— М., 1972.— С. 445—467; Karlgren B. Some Fecundity Symbols in Ancient China // BMFEA.— 190.— N 2; Andersson J. G. Researches into the Prehistory.— P. 177, 221; Palmgren N. Kansu Mortuary Urns of Pan Shan and Ma Chang Groups // Palaeontologia Sinica. Ser. D.— Peiping, 1934.— Vol. 3, N 1.— P. 174—179; Chang Kwang-chih. The Archaeology of Ancient China, 3rd ed.— New Haven; London, 1977.— P. 113—114.

<sup>152</sup> Чжэн Дакунь. Эволюция древнекитайских числительных и их применение // Сянган чжунвэнь дасюэ сюэбао.— 1973.— № 1.

<sup>153</sup> Итоги работы по археологии и материальной культуре в пров. Шаньси за последние 10 лет // Каогу.— 1959.— № 2.— С. 63—64.

<sup>154</sup> Хо Пин-ти.— The Cradle of the East.— P. 280.

<sup>155</sup> Цит. по: Климишин И. А. Календарь и хронология.— М., 1981.— С. 42; см. также Бикерман Э. Хронология древнего мира.— М., 1975.— С. 14—18.

<sup>156</sup> См.: Климишин И. А. Календарь и хронология.— С. 19—20.

<sup>157</sup> Хо Пин-ти. The Cradle of the East.— P. 8—9.

<sup>158</sup> Needham J. Science and Civilization in China.— Vol. 3.— P. 392.

<sup>159</sup> Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры.— М., 1972.— С. 90.

<sup>160</sup> В более развитых мифологических системах, как справедливо отметил Е. М. Мелетинский, «возникает своего рода соотношение неопределенности, в том смысле, что взаимосвязанные и взаимоотражающие аспекты — спатальный и темпоральный — находятся между собой в отношении дополнительности» (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.— С. 217).

<sup>161</sup> См., например: Кнорозов Ю. В. Заметки о кален-

даре майя. Общий обзор // Сов. этнография.— 1971.— № 2-3. В общей форме автор попытался поставить эту проблему в одной из своих популярных работ: Евсюков В. В. Мифы о мироздании: вселенная в религиозно-мифологических представлениях.— М., 1986.— С. 100—109.

<sup>162</sup> Подсчет выполнен по качественной фотографии изделия, любезно предоставленной Бритой Квельберг, сотрудницей Музея дальневосточных древностей (Столгольм), где хранится оригинал (шифр К5-198).

<sup>163</sup> Климишин И. А. Календарь и хронология.— С. 33.

<sup>164</sup> Needham J. Science and Civilization in China.— Vol. 3.— P. 404.

<sup>165</sup> С этим можно сравнить число точек на спине лягушки, изображенной на миске *лэнь* этапа башню со стоек Цзянчжай: расположенные по спирали они дают число 30 (рис. 40, а). Заметим, что девять групп штрихов на венчике сосуда (по три штриха в каждой) дают число 27, по своему значению весьма близкое к числу дедей в лунном месяце.

<sup>166</sup> Деление года на 24 сезона в Китае имеет глубокую древность, упоминания о нем встречаются в позднейших письменных источниках (Needham J. Science and Civilization in China.— Vol. 3.— P. 404—405).

<sup>167</sup> Другой пример — обычные часы, где деления, в зависимости от указывающей на них стрелки, одновременно обозначают часы, минуты и секунды.

<sup>168</sup> Таким образом поступали, например, древние евреи еще в I в. н. э. (Schürer E. Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi.— Leipzig, 1901.— Bd 1.— S. 749).

<sup>169</sup> Бикерман Э. Хронология древнего мира.— С. 25; Климишин И. А. Календарь и хронология.— С. 36—37. Древним китайцам метеоцикл был известен с VII в. до н. э. (раньше, чем грекам) (Старцев П. А. О китайском календаре // Ист.-астроном. исследования.— М., 1975.— Вып. 12.— С. 275).

<sup>170</sup> Старцев П. А. О китайском календаре.— С. 274.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

\* См., например: Левин-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении.— М., 1937.— С. 16—19, 256—258; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.— М., 1976.— С. 194—199.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора . . . . .	5
Введение . . . . .	8
Глава I. История исследования семантики росписей яншао . . . . .	10
Глава II. Принципы семантической интерпретации . . . . .	21
Глава III. Космогонический миф: отделение неба от земли . . . . .	34
Глава IV. Мировое древо . . . . .	47
Глава V. Четыре стороны света . . . . .	59
Глава VI. Структура души . . . . .	78
Глава VII. Лунарный миф и календарь . . . . .	92
Заключение . . . . .	108
Примечания . . . . .	110

Научное издание

Евсюков Валерий Владимирович

**МИФОЛОГИЯ КИТАЙСКОГО НЕОЛИТА**

**ПО МАТЕРИАЛАМ РОСПИСЕЙ НА КЕРАМИКЕ КУЛЬТУРЫ ЯНШАО**

Редактор издательства М. А. Лапшина

Художник В. И. Шумаков

Технический редактор Н. М. Бурлаченко

Корректоры Г. И. Шведкина, О. А. Зимица

ИБ № 34820

Сдано в набор 21.09.87. Подписано к печати 21.03.88. МН-10080. Формат 60/84/1. Бумага  
книжно-журнальная. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 14,9. Усл.  
пр.-отт. 13,8. Уч.-изд. л. 29. Тираж 3700 экз. Заказ № 1019. Цена 3 р. 70 в.

Орден Трудового Красного Знамени издательство «Наука», Сибирское отделение, 630099, Но-  
восибирск, ул. Советская, 18.

4-я типография издательства «Наука», 630077 Новосибирск, ул. Станиславского, 23.