

## ПЕРВОБЫТНАЯ СИМВОЛИКА ВЕРТИКАЛИ

А. Р. ДЕМИРХАНЫН, доктор ист. наук    Б. А. ФРОЛОВ (Москва)

Вне пространства и времени невозможно проявление и развитие каких бы то ни было (включая те, что опосредуются символикой) форм жизнедеятельности человеческого общества. Одному из ее пространственных ориентиров, многообразно отраженному в первобытной символике, изученной на территории Кавказа и других районов мира, посвящена данная статья.

Предварительно заметим, что изначальные предпосылки становления символики вертикального направления в целом уходят, по-видимому, своими корнями в такие глубокие пласты предыстории человечества, которые не будут здесь предметом специального рассмотрения. Речь может идти, например, о вертикальном положении тела, с переходом к которому только и могли освободиться (в отличие от четвероногих предков) передние конечности ископаемых антропоидов для целенаправленной орудийной деятельности—важнейшего фактора становления человека и общества. Далее, очевидно, следовало бы рассмотреть подробно документированную археологическими материалами, в том числе на территории Кавказа, эпоху нижнего палеолита, где сама технология изготовления основных типов каменных орудий требовала прежде всего вертикального (сверху вниз) движения руки, опускающей отбойник или другой инструмент на заготовку создаваемого орудия. Разумеется, стоило бы рассмотреть и вопрос о том, в каких соотношениях с иными (прежде всего в той или иной степени приближающимися к собственно горизонтальным положениям) позициями и направлениями сочетались интересующие нас как доминирующие в приведенных примерах сугубо вертикальные.

Повторяем, мы не будем в рамках данной статьи делать столь углубленных экскурсов в предысторию интересующих нас явлений первобытной культуры<sup>1</sup>. Обратимся к сравнительно позднему ее феномену («позднему» хотя бы в том смысле, что сама физическая возможность его появления была подготовлена миллионами лет прямохождения и орудийной деятельности формирующегося человечества)—освоению огня (включая искусственное его добывание прежде всего с помощью трения). С этим величайшим культурным достижением уже достаточно очевидной становится вполне определенная возможность такой передачи позитивных знаний и навыков, которая в принципе позволила довести их через непрерывную цепь преемственности до близких к нам периодов истории и даже до этнографической современности. Как известно, в свое время это подчеркивал Ф. Энгельс, давая высочайшую оценку самому факту открытия процедуры искусственного получения огня. «На пороге истории человечества стоит открытие превращения

<sup>1</sup> Новейшие исследования соответствующих фактических данных подробно отражены в ряде трудов, выпущенных издательством АН СССР, в том числе: История первобытного общества. М., 1983; Палеолит СССР. М., 1984; Л. А. Файнберг. У истоков социогенеза. М., 1980.

механического движения в теплоту: добывание огня трением...,—писал Ф. Энгельс в «Анти-Дюринге».—Добывание огня трением впервые доставило человеку господство над определенной силой природы и тем окончательно отделило человека от животного царства<sup>2</sup>. Развивая эти идеи в «Диалектике природы», Ф. Энгельс указывал: «Много времени спустя после того, как людям стали известны другие способы получения огня, всякий священный огонь должен был у большинства народов добываться путем трения. Еще и поныне в большинстве европейских стран существует народное поверье о том, что чудотворный огонь (например, у нас, немцев, огонь для заклинаний против поветрия на животных) может быть зажжен лишь при помощи трения. Таким образом, еще и в наше время благодарная память о первой большой победе человека над природой продолжает полубессознательно жить в народном суеверии, в остатках язычески-мифологических воспоминаний образованнейших народов мира»<sup>3</sup>.

Современные исследования символики, связанной с огнем (его добыванием, сохранением, поддержанием), в обрядах и мифах многих народов мира действительно вскрывают такие архаические пласты, которые могут быть адекватно поняты лишь с учетом их первоисточков в эпоху палеолита<sup>4</sup>. И это уже непосредственно подводит к рассмотрению генезиса вертикальных обозначений в первобытности.

Основные элементы технологии простейших способов добывания огня трением хорошо известны. Это, во-первых, горизонтально положенный на землю кусок дерева или доски с углублением; во-вторых, вертикально поставленная в углубление палочка: ее верхняя часть ритмично вращалась ладонями обеих рук, а нижний конец нагревал до тления древесный порошок в ямке. Таков самый распространенный в первобытности способ искусственного добывания огня<sup>5</sup>. Как будет видно из дальнейшего изложения, можно допустить, что по самой технологии процесса (так или иначе осознаваемой), вертикальная позиция палочки объединяла три основных уровня «творения» огня: средний (доска), верхний (ритмичные движения ладоней, вращающих палочку), нижний (углубление, в котором теплится и, в итоге, «рождается» будущий огонь). Тлеющий древесный порошок высыпался затем на трут, раздувался в пламя—и люди обращались уже к качественно новому процессу горения (как превращения механической энергии в тепловую), организуемому опять-таки как вертикальный объект.

Создание очага, культура устройства очага, собственно, позволили закрыть огню возможность распространяться в горизонтальном направлении (как это свойственно стихии огня, например, в лесных или степных пожарах): горизонтальное размещение пламени здесь четко лимитировано (в границах, очерченных очажной ямой, специальной каменной обкладкой вокруг очага и т. п.), что заставляло огонь устремляться лишь вверх, развертывать свою протяженность лишь в вертикальном направлении.

Без учета в той или иной степени роли освоенного, «одомашненного» огня в генезисе первобытной культуры трудно, а то и просто невозможно адекватно понять некоторые проявления древнейшей изобра-

<sup>2</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 116—117.

<sup>3</sup> Там же, с. 430.

<sup>4</sup> Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, с. 239—240; Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983, с. 116—130.

<sup>5</sup> П. И. Борисковский. Древнейшее прошлое человечества. М., 1930, с. 83—85.

зительной и конструктивной символики вообще, а связанной с вертикалью—в особенности. Например, первые проявления цветописы в нижнем палеолите в виде пятен красной охры, растертой на каменных плитах или на костях, имеют в настоящее время общую и достаточно однозначную трактовку специалистов: это символ огня, солнца, горячей крови, самой жизни<sup>6</sup>. Причем связь огня и солнца (как небесного огня), будучи одной из универсальных «парадигм» всего первобытного мира, возможно, указывает на вертикальную направленность ассоциаций: подъем языка пламени в очаге как бы аналогичен подъему солнца в зенит, т. е. движению дневного светила к экстремальной по вертикали точке в его траектории. Оба феномена, очевидно, объединяет направленность к кульминационной точке проявления энергетического (светового и теплового) потенциала жизненно важных для существования человеческого рода стихийных сил природы.

Другой пример из археологии нижнего палеолита: группы ямочных углублений, выбитых в определенном порядке на каменных плитах мустьерской эпохи<sup>7</sup>. При довольно широком круге имеющихся гипотез об их значении—от имитации ямок, оставленных инструментом для добычи огня трением или струями дождя («небесной воды») до простейших попыток воспроизвести конфигурацию некоторых небесных тел путем соответствующего расположения каждой ямки в составленной из них композиции—существенным общим моментом интерпретаций является мысль о сопряженности ямочных знаков с представлениями о плодородии, изобилии, созидательных силах природы. Как бы то ни было, каждая из ямок своим появлением на каменной плите связана с каким-либо видом вертикальных перемещений, с вертикально направленной силой. Традиция использования ямочных знаков на камне также проходит затем через всю историю первобытного общества Европы и Кавказа, и в частности Армении, где они были широко распространены в III—I тысячелетиях до н. э., продолжая бытовать и в последующее время, доживая до средневековья<sup>8</sup>.

Возвращаясь к эпохе палеолита, следует подчеркнуть, что на современном уровне наших знаний о первой и самой продолжительной эпохе истории изобразительного искусства—верхнепалеолитической (около 35—10 тыс. лет до новой эры) постижение его сокровенного смысла неизбежно ведет к признанию важной роли первобытных представлений о вертикальном членении пространства. Доступный современным исследователям круг этих представлений воплощался, по-видимому, в различных ипостасях первобытного творчества. Одна из них сопряжена с огромным массивом анималистических изображений на территории от Байкала до Пиренеев. Есть случаи, когда можно утверждать, что устойчивые типы изображений птиц, с одной стороны, а с другой—змей, рыб и других обитателей водной стихии явно передавали соответственно верхний и нижний ярусы трехчленного деления мира по вертикали в его первобытной картине, тогда как средний его ярус получил яркое воплощение в фигурах крупных сухопутных млекопитающих<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Тешик-Таш. Палеолитический человек. М., 1949, с. 7—86; П. П. Ефименко. Первобытное общество. Киев, 1953, с. 247; История первобытного общества, с. 397—406; Календарные обычаи..., с. 116.

<sup>7</sup> F. Bourdier. Préhistoire de France. Paris, 1967, p. 222.

<sup>8</sup> См., напр.: Б. Б. Пиотровский. Археология Закавказья. Л., 1949, с. 27; А. А. Формозов. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1980, с. 114.

<sup>9</sup> А. П. Окладников. Неолит и бронзовый век Прибайкалья.—Материалы

Заметим, кстати, что древнейший рисунок сухопутного млекопитающего, который вырезан на известняковой плитке во французской пещере Ля Феррасси, составлен из нескольких прямых линий, проведенных между группами ямок, выбитых в манере, характерной для древних (в том числе мустьерских) слоев той же пещеры. Налицо, таким образом, следование определенному кругу представлений, связанных с «вертикальной» семантикой ямок, о которой говорилось выше, в первых шагах к становлению художественного образа животного, обитающего в горизонтальной плоскости видимого первобытному охотнику мира.

Другой ипостасью можно считать орнаментацию палеолитических изделий со специфическими формами знаков, ритмически повторяемых в геометрических узорах, особенно когда их числовая симметрия акцентирует числа кратные трем. Отсюда следует, что еще в палеолите складывалась универсальная для позднейших мифологических систем архаическая космология с тремя мирами по вертикали<sup>10</sup>.

Наконец, особенно подробного рассмотрения заслуживают палеолитические скульптурные изображения людей, прежде всего женщин. Вся, уже почти вековая, история их изучения привела к широкому спектру трактовок: эротические фетиши, символы плодородия, воплощения идей материнства, единства и продолжения человеческого рода, охраны домашнего очага, успеха охотничьего промысла, связи с небесными явлениями, космическими стихиями<sup>11</sup>. Общеизвестен выдающийся вклад в разработку этой проблематики советской школы палеолитоведения. Открытия и планомерное изучение палеолитических жилищ на территории СССР сделали бесспорным, археологически доказанным фактом развитие в палеолите многообразных и сложных по тому времени представлений о животворном женском начале природных и социальных явлений. Топография жилых комплексов палеолита ясно показывала, что женские изображения группировались как бы «сериями», «семействами» в непосредственной близости от очагов, в ямах различного назначения. Продолжая наблюдения и выводы советских археологов, такие прекрасные знатоки их опыта как А. Леруа-Гуран и А. Дельпорт во Франции детально рассмотрели крупные комплексы палеолитического искусства и также констатировали центральное место в них представлений о женском начале, выраженном в образах или знаках<sup>12</sup>.

Особенности культурного преобразования пространственной среды палеолитической охотничьей общиной, судя по археологическим данным, включали многоаспектные сопряжения символика вертикали с идеей женского начала. Сюда относится, в частности, вертикальная направленность пламени очагов, вокруг которых группировались женские

и исследования по археологии. 1950, № 18, с. 353; Б. А. Фролов. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974, с. 142—145; L.-R. Nougier, R. Robert, „Sceptre“ du Magdalénien final pyrénéen.—Préhistoire Ariégeoise. 1976, t. 31, p. 55—61.

<sup>10</sup> Б. А. Фролов. Начала первобытной символик.—Историко-филологический журнал. 1984, № 1, с. 57—61, 65; B. A. Frolov. Variations cognitives et créatrices dans l'art paléolithique: rythmes, nombre, images.—IX Congrès International des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques. Colloque XIV. Nice, 1976, p. 8—23.

<sup>11</sup> З. А. Абрамова. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.—Л., 1966, с. 61—107; Б. А. Фролов. О чем рассказала сибирская мадонна. М., 1981; R. Drössler. Kunst der Eiszeit. Leipzig, 1980, S. 32—98.

<sup>12</sup> A. Leroi-Gourhan. Préhistoire de l'art Occidental. Paris, 1965; H. Delporte. L'image de la Femme dans l'art préhistorique. Paris, 1979.

статуэтки. Далее речь может идти о вертикальной конструкции жилища (поскольку все более близкой к истине представляется гипотеза о том, что первые простейшие попытки сооружения жилищ конической формы предпринимались прежде всего для защиты огня от дождя, ветра, снега). Очевидно, тогда начинали складываться представления о геометрической и семаптической центровке очага в плане жилища (а затем и культового сооружения), хорошо известные в более развитых позднейших традициях населения Европы и Древнего Востока<sup>13</sup>. Во всяком случае, уже в палеолите Моравии в стоянке Дольни Вестонице более 20 тыс. лет назад существовало жилище с очагом, специально предназначенное для обжига изделий из глины, в том числе фигурок животных и женщин. Особый интерес представляет тот факт, что в глиняное тесто фигурок намеренно добавлялись обгорелые и толченые кости животных<sup>14</sup>. Таким образом, женская статуэтка из обожженной глины из Дольни Вестонице включала элементы земли (глина), воды (на которой замешивалось глиняное тесто), животного (представленного его размолотыми костями) и огня (обжиг костей животного, обжиг законченной женской статуэтки). Несомненное продолжение и развитие таких представлений известно у древних земледельцев трипольской культуры на Днестре, с одним существенным отличием: здесь в тесто женских статуэток вместо костей животных добавлялись зерна пшеницы<sup>15</sup>. Иными словами, закономерное переосмысление архаической традиции охотников в общей системе новых представлений о мире у земледельцев выражено в данном случае заменой одного из элементов (костей животных на зерна пшеницы) при сохранении комплекса огонь—земля—вода, сопряженного с идеей женского начала и плодородия.

Если попытаться выразить наиболее общий момент, объединяющий упомянутые выше материалы по символике вертикали с иконографией антропоморфных (прежде всего женских) изображений, то, по-видимому, трудно будет найти иное обозначение этого общего момента, чем первобытная идея жизнеутверждающей динамики. С нашей точки зрения, определенный динамический фактор проявлялся уже в самой технологии создания символически значимого изображения из таких различных материалов, как бивни мамонтов, рога и кости других крупных диких животных, каждое из которых в глазах первобытного охотника было наделено огромной жизненной энергией, превосходящей человеческую; очевидно, в какой-то степени эта энергия затем мыслилась присутствующей и статуарному изображению из упомянутых материалов. Справедливость предположения о символической связи изображения и материала, из которого оно выполнено, подтверждается, на наш взгляд, включением костей животных (а затем зерен, несущих в себе потенциальную энергию роста и развития растения) в тесто, составленное из элементов двух стихий—водной и земной, а затем дополненное участием третьей стихии—огненной.

<sup>13</sup> А. И. Джавахишвили. Стропильное дело и архитектура поселений Южного Кавказа V—III тыс. до н. э. Тбилиси, 1973; Типы традиционного сельского жилища народов Юго-Западной и Южной Азии. М., 1981; А. К. Байбурни. Жилища в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983; Н. В. Ерджакян. Символика огня и очага в армянской традиции.—Научная сессия Гос. музея истории Армении. Ереван, 1981, с. 14.

<sup>14</sup> В. Клима. Dolni Vestonice. Praha, 1963.

<sup>15</sup> А. А. Формозов. Памятники..., с. 71; пример аналогичного использования зерен для теста глиняной статуэтки на Кавказе: К. Х. Кушнарера, Т. Н. Чубинишвили. Древние культуры Южного Кавказа. Л., 1970, с. 163.

Иной уровень жизнеутверждающей динамики первобытного творчества предстает перед нами в семантике рассмотренных изображений. Например, уже перечислявшиеся выше трактовки палеолитических женских статуэток, как известно, отнюдь не отрицают ни одной из предшествующих: например, символ женщины как хозяйки и хранительницы домашнего очага не отменяет ее функций матери-прародительницы, продолжательницы человеческого рода и конкретного коллектива охотничьей общины; он же, этот символ, переносится на представления о женском облике природных стихий, о женщине—хозяйке промысловых животных, хранительнице календаря и других полезных знаний, многообразно способствующих успеху охотничьих промыслов, процветанию охотничьей общины<sup>16</sup>. Такое органическое единство различных функций неизбежно предполагает их постоянное движение, взаимопереходы, взаимодополнения.

Все это заставляет более внимательно отнестись к особенностям формообразования первобытных изображений и знаков, прежде всего применительно к их вертикальной оси. Что касается антропоморфных фигур палеолита, то один из основных принципов их построения выражается в виде ромбических фигур, в которых значимы нижняя и верхняя вершины треугольников, общее основание которых в семантическом центре образа более или менее соответствует диаметру круга, в который вписываются детородные части рассматриваемых фигурок (рис. 1). В

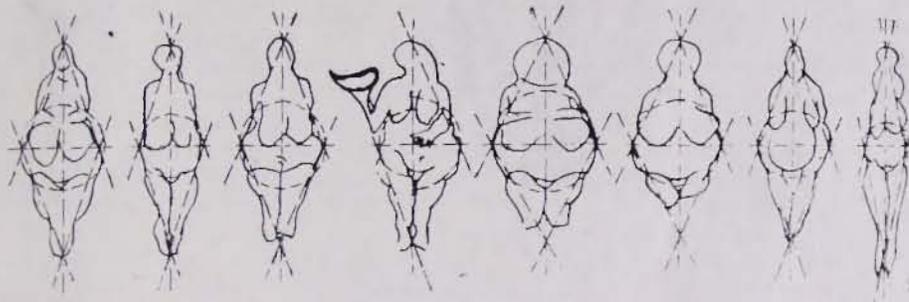


Рис. 1

терминах трехмерного пространства то же самое построение (которое во фронтальной плоскости представляется как пара треугольников, образующих ромб) сводится в конечном итоге к биконической фигуре, где вершины конусов направлены в четко ориентированные противоположные стороны вертикальной оси. Иначе говоря, в основе символики такого формообразования лежит (очевидно, преднамеренно заложенный первобытными художниками) принцип противопоставления векторов, указывающих на особую важность движений по вертикальной оси освоенного человеком пространства вообще и сопряженных с жизнеутверждающим женским началом (между прочим, подчеркнутым и самой формой треугольника, универсальной для широчайшего спектра условных женских знаков) в частности. Предельно ясное воплощение указанной идеи можно видеть в известном барельефе из грота Лоссель (Дордонь, Франция), где симметрично по вертикальной оси изваяна двуглавая фигура: как бы мать и рождающийся ребенок, головы которых естественно ориентированы в противоположные стороны вертикаль-

<sup>16</sup> А. П. Окладников. Утро искусства. Л., 1967; Б. А. Фролов. О чем рассказала сибирская мадонна, с. 88—94.

пой оси (рис. 3). Любопытно, что аналогичный принцип размещения тел по одной оси, но с противоположно направленными головами проведен в знаменитом палеолитическом погребении на стоянке Сунгирь (у г. Владимира)<sup>17</sup>: тела мальчика и девочки лежали захороненными в одном осевом направлении; соприкасаясь головами и будучи ориентированы стопами в прямо противоположные стороны, обильно окрашенные красной охрой, в сопровождении орнаментированных изделий, скульптур, орудий, включая длинные копья из специально выпрямленного бивня мамонта, которые могли иметь скорее символическое значение (хотя бы потому, что своим весом они явно превосходят физические возможности ребенка).

Еще один интересный пример следования интересующему нас принципу дает двойная статуэтка из Гагарино на Дону (рис. 2). Она сде-



лана из цилиндрического фрагмента мамонтового бивня так, что точка соприкосновения голов противопоставленных фигурок приходится на одну треть длины всего стержня. (Ср. с противопоставленными по вертикали знаковыми изображениями женщины из Ля Феррасси, рис. 4.) Очевидно, перед нами еще один пример реализации жизненно важной идеи, причем на ее достаточно абстрагированный уже характер может указывать следующая семантика инверсия конструктивных элементов.

В нашей науке уже давно выявляется глубокое сходство в семантике изображений таких памятников, как Гагарино и Лоссель,—сходство, проливающее свет на фундаментальные основы первобытной символики. К настоящему времени в этих основах все более явственно проступает внутренний динамизм жизненно важных представлений, существенно определивших формообразование даже наиболее статичных, на первый взгляд статуарных, изображений. Очевидные аналогии составляют женские изображения с поднятыми вверх руками в Гагарино и в Лоссель (в последнем случае одна «Венера» держит рог быка, тогда как другая—тождественную фигуру). После блестящей реконструкции комплекса барельефов в Лоссель, проведенной С. Н. За-

<sup>17</sup> Палеолит СССР. М., 1984, с: 231—234.

мятинным<sup>18</sup>, очевидно, что этот комплекс являлся единым смысловым целым, в котором идеи женского начала тесно связаны с представлениями о продолжении рода (сцена деторождения), об успехах охотничье-примысловой деятельности, о благоденствии охотничьей общины, предметно наглядный символ которого представлен своего рода «рогом изобилия». Несомненна сейчас и сопряженность представлений о быке и женском плодородии, выраженном как в «сцене деторождения», так и в подчеркнутых формах зрелой женщины-матери на барельефах других «Вешер».

Вообще, тема, объединяющая быков с антропоморфными изображениями или с заменяющими их знаками, была центральной в искусстве палеолита, судя по итогам топографического и статистического анализа основной массы изображений той эпохи<sup>19</sup>. О разнообразии вариантов сюжетного отображения этой темы в связи с символикой вертикали можно судить хотя бы по таким трем примерам (первый и второй из них обнаружены в непосредственной близости от Лоссель в том же департаменте Дордонь). В стоянке Тюрсак вместе с намеренно положенными костями быка находилось антропоморфное скульптурное изображение, выполненное по уже знакомому нам бикопическому канону (рис. 8)<sup>20</sup>. При этом от нижней части живота фигурки строго по вертикальной оси вниз отходил конусовидный отросток (символ рождающегося ребенка, по мнению автора находки А. Дельпорта, принятому спеллистами), таким образом, что для устойчивого упора статуэтки на подогнутые колени отросток-плод должен быть погружен в землю; в то же время верхняя часть этой (на первый взгляд сугубо женской) статуэтки сформлена в виде конической фалломорфной фигуры. Многие антропоморфные статуэтки палеолита могут иметь устойчивую вертикальную позицию лишь при условии, что нижняя конусообразная их часть в виде соединенных ног или их рудиментов будет погружена в землю примерно до одной трети ее высоты, то есть до расширяющейся и вписывающейся в круг центральной (детородной) части с ярко выраженными формами женщины-матери. Статуэтка из Тюрсак интересна тем, что отходящие от центрально-материнской части фигуры ее конические завершения по вертикальной оси имеют особенно явно выраженное противоположное осмысление: направленный вверх конусовидный элемент ассоциируется с мужским началом, тогда как нижний симметричный ему элемент—с женским.

Второй интересующий нас пример относится к росписи в колодце грота Ляско (рис. 5). Здесь изображен бык, яростно нападающий на мужчину, который падает, сохраняя жесткую прямолинейность стоячей фигуры. Он явно гибнет, но вместе с тем подчеркнутый признак активного мужского начала несомненно ассоциируется с идеей возрождения. Примечательно, что туловище человека оканчивается птичьей головой, что ниже его на строго прямой вертикальной линии изображена птица и что при этих несомненных знаках «верхнего мира» вся композиция намеренно была помещена в глубоком колодце, соотносящемся как своего рода «нижний мир» с основным комплексом фресок Ляско, состоящим из животных «среднего мира»—сухопутных млекопитаю-

<sup>18</sup> С. Н. Замятин. Раскопки у с. Гагарино (верховья Дона, ЦЧО) —Изв. Гос. Академии истории материальной культуры. 1935, вып. 118, с. 26—77.

<sup>19</sup> A. Leroi-Gourhan. Préhistoire..., p. 82 etc.

<sup>20</sup> H. Delporte. Problèmes d'interprétation de la Venue de Turssac. — Quartär. Bonn, 1960, Bd 12, S. 113—129.

щих, среди которых доминируют быки с женскими и мужскими знаками.

Пожалуй, особый интерес представляют на противоположном конце Европы, прежде всего в стоянке Мезин на Украине<sup>21</sup> схематические фигурки (две из них были найдены в черепе быка), в которых различно комбинируются фаллические и женские формы с изображениями птиц. Обычно их особенности, имея в виду вытянутость по вертикальной оси всего статуарного изображения, характеризуются наличием утолщения, как бы разделяющего на непропорциональные по размерам окончания (или верхнюю и нижнюю часть изображения—ср. биконический канон статуэток, о котором речь шла выше). Смысловые различия полученных таким образом разных зон в пластическом исполнении определенно дополняются различиями графических знаков, нанесенных в виде узоров на поверхность фигурок. В частности, форма треугольного знака ориентируется на пластическую форму (как бы под-



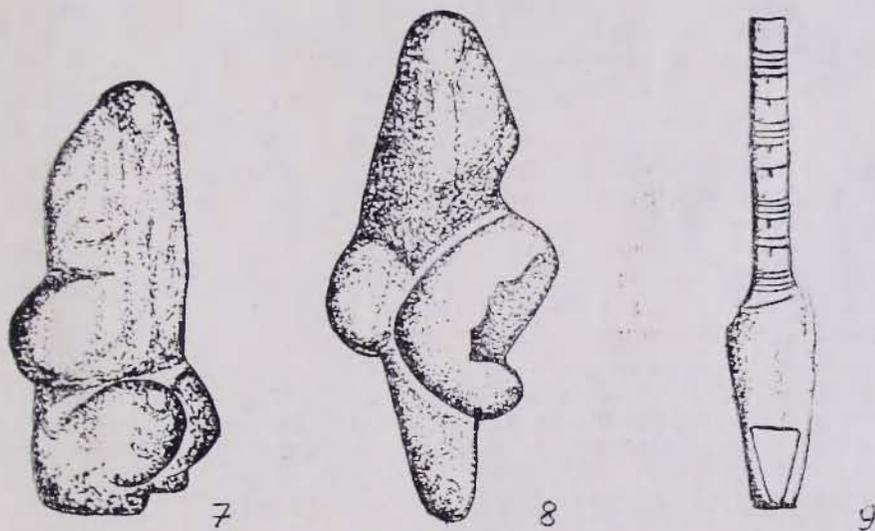
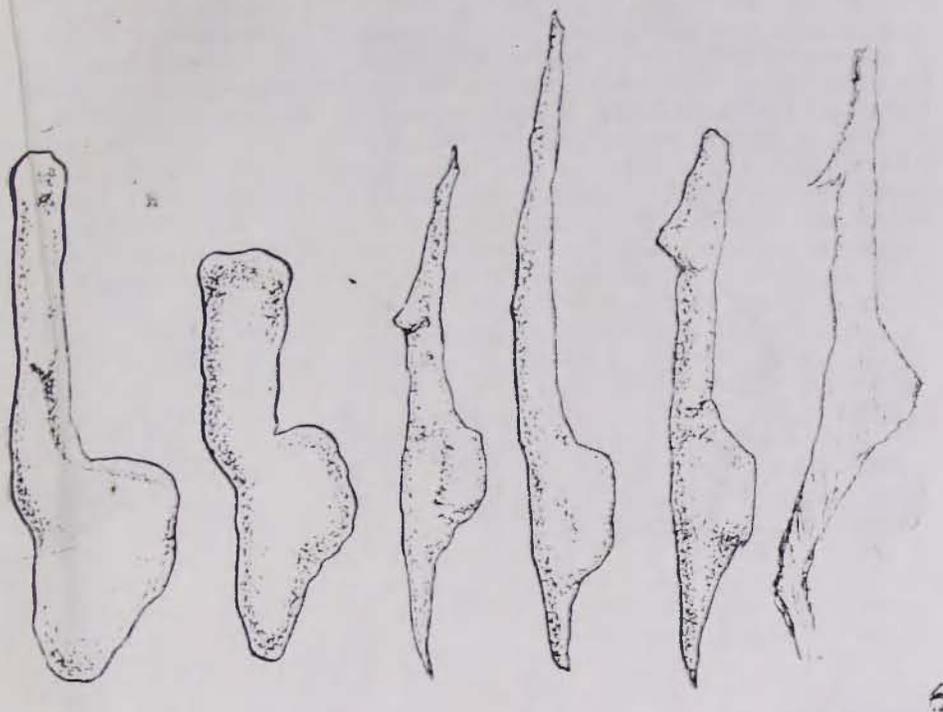
черкивая ее значение) в утолщенной части статуэтки. В некоторых случаях утолщение переходит в характерный скос по направлению к короткому окончанию фигурки и в плавный изгиб на ее длинном окончании. В типологических рядах антропоморфных изображений палеолита отмеченный скос в той или иной мере свойствен полусидящим женским статуэткам в пластике, а с другой стороны—условным женским знакам «клавиформам» в графике (рис. 6)<sup>22</sup>. Несколько забегая вперед, заметим, что указанные особенности антропоморфных изображений Мезина встречаются затем в послепалеолитических культурах Кавказа и сопредельных территорий.

Очевидно, еще в палеолите появляется тот специфический формообразующий принцип, который затем прослеживается в позднейших изобразительных традициях, в том числе в оформлении окончаний вертикально расположенных скульптурных и графических символов. В частности, эти признаки достаточно отчетливо прослеживаются в древних культурах Кавказа (например, в антропоморфных фигурках эпохи неолита из Шулаверисгора (рис. 11) и Гаргалартепеси (рис. 12)<sup>23</sup> характерный для полусидячих статуэток скос в основании фигуры). На территории Армении к подобным памятникам можно отнести недавнюю

<sup>21</sup> З. А. Абрамова. Изображения..., табл. XIV, № 15—31.

<sup>22</sup> См., напр.: Я. Елинек. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Прага, 1982, с. 318—319, рис. 500; R. Drossler. Kunst der Eiszeit, S. 48—81, 177.

<sup>23</sup> Энеолит СССР. М., 1982, с. 152, табл. 40, № 3, 8; К. Х. Кушнарева, Т. Н. Чубинишвили. Древние культуры..., с. 162, рис. 54, № 7.



находку в погребении (Карашамбский могильник) конца II—начала I тыс. до н. э. (эпоха раннего железа) базальтового идола высотой в 80 см, имеющего трехгранную форму (рис. 17). Основание идола оформлено с помощью четкого скоса, отвечающего упомянутому канону и в данном случае основному признаку антропоморфности фигуры, тогда как противоположный конец ее скульптурно обозначен в виде фалло-

са<sup>24</sup>. Те же (за исключением того, что это плоская треугольная, а не трехгранная фигура) изобразительные принципы заложены и в другом базальтовом идоле (рис. 16), найденном на северо-восточной окраине Еревана (Аван-Ариндж) на территории двуслойного памятника (верхний слой II—I в. до н. э., нижний, к которому вероятнее всего относится идол, конца III тыс. до н. э.)<sup>25</sup>. Оба вертикальных идола имеют общий изобразительный прием в выделении вершины с помощью специально прорезанной кольцевидной бороздки—канонический признак, имеющий глубочайшие традиции, о чем можно судить, например, по неолитической скульптуре из Чатал-Хююка (рис. 10) или по энеолити-



ческой антропоморфной фигурке из Арухло (Болнисский р-н ГССР) (рис. 13)<sup>26</sup>. Древнейшие образцы аналогий такой традиции можно видеть в палеолите<sup>27</sup>.

Посетители Музея истории Армении могут видеть еще один интересный вертикальный идол из темного туфа, найденный в погребении эпохи раннего железа близ с. Шамирам (Аштаракский р-н АрмССР; находка Г. Е. Арешяна, не опубликована). Идол имеет конусовидно-треугольные очертания туловища, завершающегося стержневидным продолжением<sup>28</sup>. Поперечно прорезанные полосы у основания головы соответствуют бороздкам на двух ранее описанных идолах. Особого внимания заслуживает деталь головы в ее скульптурном оформлении, общая для идолов из с. Шамирам и Аван-Аринджа: «головы» обоих идолов скошены от фронтальной части к затылочной. В Музее этногра-

<sup>24</sup> Авторы благодарны Ф. Мурадяну за право публикации идола.

<sup>25</sup> А. Р. Демирханян. Аванский идол и символно-космологические представления Древней Армении.—V Респ. научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Ереван, 1982, с. 307—310.

<sup>26</sup> Энеолит СССР, табл. 40, № 1.

<sup>27</sup> См., напр.: З. А. Абрамова. Изображения..., табл. XX, № 2—6.

<sup>28</sup> А. Р. Демирханян. Аванский идол..., с. 309.

фии Армении экспонируется богатая коллекция скульптуры из Двина II—I тыс. до н. э., в которой прослеживаются аналогичные признаки выделения головы и ее скоса (ср. аналогичный скос на палеолитической «Венерс из Тразимено», рис. 7)<sup>29</sup>.

Вообще же следует подчеркнуть, что распространенная в разных регионах Древнего мира треугольная (иногда трапецевидная) форма идолов и ее объемные эквиваленты в виде конусов или пирамид несомненно восходят к глубокой древности, отражая, по-видимому, возникавшие в первобытном обществе представления о материнском лоне, ставшие со временем общечеловеческими, универсальными. Подобные вертикально поставленные изображения имеют в Армении параллели с III тыс. до н. э., как в статуарном исполнении из камня или глины, так и в наскальных рисунках<sup>30</sup>. В частности, в куро-аракской культуре конструктивно-изобразительным соответствием упоминавшимся выше идолам Древней Армении можно считать оформление очага окаймляющим пламя глиняным кругом, от которого поднимаются три треугольника с выделенными на вершине каждого из них фаллическими конусовидными окончаниями (рис. 14)<sup>31</sup>. На рубеже II—I тыс. до н. э. в Мецаморе создавались святилища, в интерьере которых важную конструктивно-изобразительную роль выполняли вертикально поставленные идолы (рис. 15) более или менее сходных очертаний, рядом с которыми фронтально к зрителю, предшествуя им, располагались глиняные же цилиндрические емкости с невысокими стенками, которые могли быть как резервуарами для зерен приносимых в жертву злаков, для воды, так и окаймлениями очагов<sup>32</sup>.

Достаточно очевидно, что расположение очагов перед скульптурной группой идолов и в непосредственной связи с ними не могло быть случайным, равно как и включение вытянутых вверх треугольных идолов в оформление очага, найденного в Каразе. Сакральное оформление очагов связывалось с теми представлениями, которые относились к очажной яме и движущемуся вверх огню (их формирование, как говорилось в начале статьи, началось в первобытном обществе эпохи палеолита), функционально соотносимому здесь с вертикальной структурой мироздания, характерной для архаической мифологии. Движущийся вверх огонь и очажная яма, семантически изоморфные мужским и женским символам (ср. с функциями бога Агни в индийской мифологии), создают то условное сочетание признаков двух полов, которое мы и находим в треугольных идолах, окаймляющих очаги<sup>33</sup>. Очаги Мецамора и Караза сочетаются, таким образом, с воплощенной в треуголь-

<sup>29</sup> С. А. Есаян. Скульптура Древней Армении. Ереван, 1980, табл. 42, № 3; 46, № 2; 55, № 4; М. Celebenovic. Old Stone Age. New York, 1956, fig. 227

<sup>30</sup> А. Р. Демпрхьян. Аванский идол., *Հ. Ա. Մարտիրոսյանի Գեղամա լեռների ժայռաքանդակները. Երևան, 1981, էջ 98—100:*

<sup>31</sup> К. Х. Кушнарева, Т. Н. Чубинишвили. Древние культуры..., с. 162, рис. 54, № 23.

<sup>32</sup> Է. Վ. Խանդավազյան, Կ. Հ. Մկրտչյան, Է. Ս. Պարսիճյան. Մեծամոր. Երեւան, 1973, էջ. 113, էջ 191:

<sup>33</sup> Фигуры, в основе которых лежит треугольник вершиной вверх, могут рассматриваться (как было показано ранее одним из авторов данной статьи) в качестве знаковых эквивалентов антропоморфным изображениям с признаками женского пола, отличающимся условной передачей верхнего объема (головы, торса) в виде стержня, конусовидного выступа и т. п. Формообразующий принцип подобной скульптуры основывается на формуле, представляющей одну из основных идеологических универсалий-архетипов в культуре первобытного мира. Эта формула отражает передачу

ных идолах идей, семантически отвечающей представлениям об очаге и вертикальном, растущем из него пламени, которые свойственны мифопоэтической картине мира первобытного человека. Реализация же в том или ином образе «осуществляла» динамическое равновесие жизни и смерти, благополучие того или иного коллектива и его членов.

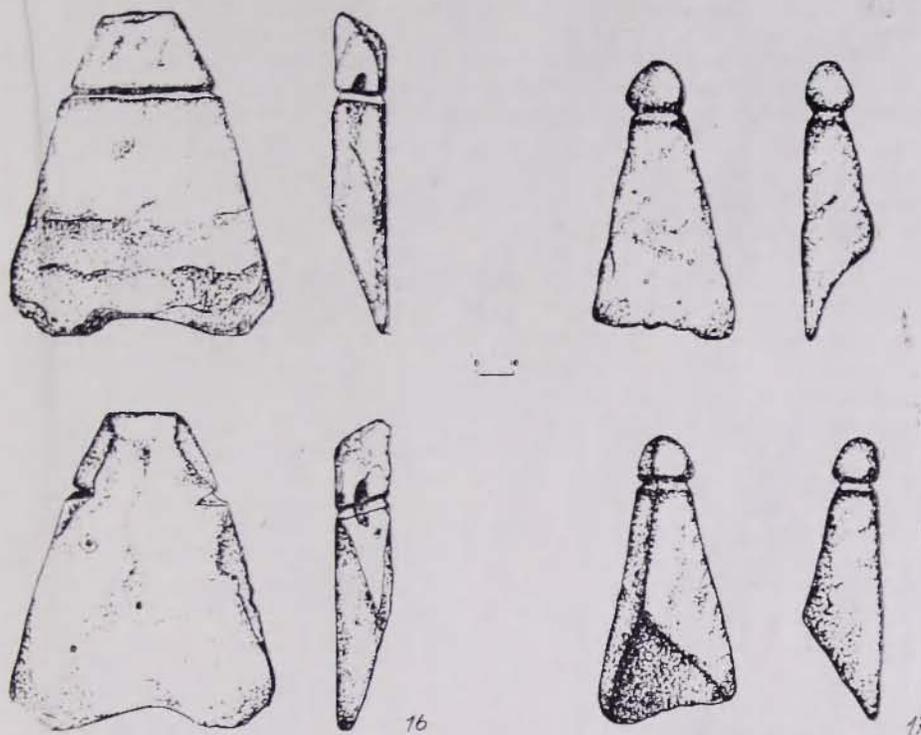
К числу сакральных реалий, дополняющих оформление очага в куро-аракской культуре, следует отнести быка, птицу и ямочные углубления—круг символических образов, встречающихся как на самих очагах, так и на так называемых очажных подставках, по-видимому, располагавшихся симметрично вокруг очага (очажной ямы; к этому следовало бы добавить антропоморфные подставки, которые, по мнению К. Х. Кушнаревой и Т. Н. Чубинишвили, оплодотворяли очаг как лоно<sup>34</sup>). Бык и птица, оформляющие очаг, несомненно связаны с его главной «идеологической» функцией—символическим механизмом обновления жизни, уходя в этом контексте в глубокую древность, в эпоху палеолита, о чем с предельной выразительностью повествует упомянутая выше фреска из Ляско, где бык выступает, как уже говорилось, предвестником и символом смерти и в то же время новой жизни, которая пробуждается в жизнеутверждающих мотивах птицеголовой фигурки падающего (умирающего) человека, показывающих победу «вертикали» над «горизонталью». Птица на вертикальном шесте дополняет семантическую канву сюжета, вне всякого сомнения не вступая в противоречие с его смысловой доминантой и, видимо, по-своему дублируя его (ср. с рядом клавиформ).

На фреске из Ляско, таким образом, предстает, уже палеолитическое, сочетание двух важнейших для образного мышления первобытного человека форм представлений о жизнеутверждающих механизмах, которые затем проходят через всю историю изобразительного искусства Древнего мира,—доминирующей вертикали и идеи возрождения через

ные в образах первобытной символики представления о движении снизу вверх (организуя центр мира), рождающемся из лопа женского божества. Созданные по описанному принципу статуарные изображения образовывали условную дупольность. Иконографически они могли выступать и в знаковой форме—символическом обозначении женского пола треугольным знаком, повернутым вниз или вверх вершиной. В первом случае из треугольника (или других женских знаков—колец, овалов) «вырастает» вертикальный выступ. На этот знак ориентируются многие, в том числе палеолитические, статуэтки, например из Межиричи (рис. 9; Палеолит СССР, табл. между с. 192 и 193), а также, вероятно, «жезлы начальника» с отверстиями в основании. Во втором случае (треугольные и конические идолы, курганы, пирамиды) треугольный знак приобретал дополнительный акцент как вектор, обозначающий направленное вверх движение, что усиливалось иногда соответствующим оформлением его вершины в виде дерева, фаллоса и т. п. Нередко символика силуэта (формы) статуэтки дублировалась нанесенным на ней знаком в виде исходящего вверх из лопа растительного мотива (например, в трипольской, анауской и др. культурах), причем идея движения вверх реализовывалась посредством ритмических вертикальных построений тех или иных элементов, создавая условное сочетание образов женщины и дерева. См. А. Р. Демирханян. К семантике изображения быка на бронзовом поясе из Самтавро.—II Межресп. научная конференция по проблемам искусства Армении и Грузии. Ереван, 1981, с. 31—32; он же. Аванский идол...; он же. К проблеме символики трехчастных композиций Древней Армении.—Историко-филологический журнал, 1982, № 4, с. 154—162. В последнее время к этому кругу идей обращаются и другие исследователи; см., в частности: Е. В. Антонова. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. М., 1984, с. 120—145.

<sup>34</sup> К. Х. Кушнарева, Т. Н. Чубинишвили. Древние культуры..., с. 165.

уничтожение. С аналогичной темой, выраженной в несколько иных сюжетно-изобразительных формах, мы сталкиваемся в неолитическом искусстве Чатал-Хююка, которое несомненно несет в себе продолжение палеолитических традиций. В этой связи особый интерес для нас представляют изображения хищных птиц, угрожающих обезглавленной антропоморфной фигурке (рис. 18). Здесь выделяется одно изображение в «храме предков», уже в ином варианте трактуемое оба направления ассоциаций, связанных с символикой представлений о динамическом контексте вертикали на фреске из Ляско<sup>35</sup>. Две птицы во



встречном движении образуют вместе с тем контуры почти треугольной «личины», глазами которой оказываются раскрытые клювы, а подобием ресниц—оперение шей «грифов». В таком случае на месте носа и рта оказывается вертикально расположенная безглавая антропоморфная Ж-образная фигурка с зеркально-симметрично направленными верхними и нижними конечностями—очевидно, знак динамического равновесия процессов жизни и смерти. Еще более очевидная «личина» известна в куро-аракской культуре (рис. 19). В ее построении участвует вертикальный стержень (нос) с расходящимися вверху ломаными (брови), вырастающий из ромбовидного рта, симметрично фланкируемого треугольными фигурками птиц (очертания лица подчеркнуты контурами биконического, несколько расширяющегося кверху сосуда, в верхней половине которого было нанесено изображение)<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> J. Mellaart. Catal Hüyük. London, 1967, p. 83, III, 15; А. Р. Демпрянян. К проблеме символики..., с. 162.

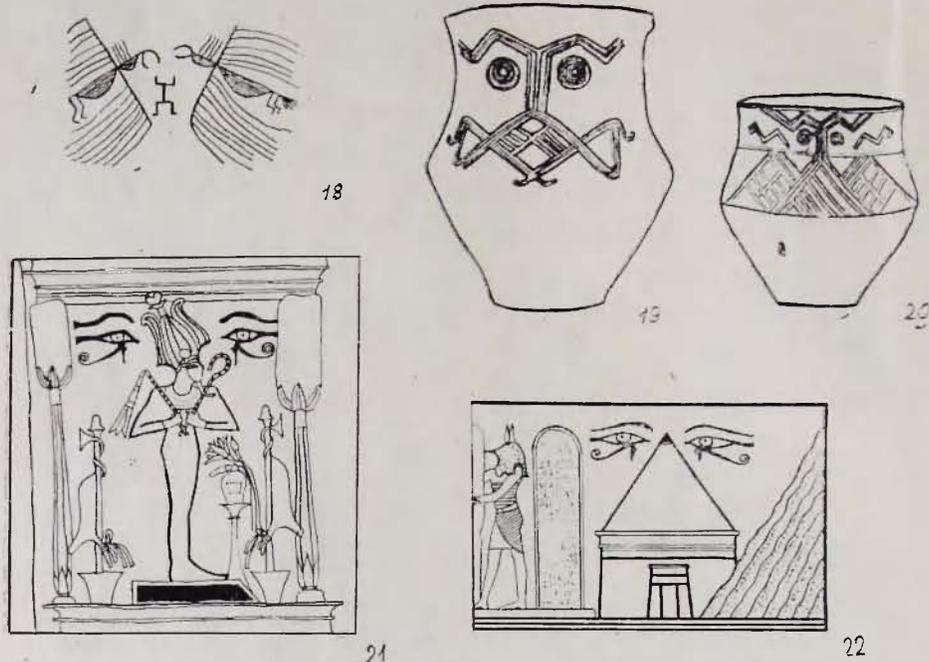
<sup>36</sup> Н. З. Кошау. Pulur Excavations, 1968—1970, Keban Project. Ankara, 1976, р. 83 (59).

На другом сосуде того же памятника (Пулур, Харбердская равнина на территории исторической Армении, рис. 20)<sup>37</sup> личина образована тем же вертикальным отрезком с зеркально-симметричными разветвлениями вверху, как бы вырастающими на этот раз из вершины треугольника, приближаясь к шумерскому арханчюму иероглифическому знаку-логограмме редов—tu, tud со значением «рождать», «творить»—



созданному на основе двух concentрических треугольников с

растением на вершине высшего<sup>38</sup>. В горизонтальных зеркально-симметричных двуспиральных композициях куро-аракской культуры (имеющих трехчастную структуру по горизонтали), несомненно родствен-



ных семантически описанным композициям из Пулура, concentрическим окружностям (глаза) лицевых изображений соответствуют concentрические спирали, фланкирующие шевроны (знаковые изображения женского божества), в центре которых иногда помещается фигурка взлетающей птицы<sup>39</sup>. Подобные двуспиральные изображения, скорее всего, можно считать редуцированными вариантами личин, лейтмотивом семантики которых, как говорилось выше, служила формула обновления жизни в виде вертикального знака, исходящего из символов женского лона.

С этими изображениями эпохи ранней бронзы на территории Армянского нагорья можно сравнить в символике Древнего Египта тоже лицевые изображения, несомненно несущие сходную смысловую нагрузку.

<sup>37</sup> Ibidem, pl. 86 (38).

<sup>38</sup> В. А. Истрин. Возникновение и развитие письма. М., 1965, с. 191.

<sup>39</sup> А. Р. Демирханян. К проблеме символики..., с. 161.

ку. Последние обычно образованы различными центрально расположенными вертикальными мотивами (иногда составленными из ряда элементов), фланкируемыми сверху парой глаз Гора. Созданные таким образом личины наделялись связью с заупокойным культом, присутствуя в росписи саркофагов, на фресках погребальных помещений или венчая тексты каменных стел надгробий<sup>40</sup> (око Гора собственно—символ оживления умершего). На одном из подобных изображений (рис. 21) мы видим зеленого Осириса, стоящего (вырастающего) на крышке саркофага (рот). Осирис как бы образует вертикальную ось композиции (нос). Вверху по обе стороны от него расположены в зеркальной симметрии священные глаза Гора. Внизу помещены два фетиша в виде сосудов, из которых вырастают высокие стебли растения (тростника) с привязанной к ним жертвой, дублирующие, по-видимому, семантику центральной фигуры (Осирис на крышке саркофага). В другом случае (изображение погребальной процессии на виньетке из «Книги мертвых», рис. 22) Осириса заменяет погребальное сооружение с треугольной вершиной. Сопряженность этих мотивов не случайна, о чем говорит и связь культа Осириса с тростником (основным строительным материалом древнейших святилищ в Египте, позднее имитировавшимся в погребальных помещениях пирамид). Ср. с архитектурой тростниковых святилищ (хлебов) в Шумере, где вертикальная связка тростника на крыше постройки украшалась знаками Инанны, ассоциируясь с Думузи. Связка тростника послужила прообразом священного хребта Осириса—*джеда*<sup>41</sup>, в обряде воздвижения которого (Хеб-Сед) просматривается важная роль становления вертикали в религии Древнего Египта. Обряд обновления фараона, Хеб-Сед, сопровождался поднятием джеда, переводом его при помощи канатов из горизонтального в вертикальное положение, что знаменовало кульминацию всего обряда. Поднимающийся вверх пламя огня, возжигаемого в алтаре—ритуал, сопровождавший описанную мистерию, как это видно по сохранившимся иллюстрациям (рис. 23),—повторяло основную задачу торжества, осуществляя связь низа и верха и создавая картину упорядоченного мироздания, перехода от хаоса к космосу, от смерти к жизни.

В армянской традиции тростник, наряду с огнем, рожденным в очаге, выступает как образное представление о вертикальной структуре мира, ассоциируясь в то же время с божеством умирающей и возрождающейся природы<sup>42</sup>. Различные примеры сообщают нам, таким образом, разные соотносимые образные представления жизнеутверждающей вертикали: зеленый Осирис, связка тростника—джед, форма культового сооружения, треугольник или ромб с вертикальным продолжением вершины, вертикальная антропоморфная фигурка, восходящее пламя очага (алтаря).

Огонь и форма жилища символически соотносятся в армянском традиционном жилище *азарашен*, представляющем собой как бы материальное воплощение макрокосма; центр образует очаг (*тондир*), соотносимый с неким колодезем, путем в нижний мир. Симметрично тондиру в центре куполообразного перекрытия имелось дымовое отверстие (*ердик*), образующее с тондиром вертикальную ось дома, отождествляемую с мировой осью, которая часто представлялась в виде двух зеркально обращенных друг к другу частей. Посредником между нижним

<sup>40</sup> См., напр: Hieroglyphic texts from Egyptian stelae, etc., in the British Museum. Part VII. London, 1925, tab. 14.

<sup>41</sup> М. Э. Матье. Искусство Древнего Египта. Л., 1961, с. 52—54.

<sup>42</sup> А. Р. Демирханян. Аванский идол...

миром (очагом) и верхним миром (срдик) служит огонь, разрушение которого равноценно разрушению социума<sup>43</sup>. Очаг (тондир) как бы порождает огонь—связующее звено между низом и верхом. Порождающая, обновляющая функция тондира отчетливо выступает в армянских народных преданиях. Персонаж одного из преданий, бросившись в огнедышащее лоно тондира, вдруг оказавшееся заполненным водой,

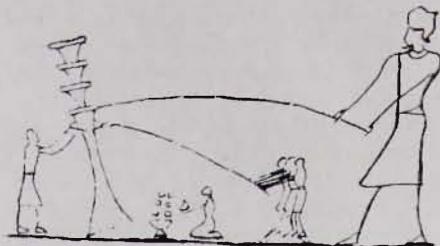


Рис. 23

оборачивается красивой рыбой<sup>44</sup>. Ср. рыбообразные вертикальные идолы Армении—*вишапы*, связываемые с божеством умирающей и воскресающей природы, имеющие в верхней части характерный для идолов-медиаторов признак в виде изгиба, о котором см. выше. В другом предании речь идет о тондире, вырытом на вершине горы Немрут (ср. ча-

шечные углубления на верхушках вертикальных идолов—каменных фаллосов Армении), в котором огонь также превращается в воду<sup>45</sup>. Ср. также обычай у армян Джавахка мыть ноги в очаге дождевой водой для достатка<sup>46</sup>. О священной роли тондира, важном значении его в жизни армян, подробно рассмотренном М. Абегианом, свидетельствует обряд освящения очага священнослужителем, обычай произносить клятву, венчаться у очага, т. е. закрепление возле него взаимоотношений связей внутри социума<sup>47</sup>. Символом одной из важнейших связей такого рода, также сопряженной с идеей утверждения вертикали, служит так наз. «древо жениха»—разукрашенный вертикальный шест с перекладинами, вставленный в сосуд, где древо—жених, а глиняный кувшин (тщательно осмотренный во избежание трещины)—невеста<sup>48</sup>.

Взаимосвязь огня и очага, создающая сочетание обоих полов, прослеживается в индийской традиции, где очаг—лоно, а пламя—Агни, божество с четко выраженной медиационной функцией. Исполнение гимнов в его честь сопровождалось торжественным зажиганием жертвенного огня в начале жертвоприношения. Ритуальный огонь добывался трением двух кусков дерева друг о друга<sup>49</sup>. Они считались родителями Агни. Верхний кусок дерева рассматривался как мужское начало, нижний как женское, а сам процесс как акт зачатия качественно нового, третьего элемента—вертикально восходящего огня. Родившись, Агни попадает в объятия десяти дев-сестер, т. е. пальцев, которые держат дерево для трепия. Своим пламенем Агни увозит жертву к богам и зовет богов на место жертвоприношения. Эпитет нижнего куска дерева—

<sup>43</sup> Н. В. Е р н д ж а к я н. Символика огня...

<sup>44</sup> А. Т. Г а н а л а н я н. Армянские предания. Ереван, 1979, с. 88.

<sup>45</sup> Там же, с. 197.

<sup>46</sup> *Ե. Լ ա լ ա յ ա ն. Ջ ա լ ա լ ա ռ. — «Ա զ զ ա զ ա լ ա ն հ ա ն դ ե ս», գ ր ք Խ, 1895, է շ 361:*

<sup>47</sup> М. А б е г и а н. Der armenische Volksglaube.—In: *Մ. Ա ղ ե ղ ա ն. Երկեր, հ. 7, Երևան, 1975, է շ 518—526;* Н. В. Е р н д ж а к я н. Символика огня...

<sup>48</sup> С. С. Л и с и ц и а н. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. 2, Ереван, 1972, с. 130.

<sup>49</sup> Подчеркнутые Ф. Энгельсом в «Диалектике природы» (см. выше) данные о добывании ритуального огня трением у многих народов мира, не сохранившиеся в армянской этнографии, убедительно выступают у соседей армян—абхазов. По Н. С. Джанашиа (Статьи по этнографии Абхазии. Сухуми, 1960, с. 76), при море животных аб-

агап—обозначает женское начало, что находит типологические параллели у американских индейцев<sup>50</sup>. В мифах индейцев центральной Америки огонь, возникший в результате зачатия, раздвигает небо и землю<sup>51</sup>.

В армянской традиции рассмотренные выше принципы трактовки символики вертикали, в том числе в пластическом варианте, имеют соответствие в космогоническом гимне, сохранившемся у Мовсеса Хоренаци,—«Песне о Ваагне»<sup>52</sup>:

В муках рождения было небо, в муках рождения была земля,  
в муках рождения было пурпурное море,  
муки рождения охватили в море и красный тростничок;  
из горла (трубки-ствола) тростника дым вставал,  
из горла тростника огонь вставал  
и из огня выскочил рыжий паренек:  
он пламя имел вместо волос, огонь—вместо бороды  
и его глаза-источники были солдцями-источниками.

(подстрочный перевод В. В. Иванова)<sup>53</sup>

Первые две строки гимна рисуют близкую к шумерской версию мифа о сотворении мира—две стадии воплощения хаоса: первая—заполненность всего пространства мировым океаном, в недрах которого находилась праматерь всего сущего (т. е. хаос в его порождающей функции, переданной в армянской версии цветом жизни—пурпурным); вторая стадия отражает слияние божественной супружеской пары—Неба и Земли, нарушенное рождением их сына.

В третьей строке говорится об окрашенном в пурпурный цвет водном пространстве, воплощающем хаос. Последний, сливаясь с образом порождающего женского божества, рождает красный тростник—

хазы тушат все огни и добывают священный огонь, от которого разводят большие костры и проводят между ними всех людей и домашних животных. Священный огонь добывается трением сухих фундуковых палок, при этом поют песню горя. Каждый берет себе затем по головешке для того, чтобы развести у себя дома огонь от священного огня. Сказать «Да погаснет твоя доля огня!» у абхазов считается сильным проклятием. Угасание огня равносильно разрушению связи «низ—верх», что, естественно, оценивалось как несчастье. О важности близких символических реалий, выполнявших соотносимую межнациональную функцию в той же этнической среде, свидетельствует поверье о святости надочажных цепей, которыми абхазы (сотрясая цепи) клялись, говоря: «Чтобы мне получить проклятие (буквально «болезнь глаза») этой цепи!» (там же, с. 75, 80—81).

<sup>50</sup> Ригведа. Избранные гимны. Пер., комм. и вступ. статья Т. Я. Елизаренковой. М., 1972, с. 276.

<sup>51</sup> M. Graulich. Myths of Paradise Lost in Pre-Hispanic Central Mexico.—Current Anthropology. 1983, vol. 24, 5, p. 575—588.

<sup>52</sup> Мовсес Хоренаци. История Армении. Кн. 1, гл. 31. Функция огня как связующего звена между низом и верхом семантически соотносилась с символическим осмысленным надочажных цепей, опорных столбов (стоявших нередко в центрах жилищ), стоящих на базах колонн и т. п. В этой связи нельзя не вспомнить «Видение Григория Просветителя» (по Агатангелосу), несомненно возникшее под влиянием языческих космогонических гимнов, в котором огромная огненная колонна, увенчанная огненным крестом (над облаком), «вырастает» из круглого золотого, красного как кровь пьедестала (очаг-лоно).

<sup>53</sup> В. В. Иванов. Выделение разных хронологических слоев в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агну—Историко-филологический журнал. 1983, № 4, с. 21—43.

символ мужского божества<sup>54</sup> умирающей и возрождающейся природы, которое в контексте гимна выполняет функцию связи низа и верха.

Четвертая и пятая строки гимна указывают на семантически близкий тростнику образ восходящего пламени. Далее упоминается семантически связанное с первыми двумя образами воплощение мужского божества. Наконец, окончание сохранившегося фрагмента гимна рисует его в облике солярного божества, функционально близкого, ввиду олицетворения циклической смены состояний природы, божеству растительности (соотносимому с поднимающимся огнем). В этой связи нельзя не вспомнить, что Агни в ведийских гимнах, подобно семени, «родился в лесу или был распределен среди растений» и что в целом связь «огонь—растение» была одной из фундаментальных в первобытной мифологии всего мира<sup>55</sup>. Как известно, Прометей принес людям огонь в полум тростнике (по одной из версий, из кузницы Гефеста, т. е. из нижнего мира, по другой—с Олимпа, т. е. из верхнего мира).

Таким образом, перед нами четыре варианта образных представлений о сотворении космоса из хаоса—через посредство тростника, огня, мужского божества и солнца. Все перечисленные мотивы передают соотносимые семантически представления о центральной роли динамической вертикали, неотделимой от той жизнеутверждающей силы, которая воплощала динамическое равновесие жизни и смерти в живой и неживой природе. Символика вертикальной связи низа и верха семантически сочеталась с изоморфным мужским божеством-медиатором, выступающим как единое целое с породившим его женским божеством (богиня Матери-Земли и т. п., совпадающая в своей порождающей функции с первозданной водной стихией хаоса). Возникший так символический образ моделировался первобытным человеком в различных жанрах искусства, выступая гарантом сохранения и обновления жизни.

Разумеется, социальный и культурный контекст этой символики исторически менялся. Так, с переходом от охотничьего к земледельческо-скотоводческому хозяйству и, соответственно, к новому укладу жизни сменяются некоторые архаические мотивы. Тем более стабильными предстают традиции первобытных представлений, связывающие три мира архаической космологии вертикально восходящей осью, наполненной ассоциациями с человеком, огнем, неугасимостью человеческого рода в круговороте сил жизни и смерти космических стихий.

### ՈՒՂՂԱՀԱՅԱՑԻ ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԻՄՎՈՒԻԿԱՆ

Ա. Հ. ԴԵՄԻՐԽԱՆՅԱՆ, պատմ. գրտ. դոկտոր Բ. Ա. ՖՐՈՒՈՎ (Մոսկվա)

Ս. մ փ ո փ ո մ

*Հողվածը նվիրված է մարդկային հասարակության կենսագործունեության տարածական դրսևորումներից մեկին՝ ուղղահայաց ուղղության սիմվոլիկային, որը բազմազանորեն արտացոլված է Կովկասի և աշխարհի այլ շրջանների տարածքում ուսումնասիրված արվեստի վաղ սեներու: Հետադոտուտունները ընդլայնմանը ղուգրնթաց ապսր ու ավելի է հաստատվում Հայաստանի տարածքում նախնադարյան պատկերների սիմվոլիկայի վաղ բարեզարյան հիմքերի վարկածը:*

<sup>54</sup> К фаллическому значению тростника см. также: Плутарх. Об Исиде и Осирисе, гл. 36.

<sup>55</sup> Д. Д. Фрэзер. Золотая ветвь. М., 1980, с. 786; Календарные обычан..., с. 120—127.