

всех томах реализуется полностью. И хотя большая часть изданных книг серии может быть отнесена к означенному типу, однако все же приходится считаться с тем, что составители не всегда могли включить в текстовую часть все известные варианты. Поэтому особую источниковедческую ценность представляют те книги, составители которых стремились опубликовать возможно большее количество вариантов и отразить все публикации и архивные материалы хотя бы в библиографических ссылках. Однако при подготовке к изданию второй половины серии хотелось бы все же, чтобы редколлегия серии и издательство «Наука и техника» в большей мере соблюдали принципы научного, академического издания фольклорных текстов; там, где по каким-либо причинам невозможно публиковать варианты целиком, необходимо хотя бы отразить основные разночтения в комментариях.

Большим достоинством всех изданных томов серии является стремление в максимальной мере включить архивный, донные неизвестный даже специалистам материал и тем самым ввести в научный обиход новые источники. Здесь, как отмечалось, немало записей советского времени, в особенности материалов, собранных коллективом сотрудников Института искусствознания, этнографии и фольклора Академии наук БССР. Обращает на себя внимание и то, что в сущности впервые с такой широтой и полнотой представлены белорусские материалы, собранные и изданные в Польше и Литве, а также записанные среди белорусского населения смежных с Белоруссией областей России и Украины (заметим, кстати, что эти произведения иногда неправомерно помещались в сборники русского фольклора). Принципиальное значение для рецензируемого типа издания имеет и то, что оно готовилось при непосредственном сотрудничестве фольклористов-филологов, музыковедов и этнографов (хотя последних, на наш взгляд, можно было больше привлекать к работе над отдельными томами).

Существенным недостатком изданной части серии является несоблюдение единых принципов в составлении справочных разделов к отдельным томам. В одних томах помещены четыре типа указателей, в других составитель и редактор ограничиваются каким-либо одним. Лишь иногда прилагаются географические карты; не всегда читатель найдет даже географический указатель. В единичных случаях печатается указатель песен по первой строке; как исключение воспринимается тематический указатель в томе «Шуточных песен». В разных томах приняты разные сокращения одних и тех же библиографических и архивных источников. Не соблюдается единый принцип составления комментариев, а также жанр вступительных статей, в одних случаях это исследование, в других — научно-популярный очерк или краткое предисловие. Мы не имели возможности коснуться собственно текстологических принципов издания, поскольку эта проблема заслуживает специального анализа.

В целом же рецензируемая серия позволяет по-новому оценить огромное значение поистине самобытного, богатого и прекрасного белорусского фольклора. Осуществлен большой труд, который от тома к тому совершенствуется. Это позволяет надеяться, что белорусские фольклористы с успехом завершат многотомную серию национального фольклора с учетом тех требований, которые предъявляет современная наука к изданиям подобного типа.

В. Е. Гусев

НОВЫЙ ШАГ НА ПУТИ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕПЕРУАНСКИХ РОСПИСЕЙ *

Особенностью многих доколумбовых культур Америки, в том числе древнеперуанских, является преобладание фигуративного изобразительного искусства над геометрическим. На керамических сосудах и других предметах, клавшихся в погребения в качестве заупокойных даров, во многих случаях нанесены сюжетные изображения. Для исследования культур древнего Перу это обстоятельство имело двойные последствия. С одной стороны, высокие художественные достоинства вещей из доиспанских захоронений (не только из особо богатых, но и из рядовых) вызвали повышенный интерес к ним коллекционеров, что в свою очередь повело к невиданному по масштабам разграблению и уничтожению памятников доколумбовой эпохи так называемыми *уакеро* — профессиональными грабителями могил. Но, с другой стороны, благодаря тем же *уакеро* в музеях и частных собраниях Америки и Европы за последние столетия скопились сотни тысяч образцов древнеперуанского искусства. Хотя и депаспортизованные, эти вещи содержат гигантскую по объему информацию об обществах индейцев в доколониальную эпоху. Особенно богатый материал собран по культуре мочика — 100—150 тыс. предметов с сюжетными изображениями. Большая часть из них связана со средним и поздним этапами развития мочика, т. е. датируется IV—VII вв. н. э., когда мочикская цивилизация занимала господствующее положение в северной части побережья Перу. К предметам, найденным в захоронениях, можно

* C. B. Donnan. Moche art and iconography. Los Angeles, 1976, 146 p., 121 fig., 12 color pls.

добавить росписи, обнаруженные на стенах храмов, сюжетно и стилистически не отличающиеся от вазовых.

Ясно, что плодотворное исследование столь богатого материала возможно лишь при соблюдении верных методических принципов. В противном случае интерпретация изображений сведется либо к фиксации лишь самых поверхностных и очевидных фактов, либо к беспочвенному фантазированию. Выработка подобных принципов в перуанистике долго шла вслепую. Вопросам методики иконографических исследований почти не уделялось специального внимания, а соответствующие работы, основанные на материалах культур Старого Света, оставались, по-видимому, вне поля зрения американистов. Начиная с открытия культуры мочика в конце XIX в. и до середины 30-х годов изучение мочикского искусства не шло дальше поисков изображений, иллюстрирующих те или иные факты эпохи конкисты. В некоторых случаях подробно рассматривались отдельные реалии (изображения деталей одежды, животных, растений)¹.

В конце 30-х годов перуанский исследователь Р. Ларко Ойле впервые попытался определить содержание не только отдельных сцен, но и всей совокупности мочикских изображений². Он старался выявить связь изображений, во-первых, отыскивая повсюду фигуру одного и того же (по его мнению) божества с клыками во рту и змеями у пояса, названного им Аи-Апек, и, во-вторых, считая одной из ведущих тем росписей так называемый ритуальный бег, участники которого (люди или зооантропоморфные существа) несли в руках мешочки с бобами. Изображенные бобы (иногда с нанесенными на них знаками) были мотивом, с которым сравнивались другие. К сожалению, перуанский исследователь исходил из таких постулатов (бегущие люди — это гонцы, несущие сообщения, знаки на бобах — развитая письменность, полузооморфные фигуры — символы свойств и качеств), которые делают его трактовку мочикской иконографии в целом неприемлемой. Ларко Ойле не провел формальной систематизации материала, а на основе лишь общего впечатления от знакомства с ним перешел к его интерпретации.

В 50-х годах ученые ФРГ, главным образом Г. Кучер, подошли к исследованию мочикской иконографии с иных позиций, проведя скрупулезный, с привлечением убедительных этнографических аналогий анализ многих отдельных сюжетов и мотивов³. Однако Кучер не систематизировал имеющиеся данные, чтобы определить тематику мочикских изображений в целом. Для несложных изображений он не пытался выявить какую-то систему связей, исходя из которой можно прояснить подлинный смысл сюжета, а лишь фиксировал наличие изображения, как такового. В результате создавалось впечатление почти неограниченного тематического богатства мочикского искусства, не связанного никакой конкретной концепцией, а так сказать, свободно отражающего окружающую действительность и верования.

Ограниченность данного метода была, по-видимому, раньше других осознана американской исследовательницей Э. Бенсон, которая в начале 70-х годов подошла к мочикским изображениям как к целостной системе, отражающей комплекс представлений, связанных с погребальными обрядами⁴. Это утверждение покоится на том

¹ G. Montell, *Dress and ornaments in ancient Peru*. London, 1929; J. C. Muelle, *Chalchalcha (Un análisis de los dibujos muchik)*. — «Revista del Museo Nacional», t. V, № 1, Lima, 1936, p. 65—88; E. N. Yacovleff, *Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos*. — Там же, т. 1, № 1, 1932, с. 33—111; E. N. Yacovleff, F. L. Herrera, *El mundo vegetal de los antiguos peruanos*. — Там же, т. 3, № 3, 1934, с. 241—322, т. 4, № 1, 1935, с. 29—102. (Последняя работа осталась для меня недоступной.)

² R. Larco Hoyle, *Los Mochicas*, t. I—II. Lima, 1938—1939; *его же*. La escritura mochica sobre pallares. — «Revista Geográfica Americana». Buenos Aires, v. 18, № 107, 1942, p. 93—105; *его же*. La escritura peruana sobre pallares. — Там же, т. 20, № 122, 1943, с. 277—292, № 123, p. 345—354; *его же*. A cultural sequence of the North coast of Peru. — «Handbook of South American Indians», v. 2. Washington, 1946, p. 149—176.

³ K. Hissink, *Motive der Mochika-Keramik*. — «Paideuma», Bd 5, H. 3, 1951, S. 115—135; G. Kutscher, *Iconographic studies as an aid in the reconstruction of Early Chimú civilization*. — «Transactions of the New York Academy of Sciences», ser. II, v. 12, № 6, 1950, p. 194—202; *его же*. Chimú: eine altindianische Hochkultur. Berlin, 1950; *его же*. Ritual races among the Early Chimú. — «Selected Papers of the 29th International Congress of Americanists», v. I, 1951, p. 244—251; *его же*. Nordperuanische Keramik. — «Monumenta americana». Bd. 1, 1954; *его же*. Sacrifices and prières dans l'ancienne civilisation de Moche (Pérou du nord). — «Anais de 31 Congresso Internacional de Americanistas», v. II, 1955, p. 763—776; *его же*. Arte antiguo de la costa norte del Perú. Berlin, 1955; *его же*. Das Federball-Spiel in der alten Kultur von Moche (nord Peru). — «Baessler-Archiv», Neue Folge, Bd. IV, H. 2, 1956, S. 173—184.

⁴ E. P. Benson. The culture of Peru, New York — Washington, 1972. Основные методические посылы Бенсон в вопросах интерпретации мочикского искусства раскрыты не в монографии, а в ее статье: E. P. Benson. Death-associated figures on Mochica pottery. — «Dumbarton Oaks Conference on Death and the Afterlife in Pre-Columbian America». Washington, 1973, p. 105—144. Пользуюсь случаем поблагодарить Э. Бенсон за присылаемую литературу, значительная часть которой отсутствует в библиотеках СССР.

факте, что подавляющее большинство известных изображений мы видим на предметах, служивших в качестве заупокойных даров. Сосуды со стремевидной ручкой (наиболее обычные для парадной керамики мочика), считает Бенсон, были сугубо сакральными и вне погребальных церемоний не употреблялись. Даже любой элемент орнамента, встреченный на одежде людей, которых, по мнению Бенсон, можно считать участниками подобной церемонии, должен рассматриваться как символ с конкретным значением, так что наличие подобного элемента орнамента в какой-нибудь другой сцене служит достаточным основанием для включения и ее в тот же комплекс изображений, связанных с погребальным ритуалом. Формально опровергнуть точку зрения Бенсон трудно, но ее последовательное проведение приводит к совершенно недоказуемым выводам, к реконструкции мифологем и ритуальных действий, аналогии которым неизвестны.

Волонтаризм заключенный Бенсон не дискредитирует, однако, главной методической основы ее работ — положения о сакральном характере мочикского искусства, в котором отдельные сюжеты пронизаны общей идеей. Для плодотворного исследования мочикской иконографии не хватало лишь некоторых дополнительных методических предпосылок. Логика исследования привела к овладению ими одновременно двух авторов, работающих независимо друг от друга, — К. Доннана (США) и А. М. Окенгем (Франция)⁵. Принципиально новые результаты как Окенгем, так и особенно Доннана (имевшего значительно лучшие, нежели французская исследовательница, финансово-организационные возможности для работы) достигнуты в процессе собирания и формальной систематизации (предшествующей содержательному анализу) огромного иконографического материала⁶.

Свою работу Доннан начал с составления полного каталога, или архива, мочикского искусства, в котором насчитывается сейчас более 70 000 фотографий — результат осмотра почти 100 000 предметов и полного описания 7000. Расположив материал соответственно выделенным им единицам систематизации, Доннан не только нашел методiku поиска нужного исследователю изображения среди множества других, но и сумел уловить связи между группами росписей, имеющими, на первый взгляд, мало общего. При этом Доннан отказался от кодирования материала для машинной обработки, считая, что при работе со столь сложными изображениями оно себя не оправдывает. С этим выводом мы согласны⁷.

Цифра 5000—7000 (во всяком случае, не меньше 3000—4000) как тот количественный порог, с которого исследователь от сбора и классификации материала может перейти к его содержательной интерпретации, выбрана Доннаном не случайно⁸. Она является производной от общего количества изобразительных сюжетов, разрабатывавшихся художниками мочика. В начале работы исследователь в основном сталкивается с сюжетами, представленными уникальными изображениями, но по мере сбора материала все больше вновь найденных изображений дублируют уже известные. Хотя возможность обнаружить неизвестный сюжет, способный внести существенные коррективы в выводы, сохраняется всегда, ясно, что она выше в начале исследования, когда почти каждое новое изображение уникально. Чем больше сюжетное разнообразие того или иного искусства, тем большим числом отдельных изображений необходимо располагать для его плодотворного изучения.

Для успеха работы существенно, однако, не только знакомство с большим по объему материалом, но и его систематизация с целью выявления и оценки важности всех возможных связей между группами изображений. В противном случае выбор связей, признаваемых за основные, становится произвольным, что и наблюдалось в работах Бенсон и Ларко Ойле. Здесь возникает вопрос о выборе классификационных единиц. Сам Доннан справедливо проводит аналогию между изобразительным и сло-

⁵ C. B. Donnan, *Moche art and iconography*. Los Angeles, 1976, A. M. Hocquenghem. Un «vase portrait» de femme mochica. — *Nawpa Pacha*, № 15, p. 117—122; *ее же*. Les représentations de chamans dans l'iconographie mochica. — Там же, с. 123—130; *ее же*. Une interprétation des «vases portraits» mochicas. — Там же, с. 131—140.

⁶ Нелишне отметить, что именно в 70-х годах в СССР также был опубликован ряд работ, касающихся принципов понимания архаического изобразительного искусства, авторы которых развивают примерно те же основные положения, что и К. Доннан, часто делая это более глубоко и подробно, причем в каждом случае с несколько различных позиций. См.: Вяч. Вс. Иванов. Об одном типе архаических знаков искусства и пиктографии. — «Ранние формы искусства». М., 1972, с. 105—133; Р. В. Кинжалов. Проблема реализации вариантов мифа в повествовательном фольклоре и изобразительном искусстве. — «Фольклор и этнография». Л., 1977, с. 15—26; Д. С. Раевский. Очерки идеологии скифо-сарматских племен. М., 1977; В. Н. Топоров. О космологических источниках раннеисторических описаний. — «Труды по знаковым системам», т. VI, Тарту, 1973, с. 106—150.

⁷ См. Ю. Е. Березкин. Хронология раннего и среднего этапов культуры мочика (Перу). — «Сов. археология», 1978, № 2.

⁸ Собрание А. М. Окенгем включает около 4000 образцов, но в нем зато с особой полнотой (500 образцов) представлены так называемые «портретные сосуды» мочика. интерпретация которых всегда вызывала большие трудности.

весными текстами. Нам представляется, что категориями сюжета и мотива, которые выработали фольклористы, можно с успехом пользоваться и в иконографических исследованиях. Под сюжетом в иконографии мы понимаем инвариант совокупности изображений, трактующих одни и те же действия одного и того же персонажа или нескольких главных персонажей, а также инвариант совокупности отдельных изображений одного и того же объекта (предмета, растения, животного); под мотивом — изображения отдельных реалий или их устойчивых сочетаний при условии, что эти реалии или сочетания реалий составляют лишь часть сцены, относящейся к тому или иному сюжету, и могут переходить из одного сюжета в другой. Сюжет и мотив относятся друг к другу как целое к части, поэтому отдельные изображения каких-то реалий могут расцениваться только как сюжет, даже если те же реалии на правах мотива составляют часть более сложной сцены. Общими мотивами сюжеты связываются друг с другом, причем связь эта разветвляется в двух направлениях: по линии общности персонажей (в основном синтагматически — раскрытие образа персонажа от сюжета к сюжету) и по линии общности действий, ситуации (в основном парадигматически — раскрытие значения ситуации на примере разных персонажей). Совокупность подобных связей образует единую структуру иконографического материала, отражающую систему представлений создателей искусства о мире.

В мочикском искусстве подобная структура разветвляется с поразительной четкостью. Это превосходно выявлено в небольшой статье Окенгем, намечающей линии сравнения различных категорий мочикских изображений с участием людей, мертвецов и божеств, хотя исследовательница и не описывает достаточно подробно используемые ею таксономические единицы⁹. Что касается единиц, выделенных Доннаном, то их выбор вызывает некоторые замечания.

Основная классификационная единица Доннана, «категория», по-видимому, соответствует мотиву. Так, в одну категорию объединяются все изображения тростниковых лодок, которые дальше распределяются по субкатегориям в зависимости от того, имеют ли сами лодки и находящиеся в них существа сверхъестественные признаки или нет. Более высокая таксономическая единица американского исследователя, «основная тема», должна, по логике вещей, соответствовать сюжету, однако это оказывается не совсем так. Понятие «основная тема» Доннан раскрывает на примере «темы представительства» — изображений церемонии, во время которой действующие лица (одно из них рангом выше, чем прочие) передают друг другу кубок. Поскольку основные участники церемонии меняются от изображения к изображению (это могут быть люди или божества, причем различные в разных случаях), следовало бы выделить здесь несколько сюжетов, чего Доннан, однако, не делает. Иначе говоря, сходство-различие по линии персонажей он последовательно считает менее значимым, чем сходство-различие по линии ситуации. Хотя не исключено, что в отдельных случаях второй вид связей действительно существеннее, подобный вывод требует обоснования, которого в книге Доннана нет.

Можно полагать, что такой подход американского исследователя к выделению таксономических единиц при описании материала связан, с нашей точки зрения, с отсутствием у него окончательного мнения о том, что представляют собой мочикские фигуры со сверхъестественными атрибутами (на наличии тех или иных атрибутов мы основываемся при выделении персонажей). По ряду высказываний Доннана (например, на стр. 106) можно заключить, что в зооантропоморфных и тому подобных существах он склонен видеть шаманов, одетых в костюмы с зооморфными деталями, которые имели символическое значение. Именно с таких позиций Доннан исследует и сцены передачи кубка (стр. 117 и далее), где качественно не различает признаки, выделяющие определенный персонаж (например, лучи, отходящие от фигуры божества, которое, судя по ряду изображений, мочика связывали с луной), и признаки, свойственные тому или иному действующему лицу (будь то человек или любое из божеств) как участнику данной церемонии (например, диск в руках одного из участников). Остается непонятным, что намерен реконструировать Доннан: церемониал (ход которого безотносителен к персональному составу участников и может зависеть лишь от их социального статуса) или сюжет мифа (в сценах, где кубок передают мифологические существа), для которого важен именно персональный набор действующих лиц.

Между тем еще Г. Кучер доказывал ошибочность мнения, будто мочика изображали не божеств, а людей в масках¹⁰. По его мнению, мало вероятно, что в одних случаях ритуальные действия производили люди без масок, а в других совершенно аналогичные действия — люди, наряженные божествами. Но даже если мочика и совершали обряды в масках, они изображали при этом героев мифов — тех же, что и вазописцы, а не символы свойств и понятий, как считал Ларко Ойле и как склонен видимо, полагать и Доннан.

Нам представляется, что колебания Доннана в вопросе интерпретации изображений существ со сверхъестественными атрибутами в значительной мере объясняются выбором тех категорий неиконографических источников, которые он привлекает в по-

⁹ A. M. Hocquenghem. Une interprétation des «vases portraits», особенно с. 134.

¹⁰ G. Kutscher. Ritual races, p. 250.

исках аналогий, о чем мы скажем дальше. Здесь же еще раз отметим достижения Доннана в работе по систематизации иконографического материала. Вторая после системности исследования основная методическая посылка Доннана и Окенгем — подход к мочикскому искусству как к сакральному — с неизбежностью следует из этой первой как в частности (выявление общих мотивов в якобы жанровой сцене и в несомненном изображении ритуала), так и в общем: если мочикское искусство обладает внутренним единством и отражает целостную систему представлений о мире, ясно, что оно трактует лишь наиболее существенные темы, обладающие непреходящим значением ¹¹.

Однако эту сакральность не следует понимать узко, в том смысле, что на сосудах во всех случаях изображены жрецы, шаманы и церемонии, к чему, кажется, склоняется Окенгем ¹² и что особенно проявилось в работах Бенсон. Хотя архаическое искусство интересуется только сакральной стороной действий, это не исключает наличия у тех же действий несакрального, в узком смысле практического результата. Возьмем, например, изображения сражающихся воинов: ритуальные ли это баталии или столкновения отрядов враждующих политических объединений? В одном случае сцена сражения (в нижнем ярусе росписи, т. е., вероятно, на земле) поставлена в связь с изображением церемонии передачи кубка с участием божеств, сопровождаемой человеческими жертвоприношениями (в верхнем ярусе, т. е., вероятно, на небе) ¹³. Есть основания полагать, что захваченные в битве пленники и есть те самые жертвы, кровь которых необходима божествам для совершения ритуала. Из этого допущения, однако, не следует, что сами сражения — ритуальные. Вероятно лишь, что при мотивировке необходимости войн мочика прежде всего основывались не на практических, с нашей точки зрения, соображениях, а на необходимости совершения жертвоприношений и что каждое сражение могло рассматриваться как извечное повторение имевшей некогда место мифической битвы.

Наряду с принципами «системности» и «сакральности» для методики иконографических исследований важное значение имеет соблюдение принципа последовательности перехода от одной стадии интерпретации к другой. Можно говорить о четырех уровнях толкования сцены.

1. Поверхностное определение содержания сцены с точки зрения современного наблюдателя. Например: «Изображены работающие в мастерской ткачихи».

2. Детальное определение изображенных предметов и персонажей (определение видов растений и животных, идентификация божеств, оценка социальных рангов и пр.).

3. Определение истинного содержания сцены, т. е. реконструкция жизни древнего общества, как она представлялась глазам художника. Например: «Изображена храмовая мастерская, в которой женщины ткут детали одежды и головных уборов для участников церемонии».

4. Реконструкция общественных отношений и мифологической системы с точки зрения современной науки, т. е. выявление таких обстоятельств, о существовании которых и отражении их в искусстве древний художник мог и не отдавать себе отчета. Например (предположительно): «В ткацкой мастерской находятся представители двух социальных групп — несвободные ткачихи, работающие при храмах, и находящиеся в подчинении правителя-жреца, стоящие вне общины представители храмовой администрации».

Наши претензии к Доннану, касающиеся смешения им при описании «темы представительства» нескольких различных сюжетов и неясности интерпретации существ с мифическими атрибутами, могут быть развернуты и в том плане, что Доннан обращается к анализу общего содержания сцены до того, как им досконально исследованы отдельные персонажи, участвующие в ней. Между тем сравнение различных сюжетов с участием мифологических существ позволило бы обнаружить, например, что персонаж «С» из росписей на тему «представительства» (рис. 104, 106, 108, 112, 113 в книге Доннана) ¹⁴, о котором автор пишет в мужском роде, оказывается богиней, руководящей ожившими предметами, которые избивают людей ¹⁵, и повергаемой к ногам бога в ореоле из лучей ¹⁶, а затем убитой и терзаемой стервятниками ¹⁷. Понятно, что подобные расхождения в трактовке отдельных действующих лиц не могут не отразиться на понимании смысла росписей на данную тему в целом.

¹¹ Это обстоятельство в отношении архаического искусства вообще подробно рассматривается Д. С. Раевским (Указ. раб., с. 11).

¹² A. M. Hocguenghem. Une interprétation des «vases portraits», p. 135.

¹³ J. C. Tello. Un modelo de escenografia plastica en el arte antiguo peruano. — «Wira Kocha» v. I, № 1, 1931, fig. 12.

¹⁴ На рис. 113 данный персонаж определен Доннаном (по нашему мнению, ошибочно) как «В», под каковой литерой в других случаях фигурирует антропоморфизированный морской орел.

¹⁵ G. Kulscher. Chimú, Abb. 43.

¹⁶ Там же.

¹⁷ C. B. Donnan. Указ. раб., рис. 2-в.

Одна из наиболее трудных проблем, встающих при изучении содержания древних изображений, заключается в выборе круга иконографических источников, привлекаемых для подтверждения того или иного варианта реконструкции. Случаи, когда изображение находит беспорное однозначное соответствие в историческом или фольклорном тексте, весьма редки. Гораздо чаще известен фольклорно-мифологический и этнографический «фон», т. е. совокупность мифов, традиций, обычаев, с которыми мифы и обычаи изучаемого народа могли иметь достаточно много общего, однако в силу временного и пространственного разрыва без подробных соответствий в пределах сложных текстов. Для исследователя древнейших культур перуанского побережья этот вопрос стоит особенно остро, так как прямая традиция была здесь нарушена еще в доиспанский период, в дальнейшем же коренное население почти полностью вымерло, остатки его ассимилированы. Исследователю мочикской иконографии остается один выход — обращаться в поисках аналогий сценам на росписях к материалам как гораздо более поздним, так и перуанским.

Нам представляется правомочным использовать данные по мифологии южноамериканских индейцев для реконструкции мифологической системы и в какой-то мере сюжетов мифов мочика. Изучение южноамериканской мифологии (к которой близка и центральноамериканская) не может не привести к выводу, что всем племенам этой обширной области (и прежде всего развитым земледельческим племенам Анд, Гвианы и Амазонии) были известны одни и те же типичные мифологические персонажи и что сюжеты мифов, не говоря об отдельных мотивах, находят близкие соответствия в разных районах континента у народов разных языковых семей. Можно предположить, что у мочика как одной из групп южноамериканских индейцев были распространены примерно те же сюжеты и те же типичные мифологические персонажи, т. е. главные особенности южноамериканской мифологии можно проецировать и на мифологию мочика.

Подобные аналогии особенно плодотворны при определении характера зоо- и фитоантропоморфных существ на мочикских росписях: именно такие существа, но описываемые словесно, действуют в мифах южноамериканских племен. Община подобных людей-животных (представляющая как бы спроецированную на эпоху творения реальную общину индейцев) окружает антропоморфных или зооморфных культурных героев-первопредков. Типологически люди-животные индейских мифов близки новогвинейским дема. Сохранение их (в несколько трансформированном виде) в мочикской мифологии довольно показательно для андских цивилизаций, во многих аспектах деформирующих сочетание архаических и прогрессивных черт.

Остается сожалеть, что Доннан совершенно не привлекает сравнительные материалы по южноамериканским мифологиям, в то время как отсылаемые им аналогии к изображениям из других источников гораздо более проблематичны.

При исследовании изображений Доннан прежде всего использует результаты этнографических наблюдений на северном побережье Перу, значение которых для изучения культуры древних обитателей этих мест действительно недооценивалось. Сопоставление Доннаном наблюдений, сделанных одним из его американских коллег, подробно изучавшим теорию и практику знахарства у прославленного курандеро (знахарь, шаман) в долине Моче, с изображениями на мочикских сосудах — одна из интереснейших глав книги. Доказываемое им сохранение знахарской традиции с древних времен вероятно. Однако для того чтобы определить, что из современной практики курандеро действительно восходит к индейскому ритуалу, а что к обрядам и представлениям, принесенным новыми поселенцами, необходимо выявить вклад последних. Как признает сам Доннан, с мочикскими изображениями сопоставимы лишь отдельные реалии современного действа, в то время как ряд важнейших элементов ритуала аналогии не находит. Несмотря на это, зооморфные фигурки, составляющие набор сакральных символов курандеро, сопоставляются Доннаном с соответствующими персонажами мочикского пантеона, хотя большая часть последних не участвует в сценах, которые можно интерпретировать как знахарские и шаманские. Это создает у читателя впечатление тождества принципов толкования зооморфных образов нынешними курандеро и знахарями мочика (в таких категориях, как «олень — быстрота», «лиса — обман», «сова — мудрость» и пр.). Однако толкование этих образов курандеро слишком явно совпадает с европейской традицией, чтобы без подробных доказательств предполагать его же (и вообще наличие подобного рода символики) у древних жителей перуанского побережья. Никак не выводя из мочикской иконографии и толкование орлов-воинов в качестве душ шаманов, путешествующих по воздуху (стр. 103, 104).

Помимо этнографических данных Доннан широко привлекает для интерпретации изображений сведения испанских хроник XVI—XVII вв. Однако порой подобная интерполяция на эпоху мочика сообщений, обычно относимых к последним столетиям перед приходом испанцев, вызывает возражения. Это, например, относится к отрывку из книги М. Кабельо Бальбоа, содержащему рассказ о прошлом одной из долин северного побережья — Ламбайеке¹⁸. В нем повествуется о прибытии по морю в Ламбайеке правителя по имени Наймлап со свитой, правлении его потомков, страшном наводнении, постигшем долину в годы царствования одиннадцатого из них, гибели

¹⁸ M. Cabello Valboa. *Miscelánea antártica*. Lima, 1951, p. 327—330.

династии, междоусобицы и приходе войск из долины Моче, что произошло незадолго до завоевания побережья инками. Доннан полагает возможным относить династию Наймлапа к эпохе мочика, т. е. к началу и середине I тысячелетия н. э., на том основании, что в хронике не указывается длительность междоусобицы (годы или столетия). Но наш взгляд, аргументы против такого допущения настолько серьезны, что не позволяют относиться к нему хотя бы как к рабочей гипотезе. Прежде всего, в Ламбайеке есть лишь памятники самого позднего периода в развитии мочика. Примерно с VIII по XIII в. в этой долине развивается культура, которая, хотя и восходит в некоторых своих проявлениях к мочика, имеет существенно иной облик. Создатели этой культуры, видимо, строили те монументальные сооружения, индейские названия которых совпадают с именами героев истории Наймлапа¹⁹. В дальнейшем, примерно в XIV в., первенство на северном побережье переходит к долине Моче. Во время недавних работ американских археологов в этих районах были обнаружены следы невиданного по масштабам наводнения, происшедшего за несколько столетий до инкского завоевания. Причиной наводнения, видимо, явились особо сильные ливни, периодически обрушивающиеся на северное побережье Перу в результате прорыва на юг тропического морского течения Эль-Ниньо. М. Мосли вполне естественно сопоставляет эти данные с рассказом Бальбоа²⁰.

Невероятно, чтобы традиции, сохранив подробные сведения о периоде давностью более чем в тысячелетие, вовсе не отразили позднейшие события, связанные с расцветом Ламбайеке и ее упадком. В крайнем случае начало династии Наймлапа удастся отнести к финальному периоду в развитии мочика, поскольку между ним и более поздней эпохой в Ламбайеке, возможно, не было резкого культурного разрыва.

Что касается трактовки Доннаном сообщения Бальбоа как традиции, сочетающей элементы мифа и сведения о действительных фактах, то она не вызывает возражений. Рассказ о Наймлапе — типичная династическая хроника, приписывающая божественное происхождение или связь с божеством мифическому, как правило, основателю династии и его ближайшим родственникам, возможно, содержащая ошибки в перечне правителей или выстраивающая в ряд имена правителей, правивших одновременно, но и содержащая исторические сведения, передававшиеся жрецами.

Большей осторожности по сравнению с той, какую проявляет Доннан, требует и отрывок из книги Б. де Лас Касаса, в котором описывается эпоха до начала возвышения инков, длившаяся пять-шесть веков²¹. Не говоря о том, что сведения Лас Касаса, который сам в Перу не был, получены из вторых рук и весьма общи, он совершенно ясно указывает²², что дает описание не побережья, как почему-то думает Доннан, а всех областей, впоследствии подчиненных инками, если не еще более обширных («от Пуэрто-Вьехо до Ла-Платы»). В таком случае нет никаких оснований связывать данные Лас Касаса с мочика. Фраза о том, что в описываемую эпоху правители низменных (т. е. прибрежных) долин строили здания на высоких искусственных платформах²³, возможно, отражает древнейшую практику (с конца I тысячелетия н. э. сооружения на массивных стилобатах на побережье почти не строили), но из-за разнородности фактов, включенных в текст Лас Касаса, не имеет особой ценности.

Доннан обращает внимание на аналогию между сообщением А. де ла Каланчи (начало XVII в.) о колдуне по имени Мольеп, который говорил, что люди станут плодиться в той же мере, в какой плодятся живущие на нем, Мольепе, вши²⁴, и сосудами мочика в виде мифологического персонажа с клыками во рту и с изображениями вшей на теле либо со сходно размещенными стилизованными фигурками людей. Доннан предполагает, что между персонажем на древних сосудах и описанным у Каланчи Мольепом может существовать прямая связь²⁵.

На наш взгляд, хотя связь этих двух фактов вероятна, она менее конкретна, однозначна, чем это представляется Доннану. Отметим, во-первых, что волосы мочикского персонажа, о котором Доннан пишет в мужском роде, заплетены в косы. Во всех случаях, когда человек или антропоморфное существо с косами показаны у мочика обнаженным, не остается сомнений в том, что это женщина. Хотя Доннан утверждает, что изредка мочика изображали у мужчин косы²⁶, доказательств он не приводит,

¹⁹ С этой культурой (ламбайеке) связаны те драгоценные жертвенные ножи и погребальные маски, которые были украшением выставки доколумбового золота, экспонировавшейся в СССР в 1976 г. — См. «Золото доколумбовой Америки. Каталог выставки». М., 1976, с. 85—89.

²⁰ Это предположение высказано в готовящейся к печати статье, любезно присланной М. Мосли (М. Е. Moseley) автору.

²¹ *B. de Las Casas. De las antiguas de Indias.* — «Colección de libros españoles raros o curiosos», t. 21. Madrid, 1892, p. 105—111.

²² Там же, с. 105.

²³ Там же, с. 108.

²⁴ *A. de la Calancha. Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares en esta monarquía.* Barcelona, 1638, lib. III, cap. 14, p. 606, 607.

²⁵ *C. B. Donnan.* Указ. раб., с. 84.

²⁶ Там же, с. 28.

верить же автору на слово не приходится: на стр. 82 он описывает сцену погребения, останавливаясь на фигуре обнаженного персонажа, терзаемого стервятниками; Доннан во всех случаях упоминает его как мужчину, хотя ясно нарисованные анатомические детали свидетельствуют об ином²⁷. Если же рассматриваемый персонаж с клыками во рту и вшами на теле — женщина, возникает подозрение в ее тождестве с мочикской богиней, о которой мы упоминали, рассматривая церемонию «представительства». Ее атрибутами могут считаться косы, клыки во рту и характерный головной убор в виде двух (реже трех или четырех) лент, отходящих вверх от горизонтальной основы и свешивающихся надо лбом и над затылком при изображении в профиль и по бокам при изображении в фас. Обязательно одновременное наличие по крайней мере двух из трех данных признаков.

Оценивая место богини в структуре мочикской мифологии, исходя из совокупности сюжетов с ее участием, можно с наибольшей вероятностью отнести ее к персонажам старшего поколения и типологически сопоставить с хозяйкой животных, богиней-прародительницей в ее многообразных (положительных и отрицательных) ипостасях, образ которой повсеместно знаком южно- и центральноамериканским индейцам. Одним из атрибутов этого персонажа служат вши. В ряде мифов, например, героиня, мать божественных близнецов, попадает в жилище хозяйки леса, и та (либо ее сыновья-ягуары) просит вынимать у себя насекомых из головы. Нарушив запрет поесть вынутых вшей либо в результате какой-то сходной коллизии женщина погибает. В мифе хиваро все животные леса набрасываются на нее, так как каждому из них передается боль попавшего на зуб насекомого²⁸. В эпосе киче «Пополь-Вух» бабка близнецов Хун-Ахпу и Шбаланке называет вошь «доченька моя» и выбирает ее в качестве своего посланца²⁹. На южном и центральном побережье Перу в эпоху конкисты почитали богиню Урпай-Учаха, связанную с морем и с культом плодородия. Согласно одному из мифов, она преследует героя Конираю, связанного с деревом, птицей и, вероятно, солнцем, и, настигнув его, просит вынимать у себя из головы вшей, чтобы в этот момент убить Конираю, но тому удается скрыться³⁰.

Приведя эти несколько ссылок на индейские мифы, мы не имели в виду предложить на их основе какой-то конкретный вариант реконструкции мочикской мифологии, а лишь стремились указать тот широкий контекст, в который могут быть включены древние изображения и который остается вне поля зрения Доннана.

Нам, таким образом, представляется, что Доннано не удалось доказать тезис о какой-то исключительной важности поздней исторической традиции северного побережья для реконструкции социальных отношений, верований и политических событий мочикской эпохи. Однако, несмотря на это и на другие высказанные выше замечания, общая положительная оценка книги Доннана не вызывает сомнений. В ней много новых и интересных наблюдений, выводов, гипотез, на рассмотрении которых просто невозможно остановиться в пределах небольшой работы. Книга Доннана, как и статьи Окенгем, знаменует новый этап в изучении мочикской иконографии — переход от выборочного рассмотрения отдельных сцен и сюжетов к комплексному исследованию всего изобразительного материала. Составление систематического архива мочикского искусства обеспечивает конечный успех в изучении данной темы.

Думается, что учет того минимума изображений (4000—5000), который необходим для сравнительно полного охвата тематики мочикского искусства, на современном этапе работы над иконографией древней культуры обязателен для любого серьезного исследования. Столь же необходимо и привлечение всех категорий неиконографических источников, т. е. не только традиционных археологических и исторических (хроники XVI—XVII в.), но и материалов этнографического изучения перуанского побережья, а также материалов по южноамериканской фольклористике. Последнее особенно важно при реконструкции мочикской мифологии, являющейся конкретным проявлением, вариантом единой мифологической системы, объединяющей мифологии индейских племен Южной и Центральной Америки. Что касается изучения социальной структуры мочика, то для ее понимания интересно привлечь и сравнительные материалы по другим ранним цивилизациям как Нового, так и Старого Света.

Первоочередной задачей в настоящее время является окончательное выделение на изображениях набора мифологических персонажей мочика, что нелегко ввиду сходной иконографии антропоморфных существ. Наиболее полный перечень таких персонажей предложила пока Бенсон, хотя ее характеристика отдельных божеств кажется нам не совсем верной³¹. Требуется не просто составить перечень мифологических существ, но для каждого сюжета определить, кто именно изображен. После завершения такой

²⁷ Там же, рис. 2-b.

²⁸ M. Forna. I Ghivaro: narrativa.— «Terra Ameriga», anno VI, № 20—21, 1969—1970, p. 44.

²⁹ «Пополь-Вух». Перевод и комментарии Р. В. Кинжалова. М.—Л., 1959, с. 56.

³⁰ F. de Avila. Dioses y hombres de Huarochiri. Edición bilingüe. Narración quechua recogida por J. M. Arguedas. Lima, 1966, cap. 2, p.; M. Rostworowski de Dies Canseco. Pescadores, artesanos y mercaderes costenos en el Peru prehispánico.— «Revista del Museo Nacional», t. 41, 1975, p. 321, 322.

³¹ E. P. Benson. The Mochica, p. 27—44.

работы мы не только сможем приступить к реконструкции сюжетов мочикских мифов, но и приблизимся к пониманию социальной структуры мочика (во всяком случае, к выделению тех общественных групп, наличие которых сознавали сами индейцы), поскольку эта структура в значительной мере отражена в функциональной дистрибуции и в иерархии божеств.

Ю. Е. Березкин

ОБЩАЯ ЭТНОГРАФИЯ

Introduction à la culture africaine. Aspects généraux. Par Alpha I. Sow, OIa Balogun, Honorat Agussy, Pathé Diagne. Paris, 1977, 311 p.

«В настоящее время культура все более и более признается в качестве необходимого измерения любого подлинного развития». Эта фраза, открывающая предисловие к выпущенной ЮНЕСКО книге, достаточно полно отражает то значение, которое авторы последней придают культурному строительству в государствах Африканского континента. Работа, написанная четырьмя видными западноафриканскими учеными — сенегальцами А. Соу и П. Дианем, нигерийцем О. Балогунем и бенинцем О. Агесси, должна была дать широкой публике в самих африканских странах и за их пределами некоторое общее представление об африканских культурах и важнейших вопросах их современного развития. Таким образом, перед нами издание, популяризаторское по замыслу.

Но два существенных обстоятельства отличают эту книгу от рядовых научно-популярных публикаций. Во-первых, как видно из того же предисловия, она рассматривалась авторами как своего рода общетеоретическое введение к целой серии работ, посвященных отдельным аспектам и сферам культуры (стр. 7—8). В частности, П. Диань в главе «Возрождение и культурные проблемы в Африке» (стр. 213—301) пытается ответить на несколько важнейших теоретических вопросов, имеющих значение отнюдь не для одной только Африки. Что означает в наши дни специфика культуры и форм ее выражения? В какой мере африканец может использовать культурное наследие в разных его формах? Что означает творческий потенциал традиции, и как наследие соотносится с усилиями, направленными на культурное возрождение африканских стран?

Во-вторых, именно в том, как авторы отвечали на такие и сходные с ними вопросы, особенно четко проявились те взгляды и идеи, которые достаточно широко циркулируют сейчас в среде африканской интеллигенции.

И вот как раз эти обстоятельства и делают книгу «Введение в африканскую культуру» заслуживающей рассмотрения в научном журнале.

Цель книги должна была выглядеть следующим образом: «Представить подлинные ценности африканского культурного наследия в их разнообразии и единстве... и тем самым способствовать международному взаимопониманию и сотрудничеству» (стр. 9—10). Так ее определяет А. Соу в первых же фразах своих «Прологоменов». Подобная постановка проблем, безусловно, заслуживает и уважения, и всяческого одобрения. Нужно сразу сказать, что, пожалуй, в наибольшей степени приблизился к решению проблемы, как она изложена в «Прологоменах», О. Балогун в главе «Форма и выражение в африканском искусстве» (стр. 47—139). Его работа говорит именно об единстве в многообразии и делает это достаточно убедительно. Правда, здесь сразу же возникает дополнительный вопрос: если речь идет о единстве в многообразии, то на чем основано это единство? От ответа на этот вопрос во многом зависели успех или неудача в освещении главной темы.

Привлекает своей четкостью формулировка конкретных задач современного культурного строительства в африканских странах, принадлежащая А. Соу (стр. 37—44). Практические действия, направленные на формирование современных африканских культур — на основе многовекового наследия, занимают и П. Дианя, который не без проники замечает, между прочим, что «проще потрясать своим прошлым и своими эстетическими или моральными традициями, нежели определить очевидную для всех линию культурного развития, нерушимый порядок ценностей в мире, претерпевающим полное изменение» (стр. 214—215).

Образцами сжатого и вместе с тем исчерпывающего изложения истории весьма сложных и неоднозначных культурно-идеологических явлений могут считаться принадлежащие перу того же П. Дианя очерки деятельности Э. У. Блайдена (стр. 239—256) и истории panaфриканского движения (стр. 256—281).

Наконец, бесспорны и общая антиколониалистская и антиимпериалистическая направленность всей книги и ее главных разделов, искреннее стремление авторов содействовать скорейшему избавлению народов Африканского континента от остатков колониальной эпохи в культурной сфере.