

ИНДОЕВРОПЕЙСКИЙ СЮЖЕТ В МИФОЛОГИИ НАСЕЛЕНИЯ МЕЖДУРЕЧЬЯ КУРЫ И АРАКСА II тысячелетия до н. э.

Среди памятников среднего и позднего бронзового века, обнаруженных на территории Армении, Восточной Грузии и Азербайджана, выделяется группа произведений искусства, принадлежавших различным археологическим культурам и объединяемых единым изобразительным сюжетом. В основе варьирующих композиций, посредством которых данный сюжет находит свое конкретное воплощение, лежит устойчивое сочетание изображений волка (или же волко-собаки) и оленя, сопровождаемых определенными изобразительными сценами, персонажами, атрибутами, символами или заменяемых таковыми. Третьим, вероятно не менее существенным, хотя и не всегда изображаемым персонажем этого сюжета, наряду с волко-собакой и оленем, является козел.

Древнейший из числа известных памятник Армении, представляющий данный сюжет, — это расписная гидрия, случайно обнаруженная в 1968 г. на побережье оз. Севан в селении Черкин Геташен Мартунинского р-на. Гидрия происходит из погребения, разрушенного при строительстве на берегу реки Аргичи¹. Все морфологические элементы этого сосуда (форма, структура черепка, покрытие поверхности, роспись и др.) позволяют отнести его со всей определенностью к одной из археологических культур Закавказья среднего бронзового века, которая объединяет памятники первой, ранней (по хронологии Б. А. Куфтина или же третьей, поздней — по хронологии Э. М. Гогодзе)² группы триалетских курганов среднего бронзового века, Кироваканский курган и ряд других комплексов на территории Армении, Восточной Грузии и Азербайджана³. Данная атрибуция устанавливает возраст геташенской гидрии в хронологических пределах этой культуры, относимой к первой трети II тыс. до н.э.

Этот сосуд крупных размеров покрыт ангобом красного цвета, по которому черной краской нанесена роспись, покрывающая верхнюю половину тулова и шейку. Композиция представлена двумя сюжетно взаимосвязанными круговыми фризами, расположенными друг под другом (табл. I, рис. 1). На нижнем фризе, динамически развертывающемся слева направо, изображены в профиль шесть фигур, образующих картину преследования самки и самца оленя, за которыми следуют самец и самка

¹ Калантарян А. А., Хачатрян Ж. Д. Уникальная находка из бассейна оз. Севан (на арм. яз.) // ВОН. 1969. № 4. С. 75—77.

² Куфтин Б. А. Археологические раскопки в Триалети. I. Опыт периодизации памятников. Тбилиси, 1941. С. 85—87; Гогодзе Э. М. Периодизация и генезис курганной культуры Триалети. Тбилиси, 1972 (на груз. яз.). С. 38—79, 103—107.

³ Раскопанные в Триалети Б. А. Куфтиным и О. М. Джапаридзе курганы среднего бронзового века, на наш взгляд, представляют более чем одну археологическую культуру.

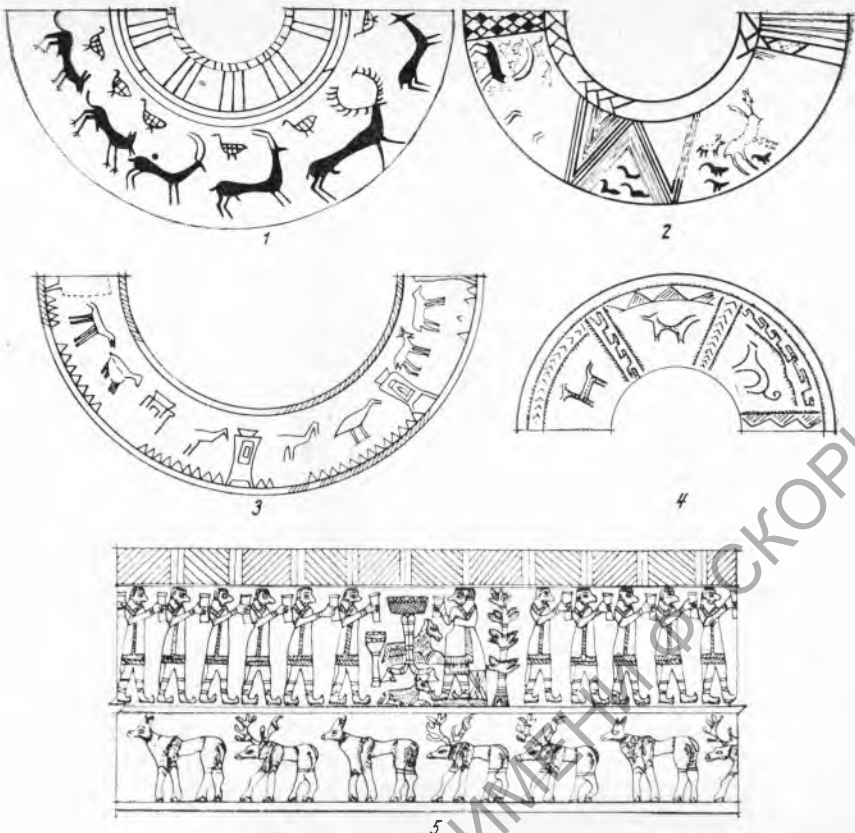


Таблица I. 1 — изобразительная композиция Геташенской гидрии; 2 — изображения на кувшине из кургана № 3 Аруча; 3 — изображения на сосуде из кургана № 4 Ахчия; 4 — изображения на миске из Ханлара; 5 — чеканный рельеф Корухташского кубка (фрагмент)

безоарового козла, догоняемые парой волков-самцов. Над крупом самки козла изображен дисковидный знак. Над нижним фризом расположен другой фриз с изображениями шести гусей (или лебедей), обращенных влево. Таким образом, противоположная ориентация фигур двух фризов динамически уравнивает всю композицию. Детерминированная семиотическая связь между фигурами двух фризов проявляется как в числовом соответствии фигур нижнего и верхнего ряда, так и в том, что каждой фигуре нижнего фриза строго соответствует изображение гуся-лебедя, расположенное над нею в верхнем фризе. Над верхним фризом шейка гидрии украшена ритмическим геометрическим рисунком символического значения. Таким образом, содержание сюжета геташенской гидрии включает следующие основные структурные компоненты: а) пара оленей (самец и самка) преследуется парой волков (оба волка — самцы, что очень существенно), б) медиаторами в данном преследовании выступает пара козлов (самец и самка), в) разным животным соответствует один и тот же символ — гусь-лебедь, что позволяет определенно говорить об универсальном и вместе с тем индивидуализированном (по отношению к отдельным животным) характере данного символа, обозначающего то общее, что присуще разным видам всех животных и является неперменной

сущностью каждой особи. Это позволяет усматривать в изображении гуся символ (а может быть — и логограмму) жизни-души. Данное предположение подтверждается тем, что верхний и нижний фризы представляют как бы различные, не связанные между собой действием или состоянием картины: гуси изображены не летящими над зверями, а идущими со сложенными крыльями. Изображения верхнего и нижнего фризов существуют как бы в различных пространствах.

Другой памятник, приблизительно синхронный геташенской гидрии и соотносимый с той же культурной общностью, обнаружен в курганах Месхети в Южной Грузии. Это крупный чернолощенный сосуд (точнее — небольшой пифос) из кургана № 4 Ахча, на верхнюю часть тулова которого нанесены изображения, образующие круговой фриз⁴ (табл. I, рис. 3). Четыре одинаковых попарно противоположащих символических изображения делят фриз на четыре приблизительно равновеликих усеченных сектора. В каждом из усеченных секторов расположены изображения пары животных. Все фигуры представлены в профиль и направлены в одну сторону таким образом, что вся композиция фриза развертывается слева направо, выражая сюжетную последовательность секторов. В первом (крайнем правом) секторе изображена бегущая самка оленя, за которой следует самец-олень (или лань). Следующий сектор занят парой водоплавающих птиц. Изображения третьего сектора повреждены, а всю композицию завершает четвертый сектор, в котором представлена пара волко-собак. Таким образом, композиция ахчийского пифоса последовательностью изображений во многом тождественна геташенской гидрии. В обоих памятниках повторяется не только сюжет преследования самки и самца оленя парой волко-собак. И здесь и там преследуемые и преследователи разделены промежуточными персонажами. Наконец, повторяется даже последовательность изображений оленей: самка бежит впереди самца. Однако существенным отличием ахчийского пифоса является четырехчастное деление композиции особым повторяющимся символом, который в триалети-кировкаканской культуре предположительно может обозначать мать-землю (возможно, также и плодородие), поскольку на некоторых сосудах данный знак сопровождается изображением хтонического существа — Змея. Если подобная интерпретация соответствует действительности, то каждый из четырех секторов композиции ахчийского пифоса может соответствовать одной из четырех сторон Света, а в общем сюжете преследования с каждой стороной Света окажется соотношенным один вид зооморфных мифологических персонажей.

К памятникам рассматриваемого круга относится широко известный серебряный кубок из V кургана («Корух-таш») Триалети⁵, датированного Э. М. Гогадзе XVIII — XVII вв. до н. э. Учитывая многочисленные описания этого памятника в специальной литературе, остановимся лишь на сюжете чеканных изображений, покрывающих кубок снаружи (табл. I, рис. 5). Изображения расположены в двух фризах, развертывающихся по горизонтали. В нижнем фризе представлено шествие девяти оленей — пяти самцов и четырех самок. Верхний фриз изображает ритуальное пиршество антропоморфного божества, которое восседает на сиденье, напоминающем курульное кресло. Не исключено, что здесь изображен чело-

⁴ Джгаридзе О. М., Кивидзе П. А., Авалишвили Г. Б., Церетели А. Т. Результаты работ Месхет-Джавухетской археологической экспедиции (1970—1977 гг.). Тбилиси, 1981 (на груз. яз.). С. 38—39, 47. Рис. 14. Табл. XI, 2, XII (№ 141).

⁵ Куфтун. Ук. соч. С. 87—92. Рис. 93—95. Табл. ХСІ, ХСІІ; Жоржикашвили Л. Г., Гогадзе Э. М. Памятники Триалети эпохи ранней и средней бронзы. Каталог триалетских материалов. II. Тбилиси, 1974. С. 71. Табл. 56, 57.

век в ритуальном костюме, представляющий в данной сцене бога, что семантически одно и то же. Одето божество в короткий кафтан с меховой оторочкой, запахнутый справа налево, из-под которого опускается длинная шерстяная рубаха либо меховое одеяние (оно покрыто гравированными черточками, которыми на этом кубке отмечена шерсть животных). На ногах божества — обувь так называемого хеттского (или малоазиатского) типа с высокозагнутыми носками и завязками, охватывающими голень: лицо закрывает маска (по предположению ряда исследователей — волчья); в правой его руке — большой двухраструбный кубок. Перед божеством стоит стол (вероятно, выполняющий одновременно и функцию алтаря) на высоких ножках, оканчивающихся внизу лапами или копытами животного, что являлось характерной чертой древневосточной мебели II — первой половины I тыс. до н. э. По сторонам стола лежит пара собак (или волков), обращенных мордами к божеству. Возникает предположение, что эти собаки (или волки), кормятся со стола ритуальной трапезы. Еще одна важная деталь: сиденье божества установлено на шерсти или шкуре, расстеленной под деревом. Несмотря на то, что последнее расположено за спиной бога, можно предположить, что вся сцена происходит под этим деревом, вершина которого не могла быть изображена над головами действующих персонажей в силу исокефального построения всей композиции фриз. Особый интерес представляет числовое соотношение различных частей дерева. Оно произрастает из двух расходящихся корней или вытекающих из-под него рек⁶, имеет четырехчастную вертикальную структуру, выраженную четырьмя уровнями разветвлений и восемью листьями, по паре на каждой ветке (девятый лист на вершине дерева изображен в виде продолжения оси ствола). Отсюда становится очевидным значение получаемого путем удвоения элементов соотношения 2—4—8 для формирования структуры дерева корухташского кубка, которое недавно было справедливо сопоставлено семантически с космической осью⁷ и может рассматриваться в качестве мирового дерева. С противоположной божеству стороны стола-алтаря вычеканена полусферическая ваза на высокой конической ножке, вероятно предназначавшаяся для священного напитка. Вполне аналогичная по форме с изображенной на кубке бронзовая ваза была обнаружена там же, в Триалети, в кургане XV⁸. Предположение об использовании этой вазы для священного напитка, а не для ритуальной мясной пищи подтверждается находкой в том же XV кургане специального бронзового котла для варки таковой. Большую часть верхнего фриз корухташского кубка занимает процессия из 23 человек (или человекоподобных существ), направляющихся к вазе со священным напитком и к столу-алтарю. Таким образом, сидящее божество оказывается обращенным ко всей процессии. Одеяние участников процессии тождественно облачению сидящего божества. Их лица закрывают такие же маски, а в правой руке каждого персонажа — идентичный двухраструбный кубок. Отличие сидящего персонажа от подходящих

⁶ Предположение Б. А. Куфтина о том, что две расходящиеся из-под дерева группы параллельных линий представляют собой изображение двух рек (*Куфтин. Ук. соч. С. 89*), было поддержано Ш. Я. Амيرانавили (*Амيرانавили Ш. Я. Серебряный кубок из раскопок в Триалети // ВДИ. 1947. № 2. С. 155; он же. История грузинского искусства. М., 1963. С. 19*).

⁷ *Бериашвили М. Т., Схиртладзе З. Н.* К пониманию сюжетных изображений на серебряном кубке из Триалети (на груз. яз.) // ТКАЭ. Вып. VI. Тбилиси, 1984. С. 148.

⁸ *Куфтин. Ук. соч. С. 85. Табл. LXXXVII; Жоржикашвили, Гогодзе. Ук. соч. С. 88. Табл. 77.*

к вазе и столу-алтарю заключается в том, что из-под кафтанов последних сзади свешиваются одинаковые волчьи хвосты.

Первые исследователи корухташского кубка (Б. А. Куфтин, П. Н. Ушаков, Ш. Я. Амиранашвили, В. В. Бардавелидзе и др.) усматривали в его изображениях ритуал, связанный с божеством охоты или с культом плодородия. В последние годы было сделано более верное и уточненное заключение о том, что данный ритуал отражает одну из мифологем цикла 'жизнь — смерть' (или 'рождение — смерть — возрождение')⁹. Прежде чем специально обратиться к интерпретации сюжета корухташского кубка, отметим, что для рассматриваемой темы особый интерес представляют сочетание изображений волко-собак и оленей в связи с мировым деревом и отчетливо выступающий мотив оборотничества людей-волков. Козел фигурирует в данной композиции символически — в виде шерсти, расстеленной под мировым деревом (см. ниже), на которой установлено сиденье божества.

Относительно происхождения корухташского кубка существуют различные предположения, из которых два могут соответствовать действительности: либо кубок является продуктом местного (т. е. центрально-закавказского) производства, либо он импортирован из Малой Азии. Для данной темы различие между этими предположениями несущественно, поскольку изобразительная композиция корухташского кубка полностью вписывается в контекст духовной культуры междуречья Куры и Аракса II тыс. до н.э.

Хронологически более поздним памятником, представляющим рассматриваемый сюжет, является полихромный кувшин, обнаруженный в кургане № 3 Аруча (южное подножье горы Арагац), который датируется XVII—XV вв. до н.э.¹⁰ Несмотря на фрагментированность, удается полностью реконструировать изображения на сосуде (табл. I, рис. 2). Кувшин имел лощеную поверхность светло-оранжевого цвета, которая, за исключением венчика и нижней части тулова, была покрыта матовой краской кремового цвета, служившей фоном для изображений, выполненных красно-коричневой и черной красками. Прежде всего обращает на себя внимание трехчастность и троичность элементов росписи аручского кувшина. Роспись, нанесенная по кремовому фону, образует три горизонтальных фриза: два верхних, узких — орнаментальные, нижний, широкий — сюжетно-орнаментальный. Изображения зверей и птиц нижнего фриза занимают три отделенных друг от друга поля. Начало и конец композиции совершенно четко определяются наличием одной вертикальной оси, которую образует полоса орнамента, нанесенного черной краской и идентичного орнаменту двух верхних фризов. Справа и слева от вертикальной оси проведено по три вертикальных красных линии, пересекающих фризы. Между ними и крайним полем с изображениями животных расположено еще одно поле, пересекающее фриз по вертикали, которое ограничено двумя черными вертикальными линиями. Последние обрамляют две вертикальные гирлянды ромбов, смыкающихся своими углами. В каждой гирлянде нарисовано по 6 ромбов (всего — 12). Ромбы двух цветов, 6 — красного и 6 — черного. Расположены они в шахматном порядке. Учитывая построение всей росписи аручского кувшина на основе числа 3, вполне естественно предположить, что сочетание ромбов соот-

⁹ Бериашвили, Схиртладзе. Ук. соч. С. 146—149.

¹⁰ Раскопки Шамирской экспедиции лаборатории археологических исследований Ереванского гос. университета.

ветствует трехкратному удвоению того же числа, т. е. выражает последовательность 3—6—12. Нетрудно заметить, что та же последовательность, но только для числа 2 обнаруживается в структуре мирового дерева корухташского кубка. Троичность структуры росписи аручского кувшина этим не ограничивается. Три поля нижнего фриза с изображениями животных разделены друг от друга группами наклонных, параллельных линий, пересекающих фриз и образующих вписанные углы. За группой из трех красных линий следуют три черные линии, после которых вновь повторяются три красные линии. Таким образом, красные линии образуют по три вписанных друг в друга угла. Они же ограничивают треугольное пространство наименьшего — центрального поля, противолежащего по отношению к вертикальной оси, в котором изображены три водоплавающие птицы с длинными шеями. Если же вспомнить, что вся цветовая гамма образована тремя красками (красная, черная, кремевая = белая?), то троичность структуры росписи аручского кувшина окажется вне сомнения.

При анализе содержания росписи аручского кувшина привлекает внимание орнамент все той же вертикальной оси. Нанесенный черной краской, он представляет собой зигзаговидную линию с острым в каждой точке сгибе. Поднимаясь снизу вверх, он как бы разветвляется в среднем фризе, образуя своеобразную верхнюю границу изобразительной композиции нижнего фриза. Естественно, возникает предположение, что орнамент вертикальной оси символизирует ветвь дерева с почками либо лозу с отростками, разветвляющуюся над существами нижнего фриза, хотя доказать такое предположение путем строгого комбинаторного анализа пока что не удастся. Однако если принять это предположение, то окажется, что все действие данной композиции разворачивается под сенью мирового дерева. Все звери показаны в движении слева направо. В первом поле изображен красный олень, на которого сзади в прыжке набрасывается черный волк. Фигуры оленя и волка сопровождают черные водоплавающие птицы с длинными шеями, вероятно гуси-лебеди. Среднее, малое поле занимают, как отмечено, изображения трех таких же черных птиц. Наконец, в третьем, конечном поле композиции представлена пара черных козлов (один из которых — самец, изображение второго повреждено) в окружении красных гусей-лебедей. Если профильные фигуры оленя, волка и козлов выстроены слева направо, то все птицы, напротив, обращены справа налево. В этом проявляется общность композиционного построения росписи аручского кувшина и геташенской гидрии.

При рассмотрении данного сюжета значение росписи аручского кувшина возрастает еще и потому, что появляется возможность привлечения семантики цвета в процессе интерпретации. Таким образом, красный олень оказывается антиподом черному волку и козлам, а красные и черные гуси-лебеди находятся в оппозиционных отношениях как к зверям (красный олень — черные птицы, черные козлы — красные птицы), так и друг к другу. Вместе с тем оказывается естественным соотношение троичности структуры росписи с сюжетной триадой олень — козел — волк.

Длительность бытования анализируемого сюжета на территории Армении подтверждается памятниками изобразительного искусства позднего бронзового века. Особый интерес с этой точки зрения представляют скульптурные группы, отлитые из бронзы и укрепленные на якоревидных основаниях, которые являлись навершиями ритуальных жезлов или штандартов, а также дышел колесниц и повозок. Среди них выделяется скульп-

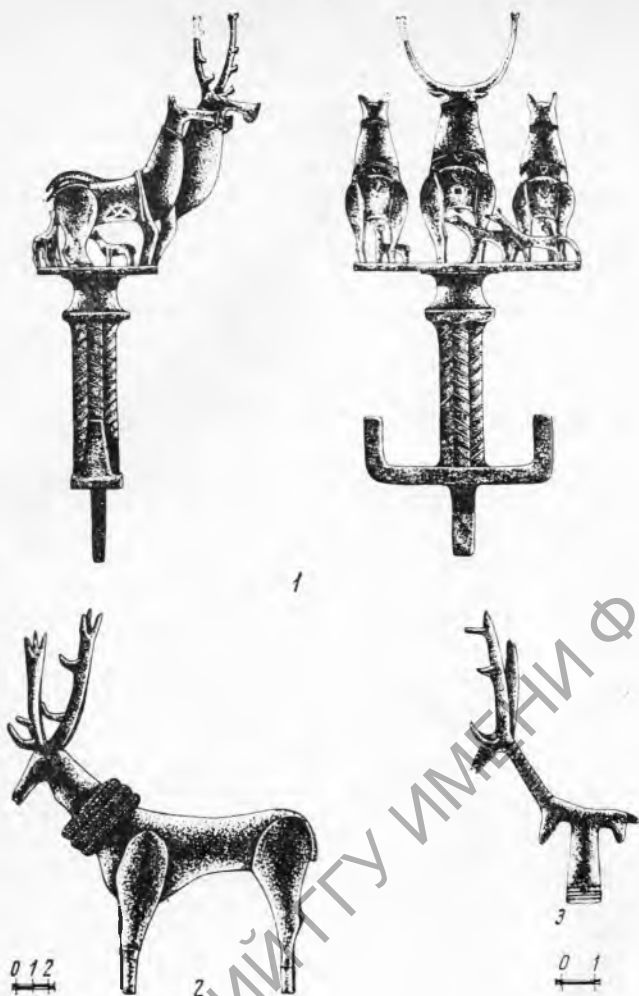


Таблица II. 1 — скульптурная композиция из погребения № 15 Лори-берда; 2 — бронзовая фигура оленя из Толорса; 3 — навершие из Вагуди

турная композиция из погребения № 15 Лори-берда ¹¹, датируемая XIV—XIII вв. до н. э. Группа образована семью фигурами, припаянными на прямоугольной площадке (табл. II, рис. 1). В один ряд выстроены три фигуры оленей. Центральная изображает самца с мощными рогами, по бокам которого располагаются две безрогие самки. На шеи всех трех оленей надеты массивные гривны, а из-под нижних челюстей свешивается по одному кольцу. Каждую из самок сосет один детеныш, фигурка которого расположена под животом матери. На самца-оленя сзади нападают два волка (или собаки), сдвоенное расположение которых позволяет предположить заложенное в этих фигурках значение близнечности. Исключительный интерес представляет центральный стержень якоревидной подставки, который покрыт ветвистым орнаментом, очевидно символизирующим дерево. Таким образом, олени, как и вся группа, оказываются

¹¹ Деведжян С. Г. Погребение № 15 Лори-берда // Тезисы докладов, посвященных итогам полевых археологических исследований в Армянской ССР (1975—1976 гг.) Ереван, 1977 (на арм. яз.). С. 17—18; она же. Следы культа оленя в древней Армении // ИФЖ. 1982. № 2. С. 140. Рис. 1—3.

на вершине растения, в котором нетрудно усмотреть мировое дерево. Неслучайность изображения шейных гривн на оленях лори-бердской композиции подчеркивается бронзовой фигурой оленя из кургана Толорс (Зангезур)¹², который может быть датирован двумя последними столетиями II тыс. до н. э. (табл. II, рис. 2). На шею этой статуэтки надето три отдельных, свободно перемещающихся бронзовых орнаментированных кольца. К раннему железному веку относится небольшая фигурка оленя из Вагуди (Зангезур), на шее которой графически изображен ряд гривен (табл. II, рис. 3). Эта скульптура тоже являлась навершием жезла¹³. Статуэтки Толорса и Вагуди ясно указывают, что на шеях оленей надеты именно гривны, а не ошейники, хотя сама гривна могла являться символом ошейника и, таким образом, подчеркивать принадлежность животных мифическому персонажу или реальному лицу.

Традиционное сохранение представлений, связанных с рассматриваемым сюжетом, в начале I тыс. до н. э. устанавливается при исследовании барельефов на каменных оградах Главного некрополя Шамирама, датирующихся XI—IX вв. до н. э. Один из барельефов изображает преследование самки и самца оленя (самка традиционно изображена впереди) волком (или собакой). На другом представлен козел. Однако если судить по другим рельефам того же шамирамского некрополя, многочисленной мелкой бронзовой пластике и гравировке бронзовых поясов Закавказья раннего железного века, в эту эпоху происходит усложнение комплекса мифологических представлений, в связи с рассматриваемыми композициями появляются новые персонажи (лошади, грифоны, двухколесные колесницы и т. д.) и в целом данный сюжет сливается с другими и постепенно растворяется в них, хотя, судя по отдельным памятникам, он доживает на Кавказе до эпохи эллинизма. Одним из памятников Закавказья позднего бронзового века, которые представляют этот сюжет в чистом, нетрансформированном виде, являются сосуды из курганов, раскопанных Я. И. Гуммелем к западу от Ханлара, относящихся к последней трети II тыс. до н. э. В кургане № 13 была найдена котлообразная черно-бурая миска с украшениями, исполненными врезной техникой с заполнением полученных углублений белой инкрустацией. Ее изобразительная композиция разделена на три поля, в каждом из которых изображено по одному животному (табл. I, рис. 4). Здесь представлены: волк (или собака), козел и серна (или же лань, олень). Каждому животному строго соответствует определенный орнамент, что позволило Б. Б. Пиотровскому доказательно соотнести изображения собак (волков) с меандром¹⁴. Вместе с тем можно предположить, что заштрихованные параллельными наклонными линиями углы или треугольники (символ горы) соответствуют изображению козла, а ряд вписанных друг в друга углов (символ дерева) — оленю (или лани). Данная композиция представляет исключительный интерес, поскольку она позволяет выявить изучаемый комплекс мифологических понятий даже в тех случаях, когда он представлен лишь одними орнаментами без каких-либо других изображений. Следует отметить и последовательность изображений на данной миске. Изобразительная композиция разворачивается слева направо: за оленем следует

¹² Мнацаканян А. О. Находки предметов бронзового века в селении Толорс (в Зангезуре) Армянской ССР // КСИИМК. 1954. Вып. 54. С. 102. Рис. 42.

¹³ Есаян С. А. Скульптура древней Армении. Ереван. 1980. С. 42. Каталог, № 343. Табл. 62. Рис. 12.

¹⁴ Гуммель Я. И. Археологические очерки. Баку, 1940. С. 28, 31, 61, 62. Рис. 11 (IV—Ia, IV—Iв), 26 (Ia, Iв); Пиотровский Б. Б. Археология Закавказья. Л., 1949. С. 90.

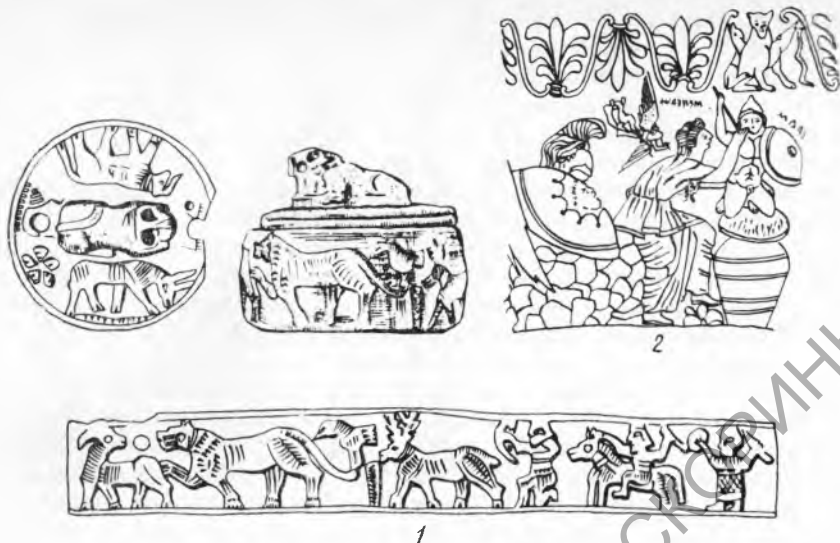


Таблица III. 1 — шкатулка из Кармир-блур; 2 — изображение на вазе из Пренесте

козел и за ним волк (собака). Таким образом, и в данном случае козел выступает медиатором в преследовании оленя волком. Волки и козлы, следующие за оленем, представлены и на кувшине из могилы IV ханларского кургана № 34.

Слияние рассматриваемого мифологического сюжета с другими, которое ведет к нарушению первоначальной структуры семантических связей, отчетливо прослеживается на уникальном памятнике прикладного искусства VIII—VII вв. до н. э. — каменной шкатулке из Кармир-блур¹⁵. Это явно неурартское изделие является, скорее всего, памятником сиро-хеттского искусства и, быть может, представляет в пересмысленном виде персонажей лувийской мифологии. На шкатулке представлены две изобразительные композиции (табл. III, рис. 1). Ее цилиндрические стенки украшены круговым фризом, на котором два пеших и один конный охотник преследуют оленя, невозмутимо поедающего вершину священного дерева, в то время как волк (или собака) с сидящей на кончике хвоста птицей набрасывается на козла. Таким образом, здесь представлены основные персонажи реконструируемой мифологемы: олень, козел, собако-волк, священное дерево, птица. Однако резчик, по-видимому, не был знаком с мифами, раскрывающими эту мифологему, либо стремился лишь к достижению декоративного эффекта, вследствие чего на стенках шкатулки появилось три сюжета: 1) обычная охоничья сцена (охота на оленя), 2) картина терзания хищником копытного животного, столь характерная для древнего искусства различных областей Евразии, и 3) поедание оленем вершины священного дерева. Лишь этот третий сюжет соответствует рассматриваемой мифологеме. Третий и первый сюжеты оказались несовместимыми, в результате чего нарушилась логическая связь внутри композиции. Вторая композиция занимает крышку шкатулки. Она образована горельефной фигуркой лежащего льва и изображениями быка и оленя, исполненными в низком рельефе. Следует под-

¹⁵ Пиотровский Б. Б. Ванское царство (Урарту). М., 1959. С. 188. Табл. XLVIII; он же. Искусство Урарту. Л., 1962. С. 103. Рис. 68.

черкнуть, что фигуру оленя сопровождает изображение солнца в виде пятилепестковой розетки.

Исследование генезиса данного сюжета на археологическом материале представляет значительные трудности. Ведь уже на некоторых наиболее ранних памятниках Армянского нагорья и Южного Кавказа — геташенской гидрии и ахчийском пифосе — он предстает в законченной, канонической форме. В такой ситуации особое значение приобретает одна находка из более древних по отношению к рассматриваемым памятникам царских гробниц Хороз-тепе, раскопанных на берегу реки Йешил-ирмак в Понте, которые относятся к третьей фазе раннего бронзового века Анатолии (2300 — 2000 гг. до н.э.). Это бронзовый цистр (табл. IV, рис. 2), использовавшийся в погребальном ритуале, состоящий из прямоугольной рамки, разделенной стержнем на две половины — в каждой из них на осях две свободно перемещающиеся вытянутые прямоугольные пластины, которые при встряхивании издавали мелодичный звон. Снизу рамка укреплена на короткой цилиндрической рукоятки, а с трех других внешних сторон дополнена литыми фигурками животных. Справа и слева по вертикали представлена симметричная последовательность одинаковых фигур: пару бегущих снизу вверх друг за другом козлов преследует хищник — исходя из размеров туловища и головы можно предположить, что это — кавказская овчарка. На верхней стороне рамки укреплены статуэтки четырех оленей — одного самца и трех самок¹⁶. Бросается в глаза структурная тождественность изобразительной композиции цистра и геташенской гидрии. Скульптуры цистра, как и изображения гидрии, представляют преследование оленей парой хищников, опосредованное парой козлов. Цистр из Хороз-тепе указывает на ту область, откуда рассматриваемый изобразительный сюжет и выражаемая им мифологема могли распространиться на Армянское нагорье и Южный Кавказ.

Все описанные предметы были либо специально изготовлены для целей погребального культа, либо включены в погребальный ритуал и выполняли в нем определенную символическую функцию. Оппозиционный характер персонажей, выявляющийся в самих композициях, и их очевидная связь с погребальным ритуалом заставляют предположить в основе изучаемого сюжета существование бинарного противопоставления «жизнь — смерть», реализуемого в циклической последовательности: бытие в мире живых — переход в загробный мир — бытие в загробном мире — возвращение в мир живых путем возрождения. Эта цикличность воплощалась в определенных, последовательных связях между символическими образами, структурно-позиционное взаимоотношение которых образовывало базовую мифологему. На основе последней, в результате ее конкретно-исторического развития возникали отдельные мифы, описывавшие данную цикличность с точки зрения создававших их коллективов.

Если все приведенные археологические факты недвусмысленно указывают на связь рассматриваемой мифологемы с погребальными представлениями и ритуалами, то другие находки позволяют предположить ее более

¹⁶ Özgüç T., Akok M. Horoztepe. Ankara, 1958. С. 48. Табл. XII (1а, в). Датировка гробницы Хороз-тепе в пределах 2300—2000 гг. до н. э. приводится в соответствии с точкой зрения авторов раскопок и выводами Дж. Меллаарта (см. Mellaart J. Anatolia before c. 4000 B. C. and c. 2300—1750 B. C. // САН. Rev. ed. of Vol-s I and II. Cambr., 1964. Ch. VII. § XI—XIV; XXIV, § I—VI. P. 37), однако П. С. де Жезю не исключает возможности удревнения данного комплекса до середины второй фазы ранне-бронзового века Анатолии, т. е. до 2500 до н. э. (см. Jesus P. S., de. The Development of Prehistoric Mining and Metallurgy in Anatolia. Part 1 // BAR IS. № 74 (1). Oxf., 1980. P. 131).

универсальный ритуально-мифологический характер. В этом отношении весьма примечательны изобразительные композиции на пифосах (карасах), обнаруженных в святилищах на цитадельном холме Двина, т. е. в археологическом контексте поселения. Эти святилища погибли в пожаре первой четверти VIII в. до н. э. На одном из карасов изображены самки и самцы оленя, сопровождаемые козлами, птицами, рыбами и змеей. Над спинами оленей помещен символ этого животного — соляренный знак. На других карасах в разных сочетаниях представлены олени, козлы, собаководки и змеи¹⁷, т. е. четыре структурообразующих персонажа данной мифологемы. В противоположность оленям, которым соответствуют соляренные знаки, с козлами и змеями на двинских карасах связаны кольцевидные знаки, что напоминает дисковидный знак над самкой козла геташенской гидрии. Двинские карасы скорее всего выполняли определенную функцию в ритуалах культов плодородия. Здесь вполне закономерно отмечается распространение мифологического цикла 'рождение — смерть — возрождение', представлений о взаимоотношении мира живых с царством мертвых на идеокомплекс плодородия. Естественным посредником в этом переходе должен был оказаться культ предков.

Сочетания образов реконструируемой мифологемы могут быть интерпретированы в рамках различных индоевропейских мифологических традиций. Хронологически и территориально ближе всего к ней стоят ритуалы древних народов Малой Азии, говоривших на индоевропейских языках. Представляет интерес один лувийский семейный или родовой ритуал, совершавшийся в неурожайный год, когда в стране свирепствовал голод, т. е. смерть. Тогда глава дома жертвовал богам козла, фрукты, вино, а восемь юношей совершали ритуальное шествие, при этом на переднего накидывали шкуру зарезанного козла. В процессе обрядового действия юноша в козлиной шкуре выл по-волчьи¹⁸ (а не блеял по-козлиному, как следовало бы ожидать). Здесь существенно объединение волка и козла в ритуале, относящемся к мифологеме цикла жизнь — смерть.

Особый ритуал совершался для хеттского войска, потерпевшего поражение. Воины проходили через ворота, сплетенные из боярышника. Сооружению ворот предшествовало жертвоприношение человека, щенка и козла. Затем по сторонам ворот возжигались костры, а прошедшие через ворота воины направлялись к реке и, войдя в воду, обрызгивали друг друга¹⁹. Очевидно, что данный ритуал должен был обеспечить обновление силы войска, его очищение и возрождение. Пройдя через ворота, воины как бы переходили из одного мира в другой, из одной жизни в другую²⁰. При этом их сопровождало существо подземного царства — пес и персонаж, обеспечивающий переход из земного мира в подземный и обратно, — козел. Возжигание же костров могло символизировать основу хеттского погребального ритуала — кремацию, без которой возрождение считалось бы невозможным. Вероятно, в данном ритуале очищение с помощью огня и воды тождественно возрождению.

Рассматриваемая мифологема выявляется и в славянской эпической традиции, в эпосе о герое-змееборце — восточнославянском Всеславе (южнославянском Вуке). В сербском эпосе он рождается с волчьей шерстью

¹⁷ Кушнарева К. Х. Древнейшие памятники Двина. Ереван. 1977. С. 17—21. Рис. 26—29. Табл. IX—XI.

¹⁸ Otten H. Luvische Texte in Umschrift. В., 1953. S. 14—15.

¹⁹ Ардзинба В. Г. Ритуалы и мифы древней Анатолии. М., 1982. С. 67.

²⁰ О семантике ворот у хеттов в значении места перехода из одного мира в другой, из мирского в сакральное, см. Ардзинба. Ук. соч. С. 146.

вместо волос на голове. В восточнославянском мифе у того же героя при рождении не волчья шерсть на голове, а сорочка — *язьно*. Но, как установил Р. Якобсон, это слово этимологически связано с литовским *ožys* 'козел', *ožinis* 'козлиный', а также с древнеиндийскими *ajāḥ* 'козел' и *ajāpaṭṭ* 'шкура'²¹. Таким образом, волк и козел, являющиеся важными мифологическими существами, фигурирующими при рождении героя, оказываются семантически взаимозаменяемыми.

Не меньший интерес представляют и факты римских ритуалов и мифологии, часть которых уходит корнями в этрусскую традицию, генетически связанную с малоазийской. Так, жрецу Юпитера (*flamen Dialis*), который символизировал собой небесную ритуальную чистоту божества, запрещалось прикасаться к мертвецам и основным предметам, относящимся к культуре мертвых: козе, собаке, бобам²². Та же мифологемашла выражение и в легендарной истории Ромула — основателя Рима. Будучи вскормленным после рождения вместе со своим братом-близнецом Ремом волчицей, Ромул окончил земную жизнь, т. е. переместился в инобытие, исчезнув при загадочных обстоятельствах возле Козьего болота на Поле Марса²³, священным животным которого был волк.

Троичность образов волка—козла—олени в индоевропейском проявлении мифологического цикла рождения—жизни—смерти—возрождения характернейшим образом отразилась в мифах о священных животных, вскармливавших божественных подкидышей. Зевс Критский был вскармлен козой Амалфеей нектаром и амброзией, струившимися из ее рогов. Сына Геракла — героя Телефа, брошенного на погибель, вскармила олениха, а Ромула и Рема — волчица.

Очень важны соответствия рассматриваемому сюжету в кельтской мифологии. Здесь в первую очередь приходится рассматривать памятники изобразительного искусства и среди них — ритуальный котел, обнаруженный еще в 1891 г. в Гундеструпе (Ютландия). Он считается произведением искусства скордисков, обитавших на Нижнем Дунае, либо кельтско-лигурийской работой²⁴. Стенки котла с внешней и внутренней стороны покрыты серебряными позолоченными пластинками, изображающими мифологические сюжеты. На одной из пластин (табл. IV, рис. 3) наряду с образами, навеянными античным искусством, представлен бог Цернуннос с оленьими рогами на голове, из которых произрастают ветви священного дерева с набухшими почками. Левой рукой он душит змея с бараньей головой, правой — протягивает шейную гривну стоящему рядом оленю. На шее бога надета такая же гривна. Над змеем расположено изображение волка, опять-таки повернутого к фигуре бога, а над оленем — фигура козла. Остальные персонажи, представленные на пластине, обращены спиной к действующим лицам этой композиции, подчеркивая тем самым ее самостоятельное мифологическое значение. На скульптурах Галлии олений бог Цернуннос изображается с гривнами, надетыми на рога или на шею, и с оленьими ногами²⁵. Замечательно не только сочетание образов оленя, волка и козла в кельтском мифе, связанном с циклом

²¹ Jakobson R. Selected Writings. V. IV. Slavic Epic Studies. The Hague—Paris, 1966. P. 341—371.

²² Немировский А. И. Идеология и культура раннего Рима. Воронеж, 1964. С. 100.

²³ Plut. Romulus. XXVII. 6—7; Liv. I. XVI. 1—2. В этом месте у Ливия вместо Campus Martius просто — in campo.

²⁴ Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961. С. 168. Табл. XXIV—XXV.

²⁵ Gassowski J. Mitologia Celtów. Warszawa, 1979. P. 34. Rys. 10. P. 74. Rys. 30.

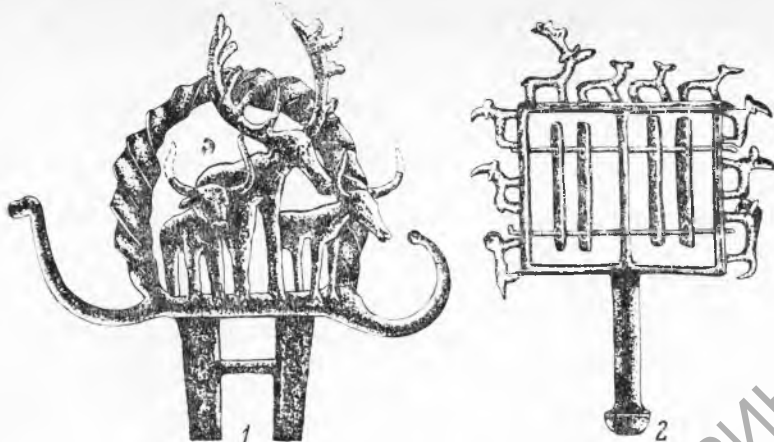


Таблица IV. 1 — навершие штандарта из гробницы в Аладжа-Хюйюка; 2 — дистра из Хороз-тепе; 3 — чеканные изображения на котле из Гундеструна

‘жизнь—смерть—возрождение’²⁶, но и то, что атрибутом оленя в кельтском искусстве, так же как и на рассмотренных скульптурах Армении, выступает шейная гривна. Древнее название кельтской гривны — *торквес*, что дословно означало «перевитая», «сплетенная». Вероятно, первоначально торквесы плелись из нескольких прядей волос или шерсти. Здесь возникает сопоставление с образами богинь хаттско-хеттской и древнегреческой мифологий, плетущих или прядущих нить жизни. В таком случае торквесы на шеях людей, божеств, оленей оказываются магическими символами жизни, что вполне соответствует оленю как символу солнца—жизни.

Поразительные соответствия образам композиции корухташского кубка обнаруживаются в эддической поэзии викингов языческой эпохи. Практически все персонажи и предметы, изображенные на кубке, отождеств-

²⁶ Закономерная связь образа Змея с триадой олень—козел—волк является предметом специального рассмотрения.

ляются с существами, фигурирующими в «Речах Гримнира»²⁷. Более того, соответствия выявляются даже в элементах ритуальных действий. Главное действующее лицо «Речей» — Один, выступающий в ипостаси Гримнира, т. е. «скрывающегося под маской». Божество в маске мы видим и на корухташском кубке. Местопребывание Одина — Вальхалла, счастливый загробный мир блаженных, куда попадают души воинов, убитых в бою. Там Один восседает на престоле Хлидскьяльв и судит души мертвых. Суд происходит под ясенем Иггдрасиль — мировым деревом скандинавской мифологии:

³⁰ «...те кони носят
асов на суд,
что вершится под сенью
ясеня Иггдрасиль».

Здесь же, под ясенем, пирует Один, которому подносят священный напиток:

³⁶ «Христ и Мист
пусть рог мне подносят...».

Вместе с Одином пьют напиток и эйнхерии — герои, взятые Одином в Вальхаллу. При этом Один лишь пьет напиток, а кормит пару своих волков — Гери и Фреки («жадный» и «прожорливый»):

¹⁹ «Гери и Фреки
кормит воинственный
Ратей Отец²⁸;
но вкушает он сам
только вино...».

В то же время олени грызут мировое дерево. В одном случае их местоположение относительно дерева не определено, скорее всего они связаны с уровнем его ствола (на корухташском кубке олени занимают нижний фриз):

³³ «И четыре оленя,
рога запрокинув,
гложут побеги:
Данн и Двалин,
Дунейр и Дюраторр».

В другом стихе тех же «Речей» олень находится на вершине мирового дерева (так же как и на штандарте из погребения № 15 Лори-берда или на шкатулке из Кармир-блур):

³⁵ «Не ведают люди,
какие невзгоды
у ясеня Иггдрасиль:
корни ест Нидхёгг²⁹,
макушку — олень,
ствол гибнет от гнили».

Наконец, еще одно действующее лицо «Речей Гримнира», связанное с ясенем Иггдрасиль (в ипостаси дерева Лерад), — коза Хейдрун — представлена на корухташском кубке как шерсть, расстеленная под мировым

²⁷ Старшая Эдда / Пер. А. И. Корсуна. Ред. М. И. Стеблин-Каменский. М.—Л., 1963. С. 35—40.

²⁸ Одно из имен Одина (прим. М. И. Стеблин-Каменского).

²⁹ Нидхёгг — черный дракон.

деревом. Между тем закономерная связь черной шерсти с низом мирового дерева установлена В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым³⁰.

Таким образом, как в «Речах Гримнира», так и в изображениях корухташского кубка отчетливо выявляется одна и та же сцена: господин Вальхаллы Один в маске пирует под мировым деревом, кормя пару своих волкособак. К нему подходят души воинов, которые пьют тот же напиток. В связи с деревом в обоих случаях выступают олени и козел. Для установления тождественности сюжета изображений корухташского кубка и «Речей Гримнира» остается объяснить, почему персонажи кубка, т. е. предполагаемые души воинов, надели именно волчьи маски. Оказывается, что волк был широко распространенным образом в мифологиях Евразии. Так, древнеисландские тексты повествуют о воинах в волчьих шкурах, телохранители тюркских каганов назывались «волками», древнеанглийский сохранил слово *heogowulf* — «волк-воин», и аналогичная символика относится к «волкоглавому» грузинскому царю Вахтангу Гортасалу (V в. н. э.)³¹, который носил шлем, украшенный изображением волчьей головы.

Корухташский кубок оказывается своеобразной изобразительной иллюстрацией к «Речам Гримнира», и, таким образом, можно говорить о безусловно индоевропейском характере представляемого кубком мифа.

Олень, козел и волк (собака) выступают в индоевропейских мифологиях не только в триединстве (а также двуединстве) или во взаимосвязи в рамках одной мифологемы. Они фигурируют и отдельно, однако при этом очень часто оказываются включенными в мифы, посредством которых реализуются мифологемы цикла 'жизнь — смерть'. Таким образом, их совместное или раздельное появление в текстах различных мифов может оказаться семиотически тождественным. Образ оленя на вершине мирового дерева (или возле мирового дерева) хотя и не является исключительно индоевропейским, на что указывают подобные изображения на митаннийских цилиндрических печатях XV—XIV вв. до н. э.³² и другие памятники, однако в индоевропейской среде он представлен повсеместно. Достаточно указать на его существование до савромато-сарматского времени на территории расселения скифов, о чем свидетельствуют изображения на золотых наглазниках из 15-го Батуриного кургана³³, предположительно отнесенного к сиракам. Как показано В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым, в структуре первобытного мифа и ритуала открытие глаз соотносилось со смертью (или сном), а закрытие — с жизнью³⁴, что соответствует наблюдению В. Я. Проппа о слепоте живых относительно мертвых и наоборот.

³⁰ Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 5, 31—34, 138 сл.

³¹ Иванов В. В. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка // ИАН. Серия языка и литературы. 1975. Т. 34. № 5. С. 399, 403, 407.

³² Уварова П. С. Могильники Северного Кавказа // МАК. 1900. Вып. VIII. С. 324. Табл. СХХVII, № 47; Альбом рисунков к ОАК. СПб., 1906. С. 270. № 1681. О митаннийской атрибуции этой печати см. Пиотровский Б. Б. Урартские надписи из раскопок Кармир-блур // Предисловие к кн.: Дьяконов И. М. Урартские письма и документы. М.—Л., 1963. С. 11. Другая митаннийская печать с аналогичным сюжетом из Коруджу-тепе опубликована в работе: Van Loon M. N. The other Middle and Late Bronze Age finds // Korucutepe. Ed. by Van Loon M. N. SAC. Amsterdam—New York—Oxford, 1980. P. 150. Pl. 46H, 49P. Изображения оленя возле священного дерева в митаннийской глиптике могут быть результатом ареального заимствования из индоевропейской мифологии либо могли возникнуть в качестве геральдических знаков индоарийской или индоиранской правящей верхушки Митанни.

³³ Чернопицкий М. П. Курган с погребением «жрицы» на Кубани // СА. 1985. № 3. С. 252—254. Рис. 2.

³⁴ Иванов, Топоров. Ук. соч. С. 126—130.

рот³⁵ в мифе и сказке. Учитывая, что батуринские наглазники должны были обеспечить возрождение покойника путем закрывания его глаз, можно утверждать, что изображенные на них возле дерева канонические скифские олени с поджатыми ногами выступают в качестве символа жизни.

Олень являлся священным животным божества Солнца в хеттско-неситской мифологии и ритуале. Предполагается существование особого праздника оленя (EZEN A-YA-LI) у хеттов. На обожествленной горе Пискурунува возле храма Солнца совершалось жертвоприношение перед оленями. Олени, несомненно, связывались с богиней Солнца города Аринны, о чем свидетельствует текст KUB XV.22: «На второй год оленей в город Аринну ... Ты, Солнце, живыми держишь...»³⁶. Предположение о том, что олень символизировал солнце в хаттской (протохеттской) культурной традиции, до сих пор недостаточно аргументировалось. Оно было основано на находках бронзовых скульптур оленей в памятниках Анатолии, относящихся ко второй и третьей фазам раннего бронзового века (середина и вторая половина III тыс. до н. э.). Однако хотя неиндоевропейцы-хатты традиционно считаются предшественниками индоевропейцев-хеттов в области социальной организации и культуры, не было показано, что указанные скульптуры отражают специфически хаттскую мифологию. Лучшим аргументом, позволяющим говорить о том, что олень олицетворял солнце не только в неситской, но и в хаттской традиции, может служить его очевидная связь с богиней Солнца города Аринны, которая тождественна хаттской Вурунсему³⁷. В дальнейшем, в процессе развития государственной религии Хеттского царства образ священного Оленя-Солнца оказался включенным в неситский династический культ и ритуал. Данное утверждение основывается прежде всего на том, что в хеттском пантеоне богиня Солнца города Аринны образовывала божественную пару с богом Грозы *нихассасси*: «Когда царь весной вверху (на крыше? ритуально) чистого (помещения) для бога Грозы *нихассасси* и для богини Солнца города Аринны совершает ритуал»³⁸. Во время хеттского весеннего праздника *антахшум*, связанного с возрождением природы, царь и царица одновременно совершали в Хаттусе два обряда: царь — для бога Грозы *нихассасси*, царица — для богини Солнца города Аринны³⁹. Царь соотносился с богом Грозы *нихассасси*, а царица — с богиней Солнца города Аринны. Но поскольку известно, что бог Грозы *нихассасси* был персональным божеством хеттских царей, следует предположить, что и богиня Солнца города Аринны была богиней цариц правящей династии. На это, очевидно, указывает и отождествление умерших хеттских цариц: Валанни, Никалмати, Асмуникал, Дудухепы, Хенти, Тавананны с богиней Солнца города Аринны⁴⁰. Таким образом, богиня Солнца города Аринны являлась объектом династического культа хеттских-неситских царей, что позволяет аналогично оценить и связанные с ней символы, т. е. образ оленя.

В свете сказанного становится необходимой дополнительной интерпретация наверший штандартов из царских гробниц Аладжа Хюйюка, дати-

³⁵ *Пронн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 59—61.

³⁶ *Арджинба.* Ук. соч. С. 15—17, 166 сл. Прим. 43 к гл. 1.

³⁷ *Goetze A.* Kleinasien. 2 Aufl. München, 1957. S. 135—137.

³⁸ *Арджинба.* Ук. соч. С. 164. Прим. 23 к гл. 1.

³⁹ Там же. С. 13.

⁴⁰ Там же. С. 24—25. Предположение о хурритском происхождении правящей династии новохеттского царства не влияет на данный вывод, поскольку традиция отождествления хеттских цариц с богиней Солнца города Аринны, очевидно, восходит к древнехеттскому периоду, когда подобному отождествлению, вероятно, могли подвергаться царицы как неситского, так и хаттского происхождения.

руемых второй фазой раннего бронзового века Анатолии (первая либо вторая треть III тыс. до н. э. по разным хронологическим шкалам). Эти штандарты играли важную роль в погребальном ритуале и были обнаружены в каждой гробнице. Большая часть их представляет собой ажурные диски или полукружья с изображениями крестов, лучей или колес и интерпретировалась в качестве «солнечных дисков». Некоторые из штандартов представляют более сложные композиции⁴¹. Так, одно из наверший из гробницы D изображает дикого осла, везущего солнце. На другом штандарте из гробницы B солнце представлено в виде фигуры оленя, расположенной под аркой, образованной перевитым жгутом (табл. IV, рис. 1), что замечательно перекликается с вышеупомянутыми торквесами, связанными с изображениями оленей позднего бронзового и железного века. Подобно штандарту из гробницы D, на штандарте из гробницы B представлены животные, везущие солнце, однако в данном случае олень-солнце везет пара быков, фигурки которых расположены по обеим бокам оленя.

Общеиндоевропейская традиция соотношения 'олень' с символом солнца находит лингвистическое объяснение. Для корня *elp- 'олень' предполагается исходное значение 'красный', 'бурый'⁴².

В том же ритуальном контексте, отражающем взаимодействие мира живых с миром мертвых, в древнейшей анатолийской и индоевропейских мифологиях возникает образ козла. На хатско-хеттском празднике хас-сумас слепой, облаченный в шкуру козла, символизировал смерть Старого года, что находит параллель в древнеримском обряде мамуралиа⁴³. В «Ригведе» козел выступает в качестве вестника богов, возвещающего о жертвоприношении. Он являлся жертвенным животным ведического божества Пушана⁴⁴, который сам имел облик козла и представлялся богом-посредником, «господином пути». Он обеспечивал перемещение жертв из мира людей в мир богов.

В различных конкретных реализациях тех же индоевропейских представлений цикла 'жизнь—смерть' предстает в отдельности и образ собако-волка. Мифологическое единство собаки и волка и их взаимозаменяемость подтверждаются не только анализом индоевропейских мифов, но и лингвистически. Как показано В. М. Иллич-Свитычем, индоевропейское название домашней собаки восходит к ностратическому названию, общему для домашней собаки и дикого волка⁴⁵. Собако-волк является существом, связанным с рождением, смертью и возрождением, что фиксируется в италийской, греческой, армянской и иранской традициях независимо от структурообразующей триады олень—козел—волк. Этрусские росписи изображают владыку царства мертвых Эту в шлеме в виде волчьей головы⁴⁶. На цисте из латинского города Пренесте (табл. III, рис. 2) участником сцены рождения Марса является трехглавый пес⁴⁷, в котором

⁴¹ Koşay H. Z. Ausgrabungen von Alaca Höyük (1936). Ankara, 1944. S. 118, 129. Таб. XCI, CI; *idem*. Alaca Höyük Kazisi (Les fouilles d'Alaca Höyük). Ankara, 1951. P. 164. Табл. CLXIV—CLXVI.

⁴² Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. II. Тбилиси, 1984. С. 517.

⁴³ Ардзинба. Ук. соч. С. 42—43.

⁴⁴ Иванов В. В. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от aśva-«конь» (жертвоприношение коня и дерево aśvattha в древней Индии) // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. Сб. памяти В. С. Воробьева-Десятовского. М., 1974. С. 117.

⁴⁵ Иллич-Свитыч В. М. Опыт сравнения ностратических языков. Введение. Сравнительный словарь. М., 1971. С. 361 сл.

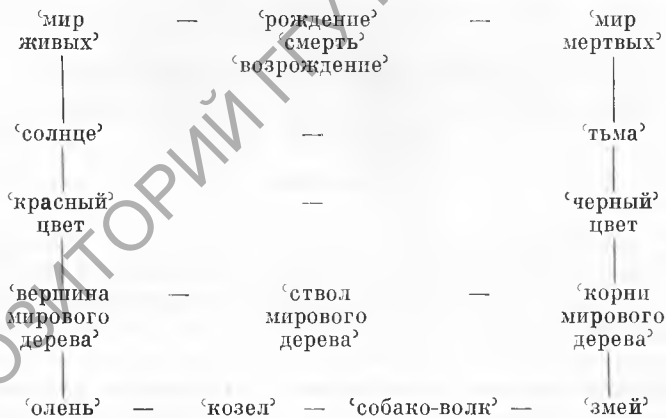
⁴⁶ Pallottino M. Etruscan Painting. Genève, 1952. P. 111 sg.

⁴⁷ Немировский А. И. Этрусски. От мифа к истории. М., 1983. С. 201 сл.

нетрудно узнать Кербера, также представлявшегося с тремя головами. Однако если традиционно Кербер связывается с царством Аида, то изображение на цисте из Пренесте представляет его при рождении, что полностью укладывается в рамки рассматриваемой мифологемы. Наконец, следует вспомнить иранское сказание о рождении Кира в изложении Геродота: мидийский царь Астиаг, опасаясь за свою власть, приказывает убить своего внука — младенца Кира, однако последний оказывается чудом спасенным и его вскармливает жена пастуха Митридата, которую звали *Σπαίψ*, что, согласно пояснению Геродота, означает по-мидийски 'собака'⁴⁸.

В древнеармянской мифологии волко-собаки рассматриваемой мифологемы приобрели облик аралезов. В Армении выявляется обширный топонимический пласт, связанный с общиндоевропейским названием 'волка', который зафиксирован в урартских клинописных надписях, средневековых текстах на древнеармянском и фольклорных топонимах. Отметим здесь лишь разительное соответствие засвидетельствованного урартскими надписями VIII в. до н. э. названия страны *Weliku-ni(hi)*, расположенной на западном побережье оз. Севан, индоевропейскому **wilk^{wo}* 'волк'. Это сопоставление приобретает особое значение, поскольку рассмотренная выше геташенская гидрия обнаружена на территории, географически непосредственно связанной с данной «страной». Соответственно название *KUR^Uelikuni* может быть этимологизировано как «(страна) Волка».

Анализируемые факты позволяют выявить соотношение образов-понятий, формирующих структуру реконструируемой индоевропейской мифологемы. Эта структура, выражаемая бинарными оппозициями и трех- или даже четырехчленными элементами, может быть представлена на основе рассмотренного материала в виде следующей схемы:



Очевидно, что верхняя часть схемы выражает надиндоевропейский уровень представлений, не выходящих за рамки общих архетипов мифологического мышления древнего человека. Индоевропейская конкретизация имеет место на самом нижнем уровне представленной семантической структуры. Универсальность и архаичность образов реконструированной мифологемы не позволяют утверждать, что ее первоначальными создателями являлись именно индоевропейцы. Не исключается возможность заимствования ее индоевропейцами из какого-то неизвестного нам неиндоевропейского ис-

⁴⁸ Herod. I. 110.

точника. Однако если подобное заимствование и имело место, то это могло произойти лишь до распада общеиндоевропейского единства.

Предпринятый анализ позволяет сделать еще два вывода.

1. Ранее было высказано предположение о возможности соотнесения триалетской археологической культуры с индоевропейцами, в основе которого лежало предположение о связи подкурганых захоронений с повозками со степными культурами Восточной Европы, сопоставление обряда кремации хеттских царей с предпологавшейся кремацией в курганах триалетской культуры, а также сравнительно-типологический анализ форм керамики и некоторых других классов артефактов среднего бронзового века из Малой Азии и Закавказья⁴⁹. Однако существовала возможность неоднозначной интерпретации этих фактов. Проведенное исследование позволяет утверждать, что в первой трети II тыс. до н. э. на территории междуречья Куры и Аракса проживало население, являвшееся носителем элементов духовной культуры индоевропейцев. Это население участвовало в создании археологических культур, представленных триалетскими курганами среднего бронзового века.

2. Если раньше предпринимались многочисленные попытки соотнесения реконструируемого лингвистами индоевропейского праязыка с конкретной археологической культурой или культурной областью, то теперь открывается возможность археологической реконструкции более широких явлений культуры, общих для таких макрокультурных ареалов, каким является исторически засвидетельствованный позднейший индоевропейский.

Таким образом, общеиндоевропейская мифология, постулировавшаяся и изучавшаяся лингвистически, филологически и фольклористически, находит сегодня археологические основания.

Г. Е. Арешян

UN SUJET INDO-EUROPEEN DANS LA MYTHOLOGIE
DE LA REGION ENTRE LA KOURA ET L'ARAXE
AU II^e MILLENAIRE AV. N. E.

G. E. Aréchian

L'étude des monuments artistiques du Bronze moyen et du Bas bronze (II^e millénaire av. n. é.) découverts sur les territoires situés entre les fleuves Koura et Araxe permet de dégager un sujet iconographique qui se répète systématiquement dans diverses cultures archéologiques, celui de la poursuite médiatisée de cerfs par deux loups mâles. Le médiateur de cette poursuite est un bouc (ou des boucs). Les compositions figuratives examinées reflètent des mythes qui actualisent le mythogème cyclique «naissance-mort-rennaissance». La comparaison avec des faits caractérisant les mythologies anatoliennes, grecque, slave, italique, arménienne, iranienne, védique permet de considérer la combinaison structurogène de ces images comme la forme indo-européenne de ce mythogème universel.

⁴⁹ Burney C. A. Eastern Anatolia in the Chalcolithic and Early Bronze Age // AnSt. 1958. V. VIII. P. 178; Burney C., Lang D. M. The Peoples of the Hills. Ancient Ararat and Caucasus. L., 1971. P. 94, 96; Арешян Г. Е. Малоазийские формы в керамике Армении среднего бронзового века // СА. 1973. № 4. С. 40—41, 45—49.