

держание определяет статусность культурной формы, а сама форма используется людьми для определения пределов социальной активности, социального статуса в пределах социальной системы в целом. Возникает возможность использования культурных характеристик для создания социального положения, для получения привилегий в рамках плюралистичного в культурном отношении общества, что в прогрессирующей тенденции ведет к соответствующей реакции — культурному, этническому протесту. Именно эта новая в эволюционном процессе черта характерна, в частности, для большинства африканских обществ после оформления колониальных систем на Африканском континенте. После возникновения полиэтнических социальных образований культурное единство стало использоваться в качестве аргумента для создания социальной корпоративности, а тем самым для противопоставления одного культурного единства другим, не как принадлежности к социуму (или исключенность из него), а как определение позиции в едином социуме. В таких обществах в рамках различных в культурном отношении групп появляются параллельно тождественные в социально-экономическом отношении слои или в считающейся низшей культурной общности возникают отношения, более характерные для представителей различных культур (при этносоциальной стратификации). Такие социальные конфликты между борющимися элитами принимают форму межэтнических, как это происходило в Руанде и Бурунди³⁴.

³⁴ Lemarchand R. Rwanda.— In: African Kingship in Perspective/Ed. Lemarchand R. Plymouth, 1977, p. 89.

Ю. Е. Березкин

КУЛЬТУРНАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ НА СЕВЕРНОМ ПОБЕРЕЖЬЕ ПЕРУ В V—XV вв.

**(по данным мифологии и изобразительного
искусства)**

Вопрос, исследованию которого посвящена статья, можно считать ключевым для понимания того, на какой основе сформировалась самая значительная доинкская цивилизация Перу — культура чиму, известная по археологическим материалам, а также по испанским хроникам и документам XVI—XVII вв.

К середине I тыс. н. э. практически все северное побережье Перу входило в ареал культуры мочика (которому, вероятно, соответствовало единое государство). Соседями мочика в горах были создатели культур рекуай и кахамарка. На крайнем севере Перу, в долине Пьюры, была распространена культура викус, на центральном побережье — культура лима. Ареалы мочика и лима были разделены рядом слабозаселенных долин.

В VI—VII вв. это положение начало постепенно меняться, и в XV в. весь район был захвачен государством Чимор с центром в долине Моче (близ древней столицы мочика). Культура этого времени и носит название чиму. Ее верхняя граница определяется испанской конкистой (инкское завоевание в середине XV в. не привело к исчезновению местной специфики), но нижняя менее определена. Некоторые исследователи включают в понятие «чиму» почти все постмочикские культурные комплексы¹.

¹ Menzel D. The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle. Berkeley, 1977, p. 88.

С самого открытия мочикских памятников на рубеже XIX и XX вв. перед археологами встал вопрос: являются ли мочика и чиму двумя этапами в развитии одной культуры, или же это самостоятельные цивилизации. В пользу обеих точек зрения имелись свои аргументы. В частности, общей была наиболее распространенная керамическая форма (сосуды со стремевидным горлом), но зато серьезные различия прослеживались в типах захоронений и в планировке монументальных архитектурных объектов. Решение вопроса о наличии или отсутствии идеологической преемственности между мочика и чиму поможет выяснить, во-первых, следует ли рассматривать некоторые появившиеся в чиму новшества прежде всего в стадильном плане или же как результат внешних влияний, притока населения с иными традициями, а во-вторых, допустимо ли данные по лучше исследованной поздней культуре хотя бы отчасти проецировать на раннюю.

Мы попытаемся осветить те стороны проблемы, которые могут быть исследованы путем анализа иконографического и фольклорного материала.

Любому первобытному или древнему этносу свойственен собственный набор мифологических сюжетов. Как целое он неповторим, но почти каждый сюжет, взятый в отдельности, встречается и у других, нередко во всех отношениях далеких народов. Соответственно если тем или иным двум народам известны один или несколько одинаковых мифов, это еще не может служить основанием для гипотезы об их родстве или влиянии друг на друга.

Индийская мифология зафиксирована, однако, не только в устной традиции, но и в изобразительном искусстве. Нередко оно символическо-геометрическое, но в ранних цивилизациях Перу в основном фигуративное и поддается смысловому анализу. Изучение репертуара древнеперуанского искусства приводит к выводу, что число сюжетов, сопоставимых с сюжетами словесной мифологии, ограничено и что на изображениях не представлены многие темы, заведомо существовавшие в устной традиции. Видимо, при выборе иконографических сюжетов действуют по меньшей мере два «фильтра». Во-первых, репертуар изображений, нанесенных на предметы, имеющие отношение к культу, наверняка зависит от характера ритуалов, во время которых эти предметы употреблялись. Поскольку произведения искусства древних обитателей побережья Перу найдены главным образом в захоронениях, в иконографии следует ожидать отражения идей и представлений, связанных с погребальной обрядностью. Такая связь порой могла быть отдаленной, но вряд ли отсутствовала вовсе. Если в изобразительном искусстве вообще встречались иллюстрации к мифам, сюжеты, касающиеся перехода в загробный мир, должны были привлекать древних художников больше, чем те, которые не имели отношения к данной теме. Второй (и для нас в данном случае более важный) критерий отбора лежит за пределами религии и мифологии как таковых. Художники скорее всего наиболее охотно обращались к темам, которые были связаны с идеологией господствующей династии, с пользующимся почитанием храмом и т. п. Соответственно увеличение или уменьшение популярности отдельных персонажей и сцен, сохранение традиции или, наоборот, разрыв с ней могут отражать важные процессы в культурной и политической сферах.

Таким образом, среди множества потенциально пригодных для воплощения в изобразительном искусстве сюжетов мифов реально использовалось лишь незначительное число. В подобной ситуации наличие одного и того же сюжета в иконографическом репертуаре двух культур гораздо более значимо, чем общность нескольких устных повествовательных текстов. Если же сходен целый комплекс сюжетов, можно смело предполагать прямые идеологические связи.

Обратимся к конкретным вопросам.

Наборы мифологических сюжетов в искусстве мочика и чиму различаются, на первый взгляд, весьма значительно. Важнейшей особенностью иконографии мочика, например, является пантеон зоантропо-

морфных божеств; в искусстве же чиму соответствующих персонажей почти нет. Некоторые сюжеты искусства чиму, явно восходящие к мочикским прототипам, вошли в его репертуар не в результате прямой преемственности, а были введены на позднем этапе путем копирования «археологических» образцов². Хотя объяснить причины и обстоятельства такого копирования нелегко, альтернативной гипотезы, объясняющей неожиданное возрождение древних сюжетов в искусстве, пока не выдвинуто.

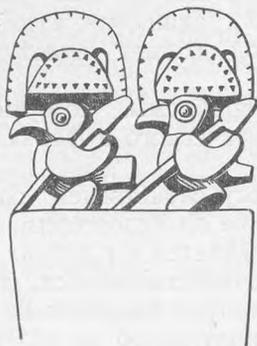


Рис. 1. Резное навершие с изображением двух птиц в полулунных головных уборах. Культура чиму, долина Моче (Schmidt M. Kunst und Kultur von Peru. В., 1929, S. 423, Abb. 3)

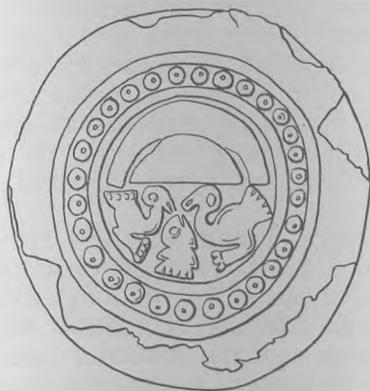


Рис. 2. Серебряная вставка в мочку уха с изображением двух птиц, имеющих общий головной убор. Серро-Сапаме, долина Ламбайеке, культура ламбайеке-чиму (Antze G. Metallarbeiten aus dem nördlichen Peru.— Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde in Hamburg, 1930, В. 15, Abb. 16)

Далее мы попытаемся проследить, нет ли в иконографии чиму таких сцен, связь которых с мочикским искусством неочевидна и потому ускользала от внимания специалистов.

Одним из самых распространённых мотивов в иконографии чиму является фигура морской птицы или чаще двух таких птиц попарно, имеющих мифический признак — полулунный убор над головой или клювом (рис. 1, 3). Конечности птиц иногда напоминают руки или ноги человека. На некоторых изображениях две стоящие рядом птицы имеют общий полулунный убор, нависающий над их головами (рис. 2). В руке или в клюве птица держит рыбу, отрубленную человеческую голову либо длинный предмет с треугольной, заостренной лопастью на конце. Он допускает ряд толкований: копьё, землекопалка, палица, весло. По разным причинам все они маловероятны. Жители побережья не знали колющего оружия, а палицы, весла и землекопалки изображали иначе (на рисунках и рельефах весла или вообще не имеют лопастей, или не заострены, но расширены на конце, у землекопалок же лопасть прямоугольная; иная форма и у наверший палиц, что особенно видно там, где персонаж с палицей и птица с заостренным предметом показаны на одном и том же сосуде)³. Полвека назад М. Уле, комментируя изображения на тканях из Пачакамака (см. ниже), на которых парные персонажи (видимо, те же птицы чиму, но более стилизованные и антропоморфизированные) стоят лицом друг к другу и держат острием вниз какой-то непонятный длинный предмет, высказал догадку, что в руках

² Berezkin Yu. La tradición mochica y las culturas del Perú (siglos IX—XIII). América Latina: estudios de científicos soviéticos. М., 1978, p. 177; Burger R. L. The Moche Sources of Archaism in Chimu Ceramics.— Nawa Pacha, Berkeley, 1976, № 14, p. 95—114.

³ Baessler A. Altperuanische Kunst. В.—Lpz., 1902—1903, В. I—IV, Taf. 66.

у них сверло для ритуального добывания огня⁴. Возможно, и в нашем случае речь идет о нем же, если предположить, что острие на самом деле коническое и лишь при двухмерном изображении выглядит как лопасть. Понятно тогда, почему в руках птицы оно часто направлено вниз⁵. Подобная идентификация согласуется и с общей мифологической характеристикой персонажей (возможна их связь с солнцем, о чем ниже). Нам, однако, неизвестны какие-либо этнографические или исторические свидетельства о соответствующем ритуале в Центральных Андах, без чего данная гипотеза остается несколько умозрительной.

Второй очень распространенный в искусстве чиму мотив (точнее, сюжет)—два антропоморфных персонажа в лодке, занятые ловлей рыбы (рис. 3—6). В большинстве случаев нос лодки заканчивается опущенной вниз человеческой головой в полулунном уборе. Силуэт подобной головы нередко включен в декоративную спираль, огибающую изображение. Мифический характер сцен несомненен. В иконографии чиму встречаются обычные лодки, нос которых не увенчан изображением головы. Данный же изобразительный элемент можно рассматривать как своего рода знак, указывающий на мифический характер сцены (использование подобных знаков типично для древнеперуанского искусства). Так как лодки делались из связок тростника и имели совершенно определенную форму, трудно предполагать наличие на носу их реальных украшений в форме перевернутой головы. Лодка, заканчивающаяся головой, по-видимому, особое мифическое существо. Известен сосуд, вылепленный в форме сходного чудовища с изогнутым телом и опущенной вниз головой; внутри чудовище наполнено рыбой⁶, а на спине несет обычную лодку, в которой сидит человек с веслом. На прочих изображениях лодку с людьми поддерживает гигантская рыба⁷. Есть сцены рыбной ловли, где голова мифического существа не увенчивает нос лодки, но на некоторых из них данный мотив все равно включен в композицию как часть опоясывающей ее декоративной бегущей спирали⁸.

Персонажи в лодках держат в руках весла. У ног их возвышается ворох сетей. Под днищем лодки — грузила. На одном изображении головы персонажей увенчаны отростками с головами птиц на концах (рис. 3). Во многих случаях между лодками (точнее — повторяющимися изображениями одной-единственной лодки) помещены два вставленных друг в друга изогнутых треугольника с орнаментом в виде бахромы по одной стороне. Мотив «бегущая спираль с включением головы чудовища», по-видимому, не что иное, как «скоропись», возникшая из сочетания этих треугольников с силуэтом носовой части лодки.

Мотивы мифических птиц и мифической рыбной ловли взаимосвязаны. Так, на одной композиции внутри круга, составленного из повторяющегося изображения лодки с двумя персонажами, помещена фигура птицы в полулунном уборе, тоже стоящей в лодке и держащей в лапе рыбу (рис. 3). На дне этой лодки, по-видимому, лежит сеть. Пара антропоморфных персонажей бывает увенчена таким же общим головным убором, каким наделяется пара птиц (рис. 5, 6).

На каких же предметах нанесены интересующие нас сцены? Самые характерные (т. е. со всеми отмеченными выше деталями) изображения персонажей в лодках встречаются на изделиях, которые могли принадлежать лишь элите: золотые и серебряные ушные вставки, золотая корона, серебряный диск, возможно предназначенный для обкладки ши-

⁴ Uhle M. Die alten Kulturen Perus. B., 1935, S. 43.

⁵ Fuhrmann E. Reich der Inka. Hagen, 1922, Bild 7; Hoyt M. A., Moseley M. E. The Burr Frieze; a Rediscovery at Chan Chan.—Nawpa Pacha, 1970, № 7/8, pl. 26.

⁶ Baessler A. Op. cit., fig. 271. Возможные аналогии данному мотиву были рассмотрены К. Леви-Строссом, см.: Levi-Strauss C. Le serpent au corps rempli de poissons.—28 Congrès International des Américanistes (далее — ICA). P., 1948, p. 633—636.

⁷ Bennett W. C. Archaeology of the North Coast of Peru.—American Museum of Natural History. Anthropological Papers, 1939, v. 37, pt 1, fig. 19 g; Schmidt M. Kunst und Kultur von Peru. B., 1929, S. 217, Abb. 3.

⁸ Schmidt M. Op. cit., S. 495; Tushingham A. D., Franklin U. M., Toogood C. Studies in Ancient Peruvian Art. Toronto, 1979, pl. 23.



Рис. 3. Вставка в мочку уха из позолоченного серебра с изображением мифической рыбной ловли (круговой фриз) и птицы в полулунном уборе, стоящей в лодке (в центре). Культура ламбайкечиму, происхождение неизвестно. Фрагмент изображения (Arte antiguo del Peru.—Revista del Museo Nacional, 1933, t. 2, № 2, lám. VII, p. 180)

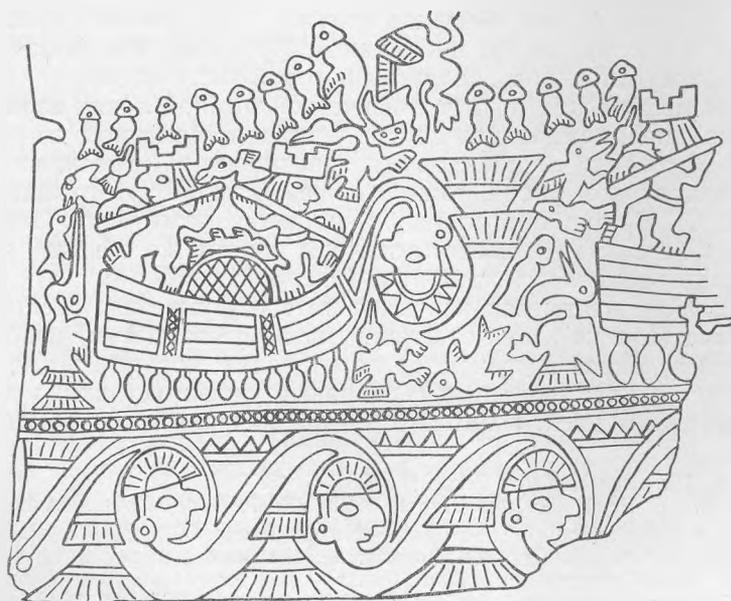


Рис. 4. Обломок золотой короны из Серро-Сапате, долина Ламбайке, с изображением мифической рыбной ловли. Культура ламбайкечиму. Фрагмент изображения (Anize G. Op. cit., Abb. 1)

та⁹. Происхождение четырех предметов неизвестно или по крайней мере не указано в источниках. Корона найдена в могильнике Серро Сапаме в долине Ламбайеке. Это обстоятельство проливает определенный свет на датировку предмета. В Ламбайеке находился центр одноименной культуры, предшествовавшей и близкородственной чиму. В известной мере ламбайеке и чиму можно рассматривать как ранний и поздний этапы одной культуры, тем более что иконографические различия между ними еще недостаточно четко выявлены. Если изображения на металле связаны именно с ламбайеке, а не с собственно чиму, то они ранние в интересующей нас серии.

Вторая группа изображений двух персонажей в лодке встречается преимущественно на тканях из могильника в Пачакамаке неподалеку от Лимы, близ знаменитого храма¹⁰. Вещи из этого могильника стилистически связаны с искусством северного побережья (может быть, оставлены прибывшими оттуда паломниками или изготовлены мастерами, работавшими в традициях северных долин)¹¹. Отдельные композиции на тканях сильно отличаются одна от другой, но еще больше — от выгравированных на металле. Головы, завершающей нос лодки, и груды сетей между персонажами чаще всего нет. В подобной манере выполнено и рельефное изображение на стене монументального комплекса («сюдаделы») Веларде в столице Чимор Чан-Чане¹². Согласно недавним исследованиям, основанным на типологии некоторых архитектурных деталей и форм кирпича, сюдадела Веларде была возведена в начале позднего этапа застройки Чан-Чана, т. е. в конце XIV в.¹³ Это позволяет считать данную группу изображений более поздней, чем чеканки на металле.

Мотив двух мифических птиц встречается в искусстве чиму в столь разнообразных вариантах, что перечислить их все нет возможности. Изображения нанесены на стенах сюдаделы Веларде¹⁴, на тканях¹⁵,



Рис. 5. Золотая вставка в мочку уха с изображением двух антропоморфных персонажей в лодках; над их головами общий убор. Культура ламбайеке-чиму. Происхождение неизвестно (*Mujica Gallo M. Gold in Peru. Braunschweig, 1959, Taf. L.*)

⁹ Antze G. Metallarbeiten aus dem nördlichen Peru.—Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde in Hamburg, 1930, B. 15, Abb. 1; Arte antiguo del Peru.—Revista del Museo Nacional (далее — RMN), 1933, t. 2, № 2, lám. VII, p. 180; Moseley M. E., Mackey G. J. Chan Chan, Peru's Ancient City of Kings.—National Geographic, 1973, v. 143, № 3, p. 322; Mujica Gallo M. Gold in Peru. Braunschweig, 1959, Taf. L.; Tushingham A. D., Franklin U. M., Toogood C. Op. cit., pl. 23.

¹⁰ Schmidt M. Über altperuanische Gewebe mit szenenhaften Darstellungen.—Baessler-Archiv, 1911, B. 1, Fig. 6, 17, 19—22, 27; Idem. Kunst und Kultur, S. 475, Abb. 2, 495, 496, 500, 514.

¹¹ Keatinge R. W. The Pacatnamu Textiles.—Archaeology, 1978, v. 31, № 2, p. 30—41.

¹² Moseley M. E., Mackey G. J. Op. cit., p. 330—331, верхн.

¹³ Kolata A. L. Chronology and Settlement Growth at Chan Chan.—In: Chan Chan: Andean Desert City/Ed. Day K. and Moseley M. Albuquerque, 1982, p. 67—85. Позже Веларде были построены только три сюдаделы: Банделье, Чуди и Риверо. Так как каждая из них, по всей вероятности, предназначалась для нового царя, восходившего на трон Чимор, а инки разгромили это государство в конце третьей четверти XIV в., то, принимая среднюю длительность правления одного династа за 25 лет, мы можем с достаточной уверенностью датировать комплекс Веларде последней четвертью XIV в.

¹⁴ Hoyt M. A., Moseley M. E. Op. cit., p. 41—58.

¹⁵ Doering H. U. Altperuanische Kunst. B., 1936, Farbtaf. X; Katz F. The Ancient American Civilizations. L., 1972, fig. 59; Schmidt M. Kunst und Kultur, S. 512, Abb. 1.

на предметах из золота и меди¹⁶, на деревянных ларцах и наверхших¹⁷, довольно редко на керамике¹⁸. Хронологический и территориальный диапазон примерно тот же, что и в распространении сцен рыбной ловли—северное и в меньшей мере центральное побережье, X(?)—XVI вв.

В поисках ранних прототипов для исследуемых изображений обратимся сначала к сценам плавания в лодке. Иконографический анализ

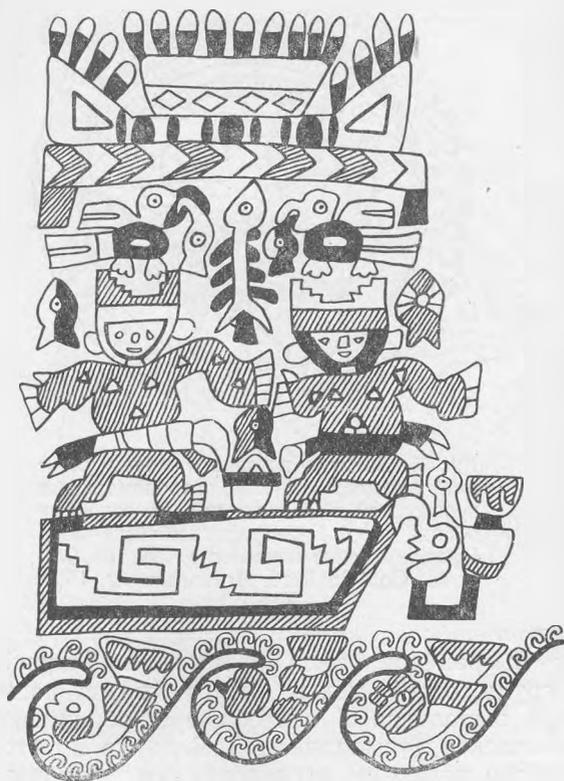


Рис. 6. Два антропоморфных персонажа в лодке, над их головами общий убор. Фрагмент изображения на ткани из погребения в Пачакамаке. Культура чиму (?!). Возможно, это самый ранний образец в серии, синхронный изображениям на металле (ср. рис. 4) (Schmidt M. Op. cit., S. 514)

и относительной частоте изображения божеств совпадают по времени с культурно-политическими переменами: мочика теряют земли к югу от долины Моче, усиливается значение северных долин Пакасмайо и Ламбайеке.

Нередко мочикское божество в лодке имеет спутника: человека с чертами скопы (морского орла) или утки (рис. 7, 8, 9)²¹. В руках

¹⁶ Arte Antiguo, p. 180; Antze G. Op. cit., Taf. 5—28, Abb. 16, 21, 63, 71; Baessler A. Altperuanische Metallgeräthe. B., 1906, Fig. 369; Doering H. U. Kunst im Reiche der Inca. Tübingen, 1952, Abb. 229, лев. верхн.; Vélez López L. R. El arte orfebre entre los chimus ó iungas del antiguo Peru.—21 ICA, Proc., 1 part, The Hague, 1924, pl. 1, прав. центр.

¹⁷ Lehmann W., Doering H. U. Kunstgeschichte des alten Peru. Zürich, 1924, Taf. 47; Schmidt M. Kunst und Kultur, S. 423, Abb. 3.

¹⁸ Baessler A. Altperuanische Kunst, fig. 251.

¹⁹ Березкин Ю. Е. Морские плавания в мифах мочика (Перу).—Страны и народы Востока, 1979, в. 20, с. 162—171.

²⁰ О божествах пантеона мочика см. Березкин Ю. Е. Идентификация трех антропоморфных мифологических персонажей на изображениях мочика (Перу).—В кн.: Проблемы истории и этнографии Америки, М.: Наука, 1979, с. 142—155; Berezkin Yu. E. An Identification of Anthropomorphic Mythological Personages in Moche Representations.—Nawpa Pacha, 1981, № 18 (1980), p. 1—26.

²¹ Anton F. Alt-Peru und seine Kunst. Lpz., 1972, Taf. 143—144; Doering H. U. Altperuanische Gefäßmalereien, II. Marburg, 1926, Taf. XIIb.

привел нас к выводу, что эти сцены восходят к позднемочикским росписям на аналогичный сюжет. Композиции обеих групп гомологичны в основных элементах.

Сюжет мифической рыбной ловли известен в мочикском искусстве с тех пор, как на поверхности сосудов стали рисовать более или менее сложные сцены, т. е. с этапа «мочика III» по пятичленной шкале (примерно III в. н. э.). Со временем этот сюжет приобретает все большую популярность и к концу существования культуры становится одним из важнейших¹⁹. Соответственно рост значения того мифологического персонажа, который изображается плывущим в лодке. В период мочика V его фигура заключается в ореол из связок оружия и он показан победителем другого божества, в предшествующую эпоху самого популярного (персонаж «А») ²⁰. Эти изменения в иконографии

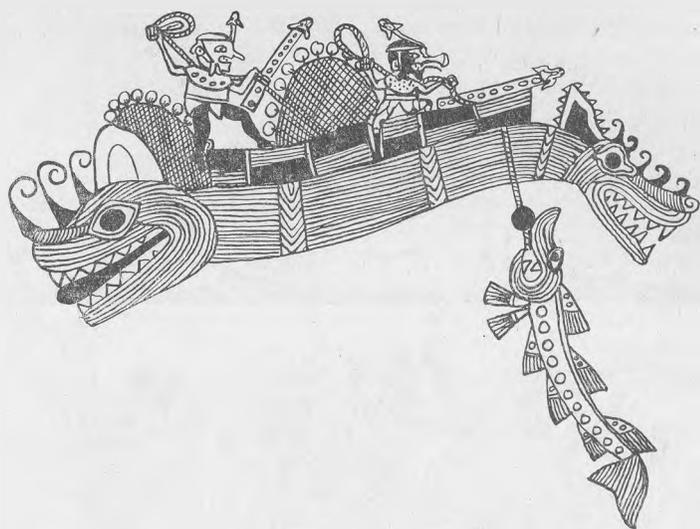


Рис. 7. Мифическая рыбная ловля, роспись на сосуде (фрагмент). Культура мочика, поздний этап. Происхождение неизвестно (*Anton F. Alt-Peru und seine Kunst. Lpz., 1972, Taf. 144*)



Рис. 8. Роспись на сосуде с изображением мифической рыбной ловли. Между лодками — пойманный скат. Культура мочика, средний этап. Происхождение неизвестно (*Donnan C. B. Moche Art of Peru. Los Angeles, 1978, fig. 163*)

персонажей весла или лёса, на которую поймана рыба, на головах уборы с отростками, заканчивающимися мордами животных. В лодке между фигурами — груды сетей. Сама лодка показана в виде мифического чудовища с руками, ногами, плавниками и оскаленной пастью. Обычно поверхность сосуда украшена изображениями не одной, а двух лодок, и между ними помещены фигуры скатов, на более поздних изображениях переданные в виде вставленных один в другой искривленных треугольников, нижний — с бахромой (рис. 8, 9)²². Под днищем лодок — грузила.

Развитие позднемохичского сюжета в тот, который мы видим на чеканках чиму, происходило в соответствии с законами, определяющими эволюцию всей иконографии на северном побережье в прединкский период. Эти тенденции заключаются в прогрессирующей антропоморфизации персонажей, в утере ими сверхъестественных черт, таких, как разного рода зооморфные отростки, клыки во рту и т. п., и, наконец, в стирании тех особенностей в облике персонажей, которые четко свидетельствуют о социальном ранге людей и божеств (в эпоху чиму фигуры схематичны и часто не позволяют различить детали одежды). Нет по-

²² *Benson E. P. The Mochica, a Culture of Peru. N. Y.:— Wash., 1972, fig. 4-4; Kutschner G. Chimú; eine altindianische Hochkultur. B., 1950, Abb. 69; Doering H. U. Altperuanische Gefäßmalereien, II, Taf. XIIa.*

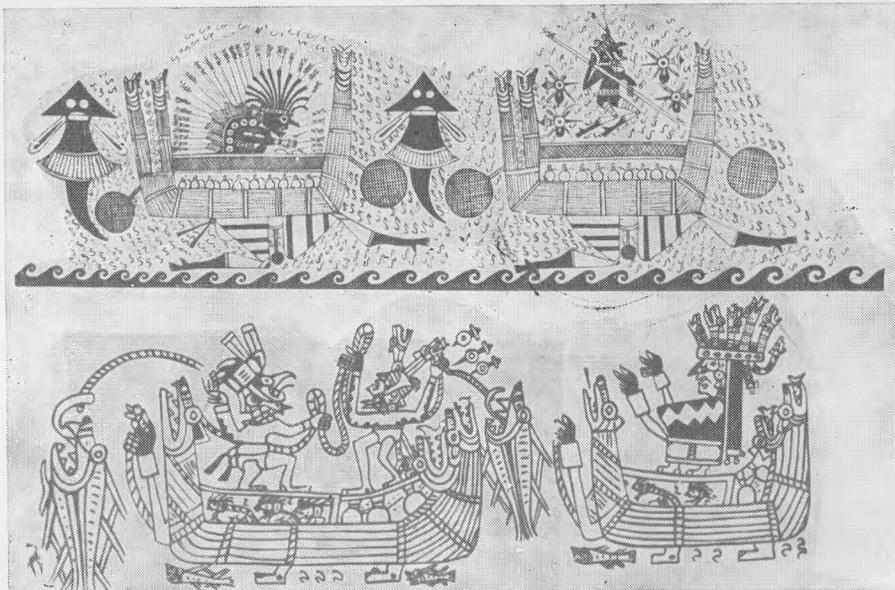


Рис. 9. Росписи на сосудах с изображением лодок, которые сами бегут по волнам. Культура мочика, поздний этап. Долина Чикамы. Вверху: между лодками силуэты скатов; внизу: в левой лодке антропоморфный персонаж и бог-орел (*Doering H. U. Altperuanische Gefäßmalereien. II. Marburg, 1926, Taf. XII*)

этому ничего удивительного в том, что один из двух мореплавателей, в эпоху мочика изображавшийся как человек-птица, позднее превратился в чисто антропоморфную фигуру, а у лодки-чудовища зооморфная голова была заменена антропоморфной. Мифические черты во внешнем облике персонажей сохранились только на изображении, воспроизведенном на рис. 3 (отростки на голове). В других случаях мореплавателей можно поначалу принять не за божеств, а за людей-рыбаков, что и мешает увидеть сходство сцены с мочикскими мифологическими росписями.

Грузила, груда сетей, парность персонажей, держащих весла, рыбы и птицы, окружающие мореплавателей, и, наконец, лодка, наделенная головой чудовища (зоо- или антропоморфной), — все эти признаки характерны для изображений как поздней мочики, так и чиму и предполагают связь между ними. Однако мотив, который более всего заставляет убедиться в том, что сцены рыбной ловли ранней и поздней культур не просто односюжетны, но что вторые генетически восходят к первым, заключается в изображении скатов между лодками. Сдвоенные изогнутые треугольники на чеканках чиму — не что иное, как перевернутая фигура мочикского ската, у которого хвост оказался тем самым приставленным к голове. Начиная с финального этапа мочика искусству северного побережья свойственна боязнь пустого пространства. Видимо, именно с целью заполнить композицию и было перевернуто изображение. Скорее всего это произошло тогда же, когда голова на носу лодки была опущена вниз (у мочикских лодок-чудовищ она поднята вверх).

Похоже, что в искусстве чиму данный мотив стал чисто орнаментальным, во всяком случае утерял исходное значение. Объяснить его первоначальный смысл можно, лишь обратившись к мочикским рисункам.

Разумеется, между позднемочикскими росписями и чеканками чиму существует немало пропущенных звеньев, что и неудивительно, если обе группы изображений разделены минимум тремя веками. Можно, однако, надеяться, что изображения промежуточного характера будут найдены в ходе ведущихся ныне раскопок или при обследовании десятков тысяч хранящихся в различных коллекциях еще не опубликованных

предметов, извлеченных на свет грабителями. Логично предположить, что чем более ранним временем датируется изображение, тем большим должно быть его сходство с мочикским образцом. Во всяком случае, те сцены, которые мы признали относительно поздними (на тканях из Пачакамака и на настенном рельефе из Чан-Чана), сильнее отличаются от мочикских, чем более ранние чеканки.

Гораздо сложнее определить происхождение образов морских птиц чиму. Правда, для культуры мочика антропоморфизированные бакланы обычны. На многих росписях периодов IV и V эти птицы тянут за веревки лодки божеств или находятся в самих лодках, держа в руках весла²³. Однако бакланы выступают здесь как божества-слуги, тогда как в культуре чиму они — ведущие члены пантеона. На мочикских изображениях парность этих персонажей не подчеркивается, а в искусстве чиму — существеннейшее обстоятельство.

По мнению одного из ведущих специалистов по археологии северного побережья И. Шимады (личн. сообщ., 1982), образ антропоморфизированной птицы в иконографии ламбайеке восходит в основном к художественному стилю пачакамак, центром распространения которого был одноименный город. В VIII в. вещи, орнаментированные в этом стиле, встречаются почти во всех долинах центрального и северного побережья. В середине IX в. на основе традиций мочика, пачакамак и кахамарка возник своеобразный стиль ламбайеке (или сикан, как именует его еще И. Шимада).

Гипотеза И. Шимады может быть в полной мере принята во внимание только после публикации им своих аргументов. Важное свидетельство в ее пользу — парность антропоморфизированных хищных птиц на сосудах из Пачакамака²⁴. В любом случае, однако, речь может идти только о становлении определенного канона в изобразительном искусстве. Стоящие за иконографическим образом мифологические представления, которые мы попытаемся далее реконструировать, в Южной Америке настолько широко распространены, что нет оснований связывать их появление на севере Перу с влиянием той или иной культуры.

Прежде всего отметим, что как птицы, так и божества-мореплаватели в человеческом облике, известные в искусстве чиму, являются скорее всего близнечными персонажами, типичными для большинства индейских мифологий. Кроме того, обе пары обладают рядом общих признаков: они связаны с морем и рыбной ловлей, а форма их головных уборов одинакова, причем один-единственный убор бывает изображен над головами сразу обоих персонажей. Вполне вероятно, что перед нами два разных воплощения, две ипостаси (более и менее антропоморфные) одного в основе образа. Стремиться к их четкому различению или, напротив, искать доказательств полной тождественности вряд ли целесообразно, ибо подобная неопределенность для мифологии типична.

Изобразительные материалы чиму и данные словесной традиции позволяют в основном определить функциональное положение близнечных персонажей, о которых идет речь. Как мы отмечали ранее²⁵, божества-птицы мыслились супругами богини, вероятно занимавшей ведущее положение в пантеоне северного побережья (они запечатлены в сцене совокупления с ней). Миф о женихе, принимающем образ птицы, чтобы проникнуть к возлюбленной, зафиксирован в Перу в районе Лимы

²³ Anton F. Op. cit., Taf. 144; Bankes G. Moche Pottery from Peru. Oxford, 1980, p. 36—37; Donnan C. B. Moche Art of Peru. Los Angeles. 1978, fig. 162; Kutscher G. Nordperuanische Keramik. Monumenta americana. B., 1954, B. 1, fig. 66-b; Horkheimer H. Nahrung und Nahrungsgewinnung im vorspanischen Peru. B., 1960, Abb. 3; Willey G. R. An Introduction to American Archaeology. V. 2 — South America. Englewood Cliffs, 1971, fig. 3-68.

²⁴ С каждой стороны сосуда — фигура птицы, посредине (на горле) обычно голова антропоморфного божества (Baessler A. Altperuanische Kunst, Taf. 131—134, 147; Schmidt M. Kunst und Kultur, S. 281—284).

²⁵ Березкин Ю. Е. Сосуд из перуанской коллекции МАЭ.— Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1980, в. 35, с. 183—187.

в конце XVI в.²⁶ Другая его версия записана примерно там же в наши дни. Несмотря на позднюю фиксацию, нет никаких сомнений, что в главных чертах рассказ не выходит за рамки индейской традиции²⁷. Эта легенда повествует о том, как сын одного кураки²⁸ влюбился в дочь другого. Чтобы проникнуть к возлюбленной, он превратился в птицу, которую поймали и принесли в комнату девушки. Дочь рассказала отцу, что ей приснилось, будто птица в ее комнате стала мужчиной. Вскоре дочь забеременела. Узнав об этом, отец приказал убить девушку. Она ринулась бежать и увидела, что ее догоняет прежняя птица, но теперь отвратительная на вид. Бросившись в море, дочь кураки и ее ребенок превратились в два острова.

Конец этой легенды совпадает с рассказом Ф. де Авилы, услышанном им в XVI в. в годы «искоренения идолопоклонства» (прекрасная Кавильяка убегает от Конираи, отца своего ребенка, так как он явился в образе безобразного нищего; она и младенец превращаются в два острова). Начало несколько отличается от записи XVI в., согласно которой Кавильяка забеременела, съев плод, в который впрыснул семя Конирая-птица. Зато оно имеет близкие аналогии в мифах народов Месоамерики, Колумбии и Венесуэлы. У племени коги (северо-восток Колумбии) герой Ниуа́луэ, приняв птичий облик, в обществе других птиц разорял поле Тайку — первоначального обладателя культурных растений²⁹. Дочь Тайку поставила силки, и Ниуа́луэ в них попался. Девушка не расставалась с птицей, которая в отсутствие ее отца принимала человеческий облик. Подозревая обман, Тайку запер любовников в доме и поджег его, но те спаслись, захватив с собой семена всех культурных растений. Впоследствии они сожгли самого Тайку и его жену.

В мифе кубео (одно из племен восточных тукано на юго-востоке Колумбии) победитель ягуаров Хёманихикё также на время становится птицей (из рода стервятников), чтобы приблизиться к девушке и овладеть ею³⁰. В мифе пиароа (южная Венесуэла) создатель солнца Вахару влюбился в Кваньяму — дочь змея Квоймоа (которого Вахару в конце концов убивает). Чтобы привлечь к себе внимание, Вахару превратился в красивую певчую птицу. Девушка подошла к ней посмотреть, и тут вместо птицы перед ней оказался безобразный старик, от которого Кваньяма тщетно пыталась убежать. Позднее герой принял свой истинный облик и женился на возлюбленной³¹.

Среди народов майя данный миф зафиксирован у кекчи, мопан и какчикелей (Белиз, горная Гватемала)³². Солнечный герой влюбляется в дочь персонажа, имеющего в своем распоряжении волшебные предметы и властвующего над громами. Юноша принимает облик колибри, дает себя подстрелить, а затем, в комнате девушки, снова становится мужчиной. Любовники бегут, но отец девушки посылает громовника их уничтожить. Молния поражает девушку, но юноша ее воскрешает. Так как у девушки не оказалось полового органа, герой просит оленя сделать его своим копытом, и с тех пор женщины годятся для вступления

²⁶ *Ávila F. de. Dioses y hombres de Huarochirí.* Lima, 1966, p. 23.

²⁷ *Arguedas J. M., Izquierdo Ríos R. F. Mitos, leyendas y cuentos peruanos.* Lima, 1947, p. 41—42.

²⁸ Курака — представитель местной знати в эпоху инков.

²⁹ *Preuss K. T. Forschungsreise zu den Kagaba. Mödling bei Wien, 1926, S. 204—211.* Несколько иной вариант текста на подобный сюжет у коги был записан позднее Г. Рейхель-Долматовым (*Uscategui Mendoza N. Contribución al estudio de la masticación de las hojas de coca.*— *Revista Colombiana de Antropología, 1954, v. 3, p. 226—227.*)

³⁰ *Koch-Grünberg T. Zwei Jahre unter den Indianer.* Stuttgart, 1909—1910, B. 2, S. 159—160.

³¹ *Boglar L. Cuentos y mitos de los Piaroa.*— *Montalbán, 1977, № 6, p. 268—269.*

³² *Gordon G. B. Guatemala Myths.*— *The Museum Journal/Univ. Museum, Philadelphia, 1915, v. 6, № 3, p. 120—121;* *Thompson J. E. S. Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras.*— *Field Museum of Natural History, Anthropol. Series, 1930, Publ. 274, v. 17, № 2, p. 126—129;* *Idem. Historia y religión de los Mayas. México, 1977, p. 435—438.*

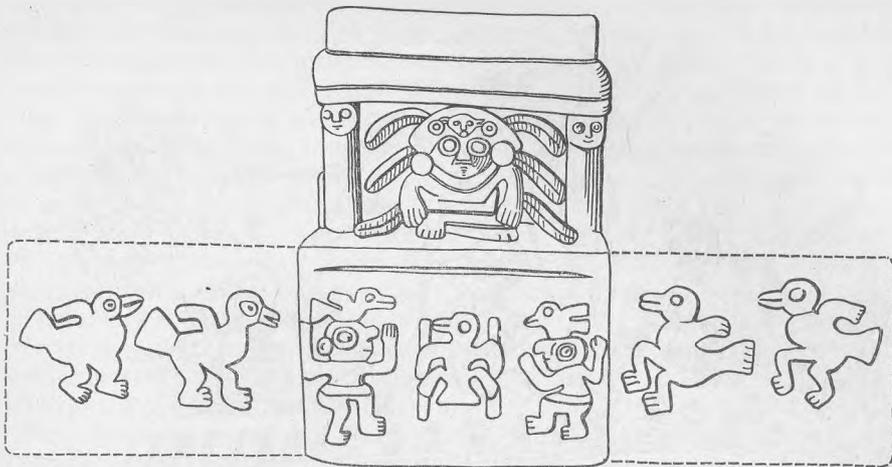


Рис. 10. Прорисовка изображения на сосуде культуры чиму. Сцена расправы над птицами. Долина Моче (Baessler A. *Altperuanische Kunst*. В.—Lpz., 1902—1903, В. I—IV, fig. 60)

в брак. В Месоамерике миф о любовнике-птице отмечен также у мише и у науа Веракруса³³.

Миф о женихе-птице распространен едва ли не по всему миру, однако в Южной и Центральной Америке он, во-первых, отличается специфическими особенностями (что видно из сопоставления изложенных текстов), а, во-вторых, его ареал хотя и велик, но достаточно ограничен (в Южной Америке — только ее северо-западные районы). Это позволяет предполагать, что в пределах данного ареала сюжет имеет единое происхождение (из чего, естественно, не следует этническое родство соответствующих племен), а те общие черты, которые есть в разных версиях, могут быть использованы для реконструкции перуанского текста.

Во всех отмеченных случаях жених-птица — солнечный или по крайней мере небесный герой, победитель демонических «хозяев» (первоначальных владельцев культурных растений, повелителей стихий и т. п.). Это представитель младшего поколения божеств, противопоставленный старшим персонажам. Вероятно, не будет ошибкой распространить те же черты и на персонажей чиму, а также на мочикского героя-мореплывателя (предшественника одного из героев более антропоморфной близнечной пары). Образ последнего в искусстве (ореол из лучей-палиц) вполне тому соответствует.

Подведем итог. Широта распространения мифа об орнитоморфном герое на северо-западе Южной Америки делает вероятным и знакомство с ним мочика. Тем не менее соответствующая изобразительная традиция чиму не имеет оснований в мочикской иконографии. Налицо лишь достаточно общее сходство отдельных мотивов, связанных у мочика с различными сюжетами, предполагать синтез которых в чиму ничто нас не заставляет. Так, если антропоморфизированные бакланы мочика имеют отношение к мореплаванию, то мотив священного брака, столь важный в реконструируемом мифе чиму, в культуре мочика отражен в совершенно ином контексте (героем является упоминавшийся выше персонаж «А», человек-ягуар). Таким образом, если изображения мореплывателей доказывают сохранение в идеологии чиму мочикской традиции, то образы божеств-птиц свидетельствуют о разрыве с ней.

Перейдем теперь к другому иконографическому сюжету. Сосуд эпохи чиму изображает храм на вершине пирамиды³⁴ (рис. 10). Внутри

³³ Law H. W. *Tamakasti: a Gulf Nahuatl text.*—Tlalocan, 1957, v. 3, № 4, p. 344 (прим. 1), 345—355.

³⁴ Baessler A. *Altperuanische Kunst*, fig. 60; Doering H. U. *Altperuanische Hausposten und eine melanesische Parallele.*—Baessler-Archiv, 1936, В. 19, Н. 1—2, Abb. 11.

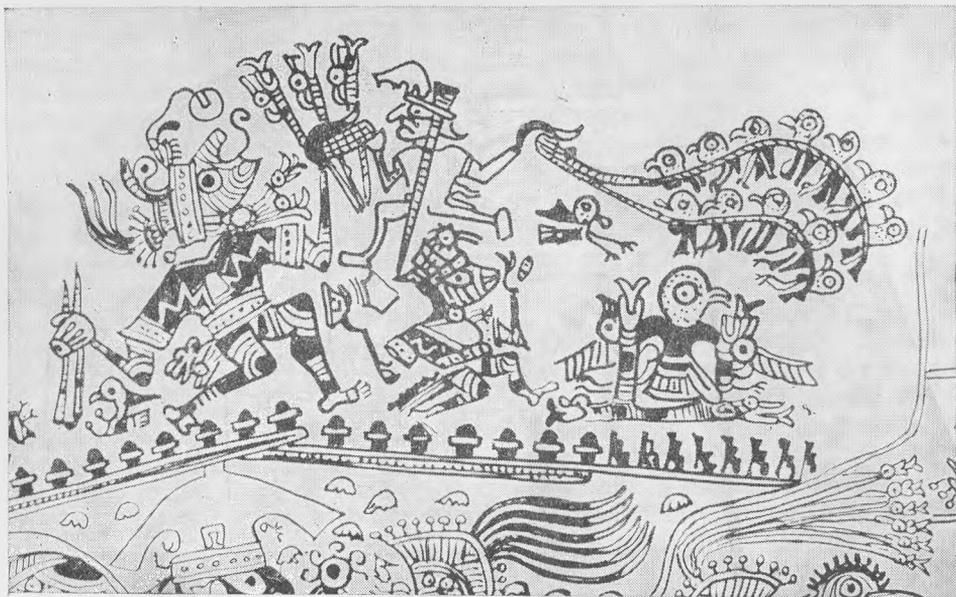


Рис. 11. Роспись на сосуде культуры мочика, поздний этап (фрагмент). Сцена расправы над птицами (человек-птица, ведущий птиц-пленников, присутствует не во всех сценах данной серии и не имеет гомологичной фигуры на сосуде чиму; ср. рис. 9) (Donnan C. B., McClelland D. The Burial Theme in Moche Iconography.— Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, Dumbarton Oaks, 1979, № 21, fig. 7)

здания сидит, скрестив ноги, человек в роскошном головном уборе со свешивающимися с него лентами. Явных мифических признаков персонаж не имеет, но позы и облачением напоминает одно из мочикских божеств («С» — по нашей классификации), часто восседающее в пещере или под навесом храма³⁵. Для нас, однако, интересен не столько этот бог или жрец, сколько фигуры по периметру кубического тулова сосуда, изображающего платформу, на которой возвышается храм.

На передней стенке в центре показана птица, распластанная на двух вертикальных кольях. Справа и слева от нее — два антропоморфных существа с головными уборами в виде фигур птиц. На каждой из боковых сторон тулова сосуда тоже изображены по две птицы. Они лишены антропоморфных черт (если не считать напоминающих человеческие ноги, но художники чиму птиц так изображали всегда) и вряд ли имеют что-либо общее с той парой мифологических пернатых в полулунных головных уборах, о которых шла речь выше.

Прорисовка изображения на данном сосуде была опубликована еще в начале XX в., а его фотография — в 30-х годах, но до самого последнего времени попытки истолковать сцену не могли быть предприняты ввиду отсутствия для нее каких-либо аналогий. Однако несколько лет назад К. Доннаном была обнаружена группа позднемочикских росписей, до этого ни разу не публиковавшихся и не упоминавшихся в литературе³⁶. Речь идет о композиции из нескольких частей, главный сюжет которой — похороны мифологического персонажа. Прочие сцены на той же росписи рассказывают о событиях, вероятно предшествующих опусканию тела в могилу (рис. 11)³⁷. Мы видим лежащее женское божество,

³⁵ Березкин Ю. Е. Идентификация..., с. 147—149; *его же*. Божество — покровитель земледелия на изображениях мочика (Перу).— Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1981, в. 37, с. 35—53.

³⁶ Единственное исключение — опубликованный в начале 70-х годов фрагмент схожей росписи, который не позволял, однако, судить о содержании композиции в целом. См.: Hébert-Stevens F. L'art ancien de l'Amérique du Sud. P., 1972, fig. 47.

³⁷ Donnan C. B. Moche Art of Peru, fig. 143; Donnan C. B., McClelland D. The Burial Theme in Moche Iconography.— Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, Dumbarton Oaks, 1979, № 21. Интерпретация сцены была предложена мной в статье: Berezkin Yu. E. An Identification..., p. 14—15.

терзаемое стервятниками. Следующий эпизод — видимо, мечь двух мифологических персонажей птицам за их глумление над трупом. Те самые стервятники, которые клевали тело, изображены теперь в качестве связанных пленников, один же из них привязан к паре врытых в землю столбов. Подобный род казни описан хронистами у некоторых южноамериканских индейцев³⁸. На мочикских изображениях пленник с содранной на спине или на лице кожей показан привязанным к деревянной раме перед входом в храм³⁹. На интересующей нас росписи есть также храм на вершине пирамиды, в котором сидит божество (на рис. 11 не показан). На сосуде чиму изображения храма и распятой птицы также сочетаются, что вряд ли случайно.

Персонажи, творящие суд и расправу над птицами, — важнейшие герои мочикских мифов. Это уже известные нам антропоморфный (но имеющий и черты ягуара) победитель чудовищ (божество «А») и его постоянный спутник — человек-игуана⁴⁰.

Нет никакого сомнения, что рельеф на сосуде чиму передает ту же в основе сцену, что и мочикские росписи, хотя позднее изображение более схематично и понятно только по аналогии с ранним. Пожалуй, единственное существенное отличие рельефа чиму от мочикской росписи — идентичность трактовки на нем обоих главных фигур. Мочикские же персонажи-мстители внешне различаются как наличием у одного из них (игуаны) большего количества зооморфных черт, так и неодинаковыми головными уборами. Если у игуаны убор всегда украшен изображением птицы, то у антропоморфного божества — фигурой хищника из семейства кошачьих.

Данное отличие, однако, не может поколебать вывод о мочикских росписях как прототипе рельефа чиму. Оно лишь свидетельствует об искажении или забвении первоначального смысла сюжета в позднее время⁴¹. Как и в случае со сценами мифической рыбной ловли, изображение на сосуде чиму восходит не к мочикским росписям вообще, а к тем, которые датируются заключительным этапом этой культуры. Это важный аргумент в пользу генетических связей. В противоположность тому, выявленные другими авторами «архаизирующие» изображения чиму довольно точно воспроизводят сцены на мочикских сосудах более раннего времени, что исключает возможность прямой преемственности.

Последний сюжет, который нам хотелось бы рассмотреть, связан с изображением персонажа, ведомого под руки двумя другими⁴². На трех из четырех известных нам соответствующих рельефов на сосудах чиму персонаж в центре не имеет мифических черт, но в одной сцене вокруг пояса у него повязана змея (рис. 12). Под правую руку божество поддерживает игуана, под левую — в одном случае птица (стервятник? см. рис. 13) и в двух — человек в головном уборе с полумесяцем (подобным образом наряженный персонаж в искусстве чиму встречается часто и, видимо, является важным божеством). На четвертом рельефе боковые фигуры схематичны и плохо различимы. На двух рельефах сцену снизу окаймляет ряд ступенчатых выступов (рис. 12, 13). Они редки на изображениях чиму, но чрезвычайно характерны для позднемочикской иконографии.

Опубликованные односюжетные изображения мочика отличаются от рельефа чиму многими особенностями, но в данном случае это обстоя-

³⁸ *Simón P. Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Bogotá, 1882—1892, t. 1, p. 190—191, t. 2, 5 noticia, cap. X, p. 364.

³⁹ *Baessler A. Altperuanische Kunst*, fig. 47; *Donnan C. B. Moche art*, fig. 137, 148; *Larco Hoyle R. Los Mochicas*. Lima, 1939, t. 2, fig. 216.

⁴⁰ *Berezkin Yu. E. An Identification...*, p. 2—7.

⁴¹ Заметим также, что, судя по фотографии, рельеф на сосуде чиму в том месте, где показан убор одного из персонажей, поврежден, прорисовка же может воспроизводить детали неверно. Персонаж, у которого убор поврежден, по размеру больше своего спутника, что соответствует относительным размерам божества «А» и игуаны на мочикских изображениях.

⁴² *Baessler A. Altperuanische Kunst*, fig. 352; *Kutscher G. Nordperuanische Keramik*, fig. 76-c; *Testimonianze d'arte delle culture peruviane primitive*. Milano, 1974, fig. 107, 115.



Рис. 12. Рельеф на сосуде, изображающий двух персонажей, ведущих третьего. Культура ламбайеке-чиму. Происхождение неизвестно (*Kutscher G. Nordperuanische Keramik. Monumenta americana. B., 1954, B. 1, Taf. 76-c*)

сценах птицы (стервятники, а иногда, возможно, бакланы) не враждебны ему явно, а поддерживают божество под руки (рис. 14)⁴³. Замену на рельефе чиму одной из птиц игуаной легко понять, так как этот персонаж — постоянный спутник и помощник божества «А». Появление персонажа в полулунном уборе пока загадочно⁴⁴. У центрального божества (ведомого под руки) на мочикских изображениях от пояса отходят змеи. Это аргумент в пользу его идентичности с персонажем чиму, пояс которого также перевит змеей.

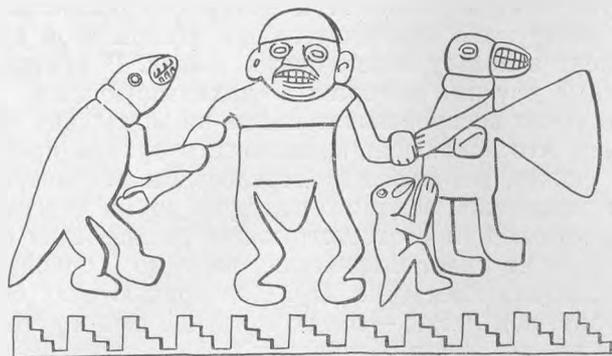


Рис. 13. Рельеф на сосуде, изображающий двух персонажей, ведущих третьего. Культура ламбайеке-чиму. Долина Пакасмайю (*Baessler A. Altperuanische Kunst, fig. 352*)

Попытка понять смысл данного сюжета в мочикском искусстве была предпринята американской исследовательницей Э. Бенсон⁴⁵. Поскольку на сосуде подобная сцена бывает включена в серию других, изобра-

⁴³ *Baessler A. Altperuanische Kunst, fig. 353, 354; Benson E. P. The Mochica..., fig. 2—8; Imbelloni J. L'antico Peru.— In: Le Razze e i Popoli della Terra/Ed. Biasutti R. Torino, 1957, v. IV, fig. 428; Seler E. Peruanische Alterthümer. B., 1893, Taf. 16—7; Valcárcel L. E. Dioses, hombres y bestias.— Cuadernos de arte antiguo del Peru. Lima, 1937, № 5, fig. 4; Wassermann B. J. Cerámicas del antiguo Perú de la colección Wassermann — San Blas. Buenos Aires, fig. 527—529.* Есть также мочикский сосуд, где вместо одной из птиц божество поддерживает человек (*Donnan C. B. Moche Art of Peru, fig. 154*).

⁴⁴ Сбоку от тела этого персонажа отходит трапециевидный выступ, по-видимому, деталь костюма. Однако у фигуры птицы на другом рельефе похожий выступ обозначает крыло. Случайное ли это совпадение или указание на эволюцию птицы в антропоморфное божество?

⁴⁵ *Benson E. P. The Mochica..., p. 32.*

жающих поединки божества с демонами, эти сцены, по ее мнению, взаимосвязаны, и птицы в этом случае выносят мифического героя с поля битвы.

В устной индейской традиции известны два текста, которые могли бы послужить основой для реконструкции смысла изображений мочика и чиму. В одном из текстов, записанных К. Т. Пройсом в начале нашего века от жрецов коги (мифы этого колумбийского племени упоминались выше), рассказывается, как герой Ниуалуэ поднялся на небо к «отцу птиц». Вместе с «солнечными воронами» он стал спускаться на поля собирать фасоль. Однако Ниуалуэ работал плохо, а потом не смог или не захотел вернуться на небо. Тогда по приказу отца птиц два ворона взяли его по бокам, а третий поддерживал снизу, и так они подняли его назад на небо.

Второй текст происходит с самого северного побережья, но, к сожалению, дошел до нас фрагментарно. Антонио де ла Каланча в начале XVII в. сообщает, что индейцы побережья в трех звездах Пояса Ориона видели преступника, ведомого на расправу двумя звездами — посланцами бога Луны; четыре звезды пониже — это стервятники, которые станут клевать его тело⁴⁶.

Несмотря на очевидные различия между обоими текстами, в них есть и общие элементы (небесное божество, отправляющее посланцев привести героя, нарушающего какие-то правила; упоминание стервятников). Возможно, что мифологема была широко распространена на северо-западе Южной Америки, и в таком случае связь с ней древних изображений вероятна.

Рельефы на данный сюжет стилистически следует отнести к раннему периоду существования культуры чиму, скорее даже не к собственно чиму, а к поздней культуре ламбайеке. Лишь одно из четырех изображений нанесено на сосуде со стремевидной ручкой — форме, возрождающейся на северном побережье довольно поздно, после почти полного исчезновения в конце I тыс. н. э. Именно этот рельеф самый схематичный.

* * *

Итак, на примере трех серий изображений на мифологические темы (божества-мореплаватели, расправа над стервятниками, персонаж, ведомый под руки двумя другими), особенно двух первых, мы убедились, что между цивилизациями мочика и чиму в значительной мере существовала прямая преемственность в области государственной религии и жреческого, элитарного искусства, а не только в сфере «народной традиции» (знахарство и пр.)⁴⁷. То, что речь идет о высших, государственных формах идеологии, доказывает характер сравниваемых памятников. В поздней культуре мочика это росписи на сосудах, отделка каждого из которых требовала много времени, предельного технического совершенства и скрупулезного знания мифологической традиции. Вряд ли следу-



Рис. 14. Божество, ведомое двумя стервятниками. Рельеф на сосуде среднего периода культуры мочика. Долина Санты (Baesslerer A. *Altperuanische Kunst*, fig. 160)

⁴⁶ Calancha de la A. *Coronica moralizada del orden de San Agustin en el Peru, con sucesos egenplares en esta monarquia*. Barcelona, 1638, lib. 3, cap. 2, p. 553.

⁴⁷ См. Sharon D., Donnan C. B. *Shamanism in Moche Iconography*. Los Angeles, 1974. См. также и другие работы тех же авторов.

ет сомневаться в том, что эти сосуды изготовлялись в особых мастерских под наблюдением жрецов и клались в могилы высокопоставленных персонажей (каких именно, мы не знаем, так как предметы извлечены из земли грабителями). В культуре чиму материал, выбранный для нанесения изображения, говорит сам за себя: золотая корона предназначалась, конечно же, не простолюдину. Сосуды чиму с рельефным декором, хотя и уступающие по великолепию отделки мочикским, тоже относятся к категории парадной, а не бытовой керамики.

Полученные выводы позволяют с большим основанием, чем прежде, переносить данные о разного рода политических, социальных и экономических институтах эпохи чиму на позднемочикскую (но пока не более раннюю) эпоху и наоборот. Разумеется, такой перенос практиковался исследователями с самого начала изучения культур северного побережья, но вопрос о правомочности подобной интерполяции часто даже не ставился.

Центром мочикской культуры была долина Моче, и в ней же находилась столица государства Чимор. Весьма вероятно, однако, что важную роль в передаче традиции сыграли более северные долины (Пакасмайо, Ламбайеке и др.), значение которых резко выросло в конце существования цивилизации мочика. Из привлекавшихся нами к рассмотрению предметов чиму (и ламбайеке-чиму) происхождение в источниках указано лишь для трех (не считая тканей из Пачакамака): одна вещь найдена в Пакасмайо, одна в Ламбайеке и одна в Моче (сосуд со сценой расправы над птицами).

Однако наряду со сходством между иконографическими традициями мочика и чиму есть и различия. Главное не в том, что очень многие мочикские сюжеты не имеют в чиму продолжения. Это можно объяснить просто обеднением иконографии, вызванным самыми различными причинами. Более значимо появление в изобразительном искусстве чиму новых тем, примером чего являются образы орнитоморфных героев и связанные с ними сюжеты (брак с богиней и — пока сугубо предположительно — ритуальное добывание огня). Среди других сюжетов, характерных для позднего искусства северного и тесно связанного с ним в эту эпоху центрального побережья (рисунки на тканях из Анкона и Пачакамака), не имеющих аналогий в мочика, назовем следующие: 1) мужчина и женщина, плывущие в лодке, которую иногда поддерживает огромная рыба (этот сюжет мы упоминали); 2) поле, на котором растут гигантские кукуруза и клубнеплоды, а между растениями крошечные человечки охотятся на птиц (не ясно, идет ли речь о нарушении перспектив или подразумеваются растения действительно необычных размеров); 3) ряд сложных сцен на тканях, которые пока не расшифровываются; 4) образы ряда божеств.

Не исключено, конечно, что ранние прототипы для некоторых сюжетов просто не угаданы ввиду каких-нибудь маловажных по существу, но бросающихся в глаза внешних различий (как в случае с мореплавателями). Возможно также, что отыщется связь иконографии чиму с искусством мочика не только через культуру ламбайеке, сформировавшуюся к северу от долины Моче, но и через художественный стиль касма, продолжавший в конце I тыс. н. э. мочикские традиции к югу от этой долины⁴⁸. Тем не менее ясно, что в иконографии (а значит, и в идеологии) чиму есть немочикский субстрат, происхождение которого еще предстоит выяснить.

⁴⁸ Beriozkin Yu. E. La tradición mochica..., p. 180—184.