



Филиал МГУ имени М.В.Ломоносова
в г. Ереване

Журнал входит в список
периодических изданий ВАК РА

ՌՌԻՍԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Գիտամեթոդական հանդես

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУСИСТИКИ

Научно-методический журнал

MAIN ISSUES IN MODERN RUSSIAN STUDIES

Scientific Methodological Journal

Երևան քաղաքում Մոսկվայի Մ.Վ. Լոմոնոսովի անվան պետական
համալսարանի մասնաճյուղ

Филиал Московского государственного университета
им. М.В. Ломоносова в г. Ереване

M. Lomonosov Moscow State University, Yerevan branch

ՌՈՒՍԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԿՆԴԻՐՆԵՐԸ

Գիտամեթոդական հանդես

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУСИСТИКИ

Научно-методический журнал

MAIN ISSUES IN MODERN RUSSIAN STUDIES

Scientific Methodological Journal

11 (15)

ԵՐԵՎԱՆ 2023

ЕРЕВАН 2023

YEREVAN 2023

*Երաշխավորվել է սույազրության Երևան քաղաքում Մոսկվայի Մ. Վ. Լոմոնոսովի
անվան պետական համալսարանի մասնաճյուղի գիտական խորհրդի կողմից*

*Печатается по решению Ученого совета филиала Московского государственного
университета им. М.В. Ломоносова в г. Ереване*

*Reprinted by decision of the Academic Council of the branch of the Moscow State
University M.V. Lomonosov in Yerevan*

«ՈՌԻՍԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՀԻՄՆԱԽՆԻՐՆԵՐԸ» գիտամեթոդական հանդեսի առաքելությունը ՀՀ-ում ռուսագիտության՝ որպես լեզվաբանության ճյուղի մասսայականացումն է, ռուսաց լեզվի ուսումնասիրման նկատմամբ հետաքրքրությունն առաջացնելը, օտարերկրյա հետազոտողների ուշադրությունը հայ գիտնականների մշակումներին հրավիրելը, դրանով իսկ հայ ռուսագիտության մասսայականացումն է, համատեղ ծրագրերի, դրամաշնորհների մշակման հնարավորության ընձեռումը, մագիստրոսների ներգրավումը հետազոտական աշխատանքներին:


Назначение научно-методического журнала **«ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУСИСТИКИ»** рассматривается нами в ракурсе популяризации в РА русистики как отрасли языкознания, привлечения интереса к изучению русского языка, привлечения внимания зарубежных исследователей к разработкам армянских ученых и тем самым популяризации армянской русистики, возможности разработки совместных проектов, грантов и пр., привлечения магистрантов к научно-исследовательской работе.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУСИСТИКИ // Научно-методический журнал, №11
(15). / Глав. ред. Саркисян И.Р.; сост.: Акопян А.С. – Ереван: Изд-во МГУ, 2023. – 268 с.

ISSN 1829-4820

*Журнал входит в список периодических изданий **ВАК РА***



 ORCID: 0000-0002-4377-1601

 ORCID: 0000-0001-9263-6791

© Филиал МГУ им. М.В. Ломоносова в г. Ереване

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ СИМВОЛИКИ ОБРАЗА
ДРАКОНА В АРМЯНСКОЙ И КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРАХ
БРОНЗОВОГО ВЕКА**

Чжоу Шухань

790575454@qq.com

*Аспирант факультета истории искусства,
Государственная академия художеств Армении
Ереван, Республика Армения,
Китайская Народная Республика*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается художественное восприятие символики образа дракона в армянской и китайской культурах бронзового века. Образы драконов были разделены на пять типов, соответственно описывались содержащиеся в них формы и значения. Проанализированы сходства и различия в художественном экспрессивном приеме создания и символическом понимании образа дракона в обеих культурах.

Ключевые слова: Армения и Китай, эпоха бронзового века, дракон и змея, вишап, художественный экспрессивный прием, значение и символизм.

Э. Кассирер считает: «Самая основная черта мифа – это не какое-то направление мысли или некая тенденция человеческого воображения. Миф – продукт эмоций...» [10: 81]. И мифология, и искусство исходят из проявления эмоций, но используют разные носители. «Чувственная форма сознания была для людей самой ранней формой. Вот почему на ранних своих ступенях

религия была религией искусства и его чувственного воплощения» [4: 113], а изображения – один из способов воплощения ранних идей.

До появления письменности изображение было особым видом «речи», оно исходило из человеческих эмоций и представляло собой систему символов, отличавшуюся от письменности. Э. Кассирер писал: «Человек является символическим животным, и вся человеческая духовная культура является продуктом символической деятельности. Суть людей состоит в том, что они могут использовать символы для создания культуры» [10: 41–43]. С. Лангер полагала: «форма искусства – это перцептивное проявление чувств, а содержание искусства – это концепция... Искусство объединяет их в свободное и единое целое. Хотя оно выполняет некоторые функции символа, но не обладает всеми функциями символа... Произведение искусства в целом – это изображение эмоции... Выражаются не только личные эмоции, но и универсальные носители общечеловеческих эмоций» [16: 124–139]. Рождение иероглифов неотделимо от абстракции и упрощения художественной графики, то есть «истинная форма объекта складывается из его основных пространственных характеристик, и форма объекта, которую люди воспринимают, не обязательно совпадает с фактической границей объекта» [1: 47]. Когда мы используем слова и телодвижения для описания того, что мы видим, часто сосредотачиваемся на описании контура объекта – это процесс упрощения. Проявление формы выражения образа – это процесс развития от конкретного моделирования и воспроизведения к абстрактной символизации. Но это не прямолинейный процесс разработки, а выбор подходящей формы выражения в соответствии с материалами, используемыми создателем, и содержания, которое он хочет выразить. «Натурное изображение – это истинное воспроизведение визуального образа в определённый момент, а сознательное изображение – это естественная сцена, обрабатываемая в сознании, поэтому в целом относится к нереалистичному стилю» [3: 90]. Например, узоры на керамике культуры нижнего слоя Сяцзядянь обычно создавались в абстрактных, символических и сложных комбинациях, но в их скульптурах конкретные прототипы более различимы. То же самое и с узорами на керамике и скульптурах шенгавитской культуры.

Мы разделили связанные с драконами изображения на пять типов, а именно: С-образные двуглавые (См.: *Табл. 1*), образы ядовитых змей (См.: *Табл. 2*), противоположные змеи (См.: *Табл. 3*), абстрактные образы с множеством символических значений (См.: *Табл. 4*) и комбинации с другими животными (См.: *Рис. 35–38*). Образы одиночных животных более различимы и «понятны» (См.: *Табл. 1–3*). Абстрактные изображения с множеством символических значений содержат более интересные коннотации, отличавшиеся от изображения одного животного, с которыми перцептивное восприятие, обрабатываемое мышлением и сознанием, лучше отражает чувства и опыт этнической группы в мире природы. Эти абстрактные комбинированные узоры похожи на вид с высоты птичьего полета, объединяя разные вещи вместе в виде вертикального наложения, образуя плоский и сложный узор. Повествовательный метод комбинированного изображения нескольких животных больше похож на развернутый веер, отображающий объекты повествования в плоском расположении.

Когда интерпретируем единую, четкую и конкретную форму змеи, мы склонны понимать ее духовный смысл. Образное значение змеи обычно принимает волнообразную форму (См.: *Табл. 2–3*), а С-образную форму в качестве основного тела принимает дракон (См.: *Табл. 1*). Этот вид обычно интерпретируется как связанный с поклонением воде и воспроизводству.

З. Фрейд во «Введении в психоанализ» пишет: «Некоторые рептилии и рыбы, особенно знаменитый символ змеи, относятся к менее понятным мужским половым глазам» [31: 154]. К. Юнг считает: «... стала и в античном представлении змея символом земли, последняя же мыслилась постоянно в образе женщины [33: 187–188]. Змея благодаря своему свойству сбрасывать кожу считается символом возобновления, возрождения... [там же: 442]. Змея и вода относятся к матери. Змея является символом вытесненной из сознания тоски по матери... [там же: 558]. Практически любой человек не может оставаться нейтральным по отношению к змее [там же: 448–454]. Когда мы думаем о змее, мы всегда соприкасаемся с расовым инстинктом... Пробуждается примитивность человечества [там же: 152], страх... [там же: 356–357], символизирует бессознательное... [там же: 595–596, 601–603], ... она выполняет функцию Анимы...» [там же: 677] и др. Д. Кэмпбелл писал: «Сила жиз-

ни заставляет змею сбрасывать кожу точно так же, как луна отбрасывает тень. Змея сбрасывает свою первоначальную кожу для возрождения точно так же, как луна отбрасывает свою тень, чтобы возродить новую луну. Это эквивалентные символы... В жизни змеи есть как завораживающие, так и устрашающие аспекты... Змея представляет главную функцию жизни, то есть функцию питания... Змея представляет собой движущийся пищеварительный тракт... Самым важным божеством народа ханаанцев была богиня, символически изображавшаяся в образе змеи... Религиозные группы, в которых доминируют мужчины, отказались принять эту концепцию. Можно сказать, что история Эдемского сада намекает на историческую подоплеку отвержение от богини» [15: 53–54].

Можно увидеть, что конкретный узор в форме змеи на самом деле имеет множество методов интерпретации и его коннотация включает в себе как противоположность, так и единство, наподобие загадочной личности, характер которой также трудно понять. Естественный антагонизм и единство змеи воплощаются в художественном образе, создавая концепцию «С-образной двуглавой змеи». В период культуры Шицзяхэ «С-образные» драконы (См.: *Рис. 2*) стали двуглавыми фигурами. Аналогичные фигуры встречаются также в шенгавитской культуре (См.: *Рис. 1*). Хотя обе фигуры основаны на форме С и имеют двуглавую форму, но двуглавый человек в культуре Шицзяхэ «направлен наружу», а в шенгавитской культуре – «направлен внутрь».

Конкретное символическое значение обычно связано с местной этнической культурой, но в контексте в основном связано с поклонениями богине, воспроизводству и воде, что является одной из функций образа дракона как в Армении, так и в Китае. В Шан Хай Цзине мы можем обнаружить, что змеи обычно связаны с водой и сокровищами, а их образы всегда вызывают у людей чувство страха и ассоциируются со злом (например, Сян-лю и др.). Образ дракона обычно связан с выполнением важных функций, хотя иногда вызывает у людей чувство ужаса (например, дракон-свечка), но не воспринимается как зло.

Армянская мифология может относиться к определенным концепциям митраизма и зороастризма. «В поклонении митраизму родниковая вода в пещере играет очень важную роль... Питон, живущий в пещере, наполненной

родниковой водой, обычно является намерением... Питон сам по себе является великим сокровищем, источником великой власти... [34: 124–125]». По преданию, Митра родился в камне и обычно ассоциируется с жертвоприношением быка. Данные из митраизма указывают на некоторые концептуальные совпадения в абстрактных и комбинированных изображениях (См.: *Рис. 7–9*), которые представлены ниже. Когда конкретное изображение змеи сочетает в себе форму и символическое значение, мы можем обнаружить, что вода и змея вместе символизируют значение матери, вода – это рождение и возвращение к жизни, а змея представляет собой возрождение и рождение.

«Символическая фактура склоняется к изображению упрощения, и в результате получается простая схема» [3: 143]. «Великие произведения искусства являются сложными, но мы также хвалим их за «их простоту», имея в виду, что они организуют множество значений и форм в общей структуре, которая четко определяет место и функционирование каждой детали в целом. Такой способ организации необходимой структуры простейшим образом можно назвать ее упорядочиванием» [1: 59–60]. Будь то узоры на черной полированной керамике шенгавитской культуры в Армении (См.: *Рис. 7, 9*) или узоры на расписной керамике культуры нижнего слоя Сяцзядянь в Китае (См.: *Рис. 8*), они создают символические, упрощенные и упорядоченные изображения.

Линии – одни из самых основных компонентов в картинах, они самые абстрактные и схематические фигуры. «Линии – самое прямое и конкретное проявление воспринимаемой формы... Художественное творчество это нечто структурно эквивалентное реальности, а не копирование ее...» [там же: 223–227]. Следовательно, мы можем предположить, что исчерпывающая графика, существующая в шенгавитской культуре и нижнего слоя Сяцзядянь, является своего рода обобщенной графикой, которая «эквивалентна реальным вещам по структуре». Созданные образы не были конкретными, вот почему при их изучении мы не сразу смогли идентифицировать прототипы, но, включив свое воображение, после долгого изучения, мы пришли к выводу, что они идентичны, но не осмелились обосновать достоверность наших заключений. Г. Гегель считает, что своеобразие искусства заключается в том, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая

их ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствованиям..., порождает из самого себя произведения искусства как первое посредническое звено, примиряющее явления только внешние, чувственные, преходящие, с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления [4: 14], в результате изображение «на поверхности является лишь формальным украшением, но на самом деле оно связано с определёнными значениями» [3: 94], а «...выбор для каждой части объекта или комбинации объектов аспекта должен наилучшим образом соответствовать изобразительной цели» [1: 112], что означает сочетание тех типичных компонентов, которые наилучшим образом выражают целое. На изученных нами изображениях «основные контуры» и «типичные компоненты» видов также использовались для выражения целого, вот почему при поиске их прототипов мы получили разные результаты. Другими словами, их символическое значение не ограничивается одним источником и может иметь несколько источников.

Изображение состоит из множества символов как идеографического целого, но отдельные символы в нем не имеют четкого символического значения после отделения от изображения. В то же время единая структура содержит отношения между «целым» и «частью». Только когда «часть» сохраняет определенную степень независимости и совершенства, некоторые из ее характеристик могут легко участвовать в «целом» [там же: 74–75]. Иными словами, «целое» изображение возникает в результате совместного действия множества графических символов, а изображение имеет сложную структуру и различные выражения благодаря различным комбинациям. Это полностью выражено в узорах на расписной керамике в культуре нижнего слоя Сяцзянь, где создание абстрактных изображений со сложными структурами очень популярно. Ориентируясь по обсуждаемой теме, разберем приведенную картинку в *Табл. 5*.

Когда мы впервые увидели изображение, мы сразу заметили «глаза» (См.: *Рис. 21*), но не было уверенности, что это лицо какого-то определенно животного, так как оно включало в себя изображение нескольких животных, образовав вместе «человеческое лицо». Это навело на мысль изучить узоры на керамике Шенгавита. Оба объекта приняли «относительно симмет-

ричную» форму для достижения чувства баланса в изображении (См.: Табл. 5). Симметрия облегчает достижение гармоничного состояния изображения, также воспринимается как способ превратить пространственное изображение в плоское. Это также наиболее часто используемый метод рисования при овладении перспективой. Данная форма выражения существует также у американских индейцев. Если этот метод плоской обработки распространен на узорах шенгавитской культуры, то это дает нам другую перспективу наблюдения.

Изображение быка и овна было широко распространено в шенгавитской культуре, включая скульптуры на переносных печах и глиняные фигурки. В скульптурах также можно встретить женские фигуры и фаллосы. Как видим, они являются общими и важными. Г. Гегель полагает, что форма искусства – это перцептивное проявление чувств, а содержание искусства – это концепция... Искусство должно примирять их в свободном и едином целом. Произведение искусства в целом – это изображение эмоции [4: 8–20]. То, что выражает изображение, не ограничивается только личными эмоциями, но также может быть материальным носителем общих эмоций. Такая реакция «универсальной эмоции» формирует «универсальную красоту» в изображении, создавая классические символы в различных культурных группах. Однако использование универсальной эстетики определило разницу в творчестве. Например, на Рис. 7, 9 используются одинаковые структура, форма и метод, но показаны разные изображения. Эстетика группы определяет популярность образа, а также его символическое значение. Признание социальной системы определяет принятие и распространение образов. Узоры в изображениях могут отражать эволюцию культуры и изменение социальной среды с точки зрения метода, структуры и формы. В шенгавитской культуре, будь то скульптуры или узоры на черной полированной керамике, они подчиняются личной эстетике создателя, эстетике группы и одобрению социальной (политической) системы, «ибо нравственное и умственное состояния одни и те же как для общества, так и для художников; они не стоят же ведь совершенно особняком» [28: 9] это и есть влияние среды обитания на художественное творчество. Природная среда также играет важную роль, потому что наше художественное вдохновение всегда исходит от «природы, на-

сколько могут видеть наши глаза», и нашему воображению трудно отходить от «существования вещей и концепции».

Как упоминалось выше, изображение на керамике шенгавитской культуры «относительно симметрично», что совпадает с узорами на расписной керамике культуры нижнего слоя Сяцзядянь, ни один из которых не отображает левую и правую части изображения одинаково. На изображении сосуда из Шенгавита (См.: *Табл. 5*, Армения) в центре рисунка изображены два «горных» узора (См.: *Рис. 10*), один высокий и один низкий, один широкий и один узкий, и каждому соответствует маленький кружок в форме буквы «С». Форма «С» похожа на солнце и луну, поднимающиеся и опускающиеся в горах. По обе стороны «холма» изображены два небольших спиральных узора (См.: *Рис. 16*) с одинаковым направлением, которые соединены с М-образным каркасом основного корпуса (См.: *Рис. 13*). С обеих сторон нижней стороны М-образной рамы нарисован симметричный большой спиральный узор (См.: *Рис. 19*). На втором изображении мы замечаем расхождения, как если бы разные художники работали над одним и тем же предметом (См.: *Табл. 5; Рис. 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29, 32*). Большие спирали с обеих сторон превратились в круглые кольца (См.: *Рис. 20*). Верхние «два холма» встали бок о бок в ряд, а круг в форме буквы «С», сопровождающий холмы, слился в кольцо (См.: *Рис. 11*). Маленькие спирали по обе стороны холма больше не связаны с М-образной формой (См.: *Рис. 17*), то есть от восходящего «подъема» до восходящего «сошествия». Изображения № 2 и № 1, отличаются в симметрии: отличие состоит в двух «ушах» (См.: *Рис. 25, 26*), с тремя диагональными линиями слева и четырьмя диагональными линиями справа (См.: *Рис. 26*). Общее количество линий, используемых «ушами» и «ртом» *Рис. 1*, равно семи, как и число линии «ушей» и «рта» *Рис. 2*. Структура этих двух изображений одинакова (М- и V-образные), то есть она является структурой, которая не может быть «несанкционированной модификацией» в течение определенного периода времени, и она также является предметом создания, который дает двум изображениям четкое распознавание.

То, как американские индейцы с этим справились, напоминает нам: вы также можете использовать две точки зрения «складывание пополам» и «развертывание», как один из способов наблюдать за орнаментом образцов куль-

туры нижнего слоя Сяцзядянь и шенгавитской культуры. Прежде чем приступить к изучению паттернов культуры нижнего слоя Сяцзядянь, нам необходимо понять способ и концепцию понимания образа, а именно: «Когда фигура появляется на плоскости изображения (плоской поверхности изображения), она одновременно создает вторую фигуру из области фона. Доминирующие формы называются фигурами или положительными формами, фоновые области представляют собой отшлифованные или отрицательные формы. Отношения фигуры и фона – фундаментальный аспект восприятия; это позволяет нам разбирать и интерпретировать то, что мы видим. Поскольку мы приучены видеть только объекты, а не пространство между ними и вокруг них, требуется сдвиг в сознании, чтобы увидеть негативные формы в форме пространства» [30: 41]. Когда мы «применили метод складывания пополам и разделения» узоров образцов культуры нижнего слоя Сяцзядянь (См.: *Рис. 8*), мы обнаружили формы птицы (См.: *Рис. 15* слева), рыбы (См.: *Рис. 15* справа, *18*), змеи (См.: *Рис. 12*) и свиньи (См.: *Рис. 24*). А после «раскладывания» мы получили форму птицы/орла и человеческого лица (См.: *Рис. 27*). Узоры образцов шенгавитской культуры более упрощены и прямолинейны. При рассмотрении узоров методом «складывания пополам» получим изображение «головы рыбы» (См.: *Рис. 28, 29*), а при «разворачивании» – «человеческое лицо» и «рога (М- и V-образные) на голове быка или овна». При этом мы должны были учитывать влияние окружающей среды: в шенгавитской культуре присутствуют элементы «гор, солнца и луны». В культуре нижнего слоя Сяцзядянь есть «Солнце и Луна». Применяв результаты исследований в изучении мифов, мы обнаружили в изображениях шенгавитской культуры образы Левиафана и Вишапа (дракона), а в китайской культуре образ дракона. Узоры на керамике, распространенные в культуре Шенгавита, в более позднем процессе развития постепенно трансформировались в абстрактные узоры V-образной структуры. Буквы М и V первоначально произошли от символа «гора» и понятия «дерево» соответственно. «Оба имеют символическое значение одновременно и матки, и женской вульвы» [29: 50–51]. Можно увидеть, что символическое значение знаковых узоров в шенгавитской культуре свидетельствует о разнообразии мировоззрений и ценностей.

В библейской мифологии название Левиафан [2: 13] заимствовано, но древние его черты близки армянским традициям, особенно в областях Сасуна, Алашкерта, Бардзр Айка (Джавахк) [36: 112]. Это гигантская рыба с инкрустацией драгоценными камнями на голове, которая, кажется, вот-вот коснётся хвоста [2: 13]. Когда гигантская рыба движется, это вызывает землетрясение. В армянской мифологии рыба/бык играют роль опоры мира. Земля опирается на рога быка, бык на спину рыбы, рыба же на море, и землетрясения вызвано движением рыбы [38: 342].

В армянских мифах драконы изображались в виде огромной рыбы. По словам Е. Кохбаци, «драконом зовется также очень большая сухопутная змея, а также похожий на гору морской зверь» [12: 89]. «Дракон и рыба играют ключевую роль в армянских сказках. Как обитатели нижней части трехчастной вселенной, змея и рыба представляют собой функциональное сходство. Лечение болезни, моделирование мира и посвящение себя культурному герою, преодолевая искушения, часто разыгрывается с драконом, а отчасти и с рыбой [36: 115]». Согласно приведенному выше анализу, эти элементы можно найти в упрощенном прототипе паттерна Шенгавита. Изображения на камнях дракона (Вишав) также связаны с рыбой, крупным рогатым скотом /овнами и являются конкретным узором Шенгавита. «В высоко цивилизованной национальной религии мы все еще можем видеть очень сложную и громоздкую систему поклонения животным. В поклонении тотемам люди не просто думают, что они являются потомками определенного вида животных. Фактические родственные узы связывают все его физическое и социальное существование с его тотемными предками. Во многих случаях эта связь рассматривается как идентичность личностей» [23: 119–125]. Количество Вишавов, распространенных в высокогорьях Армении, достигло 150 [27: 53], и его характеристики моделирования существуют только в этой области, что является уникальным. Под функцией обычно понимается использование для обозначения ирригационных систем или источников воды [9], а при моделировании показано обожание животных и природы. На наш взгляд, драконий камень эквивалентен своеобразному «тотемному столбу», его функция – обозначать не только реку, но и отмечать, кому она принадлежит. В общем восприятии образ дракона имеет самое прямое отношение к змее. Известно,

что змея – это только один из элементов, образующих образ дракона, не обязательно основная часть всех изображений «дракона».

В армянской мифологии дракон живет в горах [37: 261, 468–469]. Армения, как горная культура, имеет глубокое «коллективное бессознательное отношение» к горам, скалам и связанным с ними природным явлениям. Например, народ Армении называют «народом-камнеборцем». Армянский историк Г. Алишан также сказал: «... Особенно когда (как предполагается) 3000–4000 лет назад их вершины были не неподвижны и не белы, а с верха и по бокам были видны подвижные красные и сверкали хотя бы в виде дыма или прерывистого пламени, а иногда с огненным дыханием гремели и вздыхали. Неужели во времена древних патриархов воздействие и явление этих вулканов не было более резким и резким? Да, но они знали Бога как того, кто воздействует через природу, то есть это было воздействие природы. Или же без рассмотрения первой причины к этому приносили свой страх и почтение. Так и становились естественными и, в частности, горными, что распространено почти среди всех народов, и до сих пор, если не культ, то вера, то хотя бы чувство почтения человек испытывал перед такими двуручными великанами» [35]. В Армении распространены мифы о горах. Согласно армянской легенде, горы Арарат и Арагац были любящими сёстрами. Однажды, после их крупной ссоры, сестер пытались помирить, однако попытки не увенчались успехом. После чего на них наложили проклятие. Масис и Арагац должны были разлучиться навек и никогда больше не видеть друг друга.

На Камне Дракона мало изображений змей, но незаменимыми элементами являются рыба (См.: *Рис. 34*) и бык/овен (См.: *Рис. 35–36*). Но, несмотря на это, его называют камнем дракона. В армянской мифологии существуют две версии описания взаимоотношений неба и земли – Земля покоится на рогах быка или расположена в океане, с четырех сторон окруженная телом Левиафана (Библия) [2: 13]. Изображения животных, существующие в обеих версиях, представлены в Камне Дракона. «В мусульманской мифологии тоже есть эти два зверя – рыба и бык» [5: 184]. Символическое значение изображения дракона здесь не только происходит от замены определенного животного, но и является синонимом идеи. Эта идея может не только относиться к «дракону». Смысл изображения – это своего рода объект поклонения, кото-

рый имеет аналогичную «ситуацию или функцию» дракона. Этот объект поклонения был преобразован в концепцию дракона по мере изменения социальной системы. «Древний символ, обозначающий ту часть зодиака, где солнце в момент зимнего солнцеворота снова начинает свой годичный круговой бег, это – коза-рыба (Козерог), солнце, подобно козе, поднимается на высочайшие горы и затем спускается символом не родившегося ребёнка, ибо ребёнок до своего рождения живёт в воде, как рыба; и, погружаясь в море, солнце становится одновременно ребёнком и рыбой. Рыба поэтому является символом обновления и возрождения» [33: 326–327]. Другими словами, символическое значение змей иногда может быть заменено другими животными. Когда они заменяют значение змей, они имеют ту же «ситуацию и функцию», что и змеи. Дублирование этой функции также отражено в материалах, касающихся легендарного китайского императора Чжуань Сюй¹. В вавилонской мифологии Тиамат, богиня-мать, олицетворяющая происхождение вселенной, появилась в виде гигантской рыбы или гигантского дракона. Армения в мифе упоминается как образ гигантской рыбы. Будь то гигантская рыба или гигантский дракон, все они связаны с водой, и их глубокое значение олицетворяет змей. В китайском мифе о сотворении – мир создал гигант Пангу. И функция Пангу такая же, как у светоносного дракона в «Шань хай цзине» [14: 69–71]. Образ светоносного дракона – это чудовище длиной в тысячу миль с «человеческим лицом и красным телом змеи».

Драконы, змеи и рыбы часто имеют схожие символические значения, из-за этого в образе армянского Вишапа (дракона), хотя мы редко видим в нем изображение змеи, однако он имеет аналогичную «ситуацию или функцию» змеи, которая представляет древнюю концепцию и сознание, поэтому его называют «драконом». Нужно отметить, что образ дракона в Армении имеет элемент «змеи» в глубоком понимании, обладает силой материнства (в некоторых местах считается, что Вишاپ может помочь матери при родах) и имеет стихию воды (он всегда рядом с источником воды), которая также

¹ «Каталог гор и морей (Шань хай цзин)» – «Каталог Великих пустынь Запада»: ...Там есть полчеловек-полурыба по имени Юй Фу (Жена-рыба). Чжуань Сюй воскрес сразу после смерти. По ветру спустился с севера и поднялся там в небо, а потом спустился в большую реку. Затем змея превратилась в рыбу. Это и есть Юй Фу (Жена-рыба). Чжуань Сюй сразу воскресал после смерти (перев. Э.М. Яншиной, 1977, 122).

содержит элементы земли (бык /овен на изображении) (См.: *Рис. 35, 36*). Похожая концепция также на расписной керамике китайской культуры Чжао-баогу, где олени, рыбы/змеи сочетаются в моделировании, а изображения змеи и рыбы иногда взаимозаменяемы (См.: *Рис. 37, 38*). Стоит отметить, что эти два типа керамики очень близки по внешнему виду к шенгавитской культуре с точки зрения типологии.

В мифологии первобытных народов всегда есть элементы, которые связаны друг с другом попарно, различными способами трансформируя свое положение, меняя свои проявления и формы контакта, формируя различные мифы [25: 246–250]. В ранней месопотамской аккадской религии бык был символом власти, был не только символизирует мужской закон, но также и неукротимую природу [29: 100]. В мифе рыба используется для обозначения воды и материи, а гигантский бык используется для обозначения элементов земли и отца. Вместе они поддерживают небеса. Они выполняют ту же функцию, что и гигантская черепаха в китайской мифологии. Черепахи – это разновидность земноводных, они могут жить на земле или в воде, что само по себе имеет двоякое значение.

Существа, которые часто появляются парами в мифологии, обычно представляют концепцию и отношение, иногда они являются дополнительными элементами (вода и почва²), а иногда они противоположны (вода и огонь³). Д. Кэмпбелл сказал: «Антагонистические отношения между орлом и змеей – это часто встречающаяся символическая форма. Змея принадлежит земле, а орел олицетворяет полет души... После слияния змеи и орла первоначальным намерением стал волшебный дракон... » [15: 44–45]. «Это совпадение противоположных процессов и понятий в одном представлении характеризует своеобразное единство лиминального: то, что не является ни тем, но является и тем, и другим» [26: 99]. По вышеизложенной информации мы знаем, что в мифологии и даже в психологии змеи олицетворяют воду, землю (точнее, подземный мир), богиню и мать, плодородие и размножение, а также жизненный цикл. Символическое значение орла (птицы) противопо-

² Напр.: Гунь 鯀 украл почву у Верховного божества, чтобы остановить наводнение в человеческом, но ему не удалось.

³ Напр.: Отношения между Гун Гуном и Чжу Жуном в китайской мифологии.

ложно значению змеи, поэтому оно представляет собой пламя, небо, богамужчину и отца. Когда оба (змея и орёл) появляются одновременно, их символические значения также сливаются воедино, что является единством противоположностей и проявлением чувства порядка и баланса в духовном мире (См.: *Рис. 8, 35*).

Следует отметить, что образ дракона как в Армении, так и в Китае пришли «абстрактное единство», а также перешли к конкретности в своем последующем развитии. Однако в Армении «образ дракона» после вертикальной комбинации был разделен и снова описан, в то время как в Китае после того, как различные архетипы были объединены по вертикали, наложенное изображение напрямую отображалось конкретно. В разделенном образе «дракона» отдельные образы после обретения «независимости» в ходе истории получили свое собственное значение, включая образ змеи. Образ китайского дракона постоянно накладывался на разные образы и значения.

Таблица 1.

С-образные двуглавые драконы Армении и Китая

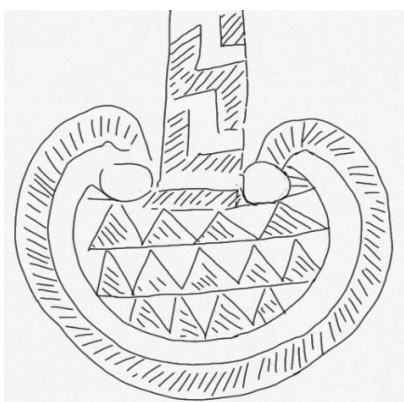


Рис. 1. Нагрудное украшение. Шенгавит. 27–25 вв. до н.э. (А.Е. Симонян, 2013, стр. 30)



Рис. 2. Скульптура с двойной головой из нефрита культуры Шицзяхэ (Провинциальный институт культурных реликвий и археологии Хубэй, Коллегия археологии и музеологии Пекинского университета, Городской музей Тяньмэнь, 2017, стр. 37)

Таблица 2.

Гофрированные змеи Армении и Китая

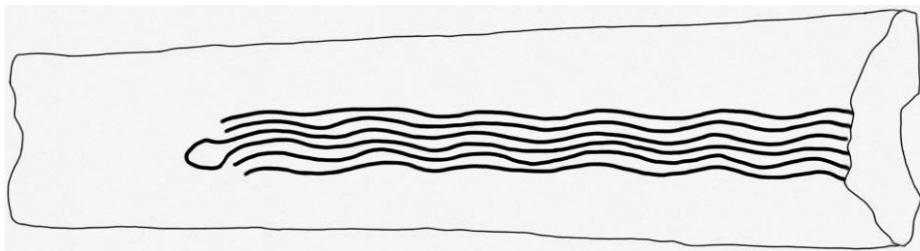


Рис. 3. Стела с изображением водяных струй (Вишан) (Н.Я. Марр, 1931, стр. 88)

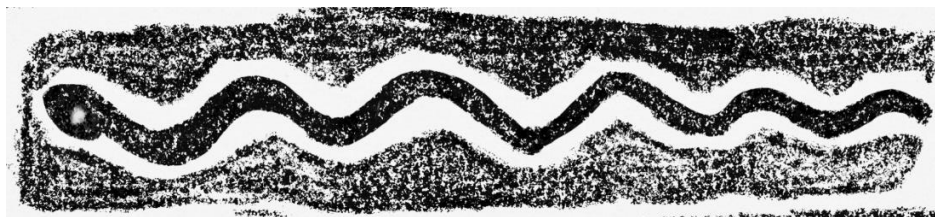


Рис. 4. Резьба по камню в форме змеи (Сунь Чжоуюн, 2020, стр. 43)

Таблица 3.

Противоположные змеи Армении и Китая

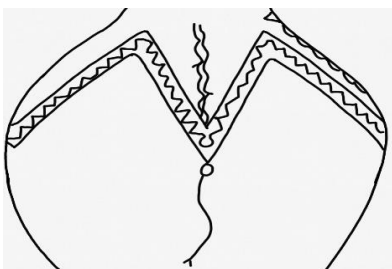


Рис. 5. Сосуд триалетской культуры, найденный в погребении на Аванском шоссе (К.Х. Кушнарева, 1994, стр. 96)



Рис. 6. Резьба по камню в форме змея (Институт археологии провинции Шэньси, группа культурных реликвий и археологических исследований города Юйлинь, офис управления руинами Шимао в городе Шенму, 2020, стр. 41)

Таблица 4.

Антропоморфное изображение

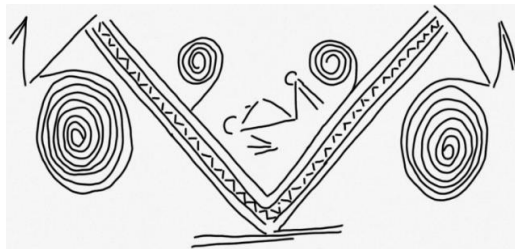


Рис. 7. Антропоморфное изображение на керамике в Шенгавит. С «черного полированного караса» (А.Е. Симонян, 2013, стр. 29)



Рис. 8. Антропоморфное изображение на керамике в культуре нижнего слоя Сяцзядянь (Институт археологии АОН КНР, 1998, стр. 107)



Рис. 9. Антропоморфное изображение на керамике в культуре Шенгавит (Р.М. Мунчаев, 1994, стр. 21)

Таблица 5.

**Диаграмма разложения антропоморфного изображения на керамике
в культурах Шенгавита и нижнего слоя Сяцзядянь**

Армения



Рис. 10. «Горы»



Рис. 11. Перекрытие холмов и кругов



Рис. 13. М-образный



Рис. 14. М-образный



Рис. 16. Два небольших спиральных узора с одинаковым направлением



Рис. 17. Маленькие спирали

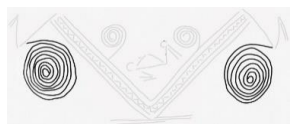


Рис. 19. Симметричный большой спиральный узор



Рис. 20. Узор в форме круглого кольца

Китай



Рис. 12. Симметричный рисунок змей



Рис. 15. Парные узоры, слева – форма птицы, справа – форма рыбы



Рис. 18. Симметричный рисунок рыбы



Рис. 21. «Глаза»



Рис. 22. V-образный



Рис. 23. V-образный



Рис. 24. Узор по форме свиньи



Рис. 25. «Уши» и «рот»



Рис. 26. «Уши» и «рот»



Рис. 27. Узор по форме птицы



Рис. 28. Изображение «головы рыбы»



Рис. 29. Изображение «головы рыбы»



Рис. 30. Перегнувшийся образ



Рис. 31. Общее изображение



Рис. 32. Общее изображение



Рис. 33. Общее изображение

(А.Е. Симонян, 2013, стр. 29)

(Р.М. Мунчаев, 1994, стр. 21)

(Институт археологии АОН КНР, 1998, стр. 107)

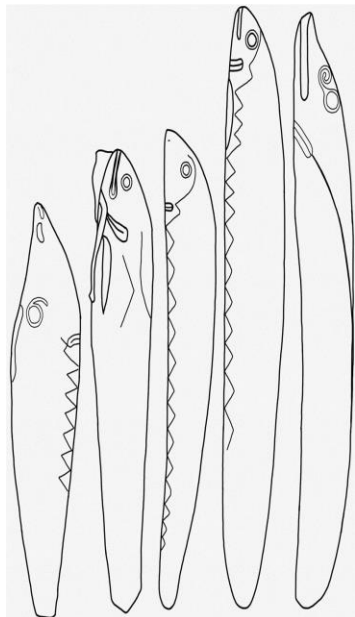


Рис. 34. Вишапы Гегамских гор
(Каменные стелы-вишапы,
2015, стр. 11–12)

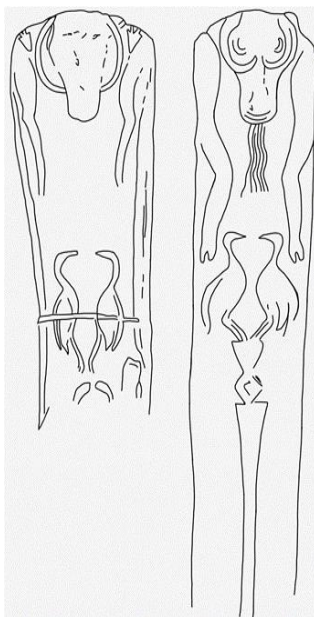


Рис. 35. Вишапы с журавлями.
Тохмахан-гель, Имирзех
(Н.Я. Марр, 1931, стр. 89, 93)

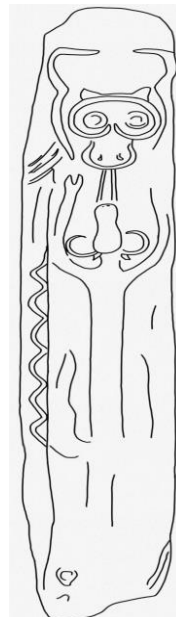


Рис. 36. Вишап. Аджага-
юрт (Н.Я. Марр, 1931,
стр. 62)

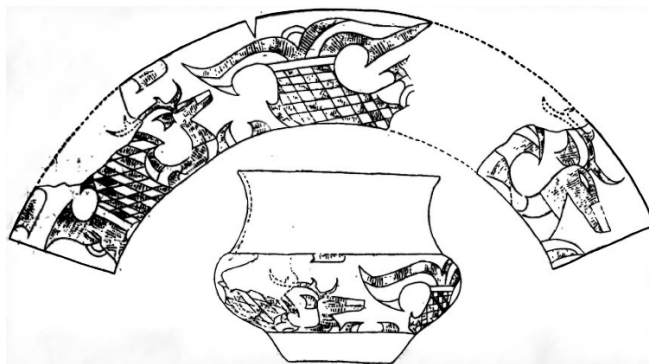


Рис. 37. Культура Чжабабогоу олень-рыба дракон (Музей Аохан-Ци, 1991, стр. 3)



Рис. 38. Культура Чжаобаогаоу олень-змея дракон (Музей Аохан-Ци, 1991, стр. 3)

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: Психология творческого глаза (Art and visual perception: A Psychology of the Creative Eye). – Беркли; Лос-Анджелес; Лондон: Калифорнийский университет, 1974. – 391 с.
2. Арутюнян С.В. Мифы и легенды Древней Армении / Перев. с арм. М. Саакян. – Ереван: Изд-во «Аревик», 2007. – 256 с.
3. Боас Ф. Первобытное искусство (El Arte Primitivo). – Мексика: Fondo de Cultura Económica, 1947. – 374 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. – М.: Изд-во «Искусство», 1968 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://djvu.online/file/ruZM0mZkWGQWi> (Дата обращения: 15.05.2023г.).
5. Грязневич П.А., Басилов В.Н. Мусульманская мифология. Т. II. Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия, 1994. – СС. 183–186.
6. Да Дянь Цзы. Раскопки резиденции и кладбища культуры нижнего слоя Сяцзядянь (大甸子：夏家店下层文化遗址与墓地发掘报告). – Пекин: Институт археологии АОН КНР; Китайское научное издательство, 1998.
7. Институт археологии провинции Шэньси, Группа культурных реликвий и археологических исследований города Юйлинь, Офис управления руинами Шимао в городе Шенму. «Остатки фундамента Великой платформы в

- районе Хуанчэнтай на участке Шимао в городе Шэньму, провинция Шэньси (陕西神木市石峁遗址皇城台大台基遗迹)» // Археология, № 7, 2020. – СС. 34–46.
9. *Калантар А.* Древняя ирригационная система в Армении (An ancient irrigation system in Armenia). Серия 1, Т. 2. Армения: от каменного века до Средневековья, Цивилизации Ближнего Востока // отв. ред. Г. Караханян. – Париж: Невшатель, 1994. – СС. 29–35.
10. *Кассирер Э.* Эссе о человеке. Введение в философию человеческой культуры (An Essay on Man-An Introduction to a Philosophy of Human Culture). – Нью-Йорк: Garden City; Doubleday & Company, Inc., 1953. – 250 с.
11. Каталог гор и морей (Шань Хай Цзин) / предисл., пер. и коммент. Э.М. Яншиной; [отв. ред. Т.В. Степугина]; Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1977. – 233, [2] с.
12. *Кохбацци Е.* Опровержение лжеучений (Речи против ересей) // Перев. с древнеарм., вступ. ст. и коммент. С.С. Аревшатыана. – Ереван: Изд-во «Наири», 2008. – 232 с.
13. *Кушнарера К.Х.* Памятники триалетской культуры на территории Южного Закавказья // Эпоха бронзы Кавказа и Средней Азии. Ранняя и средняя бронза Кавказа / [О.М. Джапаридзе, К.Х. Кушнарера, В.И. Марковин и др.]; отв. ред. К.Х. Кушнарера, В.И. Марковин; [Рос. АН, Ин-т археологии]. – М.: Наука, 1994. – СС. 93–105.
14. *Кэ Юан.* Общая теория китайской мифологии (中国神话通论). – Чэнду: Башу, 1993.
15. *Кэмпбелл Д.* Сила мифа (The power of myth). – Нью-Йорк: Doubleday & Company, Inc., 1988. – 307 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.phantastike.com/way/sila_mifa/pdf/ (Дата обращения: 15.05.2023г.).
16. *Лангер С.* Проблема искусства. Десять философских лекций (Problem of Art; Ten Philosophical Lectures). – Нью-Йорк: Скрибнер, 1957. – 184 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kupdf.net/download/problems-of-art-ten-philosophical-lectures_58e00919dc0d60364a8970fd_pdf (Дата обращения: 15.05.2023г.).
17. *Марр Н.Я.* Вишапы [Текст]: [каменные рыбы-стелы Армении] / Н.Я. Марр, Я.И. Смирнов. – [Ленинград]: [Огиз], 1931. – 105, [3] с.

18. Музей Аохан-Ци. 1991. Исследование культурных реликвий Чжаобаогоу на Аохан-Ци (敖汉旗南台地赵宝沟文化遗址调查) // Культурные реликвии и археология Внутренней Монголии, № 1, 1994. – СС. 2–10.
19. Мунчаев Р.М. Куро-аракская культура // Эпоха бронзы Кавказа и Средней Азии. Ранняя и средняя бронза Кавказа / [О.М. Джапаридзе, К.Х. Кушнарева, В.И. Марковин и др.]; отв. ред. К.Х. Кушнарева, В.И. Марковин; [Рос. АН, Ин-т археологии]. – М.: Наука, 1994. – СС. 8–57.
20. Провинциальный институт культурных реликвий и археологии Хубэй, Коллегия археологии и музеологии Пекинского университета, Городской музей Тяньмэнь. «Разведка и раскопки на участке Шицзяхэ в городе Тяньмэнь, провинция Хубэй, с 2014 по 2016 год» (湖北天门市石家河遗址2014~2016年的勘探与发掘) // Археология, № 7, 2017. – СС. 31–45.
21. Рисунки вишапов Гегамских гор // Каменные стелы-вишапы / Изд-во ИАЭ НАН РА; ред.: А. Петросян, А. Бобохян. – Ереван: Гитутюн, 2015. – СС. 10–12 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3665384/60743/Gilbert_Storaci2015.pdf (Дата обращения: 15.05.2023г.).
22. Симонян А.Е. Армения в эпоху ранней бронзы (3500–2400 гг. до н.э.) (Armenia in The Early Bronze Age (3500–2400 BC)) // Археологическое наследие Армении (Archaeological Heritage of Armenia); ред. А.Е. Симонян. – Ереван: Ушардзан, 2013. – СС. 28–31.
23. Спенсер Б., Гиллен Д. Коренные племена центральной Австралии (The native tribes of central Australia). – Лондон. Macmillan and Co., Limited: The Macmillan Company, 1899. – 671 с.
24. Сунь Чжоуюан, Шао Цзин. Исследование резьбы по камню, обнаруженных в остатке фундамента Великой платформы в районе Хуанчэнтай на участке Шимао (石峁遗址皇城台大台基出土石雕研究) // Археология и культурные реликвии, № 4, 2020. – СС. 40–48.
25. Сюаньян Гао. Структурализм (结构主义). – Шанхай: Университет Цзяотун, 2017.
26. Тёрнер В. Лес символов: аспекты ритуала ндембу (The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual). – Итака; Лондон: Корнелльский университет, 1982. – 417 с.

27. *Тьекнаворян З.* Энигма пространства: Панорама Драконьих камней (The Enigma of Space: A Panorama of Dragon-Stones) // Вишاپ на границе сказки и реальности. – Ереван: Изд-во НАН РА, 2019. – СС. 52–74.
28. *Тэн И.А.* Философия искусства: [Перевод] / И. Тэн; [Подгот. к изд., общ. ред. и послесл. А.М. Микиша]. – М.: Искусство, 1996. – 350, [1] с.
29. *Уотсон П.* Идея: история мысли и изобретений, от огня до Фрейда (Ideas: A History of Thought and Invention, from Fire to Freud). Харпер Коллинз, 2005. – 852 с.
30. *Франк П.* Художественные формы Преблеса: введение в изобразительное искусство (Prebles Art forms An Introduction to the Visual Arts). Пеарсон. 2020. – 531 с.
31. *Фрейд З.* Введение в психоанализ (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse). – Лейпциг; Вена; Цюрих: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1926. – 514 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/> (Дата обращения: 15.05.2023г.).
32. *Юнг К.Г.* Символическая жизнь / Карл Густав Юнг; [Пер. с англ. и предисл. В.В. Зеленского]. – М.: «Когито-Центр», 2003 (ОАО Можайский полигр. комб.). – 324, [1] с.
33. *Юнг К.Г.* Символы трансформации / Карл Густав Юнг; [Пер. с англ. и предисл. В.В. Зеленского]. – М.: АСТ, 2009. – 731, [1] с.
34. *Юнг К.Г.* Структура и динамика психического / Карл Густав Юнг; [Пер. с англ. В.В. Зеленского, К.М. Бутырина, Д.А. Узланера]. – М.: «Когито-Центр», 2008. – 478, [1] с.
35. *Ալիշան Ղ.* Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց // Գրապահարան [Էլեկտրոնային ռեսուրս]: – Հասանելիության ռեժիմ՝ http://grapaharan.org/index.php?title=Հին_հավատք_կամ_հեթանոսական_կրոնք_հայոց (Փանթանալու ամսաթիվը՝ 06.10.2022թ.):
36. *Հայրապետյան Թ.* Վիշապը հայկական հրաշապատում հեքիաթներում // Վիշապը հեքիաթի և իրականության սահմանին, ՀՀ ԳԱԱ: Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ: – Երևան՝ ՀԱԻ, 2019: – ԷԷ. 108–118.
37. *Ղանաշինյան Ա.* Ավանդապատում: *Գանալանյան Ա.* Армянские предания. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1969. – 756 с. (на арм. языке).

38. *Պետոյան Վ.* Սասնա ազգագրությունը: – Երևան՝ տպ. «Ռոմայոբ», 1965: – 549 էջ:

**ՎԻՇԱՊԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ ԲՐՈՆՋԵՐԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՉԻՆԱԿԱՆ
ՄՇԱԿՈՒՅԹՆԵՐՈՒՄ**

Չժոու Շուհան

790575454@qq.com

*Արվեստի պատմության ֆակուլտետի ասպիրանտ,
Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա
Երևան, Հայաստանի Հանրապետություն,
Չինաստանի Ժողովրդական Հանրապետություն*

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննարկվում է վիշապի կերպարի խորհրդանշանի գեղարվեստական ընկալումը հայկական և չինական բրոնզեդարյան դարաշրջանի մշակույթներում: Վիշապի կերպարները մեր կողմից բաժանվել են հինգ դասերի, համապատասխանաբար նկարագրվել են դրանցից յուրաքանչյուրում առկա տարատեսակները և նրանց իմաստները: Վերլուծվել են վիշապի կերպարի ստեղծման գեղարվեստա-արտահայտչական ոճաձևերի և խորհրդանշական ընկալման նմանությունները: Միաժամանակ քննարկվել և բացահայտվել են տարբերությունները, որ առկա են այս երկու հնագույն մշակույթներում:

Բանալի բառեր՝ Հայաստան և Չինաստան, բրոնզեդարյան դարաշրջան, վիշապը և օձը, վիշապ, գեղարվեստական արտահայտչական ոճաձև, իմաստը և սիմվոլիզմը:

ARTISTIC PERCEPTION OF THE SYMBOLISM OF THE DRAGON IMAGE IN THE ARMENIAN AND CHINESE CULTURES OF THE BRONZE AGE

Zhou Shu Han

790575454@qq.com

*Postgraduate student at the Faculty of Art History,
State Academy of Arts of Armenia
Yerevan, Republic of Armenia,
People's Republic of China*

ABSTRACT

The article examines the artistic perception of the symbolism of the dragon image in the Armenian and Chinese cultures of the Bronze Age. The images of dragons were divided into five types, and the forms and meanings contained in them were described accordingly. The similarities and differences in the artistic expressive technique of creation and the symbolic understanding of the image of the dragon in both cultures are analyzed.

Keywords: Armenia and China, Bronze Age epoch, dragon and snake, vishap, artistic expressive technique, meaning and symbolism.

Информация о статье:

*статья поступила в редакцию 23 мая 2023 г.,
подписана к печати в номер 11 (15) / 2023 – 15.06.2023 г.*


ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ РУСИСТИКИ

Научно-методический журнал



Главный редактор

Саркисян И.Р. – д.п.н., профессор, профессор кафедры русского языка Государственного университета им. В.Я. Брюсова; профессор кафедры русского языка и профессиональной коммуникации Российско-Армянского университета (РАУ).


 **ORCID:** [0000-0002-4377-1601](https://orcid.org/0000-0002-4377-1601)

SPIN-код: [8936-7319](https://www.spin-код.com/8936-7319), **AuthorID:** 1056296



Составитель, технический редактор, вёрстка и дизайн

Акопян А.С. – ст. преподаватель кафедры русского языка и профессиональной коммуникации Российско-Армянского университета (РАУ); доцент кафедры языков Медицинского института им. Меграбяна, Действительный член (академик) Международной Академии Нейронаук (МАН, РА).

 **ORCID:** [0000-0001-9263-6791](https://orcid.org/0000-0001-9263-6791)

SPIN-код: [1465-8539](https://www.spin-код.com/1465-8539) / **Author ID:** 1045228

Корректоры:

Акопян А.С., Арутюнян А.Ж., Мурадян К.Г.

Адрес Редакции научных изданий
Филиала Московского государственного университета
им. М.В. Ломоносова в г. Ереване:
0025 РА, г. Ереван, ул. Вардананц 17
e-mail: po@msu.am

Заказ № 18

Подписано к печати – 22.06.2023 г.

Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.

Объем – 16,75 печ. л. Тираж 250 экз.