

**НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО
В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ
К 290-летию научного открытия
Томской писаницы**



Том 2

**ROCK ART
in MODERN SOCIETY
On the 290th anniversary of
the discovery of Tomskaya Pisanitsa**

Volume 2

Администрация Кемеровской области
Кемеровский государственный университет
Сибирская Ассоциация исследователей первобытного искусства
Музей-заповедник "Томская Писаница"
Институт экологии человека Сибирского отделения Российской академии наук



Труды САИПИ. Вып. VIII

НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

(к 290-летию научного открытия Томской писаницы)

Материалы международной научной конференции

22-26 августа 2011 г., Кемерово

Том 2

Кемерово
2011

УДК 7.031(063)
ББК Т4(0)-434я431
Н 31

*Проведение конференции и издание материалов осуществлено при финансовой поддержке:
Российского гуманитарного научного фонда (проект № 11-11-42503з/Т),
Администрации Кемеровской области,
Кемеровского государственного университета,
Музея-заповедника «Томская Писаница»*

Н 31 Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. Материалы международной научной конференции. Том 2. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – 284 стр.

Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. VIII.

ISBN 978-5-202-01025-5

ББК Т4(0)-434я431

Тексты докладов публикуются в авторской редакции.

Составление и техническая редакция:

Л. Н. Ермоленко, О. С. Советова, Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева,
А. Е. Рогожинский, В. Ф. Чирков.

Перевод: Т. И. Добрыдина, Т. А. Логунов, Н. С. Якимова,
А. А. Смирнова, Е. А. Миклашевич

*Переводы статей Е. Ю. Гири, Н. И. Дроздова, Е. Г. Дэвлет и В. И. Макулова,
З. С. Лапиной, Н. И. Рыбакова, Р. Сала и Ж. М. Деома, А. Солодейникова
предоставлены авторами.*

Оформление, макет: Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева.

Administration of Kemerovo region
Kemerovo State University
Siberian Association of Prehistoric Art Researchers
Museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa"
Institute for Human Ecology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences



Occasional SAPAR publications. Vol. VIII

ROCK ART IN MODERN SOCIETY

**On the 290th anniversary of the discovery
of Tomskaya Pisanitsa**

Book of papers of the International Conference

August 22-26 Kemerovo, Russia

Volume 2

Kemerovo
2011

УДК 7.031(063)
ББК Т4(0)-434я431
Н 31

*The conference and the publication of its materials have been made possible
through the financial support of:
The Russian Humanitarian Scientific Fund (project № 11-11-42503z/T),
Administration of the Kemerovo region
Kemerovo State University
Museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa"*

Rock art in modern society. On the 290th anniversary of the discovery of Tomskaya Pisanitsa. Book of papers of the International conference. Vol. 2. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2011. – 284 pp. Occasional publications of the Siberian Association of Prehistoric Art Researchers. Vol. VIII.

ISBN 978-5-202-01025-5

The papers are published in their authors' version.

Composition and technical editorship:

L. N. Ermolenko, O. S. Sovetova, E. A. Miklashevich, A. N. Mukhareva,
A. E. Rogozhinsky, V. F. Chirkov.

Translation: T. I. Dobrydina, T. A. Logunov, N. S. Yakimova,
A. A. Smirnova, E. A. Miklashevich.

*Translations of papers by E. Y. Girya, N. I. Drozdov, E. G. Devlet & V. I. Makulov, Z. S. Lapshina,
N. I. Rybakov, R. Sala & J. M. Deom, A. Solodeynikov are supplied by the authors.*

Design & layout: E. A. Miklashevich, A. N. Mukhareva.

**ХРОНОЛОГИЯ И
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
НАСКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**



**CHRONOLOGY
and INTERPRETATION
of ROCK ART**

D. Eisenberg-Degen

Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, Israel

**THE PETROGLYPHS OF THE NEGEV HIGHLANDS
VERSES PETROGLYPHS OF THE WESTERN DUNE PLAINS:
ECONOMY, CHRONOLOGY AND STYLE**

Д. Эйзенберг-Деген

Университет имени Бен-Гуриона в Негеве, Беэр-Шева, Израиль

**ПЕТРОГЛИФЫ НАГОРЬЯ НЕГЕВ В СРАВНЕНИИ С ПЕТРОГЛИФАМИ ЗАПАДНЫХ
ДЮННЫХ ГРЯД: ЭКОНОМИКА, ХРОНОЛОГИЯ И СТИЛЬ**

The first map of rock art distribution in the Negev desert, Israel was produced and published by Emmanuel Anati in 1965 [Anati 1965: 123–142]. Since the publication of this map little progress has been made. It still remains unclear whether the Negev rock art is homogeneous in character. Though intensive and extensive surveys are required, by surveying and documenting two rock art sites situated in distinctly different geographic settings it was possible to clarify a number of points. This research was carried out as part of my dissertation at Ben-Gurion University, under the supervision of Prof. Steve Rosen.

The first set of data recorded comes from 0.36 sq kilometers of the eastern slopes Har Michia. Har Michia situated in the Central Highlands region, is one of a series of desert pavement covered ridges running from the northeast to the southwest. The average annual rainfall is 100 mm restricting Irano-Turanian vegetation to the narrow dry river beds [Evenari, *et al.* 1971: 45–57]. Rock art is found both directly north and south of the documented area in now settled lands. West of the site, on the ridge is a cairn field and Bedouin cemetery. The rock art of Har Michia was exhaustively recorded with a total of 965 panels and 5104 elements documented.

The second rock art site, Giva't HaKetovot (Hill of Inscriptions) is a small, approx 6,000 sq. meters hill set in the Northwestern Plains and Foothills region, bordering to the east with the Central Highlands. With 80 mm of annual rain fall the vegetation is Irano-Turanian though as the river beds are wider with more silt, vegetation growth is more abundant [Evenari, *et al.* 1971: 43]. On the hill is a single cairn but on a ridge to the north-east is a cairn field. Giva't HaKetovot was sampled through the documentation of 406 panels with 1481 elements.

Archaeologically the two sites differ slightly with remains from most archaeological periods found in the surrounding areas [See for example Lender 1988: 67–68, 1990: xvi-xxiv; Marks 1971: 28; Meshel 1991: 243; Saidel & Ericson Gini 2004: 104, Saidel *et al.* 2006: 201–203]. In terms of settlement, the most noticeable difference between the sites is in their present state. Har Michia serves as part of an adjacent Bedouin community's pasture lands. Giva't HaKetovot is one of the marketed sites of a local eco-tourism center. As such both sites bear recent engravings along-side and over ancient ones. At Har Michia these are mostly in the form of tribal markings and games (tic-tac-toe). Some of these are almost identical to others which have since re-patinated while other elements were clearly made with the use of modern tools. At Giva't HaKetovot the recent engravings all almost entirely inscriptions and scratched lines. The modern engravings at Giva't HaKetovot contrast the ancient ones in every aspect including technique, scale, and most notably – subject matter.

Each detail recorded during the survey may serve as a base for comparison and evaluation of the relationship between the two sites. This data may include for example the orientation and angle of the engraved panel, the type of panel, number of elements per panel, type of motif, as well as a range of stylistic nuances. Differences resulting from the site rather than from a cognitive decision were eliminated. For example panel size which was determined by the rocks available and does not reflect the mark maker's preference. The sites compare as following:

The majority of panels at both sites are hard lime stone with a well developed patina. Alongside these, are patina free panels. First I will describe the motifs engraved on patina covered panels.

Patina Covered Panels and Motifs. At Har Michia abstract elements outnumber zoomorphs and anthropomorphs at a ratio of 30: 4: 1. If we filter the static (elements consisting of a cluster of marks, marks on the panel edge, around natural depressions/elevations in the rock and single blows) than the ration is 14:4:1. Within the abstract elements linear ones outnumber curvilinear forms 4: 1. The most commonly engraved abstract elements are single lines (n=478), parallel lines (n=103), rings (n=103) and than a door shape (n=96).

Zoomorphs are usually depicted in a minimalistic fashion with little attention paid to proportion and detail. As such the species of many zoomorphs cannot be identified with certainty. Horned animals, especially ibex, are the most prominent zoomorph depicted. Following are unidentifiable zoomorphs, camels, equid and dogs. Other species are poorly represented in the corpus (see **table 1**). Each zoomorph is composed of a combination of forms and decisions such as the size of engraving, direction and orientation of the animal, number of legs, length and direction of tail, inclusion of details such as eyes, hooves, and ears. All possible forms were examined in combinations of two. For example the direction of the animal (left/right) was crossed with its orientation (N, NW, W, SW, S, SE, E, NE). A total of ten details were examined through a series of chi square tests. The purpose of these tests was to see if the animal forms (each species was examined separately) follow certain conventions. Patterns were found within each group, and differing between species.

Motif	Number	Percentage
Bird	9	1.61%
Camel	73	13.04%
Dog	20	3.57%
Equid	66	11.79%
Horned Ungulate	254	45.36%
Lizard	2	0.36%
Predator	6	1.07%
Snake	1	0.18%
Scorpion	1	0.18%
Unidentifiable Zoomorph	125	22.32%
<i>Total</i>	557	100.00%

Table 1. Zoomorphic motifs documented at Giva't HaKetovot

Motif	Number	Percentage
Bird	2	0.99%
Boar	2	0.99%
Camel	20	9.90%
Dog	6	2.97%
Equid	6	2.97%
Horned Ungulate	108	53.47%
Predator	8	3.96%
Snake	2	0.99%
Spider	1	0.50%
Unidentifiable Zoomorph	47	23.27%
<i>Total</i>	202	100.00%

Table 2. Zoomorphic motifs documented at Har Michia

Anthropomorphs may be divided into two basic types, riding and not riding. These types may be further divided into sub groups based on the position of the arms and type of weapon held. The combination of 12 different details were tested through chi square tests for unarmed figures while 25 details were tested against each other for armed ones. Several patterns emerged; these are rooted in the sex of the image and its size.

Comparing the ratio between motifs documented at Har Michia to those from Giva't HaKetovot resulted in a similar ratio of abstracts outnumbering zoomorphs which in-turn outnumber anthropomorphs (see **table 2**). Within the abstract elements linear ones outnumber curvilinear ones 3:1. The most commonly engraved abstract elements are almost identical to those at Har Michia including single lines (n=99), an angular hooked line (n=20), parallel lines (n=16), and open rings (n=15).

The internal division according to animal species follows the same general frame with horned ungulates presenting the largest group followed by unidentified zoomorphs. Horned ungulates, of which a large percentage can be identified as ibex, coheres with the data from Har Michia but is removed from the natural fauna of the region where ibex are not found. Camel and equid are the third and fourth group in regard to percentages at both sites though at Har Michia camels are depicted twice as often and equid over five times more often than at Giva't HaKetovot. The low percentage of ridden animals is especially apparent in the anthropomorphic category. At Har Michia approximately 40% of the anthropomorphs are riding versus 15% at Har Ketovot. When repeating the chi square tests on the Giva't HaKetovot data, certain combinations were found to be significant though these differed almost in every case from the statistically significant combinations calculated at Har Michia.

The picture that is forming is composed of similarities and dissimilarities. The relationship between the corpuses and the probability of the two deriving from the same population in both the statistical and archaeological aspects may be expressed as follows: The most general level of comparing the rock art i.e. the ratio between motifs is compatible. This may translate to the rock art being made by groups within the

same general culture. The more detailed breakdown of motif type through comparing animal species and anthropomorph types and subtypes, starts to show that each site was governed by slightly different interests, needs and traditions. Using kin relations as a metaphor, than we could suggest that the mark maker of Har Michia and Giva't HaKetovot could technically be of the same tribe though the third and most in depth comparison based on the chi test results differ to a degree that the mark makers would have belonged to different clans. The similarities in subject matter would present information easily understood. The more detailed nuances reflect, in my opinion, more precise ideas and information that only a limited group would know how to translate. For example, based on ethno-historic data we may recognize several abstract elements as being tribal markings of Bedouin. Tribal markings serve as territory marks for both live stock, grazing lands and water sources. Tribal markings are usually simplified geometric shapes making them easily identifiable, though some tribal marks are more complex comprising of a number of shapes in sequence. It has also been suggested that zoomorphic elements were used as tribal markings [Greenberg 2003: 17–32; Van der Steen 2005: 1–20]. As the tribe grows in size the need for additional marks develops. Territory marks may be used by a groups as small as a clan. Taking the Azazmeh tribe for instance, their initial tribal marking is the door shape. From this shape several variations have been made. A Bedouin affiliated with the Azazmeh would most likely be able to identify the sub-group's mark. A Bedouin of a different tribe, or geographically distant from the region would recognize that the abstract is a tribal marking and would understand the most generalized message defining territory. The more detailed information of whose mark it is, would not be transferred. Several examples of Bedouin recognizing abstract elements as tribal marks of ancient tribes, no longer residing in the region were documented by Majeed Khan [2000] in Saudi Arabia. The same may be true regarding other motifs, based on the relation of the audience to the mark maker society, is the type of data transmitted.

Patina Free Panels and Elements. Alongside the patina covered panels are patina free panels. Here two questions arise, the first is are these panels the product of the same culture which engraved on the patina covered panels? And secondly, do the patina free panels from the two sites present the same levels of similarities as the patina covered panels?

Of the panels engraved at Har Michia less than 7% are patina free. Within these patina free panels the ratio of motifs raises to 22 abstracts to a single zoomorphs and anthropomorph. The number of zoomorphs also drops from 4 zoomorphs to every anthropomorph to 1:1. Foot prints and inscriptions replace the zoomorphs in percentages. These patina free panels clearly present a separate tradition than the one related to the patina covered panels of Har Michia.

At Giva't HaKetovot 17% of the panels are patina free surfaces. Filtering the recent additions made by tourist, the panels present an overall lower percentage of abstracts and close to twice as many zoomorphs. The chi square test point towards the use of different forms in depicting horned ungulates in the patina free and patina covered panels.

If the patina covered panels of Har Michia and Giva't HaKetovot are similar in the most general level of comparison, the patina free panels from both sites differ both from each other and from the panel near which they are set.

Now we may start taking about three distinct rock art traditions. At this stage of the Negev rock art research, no chronology has been established. The same motifs, especially the ibex, were engraved over several millennia in essentially the same style. A number of different styles have been noted though the duration through which each was used is extensive as are the overlaps between styles. The repetitive use of motifs in essentially the same form suggests that over long periods the culture of the Negev population experienced little change. This fact, here expressed through rock art, follows several other examples of millennia long desert traditions and concepts. These include the sanctity of standing stones [Avner 2001: 30–41], the use of open air religious centers [Avni 1992: 69–81; Rosen et al. 2007: 1–27.] and technical aspects relating to handmade pottery [Haiman and Goren 1992: 143–151].

The patina free panels of Har Michia with Arabic inscriptions, foot/sandal prints and few zoomorphs and anthropomorphs, present at least two engraving phases. In a third phase several engraved elements were retraced with yellow oil based paint. Based on Yehuda Nevo's [et al. 1993] research on hundreds of Arabic inscriptions engraved on patina free surfaces it has been commonly accepted that patina free panels are Islamic in age. Although a 7th century AD is possible, the lack of abstract motifs in Nevo's documented material, and the many identifiable tribal markings push the date of these panels towards the 16th-21st centuries AD starting with the period when Bedouin tribes infiltration in and through the region [Bailey 1980: 35–80, 1985: 20–49].

The third rock art tradition with fewer abstract elements and a relatively larger percentage of zoomorphic ones, hints at the origin of the mark makers. Parallels for the form employed for some the zoomorphs together with three North Arabian inscriptions indicate a certain North Arabia influence, contact or perhaps presence at the site.

Conclusions. Examining ratios and implementing basic statistics make comparing and assessing similarities empirical. But in addition the numerical data holds within it indications as to what elements should be concentrated on. Adopting Barfield and Chippendale's methods as presented in their article "Meaning in the Later Prehistoric Rock-Engravings of Mont Bégo, Alpes-Maritimes, France" [1997: 103–128] "the first step must be to describe and explore regularities of the figures, as they are archaeologically observed." The reoccurring motifs, especially those which are noticeable in the rock art, much more than in the material culture, such as the eland in the San art verses in their diet [Lewis-Williams 1981:20] and the halberd in Alpine art verses the few recovered [Barfield and Chippendale 1997: 103–128], are those to be studied, rather than the unusual and unique figures that may be intriguing but offer little to study in depth. In the case of the Negev rock art this statement points towards the abstract elements and the ibex.

The lack of depictions of caravans, plowing scenes, sheep and the limited number of goats and hunting scenes show that the rock art does not reflect the economic activities which sustained the region.

The proximity of cairn fields to both sites is of interest. Cemeteries, and most likely cairns as well, mark territory boundaries [Ilan 2002: 92–104; Van der Steen 205]. Unlike finds worldwide [for example Nash et al.2005: 11–16. regarding Wales] there does not seem to be a direct connection between the Negev rock art and mortuary practices though a connection is beginning to form in their secondary meaning. Burials are not made because a boundary is needed but rather evolved from the natural need for a place for the dead. Rock art may not have originated as a territorial marking, but as with the tribal markings, the moment a mark may be identified with a specific group, and both affiliated and nonaffiliated people can recognize the mark as a tribal marking, an ownership mark has developed. The zoomorphic elements may have, to a degree, evolved in a similar fashion. Their original meaning might have been ritual but the panel the mark maker chose to engrave (patina covered or patina free), the subject matter and the form employed convey information regarding his identity not as an individual but a clan, tribe, and people. Through assessing levels of similarities and differences in forms employed the observer could probably relay as to his or her relation to the mark maker.

Animal pens and ovicaprine bones recovered in excavations indicate herding and secondary product use during the early Bronze Age [Saidel et al. 2006: 201–229]. Herds have served as one of the key economic bases in the region ever since. Though this activity is not presented literally in the rock art, it is evident in other ways. It has been suggested [Roe in Christodoulou 1959:17] in regard to Cyprus that shepherds replace the need for a fence. In this reference they may have meant that the shepherds wanderings and presence were sufficient. We may use the same statement in regard to the Negev Highlands. Based on historic observations most tribal markings (if not all) are engraved by shepherds, thus the shepherd is defining territory and replacing the need for a fence.



Ввиду отсутствия опубликованных данных по наскальному искусству Негева, многие выводы, включая степень однородности наскальных изображений в пределах одного комплекса, имеют скорее характер предположений, а не доказанных положений. В ходе нашего диссертационного исследования мы документировали два памятника наскального искусства – Хар Мичия и Гиват Хакетовот (Холм Надписей). Одной из причин выбора именно этих памятников было их расположение в совершенно различном географическом контексте. Сравнение данных, полученных при изучении этих памятников, позволило нам построить трёхуровневую систему для оценки сходства между комплексами наскальных изображений. Эти группы сходств/различий позволяют нам понять значение петроглифов, служивших для наблюдателя отметками границ территории.

Изучение количественных соотношений и применение методов статистики придают сравнению и оценке сходств эмпирический характер. Кроме того, количественные данные показывают, какие именно элементы дают нам наиболее актуальные для исследования данные. В соответствии с методами Барфилда и Чиппендэйла [Barfield & Chippindale 1997], «первым шагом должно быть описание и изучение регулярных количественных соответствий, наблюдаемых археологически». В первую очередь в изучении нуждаются повторяющиеся мотивы, особенно те, которые в наскаль-

ном искусстве гораздо заметнее, чем в материальной культуре, например, мотив антилопы канна в искусстве народа сан по сравнению с важностью этого животного в их рационе питания, или мотив алебарды в искусстве альпийских народов по сравнению с малочисленностью находок этого артефакта. При этом необычные и уникальные изображения, привлекающие, возможно, больше внимания, мало интересны для глубокого исследования. В случае с наскальным искусством Негева это положение относится к абстрактным элементам и к изображению дикого горного козла. Отсутствие изображений караванов, сцен пахоты, овец и небольшое количество изображений козла и сцен охоты показывает, что наскальное искусство не отражает виды экономической деятельности, лежащие в основе жизни региона.

Интерес представляет соседство каменных насыпей с памятниками как в Хар Мичии, так и в Гиват Хакетовот. Могильники и, с большей долей вероятности, каменные насыпи отмечают границы территорий [Pan 2002; Van der Steen 2005]. В отличие от памятников наскального искусства в других регионах мира [см., напр., Nash et al. о находках в Уэльсе], между наскальным искусством Негева и погребальными практиками, кажется, не существует прямых связей, хотя отношения между ними стали возникать по другим причинам. Захоронения совершаются не потому, что есть потребность в границе, а потому, что возникает естественная потребность найти место для погребения усопших. Наскальное искусство, возможно, возникло не для обозначения территории, но, как и в случае с племенными маркерами, его функции со временем расширились. Как только тот или иной маркер стало возможно соотносить с определённой группой, и как только местные жители и посторонние люди смогли распознать этот маркер как указание на племя, начали распространяться маркеры, указывающие на собственность. Развитие зооморфных элементов могло происходить в определённой степени сходным образом. Их первичное значение, возможно, было ритуальное, но выбор автором рисунка плиты, предмета и формы изображения передаёт информацию не об его личности, а о принадлежности к клану, племени и народу. Определяя уровень сходства и различий использованных форм, наблюдатель мог сформировать своё отношение к автору рисунка. Мы, как исследователи, также можем оценить сходства между комплексами рисунков на трёх уровнях: от общего к наиболее подробному, с помощью соотношений абстрактного/зооморфного/антропоморфного в изображениях и прямых/изогнутых линий с последующим подразделением в пределах зооморфной категории по видам животных, а в антропоморфной категории – по типу, и, наконец, на микроуровне, представленном сочетаниями символов.

Скотоводство было одной из ключевых основ экономики региона с момента запрета на разведение коз в VI тысячелетии до н. э. Хотя этот вид деятельности и не отражён в буквальном смысле в наскальном искусстве, данный мотив проявляется другими способами. Исследователи культуры древнего Кипра полагают [см. Roe в Christodoulou 1959: 17], что работа пастухов заменила потребность в изгородах. В этом отношении, возможно, имеется в виду, что самого присутствия и перемещения пастуха было достаточно. Мы можем применить подобный вывод к Негевским нагорьям. На основе исторических наблюдений можно сказать, что большая часть племенных маркеров (если не все) нанесены пастухами, таким образом, пастух определяет границы, «заменяя собой» изгородь.

Bibliography

- Anati E.* The Art of the Stone Age: Forty Thousand Years of Rock Art. Ed. H. G. Bandi. New York, 1965.
- Avner U.* Sacred Stones in the Desert // *Biblical Archaeology Review* 2001. № 227.
- Avni G.* Ancient Mosques in the Negev Highlands // *Atiqot*. 1992. № 21. (Hebrew).
- Bailey C.* The Negev in the Nineteenth Century: Reconstructing History from Bedouin oral Traditions // *Asian and African Studies*. 1980. № 14.
- Bailey C.* Dating the Arrival of the Bedouin tribes in Sinai and the Negev // *Journal of Economic and Social History of the Orient*. 1985. № 28.
- Barfield L. & Chippindale C.* Meaning in the Later Prehistoric Rock-Engravings of Mont Bégo, Alpes-Maritimes, France // *Proceedings of the Prehistoric Society*. 1997. № 63.
- Christodoulou D.* The Evolution of the Rural Land Use Pattern in Cyprus. Cornwall, 1959.
- Evenari M. Shanan L. & Tadmor N.* The Negev the Challenge of a Desert. Cambridge, 1971.
- Greenberg R.* Early Bronze Age Megiddo and Bet Shean: Discontinuous Settlement in Sociopolitical Context // *Journal of Mediterranean Archaeology*. 2003. № 16.
- Haiman M. & Goren Y.* “Negbite” Pottery: New Aspects and Interpretations and the Role of Pastoralism in Designating Ceramic Technology // *Pastoralism in the Levant: Archaeological Materials in Anthropological Perspectives*. Eds. O. Bar-Yosef and A. Khazanov. 1992. Monographs in World Archaeology. № 10.
- Ilan. D.* Mortuary Practices in Early Bronze Age Canaan // *Near Eastern Archaeology*. 2002. № 65.

- Khan M.* Wusum the Tribal Symbols of Saudi Arabia. Part 1 and 2. Riyadh, 2000.
- Lender Y.* Metzad Nahal Avdat // *Hadashot Arkheologiyot*. 1988. № 92 (Hebrew).
- Lender Y.* Archaeological Survey of Israel, Map of Har Nafha. Jerusalem, 1990.
- Lewis-Williams D.* Believing and Seeing Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings. London, 1981.
- Marks A. A.* Prehistoric Sites in the Negev. *Hadashot Arkheologiyot*. 1971. № 37. (Hebrew)
- Mesheh, Z.* The Negev Highlands Landscape and Journeys. Israel, 1991.
- Nash G., Brook C., George A., Hudson D., McQueen E., Parker C., Stanford A., Smith A., Swann J., Waite L.* Notes on Newly Discovered Rock Art on and Around Neolithic Burial Chambers in Wales // *Archaeology in Wales*. 2005. № 45.
- Nevo Y. D., Cohen Z., Heftman D.* Ancient Arabic inscriptions from the Negev. Midreshet Ben-Gurion, 1993.
- Rosen S. A., Bocquentin F., Avni Y., Porat N.* Investigations at Ramat Saharonim A Desert Precinct in the Central Negev // *Bulletin of the American School of Oriental Research* 2007. № 346.
- Saidel B. & Ericson Gini T.* Be'erotayim // *Hadashot Arkheologiyot*. 2004. № 116. (Hebrew)
- Saidel B., Erickson-Gini T., Vardi K., Rosen S., A. Maher E., Greenfield H.* Test Excavations at Rogem Be'erotayim in Western Negev // *Mitekufat Haeven Journal of The Israel Prehistoric Society*. 2006. № 36.
- Van der Steen E. J.* The Sanctuaries of Early Bronze IB Megiddo: Evidence of a Tribal Polity // *American Journal of Archaeology*. 2005. № 109.

J. M. Gjerde

Department of Cultural Science, Tromsø University Museum, Tromsø, Norway

**KNOWING PLACES. GEOGRAPHIC INFORMATION
IN LANDSCAPES OF ROCK ART**

Я. М. Гьерде

Отдел культурологии, Музей университета Тромсё, Тромсё, Норвегия

**РАСПОЗНАВАНИЕ МЕСТНОСТИ. ГЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНФОРМАЦИЯ
В ЛАНДШАФТАХ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Introduction. The origin of this paper are some of the results from my recent Phd-work “Rock Art and Landscapes. Studies of Stone Age rock art from Northern Fennoscandia” [Gjerde 2010b]. The aim of the thesis was to study rock art and landscapes in hunter-gatherer rock art of Northern Fennoscandia. The time-span was from about 10000BC until 2000BC and included rock art from Norway, Sweden, Finland and north-western Russia. The approach necessitated comprehensive fieldwork when studying rock art in relation to landscapes, but also landscapes in relation to rock art. The rock art had to be studied in situ and many times new documentation was conducted when imperative [Gjerde 2010a, b]. The rock art was studied from the features and elements in the rock, the microlandscape of the rock art up to the more general level of the wider landscapes, the macro-landscapes. The results from the thesis advocates that rock art was deliberately placed exactly where it is on the rock surfaces and that elements in the rock surface had a wider meaning interacting with the rock art, sometimes appearing as miniature landscapes. At times natural elements included references to the surrounding landscape and interacted with rock art as geographical references in what I referred to as rock art as memoryscapes where the conclusion is that hunter-gatherer rock art is representing the cosmography of the hunter-gatherer world where rock art acted as such a memoryscape where information could be stored about stories that reflected their “lived landscapes”. In this paper I will focus on the figures interaction with the background (the rock surface) and the geographic information that could be laden in the rock art.

Knowledge of Land – Knowing Places amongst Stone Age Hunter-Gatherers. An important factor for people on the move that often is the case either seasonal or more frequent is knowledge of the environment, land and the landscape. Places important for hunter-gatherers are places important for animals. These places or areas become central in their lives and through time becomes laden with stories as part of their memoryscapes. Some areas are favourable in a hunter-gatherer landscape and becomes important in their lived landscapes, but also in their cosmology. Memoryscape is introduced by Nuttall [1992] “..., but by way of a brief definition, memoryscape is constructed with people’s mental images of the environment, with particular emphasis on places as remembered places” [Nuttall 1992: 39].

From the ethnography of several accounts of people living as hunter-gatherers in the circumpolar area we know that these places, such as crossing places for e.g. caribou [Stewart et al. 2004] or reindeer [Popov 1948, 1966] or seasonal aggregation sites for e.g. Beluga whales [McGhee 1974] are important places in

the hunter-gatherer landscapes. Knowledge of such places are stored in the hunter-gatherers memoryscapes that holds information on place, space and history in stories [Collignon 2006; Nuttall 1992].

Collignon [2006] stated in her study of the Inuinnait on their landscape and environment that animals could not be removed from landscapes of the hunter-gatherers. Animals are defining a landscape due to its importance in an Arctic hunter-gatherer strategy. Therefore animals cannot be removed from the landscape or their perception of landscape. By their placenames they also “named” or memorized important places connected to what Collignon defines as Cynegetic Activities. Cynegetic derives from Ancient Greek and means something like “connected to hunting”, referring to travelling, hunting, trapping, fishing and gathering [Collignon 2006: 64]. Thereby landscapes related to cynegetic activities and cynegetic knowledge is important for hunter-gatherers. One may, with Collignon, claim that everyone by nature is a geographer that deals with places, spaces and the environment [Ibid.: 1]. The geographic knowledge then is knowledge in action (lived in landscapes), a holistic “wisdom of the land”. Along with the stories, they transform the wide expanses of the physical landscape into “memoryscapes” inhabited by human beings, animals, and spirits of all kinds.

Thereby hunter-gatherer landscapes are like amongst the Inuinnait defined into empty and rich areas [Ibid.] as visualized in **fig. 1**. These areas are also dependent on the seasons, where an area rich in august may be empty in November. An example of this is the rich Beluga whale aggregations in e.g. the McKenzie River Delta in Canada described by McGhee [1974].

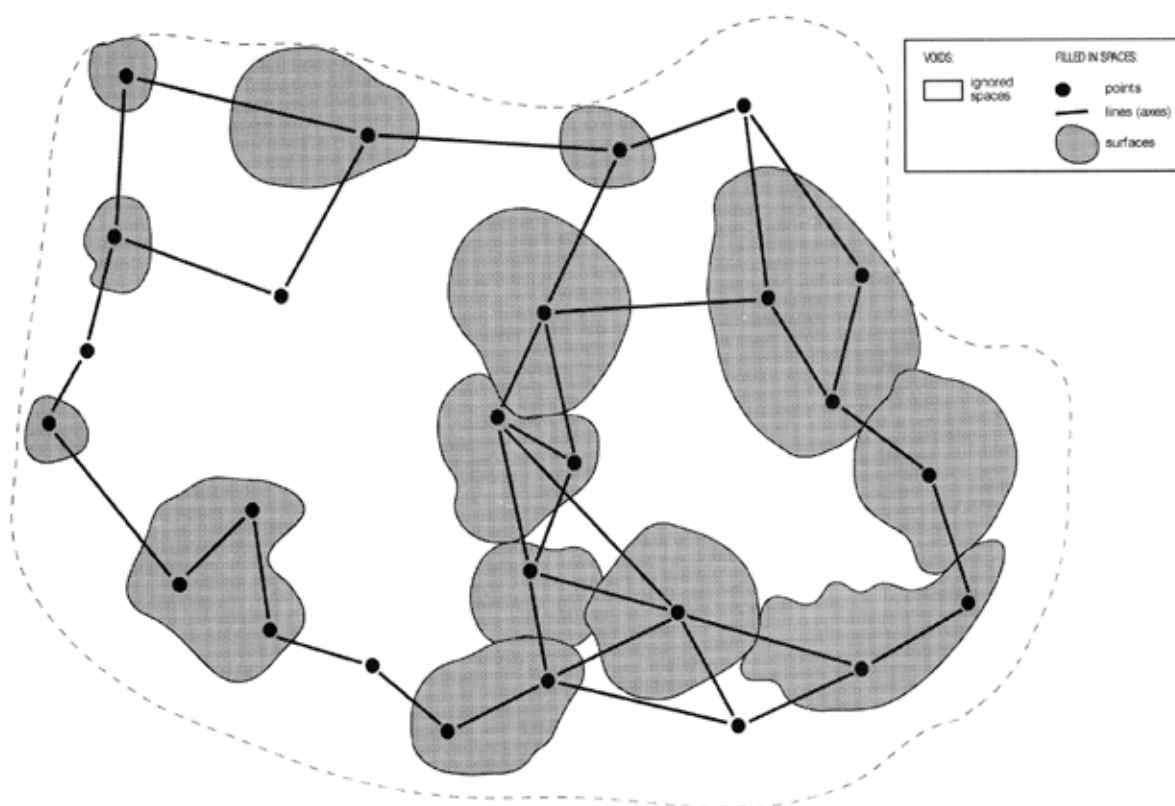


Fig. 1. Collignons theory on Inuinnait landscape. Illustration after Collignon [2006: 96, fig 16].

Рис. 1. Теория Коллиньона об инуитском ландшафте. По: [Collignon 2006: 96, рис. 16].

The large rock art centres was by several researchers interpreted as meeting places for different types of social interaction [Hagen 1976: 127–130; Hood 1988; Malmer 1975: 45; 1981: 107; Stolyar 2001]. The rich areas in Stone Age hunter-gatherer rock art also seems to refer to such favourable or unique ecological places as argued by Hagen for Vyg [Hagen 1969: 143], such as Alta, Nämforsen, Onega, Vingen and Vyg. As others have argued these places seem to be situated at favourable places for communication where waterways and communication routes start or end [Hallström 1960: XI] or at the meeting from coast to inland [Hood 1988]. The main place arguing for such a locational communication line is Nämforsen in northern Sweden where what today is a long river. Reconstructing the landscape mainly by the postglacial uplift, the Nämforsen area would be shorebound to the Baltic Sea at the end of a 140 km narrow fjord

where all the travellers by boat would have to make a natural stop due to the massive waterfall/rapids [Gjerde 2010b: 359ff, fig 255].

Documenting rock art and Landscapes – Landscapes in rock art. There is always a close relationship between documentation and the interpretation of rock art. The researchers aim and approaches when documenting will guide and constrain the interpretations based on the documentation. Documentation is always a reduction of reality. First and foremost, it is important to question what to document, and what not too (e.g. what is to be included in the documentation); Second, how we are documenting (e.g. tracings, photography etc.), and; Thirdly the lost information (e.g. changed landscape, lost relationships). Therefore, it is crucial to bear in mind the aims and approaches of previous researchers when applying previous documentation in our contemporary interpretations [Gjerde 2010a].

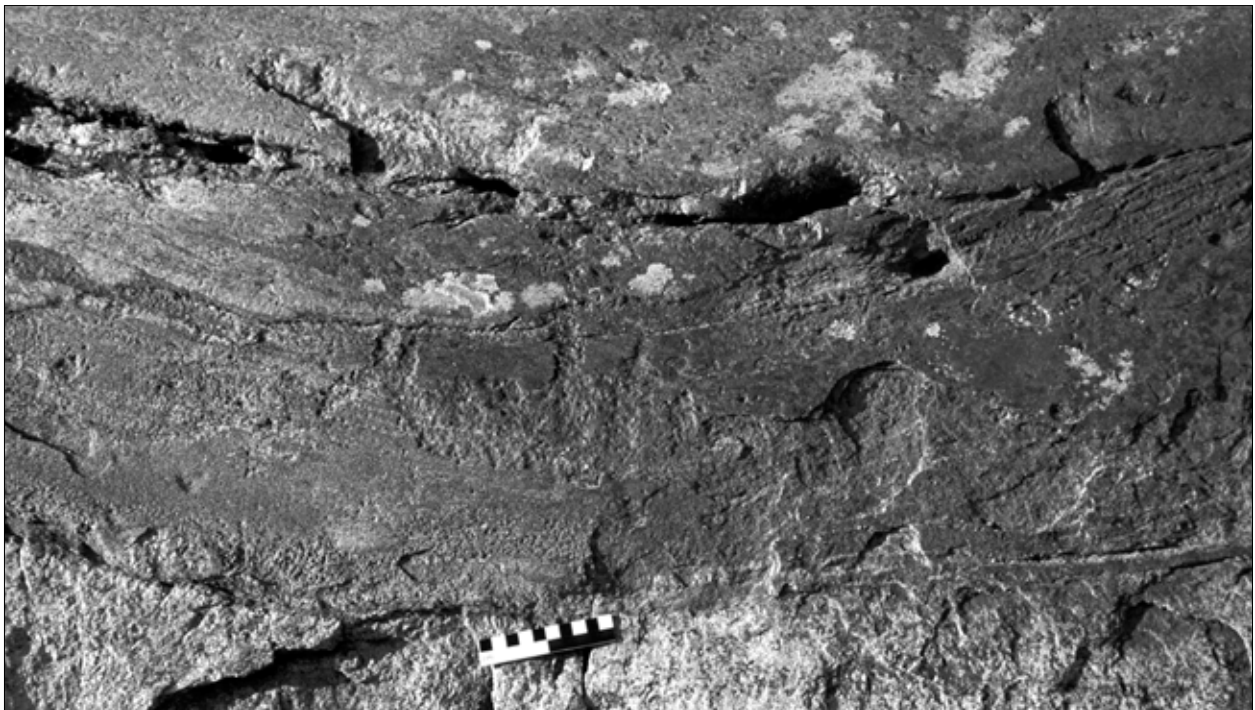
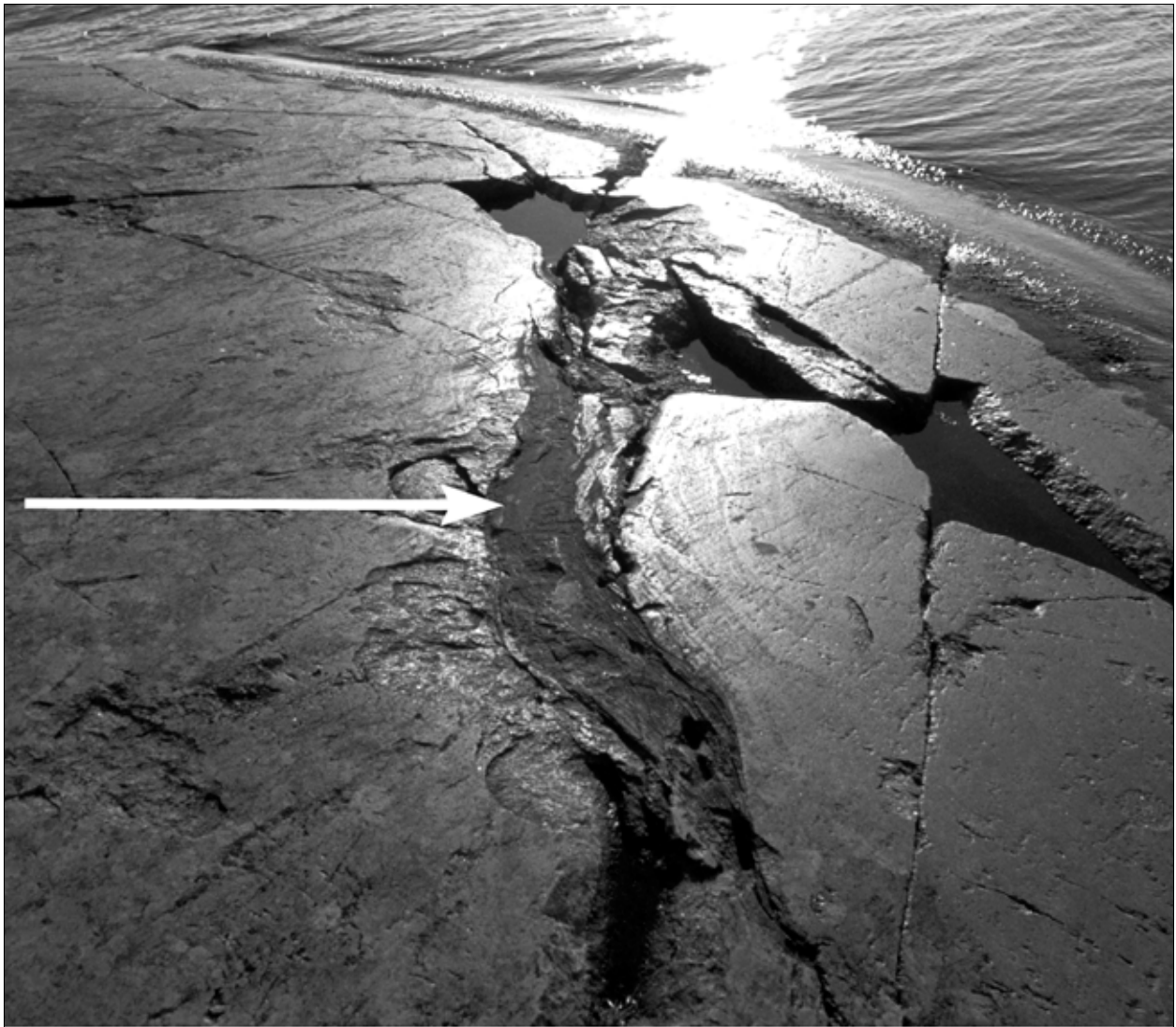
Documenting rock art is problematic. Previous documentation mainly focused on the motif and documenting the rock art figures with the utmost accuracy [Gjerde 2010a; Helskog 2010; Helskog & Høgtun 2004]. The fact that natural features, or elements are part of the rock art story was briefly suggested by Hallström already in the beginning of the 20th century [Hallström 1907: 188]. However, it was about 1990 in a groundbreaking work by Lewis-Williams and Dowson [1990] that the interaction between the rock surface, or the canvas of the rock art was taken into account. They also suggested that the natural features of the rock interacted with the rock art and that it could be interpreted in the light of San Ethnography [Lewis-Williams & Dowson 1990]. This has later been explored in northern Fennoscandia [Gjerde 2006; Helskog 2004] and clearly natural features interplay with the rock art, could be the reason why the figures are placed exactly where they are. At times the figures are placed in relation to the micro topography of the rock surface acting as miniature landscapes [Gjerde 2006, 2010a, b; Helskog 2004].

Geographic Information in Rock Art - Miniature Landscapes. The fact that we have shed light to the importance of a renewed focus on documentation of rock art and that the canvas might hold information crucial for the interpretation of the meaning of the rock art, knowledge of the land and the landscape of the Stone Age hunter-gatherers are important when interpreting rock art and landscape. We need to have knowledge of the local, regional and wider landscape to be able to get a better understanding of rock art and its relation to landscape. I will by a few examples from sites in northern Fennoscandia show how the rock art can be interpreted as memoryscapes holding geographic information and sometimes even be part of miniature landscapes. Then the latter example will show how the whole rock art panel and the placing of the figures may refer to an understanding of the surroundings, the wider landscape or the lived landscape in a whole region.

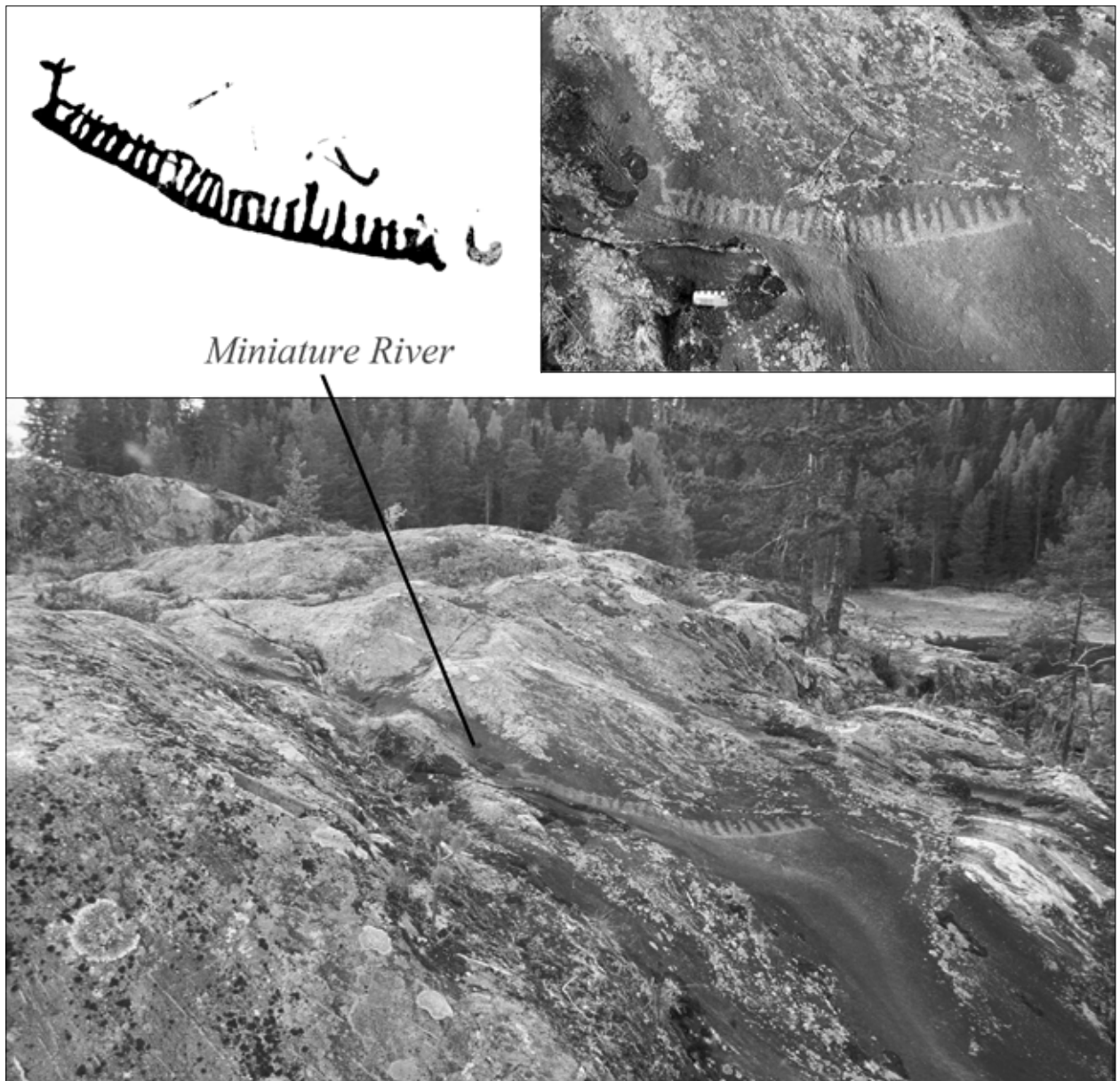
The river at Onega. A good example of where the micro-landscape can be interpreted as a miniature landscape is from Onega in northwestern Russia (**Fig. 2**). Here we see how the micro-landscape and the macro-landscape are interacting where most likely natural features are reflecting geographical knowledge. On one of the panels at Peri Nos, Onega, northwestern Russia, one can see a thick line of “black” rock in the red granite. This line is bending and twirling down towards the lake. Only one motif is depicted in the black rock, a boat. The boat has its stem facing towards the lake. The black rock surface could represent a river going into the lake. When the nearest river, ca 2km away bears the name The Black River (Chornaya) this becomes more interesting. The river is black due to colouring from the black soil. Here we see how the different colouring in the rock (the different rock type) may have been the reason why the boat is made exactly where it is. In addition, it might be a reference to the physical landscape, the nearby river. This also shows how important it is not only to document the figures, but that the interpretation of landscape also needs new documentation that accounts for relations in a different manner than the figure-focus of past research. Such direct links between the rock art, the micro-landscape and the macro-landscape rarely occurs so “readable” to us. However, the interaction between natural features in the rock related to the rock art could refer to topographical features or a geographical knowledge.

The river and river valley at Nämforsen. In the main concentration of rock art at Brådön, there are small rivers running close to the rock art. Further down the elk motifs are running along the river. There are no figures where the water would originally have been running at this place. With no water, the area where the water is running gets a dark greyish patina due to the discolouring of the rock. At this place it looks like the figures are located as if they are representing a miniature landscape that would resemble the surroundings at Nämforsen (**Fig. 3**). The miniature river could then act as a link between the surroundings and the stories told in the rock art.

One of the large boat representations at Nämforsen in northern Sweden is located at the Island Brådön within the rapids of Nämforsen. The boat was immaculately documented by Hallström [1960: pl. XXIII].



**Fig. 2. The boat in the Black River at Peri Nos, Onega, Russia. Photos: J. M. Gjerde.
Рис. 2. Лодка в Черной реке на мысе Пери Нос, Онега, Россия. Фото Я. М. Гьерде.**

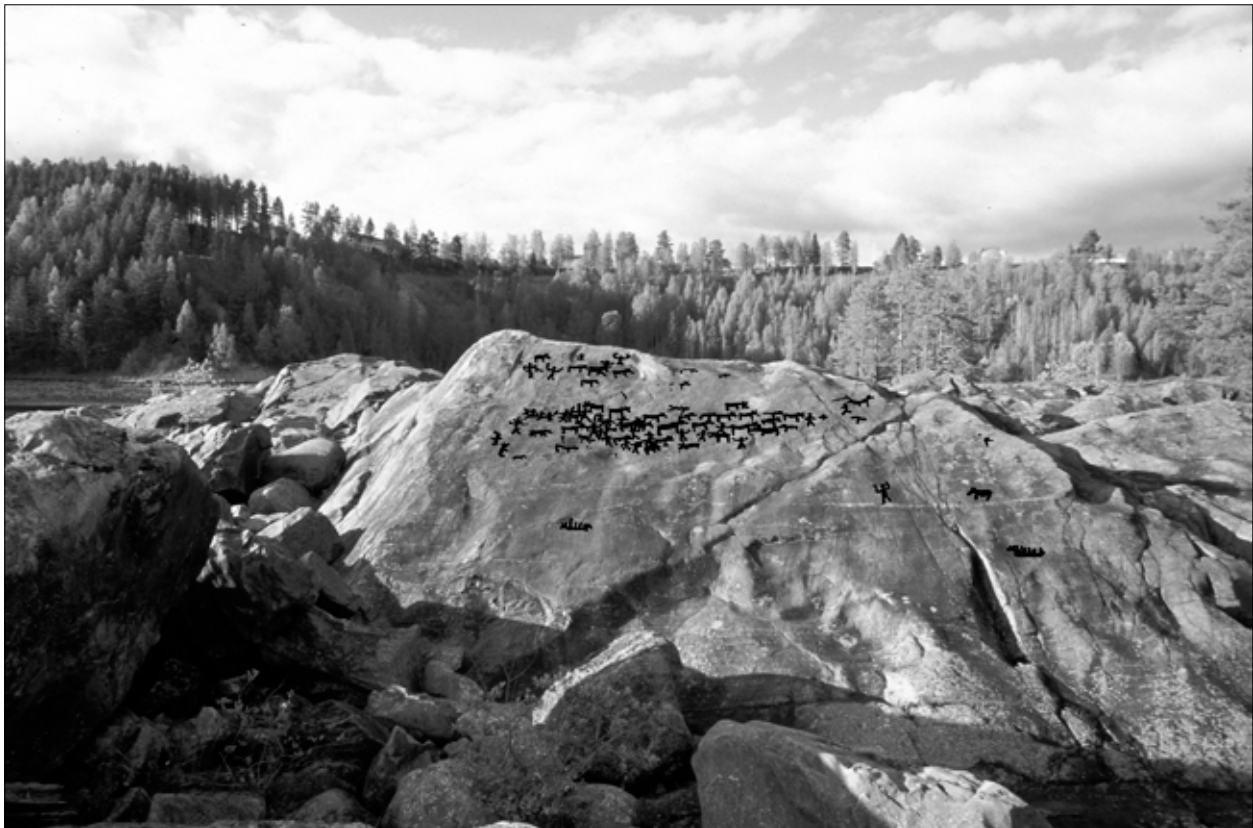


**Fig. 3. The boat in the “miniature river at Nämforsen, Northern Sweden.
Tracing after: [Hallström 1960]. Photos: J.M. Gjerde.**

**Рис. 3. Лодка в «миниатюрной» реке. Намфорсен, Северная Швеция.
Рис. по: [Hallström 1960]. Фото Я.М. Гьерде.**

Revisiting the Nämforsen site with a landscape focus is somewhat bizarre as the main character of the landscape, the massive rapids, are regulated by the power station. The elk-boat representation at Brådön is common in northern Fennoscandia. This boat representation with 25 lines most likely representing the crew of people suggests that this was a large boat. The boat is located where the water runs after rainfall. The dark blackish lichen is present where the water runs. Here one observes that the boat figure is placed where the water would be running in a miniature river on an island in the waterfall. Looking carefully at the micro topography in the rocks it resembles the macro topography at Nämforsen. I doubt this is a coincidence. Here one can see that by documenting or observing the rock art anew, one may gain an impression of the landscapes character. One can here see how the figures are related to a micro-landscape that most likely acts as a miniature or a representation of the macro-landscape at Nämforsen.

The miniature landscape at Nämforsen – a visualization of the landscape. One of the largest compositions and the one with most human figures at Nämforsen includes about 42 elk figures, 30 human representations, two boat representations and a at least 3 elk-head sticks (poles) (Fig. 4). At this large panel (Hallström IIQ1) with rock art, on the south-western side of Notön the composition is made up of at least two scenes that shows how the figures are located in relation to a miniature landscape. The outcrop is



**Fig. 4. The geographic references and landscapes in the rock art panel at Nämforsen.
Photo and illustration: J.M. Gjerde.**

Рис. 4. География и ландшафты в наскальном искусстве в Намфорсене. Фото и рис. Я. М. Гьерде.

defined as belonging to Notön, however, it would be a small island with water running at both sides of the outcrop with the waterfall present. The lowest elevated figures are boats that, by their position at times would be under water. At the right part of the panel a human and elk is walking on the largest quartz line on the panel. This quartz line most likely represents the shoreline. Interestingly, both the boats on the panel is depicted below this line where the water runs. They are thereby depicted in their “right” element. This is in my opinion one of the best examples of a “direct” link between a rock art composition where the interplay between the figures and the natural features represent the environment and its surroundings. The panel represent activities from the coast to the inland. From the panel one can also see the shore on the other side of the small bay below Nämforsen. This shore can best be seen in the background to the left of the panel. The inland activities with the communal elk hunting occurs inland, on the “flat landscape” on top of the terrace. The eroding sandbank between the terrace and the shore is most likely also represented by there not being any figures on the panel between the elk and man walking on the shore and the large communal elk hunting scene.

The two large scenes on this panel are interpreted as depicting a communal elk hunt. If one then looks at the whole panel, the elk-hunt occurred inland as is also depicted while an elk and a human is standing by the “ocean” or waterline and the boats are at the river / coast. The rock art composition where the figures interact with the natural features representing a section of the land with inland and coastal activities. Comparing the panel with rock art (**Fig. 4**) to Collignons theory on landscapes where the landscape is seen in empty and rich areas depending on activities, the panel may represent such a memoryscape of the Stone Age hunter-gatherer lived landscapes in the Nämforsen area.

Concluding Remarks. Studying Stone Age hunter-gatherer rock art from northern Fennoscandia shows that the natural features of rock art, the background or canvas is often included in the storied rocks. It is important when studying rock art of hunter-gatherers to view them according to hunter-gatherer lived landscapes. Looking at rock art and landscapes it is likely that they represent memoryscapes where rock art included stories of places and activities both real and imaginary. It is also likely that they represent hunter-gatherer cosmology. Central in hunter-gatherer rock art are animals. According to Collignon [2006] animals cannot be removed from landscapes. The animals are then representing areas or places in their landscape

in an interaction between ideology and economy. Important is knowledge of places and awareness of the wider landscape both spatial but also seasonal reflecting their environment. To get closer to an understanding of Stone Age hunter-gatherer rock art we need to approach the Stone Age hunter-gatherer landscapes and their lived landscapes. This includes knowledge of their relation to the environment including knowledge of fluctuations and the changing landscape such as seasonal changes. We know that some rock art scenes holds seasonal information, such as the winter-hunting of elk at Vyg, northwestern Russia or the summer/early autumn hunt for the Beluga whale at Vyg in northwestern Russia or the autumn reindeer hunting in reindeer corrals at Alta in northern Norway.

To get closer to the interpretation of rock art we need to address our documentation of rock art so that not only the figures but also natural features or elements are included in the documentation, for instance such as cracks, changing rock colours, elevation (mountain or valleys), inclination, striation marks, water collections (lakes, rivers). It is also important to view the rock art in relation to the wider landscape-context. Some of the stories told in the rocks include geographic information and sometimes the whole panel and the interaction with natural features and elements appear as miniature landscapes where the figures are placed in relation to the miniature landscapes as a reflection or a story from the wider landscape, such as I have shown in this paper from Nämforsen and Onega. Such incorporation of natural elements are also found widespread in the rock art of northern Fennoscandia as I have recently shown from Alta and Ofoten in northern Norway, Nämforsen in northern Sweden and Kanozero, Onega and Vyg in northwestern Russia [Gjerde 2010b]. Sometimes the rock art holds geographic information or even represents the wider lived landscape. It is therefore important to look at different levels of interaction between the rock art and landscapes, from the tiniest crack till the wider landscape.



Основываясь на некоторых результатах своей недавно защищённой диссертации «Наскальное искусство и ландшафты. Изучение наскального искусства каменного века в Северной Фенноскандии», автор утверждает, что в наскальном искусстве охотников-собирателей отражены не только космологические и воображаемые ландшафты, но иногда в нём можно найти указания на реальную местность. Главными в наскальном искусстве охотников-собирателей являются животные. Животных нельзя отделить от ландшафта; географические и этнографические данные говорят о том, что животные указывают на какие-то ландшафты или местности. В некоторых памятниках наскального искусства есть физические признаки ландшафта, и поэтому они являются своеобразным географическим знанием, хранящимся на скалах как памятки с информацией о земле и ландшафтах охотников-собирателей. На некоторых памятниках наскального искусства изображаемая местность сознательно соотносится с такими естественными элементами, как расселины и текущая вода. Они включены в легенды, рассказанные скалами. Важным для изучения наскального искусства и ландшафта является знание о том природном окружении, в котором жили охотники-собиратели каменного века, это является ключевым для лучшего понимания их наскального искусства. В статье также рассматривается проблема современного документирования рисунков на скалах, которое должно содержать больше информации, чем собственно рисунки, для того, чтобы точнее интерпретировать утраченные сложные соотношения наскального искусства.

Bibliography

- Collignon, B.* Knowing places: the Inuinait, landscapes and the environment. Edmonton, 2006.
- Gjerde, J. M.* The location of rock pictures is an interpretive element, in *Samfunn, symboler og identitet – Festskrift til Gro Mandt på 70-årsdagen*, eds. R. Barndon, S. M. Innselset, K. K. Kristoffersen & T. K. Lødøen Bergen: Universitetet i Bergen, 2006.
- Gjerde, J. M.* “Cracking” Landscapes. New documentation – new knowledge?, in *Changing pictures – rock art traditions and visions in northernmost Europe*, eds. J. Goldhahn, I. Fuglestedt & A. Jones. Oxford: Oxbowbooks, 2010a.
- Gjerde, J. M.* Rock art and Landscape. Studies of Stone Age rock art from northern Fennoscandia, in *University of Tromsø. Tromsø*, 2010b.
- Hagen, A.* Studier i vestnorsk bergkunst : Ausevik i Flora, Oslo, 1969.
- Hagen, A.* Bergkunst : jegerfolkets helleristninger og malninger i norsk steinalder, Oslo: Cappelen, 1976.
- Hallström, G.* Nordskandinaviska hällristningar. Fornvännen, 2, 1907.
- Hallström, G.* Monumental art of northern Sweden from the Stone Age : Nämforsen and other localities, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1960.

- Helskog, K.* Landscapes in rock-art: rock-carving and ritual in the old European North, in *The Figured Landscapes of Rock-Art. Looking at Pictures in Place*, eds. C. Chippindale & G. Nash Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Helskog, K.* From the Tyranny of the figures to the interrelationship between myths - rock art and their surfaces. Observations from the top of Europe, in *Seeing and Knowing: Ethnography and Beyond in Understanding Rock Art. Papers in Honour of David Lewis-Williams*, eds. C. Chippindale, B. W. Blundell & B. Smith Witswaterstand: University of Witswaterstand Press, 2010.
- Helskog, K. & E. Høgtun.* Recording landscapes in rock carvings and the art of drawing, in *Prehistoric Pictures as Archaeological Source. Förhistoriska bilder som arkeologisk källa* Tanumshede: Tanums Hällristningsmuseum, 2004.
- Hood, B. C.* Sacred Pictures, Sacred Rocks: Ideological and Social Space in the North Norwegian Stone Age. *Norwegian Archaeological Review*. 21(2). 1988.
- Lewis Williams, J.D. & T.A. Dowson.* Through the veil: San Rock Paintings and the Rock Face. *South African Archaeological Bulletin*. 45. 1990.
- Malmer, M.P.* The Rock Carvings at Nämforsen, Ångermanland, Sweden, as a Problem of Maritime Adaptation and Circumpolar Interrelations in Prehistoric maritime adaptations of the circumpolar zone, ed. W. W. Fitzhugh The Hague/Paris: Mouton Publishers, 1975.
- Malmer, M.P.* A chorological study of North European rock art, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1981.
- McGhee, R.* Beluga hunters: an archaeological reconstruction of the history and culture of the Mackenzie Delta Kittegaryumiut, St. John's: Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland, 1974.
- Nuttall, M.* Arctic homeland: kinship, community and development in Northwest Greenland, London: Belhaven Press, 1992.
- Popov, A.A.* Nganasany: Vyp. 1: Material'naja kul'tura. Moskva, 1948.
- Popov, A.A.* The Nganasan the material culture of the Tavgi Samoyeds, Bloomington: Indiana University, 1966.
- Stewart, A.M., D. Keith & J. Scottie.* Caribou crossings and cultural meanings: Placing traditional knowledge and archaeology in context in an Inuit landscape. *Journal of Archaeological Method and Theory* 2004. 11(2).
- Stolyar, A.D.* Milestones of Spiritual Evolution in Prehistoric Karelia. *Folklore*. 2001. 18 & 19.

K. Helskog

Tromsø University Museum, Tromsø, Norway

NORTHERN BOATS THROUGH 5000 YEARS

К. Хельског

Музей университета Тромсё, Тромсё, Норвегия

ПЯТЬ ТЫСЯЧЕЛИТИЙ ЛОДОК СЕВЕРА

The following discussion focuses on the chronological changes in petroglyphs of boats through 5000 years in the coastal areas of Alta in northern Scandinavia, and the subsistence activities in which they are depicted and might be associated with. Boat figures are common but it is unclear to what extent the depicted differences and changes reflect technological changes and differences in construction and sizes of the boats that were used [Helskog 1985; Gjerde 2007]. The figures discussed were made by populations whose subsistence was based on hunting – fishing and gathering.

The chronology consists of two parts: 1) A relative positioning of types of boats based on their height above the present sea level. It must be emphasized that the relative position both refer to groups of similar types and sub-types of boats. 2) The absolute date of the different types and sub-types based on the date of the shore-zone in which the boats were made.

The classification of the boats is based on the morphology of the hulls themselves and the shape and positions of the lines that extend from these. The hulls form two main types: a) they are outlined as a totally carved out surface; b) they are outlined by separate lines for keel, reeling and prows. Examples of types of extensions are for example elongations of the keel and reeling lines and animal heads in the prow. On such criteria the boats are divided into sub-types.

The relative chronology. When the weight of the continental ice sheet released its grip approximately 11000–12000 thousand years ago the land began to rise. All research and visual inspection points to a fact that the petroglyphs were made in the shore zone, and as the land rose out of the sea new zones were taken into use for making new figures. Statistically and visually this can be demonstrated. The rate of uplift varied according to thickness/weight of the ice, the thicker/heavier the more uplift while the speed decreased through time and because the figures were made approximately along the same isobasis it is relatively easy to compare their spatial and temporal relationships. The observation that the older panels and figures are

located above younger panels and figures is therefore the basis for the relative chronology rather than a classification of the figures into types and styles.

However, to remove myself from the influence of the visual observations in the field, relationships between types of figures and panels were analyzed statistically. The result grouped boats (and other figures) and panels which largely corresponded to the observations in the field, while the seriation of the same data gave a sequence that did not follow the sequence given by the panels in relation to the shore displacement. For example some of the higher located groups of panels were placed to be younger than the lowest located panels. This meant that they would have been made in the Late Iron Age while the content undisputable points towards late Stone Age. In essence, the placement in the seriation – an outcome of the numerical relationships, classification and content, could easily be proven to be wrong.

The reason for making figures in the shore zones through thousands of years might simply be that it is in the shore zone that the rock surfaces between the low mean and high tide are the smoothest and where vegetation does not grab hold/attach easily. As the land rose vegetation encroached onto the higher surfaces and the surfaces that emerged from the sea were taken into use. Furthermore, in the winter, only the tidal zone is free from snow and ice and stretches like a long band parallel to the tide levels, meaning that this zone was the easiest available area to make petroglyphs during this season.

In addition or alternatively, the reason for choosing the shore zone might be connected to beliefs where the shore was a micro landscape, transitional between different dimension of the universe as understood by the makers, and a transitional place where contact/communication between these were made. But, no matter what the reasons were, the result is a relatively chronological sequence where boats and other figures and compositions made within one shore-zone can be distinguished from those in another, altitudinal different, zones.

Absolute dates. A combination of radiocarbon-dates on material from archaeological and geological research indicates approximate maximum and minimum dates for altitude of the different shores, and implicit the different types of boats on these. To correlate radiocarbon dates from prehistoric settlements and geologically collected specimens from ancient shore zones, lakes and old estuaries involves serious contextual problems, but the gradual increase of the number of dates from controlled contexts steadily improves our understanding of the temporal-spatial relationships. For example, settlements cannot be older than the shore zones on which they are located and in several cases it has been necessary to revise the dates given by geological research. The method works best in areas where shore-displacement was fast than slow and where settlement were connected to a shore zone for longer periods of time.

Boats and activities. Obviously boats were and are real but the question is to what extent petroglyphs depict real boats. Do the different designs reflect real differences in structure/construction or do they identify boats in stories enacted out in beliefs and rituals rather than real types boats used on water, or are they a combination of boats used and boats imagined? All might have been considered to be equally real and if so, can we distinguish between the two? Furthermore, were the perception and construction of boats unchanged through the 5000 thousand years they were depicted in petroglyphs, and the following 2000 years onto the present? For example, the boats that were depicted between 5000–4000 BC are quite different from those between 1500 – BC/AD, differences that are so fundamental that they might reflect changes in construction rather than solely in function, beliefs and rituals. Both populations 5000–4000 BC and 3500 years later were hunter – fisher – gatherers although it is possible that animal husbandry and agriculture might have been introduced during the last millennium BC. Hunting – fishing – gathering continued as a main subsistence into the late the 16th century AD.

There were and are many different types of boats adapted to specific circumstances of use such as on rivers, lakes, coast and ocean and the number of people to be transported. Boats are extremely specialized constructions for whatever purpose they were built, and peoples lives depended heavily on functionality and seaworthiness. There are local building traditions as the same time as the boats in rock art illustrate similarities between boats in Alta in Finnmark, Namforsen in north Sweden, Kanozero and Zalavruga in northern Karelia, the Norwegian southwest coast and Bohuslan in Sweden [Kaul 2005; Ling 2008]. Boats are a wonderful and effective way to travel and make connections between coastal populations, especially in the periods of the year when weather is calm and warm. Can the similarities in the figures be explained by contacts between peoples, adaptations of new boat types and functionality, and do they also mirror boats observed and not used?

Parts of the answers to the above questions are to be found in the archaeological material that might be connected with the depictions and partly in what the makers chose to depict, and the particular choices

taken. The coastal and fjordal waters were rich in fish and marine fauna, and life without boats might have been difficult or outright impossible. The climate was harsh and the differences between life and temperatures in winter and summer large. Northern Norway is in the northernmost periphery of Europe, and good boat technology and expertise in handling were needed to harvest the life in the coastal waters and have needed contact with neighbors. The early morphological changes in the boats are connected with hunter – fisher – gather societies while in the Bronze Age/Early Metallic Age influences from societies where subsistence was based on animal husbandry and agriculture could have reached this northern areas long before these ways of subsistence took hold. The climate prior to approximately 500 BC was warmer than at the present where both agriculture and animal husbandry is practiced, although it is marginal and difficult. But, from a climatic point of view it was possible, and a combination of fishing, farming and animal husbandry is a combination that has existed for the last 2000 years or more. The rock art does not give the answer to when this mixed subsistence economy began, nor if it had any effect on boat technology, but it can provide information that might add to our understanding of beliefs and rituals that might be connected to economic pursuits. After all, subsistence was a primary objective for staying alive and is bound to have some connection to beliefs, rituals and activities directly or indirectly depicted/represented in the rock art.



Доклад посвящён хронологическим изменениям в наскальных изображениях лодок на протяжении 5 тысяч лет на прибрежных территориях Альты в северной Скандинавии и соответствующим типам хозяйства, с которыми они могут быть связаны. Рисунки лодок – частый сюжет, но непонятно, до какой степени различия и изменения в наскальных изображениях лодок отражают технологические изменения и различия в конструкции и размерах реально используемых лодок [Helskog 1985; Gjerde 2007]. Изображения, о которых пойдёт речь, были выполнены популяциями, уклад жизни которых основывался на охоте, рыболовстве и собирательстве.

Хронология состоит из двух частей: 1). Относительная хронология типов лодок, основанная на высоте их расположения над современным уровнем моря. Необходимо отметить, что это относится как к типам, так и к подтипам лодок. 2). Абсолютная датировка различных типов и подтипов лодок, основанная на датировании той прибрежной зоны, где эти лодки были сделаны.

Классификация лодок базируется на морфологии их корпусов, а также форме и расположении линий, которые исходят от них. Корпуса изображаются двумя способами: а) силуэтная выбивка; б) изображение киля, снастей, носа отдельными линиями. Примеры типов дополнительных изображений – удлинение линии киля, оснастки, головы животных на носу лодки. По этим критериям лодки подразделяются на суб-типы.

Относительная хронология. Когда примерно 11000–12000 лет назад вес ледникового щита на континенте снизился, земля стала подниматься. Все исследования и визуальные наблюдения указывают на тот факт, что петроглифы были сделаны в прибрежной зоне, и так как земля поднималась из моря, появлялись новые участки, где можно было создавать новые рисунки. Это подтверждается статистически и визуально. Уровень подъёма варьировался в зависимости от толщины/веса льда: чем толще/тяжелее – тем больше подъём, тогда как скорость уменьшалась со временем. И так как рисунки были выполнены примерно вдоль одной и той же линии, относительно легко сравнить их пространственные и временные взаимоотношения. Наблюдение, что более древние плоскости и рисунки расположены выше, чем более молодые, является, таким образом, основой для относительной хронологии в большей степени, чем классификация изображений по типам и стилям.

Тем не менее, чтобы не поддаться полностью влиянию визуальных полевых наблюдений, мною был проведён стилистический анализ плоскостей и анализ соотношения типов изображений. В результате были выделены различные группы лодок (и других изображений) и композиций, которые в основном совпадали с полевыми наблюдениями, при этом классификация тех же данных дала хронологическую колонку, которая не совпала с колонкой по плоскостям относительно смещения берега. К примеру, некоторые из вышерасположенных групп плоскостей в колонке оказались моложе, чем плоскости, расположенные ниже. Это значит, что они могли быть нанесены в позднем железном веке, в то время как содержание их неоспоримо указывает на поздний этап каменного века. В целом, определение места изображения в той или иной серии – результат анализа многочисленных взаимоотношений, классификации и содержания – легко может быть признано неверным.

Причина для создания изображений в береговых зонах в течение тысяч лет может быть просто в том, что именно в береговой зоне скальные плоскости между уровнями прилива и отлива являются самыми гладкими, растительность на них не задерживается. Когда уровень земли повысился, растительность вторглась на более высокие поверхности, люди начали использовать поверхности, появившиеся из моря. Кроме того, зимой только подверженная действию приливов зона свободна от снега и льда и простирается параллельно уровням прилива и отлива, а это значит, что именно эта зона была самой легко доступной областью для нанесения петроглифов в течение этого времени года.

В дополнение к этому (или же наоборот), причина для выбора береговой зоны может быть связана с верованиями о том, что берег это микроландшафт, переходная зона между различными измерениями мира, как это осмысливалось теми, кто делал петроглифы, или место для их коммуникации. Но, какова бы ни была причина, в итоге мы имеем относительную хронологическую колонку, в которой лодки и другие изображения и композиции, нанесённые в пределах одной береговой зоны, отличаются от таковых иной по высотным показателям зоны.

Абсолютные даты. Сочетание радиоуглеродных дат на материале археологического и геологического исследования указывает на примерные верхние и нижние даты для высоты разных прибрежных зон, и, соответственно, подразумевает, что там были изображены различные типы лодок. Корреляция радиоуглеродных дат из доисторических поселений и геологических образцов из древних береговых зон, озёр и старых устьев, несёт в себе серьёзные контекстуальные проблемы, но рост числа таких данных постепенно улучшает наше понимание временно-пространственных соотношений. Например, поселения не могут быть старше, чем береговые зоны, на которых они расположены; в нескольких случаях пришлось пересмотреть даты, полученные в результате геологических исследований. Метод работает лучше всего в тех областях, где смещение берега было быстрым, а затем медленным, где поселения были привязаны к береговой зоне в течение более длинных периодов времени.

Лодки и уклад жизни. Понятно, что лодки были и есть реальные, вопрос: в какой степени петроглифы изображают реальные лодки. Отражают ли различия в изображениях реальные различия в конструкции, или они отображают лодки из рассказов, связанных с верованиями и ритуалами, а не типы реальных лодок, используемых на воде, или же они представляют собой сочетание лодок используемых и лодок воображаемых? Всё могло считаться одинаково реальным, а если так, можем ли мы выбрать одно из двух? Кроме того, были ли восприятие и конструкция лодок неизменными в течение этих 5-ти тысяч лет, что они изображались на скалах, и в последующие 2 тысячи лет до сегодняшнего дня? Например, лодки, которые были изображены между 5000 и 4000 гг. до н.э., весьма отличаются от тех, которые относятся к периоду 1500 гг. до н.э. – 1500 гг. н.э., различия настолько глубоки, что они должны бы отражать изменения в конструкции, а не только в функции, верованиях и ритуалах. Обе популяции – 5000–4000 до н.э. и 3500 лет спустя – были охотниками/рыболовами/собирателями, хотя очень вероятно, что животноводство и сельское хозяйство появились в последнем тысячелетии до н.э. Охота/рыболовство/собирательство просуществовали в качестве главного способа хозяйствования до конца XVI в. н.э.

Было и есть много различных типов лодок, приспособленных к определённым условиям использования (на реках, озёрах, морском побережье и в океане) и числу транспортируемых людей. Лодки – это в высшей степени специализированные конструкции, с какой бы целью они не были построены, и жизни людей очень сильно зависели от их функциональных возможностей и переходных качеств. Есть локальные традиции судостроения, и в то же время наскальное искусство показывает сходство между изображениями лодок в Альте (Финнмарк), Нэмфорсене в северной Швеции, в Канозере и Залавруге в северной Карелии, норвежским юго-западным берегом и Богусленом в Швеции [Kaul 2005; Ling 2008]. Лодки – замечательный и эффективный способ путешествовать и устанавливать связи между прибрежными обитателями, особенно в те периоды года, когда погода тихая и тёплая. Может ли сходство в изображениях объясняться контактами между народами, адаптацией новых типов лодок и функциональных возможностей, и отражают ли они также лодки, которые люди могли видеть, но не использовали?

Часть ответов на поставленные вопросы должна быть найдена в археологическом материале, связанном с изображениями, и частично с тем, что художники выбирали для изображения. Воды у берегов морей и фьордов были богаты рыбой и морской фауной, и жизнь без лодок была бы труд-

ной или совершенно невозможной. Климат был суровым, и жизнь, как и температура, зимой и летом сильно различалась. Северная Норвегия является самой северной территорией Европы, и для жизни в этих условиях необходимо было уметь хорошо строить лодки и управлять ими, а также контактировать с соседями. Ранние конструктивные изменения лодок связаны с обществами охотников/рыболовов/собирателей, тогда как в бронзовом веке и в начале железного века это связано с народами, уклад жизни которых был основан на скотоводстве, а сельское хозяйство могло появиться на этих северных территориях намного раньше, чем окончательно закрепилось. Климат примерно до 500 г. до н. э. был намного теплее, чем сейчас, когда сельское хозяйство и скотоводство хоть и существуют на этой территории, но всё же с большими трудностями. Но с точки зрения климата это было возможно, и сочетание рыболовства, сельского хозяйства и животноводства – это сочетание, характерное для данной территории уже последние 2000 лет или более. Наскальное искусство не даёт ответа ни на вопрос, когда экономика с таким сочетанием хозяйствования возникла, ни на вопрос о том, повлияло ли это на технологию судостроения, но оно может дать информацию, которая поможет понять верования и ритуалы, связанные с экономическим укладом жизни. В конечном счете, для того, чтобы выжить, необходимо было обеспечить себя пропитанием, и поэтому существует связь между верованиями, ритуалами и видами деятельности, которые прямо или косвенно представлены в наскальном искусстве.

Bibliography

- Helskog, K.L.* Boats and Meaning. A study of Change and Continuity in the Alta Fjord, arctic Norway, 4200–500 BC. *Journal of Anthropological Archaeology*. 1985. 4.
- Kaul, F.* Bronzealderens religion: studier af den nordiske bronzealders ikonografi. København, Det Kongelige Nordiske Oldskriftselskab. 2004.
- Kaul, F.* Masser af skibe: bronzealderens skibsbilleder på sten. 2005.
- Ling, J.* Elevated rock art: towards a maritime understanding of Bronze Age rock art in northern Bohuslan, Sweden. GOTARC. Series B. Gothenburg archaeological theses No 49, Göteborg universitet, Institutjonen for arkeologi. Göteborg, 2008.
- Gjerde, J.M.* Boats of the North. In *Kanozero Petroglyphs. The Kirovsk international conference on rock art. Kirovsk, 2007.*

L. Janik

Department of Archaeology, University of Cambridge, United Kingdom

ACCESSING THE PAST – VISUAL INTERPRETATION OF PREHISTORIC ROCK ART

Л. Джаник

Кафедра археологии, Кембриджский университет, Великобритания

ПРОНИКАЯ В ПРОШЛОЕ – ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДОИСТОРИЧЕСКОГО НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

The aim of this paper is to address the issue of the intentionality of the artist in the communication of visual narratives, when the primary source of their message is seeing. For thousands of years movement has been represented by different cultures through a variety of projections and visual messages that look either familiar or strange, depending on which visual heritage our interpretation is based. Furthermore, seeing is also a property of the human brain, and being human shapes both the way we see and categorise the creative aspect of how we express ourselves through visual art. This means that what we see is generated via memories gathered through our lives and is organised through culturally defined categories of aesthetics. To explore these issues this paper takes as a case study the rock art of Northern Europe, in particular the White Sea, where one of the biggest complexes of fisher-gatherer-hunter art is located. White Sea rock art was created from the Neolithic onwards (c. 6000 BP).

This paper will propose a somewhat unconventional interpretation of this rock art, in which it is the prehistoric image itself will guide us in trying to understand the intentionality of ancient artists. The argument is based on a combination of ideas used in art history and recent brain research that allows us to understand how physiologically we generate images to understand the way human cultures represent motion and movement. The creation of images of movement in each particular culture has been constrained

not only by issues of aesthetics and meaning, but also by technological development. The images of motion carved on rocks or cave walls, despite being 'static', convey the message of movement and dynamism, something that modern cultures are familiar with through the contemporary technology of film. To illustrate this I shall present examples from Upper Palaeolithic Franco-Cantabrian cave art, North European rock art, the Renaissance, 19 th century and contemporary art. The presentation concludes with two short films which present the visual 'translation' of prehistoric images of motion and movement.



Целью доклада является попытка понять проблему реализации творческого замысла художника в передаче визуального повествования, когда основным источником материала этого повествования является зрительный канал. На протяжении тысячелетий движение изображалось разными культурами с помощью различных техник и визуальных образов, которые кажутся нам либо знакомыми, либо чуждыми, в зависимости от того, что лежит в основе нашего опыта визуальной интерпретации. Кроме того, зрение – это свойство человеческого мозга, а человеческая природа определяет и то, как мы видим, и то, как мы категоризируем творческий аспект нашего самовыражения посредством изобразительного искусства. Это значит, что видимая нами картина формируется посредством воспоминаний, накопленных на протяжении нашей жизни, и оформляется посредством культурно-специфических категорий эстетики. Для исследования этих проблем в данной работе проводится комплексный анализ наскального искусства Северной Европы, в частности Беломорского региона, в котором расположен один из крупнейших комплексов искусства рыболовов, охотников и собирателей. Наскальное искусство Беломорья создавалось в период, начиная с эпохи неолита и позже (ок. 6000 до н. э.).

В докладе предлагается несколько нетрадиционная интерпретация этих памятников наскального искусства, когда доисторические образы побуждают нас понять художественный замысел древнего художника. Наши доводы основаны на сочетании положений истории искусства и последних результатов исследований мозга, что позволяет нам понять, как мы производим образы с физиологической точки зрения, и как различные культуры представляют движение и перемещение. Создание образов движения в каждой конкретной культуре ограничено не только вопросами эстетики и значения, но также и уровнем технического развития. Образы движения, высеченные на камне или на стенах пещер, несмотря на свою «статичность», передают идею перемещения и динамики, то есть то, с чем современные культуры знакомы благодаря технологии киносъёмки. Чтобы проиллюстрировать это, я представлю примеры верхнепалеолитического пещерного искусства Франко-Кантабрии, североевропейского наскального искусства, искусства эпохи Возрождения, XIX века и современного искусства. Мой доклад завершается двумя небольшими видеофрагментами, которые представят визуальное «толкование» доисторических образов движения и перемещения.

А. Г. Дегтярёва

Новосибирский государственный университет, Новосибирск, Россия

ПРОБЛЕМА СВЯЗИ НАСКАЛЬНЫХ И КУЛЬТОВЫХ КОМПЛЕКСОВ СИБИРИ

A. G. Degtyareva

Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russia

THE PROBLEM OF RELATION BETWEEN ROCK ART AND CULT COMPLEXES IN SIBERIA

Проблема выявления связей между памятниками наскального искусства и культовыми комплексами представляется весьма актуальной при решении вопросов о функциональном назначении петроглифов и их содержании. Исследователи, давая характеристику местам скопления древних изображений, удалённым от поселений, называли их «святилищами» или «храмами», которые посещались по большей части или исключительно во время проведения необходимых для жизни общества обрядов. По определению Вл. А. Семенова, святилищем может являться «любой изолированный участок, расположенный в условном центре Мира, вокруг которого разворачивается ор-

ганизованное пространство» [Семёнов 2000: 183], куда приносятся обязательные жертвоприношения как залог устойчивого поддержания установленного миропорядка.

В. И. Молодин и Н. С. Ефремова, опираясь на комплексное исследование памятника Кучерла-1 (грот Куйлю) в Горном Алтае, «единственного полностью исследованного на сегодняшний день археологического объекта, сочетающего в себе как следы материальной, так и духовной сферы», предлагают выделить такой тип памятника как святилище-писаница [Молодин, Ефремова 2010]. Авторы, работая с памятником по методике раскопок поселений, соотносят найденные в культурных слоях артефакты с образами, запечатлёнными на скалах. Детальный анализ обнаруженных здесь находок, среди которых наконечники стрел, фигурки животных, массовый остеологический и керамический материал, а также орнаментированные астрагалы и т. п., помогает проследить взаимосвязь между культурными слоями и петроглифами и дать характеристику иррациональной деятельности древнего населения. Обращая внимание на количественно доминирующий образ козла на скалах, а также на преобладание соответствующих костных останков, исследователи связывают это с охотничьими ритуалами или мифологическими представлениями, бытовавшими на данных территориях вплоть до этнографического времени. Например, наконечники стрел, найденные под плоскостями с рисунками, могли являться амулетами, всегда сопровождающими охотников, или же они могли изготавливаться непосредственно на памятнике для проведения ритуала (на рисунках зафиксированы «раненые» животные) [там же]. Таким образом, наскальное искусство связывалось с осуществлением древними людьми различных обрядов, в которых выбитые изображения играли определённую роль, иллюстрируя разыгрываемые их участниками мифы, или воплощая в себе духово-охранителей, к которым обращались наши предки, искавшие защиты от тёмных сил природы и просившие удачи в планируемой охоте.

Однако и ранее были проведены попытки соотнести наскальные и культовые комплексы для выявления связи между ними, опираясь непосредственно на археологический материал, а не только на этнографию. В отечественной науке пионерами в данном направлении были А. И. Мазин, исследовавший петроглифы на Дальнем Востоке, и А. В. Тиваненко, работавший с памятниками эпохи неолита и бронзы Восточной Сибири. В ходе их работ был собран уникальный материал. Связывая наскальные изображения животных с культом плодородия и парциальной магией (очень много рисунков отдельных голов лосей), А. В. Тиваненко проверял свои гипотезы, закладывая шурфы непосредственно под расписанными плоскостями, то есть там, где могли находиться жертвенные площадки. Публикуя в своей работе весь обнаруженный материал, среди которого преобладают немногочисленные черепки керамики, мелкие косточки животных, а также каменные орудия, он, к сожалению, не даёт ему какую-либо подробную характеристику [Тиваненко 1989]. Кроме того, автор уделяет внимание описанию «культы петроглифов» у современных народов Сибири. По его сообщениям, скалы с изображениями в ольхонской части Байкала мыслились сибирскими аборигенами как место пребывания небесных божеств, эвенки же средней Нюкжи воспринимали древние рисунки плодом работы чёрта – хозяина тайги, которого нужно задабривать жертвами [там же: 94]. А. В. Тиваненко прослеживал связь наскальных изображений с погребальными комплексами, что, по его мнению, ещё раз «подтверждает священность территорий некрополей» [там же: 74] как мест обитания душ умерших. Здесь стоит упомянуть о каменных ящиках, найденных на Алтае в могильнике Каракол. Стенки и крышки этих ящиков были расписаны различными антропоморфными фигурами, скорее всего, представлявшими участников погребального ритуала [Кубарев: 1988].

В таёжной зоне Приамурья и в Восточном Забайкалье А. И. Мазин обследовал 52 памятника древней наскальной живописи, 37 из которых сопровождали культовые оградки, а также жертвенные площадки у плоскостей с рисунками [Мазин 1994]. Подробно описав каждый памятник и обнаруженный там материал, он составил классификацию культовых комплексов у петроглифов. Им были зафиксированы грунтовые жертвенники с расположенными в определённом порядке артефактами, исходя из чего исследователь отнёс их к различным видам подношений: подручным – случайным и специальным, связанным с проведением ритуалов. Также выделялись жертвенники в однотипных плиточных оградках, в центре которых, в жертвенной ямке, перекрытой плитами, располагались артефакты – фрагменты человеческих костяков, прошедших перед погребением обязательную «ритуальную подготовку», украшения, керамика, зубы коровы, каменные изделия. Особое внимание автор обращает на вторичное использование как памятников наскального, так и куль-

того содержания, выражающееся в подновлении или дополнении древних рисунков современными посетителями и вторичных захоронений в каменных оградках. Это трактуется как факт, что данные места не потеряли своего культового значения вплоть до наших дней. Кроме того, в своих работах он приводит уникальное описание проведения обряда забивания оленя непосредственно под его изображением. А. И. Мазин делает вывод, что рассмотренные местонахождения петроглифов могут являться древними святилищами [там же: 75].

Как культовые центры рассматривает В. Е. Медведев памятники у сел Сакачи-Алян, Тахта, Воскресенское, на острове Сучу, расположенные в долине реки Амур и датируемые эпохой неолита [Медведев 2005]. Все находки, подразумевающие какое-либо ритуальное значение (орнаментированная керамика, фигурки животных и людей из глины, бубенцы, каменные наконечники стрел и лабретки из камня и кости) были обнаружены на территориях поселений, в жилищных западинах либо рядом с ними. По мнению исследователя, в подобных «святилищах» люди проводили обряды, связанные с промысловым культом, о чем говорят и кусочки сохранившейся керамики, содержащей редкие изображения рыб, и скульптурки медведей, морских зверей, птиц, женских и мужских символов. Суть ритуалов связана также с тотемизмом и различными сезонными праздниками и обрядами инициации. Сюжеты орнаментации, присущие жертвенной посуде, не имеющей следов повседневного использования, находят удивительные соответствия с крупнейшим памятником наскального искусства Нижнего Амура – Сакачи-Аляном. Как в керамике, так и на скалах мы можем видеть весьма похожие антропоморфные образы, получившие разнообразное толкование. Рассматривались они и как изображения духов, и умерших предков, и мифических героев, и сложных схем мироздания и связывались с проведением различных ритуалов. Вероятно, их культовое значение подтверждается и археологическими материалами описанных выше «святилищ». Непосредственная близость выявленных культовых комплексов к местонахождениям петроглифов, а также легко узнаваемые антропоморфные образы говорят о возможной взаимосвязи наскальных рисунков со святилищами, обнаруженными на древних поселениях. Это может свидетельствовать о существовании единой мифологической концепции, с помощью которой жители древнего Приамурья объясняли происхождение мира, его функционирование и обеспечивали устойчивость миропорядка. А. П. Окладников писал, что сибирские аборигены связывали создание изображений антропоморфных ликов и животных на берегах Амура с мифологическим временем существования в небе трёх Солнц, плавящих камни, на которых можно было оставлять рисунки, проводя по ним пальцами [Окладников 1971]. О том, что данный памятник посещался продолжительное время, говорят средневековые изображения, оставленные на «каменном поле» Сакачи-Аяна. Тому факту, что находок культового характера на памятнике наскального искусства Сакачи-Алян обнаружено не было, можно найти ряд объективных причин. Петроглифы расположены на камнях, разбросанных по береговой линии Амура и часто пребывающих под водой, переносимых и переворачиваемых течениями реки. Соответственно многие ценные артефакты, оставляемые у каменных глыб в древности, просто могли смыть приливы. Возможно, вода мыслилась как ворота в иной мир и вещи, принесенные для духов или умерших предков, бросались сразу в реку и уносились течением. Возможно, в дальнейшем исследователям будут доступны новые данные об этом регионе, так как нельзя сказать, что он полностью обследован.

В заключение стоит отметить некоторые особенности, характерные для рассмотренных культовых комплексов, связанных с наскальным искусством. Практически все они находятся недалеко от рек или у подножья гор, которые традиционно мыслились как врата в иные миры, места обитания духов-покровителей. Более того, сами рисунки зачастую понимались сибирскими аборигенами как творение этих самых потусторонних сил, потому почитались людьми, посещались шаманами для проведения ритуалов. Возможно, часто святилища и создавались рядом с древними изображениями, как символами «отмеченности», священности скалы. Кроме того, специфические находки в жертвенных ямах, такие как прошедшие определённую подготовку перед захоронением костяки и керамика, изготовленная для ритуальных целей, вылепленные и обмазанные охрой фигурки зверей, обнаруженных в нежилых западинах, также свидетельствуют об особом отношении людей, посещавших данные комплексы в течение длительного времени.



Researchers refer to the sites of agglomerations of rock art depictions, remote from human dwellings, as “sanctuaries” or “temples”, which were visited during rituals. On the basis of the complex study of the site Kucherla-1 (Kuylyu grotto) in Gorny Altai, V. Molodin and N. Efremova distinguished such a type of sites as ‘sanctuary-rock art site’ [Molodin, Efremova 2010]. The named authors relate the artifacts found in the cultural layers to the images depicted on the rocks.

The attempts to correlate rock art sites and cult complexes were earlier made by A. Tivanenko [1989], who investigated the sites of the Neolithic and Bronze Age in Eastern Siberia, and A. Mazin [1994], who studied petroglyphs in Far East. V. Medvedev regards Neolithic dwelling sites near Sakachi-Alyan, Takhta, Voskresenskoe villages and on Suchu Island as cult centres [Medvedev 2005]. Proximity of these cult centres to petroglyphic sites and similarity between the anthropomorphic images on the ceramics and on the petroglyphs, probably, suggest interrelation between rock art images and sanctuaries in the dwelling sites. The fact that no artifacts of cult nature were found on the rock art site Sakachi-Alyan itself can be accounted for by the location of the rocks with petroglyphs directly on the bank of the Amur River.

The author of the presentation distinguishes several peculiarities of the cult complexes, connected with rock art sites. Practically all the cult complexes are located not far from a river or by mountain bases. These natural objects were traditionally believed to be gates to other worlds and places of protecting spirits’ dwelling. The depictions themselves were considered by shamans to be the work of other-worldly forces; that is why such images were worshipped, shamans carried on their rituals in such places. It is also possible that the sanctuaries were created near prehistoric images as the signs of a “marked” character, sacredness of a rock. The finds made in sanctuaries provide evidence of a special people’s attitude to these places, which was preserved for a very long time.

Библиография

Кубарев В. Д. Древние росписи Каракола. Новосибирск, 1988.

Мазин А. И. Древние святилища Приамурья. Новосибирск, 1994.

Медведев В. Е. Неолитические культовые центры в долине Амура // Археология, этнография и антропология Евразии. 2005. № 4 (24).

Молодин В. И., Ефремова Н. С. Грот Куйлю – культовый комплекс на реке Кучерле (Горный Алтай). Новосибирск, 2010.

Семёнов Вл. А. Святилище – священная территория – мифологизированное пространство // Святилища: археология ритуала и вопросы семантики. СПб., 2000.

Тиваненко А. В. Древние святилища Восточной Сибири в эпоху камня и бронзы. Новосибирск, 1989.

М. А. Дэвлет

Институт археологии Российской академии наук (РАН), Москва, Россия

ВОПРОСЫ ХРОНОСТРАТИГРАФИИ ПЕТРОГЛИФОВ САЯНСКОГО КАНЬОНА ЕНИСЕЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ИЗОБРАЖЕНИЙ ЛИЧИН-МАСОК)

M. A. Devlet

The Institute for Archaeology of the Russian Academy of Science (RAS), Moscow, Russia

QUESTIONS OF CHRONOSTRATIGRAPHY OF PETROGLYPHS OF THE SAYAN CANYON OF THE YENISEI (ON IMAGES OF FACE-MASKS)

Саянский каньон Енисея – участок протяженностью около 300 км, где река, миновав степные пространства Тувинской котловины, входит в «трубу» и, уже не дробясь на рукава, течёт по глубокому узкому ущелью Западного Саяна. Крутые склоны, осыпи и камнепады препятствуют продвижению по берегу. Исследования показали что, несмотря на все очевидные трудности освоения Саянского каньона, он был заселён с глубокой древности. Начиная с 1965 г. Саяно-Тувинская экспедиция ЛОИА АН СССР под руководством А. Д. Грача, затем С. Н. Астахова проводила исследования в зоне затопления строящейся Саяно-Шушенской ГЭС. В составе экспедиции работал Отряд по изучению петроглифов под руководством автора. Археологами были зафиксированы сотни объектов культурного наследия, изучены палеолитические местонахождения, раскопаны курганы и

древние стоянки, городища и пр. В результате работ СТЭАН в зоне затопления было открыто более 500 памятников разных исторических эпох, произведены раскопки на 150 археологических объектах по правому берегу Улуг-Хема и 120 по левому [Длужневская, Савинов 2007].

Местонахождения петроглифов в Саянском каньоне обнаружены на участке между ручьем Беделиг и устьем р. Хемчик, где горные хребты на правобережье местами отступают от берега, где между горами и рекой теснятся небольшие наклонные плато и равнины. На правом берегу Улуг-Хема пролегает неширокая долина, которую прорезает разветвлённое русло р. Чинге. Именно здесь сосредоточены основные и наиболее древние местонахождения петроглифов. Если следовать вниз по течению Улуг-Хема, то на правом берегу расположены памятники наскального искусства на горе Мозага-Комужап, затем Устю-Мозага, далее – «Камень под горой Устю-Мозага», Алды-Мозага, Бижиктиг-Хая; на левом берегу в той же последовательности – «у Чингенской воронки», Мугур-Саргол, «Дорога Чингисхана», отступая от берега Саргольское ущелье, Ортаа-Саргол.

К моменту заполнения ложа водохранилища в конце 1980-х годов были систематически исследованы все известные нам памятники наскального искусства этого региона, ныне погребенные на дне рукотворного моря, а также подавляющая часть петроглифов, находящихся в зоне риска. Теперь, по прошествии более двух десятилетий после завершения полевых работ Отряда по изучению петроглифов, опубликованы памятники наскального искусства, полностью ушедшие под воду. Петроглифы горы Устю-Мозага, затопленной частично, подготовлены к изданию. Актуальна задача сравнительного изучения местонахождений петроглифов.

В определённом смысле петроглифы Саянского каньона мы можем рассматривать как памятники единого археологического микрорайона. В отношении памятников наскального искусства понятие микрорайон специально не разрабатывалось. Среди прочих, в настоящее время встречается понимание археологического микрорайона как определённой территории, в рамках которой по единой исследовательской программе ведётся целенаправленное изучение местонахождений наскального искусства разных эпох. Представляется, что подобное понимание применимо к нашему случаю, когда памятники, расположенные на определённой изолированной территории, являющейся экологической микронисшей, изучались в силу обстоятельств – предстоящее затопление ложа водохранилища – максимально полно.

Каждый памятник Саянского каньона имел свой неповторимый облик, свой специфический набор сюжетов. Для каждого периодом наиболее активной деятельности создателей петроглифов был какой-то определённый исторический период. В целом местонахождения петроглифов довольно близки друг другу, составляя в совокупности по своим культурно-историческим характеристикам единый Саянский очаг наскального искусства, уникальный историко-культурный регион.

Автор стремится реализовать возможность рассмотреть местонахождения петроглифов, представляющие собою древние святилища, в хроностратиграфическом аспекте, как его понимают В. В. Бобров и Д. Г. Савинов. Делаются попытки определить, в какой последовательности заполнялись изображения скалы не только конкретных местонахождений, но и всего микрорайона в целом; выявить периоды, когда каждое святилище функционировало и когда не было востребовано древними обитателями края; выяснить, какие обстоятельства оказали влияние на выбор сюжетов петроглифов, реализовать возможности их исторической интерпретации [Бобров, Савинов 2005: 35, 36].

Петроглифы Саянского каньона разновременны, тем не менее, удаётся проследить постоянно встречающиеся изображения, которые есть основания относить к одному и тому же хронологическому пласту. Установлено, что для каждого периода характерны определённые сюжеты, особенности стиля и техники нанесения рисунков на скалы. В результате были выделены и описаны петроглифы бронзового века, скифского времени, гунно-сарматской и тюркской эпох (средневековье), а также наскальные изображения, относящиеся к этнографической современности.

Мугур-Саргол – памятник наскального искусства в Саянском каньоне наиболее выдающийся с точки зрения природной исключительности, научной и художественной значимости, в то же время это, скорее всего, один из самых древних памятников в регионе [Дэвлет 1980]. Скалы и валуны с петроглифами на левобережье Улуг-Хема напротив устья р. Чинге тянутся полосой на протяжении более 500 м вдоль реки. Всего индексирован 371 камень, на каждом из них от одной до ста и более фигур.

Данное место было выбрано древними людьми для будущего святилища не случайно. Для проведения культовых обрядов оно обладает оптимальными характеристиками. С одной стороны, дикий уединённый характер местности, с другой – расположение на перекрёстке водных и сухопутных путей, хотя и труднопреодолимых, что немало способствовало относительной изолированности микрорайона.

Творцы петроглифов отдавали предпочтение прибрежным скалам. В Сибири это было традиционно излюбленное место для создания наскальных изображений: бегущая вода будоражила воображение древних философов, в их мифологическом сознании река символизировала Нижний мир. Ещё в древности люди, посещавшие эти места, могли наблюдать, как в период больших паводков причудливые мрачные скалы буквально на глазах поглощала пучина. И, как Феникс из пепла, через какой-то промежуток времени они появлялись вновь. Очевидцы присутствовали как бы в начале времён, когда из хаоса водной стихии возникали миры. На древнего и на современного наблюдателя подобные явления оказывали большое эмоциональное воздействие, как и селевые потоки, возникающие внезапно в результате дождей, прошедших в горах, и мчащиеся с грохотом по дну Саргольского ущелья.

Исследователи неоднократно обращали внимание на то обстоятельство, что при создании петроглифов их безымянные творцы учитывали особенности скальной поверхности, иногда включая какие-то её элементы в зрительный ряд. Так произошло и в данном случае. То обстоятельство, что главная плоскость центрального камня алтаря, обращённая к горам, была разделена скальными трещинами на три части, расположенные одна под другой, навело древних философов – создателей петроглифов на мысль разместить на ней композицию, отражающую представления их современников о трёхчастной структуре Вселенной или же о трёх ярусах Верхнего мира (к чему я в последнее время склоняюсь). Скальные трещины для древних художников являлись как бы естественной рамкой для данной группы рисунков. Творцы петроглифов символически передали картину мироздания: наверху – верхний небесный мир, где в более высоких по сравнению с людьми сферах обитают божества – духи-предки, многочисленные таинственные существа потустороннего мира, с которыми участники церемоний стремились войти в контакт. Потусторонние силы олицетворяли личины-маски, которые размерами в несколько раз превышали фигуры людей, тем самым подчеркивалась их семантическая значимость.

Приводится попытка наметить приблизительную последовательность нанесения древними мастерами рисунков на скалы. В окружении сверхъестественных существ «второго порядка» перед зрителем предстаёт верховное «божество», выделяющееся своими размерами. На каменном полотне человекоподобный лик верховного божества, имеющий характер горельефа, появился одним из первых, а, скорее всего, самым первым. Для подобного вывода имеются следующие основания. Древний мастер, надо полагать, обратил внимание на то обстоятельство, что естественные неровности на участке скальной поверхности в совокупности отдалённо напоминают незавершённое антропоморфное изображение. Внутренним зрением творец петроглифов усмотрел в небольшом выступе скалы будущий нос божества, выдающиеся вперёд подбородок и щёки – черты лица, существующие пока лишь в воображении художника. Тонким острым каменным резцом мастер добавил воображаемому персонажу абрис головы, глаза, рот, уши, а затем проработал линию контура точечной выбивкой при посредстве каменного орудия. И вот на изобразительной поверхности скалы возник таинственный антропоморфный лик мифического божества, увенчанного рогами, порождённого творческим воображением художника в соавторстве с самой Природой. Это была самая крупная личина Саянского каньона, занимающая главное место в иерархии божеств.

Сюжетами, наиболее характерными для Мугур-Саргола, являются личины-маски, жилища с примыкающими к ним загонами, представленными в плане, а также солярные символы, ямки-лунки и точечные выбоины, датируемые бронзовым веком. Привлекает внимание изображение личины на камне № 358, где в одном наскальном рисунке специфические мугур-саргольские сюжеты нашли триединое воплощение. Этот своеобразный наскальный рисунок сам по себе является веским доказательством одновременного существования всех трёх сюжетов – личин-масок, солярных символов, жилищ и окружностей с ямками-лунками в центре, которые составляют наиболее древний пласт из датированных петроглифов на этом памятнике и в данном регионе. Наблюдения над топографией памятника позволяют наметить хронологическую последовательность создания изображений и сде-

лать вывод, что личины были нанесены на ещё свободные от петроглифов скальные плоскости, наряду с сопровождающими их изображениями древнего пласта. Наиболее ранние и сложные композиции встречаются у уреза воды и в алтарной части святилища. Предпочтение отдавалось плоскостям, обращённым к реке. Петроглифы, относящиеся к более поздним эпохам, тяготеют к периферийным участкам святилища.

На горе Алды-Мозага индексируются 152 камня с изображениями. Рисунки создавались начиная с эпохи бронзы вплоть до этнографической современности [Дэвлет 1998]. На каждом камне представлены как отдельные фигуры, главным образом изображения животных, так и скопления петроглифов, образующие целые композиции. Топография изображений личин-масок на горе Алды-Мозага весьма примечательна. Подобно мугур-саргольским, они сосредоточены по преимуществу близ воды «лицом к реке», в результате чего создавалась иллюзия созерцания личиной водной стихии. Ранним хронологическим признаком для отдельных личин являлась их типологическая близость по отношению к каноничным, так сказать, «стандартным» мугур-саргольским. Представляется всё же, что на скалах Алды-Мозага наиболее семантически значимые изображения были выбиты уже после того, как были созданы композиции на скалах алтарного комплекса Мугур-Саргола или, что менее вероятно, одновременно с ними. В то время, когда святилище Мугур-Саргол стало утрачивать значение центра коллективных ритуальных действий, скалы Алды-Мозага продолжали сохранять притягательную силу для творцов петроглифов и участников обрядов.

Гора Устю-Мозага находится на правом берегу Улуг-Хема выше устья его притока р. Чинге. Восточные и южные склоны горы отвесные. По склонам к реке спускались живые каменистые осыпи. Около скального цоколя очертания береговой линии в течение года почти не менялись, хотя уровень воды резко повышался в период паводков. С севера подножие горы огибало сухое русло – старица Улуг-Хема. Наскальные изображения сосредоточены в большинстве своём на вершине Устю-Мозага. Всего в процессе работ на памятнике было индексировано свыше 160 камней с петроглифами. На горе Устю-Мозага можно выделить петроглифы эпохи бронзы, скифского, гунно-сарматского и тюркского времени, а также наскальные изображения, относящиеся к этнографической современности. Наиболее ранние немногочисленные петроглифы на горе Устю-Мозага датируются эпохой бронзы.

Если на святилище Мугур-Саргол известно около 250 изображений личин, то на горе Алды-Мозага их менее 40, а на Устю-Мозага всего 5. Все личины располагаются на вершине горы, из них три экземпляра на плоскости камня 3, где петроглифы есть основания считать одними из наиболее древних на памятнике и датировать концом эпохи бронзы. Незначительное число личин-масок на горе Устю-Мозага является показателем того, что памятник в целом датируется более поздним временем, чем находящиеся поблизости древние святилища Мугур-Саргол и Алды-Мозага. О том же свидетельствуют единичные антропоморфные фигуры, которые можно отнести к эпохе бронзы.

Выдающийся, уникальный памятник наскального искусства бронзового века Мугур-Саргол – наиболее ранний по сравнению с прочими местонахождениями петроглифов в Саянском каньоне. Алды-Мозага в целом несколько более поздний. В определённом смысле он может рассматриваться в единстве с Мугур-Сарголом, поскольку оба памятника располагались в непосредственной близости друг от друга, на противоположных берегах великой реки. Пласт петроглифов эпохи бронзы на горе Устю-Мозага невелик. В скифское время святилища переносятся на новые места. Таким новым сакральным центром в Саянском каньоне могла стать гора Устю-Мозага, где петроглифы скифского времени преобладают по сравнению с наскальными изображениями эпохи бронзы, в отличие от таких памятников наскального искусства, как святилища Мугур-Саргол и Алды-Мозага, где петроглифы бронзового века составляют большинство.

Библиография

- Бобров В. В., Савинов Д. Г. Принцип хроностратиграфии в изучении петроглифов как древних святилищ // Мир наскального искусства. М., 2005.
- Длужневская Г. В., Савинов Д. Г. Памятники древности на дне Тувинского моря. СПб., 2007.
- Дэвлет М. А. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980.
- Дэвлет М. А. Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага). М., 1998.

Ю. Н. Есин

Хакасский научно-исследовательский институт языка,
литературы и истории,
Абакан, Россия

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОВОЗОК ЭПОХИ РАННЕЙ БРОНЗЫ МИНУСИНСКОЙ КОТЛОВИНЫ

Yu. N. Esin

Khakass Research Institute for Linguistics, Literature and History,
Abakan, Russia

DEPICTIONS OF CARRIAGES IN THE EARLY BRONZE AGE ROCK ART OF THE MINUSINSK BASIN

*Исследование проведено в рамках программы Президиума РАН
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»*

В докладе рассматриваются изображения повозок конца III – начала II тыс. до н. э. с территории Минусинской котловины в южной части бассейна р. Енисей. Это древнейшие среди известных изображений колесного транспорта Саяно-Алтая.

На стелах, плитах и скалах выбиты и вырезаны двухколесные и четырехколесные повозки с закрытым и открытым кузовом, с цельными и составными колесами. Для повозок типично дышло в виде двух сходящихся под углом брусьев. Все повозки предназначены для парной запряжки. Тягловыми животными, вероятно, были вола и коровы. Для контроля над животным использовались петля в носу, ошейник, ярмо особого типа. По способу показа кузова выделены три группы изображений: 1) проекция сбоку; 2) проекция сверху; 3) сочетание проекций сбоку и сверху. Изображения первой группы относятся к числу наиболее ранних. Зависимости между способом изображения кузова и типом его конструкции не выявлено. Сравнительно-исторический анализ конструкции и способа изображения повозок позволяет провести переоценку существующих гипотез об истоках миграции ранних скотоводов в Минусинскую котловину.

Изображения повозок были частью ритуальной практики древнего населения региона, поэтому найти непротиворечивое объяснение некоторым особенностям их трактовки возможно только в контексте мифологии и ритуала. В изображениях получил визуальное воплощение ряд устойчивых метафорических отождествлений и эпитетов, которые, очевидно, употреблялись при описании повозок в существовавших параллельно обрядовых текстах устной традиции.



The paper deals with the depictions of carriages of the late III – early II millennia BC found on the territory of Minusinsk basin in the South of Yenisei region. They are the earliest known pictures of wheeled vehicles of Sayan-Altai. Two- and four-wheeled carriages with both open and closed body, with both whole and compound wheels are pecked and engraved on stelae, slabs and rocks. The carriages typically have a connecting rod which looks like two poles crossing at some angle. All the carriages are designed for double harnessing. Draft animals were, perhaps, oxen and cows. To control the animals, ring in the nose, neck chain, yoke of a special type were used. We distinguished three groups of depictions according to the type of carriage body: 1) front view; 2) plan view; 3) combination of front and plan views. The depictions of the first group belong to the earliest ones. We did not find any correlation between the type of carriage body depiction and the type of carriage design. Comparative historical analysis of the design and the type of carriage depiction allows for reassessing current hypotheses of the sources of early cattle-raisers migration to Minusinsk basin.

Depictions of carriages were a part of ritual practice of the region's ancient population, that is why one can find a non-controversial explanation for some of their interpretation peculiarities only in the mythological and ritual context. These pictures visually reflect a few stable metaphoric identifications and epithets, which must have been used in descriptions of carriages in concurrently existing ritual texts of oral tradition.

**ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ КАК СТАДИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЕВРАЗИЙСКИХ СТЕПЕЙ
I ТЫС. ДО Н. Э. – СЕР. I ТЫС. Н. Э.**

S. A. Zinchenko

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

**ANIMAL STYLE AS A PHASED PHENOMENON
OF THE EURASIAN STEPPES' ARTISTIC CULTURE
OF THE 1st MILLENNIUM BC – mid. 1st MILLENNIUM AD**

Мир евразийских степей I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э. давно трактуется исследователями как явление неоднозначное, прежде всего, с точки зрения культурных процессов, происходивших в этих пространственно-временных границах. Культуры, заселившие степи Евразии, не были единым целым. Так, в пределах каждой исторической зоны в степях Евразии отмечается сложность динамики культурного пространства [Савинов 2003: 59]. Еще М. П. Грязновым был выдвинут тезис о самобытности и оригинальности (в связи со своим особым историческим прошлым) каждой из сходных в общих чертах культур скифо-сибирского типа [Грязнов 1978: 18]. Данный тезис позволил, как было отмечено Д. С. Раевским, противопоставить концепцию культурного многообразия евразийских степей в скифскую эпоху представлению о «скифо-сибирском культурно-историческом единстве» как о целостном феномене [Раевский 2003: 67]. В дальнейшем Д. С. Раевским было предложено использовать понятие «евразийский культурный континуум скифской эпохи» для обозначения всей совокупности «скифоидных» культур евразийских степей [Раевский 1993]. Такое понятие, с точки зрения исследователя, позволило в полной мере учитывать разную степень близости между включаемыми в континуум культурами [Раевский 2003: 67, 68]. Поиск терминов, способных передать неоднозначность и сложность процессов в рамках «полиэтнических историко-культурных областей, определявших основные тенденции культурогенеза этого обширного региона» [Чвырь 2001: 314], в скифологии идёт и по сей день.

Ещё одним важным дискуссионным моментом в скифологии является определение индикаторов принадлежности к культурам скифского типа. Начиная с известной статьи Б. Н. Гракова и А. И. Мелюковой [1954] в качестве основополагающего набора элементов, свойственных широкому кругу разнотнических культур степи и соседних с ней регионов I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э., принято было выделять «скифскую триаду». Оставим за скобками данной работы различные дискуссии по поводу роли «скифской триады» как индикатора принадлежности той или иной культуры к миру евразийских степей I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э., а также о характере и составе самой «триады» [например, см. Раевский 1993; Ольховский 1997]. Обращение к «скифской триаде» в рамках заявленной в данной статье проблеме спровоцировано, прежде всего тем, что в состав этой «триады» принято включать достаточно специфические произведения так называемого скифского звериного стиля.

Кроме того, анализируя заявленную тему, важно упомянуть о проблемах, связанных с отсутствием четких дефиниций и терминов для определения явления, получившего название «звериный стиль» евразийских степей I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э. Не останавливаясь подробно на различных мнениях и дискуссиях по данным вопросам, приведём высказывание Е. Ф. Корольковой о том, что «общее условное наименование “скифский звериный стиль”, ставшее традиционным, имеет право на существование, и нет смысла отказываться от него...» [Королькова 2006: 153]. При этом Е. Ф. Королькова указывает на то, что «так называемый “звериный стиль” скифской эпохи – культурный феномен, отнюдь не являющийся собственно “стилем”, в строгом смысле этого слова, а, скорее, корреспондирующий с художественным направлением, понятием, которое подразумевает социально-исторически обусловленное единство идейно-художественных особенностей творчества представителей той или иной эпохи и выражает в большей степени мировоззренческий аспект» [Королькова 2006: 152].

Итак, отметим, что с одной стороны звериный стиль с его набором четко «прописанных» и фиксированных образов принято рассматривать как индикатор принадлежности племени к культурному «пространству» евразийских степей I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э. То есть, звериный стиль позволительно воспринимать как маркер, как некую общую характерную черту, выступающую, как

отмечает Д. Г. Савинов, в качестве одного из элементов культурного комплекса, с которым в дальнейшем будут связывать принадлежность к «скифскому миру» [Савинов 2003: 53].

С другой стороны, нельзя не отметить тот факт, что при признании изначальной разнородности элементов, слагающих культурное пространство евразийских степей I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э., звериный стиль может рассматриваться не только и не столько как единый идентификационный компонент, свойственный скифским и «скифоидным» культурам и, в силу этого, маркирующий принадлежность к ним того или иного археологического комплекса. Исследования изобразительных памятников евразийских степей I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. показывают неоднородность самого культурного явления, названного скифским звериным стилем. На это указывает Е. Ф. Королькова, отмечая возможность выделения множества стилей в собственном смысле этого слова в рамках культурного явления, названного скифским звериным стилем [Королькова 2006: 152]. То есть, при рассмотрении звериного стиля и при реконструкции культурной ситуации в степях Евразии в I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. мы должны учитывать невозможность исключить явление синхронизма, порождённое точным совпадением во времени двух или нескольких достаточно одинаковых процессов в художественной культуре, в том числе и процессов, затрагивающих формирование изобразительных образов.

Признавая проблему существования синхронизма, важно помнить, что по условиям существования произведений в рамках народного искусства и фольклорного «пространства», в границах которых и создаются интересующие нас образы [см. Раевский 2001], с самого начала оно (произведение) ориентировано на множество способов реализации и в силу этого никогда не сможет получить законченного, единого воплощения в момент своего создания [Народные знания 1991: 29]. Тем самым, анализ звериного стиля на примере евразийских степей I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. требует учитывать следующие факторы: отсутствие изначально чётко «сформулированного» образа с точки зрения стилистических характеристик и возможное сосуществование синхронных процессов, приводящих к появлению достаточно однотипных образов в пространстве степей Евразии.

Итак, евразийские степи I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. были заполнены близкими по набору композиционных приёмов, иконографических типов и других элементов формально-содержательной структуры образами, возникающими как в рамках синхронных процессов, так и в результате процессов диахронических. Ряд исследователей, обращая внимание на эти процессы, связывает наличие разницы в воплощении одного образа с присутствием локальных вариантов, при этом заявляя условность названий этих делений [Королькова 2006: 153]. Важно вспомнить ещё одно суждение, связанное с интерпретацией проблемы изначальной вариативности в скифском зверином стиле. Так, Д. С. Раевский предполагал, что «... тенденция к выходу за рамки стабильных клише и к постоянным поискам новых выразительных средств и созданию отличающихся от прежних (хотя и канонических) воплощений того или иного мотива... была в искусстве звериного стиля преобладающей» [Раевский 2001: 373] и связывал данную тенденцию с отражением в изобразительном искусстве процессов, характерных для существования сакрального текста в рамках устного вербального пространства, называя её наличием неперменной вариативности. Кроме того, можно вспомнить и о том, что каждое произведение звериного стиля евразийских степей I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. состоит из обязательной суммы, включающей в себя как общие черты (формульную «схему (скелет)») в качестве инварианта, так и особенные черты (вариативные компоненты). Специфика взаимосвязи общих и особенных черт в зверином стиле рассматриваемого периода, а также отсутствие возможности связать особенности художественного образа как с определёнными географическими, так и временными рамками, может быть связана с особенностями генезиса и функционирования канона [Зинченко 2000; 2008].

Но ни признание своеобразия процессов генезиса и функционирования канона, ни признание обязательного наличия вариативных качеств в рамках звериного стиля не может решить вопросы, связанные с тем, что есть изначально свойственное, единое в зверином стиле, – то, что можно принять за его исходное ядро; что есть индикатор локальности либо вариативности; в чём причины обращения к достаточно близким художественным образам на протяжении достаточно длительного времени, обращения к этим образцам, периодически возникающего на определенных этапах развития цивилизаций.

Позволим себе предположить, что выход из упомянутой проблемы связан с тем, что звериный стиль может быть интерпретирован не только как связанный с определённой культурой, но и как отнесённый к разряду архетипического, то есть *apriori* присущего определённым процессам на оп-

ределённых этапах культуры; обладающего своим набором качественных особенностей, а также повторяющихся, достаточно подобных и однообразных образов на всём степном ареале. Отнесение звериного стиля к категории архетипического должно подразумевать, сопровождаться напоминанием о том, что архетипическое, архетип «...проявляется в тенденции формирования... представлений вокруг одной центральной идеи: представления могут значительно различаться деталями, но идея, лежащая в основе, остается неизменной» [Юнг 1997: 66].

Идея, которая играет роль центральной может быть свойственна подчас крайне разным культурам на определённых витках их развития, близких по структуре и содержанию, – тем самым и возникает эффект сходства, идентичности. Так Е. Ф. Королькова, анализируя различные подходы к трактовке звериного стиля, указывает на то, что иногда семантическая близость изображений может приниматься за стилистическое сходство [Королькова 2006: 153]. На подобные процессы обращает внимание и Д. Г. Савинов, описывая культурные процессы на материале разновременных археологических памятников из восточной части евразийских степей и отмечая, что подчас культурное пространство в результате специфики его динамики способно выступать в качестве питательной среды, наполненной «токами» культурно-генетических ассоциаций [Савинов 2003: 59].

Предположим, что центральная идея, лежащая в основе процессов формирования архетипических представлений, может рассматриваться и в качестве компонента, который способен выступить как характеризующий определённую *стадию* в развитии культуры.

При этом, используя определение Ю. М. Лотмана, важно осознавать, что культура является чрезвычайно сложно организованным механизмом, хранящим информацию, постоянно вырабатывая для этого наиболее выгодные и компактные способы [Лотман 2000: 395]. Вероятно необходимость присутствия и постоянного «проговаривания» этой центральной идеи в текстах культуры (в нашем случае – в изобразительных памятниках) и порождает её фиксацию и консервацию в рамках отобранного репертуара и специфических технологий воплощения образа как наиболее выгодных и компактных способов. При этом фиксация и консервация происходит на протяжении определённого временного периода, в течение которого должны сохраняться все основополагающие представления о данной идее в качестве важнейшей составной части культуры.

Можно предположить, что в рамках звериного стиля евразийских степей I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. центральная идея транслируется через образы животных, выступающих как её своеобразные маркеры, а также выполняющие роль определённых символов. Предполагая в рамках звериного стиля прочную взаимосвязь центральной идеи с наиболее приоритетными образами, с которыми данный стиль корреспондирует, можно говорить о том, что через них происходит трансляция архетипических представлений, «сформулированных» на определённом витке культуры, на определённой её стадии. Данные рассуждения заставляют вспомнить точку зрения о том, что звериный стиль может рассматриваться как стадийное явление. Я. А. Шер отмечает, что «некоторые из них (стилей. – С. 3.), наряду с локальными чертами, формирующими художественную индивидуальность культуры или эпохи, имеют глобальный или стадийный характер. Например, звериный стиль» [Бледнова, Шер 2001: 88]. По мнению Е. Ф. Корольковой, «искусство звериного стиля должно рассматриваться как стадийное явление...» [Королькова 2006: 152].

Признавая то, что культура есть определённым образом организованная знаковая система [Лотман 2000: 396], обратим внимание на то, что каждую её стадию характеризует свойственный по преимуществу только ей свой собственный набор качеств, который может рассматриваться как своего рода идентификационный код, позволяющий выявить и акцентировать её специфику. Так, звериный стиль евразийских степей I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. характеризуется господством в репертуаре зооморфных и орнитоморфных персонажей. При этом данные образы воспринимаются подчас как единственно возможный способ фиксации основных представлений, свойственных культурному континuumу рассматриваемого периода. Включению в основную палитру художественного направления тех или иных образов в качестве приоритетных способствуют особые условия формирования культуры. Зооморфный и орнитоморфный образы могут быть рассмотрены не только как важнейшая составляющая репертуара звериного стиля, но и как *диагностический признак* данного художественного направления в качестве определённой стадии в эволюции художественной культуры.

При изучении звериного стиля как стадийного явления важно помнить, что образы животных также относятся и к разряду наиболее часто встречающихся не только в искусстве древнего мира. В основе отбора репертуара, а также среди причин его повторяемости и устойчивости в рамках той или иной стадии лежат, вероятно, определённые фазы, составляющие критерии ментальности.

Рассматривая эту тему с точки зрения психоанализа символа А. Яффе отмечает «для иллюстрации природы и характера использования символов в искусстве различных эпох я отобрала три повторяющихся образа: камня, животного и круга, – каждый из них имеет устойчивое психологическое значение как в самых ранних проявлениях человеческого сознания, так и в самых изощренных проявлениях искусства XX века» [Юнг, фон Франц, Хендерсон, Якоби, Яффе 1997: 229]. Причину столь длительного бытования зооморфных и орнитоморфных «персонажей» в различных художественных культурах А. Яффе видит в следующем: «широкое распространение образов животных в религии и искусстве всех времен не просто акцентирует важность этого вида символов – оно показывает, как важно для человека сделать инстинкты (составляющие психологическое наполнение этой символики) составной частью своей жизни» [Юнг, фон Франц, Хендерсон, Якоби, Яффе 1997: 236].

Тем самым, при анализе образов как диагностических признаков определённого стадийного явления важно попытаться определить их качественную принадлежность. Архетипические образы и символы могут отражать как самые древние пласты культуры (а, возможно, и процессы первичной адаптации человека), являющиеся важными для человеческого сознания как первоэлементы в процессах рефлексии человека по отношению к окружающему миру, как первые кирпичи в фундаменте искусственно выстроенной среды; так и фиксировать представления, связанные с определёнными стадиями уже сформулированного, выстроенного культурного пространства.

Художественные символы, фиксирующие важнейшие черты в рамках ментального «портрета» культуры, в большинстве случаев как раз и призваны транслировать культурные универсалии. Звериный стиль как явление стадийное также ориентирован на приоритетную запись этих универсалий, на ту центральную идею, которая выступает в качестве транслятора архетипических представлений, связанных как с определённым этапом, так и общекультурными категориями. Если соотнести процессы сложения и функционирования изобразительного текста с текстом вербальным, то на память опять приходят слова Ю.М. Лотмана о том, что «характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена – текста-кода. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца...» [Лотман 1981: 6]. При этом нужно обратить внимание на такие важные качества, свойственные обоим видам текстов, как «...выраженность в определённой системе знаков (“фиксация”) и способность выступать в определённом отношении (в системе функционирующих в коллективе сигналов) “как элементарное понятие”» [Лотман, Пятигорский 1968: 74–75].

Наиболее адекватным способом записи универсальных категорий в рамках рассматриваемой стадии многие исследователи считают так называемый зооморфный код. При этом зооморфный код, задачей которого является адекватное выражение основных компонентов определённой стадии мировоззрения использующей его культуры, порождён в рамках мифологического сознания и, следовательно, слагается по его законам. Так определяющими чертами мифологического сознания принято считать диффузность, проявляющуюся в нечёткости противопоставления человека и природы, объекта и субъекта, а также принципиальную метафоричность, применение которой связано с компенсацией высокой степени семиотизации вещей при слабом развитии абстрактных понятий [Народные знания 1991: 78].

Таким образом, код, выступая в качестве способа идентификации стадийного состояния, являет через им транслируемые особенности художественно-образной программы все характерные свойства данной стадии, и следовательно, может рассматриваться в качестве кода, соединяющего, как полагает П. Х. Тороп, произведение со всеми его контекстами [Тороп 1981: 36]. Использование зооморфного кода, оперирующего набором сознательно подобранных многозначных образов, порождает целые ряды ассоциаций, слагаемых в определённую структуру связей. Структура ассоциативных связей необходима с одной стороны – для постоянного «проговаривания» той центральной идеи, тех культурных универсалий, которые лежат, прежде всего, в основе конкретной стадии культуры; с другой – для напоминания о древнейших символах, изначально сопровождающих человечество.

Исходя из этого тезиса, связанного с рассмотрением звериного стиля как стадийного явления, становятся объяснимыми такие его (стиля) качества как изначальный тщательный отбор исходных, элементарных символов, а также специфика «приобретения», включения в репертуар звериного стиля новых образов. Характер отбора исходных, элементарных образов может быть порождён с одной стороны стабильностью ассоциативных связей и высокой степенью семиотизации изобразительных мотивов, выбранных зачастую в других культурах; а с другой – с развитием куль-

туры, повлекшим за собой необходимость творческого переосмысления действительности и приспособления к ней в условиях, когда ассоциативная структура не отличается достаточной определённой (см. подробнее об описании этих процессов [Хайкин 1992: 87, 88]).

Как явление стадияльное, звериный стиль можно рассматривать в диахронии. В результате смены стадий культурного развития в степях Евразии I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э. происходит сложение новых важных культуuroобразующих идей, при котором могут быть востребованы внешние тексты, способные, по мнению Ю. М. Лотмана, привести в движение механизмы саморазвития архаической культуры [Лотман 1973: 11]. Сложение новых идей требует новых образов, отвечающих задачам трансляции актуальных теперь ассоциативных связей, что и приводит к необходимости поиска и творческой переработке заимствованных образов, либо к простому цитированию из других культур образцов, которые внешне способны удовлетворить потребителя культурных универсалий, востребованных на определённой стадии. При этом процессы в рамках звериного стиля евразийских степей I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э. простого цитирования, а также творческой переработке заимствованных образцов неоднократны (достаточно вспомнить обращения в разные времена к изобразительным традициям Центральной и Восточной Азии, Ассирии, Ахеменидского Ирана, Греции). При этом заимствования из других культур становятся возможными в силу того, что культурные универсалии, зашифрованные в зооморфном коде в качестве центральной идеи определённой стадии, не исчезают, а, сохраняясь на уровне традиции, как полагает Н. А. Иофан [1973: 21], могут быть транслированы из одной стадии в другую целиком или частично. Зооморфный код, выраженный через звериный стиль, даже в случае потери им приоритетной роли в изобразительном репертуаре как знака определённой стадии, сохраняется на долгое время в рамках художественных культур древнего мира как средоточие важных ассоциативных связей.

Далее в процессах эволюции звериного стиля как стадияльного явления возникает необходимость в тщательной структурализации ассоциативных связей, что особенно будет важно в рамках дописьменной культуры и, вполне возможно, будет связано с поиском изобразительных нормативов. Процессы дальнейшей структурализации постепенно ведут к сложению канонических приёмов, которые, как, например, полагает Н. А. Иофан, могут рассматриваться как структура, организованная по иерархическому признаку [Иофан 1973: 21]. С этими процессами связано появление определённых иконографических типов и вариаций этих типов, изобразительных мотивов, определённых композиционных приёмов и т.д., свойственных звериному стилю евразийских степей I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э. Возможно, анализируя звериный стиль в диахронии, мы можем наблюдать результат диалога двух разных знаковых систем. Так, Б. К. Кравчунас и Н. Н. Николаенко, рассматривая взаимосвязи работы полушарий мозга с творческим процессом, отмечали, что правое полушарие как обладающее эволюционно древними функциями, характеризуется в рамках изобразительной деятельности созданием зрительного образа путём более или менее точного копирования реальных объектов или явлений, то есть, работой с иконическими знаками [Кравчунас, Николаенко 1998: 53]. При этом исследователи подчеркивают, что на этапе замысла правое полушарие более активно, оно способно оперировать смутными невербальными образами, компоновать их в зрительном пространстве, а также создавать хранящиеся в его (полушарии) долговременной памяти зрительные эталоны [там же: 54]. Развитие функций левого полушария, в связи с тем, что сознание включает многообразные формы внешнего мира в логические схемы, оперирует к логической последовательности в изложении информации, приводит к вытеснению зрительно-пространственных образов, создаваемых правым полушарием и структурирует поступающую информацию, переводя её в разряд условных знаков и схем [там же: 54, 55]. Позволим себе предположить своеобразие диалога между знаковыми системами, являющегося результатом процессов формирования мозговой деятельности и отмечает причины формирования того или иного стадияльного явления, а также его эволюции; специфику долгой или короткой жизни того или иного набора образов, призванных транслировать центральную идею (или идеи) культуры.

Анализ звериного стиля евразийских степей I тыс. до н.э. – сер. I тыс. н.э. как стадияльного явления может помочь выявлению общих закономерностей сложения и развития, свойственных не только данному художественному явлению. Вполне возможно, что более тщательное выделение стадияльных параметров в рамках звериного стиля позволит отнести к данному явлению как свойственному определённым стадиям культурного, психофизического развития человечества.



The study of the animal style of I millennium BC – mid. I millennium AD is closely connected to the problems of defining the nature of community of the Eurasian steppes' Scythian cultures, the indicators of belonging to such cultures, the absence of clear definitions and accurate terms for defining the phenomenon of 'animal style' and, finally, the non-homogeneity of the cultural phenomenon named "the Scythian animal style". According to the author, the animal style can be classified as archetypical. The archetypical conceptions, which have been "formulated" at a certain stage of culture development, are transmitted through animal style images. The Eurasian steppes' animal style of I millennium BC – middle of I millennium AD is characterized by the domination of zoomorphic and ornithomorphic characters. Zoomorphic and ornithomorphic images can be considered to be the diagnostic feature of animal style as a certain phase in the artistic culture evolution.

Библиография

- Бледнова Н. С., Шер Я. А.* Стиль в палеолитическом искусстве (современное состояние проблемы) // Миф 7. На acad. Дмитри Сергеевич Раевски. София, 2001.
- Граков Б. Н., Мелюкова А. И.* Об этнических и культурных различиях в степных и лесостепных областях Европейской части СССР в скифское время // Вопросы скифо-сарматской археологии. М., 1954.
- Грязнов М. П.* К вопросу о сложении культур скифского типа в связи с открытием кургана Аржан // Краткие сообщения института археологии. 1978. Вып. 154.
- Зинченко С. А.* Место канонического произведения в системе культурных ценностей (эпоха ранней древности) // Современные методы исследования культуры. М., 2000.
- Зинченко С. А.* Канон и его роль в процессах сложения скифского звериного стиля // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Т. III. М., 2008.
- Иофан Н. А.* Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии (на материале ханива) // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Королькова Е. Ф.* Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху. СПб., 2006.
- Кравчунас Б. К., Николаенко Н. Н.* Изобразительная деятельность и мозг // Теория и методология архаики. Своя и чужие культуры. Сознание. Искусство. Образ. Мат-лы теоретического семинара. СПб., 1998.
- Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Семиотика. Труды по знаковым системам. 14. Тарту, 1981.
- Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000.
- Лотман Ю. М., Пятигорский А. М.* Текст и функция // Семиотика. Летняя школа по вторичным моделирующим системам 3. Тарту, 1968.
- Ольховский В. С.* Скифская триада // МИАР. 1997. №1.
- Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М., 1991.
- Раевский Д. С.* Культурно-историческое единство или культурный континуум? // Краткие сообщения института археологии. 1993. Вып. 207.
- Раевский Д. С.* Скифский звериный стиль: поэтика и прагматика // Древние цивилизации Евразии. Мат-лы междунар. конф., посвященной 75-летию Б. А. Литвинского. М., 2001.
- Раевский Д. С.* Об историографии скифской проблемы в современном освещении (некоторые замечания дискуссии) // Российская археология. 2003. № 2.
- Савинов Д. Г.* Динамика культурного пространства (по археологическим материалам Центральной Азии и Южной Сибири) // Теория и методология архаики. Мат-лы теоретического семинара. СПб., 2003. Вып. 3.
- Тороп П. Х.* Проблема интертекста // Семиотика. Труды по знаковым системам. 14. Тарту, 1981.
- Хайкин Р. Б.* Художественное творчество глазами врача. СПб., 1992.
- Чவர்ь Л. А.* Культурные ареалы и этнонимы // Миф 7. На acad. Дмитри Сергеевич Раевски. София, 2001.
- Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А.* Человек и его символы. М., 1997.

В. Г. Карелин

Уральское общество краеведов, Екатеринбург, Россия

ПУТЕВОДНАЯ ГИПОТЕЗА СЕМАНТИКИ УРАЛЬСКИХ ПИСАНИЦ

V. G. Karelin

Ural Local History Society, Yekaterinburg, Russia

GUIDING HYPOTHESIS OF THE SEMANTICS OF THE URALS ROCK ART SITES

С древних пор на Урале сохранилось большое количество писаниц. Зафиксированы они на значительном пространстве от Северного до Южного Урала. Составлена сводка уральских писаниц с короткими их характеристиками и местонахождением [Широков 2004: 281–341]. Там же приведена и карта. Из неё видно, что писаницы размещаются в основном на реках в двух районах: на

восточном склоне Среднего Урала (реки Тура, Тагил, Нейва, Реж, Исеть) и на западном склоне Южного Урала (реки Ай и Юрюзань). Уральским писаницам были посвящены монографии В. Н. Чернецова [Чернецов 1964; 1971]. В последнее десятилетие творческий коллектив уральских археологов под руководством В. Н. Широкова опубликовал в серии «Уральские писаницы» сводные материалы по писаницам, расположенным на отдельных уральских реках, с подробными описаниями, зарисовками и фотографиями [Широков и др. 2000; 2005; Широков 2007; 2009].

Исследователи единодушны в вопросе датировки уральских писаниц. Они были созданы в период от позднего неолита-энеолита и эпохи бронзы. Единое мнение высказывают археологи, историки, этнографы по вопросу о том, кто сделал зарисовки на уральских писаницах. Современные исследователи видят в авторах писаниц в обобщённом виде пра-финно-угорские народы.

Различные мнения высказаны по вопросу о цели нанесения рисунков на скалы. Одни авторы полагали, что различные изображения «для забавы высекала древняя чужь на гладких поверхностях сланцевых скал». Другие, и их большинство, писаницы считают святилищами. Однако, третьи (например, [Чаиркина 1998: 81–104]) находят интересным «факт практически полного отсутствия рядом с изображениями культурного слоя, крупных стоянок и поселений в непосредственной близости к писаницам». Последнее утверждение заставляет осторожнее отнестись к высказываниям апологетов священности писаниц. С этой точки зрения ещё в XIX в. И. Т. Савенков предостерегал археологов от увлечения религией при объяснении писаниц [Савенков 1887]. А вслед за ним в середине XX в. С. В. Иванов категорически писал, что «нет никаких оснований утверждать, что истоки изобразительного искусства... восходят к религии» [Иванов 1954]. По мнению С. В. Иванова, мировоззрение первобытного человека было стихийно материалистическим, а изображения на писаницах «гораздо чаще преследовали практические цели». Мы поддерживаем мнение С. В. Иванова, особенно в плане оценки практических целей нанесения писаниц на скалы древним человеком. Последний делал то, что было ему необходимо для выполнения определённых действий. Думается, такими действиями была необходимость ориентировки в пространстве, на местности. С этой точки зрения интересно посмотреть на писаницы под новым, нетрадиционным углом зрения, отражающим реальные потребности древнего уральца с учётом конкретной географо-гидрографической картины Среднего Зауралья.

По мнению ряда исследователей, лодки как средство передвижения по рекам, появились с IV тысячелетия до н. э. и найдены археологами от Египта до Алтая и Норвегии. Поэтому можно полагать, что человек, рисовавший уральские писаницы в периоды энеолита-бронзы умело передвигался по уральским рекам на лодке. Он освоил все реки Среднего Зауралья и получил представление об общей гидрографии региона.

При рассмотрении современной карты Среднего Урала видны две особенности речных систем на разных склонах хребта. На западном склоне все реки, стекающие с главного Уральского водораздела, имеют общее направление, близкое к направлению восток – запад и являются притоками р. Чюсвы (таково старинное название р. Чусовой). Система правобережных притоков её представляет собою своеобразную «гребёнку». Основанием её является Чюсва, долина которой ориентирована по течению на северо-запад. На восточном склоне Среднего Урала гидрографическая картина совершенно другая. Здесь также просматривается речная «гребёнка», основанием которой является река Тобол, с долиной, ориентированной на север-северо-восток. Левобережные притоки Тобола представляют систему с переменным направлением долин. Если на западном склоне длина правых притоков Чюсвы находится в пределах до 130 км, то длина левых притоков Тобола в несколько раз больше (до 1000 км). Отсюда напрашивается промежуточный вывод: чтобы «по воде» добраться, например, от истоков Исети в верховья Туры приходится спуститься на восток до устья реки Исети и по Тоболу, а затем подняться вверх по Туре на северо-запад, преодолев при этом расстояние «по воде» почти в восемь раз большее, чем «по суше» по прямой, на север, вдоль Уральского хребта. Несомненно, древний уралец рано или поздно осознал такую «водную» ситуацию. И начал поиски более коротких путей из южных в северные районы Среднего Зауралья. Для решения такой задачи логично было отыскание пеших переходов из долины одной крупной реки в соседнюю. Естественно, место такого перехода должно находиться там, где крупные реки сближаются. Не вызывает сомнения тот факт, что после длительных поисков древний уралец определил места для таких удобных переходов. И тогда возникла следующая глобальная задача: как передать другим людям информацию о конкретном удобном пути перехода из долины одной крупной реки в другую, расположен-

ную севернее или южнее первой? Думается, вот тогда-то и появилась у древнего уральца мысль обозначить место такого перехода каким-то знаком. И знак этот расположить на характерном приметном месте. Как оставить знак? Нарисовать его краской! Благо в рассматриваемом районе в большом количестве имеется природная краска – бурый железняк использовался в южно-уральских пещерах ещё со времён палеолита. Рисунки на стенах пещер Каповой и Игнатьевской подтверждают знания и умения древнего уральца в зарисовках на каменных стенах пещер. На чём нарисовать знак? Естественно, на прибрежных скалах, которые на среднеуральских реках имеются в достаточном количестве. Думается, что примерно по такой логической цепочке продвигался древний уралец, приняв решение об использовании рисованных знаков на прибрежных скалах для передачи информации о месте перехода из долины одной реки в другую. Почему древние уральцы использовали прибрежные скалы крупных рек? Да потому что по последним они в основном передвигались на большие расстояния на лодках. Скалы имеются и в верховьях, и в низовьях крупных рек. Но основное количество писаниц появилось только на тех скалах, которые располагались в местах переходов из долины одной крупной реки в другую.

Итак, суть новой гипотезы состоит в следующем. Писаницы на скалах уральских рек наносились для того, чтобы обозначить удобные места переходов из долины одной крупной реки в другую. Писаницы играли информативную роль в «каменной книге путей».

Далее рассмотрим конкретные ситуации расположения уральских писаниц и попытаемся найти среди них признаки, которые можно было бы трактовать как подтверждение высказанной гипотезы.

Писаницы на р. Нейва располагаются компактной группой несколько выше по течению г. Алапаевска. Место это было выбрано целенаправленно. Именно в этом районе реки Нейва и Реж сближаются, а ниже по течению снова отдаляются друг от друга, чтобы далее, сливаясь, образовать р. Ницу. Расстояние между писаницей Двуглазого Камня на р. Нейва и Исаковскими писаницами на р. Реж – минимальное для их среднего течения, и составляет всего около 10 км. Именно здесь и выбрал древний человек место для перехода из долины р. Нейва в долину р. Реж, отметив это «переходное» место на приречных скалах писаницами, которые несли информацию о том, что здесь можно перейти из долины одной реки в соседнюю и обратно.

Аналогичная ситуация наблюдается и на Южном Урале. Там, где в средних своих течениях сближаются реки Ай и Юрюзань, находятся на этих реках писаницы, «говорящие» о том, что именно здесь можно наиболее удобно перейти из долины р. Ай в долину р. Юрюзань и обратно.

Места переходов из долины одной реки в другую маркируют ещё и древние названия рек. В нашей работе «Философия букв» [Карелин 2007] показано, что в глубокой древности человек изобрел для номинации рек знаки-буквы, каждая из которых отражала вполне конкретную топогеографическую особенность реки. Согласные буквы характеризовали элементы абриса реки в плане. Например, буква В «говорила» о том, что данная река имеет большое количество петель, извивов, меандров. Буква Г отражала большой загиб реки в верхнем течении, а буква Л – плавный изгиб реки в нижнем течении и т. п. Гласные же буквы отражали обобщённое направление долины реки (от истоков к устью – вектор реки) по отношению к странам света, начальным направлением среди которых служил восход солнца (на самой начальной стадии изобретения такой системы номинации рек). Позднее, эти «речные» знаки-буквы стали использоваться во всех других сферах бытия человека и послужили основой письменности как таковой.

Для нашего рассмотрения особое значение имеет буква М. Она обладала следующим обширным семантическим содержанием: по такой реке можно удобно подняться до истоков, преодолеть простой перевал через водораздел и легко плыть по другой реке, расположенной на противоположном склоне водораздела. Короче: древнее название реки, включающее букву М, указывает на место лёгкого перехода из долины одной реки в другую, соседнюю. Условно, две такие реки с перевальным участком, расположенным между их истоками, можно назвать «переходной триадой». В нашей статье о таких триадах с перевалами через главный водораздел Среднего Урала приведена обширная информация [Карелин 2010]. Такие же триады рек имеются и в районе среднеуральских писаниц. Например, между бассейнами р. Тагила и Нейвы: р. Кулымка – перевал – р. Мугай. В районах распространения писаниц на восточных склонах Среднего Урала имеется около полутора десятков водных путей, образующих «переходные – перевальные триады». Характерным является тот факт, что в основном эти водные перевальные пути приближаются к направлению север – юг, то

есть тяготеют к переходам из долины одной крупной реки в другую (реки Реж, Нейва, Тагил, Салда, Тура). Именно на этих реках и расположены скальные писаницы.

Далее, принимая положение о том, что писаницы, элементы их, должны отражать реальности окружающего мира, «переходных путей», следует в фигурах, знаках, изображенных на писаницах, найти их символическое содержание, детали которого в той или иной мере отражали бы элементы конкретной ситуации перехода из одной долины реки в другую.

Прежде всего, на писаницах должен быть знак, который бы «говорил» о том, что от данного места, от конкретной скалы, следует направиться к перевалу. И удобно преодолев его, перейти в соседнюю речную долину. На многих среднеуральских писаницах имеется знак в виде треугольника (с различными дополнительными линиями) или несколько треугольников, соединённых между собой. Можно предполагать, что именно знак с элементами треугольника был символом пути к перевалу, для перехода в соседнюю крупную реку. Ряд авторов трактуют треугольник, а также вписанные друг в друга острые углы и т. п., как гору [Ковалёва 1997: 66–75; Викторова и др. 1997: 40–61; 2003: 9–20]. Тогда вполне логично рассматривать два треугольника, стоящие рядом друг с другом и имеющие общее основание, как две соседствующие горы, между которыми находится перевал. Выше упоминалось, что согласная буква М в первописьменности имела семантическое содержание, точно соответствующее рассматриваемой ситуации: она отражала удобный переход через перевал из долины одной реки в другую. В древнейших языках форма знака – буквы М отражала понижение между двумя горами, то есть перевал. Со временем графема М несколько видоизменялась. Но основной признак её – понижение между двумя горами – сохранялось. Изменение графемы буквы М наглядно видно на примере минойского языка: произошла трансформация – от двух соседствующих треугольников через поднятие сверху места соединения треугольников, затем замена общего основания на короткую черту. Последняя в греческом языке исчезла, а вся графема превратилась в традиционную и ныне форму буквы М. В палестинском языке буква М стала похожей на зубчатую пилообразную линию.

Подобные знаки (буквы) имеются и на уральских писаницах. Иногда в точности повторяется древнейшая графема буквы М в виде двух соседствующих треугольников. Например, на туловище уточки на Шайтанской писанице на р. Реж, или на Верхнелопасской писанице на р. Ай. В других случаях в упрощённом виде в форме остроугольной одной или двойной зигзагообразной линии с двумя или более изгибами (Першинская и Исаковская на р. Реж; Караульный Камень, Змиев Камень, Писанный Камень, Соколыинские утесы на р. Тагил; Косой Камень, Двуглазый Камень и Старичная на р. Нейва; Ваняшкинские и Айская группа на р. Ай и др.). В третьем случае, в виде стилизованных треугольников или вложенных друг в друга острых углов (Бородинская II на р. Реж; Змиев Камень и Соколыинские утесы на р. Тагил). Наконец, возможно как крайняя степень стилизации, в виде схематической «гребёнки», у которой треугольники передаются в виде боковых линий (Раскатихинская на р. Реж; Маскальская, Писанный Камень на р. Тагил; Коптелов II и Старичная на р. Нейва). Вышеупомянутую зигзагообразную линию В. Т. Петрин [1986] и В. Н. Широков [2007] трактуют как изображение змеи. В. Н. Чернецов считал такой мотив изображением засек – охотничьих сооружений из поваленных деревьев для добычи копытных. Другие авторы зигзаг рассматривают как символ связи между верхним, средним и нижним мирами. С. В. Хабарова [1999: 207, 208] придавала зигзагу значение движения, перемещения в пространстве. Думается, что зигзагообразную линию, как стилизованную цепочку треугольников с отсутствующими основаниями, можно рассматривать как «перевальный знак». Такая зигзагообразная линия соответствует древнейшей графеме буквы М (см. выше). Следует отметить, что на писаницах встречаются зигзагообразные линии двух типов. Резко выраженные пилообразные линии можно рассматривать как «перевальные знаки». А плавно изогнутые, вероятно, обозначали просто «реку», о чём упоминают В. Т. Ковалева [1997: 66–75] и Н. Н. Гурина [1972: 36–45]. С этой точки зрения представляет интерес сюжет на писанице Айская группа на р. Ай, где между двумя двойными плавными волнистыми линиями расположена антропоморфная фигура в шагающей позе. В целом, эту композицию можно рассматривать как рекомендацию древнего уральца в данном месте перейти пешком из долины одной реки в другую. Таким образом, на подавляющем числе уральских писаниц имеются знаки, указывающие на целесообразность отправиться от данной скалы на перевал, ведущий в соседнюю долину крупной реки.

Думается, что для передачи информации о том, в какую сторону следовало пойти к перевалу, древний человек использовал соляные знаки. На уральских писаницах часто встречаются знаки в

виде круга с различными добавленными элементами (чёрточки по полному внешнему периметру или по части его, два или три круга, вписанных друг в друга, с внутренним крестом, с несколькими крестиками, с точкой в центре и др.), а также дуги с дополнительными элементами (черточки, несколько параллельных дуг и т. п.). В. Н. Чернецов, Н. П. Комарова, А. П. Окладников, А. А. Формозов и др. считали круг символом солнца. Т. И. Кашина и А. Голан рассматривают круг как изображение небосвода. М. Ф. Косарев трактует дугообразную линию как небосвод. Таким образом, все указанные авторы считают круги и дуги, изображенные на писаницах, солярными знаками.

Разделяя такое мнение, следует отметить, что один из таких знаков – дуга – представляет осреднённую половину второго знака – круга. Используя замечание М. Элиаде [1999] о логике символов, «отличающихся последовательностью и систематичностью», можно сделать следующие предположения. Солярный знак «дуга» в мировосприятии древнего уральца ассоциировался с видимой дугой движения солнца в дневное время. Тогда дуга, изогнутая вверх, могла иметь семантическое значение рекомендации движения в сторону видимой солнечной дуги, то есть в современном понимании – в южном направлении. Такие дуги с верхним изгибом имеются на следующих писаницах: Бородинской II на р. Реж; на Зенковской скале, Змиевом Камне, Маскальской II, Писаном Камне, Соколыньских утесах на р. Тагил; на Ваняшкинской II на р. Ай. На писаницах встречается знак в виде дуги, изогнутой в нижней части, например, на Змиевом Камне на р. Тагил. Такой знак можно рассматривать как рекомендацию двигаться в противоположном направлении по отношению к южному направлению, то есть – в северную сторону. Вероятно, со временем две такие дуги могли трансформироваться в окружность, круг. При этом дуга с верхним изгибом отражала южное направление, дуга с нижним изгибом – северное, а полная окружность – и южное и северное. Солярные знаки в виде окружности имеются на следующих писаницах: Бородинская II и Исаковская на р. Реж; на Камне Балабан I, Зенковской Скале, Верхнем Балабанском утесе, Змиевом Камне, Кирьяшевской, Маскальской I и II, Писаном Камне, Соколыньском Камне на р. Тагил: Двуглазом Камне на р. Нейве. В ряде случаев на одной и той же писанице находятся совместно и дуги и круги, что вполне объяснимо. Например, сначала был обнаружен «перевальный путь» на юг и на скалу древний уралец нанёс дугу с верхним изгибом. Через сотню другую лет был установлен возможный путь на север. И тогда нанесли знак в виде дуги с нижним изгибом. Возможно, со временем перешли на один солярный знак – круг, на котором рекомендуемое направление стали обозначать чёрточками, нанесёнными по периметру круга. Если чёрточки нанесены только в верхней половине, то следовало двигаться на юг. Если они изображены на нижней половине круга, то нужно направиться на север. Если же они занимают весь периметр круга, то возможен путь и на юг, и на север. Таким образом, вероятно, солярные знаки в виде круга или дуги имели семантику, связанную с указанием обобщённого направления в южную или северную сторону. Следует особо отметить, что эти два направления (южное и северное) отвечают особенностям гидрографии среднеуральских рек восточных склонов Урала. При переходе из одной крупной реки в другую, имеющих направление течения близкое к восточному, необходимо использовать именно северное или южное направления. Однако рекомендация двигаться на перевал в южную или северную сторону носит весьма общий характер. Думается, что древний уралец использовал какой-то дополнительный способ для передачи информации о рекомендации более конкретного направления передвижения в соседнюю крупную реку. Зададим себе вопрос: на основании каких соображений древний человек наносил изображения именно на конкретную скальную поверхность? Рядом и в отдалении находится множество других скал. А он выбрал ту, на которой и поныне красуются плоды его творений. Авторы работы [Широков, Чаиркин 1997: 41–49] отметили тот факт, что выбор скальной поверхности на Старичной писанице на р. Нейве «показывает намеренность выделения участка пространства для создания писаницы... рисунки Старичного камня нанесены не на самых удобных для их выполнения плоскостях, так как справа и слева есть более ровные и обширные участки». Это замечание археологов послужило отправной точкой для высказанного нами следующего предположения: азимут скальной поверхности писаницы определял конкретное, более точное, направление рекомендуемого направления движения на перевал, ведущий в соседнюю речную долину. Древний уралец целенаправленно выбирал такую каменную плоскость, которая и указывала нужное направление. А последнее он фиксировал по углу относительно направления на восход солнца, которое, хотя и изменялось по временам года, но было относительно постоянно в течение одного сезона, например, летнего. Фиксацию вышеуказанного угла древний человек мог проводить визуально. Но, вероятно, он

использовал и какие-то примитивные инструменты. Например, треугольник, выполненный из камня или глины. Археологи нашли большое количество таких артефактов. Если основание треугольника направить на точку восхода солнца, то линия, соединяющая середину основания и вершину противоположного угла треугольника, укажет направление движения. Именно такая логическая структура знака зафиксирована на уральских писаницах. Так, например, на Шайтанской писанице на р. Реж изображены три треугольника. На двух из них показана вышеупомянутая линия. А на третьем нанесена чертой только нижняя часть его. На Бородинской II писанице на р. Реж изображены два треугольника, вписанных друг в друга, основание у которых обозначено точкой. На острой вершине внешнего треугольника нанесена стрелка, которая, судя по всему, символизирует рекомендуемое направление движения. На Писаном Камне на р. Тагил изображен треугольник (без основания) со стрелкой на его острой вершине. А рядом с ним нанесен солярный знак. Благодаря скрупулезной и обширной работе уральских археологов (В. Н. Широков, С. Е. Чаиркин, Н. А. Широкова, Ю. П. Чемякин) определены азимуты всех скальных поверхностей, на которых нанесены уральские писаницы. Приведём несколько примеров. При этом не вводится поправка в данные азимутов скальных поверхностей, определённых археологами, на магнитное склонение в рассматриваемом регионе, так как не известна его величина во время создания писаниц.

На Исаковской писанице на р. Реж изображён знак в виде круга с вписанным в него крестом. Этот знак в свете вышеизложенного можно рассматривать как рекомендацию двигаться и в северном направлении. Азимуты двух скальных поверхностей на этой писанице составляют 285 и 295 градусов. Такое направление приводит на р. Нейву, несколько выше района Нейвинских писаниц.

На Кирьяшевской писанице на р. Тагил имеется солярный знак в виде круга, рекомендующий двигаться и в северном направлении. А азимут скальной поверхности, на которой нанесен такой знак, составляет 180 градусов. Это направление приводит в Камбаихское болото и далее по р. Камбаиха и затем по рекам Пия и Салда в р. Туру. Строго говоря, 180 градусов – это западное направление. Но оно ведет к Камбаихскому болоту, из которого путь по р. Камбаихе уводит на север. Поэтому солярный знак (круг) на Кирьяшевской писанице в принципе даёт правильную информацию.

На Ваняшкинской II писанице на р. Ай имеется солярный знак в виде дуги с верхним изгибом. Такой знак рекомендует двигаться на перевал в южном направлении. Азимут скальной поверхности писаницы – 220 градусов. Это направление приводит на р. Юрюзань в район верхних юрюзанских писаниц (Усть-Катавская, Бурановская и др.).

На Шайтанской писанице на р. Реж среди многочисленных изображений ныне не удаётся обнаружить типовые солярные знаки. Вероятно, они не сохранились до нашего времени. Но на писанице имеются «перевальные» знаки в виде треугольников и пилообразных линий, в том числе и в виде двух треугольников, расположенных на общем основании (изображены на теле уточки). Рисунки нанесены на 16 скальных блоках, азимуты которых изменяются в пределах 300–325 градусов. Такое направление соответствует долине р. Воронина. Старинное название этой речки р. Шайтанка, семантика которой – ‘толковая, желаемая’, удобная для подхода к перевалу в соседнюю реку.

На Змиевом Камне на р. Тагил имеются солярные знаки в виде круга и дуги, выгнутой вниз, рекомендующей двигаться на перевал в северном направлении. Азимуты скальных поверхностей с такими солярными знаками составляют 335 и 340 градусов. Такое направление приводит в вышеупомянутое Камбаихское болото и далее по рекам Камбаиха, Пия и Салда – в р. Туру. Следует отметить, что на Змиевом Камне имеются изображения, нанесённые на скальные поверхности, на которых отсутствуют солярные знаки, а азимуты таких каменных блоков существенно отличаются от азимутов поверхностей, имеющих солярные знаки, что требует объяснений.

Дополнительным подтверждением высказанной нами гипотезы являются старинные названия ряда рек, включающие согласную букву М, имеющую семантическое содержание, напрямую отражающее переход через перевал из одной реки в другую. Аналогичное значение имеют названия рек Шайтанка (с семантикой ‘толковая и желаемая’), а также Чёрная (с семантикой ‘по ней можно плыть от седловины перевала’). Ряд писаниц привязан именно к рекам с такими названиями. Так, например, Шайтанская писаница на р. Реж указывает на возможность продвижения вверх по р. Воронина (старинное название р. Шайтанка) и через перевал в р. Ямная, впадающую в р. Нейву. Другой пример: писаница Соколыньские утёсы на р. Тагил рекомендует движение на север через Тагильское болото на р. Кавма и далее в р. Туру. Ещё один пример: писаница на Змиевом Камне на р. Тагил предлагает двигаться на север через обширный заболоченный водораздел на р. Чёрную и далее вниз по течению по системе рек в р. Туру. Имеются и другие аналогичные примеры.

Таким образом, на среднеуральских писаницах обнаруживается комплекс изобразительных элементов, увязывающихся в единую взаимосвязанную логическую цепочку, указывающую на наличие семантической системы знаков, носящей информацию с рекомендациями о передвижении в пространстве, из долины одной реки в другую. Удалось показать, что такими информативными элементами являются «перевальные» и солярные знаки, а также азимуты скальных поверхностей, на которые и были нанесены указанные знаки.

Итак, первый идеолог пояснений среднеуральских писаниц В. Н. Чернецов считал, что писаницы отражают коллективность мероприятий древних уральцев в области промысла (привлечение добычи в ловушки) и культа, связанного с обрядами календарного характера, весенним оживлением природы и идеей размножения. Современные исследователи развивают идеи В. Н. Чернецова. В настоящее время утвердилось единодушное мнение исследователей о том, что среднеуральские писаницы являются святилищами. При этом писаницы считаются «графической трактовкой мифов» с расширительным «религиозно-мифологическим толкованием» и обрядом и культом. В целом, современные исследователи в качестве основы при осмыслении среднеуральских писаниц находятся на духовно-религиозной платформе.

Однако, в качестве альтернативной, как показано выше, может быть принята иная гипотеза, отражающая реальные и практические потребности древних уральцев. Суть такой гипотезы заключается в том, что изображения на писаницах были информативными. Они в виде знаков сообщали знания и рекомендации о путях передвижения через перевальные участки для перехода из одной крупной реки в другую, соседнюю. В обобщённом виде среднеуральские писаницы были рукотворными указателями путей при перемещении древних людей по пространству среднеуральского региона. В целом, весь комплекс среднеуральских писаниц, условно представляет некую своеобразную гигантскую древнейшую природную «географическую карту», на которой писаницы можно рассматривать в качестве реперных знаков, указывающих пути передвижения по региону. Высказанную нами гипотезу об информативном содержании уральских писаниц, как указателей путей, можно рассматривать в качестве основы для дальнейших разработок.

В заключение приносим благодарность уральским археологам, исследующим писаницы, собравшим и опубликовавшим подробные описания среднеуральских писаниц. Без их материалов невозможно было бы появление нашей гипотезы.



The author considers that the images on riverside rocks by the Ural rivers were rendered for marking favourable passages from one big river valley to another. The rock art sites performed the informative role in the “rock travel book”. According to the author, the “guiding” signs may have been the triangle (in various modifications) – the symbol of the way to the pass to the neighbouring large river, the arc, the circle, the cross. These signs were depicted on the stone panel that showed the right direction. The travel direction was estimated in “azimuth” – the angle measured from the direction to the sunrise. The whole complex of the Middle Urals rock art sites represents a sort of a gigantic ancient “geographical map”, on which those sites were the signs, marking the travel routes across the region.

Библиография

- Викторова В. Д., Чаиркина Н. М., Широков В. Н. Гора и водоплавающая птица в миропонимании древнего уральского населения // Уральский исторический вестник. 1997. № 4.
- Викторова В. Д., Колмакова В. В., Фёдорова Л. Ю. И разные народы побывали здесь // Образы и сакральное пространство древних эпох. Екатеринбург, 2003.
- Гурина Н. Н. Водоплавающая птица в искусстве неолитических лесных племен // Краткие сообщения института археологии. 1972. Вып. 131.
- Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX веков. М.; Л., 1954.
- Карелин В. Г. Философия букв. Екатеринбург, 2007.
- Карелин В. Г. Древнейшие речные пути с перевалами через горы Среднего Урала // Пятые Чупинские краеведческие чтения. Екатеринбург, 2010.
- Ковалёва В. Т. Скрытые символы древнего знания // Уральский исторический вестник. 1997. № 4.
- Петрин В. Т. Новые наскальные изображения Урала // Проблемы археологии Северной и Восточной Азии. Новосибирск, 1986.
- Савенков И. Т. К разведочным материалам по археологии среднего течения Енисея // Известия Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. 1887. Т. XVII. № 3–4.

- Хабарова С. В. Этнографические параллели андроновским орнаментам // Обские угры. Материалы 11-го Сибирского симпозиума «Культурное наследие народов Западной Сибири». Тобольск; Омск, 1999.
- Чаиркина Н. М. Антропо- и зооморфные образы энеолитических комплексов Среднего Зауралья // Вопросы археологии Урала. 1998. Вып. 23.
- Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала. М., 1964; М., 1971.
- Широков В. Н., Чаиркин С. Е. Писаница Старичная (река Нейва, Средний Урал) // Охранные археологические исследования на Среднем Урале, Екатеринбург, 1997.
- Широков В. Н. Уральские писаницы // Культурные памятники горно-лесного Урала. Екатеринбург, 2004.
- Широков В. Н., Чаиркин С. Е., Чемякин Ю. П. Уральские писаницы. Река Нейва. Екатеринбург, 2000.
- Широков В. Н., Чаиркин С. Е., Широкова Н. А. Уральские писаницы. Река Тагил. Екатеринбург, 2005.
- Широков В. Н. Уральские писаницы. Реки Реж и Ирбит. Екатеринбург, 2009.
- Широков В. Н. Уральские писаницы. Южный Урал. Екатеринбург, 2009.
- Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.

М. Е. Килуновская

Институт истории материальной культуры РАН,
Санкт-Петербург, Россия

КОЛЕСНИЦЫ ЭПОХИ БРОНЗЫ В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ТУВЫ

М. Е. Kilunovskaya

The Institute for the History of Material Culture of the RAS,
Saint Petersburg, Russia

CHARIOTS OF THE BRONZE AGE IN THE ROCK ART OF TUVA

Первые изображения повозок появились в бассейне Верхнего Енисея с приходом евразийских кочевников приблизительно в середине III тыс. до н.э. Это были громоздкие фургоны, запряжённые волами. Об этом можно судить по изображению на Знаменской стеле на севере Хакасии. Вторая волна ираноязычных народов, докатившаяся до глубин Центральной Азии, связана с носителями индоарийских языков или андроновской культуры, занявшей огромную территорию от Южного Урала до Восточного Туркестана и Минусинской котловины [Кузьмина 2008]. Вместе с геометризированной орнаментацией керамики появились иные стили изображения колесного транспорта – телег и колесниц, запряжённых парой лошадей. Иногда лошадей было три или, в редких случаях, четыре (квадрига). В погребальных комплексах андроновской культуры и одновременных с ней культурах безынвентарных погребений колесницы до сих пор не найдены. Но они в значительном числе известны как памятники наскального искусства, что позволяет сделать предположение, что это были символические или мифологические образы, связанные с переносом душ в царство мёртвых или средством передвижения богов индоиранского пантеона.

На скалах Тувы в настоящее время известно 25 изображений колесниц: 2 – Мугур-Саргол, 4 – Орта-Саргол, 1 – «Дорога Чингисхана», 4 – Алды-Мозага, 1 – левый берег реки Чинге, 4 – «Каменный компас», 1 – Сыын-Чюрек, 3 – Мортук 1, 3 – Чайлаг-Хем, 2 – камень у горы Догээ, 1 – насыпь кургана Аржан 2 (рис. 1). Они очень разнообразны. По типологии В. А. Новоженова, среди них есть телеги, двуколки и колесницы [Новоженов 1994]. Все они изображены в плане. Есть повозки с конями, возничими, без животных и людей. Большая часть этих колесниц опубликована.

Уникальное, с нашей точки зрения, изображение телеги было найдено на памятнике Алды-Мозага [Дэвлет 1998: табл.7-27] (рис. 2-1). М. А. Дэвлет интерпретирует эту фигуру как изображение распластанной бычьей шкуры [Дэвлет 1980: 236, 237; 1998: 171]. Мы видим прямоугольную конструкцию, пересечённую прямой линией – это кузов, от неё отходят четыре круга – колёса, впереди показаны направленные вперёд серповидные рога. Такие повозки-телеги, воспроизведённые в плане, широко встречаются среди петроглифов Армении на местонахождении Сюник (рис. 2-3). Схематичная фигура быка с серповидными рогами в плане, направленными вперёд, зафиксирована нами на памятнике Шолде-Тей (рис. 2-2). Но здесь бык идёт на прямых длинных ногах. Повозка расположена параллельно краю скальной плоскости и движется слева направо. Сверху параллельно ей идет козёл с большими рогами и с прямыми ногами, заканчивающимися «ступнями» – признак стиля эпохи бронзы, отмеченный нами на многих памятниках Тувы, в том числе и на ранних олен-

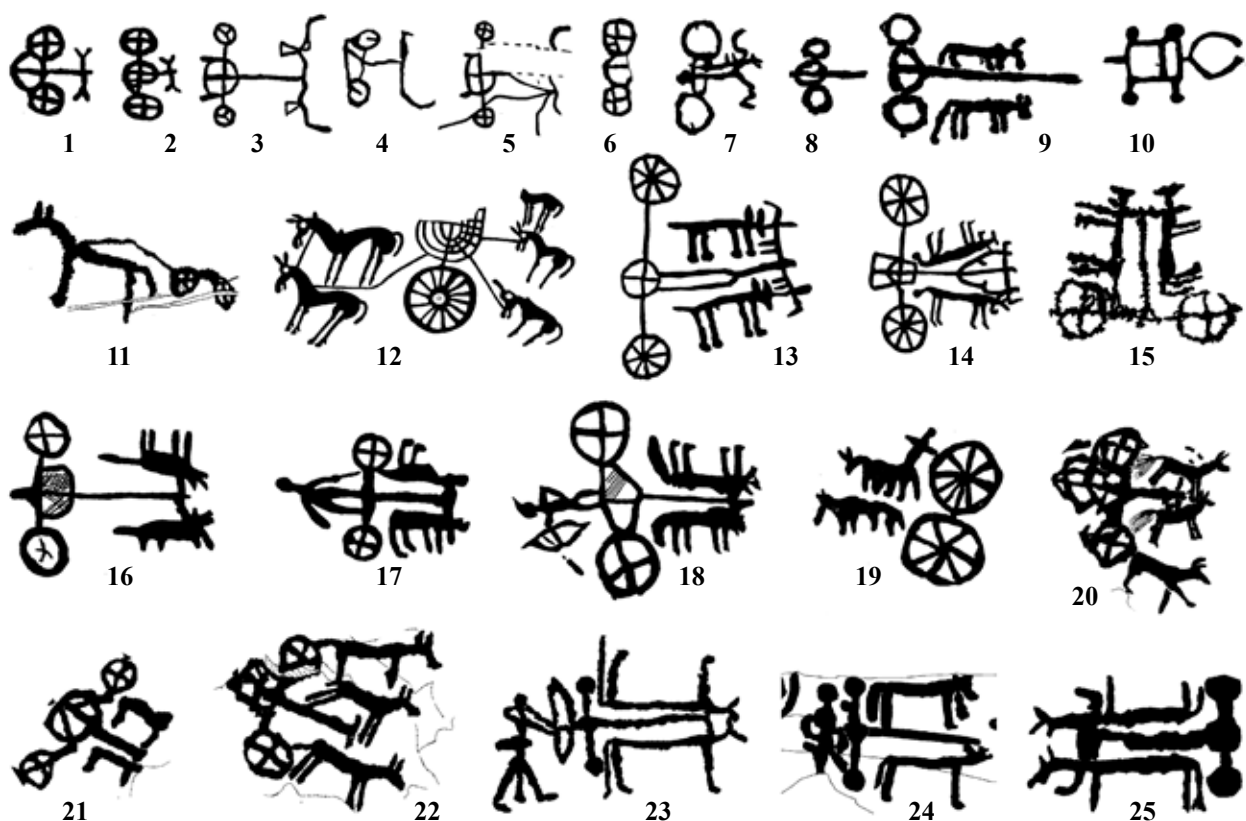


Рис. 1. Изображения колесниц на скалах Тувы:

1, 2, 10 – Мугур-Саргол; 3–6 – Орта-Саргол; 7, 16–18 – «Каменный компас»; 8, 9 – Догээ; 11, 13, 14 – Алды-Мозага (левый берег р.Чинге); 12 – Аржан 2; 15 – Сыын-Чюрек; 19 – Устю-Мозага; 20–22 – Мортук; 23–25 – Чайлаг-Хем.

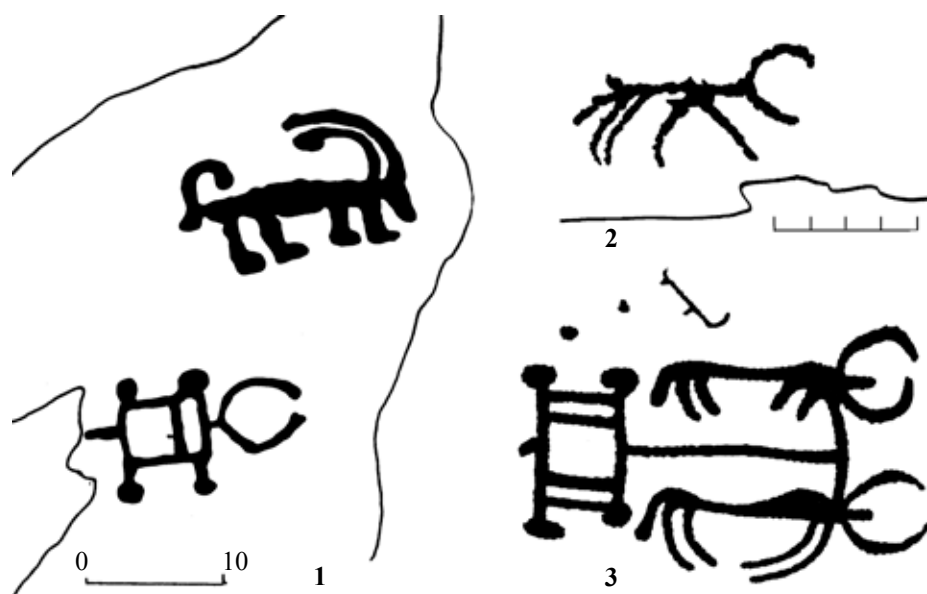


Рис. 2. 1 – Мугур-Саргол; 2 – Шолде-Тей; 3 – Сюник (Армения).

ных камнях [Килуновская, Семёнов 1998: 149]. В Гегамских горах Армении такие повозки, запряжённые быками, зачастую сопровождаются фигурами козлов.

Изображения колесниц без коней и возничих присутствуют на Мугур-Сарголе (камень 281) и Орта-Сарголе (рис. 3). Повозки показаны в плане: два колеса со спицами (от 3 до 5), округлый кузов, прямое дышло и перекладина с вилкообразными окончаниями и ярмом. Они находятся на одних плоскостях с геометрическими знаками, которые можно интерпретировать как изображения «жилищ», а также со схематичными парными фигурами козлов, идущими в разные стороны, боль-

шими круглыми выбоинами и (на Мугур-Сарголе) двумя неясными фигурами, представляющими собой линии с точками на концах, пересечённые несколькими короткими линиями, также заканчивающимися точками [Дэвлет 1980: 58]. Последние фигуры напоминают растительные мотивы, связанные с генеалогическим деревом, но могут быть также изображением связанных воедино нескольких колесниц. «Жилища» – геометрические фигуры прямоугольной формы, заполненные внутри линиями или точками. Их можно рассматривать в контексте каменных сооружений, распространенных в Центральной Азии в эпоху поздней бронзы.

Такие сооружения были изучены нами в Монгун-Тайге [Семенов 1997: 30–32, рис. 48–52]. Около горы Шолде-Тей на правом берегу Улуг-Хема на плато Куйлуг-Хем было раскопано сооружение, созданное на поверхности земли из небольших вертикально поставленных камней, составляющих прямые дорожки, забутованные мелкими гальками белого цвета. В планиграфии выкладка представляет собой правильный прямоугольник 8×9 м, разделённый дорожками на отсеки; с северо-

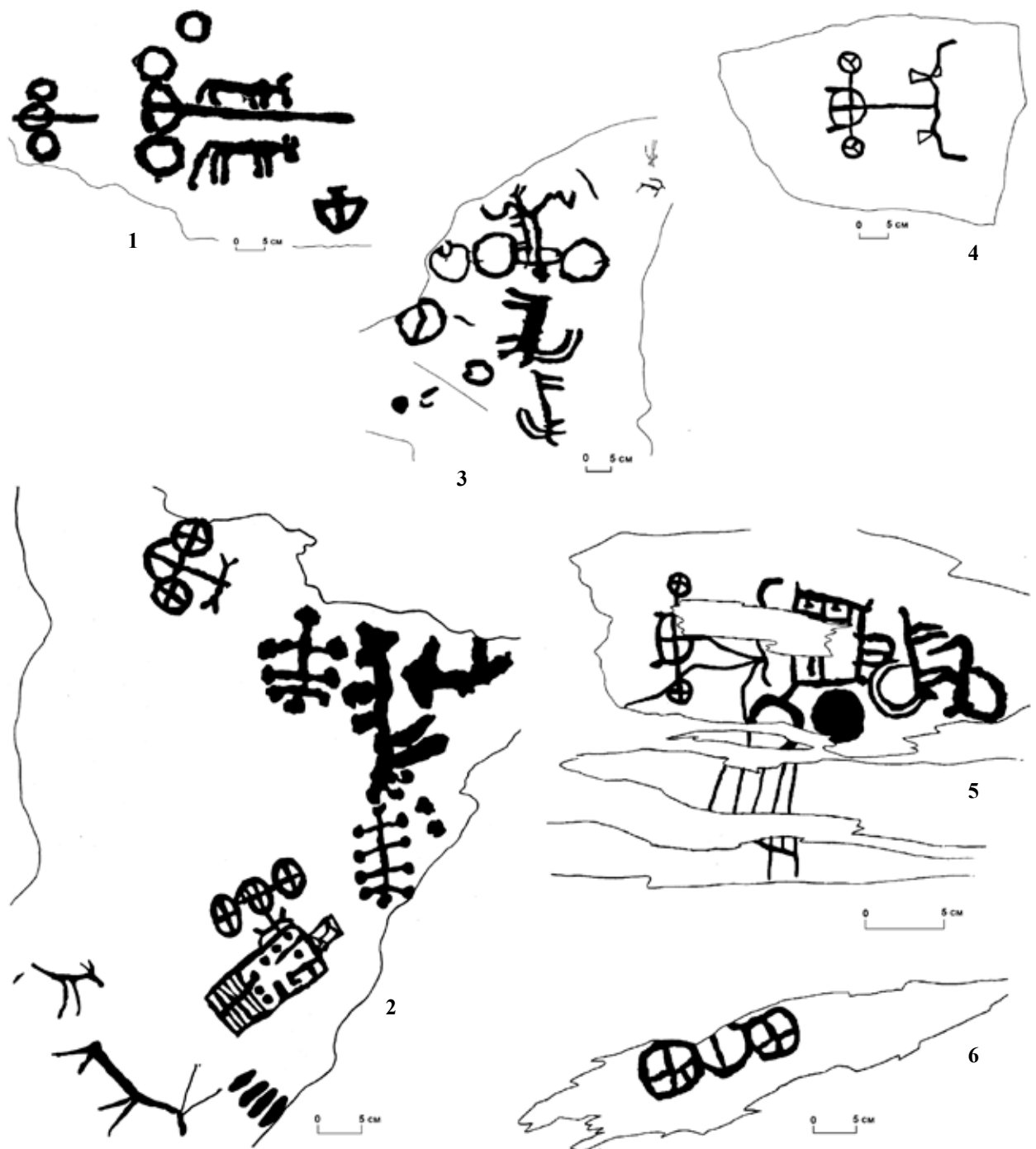


Рис. 3. 1 – Догээ; 2 – Мугур-Саргол; 3 – «Каменный компас»; 4–6 – Орта-Саргол.

востока центральная дорожка (длиной 3 м) заканчивается кругом диаметром 3 м. В заполнении выкладки между камней найдены фрагменты керамики эпохи бронзы и кремневые отщепы. Уникальным является то, что на западной плоскости Шолде-Теза зафиксированы выбитые круглые углубления и геометрические знаки в виде прямоугольника, напоминающие эту выкладку. Интерпретировать такие сооружения можно как «дома духов» [Дэвлет 2004: 64; Семенов 1997: 32]. На скалах в сочетании с колесницами символическая значимость этого образа усиливается. Колесницы в силу своей схематичности и отсутствия таких важных атрибутов, как тягловые животные и возничие, в данном случае выступают как репрезентативный знак-символ. Кроме того, мы видим здесь устойчивый набор символов: колесница, «жилище», два козла, круги, что может рассматриваться как определённая идеограмма, расшифровка которой пока затруднена.

То же может относиться и к изображениям повозок на камне около горы Догээ (рис. 3-1). На юго-западной плоскости большого валуна изображена многофигурная композиция со сценой охоты, в центре которой находятся две большие фигуры оленей в монголо-забайкальском стиле, а на северной грани камня выбиты две колесницы с прямым дышлом, овальным кузовом и колёсами без спиц, правда, у одной по обе стороны дышла показаны лошади, стоящие друг под другом, но не связанные с колесницей перекладной [Килуновская 2007: 97]. Здесь же выбиты контурный круг и знак в виде полукруга, рассечённого поперечными линиями. Колёса без спиц показаны и у колесницы с «Каменного компаса», которая выбита на отделённом трещиной участке камня (рис. 3-2). Здесь у колесницы показано изогнутое ярмо и очень схематично выбитая одна лошадь (она могла быть включена сюда несколько позднее). Около колесницы показаны пара направленных в разные стороны козлов и три знака в виде конских копыт.

Можно говорить, в ряде случаев, об одновременности изображений оленей в монголо-забайкальском стиле и колесниц. Об этом свидетельствует и сосуществование этих изображений на оленных камнях Монголии. На отдельном выступе скалы на горе Алды-Мозага на правом берегу Улуг-Хема в Саянской трубе нами было обнаружено изображение повозки, выполненное в несколько ином стиле (рис. 4-1). Она показана в ракурсе. Колёса с четырьмя спицами имеют овальную форму и соединены широкой линией. От одного колеса отходит извилистая линия, скорее всего, воспроизводящая поводья, которыми прикреплена лошадь. Фигура лошади сделана достаточно реалистично, а над ней помещён олень с удлинённой клювовидной мордой. На другой грани этого же камня выбиты ещё три подобных фигуры оленей того же типа. Прямые аналогии этим фигурам мы встречаем на оленных камнях монголо-забайкальского типа. Это подтверждает датировку большинства тувинских колесниц концом II тыс. до н. э. – раннескифским временем [Шер 1980: 212–213]. Убедительным аргументом такой датировки является находка изображения колесницы на плите из насыпи кургана Аржан 2 [Чугунов 2008: 56] (рис. 4-2). К сожалению, рисунок сохранился не полностью. Линия повода, которым присоединена нижняя лошадь к кузову, профильное изображение животных, хотя выполненных в ином – аржано-майэмирском – стиле, сближает аржанскую композицию с рассмотренной выше на горе Алды-Мозага.

Колесницы, запряженные лошадьми, с кузовом и изредка с возничими, то есть со всеми атрибутами, обычно воспроизводятся в многофигурных композициях с различными животными и антропоморфными фигурами. Безусловно, самой наглядной может считаться композиция на большой отдельно лежащей горизонтальной скале на левом берегу реки Чинге, у подножия горы Устю-Мозага в Саянском каньоне Енисея, которую М. А. Дэвлет назвала «Каменный компас» [Дэвлет 2004]. В центре скальной плоскости показана ромбовидная фигура – линия дороги, по наблюдению М. А. Дэвлета, острыми углами показывающая направление север-юг. Вокруг этой «дороги» выбиты вереницы козлов, преследуемых хищниками, быки с прямоугольными конструкциями на спине, лучники в грибовидных головных уборах и с круглыми головами, различные знаки в виде «стрелки», копыта, колёса и др. С четырёх сторон эту композицию фланкируют колесницы. Кроме описанной нами, нанесённой на отдельном блоке, есть ещё три: со стреляющим лучником, со стоящим возничим и без возничего. Колесницы как бы движутся вдоль краёв камня, независимо от движения фигур всего композиционного полотна. Каждая окружена фигурами, позволяющими выделить отдельные сцены. Возница в островерхом головном уборе стреляет в лучника, под которым стоит антропоморфная фигура в рогатом головном уборе (рис. 4-3). На второй колеснице стоит человек со стрекалом в руке. Над ним изображена лошадь, сопряжённая с петлевидной фигурой – арканом. Выше выбит

козел и антропоморф с луком и таким же предметом, может быть, это кнут или копьё, трудно сказать (рис. 4-4). У третьей повозки тщательно показан кузов, но человека уже нет. Перед ней выбита лошадь с раскрытым ртом и «вздыбленной», показанной длинными линиями, гривой (рис. 4-5).

Многофигурная композиция с колесницей представлена и на «Дороге Чингисхана» [Дэвлет 1982: табл. 1-1] (рис. 4-5). На отдельной плоскости выбиты шесть козлов, лошадь, бык, квадрат, а также повозка, которую В. А. Новоженев относит к типу пароконных двуколок с У-образным дышлом (Новоженев 1994: 64, рис. 69). Бык и лошадь выбиты контурно. Их поза динамична, подчеркнута движение вперёд. С одной стороны, в них можно найти элементы раннескифского стиля, а с другой, окуневского искусства. Повозка и впряжённые в неё лошади переданы, напротив, схематично, возницы нет. То есть, это изображение может тоже рассматриваться как знак-символ.



Рис. 4. 1 – Алды-Мозага; 2 – Аржан 2; 3-5 – «Каменный компас»; 6 – «Дорога Чингизхана».

На вертикальной плоскости горы Сыын-Чюрек изображена колесница, запряжённая двумя лошадьми без кузова и возницы. За ней следует стадо козлов, погоняемое пастухом, и две собаки. Выше колесницы показаны геометрические фигуры, вероятно загон для скота или дом мертвых (рис. 5). Козлы и хищники сделаны с попыткой передачи объёма, плавными линиями показана задняя часть туловища и лытка, что характерно для раннескифского искусства, в то время как лошади и повозка сделаны с высокой степенью редукции [Шер 1980: 212].

На западном отроге горы Мортук, находящейся на левом берегу реки Южный Торгалык в Восточном Танну-Ола, нами открыта скальная плоскость с тремя колесницами, следующими друг за другом (рис. 6). Колесницы показаны в плане. Они имеют по два колеса с четырьмя спицами и овальный или квадратный кузов, разделённый на четыре части, а также прямое Т-образное дышло. Кузова различаются по форме. Около двух колесниц расположены идущие на четырёх ногах лошади, выбитые силуэтно: две около дышла, а третья рядом – пристяжная. Длинные хвосты подработаны резными линиями. Около центральной колесницы расположены две очень схематичные



Рис. 5. Сыын-Чюрек.



Рис. 6. Мортук.

лошади. Лошади сильно подновлены, поэтому колесницы просматриваются не сразу, только при тщательном обследовании плоскости. Изображение колесниц с пристяжными лошадьми, то есть с тремя лошадьми, довольно редки. Они встречаются среди петроглифов Монголии. Вокруг колесниц выбиты силуэтные фигуры козлов и оленя. Движение всех фигур происходит в одну сторону – слева направо. Композиция выглядит единой и динамичной.

Три колесницы были зафиксированы нами на памятнике Чайлаг-Хем на северных склонах Восточного Танну-Ола в бассейне р. Элегест. Все они включены в композиции и сделаны в одной манере. У колесниц Чайлаг-Хема колёса и кузов показаны небольшими сплошными кругами, дышло прямое. У двух колесниц лошади обращены спинами друг к другу и по своему исполнению очень напоминают лошадей с горы Алды-Мозага в Саянском каньоне на правом берегу Улуг-Хема с «завязанными хвостами», у двух других лошади более схематичные и изображены одна под другой. Все колесницы Чайлаг-Хема воспроизведены в сопровождении мужских фигур с луками. В группе 9 во Втором логу колесница движется справа налево и навстречу идут фигуры лошадей, козлов, собак и лучника (**рис. 7-1**). Фигура лучника больших размеров. На плоскости, сильно испещрённой трещинами, в группе 4 из лога 1 колесница помещена в верхней части (**рис. 7-2**). За ней показан «шагающий» мужчина, а перед ней лучник. За колесницей другая группа – олень с большими извилистыми рогами и ладьевидным туловищем, которого преследует хищник с длинным хвостом. На том же уровне выбита отдельная сцена – два стреляющих друг в друга лучника. Под ними большая фигура аналогичного оленя с большими рогами, которого преследуют два хищника. Ниже группа из лучника, двух антропоморфных фигур, бегущих козлов и оленя с ладьевидным туловищем и древовидными рогами. В самом нижнем регистре две группы: две оленухи и сцена преследования двумя хищниками группы козлов с большими серповидными рогами. Древний художник использовал естественную трещиноватость скалы и каждую группу изображений поместил между трещинами, в чём можно рассматривать попытку определённой повествовательности всей композиции, то есть можно предположить что перед нами воспроизводится какой-то мифологический текст, состоящий из нескольких сюжетов.

Подобную картину мы видим и на плоскости группы 6 в логу № 2 (**рис. 7-3**). В центральной части изображена колесница, запряжённая парой лошадей. Колёса показаны сплошными силуэтными дисками небольшого диаметра. Колесничий и ещё четыре мужские фаллические фигуры, натягивающие луки, готовы выпустить стрелы в какую-то неопределённую цель. Перед ними – правее и чуть ниже расположена женская фигура, показанная анфас. Она стоит, широко расставив ноги, с согнутыми в локтях и поставленными на талию (как бы подбоченившись) руками, в одежде, напоминающей платье. Мотив стрельбы из лука связан как с погребальными, так и свадебными состязаниями и обрядами (вспомним требования Пенелопы к добывающимся её руки женихам натянуть тетиву лука Одиссея и попасть из него в цель). Но здесь реальнее представить другой, более подходящий в индо-иранской среде, сюжет, обыгранный в древнеиндийском эпосе Махабхарата, где пять братьев Пандавов – Юдхистхира, Бхима, Арджуна, Сахадева и Накула участвуют в сваянваре (свадебном состязании) за невесту Драупади, которая в результате достаётся Арджуне, а впоследствии становится женой всех пяти братьев. Многомужество (полиандрия) было характерно для Тибета и отмечалось М. П. Грязновым для афанасьевской культуры, когда в одной могиле погребалась одна женщина и несколько мужчин [Семёнов 2008: 439].

Одним из путей понимания смысла сюжетов и образов, воспроизведённых на скалах Центральной Азии и в частности, Тувы, в эпоху бронзы и скифское время, когда происходили миграции индоевропейских племен по степному коридору, может быть привлечение древнейших религиозно-мифологических текстов, таких как Ригведа и Авеста. Ригведа – уникальный свод устной религиозной поэзии – может рассматриваться как последний текст, относящийся ещё к общеиндоевропейской традиции и первый памятник собственно индийской традиции [Елизаренкова 1999: 3].

Специалисты разных отраслей знания обращаются к Ригведе, чтобы выяснить, в какой мере в ней отражён повседневный быт арийских племен, заселивших не только Индостан, но и, по всей видимости, проникших в глубины Центральной Азии. Веды, в которых в основном описывается ритуал жертвоприношений, скупое упоминают повседневные вещи в виде намёков и в мифологическом контексте [Елизаренкова 1999: 4]. Также без излишних подробностей упоминаются колесницы, конские упряжки и тому подобные сведения, связанные с колесным транспортом. Любопытно, что колесница, изготовленная плотником, сравнивается с искусно сделанным гимном [Елизаренко-

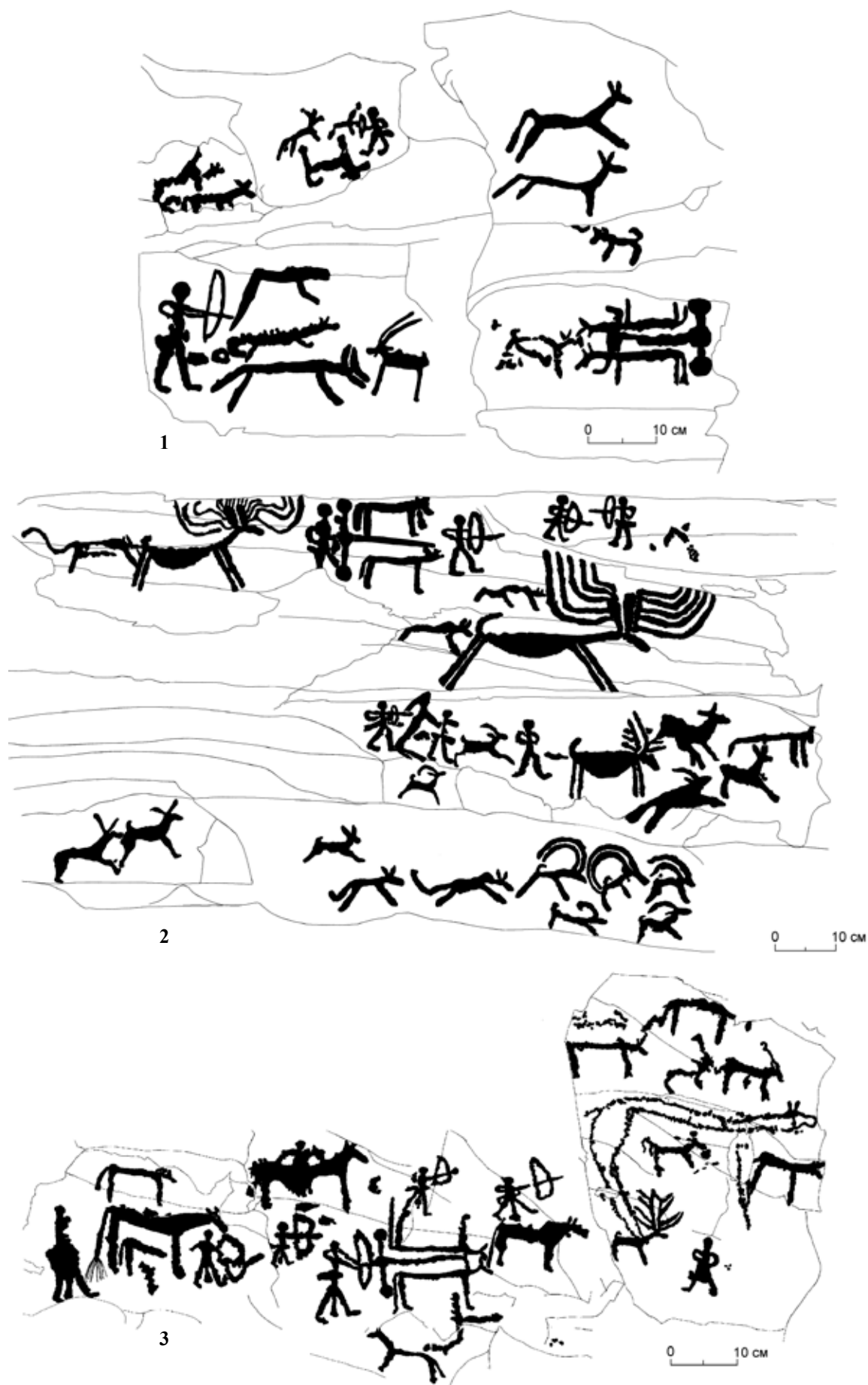


Рис. 7. Чайлаг-Хем. 1 – второй лог группа 9; 2 – первый лог группа 4; 3 – второй лог группа 6.

ва 1999: 6]. Слово *Ratha* – «колесница» – в гимнах обозначает не только реальную боевую колесницу или же колесницу богов, но также может быть метафорическим названием жертвы богам или молитвы, возносимой к богам (как колесница мчится к финишу на ристалище, так жертвы и молитвы наперегонки устремляются к божеству) [Елизаренкова 1999: 9]. Колесница в Ригведе определяется множеством эпитетов, например «быстрая», «сверкающая», «высокая» и др. Также и боги могут быть сравнимы с колесницей. Например, Ашвины сравниваются с двумя домохозяевами, двумя колесничими, двумя козлами и т. д. [Елизаренкова 1999: 27]. Помимо того в Ригведе можно найти упоминание «дома на колёсах», то есть повозки, служившей домом для ираноязычных племен в эпоху их кочевой жизни. Обращения к колеснице могут, по мнению Т. Я. Елизаренковой, обозначать не только несколько, но и один денотат. Например, «(Довези нас) благополучно до дома, до отдыха, до распрягания» (обращение к колеснице) – пример, как арии представляли себе свой дом [Елизаренкова 1999: 31]. Обозначенные в Ригведе свидетельства существования «подвижного дома», то есть, дома на колёсах и распрягания коней, позволяет интерпретировать некоторые наскальные изображения в контексте ведических гимнов. В гимне Ригведы X. 135 «О мальчике и колеснице» говорится о ритуальной колеснице, которая перевозит в мир мертвых:

*«О, мальчик, новая колесница
Без колес, которую ты создал в воображении,
У которой одно дышло, но едет она во все стороны ...»* (РВ. 291).

Здесь мы сталкиваемся с тем, что атрибуты колесницы относительны, даже колесо не является самым важным, главное – это движение, и как оно передаётся в знаке, не всегда ясно. Также и дом: главным его атрибутом является вход, а не стены, двери и окна, Дом – это место жертвоприношения и затем пребывания божества, где душа находит покой – место «распрягания».

Кроме того, в Ригведе упоминание колесниц связано с Ашвинами – братьями-близнецами. Их колесницы ведут не только кони, но и другие животные – быки, ослы, соколы, лебеди, зачастую непарные животные. В данном контексте колесница связана со свадебной церемонией, что мы уже встречали в Махабхарате [Елизаренкова 1972: 328].

Сравнение древнеиндийских (Веды) и древнеиранских (Авеста) памятников свидетельствует, что ещё до разделения индийских и иранских племен существовал культ Митры – божества договора, Индры и других божеств, и развивалась определённая система обрядов. Родство авестийских и ведических текстов подтверждается целой серией близких по форме слов, связанных с жертвоприношением (древнеперсидская айда, авестийская айза, древнеиндийская айча) для жреца (авестийское заотар, древнеиндийское – хотар), название священного напитка (авестийское – хаома, древнеиндийское – сома). То же касается деления пантеона божеств, разделённых по дуальной иерархии: дева – авестийское, дэва – древнеиндийское; ахура – авестийское, асура – древнеиндийское. В каких-то племенах почитались и те, и другие, в других они могли выступать как противоположности мирового добра и зла. Таким образом, авестийские тексты являются столь же надёжным источником по древней культуре индоариев, как Ригведа [Соколов 1997]. В Авесте Митра передвигается на одноколёсной колеснице:

*«Мы почитаем Митру...
И скакуны все белые
Ту колесницу тянут
Ему одноколёсную,
Златую и в камнях
Сверкающих, когда
В обители своей
Везет он возлиянья»* [Авеста: 112, XXXII. 136].

Кроме того, колесница в Авесте связана с Адви-Сурой – покровительницей скота. Жертвоприношения и ритуалы её почитания должны проводиться на берегу водоёмов или в горах [Авеста: 26–51]. В Туве, подобно другим районам Центральной Азии, как отмечали многие исследователи [Черемисин 2009: 105–115; Новоженев, 1994: 211], изображения колесниц встречаются на скалах, расположенных около рек или водных источников – весьма возможно, что здесь мы видим отражение древних индоиранских культов.



The first depictions of carriages in the Upper Yenisei basin appeared approximately in the middle of III millennium BC with the arrival of Eurasian nomads. These carriages were cumbersome wagons drawn by oxen. The second wave of migration was connected with the carriers of the Andronovo culture speaking Indo-Aryan languages. Though no chariots have been found in burial grounds of the Andronovo culture and contemporaneous ones, there are depictions of chariots in rock art. One can suppose that the image of chariot was associated with the ideas of carrying souls to the Nether world or the idea of means of transportation for the gods of Indo-Iranian pantheon. There are 25 known pictures of chariots on the rocks of Tuva: Mugur-Sargol (2), Orta-Sargol (4), “Genghis Khan’s Road” (1), Aldy-Mozaga (4), the left bank of the Chinge river (1), “Stone Compass” (4), Syyn-Chyurek (1), Mortuk 1 (3), Chailag-Khem (3), a stone near Dogee Mountain (2), burial mound Arzhan 2 (1) (**Fig. 1**). Chariots of different types were depicted. They all are shown in horizontal projection. There are carriages with horses and charioteers, and also without animals and people.

The unique picture of a carriage (cart) was found on the Aldy-Mozaga site (**Fig. 2-1**). Such carriages are commonly found among the Armenian petroglyphs in Syunik site (**Fig. 2-3**). Sickle-shaped horns come off the front part of the carriage from Aldy-Mozaga. In the Sholde-Tei site there is a schematic figure of a bull with similar horns in projection (**Fig. 2-2**). There are pictures of chariots without horses and charioteers on the Mugur-Sargol and Orta-Sargol sites (**Fig. 3**). The stable set of symbols is fixed there: chariot, “dwelling”, two goats, circles, which can be regarded as a still unclear ideogram.

Sometimes chariots are depicted together with deer figures in the Mongolian-Transbaikalian style, for instance, on a rock near Dogee Mountain (**Fig. 3-1; cf. Fig. 3-2**), on the Aldy-Mozaga site (**Fig. 4-1**). One can assume contemporaneity of such pictures. Analogs to deer figures in petroglyphs are found on deer stones of the Mongolian-Transbaikalian type, which fact supports dating of most Tuvian chariots back to the end of II millennium BC, early Scythian period.

Chariots with all their necessary attributes (body, horses, charioteer) are usually depicted in multi-figured compositions along with various animals and anthropomorphic figures (**Fig. 4-3–5; 5**). On the petroglyphs of the Mortuk site there are quite rare pictures of chariots with three horses (**Fig. 6**). Figures of animals (goats, deer) are pecked around the chariots. All the figures move rightwards.

In a number of sites (Chailag-Khem) depictions of chariots are combined with depictions of bowmen (**Fig. 7-1, 2, 3**). In some cases an ancient artist sets each group of pictures between cracks in a rock. Perhaps, in this way he conveyed narrative character, rendering mythological text which included several subjects.

The most ancient religious and mythological texts, such as Rigveda and Avesta, can be used to understand the meaning of subjects and images left on the rocks of Central Asia (in particular, in Tuva) in the Bronze Age and in the Scythian period, when migrations of Indo-European tribes took place.

Библиография

- Авеста. М., 1993.
Дэвлет М. А. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980.
Дэвлет М. А. Петроглифы на кочевой тропе. М., 1982.
Дэвлет М. А. Каменный «компас» в Саянском каньоне Енисея. М., 2004.
Елизаренкова Т. Я. Слова и вещи в Ригведе. М., 1999.
Килуновская М. Е. Рисунки на скалах Тувы // А. В. Сборник научных трудов в честь 60-летия А. В. Виноградова. СПб., 2007.
Килуновская М. Е., Семенов Вл. А. Оленные камни Тувы (Часть 1. Новые находки, типология и вопросы культурной принадлежности) // Археологические вести. Вып. 5. СПб., 1998.
Кузьмина Е. Е. Откуда пришли индоарии? М., 1994.
Новожинов В. А. Наскальные изображения повозок Средней и Центральной Азии (в проблеме миграции населения степной Евразии в эпоху энеолита и бронзы). Алматы, 1994.
Ригведа. Мандалы IX–X. М., 1999.
Семенов Вл. А. Монгун-Тайга. СПб., 1997.
Семенов Вл. А. Первобытное искусство. СПб., 2008.
Соколов С. Н. Древнейшая религия иранских племен // Авеста в русских переводах (1861–1996). СПб., 1997.
Черемисин Д. В. К дискуссии об информативности петроглифов и методах их изучения // Археология, этнография и антропология Евразии. Специальный выпуск. Проблемы изучения первобытного искусства. Материалы дискуссии. Новосибирск, 2009.
Чугунов К. В. Плиты с петроглифами в комплексе кургана Аржан-2 (к хронологии аржано-майэмирского стиля) // Тропу тысячелетий. К юбилею М. А. Дэвлет. Труды САИПИ. Вып. IV. Кемерово, 2008.
Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

ГРАВИРОВКИ НА ПЛИТАХ ИЗ РАННЕТЮРКСКИХ ОГРАДОК В УРОЧИЩЕ АК-КООБЫ НА АЛТАЕ

G. V. Kubarev

*Institute of Archaeology and Ethnography
of the Siberian Branch of the RAS, Novosibirsk, Russia*

ENGRAVINGS ON SLABS FROM THE EARLY-TURKIC MEMORIAL ENCLOSURES AT AK-KOUBY (THE ALTAI)

Работа выполнена в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России», проект № 25.2.6 «Изваяния и поминальные сооружения древних тюрков Алтая как историко-культурный феномен» и в рамках программы ГК № 14.740.11.0766 ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»

Большое значение для атрибуции древнетюркских петроглифов, значительная часть которых выполнена в технике граффити, имеют находки гравировок в составе погребальных и поминальных памятников древних тюрков на территории Центральной Азии и Южной Сибири. Сопоставление стилистических особенностей и изображенных реалий в граффити на роговых, деревянных и иных предметах из узко датированных погребений и гравировок на плитах и изваяниях из древнетюркских оградок с наскальными изображениями, позволяют с большим основанием выделять древнетюркский пласт петроглифов.

Часть из этих изображений представляет собой т.н. жанровые сцены и по сюжету и степени детализации могут рассматриваться в качестве настоящих образцов изобразительного искусства древних тюрков. К их числу принадлежат сцены с кудыргинского валуна и передней накладки на луку седла на Алтае [Гаврилова 1965: табл. VI, 2; XV, 12], сцена на роговом предмете из местности Суттуу-Булак в Киргизии [Табалдиев 1996: рис. 22], гравировки на изваяниях из долины р. Хар-Ямаатын-гол в Монголии [Кубарев 1995: табл. I, 1] и в урочище Когалы в Казахстане [Рогожинский 2010: рис. 8] и некоторые другие. Неоднозначность интерпретации этих сцен заставляла многих исследователей вновь и вновь обращаться к их осмыслению. В качестве ещё одной, важной находки можно упомянуть гравированную сцену, включающую в себя изображения оленей, козлов и собак, на деревянном музыкальном инструменте из скального древнетюркского погребения на горе Нюкхен Хад горного хребта Жаргалант Хайрхан в Монгольском Алтае (Ховдский аймак МНР) [Törbat et al. 2009: fig. 9]. Для этого погребения была получена радиоуглеродная дата, укладывающаяся во временной интервал 690–900 гг. [Ibid: p. 377]. Наиболее вероятное время совершения этого погребения – последняя четверть VIII–IX вв.

Тем не менее, значительная часть гравировок из древнетюркских погребально-поминальных памятников выполнена в достаточно схематичной и условной манере. В таком же стиле выполнены и многие граффити в наскальной живописи рассматриваемого региона. Поэтому публикация и рассмотрение подобных гравировок из археологических памятников также чрезвычайно важна и интересна. Необходимо отметить, что число граффити из древнетюркских погребально-поминальных памятников постоянно увеличивается. Целью данной статьи является ввод в научный оборот и рассмотрение граффити на плитах, найденных близ оградки № 5 поминального комплекса Ак-Кообы, часть которого была исследована нами в 2008 г.

Оградка № 5 входит в цепочку из смежных или расположенных в непосредственной близости друг от друга оградок в урочище Ак-Кообы (Кош-Агачский район Республики Алтай). Она устроена на второй надпойменной террасе левого берега р. Барбургазы, в её нижнем течении. Ряд из поминальных сооружений ориентирован строго по линии С–Ю. Цепочка состоит из 14 оградок, часть из которых смежные (т.е. имеющие единые стенки), другие отделены друг от друга небольшим расстоянием (40–150 см). Для раскопок было выбрано шесть объектов (№ 4–9) (рис. 1). В ходе работ зачищена ещё одна небольшая оградка-ящик, неразличимая первоначально на поверхности и получившая порядковый номер 3А. Для исследования выбранных объектов был разбит единый раскоп, размер которого составил 14,7 × 6,4 м. Приведем описание оградки № 5.

Оградка № 5 представляет собой сооружение квадратной формы, стенки которого ориентированы по странам света. Размеры оградки составили 380 × 380 см, при высоте 30–35 см. Стенки сло-

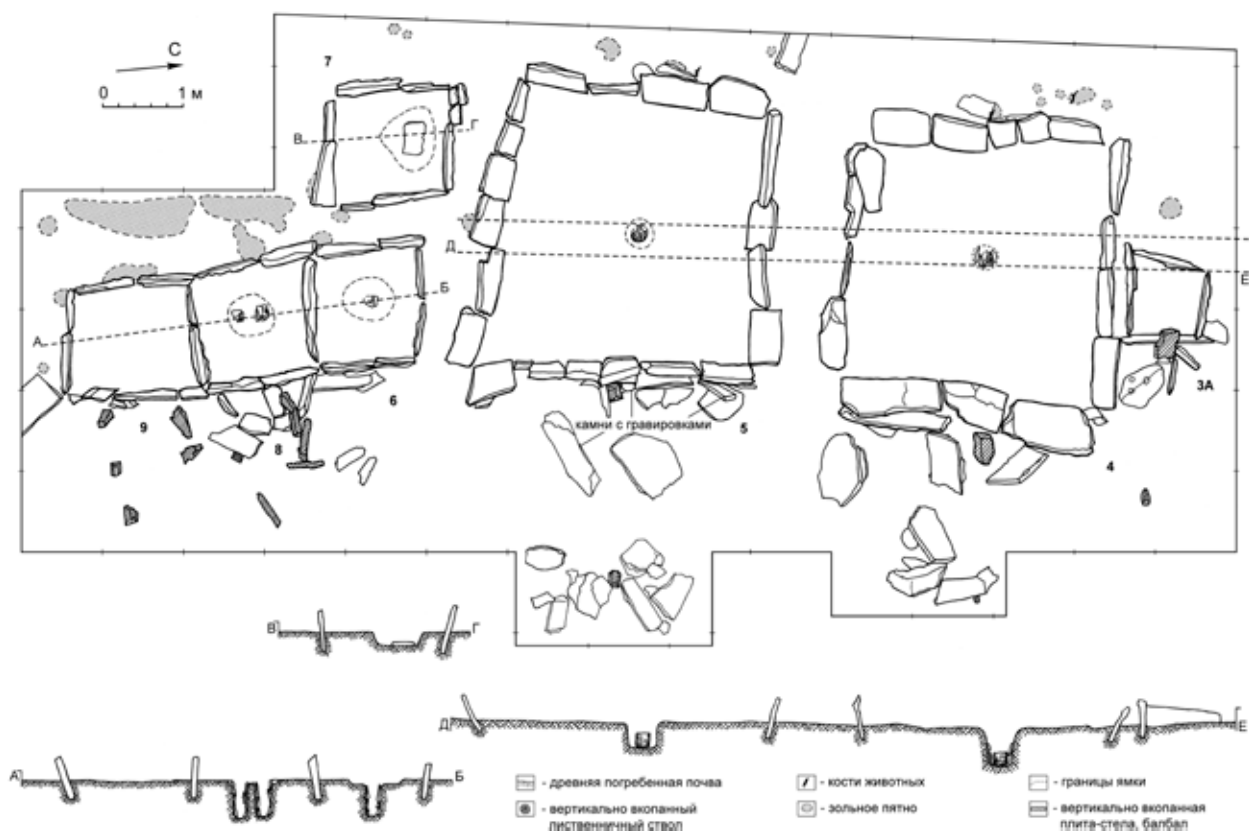


Рис. 1. План оградок № 3А-9 с жертвенными ямками в урочище Ак-Кообы.

Fig. 1. The plan of enclosures №3A-9 in Ak-Kooby.

жены массивными сланцевыми плитами длиной 60–80 см, вкопанными на ребро и тщательно подогнанными друг к другу. Плиты северной и восточной стенок сохранили своё вертикальное положение, плиты южной и западной стенок завалились наружу под тяжестью заполнения. Западная и северная стенки были сложены из 4 плит каждая, восточная и южная стенки – из 6 плит.

Как показала зачистка сооружения, его основание выложено из сланцевых плит и плиток, уложенных горизонтально в три-четыре слоя. Сверху в один слой на них были помещены крупные валуны. В центре оградки зафиксировано сооружение из наклонно поставленных плит. На уровне древней поверхности вдоль восточной и южной стенок зачищен настил из больших, плашмя уложенных сланцевых плит (средние размеры 45 × 55 см). В центре сооружения в небольшом гумусированном пятне установлена вертикально вкопанная плита размерами: 26 × 48 × 12 см.

После снятия плитового настила в центре оградки обнаружены остатки обгоревшего лиственничного ствола плохой сохранности. Ствол диаметром 15–17 см был вкопан в небольшую ямку и зафиксирован на глубине 12 см от древней поверхности. Диаметр ямки – 30–35 см при глубине в 32 см. Таким образом, общая высота лиственничного ствола составляла около 20 см.

За пределами оградки, на уровне древней поверхности зачищены валуны и плиты. Часть из них уложена намеренно, о чём свидетельствуют угли и прокалы под отдельными плитами, другие могли быть выброшены из оградки в древности. Непосредственно за восточной стенкой сооружения вертикально установлена стела, символизовавшая изваяние. Ее размеры: 48 × 23 × 17 см. Здесь же, под слоем дёрна располагались несколько горизонтально лежащих плит, на одной из которых зафиксированы гравировки (размеры плиты – 110 × 30 × 10 см). На ней изображены две отдельные композиции: схематичная фигура оленя (рис. 2-1) и группа животных, вероятно, лошадей (рис. 2-2). В оленя с древовидными рогами направлена гипертрофированно большая стрела с наконечником, натянутая на луке. Изображения перекрыты многочисленными линиями, возможно, символизирующими многочисленные, уже выпущенные стрелы. На другой композиции воспроизведено, по меньшей мере, пять фигур лошадей (?), идущих по тропе, которая представлена в виде нескольких параллельных линий (рис. 2-2). Сверху над животными процарапана схематичная фигура человека (?), либо тамгообразный знак.

Рядом с этой стелой, а также у восточной стенки внутри оградки было найдено несколько мелких каменных осколков, также содержащих гравировки (рис. 3). Из них не удалось составить единого изображения, так же как они не подошли и к уже описанной стеле с гравировками. На одном из фрагментов удалось различить три фигуры козлов с большими закрученными рогами, выполненными все в той же схематичной манере (рис. 3-1). На другом каменном обломке воспроизведены три фигуры животных (рис. 3-2), а еще на двух – конечности или рога животных (рис. 3-3, 4). По меньшей мере, две плиты в этой оградке имели гравированные рисунки. Одна из них оказалась разбитой на мелкие части и разбросана на небольшой площади близ стелы-изваяния.

В 220 см на восток от стелы-изваяния было зачищено обломанное основание балбала, вокруг которого находилось скопление сланцевых плит, уложенных без видимого порядка. На восток от оградки на расстояние 40 м отходит ряд из 8 сохранившихся балбалов. Балбалы большей частью были повалены либо обломаны в древности. Размеры камней, использованных под балбалы, стандартны и в среднем составляют: 75×14×8 см.

Гравировки, выполненные на плитах или стелах из древнетюркских оградок, встречаются относительно нечасто. В качестве примера можно привести гравировки на стенах оградок из Юстыда [Кубарев 1984: табл. XLVII, 1, 2], в степи Макажан [Кубарев 1984: табл. XXX, 3], на плитах оградки из Кара-Дюргуна и на стеле, замещающей изваяние, у оградки близ с. Улаган [там же: рис. 13, 14] на Российском Алтае и устье р. Хар-Салаа [Кубарев Г. В., Кубарев В. Д. 2004: рис. 2, 4; 4] в Монгольском Алтае. Гравировки и выбивки на стелах и плитах известны в оградках могильника Эдегей [Кызласов 1998: рис. 5-7, 9-16] и оградке из урочища Мог-Ой [Леус 2003: 251] в Туве. На части из этих объектов (Хар-Салаа, Эдегей, Мог-Ой) исследователями зафиксированы случаи повторного использования тюрками плит с уже нанесёнными в предшествующие исторические эпохи и, как правило, выбитыми изображениями. Однако относительно ак-кообинской оградки необходимо отметить, что целая плита и несколько фрагментов ещё одной плиты были найдены на уровне древней поверхности под слоем дёрна, что исключает возможность нанесения гравировок в более позднее время, чем время сооружения оградки. Вторичное использование более ранней стелы или части наскальной композиции представляется нам крайне маловероятным. Ориентация рисунков на плите исключает её использование в качестве стелы, а против скалывания наскальной композиции говорит то, что крупные местонахождения петроглифов поблизости отсутствуют.

Учитывая стилистические особенности гравировок из ак-кообинской оградки, а именно условную, предельно схематичную манеру изображения, их можно отнести к предтюркскому периоду. Обращает на себя внимание такая характерная деталь изображений, как воспроизведение четырёх ног, либо «незавершённость» двух ног, при которой линии в самом низу не смыкаются. Похожие сцены и отдельные изображения были обработаны нами на горе Жалгыз-Тобе [Кубарев 2004: рис. 2; 3, 1-3]. Представляемые гравировки стилистически чрезвычайно близки таким же схематичным гравировкам на накладках на лук из погребений гунно-сарматского и предтюркского времени, исследованных на Алтае [Бобров и др. 2003: рис. 14, 7, 10; Тишкин, Горбунов 2003: рис. 1, 25] и в Туве [Стамбульник 1979: рис. 2]. В подобной же манере выполнены многие гравировки на местонахождении Бичикту-Бом на Алтае [Мартынов и др. 2006: рис. 173, 405, 407 и др.], часть из которых также может относиться к предтюркскому времени. Сцены охоты, в которых изображены гипертрофированные стрелы, в несколько раз превосходящие по размерам самих животных, широко известны в наскальных древнетюркских граффити на Алтае (Калбак-Таш, Бичикту-Бом и др.).

Рассмотрение конструктивных и иных особенностей исследованных оградок позволяет предположить сооружение их без большого хронологического перерыва, а также подтверждает их предтюркскую или раннетюркскую датировку – V–VI вв. Эти сооружения принадлежат к т. н. кудыргинскому типу оградок, которые называют ещё коллективными или смежными [Гаврилова 1965: 14-17]. При этом, также как и в урочище Кудыргэ, в местности Ак-Кообы смежные стенки имеют малые по размерам оградки. Большие поминальные сооружения, длина стенок которых составляет 3–4 м, всегда обособлены, хотя и могут располагаться достаточно близко друг к другу. Сближают исследованные объекты в Ак-Кообы с кудыргинскими такие особенности, как ориентация стенок по странам света, наличие в центре ямки глубиной 45–50 см, стенки которой обложены каменными плитками, отсутствие изваяний. И хотя у кудыргинских оградок не были зафиксированы ряды балбалов, у других сооружений такого типа они известны [Гаврилова 1965: 17]. Исследователи датируют подобные оградки VI–VII вв. [Гаврилова 1965: 17; Кубарев 1984: 50] (то, что оградки кудыргинского типа могли быть сооружены раньше погребений кудыргинского типа, то есть раньше VI вв., предположила ещё А. А. Гаврилова [1965: 17, 102]).

Рис. 2. Гравировки на сланцевой плите, лежавшей за пределами восточной стенки оградки № 5 в урочище Ак-Кообы.

Fig. 2. The engravings on the schist slab lying outside the eastern wall of enclosure №5 in Ak-Kooby.

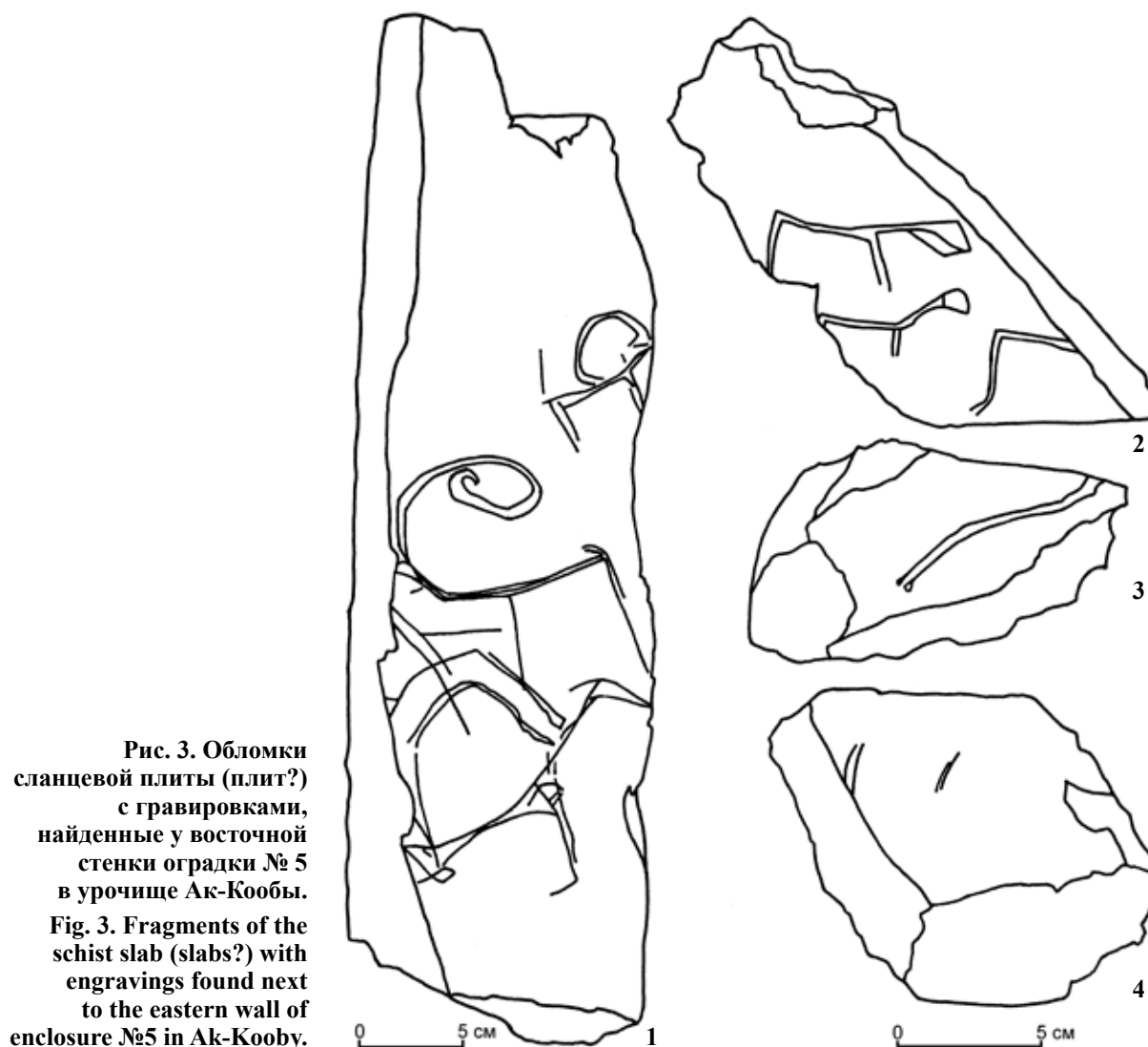
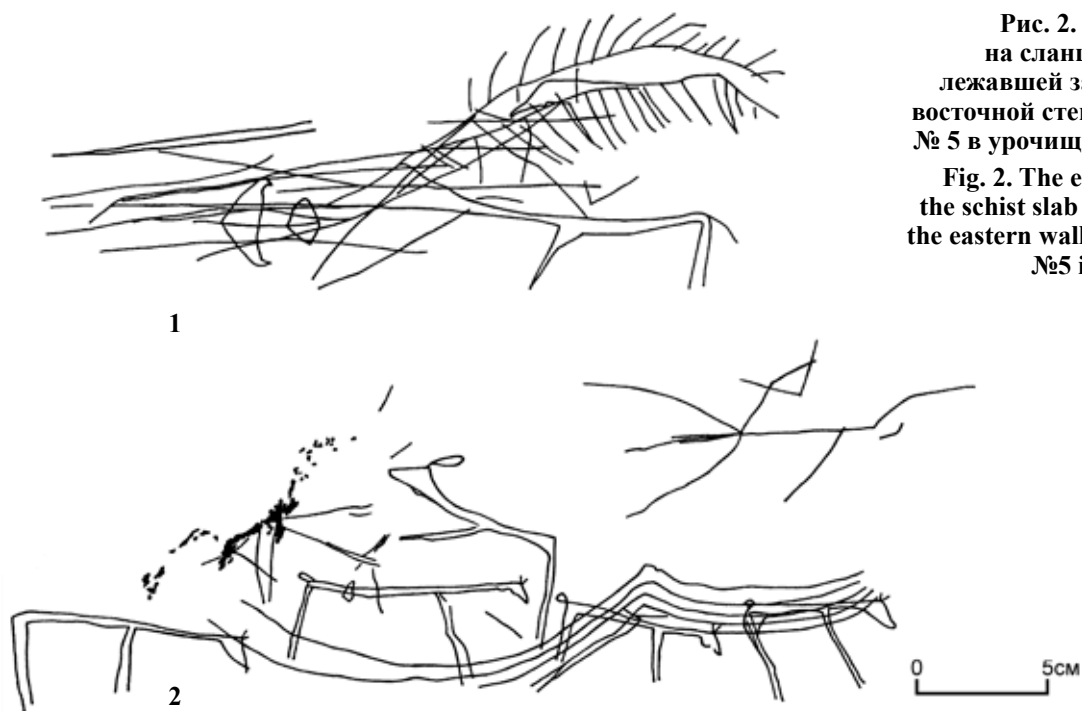


Рис. 3. Обломки сланцевой плиты (плит?) с гравировками, найденные у восточной стенки оградки № 5 в урочище Ак-Кообы.
Fig. 3. Fragments of the schist slab (slabs?) with engravings found next to the eastern wall of enclosure №5 in Ak-Kooby.

Известны поминальные сооружения такого типа и на территории Тянь-Шаня [Табалдиев 1996: 71–72] и Семиречья [Досымбаева 2006: 28, 29; Маргулан 2003: рис. 40, 41, 62, 96, 99; Ермоленко 2004: 30, рис. 8]. Подобно поминальным оградкам в урочище Ак-Кообы, в памятнике Аралтобе 1 в Семиречье оградки, устроенные в цепочку имели антропоморфные стелы (у западной стенки), а в центре – ямки с золисто-углистым заполнением [Досымбаева 2006: 96, 97]. Этот комплекс может быть датирован V–VI вв. благодаря находкам в нем предметов поясной или уздечной гарнитуры в геральдическом стиле. Ещё в одном комплексе Жайсан 14 у трёх близко расположенных оградок, два изваяния можно считать лицевыми и достаточно схематичными, третье же – выполнено объёмно и очень реалистично [Досымбаева 2006: рис. 9, а]. По реалиям, воспроизведённым на изваянии (коленчатый кинжал, отсутствие накладных блях на поясе, серьги с каплевидной подвеской, сосуд вытянутых очертаний) оно должно датироваться V–VI вв. [Кубарев 2008].

Учитывая вышесказанное, исследованные поминальные сооружения в урочище Ак-Кообы следует отнести к раннему периоду истории древних тюрков – V–VI вв. В пользу этого может свидетельствовать отсутствие даже лицевых изваяний и замещение их стелами, обращёнными узкими, торцевыми сторонами на восток и к оградке. Предельная схематичность гравировок, вырезанных на плитах из Ак-Кообы также, по-видимому, подтверждает датировку ранним, предтюркским периодом. Проведение радиоуглеродного анализа угля и костей животных из ак-кообинских сооружений, вероятно, подтвердит эту датировку: как самих оградок, так и гравировок, вырезанных на плитах. Дальнейшее накопление образцов граффити из узко датированных древнетюркских погребально-поминальных памятников крайне важно для сопоставления и выявления гравированных рисунков в петроглифических комплексах центрально-азиатского региона.



The engravings found on the Ancient Turkic burial and funeral memorials in Central Asia and Southern Siberia are of great importance for the attribution of Ancient Turkic petroglyphs. A significant part of the engravings from the Ancient Turkic memorials is rendered in a rather schematic and conventional manner. A lot of Ancient Turkic petroglyphs in the given region are rendered in the same style. The paper introduces into science the engravings on the slabs found next to memorial enclosure № 5 from the Ak-Kooby complex (Ak-Kooby, Kosh-Agach district, the Republic of Altai).

The complex comprises 14 memorial enclosures that stand in a row oriented along the North-South line. Some of the enclosures share a common wall (they are adjoining), the others are located close to one another. In 2008 enclosures № 4–9 (**Fig. 1**) and box-enclosure № 3A were unearthed. Enclosure № 5 measures 380 × 380 cm, its walls are oriented along the cardinal points. A row of 8 extant balbals stretches for 40 m eastwards of the enclosure. Its western and southern walls were made up of 4 slabs each, the eastern and the northern walls – of 6 slabs each. Under the slab floor inside the enclosure the remnants of a 20 cm high larch trunk were found.

Next to the eastern wall of the memorial enclosure there is a vertical stela measuring 48 × 23 × 17 cm. There, below the layer of turf, there were a few slabs, on one of which engravings were found. The slab with engravings measures 110 × 30 × 10 cm. On the slab 2 separate compositions are rendered: a schematic figure of a deer (**Fig. 2-1**) and a group of at least 5 animals that most probably are horses (**Fig. 2-2**). A very big arrow with an arrowhead is aimed at the deer. The horses (?) are walking along a path that is rendered with a few parallel lines. Above the animals a schematic figure of a man (?) or a tamga-like sign is incised.

The engravings were evidently rendered on another slab. That slab was broken into small fragments that were scattered next to the stela (**Fig. 3**). On one of the fragments three schematic figures of goats with big crumpled horns were depicted. On another fragment three figures of animals are rendered. On two more slab fragments some parts of depictions remained – extremities or horns of animals.

Given the conventional and extremely schematic manner of rendering depictions on the memorial enclosures slabs from Ak-Kooby, they can be attributed to the pre-Turkic period: V-VI centuries. The Ak-Kooby engravings are stylistically very close to the ones rendered on the bow plates from burial sites of the Hun-Sarmat and pre-Turkic period, explored in the Altai [Бобров *et al.* 2003; Тишкин, Горбунов 2003] and in Tuva [Стамбульник 1979]. A great number of engravings from the Bichiktu-Bom site in the Altai are rendered in the same manner [Мартынов *et al.* 2006], some of them may be attributed to the pre-Turkic period as well. The hunt scenes with hypertrophic arrows, several times larger than the animals-objects of the hunt, are also widely known in the ancient Turkic engravings in the Altai (Kalbak-Tash, Bichuktu-Bom

and others). The Ak-Kooby complex memorial enclosures were evidently constructed in the V–VI centuries without big chronological gaps. That is why they can be attributed to the Kudyrge type of enclosures, that are also called collective or adjacent [Гаврилова 1965].

Библиография

- Бобров В. В., Васютин А. С., Васютин С. А. Восточный Алтай в эпоху великого переселения народов (III–VII века). Новосибирск, 2003.
- Гаврилова А. А. Могильник Кудыргэ как источник по истории алтайских племен. М.; Л., 1965.
- Досымбаева А. М. Западный тюркский каганат. Культурное наследие казахской степи. Алматы, 2006.
- Ермоленко Л. Н. Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения). Новосибирск, 2004.
- Кубарев В. Д. Древнетюркские изваяния Алтая. Новосибирск, 1984.
- Кубарев В. Д. Изваяние с р. Хара-Яма // Проблемы охраны, изучения и использования культурного наследия Алтая. Барнаул, 1995.
- Кубарев Г. В. Раннесредневековые граффити Чуйской степи // Археология и этнография Алтая. Горно-Алтайск. 2004. Вып. 2.
- Кубарев Г. В. Колечатые кинжалы древнетюркской эпохи // Культуры степей Евразии второй половины I тысячелетия н. э. Тез. докл. IV Международной археологической конференции. Самара, 2008.
- Кубарев Г. В., Кубарев В. Д. О древнетюркских поминальных оградках в устье реки Хар-Салаа (Монгольский Алтай) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Т. X. Часть I. Новосибирск, 2004.
- Кызласов И. Л. Результаты раскопок поминальных оградок могильника Эдегей. (Факты вторичного использования древнетюркских оградок VI–VIII в. в раннем средневековье) // Древности Алтая. Известия лаборатории археологии. № 3. Горно-Алтайск, 1998.
- Леус П. М. Древнетюркские оградки на реке Мог-Ой (Тува) // Степи Евразии в древности и средневековье. Мат-лы межд. научн. конф., посвящен. 100-летию со дня рожд. М. П. Грязнова. СПб., 2003. Кн. II.
- Маргулан А. Х. Каменные изваяния Улытау. Сочинения. Алматы, 2003. Т. 3–4.
- Мартынов А. И., Елин В. Н., Еркинова Р. М. Бичикту-Бом – святилище Горного Алтая. Горно-Алтайск, 2006.
- Рогожинский А. Е. Новые находки памятников древнетюркской эпиграфики и монументального искусства на юге и востоке Казахстана // Роль кочевников в формировании культурного наследия Казахстана. Научные чтения памяти Н. Э. Масанова. Алматы, 2010.
- Стамбульник Э. У. Новые памятники изобразительного искусства послескифского времени из Центральной Тувы // Тезисы докладов Всесоюзной археологической конференции «Проблемы Скифо-Сибирского культурно-исторического единства». Кемерово, 1979.
- Табалдиев К. Ш. Курганы средневековых кочевых племён Тянь-Шаня. Бишкек, 1996.
- Тишкин А. А., Горбунов В. В. Исследования погребально-поминальных памятников кочевников в Центральном Алтае // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск, 2003. Т. IX.
- Törbat T., Batsükh D., Bemmann J., Höllmann T. O., Zieme P. A rock tomb of the ancient Turkic period in the Zhar-galant Khairkhan mountains, Khovd aimag, with the oldest preserved horse-head fiddle in Mongolia – A preliminary report // Current archaeological research in Mongolia. Bonn contribution to Asian Archaeology. Vol. 4. Bonn, 2009.

И. П. Лазаретов

*Институт истории материальной культуры РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

ОКУНЕВСКИЕ ЛИЧИНЫ ДЖОЙСКОГО ТИПА – МАРКЕРЫ ДРЕВНИХ ПУТЕЙ

I. P. Lazaretov

Institute for the History of Material Culture of the RAS, Saint-Petersburg, Russia

OKUNEV FACE-MASKS OF JOY TYPE AS MARKERS OF ANCIENT ROUTES

*Работа выполнена при поддержке Программы фундаментальных исследований Президиума РАН
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»,
проект «Формирование окуневского культурного феномена»*

Среди потрясающего разнообразия стилей и иконографических групп окуневских антропоморфных изображений явно выделяется одна специфическая и довольно редкая разновидность рисунков – личины джойского типа. Своеобразие этой группы заключается в её особой географической локализации, технике нанесения рисунков и особенностях их иконографии. Абсолютное большинство известных личин джойского стиля сконцентрировано на нескольких скальных навесах,

расположенных в труднодоступных горно-таёжных районах на окраинах Минусинской котловины. Рисунки эти нанесены не выбивкой, как на других писаницах, а охрой. Личины объединяет сочетание характерных, легко узнаваемых художественных приёмов: отсутствие контура лица, множественные поперечные линии с развилками на концах, обрамление зоны рта угловыми скобками.

Оригинальность изображений джойской группы трактуется исследователями по-разному, но практически все признают её относительно поздний возраст в рамках окуневской изобразительной традиции. Основанием для такой датировки послужило несомненное типологическое сходство джойских личин с некоторыми антропоморфными изображениями на плитах из могильников Лебяжье и Черновая VIII [Леонтьев 1978: 97; Леонтьев и др. 2006: 20, 21; Савинов 2006: 167]. Поздняя дата и необычная география «иконостасов», казалось бы, логично вписались в известный нам исторический контекст. Действительно, андроновская экспансия, развивавшаяся в направлении с севера на юг, вполне могла привести к оттеснению части окуневского населения из степных районов на горно-таёжную периферию Минусинской котловины. Это допущение теоретически могло бы объяснить и странную локализацию, и прогрессирующий упадок стиля окуневских антропоморфных изображений в поздний период их существования. Однако первая же находка личины джойского типа в окуневском погребальном комплексе полностью разрушает эту стройную концепцию.

В 2009 г. при исследовании кургана в могильнике Уйбат-Чарков было обнаружено несколько плит с окуневскими изображениями, в том числе каменный блок с прекрасно сохранившейся личиной джойского облика, нанесённой красной краской. Курган представлял собой квадратную ограду размерами 15 × 15 метров из врытых на ребро плоских плит серого гранита. Вся внутренняя площадь была полностью заложена массивными каменными глыбами. Центральное погребение было оформлено в виде обширной грунтовой ямы с заплечиками. Её глубина от уровня древней поверхности составляла 4,3 м. Ещё полтора десятка захоронений в грунтовых ямах, ямах с заплечиками, катакомбах и каменных ящиках располагались вокруг первоначального захоронения. Могильные конструкции, особенности погребального обряда и типы инвентаря не позволяют усомниться в принадлежности данного памятника к уйбатскому этапу окуневской культуры, причём его ранней части.

Плита с личиной джойского стиля происходит из заклада входной ямы катакомбы могилы 6. Там она использована в качестве строительного материала и установлена в погребении изображением вниз. Рисунок охрой выполнен на торцевой грани каменного блока и частично заходит на его боковую плоскость (рис. 1-1). По наблюдению Ю. Н. Есина, верхняя часть личины, расположенная на боковой плоскости, сохранилась заметно хуже, чем нижняя, прорисованная на узкой грани. Вероятно, камень с изображением до помещения его в могилу какое-то время находился на открытом воздухе. Тогда он располагался в горизонтальном положении и, возможно, представлял собой верхнюю часть скального выхода, на котором первоначально и были нанесены рисунки. Сама личина трёхглазая, с двумя дополнительными чёрточками-«бровками», без выделенного абриса лица. Поперечная черта имеет развилки на внешних концах, а рот образован двумя линиями с аналогичными развилками-уголками, обращёнными внутрь. Две дугообразные линии отходят вверх от поперечной черты, отделяя глаза личины друг от друга (рис. 1-3). Изображение несколько отличается от большинства «классических» рисунков джойского стиля, однако вполне узнаваемо. В этом же погребении, также в переиспользованном состоянии, обнаружена ещё одна плита с выбитой окуневской личиной (рис. 1-2). Она почти в точности повторяет стелу из центрального захоронения кургана 1 могильника Уйбат V – отсутствие контура, глаза с чёрточками «бровей», рот, горизонтальная полоса на месте носа [Лазаретов 1997: табл. XI-3]. Эти находки позволяют утверждать, что и первые рисунки, выполненные в джойском стиле, и личины уйбатского типа появляются очень рано, ещё на стадии формирования окуневской изобразительной традиции.

Самым ранним из «иконостасов» джойской группы памятников, по-видимому, является комплекс в Арбатах [Леонтьев 1978: 97]. В нём наличествует такое же сочетание вариантов личин, как в кургане 1 могильника Уйбат-Чарков: одно изображение, сходное по своему облику с уйбатскими и тасхазинскими образцами, а также несколько достаточно простых личин джойского типа [Леонтьев и др. 2006: 20, рис. 6-1, 2, 4] (рис. 1-4, 5). Аналогичные личины ранних типов имеются и в составе других «иконостасов» (рис. 1-6–9). Судя по ним, функционирование Арбатской писаницы и других горно-таёжных местонахождений рисунков джойского стиля началось ещё на уйбатском этапе окуневской культуры, задолго до начала андроновской экспансии. Их появление на пе-

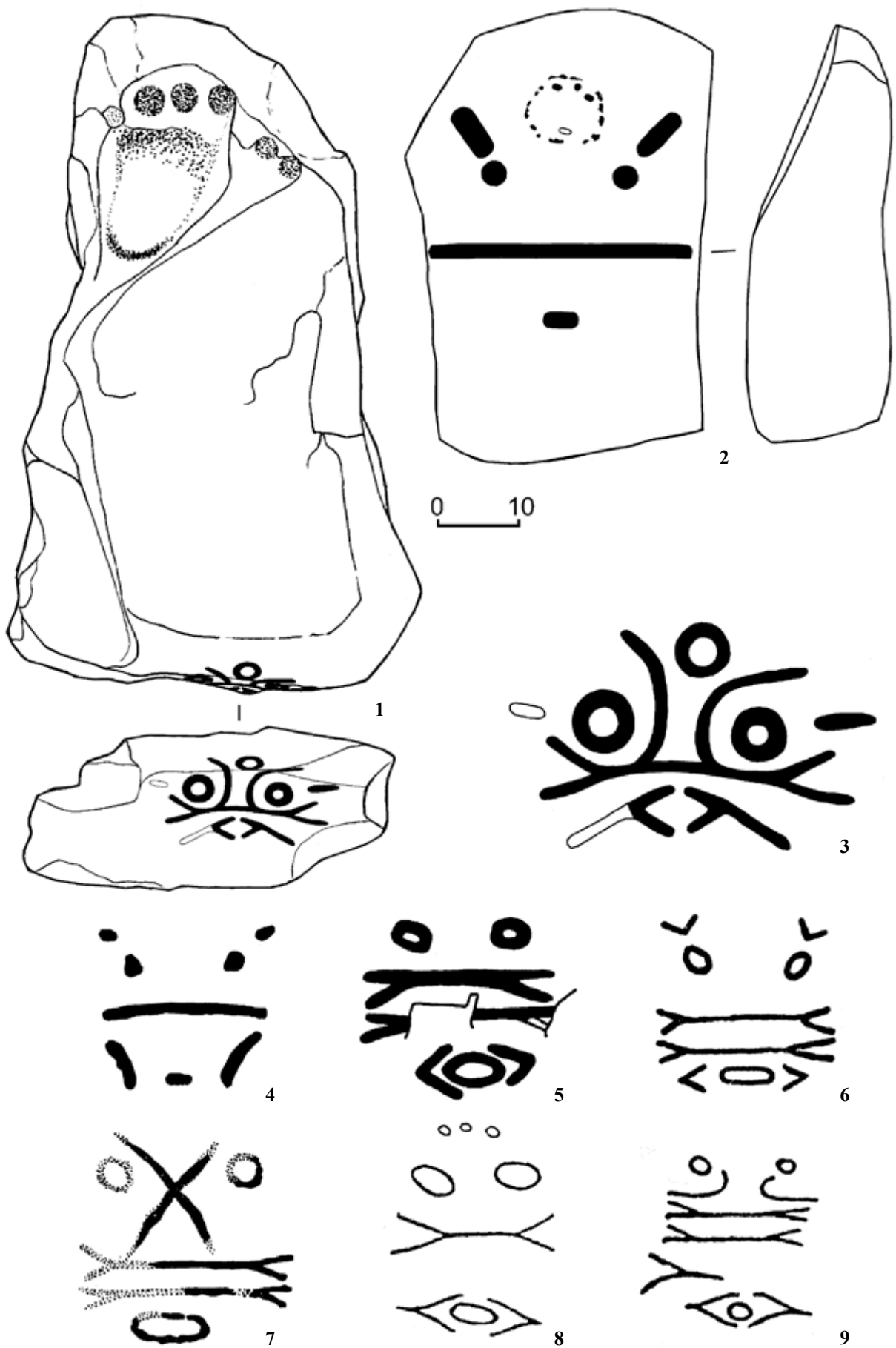


Рис. 1. 1-3 – Уйбат-Чарков, кург. 1. мог. 6 (прорисовка Ю.Н. Есина); 4, 5 – Арбаты;
6, 7 – Кундусук (по Н.В. Леонтьеву); 8, 9 – Джой (по М.А. Дэвлет).

риферии Минусинской котловины требует иного объяснения, не сопряженного с хронологическими причинами.

Не лишена изъянов и другая широко распространённая трактовка изображений джойского типа, связанная с семантическим аспектом подхода к этим памятникам. Существует мнение, что личины джойского стиля могли передавать раскраску лиц участников ритуальных действий, являясь своего рода «учебными пособиями» в местах проведения коллективных молений и обрядов посвящения [Леонтьев, 1969: 246, 247; Дэвлет, 1997: 245]. Почему же, в таком случае, скопления рисунков расположены в столь удалённых и труднодоступных местах? Откуда у степных скотоводов окуневцев появилось непреодолимое пристрастие к экстремальному горному туризму? Так, чтобы попасть к кундусукскому «иконостасу» и поучаствовать в красочной мистерии, нужно было от ближайшего остепнённого участка пройти 120 километров вверх по течению бурной горно-таёжной реки Амыл, а потом ещё и вернуться обратно. Действие, лишённое реальной мотивации и всякого здравого смысла.

Версия о причастности таёжных охотников и рыболовов к созданию «иконостасов» также не выдерживает критики. Во-первых, местность в верховьях р. Амыл непригодна для постоянного проживания человека из-за отсутствия стабильных источников пищи. Туда могли эпизодически проникать небольшие группы добытчиков кедровых орехов или охотников на пушного зверя, но даже их пребывание не могло быть продолжительным. Сомнительно, чтобы они регулярно и в определённом месте проводили коллективные моления или занимались художественным творчеством. Во-вторых, это допущение никак не объясняет удивительного единообразия изображений джойского типа. При их сравнении невольно возникает ощущение, что рисунки всех «иконостасов», удалённых на сотни километров друг от друга, выполнены по одному трафарету. Чтобы добиться такого единообразия люди, создававшие их, должны были непосредственно контактировать между собой. Между тем, кундусукский «иконостас» и ближайший к нему джойский навес разделяют по линии восток-запад свыше 200 км непроходимой горной тайги. Преодолеть их было практически невозможно, так как все реки, по которым только и могли осуществляться передвижения людей, протекают в этом районе в направлении с юга на север.

Как нам представляется, ответ на эту загадку содержится в одной из первых научных работ, посвященных изображениям джойской группы. При публикации изображений кундусукского «иконостаса» Н. В. Леонтьев мимоходом упомянул, что эти росписи «находятся непосредственно у тропы, связывающей восточные районы Минусинской котловины с Тоджинской котловиной Тувы» и сослался на М. А. Кастрена, считавшего эту тропу очень древней [Леонтьев 1969: 248]. А начинается этот путь в устье р. Туба, в месте её впадения в Енисей! Именно там, в 1969 г. Я. А. Шером была открыта другая окуневская писаница с личинами джойского типа (Усть-Туба VI по Э. Б. Вадецкой). Арбатский «иконостас» маркирует начало горно-таёжного участка другого пути, также ведущего из Минусинской котловины в Туву, но уже в её западную часть. Он проходил по рекам Абакан, Малые Арбаты, Джебаш, Уртен, Аксаяк, до Кантегира и далее. На Кантегире, в устье Аксаяка, до вхождения Тувы в состав Российской Федерации располагалась стационарная пограничная застава, контролировавшая проход по этой тропе. Такая же застава существовала и в верховьях Амыла, рядом с истоком реки Ус. Обе тропы, западная и восточная, активно использовались до момента строительства современных Усинского и Абазинского трактов. И последний из известных нам «иконостасов», расположенный в устье р. Джой, тоже находится на пути из Минусинской котловины в Туву. Этот маршрут проходил по Енисею через Саянский каньон. Осуществляться он мог только в зимний период, по льду реки. Получается, что все четыре крупнейших скопления личин джойского типа приурочены к древним путям, связывающим регионы Среднего и Верхнего Енисея.

Осознание этого факта позволяет объяснить поразительное сходство рисунков всех «иконостасов», разделённых сотнями километров непроходимой тайги. В этом нет ничего удивительного, если учесть, что представители одной и той же группы людей (в данном случае окуневцев), проживавших в районе современного города Абакан, могли выбрать любой из трёх перечисленных выше маршрутов. Летом можно было добраться по Тубе и Амылу в Восточную Туву или же по Абакану и малым рекам выйти в Западную Туву. Зимой, когда горные перевалы были закрыты, действовал путь по льду Енисея. Попав в Туву по одной из троп, человек имел возможность вернуться назад другим маршрутом, посетить в ходе такого путешествия сразу несколько «иконостасов» и оставить на них свои собственные рисунки. В этом же контексте становится ясно, почему личины джойско-

го типа наносились на естественных скальных выходах, а не на каменных стелах, и исполнялись охрой, а не выбивкой. Человек, отправляющийся в дальний таёжный поход, не понесёт инструменты для обработки камня и не станет тратить драгоценное время на создание монументальных полотен. Для реализации замысла ему достаточно было иметь при себе минимальный запас краски, несколько свободных минут и подходящую скальную поверхность, расположенную рядом с тропой.

А как же окуневские изображения джойского стиля, выбитые на стелах? Все они найдены в степной предгорной зоне, в местах постоянного проживания больших коллективов людей. Там можно было без особой спешки заниматься изготовлением и установкой стел. Они тоже маркируют большие и малые тропы. Три из шести известных нам стел с личинами джойского типа локализируются в районе устья р. Аскиз, при её впадении в Абакан [Леонтьев и др. 2006: №№ 14, 215, 284]. Поднявшись по Аскизу и преодолев перевал, попадаешь в верховья Томи и далее в Кемеровскую область. Именно по этому маршруту проходит современная железная дорога, связывающая Абакан и Новокузнецк. Курган могильника Уйбат-Чарков, в котором была обнаружена ранняя личина джойского типа, расположен на берегу реки Уйбат, в месте её выхода из горной зоны в открытую степь. Двигаясь вверх по Уйбату, можно попасть на р. Теренсуг, другой крупный приток Томи. Получается, что обе эти тропы, связывающие Минусинскую и Кузнецкую котловину, были известны с глубокой древности и активно функционировали уже в эпоху ранней бронзы.

Сомнительно, чтобы люди, совершавшие подобные длительные переходы в экстремальных условиях горной тайги, имели силы и желание создавать «учебные пособия», передающие тонкости ритуального макияжа будущим поколениям. Вероятнее всего, в местах установки стел с личинами джойского типа, а также возле скальных «иконостасов» совершались моления и жертвоприношения, имевшие целью добиться благосклонности высших сил на время конкретного похода. Минимальная вариабельность и монолитность изображений джойского стиля, в сочетании с максимально широкой их географией, наводит на мысль, что посвящались они не каким-то локальным духам конкретной местности, горы или реки, а некоему единому божеству, покровительствующему путешественникам и торговцам. Этот образ за несколько столетий существования окуневской художественной традиции претерпел минимальные изменения. Его развитие, как и других окуневских божеств, главным образом, шло по линии эстетизации и многократного дублирования уже известных изобразительных элементов. Благодаря этому, личины со временем приобретали все более фантастический и вычурный облик.

Признание гипотезы о сопряженности личин джойского типа и древних торговых путей открывает новые возможности их дальнейшего целенаправленного поиска. Особенно перспективными в этом плане могут оказаться скальные выходы, расположенные в верховьях малых рек у горных перевалов Западных Саян и Кузнецкого Алатау.



Among the Okunev anthropomorphic images, the face-masks of Joy type are notable. The majority of face-masks are concentrated on some rock shelters in mountain taiga regions, difficult in access, in the outskirts of the Minusinsk Basin. The face-masks are painted with ochre. The contour outline is not drawn, the face is crossed with some transversal lines with forks at their ends; in the corners of the mouth angle brackets are depicted.

The researchers consider that face-masks of Joy type are relatively late phenomena in the Okunev art tradition. It could be supposed that face-masks are relics of the Okunev population, ousted from steppe regions by Andronovo tribes. But finding of a slab with the face-masks of Joy type (**Fig. 1-1, 3**) in the Okunev burial ground (grave 6, cemetery of Ujbat-Charkov) contradicts this supposition. The slab was used as construction material and placed with the face-mask downwards (the face-mask is painted with red pigment). In this burial ground one more slab with a face-mask, pecked on it, was found (**Fig. 1-2**). This face-mask is identical to the images on the slab from kurgan 1 of the cemetery Ujbat V [Lazaretov, 1997: Table XI: 3]. These particular finds make it possible to affirm that face-masks of Joy and Ujbat types appeared as far back as at the stage of forming the Okunev art tradition.

The earliest site among those, on which the face-masks of Joy type are concentrated, seems to be Arbaty rock art site [Leontjev, 1978; 97] (**Fig. 1-4, 5**). There are complexes of analogous early face-masks in other sites (**Fig. 1-6-9**). Thus, the face-masks of Joy type appeared already in mountain taiga rock art

sites yet at the Ujbat stage of the Okunev culture, that is, long before the beginning of Andronovo expansion. The hypothesis about the use of face-marks as examples of ritual painting on the face [Leontjev, 1969: 246, 247; Devlet, 1997: 245] gives rise to doubt. It is unlikely that collective rituals might have been carried out in such distant areas difficult of access.

The face-masks of Joy type cannot have been depicted on the rocks by taiga hunters and fishers. Firstly, some areas, where such sites are located, are unsuitable for permanent residence. Secondly, this supposition does not explain uniformity of the face-masks of Joy type as if having been rendered according to a commonplace pattern.

The key to the problem's solution is given in Leontjev's work [Leontjev, 1969; 248]. He pointed out that one of the rock art sites with face-masks is located close to an ancient path which connected eastern areas of the Minusinsk Basin with the Todzha Hollow in Tuva. Apart from this eastern path there was a western one, which led from the Minusinsk basin to western part of Tuva. These very ancient roads linking the areas of the Middle and Upper Yenisei coincide with all the four biggest locations of face-masks of Joy type.

The Okunev travellers visited these sites on their way, drew face masks with ochre and prayed for the deity protecting travellers and traders. It explains a striking likeness of the face-masks in the sites, separated from each other by hundreds of kilometers of impenetrable taiga. On the contrary, the pecked face-masks of Joy type were found in the steppe submountain zone, in places of permanent residence of large communities.

The acknowledgement of the hypothesis about the association of face-masks of Joy type with ancient trade roads gives new opportunities of their further task-oriented search. In this respect, rock outcrops, situated in upper reaches of small rivers at mountain passes of the Western Sayans and Kuznetsk Ala-Tau, may have the best prospects.

Библиография

- Дэвлет М. А. Окуневские антропоморфные личины в ряду наскальных изображений Северной и Центральной Азии // Окуневский сборник. Культура. Искусство. Антропология. СПб., 1997.
- Лазаретов И. П. Окуневские могильники в долине реки Уйбат // Окуневский сборник. Культура. Искусство. Антропология. СПб., 1997.
- Леонтьев Н. В. Кундусукские росписи // Советская археология. 1969. № 4.
- Леонтьев Н. В. Антропоморфные изображения окуневской культуры (проблемы хронологии и семантики) // Сибирь, Центральная и Восточная Азия в древности. Неолит и эпоха металла. Новосибирск, 1978.
- Леонтьев Н. В., Капелько В. Ф., Есин Ю. Н. Изваяния и стелы окуневской культуры. Абакан, 2006.
- Савинов Д. Г. О выделении стилей и иконографических групп изображений окуневского искусства // Окуневский сборник 2. Культура и ее окружение. СПб., 2006.

З. С. Лапшина

*Хабаровский государственный институт искусств и культуры,
Хабаровск, Россия*

ЛИЧИНЫ ПЕТРОГЛИФОВ АМУРО-УССУРИЙСКОГО КОМПЛЕКСА: СТРУКТУРА РИСУНКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Z. S. Lapshina

Khabarovsk State Institute of Art and Culture, Khabarovsk, Russia

FACE-MASKS IN THE PETROGLYPHS OF THE AMUR-USSURY COMPLEX: STRUCTURE OF A DEPICTION AND THE ARTISTIC IMAGE

Амуро-Усурийский петроглифический комплекс включает памятники наскального искусства на р. Усури (Шереметьевское, р. Кия), рисунки на отдельно лежащих камнях на р. Амур (Сикачи-Алян, Калиновка). Центральным памятником комплекса является Сикачи-Алян. Исследования проводились в XIX–XX вв. и продолжаются в настоящее время. Основная научная база создана академиком А. П. Окладниковым. Автором предлагается свой подход в систематизации одной из групп рисунков, а именно, личин-масок [Лапшина, 2010а; 2010б]. В совокупности они представляют собой изображения, размещённые по шести пунктам. К ним нельзя применить подход пространственной систематизации в силу их разбросанности по отдельно расположенным объектам – каменным глыбам. По технике нанесения большинство рисунков выполнено в технике пикетажа (выбивки

камнем по поверхности камня мелких частичек и объединения их в желобчатую линию), внутри углублённой линии могли втирать краски.

В плане систематизации рисунков наиболее информативным оказалось структурное описание каждого рисунка в отдельности. Автором разработана схема описания личины и применена ко всей группе контурных личин Амура-Уссурийского петроглифического комплекса. Она состоит в следующем:

- 1) описание камня и расположение на нем рисунка;
- 2) характеристика контурной линии;
- 3) описание внутреннего заполнения «личины»:
 - а) наличие симметрии;
 - б) разделение элементов рисунка на составные части;
 - в) характеристика основной части личины;
 - г) характеристика левой и правой частей;
 - д) характеристика лобной части;
- 4) Заключение по рисунку и содержанию художественного образа.

Результатом изучения структуры рисунка стало разделение их по преобладанию того или иного графического приёма. Известно, что для древнего и традиционного этнографического искусства Нижнего Амура свойственна криволинейность как основной мотив [Иванов, Сергеев 1955; Иванов 1963; Окладников 1971]. Детальное изучение структуры личин позволило выделить не менее шести графических приемов: 1) «линия-змея»; 2) «линия-не-змея» или углублённо-рельефная кривая линия; 3) сочетание углублённо-рельефной линии с выпукло-рельефной; 4) барельефно-силуэтный приём: выпукло-рельефная линия на фоне сплошной выбивки; 5) двойная углублённо-рельефная линия; 6) тонкая выбитая линия с тенденцией к прямолинейности. Из них лишь один графический приём совпадает с изобразительным мотивом в построении художественного образа. Это мотив «линии-змеи».

Практически все изображения, где использован мотив «линии-змеи», связаны с солярной тематикой. Это рисунки с признаками антропоморфного Солнца, Змея-Дракона, змеи, птицы. Среди них собственно солнечный диск антропоморфного облика (в Сикачи-Аляне: рис. 5 и 6 пункта 1; в Шереметьевском: рис. 6 пункта 3; на р. Кия: рис. 8-10) (**рис. 2**); фантастический зооморфный образ Змея-Дракона (в Сикачи-Аляне: рис. 2 камень 82 пункта 3; рис. 2 камень 25 пункт 2; рис. 1 камень 76 пункта 2; в Шереметьевском: рис. 3, 20 в пункте 2) (**рис. 1**); образ змеи (в Шереметьевском: рис. 3 пункта 3; рис. 6, 7 на р. Кия).

Как показано в таблице, из семнадцати рисунков, объединённых темой Солнце=Змей-Дракон=Птица=Змея, десять содержат «линию-змею» как структурообразующий элемент.



Рис. 1. Зооморфные образы «Солнца=Змея-Дракона»: 1 – 4 – Сикачи-Алян; 5, 6 – Шереметьевское.
Fig. 1. Zoomorphic images of “Sun=Snake-Dragon”.

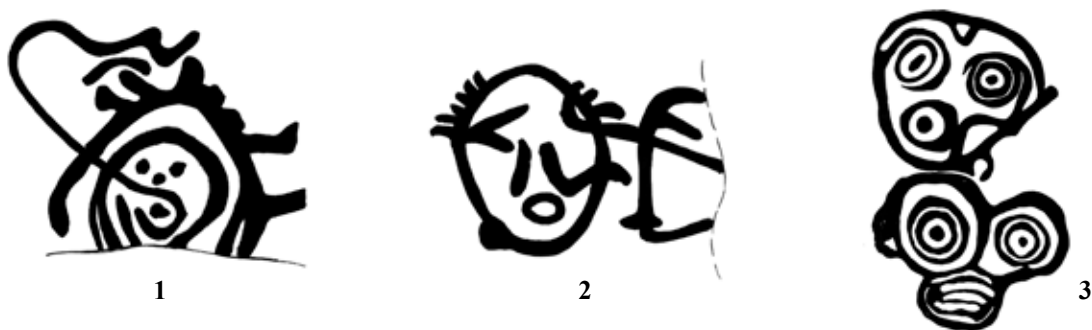


Рис. 2. Антропоморфные образы Солнца и Луны. Рисунки с мотивом «линии-змеи»: 1, 2 – Антропоморфные образы солнца (Сикачи-Алян); 3 – Двойная разноглазая личина со знаками Солнца и Луны (Сикачи-Алян).
 Fig. 2. Anthropomorphic images of Sun and Moon. Depictions with the motif of “line-snake”.

Таблица рисунков солярной тематики:

№	№ рисунка, камня, пункта	Структура рисунка	Художественный образ	Местонахождение
1	2 (82) 3	«линия-змея»	Змей-Дракон	Сикачи-Алян
2	2 (25) 2	---//---//---//---	---//---//---//---	---//---//---//---
3	3 (скала) 2	---//---//---//---	Змей-Дракон	Шереметьевское
4	20 (скала) 2	---//---//---//---	---//---//---//---	---//---//---//---
5	1 (25) 2	«линия-не-змея»	Змей-Дракон	Сикачи-Алян
6	1 (76) 2	«линия-змея»	---//---//---//---	---//---//---//---
7	5 (утрачен) 1	---//---//---//---	Антропоморфное Солнце = Змей	Сикачи-Алян
8	6 (утрачен) 1	---//---//---//---	---//---//---//---	---//---//---//---
9	8 (скала)	«линия-не-змея» и сплошная выбивка	Антропоморфное Солнце с усами Дракона	Кия
10	1 (85) 3	«линия-не-змея» и сплошная выбивка	Антропоморфное солнце	Сикачи-Алян
11	6 (25) 2	«линия-не-змея»	Антропоморфное солнце	---//---//---//---
12	6 (скала) 3	«линия-не-змея»	Антропоморфное солнце	Шереметьевское
13	9 (скала)	сплошная выбивка	Антропоморфное солнце -диск	Кия
14	10 (скала)	---//---//---//---	---//---//---//---	---//---//---//---
15	1,2 (57) 2	«линия-змея»	Две разноглазых личины	Сикачи-Алян
16	3 (скала) 3	---//---//---//---	Личина со змеей и птицей	Шереметьевское
17	6,7	---//---//---//---	Личина со змеей	Кия

Из них в пяти случаях так изображен Змей-Дракон, в двух случаях антропоморфные личины со змеями и птицей, в единичном случае – две разноглазые антропоморфные личины, соединённые вместе, в двух случаях – это антропоморфное изображение Солнца. В этом перечне представлены фантастический зооморф в виде Дракона, антропоморфы в виде лица-диска Солнца со змеями, двойная астральная личина, возможно, соединяющая солнце и луну (левый-правый глаз=дневное-ночное светила), а также личина=змея=птица.

В представлениях древних коллективов эти персонажи маркируют небесную сферу. Птицы – представители небесной сферы по определению, из них водоплавающие соединяют воду-землю-небо. Змея, превратившись в Дракона (летающего Змея), также приобщилась не только к воде и земле, как пресмыкающееся, но и к небесной сфере. Они соединились с небом и его главным светилом – Солнцем. Образ человека также соединился с Солнцем и это, на наш взгляд, вторая стадия в развитии образа Солнца. Из сказанного выше можно заключить, что значительная группа рисунков, исполненная «линией-змеей», представляет образы, так или иначе соотносимые с высшей (небесной) сферой.

Особняком стоит образ Дракона, созданный без признаков змеи (рис. 1 камень 25 пункт 2 Сикачи-Аляна). В нём отсутствует какая бы то ни было солярная символика. Возможно, это образ



Рис. 3. Антропоморфные образы Солнца без мотива «линии-змеи». Сочетание углублённо-рельефной линии и сплошной выбивки: 1, 2 – Сикачи-Алян; 3, 4 – Кия; 5 – Шереметьевское.

Fig. 3. Anthropomorphous images of Sun without the motif of “line-snake”. Combination of the deepen-relief line and solid pecking.

водной ипостаси Дракона, он может покровительствовать не только водному, но и нижнему миру. Образы, созданные с помощью «линии-не-змеи» (4 рисунка), отражают антропоморфный облик Солнца (рис. 3). В единичном случае – с элементами Дракона (обозначены драконьи усы), в двух случаях антропоморфный сияющий солнечный лик пронизывают змеи. Всё это указывает на вторичность антропоморфного начала в стадильности развития образа Солнца. Солнце=Змей-Дракон эволюционирует в антропоморфное сияющее светило. В этой подгруппе появляется новый художественный мотив: кривая «линия-не-змея» сочетается со сплошной выбивкой части рисунка или его основной площади. Он особенно характерен для рисунков р. Кии (рис. 3), есть в Шереметьевском и Сикачи-Аляне.

Среди изображений солярной тематики имеется сюжет, объясняющий, на наш взгляд, смену дня и ночи в виде уплывающего на лодке сияющего антропоморфного Солнца (Шереметьевское, рис. 6 пункт 3) (рис. 3). Лодка как привычное для оседлого рыбака средство передвижения наделяется статусом священной ладьи, в которой дневное светило ежедневно пересекает реку, отправляясь на ночной покой. А. П. Окладников трактовал все изображения лодок, включая и шереметьевский рисунок, как тему «лодок в страну мертвых» [Окладников 1971].

Для сопредельных территорий эта мировоззренческая тематика решается несколько иначе. К примеру, в Бурятии на памятнике Табангут, пункт 4 рис. 62 изображен горный козёл (очевидно, объект охоты), пожирающий солнечный диск [Тиваненко 1990: 173]. среди рисунков Шишкинских скал имеется образ пожирателя светила [Окладников, 1959: рис. 608]. Он выбит под двумя горизонтальными линиями, то есть сферами Нижнего мира. Рисунки отражают представления о Нижнем мире с чудовищами-пожирателями светил. Они относятся ко времени появления металлов. Шереметьевский сюжет создавался в неолите, когда, возможно, ещё не появились представления о Нижнем мире.

Структурный анализ группы масок-личин Амуро-Уссурийского петроглифического комплекса позволил выделить ряд рисунков с мотивом «линии-змеи». Содержание художественных образов обнаруживает персонажи небесной сферы в картине мира оседлых рыбаков Нижнего Амура. Среди них образы Солнца=Змея-Дракона, Змеи=птицы, антропоморфные солнечные диски со змеями, антропоморфные солнечные лики, антропоморфное Солнце на лодке. Эти образы в совокупности показывают линию развития представлений от зооморфного образа Солнца=Змея-Дракона к антропоморфному решению облика с переходной антропо-зооморфной стадией.



The paper devoted to the ancient anthropomorphic images found on a cliff near the Sheremetevsky village on the river Ussuri (Khabarovsk region in the Russian Far East). Masks of Amur-Usury rock art complex have been studied since 19th century and it is an academician A. P. Okladnikov who created a scientific basis. The author of the paper gives a new systematizing of face-masks. Describing the structure of each depiction happened to be the most informative. The paper has distinguished “a dragon line” in depiction structure and creating of artistic image. It says that a dragon line is correlated with solar subjects. They are pictures with an anthropomorphic Sun, a Dragon-Sun, a snake, and a bird. They symbolized the celestial sphere in myths of ancient groups. There is no snake and solar signs in any of Dragon images, but there are aqua signs. It is defined a patron of the aqua (and bottom) world. Anthropomorphic images of the Sun are in the shape of a face with halo. Studying masks structures gives us new information about their substance. Masks with the signs of a snake belong to the solar sphere. Artistic images of the Sun were created in the Amur River basin in the Stone Age. The most archaic is in the shape of a fantastic zoomorphic Snake-Dragon, than it is changed by an anthropomorphic image with the signs of Dragon. And the next step of the evolution is an anthropomorphic image in the shape of a disked face.

Библиография

- Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. (По материалам XIX – нач. XX вв.). Народы Севера и Дальнего Востока. М.; Л., 1963.
- Иванов С. В., Сергеев М. А.* Изобразительное искусство народов Дальнего Востока // Дальний Восток. 1955. № 6.
- Лапшина З. С.* Образ Змея-Дракона в монументальном жанре древнего искусства Амура // Вестник ТОГУ. 2010а. № 1 (16).
- Лапшина З. С.* Проблемы исследования первобытного искусства Амура // История и культура Приамурья. 2010б. 1 (7).
- Окладников А. П., Запорожская В. Д.* Ленские писаницы. Наскальные рисунки у деревни Шишкино. М.; Л., 1959.
- Окладников А. П.* Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971.
- Тиваненко А. В.* Древнее наскальное искусство Бурятии: Новые памятники. Новосибирск, 1990.

А. С. Марсадолов

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

ЗВЕЗДНЫЕ АСПЕКТЫ САКРАЛЬНЫХ КОЛЕСНИЦ ИЗ ТУРЦИИ, КИТАЯ И АЛТАЯ

L. S. Marsadolov

State Hermitage, Saint-Petersburg, Russia

ASTRAL ASPECTS OF THE SACRED CHARIOTS FROM TURKEY, CHINA AND THE ALTAI

Среди петроглифов Евразии неоднократно отмечены изображения повозок или колесниц, в которые впряжены разные по видовому составу животные. Многие учёные обратили на это внимание и высказали свои точки зрения на сакральные объяснения «чудесных упряжек» (А. Н. Бернштам, Ю. Н. Голендухин, Г. А. Помаскина, Я. А. Шер и др.). Подробный обзор разных гипотез дан в работе Я. А. Шера [1980: 277–287].

Довольно часто в наскальных рисунках встречаются изображения не только двух или четырёх коней, впряжённых в колесницу, но также коня и быка в одной паре (**рис. 1-2**). Как хорошо известно, конь и бык часто ассоциируются с символом Солнца, но они могли символизировать и ночные небесные созвездия.

В 1950–1970-е гг. археологическая экспедиция Пенсильванского университета США раскопала в Гордионе 21 курган-тумулус (750–540 гг. до н. э.) [Young 1981; Kohler 1995]. Часть курганов оказалась близка по погребальному обряду (по конструкции гробниц, восточной ориентировке погребённых, составу и форме сопровождающих предметов) к алтайским курганам [Марсадолов 2006]. Среди раскопанных курганов выделяется своими размерами тумулус «ММ» (диаметр 300 м, высота более 50 м) – один из самых больших курганов Евразии.

Небольшая по размерам модель колесницы, сделанная из бронзы найдена в большом кургане «Р» Гордиона, который датируется серединой VIII в. до н. э. В публикациях и на прорисовках американских учёных показано, что в колесницу были впряжены четыре коня. Во время экспедиции

Государственного Эрмитажа в Турцию в 2002 году, при работе в музее древних анатолийских цивилизаций в городе Анкаре, нами совместно с Л. А. Соколовой было обнаружено, что в модели колесницы находятся три коня и один хищник (рысь, пантера или лев?). Два центральных коня через верхнее ярмо были прикреплены к дышлу колесницы. Хищник и крайний конь не связаны с ярмом колесницы, но они, также как и два других коня, передними и задними ногами закреплены на двух узких пластинах-подставках. Каждый из трёх коней имел на голове разные знаки-символы, что особенно хорошо видно сверху (рис. 1-1). У коня, стоящего рядом с хищником, выделены только заострённые уши; у соседнего коня не только уши, но, вероятно, и ремни оголовья; а у крайнего – чёлка на лбу. На голове у хищника показаны округлые уши и две пересекающиеся линии – ремни или символ «косого креста» (рис. 1-1а).

В акрополе Гордиона – столице легендарного фригийского царя Гордия, хранилась оглобля повозки с упряжью, завязанной сложнейшим узлом, которому Гордий, по преданию, был обязан своей властью. Он был бедным крестьянином и пахал землю на волах (вол – кастрированный бык), но однажды на оглоблю его повозки сел царский орёл и оставался там целый день. Возвращаясь в го-

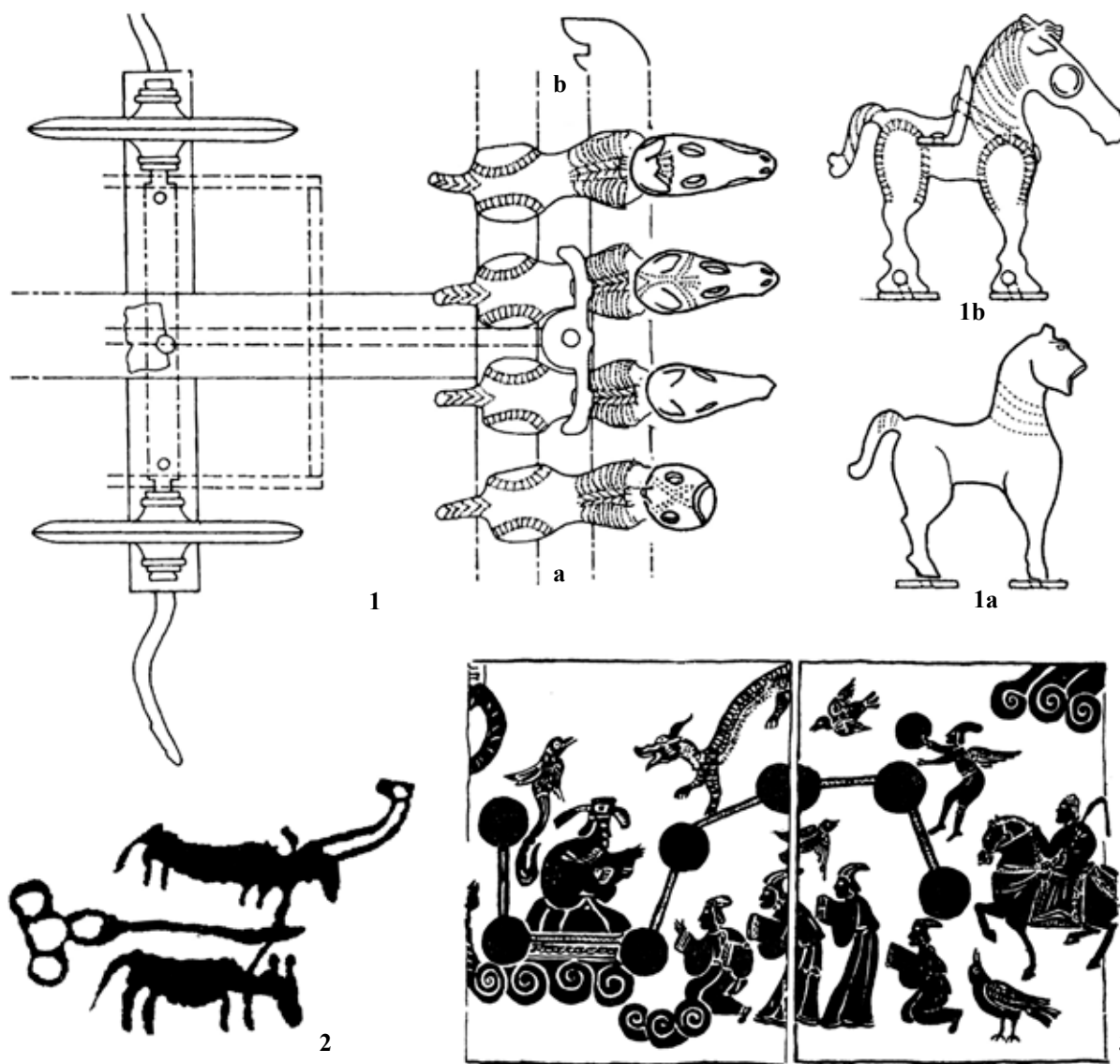


Рис. 1. Сакральные изображения колесниц, в которые впряжены разные по видовому составу животные:

1 – вид сверху модели бронзовой колесницы из Гордиона в Анатолии, Турции (виды сбоку: 1а – фигурка пантеры или львицы?; 1б – фигурка коня); 2 – петроглифы Саймалы-Таша, Киргизия (бык с кружком на рогах и конь, впряженные в колесницу); 3 – прорисовка каменного рельефа из Китая (сакральное изображение созвездия «Большой Медведицы»). По материалам R. S. Young (1, 1b), Л. С. Марсадолова, Л. А. Соколовой (1а и дополнения к 1), Я. А. Шера (2) и J. Needham (3).

Fig. 1 Sacral depictions of chariots which are harnessed by the animals of different species.

род на повозке с волами и орлом, Гордий встретил юную деву, которая убедила его принести жертву верховному богу и села в его повозку, чтобы помочь ему правильно выбрать жертву. Девушка так ему понравилась, что он попросил её выйти за него замуж, и она согласилась. В тот же день в городе неожиданно скончался царь Фригии, не оставивший потомства, а оракул предсказал, что царем фригийцев будет человек с невестой на повозке с волами. Так как на повозке Гордия всё ещё сидел орёл, то все, находящиеся на главной площади, единодушно признали в Гордии царя.

С эпохи бронзы многие народы мира отождествляли с повозкой и колесницей, в основном, два созвездия – «Большую и Малую Медведицу». Среди околополюсных созвездий Северного полушария Большая Медведица по своим размерам занимает третье место на небе. Конфигурация семи основных звезд Большой Медведицы своей формой напоминает колесницу, повозку, плуг или ковш. В древнем Вавилоне это созвездие так и называли «Грузовая Повозка», что в дальнейшем заимствовали многие народы. Так, немцы называют его «Grosser Wagen» – «Большой Воз или Большая Телега», а в старорусском языке – «Воз, Возило, Телега, Повозка». Народы Востока определяли остроту своего зрения по двойной средней звезде ручки ковша этого созвездия, где большая звезда называлась «Мицар», что в переводе с арабского обозначает «Конь», а малая звездочка – «Алькор», т. е. «Всадник». У многих народов, в том числе и на Руси, созвездие «Большой Медведицы» часто называли «Конь на приколе». «Верёвкой» это созвездие соединялось с Полярной звездой «Малой Медведицы», как с постоянным колом = шестом = столбом = деревом.

На небе ручка созвездия «Большой Медведицы» (Повозки) почти касается созвездия «Волопаса», ниже которого находится созвездие «Девы», а перед «Волопасом» – созвездие «Северная Корона». Таким образом, основные участники фригийского мифа: «Повозка» – «Волопас» (Гордий) – «Дева» (его невеста) – царская «Корона» расположены на звездном небе рядом друг с другом.

Более поздняя бронзовая модель сакральной колесницы из Гордиона, возможно, отражала, с одной стороны, легенду о царе Гордии и его повозке, а с другой – представления о соседнем участке звездного неба. Там ниже «Большой Медведицы» (повозки = колесницы) находятся созвездия «Малый и Большой Лев», а далее созвездия «Возничий» и «Рысь». Созвездия «Лев» и «Рысь» на небе противостоят созвездиям «Малый Конь» и «Пегас». Поэтому впрячь в сакральную колесницу льва-рысь и коня могло только Солнце или легендарный герой. На ряде бронзовых моделей повозок из Скандинавии, а также в петроглифах Евразии, на кузове колесницы или повозки находится диск Солнца.

В древнем Китае многие звезды считались воплощением богов, духов или местом их обитания. Созвездие «Большой Медведицы (Бэй-Доу – Северный Ковш)» и населяющие его духи ведали жизнью и смертью, судьбой и т. п. Это созвездие – колесница небесного императора, утверждение всех основ – устанавливает четыре сезона, разделяет Светлое и Темное (янь и инь) и т. д.

На каменном рельефе из склепа Улян в Китае, датированном 147 г. н. э., изображено созвездие «Большой Медведицы» в виде небесной колесницы, показаны сидящий небесный император-царь, феникс (?), птицы, дракон, двойная звезда с ангелом, всадник на коне и мудрецы с книгами (рис. 1-3). Состав участников и образы этой композиции из Китая напоминают легенду о царе Гордии во Фригии. Вероятно, мифы о царе на сакральной повозке или колеснице, земной и небесной, были довольно широко распространены на территории Евразии в течение длительного времени.

В сакральном ряду повозок находится и деревянная колесница из кургана вождя в Пазырыке-5 на Алтае, с четырьмя упряжными конями, с фигурками лебедей на кузове, коврами с изображениями богини и всадника, феникса и т. д. Созвездие «Лебедь» расположено немного выше Повозки (созвездия «Большой Медведицы»). На лбу коней из курганов Аржан-1, Туэкта, Башадар-2, Пазырык 1-5 расположен налобник в виде Солнца или Луны. В кургане Пазырык-1 на груди одного из самых богато украшенных коней (№5) было крупное изображение орла с распростёртыми крыльями. В Пазырыке-2 маска с орлом, сидящим на голове горного барана, венчала голову одного из коней, что вполне объяснимо, так как созвездия «Тельца-Быка» и «Овна-Барана» – это соседние весенние созвездия, а изображения быка почти не встречаются в курганах Алтая скифского времени. Конечно, в убранстве комплексов коней из Пазырыкских курганов в целом заложены более сложные мировоззренческие представления.

Считалось, что тот, кто сумеет развязать «гордиев» узел, станет «владыкой всей Азии». В 334 г. Александр Македонский во время похода на Персию, не сумев распутать этот узел, разрубил его

мечом и действительно овладел огромными просторами Азии. На территории Евразии от эпохи эллинизма до позднего средневековья были широко распространены изображения Александра Македонского, возносящегося на «небо» на сакральной повозке, запряжённой грифонами, а иногда и орлами. Грифоны – символы смерти, ночи, подземного мира, хранители золота, богатства, они, скорее, уносят Александра Македонского на «тёмные небеса», чем на светлые.

Не исключено, что в основе легенды о «владыке Азии» лежат реальные историко-природные факторы. Гордион расположен в стратегически важном районе, на пересечении торгово-военно-коммуникационных путей. Широкий стратегический простор, обусловленный пространством горно-степного ландшафта, способствовал формированию в Анатолии в VIII–VII вв. до н.э. отрядов воинственных кочевых племен, что со временем привело к их господству над местным населением. Вероятно, Гордион был постоянной военной «базой» многоэтнических кочевых объединений (в основном, киммерийцев), функционировавшей более 100 лет, то есть в течение нескольких поколений. Расположенный в центре Анатолии Гордион служил лагерем для накопления сил кочевых племен для военных походов во «все стороны мира»: на запад – в Вифинию, Мисию, Лидию, Ионию; на северо-восток – в Урарту и Понт; на восток – в Каппадокию; на юго-восток – в Шубрию и, возможно, в Манну и Мидию; на юг – в Киликию, Хубушну, Сидон, на территорию современной Сирии и в другие регионы [Марсадолов 2006].

В петроглифах иногда изображали впряжёнными в одну повозку быка и козла [Шер 1980: 108, рис. 36]. Впрячь в одну повозку козла и быка действительно очень трудно и возможно, пожалуй, только в цирке при длительной дрессировке. Правы те учёные, которые отметили, что, скорее всего, это сакральные образы небесной упряжки. Во многих календарных системах бык=телец является символом весны, а козел=козерог – символом зимы [Марсадолов, 1999]. Это положение подтверждается тем, что на петроглифах иногда рядом с животными находятся точки и рисунки солнца с лучами. В Саймалы-Таш бык выбит вверху, а козел – внизу. Вероятно, здесь изображен очень важный переломный момент перехода от зимы к весне, связанный с определённым праздником типа Навруза – встречи Нового года в дни весеннего равноденствия, во время которого совершали жертвоприношения животных, скачки всадников с раздиранием козла (конец зимы), начало пахоты на быках (весна) и другие обряды.

Отголоски древних представлений дожили до современности. При подготовке к Наврузу в Узбекистане на трёх разных конкурсах выбирают главных действующих лиц: *хозяйку праздника* – *Весну* (Бахор-ханум, красивую, работящую, умную и веселую девушку), *Деда-земледелеца* (Дехкан-бобо, аксакала или молодого человека) и *символ Земли* (Момоер). Главные герои в красочных национальных одеждах, в сопровождении музыкантов, объезжают улицы на украшенной цветами машине и приглашают всех на главную площадь города, где и открывают праздник. Современный автомобиль заменил древнюю повозку.

Реальные повозки и колесницы, их миниатюрные модели из бронзы (Гордион, Западная Европа), золота (Аму-Дарьинский клад) и керамики; многочисленные изображения на петроглифах и на разных предметах; сакральные повозки в древних легендах и мифах у многих народов Евразии – эта тема очень обширна и многоаспектна. В ряде археологических, культурологических и искусствоведческих работ высказаны ценные наблюдения и выводы о сакральных изображениях в петроглифах, которые требуют обобщения для реконструкции общей мировоззренческой системы древних кочевых народов Евразии.

Библиография

- Марсадолов Л. С. Художественные образы и идеи на Великом степном пути Евразии в IX–VII вв. до н.э. // Международная конференция по первобытному искусству. 3–8 августа 1998. Труды. Том 1. Кемерово, 1999.
- Марсадолов Л. С. Гордион в Анатолии (Турция) – военная база кочевников Евразии в VIII–VI веках до н.э. // Современные проблемы археологии России. Мат-лы Всероссийского археологического съезда (23–28 октября 2006 года). Том II. Новосибирск, 2006.
- Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.
- Kohler E. L. The Lesser Phrygian Tumuli. Part I. The Inhumations // The Gordion Excavations Final Reports. Vol. II. University Museum Monograph 88. University of Pennsylvania, 1995.
- Young R. S. Three Great Early Tumuli // The Gordion Excavations Final Reports. Vol. I. University Museum Monograph 43. University of Pennsylvania, 1981.

КОСМОС И МИФ В ТАРХАТИНСКОМ МЕГАЛИТИЧЕСКОМ КОМПЛЕКСЕ

E. P. Matochkin & E. G. Gienko

*A. V. Anokhin National Museum of the Republic of Altai, Gorno-Altai, Russia
Siberian State Geodesic Academy, Novosibirsk, Russia*

COSMOS AND MYTH IN THE TARKHATA MEGALITHIC COMPLEX

Тархатинский мегалитический комплекс (ТМК) находится в Кош-Агачском районе Республики Алтай на 26-м километре дороги от районного центра до Джазатора. Здесь, на южной оконечности Чуйской степи, неподалеку от ледниковых моренных валов на ровной поверхности земли выделяются высокие мегалиты. В последние годы ТМК привлекает пристальное внимание исследователей [Кубарев 1980; Соенов и др. 2000; Марсадоллов 2004–2007]. В работе 2005 года Л. С. Марсадоллов назвал ТМК алтайским «Стоунхенджем». Мы изучали ТМК в 2009 и 2010 гг.

Объекты Тархатинского мегалитического комплекса расположены по кругу диаметром около 60 м. От южной точки дуги на юг идёт линия небольших круглых выкладок в сторону лежащего примерно в 90 м камня с петроглифами. Мегалиты находятся в основном на северо-западной дуге окружности. На юго-восточной дуге расположены более мелкие камни и выкладки. Формы мегалитов различны и не представляют собой обработанные плиты, как во многих известных кромлехах.

Географические координаты центра памятника, полученные в мае 2010 г. с помощью GPS-навигатора: широта – 49° 47' 53.1", долгота – 88° 29' 46", высота над эллипсоидом WGS-84 – 2009 м.

Среди объектов ТМК возвышаются четыре крупных мегалита, превышающих 2 м. Они расположены так, что являются своего рода воротами для Солнца во время заката и восхода. Два из них, названные нами «Камень со щелью» и «Богатырь», определяют северо-западные ворота, два других – «Скиф» и «Сфинкс» – восточные. Вокруг них, как правило, размещены более мелкие монолиты. Среди других объектов выделяется мегалит, занимающий крайнее восточное положение и расположенный в нескольких метрах вне основного круга. В краткой энциклопедии «Республика Алтай» он назван «Колыбель Сартакпая». По своей форме мегалит напоминает кресло или детскую люльку с одной боковой спинкой. Сартакпай – популярный мифический герой, проложивший русла крупнейших рек Алтая, строитель дорог и мостов. В настоящее время этому мегалиту приписываются чудесные свойства, помогающие женщинам забеременеть. На каменном ложе оставлено много монет, бус, ювелирных украшений, а ветви растущего рядом небольшого кустарника обвязаны белыми ленточками. В связи с такой необычной ролью этого мегалита в ритуальной практике местного населения его можно было бы назвать «Кресло рожениц».

В расположении объектов ТМК, его мегалитов и выкладок просматриваются определённые закономерности, которые уже были отмечены исследователями. ТМК среди подобных сооружений древности выделяется тем, что на его мегалитах есть петроглифы. Древние рисунки в ТМК находятся на трёх объектах: на лежащей в северо-восточной части круга расколотой плите (пять участков), на спинке «Колыбели Сартакпая», а также на камне, лежащем к югу от комплекса [Маточкин 2010].

Из всех петроглифов плиты наиболее загадочными являются изображения на участке № 4 южной половины расколотой плиты (**рис. 1**). Синкретичное зооморфное существо на человеческих ногах, шагающее на запад, с детальной проработкой костей нижней голеностопной области – уникальный образ в наскальном искусстве. Туловище с головой на короткой шее и хвост с кисточкой в какой-то мере напоминают о солнечных быках эпохи бронзы, а длинные тонкие ноги и нечто округлое, мерцающее мелкими лунками выбивки в верхней части, – о человеке-огне, голова которого светилась. Эти аналогии наводят на мысль, что синкретичное зооморфное существо-сороход с длинными человеческими ногами есть образное воплощение Солнца. В целом же на участке № 4 выбит сюжет, иллюстрирующий древнейший миф о космической погоне. В ней участвуют два мелких хищных существа. Один из хищников с закинутым за спину зубчатым хвостом перекусывает ногу солнечного божества; другой впился в его шею.

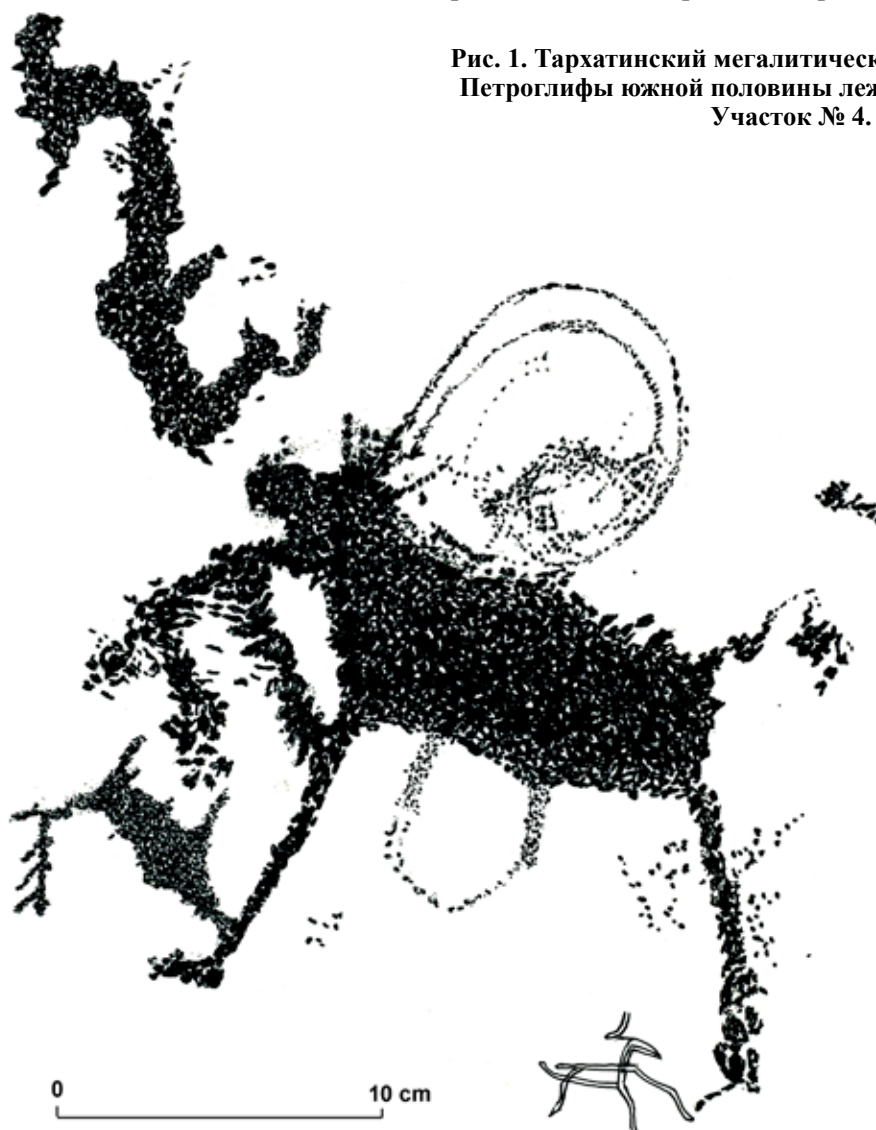
В окуневском искусстве миф о космической погоне выглядит как преследование фантастическим хищником идущего на запад быка, отождествляемого с солнцем. В беш-озекском варианте этого мифа солнце представлено в человеческом облике [Кубарев 2009: 57]. В ТМК в палимпсест-

ном изображении оно поначалу, возможно, было таким же, антропоморфным, а позднее – зооантропоморфным. Можно полагать, что в образе дракона с короткими ногами, змеиным туловищем и головой лошади в левой части участка изображено чёрное Солнце нижнего мира.

Складывается впечатление, что на участке № 4 лежащей плиты нашло отражение в мифопоэтической образности суточное движение небесного светила – его бег на запад, спуск к земле, нападение хищников, в результате чего оно угасает и погружается в преисподнюю, где принимает вид хтонического существа. Сам же участок № 4 в таком случае подразделяется на две части – дневную и ночную. В таком же ключе, надо полагать, осмысляются петроглифы на противоположной, северной половине плиты. Там участок № 1 с бегущими аргали можно представить как олицетворение дня, а участок № 2 с перевёрнутым изображением такого же дракона с туловищем змеи и головой лошади – как ночь. Здесь чёрное Солнце нижнего мира уже имеет ориентацию на восток, к восходу.

Другой вариант прочтения петроглифов на плите – годовое движение Солнца. Тогда рисунки можно подразделить, согласно двум половинам плиты, на осенне-зимнюю и весенне-летнюю части. В осеннее равноденствие Солнце пересекает небесный экватор и погружается в южную половину небесной сферы. День идет на убыль, пока не наступает зимний солнцеворот, после чего Солнце начинает возрождаться. В весеннее равноденствие оно снова пересекает небесный экватор, знаменуя начало весны. Косвенное подтверждение такому толкованию – положение плиты с рисунками относительно всего комплекса: в восточных воротах, знаменующих восходы Солнца в дни равноденствий, а также в «световом коридоре», проявляющемся при заходе Солнца в летнее солнцестояние и при восходе Солнца в зимнее солнцестояние.

Многочисленные рисунки есть на обеих сторонах спинки «Колыбели Сартакпая». На лицевой стороне выбито несколько поздних козчиков. В центральной части оборотной стороны выделяются



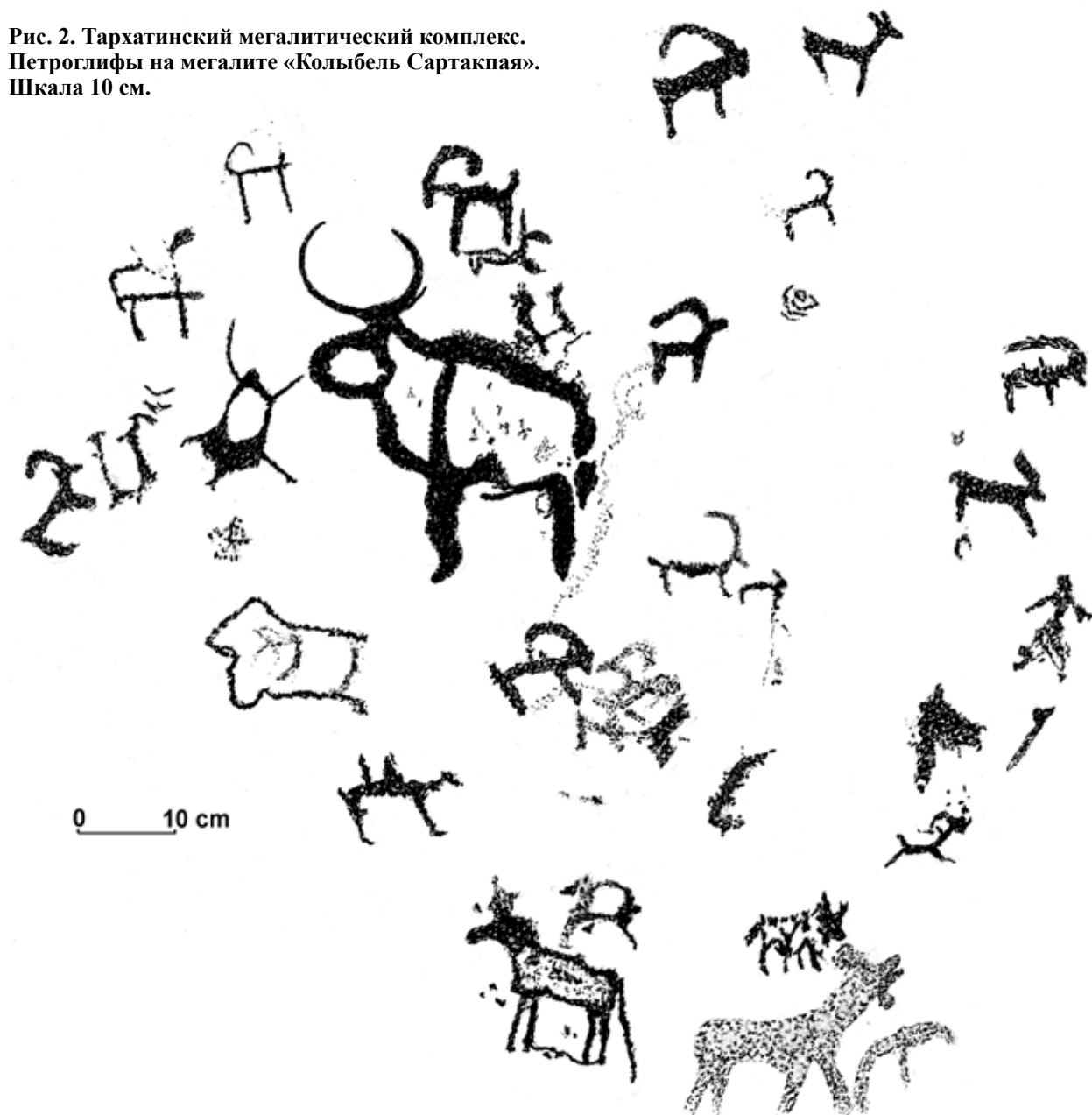
**Рис. 1. Тархатинский мегалитический комплекс.
Петроглифы южной половины лежащей плиты.
Участок № 4. Шкала 10 см.**

три крупных рисунка (рис. 2), воспроизводящих сложные синкретичные образы. Центральное место занимает контурная фигура быка, обращённого на запад. На его шее и туловище проведены поперечные полосы. Перед ним выбита зооантропоморфная фигура с длинными руками и короткими ногами, раскинутыми в стороны. Ниже находится изображение геометризованных очертаний. В какой-то мере по своей вытянутой вперед остроугольной форме оно сопоставимо с мегалитом. Контурные очертания, поперечные полосы, та же патина позволяют предположить, что это непонятное, плохо читаемое изображение было выбито в то же время и, возможно, составляет с двумя другими одну смысловую композицию.

«Женщина – бык» – устойчивый семантический блок, распространенный между III и II тыс. до Р.Х. [Первобытное искусство 1998: 90]. Бык – известный символ животворящего солнца [Юнг 1994: 107]. В представлении людей окуневской культуры бык – мужское начало – ассоциировался с понятием (образом) Солнца [Хлобыстина 1971: 173]. В петроглифах ТМК рога быка в виде почти сомкнутого круга больше напоминают диск солнца, нежели серп убывающей луны. Божественной супругой Солнца-Быка выступает Женщина-Земля, предстающая в виде зооантропоморфной фигуры, отдалённо напоминающей черепаху.

Надо полагать, изображение мифической пары на «Колыбели Сартакпая» появилось не случайно, оно должно было отражать суть астрономических явлений, наблюдаемых на ТМК. Действи-

Рис. 2. Тархатинский мегалитический комплекс.
Петроглифы на мегалите «Колыбель Сартакпая».
Шкала 10 см.



тельно, в летнее солнцестояние здесь происходит нечто необычное. При закате начинает разыгрываться настоящий небесный спектакль. Когда Солнце опускается к гряде гор, замыкающих на западе Чуйскую степь, возникают чёткие острые тени от первых самых высоких мегалитов. Тени эти своими стрелами распространяются на юго-восток вплоть до мегалитов восточных ворот, которые также отбрасывают длинные тени, образуя своеобразный «световой коридор» практически на весь обозреваемый горизонт. Взаимная ориентировка мегалитов такова, что такое совпадение теней происходит лишь в период летнего солнцестояния. Как показывают астрономические расчеты, аналогичный «световой коридор», связывающий самые крупные мегалиты комплекса, возникает и в период зимнего солнцестояния – на этот раз при восходе Солнца на юго-востоке.

Подобная игра теней была замечена в день летнего солнцестояния и при восходе Солнца: появившийся из-за северной гряды гор его диск оказывается на макушке мегалита «Камень с носом», и тень от него достигает соответствующей каменной выкладки на южной дуге комплекса. Вероятно, пригоризонтные хребты и высота мегалитов, дающих тени на закате и восходе, определили диаметр кругового построения Тархатинского комплекса.

Вечером 21 июня Солнце, склоняясь к закату, входит в северо-западные ворота, и его лучи скользят по мегалиту «Сфинкс». Он расположен так, что оставляет в тени мегалит «Колыбель Сатакпая». Но в самый последний момент, перед тем, как Солнцу скрыться за горизонтом, поток света, ранее освещавший только «Сфинкса», попадает на край мегалита «Колыбель Сартакпая». Этот поразительный феномен заставляет задуматься, что же происходило около четырех тысяч лет назад, в то время, когда, по мнению исследователей, в основном и создавались подобные мегалитические комплексы [Стафеев, Томилин 2006: 100]? Ведь известно, что из-за прецессии земной оси должно было произойти изменение видимого положения Солнца на горизонте при его закате и восходе. Расчеты, выполненные для географической широты комплекса, показывают, что 4 тыс. лет назад точка захода Солнца в дни летнего солнцестояния была на 55 минут севернее, чем в настоящее время, и тогда его последние лучи при закате должны были попадать как раз в центр каменного ложа «Колыбели Сартакпая». Во все остальные дни годового цикла Солнце при закате не заходит так далеко на север, «Сфинкс» не пропускает его лучи на «Колыбель Сартакпая», и она остаётся в тени. Регулярно, предсказуемо, только раз в году происходит это знаменательное событие.

Надо полагать, что все три действующих лица этой световой мистерии: Солнце-Бык, невидимая, возлежащая на кресле Жена-Земля и мегалит «Сфинкс» нашли свое воплощение в петроглифах на спинке «Колыбели Сартакпая». В самом деле, очертания геометризованного изображения, находящегося ниже супружеской пары, обнаруживают сходство с обликом мегалитического сфинкса.

Перед исследователями встают также вопросы: когда, кто и с какой целью возводил Тархатинский мегалитический комплекс? В научной литературе принято относить возведение подобных мегалитических сооружений ко времени между неолитом и эпохой бронзы [Стафеев, Томилин 2006: 100]. Изучение ТМК позволяет в какой-то мере конкретизировать хронологические заключения.

Бык – характерный персонаж эпохи бронзы. На спинке «Колыбели Сартакпая» он воплощён в иконографии, близкой к изображению красочного турочакского быка, который отнесён к каракольской культуре [Молодин, Маточкин 1992]. Выбитая рядом с быком зооантропоморфная фигура во многом аналогична стилизованным изображениям женщин Калбак-Таша, которые В. Д. Кубарев датирует эпохой энеолита–бронзы (III–I тыс. до н.э.) [Кубарев 2003: 17]. Контурное изображение на участке № 5 лежащей плиты тяготеет к изящным и масштабным образам ранней бронзы. В итоге можно сделать вывод, что петроглифы на ТМК начали создаваться в конце III – начале II тыс. до н.э. и наиболее интенсивно – в период каракольской культуры. О времени возникновения ТМК свидетельствуют и геодезические измерения с астрономическими расчетами. Координаты Солнца, освещавшего середину «Колыбели Сартакпая» при заходе в день летнего солнцестояния, соответствуют эпохе 2750 г. до н.э. с погрешностью ± 1000 лет.

У местного населения тархатинские мегалиты окружены особым почитанием. Весь комплекс круговых объектов получил название «Каменная колыбель». Считается, что огромные камни принёс и поставил здесь в свое время богатырь Ирбизек, который был столь силен, что мог на своих плечах перенести коня через перевал. Однако этот фольклорный миф возник сравнительно недавно.

С комплексом, вероятно, связан лежащий камень, расположенный в 120 м строго к югу от центра круга мегалитов. На ровной и гладкой поверхностной корочке в средней части лежащего камня обнаружены граффити – четвёрка антропоморфных персонажей (рис. 3). Они выполнены несколь-

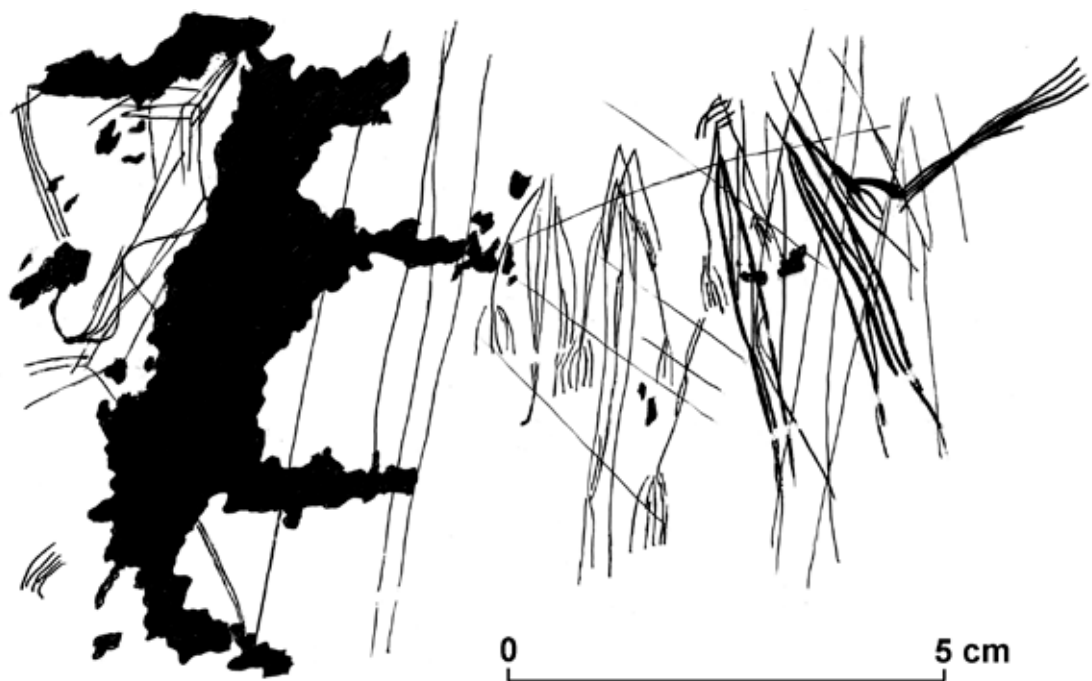


Рис. 3. Граффити среди выбитых петроглифов лежащего камня. Шкала 5 см.

кими длинными линиями, спускающимися с треугольной головы. Их узкие и длинные фигуры показаны без ног, но с палками-руками, оканчивающимися метёлкой длинных пальцев. В двух случаях в кистях зажаты такие же, даже ещё более длинные, руки-метёлки. Они – метафора необычайной силы. Длинные фигуры, руки, пальцы, маленькие головы – все это характерно для заостренных человеческих теней при восходе-заходе солнца на ТМК. В это время в астрономически значимые моменты и наши собственные тени представляли в виде удлинённых исполинских существ. Можно предположить, что только такие выгравированные богатыри из мира теней, таинственные, обретающие силу, когда диск Солнца касался земли, могли двигать мегалиты. Видимо, в таком мифологизированном облике представлялись строители этого уникального сооружения.

Известно, что кромлехи символизируют годовой цикл Солнца; многие из круговых каменных памятников являются древнейшими календарями и несут в себе сакральный смысл [Стафеев, Томилин, 2006: 109, 145]. Так и на ТМК пытливая человеческая мысль стремилась познать космические закономерности, связанные с дневным светилом и с теми явлениями, которые оно порождало. Для выяснения эффектов воздействия могущественного Солнца, надо полагать, и был сооружён этот грандиозный мегалитический комплекс. Несомненно, обнаруженные закономерности помогали человеку ориентироваться в пространстве-времени и оптимально выстраивать стратегию своего существования.



The Tarkhata megalithic complex is located in the Kosh-Agach district of the Republic of Altai. The megaliths constitute a circle 60 m in diameter. The 4 highest megaliths (more than 2 m high) form peculiar ‘sun gates’. One “gate” is located in the north-west, the other – in the east. Petroglyphs can be found on three objects: a split slab in the north-eastern part of the circle formed by the megaliths and on two megaliths outside the circle. One of them, commonly called “Sartakpay’s cradle”, is located eastwards of the circle, the other one – southwards. On the split slab (sector 4) a zoomorphic fantastic creature (the Sun) attacked by two predators is depicted (cosmic chase motif). Another fantastic creature most probably symbolizes the black sun of the underground world. The petroglyphs on sector 4 (Fig. 1) may have rendered the mythological conceptions of daily or yearly motion of the sun. The images of the “Sartakpay’s cradle” possibly represented the married couple: the Sun-Ox and the Woman-Earth (Fig. 2). The engravings on the stone located southwards of the megalith circle evidently depict the epical heroes from the spirit world – the builders of the megalithic monument (Fig. 3). The Tarkhata megalithic complex most probably was constructed in the late III – early II millennium BC by the people who tried to learn the phenomena relating to the day star (the sun).

Библиография

- Кубарев В. Д. Археологические памятники Кош-Агачского района // Археологический поиск. Новосибирск, 1980.
- Кубарев В. Д. Наскальное искусство Алтая. Новосибирск; Горно-Алтайск, 2003.
- Кубарев В. Д. Памятники каракольской культуры Алтая. Новосибирск, 2009.
- Марсадолов Л. С. Работы Саяно-Алтайской экспедиции в 2003 г. // Археологические экспедиции за 2003 г. СПб., 2004.
- Марсадолов Л. С. Тархата – алтайский «Стоунхендж» // Труды Государственного астрономического института им. П. К. Штернберга. Т. 78. Тез. докл. Восьмого съезда Астрономического Общества и Международного симпозиума «Астрономия – 2005: Состояние и перспективы развития». М., 2005.
- Марсадолов Л. С. Древнее святилище в Тархате на Алтае // Археологические материалы и исследования Северной Азии в древности и средневековье. Томск, 2007.
- Маточкин Е. П. Петроглифы Тархатинского мегалитического комплекса // Древности Сибири и Центральной Азии. № 3. Горно-Алтайск, 2010.
- Молодин В. И., Маточкин Е. П. Вторая Турочакская писаница Горного Алтая // Природа. 1992. № 8. Первобытное искусство: проблема происхождения. Кемерово, 1998.
- Соёнов В. И., Шитов А. В., Черемисин Д. В., Эбель А. В. Тархатинский мегалитический комплекс // Древности Алтая. Известия лаборатории археологии. № 5. Горно-Алтайск, 2000.
- Стафеев С. К., Томилиן М. Г. Пять тысячелетий оптики: предыстория. СПб., 2006.
- Хлобыстина М. Д. Древнейшие южносибирские мифы в памятниках окуневского искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
- Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994.

В. Е. Медведев

Институт археологии и этнографии СО РАН, Новосибирск, Россия

О КУЛЬТУРНО-ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ СООТВЕТСТВИИ КИИНСКИХ ПИСАНИЦ И ПОСЕЛЕНИЙ

V. E. Medvedev

*Research Institute for Archaeology and Ethnography,
Siberian Branch of the RAS, Novosibirsk, Russia*

ON CULTURAL AND CHRONOLOGICAL CORRELATION BETWEEN THE KIYA ROCK ART SITES AND SETTLEMENTS

Известные с конца 60-х гг. прошлого века Киинские наскальные рисунки расположены к востоку от пос. Переясловка района им. Лазо Хабаровского края на цокольном массиве правого берега р. Кия. Из тринадцати сохранившихся рисунков шесть представлены масками-личинами, два – птицами, один – частью фигуры лося, ещё одно изображение показывает туловище животного. Эти десять, а также два неопределённых изображения выполнены выбивкой. Сюжетно-стилистически они соответствуют, в целом, неолитическим петроглифам амуро-уссурийского ареала, изученным у сёл Сакачи-Алян-Малышево и Шереметьево (Окладников, 1968; 1971). Один киинский рисунок – лодка с «гребцами» сделан красной краской в более позднее время.

В непосредственной близости от наскальных изображений летом 2010 г. автором (с группой археологов) выявлены и обследованы три скопления остатков поселений, состоящих в общей сложности из 28 жилищных ям-западин различных форм и размеров. Найденные фрагменты керамики малышевской культуры позволяют датировать основную часть петроглифов средне-неолитическим временем (IV–III тыс. до н. э.). Некоторые рисунки могли быть выбиты в позднем неолите (вознесеновская культура). Изображение лодки скорее следует связывать с обитателями р. Кии, оставившими поблизости от писаниц керамику польцевской культуры раннего железного века (конец I тыс. до н. э. – начало I тыс. н. э.). Примечательно, что единственный известный в бассейне нижнего Амура–Усури памятник первобытного наскального искусства на р. Сукпай с изображениями антропоморфных фигур, лошадей с наездниками, а также лодок с «гребцами», выполненными красной охрой, датирован финальной фазой раннего железа (Дьяков, 1978; Шиповалов, 1999).

Зафиксированные также вблизи писаниц каменные орудия осиповской культуры позволяют считать, что удобная береговая терраса р. Кии была освоена человеком в финале плейстоцена на заре эпохи неолита. На всех памятниках наскального искусства древности в регионе, наряду с неолитическими, имеются рисунки века металла. Писаницы соседствуют с разновременно-разнокультурными поселениями и формируют с ними единые культовые центры длительного функционирования (Медведев, 2005).



The Kiya rock depictions, known since the late 1960s, are situated west of Pereyaslovka, Lazo District, Khabarovsk Territory, on the pedimental rock mass on the right bank of the Kiya river. Of thirteen preserved images, six are those of face-masks, two are of birds, one is a part of elk figure, and one more depicts an animal body. These ten pictures together with two unidentified ones are rendered in pecking technique. In their subject and style they generally correspond to the Neolithic petroglyphs of Amur-Ussuri area, explored near Sakachi-Alyan-Malyshevo and Sheremet'evo. One of the Kiya images – boat with rowers – was painted with red pigment in some later period.

In the proximity of the rock art site in summer 2010 the author of the paper (with a group of archaeologists) detected and explored three assemblages of settlements remains consisting of total 28 holes different in shape and size.

Ceramics fragments of Malyshevo culture were found which allow dating most of the petroglyphs by middle Neolithic period (IV–III millennia BC). Some depictions could have been pecked during late Neolithic period (Voznesenovo culture). The picture of a boat should rather be referred to the dwellers of the Kiya banks, who left the ceramics of Poltsevo culture of Early Iron Age (late I millennium BC – early I millennium AD). It is noticeable that the only known rock art site in the low Amur-Ussuri basin, situated on the Sukpai river, have anthropomorphic figures, horses with riders and boats with “rowers”, painted with red ochre, and it is dated to the final phase of the Early Iron Age.

Stone tools of Osipovo culture also registered near the rock art sites allow us to believe that the convenient bank terrace of the Kiya was exploited in the final phase of Pleistocene, on the dawn of Neolithic period. All the ancient rock art sites in the region along with Neolithic depictions have those of Iron Age. The rock art sites neighbor upon settlements of various periods and cultural attribution form together with them joint sacred centers of sustained functioning.

Б. Ч. Мунхбаяр

Ховдский государственный университет, Ховд, Монголия

ИЗОБРАЖЕНИЯ «ТАГАРСКИХ» ЛОШАДЕЙ В ПЕТРОГЛИФАХ МОНГОЛЬСКОГО АЛТАЯ

B. Ch. Munkhbayar

Khovd State University, Khovd, Mongolia

IMAGES OF “TAGAR” HORSES IN THE PETROGLYPHS OF THE MONGOLIAN ALTAI

Изучению наскальных композиций Монгольского Алтая, решению вопросов их хронологии и семантики уделяется все больше внимания. Среди специальных исследований по петроглифам Монгольского Алтая, имеются публикации, посвященные изображениям лошадей [Ж. Саруулбуян 2004: 131–154]. При этом в наскальном искусстве различных регионов известны отдельные изображения лошадей, сочетающие реальные и фантастические черты. На них хотелось бы обратить особое внимание и привести серию аналогий, известных по петроглифам Монгольского Алтая.

Так, животные, сочетающие признаки и лошадей и хищников (**рис. 1а**), изображены в сцене охоты, выполненной на одной из плит ограды кургана Тигей, расположенного на территории Минусинской котловины. Всего на плитах ограды кургана Тигей зафиксировано около 100 фигур людей и животных, как одиночных, так и объединенных в сюжетные композиции. Многие из них, очевидно, относятся ко времени, предшествующему сооружению кургана [Седых, Марсадолов, 2009: 102]. Изображения «главных действующих лиц» интересующей нас сцены – лучника и центральной фигуры животного – отличаются реалистичностью и выразительностью. Человек показан в динамике, у него изображены такие атрибуты, как лук и колчан. Животные, в целом похожие на лошадей, имеют и признаки хищников – когтистые лапы и загнутый вверх «крючком» хвост. Несмотря на то, что животные представлены в профиль и у каждого изображены только две ноги, мы ощущаем их стремительное движение. Среди известных в литературе памятников петроглифического искусства Енисея точных аналогий тигейской композиции не выявлено [Седых, Марсадолов 2009:

105]. Однако, изображение лошади с реальными и фантастическими признаками (**рис. 2**) зафиксировано на памятнике Хар хад, расположенном в Эрдэнэбурэн сомоне Ховдского аймака [Монгол нутаг дахь туух соёлын дурсгалт зүйл 1999: 62]. Анализируя изображения всадников, выполненные на этой же плоскости, многие исследователи соотносили их с жужанским и тюркским временем, к сожалению, не обращая внимания на изображение животного, сочетающего в себе реальные и фантастические черты. Данная фигура может быть выполнена в то же время, что и описанная выше сцена на одной из плит кургана Тигей, датированная раннетагарским временем – VII в. до н. э. [Седых, Марсадалов 2009: 109].

Еще одно аналогичное изображение лошади (**рис. 3**) было найдено в урочище Дончингийн сайре на горе Бэрх в Буянт сомоне Ховдского аймака [Ч. Мунхбаяр 2010: 68, рис. 21]. Здесь выполнена кобыла с жеребёнком, которая также имеет близкое сходство с тигейскими изображениями, отличаясь от них несколько большей статичностью. В целом же петроглифы выполнены в общей стилистической манере, на основании чего можно говорить о том, что данные изображения были созданы в одно время.

Кроме того, на горе Бэрх имеется рисунок хищника с загнутым хвостом, выполненный в той же манере, что и вышеописанные животные (**рис. 4**). Данное изображение также имеет сходство с фигурой снежного барса на одном из оленных камней Баянзурха Муст сомона Ховдского аймака (**рис. 5**). При этом загнутые хвосты хищных животных и лошадей идентичны

Таким образом, животные, сочетающие признаки и лошадей и хищников, выполненные на одной из плит кургана Тигей, имеют аналогии в петроглифах Хар хада и Бэрх уула. Кроме вышеупомянутой сцены охоты на одной из плит кургана Тигей известно изображение человека с чеканом (**рис. 1б**). Прямая аналогия данному изображению найдена на скалах Яманы-уса в Алтай сомоне [Дорж, Новгородова 1975: 14–17]. Данные изображения также можно отнести к одному периоду. Кроме того, всадник с чеканом был зафиксирован на одной из скальных выходов горы Хос ундира, которая находится в том же урочище, что и Хар хад. Этот рисунок включен в композицию, передающую облавную охоту. Среди антропоморфных изображений, преследующих горных козлов, один из



Рис. 1. Петроглифы на одной из плит ограды кургана Тигей [по: Седых, Марсадалов 2009].

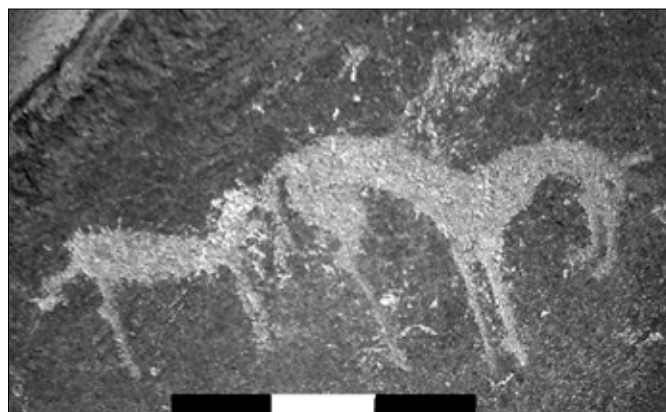
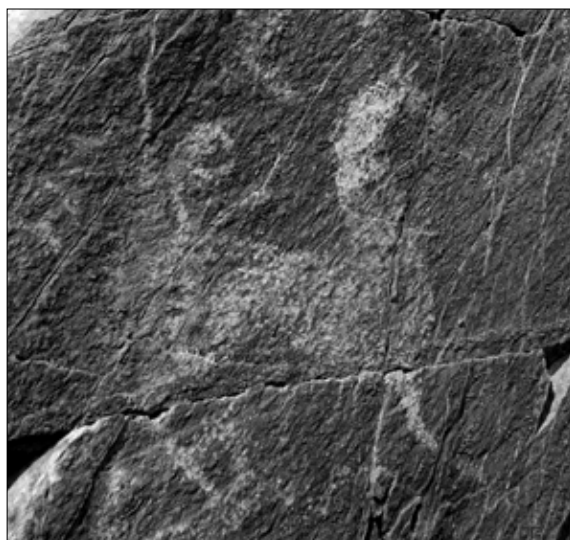


Рис. 3. Петроглифы в урочище Дончингийн сайре на горе Бэрх

Рис. 2. Изображение лошади на горе Хар хад

всадников изображен с чеканом [Ч. Мунхбаяр 2006: 6; Ховд аймгийн нутаг дахь ул худлех туух соёлын дурсгал нэгээр нэмэгдлээ 2007; Ч. Мунхбаяр 2010: 82, рис. 2; Б. Ч. Мунхбаяр, Б. Мунхбаатар 2010: 225] (рис. 6). Кроме чекана у всадника имеется колчан. Изображения антропоморфных фигур, вооруженных чеканами, известны среди петроглифов сопредельных территорий [Т. Санжмятав 1995: 34-35, 130. Табл. 196-2,5,7,196, 232, 236, 343], например, в петроглифах Сары Сатак [Петроглифы урочища Сары-Сатак 1982: 88; Самашев 1981], Мугур Саргола [Дэвлет 1980: 212] и др. Археолог Т. Санжмятав датировал подобные изображения VII–V вв. до н. э. [Т. Санжмятав 1995: С. 96] и сравнил петроглифы с изображениями на оленних камнях.

Согласно точке зрения одних исследователей, кочевники появились в Сибири около IX–VII вв. до н. э. из Центральной Азии, пройдя через Алтай, Казахстан, северо-западную территорию Китая [Полосьямак 1990: 104–106]. Другие исследователи считают, что кочевники попали в Среднюю Азию из Восточной через Восточный Казахстан, откуда они привезли свою кочевую культуру и коня. Эта традиция остается в искусстве Средней Азии [Членова 1981: 80–94]. Я поддерживаю данное мнение и считаю, что традиция изображения тагарских лошадей происходит из Монгольского Алтая.

Рис. 5. Изображение снежного барса на оленнем камне № 13 из Байнзурха.



Рис. 4. Изображение хищника в урочище Дончингийн сайре на горе Бэрх.



традиция остается в искусстве Средней Азии [Членова 1981: 80–94]. Я поддерживаю данное мнение и считаю, что традиция изображения тагарских лошадей происходит из Монгольского Алтая.

В заключении отмечу, что в петроглифах можно определить время создания композиций, однако очень трудно выявить, какое из изображений той или иной композиции было создано раньше: изображение всадника с чеканом и колчаном, или антропоморфных фигур без чеканов (рис. 6). Кроме того, в р. Бодонч голе мною была найдена бронзовая фигурка человека. Ее рентгенофлюорисцентный анализ позволит сравнить химический состав металла из Монголии и Минусинской котловины. В результате можно будет определить степень контактов между населением этих территорий. Также в будущих исследованиях представляется необходимым сравнить петроглифы других памятников Алтае-Саянского региона.

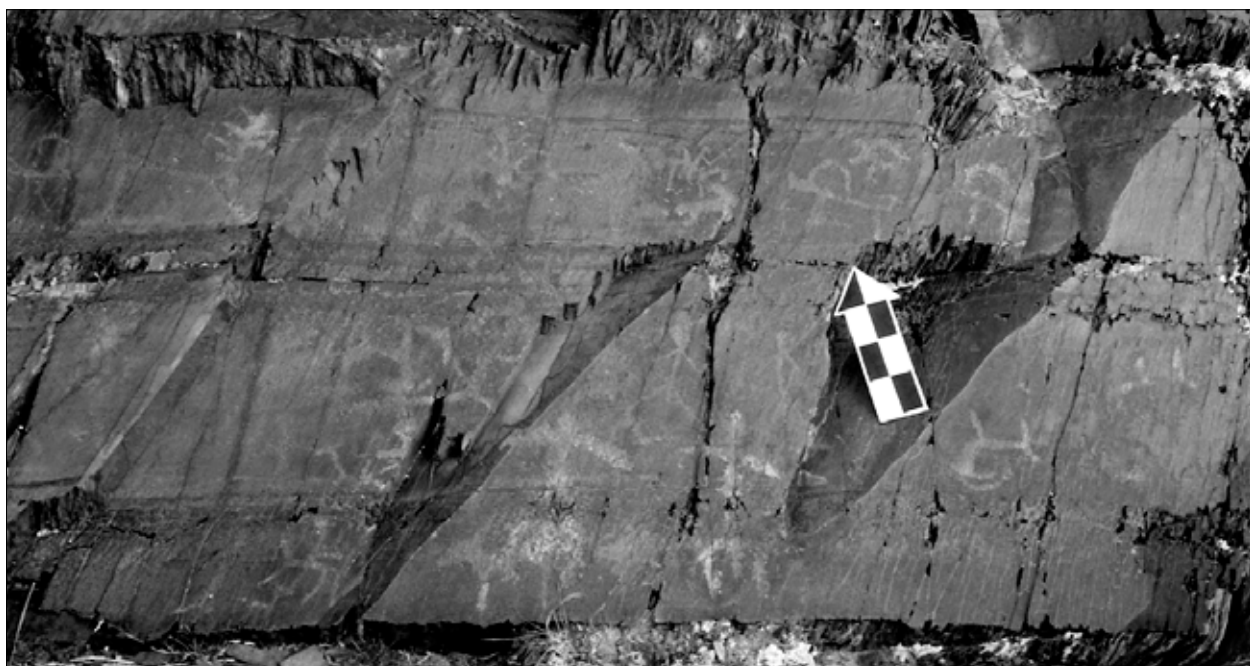


Рис. 6. Изображение «облавной» охоты в петроглифах Хос ундира.

Библиография

- Дорж Д., Новогородова Э. А. Петроглифы Монголии. УБ., 1975.
- Дэвлет М. А. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980.
- Петроглифы урочища Сары-Сатак. Новосибирск, 1982.
- Полосьмак Н. В. Некоторые аналогии погребениям в могильнике у деревни Даодуньцзы и проблема происхождения сюннуской культуры. Новосибирск, 1990.
- Самашев З. С. К вопросу о хронологии наскальных изображений Верхнего Прииртышья. Серия общественных наук. 1981. №1.
- Седых В. Н., Марсадалов Л. С. О возможных прототипах тагарских бронзовых наверший // Теория и практика археологических исследований. Сборник научных трудов. Барнаул, 2009. Вып. 5.
- Членова Н. Л. Тагарские лошади // О связях племен Южной Сибири и Средней Азии в древности и средневековые. М., 1981.
- Монгол нутаг дахь туух соёлын дурсгалт зүйл. УБ., 1999.
- Ч. Мунхбаяр. Археологийн хээрийн танилцах дадлагын тайлан (2005–2006 оны хичээлийн жил) (Отчёт археологической полевой практики). Ховд хот.: ХоИС Туухийн тэнхим, 2006.
- Ч. Мунхбаяр. Ховд аймгийн нутаг дахь зарим туух соёлын дурсгалын унуугийн байдлын судалгааны тайлан (Ховд 2004 оны 10-р сар 20 – 2010 оны 03.15) МУ-ын Шинжлэх ухаан технологийн сан, ХИС-ийн НХУС-ийн Туухийн тэнхимийн гар бичмэлийн сан. Ховд, 2010.
- Б. Ч. Мунхбаяр, Б. Мунхбаатар. Норжинхайрхан уулнаас олдсон зарим хадны зургийн тухай // Туухийн товчоон (ХИС-ийн НХУС-ийн Туухийн тэнхимийн эрдэм шинжилгээний бичиг). УБ., 2010. Том V. Fasc. 15.
- Т. Санжмятав. Монголын хадны зураг. УБ., 1995.
- Саруулбуян Ж. Хурлийн уеийн хушуун дэх морь дурсэлгээний бэлэгдэл, хувьсал // Монгол Солонгосын эрдэм шинжилгээний II симпозиумын илтгэлийн эмхэтгэл. УБ., 2004.
- Ховд аймгийн нутаг дахь ул худлех туух соёлын дурсгал нэгээр нэмэгдлээ. Ховдын мэдээ сонин. 2007. №25 (188).

Н. Мусеибли

*Институт археологии и этнографии
Национальной академии наук Азербайджана,
Баку, Азербайджан*

ПАРАЛЛЕЛИ ПЕТРОГЛИФАМ ГЯМИГАЯ НА КЕРАМИКЕ ЭПОХИ БРОНЗЫ АЗЕРБАЙДЖАНА (ВОПРОСЫ ХРОНОЛОГИИ)

N. Museibli

*The Institute for Archaeology and Ethnography
of the National Academy of Sciences of Azerbaijan
Baku, Azerbaijan*

SOME PARALLELS TO THE PETROGLYPHS OF GEMIGAYA ON THE BRONZE AGE CERAMICS OF AZERBAIJAN (QUESTIONS OF CHRONOLOGY)

Памятники Гямигая находятся на территории Ордубадского района Нахчыванской Автономной Республики. Археологический комплекс Гямигая включает многочисленные наскальные изображения, поселения сезонного характера и курганы периода бронзы. Гямигая (в переводе с азербайджанского – «каменный корабль») – народное название самой высокой вершины Малого Кавказа на территории Азербайджана – горы Гапыджик (3906 м). Согласно местной интерпретации легенды о всемирном потопе, ковчег праведника Ноя пристал именно к этой горе и со временем окаменел на этом месте, с чем и связан тот факт, что с давних пор население края называет эту гору Гямигая. Петроглифы Гямигая, которые изучаются с 60-х гг. XX в., находятся на высоте 2800–3500 м над уровнем моря. Они высечены на черной поверхности таких пород, как порфир-граносиенит, кварц сиенит-диорит, габбро-диорит и кварц-мансодиорит. Число рисунков составляет около 1500.

Как известно, уточнение датировки наскальных изображений является одной из сложных задач археологической науки. Для решения этого вопроса часто привлекаются для сравнения археологические находки, в основном, достоверный датирующий материал – керамика, вернее, керамические изделия с аналогичными изображениями. Не являются исключением и петроглифы Гямигая: самые близкие им параллели в Азербайджане зафиксированы на керамике эпохи бронзы.

Первые наскальные рисунки как на Гямигая, так и на других памятниках высокогорных районов Малого Кавказа, появились в кон. IV – нач. III тыс. до н. э. – на среднем этапе куро-аракской

культуры ранней бронзы, когда на Южном Кавказе в результате увеличения численности мелкого рогатого скота, возникло отгонное скотоводство. Главная тема этих рисунков связана именно со скотоводческим хозяйством. До указанного периода не было никаких экономических и социальных предпосылок для освоения альпийских зон Малого Кавказа. На этих высотах не было найдено ни одного артефакта более древнего периода. Поэтому попытки искусственно удревить петроглифы Малого Кавказа и отнести самые ранние из них к эпохам неолита или энеолита, считаем научно не обоснованными.

Скотоводческие племена предгорных и равнинных зон Нахчывана в эпоху бронзы, с наступлением жарких дней перекочёвывали со своими стадами на прохладные и обильные травами горные пастбища, в том числе и на Гямигая. Именно в эти весенне-летние периоды здесь создавались многочисленные петроглифы. Аналогичные по стилю и тематике изображения на керамике эпохи бронзы как Нахчывана, так и Азербайджана в целом, являются одними из основных факторов для датирования петроглифов Гямигая.

Один из самых распространенных орнаментов куро-аракской культуры – спиралевидные изображения – нашли широкое отражение на скалах Гямигая. Они представлены различными видами, изображены парными и одиночными. В основном, они символизировали различных животных (рис. 1-1, 3). Парные спирали эпохи ранней бронзы встречаются на керамике Нахчывана и Бабадerviша (Газахский р-н) (рис. 1-2, 4). Помимо керамических изделий из Бабадerviша, известно и

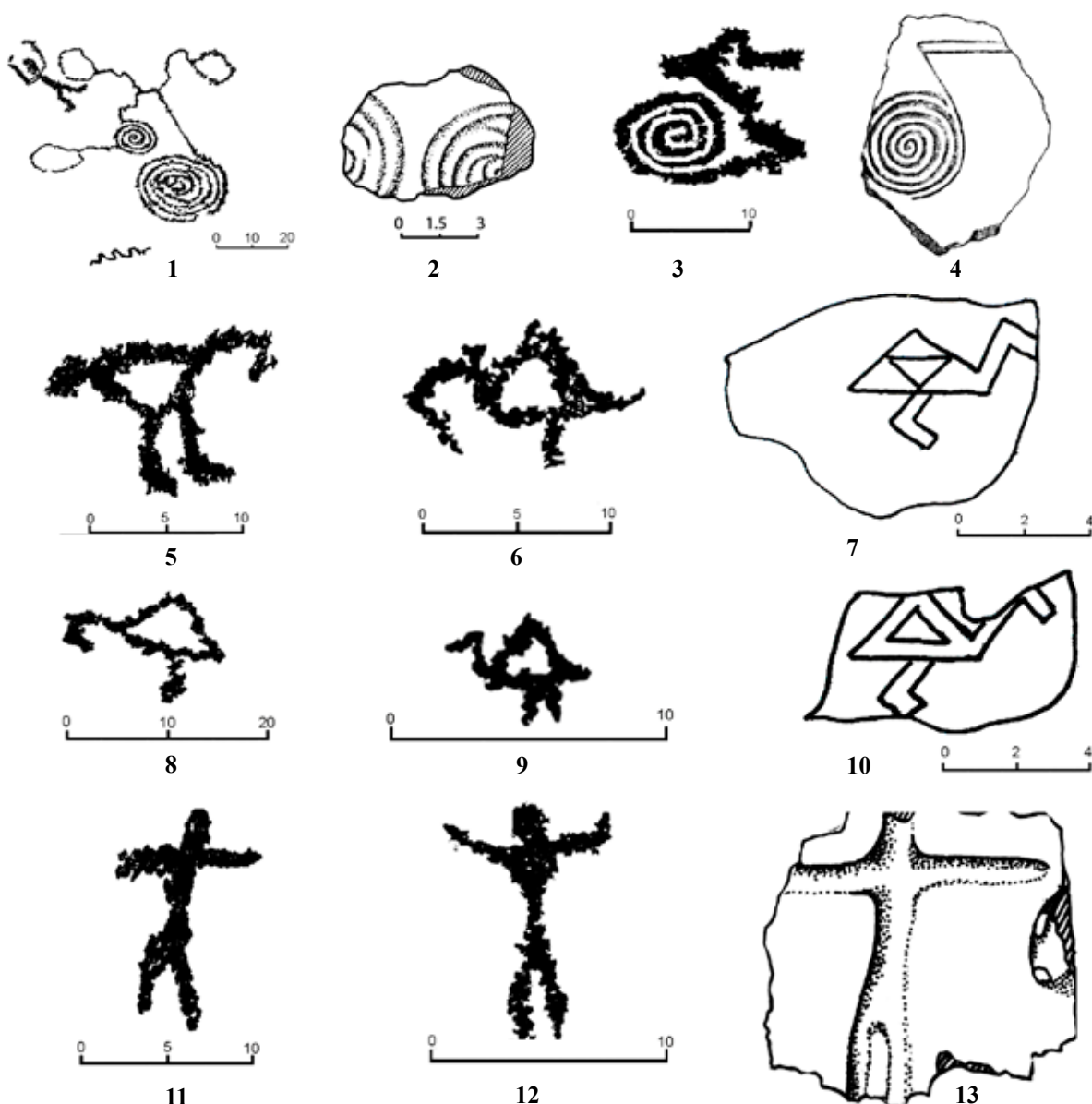


Рис. 1.

парное изображение спирали, высеченное каменным орудием на антропоморфной стеле из известняка. Изображения спирали на петроглифах Гямигая как по форме, так и по сюжету близки изображениям спирали на изделиях куро-аракской культуры.

На скалах Гямигая встречаются контурные изображения птиц. Туловище схематически изображенных птиц показано в форме треугольных геометрических фигур, у некоторых показана одна нога (рис. 1-5, 6, 8, 9). Такие же изображения птиц встречаются и на керамике из Гарабулагского кургана № 7 Шарурского р-на (Нахчыван), относящегося к эпохе ранней бронзы – перв. пол. III тыс. до н.э. Здесь, на поверхности обломков тонкостенных сосудов небольших размеров, схематично изображены птицы (рис. 1-7, 10).

На скалах Гямигая высечены и изображения людей (рис. 1-11, 12). Часть рисунков людей выполнена в относительно реалистическом стиле (рис. 1-11, 12). Аналогия таким изображениям людей с раскинутыми в стороны руками встречается и на керамике слоя эпохи ранней бронзы поселения Кюльтепе I (рис. 1-13).

Разные виды знака свастики впервые встречаются в изобразительном искусстве неолита-халколита Месопотамии. На Кавказе они появились в период ранней бронзы. На сосуде из кургана перв. пол. III тыс. до н.э. (Шамкирский р-н) изображены знаки свастики (рис. 2-2). Близкий аналог этим знакам обнаружен на Гямигая (рис. 2-1).

На Гямигая в эпоху средней и поздней бронзы часто встречаются изображения двух соединенных треугольников (рис. 2-7, 8; 3-9). В Нахчыване, на памятнике Гызыл Бурун (Бабекский р-н) обнаружен сосуд с монохромной росписью, на котором также имеется подобное изображение (рис. 2-9). Две соединённые фигуры – часто встречающийся мотив на керамике ходжалы-кедабекской культуры Малого Кавказа (рис. 3-10, 11). На скалах Гямигая таким способом изображены как хищные, так и рогатые животные. А на керамике ходжалы-кедабекской культуры двумя соединёнными треугольниками изображаются люди и рогатые животные. Единственный аналог изображениям верблюда Гямигая тоже встречен на одном сосуде ходжалы-кедабекской культуры (рис. 4-8–11).

В отличие от схематического изображения на керамике ранней бронзы Нахчывана, в эпоху средней бронзы изображения выполнены в более реалистическом стиле. Это видно на примере рисунков птиц Гямигая (рис. 2-3, 5). Такие же изображения птиц известны и на крашеной керамике памятника Гызыл Бурун (Нахчыван) (рис. 2-4, 6). Из Гызыл Бурун известен также сосуд с изображением змей, обнаруживающих близкие аналогии с подобными рисунками Гямигая (рис. 4-1–4). На

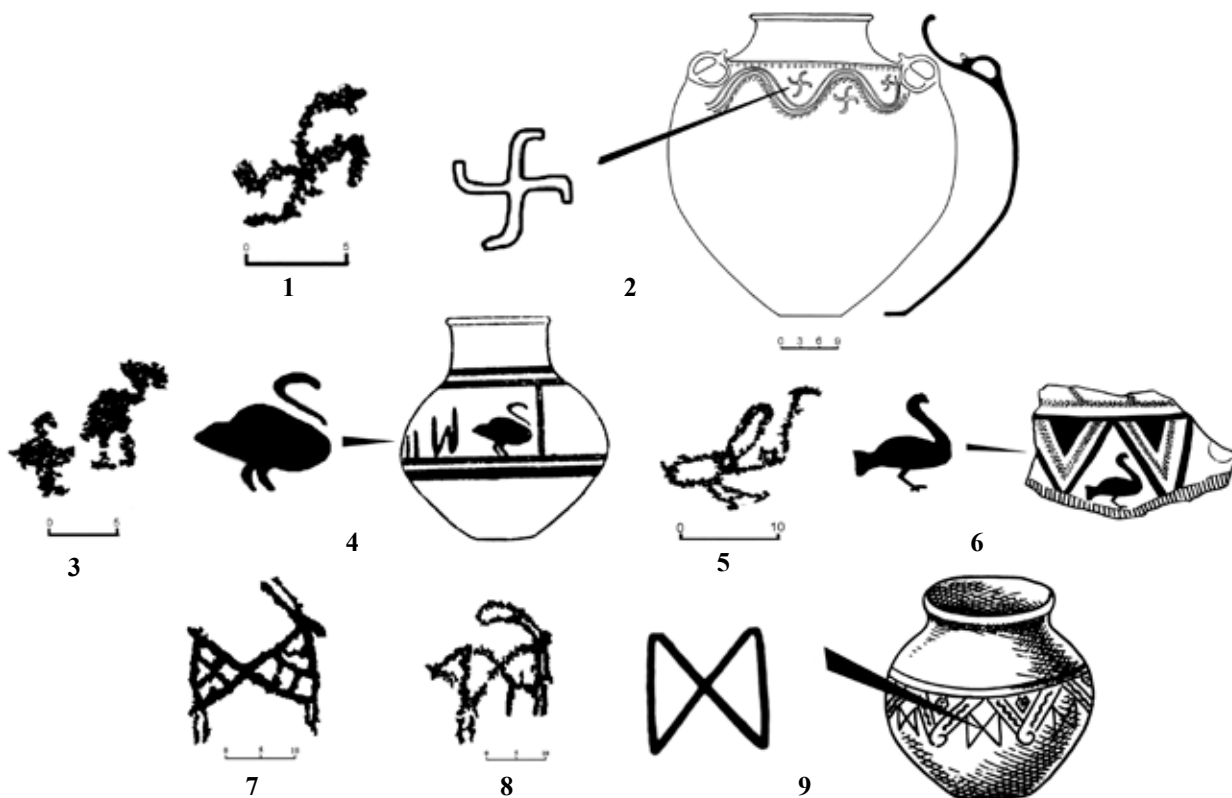


Рис. 2.

обоих памятниках эпохи средней бронзы змеи изображены длинными волнистыми линиями, в отличие от эпохи ранней бронзы, где они воспроизведены спиралевидным орнаментом.

Как было отмечено выше, эти рисунки создавались скотоводческим населением Нахчывана эпохи бронзы и поэтому основная тематика этих рисунков связана со скотоводством, материальной и духовной культурой древних скотоводов.

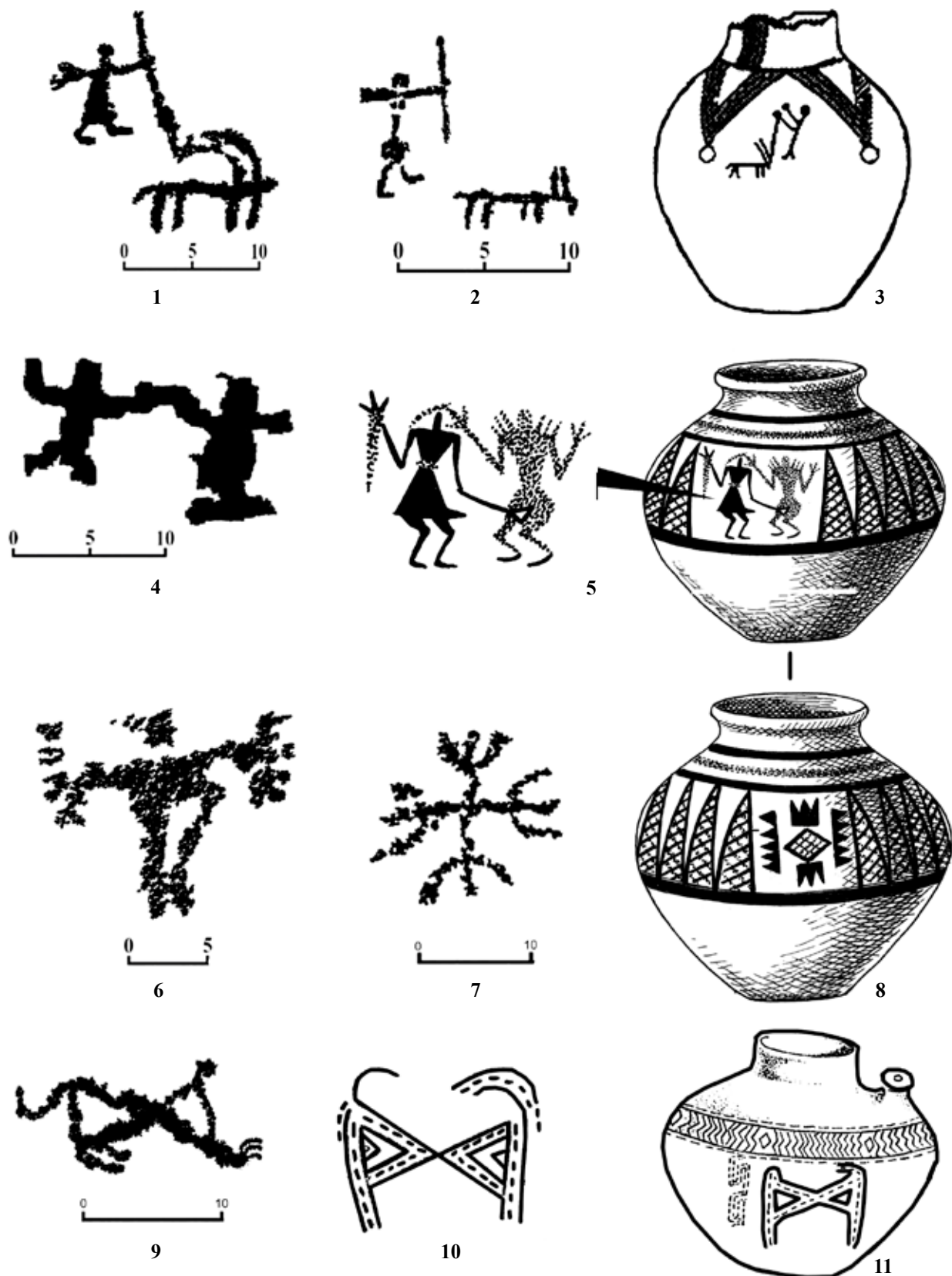


Рис. 3.

Сцены на некоторых камнях более наглядно демонстрируют тематику скотоводства. На камнях №№ 296, 297 изображены сцены выпаса скота: пастухи с палками и рядом мелкий рогатый скот (рис. 3-1, 2). На керамическом сосуде из Джульфинского района Нахчывана изображена аналогичная сцена выпаса скота (рис. 3-3). Генетическая связь по семантике и стилистике между этими двумя изображениями не вызывает сомнения.

В духовной культуре Нахчывана эпохи средней бронзы исполнение различных ритуалов занимало особое место. В ряде случаев эти церемонии сопровождались танцевальными движениями. Некоторые моменты таких ритуалов запечатлены на крашеной керамике Нахчывана эпохи средней бронзы. В связи с этим вызывает интерес крашенный сосуд из Гызыл Бурунского некрополя (рис. 3-5, 8). На одной стороне этого полихромно-расписного сосуда имеется изображение двух людей, одно из которых выполнено в силуэтом стиле, а другое – точечным способом. Колени людей полусогнуты. Это даёт возможность предположить, что они изображены танцующими. Очень близкие по семантике аналогии встречаются и на Гямигая (рис. 3-4). На другой стороне этого сосуда также имеется схематическое изображение фигуры человека. Похожие изображения встречаются на камне № 14 Гямигая (рис. 3-6, 7).

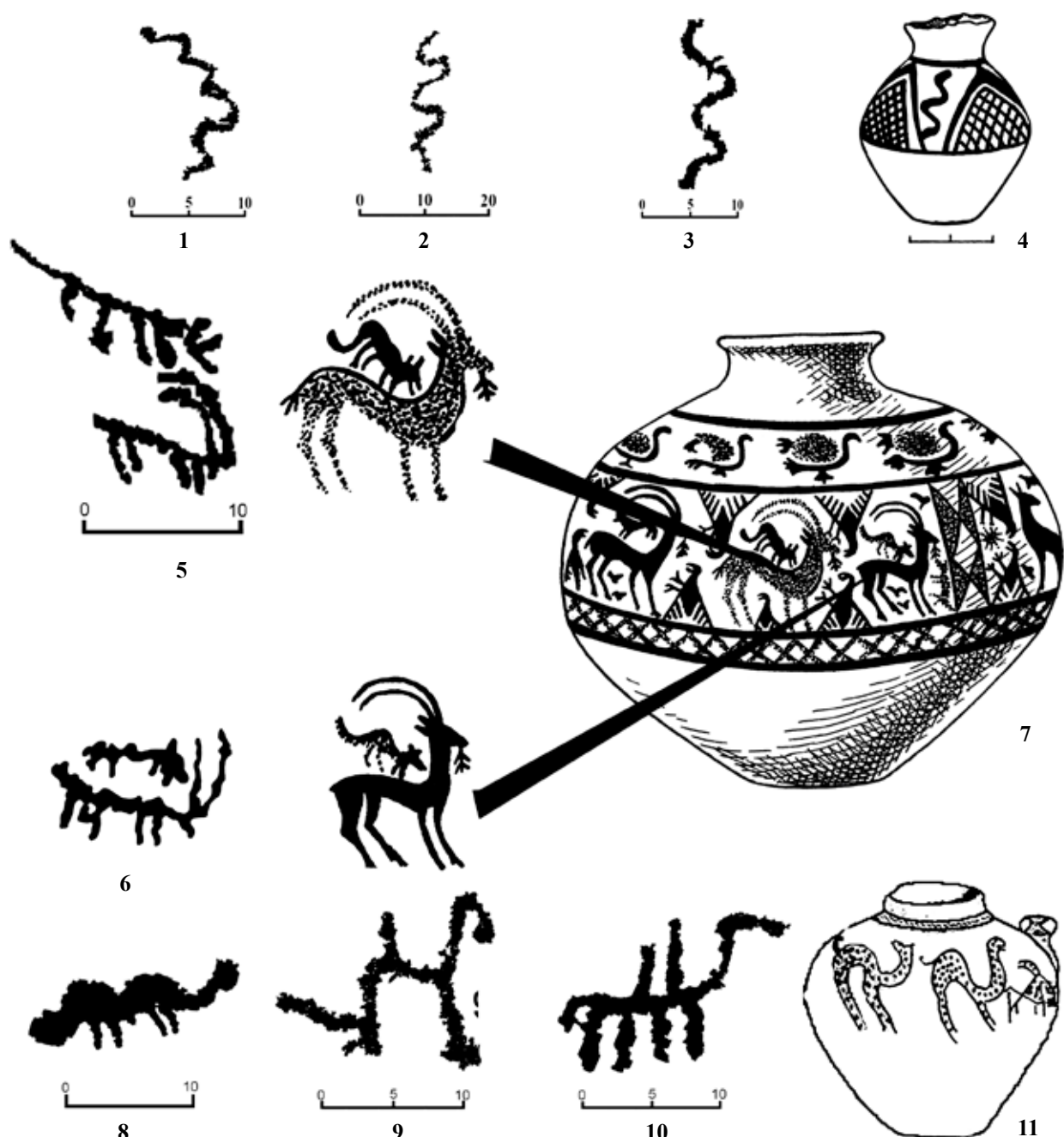


Рис. 4.

На Гямигая эпохи поздней бронзы и раннего железа часто встречаются сцены с изображениями животных. Аналогичные сюжеты встречаются и на керамике Азербайджана этого периода. Интересен полихромный сосуд из Шахтагинского некрополя (Кенгерлинский р-н, Нахчыван). Корпус сосуда украшен зооморфными изображениями и рисунками в форме геометрических фигур в три ряда. В среднем ряду изображена сцена нападения хищных животных и птиц на горного козла (рис. 4-7). Эта сцена повторяется и на петроглифах Гямигая (рис. 4-5, 6). Интересно то, что и на Гямигая, и на сосуде из Шахтагы волки изображены нападшими на козлов. Содержание и стилистика изображения этих сцен дают возможность отнести их к единой материально-духовной культуре.

Е. А. Окладникова

Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

РЕШЕТЧАТЫЕ ФИГУРЫ КАЛБАК-ТАШ (ГОРНЫЙ АЛТАЙ)

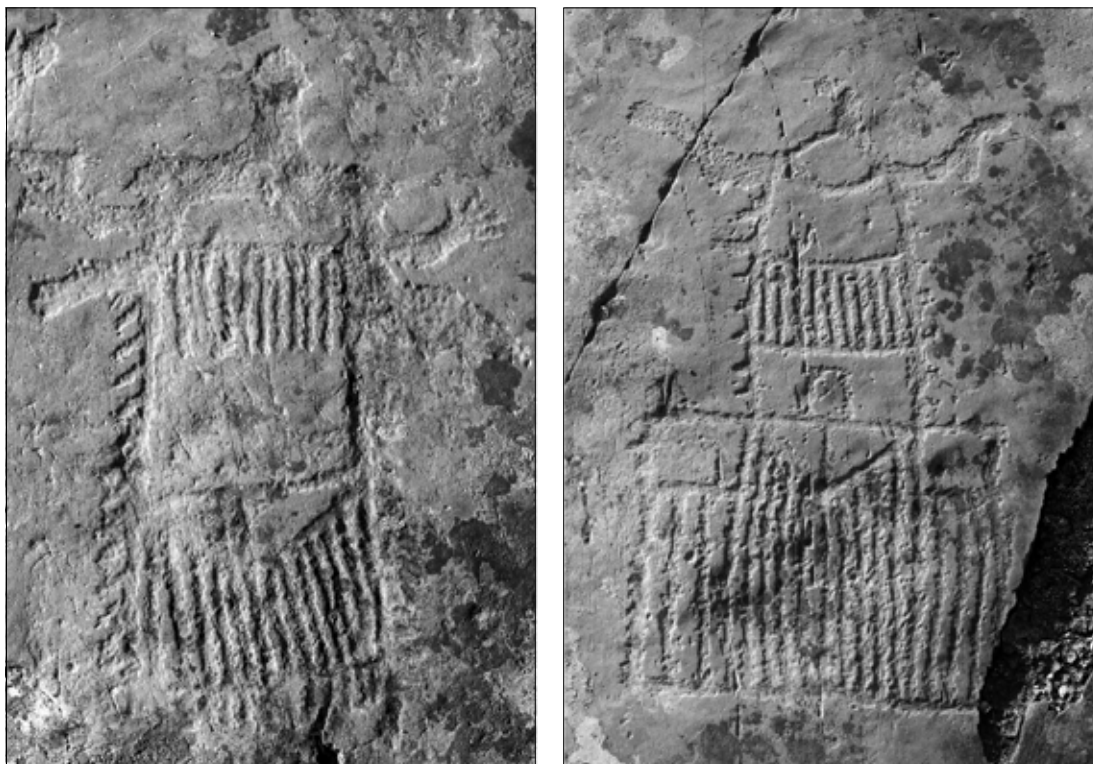
E. A. Okaldnikova

A. Herzen State Pedagogical University, Saint-Petersburg, Russia

THE TRELLISED FIGURES OF KALBAK-TASH (THE ALTAI)

В середине XX в. на Алтае, на горе Калбак-Таш были обнаружены наскальные рисунки, относящиеся к разным периодам древней истории Горного Алтая: от неолита до эпохи древних тюрков. Основной корпус изображений – зоо- и антропоморфные фигуры. Среди геометрических рисунков выделяются так называемые решётчатые фигуры, датируемые эпохой энеолита (кон. IV–III тыс. лет до н. э.). Предложенные археологами два варианта интерпретации этих фигур – как женских антропоморфных изображений и ритуальных построек – дополняют друг друга.

Поскольку скалы и валуны с петроглифами были особо почитаемыми местами древним населением Алтая, где осуществлялось поклонение божествам-покровителям людей и животных, о чём писали практически все исследователи, можно предположить, что решётчатые изображения на го-



**Решётчатые фигуры. Калбак-Таш, Алтай.
The trellised figures. Kalbak-Tash, the Altai.**

ре Калбак-Таш выражали не одну, а целую систему абстрактных идей. Эти идеи аккумулировались в изображениях решётчатых фигур, воспроизводящих образы: 1) ритуальной постройки (храма/хлева/загона для скота) и 2) богини плодородия. Решётчатая фигура может интерпретироваться также как изображение западни-ловушки, аналогом которой служит охотничья изгородь (грот Куюс, решётки третьего типа горы Калбак-Таш). Разработка контаминации «женщина-дом» или «женщина-храм» как места реинкарнации животных позволила использовать само понятие «контаминация» в его прямом значении (лат. *contaminatio* – соприкосновение). Контаминация в этом случае понимается как возникновение новой формы или выражения либо его нового значения посредством скрещивания, объединения элементов нескольких связанных по смыслу идей. В случае анализа семантики решётчатых фигур на горе Калбак-Таш такими близкими по смыслу стали идеи: женщина, возрождение жизни (животных), храм, охотничий загон для животных, сакральный ландшафт. Гора Калбак-Таш, наравне с гротом Куюс, а также отдельными вершинами на каменистых террасах долины р. Елангаш и другими петроглифическими памятниками Алтая, является одним из наиболее важных пунктов сакральной географии Горного Алтая. Все пункты сакрального ландшафта в традиционном мировоззрении алтайцев ассоциированы с идеей модели мироздания, почитались как места пребывания сначала женских (энеолит), а затем мужских (бронзовый век и последующие эпохи) божеств, ответственных за плодородие людей и животных и возрождение сил природы.

А. Е. Рогожинский

*Казахский научный исследовательский институт
по проблемам культурного наследия номадов, Алматы, Казахстан*

**ОБРАЗЫ И РЕАЛИИ ДРЕВНЕЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКОЙ
ЦИВИЛИЗАЦИИ СРЕДНЕЙ АЗИИ В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ЭПОХИ БРОНЗЫ ЮЖНОГО КАЗАХСТАНА И СЕМИРЕЧЬЯ**

A. E. Rogozhinskiy

*Kazakhstan Research Institute
for the Cultural Heritage of Nomads, Almaty, Kazakhstan*

**IMAGES AND REALITIES OF THE ANCIENT AGRICULTURAL
CIVILIZATION OF CENTRAL ASIA IN THE BRONZE AGE ROCK ART
OF SOUTHERN KAZAKHSTAN AND SEMIRECHIE**

Поиски и изучение истоков богатой культуры современных народов Средней Азии (Туркменистан, Узбекистан, Таджикистан и Кыргызстан) на протяжении всего XX и начала нынешнего столетий закономерно привели к открытию неизвестного ранее очага цивилизации древневосточного типа, обозначаемого сегодня как Бактрийско-Маргианский археологический комплекс, или культура [Сарианиди 2001: 10, 11; Массон 2006: 71–81; Кузьмина 2008: 46, 47]. Возникшая на местной основе с участием, вероятно, эламского компонента и развивавшаяся под воздействием передовых центров Иранского нагорья, Месопотамии и Индостана, эта самобытная культура наряду с прочим выступала на юго-западных рубежах Центральной Азии ретранслятором достижений техники и хозяйства, материальных ценностей и новационных идей между оседло-земледельческим миром и пастушескими племенами евразийской степи. Одновременно в зоне непосредственных контактов БМАК и степных культур среднеазиатского междуречья во II тыс. до н. э. складывались механизмы их сосуществования, и возникал тот культурный синтез, который в последующие исторические эпохи стал характерной особенностью развития народов региона [Массон 2006а: 65–67; Кузьмина 2008: 45, 46, 129–140].

Истинные масштабы и черты культурного взаимодействия народов Центральной Азии конца III–II тыс. до н. э. проявляются в находках артефактов (керамика, металлические изделия) «южного» происхождения в археологических контекстах бронзового века Казахстана и Южной Сибири, а также в продолжающемся открытии следов глубокого проникновения степных племен в ареал БМАК, северные пределы которой всё более отодвигаются от рубежей доисторической Бактрии и «страны Маргуш» [Варфоломеев 2003: 95–98, рис. 8; Матющенко 2004: 131, 304, рис. 194-3, 4; Аванесова и др. 2005: 12–33; Аманбаева и др. 2006: 256–265; Кузьмина 2009: 65–67]. В этой связи особое значение приобретают памятники наскального изобразительного искусства, отражающие,

как недвижимые объекты, феномен культурного синтеза в ландшафтах традиционного обитания степных племен на периферии древнеземледельческой цивилизации. Яркой иллюстрацией такого взаимодействия служат петроглифы Присырдарьинского Каратау и Чу-Илийских гор на юге Казахстана, которым посвящена данная статья.

Сравнительно недолгое изучение наскального искусства Южного Казахстана отмечено открытием ряда крупных местонахождений петроглифов, рассредоточенных на 400-километровом протяжении хребта Каратау, выступавшего в силу природных условий и географического положения самой северной контактной зоной и транзитным коридором между оазисными цивилизациями Средней Азии и мобильным миром обитателей Казахской степи. На материалах памятников Центрального и Южного Каратау (Арпаузен, Койбагар и Габаевка-Доланысай) в 1970-х гг. М. К. Кадырбаевым и А. Н. Марьяшевым выделены петроглифы бронзового века, датировка которых в целом определена исследователями в пределах II – начала I тыс. до н. э., но наиболее вероятным установлен интервал конца II – начала I тыс. до н. э. [Кадырбаев, Марьяшев 1973: 140, 141; 1977: 166, 167]. В основу периодизации авторы положили выявление типичных образов каратауского репертуара («период колесниц и дикого быка») и, сопоставляя петроглифы Южного Казахстана и Семиречья, отметили «значительно меньший процент туров от общего числа гравюр по сравнению, скажем, с изображениями ур. Тамгалы», объяснение чему предлагали видеть «не только в различии экологических условий двух районов, но, по-видимому, и в том, что петроглифы древнейшего периода на Каратау несколько моложе наиболее старых рисунков Тамгалы и отражают время, непосредственно предшествующее эпохе ранних кочевников» [Кадырбаев, Марьяшев 1977: 173]. Позже к изучению тех же памятников Каратау обратился А. Е. Рогожинский, выделивший среди древнейших петроглифов Арпаузен три стилистико-иконографические группы рисунков, в репертуаре одной из которых намечен круг художественных образов и реалий, связанных с предметным комплексом БМАК, в связи с чем обосновывалась датировка ранних петроглифов нач. – перв. пол. II тыс. до н. э. [Рогожинский и др. 2004: 90–92, рис. 10]. Тогда же было установлено наличие в Каратау петроглифов сейминско-турбинской изобразительной традиции, основной ареал которой в наскальном искусстве, по прежним представлениям специалистов, не выходил за южные и юго-западные рубежи Сары-Арки [Пяткин, Миклашевич 1990: 150].

В последнее десятилетие активизировалась поисковая деятельность, направленная на выявление новых памятников древнего искусства на юге Казахстана [Байпаков и др. 2007; Байтанаев и др. 2007]. Наиболее важные для нашей темы открытия сделаны С. С. Мургабаевым в северной части Каратау, где обнаружена целая группа местонахождений (Сауыскандык, Шалабай, Киши Дарбаза, Тасбулак), содержащих петроглифы того же культурного круга [Швец и др. 2008: 342–347; Мургабаев 2010: 58–63; 2011]. В Семиречье обнаружены новые памятники (Кулжабасы, Аккайнар и др.), содержащие яркие серии наскальных рисунков, предшествующих сложению в Чу-Илийском междуречье изобразительной традиции типа Тамгалы [Рогожинский и др. 2004: 60–74, фото 6; Байпаков, Марьяшев 2004; 2009]. К обсуждению проблемы происхождения и датировки ранних петроглифов Каратау и Семиречья на материалах названных памятников недавно присоединился З. Самашев, разрабатывающий гипотезу миграции «носителей определённой изобразительной традиции из Ферганского хребта и других южных регионов на север», где «в результате смешения пришлого населения с местным на юге современного Казахстана и юго-западной части Жетысу, по-видимому, была сформирована своеобразная “саймалыташско-тамгалинская изобразительная традиция” эпохи развитой бронзы» [Самашев 2010: 17, 18]. Нужно заметить, что аргументация столь смелого исторического заключения исчерпывается упрощённым истолкованием сюжетно-стилистического сходства отдельных изобразительных мотивов, вырванных из контекста географически удалённых памятников, а небрежное с позиций методики выделение «саймалыташско-тамгалинской традиции» уводит исследователя от задач скрупулёзного анализа большого массива источников, типологической классификации и изучения хроностратиграфии сложного комплекса изобразительных памятников региона. В этом отношении более убедительными выглядят попытки С. С. Мургабаева дифференцировать богатый репертуар древнейших петроглифов Большого Каратау и наметить для ряда образов иконографические параллели в наскальном искусстве Кызылкумов (Букантау, Сармишсай) и изобразительном искусстве юга Средней Азии энеолита – ранней бронзы. Выявленные в последние годы новые материалы дают повод вернуться к проблеме культурно-хронологической атрибуции наиболее ранних петроглифов юга Казахстана.

В своё время основанием для пересмотра датировки петроглифов Каратау послужила серия выразительных гравюр из Арпаузен, отличающихся совершенством техники исполнения и изысканной манерой передачи на плоскости, по-видимому, объёмных зооморфных моделей, что заставило искать их прототипы в пластике бактрийско-маргианского комплекса [Рогожинский и др. 2004: 90–92, рис. 9]. Репертуар и стилистика этих рисунков так же разительно отличаются от выделенных на памятнике петроглифов поздней бронзы, как и гравюр промежуточного периода, характеризующихся стилистическим сходством с сейминско-турбинской традицией, представленной в изображениях лошадей на фигурных навершиях кинжалов из Ростовки и Сеймы. К сожалению, материалы Арпаузен не дают убедительных примеров стратиграфии двух ранних серий изображений, хотя наблюдения над планиграфией и различием техники гравюр в ряде комбинированных «картин» позволяют считать их разновременными, но относительно близкими по возрасту. В дальнейшем ознакомление с петроглифами других местонахождений (Доланысай, Койбагар, Сауыскандык) подтвердило возможность выделения в Каратау, по меньшей мере, трёх разновременных групп наскальных рисунков, относящихся к эпохе бронзы: двух ранних, ассоциирующихся с иконографией и стилистикой БМАК (первая) и с сейминско-турбинской традицией (вторая), а также поздней, имеющей свои художественные отличия и повсеместно документируемой палимпсестами. Безусловно, новая типологическая схема носит предварительный характер, не отражает в полной мере действительного многообразия петроглифов региона и со временем будет детализироваться. Но на данном этапе она позволяет глубже изучить содержание ранее слабо дифференцированного массива петроглифов эпохи бронзы Южного Казахстана и провести их сопоставление с синхронными гравюрами Семиречья.

Репертуар наиболее ранних петроглифов Каратау включает изображения животных, людей и знаков, среди которых распознаются воспроизведения некоторых предметных реалий. Вопреки суждению авторов первого научного обобщения по наскальному искусству Южного Казахстана, выдвигавших на передний план образ дикого быка-тура, ведущим зооморфным образом здесь выступает фигура верблюда-бактриана (рис. 2-1). Другие образы в порядке убывания частоты встречаемости и, вероятно, значимости – кулан, олень, дикий баран, козёл, собака и длинноногая птица, напоминающая журавля; лошадь и бык изображаются редко; есть изображения змей – ползущих и свернувшихся в спираль. Вероятно, к тому же периоду относятся очень выразительные изображения полосатого кошачьего хищника, хотя этот редкий в наскальном искусстве образ в иной стилистической манере присутствует и среди петроглифов второй группы, связанной с сейминско-турбинской традицией. Так, например, изображения полосатых хищников из Доланысай живо напоминают уникальную фигурку тигра (рис. 1-1, 2) на втулке копья из-под Омска [Черных, Кузьминых 1989: 67, рис. 31, 1; Черных 2009: 273–276, рис. 14, 13].

Антропоморфные образы представлены в основном реалистично выполненными мужскими фигурами в единообразной фронтально-профильной проекции: корпус с узкой талией развернут к зрителю, ноги и голова – в профиль; часто выделена мускулатура ног, ягодицы (рис. 2-16, 17, 20, 21). Женский образ не менее реалистично воплощён во многих эротических сценах, но наряду с этим выявлена целая серия более схематичных изображений, напоминающих среднеазиатские терракотовые статуэтки энеолита и эпохи бронзы. Наконец, имеются синкретические, зоантропоморфные, образы: в одних случаях это персонаж с телом человека и головой зверя (волка?), в других – гротескная фигура с опущенными ниже колен руками и длинными растопыренными пальцами; шея не выделена и голова с вытянутой макушкой сливается с линией плеч (Арпаузен, Сауыскандык).

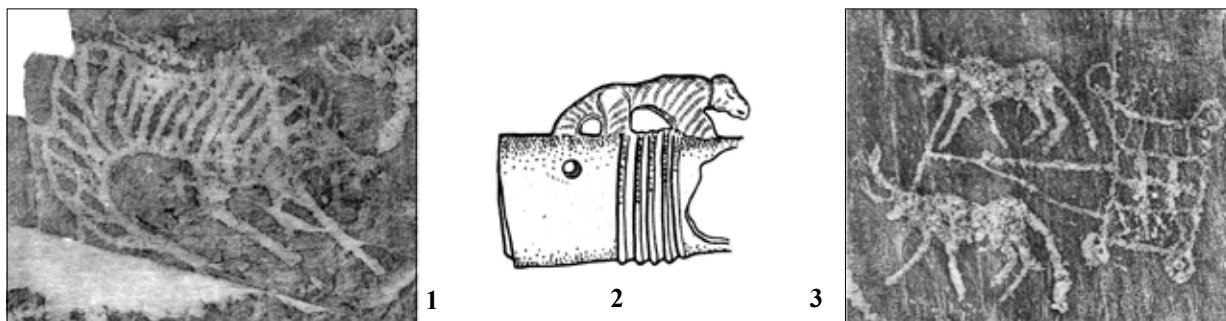


Рис. 1: 1 – изображение тигра; Каратау, Доланысай (Габаевка); 2 – фигурка тигра на втулке копья (по: Черных, Кузьминых); 3 – четырехколесная повозка; Чу-Илийские горы, Кулжабасы.

К категории знаков относятся сравнительно часто встречающиеся изображения «решеток» (прямоугольных или квадратных фигур, разделённых прямыми линиями на ячейки), «лесенок», гантелевидных фигур (очкообразных знаков), отпечатков ладоней, ступней и др. Уникальны крестообразные фигуры со ступенчатыми сторонами и маленькой окружностью или точкой в центре, являющиеся точными копиями одной из самых распространенных разновидностей бактрийско-маргианских печатей (рис. 3-1-3); к тому же кругу возможных прототипов относится квадратная фигура с восемью пересекающимися в центре линиями, четыре из которых представляют те же ган-

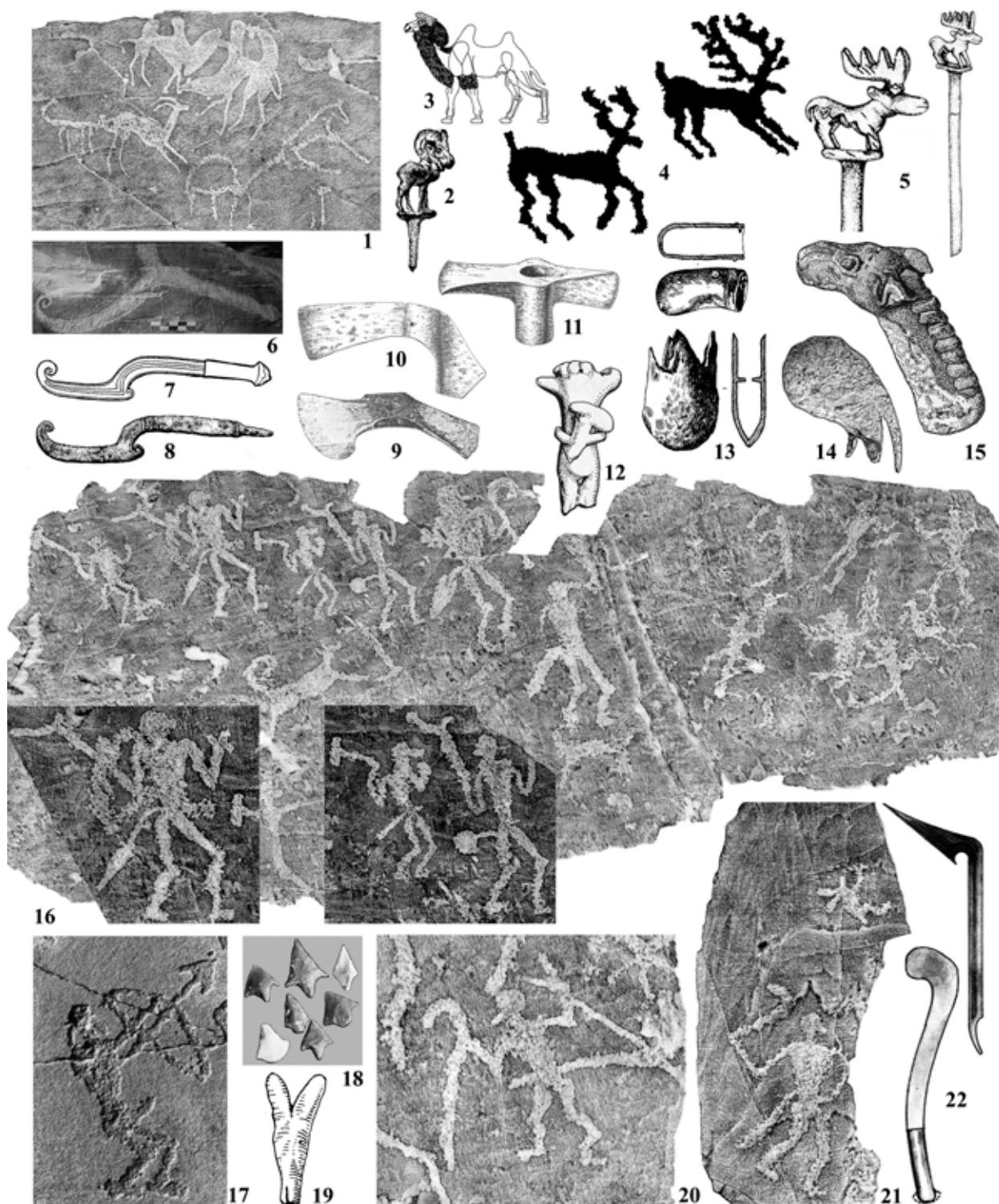


Рис. 2. Петроглифы: 1, 4, 16, 17, 20 – Арпаузен; 6 – Дарбаза; 21 – Кулжабасы. Предметы: 2, 3, 18, 22 – Гонур-тепе; 5 – Джам; 7 – Телло; 8 – Сузы; 9, 13 – Сапаллитепа; 10 – Пуль-и Хатун; 11 – Дайна; 12, 14, 15 – Южная Бактрия; 19 – Джаркутан (по: Аванесова, Авилова, Аскарлов, Кузьмина, Самашев, Сарияниди). Фото и рисунки автора: 1, 4, 16, 17, 20, 21.

телевидные изображения (рис. 3-5-7). Особую группу образуют изображения предметов – зеркал с выступающей длинной боковой ручкой, жезлов с изогнутым навершием и оружия. Пока сложно утверждать, но известные в Каратау двухколёсные повозки с конной упряжкой, по-видимому, не связаны с этой группой петроглифов, а относятся к более позднему пласту петроглифов эпохи бронзы. В то же время, повозки на четырёх колёсах-дисках, запряжённые верблюдом, быками или показанные без тяглого животного, могут входить в репертуар наиболее ранних гравюр (рис. 1-3).

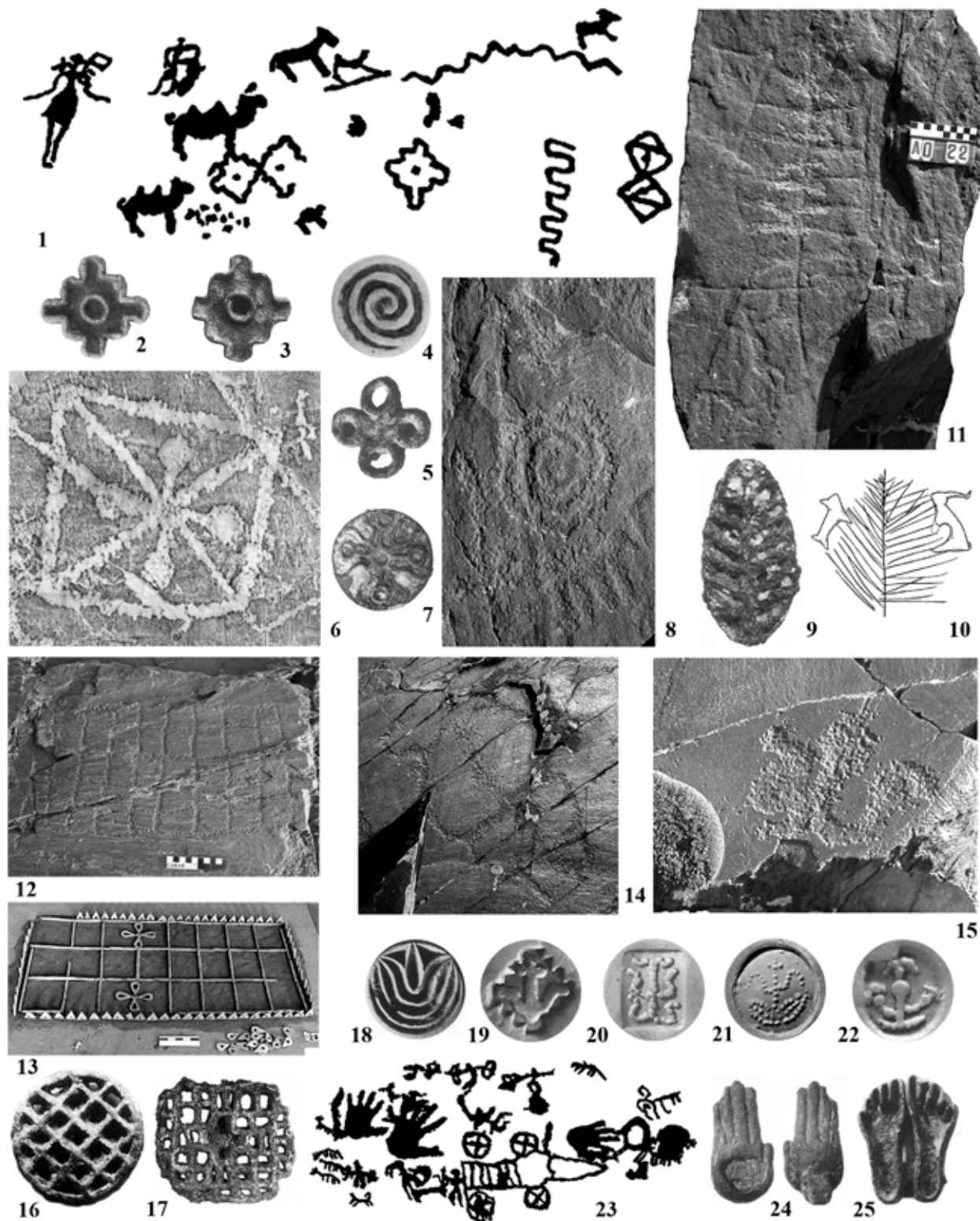


Рис. 3. Петроглифы: 1 – Шалабай; 6, 8, 11 – Арпаузен; 12, 14 – Акколь; 15 – Кулжабасы; 23 – Кызылшан. Предметы: 3-5, 7, 9, 16-22, 25 – Бактрия; 2, 24 – Маргиана; 10, 13 – Гонур-тепе (по: Мургабаев, Сарияниди). Фото и рисунки автора: 2, 5, 11, 12, 14, 15.

Конечно, любое единичное сопоставление негативного наскального изображения с ортогональным отображением трёхмерного объекта остается уязвимым в своей достоверности, но бывают исключения; кроме того, серийные воспроизведения на скалах разных категорий предметов, идентифицируемых в реалиях материальной культуры определённого типа, вселяют уверенность в правомерности подобных отождествлений. Своеобразие наиболее ранней группы петроглифов Каратау заключается именно в обилии реалистически выполненных изображений оружия, престижных изделий и votивных предметов, в большинстве своем не имеющих прототипов в археологическом комплексе степных культур, но известных в контексте древнеземледельческих цивилизаций Средней Азии и Ближнего Востока.

Примером служит обнаруженное недавно в Северном Каратау (Баганалы) изображение предмета своеобразной формы (**рис. 2-6**), представленного, по-видимому, в натуральную величину (около 60 см) и воспринимаемого как жезл [Самашев 2010: 17, рис. 16, 20]. Однако весьма реалистично выполненная гравюра в основных деталях и пропорциях воспроизводит форму специфического древневосточного оружия – секиры. В Средней Азии находки этого оружия неизвестны, но на Ближнем Востоке секиры в форме полумесяца (**рис. 2-7, 8**) найдены в Эламе (Сузы) и Месопотамии (Телло), где относятся ко времени СБВ (2700–1800 до н. э.) [Handcock 1912: 343, fig. 94, D; Авилова 2004: 10, рис. 2, 4, 5; 2007: 10, 11, рис. 14, 17]. Уникальная гравюра из Баганалы позволила, наконец, идентифицировать изображения подобных предметов на двух замечательных «картинах» из Арпаузен; здесь секиры показаны трижды в руках персонажей воинственного вида (**рис. 2-16**). Гравюры отличаются тщательностью исполнения и позволяют уточнить ряд других важных деталей. В одном случае изображена сцена церемониального шествия или военного похода: пятеро воинов, двигаясь колонной, противостоят группе бегущих к ним навстречу безоружных персонажей; обе группы разделяет невысокий, но хорошо заметный на горизонтальной поверхности выступ. Противопоставление персонажей явственно выражено здесь разными художественными приёмами: слева – «культурные герои», к которым невольно обращаются симпатии зрителя, справа – беспорядочная, безликая толпа, недифференцированная «масса». Словом, изображены «свои» и «чужие», «наши» и «не наши», но никакого «боя двух движущихся навстречу друг другу групп людей» или «Битвы Племен» [Марьяшев, Кадырбаев 1977: 126, рис. 78; Медоев 1979: 156, рис. 16] данная картина не изображает.

Помимо секир атрибутами «героев» являются топоры: в двух случаях это орудия с коротким выступающим обухом и зауженным или, наоборот, расширенным и закруглённым лезвием; третий топор показан с прямым выступающим обухом или двусторонним широким лезвием наподобие лабриса. Последнее дает повод снова сопоставить изображения с переднеазиатским комплексом металлургического вооружения позднего энеолита – средней бронзы, поскольку рассматриваемые рисунки нельзя по виду сравнить, например, с вислообушными топорами Синташты или Андроново [ср. Аванесова 1991: 10–18, рис. 9–15; Дегтярева 2007: 51, 52, рис. 2]. Из более ранних возможных прототипов в степной зоне можно указать на уникальный топор-молот из клада в Барнаульском Приобье, датируемый не позднее конца III тыс. до н. э. [Киришин 2002: 24, 25, рис. 47-3]. Втульчатые или проушные топоры-тёсла, которые также могут привлекаться для сопоставления с гравюрами Арпаузен, представлены в Средней Азии случайными находками [Кузьмина 1966: 14–16, табл. I-6–8; Исаков 1991: 96, 97, рис. 78; Исаков, Рузанов 2008: 225–233, рис. 1-1, 2] и votивными изделиями из погребений культуры Сапалли [Аскарлов 1977: 72, табл. 31-3; 32-2; Рузанов 2004: 174, 175, рис. 1]. Если допустить, что гравюры этой композиции в точности воспроизводят вид всех реалий, заманчиво видеть в одной из них (широкое лезвие топора закруглено и оттянуто к рукоятке, насаженной под углом к нему; короткий обух опущен книзу) тип церемониального топора, известного по находкам в Маргиане (Пуль-и Хатун, Гонур) и на Сапаллитепа в Северной Бактрии [Кузьмина 1966: 14–16, табл. I-9–10, табл. I-4; Аскарлов 1973: 111, табл. 25-13; Сарияниди 2001: 52–54, табл. 4, 5, 7, 8]. Любопытную иконографическую параллель петроглифам Арпаузен образует терракотовая мужская статуэтка с топором-теслом за поясом из Южной Бактрии [Сарияниди 1978: 35, 36, рис. 35-3].

Изображения ещё одного предмета, встречающиеся в петроглифах юга Казахстана (Арпаузен, Кулжабасы), обычно рассматриваются как жезлы или посохи с изогнутым навершием (**рис. 2-16, 20**). В материалах бронзового века Урала, Казахстана и Южной Сибири трудно отыскать подобные по форме и пропорциям изделия, но недавно стала известна единственная в своем роде находка навершия жезла, принадлежащего кругу сейминско-турбинских бронз, в виде стилизованного изображе-

ния головы лошади на длинной изогнутой шее [Молодин, Нескоров 2010: 68, 69, рис. 18, 19]. Впрочем, наскальные изображения «жезлов» не дают основания сравнивать их с каким-либо зооморфным образом. Более того, можно заметить, что в одних случаях показаны длинные, почти в рост человека, предметы, действительно напоминающие посох, удерживаемый в средней части древка, в других же – это явно оружие с загнутым и расширенным верхом, которое держится за нижний конец; длина оружия не превышает трети человеческого роста (**рис. 2-21**).

По особенностям формы и пропорциям некоторые наскальные изображения из Арпаузен и Кулжабасы можно сравнить с одним из т.н. «гарпунов» (точное назначение орудия неизвестно), найденных в погр. 3130 некрополя Гонура [Дубова 2004: 260, 261, рис. 11]; длина орудия составляет 49 см (**рис. 2-22**). Как навершия жезлов рассматриваются бронзовые уплощённые предметы с зубцами и отверстиями для крепления к деревянной основе, обнаруженные в некрополях Джаркутана и Гонур-тепе; в одном случае (Джаркутан, мог. 93) вместе с зубчатым навершием найдено слегка изогнутое трубчатое изделие (**рис. 2-13**), служившее, по-видимому, верхней насадкой на деревянный жезл [Аскарлов, Абдуллаев 1983: 19, 50, 51, табл. 32-4, 33-13, 14]. Из некрополя Гонура происходит функционально схожее изделие величиной 7 см в форме головы лошади с заплетённой гривой на вытянутой шее, имеющее аналог в Южной Бактрии (**рис. 2-15**) [Сарианиди 1982: 70, рис. 2, 3; Сарианиди 2001: 41, табл. 10-2]. Реконструкции формы этих целых изделий, имевших деревянную основу, исследователями не предлагаются, но в отдельных случаях устанавливаются их приблизительные размеры 30–40 см [Сарианиди, Дубова 2008: 52, 53, рис. 44]. Уникальная по сохранности коллекция каменных посохов из Алтын-депе и дельты Мургаба дает представление и о другом типе этих престижных изделий: массивные прямые стержни длиной более одного метра (до 2 м) с гладким/шарообразным/конусовидным навершием и основанием, оформленным иногда в виде конского копыта; или же прямые стержни веретенообразной формы с утолщением в средней части [Массон 1981: 54, табл. 28-5, 8; Хронология... 2005: 415, рис. 18-44, 21-64; Сарианиди 2001: 55, 68, рис. 35, табл. 4, 9; Дубова 2004: 268, 269, рис. 21, 23; Сарианиди, Дубова 2010: 145, 152, 169, 170, рис. 17]. В наскальном искусстве юга Казахстана подобные изображения посохов пока не зафиксированы.

К редким относится наскальное изображение вилообразного орудия, показанного в руке одного персонажа из рассматриваемой серии гравюр Арпаузен; изображённый в динамичной позе человек несет в другой руке длинный посох с загнутым навершием (**рис. 2-20**). Находки вилообразных орудий (гарпунов) известны в Уре времени Джемдет Наср, на Кавказе [Woolley 1955: 203, U.19246, pl. 30; Шеразадишвили 2010: 298–300], из разграбленных могил эпохи бронзы на севере Афганистана, а также в виде миниатюрных моделей из могильников поздних этапов культуры Сапалли в Северной Бактрии (**рис. 2-19**) [Сарианиди 1978: 77, рис. 37-2, 3; Аскарлов, Абдуллаев 1983: 24, табл. 46-11; Виноградова 2004: 42, 43, 47, 49, 57–60, рис. 30-17, 39-6, 19].

Наиболее часто встречающимся видом оружия (после лука со стрелами) в петроглифах бронзового века Каратау и Чу-Илийских гор является палица с круглым или овальным навершием. Этот древнейший вид оружия в равной мере был известен племенам оседло-земледельческих и степных культур региона, что лишает смысла сопоставление довольно однообразных наскальных изображений палиц с артефактами. Заметим только, что персонажи с палицей, как правило, выделяются своим видом среди других антропоморфных изображений того же круга, часто выступая «соло» в сюжетных композициях, и крайне редко встречаются сцены, где показано боевое применение этого смертоносного оружия. Образ палиценосца в наскальном искусстве ранних этапов бронзового века Южного Казахстана и Семиречья выглядит каноничным, а увесистое на вид оружие с длинной рукоятью обычно покоится на плече «героев», как символ их особой силы, власти и могущества. Не так ли носили свои каменные посохи-жезлы былые властители доисторической «страны Маргуш»?

Совершенно необычным в репертуаре наскального искусства эпохи бронзы выглядит уникальное изображение дерева и человека под ним, зафиксированное открывшим Арпаузен А. Н. Марьяшевым; к сожалению, на опубликованной в 1977 г. прорисовке отражены не все детали замечательной сцены [Кадырбаев, Марьяшев 1977: рис. 44]. На горизонтальной плоскости, расположенной обособленно от основного скопления петроглифов, действительно, выбито контурное изображение дерева с высокой пирамидальной кроной, а слева от ствола показана фигура человека с копьём в руках, которым он поражает второго, стоящего справа от дерева (**рис. 3-11**). Слева внизу у ног копьеносца просматривается изображение собаки (?); у противоположного края плоскости выбиты

ещё две фигуры животных и рядом – очкообразный знак. Трудно сказать, имело ли это значение в древности, но при ЗЮЗ экспозиции плоскости продольная ось знака ориентирована в широтном направлении. Несмотря на явное стремление мастера к точной передаче формы оружия, на котором отчётливо вырисован листовидный наконечник, это мало помогает уточнению датировки и происхождения гравюр; более информативными в этом плане представляются сюжет и иконография сцены. Среди известных петроглифов бронзового века Центральной Азии очень трудно подыскать аналогии композиции из Арпаузен, хотя очень сходные изображения «деревя» известны ещё в Сауыскандык и на Саймалы-Таше. Мотив дерева широко представлен в искусстве земледельческих племен Средней Азии со времени развитого энеолита [Массон 1962: 19, табл. 18-4, 14, 20, 25], а в эпоху бронзы имеет здесь многочисленные воплощения в разных по назначению и материалу изделиях – в ритуальной керамике, глиптике (рис. 2-9, 10), металлической посуде и т. д. [Мейтарчиян 1984: 41, 42; Sarianidi 2007: 62, 63, fig. 15, 17–19]. Сцена жестокой расправы копыеносца с безоружным человеком на фоне «древа жизни» из Арпаузен выглядит канонично, но отыскать ей иконографические параллели в пределах среднеазиатского междуречья не удаётся.

Завершая обзор наскальных изображений предметов вооружения, следует остановиться на некоторых воспроизведениях наконечников стрел. В сценах охоты на птиц, кулана и козла в Арпаузен настойчиво репродуцируются два типа наконечников: листовидной формы и подтреугольной с двумя опущенными жальцами. Сделанное ранее сопоставление второго типа с находками каменных наконечников на храме Джаркутана можно дополнить ссылкой на комплект похожих изделий из некрополя Гонура [Рогожинский и др. 2004: 91, рис. 9-1, 2; Sarianidi 2007: 113, fig. 201-a]; следует отметить наибольшее сходство единообразных изображений наконечников с жальцами именно с возможными кремневыми прототипами из гонурского некрополя (рис. 2-17, 18).

Наряду с рассмотренными изображениями воинских реалий репертуар ранних петроглифов эпохи бронзы юга Казахстана и Средней Азии включает немало различного вида фигур, которые передают, как можно предполагать, знакомый их создателям предметный мир собственной культуры или предметы-символы, заимствованные извне через обмен или прямые контакты. Примерно таким путём в современном наскальном искусстве коренных народов Центральной Азии возникают изображения фирменной символики Adidas, Спасской башни московского Кремля, морских якорей и т. п. Круг заимствованных образов мог быть достаточно широк, но не все они так же уверенно распознаются, как упоминавшиеся выше печати в форме ступенчатого креста (рис. 3-1–3), специфичные для глиптики БМАК [Ключков 1997: 112]. К таковым относятся, например, часто встречающиеся фигуры, получившие условное наименование «решёток», систематизация и анализ которых пока не проводились. Они зафиксированы на Саймалы-Таше, Сармишсае, а также на Арпаузен в Каратау, Кулжабасы и Акколь в Чу-Илийских горах (рис. 3-12).

За редким исключением на перечисленных памятниках юга Казахстана изображения разделённых на квадраты «решёток» выбиты на горизонтальных плоскостях и тем самым отдалённо напоминают шахматные доски. Правда, не всегда ячейки имеют правильную форму, и количество их в известных случаях не совпадает – 5×9 , 8×9 , 8×10 , но на «решётке» из урочища Сарыкол в Восточном Казахстане также насчитывается 72 (8×9) ячейки [Самашев 2010: 8, рис. 7]. Нерегулярное количество линий «решёток» и ячеек указывает на воспроизведение в них не точной формы хорошо знакомого реального объекта (предмета), а лишь его образа, идеи. Постоянным оказывается только своеобразное положение петроглифов-«решёток», сохраняющее, как можно предполагать, главное качество образца – функциональное.

Частое расположение «решёток» на горизонтальных поверхностях скал, по-видимому, не случайно, как и лунок старинной ритуальной игры «тогуз кумалак», нередко встречающихся среди петроглифов вблизи казахских зимовок нового времени в Каратау и Чу-Илийских горах. Предназначались ли «решётки» бронзового века для какой-то «наскальной» игры, или служили лишь символом её, сказать трудно, но присутствие этих изображений в репертуаре древнейших петроглифов региона позволяет искать прототипы в материальной культуре степных племен или их соседей. Любопытные аналогии по форме, по количеству линий ячеек (3×8) представляют редкие, престижные изделия из «царского святилища» и богатых захоронений на некрополе Гонура (рис. 3-13), которые рассматриваются исследователями как «деревянные крышки от шкатулки с решётчатой инкрустацией из слоновой кости» или как «игральные доски», которые «могли попасть на территорию Мар-

гианы только из далекой долины р. Инд» [Дубова 2004: 250, 260, рис. 3-10; Сарияниди 2010: 100–103, 111]. О ритуальном назначении «игральных досок» свидетельствует нахождение вместе с ними гадательных палочек и костяных фишек [Сарияниди 2008: 187, 188, рис. 107]. Также интересна находка в одном из культовых помещений Гонура фрагмента сосуда с прочерченной сеткой из 42 (6 × 7) квадратов [Сарияниди, Дубова 2008: 38, рис. 26]. Мотив «решётки» присутствует на бактрийских перегородчатых печатях (рис. 3-16, 17) и встречается в орнаментации андроновских сосудов и металлических украшений, перекликающейся по основным элементам декора опять-таки с глиптикой БМАК [Сарияниди 1998: 157, № 812–819; Аванесова 1991: 65, 66, рис. 50-6].

В Чу-Илийском междуречье в составе гравюр эпохи бронзы, предшествующим петроглифам типа Тамгалы, дважды (Кулжабасы, Акколь) зафиксированы странные на вид изображения: при расхождении в деталях оба они имеют вид лирообразной фигуры с выступающим по центру прямым лучом (рис. 3-14, 15). Поиск аналогий столь редкому и необычному образу наскального искусства и в этом случае приводит на юг Средней Азии, где подобные изображения растений присутствуют как особо значимый и самостоятельный образ во множестве воплощений на печатях, амулетах (рис. 3-18–22) и ритуальной посуде [Сарияниди 1998: 157, № 1017, 1021, 1126, 1182, 1184 и др.; Сарияниди 2008: 285, рис. 166]. Возможно, тот же источник следует предполагать и для наскальных изображений раскрытой ладони и отпечатков подошвы, сравнительно широко распространённых в искусстве степных племен Центральной Азии вплоть до периода поздней бронзы. Появление же в репертуаре ранних петроглифов юга Казахстана и севера Узбекистана (Букантау) зооантропоморфных образов наподобие волкоголовых «героев» из Бохали, Сауыскандыка, Кулжабасы, Аккайнар и Тамгалы может отражать воздействие богатого териоморфными воплощениями искусства Средней Азии на идеологию и художественное творчество разных степных племен, обитавших вдоль северной периферии БМАК.

Самым ярким примером воздействия древнеземледельческой культуры Средней Азии на искусство и идеологию племен юга Казахстана являются наскальные изображения зеркал с выступающей боковой ручкой. В Каратау и Чу-Илийских горах сегодня зафиксировано около 20 таких петроглифов, которые с уверенностью можно отнести к реалистичным воспроизведениям (часто – в натуральную величину) этого специфического предмета туалета и культа. В Каратау изображения зеркал входят в состав ранней группы петроглифов Арпаузен (рис. 4-1) и Сауыскандыка, но наибольшее количество зеркал-петроглифов обнаружено в Семиречье, где они встречаются в четырёх пунктах, рассредоточенных вдоль всего Чу-Илийского «коридора» от предгорий Тянь-Шаня до юго-западного побережья Балхаша; самая многочисленная и выразительная серия зеркал выявлена в Кулжабасы.

Не все изображения зеркал появились на скалах Кулжабасы в эпоху бронзы, и наряду с ними здесь имеется великолепная серия гравюр, уверенно отождествляемых с разными типами зеркал кочевников раннего железного века [Рогожинский, Аубекеров, Сала 2004: 73, 74, рис. 1, 2]. Зеркала эпохи бронзы, тоже различаясь по виду (рис. 4-4, 5), входят в композиции с петроглифами, предшествующими типу Тамгалы, а также с гравюрами, датирующимися на основании стратиграфических наблюдений и по изображениям реалий (однолезвийный черенковый нож с уступом) периодом поздней бронзы. Среди ранних петроглифов выделяется тип крупных дисков с короткой ручкой, и есть зеркала с длинной ручкой, закруглённой на конце. Одно из них привлекает внимание некоторыми дополнительными деталями: ручка предмета представляет собой две параллельные линии с круглыми утолщениями на конце; от нижнего края диска в обе стороны отходят ещё две дугообразные линии; сверху на диске помещена фигура, аналогичная упомянутой выше лирообразным изображениям растения или цветка (рис. 4-16). В целом, описанная гравюра имеет антропоморфные очертания, соединяя в себе форму зеркала и детали человеческой фигуры. Большие размеры и иконография фигуры (положение рук, дополнительные элементы на диске) сближают «зеркало» из Кулжабасы с древнейшими изображениями «солнцеголовых божеств» Тамгалы. С другой стороны, крупные зеркала, ручка которых оформлена в виде стилизованной антропоморфной фигуры (рис. 4-9–12), известны в Бактрии на Сапаллитепа, Дашлы-3 и из разграбленных могил в Северном Афганистане [Аскарлов 1977: 97, табл. 37-6, 8; Сарияниди 1981: 288, 289, рис. 1]. Замысловатое оформление диска изображением растения из числа тех, которые часто рисуются на бактрийско-маргианских печатях и были связаны, как полагает В. И. Сарияниди [1998: 45; 2010: 93,

94], с приготовлением культового напитка сома-хаома, вновь указывает на «южное» происхождение необычного образа на скалах Кулжабасы.

Вместе с тем, петроглифы Чу-Илийских гор дают и другие примеры антропоморфизации солнечно-астральных символов накануне сложения на местной основе единой иконографии «солнцеголовых божеств» тамгалинского «пантеона» (рис. 4-15, 17). Иконографический анализ этой свое-

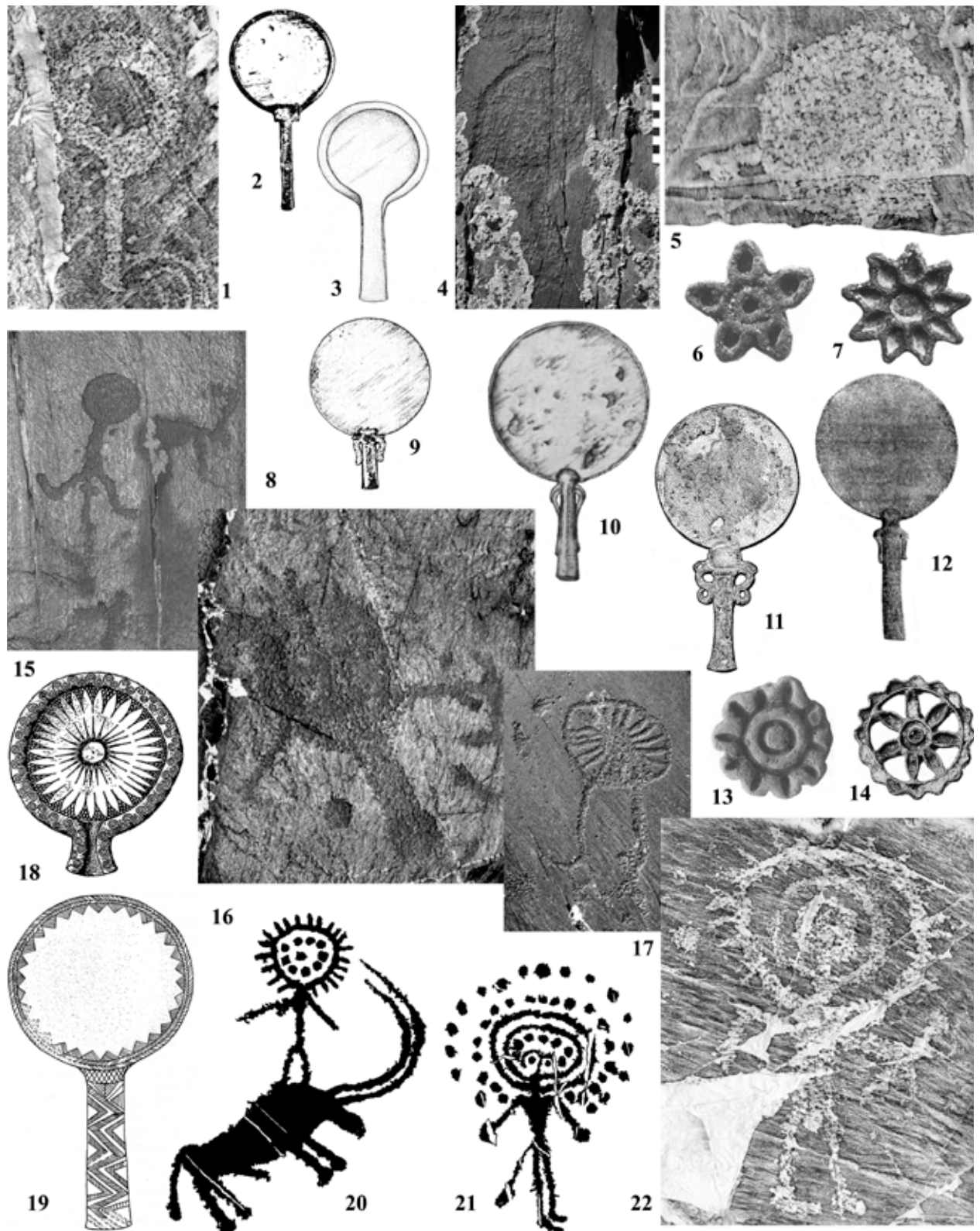


Рис. 4. Петроглифы: 1 – Арнаузен; 4, 5, 15–17 – Кулжабасы; 22 – Аккайнар; 20, 21 – Тамгалы. Предметы: 2, 9, 10 – Сапаллитепа; 3, 19 – Джам; 6, 7, 13, 11–14 – Южная Бактрия; 18 – Кент (по: Аванесова, Аскаров, Кукушкин, Сарияниди). Фото и рисунки автора: 1, 4, 5, 15, 18, 20, 21; фото Р. Д. Сала – 16, 17.

образной категории наскальных рисунков Казахстана и Средней Азии позволил недавно выделить две историко-культурные области (Ферганская долина и Западное Семиречье), в которых с кон. III-го и в течение перв. пол. II тыс. до н. э. происходило формирование антропоморфного образа солярно-астрального божества, и складывалась иконография политеистического пантеона [Рогожинский 2009: 53–65]. Хронологический приоритет древнейших солярно-астральных антропоморфных изображений юга (Саймалы-Таш и Сахаба) над семиреченскими (Тамгалы, Аккайнар) при наличии у тех и других принципиально разной исходной иконографической модели делает невозможным объяснение прямым заимствованием происхождения петроглифов типа Тамгалы и входящих в их репертуар ранних воплощений «солнцеголового божества». Более того, солярно-астральная символика глиптики БМАК, несомненно, заимствованная, а затем усложнённая и значительно переработанная в андроновской среде [Усманова 2010: 91–93], получила отражение в тамгалинском «пантеоне» именно в этой развитой, местной, иконографии (ср. рис. 4-6, 7, 13, 14, 20–22). Тот же путь развития и предметный источник солярно-астральных воплощений в андроновской среде демонстрируют украшенные резьбой костяные имитации зеркал (рис. 3-18) с поселения Кент в Центральном Казахстане [Кукушкин 2007: 134, рис. 1, 4].

Как показывают рассмотренные выше материалы, влияние юга выражено в наскальном искусстве Каратау и Чу-Илийского междуречья в заимствовании предметных реалий древнеземледельческой культуры, но не антропоморфного образа солярного божества, которого передовая цивилизация Средней Азии эпохи бронзы, по-видимому, не знала [Сарианиди 1981: 292; Антонова 1987: 67–69; Сарианиди 1999: 54–58]. Диковинные предметы, подобные зеркалам с антропоморфной ручкой, обладали определённой социальной и культовой символикой в контексте создавшей их цивилизации; они же становились в наскальном искусстве источником вдохновения для лучших мастеров из среды пастушеских общин, участвовавших в культурной интеграции народов региона.



In the South-Western outlying districts of Central Asia the Bactria–Margiana Archaeological Complex (BMAC) was the translator of cultural achievements between the world of settled agricultural population and the pastoral tribes of the Eurasian steppe [Сарианиди 2001; et al.]. BMAC is the archaeological term for the cradle of the civilization of the ancient oriental type that arose on the local grounds, possibly with an Elam culture component. It developed further under the influence of the most advanced centres of Iran Upland Region, Mesopotamia and Hindustan. In the II millennium BC cultural synthesis emerged in the area immediate contact of BMAC with the steppe cultures of Transoxiana.

The material representations of these cultural interactions are artifacts and rock art sites, in particular, the petroglyphs of the Syr Darya/Karatau and Chu-Ili mountains in the South of Kazakhstan.

On the materials from the Central and the Southern Karatau sites (Arpauzen, Koybagar and Gabaevka-Dolansai) M. K. Kadyrbaev and A. N. Marjashev [1973] marked out the Bronze Age petroglyphs that they dated to the late II – early I millennium BC.

Later those sites were studied by the author. The images, connected with BMAC in their style and iconography, were distinguished among the oldest petroglyphs of Arpauzen. Those petroglyphs were dated to the first half of the II millennium BC [Рогожинский et al. 2004]. At the same time the petroglyphs of Seyma-Turbino art tradition were found in the Karatau.

In the last decade new rock art sites were discovered in the South of Kazakhstan. In the northern part of the Karatau S. S. Murgabaev found a few sites (Sauyskandyk, Shalabai, Kishi Darbaza, Tasbulak) that comprise most ancient petroglyphs [Швец et al. 2008; Мургабаев 2010; 2011]. New sites were discovered in the Semirechie region (Kulzhabasy, Akkainar and others). They include rock images that preceded the establishment of the Tamgaly-type tradition in the Chu-Ili interfluvial area [Рогожинский et al. 2004; Байпаков, Марьяшев 2004; 2009]. The new materials prompted to return to the problem of the cultural-chronological attribution of the earliest petroglyphs in the south of Kazakhstan.

The author suggests a preliminary typology, according to which at least three groups of Bronze Age depictions, dating to different periods, are marked out in the Karatau. Two groups belong to an earlier period. One of them is associated with the iconography and style of the BMAC, the other – with the Seyma-Turbino tradition. The third group refers to a later period.

The early Karatau petroglyphs are images of animals, people (Fig. 2-16, 17, 20, 21) and signs (Fig. 3-1, 6, 14, 15), among which some objects can be distinguished (Fig. 2-6), in particular, mirrors (Fig. 4-1, 4, 5, 16). The main zoomorphic image is the Bactrian camel (Fig. 2-1). The depictions of striped predators evidently belong to the earlier period, though such image was discovered within the petroglyphs relating to the Seyma-Turbino art tradition. The images of a four-wheeled carriage drawn by camels, oxen or without any draft animals (Fig. 1-3) may belong to the earlier period. The signs include images of cross-shaped figures, “grids”, dumbbell-shaped (eyeglasses like) figures, imprints of hands, feet and so on. In the BMAC sites one can find the images that are analogues to the objects and signs rendered in the Karatau sites petroglyphs (Fig. 2-7, 8, 13, 15, 17, 18, 19, 22; 3-2, 3, 5, 7, 13, 16, 17, 18–22; 4-9–12). In Arpauzen there is a unique composition with a tree (Fig. 3-11). The motif of the tree is widely represented in the art of Central Asia agricultural tribes since the late Eneolith [Массон 1962], while in the Bronze age it was commonly used in glyptics (Fig. 2-9, 10) and so on [Мейтарчиян 1984; Sarianidi 2007]. In the Chu-Ili mountains there are petroglyphs, reflecting the formation of the anthropomorphic image of the solar-astral deity (Fig. 4-15, 17). Evidently there was no solar deity image in BMAC. Such an image was formed from the late III and in the first half of the II millennium BC in Fergana valley and in the Western Semirechie [Рогожинский 2009]. The solar-astral symbolics, characteristic of the BMAC glyptics (Fig. 4-6, 7, 13, 14), was reflected in the local iconography of “solar-head deities” of the Tamgaly “pantheon” (Fig. 4-20–22; Cf. 3-18).

Библиография

- Аванесова Н. А.* Культура пастушеских племен эпохи бронзы азиатской части СССР (по металлическим изделиям). Ташкент, 1991.
- Аванесова Н. А., Шайдуллаев Ш. Б., Еркулов А. К.* К вопросу о культурной принадлежности джамских древностей эпохи палеометалла // Цивилизации скотоводов и земледельцев Центральной Азии. Самарканд; Бишкек, 2005.
- Авилова Л. И.* Древние бронзы Ирана. Энеолит – средний бронзовый век // Краткие сообщения института археологии РАН. Вып. 216. 2004.
- Авилова Л. И.* Древнее металлопроизводство в Иране и Месопотамии в энеолите – среднем бронзовом веке. М., 2007.
- Аманбаева Б. Э., Рогожинский А. Е., Мэрфи Д.* Могильник Шагым – новый памятник эпохи бронзы Восточной Ферганы (Кыргызстан) // Археологические исследования в Узбекистане в 2004–2005 гг. Вып. 5. Ташкент, 2006.
- Антонова Е. В.* К исследованию семантики антропоморфных статуэток первобытных земледельцев (На материале анауской культуры) // Вестник древней истории. 1987. № 4.
- Аскарлов А. А.* Древнеземледельческая культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Ташкент, 1977.
- Аскарлов А. А., Абдуллаев Б. Н.* Джаркутан (к проблеме протогородской цивилизации на юге Узбекистана). Ташкент, 1983.
- Аскарлов А.* Сапаллитепа. Ташкент, 1973.
- Байпаков К. М., Марьяшев А. Н.* Петроглифы в горах Кульжабасы. Алматы, 2004.
- Байпаков К. М., Марьяшев А. Н.* Петроглифы Ак-Кайнара. Алматы, 2009.
- Байпаков К. М., Марьяшев А. Н., Байтанаев Б. А.* Новые петроглифы Каратау. Алматы, 2007.
- Байтанаев Б. А., Потапов С. А., Грищенко А. Н.* Петроглифы Боралдая. Алматы, 2007.
- Варфоломеев В. В.* Кент и его округа // Степная цивилизация Восточной Евразии. Т. 1. Древние эпохи. Астана, 2003.
- Виноградова Н. М.* Юго-Западный Таджикистан в эпоху поздней бронзы. М., 2004.
- Дегтярева А. Д.* Металлические орудия труда синташтинской культуры // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2007. №7.
- Дубова Н. А.* Могильник и царский некрополь на берегах большого бассейна Северного Гонура // У истоков цивилизации. М., 2004.
- Исаков А. И.* Саразм (к вопросу становления раннеземледельческой культуры Зерафшанской долины (раскопки 1977–1983 гг.). Душанбе, 1991.
- Исаков А. И., Рузанов В. Д.* Результаты спектральных исследований металла поселения Саразм // Труды Маргианской археологической экспедиции. Т. 2. М., 2008.
- Кадырбаев М. К., Марьяшев А. Н.* Каратауские колесницы // Археологические исследования в Казахстане. Алма-Ата, 1973.
- Кадырбаев М. К., Марьяшев А. Н.* Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата, 1977.
- Кирушин Ю. Ф.* Энеолит и ранняя бронза юга Западной Сибири. Барнаул, 2002.
- Клочков И. С.* Глиптика Маргианы (принципы описания и классификации) // Вестник древней истории. 1997. № 1.
- Кузьмина Е. Е.* Металлические изделия энеолита и бронзового века в Средней Азии. М., 1966.

- Кузьмина Е. Е. Арии – путь на юг. М.; СПб., 2008.
- Кузьмина Е. Е. Кыргызстан – центр распространения культурных влияний Запада в Синьцзяне // Древность: историческое знание и специфика источника. Вып. 4. М., 2009.
- Кукушкин И. А. Мировоззренческие аспекты культуры населения финальной бронзы Центрального Казахстана // Историко-культурное наследие Сары-Арки. Караганда, 2007.
- Массон В. М. Энеолит южных областей Средней Азии. Ч. II. Памятники развитого энеолита Юго-Западной Туркмении. САИ. БЗ-8. М.; Л., 1962.
- Массон В. М. Алтын-депе. Л., 1981.
- Массон В. М. Культурогенез древней Центральной Азии. СПб., 2006.
- Массон В. М. Взаимоотношения степных обществ и древнегородских цивилизаций Бактрии и Маргианы во II тыс. до н. э. // Записки Института истории материальной культуры РАН. СПб., 2006а.
- Матющенко В. И. Еловский археологический комплекс. Часть вторая. Еловский II могильник. Доирменские комплексы. Омск, 2004.
- Медоев А. Г. Гравюры на скалах. Алма-Ата, 1979.
- Мейтарциян М. Б. Амулет эпохи бронзы с поселения Джаркутан // История материальной культуры Узбекистана. Вып. 19. Ташкент, 1984.
- Молодин В. И., Нескоров А. В. Коллекция сейминско-турбинских бронз из Прииртышья (трагедия уникального памятника – последствия бугровщичества XXI века) // Археология, этнография и антропология Евразии. № 3. 2010.
- Мургабаев С. С. Үлкен Каратаудын жартас суреттеріндегі «ойсыл кара» стилі // «Кадырбаевские чтения – 2010». Материалы II международной научной конференции. Актобе, 2010.
- Мургабаев С. С. Үлкен Каратау жартас суреттерін мерзімдеу маселесі // Известия НАН РК. Серия общественных наук. Алматы, 2011.
- Пяткин Б. Н., Миклашевич Е. А. Сейминско-турбинская изобразительная традиция: пластика и петроглифы // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990.
- Рогожинский А. Е. Наскальные изображения «солнцеголовых» из Тамгалы в контексте изобразительных традиций бронзового века Казахстана и Средней Азии // Материалы и исследования по археологии Кыргызстана. Вып. 4. Бишкек, 2009.
- Рогожинский А. Е., Аубекеров Б. Ж., Сала Р. Памятники Казахстана // Памятники наскального искусства Центральной Азии: общественное участие, менеджмент, консервация, документация. Алматы, 2004.
- Рузанов В. Д. О votивных металлических изделиях памятников земледельческих культур Северной Бактрии бронзового века // Археологические исследования в Узбекистане – 2003 год. Вып. 4. Ташкент, 2004.
- Самашев З. С. Изобразительные памятники бронзового века // «Кадырбаевские чтения – 2010». Материалы II международной научной конференции. Актобе, 2010.
- Сарианиди В. И. Древние земледельцы Афганистана. М., 1978.
- Сарианиди В. И. Зеркала древней Бактрии // Советская археология. 1981. № 1.
- Сарианиди В. И. Новый центр древневосточного искусства // Археология Старого и Нового Света. М., 1982.
- Сарианиди В. И. Сиро-хеттское происхождение бактрийско-маргианской глиптики // Вестник древней истории. 1999. № 1.
- Сарианиди В. И. Некрополь Гонура и иранское язычество. М., 2001.
- Сарианиди В. И. Маргуш. Тайна и правда великой культуры. Ашхабад, 2008.
- Сарианиди В. И. Задолго до Заратуштры (Археологические доказательства протозороастризма в Бактрии и Маргиане). М., 2010.
- Сарианиди В. И., Дубова Н. А. Археологические работы на юго-западном холме Гонур-тепе (Раскоп 16) // Труды Маргианской археологической экспедиции. Т. 2. М., 2008.
- Сарианиди В. И., Дубова Н. А. Новые гробницы на территории царского некрополя Гонура (предварительное сообщение) // На пути открытия цивилизации. Труды Маргианской археологической экспедиции. Т. 3. СПб., 2010.
- Усманова Э. Р. Костюм женщины эпохи бронзы Казахстана. Караганда; Лисаковск, 2010.
- Хронология эпохи позднего энеолита – средней бронзы Средней Азии (погребения Алтын-депе). Труды Института истории материальной культуры РАН. Т. XVI. СПб., 2005.
- Черных Е. Н. Степной пояс Евразии: феномен кочевых культур. М., 2009.
- Черных Е. Н., Кузьминых С. В. Древняя металлургия Северной Евразии. М., 1989.
- Швец И. Н., Самашев З. С., Мургабаев С., Бедельбаева М. В. Петроглифы местонахождения Саускандык: к проблеме культурных контактов древнего населения Евразии // VII исторические чтения памяти Михаила Петровича Грязнова. Омск, 2008.
- Шеразадишвили З. Бронзовые вилы из с. Ацкури // Археология, этнология, фольклористика Кавказа. Сборник кратких содержаний докладов. Тбилиси, 25–27 июня 2009 г. Тбилиси, 2010.
- Handcock P. Mesopotamian archaeology. New York, 1912.
- Sarianidi V. Myths of Ancient Bactria and Margiana on its seals and amulets. Moscow, 1998.
- Sarianidi V. Necropolis of Gonur-depe. Second edition. Athens, 2007.
- Woolley L. Ur excavations. The early periods. Vol. IV. Philadelphia, 1955.

ОТДЕЛЬНАЯ МАНИХЕЙСКАЯ МИССИЯ НА ИЮСЫ

N. I. Rybakov

Peter the Great Academy of Sciences and Arts, Krasnoyarsk, Russia

A SPECIAL MANICHEAN MISSION TO THE IYUSES (KHAKASIA)

Миссионерская история центральноазиатского манихейства дошла до нас в форме разрозненных сообщений и скудных фактов. Мистический опыт, нравственные нормы и некоторые тюркско-буддийско-манихейские формы этого вероисповедания не поддаются проверке: манихейство – ушедшая религия. Однако мы используем в научных реконструкциях и обоснованиях материалы турфанской живописи и книжной графики как источниковедческий визуальный фонд, достаточно изученный на сегодняшний день, фрагменты манихейской литературы и другие культурно-исторические альтернативы косвенных источников.

Крайний северный регион монгольских степей исторически обусловлен существованием манихейской веры в государстве древних уйгуров с 762 по 840 гг. Кыргызско-манихейская енисейская иконография и результаты доступных исследований этого явления убеждают нас в том, что древнейшие торговые артерии, скотоперегонные тропы и дороги дипломатических посольств древних кыргызов через хребты Саян и Танну-Ола, можно в определённой мере считать и проходным коридором манихейских миссий на Енисей. Часть этих культурно-исторических контактов по военно-политическим обстоятельствам кон. VIII – нач. IX в. имели событийный разрозненный характер гонений, другие же – целостные по назначению миссии, которые осуществлялись по своей воле или проповедническому долгу. В этой связи подлинники Июсского (енисейского) камнеграфического искусства и вторичные воспроизведения этих памятников в степени доступного профессионального перевода имеют значение достоверного факта, обладающего принципом проверки: хотя и в хрупком состоянии, но эти источники реально существуют.

Ниже следует информационный материал на основе изучения памятника «Процессия» (Чульская писаница), свидетельствующий о **согдийско-туркестанской миссии на Енисей** – представителей некоей секты неортодоксальной манихейской ориентации. Памятник опубликован [Рыбаков 2009]. Напомним краткие определения иконографической среды памятника по результатам нашего исследования. Графический мотив костюмированного шествия состоит из десяти фигур. Семь из них в длиннополых мантиях: направляющий и замыкающий – стражи во фригийских колпаках, четверо – в чине избранных *electi* в соответствующем наряде. В числе последних две молодых дамы (принцессы – дипломатические невесты) и двое представителей мужского пола. Последний –

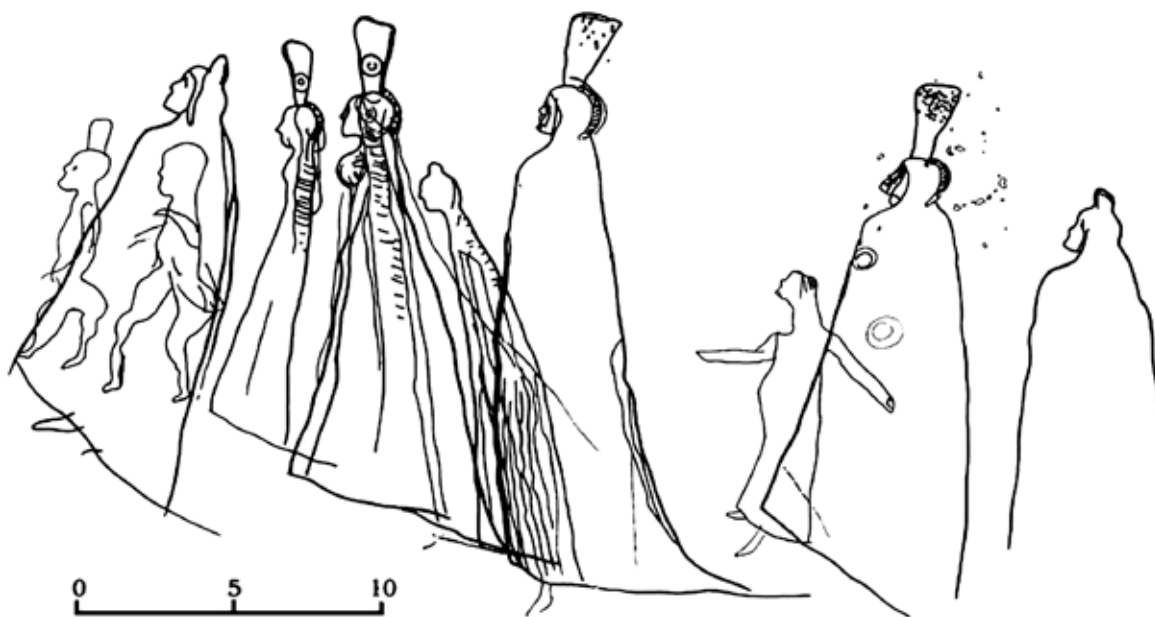


Рис. 1. «Процессия». Чульская писаница, междуречье Июсов.

Fig. 1. "The Procession". Chul' rock art site in the interfluves of the Iyuses.

астролог, с двумя космическими эмблемами на полах мантии. За принцессами следует служанка. Шествие дополняет комедиодно-игровая труппа: два карлика и шут. Особо отметим: тиара, пальмовая коса и мантия с волочащимся шлейфом – маркированный признак манихейской идентичности.

Памятник как явление отмечен особой исключительностью, неординарностью по сценическому составу шествующих персонажей. Ни в каких источниках, касающихся миссионерской манихейской истории и фрагментарной истории центральноазиатских манихейских общин, известных нам, не отмечено такое смешение социально-религиозного назначения, которое наблюдается в этом графическом мотиве. Вместе с тем, касательно женщин и труппы народного театра, мы обладаем информацией по месту и времени в основном из сообщений китайских хроник. В качестве даров торговых и дипломатических посольств по туркестанским дорогам перемещались карлики, танцовщицы, музыканты и препровождались другие чужеземные «произведения». В сводках Н. Я. Бичурина читаем: «В начале правления Кхай-юань в 713 г. прислали Двору кольчугу, кубок из восточного хрусталя, агатовый кувшин, яйца верблюда-птицы, юениского карлика и тюркистанских танцовщиц». В этот же период «...представили (ко Двору) льва-плясуна и тюркистанских танцовщиц». «Владелец Гуйми (происходит из тукюеского дома), присылал тюркистанских танцовщиц». Или – «в 733 году владетель Гудо? прислал ко Двору певиц» [Бичурин 1950: 309, 321, 325]. Следует заметить, что неоднократное упоминание присланных танцовщиц провоцирует мысль о сближении их с женскими персонажами нашей графической сцены. Но если бы этот факт был гипотетически принят, то он выглядел бы как неприемлемый абсурд. Суть в том, что никакие танцовщицы не могли быть костюмированы под манихейских священнослужителей: женские персонажи «Процессии» по ряду нормативных признаков (тиара, мантия, круглая эмблема, руки скрытые под мантией) соответствуют всей группе графических фигур в облике мужчин-священнослужителей на Июсах. Те и другие в общих очертаниях не имеют различий, символически равнозначны, они в качестве избранных *electae* и *electi* (бесполое существа будущего манихейской эсхатологии), как предопределено изначально принципом манихейского апокастасиса.

Полагаем, две молодые принцессы – главные участницы процессии, дипломатические невесты, их историческое место прихода – ставка кыргызской администрации на Июсах (Ошкольская степь, 12 км от местонахождения памятника). О выдаче невест из знатных родов древних тюрков за кыргызских принцев на Енисей свидетельствуют те же источники: «Тукюеский Дом выдавал своих дочерей за их старейшин» [Бичурин 1950: 353]. Тюркский каган Мочжо (692–716) выдал дочь за Кана кыргызов Барс-бега [Мелиоранский 1899:70].

Речь идет о «феномене исключительности», суть которого в том, что две **принцессы в чине манихейских избранных *electae* и они же в качестве невест** явление новое, неизвестное нам по каким-либо фактам историографии. Эта сцена демонстрирует событие прихода на Енисей манихейской секты смешанного состава с признаками социальных отклонений. Местом исхода, насколько нам известно, мог быть только Согд или культурные центры туркестанского окружения.

Отметим главные мотивации в структурных реалиях процессии, которые вступают в противоречие допустимым правилам аскезы и внутриобщинным нормам манихейского сообщества.

1. По правилам поведенческого кодекса ортодоксальной манихейской церкви, женщинам запрещался брак в чине *electi*, также как и мужчинам. Только новообращённым, так называемым *слушателям* позволялось вступать в брак и иметь семьи. Устав манихейского канона и специфические поведенческие нормы были сформулированы против рождаемости. Запрет на вождление констатирует одну из так называемых печатей *груды*, или, по другим источникам, печать *лона* [BeDuhn 2000: 33]. Избранники непреложно должны были соблюдать чистоту девственности. Приведём некоторые сообщения историографии. Источники поддерживают факты, что женщины в качестве миссионеров наряду с мужчинами (III–IV вв.) шли по дорогам Сирии небольшими группами от города к городу, и те «женщины осуществляли специальные должности типа ттеца, писца или регента» (турф. фрагмент М 801). Известно, что женщины не фигурируют в биографии основателя учения Мани (см. «Кёльнский кодекс»). Вместе с тем нет никаких ясных признаков «женского» авторства в своде манихейской литературы и в женском лице независимых миссионеров. Аскетическое движение во время правления Константина и методы аскетической жизни (IV в.) под знаком «автономия через целомудрие» объясняют некоторое послабление женского вопроса в христианских общинах, и важно, что это обстоятельство является аргументом, чтобы как-то понять успех манихейства и объяснить притяжение женщин в состав манихейских сект [Coyle 2001: 79–92]. Эти краткие сообщения не подвигают суть вопроса в степень положительного осмысления. Вернёмся к памятнику.

Две знатные особы имеют признаки сугубо светского характера. Наряд, включая атрибуты и детали украшений принцессы, следующей второй в череде шествующих, определяет соответствующие характеристики её подчёркнутой женственности. Её достоинства женской красоты: высокая грудь, декорированная радиальными лучами, горделивая осанка, развевающиеся ленты, трудно читаемые, но обозначенные украшения, не находят никаких фактических откликов и подтверждений в круге исторических свидетельств в отношении внешности женщин-священнослужителей. Два самоисключающих образа в одном женском персонаже: предельно светский облик с соблазнительными чертами внешности, соответствующий побуждениям и последовательности светских принципов поведения, и её же облик как члена манихейского сообщества во всём облачении ритуализированной внешности благочестивого *избранного* представляет явление исключительно противоречивое.

2. Из свода манихейской литературы нам неизвестна какая-либо традиция зрелищных комических представлений, которая проявила бы себя в глубине жизни и культа манихейских сообществ, тем более, невозможен фарс. Пассивный аскетизм, как и утверждённая самим Мани «тоска по спасению», не должны были придерживаться каких-либо предпосылок смеха и комического. Литературная конфирмация окружения восточных манихейских общин не сигнализирует, насколько известно, связей с народным средневековым театром и другими зрелищными искусствами. Мы располагаем только скудными сведениями, касающимися обрядовой стороны жизни манихеев: чтение молитв и псалмопение под музыкальное сопровождение при Алтарной части праздника Бема [Абдуллаев 1999: 210]. В целом комедийное сопровождение так или иначе не утверждает предполагаемых театральных представлений, декламаций, акробатических номеров, различных фокусов и фарса, как форму практических схем обрядовой стороны жизни манихеев. Два карлика и шут в составе свиты под покровительством манихейской проповеднической миссии – явление новое и до конца не понятное.

3. Мотивы светских и религиозных различий, сформированные в единой структуре процессии, а именно: комедийно-игровое сопровождение, космо-герметический фактор в лице астролога, совокупно с группой членов манихейской иерархии – пара женщин, пара мужчин и другие лица, как доминирующее событие в истории миссионерских манихейских движений, нам неизвестны.

По всей сумме иконографических характеристик памятника допускаем, что мотив группы шествующих констатирует либо нарушение доктринальной манихейской модели в рамках местного генезиса согдийской культуры, либо явление примкнувшей секты к тому или другому манихейскому сообществу, культивирующей приоритет женского начала. Но в целом факт декламирует изменчивость историко-религиозной трансформации вырожденческого принципа затухающего периода восточного манихейства. Касательно участия женщин будет уместно предположить, что женщина *electae* в глубине отдельных согдийско-туркестанских и среднеазиатских сект и временных группировок имела свои отдельные «связи с божеством» через её женскую природу. Мы понимаем реалии этого исторического события, как факт прихода на Июсы некоей секты, которая допускала социальные отношения.

Наряду с высказанным ранее предположением, что манихейская длиннополая мантия позаимствована у буддистов (риза Будды – принца до принятия им монашеского сана [Рыбаков 2007: 101–106]), в облике костюмированных манихейских фигур дополнительно просматривается гностический **жреческий принцип облачения в женский наряд**. Принципиальная андрогинность мира в системе эротических культов древности предполагает преодоление разобщённости полов: в качестве единственного пути восполнения целостности – воссоединение *Одного с Другим* в одном теле, в одном существе. В этой связи долгополый наряд енисейских фигур становится сакрализованным фетишем, а сами фигуры ритуальным объектом обожания божества, стихийного полового влечения – мужским некоторой части женского облика, женским – мужского (одна из функций манихейского божества Третьего Посланца [Смагина 1998: 443]). Трансцендентальная форма взаимосвязи одного с другим и непримиримая борьба двух стихий, добра и зла, света и тьмы, составляют синкретическую многомерную систему манихейской доктрины.

Традиция облачения в женские наряды имеет глубокую историю. Наиболее распространённой формой отказа от мужского пола было ношение жрецами женского платья. «В Патагонии мужчины, в качестве шаманов, должны как бы отказываться от своего пола и наряжаться в одеяние женщин». Мужчины-даяки, вожди зулусов, выполняющие магический обряд вызывания дождя, жрецы Мадагаскара, жрецы Ареа на Таити и Маркизских островах, индейцы племени, населяющего Нью-

Мексико, жрецы Индонезии по существующим правилам одевались в женские наряды [Чаттопадхья 1961: 305, ссылка на Vriffault]. Женские одежды носили жрецы Иштар в Вавилоне, а также жрецы сирийской богини Пессियोны. Корибанты (скопцы), дактилои, куреты, жрецы древнего Рима, храма Геракла в Косе поступали точно так же. Предписание становиться женщиной при почитании изначальной женской силы – наиболее объяснимая форма смены пола с глубокой древности периода земледельческой магии. Изобретение земледелия приписывается женщинам. Мужчины могли быть жрецами, только изменив свой пол и становясь женщинами [там же: 306].

Коснёмся природы и возникновения эротических культов древности и раннего средневековья. Исследователи мифа и ритуала отмечают многочисленные факты, свидетельствующие объективный и универсальный характер распространения сатурналий в архаической народной культуре, в поисках гармонии между Космосом (природой) и человеком. Универсальность воспроизводства в живом существе отобразилась также в представлениях о функции богини Великой Хозяйки, Великой Матери и позже – Матери родоначальницы, повелевающих плодovitостью как растений и животных, так и самого человека.

В западной традиции известна психофизическая техника достижения экстатического слияний с Единым (неоплатонизм). Выявлена близость тибетского психотренинга с более архаическими шаманскими путешествиями на основе критерия Л. Я. Штернберга, согласно которому цель таких странствий заключается в общении с женским духом-покровителем, в эротически окрашенном общении с ним. Подобная мотивация была весьма заметным явлением в индо-тибетском тантризме [Казначеев, Спириин 1991: 189]. Практика буддийской тантры в виде культа *юм* (эквивалент санскр. *шакти*) признает приоритет женской энергии, разлитой во Вселенной, без слияния с которой мужское божество не в состоянии реализовать свой творческий потенциал. В абстрактном виде женское начало (женская ипостась – Тара) фигурировало как воплощение трансцендентной мудрости – Праджня-Парамита. (Когда-то считалось, что урожайность находится в прямой зависимости от плодovitости женщин). Эту характеристику можно считать как первичную, имея в виду соотносённость с культами, в которых был выражен экстатический, оргиастический элемент (древнейшие формы карнавализации и динамики гротескного тела, по М. М. Бахтину) [Казначеев, Спириин 1991: 185]. На Тибете имело распространение Учение материнских *ануттарайогатантр* и Учение Ламдэ (Путь-Плод), нацеленные на мистические созерцание, при котором «семенная жидкость превращается в высшую психическую энергию» [Гой-лоцава Шоннупэл 2001: 134].

Тантризм объясняет, что вселенная была создана тем же путем – через союз *пуруши* (мужское начало) с *пракрити* (женское начало). То, что было великим первоначальным трепетанием в пустоте неба, проявляется в человеческих существах в форме эротического побуждения (*камы*) действием эроса (*Мадана*). Союз Шивы и Шакти (*пуруши* и *пракрити*) с одной стороны, и союз человека-мужчины и человека-женщины – с другой, взаимосвязано магическим соответствием: первое отвечает за рождение Вселенной, в то время как второе – за рождение человеческих существ. Космогония тантр была той же самой, что и космогония локайаты – народных материалистических верований Индии [Чаттопадхья 1961: 72, 73]. Но исследователь замечает: «с точки зрения современных моральных ценностей многое в тантризме покажется возмутительным и абсурдным. Однако распутство, которое явно было характерно для тантризма, не могло быть признаком извращения». Стандарты ведического периода объясняли выгоды, проистекающие из сексуального акта, они были колоссальными: «порождает самого себя от каждого совокупления, достигает полноты жизни, живет долго, становится великим в потомстве и в скоте, великим в славе». Человеческое тело в тантризме рассматривается в качестве миниатюрного подобия вселенной, тогда как происхождение последней должно иметь сходство с рождением человека [Чаттопадхья 1961: 370]. Достижение тождества с женским началом в тантризме *трипурасундари* диктует одно из упражнений в йогасадхане, которое состоит в приобретении привычки думать о себе как о женщине. Один из гимнов сахаджистов говорит так: «откажись от мужчины (*пуруши*) в себе и стань женщиной (*пракрити*), так ты приобретешь единое тело и займешь место в вечности». Таким образом, женская потенциальная энергия является некоей позитивной скрытой силой, которая приводит к андрогинному состоянию космического единства.

Такое положение идей характерно для даосизма. В даосизме двойственность мужского и женского начал *ян* и *инь* в качестве космического дуализма приписывается непосредственно отдельно человеку, причем, *высшая душа* (мужское начало), так же как и в тантризме, располагается в об-

ласти головы, а *низшая душа* (женское начало) – в нижней части тела. Особая аскетическая техника мужского сексуального желания «внутреннего вращения» в собственном теле или трансмутация сексуальной энергии ведет к божественному андрогинному состоянию, а потом – бессмертию. Другими словами, традиция скрытой силы женской природы воздействующая на трансмутацию эроса, ведет к «духовному браку» с «небесным бессмертным» [Торчинов 2004: 69; Пигалев 2007: 1090].

Космогоническая роль эротического начала во всех мистико-магических сексуальных практиках, в образах и символах, была отражением космопланетарных циклов макрокосмоса и обратных связей микрокосма, как исходного начала психокосмической системы человека.

Приведём некоторые примеры манихейского мифа и положения специфической отрешённости манихейской этики и доктринального пессимизма, которые характеризуют манихейство как учение ущербного образа человека. Явление двуполого Третьего Посланца, явившегося на солнце, привлекло зависть материи, которая возжаждала его образа. Следствием этого явилось сотворение первых людей Адама и Евы. Az (Материя) – мать всех архонтов сотворила Адама слепым и глухим (несознающим и обманутым, чтобы он не мог знать его истинное происхождение и семейство). Она сковала душу в мошенническое тело, ненавистное и злое, сердитое и мстительное [Asmussen 1975: 133]. Альфарик передает эту мифологию так: гермафродитное божество (Третий Посланец) показывалось своей женской ипостасью архонтам, соблазняло их, но ускользало. Когда они устремлялись, чтобы схватить этот идеальный образ, они исторгали семя, которое падало на землю и порождало различные формы растений. Двуполые архонты женской природы поедали их и рожали выкидышей [Alfaric 1918: 42]. Чтобы показать порочность материального тела человека, манихейская антропология продемонстрировала человеческий вид и вид тварный, как результат порождения сумрачными архонтами. Эти коллизии манихейской морали послужили поводом к обвинениям в безнравственности со стороны христианских авторов. Антиманихейский трактат аскетического богослова Дидимаса из Александрии повествует: «Нечестивые доктрины выросли в странах арийцев и манихеев...они представляют рискованную опасность. Манихеи приписывали христианскому богу, что он ответственен за создание и происхождение сатаны и его злых дел... дьявол поднялся против бога, и нападая на божественность, требовал части для себя» [Bennet 2001: 40–41].

Чтобы мрак не мог расти и распространяться, необходимо было разделить мужское и женское начало. После конца мира мужское начало Мрака будет заключено в Шар, а женское – в могилу. Поскольку различие полов, соитие и зачатие происходит от демонов, всякое его проявление греховно. Деторождение – один из самых тяжких грехов, так как при размножении людей свет, заключенный в их душах, дробится и остаётся в материальном мире. Манихеи меньше осуждали конкубинат, чем законный брак [Смагина 1998: 427, 448]. Они не видели в творении благодатного акта; их глубочайший пафос морального недоверия к зримому бытию пронизывает миропонимание: тягостный союз двух начал имеет характер их насильственного смещения. Мировое зло преодолевается (но не уничтожается как субстанция). Спасения из тьмы достаивается особая категория людей (*избранных*), посвящённая в тайны знания.

Нет ничего удивительного, что среда трансцендентных мистических пристрастий сиро-месопотамского культурного истока, в которой развивалась отрешённость манихейской этики и доктринальный пессимизм, явилась полем притяжения гностических идей трансмутации с целью восстановления божественного андрогинного состояния (космического единения с божеством) и более того – способствовала появлению некоторых сект внутри и вне ортодоксальной манихейской церкви.

Ритуальный промискуитет и извращения полового порядка – изнурение плоти путем совмещения аскетизма и распутства, допускавшиеся в этих сектах и, так жестко подвергавшиеся осуждению ересиологов, пали тенью на всю историю восточного манихейства. Приведём материалы из так называемых «Согдийских писем». В них говорится о «благословенном» Учителе и о последователях Михре и Микласе (араб. Miglas). Они были двумя руководителями конкурирующих школ (как установил Хеннинг), где мы узнаем, что в Месопотамии группа манихеев откололась при религиозном вожде Михре, который руководил приблизительно в 710–740 гг. (Как сообщает Альфарик: «Михр получил между 724 и 738 г. наиболее лстивые различия эмира Ирака») [Alfaric 1918: 73]. Эту группу сначала возглавлял некий Задхормуз, затем Миклас. Раскол длился приблизительно до 880 г. В тексте одного из писем первую группу называют Михриянд (араб. al-Mihriyah), вторую – Miklasikte (араб. al-Miglasiyah). Как указывает Хеннинг, причина, которая вызвала раскол, по-види-

тому, – более мирские устремления Михра и его группы, которая в свою очередь вызвала сильную оппозицию со стороны ортодоксов. Действительно, Надим говорит, что Миклас не соглашался в вопросах религии с сообществом, в среде которого были социальные отношения. Хеннинг указывает, что те, кто разрушил мир (то есть вновь прибывшие сирийцы), против кого представлены горькие жалобы в Согдийских письмах, являлись последователями Михра. Письма, должно быть, были написаны до 840 и после 763 г., даты введения манихейства в Уйгурском государстве. В одном из них сказано: «И кроме того, относительно заповеди *о поведении в соответствии с религией* (целомудрие), их (соблюдение ее) вольное и бесстыдное. Поскольку их вождь Михр-Падар, болел... у него была болезнь, затрагивающая нижнюю часть его тела. Нанятая девочка (служанка) вошла в его место и позже вышла. И когда она вышла, мы все заподозрили, и монахи (*избранные*) провели расследование. Нанятая служанка-девочка сказала Язду Арьяману, Дрист-Рошну, Михр-Вахману и Вахман-шаху: “Два раза я пустила кровь позади двери, и я сделаю это еще раз”. Тогда один из ее слуг начал ссору с (нашей) монахиней. И Михр-Падар, их Вождь, схватил ту служанку за руку и удержал ее от ссоры». Текст продолжается: «Те, кто был их (сирийскими) лазутчиками, наконец стали нашими начальниками... и они повредят тем, которые их окружают, и причинят большие неприятности... и они умоют (свои руки) в (крови). В то время... О Господин, сами Вы были (епископом); обычаи и манеры этих низких, мерзких Сирийцев выглядят следующим образом: они испытаны и сведущие в ересях и ссорах, поскольку дух ереси безраздельно властвует здесь. И... их слово очень губительно. Ибо (сирийский) учитель Махдад оклеветал (нашего) учителя Михрана (–Вахмана), крепкого верой в вере, также как Гаврьяв (прибыл, чтобы подчинить) наших избранных...» [Klimkeit 1993: 261, 262].

Вполне вероятно, что раскольническая группа Михра-Падара с мирским уклоном, которая вызвала сильную оппозицию ортодоксов, была одной из сект поклоняющихся женскому божеству (сирийской богине Пессионе или вавилонской Иштар). А представленный здесь факт «врачевания» очень похож на жреческую услугу ритуальной дефлорации, которая имела место как инициатическая практика «пробуждения пола», характерная для среды храмовой проституции Месопотамии и всего Ближнего Востока.

В дополнение к сказанному коснёмся некоторых фактов социальных отклонений поведенческой жизни манихеев в государствах Средней Азии и Центральной Азии. В связи с целенаправленным синтезом манихейства и зороастризма в свое время (начало VI в.) практические реалии догматической идеологии Маздака (см. Маздакитское движение) совмещали такие социальные тенденции, как общность женщин и что-то вроде группового брака *gestattete*. Отчетливый признак социальных отклонений ложится тенью на магах-зерванитах и мидийских магах: «Маги смешивались с матерями, дочерьми и сестрами. Мидийские маги пользуются дурной славой из за обычая кровосмешения». Однако в этимологических мифах о Зерване созидательный акт, посредством которого Ормузд порождает солнце, луну и звезды, приписывается инцесту с матерью, сестрой и дочерью. Зерванистский миф связан с кровосмешением *xvetodatih*, и уже этот факт годится для того, чтобы локализовать зерванизм в определенном (эротическом) ареале [Videngren 1965: 289, 290].

Л. Н. Гумилев отмечает: «Результаты последовательного применения манихейской доктрины в Государстве Древних Уйгуров имели ряд губительных последствий, одним из которых было разрушение семьи. Радения и оргии, прерывавшие периоды безбрачия, не могли привести к получению здорового потомства. Вырождение трех поколений уйгуров под влиянием манихейства, явилось причиной разрушения государства» [Гумилев 1993: 424]. Слишком прямолинейные выводы. Но есть основания считать, что наряду с ортодоксальной манихейской общиной в государстве уйгуров могли проповедовать и группировки с социальным уклоном (к сожалению, мы владеем ограниченными материалами по этому вопросу).

В этой связи интересны факты гонений на манихеев в Китае. С 842 г. их храмы Du Yang-tseu были закрыты, а монахи отправлены на север. В 843 г. новый эдикт императора У Цзуна (841–847) был применен ко всей империи – запрещена их религия и конфисковано имущество, вплоть до сожжения их книг на площади. «Но тайна сама, которой они прикрывались, повернулась против них. Их упрекнули за то, что они предаются в секрете любым видам порч и беспорядков. По поводу мятежа, который произошел в 920 году в Хо-пан ... текст их обвиняет в том, что они собираются ночью, чтобы предаваться непристойным разгулам». В тот же период манихейская «Ассоциация Религии Света» по рецензии православных и буддистов называлась как извращенная секта [Alfarik

1918: 106]. Можно предположить, что некоторые аспекты *единения с Великой Богиней* переднеазиатских эротических культов, которым следовали некоторые неортодоксальные манихейские секты, нашли согласованность в Китае с даосскими практиками поклонения *Сокровенной самке* Поднебесной – *сюань тинь* [Торчинов 1982: 100]. Эта версия имеет основания: преемник У Цзун, новый император Сюань Цзун (847–860) в связи с выдворением манихеев и несториан из Китая, казнил даосских лидеров и отдал предпочтение буддизму.

Заключение. Религиозное наследие поклонения «женскому началу» является доминирующим оценочным признаком в интерпретации памятника «Процессия». Мы не связываем выше обозначенную секту сирийцев Михрешей с представителями так называемого «спермокульта», прибывшими на Енисей, но допустимое сходство тех и других очевидно. У Августина проскальзывает утверждение, что манихеи отрицают практику каких-либо таинств [Сидоров 1983: 155]. Вполне вероятно, что доктринальные отклонения, поддерживающие эротические сатурналии, практиковались гностическими сектами примкнувших к манихейству и формально принявшими их учение, но продолжавшими сохранять свой ритуал. Эти секты, можно думать, были вполне самостоятельными и не относились к ортодоксальной манихейской общине, но, как известно, христианские ересиологи и представители власти на местах намеренно объединяли их с целью дискредитации манихейства.

Мотив светских и религиозных сближений в лице *electae*-невест в зрелищных формах шествующих фигур, не исчерпан этим изложением. Приведём дополнительно к фактору театрализованного шествия один из фрагментов конфуцианской морали, который попадает в круг нашего анализа. (Сы-ма-цян, V в. до н. э.): «В новой музыке (танцующие) подвигаются вперёд беспорядочно отступают назад; звуки в ней испорчены до разврата; они производят развращение, которое не знает границ. Затем в ней участвуют шуты и карлики, и, как обезьяны, мужчины и женщины смешаны вместе, и больше не различают ни отцов ни сыновей» [Мацокин 1910: 15]. Комедийно-игровое сопровождение – два карлика и шут в составе процессии подчеркивают гротескный аспект радикальной ориентации на моду согдийско-турфанского окружения и трансформацию вырожденческих отклонений восточной манихейской миссионерской истории. Гротескное тело – древнейшая форма карнавала и оргиастический элемент. (Карликам присуща явно выраженная эротическая функция). В этой связи, предполагаемые представления двух карликов и шута, в метафорическом осмыслении – форсирующая инсценировка формы сближения стихийно-сексуальных практик в отношении тантрического культа «Шивы (андрогина), танцующего эротический танец тандава: то и другое символические индикаторы глубокой магики-герметической традиции. Мистифицирование манихейских кодексов отдельными сектами, где женщина в ранге *избранного* могла иметь допустимую свободу воли, а точнее – вступать в брачные отношения, тогда как мужчина *избранный* позволял себе практиковать конкубинат, являлось одним из методов идеологии потерянных группировок на путях туркестанских миссионерских артерий. Не исключено, что раскольническая группа вновь прибывших, допускала послабление женщине в чине избранных, ориентированное на мифологему *питания жизненности*, вовлекая их природную антропологию способом «соединения с божеством и очищения света через соблазнение сил тьмы» согласно действию гностических андрогинных божеств-прототипов. (Одна из авторских версий). Комбинированно-деформированная структура шествия в качестве «афродитической» процессии – предпосылка и залог предстоящих культовых празднеств на Июсах, по месту ставки кыргызского кагана, принявшего манихейство.



The missionary history of Central Asian manichaeism reached us in the form of odd messages and scant facts. A mystical experience, moral standarts and some turkic-budhist-manichaeian forms of this religion can't be checked – as manichaeism is a dead religion.

The Extreme Northern region of mongolian steppes is historically caused with the existence of the manichaeian belief in the state of the Uyghur people in 762 – 840. The Kyrgyz-manichaeian-Yenisey iconography and the results of accessible investigations of this phenomenon convince us in the fact that ancient trade ways, canning stock passes and routes of the diplomatic embassies of the Ancient Kyrgyz people through the mountain ranges of Sayan and Tannu-Oi can be considered in a certain degree as a passing-through corridor of manichaeian missionaries to Yenisey.

The information material based on the studies of the monument “Procession” (Chulsk petroglyph) testifying to **sogdian-turkestan mission to Yenisey** – the representatives of some sect of unorthodox orientation, is represented below.

The graphic motive of fancy-dress procession consists of ten figures. Seven of them are dressed in long-skirted cloaks: the leading one and the closing one – are guards in phrygian caps, four figures are in the status of elected *elekti* dressed in an appropriated dress. Two young women are among the last figures (princesses – diplomatic brides) and two representatives of male sex. The last figure is an astrologer with two cosmic emblems of the cloak’s skirts. The maid goes after the princesses. The procession is added by comedy-playing troupe: two dwarfs and a a jest. It should be pointed out: a tiara, a palm plait and a cloak with a dragging train – a marked feature of manichaeian identity.

Such a social-religious designation, which is observed in this graphic motive, is not noticed in any known to us sources about missionary manichaeian history and fragmentary history of Central Asian manichaeian community. At the same time, we have the information about the place and the time on the subject on women and troupe of people’s theatre for the most part from the messages of chinese chronicles. Dwarfs, dancers, musicians and other outlandish «works» were transmitting as gifts from the trade and diplomatic embassies on Turkestan roads.

Here we talk about «the phenomenon of exceptionality» which points out, that **two princesses in the status of the manichaeian elected *electae* and they as brides** is a new, unknown to us phenomenon due to any facts of historiography. This scene demonstrates the events of manichaeian sect’s, with mixed structure and features in social deviations, coming to Yenisey. As far as we know, the place of outcome could be only Sogd or cultural centres of Turkestan surroundings.

It’s worth pointing the main motivations in the structural realities of procession, which contradict the permissible rules of asceticism and intracommunity normes of manichaeian society.

1. Due to the rules of behaviour code of orthodox manichaeian church, women were not allowed to get married in the status of *elekti*, as well as the men.

The regulations of manichaeian canon and specific behaviour normes were formulated against the birthrate. The taboo to the lust states one of the so-called *breast* prints or, due to other sources – the print of *lap*.

2. Any tradition of spectacular comedy performances, which would be shown in the depth of manichaeian communities’ life and cult is unknown to us from the set of manichaeian literature, moreover, farce is also impossible. The passive asceticism as well as the «longing for saving» approved by Mani himself, should not have been staked to any premises of laughing and comic.

3. The motives of secular and religious differences, formed in the single structure of procession, that is: comedy-playing accompaniment, cosmo-graphic factor in the person of astrologer jointly with the group of manichaeian hierarchy’s members – the pair of women, the pair of men and other people, appear to be unknown to us as a dominant event in the history of manichaeian missionary movement.

According to the whole iconographical characteristics of the monument, we assume that the motive of the group states the violation of doctrinal manichaeian model within the bounds of the local genesis of Sogdian culture, or the phenomenon of an adjoined sect to this or that manichaeian community, which cultivates the priority of female origin. But in the whole the fact declaims about the variability of history-religious transformation of degenerative principle of fading period of oriental manichaeism. Regarding the women’s participation, it will be appropriately to suppose that a woman *electae* in the depth of certain sogdian-turkestan and Middle Asian sects and temporal groups had her own «relations with deity» through her female nature. We understand the realities of this historical event as a fact of some sect’s, which allowed social relations, coming to the Iyus rivers.

The investigators of myth and ritual point out numerous facts that tell about the objective and universal character of saturnalia’s spreading in the archaic folk culture, in the search of harmony between Space (nature) and a man.

Psychophysical technique of the achievement of ecstatic merger with Single (neoplatonism) is known in the western tradition. The closeness of Tibetan psychotraining with more archaic shaman travels is detected on the basis of criterion by L. Y. Shternberg, according to whom, the aim of such wanderings laies in the communication with female spirit-patron, and in erotically coloured communication with him. Such a motivation was highly noticeable phenomenon in Indian-tibetan tantrism.

In taoism the duality of male and female origin *yang* and *yin* as a cosmic dualism is referred to a certain man himself.

In another words, the tradition of hidden power of female origin, which influences the transmutation of Eros, leads to the «spiritual marriage» with «heavenly immortal».

There is nothing surprising, in the fact that the surroundings of transcendental mistic predilections for syro-mesopotamic cultural source, where the estrangement of manichaeian ethics and doctrinal pessimism were developing and the surroundings appeared to be the field of attraction for gnostic ideas of transmutation with the aim of recovering the godlike androgynous state (cosmic union with the deity) and moreover – **the surroundings contributed to the appearance of some** sects within and out the orthodox manichaeian church.

The ritual promiscuity and perversions of sexual order – exhaustion of flesh by combining asceticism and profligacy, being allowed in these sects and strictly condemned by heresiologists, and they casted suspicion on the whole history of oriental manichaeism. Here we give the material from so-called «Sogdian letters», where it is said about «blessed» Teacher and about followers of Mihra and Miklas (arabic Miglas). They were two leaders of competing schools (as it was established by Henning) and where we find out that the group of manichaeian people broke away from them in the time of Mihra's ruling, who was the leader about 710–740.

It is quite possible that a dissentient group Mihra-Parada with mundane bias, having caused a strong opposition of orthodox people, was one of the sects that worshipped the female deity (Syrian goddess Pessiona or Babylonian goddess Ishtar).

L. N. Gumilyov points out, that: «The results of consecutive using of manichaeian doctrine in the State of Ancient Uighurs had a series of fatal consequences, one of which was a destruction of family. Zeal and orgies, interrupting the periods of celibacy, could not lead to the getting of healthy posterity».

Conclusion. Religious heritage of worshipping «the female origin» is dominating estimated feature in the interpretation of the monument «Procession». We don't connect the sect of Syrians Mihreshey mentioned before with the representatives of so-called «sperm-cult», who came to Yenisey, but the possible similarity of both of them is obvious.

One can think, that these sects were quite independent and did not refer to orthodox manichaeian community.

Comedy-play accompaniment is – two dwarfs and a jester in the structure of the procession emphasize the grotesque aspect of radical orientation on fashion of Sogdian-turfan surroundings and transformation of deviations in the oriental manichaeian missionary history.

The mystifying of manichaeian codexes with separate sects, where a woman in the status of *elected* could have an admissible free will, and more exactly – she could get married, while a man *elected* allowed himself concubinage. This mystifying was one of the methods in the ideologies of lost groups on the trails of Turkestan missionary ways.

Библиография

- Абдуллаев Е. В. Апостол Фома: генезис одной агиографической традиции среднеазиатских манихеев // Одиссей. Человек в истории. М., 1999.
- Бичурин Н. Я. (Иакинф). Собрание сведений о народах обитавших в Средней Азии в древние времена. М.; Л., 1950.
- Гой-лоцава Шоннупэл. Синяя летопись. История буддизма в Тибете. СПб., 2001.
- Гумилев Л. Н. Древние тюрки. М., 1993.
- Казначеев В. П., Спириин Е. А. Космопланетарный феномен человека. Новосибирск. 1991.
- Мацокин Н. Материнская филиация у китайцев, корейцев и японцев // Известия Восточного Института. Т. XXXII. Вып. I. Владивосток. 1910.
- Мелиоранский П. И. Памятник в честь Кюль-тегина // ЗВОРАО. Т. XII. СПб., 1899.
- Пигалев А. И. Эротические культы // Культурология. Энциклопедия. Т. 2. М., 2007.
- Рыбаков Н. И. Иконографические свидетельства манихейства в памятниках Южских степей // Изучение историко-культурного наследия народов Южной Сибири. Вып. 6. Горно-Алтайск. 2007.
- Рыбаков Н. И. «Процессия» – памятник согдийско-манихейских культурно-исторических взаимосвязей // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. Вып. III. Барнаул, 2009.
- Сидоров А. И. Манихеи в изображениях Августина (DE HAERESIBUS, 46) // Вестник древней истории. № 3. 1983.
- Смагина Е. Б. Глоссарий // Кефалайа (Главы). Коптский манихейский трактат. М., 1998.
- Торчинов Е. А. Даосские практики. СПб., 2004.
- Торчинов Е. А. Даосское учение о «женственном» // НАА. 1982. № 6.

- Чаттопадхья Д. Локаята Даршана. История индийского материализма. М., 1961.
- Assmussen J. P. Manichaeic Literature // Representative Texts Chiefly from Middle Persian and Parthian Writings. Delmar; New-York, 1975.
- Alfaric Prosper les ECRITURES MANICHEENNES. Paris, 1918.
- BeDuhn J. The Manichaeic body in Discipline and Ritual. Baltimore; London. 2000.
- Bennet B. Didymus the Blind's Knowledge of Manichaeism // The Light and Darkness. Leiden; Boston; Koln, 2001.
- Widegren G. Die Religionen Irans. Stuttgart, 1965.
- Coyle J. K. Prolegomena to a Study of Women in Manichaeism // The Light and Darkness. Leiden; Boston; Köln, 2001.
- Klimkeit H. J. Gnosis on the Silk Road. Gnostic Texts from Central Asia. San Francisco, 1993.

Р. Сала, Ж. М. Деом

Лаборатория геoarхеологии Института геологии
Министерства образования и науки, Алматы, Казахстан

СЕМИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

R. Sala, J. M. Deom

Laboratory of geoarcheology of the Institute for Geology,
Ministry of education and sciences, Almaty, Kazakhstan

SEMIOLOGICAL METHODS IN ROCK ART STUDIES

1. СЕМИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

(Р. Сала)

Введение. В истории изучения петроглифов Центральной Азии лишь два автора, – и оба в конце 1970-х гг. – внесли вклад в теорию семиологического анализа: А. Г. Медоев [Медоев 1979], и Я. А. Шер [Шер 1980]. Для изучения палеоэкологического и археологического контекста Алан Медоев применил прагматические методы, по большей части используемые в Казахстане и в наше время. Он также разработал блестящее методологическое толкование шагов к изучению синтаксических элементов (называемое им изобразительными или пространственными), начиная от факторов расположения и заканчивая комплексным анализом композиции и формы: эта часть работы А. Г. Медоева до сих пор остается недооцененной. Вместе с тем, слабым, на наш взгляд, является его подход к семантическому анализу. Вклад Я. А. Шера в семиологию заключается в двух пунктах. Он разработал методы формализованного анализа, которые широко применяются сегодня для стилистической классификации петроглифов. В области семантики он изучал сходство изображений и нарративных формул, используя мифо-ритуальный контекст последних. Недостаточность семиотических исследований петроглифов сегодня заменяется интуитивной интерпретацией наскальных рисунков с целью их популяризации. Основное внимание уделяется методам документации и консервации, что, в конечном счете, обусловит возобновление формального анализа.

1. Теория коммуникации. Любой акт создания гравюры или чтения знака происходит в рамках процесса коммуникации, состоящего из шести элементов: *источник, кодирование, сообщение, канал, дешифровка, приемник* [Shannon 1948]. В случае с петроглифами это означает, что:

- источником является автор;
- кодирование есть способ выражения автором своего ментального объекта (видения или концепции);
- сообщение – созданное наскальное изображение;
- канал сообщения – наскальная поверхность и отраженный солнечный свет (можно различить *три основных поколения коммуникационных систем*: самый первый – камень, затем – бумага, а сейчас – микрочип);
- дешифровка – это способ увязывания зрителем наскального изображения с ментальным объектом (видением или концепцией);
- приемник – это зритель.

2. Семиология. В случае с петроглифами, источник и способ кодирования утеряны в прошлом, остались сообщение и канал его передачи. Семиология изучает сообщение и канал, чтобы воссоздать весь процесс коммуникации. На помощь приходят три дисциплины:

- *прагматика* – изучение отношения между сообщением и автором;
- *синтактика* – изучение пространственно-визуальных элементов в самом сообщении;
- *семантика* – изучение отношения между сообщением и значением (кодом).

Эти три предмета взаимозависимы и частично перекрываются один другим [Barthes 1964].

2.1. Прагматика. Прагматика затрагивает культурный фон автора и материальное исполнение изображения [Almengaud, 1985]. В основном это применяется к внешним по отношению к самому сообщению данным и находит отражение в таких дисциплинах, как палеогеография, археология, история и этнография. Прагматическую реконструкцию редко удается завершить, но даже малые детали помогают получить важные для семантического анализа данные. В зависимости от применения, прагматика может быть трёх типов:

- экологический и социо-исторический контекст автора (отчасти проявляющиеся в сопряжённом с петроглифами археологическом комплексе);
- предназначение и/или функциональность и использование изображения;
- материальное исполнение изображения.

2.2. Синтактика. Различаются два типа и 10 подтипов синтактических особенностей (пространственных форм) запечатлённого на скалах сообщения [Медоев 1979: 5–32].

Тип 1. Особенности размещения (предварительный выбор предсуществовавших пространственных особенностей):

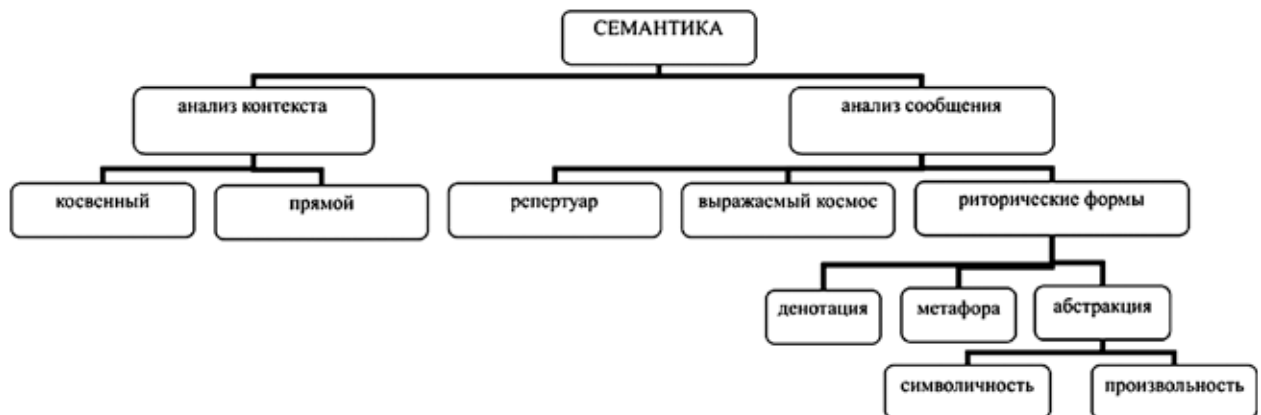
1. *доступность места (и сложившегося смежного комплекса петроглифических памятников);*
2. *включенность в ландшафт местности (и сформировавшийся окружающий археологический комплекс);*
3. *«архитектура» всего скального обнажения (и системы возникших ранее поверхностей с наскальными рисунками);*
4. *характер природной скальной поверхности: качество, размеры, наклон, цвет и пустынный загар и проч. (и уже существовавших гравюр);*
5. *пространственная организация изображений на скальной поверхности (центр, периферия и т.д.).*

Тип 2. Графические особенности (активное создание гравюр):

6. *техника удаления скального материала (скалывание, выбивка, гравировка, протирка);*
7. *стиль графический (контур, силуэт и т.д.);*
8. *стиль пространственный (фактическая величина изображения в двухмерном, трехмерном измерении, планы);*
9. *стиль фотографический (размеры, точка обзора, динамизм);*
10. *стиль иконографический (базовые элементы, составляющие изображение) [Шер 1980: 25–58].*

Доступность, включенность в ландшафт и техника сливаются с прагматикой, а иконография – с семантикой.

2.3. Семантика.



Семантическое изучение отношения между сообщением и кодом (знаком и значением) является наиболее сложным [Greimas 1966]. Всё, что можно отчётливо увидеть – это «означающее», просто пучок знаков на камне. Что мы ищем, есть «означаемое», визуальный или фонетический элемент, присутствующий лишь в сознании автора и воспринимающего сообщение. Неразделимые означающее и означаемое оба присутствуют в сообщении и формируют смысловой комплекс. Вот почему дешифровка остается возможной.

Петроглифы рассматриваются как пиктографии (картиночное письмо) или фонографии в зависимости от того, имеют ли они непосредственно визуальное или фонетическое значение.

В случае с петроглифами источник и принимающий сообщение, критерии дешифровки и кодировки удалены во времени и редко совпадают. Субъективные реконструкции, не учитывающие этот разрыв, в лучшем случае остаются литературным произведением. Чтобы избежать, ограничить или выявить подспудные стремления дешифровки принимаемого сообщения, процедура дешифровки должна быть чётко изложена, расширена и снабжена, во-первых, ссылкой на контекст «означающего» или его аналог, чтобы расширить банк данных процедуры дешифровки, и, во-вторых, аккуратной формализацией при анализе всего смыслового комплекса, чтобы увеличить точность инструментов дешифровки.

2.3.1. Ссылка на контекст сообщения. Сообщение будет относиться к контексту для обеспечения дополнительных данных (главным образом, прагматической природы): непосредственно к его контексту или опосредованно к другим контекстам иных соответствующих сообщений.

2.3.1.1. Прямой контекст петроглифического изображения это:

- набор других сообщений-гравюр в *пространственной или временной близости*;
- сопряжённый с местонахождением *экологический и археологический комплекс* [Медоев 1979: 7–12];
- дополнительные *этологические данные* в случае изображений животных и человека, или прагматические данные, если речь идет об изображаемых неодушевленных предметах.

2.3.1.2. Косвенный контекст относится к сообщению по аналогии:

- между сообщением и материальными объектами из *археологического слоя*, контекст которого дает информацию о хронологии и функции;
- между сообщением и *лингвистическими формулами* древних текстов, обеспечивающими опосредованное отношение с их словесным контекстом [Шер 1980: 257–285];
- между сообщением и объектами/действиями, зафиксированными в *этнографических* или *исторических* документах.

2.3.2. Формальный семантический анализ сообщения. Применяется к трём областям возрастающей сложности: *пространственно-временной репертуар*, который предполагает анализ молекулярных кластеров (репертуаров) означающего; *семантический космос*, который состоит из анализа молекулярных кластеров (космосов) означаемого; *риторическая форма*, которая состоит из анализа атомических отношений между означающим и означаемым, что имеет две полярности – конкретное однозначное и абстрактное произвольное.

2.3.2.1. Пространственно-хронологический репертуар «означающего». Означающее может иметь морфологическую природу, а в случае композиции из нескольких фигур также синтактико-связующую. Кластеры означающего могут образовываться на разных иерархических уровнях:

- морфема (минимальная единица, составленная из иконографических элементов);
- единичный рисунок;
- композиция рисунков на одной плоскости;
- группа из нескольких плоскостей с гравюрами;
- все местоположения петроглифов;
- все предыдущие случаи, разделенные на хронологические периоды.

Каждому уровню соответствует специфический *репертуар* знаков, который включен в репертуар более высокого порядка. Число и качество репертуаров варьируется в пространстве и времени.

2.3.2.2. Семантический космос «означаемого». Каждому репертуару уровня означающего соответствует смысловой набор означаемого, называемый *семантическим космосом*. Анализ содержания этого семантического космоса статистическими методами даст абсолютное и относительное количество различных единичных рисунков и повторяющихся композиций рисунков (сцен). Статистический анализ композиций рисунков обнаруживает существование совместимых ассоциаций пар, троек и т. д., называемых *изотопиями*, а также несовместимых ассоциаций. Некоторые единичные рисунки и изотопии более повторяемы, чем другие, что доказывает существование внутри космоса негомогенной *структуры*. Структуру космоса можно формализовать, внося в классификацию выделение различных типов космоса: компактный (все его элементы взаимосвязаны), когерентный (без оппозиций), моноцентричный (только одно изображение соотносится со всеми прочими несвязанными между собой), полицентричный и т. д. Структура космоса меняется в пространстве и времени, что является самым важным индикатором семантических и культурных перемен.

2.3.2.3. *Риторические формы.* Риторическая форма состоит из специфического отношения, установленного между означающим и его означаемым, между репертуаром и семантическим космосом. В этом смысле, он составляет основу кодировки сообщения. В качестве простейшего случая рассмотрим композицию из двух изображений. Это создает шесть состояний: два означающих и одно отношение между ними риторически соотносятся с двумя означаемыми и одним их общим свойством. Каждое из этих состояний может быть явным или скрытым, действительным или нереальным, абсурдным, в наличии или отсутствии, обеспечивая различие форм и семейств форм.

Выделяются три семейства и пятнадцать риторических форм наиболее важных для семиотического анализа петроглифов; они приведены ниже в порядке от конкретного однозначного к абстрактному произвольному, от обозначения реальных элементов до ассоциативных (connotative) качеств и концепций [Molinié 1992; Robrieux 1993].

- *Семейство денотации* – идентичность или сходство означающего и означаемого, отношения и свойства. Это самое конкретное семейство. Основные формы: *денотация* (имитативная аналогия), *метонимия* и *синекдоха* (конденсация смысла сообразно отношения целого к части или части к части), *просопография* (денотация реальных персонажей или событий), нарративность (последовательность просопографий).

- *Семейство метафоры* – отношение к качеству, относящемуся только к одному из двух состояний (фрагментация и смещение смысла); в этом случае основной акцент делается на свойствах, а не на терминах, и семейство транзитно между семействами денотации и абстракции, от денотации конкретных элементов к ассоциации абстрактных качеств. Основные формы: *метафора*, *икона* (фиксированная метафора), *абсурдная конструкция* (метафора, вносящая абсурдный смысл), *аллегория* (система метафор).

- *Семейство абстракции* – отношение и качество не свойственны никакому объекту, выступая как абстракция от символического (качеств или идей) до произвольного. Основные формы: *символ*, *эмблема* (фиксированный символ), *мифема* (система символов с нереальными, но чувственными состояниями), *миф* (нарратив мифем), *идеография* (система символов, где означаемым является нереальная или абстрактная идея) и *произвольный знак*. Две последние формы, взятые как фонографии по отношению к фонетическому означаемому, являются записью как основу письма. В зависимости от единицы (грамма), к которой они применяются (имя, слог, единичные фонемы), они могут быть логографами, силлабографами и алфавитографами.

Табл. 1. Диаграмма основных риторических семейств и форм.

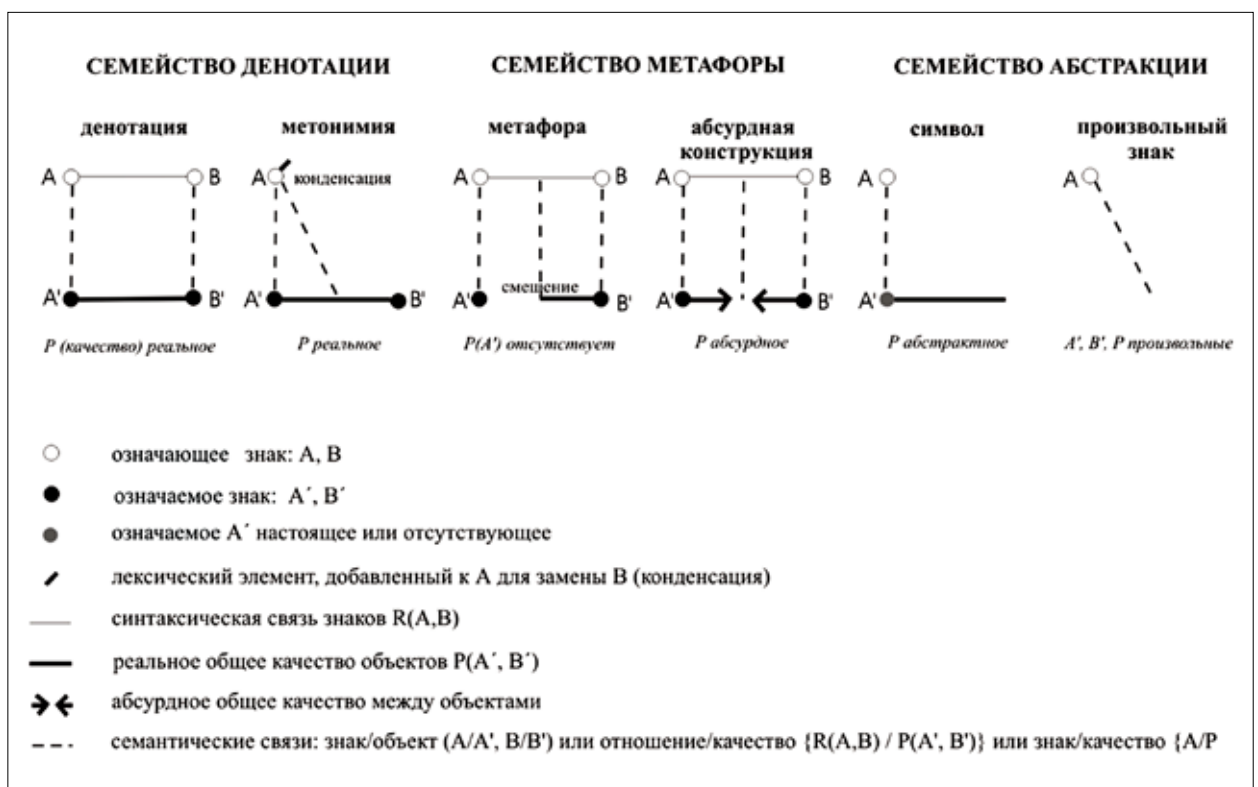


Табл. 2. Риторические формы и ментальные операции.

Ментальные операции	Риторические формы
<i>Ментальные логические операции</i>	Денотативные формы семейства связаны с пре-оперативными и оперативно-конкретными логическими операциями
	Метафорические и абстрактные формы семейства связаны с оперативно-абстрактными логическими операциями
<i>Концепции пространства-времени</i>	Денотативные формы семейства связаны с прагматическими концепциями пространства и циклическими концепциями времени
	Абстрактные формы семейства связаны с абстрактными линейными концепциями пространства-времени
<i>Несознательные онерические трансформации</i>	Денотативные формы связаны с драматизацией
	Синекдоха, метонимия и символ связаны с конденсацией значения
	Метафора и абстрактная конструкция связаны с фрагментацией и смещением смысла

Каждая из этих риторических форм в силу их семиотической логической структуры коррелирует с различными ментальными логическими операциями [Piaget 1967; 1968], с различными концепциями пространства и времени и с различными бессознательными онерическими (сновиденческими) трансформациями [Freud 1901].

Табл. 3. Риторические формы и наскальные рисунки Казахстана.

Риторическая форма: от конкретного к абстрактному	Пример петроглифа	Период
<i>Денотация</i>	Стадо линейных козлов; лошади и всадник	все периоды, раннее железо (гуннский)
<i>Просопография, Нарративная</i>	Воин со знаменем	древнетюркский
<i>Метонимия</i>	Рога в форме кольца с солярным знаком в центре	ранняя и средняя бронза
<i>Синекдохатическая</i>	Бык как олицетворение дождевого цикла; олень как олицетворение растительного цикла	архаический, ранняя и средняя бронза
<i>Метафора</i>	Лук и стрела как совокупление	средняя и поздняя бронза
<i>Конструкция абсурда</i>	Рогатая лошадь; Солнцеголовая фигура	поздняя бронза
<i>Символ</i>	Звериный стиль, олень и хищник как абстрактные качества	раннее железо, древнетюркский, этнографический (адай)
<i>Произвольный знак</i>	Письмена	древнетюркский, этнографический

Риторические формы, появляющиеся в наскальных изображениях в историческом порядке, обнаруживают следующую последовательность:

Риторические формы в хронологическом порядке	Исторический период	Абсолютная датировка
<i>Денотация, Синекдохатическая</i>	архаический	до 2000 г. до н. э.
<i>Метонимия</i>	ранняя и средняя бронза	2000–1200 гг. до н. э.
<i>Метафора</i>	средняя бронза	1600–1200 гг. до н. э.
<i>Абсурдная конструкция</i>	поздняя бронза	1200–800 гг. до н. э.
<i>Символ</i>	раннее железо (сакский период)	800–200 гг. до н. э.
<i>Просопография, Нарративная</i>	древнетюркский	500–1200 гг. н. э.
<i>Произвольный знак, Письмена</i>	древнетюркский и этнографический	500–1900 гг. н. э.

Историческое развитие риторических форм довольно точно следует тенденции усиливающейся абстракции. Однако замечены два интересных исключения: синекдоха (конденсация совокупностей) предполагает метонимию (конденсацию частей); просопография является почти последней, очевидно, возрастая вместе с индивидуализмом и историческим сознанием.

Соответственно, историческое развитие риторических форм указывает на аналогичное развитие ментальных операций, т. е. прогресс:

- *ментальных логических операций* от пре-оперативных (архаический период) к оперативным конкретным (ранний и средний бронзовый периоды) к оперативно-абстрактным (поздняя бронза, раннее железо);

- *пространственно-временных понятий* от конкретно-циклических (ранние периоды) к абстрактно-линейным (древнетюркский);

- *бессознательных оперических трансформаций* от драматизации и конденсации (архаический, бронзовый периоды) к фрагментации и смещению смысла (поздняя бронза).

Выявление риторических форм наскальных рисунков и сцен иногда подвержено *неопределённости*. Она обычно возникает в случаях риторических форм, основанных на разрыве и конденсации части означаемого. Установить различие между денотацией одиночного рисунка и конденсацией через метонимию или синекдоху смысла двух рисунков в один из них возможно лишь при наличии вторичных признаков или контекстуальными соображениями. То же следует сказать о символах, которые можно отличить с уверенностью от денотации лишь при их повторении и фиксации в качестве эмблем.

Простейшими формами для индивидуализации являются метафора и конструкции абсурда, так как они основаны не на разрыве, а на очевидном нереальном или абсурдном отношении. Во всяком случае, граница между нереальным и абсурдным, между метафорой и конструкцией абсурда иногда бывает нечёткой. Ясно также с просопографиями и нарративными формами, в первом случае благодаря наличию реалистических подробностей, во втором – присутствию последовательного строя.

2. ПРИМЕРЫ РИТОРИЧЕСКИХ ФОРМ ИЗ АРХИВА КАЗАХСТАНСКИХ ПЕТРОГЛИФОВ

(Ж. М. Деом)

Ниже дается анализ 11-ти примеров риторических форм петроглифов, снабжённых фотографиями и комментариями [Кадырбаев, Марьяшев 1977; Памятники 2004; Сала Деом 2005; Tashbaeva et al. 2001].

1. Денотация (имитативная аналогия): стадо козлов; горы Ешкиольмес, ущелье 13; раннее железо, гуннский период (200 г. до н. э.–500 г. н. э.) (рис. 1). При отсутствии прочих знаков или контекстуальных элементов, которые расширили бы семантический указатель, эта композиция линейных фигур козлов среднего размера может быть истолкована как денотация через имитативную аналогию стада козлов. Та же простая фигура в присутствии других знаков или контекстуальных элементов могла бы представлять более сложные конкретные формы типа метонимии и синекдохи, или более абстрактные формы типа символ и эмблема. Риторическая форма денотации присутствуют в той или иной мере во все исторические периоды, однако из-за своей чрезвычайной простоты она доминировала в периоды упадка и упрощения наскального искусства, например, в гуннский период эпохи раннего железа в Казахстане.

2. Синекдоха-1: бык-тур; горы Кулжабасы, ущелье 4; архаичный период (до 2000 г. до н. э.) (рис. 2). Этот тип изображения тура свойственен самой ранней архаичной технике петроглифов на территории Чу-Илийских гор. Контурные фигуры быков с полосами на теле выполнены в технике выбивки на горизонтальных прямоугольных поверхностях, скрытых в затенённых уголках скальных обнажений. Изображения величиной до 2 м в длину, двухмерные, но с изображением четырёх ног; рога и хвост рисуются согласно расположению и длине трещин на камне; указываются полые признаки. Морфологическое сходство изображения тела («означающее») и прямоугольной скальной поверхности, наличие элементов, подчеркивающих интимную связь рисунка со скрытым измерением, дают основание подозревать присутствие синекдохи, то есть когда объект представлен с намёком на весь мир, к которому он сам принадлежит. В этом случае, означаемое может состоять из двух-трёх вариантов синекдохи, не слишком отличающихся друг от друга. Это может быть влажный плодородный подземный мир, создающий растительность и животных, из которых тур

бесспорно являет самого крупного и самого тучного. Это также может быть грунтовая вода и родники – единственные источники влаги в горных долинах Кулжабасы, поддерживающие жизнь тура, прочих животных и человека. Возможно, это весь гидрологический цикл, главной составляющей которого в аридных ландшафтах являются подземные воды [Sala 2008].

3. Синекдоха-2: бык-тур в окружении молящихся и нападающих; горы Кулжабасы, ущелье 4; средняя бронза (1600–1200 гг. до н. э.) (рис. 3). Эта великолепная композиция выполнена на вертикальной поверхности, в окружении изумительной панорамы ландшафта. Трёхмерная композиция из силуэтов животных и людей выполнена в технике выбивки, с эффектом передачи объёмности. Центральная и самая крупная фигура композиции – тур с удлинёнными рогами, достигающими края поверхности скалы; фигура выполнена с эффектом перспективы. Справа её окружают мужчина, женщина и ребёнок в позах почитания; слева изображены два человека, целящийся в тура из лука и поражающий дротиком, а также три собаки (?), готовые наброситься на зверя. В петроглифах Южного Казахстана архаического периода и эпохи бронзы бык представляет наиболее часто изображаемый образ, полностью исчезнувший из репертуара лишь с вымиранием самого животного около 3000 лет назад [Sala 2008:155–158]. Рассматриваемая композиция в качестве синекдохи может выражать две противоположные тенденции в отношении человека и животного мира: среди антропоморфных изображений это контраст между убивающими зверя и изыскующими любовь, который провоцирует смерть и обожествление жертвы. В конечном итоге синекдоха, заменяя центральный персонаж на овна, а затем на человека, и усилив абстракцию, перешла в метафору и стала центральной иконой (фиксированная метафора) христианства.

4. Метонимия: линейные фигуры козлов, солярный круг и пятна; горы Кулжабасы, ущелье 2; поздняя бронза (1200–800 гг. до н. э.) (рис. 4). Композиция линейных козлов и геометрических фигур выполнена на вертикальной поверхности, вдоль которой по дну ущелья проходит тропинка. Рог овец и козлов, как известно, имеют годовые кольца, регулярность роста которых в доисторические времена могла быть наилучшей мерой последовательности солнечных лет [Sala 2008: 159–161]. В эпоху бронзы это качество придает изотопии рога-солнце конкретный характер, который вместе с конденсацией образа солнца в виде пятна, изображаемого между рогов животных, позволяет классифицировать данную композицию как метонимию. Наконец, рога могут быть ссылкой не только на их хронометрическую функцию, но и на солнечный цикл как генератор и регенератор жизни, переводящий базовую метонимию в синекдоху. Такой хронометрический характер придаёт рогам очень широкий семантический потенциал и благоприятствует их использованию позднее в контексте более абстрактных форм как метафоры и символа.

5. Метафора: лучник с инвертированным фаллосом; Арпаузен, группа 9; период средней бронзы (1600–1200 гг. до н. э.) (рис. 5). Изображение лучника выбито на вертикальной красной плоскости в контексте крупной композиции аналогичных рисунков. Инверсия иконографических элементов стрела-фаллос вносит в картину нереальный элемент, исключающий классификацию его риторических форм как конкретных. Факт, что имеется лишь морфологическая схожесть между двумя видами проникновения, делает данную риторическую форму не совсем абстрактной, а переходной от конкретного к абстрактному. Это метафора, приписывающая неуловимые свойства через замену. Она приписывает стреле свойство фаллоса, а фаллос получает свойство стрелы: подчеркивается сексуальный аспект охоты и аспект охоты в сексе.

6. Абсурдная конструкция-1: лошадь с рогами; Тамгалы, группа III; поздняя бронза (рис. 6). В период поздней бронзы в петроглифах Казахстана появляются первые образы и композиции с элементами абсурда. Отталкиваясь от метафоры, в конечном итоге они достигают уровня обозначения качества. Это явление демонстрируется на образах рогатой лошади и рогатого верблюда. Они создавались сразу или, что было проще, как в рассматриваемом случае, получены лишь добавлением рогов к уже существовавшему изображению животного. В то время изображение бычьих, козлиных и бараньих рогов было способно конденсировать через метонимию и синекдоху смысл нескольких означаемых и выполнять высокую семантическую роль в репертуаре. Затем, с полным одомашниванием и использованием лошади, её образ вошёл в семантический космос в качестве главного сюжета, заменив в этой роли образ вымершего тура. В процессе этого перехода, лошадь наследовала рога тура (и даже козла) и вместе с тем – все возможные изотопии: хронометр солнечного года, образ солнечного цикла и т. д. В результате древние композиции с рогами, играя роль синекдохи, превратились в конструкции абсурда. Даже не совсем абсурдные, поскольку два маленьких реликтовых рога как-то обнаруживаются поверх черепа лошади!



Рис. 1. Денотация (имитативная аналогия): стадо козлов; горы Ешкиольмес, ущелье 13; раннее железо, гуннский период (200 г. до н.э. – 500 г. н.э.).

Fig. 1. Denotation (imitative analogy): flock or herd of goats / Eshkiolmes Valley-13 / Early Iron Hunnic period (200 BC– 500 AD).



Рис. 2. Синекдоха-1: бык-тур; горы Кулжабасы, ущелье 4; архаичный период (до 2000 г. до н.э.).

Fig. 2. Synecdoque-1: auroch / Kuljabasy Valley-4 / Archaic period (before 2000 BC).



Рис. 3. Синекдоха-2: бык-тур в окружении молящихся и нападающих; горы Кулжабасы, ущелье 4; средняя бронза (1600–1200 гг. до н.э.).

Fig. 3. Synecdoque-2: auroch surrounded by worshippers and killers / Kuljabasy Valley-14 / Middle Bronze period (1600–1200 BC).



Рис. 4. Метонимия: линейные фигуры козлов, солярный круг и пятна; горы Кулжабасы, ущелье 2; поздняя бронза (1200–800 гг. до н.э.).

Fig. 4. Metonymy: linear goats, solar circle and spots / Kuljabasy Valley-2 / Late Bronze period (1200–800 BC).



Рис. 5. Метафора: лучник с инвертированным фаллосом; Арпаузен, группа 9; период средней бронзы (1600–1200 гг. до н.э.).

Fig. 5. Metaphor: archer with arrow and phallus in inverted positions / Arpauzen Group 9 / Middle Bronze period (1600–1200 BC).



Рис. 6. Абсурдная конструкция-1: лошадь с рогами; Тамгалы, группа III; поздняя бронза.

Fig. 6. Absurd construction-1: horned horse / Tamgaly Group-3 / Late Bronze period (1200–800 BC).



Рис. 7. Абсурдная конструкция-2: человек с хвостом; горы Кулжабасы, ущелье 3; период средней бронзы.

Fig. 7. Absurd construction-2: tailed humans / Kuljabasy Valley-3 / Middle Bronze period (1600–1200 BC).

7. Абсурдная конструкция-2: человек с хвостом; горы Кулжабасы, ущелье 3; период средней бронзы (рис. 7). Подобно тому, как рога добавлялись к изображению лошади в период поздней бронзы, также и хвост часто добавляли к изображению человека в период ранней-средней бронзы. Почему? Рога и хвосты – это две удлинённые подвижные крайние части многих крупных млекопитающих, и уже в течение архаичного периода в рисунках быков и те и другие изображали преувеличенно большими, используя трещины скальной поверхности. Будучи наиболее подвижными частями тела, особенно хвост, в наскальном искусстве они играют роль канала коммуникации. Действительно, оба органа обладают специфической информативной ролью: рога с их длительным ритмом – для измерения солнечного цикла; хвост с его быстрыми вибрациями – в роли наиболее эффективного канала коммуникации между животными или между животными и человеком.

В течение периода ранней-средней бронзы рога и хвост в наскальном творчестве становятся частыми элементами в изображениях человека. Изотопия человек-хвост является, вероятно, самой древней абсурдной конструкцией... и, опять же, не совсем абсурдной. С одной стороны, наличие или отсутствие рогов служит хорошим критерием различения лошадей (и верблюдов) от всех прочих крупных млекопитающих, а наличие или отсутствие рогов и хвоста – для различения человека от животных; несоблюдение этого критерия создает абсурдность. Однако, с другой стороны, этот позвоночный отдел ещё присутствует в человеческом теле: его метафорическое преувеличение указывает и экзальтирует энергию и силу коммуникации, исходящую из нашей принадлежности к животному миру.

Тот факт, что абсурдные изображения рогатых лошадей и хвостатых людей явились результатом приёма преувеличения, подчеркивает конкретную связь, все ещё существующую между двумя элементами изотопии. Факт то, что чрезмерность преувеличения ведёт к абсурдности, метафорически претендуя на качественное различие: отличие человека и лошади от прочего мира животных. Зачастую, метафоры и абсурдные конструкции служат для облегчения выражения смутных претензий авторов.

8. Абсурдная конструкция-3: голова-лабиринт; горы Кулжабасы, ущелье 19; поздняя бронза (1200–800 гг. до н. э.) (рис. 8). Другим важнейшим примером абсурдной конструкции поздней бронзы служит образ так называемых «солнцеголовых». Их относительно много в Тамгалы (Казахстан) и Саймалы-Таше (Кыргызстан), имеются также в Кулжабасы, Ешкиольмесе и Байконуре. Это антропоморфные персонажи с необычной формой головы, состоящей из концентрических кругов и/или лучей, что и дало им название. В действительности, каждая из этих голов имеет свой специфический характер, по форме относящийся к широкому диапазону суб-круговых объектов типа солнце, звезды, аура, лучи, волосы и т. д. В Кулжабасы найдена уникальная хорошо сохранившаяся антропоморфная фигура «солнцеголового». Изображение высотой 60 см, выполнено в линейной манере. Фигура имеет 4 руки и незарегистрированный фаллос. Голова в виде лабиринта, наподобие петроглифа, обнаруженного в Кулжабасы в одной из соседних долин (рис. 9), а также из Саймалы-Таша. Даже в этом случае абсурдность головы-лабиринта не критична, так как форма лабиринта морфологически подобна латеральным секциям человеческого мозга и метафорически хорошо представляет сложность человеческого мышления. В целом, в течение поздней бронзы наряду с использованием метафоры и абстрактных ментальных операций, наскальные изображения становятся свидетелями вдумчивого интереса человека к собственной ментальности.

9. Символ: олень с подогнутыми ногами; Тамгалы, группа V; раннее железо (сакский период, 800–250 гг. до н. э.) (рис. 10). С началом сакского периода характер «означающего» репертуара петроглифов и его отношение с семантическим космосом меняется совершенно. Репертуар резко сокращается с 30–50 сюжетов и сцен до 8–10 и практически ограничен изображениями баранов и козлов, оленей и хищников. Но одновременно с этим происходит развитие риторических форм от денотативных к ассоциативным, позволяющим увязать небольшое количество означающих с широким спектром возможных свойств означаемых. Петроглифы становятся символом и эмблемой (фиксированный символ) свойств абстрактного космоса.

Появление абстрактных символов свидетельствует о глубокой эпохальной перемене, сопровождавшей возникновение аристократического класса мобильных вооруженных пастухов, патриархального и стратифицированного, организованного на генеалогии и культе предков. Мир петроглифов теряет свою центральность и становится эмблематической поддержкой впечатляющей погребальной культурализации ландшафта, деля эту функцию с подобными образами в металлопластике.

Изображение лежащего оленя с подогнутыми ногами и вытянутой клювовидной мордой появилось в конце II тыс. до н.э. на погребальных стелах Западной Монголии, а спустя несколько веков распространилось как символ космоса древних саков почти во всей Центральной Азии. Вместе с одновременными и более многочисленными изображениями баранов и козлов рисунки оленей играли роль символа, что подтверждается стандартизацией формы тела и пристрастием к геометрическому расположению нескольких рисунков. Композиции хищник-жертва встречаются также часто, указывая на концепцию мира, управляемого противоборствующими природными силами.

Символическая фаза ослабляется к концу сакского периода, за которой следуют семь веков упадка наскальной живописи, сводившейся к воспроизведению простых линейных денотативных образов козла и барана. Во всяком случае, навязчивое повторение на скалах изображений этих животных представляется результатом духовной экстраверсии древней коллективной архетипической структуры. Этот феномен, возможно, представляет оригинальный риторический и психический вклад гуннского периода эпохи раннего железа, который не утратил своего значения до настоящего времени среди современного коренного населения Казахстана. Символические формы возобновляются в наскальном искусстве Казахстана в древнетюркский период вместе с новыми формами просопографического и нарративного характера.

10. Просопография: всадник со знаменем; горы Кулжабасы, ущелье 3; древнетюркский период (500–1200 гг. н.э.) (рис. 11). Господство тюрков в Центральной Азии повсеместно возродило эклектичное начало в наскальном искусстве. К возвращенным сюжетам и символическим формам сакского периода добавляются новые сюжеты и просопографические и нарративные формы, а также рунические надписи. Просопография и нарративные формы (системы просопографий) легко обнаруживаются, так как они являются денотативными и указывают на реальное означаемое. От примитивных денотаций их отличает индивидуалистический и исторический характер. На скалах запечатлены не только животные, но и антропоморфные персонажи и события такие, как всадник со знаменем и оружием, охота с соколами, с детальным изображением портретов, одежды и других реалий с помощью техники гравировки на поверхности скалы. Введение этих денотативных исторических форм происходит вместе с использованием древних местонахождений петроглифов для политической и военной пропаганды путем агрессивного использования наиболее доступных поверхностей, часто перекрыванием и подновлением/переделыванием прежних рисунков.

11. Произвольные знаки: линии и окружность; горы Кулжабасы, ущелье 4; эпоха раннего железа (800–200 гг. до н.э.) (рис. 12). Абстрактные произвольные знаки выделяются по их абстрактной форме и иногда по серийности распространения; они присутствуют среди петроглифов каждого периода. Эти знаки архаического периода и эпохи бронзы указывают на мистические объекты или могут иметь синтаксические связующие функции. Знаки сакского и сарматского периодов (Кулжабасы, Арпаузен) могут быть отнесены уже к фонетическому означаемому и играют роль логографий (соотносимых с именами существительными), силлабографий (слоги) или алфавитографий (алфавитные фонемы). В таких случаях они представляют суб-графематическую раннюю фазу письма. Абстрактные произвольные петроглифы-знаки, используемые в контексте хорошо организованных письменных систем (графематических), обретают форму в руническом алфавите древнетюркского периода и в дальнейшем широко распространяются в арабском алфавите в этнографический период.

Просопографии, символы и надписи адаевской традиции (1600–1900 гг.) являют собой последнюю фазу петроглифической деятельности в Казахстане. После этого, древняя система коммуникации на скалах находит свой конец, уступая двум современным системам – на бумаге и микрочипах.



1. SEMIOLOGICAL METHODS IN ROCK ART STUDIES

(R. Sala)

Introduction. In the history of the petrogllyphic research in Central Asia only two authors provided a theoretical contribution to the field of semiological analysis, both in the late 70'ies: Alan Medoev and Jakob Sher (Medoev 1979, Sher 1980). Medoev introduced pragmatic methods for the study of the environmental and archaeological context of a petrogllyph site, which are largely followed today in Kazakhstan. He also

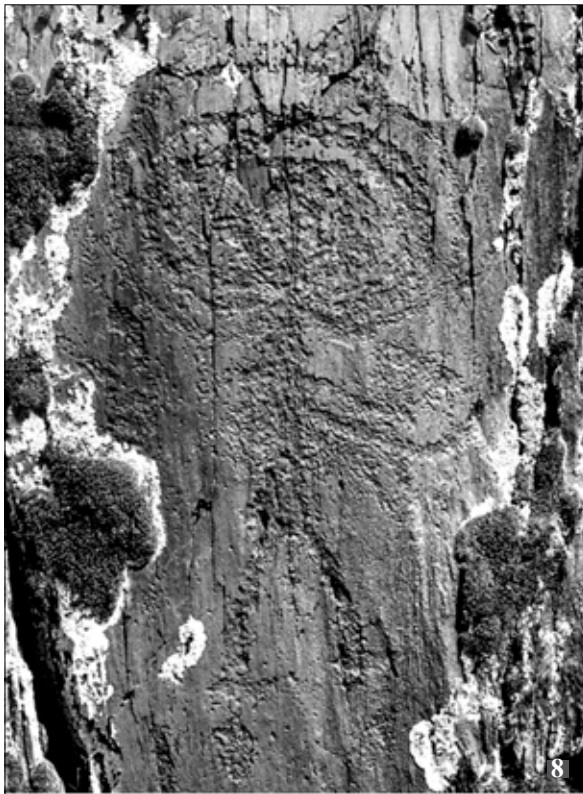


Рис. 8. Абсурдная конструкция-3: голова-лабиринт; горы Кулжабасы, ущелье 19; поздняя бронза (1200–800 гг. до н.э.).

Fig. 8. Absurd construction-3: labyrinth head / Kuljabasy, Valley-19 / Late Bronze period (1200-800 BC).



Рис. 9. Абсурдная конструкция-3: лабиринт; горы Кулжабасы, ущелье 1; поздняя бронза (1200–800 гг. до н.э.).

Fig. 9. Absurd construction-3: Labyrinth / Kuljabasy, Valley-1 / Late Bronze period (1200–800 BC).



Рис. 11. Просопография: всадник со знаменем; горы Кулжабасы, ущелье 3; древнетюркский период (500–1200 гг. н.э.).

Fig. 11. Prosopography: rider with banner / Kuljabasy, Valley 3 / Turkic period (500–1200 AD).

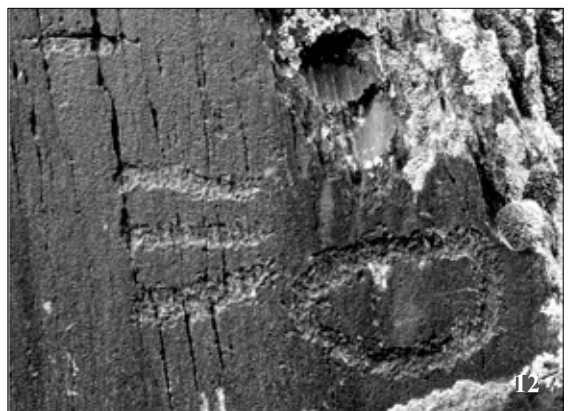


Рис. 10. Символ: олень с подогнутыми ногами; Тамгалы, группа V; раннее железо (сакский период, 800–250 гг. до н.э.).

Fig. 10. Symbol: deer in crouch position / Tamgaly Group-5 / Early Iron Saka period (800–250 BC).

Рис. 12. Произвольные знаки: линии и окружность; горы Кулжабасы, ущелье 4; эпоха раннего железа (800–200 гг. до н.э.).

Fig. 12. Arbitrary signs: lines and circle / Kuljabasy valley 4 / Early Iron period (800–200 BC).



developed a brilliant methodological exposition of the steps for the study of syntactic elements (called figurative or spatial by the author), going from locational and spatial factors down to the complex analysis of compositions and forms: this part of his work is most brilliant but still poorly understood. Intuitively rich but poorly structured is his approach to semantic analyses. Very disputable are some very early chronological attributions. Sher introduced 2 main semiological contributions. He elaborated formal methods for the analysis of the iconographic style, intended for the stylistic classification of the whole petroglyph record, a contribution which is largely followed today. And, in the semantic field, he developed the study of analogy between images and written formulas in order to use their indirect literary context. Today semiotic research on petroglyphs is more or less inexistent, substituted by intuitive interpretation for popular diffusion. The main attention is dedicated to methods of documentation and conservation, which eventually will favor a new start of formal analyses.

1. Theory of communication. Any act of engraving or of reading a sign happens within a process of communication made of 6 elements: *source, coding, message, channel, decoding, receptor* [Shannon 1948]. In the case of petroglyphs:

- Source is the author;
- Coding is the way the author exteriorizes his mental object (vision or concept);
- Message is the engraved image;
- Channel of transmission is the rock surface and the reflected solar light. The nature of the channel defines 3 main generations of communication systems: the first main channel of communication has been the stone, followed by paper and finally by microchips;
- Decoding is the way the spectator connects the engraved image with a mental object (vision or concept);
- Receptor is the spectator

2. Semiology. Referring to petroglyphs, source and coding are lost in the past. Only message and channel are present. Semiology studies message and channel in order to reconstruct the full process of communication. The study is done through 3 disciplines:

- *pragmatics*: study of the relation between message and author;
- *syntactic*: study of the spatial visual forms of the message in itself;
- *semantics*: study of the relation between message and code.

The 3 fields are interdependent and partially overlapping each other [Barthes 1964].

2.1. Pragmatics. Pragmatics concerns the cultural background of the author and the material execution of images [Pierce 1980; Almangaud 1985]. It mainly applies on data external to the message itself and is supported by disciplines like paleo-geography, archaeology, history, ethnography. Pragmatic reconstruction is rarely complete but even small details can sort out data important for the semantic analysis. Pragmatics can be of 3 types, by applying to the:

- *environmental and socio-historical context of the author*;
- *intended and/or effective function and use of the image*;
- *material execution of the image*.

2.2. Syntactic. Syntactic features (spatial forms) of the message engraved on a rock surface are of 2 types and 10 sub-types [Medoev 1979].

Type 1 - locational features: preliminary choice of pre-existing spatial features:

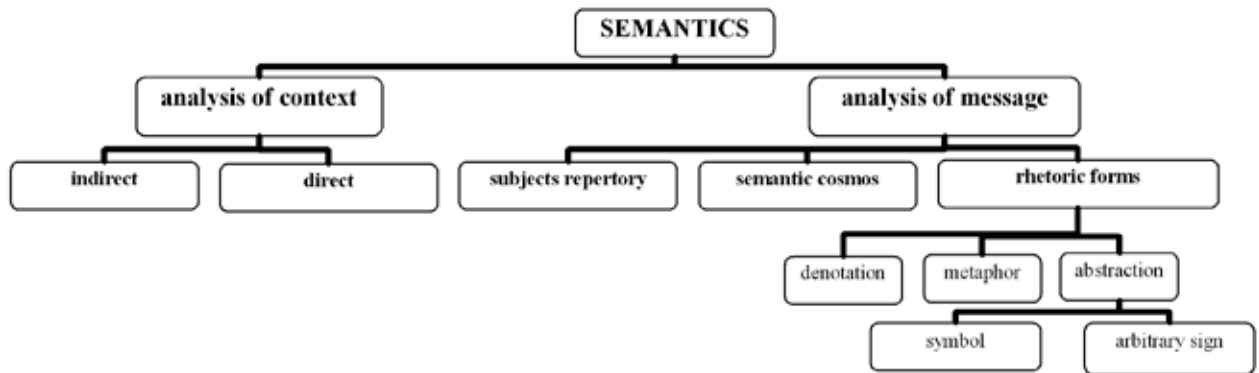
1. *Accessibility to the site (and occasional neighbouring complex of rock art sites)*;
2. *Insertion in the local landscape (and in the occasional surrounding archaeological complex)*;
3. *Architecture of the whole rocky outcrop (and of occasional pre-existing engraved rock surfaces)*;
4. *Character of the natural rock surface: quality, dimension, inclination, colour and desert varnish, etc. (and of occasional pre-existing cultural engravings)*;
5. *Spatial arrangement of image on the rock surface: centre, periphery, etc.*

Type 2 - graphic features: active engraving performance:

6. *Technique of removal of rock material: pecking or hammering; scratching or polishing*;
7. *Style-1 graphic: contour, silhouette, etc.*;
8. *Style-2 spatial (virtual dimension of the image): 2D, 3D, planes, etc.*;
9. *Style-3 photographic: size, point of view, attitude (static, dynamic)*;
10. *Style-4 iconographic: primary elements constituting the image* [Sher 1980].

Accessibility, landscape insertion and technique intermingle with pragmatics; photography and iconography with semantics.

2.3. Semantics.



The semantic study [Greimas 1966] of the relation between message and code (sign and meaning) is most complex. What can be clearly seen is the *signifier*, just a bunch of signs on the rock. What we look for is the *signified*, a visual or phonetic element only present in the receiver's or the author's mind. Signifier and signified are both present in the message, indissoluble, forming a *significant complex*. It is why decoding is still a possibility.

Petroglyphs are approached as pictographies (pictorial writings) or phonographies, depending if they are directly related to visual or to phonetic meaning.

In the case of petroglyphs, receiver and source, decoding and coding criteria are far in time and are rarely the same. Subjective reconstructions unaware of this gap are, at the best, just literary products. In order to avoid, to reduce or to point out the hidden decoding proclivities of the receiver, the decoding procedure must be clearly expressed, and widened and sharpened by: a) reference to the context of the signifier or of an analogue of it, in order to widen the data base of the decoding procedure; b) careful formal steps in the analysis of the significant complex, in order to sharpen the decoding tools.

2.3.1. Reference to contexts of the message. The message will be related to contexts in order to provide additional data (mainly of pragmatic nature): or directly to its context or indirectly to other contexts.

2.3.1.1 Direct contexts of a petroglyph image are:

- sets of other engraved messages in *spatial or chronological proximity*;
- the *environmental-archaeological complex* surrounding the site [Medoev 1979];
- additional information by *ethological data* in case of animal and human images, by *praxeological data* in case of objects [Sala 2008].

2.3.1.2 Indirect contexts are the ones related to the message through analogy:

- analogy between the message and material objects from *archaeological strata* of which the context provides information about chronology and function;
- analogy between the message and *linguistic formulas* from ancient texts, providing indirect relation with their literary context [Sher 1980];
- analogy between the message and objects or actions recorded by *ethnographic or historical documents*.

2.3.2 Formal semantic analysis of the message itself. Formal semantic analysis applies to 3 fields of growing complexity, i. e. to the: a) *spatial-chronological repertory*: consists in the analysis of molecular clusters of signifiers (repertories); b) *semantic cosmos*: consists in the analysis of molecular clusters of signified (cosmoses); c) *rhetoric form*: consists in the analysis of the atomic relation between signifier and signified, which is going from 2 extreme cases: from concrete univocal to abstract arbitrary.

2.3.2.1 Spatial-chronological repertory of signifiers. Signifiers can have morphological or, in case of composition of several single figures, also syntactic-connective nature. On the basis of these aspects, they can be arranged in clusters. Clusters of signifiers can be established at different hierarchic levels:

- morpheme (minimal unit made of one or more iconographic elements, i.e. legs, tail, etc.);
- single image;
- composition of single images on the same surface;
- group of several engraved surfaces;

- whole petroglyphic site;
- all precedent cases classed by chronological periods.

To each level corresponds a specific *repertory* of signs, which is included in the repertory of the superior level. Repertories change by number and quality of signifiers in space (different sites) and time (different periods).

2.3.2.2. *Semantic cosmos of signified.* To each repertory of signifiers is related a correspondent meaningful set of signified called *semantic cosmos*. The analysis by statistical methods of the frequency of the elements of the semantic cosmos will sort out the absolute and relative number of different morphemes or single images or recurrent compositions of images (*scenes*). The statistical analysis of the interrelation of images within scenes shows the existence of compatible associations of single images by dyads, triads, etc called *isotopies*; and of incompatible associations. Some single morphemes or images or scenes or isotopies are more recurrent than others, witnessing the existence, within the cosmos, of a non-homogeneous *structure*. The structure of the cosmos can be formalized, bringing to the classification of cosmoses of different type. In the case of cosmoses of single images, the structure can be homogenous (when all elements appear with the same frequency) or inhomogeneous, and in this last case it will be characterized by the hierarchy of different frequencies. In the case of cosmoses of compositions of images, when just considering the frequency of different scenes, the structure will present the same characters of the case spoken above. But when taking in consideration the interaction of single figures and isotopies within scenes, the structure will show more complex and more interesting characters. For example it could be: compact (when all elements are interrelated each other, i. e. mutually isotopic), mono-centric (when only one image is related with all the other mutually unrelated images), bi-centric, polycentric; coherent (when not having unrelated subsets, i. e. without mutual exclusions), bipartite (when having 2 unrelated subsets excluding each other), etc. The structure of the semantic cosmos changes in space and time, representing a most important tracer of semantic and cultural changes by region and by historical period.

2.3.2.3. *Rhetoric forms.* The rhetoric form consists of the specific relation established between signifier and signified, between repertory and semantic cosmos. In that sense it constitutes the basis of the coding of the message. As example let's consider the simplest case of the composition of just 2 images. It is made of 6 terms: 2 signifiers and 1 relation between them are rhetorically referring to 2 signified and 1 property between them. Signifiers and relations can be well manifested or hidden; signified and properties can be present (univocal) or absent (arbitrary), concrete or abstract (ideal or phonetic); properties can be real or unreal or absurd. The cases are quite various and their variety supports the distinction of forms and families of forms.

Three families and fifteen rhetoric forms are most significant for the semiotic analysis of petroglyphs: they are ordered here below from concrete univocal to abstract arbitrary, from denotative of real elements to connotative of properties and concepts [Molinié 1992; Rubrieux 1993].

- *Denotation family* – when is established identity or similarity between signifiers and signified, between relation and property. It is the most concrete family. Main forms: *denotation* (imitative analogy, occasionally reinforced or diminished as dramatization), *metonymy and synecdoque* (condensation of meaning, respectively of a part into a part or of totality into a part), *prosopography* (denotation of real personages or events), *narrative* (sequence of prosopographies).

- *Metaphor family* – when relation refers to a property which pertains to only one of the two objects (fragmentation and displacement of meaning). In that way the main accent is put not on terms (denotation) but on properties (connotation), and the family is transitional between the denotation family (denotative of concrete elements) and the abstract family (connotative of abstract properties). Main forms: metaphor (attributing an unreal property), icon (fixed metaphor), *absurd construction* (metaphor attributing an absurd property), *allegory* (system of metaphors).

- *Abstract family* – when relation and property don't pertain to any of the objects, so that they play as abstract, from symbolic (of properties or ideas) to arbitrary. Main forms: *symbol, emblem* (fixed symbol), mythem (system of symbols where terms are unreal but sensuous), *myth* (narrative sequence of mythem); and finally *ideography* (system of symbols where the signified is an unreal or abstract idea) and *arbitrary sign*. The last two forms, when referring as *phonography* to a phonetic signified, provide scripture as basis for writing. Depending from the unit (gramma) to which they apply (name, syllable, single phonemes) they can be logographs, syllabographs, alphabetographs.

Table 1. Graphic of main rhetoric families and forms.

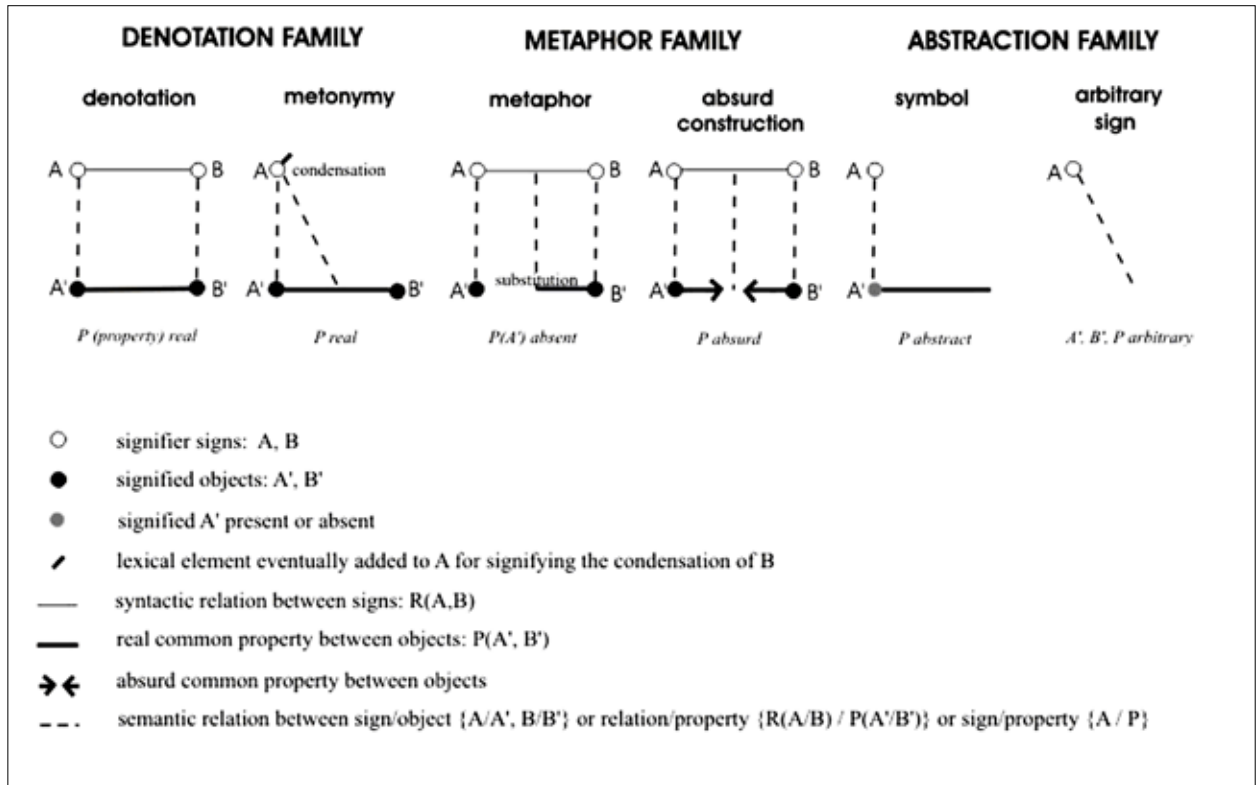


Table 2. Rhetoric forms and mental operations.

Each of these rhetoric forms, because built through semiotic logical procedures, is correlated with different mental logical operations [Piaget 1967, 1968], with different space-time conceptions and with different unconscious oneiric transformations [Freud 1901].

mental operations	rhetoric forms
<i>Mental logical operations</i>	Denotative family forms are connected with pre-operative and operative-concrete logical operations
	Metaphor and abstract family forms are connected with operative-abstract logical operations
<i>Space-time conceptions</i>	Denotative family forms are connected with pragmatic conceptions of space and with cyclical conceptions of time
	Abstract family forms are connected with abstract linear conceptions of space-time
<i>Unconscious oneiric transformations</i>	Denotative forms are connected with dramatization
	Synecdoque, metonymy and symbol with condensation of meaning
	Metaphor and abstract construction with fragmentation and displacement of meaning

Table 3. Rhetoric forms and petroglyph images in Kazakhstan.

rhetoric forms ordered from concrete to abstract	petroglyph samples	period
<i>denotation</i>	flock of linear goats; horse and rider	every period, Early Iron Hunnic
<i>prosopography, narrative</i>	warrior with banner	Turkic
<i>metonymy</i>	ringed horns with solar point in center	Early-Middle Bronze
<i>synecdoque</i>	bull as condensation for rain cycle; deer as condensation for vegetation cycle	Archaic, Early-Middle Bronze
<i>metaphor</i>	bow and arrow for sexual intercourse	Middle-Late Bronze
<i>absurd construction</i>	horned horse, sun-head	Late Bronze

rhetoric forms ordered from concrete to abstract	petroglyph samples	period
<i>symbol</i>	animalistic style deer or predator for abstract qualities	Early Iron Saka, Turkic, Adai
<i>arbitrary sign</i>	writing	Turkic, Ethnographic

Rhetoric forms, when ordered by historical appearance in petroglyph images, show the following succession:

rhetoric form ordered by time of appearance	historical period	absolute date
<i>synecdoque, denotation</i>	Archaic period	before 2000 BC
<i>metonymy</i>	Early-Middle Bronze	2000–1200 BC
<i>metaphor</i>	Middle Bronze	1600–1200 BC
<i>absurd construction</i>	Late Bronze	1200–800 BC
<i>symbol</i>	Early Iron Saka	800–200 BC
<i>prosopography, narrative</i>	Turkic period	500–1200 AD
<i>arbitrary sign, writing</i>	Turkic and Ethnographic period	500–1900 AD

The historical development of rhetoric forms follows quite precisely a trend of growing abstraction. But two interesting exceptions are remarked: synecdoque (condensation of totalities into parts) anticipates metonymy (condensation of parts into parts); and prosopography appears almost as last, evidently growing together with anthropocentrism, individualism and historical consciousness.

Correspondently, the historical development of rhetoric forms points to an analogous development of mental operations, i. e. a progression of:

- *mental logical operations* from pre-operative (Archaic) to operative concrete (Early-Mid Bronze) to operative abstract (Late Bronze, Early Iron);
- *space time conceptions* from concrete cyclical (early periods) to abstract linear (Turkic);
- *unconscious oneiric transformations* from dramatization and condensation (Archaic, Bronze) to fragmentation and displacement of meaning (Late Bronze).

The detection of rhetoric forms in petroglyph images and scenes is sometimes exposed to *ambiguities*. Ambiguities mainly appear in case of rhetoric forms based on omission and condensation of part of the signified. The distinction between the denotation of a single image and the condensation by metonymy or synecdoque of the meaning of two images into one of them can only be detected by the presence of secondary signs or by contextual considerations. The same can be said about symbols, which can be surely distinguished from denotation only when are repeated and fixed as emblems.

The easiest forms to individuate are metaphors and absurd constructions, because based not on omissions but on evident unreal or absurd relations. Anyhow the border between unreality and absurdity, between metaphor and absurd construction, can sometimes be quite fuzzy. Clear are also prosopographies and narratives: the first because their realistic details, the second because their sequential alignment.

2. SAMPLES OF RHETORIC FORMS FROM THE KAZAKHSTAN PETROGLYPH ARCHIVE

(J. M. Deom)

Here below are analyzed 11 petroglyph samples of rhetoric forms, provided with picture and commentary [about the petroglyph archive of Kazakhstan, see: Kadyrbaev et alia 1977; Rogozhinskyi 2004; Sala R et alia 2005; Tashbaeva et alia 2001].

1. Denotation (imitative analogy): *flock or herd of goats/Eshkiolmes Valley-13/Early Iron Hunnic period (200 BC – 500 AD) (Fig. 1)*. Given the absence of any other sign or contextual element widening the semantic reference, this composition of mid size linear goats can be interpreted as a denotation by imitative analogy of a flock or a herd of goats. The same simple figure, in presence of other signs or contextual elements, could represent more complex concrete forms like metonymy and synecdoque, or more abstract forms like symbols and emblems. The rhetoric form of denotation is present in some degree during all historical periods but, due to its extreme simplicity, becomes predominant during phases of decay and simplification of the petroglyph performance, like the Early Iron Hunnic period in Kazakhstan.

1. Denotation (imitative analogy): flock or herd of goats/*Eshkiolmes Valley-13/Early Iron Hunnic period (200 BC – 500 AD) (Fig. 1)*. Given the absence of any other sign or contextual element widening the semantic reference, this composition of mid size linear goats can be interpreted as a denotation by imitative analogy of a flock or a herd of goats. The same simple figure, in presence of other signs or contextual elements, could represent more complex concrete forms like metonymy and synecdoque, or more abstract forms like symbols and emblems. The rhetoric form of denotation is present in some degree during all historical periods but, due to its extreme simplicity, becomes predominant during phases of decay and simplification of the petroglyph performance, like the Early Iron Hunnic period in Kazakhstan.

2. Synecdoque-1: auroch/*Kuljabasy Valley-4/Archaic period (before 2000 BC) (Fig. 2)*. This kind of image of auroch is typical of the earliest Archaic petroglyph executions of the Chu-Ili mountains. It is realized by pecking technique on horizontal rectangular surfaces hidden in a shadowing corner of the rocky outcrop, in very large size 2 m long, with contour lines and square striped body, 2-dimensional but with 4 legs. Horns and tail are prolonged into cracks of the rock; male and female sex organs are evidenced and urinating. The morphological similarity between the signifier's body and the rectangular shape of the rock surface, and the presence of elements underlining the intimacy of the image with the underground dimension, make suspect the presence of a synecdoque, i. e. the representation of an object referring to the entire world to which it pertains. In this case the signified could consist of 2-3 variants of synecdoque, not so different from each other. It could be the humid fertile underground world together with the vegetation and animals that is generating, among which the auroch incontestably represents the biggest in size and the most humid. It could be the groundwater and springs that in the Kuljabasy valley represent the only water resource supporting the life of aurochs, animals and humans. It could even be the whole hydrological cycle, of which in arid landscapes groundwater represents a main phase [Sala 2008].

3. Synecdoque-2: auroch surrounded by worshippers and killers/*Kuljabasy Valley-14/Middle Bronze period (1600–1200 BC) (Fig. 3)*. This splendid composition is engraved on a vertical surface framed by an astonishing landscape view. It consists of figures of animals and humans realized by hammering technique in a 3-dimensional space as silhouettes endowed with voluminous effects. The central and largest figure is the one of an auroch realized in large size and perspective effects, with prolonged horns reaching a crack of the rock. It is surrounded on the right by a man, a woman and a child, in worshipping attitude; and on the left aggressed by 3 animal predators and pierced by 2 humans with spear and bow. The auroch in South Kazakhstan, during the Archaic and Bronze period, represents the most frequent petroglyph image and will totally disappear from all repertoires after this species became here extinct around 1000 BC. The composition seems to refer, as synecdoque, to the presence of two opposite trends in the relation between humans and animals: a contrast, within the human species, between killers and lovers, which provokes death and divinization of the victim. Eventually this synecdoque, by changing the central personage from auroch to ram and then to human, and by finally growing in abstraction, transformed into a metaphor and became the central icon (fixed metaphor) of the Christian religion [Sala 2008].

4. Metonymy: linear goats, solar circle and spots/*Kuljabasy Valley-2/Late Bronze period (1200–800 BC) (Fig. 4)*. This composition of linear goats and geometric signs is engraved on a vertical surface along the bottom footpath of a small valley. Horns, particularly the ones of ovi-caprids, have the peculiar quality to grow annually by regular rings so that, during prehistoric times, they surely provided one of the best measurements of the succession of solar years [Sala 2008]. This chronometric quality of the horns, during the Bronze age, confers to the isotopy horns-sun a concrete character that, together with the condensation of the sun image as a spot between the horns themselves, allows classifying this composition as metonymy. Occasionally horns could refer not just to their chronometric function but to the solar cycle as generator and regenerator of life, developing the basic metonymy into a synecdoque. This chronometric character endowed horns of a very wide semantic potential and favored their later use in the context of more abstract forms as metaphors and symbols.

5. Metaphor: archer with arrow and phallus in inverted positions/*Arpauzen Group 9/Middle Bronze period (1600–1200 BC) (Fig. 5)*. This image of archer is engraved on a vertical red surface in the context of a large composition of analogous personages. The inversion of the iconographic elements arrow-phallus brings to the image an unreal element that excludes the classification of its rhetoric form as concrete. The fact that a similarity of just morphological nature is established between the two kinds of penetration makes this rhetoric form not totally abstract but transitional between concrete and abstract. It is a metaphor, attributing subtle unreal properties by substitution. It is attributing to the arrow the subtle property of the

phallus; and to the phallus the one of the arrow: it emphasized the sexual aspect of hunting and the hunting aspect of sex.

6. Absurd construction-1: horned horse/Tamgaly Group-3/Late Bronze period (Fig. 6). During the Late Bronze period the petroglyph archive of Kazakhstan sees the first appearance of images and compositions endowed with absurd elements. They occasionally developed from metaphors by pushing too far the expedients for signifying a property. Images of horned horses and horned camels are representative of this phenomenon. They have been engraved totally anew or, more simply, like in the case of this picture, horns have been just applied on a more ancient horse image. At that time horns of bovine and ovi-capride were able, by metonymy and synecdoque, to condensate the meaning of several signified and played a very high semantic role in the repertory. Then, with the full domestication and use of the horse, the image of this animal entered the semantic cosmos as main subject, substituting in this role the image of the extinct auroch. In the transition, the horse inherited the horns of the auroch (even the ones of the goat) and, with the horns, all their possible isotopies: chronometer of the solar year, representative of the solar cycle, etc. As the result the ancient horn compositions playing as synecdoques changed into absurd constructions. Not even totally absurd because two little relict horns are anyhow detectable on the top of the horse head!

7. Absurd Construction-2: tailed humans/Kuljabasy Valley-3/Middle Bronze period (Fig. 7). Like horns are applied to the horse during the Late Bronze period, in the same way tails have been often applied to images of men during the Early-Middle Bronze. Why unreal elements like horns and tail? Horns and tails are similar in representing the two thin mobile extremities of most of the big mammals; and, already during the Archaic period, on auroch images, they have been both submitted to anomalous augmentation in order to reach cracks of the rock surface. They also are, particularly the tail, most mobile parts and good communication channels. In fact the two organs are both endowed of special informational functions: the horns, with slow changes, measure the cycles of the sun; the tail, with its rapid vibrations, play as most effective channel of communication between animals and between animals and humans.

During the Early-Middle Bronze both organs are often applied to human figures. The isotopy man-tail is possibly the most ancient absurd construction...and, again, not totally absurd. On one side, the absence or presence of horns is a good criterion for differentiating horses (and camels) from all the other big mammals; and the absence or presence of horns and tails for differentiating humans from animals: and the violation of this criterion makes absurdity. But on the other side four-five tail vertebrae are still remaining in every human body: their augmentation is just metaphorically pointing to and exalting the energy and communication power that comes from our pertaining to the animal world.

The fact that the absurd images of horned horses and tailed humans are just the fruit of augmentation underlines the slight but concrete link still existing between the two elements of the isotopy. The fact that, by excess, this augmentation turns into an absurdity underlines, metaphorically, a pretended qualitative difference: the difference of horses and humans from the rest of the animal world. Very often metaphors and absurd constructions are introduced for supporting the expression of unclear pretensions.

8. Absurd construction-3: labyrinth head/Kuljabasy, Valley-19/Late Bronze period (1200–800 BC) (Fig. 8). Another very important sample of Late Bronze absurd construction are the so-called sun-head images. They are relatively numerous in Tamgaly and Saimaly-Tash (KG) but present also in Kuljabasy, Eshkiomes, Baikonur. They consist of anthropomorphic personages with abnormal head, made of concentric circles and/or rays, from which comes their denomination. In reality each of these heads has its specific character morphologically related to a wide class of sub-circular objects like sun, stars, auras, rays, hairs, etc. The anthropomorphic image of Fig. 8 has been recently discovered in Kuljabasy and is relevant for its excellent state of conservation. It is 60 cm high with linear body, non erected phallus and 4 arms. The head is shaped as a labyrinth, quite similar to the one engraved few valleys away (Fig. 9) and to a labyrinth found in Saimaly-Tash. Even in this case the absurdity of the labyrinth head is not extreme, because the shape of the labyrinth is morphologically very similar to the lateral section of the human brain, and metaphorically well represents the complexity of human thinking. As a whole during the Late Bronze epoch, together with the introduction of metaphors and the development of abstract mental operations, petroglyph images start witnessing a self-reflective interest for human mentality.

9. Symbol: deer in crouch position/Tamgaly Group-5/Early Iron Saka period (800–250 BC) (Fig. 10). With the Early Iron Saka period the character of the signifiers' repertory and of its relation with the semantic cosmos changes completely. The repertory drastically reduces in number from 30–50 subjects and scenes to just 8-10 of them, practically just horned ovi-caprides, deer and predators. But in the same

time rhetoric forms develop from denotative to connotative in order to link these few signifiers with a wide spectrum of possible signified properties. Petroglyphs become symbol and emblem (fixed symbol) of properties of an abstract cosmos.

The appearance of abstract symbols is witnessing a deep epochal change. It goes together with the rise of an aristocratic class of mobile armed shepherd societies, patriarchal and stratified, organized through genealogies and burial monuments. The petroglyph world loses its centrality and becomes the emblematic support of an impressive funerary culturalization of the landscape, sharing this function with similar images represented in metal works.

Images of crouching deer with beak-like muzzle appeared at the end of the II millennium BC on funerary steles in Western Mongolia, and in few centuries spread as symbol of the cosmos of the ancient Sakas in almost all sites of Central Asia. Like their contemporary and more abundant images of sheep and goats, they play a symbolic role, as witnesses by the standardized shape of their body and by the taste for geometric arrangement of several images. Compositions predator-prey are also frequent, pointing to the conception of a world ruled by conflicting natural forces.

This symbolic phase weakens with the end of the Saka period and is followed by 7 centuries of decadence of petroglyph performances, reduced to simple linear denotative images of sheep and goats. Anyhow even this phase, with its obsessive repetition of sheep and goat images on rock surfaces, is not totally simple but seems result of the psychotic extroversion of a collective primordial archetypal structure. This phenomenon possibly represents the original rhetoric and psychic contribution of the petroglyphs of the Early Iron Hunnic period, which operates unchanged among peoples of Kazakhstan up to present times. Symbolic forms will be reintroduced in Kazakhstan with the Turkic invasion, together with new forms of prosopographic and narrative character.

10. Prosopography: rider with banner/Kuljabasy, Valley 3/Turkic period (500–1200 AD) (Fig. 11). The Turkic rule on Central Asia revived everywhere the petroglyph performance in an eclectic way. It mainly reintroduced subjects and symbolic forms of the Saka period, together with new subjects and forms having prosopographic and narrative character and writings in runic alphabetic script. Prosopography and narrative forms (system of prosopographies) are easy to detect because are denotative and point to real signified. What distinguishes them from simple primitive denotation is their individual and historical character. They denote not animals or generic humans but personages and events, like riders with banners, weapons and paraphernalia, with falcons, with detailed representation of portraits, dresses and tools through the use of drawing-like scratching technique. The introduction of these denotative historical forms goes together with the use of ancient petroglyph sites for political and military propaganda: an aggressive use of the most accessible surfaces, often by superposition and canceling of former images.

11. Arbitrary sign: lines and circle/Kuljabasy valley 4/Early Iron period (800–200 BC) (Fig. 12). Abstract arbitrary signs are detected on the basis of their abstract shape and, sometimes, by their serial alignment, and are present in every petroglyph period. Single abstract signs are present in every period, from Archaic to ethnographic, and are probably pointing arbitrarily to mysterious attributes or are endowed of syntactic connective functions or constitute property marks (tamga). Abstract signs in serial alignment make their appearance during the Early Iron Saka and Sarmatian period. They could be already related to a phonetic signified and playing as logographs (relating to nouns), syllabographs (to syllables) or alphabetographs (to alphabetic phonemes). In that case they would represent the sub-graphemic early phase of writing. Abstract arbitrary petroglyph signs used in the context of a well established writing system (graphemic system) make their sure appearance during the Turkic period in runic alphabet, and widespread during the following Ethnographic period in Arabic alphabet.

The prosopographies, symbols and written inscriptions of the Adai tradition (1600–1900 AD) represent the last phase of petroglyph performance in Kazakhstan. After this time, the ancient system of communication channeled by stones definitely ends, substituted by two modern systems of communication on paper and on microchips.

Библиография

Кадырбаев М. К., Марьяшев А. Н. Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата, 1977.

Памятники наскального искусства Центральной Азии. Общественное участие, менеджмент, консервация, документация. Алматы, 2004.

Медоев А. Гравюры на скалах. Алма-Ата, 1979.

Сала Р., Деом Ж.-М. Наскальные изображения Южного Казахстана. Алматы, 2005.

- Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.
 Almengaud F. La pragmatique. Paris (PUF), 1985.
 Barthes R. Elements of semiology. New-York (Hill & Wang), 1964.
 Freud S. The interpretation of dreams. New-York (McMillan), (3d ed.) 1913.
 Greimas A. J. Sémantique structurale. Paris (Larousse), 1966.
 Molinié G. Dictionnaire de rhétorique. Paris (Hachette), 1992.
 Piaget J. Logique et connaissance scientifique. Encyclopédie de la Pléiade, Paris (Gallimard), 1967.
 Piaget J. L'épistémologie génétique. Encyclopédie de la Pléiade, Paris (Gallimard), 1968.
 Pierce J. An Introduction to Information Theory: Symbols, Signals and Noise. New-York (Dover), (2d rev. ed.) 1980.
 Robrieux J. Eléments de rhétorique et d'argumentation. Paris (Dunod), 1993.
 Sala R. La tradizione petroglifica dell'Asia Centrale Occidentale // Facchini F. (ed.) Popoli della Yurta. Milano (Jaca Books), 2008.
 Shannon C. The mathematical theory of communication // The Bell System Technical Journal. 1948. Vol. 27.
 Tashbaeva K., Khuzhanazarov M., Ranov V., Samashev Z. Petroglyphs of Central Asia. Bishkek, 2001.

Вл. А. Семенов

Институт истории материальной культуры РАН,
 Санкт-Петербург, Россия

**ПЛИТА С ОКУНЕВСКОЙ ЛИЧИНОЙ
 СО СТОЯНКИ КАРА-ОРГА В ТУВЕ**

VI. A. Semyonov

*The Institute for the History of Material Culture
 of the RAS, Saint-Petersburg, Russia*

**THE SLAB WITH AN OKUNEV FACE-MASK
 FROM THE SITE KARA-ORGA IN TUVA**

Новый памятник окуневского искусства был обнаружен в процессе археологической разведки, проводимой в 2010 г. по трассе планируемой железной дороги Кызыл–Курагино. Гора Кара-Орга – небольшая возвышенность, расположенная в северной части Уюкской котловины, приблизительно в 2 км к СВ от кургана Аржан 2. Древняя каменоломня на Кара-Орге, возможно, была источником строительного материала для сооружения кургана. На некоторых плитах, извлечённых из кургана, были нанесены петроглифы, выполненные в аржано-майэмирском стиле [Чугунов 2008: 53–69]. Если они попали туда с Кара-Орги, то значит, гора задолго до постройки кургана была священной и когда утратила свое сакральное значение на ней открыли добычу камня. У подножия Кара-Орги по неглубокому распадку в наше время накатана полевая дорога. Именно по ней запланирована прокладка железнодорожного полотна. Дождевые ручьи промыли в колеях дороги глубокие рытвины и овраги. Обследования обнажений почвенного слоя, достигающих в Уюкской котловине значительной мощности, дали положительные результаты. Здесь было выявлено два культурных слоя стоянки, занимающей площадь не менее 2 тыс. кв. м, как раз в распадке перед каменоломней. Предварительное обследование (шурфовка) и сбор оказавшегося на поверхности материала позволяют датировать стоянку эпохой неолита–бронзы. В основном это продукты расщепления камня. Всего собрано около 800 артефактов (среди них 6 клиновидных нуклеусов гобийского типа, микропластинки, отщепы, чешуйки и т. п.). Находки свидетельствуют, что в древности здесь находилась стоянка-мастерская, которую можно датировать эпохой неолита. В одном из шурфов была выявлена яма, заполненная вертикально стоящими плитами. Все плиты небольшого размера, одна, более крупная, разделяла яму на две части и опиралась на горизонтально уложенную плиту, на которой и была выбита личина (**рис. 1**). Эта плита лежала «лицевой» стороной вверх. Верхний слой заполнения ямы состоял из отемнённой супеси с мелкими угольками. Ниже плиты с личиной находился слой чёрной сильно гумусированной супеси с большим включением углей и кальцинированных костей. Мощность этого горизонта достигала 10 см. Под ним находился слой мелких плит, многие из которых имели округлую форму, преднамеренно созданную путём обработки краёв плиток по всему периметру. Подобные округлые плитки встречаются в окуневских святилищах Минусинской котловины [Кызласов 1986: 95]. Дно ямы было вымощено плитняком. Под вымосткой на некоторую глубину продолжалась подсыпка из слабо отемнённой супеси, ниже шёл материк. Яма имела раз-

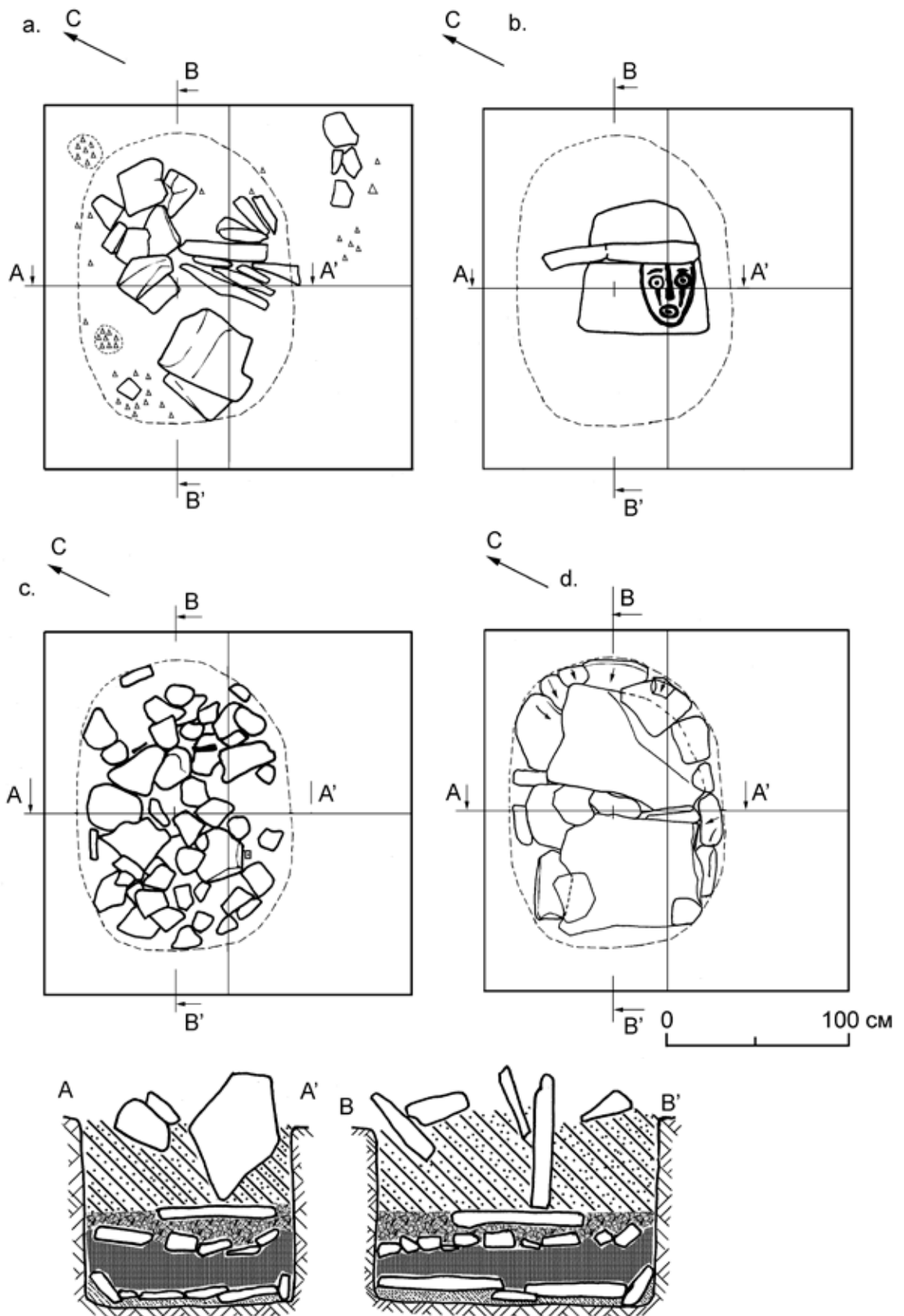


Рис. 1. План и разрезы ямы с личиной со стоянки Кара-Орга:
 а – перекрытие ямы; б – уровень залегания плиты с личиной и слой над ней; с – обломки плит ниже
 уровня залегания камня с личиной; д – плиты на дне ямы.

Fig. 1. The plan and sections of the hole with a face-mask from the Kara-Orga site:
 а – an overhead cover of the hole; б – a level of the panel bedding; с - fragments of the panels with face-marks
 and a layer above it; д – panels on the bottom of the hole.

мер по длинной оси 160 см и была ориентирована по направлению СВ–ЮЗ. Ширина ямы 130 см, глубина – 100 см. Плита с личиной лежала почти по центру ямы, ближе к её юго-восточной стенке. Длина нижней грани плиты и её высота были одинаковы – 60×60 см, плита плавно сужалась кверху, ширина её верхнего края составляла около 30 см. Личина находилась в нижнем правом углу плиты. Её максимальные размеры 30×27 см, то есть она занимала примерно одну четвёртую часть плиты. Слева от личины просматриваются незначительные повреждения камня, возможно, естественного происхождения (рис. 2).

Личина оконтурена широкой (от 2 до 1 см) линией, выполненной в технике пикетажа. Линия неровная, глубина выбивки не одинаковая. В качестве керна использовался заострённый камень. Глаза были показаны двумя неровными окружностями со зрачком в центре. На лбу двумя грубыми линиями обозначены брови, нос прямой, слегка расширяющийся книзу. Рот обведён широкой и глубокой полосой, так что подчёркнуты припухлые губы. От глазниц ко рту пробиты две линии, возможно, передающие образ «плачущего» бога или богини (?), связанной с небесной дождевой стихией. На плоской голове двумя треугольниками изображены «рога» короны, в центре какое-то подобие антенны, отсылающей нас к более эффектным личинам Мугур-Саргола. Ниже короны, с левой и правой стороны личины, выбиты овальные выступы. Скорее всего, так изображали уши.

В Туве полных аналогий подобным личинам нет. Ближайшие по местонахождению окуневские памятники происходят опять-таки из кургана Аржан 2. Но, по свидетельству его исследователей, плиты с изображениями личин не являлись строительным материалом. Они залежали в культурном слое, покрытом этим гигантским сооружением, вместе с керамикой, известной по ряду других окуневских местонахождений в Туве [Чугунов и др. 2006: 303–311] и датируются XII–XIV вв. до н.э., то есть вторым этапом окуневской культуры в Туве, согласно моей периодизации [Семенов 1984: 252–264]. На одном из обломков изображена личина, щёки которой были выделены «скобками» (рис. 3-3). Это широко распространённый стилистический приём, известный как на памятниках Минусинской котловины, так и Горного Алтая. Вторая личина имела просто антропоморфный облик (рис. 3-4) без характерных особенностей, выявленных на личине из памятника Кара-Орга, своеобразии которой придает корона из треугольных зубчиков.

Другой подобный памятник обнаружен в 1984 г. в Усинской котловине в устье р. Фёдоровка. На плите размером 30×50 см были выбиты две личины, расположенные по принципу полюсной, противостоящей симметрии [Бокоренко 1995: 32–37]. На одной из личин были показаны уши, сближающие её с личиной Кара-Орги, но короны не было (рис. 3-5).

Подобные короны в разнообразном исполнении встречаются на довольно большом числе окуневских стел из Минусинской котловины [Леонтьев и др. 2006: кат. №№ 194, 201, 266 и др.] (рис. 3-7), на петроглифах в горах Инь-Шань. С некоторой натяжкой к ним можно причислить личину из Западной Монголии в долине реки Цагаан-Салаа [Кубарев и др. 2005: рис. 339]



Рис. 2. Плита с личиной со стоянки Кара-Орга.
Fig. 2. The panel with a face-mask from the Kara-Orga site.

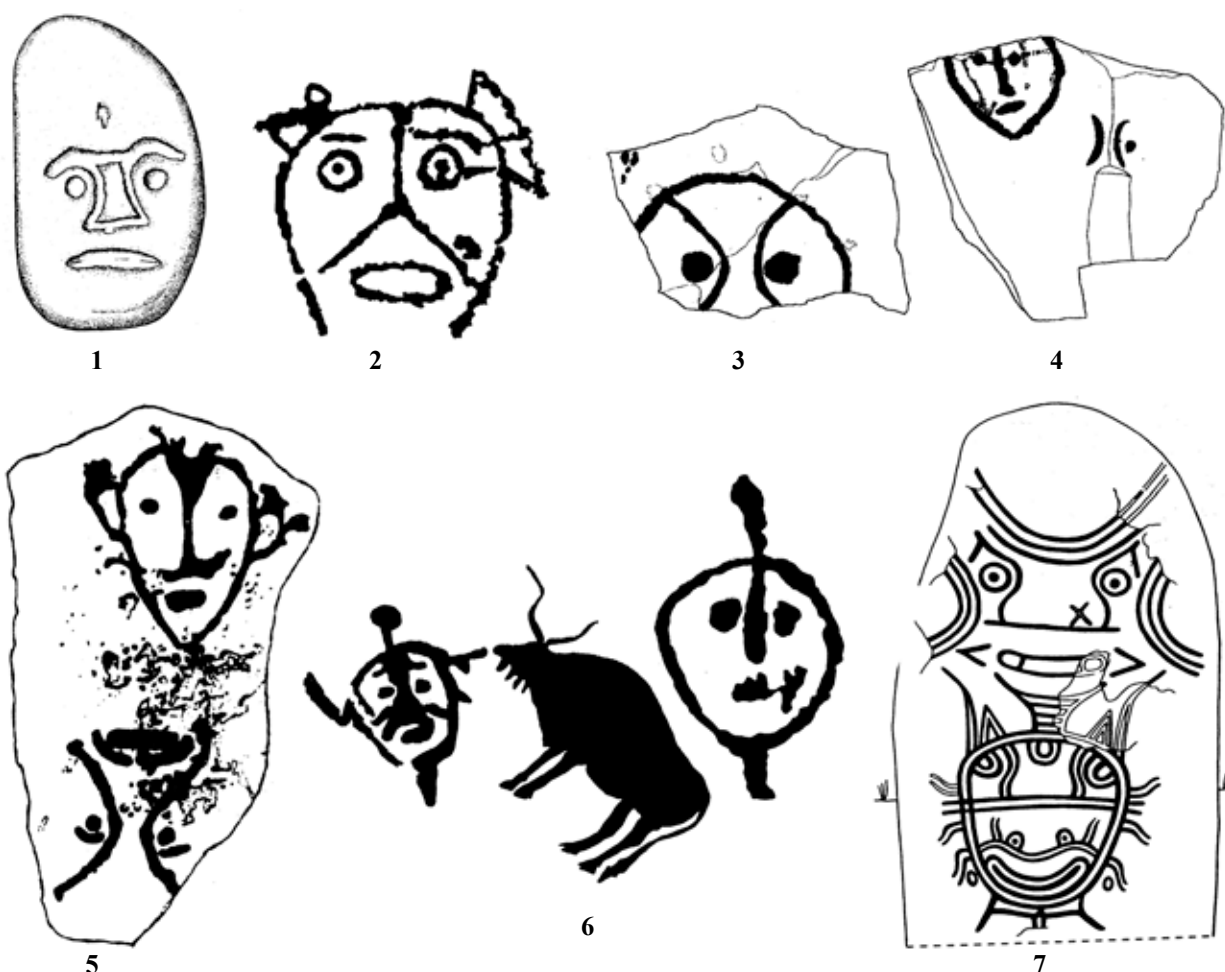


Рис. 3. Личины окуневского типа Центральной Азии:

1 – могильное поле Догээ-Баары, Тува (по К. В. Чугунову); 2 – Цаган-Салаа, Монголия (по В. Д. Кубареву, Д. Цэвээндоржу и Э. Якобсон); 3–4 – плиты из кургана Аржаан 2, Тува (по К. В. Чугунову, А. Наглеру и Г. Парцингеру); 5 – Усинская котловина, Красноярский край (по Н. А. Боковенко); 6 – Мугур-Саргол, Тува (по М. А. Дэвлет); 7 – стела с ключа Юр, Усть-Абаканский район, Хакасия (по Н. В. Леонтьеву, В. Ф. Капелько, Ю. Н. Есину).

Fig. 3. The Okunev type' face-masks of Central Asia.

(рис. 3-2). Все перечисленные здесь изображения личин в зубчатых коронах или без них совершенно не идентичны, чего и нельзя ожидать на столь обширной территории. Они, по-видимому, создавались в разноплеменной, но отчасти однокультурной среде, в которой бык выступал как верховное божество и символ мужской фертильности. В Туве сопряжённость или отождествление быка с личиной зафиксировано на Мугур-Сарголе [Дэвлет 1980: 99, табл. 18, камень 108] (рис. 3-6). Сами бычьи рога на личинах окуневской и кара-кольской культур свидетельствуют об их тождественности.

Личина в Кара-Орге была преднамеренно захоронена и на ней установлена стела. Из этого следует, что её не могли просто бросить за ненадобностью, но постарались оградить от осквернения, как и другие разбитые стелы, используемые как стенки гробниц окуневской и каракольской культур. На могильном поле Догээ-Баары был также обнаружен валун с четырьмя личинами, характерными для окуневского искусства Тувы. Кроме того, в центре аморфной каменной наброски был найден валун (27×17×12 см) с личиной, выполненной точечной выбивкой. Судя по месту нахождения памятника, он также был захоронен (рис. 3-1) [Чугунов 1997: 237–239]. Обряды «захоронения» подобных культовых памятников, утративших свой сакральный «иммунитет», встречаются и в Хакасии, например в окуневском святилище у поселка Ербинский, где расколота на две части стела была зарыта в двух жертвенных ямах [Кызласов 1986: 118–121].

Подобные действия были широко распространены в Афро-Евразийском мире в среде носителей варварско-первобытных культур, в доказательство чего существуют убедительные аргументы.

Например, замечательная работа кельтского мастера – голова из Мшецке-Жерховице вблизи Праги была разбита и брошена в яму рядом с кельтским святилищем, когда утратила свои сакральные функции.



A new object of Okunev art was found at the foot of the mountain Kara-Orga in northern part of the Uyuk hollow, approximately 2 km to the north-east of the kurgan Arzhan 2. Here the site with two cultural layers was discovered on the area about 2,000 square meters. In one of the prospect shafts there was found a hole (160×130 cm, 100 cm in depth). Vertical slabs were found in it. One of them, the bigger, divided the hole into two parts. This slab, in its turn, rested on the horizontal slab with a depiction of a face-mask in its upper part (**Fig. 1**). The slab with a face-mask laid on the sandy layer, containing a lot of coals and calcited bones. Lower there was a layer of small slabs. Many of them had been worked up – they had been given a rounded shape. Such rounded small slabs occur in the Okunev sanctuaries of the Minusinsk Basin [Kyzlasov 1986: 95]. The bottom of the hole was paved with flat stones, under which there was a sandy addition with a subsoil below it.

The face-mask is rendered with a stone tool by pecking. A deepened strip (1–2 cm wide) marks the outline of the face-mask. The eyes are depicted as jagged circles with dots-pupils in the centre. On the forehead, the eyebrows are made by rough lines. The nose is straight, a little widening downward. The mouth is outlined with a broad and deepened strip. From the eye-pits to the mouth two deepened lines go. Thus, the image of a “crying” god or goddess (?), connected with rain elements, must have been represented. On the flat head two triangles depict the crown’s “horns”. Between them, in the centre something like “antenna” is rendered. This element is known in face-masks of Mugur-Sargol. Under the crown on the left and right sides of the face-mask, oval bulges (ears?) are visible.

There are no full analogies of such face-masks in Tuva. The nearest site is the fragments of slabs with face-masks from the Okunev site, above which the kurgan Arzhan 2 was erected [Chugunov et al. 2006: 303–311] (**Fig. 3-3, 4**). They are dated to the 12–14 th centuries BC, which is the second stage of the Okunev culture in Tuva according to the periodization by the author. The slab with two face-masks was found in the Us basin in the mouth of river Fyedorovka [Bokovenko 1995: 32–37] (**Fig. 3-5**). But these face-masks have no crowns. Similar crowns are depicted on many Okunev statues from Minusinsk Basin [Leontjev, Kapel’ko, Esin 2006 – see cat. № 194, 201, 266 and others] (**Fig. 3-7**), on the petroglyphs in the mountains Yin-Shan in China. A face-mask from Western Mongolia on the Tsaagan-Salaa river also is a sort of analogy [Kubarev et al. 2005: Fig. 339] (**Fig. 3-2**).

The face-masks with toothed crowns have evidently been depicted by different tribes, whose culture was somewhat similar. In these cultures Bull was the supreme deity and symbol of male fertility. The combination of images of bull and face-masks was revealed in petroglyphs of Mugur-Sargol [Devlet 1980: 99, Table 18, stone 108] (**Fig. 3-6**).

The face-mask in Kara-Orga was intentionally buried just like the many others broken slabs, re-used as walls for burials of Okunev and Karakol cultures. On the Dogee-Baary cemetery, a buried boulder with a face-mask depiction was also found [Chugunov 1997: 237–239] (**Fig. 3-1**). The rituals of “burying” of cult objects, which lost their sacredness, occur also in Khakasiya [Kyzlasov 1986: 118–121].

Библиография

- Боковенко Н. А. Новые петроглифы личин окуневского типа в Центральной Азии // Проблемы изучения окуневской культуры. СПб., 1995.
- Дэвлет М. А. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980.
- Кубарев В. Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура. Монгольский Алтай. Новосибирск; Улаан-Батор; Юджин, 2005.
- Кызласов Л. Р. Древнейшая Хакасия. М., 1986.
- Леонтьев Н. В., Капелько В. Ф., Есин Ю. Н. Изваяния и стелы окуневской культуры. Абакан, 2006.
- Семёнов Вл. А. О двух этапах окуневской культуры Тувы // Проблемы истории Тувы. Кызыл, 1984.
- Чугунов К. В. Новые находки личин в верховьях Енисея // Окуневский сборник. Культура. Искусство. Антропология. СПб., 1997.
- Чугунов К. В. Плиты с петроглифами в комплексе кургана Аржан-2 (к хронологии аржано-майэмирского стиля) // Тропюю тысячелетий. К юбилею М. А. Дэвлет. Труды САИПИ. Вып. IV. Кемерово, 2008.
- Чугунов К. В., Наглер А., Парцингер Г. Аржан 2: материалы эпохи бронзы // Окуневский сборник 2. Культура и ее окружение. СПб., 2006.

**СЮЖЕТЫ ОКУНЕВСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТИПА
В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА**

I. N. Shvets

Heidelberg, Germany

**SUBJECTS OF THE OKUNEV DEPICTIONAL TYPE
IN THE ROCK ART OF KAZAKHSTAN**

Аналогии в наскальном искусстве Казахстана и Сибири обнаруживаются среди сюжетов и сцен различных эпох. Наиболее многочисленные примеры тому мы находим в памятниках раннего железного века, когда звериный стиль являлся определённой доминантой в изобразительном искусстве на всём евразийском пространстве. К подобного рода аналогиям принадлежат также лошади в сеймо-турбинской изобразительной традиции, фантастические хищники окуневского типа, солнцеголовые персонажи эпохи бронзы, олени с клювовидной мордой, изображённые на оленных камнях финальной бронзы и раннего железного века. Эти и многие другие изображения являются составной частью репертуара местонахождений наскального искусства Центральной Азии и Сибири и порождают научные дискуссии о центрах «исхода» того или иного изобразительного стиля.

Охватить весь пласт параллелей в наскальной изобразительной традиции Сибири и Казахстана не представляется возможным в рамках данной статьи. В настоящей работе мы обратим внимание на некоторые изобразительные элементы *окуневского типа*, которые имеют место в петроглифах Казахстана. К таковым относятся изображения *быков, фантастических хищников, повозок, запряжённых быками, солнцеголовых персонажей, человека в сидячей позе, рожениц*. При этом каждый из данных образов требует отдельного описания, атрибуции как «окуневского» и, по возможности, осмысления его значения в системе изобразительных образов эпохи ранней бронзы. Предметом нашего исследования является образ быка окуневской культуры в искусстве Южной Сибири и петроглифах Казахстана эпохи ранней бронзы. В данной работе мы сознательно избегаем дискуссий в отношении хронологической и культурной атрибуции окуневских стел, являющихся одним из основных источников информации об образах так называемого окуневского типа. Данный вид памятника датируется нами эпохой *ранней бронзы* и идентифицируется с *окуневской культурой* Минусинской котловины.

Хотя распространение окуневских стел, в основном, ограничено районом Среднего Енисея, некоторые изображения окуневского типа встречаются и в отдалённых регионах, включая Казахстан. Изображения быка доминируют среди зооморфных образов окуневской культуры, при этом голова быков как бы вдавлена в торс животного, на крупе воспроизведены схематичные контуры личины. На мордах коров имеются косые линии и кольцо/рогатка, маска на крупе [Leont'ev, Kapel'ko 2002: 37]. Интерпретируя данные знаки, которые встречаются довольно многочисленными группами на окуневских стелах, авторы предполагают, что эти символы имеют космический смысл. Они выбиты на телах животных, замещают глаза и ноздри животного, а также являются основным элементом солнечной символики [Ibid.: 39].

Н. В. Леонтьев описал основные приёмы техники исполнения фигур быков окуневского типа. К таковым он отнёс выполнение контура фигур животных резными линиями с дальнейшей шлифовкой (это придаёт фигурам чёткий и глубокий силуэт), наличие орнаментальных линий на туловище животного. Быки окуневского типа выполнены в примитивно-реалистичной манере, наделены массивным туловищем с тяжёлой передней частью, прямой спиной и укороченной массивной головой. Рога животных, в большинстве своём, направлены вперёд и изогнуты вверх, ноги худые, копыта не обозначены, всегда показан хвост [Вадецкая, Леонтьев, Максименков 1980: 32, 33].

В 2007–2010 гг. сотрудниками Института археологии им А. Х. Маргулана Министерства образования и науки Республики Казахстан (отдел по изучению памятников раннего железного века и древнего искусства) под руководством З. Самашева и И. Швеца в горах Бала-Сауыскандык была проведена археологическая экспедиция по изучению и документации петроглифов. Финансовую поддержку оказал германский фонд имени Герды Хенкель (Gerda Henkel Stiftung). Материалы данного местонахождения уже были частично опубликованы и представляют огромный интерес

для исследователей наскального искусства [Мургабаев 2005; Самашев 2006; Мургабаев и др. 2006; Швец и др. 2008]. Изображение быка в петроглифах гор Бала-Сауыскандык поражает особым многообразием выбивки и вариаций в передаче таких деталей как рога, хвост, корпус. Бык показан стоящим, запряжённым в облегчённую двухколёсную повозку и четырёхколёсную телегу (?). Фигуры быка встречаются в композициях с ряжеными, роженицами, сопровождают сцены совокупления.

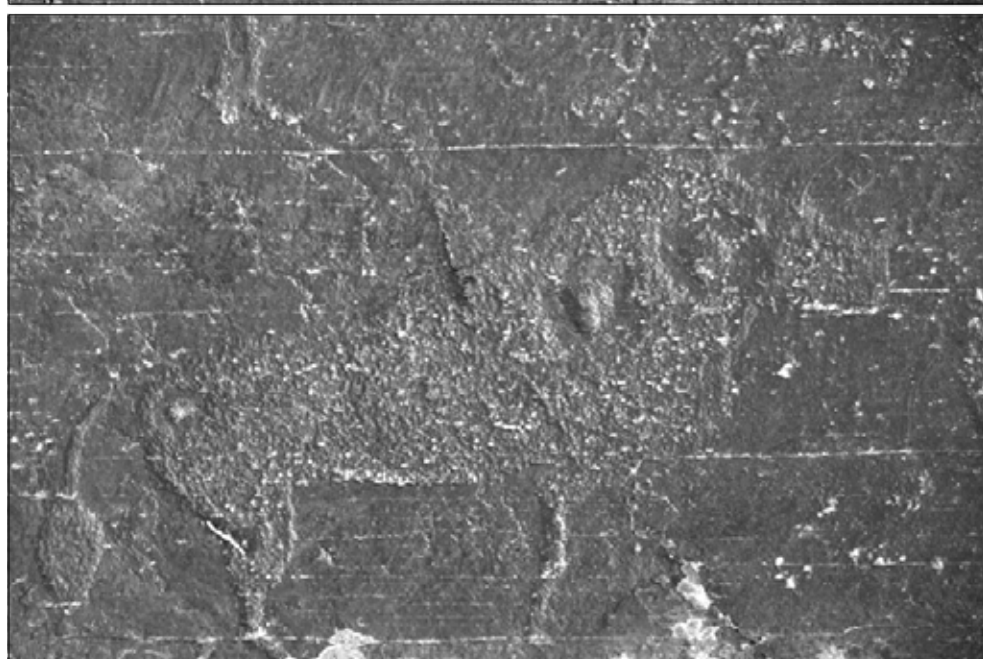
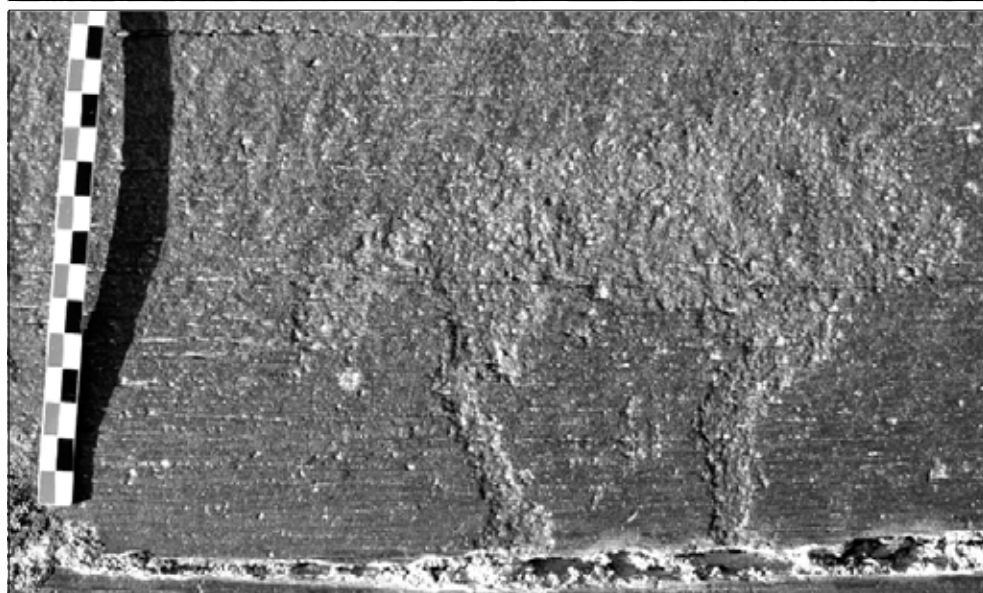
Среди петроглифов местонахождения Сауыскандык преобладают изображения быков, выполненных в технике выбивки по контуру или сочетанием техники пикетажа с выбивкой по контуру. Довольно часто пикетажем воспроизводились только отдельные части корпуса животного – шея, бедро, голова. Это придаёт некоторым рисункам эффект объёма и представляет своеобразную попытку выйти за пределы плоского изображения. Живопись позволяет больше экспериментировать с цветом и тенью; в нашем случае древний художник пытался добиться определённого воздействия на зрителя за счет комбинирования техник. Подобное сочетание шлифовки, сплошной выбивки и элементов контррельефа (в нашем случае – рельефные круги с точками внутри и без них и т. д.) создавало впечатление «выпуклости» фигуры, «оживляло» её. Именно такие изображения на фоне большого количества петроглифов, выбитых «монотонной» точечной техникой, привлекают к себе внимание. Несколько фигур выполнены способом так называемой скелетно/эскизной выбивки: корпус животного был разделён вертикальными, перпендикулярными, горизонтальными или косыми линиями. Абсолютно новой для рисунков Южного Казахстана техникой можно считать выбивку корпуса животных (в основном, быков) по контуру, возможно, с дальнейшей выскабливанием и шлифовкой поверхности тела, с изображением на нём в технике контррельефа одного или нескольких кругов, которые представляют собой возможную модификацию личин на телах быков с окуневских стел.

Быки в петроглифах гор Бала-Сауыскандык изображены с массивным корпусом, имеют серповидные, выполненные в виде круга, в большинстве своём направленные вперёд и изогнутые кверху рога. Ноги животных изображены, как и в случае «окуневских быков», сухопарыми, копыта не обозначены, всегда показан хвост в форме шара, листа на конце или полосы.

Большинство изображений быков в петроглифах гор Бала-Сауыскандык датируется, вероятнее всего, эпохой энеолита–ранней бронзы. Подобное внимание к изображению быка в эту эпоху, скорее всего, было связано с его экономической и ритуальной ролью. Для более поздних периодов истории региона это животное теряет свое былое значение. Это связано и со сменой хозяйственной деятельности, и с исчезновением в степях Евразии дикого быка – одного из самых крупных промысловых зверей, и, соответственно, его исчезновение в культах и верованиях населения степной Евразии.

По мнению М. К. Кадырбаева и А. Н. Марьяшева, исчезновение дикого быка началось на большей части территории Евразии в эпоху бронзы. В некоторых районах Алтая некоторое количество диких быков сохранилось вплоть до XVIII в. Кости одомашненного быка фиксируются в небольшом количестве почти на всех поселениях эпохи ранней и развитой бронзы Казахстана [Кадырбаев, Марьяшев 1977: 172]. Подобная ситуация характерна также для неолита и эпохи бронзы Средней Азии, Кавказа и Украины. В I тыс. до н. э. в остеологическом материале Узбекистана они отсутствуют [Хужаназаров 1995: 66, 67]. По мнению Ю. А. Мотова, мир зооморфных художественных образов прошёл к эпохе ранних кочевников тщательный отбор и представляет собой феномен, в котором акцентировано его номадическое происхождение. «Ключевым» моментом, по мнению Ю. А. Мотова, является олицетворение образа быка у «пазырыкцев» уже в качестве «чужого» в кочевом стаде. Отмечаются следы применения быка в качестве тягловой силы и источника сырья, но он полностью отсутствует в круге зооморфных образов пазырыкского искусства [Мотов 2007: 62].

Среди петроглифов Сауыскандыка имеются также редкие изображения упряжных быков с “nose ring” на кончике морды, предназначенным для крепления ремней управления. Находки подобных предметов *in situ* в носовой части черепа особей крупного рогатого скота в могильнике майкопской культуры демонстрируют непосредственное их назначение. В памятниках этой же культуры выявлена особая культовая и ритуальная роль данных предметов – обычай помещать их отдельно в могильниках или же в специальных деревянных сосудах [Канторович и др. 2009: 49]. Через такие кольца в носу тяглового быка пропускались ремни, с помощью которых осуществля-



Изображения быков. Саускандык, Южной Казахстан.

лось управление животным. Подобные ремни-вожжи изображены также в оснастке бычьих упряжек среди петроглифов местонахождений Саймалы-Таш (Киргизстан), Байконур (Центральный Казахстан), Ешкиольмес (Юго-Восточный Казахстан). Подобный же способ управления с помощью кольца/рогатки в носу многократно запечатлён среди окуневских изображений быков в Южной Сибири [Leont'ev, Kapel'ko 2002: fig. 24].

Стилистические параллели изображениям быков Сауыскандыка в памятниках окуневской культуры, техника, патина и сохранность рисунков позволяют датировать данный зооморфный образ местонахождения Сауыскандык кон. III – нач. II тыс. до н. э. Выявленное сходство стилистических, иконографических и технических деталей в изображении быков Южной Сибири и Казахстана могло являться следствием контактов населения данных регионов или маркировать передвижения некоторых его групп.

Основной репертуар петроглифов местонахождений Сауыскандык находит яркие иконографические и стилистические параллели в наскальном искусстве Казахстана, Туркмении, Узбекистана, Монголии, Алтая и Сибири. Исследования последних лет таких местонахождений как Баян-Журек, Кулжабасы, Сауыскандык, насчитывающих от 2 до 5 тыс. рисунков, которые демонстрируют богатейший и неведомый до сегодняшнего дня мир образов и сцен древнего искусства, свидетельствуют о том, что данное направление казахстанской археологии находится на пороге новых открытий.



The author of the paper reveals in the Kazakhstan petroglyphs of the Early Bronze Age the analogies to the images of oxen, depicted on the slabs and statues of the Okunev culture in South Siberia. Oxen are the dominant zoomorphic images of the Okunev culture. They are rendered in primitive realistic manner. These oxen have massive heads and bodies. Their legs are thin, hoofs are not shown. Tails are always depicted. Horns are usually directed forwards, their points are turned upwards. Figures of the oxen can be ornamented, sometimes a face-mask is depicted on the croup. On the point of some animals' muzzles there is a device for harnessing which looks like a ring or a "forked stick". N. V. Leontjev distinguished the main techniques of rendering oxen of the Okunev type: outlines of the figure are rendered with a carved line; the surface within these outline is abraded. In other words, the techniques of outline and silhouette are combined here.

Among the petroglyphs of the Sauyskandyk site (Bala-Sauyskandyk Mountain, Southern Kazakhstan) the predominant ones are depictions of oxen rendered in outline or silhouette-outline techniques. Quite often, only separate parts of an animal's figure – a neck, a leg and a head – are depicted in silhouette technique performed by pecking. This method creates chiaroscuro and volume effects. Some figures of oxen are rendered in skeleton-sketch pecking technique, namely: an animal's body is ornamented with vertical, perpendicular, horizontal or oblique lines. Besides, a method unusual for the Southern Kazakh petroglyphs can be found – pecking along the outlines of an animal's body (mainly, oxen were depicted in this manner). Perhaps, the surface of the body was abraded and smoothed and then one or several circles were depicted on it (in the hollow relief technique). These signs are analogous to the face-masks depicted on the bodies of the oxen from the Okunev slabs.

All the oxen have massive bodies and sickle-shaped or round-shaped horns. In most cases, the horns are directed forwards and turned upwards. The animals' legs are thin, hoofs are not shown. The tail is always depicted either as a stripe or with a leaf-like point. In the Sauyskandyk petroglyphs there are rare depictions of draft oxen with "nose rings" on the muzzle point for attaching harness belts. Thus, the detected analogies in style and technique with the oxen from the Okunev sites allow dating most of the pictures from the Sauyskandyk site back to the end of III – the beginning of II millennia BC. The proved similarity of the depictions of the oxen from South Siberia and to those of Kazakhstan may reflect the contacts. Such images can also mark the ways of migration of some population groups. The significance of the image of the ox in the Eneolithic – Early Bronze Age art may have been determined by important economic and ritual roles of this animal. Owing to the later change of economy type and disappearance of the wild bull as a hunttable species from Eurasian steppes, the ox is no longer represented in the cults and beliefs of the population of steppe Eurasia.

Библиография

- Вадецкая Э. Б., Леонтьев, Н. В. Максименков Г. А.* Памятники окуневской культуры. Л., 1980.
- Кадырбаев М. К., Марьяшев А. Н.* Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата, 1977.
- Канторович А. Р., Маслов В. Е., Петренко В. Г.* Находка бронзовых элементов управления быками (носовых колец) в 2009 г. и проблема передневосточных связей майкопской культуры Северного Кавказа // *Древность: историческое знание и специфика источника. Материалы конференции.* М., 2009.
- Мотов Ю. А.* «Восхождение на небо». К интерпретации погребального обряда пазырыкской элиты по материалам первого кургана могильника Пазырык // *История и археология Семиречья.* Выпуск 3. Алматы, 2007.
- Мургабаев С.* Петроглифы хребта Каратау (по материалам Жанакоргинского района, Шиели) // *Вестник Международного казахско-турецкого Университета им. Х. А. Яссави. Серия общественных наук.* 2005. № 5.
- Мургабаев С., Елеуов М., Самашев З.* Петроглифы Большого Каратау // *Вестник Казахского государственного университета. Серия историческая.* Алматы, 2006. № 3 (42).
- Самашев З. С.* Петроглифы Казахстана. Алматы, 2006.
- Швец И. Н., Самашев З., Мургабаев С., Бедельбаева М.* Петроглифы местонахождения Саускандык: к проблеме культурных контактов древнего населения Евразии // *VII исторические чтения памяти М. П. Грязнова: Сборник научных трудов.* Омск, 2008.
- Leont'ev N. V., Kapel'ko V. F.* Steinstelen der Okunev-Kultur. Archäologie in Eurasien. Band 13. Mainz, 2002.



**ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ
НАСКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

**DOCUMENTATION
of ROCK ART**

SCANNING ROCK ART, THE ULTIMATE DOCUMENTATION?**К. Хельског***Музей университета Тромсё, Тромсё, Норвегия***СКАНИРОВАНИЕ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА –
ОПТИМАЛЬНЫЙ МЕТОД ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ?**

Petroglyphs are by nature three dimensional, yet until recently the main recording techniques – photography, tracings, and rubbings – have been two dimensional.

Three dimensional documentation has been made by making casts, especially of silicon rubber. Such materials can seriously damage the rock art by removing part of the surface and discolor the surface by chemicals used, and leave residue of the materials used on the surface.

Digital scanning is a method that does not damage the rock surface beyond the damage caused by equipment standing on the rock surface or recorders who walk on the surfaces.

The method accurately records the three dimensions of surfaces, and is therefore, an excellent method for recording petroglyphs. The degree of accuracy depends on the density of points and distances measured on the surface, and at its best it should be possible to study individual marks made by engraving, pecking, drilling and polishing. If the aim is simply to be document the main topographic features a low resolution might be chosen, which again limits the degree of details that can be obtained from the scan. Sometimes this might be sufficient for the problem or aim at hand. The size of the surfaces scanned varies from that of individual figures to entire panels. If a high resolution is needed, larger surfaces are documented in segments which then are joined together.

It should be emphasized that scanning does not replace tracings and rubbings as they both are methods where the recorder becomes familiar with the surfaces by working directly on these, and engages the recorder in an immediate action of interpretation. This is not the case when scanning. Scanning does not separate cultural and natural surfaces, which means there is a need for an interpretation to distinguish between the two. The more eroded a surface is the more difficult it might be to distinguish between them. Normally the distinction is best made when in the field. Furthermore, the best documentation is obviously on surfaces without any form for vegetation, which means that to obtain the best possible result lichen should be removed, for example by ethanol and/or covering surfaces with black plastic to stop the photosynthesis. Then one should wait for a season or two before returning for documentation. Mechanical removal should be avoided as much as possible, if not at all costs. The approach might be decided in each case or a standard might have been set within the national or regional cultural management organization, or the like.

Scanning does not record colors which means that color must be photographed as a separate layer that is draped over the scanned surface, like an added layer when working with photographs and graphics in Photoshop. I have recently seen advert for 3D scanning where colors are directly recorded, but I have not seen the equipment in use.

The development of digital recording such as scanning and photography and their use in the documentation of archaeological features is a vast improvement of recording techniques. The enormous abilities to manipulate photographs in programs like Photoshop and the development of digital photography and photogrammetry have vastly improved recording both petroglyphs as well as paintings on rock surfaces. Scanning is a fantastic method but it does not lead to the ultimate documentation. The equipment is pricey but as with most digital equipment these days the value for the money is increasing.

No one method gives a complete documentation and the best understanding of the rock surfaces and the art thereon is reached when interpreting documentation of the same surface by several methods. This is probably the experience of many, if not all who are working with documenting figures on flat rock surfaces in the open, shelters and caves.



Петроглифы по своей природе трёхмерны, но до недавнего времени основные способы их документирования – фотографирование, прорисовки и натирки – были двухмерными. Трёхмерное документирование осуществлялось с помощью отливок, особенно с использованием силиконовых матриц. Такие материалы могут нанести значительные повреждения наскальным изображениям,

так как вместе с силиконом могут быть удалены частицы поверхности, из-за используемых химикатов может измениться её цвет, или же на поверхности могут остаться частицы материалов.

Цифровое сканирование – этот метод, не наносящий вреда поверхности камня, за исключением тех повреждений, которые возможны от установки оборудования на скальной поверхности, или людей, которые ходят по этой поверхности. Этот метод точно фиксирует три измерения поверхности, и поэтому он является отличным методом документирования петроглифов. Степень точности зависит от частоты фиксируемых точек и расстояний между точками замера, самое важное преимущество – это возможность изучать отдельные следы, образуемые при выполнении рисунка гравировкой, выбивкой, высверливанием, шлифовкой. Если целью является документирование только основных топографических свойств скальной поверхности, то выбирается низкое разрешение, с ограниченной степенью детализации на сканированном изображении. Иногда этого достаточно для рассматриваемых проблем или поставленных целей. Размер сканируемой поверхности может варьироваться от отдельной фигуры до целых плоскостей. Если необходимо высокое разрешение, то поверхности большего размера документируются сегментами, которые затем соединяются.

Необходимо отметить, что сканирование не заменяет прорисовывание или эстампирование, так как применяя эти методы, исследователь знакомится со скальными поверхностями, работая непосредственно на них, что сразу же подталкивает его к интерпретации. Этого не происходит при сканировании. Различия между естественной поверхностью и искусственным её изменением сканирование не фиксирует, и это значит, что необходимо их определить. Чем больше эродирована поверхность, тем сложнее найти эти различия. Обычно лучше всего это делать в поле. Кроме того, несомненно, лучше всего проводить документирование на поверхностях без какой-либо растительности, а это означает, что для достижения наилучших результатов лишайник должен быть удалён, например, с помощью этилового спирта, и/или закрывания поверхности чёрной плёнкой для прекращения процесса фотосинтеза. Затем следует подождать сезон или два перед тем, как снова вернуться к документированию. Механическое удаление растительности лучше не использовать совсем. Какой подход выбрать, решается индивидуально в каждом конкретном случае, либо при согласовании с национальными или региональными органами управления культуры и т. п.

Сканирование не фиксирует цвет, поэтому цвет надо фотографировать как отдельный слой, который затем накладывается на сканированную поверхность, как дополнительный слой при работе с фотографиями и графикой в программе Photoshop. Я недавно видел рекламу 3D сканирования, фиксирующего и цвета, но пока не видел этого оборудование в работе.

Развитие цифровых методов регистрации, таких как сканирование и фотография, а также их использование в археологическом документировании, – это значительный прогресс в технологиях документирования. Огромные возможности обработки фотографий в таких программах как Photoshop, развитие цифровой фотографии и фотограмметрии значительно улучшили документирование как петроглифов, так и росписей на скалах. Сканирование – фантастический, но не универсальный метод документирования. Оборудование – дорогое, но, как и большинство цифрового оборудования сейчас, стоит этих денег.

Ни один метод не обеспечивает полную документацию, и поэтому наилучшее понимание скальных поверхностей и нанесённых на них рисунков достигается, если мы интерпретируем результаты документирования одной плоскости несколькими методами. К этому, вероятно, пришли многие (если не все), кто занимается документированием изображений на открытых скалах, в гротах и пещерах.

Below is a number of www addresses that lead to examples of how the techniques have developed and are presently used.

Ниже приведен список Интернет-адресов, где есть примеры того, как разрабатывались эти методы и как используются в настоящее время.

Website of Robert Mark: <http://www.rupestrian.com/>

Cyark: http://www.archive.cyark.org/gigapan_imaging

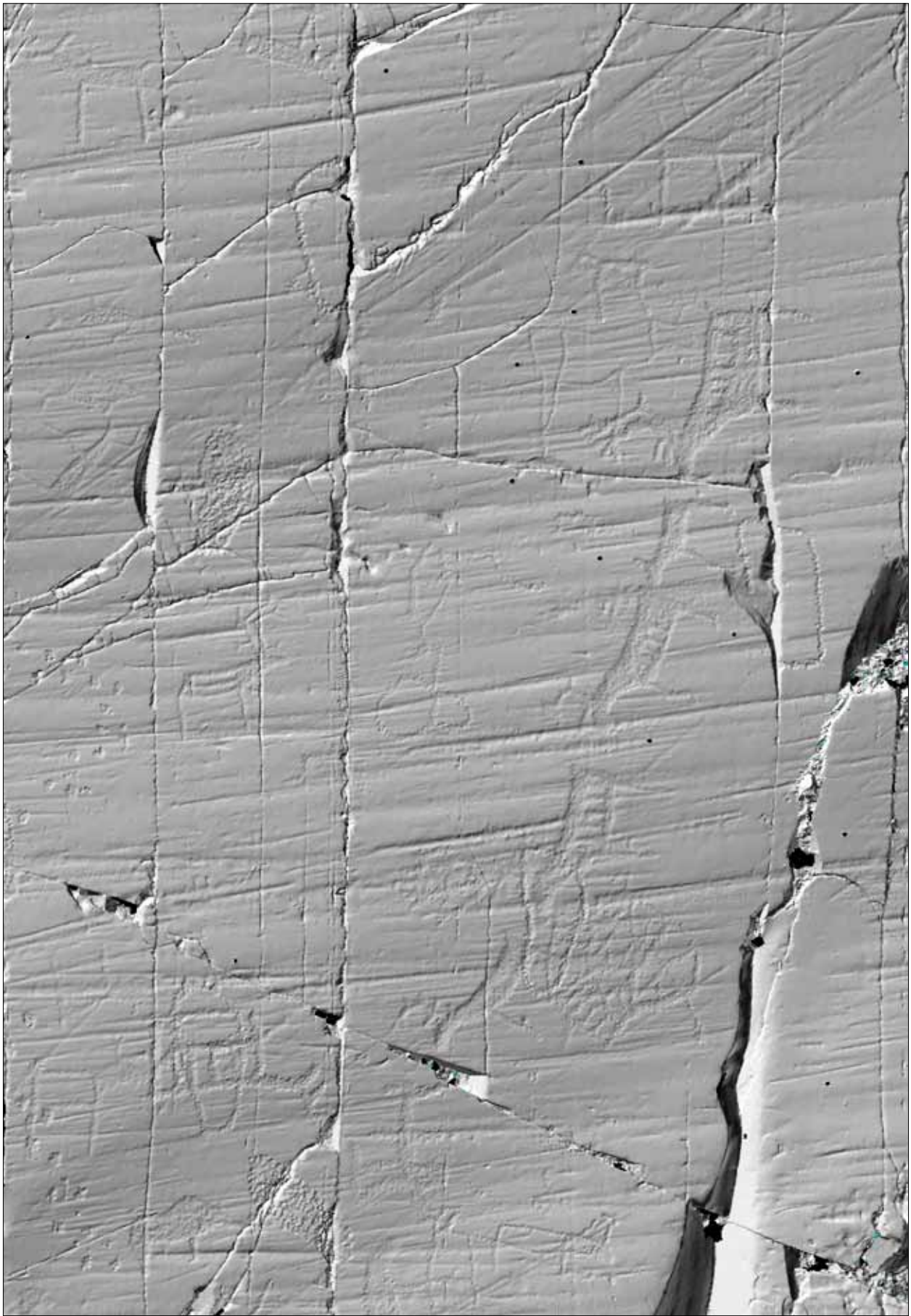
The Lascaux website <http://www.codifi.info/about>

http://durham.academia.edu/MargaritaDiazAndreu/Papers/331106/Towards_Three-Dimensional_Non-Invasive_Recording_of_Incised_Rock_Art

<http://www.ingentaconnect.com/content/maney/cma>

<http://www.dur.ac.uk/archaeology/staff/?mode=pdetail&id=151&sid=151&pdetail=36111>

<http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=gigapixel&sei-redir=1#search=The+Aurignacian+rock+engravings+of+Abri+Castanet:+3d+documentation+and+analysis>



**Fragment of scanned section 10 from Kåfjord in Alta. Scanning by Metimur.
Фрагмент сканированного участка плоскости 10, Кафьорд, Альта.**

А.-С. Хиген

Эстфоллский губернский совет, Сарпсборг, Норвегия

**ЭТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
МЕТОДЫ, КОНТЕКСТЫ И ПОСЛЕДСТВИЯ**

At end of the 1930s, an archaeologist, later filling the post of professor of archaeology at the University of Oslo, travelled around in the district of Skjeberg in the county of Østfold in South-West Norway together with a photographer. Their aim was to photograph and trace rock carvings. One of the many sites they visited, Jale III, was totally covered with lichens. How is it possible that the photo shows a totally clean panel [Marstrander 1960, pl. 15] (**Fig. 1**)?

I photographed the same panel in 1994, when it was again totally covered with lichens (**Fig. 2**). I asked the owner of the house if he remembered what he thought they did to make the surface so clean. He was a young boy at the time, and he used to hang around the documentation team while they were working in the district, and run errands for them. He told me that they had poured some kind of liquid over the surface which was covered with a dense carpet of lichens; it sort of started to “boil”, and after they had rinsed it with water, it was totally clean and they could see the rock carvings perfectly. After some detective work I found out that in all probability they had used caustic soda, which was also used on the other side of the Swedish border at the time.

Conflicting interests. Petroglyphs are on the surfaces, exposed and vulnerable to all kinds of natural and anthropogenic forces: rain, snow, freezing- and thawing cycles, people walking on fragile surfaces, even driving over them, to graffiti – and to archaeologists recording them. In Scandinavia, lichens very commonly cover the panels, often making them impossible to see and even more impossible to trace, rub or photograph for primary documentation; more so since the images are often very shallowly carved.



Fig. 1. The rock art panel Jale III, Sarpsborg, Østfold in 1939. Photo: L. Smedstad.

Рис. 1. Плоскость с наскальными изображениями Jale III, Сарпсборг, Эстфолл, 1939 г. Фото: Л. Смедстад.

At the same time, since the condition of the surfaces are often negatively impacted by erosion, exfoliations and mineral loss, and by the treatment by archaeologists over the years [Bjelland & Helberg 2007: 42], there is a real danger that many images and compositions may get lost for ever. Many are already more or less lost, and many places the negative process is escalating (**Fig. 3**). Therefore, it is important to document the panels before the information is lost, both for research and for conservation and management purposes.

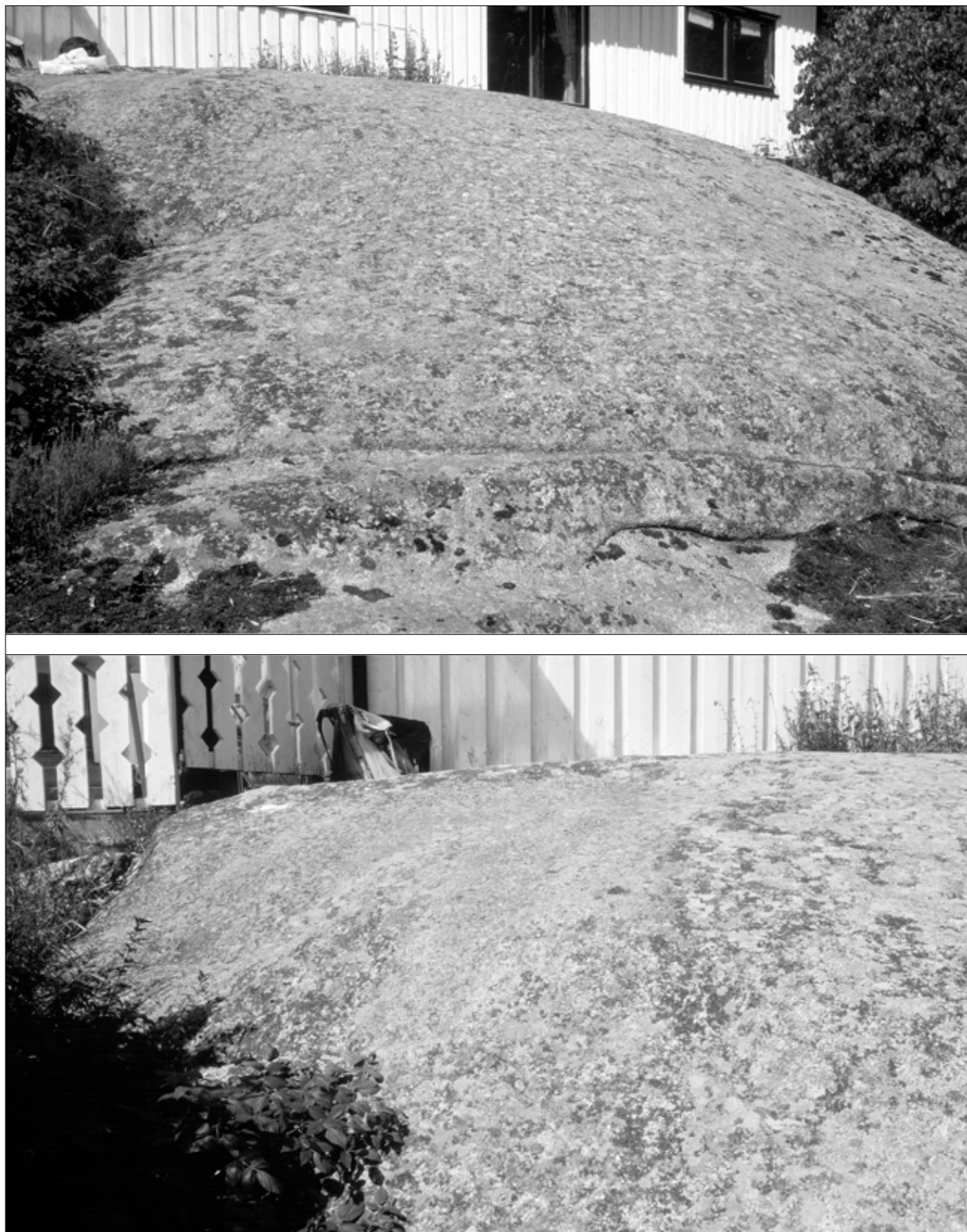


Fig. 2. The rock art panel Jale III, Sarpsborg, Østfold in 1994. Photo: A-S. Hygen.

**Рис. 2. Плоскость с наскальными изображениями Jale III, Сарпсборг, Эстфолл, 1994 г.
Фото: А.-С. Хиген.**

What to do? Have the activities of documenting archaeologists been part of the preservation problem? Should we clean and document the panels while it is still time, or not? What methods should we apply – and with what consequences?

Ethics for archaeological practices. The following principles should act as guidelines for all kinds of work with rock art and, of course, other cultural heritage sites and monuments:

- Minimum intervention
- Reversibility

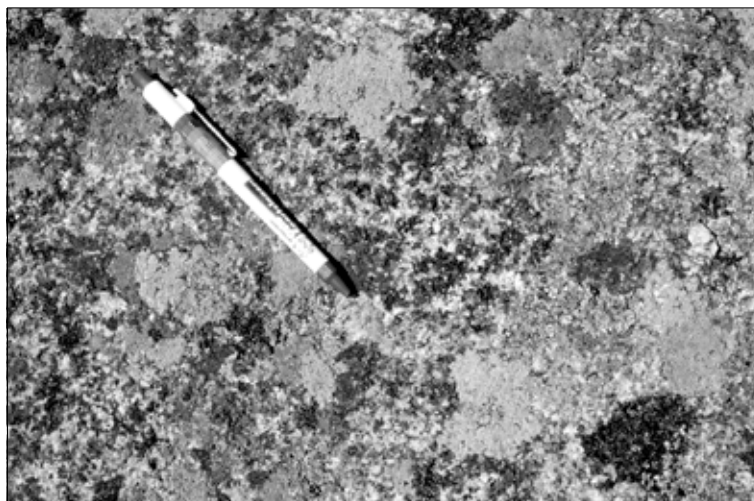


Fig. 3. The rock art panel Rolvsøyveien 238–244, Fredrikstad, Østfold. Photo: I. M. Egenberg.

Рис. 3. Плоскость с наскальными изображениями Rolvsøyveien 238–244, Фредрикстад, Эстфолл. Фото: И. М. Эгенберг.



- Documentation before – during – after measures
- Documentation of the reasons behind our choices
- Possibility of re-examination of results
- Respect for the peoples who made what for us constitutes cultural heritage sites
- Respect for present people living in the landscape

The principle of minimum intervention is a realistic re-definition of the perfect principle of no intervention, but which could also be problematic and even harmful; just like the principle of reversibility. If we do nothing at all with rock art sites in a society and in landscapes which are constantly changing, the consequences may be total loss while we stand looking and wringing our hands. Damn if we do and damn if we don't, but what to choose? Accept interventions which may possibly be harmful or do nothing at all in our respect for the strict principles?

The problem of lichens. The most harmful phase in the lives of lichens is the initial phase, when the fungal hyphae get established within the microscopic crevices and hollows in the rock. This happens before we can see the lichen growth on the open surface and it is during establishment that the lichen acids are most aggressive. If the top layer of the rock is already weathered, the hyphae may penetrate into the rock where chemical weathering occurs as a result of various lichen acids which have a corrosive effect on mineral granules. In addition, the mechanical degradation of the rock is a result of hyphae expanding and contracting due to fluctuations in temperature and humidity [Hygen & Bengtsson 2000: 197; Bjelland & Helberg 2007: 96–99]. This said it is to be remembered that there is a large number of lichen species in the world with different properties. Many of them are not problematic at all.

Removing lichens means that we remove not only the visible and disturbing fungi on the surface but also the hyphae within the skin of the rock. After cleaning the panels will be in perfect condition for recording, but what happens when we leave the site alone? After a few years the lichens will re-establish and the cycle will again start with the most dangerous phase with the most acid forces in play. Maybe another archaeologist comes along after a few years and repeats the treatment, and maybe then still another, meaning that documentation and re-documentation exposes the panel to repeated acid attacks.

In Norway we have resolved the following: If documentation is the only reason for cleaning the panels from lichens it should not be done. If the purpose is presentation in combination with documentation, it is accepted because then the surface will have to be regularly cleaned every year, meaning that the surface will not be exposed to renewed attacks of lichen acids [Riksantikvaren (Hygen) 2006: 16–18]. What we now do to remove lichen growth is the following procedure [Bjelland & Helberg 2007: 95]:

- 1) Spray the surface with ethanol (70–90%) or denaturated ethanol. This can be repeated a number of times during a single day.
- 2) Cover the surface with black sun proof plastic (minimum 0.15 mm thick). Wait for one year.
- 3) Brush carefully off all loose organic material (always use a soft brush).
- 4) Spray with ethanol or denaturated ethanol.
- 5) Cover the surface with black sun proof plastic (minimum 0.15 mm thick). Wait one more year.
- 6) Brush carefully off all loose organic material.
- 7) Spray the surface with ethanol or denaturated ethanol.
- 8) Continue to spray the surface with ethanol or denaturated ethanol once a year to hinder reestablishment of vegetation on the surface and within rock pores.

Recording methods: are they safe? The standard methods of recording petroglyph panels are tracing, rubbing and photographing. Within each of these methods there are variations.

Tracings are usually made with a felt pen on large plastic sheets, either by drawing lines or indicating the figures by dots of different density according to the depth of the traces. This method must be judged safe and non-intrusive, although the most sensitive archaeologists may say that we should not touch the panels at all. This is an un-realistic illusion, not the least in Scandinavia where people have been in physical touch with the surfaces for centuries. The main precaution is to wear socks or shoes with soft soles if the panels are horizontal or inclined, and to make sure we do not draw directly on the rock by mistake.

Rubbings are made in different ways, but common to all is that we have to apply a certain amount of pressure on the surface in order to get the print transferred to the graphic or micalent paper. In some cases the pressure is harmful to an eroded and exfoliated surface, which has to be carefully examined before this method is chosen. Other objections are against the use of micalent paper, since the paper is so thin that the ink may seep through and on to the rock surface. If the paper is cut too narrowly, to exactly cover the images, paint may easily be applied to the panel by accident.

As a rule, special qualifications and special permit should be required in order to avoid amateur interventions. In addition, the rock surface must be examined to make sure that it will tolerate a certain pressure. For instance in South Africa, the rubbing method is banned because of the danger of contamination of the rock surfaces.

Photographing rock art may be done in daytime or by artificial inclined light in darkness. The main dangers are a lot of walking on top of the panels if they are horizontal or inclined, and harm done by the ends of the tripod legs. These must be carefully protected. Photographing rock art must be considered the best and least harmful method, but it requires special light and other conditions in order to be successful.

Recording by 3D scanning is very effective and accurate, but is still very expensive. It may take a lot of heavy equipment, hardware and software and post-processing [Bjelland & Helberg 2007: 60–61] which requires special expertise, although today there is lighter and less expensive equipment available on the market (see Helskog's presentation in this publication).

The ethics of what to document. The ethics of rock art documentation is not only about *how* we record but *what* we record. What do we record when we record? What is considered relevant information? "The rock art motifs and compositions and their meanings existed in the minds and lives of past peoples, living in the landscape and interacting with it. Within a landscape, rock art is one component of many, such as habitation areas, hunting grounds, grazing grounds, fields, places for the dead, places for celebrations and other social arenas, and pathways/roads. A difficult question is what constituted a landscape in question. We know from numerous past and present societies that the relationship between religion and politics is close, and that myths and ritual practices serve political ends; and vice versa. Politics encompass not only power structures, roles and obligations, but just as much collective beliefs, economy, land use, and relationship to other groups. In this context rock art is not an isolated phenomenon and must not be treated as such. It follows that in rock art documentation and interpretation (and, we may add, in site management) it is necessary to deal with the location of it within the wider archaeological and landscape contexts and topographical features." [Rogozhinsky & Hygen *in prep.* Cf. Bahn 2010: 137–159; Hygen & Bengtsson 2000: 33–61].

Documentation of contexts means to consider very carefully what is conceived of as relevant information in the micro- and macro-landscape in which the petroglyphs occur. The Central Asian method of panorama photos of large petroglyph groups with indicated and numbered panels which are recorded and numbered accordingly, fulfils this obligation in a very good way. A problem is how to visualize a 3-dimensional panel if the methods are 2-dimensional, like tracings, rubbings and photos. Perspective drawings of many-dimensional rock surfaces with petroglyphs give a good possibility to interpret the compositions in relation to the qualities of the micro-landscape, like crevices, angles, elevations and depressions [Helskog 2010:170–172]. Such drawings are obviously interpretations of how the images interact with the bedrock, but tracings and rubbings involve interpretations too. A combination of several documentation methods will give the most reliable and comprehensive result.

Damage documentation. Three of the previously mentioned ethical principles apply within the context of conservation: 1) documentation before – during – after measures; 2) documentation of the reasons behind our choices; 3) possibility of re-examination of results.

This means that nothing should be done to the sites or panels unless the situation is documented, and that the process and results are similarly documented. Not only should the end result be documented right after conservation; the result must be monitored regularly and any changes examined, recorded and evaluated. In order to be able to re-examine the results, not only the measures we actually chose must be documented but the ones we did not choose and the reasons behind the choices. The Norwegian method of damage documentation [the latest version in Bjelland & Helberg 2007: 63–67] has been introduced in Central Asia and is now standard procedure. The data are routinely included in the conservation part of the CARAD base according to a special form [cf. Reutova 2009: 18, 31–43].

Concluding remarks. Rock art is extremely vulnerable to all kinds of natural and antropogenic interventions and must be treated according to strict ethical principles; whether for documentation, conservation or presentation purposes. No doubt archaeologists have been rather heavy-handed in the past, not the least in Scandinavia. Wrong-doings must be admitted and new practices must be applied. Tracing, rubbing, photographing and 3D-scanning all have advantages and disadvantages. Still, the rock art must be recorded and documented; the panels themselves, the state of conservation and damages, and the relevant contexts. This is necessary for research and interpretation, for conservation and for presentation. But the

researcher must not ruin the site while recording it. The ethical guidelines and principles should always be born in mind and the documentation work planned and carried out according to the site-specific situations, site conditions and purposes of documentation.



В конце 1930-х гг. норвежский археолог, впоследствии занявший пост профессора археологии в Университете Осло, с фотографом путешествовали по району Скъеберг в Эстфолле на юге Норвегии. Их целью было фотографирование и копирование наскальных изображений. Один из памятников, которые они посетили, Jale III, был полностью покрыт лишайником. Как же получилось, что на фото видна абсолютно чистая плоскость? [Marstrand 1960, pl. 15] (рис. 1)?

В 1994 г. я сфотографировала ту же плоскость, когда она опять была покрыта лишайником (рис. 2). Я спросила владельца дома, помнит ли он, что, по его мнению, сделали, чтобы очистить поверхность плиты. Он был в то время маленьким мальчиком и обычно крутился около отряда исследователей, когда они работали в окрестностях, и бегал по их поручениям. Он рассказал мне, что на поверхность плиты, покрытой лишайником, они вылили какую-то жидкость; жидкость начала «кипеть» и после того, как её смыли водой, плита стала абсолютно чистой, и они могли прекрасно видеть изображения. После небольшого расследования я обнаружила, что, скорее всего, они использовали каустическую соду, которая в то время также использовалась по другую сторону шведской границы.

Конфликт интересов. Петроглифы располагаются на поверхностях, открытых и подверженных воздействию различных природных и антропогенных факторов: дождь, снег, циклическое замерзание и оттаивание, люди, ходящие и даже ездящие на машинах по хрупким поверхностям, посетительские надписи и т. д. – вплоть до работы археологов по документированию. В Скандинавии лишайники очень часто покрывают плоскости с наскальными изображениями, из-за чего их невозможно увидеть и тем более документировать способами прорисовки, протирки или фотографирования; особенно потому, что они обычно выбиты весьма неглубоко. В то же время, поскольку состояние поверхностей часто подвержено негативному влиянию эрозии, отслоению и выделению минералов, а также вследствие небрежного отношения археологов на протяжении нескольких лет [Bjelland & Helberg 2007: 42], существует реальная опасность того, что многие изображения и композиции могут быть утрачены навсегда. Значительная часть уже утрачена в той или иной степени, во многих местах процесс разрушения усиливается (рис. 3). Следовательно, как для исследования, так и с целью консервации и дальнейшей работы с памятниками важно задокументировать плоскости до того, как информация будет утрачена. Что же делать? Привели ли действия археологов по документированию к возникновению проблемы сохранения? Следует ли нам производить расчистку и документирование, пока ещё есть время? Какие методы должны мы применить, и какие возможны последствия?

Этические принципы археологической практики. При выполнении всех видов работ с наскальными изображениями и, конечно же, другими памятниками и объектами культурного наследия, необходимо руководствоваться следующими принципами:

- минимальное вмешательство;
- обратимость действий;
- документирование до – во время – после выполнения работ;
- документирование оснований для выбора мероприятий;
- возможность повторного исследования результатов;
- уважение к людям, создавшим то, что для нас является объектом культурного наследия;
- уважение к людям, проживающим в этой местности в настоящее время.

Принцип минимального вмешательства – реалистичная интерпретация идеалистического принципа полного невмешательства, однако следование этому принципу, как и принципу обратимости действий, может быть проблематичным или даже нанести вред. Если просто смотреть и заламывать руки, при этом ничего не делая с памятниками наскального искусства в условиях постоянно меняющихся общества и ландшафта, то можно их полностью потерять. Действовать – плохо, бездействовать – тоже плохо, как поступать? Согласиться с вмешательством, которое, возможно, может нанести вред, или вообще ничего не делать, уважая строгие принципы?

Проблема лишайников. Наиболее губительная для памятников фаза в жизни лишайников – начальная, когда грибковые гифы прорастают в микроскопические щели и углубления в скале. Это происходит до того, как мы можем увидеть рост лишайников на открытой поверхности, и именно в момент образования лишайников выделяемые ими кислоты наиболее агрессивны. Если поверхностный слой скалы уже эродирован, гифы могут проникать внутрь скалы, где происходит разрушение под воздействием различных выделяемых лишайниками кислот, которые могут разъесть частицы минерала. К тому же, механическое ухудшение состояния скалы является результатом расширения и сокращения гифов под воздействием колебаний температуры и влажности [Hygen & Bengtsson 2000: 197; Bjelland & Helberg 2007: 96–99]. Однако нужно помнить, что существует большое количество видов лишайников с различными свойствами. Многие из них вообще не доставляют проблем.

Удаление лишайников означает, что мы должны удалить не только видимые и мешающие лишайники на поверхности, но также и гифы в верхнем слое скалы. После очистки плоскость будет в идеальном состоянии для документирования, однако что случится, если мы не вернемся к памятнику? Через несколько лет лишайники появятся на нём вновь, и цикл опять начнется с наиболее активной фазы, на которой выделяется наибольшее количество активно действующих кислот. Возможно, другой археолог придет через несколько лет и повторит всю процедуру, а затем ещё один, и это означает, что при повторных документированиях плоскость будет подвергаться многократному разрушительному воздействию кислот.

В Норвегии мы пришли к следующему решению: если целью очистки плоскости от лишайников является только документирование, то её не следует проводить. Если после документирования планируется дальнейшая демонстрация петроглифов, то очистка допустима, поскольку поверхность придётся регулярно очищать каждый год, что предохранит её от нового воздействия выделяемой лишайниками кислоты [Riksantikvaren (Hygen) 2006: 16–18]. Сейчас для удаления лишайников мы применяем следующую процедуру [Bjelland & Helberg 2007: 95]:

1) Поверхность опрыскивается этиловым спиртом (70–90%) или денатурированным этиловым спиртом. Эту процедуру можно повторить несколько раз в течение дня.

2) Поверхность накрывается чёрным полиэтиленом, не пропускающим солнечные лучи (толщиной минимум 0,15 мм), на срок не менее года.

3) Весь органический материал тщательно удаляется с поверхности мягкой щёткой.

4) Поверхность опрыскивается этиловым спиртом или денатурированным этиловым спиртом.

5) Поверхность накрывается чёрным полиэтиленом, не пропускающим солнечные лучи (толщиной минимум 0,15 мм) ещё на один год.

6) Весь органический материал тщательно удаляется с поверхности щёткой.

7) Поверхность опрыскивается этиловым спиртом или денатурированным этиловым спиртом.

8) Ежегодно производится опрыскивание этиловым спиртом или денатурированным этиловым спиртом, чтобы препятствовать повторному появлению растительности на поверхности и в порах скалы.

Способы фиксации: безопасны ли они? Стандартные методы фиксации петроглифов – прорисовка, протирка и фотографирование. В их использовании возможны варианты.

Прорисовывание обычно выполняют при помощи фломастера на больших листах полиэтилена, чертя линии или намечая фигуры точками, интервал между которыми варьируется в зависимости от глубины рисунка. Этот метод можно оценить как безопасный и неинтрузивный, хотя наиболее щепетильные археологи могут сказать, что мы вообще не должны касаться плоскостей. Это нереалистичная иллюзия, по крайней мере, в условиях Скандинавии, где люди веками находились в физическом контакте с этими поверхностями. Главная предосторожность – носить носки или обувь на мягкой подошве, если плоскости горизонтальные или наклонные, и следить за тем, чтобы случайно ничего не нарисовать на самой скале.

Протирки осуществляются различными способами, но общее для всех них – то, что для переноса изображения на полиграфическую или микалентную бумагу мы должны надавливать на поверхность с определённой силой. В некоторых случаях давление может нанести вред эродированной и расслаивающейся поверхности, которую необходимо тщательно обследовать перед выбором этого метода. Опасение вызывает также использование микалентной бумаги, так как она настолько тонкая, что краска может просочиться на поверхность скалы. Если кусок бумаги отрезан точно по размеру изображения, слишком узко, то краска может случайно попасть на плоскость.

Как правило, к работе с памятниками должны допускаться только люди со специальной квалификацией и по особому разрешению. Кроме того, поверхность скалы должна быть тщательно обследована для того, чтобы убедиться, что она выдержит определённое давление. Например, в Южной Африке метод протирки запрещён из-за опасности порчи поверхности скалы.

Фотографирование наскальных изображений может осуществляться в дневное время или в темноте с искусственным косым освещением. Если поверхность горизонтальная или наклонная, то наибольший вред возможен при интенсивном передвижении по ней и установке штатива. Ножки штатива должны иметь хорошую защиту. Фотографирование наскального искусства может считаться лучшим и наименее опасным методом, но для получения максимально точного документирования необходимо специальное освещение и соблюдение других условий.

Фиксация при помощи 3D сканирования очень результативна и точна, но вместе с тем очень дорога. Для этого метода требуется большое количество тяжёлого оборудования, компьютеров и программного обеспечения, а также длительной последующей обработки [Vjelland & Helberg 2007: 60, 61], для которой необходимы специальные знания, хотя сегодня на рынке имеется более лёгкое и менее дорогое оборудование (см. презентацию К. Хельскога).

Этические принципы отбора материала для документирования. Этические принципы документирования наскального искусства определяют не только как фиксировать, но и что фиксировать. Что считать релевантной информацией? «Мотивы и композиции наскальных изображений и их значение существовали в сознании и жизни народов прошлого, проживавших в некоем ландшафте и взаимодействовавших с ним. Наскальное искусство является только одним из компонентов ландшафта, наряду с местами проживания, охотничьими землями, пастбищами, полями, местами захоронений, местами празднований и другими общественными площадками и дорогами. Что составляло конкретный ландшафт – сложный вопрос. На примере многих обществ прошлого и настоящего мы знаем, что религия и политика находятся в близких отношениях, что мифы и ритуальные действия служат политическим целям и наоборот. В понятие политики входят не только структура власти, социальные роли и обязанности, но в равной степени и коллективные верования, экономика, система землепользования и взаимоотношения с другими группами. В этом контексте наскальное искусство не является изолированным феноменом и относиться к нему нужно соответственно. Следовательно, при документировании и интерпретации наскальных изображений (и, мы можем добавить, организации дальнейшей работы с памятниками) необходимо учитывать их местонахождение в более широком археологическом и ландшафтном контексте и топографические особенности» [Rogozhinsky & Nygen (*в печати*). См. также: Bahn 2010: 137–159; Nygen & Bengtson 2000: 33–61].

Документирование контекстов означает тщательное рассмотрение того, что может считаться релевантной информацией в микро- и макрорландшафте, в которых находятся петроглифы. Принятый в Центральной Азии метод панорамного фотографирования больших групп петроглифов с обозначенными и пронумерованными плоскостями, которые фиксируются и нумеруются соответственно, вполне соответствует этому принципу. Проблема заключается в визуализации трёхмерной плоскости, если используются двухмерные методы – прорисовывание, протирка и фотографирование. Перспективные изображения многомерных скальных поверхностей с петроглифами дают хорошую возможность интерпретации композиции в соответствии с особенностями микроландшафта, такими как расселины, наклоны, возвышения и впадины [Helskog 2010: 170–172]. Такие изображения, очевидно, являются интерпретацией того, как рисунки соотносятся с основной породой, однако методы прорисовки и протирки также включают интерпретацию. Наиболее надёжные и полные результаты даёт комбинация методов.

Документирование повреждений. Три упомянутых выше принципа применяются и в контексте консервации: 1) документирование до – во время – после выполнения работ; 2) документирование оснований для выбора мероприятий; 3) возможность повторного исследования результатов. Это означает, что ничего не следует делать с памятниками наскального искусства или плоскостями без документирования и что документировать нужно как сам процесс, так и результаты. Окончательный результат должен быть задокументирован не только сразу после консервации, необходимо производить регулярный мониторинг, а также исследовать, фиксировать и оценивать все изменения. Чтобы сохранить возможность повторного исследования результатов, необходимо документировать не только те мероприятия, которые были выбраны, но и те, которые были отвергнуты, с указанием

причин. Норвежский метод документирования повреждений [последняя в версия в Bjelland & Helberg 2007: 63–67] был впервые использован в Центральной Азии и теперь является стандартной процедурой. Данные регулярно включаются в раздел «Консервация» Базы данных наскального искусства Центральной Азии (КАРАД) по специальной форме [см. напр.: Reutova 2009: 18, 31–43].

Заключение. Наскальное искусство чрезвычайно подвержено влиянию множества естественных и антропогенных факторов, и обращаться с ним нужно в соответствии со строгими этическими принципами вне зависимости от цели: документирование, консервация или дальнейшая демонстрация. Несомненно, в прошлом археологи были довольно неаккуратны, в том числе и в Скандинавии. Необходимо признать неправильность прежних действий и применять новые методы. У прорисовывания, протирки, фотографирования и 3D сканирования есть как достоинства, так и недостатки. Тем не менее, наскальное искусство – сами плоскости, состояние консервации и повреждения и релевантный контекст – необходимо фиксировать и документировать. Это требуется для исследования и интерпретации, для консервации и демонстрации. Но, фиксируя памятники, исследователь не должен разрушать их. Необходимо всегда руководствоваться этическими нормами и принципами, планировать и осуществлять документирование с учётом ситуации, специфической в каждом конкретном случае, состояния памятника и целей документирования.

Bibliography

- Bahn, P.* Prehistoric Rock Art. Polemics and Progress. Cambridge University Press. Cambridge, 2010.
- Bjelland T. & Helberg B. H.* (eds.). Rock Art. A guide to the Documentation, Management, Presentation and Monitoring of Norwegian Rock Art. Norwegian Working Group for Rock Art Conservation. Directorate for Cultural Heritage. Oslo, 2007.
http://www.riksantikvaren.no/filestore/rockartmanual_english_tiltrykk.pdf
- Helskog, K.* From the tyranny of the figures to the interrelationship between myths, rock art and their surfaces // *G. Blundell, C. Chippindale & B. Smith: Seeing and Knowing. Understanding rock art with and without ethnography*, 169–187. Johannesburg, 2010.
- Hygen, A-S. & Bengtsson, L.* Rock Carvings in the Borderlands, Bohuslän and Østfold. Sävedalen (Sweden), 2000.
- Marstrander, S.* Østfolds jordbruksristninger [The farmers' rock carvings in Østfold]. Skjeberg. Institutt for sammenlignende kulturforskning. Oslo, 1960.
- Reutova M. A.* Petroglyphs in Sarmishsay. The methodological recommendations for conservation. Samarkand, 2009. (English and Russian editions.)
- Riksantikvaren (*A-S. Hygen*). Protection of Rock Art. The Rock Art Project 1996–2005. Final Report from the Directorate for Cultural Heritage. Oslo, 1996.
- Rogozhinsky, A. E. & Hygen, A-S.* (in prep.). Furnishing the landscape. Petroglyphs and the organization of space in Tamgaly, Almaty region, Kazakhstan.

E. Jacobson-Tepfer

Department of Art History, University of Oregon, Eugene, Oregon, U.S.A.

THE RELATIONSHIP OF ROCK ART DOCUMENTATION TO CULTURAL KNOWLEDGE

Э. Якобсон-Тэпфер

Кафедра истории искусства, Университет штата Орегон, Юджин, США

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

In theory, rock art should provide information for the study of prehistoric and early historic cultures that would be every bit as significant as the materials derived from excavation archaeology. In fact, the manner in which scholars have traditionally documented their rock art sites has seriously diminished the usefulness of this material either as archaeological data or as indicator of expressive intention. The reduction of rock art imagery to black and white drawings with little or no indication of texture, pictorial plane, or frame may convey figurative typologies; but it results in the discarding of several aspects of rock art critical to an understanding of expressive form and cultural manifestation. Black and white drawings essentially level all images to their most basic common denominators. As a result, all too often a concern for quantity overrides a consideration of quality and its significance. Scholars of rock art may be satisfied with this form of documentation, but I see no sign that either physical archaeologists or art historians take our field seriously. Neither typologies nor black and white drawings of elements taken out of their larger pictorial

and physical contexts illuminates the questions of why people pecked imagery in rock, how they did it, or with reference to what larger emotive intentions or physical contexts. Perhaps for these reasons, rock art has been notoriously neglected by archaeologists and essentially ignored by art historians or pre-historians.

This paper addresses those issues and makes a plea for the use of documentary methodologies that recover not simply the shape of an image but its texture, its compositional integrity, its “canvass”, and its larger pictorial and physical context. I argue that documentation of rock art must attempt to convey the original pictorial complexity of an image or composition if our field is ever to enjoy the esteem it deserves or if our material is ever to be credited, as it should be, with major cultural significance.



Теоретически, наскальное искусство должно обеспечивать нас такой информацией для изучения доисторических и древних культур, которая должна быть ничуть не менее значима, чем материалы, полученные из археологических раскопок. На деле же, то, как исследователи традиционно документировали памятники наскального искусства, значительно снижает ценность этого материала, и как археологического источника, и как показателя творческого замысла человека. Сведение наскального искусства к чёрно-белым прорисовкам, сопровождаемым скудной информацией о фактуре рисунка и скальной плоскости, её границах, художественных особенностях или вовсе при отсутствии таковых комментариев, возможно, достаточно для составления фигуративных типологий; но это приводит к утрате нескольких аспектов наскального искусства, существенных для понимания экспрессивной формы и культурной манифестации. Чёрно-белые прорисовки, в сущности, низводят все изображения до общих базовых характеристик. В результате, слишком часто встречающаяся погоня за результатом отодвигает на второй план соображения качества и значимости. Исследователи наскального искусства, возможно, удовлетворены такой формой документирования, но, как мне кажется, собственно археологи и историки культуры не рассматривают нашу область исследований серьёзно. Ни типология, ни чёрно-белые рисунки фрагментов, вырванных из более широкого изобразительного и физического контекстов, не дают ответов на вопросы, почему люди оставляли изображения на камне, как они делали это, и как их произведения связаны с широкими творческими замыслами или физическими контекстами. Возможно, именно по этим причинам наскальное искусство, как известно, игнорировалось археологами и, по сути, не принимается в расчёт историками искусства и специалистами по доисторической эпохе.

В данной работе предпринимается попытка обсуждения этих проблем, а также выдвигается предложение об использовании таких методологий документирования, которые раскрывают не только форму изображения, но и его фактуру, его композиционную целостность, его «полотно», и его более широкий изобразительный и физический контекст. Я утверждаю, что документирование наскального искусства должно пытаться передавать первоначальную художественную сложность образа или композиции, если только мы хотим, чтобы наша область науки пользовалась заслуженным уважением, и чтобы наш материал был оценен по достоинству, как это и должно быть, как материал высочайшей культурной значимости.

А. Л. Заика, А. Л. Кузнецов, А. П. Березовский

*Красноярский государственный педагогический университет
им. Астафьева, Красноярск, Россия*

ЗИМНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПЕТРОГЛИФОВ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ)

A. L. Zaika, A. L. Kuznetsov, A. P. Berezovskiy

*V. P. Astafiev Krasnoyarsk State Pedagogical University,
Krasnoyarsk, Russia*

WINTER EXPLORATIONS OF PETROGLYPHS: PRELIMINARY RESULTS

Сама формулировка темы звучит несколько парадоксально, тем более – применительно к северо-азиатскому региону. Тем не менее, оказывается вполне возможным продуктивно проводить полевые исследования археологических памятников в условиях низких температур за сотни километров от «очагов» цивилизации. И это – не экстремальная археология, а нормальная научно-

исследовательская работа со своей соответствующей спецификой полевых работ. Прошло без малого полтора десятка лет, как мы подпрыгнули на льду перед первыми рисунками. С тех пор немало было сделано открытий, написано статей, выстроилась методика зимних исследований петроглифов и потому, пользуясь случаем, назрела необходимость подвести некоторые итоги, наметить перспективы развития данной практики изучения наскальных рисунков в условиях сибирской зимы.

Мы не первооткрыватели и не провозвестники принципиально новых взглядов на археологическую науку в целом и исследования петроглифов в частности. Уже на заре становления не только сибирской, но и отечественной археологии участниками первой академической экспедиции, снаряженной Петром I в Сибирь, под рук. Д. Г. Мессершмидта, 24–25 января 1722 г. на курганных камнях и на изваянии «усатого старика» были обнаружены и скопированы загадочные изображения и знаки. Позже сам Д. Г. Мессершмидт, возвращаясь по Енисею из Минусинских степей в Красноярск, 16 февраля того же года обнаружил крашенные изображения напротив д. Новоселовой на скале «Городовая стена», затем – рисованные фигуры около д. Бирюса (в настоящее время все эти писаницы затоплены Красноярским водохранилищем). Выявленные изображения были зарисованы К. Шульманом [Белокобыльский 1986: 12–13]. Не прошло и 15 лет, как участники следующей (Великой Северной) академической экспедиции И. Г. Гмелин и С. П. Крашенинников во время своего пребывания в 1735 г. в Красноярске также зимой (1–5 февраля) предприняли поездку за 40 верст от города, чтобы описать и скопировать Бирюсинскую писаницу [Gmelin 1752: 370–374; Крашенинников 1966: 60–64; Быконя 2000: 195–198]. Причем, по свидетельству Г. Ф. Миллера, «снег... несколько этому не мешает» [Миллер 1999: 528]. В недалеком прошлом известным ученым-археологом А. П. Окладниковым также в зимний период производились исследования ряда местонахождений с наскальными рисунками на территории Восточной Сибири [Окладников: 1980].

Таким образом, исследования петроглифов в условиях суровой сибирской зимы – дело не новое. Тем не менее, работы часто носили случайный, эпизодический характер, порой рисунки фиксировались попутно, выборочно в контексте решения других исследовательских задач. Соответственно, полученная информация не отличалась высокой степенью достоверности и объективности.

Целенаправленное изучение наскальных рисунков в зимний период нами началось сравнительно недавно – с середины 1990-х годов. Что подвигло на это? Однозначно трудно ответить, но постараемся. Непродолжительное сибирское лето, труднодоступность ряда районов для проведения работ, финансовые проблемы неизбежно приводят к накоплению неосуществленных планов исследований. Вынужденная «зимняя спячка» для археолога-полевого также не всегда дает положительные результаты в научном творчестве. Опять же, простые оздоровительные лыжные прогулки по зимнему лесу – дело хорошее, но в познавательном плане не достаточно эффективное. Про археологию, как мы ее традиционно понимаем, здесь можно просто не вспоминать. Данные факторы объективного и субъективного характера в определенной степени послужили причиной для освоения и развития практики изучения памятников наскального искусства в зимний период.

Первоначально сектор исследований охватил западные отроги Восточного Саяна в бассейне правобережных притоков Енисея – рр. Базаиха, Есауловка и Мана. Выбор района для проведения работ был определен имеющейся информацией о наскальных рисунках, относительной близостью краевого центра и, в то же время, отсутствием доступных сухопутных и водных коммуникаций в летний период (залесованность, пересеченность гористой местности, мелководье и порожистость таежных рек).

Пробные работы в 1994 г. с рисованными изображениями известной Койской писаницы на р. Мане показали реальную возможность использования основных методических принципов исследования наскальных рисунков в условиях низких температур, перспективность зимних исследований. В 1996 г. были открыты первые наскальные росписи в верховьях р. Маны [Заика и др.: 1996а], затем, развивая практику зимних экспедиций, нами были выявлены новые писаницы, расширены границы известных местонахождений, уточнена и дополнена информация о ранее исследованных рисунках, отточена методика их изучения [Заика 1998; Заика и др. 1996а, 1996б, 1997, 1999, 2001].

В зимних условиях мы комбинированно сочетали различные виды разведочных работ, в ряде случаев следовали принципам стационарных исследований. Маршрут экспедиции, в целях оптимального охвата широкой территории, как правило, предполагал кольцевую траекторию движения. В ряде случаев (непредвиденные обстоятельства, необходимость повторного обследования), возвращение экспедиционного отряда осуществлялось по пройденному пути. Необходимую автоном-

ность работы отряда обеспечивали наличие соответствующего оборудования и снаряжения (палатка зимнего исполнения, портативная обогревательная печка и др.).

Передвижение на местности осуществлялось на лыжах по руслам рек. Во время остановок практиковались радиальные выходы вглубь берега или по руслам притоков. Пеший вид разведки способствовал тщательному обследованию местности. В случае обнаружения рисунков производилась топосъемка местонахождения (снятие горизонтального контура скалы, вертикальных разрезов через плоскости с изображениями), фиксация плоскостей с рисунками в трех проекциях (фронтальной, вертикальной и горизонтальной), копирование изображений, их фотофиксация.

Нельзя сказать, чтобы все пройденные маршруты были удачными. Не были обнаружены наскальные рисунки на р. Есауловке, по притокам р. Базаихи (Корбик, Жистык), у истоков р. Маны, в среднем течении р. Кан. Не удалось нам подтвердить архивные данные о наличии петроглифов в устье р. Крол (правый приток Маны) [Заика и др. 1998], сведения охотников о наскальных рисунках на р. Кантат. Но, как гласит известная истина: «отрицательный результат – тоже результат». В итоге к началу XXI в. нами были обследованы среднее и верхнее течение р. Маны с ее притоками, верховья р. Базаихи, частично – низовья р. Есауловки, р. Кантат, срединный Кан (рис. 1).

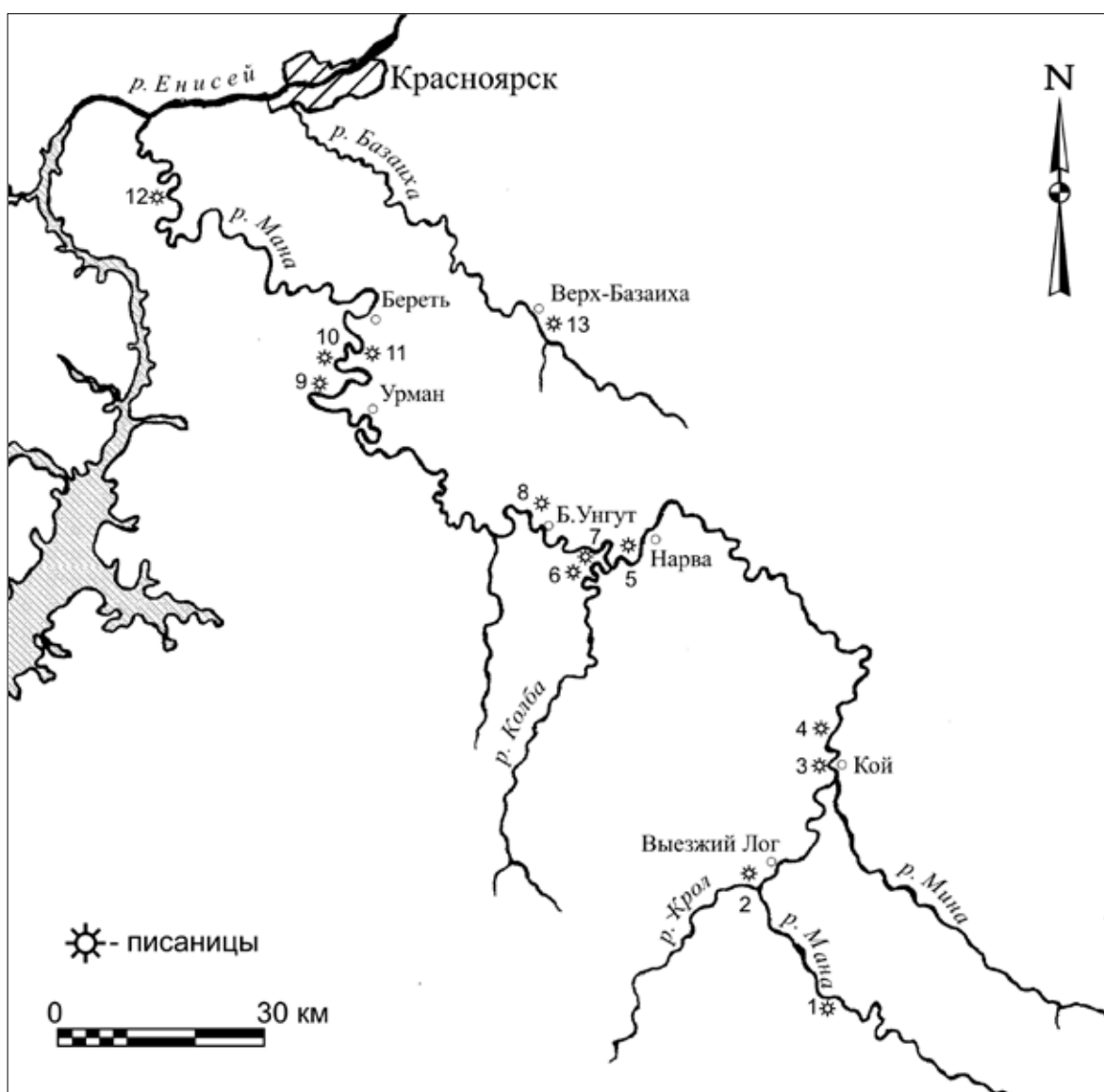


Рис. 1. Карта-схема расположения памятников наскального искусства в бассейне рек Мана и Базаиха, исследованных в зимний период:

1 – Большой Манский порог; 2 – Выезжий Лог; 3 – Кой; 4 – Шкапчик; 5 – Колба-1; 6 – Колба-2; 7 – Борок; 8 – Унгутская пещера; 9 – Писанское плесо; 10 – Тихий плес; 11 – Гмелинский петроглиф; 12 – Глядунские высоты; 13 – Верх-Базаиха.

Fig. 1. Sketch map of the rock art sites in the Mana and the Bazaikha basins investigated in the winter time.

Полученный опыт проведения полевых исследований памятников наскального искусства наряду с объективными неудобствами (низкие температуры, снежный покров, короткий световой день и др.), показал определенные преимущества работ с петроглифами в зимних условиях. Зимой, в отличие от теплого времени года, отвесные береговые утесы удобны для осмотра (и фотографирования с разных точек) с поверхности льда. С поверхности воды это осуществить практически невозможно, особенно, на порожистых участках и местах прижимов к скалистому берегу быстрого течения реки. Отсутствие буйной летней растительности и слабая заснеженность отвесных фризмов способствовали продуктивному визуальному обследованию скальных массивов. Эффект двойного освещения (прямое – от солнца и опосредованное – от снега и льда), которое придает яркость рисункам, «поднимая» контуры слабовидимых изображений, позволял замечать их не только вблизи, но и на расстоянии. Замечено, что на общем светлом фоне зимнего пейзажа контуры крашенных изображений выглядят более контрастно, чем в условиях многоцветья в летний период. Поэтому не удивительно, что в последнее время на опубликованных фото отечественных и зарубежных коллег крашенные рисунки фигурируют на фоне зимних пейзажей [Lahelma 2008].

Копировку рисунков в местах прижима реки также было удобно проводить с поверхности льда – непосредственно или с помощью подручных средств (ствол дерева или плечи товарища). И. Г. Гмелин и С. П. Крашенинников в последнем случае использовали лестницу [Миллер, 1999: 528]. Не исключено, что наши далекие предшественники таким же образом действовали при нанесении рисунков на скалы.

Как правило, рисунки, выполненные природными красителями (охрой), со временем теряют сочность цвета, покрываются белесой пленкой известковых натечков. Летом они лучше просматриваются при смачивании их водой, некоторые – на закате солнца или при ровном освещении (сумерки, облачность). Но, прогретые на солнце камни после увлажнения быстро обсыхают и контуры рисунков теряются, что вызывает трудности при их копировании (порочная практика подводки на скале контуров изображений исключается). На морозе поверхность камня покрывается тонкой пленкой прозрачного льда, через которую долгое время хорошо просматривается увлажненный рисунок. При необходимости перед копированием или фотосъемкой, площадь увлажнения можно расширить, «поднимая» многофигурные панно больших масштабов. В этом определенное преимущество ведения работ в условиях низких температур.

В течение следующего десятилетия полевые исследования петроглифов в зимний период практически не проводились (исключение составляет 3-х дневный выход на р. Ману для фото и видеодетекции известных писаниц с использованием современных технологий). Но периодически мы обращались к этой теме. Велась обработка полевых материалов, систематизация результатов исследований, были определены и сформулированы методические аспекты зимних исследований петроглифов [Заика, Кузнецов 2006; Заика 2008].

Был установлен фактор **сезонности** наскальных рисунков («летние» и «зимние»), что раскрывало дополнительные возможности для их интерпретации, реконструкции различных сторон хозяйственно-культурной жизни древнего населения. В бассейне р. Маны были намечены основные направления путей древних скотоводов (охотничьи, военные походы, караванные пути, маршруты перекочевков, миграций), передвигавшихся по замерзшим руслам таежных рек. Информационно-повествовательный характер сюжетов, общее направление движения персонажей «зимних» петроглифов, маркирующих траекторию древних коммуникаций, легли в основу данных выводов.

В ходе работ была определена сакральная значимость мест пересечения зимних путей сообщения, где зафиксированы высокая концентрация писаниц, превалирование в рисунках сюжетов культового характера (изображения шаманской атрибутики, мифических персонажей, сцены камлания, композиции с участием астральных символов). Разнообразие стилистических приемов, иконографических особенностей рисунков, случаи палимпсеста свидетельствуют об «интернациональности» данных культовых мест, популярности на протяжении длительного времени. Соответственно, практика нанесения рисунков в условиях низких температур является не случайным фактором в наскальном творчестве, а одной из устойчивых традиций древних обществ, что актуализирует высказанный тезис о необходимости учета сезонной дифференциации наскальных рисунков при их интерпретации.

Таким образом, зимние полевые исследования могут являться не только вспомогательным, дополнительным средством поиска и выявления писаниц (рекогносцировочное обследование мест-

ности), но и одним из основных принципов всестороннего изучения памятников древнего наскального искусства, как в Сибири, так и на других территориях северных широт, что послужило основанием для разработки методических принципов исследования петроглифов в зимних условиях [Заика, Кузнецов 2008].

В 2010 году возобновились полевые исследования петроглифов. Были проведены два традиционных выхода в верховья р. Маны с целью уточнения имеющейся информации о писаницах и обследованы наскальные рисунки в нижнем течении реки (рис. 2). В этот же период с узкой кромки льда Енисея была вторично открыта (спустя 130 лет) Атамановская писаница [Заика и др. 2010], где позже были обнаружены и новые петроглифы [Матвеев, Заика 2011: 54–56]. В ближайшей перспективе предполагаются зимние исследования в верхнем течении р. Кан, на русловом участке

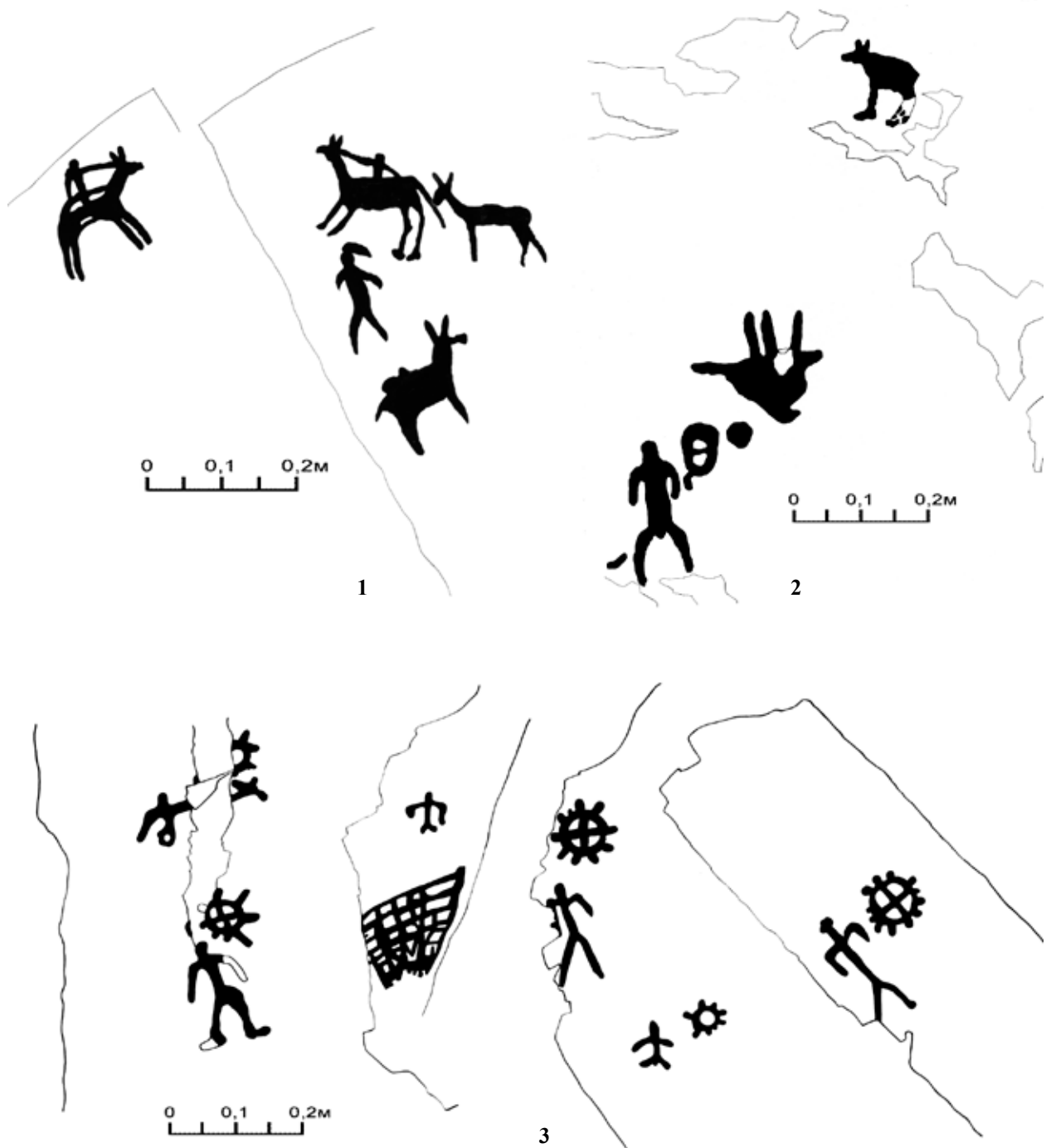


Рис. 2. Наскальные рисунки в верхнем и нижнем течении р. Маны: 1 – писаница “Глядунские высоты” (пункт № 3); 2 – Койская писаница (плоскость 1); 3 – писаница Шкапчик (участок № 2).

Fig. 2. Rock paintings in the upper and the lower courses of the Mana river.

р. Базаихи. В обозримом будущем – в низовьях р. Кан (от Комаровских порогов до устья); по Енисею – от Атаманово до устья р. Кан; в труднодоступных районах Красноярского водохранилища. По итогам работ планируется издание монографических исследований, прежде всего, касающихся Манских писаниц.



The wording of the topic itself sounds a bit paradoxical, especially referring to Northern Asia. But still productive field studies of archaeological sites at low temperatures and hundreds of kilometers away from civilization “seats” appear to be quite possible. And that is not extreme archaeology, but regular research work with its field work specifics. 15 years ago we started the study of rock art sites in the conditions of severe Siberian winter. Now the time has come to sum up the results and to set the perspectives of this practice of rock painting explorations.

At the dawn of Russian archaeology the participants of the first expedition to Siberia sent by Peter I and headed by D. G. Messerschmidt copied mysterious images and signs on the barrow stones in the southern Siberia steppes on 24–25 January 1722. The same year D. G. Messerschmidt found the coloured images on the rock «Gorodovaya Stena» not far from Novoselova village, and then the painted figures not far from Biryusa village (these sites are currently submerged by the Krasnoyarsk reservoir). In 1735 during their stay in Krasnoyarsk I. G. Gmelin and S. P. Krasheninnikov, the participants of the Great Northern expedition, had a 40-verst (65 km) winter trip to document the images of the Biryusa site. G. F. Miller testified that the snow didn't hinder them at all. In the recent past the famous archaeologist A. P. Okladnikov also carried out the winter explorations of several rock art sites in Eastern Siberia. Thus, the idea of exploring petroglyphs in severe conditions of Siberian winter is not new. But the previous studies were accidental, and the pictures were recorded occasionally and selectively in the course of other activities. Thus the information received was hardly reliable or objective.

We started the systematic study of rock art in the winter period not long ago – in the mid 1990s. The research was done on the western branches of the Eastern Sayan mountains in the basin of the Yenisei right-bank tributaries: the Bazaikha, the Yesaulovka and the Mana. The choice of this region was determined by the information we had about rock images, the proximity to the regional centre, and at the same time the absence of available land and water routes in the summer periods (due to forest coverage, rugged mountainous terrain and the shallow waters of the cataracted taiga rivers). The 1994 trial works with the drawings of the famous Koya pisanitsa on the Mana river proved the real possibility of using the main methods of studying rock paintings in conditions of low temperatures and the promising viability of winter studies. In 1996 the first rock paintings in the upper course of the Mana were discovered, and the further winter expeditions allowed to discover new rock art sites, to expand the well-known sites, to specify and to complete the information about the previously studied depictions and to develop the methodology of studying them.

We traveled through the area skiing along the riverbeds. During the stopovers we made radial trips deep into the banks or along the tributary riverbeds. Traveling on foot allowed studying the area carefully. When discovering new images we made a topographic mapping of the location (the horizontal rock outline, the vertical sections of the panels), recording the panels in three projections (frontal, vertical and horizontal), copying and photographing the depictions.

Not all our routes were successful. We found no rock art along the Yesaulovka river, along the Bazaikha tributaries (the Korbik, the Zhistyky), around the river head of the Mana and in the middle course of the Kan. We were unable to testify the archive data about the petroglyphs in the mouth of the Krol (the right tributary of the Mana), and the hunters' testimonies about rock paintings along the Kantat river. But it is common knowledge that the negative result is still a result. All in all by the beginning of the XXI century we have explored the middle and the upper course of the Mana and its tributaries, the upper courses of the Bazaikha and partially lower reaches of the Yesaulovka, the Kantat and the middle reaches of the Kan (**Fig.1**).

This experience of rock art field studies apart from the evident inconveniences (low temperatures, snow coverage, short daylight hours etc.) showed some advantages of winter works with petroglyphs. Unlike in summer, in winter the vertical cliffs can easily be observed and photographed from the ice surface. It can hardly be done from the water surface, especially when the river is full of rapids or where there is a fast stream along the bank. The absence of vivid summer vegetation and the poor snow coverage of vertical friezes facilitated the visual observation of the rocks. The effect of double lighting (direct – from the sun and indirect – from the snow and the ice), that makes the paintings brighter and intensifies the outlines of poorly discerned paintings, helped take notice of the paintings not only from the nearby, but also from the

distance. It was observed that the outlines of the paintings look more contrasting against the generally light winter landscape background than against the summer multicoloured one. The paintings done with natural pigments (ochre) lose their colour richness and get covered with a whitish film of calcareous drips. In summer they can be better observed after watering and sometimes at sunset or in steady light (twilight, cloudiness). But after watering the stones warmed up with the sun quickly dry out and the paintings outlines are lost which makes copying them difficult. In the frost, the rock surface gets covered with a transparent ice film through which the watered painting can long be discerned.

The seasonality of the paintings ('summery' and 'wintry') was discovered which opened the new opportunities of interpreting and reconstructing different aspects of the economy and the cultural life of the ancient inhabitants. In the Mana basin the main routes of the ancient cattle-breeders (hunting and military trips, caravan and migration routes), who moved along the frozen taiga riverbeds, were traced. These findings were based on the informational character of the subject, the main directions of the 'wintry' petroglyphs' characters marking the ancient routes.

In the course of the work the sacral significance of the winter routes crossings, marked with a high concentration of sites and the domination of cultural subjects in the paintings (shaman attributes, mythical characters, shamanistic rituals scenes, astral signs), was discovered. The diversity of stylistic devices and iconographic peculiarities of the paintings and the cases of palimpsest are the evidence of the 'international character' of these cult sites and their lasting popularity. Thus the practice of winter making of paintings at low temperatures is not accidental for the rock art, but it is a steady tradition of the ancient societies, which emphasizes the importance of bearing in mind the seasonality of the depictions when interpreting them.

Thus winter field research is not just a supplementary means of discovering new rock art sites (reconnaissance exploration), but one of the main principles of the comprehensive study of the ancient rock art, both in Siberia and in other northern latitude territories, which laid the ground for developing the methodology for the winter study of petroglyphs.

Библиография

- Белокобыльский Ю. Г.* Бронзовый и ранний железный век Южной Сибири. История идей и исследований (XVIII – первая треть XX в.). Новосибирск, 1986.
- Быкопя Г. Ф.* История Красноярска. Документы и материалы XVII – первая половина XIX вв. Красноярск, 2000.
- Заика А. Л., Березовский А. П., Емельянов И. Н.* Писаницы Большого Манского порога // Древности Приенисейской Сибири. Вып. 1. Красноярск, 1996а.
- Заика А. Л., Березовский А. П., Емельянов И. Н.* Писаница Верх-Базаиха // Древности Приенисейской Сибири. Вып. 1. Красноярск, 1996б.
- Заика А. Л., Березовский А. П., Емельянов И. Н., Каява А. В.* Результаты работ в Манском и Мотыгинском районах Красноярского края // Археологические открытия 1996 года. М., 1997.
- Заика А. Л.* Новые данные по наскальному искусству бассейна р. Маны // Сибирская локально-этническая культурная ситуация в конце XX века: Материалы II Параславянских чтений. Красноярск, 1998.
- Заика А. Л., Емельянов И. Н., Березовский А. П.* Результаты исследований таежных писаниц среднего Енисея // Археологические открытия 1997 года. М., 1999.
- Заика А. Л., Березовский А. П., Раицкий А. А., Кузнецов А. Л.* Писаницы в устье реки Колба // География на службе науки, практики, образования: Материалы VII научно-практической и методической конференции, посвященной 100-летию Красноярского отдела РГО. г. Красноярск, 26–28 апреля 2001 г. Красноярск, 2001.
- Заика А. Л., Кузнецов А. Л.* О зимних полевых исследованиях петроглифов (на примере Манских писаниц) // Археология, этнология, палеоэкология Северной Евразии и сопредельных территорий: Мат-лы XLVI Региональной (II Всероссийской) археолого-этнографической конференции. Т. 1. Красноярск, 2006.
- Заика А. Л.* История исследования манских писаниц // Енисейская провинция. Альманах. Вып. 2 Красноярск, 2006.
- Заика А. Л., Кузнецов А. Л.* Зимняя археология. Полевые исследования петроглифов. Методическое пособие. Красноярск, 2008.
- Заика А. Л.* О методике зимних исследований петроглифов // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. Том III. М., 2008.
- Заика А. Л., Матвеев В. Е., Тихтерев А. С., Матвеев Е. Е.* Атамановская писаница (предварительное сообщение) // Енисейская провинция. Альманах. Вып. 5. Красноярск, 2010.
- Матвеев В. Е., Заика А. Л.* Новые петроглифы Атамановской писаницы // Археология, этнография, палеоэкология Северной Азии: проблемы, поиск, открытия: Мат-лы LI Региональной (VII Всероссийской) археолого-этнографической конференции. Красноярск, 2011.
- Миллер Г. Ф.* История Сибири. Т. 1. М., 1999.
- Окладников А. П.* Звери и знаки Яринского порога // Звери в камне (Первобытное искусство). Новосибирск, 1980.
- С. П. Крашенинников* в Сибири. Неопубликованные материалы. Л., 1966.
- Lahelma A.* A Touch of Red: Archaeological and Ethnographic to Interpreting Finnish Rock Paintings / ISKOS. 2008. № 15.
- Gmelin J. G.* Reise durch Sibirien von den Jahr 1733 bis 1743. Т. III. Gettingen, 1751–1752.

**ОПЫТ ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ
ПЕТРОГЛИФОВ ОНЕЖСКОГО ОЗЕРА (1998–2010 гг.)**

N. V. Lobanova

*Institute of Linguistics, History and Literature
of the Karelian Research Centre of the RAS Petrozavodsk, Russia*

**THE EXPERIENCE OF DOCUMENTATION
OF THE LAKE ONEGA PETROGLYPHS (1998-2010)**

Петроглифы Онежского озера – бесценная часть европейского доисторического культурного наследия, отражающая в специфической форме духовную жизнь и быт неолитического населения, обитавшего в этих местах более 6,5 тысяч лет назад. Они входят в число самых крупных скоплений памятников монументального наскального творчества Северной Фенноскандии, их отличают метафоричность, фантастичность и необычность образов. Онежские петроглифы были открыты в 1848 г. и насчитывали тогда всего несколько десятков отдельных фигур, выявленных на двух мысах. С течением времени число изображений постоянно возрастало, а территория их распространения заметно расширилась. Появилось много новых сведений, которые существенно расширили наши представления о составе их сюжетов, стилистике, эволюции, времени создания и характере материальной культуры творцов наскальных рисунков. Открытия продолжаются и сейчас, так, в 2009–2010 гг. обнаружены два новых пункта с петроглифами. Весьма перспективными следует признать подводные исследования в районе Онежских петроглифов. Уже зафиксировано 14 выбивок, находящихся ныне на оторванных от основного массива блоках на дне озера поблизости от мысов.

К настоящему времени зарегистрировано около 1174 петроглифа, расположенных у восточного побережья на протяжении более 20 км, на 15 мысах и 5 прибрежных островах. В непосредственной близости от рисунков выявлено и исследовано большое число доисторических поселений, средневековых селищ, неолитический могильник. Среди них имеются и памятники, синхронные петроглифам.

Полевые исследования наскальных изображений на восточном берегу Онего проводилось экспедициями под руководством автора в течение последних 12 лет при финансовой поддержке Норвегии, Министерства культуры Карелии, на средства грантов Президиума РАН и РГНФ. Основной их целью являлась подготовка подробной и всесторонней документации (включая культурный и природный контекст) и создание на этой основе электронной базы данных петроглифов. Эта деятельность включала и такие аспекты, как разработка действенных мер по их консервации, мониторингу и презентации памятников наскального искусства.

В 1997–2001 гг. специалистами из Института леса КарНЦ РАН и Петрозаводского университета осуществлялся мониторинг лишенобиоты, нацеленный на выяснение влияния лишайников на наскальное искусство и определения способов избежать или снизить степень их негативного воздействия на памятники. В ходе работ выделены самые проблемные группы петроглифов.

Главным результатом документирования стала база данных по петроглифам Онежского озера (2002 г.). Она содержит топографические планы, фотографии и графитные копии изображений, их детальное описание (общее и конкретное по фигурам с указанием размеров, ориентации, высоты над водой, глубину выбивки, степень обрастания лишайниками, степень сохранности, параметрические данные, различные интерпретации отдельных фигур или композиций).

Основные способы поисков и фиксации наскальных рисунков были следующими: фотографирование в солнечную погоду с использованием большого зеркала и тени, ночная съемка с фонарем, применение черной непроницаемой пленки из полиэтилена (норвежский способ), изготовление протирок на обычной и микалентной бумаге. Все перечисленное дополнялось детальным описанием каждой фигуры и скопления в целом, включая фиксацию их физического состояния, и в ряде случаев прогнозом их возможного изменения в результате действия природных и антропогенных факторов. В последние годы в Карелии последовательно осуществляется площадная (мозаичная) фотосъемка петроглифов, т. е. способ полной фотофиксации той или иной группы независимо от площади наскального полотна. Автором метода является фотограф И. Ю. Георгиевский.

Материалы, полученные в ходе наших исследований, были использованы для сравнения с полевой документацией более раннего времени. Эта работа была крайне важна для оценки изменения физического состояния памятников наскального искусства, повреждений и утрат, полученных в результате природного или антропогенного влияния.

Несмотря на то, что Онежские петроглифы подвергаются негативному природному воздействию (выветривание, шторма и ледяные торосы), чаще всего они успешно противостоят стихии. Сравнение полевых материалов (копий, фотографий петроглифов) 1930–70 гг. и данных, полученных в последнее время, показывают незначительные изменения, связанные с природной деструкцией объектов. К сожалению, петроглифам больше вреда наносит вандализм невежественных посетителей, т. к. они надлежащим образом все еще не охраняются государством.



Lake Onega petroglyphs constitute a precious part of the European prehistoric cultural heritage that reflects in a specific form the spiritual life and the way of living of the Neolithic people who inhabited the area over 6500 years ago. They are one of the largest concentrations of rock art in Northern Fennoscandia and are distinguished by the metaphoric character, whimsicality and ingenuity of the images. The Onega petroglyphs were discovered in 1848 when they counted only a few dozens of single images found on two capes. In the course of time the number of the images grew and the territory of their location became significantly wider. A lot of new data emerged, which significantly improved our perception of their plots, stylistics, evolution, age of creation and the nature of their creators' material culture. New discoveries are still being made: e.g. in 2009–2010 two more rock art sites were found. It should be admitted that underwater investigation in the district of the Onega petroglyphs location is very promising. So far, 14 pictures have been recorded on the rock blocks that were cut off from the main monolith and are currently located on the lake bottom next to the cape.

By now some 1174 petroglyphs have been documented; they are located along more than 20 km of the eastern coast on 15 capes and 5 coastal islands. In immediate proximity to the depictions a big number of prehistoric and medieval settlements and a Neolithic burial site have been discovered and explored. Some of those sites are synchronic with the petroglyphs.

For 12 years expeditions headed by the author have been carrying out field studies of rock art on the eastern coast of the Onega with financial support from Norway, the Ministry of Culture of the Republic of Karelia, the RAS Presidium and the RSSF grants. Their chief goal was preparing for the detailed and comprehensive documentation (including cultural and natural contexts) and creating an electronic database of petroglyphs as the result. This work also included such aspects as developing effective measures for conservation, monitoring and presentation of rock art sites.

In 1997–2001 the specialists from the Forest Research Institute of the Karelian Research Centre of the RAS and Petrozavodsk University performed the lichens monitoring aimed at discovering the influence of lichens on rock art and defining the measures for avoiding or minimizing their negative influence on the sites. In the course of the works the most problematic petroglyphic groups were identified.

The main result of the documentation work is the Lake Onega petroglyphs database (2002). It comprises topographic plans, photos and graphitic rubbings, their detailed descriptions (both general and specific: the size of the images, their orientation, the height above the lake water level, the depth of pecking, the degree of exposure to lichens, the damage degree, the parametric data and the interpretations of separate images or compositions).

The main ways of finding and recording rock images were as follows: photographing in sunny weather using a big mirror and the shadow; photographing at night using the light; using black plastic that does not let in the sunlight (the Norwegian method); rubbings on paper and mycalent paper. The measures listed above were accompanied by detailed descriptions of every single image and their accumulation in general, including the record of their physical condition and in some cases the prognoses of the possible future change due to natural and anthropogenic factors. In the recent years the Karelian petroglyphs were photographed with the surface (mosaic) method: it is a way of full photorecording of some group of petroglyphs irrespective of the size of the area covered with the rock art images. The method was developed by the photographer I. Yu. Georgievskiy.

The materials obtained in the course of the studies were compared to the previous field documentation. This work was extremely important for measuring the changes in the physical state of the rock art sites, the damage and the loss under the influence of natural and anthropogenic factors.

Despite the fact that Onega petroglyphs suffer from negative influence of natural factors (weathering, storms and ice hummocks), in most cases they successfully resist the nature. The comparison of field research data (rubblings and photographs of petroglyphs) of 1930s–70s and the recently obtained data show little change due to the natural destruction of objects. Regrettably, the petroglyphs are damaged much more by the vandalism of ignorant visitors, as the sites still do not receive proper protection of the state.

М. В. Максимова

*Музей археологии и этнографии
Северо-Восточного федерального университета
им. М. К. Аммосова, Якутск, Россия*

СВЯТИЛИЩЕ СУРУКТАХ-ХАЯ (ЯКУТИЯ): ПЕРСПЕКТИВЫ ПОВТОРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

M. V. Maksimova

*Museum of Archaeology & Ethnography
of the North-Eastern Federal University, Yakutsk, Russia*

THE SANCTUARY OF SURUKTAKH-KHAYA (YAKUTIA): PERSPECTIVES FOR RE-INVESTIGATION

Святылище Суруктах-Хая (пер. с якут. «писанная скала») находится примерно в 100 км от устья реки Марха, левого притока в р. Лена (**рис. 1**). В отличие от ленских известняковых скал, она представляет собой отдельный скальный выступ, напоминающий башню или колокольню [Окладников, Запорожская 1972: 16]. Так сложилось, что «писанную скалу» ученые посещали лишь дважды: впервые, в 1939 г., ее исследовал якутский этнограф А. А. Саввин (материалы экспедиции не были опубликованы) и в 1941 г. – участники Ленской историко-археологической экспедиции А. П. Окладников, В. Д. Запорожская, И. И. Барашков. Столь редкое внимание к уникальному памятнику наскального искусства объясняется простой причиной – труднодоступностью месторасположения скалы, о чем подробно писали ее исследователи [Окладников, Запорожская 1972: 8].

Экспедиция А. П. Окладникова не только скопировала рисунки, но и впервые в Якутии открыла жертвенное место, где были выявлены наслоения каменного, бронзового и железного веков [Окладников, Запорожская 1972: 16–31, 78–80]. Копии рисунков, их описание, а также одна фотография скалы (дающая лишь общее представление о ней) до настоящего времени остаются единственным источником для археологов.

В свое время А. П. Окладников предложил собственную интерпретацию верхней композиции и отдельных рисунков святилища, создав будущему поколению археологов почву для дальнейших размышлений [Окладников, Запорожская 1972: 86–88, 96]. В последующие годы многие исследователи, как правило, рассматривали лишь некоторые образы или сюжеты, отделяя их от общего контекста композиции писаницы. Первый серьезный шаг в осмыслении писаницы в целом, а не фрагментами, как это делалось ранее, сделали А. Н. Алексеев и А. В. Пеньков. Они представили опыт «прочтения» одной из петроглифических композиций писаницы как целостного пиктографического текста, в котором заключено календарно-астрономическое содержание [Алексеев, Пеньков 2006]. Сегодня современные исследователи нуждаются в более точной информации, которое может дать только повторное исследование скалы, отвечающее всем новым требованиям.

В 2009 г. Суруктах-Хая посетил фотограф-любитель Е. П. Макаров, который любезно передал свои фотоматериалы Музею археологии и этнографии СВФУ им. М. К. Аммосова с правом использования его в научных целях. Благодаря Е. П. Макарову нам представилась прекрасная возможность оценить общее состояние скалы и рисунков на плоскостях. По мнению исследователей памятников наскального искусства, одним из лучших способов документирования изображений является фотофиксация с обязательным условием графического копирования и видеосъемка [Шер 1980: 71–78;



Рис. 1.

Молодин 2004: 54]. Располагая фотоматериалами Е.П. Макарова, мы уже получили важную информацию о состоянии памятника. Прежде всего отметим, что упомянутая выше труднодоступность скалы сыграла решающую роль в ее удовлетворительной сохранности. Предварительно можно обозначить некоторые разрушения природного характера (в верхней композиции уже не хватает одной антропоморфной фигуры (**рис. 2**); заметно отслоение (отшелушивание) скальной корочки в центральной и нижней плоскостях (**рис. 3**)). Что касается разрушений антропогенного характера, то здесь они, в отличие от других писаниц Якутии, незначительны – две группы инициалов, оставленных в 80-х годах у подножия скалы и процарапанные буквы (?) поверх рисунков нижней плоскости, размещенной на боковом ребре скалы (они различимы при увеличении масштаба фотографии).

Изучение фотоматериалов также выявило некоторые различия в деталях изображений от прорисовок А.П. Окладникова и В.Д. Запорожской. Кроме того, на некоторых фотографиях



Автор выражает благодарность Е. П. Макарову за предоставленные фотографии.

Рис. 2.



Рис. 3.

достаточно отчетливо просматриваются отдельные изображения, которые ранее не были скопированы. В качестве примера можно привести центральную плоскость, где под одной из «загадочных и стилизованных» фигур сохранились следы длинной и широкой горизонтальной линии [Окладников, Запорожская 1972: 20, табл. 22; см. рис. 3].

Хотелось бы подчеркнуть, что фотографии Е. П. Макарова позволили весьма подробно рассмотреть технику мазков древнего художника, нарисовавшего крупную композицию в центральной плоскости, о которой А. П. Окладников писал: «...они начерчены размашистой кистью и, видимо, единым духом, за один прием...» [Окладников, Запорожская 1972: 20].

За последние 70 лет с момента исследования святилища Суруктах-Хая методы документирования, копирования и последующего анализа памятников наскального искусства перешли на качественно новый уровень. Для многих специалистов, занимающихся семантической реконструкцией изображений, одним из важных условий изучения считается работа с ними на месте. Сегодня черно-белые копии рисунков сильно ограничивают современного исследователя в возможностях семантической реконструкции и могут дать искаженную информацию.

Одной из главных задач повторного исследования Суруктах-Хая является выявление и устранение неточностей в копировании рисунков. Как показывает опыт других исследователей, повторные исследования памятников практически никогда не бывают безрезультативными [Черемисин 2003: 57–64]. Повторная научная инвентаризация, проведенная на писаницах Средней Лены в 2001–2004 гг. Среднеленским отрядом Якутского государственного университета под руководством Н. Н. Кочмара, продемонстрировала значительные или детальные различия в копиях, сделанных предшественниками, а также выявление новых, ранее не замеченных, рисунков [Алексеев, Кочмар, 2006: 56–102].

Одним из перспективных моментов в методике исследований писаниц следует назвать изучение пространственного окружения памятника и азимутальную привязку плоскостей с рисунками по сторонам света. Необходимо собрать точные данные по пропорциям и размерам фигур, анализ которых может дать дополнительную информацию по вопросам датировки и последовательности нанесения рисунков на плоскость [Максимова, 2006: 136–154]. Большой объем данных ожидается получить при осмотре скальных плоскостей в разное время суток и под разным углом освещения плоскости [Кочмар, Пеньков, Кнуренко 1996: 83–87]. Заметим, что А. П. Окладников привел в книге ряд поверий и легенд, сложившихся о священной скале у местного населения, среди которых интересно утверждение, что «надписи на скале часто меняются, на месте старых появляются новые» [Окладников, Запорожская 1972: 79]. Нижняя плоскость скалы густо покрашена охрой и многие рисунки еле различимы на ее фоне и, вероятно, они становятся видимыми в определенную погоду и время суток. Новое фотокопирование позволит оценить интенсивность природного разрушения плоскостей, поскольку тревогу вызывает состояние скальной корочки, об интенсивном разрушении которой писал еще А. П. Окладников [Окладников, Запорожская 1972: 8].

Библиография

- Алексеев А. Н., Пеньков А. В. Новые подходы к познанию духовной культуры таёжных племён древней Якутии: пиктографические «тексты» на ленских писаницах бронзового века // *Древности Якутии. Искусство и материальная культура*. Новосибирск, 2006.
- Алексеев А. Н., Кочмар Н. Н. Древние святилища Тойон-Арынского историко-культурного района на Средней Лене // *Древности Якутии. Искусство и материальная культура*. Новосибирск, 2006.
- Кочмар Н. Н., Пеньков А. В., Кнуренко П. С. Первые опыты археоастрономического исследования писаниц Якутии // *Археоастрономия: проблемы становления*. М., 1996.
- Молодин В. И. Наскальное искусство Северной Азии: проблемы изучения // *Археология, этнография и антропология Евразии*. 2004. № 3 (19).
- Максимова М. В. Палеометрولوجический анализ и некоторые аспекты семантики писаницы Баасынай II р. Олёкма // *Древности Якутии. Искусство и материальная культура*. Новосибирск, 2006.
- Окладников А. П., Запорожская В. Д. *Писаницы Средней Лены*. Новосибирск, 1972.
- Черемисин Д. В. Наскальная композиция с изображением колесницы и «танцоров» из Чаганки (Кара-Оюк), Алтай // *Археология, этнография и антропология Евразии*. 2003. № 4 (16).
- Шер Я. А. *Петроглифы Средней и Центральной Азии*. М., 1980.

**РАЗВИТИЕ МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ПЕТРОГЛИФОВ СРЕДНЕГО ЕНИСЕЯ
В XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА**

O. M. Sazonova

Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russia

**DEVELOPMENT OF METHODS FOR THE STUDY OF PETROGLYPHS OF THE MIDDLE YENISEI
IN THE 18th – FIRST HALF OF 19th CENTURY**

Методика исследования петроглифов в нашей стране ещё не достаточно разработана: несмотря на обширность публикаций, посвященных наскальным изображениям, пока не выработано общепринятой методики изучения петроглифов. Каждый исследователь, занимающийся изучением наскальных изображений, использует наиболее удобные и доступные ему методы при работе с петроглифами, часто не обращаясь к опыту своих предшественников и коллег. Вместе с тем, при изучении петроглифов важно рассматривать не только методику исследования петроглифов, применяемую в наши дни, но и уделять внимание становлению методических принципов работы на писаницах: от первых эпизодических исследований петроглифов до целенаправленного изучения на современном этапе.

Рассматривать развитие методики исследования петроглифов на территории среднеенисейского региона в XVIII – перв. пол. XIX в. можно в 2 этапа. Первый – это Академические экспедиции XVIII в., а второй – изучение петроглифов в перв. пол. XIX в.

Нужно упомянуть и о первых «донаучных» исследованиях петроглифов. Впервые о наскальных изображениях с территории Енисея, сведения о которых им были получены от местного населения, сообщает Н. Спафарий в 80-х гг. XVII в. Н. Спафарием была выделена техника выполнения наскальных изображений («вырезано на камню») и сделаны первые шаги в типологическом разделении изображений на 2 группы: знаковые символы («неведомо письмо») и фигуративные изображения [Окладников 1966: 6].

Начало научного изучения петроглифов на среднем Енисее было положено участниками первой Академической экспедиции под руководством Д. Г. Мессершмидта. Д. Г. Мессершмидт затрагивает ряд вопросов изучения рисунков на скалах, рассматривает проблемы хронологии, вопросы семантики и интерпретации памятников наскального творчества. Часто для упрощения понимания сюжета писаниц использует этнографические данные. Например, при осмотре писаницы Городовая стена (расположена напротив деревни Новоселово Красноярского края), исследователем были сделаны наблюдения относительно способов нанесения изображений, он выделяет 2 типа рисунков: «вырезанные» на камне и «писанные», выполненные краской определенного цвета [Радлов 1888: 18, 19]. Рассматривает он и сюжетную композицию, представленную на памятнике, отмечая, что это антропо- и зооморфные фигуры, тамбовидные знаки. В своем путевом дневнике Д. Г. Мессершмидт приводит соображения относительно стилистики наскальных рисунков, отмечая схематизм их исполнения, пишет, что «человеческие фигуры изображены простыми чертами, а не художественным способом» [там же: 17]. Шведским художником Карлом Шульманом, входившим в состав экспедиции Д. Г. Мессершмидта, были выполнены копии петроглифов Городовой стены [Белокобыльский 1986: 13]. Пленный шведский офицер Ф. И. Страленберг, работавший совместно с Д. Г. Мессершмидтом, знакомит нас с итогами работ первой Академической экспедиции в своей книге «Das Nord und Ostliche Theil von Europa und Asia». Важным является введение в научный оборот сведений о петроглифических комплексах и публикация рисунков с археологических памятников, изученных экспедицией. [Белокобыльский 1986: с. 22].

Вслед за исследованиями Мессершмидта и Страленберга в Сибирь снаряжается множество разноплановых экспедиций. На этом этапе изучению петроглифов не уделялось достаточно внимания, наскальные изображения изучались попутно, как попадающие в район следования экспедиций, многие выводы, сделанные исследователями в этот период относительно петроглифов, являются поспешными и часто не завершенными.

В период с 1733 по 1744 гг. в Сибирь по инициативе Академии наук была направлена вторая Академическая экспедиция под руководством Г. Ф. Миллера. Следует отметить, что Г. Ф. Миллер не

придавал большое исследованию петроглифов. Его точка зрения сводилась к тому, что петроглифы – не вызывающие абсолютно никакого интереса грубые рисунки «праздных людей, неопытных в искусстве письма и живописи» [Миллер 1999: 523]. «Я не наблюдал там ничего, что было бы похоже на связный ряд изображений. Здесь изображения людей, там – животных, ничем органически не связанные...» [там же]. Несмотря на такое критическое отношение к петроглифам, Г. Ф. Миллером была собрана коллекция рисунков изваяний и писанных камней. Заново были сняты копии с писаниц, известных Д. Г. Мессершмидту [Вадецкая 1973: 100].

Участники 3-ей Академической экспедиции под руководством П. С. Палласа, также как и их предшественники, не придавали большого значение исследованию петроглифов. Вместе с тем П. С. Палласу принадлежит приоритет в открытии и обследовании наскальных изображений у села Абакано-Перевоз. Им были осмотрены стелы и изваяния у с. Бельтырского, описано изваяние с р. Аскыз [Белокобыльский 1986: 32], изучена писаница у деревни Майдаши [Вадецкая 1973: 101].

Участники Академических экспедиций, положившие начало научному изучению сибирских древностей, зафиксировали большое количество памятников наскального искусства. И хотя они в основном были критически настроены по отношению к петроглифам, все же были сделаны попытки фиксации наскальных рисунков, многие местонахождения были описаны, затрагивались вопросы стилистики и хронологической принадлежности наскальных изображений. Но каких-либо методических принципов для исследования петроглифов в этот период еще не было выработано.

В нач. XIX в. в исследовании петроглифов наблюдаются некоторые положительные сдвиги; писаницы начинают рассматриваться как памятники, иллюстрирующие собой духовную культуру наших предков. Исследователи начинают не просто регистрировать писаницы, но и задаются вопросами определения смысловой нагрузки, которую несут в себе петроглифы, высказывают соображения относительно их изучения и копирования.

В первой половине XIX в. сибирские писаницы начинают привлекать местную интеллигенцию, в особенности чиновников, которые, перемещаясь по региону по долгу службы, во время своих поездок знакомились с петроглифами. Одним из первых чиновников, проявившим «интерес к наскальным изображениям Енисея» стал Г. И. Спасский [Дэвлет 1996: 16]. Профессия горного инженера позволила Спасскому в ходе служебных поездок знакомиться с петроглифами. Имеются сведения, что Г. И. Спасским были выполнены копии писаницы у села Абакано-Перевоз [Спасский 1818: 76–77, табл. II. 1–3]. Им впервые были опубликованы сведения о Тепсейской, Потрошиловской, Майдашинской, Оглахтинской писаницах [Спасский 1857: 146–152]. Г. И. Спасский придавал большое значение разработке принципов полевого изучения петроглифов. Он первым предложил применять механические методы фиксации петроглифов. Уже в начале XIX в. на страницах печати он поднимал вопросы контактного копирования, по его мнению, такой метод позволял получить более детальные, чем при зарисовках, копии петроглифов: «Надобно, что бы тот кому сие надобно будет, скопировал надписи в настоящую их величину с соблюдением возможной точности, что бы не оставлял и самых полинявших или которых малые только следы приметны, даже обозначил бы места совсем истребившихся надписей. Таковой необходимой точности легко достигнуть можно накладкою на них тонкой бумаги, пропитанной маслом, сквозь которую видны были все черты, и сверх того омывая полинявшие надписи водой, чтобы они сделались явственнее» [Спасский 1825: 300]. Г. И. Спасский пытался представить писаницу как комплексный памятник, в котором присутствуют не только рисунки, но важна и сама структура скалы, с ее естественным рельефом, позволяющим выделить плоскости, ярусы и композиции. Такой подход к исследованию петроглифов, по мнению Спасского, позволял наиболее полно отразить события из жизни народов, выразивших свою духовную культуру в рисунках на скалах [Белокобыльский 1986: 49]. Интересовали Г. И. Спасского и вопросы сохранения и охраны памятников наскального искусства. Им были высказаны некоторые соображения по поводу способов сохранения петроглифов, в частности, для защиты плоскостей с рисунками, от попадания на них осадков, предлагал использовать навесы, которые препятствовали бы попаданию влаги [Спасский 182: 300]. Г. И. Спасский был редактором Сибирского, а впоследствии и Азиатского вестников, в этих изданиях им опубликованы статьи, посвященные писаницам, руническим надписям, курганам, каменным изваяниям и «чудским копиям» [Дэвлет 1987: 81]. В вестниках Спасский помещал материалы, полученные им от других исследователей, привлекал он полученные данные и в своих собственных работах, так например он использовал копии П. С. Палласа и Л. Ф. Титова [Белокобыльский 1986: 45], енисейского губернатора В. К. Падалки [Дэвлет 1996: 82].

Енисейский губернатор А.П. Степанов, интересовавшийся древним прошлым Сибирского края, отмечал большую смысловую нагрузку, содержащуюся в петроглифах. «Может быть, фигуры сии означают, писал он, – то же в безлюдных горах, что насечки на деревьях в лесах дремучих, т.е. условные или безусловные знаки для предохранения от чего-нибудь или просто для путеследования, а, может быть, заключают в себе какие-нибудь заслуживающие уважение иероглифы» [Степанов 1835: 152].

В 1841 г. член Русского Географического общества чиновник Н.С. Щукин совершил осмотр и снятие копий с писаниц на Среднем Енисее. Несмотря на то, что Щукин не придавал наскальным изображениям особого значения, он затрагивал вопросы датировки петроглифов. А для фиксации наскальных рисунков применил предлагаемый еще Г.И. Спасским механический метод копирования изображений. В качестве копировального материала Щукиным использовалась пропускная бумага [Советова 1997: 94].

В 1848 г. служивший при управлении войсками в Восточной Сибири И.П. Корнилов совершил поездку по Южной Сибири, во время которой им были зафиксированы писаницы Малые Арбаты, Сулекская, рисунки, нанесенные на плиты курганов, также была осмотрена Майдашинская писаница [Дэвлет 1987: 86].

Следует сказать, что изучением сибирских древностей занимались не только российские исследователи. Памятники археологии Сибири в целом, и писаницы в частности, привлекали и зарубежных ученых. Например, в 1847 г. путешествие по Среднему Енисею совершил финский ученый, лингвист и филолог М.А. Кастрен. В ходе своей поездки исследователь осмотрел Оглахтинскую писаницу, скопировал и описал писаницы у деревни Тесь, Улазы, Майдаши, писаницу Красный камень, особенно обстоятельно им был описан памятник у села Абакано-Перевоз [Вадецкая 1973: 107]. При копировании наскальных изображений М.А. Кастрен использовал выработанный им самостоятельно метод фиксации изображений – сначала обводил по внутреннему контуру каждый рисунок или знак черной краской, а остальную часть камня покрывал белой краской, перенося рисунки на прозрачную бумагу [Кастрен 1860: 406]. Данная методика копирования позволяла получить довольно точные копии петроглифов. М.А. Кастрен делает выводы относительно манеры нанесения петроглифов, на основании своих наблюдений подразделяет все наскальные изображения на две большие группы. К первой группе относит выбитые петроглифы, а ко второй – рисунки, выполненные краской [Вадецкая 1986: 157]. М.А. Кастрен затрагивает вопросы относительно этнографической принадлежности наскальных изображений; рассматривая петроглифы в комплексе с другими археологическими памятниками, он отмечает, что одним из народов, оставивших свои рисунки на скалах Среднего Енисея, были киргизы. Связывая начертания с писаниц с похожими надписями на могильных камнях, Кастрен обращает внимание на тот факт, что буквы и знаки выбивались на скалах редко, гораздо чаще они встречаются на могильных камнях. «Именно это обстоятельство, – писал М.А. Кастрен, – и дает право считать все высеченные фигуры киргизскими, потому что много весьма важных причин заставляют полагать, что самые могилы непременно киргизского происхождения» [Кастрен 1860: 393]. К сожалению, преждевременная смерть исследователя повлекла за собой гибель части собранных им материалов. Полевые дневники, содержащие информацию о исследованиях М.А. Кастрена, были опубликованы посмертно.

Подводя итог исследованиям первой половины XIX в., следует отметить, что данный период, ознаменовавшийся попутными исследованиями писаниц, всё же внёс большие плюсы в изучение наскальных изображений. Здесь следует отметить и методические вопросы исследования петроглифов, поднимавшиеся Г.И. Спасским, и механический метод копирования, применяемый Н.С. Щукиным и М.А. Кастреном, научные изыскания чиновников А.П. Степанова и И.П. Корнилова, обращавших внимание на писаницы Среднего Енисея. А самое главное, было продолжено начатое еще первыми академическими экспедициями дело по изучению археологических памятников Среднеенисейского региона, открыты новые писаницы, дополнены и уточнены сведения об уже открытых петроглифических памятниках.

Таким образом, мы видим, что уже на начальных этапах исследования писаниц в развитии методики их изучения были достигнуты положительные результаты: накоплен опыт работы по описанию, копированию и изучению наскальных изображений, и, самое главное, был заложен фундамент для последующего изучения наскальных изображений на Среднем Енисее.

Библиография

- Белокобыльский Ю. Г.* Бронзовый и ранний железный век Южной Сибири. Новосибирск, 1986.
- Вадецкая Э. Б.* К истории археологического изучения Минусинских котловин // Известия Лаборатории археологических исследований. Вып. 6. Кемерово, 1973.
- Вадецкая Э. Б.* Археологические памятники в степях Среднего Енисея. Л., 1986.
- Дэвлет М. А.* К истории изучения петроглифов Енисея (начало – третья четверть XIX в.) // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. Новосибирск, 1987.
- Дэвлет М. А.* Петроглифы Енисея: история изучения (XVIII – начало XX вв.). М., 1996.
- Кастрен М. А.* Путешествие Александра Кастрена по Лапландии, северной России и Сибири // Магазин земледения и путешествий. Т. 6. Ч. 2. М., 1860.
- Миллер Г. Ф.* История Сибири. М., 1999. Т. 1.
- Окладников А. П.* Петроглифы Ангары. М.; Л., 1966.
- Путешествие М. А. Кастрена по Лапландии, Северной России и Сибири (1838–1844–1848) // Собрание старых и новых путешествий. Ч. 2. Магазин земледения и путешествий. Ч. II. Магазин земледения и путешествий. Географический сборник. Т. III. М., 1860.
- Радлов В. В.* Извлечения из путевого дневника Д. Г. Мессершмидта // Сибирские древности. Т. 1. Вып. 1. СПб., 1888.
- Советова О. С.* Изучение енисейских петроглифов вчера и сегодня // Гуманитарные науки в Сибири. 1997. № 3.
- Спасский Г. И.* О древних сибирских начертаниях и надписях // Сибирский вестник. СПб., 1818. Ч. 1.
- Спасский Г. И.* Комментарии к рецензии А. Ремюза // Азиатский вестник. Кн. IV. СПб., 1825.
- Спасский Г. И.* О достопримечательных памятниках Сибирских древностей и сходстве некоторых из них с великорусскими // Записки Русского Географического общества. Кн. 12. СПб., 1857.
- Степанов А. П.* Енисейская губерния. СПб., 1835.

А. К. Солодейников

Санкт-Петербург, Россия

КАТАЛОГИЗАЦИЯ НАСКАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КАПОВОЙ ПЕЩЕРЫ

A. K. Solodeynikov

Saint-Petersburg, Russia

CATALOGUING THE KAPOVA CAVE ROCK ART

До открытия в сентябре 2009 г. рисунков в пещере массива Arusenî в Восточных Карпатах, в Румынии, Капова пещера была единственным местонахождением палеолитической пещерной живописи на территории Восточной Европы. Исследования Каповой пещеры ведутся уже более 250 лет. Палеолитические рисунки были открыты в ней в 1959 г. А. Рюминым и изучались, кроме него, О. Бадером и В. Щелинским. К сожалению, ни одной удовлетворительной публикации рисунков Каповой пещеры предпринято не было за всё время изучения.

Вообще, ситуация с публикацией памятников наскальной живописи неудовлетворительная не только у нас в стране, но и по всему миру. Мне неизвестно ни одного издания, в котором какой-либо памятник был представлен без купюр и без искажений. Это две основных проблемы, с которой, на мой взгляд, сталкивается современный исследователь: фрагментация и интерпретация материала. По своей сути, фрагментация – это тоже способ интерпретации, и в том и в другом случае приходится говорить об искажении представляемого материала в публикации.

Например, пещера Ляско (Lascaux) является одним из самых известных памятников палеолитической живописи. А роскошная книга автора Noubert Aujoulat «Lascaux. Le geste, l'espace et le temps», заслужено считается лучшей публикацией местонахождения. Согласно Aujoulat [р. 64], в Ляско зафиксировано 1963 изображения, из которых зооморфных 915. Это почти половина – около 47%. По Aujoulat [р. 66], количество геометрических знаков в пещере – 22,1%. Но какой-либо более-менее удобоваримой сводки по знакам Ляско нет ни в этой книге, ни в какой-либо другой из доступных. Кроме того, 47 и 22 – это чуть больше 69 % от общего числа зарегистрированных изображений Ляско. А еще 30 % – это что за картинки? Так, при знакомстве с пещерой по публикациям, складывается неверное впечатление об одном из самых значимых памятников. Кажется, что кроме чудесных животных, ничего достойного упоминания в Ляско нет, хотя статистически животные составляют меньше половины живописной тематики святилища. Учитывая, что доступ в пещеру строго ограничен, и возможности серьезно изучать её самостоятельно нет ни у одного стороннего исследователя, следует признать, что самый известный памятник наскальной живописи недоступен для исследования, даже несмотря на наличие красивых и дорогих книг о нём. Что же тогда

можно сказать о сотнях других, вовсе неопубликованных пещер Европы? Фактически, мы не знаем о них почти ничего.

В случае фрагментарности представляемого материала отбор его для представления коллегам определяется субъективными факторами. Исследователь, пользуясь теми или иными критериями, или просто руководствуясь своим личным взглядом на предмет палеолитического искусства, решает, какой материал достоин представлять памятник, а на какой нет смысла тратить силы и время. Здесь всё достаточно просто, и речь, собственно, идет лишь о профессиональной чистоплотности исследователя.

Второй тип искажений гораздо более сложен и теоретически, и практически. Речь идет о графическом представлении материала по наскальной живописи. На сегодняшний день нам знакомы три основных способа публикации материала: прорисовка, фотография и результаты цифровой обработки фотографий. Все три имеют право на существование, и в исследовании, очевидно, не обойтись без каждого. Вопрос стоит лишь о правомерности публикации конкретного материала тем или иным способом.

В последнее время очень много говорится о неоправданном предпочтении исследователей к прорисовкам. Самым известным, пожалуй, примером является деятельность глубоко мной чтимого Анри Брейля. Его страсть к прорисовкам в то время, когда была абсолютно доступна фотография, вызывает недоумение. И хорошо известны примеры искажений, допущенных великим исследователем, самым известным примером является, пожалуй, «Колдун» из пещеры Трёх Братьев (Trois Frères). Аналогичные примеры можно легко найти и в отечественной науке. Например, единственная более-менее доступная в нашей стране публикация рисунков Каповой пещеры – книга О. Н. Бадера 1965 года. Рисунки в ней даны почему-то не в виде фотографий, а в виде живописных копий, выполненных художником К. Н. Никахристо. Копии великолепны, они передают экспрессию и трагизм рисунков, которых, может быть, и нет в оригиналах, но, к сожалению, по большей части копии эти имеют мало отношения к реальным росписям Каповой пещеры. В этой публикации, как и во многих других, мы имеем дело с субъективной интерпретацией памятника. Такие интерпретации, безусловно, имеют право на существование, но относятся к другому жанру. С точки зрения исследования мы имеем искаженное представление памятника (рис. 1).

Сегодня, при доступности фотографических средств, об-



фотографических средств, об-

Рис. 1. Представление одного и того же рисунка. Бизон Западной композиции Зала Рисунков Каповой пещеры: 01a – публикация живописной работы К. Н. Никахристо в монографии О. Н. Бадера 1965 г.; 01b – черно-белая фотография. Ильин, Солодейников, 2002.

Fig. 1. Representation of an image. Bison from West composition of the Hall of Drawings, Kapova cave: 01a – illustration by K. N. Nikahristo in the book by Bader, 1965; 01b – black and white photo. Ijlin, Solodeynikov, 2002.



ращение к прорисовкам как методу фиксации наскальной живописи, на мой взгляд, может быть оправдано только в одном случае, когда речь идет о сложных палимпсестах, по преимуществу гравированных. Когда исследователь находит, например, среди «макарон» голову лошади, незаметную среди множества линий, у него нет иного выхода, как только прорисовывать поверх гравировки рисунок, чтобы выделить то изображение, к которому он хочет привлечь внимание. Всё сказанное про гравировки может касаться и однотонных рисунков. Я могу себе представить такой палимпсест, сделанный, например, исключительно чёрным цветом, в котором разобраться без подсказки исследователя, много часов проведенного наедине с рисунком, будет невозможно. К сожалению, я не работал никогда с гравировками и поэтому всё, изложенное здесь, носит несколько отвлечённый характер. Зато у меня есть достаточно богатый опыт обработки и печати красочных изображений, и тут я должен сказать, что, по моему мнению, сегодня у исследователя нет права пользоваться прорисовками, сделанными от руки для издания живописных изображений. На мой взгляд, такие публикации следует признать некритичными, и все выводы, сделанные на основе таких публикаций, требуют пересмотра.

Впрочем, выводы, сделанные на основе фрагментарно представленного материала, также должны быть подвергнуты переоценке. Должны были бы, надо сказать, потому что изданий, удовлетворяющим элементарному, на мой взгляд, требованию объективного отражения материала, на сегодня фактически не существует. В той или иной степени, осознанно со стороны издателей или нет, но подавляющее большинство публикаций, по которым мы изучаем пещерную живопись, следует отнести к популярному жанру «по мотивам...». Это такой жанр, когда за читателя уже всё обдумал и отфильтровал исследователь, и ему, читателю, остается лишь ознакомиться с картиной мира, нарисованной этим исследователем. Такой подход, наверное, может иметь художественную ценность, но в качестве первоисточника, в качестве материала, на котором должны базироваться дальнейшие исследования, такие публикации рассматриваться, на мой взгляд, не могут.

Наша группа работает в Каповой пещере с 2002 года. Основной задачей, стоящей перед нами, является каталогизация и публикация палеолитической живописи Каповой, которая является единственным памятником такого рода на территории России. Мы старались придерживаться в своей работе следующих важных, с нашей точки зрения, принципов, первым из которых является максимально широкий объём материала, который мы принимаем к обработке. Мы установили для себя достаточно жёсткий критерий отбора материала, который позволяет избежать некоторых весьма досадных ошибок. Мы считаем, что необходимо описывать все изображения в пещере, которые не являются надписями, то есть, не содержат букв какого-либо известного сегодня алфавита. Видимо, это единственный широкодоступный сегодня метод фильтрации материала. Грубо говоря, если мы находим читабельную надпись на русском, например, языке, то мы считаем себя вправе не описывать этот артефакт и, соответственно, не включать его в каталог. Язык может быть арабским, английским или китайским, но все остальные изображения, которые не являются надписями на каком-либо известном языке, должны быть описаны. Здесь бывают трудные и сомнительные случаи. Так, например, знак X можно интерпретировать как букву кириллического алфавита, как букву латинского алфавита, или как крест. Но, если этот знак не является частью какого-либо слова, то есть не стоит в очевидной связи с соседними знаками и расположен отдельно, то мы считаем необходимым включить его в описание памятника. То же самое касается круга, например, который можно читать как отдельно стоящую букву O, или некоторых других знаков. Другими словами, этот первый и самый важный принцип можно выразить так: лучше больше, чем меньше.

Такой подход позволяет избежать обусловленной различными личными факторами фрагментации материала, что, как уже обсуждалось, мы считаем главным недостатком большинства публикаций памятников палеолитической живописи. Любое самое малозначимое с точки зрения исследователя пятно охры может оказаться необходимым элементом целой системы, каковой может являться пещерное святилище. Так, например, французский исследователь профессор Егор Резников считает распределение рисунков в любой декорированной пещере связанным с акустическими свойствами полости, и некоторые незначимые с точки зрения большинства исследователей пятна он считает топографически обусловленными. Так или иначе, по этим или иным критериям, любое пятно или черта любого цвета может быть значимо с точки зрения топографии святилища, и отфильтровывать такие элементы является недопустимым, поскольку делает бесполезными любые дальнейшие попытки осмысления и интерпретации.

Второй основополагающей для нашей работы идеей стала попытка соблюсти объективность в представлении материала. Мы исключили для себя возможность использования прорисовок и мно-

го времени и сил потратили на выработку определенной методики фотосъёмки рисунков. Все рисунки отсняты помногу раз. Мы тщательно выбираем лучшие фотографии из десятков дублей, которые различаются по характеру света и по состоянию стены – в зависимости от времени года, когда производилась съёмка, например. Мы разработали метод выявления скрытых цветных изображений, который позволяет отфильтровать фактически любую информацию, кроме необходимого участка спектра [Солодейников 2009; Solodeynikov 2005]. Суть метода заключается в том, что изображение отфильтровывается по частотному каналу, а оставшаяся информация раскладывается в зависимости от того, какая часть спектра представляет интерес для исследования. Таким образом, сравнительно просто становится получить чистый спектральный сигнал, что было невозможно в доцифровую эпоху. Проще говоря, метод позволяет отделить свет от цвета, или, другими словами, получить отдельные картинки рельефа поверхности и красочного слоя на ней (рис. 2). Кроме того, данная методика позволяет различать рисунки, практически неразличимые невооруженным глазом (рис. 3).

Каждый рисунок, публикуемый в каталоге, топографически привязан к полостям пещеры и сопровождается картами и схемами, позволяющими увидеть место каждого отдельного рисунка в общей структуре памятника. Каждый рисунок сопровождается паспортом, по форме одинаковым для всех рисунков в каталоге, что облегчает задачу статистической обработки материала. В паспорте указываются размеры рисунка, тип красителя, координаты рисунка в системе и местоположение на стене, характер рельефа, условия съёмки и некоторые другие параметры. Каждый рисунок даётся как минимум в трёх видах: фотография рисунка, отобранная из десятков дублей, цифровая обработка этой фотографии, или карта пигмента, демонстрирующая распределение красителя, а также кадр, иллюстрирующий применение рельефа в создании рисунка.

Мы надеемся, что наш каталог будет одним из таких изданий, по которым независимый исследователь, не имеющий возможности работать непосредственно в Каповой пещере, сможет получить максимально полную и неискаженную информацию об уникальном памятнике, и на её основе интерпретировать материал в контексте своих исследований.



Before discovering of Paleolithic paintings in a cave in Apuseni mountains, East Carpathians, Romania, Kapova cave was the only known Paleolithic rock art site in Eastern Europe. The investigation of Kapova cave is being lead for 250 years. Paleolithic rock art masterpieces were discovered by Alexander Rumin in 1959 and were studied besides Rumin by Otto Bader and Viacheslav Schelinski. Unfortunately, there was no good publication on Kapova cave made up to now.

In general, the condition of rock art sites publication is far from being good not only in our country, but all over the world. I know none of a book presenting a site unedited and with no misrepresenting. Here we have two general problems which an investigator meets: fragmentation of the data and an interpretation of data. Fragmentation, in fact, is just a sort of interpretation, and in both cases we talk about misrepresenting of data in publication.

For example, one of the famous rock art sites is Lascaux cave, and book by Norbert Aujoulat is considered to be the best publication of the site. After Aujoulat [p. 64], it is 1963 images are registered in the cave, from which 915 are zoomorphic ones. It is about a half of the total images amount – 47%. After Aujoulat [p. 66] there are 22,1% of geometrical signs. But there is no any satisfactory overview of non-figurative images in Lascaux not only in that book nor in any other. Besides of that, 47 plus 22,1 is a little bit more than 69% of total images amount. So, we know nothing about more than 30% of painting. That is how a researcher gets untrue impression about the cave, working with published data – it seems that except beautiful images of animals there are no images that would be worth to talk about. But animalistic images are less of the half of total amount. Considering that access to the cave is strictly limited and there is no possibility to study the site directly for any independent investigator, then we have to conclude that the most famous rock art site is inaccessible for a studying. What about hundreds of other caves in Europe unpublished? We know nothing about them.

Considering fragmentation of data there are some subjective factors working, when the researcher under some specific criterions or just due to his own view on rock art subject decides what is worth to present the site and what is not. This matter is quite simple and we talk just about professional cleanliness of the researcher present the site and what is not. This matter is quite simple and we talk just about professional cleanliness of the researcher.

The second type of data misrepresenting is much more complicated from as common as practical point of view. Here we talk about graphical presentation of rock art data. Today there are three methods of rock art publishing: redrawing, photography and digital postprocessing.

Nowadays it is talked a lot that investigators prefer redrawing of rock art paintings and it is unjustified in most cases. The most known example seems to be activity of very high esteemed by me abbé Henri



Рис. 2. Восточная стена Зала Рисунков Каповой пещеры: 02a – черно-белая фотография; 02b – компьютерная обработка. Ильин, Солодейников, 2002 год.

Fig. 2. East composition of the Hall of Drawings in Kapova cave: 02a – black and white photo; 02b – digital postprocessing. Iljin, Solodeynikov, 2002.

Breuil. His passion to redrawing when copying Paleolithic art during the time when photography was absolutely available is incomprehensible. There are well-known samples of misrepresenting made by the great researcher, such as “The Sorcerer” from the Trois Frères cave. It is easy to find alike samples in Russian science. Thus, the only known publication on Kapova cave, available in Russia, is Bader’s book, printed in 1965. Paleolithic images are published in that book not as photographs, but as pictorial works by an

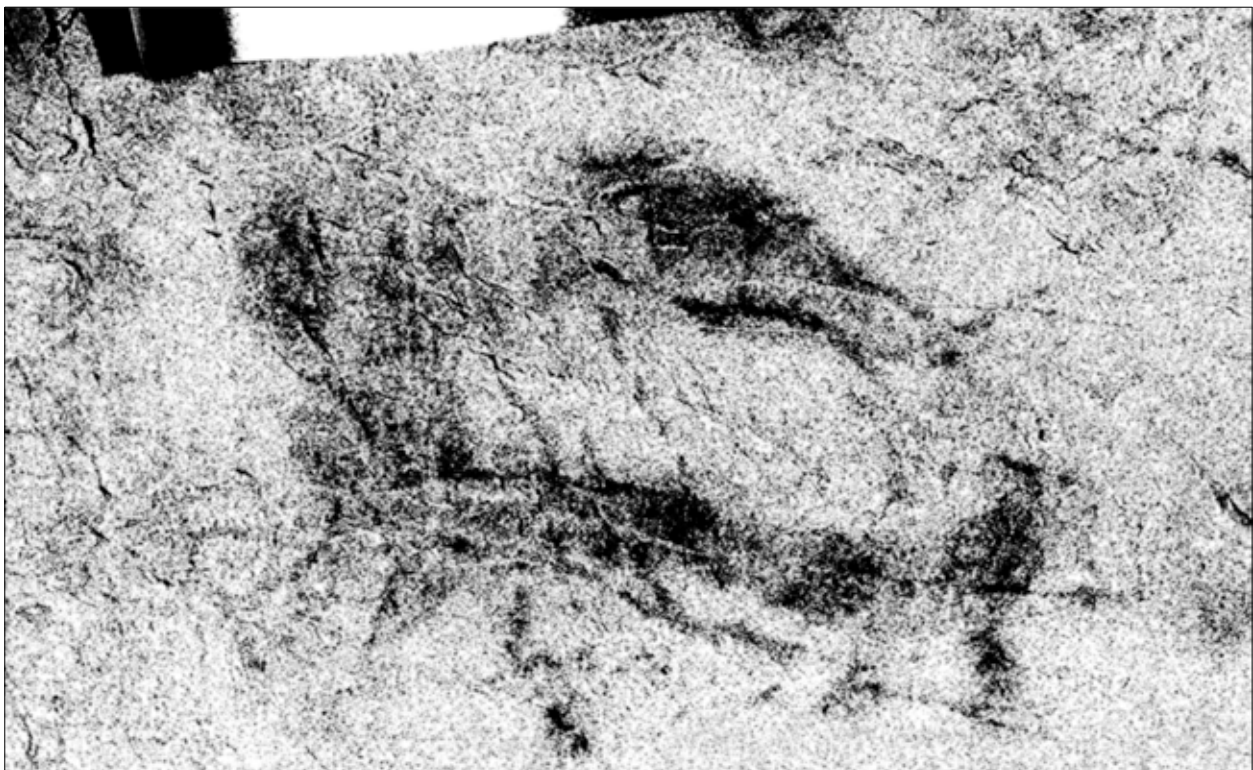


Рис. 3. Восточная стена зала Рисунков Каповой пещеры: 03a – участок стены, видимый невооруженным глазом; 03b – компьютерная обработка этого кадра. Так называемый «Бледный мамонт».

Fig. 3. East composition of the Drawings Hall in Kapova cave: 03a – the wall that can be seen by a bare eye; 03b – digital postprocessing of the same shot. So called “Pale Mammoth”.

K. N. Nikahristo. The copies are luxurious and vivid, but they sometimes have nothing to do with real images of Kapova cave. In the book, like in many others, we are dealing with subjective interpretation of the site. Those interpretations of course have their place in investigations, but they belong to another genre, having nothing to do with science. From a researcher's point of view we got misrepresenting of the site (**fig. 1**).

Today, when the photography is absolutely available, redrawing as a fixation method can be used in a certain case: when having deal with complicated palimpsests, especially engraved ones. When you find a horse head, for example, in a series of similar lines, you got nothing to do but redraw it over the engraving to show the image was found. Maybe, the same technique can be applied to some one-color palimpsests – that can make sense in some cases. I have not enough experience in working with engravings, so everything I'm talking about them could be a little bit abstract. But I'm quite experienced in working with chromatic images, and I have to tell that from my point of view redrawing cannot be used as a fixation method. I think that such publications should be considered as uncritical and all the theories and conclusions based on those books should be reviewed.

But that is true also for the deductions based on the fragmented data, they also should be reconsidered, though there's no publication today which would give some not misrepresented material for studying.

Our team has been working in Kapova cave since 2002. The main goal we have before us is cataloguing and publication of Kapova cave's Paleolithic painting. We follow some important from our point of view rules, and the first one is the widest possible amount of data to work with. We have taken a tough criterion of selection of data to catalogue, and we believe it helps to escape some disappointing mistakes in our job. We think that it is necessary to describe all the images in the cave, which are not inscriptions on some of the known languages, id est those images, that don't contain some letters of any known language. This criterion seems to be the only one which can be widely applied today to data selection. Thus, if we have an inscription that can be read on Russian, for example, we think we are free not to describe it in the catalogue. The language could be any other: English, French or Arabic, but all other images which are not inscriptions, should be included in the catalogue. Here we have some difficulties. Thus, sign "X" can be read as the letter of the Cyrillic alphabet, as the letter of the Latin alphabet, or just as a cross. But if that sign is not a part of a word, id est if it is not in obvious connection with adjacent signs and is situated separately, we think we are to include it in the site description. The same is true for the sign "O", which can be read as a circle or as a letter. So, the first principium of our job can be expressed as "the more is the better".

This approach allows escaping fragmentation of the data, which is the main shortage of most of the publications, as it was told before. Any dot of ochre, which could seem to be unimportant from some researcher's point of view, can be meaningful as a part of the whole sanctuary's system. Thus, French researcher professor Iegor Reznikoff thinks that distribution of the painting in any decorated cave is connected with some acoustic characteristics of the cavity and he considers some unimportant from other researchers' point of view spots of pigment topographically important. I mean, that for some reasons any spot or line of any color could be meaningful for sanctuary topography, and we are not allowed to filter those elements out, because such fragmentation makes the whole job sometimes useless.

The second idea we have as a basis for our job is an endeavor to keep as much objectivity as possible. We excluded using redrawing and spent lot of time on developing a certain method of photographing. All the pieces of paintings included in the catalogue are shot many times. We thoroughly choose the best shots from dozens, which differ from each other in the light character and in the wall condition, which depends on the seasons, for example. We developed a method of recognizing of images which cannot be seen by a bare eye. This method is based on a idea to separate color information from brightness (**Fig. 2**). That allows us to filter all the unwanted info out and emphasize the needed part of the spectrum (**Fig. 3**) [Solodeynikov 2005; Солодейников 2009].

Every image included in the catalogue topographically linked to the cavity and is accompanied by some maps and plans. This helps to understand the localization of the image in the cavity context. Every image is accompanied by a registration certificate, which is the same for all the images of the site. This helps in statistic handling of data. In this certificate we put dimensions of the image, type of the pigment, coordinates of the image, characteristics of the relief and some others parameters. Every image is presented in three illustrations at least: the first is carefully chosen photo, the second is a digital postprocessing result – a pigment map, and the third is photo, showing using relief in the image making.

We hope our catalogue is going to be one of the few publications, which allow to an independent researcher, who has no ability to work with the site, to obtain the most complete and undistorted information about the site.

Библиография

Бадер О. Н. Каповая пещера. М., 1965.

Солодейников А. К. Об интерпретации и фиксации наскальных изображений // Природное и культурное наследие Южного Урала как инновационный ресурс. Уфа, 2009.

Aujoulat, N. Lascaux. Le geste, l'espace et le temps. Paris, 2004.

Solodeynikov A. Research on the Recordings of rock paintings in the Kapova cave (Ural) // International Newsletter On Rock Art. № 43. 2005.

Д. В. Черемисин

Институт археологии и этнографии СО РАН, Новосибирск, Россия

О КОПИРОВАНИИ ГРАФФИТИ ГОРНОГО АЛТАЯ

D. V. Cheremisin

*Research Institute for Archaeology and Ethnography,
Siberian Branch of the RAS, Novosibirsk, Russia*

ON DOCUMENTING ENGRAVINGS IN THE ALTAI

Работа в поле и последующее воспроизведение скопированных петроглифов, нанесённых на скалы резными или прочерченными и процарапанными по древней патине линиями, имеют свою специфику. Неглубокие и тонкие граффити, которыми врезаны в скальные поверхности те или иные изображения, лишь в редких случаях хорошо фиксируются эстампажным способом, на микалентную бумагу и т. п. Прочерченные или процарапанные линии вовсе нерельефны; как правило, древние начертания слабо отличаются по цвету от скального фона, а поздние, самые “свежие”, выделяются очень ярко, патина на них отсутствует.

На юге Российского Алтая известны наскальные гравюры разных эпох, от бронзового века до современности. При копировании гравировок зафиксированы разные ситуации.

1. Следы гравированных эскизов предшествуют выбивке по контуру или силуэтному контррельефному рисунку. Нанесение эскиза пересекающимися линиями в виде «косой сетки» позволяло наметить фигуру, а затем произвести пикетаж, ударами по предварительным надрезам легче преодолеть сопротивление скального субстрата, добиться ровного края и т. п. 2. Известны фигуры, воспроизведённые путём сочетания пикетажа и гравировки (колесницы, антропоморфные и зооморфные изображения эпохи бронзы и железа). Гравюры предшествовали пикетажу, реже дополняли выбитые силуэтные фигуры. 3. Для эпохи раннего средневековья характерны гравированные изображения, в том числе миниатюры, выполненные тончайшими резцами, в деталях воспроизводящие вооружение всадников, одежду воинов, экипировку коней и т. п. 4. Эпохой нового и новейшего времени датируются многочисленные изображения, прочерченные или процарапанные на скальных плоскостях, часто поверх ранних фигур, по стилю и реалиям отличные от древних пластов петроглифов.

Скотоводы алтайского высокогорья, наследуя с ландшафтом памятники предшествующих эпох, встраивают свои начертания на скалах в «изобразительное поле» и «рамки», определённые предшественниками. Ранние петроглифы нередко перекрыты поздними, при этом древние фигуры часто подновляются, дорабатываются, а оригинальные гравированные линии «освежаются». Копирование подобных многослойных изображений осложнено тем, что подновляя старые патинированные линии, поздние «соавторы» уничтожали древние начертания, срезая начальные абрисы. Так, на коня, выбитого по древнему гравированному эскизу, мог быть посажен «поздний» всадник, очевидно, что резные линии, которыми воспроизведена грива коня и гравированные контуры конного лучника-охотника – разновременны.

К средневековым гравюрам, содержание которых – охота, всадники, оружие – очень созвучно сюжетам нового времени, «соавторы-баталисты», например, дорисовывали новое оружие и детали конского снаряжения. Древнетюркский всадник на скале мог и новую голову получить, и быть включённым в композицию с огнестрельным оружием в качестве персонажа – участника охоты или поединка противников. Лошади и быки бронзового и раннего железного века могли быть осёдланы всадниками иных, новых времен, а охотники с ружьями включались в охоту, начатую в бронзовом веке лучниками.

В публикациях чёрно-белой графикой очень затруднительно, а подчас и невозможно выделить и разграничить характер следов инструмента древних мастеров и поздних соавторов, особенно в

случаях, когда петроглифы не раз подновлялись (в том числе и гравировки, и пикетаж), а к тому же поверх уже подновлённых изображений процарапаны поздние фигуры или надписи. Подходящие для нанесения изображений плоскости нередко покрывают настоящие лабиринты из «не читающихся», не составляющих фигур линий, по которым наносили свои начертания наследники начальных наскальных традиций.

Трудности перевода гравюр на прозрачные материалы также определены тем, что тончайшие гравировки подчас невозможно точно воспроизвести, так как самый тонкий стойкий маркер оставляет линию, искажающую оригинал. При копировании на прозрачные материалы разновременные и разнохарактерные линии воспроизводятся разноцветными маркерами. В публикациях петроглифов, как правило, используется чёрно-белая графика и заливки. Большие многофигурные композиции с гравюрами проблематично опубликовать полностью, так как при неизбежном уменьшении эти изображения теряют фактуру, линии истончаются до полного исчезновения. Потери неизбежны на разных этапах исследования, на что не раз указывали специалисты, споря об информативности фотографий и графических копий петроглифов.

Существуют трудности при копировании некоторых композиций на прозрачные материалы, так как след, оставляемый самыми тонкими стойкими маркерами, толще оригинальных гравировок. Лишь многократно увеличив цифровое фото, в одной из графических программ можно попытаться прорисовать все линии резных миниатюр. Полученные виртуальные графические «копии» можно сопоставить с прорисовками гравюр на полиэтилен или другие материалы. Сегодня при документировании таких петроглифов, ранее не всегда попадавших в объектив исследователей, продуктивна корректировка полученного способом контактного копирования путем сопоставления с цифровыми фотографиями, в том числе преобразованными графическими компьютерными программами, (например, *Adobe Illustrator*, *AGISOFT*). По крайней мере, используя возможности сверить собственные прорисовки с цифровыми фотографиями, бесконечно и беспристрастно дублирующими считанное и внесённое в память компьютера при помощи камеры, (причём даже то, что в поле могло быть и не увидено самим фотографом) – можно избежать неточностей контактного копирования, разделить напластования, документировать случаи перекрывания одних фигур другими, а также воспроизвести в цвете сюжеты этих палимпсестов.



Рис. 1. Алтай, р. Чаган. Изображения быков, один из которых выучный, с попоной и упряжью. Эпоха бронзы. Фигуры нанесены тонкими гравированными линиями с прочерчиванием силуэта множеством лёгких прочерченных линий. Рисунки подновлены в новое время.



Рис. 2. Алтай, р. Чаган. Изображение алтайской женщины в парадном одеянии, верхом, лошадь в парадной упряжи. XX век. Линии рисунка выполнены поверхностной резной непатинированной линией, контрастно выделяются на фоне скальной поверхности.



Рис. 3. Алтай, р. Чаган. Гравированные изображения лошадей эпохи бронзы или раннего железного века полностью подновлены в наше время. Частично сохранились древние патинированные линии (абрис задней ноги верхней лошади).

Косая сетка из пересекающихся линий полностью повторена, древние следы срезаны. Изображение козла выполнено одновременно с подновлением древних рисунков.



Рис. 4. Алтай, р. Чаган. Фрагмент древнетюркской композиции с убитым и падающим воином. Прорисовка выполнена на компьютере в программе Adobe Illustrator по цифровой фотографии при сильном увеличении.



Fieldwork and the following reproduction of petroglyphs, rendered on the rocks with lines carved, drawn or scratched on the ancient patina, have their specificity. Superficial and thin engravings only in some rare cases can be well fixed by rubbing on mycalent paper and the like. Incised or scratched lines are not embossed; as a rule, ancient incisions are of nearly the same colour as the rock surface, and the latest (“the freshest”) depictions stand out for their vividness and have no patina at all.

On the rocks in the south of Russian Altai there are engravings of different periods – from the Bronze Age up to the present. Various situations have been noted while copying this kind of incisions.

1. The traces of engraved sketches, which preceded to pecking of the silhouette or outline of the figure. Drafting with crossing lines in the form of “oblique net” allowed marking a figure and then pecking; pecking on previously made cuttings makes it easier to break the resistance of rock substratum, to obtain a smooth edge, etc.
2. The figures are known which were reproduced both by pecking and engraving (chariots, anthropomorphic and zoomorphic images of the Bronze and Iron Ages). Engravings preceded pecking; sometimes they added details to pecked images.
3. For the Early Middle Ages engraving is a typical technique, including miniature pictures made with the thinnest chisels, in details reproducing riders’ arms, warriors’ clothes, horses’ outfit, etc.
4. The period of Modern and Contemporary History is the date for numerous images, cut or scratched on the rock surfaces (often on a top of the earlier figures), different in style and realities from ancient petroglyphs.

The cattle-breeders of the Altai highland, inheriting the rock imagery of earlier periods, inset their images on the rock in the “pictorial field” and the “frames” defined by the predecessors. Early petroglyphs are often covered by later ones, ancient figures being often renovated, improved at that, and original incised lines being “refreshed”. Tracing such multilayered incisions is complicated because renovating the older patina lines, later “co-authors” destroyed ancient rock images having engraved the initial keylines. Thus, a “later” rider could be placed on the more ancient horse. Sometimes it is evident that the carved lines of the horse mane and the incised lines of the horse archer-hunter are no contemporaneous.

The Middle Age engravings, containing the scenes of hunt, rides, arms, tune with the subjects of the Modern time: for instance, “co-authors of battle scenes” filled in new arms and details of horse outfit. An Ancient Turkic rider could get a new head and be included into the composition with firearms as a participant of the hunt or the rivals’ competition. Horses and oxen of the Bronze and Early Iron Ages could be straddled by the riders of modern times, and hunters with firearms were included in the hunts, started by archers in the Bronze Age.

The black-and-white pictures in publications can hardly allow of sorting out and differentiating the character of the remains of the ancient masters’ tools and their later co-authors, particularly, if petroglyphs were renovated several times (by engraving and pecking among the other techniques) and then some later figures or inscriptions were scratched above the renovated images. The surfaces suitable for depicting images are not infrequently full of real labyrinths consisting of unclear, disjointed lines, above which the successors of the initial rock art traditions drew.

The difficulties of tracing the engravings onto the transparent materials are caused by the fact that the finest lines can not be reproduced because the thinnest permanent marker makes a line misrepresenting the original. While tracing on the transparent materials, the lines of different times and nature are reproduced with many-coloured markers. In publications black-and-white illustrations are presented as a rule. It is not an easy matter to publish the whole large multi-figured compositions as being inevitably lessened these images lose their pattern, the lines get thinner till their disappearance. Losses can not be avoided in different stages of the research, and the specialists not once have observed on it disputing information capacity of petroglyphs’ photos and tracings.

The difficulties are met while tracing some compositions on transparent materials because the trace of the thinnest permanent marker is thicker than the original engraving. Only after multiple zooming of digital photos, it is possible to have a try on tracing the lines of carved miniature pictures applying one of the graphic programs. In the process of registering such petroglyphs, the correction of contact tracings can be efficient by comparing them with digital photos, particularly, converted by graphic computer programs (for example, Adobe Illustrator, AGISOFT). At least, using the options to verify tracings with digital photos, which endlessly and objectively back up the information read and stored in computer memory with a camera (at that, not everything might have been noted by the photographer in the field), allows the researcher to avoid inaccuracy of contact tracing, to distinguish the strata, to register the cases of setting some figures above the others and to reproduce the subjects of these palimpsests.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ



REGIONAL INVESTIGATIONS

**DISCOVERY OF LOWER PALAEOLITHIC PETROGLYPHS FROM CENTRAL INDIA AND
ITS IMPACT ON THE CONCEPT OF COGNITIVE AND CULTURAL EVOLUTION
OF THE HOMININS**

Дж. Кумар, Р. Беднарик

Общество наскального искусства Индии, Агра, Индия

Международная Федерация организаций по наскальному искусству, Австралия

**ОТКРЫТИЕ НИЖНЕПАЛЕОЛИТИЧЕСКИХ ПЕТРОГЛИФОВ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ИНДИИ И
ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ КОНЦЕПЦИИ КОГНИТИВНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ
ЭВОЛЮЦИИ ГОМИНИД**

Introduction. The recent developments in rock art science strongly support the view that Pleistocene rock art is a global phenomenon and that non-figurative rock art precedes figurative palaeoart in the world. It invalidates the Eurocentric view of the origin of art and culture in the Upper Palaeolithic period.

More than any other evidence during the last 100 years, the evidence produced by the EIP Project, especially from the excavations at Daraki-Chattan, has shown that we have misjudged the time depth of palaeoart, and human cognition, creative ability and symbolism. The evolution to modern forms of cognition and culture took place during the reign of *Homo erectus*, and southern Asia, not south-western Europe, was the hub of this development [Bednarik et al. 2005; Kumar et al. 2005]. This is going to change the established perception of Pleistocene hominin development in southern Asia, and will rewrite the history of cognitive and cultural evolution of hominins in the world, just as the Pleistocene evidence of seafaring has recently revised the technological paradigm [Bednarik 2003a].

Throughout the world we can find early rock art either in sheltered locations such as limestone caves or as deep petroglyphs executed on weathering-resistant rock types. The oldest known examples are in places combining both factors, i.e. caves in very hard quartzite rock [Bednarik 1993a, 1993b, 2010a; Kumar 1996]. Any rock art that does not meet one of these two characteristics is unlikely to be of the Ice Age.

With this perspective in mind efforts of searching for Pleistocene art in India have succeeded during the last two decades [Bednarik 1993a; Kumar 1996]. Early petroglyph sites have been discovered in the Vindhya, Aravallis and in the Chambal basin in central India. Mention may be made of those in Auditorium Cave, Bhimbetka [Bednarik 1993a], Daraki-Chattan [Pancholi 1994], Bajanibhats [Kumar & Sharma 1995], Moda Bhata [Bednarik & Kumar 2002] and other hill sites in the greater Ajmer region [Kumar 1998; Kumar and Prajapati 2005], and Indragarh Hill, Chanchalamata Hill, Modi, Kanwala, Arnyabhau and Pola Bhata in the Bhanpura region [Kumar et al. 2006]. Out of these, Daraki-Chattan is the most important and has been excavated under the EIP project for five seasons from 2002 to 2006 [Kumar et al. 2005; Kumar, 2006].

Very early rock art from Bhimbetka. R. G. Bednarik studied the eleven petroglyphs in Auditorium Cave, Bhimbetka complex, Madhya Pradesh, India and declared that they were Lower Palaeolithic [Bednarik 1993a, 1993b, 1994, 1996]. Nine cupules (cup marks) occur on a large vertical boulder face above ground level, while a tenth cupule and a meandering groove clearly associated with it were found in an excavation carried out by V. S. Wakankar [1975]. The petroglyph-bearing boulder was covered by the uppermost part of substantial Late Acheulian occupation deposits (**Fig. 1**). The latter were overlain by a horizon of heavily calcite-cemented Middle Palaeolithic sediment that virtually excluded the possibility of post-depositional disturbance. Below two substantial Acheulian strata, an occupation layer of a Lower Palaeolithic chopping tool industry was also excavated by Wakankar [1975; Bednarik 1993a, 1996; Bednarik et al. 2005] and it is now thought that the two stratified petroglyphs relate to this rather than the Acheulian deposits, particularly in view of the evidence from Daraki-Chattan. The co-occurrence of the two buried petroglyphs and the nine cupules above ground at the site suggests that the latter were created at the same time, and this was confirmed by microerosion analysis [Bednarik 1996]. The cave is formed in heavily metamorphosed quartzite, a rock of such hardness that it was extensively quarried by Acheulian hominins at several Bhimbetka sites. This, together with their sheltered location inside a cave, is thought to have facilitated the survival of the Auditorium Cave petroglyphs since the Lower Palaeolithic. The Lower Palaeolithic antiquity of the Bhimbetka petroglyphs found unexpected validation in a newly discovered site, Daraki-Chattan [Kumar 1996; Kumar et al. 2005; Bednarik et al. 2005]. Because apparently Middle

Palaeolithic and Acheulian lithics occur on the surface of that cave's floor deposit, it was suggested that the cupules on its walls might also be of great age.

In response to these discoveries, Bednarik together with Kumar established the Early Indian Petroglyphs (EIP) Project, with the intention of testing these claims by an international panel of specialists [Bednarik 2001; Kumar 2000-01]. As a part of the EIP Project, major excavations were commenced at Daraki-Chattan in 2002 [Kumar 2002; Kumar et al. 2002].

Excavations at Daraki-Chattan. Daraki-Chattan is a small, narrow and deep cave in the upper strata of heavily metamorphosed hard quartzitic buttresses of Indragarh Hill, which are broken into big blocks by vertical fracturing (**Fig. 2**). With more than 500 cupules on both its vertical walls it is an extraordinary Palaeolithic cupule site, located in the Chambal basin, Bhanpura-Gandhisagar region, Mandsaur district, Madhya Pradesh in India (the exact location is not given because of protection concerns [Kumar 1996, 2002]). It is located at an elevation of 420 m a.m.s.l. Indragarh Hill is a part of the Pariyatra Hill valley system, which comprises further rock art and Stone Age sites.

Daraki-Chattan Cave was discovered by Ramesh Kumar Pancholi in 1993 [Pancholi 1994] and was scientifically studied by Giriraj Kumar assisted by his son Ram Krishna in 1995 [Kumar 1996]. The cave is small, narrow and high, its entrance facing west. The sediments in front of it slope downwards 1.5 m over a distance of 6 m from the entrance. The cave has been studied under the EIP Project by Indo-Australian scientists since 2001. The excavations at Daraki-Chattan (**Fig. 3**) were carried out under the EIP Project with the direction of Giriraj Kumar from 2002 to 2006 [Kumar 2002, 2003, 2004, 2005, 2006; Kumar et al. 2005, Bednarik et al. 2005, Kumar et al. 2010]. Narayan Vyas was the official representative of the Archaeological Survey of India and was the co-director of the excavation. The major excavations were carried out just in front of the cave and in the associated rockshelter by its right side, extending over an area of 33 m² up to a depth of -311 cm from A1 in the main trench (**Fig. 4**).

Stratigraphy.

Layer	Sediment thickness	Nature	Associated cultural material
1	A few to 10 cm	Surface humus	Artefacts representing transitional phase from Lower Palaeolithic to Middle Palaeolithic.
2	15–24 cm including layer 1	Loose brown soil	
3	37–110 cm	Loose brown soil with exfoliated flakes and stones	Lower Palaeolithic flake artefacts and handaxes, some on pebbles and cobbles (Fig. 5), cupule slabs.
4	26–50 cm	Compact calcareous yellowish brown soil	Lower Palaeolithic flake tools along with artefacts on pebble and cobble tools. Cupules, petroglyphs and arranged stones.
5	25–28 cm	Compact brownish red soil	Lower Palaeolithic. More artefacts on quartzite cobbles, pebbles and thick nodules, some also on natural flakes, split pebbles and manmade flakes on quartzite, a few on chert also. Rare occurrence of handaxe-like artefacts, only one cleaver, some hammerstones and slabs bearing cupules. Patinated chert flakes and artefacts continuing.
6	25–76 cm	Comparatively loose lateritic red soil	Artefacts on quartzite cobbles and pebbles (Fig. 6), some also on natural and manmade flakes and split pebbles on quartzite, a few on chert were also obtained from the upper part of the red laterite soil, layer 6, overlain by layer 5. Most of the lower portion of this lateritic red soil is devoid of stone artefacts. It corroborates the evidence of Oldowan-type Lower Palaeolithic artefacts obtained from Bhimbetka. Hammerstones found from the upper part of the red laterite soil.

Table 1. Stratigraphy and tool typology, section facing south, main trench. Layers 1 and 2 are visible only in the area of XB3 and XB4 and are almost indistinguishable.

The excavations at Daraki-Chattan yielded numerous exfoliated wall fragments (**Fig. 7**) within the Lower Palaeolithic occupation deposit (**Fig. 8**). These rock slabs bear a total of 28 cupules, identical to those on the walls above. Their dimensions range from 26.1×29.0×1.85 mm to 50.5×51.9×7.4 mm. Also,



Fig. 1. Cupule and meandering groove on large boulder excavated in Acheulian occupation deposit, Auditorium Cave, Bhimbetka.



Fig. 2. Daraki-Chattan Cave, a Lower Palaeolithic cupule site in the quartzite buttresses of Indragarh Hill near Bhanpura, Chambal basin, Madhya Pradesh.



Fig. 3. Section facing south exposed in the excavation of Daraki-Chattan Cave, 2006.

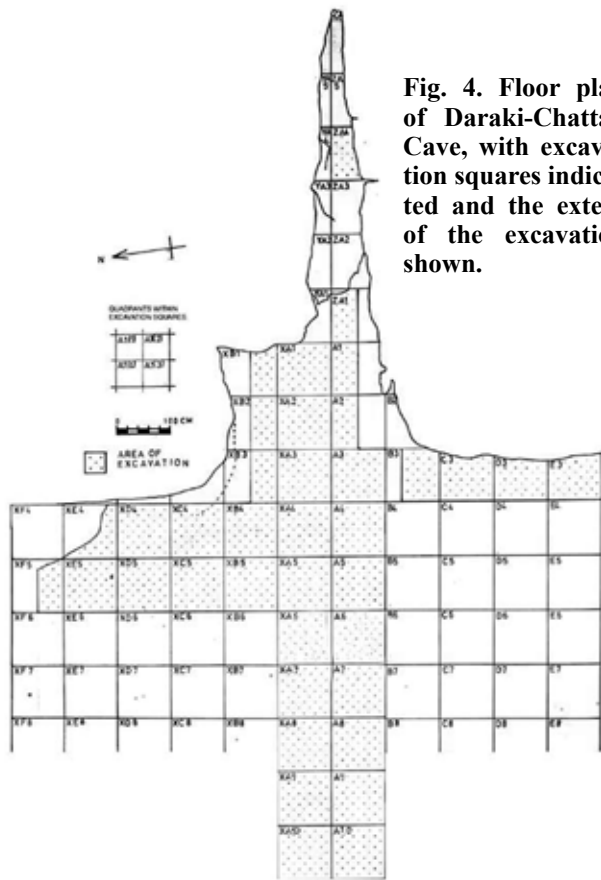


Fig. 4. Floor plan of Daraki-Chattan Cave, with excavation squares indicated and the extent of the excavation shown.



Fig. 5. Lower Palaeolithic artefacts from Daraki-Chattan excavations.

two engraved grooves were found on a boulder excavated in the Lower Palaeolithic deposit, and one cupule was encountered in situ in the excavation (**Fig. 9, 10**) [Kumar et al. 2005; Bednarik et al. 2005]. Stone tools exhibiting Lower Palaeolithic characteristics occurred both above and together with these slabs, in deposits that are considered undisturbed. Most importantly, numerous hammerstones used in the production of the cupules were recovered from the excavation, mostly from the layer below the exfoliated wall fragments, which contained only chopping tools and was free of bifaces (**Fig. 11**). There can be no reasonable doubts that the cupules, or at least some of them, were made by people of a Lower Palaeolithic tool typology dominated by choppers resembling those of the African Oldowan, and predating the Acheulian. This is the earliest stone tool tradition occurring in India. Unfortunately, the chronology and typology of the early human occupation of India remain largely unexplored. The two engraved linear grooves, found below the Acheulian deposit like the linear petroglyph in Auditorium Cave (**Fig. 12, 13**), emphasise the similarity of the two sites further.

In order to understand cupule creation and their significance in Daraki-Chattan, G. Kumar and Ram Krishna conducted a series of experiments to replicate the creation of cupules in 2004, 2008 and 2009 [Kumar 2007; Kumar & Krishna 2009; Krishna & Kumar 2010a, 2010b]. The experiments established that to create a cupule of the kind made in the Lower Palaeolithic period, hundreds of millennia ago, would have taken as many as 30,000 strokes with multiple hammerstones, in several days of work of great commitment, skill and endurance on this extremely hard rock. Clearly creation of a cupule was not a project undertaken lightly; it was a very deliberate endeavour to produce a very specific result, a result of deeply significant meaning and purpose to the maker and his society.

Global context. Thus, the audacious claims concerning the Bhimbetka petroglyphs have been soundly validated by the comprehensive archaeological evidence from Daraki-Chattan, demanding an age of the rock art of several hundred millennia [Bednarik et al. 2005; Kumar et al. 2005; Bednarik 2010b]. While this may seem incredible to conservative archaeologists, the Indian evidence of early rock art is consistent and in tune with the global evidence of Pleistocene art, except that it is the oldest so far known. It must be remembered that the earliest known petroglyphs in every continent (except Antarctica) are completely dominated by cupules. Moreover, the earliest approximately dated cupules of Africa, the eight found on a sandstone slab excavated at Sai Island, Sudan, are thought to be in the order of 200,000 years old [Van Peer et al. 2003]. Moreover, the Middle Stone Age and possibly Fauresmith sites Peter Beaumont has recently discovered are of identical inventories and occur on identical rock. Here, the surviving rock art begins also with cupules, linear marks, later followed by circle petroglyphs [Beaumont and Bednarik 2010]. A discovery of apparent palaeoart of such great age was previously made by P. W. Laidler in South Africa many decades ago [Laidler 1933]. He excavated at the Blind River mouth in East London a decorated grindstone of the Fauresmith industry on which was a clear pecked grid pattern. The deposit is thought to be in the order of 400,000 years old [P. Beaumont, pers. comm. to RGB]. In Australia, hundreds of thousands of petroglyph motifs, mostly cupules, are considered to be of 'Middle Palaeolithic' attribution on technological grounds, having been made by societies of Mode 3 production [Foley & Lahr 1997]. Even in Europe itself, we have at least one instance of Middle Palaeolithic rock art in the form of eighteen cupules executed on the underside of a large limestone slab placed on top of La Ferrassie burial No. 6, the grave of a Neanderthal infant [Peyrony 1934]. This, however, is an isolated case, and is the oldest currently known rock art of Europe. While we have huge numbers of Middle Palaeolithic rock art motifs, mostly from Australia, the incidence of Lower Palaeolithic rock art remains is rare, and confirmed cases remain limited to India [Bednarik 2002, 2008; Kumar 2008; Bednarik & Kumar 2008; Kumar & Bednarik 2010] and Africa. Therefore the evidence from India is quite consistent with what we know from other continents – except that it may well be older.

Impact on the concept of cognitive and cultural evolution of the hominins. For the first time in the history of world archaeology, excavations at Daraki-Chattan Cave have produced confirmed evidence of Lower Palaeolithic petroglyphs, mostly cupules and some of the hammerstones used for their production [Kumar et al. 2005; Bednarik et al. 2005]. This finding validated the occurrence of Lower Palaeolithic petroglyphs (a large cupule and a meandering line) from the Auditorium cave, Bhimbetka. It invalidates the Eurocentric view of the origin of art and culture in the Upper Palaeolithic period, but strongly supports the view that Pleistocene rock art is a global phenomenon and that non-figurative rock art precedes figurative palaeoart in the world.

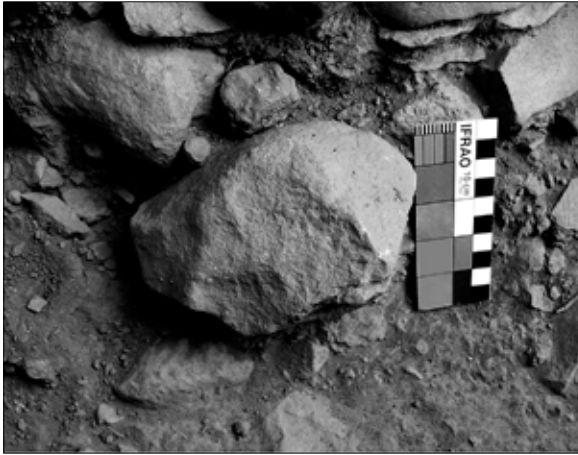
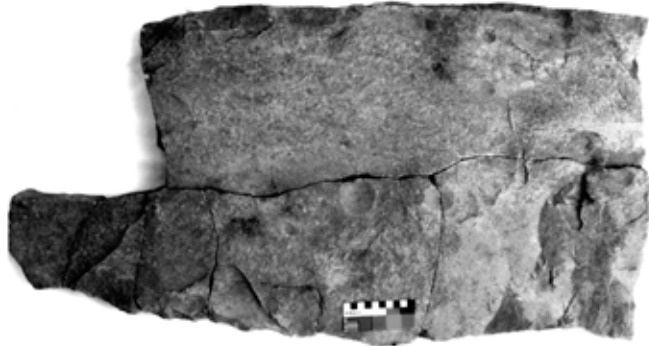


Fig. 6. Chopper on quartzite cobble lying in situ on bedrock.



2002 9 22

Fig. 7. Exfoliated cupule slab assembled from seven fragments, which were found in pseudo-layer 3 in the excavations at Daraki-Chattan in 2002.

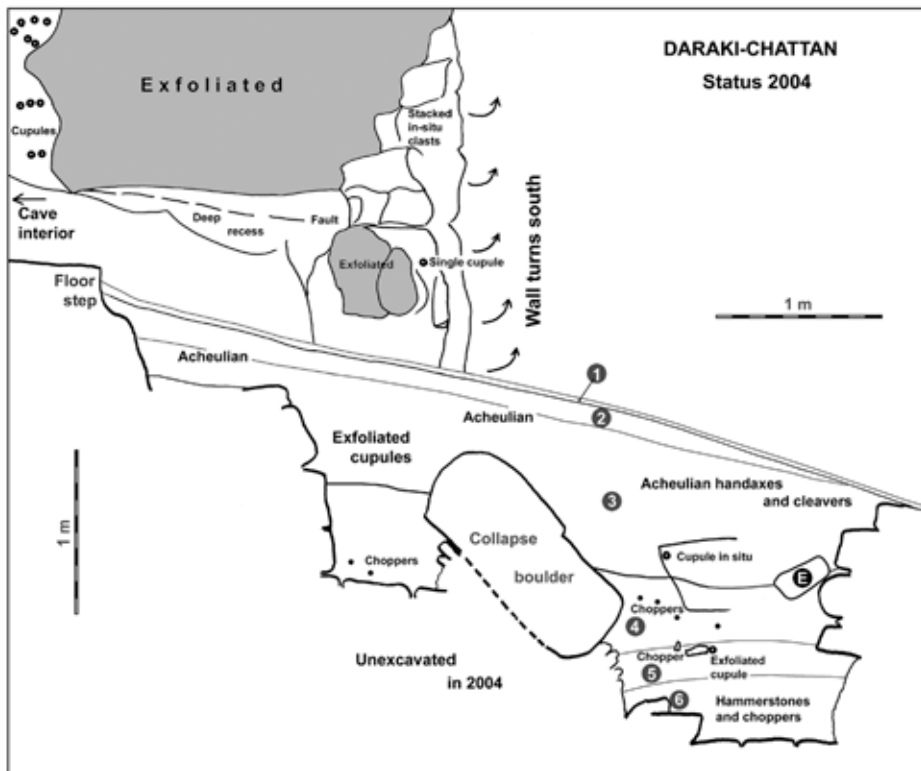


Fig. 8. Daraki-Chattan excavations: section map facing south, with pseudo-layer markings, 2005.

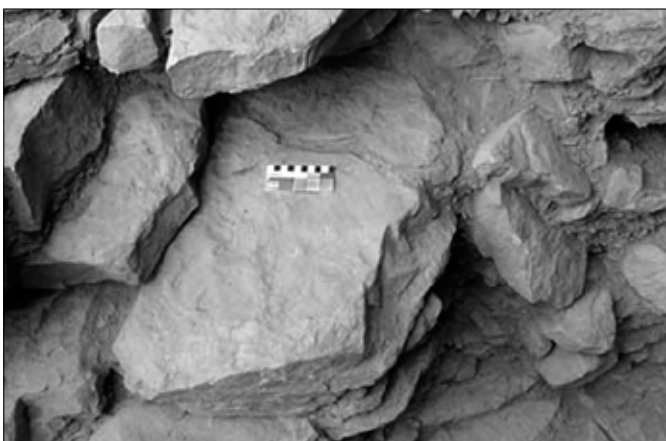


Fig. 9. Daraki-Chattan excavation, 2005–06: Cupule made in situ, lying close to bedrock.

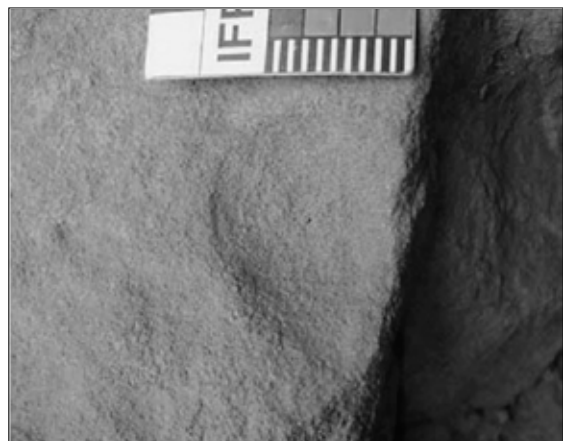


Fig. 10. Close up of the in-situ cupule on cupule slab of Fig. 9.

The neglect of Pleistocene art studies in the world except in south-west Europe has been mostly because of the biased Eurocentric model of rock art studies. The limited evidence of Pleistocene art from Asia, the continent over four times the size of Europe, is not only due to taphonomy, but is also the result of our research priorities and expectations. Our minds have been preoccupied with the figurative cave art of south-western Europe and we expected similar trends in Asia and other continents. This expectation is impossible to fulfil because the Franco-Cantabrian palaeoart is not typical or representative: within the much larger global corpus, it is exceptional [Bednarik 1993c]. The Asian material shows several distinctive similarities with that from Africa, and even with the substantial Australian corpus [Bednarik 2010c].

The discipline's mindset is changing now. The Indian evidence produced through the EIP Project along with that from other parts of the world has boosted the concept that cognitive and cultural evolution is a global phenomenon and that its antiquity extends to the Lower Palaeolithic. But the available data remains sparse. In order to develop a clear picture of the cognitive and cultural evolution of hominins we need many more projects like the EIP Project, throughout the world, in the light of these findings.

Conclusion. Thus our understanding of art origins is changing rapidly. More than any other evidence during the last 100 years, the evidence produced by the EIP Project, especially from the excavations at Daraki-Chattan, has shown that we have misjudged the time depth of palaeoart, and of human cognition, creative ability and symbolism; that modernity of cognition and culture began evolving during the reign of *Homo erectus*; and that southern Asia, not south-western Europe, was the hub of this development. It is going to change the established perception of Pleistocene hominin development in southern Asia, and rewrite the history of cognitive and cultural evolution of hominins in the world, just as the Pleistocene evidence of seafaring has recently revised the technological paradigm.



Fig. 11. An early hammerstone obtained from close to bedrock in the eastern part of the trench in Daraki-Chattan, Lower Palaeolithic.



Fig. 12. Quartzite boulder with two linear petroglyphs found in pseudo-layer 3 but resting on pseudo-layer 4, Daraki-Chattan.

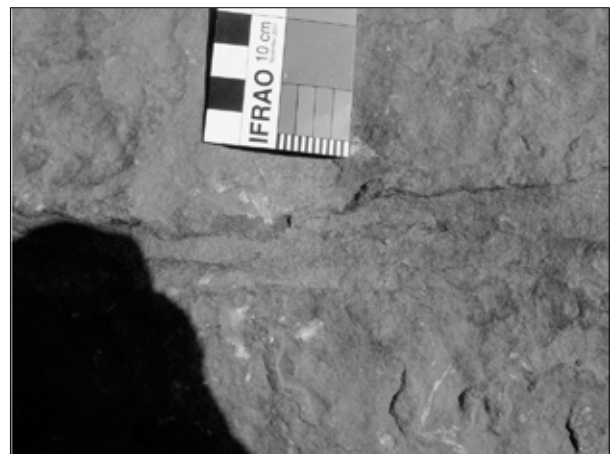


Fig. 13. Close up of the engraved petroglyph of Fig. 12, with scars of sample collection for U-Th dating.



Впервые в истории мировой археологии раскопки в пещере Дараки-Чаттан, проведённые в рамках проекта EIP («Древнейшие петроглифы Индии»), дали твёрдые доказательства нижнепалеолитического возраста ямочных углублений и выявили каменные орудия, используемые для их производства. Консервативно настроенным археологам это может показаться невероятным, но это согласуется с фактами наскального искусства в глобальном масштабе, причём данные из Индии являются на сегодня самыми ранними подтверждениями того факта, что древнейшие известные петроглифы на каждом континенте (кроме Антарктиды) – это, в абсолютном большинстве, ямочные углубления.

Bibliography

- Beaumont, P. & R. G. Bednarik.* On a search for ancestral rock art in the south-eastern Kalahari, South Africa // Pré actes du congrès, IFRAO Ariège 2010, Pleistocene art of Africa, DVD, Lacombe, Tarascon-sur-Ariège.
- Bednarik, R. G.* Palaeolithic art in India // *Man and Environment* 1993a. Vol. 18 (2).
- Bednarik, R. G.* About cupules // *Rock Art Research* 1993b. Vol. 10 (2).
- Bednarik, R. G.* European Palaeolithic art – typical or exceptional? // *Oxford Journal of Archaeology* 1993c. Vol. 12 (1).
- Bednarik, R. G.* The Pleistocene art of Asia // *Journal of World Prehistory*. 1994. Vol. 8 (4).
- Bednarik, R. G.* The cupules on Chief's Rock, Auditorium Cave, Bhimbetka // *The Artefact*. 1996. Vol. 19.
- Bednarik, R. G.* The Early Indian Petroglyphs Project (EIP) // *Rock Art Research*. 2001. Vol. 18 (1).
- Bednarik, R. G.* An outline of Middle Pleistocene palaeoart // *Purakala*. 2002. Vol. 13 (1–2).
- Bednarik, R. G.* Seafaring in the Pleistocene // *Cambridge Archaeological Journal*. 2003a. Vol. 13 (1).
- Bednarik, R. G.* The earliest evidence of palaeoart // *Rock Art Research*. 2003b. Vol. 20.
- Bednarik, R. G.* The origins of 'modern humans' and palaeoart reconsidered. In Robert G. Bednarik and Derek Hodgston (Ed), 'Pleistocene palaeoart of the world' 2008. Oxford, U. K.: Bar International Series 1804.
- Bednarik, R. G.* An overview of Asian palaeoart of the Pleistocene // Paper presented in the Symposium C on, 'Pleistocene Art of Asia' in the IFRAO–2010 Congress on 'Pleistocene Art of the world' 2010a, held at Tarascon-sur-Ariège and Foix in France from 6–11 September 2010.
- Bednarik, R. G.* Indian Pleistocene art in a global context // Paper presented in the Symposium C on, 'Pleistocene Art of Asia' in the IFRAO–2010 Congress on 'Pleistocene Art of the world' 2010b, held at Tarascon-sur-Ariège and Foix in France from 6–11 September 2010.
- Bednarik, R. G.* Pleistocene rock art in Australia // *Anthropos*. 2010c. Vol. 105 (1).
- Bednarik, R. G. & G. Kumar.* The quartz cupules of Ajmer, Rajasthan // *Purakala*. 2002. Vol. 13 (1–2).
- Bednarik, R. G. & G. Kumar.* The Lower Palaeolithic rock art of India // In Robert G. Bednarik and Derek Hodgston (Ed), 'Pleistocene palaeoart of the world'. Oxford England: Bar International Series 1804. 2008.
- Bednarik, R. G., G. Kumar, A. Watchman & R. G. Roberts.* Preliminary results of the EIP Project // *Rock Art Research*. 2005. Vol. 22 (2).
- Foley, R. & M. M. Lahr.* Mode 3 technologies and the evolution of modern humans // *Cambridge Archaeological Journal*. 1997. Vol. 7.
- Krishna, R. & G. Kumar.* Understanding the creation of small conical cupules in Daraki-Chattan, India // Paper presented in Symposium 8, 2010a on, Application of forensic science techniques to Pleistocene palaeoart investigations, in IFRAO-2010 International Conference on Pleistocene Art of the World, Foix, France, from 6–11 September 2010.
- Krishna, R. & G. Kumar.* Physico-psychological approach for understanding the significance of Lower Palaeolithic cupules // Paper presented in the Symposium 3, 2010b on, 'Pleistocene Art of Asia' in the IFRAO–2010 Congress on 'Pleistocene Art of the world', held at Tarascon-sur-Ariège and Foix in France from 6–11 September 2010.
- Kumar, G.* Daraki-Chattan: a Palaeolithic cupule site in India // *Rock Art Research*. 1996. Vol. 13.
- Kumar, G.* Morajhari: a unique cupule site in Ajmer District, Rajasthan // *Purakala*. 1998. Vol. 9.
- Kumar, G.* Early Indian Petroglyphs: scientific investigations and dating by international commission, April 2001 to March 2004 // *Purakala*. 2000–01. Vol. 11/12.
- Kumar, G.* EIP Project Report-I: Archaeological excavation and explorations at Daraki-Chattan-2002: a preliminary report // *Purakala*. 2002. Vol. 13 (1–2).
- Kumar, G.* Preliminary report of the excavation at Daraki-Chattan for the session 2002–2003, send to the office of the D. G. Archaeological Survey of India. 2003. Unpublished.
- Kumar, G.* Preliminary report of the excavation at Daraki-Chattan for the session 2003–2004, send to the office of the D. G. Archaeological Survey of India. 2004. Unpublished.
- Kumar, G.* Preliminary report of the excavation at Daraki-Chattan for the session 2004–2005, send to the office of the D. G. Archaeological Survey of India. 2005. Unpublished.
- Kumar, G.* A preliminary report of the excavations at Daraki-Chattan-2006 // *Purakala*. 2006. Vol. 16.
- Kumar, G.* Understanding the creation of cupules by replication with special reference to Daraki-Chattan in India // Paper presented in the International Cupule Conference, Cochabamba, Bolivia, 17 to 23 July 2007.

- Kumar, G.* Lower Palaeolithic petroglyphs from excavations at Daraki-Chattan in India // In Robert G. Bednarik and Derek Hodgston (Ed), 'Pleistocene palaeoart of the world'. Oxford England: Bar International Series 1804. 2008.
- Kumar, G. & R. G. Bednarik.* The Ice Age art of India and its global perspective // Documentary film presented in the Symposium C on, 'Pleistocene Art of Asia' in the IFRAO-2010 Congress on 'Pleistocene Art of the world', held at Tarascon-sur-Ariège and Foix in France from 6–11 September 2010.
- Kumar, G., R. G. Bednarik, A. Watchman, R. G. Roberts, E. Lawson & C. Patterson.* 2002 progress report of the EIP Project // *Rock Art Research*. 2002. Vol. 20.
- Kumar, G., R. G. Bednarik, A. Watchman & R. G. Roberts.* The EIP Project in 2005: A progress report. *Purakala*. 2005. Vol. 14–15.
- Kumar, G. & R. Krishna.* Understanding the creation of cupules in Daraki-Chattan, India // Paper presented in Symposium-4, Recent Trends in World Rock Art Research, in Global Rock Art International Conference, Sao Raimundo Nonato, Brazil, 29 June to 03 July 2009.
- Kumar, G., Pradyumn. K. Bhatt, A. Pradhan & R. Krishna.* Discovery of early petroglyphs in Chambal valley, Madhya Pradesh // *Purakala*. 2006. Vol. 16.
- Kumar, G. & S. Prajapati.* Petroglyphs discovered at Ajmer in Rajasthan // *Purakala*. 2005. Vol. 14–15.
- Kumar, G. & M. Sharma.* Petroglyph sites in Kalapahad and Ganesh Hill: documentation and observations // *Purakala*. 1995. Vol. 6.
- Kumar, G., N. Vyas, R. G. Bednarik & A. Pradhan.* Lower Palaeolithic petroglyphs and hammerstones obtained from the excavations at Daraki-Chattan Cave in India // Paper presented in the Symposium C on, 'Pleistocene Art of Asia' in the IFRAO-2010 Congress on 'Pleistocene Art of the world', held at Tarascon-sur-Ariège and Foix in France from 6–11 September 2010.
- Laidler, P. W.* Dating evidence concerning the Middle Stone Ages and a Capsio-Wilton culture, in the South-East Cape // *South African Journal of Science*. 1933. Vol. 30.
- Pancholi, R. K.* Bhanpura khetra me navin shodha (Hindi) // *Purakala*. 1994. Vol. 5 (1–2).
- Peyrony, D.* 1934. La Ferrassie. *Préhistoire* 3.
- Van Peer, P., R. Fullager, S. Stokes, R. M. Baily, J. Moeyersons, F. Steenhoudt, A. Geerts, T. Vanderbeken, N. De Dapper & F. Geus.* The Early to Middle Stone Age transition and the emergence of modern behaviour at site 8-B-11, Sai Island, Sudan // *Journal of Human Evolution*. 2003. Vol. 45 (2).

R. Krishna, G. Kumar

Rock Art Society of India, Dayalbagh Educational Institute, Agra, India

**INTERPRETATION OF LOWER PALAEOLITHIC CUPULES
AT DARAKI-CHATTAN IN CENTRAL INDIA:
A PHYSICO-PSYCHOLOGICAL APPROACH**

Р. Кришна, Дж. Кумар

Общество наскального искусства Индии, Агра, Индия

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НИЖНЕПАЛЕОЛИТИЧЕСКИХ ЯМОЧНЫХ УГЛУБЛЕНИЙ
ИЗ ДАРАКИ-ЧАТТАН В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ИНДИИ:
ФИЗИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Introduction. Daraki-Chattan cave is one of the richest Palaeolithic cupule sites in the world (**Fig. 1**). It is situated in the heavily metamorphosed quartzite buttresses of Indragarh hill near Bhanpura, district Mandsaur, Madhya Pradesh in Chambal basin [Kumar 1996]. It is a small narrow cave, conical in depth and height and facing in the west. It is slightly 4.0 m wide at the drip line and 1.4 m wide at its mouth. From here it continuously narrows down in width, to 34 cm at a depth of 7.4 m. It then becomes slightly wider to 40 cm and finally closes at a depth of 8.4 m from its mouth. It is 7.75 m in height and in its upper half the rock faces are tilted towards north. Because of its size and shape the cave is unsuitable for habitation purpose, still it bears more than 500 cupules on its both the vertical walls (**Fig. 2**). The number of cupules must have been much more as the front portions of both the faces of the Cave walls show heavy exfoliation scars. The question is that what is the significance of these cupules and why such a small cave was chosen as a center of cupule creation activity, that too on such a large scale for long time? The answer is not so easy.

Daraki-Chattan is a unique palaeolithic cupule site of its kind being used for execution of cupules right from Lower Palaeolithic Age. The simple explanation could be that it might have been a sacred site and cupule creation might have been some sort of ritual activity. But what is the scientific basis to prove it?



Fig. 1. Daraki-Chattan Cave (DC) in the quartzite butresses of Indra-garh hill near Bhanpura in district Mandsaur, Madhya Pradesh in Chambal basin.



Fig. 2. Southern wall of Daraki-Chattan (DC) bearing cupules. Exfoliated slab scars devoid of cupules can be seen in the front.

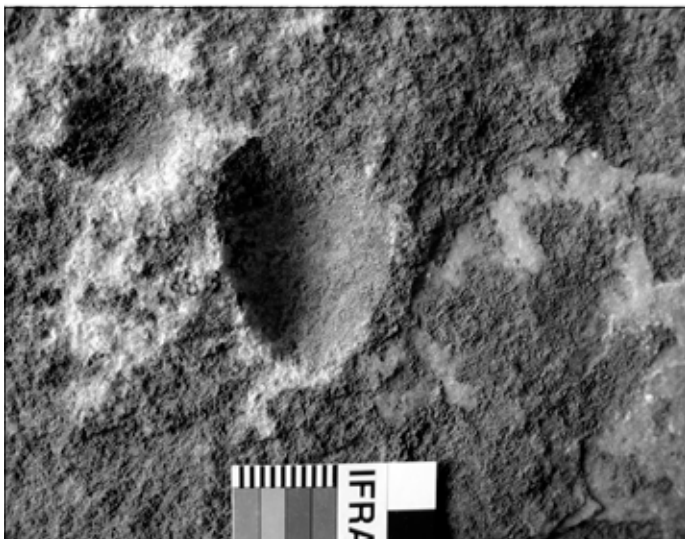


Fig. 3. An oval shape cupule on northern wall in DC.

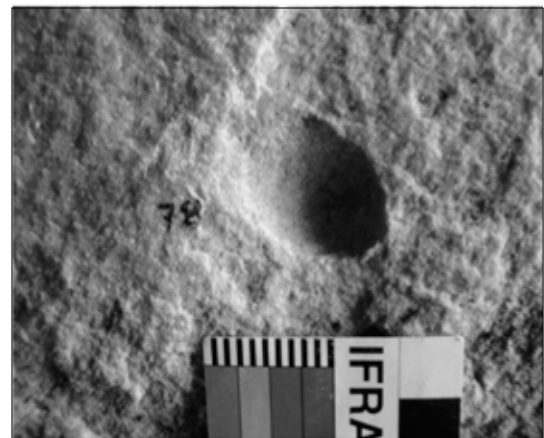


Fig. 4. Small cupule with oblique depth on southern wall in DC.

Scientific study of the cupules

Excavations. For scientific study and establishing the antiquity of the cupules in Daraki-Chattan, excavations have been carried out here under the EIP Project in the direction of Giriraj Kumar from 2002 to 2006. The excavations at Daraki-Chattan yielded 28 cupules and 10 hammer stones from Lower Palaeolithic cultural strata [Kumar et al. 2005; Bednarik et al. 2005].

Categories of cupules. After a thorough study the archaic cupules in Daraki-Chattan Cave have been classified broadly in to four categories with their sub-categories as follows:

1. Big circular cupules with saucer shaped or deep round depth.

a) Big circular cupules with more than 50 mm diameter and smooth saucer shaped depth of more than 5 mm.

b) Big and deep Cupules with about 30 to 50 mm diameter and 7 to 12 mm smooth and round depth. Sometimes the depth is more than 12 mm.

2. Cupules with conical depth

a) Circular cupules with about 30 to 40 mm diameter and conical depth of more than 5 mm.

b) Oval or elongated Cupules with oblique and conical-receding depth, deep side always down wards (Fig. 3 and 4).

3. Small cupules with smooth depth

a) Small circular cupules with shallow smooth depth. These appear to be unfinished left over cupules.

b) Small circular cupules with deep smooth depth.

On northern wall (rock). NR In the lower side before Group 1a: 18.3×17.6× 5.7 mm; NR No. 144; 24.65×27.0 x 11. 35 mm, deep conical cupule; NR No. 162. 24.5×23. 8×8. 83 mm

On southern wall (rock). SR No. 195b. 32.3×24.6×8.4 mm

4. Small cupules with angular periphery and deep angular depth. There are only two examples: 1) NR In the lower side before Group 1a: 18.3×17.6×5.7 mm is with roughly triangular periphery and angular depth. 2) SR No. 23: 27.3×24.6×8.4 mm, with triangular periphery and triangular depth (Fig. 6). It is the only case of its kind and appears to be a marvel of technological achievement in archaic cupule production.

Category-1 and Category-2 form the major bulk of the cupules in Daraki-Chattan Cave. Category-3 forms only a small part, while cupules of Category-4 are rare (only two in the Cave). Cupules of category-2 have been found from the excavations at Daraki-Chattan.

Replication of cupules. Our study of early cupules on heavily metamorphosed hard quartzite rock is a pioneering research. In the global literature [Bednarik 1998: 23-35], on rock art we do not have any reference to refer for replication work that could have helped us in understanding the techniques used, intelligence and skill required and complexities involved in to produce the cupules under study, so archaic on hard quartzite rock. Hence, in order to understand the creation of cupules and their significance in Daraki-Chattan we have been experimenting on the replication of cupules on the vertical wall, the experimental rock, in a rockshelter closely associated with and located by the left side (south) of Daraki-Chattan (Fig. 5). It is a continuation of the same hard quartzite bedrock of Daraki-Chattan. The rock shelter, 660 cm in breadth, 175 cm deep and 275 cm in height at present, faces in the west. The experimental rock faces in the west. It runs 210 cm from north to south, than turns to southeast direction covering additional distance of 140cm. It is 200 cm in height from present floor surface.

We really need to show how hard and intelligent it is to make above mentioned different types of cupules. Secondly, we also need to understand and justify the nature and types of hammer stones discovered in the excavations at Daraki-Chattan and correlate them with the cupules in the cave.

Experiment with replication of cupules was started by Giriraj Kumar in 2002, the year of beginning of excavation at Daraki-Chattan. Ram Krishna joined the project in 2004. It is still continuing. The details of technique and selection of hammerstones, the nature of the experimental rock, etc have been given in our another paper on cupule replication [Krishna & Kumar 2010]. Here we are presenting a summary of it.

So far we have replicated nine cupules on this experimental rock in a rockshelter closely associated with the cave from 2002 to 2009 (Fig. 5).

Creation of big cupules. In 2002 and 2004 we were able to produce cupules of category 1a (Big circular cupules with more than 50 mm diameter and more than 5 mm smooth saucer shaped depth) and recorded the details of the process. Initial results and observations were presented at the First International Cupule Conference in Cochabamba in Bolivia in 2007 [Kumar 2007]. A brief summary of it is being presented here.

Year and dates of cupule replication	Person replicating cupule	Quality of the person at work	No., shape and Dimension of replicated cupule	No. of strokes used	Duration of actual work in minutes	No. of days of work	Comments
2002 June 12-13	Janakial Gujjar	A young Shepherd Boy from village	RC-2, saucer like big cupule, 55.7×55.0×9 mm	17 300	138 min	2	It is a work more of strength and commitment, and less of mind. Hammer stone has to be lifted up to the level of shoulder (28 to 30 cm) to exert great power and strength to it while striking. Use of big cobbles as HS.
2004 June 19-20	Ram Krishna	Hr Sec Student from city	RC-5, broad, deep Cupule with irregular Periphery. 77.7×59.0×6.7 mm	21 730	240 min, in one phase of 15 min duration	2	Produced by untrained hands with enthusiasm. Hammer stone (HS) has to be lifted up to the level of shoulder to exert great power and strength to it while striking. Use of big cobbles as HS.
2008 Dec 26-27	Diniesh Kumar	Hr Sec pass villager	RC-7, deep saucer like small cupule, 49.0 x 32.5 x 6.5 mm	not counted	255 min, in one phase of 15 min duration	2	Number of strokes not recorded to get the result fast. Used both pebbles and cobbles as Hammer stones, and lifted it up to 15 to 17 cm to exert pressure and power on it. It is a work of patience.
2008 Dec 25-27	Ram Krishna	Student of III yr Eng from city	RC-6, Small cupule with conical depth, 33.5×32.5×9.0 mm	21 661 strokes (out of these 18 339 strokes by direct percussion and 3 322 strokes by indirect percussion technique)	172 min, in 61 phases, one phase mostly of 2 min duration. (Out of these 150 minutes of direct percussion and 22 minutes of indirect percussion)	3	Steady work with precision and concentration, with recordings at short intervals. It is a work of comparatively soft strokes made by small hammer stones, by lifting them only up to a height of 5 to 6 cm. Out of the 21 661 strokes, 3 322 strokes were made by indirect percussion in 22 minutes.
2009 June 16-17	Ram Krishna	Student of IV yr Eng from city	RC-9, Small cupule with conical depth, 32.0×31.5×9 mm	28 327 Strokes	372 min, in 35 phases	2	Steady work with precision and concentration, with recordings at intervals ranging from 5 to 15 mins, mostly of 15 mts. It is a work of comparatively soft strokes made by small hammer stones, by lifting them only up to a height of 5 to 6 cm. It is circular in shape except a few wrong strokes on left and right sides.

Table 1. Comparative summary of the cupule replication experiment.

Janaki Lal Gujjar created Replication Cupule, RC-2. It is a big and deep cupule with smooth surface and measures 55.7×55.0×9 mm in dimension. It was produced in 16 800 strokes, in 132 mt of actual working in two days on 12 and 13 June 2002. Janaki Lal started striking at a rate of 135 strokes/mt. After 30 minute the speed of his striking reduced to 120 strikes/mt. He used two Cobble No.3 and 2 as hammer stones. Cobble No.3 was comparatively big and round, flaked off at one portion, hence a triangular stout point without cortex was available to use as striking head. It proved to be the most suitable hammer stone. Being left-hander he did most of his work with his left hand, but sometimes he also used his right hand when felt tired. The resultant dimensions of the triangular striking end of the first hammer stone (Cobble No. 2) are 40×63 mm. The tool wear occurred along the margin of the struck surface. Powerful strokes by big hammer stones produced a big and deep cupule with smooth surface, compared to soft strokes by small hammer stones (being used by another shepherd boy Hira Lal Gujjar working on RC-1). Hir Lal produced a comparatively small and shallow cupule measuring 42.0×36.6×1.9 mm in dimension, in 8 490 soft strokes in actual work for 72 mt in one day on June 12, 2002.

Creation of small cupules. Ram Krishna created RC-6 by comparatively soft 21 661 strokes, in actual work of 172-minute in three days. For most of the time he used direct percussion technique except for 3322 strokes in 22 minutes of indirect percussion. So created RC-6 is with conical depth and measures 33.5×32.5×9.0 mm in dimension. To produce it we maintained the time of striking phases mostly of 2 mt duration except phase No. 55, 56 and 17 of 15 minutes each and phase 61 of 12 minutes. We properly recorded the process. Ram Krishna used pebbles of different size as hammer stones, which were generally collected from Patasighati and are having highly metamorphosed hard, purple-red colour core and a thin weathering rind around them. They were also having a stout point and a broad base, suitable for holding with a firm grip while using them as hammer stones. He used 12 hammer stones to produce it, out of which pebble of HS-4 was used three times as HS-4, 5 and 6, and that of HS-7 and HS-10 for two times as HS-7 and 8 and HS-10 and 12 respectively, as the quality of hardness of their stone was superior. To obtain a stout point on the used striking-head we have to modify it by taking out some flakes from it. Dinesh Kumar created RC-7 in actual work of 255 minute in two days. It is 49.0×32.5×6.5 mm in dimension and looks like a deep saucer. To create this cupule in comparatively short period we did not count strokes, and each phase of striking lasted for 15 mt instead of 2 mt of Ram Krishna. Dinesh used eight hammer stones to produce it, out of which cobble of HS-5 was used for four times as HS-5 and 6, 7 and 8 by using it at different points and modifying it again and again. He generally used quartzite cobbles of different size from Patasighati as hammer stones. They were having at least one or more stout point and are suitable for holding with a firm grip while using them as hammer stones.

While replicating a RC-6 Ram Krishna also used indirect percussion technique, though for 3322 strokes in 22 minutes only. Actually we should have not used indirect percussion technique for any moment. Hence we returned to the site in June 2009. This time Ram Krishna succeeded in creating RC-9 by using soft strokes and direct percussion technique only. In the light of experience we gained while creating RC-6 and RC-7 we used mostly small pebbles with angular heads as hammerstones. We became successful to produce a small cupule with conical depth (RC-9), measuring 32.0×31.5 mm in diameter and 9 mm in depth (**Fig. 10**). It was created in 28 327 strokes in 372 minutes in two days. Seventeen striking heads on ten hammerstones of hard quartzite were used for this purpose (**Fig. 11**). RC-9 is the smallest cupule with conical depth we have produced. The comparatively longer duration and greater number of strokes were obvious. In order to go deep in to the cupule while keeping its diameter under control we have to maintain the striking end of the hammerstone at right angle to the striking surface. It required a great concentration and changing of striking head/hammerstone at proper time.

Comparatively short duration used in the creation of the cupule RC-6, than RC-9 is because in the former case out of the 21 661 strokes, 3322 strokes were made by indirect percussion in 22 minutes.

Observation

1) Cupule creation on a hard quartzite vertical rock is a tough job. It requires involvement, commitment, great patience, consistency, devotion, strength, concentration and dedication. Small cupules with an average diameter of 25 to 28 mm and depth of 6 to 8.4 mm are the work of immense skill and great patience with steady and consistent strokes executed with precision.

2) Most of the cupules in Daraki-Chattan Cave are perfect in terms of regular form, design and execution. Hence, they appear to have been produced with controlled and perfect strokes. Not a single stroke has gone outside. Sometimes even two or more cupules have been made side by side, even then their

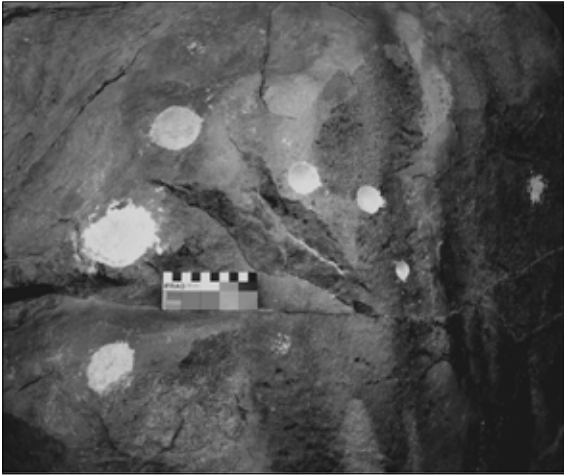


Fig. 5. Replicated cupules on the quartzite vertical rock-face in a small rock shelter in the left side (south) of and close to Daraki-Chattan.



Fig. 6. Ram Krishna on work of cupule replication in June 2009.

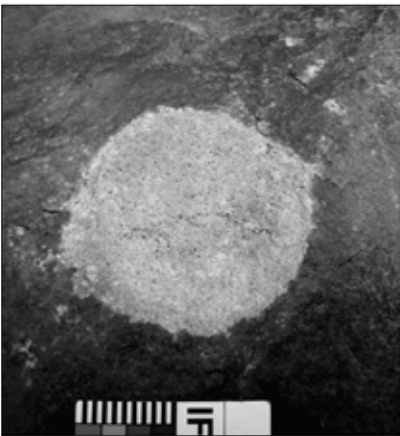


Fig. 7. Replicated broad cupule, RC 2 executed in 2002.

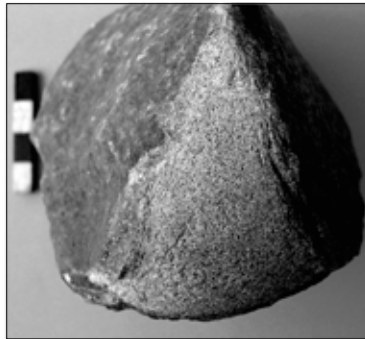


Fig. 8. One of the hammerstones with broad striking head used in replication of replicated cupule 6 in the excavations at DC.



Fig. 9. A quartzite hammerstone with broad striking head obtained from layer 6 in the excavations at DC.

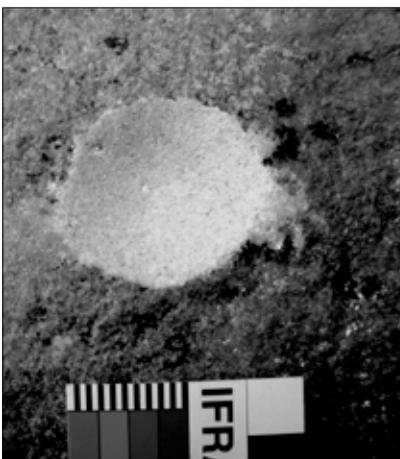


Fig. 10. Replicated conical cupule, RC 9 executed in 2009.



Fig. 11. Close up of the pointed striking head of one of the quartzite hammerstones used in replication of cupule RC 9.



Fig. 12. A quartzite hammerstone with pointed striking head and broad base obtained from layer 4 in the excavations at DC.

edges are perfect, and not mixed up with each other. It means strokes were very much precised and were executed with sharp focus and total concentration.

3) Our experience shows that even if we work with total concentration, it is not possible to remain so for long time. During the process some moments come when for a fraction of a second we loose the concentration and stroke becomes uncontrolled. Such uncontrolled strokes result in the increase in diameter, specially when we are working on a small cupule. It means perfect small cupules were not made in a short duration. Rather, it appears to be the result of a long process of working in many phases of short duration.

4) Only an expert with regular practice can bear the rebound power and pain of the strokes to strike properly in due course of working. An inexperienced person, with out exercise and practice when works on cupule creation, after a short time (with in one or two hours) his hand starts shaking with pain. Eyes start becoming stiff because of constant focus. At this moment even the movement of eyelids interrupts the focus.

5) In the process of cupule replication more lifting of hand for striking means much powerful but less controlled strokes. It happens when we use large size hammer stones. Lower the lifting of hand means strokes with comparatively less power, but increased control, hence more precise. It is possible with comparatively small size hammer stones. This observation indicates that big cupules were produced by robust striking, using big hammerstones, with involvement and dedication, but not much use of mind. Reduction in size with increased depth of cupule means proper planning, great involvement, dedication, concentration and patience. It means comparatively high intelligence and skill are essential for producing small-deep cupules.

6) Our experiment shows that after achieving a certain diameter of the cupule by initial striking, it becomes possible to strike in the center of it. Thus, if we are using a hammer stone with a stout head and broad base, in the process of striking depth goes on increasing in the center. But, after a certain point it starts cutting upper side of the cupule because of the broad base of the striking head. Hence, we get almost conical depth of the cupule.

7) It is essential to keep the base of the striking head stout so that the latter can bear the force of direct percussion, otherwise it breaks down.

8) That is why if we want to keep the diameter of the cupule as small as possible while going deep in to it, we have to keep on either changing the hammer stones or modifying the used striking head time to time to get a stout point out of it (**Fig.11**). We discovered such a hammer stone with used stout head and broad base from layer 4 in the excavation of Daraki-Chattan (**Fig. 12**). This provides a solid ground to correlate some of the conical cupules in the Cave to the Acheulian culture of layer four.

9) Strokes produce sound of high pitch, hence continuous striking makes the ears dumb (sunn) for sometimes.

10) Cupule creation is definitely not a leisure work or not a play work. It might be associated with something specific, deeply related with life. It is also possible that cupule creation might be associated with rhythm of some sort of music and singing. It is apparent from our observation while replicating the cupules. On the second day on 26 December 2008, Ram Krishna resumed working on RC-6. GK also put Dinesh to work on RC-7, close to Ram Krishna. Soon Ram Krishna started loosing concentration by the sound produced by arrhythmic strokes of Dinesh. But, after some time strokes of Ram Krihsna automatically got synchronized with that of Dinesh. It means cupules in Daraki-Chattan might have been produced either one after the other individually in a peaceful environment, or on the rhythm of some music. The possibility of latter appears strong.

11) Cupule replication should be made at suitable height for convenient striking. If RC-6 might have been 20 cm downwards, it might have made difference for better performance. In this regard when we observe the cupules made close to the bedrock of the floor of the cave, the task of their production appears very tough.

12) Oval and elongated cupules with angular depth and also small and deep cupules with angular depth of category 4 cannot be produced by simple striking. These must have been the product of some refined technology and special skill. We will try for their replication next time.

Conclusion

In Daraki-Chattan, Cupules of Category-1a (big circular cupules with more than 50 mm diameter and more than 5 mm smooth saucer shaped depth) appear to be the work more of strength and commitment

less of mind. They were produced by using a very simple and primitive technology of direct percussion. They appear to represent the earliest stage of cupule production. Our cupule replication experiment indicates that to produce cupules of Category-1a needs two to six hammerstones on cobbles or pebbles to produce such cupules depending on the quality of the stone used and the strength of the person at work. It is a tough and tedious task to produce a cupule on hard quartzite rock. It requires motivation, commitment, strength, endurance and patience for their production. Big deep cupules of Category 1b can be produced similarly by using hammerstones with stout and sturdy striking heads. It needs longer duration of work and high concentration besides all the above-mentioned qualities. At the same time it requires use of multiple hammer stones to achieve deep round and smooth depth.

Cupules of Category-2 are comparatively small with conical depth, particularly of Category-2a. We successfully replicated latter ones in December 2008 and June 2009. They appear to be the work of modified technology of direct percussion with small hammerstones of proper shape and size. Nearly 30000 strokes were needed to produce a small cupule No. RC-9 of the dimensions of 32.0×31.5×9 mm. It requires proper planning, immense skill and great precision and patience to produce such cupules. The person at work on cupule production cannot afford a wrong stroke, even in a thousand ones, as it increases diameter of the cupule by one millimeter. Hence it takes two to three days to produce such cupules.

We have been replicating cupule creation to understand the technique and process of their production. In this process we also came to know their significance. From our experiments it became very clear that creation of cupule is definitely not a leisure work or not a play work. It is a very tough job and appears to be closely associated with something special and deeply related with life.



Дараки-Чаттан в долине Чамбал в центральной Индии – один из самых богатых памятников с палеолитическими ямочными углублениями в мире. Его изучение происходило в рамках проекта EIP («Древнейшие петроглифы Индии») с 2001 г. Мы выделили четыре категории ямочных углублений в Дараки-Чаттан. Для того чтобы понять, как создавались ямочные углубления и какова их научная значимость, мы начали работу над проектом «Воспроизведение ямочных углублений» в 2002 г. Проект продолжается и сейчас. Мы хотим показать, как трудно сделать ямочное углубление на твёрдой кварцевой скале, особенно ямку маленького размера, 30-35 мм в диаметре глубиной 9 мм. Как выяснилось в процессе экспериментального воспроизведения ямочных углублений, их создание требует большого навыка, точности и мотивации. Это не игра и не лёгкое времяпрепровождение, скорее это связано с чем-то имеющим глубокую значимость. Таково наше научное заключение и оно может быть проверено любым, кто в этом заинтересован.

Bibliography

- Bednarik, R. G.* The technology of petroglyphs // *Rock Art Research*.1998. Vol. 15 (1).
- Bednarik, R. G., G. Kumar, A. Watchman & R. G. Roberts.* Preliminary results of the EIP Project // *Rock Art Research*. 2005. Vol. 22(2).
- Kumar, G.* Daraki-Chattan: A Palaeolithic cupule site in India // *Purakala*. 1995a. Vol. 6 (1–2).
- Kumar, G.* Petroglyphs in the rock art of Chambal valley and Aravalli Hills: A new phenomenon. Paper presented in the Symposium 14D, “News of the World” in the News 95 – International Rock Art Congress, Torino, Italy, 30 August to 06 September, 1995. 1995b.
- Kumar, G.* Daraki-Chattan: A Palaeolithic cupule site in India // *Rock Art Research*.1996. Vol. 13 (1).
- Kumar, G.* EIP Project Report-I: Archaeological excavation and explorations at Daraki-Chattan-2002: A preliminary report // *Purakala*. 2002. Vol. 13 (1–2).
- Kumar, G.* Petroglyphs discovered at Ajmer in Rajasthan // *Purakala*. 2005. Vol. 14–15.
- Kumar, G.* A preliminary report of the excavations at Daraki-Chattan-2006 // *Purakala*. 2006. Vol. 16.
- Kumar, G, R. G. Bednarik, A. Watchman & R. G. Roberts.* The EIP Project in 2005: A progress report // *Purakala*. 2005. Vol. 14–15.
- Kumar, G., P.K.Bhatt, A. Pradhan & R. Krishna.* Discovery of early petroglyphs sites in Chambal valley, Madhya Pradesh // *Purakala*. 2006. Vol. 16.
- Kumar, G.* Understanding the creation of early cupules by replication with special reference to Daraki-Chattan in India // *Proceedings of the first International Cupule Conference, Cochabamba, Bolivia from 17 to 23 July 2007* (under publication).

MOLLUSCS, FISH AND EELS ON THE COAST ESTUARY AND HINTERLAND
ON THE WORONOORA PLATEAU

К. Э. Сефтон

Вунона, Австралия

ИЗОБРАЖЕНИЯ МОЛЛЮСКОВ, РЫБ И УГРЕЙ В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
ДЕЛЬТЫ РЕК И ПРИБРЕЖНОЙ ЗОНЫ ПЛАТО ВОРОНОРА

This paper examines the distribution of marine creatures, estuarine fish and freshwater fish and eels in the art in shelters and on open sites on the Woronora Plateau south of Sydney New South Wales Australia. Fish and eels are prominent art motifs throughout the area and are located adjacent to inland rivers as well as the coast and the coastal estuaries present. Sea shells however have a restricted distribution on the deposits in the area but are an indication of the short term foraging range.

The fish and eels in the art are indicative of the importance of this fauna to the Aboriginal People of the study area. The importance is no doubt dietary but may also have spiritual significance associated with the dietary significance. In the coastal and estuarine hinterland fish of the sea and estuary are of greater significance than eels but in the southern rugged elevated study area eels are of greater significance. Particularly in the southern area the importance of the rivers, creeks and swamps in supplying eels cannot be underestimated. An anomaly in the distribution of art techniques in the depiction of marine, estuarine and fresh water fauna is described and explained.

Introduction. The study area is located on the thickly vegetated Woronora Plateau of the Sydney Basin. In the north east of the study area Hawkesbury sandstone extends to sea level while in the southwest it extends to an altitude of over 600 m. The study area is located in three drainage basins. From north to south these are the Hacking River, Georges River and Nepean River. The rivers basically drain to the north before flowing east. The Nepean River drains into the sea north of Sydney at Broken Bay as the Hawkesbury River. Only the Hacking River reaches the sea in the study area (**Fig. 1**). Rivers in the south of the study area are deeply incised and flow through narrow gorges.

The cliff lines in the Hawkesbury sandstone have many sandstone overhangs suitable for occupation and the depiction of art, mainly pictographs, while open horizontal outcrops have areas suitable for petroglyphs.

As mentioned the Hawkesbury sandstone extends to the coastline in the north but further south a coastal plain is developed with small eastward flowing creeks draining from the steep escarpment. The northern limit of the study area is the southern shores of the major Port Hacking estuary. Along the coastline there are various small estuaries and the estuarine Lake Illawarra. To the south the coastal plain reaches an extent of ten km east of the study area. The study area extends south from the developed areas of Sydney.

The Illawarra Prehistory Group has been surveying the Woronora Plateau for 40 years and the area surveyed to date is shown on Fig. 1. To date approximately 700 km² of rugged sandstone has been surveyed which includes Royal National Park, Heathcote National Park, Dharawal State Conservation Area and the Metropolitan Water Catchment Area. The vast majority of the study area is totally undeveloped. To date the survey has identified over 2986 sites. Shelters are plentiful and 2066 shelters with surface evidence of use have been recorded. This surface evidence includes archaeological material on the deposit surface or art on the shelter surfaces.

Art. Art as red ochre, white pipe clay, charcoal and multichrome drawings, red ochre and white pipe clay paintings or red or white stencils is present in 1336 shelters while petroglyphs are present on 160 horizontal sandstone outcrop sites. The majority of the shelter art is charcoal drawing and approximately 50% of charcoal drawings are in such poor condition that they cannot be identified. The majority of engravings can be identified. **Fig. 2** illustrates the charcoal motifs identified by the Illawarra Prehistory Group on the Woronora Plateau prior to 2008. The classifications can be regarded as arbitrary in that the large class (30.6%) kangaroo includes all land mammals except possum and bat. It is very difficult if not impossible to accurately ascribe species to the majority of figures in this classification.

This paper however is about the distribution of fish and eels. The class fish includes fish, whales, seals, sharks, dolphins and anything else which swims in the rivers, estuaries and sea in the study area except eels which in the Aboriginal art of the study area have a distinctly different shape. It is difficult to identify fish

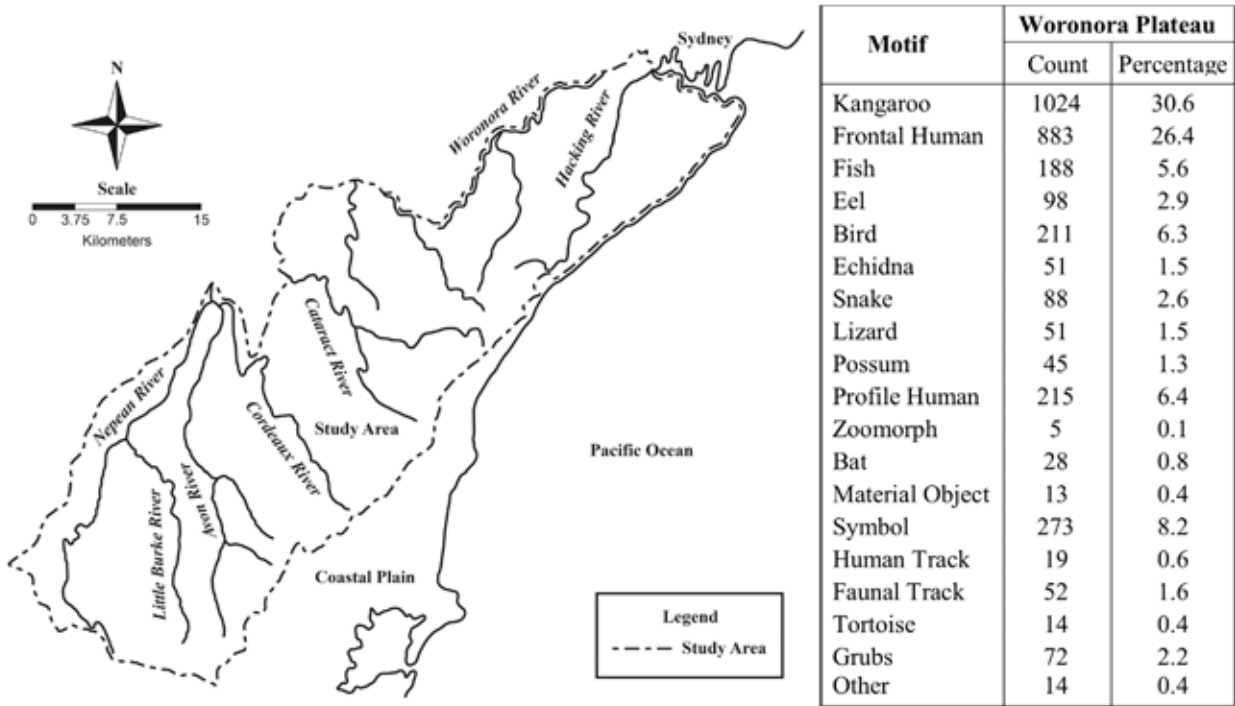


Fig. 1. Location of the study area.

Fig. 2. Charcoal motifs recorded in the study area on the Woronora Plateau (prior to 2008) excluding indeterminates.

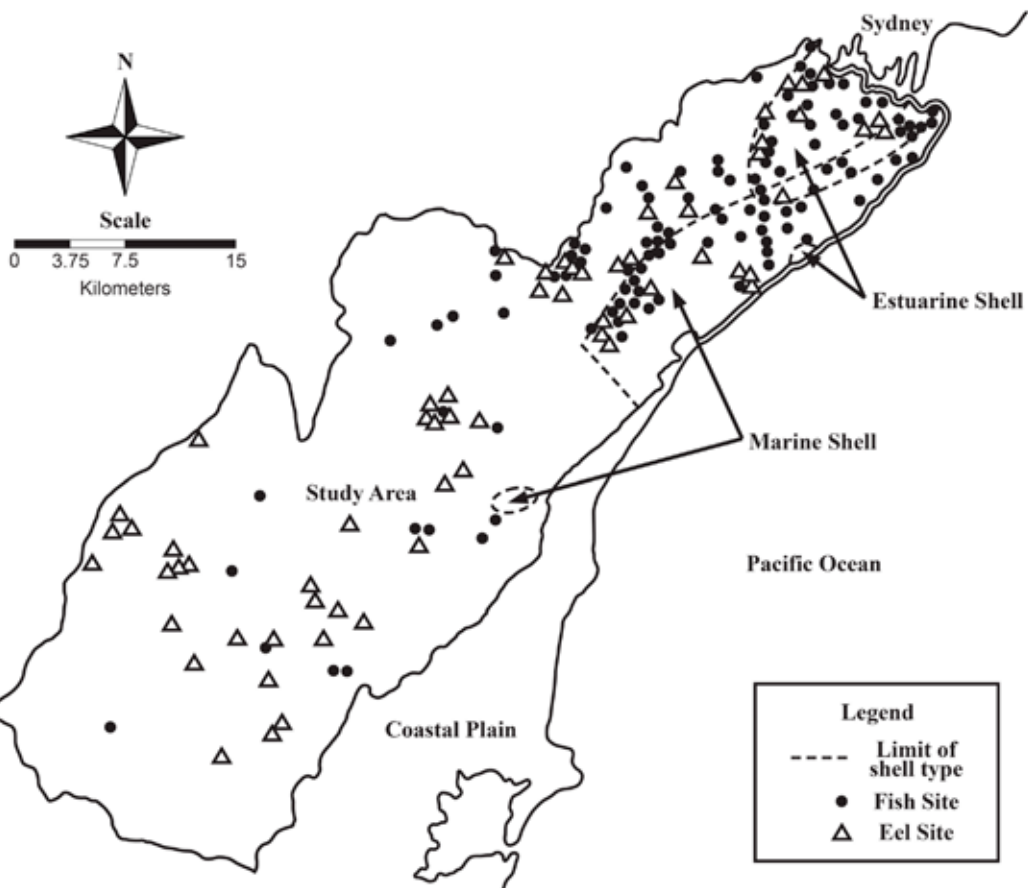


Fig. 3. Distribution of coastal and estuarine shell and fish and eels in the study area.

species from the art. Some such as whales, dolphins, stingrays, sharks and killer whales are obvious but the remaining fish species are difficult to identify [Ron West; pers.com; Dallyn Birrell (pers.com)]. Fish represents 5.6% of the identifiable art in the study area and eels represent 2.9% of the art. Thus this paper is about a minor component of the art of the Woronora Plateau.

Multivariate (Correspondence) analysis of the charcoal motifs (16 variables) in 612 shelters has demonstrated spatial variation in motifs whereby there is a gradual south westerly decline in the depiction of kangaroos, echidnas (spiny ant eaters) and fish relative to an increase in the depiction of frontal human figures and eels [Sefton 1992].

Fish, eels and molluscs.

Background. The historical records of the Sydney and South Coast areas have frequent references to the exploitation of marine and estuarine resources by the Aboriginal People [Attenbrow 2002: 66, Organ 1990: 12-15, 19]. Attenbrow [2002] has also investigated the results of archaeological excavations on the coast and in Sydney Harbour. She describes 35 fish species identified in four archaeological excavations. In addition marine mammals; whales, seals and dugong; sharks, sting rays, crustaceans and marine reptiles have been identified in other archaeological excavations [65–69]. There are also frequent references to the collection of coastal and estuarine molluscs and shell middens abound around the coast and estuarine shores. By contrast there are few historical references to the exploitation of inland fresh water fish and eels. Collins observed that fish, eels and platypus were eaten west of Sydney on the Hawkesbury/Nepean River while Barralier observed enormous eels, fish and shell fish were caught and collected in the Nepean River swamps [Attenbrow 2002: 69]. Similarly the archaeological evidence of the exploitation of freshwater resources is not plentiful. Shaws Creek K2 had freshwater mussel shell while a small amount of freshwater fish and crustaceans were recovered from the excavation of another sandstone rock shelter at Upper Mangrove Creek northwest of Sydney [Attenbrow 2002: 69].

Conclusion. There is a paucity of information on the exploitation of the rivers in the inland areas of the Hawkesbury sandstone of the Sydney Basin although there is ample evidence of the exploitation of marine and estuarine resources.

Molluscs, eels and fish in the study area. The study area includes three major resource zones, coastal, estuarine and hinterland. As mentioned previously the south western region is far more rugged with deeper steep sided valleys incised in a far more elevated plateau. West of the study area the topography is more gentle, located on soils derived from the Wianamatta shale and the observations of Collins and Barralier were in this area. There are no observations of the use of river resources in the study area and no archaeological evidence apart from the art. The art is a flawed resource as we don't know the significance of the art. It is not necessarily simply a reflection of diet. It may not reflect the dinner plate. It may be of religious or mythological significance. It may reflect routes connecting the west, through the rugged study area, to the culinary delights which wait ahead on the eastern coast. However it certainly represents the significance of fish and eels to the people who lived and travelled through the study area.

Molluscs. The shell located in the study area does represent diet apart from the odd sample which may have been used for utilitarian or ornamentation purposes. Figure 3 shows the distribution of marine and estuarine shell on open and closed sites in the study area. The shell extends inland from estuary and coastline for a distance of seven kilometres. Estuarine shell is present for a distance of seven kilometres up the Hacking River above the estuary. Coastal shell is present along the Hacking estuary from the coastline for a distance of twelve kilometres. This shell of course is mixed with estuarine shell. Further south, coastal shell is present for a distance of seven kilometres inland in the Woronora River hinterland. Also present in the shelters of the Woronora River are samples of fresh water mussel. The short term foraging distance is reflected in the distribution of shell. The Aboriginal People travelled from the coastline to the Hacking Estuary and vice versa. They also travelled from the coastline to the head waters of the Hacking and Woronora Rivers carrying molluscs. The shell is indicative of diet. Associated with this shell are depictions of eels and fish on the walls of the shelters and on horizontal sandstone outcrops close to the shell deposits. Elsewhere in the Sydney Basin the archaeological deposits in shelters where shell is abundant, adjacent to the coast and estuary, contain fish remains. The art depicted in these shelters although not necessarily depicting diet certainly depict fauna of significance to people in that locality.

Eels. Eels are present, throughout the study area, in all of the rivers from north to south. They are present in the upper reaches of the rivers, creeks and swamps [Beumer 1996: 40]. The distribution of eels in the art of the study area is shown in **Fig. 3**. In the south of the study area where the deep gorges are

present shelters generally do not have art or other archaeological evidence on the lower slopes above the gorges. However depictions of eels are present in shelters with art on the upper valley slopes and near the ridge tops. Above the extremely narrow deep gorge area of the Nepean and Little Burke Rivers eels are not represented although art is present in ridge top areas. Eels in the art of the Woronora Plateau have a wider distribution than fish and are well represented in the rugged south of the study area. On the presumption that people depicted in the art the eels that they ate it is apparent that the rivers and creeks of the study area were exploited for eels excepting for the rugged 250m deep gorges of the Nepean and Little Burke Rivers. The eels are present in all the art techniques used in the study area except paintings. There are only two examples of eels in petroglyphs in the Hacking Catchment in the north of the study area.

Fish. A wide variety of marine fish are commonly present adjacent to the beaches and rocky shorelines of the coast while estuarine fish are present in the estuaries. In the hinterland fish are similarly available throughout the study area excepting that Bass is present to only 600 m above sea level. Macquarie Perch extend upstream of Bass. Both grow to over one kilogram [Harris & Rowland 1996: 154, 156]. Sizeable gudgeons are also present [Larson & Hoese 1996: 200–219]. The distribution of fish in the art of the study area is shown in **Fig. 3**. Fish are present in all the art techniques used in the study area. Fish are commonly represented in the art of the north of the study area. Not surprisingly they are present in the art throughout the easterly Hacking Catchment in the hinterland, along the estuary and on the coastline. There is also a high concentration of shelters with fish along the Woronora River and Waratah Rivulet which drain from the escarpment and a major ridgeline into the Georges River north west of the Hacking River. This includes areas outside the short term foraging area described above. There are few fish however depicted further south in the high rugged southern study area of the Avon and Nepean Rivers. Those that are depicted are generally located above the major rivers rather than along ridgelines. However among the fish depicted in the southern section of the study area are two depictions on major ridgelines on the north and south drainage of the Cordeaux River usually described as whales. One depiction is a rock engraving and the other a charcoal drawing. These may indicate through routes from the west of the study area to the coastal plain which is developed to the east. Elsewhere the fish shapes represented in the hinterland of the study area represent two fish types Bass/Perch or Gudgeon which are present in the rivers [Dal Birrell; pers. com.].

Conclusion. The presence of fish and eels in the art of the study area is indicative of the importance of this fauna to the Aboriginal People of the study area. The importance is no doubt dietary but may also have spiritual significance associated with the dietary significance. In the coastal and estuarine hinterland fish of the sea and estuary are of greater significance than eels while in the southern rugged elevated study area eels are of greater significance. In the southern area the importance of the rivers, creeks and swamps in supplying eels cannot be underestimated.

An anomaly in the art. Petroglyphs of fish are restricted in the study area. Fish petroglyphs are present only in the Hacking Catchment which is close to the coast excepting for one depiction (described above). This is the large engraving of a whale located on the northern ridgeline above the Cordeaux River. This whale is located on a possible through route between the hinterland west of the study area and the coast. Perhaps the petroglyphs of fish are only of marine fish or perhaps they are specific to one tribal grouping.

Acknowledgements. Without the voluntary systematic survey and recording of the Illawarra Prehistory Group over forty three years the knowledge of the art and archaeological sites of the Woronora Plateau would be little known. I would like to acknowledge the tireless efforts from so many people over so many years. Others have contributed to this paper. Melanie Thomson and Ashleigh Pritchard of BIOSIS Research Pty Limited assisted with GIS of the shell, fish and eel sites and Ron West and Dal Birrell provided references and applied their knowledge of fish to images of the fish art.



В статье рассматривается распределение изображений морских животных, эстуарных и пресноводных рыб и угрей, обнаруженных в гротах и на открытых скалах на плато Воронора к югу от Сиднея в штате Новый Южный Уэльс (Австралия). Рыбы и угри представляют собой значимый изобразительный мотив на всей рассматриваемой территории, их изображения обнаружены вблизи внутренних рек, а также на океанском побережье и в дельтах рек, впадающих в океан. Однако морские раковины имеют ограниченное распространение в отложениях на данной территории, но, в то же время, являются признаком кратковременной эпохи собирательства.

Скальные массивы из песчаника имеют множество каменных выступов, подходящих для нанесения изображений, главным образом нанесённых краской, в то время как открытые горизонтальные обнажения пород имеют участки, пригодные для нанесения петроглифов.

Иллаварская группа доисторических исследований занимается изучением плато Воронора на протяжении 40 лет. Территория, обследованная этой группой на данный момент, представлена на **рис. 1**. На сегодняшний день в ходе исследований выявлено 2986 участков. Весьма многочисленны изображения под естественными навесами (гроты): зарегистрировано 2066 гротов с изображениями.

С точки зрения техники нанесения, исследуемые памятники включают в себя изображения, выполненные красной охрой, белой трубочной глиной, углем, а также полихромные рисунки, выполненные красной охрой и белой глиной, или красной и белой красками. Такие рисунки присутствуют в 1336 гротах, тогда как петроглифы присутствуют на 160 горизонтальных участках обнажений песчаника. Большая часть изображений в гротах – это рисунки углем, причем около 50% угольных рисунков находятся в настолько плохом состоянии, что их невозможно идентифицировать. На **рис. 2** представлены мотивы рисунков углем, идентифицированные Иллаварской группой доисторических исследований на плато Воронора до 2008 г.

Классификации можно считать произвольными в том смысле, что крупный класс кенгуру (30,6 %) включает в себя всех сухопутных млекопитающих, за исключением опоссума и летучей мыши. Рыбы представляют собой 5,6 % определяемых образов, а угри – 2,9 %. Таким образом, статья посвящена менее распространённому мотиву искусства плато Воронора.

Класс рыб включает собственно рыб, китов, морских котиков, акул, дельфинов и всех других живых существ, которые плавают в реках, дельтах рек и в море за исключением угрей, которые в искусстве аборигенов исследованной территории имеют чётко отличающуюся форму. Определить вид рыб на изображениях трудно. Многофакторный (корреспондентный) анализ мотивов рисунков, выполненных углем (16 вариаций) в 612 гротах, продемонстрировал пространственную вариативность мотивов. Количество изображений кенгуру, ехидны и рыбы постепенно уменьшается в юго-западном направлении на фоне относительного увеличения количества изображений человека и угря.

Раковины, обнаруженные на исследованной территории, указывают на рацион питания независимо от случайно встречающихся образцов, которые, возможно, использовались для украшения или в бытовых целях. **Рис. 3** демонстрирует распределение морских и эстуарных раковин на открытых и укрытых площадках исследованной территории. С этими раковинами соотносятся изображения угря и рыб на стенах гротов и на горизонтальных обнажениях песчаника недалеко от мест залегания ракушечника. Распределение изображений с рыбами и угрем на исследованной территории показано на **рис. 3**. Угорь изображался всеми техниками, отмеченными на исследованной территории, кроме рисунков краской. Рыбы изображались всеми техниками, отмеченными на исследованной территории.

Присутствие рыб и угря в изображениях исследуемой территории свидетельствует о важности этих представителей фауны для аборигенов, проживавших на данной территории. Рыба и угорь, несомненно, были важны как элемент питания, но кроме того, они, возможно, имели и религиозное значение, связанное с их значимостью для питания. Любопытно, что изображения рыбы на петроглифах на исследованной территории достаточно редки. Возможно, рыбы на петроглифах исключительно морские или, возможно, такие изображения характерны лишь для одной племенной группы.

Bibliography

- Attenbrow Val.* Sydney's Aboriginal Past, University of New South Wales Press Ltd, University of New South Wales, Sydney, 2002.
- Beumer, J. P.* Freshwater Eels, 39–43, in *Freshwater Fishes of South Eastern Australia*, R. M. McDowall Ed, Reed Books, Chatswood, Australia, 1996.
- Harris, J. H. and Rowland, S. J.* Australian freshwater cods and basses, 150–163, in *Freshwater Fishes of South Eastern Australia*, R. M. McDowall Ed, Reed Books, Chatswood, Australia, 1996.
- Larson, H. K. and Hoese D. F.* Gudgeons, 200–219, in *Freshwater Fishes of South Eastern Australia*, R. M. McDowall Ed, Reed Books, Chatswood, Australia, 1996.
- Organ, Michael.* Illawarra and South Coast Aborigines 1770–1850, Aboriginal Education Unit, The University of Wollongong, Wollongong, 1990.
- Sefton, C.* Red Ochre and Charcoal Drawing Distributions on the Woronora Plateau with Special Reference to Motif Variation. Paper presented to Australian Rock Art Research Association Conference, Cairns, 1992.

Е. Ю. Гиря, Н. И. Дроздов, Е. Г. Дэвлет, В. И. Макулов

Институт истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург, Россия

Красноярский государственный педагогический университет
им. В. П. Астафьева, Красноярск, Россия

Институт археологии РАН, г. Москва, Россия

Красноярский государственный педагогический университет
им. В. П. Астафьева, Красноярск, Россия

О РАБОТАХ ПО ТРАСОЛОГИЧЕСКОМУ ИЗУЧЕНИЮ ПЕТРОГЛИФОВ ШАЛАБОЛИНО

E. Y. Giryа, N. I. Drozdov, E. G. Devlet, V. I. Makulov

The Institute for the History of Material Culture of the RAS, Saint-Petersburg, Russia

Krasnoyarsk State Pedagogical University, Krasnoyarsk, Russia

Institute of Archaeology of the RAS, Moscow, Russia

Krasnoyarsk State Pedagogical University, Krasnoyarsk, Russia

ON THE TRASEOLOGICAL ANALYSIS OF PETROGLYPHS FROM SHALABOLINO

Летом 2009 г. было проведено исследование некоторых петроглифов нижнего яруса Шалаболинской писаницы, расположенной на правом берегу р. Тубы (приток Енисея), где в последние годы выявлено немало новых изображений [Дроздов, Заика, Березовский 2002; Дроздов, Заика, Марченко и др. 2003; Заика, Дроздов, Березовский и др. 2004; Заика, Дроздов, Макулов 2005; Заика, Дроздов, Березовский 2006]. Целью работ было определение материала орудий, которыми выполнены петроглифы. Применена методика, ранее использованная при изучении петроглифов Пегтымеля: с помощью силиконовой массы, предназначенной для стоматологических слепков, выполнялись небольшие оттиски фрагментов изображений. Предварительно локальные участки скалы покрывались несколькими слоями раствора метилцеллюлозы в воде. После завершения работы защитное покрытие удалялось водной размывкой. С полученных оттисков в дальнейшем изготавливались позитивные отливки, которые и подвергались лабораторному изучению (**рис. 1**).

На тонкозернистых и среднезернистых осадочных породах разница между следами пикетажа каменными и металлическими орудиями наиболее очевидна. Следы пикетажа на поверхностях различных горных пород на разных памятниках могут быть сходными, если породы близки по механическим свойствам и текстуре. Материалы осуществленных на Пегтымеле полевых экспериментов оказалось возможным использовать для сравнительного наблюдения за результатами пикетажа инструментами из камня и металла на Шалаболино. Дополнительные экспериментальные работы на местных красноцветных песчаниках удалось осуществить лишь отчасти (**рис. 2**).

По результатам пегтымельских экспериментов основным диагностирующим признаком, отличающим следы ударов, оставленные каменным посредником, от следов работы орудием из железа является быстрое изменение рабочей части каменного инструмента. Следы пикетажа каменным



Рис. 1. Фрагмент изображения лодки с седоками, выполненного каменным инструментом (отливка).

Fig. 1. Fragment from the image of a boat with figures sitting in it executed with a stone tool.



Рис. 2. Эксперимент по пикетажу песчаника каменным орудием.

Fig. 2. Experimental pecking on sandstone with a stone tool.

орудием динамично трансформируются от подокруглых или подквадратных к вытянутым линейным. Другое важное свидетельство применения каменного инструмента – широкое входное отверстие и отсутствие резких перепадов между пиками и депрессиями в профильном сечении. Регулярный по форме и размерам, часто подокруглый в очертаниях отдельных лунок, глубокий при относительно узком входном отверстии пикетаж – результат использования железных орудий [Гирия, Дэвлет 2010]. Это наблюдение подтверждено исследованием петроглифов Шалаболинской писаницы (рис. 3). Была рассмотрена выборка петроглифов нижнего яруса, в которой выявлены как выполненные каменными орудиями, так и выбитые металлическими инструментами изображения. Трасологическое определение преимущественно совпало со сложившейся в науке датировкой петроглифов, но отмечены и отдельные противоречия.

Примером изображений, выполненных каменным орудием, в рассмотренной выборке Шалаболинских петроглифов могут служить несколько зооморфных фигур, изображение лодки и одно незавершенное. Изображение лося – результат работы каменным инструментом (рис. 4). Силиконовые оттиски были сняты с трёх участков выбитой фигуры, на всех прослежена сходная динамика трансформации формы рабочего края каменного орудия по мере его использования. Так, следы пикетажа, которым выполнена голова животного, различны по форме. На морде – это подквадратные и подокруглые в плане следы ударов, а на участке рогов они имеют вытянутую, полулунную и неправильно-линейную форму. В профиле рельеф пикетажа пологий, без резких перепадов между пиками и депрессиями. Сходная динамика изменения формы следов орудий прослеживается на исследованных фрагментах ног лося: подокруглые (на участке близком к брюху) следы пикетажа сменяются вытянутыми линейными по мере удаления от тела, превращаясь в выраженно-линейные там, где должны располагаться копыта изображенного животного. Подобное изменение формы следов

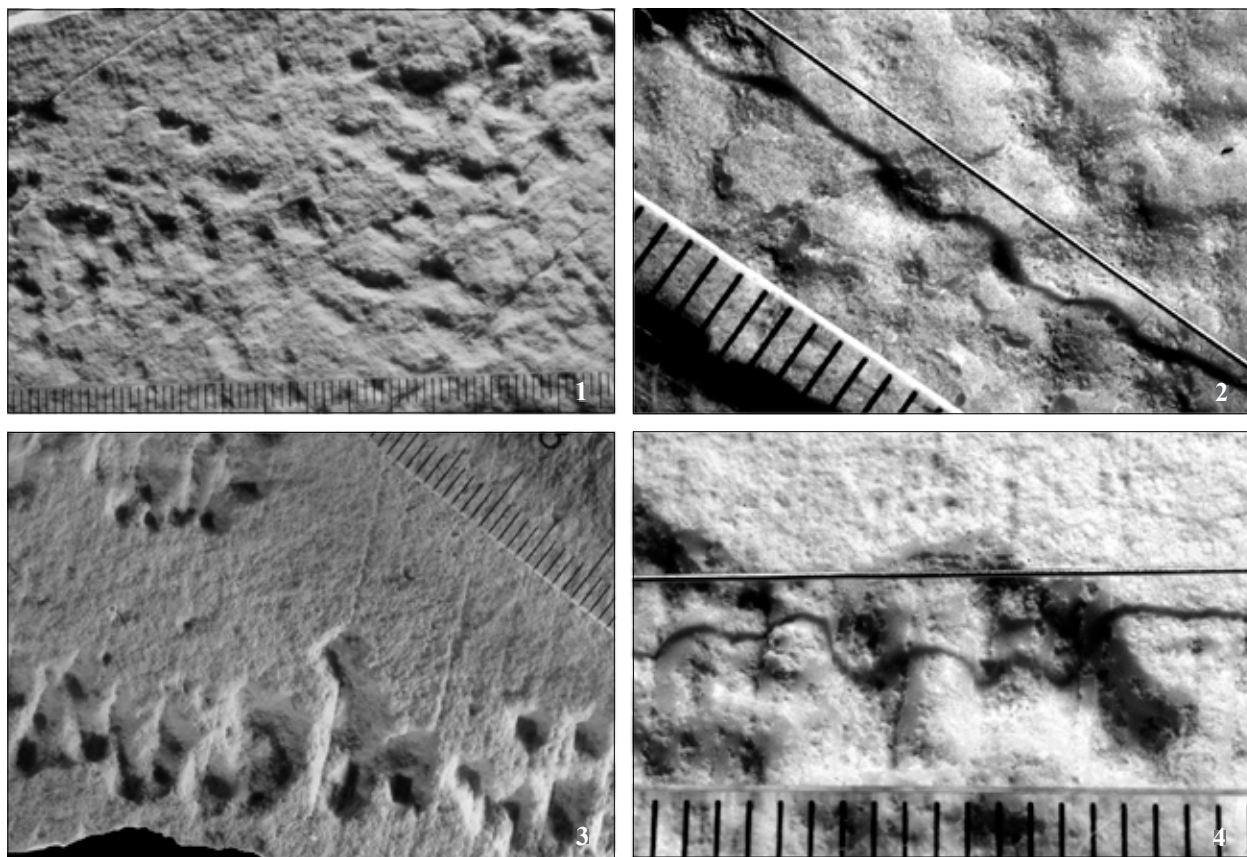


Рис. 3. Фрагменты изображений Шалаболинской писаницы, нанесенных с помощью каменных посредников (1–2) и металлических инструментов (3–4): 1 – вид в плане следов пикетажа каменным орудием; 2 – теневое сечение поверхности пикетажа каменным орудием; 3 – вид в плане следов пикетажа орудием из металла; 4 – теневое сечение поверхности пикетажа орудием из металла (по отливке).

Fig. 3. Fragments of depiction from the Shalabolino rock-art site made with stone punch tools (1–2) and metal tools (3–4): 1 – view in plan of pecking traces made with a stone tool; 2 – shadow profile of a surface pecked with a stone tool; 3 – view in plan of pecking traces made with a metal tool; 4 – shadow profile of a surface pecked with a metal tool (taken from a cast).

пикетажа – характерная черта работы каменным орудием-посредником из твёрдой изотропной породы камня. Подготовленный пикообразный конец по мере использования быстро выкрашивался, инструмент превращался в долотовидное орудие. В наших экспериментах по моделированию пикетажа кварцевыми отбойниками и посредниками на пегтымельском материале отмечены аналогичные изменения формы рабочего края инструмента и, соответственно, такая же динамика трансформации очертаний отдельных следов ударов. Подправлял ли древний художник одно орудие несколько раз, или по мере износа рабочего края заменял – определить невозможно.

Рассмотрено изображение быка, обращённого головой вправо. Парциальная фигура выбита по контуру с частичной проработкой головы силуэтом. Для выполнения контура был применён каменный посредник с долотовидным рабочим концом (рис. 5), следы ударов преимущественно прямые, крупные, достигают 10 мм, преобладает серповидная форма. Отмечена небольшая пришлифовка от контура морды до глаз. Другим орудием выполнен пикетаж вне линии контура, возможно предназначенный для проработки головы силуэтной выбивкой – манера, весьма характерная для исполнения фигур быков, лосей и др.

Ещё один петроглиф, нанесённый каменным посредником с пикообразным притупленным рабочим концом, – изображение лодки с обозначенными вертикальными штрихами сидоками [Пяткин, Мартынов 1986: рис. 58, слева]. Преобладает сплошной перпендикулярный поверхности пикетаж, размер широких неглубоких выбоин достигает 5 мм (см. рис. 1).

Значительная часть петроглифов Шалаболино относится к эпохе металла. Многие из фигур и сцен с технологической точки зрения также демонстрируют яркие признаки применения металлических инструментов. Примером может служить сцена с участием двух вооружённых мужских персонажей, нанесённая прямыми и скошенными ударами острым металлическим орудием (рис. 6).



Рис. 4. Изображение лося, нанесённое с помощью каменного посредника.

Fig. 4. Image of an elk made using a stone punch tool.

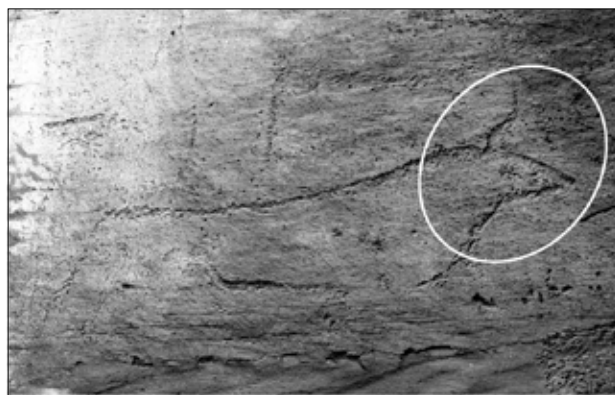


Рис. 5. Изображение быка, нанесённое по контуру каменным посредником, силуэтное заполнение начато другим инструментом.

Fig. 5. Depiction of a bull worked in outline using a stone punch tool. The filling in of the silhouette had been started with another tool.



Рис. 6. Изображение скифского времени, выполненное прямыми и скошенными ударами острого металлического орудия

Fig. 6. Depiction from the Scythian period executed with straight and oblique blows from a sharp metal tool.

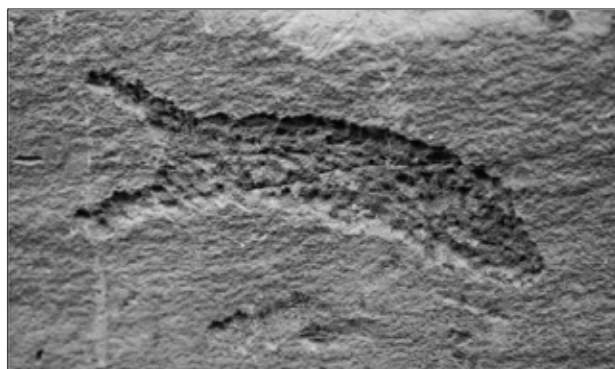


Рис. 7. Изображение рыбы выбито инструментом из металла.

Fig. 7. Image of a fish executed with a metal tool.

Фигуры этого стиля типичны для региона и относятся к тагарской эпохе [Советова 2005]. Следы пикетажа единообразны по размеру, округлой формы, глубокие. Ширина входного отверстия близка по размеру к глубине проникновения орудия. Подобные следы – свидетельство использования металлических орудий.

Примером пикетажа инструментом из металла может служить силуэтное изображение рыбы (рис. 7). Выбивка сплошная, следы ударов до 6 мм, по пропорциям узкие, умеренно глубокие, преобладают прямые, но имеются и нанесённые под углом. Можно предполагать, что использован металлический посредник с округлым рабочим концом.

Ещё одна исследованная группа включает палимпсест (рис. 8). Тестировались участки передней ноги изображенного слева животного, линии, идущей к его морде, а также головы зооморфного персонажа, размещённого справа. Косыми ударами оставлены узкие глубокие следы размером до 2,5 мм, выбивка плотная, форма отдельных ударов стабильная, округлая. Все составляющие группу элементы – результат работы металлическим посредником с округлым рабочим концом.

На двух антиподально расположенных зооморфных фигурах тестировались два вида следов (рис. 9): пикетаж, которым выбито размещённое справа контурное изображение, и следы заточки, пересекающие спину и брюхо животного слева. Пикетаж прямыми и скошенными ударами, сплошной и плотный, следы ударов округлые, размером до 3,5 мм, по пропорциям узкие и глубокие. Это изображение выполнено металлическим посредником с округлым рабочим концом. Следы заточки тонкого округлого в сечении металлического инструмента различимы на фигуре слева. Это прямые, с плавными изгибами на отдельных участках, варьирующие по длине линии, узкие, с одинаковым U-образным профилем.

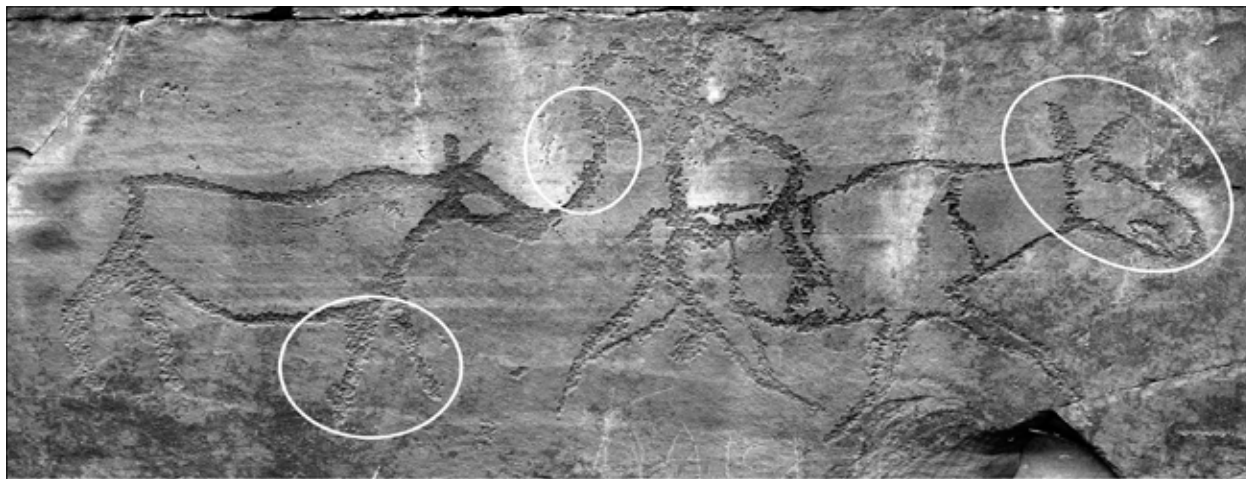


Рис. 8. Палимпсест, пикетаж металлическим орудием.

Fig. 8. Superposition pecked using a metal tool.

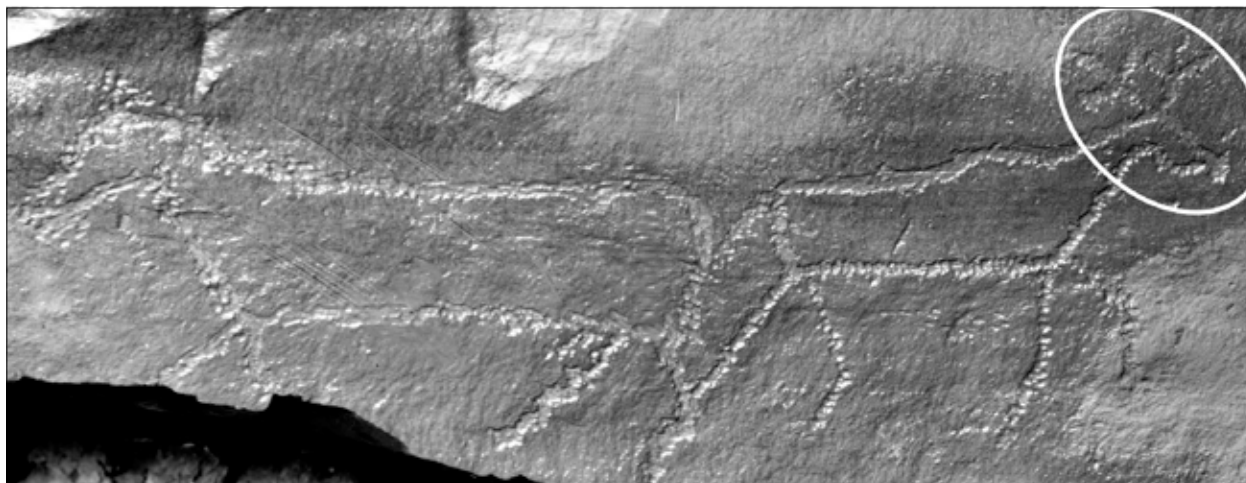


Рис. 9. Выбитые орудием из металла зооморфные фигуры и следы заточки металлического инструмента.

Fig. 9. Zoomorphic figures executed with a metal tool and sharpening traces from a metal tool.

Полученные в ходе полевых и лабораторных экспериментально-трассологических исследований Шалаболинской писаницы результаты способствуют формированию всестороннего представления о хронологии памятника. Они показали пригодность разрабатываемой методики анализа, однако для её совершенствования требуется ещё немало экспериментов, полевых и лабораторных наблюдений. Важно получить данные о характере следов, которые могли быть оставлены на Шалаболинских песчаниках в результате работы бронзовыми орудиями, а также уделить внимание сбору морфометрических наблюдений, анализ которых может позволить в будущем выделять изображения, выполненные одним и тем же орудием или орудиями с аналогичными рабочими участками.



In the summer of 2009 several petroglyphs were investigated in the lower level of the Shalabolino rock-art site on the north bank of the Tuba River (a tributary of the Yenisei), where in recent years a significant number of new images have been identified. The aim of this work was to determine the material of tools used for making petroglyphs. A method, previously employed for the study of rock art on the Pegtymel River, was employed: stomatological silicone mass was used to take small impressions of the petroglyph fragments. First of all, specific parts of the rock were covered with several coats of a methyl-cellulose solution. When that work was complete the protective layer was removed by washing it off with water. The positive casts made from the silicon imprints were investigated in the laboratory (**fig. 1**).

The differences between pecking traces made by stone and metal tools was most clearly discernible on fine-grained and medium-grained sedimentary rocks. Pecking traces on the surfaces of various rocks at different sites can resemble each other, if the rocks are similar in their mechanical properties and texture. It proved possible to use the results obtained from the field experiments carried out on the Pegtymel River for comparative observations of the traces of pecking involving stone tools and metal tools at Shalabolino. Additional experimental work on the local red sandstone had been only partially carried out (**fig. 2**).

On the basis of the Pegtymel experiments it was established that the main diagnostic characteristics making it possible to distinguish traces of blows left by a stone punch tool from those left by an iron tool was rapid change in the working edge of a stone tool. Traces left by a stone pecking tool change rapidly from roughly round or square to elongated linear ones. Another important pointer to the use of a stone tool is a wide entrance aperture and the absence of abrupt transitions from peaks to depressions in profile sections. Pecking traces, which are regular in shape and size, often roughly round or angular and deep with regard to the outlines of individual and deep holes despite relatively narrow entrances, are the result of the iron tools used. This observation has been confirmed by the investigations of the Shalabolino petroglyphs (**fig. 3**). A sample of petroglyphs from the lower level was examined: it was established that the rock-art images had been made with both stone and metal tools. The findings arrived on the basis of traceological examination coincided for the most part with the date accepted for these petroglyphs in modern archaeology, but some contradictions were also noted.

Several zoomorphic figures, the image of a boat and one incomplete image in the sample of Shalabolino petroglyphs can be examined as an example of stone tools use.

A depiction of an elk was identified as having been worked with a stone tool (**fig. 4**). Silicon impressions were taken from three parts of the figure: on all of them the same transformation of the stone tool working edge shape as a result of use was traced. The pecking traces, which had been made to fashion the head of the animal, varied in shape. The traces of blows on the elk's face are roughly square or round in shape, but in the area of the antlers the shape of the traces of blows are elongated, crescent-shaped or consisted of irregular lines. In profile the pecking traces were sloping and there were no abrupt transitions between peaks and depressions. A similar progression in the changing shapes of the traces left by tools can be discerned in the fragments incorporating the elk's legs, which were examined: the roughly round pecking traces (in the area near the elk's belly) gave way to elongated or linear ones the further away they were from the body and in the places where the hooves of the depicted animal would have been they were definitely linear.

Such changes in the shape of pecking traces are the characteristic feature of work with stone punch tools, made of hard isotropic stone. A specially prepared pointed working end would quickly crumble while it was being used: the tool would become chisel-like. In our experiments aimed at modelling pecking using quartz direct-impact pecking stones and quartz punch tools, similar changes had been noted on the Pegtymel material regarding the shape of the working edge of the tools and, as was to be expected, a

similar pace of change in the outlines of certain traces of blows. Did the artist of yore adjust his tool several times or did he, as the working edge became damaged, substitute another tool for it? It is impossible to resolve this question.

The depiction of a bull with its head turned to the right was examined by the team. The partial figure had been worked in outline. Then the head was shown in partial silhouette worked by another tool. In order to make the outline, a stone punch tool had been used with a chisel-like working end (**fig. 5**). The traces of blows were mainly straight, large and up to 10 mms in width and their predominant shape was like that of a sickle. A small ground line leading from the outline of the face to the eyes was noted. Another tool had been used for the pecking outside the outline, possibly designed to delineate the head in silhouette – a technique most common for depicting figures of bulls, elks et al.

One other petroglyph had been worked using a pointed stone punch tool with a slightly blunted end – a depiction of a boat with people sitting in it shown as vertical lines. Most of the pecking traces were with an unbroken perpendicular surface, the width of the wide shallow hollows is up to 5 mms (**fig. 1**).

A significant proportion of the Shalabolino petroglyphs belongs to the Iron Age. Many of the figures and scenes also demonstrate, from the technological point of view, clear features associated with the use of metal tools. An example of this is the scene incorporating two armed male figures worked with indirect and oblique blows of a sharp metal tool (**fig. 6**). Figures in this style are typical for the region and belong to the Tagar period. The pecking traces are all of the same size, rounded in shape and deep. The width of an entrance aperture is similar in size to the depth of the tool penetration. Traces of this kind testify to the use of metal tools.

An example of pecking with a metal tool can be provided by the depiction of a fish in silhouette (**fig. 7**). The whole image is covered by a continuous field of hollows up to 6 mms in width and, as far as their proportions are concerned, narrow and of moderate depth. While straight blows predominate, some have, however, been made at an oblique angle. It can be assumed that a metal punch tool with a rounded working end was used.

One other group of petroglyphs investigated included a superposition (**fig. 8**). Parts of the front leg of the animal depicted to the left were examined – a line leading to its face and also parts of the head of the zoomorphic figure to the right. Deep narrow traces up to 2.5 mms deep had been left from diagonal blows: the lines were uninterrupted and the shape of the individual blows remained regular and rounded. All the constituent elements of this group were the result of work with a metal punch tool with a rounded working end.

Two types of traces were examined from two zoomorphic figures arranged diametrically opposite each other (**fig. 9**): the pecking traces used to create the outline depiction on the right and the sharpening traces cutting across the back and belly of the animal on the left. The pecking consisted of straight and oblique impacts forming a single dense line, they are rounded and up to 3.5 mms in width, narrow and deep as far as their proportions are concerned. This depiction had been worked using a metal punch tool with a rounded working end. Sharpening traces executed by a metal tool that was thin and with curved edges in section can be discerned on the figure positioned to the left. The lines in question are straight with smooth bends in some parts and they vary in length. They are narrow and all have an identical U-shaped profile.

The results obtained in the course of experimental-traceological studies – both in the field and in the laboratory regarding the Shalabolino rock art – are enabling researchers to piece together a comprehensive idea of the site's chronology. They have demonstrated the appropriateness of the method for analysis currently being developed. Yet, in order to perfect it, a considerable number of further experiments is required and observations need to be made both in the field and the laboratory. It is important to obtain data on the nature of the traces, which might have been left on Shalabolino sandstone rocks as a result of work with bronze tools, and also to focus attention on the range of morphological and metric observations, analysis of which could make it possible in the future to identify depictions made with one and the same tool or with tools that have similar working edges.

Библиография

- Гиря Е. Ю., Дэвлет Е. Г.* Некоторые результаты разработки методики изучения техники выполнения петроглифов пикетажем // Уральский исторический вестник. Екатеринбург, 2010. № 1 (26).
- Дроздов Н. И., Заика А. Л., Березовский А. П.* Исследования Шалаболинской писаницы (по результатам работ 2001–2002 гг.) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск, 2002. Т. VIII.

Дроздов Н. И., Заика А. Л., Марченко Л. А., Макулов В. И., Березовский А. П., Журавков С. П., Емельянов И. Н., Бабина М. С., Чуракова Е. В. Результаты исследования Шалаболинской писаницы (итоги работ 2002–2003 гг.) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск, 2003. Т. IX. Ч. 1.

Заика А. Л., Дроздов Н. И., Березовский А. П., Ключников Т. А., Журавков С. П. Шалаболинские петроглифы (итоги исследований 2004 г.) // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск, 2004. Т. X. Ч. 1.

Заика А. Л., Дроздов Н. И., Макулов В. И. Исследование Шалаболинских петроглифов (итоги работ 2004 г.) // Археология Южной Сибири: идеи, методы, открытия. Красноярск, 2005.

Заика А. Л., Дроздов Н. И., Березовский А. П. Результаты исследований Шалаболинской писаницы в 2005–2006 годах // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск, 2006. Т. XII. Ч. 1.

Пяткин Б. Н., Мартынов А. И. Шалаболинские петроглифы. Красноярск, 1985.

Советова О. С. Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы). Новосибирск, 2005.

Э. Мурадова

Национальное управление по охране, изучению и реставрации памятников истории и культуры Туркменистана, Ашхабад, Туркменистан

ПАМЯТНИКИ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ТУРКМЕНИСТАНА

E. Muradova

National department for the protection, study and restoration of historical and cultural monuments, Ashkhabad, Turkmenistan

ROCK ART SITES OF TURKMENISTAN

На территории Туркменистана памятники наскального искусства выявлены в двух районах: на севере – у южной оконечности плато Устюрт, в Присарыкаммышской дельте, и на юго-западе – в долине р. Чандыр (приток р. Сумбар), в юго-западных отрогах хребта Копетдаг.

Петроглифы Северного Туркменистана (плато Устюрт, возвышенность Бутентау). Южные чинки Устюрта образуют линию государственных границ Туркменистана и Казахстана. Обрывистые чинки поднимаются над окрестными равнинами, местами в виде отвесной стены высотой около 300 м. Присарыкаммышская дельта – древняя верхнечетвертичная дельта Аму-Дарьи, представляет собой плоскую песчано-суглинистую равнину, простирающуюся от низовьев Аму-Дарьи до Сарыкаммышского озера. Присарыкаммышская дельта на северо-востоке сливается с Приаральской дельтой Аму-Дарьи. На юге она граничит с возвышенной песчаной равниной – Заунгузскими Каракумами, а на севере ограничена чинками Устюрта. Общая протяжённость её равна 160 км в широтном и 120 км в меридиональном направлении. На территории дельты, непосредственно прилегающей к Сарыкаммышскому озеру, расположен ряд останцевых возвышенностей платообразного типа, сложенных третичными морскими отложениями. В верхней части они состоят из слоистой толщи известняков, гипсов и мергелей миоцена. Возвышенности имеют общее геологическое строение с плато Устюрт и составляли с ним одно целое в дохвалынское время. Прилегающая к возвышенностям равнинная поверхность Присарыкаммышской дельты расчленяется многочисленными древними руслами. В двух из наиболее крупных останцевых возвышенностях с крутыми склонами – Бутентау и Тарым-кая, а также в южных обрывах чинков Устюрта, в прослойках алевроито-известковых пород неогенового возраста (толщина 1,3–1,5 м на высоте 15–20 м от верхнего края осыпи), закрывающих подножие возвышенностей, расположены искусственные пещеры с многочисленными наскальными изображениями.

Первые памятники наскального искусства в Северном Туркменистане были открыты в 1950-х гг., руководителем Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР С. П. Толстовым. В 1951 г. он обследовал одну из пещер чинка Бутентау и по находкам керамики датировал пещерные поселения ранним средневековьем. В 1956 г. сотрудники Каракалпакского филиала АН Узбекской ССР А. В. Гудкова и Е. Вижанов совместно с опытными альпинистами произвели спуски в несколько пещер и сделали их описание. В одной из пещер найден сосуд XII–XIII вв. и изображения тамг на стенах. С 1974 по 1994 гг. изучение пещерных поселений в обрывах Устюрта, Бутентау и Тарым-кая проводилось различными группами спелеологов под руководством И. В. Черныша, которыми обследовано более 200 пещер и выявлено около 600 заваленных входов в них [Оразов 2007: 126–131].

Возвышенность *Бутентау* (один из вариантов перевода – «пришедшая гора») расположена в 15 км к югу от чинка Устюрта, между двумя протоками Сарыкамышской дельты р. Дарьялык. С северо-запада на юго-запад Бутентау имеет длину около 30 км, в поперечном направлении 5–6 км, со всех сторон она ограничена чинками. Высота чинков достигает 50 м в южной и юго-западной частях и до 20 м на северо-востоке. В юго-восточном и северо-западном обрыве Бутентау находятся искусственные пещеры. Они расположены группами с разрывами до 5 км. Вдоль юго-восточного чинка пещеры образуют непрерывную линию протяженностью около 3,5 км – Кырк-дешик. Пещеры вырублены в слое мергеля мощностью 1,3–1,5 м и местами расположены в два яруса на высоте около 5 м одна от другой. У основания возвышенности почти повсеместно образовались мощные осыпи. Пещеры практически недоступны снизу и сверху, так как вырублены на совершенно отвесных участках чинков, часто под выступающими на два-три метра карнизами. В чинке Бутентау только с его юго-восточной стороны зафиксировано 228 входов первого яруса и 51 вход второго яруса. Каждая пещера имеет от одного до двенадцати входов и от одной до шести комнат. Всего обследованы 91 пещера нижнего яруса и 28 пещер верхнего яруса. Петроглифы вырезаны на обломках скал, на стенах чинков и на внутренних стенах пещер. Кроме петроглифов обнаружены знаки, похожие на руническое письмо. Рисунки и знаки прорезаны острым инструментом в известняковой породе на глубину от 0,1 мм до 2 см. Камни с изображениями, находящиеся у подножия возвышенности, покрыты «пустынным загаром» разной интенсивности. Часто встречается наложение рисунков друг на друга, что может указывать на их одновременность. Петроглифы Присарыкамышья разнообразны как по тематике, так и по стилю. Преобладают линейно-геометрические композиции, имеются изображения людей и диких животных. При обследовании пещер обнаружены предметы быта, керамика XII–XIII вв. и рукопись XV в., которые определяют вероятный возраст основной части наскальных изображений в пещерах. Предполагается также, что какая-то часть петроглифов – более ранние [Толстов 1958: 84, ил. 38].

Памятник *Бяш-дешик* находится в Туркменбашинском этрапе, недалеко от дома отдыха «Ак-алтын»; в чинке Устюрта между мысами Чал-бурун и Декча. В отвесной стене чинка Устюрта, на мысе Декча расположены входы в обширную, вырубленную в скале пещеру. На стенах пещеры имеется большое количество процарапанных рисунков X–XII вв. В основном, это изображения животных, лодки, а также различные солярные знаки. Есть также надписи на арабском и среднеперсидском языках [Оразов 2007: 130].

Памятники наскального искусства Юго-Западного Туркменистана. Атреко-Сумбарский географический район находится на крайнем юге Западного Туркменистана, в бассейнах р. Атрек и самого крупного её притока – Сумбар. В верхнем течении Сумбара в него впадает р. Чандыр, который берёт начало на территории Ирана. В древности этот участок мог использоваться в системе караванных путей [Советский Союз... 1969]. Это район сухих субтропиков. На северных берегах р. Чандыр выступают обнажённые скалы – серые, зелёные и бурые известняки.

Памятник *Кичи Безегли-дере* и *Улы Безегли-дере* расположен в Балканском велаяте (область), Каракалинском этрапе (район), в 1,5–2 км юго-западнее поселка Дардали (Гызыл-Имам), в урочище Мейлис сай, находящемся в долине р. Чандыр. Географические координаты: Кичи Безегли-дере – N 38° 06' 51.95"; E 56° 00' 33.03"; Улы Безегли-дере – N 38° 05' 49.26"; E 56° 00' 07.96"; альтитуда – около 1000 м над уровнем моря. Наскальные рисунки в одном из ущелий долины Чандыра, вблизи аула Кизыл-Имам, были открыты в 1931 г. А.П. Поцелуевским в ходе полевых исследований, проводившихся экспедицией Туркменкульта в Каракалинском районе. Специальное обследование рисунков продолжено в 1946 г. группой сотрудников Института истории, языка и литературы ТуркменФАН СССР с участием проф. А.П. Поцелуевского и А. Курбанова. В результате было установлено, что большинство наскальных изображений находится в четырёх скальных навесах, три из которых расположены в ущелье Кичи Безегли-дере (туркм. «малая долина с украшениями»), один – в ущелье Улы Безегли-дере (туркм. «большая долина с украшениями») [Поцелуевский 1975: 319–330]. В 2007 г. памятник Безегли-дере обследован краеведом В.И. Кузнецовым, выполнившим фотосъёмку основных плоскостей с наскальными рисунками. В 2009 г. обследование и документирование (фотографирование и описание) наскальных росписей Кичи Безегли-дере и Улы Безегли-дере проведено автором [Мурадова 2010: 352, 353]. Росписи сохранились на скалах каньона высохшего древнего русла реки Чандыр (вода и небогатая травянистая растительность появляются здесь только в весеннее, паводковое время и сохраняются до наступления летней жары). Комплексы краше-ных рисунков Кичи Безегли-дере и Улы Безегли-дере в основном расположены на вертикальных



Наскальные росписи Безegli-дере; надмогильные стелы некрополей Гызыл-Имам и Ярты-гала.

скальных поверхностях. Основным субстратом наскальных изображений являются закрытые (навесы) и открытые поверхности скал, а также валуны. Скальная порода в Безегли-дере – арагонит, подверженный разрушению и дефляции. Плоскости с рисунками выветриваются и растрескиваются. Основная угроза – отслоение скальной корки, на которую наносились рисунки. Рисунки могут сохраняться на поверхности таких скал в течение 200 лет, не более.

В Кичи Безегли-дере скопления росписей выявлены на трёх участках, обозначенных как группы I–III, в которых выделено 45 плоскостей и 133 рисунка. Размеры поверхностей с росписями различные: от 25×20 до 150×140 см.

В Улы Безегли-дере выделяется два участка (группы I, II) с 30 плоскостями, на которых зафиксировано 164 рисунка. Основное скопление росписей находится на одной скальной поверхности, условно разделённой на несколько плоскостей с одновременными и разнотипными рисунками. Рисунки есть также на другой скале и на валунах.

Все рисунки Безегли-дере выполнены, по-видимому, минеральной краской (охрой) разных цветов и оттенков: оранжевого, бордового, бордового с фиолетовым, ярко-бордового, тёмно-бордового, красного, ярко-красного, тёмно-красного, красно-коричневого, тёмно-коричневого и чёрного. Разновременные рисунки различаются по цвету, оттенкам краски и по степени сохранности. В обоих местонахождениях встречаются силуэтные и контурные изображения. Преобладают рисунки высотой в среднем около 20 см. Важно отметить наличие палимпсестов. Для росписей Безегли-дере характерен схематизм, отсутствие детализации и небольшие размеры фигур, простота сюжетов, в которых представлены антропоморфные, зооморфные изображения и знаки. Имеются одиночные изображения домашних животных: козлов, лошадей, верблюдов. Козлы показаны в статичном состоянии, с массивными, дугообразными рогами, поднятым кверху хвостиком. Нет изображений диких лошадей; лошади, запечатлённые на скалах Безегли-дере, использовались под верховую езду. На некоторых из них показаны седла, например, в Улы Безегли-дере, в сцене конной «скачки». В обоих местонахождениях имеются изображения одногорбого верблюда – дромадера. Основные темы наскальной живописи Кичи Безегли-дере представлены сценами охоты или сценами, связанными со скотоводством. Наскальные композиции Улы Безегли-дере также в основном носят повествовательный характер: пастьба скота, всадники, караван верблюдов, сцена охоты, конные скачки, сцена пахоты (?) и др. Интерес представляет изображённая на плоскости 5 сцена охоты на диких козлов человека с примитивным ружьём на сошках (*мултук*).

Определение этнокультурной принадлежности и возраста наскальных изображений Безегли-дере вызывает затруднения. Современное туркменское население долины Чандыр (гоклёны) в своих народных преданиях связывает эту живопись с племенем герейли. Древнее кладбище, находящееся недалеко от аула Гызыл-Имам, называется герейлинским. На кладбищах Гызыл-Имам и Ярты-гала установлены вертикальные надгробные камни – правильной формы столбы и фертообразные стелы. Как на стелах, так и на столбах бывают примитивно вырезаны различные изображения. Наряду с человекоподобными знаками встречаются родовые тамги. Так, на фертообразной стеле кладбища Ярты-гала выбита тамга рода салах иомутского племени. Надписи на столбах и на фертообразных стелах встречаются очень редко. Вертикально поставленные каменные надгробные столбы и фертообразные стелы этих кладбищ сходны с «каменными бабами» или балбабами. «Последние исторически известны у орхонских турок, выступивших на исторической арене в VI в. н. э., а установка этих каменных истуканов до XIII века включительно у некоторых других тюркских народов засвидетельствована письменными источниками» [Массон 1949: 51, 52]. Пока не установлено время появления каменных надгробных сооружений Юго-Западного Туркменистана, «...поскольку аналогичные столбообразные памятники, как уже отмечалось, известны и в других районах с точными датами начала XIV века, можно думать, что они существовали в долинах Сумбара, Атрека, и в Дахистане в монгольскую эпоху, когда представители племени эрсари, сарык, теке и иомут кочевали здесь и по Гюргену в составе соинхановских туркмен» [там же: 53]. Такие каменные надгробные памятники обнаружены в юго-западной части Туркменистана: в горах у Нохура, в долинах Дайнасу, Сумбара, Атрека, на Мешхед-Мисрианском плато. Кладбища, где они расположены, пользуются большой популярностью у местного населения (туркмен); многие из них продолжают функционировать до последнего времени, и гоклёны, и иомуты хоронят на них своих покойников, привозя их сюда порой издалека. Современное туркменское население ничего не знает о происхождении самих каменных надгробных памятников, но своими их не считает.

По сведениям известного знатока туркменской старины Г. И. Карпова, племя герейли, пришедшее из Афганистана, было вытеснено из Чандырской долины туркменами-гокленами в XVII в. Большая часть герейлинцев переселилась в Иран, где их потомки живут в настоящее время в Хорасане и других провинциях. Другая часть была ассимилирована и вошла в состав некоторых туркменских племен, главным образом, гокленов (родовая группа карнас в отделе гайы) и эрсаринцев (в отделе гуняш). Имеется также группа герейлинцев, живущая на острове Челекен среди иомудов, но не причисляющая себя к ним [Карпов 1941: 23]. О племени герейли, живших в Чандырской долине до XVIII в. и насильственно переселенных в Прикаспийские районы Ирана шахом Ага Мухаммедханом, об их языке, имевшем сходство с нохурским диалектом, пишет А. Джикиев [1991: 86, и др.].

Наличие в репертуаре наскальных росписей долины Чандыр изображений верблюдов-дромадеров позволяет датировать эти композиции временем после арабского завоевания, хотя на территории Туркменистана известны находки костей дромадера, относящихся к парфянской эпохе (Игды-кала). Наконец, изображение ружья на сошках в Улы Безегли-дере указывает на возраст какой-то части росписей не ранее XVI в. Безегли-дере, являясь культовой, сакральной зоной, использовалось в течение нескольких исторических периодов. Судя по стилю, композициям и сохранности рисунков, последним является этнографический период (XVIII–XIX вв.). Но это не исключает наличия здесь более ранних комплексов. Большое количество палимпсестов свидетельствует о длительности традиции наскального творчества, формирование которой могло происходить в более раннее время.

Библиография

- Джикиев А. Очерки происхождения и формирования туркменского народа в эпоху средневековья. Ашхабад, 1991.
- Карпов Г. И. Краткие справки о туркменских родоплеменных объединениях, их численном составе и расселении. Ашхабад, 1941.
- Красная книга Туркменской ССР. Ашхабад, 1985. Том I.
- Массон М. Е. О происхождении некоторых каменных могильников Южного Туркменистана // Материалы Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции. Ашхабад, 1949. Вып. I.
- Мурадова Э. А. Наскальное искусство Юго-Западного Туркменистана // Археологическая и этнографическая наука Туркменистана в эпоху нового возрождения и великих преобразований: достигнутые рубежи и новые перспективы. Материалы межд. науч. конф. Ашхабад, 2010.
- Оразов А. Пещерные поселения Северного Туркменистана // Мирас. 2007. № 1.
- Поцелуевский А. П. Наскальные изображения в долине реки Чандыр // Поцелуевский А. П. Избранные труды. Ашхабад, 1975.
- Советский Союз. Туркменистан. М., 1969.
- Толстов С. П. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949–1953 гг. // Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. М., 1958. Том II.

Ю. И. Ожередов

*Музей археологии и этнографии Сибири
Томского государственного университета, Томск, Россия*

ПАМЯТНИК НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ХАТУ-ХУТЭЛ В МОНГОЛИИ

Yu. I. Ozheredov

*Museum of Archeology and Ethnography of Siberia
in the Tomsk State University, Tomsk, Russia*

THE ROCK ART SITE OF KHATU-KHUTEL IN MONGOLIA

*Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ-МинОКН Монголии, проект 10-01-00620a/G
«Многообразие и единство кочевых культур Западной Монголии»*

Примерно в 5–6 км к северо-северо-западу от монгольского г. Ховд располагается перевал Хату-Хутэл (рис. 1-1), через который пролегает одна из главных автомобильных магистралей Западной Монголии, соединяющая Ховдский и Баян-Ульгийский аймаки, а также Монголию и Россию. Перевал залегает в седловине между системой горы Хотын-Хойт-Улан (2047.7 м над уровнем океана) и её продолжением в виде локального горного хребта, протянувшегося к западу. К юго-западу-западу от перевала, на небольшом удалении от подножия скального массива, выделяются

небольшая гора (рис. 1-2) и скальный выступ (у северного подножия первой), на поверхности которых в 2009 г. автором выявлен памятник наскального искусства, получивший название Хату-Хутэл (48°03'460"; 91°33'071"; высота над уровнем океана – 1687 м).

Гора с петроглифами делится на три вершины, плавно понижающиеся относительно друг друга по линии ЮВ-СЗ, где она через небольшую ложбинку гармонично сливается с подножием основного хребта. Порода, складывающая скальный массив горы, отличается своеобразием, выраженным в её структурном (геоморфическом) разделении. Нижняя, подстилающая все вершины часть, примерно до 5 м в высоту сложена из крупнозернистой гранитоидной породы, а выше располагается более плотная порода, по структуре напоминающая сливные песчаники. Последняя отличается существенной расчленённостью, выраженной продольными и вертикальными трещинами, образующими глыбы, которые в массе своей выглядят как выкладка из массивных патинированных блоков (камней) (рис. 1-3). Скальный выступ за основной горой отличается от неё тем, что целиком состоит из породы подстилающего слоя малоприспособленной для выбивки петроглифов.

Изображения нанесены по корке пустынного загара коричневых и коричнево-чёрных оттенков на плоскостях (камнях), распространяющихся исключительно по южным фасадам трёх указанных вершин, преимущественно на плотной породе верхнего горизонта, опирающейся на слой гранитной подкладки. На последней обнаружено только несколько слабых плохо читающихся изображений.

Рисунки выполнены преимущественно в технике сплошной, крайне редко – контурной, выбивки. Исключение составляют редкие образцы с прошлифованными (процарапанными) контурами. Некоторые рисунки с глубокой выбивкой дополнительно прошлифованы. Глубина выбивки варьируется от легкого снятия загара, для появления светлого тона, до углубления в тело породы примерно до 2 мм. Имеются рисунки со следами подновлений и очевидно, поздние, которые ещё не успели «загореть» под солнцем.

На первой вершине зафиксировано 14 камней с рисунками, на второй – 7, на третьей – 28. На отдельно стоящем скальном выступе, скрытом за главной горой – две плоскости с одиночными фигурками горных козлов. Всего на обследованных скалах выявлено порядка 190 изображений, представленных преимущественно животными, среди которых наблюдается абсолютное доминирование изображений горных козлов. К другому виду представителей травоядной фауны относится массивное коротконогое существо с лировидным изгибом рогов, половым признаком и задраным хвостом. Фигура изображена в инверсированном состоянии, головой к подножию камня (рис. 1-4а, б). По литературным данным лировидные рога на центрально-азиатских памятниках изображались во II тыс. до н. э. К разряду хищников относятся изображения собаки, волков и представителей класса кошачьих. Антропоморфных изображений выявлено всего семь, четыре из которых всадники на лошадях и трое пеших, один из них напоминает лучника (рис. 1-5).

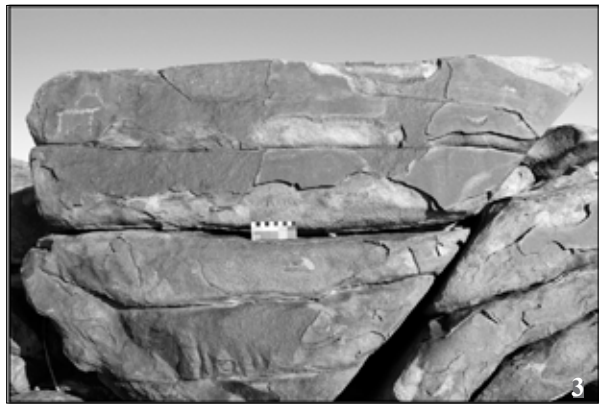
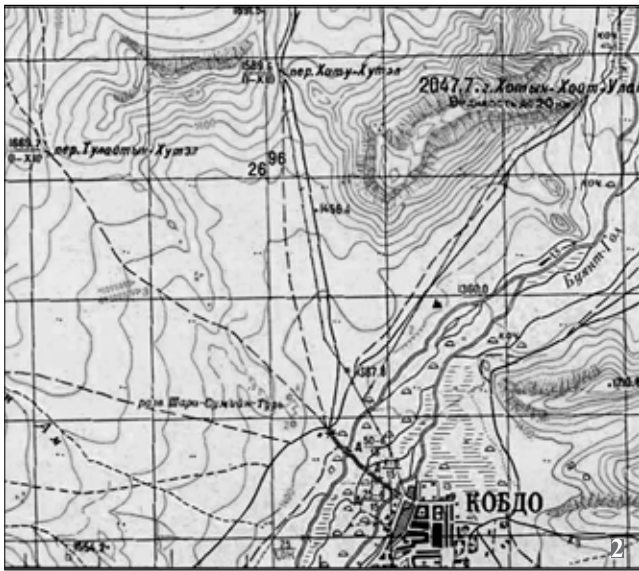
В данной статье мы ограничимся суммарной характеристикой памятника и описанием наиболее ярких композиций.

Абсолютное доминирование на скалах принадлежит изображениям, выполненным в технике сплошной выбивки. Однако внутри этой большой группы присутствует внутренняя градация, варьирующая изображения от фигурок, выполненных в виде жирной линии до вполне «объёмных» персон и от реалистичного (рис. 2-1) до крайне стилизованного (рис. 2-2) изобразительного решения. В одном случае выявлена контурная фигура, где туловище обозначено двумя параллельными линиями. Все фигуры показаны в профиль. Большая часть из них изображена только с двумя конечностями и одним рогом. Имеются примеры, когда прорисовано по четыре конечности и по два рога. При этом совпадение того и другого на одном персонаже встречено всего один раз, что указывает на редкую индивидуальность данного образа. Другим существенным отличительным признаком следует назвать форму рогов. При общей тенденции к сильной изогнутости, следует отметить, что изгиб может быть: весьма слабый и с вертикальной направленностью; столь же слабый, но с горизонтальной направленностью; и крутой кольцевидный, формирующий в большей или меньшей степени замкнутое кольцо (7 ед.) или «спираль» (4 ед.). По внешнему оформлению рога стандартно гладкие и только у двух животных они осложнены выступами по внешней стороне. Почти все нестандартные варианты оформления изображений козлов приходятся на плоскости с завершённым сюжетным наполнением, о которых, собственно, и пойдёт речь ниже. Пять из них располагаются на первой из трёх вершин, одна на второй и ещё две на третьей.

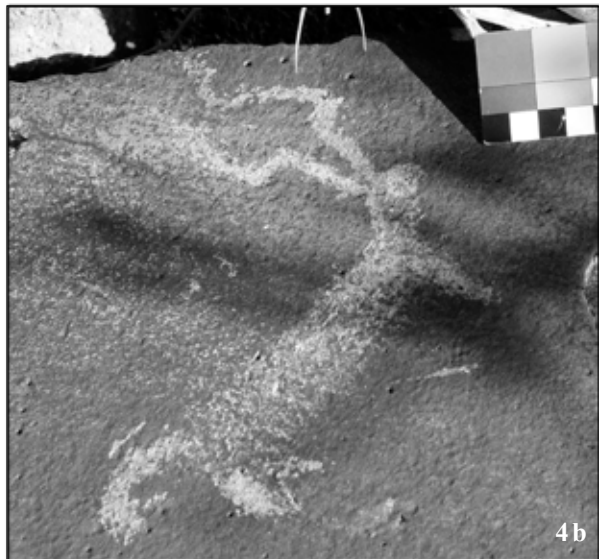
Вершина 1. Изображения распределены в одиночку и скоплениями на семнадцати плоскостях. Сцены с сюжетным наполнением условно разделяются на две группы: первая включает антропо-



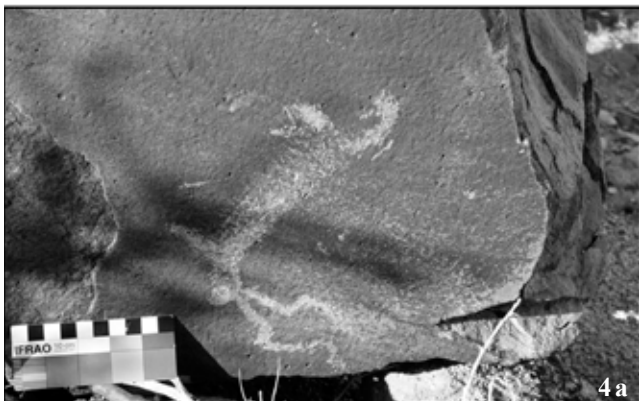
1



3



4b



4a



5

Рис. 1. Петроглифы Хату-Хутэл:
 1, 2 – общий вид памятника и карта расположения; 3 – вид характерной для памятника изобразительной поверхности; 4 – верш. 3, изображение животного с лировидными рогами: а – расположение плоскости, б – рисунок в перевёрнутом виде; 5 – верш. 3, плоскость № 27.

морфные и зооморфные фигуры, вторая состоит только из изображений животных. К первой группе относится лишь одна плоскость – 7, ко второй четыре – 6, 9, 11 и 12.

На *плоскости № 7* располагается сцена из 17 фигур козлов, обращённых преимущественно влево, а также всадника и собаки, двигающихся вместе с козлами влево, как будто в роли пастуха с собакой сопровождающих табун. *Плоскость № 6*. В сцене 9 фигур, семь из которых представляют горных козлов, разбегающихся в стороны при появлении двух хищников, вторгшихся с двух сторон в стадо травоядных. *Плоскость № 9 (рис. 2-2)* – сцена, отличающаяся от предыдущей отсутствием человека. На просторной плите в несколько рядов расположились шестнадцать животных, четырнадцать из которых горные козлы, устремлённые влево, и два хищника, движущиеся в ту же сторону. Исключением являются две фигурки козлов, направленные вправо. В целом композиция, видимо, демонстрирует охоту хищников, один из которых движется впереди козлов, а другой сзади. *Плоскость № 11* – сцена охоты хищника на четырёх козлов, один из которых двурогий. *Плоскость № 12* – по фаунистическому набору композиция аналогична предыдущей, но имеет своеобразие, на котором стоит остановиться подробнее. В верхней части плиты изображен типичный горный козёл с длинным фронтально расположенным рогом, а ниже него располагаются фигуры, которые более напоминают знаки, подобные тамгам. Более того, крайняя левая выглядит как один из символов тибетского алфавита. Не исключено, что на данной плоскости встречен сакральный буддийский текст. Далее вниз разворачивается сцена из трёх горизонтов фигур, в которых запечатлены восемь горных козлов и хищник, напоминающий волка. Последний находится в неподвижной позе на верхнем уровне, головой влево. Под ним ярусами располагаются две группы разноформатных фигур козлов. Первую составляют крупная двурогая особь с четырьмя конечностями и ярко выраженным половым органом мужского типа. Над его спиной расположилась маленькая фигурка козла, вытянувшегося в прыжке. Под ней сзади ещё один маленький козлик влево. Ярусом ниже вторая относительно крупная фигура козла с высоко поставленным рогом с ответвлениями и поперечными насечками, возможно, отметившими поперечные валики. На прямолинейном верхнем окончании рога расположилась маленькая фигурка козла, обращённая мордой к морде другой особи, направляющейся навстречу. Сцена, возможно, относится к разряду охоты хищника на травоядных.

Вершина 2. На её поверхности находится семь плоскостей с небольшим числом рисунков, нанесённых как в одиночном порядке, так и группами по 2–5 фигурок, преимущественно горных козлов. Яркая сцена с участием антропоморфных фигур встречена только один раз. Привлекает внимание *плоскость № 6* – сцена из пяти фигур, движущихся влево, среди которых два козла, два всадника и волк или собака. Не исключено, что данная сцена показывает выпас под охраной пастухов, к которому подкрадывается волк.

Вершина 3. Рисунки зафиксированы на двадцати восьми плоскостях. Здесь обнаружен ряд самобытных одиночных рисунков, о которых стоит упомянуть отдельно. Из мира фауны более всего представляет интерес упомянутый выше бык с лировидными рогами (**рис. 1-4**), а также изображение кошачьего хищника на плоскости № 15. Весьма своеобразна антропоморфная фигурка на плоскости № 8 (**рис. 1-5**): человек с вытянутой головой, украшенной «султаном», изображен в пол оборота в движении. В его правой руке виден неопределённый «предмет» S-образной формы, направленный вниз, к ногам. Странная конструкция изображена на плоскости № 7. Она напоминает сложную сетку в форме полуовала с отходящими в сторону и вниз изгибающимися линиями. Помимо этого, на вершине № 3 находятся две уникальные многофигурные композиции, представляющие максимальный интерес.

Плоскость № 14 (рис. 2-3, 4) – сцена с восемнадцатью животными, в числе которых разновеликие и типологически разные фигурки козлов с несколькими вариантами одинарных или двойных рогов (вертикальные, горизонтальные, кольцевидные, спиралевидные), а также с двумя или четырьмя конечностями. Вторую группу составляют хищники, которые также отличаются разнообразием, за которым можно увидеть трёх собак и двух волков. Данная сцена отличается от предыдущих ориентацией животных, большая их часть обращена не влево, а вправо. Несмотря на то, что животные, казалось бы, «разбрелись» по плоскости без всякого смысла, ощущается некая композиционная заданность. Идейной доминантой сцены являются две гиперболизированно большие по сравнению с другими фигуры травоядных в состоянии коитуса, на что указывает поза участников и положение эрегированного органа верхней фигуры (**рис. 2-4**). Помимо однозначной позиции животных, к такому выводу склоняют габариты фигур: меньшая располагается внизу, большая вверху,

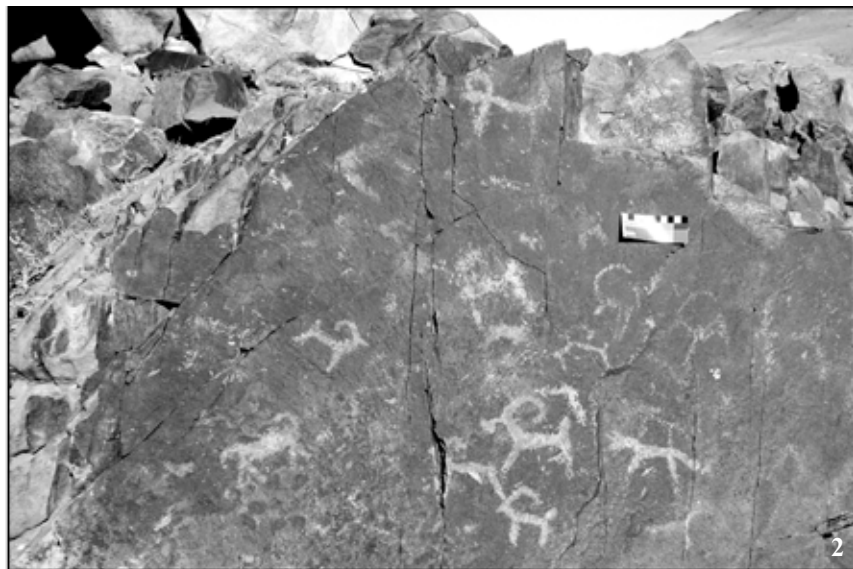


Рис. 2. Петроглифы Хату-Хутэл:
1 – реалистичное изображение козла; 2 – верш. 1, плоскость № 9; 3 – верш. 3, плоскость № 14; 4 – фрагмент этой же плоскости; 5 – верш. 3, плоскость № 20.

что, очевидно, предполагает разнополых участников. По сторонам от центральных фигур расположились более мелкие фигуранты: неподвижные и движущиеся в разных направлениях козлы, которых атакуют или удерживают три собаки. Волки находятся на периферии композиции в состоянии изоляции собаками от травоядных. Рассматривая сцену с семантической точки зрения, можно сделать предположение, что автор изобразил мифологическую сцену преумножения домашних стад путем соития на их территории священной пары божественных животных.

Плоскость № 20 (рис. 2-5) – композиционно законченная сцена с участием девяти фигур животных нанесена на небольшую плоскость подтреугольной формы. Судя по специфическим формам и габаритам тела, два из них определённо волки, а третий своими формами напоминает лисицу. Помимо технологической тщательности исполнения, обращает на себя внимание продуманное композиционное построение сцены, в которой имеется центр из пяти движущихся влево типологически разных фигур козлов, вокруг которого организовано движение из трёх хищников, высматривающих добычу. Волки как бы сходятся, перемещаясь по периметру движущегося стада и, вероятно, готовят нападение из наиболее выгодной позиции. Прежде всего следует отметить, что у травоядных и хищников определены пары лидеров, выделенных большими габаритами, а также формой тела и рогов. У травоядных впереди движется крупный самец, за которым поспешает самка несколько меньших размеров. Разделение данной пары по половому признаку вполне очевидно из рисунка: у лидера показан половой орган, а самка уступает габаритами, более грацильна и без обозначения половых признаков. Данные особи отличаются от окружающих и по внутреннему «социальному» ранжиру стада. Об этом свидетельствуют форма рогов, оснащённых на внешней стороне отчётливо видными ребристыми выступами, и наличие четырёх, а не двух конечностей. Тем самым, вероятно, обозначены доминирующие персоны не столько реального, сколько сакрального пантеона. Как и на предыдущей плоскости, в задачу художника входило отразить путём ритуального воплощения реалии общественных настроений. Остроту мифопоэтической атмосферы усугубляет присутствие пары волков, также различимых как самец и самка: у более крупной особи обозначен эрегированный половой орган, второй персонаж меньше габаритами и без обозначения полового признака. Не исключено, что в семантическом отношении присутствие волчьей пары символизирует бинарность сил зла, противостоящих бинарным же силам добра, воплощённым в травоядных персонах. Композиция выполнена в технике выбивки с тщательной шлифовкой всех фигур. Художественно-стилистические и указанные технологические особенности данной композиции позволяют отнести её ко II тыс. до н. э. Этому не противоречит и сильно патинированная поверхность шлифованных петроглифов.

Плоскость № 27 (рис. 1-5). Композиция состоит из семи фигур козлов, лучника и собаки (?). Фигурки козлов формируют ряд, уходящий вдаль. Художник великолепно владел чувством пространства, поэтому для придания картине глубины он последовательно уменьшал фигурки от крупных на переднем плане, до совсем мелких «вдалеке». Это позволило создать вполне реалистичную сцену охоты с собакой на горных козлов.

Краткий обзор наскального памятника Хату-Хутэл носит предварительный характер и имеет целью ввести весьма редкие изобразительные сюжеты в научный оборот. Вместе с тем, предложенные варианты смысловых интерпретаций настроены на определение направлений дальнейших вероятных исследований в области семантической дешифровки наскальных изобразительных текстов нескольких поколений кочевников Центральной Азии. Предложенные датировки отдельных персонажей и сцен уже на первом этапе исследований позволяют предполагать одновременность рисунков, а следовательно и этапность формирования всего наскального сакрального комплекса. Принадлежность памятника к сакрализованной территории обозначает целый ряд признаков окружающего пространства. Первым из них может быть одиночная грунтово-каменная насыпь диаметром 11 м и высотой 0,6–0,7 м, располагающаяся у подножия с тыльной стороны горы, а также разбросанные под скалами и вниз к равнине керекесуры, поминальники, камни с тамгами, два этнографических кладбища и сакральное место на вершине неподалеку расположенной отдельно стоящей горы. Святилище оформлено в виде каменного алтаря *индэра*, на вершине которого производятся культовые воскурения и сожжение приношений в ходе ритуалов, посвящённых новому году празднику Цагаан-сар [Жуковская 2002: 65]. Подобные культовые сооружения выявлены на данной и соседних территориях, характеризуя их с точки зрения определённой сакрализованности [Ожерев 2007: 69, 70–72; 2008: 219, 220].

Библиография

- Жуковская Н. Л.* Кочевники Монголии. Культура. Традиции. Символика. М., 2002.
- Ожередов Ю. И.* Археолого-этнографические исследования экспедиции Томского государственного университета в Западной Монголии в 2006 году // Археологические материалы и исследования Северной Азии, Древности и Средневековья. Томск, 2007.
- Ожередов Ю. И.* Сакральные сооружения в сомонном центре Эрдэнэ-Бурэн Ховдского аймака Западной Монголии // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. Барнаул, 2008. Вып. II.

А. Е. Рогожинский

КазНИИ по проблемам культурного наследия номадов, Алматы, Казахстан

УДОСТОВЕРИТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ-ТАМГИ КОЧЕВНИКОВ НОВОГО ВРЕМЕНИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ГОРНЫХ ЛАНДШАФТАХ СЕМИРЕЧЬЯ, ЮЖНОГО И ВОСТОЧНОГО КАЗАХСТАНА

A. E. Rogozhinskiy

Kazakhstan Research Institute for the Cultural Heritage of Nomads, Almaty, Kazakhstan

THE CERTIFYING TAMGA-SIGNS OF MEDIEVAL AND MODERN NOMADS IN THE MOUNTAINOUS LANDSCAPES OF SEMIRECHIE, SOUTHERN AND EASTERN KAZAKHSTAN

Многовековая традиция тамгопользования средневековых кочевников и номадов нового времени (XVII – начала XX в.), обитавших на землях современного Казахстана, лишь недавно обозначилась в отечественной науке как особая тема историко-археологических исследований. Несмотря на то, что тема эта имеет глубокие корни в благодатной почве дореволюционной российской и советской исторической науке и этнографии [Аристов 2003: 7–98; Соколов 1904; Востров, Муканов 1968: 23–56], казахстанские исследователи на этом пути делают свои первые самостоятельные шаги [Досымбаева 2006: 54–55, 86; Самашев и др. 2010; Рогожинский 2010]. Поскольку инициатива на сей раз принадлежит археологам, обратившимся к интерпретации столь специфического вида исторических источников, проблемы методологического плана сразу приобрели актуальность.

Делом будущего остаётся историографический анализ новейших работ по данной тематике; здесь же уместно отметить «родство» многих авторов с традиционной школой петроглифоведения, из которой в исследование удостоверительных знаков-тамг привносятся не только апробированные приемы документирования, но и принципы типологии, датировки, культурной атрибуции и даже семантической интерпретации символических изображений. Соответственно возможности использования как исторического источника вырванных из многокомпонентного контекста изображённых на скалах знаков снижаются до уровня тривиальных заключений об их формальном сходстве и отличиях, о принадлежности к единой исторической эпохе и этнокультурной среде. При этом, как и в интерпретации наскального искусства, акцент смещается в сторону априорной констатации преемственности семантики и универсальности функций родоплеменных знаков кочевников I–II тыс. н. э. на территории Казахской степи.

Другой круг проблем исторического анализа данного вида источников связан с незавершённостью в своё время сбора первичного этнографического материала по родословию казахов южного региона и разнообразию их клановых знаков. Сегодня на утрату изустного знания в памяти нескольких советских поколений наслонились неполнота и ошибочность сведений «старых востоковедов» XIX в., на которых расцветает национальное мифотворчество современной эпохи. Идентификация казахских родоплеменных тамг и выделение их среди множества воспроизведённых на скалах разновременных знаков становятся для современных исследователей непростой задачей. Отдельные авторы, введённые порой в заблуждение устаревшими данными, почерпнутыми из общедоступных литературных источников, относят наскальные изображения казахских тамг к древнетюркской эпохе [Досымбаева 2006: рис. 20, Жайсан, 2, Мерке, 3; два фото справа внизу на с. 86; Самашев и др. 2010: рис. 107, 109 (внизу)], и проблема исторического изучения средневековых памятников региона ещё более усложняется.

В сложившейся ситуации кропотливая работа с архивными документами и другими письменными источниками неизбежно должна предшествовать интерпретации полевых материалов [Рого-

жинский 2010: 101-115, рис. 1-6]. В равной мере это относится к петроглифам-знакам, оставленным монголоязычными кочевниками позднего средневековья и нового времени, изучение которых тоже вынужденно опирается, главным образом, на сохранившиеся материалы архивов [Авляев 1994: табл. 1-7]. Наконец, для идентификации удостоверительных знаков клановых групп, входивших в состав неустойчивых территориально-политических объединений раннего средневековья и домонгольского времени, сегодня недостает исторических источников; одним из видов таковых служат памятники рунической эпиграфики, нередко сопровождаемой изображениями тамг, но систематическое их выявление и регистрация в горно-степных ландшафтах страны – основном ареале расселения кочевников – в Казахстане только начинается [Рогожинский 2010; Кызласов 2010: 345-346; Рогожинский, Кызласов 2011: 330-333].

В основу данной статьи положены полевые материалы, собранные автором в 2003–2010 гг. в ходе археологических разведок и документирования многих местонахождений петроглифов Семиречья, Южного и Восточного Казахстана. Имеющиеся материалы не равноценны по полноте изученности археологического и историко-этнографического контекстов культурных ландшафтов, с которыми петроглифы-тамги связаны своим местонахождением; наибольшей репрезентативностью обладает коллекция петроглифов-тамг из Западного Семиречья (Чу-Илийские горы), где на протяжении ряда лет проводились регулярные поиски, охватившие значительную часть области. Весомую долю в созданном банке данных по тамгам составляют документальные материалы из фундаментальных архивных хранилищ Казахстана (ЦГА РК), Узбекистана (ЦГА РУз) и России (Научный архив ИИМК РАН), сохранившие сведения о местонахождении и облике отдельных памятников, ныне утраченных или пока не обследованных повторно. В основе идентификации родоплеменных знаков казахов Старшего и Среднего жузов лежит специальное изучение подлинных документов XIX – нач. XX в., проведённое автором в 2007–2009 гг. в фондах ЦГА РК; на эти уточнённые данные об истинном начертании казахских тамг сегодня опирается историческая интерпретация имеющихся знаков-петроглифов (рис. 1). Безусловно, собранные и систематизированные материалы остаются пока не достаточными для окончательных выводов о значении клановых знаков, игравших на протяжении веков важную роль в жизни кочевников, но они дают повод по-новому представить некоторые стороны этой проблемы.

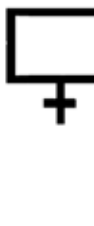









ИСТОЧНИКИ	САРЫУЙСЫН	АЛБАН	СУАН	ДУЛАТ	ШАПЫРАШТЫ
ГРОДЕКОВ, 1889 АРИСТОВ, 1894 ТЫНЫШПАЕВ, 1925 ВОСТРОВ, МУКАНОВ 1968					
АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ XIX В. ЦГА РК РОГОЖИНСКИЙ, 2010					

Рис. 1. Сравнительная таблица основных библиографических источников и данных архивных документов XIX в. по тамгам казахов Старшего жуза.

Памятники наскального искусства являются особым видом культурных ландшафтов, в которых петроглифы участвуют в организации освоенного человеком природного пространства. Поскольку условия экологической среды и способы её культурно-хозяйственного освоения не оставались на протяжении длительного времени одинаковыми, следует предполагать также изменение функций и общественной значимости наскальной изобразительной деятельности, которое находит отражение в трансформации репертуара и в топографии петроглифов разных эпох. Появление и распространение письменности видоизменило в определённый момент способ коммуникации обитателей степей посредством создания в пространстве освоенного ландшафта нарративных текстов-сигналов. Параллельно со времени выделения коллективной (родовой) и индивидуальной (семейной) собственности развивалась система удостоверительных знаков-тамг, коммуникативная функция которой реализовывалась наряду с другими также через канал наскального творчества. Разумеется, сказанным не исчерпывается характеристика феномена наскального искусства Центральной Азии, но этого тезиса достаточно, на мой взгляд, для обозначения исторического места и роли клановых знаков кочевников средневековья и нового времени изучаемого региона. Ретроспективный анализ имеющихся источников позволяет уловить сходство и отличия разновременных тамг кочевников в пространственной локализации и, вероятно, исторической обусловленности их появления в ландшафтах Семиречья, Южного и Восточного Казахстана.

Казахское наскальное искусство XVIII – нач. XX в. представляет позднейший этап развития традиционного творчества скотоводов-кочевников и наряду с унаследованными от древних времён качествами, характеризующими преемственность в технике, форме и отчасти – в содержании создаваемых гравюр, отличается своеобразием и этнической узнаваемостью. В целом наскальное искусство казахов нового времени мало связано с религиозным культом и по содержанию являлось глубоко «светским», народным, обращённым к повседневной реальности кочевого быта, героико-эпическому прошлому и исторической современности. На этом этапе неотъемлемой частью наскального творчества стало создание камнеписных текстов-«автографов» или «аннотаций», часто сопутствовавших фигуративным изображениям или самостоятельно выступавших как функциональный эквивалент родоплеменных удостоверительных знаков (тамга/танба). И те, и другие – тексты и тамги, требуют специального изучения, которое, в свою очередь, открывает большие возможности для определения датировки, этнокультурной идентификации и историко-культурной интерпретации поздних петроглифов.

В некоторые моменты истории изобразительная наскальная деятельность кочевников нового времени приобретала сугубо прагматическое значение, сохраняя в своем репертуаре лишь удостоверительные знаки-тамги и автографические надписи. Особую категорию памятников такого типа образуют скопления наскальных изображений родоплеменных знаков, которые обозначаются в тюркоязычной части Центральной Азии общим наименованием «тамгалытас», или «танбалытас»; moreover, топоним «тамгалы/танбалы» нередко распространяется на местонахождения древних петроглифов, где знаки-тамги малочисленны или вовсе отсутствуют.

Одним из известных памятников является Тамгалытас в низовье р. Сарысу, на южном берегу соленого озера Тамгалы-туз в северо-западной оконечности пустыни Бетпақдала. Первые сведения о «камне Тамгалытас» как о крупном скоплении различных родовых тамг собраны русскими исследователями еще в 1870–1880-х гг. [Иванин 1875; Шмидт 1894: 59-60.]. В 1895 г. Тамгалытас обследовали Л. И. Кузнецов, военный врач г. Акмолинска, и Хасан Бекхожин, переводчик Атбасарского уезда, который сделал фотографический снимок камня, зарисовал знаки и посетительские надписи, сопроводив некоторые из них переводом [ЦГА РУз. ЦГА РУз. И-1. Оп. 16. Д. 755; И-1. Оп. 16. Д. 911. Л. 227 и об.; Кузнецов 1929: 123–124]. В советское время памятник обследовался в 1936 г. геологом К. И. Сатпаевым, а в 1946 г. археологической экспедицией под руководством А. Х. Маргулана [Сатпаев 1941: 69; Маргулан, Агеева 1948: 131; Маргулан 1997: 36-37; Маргулан 2003: рис. 361]. На основе собственного произвольного изменения и истолкования перевода Х. Бекхожина одного из текстов* А. Х. Маргулан предположил, что «в надписи сообщается об историческом событии, о важном синклите, о провозглашении на нём особого народа под древним именем казак (XV в.)» [Маргулан 1997: 36, 37].

* Ср. «Кара-Найман, Алчин, Аргын, Кара-кисек, Койсын, Табын, мулла Карчике. Господь помилует их шесть» (по Х. Бекхожину) и «Кыпчаки, найманы, алчины, аргыны (каракесек), уйсыны (куйсын) и табыны! О дай благоденствие этим шестерым!» (по А. Х. Маргулану).

В настоящее время камень Тамгалытас сильно разрушен, и на обломках песчаника сохранились лишь отдельные знаки и арабографичные надписи-автографы на тюрки, старейшие из которых датируются специалистами нач. XIX в.* Выделяется серия тамгообразных знаков, относящихся, по-видимому, к средневековью; среди них численно преобладают знаки в виде двух параллельных линий, сопоставимые с кыпчакской тамгой. Поздние казахские надписи тоже часто сопровождаются тамгой «косалеп» племени кыпшак, в том числе эпитафия на одной из могил расположенного вблизи небольшого некрополя. Вместе с поздними надписями встречаются и другого вида знаки, идентифицируемые как тамги казахских родов Среднего (уак) и Младшего (шомекей, адай, жагалбайлы) жузов.

Немаловажную роль в возникновении Тамгалытас, как почитаемого объекта межплеменного значения, по-видимому, сыграло расположение памятника на узловом участке традиционных маршрутов кочевий и путей сообщений, пролежавших вдоль границы пустынь Мойынкум и Бетпақдала из западной части Сары-Арки к горам Каратау и долинам рек Сырдарья и Таласа. Здесь же вдоль низовий Сарысу со втор. пол. XVIII в. складывалась неустойчивая пограничная линия расселения казахских родов Среднего и Младшего жузов [Востров, Муқанов 1968: 144–149]. Обширные осенне-весенние пастбища этих мест ещё в кон. XIX в. вызывали между казахами Казалинского и Атбасарского уездов затяжные споры, доверенным лицом в которых от рода баганалы племени найман и выступал многие годы Х. Бекхожин, обследовавший Тамгалытас. Сложению традиции почитания Тамгалытас в новое время предшествовала история заселения этих территорий средневековыми кочевниками, образование племенных союзов и государств огузов и кыпчаков, а вместе с тем, вероятно, появление в степи подобных собраний родоплеменных знаков, высеченных навеки в камне. Народные предания казахов этимологизировали собрание древних тамг на камне Тамгалытас, соединив в себе понимание его особой этнополитической значимости, культовое почитание предков и приверженность древней традиции наскального изобразительного творчества.

Собрания казахских тамг известны также на Манкыстау, в Каратау, а также в Тарбагатае, где в урочище Молдажар на западных отрогах хребта зафиксирована своеобразная серия родоплеменных знаков и султанских тамг втор. пол. XVIII в. [Рогожинский 2010: 120–122, рис. 3: 1–4.]. Тамги сгруппированы в определённом порядке на нескольких камнях, расположенных недалеко друг от друга. На трёх камнях вместе изображены по две-три султанские тамги, а на пологой седловине горы находится ещё один крупный плоский камень, на котором между древними рисунками запечатлены шесть других знаков, идентифицируемых как тамги разных племён и родов Среднего (аргын, найман) и Старшего (албан, суан) жузов.

Сочетание родовых знаков разных племён двух жузов в данном регионе весьма примечательно: вероятно, их совместное нахождение связано с каким-то значимым историческим событием и документирует определённую этнокультурную и политическую ситуацию, которая могла иметь место во втор. пол. XVIII в. Именно в этот период, по сведениям источников, вскоре после разгрома Джунгарского ханства, земли к юго-западу от «камня Тарбагатая» были заняты казахами некоторых племён Старшего жуза (албан, суан, шапырашты и канлы), кочевавшими наряду с родами Среднего жуза в Алакульской котловине и окружающих её горах [Андреев 1998: 74–77; Аристов 2001: 439–441]. Одновременно на землях, расположенных к северу от водораздела гор Тарбагатай, происходило расселение казахов Среднего жуза – аргынов и найманов. Возможно, серия разнотипных тамг из Молдажара относится к историческому моменту, когда западная часть Тарбагатая на короткое время стала смежной территорией кочевания казахских племён обоих жузов, и размежевание их кочевий становилось важной социально-политической задачей казахских султанов-правителей и родоначальников.

Обычай создания в подобных случаях наскальных изображений тамг, удостоверявших в пограничных урочищах территориальные права договаривающихся сторон, хорошо известен у казахов из письменных и этнографических источников. Одно из таких свидетельств содержится в документе 1848 г., относящемся к переписке с российской администрацией султанов и биев Среднего и Старшего жузов по поводу права владения летними и зимними кочевками в Семиречье: «На Или находится известный камень Тамгалы-Таш, на котором Аблай-хан и султан Абулфеиз положили

* Выражаю глубокую признательность Т. К. Бейсембиеву, любезно выполнившему перевод с тюрки и определение датировки эпиграфических текстов из Тамгалытаса, Арпаузен, Кулжабасы, Тамгалы и других памятников Южного Казахстана и Семиречья.

тамгу (знак подписи, или знак, употребляемый вместо клейма) в удостоверение, что та сторона должна принадлежать уйсунцам, а здешняя – наймановским волостям» [ЦГА РК. Ф. 374. Оп. 1. Д. 2097. Л. 5-6об.].

Широкое распространение у казахов обычая отмечать своими тамгами родовые территории и одновременно – глубоко прагматичное, утилитарное назначение создававшихся на скалах удостоверительных знаков, демонстрируют многочисленные примеры нахождения тамг в разных регионах страны. Однако условия применения тамг как маркеров родовой собственности не были едиными везде для реализации функций удостоверительных знаков.

В Семиречье практически невозможно встретить наскальные изображения казахских тамг, датирующиеся ранее сер. – втор. пол. XIX в.; крайне редко они встречаются на камнях могильных сооружений, предположительно относящихся ко времени реколонизации края во второй половине XVIII в., после гибели Джунгарского ханства. В то же время, большое количество изображений родоплеменных знаков наряду с арабографичными надписями-«автографами» и наскальными рисунками создается в посл. трети XIX в. [Ерофеева и др. 2008: 123–125, рис. 50]. Особенно многочисленные серии надписей и петроглифов происходят из Западного Семиречья и левобережной части среднего течения р. Или. Характерной особенностью здесь является локализация казахских тамг преимущественно у стационарных зимних стоянок, на окружающих скалах, нередко отмеченных присутствием древних и средневековых гравюр. Среди последних тоже имеется много удостоверительных знаков кочевников древнетюркского (VI–VIII вв.) и домонгольского времени (IX–XII вв.), сопровождающихся выразительными композициями петроглифов, а иногда и рунической эпиграфикой.

Соседство на скалах родоплеменных знаков средневековых номадов и казахов XIX в. отражает, вероятно, культурную преемственность в сфере традиционного землепользования и норм кочевого права. Сопоставление условий массового распространения наскальных изображений тамг в середине века и новое время становится особенно перспективным в виду хорошей обеспеченности позднего периода письменными источниками и открывает возможность для экстраполяции на средневековые памятники основных выводов, касающихся причин широкого распространения практики создания удостоверительных знаков во втор. пол. XIX в.

Тамги казахов зафиксированы во многих пунктах центральной и южной части Чу-Илийских гор; они, как правило, приурочены к местам стоянок, отчётливо различимы на местности, словно выставлены напоказ, и выступают самостоятельным элементом в репертуаре наскального творчества этого времени. По находкам русского фарфора и монет датировка большинства стоянок с остатками каменных или сырцовых стационарных построек определяется посл. третью XIX – нач. XX в.

Наиболее распространённым в юго-западных, центральных и северных районах Чу-Илийских гор является знак в виде окружности с перекрестием внизу, который идентифицируется здесь как племенная тамга сарыуйсынов и дулатов. В отдельных случаях изображена тамга рода ботпай, представляющая разновидность основной тамги племени дулат. В юго-восточной части гор зафиксированы также тамги племени шапырашты в форме равнобедренного треугольника («тумар»). Местонахождение пунктов, где найдены тамги разных родов Старшего жуза, совпадает с границами волостей Верненского уезда, образовавшихся после административной реформы 1868 г. При этом у зимовок, расположенных в урочищах на внутренней территории прежних волостей, родовые тамги встречаются крайне редко. Вместе с тамгами на скалах иногда присутствуют именные надписи – в отдельных случаях с указанием даты (1869 г. в Серектас, 1882 г. в Тамгалы). Таким образом, обозначение мест постоянных зимовок родовыми знаками и именными надписями обусловлено исторической ситуацией, связанной с учреждением Семиреченской области (1868 г.) и образованием в посл. трети XIX в. относительно устойчивых границ расселения казахских родов в пределах административных волостей [Рогожинский 2010: 118–120]. Узкая датировка и локализация большинства зафиксированных тамг выдвигают вопрос о причинах быстрого и массового их распространения в данный период; важнейшей явилась, по-видимому, земельная теснота.

Обострение в кон. XIX в. земельной тесноты в западной части Семиречья обусловлено относительным перенаселением и ростом поголовья скота, происходивших на фоне увеличения числа оседлых земледельческих поселений в предгорной зоне Северного Тянь-Шаня, ограничения доступа казахов-кочевников к высокогорным летним пастбищам и сокращения пастбищных угодий в пределах административных территорий [Аристов 2003: 347–359; Ерофеева и др. 2008: 147–149, 227–261]. Усилившаяся в связи с этим борьба кочевников за лучшие зимние стойбища, в свою оче-

редь, стала причиной массового создания родоплеменных знаков и надписей-«автографов» вдоль границ волостей для удостоверения прав родовой земельной собственности и семейной собственности на постоянные зимовки (кыстак). В меньшей степени эти явления затронули хозяйственный уклад казахов северо-восточных районов Семиречья, где демография и структура расселения кочевого и земледельческого населения при иных географических условиях существенно отличались. Поэтому, например, в Джунгарском Алатау количество наскальных изображений казахских тамг оказывается невелико в сравнении с левобережной территорией Заилийского края.

В Южном Казахстане более распространённым способом удостоверения прав владения было создание именных надписей, что, возможно, объясняется сравнительно высоким уровнем грамотности населения Туркестана. Среди казахских петроглифов-тамг в Каратау известны относительно ранние изображения, датирующиеся не позднее XVIII в.; их локализация не имеет строгой связи с местонахождением стоянок. Так, в Сауыскандыксае на приметной скале у горного ручья сохранилось изображение тамги в виде шеста-бакана рода баганалы племени найман Среднего жуза рядом с изображениями ружей на сошках, некоего круглого предмета с изысканной орнаментацией (возможно, щита), фигурой верблюда и сценой копуляции лошадей. Такие примеры раскрывают сходство по местонахождению и контексту ранних гравюр казахских тамг с традицией сопровождения удостоверительными знаками фигуративных изображений, повсеместно зафиксированной как особенность раннесредневековых петроглифов Центральной Азии.

Особую группу образуют казахские тамги, связанные своим месторасположением не со стоянками, а с водными источниками, колодцами. В 1897 г. известный семиреченский археолог и краевед Н. Н. Пантусов в юго-восточных отрогах Чу-Илийских гор зафиксировал у колодца Танбалыкудук выбитые на скале или сделанные краской два рисунка, представлявшие собой изображения тамги рода ботпай и племенной тамги дулатов или сарыулысынов [НА ИИМК РАН. РА. Ф. 1. 1896 г. Д. 230. Л. 42–43; Пантусов 1899: 62–67]. В юго-восточной части Семиречья, в долине р. Кеген, в 1900 г. им же сделан фотоснимок скалы [НА ИИМК РАН. РА. Ф. 1. 1901 г. Д. 2. Л. 122; Пантусов 1901: 133–134] с тибетскими молитвенными надписями, с тамгами казахов племени албан и его родового отделения алжан. Надписи относятся к кон. XVII – сер. XVIII в.; их создание связано с почитанием ойратами минерального источника-арасана, струящегося из-под скалы. Позднее, в 1870-е гг., в ходе длительной борьбы за обладание здешними высокогорными пастбищами казахи-албаны и кыргызы вытеснили калмыков с их прежних кочевков, и с 1882 г. эти земли окончательно отошли к владениям албанов Джаркентского уезда. Ко времени этого внутреннего размежевания и относятся казахские тамги на скалах Кегенского арасана [Рогожинский 2010: 477, 478].

Ойратские тамги никогда прежде не привлекали внимание казахстанских исследователей; более того, их правильная идентификация вызывает затруднения у знатоков наскального искусства, принимающих специфичное изображение зюнгарской (джунгарской) джанхан-тамги за гравюру колесницы эпохи бронзы [Байпаков, Марьяшев 2004: 8, фото 116]. Между тем, столетний период обитания западно-монгольских племен на значительной части современной территории Казахстана и Кыргызстана отмечен многочисленными памятниками культовой и фортификационной архитектуры, монументального искусства и другими недвижимыми объектами культуры, в том числе эпиграфикой и наскальными изображениями удостоверительных знаков-тамг [Ерофеева 2009: 27–47]. Правда, число последних сравнительно невелико, но они известны и на востоке страны, и в Семиречье.

Определение закономерности расположения ойратских тамг в археологическом ландшафте затрудняет пока слабая изученность памятников этой эпохи (XVII – перв. пол. XVIII в.). Однако известные примеры позволяют заметить сходство основных принципов расположения джунгарских тамг и клановых знаков казахов в последующий период. Тамги разных отоков торгоутов известны в Семиречье (Тамгалы) и Восточном Казахстане (Койтубек, Даланкара), где они выбиты на скалах рядом со стационарными стоянками, которые позже использовались казахами XIX в. Знак в виде равнобедренного треугольника (*буу-тамга*) присутствует на основной скале с тибетскими надписями у Кегенского арасана. Несколько видов тамг торгоутов и, возможно, чоросов (*очир-тамга*) зафиксированы на скалах ламаистского культового комплекса в Тамгалытас на р. Или. Тамга зюнгаров (*джанхан*) зафиксирована в Кулжабасы, но контекст петроглифа исследователями не установлен. Наиболее часто вблизи стоянок можно встретить не тамги, а краткие молитвенные надписи, выполненные с разным мастерством тибетским или ойратским «ясным письмом»; это, пожалуй, и составляет одну из отличительных черт наскального творчества ойратов-ламаистов. В целом,

малочисленность ойратских тамг на внутренней территории Джунгарского ханства, возможно, отражает устойчивый, регламентируемый центральной властью, характер расселения кочевников при относительно свободном, не стеснённом земледельческой колонизацией, использовании наилучших сезонных пастбищ.

Тамги средневековых кочевников, зафиксированные сегодня на исследованной территории (рис. 2), численно преобладают над клановыми знаками последующих эпох. К сожалению, их связь в ландшафте с памятниками других видов, – в первую очередь, со стоянками – устанавливается во многих случаях гипотетически, поскольку раскопками исследованы лишь единичные поселения, которые в условиях горных ландшафтов обычно представляют собой сложные многослойные археологические объекты, фиксирующие обитание кочевников нескольких эпох. На некоторых одновременных стоянках собраны репрезентативные образцы керамики и других артефактов, подтверждающих обитание здесь средневековых кочевников [Ерофеева и др. 2008: 112, 118; Рогожинский 2010: 334, рис. 3: 1]. Неравномерная изученность разных территорий также препятствует сегодня решению многих вопросов, в том числе определению ареалов распространения отдельных видов тамг, их относительной и абсолютной хронологии и др. Решению этих задач могут способствовать находки рунической эпиграфики на юге Казахстана и в смежной области Кыргызстана [Рогожинский 2010: 329-335, рис. 1–4; Табалдиев, Солтобаев 2001: 68–73], однако и они пока вызывают дискуссии среди специалистов [Кляшторный 2001: 73-75; Кызласов 2005: 60, 61]. Первоочередной за-

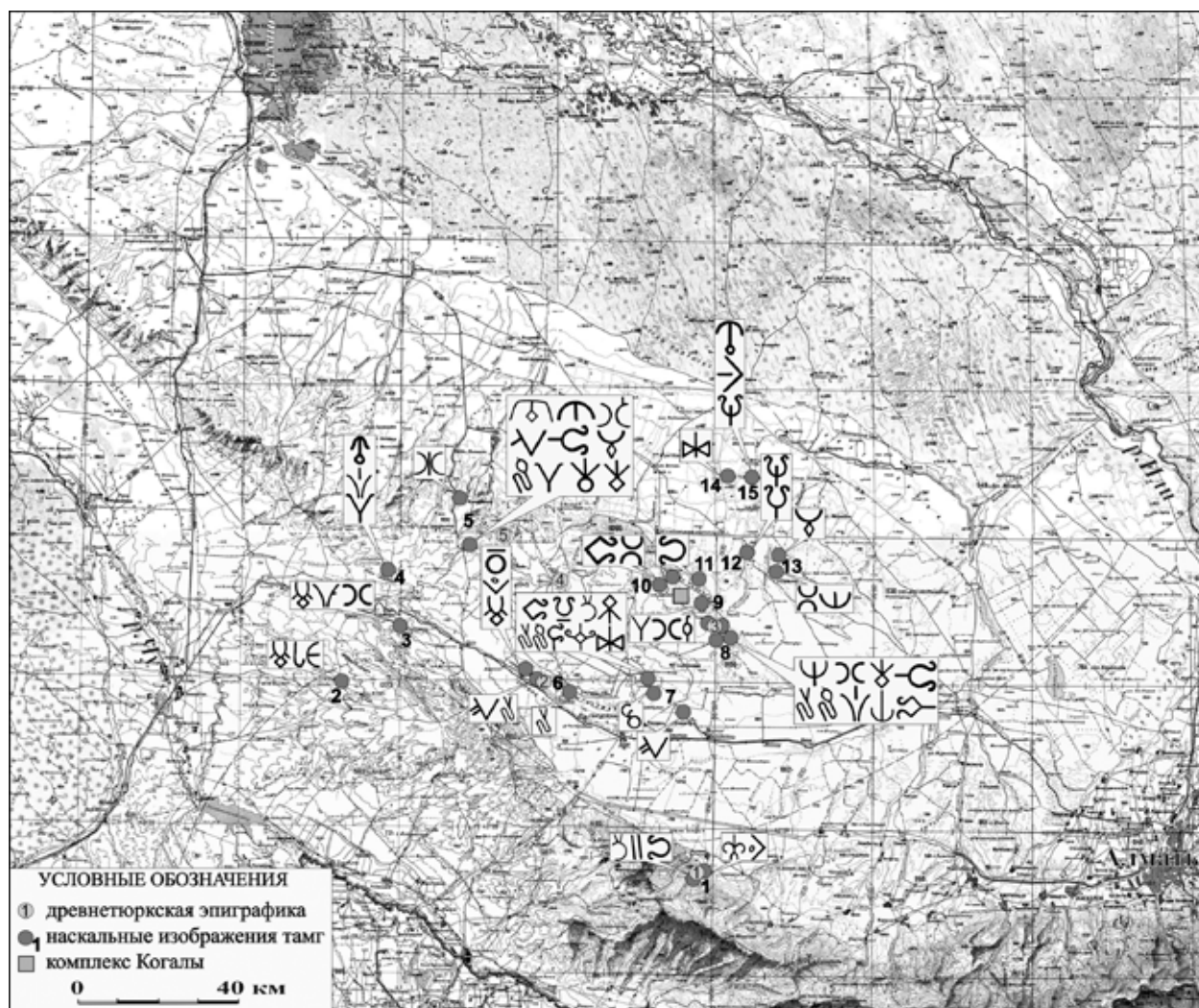


Рис. 2. Карта распространения средневековых изображений тамг и древнетюркской эпиграфики Чу-Илийского междуречья.

Памятники эпиграфики: 1 – Актерек, 2 – Кулжабасы, 3 – Тамгалы, 4 – Копалы, 5 – Жынгылды. Изображения тамг: 1 – Актерек, 2 – Жайсан, 3 – Шокпар, 4 – Ушкызыл, 5 – Жынгылды, 6 – Кулжабасы, 7 – Аккайнар, 8 – Тамгалы, 9 – Каракыр, 10 – Когалы, 11 – Тырнакты, 12 – Ащысу, 13 – Серектас, 14 – Каншенгель, 15 – Шолакэспе.

дачей в этих условиях остаётся документирование и картирование знаков, которое со временем позволит воспроизвести историческую картину расселения племён и родов, составлявших государственные образования средневековых кочевников.

Наиболее разнообразные и информативные материалы собраны по Семиречью: на текущий момент здесь выявлено около ста знаков-петроглифов, представляющих собой основные и производные формы более 15-ти разновидностей тамг. Некоторые из них присутствуют среди тамг древнетюркского времени, известных на территории Чуйской долины и Прииссыккуля, Сарыарки, Тарбагатая, Алтая, Тувы и в Западной Монголии. Для отдельных видов тамг можно указать аналоги на датированных предметах из погребальных комплексов Южной Сибири или на изделиях, происходящих с городищ Чуйской долины [Кызласов 2000: рис. 1: 4; Кузнецов 2007: рис. 2, 3; Байпаков и др. 2007: рис. 270, фото 15]. В то же время большинство знаков Семиречья не встречается в Южном Казахстане, в Каратау, где, например, выделяется группа тамг, имеющих аналогии среди знаков-нишан с городища Сидак и других памятников среднего течения Сырдарьи [Смагулов, Яценко 2010: рис. 2: 17, 18, 46; 4: 5, 14 и др.]. Для относительной датировки семиреченских тамг имеют значение случаи их совместного нахождения с руническими текстами. Наконец, для хронологической и этнокультурной идентификации знаков на скалах большую ценность представляют нумизматические материалы по Семиречью и Средней Азии: два или три типа тамг-петроглифов обнаруживают палеографическое соответствие династическим знакам на монетах тюркешей Семиречья и правителей малых владений Тохаристана VII–VIII вв. [Вайнберг 1971; Babayar 2007: p. 197, 198, No: 277–279]

Безусловно, не все тамги создавались на скалах одновременно, но можно выделить группу знаков, доминирующих и в количественном отношении, и в некоей иерархии изображений, наблюдаемой в собраниях тамг разного вида. Для местонахождений Чу-Илийских гор можно указать два вида особенно часто встречающихся тамг: в виде извивающейся змеи и напоминающий греческую «омега». Иногда они выступают самостоятельно, иногда вместе, причем «ранг» тамги-змеи часто меняется: то она доминирует, то изображается рядом или ниже омегаобразного знака.

Положение средневековых тамг в ландшафте выглядит менее разнообразным, чем знаков последующих эпох. Главной отличительной чертой средневековых тамг-петроглифов является присутствие их в контексте обособленных в ландшафте скоплений наскальных рисунков (как древних, так и современных им), интерпретируемым петроглифистами как «святилища». Однако с большей регулярностью тамги I тыс. н. э. встречаются на выделяющихся поверхностях скал, близ которых располагаются остатки разновременных стоянок, включающих в известных случаях и средневековые материалы. Как и казахские тамги, они обычно хорошо заметны на местности, нередко возвышаясь непосредственно над руинами стоянок.

В пределах рассматриваемой территории вновь выделяется район центральной и южной части Чу-Илийских гор; здесь отмечена наибольшая концентрация средневековых изображений тамг. Только на сравнительно небольшой площади (80 км²) смежных урочищ Жартас и Аккайнар обнаружено около 30 тамг, в большинстве сопряжённых со стоянками кочевников. Широкое расселение и длительное обитание различных племен в тюркское время документируется в Чу-Илийском междуречье многочисленными погребальными памятниками, мемориалами с изваяниями и скоплениями петроглифов. Недавнее открытие мемориального комплекса Когалы с уникальной группой стел с повествовательными сценами и тамгами [Рогожинский 2010: 335-342, рис. 5-8] подчеркивает, вероятно, политическую значимость этого района Семиречья в древнетюркскую эпоху. Впрочем, опираясь на сделанный выше вывод о причинах концентрации здесь же казахских родоплеменных знаков в кон. XIX в., можно предполагать хронологическую связь основной части средневековых тамг со временем расцвета оседлой земледельческой культуры в предгорьях Северного Тянь-Шаня в домонгольское время. Дальнейшие исследования, включая раскопки сезонных стоянок кочевников, вероятно, помогут найти ответы на многие вопросы, связанные с традицией тамгопользования, которые пока остаются не решёнными.

Библиография

- Авляев Г. О. Происхождение калмыцкого народа (середина IX – первая четверть XVIII в.). Москва – Элиста, 1994.
Андреев И. Г. Описание Средней орды киргиз-кайсаков. Алматы, 1998.
Аристов Н. А. Усуни и кыргызы или кара-кыргызы. Бишкек, 2001.

- Аристов Н. А.* Краткий исторический очерк поземельного владения в Семиреченской области и настоящее его положение // Н. А. Аристов. Труды по истории и этническому составу тюркских племен. Бишкек, 2003.
- Аристов Н. А.* Опыт выяснения этнического состава киргиз-казаков Большой Орды и кара-киргизов на основании родословных сказаний и сведений о существующих родовых делениях и о родовых тамгах, а также исторических данных и начинающихся антропологических исследований // Аристов Н. А. Труды по истории и этническому составу тюркских племен. Бишкек, 2003.
- Байпаков К. М., Марьяшев А. Н.* Петроглифы в горах Кульджабасы. Алматы, 2004.
- Байпаков К. М., Терновская Г. А., Горячева В. Д.* Художественный металл городища Красная Речка (VI – начало XIII в.). Алматы, 2007.
- Вайнберг Б. И.* Эфталитская династия Чаганиана и Хорезма (по данным нумизматики) // Нумизматический сборник. Ч. 4. Вып. 1. М., 1971.
- Востров В. В., Муқанов М. С.* Родоплеменной состав и расселение казахов (конец XIX – начало XX в.). Алма-Ата, 1968.
- Досымбаева А. М.* Западный Тюркский каганат. Культурное наследие Казахской степи. Алматы, 2006.
- Ерофеева И. В.* Памятники тибетского буддизма середины XVII – первой половины XVIII века в Казахстане: новые исследования и находки // Научные чтения памяти Н. Э. Масанова: Сб. материалов науч.-практ. конф. Алматы, 2009.
- Ерофеева И. В., Аубекеров Б. Ж., Рогожинский А. Е. и др.* Аныракайский треугольник: историко-географический ареал и хроника великого сражения. Алматы, 2008.
- Иванов М. И.* О военном искусстве и завоеваниях монголо-татар и среднеазиатских народов при Чингис-хане и Тамерлане. СПб., 1875.
- Кляшторный С. Г.* Новые открытия древнетюркских рунических надписей на Центральном Тянь-Шане // Известия НАН КР. Бишкек, 2001.
- Кузнецов Л.* О надписи на камне «Тамгалы-Тас» в пустыне Бетпак-дала в Атбасарском уезде Акмолинской губернии // Записки Семипалатинского подотдела Западно-сибирского отдела РГО. 1927. Вып. 16.
- Кузнецов Н. А.* Монеты из памятников верхнеобской культуры // Тюркологический сборник – 2006. М., 2007.
- Кызласов И. Л.* Прочтение рунической надписи урочища Актерек // Роль кочевников в формировании культурного наследия Казахстана. Научные чтения памяти Н. Э. Масанова. Сборник материалов междунар. науч. конференции. Алматы, 2010.
- Кызласов И. Л.* Памятники рунической письменности в собрании Горно-Алтайского республиканского краеведческого музея // Древности Алтая. Выпуск 5. Горно-Алтайск, 2000.
- Кызласов И. Л.* Прочтение рунических надписей Кыргызстана // Материалы и исследования по археологии Кыргызстана. Бишкек, 2005. Вып. 1.
- Маргулан А. Х.* Мир казаха. О значении эпиграфических памятников Казахстана. Алматы, 1997.
- Маргулан А. Х.* Сочинения. Т. 3–4. Алматы, 2003.
- Маргулан А. Х., Агеева Е. И.* Археологические работы и находки на территории Казахской ССР // Известия АН КазССР. Серия археологическая. Вып. 1. Алматы, 1948.
- Пантусов Н. Н.* Кегеньский Арасан // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. 17. Вып. 1–6. Казань, 1901.
- Пантусов Н. Н.* Куртынын-Капчагай и Джалпак-тас (Куртинской волости Верненского уезда) // ПТКЛА. Год IV. Ташкент. 1899.
- Рогожинский А. Е.* «Мы, нижеприложившие истинные тамги...» (опыт идентификации родоплеменных знаков казахов Старшего жуза) // Роль кочевников в формировании культурного наследия Казахстана. Научные чтения памяти Н. Э. Масанова. Сборник материалов междунар. науч. конференции. Алматы, 2010.
- Рогожинский А. Е.* Новые находки памятников древнетюркской эпиграфики и монументального искусства на юге и востоке Казахстана // Роль кочевников в формировании культурного наследия Казахстана. Научные чтения памяти Н. Э. Масанова. Сборник материалов междунар. науч. конференции. Алматы, 2010.
- Рогожинский А. Е., Кызласов И. Л.* Руническая надпись ущелья Жаксылыксай (Семиречье) // Маргулановские чтения – 2011. Материалы международной археологической конференции. Астана, 2011.
- Самашев З., Базылхан Н., Самашев С.* Древнетюркские тамги. Алматы, 2010;
- Сатпаев К. И.* Доисторические памятники в Джекказганском районе // Народное хозяйство Казахстана. Алма-Ата, 1941.
- Смагулов Е. А., Яценко С. А.* Знаки-нишан и сюжетные граффити V–VIII вв. на керамике городища Сидак на средней Сырдарье // Отзвуки Великого Хорезма. К 100-летию со дня рождения С. П. Толстова. Сб. статей. М., 2010.
- Соколов Д. Н.* О башкирских тамгах // Труды Оренбургской ученой архивной комиссии. Т. XIII. Оренбург, 1904.
- Табалдиев К. Ш., Солтобаев О. А.* Рунические надписи Кочкорской долины // Известия НАН КР. Бишкек, 2001. № 1–2.
- Шмидт Ю. А.* Очерк Киргизской степи к югу от Арало-Иртышского водораздела в Акмолинской области // Записки Западно-сибирского отдела РГО. 1894.
- Babayar G.* The Catalogue of the coins of Turkic qaghanate. Ankara, 2007.

**ПО СЛЕДАМ ПЕРВОПРОХОДЦЕВ
(ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕТРОГЛИФОВ БОЯРСКОГО ХРЕБТА В ХАКАСИИ)**

I. D. Rusakova

Museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa", Kemerovo, Russia

FOLLOWING PATHFINDERS**(INVESTIGATIONS OF PETROGLYPHS OF THE BOYARY RIDGE IN KHAKASIA)**

В последние годы возвращается в научный оборот богатое наследие Александра Васильевича Адрианова [см., напр.: Дэвлет 1996; 2004; Миклашевич, Ожередов 2008]. Этот талантливый и очень трудолюбивый человек многое сделал для изучения Сибири. Большое внимание он уделял и петроглифам. Он первым нарушил бытовавшее в то время представление о том, что древние наскальные рисунки располагаются только по берегам рек или вдоль дорог, где присутствует большое движение [Адрианов 1904: 32], первым начал вести научное документирование петроглифов, первым пробовал очищать их от лишайников и пытался консервировать [там же: 33]. Ему принадлежит открытие многих петроглифических памятников, в том числе Малой и Большой Боярских писаниц в Боградском районе Республики Хакасия, которые в настоящее время считаются хорошо изученными [Грязнов 1933; Киселев 1933; 1951; Дэвлет 1965; 1976; Савинов 2003].

А. В. Адрианов, по его собственным словам, имел возможность лишь поверхностно, мельком исследовать скальные выходы Боярского хребта, где располагаются эти памятники [Адрианов 1906: 53]. Но и эта короткая экспедиция 1904 г. дала богатые материалы. Первой исследователь описывает Малую Боярскую писаницу. Он сфотографировал и эстампировал самую большую и насыщенную петроглифами плоскость памятника [Адрианов 1906: 54]. В своем отчете он указывает, что здесь есть и другие плоскости с рисунками [там же: 54, 55]. В частности, он пишет: «На полсажени выше и сажени 1,5 вглубь утёса (от основной плоскости. – *И. П.*) – он здесь отступает – выбита контуром небольшая фигура бегущей козы, а вправо от неё следы выбивок и знак... На аршин правее (от плоскости с изображением козы. – *И. П.*) было выбито несколько фигур, но они сильно затянута лишайником, а частью разрушены; видна лишь группа кружечков» [там же: 55]. В 1992 г., во время экспедиции музея-заповедника «Томская Писаница», нами также были обнаружены и скопированы эти и другие плоскости [Русакова 1998: 111–117] (**рис. 1-b, c**). Плоскость 4 со знаками в виде окружностей и овалов была очищена нами от лишайника, но в настоящее время она снова им заросла. А. В. Адрианов пишет: «Правее, по тому же карнизу утёса встречаются кое-где выбивки животных, но они плохо сохранились...» [Адрианов 1906: 55]. Вероятно, автор имеет в виду плоскость 5, которая расположена на узкой грани под скальным карнизом (**рис. 2**). Петроглифы на ней действительно очень плохо сохранились. Исследователь описывает также две плоскости с одиночными фигурами: с изображением знака и с небрежно «отбитой» неоконченной фигурой животного [там же: 54, 55]. Нами была обнаружена ещё одна плоскость (№ 2), на две трети покрытая лишайником и возможно поэтому не замеченная А. В. Адриановым. Она расположена левее и выше основного фриза (**рис. 1-a**).

Учёный осмотрел и другие возвышенности, прилегающие к Малой Боярской писанице. Он пишет, что если от неё «следовать вниз по утёсу, минуя справа небольшой ложок, то на той же высоте, сажень в 20 от писаницы, мы встретим ещё несколько выбитых фигур: человека с луком и от него влево какую-то ещё фигуру ... на пол-сажени левее, на протяжении около 2 аршин, выбито несколько плохо сохранившихся фигур, ... занимающих площадь 150 × 30 см» [там же: 55]. По нашей нумерации это плоскость 3, гр. II Малой Боярской писаницы (**рис. 4**). Здесь выбиты две крупные фигуры быков, всадник, копытные животные. Вероятно, из-за «крайне дурного состояния погоды», холода, ветра, моросившего дождя [там же: 56] Адрианов не смог разглядеть этих изображений, которые при косом солнечном свете довольно отчётливо видны и сейчас (**рис. 4-b**). За лучника, по всей видимости, Адрианов принял антропоморфную фигуру (**рис. 4-c**).

На этой же возвышенности исследователь описывает ещё одну плоскость: «Спускаясь вдоль утёса ещё ниже по седлу, ... мы встречаем три человеческие фигуры, выбитых поверхностным пунктиром, ... правая фигура изображает стоящего человека с раскинутыми руками, средняя – лежащего человека головою влево и крайняя – также лежащего, но головою вправо» [там же: 55]. Это

плоскость 1 группы II Малой Боярской писаницы (рис. 3-а). Между описанными плоскостями есть ещё одна небольшая плоскость с незаконченным изображением антропоморфного существа и фигурой копытного животного (рис. 3-б). Таким образом, на группе II Малой Боярской писаницы в настоящее время известно три плоскости, две из которых в своё время описал А. В. Адрианов. По-видимому, данное местонахождение у Э. Б. Вадецкой в сводке археологических памятников Среднего Енисея приводится под названием Боярская I писаница [Вадецкая 1986: 163].

«Описанными фигурами исчерпывается содержание писаницы на утёсе, идущем вдоль седла; тщательный осмотр утёса в этой части ничего большего нам не дал», – пишет Александр Васильевич [Адрианов 1906: 55]. Однако в более благоприятных для исследований условиях, летом, мы обнаружили ещё одну группу плоскостей с петроглифами – на небольшой возвышенности, расположенной ниже по утёсу, западнее вышеописанных местонахождений, на третьем по счёту холме от Малой Боярской писаницы. Этот пункт получил индекс Малая Боярская писаница, группа III. Все плоскости, в отличие от групп I и II, ориентированы на восток и «смотрят» в ложок, который разделяет возвышенности. Такая ориентация плоскостей с рисунками – не на открытую местность, а на узкую ложбину – не характерна для петроглифов Боярского хребта. Возможно, поэтому они не были замечены А. В. Адриановым. Практически все рисунки синхронны изображениям основного фриза Малой Боярской писаницы и относятся к тагарской эпохе (рис. 5).

Осмотрев Большую Боярскую писаницу, которая располагается «при подъёме на седло, в полуверсте» от Малой [там же: 55], учёный указывает, что плоскость с рисунками густо затянута лишайником. Эстампировать или хотя бы зарисовать её не получилось, потому что для этого нужна была предварительная очистка и продолжительная остановка, но возможности такой у участников экспедиции уже не было [там же: 56]. Продолжить работы на этом памятнике исследователь планировал в будущем. Но и в 1907 г., когда он снова побывал в этих местах, из-за сложившихся неблагоприятных обстоятельств он не успел осуществить все намеченные планы, в том числе и на Боярах [Адрианов 1908: 37, 38].



Рис. 1. Малая Боярская писаница, группа I: а) пл. 2; б) пл. 3; в) пл. 4.

Несмотря на плохие погодные условия осени 1904 г., А. В. Адрианову удалось обследовать ещё несколько возвышенностей Боярского хребта. На скальных выходах «отногои», обращённой «утёсистой стороной к степи, откуда открывался обширный вид», он видел «много выбитых фигур, расположенных в одиночку или группами из небольшого числа» [Адрианов 1906: 56]. В частности, он описывает несколько таких плоскостей с петроглифами: «Четыре идущих один за другим быка, с

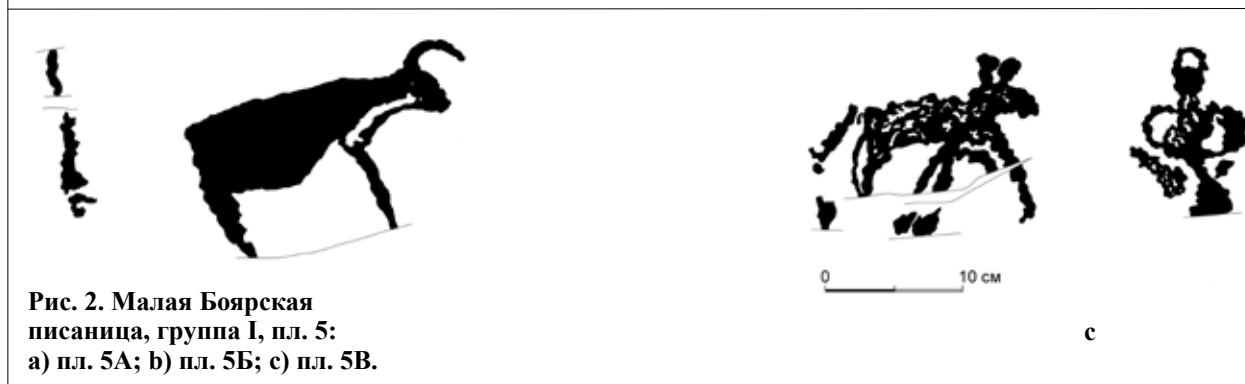
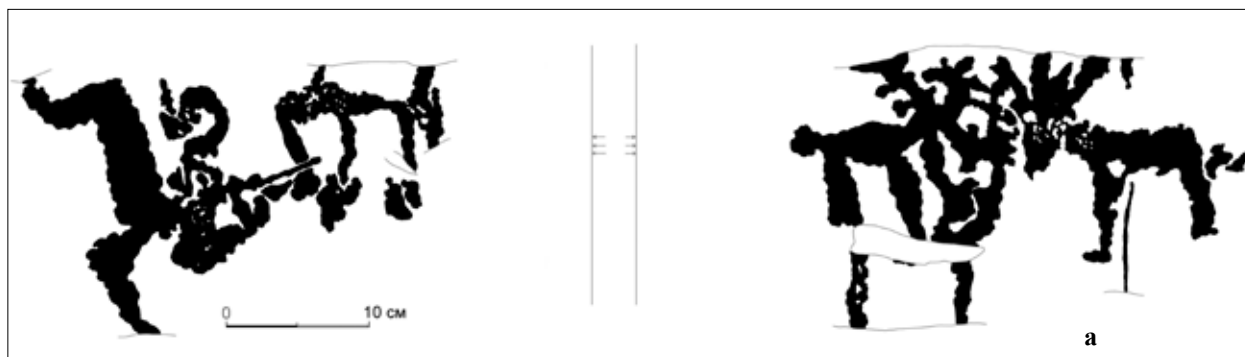


Рис. 2. Малая Боярская писаница, группа I, пл. 5:
а) пл. 5А; б) пл. 5Б; в) пл. 5В.

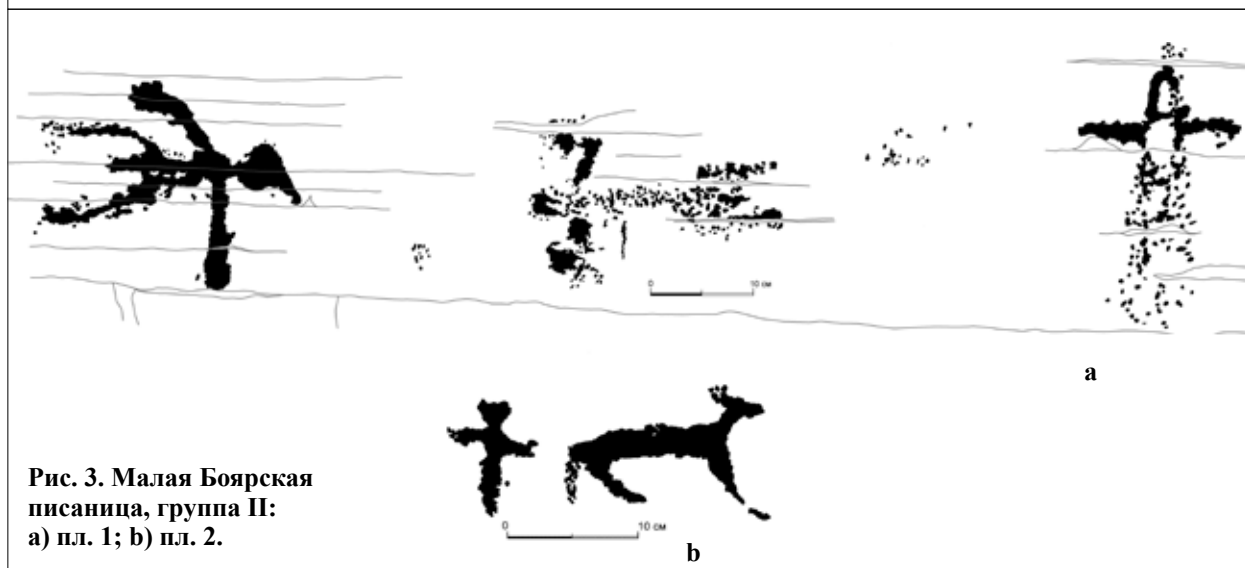


Рис. 3. Малая Боярская писаница, группа II:
а) пл. 1; б) пл. 2.

чрезвычайно характерно выраженным видом и складом породы рогатого скота; левее – две человеческих фигуры и ниже – фигура неопределенного домашнего животного. Вправо от этой фигуры, поодаль выбиты фигуры двух быков и человека правее их. Еще правее – фигура сидящего человека, а ниже его ног – большой овальный круг с вертикальной и горизонтальной поперечинами (изображение шаманского бубна). Ещё правее на 1,5 сажени выбито несколько фигур. Правее их, на грани под другим углом, выбито изображение конического шалаша с дверью» [Адрианов 1906: 56]. Это местонахождение в 1983 г. в числе других было обследовано Н. В. Леонтьевым и Н. А. Боковенко [Боковенко, Леонтьев 1985: 192; Боковенко 2000: 11]. Они присвоили ему индекс Бояры I В. Все плоскости, описанные А. В. Адриановым, они скопировали. Позднее эти материалы были любезно представлены автору статьи для включения их в диссертационное исследование [РусакOVA 2001: 18–19, рис. 59; 60, 1, 2]. В 2008 г. нами также были скопированы эти плоскости (рис. 6, 7). Помимо описанных рисунков мы обнаружили ещё одну интересную плоскость на этом местонахождении (рис. 8).

Подводя итоги своей работы на Боярском хребте, Адрианов пишет: «Я привожу лишь некоторую часть из числа осмотренных нами выбитых фигур, чтобы только дать понятие об имеющемся

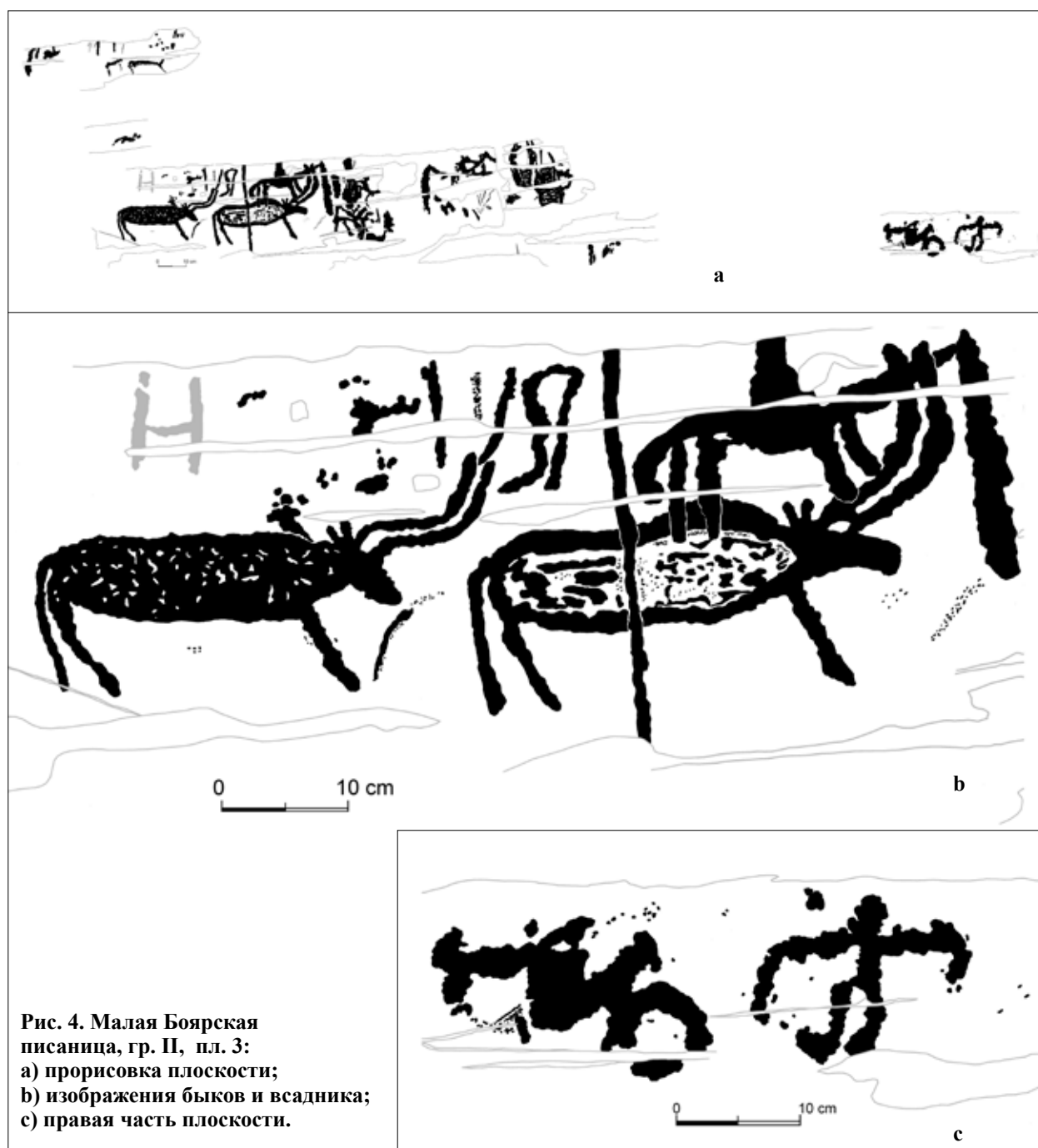


Рис. 4. Малая Боярская писаница, гр. II, пл. 3:
 а) прорисовка плоскости;
 б) изображения быков и всадника;
 в) правая часть плоскости.

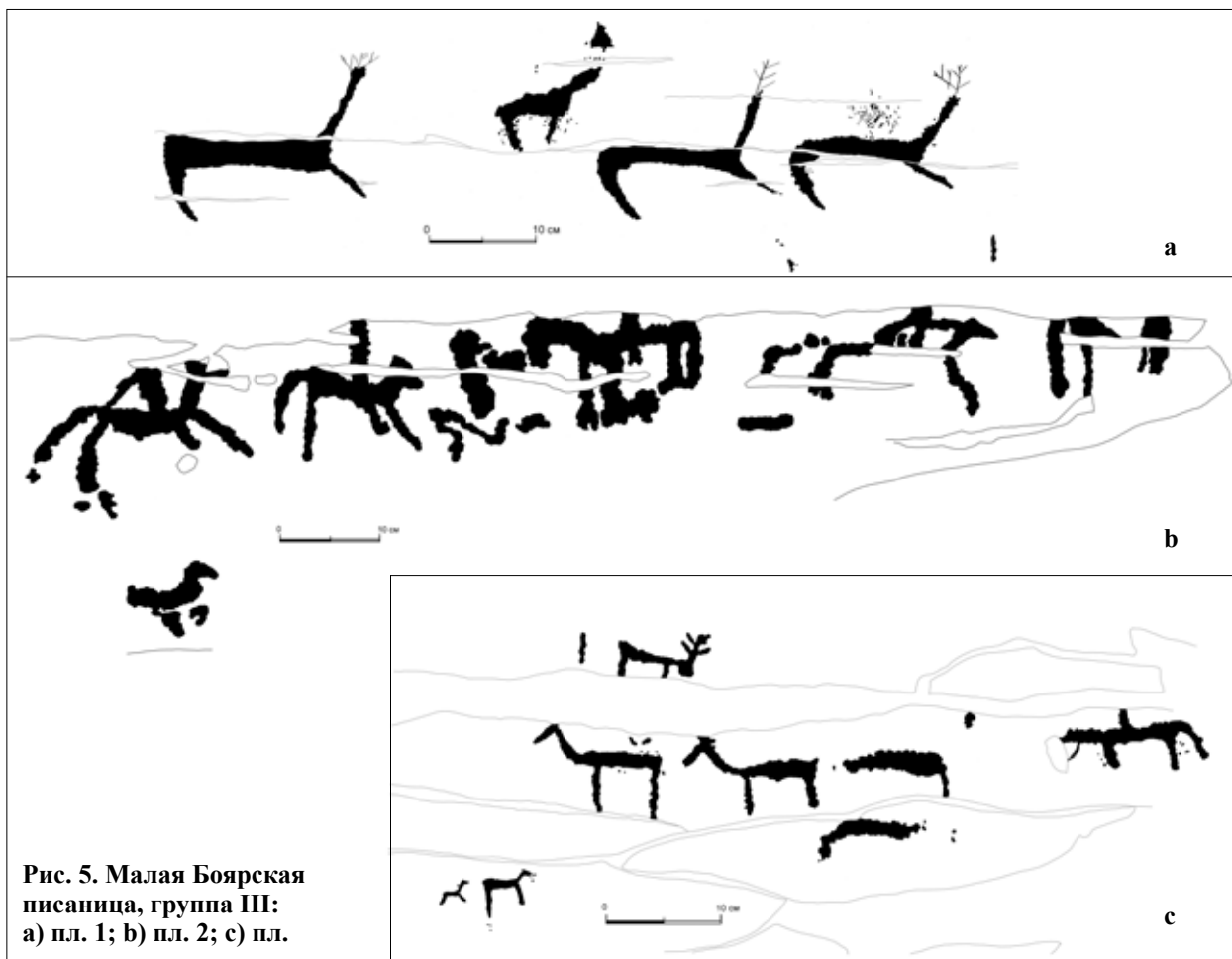


Рис. 5. Малая Боярская писаница, группа III: а) пл. 1; б) пл. 2; в) пл.

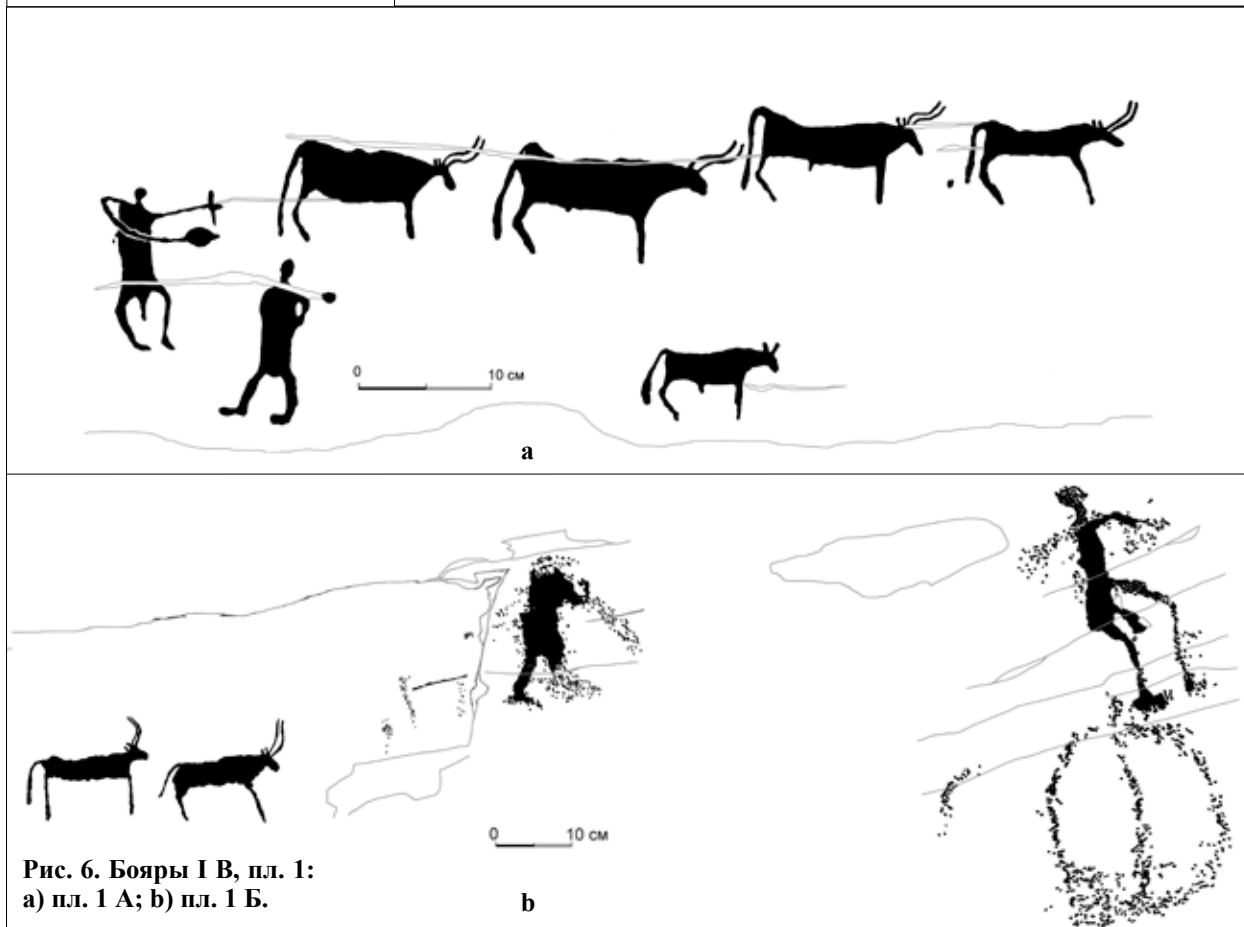


Рис. 6. Бояры I B, пл. 1: а) пл. 1 А; б) пл. 1 Б.

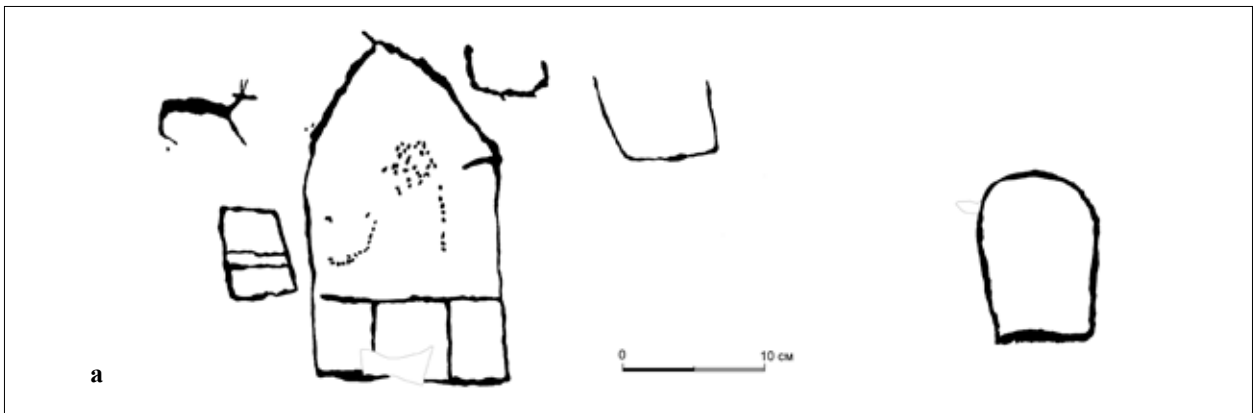


Рис. 7. Бояры IВ:
а) пл. 2; б) пл. 3.

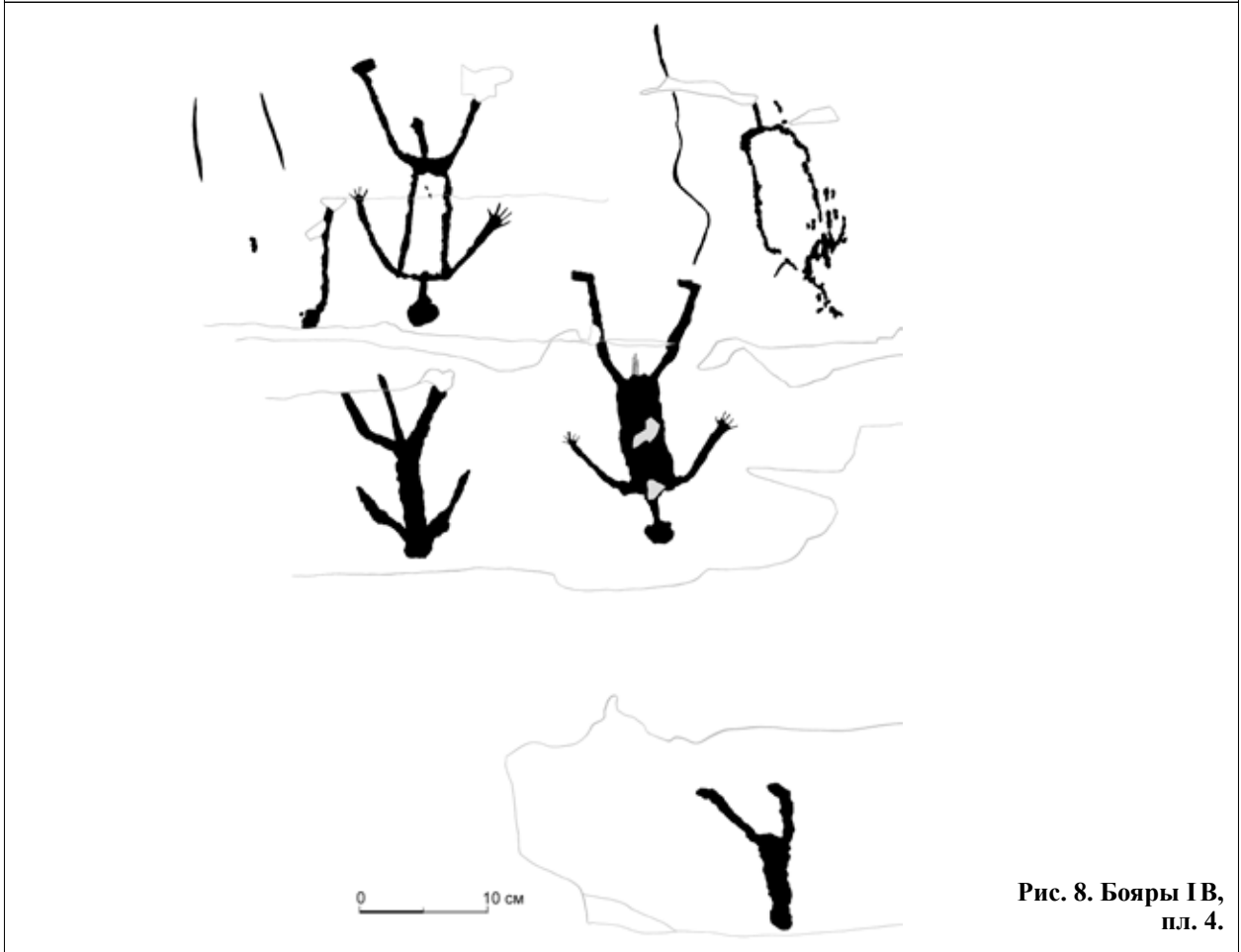


Рис. 8. Бояры IВ,
пл. 4.

здесь материале» [Адрианов 1906: 56]. Как показали более поздние изыскания, Александр Васильевич был совершенно прав. Малая и Большая Боярские писаницы являются лишь частью большого комплекса петроглифических местонахождений, локализованных на Боярском хребте [Русакова, 2001: 10–23].

Только спустя 60 лет М. А. Дэвлет удалось скопировать Большую Боярскую писаницу, которую она всесторонне изучила и опубликовала результаты своей работы [Дэвлет 1965; 1976].

В 1980 г. Э. А. Севастьянова, следуя сведениям местных жителей, осмотрела возвышенность в восточной части Боярского хребта, находящуюся в 2 км севернее нынешнего положения д. Абакано-Перевоз, по дороге на с. Сарагаш. Здесь она обнаружила 12 плоскостей с петроглифами. Некоторые плоскости были очищены ею от лишайника [Севастьянова 1980: 24–38].

В 1983 г. западную оконечность хребта со стороны с. Троицкого обследовали Н. В. Леонтьев и Н. А. Боковенко. Они осматривали выходы скальной породы внешней гряды гор, выходящих в долину (из полевых записей Н. В. Леонтьева). Боярский хребет был условно разделён ими на южную и северную части, южная часть обозначена индексом Бояры I, северная, где находятся Малая и Большая Боярские писаницы, – Бояры II [Боковенко 2000: 11]. Ими было обнаружено пять местонахождений, которым они дали индексацию Бояры I, I А–Г. Часть рисунков была опубликована [Боковенко 1996: 42; 2000: 11–19]. Одну плоскость с петроглифами этой части хребта опубликовала М. А. Дэвлет под названием Новая Боярская писаница [Дэвлет 1997: 136–138] (у Н. В. Леонтьева и Н. А. Боковенко это местонахождение носит индекс Бояры I Г).

В 1990 г. на Боярах работал абаканский художник В. Ф. Капелько. Он скопировал несколько плоскостей с рисунками со стороны д. Абакано-Перевоз, то есть с восточной оконечности хребта [Отчет о полевых исследованиях... 1990: 30–36].

Таким образом, та база данных по петроглифам Боярского хребта, которую начал создавать А. В. Адрианов, стала постепенно пополняться. Работы были продолжены сотрудниками музея-заповедника «Томская Писаница» в 1992 г. и идут до сих пор. Хочется присоединиться к словам А. В. Адрианова: «Лазание по утёсам, осмотр гладких граней камня, где бы они ни находились, всегда вознаграждали наш труд» [Адрианов 1904: 33]. Практически ежегодно здесь открываются новые петроглифы. Каждая возвышенность, обращённая скальными выходами в долину или в широкую ложбину, содержит древние рисунки. В настоящее время на скалах Боярского хребта известно уже около 20 пунктов с петроглифами. Часть материалов опубликована [Русакова 2003; 2005; 2008 и др.]. Но это не окончательный результат. Работать на памятнике нам предстоит ещё не один полевой сезон. Пока не обнаружено местонахождение, описанное у Э. Б. Вадецкой (со ссылкой на С. В. Киселёва) под названием Боярская II: «Место не известно... Изображено 5 домов, между ними заштрихованные четырёхугольники и животные [Вадецкая 1986: 163]. Не найден рисунок, напоминающий «верблюда, волочащего какое-то колесо, а вправо – две крупные человеческих фигуры и между ними третья, меньшая» и другие петроглифы, которые, по словам А. В. Адрианова, он видел на разных возвышенностях хребта [Адрианов 1906: 56, 57]. Вероятно, они располагаются на тех скальных выходах Бояр, которые остались ещё нами не обследованными.

Библиография

- Адрианов А. В.* Предварительные сведения о собирании писаниц в Минусинском крае летом 1904 г. // Известия Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. СПб., 1904. № 3.
- Адрианов А. В.* Писаница Боярская // Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. СПб., 1906. № 6.
- Адрианов А. В.* Обследование писаниц в Минусинском крае летом 1907 года (из писем секретарю Комитета) // Известия Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. СПб., 1908. № 8.
- Боковенко Н. А.* Проблема реконструкции религиозных систем народов Центральной Азии в скифскую эпоху // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. СПб., 1996.
- Боковенко Н. А.* Новые памятники наскального искусства скифской эпохи на Енисее // Мировоззрение. Археология. Ритуал. Культура. СПб., 2000.
- Боковенко Н. А., Леонтьев Н. В.* Обследование петроглифов на юге Красноярского края // Археологические открытия 1983 года. М., 1985.
- Вадецкая Э. Б.* Археологические памятники в степях Среднего Енисея. Л., 1986.
- Грязнов М. П.* Боярская писаница // Проблемы истории материальной культуры. 1933. № 7–8.
- Дэвлет М. А.* Большая Боярская писаница // Советская археология. 1965. № 3.
- Дэвлет М. А.* Большая Боярская писаница. М., 1976.
- Дэвлет М. А.* Петроглифы Енисея. История изучения (XVIII – начало XX вв.). М. 1996.

- Дэвлет М. А. Новая Боярская писаница // Социально-экономические структуры древних обществ Западной Сибири. Барнаул, 1997.
- Дэвлет М. А. Александр Васильевич Адрианов (к 150-летию со дня рождения). Кемерово, 2004.
- Киселёв С. В. Разложение рода и феодализм на Енисее // Известия Государственной академии истории материальной культуры. Л., 1933. Вып. 65.
- Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. – М.-Л., 1951.
- Миклашевич Е. А., Ожередов Ю. И. Фотографии сибирских писаниц в наследии А. В. Адрианова // Тропой тысячелетий. К юбилею М. А. Дэвлет. Труды САИПИ. Вып. IV. Кемерово, 2008.
- Отчёт о полевых исследованиях по сбору археологического и этнографического материалов для археолого-этнографического музея под открытым небом в Хакасии в 1990 г. Абаканский гос. пед. институт. Научные исследования студентов.
- Археологическая лаборатория. Архив Хакасского республиканского краеведческого музея. Абакан. 1990. № 947.
- Русакова И. Д. Всё ли мы знаем о Боярских писаницах? // Музей-заповедник «Томская писаница». Природа. Кемерово, 1998.
- Русакова И. Д. К вопросу о мифологических представлениях ранних кочевников // Археология Южной Сибири. Сб. науч. трудов, посв. 70-летию А. И. Мартынова. Новосибирск, 2003.
- Русакова И. Д. Петроглифический комплекс Бояры – Абакано-Перевоз в Хакасии и его место в природно-историческом ландшафте. Дис. ... канд. ист. наук. Кемерово, 2001.
- Русакова И. Д. Петроглифы эпохи поздней бронзы петроглифического комплекса Бояры – Абакано-Перевоз // Археология Южной Сибири: идеи, методы, открытия. Красноярск, 2005.
- Русакова И. Д. Новые петроглифы Боярского хребта (Бояры IА) // Тропой тысячелетий. К юбилею М. А. Дэвлет. Труды САИПИ. Вып. IV. Кемерово. 2008.
- Савинов Д. Г. К интерпретации изображений Боярских писаниц // Археология Южной Сибири. Сб. науч. трудов, посв. 70-летию А. И. Мартынова. Новосибирск, 2003.
- Севастьянова Э. А. Отчёт об охранных раскопках у с. Подсинего Алтайского района Хакасской автономной области и разведке у с. Абакано-Перевоз в 1980 г. Абакан. Архив Хакасского республиканского краеведческого музея. 1980. № 225.

А. А. Тишкин, А. Н. Мухарева, Б. Ч. Мунхбаяр

*Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия
Ховдский государственный университет, Ховд, Монголия*

НОВЫЕ ПЕТРОГЛИФЫ В ДОЛИНЕ БУЯНТА (ЗАПАДНАЯ МОНГОЛИЯ)

A. A. Tishkin, A. N. Mukhareva, B. Ch. Munkhbayar

*Altai State University, Barnaul, Russia
Kemerovo State University, Kemerovo, Russia
Khovd State University, Khovd, Mongolia*

NEW PETROGLYPHS IN THE BUYANT VALLEY (WESTERN MONGOLIA)

*Исследование выполнено при частичной финансовой поддержке
РГНФ–МикОКН Монголии в рамках научно-исследовательского проекта
«Многообразие и единство кочевых культур Западной Монголии» (№10-01-00620a/G)*

В настоящее время Западная Монголия остается одним из наименее изученных в археологическом отношении регионов, хотя интерес к данной территории исследователи и путешественники проявляли еще в XIX – начале XX в. Следует отметить значительный вклад в историко-этнографическое и историко-археологическое изучение Монголии экспедиций под руководством В. В. Радлова, Г. Н. Потанина, Н. М. Ядринцева, Н. К. Рериха и др., уделявших внимание фиксации и описанию археологических памятников. Так, главной целью Центрально-азиатских экспедиций под руководством Н. К. Рериха в 1920-е и 1930-е гг. было «...создание уникальной живописной панорамы земель и народов Срединной Азии», преследуя которую путешественники описывали обнаруженные курганы и другие следы культур, еще не известные в научной литературе [Рерих 1999: 237; Рерих и Алтай 2006: 13].

Деятельность первых исследователей способствовала развитию научного интереса к памятникам данного региона и осуществлению дальнейших археологических изысканий. Начиная с середины XX столетия в западной части Монгольской Народной Республики различными экспедициями осуществлялись планомерные работы по выявлению и изучению разнообразных историко-культур-

ных объектов, в том числе и памятников наскального искусства. Результаты этих работ опубликованы в нескольких монографиях [Окладников 1981; Дорж, Новгородова 1975; Новгородова 1984 и др.].

В конце XX – начале XXI в. начинается новый период в изучении петроглифов Западной Монголии. Широко известны масштабные исследования В. Д. Кубарева, Д. Цэвээндоржа и Э. Якобсон [Кубарев, Цэвээндорж, Якобсон 2005; Кубарев 2009; и др.]. Многолетние плановые работы по выявлению и постановке на учет памятников археологии Баян-Ульгийского аймака, среди которых отмечены и местонахождения петроглифов, осуществляют специалисты Института исследования Монгольского Алтая, Института археологии АН Монголии и других учреждений. Определенным итогом этой деятельности стало издание крупной монографии [Төрбат и др. 2009].

В последнее десятилетие археологические изыскания в Западной Монголии проводят специалисты из разных городов России (Санкт-Петербург, Новосибирск, Барнаул, Томск, Красноярск и др.). Свои проекты (в основном на территории Ховдского аймака) реализует и Буянская российско-монгольская археологическая экспедиция [Тишкин, Эрдэнэбаар 2007]. Не смотря на планомерность работ, документированию петроглифов отводится немного времени, их изучение происходит «попутно», в ходе исследования других археологических объектов. Тем не менее, в 2009 г. петроглифической группой Буянтской российско-монгольской археологической экспедиции было начато документирование наскальных изображений на горе Баатар хайрхан около г. Ховда [Тишкин, Мухарева 2010]. Еще несколько местонахождений петроглифов были осмотрены во время полевого сезона 2010 г. Например, наскальные рисунки зафиксированы в урочище Хошоотийн зааг [Тишкин, Нямдорж, Серегин, Мунхбаяр 2008: 71–72]. Разновременные петроглифы выявлены на ближайших скальных выходах, расположенных к западу от херексура с «оленными» камнями Давдаг-кутул [Ожередов, Мунхбаяр 2010: 73–76]. Наиболее же примечательным местонахождением наскального искусства стал комплекс Норжин хайрхан.

Данный памятник расположен в 20–25 км от г. Ховда в живописной долине нижнего течения р. Буянт, на ее правом берегу. О петроглифах Норжин хайрхана весной 2010 г. Ч. Мунхбаяру сообщил Х. Ганхуу – студент Ховдского государственного университета, проживающий в данной местности и обнаруживший рисунки еще в 2002 г. Результаты первичного осмотра памятника, а также фотографии отдельных его изображений вскоре были опубликованы в небольшой статье [Мөнхбаяр, Мөнхбаатар 2010]. В русскоязычной научной литературе сведения о нем отсутствуют.

В августе 2010 г. удалось осуществить повторный осмотр местонахождения и начать работы по его документированию. При осмотре горного массива изображения были выявлены в различных его частях, преимущественно на вертикальных гранях скальных выходов, расположенных довольно высоко над землей. Плоскости с рисунками зафиксированы на высоте 1302 м над уровнем моря. Основное местонахождение памятника (N – 48°08.510'; E – 91°43.775') содержит несколько десятков многофигурных композиций с разновременными изображениями. Рисунки полностью занимают удобные скальные плоскости и расположены очень компактно. Петроглифы в основном выполнены в технике выбивки, почти всегда поверхностной. Нередко можно проследить резные линии, которыми первоначально был обозначен контур рисунка; иногда гравированными линиями переданы отдельные элементы изображений. Все фигуры в основном силуэтные, сравнительно небольшого размера. Многие скальные плоскости сплошь покрыты выбитыми изображениями, которые наслаиваются друг на друга, образуя палимпсесты. Такие плоскости требуют длительного изучения, тщательного копирования, а также фотофиксации при разнообразном освещении. Репертуар в целом типичен для памятников наскального искусства Западной Монголии: преобладают изображения различных животных (лошадей, быков, оленей, козлов, горных баранов, верблюдов и др.), встречаются вооруженные луками антропоморфные персонажи, зафиксировано изображение повозки. На некоторых скальных выходах обнаружены «тибетские» надписи.

Петроглифы Норжин хайрхана относятся к нескольким историческим периодам и датируются от эпохи бронзы до нового времени. Наиболее обширный хронологический пласт изображений соотносится с эпохой бронзы. В рамках данного изобразительного пласта можно обозначить несколько стилистических групп рисунков. Древнейшую и самую выразительную серию петроглифов Норжин хайрхана образуют многочисленные фигуры лошадей, козлов и быков с прямоугольными массивными корпусами и маленькими головами. Аналогии подобным изображениям известны на многих памятниках наскального искусства Центральной Азии. На одной из скальных плоскостей выбита двухколесная повозка, в которую запряжены кони. Повозка находится в верхней части боль-

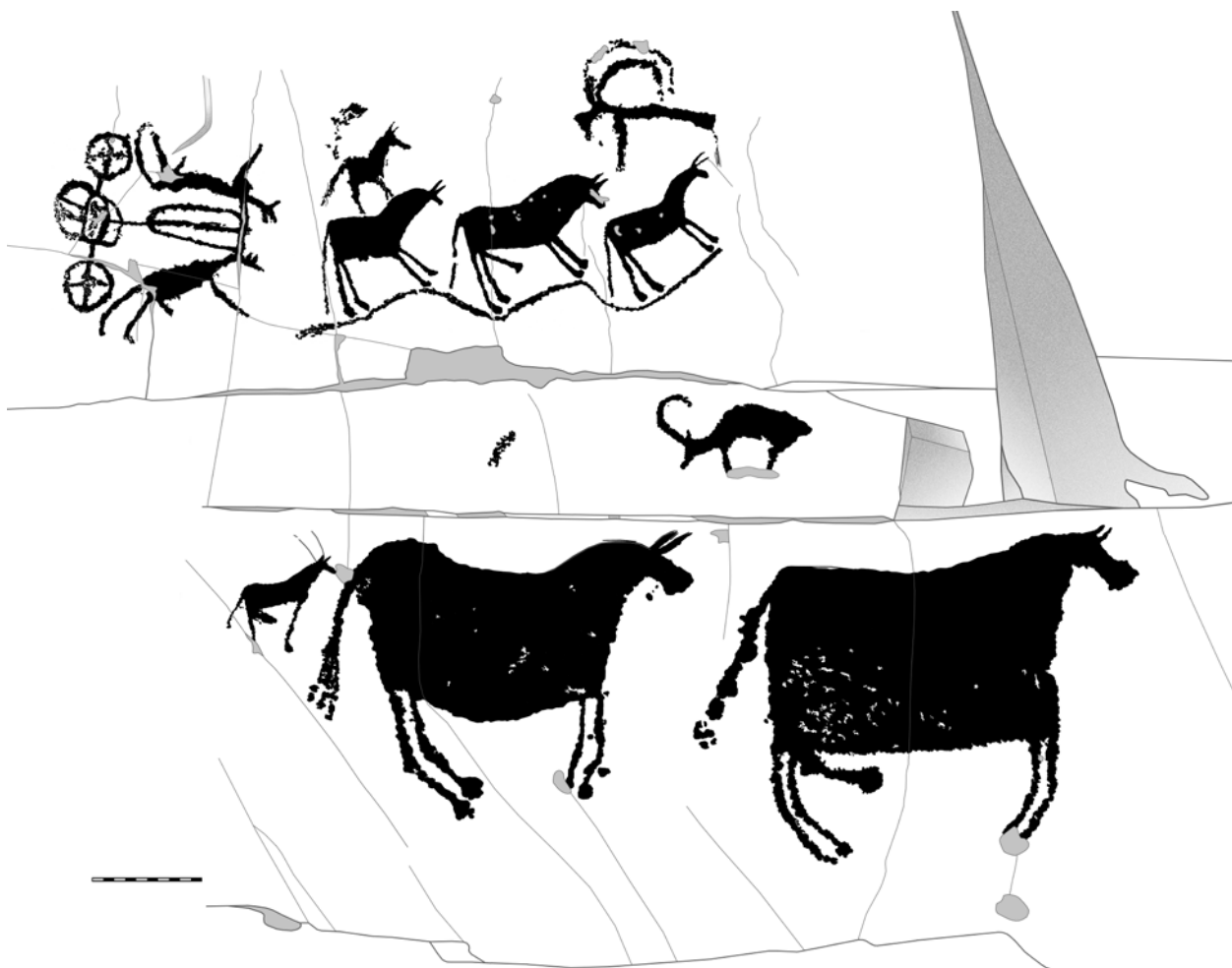
шой многофигурной композиции и составляет единый сюжет с цепочкой животных, изображенных идущими по дороге впереди повозки, явно отличаясь от них по стилю исполнения (рис. 1). В центральной части этой же плоскости выбиты фигуры двух лошадей с массивными корпусами, выделяющиеся среди прочих рисунков местонахождения значительными размерами, в целом не характерными для петроглифов рассматриваемого региона (рис. 1).

В своеобразной стилистической манере выполнены животные, относящиеся, вероятно, ко второй половине эпохи бронзы: олени с древовидными рогами, горные бараны и др. Манера их изображения характеризуется большей условностью и схематичностью. Обычно они размещены на тех же плоскостях, что и более древняя стилистическая группа, дополняя созданные ранее композиции. Имеются в репертуаре петроглифов эпохи бронзы и антропоморфные персонажи, представленные стреляющими из луков в многочисленных зверей.

К изображениям переходного от бронзы к раннему железу периода относятся фигуры оленей, выполненные в стиле оленных камней. Довольно многочисленны также рисунки собственно скифосакского времени. Репертуар этих петроглифов исключает антропоморфные изображения, выдвигая на передний план стилизованные образы различных зверей.

Группа поздних петроглифов немногочисленна, представлена преимущественно схематичными изображениями козлов и неопределенных животных. Эти изображения значительно слабее патинированы, иногда перекрывают более ранние.

Не все рисунки отчетливо видны на скальных плоскостях. Часть петроглифов покрыта зеленоватым налетом, из-за чего довольно трудоемким является копирование ранних неподновленных изображений, не отличающихся по цвету от скальной поверхности. Значительно выделяются на плоскостях лишь фигуры, подновленные в более позднее время. Следует отметить, что у местного населения памятник популярен и сегодня: наскальные рисунки продолжают подновляться, а поверх древних изображений нередко можно видеть современные надписи. Большое количество по-



Прорисовка центральной части многофигурной композиции с изображениями животных и повозки.

сетительских автографов, несомненно, связано с легкой доступностью урочища для посещений местного населения, которое оставляет надписи преимущественно на плоскостях основного местонахождения памятника. Остается надеяться, что полное документирование этого участка петроглифов Норжин хайрхана будет осуществлено раньше, чем изображения окажутся окончательно испорченными посетительскими автографами.

Таким образом, предварительное изучение материалов этого местонахождения демонстрирует стилистическое разнообразие петроглифов Норжин хайрхана, а дальнейшая работа, связанная с их документированием, позволит уточнить атрибуцию изобразительных пластов и их соотношение (прежде всего в рамках эпохи бронзы). Осуществление полноценного документирования данного памятника на настоящий момент представляется возможным только в рамках специальной исследовательской программы.

Библиография

- Дорж Д., Новгородова Э. А. Петроглифы Монголии. Улан-Батор, 1975. Ч. 1.
Кубарев В. Д. Петроглифы Шивээт-Хайрхана (Монгольский Алтай). Новосибирск, 2009.
Кубарев В. Д., Цэвэндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). Новосибирск, 2005.
Новгородова Э. А. Мир петроглифов Монголии. М., 1984.
Ожередов Ю. И., Мунхбаяр Ч. Археологический комплекс на перевале Давдаг-кутул в Западной Монголии // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе. Барнаул, 2010. Вып. IV.
Окладников А. П. Петроглифы Монголии. Л., 1981.
Рерих и Алтай. Новосибирск, 2006.
Рерих Ю. Н. Тибет и Центральная Азия. Самара, 1999.
Тишкин А. А., Эрдэнэбаатар Д. Первые результаты Буянтской археологической экспедиции // Алтай-Саянская горная страна и история освоения ее кочевниками. Барнаул, 2007.
Тишкин А. А., Мухарева А. Н. Сакральный комплекс Баатар хайрхан около Ховда (Монгольский Алтай) // Алтай сакральный: культовые и археоастрономические смыслы святилищ. Барнаул, 2010.
Тишкин А. А., Нямдорж Б., Серегин Н. Н., Мунхбаяр Ч. Плановые археологические обследования в долине Буянта (Западная Монголия) // Теория и практика археологических исследований. Барнаул. 2008. Вып. 4.
Мөнхбаяр Ч., Мөнхбаатар Б. Монголын Баруун бүс нутгийн хадны зургийн судалгаа хийгээд Норжин хайрхан уулын хадны зарим зургийн тухай // Туухийн товчоон. УБ., 2010. Том V. Fasc 14 (на монг. яз.).
Төрбат Ц., Баяр Д., Цэвэндорж Д., Баттулга Ц., Баярхуу Н., Идэрхангай Т., Жискара П. Х. Монгол Алтайн археологийн Дурсгалууд-1 Баян-Өлгий аймаг. Улаанбаатар, 2009 (на монг. яз.).

В. Ю. Чигаева, И. Л. Симонова

Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия
Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОДНОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПЛОСКОСТИ НА ПАМЯТНИКЕ ЭЭРБЕК-1 (ТУВА)

V. Yu. Chigaeva, I. L. Simonova

Kemerovo State University, Kemerovo, Russia
Mikhail Vrubel Regional Fine Art Museum, Omsk, Russia

THE INTERPRETATION OF A MEDIEVAL PANEL AT THE SITE OF EERBEK-I (TYVA)

*Проект Министерства образования и науки РФ «Исследование межкультурного взаимодействия Тывы, Алтай, Красноярского края Российской Федерации и Республики Монголия».
Грант 2.1.3. 47-64 ГОУ ВПО «Тывинский государственный университет»*

Исследования памятников наскального искусства Тывы продолжаются более ста лет, но даже сегодня ни один исследователь не может с полной уверенностью назвать их точное число на территории данного региона. Один из довольно известных памятников – Ээрбек. Еще в начале XX в. несколько его пунктов были обнаружены в ходе разведывательных работ А. В. Адриановым [Путешествие на Алтай и за Саяны... 1888]. Впоследствии этот памятник изучали И. В. Кормушин [1997], М. Е. Килуновская и др. Исследования отличались разведывательным характером и минимальной фиксацией содержания плоскостей, не говоря уже об интерпретации композиций.

В 2009, 2010 гг. состоялись две совместные экспедиции Кемеровского и Тывинского государственных университетов (при участии Омского областного музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля) под руководством В. Ю. Чигаевой и Е. В. Айыжи. В них приняли участие И. Л. Симонова, фотограф А. Г. Лубышева, О. К. Шарып и студенты исторического факультета КемГУ. Целью экспедиций являлась передача опыта методики копирования наскальных рисунков сотрудникам ТывГУ, а также проведение разведывательных работ в районе строительства железнодорожной ветки Абакан–Кызыл в непосредственной близости от Кызыла. В ходе экспедиций были тщательно осмотрены, сфотографированы, пронумерованы и частично скопированы плоскости на памятниках Малый Баянкол, Догээ и Ээрбек 1–5.

В процессе работ наше внимание привлекла одна небольшая плоскость на памятнике Ээрбек I, расположенном на правом берегу р. Енисей и правом берегу р. Ээрбек (ээр – «поворот»; Ээрбек – «расположенный дугообразно»), в 4 км от пос. Ээрбек. Скальные выходы памятника идут вдоль автомобильной дороги Кызыл–Баянкол, ориентированы, в основном, строго на юг, частично на юго-восток и юго-запад.

Плоскость № 17 находится в числе плоскостей второго распадка Ээрбек I, ближнего к реке Ээрбек. Наше внимание она привлекла в первую очередь своей необычной красноватой окраской (следы охры или выходы железосодержащих минералов – здесь необходим химический анализ), значительно выделяющей её среди других плоскостей, отличающихся, преимущественно, разными оттенками желтовато и коричневатого цвета. Необычный окрас она, вероятно, приобрела в связи с длительным (возможно, несколько вековым) проведением обрядов в этом месте. Но мы также не исключаем возможность, что ключевым фактором повышенного внимания к данной плоскости стала именно её необычная окраска.

На первый взгляд, композиция на данной плоскости не содержит ничего, кроме глубоко выгравированных крестов с несколькими перекладинами и хаотичных линий. Однако при более внимательном рассмотрении мы обнаружили гравировки трёх антропоморфных фигур, обращённых влево, и «личины», отдалённо напоминающей каракольских «антропоморфов с перьями». Антропо-



Ээрбек I, плоскость № 17.

морфные фигуры изображены с луками (как бы натягивающими тетиву). У правой фигуры большего размера, хорошо видны детали длинной одежды и высокий головной убор. Правее от неё изображена «личина с перьями». Возможно, это изображение какого-то божества, духа, может быть, способствующего охоте или военной славе (изображение объекта, в который стреляли лучники, на плоскости не обнаружено), либо шамана в головном уборе из перьев. Хотя мы также не исключаем иную (неантропоморфную) интерпретацию данного изображения. Интересно, что на месте нанесения «личины» цвет скалы иной: более светлый, жёлто-оранжевый. Две левые антропоморфные фигуры угадываются только по чётко прочерченным лукам и рукам, натягивающим тетиву. Их туловища же практически не различимы, но на их наличие указывают отдельные еле прослеживаемые на плоскости линии. Четыре эти фигуры и ряд хаотичных линий, находящихся с ними на одном уровне, судя по стилю и технике выполнения, относятся к средневековью (возможно, раннему). Кресты же, выполненные более глубокой гравировкой в верхнем ярусе композиции, по всей видимости, относятся к чуть более раннему (?) времени. Их символика может трактоваться по-разному, но все трактовки так или иначе связаны с религией местного населения, местными верованиями. Значение же отдельных хаотичных линий на плоскости до сих пор не ясно.

Что заставляло средневековых жителей Тувы проводить обряды именно у подножия этой плоскости (на других плоскостях этого распадка охры не обнаружено), для нас пока загадка. Плоскость обращена на юго-запад, её размеры всего примерно 20 × 30 см. Все это свидетельствует о том, что ничем во внешнем облике (за исключением цвета) она не могла заинтересовать средневековых «тувинцев». Эти обстоятельства дают возможность полагать, что священным было не только местоположение этой плоскости, но и всего распадка. А расстояние от подножия каменного скопления до плоскости (примерно 120–150 см) свидетельствует о том, что отдать почести священному месту или провести обряд мог любой прохожий (учитывая доступность плоскости). По всей видимости, это и было место моления для путников.

Таковы результаты первоначального этапа исследования данной плоскости. На наш взгляд, она заслуживает более пристального внимания, и есть необходимость в использовании более сложных методик её исследования.



The rock art site of Eerbek-I was studied during the work of a joint expedition of Kemerovo and Tuva State Universities (with the participation of Omsk Regional Fine Art Museum). Eerbek-I is situated on the right bank of the river Yenisei and on the right bank of the river Eerbek in 4 km from the village Eerbek.

Notable for its reddish colouring, surface №17 is of interest. Besides deep engravings of crosses and chaotic lines, on the panel there were discovered engraved depictions: three anthropomorphic figures, turned to the left, and a “face-mask” fairly resembling Karakol “anthropomorphs with feathers”. Anthropomorphic figures are rendered with bows as if they were drawing a bow string. The image of the object, the archers were shooting at, has not been found on the surface. The details of long clothes and a high headdress are clearly seen in the right big figure of an archer. To the right of this figure “a face-mask with feathers” is depicted. It may be an image of a certain deity, spirit, assisting in hunt or in achieving war glory, or of a shaman with a high headdress with plumes. Some other interpretation of this image is also possible.

Judging by the style and techniques of engravings, the anthropomorphic figures, the “face-mask” and the row of chaotic lines, located on the same level, are attributed to the Middle Ages (perhaps, the early period). The crosses, rendered with deep engraving in the upper tier of the composition, are likely to be attributed to the earlier period (?). The panel with the images and the place, in which it was located, may have been worshiped. Evidently, it was a site for travelers to pray.

Библиография

Кормушин И. В. Рунические памятники из Тувы // И. В. Кормушин Тюркские енисейские эпитафии. Тексты и исследования. М., 1997.

Путешествие на Алтай и за Саяны, совершенное в 1881 году по поручению Императорского Русского Географического общества членом-сотрудником А. В. Адриановым. Записки Императорского Русского Географического общества по общей географии. СПб., 1888. Т. 11.

**ДРЕВНИЕ ОБРАЗЫ
В СОВРЕМЕННОМ
ИСКУССТВЕ**



**ANCIENT
IMAGES in
MODERN ART**

CONTEMPORARY ART AND ANCIENT IMAGERY**С. Канер***Институт Сейнсбери по изучению искусства и культуры Японии, Норвич, Великобритания***СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ДРЕВНИЕ ОБРАЗЫ**

The influence of ancient art on modern and contemporary artistic productivity is widely accepted. This point is explicitly made in the current exhibition of Modern British Sculpture at the Royal Academy of Arts in London, where works by Epstein, Hepworth, Moore and others are exhibited in juxtaposition from reliefs and sculptures from Assyria, Africa, India and the Classical World. Such juxtapositions have long been an integral aspects of the displays of the Sainsbury Centre for Visual Arts in Norwich, UK. A further recent example was the commission of new sculpture by Gormley and others which were exhibited throughout the galleries of the British Museum. Reviews of the Royal Academy exhibition, however, have not been positive, and this paper offers new framework for the critical assessment of this kind of endeavour.

Such interest in placing the contemporary alongside the ancient is not limited to the UK. In Japan, a series of recent installations have drawn explicit comparisons between early Japanese art, including that of the Jomon and Kofun periods, and contemporary artworks. The opening exhibition of the Aomori Prefectural Art Museum focused on Jomon-inspired artworks, while elsewhere manga are inspired by archaeology, and performance artists draw on their interpretation of ancient material culture and lifestyles.

A recent comparative exhibition of Japanese Jomon and Balkan Neolithic ceramic figurines, entitled *unearthed*, again made explicit reference to contemporary art. And yet this juxtaposition of ancient and contemporary remains remarkably unproblematised. This paper will explore two sets of rock art from pen/insular East Asia, the cave of Fugoppe in Hokkaido, Japan, and the rock art panels of Bangudae in South Korea in terms of contemporary artistic concepts. The paper will include a survey of the use of contemporary art in the interpretation of ancient imagery, and will suggest a series of critical propositions in regard to successful and unsuccessful practices in this area.



Влияние древнего искусства на художественное творчество нового и новейшего времени признаётся многими. Этот тезис получил явное выражение на действующей выставке «Современная британская скульптура» в Королевской Академии искусств в Лондоне, на которой работы Эпштейна, Хепворта, Мура соседствуют с барельефами и скульптурами из Ассирии, Африки, Индии и стран классической Античности. Такое соседство давно уже является неотъемлемым аспектом экспозиций Центра изобразительных искусств Сейнсбери в г. Норвич, Великобритания. Другим свежим примером является приобретение новой скульптуры Гормли и работ других авторов, которые выставлялись в галереях Британского музея. Однако отзывы о выставке в Королевской Академии не были положительными, и в данной работе предлагаются новые принципы критической оценки такого рода экспериментов.

Интерес к сопоставлению современного и древнего не ограничивается Великобританией. Ряд недавних инсталляций в Японии вызвал к жизни открытое сравнение между древнеяпонским искусством, включая искусство периодов Дзёмон и Кофун, и современными произведениями. Дебютная выставка Художественного музея префектуры Аомори посвящена произведениям, созданным по мотивам искусства периода Дзёмон, тогда как художники повсеместно популярного направления манга черпают вдохновение в археологических находках, а авторы художественных перформансов изображают свое видение древней материальной культуры и образа жизни.

Недавняя сравнительная выставка японских керамических статуэток периода Дзёмон и балканских статуэток периода неолита, получившая название «Откопанные», опять же стала явной отсылкой к современному искусству. И что весьма примечательно, это очередное соположение древнего и современного вновь не сопровождалось постановкой серьёзной научной проблемы. В данной работе два примера наскального искусства Восточной Азии – изображения из пещеры Фугоппе на о. Хоккайдо, Япония, и живопись на скалах Бангудай в Южной Корее – рассматриваются в свете современных художественных концепций. В статье содержится обзор попыток использования современного искусства при интерпретации древних образов и выдвигается ряд критических положений в отношении успешных и неудачных экспериментов в этой области.

НЕОАРХАИКА В ИСКУССТВЕ СИБИРИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

G. G. Gurjyanova

Omsk State Pedagogical University; "Art of Omsk" Municipal Museum, Omsk, Russia

NEOARCHAICS IN THE SIBERIAN ART OF THE 20 – EARLY 21TH CENTURIES

Неоархаика – направление в современном искусстве Сибири, образно и пластически ориентированное на художественный опыт древности, дорусского наследия сибирской земли, на реконструкцию архаического/традиционного миропонимания, актуализирующего изначальное естественное слияние Природы (Космоса) и Человека. Термин условен. Он объединил творческие поиски мастеров разных возрастов, образовательных традиций, этнокультурной принадлежности, тех, кто генетически связан с исконным населением Сибири и тех, кто относится к сибирским древностям, как к инокультурному опыту. Источником творческих поисков для последней категории служат публикации археологов и этнологов, участие в процессе научного сбора материала и его изучения, а также личное погружение в природно-этнический контекст. Воспроизведение иного художественного опыта и реконструкция архаического миропонимания – проявления индивидуальной творческой воли. Следовательно, неоархаика, прежде всего – это результат диалога Мира и Сибири. Диалог ведётся на территории Сибири и рождён ситуацией Сибири – её местоположением, историей, ролью в культуре страны и мира. Диалог формально-пластический, но затрагивающий и особенности мышления.

История и содержание сибирской неоархаики освещалась в ряде публикаций [Сибирский миф. Голоса территорий 2005; Гурьянова 2006; Мысливцева 2007]. Цель этого материала – дать характеристику особенностям диалога на каждом из этапов развития. Направление существует с перерывами весь XX век. Его первый этап – начало XX века (1910-е – 1920-е гг.). В это время взаимоотношения между Сибирью и Миром (столицами российской империи) выстраивались по принципу взаимного интереса: Мир приобщил Сибирь к европейской культуре, Сибирь познакомила Мир с особенностями своей. Сибирские народы в лице своих представителей (алтайцы Г. Чорос-Грукин и Н. Чевалков, ненец К. Панков) обрели мировой, то есть европейский язык изображения и транслировали сибирскую тему/идею в Мир – природа/структура мироздания, языческие обряды/ощущение пространства-времени, образ человека.

Диалог Сибири и Мира в эти годы начальный, ознакомительный, поверхностный. Научно-исследовательское изучение края, начавшееся ещё во втор. пол. XIX в., получает новый импульс. Археологи 1910–1930-х гг. через ряд случайных находок и открытий сибирских культур постепенно приходят к мысли о существовании специфики древнего урало-сибирского искусства [Шмидт 1927; Эдинг 1940; Чернецов 1945]. Содержание первого этапа неоархаики: для изображения единства природы и человека, зафиксированного в мифе и ритуале, использовались художественные системы академизма, реализма, авангарда.

Второй этап – вторая пол. XX в. (втор. пол. 1960-х – перв. пол. 1990-х гг.). Взаимоотношения центра и окраин диктовались общим экстенсивным развитием страны. Диалог между Миром и Сибирью продолжал строиться по принципу взаимного интереса. Мир (в лице центра страны) приобщил Сибирь к столичной культуре, Сибирь отдала свои природные богатства. В отечественном искусстве 1960–1980-х гг. появился образ могучего сибирского края и человека – его покорителя. Неоархаика в это время стала неким параллельным самостоятельным диалогом (аналогичным «разговорам на кухне» тех лет, как форме проявления индивидуальной жизненной позиции). Став частью отечественного неоромантизма и неосимволизма, неоархаика обрела качества контркультуры, «другого» искусства. Рядом с образами созданного советского мифа о девственной сибирской природе, покоряемой человеком-созидателем, появляется мифопоэтический образ древнего сибирского мироздания (Н. Третьяков, Г. Райшев).

Творческие поиски урало-сибирских мастеров 1960 – перв. пол. 1990-х гг. не ознаменовались обретением особого термина. Хотя в начале 1990-х гг. в столичном искусстве появилось понятие «архео-арт» как подтверждение факта приобщения отечественной художественной практики к мировым процессам (использование архаического действия для актуализации современных социально-

художественных проблем, вариант боди-арта, акционизма). Россия в это время реализовывала свой диалоговый вектор: Мир – Россия.

В 1960–1980-х гг. сибирские археология и этнография интенсивно накапливали материал для исследования древнего и традиционного искусства Сибири. Результаты исследований публиковались в специализированных сборниках. В начале 1990-х гг. стали появляться обобщающие, итоговые работы, популяризирующие стилистику и семантику древних изображений. Искусствоведение постепенно начало проявлять интерес к явлению неолита [Елфимов 1994; Спирина 1994]. Художники начала 1990-х гг., работающие в русле неолита – европоориентированные неконформисты (Г. Райшев, В. Бугаев, Е. Дорохов, Б. Миронов, Т. Дашкова, А. Суслов, С. Лазарев, В. Долгов, С. Дыков). Содержание этого этапа неолита: рядом со сформированным соцреализмом образом могучей сибирской природы, покоряющейся советскому человеку, художники искали и находили особую Сибирь – воплощённую мечту о единстве мироздания, мечту, лежащую в древней мифе.

Третий этап в развитии неолита приходится на кон. XX – нач. XXI вв. (втор. пол. 1990-х – 2000-е гг.). Самоопределяющаяся территория «Сибирь», встраиваясь в структуру мировой культуры, использует искусство как ресурс. В результате, Сибирь, выдвинув свой источник идентичности, свою самость (художественную древность, искусство сибирских этносов), стала проходить (ускоренно проживать последовательно/параллельно) все этапы искусства европейского Нового времени: символизм-авангард-постмодернизм. Неолит в это время – направление, тема, жанр, бренд. Используемая терминология – самая разнообразная: архео-арт, археоавангард, этноархеология, сибирская мифология, неолит. Искусствоведение активно включилось в исследовательский процесс: кураторство выставок, публикация материалов исследований, дискуссии, конференции*. Археологи популяризируют свои открытия, выпуская представительные альбомы. Художники – профессиональные мастера, кто серьезно, кто пафосно-декларативно, кто иронично высказываются по поводу художественного явления, постепенно перерастающего в моду (Е. Дорохов, В. Бугаев, Н. Рыбаков, С. Лазарев, А. Суслов, Л. Пастушкова, Т. Колточихина, С. Баранов).

Межрегиональный проект «Сибирский миф. Голоса территорий» (Омский музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, 2005) выявил любопытную закономерность распространения этого направления по территории Сибири. В ряде сибирских городов (Ханты-Мансийск, Горно-Алтайск, Красноярск, Абакан) существование неолита было предопределено присутствием народов Сибири, берегущих свою культурную традицию и транслирующих её средствами станкового искусства. В других городах (Томск, Омск, Барнаул, Новокузнецк) этой естественной базы для неолита нет, но само направление представлено разнообразно. В этих городах сильны археологические кадры, активно популяризирующие опыт населения древней Сибири, что может быть стимулом для появления неолитического интереса. В ряде городов (Новосибирск, Кемерово, Сургут) также нет базы для развития направления, но и само направление отсутствует. Возможная причина – у городов недлинная история, поэтому пути самоопределения художественной культуры идут не в романтическом направлении поиска истоков, а по пути соответствия европейско-мировым тенденциям. Нишу, в которой представлен художественный опыт автохтонных народов, но не представлена неолитика, занимают различные ремёсла, существующие в больших и малых городах севера и юга Сибири.

На сегодняшний день последний этап направления начинается в конце 2000-х гг. Диалог на время завершился. Сибирское искусство существует параллельно с искусством Сибири. Пересечение местного и глобального в культуре привело к закономерному результату – неолитика существует в системе художественного рынка. Сегодня кураторские выставочные проекты, посвящённые идее неолита, почти отсутствуют. Необходимы не только исследования и популяризация в этой

* Выставка «Человек в знаковом поле археологии» (Омский государственный историко-краеведческий музей, 1997, Е. Дорохов, куратор Г. Мысливцева); теоретико-выставочный проект «Памятники археологии и художественное творчество» (Омский музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, 2002–2009, кураторы И. Спирина, Г. Гурьянова, С. Баранов, И. Глазов); передвижной выставочный проект «След I, II, III» (Новокузнецк и др. города Сибири, 2000–2007 гг., кураторы А. Суслов, С. Лазарев); проект «Сибирский миф. Голоса территорий» (дискуссионная кафедра, выставка Омск-Санкт-Петербург, Омский музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля–Государственный русский музей, 2005–2008, кураторы А. Гуменюк, Г. Мысливцева); выставка «Человек из тайги. Сибирская археология в творчестве современных художников» (Новосибирский государственный художественный музей, 2008, куратор С. Бакушина).

области, но продвижение художественного товара, создание увлекательного события. Примером поисков в этом направлении может служить культурологический пленер «Горная Шория» (куратор О. Галыгина, Новокузнецк), стартовавший в 2007 г. Проект ставит своей целью консолидацию и активизацию теоретико-художественных сил в области неоархаики. Размышления, совмещённые с погружением в природную реальность, продолжаются созданием объектов неоархаики, способных в ближайшем времени стать стимулом для туристического развития региона.

Итак, в начале 2000-х гг. искусство Сибири попыталось обнаружить и запустить собственный движущий механизм. В результате, кроме мифологических реконструкций, значение которых для современной культуры неоднозначно, неоархаика художественностью фактуры копируемого/впечатляющего древнего предмета искусства, а также воспроизводимого природного контекста добила впечатляющих результатов в искусстве регионов: активизировалось развитие печатной графики, декоративно-прикладного искусства, художественного объекта, инсталляций, акционных форм. Художникам открылось, что сибирская природа сама по себе является источником эстетического переживания. Взгляд на природу со стороны (соцреалистический и реалистический сибирские пейзажи) благодаря неоархаике получил новый способ видения – через фрагменты. Это взгляд изнутри, взгляд сибиряка на свой мир.

Важным примером обращения к архаическому материалу служит проект Сергея Баранова «Клад 1169» (Красноярск–Омск, 2003), который продемонстрировал европейское понимание сибирской неоархаики. Баранов отверг путь нашего современника повествовать о Вечном и реконструировать древний миф. Он создал художественную мистификацию – поведал о некоем кладе, в котором смешалось сакральное и профанное. Художник подошел к решению задачи комплексно, включив в проект текст-рассказ о событии, реальные предметы (гаечные ключи и печенье «Зоологическое») и спецграфику (археологический рисунок). С. Баранова интересует жизнь сегодняшняя, создающая необозримые возможности для личного и коллективного эмоционального переживания. В результате проект «Клад 1169» стал игрой с предметами археологии «второй природы» – города. Художник обратился к современной форме высказывания – инсталляции и к современному мифу, одухотворяющему цивилизацию.

Неоархаика – не только цель, но также итог поиска Сибири своей идентичности в области художественной культуры. Она не обрела черт регионального стиля, зато заняла место нового жанра, чья особенность в том, что жанр этот себя проявляет не только в станковых, а прежде всего в конструирующих, средовых, акционных формах искусства.

Сегодня неоархаика – привычная часть искусства Сибири. Она вошла в образовательный и научный процесс (авторские курсы, дипломные проекты, диссертационные исследования). Неоархаика появляется в дизайне, салонном искусстве. Исследовательские центры и галереи пытаются запустить сувенирный продукт.

Неоархаика – возможность вести разговор о нашем современнике, а не о человеке прошлого. Контакт Сибири и Мира, как контакт локального и глобального может осуществляться множеством путей. Сибирь может предоставить Миру свою древность и свои этносы, а также свою реальность – природу и мироощущение современного жителя этого региона. Мир открывается своим окраинам универсалиями художественного языка, сегодня – языка цивилизации.

В результате пересечения сфер Мира и Сибири в течение XX в. проявились, по крайней мере, четыре возможности их сосуществования. Трансляцией древности и этнической традиции без участия изобразительного языка цивилизации занимаются народные ремесла и промыслы. О сознательной актуализации мифологического сознания на этом уровне взаимодействия речь не идет. Собственно неоархаическое направление, пытающееся длить как пластические художественные идеи древности и традиции, так и мифологическое их осознание, направление, ориентирующееся при этом на мировые изобразительные универсалии – реализм, модернизм, занимает ещё один уровень взаимоотношений Мира и Сибири. Пластика Сибири, воссозданная через мировой художественный опыт, выразительна, но не всегда может быть связана именно с сибирскими культурами, часто выходит на знак-архетип. Трансляция мифологического сознания вообще возможна только через опыт индивидуальный, но на сколько он связан с погружением, а на сколько с декларацией и позой мессианства – судить сложно.

Два других способа взаимодействия мира и Сибири не связаны с сибирскими архаикой и этникой, и эти способы не являются неоархаикой. Сибирь открывает Миру себя реальную. И в обоих

случаях рождаются современные мифологии. Одна из них связана с соцреалистическим мифом. Он передаётся универсальным всеотечественным языком – академическо-реалистическим (например, в сибирских пейзажах К. Белова). В другом случае создается мифология современной Сибири, могущей не только осваивать всеобщее, но и рождать своё, конкурентноспособное. Например, свой contemporary art. На этом уровне новый сибирский миф берёт от Мира содержание – актуальное миропроживание, а от Сибири – впервые язык или способ (правда, язык ироничный, демонстративно бравирующий своей примитивностью, «сермяжностью»). Так создают новую мифологию Д. Муратов (Омск), группа «Синие носы» (Новосибирск-Екатеринбург-Москва).



Neoarchaic art is one of the trends in the contemporary Siberian art. It is focused on the artistic experience of ancient times. This is an outcome of the dialogue between the World and Siberia. The present paper is aimed at characterizing the peculiarities of this dialogue on each of the stages of its development. The trend was active with some intervals throughout the XX century. The first stage is the early XX century (1910–1920s). At that time the World introduced European culture to Siberia, the latter introduced the World to the peculiarities of its culture. The substance of the first stage of the Neoarchaic art was in applying artistic systems of academism, realism and avant-garde for depicting the unity of nature and man.

The second stage is the second half of the XX century (the second half of the 1960s – the first half of the 1990s). The dialogue between the World and Siberia continued to be forming on the basis of mutual interest. The World introduced the metropolitan culture to Siberia, the latter shared its natural riches. The substance of this stage of the Neoarchaic art was mastering of powerful Siberian Nature by Soviet people and Siberia's peculiarity objectified in myth.

The third stage is the late XX – the early XXI centuries (the second half of the 1990s – the 2000s). The Neoarchaic art in this period was a trend, as well as a subject-matter, genre, brand. The history of art actively joined the research process: exhibitions supervision, publications of the research materials, discussions, conferences.

The last stage of the trend development starts in the late 2000s. The dialogue stopped for some time. The Neoarchaic art exists in the framework of art market.

The Neoarchaic art is not only a purpose, but also the result of Siberia's search for its self-identity in the field of artistic culture. It did not acquire the features of a regional style, at the same time it obtained the status of a new genre. The Neoarchaic art is an opportunity to keep the dialogue about our contemporaries, not about people of the past. The contact between Siberia and the World, as a contact of the local and the global, can be realized in numerous ways. Siberia can provide the World with its antiquity and its ethnic groups, as well as its reality – the nature and the world perception of a modern inhabitant of this region. The World becomes open for its periphery through the universalities of the artistic language, and today – through the language of civilization.

As a result of overlapping of the World's and Siberia's spheres throughout the XX century, at least four opportunities for their co-existence have appeared. Folk crafts deal with the translation of antiquity and ethnic tradition without participation of the civilization's depictive language. We cannot speak of conscious actualization of mythological conscience in this level of interaction. The Neoarchaic trend proper, trying to prolong both plastic artistic ideas of antiquity and its traditions, and their mythological realization, the movement focused in this process on the global depictive universalities (realism, modernism) occupies one more level of interaction between the World and Siberia. The plastique of Siberia, recreated through global artistic experience, is expressive, but it may not always be connected particularly with the Siberian cultures, quite often it approaches an archetype-symbol. The other two ways of interaction between the World and Siberia are not connected with the Siberian archaic and ethnic art, and these two ways are not the Neoarchaic art. Siberia discovers itself as a real entity for the World. And in both cases modern mythologies emerge. One of them is connected with socialistic realism myth (academic and realistic art). In the other case mythology of modern Siberia is created. Such Siberia is capable not only of adopting universal features, but also of bearing something of its own, something competitive, for instance, its contemporary art. On this level the new Siberian myth borrows its substance – actual living in the World – from the World, and for the first time it borrows its language or its method from Siberia.

Библиография

- Гурьянова Г. Г. Археоарт в современном искусстве Сибири. Проблемы изучения // Декабрьские диалоги. 2006. Вып. 8.
- Елфимов Л. П. Николай Третяков. Живопись. Омск, 1994.
- Мысливцева Г. Ю. Поверхности и бездны сибирской неоархаики (о выставке «След III» в Омске) // Памятники археологии и художественное творчество. 2007. Вып. 4.
- Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Омск, 2005.
- Спирина И. В. Мифологическая традиция в творчестве Н. Я. Третякова // Искусство народов Сибири: традиции и современность. 1994.
- Чернецов В. Н. Изобразительное искусство обских угров (часть монографии «Обские угры». Рефераты научно-исследовательских работ за 1944 год). М.; Л., 1945.
- Шмидт А. В. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля // Сборник музея антропологии и этнографии. 1927. Т. 6.
- Эдинг Д. Н. Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля // Труды государственного исторического музея. 1940. Вып. 10.

Е. Б. Долговесова

Сибирский Центр Гуманитарных Исследований, Новосибирск, Россия

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ДРЕВНЕМ И СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЮЖНОЙ СИБИРИ

E. B. Dolgovesova

Siberian Centre for Humanitarian Studies, Novosibirsk, Russia

FEMALE IMAGES IN THE ANCIENT AND CONTEMPORARY ART OF SOUTH SIBERIA

Искусство, как форма культурной деятельности, является одним из способов познания и отражения действительности. Искусство – это важное средство выражения представлений людей, традиционных ценностей, принятых поведенческих паттернов, которые присутствуют в нём в различных контекстах: биологическом, мифологическом, ритуальном, символическом, сакральном, социальном.

Существенной частью представлений людей о мире, коллективной и собственной самоидентификации является принцип дихотомии «мужское–женское». Представление о «мужском–женском» содержит в себе стабильный набор идей, которые формируют культурные паттерны. Через эти паттерны, то есть через поведение, которое индивид реализует в тех или иных социальных и межличностных ролях, проявляется содержание архетипических форм, составляющих инфраструктуру человеческой психики.

Термин «архетип» часто неправильно понимается как обозначающий определённые мифологические образы. На самом деле он является тенденцией к формированию представлений, которые могут изменяться без потери своего основного паттерна [Юнг 1991: 25]. Архетипы являются своеобразными когнитивными образцами, и обычно интуитивное схватывание архетипа предшествует действию. На основе базовых архетипов Матери и Девы у разных народов сформировались основные женские образы, которые выражали культурные паттерны, связанные с дихотомией «мужское–женское». Они сложились ещё в древности и были связаны не только с психобиологической половой идентичностью, но и в большей степени, с социальной идентичностью: с границами «женского» пространства, возрастной эволюцией социального статуса женщины, её местом в ритуальных практиках и мифологии, хозяйственной и социальной жизни.

Границы «женского» пространства в древности в Южной Сибири определялись функциями женщины в семье (деторождение, хозяйственные обязанности), наличием женской и мужской частей жилища, определёнными моделями поведения. Также место женщины в обществе и семье зависело от изменения её социального статуса, который обуславливался, в том числе, возрастом. В соответствие с этим определялось её место в обществе и в ритуальных практиках. В течение жизни женщина проходила через несколько возрастных стадий, определяющих её социальный статус: девочка, девушка, зрелая женщина, старая женщина.

Архетип Матери – это зарождение жизни, начало Мира как такового, он соответствует Матери-земле, Прародительнице жизни и не предполагает никакого личностного, индивидуального «я». С этим архетипом ассоциируются такие качества, как материнская забота и сочувствие; магическая

власть женщины; мудрость и духовное возвышение; любой полезный инстинкт или порыв; всё, что отличается добротой, заботливостью или поддержкой, и способствует росту, а также нечто потаённое и сокрытое, нечто тёмно-дремучее, бездна, нечто заглатывающее, обольщающее и отравляющее, нечто возбуждающее страх и неизбежное. С архетипом Матери у народов Южной Сибири были связаны женские образы зрелой женщины-матери, жены, хозяйки, старой женщины-бабушки, хранительницы очага и традиций. Зрелая женщина-мать являлась частью дома, её основной социальной функцией было материнство, она наиболее активно участвовала в социальной и ритуальной жизни коллектива. Пожилая женщина символизировала стабильность, порядок и сохранение традиций. Эти образы были тесно связаны, в частности, с мифологическими представлениями о богине-матери Умай.

Архетип Девы – это женственность, самость, духовность, его символизирует богиня охоты, диких лесов, покровительница зверей, бесстрашная и возможно жестокая воительница, демиург, имеющая двойственную природу. С архетипом Девы были связаны образы незамужней девушки, возможно девственницы. Девушка ассоциировалась с состоянием перехода от девочки к женщине, с временной свободой и не была так связана с пространством дома, как замужняя женщина. Что касается возрастной категории девочки, то она не принадлежала целиком женскому пространству, а относилась до инициации к отдельной категории детей, хотя её будущее место уже было предопределено ритуально и социально [Чеснов 1988: 250].

Женские образы, выражающие архетип Матери в древнем искусстве народов Южной Сибири, представлены главным образом в наскальных изображениях. На петроглифах чаще всего встречаются изображения беременной или «рожающей» женщины с большой грудью, животом, в характерной позе (рис. 1-1-4). Эти рисунки могли быть не только выражением мифологического образа богини-матери Умай, но и, возможно, изображениями реальных женщин-матерей, создаваемых в ритуальных целях для содействия благополучным родам или плодородию людей и скота. Другую ипостась образа женщины-матери, связанного с представлением о тотемическом животном и женщине-прародительнице, представляют собой изображения женщины рядом с животным [Шер 1980: 277].

Помимо наскальных изображений, образ богини-матери мог визуализироваться в виде куклы, вырезанной из бересты с косами из белых конских волос или конопли, и одетой в голубое платье [Бутанаев 1984: 100]. А также, например, у алтайцев был распространён чисто женский культ, объектом которого были тряпичные куклы – «бабушки». Они считались покровительницами семьи и передавались по наследству по женской линии. С художественной точки зрения кукла отличалась по формам от образа матери-богини, она представляла собой «бабушку». Её фигура была почти лишена признаков пола, иногда вырезались чётко лишь черты лица [Дыренкова 1937: 143].

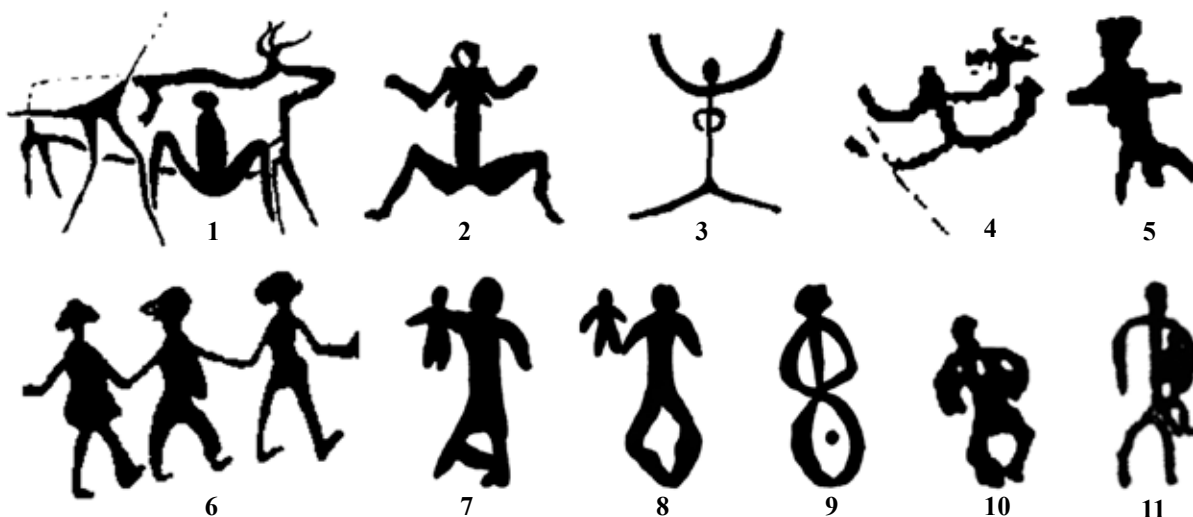


Рис. 1. Женские образы в древнем искусстве Южной Сибири:

1, 4 – Усть-Туба III [по: Sher, Blednova 1995]; 2 – Сыда [по: Шер 1980]; 3 – Сулек [по: Appelgren-Kivalo 1931]; 5 – М. Баянкольчик, Тува [по: Дэвлет 1976]; 6 – фрагмент хакасского бубна [по: Иванов 1955]; 7 – Орак [по: Appelgren-Kivalo 1931]; 8 – Малое Озеро [по: Appelgren-Kivalo 1931]; 9 – Туран [по: Пяткин 1981]; 10, 11 – Куня [по: Вяткина 1961].

Fig. 1. Female images in the ancient art of South Siberia.

В современном искусстве художников Южной Сибири (среди которых есть как представители коренных народов, так и те, кто просто родился, вырос или живет в Сибири, как городские жители, так и сельские) часто встречаются образы, связанные с архетипом Матери (**рис. 2-1, 2, 6, 9**). Если в отношении формы мы сталкиваемся с сохранением крупных женских форм, иногда эротизированной позы, длинными волосами, то в отношении внутреннего содержания образа, он сохраняет иногда возможно неосознаваемую художником первоначальную смысловую наполненность гораздо в большей степени, чем форма. Это суть образа женщины-матери – деторождение, стабильность, ограниченность, заданность пространства, отсутствие индивидуализма, деперсонифицированность.

Женские образы, выражающие архетип Девы, в древнем искусстве менее определяемы. Возможно, к ним относятся изображения женщин, входящие в коитальные сцены, рядом с луком и стрелой, в которых женщины лишены признаков пола и могут быть связаны с представлениями о богине охоты. Так в мифологии народов Южной Сибири хозяйка гор представлялась как женщина, дарующая удачу на охоте тем охотникам, кто вступал с ней в сексуальную связь. У некоторых народов существовало поверье, что девушкам, в отличие от замужних женщин, присуща особая сила, возможно, это выразилось в представлении о женских духах. К этим же представлениям относятся поверья алтайцев и тувинцев о горных девах, которые представлялись легкомысленными существами, способными завлекать мужчин и проводить с ними время в различных увеселениях. Горных дев шаманы изображали на своих бубнах, они считали их своими помощницами и называли «дочерьми хозяина горы». Эти изображения были схематичны и представляли собой 7 или 9 антропоморфных фигур, взявших за руки (**рис. 1-6**). Также покровительницы шамана изображались в виде деревянных фигурок, с небольшой грудью и одинаковыми чертами лица, они пришивались к прямоугольному лоскуту ткани и подвешивались внутри дома на её женской половине [Иванов 1955: 167–190].

В современном искусстве художников Южной Сибири образы, связанные с архетипом Девы, встречаются часто и они более выразительны, чем в древнем искусстве (**рис. 2-4, 7**). Обычно это молодая, незамужняя девушка, независимая, задумчивая, таинственная. Часто предстаёт в образе худой воздушной девушки с неразвитой грудью и невыраженной фигурой. В её внешнем облике нет характерных женских черт, иногда более детально и индивидуально показано лицо. Она связана с символикой белого цвета и образом света, который как бы исходит от неё, наполняя изображение скрытой эротикой и эстетикой. Несмотря на близость к небу, прослеживается символическая связь с деторождением и воспроизводством животных и растений, что говорит о её возможной будущей трансформации в женщину-мать.

Отдельно стоит сказать о творчестве женщин-художников. Исследователи гендерных особенностей художественного творчества обосновывают необходимость для художника, с одной стороны, мышления «женского типа», а с другой – важность как мужского, так и женского типов восприятия и обработки информации в творческой деятельности, то есть проявления андрогинной личности. Полорольевые модели, бытующие в культуре, затрудняют развитие человеческой андрогинности, приводят к тому, что качества, считающиеся традиционно свойственными женщинам, не развиваются у мужчин, и наоборот. Но художник – это некий баланс парадоксальных свойств, сочетание мужских и женских качеств личности. Возможно поэтому, образы, связанные как с архетипом Матери, так и Девы, находят своё выражение как у художников мужчин, так и женщин. Можно отметить однако, что в произведениях городских женщин-художников чаще встречается образ Девы, а у национальных художниц, стремящихся выразить связь с родовыми корнями, на первый план выходят образы матери, хозяйки, жены – «той, что внутри дома и часть его».

Таким образом, универсальные базовые образы играют системообразующую функцию при построении гендерной концепции «я», как в древности, так и в современности. Несмотря на определённую трансформацию культурных представлений, архетипические образы женщины-Матери и женщины-Девы остаются стабильными на протяжении длительного исторического времени и находят свое выражение в искусстве. Их внутренняя, содержательная составляющая остаётся неизменной, универсальной и присущей не только культуре народов Южной Сибири, но и другим культурным традициям.



The principle of dichotomy “male-female” is an essential part of human concepts of the world, collective and personal self-identification. The conception of “male-female” involves a stable set of ideas which form cultural patterns. Through these patterns, that is, through behaviour that an individual realizes in various



Рис. 2. Женские образы в современном искусстве Южной Сибири:
 1 – А. Асочакова. «Бракосочетание» (1994); 2 – А. Асочакова. «Дождь идет» (1981); 3 – А. Ултургашев. «Духи хакасов» (1995); 4 – В. Иваенкова. «Canto of cantoes» (2000); 5 – Р. Субраков. «Молодая хакаска»; 6 – А. Заславский. «Лена кормит Лизу-Марию» (1984); 7 – Д. Меньшиков. «Ясное утро»; 8 – А. Савельева. «Моя птичка» (2000); 9 – В. Капелько. «Женщина под деревом».

Fig. 2. Female images in the contemporary art of South Siberia.

social and interpersonal roles, the substance of archetypical forms, which constitute human psychology infrastructure, is revealed.

On the grounds of basic archetypes of Mother and Maiden various peoples created the main images of women. They were already formed in the ancient period and were connected with the boundaries of “female space”, age-related evolution of the social status of a woman, her place in rituals and mythology, in economy and social life.

In the ancient times the boundaries of “female space” in South Siberia were determined by the functional of a woman in the family, by the existence of male and female part of a dwelling, and by specific models of behaviour. Besides, the place of a woman in society and family depended on changes in her social status and age. Her role in society and in ritual practices was determined accordingly.

The archetype of Mother involves birth of life, beginning of the World as such, it corresponds to the images of Mother-Earth, Primogenitrix of life, and does not suppose any personal, individual “I”. The archetype of Mother in the peoples of South Siberia was connected with the female images of mature woman-mother, wife, housewife, aged woman-grandmother, keeper of hearth and traditions. Images of women, expressing the archetype of Mother in the ancient art of the South Siberian peoples, are mainly represented in rock pictures. They are pictures of a pregnant or “bearing” woman with big breast, belly, in a specific posture (**Fig. 1-1–4**). These pictures could be both representations of the mythological image of mother-goddess Umai, and depictions of actual women-mothers, created with the ritual purposes. Another guise of woman-primogenitrix is represented with the depictions of a woman near an animal.

The archetype of Maiden, symbolized by the goddess of hunting, the fearless woman-warrior, involves femininity and spirituality. The archetype of Maiden is connected with the images of unmarried girl. So, in the South Siberian peoples’ mythology, the Mistress of mountains was represented as a woman bestowing good luck in hunting to the hunters, who had a sexual affair with her. Some peoples had beliefs according to which girls, unlike married women, possessed special force. Possibly, this belief was expressed in the concept of female spirits. The same group of beliefs includes legends about mountain maidens who were thought of as creatures able to lure men and spend time with them in all sorts of jollies. Shamans depicted those mountain maidens on their drums, believing them to be their helpers, and called them “daughters of the mountain master”. These depictions were sketchy and presented seven or nine anthropomorphic figures holding each other’s hands (**Fig. 1-6**). Images of women representing the archetype of Maiden are less identifiable in the ancient art. Perhaps, the depictions of women in scenes of coition near a bow and an arrow are referred to this archetype.

In the modern works of the South Siberian artists, images connected with the archetype of Mother occur quite often. These pictures render the essence of the woman-mother image: child-bearing, stability, restraint, absence of individualism. Images connected with the archetype of Maiden in contemporary art are more expressive than in the ancient one. Typically it is a young, unmarried girl, who is independent, pensive, mysterious.

Considering the works of women-artists, one can note that in the artworks of city-dwellers the image of Maiden is more common, while in the works of native women-artists the images of Mother, mistress, and wife are more widespread.

Thus, universal basic images have a systematically important function in creating the gender-oriented conception of “I”, both in the ancient and in the modern times. Despite a certain transformation of cultural concepts, archetypical images of woman-Mother and woman-Maiden remain stable during a long historical period and find their reflection in art. Their inner, intensional component remains unchangeable, universal and characteristic not only of the South Siberian peoples’ culture, but also of other cultural traditions.

Библиография

Бутанаев В. Я. Культ богини Умай у хакасов // *Этнография народов Сибири*. Новосибирск, 1984.

Дыренкова Н. П. Пережитки идеологии материнского рода у алтайских тюрок // *Памяти В.Г. Богораза*. М.; Л., 1937.

Иванов С. В. К вопросу о значении изображений на старинных предметах культа у народов Саяно-алтайского нагорья // *Сборник музея антропологии и этнографии*. Т. 16. М., 1955.

Чеснов Я. В. Лекции по истории этнологии. М., 1998.

Шер Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991.

МИФОЛОГЕМЫ В ИСКУССТВЕ НЕОАРХАИКИ

A. G. Kichigina

Omsk Technical State University, Omsk, Russia

MYTHOLOGEMS IN ART OF NEO-ARCHAIC

Культура и миф взаимосвязаны, искусство зависит от морально-ценностных стереотипов своей эпохи, в визуализации образов мифологического сознания выбор тех или иных аспектов мифа зависит от социально-нравственных установок общества. Основанием мифа в современном мире остаётся необходимость дополнять личную картину мира до целостной и непротиворечивой, что в современной сибирской культуре выражается в стремлении к самопознанию, тяге к исследовательской деятельности в области региональной культуры, которые вызваны желанием «постичь смысл бытия» и восполнить недостаток информации о культуре родного края.

Архаическая культура Сибири в содержательном смысле традиционно почти полностью являлась религиозно-обрядовой, воспроизводила фантастические образы мифов, отражающих быт аборигенов. Современный культурно-творческий процесс связан с обращением к архаическим культурам, что обуславливает обострённый интерес к мифологическим структурам сакрального мира сибирских народов.

Онтологическую основу творчества художников-неоархаиков составляют *первобытные формы постижения мира, внутренние образы объективного жизненного процесса, нашедшие воплощение в сибирских мифах*. Художественное познание, выступающее необходимым элементом творчества художников-неоархаиков, базируется, прежде всего, на определённых мифологемах, которые являются основой образной структуры произведений неоархаики. Сибирское искусство не является исключением. В современном искусстве Сибири происходит поворот к древним мифологемам, которые можно условно поделить на несколько групп: космогонические (о происхождении космоса из хаоса); эпические (о подвигах и деяниях людей и богов); антропогонические (о сотворении человека); этиологические (о происхождении разных вещей и явлений). Однако особое место в неоархаике занимает мифология, направленная на объяснение устройства Вселенной, природы. Неоархаика является интеллектуальным направлением в художественной практике. Воспринимая себя в первую очередь как исследователей, художники тем самым обуславливают рациональный подход к освоению первобытного мифа.

Рациональное, практически научное, освоение этно-архаического материала сибирского региона не мешает проявлению спонтанного компонента в творческой деятельности художников-неоархаиков. Избирая в качестве основы художественного образа архетипы сибирской мифологии, художники тем самым вплетают в свой рациональный поиск изрядную долю спонтанного, бессознательного. Образы мифологического сознания базируются, прежде всего, на определённых архетипах. Архетипы героя, шамана, женские архетипы (воительница, госпожа зверей, старуха) как ипостаси образа Великой Богини, архетип умирающего и воскресающего бога – вот далеко не полный перечень архетипов, которыми оперируют художники неоархаики. Образ Мир Сусне Хума (небесного всадника) как архетип героя проявляется в работах Е. Дорохова («Небесный всадник», 1997), Г.С. Райшева («Мир-Сусне-Хум», 2000), тема шамана, шаманского ритуала звучит в работах С. Дыкова («Кам»), М. Казаковцева («Танец шамана»), В. Кызласова (Серия «Шаман», 2005) и т. п.

Художественно-образная структура искусства неоархаики определяется работой принципов и свойств мифологического сознания – синкретизма, метафоричности, восприятия мира в бинарных оппозициях, бриколажа.

Синкретизм. Одним из проявлений синкретичного мировосприятия является такое свойство сознания, как эйдетизм. Эйдетическая форма памяти лежит в основе образного мышления, немаловажного для творчества. Эйдетическая (образная) память позволяет сохранять во всех подробностях однажды увиденное (не воспроизводить в памяти воспринимавшиеся объекты, а продолжать как бы видеть их), так как она включает в себя восприятие и память, функционирующие слитно, будучи единым целым. Эйдетическая память отличается ещё и тем, что восприятие для неё индифферентно воспоминанию, поэтому воспринимаемое сливается в одну картину с припоминаемым или воображаемым. Например, многие образы, проявляющиеся в неоархаике, являются слиянием об-

рывков воспоминаний художников, их эмоций и имеющихся знаний из истории Сибири, накладывающихся на воспринимаемые образы первобытного искусства Сибири и её первозданной природы.

Сопричастность. В данном случае под понятием сопричастности понимается осознание соучастия в формировании культурного пространства региона, ощущение собственной ответственности за свою деятельность в художественной сфере региональной культуры. Также в это понятие входит ощущение собственной нераздельности с Сибирью. При этом в понятие Сибирь в данном случае входит и культура сибирского региона и образ Сибири, как огромного пространства-времени, богатого своей историей, людьми и мифами.

Одна из основополагающих бинарных оппозиций – *сакральное–профанное* – практически всегда находит свое отражение в художественном творчестве. В неoarхаике результатом подобной рефлексии становится сакрализация обыденных понятий и вещей.

Хронотопичность – неразрывная связь пространства и времени в произведениях неoarхаики. Основой региональной культуры является этническая составляющая, базирующаяся на мифологическом наследии региона. Художественная практика, обращающаяся к мифологическому наследию, так или иначе содержит в себе те или иные признаки мифологического мышления. В мифе время приобретает характеристики пространства. [Кассирер 2000: 302] Категория времени как бы нивелируется, любой миф обладает вневременными характеристиками. Пространство мифологической картины мира выполняет функции «подлинного символа, «схемы» всякого рода причинности» [там же: 303] Такой подход позволяет изобразить время в пространстве художественного представления.

Изобразительный ряд архаического искусства активно используется современными художниками, работающими в направлении неoarхаики. Например, сосуды андроновской культуры с их сложным и изысканным геометрическим орнаментом, найденные на территории Омской области, послужили толчком для создания серии работ, а затем и выставки «Художник в знаковом поле архаики» Е. Дорохова.

Работы современных художников, посвятивших своё творчество возрождению архаических традиций, насыщены интеллектуальной игрой и загадками, пришедшими на смену тайне и непосредственности восприятия первобытного мифа. Слияние в направлении неoarхаики философии, этно-мифологической знаковой системы с эстетическими и художественными установками авангарда, рождающими интеллектуальную метафору, создают неповторимый изобразительный стиль, выражающий самобытность сибирского региона.

Сибирская архаика воплощает в памятниках пластического искусства миропонимание человека архаических культур. Используя древние архетипы и их пластическое воплощение в произведениях первобытного искусства при создании современного произведения искусства (произведении неoarхаики), современный художник интерпретирует миф в современном аспекте с помощью современных пластических приёмов и технологий.

Основная масса мифологического материала, содержащегося в неoarхаике, представляет собой визуально воплощенные мифологемы – своеобразные схемы, содержащие первообразы, архетипы, которые всем хорошо известны и которые продолжают служить материалом для нового мифотворчества – повествованиях о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир и т. д. Центральными персонажами архаических мифов, особенно мифов творения, являются люди, которые представлены как первопредки (тотемные предки), порождающие тот или иной род, сообщество, племя, или как создатели Вселенной. Отголосками тотемистических мифов являются легенды о героях, оборачивающихся каким-либо зверем, а также сказки о животных.

Основные философские теории мифа показывают, насколько многогранным явлением является, а главное, воспринимается, миф. Можно предположить, что именно по этой причине искусство неoarхаики столь многогранно, что в нём сосуществуют подчас взаимоисключающие тенденции, например, абстрактные работы Е. Дорохова и жанровые картины Н. Рыбакова, абсолютно спонтанные работы М. Казаковцева и наполненные радио произведения А. Сулова.

Современные антропологи отмечают, что палеолитическую мифологию отличало особое почтение к животным. Современные народы, живущие по принципам родового строя, также считают зверей и птиц такими же людьми. Часто встречаются легенды о превращении людей в животных и животных в людей. Мифологическое представление, что животные и растения приходятся человеку кровными братьями, лежит в основе более узких мифологических преданий – тотемисти-

ческих мифов. Древняя мифология Сибири содержит большое количество примеров тотемистического мифа. На территории Сибири как первопрядки почитались лось, медведь, утка, гагара, олень, о чём говорит не только мифологическое наследие коренных народов Сибири, но также и археологические находки.

Всеми исследователями космогонические мифы называются базовыми, основными. Мифы творения могут рассматриваться как процесс семантизации или выработки знаковой, при этом знак есть реальность, реальность равна знаку, а значение возникает из антитезы. Мифы творения эпохи неолита утверждали, что человек принадлежит земле так же, как и скалы, деревья, реки. На архаической стадии творение часто изображалось как «добывание» культурным героем элементов природы и культуры (например, путём похищения у первоначальных хранителей), как их изготовление демиургом или порождение первопрядком. Тайнство первотворения стало одной из постоянных тем направления неоархаика.

В культуре сибирского региона образ шамана, полёта шамана, актуален до сих пор. Искусство неоархаики зачастую использует архетип шамана не только в произведениях станковой живописи и графики, но также и в скульптуре. Многие исследователи полагают, что первые мифы о полётах возникли ещё в эпоху палеолита, когда люди племени могли наблюдать пляску шамана. Считалось, что дух шамана способен покинуть тело и отправляться в небесный мир. Видимо, наблюдения за разнообразнейшими явлениями, происходящими в небе, наводили на мысль об ином мире, живущем своей жизнью. Ещё в эпоху палеолита небо стало символом всего священного и остается таковым много тысячелетий. Образ небесного божества присутствует практически во всех пантеонах.

Мифологема героя, вполне вероятно, появилась под влиянием шаманских путешествий и охотничьих ритуалов, а особенно под влиянием палеолитического ритуала инициации. Или наоборот – обряды появились под воздействием мифологических представлений о роли путешествий и всевозможных испытаний в становлении героя. Мифы о путешествии героя присутствуют в мифологии практически каждого этноса – Гильгамеш, Прометей, Дионис. Даже предания о Будде, Христе и Мухаммеде согласуются с этим архетипическим образом.

Семантическая основа произведений неоархаики не выходит за вечный и потому привычный для искусства ряд, но имеет и свои особенности. *Человек становится символом, знаком системы творения*, как в первобытные времена, свидетельством животворящей мощи мироздания, участвующим в общем действе бытия (отличие от классической системы искусства – там человек на первом месте, не он часть мироздания, а мироздание существует для него). В этом аспекте определяется идея единства природы и человека. Как следствие, исчезает картина в классическом смысле этого слова, появляется «проекция» сознания в цветовом, графическом или объемном решении. Благодаря этому явлению исчезают границы творческого воплощения идей, доказывая безграничность сознания, творчества, внутреннего мира любого человека (творца в нём). Накопленный веками пластический и живописный опыт теперь становится инструментом в процессе выражения мифологического мышления современного художника.

Основной региональной культурой является этническая составляющая, базирующаяся на мифологическом наследии региона. Художественная практика, обращающаяся к мифологическому наследию, так или иначе содержит в себе те или иные признаки мифологического мышления.

В качестве принципов формирования «неоархаического образа» можно назвать: ассоциативность, метафоричность, неоднородность художественного пространства, принцип бинарных оппозиций, антропоморфность.

Метафоричность также является признаком как мифологического, так и художественного (творческого) мышления. Метафора по своей природе обладает и образностью, и понятийным содержанием. Тем не менее, образность искусства несколько не противоречит проявлению в искусстве рационального начала, поскольку художник должен ставить перед собой задачу содержательного характера и решать её, осознанно и поступенно в процессе создания художественного образа. Для создания художественного образа необходима среда, которая создаётся с помощью воображения на основе конкретных источников. Рациональная составляющая изобразительного искусства проявляется именно в системной работе с историческими, культурными и научными источниками для создания правдоподобного воображаемого пространства, ситуации, в общем, антуража. Миф, его идеальное содержание, можно считать почвой, питательной средой для искусства и творчества, являющихся образным отражением витальных процессов мироздания.

Среди характеристик неоархаики можно назвать иносказательность. В искусстве неоархаики, как и в произведениях первобытного искусства, отсутствует прямая трансляция конкретной информации, ассоциативно-метафорическое пространство произведений неоархаики многослойно и многозначно, так что с трудом поддается дешифровке. Восприятие происходит на подсознательном уровне, а, как известно, подсознание не терпит конкретных формулировок, предпочитая глобально-расплывчатые логемы.

Мифологическое сознание обладает свойством антропоморфизма, то есть носитель мифологического сознания наделяет любые проявления окружающего мира своими характеристиками, например гром – грозный, ветер – легкомысленный. Явления природы, абстрактные понятия наделяются антропоморфными характеристиками – внешним видом, эмоциями, мышлением. Даже такие понятия, как мудрость, душа, танец обрели антропоморфные черты. В изобразительном искусстве имеется огромное количество визуальных проявлений этой черты мифологического сознания. В живописных, графических, скульптурных произведениях искусства нашли своё воплощение представления человечества о богах, духах, олицетворявших явления природы.

Библиография

Абсалямов М. Б. Мифы Древней Сибири. Красноярск, 2004.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Древняя космогония Сибири: мифологические сюжеты (из творческого наследия академика А. П. Окладникова). Книга для чтения по древней мифологии Сибири / Сост.-редактор, автор введения и заключения В. Ф. Буров. Абакан, 2007.

Кассирер Э. Сущность и действие символического понятия // Избранное: Индивид и космос. / сост. С.Я. Левит. М; СПб., 2000.

Сагалаев А. М. Урало-алтайская мифология (символ и архетип). Новосибирск, 1991.

А. Г. Кичигина

Омский технический государственный университет, Омск, Россия

ПРИНЦИПЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МИФОЛОГЕМ В НЕОАРХАИКЕ

A. G. Kichigina

Omsk Technical State University, Omsk, Russia

PRINCIPLES OF USING MYTHOLOGEMS IN THE ART OF THE NEO-ARCHAIC

Неоархаика имеет в своей основе этно-мифологический материал сибирского региона, который, в свою очередь, базируется на образно-символической системе (знаки, символы, архетипы). Неоархаические образы базируются, прежде всего, на определённых архетипах. По мнению исследователей искусства, «ни один из художников *не сочинил* свои образы. Они родились сами и сразу подобно Афине, которая вышла из головы Зевса в полном снаряжении» [Барманкулова 2000]. Любой образ, являющийся, по сути, воплощением архетипа, не может быть придуман. Он витает в ноосфере. Когда душевное равновесие нарушено, образ возникает из общего знания, ноосферы, для создания равновесия, восполняет общую картину мира доступным и понятным образом, успокаивая тем самым человеческую психику. Лучшие работы, произведения искусства именно так и рождаются – из безусловности образа, который просто есть и не даёт покоя его увидевшему художнику, пока он не будет воплощён в произведении искусства. Такие работы часто кажутся надуманными из-за чёткости и лаконичности своего построения, которое на самом деле является свидетельством того, что образ был с художником долго, и художник понимал, что творит (как сон, поразивший сознание, вспоминается утром только своими основными моментами, своей сутью, не теряя при этом ни яркости, ни силы воздействия) как воспоминание о знании, которого не было. Как пример, можно привести творчество А. Сулова.

Выделенные К.Г. Юнгом архетипы [Юнг 1997] (младенец, дева, мать, возрождение, дух и трикстер) стали основами художественных образов произведений изобразительного искусства, а позднее и литературных произведений. В каждой культуре архетипы отличаются определённой спецификой за счет различия социальной структуры общества, его уровня развития. Чем выше уровень развития социума, тем сильнее дробятся основные архетипы на отдельные составляющие.

Это можно заметить по мифам различных культур. Чем древнее мифология, тем более всеобъемлющий образ содержит миф. Один персонаж может быть и героем, и первопродком, и шаманом, и воплощением умирающего и воскресающего божества. Такие персонажи характерны для древних мифов творения у большинства народов. В современном искусстве Сибири на данный момент происходит поворот к древней системе архетипов за счёт обращения к сибирской мифологии. Причиной данного явления можно назвать следующий фактор: «Актуализация вопроса о природе художественного творчества заставляет искусство рефлексировать, выходить на философию» [Красноярова 2005]. Творческие поиски привели художников к теме сибирской архаики, их умения и навыки заложили базу пластического исполнения. Художники возвращаются к принципам первобытного искусства, как стоящего у истоков творчества, когда творчество и мифологическое сознание были тождественны.

Среди основных принципов использования мифологем в неоархаике можно перечислить: синкретизм, принцип сопричастности, отношение сакральное-профанное, связь пространства и времени.

Закон сопричастности как признак мифологического мышления, был замечен многими исследователями мифа и мифологического мышления, которые находили для него свои названия. Например, Л. Леви-Брюль дал этому явлению определение «закон партиципации», А. Ф. Лосев называл это же явление «всеобщим оборотничеством» (всё связано со всем и отражается во всём), а К. Леви-Стросс охарактеризовал его как бриколаж – всеобщее взаимное отражение. Работы художников-неоархаиков в большинстве своём являются проявлением бриколажа. Например, работа Н. Рыбакова «Территория». В визуальном ряде можно усмотреть и вселенную, и дом, и человека. В этой работе художником рассматривается взаимосвязь человека, его дома и его территории, неважно, будет эта территория размером с двор или вместит в себя все мироздание. А может территория человека – это сам человек, его видение? В работах неоархаики можно увидеть связь мироздания, человека и орнамента на осколке древнего сосуда; шествие духов и старая вышивка сливаются в единую материю.

Синкретизм мифологического сознания проявлялся в невыделенности «Я». В мифологическом сознании не существовало объекта и субъекта, плоды воображения и реальность сливались воедино, фантазии так же неопровержимы, как реальные факты. Одним из проявлений синкретизма мифологического сознания можно назвать такой аспект, как неразделённость мифа, религии и искусства в первобытной культуре. В современной культуре синкретизм форм сознания вновь становится одним из центральных аспектов мышления. Единство множественности представлений характеризует современное сознание. Синкретизм переходит, как качество сознания, на принципы современного искусства. В культуре постмодерна снова стираются границы между различными видами искусства (различные хеппенинги, перформансы и т.п. являются своеобразным синтезом театра, изобразительного искусства и музыки). В направлении неоархаики стираются границы сакрального и профанного, видения шамана и действительность.

Логика мифа – это логика чувственных отношений, её основу составляют чувственные восприятия. Логика чувственных качеств не различает субъективные ощущения и свойства Космоса. Одна из основополагающих бинарных оппозиций – пара противоположностей: сакральное – профанное (сакральное как духовное, находящееся вне чувственных ощущений, и профанное как чувственное, телесное начало). Сфера сакрального – предмет прежде всего религиозного сознания и реализуется в религиозном ритуале, являясь имманентным качеством человеческой духовности. Исследователи считают, что сфера сакрального всегда являлась «главным объектом исследования в сфере художественной деятельности человека... Образы искусства почти всегда являются выражением сакрального чувства художника и потому находят такой отклик у зрителей, что затрагивают их сакральное чувство, дают ему определённую степень удовлетворённости» [Дмитриева 2005].

В искусстве проявляется и познаётся в первую очередь чувство сакрального – того, что недоступно чувственному восприятию в реальной жизни. Искусство на протяжении всей истории существования человеческой культуры является той сферой, в которой отражается человеческое бытие в художественных образах. Образы искусства почти всегда являются рефлексией духовного мира художника, что позволяет находить ответное чувство у зрителей, затрагивая их сакральное чувство. Также необходимо отметить, что сакральная сфера человечества с течением истории человеческой культуры не является константой, происходит непрерывный процесс изменения объектов,

на которые направлено сакральное чувство человека. Специфика неоархаики заключается в сакрализации обыденных понятий и вещей. Так, например, старая кукла становится амулетом, вышка ЛЭП становится воплощением шайтана, обыденное вооружение воина – священными символами.

Пространство и время перерабатываются мифологическим сознанием и отдельные интервалы пространства и времени получают свою эмоциональную окраску. Какие-то фрагменты пространства являются для мифологического сознания сакральными, причём не только рукотворные объекты, связанные с культом (храмы, гробы, курганы, места собраний и т. д.), но и горы, конкретные реки, даже просто камни или перекрёсток дороги. Обыденное, профанное время перемежается с сакральным временем. Любая деятельность субъекта мифологического сознания должна совершаться в наиболее подходящих для этого пространственно-временных участках. Для каждой ситуации, для каждого события есть своё, индивидуальное место и время. Именно в мифах формировались представления о непрерывности и конечности пространства. При этом мифологическое время связано с мифологическим пространством, их объединяют общие характеристики: качественно различающиеся участки пространства и отрезки времени соединяются друг с другом, а иногда трансформируются в нечто иное, иногда в ничто. И временная протяжённость, и направления движения в пространстве воспринимаются сугубо индивидуально, *субъективно*. В искусстве подобный феномен отражался не только в первобытный период. Известны примеры размещения на одной поверхности изображения действий, протяжённых во времени. Например, сцены охоты в пещерных комплексах показывают выслеживание зверя, действия охотников, момент убийства зверя и ликование племени – все эти моменты зачастую изображались первобытными художниками как единая композиция. В русской иконописи существует пример такого подхода при изображении жития святых. Некоторые представители искусства постмодернизма использовали такой приём изображения действия во времени.

Архаическое восприятие времени и пространства наглядно проявляется в ряде художественных произведений, которые можно причислить к направлению неоархаики. Подчёркнуто вертикальная трёхчастная структура пространства, отождествление движения и течения времени с горизонталью (дорогой, рекой) отличают большинство произведений неоархаики.

Библиография

- Барманкулова Б.* Архетипы в искусстве Казахстана // Актуально об актуальном: Сборник статей о современном искусстве. Алматы, 2000.
- Дмитриева Л. М., Пендикова И. Г.* Профанное как лейтмотив современной визуальной культуры (на материале рекламы) // Пятые омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие». Омск, 2005.
- Красноярова Н. Г.* Бытие искусства в условиях эстетизированного общества // Пятые омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие». Омск, 2005.
- Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997.

Т. М. Ломанова

Красноярский государственный художественный институт, Красноярск, Россия

МИР ОБРАЗОВ НИКОЛАЯ РЫБАКОВА. ВНЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

T. M. Lomanova

Krasnoyarsk State Institute for Arts, Krasnoyarsk, Russia

THE WORLD OF IMAGES OF NIKOLAY RYBAKOV. OUT OF TIME AND SPACE

В ряду сибирских художников 1980–2000-х гг. имя красноярского живописца и графика Николая Рыбакова одно из самых известных. Его неоднозначные произведения, хранящиеся в музеях и частных коллекциях многих стран мира, многослойные, противоречивые, уже несколько десятков лет вызывают у одних восторг, у других неприятие, но никогда – равнодушие. Непохожий в своём творчестве на многих собратьев по искусству, Рыбаков смолоду нашёл свою собственную образность, своё самовыражение, оставаясь цельным, неоднозначным, до конца непрочитанным, а потому волнующим, заставляющим вновь и вновь взгляды в его загадочный мир.

Заслуженный художник России Николай Иосифович Рыбаков родился в 1947 г. в Восточной Сибири. После окончания в 1972 г. Красноярского художественного училища им. В.И. Сурикова работает в Красноярске. Его вначале графические серии, затем полотна, впервые появились на выставках в конце 1970-х – нач. 1980-х гг., и сразу же стали предметом страстных споров. Но шло время, внутренняя глубинность рыбаковских образов проявлялась в каждом новом цикле полотен, всё более завораживала некая непостижимость его изобразительного языка, его твёрдая убежденность в правильности выбранного пути, его яркий живописный талант.

Истоки творчества Николая Рыбакова надо искать в его сибирском происхождении, в его кровной связи с духовным миром ушедших эпох, с жизнью современных этносов. Ещё один источник, из которого Рыбаков черпает свою неповторимую образность – непостижимость великой тайны искусства, открывающейся избранным мастерам, и конечно, его собственные неостановимые поиски, иногда заводящие в тупик, но чаще дающие искры новых познаний и открытий. Из этого сплава рождается тот особенный мир художника, сложный, противоречивый, не всеми понятый, никем не повторённый, окутанный для зрителя флёром загадочности, наполненный дуалистическими категориями, связанными неразрывностью существования (свет-тьма, божественное-земное, вода-небо и т. д.).

Главным персонажем на протяжении долгих лет его творчества являлась архаическая Азия. Ещё смолodu Рыбаков открыл для себя мир современных жителей степного юга Сибири, увидел в размеренном укладе их жизни связь с древними сибирскими кочевьями, через знакомство с этим миром он открыл для себя неизведанную языческую Сибирь. Работы мастера 1970–1980-х гг. буквально пронизаны темами древних кочевий, образами номадов.

И если в начале творчества некое место в его циклах занимала этнография, архаика (хотя и в них никогда не было документального прочтения), то уже с 1990-х гг. его азиатские циклы наполняются более обобщёнными символами вне пространства и времени. Автор не повествует о конкретных событиях. Фактические события для художника – лишь первооснова, вызывающая яркие обобщённые образы. В метафоричных, исполненных драматизма и экспрессии работах, художник размышляет о путях человечества, о нерасторжимости духовной связи со своими предками, наполняет творчество глубокими символами, поднимаясь над обыденностью. Его величественные и трагичные персонажи живут в своём собственном мире, не видя нас, погруженные в далёкие для нас миры, может быть прошлого, а может – будущего...

Вообще, всё творчество Николая Рыбакова пронизано философичностью, в нём всегда присутствует тяга к размышлению. В чём предназначение человека на Земле? В том, чтобы, как писал Н. Гумилёв «между Временем и Бездной начертить свои спирали»? Или у человечества иной путь? И не есть ли стремление познать своё прошлое стремлением увидеть своё будущее?

Во всех произведениях Николая Рыбакова всегда присутствует покров тайны, прочитывается глубоко таящаяся печаль. Не вселенская тоска по судьбам человечества, а та печаль, которая приходит с течением прожитых лет, с познанием мироустройства, с самопознанием. «Велика тоска моя по земле моих воспоминаний», – эти строки из стихов Калила Джабрана Николай Рыбаков считает эпиграфом ко всему своему творчеству. Автор всегда на грани: действительности и мира ирреального, прошлого и настоящего, восторга и скорби, света и теней...

Грандиозность и обобщённость темы требуют особого изобразительного языка, и автор нашёл его в условности образов. Сюжеты его работ достаточно загадочны, обладают той степенью неопределённости, которая заставляет зрителей искать ассоциации, сопереживать, мыслить.

Сибирь с её кочевьями – это длительный этап в творчестве художника. Долгие годы художник оставался во власти этого мира, принизанного архаическими видениями, ставшего основой его творчества, его мировоззрения. Настал момент, когда Рыбаков почувствовал, что его Азия становится лишь этапом, прекрасным, но прошедшим. «Бытийно-ландшафтные люди, мои герои, они ушли, и, видимо, навсегда. Теперь не их не могу ни рисовать, ни писать, ни воспринимать... Их было так много, моих героев прошлых моих картин... Но как видно бытийно-реальное начало в структуре моих творческих исканий кончилось, ушло навсегда» [Из дневника 17.012007].

С течением времени, с приобретением жизненного и творческого опыта менялось образное пространство холстов художника. Всё больше и серьезнее размышлял Рыбаков о том, что есть цвет, стремился к выявлению его сущностной составляющей живописи. Об этом свидетельствуют его многочисленные дневниковые записи, где такое понятие, как свето-цветовая субстанция, осмысли-

вается художником на уровне теории. О поисках художником цветовой структуры холста, ярко свидетельствуют его выставки последних лет. Одну из выставок, построенную на сине-бирюзовых холстах, автор назвал «Глаза вечности в глубине водоёма». Раньше художник очень осторожно относился к синему цвету, и вдруг рождается целая серия полотен, в которых традиционно богатая палитра дополняется фейерверками нюансов холодных цветов от голубых и бирюзовых до глубоких бархатно-синих («Ойкумена», «Земля-вода. Бирюзовый тон», «Сине-бирюзовая чаша»). А всполохи в его холстах сиреневого, розового, алого в контрасте со слепящими белыми, глубокими чёрными в полотнах («Оранжевый берег», «Земное-небесное», «Земное-небесное II», «К алтарю») – это продолжение размышлений с кистью в руках о значимости свето-цветовой составляющей.

Возможно, поначалу он вышел на созданную им формулу цвета интуитивно. Уже в его ранних холстах отмечали удивительную светозарность образов. На глубоких оливковых, земляных, охристых фонах пламенели и светились то в ускоренном, то в замедленном ритме некие образы: древние ли капища, мудрые ли старцы, номады ли, вглядывающиеся в небеса... К каким бы циклам художник ни обращался, какие бы космогонические образы ни вели его за собой, живописное начало в его полотнах доминировало всегда. При этом формотворческие поиски в живописи Рыбакова всегда идут рука об руку с непосредственным отражением мира в его произведениях, с глубиной познания этого мира, и одно от другого неотделимо в сознании мастера и в его холстах.

Рыбаков не просто мыслит цветом в своих холстах, он конструирует для себя теорию свето-цветовой субстанции, находя в мировом искусстве многие подтверждения своим поискам.

Тот богатый мир, который десятилетиями являлся фундаментом его творчества, в котором он черпал образы, художник изучал. В его холстах протекали эпохи, спрессовывались тысячелетия, в них была своя жизнь, где условные, полуреальные видения были наполнены глубинной образностью. Здесь не было места научным изысканиям, здесь было искусство. А багаж знаний в области истории, археологии, религиоведения, накапливаемых пытливым умом Рыбакова, привёл его к научным исследованиям, где он систематично, последовательно, доказательно взвешивает существующие гипотезы, выдвигает свои, опираясь на достижения науки. Рыбаков очень серьёзно увлёкся исследованиями древней истории Сибири. Его чрезвычайно взволновали памятники древности, связанные, по его глубокому убеждению, со следами манихейства на территории Южной Сибири. Эта древняя, для нас мертвая религия оставила, считает Рыбаков, интересные свидетельства своего пребывания в Хакасско-Минусинской котловине. Интерес к этой практически неизученной теме настолько захватил его, что уже несколько лет Николай Иосифович глубоко и увлечённо исследует этот материал: часами просиживает в библиотеках, отыскивает (и находит!) новые памятники, пишет статьи. В научных сборниках им опубликовано уже 12 статей по теме манихейства в Сибири. Всё глубже он погружается в научную работу, становясь подлинным исследователем древней Сибири.

Его хватает на всё: творчество, научные изыскания, издательские проекты, поездки, экспедиции – фантастическая работоспособность Н. И. Рыбакова поражает. Им организованы уже около 30 персональных выставок по стране и за рубежом, осуществлён ряд издательских проектов, но художник всё так же полон творческих планов, всё так же неутомим, всё так же наполнена магией волшебства его кисть. Сложный путь, который избрал для себя Николай Рыбаков – это путь творца, мыслящего, сомневающегося, взволнованного, исполненного любви к тому вечному, что есть жизнь.

Т. М. Ломанова

Красноярский государственный художественный институт, Красноярск, Россия

ОБРАЗЫ ДРЕВНЕЙ СИБИРИ В КЕРАМИКЕ КРАСНОЯРСКА

T. M. Lomanova

Krasnoyarsk State Institute for Arts, Krasnoyarsk, Russia

IMAGES OF ANCIENT SIBERIA IN THE KRASNOYARSK CERAMICS

Образы древней Сибири, наполняющие изобразительное и декоративно-прикладное искусство региона, вот уже более трёх десятков лет, изменяясь и трансформируясь, всё также волнуют, заставляют вглядываться в полотна, графические листы, керамические композиции, отражая те художественные процессы, которые характерны для всего сибирского региона последних десятилетий XX – первого десятилетия XXI века.

Тема познания тысячелетних кочевых путей, памятников истории и искусства, которые, как послания древних номадов находятся по всей обширной сибирской земле, в этот период привлекли к себе живописцев, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства, черпавших в загадочном для нас прошлом образы, исполненные необыкновенной притягательной силы. Этому явлению посвящаются выставки, художественные проекты, альбомы.

В основе эстетического языка этого направления в современном искусстве Сибири лежит обращение к древним цивилизациям Евразии, оставившим воспоминания о себе в огромном количестве памятников: в каменных изваяниях и степных курганах, в наскальных писаницах, в обилии разнообразных изделий, найденных археологами на территории Красноярского края, в Хакасии, Туве и других сопредельных с Приенисейской Сибирью регионах Северной и Центральной Азии. Также привлекает многих современных художников сохранившаяся пока, но чрезвычайно хрупкая уникальность автохтонных народов Сибири, которые среди традиционных культур в планетарном значении занимают сейчас важнейшее место.

Это искусство, удивительно волнующее, вдруг открыло совершенно новый мир. Уже с 1990-х гг. все краевые и областные сибирские выставки были наполнены живописными полотнами, графикой, произведениями керамики, дерева, текстиля, в которых древние кочевья, загадочные менгиры, динамичность наскальных охотничьих сцен, вековой уклад малых этносов, увиденные современными авторами, вдруг приобрели новую жизнь, прочитывались в иных контекстах, словно всколыхнулась некая духовность, связующая нас с нашим прошлым, до сих пор жившая в нас, но неосознанная нами. В разнообразии произведений этой тематики раскрываются глубокие размышления авторов о бесконечности мироздания, о почти непостижимых для нас символах седой древности, выплёскивается страстное желание художников почувствовать связь со своей родиной – с Сибирью, с её тысячелетними корнями.

В 1980–1990-е гг. художники, открывшие для себя этот удивительный мир, буквально задохнулись от обилия впечатлений, глобальности и новизны темы. Они с археологами раскапывали курганы и снимали копии наскальной живописи, бывали в самых отдалённых улусах и на забытых Богом северных факториях, знакомились в музеях с древними посланиями нам (а именно так прочитывались многие памятники древнейшей истории Сибири). На выставках появлялись глубоко символические работы, посвящённые древним языческим богам, кочевым тропам. Мифологические персонажи, животные и охотники, изображенные первобытными художниками, словно спустились со скал на современные холсты, батйки, графические листы, в декоративную керамическую пластику. Сибирские выставки обогатились новой символикой, новым отношением к миру древних кочевников.

Архаичные памятники, заново открытые художниками, настолько условны и многозвучны, что требовали иного изобразительного языка, художественные реалии здесь были просто неуместны. Для выражения символических образов нужны были иные изобразительные средства, условные, наполненные глубинными смыслами, заставляющие проникнуться той загадочностью и одухотворённостью, какой проникнуты сами свидетельства седой старины. Отсюда у каждого автора, обратившегося к этой бездонной теме, выработан свой художественный язык, что делает экспозиции подобного искусства разнообразными, необыкновенно богатыми авторскими поисками.

Характерным для Красноярска явлением 1980-90-х гг. стало обращение к образам далёкого прошлого Сибири мастеров декоративно-прикладного искусства. Особенно сильно древняя Азия захватила керамистов, что обусловлено их работой с глиной – древнейшим материалом, изначально сохраняющим в себе генетическую связь поколений. Истоки яркого взлёта красноярской керамики в современном искусстве лежат в 1978 г., когда впервые на красноярской земле был создан Красноярский государственный художественный институт (до 1987 г. – Красноярский институт искусств), одним из первых отделений которого стала кафедра художественной керамики. Уже первые выпускники кафедры (1983) на выставках представляли настолько интересные работы, что к началу 1990-х годов определение «красноярская школа керамики» прочно вошло в исследования, статьи, материалы, посвящённые художественным процессам российского искусства. И даже само понятие «красноярская школа керамики» впервые прозвучало не от красноярцев. Известный московский исследователь современного прикладного искусства В. А. Малолетков в своём диссертационном исследовании «Основные этапы развития российской декоративной керамики последней трети XX века» выделил в 1990-е гг. в российском искусстве три школы керамики: московскую, петербургскую и красноярскую. О красноярской школе он пишет как о «своеобразной, совершенно отличной от московской и Санкт-Петербургской».

Ни одна художественная выставка в сибирском регионе, в Москве, за рубежом, во многих российских городах не обходилась без произведений красноярской керамики. И одной из самых заманчивых для керамистов стала в те годы тема древней Сибири. У истоков этого направления на кафедре керамики стоял первый заведующий кафедрой Александр Яковлевич Мигас. Приехав из Белоруссии, наследницы славянской древности, в Сибирь с её тысячелетними миграциями кочевых культур, художник окунулся в совершенно иной мир, поразивший его воображение. В его собственных сосудах этого периода сплелись славянские корни с миром древней Сибири. Восхищение красотой и загадочностью древнего сибирского искусства Мигас сумел передать своим студентам. Уже с первых выпусков на каждой защите обязательно присутствовали стилизованные обращения к образам древних богов, солярным символам, к миру малых этносов Сибири.

Александр Мигас, Сергей Ануфриев, Александр Ильичёв, Сергей и Любовь Хахонины, Светлана Гинтер, Николай Машуков, Олег Трухин, Ирина Малогулко – яркое созвездие керамистов тех лет, обратившихся к теме древней Сибири в многозначных монументальных композициях. В их декоративной пластике раскрывалось не подражание древним идолам, изваяниям, не копирование древних мотивов орнамента, знаков и символов, а попытка дать собственное авторское прочтение великолепного древнего искусства. Мастера создавали большеобъёмную декоративную пластику, которая на концептуальном уровне была тесно связана с осмыслением древнего искусства, его изучением. Яркая стилизация, образность, некая внутренняя закодированность, обилие и разнообразие смыслов, наполняющих композиции, обращение к космогоническим знакам и символам – всё это вносило чрезвычайную привлекательность в произведения молодых керамистов.

Одним из наиболее ярких мастеров керамики, чьё творчество оказало значительное влияние на развитие красноярской керамики в целом, стал талантливый художник Сергей Евгеньевич Ануфриев, ныне член-корреспондент Российской академии художеств, заслуженный художник России. Его пространственные композиции, пласты, настенные панно, в которых мастер использует богатейший арсенал художественных и технологических приёмов, широко известны не только в России, но и во многих странах. А экспозиции его работ в природной среде начинают жить своей собственной жизнью, сливаясь с травами и деревьями, со всем окружающим ландшафтом в единый образ. Например, его пространственный многопредметный проект «Большая сибирская композиция» достойно украшает Парк скульптуры города Хелена штата Монтана в США.

Увлечённый сибирской архаикой, под магическими чарами которой тогда жила вся творческая молодежь, Ануфриев, часто совместно с Александром Ильичёвым, выполнял монументальные декоративные композиции, в которых отражал овеянный для нас тайной духовный мир наших далёких предков, кочевников древней Сибири («Четыре петроглифа», «Старые Боги», «Фетиши», «Тамги», «Маленький воин» и мн. др.). Художник, не создавая прямых стилизаций древних памятников, умел через знаковые образы раскрывать незримую связь с прошлым, провести нас по древней Сибири, создавая образы-артефакты, некие универсумы, при этом оставаясь абсолютно современным художником. Эта увлечённость архаической символикой на долгие годы стала основным стержнем содержания его многослойных по прочтению работ. Каждая композиция при обилии разномасштабных предметов, расположенных в определённом ритмическом звучании, создает свой мир, вовлекает зрителя в театральное-игровое пространство, в котором художник-режиссёр заставляет сопереживать, погружаться в глубины древних познаний и мифов, оставаясь во власти современного искусства. Как писал исследователь российской керамики 1990-х гг. В. А. Малолетков о творчестве Сергея Ануфриева: «Декоративные композиции вбирают в свою конструкцию множество элементов, способствующих расширению чувственного образа, в них ощущается не только ритм Времени, но и запах Земли, её тепла, холода, ветра. Поэтому они вызывают у зрителя желание прикоснуться, почувствовать, оказаться причастным к творческому процессу».

Сергею Ануфриеву свойственно очень бережное отношение к материалу. Глину он любит по-настоящему, чувствует её в каждом прикосновении. Его композиции и пласты то объёмны, массивны, тяжелы, как сама земля, из которой они созданы, то обладают грациозным усложнённым силуэтом, когда, кажется, пластичность глины сама ведёт мастера, то легки, почти невесомы. Каждый образ диктует художнику свои приёмы работы с глиной, и подчинение материала замыслу произведения никогда не нарушается. Многочисленные пространственные проекты Ануфриева, которые можно объединить в цикл «Сибирских композиций», построены на сочетании древнейших природных

материалов – керамики и дерева. В них природность керамики ещё больше подчёркивается многочисленными деревянными элементами, создавая цельный образ исконно древнего, народного, близкого по духу искусства, при всей профессионально найденной выразительности формы. Тема архаики, переосмысливаясь и трансформируясь, наполняет творчество Сергея Ануфриева до настоящего времени, хотя мастер работает в других материалах: стекло, металл.

Ещё один художник, работающий с 1990-х гг. – Светлана Михайловна Гинтер. Её композиции тех лет: «Прамати», «Памятники», «Планеты», «Двое» и мн. др. сохраняют обобщённость объёмов, отсутствие конкретизации, некий замедленный ритм. В многофигурной композиции «Степь» автор как бы пытается возродить мастерство древних гончаров. Здесь нет подражания древним горшкам, не имитация их, а желание воспроизвести ту одухотворённость, которую вкладывали в свои сосуды древние мастера: «сосуд – вместилище бытия». Сосуды из композиции «Степь» выполнены в технике жгута – одной из древнейших. Они разных форм, объёмов, размеров, скупой и лаконично украшены эмалью, росписью. Эти изделия, выполненные современным художником с применением современных технологий, несут дыхание времени, теряющегося в глубинах прошлого.

Пожалуй, ни один автор в эти годы не обошёл сюжетов на темы Хакасии и Тувы. Эти регионы, изобилующие богатейшим археологическим материалом и представляющие в настоящий момент коренные этносы Сибири, давали художникам обилие впечатлений, выливающееся в разнообразные изделия (Ирина Малогулко «Дорогами Хакасии», Олег Трухин «Котлы» и мн. др. авторы).

К 2000-м гг. часть мастеров уже уехала из Красноярска (Н. Машуков, С. и Л. Хахоныны, О. Трухин, А. Ильичёв), но их работы, отражающие творческие искания прошлого десятилетия – значительный пласт современного искусства для познания художественных процессов красноярской керамики.

Уже в следующее десятилетие ощущение новизны сгладилось, на место первых ярких импульсов пришло более трезвое осознание темы. Картина мира древних людей, по-своему увиденная и переведённая мастерами на современный художественный язык, стала вырисовываться не просто как некий творческий полет фантазии современного автора, а как поиски новых текстов прочтения космогонического мировоззрения наших далёких предков.

Одни мастера выходили на более глубинные связи мира прошлого с современностью, чему способствовали многие интересные научные изыскания, более тесные контакты художников с историками, этнологами, философами. А в работах других мастеров глубинность уступает место более декоративному началу. Это привело не только к появлению в 2000-е гг. нового уровня раскрытия темы, но и к определённой распаду общей тенденции на целый ряд отдельных различных интересов: одни увидели продолжение темы в философских поисках пути человечества; другие обратились к христианству, наполненному для них теми же глубокими смыслами, что и древнее искусство; третьи, обратившись к условному беспредметному языку, практически почти полностью отказались от фигуративного искусства. Тем не менее, образы древней Азии и сегодня звучат в творчестве многих керамистов Красноярска.

Наиболее последовательно эта тема в настоящее время воплощается в творчестве Марины Ленченко. Её многочисленные композиции хорошо известны в сибирском регионе, Марина – участник многих выставок по всей Сибири, в том числе проекта «След», аккумулирующего развитие темы этноархаики в сибирском искусстве. Её композиции «Лучник», «Шаман», «Камлание», «Будамшу», «Время», «Последняя молитва» и мн. др. несут своё собственное звучание, они выделяются на фоне выставок керамического искусства. Фактически, её работы (преимущественно шамот) – это декоративная скульптура, чаще всего однофигурная. Выразительность создается за счёт неожиданного ракурса, некой очень тонкой стилизации, где художник никогда не переступает грань, за которой утрачивается образность, начинается подражание. Внутренняя монументальность, сила, исходящая от персонажей М. Ленченко сочетаются в работах с моментами жизненности, с лёгким юмором.

Д. Самойлова, С. Типикин (1960-2009), И. и А. Лычагины, А. Горелов, И. Кротов, С. Шинкаренко – эти и многие другие художники, представляющие в данный момент наиболее значительную группу мастеров красноярской керамики, казалось бы, не обращаются напрямую к образам древней Сибири: другое время, другие темы... Но каждый из этих художников обязательно время от времени создаёт композиции, пласты, наполненные образами вечного, глубоко таинственного, вынесенного из непознанных глубин далёкого прошлого своей земли.

А. Г. Лубышева, И. Л. Симонова

Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия

**ВАРИАНТЫ ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СИБИРИ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

**(на примере выставочного проекта «Сибирский Миф.
Голоса территорий»)**

A. G. Lubysheva, I. L. Simonova

M.A.Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts, Omsk, Russia

**THE VARIANTS OF INTERPRETATION OF THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE
OF SIBERIA IN THE CONTEMPORARY ART**

(the example of the exhibition project “Siberian Myth. Voices from Territories”)

Об ориентации сибирской культуры 1990–2000-х гг. на древнее и традиционное искусство неоднократно говорилось многими специалистами. Выявлению исконно местных черт, подпитанных традиционным творчеством Сибири, в произведениях художников XX в., посвящены многочисленные выставочные проекты: «След I» (Новокузнецк, 1999); «След II» (Красноярск, 2004–2005); «След III» (Новосибирск, 2006); «Алтын-чер Саяно-Алтая. Диалог культур на пороге третьего тысячелетия» (Новокузнецк, 2000–2002); «Тени забытых предков» (Кемерово, 2001); «Внутренняя Азия» (Бишкек, 2001; Новосибирск, 2002); «Внутренняя Азия. Северная версия» (Сургут, 2004); «Пост № 1» (Омск, 2005) и др. [Бурева 2008: 8].

Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля не стал исключением. За прошедшие 5 лет здесь состоялся ряд выставок, связанных с древним и современным искусством Западной Сибири. Так, к междисциплинарному проекту – осеннему коллоквиуму «Памятники археологии и художественное творчество» были приурочены выставки: «Золотые курганы омского Прииртышья» (2002), «Образ зверя в искусстве древнем и новейшем» (2005), «Украшения: от сакральности к моде» (2007), «Искусство в камне. Камень в искусстве» (2009). С. Баранов, омский художник, сотрудник ООМИИ имени М. А. Врубеля за проект «Клад 1169» получил Гран-При V Красноярской биеннале (2004). Крупным событием 2009 г. было проведение выставок бурятских художников – Даши Намдакова «Преображение: скульптура, графика и ювелирная коллекция» и Ю. Мандаганова «Флорентийская мозаика».

Однако особо значимым событием в жизни музея стала реализация крупного межрегионального проекта «Прорастая Сибирью», инициированного Государственным Русским музеем (Санкт-Петербург) в 2004 г. В 2005 г. в ООМИИ имени М. А. Врубеля при участии сибирских музеев Барнаула, Горно-Алтайска, Новосибирска, Омска и Тюмени состоялась выставка «Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве», объединившая в одном экспозиционном пространстве художников Сибири. А в 2008 г. проект был завершён открытием одноимённой выставки в стенах Мраморного дворца Государственного Русского музея (Санкт-Петербург). На экспозиции было представлено более 150 произведений ведущих мастеров живописи, графики и скульптуры из Горно-Алтайска, Иркутска, Красноярска, Новосибирска, Омска, Тюмени, Улан-Удэ.

Региональный выставочный проект «Сибирский миф. Голоса территорий» дал возможность увидеть большое многообразие художественных произведений мастеров XX–XXI вв. из Барнаула, Горно-Алтайска, Новосибирска, Омска, Тюмени, Тобольска, охватывающих область этноархаического знакового поля. Разнообразие тем и сюжетов, форм и средств воплощения художественного замысла требовали определенной классификации, что впоследствии, несомненно, облегчило бы работу по осмыслению художественного наследия Сибири. Основной позицией, по которой составлялась приводимая ниже классификация представленных на выставке произведений, стала степень художественной трансформации исходного образа – продукта изобразительной деятельности первобытных и традиционных народов. Таким образом, сама классификация охватывает художественный материал от микалентных копий наскальных изображений (документальная фиксация исходного образа) до многообразных художественных поисков в области этно-археологического знакового поля:

Документальное воспроизведение материала:

1. Микалентные копии петроглифов и графические прорисовки гравированных наскальных изображений на кальке;

Петроглифы. Неолит (копии сняты В. Бугаевым в Хакасии: гора Тепсей, устье р. Тубы [Сибирский миф 2005: кат. 12], Шалаболинская писаница (д. Тесь, р. Туба) [Сибирский миф 2005: кат. 11].

<p>2. Археологический/этнографический рисунок (спецграфика), выполненный с указанием масштаба в 2-х или более проекциях, с использованием определенного способа передачи материала – штриховки;</p> <p>3. Документальный археологический/этнографический материал (фото-, видео-, digital-);</p> <p>4. Археологические/этнографические реконструкции (костюма, вооружения, конского снаряжения и т. п.).</p>	<p>Г.И. Гуркин (Чорос-Гуркин)* Культурное место в аиле [Сибирский миф 2005: кат. 93], Шаманский бубен [Сибирский миф 2005: кат. 94].</p>
<p>Натурные художественные зарисовки.</p> <p>В отличие от спецграфики не предполагают соблюдения масштаба, обладают большей свободой трактовки художественного образа (наброски, этюды).</p>	<p>Г.И. Гуркин (Чорос-Гуркин). Девушка-киргизка Ымытчан [Сибирский миф 2005: кат. 87], Жертвенник [Сибирский миф 2005: кат. 88]; Н.И. Чевалков. Телецкое озеро (Алтын-Кол). Этюд [Сибирский миф 2005: кат. 158].</p>
<p>Художественные произведения, изображающие быт древних и традиционных народов (историко-мифологический жанр). Могут быть выполнены на основе археологических/этнографических зарисовок и реконструкций, однако предполагают известную долю художественного вымысла и свободу в выборе художественных средств выразительности.</p>	<p>Н.И. Чевалков. Шаман [Сибирский миф 2005: кат. 165]; В.П. Чукуев. Общение с Верхним миром [кат. 166]; Г. Бусыгин. Прыжки через нарты. Из серии «Игры Севера» [Сибирский миф 2005: кат.227]; Г. Засекин. Борьба [Сибирский миф 2005: кат. 230].</p>
<p>Художественные произведения, использующие «цитирование» продуктов изобразительной деятельности либо документально воспроизведенного материала предполагают узнавание «цитаты» – исходного образа, однако являются самостоятельными художественными произведениями, и как в предыдущем случае предполагают известную долю художественного вымысла и свободу в выборе художественных средств выразительности. Источники:</p> <p>1. Изобразительные (предметы художественного творчества древних и традиционных народов: археологические и этнографические находки, петроглифы; документальное воспроизведение материала);</p> <p>2. Письменные (публикации: исследования, связанные с реконструкцией древнего мировоззрения; фольклорный материал – мифы, легенды, сказания, песни) и т. д.</p>	<p>Б. Миронов. Серия «Охота» [Сибирский миф 2005: кат. 34-36]; Л. Пастушкова. Ледяная принцесса. [Сибирский миф 2005: кат. 60], Катунский камень [кат. 58]; А. Потапов. Да и нет. Лист 1. Из серии «По мотивам сибирских культур» [Сибирский миф 2005: кат. 75]; Н. Третьяков. Пазырыкские древности [Сибирский миф 2005: кат. 47], Яки [Сибирский миф 2005: кат. 49], Олени и люди [Сибирский миф 2005: кат. 48]; С. Дыков. Мать-рыба [Сибирский миф 2005: кат. 186], Месяц кукушки [Сибирский миф 2005: кат.116]; А. Х. Исхаков. Сартакпай [Сибирский миф 2005: кат. 124]; И.И. Ортоңулов. Кёгудей Мерген [Сибирский миф 2005: кат. 135]</p>
<p>Художественные поиски в области этно-археологического знакового поля.</p> <p>Могут включать как все вышеперечисленные средства изображения в различных комбинациях, так и бессюжетные композиции абстрактного характера (не цитаты, но ассоциации).</p>	<p>С. Баранов Клад 1169 [Сибирский миф 2005: кат. 6], В. Бугаев Архео-письмена. Лист 15 [кат.8], Палео-письмена. Лист 9 [Сибирский миф 2005: кат.10], Е. Дорохов Небесный всадник [Сибирский миф 2005: кат.26], А. Гнилицкий. Алтай [Сибирский миф 2005: кат. 53], Степной курган [Сибирский миф 2005: кат.51], Д. Меньшиков. Время. Лист II. Из серии «Судьба» [Сибирский миф 2005: кат. 220]; А. Чернов. Без названия [Сибирский миф 2005: кат. 224]; С.И. Бакушина, В.П. Калабин. Медиaproект «Мелодия для флейты» [Сибирский миф 2005: кат. 171-174].</p>

Отдельно хочется выделить не вошедшие в классификацию произведения народных промыслов (тобольская резная кость) и работы художников – представителей коренных народностей, проживающих на территории Сибири (К. А. Панков, В. М. Уза). В первом случае промыслы не являются примером «чистой» художественной практики, поскольку включены в сферу массовой культуры, где допускается тиражирование уникального образа с коммерческими целями. Во втором – работы художников, представителей малых народностей, с одной стороны, являются непосредст-

* В таблице даны наиболее яркие примеры, иллюстрирующие предложенную классификацию на основе альбома-каталога Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве, Омск, 2005.

венно предметами изобразительной деятельности традиционных народов, чем выявляют архитектурные образы в их художественной практике на уровне знакового поля, с другой – утрачивают традиционную технику, уступая место «современным» средствам художественного воплощения, тем самым подпадая сразу под несколько категорий представленной классификации.

Таким образом, здесь представлен один из вариантов осмысления историко-культурного наследия Сибири в современной художественной практике, не претендующий на непогрешимость и формулировку окончательных суждений в силу гибкости и изменчивости самой художественной практики в рассмотренных произведениях, экспонировавшихся на выставке «Сибирский миф. Голоса территорий».



It is common knowledge that the Siberian culture of the 1990s-2000s is oriented at the ancient and traditional art. A lot of exhibitions projects were dedicated to the revelation of indigenous local features, sustained by the traditional art of Siberia, in the works of the XX century artists. Some of those projects were realized by the Omsk Regional Museum of Fine Arts. In the last 5 years a number of exhibitions, connected with the ancient and contemporary art of Western Siberia, were held there: “The Golden Mounds of the Omsk Irtysh River Basin”(2002), “The Image of the Beast in the Ancient and Contemporary Art”(2005), “Ornaments: from the Sacred to Fashion”(2007), “The Art in Stone. The Stone in Art”(2009). Major 2009 events were the exhibitions of Buryat artists – D. Namdakov’s “Transformation: Sculpture, Graphics and Jewellery” and Yu. Mandagarov’s “Florentine Mosaics”. A significant event in the museum life was the realization of the large-scale interregional project “Growing with Siberia”, initiated by the Russian Museum (Saint-Petersburg). In 2005, the exhibition “Siberian Myth. Voices from Territories. The Images and Symbols of Archaic Cultures in Contemporary Art” was held involving the museums of Barnaul, Gorno-Altai, Novosibirsk, Omsk and Tyumen. The exhibition united Siberian artists in a single display space. In 2008 the project was finished by opening an exhibition in the Marble Palace of the Russian Museum (Saint Petersburg). More than 150 works of the most prominent masters of painting, graphics and sculpture from Gorno-Altai, Irkutsk, Krasnoyarsk, Novosibirsk, Omsk and Tyumen were exhibited there. The exhibition represented one of the variants of interpreting the historical and cultural heritage of Siberia in the contemporary art practices and included diverse forms and means of artistic concept representation: archaeological and ethnographic exhibits, photo and video materials, drawings from nature, sketches and pictures of the life of the ancient and traditional Siberian peoples, artworks citing the ancient artistic and mythological images and the artworks-associations reflecting the contemporary artists’ search in the sphere of the ethno-archaeological symbol field.

Библиография

Бурева Ф. М. Сибирский миф: европейские традиции и архаические реминисценции в сибирском искусстве XX–XXI веков // Сибирский миф. Голоса территорий. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство художников Сибири XX–XXI веков. Альбом-каталог. Омск, 2008.
Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Альбом-каталог. Омск, 2005.

Е. П. Маточкин

Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина, Горно-Алтайск, Россия

ДРЕВНИЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ ГОРНОГО АЛТАЯ

E. P. Matochkin

A. V. Anokhin National Museum of the Altai Republic, Gorno-Altai, Russia

ANCIENT IMAGES IN THE ART OF THE GORNY ALTAI

В изобразительном искусстве Сибири последних десятилетий древность настолько глубоко и цельно вошла в современный художественный процесс, что сформировалось новое направление, которое чаще всего называют «археоарт». Искусство археоарта связано с обращением к художественному наследию, к археологическим памятникам, мифопоэтическим образам [Маточкин 2009: 7–10]. Особенно плодотворно это направление развивается у представителей коренных народов

Сибири в русле возрождения их национальных культур: для аборигенных этносов преодоление временных разрывов достаточно органично в силу живущего в традиционном мировоззрении восприятия времени как циклического по своей сути [Традиционное... 1988].

Предтечей современного археоарта среди коренных народов Сибири можно считать первого профессионального художника алтайца Григория Ивановича Чорос-Гуркина (1870–1937). Выпускник иконописной мастерской Алтайской духовной миссии, обучавшийся в столице у И. И. Шишкина и А. А. Киселёва – педагогов Петербургской Академии художеств, он принёс на алтайскую землю высокое мастерство русской реалистической живописи. В то же время, по мере знакомства с европейской культурой, он всё более оценивал богатую сокровищницу своей земли, изучал художественное наследие, делал многочисленные археологические и этнографические зарисовки в экспедициях по Алтаю, в том числе каменных изваяний и петроглифов [Окладникова 1984: 5; Кочеев 1993; Еркинова, Кубарев 2004; Еркинова, Маточкин 2008]. Всё увиденное и запечатлённое было для Чорос-Гуркина свидетельством подлинной истории родной земли и служило рабочим материалом, который он вовлекал в собственное творчество.

Некоторые археологические памятники стали непосредственными «героями» его живописных произведений. Так в картине «Жертвенник» (1909) художник отразил современное бытование древнетюркского изваяния; окружённое лошадиными черепами, оно стало неким культовым центром. В произведении «Кезер Таш» (1912) Чорос-Гуркин изображает известное древнетюркское изваяние, стоявшее на левом берегу Чуи, достоверно передаёт цвет и фактуру камня, детали круглой скульптуры, её взаимосвязь с окружающим ландшафтом, что сознательно стремились подчеркнуть древние мастера. Вместе с тем, он в какой-то мере оживляет творение прошлого, усиливая психологическое воздействие каменного лика. Программные произведения Чорос-Гуркина «Хан-Алтай» (1907, 1936), «Озеро горных духов» (1910), «Кочевье в горах» (1910-е) воплотили мифопоэтические образы и традиции фольклорного художественного мышления. Отдельный корпус графических и живописных произведений посвящён шаманской мистериальности, шаманской атрибутике, образам шаманов [Еркинова 2008: 67–70]. Эскиз «Скифы на охоте» (1930) создан Чорос-Гуркиным по свежим впечатлениям от поездки к Пазырыкским курганам вместе с А. В. Анохиным. Вероятно, художник был в какой-то мере знаком с материалами раскопок скифских захоронений, которые тремя годами ранее начали вскрывать на Алтае экспедиции археологов во главе с С. И. Руденко и М. П. Грязновым. В центре композиции Чорос-Гуркин поместил сцену терзания горного барана кошачьим хищником, нарисованную в близком соответствии с золотой эрмитажной пластиной с изображением нападения фантастического зверя на лошадь. Другой поясной бляхе с охотником и кабаном, также выполненной в скифо-сибирском зверином стиле, художник следует в обрисовке обнажённого всадника, его небольшого лука и горита. Характерная пластика древних шедевров IV–II вв. до н. э. задавала тон его графике, подчиняя академический рисунок декоративному строю линий. Отвлекаясь от частных деталей, Чорос-Гуркин даёт только контурные очертания зверей, подобно резным петроглифам на скале. Логика и стилистика замысла эскиза позволяют предположить, что подобным синтезом художник лелеял мысль о самобытном облике алтайского изобразительного искусства.

Древности родной земли стали путеводной звездой, источником вдохновения для алтайского художника Мирослава Павловича Чевалкова [Маточкин 2006]. Много лет художник изучал всё, что известно о культуре Алтая, об археологических памятниках, вникая и углубляясь в прошлое своей земли. Исторические полотна Чевалкова подлинно художественны и в то же время базируются на тщательном освоении документальных артефактов; в них достоверно всё – одежда, утварь, вооружение, конская упряжь, изделия декоративно-прикладного искусства – всё, что добыли учёные во время археологических раскопок. В результате такого «погружения» родились два значительных по количеству произведений цикла – «Стерегиущие золото грифы» и «Древние тюрки». Живописная панорама жизни древних и раннесредневековых кочевников создана мастером в традициях реалистического станкового искусства. Примером для него в художественной интерпретации героических сказаний, археологического и этнографического материала было творчество В. М. Васнецова. В сюжете «Стерегиущие золото грифы» многие сюжеты почерпнуты из Геродота. Воссоздавая облик героев, М. Чевалков исходил из того, что их гены не исчезли с лица земли, а далёкие потомки и сейчас ещё мчатся на конях по алтайским просторам. Художник находит подходящий типаж нередко прямо на улице, среди толпы горожан или людей, приехавших из далёкой глубинки. «Стычка» (1978), «Клятвенный союз» (1985), «За своей долей военной добычи» (1985), «Ведут ритуального

коня» (1987) – эти сложные многофигурные композиции – пример творческой интерпретации археологического и исторического материала. Сюжеты, связанные с древними тюрками, особенно близки художнику: «Новый каган» (1985) – обносят по владениям вновь избранного правителя, «Ставят изваяние» (1979) – сообща возводят каменную скульптуру, «В кузнице» (1986) – готовят мечи, «Охота на дзерен» (1985) – преследуют с луком диких животных.

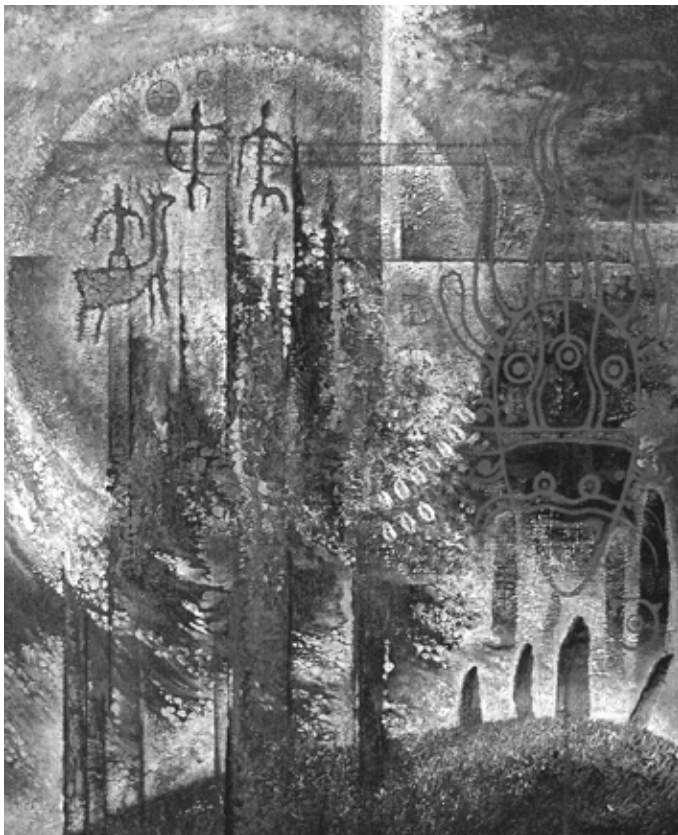
Алтайский живописец и график, заслуженный художник России Игнат Иванович Ортонулов родился в Балыктуюле, неподалёку от Пазырыкских курганов. Ещё мальчиком участвовал в археологических раскопках С.И. Руденко в качестве землекопа и переводчика, пылливо следил за раскрытием курганов и воочию наблюдал, как извлекали из вечной мерзлоты уникальные произведения алтайских скифов. Осознание причастности к великому наследию прошлого, незабываемое ощущение прикосновения к тысячелетним древностям – всё это оказалось настолько сильным жизненным впечатлением, что теперь стремление к воскрешению былой красоты ощущается во всех замыслах художника. Наиболее значительное произведение по скифской тематике у Ортонулова – монументальная роспись «Пазырык» (1992) в Национальном музее Республики Алтай имени А.В. Анохина. Предназначенная для музейного зала, она в первую очередь выполняет некоторую иллюстративную функцию, воспроизводя известные эрмитажные шедевры из Пазырыкских курганов. В то же время художник попытался дать в ней художественную реконструкцию эпохи, целостное представление о жизни пазырыкцев, а также показать ту роль, которую играет наследие скифов в его творчестве и в современном сознании алтайцев. В основу изобразительного решения Ортонулов положил гармонию противоречивых начал – то, что, собственно, и составляет характерную особенность скифского искусства – органичный сплав условности и реализма, декоративизма и драматической напряжённости. Художник создавал свою роспись в плоскостной манере, чтобы не нарушать ровную гладь стены. Однако ряд вертикальных орнаментированных плоскостей в левой и правой её половине, словно врата или страницы истории, уводят взгляд к перспективной точке схода. В таком контексте пространственная глубина воспринимается метафорой времени. Цветовая гамма росписи в целом соответствует пазырыкскому искусству, хотя и не следует ему строго: палитра современного мастера более «фресковая» по тону, более мягкая и приглушённая. Тем не менее, она основывается на тех же красках – золотисто-охряном, розовом, голубом, что так восхищают в изделиях древних мастеров и в осеннем наряде Алтая того времени, когда происходили погребения у пазырыкцев.

В самом верху, в царстве дневного светила художник изобразил трёх орлов, образы которых традиционно связываются у народов Сибири с солнцем. В центральной части росписи цитируется знаменитая аппликация войлочного ковра из Пятого Пазырыкского кургана – всадник перед богиней на троне. Их окружают фантастические персонажи – феникс и сфинкс. Слева большое пространство отдано воспроизведению литой ажурной пластины-застёжки из Сибирской коллекции Петра I, изображающей, как считается, сцену из героического эпоса. В росписи выделена женская фигура в высоком головном уборе. В правой части нельзя не узнать ритуальную повозку из того же кургана. Ортонулов нарисовал её, ведомую парой запряжённых лошадей, с возницей и торжественно восседающей принцессой в том же высоком головном уборе. Ещё раз художник изобразил свою героиню несколько ниже вместе со скифским стрелком – это уже полностью авторское добавление. Вместе со стреляющим лучником слева они образуют земной ярус росписи. Этими сценами он соединил мифопоэтический мир образов ранних кочевников с обликами пазырыкцев в том виде, как они ему представлялись.

Обращение Ортонулова к скифским памятникам в музейной настенной росписи вполне естественно и закономерно. Однако нередки прямые цитирования и в его станковых произведениях. В линогравюре «Над Пазырыкскими курганами» (1988) художник изображает чабана с отарой, а в небесном пространстве – оживших персонажей знаменитого войлочного ковра из Пятого Пазырыкского кургана и летающих космонавтов. Всё это вместе объединено кругами расходящихся радиоволн, улавливаемых транзистором в руках чабана. Космос близкий и далёкий, реальный и мифологический – таким единым видится он алтайцу. Совмещение героики прошлого и настоящего, сопричастность земного бытия небесным сферам – эти характерные для мифопоэтического сознания черты определили решение проблемы преемственности. Скифская богиня из Пятого Пазырыкского кургана также легла в основу образа дочери в картине «Расчёсывание волос» (1978). Здесь нет пря-

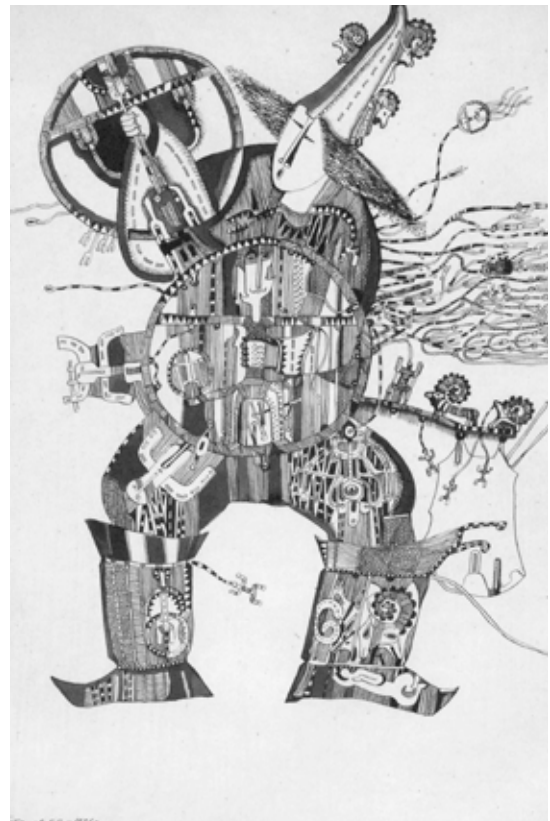


В. Капелько. Знамена древних Курыкан.



В. Тебеков. Вечный круг.

А. Ултургашев.
Духи шаманского бубна.



мого цитирования, но нельзя не отметить, что художник придерживается той же позы героини в кресле, той же уплощённой формы, угловатого рисунка и примерно того же движения рук. Помимо этой внешней схожести автор обогащает образ глубоким внутренним созвучием в ритмической структуре полотна и в декоративном строе линий.

Вторая роспись в Национальном музее «Древние тюрки» посвящена раннесредневековым обитателям Алтая, их кочевой жизни, быту, обрядам. В ней властвуют историзм, образы предков, столь близкие современным алтайцам. В рисунке доминируют монументальный стиль, присущий силуэтам древнетюркских изваяний, и узорность, характерная для декоративно-прикладного искусства того времени. Цветовая гамма – условная, с переливчатой игрой тонов, напоминающих о серебряных украшениях, находимых при раскопках.

Вернувшийся в лоно отечественной культуры Русский авангард не мог не оказать своего воздействия на российских художников. И хотя минуло уже немало десятилетий, хотя коренным образом изменилась сама Россия, но всё же высокий запал корифеев начала XX века, наверное, ещё долго будет будоражить мастеров следующих поколений. И как ранее авангард находил для себя немало вдохновляющего в древнем искусстве, в первобытности, так и теперь наследники архаичных культур с большим интересом обращаются к достижениям кубизма, супрематизма, абстракционизма. Сегодня такой встречный путь плодотворен в искусстве художников Сибири, увлечённых богатым культурным наследием и возрождением этнических корней.

Одним из мастеров, тяготеющих к руслу синтезирующих тенденций, является алтайский художник Валерий Герасимович Тебеков [Тебеков 2009]. Подобно тому, как кубизм в исследовании объектов стремился к поиску элементарных кристаллов материи, так Тебеков ставит своей задачей обнаружение неделимых духовных единиц – символов и знаков этноархаики. Из этой праматерии истории он выстраивает внешнюю оболочку видимой реальности. Высокие сакральные головные уборы алтайских скифов в листе «Жертвоприношение» (1995) послужили основой для визуального воплощения материализованных мыслеобразов героев. Над их головами художник выстраивает пирамиды из элементов древнего ритуала. Тут и шаманская тайлга со шкурой жертвенной лошади, и вездесущие фигурки козлов. Автор выражает надежду, что с возвращением традиций вновь установится связь с высшим миром, связь, которую олицетворяют каменотёсная скульптура и падающий на неё с небес благодатный дождь. Филоновский приём татуировки человеческих тел естественно восстаёт в работе «Утро на Укоке» (1999). Художник написал её под влиянием свежих впечатлений от сенсационных раскопок новосибирских археологов в 1998 г. Окунувшись в скифскую эпоху, Тебеков создаёт произведение, в котором изображает три обнажённые женские фигуры в высоких головных уборах с птичьим завершением. В рисунке героинь автор придаёт особый акцент татуировке, подобной той, которая была нанесена на мумии из заледенелого кургана. Утро ассоциируется с утверждением тех духовных чаяний, всего того, что связывается в сознании алтайцев с Укокской принцессой, воспринимаемой в качестве прародительницы алтайского народа. Внизу, возле ног женщин художник сконструировал некий механизм, подобный биологизированным сущностям позднего Кандинского, где вместо шестерёнок и колёсиков – антропоморфные руки и ноги, козлики и заметные точки – оси. Кажется, что этот природный хронограф вскоре закрутится, и проснувшийся свет начнёт отсчёт нового времени. Искусство Тебекова, основанное на археологически достоверной конкретике, на наследии языческого мировосприятия и достижениях авангарда, погружает в сокровенную суть явлений, в глубинные слои национальной культуры и позволяет в обыденном увидеть красоту мира, впитавшую в себя иные, более высокие уровни бытия.

Узорность у Сергея Владимировича Дыкова обретает содержательный смысл, а тяготение к народным представлениям придаёт ощущение почвенности, убедительности. Обычай древних прошивать тело цветными нитями стал отправной точкой для смысловой и изобразительной канвы произведения «Месяц кукушки» (1997). Прерывистые, спускающиеся с лиц влюблённых линии, пронизали в вихревом ритме всё сущее. А петроглиф с фигурками взявшихся за руки мужчины и женщины в метафорическом смысле стал своеобразным лейтмотивом дыковской лирики. Это вечное чувство любви объединяет в круге – архетипе целостности – всё живое. Уподобляясь древнему ковроделу, художник погружается в глубины памяти и, извлекая давно забытое, выносит его на полотно в оправе мерцающей череды солнечных стежков.

На выставке в Национальном музее, посвящённой 250-летию добровольного вхождения алтайского народа в состав Российского государства, экспонировалось произведение Якова Ивановича Янкинова «Мелодия» (2004). Это своеобразная песнь истории. Пленительный облик юной девушки, играющей на шооре, гармонично сочетается с изображениями фантастических пазырыкских существ в узорах её одежды.

Николай Анатольевич Чепокон – самобытный художник народного склада, кумандинец, представитель малочисленной алтайской народности, сирота, воспитанник детдома, с ранних лет удивлявший учителей своим талантом [Верёвкина, Маточкин 2006]. В магии его линий находит поэтическое отражение родившийся в незапамятные времена культ гор, увлекаая зрителей невымышленной тайной и своеобразием фольклорных сказаний. Подчёркивая древний смысл своих образов, Чепокон в листе «Месяц марала» (2003) рисует благородного оленя в духе скифского искусства – с вывернутым крупом и длинными ветвистыми рогами, стелющимися вдоль спины. Он не цитирует известные памятники, но, усвоив их изобразительный язык, лишь слегка стилизует рисунок. Например, персонажи каракольской гробницы эпохи бронзы с лучами на голове преобразуются в загадочных духов. В большей мере возрождается линейность древнетюркских граффити и декоративизм скифо-сибирского звериного стиля.

Полиптих «Тлен времени» (2006) Владимира Петровича Чукуева – это некое размышление по поводу культурных сокровищ Алтая, их прошлого, настоящего и будущего [Маточкин 2005]. В боковых верхних частях художник отчётливо выявил два сюжета. Слева – это борьба мифического волка с тигром, прототипом которой является золотой рельеф из Сибирской коллекции Петра I (V–IV вв. до н. э.). Сцена терзания здесь – своего рода эпитафия, отражающая дух эпохи ранних кочевников, а также, надо полагать, и наше непростое время. Справа – личина, повторяющая деревянную уздечную бляху из Первого Пазырыкского кургана. Гиперболизированные формы лица тучного человека, смотрящего прямо на зрителя, ничего не выражают, кроме равнодушия и самодовольства. В центре же Чукуев создал некий сюрреалистический парафраз на тему персонажей искусства скифо-сибирского звериного стиля. Все они представлены в виде разлагающейся органической материи. Смертные, покрытые плесенью трупы ещё хранят остатки былой жизненной силы и устрашают своим свирепым видом. Их конгломерат слеплен в одну живописную массу, в которой, рассматривая, можно обнаружить всё более мелкие образы былого великолепия. Доминирует среди них фигура грифа с большим крылом, напоминающим разодранное на ветрах времени золотое знамя. Образ этого питающегося падалью хищника художник явно стилизовал под деревянное изображение грифа с оленьей головой в клюве из Второго Пазырыкского кургана. В отличие от древнего памятника, в современной композиции голова оленя (надо полагать, символизирующая своим белым цветом сакральный образ Алтая) ещё находится не в пасти фантастической птицы. Однако она своим раскрытым клювом вот-вот вцепится в голову марала. Догнать и проглотить её, кажется, силятся в предсмертной агонии и все другие химерические существа. Вся эта кошмарная сцена происходит на фоне голубого бездонного неба с бледными тенями ушедших эпох Алтая: каракольских солнцеголовых персонажей, древнетюркских изваяний, наскальных изображений. Все они – словно немые свидетели свершающейся драмы. Рама произведения, состоящая из костей животных (дерзкий вызов автора!), недвусмысленно пророчесствует о всеобщем тлене. Казалось бы, художник сочинил скорбный реквием по уходящим в небытие культурным ценностям. Однако красота цвета, будоражающий нервы сюжет, всё ещё победно развевающееся знамя и фигура в правой части композиции, ассоциирующаяся с бумерангом, вселяют надежду на иной исход происходящего. Своим полотном художник взывает не столько к эстетическому любованию, сколько к нравственному сознанию, к этической ответственности за бесценное духовное наследие. Эпатажем, тактикой *adversa* Чукуев хотел обратить внимание на судьбу тех сокровищ, которые ещё остаются в земле, и тех, которые исчезают от нашего небрежения.

Художественные произведения алтайских мастеров ясно говорят о существовании взаимосвязей с прошлым, о переключке времён, о претворении богатого художественного наследия в современном изобразительном искусстве Горного Алтая.



In Siberian fine art of the recent decades antiquity has gone into modern art process so profoundly and entirely, that there has formed a new trend, which is most frequently called “archaeo-art”. Archaeo-art deals with artistic heritage, archeological monuments, mythological-poetic images. Particularly fruitfully this trend is being developed among the representatives of ingenious Siberian population within their national the cultures revival; overcoming of time gaps is fairly organic for aboriginal ethnos due to the existing in their traditional world outlook the perception of time as a cyclical phenomenon.

The professional artist, an Altaian, Grigoriy Choros-Gurkin (1870–1937) can be considered a forerunner of modern archaeo-art among Siberian ingenious peoples. A graduate of an icon-painting studio of Altai spiritual mission, he brought unsurpassed craftsmanship of Russian realist painting to the Altai Land. At same time while studying European culture, he more and more highly appreciated a rich depository of his land, studied artistic heritage, drew numerous archeological and ethnographic sketches in Altai expeditions, including sketches of stone sculptures and petroglyphs. Some of the archeological relics became “characters” of his pictures: “The Altar” (1909), “Kezer Tash” (1912), “Khan-Altai” (1907, 1936) and others. Policy works by Choros-Gurkin such as “Khan-Altai” (1907, 1936), “The Lake of Mountain Spirits” (1910), “The Nomads’ Camp in Mountains” (1910s), embodied mythological-poetic images and traditions of folk art thinking. A separate set of graphic and pictorial works is devoted to shaman mysteriarity, shaman attributes, images of shamans. A sketch “Scythians at the Hunt” (1930) was created by Choros-Gurkin as a result of his fresh impressions of the trip to the Pazyryk kurgans. In the centre of the composition Choros-Gurkin placed a scene of the torment of a moufflon by a feline predator, drawn in close correspondence with a gold Hermitage plate depicting a fabulous beast attack on a horse. In outlining a naked horse-rider, his small bow and gorytos, the artist follows to another belt metal plaque with a hunter and a wild boar, also made in the Scythian-Siberian animal style. The typical plasticity of ancient masterpieces of the IV–II cc. BC set the tone to his graphic works, subordinating academic drawing to ornamental order of lines. Digressing from details Choros-Gurkin drew only beasts’ outlines similar to rock incisions. The logic and stylistics of sketches’ message allows of assuming that with such synthesis the artist cherished an idea about an original character of Altai fine art.

M. P. Chevalkov’s historical pictures are really artistic, they are based on documentary artifacts. “Watching over the Gold Griffins”, “The Alliance on Oath” (1985) and others provide an example of originative interpretation of archeological and historical material. The foundation of the Altai painter and graphic artist I. I. Ortonulov is a Scythian subject area. For instance, materials from a Pazyryk kurgan are sourced in the painting “Pazyryk” (1992) in the Republic Museum. The second painting “Ancient Turkic Peoples” is devoted to the early medieval Altai inhabitants, their nomadic life, conditions of life and rites. A modern artist V. Tebekov uses symbols and signs of ethnoarchaic art. “The Morning on the Ukok” (1999) was drawn under the influence of the impressions of Novosibirsk archeologists’ sensational excavations in 1998. N. A. Chepokov’s creativity reproduces mountains cult, folk legends. V. P. Chukuev’s works reflect the painter’s thoughts about Altai cultural treasures, their past, present and future. Altai masters’ art works clearly indicate the correlation of times in contemporary Gorny Altai fine art.

Библиография

- Верёвкина Т. И., Маточкин Е. П.* Грёзы Таракая (Николай Чепок, графика). Новосибирск, 2006.
- Еркинова Р. М., Кубарев Г. В.* Граффити Бичикту-Бом (Из творческого наследия Г. И. Чорос-Гуркина // Археология и этнография Алтая. 2004. Вып.2.
- Еркинова Р. М.* Шаманский мир в рисунках Г. И. Чорос-Гуркина // Вестник Томского университета. 2008. Т. 316.
- Еркинова Р. М., Маточкин Е. П.* Археологические и этнографические зарисовки Г. И. Чорос-Гуркина в Национальном музее Республики Алтай имени А. В. Анохина // Археология, этнография и антропология Евразии. 2008. № 3.
- Кочев В. А.* Г. И. Гуркин и археология Горного Алтая // Возвращение: Сборник докладов и сообщений научно-практической конференции «Чорос-Гуркин и современность». Горно-Алтайск, 1993.
- Маточкин Е. П.* Владимир Чукуев. Живопись и графика. Горно-Алтайск, 2005.
- Маточкин Е. П.* Мирослав Чевалков: образы древнего Алтая. Горно-Алтайск, 2006.
- Маточкин Е. П.* Археология, древнее наследие и археоарт Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. 2009. № 4.
- Окладникова Е. А.* Петроглифы Средней Катунь. Новосибирск, 1984.
- Тебеков В. Г.* По дорогам Алтая. Живопись, графика. Горно-Алтайск, 2009.
- Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. Новосибирск, 1988.

B. Rees

Hobart, Tasmania, Australia

THE TROUWERNER ROCK ART LEGACY

Б. Рис

Хобарт, Тасмания, Австралия

НАСЛЕДИЕ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ТРАУВЕРНЕРА

Some 35,000 years ago the first Tasmanians ventured into the far-flung southern outpost in the path of the Roaring Forties. The land bridge connecting Tasmania (trouwerner) to the Australian mainland was severed by rising sea levels about 12,000 years ago, ensuring genetic and cultural isolation of these original inhabitants, the Tasmanian Aborigines. Their artistic legacy as evidenced in petroglyphs and cave paintings display a Pleistocene artistic tradition with virtually no Holocene innovation; a rock art almost entirely non-iconic.

The decimation of the Tasmanian Aboriginal population and other events arising following European settlement in 1804 created a disconnection from their tribal existence and connection with the land and country. Their scattered rock art legacy faded in memories, perhaps lingering only in their stories and dreamtime.

Tasmanian archaeological discoveries over the past fifty years have progressively unveiled and made aware the extensive legacy of Tasmanian Aboriginal rock art. At the same time there has been growing involvement in the conservation and management of this unique heritage, along with an upsurge of indigenous cultural studies in schools and universities. Within this new awakening, contemporary Tasmanian artists are looking to Tasmanian Aboriginal rock art as a source for their artistic inspiration.

My paper presents an overview of Tasmanian Aboriginal petroglyphs and cave paintings, drawn from available literature, as a platform for discussing their influence on the work of contemporary Tasmanian artists.

И. Л. Симонова

Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля, Омск, Россия

МАЛОИЗВЕСТНОЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ПАННО Н. Я. ТРЕТЬЯКОВА НА АРХЕОЛОГИЧЕСКУЮ ТЕМУ В ОМСКОМ ОБЛАСТНОМ МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. М. А. ВРУБЕЛЯ

I. L. Simonova

Mikhail Vrubel Regional Fine Art Museum, Omsk, Russia

N. TRETYAKOV'S LITTLE-KNOWN MONUMENTAL PANNEAU ON ARCHEOLOGICAL SUBJECT IN OMSK REGIONAL FINE ARTS MUSEUM

Современное этнокультурное и социально-политическое состояние российского общества во многом обуславливает ориентацию регионального искусства на архаические, мифотворческие формы сознания, тесно связанные с традиционной культурой коренных народов Сибири. Несмотря на то, что в 1990-е гг. наступил настоящий расцвет так называемого омского археоарта (этноархаики), обращение местных художников к изобразительному творчеству древних народов началось с кон. XIX в. (как и последовательное систематическое изучение истории Западно-Сибирского региона) и во многом было связано с образованием ЗСОИРГО в 1877 г. С 1920-х гг. студенты Художественно-промышленного техникума имени М. А. Врубеля совершали экспедиции «по изучению искусства и быта инородцев» с целью поиска «сибирского стиля» [Мысливцева 1994: 26, 27]. Источником вдохновения служили памятники археологии и этнографии, однако подход к решению художественных задач был сугубо реалистическим с уклоном в этнографические зарисовки [Мысливцева 2005: 6, 7].

Следующая волна интереса к древней истории наблюдалась в 1960-е гг. В этот период центральной фигурой в искусстве Омска становится Н.Я. Третьяков (1926–1989), которого справедливо считают основоположником археоарта (этноархаики) – направления в омском искусстве, связанного с общеевропейской тенденцией «археологизации» и «сакрализации» современного авангарда и постмодернизма.

Н. Я. Третьяков родился в с. Малая Черга Шебалинского района Горно-Алтайской автономной области, и это, по мнению большинства исследователей, в дальнейшем оказало решающее влияние на его творчество, сформировав специфический круг тем и изобразительный язык его искусства. Немаловажным этапом на творческом пути Н. Я. Третьякова была работа в этнографических экспедициях, где художник открыл для себя выразительность национального искусства, его неисчерпаемые возможности: декоративность, композицию, пластику – всю силу и мощь эмоционального воздействия на зрителя. Из каждой экспедиции Н. Я. Третьяков привозил несколько сотен работ. Большое влияние на его творчество оказали и археологические открытия, сделанные на территории Сибири. Возможно, интерес к данной тематике подогревала жена художника – И. В. Захарова – археолог. «Находясь под впечатлением от памятников Пазырыка, открытых С.И. Руденко в 1947 году..., Третьяков в 1960–1970-е создал ряд работ, объединённых в «Алтайскую серию»... При этом этнографические элементы уходят у Третьякова на второй план, уступая место некой целостной картине мира, наиболее ярко представленной в листе «Пазырыкские древности» [Мысливцева 2005: 6].

Переехав в 1960-м г. в Омск, Н. Я. Третьяков попадает в начинавшую складываться особую творческую атмосферу и находит своё место в среде талантливых молодых художников: Н. М. Брюханова, В. В. Кукуйцева, Е. А. Куприянова, Р. Ф. Черепанова, Г. А. Штабнова, С. К. Белова и др. В этот период на формирование его изобразительного языка оказало увлечение монументально-декоративным искусством, которое в те годы, как пишет Л. П. Елфимов, «только-только начало возрождаться, практических и теоретических знаний не доставало... Монументальное искусство вызвало повышенный интерес... Тогда монументальные формы казались панацеей от всех бед. С ними связывали дальнейшее развитие живописи, графики и скульптуры... Первым среди омских художников специфику форм монументального искусства начал исследовать Третьяков... Надо отдать ему должное, он был одним из первых советских монументалистов, кто отказался от аскетизма языка монументальных форм и стал его усложнять, разнообразить и углублять» [Елфимов 1994: 14, 15].

В отличие от художественных поисков 1920-х гг., произведения Н. Я. Третьякова тяготеют к плоскостности, стилизации, декоративности, в то же время они динамичны и экспрессивны. Его работы сближаются с архаическими памятниками, позволяя через символ, знак перейти к философским обобщениям космического характера.

В стенах ООМИИ имени М. А. Врубеля находится монументальное панно Н. Я. Третьякова, к сожалению, почти неизвестное зрителю и до сих пор не поставленное на учёт – «Сграффито на археологическую тему в зале Омского историко-краеведческого музея» (ныне фонд народного искусства ООМИИ имени М. А. Врубеля). Изготовленное из тонированного бетона, оно имеет размеры 3,7×6 м. Панно, созданное мастером в 1977 г., представляет собой композицию на тему «Томской писаницы» – уникального памятника наскального искусства древнего природно-исторического святилища, содержащего более 300 наскальных рисунков конца IV–III тыс. до н. э. (Кемерово, р. Томь, ныне музей-заповедник «Томская Писаница»).

С XVIII в. памятник вызывал интерес у историков, художников, путешественников, представителей творческой интеллигенции. В разные годы здесь побывали путешественники и естествоиспытатели В. Беринг, А. Брем, академики А. Окладников, А. Деревянко, скульптор М. Аникушин, режиссер С. Кулиш и многие другие [Мартынов 2001: 16, 17]. Не удивительно, что Томская писаница привлекла внимание и Н. Я. Третьякова, создавшего по её мотивам монументальное панно для омского музея. «Художник выступил как документалист. Композиция должна была способствовать созданию единого пространства экспозиции, посвящённой археологии Сибирского края. Научным консультантом выставки являлась жена художника – Ирина Витальевна Захарова» [Черноок, Муратова 2008].

Н. Я. Третьяков, работая по бетону, имитирует технику нанесения петроглифов, умело совмещая контурную и сплошную выбивку. Выразительность всей композиции придаёт характерный для скалы коричневатый тон, более тёмный для фона, призванный воспроизвести естественный загар камня, и более светлый – для рисунков. Ещё более усиливает впечатление от восприятия произведения произвольно увеличенный (в отдельных случаях – более чем в 2 раза) масштаб фигур, придающий им монументальность и значимость. Эстетику древнего искусства художник передаёт с помощью палимпсеста – приёма, при котором изображения частично перекрывают друг друга.

Пространство, оформленное Н. Я. Третьяковым, сложное: слева на расстоянии приблизительно 1 м от начала стены на месте бывшего дверного проёма вмонтирована прямоугольная витрина, разбивающая поверхность на две неравные части. Художник блестяще справился с композиционной задачей, заполнив панно изображениями, в реальности находящимися на трёх разных памятниках наскального искусства, расположенных по берегам Томи: Новоромановской, Томской и Тутальской писаницах. Мы склонны предположить, что при работе над композицией художник использовал материалы вышедшего в 1972 г. альбома А. П. Окладникова и А. И. Мартынова «Сокровища томских писаниц».

Слева от витрины находится композиция, составленная из петроглифов Новоромановской писаницы. Внизу у самого пола художник разместил фигуры, в реальности расположенные у основания камня: антропоморфное существо с круглой головой и Ф-образным туловищем, справа от которого находится знак, состоящий из круга с точкой в центре и отходящими вниз линиями, напоминающий букву «М» (отсутствует расположенное ниже зооморфное изображение) [Окладников, Мартынов 1972: 132, 133, рис. 27]. Выше – композиция, представленная в этом же альбоме на той же странице: фигура «лося, стоящего на схематично изображенных кривых ногах, с огромной горбатой головой и двумя массивными, прямыми рогами или ушами», над ним – круг с точкой в центре, схематичное изображение лодки и антропоморфная фигура [там же: 131–133, рис. 21–23]. Над дверью художник поместил фрагмент Томской писаницы – знаменитую сову [там же: рис. 93]. Петлеобразная ветка в композиции Третьякова отсутствует. Её заменяет морда огромного лося с каплеобразным глазом, раскрытым большим ртом и двумя стоящими торчком ушами [там же: рис. 89]. В левом верхнем углу композиции – солярный знак с пятью лучами (на Томской писанице лучей – 10) и напоминающая птицу фигура, аналог-прототип которой пока не был нами найден. Правее расположена схематическая антропоморфная фигура с Новоромановской писаницы [там же: 140, рис. 50], над которой выбит круг. У ног расположен ещё один знак – круг в круге.

Центральной фигурой всей композиции Третьякова выступает лось, как бы выходящий из двери-витрины. И хотя рога (в отличие от оригинала изображено не 10, а 11 отростков) и общий абрис фигуры сходны с изображением 30 камня III Томской писаницы [там же: рис. 39], очертания морды скорее напоминают более изящных лосей Тутальской писаницы [там же: рис. 32]. Голова животного решена в технике сплошной выбивки (исключение составляют каплеобразный глаз и массивная ноздря), на шее выбита «линия жизни» в виде ёлочка с 8-ю отростками и овальный



Панно Н. Я. Третьякова «Томская писаница»

знак с вонзившейся в него стрелой. Немного ниже Н. Я. Третьяков разместил аналогичное по размерам изображение лосихи, как бы выходящей из-за фигуры самца. Её тело покрыто сплошной выбивкой. Правее, в верхнем ярусе данной композиции, находится стилизованная, сильно увеличенная в размерах полуфигура лучника, обращённого к схематично изображённому убегающему зооморфному существу [там же: 123, рис. 273]. Таким образом, лось, лосиха и лучник составляют некое композиционное триединство, возведённое художником к мифу о небесной охоте.

Центральные изображения частично перекрывают 7 более мелких лосиных фигур, произвольно скомпонованных художником по аналогии с петроглифами Томской (или Тутальской) писаницы. Почти все они повернуты вправо, за исключением одного лося, бегущего в противоположную сторону [там же: 67, рис. 90].

Таким образом, композиция панно глубоко динамична; вписываясь в овал, она развивается по спирали от зооморфного изображения в левом нижнем углу, следует по пологой дуге через образы совы, лося, лучника, зооморфного существа и круто поворачивает вслед за бегущим в противоположную сторону лосем, вновь возвращаясь к центральным персонажам панно – космическим лосихе, лосю и охотнику.

В своей работе Н. Я. Третьяков не только совместил ряд изображений, в реальности находящихся на разных плоскостях памятника, но и дополнил их петроглифами Новоромановских писанных камней, расположенных примерно в 26 км вниз от Томской писаницы, на правом берегу Томи, и Тутальской писаницы, находящейся неподалеку от г. Юрги. Хочется ещё раз подчеркнуть, что панно Н. Я. Третьякова – не фрагмент какого-то конкретного памятника, не реконструкция, а творчески переработанная композиция, привносящая в кажущуюся документальность глубокое личностное переживание художника, выступающего в ролидемиурга-творца, создавшего на основе архаичных образов свою собственную Вселенную, свой новый Миф.

К сожалению, нами не установлено, бывал ли Н. Я. Третьяков на данных памятниках и делал ли там собственные эскизы и зарисовки. Однако выбранные для композиции петроглифы-прототипы, как и сочетание в его композиции трёх памятников, описанных в одном издании, указывают на то, что, с большой долей вероятности, подспорьем художнику служил именно альбом А. П. Окладникова и А. И. Мартынова «Сокровища томских писаниц».

В настоящее время панно находится в удовлетворительном состоянии. Есть проблемы с сохранностью – прежде всего, это грибок в нижней части композиции, идущий вдоль пола и выступающий на поверхность бетона кристаллическая соль, что вызвано общим состоянием здания, нуждающегося в реставрации. Кроме того, в отдельных местах наблюдается ряд мелких трещин – сколы бетона до кирпича, вызванные установкой сигнализации, розеток, проводки, появившихся в связи с изменением функционального назначения зала.

И хотя панно неизменно производит на зрителя сильное эмоциональное впечатление, расположено оно вне зоны доступа массового посетителя. О целесообразности использования данного помещения в качестве зала первобытного искусства говорилось уже неоднократно, однако объективная ситуация пока не позволяет пойти на этот шаг.



The 1960s decade is considered to be the period of origin archaeo-art (ethno archaic art) in Omsk. N. Ya. Tretyakov (1926–1989) is believed to have been its founder. The artist was born in the village at the Altai. This and the later work in ethnographic expeditions and archeological discoveries made on the territory of Siberia greatly affected his creativity. In 1960 N. Ya. Tretyakov moved to Omsk and took a great interest in monumental decorative art. Mikhail Vrubel Regional Fine Arts Museum in Omsk houses his monumental panneau “Sgraffito on archeological subject in the hall of Omsk local history museum” (1977). To our regret, it is virtually unknown to attendees. This panel is made of tinted concrete and measures 3,7 × 6 m. The artist emulates the techniques of petroglyphs rendering – solid and outlined pecking, using intentionally scaled-up figures, the method of palimpsest. The composition of the panel is on the subject of Tomskaya Pisanitsa. However, N. Ya. Tretjakov not only combined a number of images really depicted on different panels of the site, but also supplemented them with petroglyphs of other rock art sites on the river Tom’ in Kemerovo region, such as Novoromanovskaya and Tutalskaya. Most probably, the album by A. P. Okladnikov and A. I. Martynov “The treasure trove of Tom petroglyphs” [1972] was a great help

for him. N. Ya. Tretjakov's creation is not just a fragment of some particular site or archaeological reconstruction, but an inventively remade composition which introduces into seeming documentary a depth personality experience of the artist acting as a demiurge who created his own Universe, his own Myth on the basis of archaic images.

Библиография

Мартынов А. И. Томская писаница. Кемерово, 2002.

Мысливцева Г. Ю. Понятие сибирского стиля и методы его изучения в Сибирском художественно-промышленном техникуме им. М. А. Врубеля. Омск. 1920-е гг. // Искусство народов Сибири: традиции и современность. Новосибирск, 1994.

Мысливцева Г. Ю. Омск: Космос архаики // Сибирский миф. Голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Омск, 2005.

Окладников А. П., Мартынов А. И. Сокровища томских писаниц. Наскальные рисунки эпохи неолита и бронзы. М., 1972.

Черноок С. В., Муратова Н. В. Информационные материалы выставки «Н. Третьяков. В пространстве мечты. Монументально-декоративное искусство Омска 1960–1970-х гг.» (неопубликовано).

Елфимов Л. П. Николай Третьяков. Живопись. Омск, 1994.

М. Ю. Шишин

Институт архитектуры и дизайна, Алтайский технический университет, Барнаул, Россия

«ЖИВОТВОРЯЩИЙ КОСМОС» В ИСКУССТВЕ ЛАРИСЫ ПАСТУШКОВОЙ (опыт философской рефлексии)

M. Y. Shishin

Institute of Architecture and Design, Altai State Technical University, Barnaul, Russia

“LIVE-GIVING COSMOS” IN THE ART OF LARISA PASTUSHKOVA (an experience of philosophical reflection)

*«Я не раз видел на облаках и стенах пятна,
которые побуждали меня к прекрасным изображениям различных вещей.
И хотя эти пятна были вовсе лишены совершенства в любой части,
все же они были не лишены совершенства в движении и других действиях».*
Леонардо да Винчи

Искусство Ларисы Пастушковой – заметное явление не только в художественной жизни Сибири. Её активная выставочная деятельность, участие во многих крупных художественных проектах, с одной стороны обогатило духовно саму художницу, с другой стороны, представило её международному художественному сообществу. Живописные и графические работы из её мастерской широко разошлись по частным собраниям, большим и малым галереям России, Франции, США, Канады. Их можно встретить в стране, где сложился могучий эпос «Калевала», – в Финляндии, и на родине Гэсера – символа евразийской пассионарности – в Монголии. Всюду на выставках, даже таких масштабных, как международные биеннале графики, проходящие в Новосибирске, её работы узнаются сразу и, как магниты, притягивают к себе, запоминаются своей сутью, явленной прочной манерой, острой выразительностью и интригующей тайной. Собственно, это – умозрение в красках и линиях. Таким образом, необходимо в интерпретации её работ ставить вопрос о философских истоках искусства современной сибирской художницы.

Постараемся, насколько это возможно в кратком очерке, коснуться хотя бы одного осевого мотива творчества Л. Пастушковой. Речь пойдет о пространстве её произведений и пространстве метауровня – некоей эйдетической реальности, которая начинает сейчас всё более входить в современную философию искусства и которая давно была описана в трудах Платона и его последователей, индийских («Акаша») и китайских мудрецов (вечно ускользающее Дэ как проявление непоостижимого, великого Дао).

Вводить в анализ её творчества эти философские понятия, по нашему, мнению совершенно оправданно. Она с ними знакома, обращается к ним, и не раз, в процессе сложной художественно-духовной рефлексии, они способствовали созданию той или иной серии работ художницы. Она была в Индии, была в Монголии, конечно же, была в странах Запада, и особая открытость и умение вы-

читать сущность мировидения народа не только из текстов философских, но и текстов художественных (храмов, картин и пр.) открыли для Л. Пастушковой единство многообразия сакрального пространства человечества. Открытие это, если говорить кратко, заключается в том, что это сакральное пространство есть, и оно есть подлинное Бытие, а мир явленный – лишь его производная, тень.

Как правило, такое открытие даёт несколько типичных реакций – как у самого художника, так и у зрителя, в котором созерцание картины будит живой отклик. Одних опьяняет, захватывает это сакральное пространство-бытие настолько, что всё, окружающее человека в профанной реальности, кажется для него ничего не значащей тенью, порой даже раздражающей и ненавистной. Это типичная идеология фанатиков-бхактов, которые могут бесконечно созерцать высшее в экстатическом состоянии. Другие, испугавшись, начинают считать, что эти переживания – бред и помрачение рассудка, ещё больше оплотняются и стараются уже никогда в это пространство не заглядывать, и в пределе превращаются в инквизиторов духовного в искусстве. Знаем ли мы художников, которые в нарцисстическом упоении поют им лишь понятную и любимую ноту? Да, скажет каждый, кто не новичок в искусстве. Но затянутых в мундиры, с маской высших судий, руководителей худсоветов (авторов особого жанра – реалистической абстракции, который изображает и людей, и природу в виде феноменальных оболочек) знают многие. Есть, однако же, и благотворный путь, когда открытие иного пространства заставляет в обыденном и простом увидеть отблеск, искру сакрального. Судя по всем картинам и графическим сериям, Л. Пастушкова утвердила себя как раз на этом пути.

Коль скоро пространство, любимая всеми философами категория, будет опорной в попытке раскрыть суть творчества художницы, то и философский взгляд на её искусство оправдан. Тем более, что здесь встанет другая проблема – интерпретация подобного рода творчества профессиональными искусствоведами.

Бесполезно применять к творчеству Л. Пастушковой сложившуюся надёжную систему классического искусствоведческого анализа. Её работы заставляют как бы «доставить» созданный ею образ, то есть предполагают активное сотворчество. Иными словами, мы размышляем о тех образах, которые рождаются в нашем сознании в ответ на художественный вызов Л. Пастушковой. И здесь, как правило, современные искусствоведы предпочитают вставать на какую-то одну из исходных концепций и в её рамках трактовать то или иное произведение.

Например, известно, что большое влияние на становление творческого мироотношения Л. Пастушковой оказал замечательный алтайский скульптор, прекрасный рисовальщик Василий Рублёв. В его студии она среди других, ныне активно и ярко работающих художников, не только рисовала модели и обсуждала работы, но и вела философские беседы. Рублёв был хорошо знаком с даосскими воззрениями, а настольной книгой его были «Беседы о живописи» Ши Тао – монаха-художника кон. 17 – нач. 18 в. Исходя из этого, вроде бы закономерно искать в работах Л. Пастушковой именно такие мотивы; сказать, что Дэ – сказавшееся Дао – суть творчества Л. Пастушковой, прихотливого, причудливого, изменчивого от работы к работе. Цикл об Индии сразу навеивает мысль о Шастрах, а другие работы могут быть рассмотрены в русле неоархаики. Но правомерно ли сводить подобные поиски, не только Ларисы Пастушковой, но и других близких к этому направлению художников, к одной философской системе? Не производим ли мы здесь искусственную редукцию и не навязываем ли зрителю слишком узкую точку зрения, а заодно не собьём ли нацеленность мысли художницы своим взглядом? Не вернее ли пытаться вычленить нечто единое в поисках художника – как существует это Единое и в многообразных философских концепциях?

Это тем более оправдано, что мы достоверно не знаем, что побудило Пастушкову создать ту или иную композицию. Возможно, и она не всегда уверенно будет делать ссылку на философский источник вдохновения. Ясно только, что она, как художник, представляет одно из современных, весьма плодотворных течений, в котором синтез науки, философии, искусства (развитие генеральной линии отечественной мысли, заложенной В. С. Соловьёвым) – не пустой звук, не декларативная цель, а суть творчества. Л. Пастушкова – среди тех, кто много и жадно читает, погружается в книги выдающихся мыслителей, и жажду познания замечательно сопрягает с поиском новых художественных форм.

Замечательный архитектор, педагог, реформатор искусства зодчества Яков Черников, в труднейшем 1930 году, в книге «Основы начертания» ввёл художественную максиму: везде, где только возможно, слово необходимо замещать графикой. Это может стать девизом творчества Л. Пастушковой. Знаки и графические символы, линии и пятна – суть «непроизнесённые слова», что обычно

для художника. Для зрителя и искусствоведа порой бывает заманчиво провести обратную операцию, вербализовать прихотливую игру арабесок линий, то безмятежное, то, напротив, непонятно чем взволнованное бытие пятен, неожиданную тень древнего символа, которая то краем деликатно и как бы ускользая, покажется в листе, то вдруг начинает царить, звать пророчествовать, как тень отца Гамлета.

Вернёмся к двум пространствам – земному (профанному) и сакральному в современных художественных направлениях и к разным типам реакции на открытие сакрального пространства. Реакция отторжения порождает чрезмерную привязанность, даже рабскую зависимость от окружающей человека осязаемой реальности. В самозабвении её копируя, художник создает вторую реальность, но ни одного произведения искусства. Вспомнить хотя бы художника П. Поттера, который написал красавца быка в полный рост во всех мельчайших подробностях. Увы, в сумятице современного художественного вкуса, слава этого художника 17 века не дает покоя значительной части художников. Натурализм в своей предельной иллюзорности активен на выставках.

Другой мотив творчества ярко проявлен, например, в живописных и теоретических работах В.Кандинского – мечта об освобождении искусства от чувственно-эмпирического. Это освобождение ему виделось в предельно простых геометрических фигурах, где всё чувственное передано лишь цвету. Вот возбуждённый жёлтый треугольник, а вот самоуглубленная синяя окружность. И такие произведения тоже в переизбытке на современных вернисажах, настолько, что порой возникает вопрос, не в классе ли ты, где только что закончился урок геометрии, и не всё стёрли с классной доски.

Лариса Пастушкова уверенно держит курс между двумя этими крайностями. От натурализма её спасает дух истинного творчества, побеждающий область банального и тривиального. У неё нет повторов и самокопирования, самоцитирования, утончения до пустоты раз удачно найденной художественной композиции. От иссушающего рационализма, схоластики абстракции спасает женская природа, влюблённо-чувственно открытая миру, трезвость в сочетании с ироничностью и отсутствием мелочной привязанности к работам. Она твёрдо придерживается мысли, что картины-путники должны идти и освобождать места для новых в мастерской. Река художественных образов, если бы мы были наделены даром метафизического умозрения, свободно течёт через её мастерскую.

Её последняя выставка получила название «Пространство мифа». В мифе, а, следовательно, и в работах Л. Пастушковой, коль скоро она апеллирует к этому бесценному опыту человечества – есть Хаос и есть Космос. Последний отличен от исходной субстанции наличием структуры и реализованной или разворачивающейся иерархической лестницы бытия. Качество Космоса – быть всегда животворящим, вечно порождать и способствовать жизни. Как раз в работах Л. Пастушковой и видится эта магия жизни, звучание первых звуков-слов, соединение первых хаотических частиц в проформы будущего бытия. Космос – не только животворящий, но вечный по своему определению, а в состоянии вечности время не то что бы превращается в абстракцию, но обретает свой всеобщий характер. Оно одновременно и недостижимое в своем онтологическом величии, даже в умозрении, но и «доступное» в своей какой-то чарующе прекрасной грани, когда становится возможным оперировать с ним, например, посредством человеческой мысли, или в художественном процессе. Мысль может забегать вперед, но способна и погружаться вглубь, будущее охватывает человека и, соединяясь с прошлым, непостижимо действует на единое Пространство, создавая в нём «разломы», через которые три состояния времени свёрнуто входят в мир обычный, а навстречу им может устремиться мысль художника. И тогда рождаются пророческие полотна о будущем или же достаточно достоверно реконструируется прошлое мировидение. Что очень важно с точки зрения культурологических задач – понять как, например, мыслил человек, когда живые Боги соседствовали с ним, и когда мир радостно открывался в своем чудесно-прекрасно-организованном единстве. Другими словами, если мы хотим понять, как родились те или иные знаки и символы, которыми украшены скалы вдоль Катуня, Чуи и других мест, можно, в том числе, обратиться к опыту современной художницы. Но, кроме прагматично-научной цели, обретается и опыт целостного мировидения. Пространство становится принципиально иным в сравнении с привычным, созданным в машинно-технических ритмах – оно становится живым, человек целокупен с миром, он связан и ответственен за него.

Предоставим здесь слово самой художнице. «Я, – утверждает Лариса Пастушкова, – пытаюсь осмыслить своё мифическое пространство и Пространство Мифа как философской категории. Ми-

фы, легенды, сказания – это духовное богатство всех культур, и без этого пространства человек просто не может развиваться. Всегда было много «ныряльщиков» в глубь прошлого, потому что древнее хранилище ценностей – неисчерпаемо. Всё искусство пронизано знаками и символами. На протяжении веков знаки менялись, трансформировались, преображались, но оставались изобразительными. Я пытаюсь выстроить, вернее, прочитать графемы по-своему. Сделать личную коллекцию метазнаков. Мне нравится это пространство – «Мета», что значит с греческого – между. Между “Бегу и возвращаюсь”, между “Мифом и реальностью”, между “Рождением и смертью”. Между этими категориями пытаюсь осмыслить себя в этом потоке». Речь здесь идёт прямо о первом акте творения, первой развёртке бытия, состоянии, когда всё ещё впереди и всё сбудется, и всё полнится радостными предчувствиями открытий-откровений.

Иной поворот виртуального ключа в «прочтении» серий Л. Пастушковой ведёт к теме беспредельности. Когда-нибудь эта мысль посещает человека, сильнее или слабее охватывает его душу и сознание. Это может быть где угодно и когда угодно. Пути к беспредельности многообразны. Вот учёный вскрывает беспредельность бытия в математической формуле, и, конечно же, переживает мощнейший катарсис. Человек в природном окружении, например, в созерцании небесно-морского единства, теряет ощущение плотности и твёрдости опоры под ногами, и его охватывает чувство взлёта-парения. Или же при взгляде на небо, но не плоское, пыльное, мертвяще подсвеченное неоновым городское небо, а звёздную пыль-кисею в степи или в горах. Там небо рыхлое, объёмное, затягивающее и исторгающее из тела тяжесть. Чем больше взгляд погружается в него, тем явственнее состояние невесомого полета, сила земного притяжения замещается силой астрального притяжения. При всех многочисленных способах постижения Беспредельного, можно типологизировать состояния-реакции человека на это открытие. Страх, одиночество, удушье масштабной пустотой охватят одних; обыватель отвернётся и постарается впредь никогда не беспокоить себя этим чувством, заменит его беспредельностью вещей; однако есть и такие (и кажется, что их становится всё больше) сознания, для которых органично сочетать земное и небесное. Соприкосновение с последним целит душу, показывает призрачность и иллюзорность многого на земле. Собственно, и работы Л. Пастушковой можно рассматривать как искры беспредельного. И, даже, может быть, встреча сначала с ними, а потом уж с беспредельным в Природе, будет как бы школой, первичным, душевным, пропедევтическим опытом. С другой стороны, тот, кто уже реально испытал такое состояние, и принял как свое, в её работах будет видеть, узнавать знакомое. Графические серии и живописные работы будут камертонами, светло настраивающими его в серости и скученности городского бытия, будут напоминать о Беспредельном вечном животворящем Космосе, всюдном и непрестанно проецирующем в мир профанный вечные ценности: Истину, Красоту и Добро.



ХРОНОЛОГИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА CHRONOLOGY AND INTERPRETATION OF ROCK ART

Eisenberg-Degen, D. The petroglyphs of the Negev Highlands versus petroglyphs of the Western Dune Plains: economy, chronology and style Эйзенберг-Деген Д. Петроглифы нагорья Неgev в сравнении с петроглифами Западных Дюнных Гряд: экономика, хронология и стиль	7
Gjerde, J. M. Knowing places. Geographic information in landscapes of rock art Гьерде Я. М. Распознавание местности. Географическая информация в ландшафтах наскального искусства	12
Helskog, K. Northern boats through 5000 years Хельског К. Пять тысячелетий лодок севера	19
Janik, L. Accessing the Past – visual interpretation of prehistoric rock art Джаник Л. Проникая в прошлое – визуальная интерпретация доисторического наскального искусства	23
Дегтярёва А. Г. Проблема связи наскальных и культовых комплексов Сибири Degtyareva, A. G. The problem of relations between rock art and cult complexes in Siberia	24
Дэвлет М. А. Вопросы хроностратиграфии петроглифов Саянского каньона Енисея (по материалам изображений личин-масок) Devlet, M. A. Questions of chronostratigraphy of petroglyphs in the Sayan Canyon on the Yenisei (on images of face-masks)	27
Есин Ю. Н. Наскальные изображения повозок эпохи ранней бронзы Минусинской котловины Esin, Yu. N. Depictions of carriages in the Early Bronze Age rock art of the Minusinsk basin	31
Зинченко С. А. Звериный стиль как стадияльное явление в художественной культуре евразийских степей I тыс. до н. э. – сер. I тыс. н. э. Zinchenko, S. A. Animal style as a phased phenomenon of the Eurasian steppes' artistic culture of the 1st millennium BC – mid. 1st millennium AD	32
Карелин В. Г. Путеводная гипотеза семантики уральских писаниц Karelin, V. G. Guiding hypothesis of the semantics of the Urals rock art sites	37
Килуновская М. Е. Колесницы эпохи бронзы в наскальном искусстве Тувы Kilunovskaya, M. E. Chariots of the Bronze Age in the rock art of Tuva	44
Кубарев Г. В. Гравировки на плитах из раннетюркских оградок в урочище Ак-Кообы на Алтае Kubarev, G. V. Engravings on slabs from the Early-Turkic memorial enclosures at Ak-Kooby (the Altai)	54
Лазаретов И. П. Окуневские личины джойского типа – маркеры древних путей Lazaretov, I. P. Okunev face-masks of Joy type as markers of ancient routes	59
Лапшина З. С. Личины петроглифов Амуро-Уссурийского комплекса: структура рисунка и художественный образ Lapshina, Z. S. Face-masks in the petroglyphs of the Amur-Ussury complex: structure of a depiction and the artistic image	64
Марсадолов, Л. С. Звездные аспекты сакральных колесниц из Турции, Китая и Алтая Marsadolov, L. S. Astral aspects of the sacred chariots from Turkey, China and the Altai	68
Маточкин Е. П., Гиенко Е. Г. Космос и миф в Тархатинском мегалитическом комплексе Matochkin, E. P. & Gienko, E. G. Cosmos and myth in the Tarkhata megalithic complex	72
Медведев В. Е. О культурно-хронологическом соответствии киинских писаниц и поселений Medvedev, V. E. On cultural and chronological correlations between the Kiya rock art sites and settlements	77

Мунхбаяр Б. Ч. Изображения «тагарских» лошадей в петроглифах Монгольского Алтая Munkhbayar, B. Ch. Images of “Tagar” horses in the petroglyphs of the Mongolian Altai	78
Мусейбли Н. Параллели петроглифам Гямигая на керамике эпохи бронзы Азербайджана (вопросы хронологии) Museibli, N. Some parallels to the petroglyphs of Gemigaya on the Bronze Age ceramics of Azerbaijan (questions of chronology)	81
Окладникова Е. А. Решетчатые фигуры Калбак-Таш (Горный Алтай) Okladnikova, E.A. The trellised figures of Kalbak-Tash (the Altai)	86
Рогожинский А. Е. Образы и реалии древнеземледельческой цивилизации Средней Азии в наскальном искусстве эпохи бронзы южного Казахстана и Семиречья Rogozhinskiy, A. E. Images and realities of the ancient agricultural civilization of Central Asia in the Bronze Age rock art of Southern Kazakhstan and Semirechie	87
Рыбаков Н. И. Отдельная манихейская миссия на Июсы Rybakov, N. I. A special Manichean mission to the Iyuses (Khakasia)	100
Сала Р., Деом Ж. М. Семиологические методы изучения наскального искусства Sala, R. & Deom, J. M. Semiological methods in rock art studies	109
Семёнов Вл. А. Плита с окуневской личиной со стоянки Кара-Орга в Туве Semyonov, Vl. A. The slab with an Okunev face-mask from the site of Kara-Orga in Tuva	129
Швец И. Н. Сюжеты окуневского изобразительного типа в наскальном искусстве Казахстана Shvets I.N. Subjects of the Okunev depictional type in the rock art of Kazakhstan	134

ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА DOCUMENTATION OF ROCK ART

Helskog, K. Scanning rock art, the ultimate documentation? Хельског К. Сканирование наскального искусства – оптимальный метод документирования? ...	141
Hugen, A.-S. Ethics of rock art documentation: methods, contexts and consequences Хиген А.-С. Этические принципы документирования наскального искусства: методы, контексты и последствия	144
Jacobson-Tepfer, E. The relationship of rock art documentation to cultural knowledge Якобсон-Тэпфер Э. Культурологический аспект документирования наскального искусства	152
Зайка А. Л., Кузнецов А. Л., Березовский А. П. Зимние исследования петроглифов (предварительные итоги) Zaika, A. L., Kuznetsov, A. L., Berezovskiy, A. P. Winter explorations of petroglyphs: preliminary results	153
Лобанова Н. В. Опыт документирования петроглифов Онежского озера (1998–2010 гг.) Lobanova, N. V. The experience of documentation of the Lake Onega petroglyphs (1998–2010)	160
Максимова М. В. Святилище Суруктах-Хая (Якутия): перспективы повторного исследования Maksimova, M. V. The sanctuary of Suruktakh-Khaya (Yakutia): perspectives for re-investigation	162
Сазонова, О. М. Развитие методики исследования петроглифов Среднего Енисея в XVIII – перв. пол. XIX в. Sazonova, O. M. Development of methods for the study of petroglyphs on the Middle Yenisei in the 18th – first half of 19th century	165
Солодейников А. К. Каталогизация наскальной живописи Каповой пещеры Solodeynikov, A. K. Cataloguing the Kapova cave rock art	168
Черемисин Д. В. О копировании граффити Горного Алтая Cheremisin, D. V. On documenting engravings in the Altai	175

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ REGIONAL INVESTIGATIONS

- Kumar, G. & Bednarik, R. G.** Discovery of Lower Palaeolithic petroglyphs from Central India and its impact on the concept of cognitive and cultural evolution of the hominins
Кумар Дж., Беднарик Р. Открытие нижнепалеолитических петроглифов в Центральной Индии и его значение для концепции когнитивной и культурной эволюции гоминид 181
- Krishna, R. & Kumar G.** Interpretation of Lower Palaeolithic cupules at Daraki-Chattan in Central India: a physico-psychological approach
Кришна Р., Кумар Дж. Интерпретация нижнепалеолитических ямочных углублений из Дараки-Чаттан в Центральной Индии: физико-психологический подход 188
- Sefton, C. E.** Molluscs, fish and eels on the coast estuary and hinterland on the Woronoora Plateau
Сефтон К. Э. Изображения моллюсков, рыб и угрей в наскальном искусстве дельты рек и прибрежной зоны плато Воронора 196
- Гиря Е. Ю., Дроздов Н. И., Дэвлет Е. Г., Макулов В. И.** О работах по трасологическому изучению петроглифов Шалаболино
Girya, E. Y., Drozdov, N. I., Devlet, E. G., Makulov, V. I. On the traceological analysis of petroglyphs from Shalabolino 201
- Мурадова Э.** Памятники наскального искусства Туркменистана
Muradova, E. Rock art sites of Turkmenistan 207
- Ожередов, Ю. И.** Памятник наскального искусства Хату-Хутэл в Монголии
Ozheredov, Yu. I. The rock art site of Khatu-Khutel in Mongolia 211
- Рогожинский А. Е.** Удостоверительные знаки-тамги кочевников нового времени и средневековья в горных ландшафтах Семиречья, Южного и Восточного Казахстана
Rogozhinskiy, A. E. The certifying tamga-signs of Medieval and Modern nomads in the mountainous landscapes of Semirechie, Southern and Eastern Kazakhstan 217
- Русакова, И. Д.** По следам первопроходцев (исследование петроглифов Боярского хребта в Хакасии)
Rusakova, I. D. Following pathfinders (investigations of petroglyphs on the Boyary ridge in Khakasia) 226
- Тишкин А. А., Мухарева А. Н., Мунхбаяр Б. Ч.** Новые петроглифы в долине Буянта (Западная Монголия)
Tishkin, A. A., Mukhareva, A. N., Munkhbayar, B. Ch. New petroglyphs in the Buyant valley (Western Mongolia) 233
- Чигаева В. Ю., Симонова И. Л.** Интерпретация одной средневековой плоскости на памятнике Ээрбек-1 (Тува)
Chigaeva, V. Yu., Simonova, I. L. The interpretation of a Medieval panel at the site of Eerbek-1 (Tyva) 236

ДРЕВНИЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ANCIENT IMAGES IN MODERN ART

- Канер, С.** Contemporary art and ancient imagery
Канер С. Современное искусство и древние образы 241
- Гурьянова Г. Г.** Неоархаика в искусстве Сибири XX – нач. XXI века
Gurjanova, G. G. Neolithics in the Siberian art of the 20th – early 21st centuries 242
- Долговесова Е. Б.** Женские образы в древнем и современном искусстве Южной сибиря
Dolgovesova, E. B. Female images in the ancient and contemporary art of South Siberia 246
- Кичигина А. Г.** Мифологемы в искусстве неоархаики
Kichigina, A. G. Mythologems in neolithic art 251

Кичигина А. Г. Принципы использования мифологем в неолархаике Kichigina, A. G. Principles of using mythologems in the art of the neoarchaic	254
Ломанова Т. М. Мир образов Николая Рыбакова. Вне времени и пространства Lomanova, T. M. The world of images of Nikolay Rybakov. Out of Time and Space	256
Ломанова Т. М. Образы древней Сибири в керамике Красноярска Lomanova, T. M. Images of Ancient Siberia in the Krasnoyarsk ceramics	258
Лубышева А. Г. , Симонова И. Л. Варианты осмысления историко-культурного наследия Сибири в современном искусстве (на примере выставочного проекта «Сибирский Миф. Голоса территорий») Lubysheva, A. G., Simonova, I. L. The variants in interpretation of the historical and cultural heritage of Siberia in contemporary art (the example of the exhibition project “Siberian Myth. Voices from the Territories”)	262
Маточкин Е. П. Древние образы в искусстве Горного Алтая Matochkin, E. P. Ancient images in the art of the Gorny Altai	264
Rees, B. The Trouwerner rock art legacy Рис, Б. Наследие наскального искусства Траувернера	271
Симонова И. Л. Малоизвестное монументальное панно Н. Я. Третьякова на археологическую тему в Омском областном музее изобразительных искусств им. М. А. Врубеля Simonova, I. L. N. Tretyakov’s little-known monumental panel on an archeological subject in the Omsk regional fine arts museum	271
Шишин М. Ю. «Животворящий космос» в искусстве Ларисы Пастушковой (опыт философской рефлексии) Shishin, M. Yu. “Life-giving Cosmos” in the art of Larisa Pastushkova (an experience of philosophical reflection)	275

**Наскальное искусство в современном обществе.
К 290-летию научного открытия Томской писаницы.**

Материалы международной научной конференции.
Том 2.

Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного искусства. Вып. VIII.

Научное издание

Составление и техническая редакция:

Л. Н. Ермоленко, О. С. Советова, Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева,
А. Е. Рогожинский, В. Ф. Чирков.

**Публикации
СИБИРСКОЙ АССОЦИАЦИИ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА:**

- **Международная конференция по первобытному искусству.** Тез. докл. – Кемерово, 1998.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 1. – Кемерово, 1998.
- **Международная конференция по первобытному искусству.** Труды. Том I. – Кемерово, 1999.
- **Международная конференция по первобытному искусству.** Труды. Том II. – Кемерово, 2000.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 2. – Кемерово, 2000.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 3. – Кемерово, 2000.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 4. – Кемерово, 2001.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 5. – Кемерово, 2002.
- **Руссо А. Глоссарий палеолитического искусства.** *Перевод с франц.* – Кемерово, 2003.
- **Вестник САИПИ. SAPAR Bulletin.** Вып. 6–7. – Кемерово, 2003–2004.
- **Дэвлет М. А. Александр Васильевич Адрианов (к 150-летию со дня рождения).** – Кемерово, 2004. (Труды САИПИ. Вып. I).
- **Пегтымельская тетрадь / The Pegtymel working papers.** *На англ. и рус. яз.* – М., 2006.
- **Миклашевич Е. А. Rock Art Research in North and Central Asia 1995–1999 / Исследования наскального искусства Северной и Центральной Азии в 1995–1999 гг.** *На англ. и рус. яз.* – Кемерово, 2007. Труды САИПИ. Вып. II.
- **Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии.** Материалы конференции. – Барнаул, 2007. Труды САИПИ. Вып. III.
- **Тропой тысячелетий. К юбилею М. А. Дэвлет.** Сборник науч. статей. – Кемерово, 2008. Труды САИПИ. Вып. IV.
- **Рисунки на скалах / Art on the rocks.** Календарь на 2009 г. – Кемерово, 2008.
- **Король Г. Г. Искусство средневековых кочевников Евразии. Очерки.** – М.; Кемерово, 2008. Труды САИПИ. Вып. V.
- **Рисунки на скалах / Art on the rocks.** Календарь на 2010 г. – Кемерово, 2009.
- **Торевтика в древних и средневековых культурах Евразии.** Сборник научных трудов. – Барнаул, 2010. Труды САИПИ. Вып. VI.
- **Древняя и средневековая торевтика Алтая / Ancient & Medieval Toreutics of the Altai.** Календарь на 2011 г. – Кемерово, 2010.
- **Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова.** Сборник научных трудов. – Кемерово, 2011. Труды САИПИ. Вып. VII.



По вопросам приобретения изданий САИПИ обращаться по адресу:
САИПИ, Кемеровский государственный университет, ул. Красная, 6, Кемерово 650043
Тел.: (3842) 584318, 581956 Факс: (3842) 583885 E-mail: SiberianAssociation@yandex.ru