

ROCK ART OF ASIA



Issue 2

Департамент культуры
Администрации Кемеровской области

Музей-заповедник "Томская писаница"

Научный центр
по изучению наскального искусства Азии

Российская Академия естественных наук

НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АЗИИ

Выпуск 2

Кемерово 1997

ББК Т4(2Рос-5)-434я431
H31

Редакционная коллегия:

заслуженный деятель науки Российской Федерации,
акад. РАЕН, профессор **А. И. Мартынов**;
директор МЗТП кандидат исторических наук **Г. С. Мартынова**;
старший научный сотрудник **И. Д. Русакова**

Спонсор издания
“КУЗБАССБЕРБАНК”

H31 **Наскальное искусство Азии.** Выпуск 2. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. 136 с.

ISBN 5-202-00212-2.

Н **0504000000** Без объявл.

ББК Т4(2Рос-5)-434я431

ISBN 5-202-00212-2

© Музей-заповедник
“Томская писаница”, 1997
© ЗАО Издательство
“Кузбассвузиздат”, 1997

Музей-заповедник "Томская Писаница," Научный центр по изучению наскального искусства Азии Министерства культуры Российской Федерации и Западно-Сибирское отделение Российской Академии Естественных наук начинают выпуск периодического издания "Наскальное искусство Азии". В нем будут публиковаться новые материалы и открытия ученых, теоретические статьи, исследования по хронологии и семантике, искусствоведческим, философским и методологическим проблемам наскального искусства. Предусматривается публикация материалов и коллекций из фондов Музея-заповедника "Томская Писаница" и других музеев и научных центров России и зарубежных стран.

Особое место в издании займет практическое направление исследований по сохранению, реставрации и музеефикации петроглифов, будет освещаться зарубежный опыт музеефикации и современного использования памятников наскального искусства. Специальный раздел будет содержать рецензии на публикации и выставки, критические материалы и проекты, сведения о конференциях по наскальному искусству Азии, обзор литературы по этой проблематике.

Редакция издания ставит перед собой три основные задачи. Во-первых, показать общечеловеческую ценность, оригинальность и значимость наскального искусства как особого вида источников по истории, культуре и мировоззрению человечества. Во-вторых, своевременная публикация петрографических материалов и введение их в научный оборот будет способствовать сохранению этого вида памятников. В-третьих, обсуждение на страницах издания теоретических проблем сохранения, консервации и музеефикации памятников наскального искусства будет стимулировать разработку и осуществление практических шагов по использованию петроглифов, включению памятников в систему современного познавательного туризма.

Редакция издания
Дирекция музея-заповедника
"Томская Писаница"

The museum-preserve "Tomskaya Pisanitsa", scientific centre on study of Rock Art of Asia, Ministry of Culture of RF and West Siberian Department of ANS starts publishing series of periodical collections "Rock Art of Asia." New materials and discoveries on rock art, theoretical articles, investigations on chronology, semantics, philosophical and methodological problems of rock art will be published in these collections. Materials and collections of the museum-preserve "Tomskaya Pisanitsa" and of other scientific centres of Russia and foreign countries will be published in this issue.

Special place must be given to practical trend of investigations, preservation, restoration and creation of the museums of rock art. Along with this a foreign experience of museums' creation and contemporary use of rock art monuments will be elucidated.

The publication raises three basic problems. The first task is to bring to the reader in popular form great value, originality and importance of this type of Art and Culture. Second, the publication of rock art sites helps to preserve this type of historical sources, culture and world outlook of humanity. Moreover, the practical problems of preservation and creation of museums of rock art will be discussed on the publication's pages. It will promote the working out and realisation of the system of modern management and inclusion the monuments of rock art in the system of modern cognitive tourism.

The special part will contain reviews on publications and exhibitions, critical materials and projects, information about monographs and collections concerning this problem.

Editorial board

Board of directors of the museum-preserve
"Tomskaya Pisanitsa"

Г.С. МАРТЫНОВА, А.И. МАРТЫНОВ (КЕМЕРОВО) К 265-ЛЕТИЮ ПЕРВОЙ ПУБЛИКАЦИИ ТОМСКОЙ ПИСАНИЦЫ

Томская писаница - удивительный и единственный своего рода в Северной Азии памятник древней культуры и истории. Памятников петроглифического искусства известно сейчас много в Азии и Европе, они есть в Северной Америке, Африке, Австралии. Особенно много их было открыто за последнее время. Сейчас можно сказать, что петроглифы, или древние выбитые, прочерченные или нарисованные изображения на камне являются существенной частью мировой культуры прошлого. Томская писаница среди них занимает особое место. По исторической значимости, насыщенности рисунками, их особому смысловому значению и художественности таких памятников в мировой культуре совсем немногого. С Томской писаницей могут сравниваться, пожалуй, только изображения Залавруги на Онежском озере, Кобыстана в Азербайджане, Богуслена в Швеции и Велкамоники в Италии. Каждый петроглифический памятник своеобразен, неповторим. Томская писаница, кроме всего прочего, выделяется еще и тем, что здесь сохранилась обстановка древнего святилища. Такую роль она выполняла с эпохи неолита до I тыс. до н. э. Кроме этого, Томская писаница имеет удивительно богатую историю исследования. В этом отношении в Северной Азии вряд ли есть другой такой памятник, который мог бы сравниться с Томской писаницей. В прошлом году исполнилось 265 лет со дня выхода в свет первой публикации.

Интерес к этому памятнику возник с начала освоения Сибири русским народом - в XVII в., в то далекое время, когда огромный край, "страна полунощная", населенная "языцеми разными", начала осваиваться Россией. Настоящими первооткрывателями огромного, лежащего за Уралом края были простые русские люди, названные метким словом - землепроходцы. Один из них проложил первую тропу и к подножию Томской писаницы. Она его поразила своим необычным видом, обилием загадочных рисунков. Сохранились его полные восхищения увиденным записи: "Не дошел острогу, - писал он (имеется в виду Томский, 1604), - на краи реки Томи, лежит камень велик и высок, а на нем писано: звери и скоты, и птицы, и всякие подобия..." (Окладников, Мартынов, 1972, с.9). Замечательно, что простые русские люди, попав в страну "неведомую", наряду со сбором сведений о ее землях, недрах, лесных богатствах и пушном звере, проявили живой интерес и к писаницам. Это не случайно. Землепроходцы, тянувшиеся в Сибирь из разных концов европейской России, шли сюда как хозяева этой

страны, несли цивилизацию народам, затерянным в степях и лесах этого края.

Научный же интерес к этому памятнику сложился в начале XVIII в., в эпоху русского энциклопедизма. В 1719 г. в Сибирь по указу Петра I был направлен доктор Д.Г.Мессершмидт. Ему было поручено изучить географию страны, естественные ее богатства, этнографию, исторические памятники и вообще "все замечательное". Академик только что созданной Российской Академии наук Даниил Готлиб Мессершмидт (16.09.1685 - 25.03.1735) был энциклопедистом в науке, знал европейские и восточные языки. В Россию он был приглашен Петром I для изучения географии, естественных богатств, этнографии и древностей. Сам Д.Г.Мессершмидт не знал русского языка. Переводчиком, поваром и художником при нем был мальчик Карл Шульман. В работах Мессершмидта значительное место заняло изучение археологических памятников Сибири. Маршрут его путешествия пролегал и по берегам Томи (*Messersmidt, 1962*). Писаный камень на Томи удалось обследовать другому участнику этой же экспедиции - пленному шведскому офицеру, незадачливому участнику Полтавской битвы - Филиппу Иоганну Табберту (Страленбергу), который был сослан в Тобольск, где и занялся изучением Сибири. По заданию Мессершмидта в течение года - с марта 1721 г. по май 1722 г. - Страленберг самостоятельно обследовал Обь и Томь от Томска до Кузнецка; откуда он поехал в Абакан (*Мирзоев, 1963, с.19*). Страленберг уделил много внимания Писаному камню на Томи. Возвратившись на Родину, он издал в 1730 году в Стокгольме свое сочинение "Описание северной и восточной части Европы и Азии". В этой книге впервые в истории были опубликованы рисунки Томской писаницы (*Strahlenberg, 1730, p.339, taf.8*).

Известно, что вместе со Страленбергом в качестве художника по Сибири путешествовал шведский мальчик Карл Шульман. Возможно, что рисунок Писаного камня был сделан им, оказавшимся волею судьбы так далеко от своей родины. Скала с рисунками между Томском и Кузнецком поразила Страленberга. Он сравнивал рисунки с иероглифическим письмом и видел в них знаки runической письменности древней Скандинавии. Убеждения Страленберга наложили отпечаток и на воспроизведенный им рисунок скалы, он весьма приблизительный, в нем переданы лишь самые общие очертания скал и рисунков. Тем не менее ценность этого первого рисунка огромна. Это была первая

в мире публикация памятника наскального искусства Сибири.

Томской писаницей интересовался известный русский историк В.Н.Татищев, автор "Истории Российской" и сочинений по географии. В 1735 г. он послал к подножию писаных скал на Томи геодезиста В.Шишкова с заданием "чтоб старался о древностях обстоятельно увидеть, описать и где возможно озnamеновать (Савенков, 1910, с.67). Шишков посетил Писаный камень и описал его: "Камень на реке Томи ниже уровня речки Писаной вниз по правую сторону в 300 саженях. Камень серый, крепкий, на котором начертано разных фигур, а именно: вверху два болвана - подобие человеку, под ними схоже мало на льва. Также довольно начерчено зверей разных, лосей, оленей, коз: оные видно, что выбито и вырезано... Слышно у того камня от идолопоклонников прежде принашивалась жертва" (Татищев, 1950, с.13).

Полосу экспедиционного изучения Сибири XVIII в. продолжила великая Северная экспедиция Российской Академии наук, возглавляемая В.Берингом, предпринятая в 1733-1743 гг. В составе академического отряда экспедиции были историки Г.Ф.Миллер, Г.Фишер, натуралисты И.Г.Гмелин, Я.Линденау и С.П.Крашенинников. Позже к ним присоединился Г.В.Стеллер. Путь участников экспедиции лежал на Тюмень, вверх по Иртышу, по Колыванским горам, а далее по Оби на Алтай, в Кузнецк и вниз по Томи - в Томск, а оттуда в Енисейск и далее на восток, по бескрайним просторам Сибири, "до самого края земли Русской" - так описывает маршрут один из участников экспедиции С.П.Крашенинников, которому предстояло действительно самое длительное путешествие - в лежащую на краю света Камчатку (Крашенинников, 1818, с.ХХVI).

Томская писаница в 1735 г. привлекла внимание всех участников этой экспедиции; интересно, что сведения о ней содержатся в трудах каждого из ученых. Степан Крашенинников, самый молодой из участников, вел дневник путешествия, куда записывал все, что представляло, с его точки зрения, интерес, и реестр по всем деревням, встречавшимся на их пути с указанием расстояния. Вот что было записано в этом дневнике под 2 октября 1735 г.: "Того же дня, из Верхотомского острога поехавши, следующие деревни проехали: Балахну речку и деревню, Глубокую речку и деревню, и приехавши до Писаного камня, пристали. Томь - река, которая больше на север на страну меж севером и западом течет, здесь почти на запад течение имеет. Камень с нарисованными фигурами к реке стоит. Вышина его около десяти сажен. Нижнее камня место, где фигуры изображены, в двух почти саженях от воды есть. На него, ежели хорошенько рассмотреть кто хочет, всходить не без трудности надобно. Место, на котором те фигуры изображены, в вышину около трех сажен. Близ сего с правой руки в равной высоте другое место, изображенное фигурами, с реки видится, в сажень вышины. Туда по рассе-

линам между сими вышеописанными местами очень труден всход. Сие место такоже, как и вышеозначенные места, фигурами изображено. На всех сих местах маралы, лоси, олени, лошади и ниже рыбы и люди вырезаны. В нижних местах оное изображение почти все попорчено, а инде иные новые фигуры изображены. На верхнем понеже туды взойти не всяко можно было. Сих фигур понеже ночью рассмотреть невозможно было, до утра стоять там от господина доктора приказ отдан. Он поутру вышеописанное рассмотрел, с оного камня проект снять и фигуры рисовать велел". Замечательно для того времени и внимание, которое Крашенинников уделил технике исполнения томских петроглифов, а также характеру самой поверхности скалы. Рисунки, по его словам, выполнены "резбой", причем "резба оная такая худая, что всякий человек, хотя мало резному делу искушен, несравненно лутче вырезать может". И далее Крашенинников высказывает мысль, что черный цвет скалы (скальный "загар"), на который не раз обращалось внимание и позднейшими наблюдателями, вызван ритуальными соображениями, а само местонахождение служило святилищем древних обитателей Томи - мысль, вполне соответствующая и современным представлениям о ритуальном назначении писаниц. "Однако оттого, что сей камень в тех местах, где личины вырезаны, стесан и весь чорною краскою вымазан, можно признать древних язычников, которые в тех местах прежде жили, и было мольбище" (Крашенинников, 1966, с.52). Томская писаница была описана другими участниками экспедиции - И.Г.Гмелиным и Г.Ф.Миллером. Гмелин позаботился о том, чтобы были сделаны рисунки Томской писаницы (Gmelin, 1751, с.303-306). Запись Гмелина и рисунки художника Люрсениуса были использованы Миллером в его "Истории Сибири".

Сам по себе рисунок Томской писаницы очень интересен. На нем изображена вся скала с древними изображениями и окружающее ее пространство: вытекающая из-за скалы речушка Писаная, небольшая деревня и лес. На вершине скалы видны отдельные деревья. Если рисунок Страленберга передает изображения и не дает никакого представления в целом о скале, то рисунок, опубликованный Миллером, наоборот, показывает всю скалу с ее окружением. Ему в Сибири были известны многие писаницы, и его широкая осведомленность позволила правильно разобраться в этих памятниках и показать, что Страленберг ошибался, видя в них письмена древних народов . Миллер впервые отметил, что писаницы встречаются по всей Сибири, в местах, "весьма далеко отстоящих один от другого". Но, по мнению Миллера, из этого не следует, что все они своим происхождением обязаны одному народу. Миллер ошибочно считал писаницы очень поздними и относился к ним с некоторой иронией. Высказавшись за их позднее происхождение, Миллер тем не менее первым предположил их культовое назначение. Описание Томской писаницы среди других начертаний

занимает у Миллера почетное место. Им составлено самое подробное из всех имевшихся до сих пор описаний этого памятника (Миллер, 1937).

Миллер первым совершенно точно описал размещение покрытых рисунками скал, место отдельных камней и путь к верхним камням, все трудности которого пришлось испытать и нам. Миллер, так же как до него Страленберг, указывает на большое количество рисунков, не сохранившихся до наших дней. Внимание его среди прочих рисунков привлекла фигура человека внизу на камне, "у которого голова окружена лучами", и фигура человека со стадом животных, "привязанных одно к другому". Сведения Миллера стали исторической ценностью для исследователей уже спустя сто лет. Скала разрушилась и с ее поверхности исчезли многие рисунки, известные Страленбергу и Миллеру. На рисунке, приведенном Миллером, видно, что вся нижняя часть скалы была сплошь покрыта изображениями, здесь их было так же много, как и наверху. А сейчас на нижней части камня, к сожалению, насчитываются не больше десяти.

Особенно ценным является сообщение Страленberга и Миллера о примечательной фигуре человека, голова которого окружена лучами (Савенков, 1910, с.72). Савенков обратил на это внимание не случайно: ученым, посещавшим памятник в XIX веке, не суждено было видеть этот ценный рисунок - в то время он был уже уничтожен.

Оказывается, на Томской писанице были не только человеческие фигуры, но и изображения рыбы, "какой нигде больше не удавалось встречать", - как утверждал Миллер (Миллер, 1937, с.532-533). Но он был неправ: изображения различных рыб в небольших количествах присутствуют на многих скалах; они есть на берегах Онежского озера и Белого моря, на скалах Ангары (Равдоникс, 1936; 1939; Окладников, 1966, табл.28,44,91).

Подводя итоги своей работы по истории Сибири в известной инструкции, составленной для И.Э.Фишера, Г.Ф.Миллер, сообщая ему о писаных скалах в Сибири, указал, что сюда относятся и изображения людей и животных на естественных скалах по берегам некоторых рек, как, например, на Томи, между Томском и Кузнецком, на Енисее ниже Красноярска и в других местах (Радлов, 1988, с.108-109).

Не оставил без внимания в своих трудах Томскую писаницу и другой участник Великой Сибирской экспедиции - И.Г.Гмелин. Основной его задачей было изучение флоры Сибири, но помимо этого он тоже вел дневник путешествия академиков по Сибири, которое он сам считал продолжением дела, начатого еще Мессершмидтом. Записи Гмелина - это калейдоскоп дорожных впечатлений. Описание Писаного камня на Томи у него не занимает много места и не содержит ничего нового. Очевидно, свои новые записи о Томской писанице он передал Миллеру, как об этом писал и сам Миллер (Gmelin, 1751).

В 1771 г. Западную Сибирь обследовал другой академический отряд, руководимый И.П.Фальком. Маршрут его путешествия лежал через Барнаул-Кузнецк-Томск. Фальк сам видел и с точностью описал Томскую писаницу. Интересно его упоминание о том, что рисунок Писаного камня он видел в Кузнецкой канцелярии. О писанице в целом он пишет как о памятнике "прежнего населения и их незрелого вкуса и рисования" (Фальк, 1854, с.520).

У всех, кто так или иначе сталкивался с писаницами Сибири, неизменно возникали вопросы: каково назначение этих древних начертаний и к какому времени они относятся? Восемнадцатый век породил живой и неиссякаемый интерес к широко известному уже тогда памятнику на берегу Томи. Ученые, видевшие эту скалу, описали ее местонахождение, размеры, из какого материала она состоит и даже какими приемами нанесены рисунки. Некоторые из них, как, например, Страленберг и Миллер, попытались описать изображения и приложить к описанию зарисовку скалы. Сейчас, спустя много лет, эти рисунки стали таким же ценным историческим материалом, как и сама скала.

И в XIX веке ученые по-прежнему настойчиво стремились разгадать загадку памятника. Одни из них, стараясь понять его сущность, неимоверно возвеличивали его значение, видя в археологических памятниках предметы более высокой культуры, чем современная; другие, наоборот, сетовали на примитивизм и преубеждительно относились к писаницам; третьи же были охвачены заботой об их сохранении. Например, К.Риттер в своей книге "Землеведение Азии" (1860) писал о петроглифах: "В то время как в других странах каждая малейшая скала определяется астрономически и вносится в сокровищницу науки как приобретение для будущих веков, здесь, посреди Азиатского материка, в странах, превосходящих величиной европейские королевства, погибают важнейшие открытия, увеличивая тем самым неведение о происхождении и умножая трудности и заблуждения в будущем" (Риттер, 1860, с.432).

Наиболее серьезным исследователем Томской писаницы в XIX веке был Г.Спасский. Сибирские писаницы он рассматривал в тесной связи с другими археологическими памятниками: курганами, рудниками, городищами. В них он видел памятники высокой древней цивилизации. Весьма любопытна его мысль о том, что древнейшие памятники истории Сибири, в том числе и писаницы, находят много общего со славянскими древностями. Томскую писаницу он рассматривал в разных аспектах, останавливаясь даже на ее расположении и геологической структуре камня. Спасский оставил нам тщательно выполненный рисунок Писаного камня, на котором с чертежной точностью нарисована скала с разнообразными ее выступами и поверхностями, передано общее размещение рисунков. Чертеж Томской писаницы, сделанный Спасским в 1831 г., был выполнен в масштабе, фигуры уменьшались на нем в пять раз. Однако

и этот чертеж скалы не дает полного и правильного представления о рисунках, то есть о содержании этого интересного памятника. Рисунки Спасский наносил от руки, произвольно. Совершенно ясно, что такой прием искажает художественную ценность древних изображений. В произведениях первобытных художников куда больше жизненной правды и мастерства, чем на рисунке у Спасского. Как это ни странно, но художника в данном случае, так же как и его предшественников, интересовала прежде всего сама скала, памятник в целом, а не отдельные сюжеты и древние изображения, которые и представляют собой настоящую ценность. Пожалуй, главной заслугой труда Спасского является то, что он рассмотрел рисунки Томской писаницы в историческом аспекте, постарался связать их с конкретным народом и сравнить с писаницами нашего европейского Севера, Скандинавии и Северной Америки, а также с рисунками этого памятника, приведенными в книге Страленberга. Побудило его к этому, как отмечает он сам, то, что за сто с лишним лет, прошедших со времен Страленберга, "многие фигуры изгладились, другие повредились". Во времена Спасского уже не было, как он утверждает, символовических знаков в левом нижнем углу, рыбы и многих других рисунков. "Если на Страленберговском рисунке отчасти те же животные, какие на моем, - пишет он, - то вообще они отличаются в подробностях очерков (контуров) и своем направлении. Некоторых из очерков, показанных Страленбергом, не достает на моем рисунке и, обратно, многих из представленных мною нет у него, вероятно, по невниманию к ним рисовальщика" (Спасский, 1835, с.30-31).

Спасский поставил в общем плане и вопрос о времени создания писаниц. Известно, что Миллер не признавал их древнего происхождения. Он считал, что писаницы относятся к эпохам, если не самым отдаленным, то, по крайней мере, предшествовавшим покорению Сибири. Его интересовало и назначение рисунков. По этому поводу он писал: "Удивляя нас самобытным, необычайным воспроизведением своим, они в тоже время для суеверных туземцев служат одни - предметами обожания, другие - боязни, как дело злых духов" (указ.соч., с.42).

Исследователей сибирских писаниц всегда интересовала заманчивая идея сравнения их с рисунками других территорий. Спасский и его современники правильно подметили сходство рисунков Томской писаницы с подобными очертаниями на Онежском озере, с которыми рисунки Томской писаницы имеют определенное сходство. Однако к идеи сходства Спасский подходил формально, не всегда учитывая различия в развитии народов.

Спасский видел в рисунках животных, людей и, особенно, в загадочных знаках если не письмена, то, во всяком случае, начертания, передающие конкретную мысль. В связи с этим он ставит вопрос: "Что же был за народ, изъясняющийся таким необыкновенным языком, живший на берегах Енисея, Томи и Онежского озе-

ра?". Он не без основания считал, что создателем писаниц должен быть какой-то один большой народ, живший одновременно в Европе и в Азии или проходивший когда-то по просторам этих двух континентов. Естественно, что его мысль остановилась на гунах.

Спасский взглянул на писаницы широко, подмеченное им сходство сюжетов на огромной территории Европы и Азии, как мы увидим далее, действительно убедительно и доказывает, как он писал, "неоспоримость единства человеческого рода и то, что древние племена и по разделении своем, одинаковой степени развития и образованности, внесли с собою в занятые ими новые места некоторые общие черты тогдашнего своего быта или, наконец, приобрели одинаковый взгляд на предметы через взаимные отношения между собой, более тесные и плодотворные, чем в настоящее время" (там же, с.43). Мнение Спасского, несмотря на некоторую его наивность с точки зрения современной науки, было в основе своей правильным и типичным для XIX века.

Ни один обобщающий труд по Сибири в целом, о древней ее истории в частности, вышедший за последние сто пятьдесят лет, не обошелся без внимания к Томской писанице.

В 1876 году в бассейн реки Оби была организована экспедиция, в которой принял участие естествоиспытатель, автор "Жизни животных", А.Брем. Основной целью путешествия было знакомство ученых с животным миром и растительностью Северной Азии. Несмотря на это, в своем труде "Путешествие в Западную Сибирь" (1882) О.Финш и А.Брем пишут о Томской писанице. Они, как и все предшествующие путешественники, проделали уже известный нам путь от Барнаула до Кузнецка, а потом вдоль берега Томи до Томска, где они проезжали через красивые татарские деревни и русские поселки с большими домами, свидетельствующими о зажиточности населения. "Томь, тихо катящая свои грязные, желто-бурые воды - довольно широка, но не оживлена и не особенно привлекательна" - писали путешественники (указ.соч., с.298). Они ехали по правому берегу реки. В Усть-Сосновском остроге ожидал пристав, который должен был сопровождать их дальше, до Томска. Пока меняли лошадей, пристав подробно рассказал им о Томской писанице. Этот рассказ был записан и вошел в упомянутый труд О.Финша и А.Брема.

В Сибири, на Алтае и в так называемой Киргизской степи ученые открывали все новые и новые писаницы. И почти каждый считал своим долгом сравнивать их с замечательными, уже давно известными писаницами на Томи и в верховьях Енисея. Последние уже в 1908 году были в большинстве своем опубликованы И.Савенковым в фундаментальном труде "О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее" (1910), где упоминается и о Томской писанице. Но этим значение труда Савенкова не исчерпывается: он не только описал массу рисунков, но и изложил свое отношение к произве-

дениям древнего искусства. И хотя в его работе содержится ошибочный взгляд, вызванный стремлением автора найти в знаках символы письма, тем не менее эта работы была первым фундаментальным трудом о писаницах Сибири.

Савенков первым доказал, что петроглифы в Сибири очень древние и относятся к концу переходной от камня к меди эпохи и к началу железного века, попытался распределить их по хронологическим этапам. Его интересовала, естественно, и семантика этого своеобразного искусства. В писаницах он видел памятники религиозного назначения, но со свойственной ему конкретизацией он представлял их конкретными атрибутами религиозной практики. Немалое место в его труде занимает описание истории исследования Томской писаницы, сравнение сведений Страленберга, Миллера, Гмелина, Спасского и других исследователей. В конце XIX века у подножия Томской писаницы были и финские ученые Кастрен и Аспелин, которые проводили в Западной Сибири научные изыскания с целью поисков прародины финно-угорских народов. В решении этой проблемы они большое значение придавали археологическим материалам, в том числе и писаницам.

В начале нашего века наблюдается тяготение к обобщающим работам о сибирских писаницах. Полный свод всех писаниц с историей их исследования, старыми рисунками и новыми фотографиями 1913 г. хотел издать Н.Гуляев. Уже в начале века возникла опасность их уничтожения. В связи с этим Н.Гуляев писал: "Спешите, господа любители, скорее спешите подробнее осмотреть писаницы, заснять своими фотографическими аппаратами эти пока уцелевшие памятники старины глубокой, не дайте им погибнуть для науки или быть испорченными позднейшими начертаниями лиц, желающих себя увековечить своими фамилиями, как это, как я слышал, проделывается разными туристами на писаном камне на реке Томи" (Гуляев, 1916, с.261).

В начале XX века много внимания Томской писанице уделял Н.Овчинников, написавший обширную статью под названием "О писанных камнях в Томском уезде" (1910). Ему принадлежит еще одно полное описание памятника, а опубликованные Овчинниковым отдельные рисунки и группы изображений достаточно точны, так как были сделаны с помощью фотографии, что обеспечило им научную достоверность.

На таблицах Овчинников воспроизвел самые яркие рисунки. Фактически же это только отдельные фрагменты с камней.

Овчинников впервые заинтересовался техникой нанесения рисунков и указал, что

большая часть их "состоит из контуров", вырезанных глубокими, высеченными на камне бороздками. На некоторых рисунках такими же бороздками частично намечены ребра у животных.

Томская писаница заняла достойное место и в монографических изданиях по России. Она описывается в одном из томов многотомного энциклопедического издания "Россия" (1907), в "Очерке по истории Сибири" В.И.Огородникова (1920), "Сибирской Советской Энциклопедии" (1936), где помещен великолепный снимок Томской писаницы, и в целом ряде книг и отдельных статей (Овчинников, 1910).

Если собрать воедино все, что опубликовано почти за триста лет исследования Томской писаницы, то получится интересная картина. Оказывается, эта небольшая скала на протяжении сотен лет постоянно привлекала внимание исследователей своей оригинальностью, своими нераскрытыми тайнами. Такой неисследуемый интерес объясняется, в основном, двумя причинами. Во-первых, Томская писаница очень рано, на заре русской науки, стала известна всему миру. Во-вторых, она очень удачно расположена совсем недалеко от того места, где проходили в древности, проложенные по тропам землепроходцев, дороги через Сибирь сначала от Барнаула на Кузнецк, далее по Томи на Томск и на Красноярск, потом возник Сибирский тракт, который тоже пересекал Томь недалеко. Естественно, что каждый путешественник считал своим долгом посетить этот замечательный памятник. Несмотря на обилие статей, посвященных писанице, многочисленные упоминания и даже публикации рисунков, этот памятник первобытной истории и культуры монографически был изучен и опубликован только в начале 1970-х гг. нашего века (Окладников, Мартынов, 1972). Следующим этапом работы коллектива кафедры археологии Кемеровского университета во главе с д.и.н., академиком РАН А.И.Мартыновым стало создание музея-заповедника "Томская Писаница" с целью сохранения и реставрации уникального святилища, поиски и изучение новых наскальных рисунков в Притомье. Настоящей задачей созданного заповедника, возглавляемого к.и.н. Г.С.Мартыновой, является продолжение изучения наскальных изображений Притомья, Центральной и Северной Азии, формирование фондов наскальных изображений Азии, создание музея наскального искусства Азии и национального научного центра по изучению наскального искусства.

Список литературы

- Гуляев Н. "Писаные камни", найденные в Усть-Каменогорском уезде Семипалатинской области в 1913 году // Записки Западно-Сибирского отдела РГО. Т.XXXVIII. Омск,1916.
- Крашенинников С.П. Описание Камчатки // Полное собрание ученых путешествий по России. Т.1. Спб.,1818.
- Овчинников Н. О "писаных" камнях в Томском уезде // Алтайский сборник. Т.Х. Барнаул, 1910.
- Огородников В.И. Очерк истории Сибири до начала XIX столетия. Иркутск, 1920.
- Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. М.,1972.
- Окладников А.П. Петроглифы Ангары. Л.,1966.
- Равдоникас С.И. Наскальные изображения Белого моря. М.;Л.,1936.
- Равдоникас С.И. Наскальные изображения Онежского озера. М.;Л.,1939.
- Радлов В.В. Сибирские древности. Т.1, вып. I . Приложения // Материалы по археологии России. N 3. Спб.,1988.
- Риттер К. Землеведение Азии. Т.3. Спб., 1860.
- Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. Западная Сибирь. Т.XVI. Спб., 1907.
- Савенков И.Т. О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее // Труды XIV археологического съезда в Чернигове. Т.1. М.,1910.
- Сибирская Советская Энциклопедия. Т.4. Новосибирск,1936.
- Спасский Г. О достопримечательнейших памятниках сибирских древностей и сходстве некоторых из них с великорусскими. Спб.,1835.
- С.П.Крашенинников в Сибири. Неопубликованные материалы. М.;Л.,1966.
- Татищев В.Н Избранные труды по географии России (под ред. и с коммент. А.И.Андреева). М.,1950.
- Фальк И. Полное собрание ученых путешествий по России. Т.6. Спб.,1824.
- Финш О., Брем А. Путешествие в Западную Сибирь. М.,1882.
- Gmelin I.G. *Reise durch Sibirien. Teil 1-4. Gottingen,1751-1782.*
- Messerschmidt D.G. *Forschungsreise durch Sibirien 1720-1727. Teil I. Tagebuch Aufzeichnungen 1721-1722. Berlin,1962.*
- Strahlenberg F.I. *Das Nord und Ostliche Theil von Europa und Asia. Stockholm,1730.*

G.S.Martynova, A.I.Martynov

TO 265 YEARS FIRST PUBLICATION OF TOMSKAYA PISANITSA

summary

265 years ago in Stogholm the work of Stralenberg "The description of eastern part of Europe and Asia" was published for the first time. It contained the drawings of Tomskaya Pisanitsa. Since that time scientific interest towards this monument has not been weakening.

In this work Stralenberg dwelt great deal upon Pisany Kamen on the Tom. He considered that these drawings are much alike ancient Scandinavian inscriptions. Subsequent study of Tomskaya Pisanitsa was connected with such names of Rissian researchers as Tatischev, Miller, Krasheninnikov, Palls, Fisher, Gmelin and other scientists.

М.А.ДЭВЛЕТ (МОСКВА)

О СОЛЯРНЫХ ЗНАКАХ, "СОЛНЦЕРОГИХ" И "СОЛНЦЕГОЛОВЫХ" В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Памятники наскального искусства, на которых запечатлены древние графические символы, обозначающие небесные светила, свидетельствуют о существовании разработанной системы солярных культов у древнего населения пояса азиатских степей и предгорий. А.И.Мартынов писал о традиционности солнечной символики в степной Евразии и ее возникновении задолго до скифской эпохи (Мартынов, 1987, с.15).

Символ солнца в виде лучистого диска, встречающийся и в наши дни на этнографических предметах и детских рисунках, в искусстве наскальных изображений получает наибольшее распространение в эпоху бронзы. Сходные формы почитания, связанные с небесными светилами, независимо от территориальных и хронологических границ, от этнической принадлежности творцов изображений, приводили к сходному графическому воплощению солярных символов-знаков. Солнце обычно изображалось так, как оно представлялось взору, в виде диска или круга с радиально расходящимися черточками-лучами. Иногда древний художник окружал небесное светило венцом лучеобразных зубцов, иногда трактовал в виде концентрических окружностей и др. (Голан, 1992, с.27) В определенные исторические периоды в наскальном искусстве отдавалось предпочтение применению конкретных унифицированных знаков. Так, в раннем железном веке нередко с этой целью в солярной символике использовались триквости, свастики, изображения колес со спицами.

Среди наскальных изображений бронзового века четко выделяется небольшая, но характерная группа рисунков, объединенных единством сюжета. Это фигуры животных с лучистыми дисками на головах. Здесь сливаются в едином синкретическом образе реально существовавшие виды животных и стилизованные условные символы – знаки небесного древнего светила (рис. 1). Такие фигуры фантастических животных ныне известны на Алтае и в Центральной Азии. Лучистый диск – символ солнца, помещался иногда на голове животного вместо рогов, иногда на концах рогов, он венчает голову даже такого безрогого животного, как кабан. Это обстоятельство дает основание предполагать, что солнечный символ не заменяет рога, а несет на себе иную смысловую нагрузку. Встречаются фигуры животных с ирреальными древовидными рогами, на концах которых помещался солярный символ – круг с расходящимися лучами. Рога трактованы в виде древесных стволов с отходящими от них отростками ветвей. В отдельных случаях рога напоминают своим видом лестницу -- семантический эквивалент шаман-

ского мирового дерева, лестницу, по которой шаман мог подниматься в верхний мир. Известно изображение оленя, у которого рога растут прямо из туловища. Между ними представлена антропоморфная фигура, как бы поднимающаяся вверх по рогам, служащим для нее, чем-то вроде лестницы.

С солярной символикой, по всей вероятности, связаны изображения козлов и баранов, с утрированно большими дугообразными рогами, на которых отростки, так называемая "шестеренка" иногда напоминают лучи. Академик А.П.Окладников отмечал ту роль, которую играл образ козла или барана в древней мифологии Евразии, где он выступал как носитель представлений о небесном мире, космосе. "Кривые, дугообразно загнутые над туловищем козла или барана рога естественным образом вызывали ассоциацию с выпуклым сводом неба, с небесной твердью. По закону симильной магии дуга козлиных рогов была однозначна небесной дуге. Это был как бы зримый, живой образ небесного свода" (Окладников, 1980, с.78).

Символ-знак солнца входит в состав композиций, иллюстрирующих миф о извечной космической погоне (Хлобыстина, 1971, с.171-172; Студзицкая, 1955, с.40-44), о противоборстве света и тьмы, когда фантастический зверь-чудовище, олицетворяющий в конкретном образе подземное царство вечного мрака, преследует и пытается поглотить небесное светило. Оно же скрывается на западе и, превратившись в ночное подземное солнце, совершает свой путь в нижнем мире с тем, чтобы вновь возродиться на востоке. Подобные наскальные композиции встречаются среди петроглифов Томской писаницы (Окладников, Мартынов, 1972, рис. 132-133), Енисее (Пяткин, Мартынов, 1985, таб.39-4; Леонтьев, 1985, рис.1), и в Восточной Сибири (Окладников, Запорожская, 1959, табл.XXVI-608). В одном случае зловещий хищник направляется с широко открытой пастью к знаку солнца – диску; на его туловище обозначены четыре кружка и три диска, что позволяет предполагать, что древний художник пытался таким образом отобразить семь проглощенных светил, в погоню за восьмым чудовище устремилось. Фантастические существа на скалах Восточной Сибири драконоподобны, с острыми зубцами на спинах или же со вздыбленной шерстью, вытянутым туловищем на коротких ногах, с широко раскрытыми пастями они преследуют солнце. Этот древний сюжет прослеживается на уровне конкретных поэтических образов вплоть до наших дней в сказке о крокодиле, который "в небе солнце проглотил", и в изображениях китайского мифического чудовища -- тата, о котором в кон-

це прошлого века писал русский ученый-путешественник Г.Е.Грумм-Гржимайло. "Тап — рисунок, составляющий вывеску всякого присутственного места в Китае. Тап изображает мифического зверя. Благодаря четырем талисманам, которыми он владеет, ни одна из окружающих его стихий: огонь, вода, воздух — не страшны тапу. Но обладая всем, он все же томится желанием проглотить солнце. С раздвинутой пастью стоит он перед ним, испытывая танталовы муки, потому что — увы! — одна только попытка схватить солнце должна повлечь за собой потерю талисманов и смерть самую ужасную, какую только может представить человеческое воображение" (Грум-Гржимайло, 1926, с.200).

Небесные светила не только скрываются в определенное время суток, но также поглощаются грозовой тучей или затмением. Поверья, относящиеся к затмениям, единообразны во многих мифологиях мира (Тайлер, 1989). Это небесное явление вызывало в людях ужас и предчувствие конца света. Миф описывает затмение в виде пожирания и освобождения чудовищем светил. На языке тупи, бразильских индейцев, солнечное затмение обозначается словами: "Ягуар съел солнце". Индейцы чикито — одного из племен инков, полагали, что за луной по небу гонятся огромные собаки, которые настигают и терзают ее до тех пор, пока лунный свет не багровеет от крови, струящейся с ее ран. Перуанцы представляли злого духа, покушавшегося на луну, в образе фантастического зверя. Карибы думали, что демон Мабойя пытается пожрать солнце и луну. При затмении луны индейцы, чтобы отогнать зловещее чудовище, поднимали плач и шум, плясали, играли на музыкальных инструментах, били собак, чтобы их вой сопровождал этот жуткий концерт, стреляли в небо. В Венесуэле аборигены верили, что супруги солнце и луна поссорились и один ранил другого. На островах Тихого океана некоторые племена полагали, что солнце и луну поглощало какое-то оскорбленное божество и жертвоприношениями старались задобрить его и заставить освободить светила. В Индии представления о чудовище-затмении связано с демоном Раху. Согласно одному из вариантов мифа, бог небес Индра преследует Раху, проглатившего солнце и луну, вспарывает ему живот, после чего светила вновь появляются на радость людям.

Сиамцы объясняют существование календарей, в которых европейцы предсказывают дни затмений, тем, что эти осведомленные, проницательные люди знают, в какое время чудовище обедает, могут заранее сказать, насколько оно будет голодно и какой срок потребуется для насыщения, иначе говоря, сколько времени продолжится затмение.

В европейской мифологии также встречаются представления о борьбе солнца и луны с небесными врагами. Римляне бросали в воздух зажженные факелы, трубили в трубы и ударяли в медные сосуды, чтобы помочь находящейся в критическом положении луне. Упоминалось, что

на Британских островах в VII веке "во время затмений ирландцы и валлийцы бегают из стороны в сторону, ударяя в котлы и кастрюли, думая, что этот шум и суета приносят пользу небесным светилам" (Тайлер, 1981, с. 160). Даже в просвещенной Франции XIX века описан случай, когда во время затмения в среде наблюдателей этого явления начались вздохи и восклицания, т.к. присутствующие считали луну добычей неведомого чудовища, намеревавшегося пожрать ее.

В мифе о космической погоне образ чудовища с течением времени замещался образом космического героя или другим антропоморфным персонажем. А.И.Мазин записал в 1976 г. эвенкийскую легенду о космической погоне (Мазин, 1989, с. 138). В ней повествуется, что в изначальные времена не было ночи и солнце светило круглые сутки. Однажды лось похитил солнце и побежал с добычей в сторону неба, лосиха устремилась за ним. На земле наступила ночь. Люди пришли в замешательство, не зная, что делать. Лишь знаменитый охотник Мани не растерялся, позвал двух охотничих собак и бросился вдогонку за лосихами со своим богатырским луком. Собаки мани быстро нагнали и остановили беглецов. Лось передал солнце лосихе, а сам стал отвлекать собак. Самка, улучив момент, резко повернулась и помчалась в сторону севера к небесной дыре, чтобы скрыться от преследователей. Подоспевший Мани подстрелил лося, но солнца у него не оказалось. Он догадался, что лось передал его лосихе и увидел, что уже близко от небесной дыры и вот-вот скроется. Тогда Мани с места стал стрелять в нее. Третья стрела точно угодила в цель. Как только Мани отобрал солнце у лосихи и вернул его людям, все участники космической охоты превратились в звезды. "С тех пор происходит смена дня и ночи, и космическая охота повторяется. Каждый вечер лоси выкрадывают солнце, в свою очередь, Мани гонится за ними и к утру возвращает людям солнце". Эту легенду А.И.Мазин иллюстрировал двумя наскальными композициями. Одна из них находится на р. Мая, правом притоке Алдана (пятая группа). Рисунки выполнены охрой. Представлены лоси, самец и самка, на которых охотится лучник. Под брюхом у самки помещено изображение солнечной лучистой личины (Окладников, Мазин, 1976, табл. 53).

Другой приводимый А.И.Мазиным пример более спорен. Это изображения Быркинской писаницы, открытой им же в 1983 г. в Приаргунском районе Читинской области (Мазин, 1986, табл. 78). Под брюхом животного с утраченной головой помещена лучистая личина, рядом другая личина с расходящимися черточками-лучами, которой касается рукой антропоморфная фигура, меньшая по размерам. Исследователь полагает, что это охотник Мани, несущий в руках людям солнце. (Окладников, Мазин, 1976, табл. 53). Другой вариант легенды о космической погоне, записанный А.И.Мазиным, связан с созвездием Большой Медведицы: "Однажды в

осенний охотничий день собирались у костра эвенк, югагир и чукча. При разговоре заспорили, кто из них лучший охотник. Чтобы доказать на деле, они в тайге отыскали лося и погнались за ним. Предварительно договорились: кто первый догонит и убьет зверя, тот и лучший охотник. Зверь попался сильный, долго водил их по тайге, но, выдохшись, побежал по небу. Охотники продолжали его преследовать: первым бежал эвенк, вторым - югагир, третьим - чукча. Как только они все вбежали на небо, так сразу превратились в звезды. Ковш созвездия Большой Медведицы, состоящий из четырех звезд,- это лось, первая звезда ручки ковша - эвенк, вторая - югагир, третья - чукча. А звезда из созвездия Гончих Псов, расположенная около последней звезды ручки ковша,- это собака эвенка, которая участвовала в охоте за лосем, но отстала от охотников" (Мазин, 1986, табл.78).

В дальневосточном мифе повествуется и о происхождении амурских петроглифов, о сотворении Вселенной, о том изначальном времени, когда на небе было три солнца и стояла такая жара, при которой камни плавились. Камни были настолько мягкими, что когда птицы садились на них, оставались отпечатки лап. После того как стрелок убил первое и третье солнце, его жена нанесла изображения на мягкие камни, после чего они затвердели (Окладников, 1971, с.95-96).

В Саянском каньоне Енисея на святилище Мугур-Саргол в верхней части второго по величине камня с петроглифами в окружении многочисленных точечных углублений, ямок-лунок, представлено солнце в виде концентрических окружностей с точкой в центре и расходящимися радиально линиями-лучами. Ниже находятся еще два лучистых диска меньших размеров. Заманчиво видеть в них изображения тех двух солнц из первозданных трех, которые убил мифический стрелок -- культурный герой, защищивший человечество от первоначальной чрезмерной жары. Наблюдается сюжетная и стилистическая близость амурских и мугур-саргольских петроглифов. Возможно, что в наскальных изображениях нашли отражение близкие по содержанию мифы.

Специфический сюжет петроглифов составляют "солнцеголовые" -- своеобразные причудливо трактованные антропоморфные фигуры, получившие свое название благодаря тому, что их головы своими очертаниями напоминают знаки-символы небесного светила (Рис.2-3). Головы фантастических человекоподобных существ окружают нимбы-ауры, обозначенные расходящимися от контура в разные стороны черточками-лучами, концентрическими окружностями, а также скоплением точек. Эти изобразительные элементы встречаются отдельно или в различных сочетаниях, каждый из них или все вместе символизировали, надо полагать, сияние солнцеподобного лика, наибольшее число "солнцеголовых" обнаружено в Саймалы-Таше в Киргизии (Мартынов, Марьшев, 1992, с.30).

Исследователи наскальных изображений урочища Тамгала в Казахстане сопоставляют изображения "солнцеголовых" и наущенные отражение в "Ригведе" описания солнечного бога древнеиндийского пантеона. Бог Сурья описывается с диадемой на голове и характеризуется такими эпитетами, как "Владыка лучей", "Лучащийся блеском", "Лучезарный" (Максимова и др., 1985, с.9). Иранский Митра в Авесте – собрании священных книг зороастризма – характеризуется как "сияющий", "исполненный собственного света".

На Алтае каракольские фигуры "солнцеголовых" выбиты, выгравированы, нанесены на каменные плиты минеральной краской (Кубарев, 1988). Вполне вероятно, что в ряде случаев изображена корона из перьев. Обращают на себя внимание расположенные по дуге точки, как бы парящие над концами лучей-перьев. На Среднем Енисее в окуневское время точки наносились не только над концами черточек-лучей солнцеликих личин, но и над рогами антропоморфных фигур, что наблюдается в Западной Сибири на керамике самусьской культуры. Лучистые нимбы с точками у концов черточек-лучей вряд ли можно назвать головными уборами, поскольку, если перьевая корона или лучистый нимб и могли с определенной долей вероятности отражать реально существовавшие головные уборы, то точки над ними, символизирующие излучающий солнцеподобными персонажами свет, не могли иметь реальные прототипы, они созданы воображением. Заметим кстати, что в иероглифике древнего Египта диск, окруженный точками, означал "светить".

Ко временам Тацита относятся рассказы о далеком севере Скандинавии, где люди могут видеть самые фигуры богов и лучи, исходящие от их голов.

Представляется, что расшифровать семантику изображений "солнцеголовых" позволяют тибето-монгольские термины сакральности. Термин "харизма", который встречается в "Сокровенном сказании", употреблялся в XIII веке при обозначении сакральной субстанции правителя, которая, по представлениям современников, была связана с солнцем и проявлялась в виде сияния или нимба (Скрынникова, 1989). Вероятно, это понятие восходит к древнейшим наскальным мотивам, и лучистый диск антропоморфных персонажей петроглифов связан скорее всего с представлениями об ауре или нимбе солнцеголовых божеств.

В этнографической литературе сообщалось, что в Северной Америке индейская прорица рассказывала однажды историю своего первого видения, когда она во время поста и одиночества впала в экстаз и по призыву духов взошла на небо по тропинке, ведущей к отверстию на небе. Тут ей послышался голос, и, остановившись, она увидела около самой тропинки человека, голова которого была окружена сиянием, а грудь покрыта четырехугольниками. Он сказал: "Смотри на меня, меня зовут Блестящее голубое небо!". Изображая это видение,

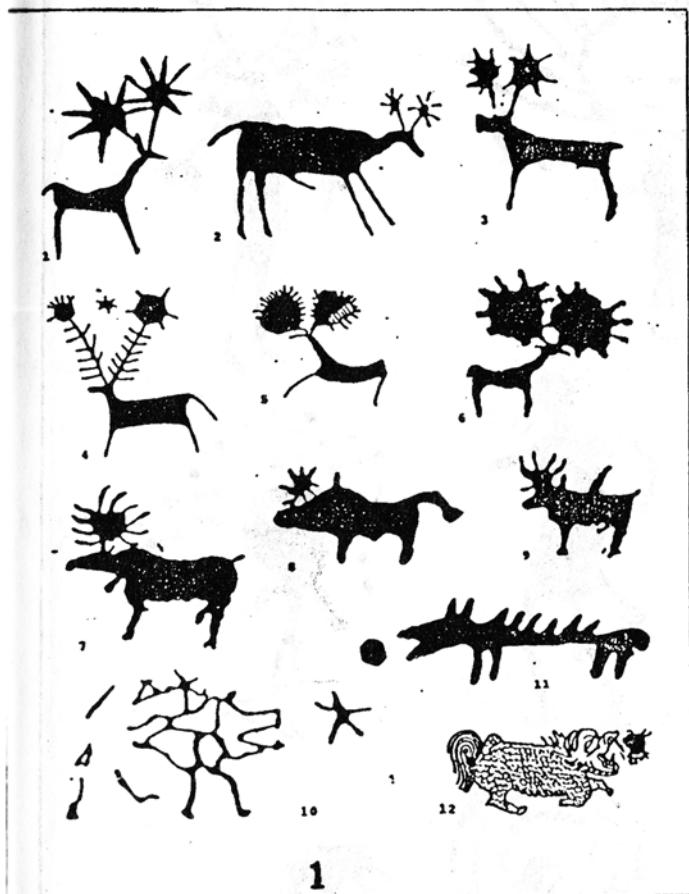
она нарисовала лучезарного духа с иероглифическими рогами и с блестящим сиянием вокруг головы" (Тайлер, 1989, с.142).

Объяснение подобному "видению" дает этнограф Э.В.Тейлор. В книге "Первобытное общество" он писал: "У примитивных обществ и народов, стоящих гораздо выше их, болезненный экстаз, вызванный созерцанием, постом, наркотическими веществами, возбуждением или болезнью, встречается весьма часто и пользуется большим почетом именно среди тех групп, которых особенно близко касается мифический идеализм, и под его влиянием преграда между ощущением и воображением окончательно исчезает". Представляется, что слова Э.В.Тейлора вполне уместны в качестве комментария к заявлению американского этнографа и психолога Майкла Харнера, ученика Карлоса Кастанеды, который в книге "Путь шамана" пишет, что шаман в буквальном смысле слова способен освещать темноту. М.Харнер описывает шамансское посвящение некоего Ауа из пле-

мени иглуик, который признавался, став шаманом, что он обрел свет разума и тела, что не только видел сквозь темноту, но из него самого исходил свет, невидимый людям, но зримый всеми духами земли, небес и воды, которые стали его духами-помощниками. Индейцы хиваро, по словам М.Харнера, воспринимают шамана как человека, источающего свет, проявляющийся в виде "короны" или ауры вокруг головы. Этот разноцветный ореол образуется только тогда, когда шаман находится в измененном состоянии сознания, называемом "аяухаской", и доступен лишь зренiu другого шамана, находящегося в подобном же состоянии. Когда шаман-хиваро излучает свет, он способен видеть сквозь темноту и даже сквозь непрозрачный материал. М.Элиаде полагал, что шаманы "ощущают взаимосвязь между сверхъестественным существованием и обилием света" (Харнер, 1992, с.431).

Список литературы

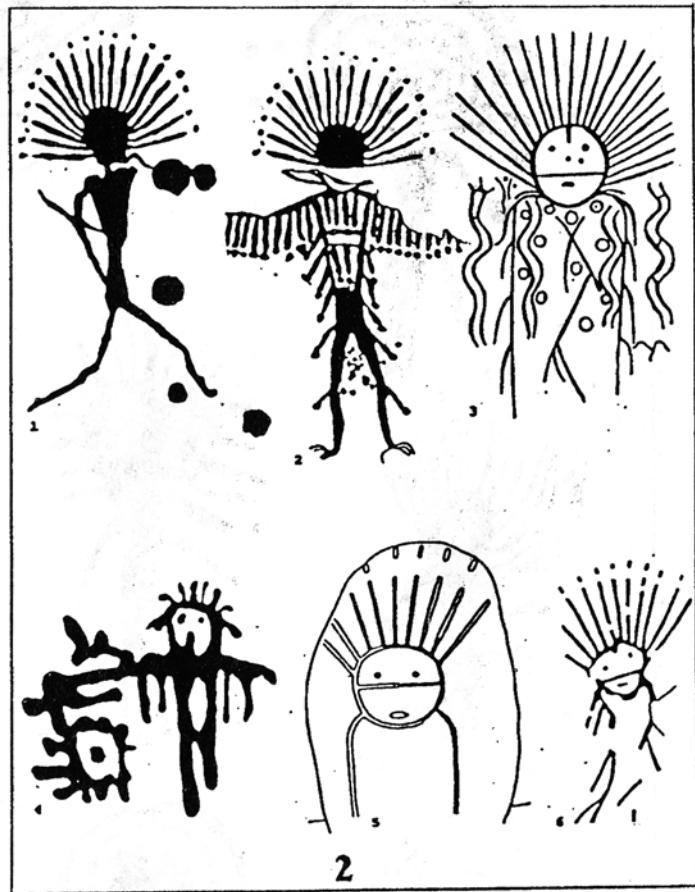
- Голан А. Миф и символ. М., 1992. €.27.
- Грум-Гржимайло Г.Е. Путешествие в Западный Китай. Т.II. Л., 1926. С.200.
- Дэвлет М.А. Петроглифы Мугур-Саргола. М. 1980. Табл. 61.
- Кубарев В.Д. Древние росписи Каракола. Новосибирск, 1988.
- Леонтьев Н.В. Писаницы устья о. Кантегир // Рериховские чтения (Материалы конференции). Новосибирск, 1985. Рис. 1.
- Мазин А.И. Таежные писаницы Приамурья. Новосибирск, 1986. С.138.
- Максимова А.Г., Ермолаева А.С., Марьятев А.Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. Алма-Ата, 1985. С.9.
- Мартынов А.И. О мировоззренческой основе искусства скифо-сибирского мира // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. Новосибирск, 1987. С. 27.
- Мартынов А.И., Марьятев А.Н., Абетеков А.К. Наскальные изображения Саймалы-Таша. Алма-Ата, 1992. С.30.
- Окладников А.П. Петроглифы Центральной Азии. Хобд-сомон. Л., 1980. С.78.
- Окладников А.П. Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971. С. 95-96.
- Окладников А.П., Запорожская В.Д. Ленские писаницы. Наскальные рисунки у деревни Шишакино. М.; Л., 1959. Табл. XXVI-608.
- Окладников А.П., Мазин А.И. Писаницы реки Олекмы и Верхнего Приамурья. Новосибирск, 1976. Табл. 59-1.
- Окладников А.П., Мазин А.И. Писаницы бассейна реки Алдан. Новосибирск, 1976. Табл. 53.
- Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. М., 1972. Рис. 132, 133.
- Пяткин Б.Н.. Мартынов А.И. Шалаболинские петроглифы. Красноярск, 1985. Табл. 39-9.
- Скрынникова Т.Д. Термины сакральности: тибето-монгольские параллели // Двадцатая научная конференция "Общество и государство в Китае". Тезисы докладов. Ч.1. М., 1989.
- Студзицкая С.В. Тема космической охоты и образ фантастического зверя в изобразительных памятниках окуневской культуры // Проблемы изучения окуневской культуры. Тезисы докладов конференции. Спб., 1995. С. 40-44.
- Тайлер Э.Б. Первобытная культура. М., 1989. С.142.
- Харнер М. Путь шамана // Магический кристалл. Магия глазами ученых и чародеев. М., 1992. С. 431.
- Хлобыстина М.Д. Древнейшие южносибирские мифы в памятниках окуневского искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С. 171-172.



1

Рис.1. Изображения "солнцерогих" и сцены космической охоты: 1, 7-9 - Саянский каньон Енисея; 2-6 - Алтай, (по А.П.Окладникову, Е.А.Окладниковой, Д.В.Черемисину); 10 - Кантегир I (по Н.В.Леонтьеву; 11 - Арби, по А.П.Окладникову и А.И.Мазину); 12 - Китай, изображение тана (по Г.Е.Грумм-Гржимайло).

Fig.1. Representations of "sun-horned" and scenes of celestial hunting: 1, 7-9 - Sayan canyon of the Yenisey; 2-6 - Altai (according to A.P.Okladnikov, E.A.Okladnikova, D.V.Cheremisin); 10 - Kantegir I (according to N.V.Leontjev); 11 - Arby (acc.to A.P.Okladnikov and A.I.Masin); 12 - China (acc.to G.E.Grumun-Grzhimajlo).



2

Рис.2. Антропоморфные изображения с лучистыми nimбами: 1-2 - Каракол (по В.Д.Кубареву); 3 - Онхаков улус (по Э.Б.Вадецкой); 4 - Ороктой (по Е.А.Окладниковой); 5 - Чарков улус (по Н.В.Леонтьеву); 6 - Кантегир (по Н.В.Леонтьеву).

Fig.2. Anthropomorphic creatures with radial nimbi: 1-2 - Karakol (acc.to V.D.Kubarev); 3 - Onkhakov ulus (acc.to E.B.Vadetskaya); 4 - Oroktoy (acc.to E.A.Okladnikova)); 5- Charkov ulus (acc.to N.V.Leontjev); 6- Kantegir (acc.to N.V.Leontjev).

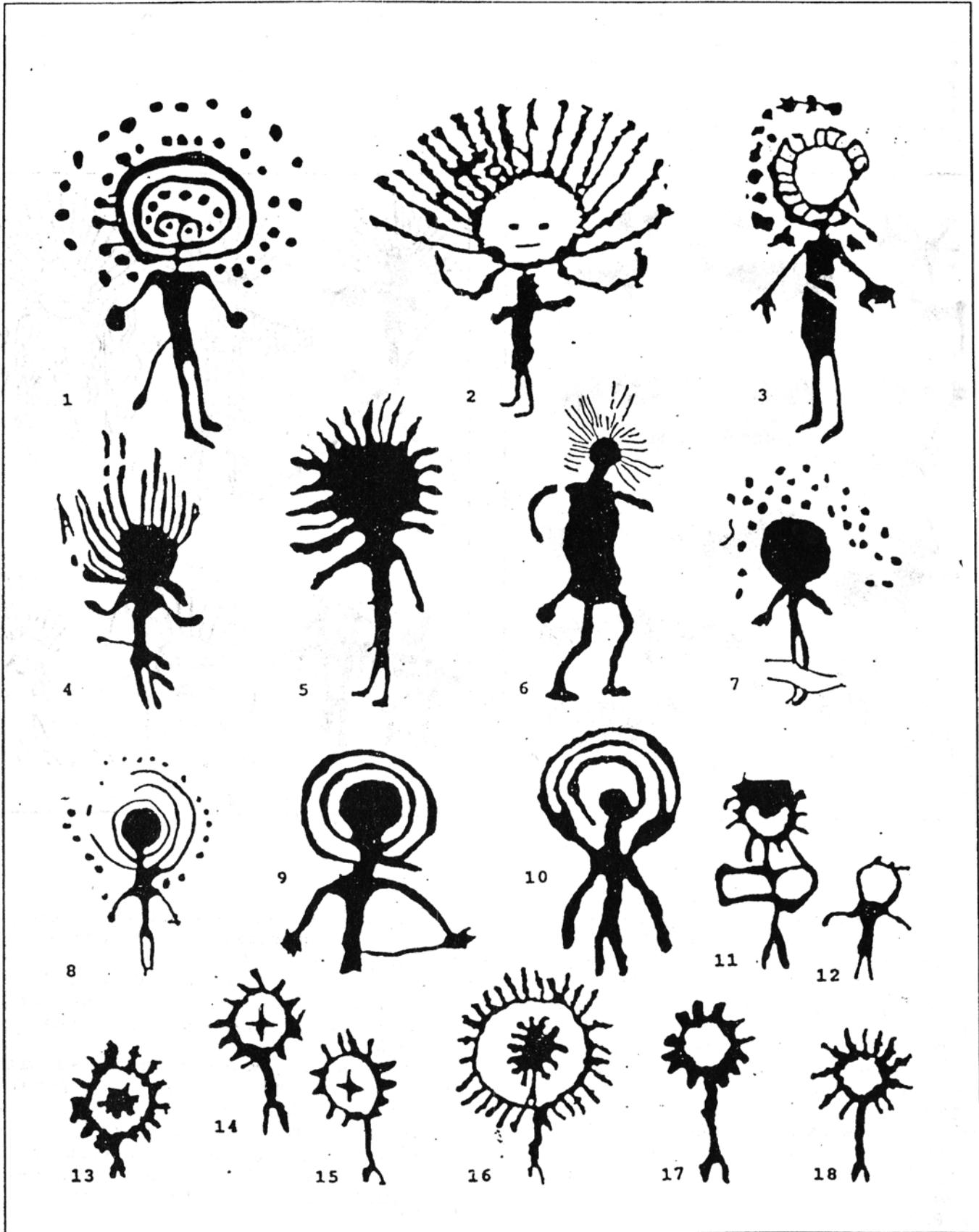


Рис.3. Изображения "солнцеголовых" и солярных символов "на ножках": 1, 3-5, 7-12, 14-15 - Тамгали, по А.Г.Максимовой, А.С.Ермолаевой, А.Н.Марьяшеву; 2, 13, 16-18 - Саймалы-Таш, по Г.А.Помаскиной; 6 - Ешкиольмес, по А.Н.Марьяшеву и А.Е.Рогожинскому.

Fig.2. Representations of "sun-headed" and solar symbols "on legs": 1, 3-5, 7-12, 14-15 - Tamgaly, according to A.G.Maksimova, A.S.Ermolaeva, A.N.Marjyashhev; 2, 13, 16-18 - Saimaly-Tash, according to G.A.Pomaskina; 6 - Eshkioljmes, according to A.N.Marjyashev and A.E.Rogozhinskiy.

M.A.Devlet
**ABOUT SOLAR SIGNS, "SUN-HORNED"
AND "SUN-HEADED" CREATURES IN ROCK ART.**

summary

The symbol of the Sun executed in form of shining disc and meet nowadays on ethnographic things and children's drawings became widely spread as a subject of rock drawings in the Bronze Age. Analogous subjects of worship that were associated with celestial stars, irrespective of territorial, chronological and ethical boundaries of depictions' creators lead to similar graphic execution of solar symbolic signs.

The Sun was usually depicted in a way we see it, as a disk or a circle with rays spreading radically. Sometimes an ancient painter encircled the Sun with radial mill-cogs, or treated it in form of the concentric circumferences.

In certain historical periods the preference was given to the concrete unified signs. Thus, they used to depict swastika-signs or wheels with the spoke in the Early Iron Age.

A small but characteristic group of drawings united by one plot could be clearly distinguished among the depictions of the Bronze Age. It includes the figures with shining discs on the heads.

The representations of goats and rams with large bow-shaped horns might be associated with solar symbols. Academician A.P.Okladnikov mentioned that the goat or ram image used to reflect the idea of the celestial world or the Universe.

The "Sun-headed" creatures represent a special subject of rock drawings along with the "Sun-horned" ones. The "Sun-headed" creatures got their names because their heads bear a strong resemblance to the Sun sign-symbols. Their heads are surrounded by the nimbus executed as the spreading spot-like rays, concentric circumferences or the accumulations of the points. Such representative elements are meet separately or combined. Probably, the symbolize the gleam of the Sun-like face. The "Sun-headed" creatures are the most numerous in Saimaly-Tash in Kirgizia.

In Gorniy Altai the "Sun-headed" creatures of the Karakol are pecked, incised and drawn by the mineral paints. The crown consisting of feathers is depicted in some cases. The points arranged as the arch as if flying above the ends of the feather-rays are the most noteworthy. At the Middle Enisey the points were incised not only above the ends but also above the horn of the anthropomorphic creature, like on the ceramic samples of the Samus culture in the West Siberia.

А.И.МАРТЫНОВ (КЕМЕРОВО)

**О ДАТИРОВКЕ ПАМЯТНИКОВ НАСКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА СИБИРИ**

Определение хронологии наскальных изображений - наиболее сложная задача в петрографии. Причем хронология в пределах эпохи: бронзовый век, скифская эпоха или средневековые устанавливается обычно по характерным ведущим образам и стилистическим особенностям. Сложнее другое - установить более точную хронологию памятника или хронологию отдельных изображений. В ряде случаев невозможно применить даже метод сравнения, так как сложившийся еще в неолите образ с его характерными отличительными особенностями часто продолжал существовать и в последующие эпохи. Это обстоятельство приводит иногда к ошибочным выводам, когда по одному характерному изображению пытаются датировать какую-то большую, многофигурную и, как правило, хронологически разновременную композицию наскальных изображений.

В современной исследовательской практике в целях установления хронологии приходится применять целый набор различных приемов и наблюдений. Среди них традиционный и наиболее часто используемый сравнительный анализ с предметами мелкой пластики, орнаментального искусства той или иной археологической культуры; перекрывание одних рисунков другими, так называемые палимпсесты. Известно, что иногда используются наблюдения над "пустынным" загаром, т.е. различие в цвете выбитых и нетронутых поверхностей; и, наконец, наблюдения над стилистическими приемами, характерными для той или иной эпохи, культуры или территории. Известно довольно много примеров использования в целях датировки естественнонаучных методов, в основном, за рубежом. Однако они дорогостоящие и далеко не универсальны.

За последние годы появилась возможность использования для датировки наскальных изображений археологических материалов, расположенных здесь же жертвенных, как, например, в Приамурье и Якутии (Мазин, 1994; Кочмарь, 1994). Однако такое возможно не везде, да и применение этих сравнений не позволяет более-менее точно датировать изображения.

В отечественной практике успешно зарекомендовал себя метод, который можно охарактеризовать как хронологическое определение комплексов, когда берутся изображения обычно с разных памятников и по признакам и характерным особенностям стиля и аксессуаров выделяются большие хронологические группы (Шер, 1980; Советова, 1995, с.33-54).

В определении относительной хронологии в современной практике весьма широко используются случаи палимпсестов, встречающиеся на большинстве многофигурных изображений, при этом не учитывается, что они могли быть как разновременными, так и одновременными, совсем с небольшой разницей во времени, т.е. изображения могли наноситься друг на друга буквально тут же. Необходимо также учитывать, что древние выбитые и прочерченные изображения часто и неоднократно подновлялись. Это особенно характерно для святилищ. Не выдерживает никакой критики и исследовательская процедура работы с палимпсестами. Она, как правило, не носит исследовательского характера. Во-первых, надо признать, что в большинстве случаев не ясно, что чем перекрывается. Исследователи часто сами визуально, без инструментальных исследований, без применения бинокуляра микрофотографии, просто на глаз определяют, что чем перекрывается. Такой подход, к сожалению, далек от научного и почти всегда таит в себе субъективизм.

В определении хронологии наскального искусства надо, видимо, учитывать особенности этой группы археологических источников и выработать некоторые методологические принципы.

Прежде всего надо понять, что наскальное искусство той или иной территории или эпохи не является частью расположенной здесь археологической культуры, сконструированной нами по археологическим комплексам. Они не тождественны. Наскальное искусство - совсем иная культурно-археологическая сфера, не являющаяся ни дополнением, ни частью археологической культуры. Это разные по своей сущности остатки человеческой деятельности: в одном случае материально-бытовая по преимуществу, в другом - культурно-мировоззренческая.

Здесь можно отметить, что образы наскального искусства не повторяют в большинстве своем археологические материалы и самостоятельны в своей содержательной части. Территориально тоже они никак не соотносятся с ареалами распространения той или иной археологической культуры. Наблюдения свидетельствуют о другом - о связи наскального искусства с большими историко-географическими региона-

ми, с природно-географической средой и мифологией той или иной природно-исторической зоны. В Сибири таких макрозон было три: южносибирская, или саяно-алтайская (горно-степная), лесная сибирская и восточноазиатская. Внутри их можно отметить различия в образах и стиле, но это другая проблема. В каждой из зон изначально в голоцене возник основной художественно-мифологический образ, своего рода символ. Возникновение символов территории надо связывать с неолитом. Именно неолит был той эпохой, когда оформились существенные и характерные природные различия, оказавшие влияние на хозяйственный тип и мифотворчество. Для южносибирской горной зоны таким символом стали баран и горный козел; для лесной зоны - образ лося.

В этом заложена традиционность наскального искусства, зародившегося в эпоху голоцена. Ведущие образы были своего рода штампами для обширной территории, они существовали века, переходя из эпохи в эпоху, почти не меняясь. Поэтому не надо удивляться, когда рядом с оленем явно скифской эпохи по всем признакам может находиться весьма архаичное, тоже по всем признакам, и даже перекрывающее его, изображение лося. Это символ. В этом его особенность, он не менялся. Поэтому при определении хронологии наскальных изображений необходимо учитывать, что часть рисунков вообще не поддается хронологическому определению. Они как бы трансхронологичны и были одинаковыми по основным стилистическим параметрам в неолите, бронзовом и раннем железном веках. Это своего рода образно-художественная память поколений - это лось в лесной зоне, баран и козел в Саяно-Алтайской зоне. Об их хронологии можно говорить применительно к конкретным случаям, не распространяя на весь массив образов.

Нельзя не учитывать также, что художественный стиль консервативен, он не менялся так быстро, как представляется, а в лесной зоне к тому же не происходило и смены образов. Поэтому здесь нет привычных для бронзы и энеолита фигур. Думается, что при определении хронологии нельзя допускать территориальной инверсии, когда берется наскальное изображение одной историко-географической зоны и сравнивается с образами совсем другой зоны. Сомнительно также визуальное сравнение деталей изображений: шеи, ноги, головы. Одно дело, когда это делается методом компьютерной графики, как в лаборатории профессора Я.А.Шера, и совсем другое - когда визуально и путано, без учета различий образов, территорий, с подменой даже вида животных (Ковтун, 1993, рис. 35). Поэтому в некоторых регионах распространения памятников наскального искусства, учитывая эти трудности, пошли по пути построения типолого-хронологических таблиц развития наскального искусства от его возникновения до средневековья. В Италии Э.Анати подробно разработаны такие таблицы эволюции и

хронологии наскального искусства по изменчивости образов и сюжетов, в Испании А.Белтраном (Anati, 1976, 46-52; 1982; 1991; Beltran, 1994). Такая же хронологическая шкала стилей и их хронологической эволюции разработана индийскими исследователями (Pandey, 1993). Естественно, такие таблицы несут в себе определенную условность, но они необходимы, так как позволяют показать эволюцию и хронологию наскального искусства того или иного региона. В большинстве случаев это делается на примере одного ведущего образа, например, оленя, и определяется на этом фоне хронологическое появление других образов и символов. Такая процедура направлена на эволюционно-хронологическое распределение рисунка, и, как правило, отражает не конкретные археологические культуры, а развитие наскального искусства в определенной историко-географической среде, например, Альпийская зона, Гималаи, Пиренеи.

Можно такую работу провести и на одном, достаточно большом по количеству изображений памятнике.

За последнее время объектом хронологических манипуляций стала Томская писаница - памятник сложный по набору образов, композиционности, размещению рисунков и стилю исполнения. Эти различия отмечались исследователями в прошлом, они ощущаются сразу, когда смотришь на компактно расположенные изображения.

В опубликованной еще в 1972 году монографии, посвященной Томской писанице, на основании сравнения изображений лосей с фигурами мелкой пластики неолита, изображениями на плитах эпохи энеолита и бронзы и с предметами металлического художественного литья 1 тыс. нашей эры из Западной Сибири, а также учитывая стилистические различия, изображения Томской писаницы были отнесены к трем хронологическим периодам: неолиту, эпохе бронзы и раннему железному веку, включая 1 тыс. нашей эры (Окладников, Мартынов, 1972). Вместе с тем, были и другие мнения о датировке Томской писаницы, высказанные С.В.Студзицкой, которая отнесла изображения лосей с членением туловища к эпохе бронзы (глазковское время) (Студзицкая, 1981, с.42). Изображения лосей Томской писаницы сравнивал с окуневскими изображениями Н.В.Леонтьев (Леонтьев, 1978, с.102). Еще раньше А.А.Формозовым лоси Томской писаницы были отнесены к III тыс. до н.э. (Формозов, 1967, с.77-78). Более поздняя дата была высказана В.Н.Чернецовым (Чернцов, 1971, с.105), который относил изображения к кулайской культуре. Более полно мнения о датировке изложены в статье В.И.Молодина в связи с датировкой Турочакских писаниц (Молодин, 1993, с. 4-25) и в книге И.В.Ковтуна (Ковтун, 1993, с.16-24). Однако, ссылаясь на все эти публикации, надо учитывать, что, во-первых, Томская писаница ни в одной из них не рассматривалась в целом как объект исследования, использовались в целях

хронологии только отдельные изображения; во-вторых, хронология отдельных изображений авторами этих мнений распространяется на весь памятник. А это принципиальная ошибка. А проведенные сравнения отдельных изображений Томской писаницы не вносят ничего нового в традиционные сравнения наскальных изображений лосей с поздненеолитическими изображениями в мелкой пластике.

Удивительно, что современные исследователи как будто забыли о той дискуссии по хронологии наскальных изображений, которая в конце 60-ых - начале 70-ых годов велась на страницах журналов (Формозов, 1969, с.99-106; Мартынов, 1971, с.103-118). Об этой дискуссии забывают, видимо, не случайно, так как она закончилась безрезультатно. Применительно же к Томской писанице, памятнику вполне определенной функциональной роли и четко обозначенного пространства нанесения рисунков, какая-либо узкая хронология, стремление связать весь изобразительный комплекс этого святилища с какой-то одной культурой или эпохой вообще не приемлема.

Несмотря на это, за последние годы объектом пересмотра хронологии неожиданно стали все наскальные рисунки Притомья, которые В.И.Молодиным и И.В.Ковтуном объявляются относящимися к окуневскому или послеокуневскому времени (Молодин, 1993, с.1-25; Ковтун, 1993). Последний почему-то посчитал, что А.П.Окладников и А.И.Мартынов все рисунки Томской писаницы отнесли к неолиту. О том, что это не так, можно убедиться, открыв известную книгу "Сокровища Томских писаниц" (Окладников, Мартынов, 1972), где изображения древнего святилища относятся по крайней мере к трем археологическим эпохам. При этом используются следующие, якобы "опорные", случаи: это хронология выполненных охрой рисунков турочакских писаниц; палимпсесты и новые "открытия" якобы окуневской личины на Висячем камне на Томи (Ковтун, 1993, с. 4-15).

Несомненная стилистическая и, очевидно, хронологическая близость первой и второй Турочакских писаниц, несомненно также перекрывание рисунка быка лосем на второй Турочакской и в Шалаболино. Но из этого совсем не проистекает, что "...данное открытие, - как пишет В.И.Молодин, - позволяет аргументированно датировать значительную часть изображений, выполненных в скелетной манере, окуневским временем". Еще большее удивление вызывает другой вывод, что существенное число петроглифов Енисея и Томи следует отнести к окуневскому времени (Молодин, 1993, с.13). Частный случай распространяется чуть ли не на все наскальное искусство Северной Азии, как горнодолинной, так и таежной. Нет и не было оснований "существенное число петроглифов Томи" относить к окуневскому времени, как никогда не было оснований все их относить к неолиту. Удивляет, что для доказательства окуневской принадлежности петроглифов Енисея и Томи (с алтайскими, видимо, все ясно) приво-

дится большое количество действительно окуневских и неокуневских изображений, выполненных в разной технике, в том числе и не имевших никогда никакого отношения к Притомью, как каменные окуневские изваяния, личины, где наряду с "бычьими рогами", что сомнительно (Мартынов, 1988, с.12-29), присутствует ярко выраженная и отмеченная уже не раз в литературе растительная символика (Молодин, 1993, рис. 1-7). Автора, видимо, не удивляет и даже не смущает то, что сравниваются разные животные: в одних случаях лоси, в других - олени; разная техника исполнения. Наконец, какая окуневская культура в среднем или нижнем Притомье? Почему надо отвергать неолитическое происхождение притомского наскального искусства, его своеобразие и традиционность, отрицать несомненную связь с образами лосей в лесной неолитической пластике. Несмотря на пересмотр хронологии некоторых памятников, неолитическая художественно-мифологическая принадлежность образа лося к большому пласту лесного неолита не вызывает сомнений: серия китайских фигурок, недавние находки в неолитической стоянке Капанир, в неолитическом погребении у ручья Гремячий в Красноярском крае, где костяная фигурка лося имеет такое же членение (насечки), как и на рисунках писаницы (ангарский стиль) (Архив КККМ, 1987, табл. 72). В могильнике Капанир на р.Ангаре в раскопе № 1 особенно интересна находка каменной скульптуры вытянутой лосиной головы с насечкой из второго культурного неолитического слоя 4-3 тыс. до н.э. (раскопки В.И.Привалихина). Из Приангарья происходит еще одна неолитическая фигурка с острова Жилого (Окладников, 1939, с. 181-186) и ряд других находок неолитической пластики, отмеченные А.П.Окладниковым (Окладников, 1957, с. 26-55), С.В.Студзицкой (Студзицкая, 1969, с.39-63; 1973, с.183-190). Можно указать еще на скульптуру головы лося из рога из неолитического погребения № 39 могильника Локомотив (Воробьев, Базалийский, 1990, с.83, табл. 42). Все эти вещи более убедительно свидетельствуют о неолитическом возникновении наскального искусства в лесной зоне Северной Азии, к которой и принадлежат древнейшие рисунки Томской писаницы.

В связи с традициями наскального искусства уместно отметить, что оно, возникнув в голоцене, изначально заложило представление о ведущем художественно-мифологическом образе, о чем уже указывалось нами. При этом надо учитывать, что памятники наскального искусства Алтая и Томская писаница принадлежат к разным природно-историческим зонам наскального искусства с разными ведущими мифологическими образами. В одном случае это был баран и козел, в другом - лось. Это прежде всего необходимо учитывать при рассмотрении наскального искусства различных территорий. Потому нет ничего необычного в том, что бык Турочакской писаницы перекрывается лосем, характерным для другой таежной историко-культурной зоны

искусства. Лось не типичен для горноалтайского наскального искусства, его наличие можно расценивать как северное влияние. Наверное, учитывая образ быка, характерный для окуневского времени, этот пример относится к окуневскому времени, а, возможно, и к более позднему. Но он не дает никаких оснований связывать с этим частным случаем возникновение и раннюю историю ни Томской писаницы, ни всего пласта лесного наскального искусства. Они традиционно далеки друг от друга.

Проблематична и попытка связать полностью Томские петроглифы с самусьским искусством, для которого характерен образ медведя.

Томская писаница - памятник сложный, многофигурный и многостилевой, поэтому его хронология не может строиться по каким-то выхваченным образам. В этом основная ошибка исследователей, которые в той или иной степени касались этого вопроса. При общем же рассмотрении всех произведений наскального искусства Томской писаницы видно, что они представлены восемью группами изображений лосей.

СТИЛИСТИКО-ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ГРУППЫ ИЗОБРАЖЕНИЙ ЛОСЕЙ ТОМСКОЙ ПИСАНИЦЫ

1 тип - Выбитый контур фигуры, сплошь выбит профиль головы, отсутствуют поперечные полосы.

2 тип - Сплошь выбитый профиль животного.

3 тип - Выбитый контур, выбита сплошь голова, членение шеи поперечными выбитыми линиями.

4 тип - Выбитый контур, прошлифованная голова с выпуклым глазом и поперечными полосами членения шеи и груди. Фигуры изображены в полуобороте, в беге.

5 тип - Выбитый и прошлифованный контур профиля, прошлифованная голова, мелкая косая насечка на шее.

6 тип - Глубоко прорезанные графические фигуры.

7 тип - Прошлифованные сплошь фигуры с четко обозначенным прорезанным контуром.

8 тип - Схематичные прочерченные по контуру фигуры животных.

Основной образ на Томской писанице - лось. Он изображался наиболее "красочно", любовно, с применением всех доступных технических и художественных приемов. Этим подчеркивалась ведущая роль этого образа. Все остальные сюжеты: антропоморфные существа, личины, птицы, медведи и различные знаки, изображающие лодки, солнце и прочее,- встречаются гораздо реже и выполняют, видимо, вспомогательную роль. Они носят не столько художественный, сколько смысловой, как бы разъясняющий действие, характер.

Рассматривая все типы изображений, расположение рисунков на плоскостях, особенности стиля и сравнивая с достаточно известной неолитической пластикой, мы приходим к выводу, что наиболее ранней является часть рисунков

верхнего фриза Томской писаницы, особенно в Центральной части, и несколько рисунков, перекрытых более поздними изображениями в нише. В пользу их неолитической принадлежности свидетельствуют три обстоятельства. Во-первых, художественная манера изображения. Это реалистические изображения лося, широко известные в евразийском наскальном искусстве и датируемые большинством исследователей неолитом.

Второе обстоятельство связано с символом эпохи. Мы уже говорили о художественно-мифологических символах территорий, но были еще и символы эпохи. И не понимать этого - значит не понимать вообще сущности и хронологии наскального искусства. Каждая крупная культурно-историческая эпоха вырабатывала свой ведущий художественно-смысловый, философский образ-символ. Он и был основным в искусстве.

В неолите всей Евразии такими символами были два - лось и олень - с начала эпохи голоцен. В палеометаллическую эпоху распространяется другой символ - бык, а также сохраняются прежние: баран, козел, лось, олень. Для искусства евразийского средневековья ведущим является, как известно, образ коня. Конечно, это не исключает наличие других рисунков. Надо учитывать также и чисто местные, локальные особенности.

Наконец, третий аргумент - изображения в мелкой пластике тех же лосей и медведей и водоплавающих птиц, известные в неолитических погребениях, о чем уже указывалось. Этих предметов довольно много. К ранее известным и приведенным в этой статье можно отнести также находки из совсем недалеко расположенного Яйского могильника (Матющенко, 1963, с.102). Об этом же свидетельствуют многочисленные фигуры лосей, известные в неолите Евразии (Гурина, 1967), многочисленные скульптуры медведей из Сибири, в том числе и из Кузбасса (Василевский, Окладников, 1980, с.230-238; Бородкин, 1967, с.101-107). В непосредственной близости от писаницы известно и очень раннее неолитическое поселение, обследованное мною вместе с Р.С.Василевским, С.В.Маркиным и Г.С.Мартыновой.

Скульптуры лосей из неолитических могильников и поселений созвучны образам лосей на писаницах, о чем уже не раз указывалось в литературе. Сходство это не поверхностно, оно включает характерные приемы изображения животного и тем самым подчеркивает принадлежность скульптур и рисунков на писаницах к одной художественной традиции эпохи неолита, для которой характерны свои приемы и принципы передачи изображения. Это прежде всего тяготение к показу образа лося как в скульптуре, так и в рисунке, как основного символа эпохи, одинаково обобщенная манера изображения, умение подчеркнуть основное, опуская прорисовку деталей, иногда стремление передать внутреннее состояние зверя. Все эти черты мы в одинаковой мере видим как в неолитических

скульптурах, так и в профильных изображениях на скалах.

Наиболее ранними надо признать крупные, расположенные в центре на большом фризе, контурно выполненные изображения (камень 5) и на третьем камне Томской писаницы (тип 1). Они к тому же перекрыты более поздними рисунками. На третьем камне Томской писаницы ранних рисунков, по крайней мере, два - 28, 36 (Окладников, Мартынов, 1972). На верхнем фризе наиболее ранними можно считать рисунки 72 и 89 (Окладников, Мартынов, 1972, вклейка). Они отличаются от основных огромными размерами туловища и вытянутыми мордами. При их рассмотрении создается определенное впечатление, что человек наносил эти рисунки тогда, когда камень был совсем свободным. Художникам, нанесшим изображения позже, приходилось довольствоваться только небольшими участками свободной поверхности или, как будто не замечая ранее нанесенных рисунков, перекрывать их. Стремление к колоссальным размерам само по себе подчеркивает древность этих изображений, как считают некоторые исследователи.

Вторая группа изображений более многочисленна. Изображения более мелкие. Они также профильны, но показаны в полуоборот, на шее и туловище нанесены поперечные полосы, на некоторых фигурах профиль выбит сплошь (тип II,III). Для них характерна реалистически точная передача общих очертаний животного и правильная передача наиболее характерных пропорций лосиной фигуры: массивное туловище, тяжелые, большие головы, характерный горб на спине, стройные, тонкие ноги, каплевидный глаз. Они характеризуют притомский стиль наскального искусства, который, возникнув в конце неолита, продолжал свое развитие в раннюю бронзу в лесной Сибири (тип IV).

С концом неолита и бронзовым веком надо связывать появление и других характерных рисунков-символов: солярных знаков и лодок. В ряде случаев они не носят самостоятельного характера, а раскрывают действие. Это солярные круги перед мордами лосих в нише Томской писаницы; некоторые лодки снабжены кругами - "солнечные ладьи". Таких примеров довольно много среди рисунков Томской писаницы.

Рисунки палеометаллической эпохи с середины III и до начала I тыс. до н.э. расположены в разных местах Томской писаницы, частично на третьем, пятом и шестом камнях, занимая свободное пространство или перекрывая более ранние, неолитические, изображения. Эти рисунки более разнообразны и отличаются от неолитических изображений своим смысловым содержанием и техникой исполнения (тип V,VI). Три технико-художественных приема отличают изображения эпохи бронзы: во-первых, прочерченные, графичные фигуры (тип VI); во-вторых, прошлифованные сплошь и покрытые тонкой косой насечкой, орнаментом, характерным для эпохи бронзы (тип V). Вместе с тем, заметный схематизм становится теперь главной тенден-

цией искусства. Меняется и содержательная, смысловая его часть. Эверь при этом утрачивает в сознании художника свое прежнее господствующее положение, свою конкретику. Реальные и мифологические картины лесной жизни: охота, размножение заменяются теперь обобщенно-философскими представлениями о мироздании, Вселенной, роли солнца, связи человека с природой. Образцом такого искусства является великолепно выполненная фигура оленя, плывущего по небу на символических крыльях - космического оленя и две фигурки танцующих птицелюдей с кловами и трехпалыми конечностями, схематичная фигура с отходящими от головы "антеннами", очень похожая на антропоморфные изображения самусьской культуры. Очевидно, к этой же хронологической группе относятся и расположенные здесь же сердцевидные личины-маски.

Для датировки этих изображений большое значение имеют рисунки на плитах энеолитических могильников в Хакасии, на Алтае и изображения на сосудах из поселения Самусь IV в Притомье (Матющенко, 1961, с.266-269; Косарев, 1974, с.43-71; Липский, 1961, с.269-278; Кубарев, 1988, с.155-165). Они близки как по смыслу, так и по рисунку. Основные детали - ноги, таз и длинноклювая птичья голова, клешнеобразные руки - свидетельствуют об общности этих изображений. Надо заметить, что изображения на Томской писанице неоднократно подновлялись.

На прорезанных по глине самусьских личинах также изображены вертикальные линии над головой и короткие штрихи по сторонам лица. Поразительно совпадает манера изображения ног, рук и туловища. Как на камне, так и на сосуде одинаково трактованы руки: сверху они идут параллельно туловищу, а ладони поставлены в стороны. То же самое относится и к ногам - они полусогнуты в коленях, то есть в той же манере танца (Окладников, Мартынов, 1972, с.109).

Эти рисунки бронзового века на Томской писанице входят в круг самусьско-окуневского искусства и относятся примерно к рубежу III-II тыс. до н.э. и к II тыс. до н.э. Наиболее ранними из них надо признать антропоморфные птицеобразные фигуры. Однако в самом широком диапазоне эпохи бронзы можно датировать изображения лодок, ряд схематичных фигур животных и личины, о чём уже упоминалось (Косарев, 1974; 1984; Дэвлет, 1980, с.225-235). Это подтверждается еще и тем, что ко второй половине II - началу I тыс. относится большинство исследованных изображений с лодками и схематичных фигур животных на писаницах европейского Севера (Hallstrom, 1938). Не вызывает затруднений отнесение к эпохе бронзы, скорее всего к поздней бронзе конца второго - начала первого тысячелетий до н.э. нескольких изображений в нише (камень III) и возможно всей композиции "покола"- камень II (Окладников, Мартынов, 1972, вклейка). Изображены лоси. Рисунки про-

шлифованы по выбитому, морды тоже зашлифованы, как будто мы имеем дело с каменными шлифованными или полированными предметами эпохи бронзы лесного круга археологических культур. Они имеют одну очень важную дополнительную хронологическую деталь. Шеи животных покрыты тонкой косой насечкой-сеткой, которая была характерна как элемент украшения сосудов и бронзовых изделий поздней бронзы конца II - начала I тыс. до н.э. в Сибири. Это подтверждается и еще одним важным наблюдением. Эти фигуры перекрывают другие, выполненные в ином стиле и более ранние. Вероятно, рассматриваемые композиции были созданы не сразу в том виде, как мы их видим сейчас, а постепенно, даже в разные эпохи, дополняясь фигурами лосей, знаками, приобретя наконец свое завершение в виде уникальных смысловых композиций.

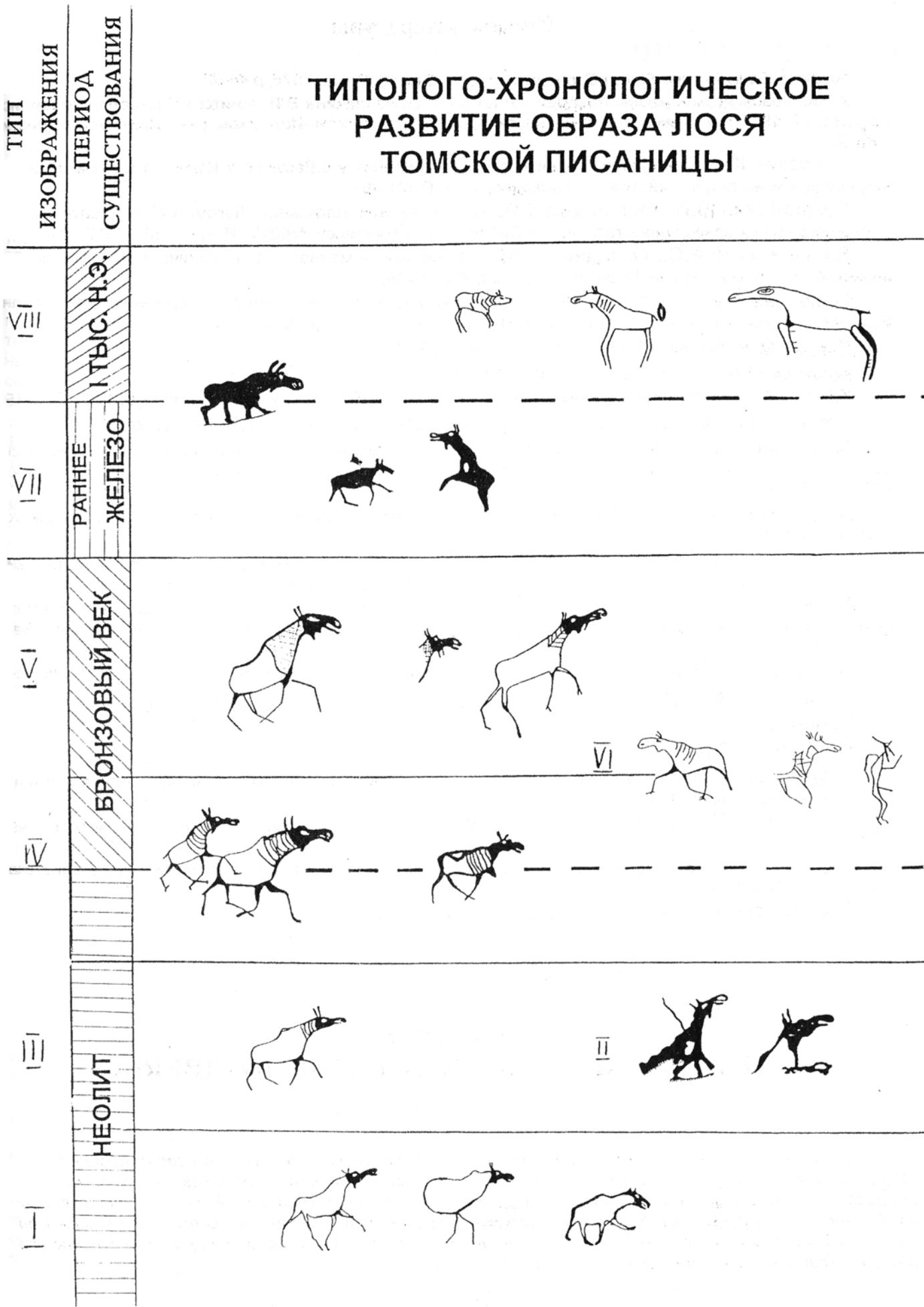
Было бы неправильно относить изображения палеометаллической эпохи к какой-нибудь археологической культуре - самусьской, еловской или окуневской. К тому же последней не было в этих местах.

Есть на Томской писанице и другие, более поздние, рисунки, которые можно с уверенностью датировать серединой и второй половиной I тыс. до н.э. - началом нашей эры, то есть ранним железным веком, кулайской культурой. Они не похожи на реалистичные профильные изображения лосей и на подчеркнуто стилизованные, точно вычерченные рисунки бронзового века. Они представлены двумя стилистическими группами: схематичными прорезанными изображениями и тоже весьма схематичными, небрежно выбитыми или прошлифованными (тип VII,VIII). Они явно продолжают стилистическую традицию поздней бронзы с характерными для Томской писаницы двумя техническими приемами исполнения рисунков: прорезанные с попечерным членением шеи и груди и прошлифованные.

Вполне возможно, что количество рисунков Томской писаницы, относящихся к раннему железному веку, гораздо больше. Но пока нет определенных оснований, позволяющих отнести их к столь поздней поре. Значительно больше их на другом памятнике Притомья - Новоромановской писанице, где они составляют большинство (Окладников, Мартынов, 1972, с.126-142; Martynov, Lomtewa, 1995, с.12).

Таким образом, Томская писаница, возникнув в конце неолита, на рубеже IV-III тыс. до н.э. просуществовала как святилище до начала I тыс. до н.э.. И на всем протяжении длительного существования развивался, возникнув изначально, художественно-мифологический образ лося. Здесь можно проследить возникновение в неолите и устойчивое развитие во времени притомского или ангарско-томского стиля наскального искусства лесной зоны Северной Евразии. В этом заложена особенность природно-исторического святилища Томская писаница.

ТИПОЛОГО-ХРОНОЛОГИЧЕСКОЕ
РАЗВИТИЕ ОБРАЗА ЛОСЯ
ТОМСКОЙ ПИСАНИЦЫ



Список литературы

- Anati E. *Evolution and Style in Camunian Rock Art. Capo di Ponte*, 1976, p.46-52.
- Архив Красноярского краевого музея. Отчет с.н.с. Привалихина В.И. по итогам археологических исследований 1987 г. в Кежемском р-не Красноярского края и Усть-Ишимском р-не Иркутской области, табл.72.
- Бородкин Ю.М. Материалы неолитического погребения у с.Васьского // Известия лаборатории археологических исследований. Вып.1. Кемерово, 1967. С.101-107.
- Базалийский В.И., Воробьев Г.А. Неолитический могильник "Локомотив" // Стратиграфия, палеогеография и археология юга Средней Сибири. К XIII Конгрессу ИНКВА. Иркутск, 1990. С.77-81.
- Васильевский Р.С., Окладников А.П. Изображения медведей в неолитическом искусстве Северной Азии // Звери в камне. Новосибирск, 1980. С.230-238.
- Горюнова А.И., Хлобыстин Л.П. Датировка комплексов поселений и погребений бухты Улан-Хада // Сб. научных трудов "Древности Байкала". Иркутск, 1992. С.41-56, табл. 42.
- Дэвлет М.А. Петроглифы Мугур-Сапгола. М., 1980. С.225-233.
- Косарев М.Ф. Древние культуры Томско-Нарымского Приобья. М., 1974.
- Ковтун И.В. Петроглифы Висячего Камня и хронология Томских писаниц. Кемерово, 1993. С.16-45.
- Кубарев В.Д. Древние росписи Каракола. Новосибирск, 1988. С.155-165, табл. IV,XIV.
- Леонтьев Н.В. Антропоморфные изображения окуневской культуры (проблемы хронологии и семантики) // Сибирь, Центральная и Восточная Азия в древности. Неолит, эпоха металла. Новосибирск, 1961. С.269-278.
- Матющенко В.И. Об антропоморфных изображениях на глиняных сосудах из поселения Самусь IV // СА. 1961. № 4. С.266-269.
- Мартынов А.И. Петроглифы Сибири: анализ конкретных источников и "всемирно-исторический масштаб" // Изв. СО АН СССР, сер. обществ. наук, 1971, № 3. С.103-118.
- Молодин В.И. Еще раз о датировке Турочакских писаниц (некоторые проблемы хронологии и культурной принадлежности петроглифов Южной Сибири) // Культура древних народов Южной Сибири. Барнаул, 1993. С. 4-25.
- Окладников А.П. Неолитические находки в низовьях Ангары // ВДИ. № 4. М., 1939. С.181-186, рис. 1
- Окладников А.П, Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. М., 1992. С . 165-191.
- Pandey S.K.. *Indian Rock Art New Dehli*, 1993.
- Савватеев Ю.А. Залавруга. Л., 1970.
- Студзицкая С.В. Образ зверя в мелкой пластике сибирских племен в эпоху неолита и ранней бронзы // Экспедиции ГИМ. М., 1969. С.39-63.
- Советова О.С. Петроглифы горы Тепсей // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995. С.33-54.
- Формозов А.А. Всемирно-исторический масштаб или анализ конкретных источников //Советская археология, 1969. № 4. С. 99-106.
- Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

A.I.Martynov ON THE DATING OF ROCK ART SITES IN SIBERIA summary

Rock art of Siberia is not a part of the archaeological culture located there and reconstructed by us according to archaeological complexes. They are not identical. Rock art presents the other cultural-archaeological sphere that is not a supplement either a part of archaeological culture. Rock art and archaeology are the remnants of human activity virtually of different kinds: the first is of the cultural and world outlook kind and the second is a material one in majority. It is worthy noting that the rock art images do not repeat the archaeological materials – they are quite independent in form.

Е.Г. ДЭВЛЕТ (МОСКВА)

ДВЕ ЛИЧИНЫ ИЗ ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ И ЛУННО-СОЛНЕЧНЫЙ КАЛЕНДАРЬ

Изображения очковидной формы хорошо известны в наскальном искусстве и являются одним из тех универсальных знаков, которые демонстрируют внешнее сходство при широком территориальном и временном распространении (Дэвлет, 1992. с. 207-208). Обычно они представляют две окружности, соединенные между собой линией. Сходство в различных регионах не только простых, но и более сложных вариантов этих изображений, в том числе асимметричных, позволяет рассматривать данную форму в связи с фундаментальными особенностями первобытного сознания, обусловившими появление сходных знаков у разных народов. Простота формы большинства очковидных изображений позволяет допускать их конвергентное возникновение в различных частях света, но в то же время порождает самые разнообразные семантические определения.

Существует множество конкретных трактовок очковидных изображений (в качестве солярно-лунарного знака, топографического знака и др.). Мы также обращали внимание на то обстоятельство, что подобный знак мог иметь и более широкое толкование, символизируя переход из одного состояния в другое. (Примером современного утилитарного, "профанного" использования этой очковидной фигуры в подобном значении может служить условное обозначение перехода на схемах метрополитена). Есть основания полагать, что в отдельных случаях этот знак, отражая бинарные оппозиции, приобретал социальное звучание, обозначая, к примеру, обряд инициаций, уподобляя изменение общественного статуса (смерть в одном статусе и воскрешение в другом) смене дня и ночи, одного светила другим (Дэвлет, 1992. с.209). Некоторые исследователи высказывали точку зрения, что подобные фигуры представляют собою изображения небесных светил, солнца и луны. Разумеется, лаконичность графической формы древних знаков, несомненная полисемантичность накладывают ограничения на возможности достоверного толкования знака, встречающегося в конкретном контексте, однако единичные экземпляры с более сложной иконографией предоставляют возможность трактовать их скрытый смысл более аргументированно.

Две уникальные личины, обнаруженные китайскими исследователями среди прочих петроглифов и росписей около д.Шаньцян во Внутренней Монголии, с определенной долей натяжки можно рассматривать как вариант очковидных фигур. В.И.Ларичев, поместивший прорисовки личин в статье "Открытие наскальных изображений на территории Внутренней Монголии, в Синьцзяне и Цинхе", предположительно датирует эти петроглифы, выполненные резными линиями со следами прошлифовки, началом

II тысячелетия до н.э. (Ларичев, 1985, с.153-156, рис. 5.2).

Личины примыкают одна к другой и различаются деталями и общим "выражением лица". Левая, меньшая по размеру, обрамлена по внешнему контуру треугольными зубцами-лучами, углами наружу. Глаза личины выполнены в виде двух концентрических окружностей с расходящимися лучами, они заключены в асимметричное обрамление каплевидных очертаний, над которыми обозначены линии бровей - одна дуга над правым и две над левым глазом. Нос в виде маленького треугольника, на щеках - треугольные шевроны "елочкой". Рот, словно раскрытый в сияющей улыбке, окружен треугольными зубцами, аналогичными по оформлению внешнему абрису личины. Мастерски выполненное изображение, явно продуманное, передающее определенное настроение, создает образ светлого, дарующего жизнь, лучезарного лика.

Личине, расположенной справа, древний художник придал мрачный, даже зловещий облик. Треугольные зубцы, примыкающие к линии абриса, обращены внутрь. Глаза в виде очковидного знака, образованного концентрическими окружностями, соединенными линиями, асимметричны: от правого отходят "ресницы" - лучи. Нос обозначен двумя вписаными один в другой треугольниками, рот - прямоугольными очертаниями с двумя рядами острых зубов. Нос-провал и оскол зубов напоминают проработку череповидных масок-личин из Внутренней Монголии, которые передают, видимо, лица покойников, точнее, черепа. Линии бороздят лоб и щеки личины, словно морщины. Череповидные черты в сочетании с обращенными внутрь зубцами-лучами, как бы освещающими мертвенным сиянием лишь саму личину, вызывают ассоциацию с неживым лицом.

Представляется, что расположенная слева личина - это изображение дневного светила, а находящаяся справа - ночного. В данном случае оппозиция левого-правого соответствует графически выраженному противопоставлению солнца-луны. Они как бы объединены формой очковидного знака, символизирующего единство противоположностей: солнце-луна, живое-мертвое, день-ночь, свет-тьма, горячее-холодное, оппозиций, реализующихся в зрывых образах.

Интересной особенностью этих личин является наличие ряда зубцов по абрису изображений, причем у одной треугольные зубцы, частично утраченные в результате повреждения скальной поверхности, обращенные вовне,

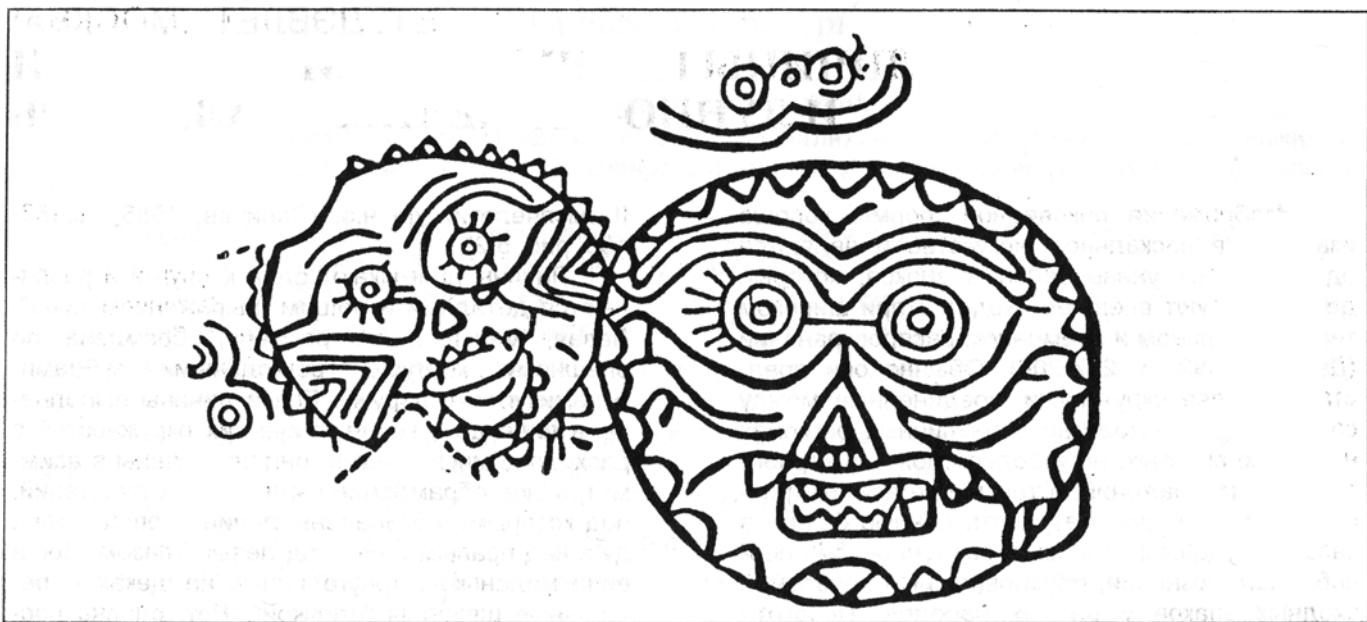


Рис.1. Изображения личин из Внутренней Монголии

Fig.1. Depictions of masks from the Inner Mongolia

а у другой, сохранившейся полностью,- вовнутрь.

Известно немало древних изображений, в том числе и на предметах функционального назначения, в виде так называемой зубчатой розетки, которые во многих случаях трактуются как символ солнца, хотя эта точка зрения и не является общепризнанной. Изображения солнца в виде зубчатой розетки встречались в древности наряду с другими модификациями на основе круга - символа древнего светила: колесо со "спицами", круг с исходящими за контур лучами, согревающее все живое своим светом, такова основная метафора расположенного слева луна-чаша, "сияющего" лица.

На то, что изображение с череповидными чертами олицетворяет луну, указывают, в частности, обращенные вовнутрь зубцы-лучи, от которых как бы исходит мертвенный свет, направленный внутрь контура. Семантически значимым является количество зубцов по абрису личины, а также их расположение. Они единообразны и четко очерчены. Отличия имеются только у двух пар зубцов - самой нижней, находящейся под подбородком личины, и расположенной справа у "щеки". Нижняя пара зубцов объединена дополнительной дугой, соединяющей вершины треугольников, к которой ведет линия, проходящая под носом антропоморфного лица. Справа у "щеки" два зубца наложены друг на друга или же соприкасаются боковыми сторонами, от них за общий контур личины выходит еще один полуциркульный выступ. Четкая проработанность, внимание к деталям и тщательность исполнения заставляют думать, что это не небрежность создателя изображения, а особый прием передачи семантически важной информации. Количество зубцов, расположенных по абрису личины с учетом дополнительных полуциркульных выступов, обращенных вовнутрь и наружу, таково:

27 - если принять смыкающиеся зубы у левой щеки за один;

28 - если принять смыкающиеся зубы у левой щеки за два;

29 - с учетом дополнительного полукруглого выступа у "подбородка";

30 - с учетом дополнительного выступа справа у щеки.

Подобный разброс цифр позволяет высказать предположение о связи данного наскального изображения со счислением времени по лунному календарю, в котором количество проработанных зубцов находит следующие соответствия:

27, 321 суток - синодический или звездный (от лат. *sideris* в род. падеже "звезды") месяц, соответствующий периоду обращения Луны вокруг Земли и возвращению ее к тому же самому положению среди звезд (Цыбульский, 1988, с.12).

28 суток - условный лунный месяц, когда Луна различима на небосводе. Он выделяется в ранних календарных системах (см. Фролов, 1971, с.110). Подобная продолжительность лунного месяца связана с тем, что в момент астрономического новолуния лунный серп не различим и появляется на небе лишь спустя 1-2 суток. В более развитых календарных системах применяется синодический месяц.

29, 53059 суток - синодический месяц (от греч. *synodos* - "соединение", "сближение") лежит в основе лунного календаря. Ему соответствует период возвращения Луны в то же самое положение относительно Солнца, которое различимо с Земли. Синодический месяц хорошо прослеживается с Земли и по лунным фазам (от греч. *phasis* - "появление"), которых насчитываются 8. Начало месяца считается от неомении (от греч. *neomenia* - "новолуние"), первого появления видимого с Земли лунного серпа спустя 1-

2 суток после астрономического новолуния (Цыбульский, 1988, с.12-13).

30 суток - в лунных календарях год равен 12 месяцам, но они могут состоять лишь из целых чисел, а в синодическом месяце это число дробное и составляет несколько более 29,5 суток. Поэтому в календарных месяцах чередуются 29 и 30 дней (подробнее о високосных годах см.: Цыбульский, 1988, с.14).

При оформлении контура личины, предположительно изображающей Луну, показано от 27 до 30 зубцов, что находит полное соответствие в продолжительности месяца по лунному календарю при разных способах исчисления.

Особого внимания заслуживает трактовка глаз этой личины, выполненных в виде очковидного знака. Этот знак асимметричен: от правого "ока" отходит 7 лучей. Можно высказать предположение, что это число могло быть связано с продолжительностью (в целых числах) 4 основных фаз Луны (всего видимых фаз 8) без учета 1-2 суток перед неомением. Б.А.Фролов обращает внимание на то, что число 7, помимо продолжительности 4 лунных фаз, "выражает количество видимых звезд Большой Медведицы - символа Севера, а также "блуждающих" светил, которые перемещаются относительно звезд и различимы невооруженным глазом: Солнце, Луна, Марс, Юпитер, Сатурн, Венера, Меркурий. Названные светила обожествлялись, и каждому из них посвящался один день недели у многих древних народов (шумеры, Вавилон, Китай и др.). С ними связан счет времени семидневными неделями и огромная роль "священного" числа 7 в мифологии" (Фролов, 1971, с.108-109).

Известно, что небесные светила играли большую роль в шаманизме, причем изображение Солнца, как правило, располагалось на шаманских атрибуатах слева, а Луна справа. Приведу описание нагрудника кетского шамана, демонстрирующего не только оппозиции солнце-луна, левое-правое, но и сакральное значение числа 7. "Вверху, ниже полос и зигзага, расположены фигуры Солнца (слева) и Луны (справа), вышитые белым оленьим волосом, положенным в семь рядов. Из семи рядов волосяного жгута состоят зигзаги и обрамление нагрудника. Число лучей на солнце и луне также равно семи" (Иванов, 1954, с.92). На шаманском бубне нарымских эвенков нарисован "солнечный диск, окруженный семью лучами, немного не доходящими до диска" (Иванов, 1954, с.166).

При рассмотрении очковидного знака, передающего глаз личины, находящейся справа, есть основания предполагать, что одно ее лучистое око - солнце, а другое - луна. Размещение знака солнца слева, а луны справа характерно не только для изображения пары личин целиком, но и для более простых очковидных фигур, а также других парных изображений, обозначающих небесные светила. Эта закономерность уже отмечалась и на сибирских шаманских культовых предметах (Иванов, 1954, с.664), хотя существуют и другие примеры. В мифологии противопоставлению солнца - луны как света и тьмы, дня и

ночи, светлого и темного всегда сопутствует представление о их неразрывной связи, единстве, взаимопроникновении, нашедшее воплощение в сюжетах, повествующих об их браке, в котором они также зачастую наделяются противоположными качествами.

Другой мифологический сюжет, сопоставимый с рассматриваемым очковидным изображением, - представления о солнце и луне как глазах божеств или культурных героев, которые прослеживается у многих народов. У древних римлян солнце и луна - "глаза Юпитера", у древних египтян ночное и дневное светила - "глаза Гора". Солнце представляется глазом одного из главных божеств пантеона, "глазом неба". В Ригведе это "глаз Митры, Варуны и Агни", у Гесиода - "всевидящий глаз Зевса", у германцев - "глаз Вотана", в новозеландской мифологии - "глаз Маури", у викингов - единственный глаз Одина. Интересное объяснение солнечной метафоры и одноглазия приводит Э.Тайлер: "У Одина только один глаз; желая напиться в колодце Мимира, он должен был оставить у него в залог один глаз... Нам едва ли нужно отыскивать это чудо в колодце мудрости, так как любой пруд покажет нам потерянный глаз Одина, если мы посмотрим в полдень на отражающееся в воде солнце, тогда как другой небесный глаз, или настоящее солнце, стоит высоко в небе" (Тайлер, 1989, с.168-169).

Полисемантичность каждого знака, способность через частное (и парциальное) отображать целое, через знак - символ, метафору - представлять макрокосмос свойственно древней изобразительной деятельности в той же мере, что и мифологии. Посредством "солнечной метафоры, описывающей солнце членом другого, более обширного тела" передается представление о Вселенной, о мироздании. Например, макрокосм может быть представлен через образ бога, глаза которого - солнце и луна. В мифологии римлян "Юпитер представлен в одно и то же время как правитель мира и как сам мир. Его сияющая голова озаряет своими лучами небо, по которому рассыпаны его звездоносные волосы. Воды шумящего океана опоясывают его священное тело - всепородившую землю. Глаза его - солнце и луна ..." (Тайлер, 1989. С.168).

Можно высказать предположение, что создание вышеупомянутого наскального изображения из Внутренней Монголии связано с совершенствованием астрономических наблюдений и переходом от древнего лунного календаря к лунно-солнечно-юпитерному (по терминологии Цыбульского, 1988, с.16), в основу исчисления времени в котором положены:

-месячное обращение Луны вокруг Земли;
-годичное обращение Земли вокруг Солнца;

-период обращения Юпитера вокруг Солнца, равный примерно 12 годам (точно - 11, 862 года). Именно из периода обращения Юпитера, "круга Юпитера" и возник зодиакальный круг, 12-летний животный цикл народов Центральной Азии (см. Цыбульский, 1988, с.16-17).

Тема Вероятно, рассматриваемые изображения, где солнце и луна представлены в неразрывном единстве, символизирующем единство Вселенной, являются показателем того, что обитателям Внутренней Монголии в бронзовом веке (если

принять их датировку исключин, предложенную В.Е.Ларичевым) был известен не только древнейший лунный календарь, а возможно, они были знакомы и с более совершенным лунно-солнечным календарём.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Ларичев В.Е. Скальные изображения на территории Внутренней Монголии // Сибирь и Центральная Азия. 1988. № 1. С. 10-15.

Список литературы

- Дэвлет Е.Г. О семантике очковидных изображений // Маргулановские чтения. М., 1992. С.207-209.
- Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX-начала XX в. М.; Л., 1954.
- Ларичев В.Е. Открытие наскальных изображений на территории внутренней Монголии, в Синьцзяне и Цинхай // Периксовские чтения. Новосибирск, 1985. С.149-167.
- Тайлер Э.В. Первобытное общество. М., 1989.
- Фролов В.А. Познавательное начало в изобразительной деятельности палеолитического человека // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С.91-117.
- Цыбульский В.В. Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии. М., 1988.
- E.G. Devlet
TWO MASKS FROM INNER MONGOLIA AND MOON-SOLAR CALENDAR
summary

There are many concrete treatments of the hole-shaped representations in form of a moon-solar sign, topographical sign and others. We noted that such sign might have wider treating, symbolizing the transmission from one state to another. There are grounds to believe that in some cases that sign showing binary oppositions assumes social shading (for example, having a mean of alternation of day and night, changing of one social status by the other and so on).

Two unique masks found by Chinese scientists near village Shan'tsyan in Inner Mongolia can be treated as a variant of hole-shaped figures. Larichev V.E. published the sketches of these masks in "Otkrytie naskal'nykh izobrazhenii na territorii Vnutrennei Mongolii, v Sin'dzyane i Tsinkhaje" ("The discovery of rock representations on the territory of Inner Mongolia, in Sin'dsyany' i Tsinkhai") and dated them from the beginning of 2000 BC. It seems to us that the mask situated on the left is the image of day luminary and on the right -- night one. The depiction with skull-like features personifies the Moon. The cog-rays turned into the center speak for it.

Я.А.ШЕР (КЕМЕРОВО)

ПЕТРОГЛИФЫ -

ДРЕВНЕЙШИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Понятие "фольклор", введенное в науку в 1846 г. У. Дж. Томсон, первоначально включало в себя все формы народной художественной культуры и только впоследствии его значение сузилось до устно-поэтического народного творчества. По одной из классификаций фольклор делится на четыре разновидности: первичная устная культура, никак не связанная ни с каким видом письма; смешанная устная культура, которая так существует с письменной, что воздействие последней остается частичным, внешним; вторичная устная культура, когда устная традиция воссоздается на основе письменных текстов и под их воздействием; устная культура, опосредованная средствами массовой информации (Zumtor, 1983). Сведение фольклора лишь к вербальным формам разрывает существующие в народном искусстве органические связи между словом, музыкой, игрой и другими элементами художественного творчества. Думается, что существует по крайней мере еще одна разновидность, стоящая в этой схеме между первой и

второй - устно-изобразительная традиция. Она сложилась задолго до первой письменности, но и спустя длительное время после появления речи. Наиболее массовым материальным выражением древней изобразительной традиции являются наскальные изображения.

Е.М.Мелетинский считает, что фольклор исторически позднее изобразительной деятельности и предлагает следующую схему: члено-раздельная речь - изображения - орнамент (ритм) - танец - театр - обряд - песня хора - слова и музыка (Мелетинский, 1972, с.149-153). В целом эта схема не вызывает возражений, особенно если не задаваться определенными рамками абсолютных дат и не забывать о синкети - ческом характере всей духовной культуры первобытности. Включение наскальных изображений в общий контекст фольклора естественно прежде всего потому, что они представляют собой одну из неязыковых моделирующих знаковых систем, которые в комплексе составляли древнейший духовный (ритуально-мифологический) потенциал культуры.

Тесное взаимодействие устной и изобразительной традиций, а также других элементов знакового поведения (танец, мимика, ритмичная речь и др.) в первобытной культуре имеет не только и, может быть, не столько социальные (труд, производственные отношения; обзор см. Костюхин, 1987, с.13-20), сколько единые природные, психо-физиологические основы. Прежде всего это - межполушарная асимметрия и связи тех участков головного мозга, которые ответственны за языковое и образно-художественное мышление. Язык и образ могли быть "главными" или "подчиненными" только в сознании конкретного человека. В целом же это - с самого начала и до сих пор - взаимодополняющие способы познания и отражения внешнего мира. Если возможно существование в гуманитарных науках принципа дополнительности, как в физике, то прежде всего он применим к объяснению взаимодействия между логическим и образным мышлением.

Единство природной основы всех форм духовной культуры подталкивает к мысли о том, что сходство между устной и изобразительной традициями должно наблюдаваться не только в содержании тех или иных вербальных и изобразительных текстов, но и между их выразительными элементами. Например, в палеолитической живописи и в петроглифах эпохи неолита и бронзы при четком различении "стиля эпохи", значительно сложнее выделить индивидуальные стили отдельных художников. То же и в фольклоре. При всем блеске древнегреческой словесности, которая легла в основу европейской художественной культуры, литературы в современном смысле этого слова тогда еще не было. Литература, как письменно зафиксированное авторское словесное искусство, ориентированное на читателей и широко тиражированное для них, возникает в Греции только в эллинистическую эпоху, на рубеже IV-III вв. до Р.Х. У античного художника не

было возможностей для выявления собственного стиля, к тому же отсутствовала сама потребность в индивидуализации стиля. Представление о творчестве как о личной акции восторжествовало в период полисного кризиса, а интерес к личности творца сделался всеобщим еще позднее, когда все виды творческой деятельности оказались канонизированы, и демифологизация стала осознанным фактом. Те же тенденции заметны и в области литературы (Чистякова, 1988, с. 105-110).

Одним из обязательных атрибутов фольклора (древнего и современного) являются формулы - однотипные сочетания слов, "клише", периодически повторяющиеся в устном или письменном тексте. Чаще всего это - эпитеты или метафоры, заклинания, предписания и т.п. Они достаточно жестко привязаны к определенным персонажам или ситуациям (Пермяков, 1970; Рождественский, 1970).

В рамках одной языковой культуры эти формулы бывают инвариантны относительно разных словесных контекстов и в разных, но родственных языках. Например, в гомеровском греческом встречаются формулы "неувядаящая слава", "реки, текущие по небу", "колесо солнца", "хозяин двуногих и четвероногих". Практически в неизменном виде эти формулы повторяются в Ведах и в Авесте. Анализ подобных совпадений, исключающий возможность случайных соответствий, показывает, что определенные мотивы-формулы, характерные для древнегреческой и индоиранской эпической поэзии, восходят ко времени праиндоевропейского единства (Зайцев, 1986, с. 96-107; 1994, с.65-88.). После разделения в IV тыс. до Р.Х. на индоариев и индоиранцев, эти формулы более трех тысяч лет сохранялись в устной и письменной традициях народов, живущих очень далеко друг от друга, но связанных общим происхождением.

Вероятно, формульность представляет собой явление, свойственное всем знаковым системам. Если исходить из этого предположения, то изобразительная деятельность, собственно, тоже знаковая система, - должна включать в себя некие близкие по своей природе и функциям формулы, но не словесные, а изобразительные.

В самом деле, для нового и новейшего времени это явление настолько очевидно (особенно в официальных, прокламативных и культовых изображениях), что не требует доказательств. Двигаясь ретроспективно в древность, можно видеть, что изобразительные формулы существовали и в средневековье, и в ранних цивилизациях. В некоторых случаях можно видеть прямые свидетельства близкого "родства" словесных и изобразительных мифopoэтических формул. Например, в Ригведе образ Утренней Зари - "ярко пылающая юная женщина в светлых одеждах" (*RV*, I,113,8). У Гомера в "Одиссее": "Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос..." и далее: "златоотрасная Эос" (II,1; XXIII, 345-348). А в Новгородской Хлудовской псалтири конца XIII в. изображена Утренняя Заря

в виде юной женщины, огненно-красной с Солнцем в руке (Зарубин, 1971). Мифопоэтические формулы очень "живучи" и сопутствуют своей культуре в течение длительного времени. Некоторые из них настолько прочны, что сохраняются в фольклоре даже после потери первоначального смысла в виде современных детских "считалок", или заговоров, причитаний и т.д. (см., например, Топоров, 1975, с.3-49).

Сначала считалось, что формульность текста является показателем его принадлежности к устной традиции (Parry, 1928), но позднее стало ясно, что для письменных традиций тоже характерно использование формул (Гордезиани, 1988). В настоящих заметках предпринята попытка показать, что аналогичные по своей природе и функции формулы встречаются не только в словесных, но и в изобразительных текстах. Иногда они поразительным образом совпадают с некоторыми словесными формулами: Мать - Сыра-Земля, Ветер - конь (в любовных заговорах выступает как оплодотворитель; ср. священный брак царицы с конем в ритуале *asvamedha* (Иванов, 1974, с.98), а в просторечии: "ветром надуло"). Индра с дубиной (Геракл с палицей). Вритра-дракон (Змей Горыныч). Одноглазый Полифем - Лихо одноглазое и т.п. Конечно, совпадения между изображениями и текстами могут быть только ассоциативными. Прямые соответствия принципиально невозможны ввиду того, что это - "тексты" не просто на разных, но и на несводимых один к другому языках.

Вообще совпадение словесных и изобразительных мифологем в рамках единой культуры - явление достаточно тривиальное. Например, большая часть сюжетов древнегреческой вазописи и почти все персонажи легко распознаются и идентифицируются с определенными мифами. Так же, как и в словесных текстах, утратив первоначальное содержание, изобразительные формулы сохраняются в узорах народной вышивки, в орнаменте резьбы по дереву, керамики, ковров и других предметов народных промыслов. Словесные и изобразительные мифопоэтические формулы "путешествуют" вместе с носителями данной культуры в пространстве, уходя иногда довольно далеко от места первоначального зарождения.

Рассмотрим один из примеров такого совпадения словесных и изобразительных формул - образ божественной пары, которую можно условно назвать "Мать - Земля и Отец - Небо".

У всех древних народов образ женщины-матери, дарующей жизнь, был осенен ореолом святости, непостижимости и поклонения. Поэтому эротизированный образ женского божества не редкость в изобразительных традициях самых разных культур. В Анатолии и на Балканах этот образ появляется уже в неолите, его можно видеть в наскальных росписях и гравировках Северной Африки и Скандинавии, в Австралии и Южной Америке. Это типичная мифологическая универсалия, которая создается каждым народом, независимо от других, на основе единых законов природы. Поэтому на первый взгляд нет ничего

удивительного в том, что в петроглифах Южной Сибири неоднократно встречается образ как бы рожающей женщины (рис.1:1-3). Такие изображения известны практически на всех континентах в очень широком временном диапазоне. Удивительно другое: в двух из трех известных случаев фигура рожающей женщины изображена на фоне быка, а в третьем - на корпусе "фантастического зверя-божества" (термин Э.Б.Вадецкой), в котором совмещены признаки разных животных: хищника, лося и птицы. Следовательно, в данном случае речь идет не об отдельном образе, а о мотиве, состоящем по крайней мере из двух независимых персонажей. Поскольку сочетание этих двух образов - женщины и быка - повторяется, и неоднократно, вероятность случайного совпадения с каждым повторением сильно уменьшается. Узкоспециальные нюансы, которые позволяют объединить эти изображения в одну группу, датировать их временем между III и II тыс. до Р.Х. и считать сочетание "женщина-бык" устойчивым семантическим блоком были подробно рассмотрены в специальной работе (Шер, 1980, с.270-277). Как это уже отмечалось выше, ареал персонажа типа "праматерь всего сущего" сопоставим по своим размерам с самой ойкуменой, но распространение мотива женщина-бык имеет вполне ограниченные масштабы, тоже немалые по размерам, но не выходящие за пределы Евразийского Пояса Степей.

Семантические параллели парному сочетанию "женщина - бык" встречаются в двух группах памятников: в языковых (фольклорных и письменных) и изобразительных. Из языковых мифологических параллелей сразу представляется близкая по смыслу пара "Мать-Сыра-Земля" и "Отец-Небо". В праиндоевропейской мифологии это - божественная чета, от которой происходит все во вселенной, очень древний образ, относящийся еще к эпохе общеиндоевропейского единства (т.е. старше IV тыс. до Р.Х.). В этом мифе мужским началом выступает Бык-Небо. Падающий с неба дождь - это семя, увлажняющее и оплодотворяющее землю-женщину (потому и "Сыра-Земля"), зачинающую и дарующую жизнь всему сущему. Собственно, в этих строках был пересказан "своими словами" один из гимнов Ригведы (РВ, VI, 70). В восточнославянском язычестве Род и роженица едва ли не самые ранние божества, во всяком случае, они - предшественники Перуна (Гусева, 1977, с.213). Древнеиранский Гайомарт, родоначальник человечества, связан с быком и наделен функцией оплодотворения Земли. Его образ восходит к эпохе индоиранской общности, его родителями были Небо и Земля (Лелеков, 1980, I, с.261-262).

Бык был одной из инкарнаций Зевса, причем здесь явно негреческие, а скорее - передневосточные корни, поскольку главным греческим воплощением Зевса был орел. Минойский Зевс - бык, с которым вступает в священный брак жена критского царя-жреца Пасифая. Артемида - дочь Зевса и она же - покровительница деторо-

ждения в одном из своих прозвищ (Тавропола, таврос - бык) сохранила остатки своего первозданного образа Великой Матери богов Кибелы.

Целый цикл мифов о быках-предках можно последовательно наблюдать от хуннов (Бернштам, 1946, с.84) и тюрок-огузов (огуз - бык) до уйгуров, современных якутов и бурят. У последних существуют сказания о небесном, голубом или сивом быке Буха-нойоне. Этот персонаж оплодотворяет ханскую дочь, и она рожает сына Булагата, родоначальника одного из бурятских племен (Михайлов, 1980, с.160-161).

Глубокие исторические корни мифологемы "женщина-бык" уходят в палеолитическую древность (Laming-Emperaire, 1959, 1962; Leroi-Gourhan, 1965). Но в искусстве палеолита прослеживаются только ассоциативные связи между женскими знаками и быком. Явные случаи совместного изображения этих двух персонажей сразу в большом количестве появляются в неолитическую эпоху.

Самой поразительной аналогией рассматриваемым рисункам является рельефное изображение на передней стене "храма богини плодородия" из неолитического "города" Чатал-Хююк (храм 10, слой VI) в Центральной Анатолии. Рельефная глиняная фигура женщины почти в натуральную величину была вылеплена на верхней половине стены (лицо и руки сильно повреждены) в той же самой позе: руки подняты в стороны и вверх, ноги широко раздвинуты. Из нижней части живота женщины по стене спускается рельефная линия. Она соединяет фигуру с тремя бычьими головами, расположенными одна над другой. Головы вылеплены из глины, в них вставлены натуральные бычья рога (Mellaart, 1967, p.125-127). Аналогичный сюжет, но не в рельефе, а в росписи-фреске (правда, бычья головы не сохранились) был найден на стене храма 23, слой VII. В храме 31, слой VI было еще одно поврежденное такое же рельефное изображение женщины с распущенными волосами, принятое ошибочно за танцовщицу. Вспомним в этой связи распущенные волосы на рисунке из Черновой VIII (рис.1:2). Подобные мотивы повторяются в глиняных рельефах и росписях Чатал-Хююка несколько раз (Mellaart, 1967, p.77-127). Если бы эта изобразительная мифологема из храмов Чатал-Хююка была единственной в своем роде, трудно было бы обосновать ее семантическую сопоставимость с петроглифами Енисея. Эту параллель можно было счесть случайной. Тем более, что между Чатал-Хююком и нашими петроглифами еще и временной интервал в 3-4 тысячи лет. Но есть и другие изображения, относящиеся к более позднему времени. Однако прежде, чем перейти к ним, отметим, что в Чатал-Хююке наблюдаются и иные элементы культуры, общие с енисейским неолитом. Например, здесь впервые в Евразии зафиксирован обряд посыпки охрой тел умерших.

В петроглифах Иордании эпохи бронзы (Кильва) есть не понятый опубликовавшим его Г.Ротертом сюжет: на фоне большого быка, перекрытого позднейшими рисунками козлов, рас-

положено схематическое изображение человеческой фигуры с поднятыми руками и широко расставленными ногами (Brentjes, 1968; 1976, p.145).

На скальных плоскостях Гобустана (Беюкдаш, камни 12, 15, 24, 30, 31,54) много-кратно повторяется изображение женщины в той же позе. В ряде случаев женщина изображена рядом с животными, в том числе с быками, а в одном случае, как и на Енисее, прямо на корпусе быка (30:13-14, Джадарзаде, 1973, с.151). К этим аналогиям можно добавить изображение на керамике (Gimbutas, 1982: 175-177). На одной из луристанских бронзовых пластин изображены роды, причем, судя по форме груди - первые, что позволяет видеть в этой сцене некий акт перворождения. Показательно, что по сторонам женщины-роженицы изображены два быка (Ghirshman, 1963, p.49, fig.57). Близкие мотивы встречаются на трипольской керамике и костяной пластинке в виде бычьей головы (Массон, Мерперт, ред., 1982, табл. LXI, 7,8; табл.LXXIV, 15).

Особенно интересны наблюдения на более поздних изобразительных памятниках, демонстрирующих реликтовую сохранность композиции "женщина - бык" после утраты первоначального смысла. Она оказалась такой же устойчивой, как и узоры современной народной вышивки, сохранившие формулу "мировое древо". Примеры, приведенные на рис.1, свидетельствуют о том, что данная изобразительная формула почти в неизменном виде сохранилась чуть ли не до раннего средневековья.

В этих изображениях мы видим действие закона типологической редукции. Согласно данному закону, если начинает теряться первоначальный смысл изображения, его основные элементы еще какое-то время сохраняются и только потом либо вообще теряются, либо трансформируются в нечто иное. Так, на блюде из Чертомлыкского кургана голова быка превратилась в растительный узор, а на "кариатидах" из Свещари - в странные по форме одежды с закрученными "фалдами" (Fol et al., 1986).

. Вероятно, из тех же изобразительных истоков можно выводить происхождение иконографии некоторых скифских женских божеств (Артамонов, 1961).

Совпадение подобных формул в разных культурах, удаленных друг от друга в пространстве и не синхронных между собой, требует объяснения причин такого совпадения. Здесь возможны следующие логические возможности объяснения: 1) совпадающие изобразительные формулы представляют собой общечеловеческие универсалии и появились независимо одна от других; 2) некий словесный и/или изобразительный сюжет (мотив) заимствован одной культурой у другой (например, переднеазиатские элементы в скифо-сибирском зверином стиле); 3) два сходных мотива восходят к общему предку.

Объяснение по первому варианту, казавшееся наиболее правдоподобным, отпало по

причинам, рассмотренным выше: речь идет не о персонаже (роженица), который мог возникнуть независимо ни от каких влияний, а о мотиве женщина - бык, который ограничен во времени и пространстве. Второй вариант тоже не находит себе достаточных оснований, прежде всего потому, что для этого необходимо территориальное соседство, активные контакты. Очевидно, что ни соседства, ни контактов между энеолитическими племенами долины Енисея и упоминавшимися выше районами Юга Восточной Европы, Передней Азии и Закавказья быть не могло. Остается только третий, поначалу кажущийся невероятным, вариант, который при более внимательном рассмотрении оказывается вполне понятным и естественным.

Общий предок близких мифологических сюжетов - это миф, лежащий в их подоснове, следы которого сохранились в древних языках. Поскольку территория степной Западной Сибири в древности была местом исторического взаимодействия трех или четырех этнических массивов, носителей урало-алтайских, угро-финских, палеоазиатских и индоевропейских языков, теоретически можно допустить, что рассматриваемая сцена может относиться к одной из этих мифологий. Тем более, что в каждой из них есть персонаж типа Матерь-Параподительница. Но это только теоретически. На самом же деле все мифы неиндоевропейского происхождения можно сразу исключить по одной причине: верховное мужское небесное начало в них олицетворяют другие существа, ничего общего не имеющие с быком (Ворон, Гусь, Тенгри, Небесный Змей и др.). В мифологии тюрок бык-totem, как и другие сюжеты, скорее всего заимствован из индоевропейской традиции (например, у алтайских народов - Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с.939).

Распад индоевропейского языка начался на юге Восточной Европы (или в другом из близлежащих регионов) не позднее IV тыс. до Р.Х. Племена-носители этого языка стали постепенно расходиться в разные стороны. Разумеется, у них не было каких-то четких, заранее спланированных маршрутов. Все зависело от того, насколько новые земли пригодны для традиционного пастушеского скотоводства. В этих условиях наиболее благоприятным оказалось направление на восток в границах евразийского степного коридора. М.Гимбутас, наоборот, считала главным направлением западное (Gimbutas, 1977; 1982 и др.).

Известно, что самой ранней волной движения на восток, предшествовавшей индоиранцам, была прототохарская миграция (Гамкрелидзе, Иванов, 1984; 1989; Harmatta, 1981). Из археологических материалов, сопоставимых с движением прототохар, наиболее вероятны памятники ямной и афанасьевской культур (Семенов, 1987; Sher, 1994). Они демонстрируют наибольшее сходство между собой по антропологическому типу, погребальному ритуалу и другим особенностям. По традиционной схеме хро-

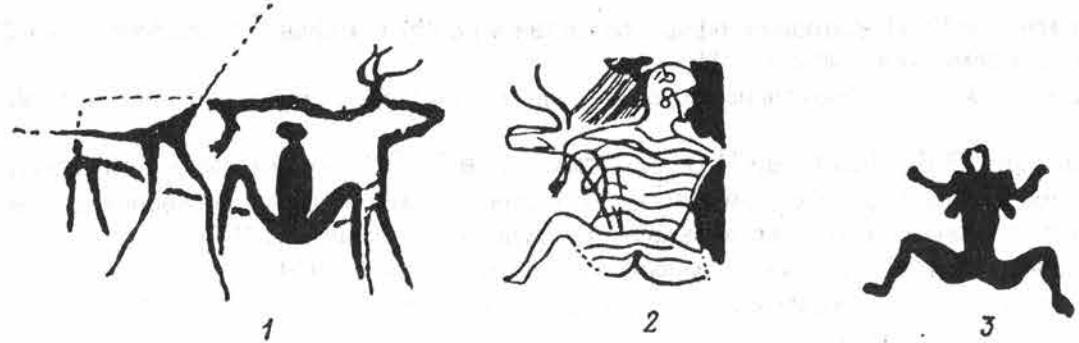
нологии считается, что на Енисее афанасьевских европеоидов сменяет окуневская культура с монголоидным населением. Однако в Туве и на Алтае памятники, похожие на окуневские, принадлежали европеоидам афанасьевского облика. Не они ли и были прототохарами? И кем же тогда были окуневцы?

Хотя это сейчас и невозможно строго доказать, думается, что древнейшим племенам понадобилось около двух-трех сотен лет, чтобы достичь восточного предела Евразийской степи - долины реки Енисей. За эти века в облике культуры происходили определенные изменения. Однако ведущие признаки - антропологический тип, формы керамики, наличие повозок, охра сохранились в культуре их прямых наследников - афанасьевской.

Связь ямной культуры с древними индоевропейцами в настоящее время общепризнана (Gimbutas, 1982; Дьяконов, 1989 и др), как и прямая связь афанасьевской культуры с ямной. В долине Енисея на стелах, скалах, камнях и могильных плитах много изображений мифологических персонажей, характерных для мировоззрения скотоводов, имевших к тому же повозки и колесницы. Они датируются III-II тыс. до н.э. (Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980; Леонтьев, 1980, с.65-84; Максименков, 1975; Шер, 1980, с. 216-229, 270-277; - ссылка только на обобщающие работы, где дана обширная первичная библиография).

Какие-то племена на этом пути свернули на юг и ушли через Памир и Гиндукуш в долину Инда. Те же, которые достигли Минусинской котловины, здесь остановились, поскольку дальше на восток пути не было - начиналась чуждая для степняков-скотоводов тайга.

Наиболее непротиворечивым объяснением все же остается признание длительного существования двух культур, которое отразилось в смешанных памятниках типа Тас-Хазаа, Афанасьева Гора, Хадынных I и др. Они занимали разные экологические ниши: пришельцы - степь, аaborигены - пойму реки. Поэтому они не конкурировали между собой, а наоборот - дополняли друг друга. Тогда естественно предположить, что охотничьи сюжеты на скалах правого берега Енисея и его правых притоков - памятники местных охотников, жителей поймы, а изображения рожениц с быком и трехчастные изваяния с быкоголовыми персонажами были идолами афанасьевцев, степных пастухов. Активный обмен, в том числе и обмен женщинами, укреплял экзогамные союзы, а при таком симбиотическом антропогеоценозе (термин В.П.Алексеева) вполне естественны и памятники со смешанными чертами. Подобные явления наблюдаются и в среде вербальных искусств (например, известные тюркизмы в древнерусской литературе, персидские и арабские вкрапления в эпосах тюрksких народов и т.д.).



1

2

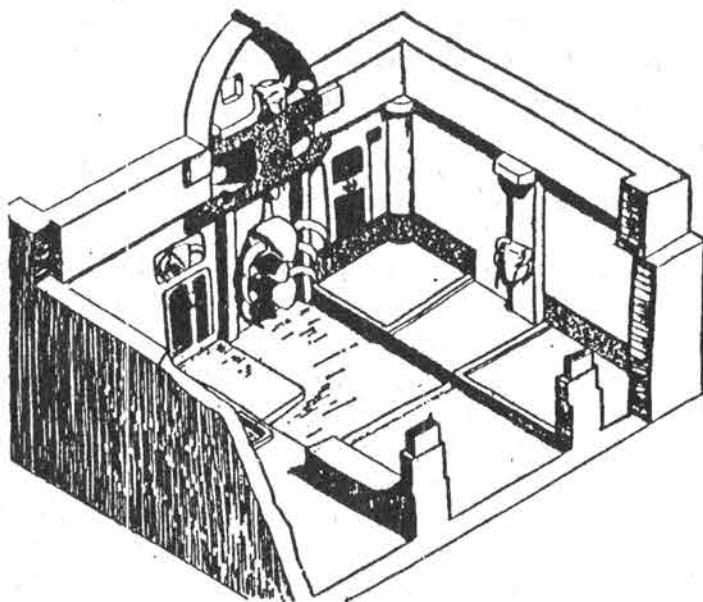
3



4



5



6

Рис. 1. 1-3 - петроглифы III-II тыс. до Р.Х., долина Енисея: 1 - Усть-Туба III; 2 - Черновая; 3 - Сыда; 4 - ритон, серебро, Иран, VII в., Кливлендский музей искусств (Marshak, 1986, N 190, s.437; Brentyes, 1982, fig.51; данные Б.И.Маршака и Б.Брентьеса об этом ритоне не совпадают); 5 - Чертомлык (Толстой, Кондаков, 1989, Вып.2, р. 111, fig.98); 6 - Чатал-Хююк (Mellaart, 1967: 125-127)

Fig.1. 1-3 - petroglyphs dated to III-II m. BC., Valley of the Enisey; 1- Ust-Tuba III; 2 - Chernovaya; 3 - Syda; 4 - goblet, silver, Iran, VII c., Clivland Museum of Arts; 5 - Chertomlyk; 6 - Chatal-Khyuyuk

Список литературы

- Артамонов М.И. Антропоморфные божества в религии скифов // Археологический Сборник Государственного Эрмитажа. Вып.2. Л., 1961.
- Бернштам А.Н. Социально-экономический строй орхоно-енисейских тюрок VI-VIII веков. М.; Л., 1946.
- Вадецкая Э.Б., Леонтьев Н.В., Максименков Г.А. Памятники окуневской культуры. Л., 1980.
- Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. II, Тбилиси , 1984.
- Гордезиани Р.В. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси , 1988.
- Гусева Н.Р. Индуизм. История формирования. Культовая практика. М., 1977.
- Джафарзаде И.М. Гобустан. Баку , 1973.
- Дьяконов И.М. Языковые контакты на Кавказе и Ближнем Востоке // Кавказ и цивилизации Древнего Востока. Орджоникидзе, 1989.
- Зайцев А.И.Праиндоевропейские истоки древнегреческого эпоса // Проблемы античного источниковедения. М.;Л., 1986. 96-107.
- Зайцев А.И. Формирование древнегреческого гекзаметра. СПб, 1994.
- Зарубин Л.А. Сходные изображения Солнца и зорь у индоарийцев и славян // Советское славяноведение. 1971, С. 6.
- Иванов Вяч.Вс. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от ASVA - "КОНЬ" (жертвоприношения коня и дерево asvattha в древней Индии) // Проблемы истории языков и культуры народов Индии. М., 1974.
- Иванов Вяч.Вс. Античная балканстика. 1987. С.37.
- Иванов В.В.,Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей.М., 1974.
- Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.
- Лелеков Л.А. Гайомарт. Мифы народов мира. I. М., 1980, С.261-262
- Леонтьев Н.В. Колесный транспорт эпохи бронзы на Енисее // Вопросы археологии Хакасии. Абакан, 1980. С.65-84.
- Максименков Г.А Окуневская культура. Автореф. докт. диссерт. Нсб., 1975.
- Массон В.М., Мерперт Н.Я. Энеолит СССР. М., 1982.
- Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972.
- Мерперт Н.Я. Миграции в эпоху неолита и энеолита // СА, 1978. N 3.
- Михайлов Т.М. Из истории бурятского шаманизма (с древнейших времен по XVIII в.). Но-восибирск , 1980.
- Пермяков Г.Л. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). М., 1970.
- Раевский Д.С. Из области скифской космологии (Опыт семантической интерпретации пекторали из Толстой Могилы) // ВДИ. N 3. 1978. С.115-134.
- Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры: Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н.э. М., 1985.
- Рождественский Ю.В. Что такое "теория клише"? // Пермяков, 1970.
- Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981.
- Семенов В.А. Древнеямная культура - афанасьевская культура и проблема прототохарской миграции на восток // Смены культур и миграции в Западной Сибири. Томск, 1987. С.17-19.
- Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып.2. СПб., 1889.
- Топоров В.Н. К объяснению некоторых славянских слов мифологического характера в связи с возможными древними ближневосточными параллелями // Славянское и балканское языкознание: Проблемы интерференции и языковых контактов. М., 1975.
- Чистякова Н.А. Исторические типы античной художественной культуры // Античность как тип культуры. М., 1988.
- Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М,1980.
- Brentjes B. Von Schanidar bis Akkad. Leipzig, 1968.
- Brentjes B. Der Tierstil in Eurasien. E.A.Seeman Verlag. Leipzig,1982.
- Fol A., M.Chichikova, T. Ivanov, T.Teofilov. The thrakian tomb near the village of Sveshtari. Sofia, 1986.

Gimbutas M. *The first wave of Eurasian steppe pastoralists into copper age Europe // The Journal of Indo-European Studies*. 1977, v.V, N 4.

Gimbutas M., 1982. *Old Europe in the fifth millennium B.C.: The European situation on the arrival of Indo-Europeans // The Indo-Europeans in the Fourth and Third Millennia*. Ed. by E.C. Polome, Ann Arbor.

Ghirshman R. *Perse. Protoiraniens, medes, achemenides*. Paris, 1963.

Ghirshman R. *L'Iran et la migration des indo-aryens et des iraniens*. Leiden, 1977

Harmatta J. *Proto-iranians and proto-indians in Central Asia in the 2nd millennium B.C. (linguistic evidence) // Этнические проблемы истории Центральной Азии в древности (II тыс. до н.э.)*. M, 1981.

Laming-Emperaire A. *Lascaux. Am Ursprung der Kunst*. Dresden, 1959.

Laming-Emperaire A. *La signification de l'art rupestre paleolithique*. Paris, 1962.

Marschak B. *Silberschatze des Orient*. Leipzig, 1986.

Leroi-Gourhan A.. *Prehistoire de l'Art occidental*. Paris. 1965.

Mellaart J. *Catal-Huyuk. A Neolithic Town in Anatolia*. London, 1967.

Parry M. *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Darmstadt-Paris, 1928;

Parpola, 1988.

Schlerath B. *Die Indogermanen*. Innsbruck, 1973.

Zumtor P. *Introduction à la poésie orale*. Paris, 1983.

Ya.A.Sher

PETROGLYPHS AS A PREHISTORIC REPRESENTATIVE FOLKLORE.

summary

The idea of folklore was introduced in science by W.I.Tomson in 1846. The notion included all forms of the folk artistic culture. The latter consisted of the verbal culture, the secondary verbal culture that was reconstructed on the base of written texts. Such interpretation does not seem over the relations between the word, music and play that exist in folk art. There is one more form. It's a verbal-graphic tradition. It took shape long ago before the first written language appeared.

Rock images present one of the non-linguistic creative symbolic systems that formed an ancient spiritual mythological potential of the culture. Word and image originally existed and presented the mutually complementary methods of cognition and reflection of the world. Having lost its primarily content, representative symbols live in patterns of folk embroidery, in ornament of carpets, in hand-made wares.

The author dwells upon one of the examples of these verbal and representative models. It's the image of the celestial pair: Mother-Earth, Father-Sky. The erotic motif of the Famine deity is the base of the pair.

In Anatolia and Balkan Peninsula this motif appeared in the Neolithic. It is frequently meet in rock art of Northern Africa, Scandinavia, Australia, South America and Siberia. It is found on nearly all continents and dates from the wide chronological diapason. Very often some parts of women giving birth to a child are depicted against the bull's background. Such semantic parallels -- a woman and a bull -- are frequently meet in verbal and representative monuments.

А.И.МАРТЫНОВ (КЕМЕРОВО)

ДРЕВНЕЙШИЕ СЮЖЕТЫ ФИННО-УГОРСКОГО НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

За последние годы в Северной Азии изучено много памятников петроглифического искусства. В некоторых случаях отмечаются с той или иной степенью убедительности их связи с древними этносами: петроглифы таежного Приамурья - с культурой эвенков (Мазин, 1986); комплекс Сакачи-Алян на Амуре - с культурой предков тунгусо-манчжур (Окладников, 1971). Это направление в исследовании может быть перспективным и послужить основой для объяснения стилистических различий между памятниками различных территорий. Выявлены характерные изобразительные особенности петроглифов отдельных регионов.

Значительными художественно-стилистическими и сюжетными особенностями отличаются петроглифические памятники, расположенные в среднем течении р.Томи между Кемеровом и Юргой, опубликованные в России и Венгрии (Окладников, Мартынов, 1972; Okladnikov, Martynov, 1983). Сейчас кроме широко известной Томской писаницы на этом участке правого берега сотрудниками музея-заповедника "Томская писаница" открыты еще несколько памятников наскального искусства: Новороманская II, Висячий Камень, Никольская писаницы. Географически все они расположены в пограничной зоне леса и степи, которые, как известно, были традиционно зонами контактов разных культурно-исторических начал с начала палеометаллической эпохи.

Наскальные изображения на Томи по их образам и стилистическим особенностям можно рассматривать частично как крайние на востоке финно-угорской общности (Пшеничнюк, 1988, с.5-9; Могильников, 1988, с.20-30). С другими петроглифическими памятниками Северной Азии их роднят некоторые характерные образы и их трактовка. В трактовке изображений конца I тыс. до н.э. - I тыс. н. э. на Новоромановской писанице можно отметить расплывчатые, повторяющиеся изображения животных, которые имеют определенную стилистическую близость с произведениями художественного литья финно-угорского стиля.

Среди характерных образов можно отметить лосей, образы птиц и антропоморфных существ в определенной трактовке. Так, на Томской писанице характерными являются личины сердцевидной формы, изображения журавлей и совы, тоже связанные, как мы полагаем, с финно-угорской мифологией. Еще более убедительными по своей мифологической направленности являются уникальные образы летящего оленя-солнца с сияющей головой и антропоморфного существа с колотушкой в руке, оплодотворяющего лосиху.

Среди изображений Томской и Новоромановской писаниц есть изображение утки с яйцом. Утка изображена в профиль, взлетающей. Можно только предположить, что это - мифологическая утка, которая на коленях Девы воздуха снесла яйцо, на нижней части которого, согласно финно-угорской мифологии, возникла земля, а верхняя его часть обратилась в небесный свод. Важно при этом отметить, что здесь же на огромном камне показаны образы верхнего и нижнего мира: летящий на крыльях олень-солнце (образ, несомненно, верхнего мира), а рядом лодки, такие же как на петроглифах Северной Европы. С финно-угорской мифологией, вероятно, связано уникальное по своим художественным достоинствам изображение совы, тонко передающее характер ночного хищника: большая голова, острый хищный клюв, большие глаза. Образ этой птицы широко представлен в изображениях литых бляшек на Урале и в Западной Сибири, известных с конца I тыс. до н.э. и относящихся к ананыинскому кругу древних изображений и сюжетов, а также известных по более позднему пермскому звериному стилю (Грибов, 1975). Томское изображение, несомненно, более древнее, в нем передан образ птицы, лишенной дополнительных аксессуаров, характерных для металлических изображений.

Обращает на себя внимание стилистическое и повествовательное сходство ряда антропоморфных изображений на Томи и на севере Европы. В частности, много общего имеют изображения антропоморфного существа на лыжах на Томской писанице с подобными рисунками из Тьома в Норвегии и Залавруги на Белом море (Окладников, Мартынов, 1972). Явно звериный облик имеют изображения в Норвегии и в Сибири. Поразительное сходство и в другом: в руках они держат предмет, похожий на петлю. Однако это сходство трудно связать с какими-то известными мифологическими сюжетами. Более ясное смысловое значение имеют антропоморфные фигуры, оплодотворяющие лосих. Сцены оплодотворения переданы весьма убедительно и динамично: к задней части лосиной самки подрисована изогнутая фигура мужского антропоморфного существа так, что тонкие ноги лосихи являются одновременно ногами этого существа. Они слиты. Антропоморфные фигуры с изгибом характерны для неолитических скульптур севера европейской части России (Кинема, Кубенино) и Финляндии (Kuhn, 1929).

В связи с этим и другими изображениями необходимо учесть, что на юге, в зоне раннего земледелия, божество плодородия почти всегда выступало в образе женского существа. Это близкие и понятные земледельцам образы Великой Богини - Матери, дающей плодородие,

источающей влагу из своих грудей, олицетворяющей Вселенную. Это известные сюжеты росписи на сосудах триполья-кукутени, мелкая пластика в виде женских статуэток, известная во всех зонах раннего земледелия, включая Балканы, Правобережную Украину, Болгарию, Румынию, Передний Восток и Среднюю Азию. На севере - у охотников и скотоводов - была совсем иная трактовка этой же идеи. Это образ мужчины, воплощающий идею мужской производительной силы - в большинстве случаев космическое существо мужского пола, олицетворяющее силы природы. Оно выступает то в образе антропоморфного существа, то в зооморфном виде. В более поздней этнической трактовке это образы Ярила в славянской мифологии, Тора у финно-угров, который изображался с огромным молотом или колотушкой в руке. Аналогию этому мифологическому образу мы встречаем и среди изображений Томской писаницы. На Томской писанице изображена уникальная сцена: стоит безрогая самка с сухими костлявыми ногами, сзади помещено мужское существо, оплодотворяющее животное. По изгибу ног и туловища оно похоже на упомянутые фигуры. Одна его рука держит животное, в другой он сжимает молот. У него звериная голова, а его тонкие лосиные ноги переплетаются с задними ногами лосихи.

Заслуживают внимания антропоморфные изображения человеко-птиц. Они проречены, схематичны по манере изображения и контурны. Туловище и ноги переданы линиями. Две короткие поперечные линии образуют разинутый клюв с хохолком. Линиями показаны и руки. Они разбросаны в движении, согнуты в локтях и заканчиваются птичьими лапами. Ноги полусогнуты. Они показаны в действии, в движении, в каком-то танце. Заслуживает внимания тот факт, что во всех случаях на камне выбиты не простые люди, а полулюди-полузвери. Среди древнейших изображений выделяются фигуры с широко расставленными и согнутыми в коленях ногами. Они как бы приседают в танце. Руки их распростиры в стороны и тоже согнуты. На верхнем камне Томской писаницы над лосями отчетливо видны еще два взявшись за руки человека с такими же согнутыми в коленях ногами. У одного из них голова в виде круга, а у другого - повернута в фас и удивительно похожа на острую мордочку зверя или клюв птицы. В руке он держит длинную палку с петлей на конце.

У местных финно-угров Сибири сохранились легенды о некогда проводившихся праздниках охотников. В центре этих мистерий был особый обряд. Ряженые в олены шкуры охотники с рогами на голове танцевали колдовские танцы у родовых святынь, скал, деревьев. Возможно, какой-то момент такого ритуального танца мы и видим на Томской писанице. Очевидно, такой же ритуальный характер носит другая антропо-

морфная фигура, выбитая внизу. Это эффектно стоящий в фас полузверь-получеловек с объемным туловищем, звериной головой, с двурогим головным убором и хвостом сзади.

Еще эффектнее фигура человека-зверя, у которого тонкие, расставленные в стороны и немного согнутые в коленях ноги, треугольное туловище и положенные на узкие бедра руки. На его голове высокий головной убор. Звериный характер имеют и две небольшие забавные человеческие фигурки, обращенные друг к другу и взявшись за руки. У одной высокий и острый головной убор, а у другой фигуры ясно видна острия звериная мордочка с двумя большими торчащими ушами. У них короткие хвостики.

Особого внимания заслуживает уникальный образ оленя-солнца на Томской писанице. Солнце у многих народов Северной Азии с глубокой древности олицетворялось с оленем или лосем, а в более южных широтах - с бараном или конем. С конца эпохи бронзы известен образ оленя-солнца, оленя - золотые рога, за которым гонится великий Арома Телле у саами или Тунка-Поха у манси и т.д. Этот космический образ, пожалуй, наиболее полно сохранился в историческом эпосе лопарей. В эпосе лопарей сохранились сложные тотемические представления о происхождении людей от оленя, о связи колдуньи Нойды с оленем-производителем (хирвус), образы рожденных полуполудей-полуоленей в результате связи женщины с животными, образы Мяндашей - женщин-оленей и оленей-мужчин. Они могут быть людьми, охотиться, но в то же время "понимают мысли зверей", вступают с ними в брак и могут превращаться то в животных, то в людей (Чернолуский, 1965, с.77).

Олень-солнце на Томской писанице по своим стилистическим особенностям может быть отнесен к кругу образов финно-угорской мифологии и отличается от индоиранских образов солнечных оленей скифо-сибирского звериного стиля, которые широко известны в тагарском, горно-алтайском и сакском искусстве. В эпосе ряда северных скотоводов и охотников за оленем-солнцем гонится огромный мифический охотник - олицетворение силы зла. Такая космическая охота в мифологии вырастала в эпическое повествование о борьбе добра и зла, восходящее к изначальным мотивам эпоса, которые в своей общечеловеческой основе были одинаковы, но в разных культурно-исторических зонах по-разному трактовались и несли кроме общей основы различные аксессуары и конкретное воплощение.

Томская писаница была с конца неолита и в последующие эпохи древним святилищем, расположенным на юго-востоке древнейшего финно-угорского мира, непосредственно на границе с другим большим культурно-историческим и этническим миром древности - индоиранским.

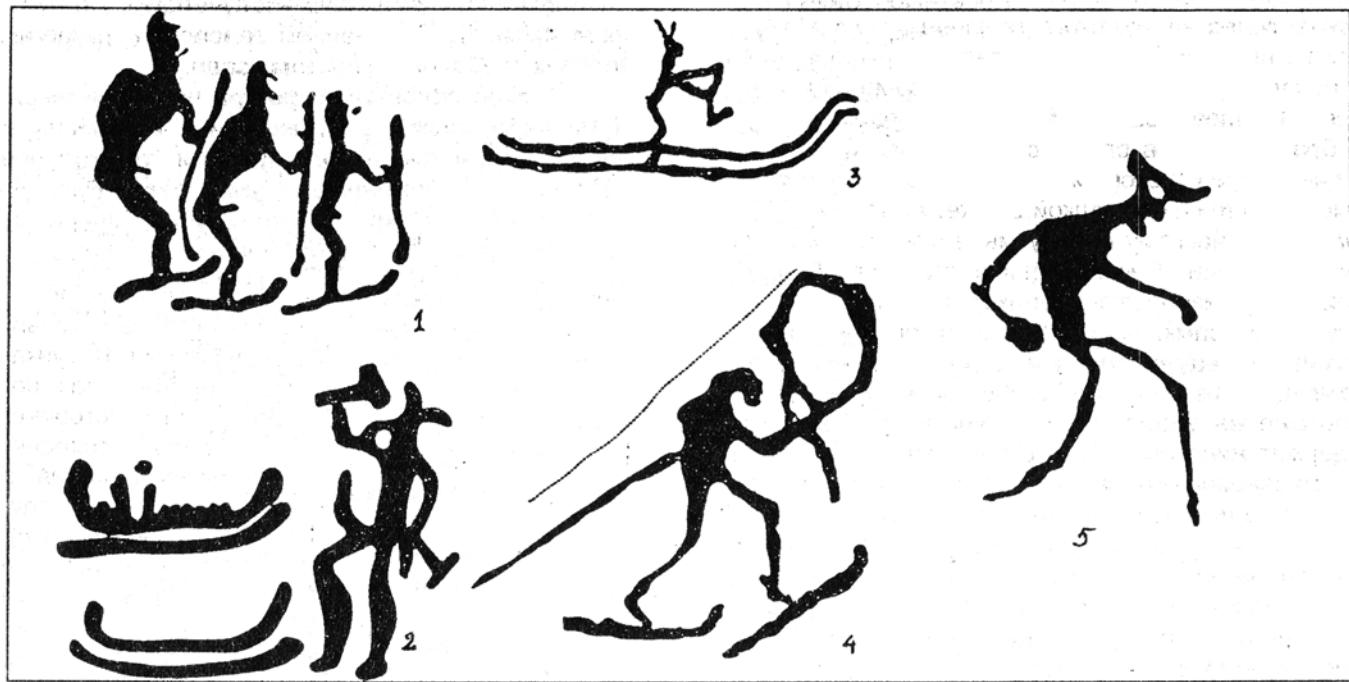


Рис.1. Образцы северной евразийской мифологии: 1- Залавруга; 2 - гrotto Kunar (Норвегия); 3- Тьома (Норвегия); 4,5 - Томская писаница

Fig.1. Images of Northern Eurasian mythology: 1- Zalavruga; 2 - grotto Kunar (Norway); 3 - Tjoma (Norway); 4,5- Tomskaya pisanitsa

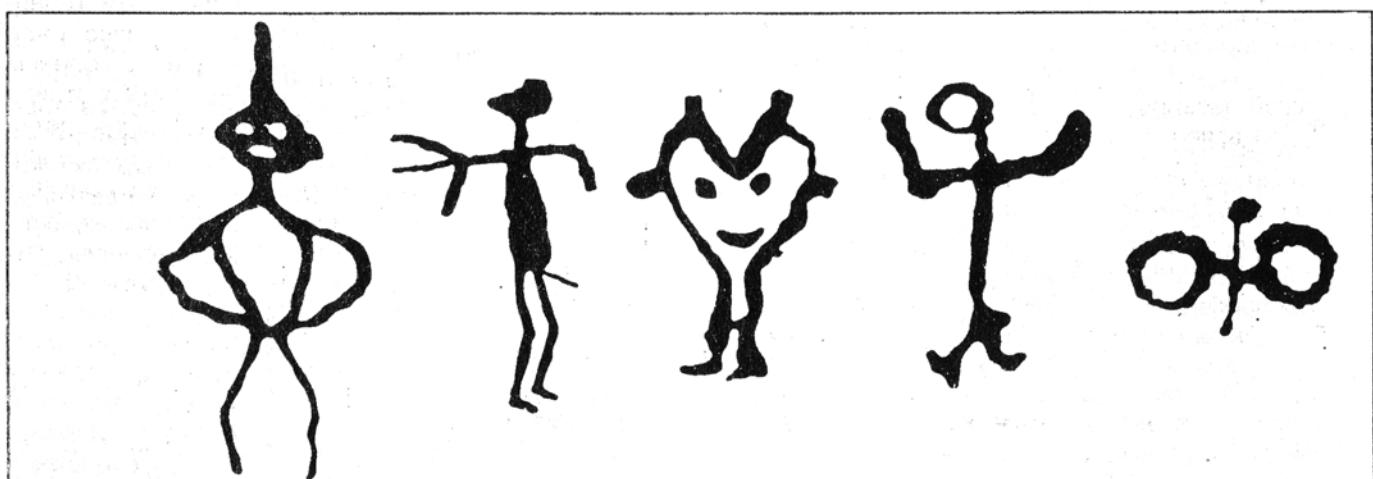


Рис. 2. Основные типы антропоморфных символов Томской писаницы

Fig.2. Main types of anthropomorphic symbols of Tomskaya pisanitsa



Рис.3. Композиция Новоромановской писаницы в стиле кулайской культуры
Fig.3. Composition made in style of the Kulay culture. Novoromanovskaya rock art site

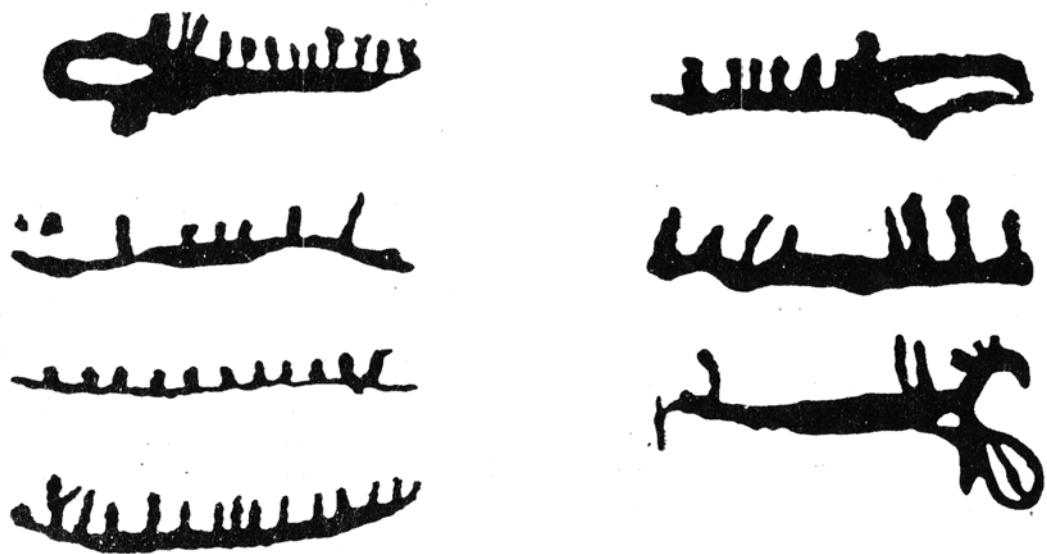


Рис.4. Лодки томских писаниц
Fig.4. Boats of rock art sites of the Tom

Список литературы

- Грибов Л.С. Пермский звериный стиль. М., 1975.
- Мазин А.И. Таежные писаницы Приамурья. Новосибирск, 1986.
- Могильников В.А. Некоторые аспекты взаимосвязей населения Приуралья и Западной Сибири в эпоху железа // Проблемы древних угрев на Южном Урале. Уфа, 1988.
- Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. М., 1972.
- Чернолусский В.В. Легенда об олене-человеке. М., 1965.
- Kuhn H. *Pie Felsbilder Europas Stuttgart. Berlin, 1929.*
- Okladnikov A.P., Martynov A.I. *Sziberiai sziklarajzok. Corvina kiado. Budapest, 1983.*

A.I.Martynov ANCIENT PLOTS OF FINNO-UGOR ROCK ART OF WEST SIBERIA. summary

There is good reason to regard rock images on the Tom river because of their style and motifs as an ancient work of Finno-Ugor world. Among the figures of mosses, heart-shaped masks, birds, anthropomorphic creatures and images of cosmogony in particular deer-Sun are frequently found.

ИЧИРО ИТО (ЯПОНИЯ, ТОКИО) ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В СЛОВЕСНОМ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (методологические заметки)

Писаницы - своеобразное явление первобытного искусства, заключающие в себе способ передачи временного отношения в пространстве. Изображение всегда, ~~пространственно~~. Но поскольку любой предмет изображения находится не только в пространственном, но и во временном отношении, особенно когда ряд изображений связывается сюжетным отношением, одна из задач изображения сводится к тому, каким путем изображать время в пространстве.

1. Время как изображение.

Простейший способ изображения времени - это показ героя или предмета, связанного с определенным мифологическим временем, например: первого человека, бога - создателя мира, мирового дерева и т. д. Как известно, австралийскиеaborигены считают наскальные рисунки "следами" предков, странствовавших по земле во "время сновидения".

Такой же способ трансформации временно-го представления в изобразительный образ часто встречается в народном сознании до сих пор. Интересным примером служит персонификация определенного временного отрезка в русском ритуале. Например, на масленичной неделе ставят чучело Масленицы, на иконе изображают

Пятницу--Параскеву и Анастасию. Последнюю в народе как персонификацию "воскресенья" связывают с представлением о Святой Неделе. В рождественских колядах само слово Коляда означает и сам срок Святок, и определенное божество. Также в народе считают, что женское демонологическое существо Полудница появляется только в полдень. Для народа персонификация - это самый распространенный способ сделать временной отрезок зримым. В связи с этим, может быть, загадочная этимология восточнославянской Русалки сводится к такой же персонификации русальной недели, род которой является женским.

2. Линейное время и нелинейное время.

Если изображения на писанице не изолированные, а имеют определенный сюжет (например, сцены охоты и т.д.), герои этого сюжета должны находиться во временной последовательности, другими словами, они находятся в движении.

Каждое движение имеет свое направление. В современном человеческом сознании движение одностороннее, т.е. прямолинейно. Обычно считают, что это линейное движение идет сзади вперед. Это явно соответствует модели

движения человеческого хода. Вероятнее всего, именно к этой модели восходит представление о том, что время идет, как будто сзади вперед. По-видимому, это является одним из источников представления линейного времени.

Вторым источником представления линейного времени является, по-видимому, линейная система письма, которая не всегда была известна авторам наскальных изображений.

В системе письма большинства современных индоевропейских языков обычно пишут слева направо. Поэтому воспринимается, как будто и происходящее идет слева направо. Простейшим примером этого служит календарь, который должен выражать временной ряд по пространственному отношению. Европейский календарь всегда представляет время слева направо. Но, как показывают примеры сибирских народных календарей, письмо календаря на самом деле очень разнообразно.

По такой же причине европейские картины с языковыми объяснениями всегда изображают происшествия слева направо (ср. русская средневековая летопись с иллюстрациями). С этой точки зрения очень интересно, что в иконе "Благовещение" архангел Гавриил обычно стоит слева от Марии и сообщает ей, что у нее рождается сын Иисус. Сообщение идет из уст Гавриила слева направо.

Очевидно, также поэтому европейское нотное письмо также пишется слева направо. Интересна мысль о соотношении кадров фильма "Александр Невский" с графической структурой партитуры музыки С.Прокофьева. Подобная система создает такое впечатление, как будто музыкальное время идет слева направо.

Но это явление сугубо общеевропейское. Потому что система письма в различных традициях не всегда одинакова. Например, по японской системе письма пишут сначала сверху вниз, потом справа налево. Поэтому в средневековых японских повестях картины происшествия всегда изображаются справа налево.

Когда изображают движение с определенным направлением, оно должно быть трансформировано в пространственное выражение. Обычно для наскальных изображений нет определенной рамки. Поэтому направление движения может выражаться по-разному, т.е. быть разноравленным. К тому же обычно наскальные изображения не поддаются влиянию ни представлений одностороннего движения времени (представления линейного времени), ни линейной системе письма.

В первобытном искусстве, вероятнее всего, не было представления об определенном направлении времени. Время воспринималось пространственно: и будущее, и прошлое как будто стоят рядом с настоящим. Здесь нет представления линейного времени. Это можно заметить по ряду примеров.

Во-первых, само общеславянское слово "время" этимологически связывается с нелинейным представлением времени. Слово "время", как принято считать, образовано с помощью

суффикса *-tem* (рус. *мя*) от той же основы *vert-, что и *вертеть*. Поэтому Черных считает, что первоначальное значение слова "время" - "нечто вращающееся" или "нечто возвращающееся в прежнее положение". Значит, в праславянскую эпоху время воспринималось чем-то возвратным, повторным, т.е. циклическим.

Здесь нет различия между "началом" и "концом". В связи с этим интересно, что русское слово "конец" первоначально имело только пространственное значение и, по-видимому, не различало направления. Слово "конец" иногда употребляется как слово, означающее "начало". Дальше слово "исконный" этимологически можно анализировать как "из конца" и даже сами слова "конец" (от *ко*нь) и "начало" (от глагола *на-чать*) - общей этимологии.

Для первобытного мышления, по-видимому, время воспринималось явно пространственно. Поэтому часто слово, обозначающее пространство, употребляется для обозначения времени, и наоборот.

Можно указать следующие примеры: русское "полуденный" как слово, обозначающее "южный", и " полночный" как слово, обозначающее "северный"; нем. *Abend* как "запад". Это явно по модели "Посолонъ".

Такие терминологические соответствия между временем и пространством в организации трехмерной плоскости особенно развиты в Китае и в Японии с помощью двенадцати знаков зодиака.

С нашей точки зрения, чрезвычайно интересно употребление предлога "перед". Если говорят "передо мной" в пространственном значении, то воспринимается, как будто это находится перед глазами, впереди. Но если говорят "перед войной", мы чувствуем, как будто это находится где-то "за" войной. Но если тот же самый предлог здесь употребляется, это явное свидетельство того, что когда-то прошлое воспринималось где-то впереди. Ср. такие слова с приставкой *пред-*: предварить, предшествовать, предок, предполагать (нем. *voraussetzen*), прежде, предрассудок (фр. *préjugé*). Так же интересно, что слово "прежде" является старой сравнительной степенью от слова "перед".

Д.Лихачев в связи с этим в "Поэтике древнерусской литературы" указал, что "прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом". Задние события были событиями настоящего или будущего. Заднее - это наследство, остающееся от умершего, это то последнее, что связывало его с нами. Передняя слава - это слава отдаленного прошлого, первых времен. Задняя слава - это слава последних действий.

В связи с этим Ю.Лотман пишет: "Д.С.Лихачев указал на чрезвычайно существенный аспект вопроса. Линейное время современного культурного сознания неразрывно связано с представлением о том, что каждое событие сменяется последующим, причем ушедшее в прошлое перестает существовать, признак реально-

сти приписывается лишь настоящему времени. Прошлое существует как воспоминание и причина, настоящее - как реальность, будущее - как следствие.

В первобытном искусстве или в мифологическом мышлении любое время сосуществует с

другим. Прошлое и будущее реально существуют наравне с настоящим. Направления времени здесь не различаются. Именно поэтому шаман свободно летает во времени и пространстве, такую обстановку надо иметь в виду и при чтении писаницы.

Список литературы

Лихачев Д. Пoэтика древнерусской литературы. Л., 1967

Лотман Ю.М. (Звонячи в прадедную славу). // Лотман Ю.М. Избранные статьи. III. Тарту, 1993.

Ichiro Ito THE MOTIF OF TIME IN WRITTEN AND REPRESENTATIVE ART summary

The rock art sites (pisanitsy) are the original phenomena of the primitive art. They comprise the method of expressing of time correlated with space. The depiction is always spatial. At the same time, the easiest way to depict time is to show a personage or a thing associated with the certain mythological epoch: the Creator, the World-Tree, etc.

The primitive art and mythological way of thinking are characterized by the fact that one time co-exists with the other: the past and the future can exist together with the present. For example, a shaman is able to fly in time and space. These facts must be considered while interpreting the rock art sites.

Е.И.ЛУТОВИНОВА (КЕМЕРОВО) ФОЛЬКЛОР И ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО (к вопросу об интерпретации изобразительных памятников в свете фольклорных текстов)

У каждого общества в определенные эпохи существует особый образ мира, особая картина представлений, т.е. каждой цивилизации присущ собственный психологический аппарат, особая ментальность. Сознание человека - от философской рефлексии, вплоть до культурных стереотипов и коллективного бессознательного (по Юнгу -архетипов) представляет собой неотъемлемый существенный компонент жизнедеятельности общественных групп (Гуревич, 1993).

Изобразительное искусство первобытности ограничено в своих сюжетах антропоморфным и зооморфным содержанием, совсем отсутствуют изображения растений.

Все детали антропоморфных изображений эпохи палеолита, которых известно не так много, ученые рассматривают "сквозь призму сложных символико-мифологических соотношений, создающих органическое единство художественного образа в его неповторимости, как многофункциональную часть целостной первобытной картины мира" (Василевский, 1987, с.19-27; Фролов, 1987, с. 8-18).

Мнение специалистов об использовании в палеолите "искусственных", "сконструированных"

человеческим коллективом для коллективных же целей композиций, сравните их с "первым кукольным театром" (С.Н.Замятнин), "композициями магической борьбы" (М.Рафаэль), "большими мифологическими темами" (Ляминг-Эмперер), "мифограммами" (Перуа-Гурлан) представляется перспективным в плане реконструкции семантики древних изображений.

Несомненная связь древних изображений с ритуалами и обрядами породила несколько версий относительно их генезиса: искусство для обряда, ритуал - сюжет искусства, часть содержания искусства.

Отраженные в петроглифах мифологические сюжеты, образы, обрядовые и магические действия рассматриваются "как части единой ритуально-мифологической моделирующей системы"(Шер, 1980)".

Попытки реконструкции семантики древних изображений делаются с конца прошлого века, созданы различные теории, порой противоречащие друг другу (С.Н.Замятнин, А.П. Окладников, П.П.Ефименко, Перуа-Гурлан, Э.Пьетт, П.Клаач, Леви-Брюль и др.).

Одной из перспективных, на наш взгляд, является методика, использованная Я.А.Шером для прояснения семантики древних сюжетов (Шер, 1980).

По мнению Р.С.Василевского, "в теме человека палеолитического искусства доминирует образ женщины", который присутствует также и в архаических формах фольклора (эпическом и обрядовом, заговорах, паремиях и проч.).

Образ Великой Богини, Великой Матери существует в сюжетах искусства, начиная с палеолита. А.Мень, подчеркивая всеобъемлющую роль мирового лона, определяющего бытие ве-щей и человека, называя его "Великой Матерью первых культов", прослеживая удивительную трансформацию этого образа в истории человечества, воплотившегося во Вселенском Океане, рождающем богов, оборачивающимся Роком и Необходимостью, заключает: "Само язычество вышло из этого поклонения Матери, ему прямо или косвенно обязаны своим существованием и пессимистический дуализм, и греческий фатализм, и даже материалистическая философия" (Мень, 1990, с.267-277).

Безусловно сакральный характер этого древнейшего образа подчеркивал Ф.Ницше, говоря устами Заратустры: "Все в женщине - загадка, и на все это есть одна разгадка: беременностью зовется она" (Ницше, 1990, с.56). К.Юнг одним из основных архетипов считал Аниму, образ которой проецируется на женщин. "Все относящееся к Аниме нуминозно, т.е. безусловно значимо, опасно, табуированно, магично... Анима представляет собой архетип жизни" (Юнг, 1991, с.94-121).

Автор "Словаря символов" Керлот Хуан Эдуардо считает, что женщина - пассивный принцип природы, имеет три основных аспекта: I - чудовищное существо (сирена, ламия), уводящая мужчин в сторону от пути эволюции; Мать или *Magna mater*; девица незнакомка, возлюбленная, или "Анима" (по Юнгу). "Аллегории, построенные на персонификации Женщины, неизменно сохраняют в себе все три вышеупомянутые импликации. Особенно интересны символы, где женщина выступает с фигурой какого-либо животного, например, женщина - лебедь в кельтской и германской мифологии" (Эдуардо, 1994, с.194-196). В русских сказках известны образы Царевны-лебедь, Царевны-лягушки, женщины-медведицы, матери-коровы, матери-рыси, жены-змеи, красавицы-свиньи, девушки-уточки и т.п.

"У человечества никогда не было недостатка в могущественных образах, которые были

магической защитной стеной против жуткой жизненности, таящейся в глубинах души" (Юнг, 1991, с.104) - писал К.Г.Юнг. Такой защитной силой обладает положительный герой волшебных сказок, созданный коллективными усилиями многих евразийских этносов на протяжении нескольких тысячелетий. Герой сказки всегда связан с животным миром, представители которого (и дикие звери и домашние животные) помогают герою преодолевать трудности. Сюжет "животное и человек" волнует человечество с тех пор, как он стал объектом изображения в искусстве. Основополагающие представления людей эпохи палеолита продолжают жить до сих пор, но не в материальной, а в духовной сфере человеческой культуры.

Принимая рабочую гипотезу о том, что образы искусства не исчезают, а лишь трансформируются с течением времени, можно поставить вопрос о типологическом сходстве женских образов в архаических формах искусства (архетип Анимы, как назвал это явление К.Юнг), и сходстве фольклорных сюжетов.

Идентичность основных сюжетов архаических фольклорных жанров с сюжетами древнего искусства заключается, может быть, в их едином происхождении в эпоху палеолитической древности, а, быть может, еще более ранней, о которой мы не можем говорить из-за отсутствия памятников.

Этим же, как нам представляется, можно объяснить типологическое сходство эпических фольклорных сюжетов, созданных евразийскими народами. Проблемы типологии сказок достаточно давно разрабатываются в фольклористике, о чем свидетельствует обширная исследовательская литература.

Существующие каталоги сказок, несказочная прозы, своды эпоса разных народов, огромное число сборников фольклорных текстов - все это поможет выяснить интересующие нас темы, сюжеты, мотивы и образы. В археологической науке справочно-каталожные издания пока не созданы, но можно поставить вопрос о составлении каталогов основных сюжетов древнего искусства на принципах тематических и хронологических с описанием композиции в целом, стратификации изображения, иконографической позы, способов нанесения изображений, размеров и т.п. При наличии таких каталогов можно будет провести синхронный и диахронный сопоставительный анализ изобразительных сюжетов с фольклорными, привлекая, по необходимости, данные этнографии и другие источники

Список литературы

- Гуревич А.Я. Исторический синтез и школа Анналов. М., 1993.
Василевский Р.С. Антропоморфные изображения и их интерпретация // Антропоморфные изображения . Первобытное искусство. Новосибирск, 1987. С.19-27.

- Фролов Б.А. Открытие человека (к опыту новых исследований первобытного искусства) // Антропоморфные изображения : Первобытное искусство. Новосибирск, 1987. С.8-18.
- Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.
- Мень А. Магическое миросозерцание (из книги "Магизм и единобожие")// *Laterna magica*. М., 1990. С.267-277.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1990. С.56.
- Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С.104-121.
- Эдуардо К.Х. Словарь символов. М., 1994. С.194-196.

E.N. Lutovinova FOLKLORE AND THE PRIMITIVE ART summary

Every society has its idea of the world, the peculiar set of notions that you can apply to certain epochs. The mythological plots and motifs, ritual and cult actions are considered as a part of the single re-creative ritual-mythological system.

The author presents the survey of the motifs of Great Goddess and Great Mother. The author treats the latter as the symbol of the world bosom that determines the existence of all individuals and things. The Great Mother motif is the motif of the earliest, primitive cults

М.Б.АБСАЛЯМОВ (КРАСНОЯРСК) МИФ В ДРЕВНЕМ ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРАХ СИБИРИ

Мифологическая картина мира, как и все другие проявления человеческой мысли, имела целью создание целостной системы истолкования действительности. Любая культура архаического прошлого, дошедшая до нас во всем многообразии памятников и сведений о ней содержит отражение мифологических концепций. "Тексты" древних культур, представленные в образах и символах, в частично реконструируемых обрядах и культурах, а также в различных элементах материальной культуры при их системном исследовании дают если и не полную мифологическую картину мира носителей древней культуры, то хотя бы основные ее проявления.

Обращение к мифологии как средству исследования древних культур Сибири предполагает прежде всего систематизацию магистральных символических форм и образов, нашедших отражение в материальной культуре этого времени, в этнографических памятниках, фольклоре и т.д.

Весьма важной формой проявления мифологического сознания и образа жизни является система образов, культов, обрядов, сформировавшихся в культуре и составляющих культурно-историческую особенность. Синтез этих мифологических проявлений дает возможность содержательного изучения мифа в действительном его существовании. Миф при этом выступает как текст культуры - формой жизни его носителей.

Очень важным обстоятельством в реконструкции мифа является определение его первоначальных мотивов (импульсов). Они есть олицетворение различных природных и социальных явлений. При этом обнаруживается глубина тех или иных мифологических выражений в миропонимании носителей исследуемых культур. Это выражается прежде всего в созданных мифологическим сознанием системных истолкованиях картины мира и его архетипов: небо и земля как всеобщие родители; олицетворение солнца, луны, огня, воды и др.

Миф как культура сознания, представляющая собой область веры, всегда олицетворяет вполне определенную систему символических образов и форм, которая отражает миропонимание той или иной древней культуры или эпохи. Он, с одной стороны, в причинной своей обусловленности может углубляться далеко во времени (исследователи отмечают этнографические аналогии современности в эпохе палеолита); с другой - миф как опыт, как сконцентрированные ценностные ориентации, может существовать очень долго, являясь магистральной идеей не только культуры, но и целых эпох. И здесь очень важно при экстраполяции мифа этнографической современности в доисторическую культуру выявить основания проявления определенной человеческой мысли, нашедшей отражение в идее мифа или в нем самом. Тогда исследователь максимально приближается к изначальной фор-

ме его мифического толкования: "Первая и главная причина превращения ежедневного опыта в миф есть верование в одушевление всей природы - верование, которое достигает высшей своей точки в олицетворении ее" (Э. Тайлор, 1989, с. 129).

Обращаясь к мифологии, можно заметить, что одушевление окружающего мира и связанное с ним происхождение природных мифов в Сибири, как и во многих других регионах планеты, проявляется в доисторическую эпоху прежде всего в группе мифов о солнце, луне, огне, воде, земле, небе. Это основные архетипы, на которых в мифологическом сознании древнего человека строится картина мира. Они, как и в мифах многих народов, наделены человеческой жизнью. Мифологические образы, как правило, созидающие (светлые, теплые) или разрушающие (темные, холодные). Параллельно с ними, часто обуславливая друг друга, формировались связующие (промежуточные) уподобления и отождествления, которыми охватывалась внутренняя жизнь этих систем. Среди них важными были представления о времени и его ритмах, пространстве, сторонах света и т.д. Это было своеобразным отражением пульса мироздания, который явно и постоянно ощущался в окружающей природе и требовал определенной реакции, выражавшейся в различных формах: обрядах, трудовой деятельности, искусстве и т.д.

В культурах скифо-сибирского мира основной формой коммуникации мифов была словесная и обрядовая, которая через предания, обряды, ритуалы и искусство постоянно поддерживала в обществе уровень мифологического сознания. Основными носителями и выразителями словесного мифа выступали, видимо, жрецы и их духовное окружение. И те, и другие, с одной стороны, сохраняли в индивидуальной и общественной памяти опыт, традиции, верования и, что очень важно, саму идею мифа в различных мифологических преданиях и установках текущего времени, с другой стороны, они постоянно привносили в те же мифы нечто особенное. Ярким свидетельством чему являются многочисленные примеры из исследований Тагарской культуры в Южной Сибири, Пазырыкской на Алтае, Большереченской на Оби и др. Здесь даже в синхронных или близких по времени погребальных комплексах при общей мифологической идее, присущей этому кругу культур, много обрядовых и культовых различий, вызванных различными мотивами и причинами. Это могли быть особенности окружающей среды (ландшафты, климат), этические, соседства с другими этносами и т.д.

Взаимоотношения внутреннего мира человека с окружающей его природной и социальной средой являлись предметом постоянного мифологического воображения. И здесь необходимо отметить, что человек эпохи поздней бронзы и раннего железа в Сибири, еще сохраняя во многом архетипы, связывающие его с природной средой, осознавал различные формы социума и оценил как одну из основных социальных ценностей парную семью. Свидетельством чему могут

служить примеры из исследованных тагарских поселений и жилищ в Южной Сибири. В жилищах тагарской культуры, имевших по два очага, а иногда и по три, очагу, расположенному в центре жилища, отводилось, видимо, особое значение. Это был символ единства семьи. Тогда как другие несли бытовые и хозяйственные функции. О неординарной (священной для семьи) роли центрального очага и об отношении к нему обитателей дома свидетельствует множество наблюдений: во-первых, его центральное расположение, во-вторых, в этом очаге огонь поддерживался постоянно, о чем свидетельствуют большие и глубокие прокалы подочажного слоя по сравнению с остальными. Об особом отношении к нему свидетельствуют и другие примеры из раскопок жилищ. В этих очагах - символах и прилегающем к нему пространстве редко можно встретить какие-либо материальные находки, они обычно сконцентрированы вокруг хозяйственно-бытовых очагов. Пространство у центрального очага в этом случае всегда отличается особым к нему отношением. Оно постоянно выравнивалось и обмазывалось глиняным раствором. Важным свидетельством того, что очаг в жилище был символом единения семьи, являются хорошо известные в археологии Сибири Боярские писаницы (рис.1). Культурно-идеологическая значимость деревянного рубленого дома с символическим изображением очага в дверных проемах каждого из них есть основная сюжетная линия мифологической картины, изображенной на этой писанице. Здесь дом парной семьи и ее хранитель очаг являются центральной идеей всей композиции мифа, выраженного на Больших Боярах. Эта идея неоднократно повторяется и выдвинута на передний план. Тем самым как бы подчеркивается значимость этого сюжета во всей композиции.

Таким образом, в представленном примере с определенной долей вероятности проявляется мифологический сюжет, символизирующий огонь-очаг в общей "культуре тагарской деревни". А на представленной писанице - это, очевидно, родовая деревня. Названный сюжет обращен на ее социальное ядро - парную семью. Здесь миф направлен на создание упорядоченного, целесообразного космоса и места в нем основного социального ядра парной семьи с его очагом - хранителем. На этом историческом памятнике выражена определенная область действительности, как бы существующая в общественном сознании рядом с реальной действительностью. Как известно, в системе культов многих народов Сибири и Севера еще в недалеком прошлом был чрезвычайно почитаем огонь. Существует множество преданий и легенд, основной идеей которых является одухотворение огня с соответствующим к нему отношением человека. В огне до последнего времени многие народы видят семейное или родовое благополучие.

В "текстах" культур скифского времени Сибири можно выделить ряд основных архетипов и связанных с ними сюжетов, посредством которых выражалась основная идея мифологической

картины мира: это дерево (растение) - человек - животное (рис.20). Космос этих смысловых единиц выражает символический мифический мир, в котором отражены формы рождения и развития, формы организации мира. Мифический человеческий мир является как мир чувственной субъективности, т.е. человек читает текст природы как собственную жизнь.

В мифическом мире все способно оборачиваться во все. Причем это оборотничество представлено в разных образах и символах и едино в трех сферах жизни, на трех уровнях: уровень земли, уровень человека, уровень неба.

Художественная деятельность древних народов еще не имела в полной мере самостоятельного бытия, но была неразрывна слита с теми аспектами социальной жизни, которым в высокой степени присущее внеэстетическое содержание. Здесь мы сталкиваемся с другим контекстом понимания культуры - культура как ритуал. Без него невозможно понять мировоззрение древних людей. В ритуальных действиях и предметах заключены символические смыслы данной культуры. К числу основополагающих ритуальных предметов тагарцев относятся зеркала - солярные бронзовые диски, которые обычно носили на груди или подвешенными у пояса. Они могут рассматриваться как элемент космического единства, единства человеческого (среднего) и верхнего миров, а также символ солнца и света (добра), оберегающий от темных сил (зла), как амулет, несущий силу плодородия, рождения. Недаром на этих солярных дисках иногда изображалось зерно.

Ритуалы в культуре всегда обычно связаны с особой магической семантикой ритуальных предметов. В тагарской культуре и близких по времени к ней такой семантикой обладали оленные камни, стелы на курганах и святилищах. Происхождение идеи, закодированной в оленных камнях, связано, очевидно, с ритуалом жертвоприношения Дереву жизни. Они символизировали устремленный вверх дух жертвенных животных. Обычно поставленные на местах святилищ, т.е. местах поклонения предкам, стелы являли собой символ единства (связь) трех уровней жизни: нижнего (низ), человеческого (среднего), и высшего (небо). Эта исходная идея, зародившаяся в более раннее время, воплощалась в скифо-сибирских культурах как философия жизни, ее утверждение. Этим, видимо, можно объяснить часто встречающиеся стелы тагарского времени как вне погребений, так и на них. Изваяния (стелы) вне погребения выражали, очевидно, культурно-бытовую символику определенного социума (ее значимость), но обязательно в контексте общемифологической идеи единства трех уровней жизни. Стелы на погребениях при общей идеи связи жизни на всех уровнях, выражали особенности потустороннего мира (Голан, 1994, с.48).

Мифологическая культура еще не знала наших представлений о времени и пространстве. Здесь время выступает как развитие природы, социума; пространство как площадь человече-

ского обитания, выступает с небом в неразрывном единстве. Примером, иллюстрирующим это единство в мифологическом сознании человека эпохи бронзы и раннего железа, является святилище на Большом озере в Шарыповском районе Красноярского края. Фрагментарно памятники этого комплекса известны давно. Однако "идеологию, объединяющую в единый многообрядовый комплекс - святилище, удалось обнаружить сравнительно недавно". Святилище расположено на пологом склоне одного из господствующих холмов восточного берега Большого озера. Весь склон, на котором расположены памятники святилища, перпендикулярно берегу озера, как бы разделен на две части (сферы): северную - акропольную и южную - некропольную. В центре этих сфер стоят стелы, каждая из которых несла в себе определенную идею в общем мировоззренческом поле, которое выражало все святилище. Что видно даже при общем знакомстве с ними: стела на акрополе представляет собой плиту из песчаника около двух метров высотой от дневной поверхности. На ней нет каких-либо признаков особых мифологических форм. Но на боковых гранях имеются выбивки тагарского и более позднего времени. Стела из красного песчаника на некропольной части очень массивна, около двух метров высотой, ей придана стилизованная форма головы животного. Вокруг "красной головы" и от нее вниз по склону располагались поминальники (около 30 шт.), по архитектуре напоминающие курганы, но с одной существенной разницей. Если в кургане мы видим, что каждая могила в кургане - это есть непосредственное погребение, то в этом случае поминальник представляет собой оградку, в центре которой перезахороненные остатки человека, а это скорее всего были останки человека, оставившего памятный след в истории рода. К нему примыкают множество каменных и деревянных поминальных ящиков с остатками поминальной трины и каждый из которых, очевидно, представлял определенный социум (род, семья). В самой верхней точке святилища, на восток от стелы-головы, расположен центральный (главный) поминальник. Это сооружение размерами с большой курган, очевидно, символизировало единство уже несравненно большей социальной общности в захоронении, какой-то выдающейся исторической личности. Оно, как мне думается, в своей ритуальности и обрядности в целом определяло остальные, менее значимые; подчеркивало иерархию всей этой системы и было самым верхним звеном в системе святилища.

Важным материальным содержанием поминальников являются кости жертвенных животных. Кроме того, покоящийся в центре поминальника "дух" предка в лице перезахороненного, сопровождался обычной для погребального обряда атрибутикой и инвентарем. Аналогичную архитектуру, сходство в обрядах и ритуалах и, что очень важно, общую мифологическую идею, автор встречал при раскопках памятников в Горном Алтае того же времени.

Северная часть святилища, на Большом озере, которую мы условно называем акропольной, несет в себе вполне определенные черты, отражающие земное существование человека. Стела, стоящая в центре этой части святилища, никак не связана напрямую с рассмотренной поминальной и являла собой символ единства уровня жизни и неба. К востоку от стелы, также на самой высокой точке святилища, было расположено очень сложное по архитектуре мегалитическое сооружение, остатки которого сохранились и по настоящее время. Оно представляло собой, видимо, площадку размерами примерно 110x40 м, выровненную, а затем обложенную огромными, до 1,5 т весом, вытесанными из песчаника блоками. В архитектуре описываемого сооружения удивляет строгая и вполне определенная система расположения блоков, позволяющая при специальном исследовании достаточно полно реконструировать его. В разнообразных формах каменных глыб, технике обработки и крепления между собой видится необходимость возведения этого сооружения как вечного выражения предметно-практической временной связи. Соседство такого фундаментального храмового сооружения с некрополем утверждало еще и идеологию избранности осуществлявших связь земли и неба (а это предводители племен, родов, общин и особенно жречества, души которых покоялись рядом в некрополе). Святилище выступает как карта (текст) культуры тагарцев в этом регионе. В нем мифологические символы и образы реализуются в конкретных формах материальной и духовной культуры.

Одним из самых распространенных мифологических образов от эпохи палеолита до этнографической современности в Сибири и в Евразии в целом был образ оленя. Его толкование, предлагаемое исследователями, различно, а иногда и противоречиво; от представления этого образа как totема, как вселенной, солнца до пожирателя (похитителя) последнего. Однако, чем все-таки был мотивирован столь распространенный и устойчивый образ во времени и пространстве? Думается, поиск ответа на этот вопрос даст возможность видеть его трансформацию и многообразное выражение в более близкое к нам время.

Олень и лось в постледниковый фауне (мезолит, неолит) были основными промысловыми животными на территории Сибири. Они были по существу основными источниками жизни человека этого времени. Добытие необходимого количества этих животных для жизнеобеспечения во время их миграций, как основная форма, не являлась для древнего человека в строгом смысле охотой, а скорее было принятием дара, ниспосланного небом. Эпизодическая охота на такого быстрого и мощного зверя не могла порождать частых положительных эмоций. И здесь, видимо, строго определенные во времени и пространстве миграционные циклы, которые фиксировались в сознании человека, и связанное с этим основное благополучие в его жиз-

ни (сытость, тепло), явились основанием (мотивацией) образа оленя или лося в древней мифологии. Человек отдавал дань признания не самому оленю или лосю, а времени, солнцу, луне (в их определенной фазе), которые дарили ему столь бесценный подарок.

На берегах сибирских рек в ожидании бесчисленных стад мигрирующих животных рождались и закреплялись в образах, символах, обрядах и ритуалах мотивы и сюжеты мифов об оленях. Их устойчивость и распространенность в мифологическом сознании объяснялась еще и тем, что этот процесс не был похож на загонную или другую форму охоты, в которой участвуют отдельные члены коллектива. Здесь же, на берегу крупной реки, перед порогами или у отмелей ожидал этого небесного часа весь древний коллектив от старца до младенца. Он останется в их памяти как нечто светлое и божественное. И так из года в год, из тысячелетия в тысячелетие. Почему многие сибирские писаницы, основным сюжетом которых являлся лось или олень, связаны с древними миграционными путями этих животных. Эти места становятся с истечением времени своеобразной "кладовой" благополучия, которую пополняет отраженный в мифологическом сознании древнего человека окружающий космос. Здесь во время "взятия", а не охоты, многочисленного и доступного зверя, устало выходящего из бурлящей реки, рождались многочисленные образы этого сибирского архетипа и его сочетания в сибирской культуре.

Весьма показательной в этом отношении является уникальная Томская писаница. Уникальность ее состоит в том, что на ней, как, видимо, ни на одной другой писанице Сибири, представлена мифологическая логика развития образа лося - оленя во многих его проявлениях, в единстве со многими природными и социальными явлениями, которые находили место в миропонимании человека. Значительное место занимали образы птиц и "хозяина" тайги - медведя, образа человека в различных событиях и процессах. На названной писанице можно видеть сцены охоты, соседствующие с бытовыми, ритуальные танцы (рис.3), во всей композиции очень ярко выражена общая схема жизни (ориентации) человека и общества Сибири в то далекое время.

Наличие образа медведя в мифологической картине Томской писаницы, очевидно, выражает идею вмешательства (а возможно, и участия) в календарные праздники медведя-хозяина тайги. Своей силой и мощью заставившего человека не только "уважать" себя, но и обоготворять. Согласно одной из легенд, медведь в древности предпочел землю небу. Такое поведение сына вызвало гнев у отца и он приказал своему сыну навеки остаться на земле и покрыл его звериной шерстью (Мартынов, 1972, с.202). Медведь в Томской мифологической композиции выступает как диссонирующий образ. В его образе, очевидно, закодирована идея не столько обожествления образа медведя, сколько образ сильного нежелательного "партнера".

Воплощение образа оленя или лося было связано в основном со временем, которое без ошибок и поправок в строго определенные периоды одаривает человека, посыпает ему свою оленью силу жизни. Это время (время миграции оленей и лосей) являлось для человека на ранних этапах мифологизации образа как бы завершающим определенный временной цикл жизни. А период между миграциями, судя по многочисленным сибирским писаницам, отождествлялся с кругами времени, которых было два по количеству миграций. Циклы завершались праздниками урожая, которым и в настоящее время как результату прожитого круга времени и началу нового воздается во всем мире. Постоянное участие в этих процессах и сопровождавших их ритуалах всего коллектива формировало в мифологическом сознании того времени одну из самых устойчивых форм отношений (ценности) к природе в образе оленя-лося. В более позднее время миф об олене, трансформируясь (например, в скифское время-олень, несущий солнце), сохраняет первоначальную идею. Где же опять благодатное время, принесенное людям солнцем, доносится до человека оленем, который олицетворял собой и своими рогами Дерево жизни. Он же хранит человека и в потустороннем мире в мифах культур скифского мира. В этом случае миф об олене выражает, с одной стороны, человека, его жизнь; с другой - солнце, источник жизни, которую осуществляет чудо-олень. Развитый культ неба и связанный с ним образ оленя существовал до последнего времени у ряда народов Севера.

Первоначально размышления человека о природе вещей и явлений, как отмечалось, носили космогонический характер, где время в миропонимании представлялось, видимо, как чередование будничной активной жизни с повторяющимися особо феноменальными явлениями. Они, а в данном случае периоды миграции оленей в районах проживания той или иной общности людей, являлись основными событиями, фиксирующими календарный цикл - год. Осознание цикличности этих явлений во времени связывалось с небом (солнцем, луной), которые приносили человеку жизнеобеспечивающие дары. В этом, очевидно, основа мотивации образа оленя и его философская идея как символа космоса.

Трансформируясь, со временем образ оленя не терялся в историческом пространстве. В скифское время ареал носителей мифологической идеи, связанной с образом оленя, по существу, не изменяется. Однако в эту эпоху в древний образ приносится уже новая философия, характеризующая одну из сторон миропонимания этого времени. Здесь образ оленя - символа выражает как бы динамику времени, связи его циклов. "Движение" к небу (солнцу) самого оленя дополняется символизмом, заключенным в его рогах. Культурная и социальная память в скифское время уже связана с историческим временем, которое определено его ритмикой в раз-

личных сферах жизнедеятельности и природе. И поэтому в символических рогах скифо-сибирского оленя, думается, закодирована идея кругового пространственного движения (развития жизни): каждый виток рога - многократное повторение (рис.4). Также распространен другой образ оленя в культурах Сибири эпохи палеометалла, в котором рога символизируют уже не систему круговых движений жизни, а саму жизнь (рога - ветви), как укоренение, как связь ее разных уровней и миров (рис.5).

Таким образом, в мифе об олене выражены два основных артефакта мифического сознания: артефакт круга и его повторения, т.е. осознание ритмики природы (обращивания, вращения солнца, луны) и артефакт роста и взаимосвязей (рога как символ дерева). Изложенное позволяет рассматривать и моделировать мифологические концепции носителей древних культур и особенно культуры скифо-сибирского мира на двух уровнях. Первый - это космогонический уровень, на котором основная философская идея мифа реализуется в триедином (небо-человек-земля) миропонимании. И второй - особенный, т.е. элементарный, составляющий единство многообразных мифологических образов, символов, обрядов и т.д., которые выражают это единство на уровне культуры, этнической общности, социума, региона и т.д. На том и другом уровнях одной из главных ипостасей бытия было восприятие архаическим сознанием времени и пространства. Их мифическое восприятие и выражение всегда сосуществовало с повседневным трудовым социальным опытом, которые охватывались бытовым, обыденным понятием времени, ритм бытового времени в то время воспринимался отдельно, регулируя повседневную жизнь. Он не всегда совпадал с мифическим временем из-за непредвиденных обстоятельств и прочих причин (засуха, стихийное бедствие, смерть вождя и т.д.). И тогда эти нарушения привычных, устоявшихся ритмов требовали нового, особенного, мифологического объяснения. Так постепенно многообразится внутреннее содержание мифа, часто долго сохраняя свою основную идею.

В скифо-сибирской мифологической системе важное место занимало осмысление личностного или общественного бытия через отношение к теме предков. С этим тесно была связана динамика социального развития. Например, широкий спектр коллективного представления о личности нашел выражение в символике обрядах погребений неординарных личностей (вождей, воинов, жрецов). Культ предков становится в какой-то мере ядром мировоззрения.

Выделив основные элементы в содержании мифологического сознания представителей скифо-сибирских культур, приобретаем культурно-смысловую основу для культурно-исторической реконструкции скифо-сибирского мира в единстве духовной и материальной жизни наших предков.

Список литературы

- Тайлер Э.Б. Первобытная культура. М., 1989.
Голан А. Миф и символ. Иерусалим. М., 1994.
Абсалямов М.Б. Очерки истории культуры Сибири. Красноярск, 1995.
Мартынов А.И. Лесостепная тагарская культура. Новосибирск, 1979.
Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. М., 1972.

M.B. ABSALYAMOV MYTH IN ANCIENT ART AND CULTURES OF SIBERIA summary

Myth as a structure of consciousness personifies the definite system of symbolic images and forms and reflects the world comprehension of this or that ancient culture or epoch.

In this respect, it should be noted that the mentioned above personification of surrounding world and the origin of Nature Myth in Siberia like in many other regions become apparent in myths devoted to Sun, Earth, Water, Fire and Sky. These were the main notions on which the picture of the world had been formed in the consciousness of prehistoric persons. In cultures of Scytho-Siberian world the main forms of mythological communication were verbal and ritual. The relations of human inner world with Nature and social sphere were the subjects of constant mythological imagination.

In "texts" of cultures of Siberian Scythian epoch it can be singled out some basic groups of plots by means of which the main idea of mythological picture of the world was manifested. They are: a tree (or a plant) - a human being - an animal (Fig.2). These semantic units convey the symbolic mythical world in which the forms of birth, development and universe organization are shown. Mythical human world is a world of perceptible subjectivity, that is a person reads the "text" of Nature as his life.



Рис.1. Большая Боярская писаница
Fig.1. Boljshaya Boyarskaya pisanitsa



Рис.2. Символический мифический мир. Алтай (по А.И.Мартынову)
 Fig.2. Symbolic mythological world. Altay (according to A.I.Martynov)



Рис.3. Томская писаница (по А.И.Мартынову)
 Fig.3. Tomskaya pisanitsa (according to A.I.Martynov)

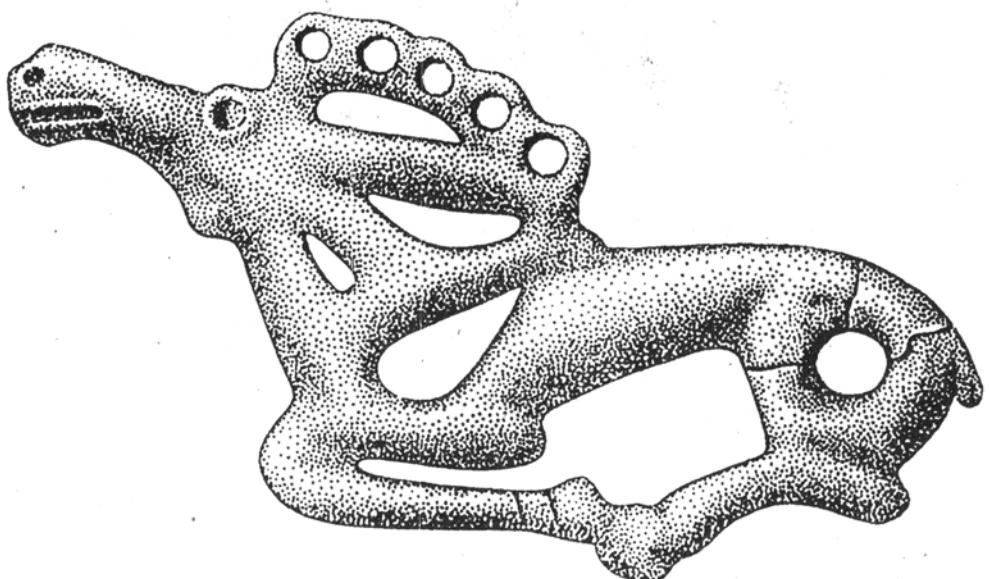


Рис.4. Золотой олень. Кузбасс. (по А.И.Мартынову)
Fig.4. Golden deer. Kuzbass. (according to A.I.Martynov)



Рис.5. Рога-деревья. Южная Сибирь
Fig.5. Tree-like horns. South Siberia

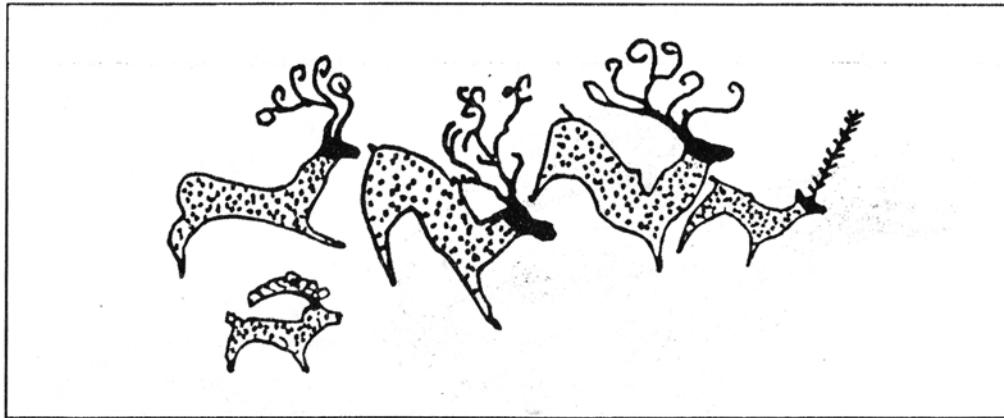


Рис. 6. Восточный Казахстан (по А.Н.Марьиневу)
Fig. 6. Eastern Kazakhtan (according to A.N.Marjinashev)

А.И.МАРТЫНОВ (КЕМЕРОВО) К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ИНДИИ

Уровень открытий и изученности памятников наскального искусства Индии таков, что к настоящему времени все основные памятники этого субконтинента известны, в равной степени изучены и опубликованы. Известны районы наибольшей их концентрации - Мадхья Прадеш, Уттар Прадеш и Раджастхан, о чем свидетельствует карта, опубликованная в одном из изданий (Nemtayev E., 1993, c.12).

Определенным результатом стало формирование в стране нескольких исследовательских центров, научных школ по изучению наскального искусства. Среди них Национальный музей человека имени Индиры Ганди в Бхопале, где работает большая группа исследователей во главе с профессором Кальян Кумар Чакраварти; департамент истории и археологии университета Керала; Государственный департамент археологии при администрации штата Керала; департамент археологии университета Зарадара во главе с проф. В.Х.Санавани; Национальный музей Индии в Нью Дели. Группы ученых, изучающих наскальное искусство, работают в Археологической Комиссии и Музее штата Мадхья Прадеш. Много делает в изучении наскального искусства государственная археологическая организация в Локноу, музеи и университет в Гоа Сагаре и Вадодаре. В древней столице Агре находится Ассоциация по изучению наскального искусства Индии (Rock Art Society of India (RASI),

возглавляемая проф. Дж.Кумаром, и ряд других общественных и государственных организаций, занимающихся изучением и пропагандой наскального искусства страны.

Сейчас особенно заметен своего рода конечный результат деятельности исследовательских центров Индии. Здесь можно отметить успехи в двух основных направлениях: публикации и выставки. Во время Третьего Всемирного Археологического Конгресса в декабре 1994 г. в Национальном музее в Нью-Дели была развернута великолепная выставка - "Наскальное искусство Индии". Имеются выставки и экспозиции и в музеях других штатов. Нельзя не отметить еще одного аспекта - достаточно широких научных связей индийских исследовательских центров с научными центрами других стран, в частности, с Австралийской Ассоциацией по изучению наскального искусства, Южно-Африканской ассоциацией, научными центрами Франции, Италии, Скандинавских стран, Испании и Латинской Америки, занимающихся изучением наскального искусства Индии, их связь с историей Индии и место в мировой истории и культуре. Таково в самых общих чертах современное состояние науки о наскальном искусстве Индии.

Обратимся к историографии. Научный интерес к памятникам наскального искусства был проявлен в Индии примерно в то же время, что и в других частях света, т.е. в середине про-

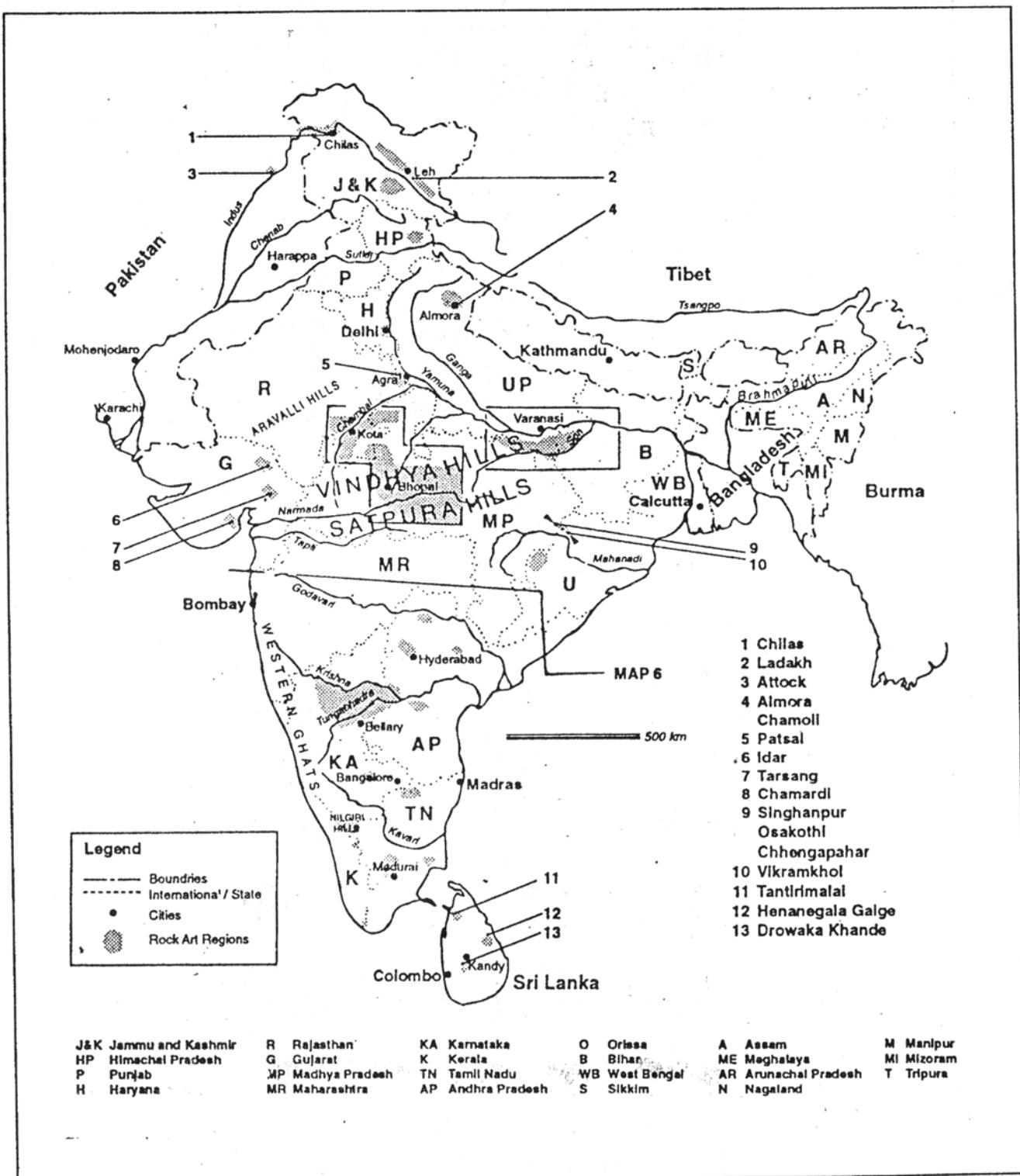


Рис.1. Карта основных памятников на скального искусства Индии (по И.Ньюмайеру)
Fig.1. The map of basic monuments of rock art of India (by I.Newmayer)

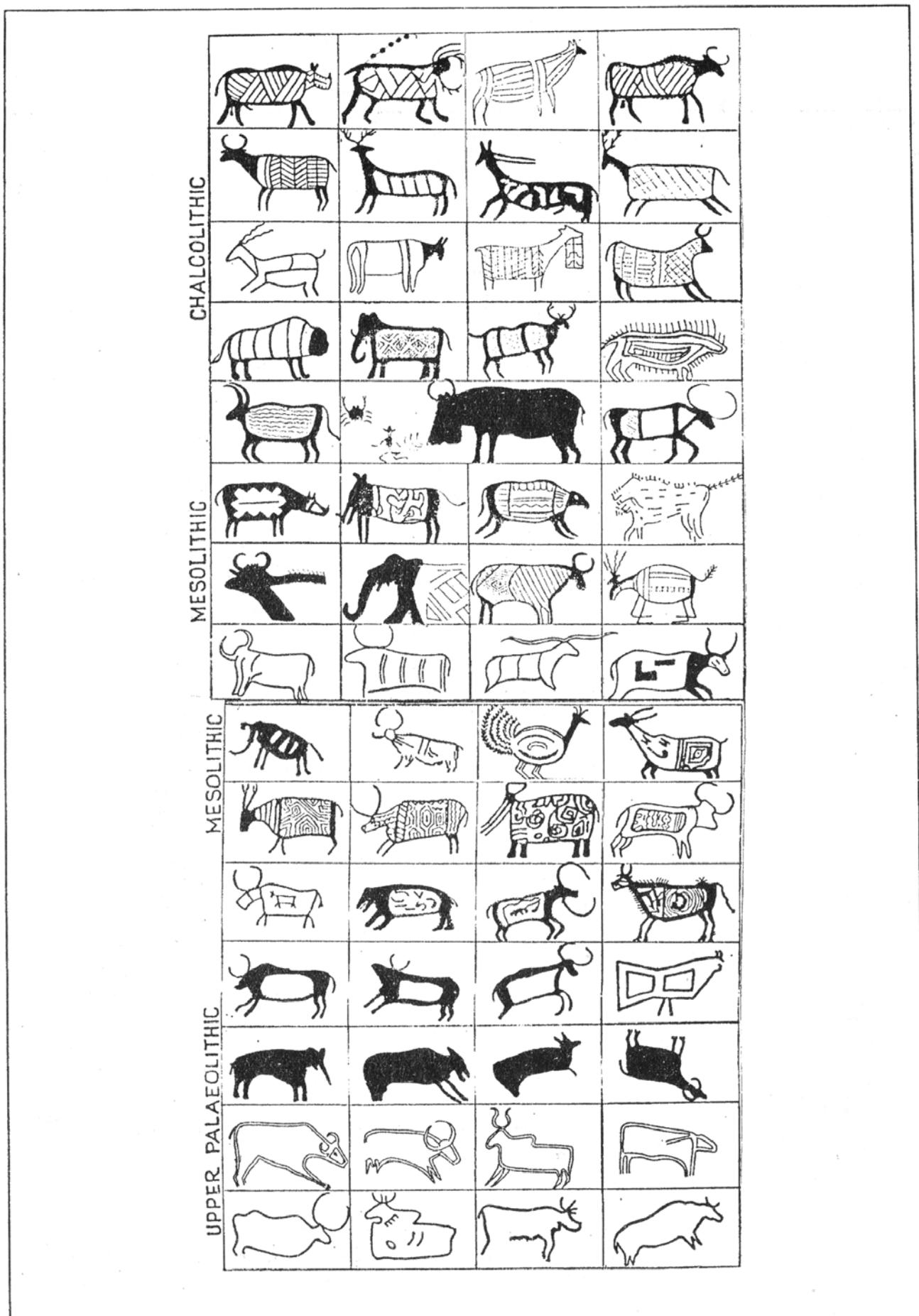


Рис.2. Развитие анималистического искусства (по С.К.Пандею)
Fig.2. Development of animal drawings in rock art of India (by S.K.Pandey)

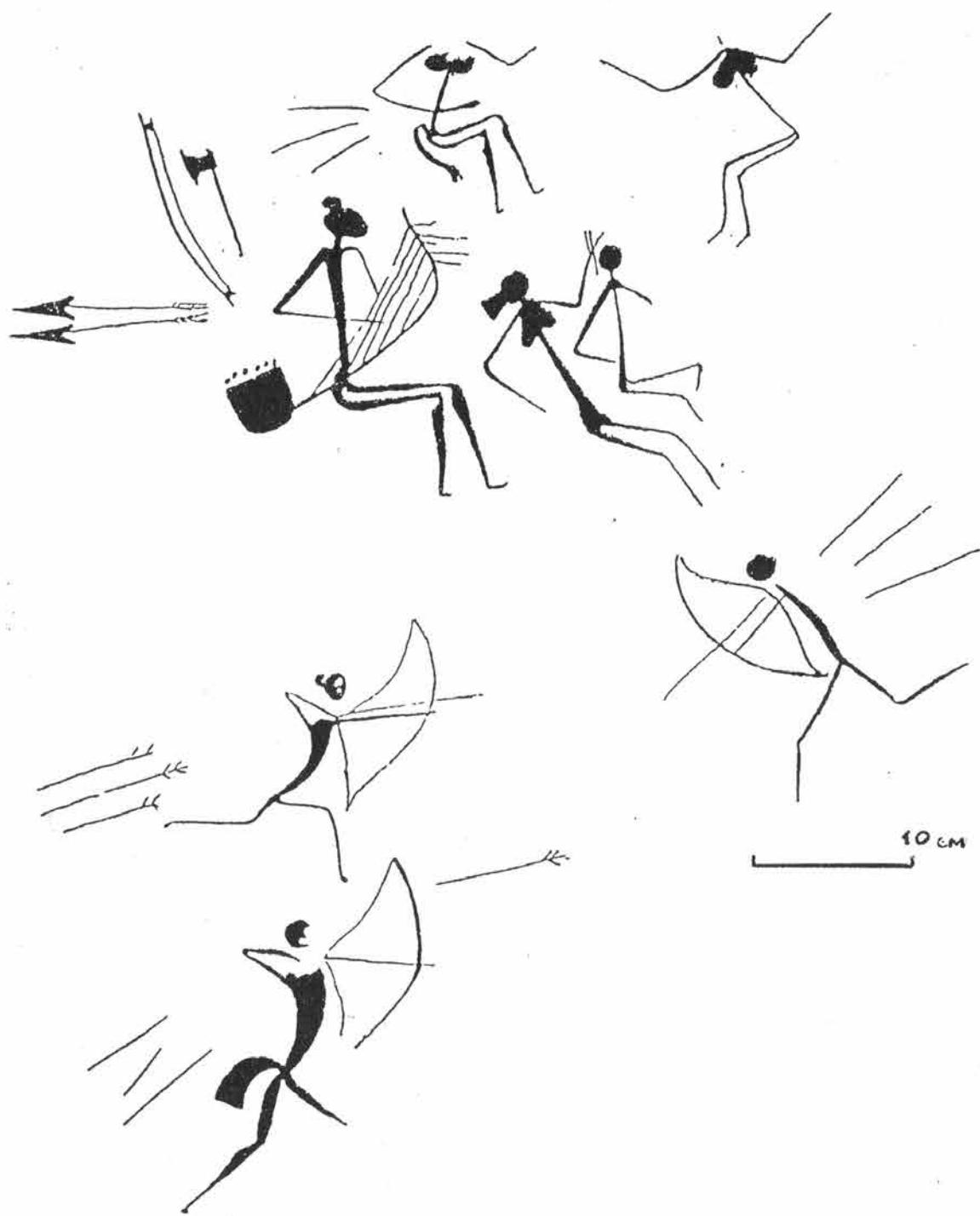


Рис. 3. Мезолитические рисунки (по И.Ньюмайеру)
Fig. 3. Mesolithical scene from Middle India (by I. Newmayer)

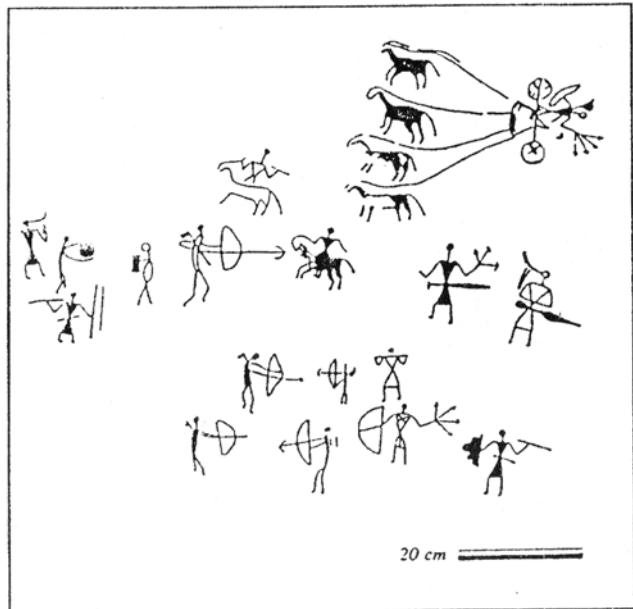


Рис.4. Мезолитическая сцена из Центральной Индии(по И.Ньюмайеру)
Fig.4. Mesolithic scene from Middle India (by I.Newmayer)

шлого века. Более ста лет назад в скалах гор Виндхия в долине Ганга началось научное исследование памятников наскального искусства. Пионером в их изучении был Арчибальд Карлайл, который первым увидел и описал наскальные рисунки. В 1867-68 годах он нашел сланцевые и яшмовые микролиты неподалеку от местности Сохаги Гхат и в этих же местах он заметил несколько рисунков красного цвета в нише на скалах. А. Карлайл обратил внимание на то, что на полу ниши находились красные кусочки минерального красящего вещества. Здесь, видимо, изготавливалась краска. Некоторые из рисунков иллюстрируют сцены из жизни древних людей, изображают охоту, людей с луками, стрелами и копьями. Относительно возраста каменных орудий отмечено, что в отложениях не было обнаружено ни одного шлифованного или полированного орудия труда. А.Карлайл связывает эти рисунки с мезолитическими находками (см.: Smith, 1906).

Примерно в то же время Джон Кокберн посетил памятники наскального искусства в районе Мирзапур, к югу от Бекар. Он был первым собирателем древностей, который писал о наскальном искусстве Индии в периодических изданиях, пропагандировал их (Cockburn, 1883). Кокберн дал описание своих открытых и сделал копии некоторых из них, используя бумагу, пропитанную нефтью. Долгие времена многие из этих копий, особенно из пещерного жилища Балдхария, были основными известными памятниками доисторического наскального искусства Индии.

Кокберн не считал открытые им рисунки древними. В своей работе о существовании индийского носорога в северо-западных провинциях Индии в копиях древних наскальных рисунков

из Мирзапура, на которых изображена охота на это животное, Кокберн доказывает, что наскальные рисунки, изображающие носорога, вымершего в этом районе не ранее 400 лет назад, не должны считаться доисторическими. На этом основании он считал, что возраст наскальных рисунков не более 600-700 лет (Cockburn, 1883).

В дальнейшем Кокберн принял критику и изменил свои взгляды относительно древности наскальных рисунков и считал, что их возраст гораздо больше, чем он определил сначала. Этому помогло ознакомление с рисунками в египетских пирамидах. Однако он не считал, что рисунки должны датироваться каменным веком. Аргументом у него служили колющие орудия, изображенные на скалах. При этом он обратил внимание на то, что многие племенные народы Австралии и полинезийцы изготавливают колющее оружие только из дерева, на скалах, по его мнению, изображены не металлические, а деревянные или каменные орудия. "Вся линия доказательств, кажется, противоречит мнению, что рисунки иллюстрируют сцены жизни каменотесов, так как некоторые племена Индии только недавно вышли из каменного века" (см.: Smith, 1906).

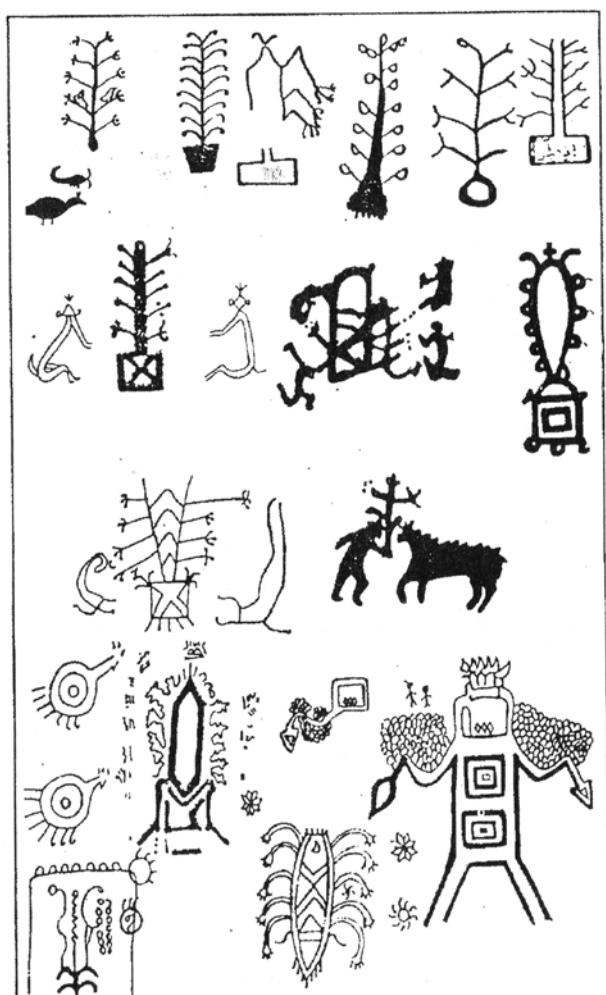


Рис.5. Растительная символика наскального искусства Индии (по С.К.Пандею)
Fig.5. Plant symbolism in rock art of India (by S.K.Pandey)

Таким образом, уже первые исследователи наскального искусства были втянуты в спор о времени их нанесения. Есть сведения, что в южной Индии наскальные рисунки были замечены тоже в середине XIX века. В сообщении инженера Т.Дж.Ньюболда упоминается пепельный холм около города Баллари в Карнатаке и рисунки на нем (*Newbold, 1843*).

На рубеже веков стало известно открытие фосетом гравировок в пещере Едакал в Керале, которую он обследовал в 90-х годах прошлого столетия. Его работа является самой ранней публикацией, где используется фотография как метод документации (*Fawcett, 1901*). Эта пещера - один из самых известных памятников наскального искусства Индии.

Хотя о наскальном искусстве Индии было известно достаточно много в начале века, однако это мало повлияло на исследования по древней истории Индии. Древняя живопись только вскользь упоминалась в некоторых книгах (см.: *Mitra, 1927*).

Основным вопросом публикаций конца XIX - начала XX века была хронология. Наиболее глубоко и четко методику определения хронологии рисунков разработал Карлайл. После анализа содержания краски он пришел к заключению, что рисунки наносились той же краской, комки которой были обнаружены на памятнике. Карлайл понимал также важность корреляции между краской у подножья плоскостей и находившимися здесь же каменными орудиями. Он показал, что краска должна была втираться и использоваться теми же доисторическими аборигенами, которые сделали каменные орудия. Возможно, что это было самое важное открытие, которое позволило отнести наскальные рисунки Индии к каменному веку без дальнейшей детализации (см.: *Sieveking, 1960*).

Работы Кокберна и Карлайла на протяжении десятилетий были единственными, используемыми археологами и историками. Однако никто из них не пытался понять или проанализировать это искусство и исследовать его как материал по истории Индии или истории культуры.

В 20-е годы нашего века М. Гхос посетил известные памятники искусства в Мирзапуре, открытые Кокберном почти полвека назад. Он скопировал и описал также памятники Сингхапура в районе Райгарх и Адамгарх, рядом с Хошангабадом в Мадхья Прадеш. Результаты этих исследований он опубликовал в своей хорошо иллюстрированной книге (*Ghosh, 1932*).

В начале века большой вклад в изучение памятников наскального искусства в Мадхья Прадеш внес британский исследователь Д.Х.Гордон, который пытался разобраться в проблемах хронологии наскального искусства, наблюдая последовательность перекрывания рисунков, выясняя их стиль и технологию нанесения. В этом направлении он стремился построить надежную научную базу для определения хронологии наскальных рисунков (*Gordon, 1939*). Работа Гордона основывалась большей частью на наскальных рисунках с гор

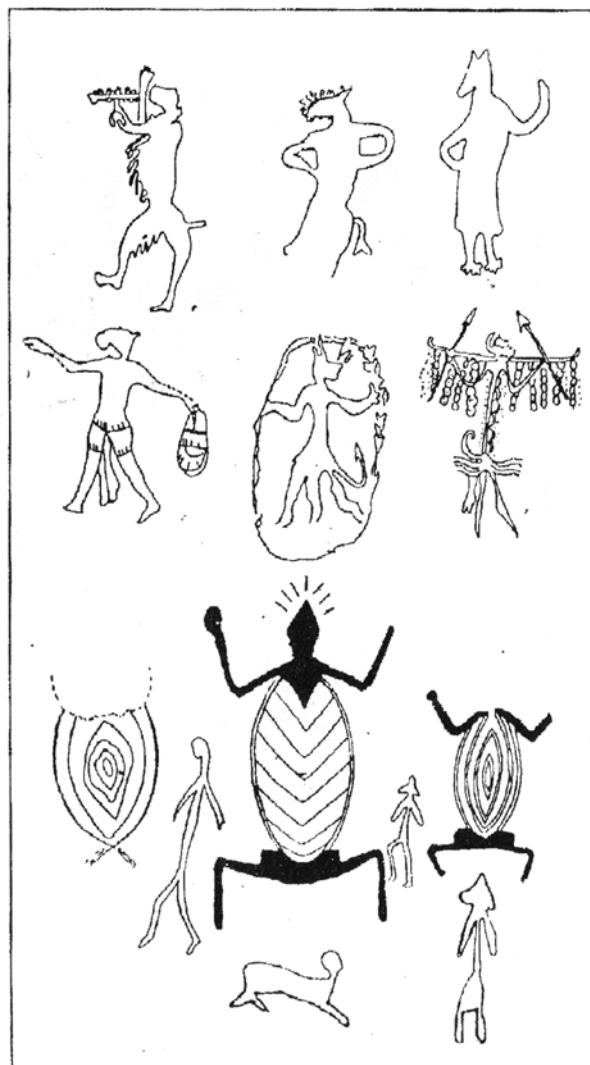


Рис.6 Антропоморфная символика (по С.К.Пандею)
Fig.6. Anthropomorphic symbolism

Махадео в окрестностях Панчмархи, где он провел на службе несколько лет (см.: *Newmayer, 1985*). Именно на этих рисунках он развел теорию о пяти группах наскальных изображений, выделив их по стилистическим критериям. Однако он не смог понять, что наскальные рисунки в Махадео представляют всего лишь местную стилистическую группу со своими особенностями, наблюдаемыми только в горах Махадео. Предвзятые идеи Гордона о всеобъемлющем влиянии западноазиатских культур на создание доисторической и исторической культуры Индии помешали более глубокому пониманию развития наскального искусства. Он не мог допустить автохтонного происхождения и развития индийской наскальной живописи. Хотя предположения и выводы Гордона о хронологии наскального искусства Индии устарели, значение его работы огромно. Он был первым ученым, обратившим внимание на такие композиции, как военные действия и ритуальные сцены (*Gordon, 1939*). Большая глава в его книге

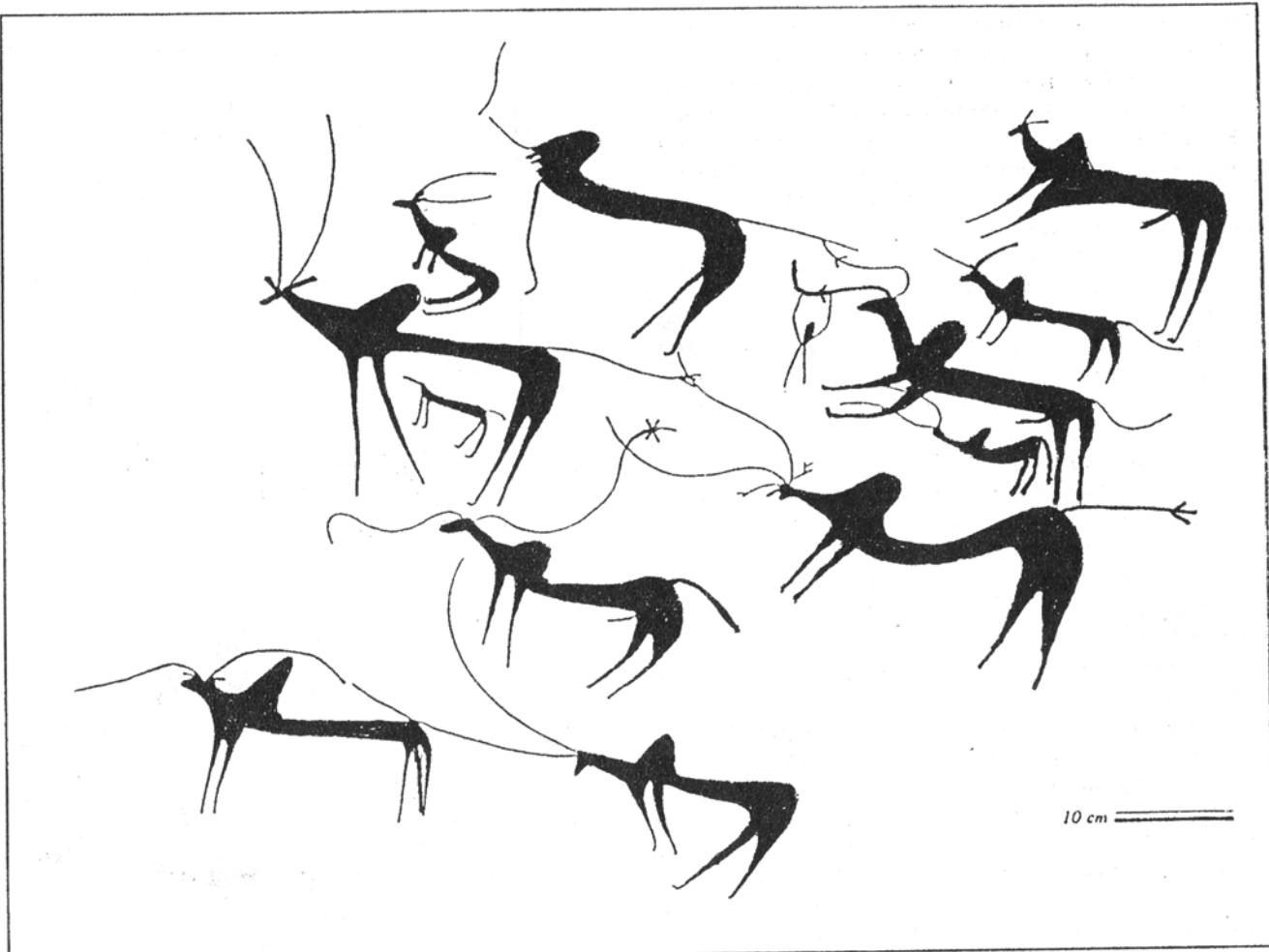


Рис. 7. Неолитическая композиция Пиклихал (по И.Ньюмайеру)
Fig. 7. *Piklihal. Neolithic composition (by I. Newmayer)*

"Доисторический фон индийской культуры" (Gordon, 1958) стала широко известным введением в индийскую археологию. В ней впервые широко рассматривается наскальное искусство Индии в связи с археологией.

В 30-е годы XX в. в Индии были сделаны и другие попытки найти хронологические индикаторы для наскального искусства, основываясь на археологических раскопках. В этом отношении нужно отметить работу Г.Р.Хантера, профессора истории Джаббалпурского университета. В горах Махадео он исследовал остатки жилищ с настенной росписью, которая была использована для хронологии памятников наскального искусства (Hunter, 1935, 1936).

Однако в целом работы первой половины нашего столетия не составили целостной картины о наскальном искусстве Индии ни по расположению памятников, ни по хронологии изображений. Новый период начинается с 50-х годов XX в. Он связан с началом современных документированных исследований памятников каменного века и других периодов. В Южном Деккане начались систематические работы на неолитических и энеолитических памятниках. Рядом с ними были открыты и многие наскальные рисунки в Пиклихале, Теккалкоте и других местах

(Allchin, 1960).

В 60- и 70-х годах большинство новых открытых памятников наскального искусства в Южном Деккане было описано А.Сундара, который открыл памятники наскального искусства во время раскопок в районе Кришна-Тунгбхадра (Sundara, 1974, 1984).

Тогда же были обнаружены огромные галереи наскального искусства в Мадхья Прадеш. Они привлекли внимание ученых и вызвали интерес в индийском обществе. Эти выразительные композиции дали определенный импульс к изучению доисторической археологии. Пожалуй, начало этому положил профессор В.С.Ваканкар, который в 1957 году открыл наскальные композиции на горе Бхимбетка. Он нашел, несомненно, один из самых значительных памятников наскального искусства в Индии. С 1972 года проводятся исследования в пещерных жилищах Бхимбетки экспедицией Викрамского университета и других научных центров (Misra, 1975).

В Бхимбетке во время раскопок были найдены комки краски в палеолитическом, мезолитическом и более поздних слоях. Наблюдения привели к признанию принадлежности ранних рисунков скал в Бхимбетке, к каменному веку. Название памятника в дальнейшем стало сино-

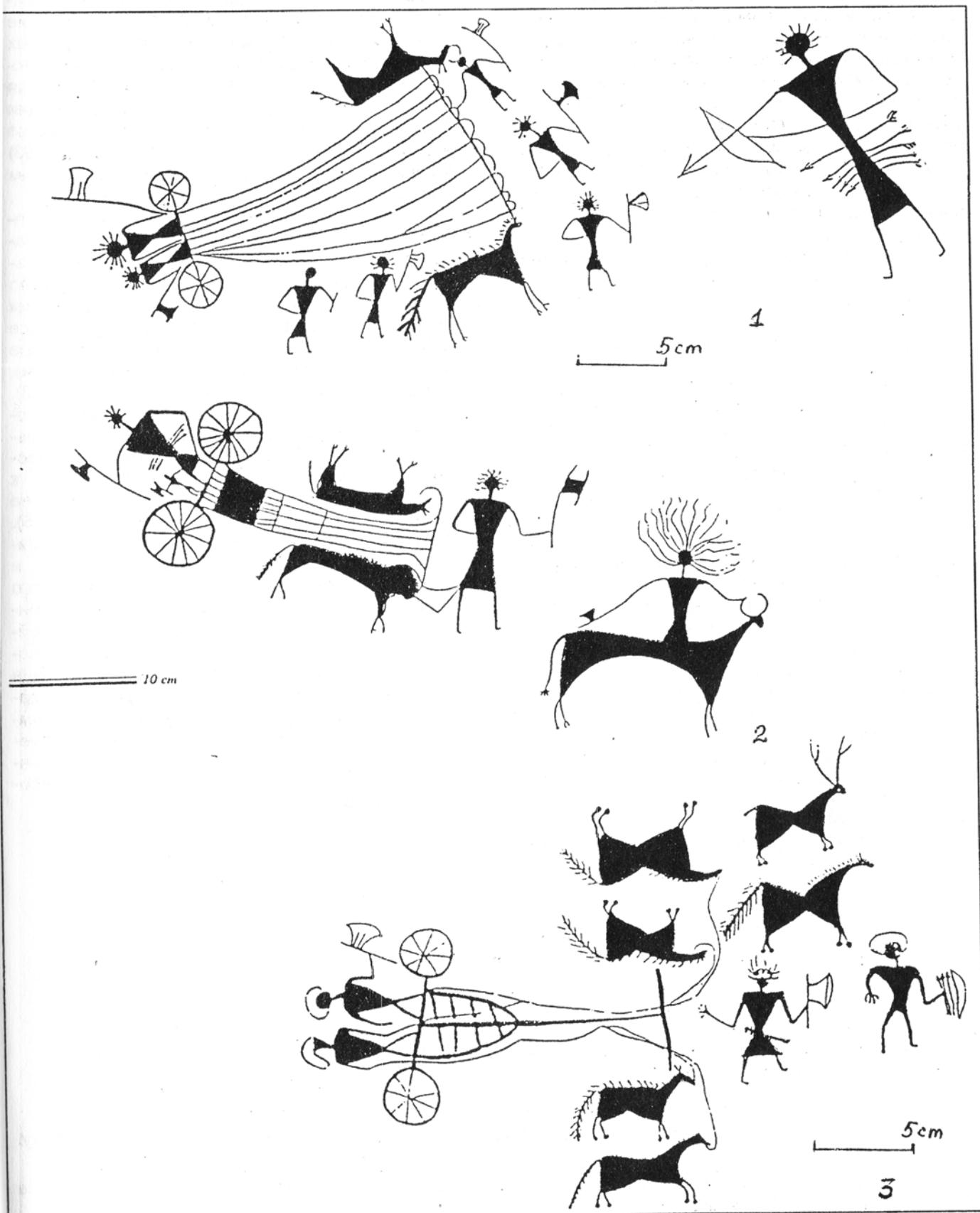


Рис.8. Рисунки земледельцев и скотоводов. Мезолит: 1 - Чиббар-Нулла; 2 - Адаршиты (Деккан); 3 - Натх Нулла (по И.Ньюмайеру)

*Fig.8. Drawings of cattle-breeders and farmers. Mesolith (by I.Newmayer):
1 - Chibbar-Nulla; 2 - Adarshity (Dekkan); 3 - Natkh Nulla*

нимом наскального искусства каменного века в Индии.

До открытия знаменитой Бхимбетки Ваканкар обследовал памятники наскального искусства в Мадхья Прадеш. Он изучил и задокументировал памятники наскального искусства в долине Чамбал, которые потом были затоплены после строительства дамбы на реке Чамбал (*Wakankar, Brooks, 1976*). После того, как было обнаружено большое количество наскальных рисунков в горах Райзен и других областях Мадхья Прадеш, в науке укрепилось мнение, что ранние наскальные рисунки Индии относятся к мезолиту и неолиту.

К концу 60-х - началу 70-х годов было опубликовано несколько книг по наскальному искусству Индии. Первой из них была книга доктора Ягдхи Гупта, известного индийского историка и художника, опубликовавшего наскальные рисунки

Бхопала (*Gupta, 1967*). После этого многие диссертации и детальные исследования были опубликованы за период раскопок в Бхимбетке (*Mathpal, 1978*).

Ваканкар и Брукс издали книгу, содержащую материалы многих памятников (*Wakankar, Brooks, 1976*). Лотар Ванке, австрийский исследователь, вместе со своими коллегами, предпринял исследование нескольких памятников в Центральной Индии и опубликовал книгу о древнем наскальном искусстве. Примерно в то же самое время И.Ньюмайер тоже исследовал памятники наскального искусства Центральной и Южной Индии, а также на Шри Ланке (*Newmayer, 1976; 1983*).

В результате этих исследований было открыто большое количество памятников наскального искусства в районах Райзен, Хошангабад, Вилиша и Сешор в штате Мадхья Прадеш. Памятники наскального искусства стали известны во всех штатах Индии от самых северных горных районов до Ориссы, Ассама на Востоке и Шри Ланки на Юге.

В результате ученые Индии, занимающиеся изучением древнего искусства, вышли на новый уровень его изучения. Об этом свидетельствуют публикации последних лет. За последние годы в Индии опубликовано несколько крупных монографий. Среди них книга о наскальном искусстве Мирзапура (*Tewari, 1990*), обобщающая работа по наскальному искусству Индии (*Pandey, 1993*), книга о наскальном искусстве Индии и Европы (*Camuri, Fossaty, Mathpal, 1993*) и капитальный труд "Линии на камне" о древнем наскальном искусстве Индии (*Newmayer, 1993*).

Если рассматривать их в целом как определенный современный этап в изучении наскального искусства, то можно сделать несколько общих выводов: 1). Наскальное искусство Индии охватывает все основные территории страны и хронологически отражает почти все исторические периоды. 2). В Индии наскальные рисунки в основном выполнены краской (охрой), что отличает их от рисунков других регионов. 3). Изображения наносились как на открытых поверхностях скал, так и в пещерах. 4). В наскальном искусстве Индии есть весьма ранние изображения, которые исследователи относят к позднему палеолиту и мезолиту. Наиболее поздние относятся к современной эпохе. 5). Весьма перспективны исследования по историко-археологическому, психоаналитическому и историко-этническому объяснению наскального искусства Индии. 6). Наскальное искусство Индии - это часть мирового, прежде всего евразийского, искусства. Оно представлено двумя глобальными сюжетными группами. Одна присуща всему евразийскому искусству и отражает образы оленя, быка, солярную и растительную символику, изображения колесниц и ранний битреугольный стиль. Другая - линия сугубо индостанская: образы слонов, носорогов, местные мифологические сюжеты.

Список литературы

- Allchin F.P., 1960. *Piklihal Excavation; Andhra Pradesh Archaeological series. No.1. Hyderabad.*
Camuri, Fossati A., Mathpal, 1993. *Deer in Rock Art of India and Europe. New Dehli.*
Cockburn J., 1883. *A short account of the Petrographs in the Caver and Rock.*
Fawcett F., 1901. *Nobes on the Rock Carvings in the Edakal Cave, Wynad. The Indian Antiquary. Vol.30, pp.409-521.*
Ghoah M., 1932. *Rock Paintings and other Antiquites of prehistoric and later times. Memories of the Arcaeological survey of India, No.24.*
Gordon D.H., 1939. *Indian Rock Paintings. "Science and culture", No.5. Calcutta.*
Gordon D.H., 1958. *The Prehistoric Background of Indian Culture. Bombay.*
Gupta J., 1967. *Painter's visit to the Painted Rockshelters of Mizzapur. Phythm V, XIV, N 1.*
Hunter R.Q., 1935. *Interem Report of the Excavation in the Dorothy Deep shelter, No.1. Nagpur University Journal, No.1, pp.28-57.*

- Hunter R.Q., 1936. *Final Report on the Excavation in the Mahadeo Hills*. Nagpur University Journal, No.2, pp. 127-144.
- Mathpal V.I., 1978. *Prehistoric Rock Paintings of Bhimbetka, Central India*. Ph. D. Thesis, Submitted to the University of Poona.
- Misra V.N., 1975/6. *The Acheulian Industry of Rock Shebter IIIF-23 of Bhimbetka, Central India*. A preliminary study, Puratabtive, No.8, pp. 13-36.
- Mitra P., 1927. *Prehistoric India*. Calcutta.
- Newbold T.J., 1843. *On some Ansient Mouds of Scorious Ashes in Southern India*. Journal of the Asiatic Sosity of Great Britain and Ireland, pp. 126-136.
- Newmayer E., 1993. *Lines on Stone. The Prehistoric Rock Art of India*. Manohar.
- Pandey S.K., 1993. *Indian Rock Art*, New Dehli.
- Sievehing G., 1960. *Morhana Pahar, or the Mystery of A.C. Carlyle*, Man nos. 140-1, pp. 98-100.
- Sundara A., 1974. *Further Notices of Rock Paintings in Hire Benakal*. Journal of Indian history, vol. 52, part 1, pp. 21-32. Trivandrus.
- Sundara A., 1984. *Some selected rock paintings from North Kurnataka*. Chakravar to K.K. (Ed). *Rock Art of India*, pp. 137-148. New Dehli.
- Tewari R., 1990. *Rock Paintings of Mizzapur*.

A.I.Martynov
TO THE HISTORY OF THE STUDY OF ROCK ART OF INDIA
summary

The author presents the survey of basic research works on rock art of India. He analyses the scientist's activity for the period of more than one hundred years, the results of the work of contemporary scientific research centres in India. Having generalised the series of publications of last time, the author comes to some general conclusions: rock art of India is represented on the all territories of the country and reflects almost all historical periods from the late Palaeolithic to nowadays. In contrast to other regions, rock drawings in India are made by paint. As far as the content concerned, it is represented by two global plot groups: the first one is characteristic of Eurasian prehistoric art (images of deer, bull, solar and plant symbolism, chariots), the second one has local Indostan character (images of elephant, rhinoceros, plots of Indian mythology).

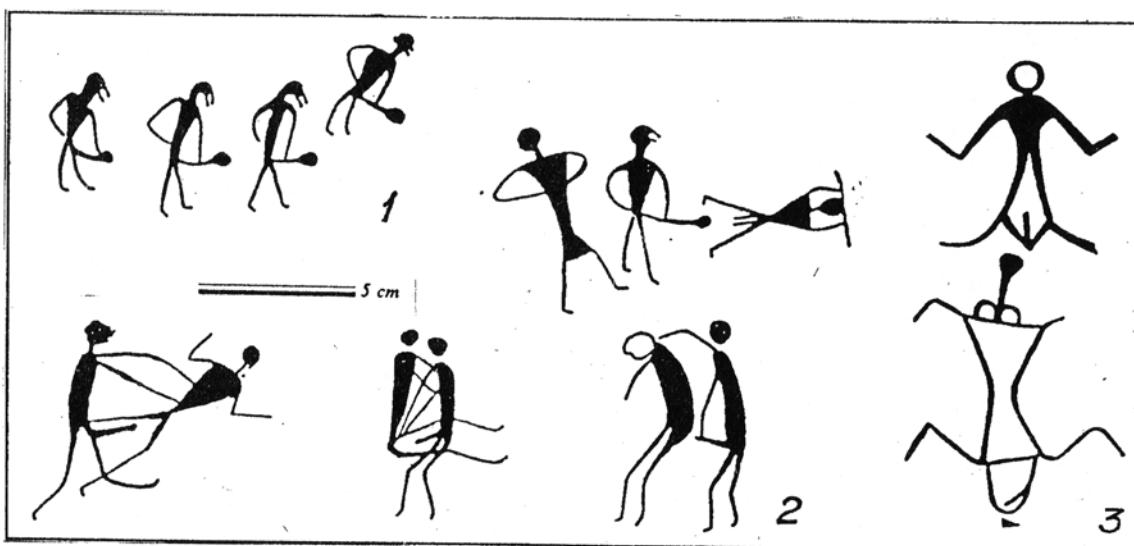


Рис.9. Эротические сцены эпохи раннего земледелия и скотоводства
Мезолит - неолит: 1 - Чатар Бхоя; 2 - Катха-тыя; 3 - Йора (по И.Ньюмайеру)
Fig.9. Sexual scenes of epoch of early agriculture and cattle-breeding
Mesolith-neolith (by I.Newmayer)
1 - Chatar Bkhoiya; 2 - Katkha-tyiya; 3 - Yora

Р. ПШЕНКО (ЧЕХИЯ) О СИМВОЛИКЕ ЕВРАЗИЙСКОЙ ПОВОЗКИ

Повозка считается обычно элементом истории техники, и очень часто ее самые схематичные наскальные изображения, принадлежащие к комплексам, имеющим целый ряд вторичных значений, используются для выработки хронологическо-эволютивных схем. При этом никакого внимания не придается специфике выразительных средств и целей, преследуемых древним художником. Не учитывается тот факт, что произведение повозки имеет несколько символических черт и часто выполняется в виде пиктограммы, передающей ее божественную сущность. Такой пиктограммой, возможно, является более поздняя греческая омега.

Один из древнейших образцов повозки связан с фаллическим символом (Кубарев, 1979, с.33), который нам известен на многих этапах археологии. Предметный аспект этого символа выражается в спиральных брошах, так называемых "очковых" подвесках, которые распространяются прежде всего в позднем бронзовом или раннем железном веке (Анати, 1960, рис.33). Этот символ встречается на французских статуях - менгирах начиная с энеолита (Буковский, 1990, рис.3), на сосудах типа Камарес эгейской бронзы (Demargne, 1963, fig.329) как символ близнецовых, например, на плитке из Эшнунны (Лувр). Он переходит иногда в знак весов, что логично, так как здесь отмечается взвешивание душ (Bloch, 1984, р.63). Эти символы являются атрибутом божества повозки (Contenau, 1975, р.83).

Этот символ соотносится с первичной уранической богиней в Греции, на Ближнем Востоке, в Средней и Центральной Азии, менее в Египте, в Европе и т.д. (Кубарев, 1979, с.33).

Я думаю, что такой символический характер носит присутствие повозки-колесницы (или телеги) в трипольской культуре. Это не должно удивлять, так как примерно в то же время есть образцы энеолитических четырехколесных повозок в Польше (Броноцице, Острувиец, Швишток-шишки) (Hzarowiczowa, 1975). Уже тот факт, что здесь, в отличие от рисунков повозок в Дворечье (Сузы, Хафадже) или в Средней Азии (Кара-Тепе) (Amiet, 1966, fig.206), которые движутся в естественном звездном направлении, т.е. направо, и поэтому они представлены в профиль, европейские повозки имеют вид "в фас", направлены "вверх" или на север, т.е. к небесному "столпу" - Полярной Звезде. Повозка не "едет", она только присутствует. При этом повозка находится в окружении других символов плодородия, таких, как Древо жизни. Таким образом, мы имеем изображение повозки, которая представляет среднее значение между двумя символами: дре-

вом жизни - каанымом, всегда изображаемым в фас, и конем или змеей. Это еще раз иллюстрирует отношения между трипольской культурой и неолитическим миром.

Другим символом повозки, который логично дополняет первый, является двойная волюта (четыреста спираль). Она принадлежит в принципе уже отмеченным "очковым" предметам (Furmanek, 1979, fig.58). Эта форма объясняет смысл повозки, изображенной на цилиндрической печати № 1023 из Суз (Amiet, 1972). Здесь очевидна дефиниция движения, космоса. Этот факт позволяет интерпретировать модель космоса в виде пентаграмм. Комплекс конь-змея-дракон представляет смысловое единство. Позже мы находим этот символ в других регионах с соотношением в понимании семантики пояса в Сибири, на Кавказе (Техов, 1980), вплоть до сегодняшнего дня.

Известна еще одна символическая интерпретация двухколесной повозки-телеги или колесницы, более гипотетичная и поздняя, которая обозначает прежде всего запряженное животное. А повозка или ее атрибуты выступают здесь только как астральные понятия. Центром такого понимания является, по-видимому, кобанская культура на Кавказе. Эта символика проявляется потом на скифо-сибирских поясных пряжках (Членова, 1967), что, возможно, находит своих предшественников в анатолийских бычках и оленях. Это же отражается потом в кельтских и кельто-дакийских монетах. После какой-то промежуточной формы двойной спирали, т.е. кельтского S (сигмы) - этот символ остается без изменения в период Переселения народов (Дэвлет, 1976, с.38).

На этих кельтских монетах символическая (или даже натуралистическая) парадигма повозки принимает экстравагантные пропорции (Kolnikova, 1978, р.20) - очевидно, и двойная спираль, как часть так называемого Сегнерова колеса (по Е.Е.Кузьминой), должна иметь своих предшественников в некоторых орнаментах или даже сюжетах культуры Самарра на Ближнем Востоке (Mellart, 1978, fig.40).

Об известных изображениях повозок на петроглифах можно отметить, что число спиц в этих повозках произвольное и рассматривается обычно как "прием" художника. Это совсем не так. Число спиц в изображении колеса нельзя трактовать только как технологический прием. Асимметричное количество спиц в колесах находит свою аналогию в других изображениях. На наскальных рисунках в Тимне на Синайском полуострове пять повозок или колесниц движутся с левой стороны против четырех колесниц с пра-

вой (Anati, 1979, pp.52-53). В Аль-Камоника в Альпах мы имеем повозки с четырьмя колесами-пентаграммами (Anati, 1960, fig.36). Эта же космологическая комбинация, какой является число 12 на энеолитических повозках в Европе и на диадемах бронзового и железного веков, где во многих случаях четыре группы каких-либо триадических элементов имеют связь с символикой повозки.

Таким образом, история повозки - это не техника, а культ. Так, например, на одном сосуде с Кипра наблюдается, наряду с рогами и двой-

ными секирами (что тоже относится к символике повозки) изображение удил повозки с известным щитом миккенских возниц (Sandars, 1981).

Обычно колеса, изображенные в фас, понимаются как недостаток художника. Наоборот, этот кипрский пример показывает нам колесо как космологическую схему, небесную орбиту. Таким же образом диадемы, пояса и спиральные украшения, вероятно, также и кольца, обоймы, ободки, обручи, зеркала, анатолийские штандарты тоже принадлежат к космологической символике.

Список литературы

- Буковский З. Комплекс греко-скифских предметов из Виташкова (Феттерсфельде), воеводство Зеленая Гура (Западная Польша). Происхождение, датировка, функции// Причерноморье в VII-V вв. до н.э. Тбилиси, 1990. С.140-170.
- Кожин М.П. К проблеме происхождения колесного транспорта // Древняя Анатolia, Москва, 1985. С.169-182; Первые повозки // Вопросы истории, №7. С.74-79. Табл. 28-29.
- Кубарев В.Д. Древние изваяния Алтая (оленевые камни). Новосибирск, 1979.
- Кузьмина Е.Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов // Скифы и сарматы. Киев, 1977. С. 96-119.
- Техов Б.В. Тлийский могильник 1 (комплексы XVI-X вв. до н.э.). Тбилиси, 1980; Тлийский могильник 11 (комплексы IX- пер. пол. VII вв. до н.э.). Тбилиси, 1981.
- Amiet P. *La Glyptique mesopotamienne archaïque*. Paris, 1960; *La Glyptique mesopotamienne archaïque*. Paris, 1963 (*Syria*, XL, fasc.1-2); *Elam*. Auvers-sur-Oise, 1966; *Glyptique susienne*. Paris, 1972; *L'art du Proche-Orient ancien*. Paris, 1977.
- Anati E. *Val Camonica*. Paris, 1960; *Evolution de l'art camunien* // *L'art rupestre - Negev et Sinaï*. Milan, 1979; *Archeologia* (Dijon), 1978, pp. 10-17, 18-21.
- Bloch R. *La divination dans l'Antiquité*. Paris, 1984.
- Contenau G. *La civilisation des Hittites et des Hurrites de Mitanni*. Paris, 1948; *La civilisation d'Assyrie et de Babylone*. Geneve, 1975.
- Demargne P. *Naissance de l'art grec*. Paris, 1963.
- Furmanek V. *Svidectvo bronzoveho veku*. Bratislava, 1979.
- Kolnikova E. *Keltske mince na Slovenski*. Bratislava, 1978.
- Mellaart J. *Villes primitives d'Asie Mineure*. Paris, 1969.
- Sandars Nancy K. *Les Peuples de la mer*. Paris, 1981.

Rostislav Pshenko ON THE SYMBOLISM OF EURASIAN VEHICLE summary

A vehicle is considered to be an element of technical history. Very often the semantic depictions of a vehicle are used for elaboration of the chronological-evolutional schemes. For all this little attention is given to special expressive means and the objects pursued by an ancient artist. The fact that the vehicle representation has several symbolic traits and is usually executed in form of a pictogram is also left out of account.

One of the most ancient vehicle's images is connected with phallic symbol (Kubarev, 1979, p.33). The other symbol of vehicle is a double volute. One more symbolic interpretation of two-wheeled vehicle or a chariot is known. It is more hypothetical and older and denotes harnessed animal. The vehicle itself and its attributes, in this case, convey astral conceptions.

Thus, the history of vehicle is not a technique, but a cult.

И.Д.РУСАКОВА, Е.С.БАРИНОВА (КЕМЕРОВО) НОВЫЕ ПЕТРОГЛИФЫ НА ТОМИ

Летом 1993 г. музеем-заповедником "Томская Писаница" была проведена экспедиция, в задачи которой входило обследование скальных выходов Правобережья р.Томи с целью поиска новых петроглифов. С воды осматривались скалы на участке между музеем-заповедником и г.Юргой.

Скальный массив начинается у д.Пача и заканчивается у с.Поломошное Яшкинского района Кемеровской области. На этом участке расположены уже известные памятники наскального искусства: Новоромановская писаница, Висячий Камень, Тутальская писаница (Окладников, Мартынов, 1972; Баринова, 1993; Ковтун, 1993). В нескольких местах массив прерывается надпойменными террасами. В 1990 г. на четырех из них были обнаружены остатки древних поселений, содержащие каменные орудия и фрагменты орнаментированной керамики, которые можно датировать эпохами неолита и бронзы (Баринова, Горяев, 1991; Ковтун, 1993).

В ходе работы нами были обнаружены две неизвестные ранее писаницы, а также новые плоскости на уже известных памятниках.

Первая из писаниц находится на скальной гряде, расположенной ниже устья р.Долгой, напротив с.Новороманово, между Новоромановской писанией и Висячим Камнем. Новый памятник получил название Вторая Новоромановская писаница. Ее протяженность около 350 м. Расстояния между группами, а их три, 40 и 250 м. Ориентация плоскостей преимущественно юго-западная. Петроглифы находятся на отвесных или несколько наклонных плитах, чаще всего соприкасающихся с водой в период паводка. Некоторые из них расположены на высоте 4-5 м от летнего уровня воды. Большая часть рисунков сильно пострадала от воздействия природных факторов (выветривание, лишайники, размывание водой). На некоторых из них есть современные надписи.

Первую группу представляет большая плоскость около 6 м в длину и 1,5-2 м в высоту. Она плохо сохранилась; большая ее часть обрушилась, судя по фрагментам изображений. Плоскость расположена в месте, удобном для причала, поэтому, как и все окружающие ее камни, покрыта современными надписями.

Сохранилось три изображения: антропоморфное, птица и животное (возможно, медведь на задних лапах) (рис.2,А,Б,В). Два изображения сохранились фрагментарно (рис.3,А). Выбивка мелкая, точечная. Загар камня и рисунков идентичен - черного, иногда с бурьими пятнами, цвета. Все изображения выполнены выбивкой одинаковой глубины и размера, что позволяет предполагать их одновременность.

Вторая группа удалена от первой на 40 м выше по течению. Здесь обнаружено 6 плоскостей очень плохой сохранности. Первая из них - размером 0,6 x 0,8 м - находится на высоте 4,5 м над летним уровнем воды. Она наклонена так, что рисунки "смотрят" вниз под углом около 70 градусов. Верхняя часть сколота. На поверхности современная надпись краской. На плоскости сохранились остатки изображения шагающего животного - задняя часть туловища, ноги. Загар камня и выбивки-черный (рис.4,А). На расстоянии около 8 м от первой плоскости и приблизительно на той же высоте находится валун, на разные грани которого нанесены рисунки. Это 2,3 и 4 плоскости. Поверхность камня неровная, складчатая. Такой она была, вероятно, и в момент нанесения петроглифов. Выветривание и разрастание лишайника послужили добавочными факторами. Поэтому рисунки очень плохо различимы. Рисунки и камень покрыты патиной одного цвета.

Вторая плоскость размером 0,5x0,8 м. Левая верхняя часть сколота. Сохранились фрагменты изображений: шагающий лось, схематично показанная лодка, а также неопределенная выбивка (рис.4,Б). Выбивка крупная по размеру и глубокая. Загар черный. Сверху - надпись красной краской.

Третья плоскость расположена перпендикулярно второй. Сильно поросла лишайником. Неопределенная выбивка глубиной до 1,5 мм. Цвет патины черный с бурьими пятнами (рис.4,Г).

Четвертая плоскость размером 1x1 м с едва различимой выбивкой неопределенных знаков (рис.4,Е). Выбивка редкая, глубиной до 2 мм. Загар камня и выбивки - черный.

Ниже этих плоскостей, у самой воды, находится еще одна, вертикальная, плоскость, сильно разрушенная. Площадь ее примерно 1,2 x 0,7 м, но остались только следы изображения одного животного - задняя часть массивного туловища. Выбивка крупная, загар черный (рис.4,В).

На отдельном валуне находится шестая плоскость, сильно выветренная. Площадь ее 0,4x0,3 м. Остатки неопределенного изображения. Выбивка крупная и глубокая, покрыта лишайником. Патина красно-коричневого цвета (рис.4,Д).

На расстоянии около 250 м от второй группы была обнаружена очень интересная плоскость размером около 2,5x1,5 м. Рисунки выбиты на наклонной плите (угол наклона 70 градусов). От нижнего края плоскости до поверхности воды около 1,2 м. В половодье, вероятно, нижняя ее часть заливается.

Петроглифы сохранились здесь лучше, чем на предыдущих группах, хотя камень и пострадал от времени: вертикальная трещина проходит вдоль всей композиции, деля ее на две части; в обеих частях имеются крупные сколы и лишайник. Всего насчитывается 12 изображений, объединенных композиционно (рис.5). В левой верхней части - антропоморфное существо с поднятыми вверх руками, сжатыми в кулаки. Ниже и правее - двойной палимпсест: антропоморфное существо с лучами над головой; поверх него выбит лось, идущий вправо (часть головы утрачена); этот лось перекрывается другим изображением лося, идущего влево. Характер выбивки различен. Антропоморфные фигурки выбиты мелкими точечными ударами глубиной до 2 мм. Лучи, руки и ноги "солнцеголового" покрыты более крупной неопределенной выбивкой. Определить, что было выполнено раньше, невозможно.

Все лоси выполнены в одной манере: выбивка крупная и глубокая (до 3,5 мм), контурная. Голова выбита сплошь и зашлифована. На шее у двух животных - полосы. Слева ниже находятся следующие изображения: неправильный овал, выбитый контурно; круг с крестом на крупном лосе. Остальные фигуры - лоси, не сохранившиеся полностью. Интересно изображение, похожее на котел. Напоминает оно и незаконченную морду медведя.

При повторном копировании Висячего Камня была обнаружена еще одна плоскость на III группе. Ее размеры 1,5x1,3 м. Обращена к воде. Сохранность плохая. Выбивка крупная, редкая, глубиной до 3 мм. Плоскость и выбивка покрыты патиной черного цвета. Внизу изображен крупный лось, справа - фигура копытного животного. Сверху - фрагмент лосиной морды. В центре и слева - остатки крупной выбивки (рис.6).

Следующий памятник - Никольская писаница - расположен напротив населенного пункта Мясокомбинат, в 200 м вверх по течению от впадения р.Никольской в р.Томь. Общая протяженность - около 1,5 км. Рисунки расположены тремя группами на расстоянии 880 и 600 м друг от друга.

Первая плоскость с рисунками находится на высоте около 9 м от летнего уровня воды. Ее размеры 1,2 x 3 м. В древности, вероятно, вся поверхность была покрыта петроглифами, большая часть которых утрачена (рис.7). На больших участках сохранились фрагменты изображения семи лосей. Выбивка неглубокая. Плоскость слабо патинирована. Цвет камня - буро-коричневый, цвет выбивки - серый.

Вторая группа состоит из двух плоскостей и находится в 880 м от первой вверх по течению, в месте, где река образует небольшую бухту. Первая плоскость, размером 0,4x0,4 м, расположена на высоте около 2 м над водой. Цвет камня и выбивки-черный с бурьими пятнами. Выбивка крупная, частая, глубиной до 1,5 мм. Изображены два копытных животных и фрагменты неопределенных изображений (рис.8,А).

Вторая плоскость находится в 2-х м правее и выше, размерами 0,7x0,3 м. Выбивка крупная, глубиной до 2 мм. Поверхность камня - буро-коричневого цвета, выбивка - темно-серого. В верхней части плоскости выбита плавная линия, внизу - фрагменты трех фигур: неопределенного животного, лося и целящегося в него лучника (рис.8,Б).

Третья группа расположена в 600 м от второй вверх по течению и состоит из двух плоскостей. Плоскость 1 размером 0,3x0,4 м находится на высоте около 4 м. Выбивка мелкая, загар почти отсутствует. Сохранились схематичные фигурки копытных животных, лучника, выбивка в форме окружности (рис.9,А).

Плоскость 2 находится в 4 м вверх по течению. Размеры 0,3x0,8 м. Высота над уровнем воды - 3 м. В нескольких местах есть отслоение древней поверхности и разрастание лишайника. Выбивка мелкая, плотная. Загар практически отсутствует. Сверху - остатки изображения крупного животного. Ниже - две схематичные лодки и неопределенные фрагменты (рис.9,Б).

Тутальская писаница, находящаяся напротив г.Юрги, в Яшкинском районе у д.Поломошная, уже известна исследователям (Овчинников, 1910; Окладников, Мартынов, 1972). Одна из ее плоскостей была скопирована с целью выяснить произошедшие за 25 лет изменения (рис.10). В 1993 г. были обнаружены еще 4 небольшие плоскости с рисунками. На расстоянии 600 м от первой плоскости вверх по течению, на высоте около 15 м, в труднодоступном месте находится плоскость размером 0,7x0,9 м, обращенная также к воде. Скальная поверхность бурого цвета с коричневыми пятнами. Изображен лось, бегущий вправо. Выбивка мелкая, частая в передней части и более мелкая в задней, глубиной до 2 мм, сильно выветренная. В задней части туловища - скол, под который попала одна нога, вторая также ушла под скол. Загар выбивки более светлый, чем камня, сероватый. Туловище выбито сплошь, не выбиты: ноздря, глаз и небольшой круглый участок в районе лопатки (рис.11,А).

Далее, в 50 м вверх по течению от плоскости, открытой Н.Овчинниковым, находятся еще две плоскости (4 и 5) на расстоянии около 20 м одна от другой. На четвертой, на высоте около 3 м над летним уровнем воды, выбито 2 животных. Похоже, что это лоси. У первого из них задние ноги показаны не полностью, у второго голова сколота. Немного выше сохранились остатки неопределенной выбивки (рис.11,Б). Загар камня и изображений черный, выбивка силуэтная, частая. Контуры несколько размыты от частого соприкосновения с водой.

Пятая плоскость, размером 0,9x0,6 м, находится на высоте около двух метров над водой, немного дальше от берега, отличается по сюжету и по стилю от основной массы рисунков Томи. Здесь схематично показаны копытные животные, но не лоси; изображения силуэтные. Кроме этих фигур есть еще знаки: овал, неправильный круг и, вероятно, незаконченное

изображение (рис.12). Цвет камня красно-коричневый, рисунки покрыты несколько более светлой патиной с черными вкраплениями.

Шестая плоскость удалена от остальных на расстояние около 1200 м. Она расположена на сохранившемся участке осыпающихся скал, покрытых колючим кустарником, на высоте около 6 м над уровнем воды. Размеры ее 0,8x0,9 м. Цвет камня красновато-коричневый, выбивки - несколько светлее. Поверхность камня шероховатая, выбивка мелкая. Шагающий вправо крупный лось изображен контурно, лишь голова выбита сплошь. Сохранились остатки еще какой-то выбивки (рис.11,В).

Думается, число древних рисунков в районе Тутальской писаницы было гораздо большим, однако из-за интенсивного разрушения скал они утрачены.

Таким образом, нужно отметить, что основную массу рисунков Правобережья Томи составляют лоси. Выполнены они преимущественно в традиционной манере, присущей аналогичным изображениям с писаниц лесной Сибири. Почти все они показаны в движении и направлены вправо, навстречу течению реки.

До последнего времени петроглифы данного типа, выполненные в так называемом "ангарском" стиле, датировались эпохой неолита (Окладников, 1966; Окладников, Мартынов, 1972; Пяткин, Мартынов 1985 и др.). Сейчас же в массе томских петроглифов можно выделить пласт, который датируется временем более поздним. Пока с большой степенью уверенности можно сказать, что к эпохе бронзы относится основная часть рисунков Висячего Камня и Второй Новоромановской писаницы.

Интересен тот факт, что были найдены плоскости с изображением иного, чем на большинстве писаниц Томи, стиля. На пятой плоскости Тутальской, а также на первой плоскости второй группы и на первой плоскости третьей группы Никольской писаницы выбиты животные, схематизм изображения которых позволяет лишь предполагать, что это копытные (рис.8,А; 9,А; 12). На одной из плоскостей показан также лучник с натянутой тетивой. Вероятно, данные композиции принадлежат к более позднему периоду, чем все остальные томские петроглифы.

Список литературы

- Баринова Е.С. Висячий Камень - новый памятник наскального искусства в Нижнем Притомье // Современные проблемы исторического краеведения. Тезисы докладов. Кемерово, 1993.
- Баринова Е.С., Горяев В.С. Новые археологические памятники Нижнего Притомья // Проблемы археологии и этнографии Сибири и Дальнего Востока. Т.1. Красноярск, 1991.
- Ковтун И.В. Петроглифы Висячего Камня и хронология томских писаниц. Кемерово, 1993.
- Молодин В.И. Еще раз о датировке Турочакских писаниц // Культура древних народов Южной Сибири. Барнаул, 1993.
- Овчинников Н. О "писаных" камнях в Томском уезде // Алтайский сборник. Т.100. Барнаул, 1910.
- Окладников А.П. Петроглифы Ангары. М.; Л., 1966.
- Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. М., 1972.
- Пяткин Б.Н., Мартынов А.И. Шалаболинские петроглифы. Красноярск, 1985.

I.D.Rusakova, E.S.Barinova NEW PETROGLYPHS AT THE TOM RIVER. summary

The right bank on the Tom is known for four rock art sites (Tomskaya, Tutalskaya, Novoromanovskaya, Visyachy Kamen). In 1993 new sites were discovered by the authors of this publication: Nikolskaya and Novoromanovskaya II. The majority of images are exerted in the traditional manner of Tom's petroglyphs. The basic image is elk. There are also solitary images of bear, birds, indefinite hoof animals, archer and anthropomorphic "sun-headed" creatures.

Newly found compositions and specified palimpsests allow to raise a question of some rock art layers on the Tom dated from the Early Bronze Age.

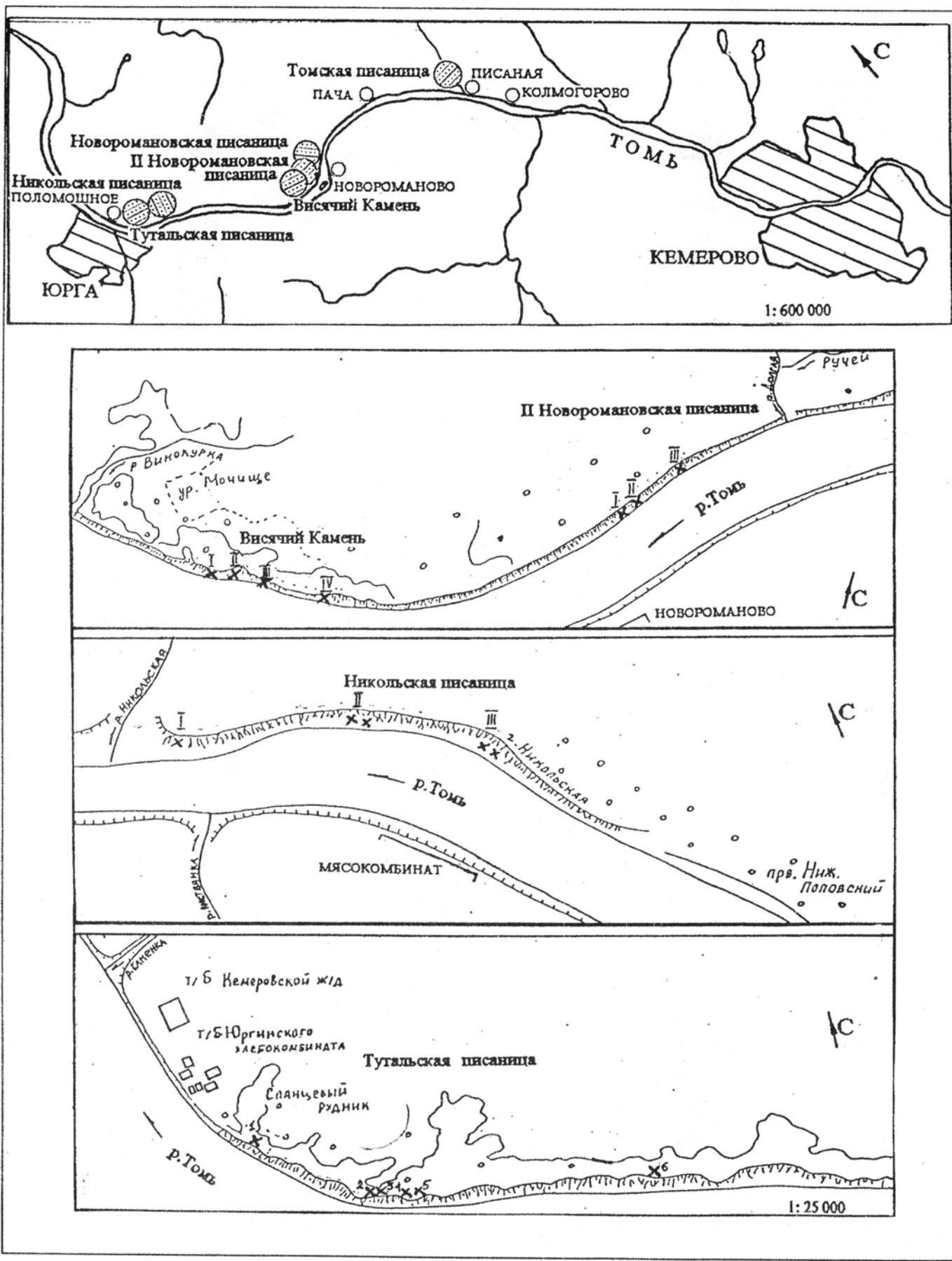


Рис.1. Карта расположения писаниц на р.Томи
Fig.1. The sites of rock art on the river Tom

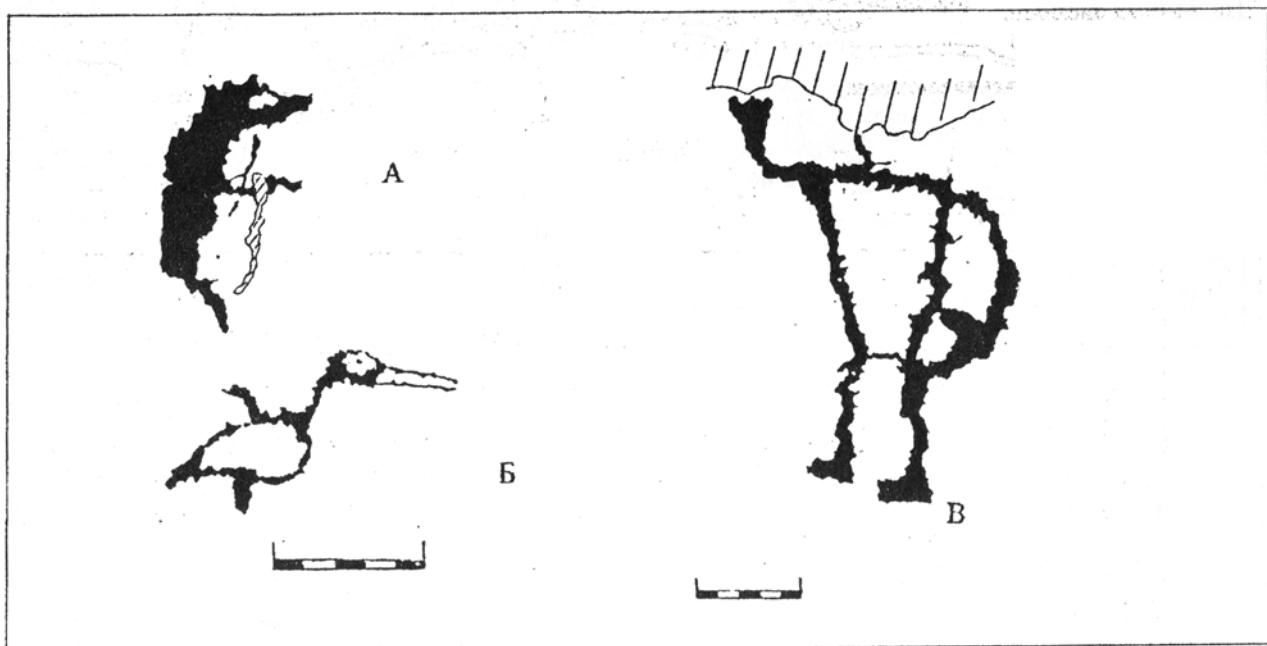


Рис.2. II Новоромановская писаница: гр.I
Fig.2. II Novoromanovskaya pisanitsa: gr.I

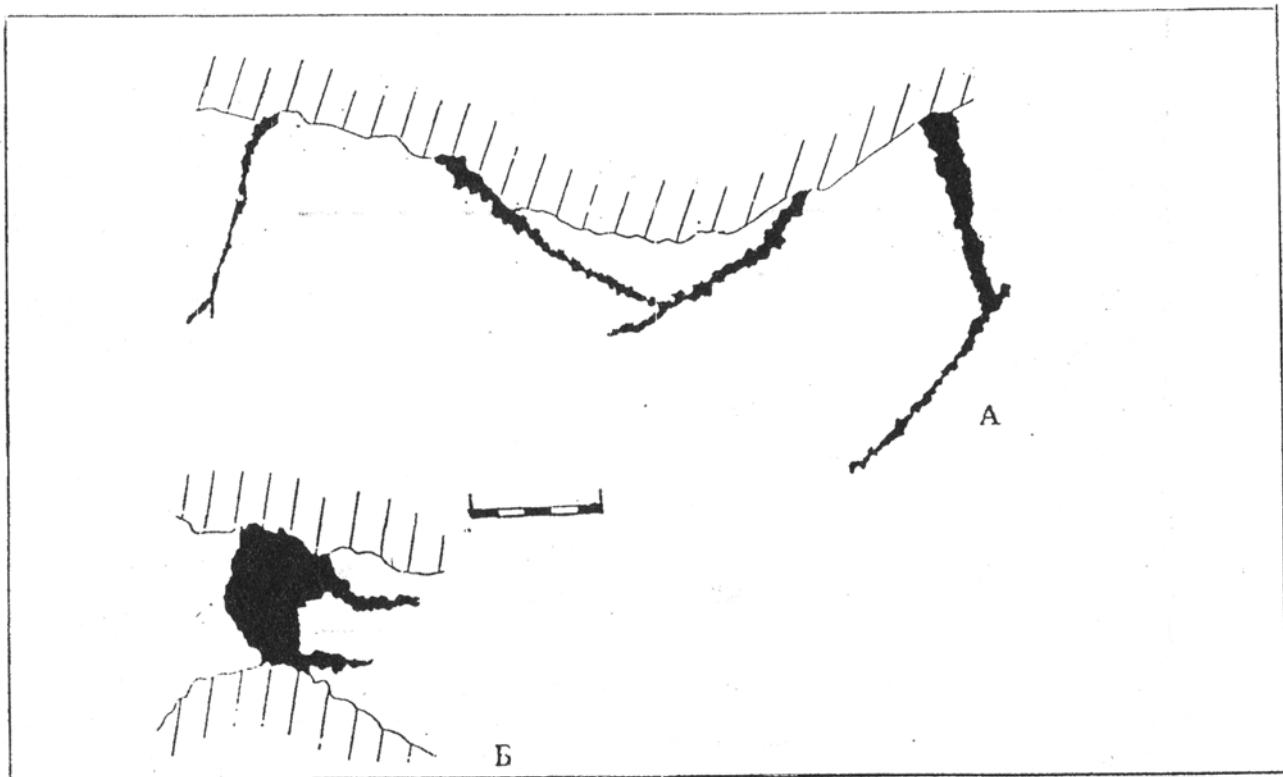


Рис.3. II Новоромановская писаница: гр.I
Fig.3. II Novoromanovskaya pisanitsa: gr.I



Рис.4. II Новоромановская писаница: гр.II
Fig.4. II Novoromanovskaya pisanitsa: gr.II

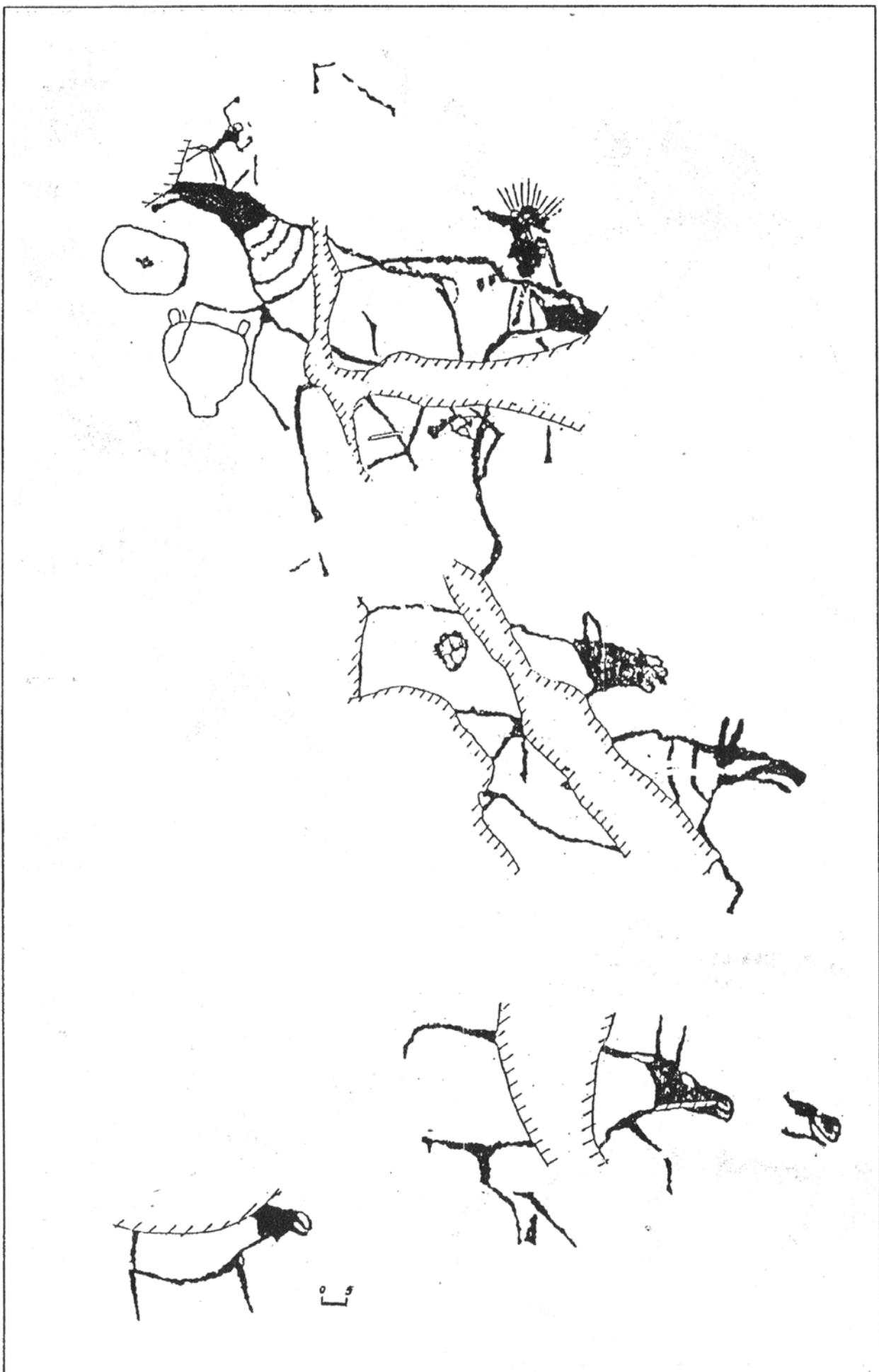


Рис.5. II Новоромановская писаница: гр.III
Fig.5. II Novoromanovskaya pisanitsa: gr.III

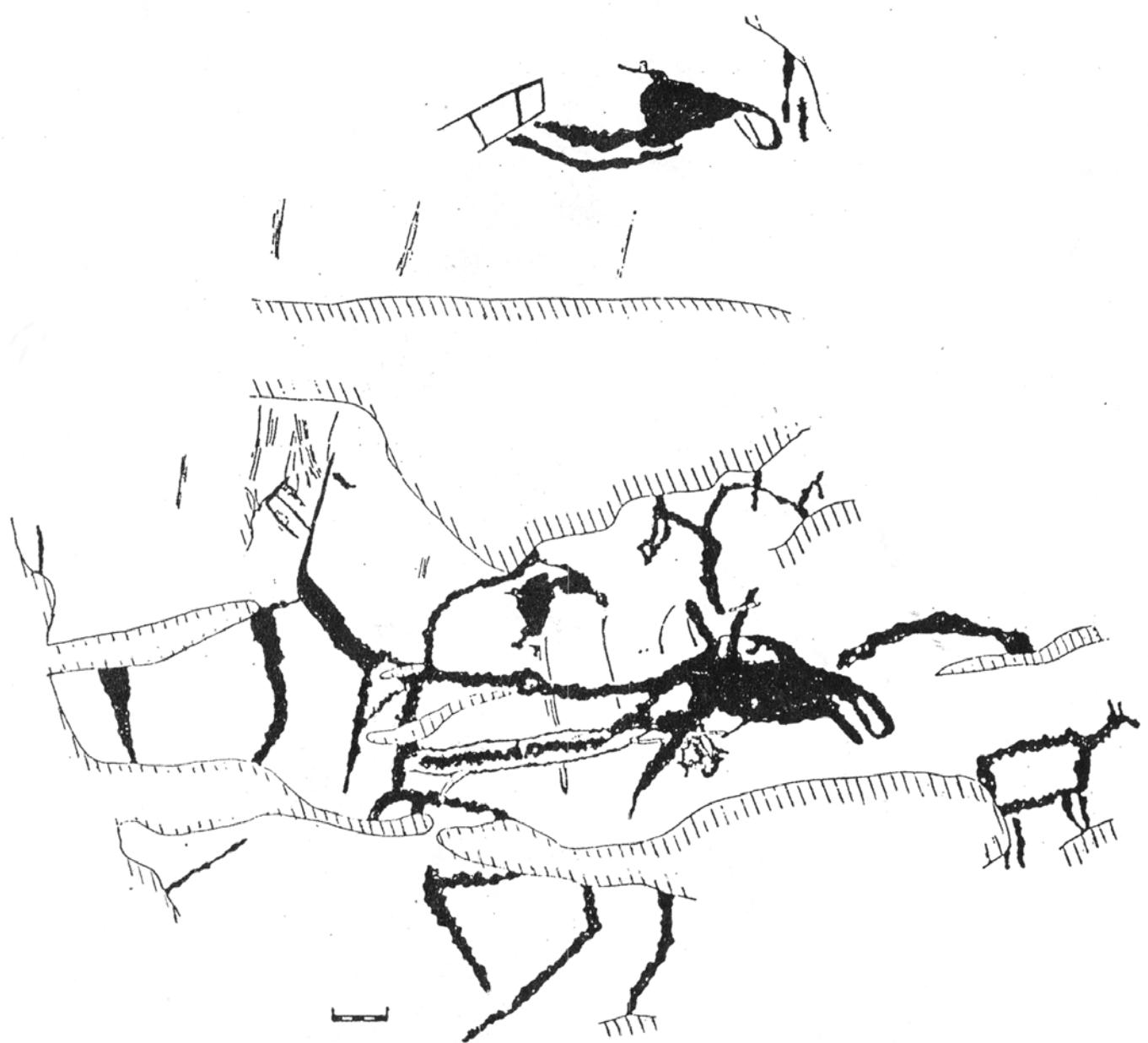


Рис.6. Висячий Камень: гр.III, пл.3
Fig.6. Visyachy Kamen: gr.III, surf.3

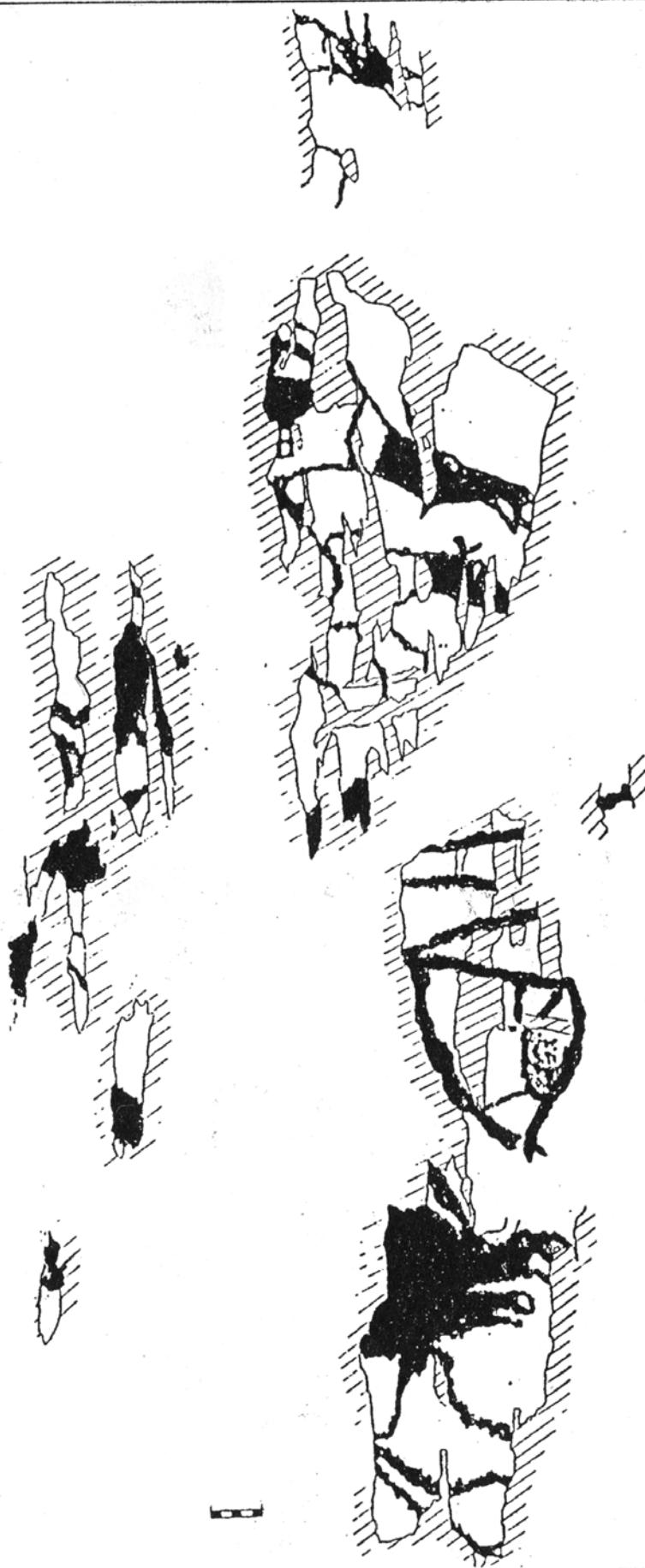


Рис. 7. Никольская писаница: гр. I
Fig. 7. Nikolskaya pisanitsa: gr. I

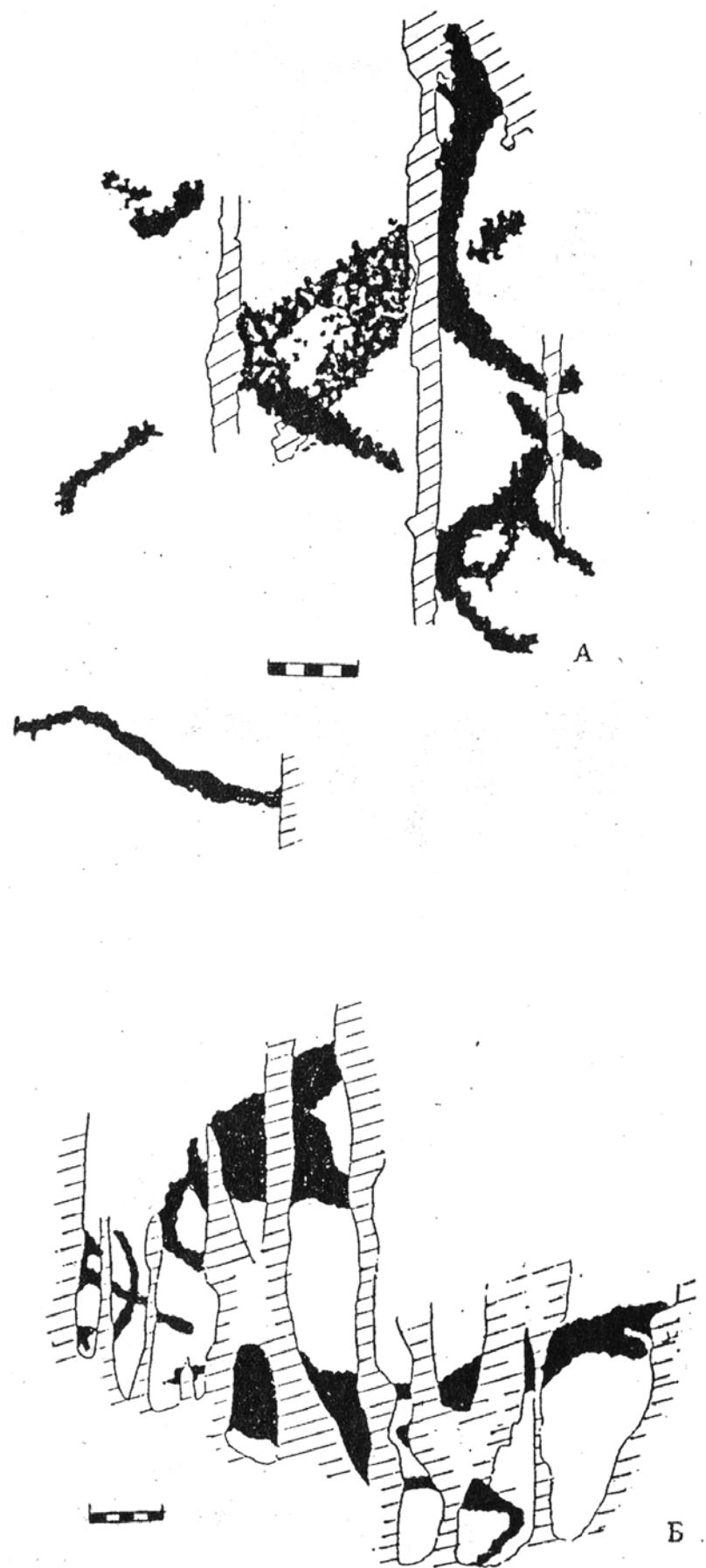


Рис.8. Никольская писаница: А - пл. I; Б - пл. 2 (гр.II)
Fig.8. Nikolskaya pisanitsa: A - surf. 1; B - surf. 2 (gr.II)



Рис.9. Никольская писаница: гр.III, А - пл.1; Б - пл.2
Fig.9. Nikolskaya pisanitsa: gr.III, A - surf.1; B - surf.2



Рис.10. Тутальская писаница: пл.3
Fig.10. Tutalskaya pisanitsa: surf.3

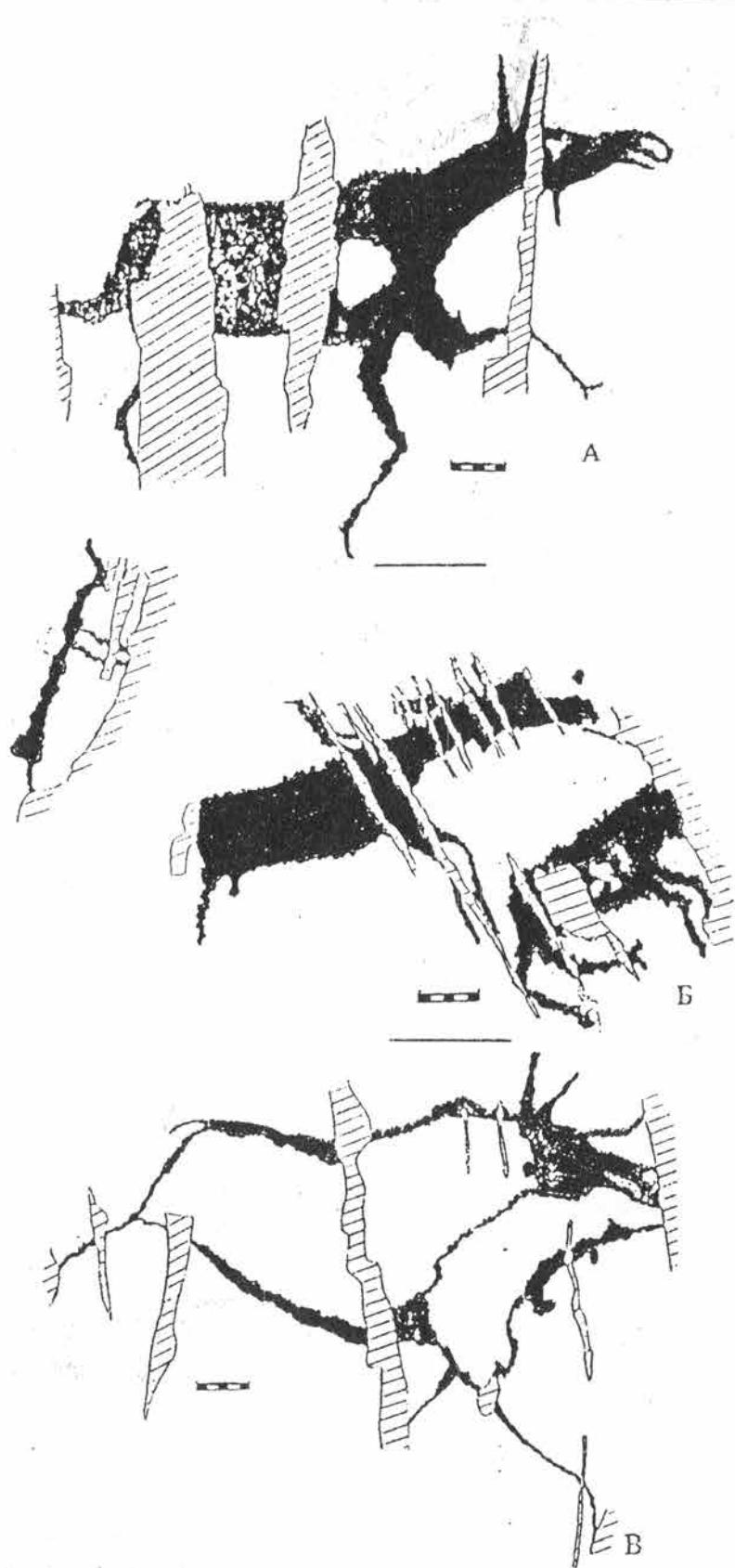


Рис.11. Тутальская писаница: А - пл.2; Б - пл.4; В - пл.6
Fig.11. Tutalskaya pisanitsa: A - surf.2; B - surf.4; C - surf.6



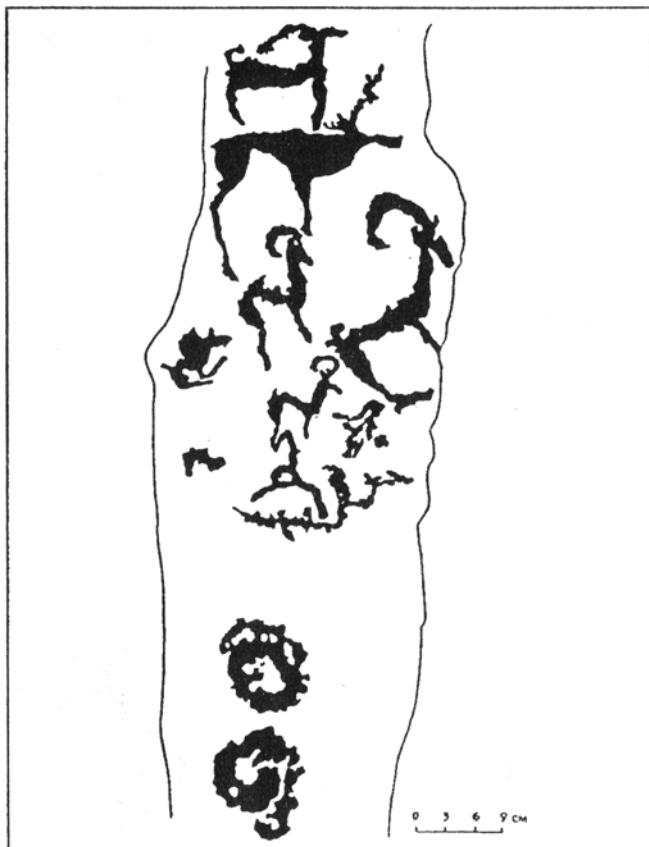
Рис.12. Тутальская писаница: пл.5
Fig.12. Tutalskaya pisanitsa: surf.5

Д.В. ЧЕРЕМИСИН (НОВОСИБИРСК)
ПЕТРОГЛИФЫ ЛЕВОГО БЕРЕГА РЕКИ ЧУИ
(ГОРНЫЙ АЛТАЙ)

В 1988-1989 гг. автор проводил исследования наскальных изображений левого берега реки р.Чуи. В ходе пешеходных маршрутов был обследован участок от ручья Ашха-Яхта (напротив известного местонахождения Калбак-Таш на правом берегу Чуи) до ее слияния с Катунью. Были зафиксированы изображения, выбитые и вырезанные на выходах коренных пород, на береговых обрывах скал по течению Чуи и впадающих в нее ручьев, а также на каменных глыбах, лежащих на береговых террасах. Полученные результаты частично опубликованы (Черемисин, 1990; 1993), данная статья продолжает публикацию и интерпретацию материалов.

Ашха-Яхта 1.1. Левый берег одноименного ручья. Выходы коренных пород (зеленоватые сланцы, покрытые темно-серым, местами черным загаром), поднимаются здесь двумя пологими языками. На отвесной плоскости, обращенной на юг, выбиты изображения животных (олень, хищник, горные козлы), а также неясные фигуры, концентрические круги (рис.1). Выбивка крупноточечная, глубина 1-2 мм, изображения интенсивно патинированы.

Рис.1.



Ашха-Яхта 1.2. На участке размерами 2 x 1 м, относительно ровном среди глубоких трещин, зафиксированы около 40 изображений в многофигурной композиции (рис.2). Представлены животные (быки, горные козлы, лось, хищники) и антропоморфные персонажи. Две человеческие фигуры в грибовидных головных уборах переданы с копьями и палицами в руках. Другие, "кругло-головые", антропоморфы вооружены либо только копьями, либо представлены без оружия. Персонаж, изображенный с разведенными в разные стороны ступнями, видимо, сюжетно связан с лосем, рога которого переданы в виде круга с лучами. Глубокая (до 2 мм) тщательная выбивка с ровным краем; за исключением одной фигуры горного козла, на туловище которого оставлены пятна скальной корки, все фигуры силуэтные. Петроглифы интенсивно патинированы, не отличаются по цвету загара от скалы, были покрыты плотным лишайником.

Ашха-Яхта 1.3. Плоскость размерами 1 x 1 м, представляет собой своеобразную ступень, расположенную почти горизонтально, покрытую плотным лишайником. После расчистки обнаружена

сцена охоты антропоморфного персонажа в грибовидном головном уборе на оленя (рис.3). Возможно, представлена охота с собакой. Глубина выбивки 0,5 мм, изображения интенсивно патинированы.

Ашха-Яхта 1.4. Среди глубоких трещин, на плоскости размерами 30 x 40 см выбиты изображения двух лучников, собаки, круг с лучами (рис.4). Край выбивки неровный, петроглифы интенсивно патинированы.

Ашха-Яхта 1.5. На плоскости размером 5 x 2 м, покрытой интенсивным черным загаром, серия изображений, часть из которых (гравировки) опубликована (Черемисин, 1993, с. 122, рис. 1-4). В нижней части плиты петроглифы нанесены путем выбивки, причем здесь выбитые изображения перекрывают гравированные эскизы (рис.5). Справа выбиты горный козел, олень, бык и неопределенное животное (рис.6). Все изображения интенсивно патинированы.

Ашха-Яхта 1.6. На узком отвесном участке скалы между глубокими трещинами выбиты 4 фигуры животных; выбивка глубокая, край неровный (рис.7).

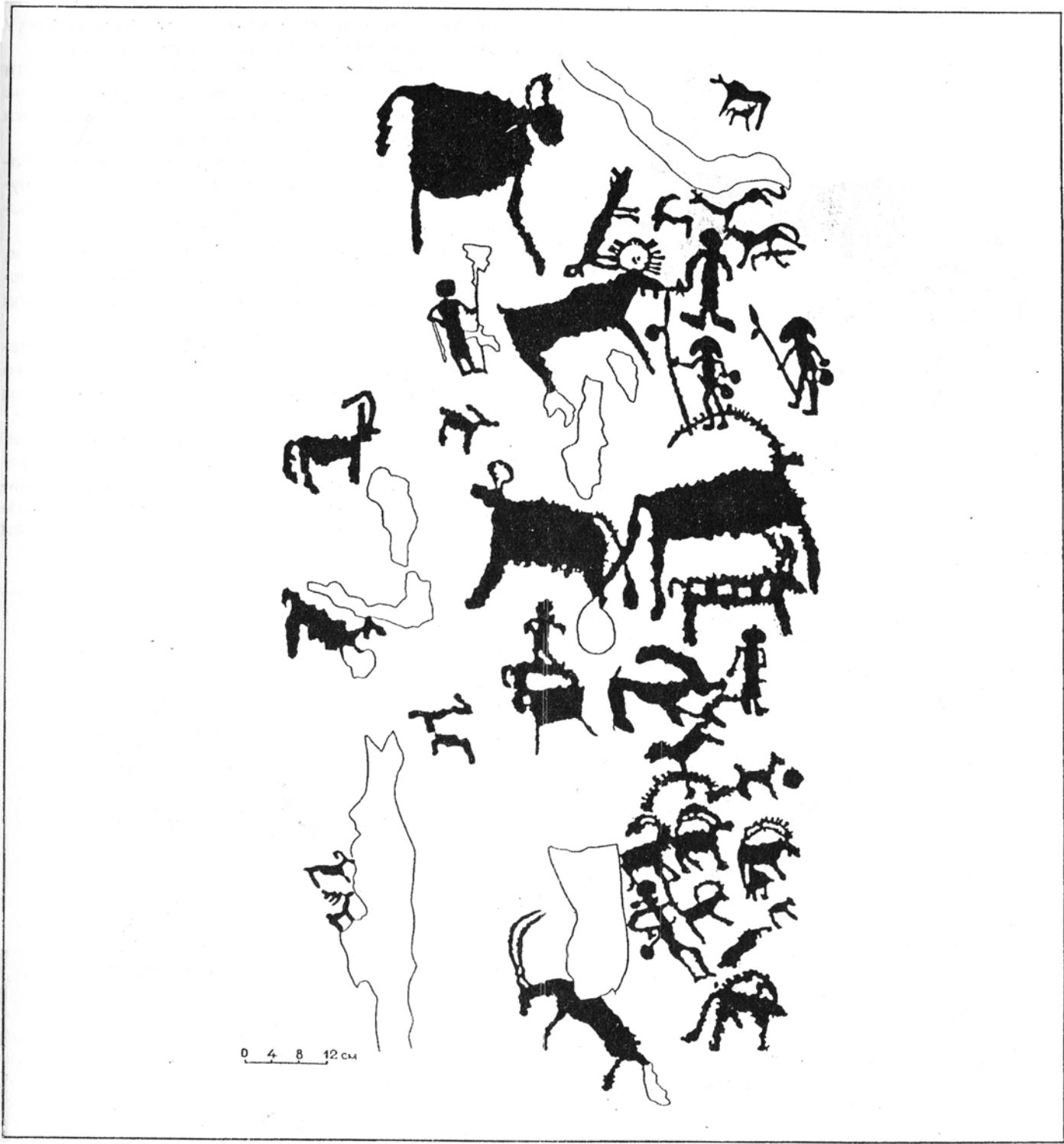


Рис.2.

Ашха-Яхта 1.7. Плоскость зеленого сланца, обращенная на север, образована в результате скола крупного скального блока. Поверхность сильно разрушена, изображения отличаются отсутствием патины. Изображение антропоморфного персонажа с поднятыми вверх руками и округлым предметом в руке, колесницы, оленя, собак, горного козла (рис.8). Очевидно, все персонажи связаны

композиционно. Плоскость интенсивно разрушается.

Ашха-Яхта 1.9. Горизонтальная плоскость на низкой ступени с восточной стороны скальных выходов. Изображение оленя в позе "внезапной остановки", бедро и плечо выделены нетронутыми пятнами скальной корки (рис. 9-2).

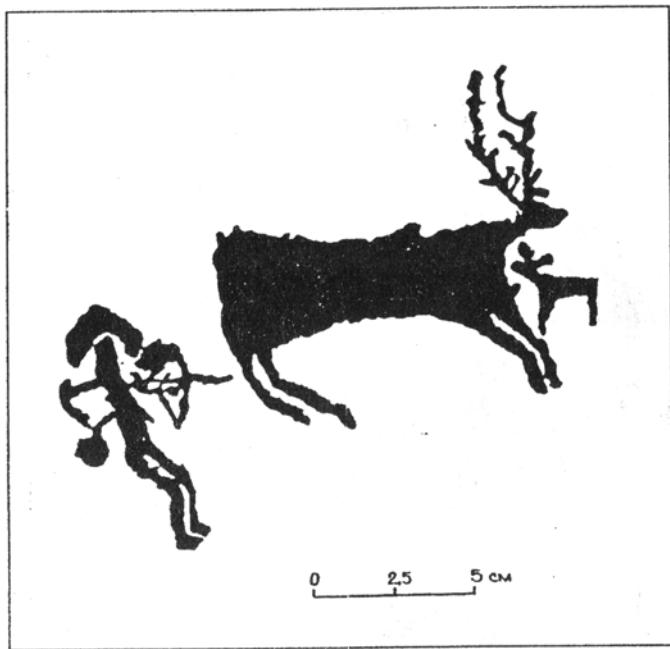


Рис. 3.

Ашха-Яхта 1.10. На другой ступени, рядом, также на горизонтальном участке, еще одно изображение оленя в подобной манере (рис. 9-1). Изображения этих двух плоскостей очень сильно патинированы, не отличаются по цвету от черного фона скалы.

Ашха-Яхта 1.11. Отвесная скальная поверхность, обращенная на юг. Композиция с изображением быка, горных козлов, антропоморфного персонажа (?) и лошади, неясных фигур (рис. 10). Мелкоточечная выбивка с ровным краем, перекрывающие композицию выбивки выполнены размытыми ударами.

Ашха-Яхта 2.1. В глубине скальных выходов, ниже по течению р.Чую, на отвесной плоскости, обращенной на юг, выбиты контурные изображения копытных: оленя и козлов в характерной позе с приподнятым крупом (рис.11).

Ашха-Яхта 2.2. На соседней плоскости те же персонажи переданы размытой силуэтной выбивкой (рис.12). Изображения слабо патинированы, были частично покрыты лишайником.

Следующим пунктом, где были обнаружены петроглифы, является местность Алты-Катындою (по одноименному ручью, впадающему в Чую). Гравировки этого пункта частично опубликованы (Черемисин, 1993). На отвесной береговой скале за прижимом перед впадением ручья Алты-Катындою в Чую на высоте 2 м глубокой резьбой нанесены 4 тамгообразных знака (рис.13), частично опубликованные В.Д.Кубаревым (Кубарев, 1988, с.108, рис.76,2). На этой плоскости помещены также многочисленные автографы местных жителей, начиная с начала XX века.

Ниже по течению Чуи, по террасе реки, тянется степь Алты-Катындою. По ее южному краю, у ручья, степь обрамлена скальными выходами.

Алты-Катындою 2.1. На отвесной поверхности сланцевой скалы серого цвета, обращенной на восток, после очистки плоскости от лишайника была скопирована композиция, включающая изображения оленей, козлов, лошади, лося, собаки и антропоморфных персонажей (рис. 14). Глубокая выбивка, ровный край, изображения однородно патинированы.

Алты-Катындою 2.2. Рядом, на плоскости, обращенной к северу, помещено контурное изображение лошади, нанесенное глубокой неровной выбивкой (рис. 15).

Алты-Катындою 2.3. На горизонтальной плоскости (ступень у подножия скалы) - изображение козла (?), а также 17 "чашечных" углублений-лунок (рис. 16). Изображения интенсивно патинированы.

Алты-Катындою 2.4. На отвесной плоскости, обращенной к северу, композиция, в которой дважды представлено противостояние оленя кошачьему хищнику или волку (рис.17). Композиция размещена на грани скалы, патинизация ее частей различна.

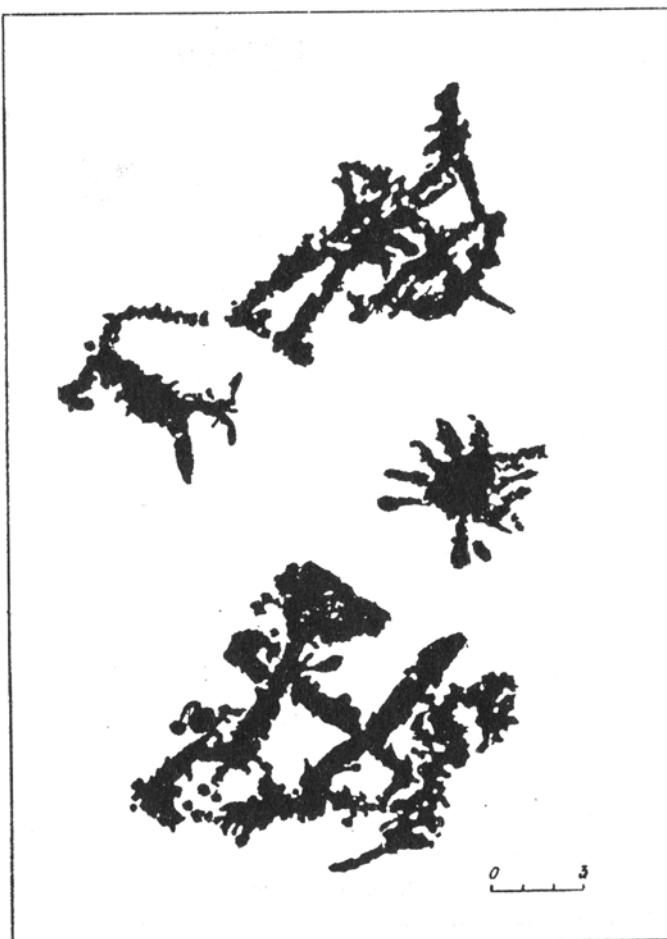


Рис. 4.



Рис. 5.



Рис. 6.

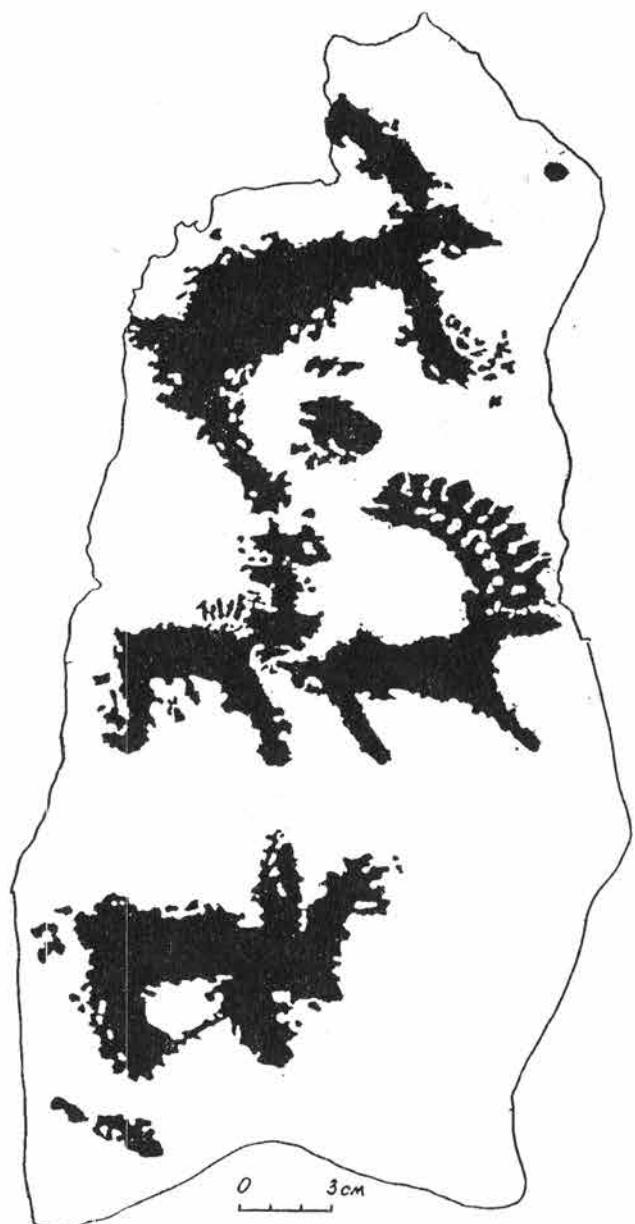
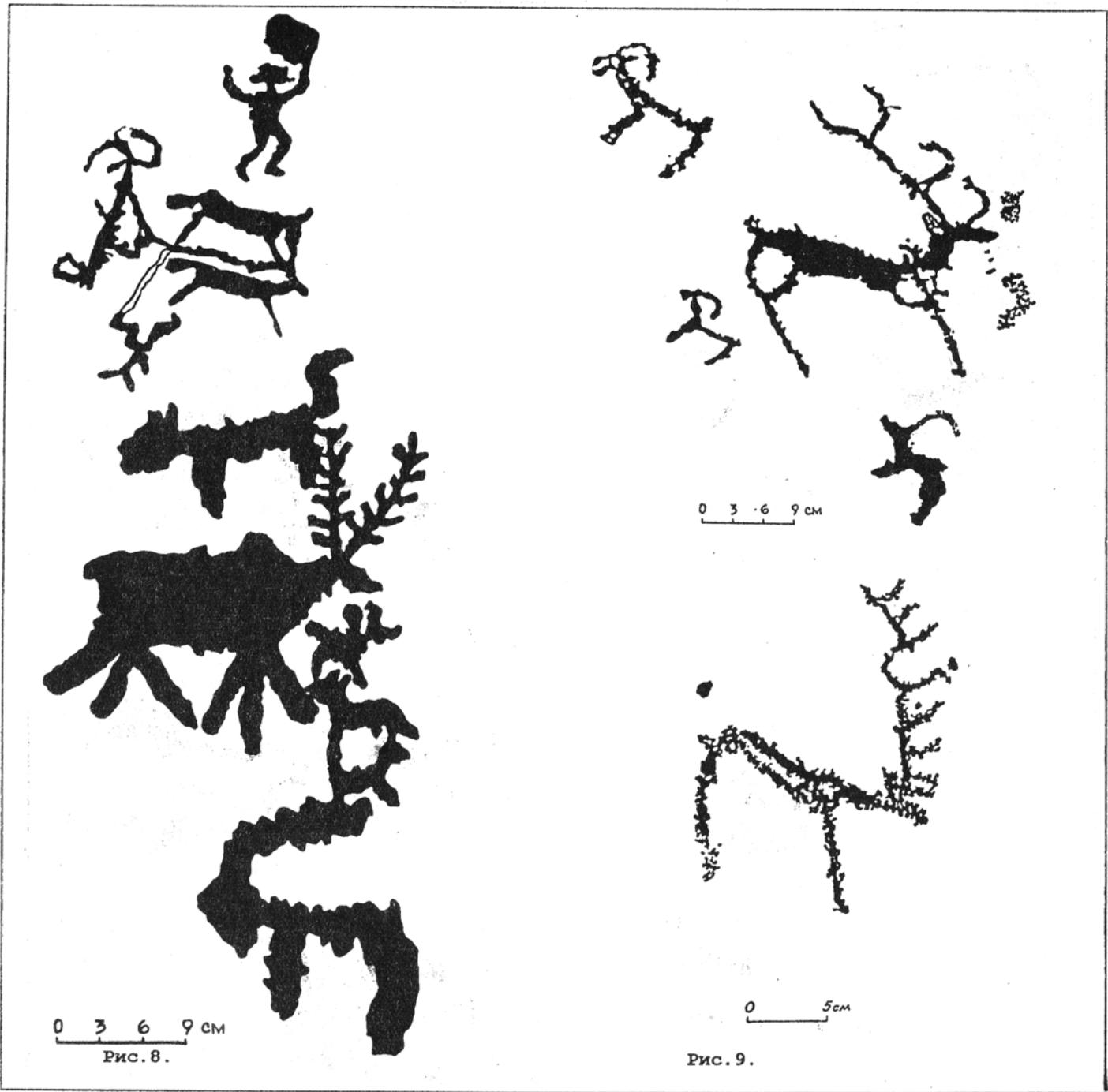


Рис. 7.



Алты-Катындоу 2.5. На горизонтальной ступени у подножия отвесной скалы выбиты криволинейные фигуры, напоминающие орнаментальный узор (рис.18). Глубокая выбивка, неровный край, плоскость покрыта лишайником. Ряд изображений этой местности зафиксирован на выходах коренных пород в 20-50 м к северу от скалы. Изображения сгруппированы на горизонтальных плоскостях, обращенных к небу.

Алты-Катындоу 3.1. Горизонтальная плоскость темно-серого цвета, покрыта лишайником. Изображены два антропоморфных персонажа, животные, солярные знаки (?) (рис.19). Петрогли-

фы нанесены ровным глубоким желобком, края сильно сглажены.

Алты-Катындоу 3.2. Горизонтальная плоскость, обращенная к небу, покрыта мощным слоем лишайника. Изображение лежащего "скифского" оленя в сочетании с чашечными углублениями-лунками (рис.20-1). Изображения нанесены широким контуром, глубина выбивки 1,5 мм. Контур петроглифа на уровне бедра оленя перебивает точечную выбивку, очевидно, не имеющую отношения к сюжету. Частично сохранилось, но плохо читается соседнее изображение на горизонтальной поверхности камня.

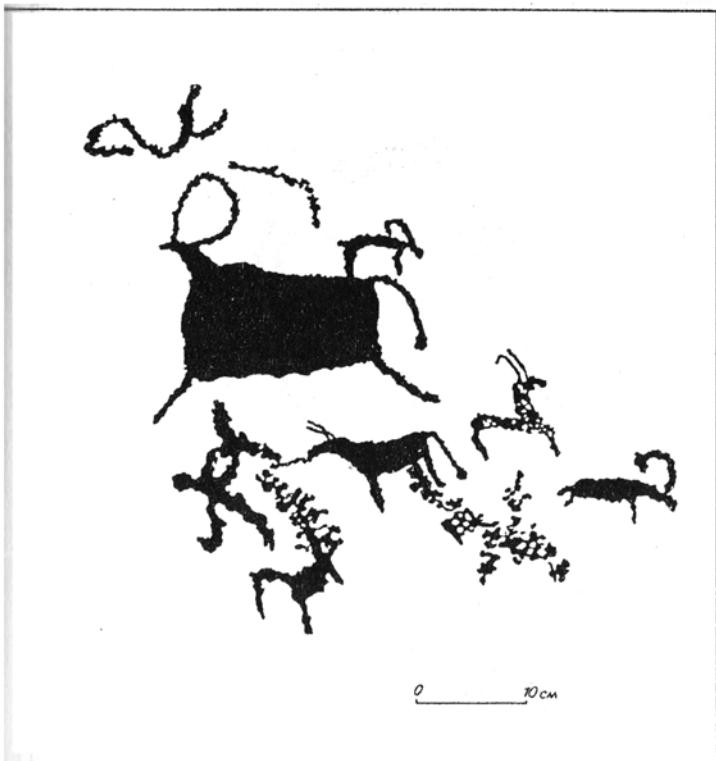


Рис.10.

Алты-Катындои 3.3. Горизонтальная плоскость камня, расположенного в 2-х м к западу от плоскости 3.2. Изображение стоящего оленя (нижняя часть размещена не на горизонтальной, а на спускающейся под углом поверхности) также сочетается с концентрическими углублениями (рис.20-2). Техника нанесения изображений стоячего и лежачего оленя идентична.

Алты-Катындои 3.4. Западный край выхода коренных пород, плоскость валуна сглажена и покрыта лишайником. Петроглифы частично помещены на горизонтальной, частично на спускающейся к земле плоскости валуна. Изображена сложная композиция, в центре которой - кошачий хищник со змеей в когтях (рис.21-1). Над ним - контур головы другого животного, от морды которого к когтям передней лапы хищника проведена широкая линия, прерванная в границах контура морды хищника. У зверя передана раскраска туловища или - транспарентно - внутренности и ребра. Между передней и задней лапами - несколько фигур животных, три фигуры горных козлов помещены слева от центральной фигуры. На горизонтальной поверхности камня изображения сильно сглажены, в нижней части выбивка сохранилась лучше, глубина до 2 мм, край ровный.

Ряд изображений зафиксирован также на каменных глыбах, лежащих у подножия гор в южной части степи Алты-Катындои (см.: Черемисин, 1990, с.163, рис. 1.7).

Часть петроглифов данного локуса относится к эпохе бронзы: изображения антропоморфных персонажей в грибовидных головных уборах, вооруженных копьями, палицами и луками и композиционно связанные с ними животные (быки, олени, горные козлы), а также композиция с колесницей. Другой, достаточно представительный пласт петроглифов, очевидно, относится к "ранне-скифской" эпохе, изображения стилизованы в арханомайэмирском стиле (поза внезапной остановки" в передаче копытных; противостоящие оленям хищники близки иконографии этого образа на оленевых камнях Монголии и Алтая, где акцентировалась раскрытая пасть с высунутым языком).

Большой интерес представляет сцена с кошачьим хищником в центре. Подобное построение композиций с крупной фигурой кошачьего хищника ("тигра") или нескольких "тигров" находит многочисленные аналогии в петроглифах Северного Китая (*Gai Shanlin*, 1986, pp.88 № 325, p. 128 № 508, p.174 № 689; *Xu Cheng, Wei Zhong*, 1993, p.68 № 340, tabl. XLVII,2; tabl. XXXV; *The Rock Arts of China*, 1933, p.21 № 31, p. 49, f.49, f.80, p.61 № 101).

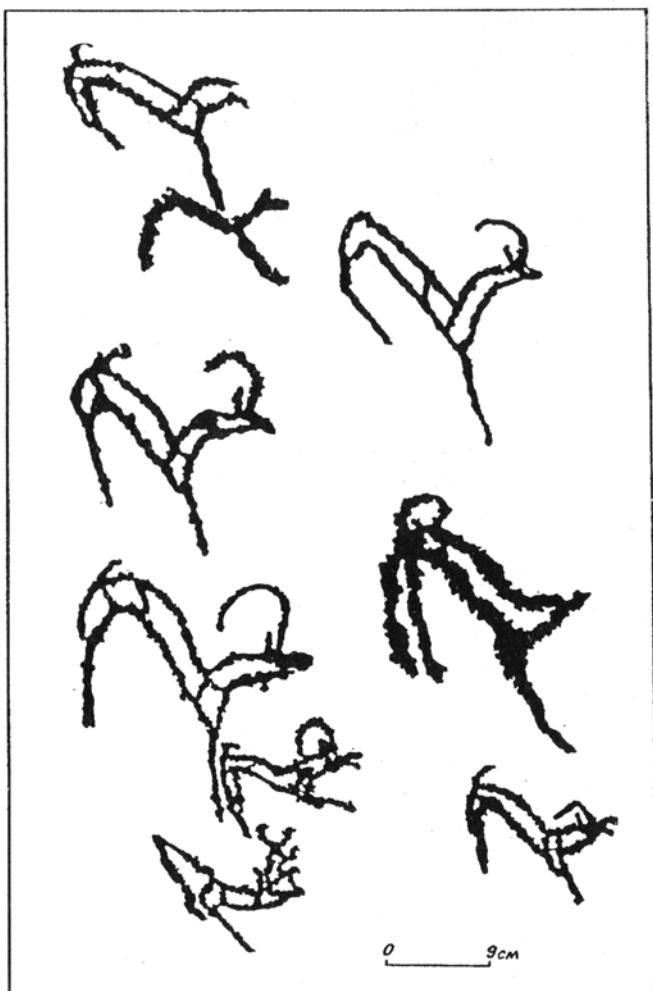


Рис.11.



Рис. 12.

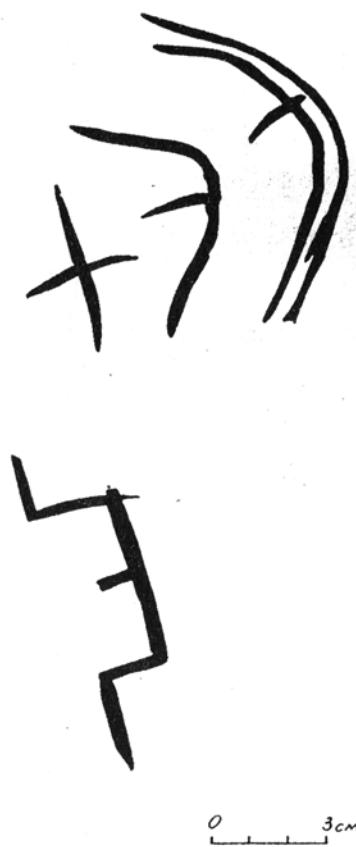


Рис. 13.

На наш взгляд, определенная аналогия имеется и с известной композицией из Нинся-Хуэйского автономного района (Xu Cheng, Wei Zhong, 1993, p.121 № 581; tabl.IX, *The Rock Arts of China*, 1993, p.51, f.83), где "взаимовписаны" кошачий хищник и транспарентно - "клювовидный" олень. Возможно, сюжет, имеющий близкое содержание, передан различными изобразительными вариантами.

Кроме того, композиция с кошачьим хищником и змеей имеет точные аналогии в трех золотых изделиях (поясных бляхах) Сибирской Коллекции Петра 1, хранящихся в Государственном Эрмитаже (Артамонов, 1973, с.135, № 183; с.138, № 186, 187) (рис.21, 2,3), а также в бляхе (возможно, парной Эрмитажной) из не дошедшего до нас и известного лишь по гравюрам собрания Н.Витсена, члена голландского посольства в Москве (рис. 21-4) (Witsen, 1785). Разница заключается лишь в том, что в этих изделиях представлен не кошачий хищник, а волк. Очевидно, что и в металлоискусстве, и в петроглифах запечатлена одна и та же евразийская мифологема I тыс. до н.э. "хищник и змея".

Замечательны олени, воспроизведенные на горизонтальных плоскостях из степи Алты-Катындой. Иконографически два эти изображения стоящего и лежащего оленя столь близки (пропорции, сходство линий шеи и приподнятой морды, идентичность линий, отделяющих шею и выделяющих треугольником лопатку), что, по моему убеждению, оба они выполнены одной рукой. Сочетание с образом оленя чашечных углублений дает дополнительное основание для трактовки этих изображений (одно - в классической позе "скифского" олена эпохи архаики) как воспроизведящих жертвенное животное. Воспроизведение "лабиринта" практически идентично большой серии подобных изображений на каменных плитах из тесинского могильника Есино III (Савинов, 1995, с.22-32). Еще одна сланцевая плита с аналогичным изображением, хранящаяся в фондах музея ИАиЭ СО РАН, происходит с правого берега р.Елангаш (материалы В.Д.Кубарева). Подобная манера связывается Д.Г.Савиновым с хуннской изобразительной традицией. Можно достоверно полагать, что подобные изображения помещались



Рис. 14.



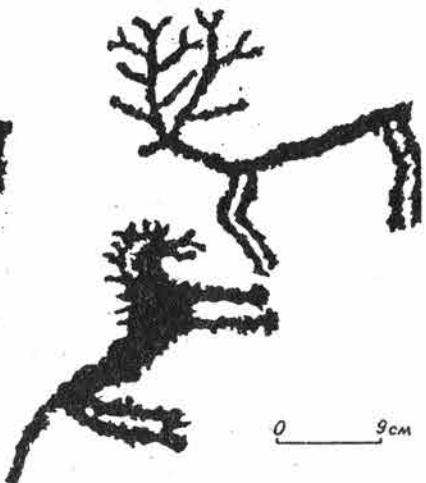
Рис. 15.



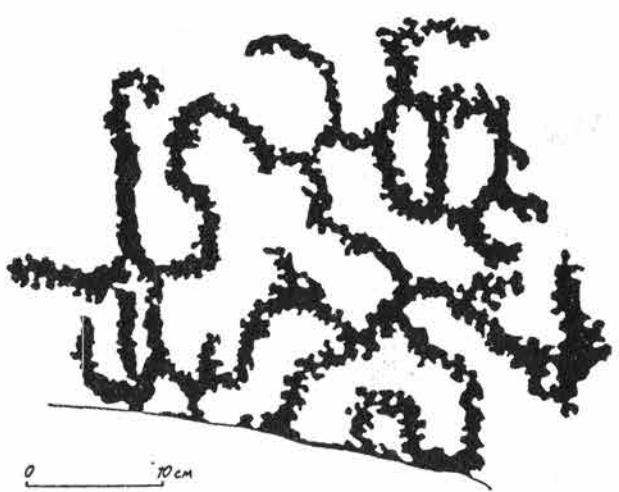
Рис. 16.



Рис. 17.

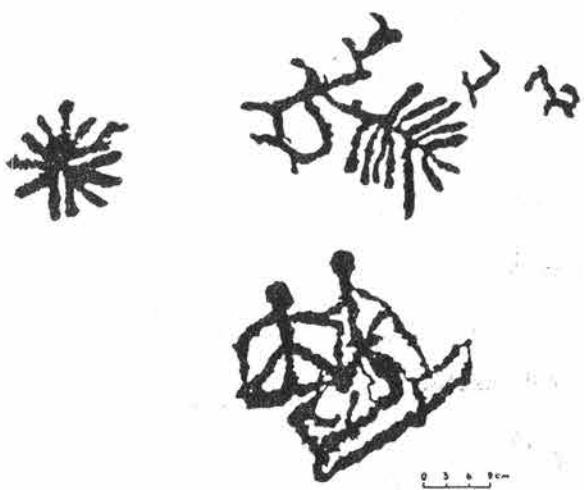


0 9 см



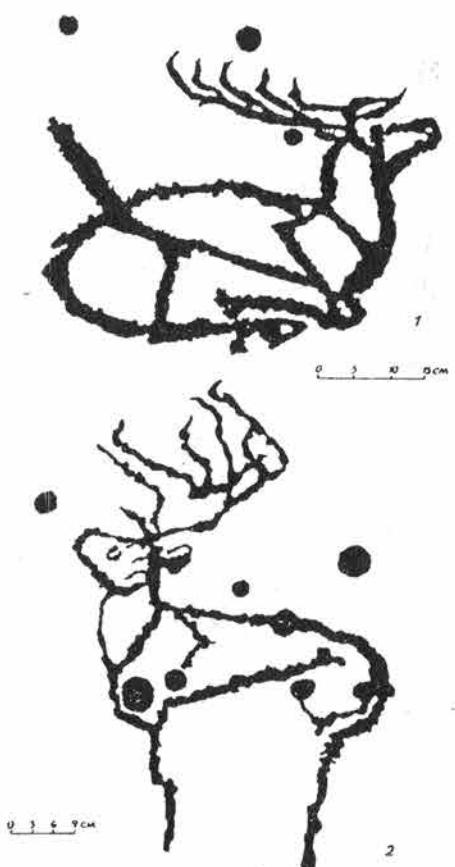
0 10 см

Рис. 19.



0 3 см

Рис. 18.



0 10 см

0 3 6 9 см

Рис. 20.

не только на плиты погребальных конструкций, стелы или предметы, предназначенные для сопровождения умершего в качестве погребального инвентаря, но и наносились на скалу. Тамгообразные знаки, вырезанные на скале у берега Чуи, интересны тем, что, как представляется, отмечают место переправы, используемое и сегодня и последнее из возможных до слияния Чуи с Катунью.

Таким образом, наскальные изображения левого берега р. Чуи, зафиксированные напротив крупных скоплений разновременных петроглифов,

изученных В.Д.Кубаревым на правом берегу реки (именно там расположено многослойное монументальное святилище Калбак-Таш), были оставлены населением, в различные исторические эпохи проходящим по береговым террасам в бассейн Катуни и обратно. Естественным образом отмеченными оказывались места проходов и переправ, подобно тому, как перевалы, высокогорья отмечают разновременные изображения, оставленные следовавшими здесь людьми.

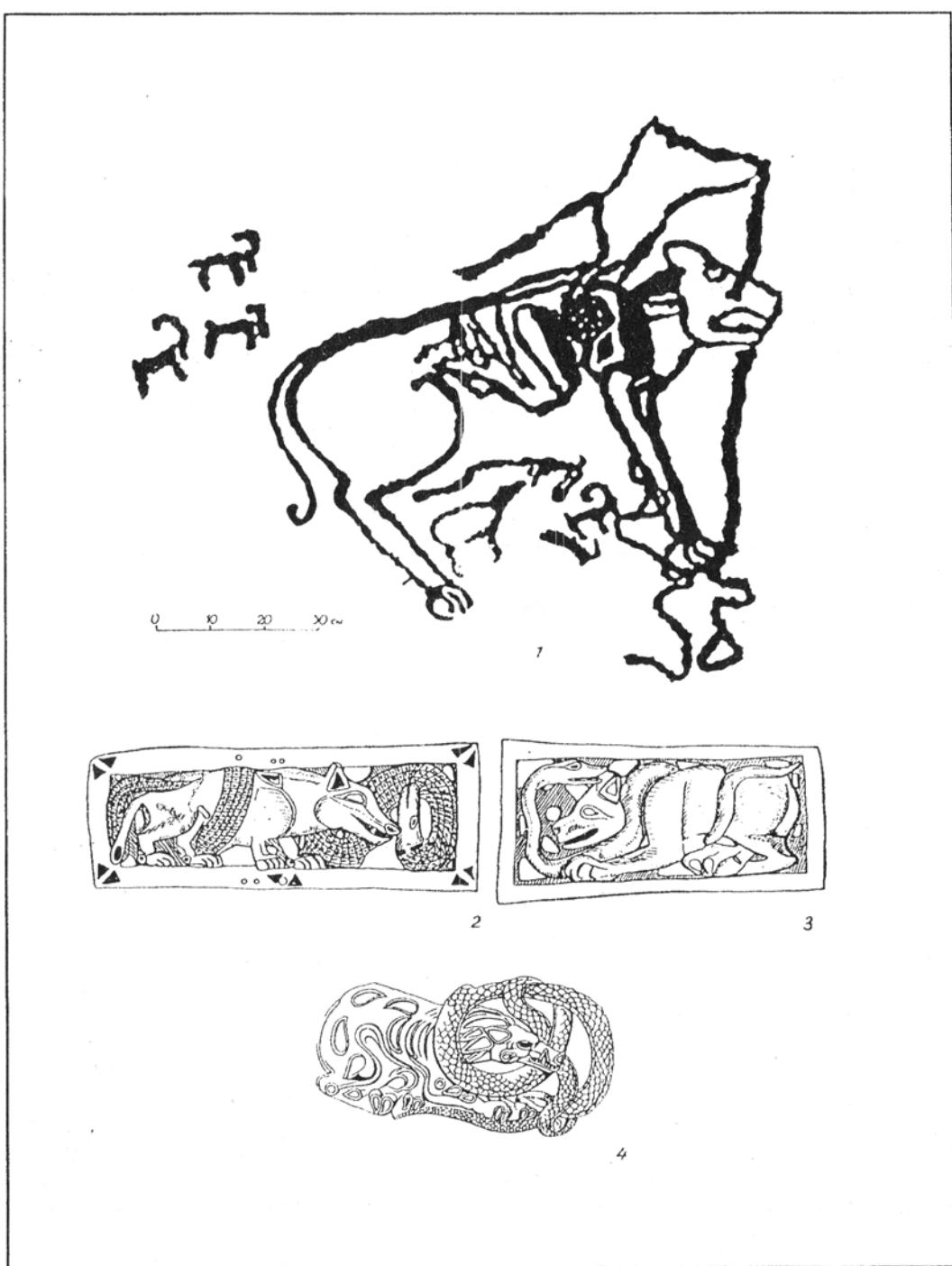


Рис. 21.

Список литературы

- Артамонов М.И. Сокровища саков. М., 1973.
- Кубарев В.Д. Древние росписи Каракола. Новосибирск, 1988.
- Савинов Д.Г. Тесинские лабиринты (по материалам могильника Есино III) // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, изд. КемГУ, 1995.
- Черемисин Д.В. Петроглифы в устье р.Чуи (Горный Алтай) // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990.
- Черемисин Д.В. К изучению поздних петроглифов Горного Алтая // Современные проблемы изучения петроглифов. Кемерово, изд. КемГУ, 1993.
- Gai Shanlin Petroglyphs in the Vinshan Mountains. Beijing, Cultural Relics Publishing Haus, 1993, (на китайском яз. с англ. резюме).
- Witsen N.C. Noord en Oost Tartarye. Amsterdam, 1785.

D.V.CHEREMISIN PETROGLYPHS AT THE LEFT BANK OF THE CHUYA RIVER summary

The investigations of rock representations located on the left bank of the Chuya river had been executing from 1988 till 1990. The area from the Ashkha-Yakhta spring to the junction of the Chuya and the Katun rivers had been investigated and three petroglyphic groups had been found. Some representations were located on boulders near the mountain foots in the Altay-Katynda steppe.

The part of petroglyphs dates from the Bronze Age: anthropomorphic creatures wearing mushroom-shaped hats.

The other part dates from the early Scything Epoch. The scene with the feline predator in the center presents the greatest interest. Such compositions have numerous analogies in rock art of Northern China. The composition with the feline predator and the snake is analogous to the belt pendants from the Siberian collection of Peter the First. The depictions of the labyrinth is nearly identical to some similar representations incised on the stone slabs from the Tesin burial mound of Esino III.

Thus, it's possible to make the conclusion that the rock representations at the Chuya river were executed in different epochs. Passage ways and river crossings were marked in such a way by depictions made at different times.

В.Д.КУБАРЕВ (НОВОСИБИРСК) О ПЕТРОГЛИФАХ КАЛГУТЫ

В последние пять полевых сезонов (1991-1995) на плато Укок в Юго-Восточном Алтае открыто и исследовано более 30 местонахождений петроглифов. Они в разной степени интересны, но особенно любопытны наскальные изображения на реке Калгуты. Автор обследовал их еще в 1972 году (Кубарев, 1980 б; с.76), а спустя почти двадцать лет их вновь открыли мои коллеги В.И.Молодин и Д.В.Черемисин. Появилось несколько коротких сообщений и статей. Авторы считают петроглифы Калгутов древнейшими на Алтае, однако расплывчатое заключение о датировке не убеждает в этом. В первых предварительных сообщениях об изображениях лошадей, быков и

оленей на р. Калгуты (рис. 1,1-5) рисунки были отнесены к "эпохе раннего металла, а может быть, и новокаменного периода или мезолита" (Молодин, 1993, с.20), или более лаконично к "эпохе камня" (Молодин, 1994а, с.18; Молодин, Черемисин, 1995а, с.24). В последних работах авторы, так и не определившись, предлагают все те же хронологические рамки: "Мезолит - неолит, не исключая и возможности верхнепалеолитического возраста изображений" (Молодин, 1994 б, с.23; Молодин, Черемисин, 1995 б, с.91), однако допуская, что некоторые изображения могли быть выполнены в эпоху развитой бронзы (Molodin,

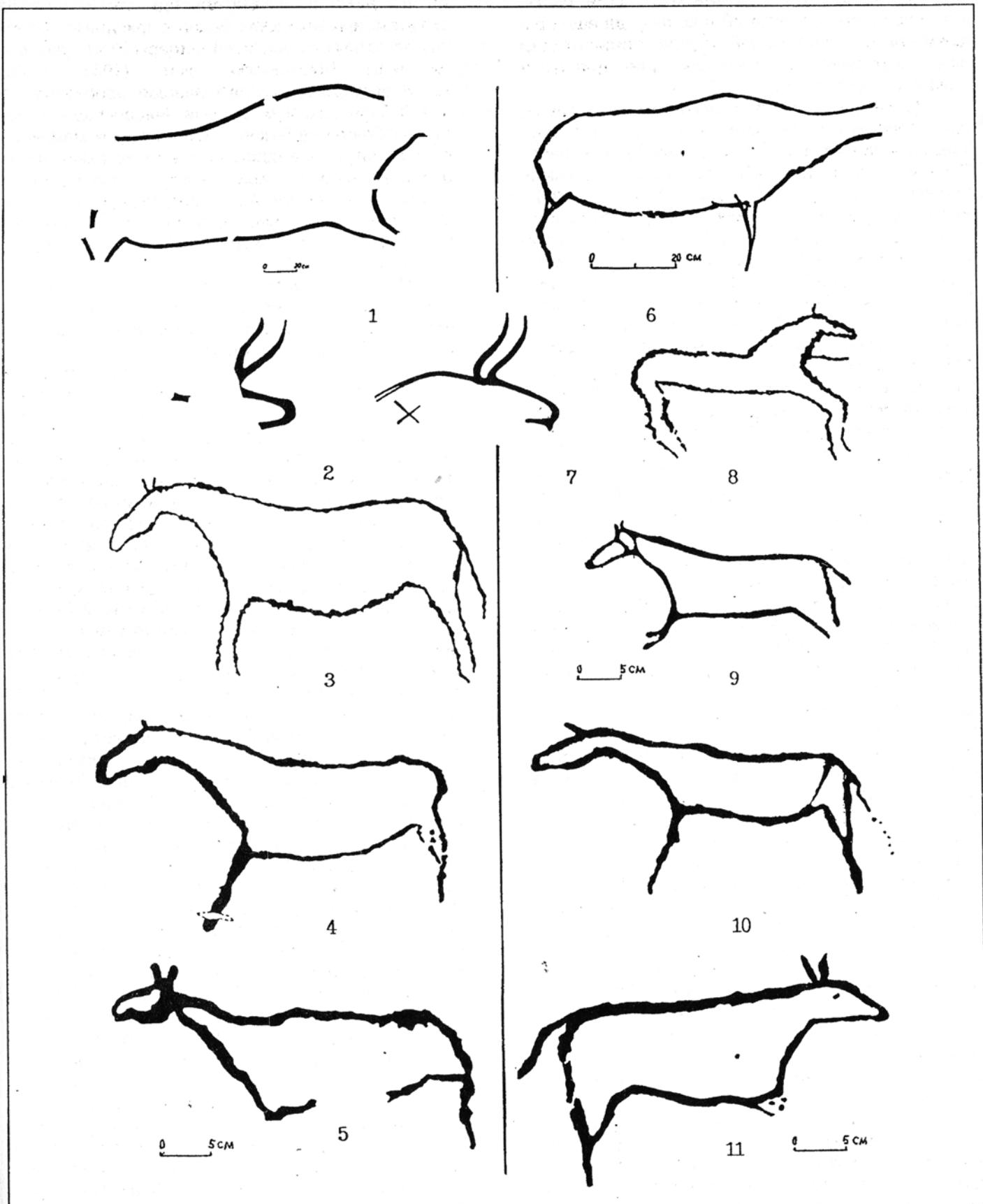


Рис.1. Петроглифы Саяно-Алтая: 1-5 - Калгуты; 6 - Калбак-Таш; 7 - Хакасия; 8-Оглакты IV; 9-Кок-Узёк; 10-Елангаш; 11- Курман-Тау

Fig.1. Petroglyths of Sayano-Altay: 1-5 - Kalguty; 6 - Kalbak-Tash; 7 - Khakasia; 8 - Oglakhty IV; 9 - Kok-Uzek; 10 - Elangash; 11 - Kurman-Tau

Cheremisin, 1994, p.11). Такая хронология, растянутая во времени (около 20 тыс. лет), да еще применительно к небольшой группе стилистически сходных рисунков, неприемлема даже для датирования петроглифов.

Вызывают сомнения и некоторые параллели, приведенные калгутинским рисункам, якобы подтверждающие их верхнепалеолитический возраст. Речь идет о полихромных росписях, найденных китайскими археологами (*Chen Zhao Fu, 1987*). Если даже исключить сравнение их с каракольскими трехцветными (черный, белый, красный) росписями Алтая (II тыс. до н.э.), то остаются такие, территориально близкие к Китаю памятники: писаница на р. Смолянка близ Усть-Каменогорска (Спасский, 1818 а, с.81, табл. IV); грот Драверт у озера Дашибай (Драверт, 1930, с.231; Формозов, 1950, с.174; Новоженов, 1990, с. 131); грот Тесиктас, где красной краской нарисованы два быка, крестообразные знаки и другие геометрические фигуры (Новоженов, 1990, с. 131); грот Абаур в Восточном Казахстане (Самашев, 1992, с. 180). В перечисленных памятниках, датируемых эпохой бронзы (Формозов, 1950, с.171-175; Шер, 1980, с.119-120; Самашев, 1992, с. 140; Новоженов, 1990, с.134), практически нет изображений животных, а рисунки выполнены охрой (калгутинские - выбивкой). Остается оригинальное издание некоторых петроглифов Казахстана А.Г.Медоевым, который приводит семь рисунков, определяемых им как палеолитические (1979, с.157). Но все эти "шерстистые носороги, бизоны и колдуны", навеянные классическими образами западноевропейского палеолитического искусства, - плод фантазии исследователя. Подобные изображения также относят к поздней бронзе (Формозов, 1983, с.11), а Я.А.Шер даже к эпохе ранних кочевников (1980, с.184-185). Таким образом, в Казахстане, граничащем с Китаем и Алтаем, рисунков эпохи камня пока не известно, о чем свидетельствуют и широкомасштабные исследования петроглифов в этом регионе (Кадырбаев, Марьяшев, 1977; Максимова и др., 1985; Самашев, 1992; Мирзабаев, 1990; и др.). Вряд ли что-то принципиально новое может появиться и в результате открытия упомянутой автором пещеры в Китае. О росписях в ней имеются очень скучные сведения (*Zhao Yang Feng, 1987, p. 63-71*). Чтобы прийти к какому-либо выводу о возрасте этого памятника, необходимо ознакомиться с ним на месте, в крайнем случае с развернутой аргументированной публикацией. Пока этого нет.

Если обратиться к восточным параллелям, что собственно авторы и делают, то и здесь нет никаких оснований для подтверждения хронологии калгутинских рисунков. Сравнение быков из Калгутов с быками Аршан-Хада в Восточной Монголии конечно же, необходимо, - они действительно сходны и выполнены в аналогичной технике. А.П.Окладников датировал их палеолитом, приве-

дя в качестве доказательства стилистическое сходство аршанхадских быков с фигурами подобных животных из росписей пещеры Хойт-Цэнкер и писаницы Шишкинских скал (1983, с.33). А.Э.Новгородова, опубликовавшая одновременно с А.П.Окладниковым рисунки Аршан-Хада, отнесла изображения быков к мезолиту (как максимум к палеолиту). Она привела все те же аналогии из росписей пещеры Хойт-Цэнкер, сравнив также "условные знаки" (по А.П.Окладникову) из этой же пещеры с совершенно идентичными знаками Аршан-Хада и Цагаан-Айрига (Новгородова, 1983, с. 306-310, рис. 30-34; 1984, с. 32, рис. 77).

В своей небольшой публикации А.П.Окладников не уделил внимания рисункам "типа тамг", однако произведя в 1980 году раскопки у одной из мегалитических плит Аршан-Хада. Судя по результатам исследований, удалось выяснить только то, что знаки были выбиты на плите лишь после того, как она отделилась от скалы. Почему А.П.Окладников не проявил никакого интереса к уникальному скоплению разнообразных знаков, исчисляемых сотнями только на одном камне? Почему он даже не пытался объяснить появление позднего рисунка эпохи бронзы в виде "медвежьей лапы или следа медведя" над палеолитическим изображением лошади? Ответить на эти вопросы сейчас трудно, но можно попытаться это сделать. Дело в том, что А.П.Окладников в своей блестящей и научно обоснованной работе уже коснулся проблем датирования и интерпретации символов и знаков, подобных архангельским, и знакам из пещеры Хойт-Цэнкер (1978, с. 161-164). Он выделил 10 изобразительных элементов, определяющих один, каноничный по содержанию, сюжет, повторявшийся много раз в четырех различных пунктах Монголии. Это знаки в виде: "копыта"; "следа" человека; "следа" зверя; креста; круга, выбитого по контуру, иногда с точкой по центру, и как вариант этого знака - ямка, лунка, как на "чашечных камнях", широко известных во всех петроглифах Евразии. А также дуги, более или менее изогнутые полосы (в Аршан-хаде это две параллельные полосы, длиной 1-2 м); соединяющиеся желобком полосы из тщательно выбитых лунок; изображения животных, преимущественно лошадей; антропоморфные фаллические фигуры; колесницы. Последним элементом сюжета А.П.Окладников и определил абсолютную дату (середина II тыс. до н.э.) совершенно однородных петроглифов в Дэлгэр-Мурене и на р.Тэс (1987, с. 163). По его мнению, в петроглифах Монголии определилась своеобразная семантическая "триада": фаллическое мужское божество, человеческие следы - следы этого божества, колесница (Окладников и др., 1987, с. 163). При этом А.П.Окладников точно подметил, что "копыта", как и "следы" - краеугольный камень всей системы... Отними их - и вся система рухнет" (1987, с.162).

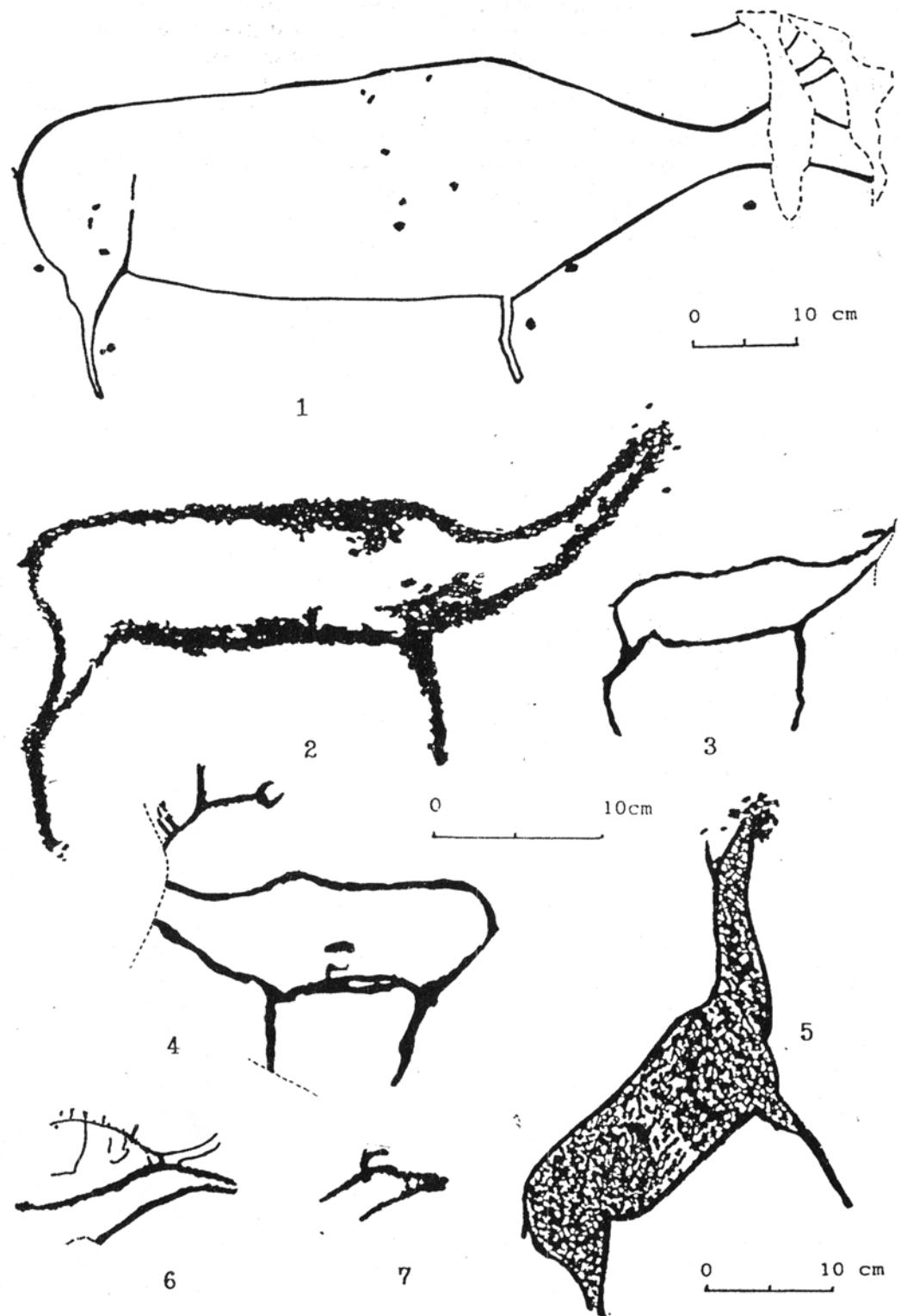


Рис.2. Петроглифы Калбак-Таша (Алтай)
Fig.2. Petroglyths of Kalbak-Tash (Altay)

После публикации петроглифов Китая (Тибет, Синьцзян, Внутренняя Монголия) появилась возможность проверить "работоспособность" монгольской триады. Она действительно действует, позволяя легко вычленить рисунки бронзовой эпохи из общей массы разновременных петроглифов Юго-Восточной Азии (*Gai Shanlin*, 1989, pl. 1-6, 13, 366, 437, 859, 1133, 1135, 1196, и т.д.). Отдельные знаки монгольской триады (следы человека и копыта) встречаются и в петроглифах Алтая (Спасский, 1818 б, с.41-43; Кубарев, 1988, с.108-109). В Аршан-Хаде знак в виде копыта составляет самую многочисленную группу, и вместе с другими (стрелы, рога, елкообразные фигуры, полуокружности и т.п.) имеет явные совпадения в конфигурации крашеных рисунков-знаков пещеры Хойт-Ценкер.

А.П.Окладников, очевидно, понимал, что опираясь на "палеолитические" росписи Хойт-Ценкера при датировании аршанхадских быков, он должен был как-то объяснить и сходство знаков из этой же пещеры со знаками Аршан-Хада, Дэлгер-Мурена и на р.Тэс. Он не успел или не захотел этого сделать. И поэтому остается в силе последнее заключение А.П.Окладникова об отнесении целого комплекса знаков и символов Дэлген-Мурена и на р.Тэс к эпохе бронзы, тем самым разрушающим стереотипное представление об уникальности и архаичности "условных знаков" и росписей пещеры Хойт-Ценкер. Теперь понятно, почему многие из них не находили аналогов в западноевропейском палеолитическом искусстве, они были созданы значительно позже - в эпоху бронзы.

Э.А.Новгородова и после публикации петроглифов Дэлгэр-Мурена и на р.Тэс продолжает считать аршанхадские изображения и знаки мезолитическими, объясняя их поразительное сходство с росписями пещеры Хойт-Ценкер преемственностью "традиций при переходе от верхнепалеолитического рисунка к искусству мезолита..." (Новгородова, 1989, с.53). Однако она уже не столь категорична в определении даты других монгольских петроглифов аналогичного типа, отнесенных ею ранее также к мезолиту (Новгородова, 1983, с.309). По этому поводу она пишет: "Пока же остается открытый вопрос о возрасте многих ранних изображений, например, оленя, выбитого на скале в Багазарын-Чуллуу в Среднегобийском аймаке, где зверь показан в натуральную величину длиной 160 см рядом с фигурой, напоминающей палеолитический знак" (Новгородова, 1989, с. 54).

Итак, еще одна аналогия калгутинским рисункам не имеет под собой прочного фундамента и сама требует доказательств ее ранней датировки.

Выводы автора подкрепляются и последними открытиями в Туве. Здесь исследованы крашеные рисунки в урочище Ямалык, находящемся в районе, близком к котловине Великих озер. Репертуар росписей: быки, лошади, олени, лоси и бараны. Есть и различные знаки, в том числе косые кре-

сты. Исследователи сравнивают некоторые фигуры с изображениями в пещере Хойт-Ценкер, однако, датируя туvinские росписи энеолитом или ранней бронзой, вплоть до скифской эпохи. Подвергаются критике определения дат монгольскими археологами для других пунктов с петроглифами Монголии, и в частности, палеолитический возраст рисунков Ишкийн-Толгой в долине р.Цэнхэр у сомона Махан Кобдосского аймака (Килуновская, 1990, с. 198-205). Предприняты и попытки пересмотреть видового состава птиц, изображенных в пещере Хойт-Ценкер, что может существенно повлиять на уточнение абсолютной даты росписей (Корсун, 1995, с.77-80; Варенов, 1995, с.17).

Таким образом, и на востоке от Алтая рисунков, относящихся к эпохе камня, пока не известно.

В эпоху энеолита и ранней бронзы на горно-степных пространствах Центральной Азии главными персонажами петроглифов были быки, олени, лошади, верблюды, козлы и фантастические хищники. Они не сменяют стадиально друг друга, как считают некоторые исследователи (Кадырбаев, Марьяджев, 1977; Дэвлет, 1993; Молодин, Черемисин, 1995а; и др.), а сосуществуют, развиваясь параллельным путем. В ранних алтайских памятниках Елангаша, Калбак-Таша и Курман-Тау они (обычно крупные статичные фигуры) часто показаны рядом и в разных сочетаниях: олень-бык; лось-бык; бык и козлы; и т.п.) То же самое наблюдается и в синхронных памятниках соседней Монголии (Новго-родова, 1984, с.54, рис. 17; с.85-87, рис. 31, рис. 32). И только в развитой и поздней бронзе появляются большие композиции, где часто доминирует один образ. Как правило, это изображение стада быков, в котором нет места образу оленя, и наоборот, - среди многочисленных изображений оленей нет ни одного быка. Автор назвал подобные памятники "оленными алтарями". Для "иконостасов" алтарей типичны рисунки животных разнополыми парами (они самые крупные и располагаются в центре композиций), иногда в сценах совокупления. Такие звериные алтари посвящены и другим видам стадных животных: лошади, куланы, верблюды и козлы. Характерная особенность алтарей Алтая - расположение на возвышенных местах, нанесение рисунков на вертикальных плоскостях или отдельных скалах. У их основания имеются вымостки и выкладки из камней (Кубарев, 1979, с.30-32, табл. 12; Кубарев, Маточкин, 1992, с.9).

В Калгутах, очевидно, иная планиграфия; рисунки здесь расположены группой на горизонтальных поверхностях, и из описания не совсем ясно, как они соотносятся друг с другом. Наверное, это отдельные фигуры, не связанные композиционно. Уникальность их явно преувеличена. Большие размеры - авторы не приводят размеры изображений, но, судя по масштабам, некоторые из них достигают 2 м в длину. Непонятно только, почему в одном случае (Molodin, Cheremisin, 1994) размеры лошади не превышают 1 м; в другой пуб-

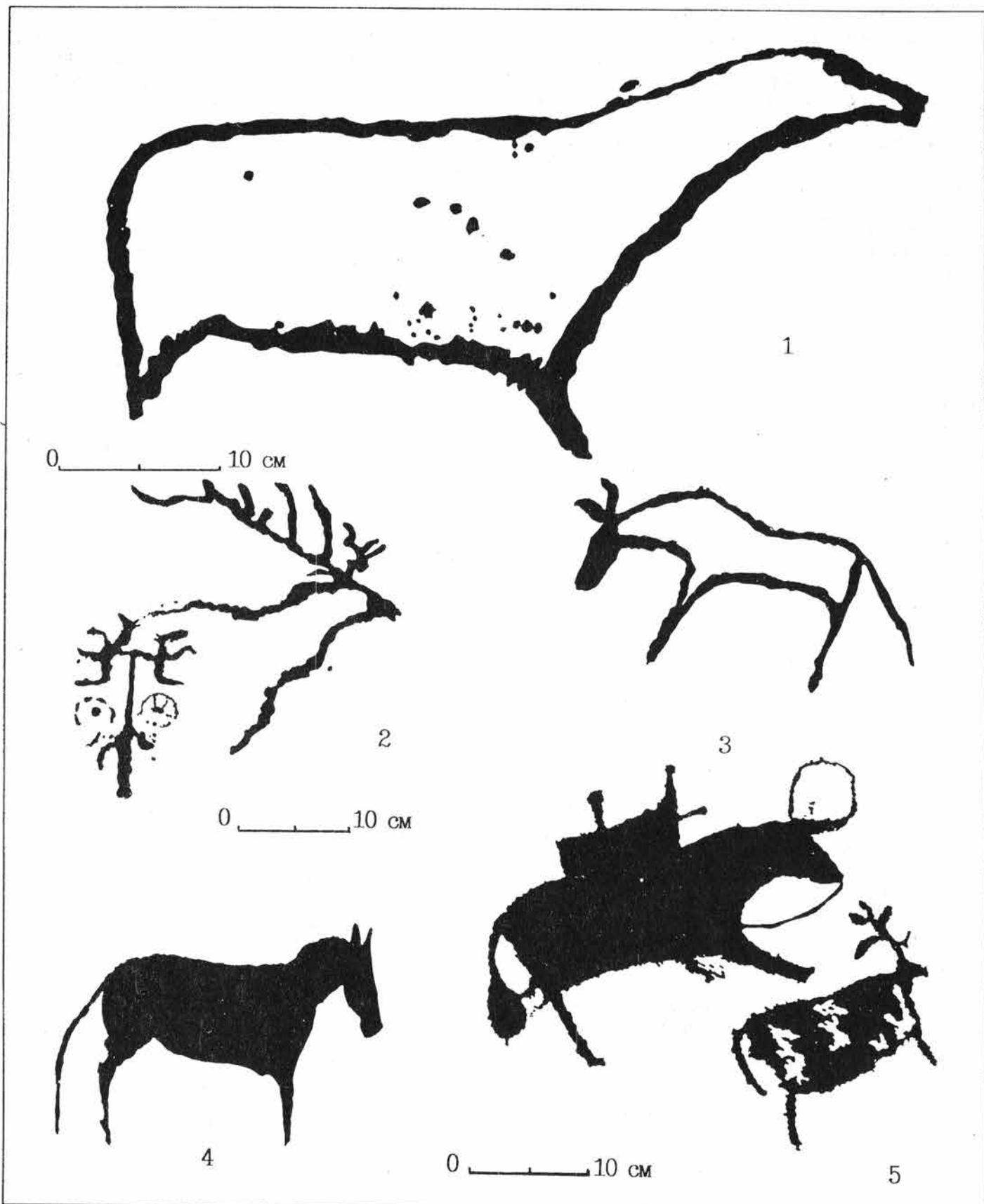


Рис.3. Петроглифы Цааган- Салаа (Монгольский Алтай)
Fig.3. Petroglyths of Tsaagan-Salaa (Mongolian Altay)

ликации (Молодин, Черемисин, 1995б) это же изображение уже составляет более 2 м в длину. Чему верить?), незаконченность или парциальность калгутинских фигур животных не являются определяющими признаками. Они известны на протяжении всей истории создания азиатских петроглифов (Окладников, и др., 1980, с.72; табл. 44; с. 122, табл. 184,5; Шер, 1980, с. 133; Дэвлет, 1995, с.113, табл. 31,1; Кубарев, Маточкин, 1992, с.82, рис.20; Шер и др., 1995,с. 83; и др.). То же самое можно сказать и о "контурной" технике нанесения калгутинских рисунков. Она определялась не только большими размерами фигур, когда было сложно выполнить сплошную (силиэтную) выбивку, но и изобразительной инерцией, обусловленной восприятием более древних рисунков. Так "контурная" техника, в которой выполнены неолитические олени Куюсского грота и Калбак-Таша, остается традиционной и в эпоху энеолита - бронзы, хотя фигуры оленей, лосей, маралух (рис.2) и других персонажей уменьшаются в несколько раз (Кубарев, Маточкин, 1992, рис.14, рис.15; рис.17). Несомненным представляется и то, что набор всех известных способов и технических приемов нанесения рисунка применялся в разное время и в разных регионах. Иначе говоря, какая-то определенная техника выполнения рисунка не всегда соответствовала определенной эпохе или культуре. Большое разнообразие техник (выбивка, скобление, шлифовка, гравировка, полихромная роспись), например, демонстрируют закрытые комплексы каракольской культуры Алтая (Кубарев, 1988, с.40, рис.27; 1992, с.47, рис.1; 1993, с.106-107, рис.1).

Изобразительный прием, когда одной сплошной линией или полосой показаны брюхо и ноги животного (см. рис. 1,3, 8) также был широко распространен на огромной территории: от Байкала до Киргизии (Окладников, 1974, табл. 32; Окладников, Окладникова, 1985, табл. 98,4; Дэвлет, 1992, табл.20,1; табл. 24,1; Самашев, 1992, рис.31, 44; Мартынов, Миклашевич, 1995, табл. 1,9); и от Тибета (*Gai Shanlin*, 1986, р. 150, 796, 880, 1063; и т.д.) до Великих сибирских рек (Окладников, 1959, рис. 15; Шер, 1980, рис. 78, 80; Пяткин, Мартынов, 1985, табл. 12,7; Пяткин, и др., 1995, табл. Y, 1, 4). Так же широки хронологические рамки применения этого приема - от палеолита до позднего средневековья.

Другим, несомненно значимым, элементом в определении хронологии калгутинских изображений быков - "бизонов"- является форма рогов. Они больше напоминают рога дикого яка или туры рога (рис. 1,2), а не бизона. Совершенно идентичную конфигурацию рогов имеют быки тайских, казахстанских и хакасских петроглифов эпохи бронзы (рис. 1,7). Еще одно фигуративное соответствие можно усмотреть и в пропорциях профильных фигур калгутинских и калбакташских маралух. Собственно то же самое отметил и В.И.Молодин для изображений быков и марала из

Калгутов, проводя параллель к другим алтайским изображениям эпохи бронзы и подобным им персонажам в окуневском искусстве Западных Саян, датируя калгутинские изображения развитой бронзой (1994б, с.23-24). Такой вывод звучит диссонансом к заключению о палеолитическом, мезолитическом или неолитическом возрасте все тех же калгутинских образов быка и марала в других работах авторов (Молодин, 1993, с. 20; Молодин, Черемисин, 1995а, с. 25, см. хроностратиграфическую колонку петроглифов Укока; 1995б, с. 90, см. рис. 4 (без подписи), где, очевидно, произвольно собраны разновременные рисунки, определяемые как верхнепалеолитические).

"Намеренная незавершенность" изображений, выраженная в отсутствии голов у животных из Калгутов (рис. 1,1) характерна и для изображений оленей из Калбак-Таша (рис.2,2) и Куюса (Окладникова, 1984; Кубарев, 1990). Эта особенность, содержащая в себе какую-то семантическую информацию, перекликается с другой, выявленной автором в петроглифах Калбак-Таша. Головы многих оленей и маралух, изображенных на скалах этого памятника, сколоты в древности или забиты частыми точками (рис. 2, 1; 3-5). Незавершенность рисунка вообще типична для крупных изображений Северной Азии. По мнению Я.А.Шера: "Это не результат разрушения, а первоначальный замысел" (1980, с. 133).

Осталось еще сказать о знаках из Калгутов, которые не имеют ничего общего с хунно-сарматскими тамгами Монголии. Они относятся к древнетюркскому времени. Подобные знаки-тамги находятся на одной плоскости с гравированными рисунками и руническими надписями в Кабак-Таше (Кубарев, 1990, с. 156) и в Оркоте (Елин, Соёнов, 1990, рис. 8-17). Один знак выполнен на крупном коне древнетюркского всадника из петроглифов Жалтыс-Тобе (Кубарев, Маточкин, 1992, рис. 46). Возможно, что некоторые знаки из Калгутов могут датироваться эпохой бронзы или ранним железным веком.

Так когда же были созданы рисунки на высокогорной реке Калгуты? Исходя из совокупности всех данных, приведенных выше, петроглифы Калгуты (имеются в виде опубликованные) следует отнести к эпохе бронзы, может быть, к ее ранней поре. Тем более, что в долине реки, да и на всем плато Укок пока не известны палеолитические памятники, нет даже случайных находок обработанного камня. Здесь самые ранние памятники - афанасьевские (Савинов, 1994, с. 130-135), и логично соотнести петроглифы Калгуты именно с этим временем.

Явные предпосылки для зарождения палеолитического искусства сложились в Чуйской степи, где автором открыто 14 палеолитических мастерских открытого типа (Кубарев, 1980а, с.212-213; 1981, с. 178-188; Деревянко, Кубарев, 1984, с. 196). Большая часть их находится рядом с гигантскими глыбами изверженной породы с прекрасны-

ми гладкими поверхностями. Но рисунков эпохи камня на них также нет.

Калгутинским изображениям лошадей, быков и оленей ближе аналогии не в Гобыстане, шишклинских или хакасских петроглифах, а прежде всего в наскальных рисунках Алтая и соседней Чуйской степи, в пределах которой известно более 40 пунктов с петроглифами. На Кок-Узеке, в Тархате и Елангаше имеется масса изображений (рис. 1, 9-11), подобных калгутинским. Все они датируются не ранее III-II тыс. до н.э. (Окладников и др., 1979, с.9, табл. 13,1; 1980, с.111, табл. 73,1; Кубарев, 1980б, с.75, рис.4,1).

Чуйские и калгутинские изображения лошадей указывают направление движения этого образа через Сайлюгемский хребет в Китай и Монголию; не исключается и обратное движение). Именно здесь проходил самый удобный и древний путь, связывающий указанные регионы через легко проходимые перевалы Улан-Дабан и Канас (Кубарев, 1980, с.77; Кубарев и др., 1995). Поэтому вполне обычным и закономерным представляется открытие четырех крупнейших местонахождений петроглифов в Монгольском Алтае (Кубарев и др., 1995, с. 20-21). Многие тысячи рисунков, сосредоточенные в долинах рек Хара-Яма, Цагаан-Салаа, Бага-Ойгор и Цагаа-Гол в основном относятся к

эпохе бронзы и раннему железному веку. Среди них также есть изображения быков, оленей и лошадей, стилистически близких калгутинским рисункам Укока (рис.3). Рисунков эпохи палеолита здесь пока не найдено, но отдельные изображения оленей и быков могут предварительно датироваться неолитом или энеолитом. Они располагаются на наиболее удобных скальных плоскостях, в непосредственной близости от воды и рядом с древней стоянкой. На последней собран подъемный материал (нуклеус гобийского типа, отщепы, керамика и т.п.) неолитического облика (Кубарев, 1995). Неолитический слой был обнаружен и в Куюсском гроте на Алтае (Фролов, Сперанский, 1966, с. 158, 160-161), где несколько крупных фигур оленей определены как неолитические (Окладников, 1984, с.73). Одновременны куюсским и ранние изображения оленей в Калбак-Таше, выполненные в натуральную величину (2,5-3 м в длину) (Кубарев, 1990, с.56). Они, на мой взгляд, и остаются пока самыми древними рисунками на сегодняшний день в петроглифах Алтая. В заключение можно констатировать, что сенсация с открытием образцов первобытного искусства на плато Укок не состоялась.

Список литературы

- Варенов А.В. К уточнению датировки пещерного искусства из Хойт-Ценкер Агуя, Монголия // Наскальное искусство Азии. Вып.1. Кемерово, 1995. С. 17-18.
- Деревянко А.П., Кубарев В.Д. Новые палеолитические памятники Чуйской котловины // АО 1982 г. М., 1984. С.196.
- Драверт И.Л. Грот с писаницей на оз. Дасыбай // Изв. Зап.-Сиб. отд. Географич. об-ва, т. VII, 1930. С.231-234.
- Дэвлет М.А. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1982.
- Дэвлет М.А. Петроглифы на кочевой тропе. М., 1982.
- Дэвлет М.А. Новые материалы о древнем культе быка в Центральной Азии // Археология Средней Азии, Кавказа и Сибири. КСИА, вып. 199. М., 1990. С. 55-60.
- Дэвлет М.А. О наскальных изображениях быков в Туве // Современные проблемы изучения петроглифов. Кемерово, 1993. С. 74-87.
- Елин В.Н., Соенов В.И. Новые археологические памятники в зоне планируемого строительства Катунской ГЭС // Археологические исследования на Катуни. Новосибирск, 1990. С. 161-177.
- Кадырбаев М.К., Марьящев А.Н. Наскальные изображения хребта Карагат. Алма-Ата, 1977.
- Корсун О.В. К проблеме идентификации наскальных изображений птиц из пещеры Хойт-Цэнхэрийн-Агуя // Культурные традиции Сибири и Америки: преемственность и экология. Чита, 1995. С.77-80.
- Килуновская М.Е. Наскальные святилища Южной Тувы // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990. С. 198-205.
- Кубарев В.Д. Древние изваяния Алтая. Новосибирск, 1979.
- Кубарев В.Д. Антропоморфные хвостатые существа алтайских гор // Антропоморфные изображения. Новосибирск, 1978. С. 150-167.
- Кубарев В.Д. Разведка и раскопки на Алтае // АО 1979 г. М., 1980а. С.212-213.
- Кубарев В.Д. Археологические памятники Кош-Агачского района (Горный Алтай) // Археологический поиск (Северная Азия). Новосибирск, 1980б. С. 69-91.

- Кубарев В.Д. Работы на Алтае // АО 1980 г. М., 1981. С. 187-188.
- Кубарев В.Д. Древние росписи Каракола. Новосибирск, 1988.
- Кубарев В.Д. Периодизация петроглифов Калбак-Таша // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990. С.154-157.
- Кубарев В.Д. Каракольские сюжеты в новых петроглифах Алтая // Проблемы сохранения, использования и изучения памятников археологии Алтая. Горно-Алтайск, 1992. С. 47-48.
- Кубарев В.Д. Датировка петроглифов по находкам из погребальных комплексов Алтая // Современные проблемы изучения петроглифов. Кемерово, 1993. С. 104-112.
- Кубарев В.Д. Работы в Западной Монголии // АО 1995 г. М., 1996 (в печати).
- Кубарев В.Д., Маточкин Е.И. Петроглифы Алтая. Новосибирск, 1992.
- Кубарев В.Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Е. Новые петроглифы Монголии // Наскальное искусство Азии. Кемерово, 1995. С.20-21.
- Максимова А.Г., Ермолаева А.С., Марьящев А.Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. Алма-Ата, 1985.
- Мартынов А.И., Миклашевич Е.А. Петроглифы Уч-Кошкона (Киргизия) // Древнее искусство Азии. Кемерово, 1995. С. 61-62.
- Медоев А.Г. Гравюры на скалах. Алма-Ата, 1979. С.173.
- Мирзабаев А.С. Наскальные изображения Актерека (Семиречье) // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990. С. 137-140.
- Молодин В.И. Основные итоги археологических исследований Западно-Сибирского отряда Северо-Азиатской комплексной экспедиции на плоскогорье Уок // Altaika. Новосибирск, 1993. Вып.2. С.17-20.
- Молодин В.И. Исследование наскальных изображений на плато Уок // АО 1993г. М. 1994а, С.17-20.
- Молодин В.И. Наскальные изображения плоскогорья Уок и проблемы миграций человеческих популяций в юго-западной части Горного Алтая // Палеодемография и миграционные вопросы в Западной Сибири в древности и средневековье. Барнаул, 1994б. С. 23-26.
- Молодин В.И., Черемисин Д.В. Периодизация наскальных изображений плоскогорья Уок (юго-западный Алтай) // Наскальное искусство Азии. Кемеровс, 1995а, Вып.1. С. 24-25.
- Молодин В.И., Черемисин Д.В. Древнейшие петроглифы Алтая // Обозрение, 1993 г. Новосибирск, 1995б. С. 89-91.
- Новоженов В.А. О взаимосвязях населения Казахского мелкосопочника в древности // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990. С. 130-136.
- Новгородова А.Э. Аршан-Хад - древнейший памятник изобразительного искусства Восточной Монголии // История и культура Центральной Азии. М., 1983. С.306-310.
- Новгородова А.Э. Мир петроглифов Монголии. М., 1984.
- Новгородова А.Э. Древняя Монголия. М., 1989.
- Окладников А.П. Шишкинские писаницы. Иркутск, 1959.
- Окладников А.П. Петроглифы Байкала. Новосибирск, 1974.
- Окладников А.П. Древнейшие петроглифы Аршан-Хада // Пластика и рисунки древних культур. Новосибирск, 1983. С.27-33.
- Окладников А.П., Цэвээндорж Д., Конопацкий А.К., Гричан Ю.В. Петроглифы Дэлгэр-Мурена и долины реки Тэс // Археология и этнография Монголии. Новосибирск, 1978. С. 159-198.
- Окладников А.П.. Окладникова Е.А., Запорожская В.Д., Скорынина Э.А. Петроглифы долины реки Елангаш. Новосибирск, 1980.
- Окладников А.П., Окладникова Е.А. Древние рисунки Кызыл-Кёля. Новосибирск, 1985.
- Окладникова Е.А. Петроглифы Средней Катуны. Новосибирск, 1984.
- Пяткин Б.Н.. Мартынов А.И. Шалаболинские петроглифы. Красноярск, 1985.
- Пяткин Б.Н., Советова О.С., Миклашевич Е.А. Петроглифы Оглахты V // Древнее искусство Азии. Кемерово, 1995. С. 86-109.
- Савинов Д.Г. Афанасьевская культура // Древние культуры Бертекской долины. Новосибирск, 1994. С. 130-135.
- Самашев З.С. Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. Алма-Ата, 1992.
- Спасский Г.И. Сибирские древности // "Сибирский вестник", СПб., 1818а, Ч.1. С. 4-19.
- Спасский Г.И. Путешествия по Сибири // "Сибирский вестник". Спб., 1818б. Ч. III. С. 41-43.

Формозов А.А. Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика // СЭ, № 3. 1950. С. 170-176.

Формозов А.А. К проблеме "очагов первобытного искусства" // СА, № 3. 1983. С. 5-13.

Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

Шер Я.А., Советова О.С.. Миклашевич Е.А. Исследование петроглифов Жалтырак-Таша (Киргизия) // Древнее искусство Азии. Кемерово, 1995. С. 81-85.

Molodin V.I., Cheremisin D.V. Rock art of the Ukok plateau // International Newsletter on Rock art.- (France), 1994, № 8 , p. 10-11.

Gai Shanlin. Petroglyphs in the Wulanchby grassland. Beijing, 1989.

Chen Zhao-Fu. Dekouverte de l'art prehistorique en Chine. Milan, 1987.

Zho Yang Feng. Aertai Mountain Rock Paintings of China.- Xi'an, 1987.- Pg. 63-71.

V.D.KUBAREV ON THE PETROGLYTHS OF KALGUTY summary

More than 30 rock art sites were discovered on the Ukok plateau, in south-eastern part of Gorniy Altai, in 1991-1995. Rock drawings were found on the river Kalgutu in 1992. In the publication of 1993, V.N.Molodin and D.V. Cheremisin insisted on the fact that the representations of horses, bulls and dears dated from the Neolithic or the Mesolithic, that is, from the Stone Age without excepting their Upper Paleolithic dating. The author does not accept this dating. The analogies drawn with the polychrome paintings in the Chinese cave are also rather dubious. There are three-colored drawings discovered on the territories near China: the rock art site at the Smolyanska river near Ust-Kamenogorsk; grottos of Dravert, Tesikta, Akbaur in Eastern Kazakhstan that are dated from the Bronze Age. There are none drawings dated from the Stone Age in this region.

After the petroglyphs of Delger-Muren and the Tes had been published, E.A.Novgorodova dated the representations and signs of Arshan-Khad from the Mesolithic. She alludes to their similarity with paintings from the Khojt-Zenker cave. This dating is thought to have no strong grounds.

The author supports his conclusions by the latest discoveries in Tuva where the colored drawings had been found in Yamalyk. The images of bulls, horses, elks and dears were represented there.

There are no the Stone Age drawings found to the East of China. Judging by the totality of data, the Kalgutu petroglyphs are likely to be dated from the Bronze Age, or from its earliest phase. The deer representations in Kalbak-Tash executed in natural size are sure to be the earliest petroglyphs of Altai.

А.Л. ЗАИКА (КРАСНОЯРСК) НОВЫЕ ПЕТРОГЛИФЫ ЕНИСЕЯ

Летом 1995 г. в Новоселовском районе Красноярского края при обследовании береговой линии Красноярского водохранилища автором и студентами Красноярского госпединиверситета (Маркович М.С., Кресик И.Б.) было обнаружено ранее неизвестное местонахождение петроглифов. На памятнике были проведены работы по составлению плана местонахождения, фотофиксации рисунков, сняты микалентные копии. Петроглифы находятся на правом берегу водохранилища, в 10 км к юго-западу от п.Анаш, выше устья залива Тесь, на береговом отвесном утесе, сложенном желто-серыми песчаниками. Рисунки рас-

положены на верхнем ярусе южных обнажений утеса, на высоте около 50 м от уреза воды.

Выявлены 2 плоскости с видимыми изображениями и одна плоскость со следами редкой хаотичной выбивки. Все плоскости обращены на юг. В подножии плоскости Ia на осьпи была обнаружена отломившаяся часть каменного блока (Iб). Скальные обнажения сильно выветрены, но, по всей видимости, большая часть писаницы уничтожена вследствие разрушительной работы Красноярского водохранилища. В отличие от малоинформационной одиночной фигуры с рогами оленя на плоскости II, большой интерес представляет многофигурная композиция на плоскости I (рис.1).

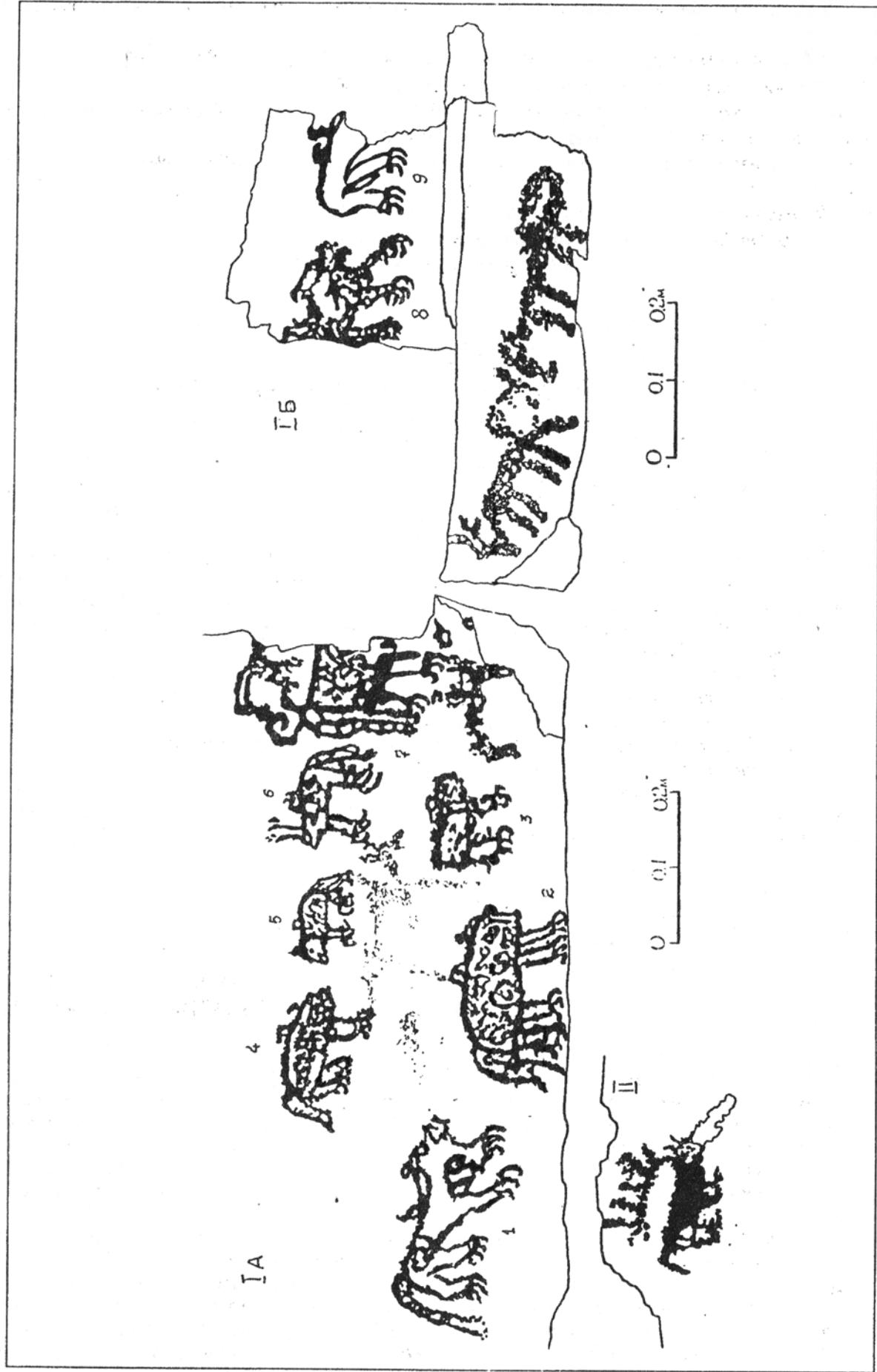


Рис.1. Писаница Анаш. Изображения на плоскостях I, II.
Fig.1. Anash rock art site. Depictions on the surfaces № I, II

По технике выполнения и стилистическим особенностям на плоскости вычленяются два пласта рисунков. Для первого характерны контурные фигуры, выполненные неглубокой, частой ретушью с проработкой мелких деталей (фиг.1-9). Остальные изображения показаны линейно или силуэтно путем редкой, крупной, грубой выбивки с рваными краями. Представлены зооморфные образы и фигура всадника.

Последовательность нанесения рисунков визуально определить трудно, так как палимпсест при наличии межфигурных контактов практически отсутствует. Не вносит ясности в определение внутренней хронологии рассмотрение композиционного построения фигур: фигуры каждого изобразительного пласта расположены как в центральной, так и в периферийной частях плоскости. Оставив данный вопрос открытым, попытаемся определить культурно-хронологическую принадлежность основной композиции с участием зооморфных образов фантастического облика (фиг.1-9).

Для всех фигур характерны: поза "внезапной остановки", объемный контур туловища и конечностей, наличие длинного хвоста (кроме 2-х фигур) и выступа на спине. Гипертрофированные когти указывают на хищническую сущность персонажей. Композиционно фигуры расположены двумя цепочками, сходящимися в один ряд. Большинство фигур ориентировано в правую сторону. Несмотря на статичность поз, данную композицию можно предварительно трактовать как "шествие зверей" - известный изобразительный сюжет в скифо-сибирском искусстве (рис. 2,4). Данному сюжету более соответствуют динамичные фигуры хищников, показанные в реалистичной позе, с приближенной к натуре трактовкой туловища, морды и конечностей (рис. 2,1). Наиболее эмоционально выглядит фигура № 1. Постановка чуть согнутых для прыжка ног, поднятая голова с прижатыми ушами и раскрытой зубастой пастью, напряженно приподнятый хвост свидетельствуют о готовности к поединку (даже пламевидный отросток на спине создает впечатление вставшей дыбом шерсти), агрессивной сущности персонажа.

Устойчивость стилистических особенностей данного мотива, разработанность иконографии образов свидетельствуют не только об одном авторе, но и о существовании определенных изобразительных канонов, связанных с данным образом, общей семантической нагрузкой персонажей. Другие изображения менее выразительны (фиг. 2,7), выполнены более условно, отличаются статичностью поз. Показаны грузные туловища подчеты-

реугольной формы со слабо профицированной головной частью, вертикально опущенные вниз прямые ноги и хвосты. Внутреннее пространство туловища, как правило, густо заполнено ажурными завитками. Несколько отличаются фиг. 5,6 - они ориентированы в левую сторону, у них показаны глаза, приостренные мордочки, выделены уши (у фиг. 6 они напоминают заячьи), зауживающиеся в нижней части и заканчивающиеся "кисточкой" хвосты.

Объемные, упрощенные неестественно прямой линией от конечностей: искусственный вид "крепления" (фиг.7), "безжизненность" хвостов; богатая орнаментика корпуса и наличие внешних деталей декоративного характера позволяют предположить, что в данном случае представлена иллюстрация мифологического сюжета с участием персонажей, известных автору по ритуальным костюмам. Следуя канонам изобразительной традиции, древний художник придал фигурам позу "внезапной остановки", отразил сцену противостояния, показал гипертрофированные когти и спинной "отросток". Не исключено, что ориентиром послужили появившиеся несколько ранее изображения хищников (фиг. 1,8,9). Устойчивое присутствие спинного выступа (часто в виде пламевидного отростка) исключает его случайность в данных изображениях и позволяет определить его как стилизованный символ крыла. Образы крылатых хищников не характерны для наскального искусства Енисея, но часто встречаемы в мелкой пластике, кожаных аппликациях, известных по материалам захоронений скифского времени на Алтае (рис. 2,2). Их также объединяет ажурное заполнение туловища, длинный орнаментированный хвост, гипертрофированные когти, поднятая голова с короткими ушами, открытой зубастой пастью (фиг. 1,8,9).

Вместе с тем, известен другой мифический образ крылатого хищника - сэнмурв (сэнмурв, симург) - собака-птица, образ которой имел особое значение в сасанидском Иране (III-VII вв. до н.э.) и получил свое воплощение в предметах средневековой торевтики Южной Сибири (Худяков, Хаславская, 1990, с. 119-120) (рис. 2,3). Известны единичные случаи присутствия данного образа в наскальном искусстве центральной Азии (Кубарев, 1992, с. 94-97).

Таким образом, рассматриваемую многофигурную композицию предварительно следует датировать в широких хронологических рамках: сер. 1 тыс. до н.э.-1тыс.н.э.

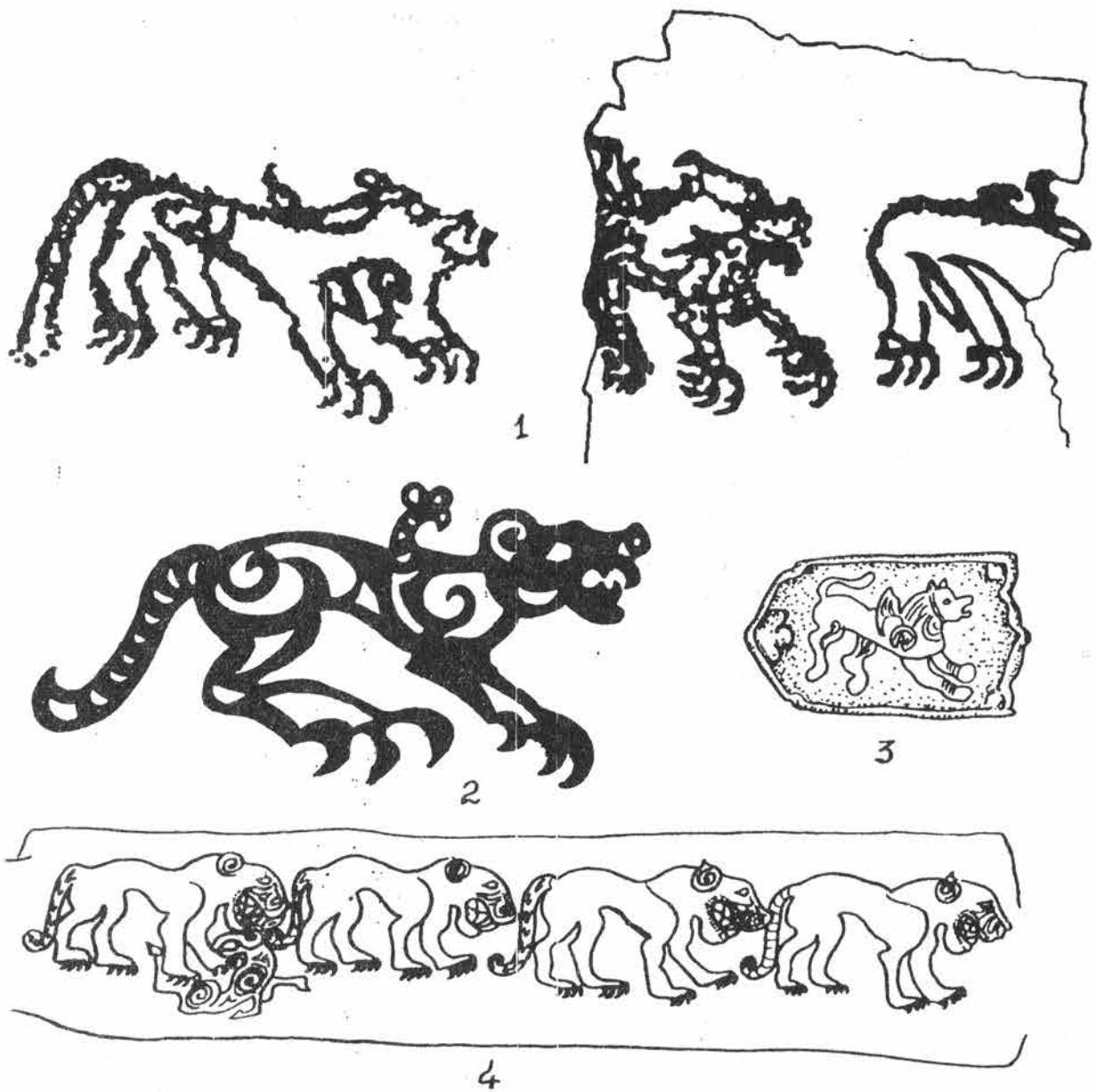


Рис.2. 1 - Писаница Анаш. Изображения крылатых хищников (фиг. 1,8,9);2 - кожаная аппликация хищного зверя из могильника Ташанта II (по В.Д. Кубареву);3 - изображение сенмурва на бронзовой бляшке из Минусинской котловины (по Ю.С.Худякову);4 - Фигуры хищников (схема прорисовка) на колоде - саркофаге из Башадарского кургана (по С.И.Руденко)

Fig.2. 1 - Anash rock art site. Depictions of winged predators (1,8,9,);2 - leather application depicting a predator from the burial place Tashanta II (according to V.D.Kubarev); 3 - depiction of senmurv on the bronze pendant from the Minusinsk hollow(according to Yu.S.Khudyakov);4 - figures of predators on the sarcophagus from the Bashadarskiy mound (according to S.I.Rudenko)

Список литературы

Кубарев В.Д. Сенмурв из Калбак-Таша // Наскальные рисунки Евразии. Новосибирск, 1992.

Худяков Ю.С., Хаславская Л.М. Иранские мотивы в средневековой торевтике Южной Сибири // Семантика древних образов. Новосибирск, 1990.

A.L.ZAIKA NEW PETROGLYPHS AT THE ENISEY RIVER summary

The site is situated on the right bank of the Enisey river, within a distance of 10 km from Anash village to the south-west.

There have been found two surfaces with drawings. It's difficult to estimate the succession of the drawings' execution. All the figures are characterized by the pose of "sudden stop." The hypertrophied claws indicate the predatory nature of the personages. As for the composition is concerned, the figures are arranged in two lines meeting into one row. The composition could be preliminary dated within the boundaries of 1000 BC -- 1000 AD.

И.Д.РУСАКОВА (КЕМЕРОВО) НОВЫЙ ПАМЯТНИК НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ЕНИСЕЕ (писаница у д.Абакано-Перевоз в Хакасии)

В 1992 году петроглифической группой музея-заповедника "Томская Писаница" было скопировано несколько плоскостей с древними рисунками на окраине д.Абакано-Перевоз, на левом берегу Красноярского водохранилища. Памятник ранее нигде не публиковался. Обнаружен он был В.Ф.Капелько и Э.А.Севастьяновой в начале 80-х годов. Краткая история исследования уже была опубликована (Русакова, 1995, с.28).

Местность, где расположен памятник, в настоящее время является очень перспективной для специалистов, занимающихся наскальным искусством. Несмотря на то, что здесь побывало большое число исследователей, каждый из которых находил что-то новое, небольшие возвышенности со скальными выходами хранят в себе еще много нераскрытых тайн.

Писаница не была скопирована нами полностью из-за отсутствия времени, и мы собираемся продолжить ее изучение. Поэтому настоящая публикация является предварительной. Петроглифы находятся на отдельных небольших плоскостях, расположенных двумя рядами. Разрушения памятника в основном естественные: сколы, трещины, ветровая эрозия. На некоторых поверхностях есть современные надписи. Основная часть плос-

костей поросла плотным слоем лишайника. Всего скопировано 7 плоскостей.

Плоскость 1 размером 163x71 см. Многофигурная композиция, состоящая, вероятно, из двух слоев. Нижний слой - изображения фантастических хищников, лошадей, копытных, антропоморфов. Выбивка мелкая, частая. Верхний слой - крупные фигуры лошадей, копытных, антропоморфов, неопределенные изображения. Выбивка более крупная и глубокая (рис.1).

Плоскость 2 (рис.2) размером 300x75 см. Изображения антропоморфных существ, спирали и криволинейной фигуры, а также неопределенная выбивка.

Плоскость 3. Размеры 243x45. Композиция из двух рядов лошадей и копытных, всадника, неопределенного животного, человека и змеи, а также остатки выбивки (рис.3).

Плоскость 4 (рис.4). Размеры 196x170. Многофигурная композиция из двух рядов движущихся вправо лошадей, оленя и других копытных, людей конных и пеших, спирали и неопределенных знаков. Петроглифы покрыты лишайником, поэтому при копировании выбивка выглядит слаженной, не видны следы отдельных ударов.

Плоскость 5. 214x28 см. Композиция из неопределенных животных, скорее всего собак, с по-

догнутыми ногами, а также схематично показанных животных и людей, выбитых позже (рис.5).

Плоскость 6, размером 332x103 см, покрыта петроглифами в несколько слоев. С палимпсестами разобраться пока довольно сложно. На отдельных участках можно выделить изображения, объединенные композиционно (рис.6): батальная сцена, скачущие друг за другом копытные, различные антропоморфные персонажи, многие из них вооружены луками. Кроме того, есть неопределенные изображения, богато украшенные орнаментом, и знаки.

Плоскость 7. Размеры 134x110 см. Перпендикулярна плоскостям 5 и 6. Выбиты изображения хищника, неопределенные изображения с орнаментом, аналогичные изображениям на плоскости 6, антропоморфные фигуры, 2 из которых вооружены луками, неопределенные животные и знаки (рис.7).

Памятник многослойный, но не все слои на данном этапе с уверенностью можно датировать. Все изображения выполнены в технике выбивки. В некоторых случаях зафиксированы гравировки ("лучи" над головой копытного животного (рис.3); петля в батальной сцене (рис.6) и др.). Выбивка неоднородна. Ранние изображения (судя по палимпсестам) выполнялись более мелкой и частой выбивкой, чем поздние. Это, на наш взгляд, может быть связано как с традицией, так и с желанием поздних художников выделить свои произведения. Иногда для выполнения новых изображений использовались фрагменты уже выбитых когда-то рисунков (пл.1, рис.1).

Нижний пласт изображений памятника связан, скорее всего, с тагарской эпохой, с ее ранними этапами. Об этом говорит серия рисунков с плоскостей 1,3,4,6. Наиболее яркие из них показаны на рис.8, 10. Очень интересными нам представляются образы фантастических существ, движущихся друг за другом на плоскости 1 (рис.11). К сожалению, все они частично перекрываются крупным изображением лошади (рис.1). Наиболее синкретично существо, "идущее" последним. Оно почти полностью сохранилось, утрачена лишь часть передней ноги. Голова хищной птицы, гипертрофированные рога козла(?), две птичьих лапы и кроме них еще две ноги, лошадиные круп и хвост - этот монстр показан с вывернутой задней частью (рис.11, 1). Первое и, возможно, второе существа (большая часть изображения утрачена), очень близки двум хищникам с памятника Бычиха (рис.11, 2,3; 4,5). Эти аналогии кажутся нам наиболее близкими территориально и стилистически. На самом же деле, как замечено исследователями, в скифском искусстве изображения "многоприродных" существ широко распространены. О.С.Советова приводит таблицу таких образов (Советова, 1995; табл.2). Дополнением к ней являются изображения хищников с нашего памятника. В настоящем сборнике в статье А.Л.Заики "Новые петроглифы Енисея" публикуется место-

нахождение Анаш в Новоселовском районе Красноярского края. Крылатые хищники Анаша также очень близки изображениям с Абакано-Перевоза. Таким образом, в настоящее время на Среднем Енисее зафиксирована целая серия изображений крылатых существ.

На плоскости 3 выбиты фигуры лошадей, всадника, оленехи (рис.3). Изображения достаточно схематичны, но аналогии среди петроглифов Тепселя (Советова, 1987, рис.3; Советова, 1995, рис.4), а также с плит тагарских курганов (Савинов, 1986, рис.3-5; 4-2), убедительно датируемые тагарской эпохой, позволяют отнести их к этому времени.

Есть на памятнике фигуры животных, представляющие собой либо вырождение скифского стиля, либо подражание ему (пл.5, рис.5). В данном случае художниками использовались приемы, характерные для звериного стиля: подогнутые задние и передние ноги, завитки на морде и на крупе. Однако изображения сильно схематизированы, динамизм и изящество полностью отсутствуют. Ограничимся пока аналогиями с памятниками Бычиха (Пяткин, Черняева, 1986), Бижиктиг-Хая (Дэвлет, 1993), с плиты тагарского кургана (Савинов, 1976, рис.12). На наш взгляд, все эти изображения объединяет механическое применение канонов звериного стиля мастерами, выбивающими их на скалах, без старания (намеренно или не намеренно?) придать фигуре реалистичность.

Обращают на себя внимание изображения на плоскостях 6 и 7 (рис.7; 9). Мы пока воздержимся от их идентификации, остановившись на украшающем их богатом орнаменте. Это спирали и многочисленные кривые линии, очень сильно напоминающие тесинские "лабиринты" (Савинов, 1995) (рис.13). Помимо имеющихся определенную форму изображений есть на пл.6 и никак не оконтуренные линии; есть изображение спирали и кривые на пл.2 (рис.2). Можно предположить, что композиции с этими рисунками относятся к тесинскому этапу, однако этот вопрос требует дополнительной разработки.

Определенный интерес представляет плоскость 4 (рис.4). На первый взгляд, создается впечатление единства композиции. Однако помимо изображений, которые с достаточной долей уверенности можно датировать тагарской эпохой, здесь присутствуют фигуры всадников, выполненные в другом стиле. Скорее всего, композиция дополнялась позднее. Один из всадников показан с подогнутыми ногами, позволяющими предположить наличие стремян. Это отличает его от изображений тагарских всадников, у которых обычно ноги прямые. Кроме того, металлические стремена известны в Сибири с гунно-сарматской эпохи. К этому времени можно предварительно отнести и описанные изображения, а также изображения лошадей на плоскости 1 (рис.1). Композиция дополнялась не единожды. Крайние слева фигуры

являются как бы грубой попыткой подражания выбитым ранее образцам. Скорее всего, нанесены они были в этнографическое время.

Антропоморфные изображения памятника различаются между собой по стилю и технике исполнения. Большая их часть представлена вооруженной сложносоставными луками. Есть изображения воинов с мечами (?) (рис.5), с топором (рис.4). Они выглядят наиболее поздними.

Подробнее рассмотреть сюжеты писаницы мы предполагаем в дальнейшем. Целью же настоящей публикации было показать, что на

Среднем Енисее существуют и, вероятно, еще будут найдены памятники, которые помогут нам существенно пополнить представления о материальной и духовной культуре наших предков.*

*Автор благодарит О.С.Советову и Я.А.Шера за консультации по среднеенисейским петроглифам.

Список литературы

Дэвлет М.А. Изображения на скалах Бижктиг-Хая в Саянском каньоне Енисея // Памятники наскального искусства. М., 1993.

Пяткин Б.Н., Черняева О.С. Новые петроглифы горы Бычихи (р.Сыда) // Памятники древних культур Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 1986.

Piatkin B.N., Sovetova O.S. The Petroglyphs of Bychiha Mountain (Middle Enisey) // International Newsletter on Rock Art. 1994, № 8.

Русакова И.Д. Петроглифы у д.Абакано-Перевоз на Енисее. Кемерово, 1995. Вып.1.

Савинов Д.Г. К вопросу о хронологии и семантике изображений на плитах оград тагарских курганов (по материалам могильников у горы Туран) // Южная Сибирь в скифо-сарматскую эпоху. Кемерово, 1976.

Савинов Д.Г. Тесинские лабиринты (по материалам могильника Есино 3) // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995.

Советова О.С. К вопросу о вооружении тагарцев (по материалам среднеенисейских петроглифов) // Проблемы археологических культур степей Евразии. Кемерово, 1987.

Советова О.С. Петроглифы горы Тепсей // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995.

I.Rusakova NEW ROCK ART SITE AT THE ENISEY summary

Seven surfaces situated in Khakasia were copied in 1992. They were located on the left bank of the Krasnoyarsk reservoir, near Abakano-Perevoz village.

This site is a constituent part of the big memorial. The earliest layers of the latter preliminary date from the Tagar Epoch judging by the presence of the representation executed in the Scythian bestial style. There are depictions that are characteristic for the last period of the Tagar Epoch.

There must be the later petroglyphs that are believed to date from the Tesin Epoch. They are also some representations of the ethnographic time.

The rock art site near Abakano-Perevoz village bears a relation to the memorials some depictions of which are not co-inside with the existing chronology of the petroglyphs at the Enisey.

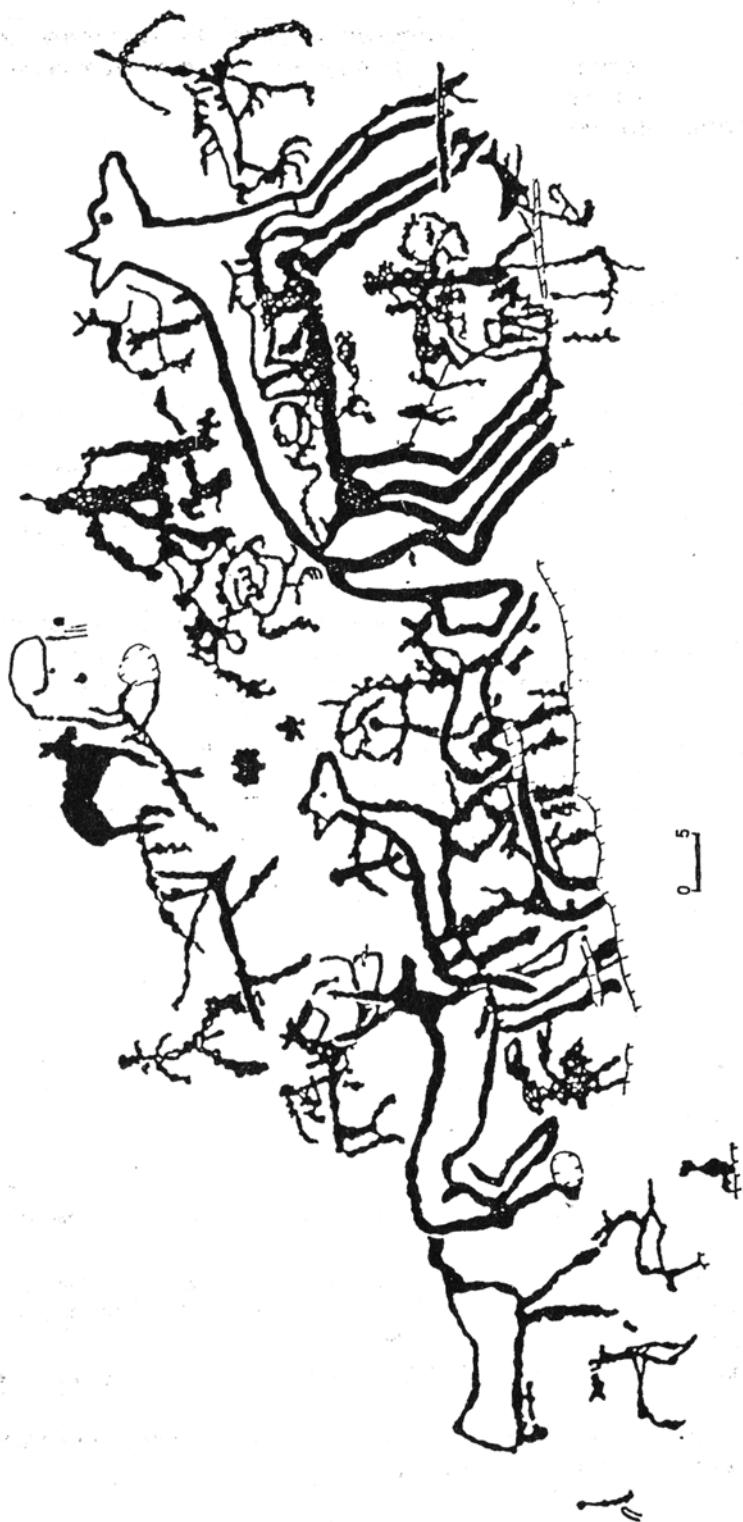


Рис.1. Абакано-Перевоз. Плоскость 1.
Fig.1. Abakan-Perevoz. Surface 1.

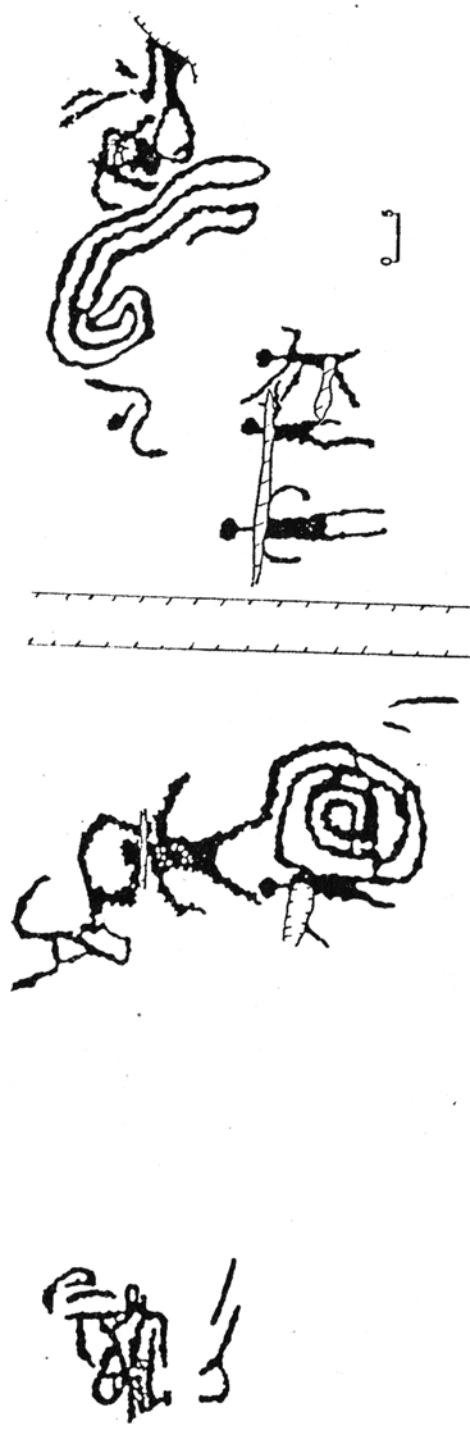


Рис. 2. Абакано-Перевоз. Плоскость 2.
Fig. 2. Abakan-Perevoz. Surface 2.



Рис. 3. Абакано-Перевоз. Плоскость 3.
Fig. 3. Abakan-Perevoz. Surface 3.



Рис. 4. Абакано-Перевоз. Плоскость 4.
Fig. 4. Abakan-Perevoz. Surface 4.



Рис. 5. Абакано-Перевоз. Плоскость 5.
Fig. 5. Abakan-Perevoz. Surface 5.

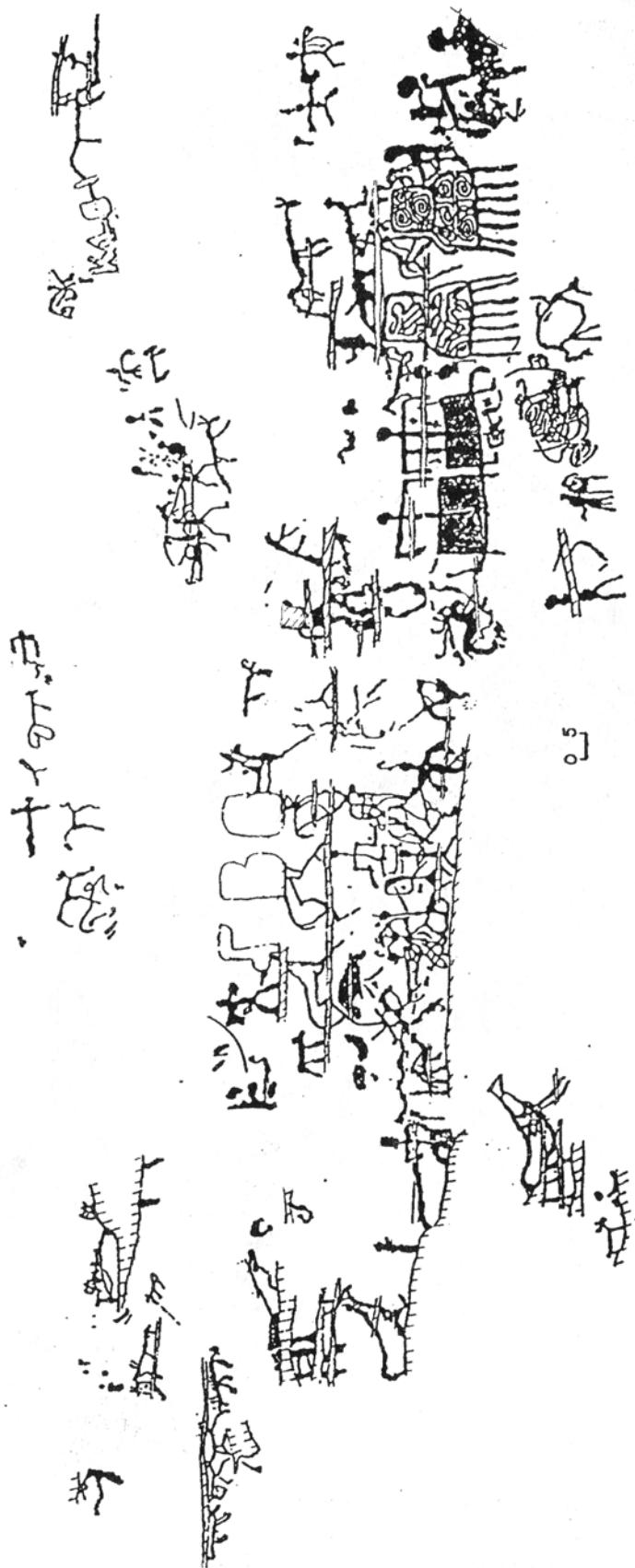


Рис. 6. Абакано-Перевоз. Плоскость 6.
Fig. 6. Abakan-Perevoz. Surface 6.



Рис. 7. Абакано-Перевоз. Плоскость 7.
Fig. 7. Abakano-Perevoz. Surface 7.

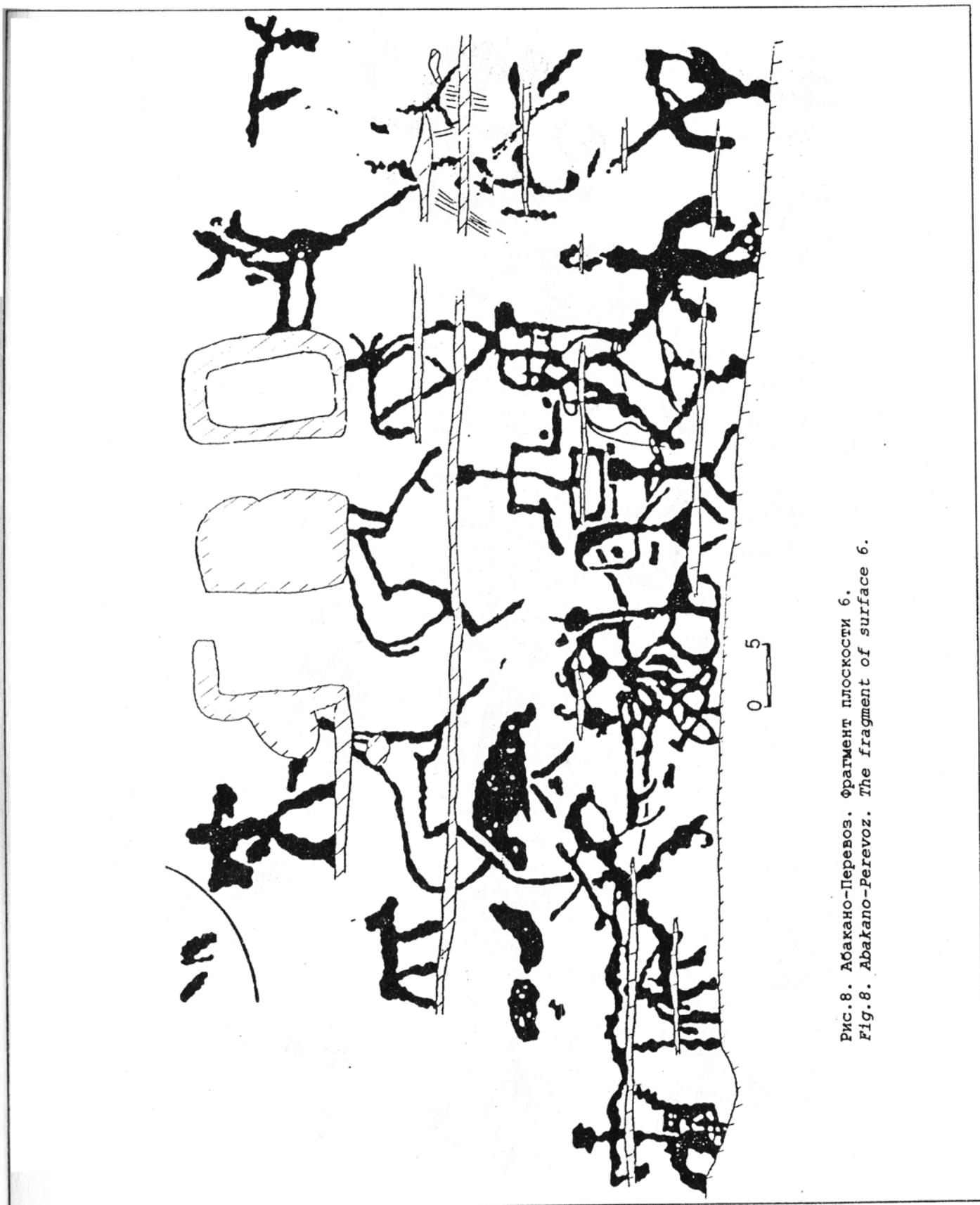


Рис.8. Абакано-Перевоз. Фрагмент плоскости 6.
Fig.8. Abakano-Perevoz. The fragment of surface 6.

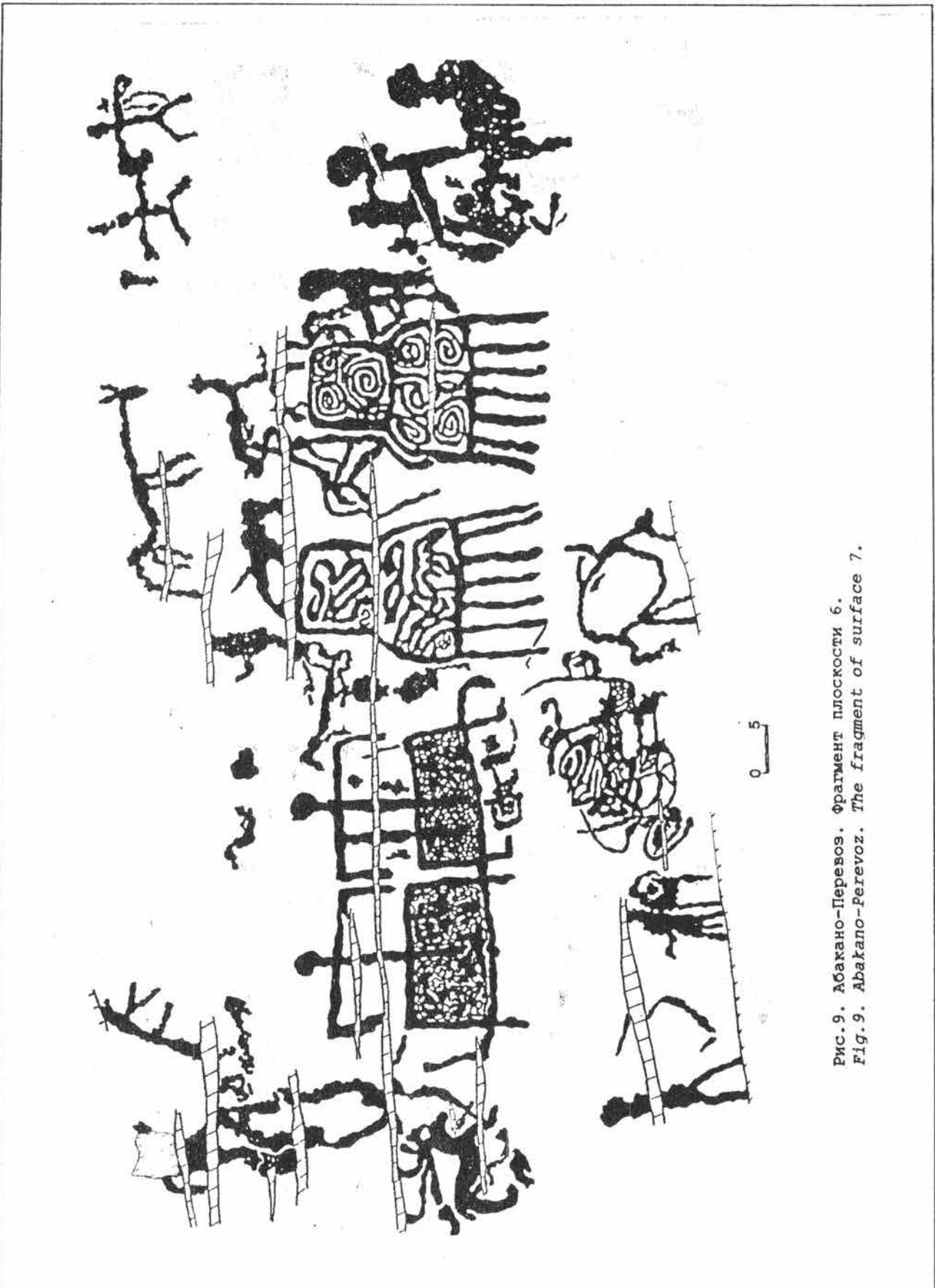


Рис. 9. Абакано-Перевоз. Фрагмент плоскости 6.
Fig. 9. Abakan-Perevoz. The fragment of surface 7.

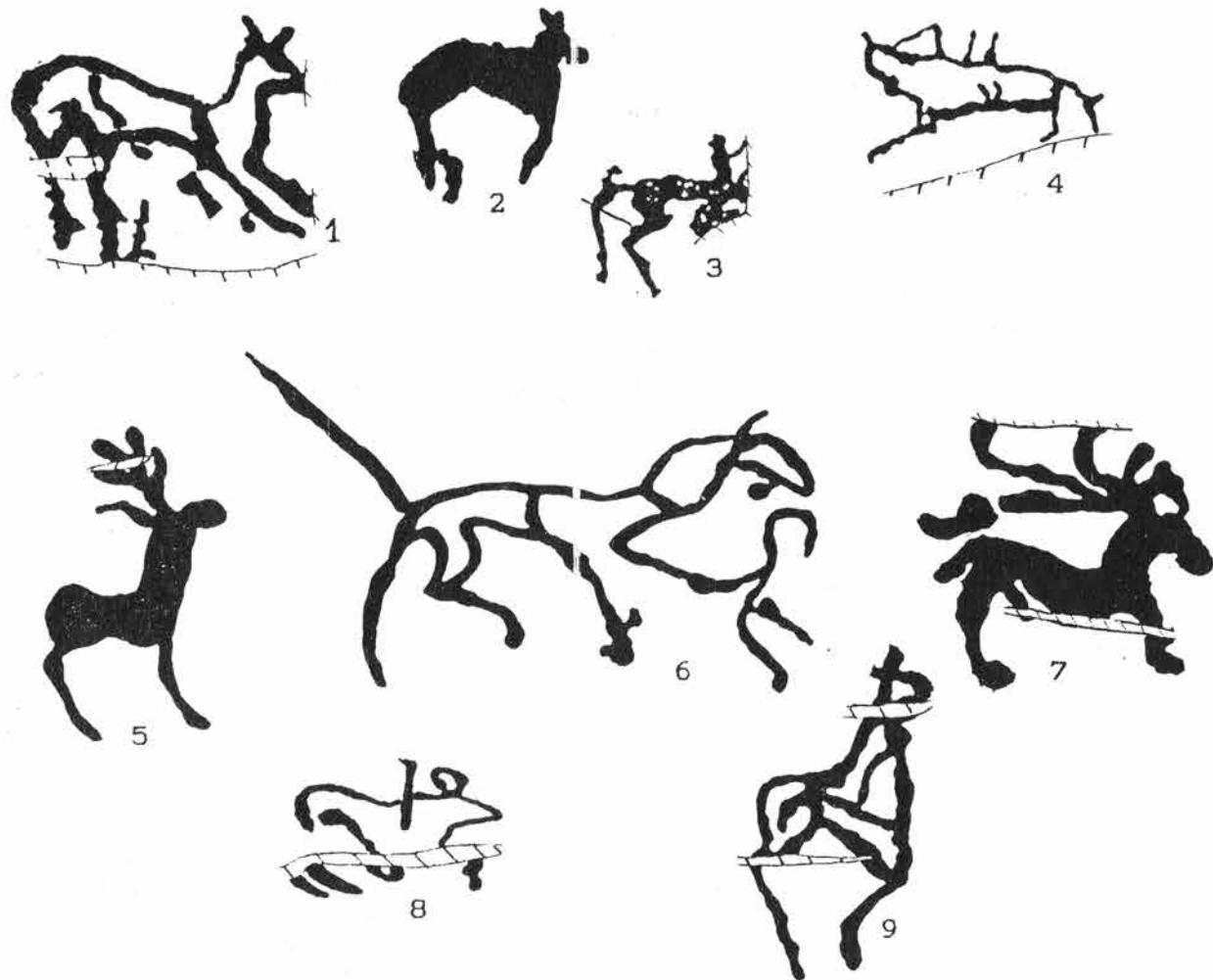


Рис.10. Абакано-Перевоз. 1-3 - 1 плоскость; 4 - 3 плоскость; 5-6 - 4 плоскость; 7-9 - 6 плоскость.
Fig 10. Abakano-Perevoz. 1-3 - surface 1; 4 - surface 3; 5-6 - surface 4; 7-9 - surface 6.

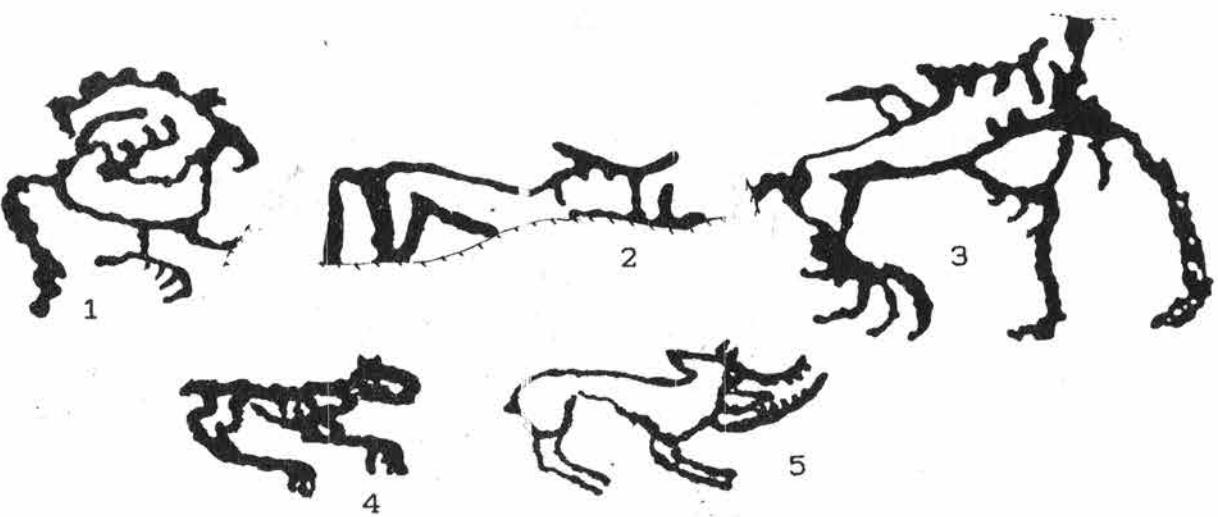


Рис.11. Фантастические существа. 1-3 - Абакано-Перевоз; 4-5 - Бычиха (по О.С.Советовой).
Fig.11. Fantastic creatures. 1-3 - Abakano-Perevoz; 4-5 - Bychikha (according to O.S.Sovetova).

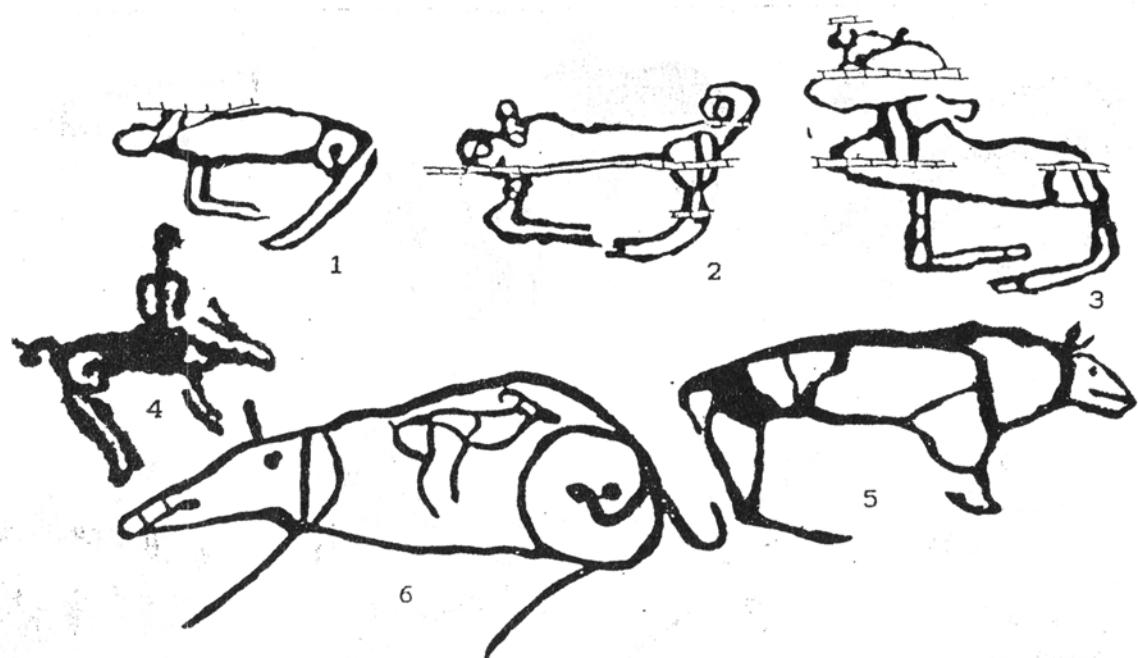


Рис.12. 1-3 - Абакано-Перевоз; 4 - Бычиха (по О.С.Советовой); 5 - с плиты тагарского кургана мог.Туран 4 (по Д.Г.Савинову); 6 - Бижиктиг-Хая (по М.А.Дэвлет).

Fig.12. 1-3 - Abakano-Perevoz; 4 - Bychikha (according to O.S.Sovetova); 5 - from the plane of the Tagar burial place Turan 4 (according to D.G.Savinov); 6 - Bzhigktig-Khaya (according to M.A.Devlet).

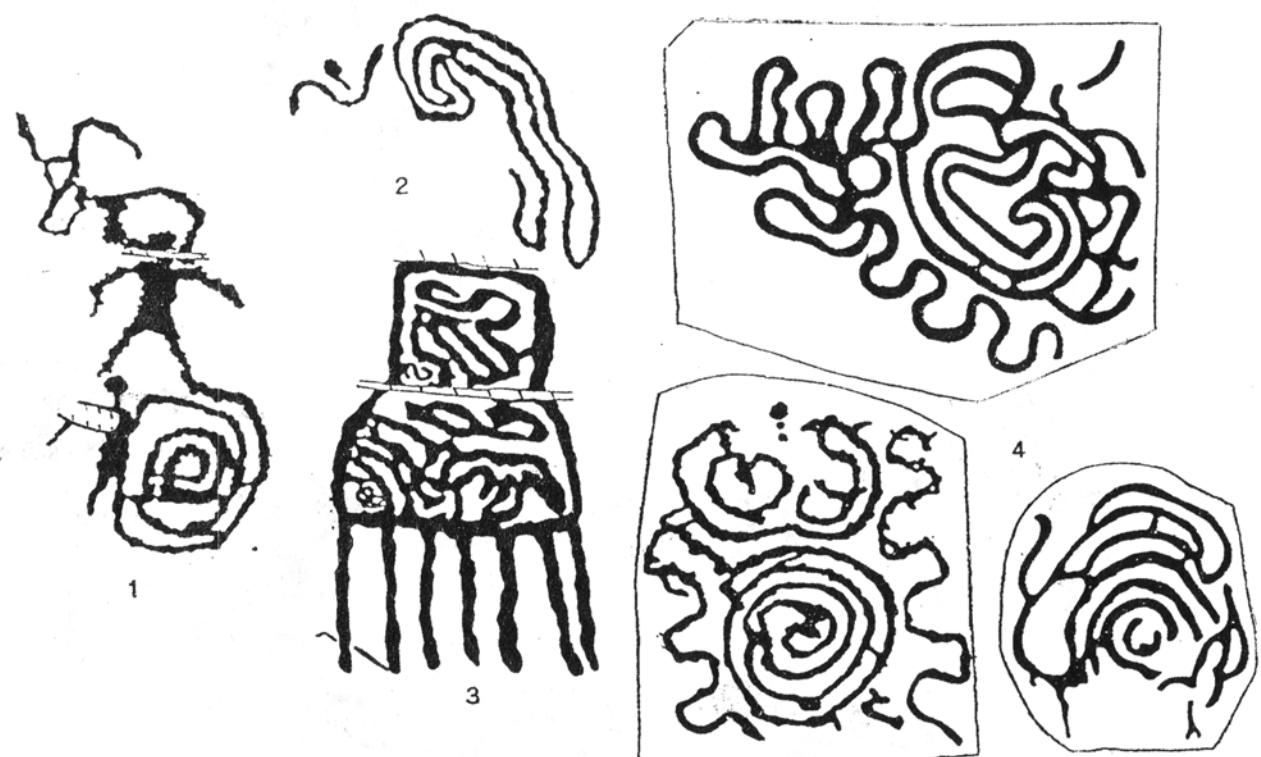


Рис.13. 1-3 - Абакано-Перевоз; 4 - тесинские "лабиринты" (по Д.Г.Савинову)

Fig.13. 1-3 - Abakano-Perevoz; 4 - "labyrinths" of Tesin (according to D.G.Savinov)

В. Н. ЕГОРОВ (КЕМЕРОВО)
НА ПУТИ К МУЗЕЕФИКАЦИИ
Э. И. Биглеру посвящается

Почти трехсотлетняя история изучения Томских писаниц в конце XIX - начале XX вв. стала приобретать новые научные подходы и взгляды, связанные не только с обобщениями и аналитическими выводами по хронологии, семантике, назначению и содержанию петроглифов (Савенков, 1910, с.67; Овчинников, 1910), но и закономерно подвела к проблемам сохранения и использования древнего наскального искусства Азии.

Наиболее глубокой и вместе с тем доступной, обобщающей работой, отразившей самые различные аспекты изучения Томских писаниц, их хронологию, мир идей и их культурно-историческое место, явилась монография А.П.Окладникова и А.И.Мартынова "Сокровища Томских писаниц", выпущенная московским издательством "Искусство" в 1972 г. Во многом благодаря этому труду, основательно закрепившему историко-культурную значимость писаниц наряду с другими публикациями (Мартынов, 1966, 1970 и др.), а также активной научно-практической и общественной деятельности ее авторов, мы обязаны появлению историко-культурного и природного музея-заповедника "Томская писаница".

В данной статье рассматривается деятельность ученых, общественности и властей Кемеровской области по сохранению писаниц, приведшая к идеи музеефикации - эффективному способу сохранения и использования уникального памятника, а также первые практические шаги на пути к реализации этой идеи.

При рассмотрении проблемы сохранения и использования петроглифов необходимо учитывать весь историко-культурный и природный комплекс, входящий в состав музея-заповедника и прилегающие к нему территории.

Тысячелетиями на сохранность Томских писаниц воздействуют временные и природные (геологические, метеорологические) факторы, напрямую взаимодействующие с человеком - создателем писаниц и создателем проблем экологии в результате промышленного освоения Притомья (Кондаков, 1995). Не последнюю роль в процессах разрушения древнего святилища играет река Томь. Ее непривлекательное описание встречается в 80-х годах XIX века в работе О.Финша и А.Брема (Финш, Брем, 1882, с.298). В результате промышленного загрязнения еще сильнее проявилось негативное воздействие реки спустя столетие. Об этом свидетельствует и неудовлетворительная оценка качества воды Томи, данная в присутствии автора французскими экологами - академиком, князем Р.Д.Веланжелесом, руководителем Европейского центра качества питьевой воды и советником мэра Парижа по вопросам

экологии Д.Мирро во время посещения ими музея-заповедника в октябре 1990 года.

Если атмосфера таинственности и религиозного почитания древнего святилища местным (турецким) населением воздействовала некоторым образом и на посещавших писаницы первоходцев, то с начала использования водной и транспортной дорог Кузнецк - Томск усилилось вмешательство людей в процесс разрушения петроглифов.

В связи с тем, что в последнем столетии особенно обострилась проблема сохранения исчезающих по различным причинам древних рисунков (и во многом из-за культурного и экологического невежества), с начала XX века стали раздаваться призывы ученых-исследователей и интеллигенции в защиту писаниц. В числе этих призывов прозвучало и известное патетическое обращение к ученым Н.Гуляеву, опубликованное в 1916 году: "Спешите, господа любители-археологи, скорее спешите подробнее осмотреть писаницы, заснять своими фотографическими аппаратами этот пока уцелевший памятник старины глубокой, не дайте им погинуть для науки или быть испорченными позднейшими начертаниями лиц, желающих себя увековечить своими фамилиями, как проделывается, как я слышал, разными туристами на Писаном камне на реке Томи" (Гуляев, 1916, с.261).

Вред, наносимый писаницам разного рода "туристами" - тщеславными и недалекими, усилился с началом использования заповедного природного окружения Томской писаницы в качестве места отдыха "организованных и неорганизованных" туристов, геодезической и геологической практик студентов и садово-огороднической деятельности Кузбасского политехнического института.

Много усилий для фиксации, изучения, сохранения и популяризации Томской писаницы приложила лаборатория археологических исследований Кемеровского пединститута во главе с А.И.Мартыновым. Приняв научную эстафету от академика А.П.Окладникова, А.И.Мартынов со своими помощниками Э.И.Биглером, В.В.Бобровым и Ю.М.Бородкиным начиная с 60-х годов не только зафиксировал, изучил, но и опубликовал результаты многолетнего труда (Окладников, Мартынов, 1972). Пройдя тернистый путь борьбы за сохранение Томских писаниц, кафедра археологии Кемеровского государственного университета не только пришла к идеи сохранения писаниц через музеефикацию, но и осуществила первые практические шаги по использованию древнего наскального искусства.

Идея о необходимости музеефикации памятника древнего искусства и использования его не только в научных, но и в туристическо-просветительских целях впервые была высказана в 1968 году ассистентом Кемеровского педагогического института А.М.Кулемзином (Кулемзин, 1968).

А с 1969 г. на Томской писанице стали проводиться некоторые благоустроительные работы, которые явились началом практической работы по сохранению и использованию уникального памятника, включенного в охранный список памятников государственного значения еще в 1960 году (Постановление Совета Министров РСФСР...N 1327). Распоряжением исполкома Кемеровского областного Совета депутатов трудящихся от 15.09.69 г. N 733-Р было выделено 36 тысяч рублей, в результате чего построена гравийная дорога к памятнику и изготовлены 6 охранных досок.

Наиболее значительные благоустроительные и ремонтно-реставрационные работы на Томской писанице осуществлены в 1974-76 годах сотрудниками лаборатории археологических исследований и рабочей группой Кемеровского государственного университета по хоздоговорной теме "Курган-1", заключенной с Управлением культуры Кемеровского облисполкома 10.01.75. г. (N 18-75). Именно в то время впервые были осуществлены работы по укреплению скал: заделаны трещины, выбоины, сбитые участки поверхности, сняты портящие памятник надписи и отреставрированы несколько десятков разрушенных древних рисунков. А.И.Мартыновым и его сотрудниками были разработаны предложения по продолжению и завершению полной реставрации памятника и созданию историко-археологического заповедника "Томские писаницы" к 1980 г.

Благоустроительные и реставрационные работы, проведенные в 1975 г., сделали Томские писаницы более доступными и привлекательными. Их охотно посещают отечественные туристы и зарубежные гости Кузбасса. В 1976 г. специалист по первобытному искусству, профессор Мирослав Кшица из Брно (Чехословакия) снял документальный фильм "Сокровища Томских писаниц", что способствовало дальнейшей популяризации уникального памятника.

Но, тем не менее, идея музеефикации Томской писаницы с целью ее сохранения и использования продвигалась достаточно сложно, с отклонениями, так как дело было новое и необычное.

30.10.86., а затем 05.11.86. доктор исторических наук, профессор А.И.Мартынов вносит на рассмотрение Кемеровского обкома КПСС и облисполкома предложения по созданию музея-заповедника естественной истории "Томская писаница" с целью охраны, музеефикации и использования в познавательных целях на современном уровне, памятника мировой истории. Предложен-

ния были верными, но ошибочным являлось мнение, что создание и функционирование музея-заповедника возможно только силами хоздоговорной группы при Кемеровском государственном университете, а также силами совместного специализированного стройотряда историков и студентов КузПИ.

В ходе формирования идеи создания музея-заповедника, естественно, возникла оппозиция, которая в момент изучения руководством Кемеровской области вопроса создания музея-заповедника, постаралась сохранить собственные интересы и преподнесла в облисполком упрощенный вариант использования Томской писаницы. Так, 28.12.86 г. в срочном порядке составляется и подписывается договор между КузПИ и Кемеровским управлением лесного хозяйства об организации охраны археологического памятника "Томская писаница" и прилегающей к нему ландшафтной зоны между Кузбасским политехническим. В пунктах договора не нашлось места истинным радетелям сохранения памятника - кафедре археологии Кемеровского госуниверситета, зато Кемеровское управление лесного хозяйства обязалось оказывать помочь областному совету ВООПИК в строительстве и организации музея природы в д.Писаная, тем самым принижая историко-культурную значимость памятника наскального искусства.

Благодаря настойчивости и авторитету А.И.Мартынова справедливость восторжествовала, и энтузиастам удалось получить поддержку обкома партии и облисполкома в лице Г.В.Корницкого - заместителя председателя Кемеровского облисполкома. После разработки конкретных мероприятий по созданию музея-заповедника естественной истории "Томская писаница" в 1987-88 гг., явившихся основой для будущего решения облисполкома, управление культуры облисполкома обеспечивает проведение дальнейших работ по созданию музея-заповедника и помогает формированию этнографических фондов будущего музея.

Своеобразным итогом длительной истории исследований Томской писаницы, приведшей к проблеме сохранения и использования уникального памятника, явилось принятие Советом Министров РСФСР постановления от 16 февраля 1988 г. N 51 "О создании историко-культурного и природного музея-заповедника "Томская писаница" управления культуры Кемеровского облисполкома".

Принятые правительством РСФСР и Кемеровским облисполкомом постановления наметили основные перспективы музеефикации Томской писаницы, выработанные сибирскими учеными в ходе многолетней работы, но они не остановили и сегодня живой творческой деятельности по сохранению и использованию уникального историко-культурного и природного комплекса.

Древнее святилище и его природное окружение продолжает будоражить пытливые умы и

рождать вокруг себя все новые идеи и мысли. Таково уж это место.

Список литературы

Постановление Совета Министров РСФСР от 30 августа 1960 г. N 1327 "О дальнейшем улучшении дела охраны памятников культуры в РСФСР".

Постановление Совета Министров РСФСР от 16.02.88 г. N 51 "О создании историко-культурного и природного музея-заповедника "Томская писаница" управления культуры Кемеровского облисполкома".

Решение исполкома Кемеровского областного Совета народных депутатов от 20.09.88 г. N 321.

Гуляев Н. "Писаные камни", найденные в Усть-Каменогорском уезде Семипалатинской области в 1913 г. // Записки Западносибирского отдела РГО. Т. XXXVIII. Омск, 1916.

Кондаков А. Геологические загадки "Томской писаницы" // "Кузбасс", от 4 и 7 февраля 1995 г.

Кулемзин А.М. Первая в Сибири база международного туризма. // Молодой учитель. от 4 декабря 1968 г.

Мартынов А.И. Лодки в страну предков. Кемерово, 1966.

Мартынов А.И. Эхо веков. Кемерово, 1970.

Овчинников Н. О "писаных" камнях в Томском уезде. // Алтайский сборник. Т.Х. Барнаул, 1910.

Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. М., 1972.

Савенков И.Т. О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее. // Труды XIV археологического съезда. Т.1. М., 1910.

Финш О., Брем А. Путешествие в Западную Сибирь. М., 1882.

V.Egorov ON THE WAY TO THE CREATION OF THE MUSEUM summary

The author of the article considers the activity of scientists led by Prof. A.Martynov, public organisations and local authorities, that was directed to preservation of the unique monument -- Tomskaya Pisanitsa. He analyses the first practical steps on the way to the creation of the historic-cultural and natural museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa"

Rock Art monuments on the Tom river draw investigators' attention for almost three centuries. At the beginning of the XX century a problem of the monuments' reservation and application for the purposes of enlightenment

Г.С.МАРТЫНОВА (КЕМЕРОВО) О КОНЦЕПЦИИ МУЗЕЯ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА АЗИИ

В августе 1995 года в составе музея-заповедника "Томская писаница" был открыт постоянно действующий музей наскального искусства Азии. Это первый в России музей такого профиля.

Музей наскального искусства Азии, его экспозиции тематически связаны с задачами и направ-

лениями деятельности всего комплекса музея-заповедника и прежде всего с его основным музеификацированным объектом, древним святилищем "Томская писаница". Он призван ознакомить посетителей с наскальным искусством как определенной частью культуры человечества.

При создании музея мы исходили из нескольких основных предпосылок.

1. В Кемерове, в основном в двух центрах - в музее-заповеднике и на кафедре археологии Кемеровского университета - скопилось за последние годы самое большое в России количество копий с памятников наскального искусства азиатской России, Казахстана, Киргизии, Таджикистана и Монголии.

2. Сложившаяся в Кемерове школа научного изучения памятников наскального искусства, позволила обобщить накопленный опыт полевых и лабораторных исследований, организовать подготовку научных кадров петроглифистов. Важно при этом, что здесь накоплен положительный опыт музееификации памятников наскального искусства.

3. Накопленный историко-культурный материал используется до сих пор в исключительно научных целях; он не был достоянием современного общества и поэтому не воспринимался им, не ценился. Это основная причина гибели многих памятников наскального искусства.

4. Определенную роль в создании музея наскального искусства сыграла необходимость формирования нового отношения к наскальному искусству как к части мировой культуры, современное отношение к нему общества и то, что в России нет фактически ни одного специального музея наскального искусства.

Из этих предпосылок формировалась и основная задача, целевая установка построения экспозиции музея.

Известно, что наскальное искусство как важная часть древней сущности человечества возникло в палеолите. А к концу каменного века в неолите в IV тыс. до н.э. оно уже широко распространялось в Евразии и просуществовало до позднего средневековья. В горных районах оно сохранилось до современности.

Стационарная экспозиция музея построена по двуединому принципу: хронологический показ искусства по основным историко-хронологическим блокам с акцентом на основное, ведущее в художественно-мифологическом и стилистическом содержании каждой эпохи. И показ основных петроглифических комплексов. В экспозиции музея показаны наиболее характерные комплексы наскального искусства Сибири, Монголии, Кореи, Китая, Индии и Пакистана.

Основу музея составляют подлинные материалы Южной Сибири и Средней Азии. Они были собраны сотрудниками музея-заповедника "Томская писаница" и кафедры археологии Кемеровского университета в разные годы во время экспедиций в Горном Алтае, Хакасии, Туве, в Казахстане и Киргизии. Многие ценные коллекции были переданы музею или приобретены им.

Экспозиция музея начинается с неолитических изображений комплексов Шалаболино на Енисее и ранних рисунков Томской писаницы. Это анималистическое искусство лесных охотников

Северной Азии. Образы лосей являются основными. В художественной манере рисунки этой эпохи удивительно сочетают в себе реализм и условность изображения. Образ лося является характерным художественно-мифологическим символом Северной Азии той эпохи.

Наскальное искусство палеометаллической эпохи Азии представлено в музее замечательными коллекциями комплексов из высокогорного святилища Саймалы-Таш в Киргизии, Тамгалы в Казахстане, солнечным оленем с сияющей головой и танцующими птице-людьми Томской писаницы. К ранней поре этого искусства относятся сложные композиции на каменных стелах из Хакасии и рисунки на плитах из Каракола в Горном Алтае окуневской культуры III- нач. II тыс. до н.э.

В этом искусстве преобладают космогонические образы солнечных животных, образы вселенной, мироздания, идея умирания и воскрешения природы, круговорота жизни, символы древа жизни. Это не случайно. Энеолит и эпоха бронзы были временем распространения скотоводства и земледелия, начала горного дела и металлургии, изобретения колеса и повозки, больших передвижений населения и освоения новых пространств для производящего хозяйства. Вместе с тем, это была эпоха распространения принципиально новой мифологии. Все это нашло отражение в наскальном искусстве новой эпохи, которое по своим основным сравнительным позициям отличается от предыдущего своей семантикой, характерными образами и стилем. Это искусство другой философско-мифологической основы.

Искусство скифо-сибирского мира VII-II вв. до н.э. представлено сюжетами так называемых "оленных" камней с многочисленными изображениями летящих к солнцу оленей, образами баранов и козлов. Для искусства этой эпохи характерны разнообразные символы солнца и солнечных животных, символы "Древа жизни" и его животного аналога - барана или козла с гипертрофированными рогами. Условность, динамизм, символизм характерны для искусства "звериного стиля" скифо-сибирского мира. Центральными экспонатами этого раздела являются копии Боярских писаниц, а также плиты с подлинными изображениями.

Искусство гуннской эпохи и средневековья II в. до н.э. - XVI в. представлено в экспозиции сюжетами и комплексами Бичикту-Бом в Горном Алтае, Сулек в Хакасии и другими памятниками этой эпохи. В Центральной, Средней и Северной Азии это была эпоха великих передвижений, господства кочевого скотоводства, сложения характерного быта скотоводов, время сложения и распада кочевнических государств, эпоха господстваnomadizma в степях, сложения крупных этносов и героического эпоса. Все характерное для этой эпохи отразилось в искусстве. В экспозиции наглядно показана принципиальная разница художественно-выразительных средств, художествен-

ной манеры этого искусства с предшествующими эпохами. Основные образы средневекового наскального искусства выполнены техникой граффити, прочерчивания, прорезания контура рисунка на поверхности камня. Они похожи на наброски карандашом, схематичны, выделяют основное. В этом искусстве определенно заметно стремление к рассказу, передаче не только философско-мифологического образа, сколько конкретного действия, может быть, даже события. В художественном приеме по-прежнему отсутствует соблюдение пропорций, часты наложения рисунков, зачеркивание ранее нанесенных. Если в целом рассматривать это искусство как отражение определенной хронологической эпохи, то можно заметить, что все оно представлено двумя большими группами изображений: одиночными изображениями и сценами. Излюбленными образами одиночных изображений были: конь, баран, козел, символы гор. Групповые изображения передают обычно действие: охота, битва, конных и пеших воинов, камлание шамана. Причем заметно, что изображения, передающие действия, наносились в разное время, создавались неоднократно, т.е. к изначальным фигурам дорисовывались другие и таким образом создавалась целая смысловая композиция.

Необходимо обратить внимание на некоторые принципы показа материалов по наскальному искусству в экспозиции музея.

В основу, как уже отмечалось, положен хронологический показ наскального искусства по основным блокам: неолит, энеолит, эпоха бронзы, скифская эпоха, искусство гуннской эпохи и средневековья.

Экспозиция должна начинаться с небольшой вводной части. Хронологический показ осуществляется через демонстрацию материалов основных, опорных, исторически значимых памятников и комплексов Азии по каждому хронологическому разделу. Важным при этом является художественный фон площади, на которой развертывается показ основного материала: степь, горы, река и т.д.

Вне связи с хронологией, на отдельных плоскостях пристенных конструкций экспонированы материалы по наскальному искусству Индии, Пакистана, Кореи и Китая.

Принцип показа, осуществленный в музее, разнообразен по техническому решению, зрелищной передаче экспонируемого материала и образно-художественной трактовке. Он включает в себя выделение основного художественно-смыслового образа, характерного для искусства и мировосприятия каждой из эпох. Например, для неолита - лось, для энеолита - космогоническое антропоморфное существо, для эпохи бронзы - баран, для средневековья - воин и конь. Таким образом, из общей экспозиции выделяются своего рода художественно-мифологические символы.

Основу экспозиции составляет показ подлинных копий наскальных изображений, крупноформатных черно-белых и цветных фотографий, объемных макетов. В экспозиции используется специальная подсветка, карты и схемы, музыкальное сопровождение. Центральная часть экспозиционного зала используется для отдыха, проведения общественных мероприятий и кругового обозрения в целом всей экспозиции.

G.S.Martynova ON THE CONCEPTION OF ROCK ART OF ASIA MUSEUM summary

In August 1995, Rock Art of Asia Museum was opened to public forming a part of the museum-preserve "Tomskaya pisanitsa." It is a first in Russia museum of such a profile.

The exposition of Rock Art of Asia Museum is thematically connected with tasks and approaches of the all complex museum-preserve and first and with the ancient sanctuary "Tomskaya pisanitsa." The main object of the museum is to acquaint the visitors with rock art as a certain part of the human culture.

We proceed from the following preconditions:

1. In Kemerovo, mainly in two centers - in the museum-preserve and in archaeological department of Kemerovo University - there were accumulated the largest in Russia number of copies from rock art sites of Kazakhstan, Kirgizia, Tadzhikistan and Mongolia.

2. The school of petroglyphic study formed in Kemerovo allows to generalize the experience of field and laboratory research and prepare highly qualified staff.

3. Historically cultural material was used only with scientific purposes. It was not the property of masses hence it was not appreciated by them. Besides, it was necessary to form new attitude to the rock art as a part of the world culture.

The exposition of the museum is created according to two principles: chronological display and the display of main petroglyphic complexes. The most characteristic complexes of Mongolia, Korea, China, India and Pakistan are exhibited in the museum.

И.Д.РУСАКОВА, А.И.МАРТЫНОВ, А.Ф.ПОКРОВСКАЯ (КЕМЕРОВО)
РЕЗУЛЬТАТЫ РАБОТ ПЕТРОГЛИФИЧЕСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА "ТОМСКАЯ ПИСАНИЦА"
У д.АБАКАНО-ПЕРЕВОЗ В ХАКАСИИ (1996 г.)

Летом 1996 г. экспедицией музея-заповедника "Томская Писаница" в составе сотрудников музея А.И.Мартынова, И.Д.Русаковой, А.Ф.Покровской, Е.В.Егоровой и рабочих проводились работы по исследованию двух петроглифических комплексов в Хакасии: у д.Абакано-Перевоз на левом берегу Красноярского водохранилища и на Сулекской писанице на севере республики. В ходе работ были открыты и скопированы новые наскальные изображения.

Весьма плодотворной оказалась работа на петроглифическом комплексе у д.Абакано-Перевоз. На горе Перевозной наскальные рисунки впервые были обнаружены Палласом в 1772 г. В XIX в. их обследовали: Спасский, Кастрен, Савенков, Аспелин и другие ученые, а в начале XX в. - Адрианов (Вадецкая, 1986, с.163; Адрианов, 1904, с.25-33). Ясно, что эти сведения касаются только одной писаницы. Она в настоящее время затоплена Красноярским водохранилищем. Очевидно, не проводилось обследование всей системы гор в районе дер.Абакано-Перевоз.

В районе дер.Абакано-Перевоз, на левом берегу Красноярского водохранилища, расположена небольшая прибрежная долина, окруженная с трех сторон сглаженными горами. С севера и северо-запада долины расположены рельефные холмы, именуемые Боярскими хребтами. Они тянутся от с.Троицкого на юг до дер.Абакано-Перевоз и имеют крутые склоны с обнаженными выходами сланца

туры. На берегу водохранилища находился карасукский могильник, в настоящее время размытый водой и частично раскопанный археологами.

К сожалению, за отсутствием времени обследование окружающих скал не было завершено. Однако стало ясно, что на всем протяжении Малого и Большого Боярского хребтов (где находятся и Боярские писаницы) есть древние рисунки. Нами было осмотрено пять возвышенностей. Петроглифы обнаружены на плоскостях южного и юго-восточного склонов. Таким образом, сейчас известно 5 пунктов наскальных изображений.

Первый пункт (частично опубл. в настоящем сборнике в ст.И.Д.Русаковой) был обследован полностью. Всего здесь обнаружено 19 плоскостей с изображениями. Самые значительные плоскости были скопированы нами в 1992 г. Сравнительный анализ показал, что за 4 года некоторые из них настолько плотно поросли лишайником, что скопировать их сейчас на полиэтилен или на микалент не представляется возможным.

На втором пункте было обнаружено три плоскости с рисунками, на третьем - 19 плоскостей. Среди них интересны композиции, отражающие какой-то мифологический сюжет. Здесь присутствуют лошади с вывернутыми крупами, несколько фантастических хищников (рис.1). Кроме того, на сильно разрушившейся плоскости есть изображение поселка, дома которого аналогичны строениям на Боярских писаницах.

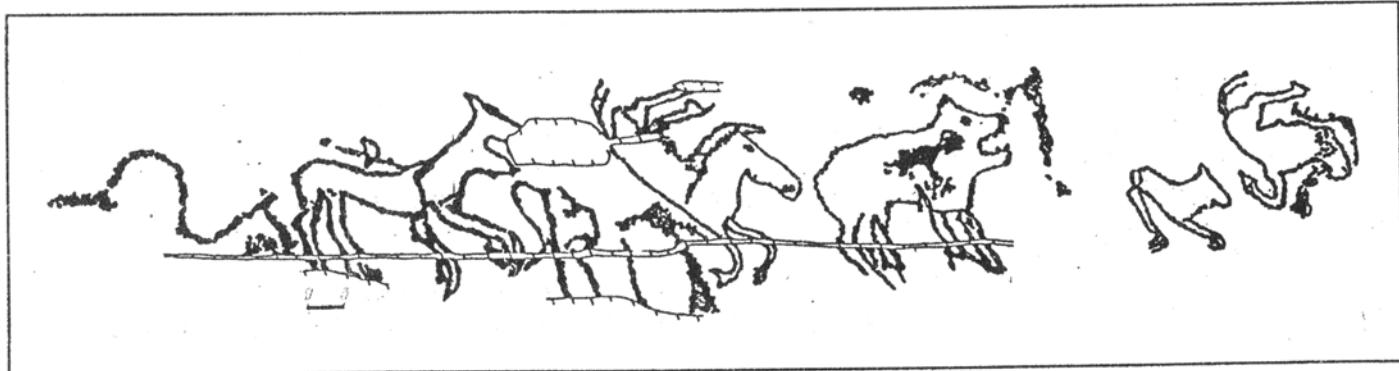


Рис.1. Абакано-Перевоз. Плоскость с III гр.
Fig.1. Abakano-Perevoz. Surface from III gr.

вого песчаника. На них и расположены наскальные рисунки. В непосредственной близости от них расположен курганный могильник тагарской культуры.

Четвертый пункт не обследован полностью, пока найдено только пять плоскостей с рисунками.

Среди них - композиция из трех животных - бык, олень, козел - самая ранняя из всех обнаруженных здесь петроглифов.

В последний день пребывания на памятнике обнаружено местонахождение на небольшой возвышенности, расположенной на периферии хребта, посреди долины. На этом местонахождении скопировано три плоскости, которые являются как бы продолжением друг друга. Большое число

рисунков объединено в батальные композиции. Присутствует изображение колесницы.

В целом можно сказать, что основная масса петроглифов комплекса у д.Абакано-Перевоз относится к тагарскому времени. Есть и более ранние рисунки, и более поздние, вплоть до этнографических времен, как, например, гравированное изображение всадника в пункте III.

Работа на комплексе Бояры - Абакано-Перевоз будет продолжена.

Список литературы

- 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. Вып.4. С.25-33.
Вадецкая Э.Б. Археологические памятники в степях Среднего Енисея. Л., 1986.

Rusakova I.D., Martynov A.I., Pokrovskaya A.F.
THE RESULTS OF THE PETROGLYPHIC EXPEDITION
OF THE MUSEUM-PRESERVE "TOMSKAYA PISANITSA"
NEAR ABAKANO-PEREVOZ VILLAGE IN 1996
summary

In summer, 1996 the expedition of the museum-preserve "Tomskaya pisanitsa" was conducting investigations of rock art complex in Khakasia, near Abakan-Perevoz village. In a result, it was fixed 5 sites located on the south periphery of Malyj and Bolshoj Boyary Khrebet (Little and Big Boyary Ridge). The majority of petroglyphs dates from the Tagar Epoch. Nearby, in the valley the burial mound of the same time is situated.

А.И.МАРТЫНОВ, И.Д.РУСАКОВА,
В.С.РОГОВСКИХ, Е.В.ЕГОРОВА (КЕМЕРОВО)
РАБОТЫ НА СУЛЕКСКИХ ПИСАНИЦАХ В 1996 г.

Летом 1996 г. петроглифической экспедицией музея-заповедника "Томская Писаница" были проведены работы на комплексе наскальных изображений Сулек на севере Хакасской республики.

В Причулыумской котловине, в местности под названием Сулек (от названия хакасского улуса) в разные годы было отмечено 6 пунктов наскальных изображений (Вадецкая, 1986, с.161). Наиболее известны 3 - на горах Писаная, Соляная и Озерная. Первая была впервые осмотрена в 1847 г. Кастреном, а позже - Аспелиным и Адриановым

(Аспелин, 1901, с.1-54; Дэвлет, 1996, с.50-52). На горе Соляная с петроглифов в конце прошлого века были сняты эстампы Аспелиным. На горе Озерная рисунки были обнаружены Л.Р.Кызласовым и Н.В.Леонтьевым.

На комплексе Сулек перед нами стояла задача обследовать те шесть местонахождений, которые упоминаются в ряде публикаций. Дело в том, что при наличии значительного количества таких публикаций нет обобщающей работы, посвященной этому интереснейшему комплексу.

Необходимо было идентифицировать опубликованные в разные годы рисунки, проверить сохранность памятника. К сожалению, из-за отсутствия времени не все указанные пункты были исследованы. Участниками экспедиции были скопированы петроглифы в четырех пунктах.

Памятник расположен с северной стороны обширной долины р.Черный Июс. В восточной части долины находится с.Копьево. По долине протекает р.Печище, впадающая в Черный Июс, а также проходит шоссейная дорога Копьево - Сарала. Горы находятся справа у дороги на Саралу, у поворота на с.Устинкино, которое расположено в 7 км от поворота. В этом месте, примыкая один к другому, находятся три местонахождения петроглифов. Плоскости с рисунками ориентированы в основном на юг.

Первая гора с рисунками расположена непосредственно у дороги, она - самая высокая. Камень обнажен и образует горизонтальные ярусы и нагромождения отдельных глыб. В нижней части плоскости почти полностью разрушены скотом, крошатся отдельными конкрециями. Изображения нанесены на плоскости, расположенные в средней части горы. Выше них находятся хорошие

большие плоскости, не покрытые лишайником, не содержащие изображений. Очевидно, они образовались поздно. Рисунков немногого, и они не образуют какой-то единой компактной группы.

С запада к первой горе примыкает вторая - самая низкая из трех. Южный склон сплошь состоит из выходов сланца. Изображений немного, они расположены на 10 плоскостях.

Третья гора - Писаная. Нижняя часть ее - пологая, поросшая растительностью. Средняя и верхняя части представляют собой обнажившиеся выходы сланца. Здесь и расположена основная часть изображений, неоднократно публиковавшихся. Сравнивая с описанием Аспелина и Адрианова, мы видим, что довольно значительная часть петроглифов утрачена.

Участниками экспедиции были обследованы скалы вплоть до д.Сарала.

На расстоянии 17 км от местности Сулек находятся три возвышенностии со скальными выходами; на некоторых из них есть петроглифы. Было обнаружено 10 плоскостей с изображениями козлов, баранов, антропоморфов. Следует подчеркнуть большую степень разрушенности скал.

Список литературы

- 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. Вып.4.
Aspelin I.R., Castren M.A. Aufzeichnungen über die Altertumer in Kreise Minusinsk. - SMYA, 1901, N 21. S.1 -54.
Вадецкая Э.Б. Археологические памятники в степях Среднего Енисея. Л., 1968. С.161.
Дэвлет М.А. Петроглифы Енисея. История изучения (XVIII - начало XX вв.). М., 1996.
Кызласов Л.Р., Леонтьев Н.В. Народные рисунки хакасов. М., 1980.

Martynov A.I., Rusakova I.D., Rogovskich V.S., Egorova K.V. INVESTIGATIONS AT SULEK ROCK ART SITE IN 1996 summary

In summer, 1996 the expedition of the museum-preserve "Tomskaya pisanitsa" was investigating complex Sulek. The aim was to identify the petroglyphs published in different years and to check the safety of the monument. Some surfaces were copied. It should be noted that the rocks are immensely destroyed.

И.В.ОКУНЕВА(КЕМЕРОВО) НОВЫЙ УЧЕБНИК ПО АРХЕОЛОГИИ В РОССИИ

Современная жизнь нашей страны богата событиями, настолько богата, что не всегда есть время заметить все, что происходит. Поэтому хочется особо обратить внимание на одно из событий 1996 г. В этом году в московском издательстве "Высшая школа" была издана книга заведующего кафедрой археологии Кемеровского государственного университета, Заслуженного деятеля науки, академика РАН А.И.Мартынова. Это учебник под кратким названием "Археология" для студентов исторических факультетов вузов.

Публикация учебника для вузов - событие особого значения по целому ряду обстоятельств. Учебник имеет всегда более широкое применение, чем научная монография, он и привлекателен своей обобщающей достоинства науки сущностью, обучающей, методологической направленностью.

Задача, которую поставил перед собой автор, не из легких. Ведь практически вся история человечества, а это сотни тысяч лет, была бесписьменная. Даже в центрах мировых цивилизаций - на Ближнем Востоке, в Египте, Китае - письменность появляется примерно 5 тыс. лет назад, а на Руси, и тем более в Сибири - еще позже. Следовательно, учебник археологии призван осветить большую часть истории человеческого общества, ту часть истории, которая была богата различными событиями, но изучить эти события мы можем только по вещественным, археологическим источникам. С этой трудной работой автор учебника блестяще справился - история Старого света на значительном хронологическом промежутке (от 2,6 млн лет назад до XV - XVI вв.) изложена на археологических материалах последова-

тельно, четко, интересно, хорошим литературным языком.

Основное внимание уделено истории племен и народов, населявших территорию нашей страны. Для этого используется значительный вещественный материал, а там, где это возможно, и сведения письменных источников - труды античных и средневековых авторов, древнерусские летописи. Прослеживаются истоки формирования различных народов, закономерности их развития, освещается их материальная и духовная культура. Однако археология не может учитывать политических границ, она развивалась в рамках физико-географических границ. С этой задачей блестяще справился автор учебника в разделах, посвященных энеолиту, эпохе бронзы и раннего железа.

В учебнике много иллюстраций, таблиц, историко-географических карт; учебник снабжен словарем археологических терминов. Это, конечно же, облегчает работу студентов. Значение данной книги для учебного процесса трудно переоценить - материал дидактически выверен, соблюдается принцип научного отбора материала, реализуются межпредметные связи.

Допускаю, что будут и критические замечания по отдельным положениям книги. Однако в этом нет ничего сверхъестественного, поскольку "Археология" академика А.И.Мартынова - не только учебник, это серьезный обобщающий научный труд. И, как всякое научное издание, эта книга призвана будить научную мысль.

В целом учебник выражает уровень развития современной археологии, это тот труд, о котором его автор академик А.И.Мартынов может сказать словами одного из древних мудрецов: "Сделал, что мог, пусть, кто может, сделает лучше".

Okuneva I.V. A NEW TEXTBOOK ON ARCHAEOLOGY IN RUSSIA summary

In 1996, the publishing house "High school in Moscow issued a new textbook on archaeology written by A.I.Martynov., the head of archaeological department of the Kemerovo university, Honoured Science Worker of Russia, doctor, professor. A new textbook for high school is devoted to archaeology of Eastern Europe, Northern and Central Asia. It covers all periods from the Early Paleolithic till the Middle Ages. The book presents a generalised material on contemporary achievements of archaeology.

В.И.БЕДИН, В.Н.ЕГОРОВ, Г.С.МАРТЫНОВА(КЕМЕРОВО) НОВЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЕЙНОГО ПОКАЗА АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Традиционный принцип экспонирования археологических материалов был заложен в России в XIX веке. Он воплотился в экспозиции в ГИМе и в большинстве краеведческих музеев. В Сибири еще в XIX в. археологические материалы были показаны в Минусинском, Красноярском, Барнаульском и Иркутском музеях. Основу этого показа составляет стационарная экспозиция в помещении, а основной принцип экспонирования - показ вещей, археологических раритетов, оторванных от привычной археологической среды, снабженных иллюстрированным материалом, пояснительными текстами, рисунками и фотографиями.

В 1993-1995 гг. в музее-заповеднике "Томская Писаница" в Кемеровской области осуществлен принципиально иной подход к экспонированию археологического материала. В максимально приближенной к ландшафтной среде были созданы три музейных археологических комплекса: музеефицированное древнее святилище Томская писаница, музейный комплекс "Археодром" и Музей наскального искусства Азии. Все три объекта - разные по содержанию и целям показа. Однако общее в них - это новый принцип музейного использования археологических ценностей и в социальной направленности демонстрации археологического наследия на современное общество, восприятие культурно-исторических ценностей современным человеком без какой-либо профессиональной и возрастной ориентировки.

Нет особой необходимости останавливаться подробно на первом и пока единственном в Сибири музеефицированном непосредственно в природной среде археологическом памятнике - Томской писанице. Писаница стала своего рода символом, ценностным центром всего музея-заповедника. А те многие тысячи посетителей, поняв ценность этого объекта археологического прошлого, уже никогда не будут разрушать археологическое наследие.

Интересен и нов сам по себе принцип экспозиционного показа комплекса "Археодром". Основное - это максимальное воссоздание реальной обстановки археологической древности, ее реконструкция, научность, связь с природной средой. Фактически осуществлен принцип "живого" археологического комплекса, приближенного к человеку, посетителю музея и понятного ему своей реальностью. Музейный комплекс состоит из трех тематически связанных частей. Экспозиция на природе начинается со вспомогательной экспози-

ции витражного показа истории жилищ, реконструкций жилых построек по материалам археологических раскопок в Евразии. Отдельная витрина посвящена раскопкам поселений и жилищ в Западной Сибири. Основу экспозиции составляют реконструкции самусьского, ирменского, тагарского и тюркского жилищ.

В 1994 г. сотрудниками музея была произведена реконструкция самусьского жилища по материалам раскопок поселения Крохалевка 1, проведенных В.Молодиным и Н.Глушковым. В это же время была произведена реконструкция постройки ирменской культуры. Она выполнена по материалам раскопок поселения Быстровка 4. Жилища, воссозданная обстановка, инвентарь создают представление о реальной жизни населения Южной Сибири в эпоху бронзы.

В 1995 г. была разработана и осуществлена реконструкция срубового тагарского жилища и внутреннего интерьера, а также конического жилого строения тюрок Южной Сибири.

Третий блок составляет павильонный показ натуральных погребений из раскопок разных лет в Кузбассе: неолитическое, андроновское и ирменское эпохи бронзы, тагарская и таштыкская погребальные камеры и древнетюркское погребение с конем. Павильонная экспозиция осуществлена в трех уровнях: подлинные погребения с инвентарем; средний, настенный, экспозиционный пояс составляют графические реконструкции людей той или иной эпохи в одежде и карты распространения археологических культур. А верхний ряд экспозиции - это пояс, передающий характерный орнаментальный символ каждого археологического периода. Такой концентрированный и максимально реальный в условиях музея и приближенный к посетителю показ способствует эффективному познавательному и эмоциональному восприятию археологического материала современным человеком.

В августе 1995 г. в составе музея-заповедника "Томская Писаница" был открыт Музей наскального искусства Азии. Это первый в России музей такого профиля. Его экспозиции тематически связаны с задачами и направлениями деятельности всего комплекса музея-заповедника и прежде всего с его основным музеефицированным объектом - древним святилищем Томская писаница. Он призван ознакомить посетителей с наскальным искусством как определенной частью культуры человечества.

Стационарная экспозиция музея построена по двуединому принципу: 1) хронологический показ искусства по основным историческим блокам с акцентом на основное, ведущее в художественно-мифологическом и стилистическом содержании каждой эпохи; 2) показ основных петроглифических комплексов Азии. В экспозиции музея показаны наиболее характерные комплексы наскального искусства Сибири, Киргизии, Казахстана, Тувы, Монголии, Китая, Индии и Пакистана.

Основу музея составляют подлинные материалы Южной Сибири и Средней Азии. Они были собраны сотрудниками музея-заповедника и кафедры археологии Кемеровского госуниверситета в разные годы во время экспедиций. Многие ценные коллекции были переданы музею или приобретены им.

Подробно содержание экспозиции Музея петроглифов Азии освещено в настоящем сборнике в статье Г.С.Мартыновой.

Принцип показа, осуществленный в музее, разнообразен по техническому решению, зрелищной передаче экспонируемого материала и образно-художественной трактовке. Он включает в себя выделение основного художественно-смыслового образа, характерного для искусства и мировосприятия каждой из эпох. Например, для неолита - лось, для энеолита - космогоническое антропоморфное существо, для эпохи бронзы - баран, для средневековья - воин и конь.

Основу экспозиции составляет показ подлинных плит с петроглифами и их копий, крупноформатных черно-белых и цветных фотографий, объемных муляжей. В экспозиции используется специальная подсветка, карты и схемы, музыкальное сопровождение. Центральная часть экспозиционного зала используется для отдыха, проведения общественных мероприятий и кругового обозрения в целом всей экспозиции.

V.I.Bedin, V.N.Egorov, G.S.Martynova
NEW PRINCIPALS OF MUSEUM DEMONSTRATION
OF ARCHAEOLOGICAL MATERIAL.
summary

Principle of demonstration archaeological of archaeological materials was founded in Russia in XIX century. In 1993-1995 in museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa" was realised different approach to the demonstration of archaeological material. At the natural surroundings were founded three archaeological complexes of museum. They are ancient sanctuary Tomskaya pisanitsa, museums complex "Archaeodrom" and Museum of the Rock Art of Asia. Basis of complex "Archaeodrom" is the reconstructions of ancient dwellings and demonstration of burial at the pavilion. Museum of the Rock Art of Asia is the first museum of such profile in Russia. Basis of this exposition is the demonstration of copies of rock art pictures, photographies, plaster casts.

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
ПО НАСКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ NEWS 95**

30 августа - 6 сентября 1995 года в Турине (Италия) состоялся Международный конгресс по наскальному искусству. Конгресс был организован Международным объединением по наскальному искусству (IFRAO) на базе Центра исследований при музее доисторического искусства в

г.Пинероло под руководством проф.Дарио Сеглие. В оргкомитет конгресса входили: Р.Цих, А.Белтран, Г.Гуллини, Р.Беднарик, К.Согнес и другие.

Конгресс проходил под патронажем Президента республики Италия, главы области Пьемонт и мэров городов Турин и Пинероло.

Работало 16 секций. Среди них: Секция этнических проблем; Семиотика, знак и символ; Новые подходы; Консервация, сохранение и использование; Новости мира; Музеология и музеография; Датировка и компьютеризация; Наскальное искусство Сахары; Циркумполярные страны; Средиземноморье; Музыкальная археология и др.

Из России в конференции участвовали представители Петербургского ИА РАН - Вл.Шумкин, В.Мешкерис; Московского Центра изучения и биоиндикации наскального искусства А.Фараджев и Кемеровского госуниверситета и музея-заповедника "Томская Писаница" проф.Я.А.Шер, проф.А.И.Мартынов, к.и.н. Г.С.Мартынова, И.Д.Русакова и Е.С.Баринова.

Учеными из России были сделаны следующие доклады: Я.А.Шер - "Семантические параллели между петроглифами Центральной Азии и греческой вазописью" (секция "Наскальное искусство и Средиземное море"), "Обзор по исследованию петроглифов в России" (секция "Новости мира"); на секции "Наскальное искусство Циркумполярных стран": А.И.Мартынов - "Наскальные изображения Саймалы-Таша"; Г.С.Мартынова - "Первый в Сибири археологический музей-заповедник "Томская Писаница"; Е.С.Баринова, И.Д.Русакова - "К вопросу о хронологии томских петроглифов"; В.Шумкин - "Наскальное искусство Русской Лапландии"; А.Фараджев - "Изучение наскального искусства. Генезис метода"; В.Мешкерис - "Музыкальный феномен конвергенции в евразий -

ском наскальном искусстве" (секция "Наскальное искусство и музеология").

Отрадно заметить, что по результатам работы секции "Наскальное искусство Циркумполярных стран" был проведен Круглый стол, на котором было принято решение о совместном периодическом издании, в котором будут публиковаться памятники Севера Европы и Азии, а в дальнейшем, возможно, создание общего центра по изучению наскального искусства Севера Евразии.

Кроме того, всех заинтересовали новые замечательные открытия палеолитических рисунков в Португалии, с которыми нам удалось познакомиться благодаря совместному сообщению португальских и испанских ученых (Белтран и др.). Было подписано обращение к португальским властям с требованием прекратить строительные работы в месте, где находится этот уникальный памятник. Ведь здесь на открытом воздухе сохранились выбитые петроглифы, которые большинство ученых относит к верхнему палеолиту.

Большое впечатление произвело сообщение Ж.Клотта о недавно открытом гроте Cosquer с палеолитической живописью. Изображения различных животных выполнены не только с большим мастерством, но и с юмором.

В целом работа на конференции предоставила возможность ученым разных стран познакомиться с новейшими открытиями в области наскального искусства, расширить кругозор не только в своей сфере, но и в области компьютеризации, использовании средств массовой информации; рассматривались новые подходы к изучению петроглифических памятников.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ МУЗЕЙНЫЙ СЕМИНАР В КЕМЕРОВЕ

В августе 1997 г., по решению Департамента культуры Кемеровской области и Международной ассоциации "Открытый музей" на базе музея-заповедника "Томская Писаница" будет проводиться научно-практический семинар.

Принять участие в его работе дали согласие: проф.Винош Софка - зав.кафедрой музеологии при ЮНЕСКО и проф. Марк Моор (Норвегия), а также директора и научные сотрудники музеев области.

Семинар будет проходить пять дней. Это будет "семинар на колесах". Его участники посетят новые музеи области, новые экспозиции. На местах будет организован обмен мнениями. Заключительное заседание и подведение итогов пройдет в музее-заповеднике "Томская Писаница".

ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
“НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АЗИИ”
(ИЗУЧЕНИЕ, СОХРАНЕНИЕ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ)

Конференция будет проводиться в августе 1998 г. в г.Кемерово под патронажем Администрации Кемеровской области на базе музея-заповедника “Томская писаница” и кафедры археологии Кемеровского Университета при участии Западносибирского Отделения Российской Академии Естественных Наук.

Предварительно будут опубликованы тезисы докладов участников конференции.

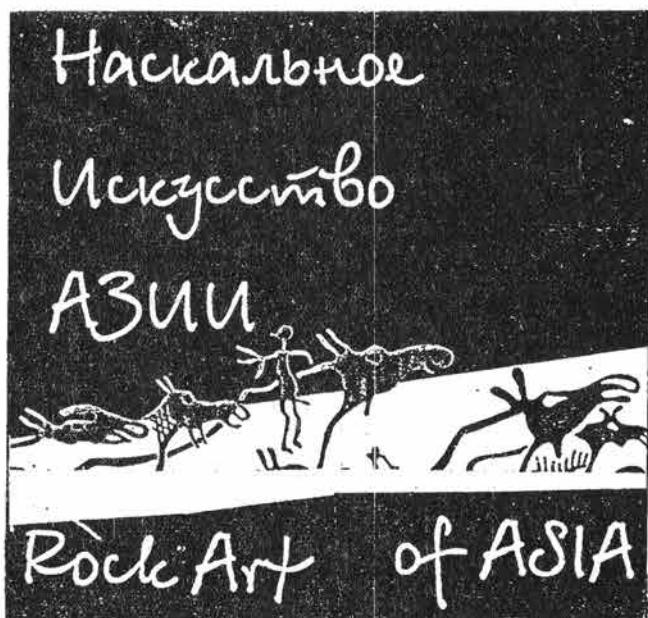
Заявки на участие в Международной конференции и на получение циркуляра-информации можно направлять по адресу: Россия, 650099, Кемерово, Томская, 5А, Музей-заповедник “Томская писаница”.

THE SECOND INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
“ROCK ART OF ASIA”
(RESEARCH, CONSERVATION AND USE)

The Conference will be held in August 1998, in Kemerovo under patronage of Kemerovo Regional Administration, on the base of the museum-preserve “Tomskaya pisanitsa” and the archaeological department of Kemerovo State University, with the participation of West Siberian department of Russian Academy of Science.

Preliminary thesis of papers will be published.

You can address your application to: Museum-preserve “Tomskaya pisanitsa”, Tomskaya St., 5A, 650099, Kemerovo, Russia.



Содержание

I. Статьи

Г.С.МАРТЫНОВА., А.И.МАРТЫНОВ - К 265-летию первой публикации Томской писаницы.	5
М.А.ДЭВЛЕТ - О солярных знаках, "солнцерогих" и "солнцеголовых" в наскальном искусстве.	11
А.И.МАРТЫНОВ - О датировке памятников наскального искусства Сибири.	17
Е.Г.ДЭВЛЕТ - Две личины из внутренней Монголии и лунно-солнечный календарь.	25
Я.А.ШЕР - Петроглифы - древнейший изобразительный фольклор.	28
А.И.МАРТЫНОВ - Древнейшие сюжеты финно-угорского наскального искусства Западной Сибири.	36
ИЧИРО ИТО - Образ времени в словесном и изобразительном искусстве.	40
Е.И.ЛУТОВИНОВА - Фольклор и первобытное искусство.	42
М.Б.АБСАЛЯМОВ - Миф в древнем искусстве и культурах Сибири.	44
А.И.МАРТЫНОВ - К истории изучения наскального искусства Индии.	52
Р. ПШЕНКО - О символике Евразийской повозки.	62

II. Открытия

И.Д.РУСАКОВА., Е.С.БАРИНОВА - Новые петроглифы на Томи.	64
Д.В.ЧЕРЕМИСИН - Петроглифы левого берега реки Чуи (Горный Алтай).	78
В.Д.КУБАРЕВ - О петроглифах Калгуты.	88
А.Л.ЗАЙКА - Новые петроглифы Енисея.	97
И.Д.РУСАКОВА - Новый памятник наскального искусства на Енисее (писаница у деревни Абакано-Перевоз в Хакасии).	101

III. Сохранение и использование памятников наскального искусства

В.Н.ЕГОРОВ - На пути к музеефикации.	113
Г.С.МАРТЫНОВА - О концепции музея наскального искусства Азии.	115

IV. Информация

И.Д.РУСАКОВА, А.И.МАРТЫНОВ, А.Ф.ПОКРОВСКАЯ - Результаты работ петрографической экспедиции музея-заповедника "Томская Писаница" у д.Абакано-Перевоз в 1996 г.	118
А.И.МАРТЫНОВ, И.Д.РУСАКОВА, В.С.РОГОВСКИХ, Е.В.ЕГОРОВА - Работы на Сулекских писаницах в 1996 г.	119
И.В.ОКУНЕВА - Новый учебник по археологии в России.	121
В.И.БЕДИН, В.Н.ЕГОРОВ, Г.С.МАРТЫНОВА - Новые принципы музейного показа археологического материала.	122
Международный конгресс по наскальному искусству NEWS-95.	123
Международный музейный семинар в Кемерове.	124
Вторая международная научная конференция "Наскальное искусство Азии" (Изучение, сохранение, использование).	125

Contents

I. Articles

G.S.MARTYNOVA, A.I.MARTYNOV - To 265 years first publication of <i>Tomskaya pisanitsa</i> .	5
M.A.DEVLET - About solar signs, "sun-horned" and "sun-headed" creatures in rock art.	11
A.I.MARTYNOV - On the dating of rock art sites in Siberia.	17
E.G.DEVLET - Two masks from Inner Mongolia and moon-solar calendar.	25
Ya.A.SHER - Petroglyphs as prehistoric representative folklore.	28
A.I.MARTYNOV - Ancient plots of Finno-Ugor rock art of Western Siberia.	36
ICHIRO ITO - The motif of time in written and representative art.	40
E.I.LUTOVINOVA - Folklore and the primitive art.	42
M.B.ABSALYAMOV - Myth in ancient art and cultures of Siberia.	44
A.I.MARTYNOV - To the history of study of rock art of India.	52
P.PSHENKO - On the symbolism of Eurasian vehicle.	62

II. Discoveries

I.D. RUSSAKOVA, E.S.BARINOVA - New petroglyphs at the Tom River.	64
D.V.CHEREMISIN - Petroglyphs of the left bank of the Chuya (Gorniy Altai).	78
V.D.KUBAREV - About petroglyphs of Kalguta.	88
A.L.ZAIKA - New petroglyphs of the Enisey.	97
I.D.RUSSAKOVA - New rock art site on the Enisey (pisanitsa near Abakano-Perevoz, Khakassia).	101

III. Rock art conservation and management

V.N.EGOROV - On the way to the creation of the museum.	113
G.S.MARTYNNOVA - On the conception of Rock Art of Asia Museum.	115

IV. Information

RUSAKOVA I.D., MARTYNNOVA A.I., POKROVSKAYA A.F. The results of the petroglyphic expedition of the museum-preserve "Tomskaya pisanitsa" near Abakano-Perevoz village in 1996.	118
MARTYNNOVA A.I., RUSAKOVA I.D., ROGOVSKICH V.S., EGOROVA E.V. Investigations on the Sulek rock art sites in 1996.	119
I.V.OKUNEVA - A new textbook on archaeology in Russia.	121
V.I.BEDIN, V.N.EGOROV, G.S.MARTYNNOVA. New principals of museum demonstration of archaeological material.	122
INTERNATIONAL ROCK ART CONGRESS NEWS-95.	123
INTERNATIONAL MUSEUM SEMINAR IN KEMEROVO.	124
THE SECOND INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE "ROCK ART OF ASIA" (research, conservation and use).	125