

ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ СО РАН
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
НОВОСИБИРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
СИБИРСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

АРХАИЧЕСКОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

**Материалы Всероссийской
(с международным участием) научной конференции
(г. Новосибирск, 12–14 ноября 2014 г.)**

Новосибирск
Издательство Института археологии и этнографии СО РАН
2014

УДК 7.031+903.27
ББК Щ123(2)0-17
A870

Рекомендовано к печати Ученым советом
Института археологии и этнографии СО РАН

*Издание осуществлено при поддержке Российского научного фонда
(проект № 14-28-00045).*

Статьи публикуются в авторской редакции

A870 **Архаическое** и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2014. – 236 с.

ISBN 978-5-7803-0243-8

В сборнике представлены статьи археологов, этнографов и искусствоведов, посвященные различным аспектам изучения, сохранения, реставрации и музеефикации объектов архаического и традиционного искусства. Рассматриваются вопросы стилистики, хронологии и семантики плоских, рельефных и объемных изображений от эпохи палеолита до этнографической современности, изготовление и орнаментация различных изделий в традиционных культурах. Обсуждаются проблемы развития современного изобразительного искусства, опирающегося на стилистику памятников древнейших культур.

Материалы данного издания адресуются специалистам, работающим в научных, музеиных и образовательных учреждениях, студентам и всем, кого интересует древнее и традиционное искусство.

УДК 7.031+903.27
ББК Щ123(2)0-17

ISBN 978-5-7803-0243-8

© Коллектив авторов, 2014
© ИАЭТ СО РАН, 2014



**ПАМЯТНИКИ АРХАИЧЕСКОГО ИСКУССТВА:
СТИЛИСТИКА, ХРОНОЛОГИЯ, СЕМАНТИКА**



Г.А. Базарбаева, Г.С. Джумабекова

Институт археологии им. А.Х. Маргулана,
Алматы, Казахстан

ЗНАКИ-СИМВОЛЫ В РАННЕСАКСКОМ ИСКУССТВЕ

Для археологии раннего железного века Степной Евразии первое десятилетие XXI в. – период, насыщенный яркими открытиями. К их числу относятся местонахождения Шиликты-3 и Талды-2 [Толеубаев, 2004; Бейсенов, 2011], курган Аржан-2 [Čugunov, Parzinger, Nagler, 2010], могильник Кичгино I [Таиров, Боталов, 2010]. Полученные материалы позволяют по-новому взглянуть на предметы древнего искусства из раскопок, проведенных предшествующими поколениями исследователей.

Предметом нашего внимания являются изображения раннесакского времени, выполненные в традициях скифо-сибирского звериного стиля и содержащие в декоре орнаментальные мотивы, которые мы условно называем знаками-символами. Данный вопрос имеет солидную историографию (см. напр.: [Суразаков, 1988; Членова, 2000; Рябкова, 2011; Чубаева, 2013]).

Источником вдохновения для данной работы послужила небольшая, но очень содержательная коллекция предметов из раскопок М.К. Кадырбаева [1966] и А.З. Бейсенова [2011] в Центральном Казахстане.

Среди находок, накопленных по тасмолинской культуре, нисколько не умаляя значения остальных, отдельного внимания заслуживает подробный анализ декора акинака из кург. 1 могильника Нурманбет IV [Кадырбаев, 1966, с. 344, рис. 38, 1] (см. *рисунок, 3, 4*). По снимку, сделанному О. Беляловым для книги «Кентавры Великой степи» [Тасмагамбетов, 2003, с. 84], художником В. Яковлевой* была

выполнена схематическая реконструкция декора кинжала (см. *рисунок, 4*).

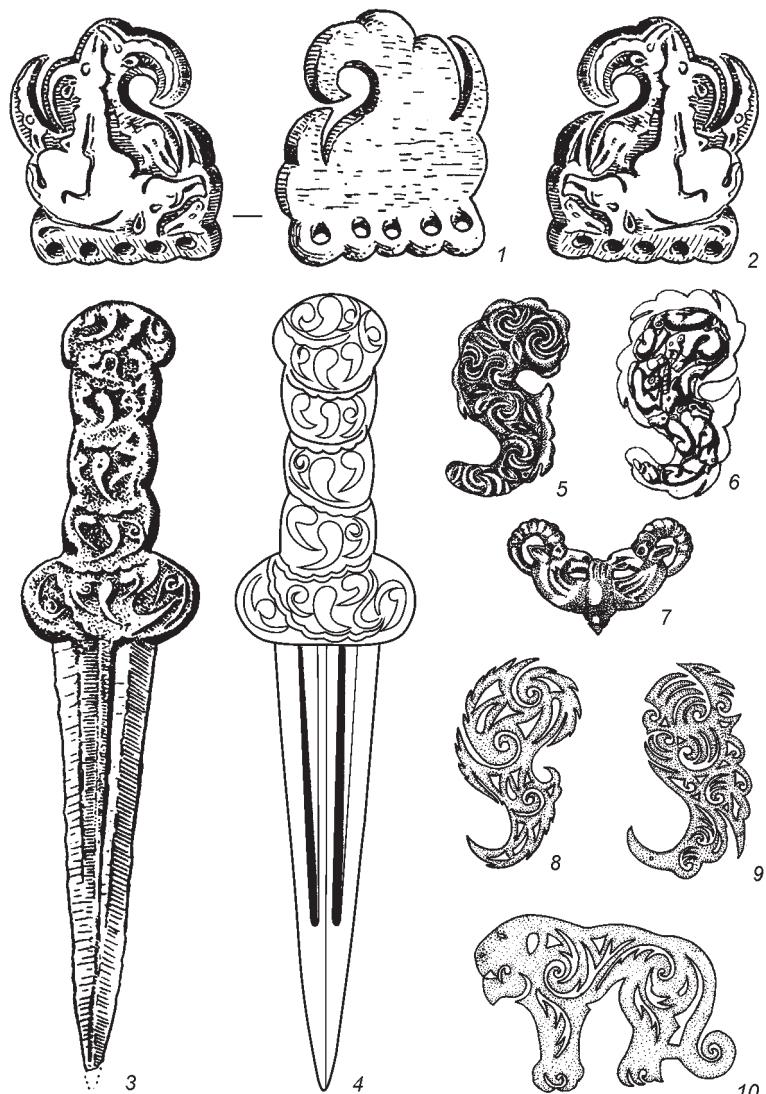
Навершие, рукоять и перекрестье акинака содержат многофигурную композицию, образованную из знаков в виде запятых, завитков, волнистых линий. Наибольшее количество разнообразных элементов присутствует на перекрестье и частично на навершии. Рукоять же декорирована повторяющимися знаками, которые назвать раппортом будет не совсем верно. В расположении декоративных элементов прослеживается достаточно четкая система. «Текст», нанесенный на навершие, рукоять и перекрестье, несмотря на определенное сходство символов, имеет различное «содержание». Своебразными «знаками препинания» служат разделители в виде волнистых линий, которые четко маркируют границы каждой зоны. Распределение знаков на поверхности предмета позволяет предположить, что иллюстрацию, выполненную древним мастером, следует рассматривать по принципу от общего к частному, отталкиваясь от блока с наибольшим количеством элементов, т.е. от перекрестья к навершию. Знаки в виде завитков и запятых создают иллюзию движения, вихря. В волнистых линиях, обозначающих границы каждого фрагмента композиции, узнается содержательный признак, передающий рога излюбленного персонажа в искусстве древнихnomadov – таутеке. Обычно волнистыми линиями трактуются годовые кольца на рогах именно этого зверя. Хотя, учитывая символизм всей композиции, не исключается передача обобщенного образа рогатого животного. Если сравнить трактовку изображений рогов на поясной бляхе из кург. 3

*Пользуясь случаем, выражаем В. Яковлевой искреннюю благодарность за прекрасный рисунок.

могильника Тасмола V [Кадырбаев, 1966, с. 397, рис. 62] (см. *рисунок, 1, 2*), то наиболее близким, кроме рогов таутеке, проявится сходство с рогами сайгака. Поскольку в художественной культуре древних кочевников каждый знак имел определенную смысловую нагрузку, то и завитки, и запятые, присутствующие в декоре анализируемого кинжала, выполнены далеко не случайно, а подчинены строго регламентированной системе, отражающей мировосприятие человека той эпохи, выражавшееся с помощью элементов зооморфного кода. В данной композиции волнистая линия воспроизведена как минимум шесть раз. Видимо, такое количество рогатых животных символически включено в декор акинака. Относительно знаков в виде запятых и завитков позволим себе предположить, что в данном случае они передают скрытый орнитоморфный образ, т.к. подобные изображения достаточно часто трактуются как полисемантические, обозначающие клюв, коготь или крыло.

В этой связи особый интерес представляют изображения сложных завитков, имеющие место среди находок из Талды-2 (см. *рисунок, 5*), Шерубая (см. *рисунок, 8*), Карапшакы (см. *рисунок, 10*) [Бейсенов, 2011, 2013], Аржана-2 (см. *рисунок, 6*) [Чугунов, 2011], Кичигино (см. *рисунок, 9*) [Тайров, Боталов, 2010].

Примеры присутствия изображений птицы и рогатого животного в декоре одного предмета выявлены на уже упоминавшейся бляхе из кург. 3, могильника Тасмола V [Кадырбаев, 1966, с. 397, рис. 62], а также в зооморфной композиции среди находок из кург. 2 могильника Талды-2 (см. *рисунок, 7*) [Бейсенов, 2013, рис. 3, 3]. Заметим, что из кургана Байгетобе (могильник Шиликты-3) происходят идентичные талдинским изображения [Толеубаев, 2004]. Подобный принцип совмещения образа птицы и рогатого



Знаки-символы на предметах из раннесакских памятников

Центрального Казахстана, Южного Урала и Тывы.

1, 2 – Тасмола V, кург. 3 (по: [Кадырбаев, 1966]); 3 – Нурманбет IV, кург. 1 (по: [Кадырбаев, 1966]); 4 – схематическая реконструкция декора кинжала (Нурманбет IV, кург. 1); 5 – Талды-2, кург. 5 (по: [Бейсенов, 2013]); 6 – Аржан-2 (по: [Чугунов, 2011]); 7 – Талды-2, кург. 2 (по: [Бейсенов, 2013]); 8 – Шерубай, кург. 1 (по: [Бейсенов, 2013]); 9 – Кичигино, кург. 5 (по: [Тайров, Боталов, 2010]); 10 – Карапшакы, кург. 1 (по: [Бейсенов, 2013]).

животного прослеживается на находках из Жалаулы в Семиречье [Тасмагамбетов, 2003, с. 187]. Если указанные выше примеры являются собой сочетание орнитоморфа и таутеке, то в жалаулинском изображении образ козерога заменен на олена с роскошной ветвистой кроной.

Таким образом, анализ декора акинака из Центрального Казахстана позволяет сделать вывод о том, что знаки-символы в раннесакском искусстве представляют собой многофигурные зооморфные

композиции, выполненные по принципу «загадочных картинок».

Не случайным представляется декорирование предметов конского снаряжения и вооружения раннескифского времени орнитоморфными символами. Возможно, позже это вылилось в оформление наверший кинжалов и мечей в виде хищных птиц и грифонов. Рубеж эпохи бронзы и раннего железного века характеризуется повышением значения воинской элиты в жизни общества, формированием нового образа жизни, повлекшего изменение мышления, возникновение иных социальных отношений, культов и ритуалов. Предметы конского снаряжения и вооружения стали, вероятно, выполнять не только утилитарную, но и знаковую роль, идентифицируя воина-всадника.

Список литературы

Бейсенов А.З. Сарыарка – колыбель степной цивилизации. – Алматы: [б.и.], 2011. – 32 с.

Бейсенов А.З. Предметы искусства ранних саков Сарыарки как свидетельства взаимодействия культур // Вестн. Кем. гос. ун-та. Сер.: История. – 2013. – Вып. 3–4 (55). – С. 13–17.

Кадырбаев М.К. Памятники тасмолинской культуры // Древняя культура Центрального Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1966. – С. 303–433.

Рябкова Т.В. Изображения ромбовидных знаков как свидетельство миграций в эпоху ранних кочевников // Маргулановские чтения – 2011. – Астана: Евразийский нац. ун-т им. Л.Н. Гумилева, 2011. – С. 104–109.

Суразаков А.С. Небесные кони пазырыкских вождей // Археология Горного Алтая. – Горно-Алтайск: [б.и.], 1988. – С. 3–31.

Таиров А.Д., Боталов С.Г. Погребение сакского времени могильника Кичигино I в Южном Зауралье // Археология и палеоантропология евразийских степей и сопредельных территорий. – М.: Таус, 2010. – С. 339–354.

Тасмагамбетов И. Кентавры Великой степи. Художественная культура древних кочевников. – Алматы: Берел, 2003. – 336 с.

Толеубаев А.Т. Характеристика золотых изделий из второго Чиликтинского могильника // Историческая роль Александра Гумбольдта и его экспедиций в развитии мировой, региональной и национальной науки: Мат-лы II междунар. конф. Humboldt-Kolleg, организованной Клубом А. Гумбольдта в Казахстане. – Алматы, 2004. – С. 161–164.

Членова Н.Л. Олени, кони и копыта: (О связях Монголии, Казахстана и Средней Азии в скифскую эпоху) // РА. – 2000. – № 1. – С. 90–106.

Чубаева М.Н. Орнаментальный мотив «сложного завитка» в произведениях скифо-сибирского звериного стиля // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер.: Соц.-гум. науки. – 2013. – Т. 13, вып. 2. – С. 190–193.

Чугунов К.В. Искусство Аржана-2: стилистика, композиция, иконография, орнаментальные мотивы // Европейская Сарматия. – СПб.: Нестор-История, 2011. – С. 39–60.

Čugunov K.V., Parzinger H., Nagler A. Der skythenzeitliche Fürstenkurgan Aržan 2 in Tuva. – Mainz, 2010. – 424 taf.

Б.А. Базаров

Научно-производственный центр охраны памятников,
Улан-Удэ, Россия

ВЫЯВЛЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ ПЕТРОГЛИФИКИ НА ТЕРРИТОРИИ БУРЯТИИ

С 2008 г. Научно-производственный центр по охране и использованию памятников истории и культуры планомерно участвует в работах по установлению границ территорий и мониторингу объектов археологического наследия в рамках государственных заданий Министерства культуры Республики Бурятия. В процессе полевых археологических работ в районах республики автором были обнаружены новые объекты археологического наследия, в т.ч. памятники петроглифики.

Среди многочисленных объектов археологического наследия петроглифы занимают особое место, поскольку относятся к числу наиболее важных источников по изучению духовной культуры древнего населения региона. По специфике изображений, техническим приемам нанесения рисунков, датировке исследователи выделяют *селенгинские, кяхтинские, таежные (лесные) и средневековые* группы писаниц. Пожалуй, самой распространенной группой является селенгинская. Термином *селенгинские петроглифы*, который использовали А.П. Окладников и В.Д. Запорожская применительно к памятникам древнего наскального искусства Бурятии эпохи бронзы – раннего железа, вполне определенно подчеркивалось, что «писаницы этой группы строго и четко локализованы в пространстве, в основном – в бассейне р. Селенги» [Окладников, Запорожская, 1970, с. 64]. Впоследствии, благодаря работам А.В. Тиваненко, было выяснено, что концентрация «селенгинских» петроглифов в долинах р. Селенги и ее боковых притоков значительно уплотняется за счет обнаружения новых образцов наскальной живописи [1990, с. 51]. В большинстве своем они выявляются на непри-

метных, «рядовых» скалах, ранее остававшихся вне поля зрения исследователей.

Ниже приводятся описания некоторых из выявленных объектов археологического наследия.

В 2008 г. в ходе работ по установлению границ территорий объектов археологического наследия в Иволгинском р-не автором публикации были выявлены новые петроглифы. Новый объект археологического наследия получил условное наименование по названию местности – Омулевка. Памятник расположен на левобережье р. Селенги, в 0,5 км юго-западнее ст. Омулевка, на скальной плоскости юго-восточной экспозиции, на высоте 1 м от современной дневной поверхности. В непосредственной близости от памятника проходят автомобильная (40 м) и железнодорожная (150 м) дороги Улан-Удэ – Наушки. Рисунки представлены изображениями разнополых фигур – «мужа» и «жены» (т.н. семейный портрет) (рис. 1).

В 2009 г. в ходе работ по установлению границ территорий объектов археологического наследия в Селенгинском р-не были открыты новые пун-

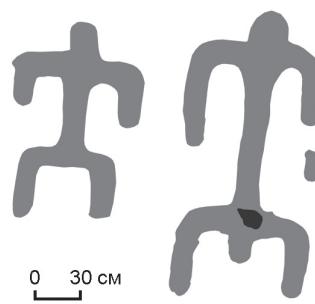


Рис. 1. Петроглифы Омулевка.

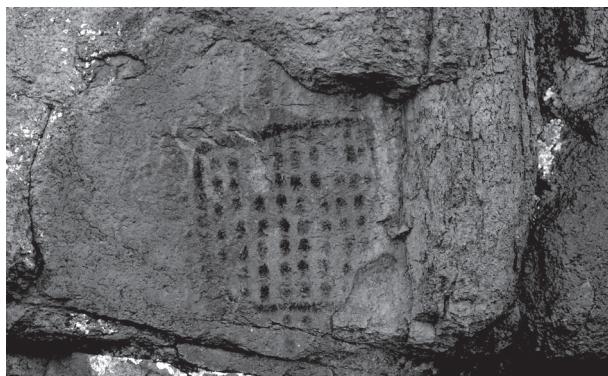


Рис. 2. Тарбагатайская писаница.

кты петроглифов Мондогор-Хабсагай. Петроглифы Мондогор-Хабсагай являются составной частью археологического района, условно названного Дээр-Сутой. В 2009 г. автором производились спасательные археологические работы на могильнике Дээр-Сутой, попутно исследовательские работы были посвящены поиску новых наскальных изображений. Археологический район приурочен к левобережью селенгинской долины и охватывает территорию от утеса Мондогор-Хабсагай до горы Суслова (Суслиха). Центром этого участка является с. Дээр-Сутой, что послужило основанием для наименования района. В геоморфологическом отношении территории представляет собой типичный для Забайкалья придолинный участок, окаймленный средневысотными горами и останцами цокольных террас селенгинского ложа.

Известные по специальной литературе петроглифы Мондогор-Хабсагай были зафиксированы в 1936 г. Э.Р. Рыгдылоном, который тогда же отметил их плохую сохранность. На южном склоне утеса были зафиксированы рисунки, выполненные красной краской: круги, антропоморфные фигуры, точки, парящие птицы, линии.

Первый пункт памятника археологии Мондогор-Хабсагай был обнаружен северо-восточнее с. Дээр-Сутой, на левом берегу р. Селенги, на южной экспозиции горы Хая, восточнее урочища Нижний Сутой в пади Хундуй. Многочисленные рисунки располагаются на южной скальной плоскости – антропоморфные фигуры, птицы, точки, ограды. Изображения находятся на высоте от 0,5 до 1,2 м от современной дневной поверхности. Сохранность большей части рисунков удовлетворительная, однако некоторая часть композиций утрачена.

Второй пункт памятника археологии Мондогор-Хабсагай находится северо-восточнее с. Дээр-Сутой, на левом берегу р. Селенги, юго-западнее

первого пункта. Рисунки – композиции из человечков, пятен и различных полос – располагаются на южной скальной плоскости, на уровне 0,5–1,2 м, на площади 3,5 × 2,0 м. Рядом находится современное *обоо*.

Третий пункт памятника археологии Мондогор-Хабсагай выявлен северо-восточнее с. Дээр-Сутой, на левом берегу р. Селенги, напротив устья р. Хилок. Петроглифы располагаются на южной скальной плоскости. Многочисленные рисунки в виде антропоморфных фигур, птиц, точек, оград обнаружены на высоте 0,7–2,0 м от современной дневной поверхности, на площади 2,5 × 2,0 м.

В 2013 г. автором была предпринята поездка в Тарбагатайский р-н по приглашению о. Сергея, протоиерея Тарбагатайской церкви. Целью поездки являлась проверка информации о наличии в районе сел Тарбагатай и Пестерево древних наскальных изображений бронзового века, местоположение которых было известно о. Сергию. Выявленный объект археологического наследия расположен северо-западнее с. Тарбагатай, на склоне южной экспозиции и граничит с территорией могильника Тарбагатай, пункт II (бронзовый век). В архивах сведений об этом объекте археологического наследия обнаружить не удалось, что позволило считать данный памятник археологии новым. Памятник получил наименование *Тарбагатайская писаница*. В полуимetre от современной дневной поверхности на скальном останце было обнаружено изображение оградки и пятен, выполненных красной минеральной краской (рис. 2). Считается, что пятна в оградках (загонах) передают идею количества домашнего скота [Тиваненко, 1990, с. 74].

Таким образом, выявление объектов археологического наследия – памятников петроглифики – продолжается в рамках исследовательских работ, проводимых по государственным заданиям. Немаловажно также и то, что информация о новых памятниках поступает от местных жителей, старожилов. Тем не менее необходимо разработать программу мероприятий по государственной охране и изучению таких хрупких памятников, какими являются петроглифы.

Список литературы

- Окладников А.П., Запорожская В.Д. Петроглифы Забайкалья. – Л.: Наука, 1970. – Ч. 2. – 264 с.
Тиваненко А.В. Древнее наскальное искусство Бурятии: новые памятники. – Новосибирск: Наука, 1990. – 208 с.

А.П. Бородовский

*Институт археологии и этнографии СО РАН,
Новосибирск, Россия*

ГРАНИЦА РАСПРОСТРАНЕНИЯ ЦЕНТРАЛЬНОАЗИАТСКОЙ ПЕТРОГЛИФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НА СЕВЕРНОМ АЛТАЕ*

Вопрос о территориальных границах петроглифической традиции Северной Азии имеет неоднозначную трактовку. К настоящему времени сформировалось несколько диаметрально противоположных точек зрения. Согласно одной из них, в ходе ежегодных полевых изысканий общие границы этого изобразительного феномена имеют тенденцию к постоянному расширению, в зависимости от пространственной локализации ранее и вновь выявленных наскальных изображений. Другая точка зрения, опирающаяся на региональную локализацию петроглифических традиций, сводится к тому, что их внутренние границы весьма условны и зависят от степени и качества исследований конкретных территорий. В рамках общеметодологического подхода к проблеме «границ искусства» (применимой к древней петроглифической изобразительной традиции с известной долей условности), следует отметить, что пространственный фактор имеет для этой разновидности археологического наследия явно более выраженный характер, чем в целом для «художественного процесса». Поскольку для него в значительной степени доминирующими являются характеристики, связанные с параметрами «расширения пространства искусства», далеко не всегда жестко связанные с реальными географическими реалиями. Однако для археологии в целом локализация любого памятника (объекта археологического наследия) является одной из основных процедур распознавания его как археологического источника. Таким

образом, пространственная компонента для петроглифической изобразительной традиции является одной из самых значимых, во многом определяющих ее своеобразие. В частности, для Северной Азии вполне очевидно существование центральноазиатской петроглифической изобразительной традиции, локализованной в целом ряде горных стран этого обширного географического и историко-культурного региона. При этом, оперируя в основном конкретными географическими характеристиками пространства, следует остановиться на подходах определения границы.

Косвенная стратегия выявления границ основана на их осознании в определенный исторический период и соотношении границ различных типов (природных, этнических, социально-экономических, культурных, политических) [Замятин, 2006, с. 312]. Любая культурная традиция для осмыслиния собственного пространства и пространства других культур вырабатывает механизмы образной интерпретации пространства, создания его специфических географических образов [Там же, с. 8, 9]. В полной мере это выражается в культурном ландшафте, качества которого отражают уникальность определенной культурной традиции. При этом петроглифы безусловно являются одним из важных признаков культурного ландшафта в условиях горной среды. В свою очередь, переходные зоны, территории, расположенные на стыке различных культур, являются источниками интенсивного историко-культурного и социально-экономического развития. Они характеризуются таким понятием, как *трансграничный регион*. Это довольно значительная территория, обладающая

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

определенным культурно-историческим единством, общностью культурных ландшафтов и в то же время сосредотачивающая максимально возможное количество переходных зон в развитии существенных масштабных явлений (культурных и социально-экономических) [Там же, с. 258]. Такой характеристике в полной мере соответствует Северный Алтай, который в целом является естественной историко-культурной границей распространения центральноазиатской петроглифической традиции (см. *рисунок, 1*).

На более локальном уровне особенности территориальных структур проявляются в районировании. Это не только центральное понятие теоретической географии, но и широкий географический образ, позволяющий «осваивать» пространство и время общества [Там же, с. 41]. Одними из таких конкретных пограничных районов центральноазиатской петроглифической традиции являются горные долины рек Катунь, Сема, Песчаная, Ануй, Иня. В нижнем и среднем течении этих водных артерий и естественных транспортных путей давно известен целый ряд петроглифических местонахождений (утраченные к настоящему времени наскальные изображения в Чемале, петроглифы Толгаёка, Татарки, Чичкеши, Бийке, Тоурака, Барагаша, Ануя, Будачихи, Сибирячихи [Кубарев В.Д., Маточкин, 1992]). В последнее время на этой территории удалось выявить еще несколько ранее не известных местонахождений петроглифов, входящих в состав различных типов археологических памятников.

Среди этих объектов представлены как собственно петроглифические местонахождения (Теплый Ключ, Усть-Уба, Мыюта-3, Черемшанка-1), так и отдельные петроглифы, обнаруженные в составе погребальных памятников (Чултуков Лог-1) и оформлении стел (Черемшанка-1, стела). Общая хронология этих наскальных изображений, исходя из стилистических особенностей, техники нанесения и наличия рунической эпиграфики, соответствует периоду от эпохи палеометалла до средневековья, что характеризует бытование центральноазиатской петроглифической традиции в целом (см. *рисунок, 2–4*).

Наиболее показательным «пограничным» петроглифическим местонахождением Северного Алтая является Мыюта-3, расположенное к югу от одноименного села Шебалинского р-на Республики Алтай на р. Сема. Наскальные изображения нанесены на выступах зеленовато-коричневой поро-

ды. Скальная поверхность с изображениями имеет юго-западную экспозицию. Петроглифы расположены на нескольких скальных плоскостях и выполнены в разной технике. Фигуры копытных животных (козлов, маралов) в основном выполнены в технике выбивки (см. *рисунок, 2*). Частично эти изображения перекрывают друг друга, являясь изобразительным палимпсестом. В целом петроглифическое местонахождение Мыюта-3 представлено пятью композициями, содержащими от двух до десяти рисунков. Общее количество изображений (выбивок и гравировок) – около 13.

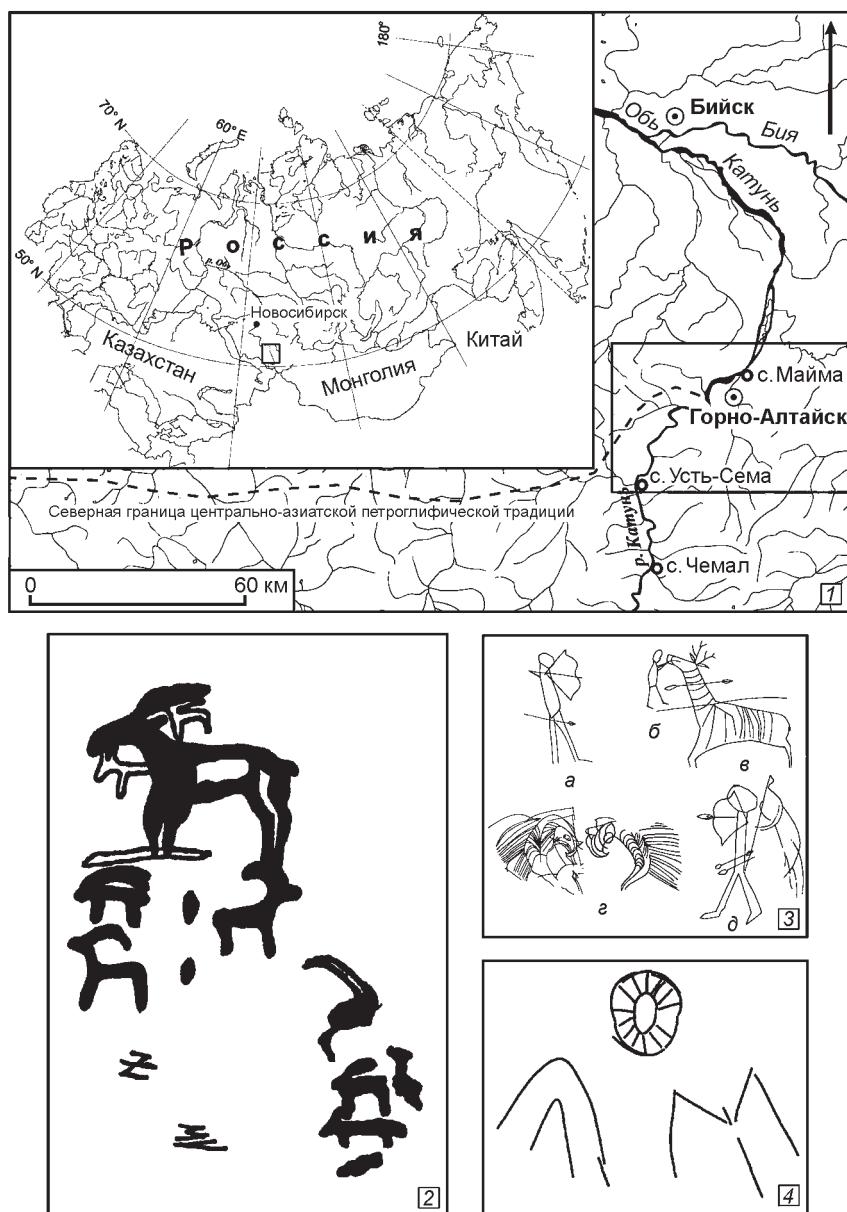
Особое место в петроглифическом комплексе Мыюта-3 занимают гравировки эпохи средневековья, выявленные автором в 2008 г. Изображения нанесены на скальном блоке, расположенным на самом возвышенном участке относительно всех наскальных рисунков мыютинских петроглифов. Среди гравировок – две фигуры лучников (см. *рисунок, 3а, д*), изображения орлов (см. *рисунок, 3г*) и маралов (см. *рисунок, 3в*). Сверху часть этих гравировок перекрыта грубой антропоморфной выбивкой более позднего происхождения.

Композиционно изображения стреляющих лучников нанесены на противоположных сторонах плоскости скального выступа. Один лучник изображен с двумя стрелами в районе пояса (см. *рисунок, 3д*). Наконечник стрелы, изготовленный для стрельбы, имеет ромбические очертания. В одной из его лопастей изображено круглое отверстие. Наконечники такого типа имеют широкую датировку, поскольку были распространены на Саяно-Алтае с конца VI по XIV в. н.э. [Степи Евразии..., 1981]. Оперение стрел прорисовано в виде эллипсов. За спиной у лучника изображен развивающийся стяг на древке. Стяг имеет одностороннее приостренное навершие на древке и три выступающих хвоста на полотнище. Один из них расположен в верхней части стяга, а два других – на его нижнем крае. Среди петроглифов р. Бураты в Чуйской степи известно два отдельных изображения стягов на древке, которые интерпретируются как копья со знаменами [Кубарев Г.В., 2008]. Отсутствие на мыютинской гравировке изображения втока и двухстороннего навершия не позволяют столь однозначно интерпретировать его как копье со стягом. Изображения пеших лучников со стягами (знаменами) за спиной, близкие к мыютинскому, выявлены среди граффити древнетюркского времени на петроглифическом комплексе Кургак в Чуйской степи [Он же, 2004].

Второй лучник с петроглифического местонахождения Мыюта-3 также изображен с натянутым луком (см. рисунок, 3а). В районе пояса, как и у первого лучника, у него нарисована стрела с наконечником ромбического типа без оперения. Одна из рук этого лучника согнута в локте, натягивает тетиву. Плечи у луков на изображениях лучников симметричны и выгнуты наружу. Общие размеры луков на гравировках составляют почти половину от общей высоты фигур лучников. Наличие стрел в районе пояса лучников соответствует одному из способов ношения стрел на поясе для удобства и скорострельности стрельбы. В Горном Алтае гравировки пеших лучников с изображением стрел на пояссе можно встретить среди раннесредневековых изображений Каракола [Соёнов, 2003], Калбак-Таша [Там же] и Цаган-Салаа IV в Монголии [Кубарев В.Д., Цэвендорж, 1996]. Аналогичное расположение стрел известно на средневековых европейских изображениях XIII в. (Библия Мациевского и Рутландская псалтырь), а также у японских конных лучников.

Между изображениями лучников располагается фигура марала со стрелой в гортани (см. рисунок, 3в). Она аналогична изображениям стрел у двух лучников (ромбический наконечник и эллипсоидное оперение). Тело животного заштриховано горизонтальными (шея) и вертикальными (туловище) линиями, вероятно, изображающими шерсть животного. Перед мордой оленя изображена фигура человека меньшего размера, чем лучники. Эта композиция мыютинских петроглифов имеет определенные аналогии с гравировками Калбак-Таша.

В центральной части гравировки петроглифического местонахождения Мыюта-3, ниже антропо-



Северная граница распространения центральноазиатской петроглифической традиции.

1 – территория распространения петроглифов на Северном Алтае; 2 – зооморфные изображения эпохи палеометалла (Мыюта-3); 3 – средневековые гравировки (Мыюта-3); 4 – гравировка и рунические знаки (Усть-Уба).

поморфных изображений и рисунков копытных животных, нанесены две фигуры орлов в геральдической композиции (см. рисунок, 3г). Аналоги этой композиции широко распространены в металлопластике Евразии и Западной Сибири начиная с эпохи раннего средневековья.

В целом мыютинская гравировка эпохи средневековья представляет охотничий сюжет. Такие сцены охоты характерны для древнетюркской

наскальной изобразительной традиции. Неодинаковые размеры фигур лучников, возможно, также отражают их расположение во время охоты. Не исключено, что изображение человека у головы марала могло передавать процесс разделки туши после добычи животного. Сходное по композиции изображение человеческой фигуры с медведем известно среди гравировок Калбак-Таша [Соёнов, 2003]. Такая интерпретация открывает определенные перспективы по временному прочтению мыютинской охотничьей сцены. Во-первых, эти наскальные изображения могли отражать ситуативную последовательность событий по время охоты (засада, загон животных, их добыча и разделка). Во-вторых, возможно также, что в мыютинских средневековых гравировках нашла отражение и сезонность охоты, приуроченная к определенному календарному периоду. Волосяной покров, изображенный на марале (см. *рисунок, 3в*) мыютинских гравировок, также может быть одним из признаков сезонности охотничьей деятельности, поскольку именно в осенне-зимний период шесть марала становится максимально длинной и густой, а окостеневшие рога сохраняются с октября по декабрь. Гравировки орлов Мыюты-3 также могут быть связаны с центрально азиатским охотничьим промыслом, в рамках которого ловчие птицы занимали особое место. По этнографическим данным из Монгольского Алтая в кочевой среде использование ловчих птиц известно в осенне-зимний период, начиная с момента установления первого снежного покрова.

Еще одно средневековое петрографическое местонахождение Усть-Уба (см. *рисунок, 4*) [Кириюшин, Горбунов, Даньшин, 2007] на Северном Алтае непосредственно находится на участке миграционного пути промысловых копытных (косуля). В наиболее узком участке ущелья, где еще во время Великой Отечественной войны осенью осуществлялся покол массовых стад косули, зафиксирована руническая «именная» надпись. Такой факт имеет крайне важное значение, поскольку позволяет интерпретировать охотничьи сцены в петроглифах Северного Алтая в формате «эпифайального назначения».

Из петроглифов эпохи раннего железа следует отметить находку выбитого силуэта козла на скальном обломке каменного перекрытия одного из детских курганов скифского времени Чултуко-ва Лога-1. Фигура животного оформлена в виде

ряда округлых выбивок, что имеет явные аналогии среди некоторых петроглифов западного склона хр. Сальджар в верхнем течении р. Катунь. Найдки петроглифов в погребальных комплексах на территории Горного Алтая известны начиная с эпохи развитой бронзы (каракольская культура). Однако для эпохи раннего железа в основном известны изображения, нанесенные на внешние детали каменных сооружений (стелы) или среди отдельных камней насыпей курганов. Найдка петроглифа в заполнении захоронения скифского времени Чултукова Лога-1 имеет особое значение. Во-первых, она дает основания для археологической датировки аналогичных наскальных изображений всего Горного Алтая. Во-вторых, позволяет косвенно локализовать границу распространения петроглифов на Северном Алтае, поскольку камень для сооружения курганов и их внутримогильных конструкций, скорее всего, заготавливались в непосредственной близости от некрополей. Это, в свою очередь, можно рассматривать, как один из косвенных признаков утраченных «пограничных» петрографических местонахождений Северного Алтая.

Подводя итоги, отметим, что все основные местонахождения наскальных рисунков Северного Алтая располагаются перед Семинским перевалом, на значительном расстоянии от основных петрографических местонахождений Саяно-Алтайской горной страны. Такая локализация является еще одним аргументом, подтверждающим сложение в этом регионе естественной северной границы центральноазиатской петрографической традиции. Пространственными признаками этой границы на Северном Алтае являются единичность и рассеянность расположения петрографических местонахождений, а также отсутствие определенных зон концентрации наскальных изображений, в отличие от более южных территорий. Однако, несмотря на их немногочисленность в сравнении с основным ареалом алтайских петроглифов (находящимся значительно южнее), на Северном Алтае представлено все многообразие способов нанесения изображений (выбивка, гравировка, раскраска), основных образов (копытные животные, антропоморфные персонажи), сюжетов (охотничьи сцены), знаков и рунических надписей, характерных в целом для центральноазиатской петрографической традиции. При этом отдельные категории изображений, такие как грави-

ровки лучников на мютинских петроглифах, вполне можно рассматривать как одни из эталонных для средневековых (древнетюркских) наскальных граффити Горного Алтая. Основанием для этого является детальное воспроизведение конструкции лука, стрел с наконечниками, способов их ношения, а также знамен. Кроме того, изображение некоторых видов копытных (козлов) на петроглифах Северного Алтая может служить косвенным источником для реконструкции древних ареалов этих животных в Горном Алтае. Не менее важным является и то, что находки отдельных петроглифических изображений на Северном Алтае в погребальных комплексах открывают новые возможности для датировки стилистически близких наскальных изображений на других территориях Горного Алтая. Следует также отметить, что дальнейшие поиски петроглифов различных эпох на Северном Алтае достаточно перспективны не только в рамках выявления новых местонахождений, но и более детального уточнения северной границы центральноалтайской петроглифической традиции.

Список литературы

- Замятин Д.Н.** Культура и пространство. Моделирование географических образов. – М.: Знак, 2006. – 488 с.
- Кириюшин К.Ю., Горбунов В.В., Даньшин О.В.** Руническая надпись с реки Усть-Уба (Алтайский район Алтайского края) // Полевые исследования в Верхнем Приобье и на Алтае. Археология, этнография, устная история. – Барнаул: Изд-во Барнаул. гос. пед. ун-та, 2007. – Вып. 3. – С. 57–59.
- Кубарев В.Д., Маточкин Е.П.** Петроглифы Алтая. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1992. – 124 с.
- Кубарев В.Д., Цэвэндорж Д.** Раннесредневековые граффити Монгольского Алтая // Новейшие археологические и этнографические открытия в Сибири: мат-лы IV Годовой итоговой сессии ИАЭТ СО РАН. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1996. – С. 140–143.
- Кубарев Г.В.** Раннесредневековые граффити Чуйской степи // Археология и этнография Алтая. – Горно-Алтайск, 2004. – Вып. 2. – С. 75–86.
- Кубарев Г.В.** Копья с вtokами у древних тюрок (по раннесредневековым петроглифам Алтая) // Тр. II (XVIII) всерос. археол. съезда в Суздале 2008 г. – М.: ИА РАН, 2008. – Т. II. – С. 236–239.
- Соёнов В.И.** Археологические памятники горного Алтая гунно-сарматской эпохи (описание, систематика, анализ). – Горно-Алтайск: [б.и.], 2003. – 160 с.
- Степи Евразии** в эпоху позднего средневековья. – М.: Наука, 1981. – 304 с.

Д.Л. Бродянский

*Дальневосточный федеральный университет,
Владивосток, Россия*

ИСКУССТВО НАРОДОВ ПРИАМУРЬЯ И ЕГО ДРЕВНИЕ КОРНИ

Искусство коренных жителей Приамурья и Приморья – удэгейцев, орочей, нанайцев, ульчей, нивхов – всегда привлекало исследователей яркостью, необычностью на фоне искусства аборигенов Сибири и Северо-Востока Азии. Это вышивки на изделиях из рыбьей кожи, оленых шкур, резьба по дереву и бересте, украшение традиционных лепешек, деревянные сэвены, легенды и сказки, шаманские камлания, погребальные домики, поминки, танцы. В вышивках и резьбе выделялись сложные спирали, в них вписывались антропоморфные и зооморфные личины, окрашивались яркими красками; украшались одежда, обувь, шапочки, рукавички, столбы в доме, лодки, бытовые предметы, шаманские бубны, ритуальные предметы.

Предметы из органических материалов недолговечны и в археологических памятниках сохраняются крайне редко. Археологи располагают изделиями из керамики и камня, изредка – из кости, рога, раковин, для средневековья – из металлов (железа и бронзы).

В памятниках неолита и палеометалла – от 7 500 до 1 700 л.н. – обнаружены изделия древних обитателей Приморья и Приамурья с орнаментами, персонажами, сюжетами, близкими и просто аналогичными произведениям архаичного искусства.

В первую очередь, это личины: в петроглифах Сикачи-Аляна и Шереметьевского, в спиралах вознесеновской и зайсановской неолитических культур, на великолепных вознесеновских вазах мы видим образы и сюжеты архаичных вышивок и резьбы.

Уже в работах 30-х гг. на это сходство обратил внимание А.П. Окладников, в конце своей жизни он издал великолепный альбом, в нем опубликовал археологические и этнографические вещи с перекликающимися орнаментами, образами и сюжетами.

Огромный сом-нуймур из нанайской мифологии есть в изделиях из камня руднинской неолитической культуры и янковской культуры VIII–I вв. до н.э. в Приморье. Тигр и медведь – любимые персонажи древних скульпторов и амурских сказок. Птицы, тюлени, рыбы, змеи, черепахи, персонажи солярного мифа о ссорящихся супругах найдены в Синем Гае и Кондоне. В бойсманской неолитической культуре в Приморье – изображения Ворона, гагары, тюленя и кита из вороньего цикла народов Берингии, а в могильниках Бойсмана II 6 тыс. л.н. погребены арктические монголоиды.

Числовая символика и календари народов Приамурья проходят через цепь древних культур – от неолита до средневековья.

Обогреваемые лежанки-каны, на которых нанайские женщины творили свои вышивки, родились в кроуновской культуре V в. до н.э. – III в. н.э.

Нанайцы при строительстве дома в качестве строительной жертвы закапывали свинью, в I тыс. до н.э. то же делали люди синегайской и янковской культур в Приморье. В неолите зайсановцы использовали для этого керамические фигурки.

Архаическое искусство аборигенов юга нашего Дальнего Востока впитало в себя тысячелетние традиции сменявших друг друга древних культур.

Г.Н. Вольная

*Северо-Осетинский государственный университет,
Владикавказ, Россия*

НАХОДКИ СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ ИЗ КУРГАНОВ ПРЕДКАВКАЗЬЯ: О КОНТАКТАХ С СИБИРСКИМ РЕГИОНОМ

В 90-е гг. XX в. Предгорно-плоскостной археологической экспедицией Чечено-Ингушского государственного университета в предгорной зоне Чечни и Ингушетии были раскопаны курганные могильники Орджоникидзевский, Новосельский, Бамутские сады. В некоторых из них встречались погребения скифского времени. Они имели достаточно схожие между собой погребальные конструкции (могилы, обложенные деревянными плахами), керамику (корчаги, кувшины, кружки), характерные для памятников скифского времени. В этих погребениях эпохи раннего железа находились предметы скифо-сибирского звериного стиля, в основном связанные с уздой и предметами оружия [Буркова, 1991; Бурков, Маслов, 1997, 2005; Вольная, 1997].

Скифские комплексы могильника Орджоникидзевский, по мнению С.Б. Буркова и В.Е. Маслова, по погребальному инвентарю имеют «западные» аналогии, указывающие на стойкие связи с Прикубаньем и степной Скифией, и они могут быть датированы по уздечному набору в пределах V в. до н.э. (второй половиной – последней четвертью этого столетия). Только конструкция наземной гробницы из могильника Орджоникидзевский находит более ранние «восточные» параллели [Бурков, Маслов, 1997, с. 125]. Однако, по моему мнению, и некоторые из зооморфных предметов имеют восточные параллели, в частности сибирские.

В кург. 13 могильника Орджоникидзевский (Чечня) был найден конский налобник/наносник (рис. 1, 1, 1a) в виде протомы копытного животного в верхней части и отростка в виде узкого тре-

угольника с заостренным концом в нижней части, отделенного от протомы двумя поперечными валиками. Голова копытного узкая с круглым глазом и торчащими вверх заостренными ушами. Шея длинная и тонкая. Первоначальное изучение этого предмета привело к выводу, что протома изображает лань или олениху, а в нижней части предмета изображен клюв. Однако очищение предмета от патины и более подробное изучение позволило выявить одну интересную деталь: из-под верхней губы копытного выступают клыки. Поиск соответствия изображения реальному виду копытного животного показал, что, скорее всего, на налобнике/наноснике изображен самец кабарги. У самцов этого вида отсутствуют рога, зато у них имеются длинные изогнутые клыки, выступающие из-под верхней губы на 7–9 см и выполняющие функцию турнирного оружия. Нижняя часть налобника/наносника больше напоминает клык кабарги, нежели птичий клюв.

Уточнение вида животного позволяет выявить и место исхода кочевой группы, которая оставила данное погребение. Распространена кабарга на Алтае, в Саянах, Восточной Сибири и на Дальнем Востоке, кроме северо-восточных районов, а также в горах Кореи, Монголии, Восточного Китая, Тибета и в Восточных Гималах. Она населяет крутые скалистые склоны гор, поросшие хвойным лесом. Держится преимущественно в среднем поясе горной тайги на высоте 600–900 м, редко до 1 600 м над ур.м. В Тибете и Гималах поднимается на высоту до 3 тыс. м и более. Излюбленные места обитания кабарги — темнохвойные участки тайги с россыпями и выходами скал, с обилием

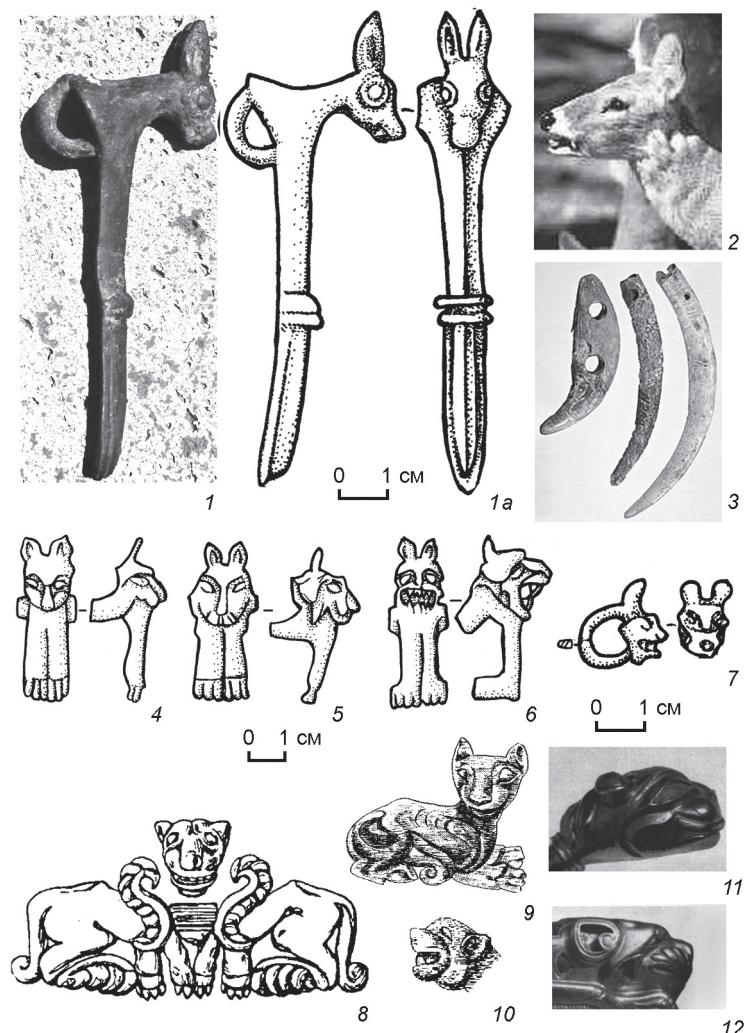


Рис. 1. Образцы звериного стиля из курганов Предкавказья и сибирские аналогии.

1, 1а – бронзовый налобник из кург. 13 могильника Орджоникидзевский; 2 – кабарга (фото); 3 – амулеты из клыков кабарги из могильника Саглы-Бажи II; 4–6 – бронзовые привески к конской сбруе из кург. 1 могильника Бамутские сады, гр. 2; 7 – бронзовая привеска к конской сбруе из кург. 13 могильника Орджоникидзевский; 8 – деревянное украшение упряжи из Туукты, кург. 1; 9 – деревянная фигурка хищника из Большого Берельского кургана; 10 – деревянный наконечник псалия из могильника Ташанта-1; 11, 12 – предметы из Сибирской коллекции Петра I.

валежника, поблизости от речки, ключа или глухого таежного озера. Мясо кабарги съедобное, но не вкусное. У них также имеется брюшная железа, вырабатывающая мускус. В восточной медицине секреция мускусной железы кабарги используется в двухстах видах лекарств.

В Восточной Сибири клыки кабарги широко использовались при погребальном обряде еще в эпоху неолита. Например, в погр. 9 могильника Шаманка II на Южном Байкале [Туркин, Харинский, 2004, с. 124–159].

При раскопках могильника Саглы-Бажи II, находящегося в юго-западной части Тувы, на границе с Монгoliей, в долине Саглы на высоте 2 тыс. м, помимо прочего погребального инвентаря, обнаружены также амулеты из прошверленных зубов кабарги [Баркова, Завитухина, 1976, с. 65] (рис. 1, 3). В могильнике Сарыг-Булун (кург. 1, мог. 1) в Туве также был найден клык кабарги [Семёнов, 1999, с. 165]. В могилах населения тагарской культуры VII–I вв. до н.э. также встречены украшения и амулеты из зубов кабарги [Баркова, Завитухина, 1976, с. 65]. Конскому налобнику в виде головы кабарги кочевники также могли придавать охранительные функции.

Еще один предмет из кург. 13 могильника Орджоникидзевский свидетельствует о восточных параллелях. Это привеска в виде головы оскалившегося кошачьего хищника (рис. 1, 7), которая, в свою очередь, имеет аналоги в Сибирской коллекции Петра I: объемная головка хищника, наконечники бронзовой гривны [Артамонов, 1973, фото 219, 240, 285], которые датируются IV–III вв. до н.э. (рис. 1, 11, 12).

Имеются и другие предметы, которые по композиции связаны с территорией Сибири. Среди них зеркало из погр. 1 кург. 2 второй курганной группы Новосельского могильника (рис. 2, 1). Рукоятка этого зеркала представлена в виде двух зайцев с «вывернутой» задней частью.

Погребальная конструкция кург. 1 Новосельского могильника представляет собой четырехугольник из плах.

Среди находок находилось бронзовое зеркало с боковой ручкой в виде двух фигурок зайцев и щитка полукруглой формы. Ручка прикреплена с помощью двух штифтов к диску округлой формы. Отличительной чертой изображения фигурок является «вывернутость» их задней части, изображение тела в виде буквы S. Животные изображены противостоящими друг другу, морда одного животного касается лапы другого. Схожую композицию из двух сплетенных хищников можно видеть на рукояти бронзового зеркала из кург. 13 Саглы-Бажи II

в Туве V–III вв. до н.э. [Артамонов, 1973, рис. 101; Богданов, 2006, табл. XLIII, 2] (рис. 2, 2–4).

Другим памятником, где найдены предметы, аналогичные сибирским, является курганный могильник Бамутские сады гр. 2, кур. 1. Основное погребение (№ 1) данного кургана было ограблено в древности. Погребение в плане представляет собой прямоугольную конструкцию из деревянных плах, в разрезе – ступенчато-пирамидальную (шатровидную). В нем был обнаружен человеческий костяк и кости двух лошадей, а также погребальный инвентарь.

Среди погребального инвентаря было обнаружено брусковидное навершие рукояти кинжала (акинака?) (рис. 2, 5) в виде антитетических изображений голов хищных животных семейства псовых, выполненное из двух кусков кости, покрытых золотым листом; железная рукоять находится между костяными накладками [Буркова, 1991, с. 14–19, рис. 1; Дударев, 1991, табл. 51, 11; Вольная, 2002, с. 100–101, рис. 6, 2; рис. 33].

По композиции и стилистике изображению на навершии из могильника Бамутские сады наиболее близкими являются антитетические композиции из двух голов волкообразных хищников на навершии железного кинжала из Минусинской котловины [Богданов, 2006, табл. XC, 5], на перекрестиях бронзового и биметаллического (бронза/железо) кинжалов из Красноярского края (Гремячий ключ, с. Батени), а также симметричное изображение голов кошачьих хищников на рукояти бронзового кинжала из Восточной Сибири [Там же, табл. XC, 1, 2, 8] (рис. 2, 6–11). Это достаточно редкие изображения для скифо-сибирского звериного стиля. По мнению Е.С. Богданова, подобные предметы вооружения (правда, без образа хищника на перекрестье) бытовали в кочевническом мире в течение достаточно долгого времени – с VI по II вв. до н.э. [2006, с. 93]. Изображения голов хищников достаточно редки и возможно связаны с искусством Древнего Ирана ахеменидской эпохи, оттуда они распространяются в прикладном искус-

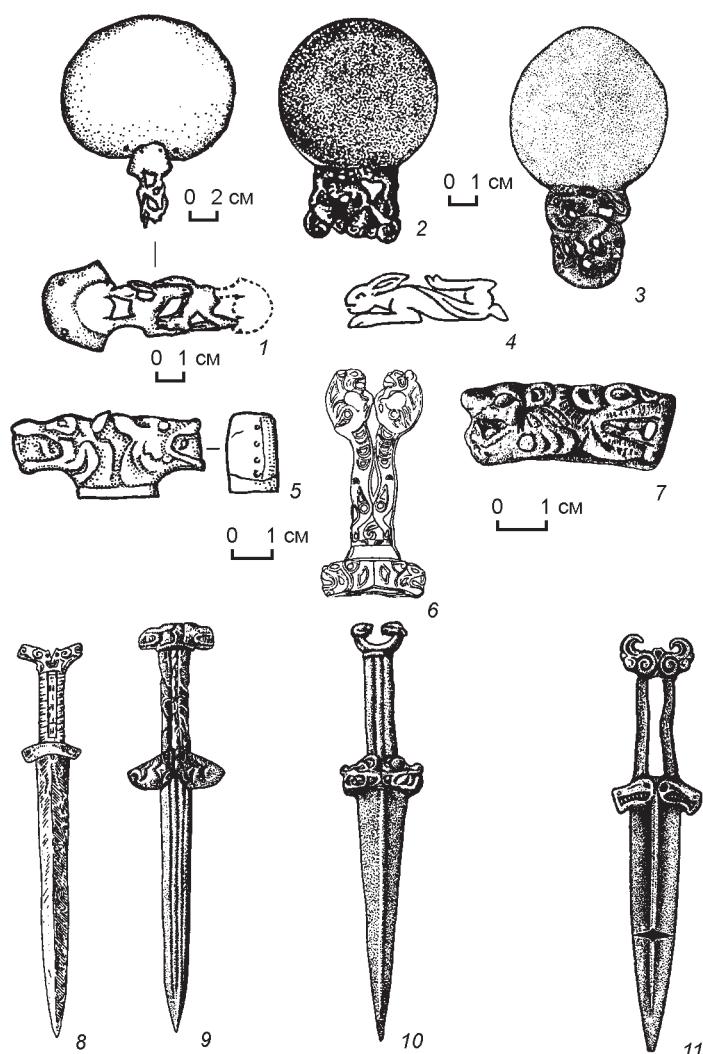


Рис. 2. Образцы звериного стиля из курганов Предкавказья и сибирские аналогии.

1 – бронзовое зеркало из кург. 1 Новосельского могильника; 2 – бронзовое зеркало из кург. 13 могильника Саджи-Балы II; 3 – бронзовое зеркало из Токийского национального музея; 4 – изображение зайца на деревянной пластинке из Третьего Пазырыкского кургана; 5 – золотая обкладка костяного навершия кинжала из погр. 1 кург. 1 могильника Бамутские сады, гр. 2; 6 – кинжал из Минусинской котловины, случайная находка; 7 – кинжал из кург. 2 могильника Салдам; 8 – кинжал из Восточной Сибири, случайная находка; 9 – кинжал из с. Батени Красноярского края, случайная находка; 10 – кинжал из Гремячего ключа, окрестности Красноярска, случайная находка; 11 – кинжал из Висимских дач (Волго-Камское междуречье), случайная находка.

стве скифо-сибирского мира, как в европейской его части, так и в азиатской в V в. до н.э. Примером этому может служить композиция из симметрично расположенных голов кошачьих хищников на золотом навершии рукояти кинжала в Экбатане (современный г. Хамадан в Иране) V в. до н.э. (см. рис. 1, 1) [Die Kunst..., 1977, Taf. 155].

Сдвоенные изображения кошачьих хищников (львов) известны на колонах Персеполя.

Проанализировав стилистические аналоги навершия из могильника Бамутские сады, можно сделать вывод о том, что этот предмет мог быть изготовлен на территории Восточной Сибири, однако транзитной территорией, через которую он попал на Северный Кавказ, скорее всего, явилось Нижнее Поволжье, Подонье. Иконография голов хищников свидетельствует о его стилистических связях с зооморфным искусством сарматской культуры конца VI – начала V в. до н.э.

Скульптурные привески в виде протом кошачьих хищников (3 экз.) из основного погребения кург. 1 могильника Бамутские сады, гр. 2 (см. рис. 1, 4–6) имеют аналоги в оформлении псалиев, уздечных блях и подвесок, а также в виде пронизей и ворворок (Пазырык, могильник Бос-Тек, Кетмень-Тюбе, Ташанта I, Минусинская котловина, Туэтка (кург. 1), Большой Берельский курган, Ак-Алаха, Сибирская коллекция Петра I) (см. рис. 1, 8–10). Хищник на них изображен оскалившимся; морда короткая; уши торчащие, заостренные или круглые, иногда с завитками внутри; нос сердцевидный или каплевидный; дуговидная пасть. Все они вырезаны из дерева.

Наиболее близким аналогом протом хищников из могильника Бамутские сады является деревянное украшение упряжи из Туэтки (см. рис. 1, 8) в виде протомы крылатого хищника, лапы которого изображены также в виде цилиндров с продольными бороздками внизу (пальцы).

Благодаря миграциям кочевников, зооморфные предметы V–III вв. до н.э. попали с территории Сибири на территорию Предкавказья.

Список литературы

Артамонов М.И. Сокровища саков. – М.: Искусство, 1973. – 278 с.

Баркова Л.Л., Завитухина М.П. Скифо-сакский период. Курганы Тувы. V–III века до н.э. // Древняя Сибирь. Путеводитель по выставке Культура и искусство древнего населения Сибири. VII в. до н.э. – XIII в. н.э. – Л.: Аврора, 1976. – 136 с.

Богданов Е.С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2006. – 240 с.

Бурков С.Б., Маслов В.Е. Новые комплексы скифского времени из Чечни // Памятники предскифского и скифского времени на юге Восточной Европы. – М.: ИА РАН, 1997. – С. 114–126.

Бурков С.Б., Маслов В.Е. Исследования могильника «Орджоникидзевский» в Чечне // Древности Евразии: от ранней бронзы до раннего средневековья. Памяти В.С. Ольховского. – М.: ИА РАН, 2005. – С. 356–381.

Буркова А.А. Три кургана раннегородского века из раскопок 1989 года // Археология на новостройках Северного Кавказа (1986–1990). – Грозный, 1991. – С. 14–17.

Вольная Г.Н. Бронзовое зооморфное зеркало из 2-го Новосельского кургана // Некоторые вопросы культурных и этнических связей населения Северного Кавказа в эпоху поздней бронзы – раннего железа. – Армавир, 1997. – С. 57–62.

Вольная Г.Н. Прикладное искусство населения Притеречья середины I тыс. до н.э. – Владикавказ: Иристон, 2002. – 180 с.

Дударев С.Л. Очерки древней культуры Чечено-Ингушетии. – Грозный, 1991. – 62 с.

Семёнов В.А. Синхронизация и хронология памятников алды-бельского типа в Туве // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий. – Барнаул: Алт. гос. ун-т, 1999. – С. 165–169.

Туркин Г.В., Харинский А.В. Могильник Шаманка II: к вопросу о хронологии и культурной принадлежности погребальных комплексов неолита – бронзового века на Южном Байкале // Изв. Лаборатории древних технологий. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. тех. ун-та, 2004. – Вып. 2. – С. 124–159.

Die Kunst des Alten Orient. – Freiburg; Basel; Wien, 1977. – 618 S.

А.В. Гарковик

*Институт истории, археологии и этнографии
народов Дальнего Востока ДВО РАН,
Владивосток, Россия*

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДРЕВНЕГО НАСЕЛЕНИЯ ПРИМОРЬЯ

Археологические материалы документируют многие стороны жизни древнего населения. Они свидетельствуют, что в древних коллективах, наряду с каждодневным трудом по жизнеобеспечению, различными обрядами, изготовлением орудий, развивалось художественное творчество. В творчестве первобытного человека неразрывно слиты эстетические и утилитарные начала. В предметах изобразительной деятельности нашла отражение мифологизация первобытного мышления.

Человек воспринимал мир через призму мифа. Ритуализация жизни древних социумов, начиная с верхнего палеолита, способствовала их выживанию, поэтому картина мира в древности имела информационно-мифологический характер с охранительными и продуцирующими обрядами на любой случай и утилитарной магией [Филиппов, 2005, с. 260–262]. Изобразительная деятельность, в процессе которой создавались неутилитарные предметы для реализации мифологических идей и проведения ритуалов, не решала эстетические задачи, а выполняла функцию создания образа предмета.

Подобную деятельность первобытного человека в литературе называют «художественной, эстетической». Однако ряд исследователей отмечают, что в древности мы имеем дело не с искусством как формой сознания, а с натуралистическими изображениями, связанными в значительной степени с непосредственными утилитарными задачами [Агамалиян, 1963, с. 123–124]. Отмечается также, что предметы ранней стадии художественного творчества первобытного человека не являются произведениями искусства, т.к. в них нет осозаемых проявлений эстетического начала [Столяр, 1972].

Большая часть исследователей-археологов склонны видеть в предметах изобразительной деятельности первобытности памятники искусства [Гурина, 1956; Ошибкина, Крайнов, Зимина, 1992; Мошинская, 1976; Кирьяк (Дикова), 2003; Бродянский, 2002, 2010 и др.].

Археологические комплексы Приморья всех периодов неолита (от начального до финального) и раннего палеометалла содержат неутилитарные предметы, которые характеризуют художественную деятельность древнего населения. Они изготавливались в основном из различных пород камня и из обожженной глины. Изделия из органических материалов редки. Последнее, в большей степени, связано с тем, что культурные отложения в Приморье состоят из кислых грунтов, в которых органика не сохраняется.

Артефакты изобразительной деятельности в археологических комплексах Приморья немногочисленны. Лишь в памятниках, связанных с сакральными действиями: захоронениями (Бойсмана-2, Пещера Чертовы Ворота), а также на памятнике Синий Гай А, который, вероятно, был святилищем позднего неолита, обнаружены небольшие коллекции предметов художественного творчества.

Исследованием этого аспекта деятельности древних социумов в Приморье пока занимаются немногие. Высокую активность в этом плане проявляет д-р ист. наук Д.Л. Бродянский, который ведет поиск и учет подобных материалов в раскапываемых комплексах и публикациях. Он видит в них предметы древнего искусства. Давид Лазаревич описал и опубликовал большинство из артефактов этого рода, обнаруженных в Приморье,

особенно из могильника Бойсмана-2, из неолитического горизонта Синего Гая А [Бродянский, 2002, 2010 и др.].

В настоящей статье будут рассмотрены артефакты из памятников неолита, в основном полученные автором, с привлечением небольшого количества данных из научной литературы. Будут рассмотрены изделия, которые имеют хорошо читаемые признаки обработки, позволяющие идентифицировать их. Предметы изобразительной деятельности из памятников неолита Приморья представлены украшениями, зооморфными и фитоморфными фигурками, антропоморфными изображениями. Тематически они могут быть разделены на четыре основные группы:

1) антропоморфные изображения, представленные личинами (изображения голов, лиц) и фигурами человека (скульптуры и ростовые изображения на сосудах);

2) зооморфные, включающие изображения морских и наземных млекопитающих, рыб, пресмыкающихся, птиц, и фитоморфные изображения;

3) символические изображения;

4) синкетичные изображения.

Антропоморфные изображения представлены небольшим числом. Наиболее ранние из них встречены в культурных отложениях начального неолита Шекляево-6, в слоях среднего неолита: веткинской культуры на памятнике Ветка-2 и в памятникеrudнинской культуры Сергеевка-1. Большая группа подобных изображений обнаружена на памятниках развитого и позднего неолита: Синий Гай А, Новоселище-4, Валентин-перешеек, Богословка-1, относящихся к кругу зайсаноидных. Большая их часть представляет схематичное изображение лица человека – *личину*.

В памятнике Шекляево-6, датируемом временем диапазоном 8–13 тыс. л.н. [Кузнецов, 1992], встречены две антропоморфные личины. Одна из них изготовлена на уплощенной гальке из плотного мелкозернистого песчаника светло-коричневого цвета. Личина расположена на одной из плоскостей (рис. 1, 2). Глаза, рот и нос изображены в виде треугольников, выбитых пикетажем. Над «лицом» на этой же плоскости нанесены шесть прочерченных субпараллельных линий [Гарковик, Панюхина, 2007, рис. 1, А, Б], а на обратной стороне гальки располагаются две параллельные неглубокие бороздки, образованные мелкой вышивкой. Прочерченные линии над изображени-

ем лица и бороздки на тыльной части артефакта предварительно интерпретируются как изображение волос. Другая личина изображена на брюшке скола с гальки песчаника (рис. 1, 3). Извилистый контур ребра продольного снятия использован для моделирования элементов лица: носа и переносицы, придания ему объемности. Глаза и рот личины изображены округлыми темными пятнышками, выявленными при рельефной проработке песчаника, в котором имелись вкрапления темного коричневого цвета [Гарковик, Панюхина, 2007, рис. 1, 2].

Антропоморфные изображения, изготовленные из керамики, обнаружены в памятниках среднего неолита веткинской иrudнинской культур. Небольшая фигурка встречена памятнике Сергеевка-1 (^{14}C -дата – $6\ 700 \pm 80$ л.н.). Она интерпретируется как сидящая на коленях женщина, со схематически переданными чертами живота и женских половых органов (рис. 1, 6). Голова у фигурки отсутствует, руки изображены в виде небольших выступов; основание скульптуры плоское [Батаршев, 2009, с. 50, 150]. Другое антропоморфное изображение фиксируется на стенке сосуда из памятника Ветка-2 ($6\ 010 \pm 90$, $5\ 860 \pm 55$ л.н.). На верхней части его расположена цепочка схематичных антропоморфных фигур, нанесенных оттисками узкой лопаточки (рис. 1, 7). Голова и туловище фигур изображены в виде столбика, руки и ноги прямые, расставлены в стороны. Фигурки расположены близко друг другу, создавая впечатление хоровода [Морева, Батаршев, Попов, 2008, с. 137, 158]. Этот «хоровод» является частью бордюра из треугольных и зубчатых оттисков, которым увенчан сосуд.

Антропоморфные изображения позднего неолита происходят из памятников зайсановской общности. Это наиболее разнообразная группа: они плоские и объемные, различаются по материалу, из которого изготовлены, и по технике нанесения элементов. Два из них – изображения на небольших плоских керамических лепешках. Одно происходит из неолитического горизонта памятника Синий Гай А (около 3 600 л.н.). Личина изображена на овальной заготовке (рис. 1, 4). Элементы лица нанесены оттисками и прочерчиванием [Бродянский, 2002, рис. 58]. Другая личина обнаружена в неолитическом слое памятника Новоселище-4 ($3\ 840 \pm 70$ л.н.). Это изображение янусовидное, односторонне-выпуклое, в плане круглое [Ключев, 2000, с. 37–38]. По периметру оно оконтуре-

но узким налепным валиком с 12 насечками (рис. 1, 5). Глаза и рот личины показаны короткими горизонтальными сквозными отверстиями, нос обозначен прочерченной вертикальной прямой только на выпуклой стороне. Крупное, объемное антропоморфное изображение, выполненное на крупной конкреции песчаника, происходит из культурного слоя памятника Боголюбовка-1 ($3\ 890 \pm 60$ л.н.). Элементы лица расположены на ребре конкреции (рис. 1, 1). Для их нанесения использована техника выбивки и прочерчивания [Гарковик, 2008, с. 133, 138]. Еще одно антропоморфное изображение обнаружено на стенке сосуда из памятника Валентин-перешеек ($4\ 900 \pm 390$, $4\ 500 \pm 120$ л.н.). Это стилизованный фигурка человека, выполнена техникой налепа [Андреева и др., 1983, рис. 55]. Она аморфная, имеет треугольную голову, руки и ноги, расставленные в стороны. Лицо не изображено. Нижняя часть фигуры перекрыта нешироким поясом изображения сети, выполненного мелкозубчатым штампом (рис. 1, 8).

Особенность приморских антропоморфных изображений состоит в схематизме, отсутствии признаков пола. Эти признаки позволяют считать их определенными символами, духами.

Описанные антропоморфные изображения делятся на две группы. Первую группу составляют артефакты со стилизованным антропоморфным лицом, для которых принят термин *личина*. Подобные изображения производят впечатления маски, искусственного лица человека, усиливающееся отсутствием туловища. Маски, широко распространенные у большинства народов в прошлом, изображали таинственные существа, духов. Они употреблялись как средство перевоплощения человека в духа и были непременной принадлежностью обрядов и культовых действий, где требовалось присутствие духов.

Другая группа антропоморфных изображений состоит из фигур людей, выполненных в разной технике: графики, аппликации и скульптуры. Они схематичны и, очевидно, демонстрируют действия, связанные с определенными обрядами, в которых участвовали эти сосуды.

Зооморфные и фитоморфные изображения составляют вторую по количеству группу предметов

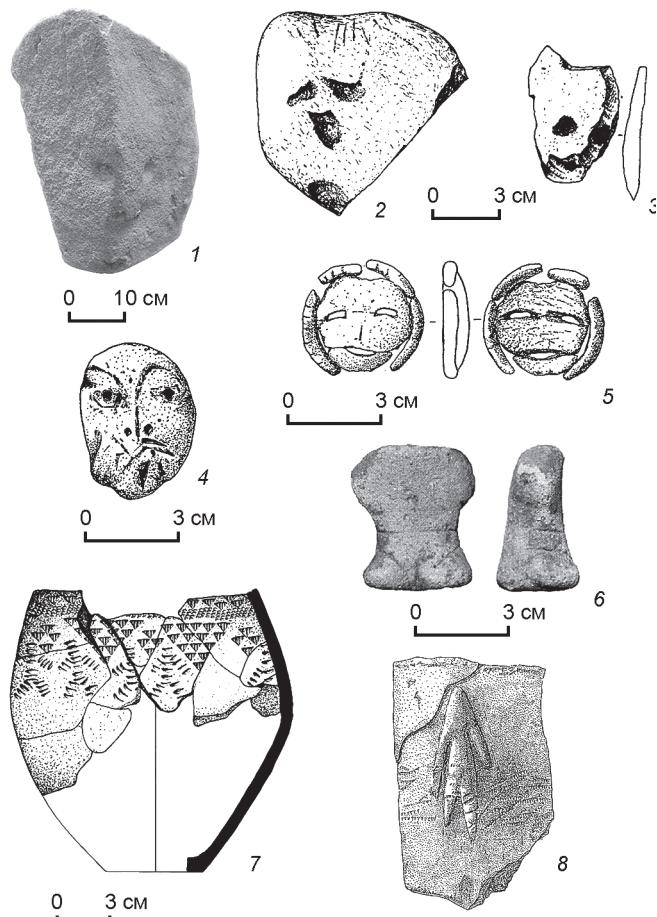


Рис. 1. Антропоморфные изображения.

1 – личина из памятника Боголюбовка-1 (по: [Гарковик, 2008, с. 131–139]); 2, 3 – личины из памятника Шекляево-7 (по: [Гарковик, Пантюхина, 2007, с. 43–47]); 4 – личина из памятника Синий Гай А (по: [Бродянский, 2002, с. 78, рис. 58]); 5 – яиусовидная личина из памятника Новоселище-4 (по: [Клюев, 2000, с. 37–38]); 6 – скульптурка из памятника Сергеевка-1 (по: [Батаршев, 2009, с. 50, 150]); 7 – сосуд с бордюром из оттисков штампа и антропоморфных фигур в виде хоровода (по: [Морева, Батаршев, Попов, 2008, с. 137, 158]); 8 – фрагмент сосуда с налепной антропоморфной фигурой из памятника Валентин-перешеек (по: [Андреева и др., 1983, рис. 55]).

изобразительной деятельности. Наиболее древние изображения – рыб происходят из памятников Устиновка-1 и Устиновка-3 из слоев начального неолита (ок. 10 тыс. л.н.). Это небольшие фигурки изготовлены из окремнелого туфа. Все фигурки аморфны, они дают лишь общее представление об изображаемом животном [Бродянский, 2002, рис. 3, 3, 4, 7]. Наиболее реалистична фигурка, обнаруженная на памятнике Устиновка-3 [Кононенко и др., 2003, с. 97, рис. 46, 6]. Она изготовлена на крупном сколе светлого окремнелого туфа, обработана с двух сторон крупной ретушью (рис. 2, 3). Фигурка другой рыбы – большой косатки найдена на мысе Маячном в бухте Экспедиций (рис. 2, 2). Она выполнена из непрозрачного зеленого обсидиана

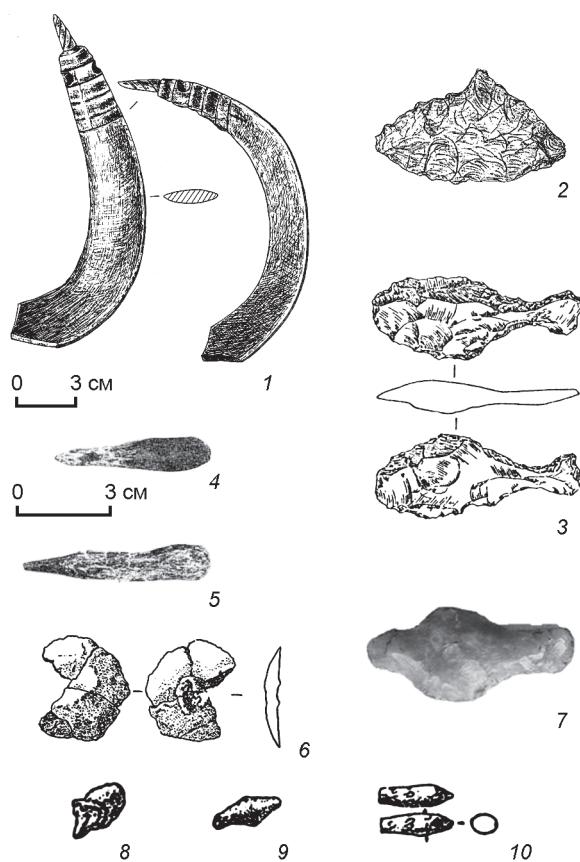


Рис. 2. Зооморфные и фитоморфные изображения.

1 – привеска в виде кита нарвала из памятника Пещера Чертовы Ворота (по: [Андреева и др., 1991, с. 105, рис. 52]); 2 – изображение косатки из памятника Маячное (по: [Раков, 2012, с. 181, рис. 2]); 3 – изображение рыбы из памятника Устиновка-3 (по: [Кононенко и др., 2003, рис. 46, 6]); 4, 5 – водоплавающие птицы из памятника Пещера Чертовы Ворота (по: [Андреева и др., 1991, с. 111, рис. 57, 7, 8]); 6 – шляпка гриба из памятника Евстафий-4 (по: [Гарковик, 2013, с. 173, рис. 1]); 7 – изображение птицы из памятника Тюлений (по: [Гарковик, 1997, с. 23, рис. 3, 3]); 8 – фигурка ежа из памятника Евстафий-4 (по: [Гарковик, 2013, с. 173, рис. 1]); 9 – фигурка тюленя-нерпы из памятника Евстафий-4 (по: [Гарковик, 2013, с. 173, рис. 1]); 10 – фигурка змеи из памятника Евстафий-4 (по: [Гарковик, 2013, с. 173, рис. 1]).

и обработана по всей поверхности некрупной ретушью. Косатка узнается в фигурке по характерному высокому спинному плавнику, похожему на косу. Кроме характерного плавника у фигурки тщательно выполнена голова с круглым носом, а также слабый выступ на брюшном крае, возможно, демонстрирующий брюшные плавники [Раков, 2012, с. 181, рис. 2].

Довольно редкие изображения птиц представлены тремя фигурками. Две из них обнаружены в пещере Чертовы Ворота [Андреева и др., 1991, с. 111, рис. 57, 7, 8]. Это небольшие фигурки, из-

готовленные из кости. Они напоминают стилизованное изображение водоплавающих птиц, плывущих в воде. Они близки по форме и размеру (рис. 2, 4, 5). В поперечном сечении фигурки округлые. Общие очертания их – удлиненно-треугольные (длина 5 и 6 см) тупой конец слегка закруглен (диаметр ок. 1 см). У фигурок несколько различается форма голов: у меньшей фигурки голова изображена ромбовидной формой с приостренным краем – носом, а у другой – уплощенная голова с вытянутым клювом. Поверхность фигурок заполирована, они имеют черный цвет с белым налетом. Описанные формы голов позволяют предполагать, что изображены утка (с вытянутым носом и уплощенной головой) и гусь (с объемной ромбовидной головой и приостренным носом-клювом). Другое изображение птицы представлено фигуркой из светло-серого кремния, обработанной мелкой отжимной ретушью. Она изображает летящую птицу в горизонтальной проекции (рис. 2, 7). У нее небольшая выступающая округлая голова, неширокие округло-треугольные расправленные крылья и довольно длинный хвост. Фигурка обнаружена на памятнике Тюлений с побережья бухты Евстафия [Гарковик, 1997, с. 23, рис. 3, 3]. Морские млекопитающие представлены двумя изображениями: кита и тюленя. Изображение кита встречено в пещере Чертовы Ворота [Андреева и др., 1991, с. 105, рис. 52]: это привесное украшение, изготовленное из клыка кабана (длина 22 мм, ширина предкорневой части 32 мм). Привеска изображает кита нарвала: острый конец клыка оформлен в виде головы нарвала, у которого левый клык превратился в огромный спирально закрученный костный бивень (рис. 2, 1). Длина его 22 мм, он утончен и заострен, и на него нанесена винтообразная нарезка. Более широкая часть изображает саму голову, на которую нанесено пять поперечных нарезок, имитирующих складки кожи. В том месте, где у кита должны быть глаза, расположено сквозное отверстие (диаметром 6 мм). Фигурка тюленя-нерпы представляет другое морское млекопитающее. Она происходит из памятника Евстафий-4 (ок. 4 тыс. л.н.) Это миниатюрное изображение из керамики также является амулетовидной подвеской (рис. 2, 9). Она выполнена в условно-схематической манере. У фигурки плавное биконическое веретенообразное тело. Голова и морда выделены очень скрупулезно: основным формообразующим элементом служат глаза, являющиеся одновременно

концами сквозного отверстия (длина 40 мм, диаметр 10 мм) [Гарковик, 2013, с. 173, рис. 1].

Наземные млекопитающие представлены небольшой скульптуркой ежа, найденной также на памятнике Евстафий-4 (рис. 2, 8). Фигурка сделана из керамики, у нее небольшая выделенная мордочка с узким треугольным рыльцем и глазами в виде удлиненно-треугольных оттисков (24 × 21 мм). Мордочку обрамляет «невысокая гривка», нависающая над ней и плавно переходящая в туловище [Там же].

Пресмыкающиеся представлены миниатюрной фигуркой змеи, изготовленной из керамики (рис. 2, 10). Она также происходит из культурного слоя памятника Евстафий-4. Фигурка змеи имеет удлиненно-цилиндрические очертания. Голова треугольных очертаний, несколько уплощенная с прорисованной пастью. Туловище цилиндрическое, хвост обломан. Рисунок змеиной кожи имитируют подковообразные оттиски. Глаза одновременно являются концами сквозного отверстия, проделанного для привешивания [Там же].

Из памятника Евстафий-4 происходит еще одна керамическая фитоморфная фигурка (рис. 2, 6). Она представлена фрагментом скульптуры гриба – односторонне выпуклой шляпкой, на нижней стороне которой сохранилась небольшая часть обломанной цилиндрической ножки (диаметр шляпки 111 мм, толщина 8 мм; диаметр ножки 20 мм, сохранившаяся высота 4 мм) [Там же].

Часть из этих изображений, по-видимому, представляет основных персонажей древних мифов. Некоторые изготавливались для участия в охранительных, продуцирующих обрядах, обрядах связанных лечением больных, посвященных удаче в промысловой деятельности и других. Ряд из них были охранительными амулетами-оберегами.

Символические изображения представлены двумя видами артефактов. Одним из них являются украшения. Это костяные бусины из комплексов руднинской культуры памятников Чертовы Ворота (рис. 3, 1, 2) и Шекляево-7 (рис. 3, 3). Они цилиндрической формы, изготовлены из трубчатой кости (диаметром 8–14 мм), каналы отверстий (диаметром 6–4 мм) подработаны сверлением, торцевые части уплощены и зашлифованы. Поверхность бусин хорошо зашлифована, заполирована и покрыта сходным винтообразным орнаментом [Андреева и др., 1991, с. 107, рис. 53, 6б, в; Клюев и др., 2006, с. 60, рис. 11, 12]. Наиболее представительны две крупные бусины из Пещеры Чертовы Ворота

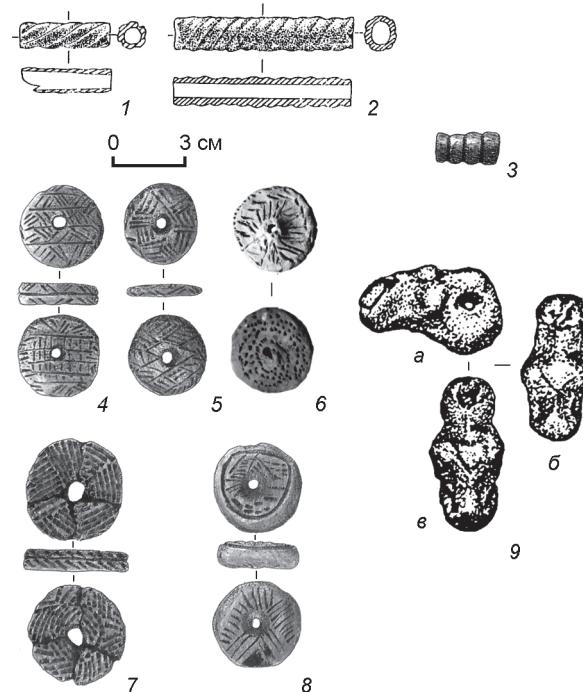


Рис. 3. Символические и синкретичные изображения.
1, 2 – костяные бусины с витым орнаментом из памятника Пещера Чертовы Ворота (по: [Андреева и др., 1991, с. 106, рис. 53, 6, 8]); 3 – костяная бусина с витым орнаментом из памятника Шекляево-7 (по: [Клюев и др., 2005, с. 60, рис. 6, 1–4, 11]); 4, 5, 7 – орнаментированные диски из памятника Шекляево-7 (по: [Клюев и др., 2005, с. 60, рис. 6, 1–4]); 6 – прядильце-диск с солнечным орнаментом из памятника Евстафий-4 (по: [Гарковик, 2013, с. 173, рис. 1]); 8 – диск с декором в виде сюжетного рисунка из памятника Шекляево-7 (по: [Клюев и др., 2005, с. 60, рис. 6, 11]); 9 – амулет в виде синкретичной фигуры, сочетающей изображения лося, птицы и человека (по: [Бродянский, Жущиховская, 1995, с. 107]).

длиной 39 и 76 мм [Андреева и др., 1991, с. 107, рис. 53, 6б, в]. Они отличаются размером, высоким качеством обработки и интенсивно черным цветом, вероятно, полученным в результате дымления.

Другой вид представлен изделиями из обожженной глины, которые похожи на прядильца. Это плоские (0,7–0,8 см толщиной) диски с отверстием в центре (0,5 см). Подобные изделия отличаются от неолитических прядильц из своей уплощенностью, тогда как неолитические прядильца в Приморье в сечении объемные: конические, усеченно-конические, реже – биконические. Подобные изделия встречены на памятниках Шекляево-7 и Евстафий-4. Эти изделия отличаются и тем, что орнаментированы с двух сторон. На одной из поверхностей диска из Евстафия-4 мелкими наколами нанесен декор в виде спирали, другая сторона

покрыта радиально прочерченными прямыми, оконтуренными короткими прямыми, нанесенными почти параллельно краю изделия [Гарковик, 2013, с. 173, рис. 1]. Между ними расположены два небольших заштрихованных треугольника (рис. 3, 6). На памятнике Шекляево-7 встречено несколько подобных артефактов [Клюев и др., 2006, с. 60, рис. 6, 1–4]. На трех из них – своеобразный декор. На одном он выполнен зубчатыми оттисками таким образом, что поверхность его делилась на несколько сегментов (рис. 3, 7). На обратной стороне – такой же орнамент расположен двумя ярусами, которые разделяются прочерченной линией. Торцевая часть изделия разделена на две части глубокой прочерченной линией, на каждой из них расположены короткие насечки с наклоном в одну сторону. На другом артефакте декор нанесен короткими прочерченными прямыми. Одна поверхность разделена четырьмя горизонтальными прямыми на пять частей, каждая из которых заполнена группами линий под углом друг другу (рис. 3, 4). На обратной стороне этого изделия нанесен декор в виде сетки, образованной пятью горизонтальными прямыми и серией мелких вертикальных линий, расположенных в центре, а по периметру окаймлен короткими наклонными. По центру торцевой части также проведена прямая, деля ее на две половины, на каждой из которых нанесены короткие разнонаправленные линии. На одной из поверхностей третьего артефакта узор состоял из нескольких оттисков мелкого штампа, которые наносились попеременно горизонтально и вертикально, заполняя все пространство (рис. 3, 5). На обратной плоскости нанесен схожий орнамент, который отличается от вышеописанного тем, что он оконтурен прямыми линиями. На торцевой части изделия нанесен бордюр из чередующихся прямых с разным наклоном. Наиболее интересным из этой серии артефактов является диск, на одной из поверхностей которого нанесен сюжетный рисунок, представляющий план места, где расположен памятник (рис. 3, 8). «План» оконтурен сплошной линией, Заштрихованным треугольником изображен мыс, окружающая болотистая пойма передана короткими штриховыми линиями [Клюев и др., 2006, с. 60, рис. 6, 4]. На обратной стороне нанесены наклонные прямые, делящие плоскость на пять сегментов.

Исследование символьических артефактов проводилось лишь в рамках описания культурных комплексов, в которых они встречены. Представляется, что бусины с рельефным витым орнамен-

том являются символическим изображением змей, которые относятся к священным животным. Почитание змей с глубокой древности распространено во всех концах земного шара. В мировых мифах символ змеи связывается с плодородием, землей, женской производящей силой, а также с домашним очагом, огнем, особенно небесным и мужским оплодотворяющим началом [Мифы..., 1987, с. 468–469; Штернберг, 2012, с. 243]. Орнаменты на керамических дисках, похожих на прядилица, вероятно, связаны с изображением других сфер. Прежде всего, в древней семантике изображение круга с декором, оконтуривающим его, а также с радиальными линиями внутри является солярным изображением [Ошибкина, Крайнов, Зимина, 1992, с. 72–73, 136]. Поэтому диск-прядилица из Евстафия-4, вероятнее всего, является символом солнца. Декор с вертикальным членением пространства на трех дисках из памятника Шекляево-7, возможно, изображает с элементами космической модели мира.

Синкетические изображения представлены миниатюрной глиняной полизйонической фигуркой (длина 25 мм, ширина 1,2–6,0 мм). Она в разных ракурсах дает изображение головы лося (рис. 3, 9а), птицы (совы), (рис. 3, 9б), а один из ракурсов позволяет видеть изображение человека (рис. 3, 9в). Эта синкетическая фигурка в верхней части имеет сквозное отверстие, что позволяет считать его амулетом. Мифологические источники позволяют соединять в ней образы лосих, женщины-прапредительницы и добréй помощницы птицы и считать ее женским оберегом [Бродянский, Жущиковская, 1995, с. 107].

Описанные артефакты, являющиеся предметами художественной деятельности древнего населения Приморья, показывают его развитие в обществе как своеобразного вида духовного производства, связанного с ритуально-поведенческим комплексом, его предметной атрибутикой. Художественное творчество древних не было отвлеченным и проявлением художественных способностей индивида, оно вырастало из потребностей общества, отражало мировоззрение и выполняло общественные функции, связанные с созданием благоприятных условий в различных сферах деятельности [Гурина, 1956, с. 227].

Интерпретации разного рода изображений, выяснение их семантики и функционального назначения – сложная задача. Описанные изображения, отражающие мировоззрение древних, дающие

представление об их духовной культуре показывают, что в неолите, вероятно, сложились основные мифы и культуры. Очевидно, были мифы о происхождении земли с участием водоплавающих птиц, о змеях и их связи с плодородием и многими явлениями природы, оформился кульп предков, а также культуры хозяев места, кульп хозяйств и огня, солярные и лунарные и другие. Для почитания различных культов в социумах сложились определенные обряды, для участия в которых изготавливались многие из описанных выше артефактов. Наглядно об этом свидетельствует фрагмент сосуда с изображением «хоровода» людей. Аналогии позволяют считать, что это изображение женского ритуального танца огня, во время которого хозяйка очага-огня занималась его кормлением [Гарковик, 2013, с. 173]. Вероятно, подобный сосуд был изготовлен для участия в таком ритуале. Фрагмент другого сосуда с налепными человеческими фигурками с сетью, вероятно, изготавливавшийся для участия в обряде, призванном привлечь удачу в рыбном промысле.

Древние предметы изобразительной деятельности, происходящие из археологических памятников, свидетельствуют, что человек в древности создавал свой мир образов, для объяснения и понимания мира, в котором он жил. Он умел кодировать информацию простыми или сложными знаками, создавать символы. Изучение их и попытка расшифровки позволяют знакомиться с миром духовной культуры, с идеями и представлениями древних социумов.

Список литературы

Агамалиян Г.Г. Гносеологические вопросы происхождения и развития искусства // Вопр. философии. – 1963. – № 9. – С. 116–124.

Андреева Ж.В., Кононенко Н.А., Жущиховская И.С., Гарковик А.В. Валентин-перешеек – поселок древних рудокопов. – М.: Наука, 1983. – 248 с.

Андреева Ж.В., Кононенко Н.А., Жущиховская И.С., Худик И.С. Неолит юга Дальнего Востока. Древнее поселение в пещере Чертова Ворота. – М.: Наука, 1991. – 224 с.

Батаршев С.В. Рудничная археологическая культура в Приморье. – Владивосток: Регион, 2009. – 200 с.

Бродянский Д.Л. Искусство древнего Приморья. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. – 220 с.

Бродянский Д.Л. Древнее искусство и его исследователи. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2010. – 180 с.

Бродянский Д.Л., Жущиховская И.С. Полиэйконическая фигурка из Киевки // Вестн. ДВО РАН. – 1995. – № 3. – С. 105–108.

Гарковик А.В. Элементы медицинских знаний у народов Приморья в эпоху первобытности // От шаманского бубна до луча лазера. Очерки по истории медицины Приморья. – Владивосток: Дальприбор, 1997. – Ч. 1. – Гл. 1. – С. 7–28.

Гарковик А.В. Боголюбовка-1 – памятник позднего неолита Приморья // Окно в неведомый мир. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2008. – С. 131–139.

Гарковик А.В. Древние святилища (по материалам археологических памятников в Приморском крае) // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Омск; Иркутск: Изд-во Иркут. гос. тех. ун-та, 2013. – Т. 2. – С. 172–177.

Гарковик А.В., Пантохина И.Е. Новые находки «кличин» в Приморье // Этноистория и археология Северной Евразии: теория, методология и практика исследования. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. тех. ун-та, 2007. – С. 43–47.

Гурнина Н.Н. Оленеостровский могильник. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – 431 с. – (МИА; № 47).

Кирьяк (Дикова) М.А. Древнее искусство Севера Дальнего Востока как исторический источник (каменный век). – Магадан: СВКНИИ ДВО РАН, 2003. – 290 с.

Клюев Н.А. Миниатюрная маска-личина эпохи позднего неолита // Мaska сквозь призму психологии и культурологии: мат-лы Дальневост. науч.-практ. конф. – Владивосток, 2000. – С. 37–38.

Клюев Н.А., Гарковик А.В., Гельман Е.И., Янишина О.В., Глушак М.Н. Анучинский район Приморского края в древности и средневековье: учеб. пособие. – Владивосток: Изд-во ИИАЭ ДВО РАН, 2006. – 119 с.

Кононенко Н.А., Кадзивара Х., Гарковик А.В., Короткий А.М., Кононенко А.В., Екояма Ю., Такахара Е. Охотники-собиратели бассейна Японского моря на рубеже плейстоцена – голоцене. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. – 172 с.

Кузнецов А.М. Поздний палеолит Приморья. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1992. – 235 с.

Мифы народов мира: энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – Т. 1. – 671 с.

Морева О.Л., Батаршев С.В., Попов А.Н. Керамический комплекс эпохи неолита с многослойного памятника Ветка-2 в Приморье // Неолит и неолитизация бассейна Японского моря. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2008. – С. 131–160.

Мошинская В.И. Древняя скульптура Урала и Западной Сибири. – М.: Наука, 1976. – 132 с.

Ошибки С.В., Крайнов Д.А., Зимина М.П. Искусство каменного века (лесная зона Восточной Европы). – М.: Наука, 1992. – 136 с.

Раков В.А. Неолитическая фигурка косатки из залива Посыть // Юбилей лидера. 70-летнему юбилею А.П. Деревянко посвящается. – Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2012. – С. 179–184.

Столяр А.Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С. 31–75.

Филиппов А.К. Основные проблемы исследования изобразительного искусства в палеолите // Мир наскального искусства. – М.: Алетейя, 2005. – С. 260–262.

Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографии. – М.: Литроком, 2012. – 571 с.

Е.Г. Дэвлет

Институт археологии РАН,
Москва, Россия

ТРАНСОКЕАНСКИЕ АНАЛОГИИ АНТРОПОМОРФНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЯМ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА*

В отечественных исследованиях наскальных изображений неоднократно затрагивалась тема трансокеанских аналогий петроглифам и роспи-

сям Сибири и Дальнего Востока, в особенности личинам Сикачи-Аляна, а также антропоморфным фигурам с грибообразным завершением, известным в петроглифах Чукотки, Алтая, Тувы и пр. [Окладников, 1971; Окладникова, 1979]. Эта тема связана с ключевыми проблемами в изучении первобытного искусства – независимого возникновения сходных сюжетов и стилистических решений, проявлений конвергентного сходства; со сложными вопросами – о путях и векторах миграций, о механизмах трансляции идей, о смене традиций и сложении канона. К сожалению, зачастую эта тема разрабатывается на весьма ограниченном материале, не позволяющем составить достоверное представление о важнейших страницах истории искусства.

Среди антропоморфных образов Пегтымеля наиболее своеобразный мотив – фигуры в грибообразных головных уборах (или с ярусными прическами), представленные анфас, хотя есть и одно уникальное профильное изображение (рис. 1). В большинстве случаев фигуры человекоподобных мухоморов представлены в группах, но есть и одиночные (рис. 1, слева внизу). Поскольку это одиночное изображение антропоморфной фигуры глубоко прорезано, тщательно выполнено и располагается на широкой вертикальной патинизированной поверхности, то отсутствие сопутствующих мотивов представляется неслучайным.

В прочих случаях в наскальном искусстве Пегтымеля мифологическим мухоморам могут сопутствовать изображения антропоморфных пер-

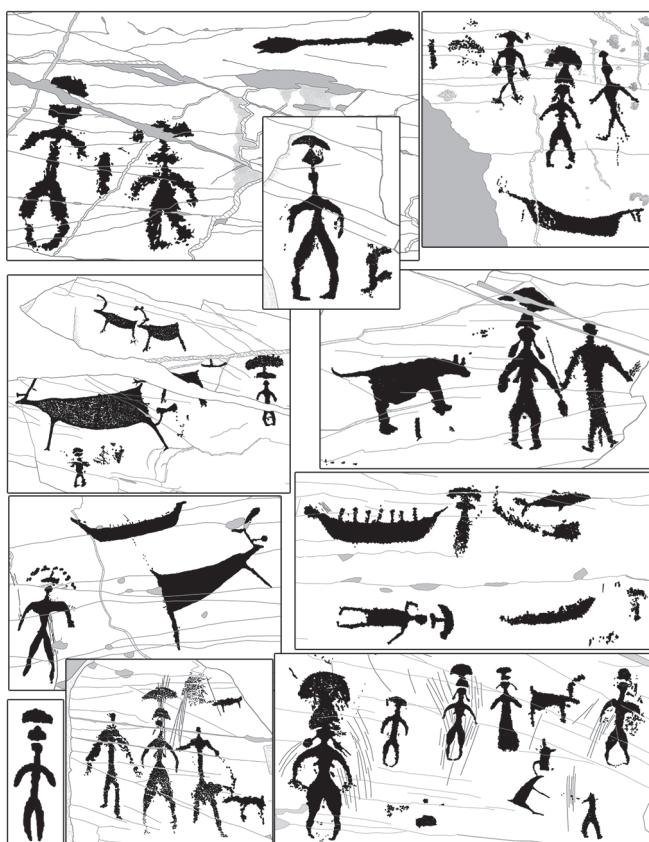


Рис. 1. Изображения мифологических человеко-мухоморов.
Петроглифы Пегтымеля, фрагменты плоскостей.

*Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 14-01-00453а.

сонажей без расширяющегося завершения, знаки (окружности, следы и их цепочки, раскрытая ладонь с предплечьем), изображения северных оленей и сцен охоты на них с каяка, двухлопастных весел, байдар, а также фигуры других копытных (в т.ч. парциальные и неоконченные), волков/собак, медведей (?), китов и прочих обитателей моря. Большинство изображений антропоморфных персонажей в грибовидных головных уборах тщательно детализированы, но выявлены также парциальные или, возможно, незавершенные изображения; один подобный антропоморф помещен горизонтально [Дэвлет Е.Г., Миклашевич, Мухарева, 2009; Devlet, 2008, 2012; Дэвлет Е.Г., 2014а, б].

Многие человечки представлены в позе, напоминающей танец или движение. Гриб находится над головой или на голове антропоморфной фигуры, иногда заменяет голову, в некоторых случаях «шляпки» показаны ярусами, головные уборы-прически (?) могут иметь разные детали. Ноги персонажей бывают обозначены ступнями вовнутрь, в некоторых вариантах их заменяет как бы расширяющаяся книзу ножка. Судя по деталям изображенных фигур, большинство из них женские. По обеим сторонам головы наиболее нарядных персонажей проработаны косы или подвески, некоторые одеты в меховые комбинезоны-керкеры с широкими штанами (рис. 2), однако одежда может быть и вовсе не проработана.

Н.Н. Диков трактовал эти образы как изображения человекоподобных мухоморов, упоминаемых в мифологии чукчей и фольклоре ряда других северных народов. Идентификация подобных персонажей в искусстве петроглифов Северной Азии неоднократно обсуждалась [Диков, 1971; Питулько, 2002; Кирьяк, 2003; Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А., 2005; Дэвлет М.А., 2009, 2012]. Фигуры с грибовидным силуэтом над головой в искусстве Пегтымеля рассматривались в контексте чукотской традиции ритуального (и не только) употребления галлюциногенных грибов [Богораз-Тан, 1939; Симченко, 1993, с. 50–52]. Изображения мифических человеко-мухоморов интерпретировались как составляющая обрядовой жизни, получившей отражение в искусстве петроглифов, которые представляют собой своего рода каменные реплики мифов и ритуалов.

Н.Н. Диковым были проведены новаторские параллели между чукотскими антропоморфными изображениями и центральноамериканскими каменными фигураивными изображениями в форме



Рис. 2. Наиболее детализированное изображение антропоморфного гриба в петроглифах Пегтымеля. Фото автора.

гриба, ножка которого может иметь антропоморфные черты [1971]. Эта параллель получила развитие в работах по наскальному искусству Сибири и Центральной Азии, хотя и не всегда мнения относительно интерпретации этого сюжета были единодушными [Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А., 2005; Дэвлет М.А., 2012]. Тем не менее важно вернуться к анализу центральноамериканского материала, не ограничиваясь приведенным в публикации Н.Н. Дикова изображением каменного гриба из коллекции Музея этнографии в Берлине, который ныне включен в коллекцию музея Далема, Берлин. Скульптура, представленная в работе Н.Н. Дикова, происходит из частной коллекции и не имеет документированного контекста. В Гватемале известно несколько десятков каменных грибов. Это, как правило, изображения небольшого размера, высотой 20–40 см, выполненные в большинстве случаев из базальта. Подобный выбор материала характерен для доклассического периода, и каменные грибы относят преимущественно к его позднему этапу (400 г. до н.э. – 200 г. н.э.). Многие из них связаны с важнейшим в высокогорной области



Рис. 3. Каменные фигуративные изображения грибов (Музей Мирафлорес, Музей археологии и этнологии, Музей Пополь-Вух, Гватемала; музей Далема, Берлин).

Фото автора.

Гватемалы городищем Каминалуйю, но немало подобных изделий из камня выявлено и на других памятниках, тяготеющих к югу страны. Известны каменные грибы, но в меньшем количестве, и на территории Мексики. Проработка различна: некоторые экземпляры не имеют сложных деталей, другие декорированы орнаментом, большинство имеет ножку в форме зооморфного, орнитоморфного или антропоморфного существа (рис. 3). По традиции подобные фигуративные изображения связывают с существующей и по сей день практикой употребления галлюцинопептических грибов.

Тем не менее нельзя игнорировать и другие аналогии «антропоморфным грибам» Чукотки, которые просматриваются в арктическом искусстве западного полушария. Одиночные сходные варианты проработки женской прически (менее вероятно – головного убора) происходят из традиции резьбы по кости культуры тулэ (у таких антропоморфных фигур почти всегда отсутствуют руки), реже встречаются в скульптуре культуры дорсет. Более обширный синонимичный материал происходит из традиции эскимосов-инулитов севера Канады и Гренландии (рис. 4, 5) [Mathiassen, 1934; Malaurie, 1955; Swinton, 1972; Kaalund, 1979]. Разнообразные варианты изображения традиционной женской прически представлены в резьбе эскимосов Гренландии (скульптура, маски), европейских изображениях эскимосских женщин, фотодокументах [Olearius, 1666. S. 9. Tab. 3; Hansen, Meldgaard, Nordqvist, 1991].

В описаниях, относящихся к XVII–XVIII вв., обращает на себя внимание отмеченное сходство мужского и женского костюмов, которые в дальнейшем, к XIX в., претерпели существенные трансформации в деталях. Однако изначально они различались размером капюшона, поскольку у женских вариантов он был длиннее из-за традиционной прически. Четыре пленных эскимоса изображены на полотне XVII в.: датская экспедиция Д. Дэннела, торговавшая с западным побережьем Гренландии по указу короля Фредерика III, в 1654 г. захватила в плен четырех инулитов. Все персонажи изображены в летней одежде, не исключено, что некоторые компоненты костюма были утрачены во время плавания. На пути в Данию корабль зашел в Берген, где, по-видимому, и был написан



Рис. 4. Скульптурные изображения женщин. Эскимосы Гренландии.
1–3 – по: [Mathiassen, 1934]; 4–7 – по: [Kaalund, 1979]

этот замечательный коллективный портрет (рис. 6, слева). На пути из Бергена в Копенгаген мужчина умер, женщины были отосланы к королевскому двору, который из-за эпидемии чумы помещался на юге Дании. Оттуда они отбыли в княжество Готторф, где и стали объектом описания Адама Олеария, посвятившего им целую главу в переиздании своего труда 1656 г. В числе прочих существенных деталей Олеарий описывает костюм, отмечая, что и мужчины, и женщины носят капюшон, но у мужчин он плотно прилегает к голове, в то время как в женской одежде он на фут выше из-за того, что женщины закрепляют пучки волос так, что они торчат вверх. Олеарий также приводит в книге гравюры, прототипом которых послужило упомянутое живописное полотно, но несколько изменены ракурс и местоположение персонажей (рис. 7). Поскольку описание Олеария несколько отличается от деталей изображения, высказывалось мнение, что он пытался на основании устного рассказа восполнить недостающие детали костюма.

Олеарий упоминает о намерении короля отослать выучивших язык и обращенных в христианство инулитов обратно в Гренландию, принадлежавшую и принадлежащую и по сей день Дании. Однако корабли в царствование Фредерика III больше не снаряжались, и женщины жили в Копенгагене до самой смерти, наступившей от сыпного тифа. Инулов изобразил и королевский мастер Якоб Йенсен Нордмен, который, несмотря на пренебрежение достоверностью деталей мужских и женских костюмов, представил пленников в золотом и серебряном декоре бокалов и кружек.

Особого внимания заслуживает живописное полотно Матиаса Блюменталя, изобразившего женщину, известную под именем Мария, которая в 40-х гг. XVIII в. добровольно покинула Южную Гренландию с норвежским священником, в дальнейшем жила в Дании и

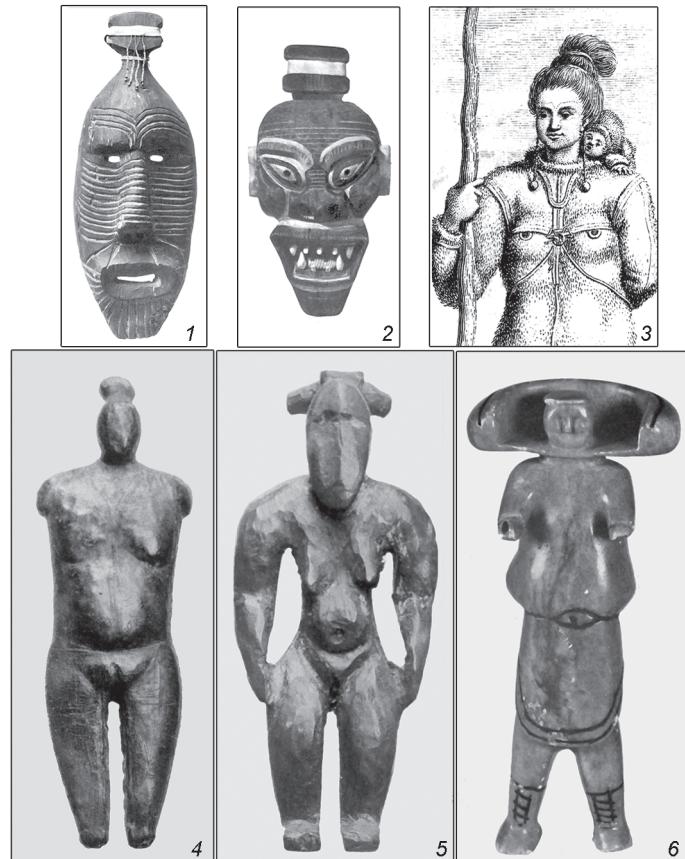


Рис. 5. Изображения женщин, эскимосы Гренландии.
1, 2 – сувенирные маски, ХХ в.; 3 – рисунок европейского художника, сделанный в Западной Гренландии, 1788 г.; 4 – скульптура культуры туле; 5 – скульптура культуры дорсет; 6 – фигура изображение женщины в одежду с капюшоном, ХХ в. (1, 3 – по: [Hansen, Meldgaard, Nordqvist, 1991]; 2, 4, 5 – по: [Kaalund, 1979]; 6 – по: [Swinton, 1972]).



Рис. 6. Живописные изображения инулов (по: [Hansen, Meldgaard, Nordqvist, 1991]).

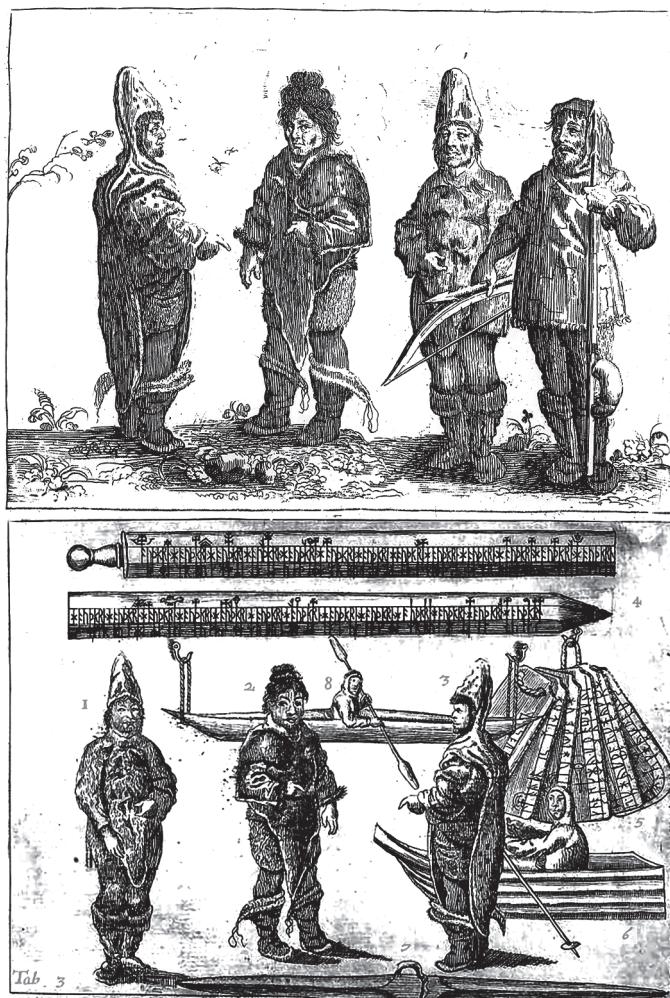


Рис. 7. Изображения эскимосов Гренландии
(по: [Олеарий, 1666]).

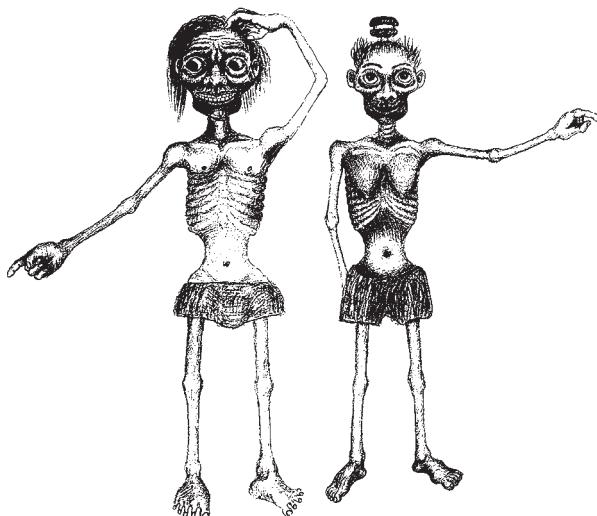


Рис. 8. Изображения злых духов
(по: [Hansen, Meldgaard, Nordqvist, 1991]).

Норвегии (см. рис. 6, справа). В 1746 г. в Копенгагене она стала ключевым информатором при составлении словаря языка гренландских эскимосов. Сохранилась лишь копия полотна 1747 г., относящаяся к 1753 г., на которой прекрасно переданы костюм, прическа и татуировка лица. Эти традиции описаны в европейских нарративных источниках, а также известны по данным археологии: аналогичные черты материальной и духовной культуры инулитов прослежены при исследовании мумифицированного захоронения шести женщин и двух детей в местечке *Qilakitsoq* на западном побережье Гренландии [Hansen, Meldgaard, Nordqvist, 1991]. Важные детали, которые ускользают от нас при исследовании петроглифов или предметов мелкой пластики, можно почерпнуть, глядя на портрет Марии. Характерная для инулитов женская прическа в виде стянутого на макушке пучка волос перехвачена красной лентой – свидетельством девственности. Цвет ленты служил маркером статуса: замужние женщины носили голубую, матери-одиночки – зеленую, а вдовы – черную ленту. Исследователями отмечается корректность деталей живописного портreta: татуировки, прически, особенностей костюма [Ibid.].

Все эти уникальные изобразительные произведения, иллюстрирующие особенности прически женщин эскимосов-инулитов и их костюма, дополненные изученными археологически важнейшими материалами мумифицированных погребений *Qilakitsoq*, относящихся к последней трети XV в., имеют продолжение в более поздних этнографических свидетельствах. Именно прическа как отличительный признак женских изображений встречается в разнообразных изобразительных материалах: например, карикатурный рисунок в 1920 г. был выполнен для К. Расмуссена жителем Восточной Гренландии, представившим лишенных плоти вредоносных духов, имеющих антропоморфный облик (рис. 8) [Handbook..., 1984; Hansen, Meldgaard, Nordqvist, 1991, fig. 40].

Многочисленные фотографии представителей коренного населения Гренландии (рис. 9), а также женские персонажи, воплощенные в местной резьбе по кости и дереву, позволяют провести параллели между формой прически в виде собранных пучком волос в искусстве эскимосов Гренландии,

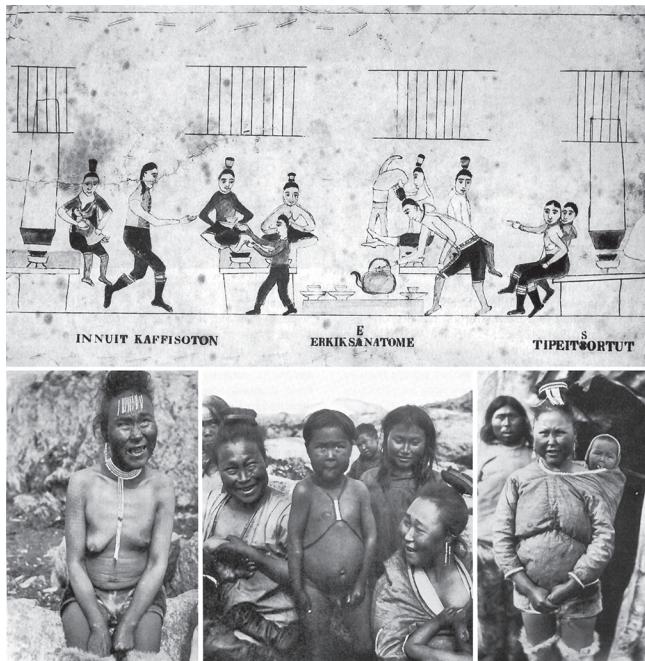


Рис. 9. Фотографии и зарисовки, изображающие эскимосских женщин с характерными прическами (по: [Handbook..., 1984; Hansen, Meldgaard, Nordqvist, 1991]).

в европейских источниках, изображающих эскимосов-инулитов, с прическами чукотских антропоморфных изображений на скалах Пегтымеля. В то же время разница в костюме не позволяет безоговорочно поставить знак равенства между изображениями эскимосских женщин и детализированными многоярусными вариантами трактовки пегтымельских антропоморфов. Костюм антропоморфных персонажей с «грибообразной» прической/головным убором в петроглифах Пегтымеля в большей степени позволяет соотносить его с традиционной чукотской, а не эскимосской женской одеждой.

Другой дискуссионный вопрос, не раз поднимавшийся в петроглифоведении, связан с анализом личин-масок в контексте проблемы трансатлантических контактов, миграций, заимствований и возможных механизмов трансляции идей. Основа этой темы была заложена А.П. Окладниковым, обозначившим трансокеанские параллели петроглифам нижнего Амура [1971, 1977]. Тема плодотворно разрабатывалась и в дальнейшем [Окладникова, 1981; Дэвлет М.А., 1997], однако в анализе генезиса личин было высказано немало неподкрепленных материалом соображений, когда более поздние изобразительные традиции рассматривались в качестве прототипа древним личинам

Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока. Это в особенности относится к изображению о генезисе изобразительной традиции тлинкитов, для которой свойственна осевая симметрия и развертка изображений из характерного для петроглифов Амура и Уссури мотива личин с сердцевидным абрисом. Действительно, в материалах Сикачи-Аляна, Шереметьева и Кии представлены многообразные варианты проработки личин, и их число возрастает в результате исследований последних лет, когда были обнаружены новые варианты [Дэвлет Е.Г., Ласкин, 2014; Ласкин, 2007; Ласкин, Дэвлет Е.Г., 2013]. Значительный новый массив информации также выявлен на Аляске и Северо-Западном побережье Америки (рис. 10, 1, 2; 11). Подробное исследование петроглифов северо-запада Америки представлено в работах Д. Лунди [Lundy, 1983], которая разделила их на три периода. Аргументированное уточнение хронологии сделано в публикации Дж. Кейзера и Дж. Потшата [Keyser, Poetschat, 2012].



Рис. 10. Череповидные личины.
1, 2 – петроглифы Сикачи-Аляна (фото И. Георгиевского);
3–9 – изображения бога смерти, каменные рельефы, архитектурные детали и маски, Гватемала (Музей археологии и этнологии, Музей Пополь-Вух, Гватемала, фото автора).

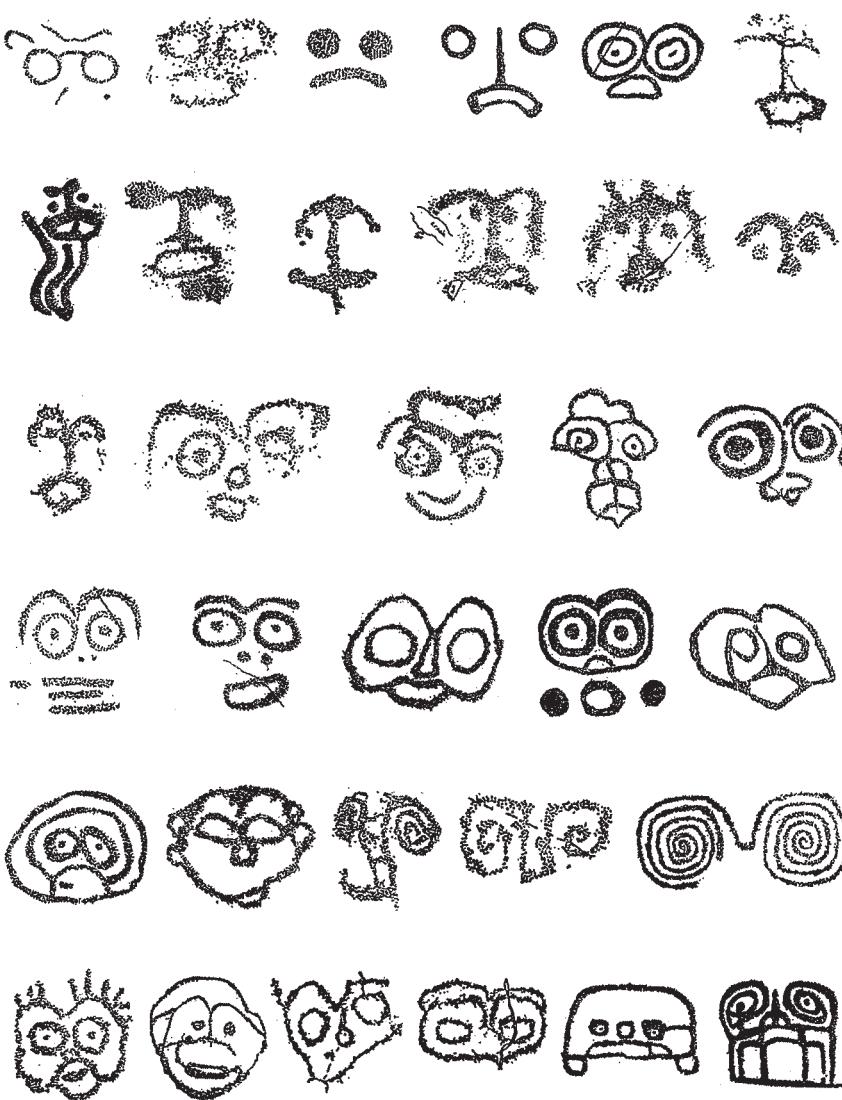


Рис. 11. Варианты личин-масок в настальном искусстве Аляски.

Следует отметить, что большинство изображений личин-масок на скалах Аляски относятся к несопоставимо более позднему времени, чем сибирские, центральноазиатские и дальневосточные петроглифы и росписи. Предположительно, личины с неполным абрисом появляются на рубеже нашей эры и существуют в разных вариантах до середины II тыс., далее сменяясь вариантами с контуром, контуром с лучами, перьями и пр. Сердцевидное оформление «надбровной» части характерно как для личин с незавершенным, так и с замкнутым контуром, их бытование приписывается широкому временному диапазону в пределах I тыс. н.э.

Один из популярных вариантов дальневосточных петроглифов представлен череповидными личинами, аналогии им известны в Центральной Азии, Китае. Полагаю, что мотив смерти, воплощаемый в череповидных личинах, является одним из универсальных, свойственных как первобытному символизму, так и изобразительной традиции ранних вождеств и цивилизаций. Трансокеанские аналогии не исчерпываются лишь подробно рассмотренными Е.А. Окладниковой настальными изображениями и череповидными мотивами, которыми декорированы культовые предметы в этнографических коллекциях тлинкитов и других народов северо-запада [1979]. Например, в Центральной Америке устойчивые сходные черты имели рельефы, представлявшие бога смерти, изображавшегося в виде черепа (рис. 10, 3–9). Подобные изображения относятся преимущественно к позднему классическому и раннему постклассическому периодам, т.е. к интервалу с VII до середины XIII в.

Список литературы

- Богораз-Тан В.Г.** Чукчи. – Л.: Изд-во Главсевморпути, 1939. – Ч. II: Религия. – 196 с.
- Диков Н.Н.** Наскальные загадки древней Чукотки: Петроглифы Пегтымеля. – М.: Наука, 1971. – 131 с.
- Дэвлет Е.Г.** К вопросу о технико-технологических особенностях петроглифов Пегтымеля // РА. – 2014а. – № 3. – С. 66–78.
- Дэвлет Е.Г.** О работах по археологическому изучению настального искусства Чукотки // Тр. Отд-ния ист.-филол. наук РАН 2008–2013. – М.: Наука, 2014б. – С. 315–344.
- Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А.** Мифы в камне: Мир настального искусства России. – М.: Алетейя, 2005. – 472 с.

- Дэвлет Е.Г., Ласкин А.Р.** К изучению петроглифов Амура и Уссури // КСИА. – 2014. – Вып. 232. – С. 8–31.
- Дэвлет Е.Г., Миклашевич Е.А., Мухарева А.Н.** Новейшие полевые исследования петроглифов Чукотки // Вестн. РГНФ. – 2009. – № 3 (56). – С. 213–223.
- Дэвлет М.А.** Окуневские антропоморфные личины в ряду наскальных изображений Северной и Центральной Азии // Окуневский сборник. Культура, искусство, антропология. – СПб., 1997. – С. 240–250.
- Дэвлет М.А.** Об изображениях человечков в грибовидных головных уборах в наскальном искусстве Центральной Азии // Центральная Азия и Южная Сибирь. Альманах I. – М.: ИА РАН, 2009. – С. 139–150.
- Дэвлет М.А.** Человек и его место в системе мироздания (по материалам петроглифов бассейна верхнего Енисея) // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 3–34. – (Тр. САИПИ; вып. IX).
- Кирьяк М.А.** Древнее искусство Севера Дальнего Востока как исторический источник (Каменный век). – Магадан: СВКНИИ ДВО РАН, 2003. – 283 с.
- Ласкин А.Р.** Перспективы дальнейшего изучения и сохранения петроглифов Сикачи-Аляна // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2007. – № 2. – С. 136–143.
- Ласкин А.Р., Дэвлет Е.Г.** Новые петроглифы на реке Уссури в Хабаровском крае // Проблемы истории, филологии, культуры. – М.; Магнитогорск; Новосибирск, 2013. – Вып. 4 (42). – С. 209–216.
- Окладников А.П.** Петроглифы Нижнего Амура. – Л.: Наука, 1971. – 329 с.
- Окладников А.П.** Взаимодействие древних культур Тихого океана (на материалах петроглифов) // Проблемы археологии Евразии и Северной Америки. – М.: Наука, 1977. – С. 41–49.
- Окладникова Е.А.** Загадочные личины Азии и Америки. – Новосибирск: Наука, 1979. – 168 с.
- Окладникова Е.А.** Писаницы тихоокеанского побережья Северной Америки и Сибири // Традиционные культуры Северной Сибири и Северной Америки. – М.: Наука, 1981. – С. 82–97.
- Питулько В.В.** Пегтымельские петроглифы: датировка и события // II Диковские чтения: мат-лы конф. – Магадан: Изд-во ДВО РАН, 2002. – С. 408–415.
- Симченко Ю.Б.** Обычная шаманская жизнь. Этнографические очерки. – М.: Центр прикладной этнографии ИЭА РАН, 1993. – 316 с. – (Рос. этнограф; вып. 7).
- Devlet E.** Rock Art Studies in Northern Russia and the Far East, 2000–2004 // Rock Art Studies. News of the World III. – Oxbow, UK, 2008. – P. 120–137.
- Devlet E.** Rock Art Studies in Northern Russia // Rock Art Studies. News of the World IV. – Oxbow, 2012. – P. 124–148.
- Handbook of the North American Indians.** Washington: Smithsonian Institution, 1984. – Vol. 5: Arctic. – 845 p.
- Hansen J., Meldgaard J., Nordqvist J.** The Greenland mummies. – L.: British Museum Publication, 1991. – 192 p.
- Kaalund B.** The Art of Greenland. – Berkeley: Univ. of California. Press, 1979. – 205 p.
- Keyser J.D., Poetschat G.** Clan Crests and Shamans' Masks: Petroglyphs in Southeast Alaska. – Portland: Indigenous Cultures Preservation., 2012. – 96 p.
- Lundy D.** Styles of Coastal Rock Art // Indian Art Tradition of the Northwest Coast / ed. R.L. Carlson. – Burnaby: Archaeology Press, Simon Fraser Univ., 1983. – P. 89–97.
- Malaurie J.** Les derniers Rois de Thulé. – Paris: Plon, 1955. – 330 p.
- Mathiassen T.** Contribution to the Archeology of Disko Bay. – København: C.A. Reitzel, 1934. – 192 S. – (Meddelelser om Grønland; Bd. 93, N. 2).
- Olearius A.** Gottorffische Kunst-Cammer. Worinnen Allerhand ungemeine Sachen. So theils die Natur theils künstliche Hände hervor gebracht und bereitet. Vor diesem Aus allen vier Theilen der Welt zusammen getragen. – Schleßwig: Holwein, 1666. – URL.: <http://digilib.hab.de/drucke/24-1-2-phys/start.htm>.
- Swinton G.** Sculpture of the Eskimo. – L.: C. Hurst & Co, 1972. – 251 p.

А.Л. Заика

*Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева,
Красноярск, Россия*

ЛИЧИНЫ С КАПЛЕВИДНЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ ГЛАЗ В ДРЕВНЕМ ИСКУССТВЕ СЕВЕРНОЙ АЗИИ (ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА, ХРОНОЛОГИИ, СЕМАНТИКИ)

Под *личиной* мы понимаем фронтальное изображение лицевой (головной) части антропоморфного образа. Под *маской-личиной* подразумеваются гипертрофированные контуры с деталями внутреннего и внешнего оформления на месте головы антропоморфных фигур.

Одной из своеобразных форм выражения данной категории образов являются личины с каплевидным оформлением глаз. Данная работа преследует цель выявления в древнем искусстве данных антропоморфных образов, определение их культурно-хронологической принадлежности, рассмотрение вопросов, связанных с появлением и развитием данной изобразительной традиции в искусстве Северной Азии, интерпретацией образов.

Под *каплевидным оформлением глаз* мы понимаем приостренные на одном конце овалы, в которые вписаны зрачки/глаза личин; иногда они сами обозначают глаза антропоморфных образов. «Капли» могут быть контурными и силуэтными, располагаться по горизонтали, вертикали, диагонально; острыми концами обращены вверх, в стороны или вниз.

Личины с каплевидным оформлением глаз встречаются, как правило, на плоскостных основах из камня, металла, обожженной глины. Соответственно, объектами нашего исследования являются петроглифы, металлокерамика, керамика.

Чаще всего искомые образы фиксируются на фрагментах керамики и в петроглифах нижнего Амура. В ряде случаев каплевидные глаза встречаются на дальневосточной керамике без внешнего

абриса и, как правило, показаны в горизонтально, что также характерно для многих антропоморфных личин Сикачи-Аляна (см. *рисунок, 1, 3, 4, 9*). У некоторых личин в петроглифах нижнего Амура каплевидные контуры обращены острыми концами вертикально или по диагонали вверх (см. *рисунок, 10*). Примечательно, что у дальневосточных личин каплевидное оформление нередко распространяется и на область рта (см. *рисунок, 2а, б, 10*).

Не менее часто встречаются личины с каплевидным оформлением глаз в петроглифах Южной Сибири, большей частью – в Хакасско-Минусинской котловине, гораздо реже – в Туве. Обрамление глаз контурное и силуэтное, положение – вертикальное (иногда – слегка диагональное), приостренными концами вниз. Наибольшая концентрация парциальных и полных образов представлена на плите, обнаруженной при раскопках туимского кромлеха в Хакасии (см. *рисунок, 21–24*). В силу своеобразия они были обозначены как личины «туимского типа» [Заика, 2013].

В Восточной Сибири известно одно изображение на обломке песчаниковой плиты, найденной случайно на берегу р. Тасеевой (левый приток Ангары в нижнем ее течении) [Он же, 2005]. Отличает данную личину параллельное расположение каплевидных глаз (см. *рисунок, 5*). В искусстве Западной Сибири, а точнее – в художественной металлокерамике, мы также можем располагать только единственным свидетельством каплевидного оформления глаз (см. *рисунок, 7*). На сопредельных территориях антропоморфные образы выявлены в петроглифах на севере Китая – в горах Инь-Шань («слезоточи-

вые» личины) и одна личина известна на юге Корейского полуострова (см. рисунок, 6, 11, 12).

В связи с широким территориальным разбросом образов актуален вопрос: где искать истоки данной изобразительной традиции?

Наиболее архаичные сердцевидные образы с каплевидным оформлением глаз (см. рисунок, 1, 2) зафиксированы на неолитической керамике вознесенновской культуры (конец IV – третья четверть II тыс. до н.э.) на нижнем Амуре [Медведев, 2005], эпохой неолита датируются и петроглифы Сикачи-Аляна. Наиболее архаичные антропоморфные образы Китая могут быть отнесены к эпохе энеолита [Дэвлет, 1992, с. 40], на писанице Бангу-Дэ (Корея) – к эпохе неолита (6 тыс. л.н.) [Lee, 2005, с. 365]. Эпохой энеолита и ранней бронзы датируются личины Южной Сибири. Основная масса изображений соотносится с окуневской изобразительной традицией, наиболее ранние – личины «туимского типа», наиболее поздние – «мугур-саргольского типа». Нахodka на Нижней Ангаре, свидетельствует, видимо, о не совсем удачном дублировании исконных силуэтных образов Среднего Енисея. Личина на груди орнитоморфного персонажа – популярный сюжет для художественной металлопластики Западной Сибири в эпоху раннегоЖелеза-средневековья.

Учитывая хронологические параметры, следовало бы обратить внимание на Восточную и Центральную Азию. Но у северокитайских личин, как и у южнокорейского образа, не прослеживаются «классические» варианты каплевидного



Личины с каплевидным оформлением глаз в древнем искусстве Азии.
1–4 – неолитическая керамика нижнего Амура (по: [Медведев, 2005, рис. 8, 36]); 5 – изображение на плитке с р. Тасеевой (по: [Заика, 2005]); 6 – личина на писанице Бангу-Дэ (по: [Lee, 2005, fig. 1]); 7 – фрагмент орнитоморфной фигуры (по: [Ключников, Заика, 2006, рис. 2, 10]); 8 – личина на стеле № 203 из Минусинской котловины (по: [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006]); 9, 10 – петроглифы Сикачи-Аляна (по: [Окладников, 1971, табл. 98, 99]); 11, 12 – петроглифы Инь-Шань (по: [Дэвлет, 1992, рис. 4, 7, 8]); 13, 14 – петроглифы Тувы (по: [Дэвлет, 1976, рис. 6, 7]); 15 – петроглифы Шаман-камня (по: [Ковалева, 2011, табл. 63]); 16 – могильник Каракол (по: [Савинов, 1997, рис. 8]); 17 – личина на плите № 134 из Минусинской котловины (по: [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006]); 18 – личина на писанице Усть-Туба IV (по: [Леонтьев, 1978, рис. 3]); 19 – личина на писанице «Плыни Камень» (по: [Дэвлет, 1980, рис. 9, 4]); 20 – личина на плите № 90 из Минусинской котловины (по: [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006]); 21–24 – личины на плите могильника Узун-Харых (по: [Заика, 2013, рис. 2]).

оформления глаз. На нижнем Амуре, напротив, искомые образы многочисленны, в «классическом» варианте встречаются на разных носителях (керамика, береговые валуны). Более того, в ряде случаев каплевидные контуры выступают как основные формообразующие элементы парциальных и сердцевидных антропоморфных образов (см. *рисунок, 2а, в*).

Подобная ситуация наблюдается в Хакасско-Минусинской котловине (правда, несколько позже и на примере петроглифов). Искомые образы сравнительно многочисленны, отличаются разнообразием техники (выбивка, шлифовка, гравировка, прорисовка) и манеры (контур, силуэт) исполнении. Личины с каплевидным оформлением глаз различного типа (круглые, полукруглые, сердцевидные, неоконтуренные), встречаются на разных носителях (скала, погребальная плита, стела и др.). На примере личин «туимского» типа можно установить исходную позицию силуэтных «каплевидных» глаз в формировании сердцевидных образов [Заика, 2013]. Данная традиция продолжается в окуневское время, сохраняется в искусстве поздней бронзы (см. *рисунок, 15*), находит отражение в искусстве Западной и Восточной Сибири (см. *рисунок, 5, 7*). Контурные линии окантовки глаз у окуневских личин «тас-хазинского типа» определенное время существуют самостоятельно (см. *рисунок, 8, 18, 20*), затем сливаются с внешним контуром, лаконично обозначая «татуировку» в виде сходящихся дугообразных линий (см. *рисунок, 17, 19*). Вrudиментарном виде среднеенисейские традиции каплевидного оформления глаз прослеживаются у личин Тувы и Горного Алтая в петроглифах эпохи бронзы (см. *рисунок, 13, 14, 16*).

Соответственно, определяются два очага возникновения и развития традиции каплевидного оформления глаз у антропоморфных образов – нижнеамурский и среднеенисейский. Разделенные не одной тысячей километров появились они, по всей видимости, конвергентно. Причину следует искать в общих приоритетах в духовной культуре, которые базировались на сходных хозяйствственно-культурных типах древних сообществ данных регионов. Древняя и традиционная культура «ихтиофагов» (или «рыбьекожего» населения) нижнего Амура, например, не противоречит трактовке каплевидных контуров в неолитическом искусстве Дальнего Востока как стилизованных изображений «рыбок» [Медведев, 2005, с. 63]. Во всяком

случае, других вариантов изображения основного источника пищевых ресурсов в древнем искусстве региона не наблюдается.

Напоминают схематичное изображение «рыбок» и каплевидные контуры глаз у личины, изображенной на плите окуневского могильника Тас-Хазаа. Примечательно, что на Шишгинской писанице (верхняя Лена), наоборот, антропоморфные личины помещены на месте глаз представителя аквафауны [Мельникова, 1992, рис. 2]. Подобные факты полизйонии, композиционной инверсии образов не случайны и свидетельствуют о семантической связи антропоморфных образов с водной средой, ее обитателями.

Учитывая исходную позицию «каплевидных» глаз в формировании сердцевидных образов, в данном случае будет уместно вспомнить одну из версий генезиса последних: «Изначально натуральным макетом для сердцевидных личин (и маской в ритуальных целях) могла служить развернутая на плоскости голова рыбы, которая графически гармонично вписывается в данный образ» [Заика, Емельянов, 1998, с. 99]. Не случайно личины Сикачи-Аляна помещены на периодически затопляемые валуны на берегу Амура, в окуневских антропоморфных образах прослеживаются ихтиоморфные черты [Заика, 1991].

Трансляция образа (видимо, с нижнего Амура) и связанных с ним представлений может объяснить «слезоточивость» северокитайских личин (связь с водной средой), композиционное сочетание личины в петроглифах Бангу-Дэ (Южная Корея) с многочисленными представителями аквафауны (киты, нерпы) [Lee, 2005, fig. 1].

Таким образом, личины с каплевидным оформлением глаз появляются в искусстве Северной Азии в эпоху неолита (нижний Амур) и энеолита (средний Енисей). В обоих случаях каплевидные контуры являются субстратным формообразующим элементом ряда сердцевидных и парциальных личин и, соответственно, претендуют на роль идеограммы, изобразительного кода, отражающего мировоззренческие основы древних культур. Иконография образов и композиционные характеристики сюжетов свидетельствуют, по нашему мнению, о семантической связи их с водной средой, ее обитателями и, надо полагать, с рыболовством, которое на уровне присваивающих форм хозяйства имело немаловажное значение в жизни древних сообществ. С одной стороны, можно говорить о независимых центрах развития рассматри-

ваемой изобразительной традиции, повлиявшей на искусство сопредельных регионов (о чем указывалось выше). С другой – общие линии генезиса образов, их иконография, в ряде случаев – полная графическая идентичность личин с каплевидным оформлением глаз на нижнем Амуре и среднем Енисее (см. *рисунок, 2а, 21*) свидетельствуют об обратном. Отсутствие на сегодняшний день прямых свидетельств межкультурных контактов древнего населения столь отдаленных друг от друга регионов оставляет данный вопрос открытым.

Список литературы

Дэвлет М.А. Петроглифы Мугур-Саргола. – М.: Наука, 1980. – 271 с.

Дэвлет М.А. Древнейшие антропоморфные изображения Южной Сибири и Центральной Азии // Наскальные рисунки Евразии. Первобытное искусство. – Новосибирск: Наука, 1992. – С. 29–43.

Заика А.Л. К интерпретации окуневских изображений // Проблемы археологии и этнографии Сибири и Дальнего Востока. – Красноярск: Изд-во Краснояр. гос. пед. ин-та, 1991. – Т. 2. – С. 30–34.

Заика А.Л. История изучения петроглифов нижней Ангары // Древности Приенисейской Сибири. – Красноярск: Изд-во Краснояр. гос. пед. ун-та, 2005. – Вып. 4. – С. 127–147.

Заика А.Л. Сердцевидные личины в петроглифах Южной Сибири // Научное обозрение Саяно-Алтая. – 2013. – № 1 (5). – С. 35–51.

Заика А.Л., Емельянов И.Н. О личинах нижней Ангары // Международная конференция по первобытному искусству. – Кемерово: Изд-во САИПИ, 1998. – С. 98–99.

Ключников Т.А., Заика А.Л. Орнитоморфные изображения в наскальном искусстве Нижнего Приангарья (по материалам исследования писаницы Рыбное) // Археология, этнология, палеоэкология Северной Евразии и сопредельных территорий. – Красноярск: Изд-во Краснояр. гос. пед. ун-та, 2006. – Т. 1. – С. 128–131.

Ковалева О.В. Наскальные рисунки эпохи поздней бронзы Минусинской котловины. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 160 с.

Леонтьев Н.В. Антропоморфные изображения окуневской культуры (проблемы хронологии и семантики) // Сибирь, Центральная и Восточная Азия в древности. Неолит и эпоха металла. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 88–118.

Леонтьев Н.В., Капелько В.Ф., Есин Ю.Н. Изваяния и стелы окуневской культуры. – Абакан: Хакас. кн. изд-во, 2006. – 236 с.

Медведев В.Е. Неолитические культовые центры в долине Амура // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – № 4 (24). – С. 40–69.

Мельникова Л.В. Изображения нерп на верхней Лене (Шишкинская писаница) // Наскальные рисунки Евразии. Первобытное искусство. – Новосибирск: Наука, 1992. – С. 69–71.

Окладников А.П. Петроглифы нижнего Амура. – Л.: Наука, 1971. – 273 с.

Савинов Д.Г. К вопросу о формировании окуневской изобразительной традиции // Окуневский сборник. Культура. Искусство. Антропология. – СПб., 1997. – С. 202–212.

Lee S.-M. The whaling in the Korean rock art // Мир наскального искусства: сб. докл. междунар. конф. – М.: ИА РАН, 2005. – С. 363–368.

А.В. Кузина

Югорский научно-исследовательский институт
информационных технологий,
Ханты-Мансийск, Россия

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СХЕМЫ ПЕРСТЯНЫХ УКРАШЕНИЙ СЕВЕРА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Перстяные украшения, найденные на территории северных районов Западной Сибири, немногочисленны. Как правило, они представлены либо единичными экземплярами из археологических раскопок, либо случайными сборами. Несмотря на это, среди украшений данной категории по сюжетным особенностям выделяются несколько групп: перстни с зооморфными, орнитоморфными, антропоморфными и псевдогеральдическими изображениями.

Особую группу составляют перстяные украшения с гравированными орнаментами на щитках, отличающиеся от перечисленных выше групп визуально и стилистически. Также изображения данной группы зачастую обладают обобщенным характером, что еще более затрудняет их интерпретацию. В данной работе предложен обзор нескольких таких композиционных схем.

Источниками для исследования послужили перстяные украшения, найденные на территории Нижнего Приобья (находки у деревень Мозямы, Няксимволь, Чемаши), Среднего Приобья (городище и святилище Ермаково I), Нижнего Прииртышья (местонахождение Старикив Мыс I, городище Старикив Мыс I)⁸.

Первая схема зафиксирована на щитках девяти перстней (находки у деревень Мозямы, Няксимволь, Чемаши, городище и святилище Ермаково I), состоит из расположенных по окружности прямых и дугообразных желобков, окаймленных зигзагообразной линией. Данная схема характер-

на для перстней с округлым щитком (см. *рисунок, 1–4*).

Вторая схема зафиксирована на щитках двух перстней (находка у д. Мозямы, городище Старикив Мыс I). Орнаментируемая плоскость щитка разделена на четыре части крестообразно расположенными линиями; в каждой из частей есть растительный элемент в виде «завитка» (см. *рисунок, 5, 6*). Данная схема не привязана к форме щитка; зафиксирована на перстнях с округлым и подквадратным щитком.

Третья схема зафиксирована на щитках восьми перстней (находки у деревень Мозямы, Няксимволь, городище и святилище Ермаково I, местонахождение Старикив Мыс I), представляет собой сетку из ромбовидных сегментов, заключенную в окружность и дополненную с трех сторон дугообразными линиями или растительными элементами. По контуру щитка изображение окаймлено углубленным желобком (см. *рисунок, 7–10*). Данная схема характерна для перстней с овальным щитком и во всех случаях ориентирована вдоль его длинной стороны.

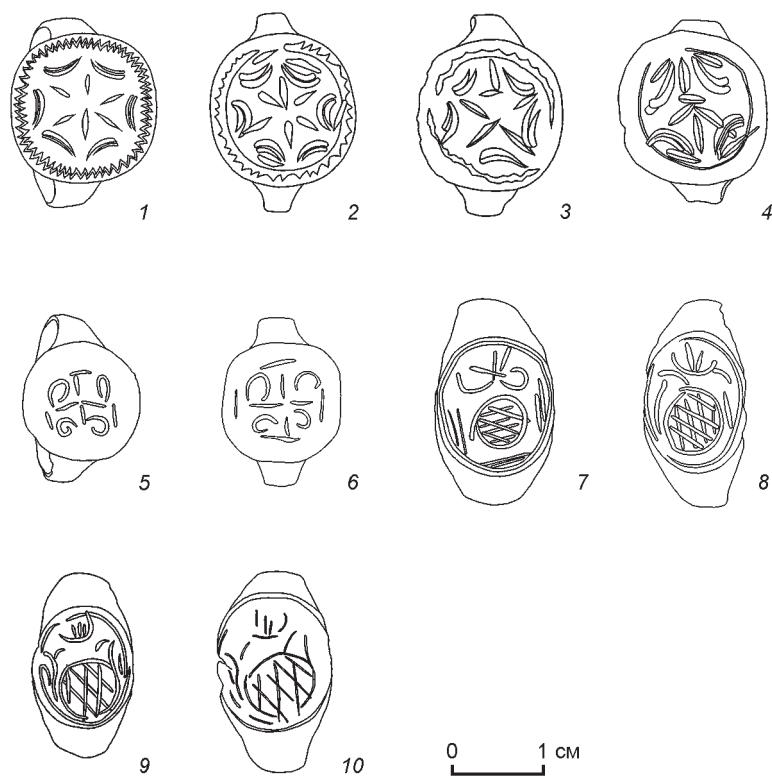
Аналоги выше перечисленным изобразительным схемам среди опубликованных исследований не выявлены. Как это не парадоксально, но аналоги были найдены в интернете. Огромное количество перстяных украшений с подобными орнаментами на щитках выставлены на продажу с помощью интернет-аукционов, где их предлагают купить «для коллекции» за символическую плату. Для удобства поиска, некоторые изображения даже получили свои названия – «коловорот» (первая схема), «кананас» (третья схема) и т.д. К сожалению

*Автор выражает благодарность Н.Г. Комовой за возможность использовать неопубликованные материалы.

лению, большинство таких находок – случайные или добытые незаконно (с помощью металлоискателя). Это обстоятельство, несомненно, затрудняет определение культурно-хронологической принадлежности украшений. Тем не менее «коллекционеры» стараются указывать место находки (в основном в широких рамках – регион, область); иногда перечисляется «相伴物品» (монеты, пуговицы) с помощью которого определяется датировка самого перстня. Полноту положиться на такие сведения нельзя, однако за неимением археологически подтвержденных материалов эта информация обладает определенной ценностью.

Что касается семантических особенностей рассматриваемых изображений, определенной трактовки на сегодняшний день они не получили. Наиболее вероятная интерпретация изображений первой и второй схем, на наш взгляд, связана с солярной символикой. В основе этих изображений заложены круг и крест – одни из основных солярных знаков. Перстяные украшения первой группы также дополнены округлым щитком, и в целом изображение близко к коловороту – символу солнца у древних славян. Перстни второй группы напоминают стилизованную свастику.

Согласно археологическим и этнографическим исследованиям, основная масса украшений с солярной символикой (главным образом подвески к ожерельям, бляшки, височные кольца, фибулы) существовала на Руси в границах X–XIII вв. [Даркевич, 1960, с. 64; Рыбаков, 1987]. Перстни с солярными изображениями получили широкое распространение в XIII–XIV вв. [Седова, 1981, с. 135]. Солярные символы на перстяных украшениях севера Западной Сибири не повторяют напрямую древнерусские орнаментальные мотивы, а скорее «напоминают» их стилистически, что вероятно, связано с более поздним временем бытования рассматриваемых групп изображений. Тем не менее многочисленные варианты солярных изображений



Перстни с орнаментом первой (1–4), второй (5, 6)

и третьей (7–10) изобразительных схем.

1, 5, 7, 8 – случайные находки у д. Мозамы; 2, 3, 9 – городище и святилище Ермаково I; 4 – находка из захоронения у д. Чемаш; 6, 10 – городище Стариков Мыс I.

на ранних славянских и поздних русских перстнях, а также широкие пространственные рамки их распространения могут говорить об активных торговых связях и востребованности данных изображений у населения.

В основе орнамента третьей группы перстней также есть круг, однако его изображение смешено в сторону и дополнено рядом элементов, не свойственных для солярных изображений, что не позволяет напрямую связать его с солярной символикой. Интересная версия «расшифровки» третьей схемы принадлежит коллективу ученых под руководством академика РАН РФ А.А. Тюняева [2007]. Ученые предположили, что схема является возможной древнерусской идеографической (иерогlyphической) надписью. Разбив изображение на несколько фрагментов, каждый из которых был рассмотрен как самостоятельный символ, ученые пришли к выводу о том, что в изображении зашифровано имя славянской богини

судьбы – Макоши. Для перстней третьей группы был определен широкий хронологический период бытования – от IV в. н.э. до Нового времени, что на наш взгляд, не совсем корректно. По археологическим данным [Морозов, 1982, 1998], наиболее вероятная датировка подобных перстней – конец XVI – XIX в.

Таким образом, несмотря на немногочисленность источников, среди изображений, сохранившихся на перстнях украшениях северных районов Западной Сибири, можно выделить несколько групп, отличающихся между собой не только разнообразием сюжетов, но и стилистическими особенностями.

В особую группу выделены перстняные украшения с гравированными орнаментами на щитках, отличающиеся от других групп данной категории украшений визуально и стилистически. Среди этой группы перстней выделяется несколько изобразительных схем, обобщенность и стилизованность которых на сегодняшний день затрудняют определение культурно-хронологической принадлежности этих украшений.

Тем не менее «тиражированность» орнаментов дает основание предположить, что перстни или

восходят к одному достаточно известному прототипу, растиражированному в одной мастерской или группе мастерских, или происходят из одного мощного центра ремесленного производства, чья продукция широко распространилась в результате межрегиональных торговых контактов.

Список литературы

Даркевич В.П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // СА. – 1960. – № 4. – С. 56–67.

Морозов В.М. Отчет об археологической разведке по трассе газопровода Уренгой – Челябинск осенью 1981 года в Сургутском районе Тюменской области (д. Ермаково, г. Когалым). – Свердловск, 1982 // Архив АУ ЦОКН. Инв. № 6276. Д. 141.

Морозов В.М. Отчет об исследовании городища Стариков Мыс I в окрестностях д. Согом Ханты-Мансийского района Тюменской области. – Екатеринбург, 1998 // Архив АУ ЦОКН. Инв. № 1285. Д. 51а, б.

Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1987. – 783 с.

Седова М.В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.). – М.: Наука, 1981. – 196 с.

Тюняев А.А. Открытие идеографической письменности проторусов // Organizmica. – 2007. – № 4. – URL: <http://www.organizmica.org/archive/411/oipp.shtml>

Ю.М. Ладыгина

*Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия*

ТЕМА МАТЕРИНСТВА В НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ*

Среди многочисленных сюжетов наскального искусства Сибири особое место занимают композиции, в которых проявляется пока еще слабо разработанная в науке тема материнства. Универсальные по своему характеру, они появляются уже на ранних этапах человеческой жизнедеятельности и продолжают свою историю на протяжении эпох. Культ материнства (шире – плодородия) в том или ином виде присутствует во всех культурах мира. Плодородие воспринималось в древние периоды широко, это и воспроизведение стада, и урожай, и рождение детей, и, главное, воспроизведение самого мира – смена дня и ночи, времен года.

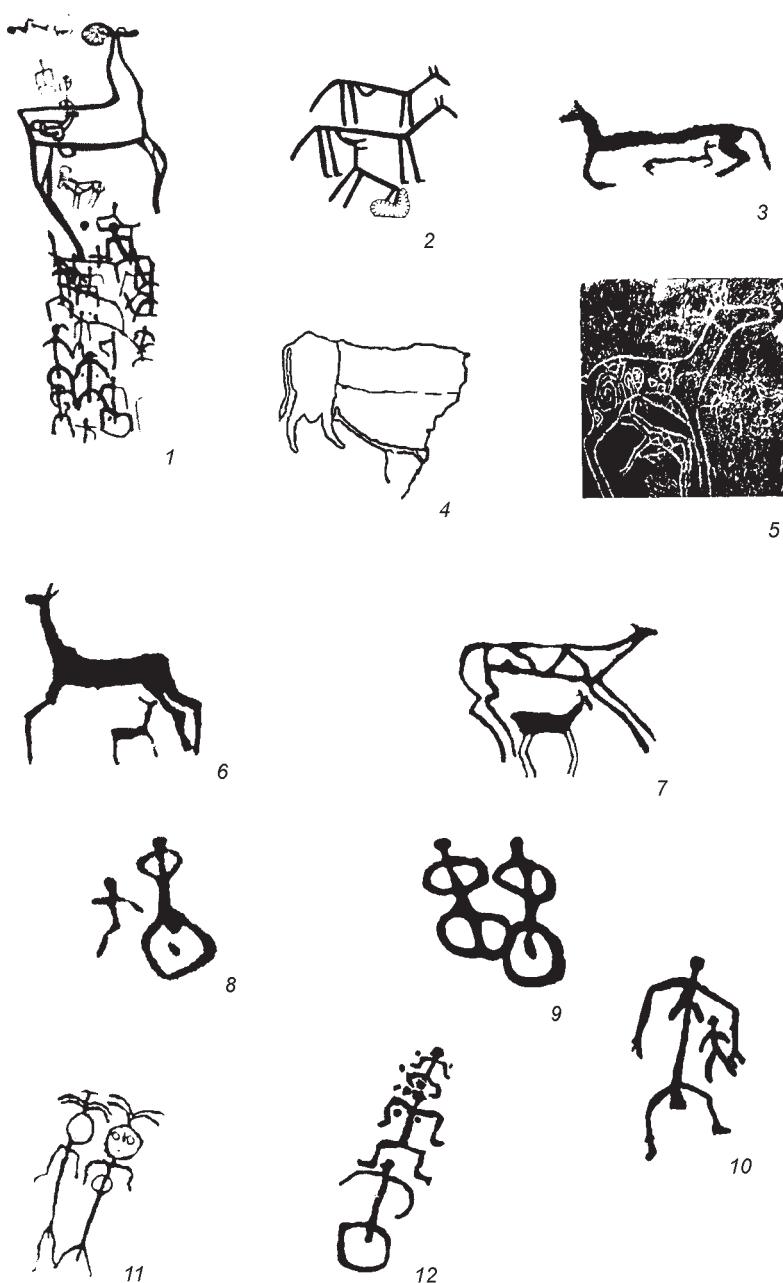
Уже немало написано о серии петроглифов эпохи бронзы, связанных с магическими ритуалами плодородия, изображающих мужчин и женщин в эротических позах, которые символизируют брак земли и неба, а в целом – космогонический акт творения [Кызласов, 1986, с. 199–217; Кубарев, 2006, с. 41–54; и др.]. В тесном единстве с культом плодородия людей существовал культ плодородия животных. На скалах животный мир, как правило, представлен в сценах охоты и преследования хищниками копытных, т.е. в композициях, отражающих тему насилия. Но встречается и ее противоположность – тема жизни и размножения, наиболее широко представленная в наскальном искусстве в эпоху бронзы. Известно, что популярность в эту эпоху некоторых образов животных (козлов, баранов, архаров, быков и т.д.) исследователи связывают с древнейшими представле-

ями и мифами о сакральной роли этих животных, имевших первостепенное значение в культе плодородия (плодовитости). По мнению В.Д. Кубарева, например, у древних народов Алтая, Центральной и Средней Азии символом плодородия (плодовитости) издревле считался козел [2011, с. 52]. А.П. Окладников приводит пример, связанный с племенами язычников Афганистана, приносящих козла в жертву во имя плодородия [1980, с. 82]. Изображения козлов часто входят в большие композиции с эротическими сюжетами, со спариванием животных.

Несмотря на то что в наскальном искусстве сюжеты, посвященные указанной теме, не столь многочисленны, все же можно условно выделить несколько самых основных: 1) сцены спаривания (лошадей, козлов, оленей и т.д.) и фигуры преследующих друг друга животных; 2) изображения беременных самок – с плодом внутри (см. *рисунок, 1*); 3) изображения самок, кормящих или оберегающих своих детенышей (см. *рисунок, 2–7*).

Вероятно, появление всех этих сюжетов было связано с одной из важнейших тем в искусстве и мировоззрении (см.: [Полидович, 2011, с. 153]). Известно, что в разных этнических традициях символика соития (коитуса) находит отражение в ритуально-магических действиях коллективного сексуального сближения во время весенних праздников обновления жизни. Их цель – способствовать повышению плодородия Земли и воспроизводству всего живого. В связи с этим, как отметил А.П. Окладников, подобные сцены оплодотворения и размножения животных символизируют идею плодородия, поскольку в те времена человек вел присваивающее

*Работа выполнена в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ (№ 33.1175. 2014/К).



Наскальные изображения, связанные с темой материнства.

1 – Барсучий Лог (по: [Ковалёва, 2011]); 2 – Быстрая II (по: [Ковалёва, 2011]); 3 – Шишкинская писаница (по: [Наскальное искусство ..., 2007]); 4 – оз. Шира (по: [Кызласов, 1986]); 5 – курган Тогр-Таг (по: [Миклашевич, 2003–2004]); 6 – Улазы III (по: [Мухарева, 2012]); 7 – Тенсей (по: [Савинов, 1976]); 8, 12 – Есино (Средний Енисей) (по: [Savinov, 1999]); 9 – Щель-Тесь (Средний Енисей) (по: [Ковалёва, 2011]); 10 – Оглакты (Средний Енисей) (по: [Кызласов, Леонтьев, 1980]); 11 – Островки III (по: [Миклашевич, 2007]).

хозяйство и благополучие его рода зависело от количества зверей и удачной охоты [1974, с. 74]. По мнению В.Д. Кубарева, изображения сцен совокупления животных свидетельствуют о существовании охотниччьего культа плодородия, в

основе которого лежат архаичные представления о воспроизведении и реинкарнации убитых диких животных [2006, с. 41–54]. Не исключено также, что тема размножения и зарождения животных возникла в древности в связи с желанием человека «сгустить» количество животных, магически обеспечить удачу промысла для благополучного существования своего коллектива. По-видимому, изображая на скалах подобные сцены, люди представляли себе, что тем самым продлевают магическое действие этих изображений, т.е. обеспечивают плодородие на все времена, пока сохраняется изображение.

С тематикой плодородия и материнства связаны сюжеты с беременными самками или кормящими/оберегающими детенышней. Необходимо отметить, что беременные, рожающие или кормящие самки в некоторых сценах изображены весьма детально, что может являться некими священным действием для древнего населения, носящим ритуальный характер и играющим важную роль в формировании мировоззрения и различных представлений об окружающей действительности. Так, например, по мнению Л.Р. Кызласова, изображение со стелы у оз. Шира (см. рисунок, 4) является собой так называемую небесную корову, кормящую солнечного теленка, в представлении древнего населения Южной Сибири олицетворяющую Великую Мать-Прапородительницу древних енисейских племен, от которой зависит порождение всего сущего на Зем-

ле. Это изображение символизирует слияние космического культа с культом размножения [1986, с. 200–208]. О том, что подобные представления имеют универсальный характер и их воплощения на протяжении многих эпох, свиде-

тельствует тиражирование этого сюжета в наскальном искусстве Сибири (см. *рисунок, 1–7*). Большое количество мифологических представлений и обрядовых практик в древности были посвящены образам самок лосей и оленей. Исследователи отмечают, что в мифологических представлениях эти животные были взаимозаменяемы и обладали сходной семантикой. В связи с этим в древних коллективах рождались и закреплялись в образах и символах, обрядах и ритуалах мифы об этих животных. Например, в ряде мифологии сибирских народов лосихи и оленихи с детенышами именовались «матери-звери», они олицетворяли культ зооморфных матерей природы. В нганасанском мифе хозяйки мира женщины-важенки (самки оленя) рожают и вскармливают оленят, которые становятся родоначальниками диких и домашних оленей. С тех пор люди получили возможность охотиться на них. У эвенков лосихи и оленихи были представлены верхними божествами и посыпали души людей и оленей на землю в виде шерстинок. Они попадали в тело женщины и давали начало новой жизни [Жульников, 2006, с. 79–82]. По мнению А.М. Жульникова, эти мифологические представления, возможно, олицетворяют изображение с Кольского полуострова женской атропоморфной фигуры в позе роженицы, между ног которой выбит олененок, являющийся образом оленя-человека [Там же, с. 81, 82].

С темой материнства связан также ряд изображений женских фигур. Отметим, что подобная тематика в целом не характерна для наскального искусства, однако отдельные сюжеты выделить можно. Например, линейных «фертообразных чловечков» Л.Р. Кызласов и Н.В. Леонтьев трактуют как женщин, ожидающих детей [Кызласов, Леонтьев, 1980, с. 58] (см. *рисунок, 8, 9, 12*). К ним же, возможно, относятся и фигурки с утолщениями в области живота (см. *рисунок, 11*) Иногда женским персонажам сопутствуют фигурки меньших размеров, вероятно представляющие детей [Там же, с. 57, табл. 8, 8] (см. *рисунок, 10*). Выделяются также своеобразные вертикальные цепочки однотипных фигур, которые, по мнению авторов, представляют «пирамиды поколений» [Savinov, 1999, Pl. XIII, 18] (см. *рисунок, 12*). Полагают, что в подобных композиционных построениях нашли отражение женское созидательное начало и идея бесконечности поколений [Окладников, Окладникова, Запорожская, 1979, с. 67, 184; и др.].

В заключение необходимо отметить, что сцены, посвященные теме материнства, плодородия, раз-

множения и изобилия, появляются в эпоху бронзы и имеют ритуально-мифологическое содержание. С данной тематикой тесно связаны представления о круговороте жизни и смерти в мире людей и животных, и прежде всего – извечная тема материнства с выраженным стремлением к преумножению – членов рода, животных, урожая. В конечном итоге – к благополучию и миру.

Список литературы

- Жульников А.М.** Петроглифы Карелии. Образ мира и мир образов. – Петрозаводск: Скандинавия, 2006. – 224 с.
- Ковалёва О.В.** Наскальные рисунки эпохи поздней бронзы Минусинской котловины. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 160 с.
- Кубарев В.Д.** Мифы и ритуалы, запечатленные в петроглифах Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2006. – № 3. – С. 41–54.
- Кубарев В.Д.** Петроглифы Калбак-Таша I (Российский Алтай). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 444 с.
- Кызласов Л.Р.** Древнейшая Хакасия. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 294 с.
- Кызласов Л.Р., Леонтьев Н.В.** Народные рисунки хакасов. – М.: Наука, 1980. – 176 с.
- Миклашевич Е.А.** Выставка САИПИ по наскальному искусству // Вестн. САИПИ. – Кемерово, 2003–2004. – Вып. 6–7. – С. 56–57.
- Миклашевич Е.А.** Исследование наскального искусства Северной и Центральной Азии в 1995–1999 гг. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – 60 с. – (Тр. САИПИ; вып. 2).
- Мухарева А.Н.** Петроглифы местонахождения Ула-зы III // Памятники наскального искусства Минусинской котловины. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 57–71. – (Тр. САИПИ; вып. 10).
- Наскальное искусство Центральной Азии.** – Сеул: Фонд истории Северо-Восточной Азии, 2007. – 353 с. (на рус. и кор. яз.).
- Окладников А.П.** Петроглифы Байкала – памятники древней культуры народов Сибири. – Новосибирск: Наука, 1974. – 124 с.
- Окладников А.П.** Петроглифы Центральной Азии. Хобт-Сомон (гора Тэбш). – Л.: Наука, 1980. – 271 с.
- Окладников А.П., Окладникова Е.А., Запорожская В.Д., Скорынина Э.А.** Петроглифы долины реки Елангаш (юг Горного Алтая). – Новосибирск: Наука, 1979. – 136 с.
- Полидович Ю.Б.** Эротический сюжет в искусстве «звезиного стиля» народов Центральной Азии // История и археология Семиречья. – Алматы: Фонд «Родничок», 2011. – Вып. 4. – С. 144–157.
- Савинов Д.Г.** К вопросу о хронологии и семантике изображений на плитах оград тагарских курганов: (по матери-алам могильников у горы Туран) // Южная Сибирь в скифо-сарматскую эпоху. – Кемерово, 1976. – С. 52–72. – (Изв. лаборатории археол. исслед.; вып. 8).
- Savinov D.** Steles de Khakassie // Repertoire des petroglyphes d'Asie centrale. – Paris, 1999. – Fasc. № 4. – P. 53–72.

Л.В. Лбова

*Новосибирский государственный университет,
Новосибирск, Россия*

ПРЕИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МАЛЬТИНСКОЙ АНТРОПОМОРФНОЙ СКУЛЬПТУРЫ (ОДЕЖДА И АКСЕССУАРЫ)*

В изучении архаического искусства характеристика контекста памятника, его инвентарного комплекса и орудийного набора в определенной степени позволяет уловить культурные, хронологические, технологические и иные различия. Отчетливо сформировалась тенденция, в рамках которой связь «предметов искусства» с конкретными группами населения, а также с их различными филогенетическими истоками характеризуется через формы символической деятельности [D'Eglio et al., 2003]. Профессиональный и любительский интерес сообщества к антропоморфной палеолитической скульптуре оформлен в сотнях публикаций, в десятках монографических изданий и тематических выставках. Следует признать многофункциональность предметов антропоморфной палеолитической пластики, многообразие интерпретации семантики, подходов к атрибуции предметов [Абрамова, 1963, 1966; Ларичев, 1999; Фролов, 1987; Conroy, 1993; Marshak, 1991; и др.].

На преиконографическом уровне анализа произведения искусства рассматривается первичный (формальный) изображенный сюжет (люди, животные, объекты, элементы) и мир возможных развивающихся художественных мотивов [Панофский, 2009]. Интерпретация структур (гельштат) производится на основе знания/понимания изображенных предметов или событий, способов их передачи. Следующие уровни анализа – иконографический и иконологический – подразумевают прочтение художественных образов в символиче-

ском или семантическом поле, что, на наш взгляд, для интерпретации палеолитической скульптуры может оказаться малопродуктивным, хотя precedents имеются.

Наши построения основаны на возможностях использования цифровых технологий в анализе элементов декорирования сибирской антропоморфной палеолитической скульптуры из коллекции известного местонахождения классической стадии верхнего палеолита – Мальты (Государственный Эрмитаж). Особый интерес представляют элементы одежды, обуви и аксессуары (сумки, пояса, украшения, перевязи), способы и мотивы декорирования, выявленные нами в результате изучения образцов мальтинской антропоморфной скульптуры. Гипотеза о наличии в позднем палеолите кроеной и шитой одежды «эскимосского типа», приспособленной к условиям холодного климата, впервые была высказана А.П. Окладниковым (1941) и в последующем развита в работах отечественных и зарубежных исследователей. Несомненно, М.М. Герасимовым, А.П. Окладниковым, З.А. Абрамовой и другими в различной степени уделялось внимание этому сюжету, однако ряд элементов остался «за кадром» внимания (в силу сохранности поверхности, тончайших гравировок, незаметных глазу, но выявленных с помощью цифрового многократного увеличения и т.п.). Полученные новые данные составляют не только источник для изучения материальной культуры палеолитического населения Сибири, но и, как нам представляется, могут сыграть свою роль в системе доказательств функционального назначения и семантического контекста мобильного искусства Мальты.

*Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 13-21-08002.

Одежда, головные уборы и обувь

В реалистических элементах изображения одежды и головных уборов явно прослеживаются мотивы традиционной верхней одежды народов Севера, позволяющие судить об устойчивости этого компонента культуры к суровым климатическим условиям. Считается, что элементы одежды, выделенные на палеолитической антропоморфной скульптуре граветтийского периода, свидетельствуют об особом социальном статусе части женщин и детей [Соффер, Адовазио, Хайлэнд, 2000]. Мужская скульптура, как правило, не имеет одежды, за исключением набедренных повязок, поясов и перевязей [Абрамова, 1960]. А.К. Филиппов [2005] считает, что в коллекции Мальты есть скульптура в одежде и без таковой, при этом фигурки «без одежды» впоследствии раскрашивались либо одевались в одежду, как куклы.

На женской скульптуре (инв. № 370/748) по линии середины бедер сбоку и сзади наблюдается ряд лунок, образующих орнаментальную горизонтальную полоску. Лункообразные углубления (17 шт.) в зоне бедер отмечены как отдельные элементы, выполненные резцом и маркирующие определенную линию (нижний край парки, кухлянки, таты). З.А. Абрамова [1960, с. 130] интерпретировала этот элемент как «меховую повязку, опоясывающую бедра». Нам же представляется, что эта линия маркирует край верхней одежды (типа кухлянки, парки, камлеи). Следует отметить, что практически во всех северных культурах подол (нижняя часть) такой одежды декорируется мехом, кожаной полоской, бисером т.д., т.е. выделен графически.

В большей степени в качестве верхней одежды представлены меховые комбинезоны (керкеры – одежда для детей и женщин у коряков). Следует отметить, что в Мальтинской коллекции, комбинезоны больше характерны для миниатюрных скульптур (2–4 см в высоту), в т.ч. обозначенных как «личинки» (в основном из раскопок 1957 г., инв. № 370, 752, 753, 754, 757, 759). Декорирование поверхности выполняется двумя основными способами: полуулунными вырезами резчиком или поперечными резными кольцевыми линиями, выполненными каменным ножом. На одной из таких скульптур В. Громов отметил такой элемент, как «хвост» и посчитал, что это наброшенная на человечка полосатая шкура тигра. Тема хвоста в одежде и аксессуарах довольно подробно пред-

ставлена в этнографической литературе [Абрамова, 1960]. Следует отметить, что во всех случаях у фигурок, одетых в комбинезоны, выделяется не-пропорционально крупная голова. Именно такие пропорции мы наблюдаем у детей до 5 лет, одетых в комбинезоны с высокими капюшонами. Вполне правомерно М.М. Герасимов назвал эту группу скульптур «детским садом» [1958; Каменный век..., 2001, с. 82].

Особый интерес у нас вызвали головные уборы мальтинской скульптуры. В формате дискуссии об изображении прически – головного убора на объемных антропоморфных скульптурах палеолитического времени [Абрамова, 1960; Гвоздовер, 1985; Соффер, Адовазио, Хайлэнд, 2000] можно констатировать, что в мальтинской коллекции мы наблюдаем как вариации головных уборов, причесок, так и их сочетание (например, скульптура с инв. № 370/751). Как представляется, в дальнейшем необходимо изучить вопрос сочетания орнамента и типа выделяемого элемента, после этого более уверенно высказаться относительно характера изображения.

Иконографически по типологии выделяются шлемы, шапочки, капюшоны. Наиболее часто встречаются меховые шлемы, закрывающие голову, затылок, уши, щеки, подбородок. В одном случае выделен высокий валик под подбородком (типа мехового шарфа или замкнутого воротника из меха). Еще одной разновидностью является шлем с плавно опускающейся на спину и плечи пелериной (похожий на бармицу или шлем пожарника с защитной затылочной частью или подшлемником) (инв. № 370/747). Отмечаются также высокие под треугольные в верхней части капюшоны, покрытые волнистыми линиями, зигзагообразными прорезными линиями или полуулунными кавернами (инв. № 370/745, 747, 748). Во всех случаях тщательно смоделирован валик, отделяющий плоскость лица от головного убора, что не оставляет сомнений в том, что это именно головные уборы, а не прически. В одном варианте представлена небольшая округлая шапочка, закрывающая только волосистую часть головы, орнаментированная лункообразными кавернами; с левого бока предмета наблюдается изменение декора – оформление точечным орнаментом (инв. № 370/750). Такие мотивы отражают, скорее всего, характер декорирования предмета различными материалами (мех, кожа, нашивки, сверленые подвески-зубы, раковины).

Нижняя часть практически всех скульптур, не покрытых сплошным орнаментом, не имеет декора, наблюдаются только технологические следы строгания в целях формообразования. На задней части ног у ряда скульптур намеренно выделены поперечные линии. В одном случае такая линия является формообразующей и довольно четко представляет изображение развитых, выпуклых икроножных мышц. Интерпретация таких элементов в целом на сегодня затруднительна, и говорить об обуви до колен (или выше колен) преждевременно. Только в одном случае мы можем говорить о выделенной графически обуви – неглубокими линиями спереди и сзади в зоне колен, по высоте напоминающей мягкую обувь типа торбасов.

Пояса, перевязи, украшения

В иконографии палеолитической скульптуры Европы и Русской равнины эти элементы выражены четко, их интерпретация однозначна, различия наблюдаются только в интерпретации материала аксессуаров (кожаные плетеные ремешки, мех, раковины, плетение, ткань) [Абрамова, 1960; Гвоздover, 1985; Соффер, Адовазио, Хайлэнд, 2000]. В мальтинской коллекции этот вид аксессуаров З.А. Абрамова отмечает только в трех случаях. При макроскопическом обследовании коллекции Эрмитажа нами выделено шесть таких сюжетов.

Пояса выделяются довольно четко, выражены резными тонкими линиями. Различаются узкие пояски веревочного типа и широкие, выполненные параллельными линиями. Пояса изображаются как на передней, так и на задней части статуэток. Хорошо заметен пояс с подвешенным к нему предметом удлиненных пропорций (нож, кинжал (?)), расположенным под углом к линии пояса. Поясок неширокий, ленточного типа, выполнен, вероятно, резчиком и отделяет нижнюю часть живота и лона от груди (инв. № 370/746). Еще на трех скульптурах (инв. № 370/750, 757, 755) пояса узкие (вероятно, кожаные ремешки или пояски веревочного типа); наблюдаются фрагментарно (на спине, под рукой).

На известной скульптуре (инв. № 370/748, или статуэтка № 1 1956 г. по: [Абрамова, 1960]) на левой руке, выше локтя видны две поперечные линии (браслет (?)). Именно в такой позиции (по центру плечевой кости) графически аналогичные браслеты (или кожаные ремешки, бечева из сухожилий, к которым могут подвешиваться бусинки) носят на голое тело.

На другой статуэтке в правой верхней части груди нанесена узорная перевязь (или ожерелье), расположенная под углом от плеча к центру груди. Такие перевязи (или ожерелья) на кожаном ремешке носили практически все чукчи. На ремешок нанизываются амулеты, кусочки кожи и меха, фигурки, бусины, пуговицы, различные иные предметы [Богораз, 1991, с. 189]. М.М. Герасимов считал, что этот элемент есть изображение женской косы, переброшенной через плечо [Абрамова, 1960, с. 133].

Сумки, мешки

На спине одной скульптуры (инв. № 370/747) выделена прямоугольной формы объемная в рельефе деталь, которая может быть оценена как защечная сумка (мешок). Второй случай более явный: на спине скульптуры № 370/755 двумя линиями обозначен подтреугольный контур сумки (типа вещмешка с лямками), который хорошо просматривается справа выше пояса. Эти элементы нами выделены впервые и представляют особый интерес. В этнографии широко известны спинные мешки, приспособления для переноса вещей (или маленьких детей).

В профессиональной археологической, религиоведческой и искусствоведческой литературе преобладает интерпретация палеолитической антропоморфной скульптуры как отражения мировоззренческих представлений мифо-ритуального характера – изображений Богини-Матери, Хозяйки зверей, Хранительницы очага и т.д. (работы С.А. Токарева, А.П. Окладникова, В.Б. Мириманова, В.Р. Кабо и др.). Вследствие преобладающего полисемантизма произведений палеолитического искусства в целом такой подход оправдан. Подробное изучение палеолитической пластики показывает, что отмеченное выше «переплетение» мифологических идей и реализма в искусстве фиксируется далеко не в каждом случае. Выявленные реалистические сюжеты, декорирование палеолитической антропоморфной скульптуры Мальты позволяют нам в дальнейшем присоединиться к мнению о том, что изображение человека является одним из способов воплощения стереотипов естественного поведения людей, а выбор атрибутов – процесс воссоздания реальной человеческой сущности, конкретных культурно-исторических условий бытования определенных традиций в ма-

териальной культуре. Наличие реалистичных элементов одежды, особенности кроя и аксессуаров дополнительно аргументирует вывод о том, что «одетые» скульптуры изображают детей и определенную группу женщин. Тем самым нам представляется недостаточно обоснованной версия об изображении в мобильном искусстве Мальты «древних богинь» или иных гипостазированных существ.

Список литературы

- Абрамова З.А.** Элементы одежды и украшений на скульптурных изображениях человека верхнего палеолита в Европе и Сибири // МИА. – 1960 – № 79. – С. 126–149.
- Абрамова З.А.** Палеолитическое искусство на территории СССР // М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 86 с. – (Археология СССР; вып. А 4-3).
- Абрамова З.А.** Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. – М.; Л.: Наука, 1966. – 222 с.
- Богораз В.Г.** Материальная культура чукчей. – М.: Наука; Глав. ред. вост. лит., 1991. – 224 с. – (Этнографическая библиотека).
- Гвоздовер М.Д.** Типология женских статуэток костенковской палеолитической культуры // Вопр. антропологии. – 1985. – Вып. 75. – С. 27–66.
- Герасимов М.М.** Палеолитическая стоянка Мальта (раскопки 1956–1957) // СЭ. – 1958. – № 3. – С. 28–53.
- Каменный век Южного Приангарья.** Бельский геоархеологический район. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2001. – Т. II. – С. 46–84.
- Ларичев В.Е.** Звездные боги. – Новосибирск: Изд-во НИЦ ОИГГМ СО РАН, 1999. – 356 с.
- Панофский Э.** Этюды по иконологии. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432 с.
- Соффер О., Адовазио Дж.М., Хайлэнд Д.С.** Одежда палеолитических «Венер»: реалии и гипотезы // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – № 1. – С. 37–47.
- Фролов Б.А.** Открытие человека (к опыту новых исследований первобытного искусства) // Антропоморфные изображения. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 8–18.
- Филиппов А.К.** Хаос и гармония в искусстве палеолита. – СПб.: Нестор-история, 2005. – 224 с.
- Conroy L.P.** Femal figurines of the Upper Paleolithic and the emergence of gender // Women in Archaeology: A Feminist Critique / eds. H. du Cros, L. Smith. – Canberra: National Univ., 1993. – P. 153–160.
- D'Errico F., Henshilwood C., Lawson G., Vanhaeren M., Tillier A.-M., Soressi M.** Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music – an Alternative Multidisciplinary Perspective // J. of World Prehistory. – 2003. – N. 17 (1). – P. 1–70.
- Marshack A.** The Female Image: A «Time-factored» Symbol. A Style and Aspect of Image Use in the Upper Paleolithic Proceedings of the Prehistoric Society. – 1991. – Vol. 57, p. 1. – P. 17–31.

В.И. Молодин

*Новосибирский государственный университет,
Институт археологии и этнографии СО РАН,
Новосибирск, Россия*

ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО ЮЖНОЙ СИБИРИ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ*

Проблема древнейших проявлений иррациональной деятельности у человека или, условно говоря, наиболее ранних форм первобытного искусства является в настоящее время весьма актуальной.

Несмотря на яркие открытия в этой области, имеющие место в том числе в Центральной Азии и Южной Сибири, некоторые исследователи до сих пор отказываютaborигенам палеолитической эпохи в существовании у них такого рода деятельности, связывая даже, казалось бы, бесспорные предметы иррациональной деятельности исключительно с человеком голоценового периода (см. напр.: [Bednarik, 1993, р. 2–5]).

Прямо противоположная точка зрения, которой придерживается и автор данной работы, заключается в том, что творческая деятельность была присуща человеку значительно раньше 10–12 тыс. л.н., т.е. уже в плейстоцене.

Концепция первоначального очага первобытного искусства в Центральной Азии была сформулирована в 70-е гг. прошлого столетия академиком А.П. Окладниковым [1972]. В ее основу положены открытия ученого в пещере Хойт-Цэнкер-Агуй в Монголии. Исследователь полагал, что полихромные изображения на стенах пещеры были оставлены человеком периода верхнего палеолита. Об этом говорят не только наглядные факты изображений плейстоценовых животных, прежде всего мамонтов (или слонов), страуса, но и корректные параллели, которые проводил Окладников с палео-

литической живописью Франко-Кантабрийской области в Европе. За прошедшие годы со временем введение в научный оборот данной концепции появлялись новые доказательства параллелям, проводимым А.П. Окладниковым. Так, например, изображение верблюда из монгольской пещеры, выполненное в своеобразной позе (голова в фас, туловище в профиль), находит параллели в палеолитической живописи Урала (Игнатьевская пещера), исследованной в конце XX в. В.Т. Петриным [1992].

Кроме того (об этом также писал академик А.П. Окладников), по своим стилистическим особенностям (как и по способу нанесения), изображения из пещеры не имеют аналогов в богатейшем наскальном искусстве Монголии, да и Центральной Азии. Наиболее близкие (в т.ч. территориально) параллели мы находим в двух пещерах Южного Урала – Каповой и особенно Игнатьевской.

Мне уже приходилось особо отмечать, что концепция А.П. Окладникова о центральноазиатском очаге первобытного искусства выглядит вполне обоснованной и со временем находит все новые подтверждения [Молодин, 2009].

Активно исследуя петроглифическое искусство Монголии, А.П. Окладников выделил древнейшие с его точки зрения изображения на открытых плоскостях, также относящиеся к эпохе палеолита. Речь идет о местонахождении Аршан-Хад, где мы видим изображения быка и лошади, стилистически весьма своеобразные, разительно отличающиеся от всего массива монгольских петроглифов [Окладников, 1983]. Действительно,

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

иконография изображений животных на данных плоскостях столь своеобразна, а техника исполнения столь архаична, что и это открытие ученого следует считать вполне обоснованным.

В конце 90-х гг. прошлого века автором и Д.В. Черемисиным на плоскогорье Укок был открыт новый памятник первобытного искусства, который мы связали с плейстоценом [Молодин, Черемисин, 1999].

Изображения местонахождения Калгутинский Рудник, относящиеся, по нашему мнению, к плейстоцену, нанесены на горизонтальных гранитных плоскостях. Это разреженные рисунки лошадей, быков, оленя. Их плейстоценовый возраст определяет, с нашей точки зрения, не только бросающаяся в глаза архаичная сохранность в сравнении с другими, более молодыми изображениями Укока и Горного Алтая в целом, но и своеобразная стилистическая манера их исполнения (порциональность фигур, не проработанный по всему периметру контур, массивная голова, отвислый живот и т.д.), а также изображенные персонажи – лошадь, бык или бизон, олень, характерные для европейских палеолитических святилищ. По манере исполнения эти рисунки резко отличаются от изображений всех хорошо известных периодов голоценов в наскальном творчестве Южной Сибири и Центральной Азии, зато имеют поразительное сходство с изображениями животных как в пещерах Франко-Кантабрийской области, так и, что особенно важно, с изображениями на «пленере», т.е. на открытых плоскостях Португалии, Франции и Испании (см. напр.: [López et al., 1994; Behrmann, Gonzales, Gomez, 1995; Baptista, Gomes, 1995; López, 1997]).

На рубеже двух столетий в северо-западной части Монголии, в районе, расположенном между пещерой Хойт-Цэнкер-Агуй и памятником Калгутинский Рудник, Российско-Американско-Монгольской экспедицией, возглавляемой докторами наук В.Д. Кубаревым, Э. Якобсон и Д. Цэвэндоржем, открыты поразительные по своему колориту местонахождения петроглифов, где мы наблюдаем наскальное искусство самых разных хронологических периодов. Среди этого многообразия следует особо выделить явно архаичный пласт изображений, которые, с моей точки зрения, следует отнести к периоду плейстоцена, т.е. они являются древнейшими по времени в означенном регионе и относятся все к тому же центральноазиатскому очагу палеолитического искусства.

Следует отметить по крайней мере два местонахождения – в долине Бага-Ойтур и на горной гряде Ари-Толгой, где обнаружены разреженные изображения оленей, быков, лошадей и других животных, а также рисунки крупных птиц, выполненные в оригинальной манере и сопоставимые с орнитоморфными изображениями птиц из пещеры Хойт-Цэнкер-Агуй [Jacobson et al., 2001].

Дополнительную аргументацию в пользу плейстоценового возраста данных сюжетов дают замечательные изображения мамонтов, нанесенные здесь же, на открытых плоскостях, и обнаруженные Д. Цэвэндоржем [Jacobson, Kubarev, Tseevendorj, 2001].

Последнее открытие, несомненно, усиливает аргументацию ученых – сторонников наличия в означенном регионе изображений, возраст которых следует связывать по крайней мере с финальной стадией палеолитической эпохи.

Недавние открытия, сделанные коллективом российских археологов под руководством академика А.П. Деревянко в Денисовой пещере на Алтае (где в слое, возраст которого абсолютно надежно датируется 50 тыс. л.н., обнаружены не только следы ранее неизвестного науке «денисовского» человека, но и удивительные проявления художественной деятельности – обломок шлифованного браслета [Деревянко, Шуньков, Волков, 2008]), лишний раз убеждают нас в том, что даже в столь далекую от нашего времени эпоху (не говоря уже о конце плейстоцена) человеку была присуща творческая деятельность. Это наглядно доказывает, что помимо сугубо утилитарных потребностей значительную роль в сообществах древнекаменного века играли эстетические и духовные компаративы [Массон, 1996, с. 58].

Очевидно, что центральноазиатские и южносибирские популяции находились отнюдь не на задворках истории. Им была присуща яркая и своеобразная творческая деятельность, и связанные с ней открытия еще не раз порадуют исследователей.

Список литературы

Деревянко А.П., Шуньков М.В., Волков П.В. Палеолитический браслет из Денисовой пещеры // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2008. – № 2. – С. 13–25.

Массон В.М. Палеолитическое общество Восточной Европы: вопросы палеоэкономики, культурогенеза и социогенеза. – СПб.: Госкомстат, 1996. – 72 с.

Молодин В.И. Академик Окладников и его концепция центральноазиатского очага происхождения первобытно-

го искусства // «*Homo Eurasicus*» у врат искусства. – СПб.: Астерион, 2009. – С. 12–20.

Молодин В.И., Черемисин Д.В. Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. – Новосибирск: Наука, 1999. – 160 с.

Окладников А.П. Центральноазиатский очаг первобытного искусства: Пещерные росписи Хойт-Цэнкер-Агуй (Сэнгри Агуй), Западная Монголия. – Новосибирск: Наука, 1972. – 75 с.

Окладников А.П. Древнейшие петроглифы Аршан-Хада (Монголия, Хентей) // Пластика и рисунки древних культур: Первобытное искусство. – Новосибирск: Наука, 1983. – 27–33 с.

Петрин В.Т. Палеолитическое святилище в Игнатьевской пещере на Южном Урале. – Новосибирск: Наука, 1992. – 204 с.

Baptista A.M., Gomes M.V. Arte rupestre do vale do Côa. 1. Canada do Inferno: Primeras impressões // Dossier Côa. – Porto, 1995. – P. 349–422.

Bednarik R.G. Pleistocene Animal Depiction in Asia // Newsletter on Rock Art. – 1993. – N. 6. – P. 2–5.

Behrmann B.R. de, Gonzales J.A., Gomez M.S. El yacimiento repestre paleolítico al aire libre de Siega Verde (Salamanca, Espana): Uno vision de conjunto // Trabajos de Antropología e Etnología. – 1995. – Vol. 35 (3). – P. 73–102.

Jacobson E., Kubarev V., Tseevendorj D. Mongolie du Nord-Ouest Tsagaan Salaa/Baga Oigor. Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale. – Paris: De Boccard, 2001. – T. V; fasc. 6. – 481 p.

López S.R. Quelques reflexions autour de l'art paléolithique le plus méridional d'Europe // Préhistoire Européenne. – 1997. – Vol. 11. – P. 185–205.

López S.R., González L.M., Ibáñez F.I.M., Marín S.P., de Redrojo I.R.L.M. El Cerro de San Isidro en Domingo García. Nuevos descubrimientos // Revista de arqueología. – 1994. – N. 157.

Н.Н. Моор

*Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия*

КОПЫТНЫЕ В НЕХАРАКТЕРНЫХ ДЛЯ ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ ТАГАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПОЗАХ (ПО МАТЕРИАЛАМ ТАГАРСКОЙ МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ)*

Для звериного стиля Евразии характерны ограниченный набор канонических поз, применение древним художником определенных стилистических приемов при выполнении изображения. Изображения животных в скифском зверином стиле обладают достаточно четко акцентированными видовыми признаками, позволяющими соотносить их с копытными или хищными животными [Переводчикова, 1986, 1994, с. 26]. Одним из таких устойчивых признаков является поза. Однако в искусстве культур скифского круга встречаются изображения копытных в позе хищника. Данная работа посвящена этому феномену, выявленному в мелкой пластике тагарской культуры.

В Минусинском краеведческом музее хранится бронзовое шило-вкладыш с навершием в виде изображения козла (инв. № 3865) (см. *рисунок, 1*). Длина предмета – 7,2 см. Обращает на себя внимание поза животного, напоминающая позу «припавшего к земле хищника»: передняя нога этого копытного согнута под прямым углом и касается морды. Манера исполнения фигурки козла позволяет датировать ее не позднее VI в. до н.э. Голова животного опущена, глаз и окончание морды оформлены сквозными круглыми отверстиями с рельефной окантовкой, длинный рог декорирован поперечными валиками. Бедро и лопатка выделены рельефом.

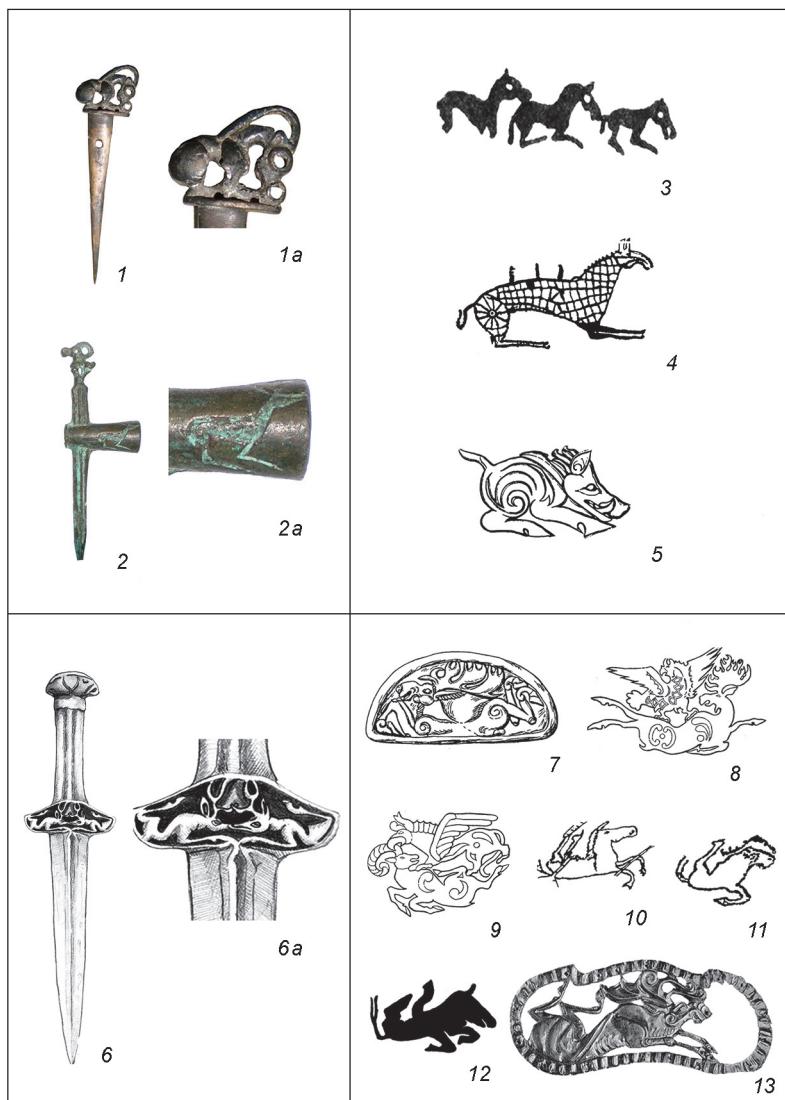
В подобной позе изображен олень на одной из сторон втулки бронзового тагарского чекана [Макаров, 2012, рис. V, 1] (см. *рисунок, 2*). Голову венчают направленные в разные стороны

ушки. У животного удлиненное грациозное туловище, короткий поджатый хвост. Задняя нога согнута, передняя неестественно согнута параллельно задней. На другой стороне втулки этого же чекана нанесено силуэтное, плохо различимое изображение оленя. Чекан имеет навершие в виде фигурки стоящего козла со сведенными концами ног.

Описанные выше случаи изображения козла и оленя объединяют то, что копытные выполнены в позе, характерной для хищника, припавшего к земле. Образ «припавшего хищника» широко известен в искусстве культур скифского круга Евразии, в т.ч. в искусстве тагарской культуры (МКМ, инв. № 3776; ККМ, инв. № Д-211) [Макаров, 2012, рис. 1, 1; и др.]. Изображения копытных в подобной позе – крайне редкое явление для искусства Евразии скифского времени.

Единичные изображения копытных в позе «припавшего к земле хищника» известны еще на оленных камнях Монголии [Волков, 2002, табл 31; 40, 1; 116]. В такой позе на оленных камнях выполнены несколько изображений лошадей [Там же, табл. 41] (см. *рисунок, 3*). Изображения лошадей в подобной позе есть в наскальном искусстве тагарской культуры в Минусинской котловине (Оглахты) [Советова, 2005, рис. 3Д] (см. *рисунок, 4*). Следует отметить, что так называемая поза «припавшего к земле хищника» в скифском искусстве достаточно характерна для изображений кабанов.

*Работа выполнена в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ (№ 33.1775.2014К).



Изображения копытных в нехарактерных позах на предметах тагарской культуры и их аналоги.

1 – бронзовое шило-вкладыш (ККМ, инв. № 3865, местонахождение неизвестно); 2 – бронзовый чекан (по: [Макаров, 2012, рис. V, 1]); 3 – олений камень № 15, Баянхонгортский аймаг, Хэрэксурийн Дэнэ (по: [Волков, 2002, табл. 41]); 4 – Оглахты (по: [Советова, 2005, рис. 3Д]); 5 – деревянная колода из второго Башадарского кургана (по: [Руденко, 1953, рис. 876]); 6 – бронзовый кинжал (МКМ, инв. № 868, Малая Иня, случайная находка); 7–9 – изображения копытных с вывернутыми крупами по материалам Пазырыкских курганов (по: [Руденко, 1960, табл. 13б; табл. 151а, б]); 10, 11 – Абакано-Перевоз (по: [Советова, 2005, табл. 9, 8, 9]); 12 – Бейская стела (по: [Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А., 2005, рис. 94]); 13 – фрагмент золотой накладки на ножнах кинжала из кургана Иссык (по: [Акишев, 1978, табл. 26]).

Кабаны в такой позе выполнены на деревянной колоде из второго Башадарского кургана [Руденко С.И., 1953, рис. 876], на фрагменте декора клинка акинака из кургана Иссык [Джумабекова, Базарбаева, Онгар, 2011, с. 176–177], на псалиях из Луристана [Переводчикова, 1994, рис. 4, 9, 10] и др. Этот факт объясняется исследователями исходя из того,

что кабан традиционно наделяется свойствами как хищника, так и травоядного. Действительно, «припавшая поза» естественна для кабана (см. *рисунок, 5*).

В тагарском искусстве известны изображения копытных в другой свойственной для хищников позе. На эфесе бронзового кинжала, хранящегося в Минусинском краеведческом музее, зеркально-симметрично изображены олени (инв. № 868, Малая Иня, случайная находка; см. *рисунок, 6*). Длина кинжала – 26 см. Круп животных вывернут, передние ноги согнуты в направлении обратном естественному так, что копыта находятся под головой животного, рога у оленей направлены вверх.

В позе оленей на рукояти тагарского кинжала помимо неестественно вытянутой передней ноги животного обращает на себя внимание «вывернутость» крупы. Сочетание вывернутого крупы и вытянутой передней ноги – признак, характерный (а также физиологически естественный) для изображения хищных зверей.

Для искусства Алтая скифского времени изображения копытных с вывернутым крупом являются достаточно характерным явлением. В пятом Пазырыкском кургане, во втором Башадарском, в первом Туэттинском курганах встречаются изображения копытных с вывернутым крупом [Руденко С.И., Руденко Н.М., 1949; Руденко С.И., 1953; 1960] (см. *рисунок, 7–9*). В наскальных изображениях тагарской культуры в Минусинской котловине (Бейская стела, Абакано-Перевоз)

также есть единичные изображения лошадей с вывернутыми крупами [Советова, 2005, табл. 9, 7–9] (см. *рисунок, 10–12*). Во всех случаях передние ноги копытных подогнуты.

Копытные с вывернутым крупом и вытянутыми передними ногами крайне редкое явление в скифском искусстве. На бронзовой пластине из Туэт-

тинского кургана изображены козлы с вывернутым крупом и вытянутыми передними ногами [Руденко С.И., 1960]. В пазырыкском кургане известна деревянная фигурка лошади с подогнутыми под себя задними ногами и вытянутыми передними [Там же, рис. 142г]. Практически аналогична позе олена на рукояти тагарского кинжала поза олена с фрагмента золотой накладки на ножнах кинжала из кургана Иссык (Казахстан) [Акишев, 1978, табл. 26] (см. *рисунок, 13*). Стилистика изображений оленей на тагарском и иссыкском кинжалах разная, но абсолютная идентичность позы, вида животного (олень) и связь с акинаком позволяют предполагать их не только иконографическую, но и хронологическую близость.

Таким образом, признавая позу инвариантным признаком для звериного стиля скифской эпохи, позволяющим дифференцировать изображения копытных и хищных животных, следует признать случаи нарушения этого канона как значимого признака для изображения олена, козла, лошадей, кабанов. Это может указывать на особое осмысление этих образов их создателями. Характерно то, что исследователи квалифицируют такие позы как «жертвенные».

Список литературы

- Акишев К.А.** Курган Иссык (искусство скифов Казахстана). – Алма-Ата: Искусство, 1978. – 132 с.
- Волков В.В.** Олennые камни Монголии. – М.: Науч. мир, 2002. – 248 с.
- Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А.** Миры в камне: Мир наскального искусства России. – М.: Алетейя, 2005. – 472 с.
- Жумабекова Г.С., Базарбаева Г.А., Онгар А.** Иссык. – Алматы: Таймес, 2011. – 200 с.
- Макаров Н.П.** Художественная бронза раннего железного века в фондах Красноярского краеведческого музея // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Изд-во Кем. гос. ун-та, 2012. – С. 68–76.
- Переводчикова Е.В.** Воспроизведение вида животного в скифском зверином стиле // КСИА. – 1986. – Вып. 186. – С. 8–14.
- Переводчикова Е.В.** Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М.: Вост. лит., 1994. – 206 с.
- Руденко С.И.** Культура населения Горного Алтая в скифское время. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 404 с.
- Руденко С.И.** Культура населения Центрального Алтая в скифское время. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – 360 с.
- Руденко С.И., Руденко Н.М.** Искусство скифов Алтая. – М.: Изд-во Гос. музея изобразительных искусств, 1949. – 91 с.
- Советова О.С.** Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2005. – 140 с.

А.В. Новиков^{1,2}, О.И. Новикова^{1,2}, Т.В. Суховольских³

¹*Институт археологии и этнографии СО РАН,
Новосибирск, Россия*

²*Новосибирский государственный университет,
Новосибирск, Россия*

³*Новосибирский государственный педагогический университет,
Институт искусств,
Новосибирск, Россия*

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СЮЖЕТА ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ДВУХ ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ БЛЯХАХ*

Металлическая бляха с односторонним рельефным изображением (рис. 1) была обнаружена в 2013 г. при раскопках на городище Нялинское-1 (Ханты-Мансийский р-н ХМАО – Югры). Археологический контекст находки, анализ композиции и некоторые предварительные соображения по поводу семантики сюжета были представлены авторами ранее [Новиков, Новикова, Суховольских, 2014]. Бляха имеет удовлетворительную сохранность, частично повреждена. Ее диаметр составляет 58 мм, толщина по краю – 1,0–1,5 мм. Ближайшим аналогом данной находке является бляха, находящаяся в данный момент в неизвестной частной коллекции и происходящая из верховий Северной Сосьвы. Прорисовка изображения выполнена по фотографии, размещенной на одном из сайтов (рис. 2). Бляхи из Нялино и из верховий Северной Сосьвы не идентичны и разнятся в некоторых деталях, однако по сюжету изображения, его композиции, стилистике, размерности они относятся к одному кругу изделий. Плоско-рельефные медальоны с различными сюжетами, изготовленные в технике сплошного литья, имели широкое распространение на севере Западной Сибири в XVII–XIX вв. и являлись предметами русского экспор-

та в обско-угорскую среду. Известны медальоны с изображением крылатого кентавра, всадника, охотничими сценами [Малоземова, 2000, с. 68]. Сюжет, представленный на бляхах из Нялино и верховий Северной Сосьвы, – «пара симметрично стоящих демонических персонажей у дерева» – присутствует на нескольких изделиях, относящихся к XIX в. (см., напр.: [Гончарова, 1983, с. 111, рис. 4а, б; Мурашко, Кренке, 1985, с. 96, рис. 9], но на них изображения выполнены в иной технике и стилистике.

Сюжет изображения состоит из трех главных элементов – двух фигур синкетического антропо-зооморфного облика, которые стоят на задних «ногах-лапах» напротив друг друга, и растительного элемента (некое «дерево»/«куст» или «ветви»), который активно «участвует» в происходящем действии, являясь композиционным и семантическим центром. Персонажи демонического облика держат «дерево» в приподнятых «руках-лапах», причем правый персонаж держит его левой лапой, а левый персонаж – двумя лапами. Детали изображения позволяют предполагать, что фигуры существуют имеют что-то наподобие одежды (возможно, вывернутая мехом наружу шуба). На это нам указывают четко прорисованные линии между «руками»/«ногами» и туловищем, а главное – то, что фактура «меха» проработана только на туловище и «руках» у левого персонажа и отсутствует на «руках» и «ногах» у правого персонажа. Создается

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

Авторы благодарят Н.В. Ермакову за графические рисунки обеих блях.

впечатление, что автор изображения попытался передать звериный облик при использовании антропоморфной основы, иными словами подчеркнуть «нереальность» персонажей. Эта деталь является существенной, поскольку повторяется на обеих бляхах. Анализируемые изображения относятся к феномену русского городского изобразительного фольклора и выполнены в жанре русского городского примитива. «От профессионального искусства он отличается относительной свободой от канонов и условностей, вытекающих из характера

и функций этого искусства как формы общественного самосознания. Отсюда та демократичность и независимость от официальной идеологии... «стихийный реализм» творческого метода, непосредственность и наивность изобразительного языка, ставшие определенными эстетическими категориями» [Островский, 1974, с. 105].

Определим основные устойчивые, семантически наиболее значимые элементы изображения, которые подчеркиваются их декларацией на обеих бляхах. Можно выделить шесть таких базовых сюжетных компонентов:

- 1) левый персонаж;
- 2) правый персонаж;
- 3) подчеркнутая «нереальность» персонажей;
- 4) некое совместное действие изображенной пары (оба персонажа не статичны, и при всем «примитивизме» изображения, попытка передачи автором движения/действия персонажей очевидна);
- 5) верхнее «дерево» (или «ветвь»), которое персонажи держат в своих «руках-лапах» (на наш взгляд, именно этот элемент является семантико-композиционным центром всего изображения);
- 6) нижнее «дерево», произрастающее из «земли»; правый персонаж на обеих бляхах «демонстративно» ограничивает вершину растущего нижнего дерева, положив на нее свою правую «руку-лапу».

Остановимся на анализе выделенных нами элементов композиции.

Верхнее «дерево-ветвь» присутствует в сюжете как активный и обязательный элемент изображе-

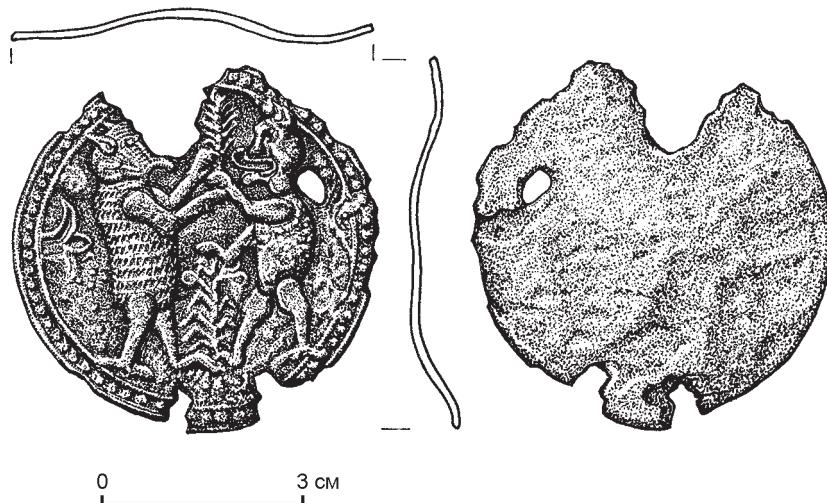


Рис. 1. Бляха из городища Нялинское-1.

ния и обладает четко обозначенным композиционным акцентом, поскольку располагается в центре верхней части, на него направлены взгляды обоих персонажей, к нему тянутся их «руки-лапы». В представлениях славян и в различных языческих ритуалах лес (дерево, куст, ветвь, пень) занимает исключительно важное место (см., напр.: [Толстой, 1995б; Афанасьев, 1994а, с. 294–325; Пропп, 1995, с. 67–78; Сумцов, 1996, с. 136–143]). В частности, они являются одним из основных «инструментов», с помощью которого «...колдуны и ведьмы превращают людей различными зверями и птицами, ударяя их зеленым прутиком, палкою...» [Афанасьев, 1994б, с. 555]. В то же время образ дерева связан и с идеей плодородия. Н.Ф. Сумцов подробно останавливается на



Рис. 2. Бляха из верховий Северной Сосвы.

значительной роли растительных атрибутов в структуре славянского свадебного обряда, отмечая, что «свадебное вильце – древо жизни. В нем таинственно слилась мысль о помолодевшей и зазеленевшей природе с мыслью о молодых» [Сумцов, 1996, с. 136–143, 138].

В славянских свадебных ритуалах отдельно му дереву и лесу в целом отводилась исключительная роль, поскольку здесь могла совершаться основная, центральная часть свадебного ритуала – «венчание» (как некая альтернатива венчанию официальному, проводившемуся по православным канонам в церкви). А.Н. Афанасьев приводит многочисленные сведения о заключении браков славянами-язычниками в лесу, у священных деревьев, что отражено и в русской поговорке: «Венчали вокруг ели, а черти пели» [Афанасьев, 1994а, с. 324–325]. Н.Ф. Сумцов также дает примеры языческих обрядов венчания обведением вокруг дерева (Добрыйня с волшебницей Мариной «в чистом поле женились, круг ракитова куста венчались») и отмечает, что «сосна в числе свадебных деревьев занимает самое видное место», предваряя это многочисленными фактами поклонения сосне у славян вплоть до второй половины XIX в. [1996, с. 139–140].

Следующие знаковые элементы изображения – два «нереальных», демонических существа. Демонологические народные представления «диалектны» на разных территориях и не одновременны по своему происхождению. Это же касается и демонической морфологии, в связи с чем обликов черта (дьявола), как и обликов других видов нечистой силы, – много, и они разнообразны [Толстой, 1995а, с. 252]. По стилистике изображения оба персонажа на бляхах более всего соответствуют образам т.н. бесов восточнославянской народной демонологии. «Христианская традиция уравняла все божества языческого пантеона, объединив в одно понятие – “бесы”. В памятниках древнерусской книжности бесами называются и сами языческие боги, и их изображения – идолы, и злые духи, пособники сатаны, искушающие людей и провоцирующие их на греховные поступки» [Белова, 1997, с. 8]. Какого-либо строго каноничного единого образа «беса» не существует, однако при многочисленности вариантов все они имеют в большей или меньшей степени синcretичные антропо-зооморфные черты. «Отличительные черты внешности бесов свободно комбинируются, поэтому “рядовые демоны”, несмотря на различие

имен, могут быть похожи друг на друга и “обменяться” признаками. Все они имеют рога, хвосты, иногда бородки. Головы бесов напоминают козлиные или собачьи (песьеглавцы)» [Там же, с. 9; Белова, Петрухин, 2008, с. 184]. При этом нас не должна смущать «игривость», «шутливость» изображений. О.Р. Хромов, анализируя образы бесов в русской лубочной изобразительной традиции, отмечал, что «бес русского лубка, по сути, пришел на смену древнерусскому бесу, который… в конце своего исторического развития на рубеже XVII–XVIII столетий получил легкий, шутливый оттенок. Лубочный бес на первых порах стал продолжателем этой традиции» [1997, с. 11]. И даже заимствованные к этому времени из западноевропейских гравированных изданий образы «бесов», поражая русского человека своим «изысканным безобразием», приобрели в русских изданиях некую кокетливо-эмоциональную, забавную окраску [Там же, с. 12]. А.Н. Афанасьев, анализируя лесных бесов – леших отмечает, что «слово леший… означает: лесной, лесистый; в разных губерниях и уездах лешего называют лешак, лесовик, лесник, лисун (полисун) и даже лес» [1994а, с. 326]. Автор отмечает амбивалентность образа лешего и черта: «…если леший показывается голый, без одежды, то легко заметить, как сходен он с общепринятым изображением черта: на голове у него рога, ноги козлиные, голова и вся нижняя половина тела мохнатая, в космах, борода козлиная – клином, на руках длинные когти» [Там же, с. 332].

Чрезвычайно важным моментом в интерпретации образов на бляхах является то, что они облачены в некую верхнюю «одежду», вывернутую шерстью наружу. Иными словами, мы можем предполагать, что на обеих бляхах изображены демонстративно «ненастоящие» бесы. Это обстоятельство дает нам возможность трактовать персонажи либо как ряженых, либо как оборотней.

Ритуальное ряжение широко проявляет себя в игровой реальности традиционной народной культуры. «Трансформация языческих ритуалов в одних случаях шла по линии развития драматизации и игрового начала, в других – по линии утраты первоначальной сущности, полнейшего переосмысливания знакового содержания и самого ритуального действия и основных атрибутов его» [Велецкая, 1984, с. 80]. Если же мы обратимся к мифологической реальности, то в ней ряжение замещается оборотничеством. По этому поводу Л.И. Ивлева отмечает, что «...переключение из иг-

ровой реальности в реальность мифологическую ... напоминает нам о том, насколько тонкой гранью ряженье отделено от оборотничества» [1994, с. 85]. Таким образом, мы не можем точно сказать, какие персонажи изображены на бляхах – оборотни или ряженые, что, впрочем, не столь существенно для их трактовки.

Важно отметить, что персонажи находятся в совместном действии, т.е. изображенный мифологический сюжет предполагает активное участие в данном эпизоде именно пары действующих лиц. Левый персонаж сосьвинской бляхи (рис. 2) наиболее близок к лубочному образу «стоящего медведя», эту же трактовку левого образа можно применить и к нялинской бляхе (где голова левого персонажа повреждена). Что же касается правого персонажа, то его «видовая» интерпретация затруднена, поскольку на обеих бляхах присутствует глубоко синкретичный антропо-зооморфный демонический образ с подчеркнуто высунутым языком. При этом в русских обрядовых ряжениях хорошо известны персонажи «медведь» и «коза», выступающие в «медвежьих потехах» именно в паре. Пара «медведь и коза» представлена и в лубочной живописи (одним из наиболее известных является многократно опубликованное изображение второй половины XIX в. «Медведь с казою проклажаются»; см., напр.: [Майничева, 2000, с. 97–98, рис. 11]). В обрядах ряженья Л.И. Ивлева отмечает широкое присутствие игровых сюжетов, связанных именно с парой зооморфных персонажей, в частности – с медведем и козой [1994, с. 89–90]. Причем «этот ритуальный персонаж во многих отношениях напоминает другого героя святочного ряженья – черта: в их облике часто подчеркивается одна и та же выразительная и очень архаическая деталь – “выпущеный наружу” красный язык (это прослеживается и на материале других европейских народов)» [Там же, с. 87]. Высунутые языки как специально декларированную, повторяющуюся выразительную деталь мы наблюдаем и у персонажей на обеих анализируемых бляхах.

Многими исследователями славянских ритуалов отмечалась амбивалентность образов «медведя» и «козы». Подобная амбивалентность образа ряженого описана, например, П.В. Шейном для Минской губернии: «Несколько молодых “хлопцев” собираются в какую-нибудь хату, преимущественно малосемейную, и здесь наряжают козу. Самого смышленого из “хлопцев” надевают в ту-

луп, вывороченный наизнанку; на ноги надевают другой тулуп, тоже вывороченный, и оба тулупа скрепляют у пояса веревкой, отчего, правда, скорее выходит подобие медведя, чем козы (выделено нами. – Авт.). Лицо этой козы вымазывают сажей, или надевается на него маска; на голову надевается особого устройства шапка, к которой прикрепляются рога, сплетенные из лозы или соломы. К довершению наряда этому дается в руки упряжная дуга, на которую он садится верхом, – и коза готова» (цит. по: [Пропп, 1995, с. 121]). В.Я. Пропп считал, что «маска козы принадлежит к наиболее архаическим» и связывал обычай ряжения в «козу» с земледельческими культурами и культом плодородия, прежде всего «у украинцев и белорусов, чем у великороссов» («между плодородием животных и плодородием земли существенной разницы не делали») [Там же, с. 121–122]. Н.Ф. Сумцов также считает архаические восточнославянские представления о козе отражением земледельческих культов и культа плодородия, связывая этот персонаж с культом Ярилы – языческим богом-оплодотворителем, подателем земных урожаев, иллюстрируя это положение колядкой:

Де коза ходить, там житко родить,
Де не бувае, там вилягае.
(цит. по: [Сумцов, 1996, с. 91]).

Образ медведя в славянской фольклорной традиции также представлен очень широко, хотя и с определенными этнорегиональными особенностями [Гура, 1997, с. 159–177]. «Повсеместно в народных этиологических легендах происхождение медведя связывается с человеком, обращенным Богом в медведя в наказание за какие-либо пропинности» [Там же, с. 160]. Медведь близко знается с нечистой силой, нередко его и называют так же, как лешего [Там же, с. 164]. В Азии и Европе (во всем ареале обитания медведя) весьма устойчивы представления о том, что медведь – это оборотень [Серов, 1983, с. 170]. У восточных славян, особенно у русских, нередки представления и об оборотнях-медведях – колдунах, принимающих медвежий облик, причем оборотничество человека в медведя (и наоборот) часто связано с брачным ритуалом и происходит на свадьбе. Это связано с тем, что «...образу медведя присуща брачная символика, символика плодородия и плодовитости. Она проявляется, в частности, в свадебном обряде, в любовной магии, в лечении бесплодия и т.п.... Помимо свадебного обряда, брачная и продуцирующая символика медведя представлена в целом

ряде других обрядовых и магических действий» [Гура, 1997, с. 166–170]. Фольклорный сюжет о сожительстве («священном браке») медведя и человека присутствует у народов Сибири, Европы, Кавказа, Малой Азии, североамериканских индейцев и реже – у индейцев Южной Америки [Серов, 1983, с. 170–171]. Образ медведя, «связанного с архаичным культом грозного божества», воплощением которого являлись также «“старик”, “хозяин леса”, широко присутствует в русском прикладном искусстве» [Майничева, 2000, с. 90–99].

Интерпретация данного изобразительного сюжета, на наш взгляд, может демонстрировать его связь с глубоко архаичными представлениями, общими для славянского и финно-угорского мировоззрения. О.В. Голубкова приводит многочисленные сведения о культе медведя как в славянской, так и в финно-угорской среде, отмечая, в частности, присутствие медведя в свадебном фольклоре и ритуалах [2009, с. 169–176].

Иконографические особенности изображений на бляхах, несущие в себе совершенно определенные стилистические черты демонических лубочных образов, и анализ сюжета изображения, выполненный в рамках архаической восточнославянской образной и мифоритуальной традиции, дают нам возможность предположительно интерпретировать его либо как языческий свадебный ритуал – «венчание» двух демонических (или скорее – ряженых в демонические образы) персонажей у «дерева», либо как совершение ритуала оборотничества с использованием «дерева» – ветки (возможно – на свадьбе же). При этом в любом варианте интерпретации на бляхах запечатлен самый главный, центральный эпизод действия.

Список литературы

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 томах. – Репринт. – М.: Индрик, 1994а. – Т. 2. – 788 с.

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 томах. – Репринт. – М.: Индрик, 1994б. – Т. 3. – 840 с.

Белова О.В. Бесы, демоны, люциперы // Живая старина. – 1997. – № 4. – С. 8–10.

Белова О.В., Петрухин В.Я. Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. – М.: Наука, 2008. – 263 с.

Велецкая Н.Н. Языческая символика антропоморфной ритуальной скульптуры (к вопросу о генезисе и трансфор-

мации атрибутов в славяно-балканских ритуальных действиях) // Культура и искусство средневекового города. – М.: Наука, 1984. – С. 76–90.

Голубкова О.В. Душа и природа: этнокультурные традиции славян и финно-угров. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2009. – 304 с.

Гончарова Л.Н. Художественные изделия из металла русских мастеров для народов Севера и Сибири (XVIII–XX вв.) // Общественный быт и культура русского населения Сибири. – Новосибирск: Наука, 1983. – С. 106–120.

Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М.: Индрик, 1997. – 912 с. – (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования).

Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: Рос. ин-т истории искусства, 1994. – 233 с.

Майничева А.Ю. Образ медведя в русском прикладном искусстве // Народы Сибири: история и культура. Медведь в древних и современных культурах Сибири. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2000. – С. 90–99.

Малоземова О.В. Традиционные «северные сюжеты» в интерпретации тобольских бронзолитейщиков // Русские старожилы: Мат-лы III Сиб. симп. «Культурное наследие народов Западной Сибири» (11–13 декабря 2000 г., Тобольск). – Тобольск; Омск: Ом. гос. пед. ун-т, 2000. – С. 68–70.

Мурашко О.А., Кренке Н.А. Металлические бляхи-подвески в погребальных комплексах аборигенного населения севера Западной Сибири // Мировоззрение народов Западной Сибири по археологическим и этнографическим материалам. – Томск: Том. гос. ун-т, 1985. – С. 95–99.

Новиков А.В., Новикова О.И., Суховольских Т.В. Металлическая бляха с барельефом из городища Нялинское-1 // Культура русских в археологических исследованиях: сб. науч. ст. в 2 томах / Под ред. Л.В. Татауровой, В.А. Борзунова. – Омск; Тюмень; Екатеринбург: Магеллан, 2014. – Т. II. – С. 132–136.

Островский Г.С. О природе русского городского изобразительного искусства // СЭ. – 1974. – № 1. – С. 104–112.

Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. – СПб.: Азбука; Терра, 1995. – 176 с.

Серов С.Я. Медведь-супруг (вариации обряда и сказки у народов Европы и Испанской Америки) // Фольклор и историческая этнография. – М.: Наука, 1983. – С. 170–190.

Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов: избранные труды. – М.: Вост. лит., 1996. – 296 с. – (Этнографическая библиотека).

Толстой Н.И. Каков облик дьявольский? // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995а. – С. 250–269. – (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования).

Толстой Н.И. Мужские и женские деревья и дни в славянских народных представлениях (Мифологизация грамматического рода) // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995б. – С. 333–340. – (Традиционная духовная культура славян. Современные исследования).

Хромов О.Р. «Безликие злодеи» и «чертяки» русского лубка // Живая старина. – 1997. – № 4. – С. 10–12.

В.А. Новоженов

*Сарыаркинский археологический институт,
Алматы, Казахстан*

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОММУНИКАЦИИ НАСЕЛЕНИЯ СТЕПЕЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ В ЭПОХУ ПОЗДНЕЙ БРОНЗЫ

В последние годы только на территории северной части Центральной Азии, включающей современный Казахстан и Южную Сибирь, открыто более сотни новых памятников наскального искусства, в которых определенно выделен пласт петроглифов эпохи развитой и поздней бронзы [Рогожинский, 2002; 2009]. При этом сложилась совершенно парадоксальная ситуация, когда этот многотысячный корпус изобразительных источников изучается отдельно от раскопанных западнее и южнее – в степных районах Евразии – синхронных археологических памятников и культур.

Изобразительную, фигуративную и мегалитическую традиции уже стратифицированных в социальном плане в этот период местных социумов и развитие этих традиций в пространстве и во времени мы здесь относим к изобразительным коммуникациям. Эти традиции стали важным средством внутренней и внешней активности этих преимущественно кочевых кланов, которые зафиксированы здесь археологическими методами в виде выделенных археологических культур и культурно-исторических общностей. Эти традиции стали надежным индикатором самоидентификации этих социумов, а их изучение и анализ позволяют прояснить многие спорные вопросы этнокультурной истории Центральной Азии.

В свое время предпринимались попытки выделить «сейминско-турбинскую изобразительную традицию» [Пяткин, Миклашевич, 1990], «тамгалинско-саймалы-ташскую» [Самашев, 2010; 2012], однако они оказались не только не связанными с какой-либо археологической культурой или культурно-исторической общностью, но и не определены этнически, а значит

«живут» какой-то своей непонятной и оторванной от создавших их людей жизнью. С методологической точки зрения зачастую происходит подмена понятий: за изобразительную традицию принимается выделенный исследователями локальный изобразительный стиль – манера изображения отдельных персонажей на основе их иконографических особенностей [Ковтун, 2001] или вводятся новые искусственные понятия типа «культурно-исторических ландшафтов», которые по-факту опять же показывают только иконографические особенности локального стиля – плана выражения по Я.А. Шеру [2004], но практически никак не отражают и не описывают собственно изобразительную традицию. Еще большую путаницу вносят попытки сопоставить выделенные таким образом изобразительные стили с локальными археологическими культурами или этапами их развития, материальные свидетельства которых – могильники или поселения – отсутствуют в других регионах Центральной Азии.

Под мегалитической традицией мы здесь понимаем, прежде всего, установку крупных антропоморфных стел, часто с нанесенными на их грани изображениями, или просто сооружение оград, менгиров (стел без изображений) и использование погребальных каменных ящиков и нанесение изображений на их стенки. В широком смысле – изготовление монументальных погребальных сооружений из крупных камней и плит, установку каменных стел-менгиров, геоглифы (на Южном Урале и на севере Казахстана), а также предметы мелкой пластики – миниатюрные антропоморфные скульптуры, представляющие

собой, по-нашему мнению, «портативный» вариант, своеобразную уменьшенную «модель» монументальных антропоморфных изваяний [Новоженов, 2013].

Андроновская изобразительная традиция. Представляется, что она, как и другие изобразительные традиции племен эпохи бронзы Центральной Азии, развивалась на основе яркой и самобытной ямно-афанасьевской изобразительной традиции, носители которой во второй половине III тыс. до н.э. расселились по всему Великому поясу степей Евразии – так называемая северная волна [Он же, 2012а; 2013]. «Южная ветвь» – южный импульс распространения этой изобразительной традиции, древнешумерской в своей первооснове, пришел в Центральную Азию через племена бактрийско-маргианского археологического комплекса [Сарианиди, 2010] в результате взаимодействия между собой древнейших цивилизаций Старого Света: Шумер – Аккад – Элам – Бактрия – Хараппа. Влияние и поразительное сходство сюжетов из раскопок Гонура и петроглифов Центральной Азии уже отмечалось исследователями [Рогожинский, 2011а; Марьшев, 2011] и нашло яркое выражение в древнейших петроглифах Саймалы-Таша в виде самобытного «битреугольного стиля» изображения животных и прежде всего – быков. Соединение этих двух импульсов в Туране, в Урало-Казахстанских степях, на рубеже III и II тыс. до н.э., видимо, и привело к возникновению андроновской изобразительной традиции, нашедшей впоследствии яркое воплощение повсеместно на скалах Центральной Азии.

В последние годы раскопана значительная серия андроновских могильников и поселений в южных регионах Казахстана, в непосредственной близости от храмов – святилищ [Марьшев, Рогожинский, 1991; Курманкулов, Ермолаева, 2011, с. 80; Марьшев, Горячев, 2011]. Это крупные, насчитывающие многие тысячи изображений, скопления петроглифов Карагат (Саусыскандык, Баганалы), Ешикольмес, Баянжурек, Ойжайляу; особенно – Тамгалы [Рогожинский, 2011б] и Баганалы [Самашев и др., 2013], где совершенно очевидно, что петроглифы эпохи развитой бронзы и расположенные рядом андроновские могильники и поселения составляют единый культурный комплекс. Отметим также случаи находок изображений на плитах оград и даже на стенках каменных ящиков в андроновских памятниках – в могильниках Тамгалы и Самара в Сары-Арке [Максимова,

1958, с. 108–110; Рогожинский, 1999; 2011б; Ткачев, 2002]. Таким образом, открыт новый пласт источников, малоизвестный ареал андроновских памятников, которые географически связывают эти ранее разрозненные районы между собой в единую ядро андроновской культурно-исторической общности, а также объединяют их территориально с соответствующими изобразительными памятниками как степей, так и предгорий.

Накоплена уже значительная серия радиоуглеродных калиброванных датировок для этих памятников, которые существенно увеличивают возраст всего блока составляющих андроновскую культурно-историческую общность археологических культур до рубежа III и II тыс. до н.э. [Епимахов, 2005; Епимахов, Хэнкс, Ренфрю, 2005; Чечушкин, Епимахов, 2010]. Определенно выделяются памятники в степном и горно-степном ландшафте, наиболее близкие географически основному ареалу распространения андроновских могильников и поселений в Сары-Арке и петроглифы-святилища, расположенные на периферии – в предгорных и горных ландшафтах на юге и востоке Казахстана, в Прикаспии, на Алтае, в Южной Сибири, в Синцзяне, свидетельствующие о территориальной экспансии и фиксирующие пути внешних коммуникаций андроновской культурно-исторической общности.

Изобразительные ряды и фрагменты кода. «Солнцеволовый» герой – ключевой персонаж андроновской изобразительной традиции. Солярное божество, представляющее богов Солнечной Династии, в андроновских петроглифах соответствует основным функциям мифологической космогонии индоевропейцев, это божество управляет колесницами, как правило, присутствует на алтарных, ключевых композициях изобразительных памятников.

В настоящее время известно более четырех сотен колесничных петроглифов – изображений колесниц на скалах, среди которых явно выделяются индивидуальные (одноместные) повозки архаической конструкции, запряженные парой (тройкой) лошадей и двухместные экипажи, более развитых конструкций с поручнями [Новоженов, 2012а, с. 305–308]. В Урало-Казахстанских степях раскопано, детально изучено и датировано самыми современными методами уже более полусотни андроновских памятников с остатками реальных колесниц, оружия колесничих и их снаряжения [Чечушкин, 2013, с. 14–19].

Очевидно, что артефакты, обнаруженные в андроновских могилах и запечатленные на скалах, есть наиболее яркий диагностирующий признак наличия изобразительной традиции в социуме. Действительно, многие типы вооружения из андроновских могил изображены в многофигурных композициях на скалах: колесницы, копья, палицы-дубины, топоры-чеканы, ножи-кинжалы, щиты и различные по-размерам и формам луки [Самашев, 1992, с. 29, рис. 105; Мургабаев, Елеуов, Самашев, 2006, с. 69, 105, 178; Рогожинский, 2001, с. 29; Новоженов, 2002; 2012б].

Таким образом, фрагменты андроновского изобразительного ряда (кода андроновской изобразительной традиции) реконструируется следующим образом: => «солнцеголовый» персонаж в канонизированных позах (или мужчина с подчеркнутым признаком пола и «хвостом, иногда с «шаром» на конце» => колесница (на колесах со спицами, запряженная конями в стандартной позиции спинами друг к другу, а сама повозка исключительно в позиции «вид сверху») => разные типы вооружения => лошадь с «челкой», детализированной гривой (хвостом) => тучные быки с выгнутыми вперед большими рогами => верблюды => солярная символика (крестообразные знаки) => ...

Стратиграфия. В результате стратиграфических наблюдений выделены два пласта петроглифов, которые взаимосвязаны между собой и представляют, очевидно, последовательное развитие манеры изображения одних и тех же персонажей во времени [Новоженов, 2002].

Для первого пласта характерны фигуры антропоморфных «солнцеголовых» существ, животных со «связанными» ногами, мужчин с «хвостами», подчеркнутым признаком пола. Для этой группы свойственна «натуралистичная» манера изображения, преобладают статичные позы. Это многочисленные сцены охоты с показанными типами вооружения, повозками и колесницами, эrotические сцены, композиции, иллюстрирующие некоторые ритуалы (ашвамедха, раджасуя) и мифы, описанные в Ригведе и Авесте.

Особенностью многих фигур лошадей является подчеркнутая грива, в некоторых случаях – нависающая над головой животных в виде «челки». Этот элемент характерен и для изображений верблюдов. Именно так показаны лошади, запечатленные в бронзе на скульптурных навершиях металлических предметов, главным образом – кинжалов из памятников елуинско-сейминско-

турбинского круга, выделенных в единый тип наиболее ярких образцов такого оружия [Черных, Кузьминых, 1989, с. 122; Кузьминых, 2011].

География аналогий в елуинско-сейминско-турбинском стиле поражает своими масштабами – от мелкой пластики и петроглифов Минусинской котловины и Алтая до южного берега оз. Иссык-куль и до Жетысу (Семиречья), охватывая Урало-Казахстанские степи и территсию Сары-Арки [Винник, Кузьмина, 1981; Акишев К.А., Акишев А.К., 1983; Черников, 1960, с. 85–86, 88; Пяткин, Миклашевич, 1990, с. 147, рис. 1–8]. Найдены они и в Петровско-Синташтинских [Зданович, 1988, с. 138; Генинг В.Ф., Зданович, Генинг В.В., 1992], и в Покровских курганах [Бочкарев, 1986]; на поселении металлургов Акмая в Сары-Арке [Кадырбаев, Курманкулов, 1992, с. 66, рис. 34, 1] и в других местных раннеалакульских памятниках (копье в сочетании с уникальным бронзовым сосудом в могильнике Ащису) [Кукушкин, 2011а, б]. Наконечники копий «с крючком» елуинско-сейминско-турбинского типа обнаружены также в памятниках Центральной равнины Китая [Новоженов, 2012а; Грушин, 2012; Ковалёв, 2002; 2012а]. И это при том, что в перечисленных районах собственно елуинские или сейминско-турбинские памятники неизвестны, но хорошо представлены андроновские и изобразительные.

Очевидно, что немногочисленные елуинско-сейминско-турбинские памятники в лесостепи оставлены группами кузнецов, объединенных по родственному и производственному принципу, с особым кастовым социальным статусом и инкорпорированных в мощные, прежде всего, постабашевские, елуинские, раннеандроновские (позднее – карасукские) этнические образования, а не наоборот, как полагают Е.Н. Черных и С.В. Кузьминых [1989]. Сакральный и кастовый характер профессии кузнеца известен по этнографическим данным почти у всех народов мира.

Приведенная география находок елуинско-сейминско-турбинских изделий в несколько раз территориально превышает собственно ареал предполагаемой локализации и концентрации указанного типа памятников в предгорьях Алтая и может быть связана с территориальным распространением андроновской изобразительной традиции и ее носителей на раннем этапе. Канонизация и классическое оформление этой традиции происходит во второй половине II тыс. до н.э. (в XIII–XI вв.

до н.э.), о чём свидетельствуют синхронные петроглифы Тамгалы (юг Сары-Арки), Баганалы (Каратай) и датировка раскопанных там андроновских поселений и могильников [Рогожинский, 2011б; Самашев и др., 2013, с. 71–88].

Яркая андроновская орнаментальная традиция развивается параллельно с изобразительной по своим собственным коммуникативным правилам. Здесь также выделяется ранний этап, связанный с декорами из раннеандроновских памятников синташтинско-петровского типа, например, из могильника Бестамак [Логвин, Шевнина, 2011, рис. 4, 5]. Классические андроновские орнаменты – заштрихованные треугольники, меандры, бегущая волна, свастика на дне – становятся характерны для памятников середины – третьей четверти II тыс. до н.э. Выделение этнических орнаментальных кодов (устойчивых сочетаний элементов орнамента) и их семантическая интерпретация – задача будущих исследований.

Из многочисленных элементов андроновской орнаментальной традиции, ее орнаментального кода, определенно выделяются заштрихованные равнобедренные треугольники в сочетании с солярными знаками – крестом и свастикой. При этом фестоны из таких заштрихованных треугольников встречаются в декоре посуды и вещей в более ранних археологических культурах повсеместно в степной Евразии – на чемурческих антропоморфных изваяниях и стенках могил [Ковалёв, 2012б], на каменных сосудах, на новотиторовской посуде и на многочисленных «булавках», в декоре рукоятей кинжалов елунинско-сейминско-турбинского типа. Возможно, заштрихованный треугольник есть своеобразный коммуникативный маркер – знак, фиксирующий этническую идентификацию клана, естественно, в сочетании с другими, пока еще не расшифрованными знаками.

Андроновская мегалитическая традиция развивается в погребальных конструкциях могильников, проявляется в изготовлении тщательно обработанных плит каменных ящиков и цист, в постройке оградок могильников из крупных, обработанных каменных плит и в производстве портативных зооморфных (в виде конской головы) и антропоморфных каменных жезлов или пестов [Ченченкова, 2004]. Практически не известна традиция установки крупных менгиров и/или антропоморфных стел.

Карасукская изобразительная традиция. Представляется, что раннеандроновские кланы елунин-

ско-сейминско-турбинского и синташтинско-петровского круга, активно продвигались в первой четверти II тыс. до н.э., на восток вплоть до Ордоса и Центральной равнины Китая. Активное их взаимодействие с местным монголоидным населением, их метисация стали одной из возможных основ, формирующейся во второй половине II тыс. до н.э. карасукской культуры. Под карасукской общностью (социумом) здесь понимается вся свита археологических культур карасукоидного облика: *головко-ирменская, бегазы-дандыбаевская и другие, а также собственно карасукская культура – 1440–1130 (1450–1050) гг. до н.э.*, основные памятники которой локализуются, главным образом, в Южной Сибири, Монголии и Северном Китае (Ордосе), где широко представлены херексыры и оленные камни.

Анализ стиля изображений различных животных и прежде всего оленей в петроглифах эпохи развитой и поздней бронзы ЦА и сопоставление их с материалами кургана Аржан I в Туве, позволили Я.А. Шеру выделить особый стилистический элемент – треугольный выступ на холке животных. Он является определяющим для изображений позднекарасукского времени и соотносится с ранним этапом формирования скифо-сибирского звериного стиля [Шер, 1980]. Предшествующая ему «скелетная» и схематично-упрощенная манера изображения фигур животных, зафиксированная на стенках карасукских могил Минусинской котловины [Ковалёва, 2011, с. 32–42] и широко представленная в петроглифах эпохи бронзы Центральной Азии, связывается нами с активностью карасукоидных племен и определяется как карасукская изобразительная традиция.

Наблюдается отход от статичности изображений в сторону определенной схематизации и придания динамики фигурам. Это проявляется в изменении поз животных, в появлении новых деталей – выступов на холке, склоненных вперед или подогнутых к корпусу ног, стилизованных рогов и округлых контуров фигур. Показаны изображения оленей в позах как бы «стоящих на кончиках копыт». Фигуры животных этого пласта, часто перекрывающие более ранние изображения, имеют характерные иконографические особенности, а именно – выбиты в «скелетном стиле», ноги склонены вперед, отмечается небольшой треугольный выступ на загривке. Часто наблюдается «схематизация» фигур, упрощение стиля и напротив –

полное отсутствие детализации изображений. Видовой состав животных составляют лошади, показанные без гривы и нависающей над лбом «челки», горные козлы, коровы, степные антилопы и олени. К этой группе примыкают изображения коней, переделанные в быков и фигуры животных, узнаваемые по манере изображения, близкой звериному стилю.

Изобразительный код карасукской изобразительной традиции очень похож на андроновский, однако имеет ряд принципиальных отличий. Прежде всего, это касается трактовки образа человека – нет канонизированных изображений «солнцеголовых» персонажей, которые заменяются условным изображением человека без половых признаков и вероятно трансформируются в вид антропоморфных мегалитических сооружений – оленных камней, символизирующих колесничих – первопредков. Показанные на антропоморфных оленных камнях предметы колесничного вооружения и упряжи на поясах этих воинов [Ковалёв, 2001; Волков, 2002] подтверждают это предположение.

О значительной роли колесничих в карасукском обществе наглядно свидетельствуют теперь уже многочисленные находки собственно изображений колесниц на внутренних стенах каменных ящиков – карасукских могил, определенно датированных по найденным материалам [Ковалёва, 2011, с. 49–53]. Вслед за К.А. и А.К. Акишевыми [1978], Д.Г. Савиновым [2002], мы полностью разделяем высказанную ими «колесничную гипотезу», трактующую некоторые конские погребения кургана Аржан I как «имитацию» погребений с колесницами, включая запряжку четверкой лошадей – квадригу. Детальный анализ погребального инвентаря этих могил не вызывает сомнения в его принадлежности к развитым типам снаряжения именно колесничных лошадей [Смирнов, 2012]. Изображение колесницы в очень своеобразной манере обнаружено и на одной из плит кургана Аржан II [Чугунов, 2007; 2008], и на оленном камне из Дарви-сомона в Монголии.

Многочисленные изображения карасукского оружия и деталей колесничного снаряжения на оленных камнях, при этом намеренно сконцентрированных в области пояса и на поясах этих антропоморфных статуй, позволяют связывать эти мегалитические сооружения с карасукской общностью и развитием во времени ямно-афанасьевской, а затем и окуневской антропоморфной ме-

галитической традиции. Кроме установки оленевых камней, карасукская мегалитическая традиция проявилась в строительстве монументальных погребальных сооружений – мавзолеев, радиально-кольцевых херексуров [Епимахов, 2008, с. 93–95], высоких оград, а в мелкой пластике – в статуэтках из Байкалова II и Торгажака [Ковалёва, 2011, рис. 7А].

Особенность карасукских колесничных петроглифов состоит в изображении упряженых лошадей в профильной проекции (в позиции «одно над другим») при том, что собственно колесница может быть показана не только в традиционном ракурсе – «вид сверху». Карасукские колесницы часто показаны распряженными; очень часто сочетаются с изображениями оленей (Монголия, Минусинская котловина) и сюжетом «коны у мирового дерева». Появляются триги и квадриги. Кони также показаны условно, без дополнительной детализации особенностей экстерьера. Встречаются изображения тучных быков и очень редко – верблюдов.

В целом, фрагменты карасукского изобразительного кода (ряда) реконструируются следующим образом: ... => условное изображение человека, часто без половых различий и детализации => предметы вооружения (на оленных камнях) => колесница с особой манерой изображения упряженых коней (или распряженная) => условное изображение лошади => олень с ветвистыми рогами => массивный бык => разнообразные знаки => ...

Таким образом, в изобразительных памятниках энеолита и ранней бронзы Центральной Азии выделяется ямно-афанасьевская изобразительная традиция [Новоженов, 2013]; в петроглифах эпохи развитой и поздней бронзы определены два хронологических и стилистических пласта, соотнесенных с первой половиной – третьей четвертью II тыс. до н.э. и второй половиной II – первой половиной I тыс. до н.э., и которые могут быть связаны с андроновскими и карасукскими (карасукоидными) племенами и изобразительными традициями соответственно.

В Урало-Казахстанских степях на рубеже III и II тыс. до н.э. возникает, а в первой половине – середине II тыс. до н.э. активно распространяется в восточном (северо-восточном) и южном (юго-западном) направлениях, по степным и предгорным просторам Центральной Азии мощная и мобильнаяprotoцивилизация животноводов [Черных, 2009]. Носители ее владели рядом

прогрессивных для того времени навыков и инноваций, обеспечивавших им явное конкурентное преимущество. Сложился комплексный тип хозяйства [Епимахов, 2005], ориентированный на разные виды промыслов, сообразный природно-географическим нишам, ориентированный на животноводство (прежде всего коневодство – до 70 % поголовья в стадах) [Грушин, 2011] и земледелие – в долинах небольших рек и предгорьях, где имелись соответствующие природно-климатические условия. Количество населения в таких экологических нишах было немногочисленным и естественным образом ограниченным [Евдокимов, 2001].

В недрах этих генетически родственных, но этнически уже различных социумов [Новоженов, 2012в] развивалась коммуникативная потребность передачи знаний, обучения, самоидентификации и мифотворчества. Применительно к земледельческим цивилизациям письменность является непременным таким классификатором. Кочевые же народы традиционно развивали вербальную традицию, основанную на «образном» восприятии окружающего мира. Очевидно, что рассмотренные выше коммуникации есть своеобразная «протописьменность» этой мобильнойprotoцивилизации, достигшей в своем социальном развитии стадии вождества [Бочкарёв, 2012, с. 19].

Многочисленные местонахождения петроглифов, обнаруженные на этой обширной территории и датированные эпохой бронзы, представляются центрами коммуникации ямно-афанасьевских, окуневских, андроновских, карасукских кланов между собой и богами, храмами под открытым небом, где совершались соответствующие ритуалы, коллективные мистерии, праздники, поиск жен. Последняя функция была особенно актуальной в условиях разрозненного и удаленного друг от друга способа обитания этих кланов в степи и постоянно стимулировала коммуникативные потребности социума в целях сохранения собственной идентичности и развития своих изобразительных коммуникаций.

Список литературы

Акишев К.А., Акишев А.К. Проблема хронологии раннего этапа сакской культуры // Археологические памятники Казахстана. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1978. – С. 38–63.

Акишев К.А., Акишев А.К. Древнее золото Казахстана. – Алма-Ата: Онер, 1983. – 34 с.

Бочкарев В.С. К вопросу о хронологическом соотношении Сейминского и Турбинского могильников // Проблемы археологии Поднепровья. – Днепропетровск: Изд-во Днепропетровск. гос. ун-та, 1986. – Вып. 3. – С. 107–109.

Бочкарёв В.С. О некоторых характерных чертах эпохи бронзы Восточной Европы // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями: мат-лы конф. к 110-летию М.П. Грязнова. – СПб.: ИИМК РАН; Периферия, 2012. – Т. 2. – С. 13–24.

Винник Д.Ф., Кузьмина Е.Е. Второй Каракольский клад // КСИА. – 1981. – Вып. 167. – С. 48–53.

Волков В.В. Олennые камни Монголии. – М.: Науч. мир, 2002. – 248 с.

Генинг В.Ф., Зданович Г.Б., Генинг В.В. Синташта. Археологический памятник арийских племен Урало-Казахстанских степей. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1992. – Т. 1. – 407 с.

Грушин С.П. Реконструкция состава стада поселка эпохи ранней бронзы Костенкова избушка в Верхнем Приобье // Маргулановские чтения 2011 года. – Астана: Евразийский нац. ун-т им. Л.Н. Гумилева, 2011. – С. 411–413.

Грушин С.П. Наконечники копий сейминско-турбинского типа Обь-Иртышского междуречья // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями: мат-лы Междунар. науч. конф. к 110-летию М.П. Грязнова. – СПб.: ИИМК РАН; Периферия, 2012. – Т. 2. – С. 224–228.

Евдокимов В.В. Эпоха бронзы степей Центрального и Северного Казахстана: автореф. д-ра ист. наук. – Алматы, 2001. – 36 с.

Епимахов А.В. Ранние комплексные общества севера Центральной Евразии (по материалам могильника Каменный Амбар-5). – Челябинск: Изд-во Юж.-Урал. гос. ун-та, 2005. – Кн. 1, электронное приложение. – Ч. 1–2.

Епимахов А.В. «Горизонт колесничных культур» бронзового века: оценка эвристических возможностей // Изв. Челяб. науч. центра. – 2008. – Вып. 1 (39). – С. 93–96.

Епимахов А.В., Хэнкс Б., Ренфро К. Радиоуглеродная хронология памятников бронзового века Зауралья // РА. – 2005. – № 4. – С. 92–102.

Зданович Г.Б. Бронзовый век Урало-Казахстанских степей. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. – 184 с.

Кадырбаев М.К., Курманкулов Ж. Культура древних скотоводов и металлургов Сары-Арки (по материалам Северной Бетпак-Далы). – Алматы: Гылым, 1992. – 247 с.

Ковалёв А.А. О происхождении культуры олennых камней // Евразия сквозь века. – СПб., 2001. – С. 160–166.

Ковалёв А.А. О происхождении комплекса форм бронзовых лезвийных изделий Древнего Китая (эпохи Ся-Шан) // Степи Евразии в древности и средневековье. – СПб.: ИИМК РАН, 2002. – Кн. I. – С. 158–164.

Ковалёв А.А. Древнейшие европейцы в сердце Азии: чимурческий феномен как ключ к решению проблемы тохарской прародины // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями: мат-лы Междунар. науч. конф. к 110-летию М.П. Грязнова. – СПб.: ИИМК РАН; Периферия, 2012а. – Т. 2. – С. 49–56.

Ковалёв А.А. Древнейшие статуи Чемурчека и прилегающих территорий. – СПб.: [б.и.], 2012б. – 160 с.

Ковалёва О.В. Наскальные рисунки эпохи поздней бронзы Минусинской котловины. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 160 с.

Ковтун И.В. Изобразительные традиции эпохи бронзы Центральной и Северо-Западной Азии. Проблемы генезиса и хронологии иконографических комплексов Северо-Западного Саяно-Алтая. – Новосибирск: ИАЭТ СО РАН, 2001. – 184 с.

Кузьминых С.В. Сейминско-турбинская проблема: новые материалы // КСИА. – 2011. – Вып. 225. – С. 240–263.

Кукушкин И.А. Металлические изделия раннеандроновского могильника Ащису // РА. – 2011а. – № 2. – С. 110–116.

Кукушкин И.А. Археологические комплексы Казахстана с колесничной атрибутикой. Новый аспект в археологии бронзы Казахстана // Свидетели тысячелетий: археологическая наука Казахстана за 20 лет. – Алматы, 2011б. – С. 97–113.

Курманкулов Ж.К., Ермолаева А.С. Археология эпохи бронзы в независимом Казахстане // Свидетели тысячелетий: археологическая наука Казахстана за 20 лет. – Алматы, 2011. – С. 69–84.

Логгин А.В., Шевнина И.В. Об одном синташтинском погребальном комплексе могильника Бестамак // Археология Казахстана в эпоху независимости: итоги и перспективы: мат-лы Междунар науч. конф., посвящ. 20-летию независимости Республики Казахстан и 20-летию Ин-та археологии им. А.Х. Маргулана КН МОН РК. – Алматы, 2011. – Т. 1. – С. 349–360.

Максимова А.Г. Наскальные изображения ущелья Тамгалы // Вестн. АН КазССР. – 1958. – № 9. – С. 108–116.

Марьяшев А.Н. Наскальные изображения Казахстана: итоги 20-летнего изучения и проблемы // Археология Казахстана в эпоху независимости: итоги и перспективы: мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 20-летию независимости Республики Казахстан и 20-летию Ин-та археологии им. А.Х. Маргулана КН МОН РК. – Алматы, 2011. – Т. 1. – С. 36–40.

Марьяшев А.Н., Горячев А.А. Итоги изучения памятников эпохи бронзы Жетысу // Свидетели тысячелетий: археологическая наука Казахстана за 20 лет. – Алматы, 2011. – С. 313–337.

Марьяшев А.Н., Рогожинский А.Е. Наскальные изображения в горах Ешикольмес. – Алма-Ата: Гылым, 1991. – 48 с.

Мургабаев С., Елеуов М., Самашев З. Үлкен Қаратай петроглифтері. // ҚазҰУ Хабаршысы. Тарих сериясы. – Алматы, 2006. – № 3 (42). – Б. 68–73.

Новоженов В.А. Петроглифы Сары-Арки. – Алматы: Изд-во ИА им. А.Х. Маргулана КН МОН РК, 2002. – 125 с.

Новоженов В.А. Чудо коммуникации и древнейший колесный транспорт Евразии. – М.: Тайс, 2012а. – 500 с.

Новоженов В.А. Андроновская изобразительная традиция: конец мифа? (методологический аспект) // Археология и история Сары-Арки. – Караганда: Изд-во Кар. гос. ун-та, 2012б. – С. 114–145.

Новоженов В.А. Заметки по этнокультурной истории племен эпохи бронзы Центральной Азии // Материалы и исследования по культурогенетическим процессам на территории древнего и средневекового Казахстана. Полевые

материалы и исследования кафедры археологии, этнологии и музеологии КазНУ им. Аль-Фараби. – Алматы: Казак университеті, 2012в. – Вып. 2. – С. 44–67.

Новоженов В.А. Ямно-афанаьевские изобразительные коммуникации населения Сары-Арки в эпоху ранней бронзы // Материалы республиканской научно-практической конференции «V Оразбаевские чтения: отечественная археология и этнология: исследования, открытия и интерпретации». 26–27 апреля 2013 г. – Алматы: Казак университеті, 2013. – С. 100–117.

Пяткин Б.Н., Миклашевич Е.А. Сейминско-турбинская изобразительная традиция: пластика и петроглифы // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. – М.: Наука, 1990. – С. 146–153.

Рогожинский А.Е. Могильники эпохи бронзы урочища Тамгалы // История и археология Семиречья. – Алматы, 1999. – С. 7–43.

Рогожинский А.Е. Изобразительный ряд петроглифов эпохи бронзы святилища Тамгалы // История и археология Семиречья. – Алматы, 2001. – Вып. 2. – С. 7–44.

Рогожинский А.Е. Изучение и сохранение памятников наскального искусства в Казахстане (итоги и перспективы на рубеже столетий) // Вестн. САИПИ. – Кемерово, 2002. – Вып. 5. – С. 12–20.

Рогожинский А.Е. Наскальные изображения «солицеголовых» из Тамгалы в контексте изобразительных традиций бронзового века Казахстана и Средней Азии // Материалы и исследования по археологии Кыргызстана. – Бишкек, 2009. – Вып. 4. – С. 53–65.

Рогожинский А.Е. Образы и реалии древнеземледельческой цивилизации Средней Азии в наскальном искусстве эпохи бронзы Южного Казахстана и Семиречья // Наскальное искусство в современном обществе: мат-лы междунар. науч. конф. – Кемерово: Кузбассвязиздат, 2011а. – С. 87–99.

Рогожинский А.Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы. – Алматы, 2011б. – 342 с.

Савинов Д.Г. Ранние кочевники верхнего Енисея: Археологические культуры и культурогенез. – СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та, 2002. – 257 с.

Самашев З.С. Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. – Алма-Ата: Гылым, 1992. – 288 с.

Самашев З. Петроглифы Казахстана. – Алматы: Өнер, 2006. – 200 с.

Самашев З. Наскальные изображения Казахстана как исторический источник: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. – Алматы, 2010. – 59 с.

Самашев З. Наскальные изображения Жетысу. Баянжурук. – Астана: Изд. группа филиала Ин-та археологии им. А.Х. Маргулана, 2012. – 240 с.

Самашев З., Байтлеу Д., Кариев Е., Мургабаев С. Исследование археологического комплекса Баганалы в Шиеллинском районе Кызылординской области // Археологические исследования степной Евразии: сб. статей к 70-летию В.В. Евдокимова. – Караганда: Изд-во Кар. гос. ун-та, 2013. – С. 71–88.

Сарианиди В.И. Задолго до Заратуштры. Археологические доказательства протозороастризма в Бактрии и Маргигане. – М.: Старый сад, 2010. – 200 с.

Смирнов Н.Ю. На чем ездил аржанский «царь»? // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с

древними цивилизациями: мат-лы конф. к 110-летию со дня рождения выдающегося российского археолога М.П. Грязнова. – СПб.: ИИМК РАН; Периферия, 2012. – Т. 2. – С. 424–431.

Ткачев А.А. Центральный Казахстан в эпоху бронзы. – Тюмень: Тюм. гос. нефтегаз. ун-т, 2002. – Ч. 1. – 289 с.; Ч. 2. – 243 с.

Ченченкова О.П. Каменная скульптура лесостепной Азии эпохи палеометалла III–I тыс. до н.э. – Екатеринбург: Тезис, 2004. – 336 с.

Черников С.С. Восточный Казахстан в эпоху бронзы // МИА. – 1960. – № 88. – 272 с.

Черных Е.Н. Степной пояс Евразии: Феномен кочевых культур. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 624 с.

Черных Е.Н., Кузьминых С.В. Древняя металлургия Северной Евразии. – М.: Наука, 1989. – 320 с.

Чечушкин И.В. Колесничный комплекс эпохи поздней бронзы степной и лесостепной Евразии (от Днепра до Иртыша): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 2013. – 27 с.

Чечушкин И.В., Епимахов А.В. Колесницы и упряжь как культурный индикатор эволюции коневодства. Колесничный комплекс Урало-Казахстанских степей // Кони, колесницы и колесничие степей Евразии. – Екатеринбург: ИЭРиЖ УрО РАН, 2010. – С. 182–229.

Чугунов К.В. Олennые камни и стелы в контексте элитных комплексов Саяно-Алтая // Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии. – Барнаул: Азбука, 2007. – С. 109–112. – (Тр. САИПИ; вып. 3).

Чугунов К.В. Плиты с петроглифами в комплексе кургана Аркан-2 (к хронологии аржано-маэмирского стиля) // Тропою тысячелетий: сб. науч. тр., посвящ. юбилею М.А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – С. 53–69.

Шер Я.А. Ранний этап скифо-сибирского звериного стиля // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. – Кемерово: Изд-во Кем. гос. ун-та, 1980. – С. 344–346.

Шер Я.А. Стиль в первобытном искусстве // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции: мат-лы тематической науч. конф. – СПб., 2004. – С. 9–13.

Т.Ю. Номоконова¹, О.И. Горюнова²

¹Университет Британской Колумбии,
Ванкувер, Канада

²Иркутская лаборатория археологии и палеоэкологии
ИАЭТ СО РАН,
Иркутск, Россия

ОБРАЗ НЕРПЫ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО НАСЕЛЕНИЯ ПРИБАЙКАЛЬЯ (НЕОЛИТ – БРОНЗОВЫЙ ВЕК)

Наскальные рисунки и скульптуры малых форм в материалах памятников Прибайкалья неолита – бронзового века включают в основном образы лося и рыб, а также антропоморфные изображения [Окладников, 1950, 1955; Студзицкая, 1987; Горюнова, Новиков, 2012]. По сравнению с ними образ нерпы* встречается достаточно редко, хотя это животное было важным источником питания древнего населения Прибайкалья на протяжении всего голоценса. В настоящее время известно 6 местонахождений, содержащих находки с изображением нерп: Шишкинские писаницы, Малая Лударская пещера, могильники Идан и Шаманка II, поселения Смородовая Падь и Саган-Заба II. Они дают интересную информацию о мировоззрении древнего населения Прибайкалья и восприятии ими этого вида животных.

Среди наскальных рисунков Прибайкалья нерпы есть лишь на Шишкинских писаницах, расположенных на правом берегу р. Лены, на 225 км к северо-востоку от г. Иркутска [Мельникова и др., 2012, с. 92–93, 99]. Образ нерпы присутствует на трех композициях. Две из них содержат еще и изображения лосей. Одна композиция включает только изображения трех нерп, одновременно выступающих в качестве личин (см. *рисунок, 1*). Вероятно, изображения можно отнести к бронзовому веку. Рисунки выполнены комбинацией: про-

тирка + полировка + гравировка. Животные изображены вертикально (головой вверх), в полный рост (высота до 60 см, ширина до 20 см). Детально, но стилизовано, прорисованы веретенообразное туловище, небольшая узкая мордочка, глаза, пасть и ласты животных. Некоторые рисунки схематичны.

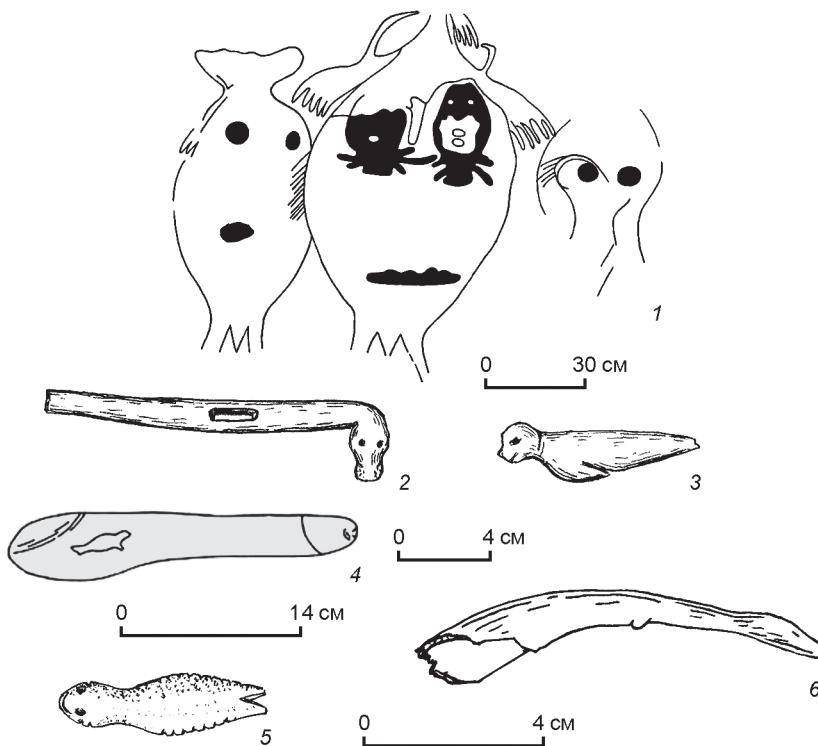
В композиции из трех нерп наиболее реалистично центральное изображение. Дополнительно у животных нарисованы глаза и рот (личины). Глаза центральной фигуры оформлены в виде двух масок, возможно, изображающих головы нерп.

В пещере Малая Лударская на Северном Байкале (480 км к северо-востоку от г. Иркутска) найдена галька в форме фаллоса (длина 28 см) с изображением нерпы (см. *рисунок, 4*). Галька обнаружена у входа в пещеру, в компрессионном слое, содержащем находки неолита – железного века [Хлобыстин, 1964]. Полное изображение нерпы (длина 4,5 см) вырезано на широком конце изделия. Животное показано в профиль. Его голова повернута в сторону узкого конца гальки (головки фаллоса). Прорисованы глаза, усы и ласты животного. Нерпа показана в позе наблюдения, когда животное лежит на льду или камнях и осматривает окружающую обстановку.

На могильнике Идан и стоянке Смородовая Падь найдены две небольшие скульптурки нерп.

Могильник Идан находился в 39 км к северу от г. Иркутска, на берегу р. Ангары. Фигурка нерпы (длина 11,3 см), вырезанная из кости или рога,

*Нерпа – единственный вид тюленей, обитающий в пресной воде озера Байкал в Восточной Сибири.



Древние изображения и скульптуры нерп с памятников Прибайкалья.
 1 – Шишклинские писаницы (по: [Мельникова и др., 2012, с. 93]); 2 – Шаманка II (по: [Базалийский и др., 2006, с. 94]); 3 – Идан (по: [Рыгдылон, Хороших, 1958]); 4 – Малая Лударская пещера (по: [Хлобыстин, 1964]); 5 – Смородовая Падь (по: [Кушнарева, Хлопин, 1992]);
 6 – Саган-Заба II (по: [Горюнова, Новиков, 2012]).

найдена в пяти метрах от погребения позднего бронзового века [Рыгдылон, Хороших, 1958]. Животное изображено в профиль (см. рисунок, 3). Хорошо моделирована голова с удлиненной мордочкой и передние ласты. Показаны круглые глаза, прочерчен рот, выделен нос животного. Судя по наклону головы и общей позе, можно предположить, что нерпа изображена в спящем (древлющем) состоянии, часто наблюдавшемся во время залежек нерп на льду поздней весной или на камнях летом.

На стоянке Смородовая Падь (юго-западное побережье оз. Байкал, в 65 км к юго-востоку от г. Иркутска) скульптурка нерпы обнаружена в хронологически смешанном слое неолита – бронзового века [Кушнарева, Хлопин, 1992]. Фигурка выполнена из черного камня. Ее длина составила 4,6 см. По очертаниям тела, головы и позиции глаз животное напоминает нерпу (вид сверху), показанную весьма схематично (см. рисунок, 5). По боковым сторонам и брюшку выполнены насечки, расположенные наклонно к основной оси тела. Животное показано со спины, в вытянутой позе. Так выглядит плавающая в воде

нерпа, когда видны только голова и часть тела.

Два изображения головы нерпы вырезаны на концах рукоятей. Одно из них найдено в ранненеолитическом погребении 18 могильника Шаманка II, расположенного на южной оконечности оз. Байкал, в 75 км к юго-западу от г. Иркутска [Базалийский и др., 2006]. Голова нерпы располагается перпендикулярно стержню рукояти (см. рисунок, 2). Длина всего изделия составляет 15 см. Морда животного выполнена в реалистической манере: круглые глаза с ресницами, расширенные ноздри и усы; переданы характерные очертания головы.

Второе изображение головы нерпы вырезано на конце костяной (роговой) рукояти ложки, обнаруженной в неолитическом слое III стоянки Саган-Заба II (раскопки А.П. Окладникова 1974 г.) [Окладников, 1975; Горюнова, Новиков, 2012]. Памятник распола-

гается на западном побережье озера Байкал, в 155 км к СВВ от г. Иркутска. Длина сохранившейся части изделия составляет 9 см. Ручка ложки выполнена в виде вытянутой шеи и рельефно выделенной головы нерпы (см. рисунок, 6). Рукоять отделена от резервуара ложки небольшими симметричными выступами, вероятно, изображающими передние ласты животного. Древний резчик, при всем схематизме передачи образа, отразил основные черты нерпы, а вытянутость пропорций придала изображению стремление вперед (поза плывущей нерпы).

В целом, изображения нерп указывают на особое отношение древнего человека к этому животному. Все исследованные скульптуры варьируют по стилю, детализации и точности передачи образа. Наиболее реалистичны полные фигуры нерп из пещеры Малая Лударская и могильника Идан. Животные показаны в профиль. Тщательно переданы очертания тела, головы, глаз и ласт. Поражает реалистичностью вырезанная голова нерпы из погребения Шаманка II. Более схематичны скульптуры из Смородовой Пади и Саган-Забы II, однако они передают основные признаки плывущей

нерпы. Необходимо отметить, что все изображения нерп этимологически значимы, т.к. отражают знания людей о позах животных: на льду или камнях, в спящей или настороженно-обозревающей позиции, плывущими в воде и др.

Среди всех образов нерпы выделяются наскальные рисунки. Изображения содержат не только основные черты животного (веретенообразное туловище, маленькую узкую мордочку, ласты и т.д.), но и мифологические элементы. Это четко прослеживается на композиции из трех нерп, туловища которых дополнены изображениями личины и глаз-личин, что делает образ фантастическим. Так проявляется сочетание абстрактной и образной символик, что характерно для искусства бронзового века [Студзицкая, 1987].

Образ нерпы, вырезанный на гальке, подработанной под фаллос, интересен не только его присутствием на предмете, отождествленном с мужским половым органом. Нахodka сделана возле пещеры, а у бурят вход в пещеру ассоциируется с женским половым органом, местом обитания предков. Сюда приходили люди почтить предков и получить возможность завести ребенка [Батоева и др., 2002]. Видимо, это изделие связано с фаллическим культом плодородия.

Скульптурные изображения нерп могли служить амулетами и оберегами, что было широко распространено среди народов Сибири [Алексеев, 1975; Жамбалова, 2000; Батоева и др., 2002]. Эти образы часто ассоциируются со здоровьем, благополучием и успехом в охоте. Обычно такие предметы были частью охотничьего снаряжения или одежды.

Таким образом, в искусстве неолита – бронзового века Прибайкалья отношение к образу нерпы было особым (культовым). Начиная с бронзового века, фиксируется мифологизация данного персонажа, ярко проявившаяся на Шишклинских писаницах.

Список литературы

Алексеев Н.А. Традиционные религиозные верования якутов в XIX – начале XX вв. – Новосибирск: Наука, 1975. – 200 с.

Базалийский В.И., Ливерс А.Р., Хаверкорт К.М., Пежемский Д.В., Тютрин А.А., Туркин Г.В., Вебер А.В. Ранне-неолитический комплекс погребений могильника Шаманка II (по материалам раскопок 1998–2003 гг.) // Изв. лаборатории древних технологий. – Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2006. – Вып. 4. – С. 80–103.

Батоева Д.Б., Галданова Г.П., Николаева Д.А., Скрынникова Т.Д. Обряды в традиционной культуре бурят. – М.: Вост. литература, 2002. – 222 с.

Горюнова О.И., Новиков А.Г. Скульптура малых форм в искусстве неолита и бронзового века Приольхонья (оз. Байкал) // Археолого-этнографические исследования Северной Евразии: от артефактов к прочтению прошлого. – Томск: Аграф-Пресс, 2012. – С. 83–90.

Жамбалова С.Г. Профанный и сакральный миры Ольхонский бурят (XIX–XX вв.). – Новосибирск: Наука, 2000. – 394 с.

Кушнарева К.Х., Хлопин И.Н. Раскопки поселений на юго-западном побережье Байкала // Древности Байкала. – Иркутск: Изд-во ИрГУ, 1992. – С. 84–91.

Мельникова Л.В., Николаев В.С., Демьянович Н.И. Шишклинская писаница. – Иркутск: Изд-во Ин-та земной коры СО РАН, 2012. – Т. 2: Природные условия формирования плоскостей, основные сюжеты и датировка, семантика древних образов и объекта в целом. – 288 с.

Окладников А.П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – Ч. 1–2. – 412 с. – (МИА; № 18).

Окладников А.П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – Ч. 3. – 347 с. – (МИА; № 43).

Окладников А.П. Отчет о раскопках многослойного неолитического памятника в бухте Заган-Заба в 1974 г. // Архив ИА АН СССР; Р-1, № 5567. – Новосибирск, 1975. – 60 с.

Рыгдылон Е.П., Хороших П.П. Погребения в местности Идан (Восточная Сибирь) // СА. – 1958. – № 3. – С. 184–185.

Студзицкая С.В. Искусство Восточной Сибири в эпоху бронзы // Археология СССР: эпоха бронзы лесной полосы СССР. – М.: Наука, 1987. – С. 344–350.

Хлобыстин Л.П. О древнем культе нерпы на Байкале // КСИА. – 1964. – Вып. 101. – С. 35–37.

В.В. Питулько¹, Е.Ю. Павлова²

¹Институт истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург

²Арктический и антарктический НИИ,
Санкт-Петербург, Россия

ИСКУССТВО ЯНСКОЙ СТОЯНКИ (ДИАДЕМЫ И БРАСЛЕТЫ)

При раскопках Янской стоянки в низовьях р. Яны получена наиболее значительная по объему и разнообразию коллекция предметов, отражающих различные проявления символической деятельности палеолитического человека в эпоху, предшествующую последнему ледниковому максимуму (ок. 28 тыс. л.н.). Раскопки, проведенные в 2002–2013 гг. в пункте Северном, дали как массовые (тысячи предметов), так и уникальные (единичные) находки [Pitulko et al., 2013]. Помимо данных категорий можно выдлить серийные формы, представленные десятками или несколькими сотнями экземпляров.

К массовым изделиям относятся бусы из бивня и кости, а также подвески из зубов животных (преимущественно копытных) [Питулько и др. 2012а]. Уникальные предметы включают фрагменты двух декорированных сосудов из бивня мамонта и один целый сосуд, подвески из камня и янтаря, орнаментированные кости [Pitulko et al. 2012] и небольшой фрагмент бивня мамонта с сюжетной гравировкой [Питулько и др. 2012б; Pitulko et al. 2012]. Серийные изделия представлены схематизированными зооморфными скульптурными изображениями из оснований сброшенных рогов северного оленя, а также «диадемы» (N=247), которые вместе с бусами входят в категорию личных украшений. Целые (или археологически целые) предметы единичны. В большинстве случаев мы имели дело с фрагментами. «Браслеты» (см. рисунок, 23–26) встречены только в виде фрагментов (N=66) крайне небольшого числа (несколько десятков) готовых изделий.

Диадемы (налобные обручи) представлены в палеолитических материалах Евразии достаточно широко. Они найдены в Костенках [Абрамова, 1962], Авдеево [Gvozdover, 1995], Мальте [Абрамова, 1962] и иных памятниках, в основном несколько более «молодых», чем Янская стоянка. Как пишет З.А. Абрамова, именно мальтинские находки М.М. Герасимова позволили идентифицировать данную категорию украшений. Однако при изучении находок с ряда памятников (например, Мезин [Шовкопляс, 1965] и Сунгирь морфологически близкие изделия столь же обоснованно интерпретированы как сложносоставные браслеты, выполненные из узких полос. Функциональное различие представляется непринципиальным, тем более, что на Янской стоянке и, например, в Мезине найдены широкие браслеты иной конструкции.

В коллекции с Янской стоянки 247 диадем (целых изделий и фрагментов). В целом, она включает 175 отдельных орнаментированных предметов, 47 изделий без орнамента и 13 заготовок. Имеется одна абсолютно целая и 5 практически целых диадем (на незначительную длину обломан один из концов с отверстием).

Большинство изделий орнаментировано. Выделено 9 типов диадем. Определяющими чертами стали число, расположение, графическое исполнение и конфигурация линий орнамента. Для каждого типа определены группы орнаментов с особыми характерными признаками. Орнамент состоит из штрихов и точек, расположенных линейно, параллельных краю, часто по продольной оси предмета. Значительно реже встречается линейно-волнистое

расположение узора, а также орнамент из поперечных линий, прочерченных или составленных из близко расположенных наколов. В отдельных случаях сложные геометрические композиции образованы из прямоугольников. Штрихи, составляющие орнамент, нанесены гравировкой или прочерчиванием, а также образованы рядами наколов. Встречаются орнаменты из разреженных точек. Специфический элемент орнамента – фигуры в виде литеры «А». Очевидно, это – антропоморфный символ, в редких случаях ограничивающий орнаментальное поле. В качестве такого ограничителя могут выступать и парные поперечные линии (см. *рисунок*).

Тип 0 включает заготовки диадем, их фрагменты (13 ед.) и части готовых изделий без орнамента (N=60; 47 ед.).

Тип 1 объединяет изделия с самым простым, но наиболее распространенным орнаментом (N=91). Определяющим признаком является линейное расположение элементов орнамента по центральной продольной оси диадемы. Тип 1 включает 5 групп, в которых линия орнамента образована: точками (группа 1.1); перпендикулярными осевой линии (вертикальными) штрихами (группа 1.2); наклонными штрихами (группа 1.3); горизонтальными штрихами (группа 1.4); сдвоенными точками (группа 1.5).

Тип 2 (N=27) характеризует изделия с одной линией орнамента вдоль одного продольного края. Линия выполнена единичными точками (группа 2.1), сдвоенными точками (группа 2.2), короткими штрихами (группа 2.3).

Тип 3 (N=12) включает диадемы, украшенные одной волнистой линией орнамента, образованной точками (группа 3.1), вертикальными и субвертикальными короткими штрихами (группа 3.2), комбинацией точек и коротких вертикальных штрихов (группа 3.3), вертикальными и горизонтальными штрихами, формирующими ленту (группа 3.4).

Тип 4 (N=18) объединяет изделия, декорированные двумя проходящими по краям вдоль продольной оси линиями орнамента, образованного точками (группа 4.1), а также вертикальными, субвертикальными и наклонными штрихами (группа 4.2). Есть диадемы с орнаментом в виде одной линии вертикальных штрихов, а другой – горизонтальных штрихов (группа 4.3). Встречается также сочетание линии вертикальных штрихов и линии строенных точек (группа 4.4). Следующий вариант: одна линия образована точками, а другая – горизонтальными штрихами (группа 4.5).

Тип 5 (N=9) характеризуется тремя линиями орнамента: двумя одинаковыми по краям диадемы и одной – по центральной продольной оси. Обе линии по краям могут быть образованы короткими вертикальными штрихами, а средняя – горизонтальными штрихами, нанесенными по продольной оси изделия (группа 5.1). Иногда краевые линии имеют тот же рисунок, что и в предыдущей группе, а средняя выполнена точками (группа 5.2). Линии по краям некоторых диадем представляют собой пунктир из горизонтальных штрихов, а средняя линия сформирована короткими вертикальными штрихами (группа 5.3).

Тип 6 (N=7; 7 ед.) выделен по ориентации линий орнамента перпендикулярно или наклонно продольной осевой линии диадемы. Линии нанесены от одного края предмета до другого. Регулярные параллельные линии могут быть выполнены точками или очень короткими штрихами перпендикулярно продольной оси изделия (группа 6.1), а также пунктиром штрихов, осуществленных набивкой точками и ориентированных наклонно к продольной оси (группа 6.2). Есть диадемы, декор которых составляют наклонные к продольной оси повторяющиеся пары или тройки тонко прочерченных линий (группа 6.3). На некоторых изделиях отдельные прочерченные пары линий перпендикулярны диадемы (группа 6.4). Встречаются диадемы с декором из наклонных линий, нанесенных пунктиром в виде зигзага (группа 6.5).

Диадемы и их фрагменты, характеризующиеся названными типами орнамента, многочисленны. Могут быть выделены два типа изделий со своеобразной сложной орнаментацией. К *типу 7* относятся диадемы (12 ед.) со сложно-комбинированным регулярным геометрическим орнаментом. *Тип 8* представлен изделиями (9 ед.) со сложным нерегулярным орнаментом. Предметы, относящиеся к группам 7 и 8, единичны.

Учтены следующие основные метрические характеристики диадем: длина, ширина в средней части, ширина у концов, толщина, диаметр отверстий. Длина целой диадемы равна 262 мм, ширина средней части – 7,2 мм, ширина концов – 5,9 мм. Длина заготовки составляет 249 мм. Длина фрагментов диадем различна, изменяясь в широких пределах. Так, длина почти целых диадем варьирует от 113 до 157 мм, а длина фрагментов – от 3 до 149,5 мм. Ширина средней части диадем изменяется от 3 до 23,8 мм, ширина у концов – от 2,7 до 16,6 мм, а толщина – от 0,3 до 3,6 мм. Сверление



Диадемы (1–22) и браслеты (23–26) с Янской стоянки.

1 – заготовка диадемы (тип 0); 2–22 – фрагменты диадем (2 – тип 1, группа 1.1; 3, 4 – тип 1, группа 1.2; 5, 6 – тип 1, группа 1.3; 7 – тип 1, группа 1.4; 8 – тип 2, группа 2.3; 9 – тип 3, группа 3.1; 10 – тип 3, группа 3.2; 11 – тип 3, группа 3.4; 12 – тип 4, группа 4.1; 13 – тип 4, группа 4.3; 14 – тип 4, группа 4.5; 15 – тип 5, группа 5.1; 16–19, 21, 22 – тип 7; 20 – тип 8); 23 – неорнаментированный фрагмент браслета с тремя отверстиями; 24 – медиальный фрагмент орнаментированного браслета; 25 – концевая медиальная часть орнаментированного браслета; 26 – завершающая часть сборного браслета с отверстием.

отверстий на концах изделий одностороннее или биконическое. Диаметр отверстий составляет 1,2–6,5 мм. Приведенные значения говорят о том, что в коллекции представлены изделия нескольких размерных классов: от «детских» до «взрослых».

Браслеты найдены в основном в виде различных фрагментов краевой, концевой или медиальной частей. Всего изучено 66 фрагментов браслетов и их заготовок. Из них 44 предмета содержат орнамент на внешней поверхности. Орнаментация отличается индивидуальностью: она фактически уникальна для каждого предмета.

Метрические характеристики браслетов позволяют судить о размерах целых изделий. Так, ширина браслетов изменяется в пределах 20,7–100 мм. Толщина фрагментов браслетов варь-

ирует от 0,2 до 5,8 мм. Максимальная длина по дуге реконструированного браслета составила 113,5 мм, а ширина – 85 мм. В краевых и концевых фрагментах отмечены отверстия (диаметр 1,2–5,9 мм), выполненные односторонним или биконическим сверлением для соединения частей браслетов или закрепления его на теле. Большая часть отверстий сломана.

Функция личных украшений (бус, подвесок, диадем и браслетов) была не столько декоративной, сколько информационной. Представляется, что эти изделия образуют трехуровневую систему. Орнаменты бус и подвески из зубов животных составляли наиболее общий уровень, характеризующий принадлежность к группе в целом. Декор диадем, возможно, служил индикатором внутригруппового различия (для семейных групп). Браслеты же были личными, индивидуальными украшениями.

Список литературы

Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 86 с., 63 табл. – (САИ; вып. А4-3).

Питулько В.В., Павлова Е.Ю., Никольский П.А., Иванова В.В. Символическая деятельность верхнепалеолитического населения Арктической Сибири (бусы и подвески Янской стоянки) // Историко-культурное наследие и духовные ценности России. – М.: РОССПЭН, 2012а. – С. 35–51.

Питулько В.В., Павлова Е.Ю., Никольский П.А., Иванова В.В. Янская стоянка: материальная культура и символическая деятельность верхнепалеолитического населения Сибирской Арктики // Российский археологический ежегодник. – 2012б. – № 2. – С. 33–102.

Питулько В.В. Древнейшее искусство Арктики (общие изделия из Янской стоянки) // Археология Арктики: мат-лы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 80-летию открытия пам. археологии «Древнее святилище Усть-Полуй» (г. Салехард, 27 ноября – 1 декабря 2012 г.). – Екатеринбург: Деловая пресса, 2012. – С. 153–60.

Шовкопляс И.Г. Мезинская стоянка. – Киев: Наукова думка, 1965. – 326 с.

Gvozdover M.D. Art of the Mammoth Hunters. The Finds from Avdeovo. – Oxford: Oxbow Monograph 49, 1995. – 186 p.

Pitulko V.V., Pavlova E.Y., Nikolskiy P.A., Ivanova V.V. The Oldest Art of Eurasian Arctic // Antiquity. – 2012. – Vol. 86 (333). – P. 642–659.

Pitulko V., Nikolskiy P., Basilyan A., Pavlova E. Human habitation in the Arctic Western Beringia prior the LGM // Paleoamerican Odyssey / Eds. K.E. Graf, C.V. Ketron, M.R. Waters. – CSFA, Dept. of Anthropology: Texas A&M University, 2013. – P. 13–44.

Ю.Б. Полидович

Областной краеведческий музей,
Донецк, Украина

ОСНОВНЫЕ ГРУППЫ ИЗОБРАЖЕНИЙ ОЛЕНЕЙ РАННЕСКИФСКОГО ВРЕМЕНИ (ИЗ ВОСТОЧНЫХ РЕГИОНОВ ЕВРАЗИИ)

Образ оленя является одним из самых популярных в искусстве «звериного стиля» скифской эпохи. На раннем этапе в восточных регионах скифского мира бытовали как полнофигурные, так и редуцированные изображения.

Полнофигурные изображения представлены тремя основными типами, определяемыми позой, в которой воспроизведено животное: 1) с опущенными ногами и прямо поставленной или слегка поднятой головой; 2) с подогнутыми ногами и прямо поставленной, слегка вытянутой вперед, иногда приподнятой головой; 3) с подогнутыми ногами и повернутой назад головой. Все три позы характерны для скифского «звериного стиля». Однако если первые две позы были широко распространены в скифском мире, то изображения оленей с подогнутыми ногами и повернутой назад головой встречены пока только в восточных регионах. Среди них единичные рисунки на «оленных камнях» [Новгородова, 1989, с. 179] и изделия из Жалаулинского комплекса (Семиречье) [Самашев, Григорьев, Жумабекова, 2005, с. 84] (см. *рисунок, 13*) и захоронения М6 могильника Восточный Талды II (Синьцзян) [The Excavation..., 2013, Pl. II, 1] (см. *рисунок, 15*).

Известны также редуцированные изображения голов оленей [Čugunov, Parzinger, Nagler, 2006, Taf. 19, 14; Байсенов, 2011, с. 17] (см. *рисунок, 19*) или их рогов [Савинов, 1994, с. 75; Волков, 2002, табл. 88, 2].

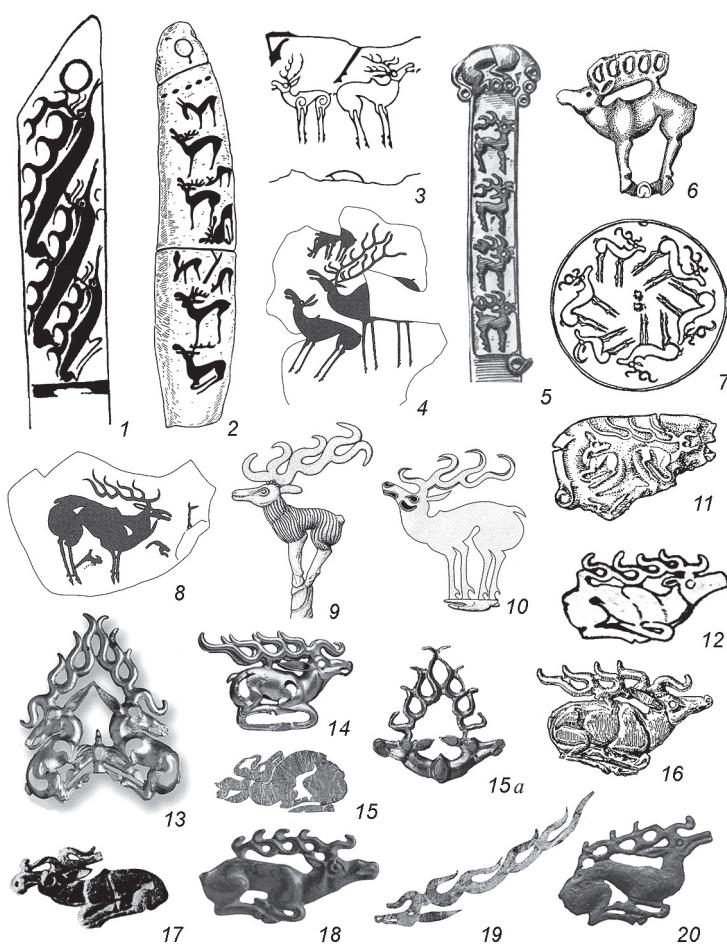
Вне зависимости от позы, в которой воспроизведен олень, его изображения можно разделить на несколько культурно-хронологических

групп, которые отличают особенности композиционной и стилистической трактовки фигуры животного.

К наиболее ранней группе, датируемой еще доскифским временем, относятся изображения оленей на «оленных камнях» монголо-забайкальского (первого) типа [Волков, 1981, с. 102; 2002, с. 19; Новгородова, 1989, с. 179, 185; Савинов, 1994, с. 70] и среди петроглифов [Новгородова, 1984, рис. 36, 39, 40]. Эти олени показаны с длинным туловищем, под треугольным выступом на плече, вытянутой вперед длинной шеей, часто редуцированным изображением ног, округлым небольшим глазом и вытянутой «ключевидной» мордой (см. *рисунок, 1*). Рога животных состоят из двух тонких передних отростков (изредка один или без него) и массивных одной или двух ветвей кроны, включающих 3–5 «С»-образных отростков, последовательно соединенных между собой и заканчивающихся округлой «U»-образной вилкой.

Существуют определенные хронологические отличия между разными сериями изображений этой группы. Прежде всего, они прослеживаются по изображениям на тувинских камнях [Килуновская, Семенов, 1999, с. 130, 134]. В торевтике подобные изображения пока не известны.

Большую группу составляют изображения оленей на «оленных камнях» саяно-алтайского (второго) типа [Волков, 1981, с. 102; 2002, с. 19; Новгородова, 1989, с. 179, 185; Савинов, 1994, с. 70]. Для них характерно стройное условно-реалистичное туловище, часто под треугольный выступ на плече и приподнятый круп, изогнутая шея, поднятая



Изображения оленей раннескифского времени с памятников восточных регионов Евразии.

1 – Ихтамир сумын, олений камень № 6, Монголия [Волков, 2002, табл. 16, 1]; 2 – Первый Туранский камень, Тува [Вайнштейн, 1974, рис. 21]; 3 – курган Аржан-1, Тува [Грязнов, 1980, рис. 29, 2]; 4, 8–10 – курган Аржан-2, Тува [Čugunov, Parzinger, Nagler, 2006, Abb. 114, 1, 2; Taf. 56, 2; 1, 1]; 5 – Тува [Вайнштейн, 1974, рис. 8]; 6 – курган 41 могильника Уйгарак, Приаралье [Вишневская, 1973, табл. XIV, 7]; 7 – Бухтарма, Горный Алтай [Грязнов, 1947, рис. 4, 11]; 11 – курган 45 могильника Южный Тагискен, Приаралье [Толстов, Итина, 1966, рис. 17, 7]; 12 – Айдашинская пещера, Минусинская котловина [Молодин, Бобров, Равнушкин, 1980, табл. IX, 1]; 13–14 – комплекс Жалаулы, Семиречье [Самашев, Григорьев, Жумабекова, 2005, с. 84]; 15, 15a – курган Байгетобе, Восточный Казахстан [Самашев, Толеубаев, Жумабекова, 2004, с. 148]; 16 – курган 5 (Золотой), Восточный Казахстан [Черняков, 1965, табл. XI–XII]; 17 – курган 1 у д. Гумарово, Южное Приуралье [Исмагилов, 1988, рис. 4]; 18 – коллекция В. В. Радлова, Минусинская котловина [Завитухина, 1983, кат. 94]; 19 – курган 5 могильника Талды-2, Центральный Казахстан [Bejsenov, 2013, Abb. 3]; 20 – коллекция И. П. Товостина, Минусинская котловина [Завитухина, 1983, кат. 98].

вверх голова с круглым глазом, иногда с открытым ртом. Рога достаточно тонкие, часто без переднего отростка; задние показаны слегка изогнутыми или «С»-образными.

Олени в позе с опущенными ногами почти всегда показаны со свисающими копытами («на пуантах»).

Достаточно часто воспроизведены все 4 ноги. Данная группа изображений сочетает главные композиционные и стилистические признаки, характерные, с одной стороны, для рисунков на «оленых камнях» первого типа, а с другой – для изображений горных баранов (как инвариантной основы копытного животного) из кургана Аржан-1 [Грязнов, 1980, рис. 25–26]. К таким рисункам относятся олени на стелах из насыпи тувинских курганов Аржан-1 [Грязнов, 1980, рис. 29, 2] (см. рисунок, 3) и Аржан-2 [Чугунов, 2008; Čugunov, Parzinger, Nagler, 2006, Abb. 113, 4; 114, 2; 115, 4; 117, 3; 118, 4] (см. рисунок, 4), других памятников Тувы (см. рисунок, 2), Алтая и Монголии [Вайнштейн, 1974, рис. 21; Савинов, 1994, табл. IV–V; Килуновская, Семенов, 1998, рис. 4, 5; 8; Волков, 2002, табл. 92, 1, 3]. Даные изображения отличаются некоторыми особенностями стилистических и технологических приемов воспроизведения [Килуновская, 1985; Килуновская, Семенов, 1999, с. 130]. Среди предметов торевтики подобные рисунки есть на бронзовом зеркале из Бухтармы (Горный Алтай) [Грязнов, 1947, рис. 4, 11] (см. рисунок, 7), на рукоятях бронзовых ножей, увенчанных фигуркой хищника [Вайнштейн, 1974, рис. 8; Завитухина, 1983, кат. 93] (см. рисунок, 5), на рукоятке ножа из могильника Сюхэйшигоу, на бронзовом навершии из Минусинской котловины [Завитухина, 1983, кат. 92], на бронзовой бляшке из кургана 41 могильника Уйгарак [Вишневская, 1973, табл. XIV, 7] (см. рисунок, 6) и др. У оленей на бухтарминском зеркале рога имеют один изогнутый передний отросток и два задних округлых, вместе образующих своеобразную «S»-образную фигуру (см. рисунок, 7).

Еще одна группа изображений оленей представлена преимущественно на изделиях торевтики. Их отличает иная форма рогов: один передний отросток и 3–5 задних; ветвь заканчивается «U»-образной вилкой, нижний отросток которой может быть более длинным.

Согласно одному варианту, передний отросток прямой, с загнутым кончиком (подобная форма рогов встречается на «оленных камнях» монголо-забайкальского типа), а концы задних отростков плавно загибаются вперед, благодаря чему приобретают «S»-образную форму. Так изображены рога оленей на изделиях из кургана Байгетобе могильника Шиликты-3 (Чиликта) [Самашев, Толеубаев, Жумабекова, 2004, с. 148–149] (см. *рисунок, 15*), кургана Аржан-2 [Čugunov, Parzinger, Nagler, 2006, Taf. 1, 1; 9, 2f; 19, 14; 55, 3e; 56, 1-2, 3d; Abb. 114, 1] (см. *рисунок, 8–10*), Айдашинской пещеры [Молодин, Бобров, Равнушкин, 1980, табл. IX, 1] (см. *рисунок, 12*) и Минусинского края [Членова, 1962, табл. I, 3; Завитухина, 1983, кат. 96–100] и др.

Второй вариант соответствует изображениям оленей, все отростки рогов которых имеют выраженную «S»-образную форму [Курочкин, 1993, с. 101; и др.]. Р.Б. Исмагилов называет такие рога «сигма-видными» [1988, с. 34], а С.С. Черников противопоставляет «S-видноизогнутые рога, характерные для скифской манеры», и рога «плавноизогнутые и заостренные» на восточных изображениях [1965, с. 54]. Подобные рога имеют олени на изображениях кургана 5 (Золотого) могильника Шиликты (Чиликта) [Черников, 1965, табл. XI–XII] (см. *рисунок, 16*), Жалаулинского комплекса (Семиречье) [Самашев, Григорьев, Жумабекова, 2005, с. 84] (см. *рисунок, 13–14*), кургана 5 могильника Талды-2 (Центральный Казахстан) [Бейсенов, 2011, с. 17; Bejsenov, 2013, Abb. 3] (см. *рисунок, 19*), кургана 45 могильника Южный Тагискан (Приаралье) [Толстов, Итина, 1966, рис. 17, 7] (см. *рисунок, 11*), Минусинского края [Членова, 1962, I; II, 28; Артамонов, 1973, ил. 139–140; Завитухина, 1983, кат. 94–95, 104, 107; Боковенко, Красниенко, 1988, рис. 7; Курочкин, 1993, с. 100–101; и др.] (см. *рисунок, 18, 20*) и др. Похожи на них рога оленей из кургана 1 у дер. Гумарово (Южное Приуралье) [Исмагилов, 1988, рис. 4]: отростки рогов не подняты вверх, а прижаты к спине животного (см. *рисунок, 17*).

Кроме того, изображения оленей с подогнутыми ногами отличаются взаиморасположением ног. Почти у всех оленей, относящихся к раннескифскому времени, передняя нога воспроизведена сильно подогнутой под туловище, копыто часто находится под животом, а задняя нога расположена под передней и параллельна ей. В ряде

случаев линия расположения нижних частей ног находится под углом к линии туловища (см. *рисунок, 11, 16, 17*). Для более поздних изображений характерно параллельное расположение линии согнутых ног и линии туловища. Самы ноги как бы «расходятся»: изгиб в запястье и скакательном суставе становится не столь сильным, задняя и передняя ноги соприкасаются только путевой частью. На поздних рисунках обе ноги, как правило, находятся на одной линии и соприкасаются нижними частями копыт.

Таким образом, в раннескифское время в восточных регионах скифского мира существовало три основных линий развития изображений оленей. Каждая группа имеет определенную хронологическую и культурно-территориальную локализацию. Первая группа относится преимущественно к финалу доскифского – началу раннескифского периода, вторая – ко времени между сооружением тувинских курганов Аржан-1 и -2, третья соответствует времени сооружения кургана Аржан-2 и последующему периоду (аржано-кичигинский горизонт древностей). При этом все выделенные группы в той или иной степени взаимосвязаны.

Список литературы

- Артамонов М.И.** Сокровища саков. – М., 1973. – 280 с.
- Вайнштейн С.И.** История народного искусства Тувы. – М.: Наука, 1974. – 224 с.
- Вишневская О.А.** Культура сакских племен низовьев Сырдарьи в VII–V вв. – М.: Наука, 1973. – 160 с.
- Бейсенов А.З.** Сарыарка – колыбель степной цивилизации. – Алматы, 2011. – 32 с.
- Боковенко Н.А., Красниенко С.В.** Могильник Медведка II // Памятники археологии в зонах мелиорации Южной Сибири. – Л.: Наука, 1988. – С. 25–35.
- Волков В.В.** Олennые камни Монголии. – Улан-Батор, 1981. – 254 с.
- Волков В.В.** Олennые камни Монголии. – М.: Научный мир, 2002. – 248 с.
- Грязнов М.П.** Памятники майэмирского этапа эпохи ранних кочевников на Алтае // КСИИМК. – М.; Л., 1947. – Вып. XVIII. – С. 9–17.
- Грязнов М.П.** Аржан: царский курган раннескифского времени. – Л.: Наука, 1980. – 64 с.
- Завитухина М.П.** Древнее искусство на Енисее. Скифское время. Публикация одной коллекции. – Л.: Искусство, 1983. – 192 с.
- Исмагилов Р.Б.** Погребение Большого Гумаровского кургана в Южном Приуралье и проблема происхождения скифской культуры // АСГЭ. – Вып. 29. – 1988. – С. 29–47.

Килуновская М.Е. Типология изображений оленя на олленных камнях и петроглифах Южной Сибири и Центральной Азии в скифское время // Мировоззрение народов Западной Сибири по археологическим и антропологическим данным. – Томск: Изд-во ТГУ, 1985. – С. 60–61.

Килуновская М.Е., Семенов Вл.А. Олленные камни Тувы (часть 1 – новые находки, типология и вопросы культурной принадлежности) // Археологические вести. – СПб., 1998. – № 5. – С. 143–152.

Килуновская М.Е., Семенов Вл.А. Олленные камни Тувы (Часть 2. Сюжеты, стиль, семантика) // Археологические вести. – СПб., 1999. – № 6. – С. 130–145.

Курочкин Г.Н. Свернувшийся в кольцо хищник и «летящий» олень // Античная цивилизация и варварский мир: материалы III археолог. семинара. – Новочеркасск, 1993. – С. 92–104.

Молодин В.И., Бобров В.В., Равнушкин В.Н. Айдашинская пещера. – Н.: Наука, 1980. – 208 с.

Новгородова Э.А. Мир петроглифов Монголии. – М.: Наука, 1984. – 168 с.

Новгородова Э.А. Древняя Монголия (некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории). – М.: Наука, 1989. – 384 с.

Савинов Д.Г. Олленные камни в культуре кочевников Евразии. – СПб.: СПбГУ, 1994. – 208 с.

Самашев З., Григорьев Ф., Жумабекова Г. Древности Алматы. – Алматы, 2005. – 184 с.

Самашев З., Толеубаев А., Жумабекова Г. Сокровища степных вождей. – Алматы, 2004. – 176 с.

Толстов С.П., Итина М.И. Саки низовьев Сыр-Дарьи (по материалам Тагискена) // СА. – 1966. – № 2. – С. 151–175.

Черников С.С. Загадка Золотого кургана. – М.: Наука, 1965. – 189 с.

Членова Н.Л. Скифский олень // Памятники скифо-сарматской культуры. – М.: Наука, 1962. – С. 167–205. – (МИА; № 115).

Членова Н.Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. – М.: Наука, 1967. – 299 с.

Чугунов К.В. Плиты с петроглифами в комплексе кургана Аркан-2 (к хронологии аржано-майэмирского стиля) // Тропою тысячелетий: к юбилею М.А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвязиздат, 2008. – С. 53–69.

Bejsenov A. Die Nekropole Taldy 2 in Beziehung zu den Kulturen der frühsakischen Zeit Osteurasiens // Unbekanntes Kasachstan – Archäologie im herzen Asiens. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum. Band II. – Bochum: Deutsches Bergbau-Museum, 2013. – S. 595–608.

Čugunov K., Parzinger H., Nagler A. Der Goldschatz von Aržan. Ein Fürstengrab der Skythenzeit in der südsibirischen Steppe. – München: Schirmer/Mosel. 2006. – 144 S., 78 Farbtafeln.

The Excavation of the East Taldi Cemetery in Habahe County, Xinjiang / Xinjiang Institute of Cultural Relics and Archaeology // Wenwu. – № 3. – 2013. – P. 3–14, Pl. I–II. (in Chinese).

И.А. Пономарева

*Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН,
Санкт-Петербург, Россия*

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ И РАЗНОЧТЕНИЯ В КОПИЯХ ПЕТРОГЛИФОВ С НИЖНЕГО АМУРА (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДА А.П. ОКЛАДНИКОВА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ ФИЛИАЛЕ АРХИВА РАН)*

Первые сообщения о наскальных рисунках на Нижнем Амуре появились во второй половине XIX в. В начале XX в. памятники монументального искусства на Амуре и Уссури уже были хорошо известны общественности. Об этом свидетельствует повышенный интерес путешественников и ученых к образцам древнего искусства [Окладников, 1971]. Детально петроглифы исследовались А.П. Окладниковым на протяжении нескольких лет. Итоги были подведены в ряде статей [Окладников, 1959, 1968а-б] и монографии «Петроглифы Нижнего Амура» [Окладников, 1971]. Однако и позже известный исследователь возвращался к проблемам древнего искусства Приамурья [Окладников 1977, 1981]. Его труды до сих пор являются единственным фундаментальным исследованием амурских петроглифов.

В последние годы интерес к памятникам наскального искусства постоянно растет. В научной литературе появились сообщения о новых изображениях, найденных на уже известных памятниках древнего искусства [Ласкин 2007, 2012; Ласкин, Дэвлет, 2013; Дэвлет, Ласкин, 2014]. В связи с этим необходимо сопоставить результаты полевых исследований с архивными изысканиями.

В фонде А.П. Окладникова Санкт-Петербургского филиала Архива РАН скопилось огромное количество различного рода документов. Отдельную опись составляют полевые материалы. Среди них есть копии петроглифов – прорисовки на кальках. А.П. Окладникову было свойственно стремление к оперативному введению источников в научный оборот, однако среди многочисленных

прорисовок удалось обнаружить неопубликованные изображения и различные варианты одних и тех же фигур, представленных в копиях разных лет. Номера дел в ссылках временные, т.к. фонд находится в процессе обработки.

В 1935 г. петроглифы Сакачи-Аляна и рисунки у стойбища Май были осмотрены, частично сняты на кальку и скопированы на эстампажах участниками Нижне-Амурской археологической экспедиции Института этнографии АН СССР в составе А.П. Окладникова и М. Черемных [Окладников, 1971].

Полномасштабное изучение петроглифов связано с работами Дальневосточной археологической экспедиции (ДВАЭ), организованной Институтом истории материальной культуры в 1953 г. (рук. А.П. Окладников). Широкие работы по копированию изображений проводились в 1958, 1963 и 1969 гг. В 1958 г. было скопировано большинство камней Сакачи-Аляна, в 1963 г. эта работа была продолжена, а в 1969 г. проведена проверка изображений. Шереметьевские петроглифы исследовались в 1958 и 1968 гг. В 1968 г. были также обследованы рисунки у бывшего стойбища Май и на р. Кия.

Кия. Петроглифы этого пункта (СПбФ АРАН. Ф. 1099. Оп. 2. Д. 424) упомянуты в двух работах А.П. Окладникова [1968а, 1971]. Среди полевых материалов, относящихся к ДВАЭ, отложились скалькованные копии петроглифов на

*Работа подготовлена в рамках проекта РГНФ № 14-01-00453.

р. Кия, помеченные 1974 г. Они выполнены карандашом. Всего в деле 9 листов, размеры которых $21 \times 35 - 87 \times 142$ см. При этом не удалось обнаружить каких-либо описательных материалов, связанных с данными кальками. Изображения, за исключением одного, не опубликованы. В отчетах и полевых дневниках тоже не удалось найти информацию о работах в 1974 г. на р. Кия. Среди полевых документов за 1974 г. имеются только отчеты и материалы о раскопках в бухте Саган-Заба. Переходим к описанию изображений.

Рисунок 1 (см. рисунок, 1). Изображение олена выполнено в «скелетном» стиле. В задней части имеются повреждения, почти не затронувшие

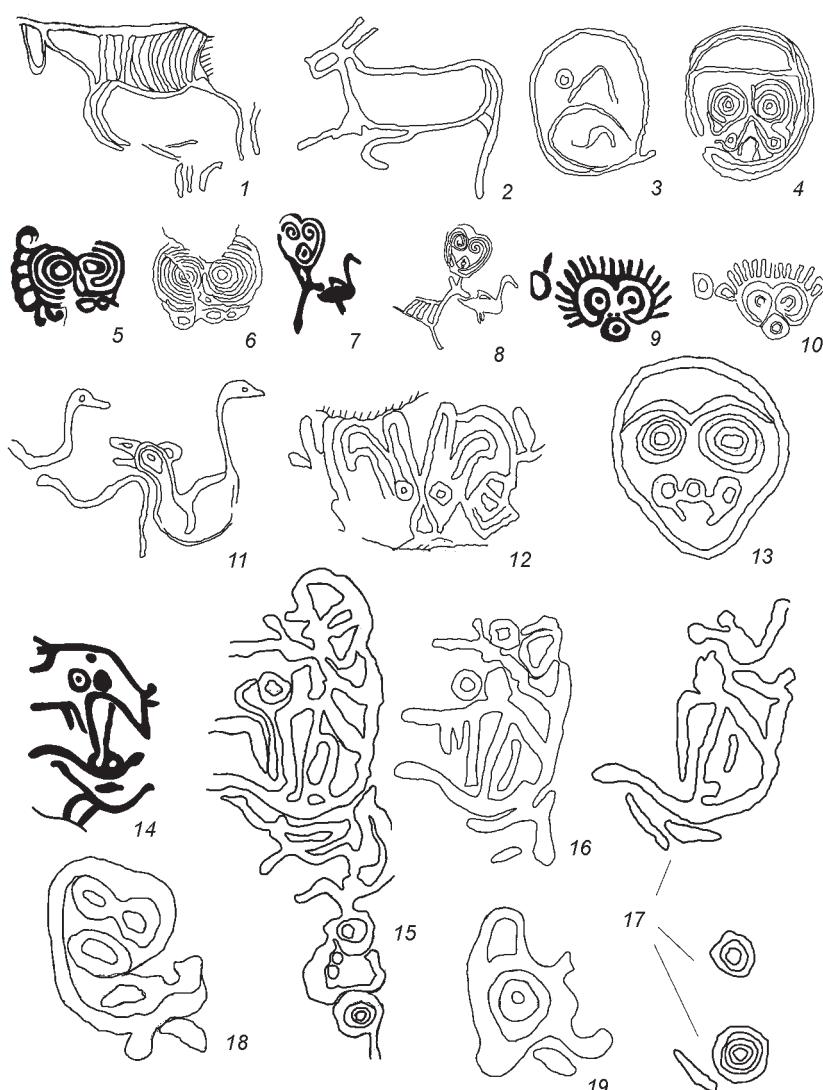
фигуру. Показаны овальная голова и подогнутые (как бы в прыжке) передние ноги. Задняя нога тоже подогнута, а рядом с ней есть линия – фрагмент второй ноги или другого рисунка. Туловище пересечено девятью вертикальными линиями. По стилю данный рисунок перекликается с опубликованным в монографии А.П. Окладникова «Петроглифы Нижнего Амура» изображением животного [1971, табл. 133, 3]. Оно тоже показано достаточно схематично, в «скелетной» манере, но смотрит олень в другую сторону; повреждена передняя часть (нет головы).

Рисунок 2 (см. рисунок, 2). Животное показано в движении. На голове прорисованы длинные прямые уши или рога. Движение передают передние ноги: одна вытянута вперед, а другая подогнута. Задних ног нет, но есть длинный хвост.

Рисунок 3 (см. рисунок, 3). Личина с одним (левым) глазом. Нос показан в виде угла, направленного вверх, рот – волюта, которую очерчивает широкая дуга.

Рисунок 4 (см. рисунок, 4). Личина. У нее двойной контур. Глаза обведены концентрическими кругами и спиралью. Имеется только прорисовка на кальке, поэтому трудно понять, какая часть рисунка является выбитой. Нос, как и у предыдущей личины, показан в виде угла, лучи которого заканчиваются кружками. Лоб отделен от нижней части лица горизонтальной линией.

Шереметьевское. Копирование петроглифов у с. Шереметьевского проводилось в 1958, 1968 и 1970 гг. [Окладников, 1971]. Среди архивных материалов, относящихся к работам ДВАЭ, не удалось обнаружить отчетов или дневников, связанных с ними. Имеются кальки с изображениями, выполненными карандашом, относящиеся к 1958 г. (СПбФ АРАН. Ф. 1099. Оп. 2. Д. 422) и 1970 г. (СПбФ АРАН. Ф. 1099. Оп. 2. Д. 423). Среди них есть опубликованные



Петроглифы Нижнего Амура.
1–4 – Кия; 5–13 – Шереметьевское; 14–19 – Сакачи-Алян
(5, 7, 9, 14 – по: [Окладников, 1971]).

рисунки и различающиеся копии. Удалось обнаружить неопубликованные изображения. Рассмотрим сначала не попавшие на страницы монографии варианты.

У с. Шереметьевского обследованы три пункта с петроглифами. Представленные изображения относятся ко второму и третьему пунктам.

Рисунок 1 (см. *рисунок, 6*). Личина. На кальке есть надпись: «камень № 2 № 11». На архивном варианте слева нет широкой дуги с поперечными полосками.

Рисунок 2 (см. *рисунок, 8*). Композиция из нескольких фигур. На кальке надпись: «Дальний утес, камень III». Изображена сердцевидная личина с глазами в виде спиралей, а под ней справа – фигура птицы. На архивном варианте есть еще изображение животного, выполненное в «скелетном» стиле. В публикации показана только вертикальная полоса, которая является его передней частью.

Рисунок 3 (см. *рисунок, 10*). Личина. В варианте 1958 г. у нее помимо радиально расходящихся лучей есть также уши (пометок на кальке нет). На копии 1970 г. представлен известный по публикации вариант. На нем есть надпись: «ДВАЭ. Шереметьево. Камень № 3. Рис. (композиция) № 3», а также приkleен небольшой лист с первоначальной трактовкой личины, помеченный словом «проверить».

Рисунок 4 (см. *рисунок, 11*). Обозначен как «камень II. Рис. 3 Б». Композиция из трех водоплавающих птиц. Слева одна из них изображена в виде дуги. Вторая птица обращена к ней приоткрытым клювом, на котором показана ноздря. У второй птицы обведен глаз, а хвост переходит в третью фигуру: из него «вырастает» шея другой птицы. Композиции по стилю перекликается с изображением в монографии А.П. Окладникова [1971, табл. 18, 1].

Рисунок 5 (см. *рисунок, 12*). Помечено: «...[неразборчиво] камень 2 № 12». Бесконтурная личина. Верхняя часть петроглифа отбита. Глаза являются центром лица. От них отходят линии, образующие четыре вершины: две направлены вверх, две своими окончаниями закруглены вниз.

Рисунок 6 (см. *рисунок, 13*). Обозначен как «камень № 2 рисунок № 13 слева от оленя». Личина с «V»-образной линией на лбу и глазами в виде концентрических кругов.

Сакачи-Алян. Петроглифы Сакачи-Аляна исследовались в 1935, 1958, 1963 гг., а в 1969 г. осуществлена контрольная съемка изображений и проверка прежних калек [Окладников, 1971, с. 13].

Однако в архиве отложились полевые материалы 1963 г. (СПбФ АРАН. Ф. 1099. Оп. 2. Д. 417), 1969 г. (СПбФ АРАН. Ф. 1099. Оп. 2. Д. 419) и 1970 г. (СПбФ АРАН. Ф. 1099. Оп. 2. Д. 420), а также кальки 1963–1970 гг. (СПбФ АРАН. Ф. 1099. Оп. 2. Д. 421). Среди перечисленных материалов есть только кальки с петроглифов.

В Сакачи-Аляне известны шесть пунктов с петроглифами. Интересующие нас изображения относятся к первому и второму пунктам. Рассмотрим сначала изображения, имеющие другую трактовку (в порядке копирования по годам).

Рисунок 1 (см. *рисунок, 14–17*). Поврежденное многослойное изображение (пункт 2) является единственным, имеющим столько вариантов. Два варианта относятся к одному сезону – 1963 г. На рисунке можно рассмотреть фигуру сидящего человека, но опубликованный вариант демонстрирует другую интерпретацию. По мнению А.П. Окладникова, верхняя половина рисунка – изображение быка [1971, с. 31]. На всех копиях есть следующие подписи: «№ 40» (см. *рисунок, 15*); «Сикачи-Алян, 63. № 40» (см. *рисунок, 16*); «Сикачи-Алян-1969 г. Камень № 40 П 2» (см. *рисунок, 17*).

Следует отметить, что дневник Фролова нами не обнаружен. В монографии камень с этим изображением значится под номером 43.

Теперь перейдем к неопубликованным изображениям.

Рисунок 2 (см. *рисунок, 18*). Простая личина с длинным, опоясывающим ее отростком. Вместе с ней хранится копия изображения, опубликованного в монографии А.П. Окладникова [1971, табл. 27, 1]. Складывается впечатление, что копии выполнены одной рукой. Они подписаны так: опубликованный – «С-Алян.2.XI.70 А» [Окладников, 1971, табл. 27, 1]; неопубликованный – «В» (см. *рисунок, 18*). Можно предположить, что на памятнике рисунки располагались рядом (пункт 1), хотя на схеме камня с опубликованной личиной упомянутое архивное изображение отсутствует [Окладников, 1971, табл. 24, 3].

Рисунок 3 (см. *рисунок, 19*). Скорее всего, это – фрагментированное изображение (возможно, остатки личины, о чем свидетельствует «глаз» – обведенный кружок в центре фигуры). Подпись на кальке: «2.XI. С. Алян, 1970».

Таким образом, в результате архивных изысканий удалось немного пополнить источниковую базу по первобытному искусству новыми изобра-

жениями. Часть рисунков, к сожалению, сильно повреждена, что осложняет интерпретацию. Возможно, именно по этой причине они не попали на страницы монографии. Остается загадочной ситуация с петроглифами Кии: кроме самих изображений никаких дополнительных материалов найти пока не удалось. Надеемся, что этот информационный пробел удастся заполнить в будущем.

Из приведенного сопоставления и анализа разногласий в различных копиях одних и тех же изображений можно сделать вывод о сложности петрографических комплексов, неоднозначности выбитых на камнях линий, и тщательности подхода исследователей того времени, не единожды перепроверявших сделанные копии. Сложно сказать, какой из приведенных вариантов верный, т.к. необходимы дополнительные исследования.

Список литературы

Дэвлет Е.Г., Ласкин А.Р. К изучению петроглифов Амура и Уссури // КСИА. – 2014. – Вып. 232. – С. 8–31.

Ласкин А.Р. Перспективы дальнейшего изучения и сохранения петроглифов Сикачи-Аляна // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2007. – № 2. – С. 136–143.

Ласкин А.Р. Исследования Шереметьевских петроглифов в Хабаровском крае // Дальневосточно-сибирские древности: сб. науч. тр., посвящ. 70-летию со дня рожд. В.Е. Медведева. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2012. – С. 52–54.

Ласкин А.Р., Дэвлет Е.Г. Новые петроглифы на реке Уссури в Хабаровском крае // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2013. – Вып. 4 (42). – С. 209–216.

Окладников А.П. Древние амурские петроглифы и современная орнаментика народов Приамурья // СЭ. – 1959. – № 2. – С. 38–46.

Окладников А.П. Из предыстории искусства амурских народов (петроглифы на р. Кия, Уссури) // СА. – 1968а. – № 4. – С. 46–57.

Окладников А.П. Лики древнего Амура. – Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1968б. – 237 с.

Окладников А.П. Петроглифы Нижнего Амура. – Л.: Наука, 1971. – 334 с.

Окладников А.П. Взаимодействие древних культур Тихого океана (на материалах петроглифов) // Проблемы археологии Евразии и Северной Америки. – М.: Наука, 1977. – С. 41–49.

Окладников А.П. Петроглифы у с. Калиновка на Нижнем Амуре // Языки и фольклор народов Севера. – Новосибирск: Наука, 1981. – С. 12–18.

А.Е. Рогожинский

*Историко-культурный и природный заповедник-музей «Тамгалы»,
Алматы, Казахстан*

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ТАМГИ-ПЕТРОГЛИФЫ КАЗАХСТАНА (ОПЫТ ТИПОЛОГИИ И ИДЕНТИФИКАЦИИ)

Удостоверительные (родоплеменные) знаки средневековых кочевников Казахстана и Центральной Азии известны по вещественным источникам нескольких категорий и представлены: 1) на монетах Семиречья и Средней Азии; 2) на предметах воинского снаряжения и престижных изделиях (дорогая посуда, печати и пр.); 3) на монументальных памятниках мемориального назначения (стелы, поминальные оградки, балбалы, надгробия); 4) на открытых скалах наряду с современными им петроглифами и эпиграфикой. Ценным источником являются также письменные памятники, содержащие графические воспроизведения удостоверительных знаков тюркских племен и сведения по их расселению («Цзю Таншу»/«Танхуйяо», Махмуд Кашгари, Рашид ад-Дин). В этом перечне тамги-петроглифы как недвижимые археологические объекты обладают рядом преимуществ. Они аутентичны, многочисленны, географически широко распространены, разнообразны, сопряжены в контексте с иными памятниками археологии и эпиграфики, потенциально являются наиболее информативным ресурсом по ряду проблем средневековой истории тюркских народов. Целенаправленный поиск и документирование тамг-петроглифов Казахстана проводятся нами с 2007 г. В данной статье освещаются некоторые результаты их систематического изучения.

Методика исследований. Практика современного изучения средневековых тамг-петроглифов развивается в рамках комплексного подхода, основанного на восприятии памятников наскального искусства как разновидности реликтовых культур-

ных (археологических) ландшафтов. Наскальные знаки-тамги наряду с петроглифами, камнеписными текстами, стоянками, могильниками, мемориальными сооружениями и др. участвовали в организации освоенного человеком природного пространства [Рогожинский, 2011а]. Со времени выделения родовой и семейной собственности у кочевников развивалась система удостоверительных знаков-тамг, коммуникативная функция которой реализовывалась и через канал наскального творчества. Такое понимание роли и места тамг-петроглифов в социокультурной жизни кочевого общества определяет приемы их документирования и анализа. Корреляция результатов изучения тамг с данными археологии, эпиграфики, нумизматики и письменных памятников открывает широкие возможности для этнокультурной идентификации знаков и использования их как исторического источника.

Одним из основных методов исследования стало картирование тамг-петроглифов в составе отдельных местонахождений, а также в масштабе регионального распространения выделенных групп знаков. В первом случае удается выявить определенные закономерности в расположении тамг относительно других объектов вмещающего культурного ландшафта (единовременных петроглифов, стоянок и др.) и выделить несколько разновидностей их местонахождения. Региональное картирование показывает территориальное распространение разных типов тамг, что позволяет определить ареалы устойчиво сочетающихся групп знаков [Грач и др., 1998, с. 64–69,

табл. XXVII; Рогожинский, 2011б]. Датировка, этнокультурная идентификация и историческая интерпретация этих групп осуществляется на базе археологических и письменных данных, а также на материалах нумизматики и эпиграфики.

Идентификация средневековых тамг-петроглифов предусматривает их отделение от столь же многочисленных клановых знаков кочевников поздних периодов, осваивавших те же горностепные ландшафты. Изучение традиций тамгопользованияnomадов Нового времени (ойратов, казахов, кыргызов) по данным археологии, этнографии и письменных источников позволяет экстраполировать некоторые результаты на карту распространения средневековых тамг. Наконец, выявление изобразительного контекста тамг в ряде случаев помогает определить относительную датировку и принадлежность разных групп петроглифов тюркской эпохи.

Типология памятников. На сегодняшний день в Казахстане зафиксировано около 150 местонахождений средневековых тамг-петроглифов, насчитывающих более 300 отдельных знаков разного вида, иногда образующих собрания тамг – «энциклопедии». Выделены 36 основных типов знаков. Многие из них имеют несколько производных вариантов. Есть редкие знаки, зафиксированные в единичных случаях [Рогожинский, 2013, рис. 2]. Более половины местонахождений расположены в Семиречье, преимущественно в западной его части – Чу-Илийском междуречье. В меньшей мере систематическим поиском охвачены другие области Казахстана. Совокупная коллекция тамг-петроглифов Тарбагатая, Сарыарки, Карагату, Мангистау и восточной части Семиречья (Джунгарский Алатау, Кетмень) сегодня включает 160 знаков из 52 пунктов.

Благодаря новейшим исследованиям выявлены следующие виды местонахождений средневековых тамг: 1) на мемориальных объектах; 2) собрания тамг – «энциклопедии»; 3) в составе обособленных скоплений петроглифов, т.н. «святилищ»; 4) вблизи стационарных стоянок кочевников.

1. *Тамги на мемориальных объектах* встречаются редко. В Семиречье тамгообразные знаки на памятниках зафиксированы в трех пунктах [Досымбаева, 2006, с. 27, 32, рис. 3, 9, 9а; Рогожинский, 2012, рис. 4]. Во всех случаях они представляют собой каменные ритуальные ограды со стелами и изваяниями, установленными внутри и/или снаружи с восточной стороны. Еще одно изображение

обнаружено на мемориальном комплексе Косятыр (Сарыарка). Здесь тамга нанесена с внешней стороны ритуальной оградки, с востока, где установлено мужское изваяние с оружием [Досымбаева, Нускабай, 2012, с. 65–67, рис. 19, фото 20].

2. *Собрания тамг* обладают особой ценностью, поскольку позволяют установить относительный возраст и последовательность создания знаков, объединить сочетающиеся типы знаков в группы. Собрания тамг встречаются как среди обособленных скоплений одновременных петроглифов, так и вблизи стоянок кочевников. Обособленные собрания тамг известны как особый вид памятников – «тамгалытас».

3. Отличительной чертой средневековых тамг является их присутствие *в составе скоплений наскальных рисунков*, не связанных топографически с другими археологическими объектами (стоянками и др.). Такие местонахождения обычно интерпретируются как *туркские «святилища»*. На них бывают представлены «престижные» сюжеты – батальные сцены с изображениями конных или пеших воинов и знаменосцев, повозки крытого типа, сцены облавной охоты. Редко, но только в контексте этих местонахождений, встречаются изображения тамг на животных. Такие гравюры помогают установить связь некоторых типов тамг с определенными сериями петроглифов, обладающих отличительными сюжетно-стилистическими особенностями в рамках тюркской изобразительной традиции.

4. Наиболее часто тамги-петроглифы встречаются *на поверхностях скал, близ которых находятся остатки стоянок*, включающих в известных случаях средневековые материалы. Этот самый многочисленный вид местонахождений фиксирует географические области распространения тамг, которые могут соответствовать ареалам расселения определенных групп средневековых кочевников.

Идентификация тамг. В Чу-Илийском междуречье выделяются два вида часто встречающихся тамг: 1) в виде извивающейся змеи; 2) знак, напоминающий в основе греческую «омегу», со многими «сыновними» вариантами (рис. 1, 1). Иногда оба названных знака выступают самостоятельно, иногда вместе. Тамга-змея изображена и с другими знаками. Омегообразная тамга чаще всего сочетается с тамгой-змеей. Как исключение зафиксировано сочетание знака-«омеги» с тамгой-«косалеп» (две параллель-

ные наклонные линии). Последняя идентифицируется как общеплеменной символ кыпчаков. Это указывает на относительно позднюю датировку тамги-«омеги», что подтверждено датированными находками из Южной Сибири (Туяхта, Шестаки II) [Кызласов, 2000, рис. 1, 3; Кузнецов, 2006, рис. 2, 3, 4], но противоречит предполагаемому возрасту эпиграфических текстов Кочкорской долины, сопровождаемых «сыновними» вариантами того же знака [Кляшторный, 2004, с. 172].

Основной ареал обеих тамг охватывает Северный Тянь-Шань и Чу-Илийское междуречье, хотя единичные знаки есть среди известных петроглифов Российского и Монгольского Алтая [Кубарев, 1987, с. 11, 135, рис. 3, табл. LXVII; Кубарев, Цэвээндорж, Якобсон, 2005, рис. 379; Guneri, 2010, fig. 2, 1], а тамга-«омега» в большом количестве встречается на памятниках Прииссыккулья и Восточной Ферганы [Табалдиев, Жолдошов, 2003; Табалдиев, Белек, 2008, рис. 3, 2, 3, 6–15, 19, 21, 23, 26–32]. Наибольшая концентрация обоих знаков наблюдается в центральном районе Чу-Илийских гор. Здесь же сосредоточены изображения казахских тамг XIX – начала XX в.

Изучение родоплеменных знаков казахов позволило установить, что период массового создания вблизи зимовок тамг-петроглифов и «автографов» их владельцев совпадает с обострением в 1868–1900-е гг. «земельного голода», вызванного административным принуждением кочевников западной части Семиречья пользоваться строго ограниченными территориями, а также увеличением объема земель, отведенных для оседло-земледельческого и промышленного освоения края [Ерофеева и др., 2008, с. 123–125, рис. 50]. Карттирование казахских тамг выявило совпадение их местонахождения с границами кочевых волостей Верненского уезда. Возможно, массовое распространение здесь средневековых

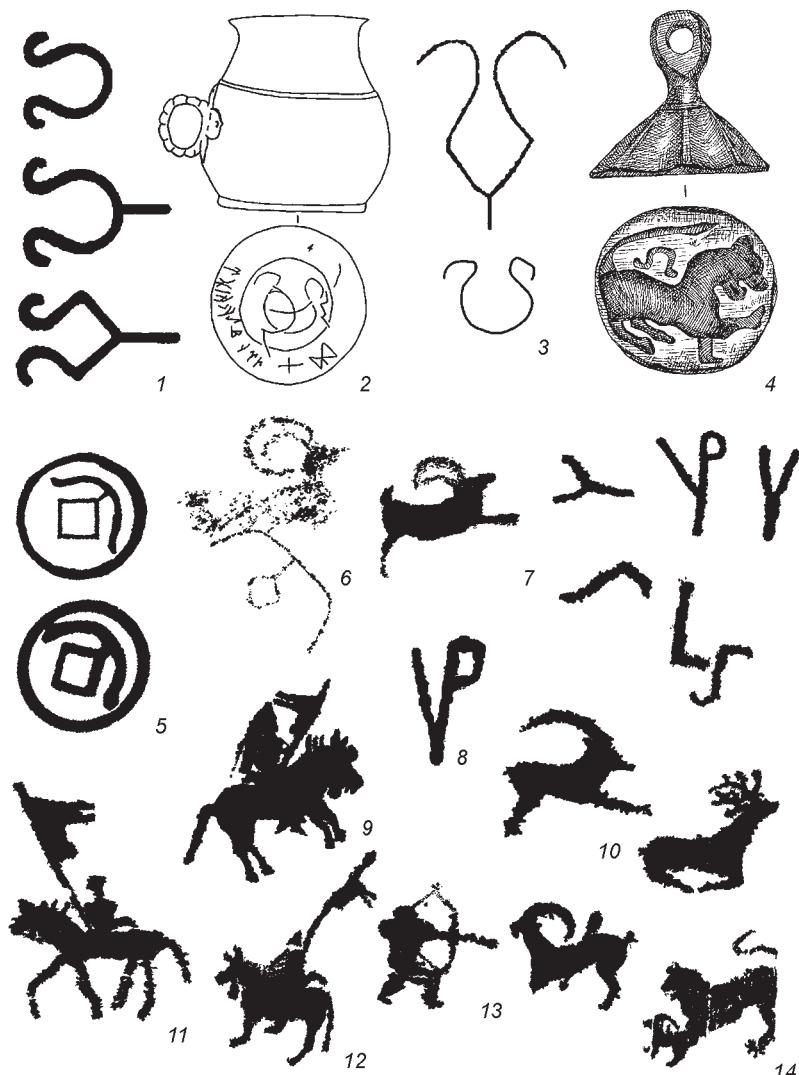


Рис. 1. Средневековые тамги и надписи Казахстана.

1 – омегообразная тамга; 2 – надписи и знаки на сосуде, Туяхта (по: [Кызласов, 2000, рис. 1]); 3 – тамга на накладке лука, Шестаки II (по: [Кузнецов, 2006, рис. 2, 3, 4]); 4 – бронзовая печать, Красная Речка (по: [Байпаков и др., 2007, рис. 270]); 5 – тамга тюргешской на монетах (по: [Камышев, 2002]); 6 – петроглифы, Котыр; 7 – собрание тамг и изображение животного, Акколь; 8–10 – петроглифы, Ойжайляу; 11 – знаменосец, Кулжабасы; 12–14 – петроглифы, Котыр.

тамг-петроглифов обусловлено сходными причинами: обострением «земельной тесноты» и усилившимся межплеменной борьбой кочевников в период расцвета городской культуры в предгорьях Северного Тянь-Шаня в IX–X вв. [Савельева, 1994, с. 99–100, 115]. Приведенные данные позволяют датировать омегообразные тамги Семиречья не ранее второй половины VIII в., а скорее IX–X вв., связывая их с расселением племен карлукской конфедерации.

Иконография и статус змеевидной тамги в собраниях тамг Семиречья и на мемориалах Монголии дают повод соотносить ее с клановой сим-

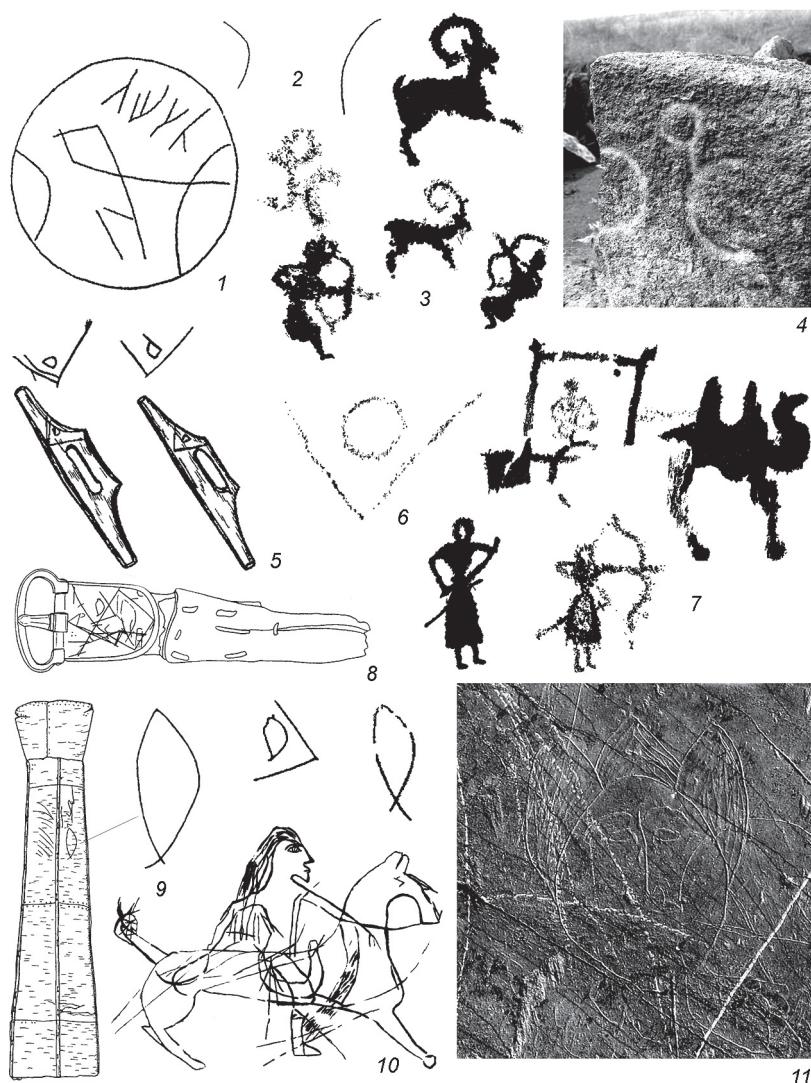


Рис. 2. Средневековые граффити и петроглифы Казахстана.

1, 2 – граффити на донце сосуда, Катанда II (по: [Кызласов, 2010, ил. 13]); 3 – петроглифы, Тарбагатай; 4 – тамга на стенке ограды, Косбатыр (по: [Досымбаева, Нускабай, 2012, фото 20]); 5 – тамги на застежках для конских пут, Уландрык I (по: [Кубарев Г., 2005, табл. 3, 12, 13]); 6, 7 – петроглифы, Анкельды; 8 – тамги на пряжке ремня, Барбургазы II (по: [Кубарев Г., 2005, табл. 83]); 9 – тамга на колчане, Юстыд XII (по: [Кубарев Г., 2005, табл. 33, 15]); 10, 11 – петроглифы, Когалы.

воликой Ашидэ [Зуев, 2002, с. 85–87; Samashev, Bazylkhan, 2010]. Для датирования этого знака на памятниках Семиречья ранее VIII в. нет оснований.

Сделанные выводы находят подтверждение в собрании тамг на стеле памятника Бомборгор (середина VIII в.) в Монголии, где наряду с неизвестными в Казахстане формами знаков присутствуют омегообразная тамга, тамга-змея и др., многократно зафиксированные в Семиречье. Рунический текст на стеле содержит упомина-

ние племен басмылов и карлуров [Баттулга, 2005, с. 122–128; User, 2010], которым, очевидно, и принадлежали запечатленные знаки.

С уверенностью идентифицируются тамги-петроглифы тюргешей, известные по многочисленным монетным аналогиям (рис. 1, 5). Тамги в виде стилизованного рунического знака «ат» найдены в южной части Карагату и четырех пунктах Чу-Илийских гор, что в целом соответствует основному ареалу расселения тюргешей в первой половине VIII в. Отмечается палеографическое разнообразие тюргешских тамг-петроглифов.

Одна из тамг Чу-Илийского междуречья выглядит так: дугообразная линия и размещененный напротив небольшой квадрат с отходящими от углов короткими лучами. Еще две тамги состоят из дуги и квадрата, соединенных линией [Рогожинский, 2012, табл. 4, 6–8]. Обе разновидности знака находят аналогии в монетном материале [Камышев, 2002, с. 92, 94]. Одна из них соответствует варианту знака «довольно редко встречающихся в Чуйской долине тюргешских монет с нестандартным начертанием тамги», выпуск которых связывается с Таразом [Камышев, 2009, с. 291]. Тюргешские тамги-петроглифы (в отличие от монетных эмиссий, осуществлявшихся

до IX в. [Камышев, 2002, с. 49–56]) имеют значение хронологического и этнокультурного индикатора, позволяя выделить комплексы более ранних и поздних гравюр, а также связанных с ними родоплеменных знаков. Вероятная датировка «tüргешского» комплекса тамг и петроглифов: конец VII – первая половина VIII в.

Для выделения синхронного комплекса знаков и наскальных рисунков особую ценность имеют собрания тамг и случаи перекрывания знаками средневековых гравюр. Так, находки палимпсеста,

где тюргешская тамга перекрывает фигуру горного барана в характерной стилистической манере (рис. 1, 6), и собрания из шести разнотипных тамг с аналогичной гравюрой (рис. 1, 7) позволили синхронизировать круг других памятников. Предполагается «тюргешский» или «дотюргешский» возраст выделяемой серии петроглифов и группы тамг в пределах VII – первой половины VIII в. Возможно, эта своеобразная группа знаков, не имеющих ничего общего с тамгой тюргешей, относится к какой-то иной части «десятистрельных» тюрок Семиречья.

Центральное место в рассматриваемой «энциклопедии» занимает У-образная тамга с закругленным на конце правым ответвлением. Та же тамга изображена среди всадников- знаменосцев и прочих персонажей (рис. 1, 8–10) в уникальной композиции «славы древних тюрок» из Ойжайляя [Медоев, 1979, рис. 62], принадлежность которой к «дотюргешскому» комплексу петроглифов теперь очевидна.

Еще один из распространенных знаков выглядит как две дуги, развернутые друг к другу выпуклой стороной. Тамга имеет несколько сыновних вариантов, многократно зафиксированных в Чу-Илийском междуречье и на Тарбагатае (рис. 2, 3). Производным вариантом является знак, выбитый на стенке ритуальной оградки комплекса Косбатыр (рис. 2, 4). Возможно, тамга этого типа изображена на донце серебряного сосуда (рис. 2, 1, 2) из Катанды II [Кызыласов, 2010. с. 56–57, рис. 12, 13].

К наиболее ранним тюркским тамгам в Семиречье относится знак, процарапанный на крупне лошади с всадником, входящим в серию уникальных гравюр из Когалы (рис. 2, 10, 11). Датированные аналоги этого знака имеются на колчане из кургана 29 могильника Юстыд XII (СОАН-5914, 663–744 гг. н.э.) и на пряжке ремня из кургана 9 могильника Барбургазы II (катандинский этап) [Кубарев Г., 2005, с. 97, 139–140, табл. 33, 15; 83, 11, 12, 13, 17]. К тому же кругу родоплеменных тамг алтае-тесеских тюрок следует отнести знак, встречающийся среди петроглифов Монголии, Алтая, Джунгарского Алатау, Чу-Илийских гор (рис. 2, 6) и Восточной Ферганы (Бололу). На Алтае датированные образцы такой тамги встречены на упомянутой пряжке из Барбургазы, а также на костяных застежках для конских пут из кургана 10 могильника Уландрык I. По инвентарю и радиоуглеродной дате (СОАН-5921, 542–653 гг.) последний памятник относится к кудыргинскому этап-

пу [Кубарев Г., 2005, с. 137–139, табл. 3, 12, 13]. На территории Семиречья и Ферганы тамги такого типа могут датироваться и более поздним временем.

Дальнейшее изучение средневековых тамги-петроглифов требует привлечения дополнительных данных, включая материалы раскопок памятников, отмеченных родоплеменными знаками, наскальными гравюрами и тюркской эпиграфикой.

Список литературы

- Байпаков К.М., Терновая Г.А., Горячева В.Д.** Художественный металл городища Красная Речка (VI – начало XIII в.). – Алматы: Гылым, 2007. – 304 с.
- Баттулга Ц.** Монголын руны бичгийн бага дурсгалууд. Тэргүүн дэвтэр. Т. 1. – Улаанбаатар: National University of Mongolia – Centre for Turkic Studies, 2005. – 237 с.
- Грач А.Д., Савинов Д.Г., Длужневская Г.В.** Енисейские кыргызы в центре Тувы (Эйлиг-Хем III как источник по средневековой истории Тувы). – М.: Фундамента-Пресс, 1998. – 84 с.
- Досымбаева А.М.** Западный Тюркский каганат: культурное наследие казахской степи. – Алматы: Комплекс, 2006. – 168 с.
- Досымбаева А., Нускабай А.** Тюркский археолого-этнографический комплекс Кумай. – Астана: Service Press, 2012. – 146 с.
- Ерофеева И.В., Аубекеров Б.Ж., Рогожинский А.Е.** Аныракайский треугольник: историко-географический ареал и хроника великого сражения. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 276 с.
- Зуев Ю.А.** Ранние тюрок: очерки истории и идеологии. – Алматы: Дайк-Пресс. 2002. – 338 с.
- Камышев А.М.** Раннесредневековый монетный комплекс Семиречья. – Бишкек: Раритет-Инфо, 2002. – 145 с.
- Камышев А.М.** Новые археологические находки с городища Садыр-Курган // Изв. НАН РК. Сер. обществ. наук. – 2009. – № 1 (268). – С. 284–292.
- Кляшторный С.Г.** Древние runические надписи на Центральном Тянь-Шане // Источниковедение Кыргызстана (с древности до конца XIX в.). – Бишкек: Илим, 2004. – С. 169–173.
- Кубарев В.Д.** Курганы Уландрыка. – Новосибирск: Наука, 1987. – 302 с.
- Кубарев В., Цэвэндорж Д., Якобсон Э.** Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгуря (Монгольский Алтай). – Новосибирск; Улан-Батор; Юджин: Изд-во ИАЭ СО РАН, 2005. – 640 с.
- Кубарев Г.В.** Культура древних тюрок Алтая (по материалам погребальных памятников). – Новосибирск: Изд-во ИАЭ СО РАН, 2005. – 400 с.
- Кузнецов Н.А.** Средневековые монеты в памятниках верхнеобской культуры как показатель торговых связей Сибири и Семиречья в VIII–IX вв. н.э. // Кузнецкая старина. – Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 2006. – Вып. 8. – С. 15–25.

Кызласов И.Л. Памятники рунической письменности в собрании Горно-Алтайского республиканского краеведческого музея // Древности Алтая. – Горно-Алтайск: Изд-во Горно-Алт. ун-та, 2000. – Вып. 5. – С. 83–90.

Кызласов И.Л. Азиатские рунические надписи на пиршественных сосудах // Вопросы тюркологии. – 2010. – № 1. – С. 36–63.

Медоев А.Г. Гравюры на скалах: Сары Арка, Мангышлак. – Алма-Ата: Жалын, 1979. – 172 с.

Рогожинский А.Е. Памятники наскального искусства как культурные ландшафты // Сб. мат-лов междунар. семинара-тренинга по ист.-культур. наследию стран СНГ. – Алматы: Аруна, 2011а. – С. 28–46.

Рогожинский А.Е. Удостоверительные знаки кочевников нового времени и средневековья в горных ландшафтах Семиречья, Южного и Восточного Казахстана // Наскальное искусство в современном обществе: к 290-летию науч. открытия Томской писаницы: мат-лы междунар. науч. конф. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011б. – Т. 2. – С. 217–225. – (Тр. САИПИ; вып. VIII).

Рогожинский А.Е. Тамги-Петроглифы средневековых кочевников Казахстана: итоги новейших исследований и перспективы дальнейшего изучения // Историко-культурное наследие и современная культура: сб. мат-лов междунар. науч.-практ. семинара. – Алматы: Service Press, 2012. – С. 217–225.

Рогожинский А.Е. Удостоверительные знаки (тамги) и петроглифы средневековых кочевников Казахстана (опыт комплексного изучения) // Изв. НАН РК. Сер. обществ. и гум. наук. – 2013. – № 3 (289). – С. 226–240.

Савельева Т.В. Оседлая культура северных склонов Заилийского Алатау в VIII–XIII вв. – Алматы: Гылым, 1994. – 216 с.

Табалдиев К., Белек К. Памятники письменности на камне Кыргызстана (свод памятников письменности на камне). – Бишкек: Учкун, 2008. – 336 с.

Табалдиев К., Жолдошов Ч. Образцы изобразительной деятельности древнетюркских племен Тенир-Тоо // «Манас» Университети. Коомдук илимдер журналы. – Бишкек, 2003. – Вып. 7. – С. 111–136.

Guneri A.S. The «Archaeological Sources of the Turkic Culture in Central Eurasia (OTAK)». Project: Works of Mongolian Altai, 2009–2010 // Древние культуры Евразии: к 100-летию со дня рожд. А.Н. Бернштама. – СПб.: Инфо-ол, 2010. – С. 264–270.

Samashev Z., Bazylkhan N. Ancient Turkic tamga-signs // Traditional Marking Systems. A Preliminary Survey. – London & Dover: Dunkling Books, 2010. – P. 311–329.

User H. Bömbögör Yaziti: bir Türk Kunçyunun Mezar Taşı (Inscription of Bombogor, a Tombstone of a Turkish Princess) // Dil Araştırmaları. – Bahar, 2010. – Sayı (Volume) 7. – S. 61–73.

С.Г. Скобелев, А.В. Выборнов, М.А. Рюмин

Новосибирский государственный университет,

Новосибирск, Россия

Институт археологии и этнографии СО РАН,

Новосибирск, Россия

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ЖЕЛЕЗА ЕНИСЕЙСКИХ КЫРГЫЗОВ (VI–XVIII ВЕКА)*

Украшения и орнамент принадлежат к числу важнейших источников для реконструкций целого ряда явлений материальной и духовной культуры народов. В отечественной исторической науке работы по изучению украшений и орнамента различных этносов появились еще в XIX в. [Спицын, 1899, 1917; Седов, 1982]. Первые украшения и образцы орнамента с различного рода изделий средневекового населения среднего Енисея попали в распоряжение исследователей достаточно давно. Так, в фондах Минусинского краеведческого музея уже в конце XIX в. сформировались богатые коллекции средневековых железных и железных с серебряной и золотой инкрустацией украшений (случайные находки). Здесь есть и коллекции орнаментированных изделий различного назначения (оружие, инструменты, детали одежды, конское снаряжение, предметы быта). В советское время началось масштабное изучение археологических памятников. В итоге, к 1980-м гг. был накоплен значительный объем соответствующих материалов, что позволило Л.Р. Кызласову, И.Л. Кызласову, Ю.С. Худякову и другим исследователям провести первичную систематизацию и создать типологии некоторых видов украшений и орнаментов [Степи Евразии..., 1981; Кызласов, 1983; Худяков, 1982]. В 1990 г. была опубликована первая специализированная работа, целиком посвященная декоративно-

му искусству средневекового населения региона [Кызласов, Король, 1990]. Однако в этих и последующих исследованиях мало или недостаточно объективно использовались новые источники, датируемые поздним средневековьем и началом Нового времени.

Между тем, в 1980-е гг. археологический отряд НГУ начал целенаправленное изучение памятников позднего средневековья на территории региона. В результате к настоящему времени накоплен значительный объем материала с орнаментом, элементами декора и т.п.: украшения, предметы вооружения, детали одежды и конского снаряжения, быта и др. Большинство находок происходят из погребений по обряду трупосожжения, а небольшая часть – из погребений по обряду трупоположения. Традиционно считается, что сжигали своих покойников енисейские кыргызы (вплоть до начала Нового времени), а иноэтнические группы населения (кето- и самоедоязычные) практиковали трупоположение. Однако длительное близкое соседство различных по происхождению этнических групп в одном историко-культурном регионе – Хакаско-Минусинской котловине – привело к тому, что в обращении находился практически единый комплекс предметов материальной культуры. Много вековое господствующее положение енисейских кыргызов, высокая степень их культурных влияний на ближайших соседей, а также присутствие в комплексе материальных источников (преимущественно украшений и вещей с орнаментами из погребений по обряду трупосожжения) позволяют

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

говорить обобщенно, что они относятся к культуре кыргызов.

Собственно украшений (т.е. предметов, не выполняющих никаких функций, кроме эстетической) в погребениях обеих групп немного. В количественном отношении они на порядок уступают предметам иного назначения, имеющим фигурное оформление, орнамент и декор. Это объясняется тем, что в погребальных кострах украшения из часто использовавшихся органических материалов и кости сгорали, из стекла, меди и благородных металлов – плавились, а железные предметы (как правило, функционального назначения) хорошо сохранялись.

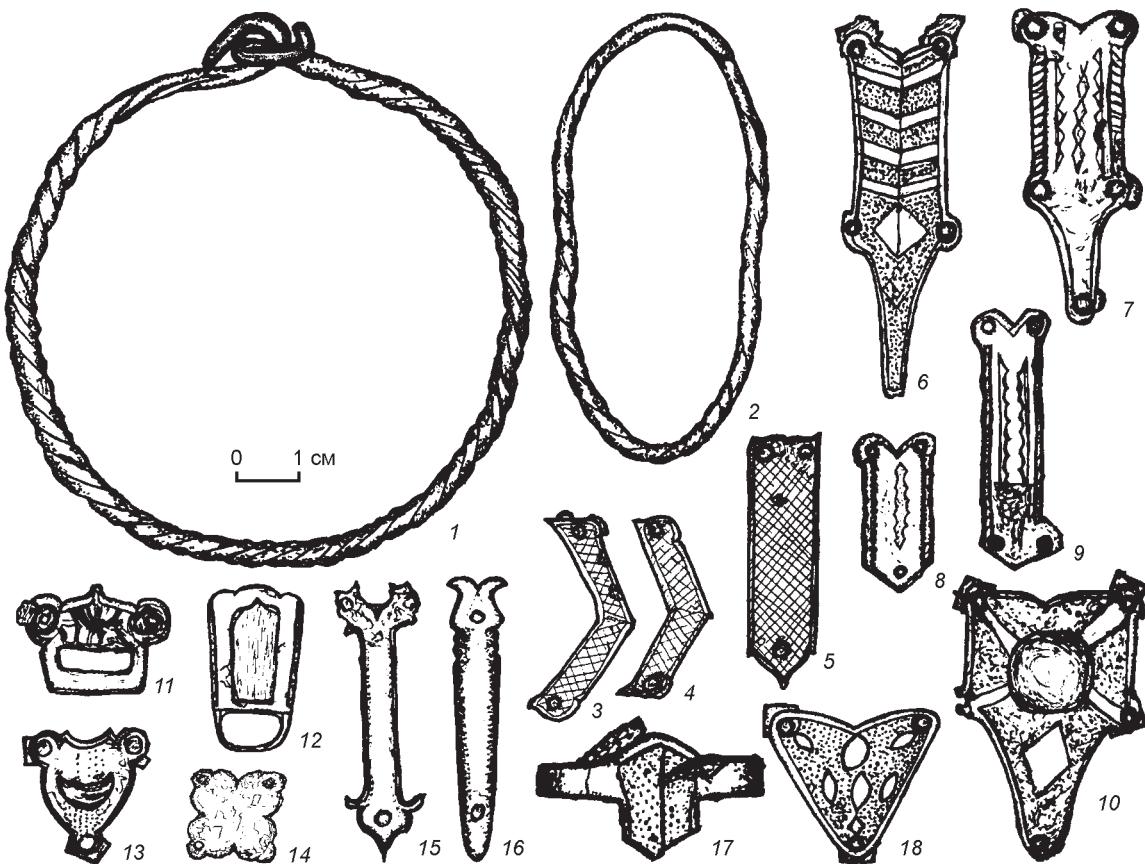
Имеющиеся украшения из железа можно разделить на две группы: 1) носимые на теле человека; 2) принадлежности одежды или конской сбруи и снаряжения.

К числу обнаруженных нами железных *нательных украшений* относятся гривна и браслет (см. рисунок, 1, 2). Однако они имеют столь малые размеры,

что непригодны для ношения даже подростками. Учитывая преемственность культуры енисейских кыргызов и таштыкской археологической культуры, где использование вотивных предметов было распространено широко, их тоже следует охарактеризовать в данном качестве.

К украшениям одежды и конского снаряжения относится ряд категорий предметов (большинство со следами посеребрения).

В первую очередь необходимо упомянуть многочисленные одночастные накладки на ремни различных видов (см. рисунок, 1–11, 13–16, 18). Они, как правило, функционального значения не имели, за исключением односоставных накладок с петлями для различные подвесок (см. рисунок, 11), и служили украшениями. К ним относятся и накладки, в которых закреплялись трубочки для суптанчиков на ремнях сбруи коня [Выборнов, 2005]. По этой причине абсолютное большинство таких предметов имели фигурную форму. Шарнирных накладок (т.е. двусоставных, размещаемых на



Железные предметы с элементами фигурного оформления и орнаментом из раскопок Красноярского археологического отряда НГУ в Хакасско-Минусинской котловине.

ремнях в утилитарных целях – для предотвращения разрывов ремней в местах сгибов) известно заметно меньше. Но и они в большинстве случаев выполняли задачу украшательства, будучи фигурно оформлены. Факт принадлежности их именно к украшениям ремней (наличие целых или остатки заклепок соответствующей длины) сомнений не вызывает.

Абсолютное большинство предметов утилитарного назначения – пряжки, тренчики (см. *рисунок, 12*), обкладки рукоятей плетей (см. *рисунок, 17*) и иных деревянных предметов, распределители ремней, седельные пробои с упорами, стремена, удила, колчанные крюки, иногда даже наконечники стрел, ножи, напильники, вилки и т.д. Они несли элементы декора даже в своей форме: фигурные окончания, различные вырезы, расширения, изгибы выступающих частей, утолщения, сужения и т.д.

Изучение украшений и орнаментов позднего средневековья позволяет сделать несколько важных наблюдений относительно особенностей исторического развития художественной традиции. Первое из них – наличие прямой связи с более ранними этапами истории, вплоть до времени существования таштыкской культуры. Так, сохранились почти все виды нательных украшений, а также детали одежды и ремней, конского убора, включая обычай декорировать вещи чисто функционального назначения. Большинство предметов конской сбруи с элементами декора на ранних стадиях позднего средневековья являются результатом развития существовавших ранее форм. В их оформлении сохранились элементы, имеющие истоки в растительном, зоо- и антропоморфном мотивах предшествующего периода. Таковы, например, завершения концов многих накладок на ремни (см. *рисунок, 12, 15*), двух колчанных крюков и упора для седельного пробоя в виде бутона цветов, упоры для седельных пробоев и некоторые накладки в виде распустившегося цветка (см. *рисунок, 14*), оформление концов накладок на ремни и колчанных крюков с использованием мотива «рыбьего хвоста» (см. *рисунок, 5–10*), окончание крюка поножей в виде стилизованной головы павлина и др.

Характерной и преобладающей чертой декорирования в позднем средневековье стало использование геометрического орнамента при посеребрении поверхности предметов, в отличие от господствовавших ранее растительных моти-

вов. Геометрический орнамент представлен следующими вариантами: чередование различных угловых линий (см. *рисунок, 6*), полос из ромбов (см. *рисунок, 7–8*), треугольников (см. *рисунок, 9*), отдельно выполненных косых крестов и окружностей (см. *рисунок, 10*), фигур в форме линз (см. *рисунок, 18*), сплошная каплевидная насечка (см. *рисунок, 13, 17*), насечка поля линиями, создающими множество мелких ромбов (см. *рисунок, 3–5*), рассечение поверхности предметов целиком или по краю прямыми параллельными бороздками-валиками (см. *рисунок, 7*), витой и ложновитой орнаменты (см. *рисунок, 1–2*). Лишь малая часть предметов неорнаментирована (см. *рисунок, 12, 14–16*). Напрашивается вывод: преимущественный переход на более упрощенную геометрическую орнаментику является главным отличием художественной культуры населения Енисея в позднем средневековье. Тем не менее, сохранение обычая богатого декорирования многих предметов и почти повсеместное использование традиции посеребрения железных изделий заметно выделяют данный регион, остаются важнейшей характерной особенностью его населения. Все это подчеркивает своеобразие мировоззрения и высокий уровень культуры кыргызов, создавших одно из самых ранних государств на территории нашей страны. Его основы сохранились до начала XVIII в. Благодаря художественным особенностям вещи с Енисея на других территориях обычно легко выделяются из соответствующих археологических комплексов.

Впервые найденные в Средней Сибири в средневековых памятниках гривна и браслет относятся к украшениям, характерным для западных районов Евразии. В связи с вотивным назначением они, кроме того, обладают и другой особенностью: свидетельствуют о бытовании и в позднем средневековье характерного для таштыкской культуры, ставшей основой для развития культуры енисейских кыргызов, обычая производства и помещения в погребения вотивных предметов [Нечипоренко и др., 2005]. Это – важное доказательство преемственности культурных традиций, глубокой древности истоков некоторых явлений в жизни населения данной территории в позднем средневековье.

Таким образом, собранный археологическим отрядом НГУ объемный материал, касающийся изобразительного творчества населения крупного региона Сибири в позднем средневековье и нача-

ле Нового времени, существенно дополнил массив источников по культуре населения среднего Енисея. Фактически нами впервые сформированы сведения об этом этапе. Необходимо продолжить начатую нашими предшественниками работу по изучению средневековых украшений и орнаментов, распространить эту деятельность на более поздний исторический период. В результате станет возможным создание единой картины исторического развития художественной культуры, традиции декорирования, неразрывной линии эволюции украшений и орнаментов у населения данной территории вплоть до этнографической современности.

Использование материалов, относящихся к украшениям и орнаментам, важно в ряде сфер, включая и высшее образование. В частности, в рамках общеобразовательных курсов по истории культуры на негуманитарных факультетах демонстрация наших материалов и результатов анализа происхождения и развития украшений и орнаментов позволят сформировать у студентов основные представления о художественной культуре населения Сибири в позднем средневековье и начале Нового времени, т.е. накануне и в начальный период русского освоения.

Список литературы

Выборнов А.В. Наносные султанчики в составе конского снаряжения у населения среднего Енисея позднего средневековья // Истоки, формирование и развитие евразийской поликультурности. Культуры и общества Северной Азии в историческом прошлом и современности: мат-лы I (XLV) РАЭСК. – Иркутск: Изд-во ИрГУ, 2005. – С. 250–251.

Кызласов И.Л. Аскизская культура Южной Сибири X–XIV вв. – М.: Наука, 1983. – 128 с. – (САИ; вып. Е3-18).

Кызласов Л.Р., Король Г.Г. Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник. – М.: Наука, 1990. – 216 с.

Нечипоренко В.Н., Панькин С.В., Скобелев С.Г. Всевитные предметы в культуре енисейских кыргызов в позднем средневековье // Вест. НГУ. – 2005. – Сер.: История, филология. – Т. 4, вып. 5: Археология и этнография. – С. 81–87.

Седов В.В. Восточные славяне в VI–XIII вв. – М.: Наука, 1982. – 328 с. – (Археология СССР с древнейших времен до средневековья; т. 14).

Спицын А.А. Расселение древнерусских племен по археологическим данным // Журнал Мин-ва народ. просвещения. – 1899. – Вып. VIII. – С. 301–340.

Спицын А.А. Русская историческая география: учеб. курс / Имп. Петроград. археол. ин-т. – Пг.: Тип. Я. Башмаков и К, 1917. – 68 с.

Степи Евразии в эпоху средневековья (IV – первая половина X в.). – М., 1981. – 304 с. – (Археология СССР с древнейших времен до средневековья; т. 18).

Худяков Ю.С. Кыргызы на Табате. – Новосибирск: Наука, 1982. – 176 с.

Н.Ю. Смирнов

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

«ХВОСТ, ПОДВЕШЕННЫЙ К ПОЯСУ» (К АНТИНОМИИ ТРАКТОВОК ПЕТРОГЛИФИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ САЯНО-АЛТАЯ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ ЭПОХИ ПОЗДНЕЙ БРОНЗЫ)

Исследователям наскального искусства Центральной Азии хорошо известны изображения антропоморфных вооруженных персонажей в головных уборах, напоминающих шляпку гриба. Счет работ, посвященных изучению семантики самих фигур и их атрибутов, идет на десятки. Однако ни одна из трактовок не получила всеобщего признания. Хотел бы вернуться к тянувшемуся уже полвека спору о символике специфических предметов, «подвешенных к поясу» упомянутых персонажей, и предложить, возможно, неожиданную, но перспективную их трактовку.

Имеющиеся определения сводились к двум категориям: *предметы* (кожаный сосуд [Дэвлет, 1976б, с. 22]; булава, подвешенная к поясу [Кубарев, 1987, с. 155]) и *детали ритуальной одежды* (бычий хвост – символ уподобления сакральному жертвенному быку [Кубарев, 1987, с. 161–162; Дэвлет и др., 2005, с. 199]). Существовала версия, примиряющая трактовки: изображались разные предметы – отсюда и вариативность определений [Дэвлет и др., 2005, с. 200; Кубарев, 1987, с. 155]. Однако в более поздней работе все изображения предметов, подвешенных к поясу, названы «хвостами», хотя новые аргументы приведены не были [Кубарев и др., 2005, с. 84].

Даже при наличии внятной аргументации такая позиция является классификационным упрощением. Реальная картина сложнее. Будем исходить из очевидных положений. Во-первых, подавляющее число изображенных в петроглифах реалий отражают условно синхронную материальную культуру древнего общества. Во-вторых, мы имеем дело с ритуальной сферой (петроглифы относятся именно к ней), поэтому следует признать вероят-

ность контаминации реальных предметов и идеальных образов, а также применение принципов метонимии, метафоры и синекдохи при создании изображений. Основываясь на этом, вернемся к вопросу «хвостов, подвешенных к поясу».

Основные проблемы в трактовке «хвостов»: отождествление с вещами или идеальными образами (сюжет-модель и сюжет-эйдос по: [Мириманов, 2004, с. 187]). Метонимия в сценах с воином и быком (оленем или другим животным), выражаясь в морфологическом сходстве хвоста животного и предмета, висящего у пояса человека, безусловно, существует как частный пример доминирующего сюжета-эйдоса в рассматриваемый хронологический период [Кубарев, 1987, рис. 3]. Сам по себе этот пример не является достоверным основанием для определения сюжета-модели подавляющего большинства изображений «подвешенных к поясу предметов».

«Подвешенные к поясу предметы» можно разделить по форме и фактуре на следующие типы и варианты:

Тип I. Круглые/округлые/овальные (вар. 1 – простые; вар. 2 – с рельефом/орнаментированные).

Тип II. Сегментовидные (вар. 1 – простые; вар. 2 – с рельефом/орнаментированные).

На наш взгляд, разбираемые изображения имеют реальный прототип (сюжет-модель). Таковым может быть небольшой *круглый щит*, выполненный из разных материалов и, возможно, обтянутый шкурой быка.

С точки зрения синтаксики, персонажи с «предметом у пояса» участвуют в разнообразных сценах: «обладание оружием», «воинский поединок», «охота», «взаимодействие со стадом или отдель-

ными животными». Сцены «взаимодействия с животными» составляют небольшой процент. Даже в рамках этого небольшого количества сцен совпадение морфологии хвоста животного (быка, лошади и проч.) и «хвоста» человека фиксируется далеко не всегда. В тех случаях, когда форма окончания хвоста животного идентична форме «предмета у пояса» человека, реальная морфология окончания хвостов животных (например, пушистая кисточка у яка или пучок волос у лошади) встречается у «хвоста» персонажа очень редко, и наоборот, идеальная морфология окончания хвостов животных (круг) господствует в изображениях «предметов, подвешенных к поясу». Такой признак, как хорошо читаемый круг/oval на конце хвоста животного, вероятно, не является имманентным конкретному сюжету-эйдосу (например, «лунорогому/солнцерогому быку»). Скорее всего, мы имеем дело с примером метонимической схемы, обратной предложенной В.Д. Кубаревым и поддержанной М.А. Дэвлет. Главенствующую роль в сценах «взаимодействие со стадом или отдельными животными» играет антропоморфный персонаж с «предметом, подвешенным к поясу». Если наше предположение верно, и этот предмет – круглый щит, то, учитывая символический характер орнаментации круглых щитов в древности и технологию их изготовления (основу часто обтягивали шкурой быка), можно допустить метонимию в трактовке щита и окончания хвоста животного. Допуская это, можно объяснить и те случаи в изображении «хвостатых» антропоморфов, которые, казалось бы, противоречат нашим построениям. Например, наблюдается редукция изображений щитов от полноценных форм (крупный, четкий круг с более-менее короткой соединительной линией – ремень?) до простейших, небрежно нанесенных знаков-символов (маленький круг/овал, часто соединенный с фигурой длинной линией), более всего напоминающих хвост животного, и превращение щитов в процессе этой редукции в подобие хвостов (а в ряде случаев, видимо, и в метафорические хвосты) [Кубарев, 1987, рис. 7, 1; Дэвлет и др., 2005, рис. 158].

В других типах сцен изображения щитов весьма стандартны. Чаще всего это круглые объекты, соединенные прямой линий с туловищем персонажа в области пояса, спины или плеча. При этом они менее всего похожи на «хвосты», в т.ч. тем, что часто изображены прикрепленными к верхней части туловища антропоморфа.

Морфологически выделенные типы и варианты изображений щитов разбиваются на две группы, возможно, связанные с особенностями воспроизведения сюжета-модели.

Оба варианта *типа I*, видимо, передают в фас небольшой круглый щит, известный на древнем Востоке и в Средиземноморье с XIII в. до н.э., – изобретение «народов моря» [Горелик, 1993, с. 179]. Щиты подобного типа, датируемые второй половиной II – нач. I тыс. до н.э., обнаружены в Евразии и Северной Африке. Они широко представлены у «шардана» в рельефах храма Рамзеса III в Мединет-Абу (здесь и далее отсылаем читателя к соответствующим сводным таблицам, см.: [Смирнов, 2014]). Среди петроглифов Аира в Сахаре есть изображение воина, возможно, представителя «народов моря». У него, наряду с оружием, показан круглый щит, принцип размещения которого идентичен изобразительной традиции Саяно-Алтайского региона: щит подвешен на ремне за спиной. Круглыми щитами снаряжены воины в рогатых шлемах на вазе XII в. до н.э. из Микен, а также персонажи «Стелы Воинов» и антропоморфы в полосатых одеяниях на кратере XIII в. до н.э. из Тиринфа. В последнем случае щиты обтянуты бычьей шкурой. Небольшие круглые щиты и копья держат в руках или несут за спиной различные «боги-воины», металлические статуэтки которых найдены в Средиземноморье.

В начале I тыс. до н.э. круглые щиты получили широкое распространение на Ближнем Востоке – в Ассирии и Закавказье [Горелик, 1993, с. 181–185]. На территории Центрального и Восточного Кавказа в I тыс. до н.э. тоже были известны бронзовые статуэтки «богов-воинов», у которых круглый щит размещен на спине. На закавказских бронзовых поясах рубежа II–I – начала I тыс. до н.э. основное вооружение многих персонажей – копья и маленькие круглые щиты. Круглые щиты входили в ряд обязательных образов, размещаемых на стелах Иберийского полуострова XII–IX вв. до н.э. Круглые щиты эпохи поздней бронзы обнаружены в Скандинавии. Их форма и рисунок идентичны щитам, изображенным на иберийских стелах.

В европейской части степной полосы отсутствуют материальные свидетельства, которые позволили бы внести ясность в развитие защитного вооружения во II – начале I тыс. до н.э. [Горелик, 1993, с. 186]. Для азиатской части Евразии изображениями щитов принято считать выбитые «решетчатые» фигуры на задних или боковых сторонах «оленых камней»

[Дэвлет, 1976а-б]. При всей неоднозначности этой трактовки важен принцип расположения «решетчатых фигур» на антропоморфных стелах («оленных камнях»): сзади или сбоку, т.е. как круглые щиты воинов в художественной традиции Средиземноморья и Кавказа конца II – начала I тыс. до н.э., а также «предметы, подвешенные к поясу» в петроглифах эпохи поздней бронзы в Центральной Азии.

Единственное свидетельство существования круглых щитов на востоке Евразии – маленький круглый бронзовый щит, имевший кожаное покрытие (?) из могилы 101 памятника Наньшаньгэнь (Китай) (IX–VIII вв. до н.э.) [Комиссаров, 1987, с. 50–51]. Схожие «фефтовальные» металлические щиты (диаметр 35–40 см) применялись в Ассирии в IX в. до н.э. Были известны они и на Кавказе [Горелик, 1993, с. 182, 184].

Еще одним свидетельством в пользу предложенной трактовки стало изучение орнаментации «подвешенных к поясу предметов».

Вариант 2 типа I передает традицию создания щитов, обтянутых шкурой быка. Крапинки или пятна, по-видимому, указывают на пятнистость шкуры (ср. с демонстрацией в петроглифах Саяно-Алтая пятнистой шкуры быков). Орнамент (или изображение деталей крепежа обивки – гвоздей?) предметов, трактуемых нами как щиты, в некоторых случаях идентичен орнаменту круглых щитов «шардана» с рельефов в Мединет-Абу (ср.: [Дэвлет и др., 2005, рис. 240] и щитов с иберийских стел.

Почему щиты в петроглифах Саяно-Алтая изображались «подвешенными к поясу», а не в руках воинов или за их спиной? Этому есть несколько объяснений. Во-первых, перед нами изображения канонических сцен, где важно соблюдение условий, способствующих однозначному прочтению сообщения. Канонизированный текст изображения выступает как возбудитель (а не как источник) информации, которой уже обладает адресат [Лотман, 1973, с. 20]. Одно из этих условий, видимо, выражается в изображении важных в ритуале (?) предметов. Таковыми для культурной традиции поздней бронзы Центральной Азии, наряду с образами животных и колесницами, являются конкретные типы вооружения, снаряжения и предметы костюма. Они должны быть изображены. Поэтому некоторые антропоморфные фигуры на скалах Саяно-Алтая из-за обилия «навешенных» на них предметов напоминают рождественскую елку.

Во-вторых, показать наличие/расположение тех или иных предметов легче всего в скульптуре

или рисунке. Изображения круглых щитов хорошо опознаемы на бронзовых статуэтках или в греческой вазописи. Сложнее дело обстоит с гравировками и выбивками, где многое зависит от опыта мастера, насыщенности композиции и характера сцены. В искусстве Евразии II – начала I тыс. до н.э. доминируют две традиции размещения щитов: в руках и за спиной воина. Именно вторая традиция (с поправкой на закономерности петроглифического изображения) характерна для петроглифики Саяно-Алтая, что заметно как в сюжетах «обладания оружием», так и в сценах «воинских поединков».

Художественное воплощение данной традиции было во многом ограничено техникой исполнения, но несколько примеров размещения щитов непосредственно за спинами воинов (как в средиземноморской и кавказской традициях) удалось выделить [Кубарев и др., 2005, рис. 106; с. 391, № 1024]. Выбивка весьма неловко передает эту традицию, хотя орнаментика щита сохранена [Кубарев и др., 2005, с. 391, № 1024]. Рисунок в технике гравировки позволяет соотнести не только изображение воина в рогатом шлеме, вооруженного копьем, с кругом аналогичных образов Средиземноморья, но и тип щита (по орнаментике) с изделиями из Испании и Дании. Учитывая вышеизложенное, признаком господствующей на Саяно-Алтае изобразительной традиции является размещение круглого щита за спиной персонажа, а вынесение его вбок в первую очередь обусловлено технологией нанесения рисунка на камень (сплошная выбивка).

Оба варианта *типа II* выделены на основании присутствия среди разбираемых изображений сегментовидных предметов или с одной уплощенно-вогнутой стороной. Возможно, эти варианты являются изображениями небольших круглых щитов, но переданных в профиль и/или подвергшихся стилистической деформации в результате соотнесения по принципу метонимии с хвостами животных.

Профильные изображения щитов известны на древнем Востоке еще с середины III тыс. до н.э. [Горелик, 1993, табл. LXIII, 3]. Круглый щит изображен в профиль на печати из Энкоми (XII в. до н.э.) [Горелик, 1993, табл. LXIII, 70]. Профильные изображения круглых щитов часто встречаются в искусстве Средиземноморья и Ближнего Востока первой половины I тыс. до н.э. [Горелик, 1993, табл. LXIV, 16, 27, 34, 38, 38a, 60–63]. Параллельно в тех же регионах существовали и даже преобладали анфасные изображения щитов. Из более поздних аналогий следует назвать профильное

изображение круглого щита малоазийского (фракийского) воина из рельефов Персеполя [Горелик, 1993, табл. LXIV, 14] и фрагмент фриза бронзовогого сосуда IV в. до н.э. из Шаньбяочжэнъ (Китая) с фигурантом воина с клемцом и щитом в профиль [Комиссаров, 1988, рис. 45].

Исходя из существования разноплановых изображений щитов в искусстве Средиземноморья, Малой Азии и Ближнего Востока и учитывая существование колесничного «коине» в Евразии второй половины II – начала I тыс. до н.э. [Смирнов, 2014] можно предположить существование традиции профильных изображений круглых щитов и на востоке евразийских степей. Для второй половины I тыс. до н.э. это подтверждается изображениями на упомянутом сосуде из Шаньбяочжэнъ. Для рубежа II–I тыс. до н.э. важна плита № 01–00 с петроглифами эпохи поздней бронзы из комплекса кургана Аржан-2 в Туве [Чугунов и др., 2006, рис. 16]. На ней есть персонаж мужского пола, держащий в левой руке дуговидный предмет, который, исходя из ближневосточных и китайских аналогий, можно трактовать как круглый щит, переданный в профиль. Важно, что синтаксика сцены, в которой участвует персонаж, идентична рассмотренным выше сюжетам «взаимодействие со стадом или отдельным животным» в петроглифах Саяно-Алтая. Кроме того, по построению сюжета она аналогична другому типу сцен, самая знаменитая из которых в петроглифах Калбак-Таш I: хтоническому хищнику противостоит «защитник» с луком или «предметом, подвешенным у пояса», обероняющий стадо животных.

Морфология «дуговидного» предмета в руке персонажа с плиты № 01–00 памятника Аржан-2 сходна с морфологией профильных изображений щитов Ближнего Востока и Китая. А особенности изображения в последних двух случаях, в свою очередь, весьма схожи со стилистикой изображений «предметов, подвешенных к поясу» варианта I типа II.

Относительно изображений варианта 2 типа II можно привести несколько важных наблюдений. Орнаментация/рельеф поверхности этих объектов могут быть сопоставлены: с рельефом/орнаментом фасных изображениях круглых щитов Саяно-Алтая, Иберии и Дании, рассмотренных выше; с аналогичным рельефом/декором или особенностями обивки на профильных изображениях щитов Ближнего Востока; с аналогичным рельефом «грибовидных» головных уборов (типа 2, согласно нашей классификации) в петроглифах Саяно-Алтая и игольчатыми шлемами Средиземноморья

[Смирнов, 2014]. Предположим, что рельеф на изображениях щитов передает особенности морфологии их реальных прототипов. Тогда уместно привести описание щитов моссинаиков, которое дает Ксенофонт в Анабасисе: «...каждый имел при себе щит, покрытый белой косматой воловьей кожей...» (Xen., Anab, V, IV, 12). Оно фиксирует традицию, сохранявшуюся во второй половине I тыс. до н.э. и имевшую более глубокие корни [Горелик, 1993, с. 181].

Отсутствие круглых щитов среди достоверных вещественных находок эпохи поздней бронзы на территории Саяно-Алтая и в целом Центральной Азии не может являться препятствием для предложенного прочтения «подвешенных к поясу предметов». И другие, опознаваемые с большей очевидностью, категории инвентаря и детали костюма, семантически и структурно маркирующие эту культурную традицию (колесницы, рогатые шлемы), в материальном комплексе не обнаружены.

Список литературы

- Горелик М.В.** Оружие древнего Востока (IV тыс. – IV в. до н.э.). – М., 1993. – 394 с.
- Дэвлет М.А.** О загадочных изображениях на оленных камнях // СА. – М.: Наука, 1976а. – С. 232–236.
- Дэвлет М.А.** Петроглифы Улуг-Хема. – М.: Наука, 1976б. – 120 с.
- Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А.** Мифы в камне: мир наскального искусства России. – М.: Алтей, 2005. – 472 с.
- Комиссаров С.А.** Комплекс вооружения культуры верхнего слоя Саянзядынь // Военное дело древнего населения Северной Азии. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 39–53.
- Комиссаров С.А.** Комплекс вооружения древнего Китая. Эпоха поздней бронзы. – Новосибирск: Наука, 1988. – 120 с. – (История и культура Востока Азии).
- Кубарев В.Д.** Антропоморфные хвостатые существа Алтайских гор // Антропоморфные изображения. Первобытное искусство. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 150–169.
- Кубарев В., Цэвэндорж Д., Якобсон Э.** Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойтура (Монгольский Алтай). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2005. – 640 с.
- Лотман Ю.М.** Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 16–22.
- Мириманов В.Б.** Императив стиля. – М.: Изд-во РГГУ, 2004. – 195 с.
- Смирнов Н.Ю.** Колесничное коинé и проблема большого стиля Евразии конца II – начала I тыс. до н.э. в зеркале центральноазиатской петроглифической традиции // Археологические вести. – СПб., 2014. – Вып. 21. (в печати).
- Чугунов К.В., Наглер А., Пацингер Г.** Аржан-2: материалы эпохи бронзы // Окуневский сборник. Культура и ее окружение. – СПб.: Элексис-принт, 2006. – Вып. 2. – С. 303–311.

О.С. Советова

*Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия*

ТЕСИНСКИЕ РИСУНКИ НА ТЕПСЕЕ*

Интерес к тесинским памятникам в целом (и к памятникам изобразительного искусства в частности) в последнее время вполне закономерно оживился. Во-первых, пополнился их список: только с конца 1970 до начала 1990-х гг. их число увеличилось в два раза [Кузьмин, 2011, с. 14]. Вышли обобщающие работы, посвященные тесинским памятникам [Вадецкая, 1999; Савинов, 2009; Кузьмин, 2011]. Не вдаваясь в проблему хронологии и характеристику периода, отметим следующее: в определении культурно-хронологического места тесинских памятников долгое время преобладало несколько точек зрения: их относили к последнему этапу тагарской или начальной фазе таштыкской культуры, выделяли переходный тагаро-таштыкский этап, вносили корректировки в периодизацию тагарской культуры и тесинского этапа [Вадецкая, 1999]. В последнее время речь ведется о самостоятельной тесинской культуре [Кузьмин, 2011], а также о сосуществовании в это время на Среднем Енисее двух культур: 1) местной по происхождению, с позднетагарскими курганами-склепами; 2) тесинской – пришлой, хуннского типа, с грунтовыми могилами (II–I вв. до н.э. – середина II в. н.э.) [Савинов, 2009]. (Все это отражает сложность и неоднозначность процессов, происходивших в данный отрезок времени в котловинах среднего Енисея. Именно поэтому термин «тесинский» в данном случае мы понимаем расширительно – «тесинская эпоха».)

Во-вторых, в последние годы существенно увеличилась база изобразительных источников. К примеру, только Е.А. Миклашевич открыто много

новых тесинских рисунков: у с. Нижняя Тёя [2009], на плите тагарского кургана в логу Каменка на правом берегу Енисея, на камнях у горы Бычиха и др. [2013, с. 257]. Существенно изменились и подходы к анализу целых серий наскальных изображений рассматриваемой эпохи (Д.Г. Савинов, Е.А. Миклашевич; С.В. Панкова, О.С. Советова и др.). На наскальных памятниках Минусинской котловины вполне уверенно выделяются, по меньшей мере, три группы тесинских петроглифов, ставших эталонными при датировании аналогичных рисунков:

1. Спирали, «лабиринты», абстрактные фигуры и др. Эти мотивы выявлены Д.Г. Савиновым по изображениям на плитах тесинского могильника Есино [1995].

2. Стилистическая группа с характерным искажением пропорций фигур животных «при формальном сохранении некоторых черт скифо-сибирского звериного стиля» [Шер, 1980, с. 252].

3. Серия рисунков с признаками угасания тагарской изобразительной традиции и рождающейся новой таштыкской (на примере Кунинской, Полосатой, Кавказской и др. писаниц). Среди кунинских выявлена группа сянбийских рисунков II–III вв. [Миклашевич, 2004, с. 320–325].

Хронологически рисунки этих трех групп укладываются в диапазон II–I вв. до н.э.–II–III вв. н.э.

Определенный интерес представляют памятники Тепсейского археологического микрорайона (Краснотурманский район Красноярского края). Среди них есть не только тесинские погребальные памятники, но и наскальные изображения. Рисунки расположены на скалах береговых утесов, во внутренних логах, на выходах девонского песчаника, тянувшихся ярусами по склонам горы, на курганных камнях под горой Тепсей и, судя

*Работа выполнена в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ (№ 33.1175.2014/К).

по скучным публикациям и находкам последнего времени, на плитах, находившихся некогда внутри могильных сооружений. Исследование петроглифов, нанесенных на плиты и камни оград курганов, расположенных вблизи местонахождений рисунков на скалах, представляется весьма перспективным.

Тепсейский микрорайон в историко-культурном отношении уникален. Перед затоплением Красноярского водохранилища здесь велись крупномасштабные исследования памятников археологии и было выявлено более двадцати разновременных могильников, поселений и других объектов, среди которых тесинские грунтовые могилы, склепы и «поминальники» (Тепсей I, III, VII, VIII, XVI, XVII). Инвентарь представлен глиняными сосудами на коническом поддоне, роговыми, железными и бронзовыми ножами, шильями, булавками, пряжками, кольцами, пуговицами, пронизками, ажурными бляхами, стрелами, а также шкатулками, берестяными коробами, зеркалами, бусинами, обрывками золота и др. В том числе обнаружен железный кинжал в ножнах, покрытых лаком, и китайская монета (Тепсей VII). Черепа некоторых скелетов были моделированы глиной (Тепсей XVI) [Пшеницына, 1979].

Таким образом, можно говорить о том, что эти территории в тесинскую эпоху активно использовались, по меньшей мере, как места для кладбищ, а петроглифы вполне могли вовлекаться в погребально-ритуальную практику. Среди рисунков на скалах встречаются изображения, выполненные в манере описанных выше стилистических групп. Основные персонажи – олени, кони, неопределенные животные, иногда в сопровождении антропоморфных фигур.

Рисунки с плит и камней курганных конструкций представляют отдельный интерес, т.к. непосредственно связаны с погребально-ритуальными традициями. К сожалению, планомерное документирование этих рисунков не проводилось. Небольшой фрагмент композиции тесинской эпохи одной из граней камня из пункта Тепсей VIII опубликован Д.Г. Савиным [1976, рис. 2–1]. Прорисовку другой грани этого камня недавно опубликовала Е.А. Микашевич [2013, рис. 2–2]. В конце 1970 – начале 1980-х гг. у горы Тепсей Т.В. Николаева обследовала рисунки трех могильников и склепа тесинского времени Тепсей XVI [1983, с. 10] (материалы не опубликованы). В 1983 г. Н.В. Леонтьевым и Н.А. Боковенко в таштыкском

склепе 2 Тепселя III была найдена плита с изображением всадника. Н.А. Боковенко отнес его к «скифо-тагарскому времени» [1987, рис. 2–3, с. 77]. В 2013 г. все курганные камни под горой Тепсей задокументировали кемеровские археологи. Среди изображений тесинской эпохи на камнях животные, антропоморфные персонажи (нередко показаны перевернутыми) и абстрактные фигуры.

Не вызвала особых затруднений атрибуция группы тепсейских изображений с признаками «вырождения» скифо-сибирского стиля. Помимо рисунков, известных по публикациям [Шер, 1980, рис. 71; 123], в Волчьем логу под лишайниками обнаружены неизвестные ранее фигуры, в т.ч. животного в лежачей позе, с подогнутыми ногами (олень?) (см. *рисунок, 1*). На курганных камнях выявлено реалистичное изображение животного с «султаном» на голове, в позе, как у описанного выше оленя (?), выполненное неглубокой выбивкой (см. *рисунок, 2*). На плите из перекрытия тесинского склепа Тепсей XVI (2,38 × 94 см) при удачном освещении на черновато-коричневом фоне виден конь (?) в характерной позе с укороченными подогнутыми ногами и антропоморфной фигуркой на крупе.

К другой стилистической группе можно отнести изображения абстрактных фигур, во множестве нанесенные на курганные камни (нередко в композициях) (см. *рисунок, 3*) и изредка встречающиеся на скалах Тепселя.

Уникальной находкой 2013 г. стала отдельно лежащая плита (1,14 × 86 см) с Тепселя VII. На ней при удачном освещении видны выполненные очень слабой выбивкой и затем прошлифованные многочисленные антропоморфные фигуры с характерными «султанами» на головах. Они сочетались с другими плохо выявляемыми абстрактными изображениями. Известные плиты Минусинской котловины содержат множество антропоморфных персонажей, часто выполненных небрежно, перекрывающих друг друга [Кузьмин, 1995, рис. 2; Микашевич, 2013, рис. 2–1]. Тепсейские же фигуры тщательно проработаны и расположены в определенном порядке.

Еще одно стилистическое направление демонстрируют рисунки на трех гранях одного из курганных камней Тепселя VIII (см. *рисунок, 4, 5*). Их характеризуют особые техника и манера изображения, позы животных и антропоморфных персонажей. Силуэтные и контурные фигуры мастерски выполнены мелкой изящной выбивкой, иногда в сочетании с прошлифовкой. У антропоморфных

персонажей в руках показано оружие: лук, чекан, палки (?). Положение ног животных (их всегда четыре) нехарактерно для тагарских рисунков, но этот стиль и не таштыкский. Отметим, что у двух животных в нижней части камня спины/шеи пронзает какой-то предмет типа копья. Подобные сюжеты достаточно широко распространены среди енисейских (и не только) петроглифов: «пронзенных» животных можно встретить на Улазах, Седловине, Малой Боярской писанице, Шишке и др. памятниках.

Таким образом, выявленные тесинские изображения только одного археологического микрорайона не только демонстрируют стилистическое разнообразие в наскальном искусстве этой непростой эпохи, но и расширяют представления об искусстве тесинского времени в целом. Дальнейшее изучение плит с рисунками из погребений (например, плита, обнаруженная Н.В. Леонтьевым и Н.А. Боковенко в таштыкском склепе) и найденных нами больших плит с изображениями поможет пролить свет на некоторые хронологические и семантические аспекты искусства тесинского времени.



Изображения тесинской эпохи на скалах (1)
и курганных камнях (2–5) Тенселя.

Список литературы

Боковенко Н.А. К вопросу о датировке некоторых енисейских изображений всадников // Скифо-сибирский мир: искусство и идеология. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 75–80.

Вадецкая Э.Б. Таштыкская эпоха в истории Южной Сибири. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 1999. – 440 с.

Кузьмин Н.Ю. Изображения на плитах оград тагарских курганов у села Верхний Аксиз в Хакасии // Древнее искусство Азии. Петроглифы. – Кемерово, 1995. – С. 55–57.

Кузьмин Н.Ю. Погребальные памятники хунно-сянбийского времени в степях Среднего Енисея: Тесинская культура. – СПб.: Айлинг, 2011. – 436 с.

Миклашевич Е.А. «Племя единорога» на Енисее (сяньбайские мотивы в наскальном искусстве Минусинской котловины) // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции: мат-лы темат. науч. конф. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – С. 320–325.

Миклашевич Е.А. Документирование и мониторинг памятников наскального искусства в Хакасии и на юге Красноярского края в 2009 году // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2009. – Т. XV. – С. 323–328.

Миклашевич Е.А. Исследование памятников наскального искусства Минусинской котловины в 2012–2013 годах // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2013. – Т. XIX. – С. 255–259.

Николаева Т.В. Изображения на плитах оград курганов тагарской культуры (методика и хронология): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 1983. – 20 с.

Пшеницына М.Н. Тесинский этап // Комплекс археологических памятников у горы Тенсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 70–89.

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. – Вып. 8. – С. 57–73.

Савинов Д.Г. Тесинские лабиринты (по материалам могильника Есино III) // Древнее искусство Азии. Петроглифы. – Кемерово, 1995. – С. 6–10.

Савинов Д.Г. Минусинская провинция Хунну (по материалам археологических исследований 1984–1989 гг.). – СПб., 2009. – 226 с.

Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.

М.А. Стоякин

*Институт археологии и этнографии СО РАН,
Новосибирск, Россия
Университет Корё,
Сеул, Республика Корея*

ГРАФФИТИ НА ЧЕРЕПИЦЕ У КОГУРЁСЦЕВ*

Культура Когурё известна всему миру по хорошо сохранившимся курганным фрескам. На них изображены не только повседневные реалии, но и верования корейского государства, существовавшего в раннем средневековье на севере Корейского полуострова и части Маньчжурии. Последние крупномасштабные раскопки, осуществленные китайскими археологами на городищах Когурё, позволили выявить у изучаемого народа такой тип «архаического искусства», как граффити (прочерченные рисунки) на черепице. Представим описание этих находок.

Несколько сотен единиц черепиц обнаружены в горной крепости Ваньду в Цзиани (КНР), которую некоторые исследователи соотносят со столицей Хвандо. Черепица была сконцентрирована в трех пунктах: на месте ворот № 2, у «летнего дворца» в центре городища, у наблюдательной башни, расположенной чуть южнее [Ваньду..., 2004, с. 30–35, 120–155, 160–165].

Интересно, что для нанесения рисунков использовали только верхнюю или нижнюю черепицу. Несмотря на их полукруглую форму, они относительно широки и идеально подходят для размещения рисунков. Часто для изображения (особенно «птичек») выбирали узкую часть черепицы. Для нанесения использовалась гладкая сторона черепицы. Если она была покрыта «вафельным» оттиском, то прочерчивали в основном иероглифы. На памятнике обнаружено большое количество концевой черепицы с нарисованны-

ми мордами животных, с лотосовым и жимолостным растительным орнаментом. Все они «чисты» от надписей, что может указывать на их большую ценность. Напротив, верхняя и нижняя черепицы легки в изготовлении, производились массово, соответственно, часто ломались и браковались. Вероятно, фрагменты такой черепицы и были подобранны для нанесения граффити.

По мотиву можно выделить несколько типов граффити на черепице: 1) иероглифы (письменные знаки); 2) изображения голов птиц; 3) изображения растений, построек (?), человека; 4) непонятные символы. Рассмотрим, какие типы изображений характерны для каждого участка городища.

На месте остатков ворот № 2 обнаружено большое количество черепицы. Это может указывать на наличие в прошлом деревянной башни, крытой черепицей. На большинстве фрагментов черепицы (25 ед.) содержатся изображения голов птиц (см. *рисунок, 1*). Обычно это птица с длинным клювом. Профиль головы и шея показаны довольно хорошо несколькими прочерченными штрихами. Судя по всему, это – журавли (лат. *Grus japonensis*), популярные и почитаемые в дальневосточной культуре. Район бассейна р. Ялуцзян, где расположено городище, является местом миграции этих птиц. Автор рисунков мог наблюдать за ними.

Отдельно нужно сказать об изображении птицы с необычайно длинной и очень изогнутой тонкой шеей. Скорей всего, это – красноногий ибис (лат. *Nipponia nippon*), обитавший на всей территории Дальнего Востока до XX в. Этому виду соответствуют длинный изогнутый клюв, своеобразный

*Работа выполнена в рамках интеграционного проекта СО РАН № 39.

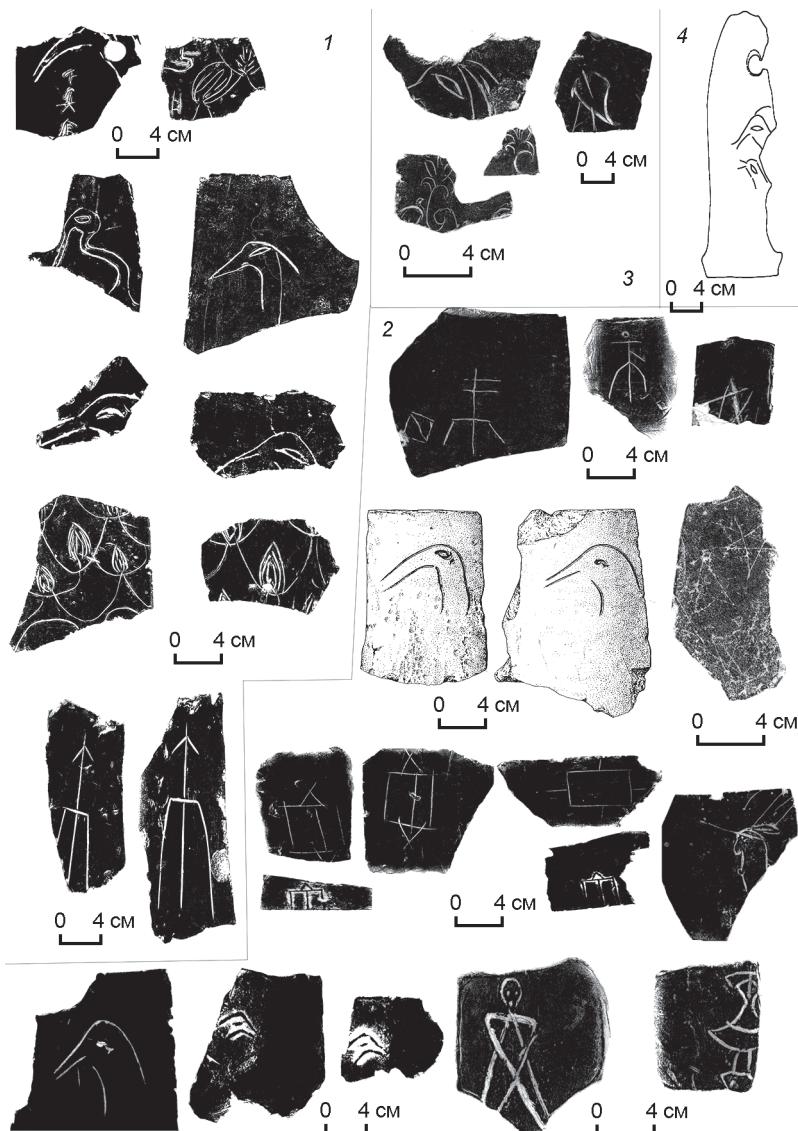
изгиб шеи и форма глаз, точно переданные на черепице.

Кроме этого, отметим 4 фрагмента курганных фресок с цветочным орнаментом (лотос?). Обнаружены также схематические рисунки в виде помостов (или башен?).

В центре городища исследована большая дворцовая постройка. Не удивительно, что оттуда извлечено больше всего фрагментов черепицы (см. *рисунок, 2*). Изображены на них типичные птицы с длинными шеями, но самыми многочисленными являются рисунки квадратных или прямоугольных построек (?) (около 90 ед.), дополненных черточками либо «крышой». Встречены интересные единичные рисунки. Например, на изображении человека со скрещенными руками и ногами особенно пугающе выглядит лицо со схематично нанесенными глазами и ртом. Интересен рисунок многоярусной пагоды-беседки. К сожалению, значительная часть черепицы утрачена, поэтому точно воспроизвести изображение невозможно.

Среди прочерченных рисунков есть пятиконечные звезды. Не совсем понятен их характер и значение, хотя у когурёсцев и был развит культ Семи звезд – «Большой медведицы» [Гилев, 2004]. На фреске звезды показаны схематически: небольшие круги, соединенные линиями. Можно предположить, что они связаны с пятью первоэлементами.

Отметим фрагменты черепицы с изображением передней части коня. На макушке животного присутствует какое-то украшение (?). Сверху нацарапано несколько линий, характер которых не совсем понятен в данном контексте. На лбу коня прочерчена линия (возможно, часть копья всадника), которая почему-то прерывается на затылке. Судя по расположению линии, это может быть изображение единорога. Однако культ этого животного не характерен для Восточной Азии. Здесь широко ис-



Когурёсская черепица с рисунками из крепости Ваньду (1–3)

и городища Гонэйчэн (4):

1 – ворота № 2 (по: [Ваньду..., 2004, с. 31–35]); 2 – дворцовая постройка (по: [Ваньду..., 2004, с. 120–151]); 3 – наблюдательная башня (по: [Ваньду..., 2004, с. 163]; 4 – постройка № 3 (по: [Гонэйчэн..., 2004, с. 126]).

пользовался образ *цилиня* – мифологического существа, имеющего вид лошади с шерстью и копытами коровы, с рогом, как у дракона, и крыльями (не всегда). Такой рисунок есть на когурёской фреске Муёнчхон (могила с изображением борцов).

На наблюдательной башне обнаружена пара фрагментов черепицы с процарапанными «птичками» (см. *рисунок, 3*). На двух других фрагментах изображен пышно распустившийся цветок. Некоторые другие рисунки можно трактовать как изображение постройки (башня или помост) или лука.

Значительную часть рисунков на черепице составляют отдельные иероглифы или их группы. Как нам кажется, автор надписей практиковался в их написании, либо хотел передать небольшое сообщение. Иероглифы порой нанесены небрежно или совмещены с рисунком, что передает характер граффити. Кроме этого, среди изображений есть непонятные символы, разнообразных линий и пр.

В пятнадцати километрах от Ваньду, на равнине, расположено городище Куннэ, где, как считается, в течение нескольких столетий располагалась столица когурёского вана. В отличие от горной крепости, здесь обнаружено мало черепицы (в основном концевые диски). Видимо, это связано с назначением и небольшим размером постройки. Раскопаны 4 здания. Весь комплекс датирован не ранее 338 г. [Гонэйчэн..., 2004, с. 186–188]. На постройке № 3 обнаружена черепица с отчетливым изображением голов птиц (см. *рисунок, 4*), аналогичный рисункам из Ваньду. Однако они имеют некоторые особенности: размещены попарно – крупная голова над маленькой.

Можно предположить, что мы столкнулись с примером детского рисунка. «Когурёский Онфим» (а это несомненно был ребенок) на 10 столетий раньше новгородского мальчика представил пример обычной жизни. Скорее всего, он жил в IV в. и бывал на двух крепостях. На это указывают схо-

жий почерк и тематика рисунка, а также небольшое расстояние между городищами. Все находки из Ваньду сделаны почти на всех важных (интересных для ребенка) местах – во дворце, на наблюдательной башне, у ворот внешней крепости. Письменные источники Когурё не сохранились, однако керамические свойства черепицы помогли сберечь до наших дней особенность мировосприятия ребенка, которому было интересно наблюдать за журавлями и отображать их вместе с цветами на черепице, занятого изучением грамоты, на что указывает большое количество черепицы с иероглифами. Наш анализ рисунков на черепице предварителен, нам неясен характер многих начертаний. Особенно важно обратиться к толкованию иероглифов для раскрытия письменной культуры когурёсцев.

Список литературы

Ваньду шанчэн (Горное городище Ваньду: доклад об исследованиях и раскопках в 2001–2003 гг. горной крепости Ваньду в г. Цзянъян). – Пекин: Вэнъу, 2004. – 424 с. (на кит. яз.).

Гилев А.А. Путешествие в чосын и культ Семи звезд в Корее // Российское корееведение: альманах. – М.: Муравей, 2004. – Вып. 4. – С. 194–208.

Гонэйчэн (Городище Гонэйчэн: доклад о раскопках в 2000–2003 гг. городища Гонэйчэн и памятника Миньчжуи в г. Цзянъян). – Пекин: Вэнъу, 2004. – 235 с. (на кит. яз.).

М.М. Хужаназаров

*Институт археологии Академии наук,
Самарканд, Узбекистан*

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ПЕТРОГЛИФОВ САРМИШСАЯ

Центральный Узбекистан богат разнообразными археологическими памятниками. Среди них особое место занимают петроглифы Нурагинских гор. На настоящий момент археологам известно более шести десятков крупных местонахождений наскальных рисунков [Хужаназаров, 2006, с. 51]. Некоторые пункты (Сармишсай, Бийронсай, Илонбулаксай, Аксакалатасай и др.) включают десятки тысяч изображений, а другие (Канимех, Ангидон, Нурага и др.) едва насчитывают одну-две сотни. При изучении наскальных изображений Нурагинских гор большее внимание уделялось памятникам, расположенным в юго-западных и центральных районах. Другие местонахождения еще не исследованы специалистами.

К числу наиболее интересных памятников наскального искусства следует отнести уникальное местонахождение Сармишсай. Одноименное ущелье на южном склоне горного хребта Карагатай прилегает к цепи Нурагинских гор (координаты 40° 15' 47" с.ш. И 65° 35' 09" в.д.) в 30 км к северо-востоку от г. Навои. Его высота 708–891 м над у.м. Ущелье тянется с северо-востока на юг около 40 км [Хужаназаров, 2001, с. 25–35].

Памятник, расположенный неподалеку от главной дорожной артерии Зарафшанской долины, между городами Самарканд и Бухара, долго не привлекал внимания исследователей. Первопротиватели петроглифов Сармишсая Х.И. Мухамедов (1958 г.) и Н.Х. Ташкенбаев [Ташкенбаев, 1966, с. 36–39] не оценили его как первоклассный источник для периодизации петроглифов Узбекистана. По нашему мнению, Сармишсай – единственный памятник в Узбекистане, где на небольшом, но весьма насыщенном рисунками участ-

ке сосредоточены разнообразные композиции в диапазоне от эпохи неолита до современности.

В течение нескольких полевых сезонов Сармишсай исследовал А. Кабиров. Им было скопировано и сфотографировано более 3 тыс. изображений людей, животных и различных знаков [Кабиров, 1972, с. 50–55]. Наиболее полным источником научных сведений об этом древнем памятнике материальной культуры стала монография «Наскальные рисунки Сармишсая», вышедшая на узбекском языке [Кабиров, 1976]. После экспедиции Ж. Кабирова наступил перерыв в исследовании петроглифов Сармишсая. Лишь в 1987 г. автор настоящей статьи приступил к изучению наскальных изображений Нурагинского хребта и его отрогов – Актау и Карагатай.

В Сармишсай обнаружено более 5 тыс. наскальных изображений-петроглифов. Сохранились здесь и иные археологические памятники – стоянки, мастерские по обработке кремня, пещеры, остатки поселений, курганы, могильники и др. Визуально прослеживаются остатки древней ирригационной системы, а также развалины десяти средневековых водяных мельниц [Хужаназаров, 2004, с. 9–18].

Работа, проделанная Н.Х. Ташкенбаевым, и краткие сведения о памятнике, приведенные в его публикации невозможно сравнить с планомерными исследованиями А. Кабирова. Первый пытался суммировать данные о памятнике на основе непродолжительных разведок. Помимо петроглифов, он не указал и другие виды археологических памятников, а ведь археологический комплекс Сармишсайской долины насчитывает более двухсот объектов. Они относятся к различным историческим эпохам и сосредоточены на площади около

35 км². Большинство древних рисунков заполняют скальные плоскости не хаотично, а в определенном порядке, выдержанном на протяжении всего памятника и непосредственно связанном с его геоморфологическим строением. А. Кабиров отметил 3 тыс. петроглифов и 2 арабские надписи (более 5 тыс. фигур и 10 надписей после наших исследований).

Основная часть петроглифов Сармишсая выбита в среднем течении ущелья, где начинается узкий каменный каньон протяженностью 2,0–2,5 км. Рисунки нанесены на вертикальные, иногда горизонтальные плоскости коренных выходов красноцветных песчаников кембрийского возраста, перемежающихся сланцами и известняками. Некоторые изображения скрыты мхом и лишайниками, засыпаны землей и каменными осипями. Все рисунки Сармишсая выбиты или прочерчены каменными или металлическими орудиями. Следы инструмента различны: круглые, треугольные, удлиненные, каплевидные и неопределенные. Глубина выбивки варьирует от 0,5 до 3 мм. Диаметр следов от 1 до 4 мм. Встречаются сочетания нескольких технических приемов: выбивка + гравировка + протирка.

Сюжеты петроглифов разнообразны. Тематически можно выделить антропоморфные и зооморфные изображения, оружие и орудия труда, эпиграфические и солярные знаки. Рисунки представлены как одиночными изображениями, так и многофигурными композициями. Расположены они на больших и маленьких плоскостях, имеющих в основном юго-восточную ориентацию, на высоте от 0,5 до 20 м от подошвы скальных выходов.

Сармишсайские наскальные изображения отличаются размерами, сюжетами, стилем, содержанием, техникой исполнения, степенью сохранности и уровнем патинированности поверхности (интенсивность пустынного загара) (см. *рисунок*). На основании этого можно высказать предположение, что рисунки нанесены на скалы в различные исторические периоды.

Эпоха неолита представлена несколькими рисунками быков-туров, куланов и крупных хищников, выполненными в «треугольном» стиле. Мы их относим к кельтеминарской культуре эпохи позднего неолита. Об этом, в частности, свидетельствует динамичность рисунков, характерная для охотничьей культуры древнего периода. Истоки данной традиции, по всей видимости, восходят к искусству эпохи верхнего палеолита [Шер, 1980,

с. 183]. К этому же времени, очевидно, относятся рисунки людей, горных козлов и сцены охоты на них с собаками, а также группа «геометрических» петроглифов. Аналогичные изображения выявлены среди наскальных рисунков Зараутсая (Узбекистан), Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монголия), Алтая (Россия), Гобустана (Азербайджан), Дахсаме (Аравийский полуостров) и др. [Кубарев и др., 2005, с. 60–66; Джадарзаде, 1973, с. 16; Anati, 1970, р. 79]. Эти рисунки нанесены первыми, на ничем еще не занятой и гладкой, свободной и наиболее удобной поверхности скалы, тогда как остальные занимают оставшиеся «второстепенные» участки, отличаясь по глубине выбивки и плотности пустынного загара. По мнению исследователей этих памятников, подобные рисунки относятся к каменному веку. Ряд древних петроглифов Сармишсая, как и рисунки вышеупомянутых памятников в других регионах Евразии, выбиты на совершенно чистых участках скалы.

Сюжеты сармишсайских петроглифов бронзового века почти не отличаются от рисунков предыдущих эпох. Очевидно, этот пласт изображений не обозначен резкой сменой персонажей. Данный факт подтверждают археологические материалы неолита и бронзы Кызылкумов [Толстов, 1948; Гулямов и др., 1966; Виноградов, 1981; Szymczak, Khudzhanazarov, 2006].

К эпохе бронзы относятся многочисленные наскальные изображения быков-туров, бизонов, оленей, горных козлов, барсов, гепарда, леопарда, собак, волков, лошадей, куланов, верблюдов, а также «геометрических» и человеческих фигур. Среди рисунков есть и повозка-арба. Наряду с этим на скалах часто встречаются изображения лука как главного охотничьего оружия, а также большое количество неизвестных предметов. Выбитые динамичные сюжетные сцены связаны с жизненным укладом скотоводов и охотников. Рисунки, изображающие людей, показывают их охотящимися на зверей или выполняющими ритуальные действия и обряды. В сценах охоты запечатлены быки-туры, бизоны, горные козлы, собаки и хищники. Животные выполнены в разной технике и манере, но отражают один исторический процесс: внедрение и развитие новой формы хозяйственной деятельности – кочевого скотоводства. Таким образом, скотоводство быстрым темпом развивалось, что отражено в петроглифах эпохи бронзы. Охота сохраняла свое значение как одно из главных занятий населения и служила источником пищи.



Петроглифы
Сармишсая.

Петроглифы раннего железного века (сакская или скифо-сакская эпоха) выделяются ярко выраженным чертами т.н. «звериного стиля». Он уверенно распознается в изображениях, среди которых бы материала не были представлены. В Сармишсайе можно встретить множество таких фигур. Они составляют один из оригинальных пластов среди петроглифов памятника. Представительна галерея зооморфных образов: фигуры лошадей, верблюдов, горных козлов, оленей, архаров и джейранов,

барсов, леопардов, гепардов, волков, кабанов, сайгаков и др. Люди изображены с оружием – саблями с длинным лезвием, клинками (мечами), луками и колчанами.

Стилизованное изображение оленя маркирует крайний юго-западный предел распространения петроглифов в стиле оленных камней [Хужаназаров, Миклашевич, Черемисин, 2004].

Петроглифы сако-скифского периода по сравнению с предшествующими рисунками миниатюрны

и реалистичны. Изящно показаны плавные изгибы туловищ животных, выразительны очертания шеи, ушей и рогов. Петроглифы с такими признаками широко представлены на памятниках эпохи раннего железа и охватывают огромное пространство степей и предгорий Евразии, занятых скотоводческими и скотоводческо-земледельческими племенами. Известно, что в I тыс. до н.э. в степях Евразии и на территориях, сопредельных с ними, возникли ранние кочевые скотоводческие хозяйства. Эти исторические изменения нашли отражение в рисунках, выбитых на скалах. Именно в тот период созданы многие петроглифы Сармишсая.

Свой яркий след оставили в Сармишсасе и следующие поколения талантливых творцов. Рисунки, выбитые в раннем и позднем средневековье, отличаются не только особенностями техники исполнения и менее выраженным пустынным «загаром», но и содержанием. Доминируют изображения горных козлов, вооруженных всадников или пастухов на коне, верблюдов, собак, людей и сопутствующих им не совсем понятных предметов. Именно в этот период на скалах впервые появляется арабская вязь, но исчезают рисунки, изображающие крупных хищников, а также сюжеты, посвященные каким-либо церемониям, в т.ч. ритуальным.

Если основная часть древних рисунков выполнена силуэтным, контурным и узорчато-ажурным способом, то в средневековые применялись в основном обыкновенный схематический и силуэтный способы нанесения рисунка. Еще одной особенностью петроглифов этого периода является то, что они выбиты в доступных для людей местах: на невысоких камнях вокруг источников, на берегах ручья, возле скотоводческих стоянок и загонов для скота.

Среди сармишсайских рисунков есть арабские надписи. Специалисты относят их к X–XIV вв. Именно вокруг этих надписей расположены изображения горных козлов и другие рисунки, которые не отличаются от наскальной арабской вязи по технике выбивки и степени патинизации поверхности. Поэтому не будет ошибкой утверждать, что рисунки и надписи выбиты в одно время.

В заключение следует отметить, что изучение на научной основе наскальных изображений Сар-

мишсая даст науке новые сведения. Эти изобразительные памятники служат ценнейшим археологическим и историческим источником для изучения жизни и некоторых сторон мировоззрения наших древних предков, проживавших на территории современного Узбекистана.

Список литературы

- Виноградов А.А.** Древние охотники и рыболовы Среднеазиатского междуречья. – М., 1981.
- Гулямов Я.Г., Аскаров А.А., Исламов У.И.** Первобытная культура и возникновение орошающего земледелья в низовьях Зарафшана. – Ташкент, 1966.
- Джафарзаде И.М.** Гобустан. – Баку, 1973.
- Ташкенбаев Н.Х.** Наскальные изображения Каракунурсая и Сармиша // ИМКУ. – Ташкент, 1966. – Вып. 7. – С. 36–39.
- Толстов С.П.** Древний Хорезм. – М., 1948.
- Кабиров Дж.** Наскальные изображения Сармишсая // ИМКУ. – Ташкент, 1972. – Вып. 9. – С. 50–55.
- Кабиров Ж.** Сармишсойнинг коя тошлидиаги расмлар. – Тошкент, 1976. (на узб. яз.)
- Кубарев В.Д., Цэвэндорж Д., Якобсон Э.** Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгуря (Монгольский Алтай). – Новосибирск; Улан-Батор; Юджин, 2005. – 609 с.
- Хужаназаров М.М.** Древнейшие наскальные изображения Сармишсая // ИМКУ. – Самарканд, 2001. – Вып. 32. – С. 24–30.
- Хужаназаров М.М.** Изучение наскальных изображений Сармишсая // Вестн. Междунар. ин-та центральноазиатских исследований. – Самарканд; Бишкек, 2006. – Вып. 4. – С. 50–55.
- Хужаназаров М.М.** Сармишсай – вопросы изучения, хронологии и периодизации наскальных рисунков // Мат-лы междунар. науч. конф. «Новые подходы к изучению, сохранению и устойчивому управлению природным и культурным наследием Сармишсая» (8–16 окт. 2004 г.). – Навои, 2004. – С. 9–18.
- Хужаназаров М.М., Миклашевич Е.А., Черемисин Д.В.** Комплексное исследование памятника наскального искусства Сармишсай // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2004. – Т. X, ч. 1. – С. 420–425.
- Шер Я.А.** Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М., 1980. – 328 с.
- Anati E.** The Rock Engravings of Dahtham: wells in Central Arabia // Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici. – Brescia, 1970. – Vol. 5: Capo di Ponte.
- Szymczak K., Khudzhanazarov M.** Exploring the neolithic of the Kyzyl-Kums. Ayakagytm «The Site» and other collections. Institute of Arhaeology Warsaw University. – Warsaw, 2006, 252 p.

Ю.П. Чемякин

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия*

КУЛЬТОВАЯ МЕТАЛЛОПЛАСТИКА КУЛАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ (К ВОПРОСУ О ЛОКАЛЬНЫХ ВАРИАНТАХ)

Кулайской металлопластике сегодня посвящено солидное количество публикаций. В большинстве работ рассматриваются материалы из Томско-Нарымского и Верхнего Приобья. Кулайские древности выявлены на территории, занимающей почти все таежное Обь-Иртышье и значительную часть тундровых просторов. Мало ком оспариваете тезис о местном происхождении большинства локальных вариантов кулайской культурно-исторической общности (КИО). Она сформировалась на огромной территории Среднего и Нижнего Приобья, Нижнего Прииртышья не ранее рубежа IV–III вв. до н.э. на базе древностей первого этапа раннего железного века (РЖВ) – белоярских, кульминских, ранневасюганских [Чемякин, 2006]. По мнению Ю.В. Ширина, роль миграций в расширении кулайского ареала даже в южном направлении преувеличена [2003, с. 16–19].

Отличающийся генезис локальных вариантов кулайской КИО предполагает, что и металлопластика в разных частях ее ареала может различаться. Лучше всего изучено литье Томско-Нарымского и Верхнего Приобья, откуда суммарно происходит около трехсот изделий.

Л.А. Чиндина выделила три типа изображений, отличающихся «техникой литья, стилистическими особенностями, преобладанием определенных видов и сюжетов в типе и отражающих хронологические этапы развития кулайского литья» [1984, с. 40]. В результате проведенной «корреляции типов литья с соответствующими датирующими сериями вещей и керамикой» она пришла к следующему выводу: тип I возник и господствовал в пределах V–III вв. до н.э., тип II зародился во II в. до н.э., а тип III – не ранее III в. н.э. [Чиндина, 1984, с. 106,

107]. По мнению исследовательницы, возможно, в VI в. до н.э. культовые предметы еще не появились. Я.А. Яковлев, анализируя кулайскую металлопластику, предположил, что собственно кулайское литье вряд ли появилось ранее III в. до н.э. [2001, с. 243–257].

К настоящему времени в западных областях кулайского ареала найдено не меньше поделок культового характера, чем в восточных. Многие изделия происходят из датируемых комплексов (могильников, селищ, городищ).

В Сургутском Приобье культовая металлопластика (196 ед.) найдена на пятидесяти памятниках. Абсолютное большинство поделок происходит из раскопок, т.е. документировано. Еще недавно самые ранние образцы металлопластики связывали с белоярской археологической культурой. Сейчас в бассейне р. Аган найдены две ажурные поделки вместе с атлымской керамикой, датируемой X–VIII вв. до н.э. [Перевалова, Каракаров, 2006, с. 50]. В том же районе, на селище Мохтикъёган-4, вместе с ранней белоярской керамикой обнаружена личина. Анализ угля с этого селища дал возраст $2\,440 \pm 60$ и $2\,400 \pm 120$ лет, т.е. VI–V вв. до н.э. [Перевалова, Каракаров, 2006, с. 54–55]. Всего же известна 21 поделка с одиннадцати белоярских памятников [Чемякин, 2002, с. 238, рис. 1, 1, 3–9, 11–13, 15–17, 19, 23, 24]. Наблюдается преобладание простых зооморфных фигурок, стилизованных настолько, что определить их видовую принадлежность среди представителей местной фауны невозможно. Силуэты животных несколько напоминают хищников семейств куньих и псовых, но вряд ли они являлись таковыми. Не стали исключе-

чением и поделки, изображающие «змей»: ряд исследователей видит в них солярную символику.

На Барсовой Горе в жилищах белоярской археологической культуры найдены самые ранние орнитоморфы Сургутского Приобья, датированные серединой I тыс. до н.э. Небольшие по размерам, с опущенными вниз крыльями, они напоминают подобные изделия иткульской археологической культуры и синхронны им [Чемякин, 2002, рис. 1, 21; 16]. На многослойном городище Стрелка (бассейн Б. Югана) вместе с белоярской керамикой найдена ажурная антропоморфная фигурка [Кардаш, Пономарева, 2010, с. 316, ил. 6]. Ближайшей аналогией ей является напасская находка, отнесенная к васюганскому этапу [Чиндина, 1984, с. 42, рис. 17, 1]. Известно немногочисленное литье на памятниках калинкинской археологической культуры региона (VI–IV вв. до н.э.), но эти материалы пока не опубликованы.

С собственно кулайской археологической культурой связаны 163 культовых изделия с 31 памятника. Наиболее многочисленны антропоморфные изображения: 75 личин, 24 фигурки, 4 обломка с сохранившимися личинами. Они различаются пропорциями и формой головы, наличием или отсутствием головного убора, дополнительными головами животных сверху и т.д. Варианты выделяются по наличию или отсутствию рта (что может быть следствием литейного брака или сохранности), форме глаз и рта, наличию дуговидных или прямых линий на щеках, боковых ответвлений с отростками в районе шеи, петель на месте ушей и т.д. Среди полиморфных изделий есть орнитоморфы и зооморфы с антропоморфными личинами. Есть личины и на груди ряда орнитоморфных и одной зооморфной фигур.

Среди зооморфных кулайских изображений Сургутского Приобья (31 экз.) доминирует образ медведя. Менее представительны куны (или хтонические существа?) и оленеподобные животные. Среди находок есть и изображения гадов. Достаточно разнообразны орнитоморфные изделия: одно- и трехголовые, с одновидовыми и разновидовыми, плоскими и рельефными головами, усложненные зооморфными и антропоморфными образами (21 экз.). Часть из них снабжена петлями на обратной стороне, т.е. могли использоваться как подвески.

Орнитоморфы раннего и среднего этапов кулайской археологической культуры Сургутского Приобья либо лишены головы, либо она представ-

ляет собой простой выступ. Этим они напоминают белоярские и иткульские изделия. С начальным этапом кулайской археологической культуры в Сургутском Приобье связана находка на городище Барсов Городок III/6, предварительно датированном III–II вв. до н.э. [Чемякин, 2002, рис. 6, 5; 2008, с. 90, 91]. На груди этого орнитоморфа изображена личина, что обычно считается поздним признаком. На поздних изображениях рельефно переданы головы хищных птиц (дневные – орлы, соколы; ночные – совы, филины). Несколько поделок кулайского времени отнесены к условно древовидным изображениям. Среди них есть вещи, напоминающие иткульские отливки, а также фигуры, похожие на ветки с отростками. Некоторые из них можно назвать стилизованными зооморфными изображениями (хтоническими существами?).

Сравнивая кулайские и белоярские изделия Сургутского Приобья, отмечу смещение акцента с зооморфных на антропоморфные изображения, большую реалистичность и усложнение образов первых. В кулайское время появились украшения с антропо- и зооморфными (в т.ч. орнитоморфными) сюжетами, на обратной стороне которых есть ушки (петельки). Преобладают изделия, выполненные в технике плоского рельефного литья. Вещи без элементов рельефа редки. Большинство фигурок со сплошным рельефом, лишь 21 экз. (восьмая часть) можно отнести к ажурным. Изделия с петельками/ушками (подвески, нашивки) появились на рубеже эр – в начале I тыс. н.э. Они нередко сделаны по более сложным технологиям, что можно связать с импортом (?).

В.Н. Чернецов противопоставил кулайское литье усть-полуйскому, придав тому и другому разную этническую окраску [1953]. Он же провел параллели между собственно усть-полуйским литьем и изделиями из бассейна Иртыша. Сегодня усть-полуйская культура рассматривается как северный вариант кулайской культурно исторической общности, но исследования усть-полуйской металлопластики как локального варианта кулайской культуры не проводились. Истоки нижнеобского литья уходят в эпоху бронзы.

К наиболее ранним в названном регионе относится фигурка медведя, выполненная в технике плоского литья. Она найдена вместе с атлымскими сосудами (X–VIII вв. до н.э.) на поселении Шеркалы XIII в Нижнем Приобье. По мнению Е.А. Васильева [1983, с. 190], ближайшие аналоги есть среди кулайских древностей.

Обзор усть-полуйской металлопластики, происходящей с городищ-святилищ Усть-Полуй, Няксимволь, Ус-Нёл, из Лозьвинского клада и других памятников Нижнего Приобья (более четырехсот изделий), показал: о в регионе преобладает сплошное, относительно миниатюрное литье. Выделяются собрания фигурок «бобров» из Вуграсян-Вада и священного сундука манси на р. Ляпин. Их отличают большие размеры, что более характерно для кулайского литья Нарымского Приобья [Старков, 1973; Бауло, 2011, рис. 208–214]. В процентном отношении в Нижнем Приобье найдено много изображений зооморфов, среди которых резко доминируют бобры. Есть фигурки медведей, волков (?), но практически нет копытных. По этому признаку нижнеобская металлопластика близка литью из Сургутского Приобья. На втором и третьем местах по численности стоят антропоморфы – фигуры и личины, на четвертом – орнитоморфы. Многие изображения имеют иную иконографию по сравнению с более восточными кулайскими территориями. В них чувствуется приуральское влияние, однако назвать их приуральскими нельзя.

Находки из Среднего Прииртышья демонстрируют оригинальность местного литья. Единичные изделия здесь отливали в конце эпохи бронзы. В могильниках Черноозерье I и Боровянка XVII найдены антропоморфные изображения, соответствующие некоторым иконографическим типам кулайских личин и фигур [Стефанов, 2004; Погодин и др., 2008]. К началу железного века относятся изделия богочановской культуры. Отметим близость среднеиртышских и иткульских орнитоморфов, но неясно, с каким керамическим комплексом в рамках раннего железного века они связаны [Чемякин, Кузьминых, 2011, с. 69, табл. 16, 12, 13].

Еще своеобразней личины с городища Старый Погост, «которые... входят в круг бронзового плоского зоо- и антропоморфного литья населения лесной полосы Западной Сибири VII–VI — IV–III вв. до н.э., обнаруживая наибольшее сходство, но не тождество с фигурками из Тарского-Тобольского Прииртышья, Нижнего Приобья и лесного Зауралья» [Могильников, 2001, с. 119, рис. 1]. Они датированы предкулайским временем, но, при всей оригинальности, выполнены по канонам, характерным для кулайского литья. Близки томско-нарымским поделкам изделия из Мурлинского клада.

Сравнимы с кулайскими, сургутскими и нарымскими находки из жертвенного места Оку-

нево V на р. Таре. Исследователи отмечают, как минимум, два периода его функционирования, а в материалах позднего комплекса встречены богочановская (и, возможно, новочекинская), а также кулайская керамика [Данченко, 1996, с. 86–93, рис. 62].

У северной границы Среднего Прииртышья найден Истяцкий клад (культовое место), до сих пор вызывающий дискуссии по поводу датировки и культурной принадлежности. При всем разбросе мнений время его создания не выходит за пределы существования кулайской культурно-исторической общности. Истяцкие орнитоморфы близки кулайским птицевидным идолам Сургутского и Нижнего Приобья, Нижнего Прииртышья. Бляха с оленем имеет аналоги среди материалов из Усть-Полuya, Айдашинской пещеры и Холмогорского клада. Гравировки на бляхах сопоставимы с кулайскими гравировками на металле из Сургутского и Нижнего Приобья (исключая изображения всадников). Большое количество подобных истяцких блях и зеркал южного происхождения найдено на кулайском святилище Барсов Городок I/9. Есть они в материалах могильников Агрньёган-1 и Нивагальское-34, с других памятников. Точка зрения, что образы всадников и канисовых нехарактерны для кулайской металлопластики, основана на понимании последней только в пределах Томско-Нарымского Приобья. Но кулайский ареал охватывает практически все таежное Обь-Иртышье. В разных его частях образы и характер культового литья не идентичны.

Сравнение коллекций, происходящих из разных районов кулайской культурно-исторической общности, показало их своеобразие, наличие сходства и различий в иконографии, стилистике и сюжетах. Можно говорить о томско-нарымском, сургутском и усть-полуйском (нижнеобском) вариантах кулайского литья. Возможно, особые варианты будут выделены в Прииртышье и бассейне Агана, но количество изделий, найденных здесь, пока недостаточно для анализа. Следует разделять находки из Среднего Прииртышья, во многом близкие пластике Томско-Нарымского Приобья, и из Нижнего Прииртышья (в т.ч. бассейна Конды), имеющего сходство с материалами Сургутского и Нижнего Приобья. Эволюцию металлопластики, прослеженную на томско-нарымских материалах, не следует слепо переносить на изделия других территорий кулайской общности и южнотаежных культур, синхронных ей. Своебразие пластики

отдельных регионов вполне укладывается в рамки образов, распространенных в урало-сибирской тайге, что позволяет говорить о едином транскультурном феномене.

Список литературы

Бауло А.В. Древняя бронза из этнографических коллекций и случайных сборов. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 260 с.

Васильев Е.А. Исследования в Нижнем Приобье // АО 1981. – М.: Наука, 1983. – С. 189–190.

Данченко Е.М. Южнотаежное Прииртышье в середине – второй половине I тыс. до н.э. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1996. – 212 с.

Кардаш О.В., Пономарева Т.М. Аварийные археологические раскопки на городище Стрелка в Сургутском районе ХМАО–Югры // Ханты-Мансийский автономный округ в зеркале прошлого. – Томск; Ханты-Мансийск: Изд-во ТГУ, 2010. – Вып. 8. – С. 312–321.

Могильников В.А. Предметы бронзового литья с городища Старый Погост // Вест. археологии, антропологии и этнографии. – Тюмень: Изд-во ИПОС СО РАН, 2001. – № 3. – С. 114–121.

Перевалова Е.В., Каракаров К.Г. Река Аган и ее обитатели. – Екатеринбург; Нижневартовск: Изд-во УрО РАН; студия «ГРАФО», 2006. – 352 с.

Старков В.Ф. Новые находки плоского литья в Нижнем Приобье // Проблемы археологии Урала и Сибири. – М.: Наука, 1973. – С. 208–219.

Степанов В.И. Забытая находка из Черноозерского могильника // РА. – 2004. – № 4. – С. 114–118.

Погодин Л.И., Полеводов А.В., Труфанов А.Я. Бронзовая антропоморфная пластика могильника Боровянка XVII // Барсова Гора: древности таежного Приобья. – Екатеринбург; Сургут: Урал. изд-во, 2008. – С. 170–194.

Чемякин Ю.П. Бронзовая пластика раннего железного века с Барсовой горы // Вопросы археологии Урала. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2002. – Вып. 24. – С. 214–245.

Чемякин Ю.П. Кулайская культурно-историческая общность // II Северный археол. конгресс. – Екатеринбург; Ханты-Мансийск: Чароид, 2006. – С. 376–403.

Чемякин Ю.П. Барсова Гора: очерки археологии Сургутского Приобья. Древность. – Сургут; Омск: ОАО «Омский дом печати», 2008. – 224 с.

Чемякин Ю.П., Кузьминых С.В. Металлические орнитоморфные изображения раннего железного века Восточной Европы, Урала и Западной Сибири (лесная и лесостепная зоны) // Тверской археологический сборник. – Тверь: Триада, 2011. – С. 43–74.

Чернецов В.Н. Бронза усть-полуйского времени // МИА. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – № 35. – С. 121–178.

Чиндина Л.А. Древняя история Среднего Приобья в эпоху железа. Кулайская культура. – Томск: Изд-во ТГУ, 1984. – 256 с.

Ширин Ю.В. Верхнее Приобье и предгорья Кузнецкого Алатау в начале I тысячелетия н.э. (погребальные памятники фоминской культуры). – Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 2003. – 288 с.

Яковлев Я.А. Иллюстрации к ненаписанным книгам: Саровское культовое место. – Томск: Изд-во ТГУ, 2001. – 274 с.

Ю.П. Чемякин

Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Россия

ЕЩЕ РАЗ О БЛЯХАХ С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ МЕДВЕДЕЙ «В ЖЕРТВЕННОЙ ПОЗЕ»

Бляхи-накладки с изображениями медведей «в жертвенной позе» неоднократно становились предметом специальных исследований (см. работы Т.Н. Троицкой, Е.И. Оятевой [1999], Ю.П. Чемякина, Ю.В. Ширяна и др.). Они стали известны в Приуралье во второй половине XIX в. Неоднократно публиковались предметы из коллекции Теплоуховых с р. Кын Пермской губернии, а также из коллекции М.Н. Зеликмана. Подковообразные бляхи с подобным сюжетом обнаружены в 1896 г. на Гляденовском костище. В том же году 6 блях с изображениями трех расположенных по вертикали голов медведей, лежащих между лапами, найдены в могильнике на Архиерейской Заимке (Томская губ.). Десять лет назад мною предложена типология этих блях [Чемякин, 2003], которая сегодня может быть скорректирована.

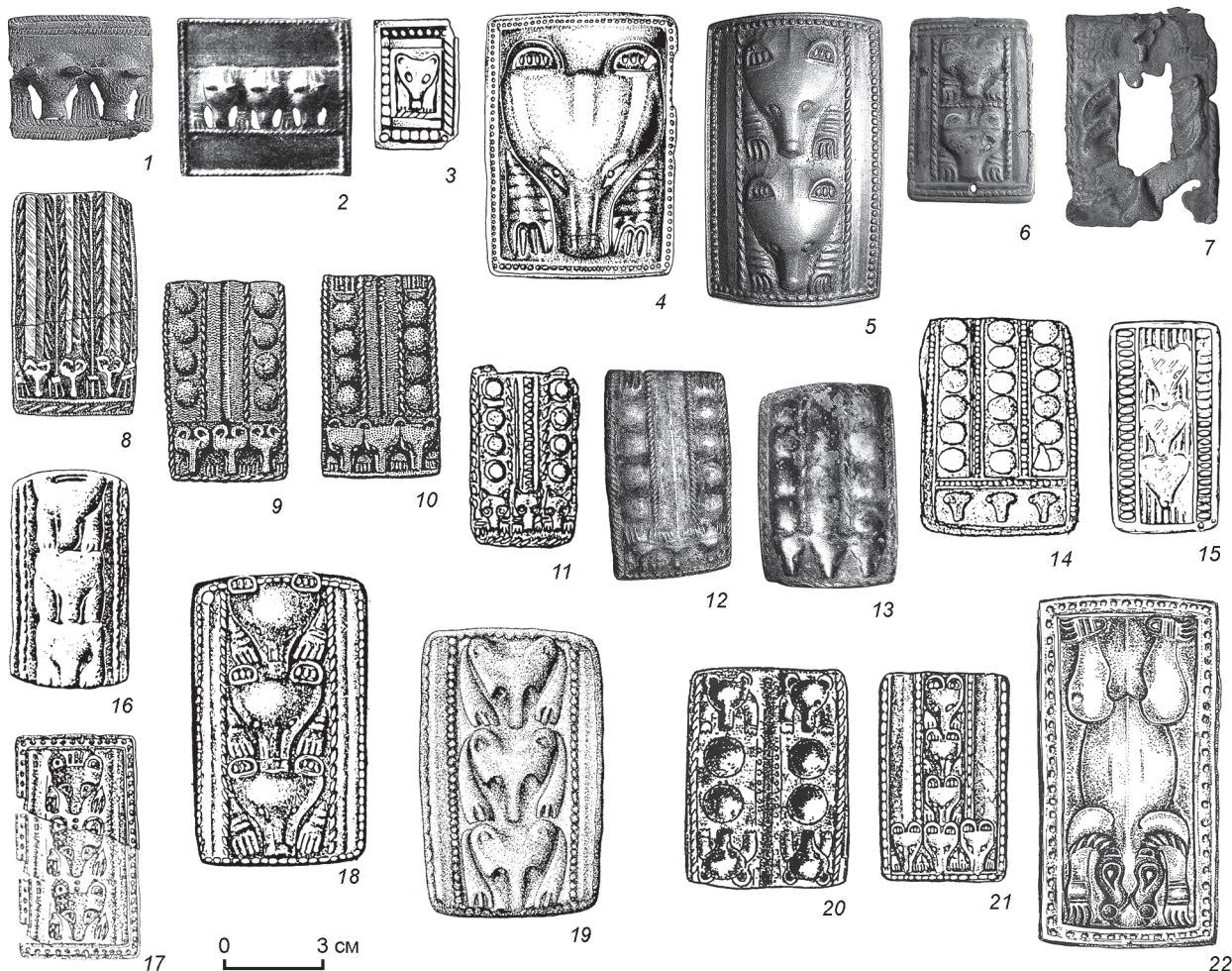
Сюжет «медведь в жертвенной позе» появился в раннем железном веке. Территориально вещи с ним распространены от Верхнего Приобья и Ачинско-Мариинской котловины на востоке до Приуралья и даже Карелии на западе, от р. Юрибей (Ямал) на севере до лесостепного Прииртышья и Башкирии на юге. Н.В. Федорова в работе, посвященной образу медведя в бронзовой пластике, отнесла его к иконографическому типу 5, выделив в нем 8 иконографических вариантов (ИТ-5, ИВ-1–8 [Федорова, 2000, с. 39, 41]). Замечу, что сегодня известно большее количество вариантов, а число предметов данного типа перевалило за 4 сотни (к сожалению, многие из грабительских раскопок).

Ограничимся рассмотрением прямоугольных блях-накладок с сюжетом «медведь в жертвенной позе». К настоящему времени известны 93 таких

изделия (целые и обломки). Все предметы, кроме серебряных блях из Лагеревских курганов и грабительских раскопок в Приобье, сделаны из бронзы. У всех блях, кроме двух, на обратной стороне отлиты по 4 ушка для крепления. Число сибирских блях почти в 6 раз превышает количество аналогичных приуральских находок. Многие из них происходят из закрытых комплексов.

По положению пластины можно выделить 2 класса: горизонтальные и вертикальные, а по количеству звериных голов на пластинах – 5 групп: с одной, двумя, тремя, четырьмя и шестью головами (в шестую группу входят пластины с изображением фигуры распластанного «рогатого» медведя). В зависимости от компоновки голов в группах выделены типы, а по наличию тех или иных деталей – подтипы.

Горизонтальные бляхи малочисленны (5 экз.). На них отлиты 2 (2 экз.; см. *рисунок, 1*) и 3 (3 экз., см. *рисунок, 2*) головы медведей, лежащие между передними лапами; между мордами размещено по одной лапе. На первых бляхах морды и лапы зверей упираются в нижний край пластины, а между ними и верхним краем – чистое поле. На вторых бляхах плоскости разделены на 3 горизонтальные зоны, а головы медведей размещены посередине. Для изделий этого класса характерен относительно высокий рельеф в изображении голов и «торчащие» уши, расположенные в плоскости, перпендикулярной пластине. Это сближает данные изделия с прикамскими подковообразными бляхами из Гляденовского и Юго-Камского костищ, датированных III–V вв. [Оборин, 1976, ил. 32, с. 187] или II в. до н.э. – III в. [Мельничук, 2000]). Есть точка зрения, что некоторые подковообразные бля-



Прямоугольные бляхи с изображением медведя «в жертвенной позе».

1, 2 – Усть-Полуй; 3 – Тимирязевский I; 4 – р. Кын (Пермский край); 5 – Октябрьский р-н ХМАО-Югры; 6, 12, 13 – ХМАО-Югра (?); 7 – Барсов Городок I/9 (?); 8 – Сартым-урий-18; 9, 10 – Юрт-Акбалац-8; 11 – Новосибирская обл.; 14 – Айдашинская пещера; 15 – Верх-Саинский могильник; 16 – Лагеревские курганы; 17 – Кучминское I; 18 – Прикамье (коллекция М.Н. Зеликмана); 19 – Тат-Ягун-89; 20 – Усть-Абинский могильник; 21 – Верхнее Прикамье; 22 – Ирбитский курган (?) (1–5, 7–15, 17–22 – бронза; 6, 16 – серебро; 5–7, 12, 13 – из грабительских раскопок).

Хи могут относиться к более раннему – позднеананынскому – времени (одно такое изделие найдено в слое с керамикой V–IV вв. до н.э.) [Коренюк, Перескоков, 2013]. Две прямоугольные бляхи из Усть-Полуя датируются второй половиной I в. до н.э. [Федорова, Чемякин, 2012]. Подобное моделирование изображений медведей (с торчащими ушами) отмечено на эполетообразной застежке со святилища Барсов Городок I/9, тоже датируемое рубежом эр [Чемякин, 2012]. Илекская бляха, отличающаяся наличием сквозных отверстий по углам вместо ушек на обратной стороне, найдена в слое позднекаргопольской культуры и датирована VI–VII вв. [Манюхин, 1996]. Изделия различаются окантовкой пластины. Можно предположить, что

данний вариант изображений возник на рубеже эр в гляденовско-кулайской среде (или даже раньше, в ананынское время) и существовал примерно до V–VI вв. (?).

Все остальные бляхи вертикальные. Уши зверей на них отлиты в одной плоскости с головой.

Изделий с одной головой, лежащей между лапами, насчитывается 10 экз. Они делятся на 2 типа: 1) крупные бляхи с головой, занимающей почти всю поверхность пластины (9 экз.); 2) небольшие бляхи с головой, занимающей лишь центральную часть (1 экз.).

Бляхи первого типа близки по размерам (от 8,0×5,7 до 8,3×6,5 см) и иконографии. Небольшие различия имеются в оформлении лап и ушей, в на-

личии или отсутствии вертикальной рифленой полосы, отходящей от головы к краю изделия, а также по оформлению канта, опоясывающего бляху. Пять блях происходят из осыпей р. Кын (см. *рисунок, 4*). Одно изделий обнаружено в окрестностях д. Пуксиб (Пермская обл.). Еще три бляхи найдены по другую сторону от Урала – близ ст. Лабытнанги (Ямало-Ненецкий автономный округ), у Сотниковских юрт и в Октябрьском районе Ханты-Мансийского автономного округа (ХМАО–Югры). Ни одна из них не происходит из научных раскопок. Датируются изделия (без особой аргументации) ломоватовским (иногда позднегляденовским) временем, т.е. IV–V вв. н.э. [Оборин, 1976, с. 24, ил. 26].

Единственная небольшая бляха ($3,9 \times 2,6$ см) найдена в Тимирязевском I курганном могильнике (Томская обл., см. *рисунок, 3*) и датирована IX в. Она отличается и способом крепления: по углам вместо ушек 4 сквозных отверстия [Плетнева, 1984].

Бляхи с двумя головами (3 экз.) стали известны недавно, хотя первая из них была найдена еще в начале XX в. [Бауло, 2011, с. 206]. Все они происходят с территории современного ХМАО–Югры (см. *рисунок, 5, 6*). Каждая бляха разделена на три вертикальные зоны. Крайние представляют собой узкие двуграные полосы, окаймленные с внешней стороны пояском псевдозерни, а с внутренней – ложновитым жгутиком. На средней полосе показаны две расположенные друг над другом головы медведей, лежащие между передними лапами. Животные переданы реалистично, подобно изображениям на бляхах с одной головой. По-видимому, датировать их можно одинаково.

По формальному признаку – изображению двух голов медведя в ритуальной позе – в эту группу следует включить как особый тип пластину, найденную на городище Барсов Городок I/9 (см. *рисунок, 7*). На бляхе в виде прямоугольной рамки изображены: у коротких сторон – медвежьи головы между лап («в жертвенной позе»), вдоль длинных сторон – звери из семейства куньих. Нам известны еще 6 прямоугольных блях-накладок с аналогичными изображениями куньих, в т.ч. происходящие из с. Филатово Пермского края и Усть-Абинского могильника фоминской культуры (Кемеровская обл.) [Оборин, Чагин, 1988, ил. 59; Ширин, 2003, табл. LXXXVI, 67], а также из грабительских раскопок в ХМАО–Югре и, возможно, на территории расположения памятников тагарской культуры.

Вероятная датировка бляхи из Барсова Городка I/9 (?) – рубеж эр – первая треть I тыс. н.э.

Бляхи с тремя головами по компоновке последних делятся на два типа: с горизонтальным (42 экз.) и вертикальным (22 экз.) расположением голов. Первый тип включает вертикальные бляхи, понизу которых расположены в ряд три головы медведей, лежащие между лап. Основная часть пластины над головами разделена на три вертикальные полосы. Выделены три подтипа: с гладкими (двугранными) полосами; с умбонами на крайних полосах, с умбонами на всех трех полосах.

Первый подтип представлен целой бляхой и четырьмя обломками. Целое изделие найдено на карымском городище Сартым-урий-18 (Сургутский р-н ХМАО; см. *рисунок, 8*). Этот памятник по результатам радиоуглеродного датирования отнесен к 1785 ± 30 BP (Ле-7710), что в интервалах калиброванного календарного возраста составляет 130–330 гг. н.э. (68,2 %) и 130–340 гг. н.э. (95,4 %) [Чемякин, Фефилова, 2007, с. 113]. Обломок бляхи из Окуневского III могильника (Омская обл.) происходит из потчевашского погребения с трупосожжением (конец VI–VII вв.). Он отличается тем, что смежные головы медведей имеют общее ухо. Еще три обломка блях, датированные VI–VII вв., найдены в Приуралье, близ д. Зародята, в Верх-Саинском могильнике [Оборин, Чагин, 1988; Голдина, Водолаго, 1990].

Второй подтип (27 экз.) представлен бляхами из коллекции М.Н. Зеликмана (Прикамье?), с оз. Чагыр (Чагорово, ХМАО–Югра), случайной находкой с территории Новосибирской области и четырьмя накладками из могильника Юрт-Акбалаык-8 (Новосибирская обл., верхнеобская культура; см. *рисунок, 9–11*). Из грабительских раскопок на севере Западной Сибири происходят 17 изделий. У абсолютного большинства экземпляров на краях по четыре умбона, но есть образцы с пятью и шестью умбонами. Варианты могут быть разными. На двух бляхах смежные головы имеют общее ухо (см. *рисунок, 13*). На двух изделиях головы зверей больше похожи на волчьи (см. *рисунок, 11*). На шести накладках верхние умбоны сменяются изображениями медвежьих лап (см. *рисунок, 10, 12*). На одной бляхе уши медведей изображены тремя короткими параллельными отрезками (см. *рисунок, 12*). На одной поделке из грабительских раскопок, судя по фотографии, отсутствуют лапы (см. *рисунок, 13*). Датированы эти бляхи V–VI вв. (верхнеобские) и VI–VII вв. (приуральская)

[Троицкая, Дураков, 1995; Оборин, 1976]. Различаются пластины и оформлением средней полосы, и окантовкой.

К третьему подтипу отнесены 5 блях из кашинских погребений Абатского-3 могильника (Приишимье), 2 поделки из Айдашинской пещеры (Ачинско-Марииинская лесостепь), бляхи с городища Старый Катыш* (б-н р. Конды, ХМАО) и из грабительских раскопок на Барсовом Городке I/9 (Сургутский р-н ХМАО). Отличаются эти бляхи сильной стилизацией голов и отсутствием изображений лап (см. *рисунок, 14*). Бляхи из Абатского могильника датированы V в. [Матвеева, 1994]. Два последних изделия предположительно связаны с поздним этапом кулайской культуры и могли быть изготовлены в первой трети I тыс. н.э. Не исключено, что этим временем могут датироваться и остальные изделия данного подтипа.

Второй тип включает вертикальные бляхи, разделенные на три вертикальные полосы. В средней, наиболее широкой полосе изображены друг над другом три медвежьи головы, лежащие между лапами. Эти изделия можно разделить на три подтипа: 1) с головами без лап (или с сильно стилизованными лапами), расположенными на вертикально заштрихованном поле; 2) с большими ушами, но без выделенной ушной раковины; 3) с детально проработанной мордой и ушами.

К первому подтипу относится находка из Верх-Саинского могильника (VI–VII вв.; см. *рисунок, 15*). Второй представлен серебряной пластиной из Лагеревских курганов (Башкирия; см. *рисунок, 16*), датированной второй половиной VII – первой половиной VIII в. [Мажитов, 1977, с. 17–19] (есть и другие даты для этих курганов).

Третий подтип наиболее многочисленен. В нем можно выделить варианты по характеру оформления ушей и лап зверя, а также по орнаментации крайних полос (окантовка). Бляха из коллекции М.Н. Зеликмана (см. *рисунок, 18*) может происходить с западных склонов Урала (Приуралья), а остальные найдены в Сибири. Два обломка и цеплая бляха обнаружена в Среднем Приобье на городищах зеленогорского этапа обь-иртышской культурно исторической области (VI – начало VIII в.; см. *рисунок, 17, 19*). Один обломок из Прииртышья, с Окуневского III могильника (найден в одном погребении с описанной выше бляхой первого типа).

Две накладки происходят из могильника Рёлка, а шесть – из могильника у Архиерейской Заимки в Томской области (рёлкинская культура, VI–VIII вв.; см.: [Чиндина, 1977]). Две бляхи из могильника Красный Яр-1 (Новосибирское Приобье) датированы VI–VII вв. [Троицкая, Дураков, 1995]. Четыре бляхи происходят из грабительских раскопок.

В четвертую группу включены 2 накладки из Усть-Абинского могильника (рис. 20). На них парные изображения голов медведей, лежащих между лапами, расположены вдоль узких сторон, обращены к центру и разделены сдвоенными полусфераами. Датированы эти изделия фоминским этапом, т.е. III–IV вв. [Ширин, 2003].

Пятая группа объединяет бляхи с сочетанием горизонтального и вертикального рядов медвежьих голов, лежащих между лапами (4 экз.). К этой группе относятся две находки из Пермской области (из коллекции Теплоуховых – см. *рисунок, 21*, и из Верх-Саинского могильника), одна – из Омской области, с потчевашского поселения Окунево X, еще одна – из грабительских раскопок в Западной Сибири. Приуральские бляхи датированы VI–VII вв. [Оборин, 1976, рис. 30; Голдина, Водолаго, 1990, с. 26].

Оригинальны 4 крупные бляхи с оз. Ирбитского (Свердловская обл.), на которых изображен распластанный рогатый медведь, голова которого лежит между лапами (см. *рисунок, 22*). Они датированы С.Н. Паниной X–XIII вв. [2001].

Обзор находок показал, что различные типы блях существовали. Свидетельство этому – их совместные находки на Усть-Полуйском городище, в Окуневском III и Верх-Саинском могильниках, а также бляхи, сочетающие вертикальное и горизонтальное расположения голов. Тем не менее, наблюдается тенденция в их эволюции. Наиболее ранними являются горизонтальные прямоугольные бляхи, на которых уши медведей отлиты в вертикальной плоскости. Видимо, близки им по времени и подковообразные прикамские бляхи. Вероятно, между II и IV вв. появились вертикальные пластины с горизонтальным расположением голов, в т.ч. с умбонами на всех трех полосах. С V в. известны накладки с волчьими (?) головами и изображениями лап, венчающих боковые полосы. По-видимому, не позже IV–V вв. появились крупные бляхи с одной головой и с двумя-тремя вертикально расположенными медвежьими мордами (бытовали до VII–VIII вв.). Интересны бляхи из Усть-Абинского могильника (III–IV вв.). Ана-

*Я благодарен А.В. Растворову за предоставленную информацию.

логична им бляха с изображениями куньих по краям, найденная у с. Филатово (Белошайка) в Пермской области и датированная В.А. Обориным VIII–IX вв. [Оборин, Чагин, 1988, с. 162, № 33]. Думаю, что временем, близким к дате Усть-Абинского могильника, следует датировать и приуральскую находку.

Список литературы

Бауло А.В. Древняя бронза из этнографических коллекций и случайных сборов. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 260 с.

Голдина Р.Д., Водолаго Н.В. Могильники неволинской культуры в Приуралье. – Иркутск: Изд-во ИрГУ, 1990. – 174 с.

Коренюк С.Н., Перескоков М.Л. Эволюция образа медведя «в жертвенной позе» в искусстве населения Западного Приуралья в раннем железном веке и средневековье // Вест. ТГУ. Сер. ист. – Томск: Изд-во ТГУ, 2013. – № 2 (22). – С. 45–48.

Мажитов Н.А. Южный Урал в VII–XIV вв. – М.: Наука, 1977. – 240 с.

Манюхин И.С. Позднекаргопольская культура // Археология Карелии. – Петрозаводск: Карельский науч. центр; ИЯЛИ, 1996. – С. 220–238.

Матвеева Н.П. Ранний железный век Приишими. – Новосибирск: Наука, 1994. – 152 с.

Мельничук А.Ф. Гляденовское костище // Уральская историческая энциклопедия. – 2-е изд., перераб. и доп. – Екатеринбург: Академкнига; УрО РАН, 2000. – С. 150.

Оборин В.А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. – Пермь: Перм. кн. изд-во, 1976. – 190 с.

Оборин В.А., Чагин Г.Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. – Пермь: Перм. кн. изд-во, 1988. – 184 с.

Оятева Е.И. Бляхи-медальоны с изображением головы медведя с реки Кын // Археологический сб. ГЭ. – СПб.: Искусство, 1999. – Вып. 34. – С. 187–192.

Панина С.Н. Магия древних: из собрания Свердловского областного краеведческого музея. – Екатеринбург, 2001.

Плетнева Л.М. Погребения IX–Х вв. в Томском Приобье // Западная Сибирь в эпоху средневековья. – Томск: Изд-во ТГУ, 1984. – С. 64–87.

Троицкая Т.Н., Дураков И.А. Еще раз о культе медведей // «Моя избранница наука, наука, без которой мне не жить». – Барнаул: Изд-во АГУ, 1995. – С. 97–107.

Федорова Н.В. Иконография медведя в бронзовой пластике Западной Сибири (железный век) // Народы Сибири: история и культура. Медведь в древних и современных культурах Сибири. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2000. – С. 37–42.

Федорова Н.В., Чемякин Ю.П. Образ медведя в пластике эпохи раннего железа Сургутского и Нижнего Приобья // Археолого-этнографические исследования Северной Евразии: от артефактов к прочтению прошлого. – Томск: Аграф-Пресс, 2012. – С. 256–266.

Чемякин Ю.П. Образ медведя на прямоугольных бляхах Урала и Западной Сибири // Мат-лы междунар. (XVI Уральское) археол. совещ. – Пермь, 2003. – С. 225–226.

Чемякин Ю.П. Кулайские святилища // Методика исследования культовых комплексов. – Барнаул: ООО «Пять плюс», 2012. – С. 118–125.

Чемякин Ю.П., Фефилова Т.Ю. Исследование раннесредневековых памятников в окрестностях п. Угут Сургутского района ХМАО–Югры // Ханты-Мансийский автономный округ в зеркале прошлого. – Томск; Ханты-Мансийск: Изд-во ТГУ, 2007. – Вып. 5. – С. 111–121.

Чиндина Л.А. Могильник Рёлка на средней Оби. – Томск: Изд-во ТГУ, 1977. – 193 с.

Ширин Ю.В. Верхнее Приобье и предгорья Кузнецкого Алатау в начале I тысячелетия н.э. (погребальные памятники фоминской культуры). – Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 2003. – 288 с.

Ю.В. Ширин

*Музей-заповедник «Кузнецкая крепость»,
Новокузнецк, Россия*

АРЕАЛЬНЫЙ И ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЗНАКОВ ИЗДЕЛИЙ МУРЛИНСКОГО «КЛАДА»

Мурлинский «клад» впервые описан В.Н. Чернецовым. В его составе перечислены следующие находки: более 30 бронзовых наконечников стрел «кулайского» типа; фрагментированная бронзовая бляха, напоминающая эполетообразную застежку; бронзовый кинжал (к тому времени утраченный); 2 латунные пластинки с гравированным узором; 7 бронзовых фигурок – 1 антропоморфная, 2 зооморфных, 4 орнитоморфных [Чернецов, 1953, табл. XI, XII].

Говоря о случайных находках, желательно определиться с их достоверностью и комплектностью. По Мурлинскому «кладу» это сделать почти невозможно [Ширин, 2014]. Сходятся источники лишь в том, что предметы, составляющие «клад», найдены в окрестностях бывшей д. Айткулово Тарского района Омской области, на берегу правого притока Иртыша – р. Мурлинки (примерно в 1 км выше устья), а в 1937 г. поступили в музей г. Тары. В 1954 г. остатки Мурлинского «клада» были переданы из музея г. Тары в Омский государственный историко-краеведческий музей [Жук, 2005, с. 13]. В Мурлинской коллекции в настоящее время отсутствуют: фрагмент бляхи [Чернецов, 1953, табл. XI, 6], 2 латунные пластины с гравированным орнаментом (см. *рисунок*, 9, 10), 1 орнитоморфная фигурка (см. *рисунок*, 4), не менее 12 наконечников стрел. Кроме этого, 1 орнитоморфная фигурка, описанная В.Н. Чернецовым в составе Мурлинского «клада» [1953, табл. XI, 5], видимо, имеет иное происхождение [Ширин, 2014].

В историографии эпохи раннего железа Западной Сибири мурлинским находкам Л.А. Чиндина отвела место одного из примеров участия насе-

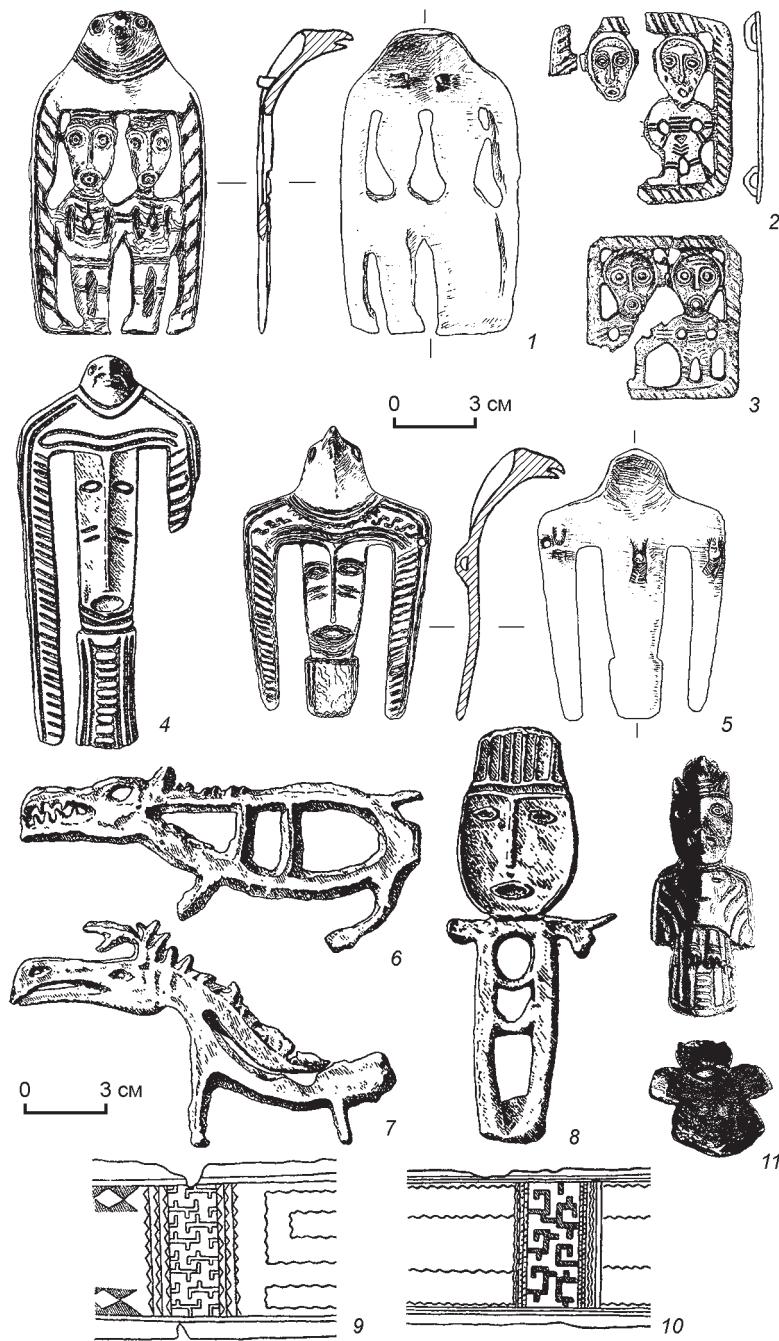
ния Среднего Прииртышья в генезисе кулайской культуры. К ее раннему, васюганскому, этапу причислена часть изделий Мурлинского «клада». При этом отмечено, что сопутствующие предметы не были известны ранее II в. до н.э. и тяготеют к рубежу эр. Основанием для относительного «удревнения» мурлинских находок послужили представления о времени бытования ажурных фигурок одностороннего литья типа I в рамках васюганского этапа и орнитоморфов типа II – в начале саровского этапа [Чиндина, 1984, с. 107, 164].

Фигурки из Мурлинского «клада» представлены двумя группами, которые условно можно обозначить как изделия с односторонней и двусторонней формовкой.

Первую группу (см. *рисунок*, 6–8) вполне обоснованно относят к культовому литью, созданному в стилистике кулайской культуры. В данном случае мы рассматриваем стиль с формально-диагностирующей точки зрения. Относительная хронология различных стилистических групп подобного литья постепенно уточняется. Так, выделяются признаки, позволяющие не ограничивать период бытования ажурного культового литья вассюганским этапом кулайской культуры [Зыков, Федорова, 2001, с. 34–37, 47; Яковлев, 2001, с. 256–257]. Технологические признаки, характерные для наиболее поздних типов одностороннего литья можно отметить и на мурлинских фигурках: отрубание литников, проработка мелких деталей, частичная модельная формовка. Следы модельной формовки видны в профилировке личины (см. *рисунок*, 8), а также в контуре головы фигурки лося (см. *рисунок*, 7), что сближает ее с

фигуркой из Саровского культового места [Яковлев, 2001, с. 96]. Тем самым ставится под сомнение правомерность включения ажурных отливок из Мурлинского «клада» в число примеров участия среднеиртышского населения в зарождении кулайской культуры. Вероятно, фигуруки первой литейной группы – свидетельство начального этапа проникновения в Прииртышье кулайского населения уже на саровском этапе. Это соответствует и общей хронологической характеристике Мурлинского «клада», предложенной Л.А. Чиндиной [1984, с. 107, 110]. Судя по всему, это была миграция из Нарымского, а не Сургутского Приобья. По анализу Ю.П. Чемякина статистики территориального распределения различных изображений в кулайском культовом литье, именно для комплексов Нарымского Приобья характерны фигурки лося и антропоморфы соответствующих мурлинским размеров, пропорций и стилистики, а также относительно редкие в кулайской пластике хищники (см. рисунок, б) [2013, с. 374–375].

Изделия с двусторонней формовкой представлены в Мурлинских находках тремя орнитоморфными фигурками (см. рисунок, 1, 4, 5). Начиная с В.Н. Чернецова, за ними закрепилась неточная описательная характеристика как «плоских изделий». Это нашло отражение и в отнесении мурлинских орнитоморфов к типу II литья кулайской культуры [Чиндина, 1984, с. 107], что послужило объединению их (а также аналогичных им фигурок) в одну типологическую группу со стилистически принципиально иными изделиями. Вернее было бы включить их в число литых изделий типа III (по Л.А. Чиндиной), несмотря на некоторые стилистические особенности. Важно то, что технология их изготовления аналогична: отлиты в двухчастных формах, изготовленных с использованием моделей. Вторичная доработка готовых



Фигурки из Мурлинского «клада» и их аналоги с других памятников.
1, 4–10 – Мурлинский «клад» (4–10 – по: [Чернцов, 1953]); 2 – могильник Барсовский VII (по: [Чемякин, 2008]); 3 – могильник Прыговский-2 (по: [Корякова и др., 2010]); 11 – могильник Томский.

изделий заключалась в удалении литника и выплесков вдоль швов, с последующей полировкой лицевой поверхности. На обороте фигурок есть крепежные петли, отформованные наколами в еще сырой полуформе. У двух фигурок петли были горизонтальные (в области шеи). В одном случае отливка оказалась неудачной, петля не залилась

(см. *рисунок, 1*). У другой фигурки таким же способом отформованы 3 вертикальные петли: 2 – в верхней части крыльев, 1 – на тулове, чуть ниже крайних. Петля, на левом крыле, оказалась недолитой, и там было просверлено отверстие (см. *рисунок, 5*). Петли на всех изделиях носят следы длительного износа.

Голова птицы рельефно смоделирована, с прогибом тыльной стороны; длинный крючковатый клюв раскрыт. Поперечное сечение фигуры выпуклое. На одной из фигурок есть заметный продольный прогиб (см. *рисунок, 5*), но он мог возникнуть и после отливки.

Для одной фигурки использован такой характерный декоративный элемент изделий типа III, как «жемчужный кант», которым обозначено очелье антропоморфов на груди птицы (см. *рисунок, 1*). Именно эта фигурка, при определенном сходстве мурлинских орнитоморфов, выделяется и другими стилистическими признаками. Рты у антропоморфов на груди всех птиц той же формы, что и глаза – характерный признак пластики эпохи раннего железа. Но эту же форму имеют и глаза птиц. И если у птиц с одной личиной на груди глаза показаны врезанными удлиненными овалами с приостренными концами, то у фигурки с парой антропоморфов – концентрическими желобками, образующими два кольцевых валика, с имитацией зрачка. В иллюстрации и описании В.Н. Чернецова эта деталь упущена, а глаза и рты антропоморфов показаны неверно.

Есть неточности и в рисунке другого орнитоморфа. На его груди не воспроизведен бордюр из врезанных «уточек» (3 – у правого крыла, 4 – у левого; см. *рисунок, 5*). Кроме того, нижний из трех желобков на шее птицы на самом деле имеет зубчатые фестоны. Сходные мелкие зубчики вырезаны по кромке головы, от глаз к крыльям. Верхние веки личины показаны дугой, а не прямым желобком. На хвостовой части фигурки, хотя она сильно затерта и некачественно отлита, угадываются меандридные зигзаги, обрамленные вертикальными желобками.

Определяя время бытования фигурок, подобных мурлинским орнитоморфам, Л.А. Чиндин привела примеры культовых комплексов, где встречены типологически сходные изделия [1984, рис. 36, 2, 4]. Наибольшее их число есть в Парабельской коллекции, которая, по мнению Л.А. Чиндиной, обладает признаками позднейших культовых мест кулайской культуры [1984,

табл. 11, с. 110–111]. Интересно, что в Парабельских комплексах, как и в Мурлинском «кладе», мы можем встретить образцы литья, формально связываемого с васюганским этапом [Ширин, 1993, рис. 3, 12, 13].

Стилистическую близость мурлинских орнитоморфов с культовыми комплексами позднекулагского времени демонстрируют и совпадения в декоративном оформлении даже тех орнитоморфов, которые имеют иную моделировку. К таким декоративным особенностям можно отнести: оконтуривание фигурки желобком, передачу глаза кружком с выделенным зрачком, членение оперения хвоста поперечными валиками [Чиндина, 1984, рис. 37]. Один из примеров – орнитоморф из Томского могильника (см. *рисунок, 11*). Есть фигурки с подобными чертами оформления и в составе Холмогорского клада. Хронология этих комплексов укладывается в интервал II–IV вв. [Ширин, Хаврин, 2012, с. 252; Зыков, Федорова, 2001, с. 145]. Вероятнее всего, орнитоморфы мурлинского типа и те, которые Л.А. Чиндина отнесла к типу III кулайского литья, не хронологически последовательные группы, а две типологические линии развития, питаемые разными культурными традициями, но синхронные на определенном этапе. В этой связи можно вспомнить подмеченное еще В.Н. Чернецовым морфологическое сходство мурлинских орнитоморфов с иткульскими находками [1953, с. 154].

Для парных антропоморфов на одной из мурлинских фигурок В.Н. Чернецов подобрал аналоги среди прямоугольных ажурных накладок [1953, с. 154, 156]. К сожалению, при широком распространении (от Урала до восточных притоков Оби) большинство из них найдено случайно. Стилистическое разнообразие пластин с парными фигурками и их неопределенная хронологическая позиция не позволили В.Н. Чернецову развить этот сюжет. К настоящему времени две такие накладки, стилистика антропоморфов которых особенно близка мурлинским, встречены в погребальных комплексах – могильнике Барсовский VII (см. *рисунок, 2*) и Прыговский-2 (см. *рисунок, 3*). Погребение могильника Барсовский VII предложено датировать первыми веками нашей эры, ближе к рубежу эр [Борзунов, Зыков, 2003, с. 106], а Прыговского-2 – IV–II вв. до н.э. [Корякова и др., 2010, с. 71].

Стилистически близкие фигурки, в т.ч. и парные, с круглыми глазами с выделенным зрачком, с поперечными парными полосками на локте-

вых и коленных суставах, есть среди позднегляденовских материалов Прикамья [Спицын, 1906, рис. 68]. Высказано предположение, что на примере гляденовских орнитоморфов можно проследить эволюцию иконографии от иткульских прототипов к средневековым канонам [Чемякин, Кузьминых, 2011, с. 45]. Большинство стилистических особенностей мурлинских орнитоморфов известно в бронзовой пластике эпохи раннего железа именно Приуралья, а также лесного Зауралья, что требует внимательного анализа особенностей генезиса этого круга изделий.

Список литературы

Борзунов В.А., Зыков А.П. Барсовский III могильник – новый кулайский памятник в Сургутском Приобье // Образы и сакральное пространство древних эпох. – Екатеринбург, 2003. – С. 103–112.

Жук А.В. В.Н. Чернцов и тарская коллекция древностей // Интеграция археологических и исторических исследований. – Омск, 2005. – С. 12–14.

Зыков А.П., Федорова Н.В. Холмогорский клад: коллекция древностей III–IV веков из собрания Сургутского художественного музея. – Екатеринбург, 2001. – 176 с.

Корякова Л.Н., Шарапова С.В., Ковригин А.А. Прыговский 2 могильник: кочевники и лесостепь // Уральский исторический вестник. – 2010. – № 2 (27). – С. 62–71.

Спицын А.А. Шаманские изображения // Зап. отделения русской и славянской археологии Имп. рус. археолог. общества. – СПб., 1906. – Т. VIII, вып. 1. – С. 29–145.

Чемякин Ю.П. Барсова Гора: очерки археологии Сургутского Приобья. Древность. – Сургут; Омск, 2008. – 224 с.

Чемякин Ю.П. Культовая металлопластика раннего железного века Сургутского Приобья // Культуры и народы Северной и Центральной Азии в контексте междисциплинарного изучения. – Томск, 2013. – Вып. 3. – С. 372–386.

Чемякин Ю.П., Кузьминых С.В. Металлические орнитоморфные изображения раннего железного века Восточной Европы, Урала и Западной Сибири (лесная и лесостепная зоны) // Тверской археологический сборник. – Тверь, 2011. – Вып. 8, т. II. – С. 43–74.

Чернцов В.Н. Бронза усть-полуйского времени // МИА. – 1953. – № 35. – С. 121–178.

Чиндина Л.А. Древняя история Среднего Приобья в эпоху железа. – Томск, 1984. – 255 с.

Ширин Ю.В. К истории «культовых мест» Западной Сибири // Археологические исследования в Среднем Приобье. – Томск, 1993. – С. 152–162.

Ширин Ю.В. Мурлинский клад – состав находок и проблемы датировки // Ханты-Мансийский автономный округ в зеркале прошлого. – Томск; Ханты-Мансийск, 2014. – Вып. XII.

Ширин Ю.В., Хаврин С.В. Комплексы второй четверти I тыс. н.э. из Томского могильника // Stratum plus. – 2012. – № 4. – С. 239–255.

Яковлев Я.А. Иллюстрации к ненаписанным книгам: Саровское культовое место. – Томск, 2001. – 274 с.

И.В. Шмидт

Центр археологических исследований и экспертиз,
Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского,
Омск, Россия

«НАРАЩЕНИЕ» МИФА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПАЛЕОЛИТИЧЕСКОГО ПОСЕЛЕНИЯ МАЛАЯ СЫЯ)

Парадигма постмодерна уже убедила нас в когнитивной ограниченности рационализма, в вариативности реальности, что связано не только с категорией ее бытийности, но и с возможностью исследования и переживания. Весомой составляющей реальности является миф. Он онологически самодостаточен [Хюбнер, 1996, с. 170–171], а потому может принадлежать сознанию любой формы человека, способной к символическому мышлению [Топоров, 1972, с. 98; Koch, 1991]. Многие философы, выделяя первоматерию мифа («мифос») называют ее базисом становящегося сознания человека, горизонтом зарождающейся культуры (см.: [Осаченко, Дмитриева, 1994, с. 7]). Критики данной позиции, воспринимают миф качественно новым, более высоким уровнем культурной рефлексии, который оперирует смыслообразующими категориями, недоступными примитивному уровню сознания (например: [Барт, 1996, с. 245–246; Шер, 2007, с. 8]). Но даже они, определяя отношение к мифу, его онтологии, рассуждают о первичной «бедной мифологической форме», которую можно принять за «мифологическую предматерию». Последнее особо близко интересам археолога, т.к. обладает притягательными для него характеристиками: первичностью, изначальностью, первобытностью, «предкатегориальностью» и в определенной мере материальностью. Миф безмерно содержит в себе, что обезоруживает его исследователя, но у мифа есть «слабость», обнадеживающая археолога: он имманентен не только человеку, но и в какой-то степени тому, что им создано. Это свойство определяют как универсальность мифа.

Степень и формы воплощенности мифа разнятся от эпохи к эпохе, от культуры к культуре. В этих сопряженных динамиках миф меняется до неузнаваемости: его первоначальная полнота редуцируется, фабульность меняет ключевые структуры (образы). Все это нас, признавших когнитивную несостоительность перед ним, уже не огорчает: мы наслаждаемся наблюдением его материализованных реплик, репликаций [Дюркгейм, 1995, с. 30–40, 284–304], репликаторов [Березкин, 2007, с. 166], мем [Докинз, 1994], останков.

Каждый исследователь-археолог вырабатывает для себя стратегию фиксации и анализа мифа, порядок констатации присутствия особой мифологической идеи в предмете. При этом рассчитывать на появление некой унифицированной модели исследования мы не можем, как в силу специфики исследуемого объекта [Лосев, 2001], так и по причинам сугубо индивидуального способа прочтения и понимания любого текста [Шлейермакер, 2004]. В данном случае не может быть и речи о процессе восстановления некой мифологической реальности. Корректнее говорить о «наращении» мифа, привязанном к его частично сохранившемуся археологическому каркасу: образу, мотиву, сюжету. Процесс «наращения» принципиально бесконечен и субъектно дискретен. Проиллюстрируем данный тезис.

В практике любого исследователя древностей есть материал, который спровоцировал в его сознании состояние мифологической отрешенности [Лосев, 1994, с. 68], подвигнул на исследование мифа. В моем случае начало этого движения связано с материалами палеолитического памятни-

ка Хакасии Малая Сыя. Анализ фигурных камней Малой Сыи для неподготовленного сознания новичка – непростое испытание. Фрагменты космогонической и космологической практики древнего человека [Ларичев, 1978б, с. 40–50] обладали ощущимым весом, фактурой, формой и образностью, сложной для восприятия [Шмидт, 1999]. Первая сумбурная встреча с мифологическими репликами не расположила к их глубокой рефлексии. К этому подтолкнуло отчаянное неприятие данного материала рядом авторитетных в археологии лиц [Гири, 1997, с. 18; Грязнов и др., 1981, с. 290]. Критике подвергался не столько миф, сколько его образность, факт ее наличия в материалах памятника. Защитником художественности находок стал их первооткрыватель – В.Е. Ларичев. Он делал это с присущей ему виртуозной тонкостью в рассуждениях и подборе аргументов. Он отстаивал образ за образом, раскрывая в них демиургические характеры, запечатленные в мифологических текстах азиатских культур [Ларичев, 1976, 1978а-б; Евсюков, 1990, с. 58–61]. Если бы Виталий Епифанович Ларичев и Вячеслав Иосифович Жалковский были менее интересными рассказчиками, то, например, черепаха Малой Сыи осталась бы для меня реликтом первобытной культуры, обобщенным образом Вселенной* и т.д. Но их интерпретационный авантюризм (исключительно в позитивном смысле этого слова), поражавшее «болезненное» внимание к деталям сделало малосыйскую черепаху мифологической и когнитивной бесконечностью для моего сознания.

Любая деталь, связанная с этим образом, может оказаться мифологически емкой. В конкретном случае обозначила себя банальнейшая из них – пастовое покрытие фигурки черепахи. О нем неоднократно вспоминали В.Е. Ларичев и В.И. Жалковский. Зафиксирована эта особенность и в официальных сообщениях: «При изучении под микроскопом фигуры черепахи… выяснилось, что на верхнем панцире ее сохранились участки, покрытые слоем белой пасты, поверх которой наносилась краска коричневатого тона...» [Ларичев, 1978б, с. 63; 1999, с. 171–172]. Вспоминая темный, почти черный оттенок кремнистого сланца, из которого выполнено изделие, становится непонят-

ным творческое напряжение художника. Можно было оставить все как есть, зонально четче проработав напоминающий черепашку нуклеус. Можно было бы придать ей контрастности, покрыв панцирь светлой пастой (что и было сделано, но на этом творческий процесс не был остановлен). Получилась бы «красивая черепаха». Вместо этого мастеру было необходимо изображение темной черепахи с покрытым темным красителем панцирем. Для чего темную черепаху *превращать* в темную черепаху? Такая настойчивость не бывает случайной. То, что может быть значимым, часто обращает на себя внимание через удвоение (умножение) кодов выражения [Лотман, 2000, с. 13, 72, 125]. Не является ли уже сам факт специфического доделывания/усиления цветовой гаммы преследованием некоего мифологического мотива, или же им самим?

Принять существенность данного тезиса и отчасти объяснить его помог сюжет из труда Уно Харвы «Религиозные представления алтайских народов» (не переведен с нем. яз.) [Harva, 1938]. В разделе о Держателях земли автор приводит бурятский миф о черепахе: «В начале времен была только вода и большая черепаха, плававшая в ней. Бог перевернул этого зверя, и на его животе во-друзил мир» [Harva, 1938, S. 27]. Пока приятно лишь упоминание о бурятах, территориально не чуждых алтайскому региону и алтайской языковой макросемье. Последняя, как и тексты, рождаемые ею, может продемонстрировать чрезвычайную древность и ностратические корни, уходящие в палеолит [Иллич-Свитыч, 1971; Старостин, 1991, с. 35, 99; Долгопольский, 1972, с. 33; Маловичко, Козырский, 2007, с. 17]. Если алтайская языковая макросемья территориально связана с одноименным регионом, то первосимволы, зародившиеся здесь в палеолите**, могли быть включены в тексты поздних переселенцев, культурно адаптированы ими. Поэтому поиск мифологических параллелей, связанных с образом черепахи, в южном, азиатском направлении, возможно, и не столь необходим.

Особый интерес представляет другой аспект мифа, цитировать который мы продолжим с опорой на инвариант бурятского, принадлежащий их «палеородственникам» – североамериканским

*С появлением в таксономии предков человека алтайского подвида данное предположение звучит убедительно [Деревянко, 2011, с. 251].

**С появлением в таксономии предков человека алтайского подвида данное предположение звучит убедительно [Деревянко, 2011, с. 251].

индейцам-гуронам*. «В начале начал ничего кроме воды не существовало, до тех пор, пока из водных глубин не показалась черепаха. Она посыпала на дно морское различных зверей для поиска некоторого количества земли, но все было напрасно. В конце концов, отправила она на поиски лягушку, которая во рту принесла немного грязи. Лягушка распылила ее на поверхность панциря черепахи. Через некоторое время грязь превратилась в земную твердь, которую черепаха несет на себе по сей день» [Harva, 1938, S. 28].

Прозвучавший сюжет – лягушка распылившая грязь по панцирю черепахи – может быть редуцирован всего лишь до прямых глагольных форм – «распылять», «наносить на поверхность», или же фабульно-смежной – «нести на спине/панцире». Именно глагольная форма является генетической, неизменяемой первоосновой мотива и наиболее значимой его частью. Ее место с течением времени занимает отглагольное существительное [Долгопольский, 1972, с. 33; Иванов, 2004, с. 52–53, 58]. Так появились «Носитель», «Держатель», «Хранитель» земли, место «Распылителя» занял «Творец».

Все сказанное вторит археологическим характеристикам малосыйской черепахи. Речь идет не только об образной согласованности археологического и мифологического текстов. Малосыйский материал обнаруживает большую мифологическую емкость. Обратимся к одному из выделенных нами реликтов (его глагольной форме) и встретимся с семантическим пересечением – мифологическое и практическое. Перед нами ключевая глагольная форма сюжета и реальная практика художника – «распыление-распыление»**. Прием распыления красителя известен по многочисленным образцам пещерной живописи. Не исключено, что к этой практике обращались и в менее торжественных случаях, распыляя жидкые субстраты на тело и предметы. Таким образом, модель поведения и глагольный архетип мифаозвучны друг

другу, по-видимому, перерастают друг в друга. Это дает возможность рассуждать о хронологической древности сюжета.

Сопутствующие реплики не менее интересны. Например, распыляемый по панцирю субстрат – «грязь». Категория «грязь», если рассматривать ее как материал определенной консистенции, близка понятиям «паста» и «жидкий краситель». Чтобы обеспечить прочность соединения красителя с каменным субстратом, первый должен быть не сухого, а жидкого или полужидкого, пастообразного, «грязевого» состояния, удобного для тонкого покрытия или распыления. Малосыйский образ «наращен» за счет последовательного соединения двух субстратов. Оба они находились в полужидком, единственно подходящем для этого состояния. Палеолитическим мастерам часто приходилось иметь с ними дело. По замечаниям В.Е. Ларичева, пастовое покрытие активно применялось на поселении при создании различных образов [1978б, с. 63]. Вероятно поэтому, грязь является важным элементом самого мифа.

Последнее, что обращает на себя внимание, – гамма красителя. Лингвистически данная характеристика реальности передается различными формами прилагательных, относительно новых для языковой практики человека (во многих древних языках прилагательные отсутствуют) [Иванов, 2004, с. 53]. Цветовой аспект реальности в различных археологических контекстах тоже неустойчив [Bednarik, 1992]. Но есть обстоятельство, которое позволяет исключить цветовую корреляцию пигмента в условиях археологического анабиоза. Черепаха была раскрашена не только коричневым, но и красным красителем, который за десятки тысячелетий не изменил своей гаммы. Фрагменты красного пигмента зафиксированы на брюшке черепахи, а коричневого – на панцире [Ларичев, 1978б, с. 63]. Если сохранил свой колор неустойчивый красный пигмент, то есть основания полагать, что и коричневый оттенок покрытия панциря является уцелевшей реальностью. Семантика коричневого цвета и оттенков, близких к нему во все времена и в различных культурах, связана с землей, с земной твердью. Не смотря на колорную «закрытость» мифологического текста (в тексте нет упоминаний о цвете), можно уверенно предположить, что речь идет именно о коричневом оттенке распыляемой грязи.

Черепаха из Малой Сыи действительно может быть принята чрезвычайно древним мифологиче-

*Язык гуронов принадлежит америндской языковой макросемье. Ностратическая и америндская языковые «суперветви» включены в т.н. «прамировой язык», т.е. еще более древнее языковое единство предков человека [Koch, 1991; Shevoroshkin, 1989, 1992]. Таким образом, южные корни у символа черепахи могут быть обнаружены, но не в Азии, а скорее в Африке.

**Немаловажным будет упоминание, что распыление ведется изо рта существа. Не исключено, что в данном случае мы встречаемся с калькой реальной практики.

ским мотивом* – Черепахой, на панцире которой распылен слой земной грязи. Полученный вывод есть результат структурного анализа мифологической реплики, зафиксированной археологически. Объектом исследования является не образ: его идентификация и первое прочтение, во многом созвучное выявленному настоящим исследованием, состоялось в 1970-х гг. Анализу подвергнуты сопричастные образу явления (глагольные реплики, корреляты образа), обеспечивающие его «мифологический объем».

Список литературы

- Барт Р.** Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
- Березкин Ю.Е.** Миры заселяют Америку: ареальное распределение фольклорных мотивов и ранние миграции в Новый Свет. – М.: ОГИ, 2007. – 360 с.
- Гири Е.Ю.** Технологический анализ каменных индустрий: методика микро- и макроанализа древних орудий труда. – СПб.: Академ Принт, 1997. – 198 с.
- Гризнов М.П., Столляр А.Д., Рогачев А.Н.** Письмо в редакцию // СА. – 1981. – № 4. – С. 289–295.
- Деревянко А.П.** Верхний палеолит в Африке и Евразии и формирование человека современного анатомического типа. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 560 с.
- Докинз Р.** Егоистичный ген. – М.: Мир, 1994. – 318 с.
- Долгопольский А.Б.** Опыт реконструкции общеностратической грамматической системы // Мат-лы конф. по сравн.-ист. грамматике индоевропейских языков (12–14 дек.). – М.: Наука, 1972. – С. 32–34.
- Дюргейм Э.** Социология: ее предмет, метод, предназначение – М.: Канон, 1995. – 352 с.
- Евсюков В.В.** Миры о мироздании // Мироздание и человек. – М.: Политиздат, 1990. – С. 7–122.
- Иванов Вяч.Вс.** Лингвистика третьего тысячелетия: вопросы к будущему. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 208 с.
- Иллич-Свитыч В.М.** Опыт сравнения ностратических языков (семитохамитский, картвельский, индоевропейский, уральский, дравидийский, алтайский). Введение. Сравнительный словарь (б–К) / Под ред. В.А. Дыбо. – М.: Наука, 1971. – 412 с.
- Ларичев В.Е.** У истоков верхнепалеолитических культур и искусства Сибири (к открытию в Кузнецком Алатау поселения Малая Сыя и скульптурного изображения черепахи) // Пермиковые чтения. – Новосибирск: Наука, 1976. – С. 14–26.
- Ларичев В.Е.** Искусство верхнепалеолитического поселения Малая Сыя: датировка, виды его и образы, их художественный стиль и проблема интерпретации (предварит. сообщ.) // Изв. СО АН ССР. Сер. общ. наук. – 1978а. – № 11, вып. 3. – С. 104–119.
- Ларичев В.Е.** Скульптура черепахи с поселения Малая Сыя и проблема космогонических представлений верхнепалеолитического человека (описание находки и опыт предварительной интерпретации) // У истоков творчества. – Новосибирск: Наука, 1978б. – С. 32–69.
- Ларичев В.Е.** Звездные боги. – Новосибирск: Науч.-изд. центр ОИГМ СО РАН; Изд-во НГУ, 1999. – 356 с.
- Лосев А.Ф.** Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
- Лосев А.Ф.** Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
- Лотман Ю.М.** Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
- Маловичко А.В., Козырский В.Н.** Эпоха палеолита и моногенез языка (моногенез языка II) // Происхождение языка и культуры: древняя история человечества. – 2007. – Т. 1, № 2. – С. 10–18.
- Осаченко Ю.С., Дмитриева Л.В.** Введение в философию мифа. – М.: Интерпракс, 1994. – 173 с.
- Старостин С.А.** Алтайская проблема и происхождение японского языка. – М.: Наука, 1991. – 296 с.
- Топоров В.Н.** К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. – М.: Наука, 1972. – С. 77–104.
- Хюбнер К.** Истина мифа. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
- Шер Я.А.** Миф, ритуал и археология // Миф. Обряд и ритуальный предмет в древности. – Екатеринбург; Сургут: Магеллан, 2007. – С. 7–24.
- Шлейермахер Ф.** Герменевтика. – СПб: Европейский дом, 2004. – 242 с.
- Шмидт И.В.** Заметки о Малой Сые (к вопросу о дискуссии) // Культурологические исследования в Сибири. – 1999. – Вып. 2. – С. 38–43.
- Bednarik R.G.** Mehr über die rote Farbe in Vorgeschichte // Almogaren. – 1992. – № XXIII. – S. 179–189.
- Harva U.** Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker // FF Communications. – 1938. – № 125. – S. 5–634.
- Koch W.A.** Language in the upper Pleistocene. – Bochum: N. Brockmeyer, 1991. BPX, 28. – 65 p.
- Shevoroshkin V.V.** Explorations in language macrofamilies. – Bochum: N. Brockmeyer, 1989. – BPX, 23. – 162 p.
- Shevoroshkin V.V.** Nostratic, Dene-Caucasian, Austric and Amerind. – Bochum: N. Brockmeyer, 1992. – BPX, 33. – 552 p.
- Thompson S.** The Folktale. – N.Y.: The Dryden Press, 1951. – 510 p.

*Под атомарными мотивами древних текстов С. Томпсон предлагал понимать наименьшего «объема» элемент повествования, который способен сохраняться в последующих традициях [Thompson, 1951, p. 415].

П.И. Шульга

Институт археологии и этнографии СО РАН,
Новосибирск, Россия

ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЕРНУВШИХСЯ СУЩЕСТВ ИЗ МОГИЛЬНИКА ЮЙХУАНМЯО (СЕВЕРНЫЙ КИТАЙ, VII–VI ВВ. ДО Н.Э.)*

Изображениям свернувшихся кошачьих хищников в искусстве ранних кочевников посвящена обширная литература (см. сводки: [Васильев, 2000; Богданов, 2006]). Об исходной территории распространения этого образа в скифском мире у исследователей нет единства. Большинство ученых склонно помещать ее на востоке степного пояса, поскольку изображения свернувшихся существ были характерны для культуры Древнего Китая уже во II – начале I тыс. до н.э., а известная бляха с пантерой из Аржана-1 (Тыва) считается наиболее ранней (около 800 г. до н.э.) в скифо-сибирском искусстве. По мнению Е.С. Богданова, этот образ сформировался у кочевников Центральной Азии в VIII (IX) в. до н.э. «на основе китайских изобразительных традиций», творчески переработавших «не совсем понятное для них свернувшееся животное» [2006, с. 49]. Этот вывод вполне соответствует имеющимся данным, но механизм распространения образа свернувшегося существа и превращение его в кошачьего хищника пока неясен. В связи с этим особый интерес представляют новые материалы из могильника Юйхуанмяо в Северном Китае. Памятник находится в горной долине, в 80 км к северо-западу от г. Пекина [Могильники..., 2007; Шульга, 2010, 2013].

В настоящее время Юйхуанмяо – единственный в восточной части степного пояса полностью исследованный неграбленый могильник с большим количеством кочевнических и китайских бронзовых изделий (около 18 тыс. ед.), с достоверно установленной последовательностью 400 погребений, совершившихся в течение 150–200 лет. Большинство китайских археологов идентифици-

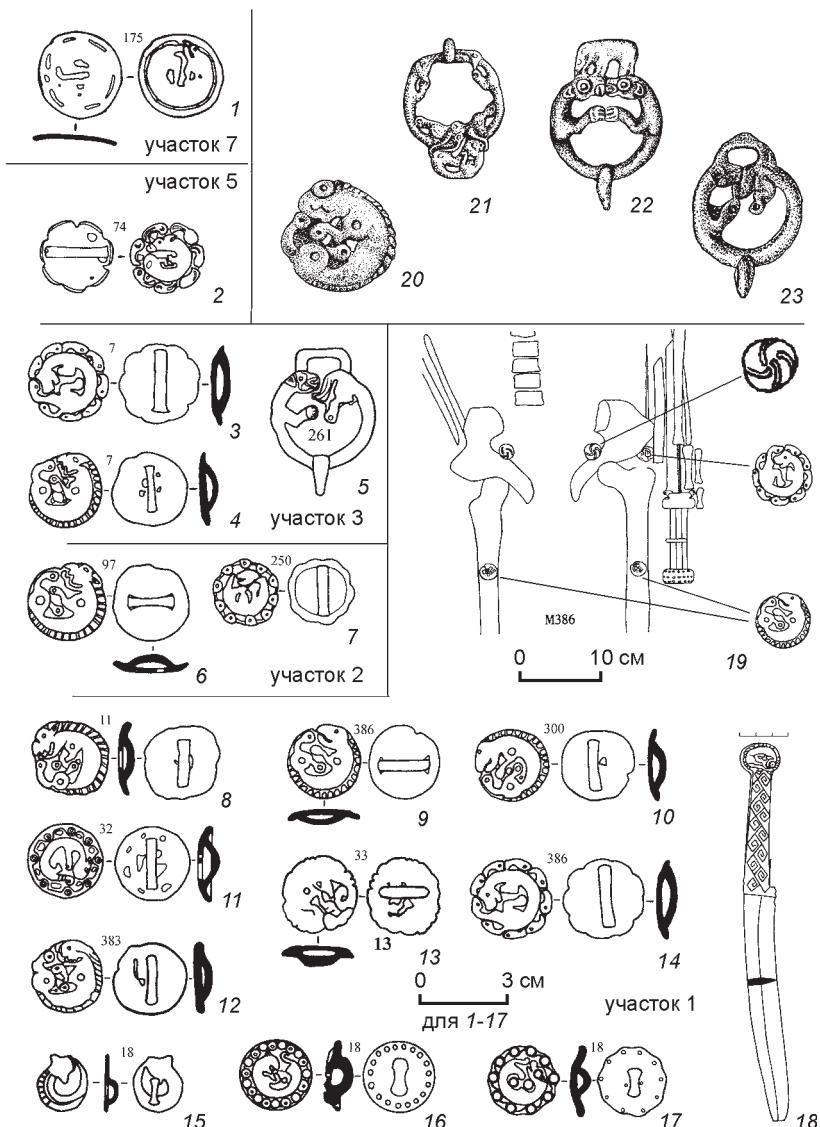
рует оставившее могильник население с воинственными «горными жунами», предположительно осевшими у северных границ царства Янь в первой половине VIII в. до н.э. и проживавшими там до начала V в. до н.э. На наш взгляд, их отношения с Янь с середины VII в. до н.э. были мирными, а сам могильник функционировал меньшее время: примерно в первой половине–середине VII – второй половине VI в. до н.э. Население в Юйхуанмяо не было однородным. Оно сформировалось в результате смешения выходцев из расположенной восточнее культуры «верхнего слоя Сяцзядянь» и северных кочевников, с которыми долгое время (до этапа 4) поддерживались связи, что хорошо прослеживается по погребальному обряду и инвентарю. При этом уже в самых ранних захоронениях видно сильное влияние китайской культуры (ритуальные сосуды, оружие, особенности «звериного стиля» и др.). Многие элементы этой культуры «горные жуны» восприняли задолго до их появления в Юйхуанмяо.

Итак, в Юйхуанмяо представлена скифоидная культура VII–VI вв. до н.э., вобравшая черты северных кочевников (Монголия, Забайкалье), царства Янь и пограничных с ним «варварских» культур. На этом фоне можно было бы ожидать особого разнообразия в изображениях свернувшихся существ, но это не так. За единичными исключениями, свернувшиеся существа украшали бляшки «коу» (диаметр ок. 2,5 см). Обычно эти бляшки крепили на костюм воинов парами, а в захоронениях их находят на тазовых и бедренных костях погребенных (см. рисунок, 19). Всего найдено 36 бляшек в 12 могилах. На первом

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

этапе существования могильника так украшали почти все бляшки (см. рисунок, 8–17). Бляшки со свернувшимся существом встречены в двух могилах второго этапа (см. рисунок, 6, 7). Позднее они отложились только в трех могилах: по одной на этапах 3, 5 и 7 (см. рисунок, 1–4). При этом на предпоследнем участке 7 имеется лишь схематичное изображение неопределенного свернувшегося существа. Ни одно из этих существ на бляшках «коу» нельзя отнести к классическим пантерам типа найденных в Аржане-1. Только четыре изображения имеют определенное сходство с кошачими хищниками (см. рисунок, 3, 14, 16, 17). На большей части бляшек изображены хвостатые крупноголовые существа с насечками по хребту, а также головками хищных птиц или солнечными знаками по периметру бляшки. Похожее существо изображено и на навершии ножа из элитной могилы М18 (см. рисунок, 18). Очевидно, на бляшках «коу» воспроизводился в нескольких вариантах еще почти не изученный образ свернувшегося существа, сформировавшийся в VIII – начале VII в. до н.э. и бытовавший на севере Китая в VII–VI вв. до н.э. Пока почти все эти изображения найдены в Юйхуанмяо.

Среди полностью опубликованных материалов из однокультурных могильников Хулугуо и Силянгун подобные изображения отсутствуют. В сводке Е.С. Богданова есть одна подобная бляшка (см. рисунок, 20) [Богданов. 2006, табл. XI, 6]. Возможно, высокая концентрация бляшек на могильнике Юйхуанмяо обусловлена большим количеством богатых воинских погребений, а также тесными контактами с царством Янь. Важно отметить, что в элитной могиле М18, где найдено большое количество северных наконечников стрел, обнаружена единственная бляшка со свернувшимся драконом (см. рисунок, 15). «Родина» этого существа находилась южнее, но в VII в. до н.э. такие драконы в



Изображения свернувшихся существ на находках из могильника Юйхуанмяо (1–18), расположение бляшек на костяке воина из могилы 386 (19), аналоги из Северного Китая (20, 22, 23) и Забайкалья (21) (1–23 – бронза) (по: [Могильники..., 2007; Богданов, 2006; Цыбиктаров, 2003]).

различных вариантах были известны и в культуре юйхуанмяо, в т.ч. изображались на поясных крючках-застежках.

Узнаваемое изображение кошачьего хищника встречено в Юйхуанмяо только на поясной пряжке-застежке (см. рисунок, 5) из могилы М261. Для культуры юйхуанмяо такие изделия не характерны, да и сами пряжки встречаются там редко. По всей видимости, они, как и другие случайные находки (см. рисунок, 23) [Богданов, 2006, табл. X, 1, 5, 6], бытовали на более северных территориях Монголии и, вероятно, Забайкалья. При этом часть многочисленных бляшек с изображениями

свернувшихся хищников из Минусинской котловины тоже найдены в районе пояса погребенных. Все это может указывать на контакты тагарцев с населением Монголии и Северного Китая, а также на сходство семантики этих образов. Наличие контактов подтверждается находками на данной территории специфических восточных удил VI в. до н.э., в основном распространенных в Северном Китае и Минусинской котловине.

Одновременно с указанными изделиями в VII – начале VI вв. до н.э. существовали пряжки с двумя подобными противопоставленными хищниками (см. *рисунок, 21, 22*). На Саяно-Алтае сюжет из двух обращенных друг к другу существ распространился только в конце VI в. до н.э., а сами поясные пряжки еще позже. Однако на территории восточной общности монголоидов от Северного Китая до Забайкалья он был известен уже в VII в. до н.э. На раннюю дату пряжек указывают дополнительные изображения свернувшегося хищника, а также находка подобной пряжки в херексуре на территории Бурятии (см. *рисунок, 21*) [Цыбиктаров, 2003, рис. 15, 3; Богданов, 2006, табл. X, 10].

Таким образом, на могильнике Юйхуанмяо по изображениям свернувшихся существ и по инвентарю прослеживаются 3 культурные традиции: южная (свернувшийся в кольцо дракон), местная (бляшки «коу») и северная (изображение на поясной пряжке). Все вместе они фиксируются только на ранних этапах (1–3) VII – начала VI в. до н.э. Среди находок, датируемых временем примерно до середины VI в. до н.э., изображения свернувшихся существ есть только на бляшках «коу» из M74 и M175. При этом на более ранних из них (из M74) существо имеет вид «свернувшегося барана», а на самых поздних бляшках (из M175) обозначены лишь общие контуры. Из этого можно заключить, что, как и в Южной Сибири, образ свернувшегося существа в среде «варваров» на севере Китая в середине – начале второй половины VI в. до н.э. деградировал. В V в. до н.э. в скифоидных культурах Китая изображения свернувшихся в кольцо существ уже не встречаются, в т.ч. в культуре маоцингоу в Ордосе (V–III вв. до н.э.), которую можно считать преемницей юйхуанмяо. Как видим, в скифоидных культурах юйхуан-

мяо и «верхнего слоя Сяцзядянь», расположенных у границ царства Янь, в VIII–VI вв. до н.э. местные изображения свернувшихся существ отличались от китайских и северных вариантов и могут быть выделены в особый тип. Собственно классические изображения свернувшихся кошачьих хищников гипотетически могли появиться только в Монголии в IX в. до н.э. Вероятно, они восходят к более древним образам свернувшихся существ из Древнего Китая, но появились не в результате прямого заимствования, а на основе культурного фона, сформировавшегося в эпоху поздней бронзы в ареале восточной общности монголоидов, куда входили и европеоиды Минусинской котловины (карасукская культура). Думается, именно тогда многие элементы еще неоднородной китайской культуры распространились далеко на север и стали органичной составляющей культуры народов, относительно изолированных в восточной оконечности степного пояса Евразии.

Список литературы

Богданов Е.С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии (скифо-сибирская художественная традиция). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2006. – 240 с.

Васильев С.А. К вопросу о происхождении сюжета «хищник, свернувшийся в кольцо» в скифском зверином стиле: каталог изображений. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. – 80 с.

Могильники в горах Цзюньдуншань: Юйхуанмяо / Тр. Пекинского город. ин-та культур. наследия: в 4-х т. - Пекин: Вэнь У чубаньшэ, 2007. – 1660 с., 449 табл. (на кит. яз.) [北京市文物研究所编。军都山墓地：玉皇庙。北京：文物出版社, 2007.10].

Цыбиктаров А.Д. Центральная Азия в эпоху бронзы и раннего железа (проблемы этнокультурной истории Монголии и Южного Забайкалья середины II – первой половины I тыс. до н.э.) // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2003. – № 1. – С. 80–97.

Шульга П.И. О хронологии и культурной идентификации памятников VIII–VI вв. до н.э. Забайкалья и Северного Китая // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири: мат-лы междунар. науч. конф. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. – С. 135–140.

Шульга П.И. Новые данные об эволюции удил и псалиев в VI в. до н.э. // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири: мат-лы IV междунар. науч. конф. – Чита: Изд-во Забайкал. гос. ун-та, 2013. – Ч. I. – С. 354–360.

R. Shirazi

*University of Sistan and Baluchestan,
Zahedan, Iran*

THE BRONZE AGE COROPLASTIC CONVENTIONS OF SISTAN, SOUTHEASTERN IRAN

Introduction

Coroplastic conventions of Sistan are attested through human and zoomorphic figurines found frequently in the archaeological contexts. In fact, archaeological excavations conducted at some Bronze Age sites, like Shahr-i Sokhta and Tepe Sadegh have revealed a great number of anthropomorphic and animal representations showing some similarities with neighboring regions. Here, we will briefly introduce some aspects involving the analysis of the material of construction, the method of production employed, the chronology, the types and also their geographic distribution.

Archaeological framework

Shahr-i Sokhta is the most and well-known protohistoric site of eastern Iran. With an area of about 150 ha, it is located 55 km south of Zabol in Sistan and Blauchestan province. Archaeological investigation carried out in the site by the Italian and the Iranian archaeologists brought to light residential quarters, an artisanal area, a monumental zone and a graveyard (Tosi, 1968; 1969; Piperno and Tosi, 1975; Sajjadi et al., 2007; 2009). Four main periods have been proposed for Shahr-i Sokhta, covering a span of time extending from 3 200 to 1 850 BCE. Studies indicate that in the early stages of their settlement, the people of Shahr-i Sokhta were engaged in interactions with the people of eastern Iran, Makran and Central Asia (Salvatori and Tosi, 2005, p. 289). The material culture of this site provides information about the complex societies and spiritual evolution of the ancient people of Sistan.

Another Bronze Age site excavated in the region is Tepe Sadegh, dated to the mid-third millennium BCE. The site arises on a Pleistocene hillock which is surrounded today by a dry and inhospitable desert. It is located about 75 kilometers south west of Zabol, covering an area of approximately 3.5 ha. It has an oval shape and its height is about 6 m above the surrounding plain. The site was reported by S.R. Mousavi Haji and R. Mehrafarin in 2008 and in 2009 and the Department of Archaeology of the University of Sistan and Baluchestan started the excavation at the site and I had the responsibility of the direction for the first, fourth and fifth seasons of field work.

Figurative conventions of human representation

The human figurines are made in different types among which cylindrical figurines are very common. These figurines are 5 to 10 cm tall and are prepared of mud (fig. 1, 2). The facial and body details are not shown, and the head is represented by a conical blob of mud while the thick arms stick straight out. The evidence suggests that these figurines mostly represented males (Shirazi, 2008, p. 101).

Cross-shaped figurines, *figurines cruciformes*, are 2 to 4 cm tall and represent standing individuals (fig. 1, 1, 4). They represent both males and females figures and in some cases facial, ornamental and clothing details are shown. Such figurines have only been discovered in Sistan and nothing similar to them has been found anywhere else (Shirazi, 2007, p. 156).

Third type of anthropomorphic representations is foot-shaped figurines (fig. 1, 3, 5). They are 4 to 8 cm in size and are highly stylized. These figurines

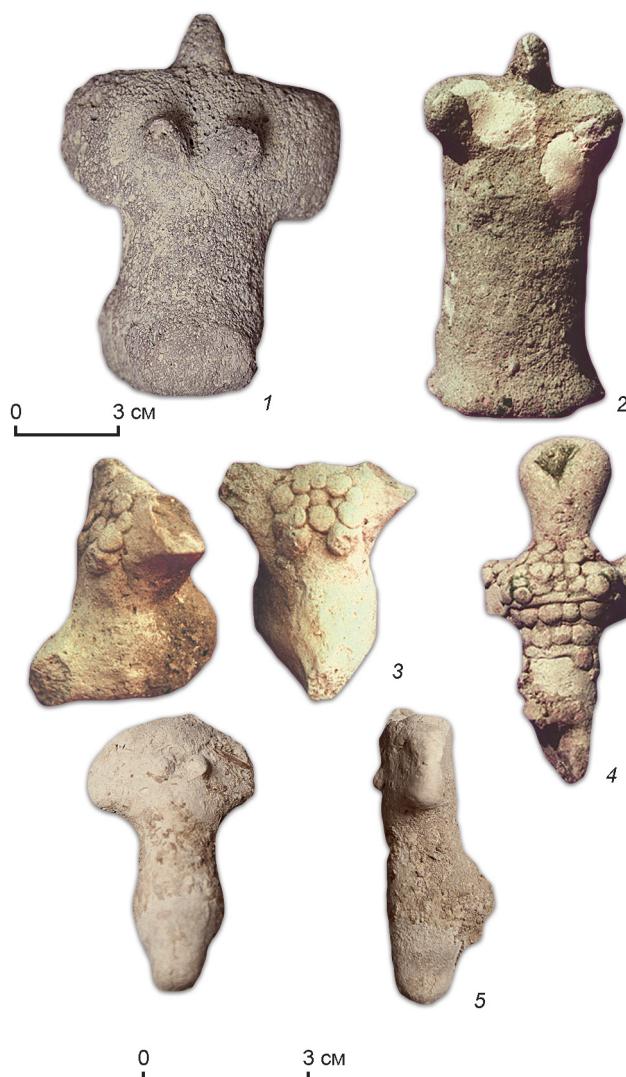


Fig. 1. Anthropomorphic figurines of Shahr-i Sokhta (photos by courtesy of Shahr-i Sokhta Archaeological Expedition and Archaeological Base of Shahr-i Sokhta).

are made of mud and representing sitting women with stretched out arms. The torso is either cylindrical or triangular and the inferior part of body is conical. One of these figurines depicts a mother carrying a child on her back (Tosi, 1983a, pl. LXVIII).

Among the human figurines found at Shahr-i Sokhta, there is a unique bronze figurine, found on the surface of the site. This figurine, 15.2 cm tall, 5 cm wide at the shoulders, and 1.8 cm wide at the waist, shows a standing woman with right hand on her chest and the left one is holding a large vessel on her head (fig. 2). The woman is dressed a long tunic and her hair-dressing is gathered behind in a *chignon* (Tosi, 1983b, p. 304–305). In the center of the hair there is a ribbon suggesting that the woman's hair under the



Fig. 2. Bronze Female Figurine found on the surface of Shahr-i Sokhta (photo by courtesy of Shahr-i Sokhta Archaeological Expedition and Archaeological Base of Shahr-i Sokhta).

vessel is split in the middle into two equal halves. The hair is gathered behind in a way that the ears can be clearly seen on the two sides. The facial details have scrupulously depicted. The eyes are round and protruding, the eyebrows are curved, and the nose is long and prominent. The mouth is depicted as a straight line and seems small in comparison to the nose. Her breasts are small and conical.

Animal figurines

A large majority of animal figurines, about 80 %, discovered at Shahr-i Sokhta represent the humped bull (*Bos indicus*). Other animals consist of boars, wild asses, felines, sheeps, camels, birds, and rodents

among which humped bulls, dogs, and boars are easily distinguishable (fig. 3). The animals depicted are usually standing peacefully or are represented in an attacking position with arched body (specially the boar figurines) (Tosi, 1969, p. 358–359). Unlike human figurines, animal figurines are made of mud, terracotta and stone. A small figurine of a humped bull made of lapis lazuli has been discovered at Shahr-i Sokhta, which shows the importance of this animal for the residents of the city (fig. 3, 9). This lapis lazuli figurine has been pierced in the hump, so it could be served as an ornamental or probably ritual object to be worn around the neck as an amulet. It is interesting to note that these cow figurines depict a race of cattle which still lives in the region and is known as the *Sistani zebu*.

In some cases animal figurines have been carved over or painted. The carved motifs have been created by means of nail and mostly consist of crescents, parallel lines, and continuous dots. Color has been mostly applied to terracotta figurines (Santini, 1990, p. 430). In some cases the anatomical details of the animal face, such as eyes, snout or muzzle have been illustrated by paint (Tosi, 1969). Furthermore, several animal-shaped vessels were also discovered by the Italian team, which are further confirmation of extensive links with the animal world and the ritual practices of the protohistoric population of Sistan. These vessels are made in the shape of a bull (Tosi, 1983a, p. 175).

Techniques of production

The manufacturing techniques of human figurines were quite simple. According to the studies performed over these figurines, the manufacturer took a lump of soft mud in his hands and created his desired shape. These manufacturers did not aim to show a detailed human anatomy, but to create a general form. By taking account of these characteristics, it can be deduced that non-professional individuals attempted to make these figurines and that there was no workshop for their manufacture. The Sistani coroplasts must have had an understanding of the stages required for the creation of the final intended object. This meant that they needed to know the mechanical characteristics of the raw materials, the techniques necessary to render the image as conceived, the decoration and firing techniques.

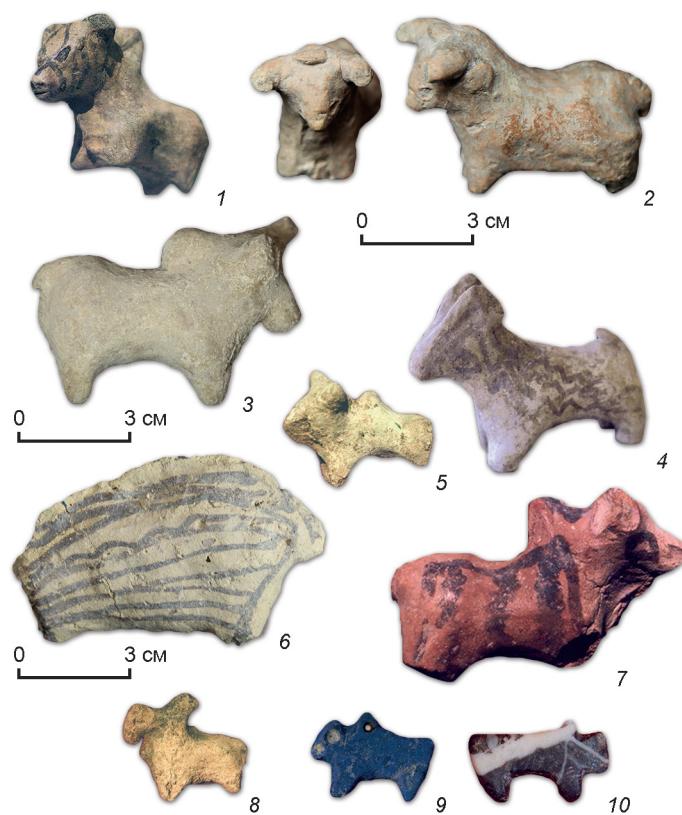


Fig. 3. Zoomorphic figurines of Shahr-i Sokhta (photos by courtesy of Shahr-i Sokhta Archaeological Expedition and Archaeological Base of Shahr-i Sokhta).

Discussion and conclusion

At the first glance, the techniques and skills necessary for coroplastic production at Sistan in the Bronze Age appear not to be sophisticated. This simplicity means that any operatory chain, at least for clay and terracotta figurines, is not imagined. It could be assumed that manufacturing of figurines was a popular and domestic activity done by women. At the same time, it is evident that coroplastic manufacturing techniques had been evolving through a long time.

Chronologically speaking, the figurines of Shahr-i Sokhta are mostly dated back to 2 800–2 300 BCE, according to the dates proposed for Shahr-i Sokhta II and III periods. At Tepe Sadegh, the figurines have been found in the layers corresponding to Shahr-i Sokhta II and III periods.

Currently, the archaeological records can inform us with certainty about where the artisans of Shahr-i Sokhta have learned the skills and coroplastic conventions. It seems that the roots of these conventions

originate in southern piedmonts of Kopet-dagh in southern Turkemia. The Russian archaeologists have reported, from several Chalcolithic and Bronze age sites, lots of anthropomorphic and zoomorphic figurines in terracotta and stone. At Ulug-Depe, for example, the Franco-Turkmen expedition has revealed a workshop engaged in the manufacturing of figurines (Brunet, 2006). Some foot-shpaed figurines of Ulug-Depe and Kara-Depe show a strong affinity with those from Shahr-i Sokhta (*Ibid.*, p. 26). In the other hand, some coroplastic conventions of northern Makran (Mehrgarh VI and VII) show some degree of similitude with figurine of the Sistan region in the Bronze Age.

In both Shahr-i Sokhta and Tepe Sadegh the human and animal figurines have been found in houses and in the garbage indicating the daily use of the objects. The absence of figurines in the burials indicates some differences between the rituals and funerary practices of people in Shahr-i Sokhta and those of Central Asia and Bluchistan where human figurines have been found in the tombs (Shirazi, 2007, p. 160).

References

- Brunet F. 2006**
Un atelier de figurines vieux de 6000 ans. *Dossiers d'Archéologie*, vol. 317: 24–28.
- Piperno M., Tosi M. 1975**
The Graveyard of Shahr-i Sokhta, Iran. *Archaeology*, No. 35: 186–197.
- Sajjadi S.M.S., Frouzanfar F., Shirazi R., Zaruri R. M. 2009**
Excavations at Shahr-i Sokhta, first preliminary report on the excavations of the Graveyard (1997–2000). Zahedan: Iranian Center for archaeological Research and Cultural Heritage, Handcrafts and Tourism Organization of Sistan and Baluchistan.
- Sajjadi S.M.S., Frouzanfar F., Shirazi R., Zaruri R.M. 2009**
Excavations at Shahr-i Sokhta, second preliminary report on the excavations of the Graveyard (2001–2003). Zahedan: Iranian Center for archaeological Research and Cultural Heritage, Handcrafts and Tourism Organization of Sistan and Baluchistan.
- Salvatori S., Tosi M. 2005**
Shahr-i Sokhta revised sequence. In *South Asian Archaeology – 2001*. C. Jarrige, V. Lefèvre (eds.). Paris: Recherches sur les Civilisations, pp. 281–292.
- Santini G. 1990**
A preliminary note on animal figurines from Shahr-i Sokhta. In *South Asian Archaeology – 1987*. M. Taddei (ed.). Roma, pp. 427–452.
- Shirazi R. 2007**
Figurines anthropomorphes de Shahr-i Sokhta, Séistan, sud-est de l'Iran, approche typologique, *Paléorient*, No. 32: 97–112.
- Shirazi R. 2008**
Etudes typologiques et comparatives des représentations humaines en terre crue, en terre cuite et en pierre de l'Asie centrale et de l'Iran oriental du Chalcolithique à l'âge du Bronze (4 000–1 800 av. J.-C.). Thèse de doctorat. Paris: Univ. Paris 1, unpublished.
- Tosi M. 1968**
Excavations at Shahr-i Sokhta, a Chalcolithic settlement in the Iranian Sistan, Preliminary Report on the First Campaign, October – December 1967. *East and West*, No. 18: 19–66.
- Tosi M. 1969**
Excavations at Shahr-i Sokhta, Preliminary Report on the Second Campaign, September – December 1968. *East and West*, No. 19: 283–386.
- Tosi M. 1983a**
Development, continuity and cultural change in the stratigraphical sequence of Shahr-i Sokhta. In *Prehistoric Sistan 1*. M. Tosi (ed.). Roma: IsMEO, pp.127–180.
- Tosi M. 1983b**
A bronze female figurine from Shahr-i Sokhta: chronological problems and stylistical connections. In *Prehistoric Sistan 1*. M. Tosi (ed.). Roma: IsMEO, pp. 303–317.



**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ, РЕСТАВРАЦИИ
И МУЗЕЕФИКАЦИИ ПАМЯТНИКОВ АРХАИЧЕСКОГО
И ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА**

С.Г. Буршнева¹, В.В. Питулько²

¹ Всероссийский художественный научно-реставрационный центр
им. академика И.Э. Грабаря,

Вологда, Россия

² Институт истории материальной культуры РАН,
Санкт-Петербург, Россия

ПОЛЕВАЯ КОНСЕРВАЦИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТОВ ИЗ БИВНЯ МАМОНТА (ПО ОПЫТУ РАБОТ С МАТЕРИАЛАМИ РАСКОПОК ЯНСКОЙ СТОЯНКИ)

Предметы из бивня мамонта широко представлены в материалах различных эпох и территорий. В коллекции любого памятника они составляют наиболее неординарную часть, но редко являются массовым материалом. Можно ожидать, что при раскопках памятников каменного века криолитозоны (особенно палеолитических) их количество будет значительным. Опыт работ на Янской стоянке вполне убеждает в этом [Питулько и др., 2012].

Извлекаемые при раскопках предметы из бивня требуют немедленной реставрации или полевой консервации и постоянного внимания. Подобные артефакты редко имеют полную (или близкую к таковой) сохранность. Обычно они в какой-то степени повреждены. Наиболее характерными являются различного рода деформации: приобретенные вследствие потери влаги или механического воздействия; унаследованные (память формы); трещины, разломы и обусловленное ими расслоение; химическое и биогенное выветривание (деминерализация) и связанные с ними потери (или изменения) формы. Они обусловлены природой материала и тафономией [Pitulko, Pavlova, 2012].

В строении бивня мамонта различают три зоны: 1) внутренняя пульпальная полость бивня; 2) тело бивня, состоящее из дентина; 3) внешнее цементное вещество. Артефакты из бивня мамонта изготовлены преимущественно из дентина. Бив-

ни вымерших и ныне живущих хоботных – весьма своеобразный материал, представляющим собой, по выражению Сандерса [Saunders, 1979, p. 56], сильно модифицированный дентин. По составу дентин можно отнести к композитным материалам из двух и более твердых веществ. Каждое из них усиливает механические свойства другого вещества.

Композиты прочнее и жестче, чем любая из их составляющих отдельно. Композитные материалы включают 2 и более химических соединений. Дентин бивня состоит из сетки коллагеновых волокон, переплетенных с кристаллами гидроксиапатита. Прочность материала на сжатие превосходит железобетон [Goffer, 2007, p. 143].

Гидроксиапатит бивня отличается от вещества кости и рога следующим: 1) размерностью кристаллов, которые в бивне намного мельче и плотнее упакованы, что делает материал гомогенным и скрывает его сложную структуру [Locke, 2008]; 2) частичным (10 %) замещением магния в кристаллах апатита кальцием [Su, Cui, 1999]. Средняя пропорция коллагена и гидроксиапатита для тела бивня составляет 1:3 с 10 % воды по весу [Cronyn, 1990, p. 276].

Бивень имеет сложную структуру [Locke, 2008]: комбинация регистрирующей структуры (конусов роста) и микроструктуры дентина. В поперечном сечении бивня ростовая структура наблюдается в виде концентрических колец, а в про-

дольном – вложенных друг в друга конусов роста. Микроскопические радиальные каналы, проходящие через дентин из пульпарной полости до границы внешнего цемента, задают радиальную микропластинчатую структуру. Отчетливо видимые на поперечных срезах бивней пересечения этих структур образуют своеобразный узор, известный как «Schreger Pattern» [Heckel, Wolf, 2014, fig. 1], т.е. «рисунок Шрегера». Его фактуру нередко используют современные резчики по бивню. Известны и археологические примеры.

Коллаген и гидроксиапатит реагируют на одинаковые условия залегания различным образом. Гидроксиапатит химически достаточно стабилен. Он начинает растворяться и выходить из структуры дентина только в кислой среде, при $\text{pH} \leq 5$ [O'Connor, 1987, p. 7]. В результате вымывания происходит постепенная деминерализация бивня. Коллаген, напротив, к кислой среде сравнительно устойчив, но в щелочных условиях разлагается довольно быстро [Cronyn, 1990, p. 276]. Так как коллаген является основой строения ткани дентина, его разложение может нанести изделиям существенный ущерб [O'Connor, 1987, p. 7].

Для предметов с Янской стоянки отмечено преобладание первого типа деминерализации бивня. Однако для ряда находок характерны оба вида разрушений. Процесс разложения коллагена и минерализации бивня наблюдается преимущественно на поверхности предметов. Существенную роль в разрушении находок играют значительные перепады температур, оказывавшие влияние до попадания предметов в многолетние условия мерзлоты.

Изделия из бивня мамонта часто разрушаются еще до захоронения в осадках в процессе археологизации. Так, в период их пребывания на дневной поверхности происходит частичное вымывание органической составляющей дентина. В результате на поверхности предметов образуется хрупкая минеральная корка, склонная к растрескиванию и отшелушиванию. Тогда же появляется характерный темно-коричневый «загар». Вследствие пересыхания формируются концентрические (чаще) и продольные (реже) микротрешины.

После захоронения в осадках процессы разрушения затрагивают глубокие слои материала. Начинается расслоение бивня и деминерализация внутренних слоев, сопровождаемая распадом на мелкие фрагменты. При этом наружная минеральная корка часто сохраняется, фиксируя оригиналную форму предмета. Внутренние разрушенные

слои сохраняют форму благодаря тому, что предмет неподвижен и находится во влажной среде, где работают силы поверхностного натяжения. Их действие достаточно велико. Так, после извлечения из грунта предмет может краткосрочно сохранять целостность за счет сил поверхностного натяжения, возникающее вследствие смачивания его фрагментов водой. Наконец, существенный вред наносят предметам различные грибковые и микроорганизмы. Таким образом, следы выветривания на изделиях из бивня имеют не только хемогенную, но и биогенную природу.

Особенно губительно для таких предметов длительное пребывание на границе сезонно-талого слоя. Здесь указанные процессы протекают наиболее активно и осложняются морозным выветриванием в ходе циклического оттаивания и промерзания. Происходит ускоренная расшивка трещин усыхания и формирование новых трещин, т.е. активное механическое разрушение предмета. После перехода в многолетнемерзлые условия все процессы разрушения бивня за счет стабильно низких температур полностью останавливаются либо застораживаются.

После извлечения артефакта из грунта разрушение резко ускоряется. Испарение влаги вызывает уменьшение объема предмета. В результате тонкая корка минерализованного верхнего слоя изделия начинает трескаться, шелушиться и осыпаться. Быстрое испарение влаги ведет к тому, что тело бивня трескается и расслаивается по конусам. «Живые» слои дентина деформируются, вызывая необратимые изменения предмета, а сильно деминерализованные слои распадаются на фрагменты. Процесс существенно ускоряется при повышении температуры даже до обычной комнатной. Длительное увлажнение изделий из бивня в присутствии воздуха неизбежно приводит к росту плесени и активизации микроорганизмов.

Задачей полевой консервации находок из бивня мамонта является их перевод в стабильное состояние с остановкой процессов разрушения – деформации, растрескивания, роста плесени, шелушения. Следует подчеркнуть, что достижение успеха напрямую зависит от соблюдения определенных правил расчистки и извлечения предметов из культурного слоя. Для выполнения данной задачи предлагается следующий комплекс действий.

1. Во время проведения раскопок не следует допускать высыхания предметов. Наиболее опасно

частичное высыхание находок в ходе расчистки. В солнечные дни расчистку следует производить под тентом. При этом предметы необходимо постоянно увлажнять из распылителя. Освобожденный от грунта предмет нужно накрыть влажной салфеткой и куском полиэтилена до момента извлечения. Снятый с раскопа предмет следует транспортировать в лагерь в полиэтиленовом пакете. Если предмет хрупкий, его можно поднять блоком вместе с грунтом (или сделать гипсовый чехол с изолирующей прослойкой), а затем перенести в лагерь.

2. Во время камеральной обработки находок в условиях лагеря необходимо удалить с поверхности изделий все загрязнения. Целые находки, извлеченные из многолетних мерзлотных отложений, можно мыть в чистой воде мягкой щетинной кистью. Загрязнения с осыпающихся находок лучше удалять скальпелем, пинцетами и влажной кистью. Если очистка может нарушить целостность предмета, ее лучше совместить с реставрационными работами.

3. Провести антисептическую обработку предмета. Для этого используется шестипроцентный раствор «Септодора Форте». Данный антисептик весьма эффективен, не наносит вреда здоровью, не оказывает влияния на структуру бивня, не меняет его цвет. Однократная обработка предмета кистью или ватным тампоном, смоченным антисептиком, обычно дает нужный результат. Если при последующей просушке на находке появляется плесень, антисептик следует нанести повторно.

4. Некоторые предметы извлекаются в уже сильно разрушенном состоянии. Если сохранность предмета внушает опасения и нет уверенности, что его можно просушить в полевых условиях, после антисептической обработки лучше упаковать находку в мокром виде и отправить на реставрацию. Предмет должен быть плотно упакован в полиэтилен (без доступа воздуха) и жестко зафиксирован. Лучше всего для этой цели подходит гипсовый чехол. Большинство предметов с признаками частичного разрушения еще в культурном слое можно просушить в полевых условиях, предварительно их к этому подготовив. Если изделие расплаивается, то перед просушкой его можно связать несколькими витками белой хлопчатобумажной нити. Не следует использовать цветные нитки, т.к. они могут окрасить предмет. Расслаивающиеся крупные изделия перед просушкой необходимо стянуть проволочными муфтами. Накладывать

их следует только через прокладку. Для сложных предметов можно изготовить гипсовые разъемные чехлы по форме изделия. Просушку в чехлах следует осуществлять с прокладыванием изделия изнутри полиэтиленом и бумажными полотенцами.

5. Просушку предметов из бивня мамонта следует максимально замедлить. При этом температура должна быть максимально близка к температуре условий залегания. При медленном испарении влаги можно избежать растрескивания и деформаций предмета. По нашему опыту, просушку лучше проводить контактным способом. Для этого находку оборачивают бинтом или кладут между двух слоев фильтровальной бумаги (бумажных полотенец). Бумажные полотенца не должны быть цветными, т.к. они могут окрасить предмет. Эту конструкцию помещают в полиэтиленовый пакет или обматывают пищевой полиэтиленовой пленкой. Для предотвращения деформаций предмет, подвергаемый сушке, следует завернуть в бумагу и полиэтилен, а затем придавить мешочками с песком. Объемные предметы можно поместить между двумя такими мешочками. Бинты или бумагу необходимо менять ежедневно до полной просушки изделия. Проверить, достаточно ли просох предмет, можно следующим способом: поместить его в полиэтиленовый пакет и оставить на сутки в условиях естественного суточного хода температуры. Если в результате скачков наружной температуры в пакете выпадет конденсат, то изделие еще не просохло. Тогда сушку следует продолжить.

6. Во избежание отшелушивания минеральной корки с поверхности предмета необходимо нанести на нее профпроклейку. Это самая сложная процедура в полевой консервации изделий из бивня. Профпроклейка выполняется папиронской бумагой, укрепленной на слабом растворе крахмала. Очень важно правильно выбрать момент для осуществления профпроклейки. На мокрый предмет наносить проклейку крахмалом бесполезно: она не встанет. На полностью высушенный предмет это делать может оказаться поздно: высохшая корка осыплется. Профпроклейку осуществлять следует в тот момент, когда верхний слой уже просох, но еще не начал осыпаться. Папиронскую бумагу нужно нарезать на небольшие прямоугольники и наклеивать на поверхность внахлест. Использование слабого раствора крахмала не препятствует последующей реставрации.

7. После просушки предметы из бивня нежелательно упаковывать в полиэтиленовые пакеты,

т.к. при транспортировке из-за перепадов температур выпадает конденсат, что вредит изделиям и способствует развитию грибковых поражений. Оптимальная упаковка – бумажные конверты: в них частично сохраняется естественный газообмен.

На основании практического использования данных приемов с последующим многолетним контролем состояния артефактов из бивня мамонта, извлеченных при раскопках Янской стоянки и других памятников Яно-Индигирской низменности, можно сделать следующие выводы. Предметы, обработанные и просушенные указанным способом в полевых условиях, могут длительное время храниться без дополнительной реставрации, но при соблюдении температурно-влажностного режима. Их следует периодически подвергать контрольному осмотру. В случае выявления проблем необходима реставрация. Нельзя самостоятельно укреплять и подклеивать находки. Применение любительских методик и ненадлежащих материалов ведет к появлению неустойчивых дефектов и может вызвать необратимое разрушение предметов. Авторы надеются, что полученный опыт, будучи обобщен в предварительном виде, может оказаться полезным в практике полевых археологических работ в криолитозоне и за ее пределами.

Список литературы

Питулько В.В., Павлова Е.Ю., Никольский П.А., Иванова В.В. Янская стоянка: материальная культура и символическая деятельность верхнепалеолитического населения Сибирской Арктики // Российский археологический ежегодник. – 2012. – № 2. – С. 33–102.

Cronyn J.M. The elements of archaeological conservation. – London: Routledge, 1990. – 326 p.

Goffer Z. Archaeological chemistry. – Hoboken, NJ: John Wiley, 2007. – 623 p.

Heckel C.E., Wolf S. Ivorydebitage by fracture in the Aurignacian: experimental and archaeological examples // J. of Arch. Sc. – 2014. – Vol. 42. – P. 1–14.

Locke M. Structure of ivory // J. of Morphology. – 2008. – Vol. 269. – № 4. – P. 423–450.

O'Connor T.P. On the structure, chemistry and decay of bone, antler and ivory. // Archaeological bone, antler and ivory // Proc. of a conference held by UKIC Archaeology Section, December, 1984. – London: The United Kingdom Institute for Conservation, 1987. – P. 6–8.

Pitulko V.V., Pavlova E.Y. Permafrost as an Archaeological Environment / Geomorphic Processes and Geoarchaeology: from Landscape Archaeology to Archaeotourism. International conference held in Moscow-Smolensk, Russia, August 20–24, 2012. Extended abstracts. – Moscow, Smolensk: Universum, 2012. – P. 224–227.

Saunders J. A close look at ivory // Living Museum. 1979. – Vol. 41. – P. 56–59.

Su X., Cui F. Hierarchical structure of ivory: from nanometer to centimeter // Materials Science and Engineering C: materials for Biological Applications. – 1999. – Vol. 7, № 1. – P. 19–29.

Е.А. Миклашевич

*Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия*

МУЗЕЕФИКАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ХАКАСИИ (ДОСТИЖЕНИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ)*

Хакасию часто образно называют «музеем под открытым небом» благодаря большой концентрации археологических памятников, в первую очередь, курганов и наскальных рисунков. Однако настоящих музеев под открытым небом еще совсем недавно в этом регионе не было. В XX в. ни один из памятников не находился под охраной. Предпринимались лишь попытки музеефикации Салбыкского кургана, а также Сулекской и Боярской писаниц. Исключением стало создание в 1996 г. Республиканского национального музея-заповедника в районе с. Казановка. В последние годы ситуация в Республике Хакасия изменилась кардинально. По словам Л.В. Еремина: «здесь удалось создать крупнейшую в России сеть археологических музеев» [2011б, с. 154].

Музеефикация археологических памятников, начатая в 2009 г. по инициативе энтузиастов и Совета по историко-культурному наследию [Еремин, 2011б, с. 160], осуществляется при поддержке республиканских властей. Министерством культуры республики была принята и успешно осуществлена целевая программа «Популяризация культурного наследия и развитие культурного туризма в Республике Хакасия на 2009–2013 гг.». Одна из идей программы – создание в каждом муниципальном районе музея под открытым небом. Администрации районов получили субсидии на музеефикацию наиболее посещаемых и значимых объектов. Учитывая специфику

региона, музеи под открытым небом в Хакасии специализируются на показе археологических памятников. В большинстве из них основной экспозиционный объект (или один из главных) – памятники наскального искусства (изображения на скалах и рисунки на курганных плитах). К настоящему времени здесь значительное число объектов древнего искусства в той или иной степени можно считать музеефицированными. Расскажем о некоторых из них.

«Малоарбатский писанец» (Таштыпский р-н) открылся в 2009 г. как филиал Таштыпского краеведческого музея. Главный объект показа – скала с выполненными краской рисунками: окуневские личины эпохи бронзы и хакасские тамги нового времени.

«Усть-Сос» (Бейский р-н) существует с 2010 г. как самостоятельное учреждение. База музея и центральная экспозиционная площадка находятся в с. Усть-Сос, а другие объекты показа (курганы, на плитах которых встречаются изображения; све; петроглифы; природные достопримечательности) – на удалении от него. Памятник наскального искусства Хызыл-Хая – не основной объект показа, но один из весьма привлекательных для туристов. Музей организует к нему экскурсии.

В с. Копьево Орджоникидзевского района в 2010 г. создан филиал Муниципального музея, полное название которого – «Музей под открытым небом “Сулек и Сундуки”». Однако фактически это два разных музея.

«Музей-заповедник под открытым небом Сундуки» открылся в 2011 г. В списке объектов показа горная грязь Сундуки с живописными геологиче-

*Работа подготовлена в рамках государственного задания Министерства образования и науки России № 33.1175.2014К.

скими образованиями (многие из них интерпретируются как древние обсерватории), а также петроглифы и курганы. Основная площадка – гора Первый Сундук. Посетителям демонстрируют геологические объекты, представляя их как созданные человеком. Здесь же есть плоскость с петроглифами. У горы расположилась богатая «инфраструктура» – администрация, экскурсоводы, пункты продажи сувениров, напитков и продуктов питания, прокат верховых лошадей, кемпинг. Территория обнесена оградой и охраняется. Популярность Первого Сундука очень велика: туристов давно привлекают хорошо «раскрученные» объекты.

Другой известный памятник наскального искусства находится на горе Четвертый Сундук. Петроглифы расположены на нижних ярусах горы, очень удобных для показа, с большой естественной площадкой перед ними. В музее можно заказать экскурсию на памятник, либо посетить его самостоятельно. Около горы расположился самодеятельный частный «экскурсионный центр». Здесь можно воспользоваться услугами экскурсовода и купить сувениры. Кроме того, постоянно приезжают группы, организуемые туристическими фирмами. Памятник не охраняется.

«Филиал-музей заповедник Сулек» открылся в 2012 г. Основной объект показа – Сулекская писаница – одна из самых знаменитых достопримечательностей Хакасии. Памятник легкодоступен, расположен на невысоком холме, рядом с автодорогой. Главная проблема – многочисленные «автографы» посетителей, вырезанные и выдолбленные поверх древних рисунков и рунических надписей. Ими уже безвозвратно испорчены две самые интересные многофигурные плоскости. Существующие надписи провоцируют посетителей на создание новых. При осмотре памятника бросается в глаза не столько красота древних рисунков, сколько уродующие их надписи.

Вопросы неотложного спасения Сулекской писаницы путем организации охраны и проведения реставрационно-консервационных мероприятий неоднократно поднимались общественностью Хакасии и археологами. В последние годы ситуация сдвинулась с мертвой точки. В 2008 г. Совет по историко-культурному наследию подготовил проект музеефикации памятника [Еремин, 2011а, с. 85], и постепенно началось его воплощение в жизнь администрацией Орджоникидзевского района. С 2012 г. организована круглогодичная

и круглогодичная охрана скалы с петроглифами. Недалеко от нее обустроена территория, где разместились юрты, предназначенные для продажи сувениров, жилья охранников и экскурсовода, музейной экспозиции, а также информационный стенд и место для стоянки транспорта. Доступ к памятнику свободный. Желающие могут оплатить услуги экскурсовода. Экскурсионный маршрут включает осмотр только одного местонахождения – петроглифов Сулека I. За туристами без экскурсовода присматривает охранник. В «музейной» юрте развернута экспозиция, посвященная сказителю П. В. Курбижекову и традиционному быту хакасов.

По документам и отчетам действует еще один музей под открытым небом – «Бояры» (Боградский р-н), в центре внимания которого находится другой знаменитый памятник наскального искусства Хакасии – Боярская писаница. Планируется, что посетителям будут показывать две крупнейшие плоскости, известные как Большая и Малая Боярские писаницы, а также грот Двуглазку и деревянную мельницу в с. Боград [Концепции..., 2012, с. 123]. Формально музей создан в 2011 г. как филиал Боградского краеведческого музея, но реально на памятнике Боярская писаница пока ничего не происходит.

В Ширинском районе с 2011 г. действует *Археологический парк* – филиал краеведческого музея пос. Шира. Парк носит кластерный характер. В его состав входят 7 археологических памятников, предлагаемых к показу. Среди них 2 памятника наскального искусства – грот Прокурякова с росписями эпохи бронзы и петроглифы на скалах над оз. Тус. Пока музеефикацией это назвать трудно: нет охраняемых территорий и информационных материалов, консервационные меры не предпринимаются. Памятники просто используются как объекты показа. У подножия горного массива Тогуз Аз на р. Белый Июс устроено место для организованного отдыха туристов и сбора экскурсионных групп, юрта с сувенирами, автостоянка, кемпинг. Грот Прокурякова – первый объект для посещения в этом массиве. Тропинка, поднимающаяся вдоль скалы к гроту, и привходовая площадка ограждены, но этим и ограничивается «музеефикация» памятника. Петроглифы на скалах вокруг оз. Тус нуждаются в срочном консервационно-реставрационном вмешательстве. Вероятно, актуально ставить вопрос об ограничении доступа посетителей на этот памятник, а не включать его в состав объектов массового туризма.

В контексте рассматриваемой темы необходимо упомянуть о петроглифах в горах *Оглахты* (Боградский р-н). Это самый крупный в Минусинской котловине комплекс памятников наскального искусства. На данный момент выделено 9 отдельных местонахождений, но полностью территория горного массива еще не исследована. Здесь известны тысячи наскальных рисунков самых разных эпох. Многие из них уникальны по стилю и сюжетам. По нашему мнению, комплекс археологических памятников в горах Оглахты заслуживает включения в список всемирного наследия ЮНЕСКО. Вопрос о музеефикации не ставится, поскольку Оглахты – один из участков Государственного природного заповедника «Хакасский». Нахождение на заповедной территории способствует сохранности памятника от антропогенных повреждений. С 2011 г. Министерство природных ресурсов и экологии реализует программу по развитию познавательного туризма в заповедниках и национальных парках. Заповедник «Хакасский» признан одним из наиболее перспективных по уровню развития туристического потока. В настоящее время у горы «Сорок Зубьев» (Оглахты IV) оформлен визит-центр, на одном из участков горы построена лестница (экскурсионная «тропа») для осмотра петроглифов, установлены информационные баннеры. Туристы могут организованно посещать памятник в сопровождении экскурсовода. Развивающееся в природном заповеднике «Хакасский» освоение памятников археологии музеефикацией не называется, но является ею по сути.

Кроме вышеперечисленных недавно организованных объектов показа в республике уже много лет действуют 4 музея, связанные с экспонированием памятников древнего искусства.

Хакасский Республиканский национальный музей-заповедник, известный под названием «Казановка», организован в Аскизском районе в 1996 г. Крупнейший музей-заповедник Хакасии носит по-настоящему комплексный характер. Его главная достопримечательность – обилие и разнообразие археологических памятников: их на территории музея-заповедника выявлено уже более двух тысяч [Еремин, 2011а, с. 47–49]. Местонахождений наскального искусства в «Казановке» известно не менее десятка. Много изображений выявлено на курганных плитах. Посещение объектов возможно в сопровождении экскурсовода.

В 1989 г. в с. Полтаков Аскизского района по инициативе Д.Г. Савинова основан музей под от-

крытым небом. Он предназначен для хранения и экспонирования плит с изображениями из раскопанных в 1980-х гг. курганов Могильной степи. В 2003 г. музей получил официальный статус муниципального и название «Музей наскального рисунка» (что не совсем соответствует его содержанию). Он находится на огороженной территории в центре поселка и представляет собой совершенно иную форму музеефикации наскального искусства, чем вышеописанные: коллекция перемещенных объектов под открытым небом. О проблемах сохранения и показа плит с петроглифами в Полтаковском музее мы уже писали [Миклашевич, 2011]. Еще раз подчеркнем: в первую очередь здесь необходимы расчистка плит от лишайника (с периодической биоцидной обработкой в дальнейшем), подъем плит с земли, оборудование специальных постаментов для экспонирования. Уникальный по тематике музей нуждается в разработке комплексной программы управления, реэкспозиции, консервации, документирования и каталогизации.

Петроглифы на курганных плитах *in situ* экспонируются в другом муниципальном музее под открытым небом – «Древние курганы Салбыкской степи» (Усть-Абаканский р-н). Музей действует с 2007 г. Объекты показа – грандиозные каменные конструкции раскопанных «царских» курганов тагарской культуры Салбык и Барсучий Лог. На плитах оград курганов имеются изображения. Особенно интересны и многочисленны петроглифы кургана Барсучий Лог, где при раскопках было выявлено 29 плит с изображениями. Центр музея находится на площадке «Салбык». На этой охраняемой и огороженной территории не так давно появилась «инфраструктура»: юрты для сотрудников, пункты продажи сувениров и билетов. На площадке «Барсучий Лог» охраны нет, но устроена смотровая платформа. Каменные конструкции частично реконструированы и подготовлены к музеиному показу сразу после раскопок.

В Аскизском районе с 2003 г. действует еще один муниципальный музей – «Хуртуях Tac». Здесь основным объектом показа является окуневское изваяние, перевезенное из музея г. Абакана и помещенное внутрь стеклянной юрты. Музей расположен у автодороги, ведущей из Хакасии в Туву, поэтому недостатка в посетителях нет.

Перечисленные учреждения находятся на различных этапах становления. Их руководители имеют разную квалификацию и опыт работы. Отлича-

ются своеобразием и сами памятники наскального искусства. Лишь в музее-заповеднике «Казановка» работа налажена давно и осуществляется на высоко-профессиональной основе. Для остальных музеев под открытым небом в Хакасии, включающих памятники наскального искусства, можно обозначить следующие общие проблемы.

1. Нацеленность не столько на сохранение, сколько на использование памятников. Музеефикация отождествляется только с туристической эксплуатацией объектов, между тем как во всех научных и государственных определениях этой деятельности на первом месте среди ее задач стоит именно «сохранение» [Каменецкий, Каулен, 2001; Государственная стратегия..., 2008].

2. Ни на одном памятнике не проведена оценка состояния сохранности объектов, не прорабатывались вопросы возможностей посещения, оптимальной посетительской нагрузки и т.п. Не разрабатывались и программы консервации/реставрации, хотя все памятники нуждаются в этом, а некоторые вообще находятся в аварийном состоянии. Туристическое использование памятников не предварялось проведением консервационных мероприятий и подготовкой объектов к интенсивному посещению.

3. На памятниках не проводилось изучение и документирование объектов по инициативе музеев. Понятно, что квалификация сотрудников не позволяет осуществлять эту работу самостоятельно, но не предпринимались даже попытки привлечения специалистов (за исключением заповедника «Хакасский»).

4. В большинстве случаев памятники наскального искусства лишь формально и входят в состав музеев-заповедников. Фактически они не находятся под охраной, т.е. продолжают посещаться бесконтрольно, подвержены опасности посетительского вандализма.

5. Экскурсоводы и руководство музеев не располагают научной информацией о наскальных рисунках, которые они представляют публике. Они стараются привлечь внимание посетителей антинаучными рассказами, легендами (зачастую ими же и придуманными). На памятниках сооружаются «колодцы желаний», объекты наделяются сверхъестественными свойствами и т.п. При этом подлинное культурно-историческое значение памятников остается нераскрытым. На всех объектах отсутствуют научно-вспомогательные и информационные материалы, которые могли бы луч-

ше раскрыть содержание и значение памятников, облегчить посетителю распознавание и восприятие наскальных изображений. С этой же проблемой связано стремление «дополнить» памятники наскального искусства какой-то другой тематикой, т.к. самих петроглифов посетителям якобы «не хватает». При этом почти для всех памятников существует возможность дополнить объекты интересными экспозициями по истории их изучения и интерпретации, представить материалы по не включенными в маршрут местонахождениям, дать общее представление о наскальном искусстве и т.д.

6. Организаторы и сотрудники музеев, как правило, не имеют представления о мировом опыте музеефикации (и сохранения) памятников наскального искусства. Речь идет о способах обустройства и оформления территории, организации условий для обзора, регулировании маршрутов, ограничении непосредственного контакта с петроглифами и т.д. Возникающие проблемы решаются доморощенными способами, «методом проб и ошибок». Между тем, многие музеи под открытым небом уже давно прошли этот путь и выработали оптимальные способы сохранения памятников в условиях их экспонирования.

7. Большинство музеев испытывают существенные трудности с подбором кадров нужной квалификации.

Перечень проблем можно продолжать, но необходимо отметить и положительные моменты. Осуществляется популяризация памятников и музеев-заповедников. Выпущена серия буклетов по многим из них. К их написанию привлекаются специалисты. Высокой оценки и распространения заслуживает опыт изучения и сохранения памятников наскального искусства в музее-заповеднике «Казановка». Позитивно можно оценить обустройство территории и деликатное отношение к скале с рисунками в музее «Малоарбатский писанец». Восхищает стремление сотрудников музея «Усть-Сос» включить в сферу действия как можно большее количество объектов, а также искренний энтузиазм работников других музеев. Создается Ассоциация музеев-заповедников Хакасии. Происходит взаимодействие и обмен опытом их директоров.

Развернувшуюся в Республике Хакасия активную деятельность по музеефикации объектов археологического наследия можно только приветствовать. Будем надеяться, что в самом скором

времени она будет осуществляться в соответствии с мировым опытом в этой области [Дэвлет, 2002; Hygen, 2011; Lee, 1991; и др.] и научно разработанными принципами [Каулен, 2012]. Памятники наскального искусства должны не только использоваться как туристические объекты, но и находиться под охраной. Необходимо осуществлять их исследование, сохранение, консервацию, реставрацию и поддержание естественного состояния, обустройство территории и смотровых площадок, определение маршрутов посещения. Только тогда будет полностью раскрыта историко-культурная, научная и эстетическая ценность памятников.

Список литературы

Государственная стратегия формирования системы достопримечательных мест, историко-культурных заповедников и музеев-заповедников в РФ. 2008 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mkrf.ru/dokumenty/583/detail.php?ID=61436>.

Дэвлет Е.Г. Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование. – М.: Научный мир, 2002. – 240 с.

Еремин Л.В. Музеи-заповедники Хакасии. – Абакан, 2011а. – 128 с.

Еремин Л.В. Хакасский «музейный феномен» // Ада чир-суу – Отечество: краеведческий альманах. – Абакан, 2011б. – Вып. 1. – С. 154–162.

Каменецкий И.С., Каулен М.Е. Музеефикация памятников // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 390–394.

Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. – М.: Этерна, 2012. – 432 с.

Концепции развития отрасли культуры Республики Хакасия до 2020 г. – Абакан, 2012.

Миклашевич Е.А. Изображения на курганных плитах и стелах Хакасии (некоторые проблемы изучения и музеефикации) // Древнее искусство в зеркале археологии. – Кемерово: Кузбассвяздат, 2011. – С. 214–232. – (Тр. САИПИ; вып. VII).

Hygen A.-S. Management of large rock art landscapes: the cases of Tamgaly (Kazakhstan), Sarmishsay (Uzbekistan) and Gobustan (Azerbaijan) – experiences from a Norwegian point of view // Наскальное искусство в современном обществе (к 290-летию научного открытия Томской писаницы). – Кемерово: Кузбассвяздат, 2011. – Т. 1. – С. 39–47. – (Тр. САИПИ; вып. VIII).

Lee G. Rock art and Cultural Resource Management. – California: Wormwood Press, 1991. – 72 p.

А.Н. Мухарева

*Кемеровский государственный университет,
Музей-заповедник «Томская Писаница»,
Кемерово, Россия*

РАСЧИСТКА НАСКАЛЬНЫХ РИСУНКОВ КОМПЛЕКСА УЛАЗЫ ОТ ЛИШАЙНИКОВ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ)*

Скальные плоскости с рисунками нередко подвергаются активному воздействию биологических организмов, среди которых ведущая роль принадлежит разного вида лишайникам. Они поселяются на камнях с петроглифами независимо от климата и существуют даже в крайне суровых условиях окружающей среды. Их жизнедеятельность становится причиной повреждения скальных плоскостей и выполненных на них изображений. У исследователей наскального искусства расходятся мнения на вопрос: стоит ли удалять лишайники с петроглифов (обзор различных точек зрения см.: [Дэвлет, 2002, с. 115–119; Миклашевич, Мухарева, 2011, с. 239–245]). Во многих случаях невозможно полноценное документирование и презентация памятника без удаления лишайников. Расчистка плоскостей с петроглифами от лишайников позволяет уточнить скрытые под ними детали отдельных рисунков, а также выявить совершенно новые площади, содержащие единичные изображения и многофигурные композиции. Примеров тому, насколько может увеличиться источниковый фонд известных изображений в результате расчистки петроглифов от биообразования, известно немало. Так, предпринятая в ходе полевых работ 2005–2008 гг. целенаправленная расчистка плоскостей с петроглифами на р. Пегтымель (Чукотка) добавила существенное количество изображений, пополнив наскальный репертуар новыми образами и сюжетами [Дэвлет и др., 2012, с. 205–209]. Расчистка

от лишайников Новоромановской писаницы (Притомье) в 2007–2008 гг. тоже позволила выявить новые изображения на уже известных плоскостях с петроглифами, весьма изменив представления об этом памятнике [Ковтун и др., 2011]. Оуществленная в 2008 г. расчистка от лишайников плоскостей горы Бычиха (Минусинская котловина) помогла уточнить детали многих изображений и выявить ранее неизвестные композиции, увеличив корпус петроглифов памятника практически на треть [Миклашевич, 2008, с. 195]. Менее масштабные работы в этом направлении ведутся и на других местонахождениях Минусинской котловины (Тепсей, Усть-Туба, Мосеиха, Сосниха, Суханиха и др.), где еще много скрытых под лишайниками плоскостей с петроглифами.

В каждом конкретном случае на многочисленных памятниках Минусинской котловины интенсивность биообразования остается различной. На одних местонахождениях количество полностью «заросших» плоскостей огромно, на других – минимально. Так, на комплексе Улазы (север Минусинской котловины) заросшие лишайниками скальные плоскости с рисунками, казалось, единичны.

Улазы – один из крупнейших комплексов наскального искусства. Он расположен на правом берегу Енисея (Красноярского водохранилища), в Новоселовском районе Красноярского края. Данный комплекс составляет цепочка гор (тянутся с запада на восток) напротив с. Новоселово, в четырех километрах ниже паромной переправы. Среди этих гор выделяется размерами самая западная – Большой Улаз (пункт Улазы I). Местное население

*Работа выполнена в рамках задания № 2014/64 на выполнение государственных работ в сфере научной деятельности.

этую гору называет «Улазской сопкой». Три следующие за Большим Улазом горы (Улазы II–IV) значительно меньше по высоте и количеству известных изображений [Мухарева, 2012]. Далее на восток за ними тянется цепочка гор, на которых имеются необследованные скальные выходы. Все указанные местонахождения расположены по правому борту большого урочища, называемого «Волчьим логом». По дну урочища течет небольшая р. Каменушка, пересыхающая в жаркое время года, а в месте ее впадения в Красноярское водохранилище образовался узкий и довольно длинный залив.

Исследование комплекса было начато в 2004 г. и продолжено в последующие годы [Леонтьев и др., 2005; Мухарева, 2012; Мухарева, Советова, 2012]. Уже имеющийся опыт по выявлению скрытых под лишайниками наскальных изображений предполагалось применить в ходе экспедиционных работ на Улазах. Для этого неоднократно предпринимался осмотр всех заросших лишайниками плоскостей. Однако сильное выветривание вертикальных скальных поверхностей, в особенности тех, что обращены к Енисею, исключали возможность их застания лишайниками. На некоторых из них песчаник настолько сглажен, что с трудом различимы следы выбоин. Размытые контуры позволяют лишь строить предположения о том, что же именно здесь когда-то было изображено.

Тем не менее, в 2011 г. нами выявлены две большие плоскости в западной части массива Улазы III. Прекрасные многофигурные композиции на момент исследования местонахождения были полностью покрыты лишайниками. Для осуществления полноценного документирования заросшие лишайниками плоскости были расчищены, а композиции полностью скопированы. Они не только пополнили коллекцию уже известных персонажей и сцен наскального искусства Улазы, но и позволили выявить изображения скифского времени [Мухарева, 2012].

В 2012 г. благодаря удачному стечению обстоятельств (осмотр склона горы при максимально комфортном освещении) впервые на Улазах были обнаружены изображения, нанесенные на горизонтальные поверхности скальных выходов, расположенных на вершинах кряжей или отдельно выступающие на склонах гор. Подобные скальные выходы не имеют вертикальных граней, удобных для нанесения петроглифов, находятся у самой земли, нередко частично задернованы и выглядят как плиты. В 2013 г. целенаправленные изыскания в данном направлении позволили выявить на

различных участках скального массива более двух десятков подобных «плит».

Следует отметить, что петроглифы, выполненные на горизонтальных поверхностях, нетипичны для наскального искусства Минусинской котловины, хотя отдельные находки древних изображений на плитах, лежащих на склонах гор, известны [Пяткин, 1979, с. 127; 1985; Шер, 1980, с. 152, рис. 83, 84; Есин, 2013]. Не исключено, что до недавнего времени многие подобные петроглифы просто не фиксировались исследователями, т.к. горизонтальные поверхности, где они могли быть выполнены, сильнее зарастают лишайниками и мхами, становясь практически невидимыми среди высокой травы.

Из-за интенсивного зарастания лишайниками многие изображения почти неразличимы на скальной поверхности «плит» (см. *рисунок*). Чаще всего удавалось обнаружить лишь глубоко выбитые фигуры при осмотре поверхностей в вечерне время, когда лучи заходящего солнца создавали косое освещение. Но без предварительной расчистки невозможно было сказать точно, что именно изображено, а значит, нельзя провести достоверное документирование петроглифов. Рисунки небольшого размера или выполненные неглубокой выбивкой «проступили» из-под лишайника лишь в процессе расчистки, которая производилась деревянными палочками, капроновыми щетками и водой с добавлением перекиси водорода.

Из зафиксированных в 2013 г. двадцати пяти «плит» удалось расчистить около половины. Скальные поверхности разного размера содержали многофигурные композиции и одиночные изображения. К сожалению, даже в том случае, когда на больших плоскостях представлены изобилующие палимпсестами сцены с участием многих персонажей, чаще всего не удалось проследить последовательность нанесения перекрывающих друг друга фигур. Происходит из-за того, что поверхность камня в результате биообразования буквально «съедается» лишайниками. При этом верхний слой скальной поверхности разрушается почти полностью. В результате под лишайниками сохраняются только изображения, выполненные в технике глубокой выбивки, хотя не исключено, что первоначально на плоскости могли находиться и гравированные рисунки, а также выполненные тончайшими резными линиями отдельные элементы выбитых фигур. Даже выбитые рисунки зачастую бывают настолько сглажены, что сложно различить их контуры, а уж тем более перекрывания и особенности техники нанесения.



Фрагмент плоскости до расчистки (1) и изображения, открывшиеся после удаления лишайника (2).

Тем не менее, в результате расчистки горизонтальных скальных поверхностей выявлено много новых изображений, пополнивших набор образов комплекса Улазы и их стилистических вариантов. В основном изображены животные, реже встречаются конные или пешие антропоморфные персонажи, своеобразные древовидные фигуры, а также изогнутые линии. Часть рисунков на горизонтальных поверхностях схожа с петроглифами вертикальных скальных плоскостей памятника. Аналогичные фигуры есть среди петроглифов других местонахождений Минусинской котловины. Однако есть и стилистически особенные, индивидуальные, кардинальным образом отличающиеся петроглифы [Леонтьев и др., 2005; Мухарева, 2013]. Именно поэтому решение вопросов хронологической и культурной атрибуции этих рисунков остается делом будущего. Дальнейшее обследование комплекса с целью выявления новых изображений наряду с расчисткой позволит пополнить серию петроглифов и даст ключ к решению поставленных вопросов.

Список литературы

Дэвлет Е.Г. Памятники наскального искусства: изучение, сохранение, использование. – М.: Научный мир, 2002. – 256 с.

Дэвлет Е.Г., Миклашевич Е.А., Мухарева А.Н. Материалы к своду петроглифов Чукотки (изображения в скоплениях I–III на Кайкуульском обрыве) // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 203–283. – (Тр. САИПИ; вып. IX).

Есин Ю.Н. Петроглифы «Шаман-камня» // Научное обозрение Саяно-Алтая. Сер. Археология. – 2013. – № 1 (5). – С. 66–81.

Ковтун И.В., Русакова И.Д., Мухарева А.Н. Предварительные результаты расчистки от лишайников петроглифов

Новоромановской писаницы // Наскальное искусство в современном обществе (к 290-летию научного открытия Томской писаницы): мат-лы междунар. науч. конф. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – Т. 1. – С. 140–148.

Леонтьев Н.В., Миклашевич Е.А., Мухарева А.Н. Памятник наскального искусства Улазы на севере Минусинской котловины // Археология Южной Сибири: сб. науч. тр., посвящ. 60-летию со дня рожд. В.В. Боброва. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2005. – Вып. 23. – С. 120–132.

Миклашевич Е.А. Документирование памятников наскального искусства в Хакасии и на юге Красноярского края в 2008 г. // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2008. – Т. XIV, ч. 1. – С. 190–195.

Миклашевич Е.А., Мухарева А.Н. Новые петроглифы Калбак-Таша: к вопросу о расчистке наскальных рисунков от лишайников // Древнее искусство в зеркале археологии: к 70-летию Д.Г. Савинова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – С. 233–246. – (Тр. САИПИ; вып. VII).

Мухарева А.Н. Петроглифы местонахождения Улазы III // Памятники наскального искусства Минусинской котловины: Георгиевская. Лынищенская. Улазы III. Сосниха. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 49–63. – (Тр. САИПИ; вып. X).

Мухарева А.Н. Стилистические варианты и особенности техники нанесения наскальных изображений комплекса Улазы (I тыс. н.э.) // Вест. КемГУ. – 2013. – № 3 (55). – Т. 4. – С. 57–61.

Мухарева А.Н., Советова О.С. О некоторых сюжетах петроглифов горы Большой Улаз на Среднем Енисее) // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 67–75. – (Тр. САИПИ; вып. IX).

Пяткин Б.Н. К проблеме хронологического определения петроглифов предскифского времени на Среднем Енисее // Проблемы скифо-сибирского культурно-исторического единства. – Кемерово: Изд-во КемГУ, 1979. – С. 126–129.

Пяткин Б.Н. Камень с рисунками в урочище Кизань (гора Оглакты) // Проблемы древних культур Сибири. – Новосибирск: Наука, 1985. – С. 116–127.

Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.

А.К. Солодейников

Санкт-Петербург, Россия

О ТЕРМИНОЛОГИИ, ТЕХНОЛОГИИ, ПИГМЕНТНЫХ КАРТАХ И ХРОНОЛОГИИ

Поговорим о технических аспектах применения цифровой обработки красочных наскальных изображений. Однако сначала хотелось бы обсудить использование некоторых терминов, относящихся к красочной наскальной живописи, поскольку терминологическую базу в данной сфере нельзя признать устоявшейся.

Когда идет речь о живописи красной краской, чаще всего употребляется слово «охра». Представляется, что следует отказаться от минералогического употребления этого термина во избежание путаницы. Использовать слово «охра» можно лишь в одном смысле: краска, которая приготовляется из минерала, содержащего окислы железа.

Чем отличается краска от минерала? Тем, что краску надо готовить. «Рисовать минералом» значит: подобрать камень и им рисовать. Чтобы приготовить краску, нужно отобрать сырье, растолочь его, отмутить, высушить и обжечь, растворить... Рецептура краски, которую использовали древние мастера наскальной живописи, нам в точности неизвестна. Она, несомненно, разнилась в зависимости от региональных и культурных особенностей. Ясно одно: приготовление охры было сложным процессом, состоявшим из нескольких последовательных и осмысленных операций.

Считается, что в древние времена охру готовили из бурого железняка (лимонита) или красного железняка (гематита). Лимонит ($2\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot 3\text{H}_2\text{O}$) и гематит (Fe_2O_3) содержат трехвалентное железо, черту дают от желто-буровой (лимонит) до красно-буровой (гематит). Без сомнения, их можно использовать для получения красок «теплой» части спектра: от желтых до бурых.

Существенная разница между лимонитом и гематитом заключается в том, что первый содержит

гидроксиды железа, а второй – безводную окись железа. Гидроксиды трехвалентного железа могут служить пигментом, покрывающим часть спектра от желтого до красного. Безводные оксиды трехвалентного железа могут дать пигмент, покрывающий красную и темно-красную часть спектра. Оксиды можно получить из гидрооксидов с помощью дегидратации – обезвоживания, что легко произвести в полевых условиях прокаливанием.

Таким образом, если для получения красного пигмента из гематита никакие физико-химические процессы формально не нужны, за исключением механической обработки руды, то для получения красной краски из лимонита руду необходимо пережечь.

Отсюда следует вывод: необходимый этап приготовления красной охры из бурых железняков – обжиг. Во время обжига повышается кроющая способность краски, меняется цвет, смешаясь в сторону инфракрасной зоны спектра. Ясно, что степень обжига может быть разной. В зависимости от особенностей конкретного процесса (длительности реакции, температура обжига, состав исходного сырья) из лимонита можно получить краску обширного спектра: от желтого или желтоватого до темно-красного и бурого.

В литературе часто путают гематит и охру (забывая о лимоните, магнетите и киновари). Видимо, корень этой проблемы в том, что контекст наскального искусства находится на стыке нескольких научных дисциплин. Приходится заимствовать лексику из разных областей. Так, если термином «гематит» оперируют геологи, то они, надо думать, хорошо себе представляют, о чем идет речь. Когда это слово употребляет археолог, он плохо понимает, чем гематит отличается от ли-

монита. К тому же, термин «охра» относится к общеалексическому слою языка. Его употребление в геологическом контексте представляется не вполне оправданным. Кроме того, в живописи слово «охра» часто употребляется для обозначения краски желтых тонов, что является лишь частным случаем.

Часто в результатах анализов краски говорится о присутствии гематита. Здесь надо понимать, что термин «гематит» тоже может иметь два применения: геологическое и химическое. В первом случае гематит – минерал, а во втором – химическое соединение. Употребление во втором значении не вполне корректно, поэтому нужно избавляться от него, хотя бы во избежание двусмыслинности. Иначе говоря, когда в краске находят соединение Fe_2O_3 , то говорят о присутствии гематита, что некорректно, поскольку безводный оксид железа может быть получен еще, как минимум, из лимонита и магнетита. Здесь нужно различать минерал и химическое соединение. Гематит – это минерал, а Fe_2O_3 – безводный оксид железа. Это не одно и то же, поскольку безводный оксид железа можно получить разными методами из различных минералов.

Чтобы закончить разговор о минералогии, надо отметить: кроме минералов, содержащих окислы железа, для получения красного пигmenta теоретически может применяться и киноварь – сульфид ртути (HgS) (но не сульфат, как у Е.Г. Дэвлет [2002, стр. 47]). Вопрос об использовании киновари в наскальной живописи открыт, хотя не известен ни один факт применения киновари в наскальной живописи.

Уточним определения. *Гематит* – минерал, который используется как сырье для приготовления краски теплых тонов (наряду с лимонитом). Красящее вещество, получаемое из гематита, лимонита или других руд называется «безводный оксид железа». *Охра* – краска теплых тонов на основе минералов, содержащих те или иные оксиды железа. Ее рецептура зависит от сырья и нужного оттенка цвета.

Какие еще компоненты использовались при приготовлении охры? С технической точки зрения вопрос сводится к определению связующего. Ясности здесь нет [Дэвлет, 2002, с. 53]. Какое-то связующее должно быть, иначе краску на стену невозможно нанести. Большая часть красочных наскальных изображений, которые нам довелось увидеть, исключают использование сухих пигмен-

тов. По нашему мнению, в большинстве случаев характер линии и взаимодействия краски с субстратом говорят о том, что чаще всего применялась жидкая форма.

В качестве связующих составляющих обычно называют глину, воду, либо органические жидкости.

Вода сомнений и возражений не вызывает. Тут все ясно.

Использование глины в наскальном творчестве бесспорно. Достаточно упомянуть пещеры Труа Фрер (с глиняными быками) и Бедейяк (с барельефом то ли быка, то ли льва на полу). На материалах Каповой пещеры возникло предположение, что в некоторых случаях можно говорить о наличии глиняных барельефов на стенах, прокрашенных поверх охрой. Сейчас нельзя сказать определенно, наносилась охра поверх глиняных барельефов или состав прокрашен в массе, но использование глины в некоторых случаях бесспорно.

Использовалась ли глина в качестве связующего при приготовлении краски? На этот вопрос ответить не так просто. В состав глин по большей части входит каолинит – минерал группы силикатов. Возможно, присутствие в результатах химического анализа оксидов кремния и оксидов алюминия может говорить об использовании глин в красящем составе. Однако, с одной стороны, сложно исключить использование недостаточно чистого сырья при приготовлении охры из бурых железняков. С другой стороны, найти в Каповой пещере рисунок, который бы не имел позднего поверхностного загрязнения (в т.ч. глиной), невозможно.

В современных рецептурах охры часто упоминается глина (как цветообразующий компонент наряду с оксидами железа). Желтые оттенки в краске могут давать не до конца обезвоженные гидроксиды железа. Поэтому желтый цвет не может быть критерием использования глин в приготовлении охры. Глины же бывают разными как по составу, так и по цвету. Красноватые глины вообще распространены достаточно широко. Складывается мнение, что в контексте цветообразования примеси играют не столь значительную роль, как об этом принято говорить. Конечно, если примесей в составе краски не больше, чем пигmenta. В последнем случае ненужно использовать слово «примеси».

Самым спорным вопросом в рецептуре красок остается органическая связующая составляющая.

В качестве такового этнографические материалы предлагают кровь или сыворотку. Однако химические анализы не показывают присутствия органических компонентов в составе охры. Представляется, что никакая органика не может сохраниться в течение десяти тысяч лет. Нет ничего удивительного в том, что в краске ее не находят. Анализы образцов охры из Каповой пещеры показали присутствие «следов аминокислот». Это говорит о возможности наличия в краске некоторых органических компонентов [Котов и др., 2004], что согласуется с некоторыми сведениями о западных работах в данном направлении [Дэвлет, 2002, с. 54]. Таким образом, отсутствие органики в краске не говорит о том, что ее там не было.

Одним словом, этот вопрос далек от разрешения. Позволим себе высказать некоторые соображения по поводу использования сыворотки в качестве связующего компонента. В литературе встречается неверное употребление слова «сукровица» вместо «сыворотка» [Леонтьев и др., 2006, с. 14]. Пользуясь случаем, позволю внести ясность. Слово «сукровица» имеет два значения: 1) жидкость, выделяющаяся при неглубоком повреждении кожного покрова; 2) жидккая часть крови, плазма. Ясно, что на сукровице в первом значении замешать краску нельзя, поскольку ее физически не собрать в нужном количестве. Сукровицу во втором значении тоже использовать нельзя, т.к. его употребление имеет отношение только к живым организмам. Так, если слить с быка кровь и дать ей свернуться, произойдет разделение на фракции. Жидкая часть крови вне организма называется «сыворотка» (как и жидккая часть молока, остающаяся после створаживания). После разделения крови на фракции крови получается не сукровица, а сыворотка, которую можно использовать для изготовления краски в качестве растворителя. В украинских деревнях еще в середине прошлого столетия молочную сыворотку замешивали в краску. Применение сыворотки и крови более чем возможно.

Все высказанное важно при анализе пигментных карт.

Пигментные карты — это результат цифровой обработки фотосъемки наскальных изображений, показывающий распределение на субстрате красителя (пигмента) того или иного цвета. Подробное описание технологии опубликовано [Миклашевич, Солодейников, 2013], кратко коснемся лишь основных положений.

Идея состоит в отделении цветовой информации от яркостной. Доступной эта технология стала в компьютерную эпоху. Проще всего это сделать в любом графическом редакторе, способном перевести изображение в цветовую модель *Lab*, где канал *L* содержит яркостную информацию, канал *a* — сведения о цвете от зеленого до красного, а канал *b* — от желтого до синего. С помощью дальнейшей обработки определенного канала можно получить достаточно точную карту распределения на плоскости пигмента определенного цвета.

Сначала эта технология применялась для выявления плохо видимых изображений [Солодейников, 2005]. В последние годы возникла идея сопоставления каналов, что дает новую информацию о давно известных изображениях.

Пример 1. Рассмотрим один из рисунков восточной стены купольного зала Каповой пещеры (рис. 1, 1). Он достаточно яркий, хорошо видимый невооруженным глазом. При тщательном осмотре можно заметить, что краска на рисунке неоднородна. Есть светлая красная краска, а также краска более темная. В центральной части рисунка просматривается зооморфный силуэт, выполненный темной краской. Поверх этого изображения светлой краской нанесена диагональная штриховка, покрывающая площадь, на которой располагался зооморф. Краска штриховки имеет другой оттенок, что хорошо видно на пигментной карте (рис. 1, 2).

Мы имеем два рисунка (один поверх другого), сделанные разными красками, что означает использование различного сырья и/или разной технологии приготовления краски. Можно предположить, что эти два изображения сделаны разными художниками в разное время. (Можно говорить также о разном состоянии субстрата, что тоже влияет на цвет краски.) «Разное время» — промежуток в два дня (что маловероятно) или десять тысяч лет.

Разница в характере линий тоже свидетельствует о разных художниках. Зооморф выполнен более широкой линией. Краска, возможно, была более жидкой, поэтому кажется однородной.

Таким образом, встает вопрос о многослойности живописи Каповой пещеры. Можно утверждать, что в пещере художественная деятельность велась в разные промежутки времени и в рамках разных культур.

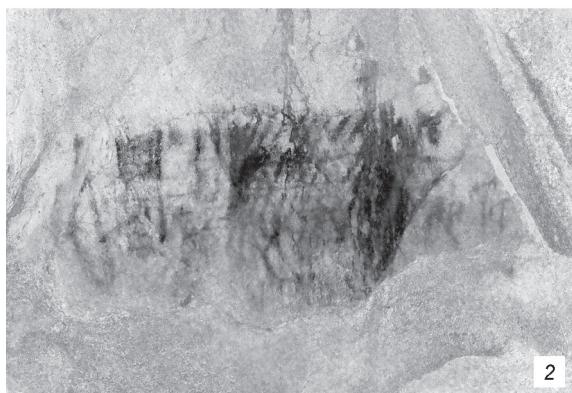
Если при приготовлении краски дегидратация была проведена не полностью, должно быть



1



1



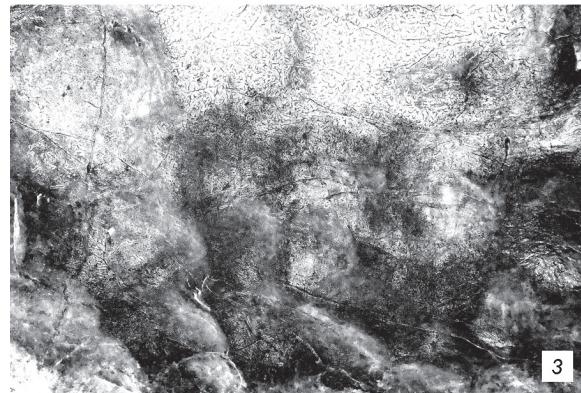
2



2



3



3

Рис. 1. Изображение на восточной стене купольного зала Каповой пещеры (1), распределение красителя на его пигментной карте (2) и цветовая модель в канале *b* (3).

видно присутствие гидроксидов железа, которые имеют желтый окрас. Если технология получения краски значительно разнилась, то картина в желтом канале должна отличаться больше, чем в красном. Канал *b* здесь может быть чувствительнее.

Что мы имеем для данной плоскости в канале *b*? Следы штриховки значительно слабее, чем следы зооморфа (рис. 1, 3).

Рис. 2. Западное панно зала рисунков Каповой пещеры (1), распределение красителя на его пигментной карте (2) и цветовая модель в канале *b* (3).

Таким образом, можем констатировать наличие на одной поверхности двух рисунков, сделанных двумя разными красками. Велика вероятность, что обе краски – охры, которые получены из разного сырья, либо при их приготовлении применялась разная технология обжига. Скорее всего, справедливо и то, и другое, если предположить, что разница между нанесением рисунков составляла более-менее значительный промежуток времени.

При этом светлая краска – более поздняя, нежели темная. Другими словами, интенсивность красителя может не зависеть от степени сохранности. Если мы имеем две краски, темнее и светлее, то совсем не обязательно, что более свежая будет более темной и насыщенной. В примере 1 как раз обратная ситуация.

Пример 2. Западное панно зала рисунков содержит изображения мамонта и антропоморфа (рис. 2, 1). Антропоморф (справа, выше мамонта) почти не различим глазом, поэтому визуальный анализ красителей невозможен. Изображение человека не характерно для стилистики палеолитической живописи, в то время как образ мамонта считается обычным для плейстоценового искусства. Можно предположить, что рисунки создавались в разное время. В канале *a* интенсивность красителей разная (рис. 2, 2). Однако этого недостаточно, чтобы говорить о разновременности рисунков. В канале *b* картина иная (рис. 2, 3): изображение человека отсутствует, что говорит об использова-

нии разного сырья или иной технологии приготовления краски. Это дает повод допустить, что изображения выполнены в разное время.

Таким образом, применение цифровой фильтрации позволяет поставить вопрос о нескольких хронологических пластах в живописи Каповой пещеры.

Список литературы

Дэвлет Е.Г. Памятники наскального искусства. – М., 2002. – 256 с.

Леонтьев Н.В., Капелько В.Ф., Есин Ю.Н. Изваяния и стелы окуневской культуры. – Абакан: Хакас. кн. изд-во, 2006. – 236 с.

Миклашевич Е.А., Солодейников А.К. Новые возможности документирования наскальных изображений, выполненных краской (на примере Кавказской писаницы в Минусинской котловине) // Научное обозрение Саяно-Алтая. – 2013. – № 1 (5). – С. 176–191.

Солодейников А.К. К вопросу о методах и методологии изучения наскальной живописи // Вест. Гуманит. фак-та СПбГУТ им. М.А. Бонч-Бруевича. – 2005. – № 2. – С. 94–107.

М. Фараджева

*Гобустанский национальный историко-художественный заповедник
Баку, Азербайджан*

АРХЕОЛОГО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙНЫЙ КОМПЛЕКС ГОБУСТАН

Наскальные рисунки Гобустана на горе Джингирдаг и холме Язылы-тепе обнаружил в 1939 г. выдающийся азербайджанский археолог И.М. Джафарзаде, а на в горах Беюкдаш и Кичикдаш – в 1940 г. Начавшаяся война не позволила осуществить их немедленно научное изучение. Систематическое исследование петроглифов Гобустана стало проводиться только с 1947 г. [Le-roi-Gouran, 1965, 1967; Farajova, 2009, 2012; Шер, 2004; Frankfort, Jacobson, 2004; Rustamov, 2000].

Контурные и силуэтные изображения людей и животных, различные знаки и надписи встречаются здесь на многочисленных скалах. В настоящее

время обнаружено более шести тысяч петроглифов (рис. 1). Их история охватывает период с верхнего палеолита до средних веков.

Указом Совета министров Азербайджана от 9 сентября 1966 г. Гобустан объявлен государственным историко-художественным заповедником, включающим наскальные изображения и другие историко-археологические памятники. 11 июня 2007 г. Гобустанскому заповеднику присвоили статус национального.

В июне 2007 г. на очередной сессии ЮНЕСКО в г. Крайстчерч (Christchurch, Новая Зеландия) Гобустанский национальный историко-художест-



Рис. 1. Плоскость с петроглифами.

венный заповедник включили в список объектов всемирного культурного наследия как культурный ландшафт наскального искусства Гобустан.

Физико-географическое описание. Будучи географическим районом Восточного Азербайджана, Гобустан представляет собой обширную территорию из ущелий и оврагов, расположенную между юго-восточным подножием гор Большого Кавказа и Каспийским морем, в основном в бассейне р. Джейранкечмяз, между средними и нижними рукавами рек Пирсаат и Сумгait. Название отражает географическую природу региона. Данная территория в основном состоит из ущелий, оврагов, ям и обрывов. Все это соответствует термину «гобу». Слово «гобу» имеет тюркское происхождение и означает «ущелье», «яма».

Основную часть заповедника (площадь 4 530 га) составляют горы Беюкдаш, Кичикдаш, Джингирдаг и Язылы-тепе. Верхние слои этих гор (толщина 10–15 м) покрыты известняком из твердого и мелкого ашшеронского ракушечника.

В течение веков, в результате воздействия подземных толчков, солнца, ветра и атмосферных осадков, каменные скалы откалывались от известнякового слоя и сыпались на склон горы. В результате образовалось около 20 больших и маленьких пещер, служивших укрытиями для людей. На их внешних и внутренних стенах найдены выбитые наскальные изображения людей, животных и раз-

личных знаков. Именно здесь петроглифы лучше всего сохранились, составив интересные комплексы памятников древней культуры.

Климат Гобустана умеренно жаркий, сухой, полупустынный. Годовое количество солнечной радиации равно 132 ккал/см, а средняя годовая температура – 14,5 °С. Территория заповедника является областью наименьшего выпадения осадков в Азербайджане (220 мм). Больше всего осадков приходится на март, апрель, октябрь и ноябрь (105 мм). Испарения превышают осадки в 5 раз (1 040 мм). Годовая средняя относительная влажность не такая уж маленькая – 70 %, а снежных дней всего четыре. На территории заповедника и в его окрестностях нет рек. Почва здесь в основном состоит из серо-бурового солончака, на котором произрастают однолетние полупустынные растения и эфемеры. Несмотря на природные условия и климат, здесь можно встретить лис, волков, зайцев, змей, ящериц, куропаток, голубей и др.

Археологический комплекс. Гобустана включает следующие культурные ценности (рис. 2):

- 1) более 6 тыс. наскальных изображений;
- 2) пещеры-укрытия, древние поселения и захоронения;
- 3) места поклонения – святилища;
- 4) множество пещер и укрытий разного времени, свидетельствующих о последовательном



Рис. 2. Археологический музейный комплекс.

использовании людьми этих мест в течение 15 тыс. лет.

Гобустан – район, насыщенный археологическими памятниками: тысячи наскальных изображений, десятки стоянок и поселений древнего человека, надгробные сооружения и др. Среди них особое место занимают пещеры «Ана-зага», «Каниза», «Овчулар», «Окюзлер», «Фируза», «Дашалты», «Джейранлар» и т.д., которые датированы каменным, бронзовым и другими веками. Во время археологических раскопок в пещерах найдены тысячи артефактов: скребки, резцы, шилья, ножи, микроострия для изготовления орудий, грузила, наконечники стрел, долота, украшения и кости вымерших животных (быков-туров, джейранов, горных козлов и др.). Они датированы концом верхнего палеолита, мезолитом и неолитом. В настоящее время собранный археологический материал находится в фондах Гобустанского заповедника (более 100 тыс. предметов).

Археологические раскопки и исследовательская работа проводились на сорока курганах бронзового века. В них обнаружены глиняная и керамическая посуда, украшения (бусы из ракушек, амулеты из речного камня), оружие, остатки костей вымерших животных и др. материалов.

Возле под скальных убежищ найдено много камней с двусторонними отверстиями (диаметр 5–8 см) для привязи животных. Здесь же зарегистрировано множество чашечных углублений (диаметр 15–40 см, глубина 10–50 см). Эти углубления считаются самыми древними примитивными чашами для собирания и хранения дождевой воды, жертвенной крови животных и других целей.

Расположенный у северо-восточного подножия горы Джингирдаг камень, называемый «Гавалдаш», представляет большой интерес. При ударе камней разного размера об этот камень, раздаются мелодичные звуки. Предполагается, что этот музыкальный камень использовался во время церемониальных танцев как ударный музыкальный инструмент.

Арабские надписи Гобустана относятся к разным периодам средневековой истории Азербайджана, а древняя римская надпись свидетельствует о том, что здесь в конце I в. побывал XII молниеносный римский легион.

То, что эти земли были священными для древнего человека, доказывает существование святилищ «Гара атлы», «Софи Новруз», «Софи Хамид»,

«Хури Гызлар». Они поныне почитаемы и посещаемы людьми.

Древние кладбища вокруг святилищ или отдельно расположенные свидетельствуют о непрекращающемся поклонении и после распространения ислама. В осенние и весенние месяцы местное население во время свадебных церемоний посещает горы Беюкдаш, подсознательно оживляя религиозные верования древних предков.

Петроглифы Гобустана и другие археологические объекты, ассоциирующиеся с ними, составляют ценный комплекс древних памятников культуры. Они дают ценную информацию о ранней истории азербайджанского народа.

Периодизация и классификация петроглифов. Петроглифы Гобустана отличаются разнообразием тематики, оригинальностью сюжета и определенным художественным мастерством.

Маленькие квадраты для игр, тамги, углубления, большие изображения львов и газелей в основном характерны для гор Джингирдаг и Язылы-тепе. Их относят к более поздним периодам.

Изображения мужчин и женщин с луком на плечах, индивидуальные и групповые сцены танцев, образы быков, волков, кабанов, лодок и рыб расположены на горе Беюкдаш и относятся к более ранним периодам.

Существует некая общность в тематике петроглифов гор Беюкдаш, Кичикдаш, Джингирдаг и Язылы-тепе: изображения людей, козлов, газелей, диких лошадей, собак, змей, солнца, свастики, тамги, крестов, а также углубления и двусторонние отверстия на камнях. Разница между ними только в стиле композиции и характере построения изображений, зависящих от времени их создания.

I. Поздний плейстоцен и ранний голоцен. К нему относятся петроглифы, разделенные по стилю на 4 группы.

I стиль: изображения головы быка, быка в натуральную величину; сочетание рисунков быка и женских профильных фигур без головы (стоянка Гая-арасы горы Кичикдаш); изображения головы быка на отдельных камнях (стоянки Окюзляр-2 и Кяниза верхней террасы горы Беюкдаш; камни № 33 и 45 верхней террасы горы Беюкдаш).

II стиль (XIV–XII тыс. до н.э.): изображения быков в натуральную величину, обратнобарельефные фигуры беременных женщин (камни № 29 и 65 верхней террасы горы Беюкдаш).

III стиль (XII–Х тыс. до н.э.): изображения быков с короткими ногами и растянутыми телами,

клавиформные знаки, как на верхней террасе горы Беюкдаш (камни № 29, 65).

IV стиль (X–VIII тыс. до н.э.). 1) обратно-барельефные фигуры мужчин-охотников и охотников с луками и стрелами; 2) изображения на отдельных камнях из культурных слоев поселений Окюзляр-2 и Кяниза верхней террасы горы Беюкдаш, а также Гая-арасы гор Кичикдаш и Шонгар. Здесь в основном представлены изображения охотников, женщин, быков и лодок.

II. Неолит (VII–VI тыс. до н.э.). Включает петроглифы со сценами охоты на диких быков и куланов (Пещера охотников на верхней террасе горы Беюкдаш, камень № 45), реалистичные изображения одомашненных быков (там же), петроглифы с ритуально-магическим смыслом – танцы-хороводы, сцены жертвоприношения и т.д. (верхняя терраса горы Беюкдаш, камень № 67).

III. Энеолит (VI–IV тыс. до н.э.). Петроглифы этого периода можно разбить на две группы:

1. Многочисленные изображения оленей и козлов в натуральную величину, а также фигуры диких кабанов и домашних животных (гора Джингирдаг, холм Язылы, камни № 4, 9, 33, 54, 92; гора Беюкдаш: верхняя терраса – камень № 46, нижняя терраса – камень № 10).

2. Стилизованные изображения людей в сценах охоты и ритуально-магических сюжетах (гора Беюкдаш, верхняя терраса, камень № 59).

IV. Эпоха бронзы (IV–III тыс. до н.э.). Представлена изображениями оленей (гора Кичикдаш) и козлов (гора Джингирдаг, камни № 13, 33, 36, 54, 63; гора Беюкдаш, верхняя терраса, камень № 42 (южная сторона)).

V. Эпоха железа (II–I тыс. до н.э.). Для нее характерны сцены загона оленей (холм Язылы, камни № 9, 38, 40, 92, 136; гора Беюкдаш, верхняя терраса, камень № 103), сюжеты жертвоприношения (холм Язылы, камни № 24, 25), безрукие антропоморфные фигуры.

VI. Средние века (I–XVIII вв. и позднее). Петроглифы содержат изображения караванов верблюдов (гора Беюкдаш, нижняя терраса, камень № 155), вооруженных всадников с копьями, а также знаки и тамги, надписи и религиозные сюжеты исламской тематики (арка-мехраб на нижней террасе горы Беюкдаш, арабская и фарсидские надписи).

Историко-культурная идентификация. Уникальность Гобустана в том, что здесь можно встретить петроглифы, созданные на протяжении

15 тыс. лет: с конца верхнего палеолита до второй половины XX в. В течение этого времени многократно происходили изменения в культуре, технологиях, политике, географии и окружающей среде.

Поселения конца верхнего палеолита и мезолита в основном располагались на верхних террасах гор. Для ранних охотников жить в пещерах на такой высоте было выгодно в плане безопасности и наблюдения за окружающими землями.

В неолите поднятие уровня Каспийского моря послужило причиной того, что такие пещеры сохранили статус основного места проживания.

С падением уровня моря в бронзовом веке были заселены средние и нижние террасы гор. В этот период люди Гобустана занимались скотоводством и оставили на скалах изображения безоаровых козлов с большими изогнутыми рогами.

У подножия гор образовались поселения «круглопланового» типа и появилась традиция захоронения в курганах.

Во все эти периоды Гобустан считался священным и мистическим местом.

Музей. Чтобы продемонстрировать богатую сокровищницу археологического, этнографического и художественного искусства, в Гобустанском заповеднике требовалось создать большой современный музей (рис. 3).

Сданный в эксплуатацию в начале 2012 г. новый музейный комплекс хорошо оснащен и отвечает современным требованиям и стандартам. Музей включает 12 экспозиционных залов, где отражена жизнь древних людей, начиная с самых ранних времен до средневековья. Посетители могут узнать об их сельском хозяйстве, ремеслах, ландшафте, климате, окружающей среде, флоре и фауне. В залах, оснащенных сенсорными экранами, можно почувствовать себя в техногенно иллюстрированной среде, максимально приближенной к реальному ландшафту, пронаблюдать за изменениями уровня Каспийского моря в течение тысячулетий, увидеть хронологическую шкалу петроглифов Гобустана. В экспозиции демонстрируются орудия труда, оружие, украшения и другие экспонаты, найденные во время археологических раскопок. Расположены находки согласно залеганию в культурном слое (рис. 4, 5).

Помимо этого посетители, используя увеличительные линзы, могут рассмотреть некоторые каменные орудия и предметы вооружения, «пройти» сквозь камень в 3D формате, дотронуться до «настоящего» петроглифа, послушать «музыку



Рис. 3. Вид на новый музейный комплекс Гобустан.

каменного века», принять участие в интерактивных играх.

Гобустанский музей расположен на расстоянии 60 км от г. Баку, но является одним из самых посещаемых мест для местных и иностранных туристов. Число посетителей увеличивается стабиль-

ными темпами из года в год. На увеличение числа посетителей влияют следующие факторы:

- 1) присвоение Гобустанскому заповеднику статуса национального музея;
- 2) включение его в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО;



Рис. 4. Экспозиция музея.



Рис. 5. Экспозиция музея.

- 3) введение в эксплуатацию нового музейного здания;
- 4) присвоение награды «Euro museum 2013» на международном конкурсе в 2013 г.

Список литературы

Шер Я.А. Спорные вопросы изучения первобытного искусства // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004.

Farajova M. Rock Art of Azerbaijan. – Baku, 2009.

Farajova M. Neolithic age of Gobustan // Articles of the international research conference «Early Farming Cultures of the Caucasus» devoted to the 60th anniversary of the discovery

of the Kultepesite in Azerbaijan (Baku, 3–6 November, 2011) / National Academy of Sciences of Azerbaijan, Institute of Archaeology and Ethnography. – Baku, 2012.

Frankfort A.-P., Jacobson E. Podkhodi k izucheniyu petroglifov Severnoy, Tsentralnoy i Sredney Azii (approaches to the study of petroglyphs in North, Central and Central Asia) // Archaeology, ethnology and anthropology of Eurasia. – 2004.

Rustamov Dzh. Gobustan-ochaq drevney kulturi Azerbaidzhana (Gobustan – hearth of the ancient culture of Azerbaijan). – Baku, 2000.

Leroi-Gouran A. Prehistoire de l'art occidental. – Paris, 1965.

Leroi-Gouran A. Treasures of Prehistoric Art. – New York, 1967.

А.В. Шмидт, В.В. Пермяков

*Природно-этнографический парк-музей «Живун»,
д. Ханты-Мужи, Россия*

К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА СЕВЕРНЫХ ХАНТОВ

Шурышкарский административный район расположен в приполярной зоне, на юге Ямало-Ненецкого автономного округа. Всю его территорию занимает таежная зона, рассеченная на части дельтой Оби и ее притоками. До сих пор эта область, богатая рыбой, птицей и зверем, является охотничими и рыболовецкими угодьями северных хантов, обосновавшихся здесь много веков назад.

На сегодняшний день на картах района отмечено около ста различных населенных пунктов, расположившихся по берегам рек и проток. Условно все эти поселения можно разделить на три группы. К первой относятся деревни и села, где постоянно (круглогодично) проживает от нескольких десятков, до нескольких тысяч человек. Многие из них соединены между собой, а также с окружным центром воздушным и речным транспортом. Большинство зданий в этих населенных пунктах построено по современным технологиям, без учета национальных традиций хантов.

Вторая группа включает населенные пункты, имеющие сезонную, хозяйственную направленность и посещаемые преимущественно в промысловый период (охота, рыбалка, сбор дикоросов). Зачастую, на картах они обозначены как «нежилые». Однако в данной ситуации этот термин носит условных характер. Здесь присутствуют преимущественно старые постройки, выдержаные в национальном стиле. Даже перестроенные дома, несмотря на явный отпечаток современных веяний, в целом подчинены традициям хантов.

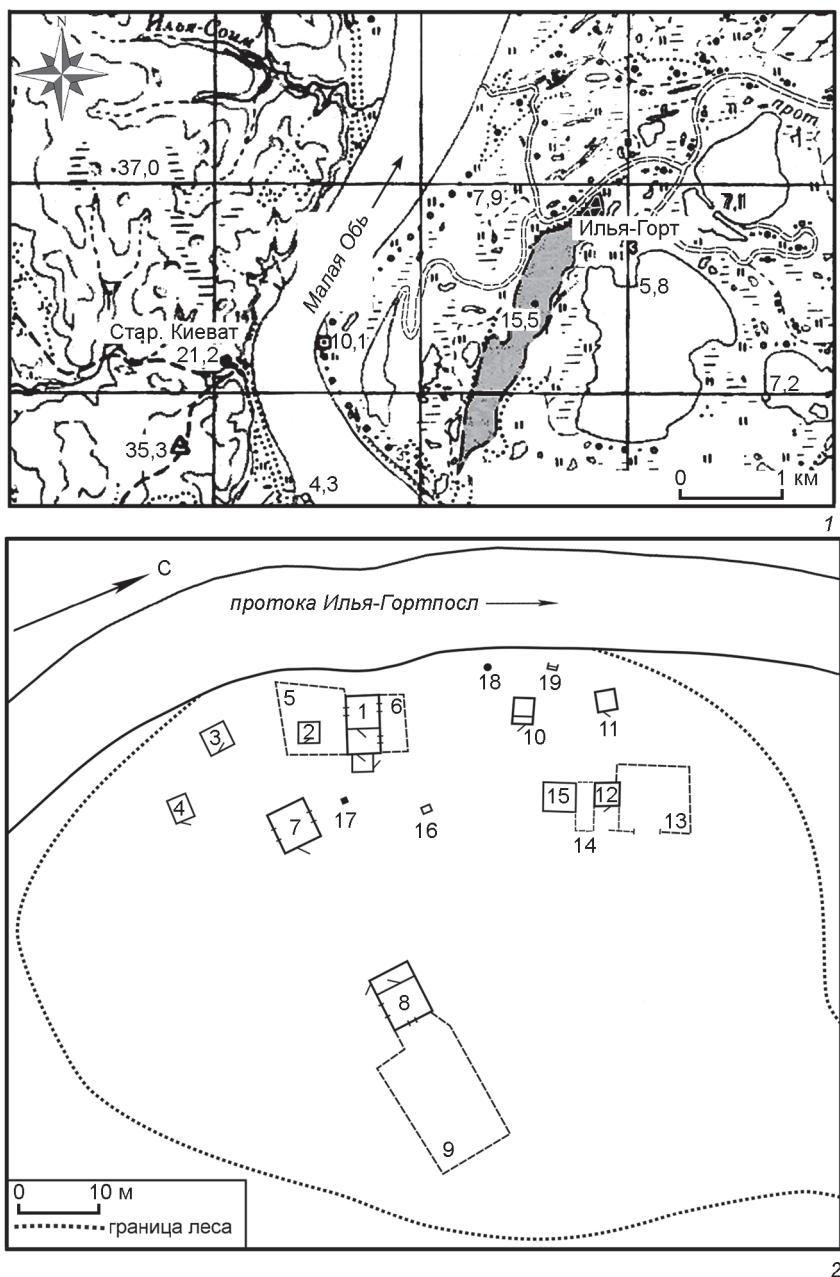
К третьей группе отнесены поселки, окончательно покинутые жителями. Порядок в них уже не поддерживается, жилые дома и хозяйственные постройки медленно разрушаются под воздействи-

ием природных сил, а территория зарастает густым бурьяном. Иногда эти ветхие строения посещают наследники, чтобы отдать дань памяти месту, где они родились и жили их предки. Все постройки на покинутых населенных пунктах возведены в соответствии с национальными традициями, поэтому являются уникальными источниками информации о деревянном зодчестве хантов.

В начале лета 2013 г. авторы данной статьи, сотрудники МБУ «Шурышкарский районный музейный комплекс», в рамках реализации МДЦП «Развитие природно-этнографического парка-музея «Живун» на 2011–2015 годы» провели детальное обследование трех населенных пунктов – Няннингорт, Шомапугор-горт, Илья-Горт. Основной целью обследования были выявление, обмер и описание памятников деревянного зодчества народа ханты, чтобы в дальнейшем воссоздать их на территории парка-музея.

Няннингорт и Шомапугор-горт отнесены нами ко второй группе поселений. Они регулярно посещаются аборигенами. Дома ремонтируют и по необходимости перестраивают. Оба комплекса расположены к северу – северо-востоку от с. Мужи, на обской протоке Шомапосл. Их детальное описание станет предметом будущих публикаций. Данная статья посвящена заброшенному уже более 30 лет поселению Илья-Горт (третья группа).

Илья-Горт – небольшое старинное зимнее селение народа ханты, расположенное в правобережье р. Малая Обь, на протоке Илья-Гортпосл, в 17 км к югу – юго-востоку от с. Мужи [Самсонова, 2012]. Место, где расположен поселок, представляет собой *пугор* (останец) внутри обской поймы, вытянутый по линии север-северо-восток – юг-юго-запад,



Место расположения д. Илья-Горт (1) и ее план-схема (2).

с абсолютной высотой 15,5 м (на плане выделен темным; рис. 1, 1, 2). Размеры останца, почти целиком покрытого лесом, составляют 3,2×0,3 км. Его со всех сторон окружают протоки, сора, озера и болота. Само поселение расположено на северной оконечности пугора, на северо-западном четырехметровом обрывистом берегу.

Традиционно ханты предпочитали селиться так, чтобы с запада и севера их прикрывал лесной массив. Однако Илья-Горт, наоборот, обращен к

северо-западу, т.е. туда, откуда зимой дуют наиболее суровые и холодные ветры. Это принципиально отличает его от большинства других поселений региона. Такое расположение компенсировалось уникальными природными условиями, которые позволяли в одном районе аккумулировать богатые пищевые ресурсы. Местные жители считают эти места благодатными для сбора дикоросов, а также для ловли рыбы и охоты в зимний и летний период.

Точная дата образования поселка неизвестна. Опираясь на приблизительные данные, полученные от местных жителей, это произошло в начале XIX в. Примерно тогда здесь со своей семьей обосновался Илья из рода Сухариних. Расцвет поселения Илья-Горт приходится на конец 1930-х гг. Судя по воспоминаниям стариков, в это время в деревни насчитывалось не менее восьми хозяйств. Их жильцы работали в колхозе «Урты Октябрь» (Красный Октябрь), объединившем жителей деревень Старый Киеват, Анжигорт, Выимгорт, Выл-посылгорт и Илья-Горт. В годы войны в поселке проживали репрессированные калмыки [Самсонова, 2012].

Угасания Илья-Горта пришлось на 1960-е гг., когда в стране был взят курс на укрупнение колхозов. Многие маленькие деревни оказались «неперспективными». Отсутствие работы вынудило молодежь оставить родовые поселки и переселиться в крупные населенные пункты. Последний сторожил деревни Илья-Горт – Сухарин Михаил Гаврилович, ветеран Великой Отечественной войны (умер в конце 1980 г.). Его супруга, оставшись одна, переехала жить в с. Мужи, где умерла в 2000 г. Детей у них не было. С тех пор деревня стоит покинутая и постепенно ветшает.

В начале июня 2013 г. нами на территории поселения зафиксированы 3 зимних жилых дома, культовые и хозяйствственные постройки (всего 5 строений), загоны для скота, обвалившаяся землянка, а также различные приспособления хозяйственного назначения (см. рис. 1, 2). Обращает на себя внимание многообразие архитектурных вариантов в деревянном зодчестве деревни.

Первое строение, которое видно уже с протоки – зимний двухкамерный дом (объект № 1), построенный из «кругляка». Соединение венцов в углу «в обло» (в чашу). Окна расположены на боковых сторонах дома: два на северной стене, по одному в каждой камере, одно на южной стене – в жилой комнате. Верхние фронтальные бревна (самцы) стесаны под скат крыши. Двускатная крыша, крепится на одиннадцати слегах. Выход располагается в торцовой стороне дома и ориентирован на юго-восток, от реки. К дому сделан бревенчатый пристрой с плоской покатой крышей из колотой плахи и горбыля. Выход из него обращен на север.

С внешней стороны, возле входа, гвоздями прибита металлическая табличка, на которой написано: «Здесь живет участник Великой Отечественной войны Сухарин Михаил Гаврилович». Вдоль

боковых стен с обеих сторон дома прослеживаются остатки загонов для скота (объекты № 5 и 6).

В трех метрах к югу от дома Сухарина, внутри загона, расположен священный лабаз на четырех ножках (объект № 2). Сруб выполнен из колотой плахи; соединение стен «в охряпку». Задняя стенка укреплена по центру стяжкой. Верхние фронтальные доски (самцы) стесаны под скат крыши. Кровля двускатная, дощатая, крепится на семи слегах. Вход расположен в восточной стенке лабаза (смотрит от реки).

К югу от описанного выше комплекса есть еще два священных лабаза. Первый (на плане № 3) выполнен из колотой плахи; соединение стен в углах «в охряпку». Объект стоит на фундаменте в виде окладника в один венец. Верхние фронтальные доски (самцы) стесаны под скат крыши. Двускатная дощатая кровля полностью провалилась. Вход в лабаз обращен от реки.

Второй лабаз (объект № 4) сложен из «кругляка». Углы стен соединены «в обло». Сруб поставлен на окладник высотой два венца. Верхние фронтальные бревна стесаны под скат крыши. Крыша двускатная, самцовская, сейчас (после ремонта) крепится на четырех слегах. Кровля сделана из досок. Вход располагается в торцовой стене и ориентирован от реки.

Еще один зимний жилой дом (объект № 7) расположен к югу – юго-востоку от двухкамерного строения. Он выполнен из бревен, соединенных в углах двумя способами – «в чашу» и «в охряпку». Окна расположены на боковых сторонах дома, по одному на каждой стене. Выход ориентирован на восток, от реки. Кровля двухскатная, дощатая, уложена на стропила. Фронтон оформлен вертикально приколоченными досками.

Другой бревенчатый зимний жилой дом (№ 8) находится на 18 м к востоку от объекта № 7. Нижние семь венцов соединены «в обло», остальные восемь – «в лапу». Выход из дома обращен на запад, к реке. Перед дверью сооружен дощатый пристрой с выходом на юг. В доме 2 окна: одно в боковой стене, другое – в задней части. Крыша двухскатная, из досок, уложена на стропила. Фронтон оформлен из вертикально приколоченных досок. К тыльной стороне дома примыкает загон для скота (объект № 9).

К северу от дома № 1 расположена землянка (объект № 10). Сооружение имеет предвходовую часть в виде тамбура, сложенного из «кругляка». Соединение венцов «в обло». Крыша у тамбура

плоская, сколоченная из горбыля и колотой плахи. У жилого помещения есть двухскатная дощатая кровля. Высота от земли до конька примерно 0,6 м.

К северу от землянки расположен наземный священный лабаз (на плане объект № 11). Строение сделано из колотой плахи; соединение стен в углах «в охряпку». Объект стоит на фундаменте в виде окладника в три венца. Верхние фронтальные доски стесаны под скат крыши. Двускатная дощатая кровля базируется на семи слегах. Вход в лабаз обращен от реки.

Целый комплекс хозяйственных сооружений расположен к востоку от объекта № 11. Центральное место в нем занимает двухэтажный амбар (объект № 12). Амбар построен из бревен, соединенных «в обло». Крыша двухскатная, дощатая. Фронтон сложен из колотой плахи. Оба входа расположены в восточной стене, т.е. от реки. С севера к амбару примыкает загон для скота (объект № 13), а с южной стороны расположены остатки стойла (объект № 14) и фундамент (бревенчатый окладник) еще одного строения (объект № 15).

На сегодняшний момент второй поселок Шурышкарского района, в котором обнаружен двухэтажный амбар. Три похожих строения есть в д. Вершина Войкар [Этническая архитектура..., 2008, с. 81]. Аналог одного из них воссоздан в природно-этнографическом парке-музее «Живун».

Помимо вышеперечисленных объектов, на территории деревни найдены: летняя печь (объект № 16), холодильник (объект № 17), коптильня из бочки (объект № 18), скамья с видом на протоку (объект № 19).

Предварительный анализ деревянных построек д. Илья-Горт показал, что наиболее старые объек-

ты расположены вдоль береговой линии. Зимние дома № 7 и 8 появились в более позднее время. Они воздвигнуты со значительными отклонениями от традиций деревянного зодчества народа ханты.

Берег, на котором расположена д. Илья-Горт, постепенно осыпается. До ближайшего дома (объект № 1) осталось не более трех метров. Вследствие этого постройка задней стенкой сильно накренилась в сторону обрыва. Из-за угрозой утраты уникальных деревянных сооружений авторы статьи выступили с инициативой воссоздать на территории Природно-этнографического парка-музея «Живун» наилучшие интересные строения деревни: двухкамерный дом, лабаз на четырех ножках, священный наземный лабаз из «кругляка», землянку, двухэтажный амбар.

Интенсивная эрозийная деятельность р. Оби, ее проток и притоков не единственная угроза для поселений второй и третьей группы. В августе 2013 г. в результате лесного пожара полностью уничтожено поселение Нянингорт. Это произошло через два месяца после детального обследования нами поселка. Данные события доказывают, что нельзя прекращать работу по изучению покинутых деревень.

Список литературы

Самсонова О.Г. Илья-Горт: деревня на дивном пугоре // Северная панорама. – 2012. – № 18. – 5 мая.

Этническая архитектура и традиционное природопользование в проекте музеиной экспозиции под открытым небом: концепция Природно-этнографического парка-музея «Живун» / Н.П. Анисимов, А.А. Арефьева, А.Г. Брусницина и др. – Екатеринбург: Реклам. агентство «Созвездие», 2008. – 100 с.



**ТРАДИЦИОННАЯ И НАРОДНАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ПРОМЫСЛЫ.
СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ СИБИРИ**



А.С. Камалиева

Уфимский государственный университет экономики и сервиса
Институт развития образования Республики Башкортостан,
Уфа, Россия

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ НАГРУДНИКОВ БАШКИР И НАРОДОВ СИБИРИ

Уникальные художественные и конструктивные качества башкирской народной одежды, дошедшей до нашего времени, представляют исключительный научный и творческий интерес. Особую значимость традиционная одежда представляет в исследовании взаимосвязей народа с другими этносами на определенных исторических этапах своего развития. Так, учеными признается, что для башкирской материальной куль-

туры одними из наиболее ранних отдельных черт являются те, «которые характерны не только для тюрков, но и для тунгусских, самодийских, угорских народов Сибири, связанных, как предполагают, на заре своей истории генетическим родством» [Шитова, 1968, с. 149]. В данной статье мы предлагаем рассмотреть одно из украшений башкирского костюма – нагрудник (башкир. – *тушельдерек*), который по внешнему виду и функциональности обнаруживает сходство с нагрудником эвенов и эвенков.

Эвены или ламуты, рассматриваемые этнографами как особая ветвь тунгусов, «на протяжении своей многовековой истории создали оригинальную культуру северных оленеводов» [Кочешков, 1989, с. 96]. Искусством эвенских женщин украшать одежду бисером, мехом, металлическим декором восхищались многие исследователи и ученые, характеризуя ламутское шитье как «великолепнейшее», «блестательнейшее». Практически весь комплекс одежд, включая мужские и женские нагрудники, обильно украшались «цветным бисером, вышивались оленым волосом и шелковыми нитками, инкрустировались кусочками меха, полосками кожи и материи различной окраски, покрывались плетениями из ремешков, аппликацией из кусочков цветной ткани и оловянными бляшками» [Там же, с. 102].

Эвенский нагрудник или передник (*нэлэкэн*), основным предназначением которого была защита тела (рис. 1), являлся своеобразной разновидностью эвенкийского. Нагрудники носили мужчины и женщины, при этом конструктивно оба предмета решались одинаково: кроились из грудки и перед-



Рис. 1. Декор передника из женского эвенкого костюма конца XIX в. Рисунок автора (по: [Кочешков, 1989, с. 108]).

ника. Примечательным было их украшение: «по традиции декор эвенского нагрудника распределялся всегда двумя ярусами: в центре нагрудника более мелкая по композиции разработка орнамента заключалась как бы в рамку, а в нижней части более крупные узоры составляли длинную массивную полосу-кайму» [Там же, с. 105]. Охранными функциями обладали всевозможные металлические бляхи, бахрома, бубенцы и колокольчики, нашиваемые на нагрудник.

Более близкие по форме и декорированию к башкирским нагрудникам можно встретить среди предметов эвенкийского костюма. Функциональность эвенкийского нагрудника несколько отличалась от эвенского: он одевался в сочетании с распашным кафтаном и потому предназначался для защиты тела в области груди. В эвенкийском костюме существовало несколько вариантов нагрудников, однако сходными для всех являлось вертикально вытянутая трапециевидная или прямоугольная форма со срезанным или клиновидным завершением, композиционно разделенные на две части: длинную верхнюю и более короткую нижнюю. Орнаментация передника из Восточной Сибири (рис. 2) выполнялась с применением темно-голубого бисера, полосок крашеной ровдуги со жгутами белого волоса в швах, красной ткани с нашитыми поперек нее короткими низками бисера. Все это нашивалось по наружному краю каймы в верхней части передника. По самому низу пришивалась полоска козьего меха с длинным волосом-бахромой [Иванов, 2001, с. 22–23].

Теперь обратимся к нагрудникам, найденным в двух синташтинских погребениях эпохи бронзы (конец III – II тыс. до н.э.). По мнению ученых, эти нагрудники – «древнейшие, но яркие прототипы женских нагрудников, в массовом порядке сохранившиеся у башкир до современности» [Мажитов, Султанова, 2010, с. 49] (рис. 3). Старинные нагрудники состояли из серебряных пластин и пронизок, которые прикреплялись на толстую кожу (так же, как у эвенских и эвенкийских на ровдугу). В современных башкирских нагрудниках (*тушадерек*) для украшения используют коралловый бисер, серебряные монеты, пластины, чеканки, инкрустированные камни (рис. 4). Авторы книги [Там же] обращают внимание на то, что многочисленные аналогии старинному нагруднику, найденному в синташтинских погребениях, имеются в памятниках эпохи бронзы Южного Урала, Поволжья и Казахстана. А вот близкие по конструкции совре-

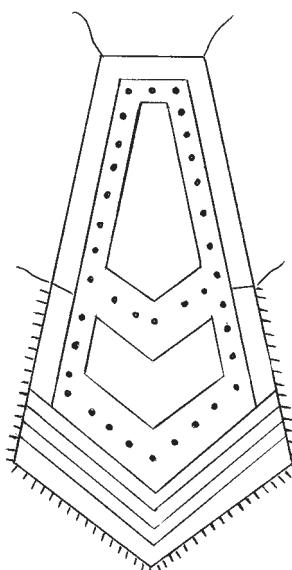


Рис. 2. Эвенкийский передник (по: [Иванов, 2001, с. 23]).



Рис. 3. Синташтинский нагрудник. Середина II тыс. до н.э. (по: [Историко-культурный энциклопедический атлас..., 2007, с. 67]).



Рис. 4. Нагрудник *сэлтэр*. Ткань, серебро, металл, кораллы (по: [Башкирские нагрудные украшения..., 2006 с. 34]).

менные женские нагрудники встречаются у чувашей, марийцев и т.д.

Интересно, то, что современные башкирские нагрудники *тушедерек* являются украшением костюма, тогда как эвенские и эвенкийские нагрудники служат для защиты тела от холода и изготавливаются из теплых мягких тканей. Однако вполне возможно, что найденный в синташтинских погребениях старинный нагрудник (см. рис. 3) также составлял «теплую» часть одежды и согревал область груди; на это указывает тот факт, что металлические украшения нашивались на толстую кожу, обладающую теплозащитными и влагоотталкивающими свойствами.

Художественный анализ всех рассматриваемых нагрудников обнаруживает определенное сходство: это, прежде всего, вытянутая трапециевидная или прямоугольная форма, горизонтальное членение композиции предмета на две неравные части, сочетание бисера и металлического декора (монет, чеканок, пластин, подвесок, металлических цепочек), выделение краев нагрудника декоративными элементами, обязательное выделение нижнего края вещи бахромой из различного материала, способ фиксации нагрудника на теле. Выразительность формы создавалась комбинацией контрастных по фактуре и цвету декоративных элементов: сочетания кораллового с серебристо-белым; голубого, красного, темно-коричневого с белым; рельефной поверхности, образуемой бисером с гладью металла.

В завершение отметим, что древность башкирских нагрудных украшений неоспорима и тради-

ция декорирования *тушедерек* уходит глубоко в века. Согласно исследованиям С.Н. Шитовой, южнобашкирские нагрудники генетически связанны «с куском ткани (другие считают: меховой шкуркой), из которых развились древнеалтайские нагрудники железного века, а позже сибирские меховые нагрудники эвенков и других современных народов...» [1968, с. 134]. Однако, развиваясь в различных природно-климатических и историко-культурных условиях, нагрудники этих народов приобрели свой неповторимый художественный образ, воплотивший древние представления об эстетике и утилитарности.

Список литературы

Башкирские нагрудные украшения из кораллов и монет / сост. Н.Г. Рутто. – Уфа: ЦЭИ УНЦ РАН; Информреклама, 2006. – 92 с.

Иванов В.Х. Этнокультурные взаимосвязи и взаимовлияния у народов Северо-Востока Сибири: (По материалам традиционного декоративно-прикладного искусства). – Новосибирск: Наука, 2001. – 155 с.

Историко-культурный энциклопедический атлас Республики Башкортостан / гл. ред. А.И. Акманов. – Уфа; М.: Дизайн. Информация. Картография, 2007. – 695 с.

Кочешков Н.В. Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР. – Л.: Наука, 1989. – 210 с.

Мажитов Н.А., Султанова А.Н. История Башкортостана. Древность. Средневековье. – Уфа: Китап, 2010. – 528 с.

Шитова С.Н. Формирование и развитие башкирского народного костюма: дис. ... канд. ист. наук. – М., 1968. – 238 с.

А.В. Конева

Природно-этнографический парк-музей «Живун»
д. Ханты-Мужи, Россия

ТРАДИЦИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ИТТАРМА СЫНСКИХ ХАНТОВ

Традиционные обряды любого народа способствуют пробуждению общественного сознания и несут известную социальную функцию. Они позволяют сохранить определенные моральные критерии (нормы). Обряд всегда связан с эмоциональным отношением участников в нем, поскольку должен возбудить в людях соответствующие чувства (на свадьбе – вместе веселятся, на похоронах – скорбят). В традиционной культуре народа ханты важными компонентами являются обряды жизненного цикла (свадебный, рождения ребенка, погребальный). Эти обряды интересовали этнографов с самого начала изучения обских угров и продолжают привлекать внимание исследователей до настоящего времени [Сынские ханты..., 2005; Молданова, 2013; Карьялайнен, 1995; и др.], что свидетельствует о непреходящей актуальности данной темы. Обряды жизненного цикла – явление многостороннее. Каждый из них включает в себя огромный комплекс различных аспектов. В данной работе мы рассмотрим один из элементов погребального обряда, связанный с поминками, – изготовление *иттарма*. В основу исследования данной проблемы лег личный опыт автора и личные наблюдения, сделанные в деревнях бассейна рек Сыня и Войкар.

Погребальный обряд – это цикл действий, ритуалов, запретов, последовательно совершаемых с момента смерти человека до его погребения и следующих за ним поминок. Он возник на основе почитания памяти умершего близкого человека. В центре обряда стоят духи – души умерших предков. С одной стороны, связь с родственниками, перешедшими на тот свет, желанна, ведь живым тяжело справиться с тоской по умершему. С другой – эта

связь заключает в себе определенную опасность: душа усопшего при нежелании расстаться с этим светом может не попасть «на свое место» в загробном мире. В связи с этим отношения живых и умерших регулируются строгими правила и запретами во время траура. Умерший должен оказаться в предназначенном для него месте и единственный путь к достижению этой цели – похоронный обряд, соответствующий строгим правилам.

Рассмотрим один из его этапов. В проведении этого обряда народа ханты ведущими исполнителями всех основных действий являются пожилые женщины. В память о человеке, который жил и умер, обязательно делают куклу-*иттарма* – вместилище души (*нэ-иттарма*, *ху-иттарма* – женская, мужская). Весь процесс изготовления *иттарма*, как для взрослых, так и для детей полностью идентичен, но следует отметить, что беззубым детям куклу не делают. Вместилище души изготавливают в том населенном пункте, откуда покойного увезли на кладбище в день похорон. Куклу изготавливают по истечении определенного срока (*хатлал тарамлаит*), у женщин – четыре дня, у мужчин пять дней после смерти, независимо похоронен человек или нет. Бывали такие случаи, что человек утонул или потерялся в лесу, для него все равно делают *иттарма*. Для родственников важно знать, что человек уже не живой, а мертвый (*на турма манс*).

Поминальную куклу изготавливали следующим образом. Брали кусок дерева, который обычно использовался для дымокура, – мягкий как губка материал, легко поддающейся обработке. Затем вырезали углубление, подобие человеческой фигурки длиной 4–5 см. После этого плавили

свинцовые оружейные пули в жестяной банке. Расплавленный свинец заливали в изготовленную форму. Таким образом, получалась сердцевина куклы-*иттарма*. Этим процессом могли заниматься как женщины, так и мужчины, главное – не близкие родственники.

Далее в процесс включается еще несколько женщин. Готовую свинцовую фигурку заворачивают в тряпочку. Если это женщина, для нее шьют платье, а если мужчина – рубашку. Обязательно делают верхнюю одежду из меха: для женщины ягушку – *нови* (белую) *сах* или *ханишан* (пятнистую) *сах* и надевают платок (*охшам*); мужчинам – малицу (*молицан*). Сверху одежду украшают бисером, сукном, завязывают пояс (*антоп кель*), на пояс закрепляют кольца. Занимаются этим женщины, а мужчины, в свою очередь, делают небольшой ящик для *иттарма*, служивший для нее «временным домом». Как правило, в этот процесс были вовлечены соседи и/или дальние родственники. После того как все сделано, на дно ящика укладывают небольшой отрез оленьей шкуры, подушечку и помещают туда *иттарма*, рядом с ней ставят чашку с едой, кладут сигареты, спички и т.п. Накрывают стол со свежей и вареной рыбой или мясом и с другими продуктами и ставят угощение перед вновь изготовленной *иттарма*. За этим застольем заканчивали срок траура в четыре (для женщин) – пять (для мужчин) дней. Теперь соседи и дальние родственники могли заниматься своими обычными хозяйственными делами: стиркой, уборкой по дому, ездить на рыбалку, охоту.

С этого момента каждое утро ящик с *иттарма* открывают, а вечером закрывают до захода солнца. Во время каждой трапезы его «садят» к столу и кладут туда угощение – самый лакомый продукт. Близкие родственники берут на руки куклу, целуют и помещают обратно в ящик. Дарят подарки – кусочек материи или платок, кладут сигареты. Считается, что на том свете *иттарма* угощает умерших родственников. Если накапливается много подарков, то их складывают в другое место.

Помимо подарков, в коробку с куклой помещали мешочек. В него кровные родственницы складывали свои волосы, которые они вычесывали из головы за период траура (40–50 дней). Согласно поверьям, по этим волосам душа усопшего заберется на небо. Следует отметить, что в ящике имеется еще четырехгранная палочка, на которой ежедневно делают метки – зарубки. Таким образом, ведут счет траурным дням (40 или 50). По

окончании траура (возможно не сразу) проводят обряд сжигания собранных волос. Вместе с волосом огню предают четырехгранный палочку и утку, с помощью которой душа попадет на небо.

В дальнейшем, по праздникам или скорбным датам, при жертвоприношении олена (*хот ус улы*), ящик обязательно мажут кровью со стороны передней стенки. Сначала угощают *иттарма*: ставят сырое мясо, затем вареное и другие лакомства, потом едят сами.

В дальнейшем к *иттарма* обращаются иносказательно: *норы кутлопан омасты от* – «посреди постели сидящий». Она не считается священной, но признается духом – охранителем семьи. Женскую куклу (*нэ иттарма*) держат в доме четыре года, по хантыйски – две зимы, два лета (*кат лун, кат тал*), а мужскую пять лет – три зимы, два лета (*хулам тал, кат лун*). По истечении этого срока ящик уносят в лес на «чистое место», а «вместилище души» переодевают в новую одежду и помещают в лабаз, где хранятся священные принадлежности. Если семья не имеет священного лабаза, ее убирают на чердак (*навышка*). Оленеводы помещают ее в священную нарту. На обряд помещения «вместилища души» к духам-покровителям семьи/рода приглашались родственники и соседи. Для проведения этого обряда требовалось жертвенное животное. Жители р. Сыня чаще других использовали для этой цели оленя. Обряд совершали утром, при этом учитывали фазу луны: должно было быть новолуние, в крайнем случае, полнолуние.

По наблюдениям автора в д. Вершина Войкар *иттарма* с ящиком ставили в двухэтажный лабаз на второй (священный) уровень. Первый этаж предназначен для хозяйственных принадлежностей. Рассматривая этот обряд, отметим, что поклонение умершим, можно воспринимать, как часть жизни живых людей. Даже по истечении 4–5 лет его обязательного соблюдения, родственники продолжают жить в устойчивом контакте с умершим. Усопший родственник часто является во сне, может просить пищу, одежду, может показать через сновидения, как ему живется в потустороннем мире, а иногда может «показаться на глаза».

Без личного опыта участия в поминальном процессе невозможно не только понимание, но и само восприятие традиционного образа жизни. Необходимо отметить, что в Шурышкарском р-не обряды, обычай соблюдаются людьми не только старшего поколения, но и молодежью. Считается, что «светлая дорога покойного на том свете зависит цели-

ком от внимания и заботы оставшихся в живых», а нарушение «ведет к страданиям души усопшего» (*па туроман шукашты питл*). Погребальный обряд, проводимый после смерти человека, это весьма длительный промежуток времени (4–5 лет). По-видимому, некогда он был придуман предками для того, чтобы в какой-то мере отвлечь внимание близких и родных от большого горя – потери родного человека. Сосредоточить все внимание оставшихся в живых людей на том, чтобы они теперь думали не о смерти близких, а заботились бы о соблюдении всех поминальных обычаев. И хотя современность вносит свои изменения в традиционное мировоззрение народа ханты, оно устойчиво

по сей день у тех людей, кто воспитывался согласно национальным традициям.

Список литературы

Сынские ханты / Г.А. Аксянова, А.В. Бауло, Е.В. Перевалова, Э. Рутткай-Миклиан, З.П. Соколова, Г.Е. Солдатова, Н.М. Талигина, Е.И. Тыликова, Н.В. Федорова. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2005. – 352 с.

Молданова Т.А. Современный погребальный обряд хантов: традиция и изменения // Сибирские угры в ожерелье субарктических культур: общее и неповторимое. – Ханты-Мансийск; Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2013. – С. 174–182.

Карьялайнен К.Ф. Религия югорских народов.– Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 1995. – Т. 2. – 284 с.

Г.В. Любимова

Институт археологии и этнографии СО РАН
Новосибирск, Россия

ОБРЯДОВО-ИГРОВЫЕ ФОРМЫ НАРОДНОГО ТЕАТРА В СИБИРИ: «ЛОДКА» КАК ДРАМА И АТРИБУТ МАСЛЕНИЧНЫХ ПРАЗДНЕСТВ*

Народный театр как массовый вид зрелищного искусства относится к довольно поздним явлениям русской традиционной культуры, ставшим неотъемлемой частью ярмарочных увеселений и городских праздничных гуляний начиная с петровских времен. Вместе с тем корни этого явления восходят к обрядово-игровым формам народных представлений (прежде всего, таким как ряжение), которые традиционно разыгрывались в определенный период народного календаря, обрамлявшийся праздничными циклами Святок и Масленицы [Ивлева, 1994, с. 36]. Попробуем проследить связи между бытовавшей в Сибири народной драмой «Лодка» и масленичными праздниками с использованием одноименного атрибута, получившими распространение в Зауралье.

Первоначальным драматическим ядром «Лодки» явилась инсценировка русской песни «Вниз по матушке по Волге», которая позднее, в своей «осложненной редакции», уступила место развернутому изображению разбойничьей жизни и романтической любовной ситуации [Крупянская, 1972, с. 272]. Одним из старейших центров бытования «Лодки» был Петербург с его окрестами, широкое распространение народная драма получила в центральных промышленных районах России, на горнозаводском Урале и среди донского казачества. Большая популярность в народе таких драматических произведений, как «Лодка», «Шлюпка», «Шайка разбойников», «Степан Разин», «Ермак Тимофеевич» и др., объяснялась тем, что разбойничий шайки представляли в них как защитники

бедноты и выразители народных представлений о социальной справедливости.

В деревнях народные драматические произведения обычно разыгрывались на Святках. Подобно святочным ряженым, актеры ходили из дома в дом, испрашивая разрешения сыграть короткие сценки и более сложные представления. Показательно, что участников подобных представлений в народе нередко называли «шайкой», а режиссера – «атаманом». Так, в «Материалах для народного календаря русского старожилого населения Сибири» (1918) Г.С. Виноградов приводит сведения о жившем «годов 30 назад» в Тулуне почтовом старосте, который «наряжался на святках атаманом, а ребятишки годов по 12–14, человек 12, (были) наряжены у него разбойниками, с деревянными кинжалами... на головах – красные колпаки». Заходит такая «шайка» и поет: «Если есть у вас, хозяин, / В доме лишнее бревно, / Так мы вырубим его...». В примечаниях автор добавляет, что ряженые разыгрывали несколько явлений из популярной народной драмы «Царь Максимилиан» (АРГО. Р. 59. Оп. 1. № 17. Л. 75). В работе о поверьях и обычаях Сургутского края И.С. Неклопаев уточняет, что «очень популярная» в крае пьеса «Царь Максимилиан», входившая в круг святочных развлечений сургутян, еще в 1850-е гг. была «вывезена» из Питера сургутскими казаками. Причем «сначала, – по словам автора, – его представляли взрослые парни, теперь же (исполнителями являются) только ребятишки» [1903, с. 122–123].

Несмотря на то, что записи сибирской народной драмы «неполны и малочисленны», установлено, что формирование народно-театральных

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

традиций за Уралом относится к рубежу XVIII–XIX вв., а наиболее активный период их бытования приходится на первые десятилетия XX в. [Савушкина, 1974, с. 43]. Значительный интерес в этой связи представляет обнаруженная в фондах Российского этнографического музея архивная фотография 1906 г., запечатлевшая уникальную крестьянскую роспись из Енисейской губернии (с. Красновское) с выполненным во весь рост портретом Ермака (см. рисунок). В представленной композиции облаченный в шлемообразный головной убор, рубаху-косоворотку и высокие сапоги «герой сибирского взятия» поражает копьем противника, тело которого клонится к земле, а правая рука зажимает кровоточащую рану. Поясняющая надпись, сделанная художником в правом верхнем углу изображения, гласит: «ЕРМАКЪ ТИМОФЕЕВИЧЪ ПОРАЗИЛЪ... (неразб., возможно, «сибирского царя», – Г.Л.) В 1581 Г.». Декоративный характер росписи усиливается идущим по верхнему краю и боковым сторонам бордюром, напоминающим стилизованные складки театрального занавеса, что позволяет рассматривать данное изображение Ермака как возможный фон или декорацию для исполнения одноименной народной драмы [Любимова, 2011, с. 290].

В то время как исполнение народных драматических произведений, в т.ч. самого популярного из них – «Лодки», чаще всего происходило на Святках, использование одноименного средства передвижения в качестве важнейшего атрибута игры ряженых было приурочено к Масленице.

Самое раннее описание обычая устраивать «масленичный корабль», на котором ездили ряженые и сама «госпожа Масленица», содержится в работе Е.А. Авдеевой «Очерки Масленицы в Европейской России и в Сибири, в городах и деревнях». В последние дни Сырной недели, пишет автор, в Иркутске «возили Масленицу»: «Сколачивали несколько дровней, на них устраивали из досок нечто вроде корабля... приделывали паруса и разноцветные флаги; на подмостках помещались скоморохи, медведь, музыканты и барабанщики... всю эту громаду тащили 10 и более лошадей». Такой же «эки-

паж в виде большой лодки на полозьях» возили и в Москве [1849, с. 227].

Все остальные свидетельства относятся уже не к городским, а к сельским масленичным увеселениям. Сама Масленица в сибирской традиции могла быть представлена либо с помощью антропоморфного чучела (как правило, это было «чучело мужика из соломы» и с трубкой в зубах), либо через игру ряженого крестьянина из числа «наиболее разбитных и красноречивых жителей края». Примечательно, что конструкция масленичного поезда и в том, и в другом случае оставалась неизменной. Его обязательными элементами являлись связанные друг с другом сани или дровни, в середине которых водружался шест с надетым на него колесом. К самому колесу крепилось соломенное чучело, или же на нем восседал изображавший Масленицу человек. При этом в ряде случаев шест превращался в мачту, а сама конструкция поезда приобретала вид парусной лодки или корабля [Любимова, 2002, с. 132–133].

Так, в очерке А. Широкова о праздновании Масленицы в горнозаводских селах Алтая говорится: «В середине экипажа укрепляется, подобно мачте, высокий шест с горизонтально надетым на верх колесом, на котором сидит шут, забавляющий почтеннейшую публику» [1844, с. 51]. В материалах В.С. Арефьева (Енисейская губ.) сказано, что «к шесту привязывают парус, как на лодке» [1901, с. 138]. Подробные сведения об устройстве масле-



Крестьянская роспись с изображением Ермака, поражающего татарина. Село Красновское Енисейской губ., 1906 г. АРЭМ (по: [Любимова, 2004, с. 84]).

ничного поезда, в котором лодка выступает уже в качестве самостоятельного атрибута, содержится в описании П.А. Городцова (Тюменский у.): «Берут старые сани-дровни, на них ставят другие, сверху – выброшенный по негодности бат (челн, выдолбленный из цельного дерева) или небольшую лодку... В середине бата ставится мачта, к которой сверху прикрепляется старое колесо; от вершины мачты протягивают веревки, увешанные разноцветными флагами, колокольчиками и бубенчиками» [1915, с. 18–19]. Согласно полевым материалам, такой атрибут масленичных представлений, как *бат* (долбленая лодка), долгое время сохранялся в праздничной культуре сибиряков-старожилов. По словам А.И. Пульниковой (1911 г.р.), «в последний день масленой недели мужики наряжали лошадь, запрягали лодку, складывали туда сети, всю утварь рыбакскую и ехали “рыбу ловить”» (ПМА, 1990, с. Плавново Ярковского р-на Тюменской обл.).

Характерную особенность масленичного поезда в Енисейской губ. отмечает М.В. Красноженова: «Катались ряженые и возили столб с колесом... устраивали на полозьях лодку с гребцами» [1924, с. 25]. При этом сопровождавшие поезд парни были, как правило, наряжены в «самую худую одежонку», с выпачканными сажей лицами [Макаренко, 1913, с. 145], т.е. по виду напоминали разбойников. В материалах А. Новикова о взятии «снежного городка» в Барнаульском у. уже явно прослеживаются элементы народной драмы. Празднование начиналось с появления «царя», которого привозили на лошадях, запряженных в обычный челнок или лодку, где стоял стол с закусками, стулья и горящая печка-буржуйка. За столом сидел одетый в рваные тряпки «царь» с вымаранным сажей лицом. Вычитав полную прибауток речь, он подавал знак к началу взятия крепости [1929, с. 176–178].

Сопровождавшие поезд ряженые нередко разыгрывали целые представления, подобно тому как это делалось на Святки. Особенно популярными были сцены, в которых обыгрывалась смерть и воскресение какого-нибудь животного. В.С. Арефьев зафиксировал масленичное представление с «рыбой»: «На санях помещается 10–12 мужиков, один из них изображает казака, другой – рыбу... Сзади едет особая подвода, на которой везут лодку и невод. Подъехавши к какому-нибудь дому, компания просит позволения “поневодить”... В случае согласия... крестьянин, изображающий рыбу, начи-

нает метаться в пространстве, окруженнном неводом, но, в конце концов, попадает в мотню... Затем метание рыбы затихает, и ее вываливают на снег. После этого рыбаки играют в гармошку и пляшут. Рыба начинает постепенно оживать и пускается в пляску. Хозяин дома должен угостить всех участников игры водкой или подарить их деньгами» (Кежемская вол., Енисейский у.) [1901, с. 139]. Показателем устойчивости данной локальной традиции является то, что десять с лишним лет спустя А.А. Макаренко наблюдал в тех же местах сходное представление. Один из участников масленичного поезда делал вид, что мутит воду, другой изображал рыбу, остальные – рыбаков. Остановившись перед домом какого-нибудь богатея, «наряженчики» растягивали поперек улицы невод, в который попадалась «рыба». В заключение «дружка» наносил ей удар и та, распластавшись на земле, делала вид, будто «околела». Спустя какое-то время, она поднималась, а рыбаки дружным хором пели «величанье» домохозяину, который обязан был отблагодарить потешников водкой [1913, с. 146].

Наличие в составе масленичного поезда лодки не могло не привлечь внимания исследователей. Так, Л.А. Тульцева считает что «корабли и лодки, водруженные на санях», появились на городской и сельской Масленицах только после грандиозного увеселения, устроенного Петром I на Масленой неделе в Москве по случаю Нейштадтского мира со Швецией в 1722 г. [2000, с. 161]. Однако подобное событие вряд ли могло способствовать столь широкому распространению указанного атрибута, как это можно видеть по сибирским материалам. Другой подход связан с так называемой сезонной теорией, согласно которой Масленица знаменует собой смену основных земледельческих сезонов. С этой точки зрения лодка в составе масленичного поезда играет роль символа весеннего освобождения рек от льда (точно так же, как колесо в данной трактовке становится знаком весеннего перехода от саней к телеге). Вместе с тем об ином и, вероятно, исконном смысле названного атрибута в обряде проводов Масленицы свидетельствуют данные об использовании лодки в архаичных обрядах погребения. Опираясь на классическую работу Д.Н. Анучина «Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда» (1890), М.М. Громыко рассматривает лодку в составе масленичного поезда, прежде всего, как показатель погребального характера процессии [1975, с. 102–105]. Данная точка зрения непротиворечиво

сочетается с мнением А.В. Грунтовского, согласно которому в основе народной драмы «Лодка» лежит «миф о путешествии на тот свет» [2002, с. 10].

Народные драматические произведения (от «Лодки» до «Ермака Тимофеевича»), как видно из представленных материалов, относятся к явлениям одного порядка. Их появление в Сибири связано с походом Ермака, который, как известно, в молодые годы был атаманом казачьей вольницы, промышлявшей на Волге разбоем. Основным средством передвижения казаков-первоходцев, сплавлявшихся по сибирским рекам, являлись речные суда (струги). Не исключено, что народная драма «Лодка» разыгрывалась в Сибири в память о походах казачьей дружины. В то же время, использование лодки как атрибута масленичной обрядности, безусловно, древнее народных драматических представлений.

Список литературы

Авдеева Е.А. Очерки Масленицы в Европейской России и Сибири, в городах и деревнях // Отеч. зап. – СПб., 1849. – Т. LXII. – № 2. – Отд. VIII. – С. 224–228.

Арефьев В.С. Материалы по этнографии Енисейского уезда Енисейской губернии // Изв. ВСО РГО. – Иркутск, 1901. – Т. XXXII. – № 1–2. – С. 65–140.

Городцов П.А. Праздники и обряды крестьян Тюменского уезда // Ежегодник Тобольского губернского музея. – 1915. – Вып. XXVI. – С. 1–65.

Громыко М.М. Трудовые традиции русских крестьян Сибири (XVIII – первая половина XIX в.). – Новосибирск: Наука, 1975. – 352 с.

Грунтовский А.В. Потехи страшные и смешные: книга о фольклорном театре, скоморохах, ряженых и кулачных боях. – СПб.: Русская земля, 2002. – 351 с.

Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре. – СПб.: РИИИ, 1994. – 235 с.

Красноженова М.В. Взятие снежного городка в Енисейской губернии // Сибирская живая старина. – Иркутск, 1924. – Вып. II. – С. 21–37.

Крупянская В.Ю. Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история) // Славянский фольклор. – М.: Наука, 1972. – С. 258–302.

Любимова Г.В. Заметки о сибирской Масленице: взятие «снежного городка» // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2002. – № 4. – С. 131–137.

Любимова Г.В. Возрастной символизм в культуре календарного праздника русского населения Сибири. XIX – начало XX в. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2004. – 240 с.

Любимова Г.В. Крестьянская роспись с изображением Ермака из Енисейской губернии: к вопросу о соотношении изобразительного и верbalного фольклора // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Сер.: История, филология. – 2011. – Т. 10; вып. 5: Археология и этнография. – С. 288–294.

Макаренко А.А. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении // Зап. РГО по отделению этнографии. – СПб., 1913. – Т. XXXVI. – 292 с.

Некленаев И.Я. Поверья и обычаи Сургутского края. Этнографический очерк // Зап. ЗСО РГО. – Омск, 1903. – Кн. XXX. – С. 29–230.

Новиков А. Несколько заметок о сибирской масленице // Сибирская живая старина. – Иркутск, 1929. – Вып. VIII–IX. – С. 175–178.

Савушкина Н.И. Народный театр в Сибири // Фольклор и литература Сибири. – Омск: Ом. гос. пед. ин-т, 1974. – Вып. 1. – С. 43–59.

Тульцева Л.А. Календарные праздники и обряды (по материалам XIX–XX вв.) // Русские: народная культура (история и современность). Общественный быт. Праздничная культура. – М.: ИЭА РАН, 2000. – Т. 4. – С. 128–205.

Широков А. Сибирский карнавал // Маяк. Журнал современного просвещения, искусства и образованности в духе народности русской. – СПб., 1844. – Т. 17. – С. 49–54.

А.Ю. Майничева

*Институт археологии и этнографии СО РАН
Новосибирск, Россия*

ИЗОБРАЖЕНИЯ РУССКИХ СИБИРСКИХ КРЕПОСТЕЙ XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА*

Одной из пока не решенных загадок русско-картографического и чертежного искусства XVII в. являются принципы изображения русских острогов и городов Сибири. Как правило, авторы признают, что при географической достоверности составленных карт сохранялась условность изображаемых поселений [Катионов, 2002, с. 82–85; Гольденберг Л.А., 1965, с. 82–89; 1990, с. 178–185]. Остается и проблема использования карт в качестве источника для восстановления облика сибирских городов и острогов XVII в. Другими словами – насколько правомерно с доверием относиться к показанному на картах того времени составу и внешнему виду построек. Решение такой проблемы приобретает особую актуальность, поскольку сейчас остро востребовано натурное восстановление построек раннего периода освоения Сибири, например в музеях под открытым небом. Наряду с практическим аспектом выступает на первый план и более общий – расшифровка изобразительного языка картографии прошлого как отображения основополагающих принципов культуры.

К решению поставленной задачи целесообразно подойти, рассматривая конкретные изображения поселений как культурное явление, связанное с восприятием и освоением пространства, которое имеет свою специфику как изображаемое, воспроизведенное на бумаге. В связи с этим ставится вопрос о принципах передачи градостроительной ситуации в рисунках русских крепостей, помещенных С.У. Ремезовым в «Чертежной книге Сибири» (конец XVII – начало XVIII в.), первом

печатном географическом атласе, представившем результаты географических открытий XVII в., и последнем из древних русских картографических памятников, созданных без использования геодезических данных.

Рассмотрение карт приводит к выводу о том, что вряд ли можно говорить о соразмерности укрепленных пунктов и территории, на которой они размещались – изображения совершенно немасштабны местности, намного превышая действительные размеры. Состав и количество построек крепостей, переданные на рисунке, проверяются другими источниками – росписями, согласно которым подтверждается наличие того или иного здания. Общий же вид изображенной крепости, продиктованный формой оборонительных сооружений, заслуживает отдельного обсуждения.

Сравнение чертежей русских крепостей, построенных в Сибири, выявило определенные закономерности в их изображениях. На чертежах план местности совмещен с рисунком фасадов стен и зданий. Получаемая разновидность аксонометрической проекции является весьма наглядной, что позволяет судить о внешнем виде поселения. Оборонительные стены образуют разнообразные фигуры – квадраты, прямоугольники, многоугольники, параллелограммы с различным соотношением сторон. Несмотря на многообразие форм крепостных стен и различие видов сооружений, изображения можно разделить на три группы.

1. Все изображение (включающее и стены, и фасады построек крепости, а в ряде случаев и постройки вне крепости, например церкви, иногда элементы зданий – кресты на церквях и часовнях) вписывается в квадрат или прямоугольник, близ-

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

кий к квадрату («схема квадрата»). Рисунок как *целое*, а не только крепостные стены, охватывается воображаемой рамкой. Таковы чертежи Балаганского, Баргузинского Канского, Кетского, Кирейского, Маковского острогов, Кузнецкого города, Енисейска, Епанчина, Сургута и др.

2. Изображение вписывается в прямоугольник со сторонами $1:\sqrt{2}$ («схема прямоугольника»). Например, чертежи Кабанского, Верхнеудинского острогов (более раннее изображение последнего вписывается в квадрат), Тарского города, Красноярска, Илимска, Мангазеи и др.

3. Составные изображения, в которых все изображение города вписывается в прямоугольник или квадрат, а часть рисунка, показывающая острог, – в квадрат или прямоугольник. Это – Тобольск, Пелым, Тюмень, Томск.

Можно отметить, что в первой группе чертежей находятся изображения в основном небольших поселений – острогов, городков; во второй – разросшихся острогов и поселений, получивших статус города; в третьей – крупные города со сложной планировочной структурой.

Все рассмотренные изображения укладываются в ограниченные рамки квадрата-прямоугольника, поэтому необходимо ответить на закономерный вопрос: является ли характерным для русской и зарубежной европейской изобразительной культуры XVI–XVII вв. стремление вписать рисунок поселения или какой-либо его укрепленной части в геометрическую фигуру, или это индивидуальная особенность автора чертежа?

В правление Годуновых (1598–1605 гг.) русские картографы составили план центральной части Москвы по так называемому Петрову чертежу [Гольденберг П.И., 1968]. Изображение кремля может быть охвачено прямоугольной рамкой, имеющей соотношение сторон $1:2$. Каменная часть кремля вписывается в квадрат. Из западноевропейских чертежей того же периода известен глазомерный план Мехико, хранящийся в библиотеке Уппсальского университета, с которым довелось работать автору. Рисунок города, заложенного в XVI в. испанцами на месте древней столицы ацтеков, укладывается в прямоугольник, стороны которого относятся как $1:\sqrt{2}$, а в центре поселения размещается квадратная крепость (см. рис. <http://www.wdl.org/ru/item/503/>).

На плане Киева, выполненном стольником Ушаковым (XVII в.), рисунки обнесенных заплотом дворов Успенского и Софийского со-

боров изображены по схеме квадрата (см. рис. <http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st029.shtml>). Рисунок Богородицкого Тихвинского монастыря, сделанный в конце XVII в., может быть заключен в квадрат [Забелло, Иванов, Максимов, 1942, с. 279]. Двор Казанского собора на плане-развертке северной части Красной площади в Москве (чертеж Афанасия Фомина, выполненный в конце XVII в.), чертежи крепостных укреплений городов Яблонова и Олонца, созданные, соответственно, в XVII в. и в начале XVIII [Там же, с. 280], укладываются в прямоугольник с пропорцией сторон $1:\sqrt{2}$ (см. рис. <http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z0000021/st029.shtml>).

Видимо, авторы чертежей XVI–XVII вв. в России и за рубежом могли руководствоваться некими общими правилами, одно из которых состояло в выборе для размеров изображения числовых пропорций, позволяющих заключить его в воображаемую рамку, стороны которой составляли $1:1$, $1:2$ или $1:\sqrt{2}$.

Возможно, что ряд русских крепостей в Сибири был выстроен и в реальности по «схеме квадрата» или «схеме прямоугольника». Планы укрепленных мест с оборонительными сооружениями, составленные по современным правилам, могли бы подсказать, можно ли вписать их в воображаемые рамки-прямоугольники, подобные полученным на чертежах XVII в. К сожалению, в распоряжении исследователей не так много результатов археологических раскопок или архитектурных обмеров, по которым можно было бы определенно утверждать что-либо, поскольку остроги неоднократно перестраивались, переносились с места на место, горели, были покинуты жителями. Примеры Томской крепости, Казымского острога говорят о том, что в действительности были существенные отклонения от идеальной схемы, присущей изображениям. Кроме того, дело в том, что нельзя учитывать лишь планы. Всякий раз рисунок рассматривался как *целое*, что явно не является случайностью. Рисунки крепостей как бы подправляли действительность – абрис стен не укладывался в одну из приведенных схем, его «дополняли» до нее высотой зданий, отдельными деталями, даже на наш взгляд несущественными – флагами, элементами пейзажа и пр.

К городам, крепостям, острогам нельзя относиться только с позиций рационализма. При возведении оборонительных сооружений кроме

простоты, условий использования материалов, эффективности ведения боя и организации защиты, важны были и другие принципы. Один из них относится к духовной сфере. Не нужно забывать, что закладка любого здания или поселения рассматривалась людьми как важнейший акт творения. Дело человеческих рук должно было быть освящено свыше, поскольку тем самым оно получало надежное сверхъестественное покровительство, а «чужое» становилось «своим». Каноны православия не являются исключением, поскольку предусматривают особый чин закладки сооружений.

Возможно, в русской изобразительной культуре, передающей на бумаге образы реальных объектов, закрепилось особое, неутилитарное понимание пространства, освоенного людьми. Одни из первоначальных поселений русских в Сибири – остроги рисовали так, что их изображение вписывалось в квадрат, хотя обрисок крепостных стен, ограничивающих поселение, мог быть самым различным. Существовали ли в XVI–XVII вв. значимые идеи, могущие стать основой для подобной геометрической интерпретации поселений? Ответ стоит поискать в самой основе духовной жизни русских средневековья – в канонах православной веры.

В Библии сказано: «...показал мне великий город, святый Иерусалим, который нисходил с неба от Бога... Он имеет большую и высокую стену... Город расположен четырехугольником, и длина его такая же, как и ширина... длина и ширина и высота его равны...» (Откр., 21: 10, 12, 16). А ведь, по сути, это и есть описание города, которое передается в чертеже на бумаге в форме квадрата. В зарубежном искусстве город Иерусалим даже первой половины XVI в. изображался таким образом, что его чертеж или рисунок можно было заключить в квадрат. Примером является зарисовка Фра Бернардино Амико [Bagatti, 1953, с. 32].

Образ Иерусалима присутствовал постоянно в православном сознании благодаря текстам и песнопениям ежедневного богослужения. Связь России с городом свидетельства Воскресения Господня, Его Живоносного Гроба осуществлялась в молитвенном предстоянии перед святыней и в освященных ею реликвиях, привозимых на Русь. В эпоху позднего средневековья возникает стремление создать подобие всего Иерусалима или его святых мест, сделать их присутствие на Русской земле зримым. Идея Небесного града после побе-

ды над Казанским ханством нашла свое воплощение в архитектурных образах. Архитектурный замысел московского собора Покрова на Рву, более известного как храм Василия Блаженного, включает воплощение образа Небесного града – Горнего Иерусалима [Ильин, 1980, с. 70], а также реалии земного Иерусалима – Сионского храма [Брунов, 1988, с. 216–236]. Некоторые исследователи указывают на связь архитектуры собора с образом Небесного храма из ветхозаветных чтений на Покров Богородицы [Kampfer, 1976, р. 195], другие видят в нем образ земного Иерусалима, соединенный с образом Храма Гроба Господня [Баталов, Вятчанина, 1988].

Достоверно известно, что строительство Покровского собора внесло изменения в чин «хождения на осяти» в Неделю вай. Шествие, совершившееся до его возведения по территории Кремля, с 1560-х гг. стало происходить от Успенского собора к Покровскому, который в контексте нового чинопоследования олицетворял собой Иерусалим [Баталов, 1994]. Известно также, что это отразилось и в назывании храма «Иерусалимом», о котором сообщали иностранные путешественники в XVI–XVII вв. [Бусева-Давыдова, 1988, с. 40–51].

Создание символического изображения евангельского града кажется закономерным для эпохи митрополита Макария и для всего русского искусства XVI–XVII вв. Именно в этот период иконописцы пытаются изображать неизобразимое, воплощать в видимых образах незримое, умопостижаемое. То же происходит и в случае с архитектурным произведением – Покровским собором, созданным в большей степени по законам скульптуры, нежели архитектуры, что, вероятно, вызвано стремлением придать его формам значение знака [Баталов, 1994, с. 169]. В описанном культурном контексте понятен принцип изображения «по схеме квадрата» острогов, которые мыслились как земные отражения библейского Иерусалима. Воспроизведение в каждом новом поселении идеального, божественного града освящало действия русских землепроходцев на новоприобретенной сибирской территории.

Что же касается изображений поселений, вписываемых в прямоугольники, то в них можно усмотреть влияние действительности, показывающей, что, имея ядро, подобное Горнему Иерусалиму, реальные города развиваются, изменяются, расрут, увеличиваясь, однако, согласно определен-

ной закономерности. Еще одной версией «схемы прямоугольника» может являться пока еще не найденное геометрическое выражение одной из идей веры или искусства. Можно заметить, что при наложении на прямоугольник квадратов получается неправильный шестиугольник – фигура, являющаяся в русской культуре семантически нагруженной.

Как и всякий источник, изображения XVI–XVII вв. русских острогов и городов в Сибири имеют свои достоинства и недостатки. Являясь условностью, они, тем не менее, верно передают строительные реалии, для уточнения которых необходимо использовать другие данные, например росписи или результаты археологических раскопок. Невозможно отрицать высокую значимость для людей создаваемых ими поселений. Закономерно связана с непосредственным освоением пространства его символическая трактовка. Очевидно, что в принципах построения изображений нашли отражение основополагающие для православных идеи Небесного и земного Иерусалима, поддержаные практической деятельностью. Совмещение в одном изображении планов и фасадов зданий, сооружений крепостей позволило достигнуть «унификации», которая свела все их многообразие фактически к двум схемам – квадрата и прямоугольника, а также к их сочетанию, что вполне отвечало представлениям об «идеальном» городе.

Список литературы

- Баталов А.Л.** Гроб Господень в замысле «святая святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. – М.: Наука, 1994. – С. 154–171.
- Баталов А.Л., Вятчанина Т.Н.** Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII вв. // Архитектурное наследство. – М., 1988. – Вып. 36. – С. 22–42.
- Брунов Н.И.** Покровский собор. – М.: Искусство, 1988. – 380 с.
- Бусева-Давыдова И.Л.** Об изменениях облика и названия собора Покрова на Рву // Архитектурное наследие Москвы. – М., 1988. – С. 40–51.
- Гольденберг Л.А.** Семен Ульянович Ремезов, сибирский картограф и изограф. 1642 – после 1720 г. – М.: Наука, 1965. – 263 с.
- Гольденберг Л.А.** Изограф Земли сибирской. Жизнь и труды Семена Ремезова. – Магадан: Кн. изд-во, 1990. – 400 с.
- Гольденберг П.И.** Загадка «Петрова Чертежа» – первого русского плана // Наука и жизнь. – 1968. – № 8. – С. 51–53.
- Забелло С., Иванов В., Максимов П.** Русское деревянное зодчество. – М.: Гос. изд-во Акад. арх. СССР, 1942. – 283 с.
- Ильин М.А.** Русское шатровое зодчество: Памятники середины XVI в.: Проблемы и гипотезы, идеи и образы. – М.: Искусство, 1980. – 143 с.
- Катионов О.Н.** Обь-Иртышское междуречье на картах Сибири // Этнографо-археологические комплексы: Проблемы культуры и социума. – Новосибирск: Наука, 2002. – С. 82–85.
- Bagatti B.** Fra Bernardini Amico // Plans of the Sacred edifices of the Holy Land. – Jerusalem, 1953. – С. 20–35.
- Kampfer F.** La concezione teologica ed architettonica della cattedrale «Vasiley Blazenny» a Mosca // Arte Lombarda, nuova serie. – 1976. – № 44/45. – Р. 192–210.

О.А. Митъко, Е.В. Уханов

*Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия*

**«УХОДЯЩАЯ НАТУРА»:
ТРАДИЦИОННЫЕ ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ОГНИВА
ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ В ХХI ВЕКЕ***

Начиная со скифского времени наиболее ярким и выразительным дополнением костюма народов Сибири и Центральной Азии был пояс – один из элементов материальной культуры, различные модификации которого хорошо прослеживаются по археологическим материалам. Конструктивные изменения пояса отражают определенные периоды в истории скотоводческих народов, а его декоративное оформление служило культурным маркером, фиксирующим место индивида в социуме.

Для кочевников, ведущих мобильный образ жизни, особое функциональное значение имела поясная гарнитура с креплениями для различных и крайне необходимых в повседневной жизни предметов и орудий. Археологические источники эпохи средневековья содержат данные, позволяющие реконструировать поясные наборы самых разных типов, включая и пояса с подвесными сумочками.

В погребальных памятниках древнетюркского времени фиксируются оригинальные по форме и орнаментации огнива [Митъко, 2013]. Традиция подвешивать на пояс кресальные сумочки просуществовала у народов Южной Сибири и Центральной Азии около полутора тысячи лет и к концу XIX в. достигла своего апогея.

В литературе отмечалось, что огнива тюрко-монгольского типа этнографического времени генетически связаны с древнетюркскими огневыми приборами [Кызласов, 1960, с. 156]. Насколько нам известно, эта точка зрения не ставилась

под сомнение. Однако между раннесредневековой (древнетюркской) моделью, в которой цельнометаллическое орнаментированное кресало подвешивалось к поясу либо вкладывалось в подвесную сумку, и тюрко-монгольской моделью, в которой кресало в форме стальной пластины прикреплялось к нижней части кожаной сумки, лежит длительный временной отрезок развитого средневековья. Для этого хронологического периода можно привести крайне ограниченное количество фактических данных, позволяющих лишь наметить основную линию развития типогенеза средневековых огневых приборов [Митъко, 2012].

По сведениям этнографии, монгольская одежда подпоясывалась матерчатым поясом, который обматывали вокруг талии. Мужчины к такому поясу на специальных кожаных петлях подвешивали поясной набор (*хэт/хэтэ*) – огниво с кремнем в специальной сумочке, богато отделанной по коже орнаментированным металлом и нож в ножнах, вместе с которым часто хранились и палочки для еды [Викторова, 1987, с. 109]. Под этим же названием кресальные сумочки известны у бурят [Бабуева, 2004, с. 121] и у тибетцев (*кетэ*) [Козлов, 1949, с. 180]. У алтайцев за огнивами закрепился термин *отык* [Потапов, 1951, с. 24; Алтайский национальный костюм, 1990, с. 12], у хакасов – *отых* [Сунчугашев, 1979, с. 126], у тувинцев – *оттук* [Вайнштейн, 1974, с. 97], у якутов – *кыалык* [Гуревич, 1977, с. 129].

В состав пояса для повседневной одежды скотоводов и охотников входили довольно простые по декору и грубые по качеству отделки и используемых материалов огнива. Их мог сделать

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

практически любой взрослый мужчина, знакомый с основами слесарного и шорного дела: достаточно было куска кожи и подходящей по размерам стальной пластины. Судя по образцам из музейных коллекций, в сельских районах Тывы огнива домашнего производства изготавливали вплоть до середины XX в. Столь длительное бытование в повседневной жизни подобных повседневных бытовых приборов можно объяснить тем, что они были оптимально приспособлены к местным природным условиям и хозяйственной деятельности.

Социально-статусные, богато орнаментированные престижные огнива, утратили функциональное назначение гораздо раньше, но, став часть праздничного национального костюма, сохранили свое место и роль в традиционной культуре. Их изготавливали монгольские, бурятские и тувинские дарханы – универсалы умевшие выполнять как кузнецкую, так и тонкую ювелирную работу. Уже к концу XVIII в. в Южной Сибири и Центральной Азии существовало высокохудожественное кузнечное и ювелирное ремесленное производство и местные мастера-серебряники, изготавливавшие традиционные для кочевого быта вещи по определенному технологическому стандарту [Boyer, 1952, р. 158–168; Кочешков, 1979, с. 29].

Однако начиная со второй половины XIX в. их продукция уже с трудом конкурировала с русскими и китайскими товарами. Д. Каррутерс, путешествовавший в 1910 г. по Туве и Монголии, отмечал, что нож на поясе сойота мог быть русский, кремень и огниво монгольские, а трубка китайская [1914, с. 232].

Известно, что во вторую половину XIX в. Цинская империя вступила в обстановке сильнейшей хозяйственной разрухи, ставшей последствием опиумных войн, крестьянских выступлений и восстаний национальных меньшинств. Особенно сильно пострадали металлургическая и металлообрабатывающая отрасли, не выдержавшие конкуренцию с дешевыми фабричными европейскими изделиями. Это привело к сокращению общего объема кустарного производства, включая и скобяной промысел [Стужина, 1970]. Возможно, с этими кризисными экономическими явлениями было связано то, что китайские мастера стали работать по заказам монголов. Некоторых мастеров приглашали на всю зиму в стойбища, где они изготавливали на заказ любые украшения [Чвыры, 1986, с. 212–213]. Через Кяхту и Северо-Западную

Монголию богато орнаментированные металлическими накладками из различных металлов, включая золото и серебро, огнива тюрко-монгольского типа попадали в Забайкалье и Южную Сибирь. Свою роль сыграло распространение табакокурения: китайские трубки и курительные принадлежности пользовались популярностью далеко за пределами Китая.

Помимо наличия палочек для еды на ножах ножей, составляющих единый стилистический ансамбль с огнivами, китайское влияние прослеживается в декоративном оформлении огнив. Причем ряд характерных признаков (клейма на боковых металлических обкладках, иероглифы на ударных лезвиях и устойчивые фразеологические словосочетания, вписанные в орнамент) указывают на изготовление огнив китайскими мастерами, ориентировавшимися на стандартные формы и орнаментальные мотивы, популярные в среде кочевого населения. Особенно выделяются кресальные сумочки с органично вписанными в орнамент устойчивыми фразеологическими словосочетаниями [Митько, Ступан, 2011, с. 92–94].

В XX в. изготовлением огнив также занимались мастера по художественной обработке металлов. В советское время в Забайкалье с их творчеством связано формирование направлений, школ и центров декоративно-прикладного искусства. В силу большого разнообразия и богатства стилей, эстетических вкусов и индивидуальных технических приемов в отделке деталей, вышедшие из рук мастеров-ювелиров прошлого века изделия слабо поддаются типологии. Однако при всем разнообразии художественных направлений неизменным было стремление передать элементы семантически насыщенного древнего орнамента, в котором преобладали зооморфный, растительный, геометрический и эпиграфический (во многом под влиянием китайских оригиналов) мотивы [Соколова, Бадмаева, 1971, с. 6–7; Кочешков, 1979, с. 28–29; Тумахани, 1974, с. 61]. Благодаря творчеству художников по металлу, в украшении бытовых по своему функциональному назначению огневых приборов сохранилась образная знаково-кодовая система, позволяющая считать их предметами с наивысшим семиотическим статусом.

К сожалению, за прошедшие годы огнива как яркое явление материальной и духовной культуры тюрко и монголоязычных народов не стали предметом отдельного комплексного исследования. Специально они не изучались, в лучшем случае

рассматривались лишь как приложения к национальному костюму, либо в качестве образцов декоративно-прикладного творчества.

Сложные политические и социально-экономические процессы конца прошлого и начала нынешнего века привели к двум противоположным процессам. С одной стороны к росту национального самосознания и возрождению духовных и нравственных ценностей традиционных культур, а с другой – к «вымыванию» из пространства «живой культуры» предметов подлинной старины.

С начала нового века наблюдается расширение рынка антиквариата не только за счет археологических предметов, но и этнографических, в том числе и крайне интересных, с точки зрения научного изучения, огнив тюрко-монгольского типа. Не претендуя на полноту охвата и глубину анализа столь сложной темы, стоит отметить, что этот процесс начался не в XXI в., но с его началом он приобрел, как, например, на территории Монголии, ускоренный характер.

В процессе работы над темой автору данной публикации удалось просмотреть несколько сотен экземпляров огнив тюрко-монгольского типа из частных коллекций, иллюстрированных каталогов европейских и китайских музеев, в ходе обработки этнографических коллекций отечественных музеев. Но основной массив данных был получен при знакомстве с современным монгольским (г. Улан-Батор) и китайским (города Синьцзян-Уйгурского автономного района) рынком антиквариата. На протяжении последних двух десятилетий можно отметить развитие тенденции к увеличению количества огнив, как в официально существующих и разрешенных государством торговых центрах, так и на черном рынке. К сожалению, масштабы покупки их антикварными магазинами, как и объемы продаж, оценить в полном объеме не возможно.

Для монголов огниво является не только принадлежностью национального костюма, но и семейной реликвией. На такие праздники, как, например, Цаган-сар, его не только одевали на пояс, но и вывешивали на самое видное и почетное место в юрте. Для современных городских жителей Монголии огнива являются своеобразной памятью о своих предках. По устным сообщениям некоторые образцы хранятся в семьях с 30-х гг. XIX в. (информатор Н. Эрдэнэ-Очир).

Увеличение городского населения, изменение социальной структуры общества и экономических отношений, образа жизни и традиционного быта,

включая практически повсеместный переход на ношение одежды европейского образца, привели к тому, что население стало продавать предметы старины, особенно изготовленные из драгоценных металлов. В МНР подобные семейные реликвии не включены в состав предметов культурного наследия, имеющих историческое, художественное и научное значение и разрешены к продаже и вывозу за границу.

По сравнению с музеиными собраниями огнив, антикварные коллекции монгольских *хэте* намного богаче и разнообразней. Как правило, они относятся к XVII–XIX вв., украшены тонким декоративным орнаментом, оригинальными и редко встречающимися художественными композициями с тщательной проработкой деталей. Для большинства выставляемых на продажу экземпляров характерна хорошая сохранность.

При этом антикварные коллекции не постоянны, быстро меняются, не документированы и, что самое главное, не доступны для исследователей. Часто продавцы, понимая, что имеют дело не с потенциальным покупателем, а «любителем старины», придерживаются принципа: «смотреть можно, руками – нельзя» (хотя автору данной статьи в ряде случаев удавалось обойти этот принцип). В силу этого огнива не поддаются систематическому изучению по определенной методике, принятой в научных исследованиях. Знакомство с огнivами из коллекций антикварных магазинов может носить лишь беглый и самый поверхностный характер. В лучшем случае – это фотофиксация и самое поверхностное описание.

Пользуясь терминологией, применяемой в кинематографе и визуальной антропологии, можно сказать, что в настоящее время огнива тюрко-монгольского типа это «уходящая натура», исчезающая стремительно, буквально на глазах. Единственным сдерживающим фактором является высокая, рассчитанная на западных коллекционеров и туристов рыночная цена – от нескольких сотен до нескольких тысяч долларов за комплект огнива с ножом в ножнах.

В наше динамичное время частные и антикварные коллекции в качестве феномена современной культуры являются собой объективную данность, которую следует учитывать в исследовательской работе. И в этой связи опыт изучения таких специфических предметов, как депаспортизованные огнива тюрко-монгольского типа, нуждается в обобщении и развитии.

Список литературы

- Алтайский** национальный костюм. – Горно-Алтайск: Алт. кн. изд-во, 1990. – 96 с.
- Бабуева В.Д.** Материальная и духовная культура бурят: учеб. пособие. – Улан-Удэ: [б.и.], 2004. – 228 с.
- Вайнштейн С.Я.** История народного искусства Тувы. – М.: Наука, 1974. – 224 с.
- Викторова Л.Л.** Монгольские фонды Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого // Корейские и монгольские коллекции в собраниях МАЭ. – Л.: Наука, 1987. – С. 103–120.
- Гурвич И.С.** Культура северных якутов-оленеводов. – М.: Наука, 1977. – 248 с.
- Каррутерс Д.** Неведомая Монголия. – Пг., 1914. – Т. 1: Урянхайский край. – 341 с.
- Козлов П.К.** Монголия и Кам. – М.: Гос. изд-во геогр. лит., 1949. – 439 с.
- Кочешков Н.В.** Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины XX века. – М.: Наука, 1979. – 208 с.
- Кызласов Л.Р.** Таштыкская эпоха в истории Хакасско-Минусинской котловины. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1960. – 198 с.
- Митъко О.А.** Поясные кресальные сумки центрально-азиатских кочевников в развитом средневековье // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. – Улан-Батор: Изд-во Монгол. гос. ун-та, 2012. – Вып. 3; т. 2. – С. 387–392.
- Митъко О.А.** Металлические кресала древнетюркского времени с территории Южной Сибири и Центральной Азии // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири: мат-лы IV Междунар. науч. конф. – Чита: Забайкал. гос. ун-т, 2013. – Ч. II. – С. 65–72.
- Митъко О.А., Ступан Ю.С.** Огниво с китайской надписью // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2011. – № 4. – С. 90–95.
- Потапов Л.П.** Одежда алтайцев // Сб. МАЭ. – 1951. – Т. 13. – С. 5–59.
- Соктоева И.И., Бадмаева Р.Д.** Бурятский художественный металл. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1971. – 83 с.
- Стужина Э.П.** Китайское ремесло в XVI–XVIII веках. – М.: Наука, 1970. – 264 с.
- Сунчугашев Я.И.** Древняя металлургия в Хакасии. Эпоха железа. – М.: Наука, 1979. – 192 с.
- Тумахани А.В.** Бурятское народное творчество. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1974. – 112 с.
- Чвирь Л.А.** Сравнительный очерк традиционных украшений уйгуров и соседних народов Центральной и Средней Азии // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. – М.: Наука, 1986. – С. 211–250.
- Boyer M.** Mongol Jewelry: Researches on the Silver Jewelry Collected by the First and Second Danish Central Asian Expeditions under the Leadership of Henning Haslund-Christensen 1936–37 and 1938–39. – København: National museets skrifter, Ethnografisk Raekke, 1952. – 223 p.

А.В. Новиков¹, А.А. Бондарева²

¹*Институт археологии и этнографии СО РАН
Новосибирск, Россия*

²*Новосибирский государственный педагогический университет,
Институт искусств,
Новосибирск, Россия*

СЕВЕРНЫЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ СТИЛЬ И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ «НЕТРАДИЦИОННОГО» ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ХАНТЫ*

«Нетрадиционное» искусство ханты – это область художественного творчества, которая сформировалась на основе собственных культурных традиций, но явно под более или менее сильным влиянием инокультурных (прежде всего европейских, академических) художественных школ, не свойственных традиционной культуре ханты. Этот феномен уже получил свое обозначение в искусствоведческой литературе как «северный стиль».

Понятие *северный стиль* введено в научный оборот в 1940-х гг. [Северный изобразительный стиль..., 2002, с. 12], хотя возникло намного раньше. С.В. Иванов выделял несколько видов тематических изображений у народов угорской группы, среди них нам особо интересно картинное письмо (пиктография). Пиктограммы, вырезанные ножом на стволах деревьев или нарисованные карандашом на стенах дома, подробно и реалистично изображают быт, сцены охотничьего и рыболовного промыслов, животных и птиц (рис. 1) [Иванов, 1954, с. 20–24]. Интересно, что во всех описанных случаях отсутствует какое-либо обозначение земли или фона. Возможно, под землей подразумевалась сама плоская поверхность, на которой делались изображения.

Необходимо отметить, что представления угров об изображении земли соответствует представлениям детей до 7-8 лет. Землей мыслится плоскость

листа или его край. Земля как часть изображения на рисунках появляется при получении первых знаний по изобразительному искусству. Однако обозначение поверхности земли как границы миров в трехчленной системе угорского традиционного мировоззрения иногда встречается на культовых предметах, например шаманских бубнах.

Очень интересны так называемые шторы, описанные В.Н. Чернецовым [1949] и К.А. Большевой [1949]. Изображения, писанные по миткалю, повествуют о жизни и быте хантов и манси (рис. 2). Поступили эти шторы в Русское географическое общество в 1849 г. Кроме них в Русское географическое общество в 1855 г. поступала еще и картина размером около 150 × 150 см, писанная масляными красками и изображающая ярмарку в Березове. Картина также имеет подпись Николая Шахова [Чернецов, 1949, с. 7].

Данное явление – шторки или декоративные панно – видятся нам как попытка сохранить собственную этнокультурную самобытность, но с помощью изобразительных средств (технических и композиционных) прошлого населения.

Следующим этапом развития стало начало работы Художественных мастерских Института народов Севера в Петербурге в 1920-е гг. [Северный изобразительный стиль..., 2002].

Отличительными чертами северного стиля в живописи и графике 1920–1930-х гг. являются плоскость, декоративность, этнографическая точность изображений.

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

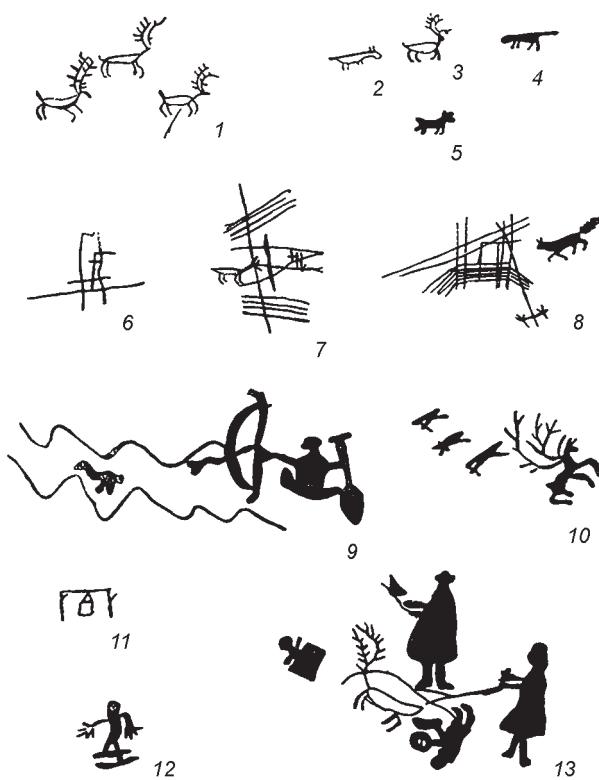


Рис. 1. Изображения на деревьях. Ханты
(по: [Иванов, 1954]).

Особыми вехами в развитии северного стиля стало творчество представителей ханты Митрофана Тебетева и Геннадия Райшева. М. Тебетев (рис. 3) первым ввел в северный стиль линейную перспективу, начал писать натюрморты с национальными предметами быта и сюжетные композиции. Он осознанно стал национальным художником, передающим быт среднеобских ханты [Тебетев, Федорова, 2005].

Геннадий Райшев стал художником-космистом. Его работы не цитирование национального быта, а попытка описать духовную составляющую жизни, ощущение от нее через абстрактные образы духов, героев сказок и легенд [Геннадий Райшев..., 1998; Северный изобразительный стиль..., 2002; Лазарева 2001а, б; 2002; 2003а, б].

В настоящее время нам известно еще около 20 художников ханты, занимающихся изобразительным искусством и скульптурой. О некоторых из них мы здесь расскажем более подробно.

Любовь Горячевских (1965 г.р.) (рис. 4). В творчестве этой художницы преобладают две основные темы – это природа родного края и люди. Работы Л. Горячевских этнографически точны,



Рис. 2. «Шторы» с изображениями, повествующими о жизни и быте хантов и манси (по: [Чернецов, 1949]).

нередко можно встретить хорошо прописанную орнаментированную одежду, предметы быта («Своя ноша», «Яшка – фартовый мужик», «Хозяйка тайги», «Рыбак») [Мартемьянова, 1999]. Среди работ художника Юрия Гришкина (1956 г.р.) и пейзажи, и бытовые композиции, как и у Л. Горячевских. Однако на его полотнах люди, прежде всего, участники какого-либо действия, образ самих героев обычно не важен и обобщен; в изображении одежды, почти не встречаются детали, украшения орнаменты.

Анатолий Гришкин (1962–2000 гг.) – сюрреалист, художник-лирик, философ. Автор часто умышленно разрушает трехмерное пространство. В его картинах просматривается философия национальных традиций. Например, на его работе в стиле сюрреализма «Мираж» (рис. 5).

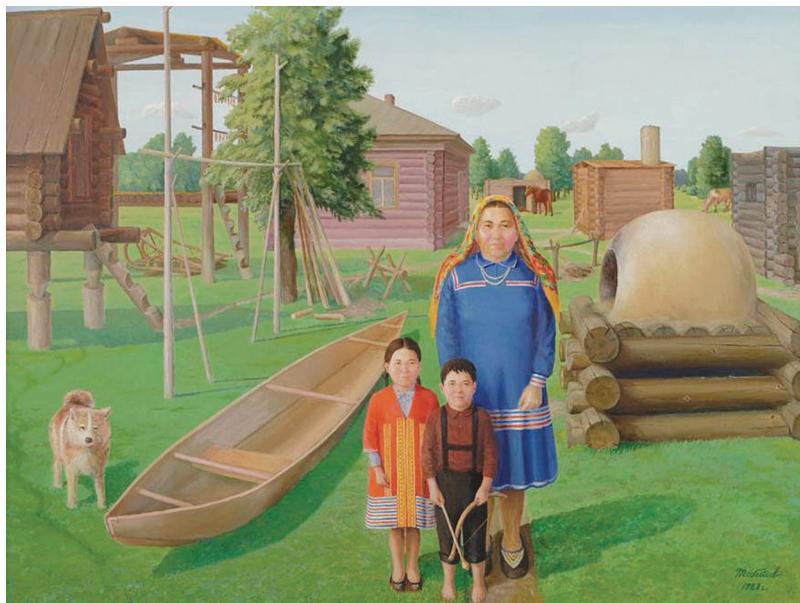


Рис. 3. Ожидание. М.А. Тебетев, 1983 г. Холст, масло.
95 × 124 см (по: [Тебетев, Федорова, 2005]).

Практически все вышеназванные авторы – самодеятельные художники. Профессиональными художниками являются Генадий Райшев и Евгений Шелепов.

На сегодняшний день в ХМАО – Югре создана и работает система профессионального художественного образования – Центр искусств для ода-



Рис. 4. Охотничье зимовье. Л.Е. Горячевских, 1996 г.
Холст, масло. 60 × 60 см. Фото предоставлено
Научно-исследовательским институтом угроведения.

ренных детей Севера (общеобразовательная школа и колледж) и Ханты-Мансийский институт дизайна и прикладных искусств – филиал Уральской государственной архитектурно-художественной академии.

Е. Шелепов с 2005 г. ведет активную выставочную и социально-культурную деятельность. Интересен, всегда гармоничен колорит в его работах, стиль самого письма: предметы словно утопают в фоне, контуры размыты, не четки, создается ощущение мерцания воздуха вокруг них («Старый дом», «Вода», «Банька» и др.).

Таким образом, северный изобразительный стиль сегодня имеет четыре основных направления:

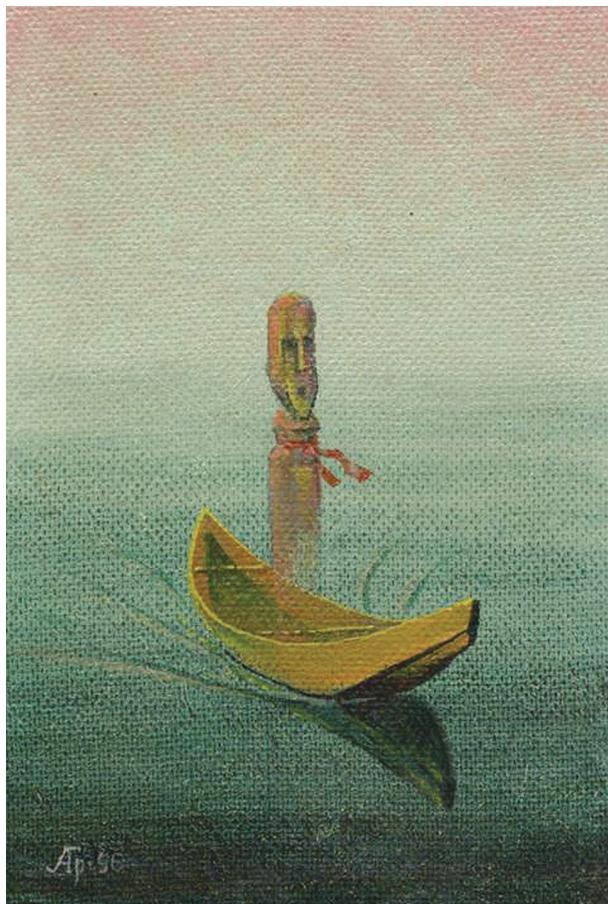


Рис. 5. Мираж. А. Гришкин, 1996 г. Масло, оргалит.
30 × 20 см. Фото предоставлено Научно-исследовательским
институтом угроведения.

примитивизм, реализм, сюрреализм и абстракционизм. Каждое из них в современном мире приобрело отдельное развитие на этапе с середины XIX и до начала XXI в. Возможно, в симбиозе национальных традиций и академического образования – будущее северного стиля.

Список литературы

Большева А.В. Стилевые основы композиций панно Н. Шахова из коллекции МАЭ // Сб. МАЭ. – 1949. – Вып. 10. – С. 34–38.

Геннадий Райшев. Живопись. Графика / сост. Н.Н. Федорова. – М.: Изд. журнала «Наше Наследие», 1998. – 144 с.

Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // Тр. Ин-та этнографии им Н.Н. Миклухо-Маклая. Нов. сер. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. XXII. – 839 с.

Лазарева Л.Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001а. – Ч. 1: Экспозиция «Страна Югория». – 98 с.

Лазарева Л.Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2001б. – Ч. 2: Экспозиция «Зеленая Вселенная». – 116 с.

Лазарева Л.Г. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседа в мастерской художника. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2002. – Ч. 3: Экспозиция «Югорская легенда». Экспозиция «Человек. Земля. Космос». – 193 с.

Лазарева Л.Г. Женские образы в творчестве художника Г.С. Райшева. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2003а. – 48 с.

Лазарева Л.Г. Земля Сибирская в творчестве художника Г.С. Райшева: Живопись, графика из фондов учреждения Ханты-Мансийского автономного округа «Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева». – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2003б. – 48 с.

Мартемьянова И.Ю. Любовь Горячевских. Живопись (буллет персональной выставки). – Нефтеюганск: [Нефтеюган. тип.], 1999. – 1 с.

Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е годы / сост. Н.Н. Федорова. М.: Изд. журнала «Наше Наследие», 2002. – 128 с.

Тебетев М.А., Федорова Н.Н. Лохтоткуорт. – Тюмень: Тюмен. дом печати, 2005. – 112 с.

Чернецов В.Н. Быт хантов и манси по рисункам XIX в. // Сб. МАЭ. – 1949. – Вып. 10. – С. 7–33.

А.П. Самар

Институт истории, археологии и этнографии
народов Дальнего Востока ДВО РАН,
Владивосток, Россия

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УЙЛЬТА (ОРОКОВ) САХАЛИНА

Искусство ороков представляет собой слияние разнообразных традиций, среди которых более очевидны низнеамурские и тунгусские корни. Такое обобщение близких, но различающихся культурных традиций позволило орокам создать на стыке культур неповторимый, оригинальный орнамент. Уйльта разделены на две группы – северную и южную; появление территориальных и этнокультурных особенностей и разнообразные культурные связи отразились на своеобразии традиционного искусства.

Орнамент ороков сохранил очевидные черты эвенкийского влияния, что нашло отражение в северном типе орнамента с обилием геометрических мотивов. Будучи рыболовами, морскими охотниками, оленеводами и охотниками, собирателями тайги, они широко используют в качестве материала для пошива одежды и орнаментирования рыбью кожу, шкуры нерпы, усы сивучка, в вышивке и мозаике – темный и светлый мех оленя, олений волос и сухожильные нитки [Историко-этнографический атлас..., 1961, с. 377]. Белый собачий мех использовался в тех случаях, когда отсутствовал олений [Васильев, 1939].

Традиция украшать орнаментом изделия из ткани, меха и кожи стала неотъемлемой частью декоративно-прикладного искусства уйльта. Ровдуга, рыбья кожа, белый олений или лосиный волос, внутренняя пленка лосиной или оленевой аорты, сухожильные нитки служили основой для орнамента ороков. Эти материалы поставляли традиционные виды деятельности ороков: оленеводство, охота и рыболовство. Собирательство помогло орокам оценить природные качества раститель-

ного сырья для изготовления утвари из древесной коры, корневищ, лозы, позволило раскрыть рецепты приготовления растительных красителей для окрашивания ткани, кожи и бересты.

Одна из отличительных черт искусства амурских и сахалинских мастерниц – вырезание узоров на специальной доске *худэ(н)* [Кочешков, 1995, с. 142] (рис. 1). Для резьбы на ней орокские мастерицы использовали нож *гисуру*, для тиснения – кривой костяной нож *пэсикку* (*пэсипу*), женский костяной нож *јавраку* (*јураку*) [Справительный словарь..., 1975, с. 154, 296]. Мастера для нехитрых операций пользовались обушком рукояти, тыльными сторонами клинка и пр. Нередко рукоятки ножей *гесю* *посене* причудливо украшались орнаментом (рис. 2). Материалом для шаблонов, заготовок орнамента традиционно использовали бересту. Этот материал обладал достаточной прочностью и долговечностью – часто орнаменты на одежде были идентичны узорам на изделиях из бересты (рис. 3). Для составления сложных комбинаций из тканей разных окрасок орохи использовали различные цвета: *силэи* (~*силэи*) – розовый, оранжевый; *сагари* (~*сари*) – черный [Кочешков, 1995, с. 56, 85]; *н’оог’до* – зеленый, синий, голубой [Справительный словарь..., 1975, с. 602].

Для женского халата из рыбьей кожи *аороми* (*аруми*) вырезали фрагменты орнамента. Верх голенища праздничной обуви украшали орнаментом *билэ* (орок.), часто выполненным в смешанном стиле. Стилизованный орнамент на перчатках, выполненный в технике тамбурного шва, повторял очертания кисти, на рукавицах он имел более упрощенные формы (рис. 4).



Рис. 1. Кроильная доска худэн.
ХККМ. Б.н.



Рис. 2. Рукоятки ножей гесю посене.
СОКМ. № 2338-9.



Рис. 3. Берестяной шаблон. МАЭ.
№ 1318-226.



Рис. 4. Перчатки. МАЭ.
№ 1156-43_2.



Рис. 5. Фрагмент орнамента
ниивэлтэ. МАЭ. № 138-88_1.



Рис. 6. Фрагмент орнамента
ниивэлтэ. МАЭ. № 1156-40_2.



Рис. 7. Орокский кумалан.
МАЭ. Б.н.



Рис. 8. Кожаный сосуд.
СОКМ. № 990.

Вышивка оленым волосом *ниивэлтэ* (~*ниивэлтэ*) [Сравнительный словарь..., 1975, с. 551] у ороков Сахалина – сугубо оленеводческая традиция. Примером традиционной вышивки оленым волосом у ороков является фрагмент орнамента на ровдуге (рис. 5). В подобной технике выполнен орнамент на кожаных поясах (рис. 6). У ороков была распространена роспись по ровдуге *дэвэ* [Там же, с. 228]. Ею украшали шаманский костюм, головные уборы. Старинные эвенкийские технические элементы – дуги сочетаются у ороков с орнаментами нижнеамурского типа – спиральями [Иванов, 1963, с. 379]. Орокский кумалан из коллекции Музея антропологии и этнографии РАН выполнен в эвенкийской традиционной форме восьмерки, шкура снята с головы двух оленей, на месте сочленения набран геометрический орнамент из чередующихся светлых и темных фрагментов оленевой шкуры (рис. 7).

Одной из характерных деталей декора эвенкийского происхождения являются меховые и суконные кисточки, кожаные ремешки и фигурно вырезанные ровдужные подвески, которыми украшены сумочки и кисеты [Сем Ю.А., Сем Л.И., Сем Т.Ю., 2011, с. 411]. У ороков, вслед за эвенками, простейшие кисти и бахрома претерпели сложные метаморфозы: от простого элемента декора к сложным стилизованным изображениям животных и рыб, вписанных в орнамент (рис. 8).

Для орокских декоративных элементов на сумочках из рыбьей кожи, коробках и выючных сумах характерны чередующиеся полоски, окрашенные в черный и белый цвет. Изредка встречаются простые и усеченные треугольники – у ороков и нивхов в мозаике из черных и светлых кусочеков рыбьей кожи, у ороков же в мозаике из светлого и темного нерпичьего или оленевого меха на круглых,



Рис. 9. Берестяной сосуд. МАЭ.
№ 1318-11.



Рис. 10. Пояс. МАЭ.
№ 1318-10.



Рис. 11. Поясные
подвески. ХККМ. Б.н.



Рис. 12. Берестяная коробка.
МАЭ. № 36-52ав.

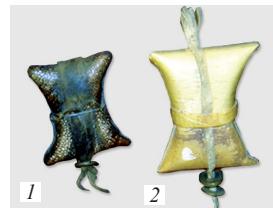


Рис. 13. Коробки. ХККМ. Б.н.
1 – из кожи; 2 – из бересты.



Рис. 14. Ритуальный ковш.
МАЭ. № 1318-1.

обтянутых ровдугой коробках, вьючных ковриках и сумочках [Иванов, 1963, с. 412].

Изделия из бересты у ороков широко использовались в быту. В коллекции Музея антропологии и этнографии РАН сохранились несколько образцов берестяных изделий ороков. Прямоугольная коробка из этой коллекции по краю оплела корнем тальника, стенки сосуда украшены спиралевидным орнаментом (рис. 9). Изделия из бересты широко использовались как атрибут поясной одежды. Пояс – важный элемент комплекса одежды ороков, одна из его особых функций – ношение на нем разнообразных поясных подвесок (рис. 10). Кроме обязательного ножа, к поясу подвешивались разнообразные аксессуары: пороховницы, коробки разного назначения, кисты и т.п. (рис. 11). Поясная двухсоставная берестяная коробка (рис. 12) отличается небольшими размерами, оригинальной конструкцией. Аксессуары в таком стиле широко распространены у народов Амура и Сахалина. Подобные коробочки из кожи осетровых рыб отличались особой прочностью, а присутствие естественных костяных вкраплений на поверхности, изогнутые в тугие спирали уголки коробки вносили дополнительный декор (рис. 13). Направленные друг к другу изогнутые углы короб-

ки говорят о необычайной популярности спирали в амуро- сахалинском искусстве.

В резьбе по дереву у ороков прослеживается влияние эвенкийской и нижнеамурской традиций. Амурские элементы отмечены в орнаменте, канонизированной пластике утвари, ее декоре. Плоские лопасти ложек, сложносоставные ковши, ленточный, спиралевидный орнамент на их ручках – неотъемлемая часть этой культуры. Эвенкийское влияние заметно в деревянной утвари ороков, связанной с оленеводством. Орнамент с кругами, полукругами и вариациями геометрических элементов, бесспорно, является элементом северной традиции. Утварь делится на бытовую и ритуальную. На корытце, хранящемся в Российском этнографическом музее, на боковых выступах нанесен спиралевидный криволинейный орнамент в виде антропоморфной личины хозяина моря Тэому [Сем Ю.А., Сем Л.И., Сем Т.Ю., 2011, с. 43]. Помимо корытцев, орохи широко использовали ритуальные ковши, как у нивхов и ульчей. Неотъемлемыми элементами декора на таких предметах являются скульптурные изображения духов тайги или моря, вписанные в ленточный орнамент. Такие ковши были большими по объему, нередко с лопастью, выступающей вперед лопастью, руко-



Рис. 15. Культовая скульптура.
МАЭ. № 138-23_1.



Рис. 16. Культовая скульптура.
МАЭ. № 138-1_3.



Рис. 17. Оленье седло.
СОКМ. № 2338-2.



Рис. 18. Ременная пряжка. Кость.
МАЭ. № 36-25.



Рис. 19. Ременная пряжка. Кость.
МАЭ. № 138-3917.



Рис. 20. Ременная пряжка. Кость.
МАЭ. № 1156-40_5.



Рис. 21. Игольник. Кость.
МАЭ. № 138-51.



Рис. 22. Игольник. Кость.
МАЭ. № 138-42.

ястью с нанесенным на ней орнаментом и часто с ажурными зооморфными изображениями. Без выраженной символики представлен объемный ковш из коллекции Музея антропологии и этнографии РАН, с носиком для разливания жира, рукоятью со спирально-ленточным орнаментом (рис. 14).

Ритуальная скульптура ороков связана с промысловыми культурами и обрядами жизненного цикла. Парное антропо-зооморфное изображение духа с рыбьим хвостом воплощает человеческую и звериную природу (рис. 15). Более сложный по конструкции образец скульптуры включает подвижный элемент (рис. 16). На Амуре фигуры с неразъемным звеном были связаны с лечебной магией [Самар, 1998, с. 295].

Влияние тунгусов отразилось в декорировании оленевых седел ороков. Неполные концентрические круги и незамкнутые дуги, а также полу круги встречаются на луках детских оленевых седел эмэ у ороков [Иванов, 1963, с. 358] (рис. 17). Геометрическая резьба у ороков на изделиях из дерева называлась *иргами* [Сравнительный словарь..., 1975, с. 218, 304].

Изделия из кости у современных ороков потеряли функциональное и декоративное значение. С.В. Иванов обратил внимание на исчезающие из быта ороков предметы из кости [1963, с. 338]. Яркое проявление этого искусства у ороков – костяные ременные пряжки. На них обычно наносили спиралевидный орнамент, искусно вписанный в контур изделий разных форм. Такие мотивы на плоскости пряжки полностью соотносятся с нижнеамурской культурой (рис. 18–20). Орокский игольник украшен декором в виде спиралевидного орнамента. Дополнительные элементы из кости, служащие ограничителями-блоками, «пробками», украшены геометрическими элементами орнамента в виде коротких и длинных насечек, выстроенных навстречу друг к другу (рис. 21). Второй игольник не перегружен элементами, в сквозное отверстие проренут кожаный ремешок (рис. 22). Игольник украшен спиралевидным орнаментом, состоящим из элементов плетенки и спирали.

Изображение несложных геометрических мотивов на изделиях из кости принадлежит к древнейшей традиции. На немногих костяных



Рис. 23. Деталь упряжи. Кость.
МАЭ. № 138-49.



Рис. 24. Коробка. Кость.
МАЭ. № 138-48.



Рис. 25. Развязыватель узлов. Кость.
МАЭ. № 138-62.

предметах ороков встречаются мелкие точечные углубления или более крупные ямки, расположенные по горизонтали, на одинаковом расстоянии друг от друга [Иванов, 1963, с. 338].

На костяной детали оленевой упряжи чередующиеся завитки служили для фиксирования ремня, кроме того имели декоративное значение (рис. 23). К поясным аксессуарам ороков относится коробка, изготовленная из основания берцовой кости крупного копытного (лося, оленя). При изготовлении изделия пористую сердцевину удалили, и получившуюся полость использовали для хранения инструментов. Коробка украшена спиралевидным орнаментом, состоящим из двух крупных спиралей, заканчивающихся в центре сдвоенным кругом (рис. 24).

К комплексу поясных аксессуаров, кроме берестяных, относились и изделия из кости, так называемые развязыватели узлов. Для них характерно

заостренное шило конусовидной формы, концом которого развязывали узлы на ремнях, веревках. Нередко на рукоять наносили спиралевидный орнамент, свидетельствующий о принадлежности к нижнеамурской культуре (рис. 25).

Таким образом, в орнаментике изделий из кости прослеживаются две традиции – эвенкийская и нижнеамурская. Они в разное время вошли в состав орнамента ороков и стали убедительной иллюстрацией произошедших перемен.

Изделия из металлов у ороков разделялись две основные функциональные группы: украшения и орудия труда. Орнаментированные железные наконечники копий для охоты на медведя и тигра, ножи, женские нагрудные украшения типа гривны и некоторые другие предметы, несмотря на то что стоили довольно дорого, были широко распространены в дореволюционное время.

Особенно богато украшались наконечники копий. Наиболее частыми техническими приемами орнаментации на них были инкрустация и линейная резьба. Мотивы орнамента на изделиях из железа (нивхские и нанайские копья и ножи, орокские шейные украшения) разнообразны. Здесь мы находим «облачные» узоры, четырехлепестковые и более сложные розетки, различные завитки, чешуйки, древовидные узоры, наконец стилизованные изображения рыб, парных птиц и животных. Все эти мотивы близки к нижнеамурским орнаментам [Иванов, 1963, с. 339, 360].

Серебро было распространенным металлом для изготовления серег, браслетов, подвесок. Декорировали серьги *си э* в технике линейной резьбы. Носовая серьга *си элу* была распространена у женщин тунгусо-маньчжуров, форма разомкнутой спирали – ее особенность, один ее конец крепился в перемычке носа [Сем Ю.А., Сем Л.И., Сем Т.Ю., 2011, с. 130]. Среди металлических изделий, бытовавших у народов Нижнего Амура и Сахалина, есть разного рода медные и бронзовые подвески и бляшки, подвески к мужским поясам [Иванов, 1963, с. 343].

Обилие специальной лексики для описания искусства уйльта говорит о богатстве самобытной традиции с яркими проявлениями этнической индивидуальности. Многие элементы орнамента находят свое объяснение в сложных процессах этногенеза, как древних, так и более поздних, а также в культурных связях одних народов с другими [Историко-этнографический атлас..., 1961, с. 376]. Декоративно-прикладное искусство уйльта

раскрывает перед нами гармоничную картину смешения и переплетения элементов художественной культуры разных народов, отражавшую как культурно-исторические, так и этногенетические процессы, происходившие на территории Приамурья и Сахалина в прошлом. Но, тем не менее, основополагающими источниками художественной традиции ороков стали два мощных этнокультурных пласта – нижнеамурский и тунгусский, многие их элементы органично вошли в культуру ороков и были успешно адаптированы, стали сугубо орокскими.

Список литературы и источников

Васильев В.А. Ороки Сахалина. 1939 // Архив МАЭ. К. V. Оп. 41. Д. 14.

Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.).

Народы Севера и Дальнего Востока. – М.; Л.: Наука, 1963. – 499 с.

Историко-этнографический атлас народов Сибири / Под ред. М.Г. Левина, Л.П. Потапова. – М.; Л.: Наука, 1961. – 496 с.

Кочешков Н.В. Декоративно-прикладное искусство народов Нижнего Амура и Сахалина. Проблемы этнических традиций. – СПб.: Наука, 1995. – 150 с.

Самар А.П. Лечебная скульптура нанайцев (середина XIX – начало XX в.) // Историко-культурные связи между коренным населением Тихоокеанского побережья Северо-Западной Америки и Северо-Восточной Азии (к 100-летию Джезуповской Северо-Тихоокеанской экспедиции. Мат-лы междунар. науч. конф.). – Владивосток, 1998. – С. 292–300.

Сем Ю.А., Сем Л.И., Сем Т.Ю. Материалы по традиционной культуре, фольклору и языку ороков. Диалектологический орокско-русский словарь // Тр. Ин-та истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. – Владивосток: Дальнаука, 2011. – Т. XIV. – 154 с.

Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков. Материалы к этимологическому словарю / Отв. ред. В.И. Цинциус. – Л.: Наука, 1975. – Т. I. – 672 с.

Л.В. Татаурова

Омский филиал ИАЭТ СО РАН
Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского
Омск, Россия

ОРНАМЕНТ НА ПОСУДЕ РУССКИХ СИБИРЯКОВ VII–XVIII ВЕКОВ*

Русская керамическая посуда как одна из категорий бытовой утвари сложилась в Сибири в ходе адаптации переселенцев и формирования новой сибирской русской культурной традиции. По формам и типам она не отличалась от керамики европейской части России. Оригинальной была технология изготовления посуды, которая в Сибири вновь прошла все стадии развития гончарного ремесла – от лепной до круговой.

На основе имеющегося археологического материала можно сделать вывод, что самым распространенным типом изделий был горшок. В коллекциях керамики, полученных при исследовании городских слоев, горшки составляют более 90 % от общего количества посуды. Однако анализ городской керамики показывает, что типологическое разнообразие ее минимально, в основном это горшки, корчаги, миски и сковороды. С чем связан этот факт пока неясно, возможно, с широким использованием посуды из других материалов. В селе наблюдается обратная картина – самое широкое типовое разнообразие, причем посуды разного качества – от лепной до гончарной поливной. Но горшок как тип преобладает и в селе. Здесь уместно привести и такие наблюдения: горшки из городских слоев более стандартизированы по морфологии, что хорошо видно, например, по исследованию керамики Тобольска [Селиверсто-

ва, 2011, с. 369–377]. Сельская посуда, вероятно, в большинстве случаев производимая на месте в домашних условиях, в рамках одного типа более вариативна: в размерах, морфологии, форме венчика, орнаменте, технологии изготовления.

Рассмотрим орнаментальные традиции сибирской русской посуды с точки зрения декоративной и технологической функций. В качестве основного источника использованы материалы, полученные автором при раскопках сельских поселений Омского Прииртышья.

В общей массе керамического материала орнаментированной посуды немного, однако имеющаяся коллекция показывает разнообразие орнаментального творчества, разную технику нанесения орнамента и его функции: от декоративной до технологической. В работе мы попытаемся рассмотреть как традиционные композиции, мотивы и элементы, принесенные русскими переселенцами из Европейской России, так и новые, появившиеся в Сибири в процессе адаптации русских к новым условиям, инокультурным влияниям и заимствованиям.

Среди всех типов глиняной посуды наиболее часто орнаментировали корчаги и горшки. И это понятно: как сказано выше, горшки повсеместно были наиболее востребованным типом посуды. Орнамент на них выполнял и технологическую (для повышения качества изделия, т.к. в деревенских условиях пользовались в основном лепной посудой), и декоративную функции. На корчагах**

*Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре», проект «Культура русских в археологических исследованиях: адаптация, трансформация и развитие в условиях Западной Сибири в конце XVI – XVIII веке».

**Большие сосуды горшковидной формы, которые использовали для хранения продуктов, приготовления кваса и пива [Татаурова, 1998, с. 88–123].

орнамент выполнял в большей степени технологическую функцию: его наносили в самом уязвимом для этих сосудов месте – на стыке плечиков и венчика.

По технике нанесения орнамент можно разделить на четыре вида: прочерченный, штампованный, налепной, нарисованный краской. Наиболее распространены два первых вида.

Бессспорно, что часть орнаментов отражает общеевропейский стиль и принесена из Европейской России. Самыми древними мотивами на русской посуде, известными уже в IX–X вв. были каннелюры и «волна», прочерченные по горлышку, шейке или плечикам. Волну Б.А. Рыбаков интерпретировал как идеограмму воды и наполненности сосуда [1948, с. 356]. Вероятно, как дань традиции, русская керамика Сибири в основном орнаментирована в верхней части, реже – вся поверхность до дна (см. *рисунок*).

Каннелюры и волна – наиболее распространенные мотивы, однако нередко волна «превращается» в зигзаг, иногда в сочетании с другими элементами (см. *рисунок*, 1–5, 20–22).

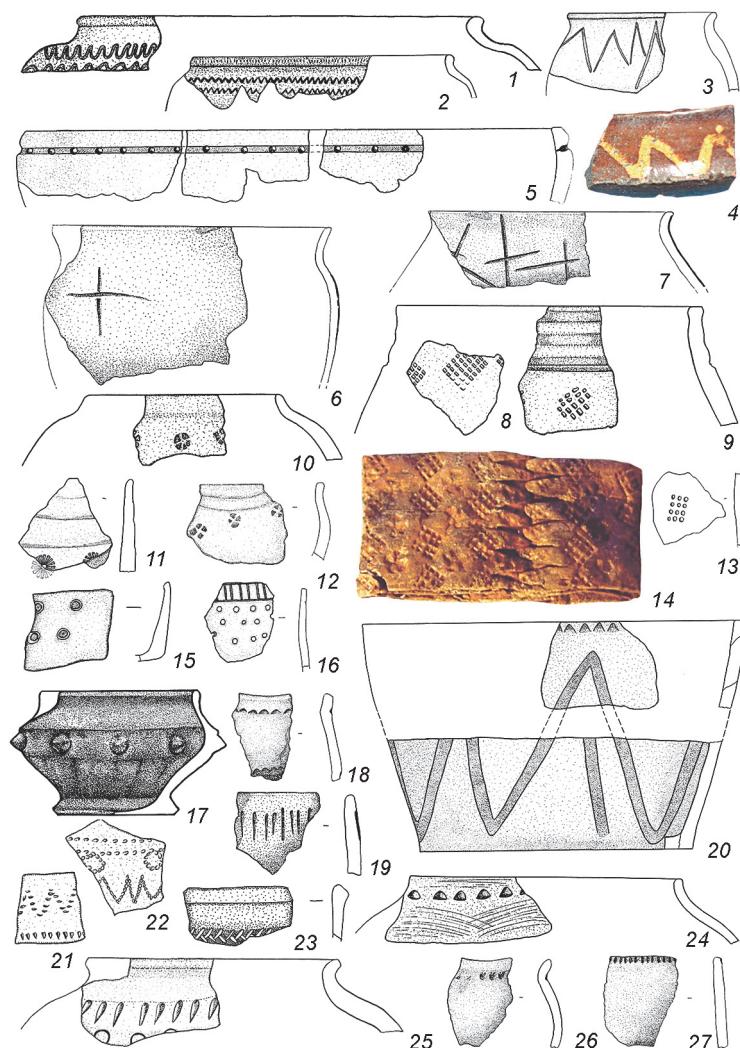
Вероятно, с христианскими традициями связано помещение на посуду креста как орнаментального компонента. Он использовался и как самостоятельный элемент, и в сочетании с другими. На древнерусской посуде крест известен в IX–X вв. [Розенфельдт, 1997, с. 260, 261]. На сибирской посуде крест тоже присутствует (см. *рисунок*, 6, 7).

Кроме этих композиций, в Сибири бытовал орнамент из ямочных вдавлений, который наносили в том числе и с использованием полых птичьих косточек, а также различные фигурные мотивы (см. *рисунок*, 15, 16, 25).

Техника нанесения орнаментов не отличается большим разнообразием. Желобки и волнистые линии выполнялись прочерчиванием, для этого был пригоден любой из рабочих инструментов гончара, например, острый край лопатки, ножа, а также случайные предметы – щепа, палочка и др. Округлые неглубокие вдавления делали закругленным концом палочки, подтреугольные – уголком.

Фигурные штампы делали специально, скорее всего из дерева или кости, и применяли не только при работе с глиной, но и в украшении изделий из других материалов, например бересты. Иллюстрацией этого сюжета можно считать берестяной туесок (см. *рисунок*, 14), найденный на поселении Изюк I (Большереченский р-н Омской обл.), где для орнаментации использовали решетчатый (с округлыми и прямоугольными зубцами) и фигурный (в виде четырехлепесткового цветка) штампы, аналогичные оттиски которых встречены и на керамике с этого памятника. В других случаях решетчатый штамп имел круглые зубцы, а цветки – многолепестковые (см. *рисунок*, 8–13).

На ремесленных керамических изделиях, покрытых поливой, орнамент выполняли краской до нанесения на сосуд глазури.



Русская орнаментированная посуда из сельских археологических комплексов Омского Прииртышья (1–13, 15–27 – глина; 14 – береста).

Отличает сибирскую посуду, на мой взгляд, разнообразие орнаментальных композиций. На имеющемся материале их выделено около 30. Причем к известным элементам добавились новые, заимствованные, видимо, из культуры местного населения или более древних культур.

Издревле люди старались селиться в наиболее благоприятных для жизни местах. Эти места, как правило, содержат культурные слои многих эпох. Русские не были исключением в заселении таких участков. Например, в нижнем горизонте культурного слоя (мощность 2,2 м) русского поселения Бергамак I (Муромцевский р-н Омской обл.) зафиксированы фрагменты керамики почевашской археологической культуры раннего средневековья. Недалеко от деревни Ананьино (памятник Ананьино I, Тарский р-н Омской обл.) располагалось средневековое городище и неолитическое поселение. Таким образом, русские гончары могли копировать элементы орнамента с древней посуды. Как использовали, например, неолитические и раннебронзовые изделия из камня в качестве кресальных и ружейных кремней [Татаурова, Толпеко, 2010].

В заимствованиях можно выделить два направления: элементы орнамента и техника его нанесения.

К новым элементам можно отнести:

- «жемчужник», широко распространенный в орнаментике ранних культур. В русской посуде его немного (см. *рисунок, 17*);

- семечковидные или каплевидные насечки и грубые подтреугольные или аморфные вдавления. Они присутствуют на керамике более ранних эпох, а последние – в большей степени на посуде тарских татар в XVI–XVII вв. (см. *рисунок, 18, 19, 24–27*) [Нижнетарский археологический микрорайон..., 2001]. Встречен мотив, где насечки, в лучших традициях ранних культур, составляют «елочку», идущую по шейке сосуда (см. *рисунок, 23*).

В технике нанесения орнамента можно выделить следующие новшества: использование на-

лепного орнамента, прежде всего при выполнении валиков и «жемчужин». Последние, в отличие от ранней керамики, не выдавливали с внутренней стороны, а прилепляли снаружи; в применении отступающей и накольчатой техники, которая использовалась в оформлении среза венчика. Отступающей палочкой стали выполнять традиционный мотив волны (зигзага), который приобрел своеобразную ажурность (см. *рисунок, 21, 22*), тогда как в большинстве случаев он прочерченный.

Подводя итог, можно сказать, что по типам и технологии изготовления русская посуда в Сибири не отличается от керамики европейской части России, откуда она и гончарное ремесло пришли в наш регион. Ведь до прихода русских Сибирь не знала гончарного круга. Свообразие и оригинальность сибирской посуды заключается в орнаментике – разнообразии композиций и заимствовании некоторых элементов орнамента, техники его нанесения из более ранних эпох и культур сибирских аборигенов.

Список литературы

Нижнетарский археологический микрорайон / П.В. Большаник, А.В. Жук, В.И. Матющенко, С.Ф. Татауров, Л.В. Татаурова, С.С. Тихонов, И.В. Толпеко. – Новосибирск: Наука, 2001. – С. 126–218.

Розенфельдт Р.Л. Домашняя утварь. Керамика // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – М.: Наука, 1997. – 368 с.

Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. – М.: Наука, 1948. – 803 с.

Селиверстова Т.В. Русская гончарная посуда из культурного слоя Тобольска // Культура русских в археологических исследованиях: междисциплинарные методы и технологии. – Омск: Изд-во Ом. ин-та (филиала) Рос. гос. торгово-экон. ун-та, 2011. – 430 с.

Татаурова Л.В. Типология русской керамики (по этнографическим материалам) // Этнографо-археологические комплексы: проблемы культуры и социума. – Новосибирск: Наука, 1998. – Т. 3. – С. 88–123.

Татаурова Л.В., Толпеко И.В. Использование изделий из камня в хозяйственной и бытовой деятельности русских (по материалам комплексов Омского Прииртышья) // Вестн. Ом. ун-та. – 2010. – № 4 (58). – С. 190–198.

Е.Ф. Фурсова

Институт археологии и этнографии СО РАН
Новосибирский государственный университет
Новосибирск, Россия

ТРАДИЦИИ ОРНАМЕНТАЦИИ ПРЯЛОК СИБИРСКИХ КРЕСТЬЯН КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА*

Процесс прядения являлся наиболее трудоемким, занимавшим все свободное время крестьянских женщин и девушек. По этой причине работать на прялке и веретене старались приучить рано, по сообщениям наших информаторов, с пяти–семи лет. Учителями выступали матери и бабушки, которые передавали свои навыки и познания. Вначале детям доверяли только «сучить», т.е. скручивать ладонями «отрепья» (волокно, остававшееся после трепания). Малых детей не отпускали гулять, пока «не напрядят пасмёнку матери», т.е. не выполнят положенно го «урока».

В семьях, имевших недостаток в дочерях, к процессу прядения привлекались и мальчики [Фурсова, 1998, с. 106]. Последние в своем обучении достигали уровня «изгребей» (эта пряжа оставалась после чесания щетью), т.е. пряли нити из толстого грубого волокна для мешков. Во время полевых исследований в селах бывшей Николаевской вол. Барнаульского у. Томской губ. автором отмечены случаи, когда для своей первой одежды – штанов – сын делал пряжу сам.

Чтобы стать обладательницей прялки, девочка должна была пройти с ранних лет определенный путь становления мастерства и являться уже в значительной степени сложившейся мастерицей. Прялка служила символом особого социального положения взрослой девушки, вошедшей в сооб-

щество деревенских праях и показывавшей готовность посещать супрядки**.

Прялки сопровождали женщину на всем жизненном пути: отец или дедушка дарили прялочку в детстве, с прялками приходили девушки и женщины на супрядки, прялку приносила девушка в дом мужа в качестве приданого. Бухтарминские старообрядцы вспоминали, что в годы их молодости прялка считалась лучшим подарком со стороны жениха [Там же]. По количеству и качеству спрятанной нити судили о характере и достоинствах будущей невесты. В песенном фольклоре сохранились слова про рукодельную пряжу, прослыть же «непряхой» считалось в деревне большим по зором. Так, переселенцы из русской старообрядческой среды Белоруссии до недавнего времени хранили «супрядочные» песни, в которых воспевается девушка-пряха. В одной из песен парень обращался к понравившейся девушке с такими словами: «Не моя ли там милая все на супрядках сидит... Ох, сидит, сидит милая, прядет белый кужалек»*** (ПМА, 1993). Исследователи предполагают, что на мифологическом уровне процесс прядения осмысливался как один из способов «творения мира», а спрятанная нить соотносилась с судьбой человека [Афанасьев, 1995, с. 164, 204; Дмитриева, 2009, с. 561; и др.].

***Супрядки* – женский вид помочей (хотя могли приходить и мужчины), на которые собирались нередко несколько десятков женщин, девушек. По окончанию прядения принимавшая селянок хозяйка устраивала угощение.

***Здесь: *кужалек* – белый тонкий лен высокого качества.

*Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-28-00045).

Общая для масленичных катаний идея «плодородия», о которой недвусмысленно высказывались информаторы 1900–1910 гг.р., позволяет интерпретировать донце в качестве мужского символа. В Западной Сибири, как и в Европейской России, в масленичных катаниях использовались не только санки, ледянки, но и донца прялок. В наших специальных работах было показано, что в Сибири этот обычай бытовал в среде российских переселенцев из Рязанской губернии, которые катались на донцах, чтобы «лен уродился» [Фурсова, 1997, с. 131].

Искусствоведы в зависимости от формы лопасти и ножки разделили русские прялки на две группы: древесную и древесно-цветочную [Барадулин, 1988, с. 28]. Т.А. Бернштам, рассматривая напрямую семантику прялки в связи с имитацией «растительного образа» (дерева, цветка или куста), считала, что он конкретизируется в прямой связи лопастки с кроной дерева или цветком, ножки – со стволом или стеблем, донца – с корнем [1992, с. 18].

В комплексе орудий производства домашнего прядения и ткачества второй половины XIX – начала XX в. прялка относилась к числу древнейших. Она служила вспомогательным приспособлением, к которому привязывали кудель. На качество пряжи внешний вид прялок влияния не оказывал, но в народной русской культуре известно множество локальных типов прялок, различавшихся по форме, оформлению лопасток и ножек, орнаментике.

Корпус осмотренных прялок сибирских старожилов Западной Сибири дает информацию о вариантах конструкции (цельные, изготовленные из одного корня, или составные), орнаментальной композиции и технике ее исполнения. Большинство встретившихся нам в ходе экспедиций прялок были мало или совсем не орнаментированы. Практически не встречаются прялки с подписями мастера или владельца, дарственными надписями. Орнаментированные прялки в зависимости от техники нанесения узоров можно разделить на резные и расписные, а также сочетающие обе техники. Расписные прялки чаще встречались на юге Западной Сибири, особенно на Алтае, резные и смешанной техники – в Среднем и Верхнем Приобье, Барабе. Следует признать, что каждый из описанных экземпляров орнаментированных прялок самоценен сам по себе в силу уникальности работы конкретного мастера, в т.ч. не обязательно занимавшегося ремесленным делом (например отца семейства, парня-жениха). Многие из этих

предметов быта связаны с более ранними прототипами, хранившимися в семьях или в ближайшем окружении. В зависимости от этнокультурных особенностей изучаемой группы варьировались названия прялок: «прялки» (повсеместно), «пресницы» (Искитимский р-н Новосибирской обл.), «пряслицы» (Маслянинский р-н Новосибирской обл.), «прасилки» (д. Базой Томской обл.; Тогучинский р-н Новосибирской обл.) и пр. (ПМА). Как отмечалось в литературе, подобные названия отмечены для северорусских регионов [Даль, 1990, с. 395, 533].

Наиболее распространенным видом орнаментации прялок в Западно-Сибирском регионе следует признать роспись растительными узорами. В.М. Василенко, осуществлявший историко-хронологический анализ мотивов декорирования русских прялок, доказал, что если дореформенная деревня XVIII – середины XIX в. знала только геометрическую резьбу, то с середины XIX столетия зародилась и бурно расцвела красочная роспись [1960, с. 101]. Для урало-сибирских росписей характерен живописно-графический стиль, в котором сплавились воедино народные традиции и приемы старообрядческой иконописи (перистые ветви деревьев, живописные цветы, белильные оживки-пробелы) [Барадулин, 1977, с. 9]. По мнению исследователей, определенное влияние на развитие орнаментальной росписи этого типа оказали традиции строгановской иконописной школы конца XVI – начала XVII в., искусство северных и суздальских школ XVII в. [Искусство Прикамья..., 1987, с. 10; Сулоцкий, 1871, с. 98]. Архивные данные свидетельствуют о том, что членам артели иконников разрешалось выезжать «в города по Каме и в Сибирь для промена икон».

Сибирские росписи порой выглядят нарядными, красочными, радующими глаз контрастными сочетаниями цветов. Основу орнамента прялки из д. Загора Маслянинского р-на Новосибирской обл. составляет дерево, проросшее не только ветвями и листьями, но и огромными прекрасными цветами, кружками-«ягодками» (плодами), что в целом, можно предположить, транслирует идею Мирового дерева. Здесь оказались утраченными боковые стороны лопастки, но все же судить об общей композиции возможно. На обратной стороне такой прялки верхняя, рабочая часть никак не орнаментирована, а на нижней изображена уменьшенная копия описанного выше дерева с листьями и одним цветком.

Другим вариантом композиций лопастей прялок являются изображения, сочетающие расти-

тельные орнаменты с птицами. Подобные орнаментальные мотивы, хорошо известные древнерусским мастерам, рисовавшим заставки к книгам XI–XVI вв., периодически встречаются в рукописных и старопечатных книгах старообрядчества Сибири. Западносибирские вышивки с «птичьей символикой» присутствуют, согласно нашим материалам, в большинстве случаев на ритуальных и, в частности, свадебных полотенцах в виде «пав», «голубков», «лебедей» и пр. Аналогичным образом росписи прялок, хранящие печать индивидуальности создателя, могли включать такой мотив устно-поэтического творчества, как «сизый голубочек», являвшийся олицетворением доброго молодца, удальца-молодца. Композиции с чудесным деревом и одной или двумя сидящими птицами, таким образом, были наполнены конкретным смыслом и могли служить свадебным подарком (см. также: [Разина, 1970, с. 41]).

Прялки с аналогичными росписями, оживками белой и приписками черной краской чаще других встречаются на юге Западной Сибири; их росписи представляют собой устоявшуюся композицию и нередко достаточно живописно выполненную. Среди массива расписных прялок встречаются и нарисованные известным «вятским приемом» [Искусство Прикамья, 1987, с. 12, илл. 119, с. 32]. Вятские мастера, используя простейшие приемы махового письма и небольшой круг растительных мотивов, украшали предметы простыми композициями.

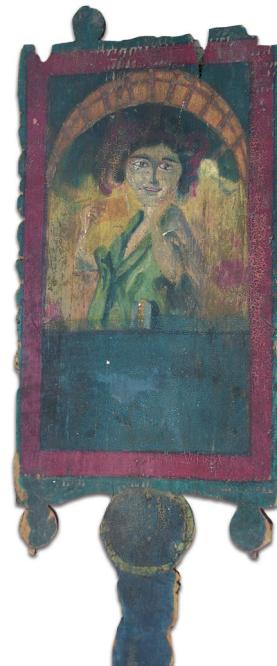
Многие исследователи уже отмечали высокие художественные достоинства росписей Алтая [Каплан, 1961, с. 22, 55; Гончарик, 1998, с. 81; и др.], что даже дало основание говорить об отдельной алтайской школе [Барадулин, 1977, с. 3]. Н.И. Каплан удалось поработать в большей степени с солонешенскими прялками старообрядцев – «поляков», возможно, приобретенными в районном центре с. Солонешное, где в дореволюционное время проходили ежегодные ярмарки [1961, с. 50]. В предгорных районах Алтая среди расписных прялок встречаются специфические композиции с сочетаниями растительных и солярных мотивов, передававшихся кругами, квадратами с вписанными внутри цветами.

В ходе экспедиций 1978–1979 и 1988, 1997 гг.* нами были сделаны зарисовки прялок, в основ-

ном принадлежавших потомкам бухтарминских старообрядцев. Для творчества жителей сел по р. Бухтарме характерны растительные мотивы (цветы, похожие на маки, розы, колоски и пр.), заключенные в круги, квадраты или выстроенные в определенном порядке по лопастке – в один вертикальный ряд, в виде композиции куста, клумбы. Ряд прялок расписаны уже проверенным, выверенным традициями уральским стилем. В отличие от известных прялок Прикамья, здесь нет искусственных разводов белилами, мастерски выписанных роз, потому что они изготавливались в домашних условиях, по заявлению информаторов, не на продажу.

Оригинальной и единичной в своем роде является прялка из д. Базой Томской обл., которую можно отнести не только к категории дарственных, но и «портретных». Возможно, здесь мастер сделал попытку изобразить не традиционные композиции, но саму одариваемую, Пелагею Ивановну Воробьеву (в девичестве Тонаеву), для которой прялка предназначалась (см. *рисунок*). Работа мастера Ивана Степановича Тонаева (1909 г.р.), отца одариваемой, можно сказать, близка к светскому портрету, т.к. налицо попытка придать образу конкретные черты. Улыбающаяся дама, одетая далеко не в крестьянское платье, приветливо помахивает ридикюльчиком. Впечатление портретной живописи усиливает бордовая рамка, в которую помещено изображение.

В заключение подчеркнем уже не раз отмеченное нами наблюдение: как и в восточнославянской фольклорной традиции, для изучаемой территории «вторичного» освоения Западной Сибири характерна консервацияrudimentов архаических явлений, в т.ч. в орнаментике предметов утвари, орудий труда. Роспись и резьба прялок Сибири сложилась, видимо, под непосредственным влиянием переселившихся сюда носителей северорус-



«Прасылка» из д. Базой Кожевниковского р-на Томской обл., ПМА. Фото Е.Ф. Фурсовой, 1989 г.

*Экспедиции были организованы Институтом археологии и этнографии СО РАН; 1978–1979 гг. – рук. Л.М. Русакова; 1988, 1997 гг. – рук. Е.Ф. Фурсова.

ской традиции, принесших из Вологды, Каргополя, Прикамья живописные приемы и характерные композиции и мотивы. Если в уральской росписи разработанные приемы и композиции стали функционально универсальными для всех видов домашней утвари, то в Сибири такие общие очаги декорирования предметов утвари и, в частности, прялок были разбросаны и перекрывались другими традициями, в т.ч. переселенческими, например украинскими. Собранные материалы свидетельствуют о разнообразии и, в ряде случаев, своеобразии художественных приемов и композиций прялок Южного Алтая, что подтверждает наблюдение А.Е. Ашепкова [1953, с. 126, 132, 133, 134].

Обнаруживая общие черты с северорусскими и верхневолжскими прялками (техника и приемы орнаментации, мотивы), сибирские варианты имеют выраженные отличия: отсутствие скульптурного оформления боковых частей, а также, как правило, и наверший – «городков», подписей мастеров.

Таким образом, базовыми традициями для юга Западной Сибири являлись северорусские и уральские, которые варьировались в зависимости от этно-культурной ориентации населения, наличия обученных мастеров, соседства духовных центров православной церкви (иконописных мастерских) и старообрядчества. Привнесенные традиции, даже в случае их более высокого уровня развития, например, нижегородские, не получили распространение в силу малочисленности и тяжелых условий жизни переселенцев. Российские переселенцы, знаяшие иные, высоко профессиональные образцы, не восприняли сибирских традиций.

Прялки корневой конструкции характеризуются более тонким мастерским рисунком, выраженной локальностью бытования. Составные прялки, среди которых есть и точеные, встречаются с неумело и грубо выполненным рисунком, вместе с тем нередко транслирующим традиционные архетипы.

Основные архетипы прядочной орнаментики были завезены в Западную Сибирь и представлены двумя традициями: разными вариантами солярных знаков, цветочно-растительными орнаментами – с птицами и без. Сюжеты росписей просты и типичны в целом для произведений русского народного искусства – изображения созворенного мира в виде райского сада. Необходимость объяснить

священное через обмирщенное при помощи самых простых изобразительных средств ярко проявило себя в народном художественном творчестве сибирских крестьян.

Список литературы

- Афанасьев А.Н.** Поэтические возвретия славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 3. – 415 с.
- Ашепков Е.А.** Русское народное зодчество в Восточной Сибири. – М.: Гос. изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1953. – 279 с.
- Барадулин В.А.** Возникновение и сложение стиля уральских народных росписей, XVII–XX вв.: автореф. дис. ... канд. искусствовед. – М., 1977. – 28 с.
- Барадулин В.А.** Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. – Л.: Художник РСФСР, 1988. – 199 с.
- Бернштам Т.А.** Прялка в символическом контексте культуры (по русским памятникам в музеях) // Из культурного наследия народов Восточной Европы. – СПб.: Наука, 1992. – С. 14–43. – (Сб. МАЭ; т. XLV).
- Василенко В.М.** Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1960. – 275 с.
- Гончарик Н.П.** Народные росписи Алтая в ГФМАК // Народное искусство Южного Урала. – Челябинск: Челяб. дом печати, 1998. – С. 80–87.
- Даль В.И.** Толковый словарь: в 4 томах. – М.: Русский язык, 1990. – Т. 3. – 556 с.
- Дмитриева С.И.** Религиозное значение северорусского изобразительного искусства // Очерки истории народной культуры. – М.: Наука, 2009. – С. 527–574.
- Искусство Прикамья.** Народная роспись по дереву. – Пермь: Кн. изд-во, 1987. – 183 с.
- Каплан Н.И.** Очерки по народному искусству Алтая. – М.: Гос. изд-во местной промышленности и худ. промыслов РСФСР, 1961. – 95 с.
- Разина Т.М.** Русское народное творчество. – М.: Изобразительное искусство, 1970. – 255 с.
- Сулоцкий А.И.** Исторические сведения об иконописании в Сибири // Тобольские губернские ведомости. – 1871. – № 17. – С. 98.
- Фурсова Е.Ф.** Запреты, обереги, обряды, связанные с льноделием (по материалам восточных славян Приобья) // Народы Сибири: история и культура. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1997. – С. 128–141.
- Фурсова Е.Ф.** Традиции обработки льна у восточных славян Верхнего Приобья // Русские Сибири: культура, обычаи, обряды. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1998. – С. 97–128.



**ПАМЯТНИКИ АРХАИЧЕСКОГО, ТРАДИЦИОННОГО
И НАРОДНОГО ИСКУССТВА
И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО**



С.П. Голикова

*Новосибирский государственный художественный музей,
Новосибирск, Россия*

МАТЕРИАЛЫ ЛИЧНОГО ФОНДА Н.Н. НАГОРСКОЙ В АРХИВЕ НОВОСИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Наследие известного сибирского графика и этнографа Натальи Николаевны Нагорской (1894–1895 (?)–1983) состоит из двух равноправных разделов – творческого и исследовательского. Материалы ее этнографической практики вызывают не меньший интерес у современных специалистов, чем художественные произведения. Две эти сферы профессиональной деятельности Н.Н. Нагорской связаны не так тесно, как может показаться с первого взгляда. Увлечение народной культурой и конкретные этнографические наблюдения не получили прямого отражения в ее произведениях. Художественный язык ее гравюр, сформированный школой В.А. Фаворского, существенно отличается от творческой манеры многих авторов ее круга, причастных к проблеме «сибирского стиля» в изобразительном искусстве. Результаты многолетней работы Н.Н. Нагорской в качестве сотрудника Новосибирского краеведческого музея, инструктора Запсибпромсовета и методиста Новосибирского областного дома народного творчества обладают самостоятельной научной ценностью, неоднократно подчеркнутой в публикациях [Лисиенко, 1995, 2008; Сальникова, 1995]. Особое место в ее наследии принадлежит дневникам 1920 – начала 1930-х гг., хранящимся в Новосибирском государственном краеведческом музее. Они являются содержательным источником сведений о материальной и духовной культуре коренных народностей Хакасии и русского старожильческого населения Алтая и Новосибирской области.

Этнографические материалы личного фонда Н.Н. Нагорской в архиве Новосибирского госу-

дарственного художественного музея (НГХМ) не столь обширны и комплексны. Однако эти неопубликованные документы способны дополнить представления о профессиональном кругозоре Н.Н. Нагорской и о предмете ее занятий.

В 1926–1930 гг., работая в краеведческом музее г. Новосибирска, Н.Н. Нагорская не раз бывала в староверческих поселениях Алтая. Результаты этих поездок подробно отражены в дневниках тех лет. Архив НГХМ располагает более поздними записями, датированными 1967 г. В них Наталья Николаевна вновь обращается к своим давним экспедиционным материалам и приводит сведения о тканых поясах старообрядцев: о технике изготовления, различном предназначении (для женского праздничного костюма, для подарка невесты жениху), вытканых текстах и их обрядовом смысле (Архив НГХМ. Ф. 223. Оп. 1–Н. Ед. хр. 2. Л. 65).

Другие записи Н.Н. Нагорской, относящиеся к 1961 г., сообщают о народной игрушке «Кукушечка», бытовавшей в Новосибирской области в первой трети XX в. Две такие игрушки поступили в коллекцию музея в 2000-х гг. Н.Н. Нагорская детально описывает принадлежавший ей экземпляр игрушки, приобретенный на базаре в 1930 г.: птичка с глиняным туловищем и картонными крыльями, с хвостом на металлических спиральках, раскрашенная фиолетовой анилиновой краской, с белым точечным узором. «Такие птички бывали темно-фиолетового, темно-зеленого, малинового и оранжевого цвета. Делали и продавали сами кустари» (Архив НГХМ. Ф. 223. Оп. 1–Н. Ед. хр. 2.

Л. 66). Сведения, записанные Натальей Николаевной, помогают составить представление об этом ушедшем в прошлое кустарном промысле. Их дополняют фотографии, тоже хранящиеся в музее (Архив НГХМ. Ф. 223. Оп. 1–Н. Ед. хр. 5. Л. 9–13].

С историей сибирской кустарной промышленности связан еще один документ из личного фонда Н.Н. Нагорской – альбом фотографий «Артель “Улучбыт”» за 1932 г. и некоторые разрозненные снимки (Архив НГХМ. Ф. 223. Оп. 1–Н. Ед. хр. 4. Л. 1–29, 34–46]. Артель «Улучбыт», созданная для поддержания традиций хакасской национальной вышивки и производства ее экспортных образцов, существовала в г. Абакане в начале 1930-х гг. Обстоятельства ее организации, деятельности и закрытия подробно изложены в недавно изданном каталоге [Октябрьская и др., 2008]. В нем же по достоинству оценена значительная роль Н.Н. Нагорской в работе названной артели, что становится очевидным после изучения содержания дневников художницы. Наталья Николаевна заинтересовалась искусством хакасских вышивальщиц во время первой экспедиции в Хакасию в 1928 г. Через три года Сибирский союз промышленных кооператоров командировал ее в г. Абакан для устройства артели национальной вышивки. Н.Н. Нагорская вела здесь планомерную исследовательскую работу, собирала и систематизировала эталонные образцы орнаментов, руководила непосредственной деятельностью мастерских. К сожалению, отсутствие постоянной государственной поддержки препятствовало ее усилиям и не позволило артели стать сколько-нибудь долговечной. Об этом, в частности, свидетельствует статья в газете «На штурм» от 19 февраля 1933 г. (Архив НГХМ. Ф. 223. Оп. 1–Н. Ед. хр. 4. Л. 30). Авторы статьи, ратуя за сохранение распадающегося «Улучбыта», сообщают: «Единственным человеком, отстаивающим национальные промыслы, была в Запсибпромсовете инструктор по художественным промыслам т. Нагорская. Приняв главное участие в организации артели, она употребляла свои силы и средства для налаживания и улучшения ее работы. Составив план на потребность сырья, оборудования и средств, она десятки раз обращалась в бюро обслуживания ЗСПС и к другим краевым организациям. Она изучила вопро-

сы национальных промыслов и в Ойротии. Но бюрократизм руководителей краевого аппарата и их близорукость в деле национальной политики победили: Нагорской в аппарате совета уже нет, так как он, видите ли, не имеет производственных функций и должность Нагорской сокращена» [Окиметов, Овдиенко, 1933].

Источниковоедческое значение фотоальбома «Артель “Улучбыт”» представляется существенным и многообразным. Он включает 29 снимков, сделанных и аннотированных Н.Н. Нагорской. Фотографии демонстрируют работу пошивочного и вышивального цехов артели, создают представление о помещениях мастерских, об инструментах и материалах, которые использовали вышивальщицы, об изделиях, выполняемых ими. Они наглядно характеризуют стесненные условия труда и повседневной жизни работниц, описанные в дневниках Н.Н. Нагорской. Снимки показывают артельщиц за работой во дворе мастерской и на рынке, воспроизводят бытовые сценки в общежитии, где, по комментарию Натальи Николаевны, «на площади 28 кв. метров стоят 10 коек. Спит 25 человек» (Архив НГХМ. Ф. 223. Оп. 1–Н. Ед. хр. 4. Л. 15). Подписи к фотографиям содержат имена некоторых членов артели: заведующей цехом вышивки, а затем студентки Томского рабфака Тодиковой, мастерниц экспортной бригады Астанаевой, Барженаковой, Балыковой и Тугужековой, мастера-трубочника Картина. Последнего в числе других ремесленников, делавших курительные трубы, инкрустированные оловом, Н.Н. Нагорская стремилась привлечь к работе в «Улучбыте». Заключая в себе разнообразную информацию, относящуюся к артели «Улучбыт», этот альбом оказался источником более общих сведений о традиционном укладе жизни хакасов. Это данные об одежде и головных уборах мастерниц, предметах интерьера жилых комнат, обыденных занятиях артельщиц.

Помимо информативного значения, этнографические материалы фонда Н.Н. Нагорской, находящегося в НГХМ, ценны личностной интонацией. Живая заинтересованность и искренняя теплота отличают все сохранившиеся записи Натальи Николаевны. В этом свойстве ее наследия видится достойный пример высокой исследовательской и музейной культуры.

Список литературы

Лисиенко Т.И. Дневники Н.Н. Нагорской как источник для изучения материальной культуры коренного и русского населения Сибири // 75 лет Новосиб. обл. краевед. музею: сб. ст. – Новосибирск: РПО СО РАСХН, 1995. – С. 76–81.

Лисиенко Т.И. Экспедиции Н.Н. Нагорской на Алтай в 1926, 1927, 1930 гг. // Этнографические материалы Н.Н. Нагорской в коллекциях Новосиб. гос. краевед. музея: каталог. – Новосибирск: ООО «Типография “Энергия”», 2008. – С. 5–9.

Окиметов, Овдиенко. К суворой ответственности извращающих ленинскую национальную политику // На штурм: однодневная газета Зап.-Сиб. отд-ния газ. «Кустарь и артель». – 1933. – 19 февраля.

Октябрьская И.В., Павлова Е.Ю., Шаповалов А.В. Нагорская Н.Н. в истории изучения и возрождения народных художественных промыслов Сибири // Этнографические материалы Н.Н. Нагорской в коллекциях Новосиб. гос. краевед. музея: каталог. – Новосибирск: ООО «Типография “Энергия”», 2008. – С. 10–25.

Сальникова И.В. Из истории комплектования музейного собрания // 75 лет Новосиб. обл. краевед. музею: сб. ст. – Новосибирск: РПО СО РАСХН, 1995. – С. 5–14.

Е.В. Груздов

*Городской музей «Искусство Омска»,
Омск, Россия*

«НАЗАД В БУДУЩЕЕ» (ИСТОРИОСОФСКИЙ ВЗГЛЯД НА НЕОАРХАИКУ)

Нами представлены предваряющие тезисы, являющиеся гипотезой. Гипотеза сформулирована в парадигме мышления, а не знания, что неминуемо влечет за собой совпадения в отдельных тезисах со многими уже высказанными позициями по данному вопросу, при этом без указания таковых. Основным способом оформления гипотезы является спекулятивное мышление.

В первую очередь, речь будет идти о явлении в изобразительном искусстве. Однако это не значит, что подобная логика проявляется только в рамках изобразительной практики. Из всех видов искусств только изобразительное может обращаться к однозначно архаическим артефактам.

Под историософским взглядом имеется в виду необходимость понимания явления неоархаики как части настоящего и будущего. Факт обращенности современного художника к содержанию и выразительным возможностям «первобытного» искусства, очевидно, не вытекает из истории искусства, из прошлого. То, что следует определить как «народное искусство», всегда находится в диалоге с другим искусством. (Как его определить – элитарное, профессиональное, городское?) Важны степень присутствия «первобытного» ком-

понента в народном искусстве: осколок – мотив или нечто целое мировоззренческое – миф, и степень заинтересованности «элитарного/профессионального/городского» искусства в этом компоненте (диагностируется только через рефлексию: прямую или опосредованную).

Опыт «опосредованности» принципиален. Именно в нем оформляется возможность поиска и восприятия того общего, универсального, что нас объединяет, а не разделяет. Рефлексивное начало античной культуры обеспечило возможность много вековой нерефлексивной опосредованности европейской традиции, отрабатывая универсализм самого метода, европейской культуры и науки. Обращение к собственным корням – проблема двоякая, онтологическая и гносеологическая. С одной стороны, *как себя познавать*, с другой – *как в результате познания не потерять себя*. Утратить себя можно либо в результате отказа от универсального научного метода (он не выводится из собственных архаических корней), либо отвергая собственную уникальность. Первый сценарий чреват химерами фольклористики, второй реализуется в практике неоархаики.

Хотя обращение к архаическим истокам, так или иначе, имело место всегда, именно современное

	НАПРЯМУЮ	ОПОСРЕДОВАНО
НЕ РЕФЛЕКСИВНО	Прямой диалог внутри одной культуры (<i>древние цивилизации</i>)	Диалог с архаическими смыслами через образцы другой элитарной культуры (<i>европейская традиция</i>)
РЕФЛЕКСИВНО	Осознание обращения к архаическим корням собственной культуры как проблемы (<i>романтизм</i>)	Решение проблемы обращения к архаическим корням собственной культуры через достижения наук (<i>современная практика</i>)

<i>Первобытная культура</i>	<i>Этническая культура</i>	<i>Национальная культура</i>	<i>Глобальная культура</i>
народная=элитарная	народная>элитарная	народная<элитарная	элитарная=народная
естественный универсализм	естественная уникальность	искусственная уникальность	искусственный универсализм
архаическая	традиционная	высокая	массовая
племя	этнос, народ	нация, население	человечество
ландшафт	территория проживания	государство	планета
дорефлексивная традиция	нерефлексивная традиция	рефлексивная традиция	рефлексия, независимая от традиции

состояние культуры дает основания говорить, с одной стороны, о завершении некоторой линии развития, с другой – о начале принципиально нового. Собственно, «стояние на пороге» другого будущего и есть главная характеристика современности. Сам факт отсутствия картины будущего и определяет незавершенность предыдущего этапа. При этом невыводимость будущего из того, что современность понимает о себе, определяет завершенность предыдущего этапа. Существует много гипотез о том, куда и как мы можем двинуться дальше. Воспользуемся неоархаикой как свидетельством наступления будущего.

Уже в анализе исторических вариантов обращения к архаике нам пришлось использовать оппозицию «народная и ненародная культура». Факт обращения и характер обращения современной «ненародной культуры» к архаическим смыслам позволяет противопоставить архаическое (первобытное) народной культуре. Мы спекулятивно подтверждаем уже устоявшееся положение, что народная культура определяется в оппозицию к ненародной культуре, а сама пара «народная – ненародная культуры» в оппозицию к той культуре, где нет противопоставления (отчасти первобытной, отчасти массовой культурам). Обобщим эту логику до схемы.

Народная культура – мифологическая, беспроблемная, нерефлексивная. *Элитарная культура* основана на рефлексивном отношении к проблемам, их выявлению и решению. *Первобытная культура* та, где элита живет по законам народной культуры. *Массовая культура* базируется на том, что элита создает культуру для народа.

Непросто определить место искусства неоархаики в этой логической схеме. Определенно это – не массовое искусство. Очень часто элитарное, высокое искусство, обращенное к традиционному искусству не своего народа, находится в поиске универсальных общечеловеческих архай-

ческих смыслов (т.е. занимает все 4 столбца). В этом, собственно, и есть его специфика. Принципиально то, что подобное искусство, обращенное к истокам, актуализирующее все исторические формы, возможно только на последнем этапе. Подлинное движение к началу невозможно в обратном направлении: что утрачено, то утрачено. И только обретение проблематики, подобной той, что стояла перед человеком на заре его истории, делает возможным движение вспять. Смысл этой проблематики – целостное бытие человека в природе. Изменился только масштаб. В начале человеческой истории это был человек (тело) на планете (в ландшафте), а в конце – человек (планета людей) во вселенной (космосе). Собственно слово «космос» подходит как никакое другое. Космос – это отдельная онтология, форма бытия. Возникновение такого космоса, как *человек*, породило необходимость его соотнесения с уже существовавшим космосом – *природой*. Появление такого космоса, как *человечество*, вызвало необходимость его соотнесения с уже существующим космосом – *универсумом*. Универсалитет смыслов, целостность взгляда архаических текстов делает актуальным обращение к данному опыту. Направление неоархаики можно определить как своеобразный жанр, где объектом изображения является человек в космосе, космос человека.

Таким образом, неоархаика может быть интерпретирована как свидетельство, симптом определенного исторического этапа, смысл которого состоит в формировании новой глобальной, планетарной культуры, где должны быть разрешены многие изначальные противоречия между культурой и природой. Насколько неоархаика способна продвинуть человека по этому пути – вопрос открытый. Однозначно в тигле неоархаики происходит сплавление всех исторических стратегий культуры. Данный опыт является движением в будущее при всех внешних атрибуатах прошлого.

Г.Г. Гурьянова

Омский государственный институт сервиса,
Городской музей «Искусство Омска»,
Омск, Россия

СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА (ИСТОРИОГРАФИЯ ЯВЛЕНИЯ)

Теоретическое осознание целей и ценностей художественной практики Сибири, которая до сих пор не имеет единого названия, началось в начале 1990-х гг. Постмодернистская столичная художественная практика, осваивавшая доисторические, архетипические опыты «пракультуры», на рубеже 1980–1990-х гг. сопровождалась теоретической рефлексией [Кусков, электрон. ресурс]. Появился термин «архео-арт». В конце 1980 – начале 1990-х гг. проекты художников и музеиных специалистов г. Абакана, Красноярска, Новокузнецка, Омска и Томска, обращенные к дорусскому прошлому Сибири, фольклору ее народов, праистории и древнему искусству, стали источником рождения регионального искусствоведческого дискурса. Цель нашей статьи заключается в выявлении основных результатов дискурса и определении направлений дальнейших исследований. Для удобства то, что еще не имеет общепринятого названия, будем именовать «сибирской неоархаикой». Подводя итог двадцатилетней истории изучения «неоархаики» в Сибири, выделим ее этапы.

1990-е гг. – период открытия нового явления в искусстве региона. Важным в этом отрезке времени стал 1994 г. В г. Омске вышла монография, посвященная творчеству Н.Я. Третьякова [Елфимов, 1994], а в г. Новосибирске прошла конференция «Искусство народов Сибири: традиции и современность» [1994]. Л.П. Елфимов сформулировал символистский «сценарий» рождения «Алтайской серии» Н.Я. Третьякова [Елфимов, 1994, с. 22], подтвердив этим актуальность творческого поиска для начала 1990-х гг. В материалах названной конференции обозначено будущее междисциплинарной методологии изучения «неоархаики», выяв-

лены причинно-следственные категории – «мифотворчество» и «региональное самосознание» [Коган, 1994; Назанский, 1994], определены имена художников, обращенных к сибирским древностям: Н.Я. Третьяков [Спирина, 1994], Н.И. Рыбаков [Назанский, 1994]. Появившийся в начале 1990-х гг. интерес к «архео» столичный исследователь С.И. Кусков объяснял стремлением к целостности: «...либо это поиск неоязыческого воссоединения через историю с природой и космосом, либо ностальгия по недостижимой изначальности бытия, поиск утраченного времени» [1995, с. 2].

Эстафету изучения искусства Сибири у новосибирской конференции приняли омские искусствоведы (с 1996 г.). Проводимые ими искусствоведческие чтения стали важной частью триады «музей – искусствоведческая секция – чтения», демонстрирующей широту и глубину охвата сотрудниками Городского музея «Искусство Омска» (прежде всего В.Ф. Чирковым и Г.Ю. Мысливцевой) идеи культуры «Места». На первых чтениях в искусстве Сибири была обозначена тенденция «конструктивизма», одна из линий которой представляла «теснейшее переплетение языческих, христианских, буддийских и иных ценностей, памятников фольклорно-этнографических культур» [Чирков, 1997, с. 33]. Причину появления этой тенденции исследователь видел в том, что «современная действительность плохо подпитывает положительными эмоциями и ценностями» [Чирков, 1997, с. 33]. В материалах вторых чтений причина «неоархаических» поисков была представлена как «желание молодых авторов постичь свои исторические и нравственные корни» [Чирков, 1998, с. 49]. Региональные выставки-конкурсы первой поло-

вины 1990-х гг. (г. Новокузнецк и Омск), научные конференции десятилетия, актуализировавшие образ «Места», искусства Сибири, способствовали проявлению новой художественной тенденции. Итог подвел запуск долговременных передвижных всесибирских выставочных проектов, положивших начало длительной «неоархаической» пропаганды художественного и теоретического процессов («След I, II, III», 2000–2007, «Внутренняя Азия», 2001–2004).

Конец 1990 – первая половина 2000-х гг. «Неоархаика» была наречена сибирским художественным направлением, которому подыскивалось название и история, а лидеры практики и теории активно провоцировали художественный и исследовательский процесс на широту высказываний. В текстах повсеместно отмечалось обращение к знаку, что могло объясняться «довороплещением» поисков авангарда-модернизма начала XX в. [Гурьянова, 2002, с. 92]. «Неоархаика» определялась как «сердцевинная часть сибирского искусства» [Чирков, 2005, с. 26].

В комплект дефиниций первой половины и середины 2000-х гг. вошли понятия «неороманизм» (Е.Ю. Худоногова на обсуждении выставки «След» [Гурьянова, 2002, с. 91]), «региональный романтизм» [Морозов, 2002, с. 3], «этноархаика» [Гуменюк, Мысливцева, 2005, с. 3; Ломанова, 2005, с. 10], «сибирский археоавангард» [Чирков, 2005, с. 7], «мифотворчество» [Кубанова, 2005, с. 85], «сибирская неоархаика» [Чирков, 2006, с. 3]. Приверженность исследователей к определенной терминологии в основном декларировалась и/или оправдывалась опытом истории искусства. Критика дефиниций основывалась на этом же опыте [Морозов, 2005, с. 33]. Середина 2000-х гг. стала кульминацией проявления интереса к «неоархаике» в Сибири, зафиксированной несколькими изданиями [Архаика и современное искусство..., 2005; Сибирский миф..., 2005; Пять омские..., 2005]. «Неоархаика» в исследованиях была наречена безусловной ценностью искусства Сибири, выражителем его сибирского качества.

Вторая половина 2000-х – начало 2010-х гг. Изучение искусства Сибири уже не могло обходиться без «сибирской неоархаики». Подтверждение тому – крупные научные форумы, выделяющие эту тему как значительную [Наскальное искусство..., 2011, с. 242–278; Восьмые сибирские..., 2013, с. 121–147], защиты кандидатских и докторских диссертаций [Чирков, 2013, с. 6], публикация

монографий [Кичигина, 2008] и репрезентативных альбомов [Сибирская неоархаика..., 2013]. В третьем периоде изучения «неоархаики» не только происходило расширение практики (рождение новых проектов, появление новых имен), но и предлагалась ее систематизация. Базой классификаций стали семантика [Кубанова, 2005, с. 86–87] и семантико-стилистические категории изображений [Небогатова, 2005, с. 19–20], степень художественной трансформации архаических и этнических образов [Лубышева, Симонова, 2005, с. 11–12], pragmatika явления [Груздов, 2005]. Показательно, что структурные классификации рождались на основе четко ограниченного практического материала (собрание музея, экспозиция выставки). Когда классификации строились умозрительно, то логика создания автором не обозначалась.

Из приоритетной тенденции современности «неоархаика» превратилась в этапную закономерность регионального художественного процесса. Роль «неоархаики» как «инструмента формирования региональной самоидентичности на историко-культурных основаниях» [Решкова, электрон. ресурс] уточнялась проектами, исследующими более разнообразный инструментарий (например, проект Г.Ю. Мысливцевой при участии В.Г. Рыженко «Сибирь – собирательный образ», 2008 г.). Главенство стилизаторства и эстетизирующей тенденции вызывало у исследователей не меньше вопросов, чем иллюстративное цитирование [Мысливцева, 2007, с. 59].

Подведем итог. На сегодняшний день «неоархаика» является одним из полюбившихся современных сибирских мифов для малой части сибирского населения – теоретиков, музеиных специалистов, художников. Теоретические высказывания 2000–2010-х гг. либо выстраивались на конкретном материале (творчество художника, проект, коллекция), либо были отвлечено-умозрительными (с подбором визуального ряда для иллюстрирования декларируемых положений), этнографичными (опыт современников рассматривался как хранитель и транслятор архетипов и мифологем). Аналитический подход к творчеству художника основывался на искусствоведческой методологии. В текстах к выставкам и буклете преобладал субъективно-интуитивистский подход, болееозвучный художественному опыту чувствования «иного». Актуальность и новизна «неоархаики» во многом были инициированы музейно-выставочным исследовательским процессом, но не обрели

широты и всеохватности, демонстрируя отдельные «вспышки» проявления интереса и последовательные «погружения» нескольких художников [Гурьянова, 2011, с. 29; Ожередов, 2013, с. 128]. Для обозначения явления использовались разные дефиниции. Их применение обусловлено негласно сложившейся локальной традицией: «неоархаика» – в г. Омске и Новокузнецке, «этноархаика» – в г. Красноярске и Новокузнецке, «археоарт» – в г. Ханты-Мансийске и Абакане. Отсутствие искусствоведческого интереса к «неоархаике» в г. Томске позволяет ее редким исследователям нешаблонно подходить к поискам определений [Ожередов, 2013, с. 129].

Обозначу и приоритетные, на наш взгляд, направления дальнейших размышлений. Следует подумать о «неоархаике» как особом жанре [Гурьянова, 2011, с. 28]. Изучение «неоархаики» становится стимулом создания региональной истории искусства от древности до современности. Любопытно сопоставление «неоархаики» с термином «этнофутуризм», возникшим в финно-угорской художественной среде [Котылев, Котылева, 2012] и ставшим знаменем масс-культурного движения в регионах европейской части России (permский этнофестиваль «Камва»). Сибирскому искусствоведению еще предстоит определить особенность движения искусства Сибири к глобальному миру через возвратность, архаизацию, т.е. проявить качество «современности» в художественном процессе Сибири.

Список литературы

Архаика и современное искусство: голоса территории: сб. мат-лов открытой дискус. каф. (г. Омск, 8 сентября 2004). – Омск: Изд. дом «Наука», 2004. – 71 с.

Архаика и современное искусство: голоса территории: сб. мат-лов открытой дискус. каф. (г. Омск, 29 апреля 2005). – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – 80 с.

Восьмые сибирские искусствоведческие чтения «Искусство и искусствоведение в Сибири»: мат-лы респуб. науч.-практ. конф. (г. Омск, 26–27 октября 2013). – Омск: Золотой тираж, 2013. – 242 с.

Грудков Е.В. Типы соотношения цивилизации и архаики на материале выставки «Сибирский миф. Голоса территории» // Архаика и современное искусство: голоса территории: сб. мат-лов открытой дискус. каф. (г. Омск, 29 апреля 2005). – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – С. 7–10.

Гуменюк А.Н., Мыслищева Г.Ю. Вступительное слово кураторов проекта «Сибирский миф. Этноархаика в творчестве омских художников второй половины XX – начале XXI века» // Архаика и современное искусство: голоса

территорий: сб. мат-лов открытой дискус. каф. (г. Омск, 8 сентября 2004). – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – С. 3–4.

Гурьянова Г.Г. Проблема трансформации археологических памятников в современном искусстве // Сб. мат-лов Четвертых омских искусствовед. (культуролог.) чт. (12–14 ноября 2002). – Омск: Компаньон-Маркетинг, 2002. – С. 90–92.

Гурьянова Г.Г. Древнее искусство и современный художественный процесс Сибири // Изобразительное искусство Казахстана в музеях страны: Вост.-Казахстан. обл. музей изобраз. искусств им. семьи Невзоровых: сб. мат-лов науч.-практ. конф. – Семей: Изд. дом «Интеллект», 2011. – С. 24–30.

Елфимов Л.П. Николай Третьяков: живопись. – Омск: Упр. к-ры Админ. г. Омска, 1994. – 127 с.

Искусство народов Сибири: традиции и современность: тез. докл. конф. (20–22 апреля 1994). – Новосибирск: Новосиб. карт. галерея, 1994. – 57 с.

Кичигина А.Г. Неоархаика как феномен современного сибирского искусства. – М.: Наука, 2008. – 192 с.

Коган С.Б. Роль мифа в формировании современного творческого метода // Искусство народов Сибири: традиции и современность: тез. докл. конф. (20–22 апреля 1994). – Новосибирск: Новосиб. карт. галерея, 1994. – С. 42–46.

Котылев А.Ю., Котылева И.Н. Шаман и шут: сб. ст. по ист. этнофутуризма в Республ. Коми. – Сыктывкар: Кола, 2012.

Кубанова Т.А. МиФотворчество современного сибирского художника: образ картины мира // Пятье омские искусствовед. чт. «Современное искусство Сибири как событие» (19–20 апреля 2005): мат-лы респуб. науч. конф. – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – С. 85–89.

Кусков С.И. Персональный сайт искусствоведа. Раздел «Арт-группа „Танатос“» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art-critic-kuskov.com/performans.html>.

Кусков С. Вступительная статья к каталогу В. Бугаева. – СПб., 1995. – С. 2.

Ломанова Т.М. Мотивы этноархаики в искусстве Сибири (на примере творчества красноярских художников: от областников до постсоветского периода) // Пятье омские искусствовед. чт. «Современное искусство Сибири как событие» (19–20 апреля 2005): мат-лы респуб. науч. конф. – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – С. 10–14.

Лубышева А.Г., Симонова И.Л. Варианты осмыслиения историко-культурного наследия Сибири в современном искусстве (на примере выставки «Сибирский миф. Голоса территории») // Архаика и современное искусство: голоса территории: сб. мат-лов открытой дискус. каф. (г. Омск, 29 апреля 2005). – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – С. 10–13.

Морозов А.И. Преодоление // Александр Суслов. Взгляд на северо-восток: каталог. – Красноярск: Изд-во СИТАЛЛ, 2002. – С. 1–4.

Морозов А.И. О четвертой всесибирской выставке-конкурсе современного искусства «Пост № 1» (в жанре критического экспресс-обзора) // Пятье омские искусствовед. чт. «Современное искусство Сибири как событие» (19–20 апреля 2005): мат-лы респуб. науч. конф. – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – С. 33–35.

Мыслищева Г.Ю. Поверхности и бездны сибирской неоархаики (о выставке «След III» в Омске) // Памят-

ники археологии и художественное творчество: мат-лы осеннего коллоквиума. – Омск: Изд. дом «Наука», 2007. – Вып. 4. – С. 56–60.

Назанский В.О. Творчество Н. Рыбакова и проблема регионального художественного самопознания // Искусство народов Сибири: традиции и современность: тез. докл. конф. (20–22 апреля 1994). – Новосибирск: Новосиб. карт. галерея, 1994. – С. 46–49.

Наскальное искусство в современном обществе: к 290-летию науч. открытия Томской писаницы: мат-лы междунар. науч. конф. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – Т. 2. – 284 с.

Небогатова С.В. Сибирское искусство в Новокузнецком художественном музее: обращение к традиционным культурам // Архаика и современное искусство: голоса территорий: сб. мат-лов открытой дискус. каф. (г. Омск, 8 сентября 2004). – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – С. 16–21.

Ожередов Ю.И. Сибирская «неоархаика» сегодня // Восьмые сиб. искусствовед. чт. «Искусство и искусствоведение в Сибири»: мат-лы респуб. науч.-практ. конф. – Омск: Тип. «Золотой тираж», 2013. – С. 125–129.

Пятые омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие» (19–20 апреля 2005): мат. респуб. науч. конф. – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – 164 с.

Решникова И.П. Археоарт и археология // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.culturalnet.ru/main/getfile/905.

Сибирская неоархаика: альбом. – Новосибирск: Мангазея, 2013. – 158 с.

Сибирский миф. Голоса территорий: образы и символы архаических культур в современном творчестве: альбом-каталог. – Омск: ИП творч. студ. «Экипаж», 2005. – 96 с.

Спирина И.В. Мифологические традиции в творчестве Н.Я. Третьякова // Искусство народов Сибири: традиции и современность: тез. докл. конф. (20–22 апреля 1994). – Новосибирск: Новосиб. карт. галерея, 1994. – С. 40–42.

Чирков В.Ф. Проблемы художественного отражения в современном искусстве: от фигуративности к тесту // Первые омские искусствовед. чт. (8–9 декабря 1996): сб. мат-лов. – Омск: ООО Альтернатива АРТ, 1997. – С. 31–34.

Чирков В.Ф. Современная культура: время сосуществования интернационального и локального // Вторые омские искусствовед. чт. (6–7 февраля 1998): сб. мат-лов. – Омск: ООО Альтернатива АРТ, 1998. – С. 48–50.

Чирков В.Ф. «Искусство Сибири» и «сибирское искусство»: различие смыслов (к постановке проблемы) // Декабрьские диалоги: мат-лы всерос. науч. конф. (г. Омск, 16–18 декабря 2003). – Омск: Изд. дом «Наука», 2005. – Вып. 7. – С. 23–27.

Чирков В.Ф. Вступительная статья // След III: каталог. – Новокузнецк: Галерея «Сиб. искусство», 2006. – С. 1–8.

Чирков В.Ф. Сибирская неоархаика как направление в современном искусстве России // Сибирская неоархаика: альбом. – Новосибирск: Мангазея, 2013. – С. 4–14.

С.Р. Киялголова

*Музей изобразительных искусств им. семьи Невзоровых,
г. Семей, Казахстан*

К ВОПРОСУ О РОЛИ АРХАИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Сохранение национальной традиции и идентичности в эпоху глобализации становится одной из важных задач каждого этноса в современном мире. Для суверенного Казахстана решение этой задачи тесно связано с проблемой формирования национального самосознания и поиска своих корней. В этом отношении важным аспектом является тенгрианская культура – явление, которое сложилось и получило развитие у центральноазиатских кочевников Великой степи. Тенгрианство, или тенгранизм, сыграло, бесспорно, важную роль и в единении племен кочевников, и в создании империй, и в сохранении гигантской территории обитания тюркоязычных племен.

Просторы степи, ограниченные на горизонте только бездонным синим куполом неба, наполняли номада-кочевника ощущением единого безмерного пространства, проникнутого промыслом Всевышнего. Культ Тенгри как культ неба формировал космизм мышления и широту мировоззрения. Тенгрианство как духовная традиция и как открытая мировоззренческая ориентация пронизывает мировосприятие и культуру казахского народа: устное поэтическое и музыкальное творчество, народное прикладное искусство. Оно незримо живет в ощущении присутствия Бога, «в поклонении природе как всеобщему источнику жизни, душам предков, являющимися защитниками перед Богом, в следовании традициям, обычаям, как условиям сохранения общности» [Аюпов Н.Г., 2012, с. 9]. Тенгрианство как древнейшая религия тюркских народов сегодня многими осмысливается в Казахстане как исконная и изначальная. А. Кодар считает: «Тенгри – духовный стержень казахского самосознания,

ни, мы должны признаться, что долгое время он никак не влиял на это сознание, ибо существовал в нем как его бессознательное. Однако уже в XIX веке ученые-востоковеды в лице Чокана Валиханова, Доржи Банзарова и других пытаются научно восстановить и реконструировать религию Тенгри. С тех пор она становится фактом общественного сознания, а в конце XX века становится знаменем поиска национальной идентичности во многих тюркоязычных республиках» [Кодар А., 2011, с. 1]. Архаическое мировоззрение живет и сегодня в сохранившемся эпосе, в музыке домбры и шанкобыза, отголосках языческих обрядов, до сих пор бытующих в повседневной жизни, в практике шаманизма.

Высокая степень устойчивости кочевой культуры позволила сохранить духовный опыт поколений в народном прикладном искусстве. Найденные на территории Казахстана артефакты материальной культуры (наскальные рисунки, предметы быта, посуда с мифологическими сюжетными композициями, музыкальные инструменты) свидетельствуют о глубоком всеохватывающем ощущении предками необъятности вселенной. Являясь источником «родовой памяти», народное искусство в своей сути несет дух тенгрианства, живущий в казахском образе мышления, символичность и философию Востока, закодированную в ритмах и пластике орнамента, в семантической наполненности изобразительного языка.

Современное изобразительное искусство, возможно, в силу своего не столь долгого существования, в отличие от многовековых традиций европейской городской культуры, не прервало связи с

народной культурой. Напротив, мифологическому сознанию XX–XXI веков оказываются близки обращенность к мифу, свойственная казахской ментальности, и ценностные архаические коды миропонимания. Происходит активное «погружение» и интерпретация многовековой культуры, что проявляется в философско-эпическом осмыслении мира, обращении к устнopoэтическому творчеству, мифам и легендам, образам животных. Закодированный в знаках и символах мир номада-кочевника органично входит в станковую живопись через колористическую и пластическую организацию пространства, плоскостность и декоративность, орнаментальную упругость круглящихся форм, являясь национальной основой для формирования знаково-символической системы современного искусства.

Практика обращения мастеров Казахстана к истокам показывает, что тема этноархаического наследия вызывает также не только национальный, но и глубоко личностный интерес. Архаическое, пронизанное Тенгри, сознание кочевника, в котором он ощущал себя в единстве и гармонии, становится сегодня фактом новой эстетики.

В силу глубоких традиций новый способ познания и освоения действительности, привнесенный в начале XX века русской, а затем через нее и западноевропейской культурой, был непростым. Бессспорно, что в становлении и развитии художественной школы Казахстана большую роль сыграли русские мастера. «Изобразительную» летопись вели художники в составе географических, этнографических, научных и военных экспедиций. Здесь находились в ссылке ученик К. Брюллова Василий Штеренберг, поляк Братислав Залесский, в конце XIX века издавший в Париже альбом «Жизнь Казахских степей»; на вольном поселении жил Павел Лобановский, художник-самоучка, создавший первый и единственный портрет Абая с натуры. В конце XIX – начале XX века работали, исходя из личных творческих интересов, В. Верещагин, П. Кузнецов, В. Рождественский. Особую роль сыграло творчество казахского ученого и просветителя Ч. Валиханова (1835–1865), запечатлевшее историю и этнографию казахов, киргизов и других народов Центральной Азии, природу родного края. В 1920 году Николаем Хлудовым (1850–1936) в Алма-Ате была организована первая художественная мастерская, где занимались Семен Чуйков и Абылхан Кастеев, ставший первым профессиональным художником Казахстана. В рабо-

тах А. Кастеева, пусть на уровне интуиции, но уже проявляется национальное мышление. Его пейзажи неспешны и неторопливы, как песня акына.

В 1920–1930-е годы фигуративное изобразительное искусство активно входит в жизнь Казахстана. Приезжают А. Паномарев, Н. Крутильников, Г. Брылов, Л. Гербановский, А. Риттих и др. Художники реалистического направления работают рядом с представителями русского авангарда, большей частью оказавшимися в республике не по своей воле. Это В. Стерлигов, ученик К. Малевича, Е. Говорова, ученица М. Добужинского (была дружна с Максимилианом Волошиным), С. Калмыков, ученик К. Петрова-Водкина и М. Добужинского, И. Иткинд, В. Эйферт. Новый поток мастеров хлынул в годы Великой Отечественной войны. Общение, насыщенная культурная жизнь столицы, а также создание Союза художников Казахстана, многочисленные выставки, открывшиеся картинная галерея и художественное училище давали новые импульсы для развития изобразительного искусства.

Одной из крупных фигур казахстанского искусства этого времени является Павел Зальцман, художник кино, автор станковых произведений, поэт и писатель. Формирование Зальмана состоялось в 1920–1930 годы в Ленинграде. С 1942 года, эвакуированный вместе с киностудией «Ленфильма» в Алма-Ату, художник, по стечению обстоятельств, остался навсегда в Казахстане. Ученик и последователь П. Филонова, человек богатейшей эрудиции, философ, он глубоко прочувствовал и выразил глубинное понимание казахской национальной культуры. В Музее изобразительных искусств им. семьи Невзоровых хранится один из его эскизов к кинофильму «Ботагоз» (1957), вошедшему в сокровищницу казахстанской кинематографии. В акварельном листе «У мазаров» художник достигает высочайшего драматизма, не теряя при этом деталей повествования. В произведении можно звучит перекличка времен, где люди сродни великой природе, живут в единстве и гармонии с ней, где есть ощущение незыблемости природы и непрерывающейся связи поколений.

К 1950-м годам формируется искусство, которое можно характеризовать как национальное по форме и национальное по содержанию. Это раскрывается в полную силу в творчестве первых казахских художников, вернувшихся после окончания столичных российских ВУЗов. В работах Камиля Шаяхметова, Молдахмета Кенбаева,

Айши Галимбаевой, Гульфайрус Исмаиловой, Ка-нафии Тельжанова узаконенный властью соцреализм приобретал самобытную жизненность и особую «настоящесть».

Возникновение «национальной» художественной школы позволило следующему поколению шестидесятников развить свой вариант «сурогового» стиля, обращенный к духу и традициям Великой степи. Через условные формы художники приходят к эпическим обобщениям. Формирование «сурогового» стиля в более лиричном, несколько орнаментализированном варианте позволило этому поколению выразить сущностные глобальные идеи.

Среди ряда талантливых художников поколения 1960-х – фигура Е. Сидоркина, народного художника КазССР, заслужившего международное признание, для нас имеет особый интерес.

Евгений Сидоркин (1930–1982), приехав в Казахстан из средней полосы России, проникся совершенно новой для него культурой. Работая над иллюстрациями к народному эпосу, он отмечал: «Обращение к наследию предыдущих веков мне кажется единственным верным для любого художника, работающего над темой эпоса, над историей народа». Точность психологических характеристик героев, виртуозное решение композиции при постановке различных задач создают удивительное ощущение вживания в образ далекого прошлого. В каждом отдельном произведении художник находит особые приемы для выражения эпической, языческой мощи народного устного творчества. Вместе с тем, его язык изысканно лаконичен. Подобно негативно-позитивной системе казахского ковра художник в иллюстрациях к «Казахскому эпосу» (1959) утверждает ценность белой плоскости листа, на которой в пределах крупного черного поля дает композиционно собранный и утонченно пластический рисунок. В графических листах к «Ботагоз» он, напротив, до предела сгущает мифотворящее пространство листа-вселенной. Как говорил сам мастер: «В моих иллюстрациях герои носят как бы скульптурный характер. Они словно отлиты из бронзы, из того золота, что извлекаем мы при изысканиях. Они близки по стилю к работам, хранящимся сейчас в так называемой Сибирской коллекции Петра Первого в Эрмитаже, или образцам, найденным в Пазырыкских курганах на Алтае, или к «звериному стилю» предметов из захоронения иссыкского «Золотого человека». Эти пластические достижения

предков, эти изумительные шедевры народного искусства вдохновили меня, дав толчок фантазии и обоснование к изобразительным поискам» [Мир его образов, электронный ресурс].

Лирико-эпическая линия, сохраняющая и развивающая реалистические традиции русской и советской пейзажной живописи, находит свое развитие в творчестве мастеров 1970–1980-х годов: Бахтияра Табиева, Амандоса Аканова, Кенжебая Дуйсенбаева, Молдакула Нарымбетова и др. Омысление собственной истории происходит через изображение природных ландшафтов, не столько олицетворяющих Казахстан, сколько наполненных глубоким смыслом, свидетельствующим о связи поколений и древней истории казахской земли. В них незримо присутствует архаическое начало и ощущение масштабности и непостижимости бытия, присущее древнему миру.

Умение запечатлеть мгновение реальной жизни в потоке вечности – характерная черта творчества талантливого художника, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР Бахтияра Табиева (1940–1999). Его «сумеречная», фигуративная живопись уже приближается к знаку в своей лаконичности, жестком отборе деталей, несуетности сюжета. Жизнь и смерть, время и вечность, быт и бытие определяют нерв произведения «Женщина с ребенком» (1981).

В постмодернистской живописи Кенжебая Дуйсенбаева нет прямого «цитирования» архаического наследия. Но в его «ночной» живописи, брутальности простых незамысловатых предметов ясно читается архаическое начало. Художник уходит от реалистической живописи к минимализму, простоте форм, что позволяет ему приблизиться к знаку, вбирающему многозначность смыслов. В работе «Тандыр» (1996) он обращается к временам своего детства в родном ауле. В густом сумраке ночи формы предметов едва угадываются. Появившаяся словно из небытия, глиняная печь несет в себе мощь и память веков, а падающие и собственные тени предметов-конструкций еще более усиливают впечатление древнего начала ее округлых форм. Этому способствует и сама живопись: характер крупных цветовых плоскостей, сбалансированные тональные переходы, энергия композиционных ритмов, фактурность замеса красочной массы. Тонко передано состояние глубокой ночи, когда исчезают несущественные детали, суeta дня, и мир обретает первичность, цельность и гармонию.

Позже, на рубеже веков, линию лирико-эпического пейзажа поддержит талантливый художник, актер, один из зачинателей *Contemporary Art в Казахстане* Могдакул Нарымбетов (1943–2012). В казахстанском искусстве его имя всегда ассоциировалось с искренностью и свободой самовыражения. В станковой живописи («Юрты в степи». 2005, «Ветер». 2006) художник выступает в роли сказителя, повествуя об ушедшей реальности Великой степи. Космическая необъятность степных пространств, монументальное начало в решении композиционной структуры и матовая поверхность акрила создают некое метафизическое пространство. В уплощенности предметов, декоративности цветовых плоскостей, напоминающих поверхность сырмаков, приглушенном восточном колорите ясно прочитывается принадлежность к Азии. В то же время, при всей декоративности работ, тонко нюансируя вечернее освещение, усиливающее впечатление быстротечности времени. Особой выразительности художник достигает в работе «Адам и Ева» (2006), где знакость персонажей и сумрачный колорит погружают зрителя во вневременное пространство, где нет прошлого и будущего, а есть начало начал, река жизни, звуки шаманских притч, цельность и обрядовость мира, в котором берут начало все формы сущего.

Новый качественный шаг в освоении пространства древнего искусства в 1970–1980 годы происходит с появлением «знаковой живописи». Обращение к семиотической живописи возникает в творчестве Абдрашита Сыдыханова (1937–2011), который трансформирует казахские родовые знаки «танба» в абстрактно-живописный символ. Уходящие в глубокую древность «танба» в творчестве мастера обретают символическую окраску. «Знак птицы» (1990) несет языческую мощь в новом современном прочтении образа.

Мироощущениеnomада,насельника бескрайних степей особенно ярко проявилось в искусстве конца XX – начала XXI века, в период формирования суверенного государства. Древние пластины казахстанской культуры (настальные рисунки, мифы, реликтовые знаки, значения, символы, по которым выстраивается история казахской культуры) становятся мощным импульсом для художественного творчества. Конец восьмидесятых и девяностые годы – время бурных изменений во всех областях жизни республики. В условиях распада Советского Союза, падения «железного» занавеса и изменений в различных областях жизни появил-

лась возможность свободного самовыражения и предъявления себя миру. Художники приглашаются на престижные мировые арт-площадки, венецианские и стамбульские биеннале, выставки в России, Германии, США, ряда европейских стран, приобретаются в престижные частные и музеиные коллекции. В частности, 52 работы казахстанских авторов были приобретены в коллекцию нонконформистского искусства НортонаДоджа (США).

В работах этого поколения находят отражение архаика и поэтика народного творчества, традиции современного искусства и символика культуры кочевников, новый взгляд на традиционные понятия, самобытность и разнообразие мира. Художники обратились к философии тенгрианства, суфизму, образам тюркской мифологии.

Серьезный интерес к архаике, желание связать прошлое и настоящее характеризует творчество Аскара Есадулета. «Земля предков» (1990), «Ночь» (1990), «Вечер. Бык» (1989) несут отголоски древних мифов и представлений. Художник сплетает в единую вселенную время и пространство, используя древнейшие тотемические знаки-символы Востока и Казахстана: барана, волка, быка. В работе музеиного собрания «Земля предков» фигура барана, как бы распластанная на плоскости, усиливает архаические черты и осмысливается как угодное богам жертвенное животное. Общеизвестно, что в религии древних народов баран выступал как символ почета, достатка и богатства. Фигуры тотемных животных даны на фоне узнаваемого ландшафта родного аула, милых одноэтажных домиков его земляков. Но в этой, словно уподобленной наскальному рисунку живописи, в композиционном строе прямых и зигзагообразных линий, в подмалевке, мерцающем сквозь яркую декоративность плоскостей, сквозит сомнение, тревога и некое таинство.

Пластические объекты из чугуна демонстрируют попытку «раскрыть казахский «код», неуловимые черты и признаки нации» [Дубровина А., электронный ресурс]. «Старик» – эквивалент преемственности поколений и средоточия народной мудрости, несущей дух веков. «Первозданность» материала позволяет увидеть сходство с многочисленными в казахской степи каменными скульптурами тюркской эпохи. Процесс создания произведения становится своего рода перформансом, когда через отливку формы, работу с фактурой и « состариванием» материала происходит рождение образа.

Бахыт Бапишев – один из крупных художников казахстанского искусства, известный за пределами республики. Особенная активность его творческой деятельности пришла на конец 1980-х – 1990-е годы. Интеллектуал, человек свободомыслящий, он был одним из лидеров так называемого «мифологизирующего» направления. Активное использование в его творчестве фрагментов материального наследия прошлого – каменных идолов, стел тюркской эпохи – это не столько демонстрация связи времен и поколений, сколько средство для поисков новой живописно-пластической системы, позволившей выразить личное отношение к насущным проблемам собственной страны.

Произведения художника – интеллектуальная метафора, в которой получают начало интерпретация мифа и философские раздумья, сконцентрированные в символических образах и объектах человека и природы. Впечатлению незыблемости и вечности в работе «Памятник благодарности» (1989) способствуют и особая статика каменных глыб, вписанных в монолит памятника, и золотистый, окутывающий свет фона, и фактура изъеденных временем камней. Образ камня здесь – символ мудрости и внутренней мощи поколений, живших тысячелетиями на казахстанской земле, но вместе с тем и молчаливый свидетель событий.

В «Инфаркте миокарда» (1988) находят преломление традиция и новый изобразительный язык, историческая память и живое биеение пульса времени. Помещенный в изысканный мир Востока, упавший каменный идол воспринимается чужеродным фрагментом прекрасного мира. В бапишевском балбALE московский художественный критик В. Мартынов увидел сходство с «манкуртом» Чингиза Айтматова из его знаменитого «Буранного полустанка».

К богатой устно-поэтической и музыкальной культуре казахов апеллирует Аблай Карпыков. «Шанкобыз» (1990) воссоздает колорит казахских мифов с помощью цвето-звуков, навеянных древнейшим в казахской музыкальной культуре самозвучащим щипковым инструментом. Особое звучание шанкобыза способствовало традиционным представлениям о нем как об обладателе магии, на звук которого слетаются духи. Возникновение мифа происходит благодаря рождению образов, близких духу наследника казахских степей (фигуры влюбленных, шанырак как символ домашнего очага, мифическое существо, пришедшее на зов музыки, степной орел, олицетворяющий степь),

тревожной мерцающей атмосфере произведения и зыбкости форм.

Среди мастеров, «погруженных» в архаику на протяжении многих лет, – Сержан Баширов. Опытный этнограф, коллекционер казахского народного искусства, он является автором ювелирных изделий, инсталляций и декоративных панно, представленных в музеиных и частных коллекциях многих стран мира, в том числе России. Процесс создания ювелирного произведения или пластической композиции Баширов понимает как акт слияния с народной традицией и верованиями. Отсюда и сам стиль жизни – загородный дом с неотапливаемой мастерской, повсюду старинные сундуки, конская упряжь, в мастерской ювелирные старинные изделия, которые позволяют прочувствовать природу материала и проникнуться их духом. Мастер работает в казахских народных традициях зергеров, каждый раз переживая заново рождение новой вещи.

Баширов точно и предметно выразил архаическое мироощущение и мировосприятие степного народа в современной стилистике модерна, талантливо вплетая в архаичные формы мировых культур элементы казахских традиционных форм и линий. В музеином собрании представлены композиции из металла и декоративное панно «Алтай» (2002), в которых ясно звучат метафора времени и принадлежность к Казахстану. В панно «Алтай» фрагмент войлочной кошмы, с обозначенным на его рыхлой поверхности зарождением жизни, в обрамлении грубо обтесанных жердей, отсылает нас к довоенному пространству, ко времени создания мира, к «самому первому человеческому чувству» (М. Амвросова). Тронутый временем орнамент национального казахского узора *баскура*, призванный оберегать и нести благополучие, возвращает к конкретному времени и месту его создания. В бесконечный растительный узор вплетаются ромбовидные розетки и узоры бараньего рога, древнейшего, многозначного символа народов Средней Азии и Казахстана. Мастер извлекает из небытия тотемические знаки древности – символы солнца, вселенной и бесконечности. Костяные и металлические бляшки ассоциируются с шаманскими подвесками, в культовой практике обозначавшими звучание мира духов.

Архитектор Решат Кожахметов обратился к керамике в 1990-е годы, создав свой неповторимый авторский стиль на грани скульптурных и вазовых форм. В музеином собрании – несколько его

работ периода 1990-х – начала 2000-х годов, когда желание найти связующие нити с прошлым провоцировало на поиски новых неожиданных решений. Прямое обращение к наследию предков Кожахметов демонстрирует в работе «Человек-петроглиф», цитируя в своем, авторском прочтении уникальную Тамгалинскую галерею рисунков (XIV в. до н.э. – VI–VIII вв.). Полая глиняная форма еще сохраняет память о человеческом теле и в тоже время повторяет обрис фигуры солнцеголового божества, изображенного в числе других атрибутов наскальной живописи древних тюрских народов – замерших в ритуальном танце человечков, свастики, солярных знаков, горных козлов. Как известно, все персонажи изображенного действия играли важную роль в культе огня и солнца и почитались особо у древних племен эпохи бронзы, сакского и тюрского периодов.

Соизмерение национальной традиции с архаическими культурами происходит через систему общечеловеческих ценностей и приобщения к мировым достижениям современного художественного процесса. Эта линия, начатая в 1950-е годы в творчестве П. Зальцмана, продолжает развиваться в области символа и метафоры, в обращении к ассоциативному языку, в экспериментах с формой в творчестве художников Н. Бекетова (1980-е), в 1990-е – у М. Рапопорта, Е. Воробьевой, А. Осипова, В. Рахманова и др.

Архаическое восприятие целности мира и непрерывности человеческого существования звучит в работе «Ритуал» (1980) Михаила Рапопорта. Адекватность современного языка культурным архетипам прошлого проявляется в вычленении из потока бытия и обыгрывании универсальных знаков-символов, в дуальности мира, плоскостности фигур, предельной обобщенности форм и монохромности, самой живописно-пластической системе.

Пластическое решение скульптурной композиции Николая Бекетова «Взаимосвязь» (1990) возвращает к началу сотворения мира, в первозданность материи. История зарождения и разрушения цивилизации находит воплощение в пластике форм и пространственном решении. Протяженность взгляда, скользящего и охватывающего пластические объемы, позволяет осмыслить всеобщность, гармонию и непрерывность вселенских законов бытия. Крупные объемы и характер скульптур несут напоминание о древних культурах, в повторяемости форм читается непреложность законов бытия, первичность материала и слож-

ный фактурный рисунок цветных замесов глины декларируют зарождение жизни.

Александру Осипову, прожившему большую часть жизни в Казахстане, близок мир Востока с его недосказанностью и метафоричностью, мистикой и традициями. Граненность форм, напоминающих готические витражи, интенсивная красочная гамма, восточное, уважительное отношение к знакам-символам – составляющие стиля художника.

Погружению в тайны бытия в диптихе «Формула Земли. День» и «Формула Земли. Ночь» (1998) способствует использование архетипов, имеющих высокое сакральное значение во многих мифологических и религиозных системах. Проявление мистического и архетипического происходит также за счет повтора композиционной структуры и смены цветового решения, меняющей коренным образом восприятие произведения. В символике круга в сочетании с крестом и другими фигурами – символами космических Сил – точкой, линией, треугольником и квадратом находят визуальное выражение эволюция Космоса и человека, примитивная философия смерти и возрождения. Древние архетипы Земли составили своеобразную формулу основных принципов мироздания и человеческого сознания. Светлая, праздничная гамма работы «Формула Земли. День» создает ощущение небесного света, крест со вписанным в него солнечным диском несет радость и надежду. Напротив, в работе «Формула Земли. Ночь» колористический строй полотна вбирает в себя все краски ночи, крест несет приговор. Желтый диск словно сжимают в тиски темные силы. Предостережение несет красные квадраты по краям полотна. Они, как сигнальные огни семафоров, помогают найти в ночной мгле свой путь.

Первобытное ощущение естества мира и вселенской животворящей энергии захватывают в работе «Время таяния снегов» Елены Воробьевой. «Земля и небо» – две константы, две величины, что даны человеку. В их прикосновении и гармонии рождается Жизнь. Земля и небо – первооснова мира, в дни его сотворения, начало начал.

Тема пути и поиска смыслов остается актуальной в творчестве скульптора Вагифа Рахманова. «В поисках истины» (2010) – произведение, в котором воссоздано художественное пространство мифа, обретающее форму знака и несущее глубину художественного и философского смыслов. Условность языка, лаконичность и завершенность формы помогают выразить формулу непрерываю-

щегося потока времени и вечного человеческого стремления к истине. Экзотика и традиции Востока находят претворение в сопряжении бронзы с ее теплым металлическим оттенком и необработанных кусков цветного стекла.

Поиски метафор и символов бытия, отражающих особенности национального мышления и в то же время способных органично войти в мировую культуру, продолжаются. В коллекции Музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых не представлено творчество художников актуального искусства в силу ряда причин. Но в развитии темы этноархаического наследия в современном казахстанском искусстве хотелось отметить вклад этого вида искусства. Это шаманские притчи-акции с языческими ритуальными обрядами древних торок шымкентской группы «Кызыл трактор», где все имело значение – авторские костюмы дервишей, шаманские бубны, освещение-очищение дымом священных трав, молитвы Небу-Тенгри. Это и проект «Глиняный герой», видеоарт «Северные варвары» и «Любовные скачки» Рустама Хальфина, о котором известный американский искусствовед К. Акинша отозвался как о лучшем на постсоветском пространстве. Это и «Суперсолдат» Саида Атабекова, многосерийный фото- и видеопроект «Пол Пот» Ербола Мельдибекова и кровавые акции «Кок серека» Каната Ибрагимова.

Диалог древних и современных культур в Казахстане становится сегодня глобальной национальной идеей страны и находит претворение, в частности, в современном изобразительном искусстве. Разноликий мир казахстанского искусства, являясь связующим звеном между прошлым и будущим, глубокими традициями связан с прошлым и интегрирован в мировой художественный процесс. Все шире входят в мировосприятие современного человека понятия степная цивилизация, история цивилизаций Восточного шелкового пути, включаясь во всеобщую память человечества. В этом видится залог дальнейшего обновления живописно-образной системы и поиска новых художественных практик в художественной жизни республики.

Список литературы

Аюпов Н. Г. Тенгрианство как открытое мировоззрение. – Алматы: КазНПУ имени Абая, Издательство «КИЕ», 2012.

Дубровина А. Идти к себе. Статья на сайте художника. <http://www.esdaulet.kz/stati/11-idti-k-sebe.html>

Кодар А. Тенгри как духовный стержень казахского самосознания // Вестник КазНУ. – Алматы, 2011.

Мир его образов. Е.М. Сидоркин. 1979 // Персональный сайт Людмилы Енисеевой-Варшавской / http://eniseeva.ucoz.com/publ/dokumentalnja_proza

О. Г. Куржукова

*Новосибирский государственный художественный музей,
Новосибирск, Россия*

**«ПЕРВОБЫТНЫЕ» КРАСКИ, ПОЯСА-ОБЕРЕГИ
И КАРТОФЕЛЬНАЯ РЫБА
(ИЗ ОПЫТА ИНТЕРАКТИВНЫХ МУЗЕЙНЫХ ЗАНЯТИЙ
ДЛЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ И ИХ РОДИТЕЛЕЙ)**

С 2010 г. в Новосибирском государственном художественном музее действуют абонементы выходного дня «Музейные путешествия» и «Музейные тайны». При разработке их программ, прежде всего, ставилась задача привлечь в музей юных посетителей вне обязательных школьных экскурсий. Важно было пригласить в музей не только детей, но и их родителей, бабушек и дедушек, сделать его залы пространством, комфорtnым для людей разных поколений, т.е. для проведения семейного досуга. В современном мире воскресное посещение крупного торгового центра стало ритуалом для многих горожан, а классический музей воспринимается как храм, предназначенный для узкого круга эстетов. Именно поэтому создание альтернативного культурного времяпровождения в стенах музея представляется как нельзя более актуальным. Через зарождение интереса к музею, формирование образа музея как дома, наполненного радостями и огорчениями, заботами и уютом, праздниками и буднями происходит воспитание не только сегодняшнего зрителя, но и будущего. Совместное посещение музея помогает детям и взрослым по-новому взглянуть друг на друга и обогатить внутрисемейные отношения. Нам хотелось отойти от привычных и ожидаемых в художественном музее экскурсий, сделать каждую встречу разнообразной, динамичной, насыщенной чувствами и яркими реакциями. Богатая эмоциональная сфера и воображение являются одними из основополагающих факторов художественного воспитания человека. Формирование и развитие этих качеств, а также образного и ассоциативного мышлений, сенсорных способностей были приоритетными при выборе форм занятий.

Они строятся на сочетании работы на экспозиции и мультимедийных показов, широком включении музейных игр, мастер-классов, применении дополнительного дидактического материала.

Особый эмоциональный отклик у детей младшего школьного возраста, в силу специфического характера их художественных предпочтений, вызывает знакомство с архаическим и народным искусством. Образность и лаконизм живописи первобытного человека, красочность, декоративность и «нарядность» народной керамики, символика русского костюма близки детям. Такое качество детского восприятия, как связь с действием и игрой, делает произведения народного творчества, часто ориентированные на игру, особенно любимыми. В залах народного декоративного творчества для развития художественной наблюдательности и интуиции проводится игра в «перевоплощения». Дети «превращаются» то в изящную гжельскую шкатулочку, то в крепкий скопинский подсвечник, то в нарядную дымковскую красавицу. Они представляют, как будут двигаться, говорить ожившие вещи. При этом незаметно для самих участников на первый план выступает художественный образ, его зависимость от материала, цвета, способа обработки изделия.

Сотрудниками музея сформирован особый предметный фонд. Эти вещи можно трогать руками, исследовать, даже нюхать (например, льняное масло, которым в старину покрывали деревянную посуду). Важным было определить предметы, соответствующие разным этапам изготовления изделий декоративно-прикладного искусства. Тактильные ощущения помогают полнее ощутить разницу

между «бельем» (неокрашенным изделием) и расписанной матрёшкой или лакированной хохломской ложкой, глазурованной и просто обожжённой глиняной поверхностью, льном и шелком. Такая возможность всестороннего исследования объектов помогает младшим школьникам лучше усвоить новые понятия.

Большинство занятий по абонементам сопровождается мастер-классами. Здесь ребята (часто совместно с родителями) создают пусть небольшой, но собственный шедевр. Возможность сделать что-то самому, покинуть музей не с пустыми руками вызывает у юных посетителей большой энтузиазм. При разработке мастер-классов необходимо учитывать ограниченность во времени, отсутствие специально оборудованного помещения, разный уровень художественной подготовки детей. Выбирались такие творческие техники и приемы, которые позволяли получить впечатляющий результат быстро и всеми без исключения. В рамках занятий в залах декоративного народного искусства проводятся 2 мастер-класса. Первый довольно традиционен: роспись нарисованной филимоновской и дымковской игрушек, матрешки. Второй мастер-класс называется «Пояс доброты». Он завершает встречу «Как рубашка в поле выросла», на которой ведется разговор о русском традиционном костюме, его особенностях, материалах, символике узоров и цвета вышивки. Мы рассказываем о поясах-оберегах, о том, насколько эта часть одежды была важна для наших предков. Затем предлагаем ребятам самим сделать пояс. Важным воспитательным моментом является работа в паре, а также то, что дети плетут пояса не для себя, а для своего друга. Использование толстых шерстяных ниток ярких контрастных цветов и простота изготовления пояса (методом скручивания нитей в противоположном направлении) обеспечивают успех этого мастер-класса у ребят. По словам родителей, они еще долго не могут расстаться с «волшебными» поясами из музея.

Интересной представляется интерактивная часть «Рисуем, как первобытные люди». Она включена в мультимедийное занятие «Истории, рассказанные угольком, камнем и цветными стеклышками», знакомящее с зарождением искусства и видами монументальной живописи. В первой части программы идет разговор об открытии пещерной живописи, ее особенностях, предназначении. Мы рассматриваем знаменитых быков Альтамиры, наскальные рисунки Ляско и «Томской писаницы», древние изображения животных, найденные по бе-

регам сибирских рек. Дети сами определяют, чем и как создавались эти первые живописные произведения, рассуждают о том, какое место в жизни племени занимали живопись и художник. Кстати, об изображении животных первобытным человеком мы вспоминаем позже, когда методом штамповки создаем графический образ животного на занятии «Волшебница-линия, или Путешествие в страну графики» (мастер-класс «Картофельная рыба»).

Однако настоящими «древними художниками» ребята могут почувствовать себя, непосредственно создавая «первобытную» краску. Мастер-класс «Рисуем, как первобытные люди» проходит следующим образом. Небольшой лист картона светло-коричневого цвета («стена пещеры») мысленно делится по вертикали на две части. В нижней части углем нужно изобразить древнее животное, которое дети хотели бы «приручить»: бизона, мамонта, льва, лошадь. При этом им рассказывают о том, что работать угольком можно двумя приемами: линией или положив кусочек угля боком, пятном, растирая его. Затем с помощью ступки и пестика дети растирают кусочки белой глины и соединяют ее с медом. Получается «древняя краска», густая и вкусно пахнущая, а самое главное – сделанная самостоятельно. Обмакнув в нее ладошки, ребята оставляют свои отпечатки в верхней части листа, над рисунком, обретая таким образом «магическую власть» над изображенным животным. Дети, а часто и взрослые, охотно включаются в игру, с увлечением фантазируют, выбирая животное, старательно трут глину, с упоением возятся в медовой краске. Занятие проходит эмоционально, в свободной творческой атмосфере, а образ, сформированный на нем, надолго остается в памяти.

Собственное творчество в стенах музея не только раскрепощает ребят и взрослых, но и способствует налаживанию межличностных взаимоотношений в группе. Дети начинают считать музей интересным местом, где увлекательно и с пользой можно провести свободное время, приобрести новых знакомых. Об этом говорит тот факт, что ребята приводят к нам младших братьев и сестер, все больше родителей присутствуют на занятиях и становятся их активными участниками. Знакомство с первобытной живописью и декоративно-прикладным искусством, путешествия в мир живописи, графики и скульптуры, широкое включение музеиных игр и мастер-классов способствуют решению задач, поставленных нами при разработке абонементов выходного дня «Музейные путешествия» и «Музейные тайны».

Л.Ю. Николаева

*Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусства,
Улан-Удэ, Россия*

ТЕРРАТО-АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ БУРЯТИИ

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Бурятии имеет уходящие вглубь веков художественные традиции, но до начала XX в. оно было ограничено узким кругом тем и образов. Петроглифы, предметы скифо-сибирского «звериного» стиля, шаманские онгоны, изделия народного декоративно-прикладного творчества, памятники буддийского искусства, разительно отличающиеся друг от друга стилистически и образно, связывают культуру Бурятии расходящимися кругами с различными регионами – Сибирью, Центральной Азией и Востоком. Антропоморфными являются образы шаманских онгонов и буддийской иконографии, объекты культа, подобные человеку внешне, а не по сущности.

Реконструировать представления традиционной бурятской культуры о человеке по таким скучным изобразительным источникам сложно. Описания идеальной внешности персонажей эпоса обычно включают гиперболизированные качества света, блеска, силы. Фольклорные тексты в основном отражают этические нормы поведения. Тем не менее, можно сформулировать основополагающее представление о структуре «человека»: оболочка, кости, душа.

По представлениям бурят, у человека было три души: хорошая, средняя, плохая. После смерти плохая душа остается сторожить кости, хорошая уходит в поисках нового рождения, а средняя отправляется в мир умерших. При всей важности костей и остова особого внимания они заслуживают только в связи с образом шамана. Пересчет костей – один из центральных эпизодов посвящения в шаманы. «Лишняя кость» являлась признаком шаманского избрания, но шаман и был «не совсем» человеком.

В понятие «оболочка» могут быть включены внешность человека, кожа, одежда. Под «внешностью» подразумеваются «внешние», видимые функциональные части тела, а не их эстетическая оценка. Известен обычай нанесения меток, небольших ран на тело покойного, по которым узнают душу предка, вернувшуюся в новом облике новорожденного младенца в этом роду. При этом «внешнее» сходство черт лица, особенностей телосложения второстепенно. Традиционный бурятский костюм отражает социальную и половозрастную дифференциацию, но скрывает, а зачастую иискажает восприятие реального телосложения. «Одежда – вторая кожа» – традиционное бурятское высказывание. Это хорошо видно на примере шаманского костюма. С помощью костюма – новой оболочки – шаман преображается в сверхъестественное существо. Кроме того, во время камлания у него условно отсутствует лицо. Закрытое лицо, с одной стороны, является знаком невидимости для существ иного мира, а с другой – знаком «снятия» лица, его замены вместе с одеждой. Шаманский костюм выполняет экзистенциальную функцию, как и традиционная одежда в целом. При жизни, когда не актуализированы понятия «душа» и «кости», костюм ежегодно обновляется, меняется вместе с возрастом или статусом человека, соответствствуя бренности телесной оболочки.

По представлениям бурят, человек в среднем мире не был одинок. Его окружали многочисленные духи – хранители местности различного происхождения: земного и небесного. О проявлении небесных духов повествовали различные сказания – *улигеры*. Земные духи были чаще всего шаманского происхождения. Говорят, что духов, окру-

жающих бурята-шаманиста, так много, что нельзя делать резких движений из опасения задеть кого-либо из них. В буддизме духи-покровители местности трансформировались в несколько разновидностей сверхъестественных существ (*сабдаков*, *шибдаков* и др.), но меньше их не стало.

Существа земного иного мира, в противоположность человеку, представлялись без одежды, отличались неполнотой свойств и качеств: одноглазые, однорукие и т.п. Изображение подобных существ отсутствовало в традиционном искусстве Бурятии, как, впрочем, и реалистически трактованный образ человека. Кстати, *тэнгрии* тоже не имели изображений.

Объекты культов черных шаманов – *онгоны* (антропоморфные фигурки из ткани, кожи, железа, а также в виде шкурок зверей) – являлись духами и их изображениями одновременно. Среди антропоморфных онгонов необходимо выделить личины: железная маска – онгон Абдагалдай; деревянная голова без затылка – онгон Буртэ. Они являются исключением и подчеркивают, что нехватка, недостача в физическом облике человека или его изображении (даже условном) сразу бросается в глаза. Многочисленные железные и кожаные силуэты животных, нашитые на костюм шамана, на первый взгляд, кажутся чудовищами. На самом деле это – условные изображения рыб, птиц, змей, т.е. помощников шамана в путешествии по мирам. Злобные чудовища – враги, для борьбы с которыми предназначено все вооружение шамана, не изображаются.

Наряду со схематично трактованной фигуруй человека в онгонах широкое распространение в быту имели анатомически достоверные, пластически выразительные фигурки животных, вырезанные из дерева и кости. Изображения пяти видов домашних животных, как и онгоны, относятся к культовым, с той разницей, что онгоны – духи умерших, а изображения животных заклинают плодородие живых.

В буддийской иконографии образы чудовищ связаны с темой ада. В *танка* «Сансарыйн хурдэ» изображаются голодные духи – *прета* – в одном из отделов ада. Это – антропоморфные существа с раздутым животом и очень тонкой шеей. Фольклорный взгляд на ад и чертей (*шудхеров*) представлен в иллюстрациях к «Сказанию о Молон-тойне».

В XX в. бурятское искусство активно осваивало европейскую реалистическую школу. Револю-

ционно изменившаяся социокультурная ситуация повлекла за собой перемены в духовной жизни, отношениях со сверхъестественным.

Графические листы Р.С. Мэрдыгеева (1900–1969), выполненные в конце 1930 – начале 1940-х гг., являются одним из первых датированных обращений бурятских художников к образам героического эпоса «Гэсэр». К листу «Гэсэр в борьбе с чудовищем» трудно найти прямое соответствие в опубликованных текстах «Гэсэриады». Изображение сцены борьбы Гэсэра с чудовищем может быть отнесено к любому из многочисленных единоборств героя с *мангадхаями*. Описание их внешнего вида *улигершинами* фантастично и дает богатую пищу воображению. Здесь же, по-видимому, художник изобразил не конкретный эпизод борьбы с тем или иным чудовищем, а эпическое противоборство героя с воплощением зла вообще. Образ зла здесь – дракон. К слову, в 1980-е гг. на картине Л.Д. Доржиева (1918–2011) «Дракон и зло» воплощением зла является огромный змей, а дракон олицетворяет добро.

Работа Ц.С. Сампилова (1893–1953) над иллюстрациями к «Гэсэру» датируется несколькими годами позже (до 1944 г.) и связана с неосуществленными планами издания сводного текста на бурят-монгольском и русском языках к празднованию 600-летия эпоса. Различные варианты эскизов хранятся в фондах художественного музея (ныне – Национальный музей Республики Бурятия). Качество, которое нашло воплощение в живых набросках сцен из жизни животных и людей, природный юмор Ц. Сампилова (иногда грубоватый, но чаще мягкий) присутствуют и в самом эпосе.

Невольную улыбку вызывают изображения *мангадхаев*, особенно Лобсоголдоя. Круглая голова с оттопыренными ушами, круглыми бессмысленными глазами и щетиной в сочетании с огромным неповоротливым телом со вздутым животом, казалось бы, могут вызывать только смех. Детали же имеют угрожающий характер: окерелье из человеческих черепов и отрубленная голова в руке *шудхера* (чёрта); человеческий череп, надетый на палец. Однако главное – композиционный прием монументализации образа: фигура Лобсоголдоя занимает весь лист, возвышаясь над линией горизонта.

Один из основных соперников Гэсэра – Гал Нурман Хан – огненный дьявол, появившийся из отрубленной и сброшенной на землю шеи Атай Улана. Превосходство шеи над другими останками

тела объясняется сакральным значением первых шейных позвонков – особого вместилища жизненной силы (хотя таковыми мог являться и весь скелет). Появление Гал Нурман Хана повлекло за собой неисчислимые бедствия для множества людей – болезни, мор, засуху, голод. Живет он в огромном дворце на окраине Хонин Хото, курит трубку и никогда не спит, только на рассвете чуть прикрывает один глаз. Образ этого опасного и коварного врага антропоморфен и уродлив. В одном из листов Ц. Сампилова со сценой единоборства чудовище, изображенное со спины, подавляет своей массой героя, которого почти не видно под ним: только ноги и часть спины с левой рукой. От самого чудовища видна только могучая спина. Нечеловеческая мощь Гэсэра, которому удается оторвать врага от земли, передается через гиперболизацию размеров врага.

В осуществленном в 1959 г. издании эпоса «Гэсэр» на бурятском языке в создании иллюстраций принимали участие несколько художников – А.А. Окладникова (1905–1988), Г.Е. Павлов (1909–1976), Ф.И. Балдаев (1909–1982), А.Н. Сахаровская (1927–2004). В рисунках книги отразились не только различия творческих почерков художников, но и разное понимание художественной структуры образов эпоса. Наиболее показателен подход Ф.И. Балдаева (иллюстрации к 3 ветви). На рисунке «Бой Гэсэра с дьяволом Арханом» чудовище появляется из сброшенной на землю головы Атай Улана. Естественное стремление рассказчика поразить воображение слушателей непомерным преувеличением всех качеств противников рождает фантастический образ боя. Эта фантастичность не предполагает воспроизведения в зримых конкретных формах. Данный эпизод описан в эпосе так (пер. В.А. Солоухина):

Мясо друг у друга со спины выдирают,
Мясо друг у друга с груди выгрызают,
Реки крови по земле текут,
Горы мяса вокруг растут.

Художник, следуя за текстом, решил изобразить натуралистичные подробности боя: вырванные клочья шерсти и мяса, реку крови и лакающих из нее диких зверей, ворон, ожидающих исхода битвы. Обилие деталей, нагнетающих ужас в тексте, в изображении снижает накал противоборства. Сам дьявол Архан, описания внешности которого в эпосе нет, изображен кабаноподобным существом.

В 1980–1990-е гг. в графических «Гэсэриадах» Д. Олоева (1955 г.р.) и Ч. Шенхорова (1948 г.р.)

врагами Гэсэра выступают персонажи, имеющие облик гневных буддийских божеств. Положительные герои тоже в основе имеют буддийскую иконографию (например, Манзан-Гурмэ бабушка). Кроме того, в листах Ч. Шенхорова враги изображены как дракон, тигр и змея.

Резное деревянное панно А. Санжиева «Бог Войны» (2008 г.) изображает гневное буддийское божество с атрибутами войны в многочисленных руках – современным огнестрельным оружием разного вида. Интуитивно угаданная особенность чудовища, которой нет в буддийском прототипе, – открытая пасть на чреве. Нетрадиционно и ужасно выглядит буддийский персонаж в картине «Живой бог» (1999 г.) Ж. Раднаева (1958 г.р.).

Образы чудовищ в искусстве Бурятии XX в. возникли вне и независимо от «Гэсэриады» и буддийской иконографии. Таковы химеры, характерные для европейской культуры. Одним из первых в 1970-е гг. к образу кентавров обратился А. Даржаев (1939–1980). В 1980-е гг. женское тело с головой зайца из Плейбоя изображал Т. Манжеев.

Самый известный пример неоднократного обращения к подобному существу – изображение птицы с женским лицом в творческом наследии А. Цыбиковой (1951–1998) – обнаруживает его амбивалентность: «Кто-то зовет в степи» (1995 г.). Ее можно одновременно трактовать как «птицедушу» и «плохую птицу» – Муу шуубун (оборотень в образе красивой женщины, но с птичьим клювом). Химерический образ женщины-птицы распространен в мифах многих древних народов и трактовался чаще как вредоносный. Но как воплощение души, возможно, самый известный прообраз есть в искусстве Древнего Египта: душа Ба. Ее иногда могли изображать сидящей на дереве, пьющей из пруда, как иероглиф (пиктограмма), обозначающий душу.

В декоративно-прикладном искусстве Бурятии самые распространенные химеры – Гаруда, Макара. Известны примеры использования самого популярного китайского образа – дракона – в станковом и декоративно-прикладном искусстве Бурятии.

Все перечисленные образы составных (химерических) чудовищ являются заимствованиями из западного и восточного бестиариев. Свидетельством этого считается их амбивалентность. Образы буддийских гневных божеств, кентавров, женщины-птицы могут выступать на стороне добра или зла. Исключением является образ

кабаноподобного существа, созданный фантазией Ф. Балдаева.

Опыт работы разных бурятских художников над иллюстрациями к эпосу «Гэсэр» показал, что самые страшные противники имеют искаженный человеческий облик. Эта трактовка присутствует и в иллюстрациях Т. Манжеева (1957–2005) конца 1980-х гг. Антропоморфная фигура *мангадхая* может иметь гиперболизированные размеры и устраивающую позу. Для создания эффекта устрашения преувеличены черты лица, но этим деформация исчерпывается.

«Слово “фантазия” имеет греческие корни, изначально его значением было “делать видимым”» [Шуриан, 2006, с. 13]. Онтологическая обусловленность изобразительного искусства видимым миром санкционирует деятельность художника, маркирует ее как положительную. Зрение являлось привилегией обитателей среднего мира. Как положительное в видимом среднем мире маркируется то, что обладает целостным телесным обликом. Целостность человеческого тела, особая телесность была достоинством, которое необходимо сохранить, качеством, которое после смерти предъявлялось предкам как свидетельство сохранности их общего родового тела. Забота о собственной целостности была залогом того, что после смерти человек не станет представителем нижнего мира на земле (*шуудхером*).

Художественным воплощением и следствием этого представления о телесности является реалистическая антропоморфность бурятского искусства XX в. Обращение к фантастическим химериче-

ским образам ограничено своеобразным табу на их воспроизведение: «делание видимыми», т.е. существующими. Изображению собственных чудовищ должен был предшествовать переворот в сознании.

«Дар «фантализировать» или создавать нечто «фантастическое» (то есть образы, не существующие в реальности) может считаться некой ценной способностью, проявлением внутренней интуиции, особым свойством сознания» [Шуриан, 2006, с. 14]. Другими словами, фантастическое имеет большее отношение к субъекту, чем к воплощаемым образам, больше характеризуя автора, чем произведение.

В 1990-е гг. такие образы появились в творчестве Даши Намдакова (1967 г.р.). Лица его фантастических антропоморфных персонажей напоминают черепа, обтянутые кожей. Собственно же химеры единичны: например, террато-антропоморфный образ «Бегущий» – воин в доспехах, части которого превращаются в драконов и другие чудовища.

Новыми для современного искусства Бурятии являются химерические образы воина-скорпиона Г. Зодбоева (1963-2007), женщины-пантеры Б. Сундурова, женщины-змеи Е. Болсобоева. Фантастические образы присутствуют в творчестве многих бурятских художников, маркируя нарастание субъективизма в искусстве Бурятии начала третьего тысячелетия.

Список литературы

Шуриан В. Фантастическое искусство. – Taschen: Артродник, 2006. – 96 с.

Ю.И. Ожередов

*Музей археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского
Томского государственного университета,
Томск, Россия*

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ СИБИРСКОЙ «НЕОАРХАИКИ»

Сибирское знаковое искусство, именуемое термином «сибирская неоархаика» («археоарт», «этноархаика», «неомифология», «этнофутуризм») [Чирков, 2007, с. 3, 4; Котылев, 2011, с. 6; Ожередов, 2013, с. 125], усилиями целой группы специалистов заняло одно из ведущих мест в современном сибирском искусствоведении. Оценки различных аспектов его прошлого и современности отражены в десятках публикаций, размещенных в сборниках, альбомах, каталогах выставок и диссертациях. Актуальная тема достаточно быстро сформировала обширную библиографию, затронувшую изобразительные и сюжетные стороны творчества, побудительные мотивы и др. вопросы. Вместе с тем, существуют аспекты, требующие особого внимания.

Поговорим о научной составляющей «сибирской неоархаики», незримо присутствующей почти в каждой публикации о данном направлении. При широкой разноголосице названий все они подразумевают аллюзию на этнокультурные традиции и архаические корни, что не может рассматриваться вне научного контекста, а, следовательно, вне исследовательской деятельности.

Не секрет, что профессиональный художник обладает целым набором необходимых знаний. Помимо владения собственно техникой визуализации, в его научный арсенал входят знания химических и физических свойств материалов и красителей, оптических свойств света и т.п. Известны, например, научно-практические опыты К. Моне по изображению Руанского собора с одной позиции при разном освещении. Не секрет, что русские передвижники (в т.ч. И. Левитан и И. Репин), преж-

де чем взяться за кисть, глубоко изучили русскую природу и жизнь общества. Не ошибусь, если скажу, что всякий профессиональный художник с должным вниманием подходит к вопросу социализации своих произведений, приведения их в состояние лакмусовой метки общественной жизни, ее запросов и потребностей. Однако контекст искусствоведческих «запросов» в адрес художника-«неоархаика» предусматривает еще нечто такое, что отличает его от мастеров общего ряда.

В одной из публикаций искусствовед Е.П. Маточкин предтечей сибирского «археоарта» называет В.И. Сурикова, а в другой, с оговоркой «среди коренных народов», – Г.И. Гуркина [Маточкин, 2008, с. 29; 2011, с. 265]. Из контекста следует, что причисление к группе предполагает разработку тем традиционных обитателей Сибири. Однако в таком случае в этой группе должны значиться все мастера, отразившие жизнь российских национальных окраин в XIX – начале XX в. и подхватившие призыв Ж.Ж. Руссо вернуться назад, в благословенные времена «естественного человека», живущего в гармонии с природой. Напомню, «русским Гогенидом» А. Эфрос называл Павла Кузнецова, увлеченного в начале XX в. образами Востока [Левандовский, 1986, с. 57–58]. В Сибири этнические мотивы уже в XIX в. интересовали художников г. Томска и Иркутска. Часть из них целеустремленно занималась разработкой сибирского художественного стиля [Муратов, 1974, с. 22, 51, 53; Ожередов, 2013, с. 125–126; Хроника..., 2000, с. 54]. П.Д. Муратов отметил, что еще в 1920-е гг. «иркутские художники могли предложить работу над “сибирским” стилем, основываясь на искус-

стве бурят...» [Электрон. ресурс]. Формой стиля на тот период явился синтез аборигенной тематики и европейского художественного языка. Вместе с тем, никто из них не стал «неоархаиком», как не стал им и П. Гоген, прославившийся «тайянской» серией. В американском искусствоведении данное направление получило вполне понятное название «индихенизм» («туземный») [Популярная художественная..., 1986, кн. I, с. 263], родственное российскому термину «этноискусство».

Другой взгляд на проблему озвучил В.Ф. Чирков, серьезно сузивший границы «неоархаики». По его мнению, истоки направления лежат в глубокой древности, а «основание же его современного этапа было положено в 1960-е годы» омичем Н. Третьяковым и абаканцем В. Капелько. Пик развития выпал на 1980–1990-е годы, когда и происходило интенсивное сложение современного сибирского археоавангарда» [Чирков, 2007, с. 32]. Он включает в «неоархаику» собственно архаичное искусство и одновременно выносит за рамки «неоархаики» весь сибирский «индихенизм». Если второе не вызывает сомнений, то первое, скорее, алогизм, т.к. «неоархаика» – не более чем рефлексия или отражение архаики, наконец, форма ее современной экспликации. В древности лежат истоки искусства в целом, но не «неоархаики» отдельно. Своим замечанием автор обозначает границы «археоарта» современным его пониманием: искусство специализированной элитной группы художников.

Анализ доступных материалов показал, что изучение этнической и архаической жизни представителями «этноискусства» осуществлялось в режиме визуально фиксируемой стороны традиционной культуры. Духовная жизнь архаических обществ индихенистами на протяжении эпохи модерна и начала постmodерна практически не затрагивалась, что отметил П.Д. Муратов на примере творчества томича М. Щеглова [Муратов, 1974, с. 53]. Исключением стали лишь отдельные работы национальных художников, приступивших к пересказам родных мифов пластическим языком живописи и графики.

Причиной такого подхода было, вероятно, идеологическое табу на пропаганду архаических воззрений. Следует отметить, что разрушение архаического или мифологического мышления определенно связано с установлением мировых религиозных или политico-идеологических систем, порожденных не коллективным, а индивидуальным представ-

лением о мире и нормах его жизни (Будда, Мани, Христос, Маркс, Ленин, Гитлер). Не случайно обращение к глубинной архаике в культуре отчетливо фиксируется в периоды крушения доминирующей идеологии, как бы в противовес ей. Это отчетливо видно на примере всплесков авангардного искусства в начале и конце XX в. в нашей стране, на что указывает В.Ф. Чирков, говоря о формировании авангарда 1980–1990-х гг. Не исключено, что некоторый спад интереса к «неоархаике» в последние годы в определенной мере связан со снижением социальной остроты, свойственной переломным моментам в истории общества. Так, в 1930-е гг. на смену авангарду пришел идейно ангажированный соцреализм.

В качестве аргумента этнической самобытности «неоархаики» в искусствоведении рефреном звучит тема образов из прошлого. Представители европейского «этнофутуризма» используют в работах наскальные петроглифы и культовую металлопластику [Котылев, 2011, с. 7–8]. Аналогичные приемы все чаще практикуют сибирские «неоархаики». Иногда они стилизуют, а часто просто копируют древние образцы и заполняют ими живописное поле вперемешку с символическими знаками и вполне реалистическими образами. При внешней этничности данные работы больше напоминают афиши, нежели содержимое выставок. В великолепной форме исчезает содержание, фокусирующее исследовательский момент переосмыслиния образов художником. Дело в том, что сознание или подсознание мастера не может знать, а, следовательно, репродуцировать конкретные артефакты. Оно способно лишь хранить стереотипы, служащие созданию мифологических образов. Именно в этом проявляется причастность художника к архаическому мышлению.

Главная задача «неоархаики» – тревожить генную память зрителя и вести его «по тропе предков», инициируя воспоминания о прошлом, вбитые в подсознание в форме архетипов коллективного бессознательного. В таком контексте художественное произведение выполняет возложенную на него роль медиатора в прошлое, а художник – роль демиурга, воспроизводящего и моделирующего прошлое в настоящем.

Следовательно, задача художника-«неоархаика» – создавать условия для пробуждения глубинной памяти и направлять ее поток в русло постижения прошлого с целью устройства настоящего и будущего. Далеко не секрет, что именно знание прошлого открывает пути к будущему. Примерно

так поступает «сильный» шаман, способный в своих камланиях без помощи извне вступать в общение с иными мирами и их представителями. Художник, вступающий в связь с мирами своей прапамяти и в дальнейшем инициирующий или провоцирующий вслед за собой зрителя – « neoархаик » в полном смысле этого слова.

Исследования эзотерической части традиционной жизни предполагают глубинное вхождение в «базу данных» архаических обществ, в их мифологию. Мысль художника, подобно «душе» шамана, должна проникнуть в глубины собственного подсознания, собрать и проанализировать сны образов и знаний, необходимых для последующей визуализации. Данная процедура, помимо способности видеть содержание, требует доступного изобразительного языка изложения сакрального текста. Необходимым условием для последнего, т.е. для достоверной идентификации и трансляции образов на полотна, является возможность сличения увиденного в глубинах памяти с реально существующими артефактами – маркерами прошлого в настоящем. При вполне объяснимой формальной разнице должна совпадать их стилистика, выдавая идейную общность, т.е. принадлежность к единой мифологической культуре. Данный метод, к примеру, интуитивно применял «neoархаик» С.П. Лазарев, обретший личный опыт вхождения в потустороннее пространство [Ожередов, 2013, с. 128–129].

В истории современного искусства известен пример работы с архетипами, порожденными измененным сознанием. Во снах или в специально созданной обстановке приверженцы дадаизма и сюрреализма вызывали из подсознания иррациональные образы и события, не свойственные обычному состоянию. Чтобы достать из архаических глубин генной памяти «истинную» картину мироздания, художники, опираясь на теорию психоанализа З. Фрейда, вскрывающего глубинные свойства человеческой психики, стремились переступить рубеж и получить доступ к ирреальному. В этом состоял главный метод, посредством которого создавались, например, гениальные творения С. Дали [Якимович, 1991, с. 34–39].

Для пояснения сути научной работы «neoархаика» достаточно напомнить метод, известный в теоретической археологии [Ожередов, 2013, с. 127]. Представляется, что «neoархаиков» следует дифференцировать по природным качествам или духовной склонности, как это происходит и

в науке. Исследование архаических воззрений с последующим их художественным воплощением сродни изучению семантики предметов и явлений, относимой к теоретической части археологии и направленной на реконструкцию картины прошлого по материальным остаткам. Согласно выводам Л.С. Клейна, плодотворно заниматься теоретическими исследованиями способны люди, обладающие «другими знаниями и другим складом ума», нежели те, что более склонны к «конкретным исследованиям». В числе необходимых качеств он отметил живое воображение, смелость мышления, способность устанавливать дальние ассоциации и т.п. [Клейн, 2004, с. 15]. Научно доказано, что результаты творческой деятельности зависят от работы правого полушария головного мозга, отвечающего за сферу распознания образов, не имеющих точно установленных пределов. «Согласно концепции В. Ротенберга, правое полушарие “схватывает” реальность во всем богатстве, противоречивости и неоднозначности связей и формирует многозначный контекст» [Куценков, 2007, с. 80–81]. Различия в доминировании того или иного полушария есть, видимо, та причина, которая дает почву для мифологического мышления. Талант или дар «neoархаика», наверное, сродни «шаманскому дару», проявляющемуся лишь у избранных. Действительный «neoархаик», как и шаман, не может отказаться от своего пути, иначе его «замучают духи», сделавшие выбор своего адепта.

Судя по наблюдениям, исследовательский процесс «neoархаика» распадается на две главные составляющие. Первая из них фиксирует материальные формы архаической жизни, а вторая вскрывает метафизическую составляющую мировоззрения. При этом вторая часть включает несколько этапов: изучение прежде накопленных эзотерических знаний; ассоциативный анализ сакрального пространства и его обитателей путем эмпирического вхождения в его пределы; формирование личного семантического поля, сравнимого с мифологическим; трансляцию итогового материала на полотна.

Индивидуальный художественный стиль, поэтапно выработанный художником-«neoархаиком», – это его семантическое поле с узнаваемой символикой художественного языка и самобытным образным строем. Но поскольку все этапы динамичны и соотносимы с творческой деятельностью, их прохождение зеркально отражается в художественной стилистике того или иного отрезка време-

мени. Форма стиля, его изменение (развитие) или вариативность становятся свидетельствами движения по конкретным этапам.

В силу личностных качеств не все художники придерживаются идеальной модели. У одних данный путь более наполнен, у других – менее, особенно в части научного подхода. В своем кругу сильно выделяется, например, Н. Рыбаков, который, помимо сказанного выше, развил чисто научную работу: он проводит натурные поиски и исследования петроглифов, копирует, интерпретирует и публикует собранный материал. Результаты его исследовательской деятельности изложены в трех десятках статей, опубликованных в научных сборниках. Ранее столь универсальной творческой личностью, совмещавшей дар художника и ученого, в искусстве Азии был, пожалуй, только Н. Перих.

Особую форму исследований обнаруживают художники, излагающие свои открытия литературным языком. Особенно удачно изобразительные и литературные тексты сочетаются у С. Дыкова, искусно излагающего мифологию алтайских тюрков знаковым языком. Тексты Н. Рыбакова и А. Суслова имеют иной жанр и более наполнены философскими смыслами. Однако их произведения в одинаковой мере демонстрируют обратную изобразительному творчеству сторону, несущую дополнительную информацию, невшаемую в один только изобразительный текст. К сожалению, никто всерьез не занимался исследованием данного изобразительно-литературного феномена в качестве целостного творческого процесса и продукта, имеющего самостоятельное художественное значение в среде сибирских художников-«неоархаиков». Это помогло бы глубже понять художникам самих себя, а искусствоведам и зрителям – художников. Именно так произошло в европейском искусствоведении, где проведено исследование художественно-литературного наследия авторов, склонных письменно анализировать процесс своего творчества, в частности, близкого нашей теме С. Дали. Однако для исполнения такой работы требуются универсальные профильные специалисты и столь же междисциплинарные методы искусствоведческого анализа, совмещающего навыки искусствоведения и литературоведения.

С учетом научной специфики, обнаруживающейся у художников, занятых изучением духовной составляющей архаических культур, возможно, следует выделить в направлении «неоархаика» отдельный сектор «артсемантики». Последний включит ту особую группу современных мастеров, столь сильно выделяющихся методическим своеобразием и определенной формой обособленности от других, занятых не менее важной, но иной деятельностью, обусловленной внешними формами архаики.

Список литературы

- Клейн Л.С.** Введение в теоретическую археологию – СПб.: Бельведер, 2004. – 470 с.
- Котылев А.Ю.** Образы петроглифов и бронзовой пластики древней Евразии в творчестве современных художников – футуристов // «Homo Eurasicus: в прошлом и настоящем»: сб. науч. тр. по мат-лам конф. / Отв. ред. Е.А. Окладникова. – СПб.: ГИЭУ, 2011. – С. 6–11.
- Куценков П.А.** Психология первобытного и традиционного искусства. – М.: Прогресс–Традиция, 2007. – 232 с.
- Левандовский С.Н.** Александр Андреевич Шумилкин. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 118 с.
- Маточкин Е.П.** В.И. Суриков – предтеча археоарта Сибири // Суриковские чтения. – Красноярск, 2008. – С. 27–33.
- Маточкин Е.П.** Древние образы в искусстве Горного Алтая // Наскальное искусство в современном обществе: к 290-летию науч. открытия Томской писаницы. – Кемерово: Кузбассвязиздат, 2011. – Т. 2. – С. 264–270.
- Муратов П.Д.** Изобразительное искусство Томска. – Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1974. – 80 с.
- Муратов П.Д.** Художественная жизнь Сибири 20-х годов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pdmuratov.org/HSS20G/hss20g.html>.
- Ожередов Ю.И.** Сибирская «неоархаика» сегодня // Восьмые сиб. искусствовед. чт. «Искусство и искусствоведение в Сибири»: мат-лы респ. науч.-практ. конф. (Омск, 26–27 октября 2013). – Омск, 2013. – С. 125–129.
- Популярная художественная энциклопедия.** Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. – М.: Сов. энцикл., 1986. – Кн. I. – 432 с.
- Хроника художественной жизни Томска 1909–1919 гг.**: к 90-летию Томского общ-ва любителей художеств (по мат-лам газ. «Сиб. жизнь»). – Томск: Изд-во ТГУ, 2000. – 170 с.
- Чирков В.Ф.** Предисловие // Каталог выставки «След III». – Новокузнецк, 2007. – С. 1–9.
- Чирков В.Ф.** Сибирская неоархаика как направление в современном искусстве России // Сибирская неоархаика: альбом. – Новокузнецк, 2013. – 157 с.
- Якимович А.К.** Сюрреализм и Сальвадор Дали // Сальвадор Дали: дневник одного гения. – М.: Искусство, 1991. – С. 5–43.

Ю.И. Ожередов

*Музей археологии и этнографии Сибири им. В.М. Флоринского
Томского государственного университета,
Томск, Россия*

**ПЕТРОГЛИФЫ АЛТАЯ
В КОПИИ ТОМСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ М.П. ЧЕРЕПАНОВОЙ
(«ЧЕМАЛЬСКАЯ СКАЛА»)**

История изучения историко-культурного наследия Алтая насчитывает уже более двухсот лет, а галерея участников – сотни имен. В их числе не только профессиональные ученые, но и многочисленные любители, представители самых разных сословий и профессий. Исторически сложилось так, что среди исследователей Алтая XIX – начала XX в. значится плеяды профессиональных томских художников. После обучения в Академии художеств они отправлялись в Сибирь, чтобы занять должности преподавателей рисования в государственных и частных учебных заведениях: как правило, гимназиях и училищах (П.М. Кошаров, А.Э. Мако). Некоторые художницы оказались в г. Томске после назначения их мужей в Сибирский университет (А.С. Капустина, Л.П. Базанова).

Увлечение томичей Алтаем, его природой и экзотикой обитателей, живших традиционным укладом, началось с П.М. Кошарова. Он принял участие в экспедиции, организованной в 1856 г. Управлением Алтайского горного округа [Муратов, 1974, с. 18–19; Ожередов, 2001, с. 127, 129].

Долгое время в составе участников творческих путешествий на Алтай не упоминалась художница Мария Павловна Черепанова. Обычно ее имя ассоциируется не с творчеством, а со становлением художественного образования в г. Томске [Адрианов, 1912, с. 340–340; Слободской, 1912, с. 39; Тюрина, 1996, с. 11]. Благодаря открытию новых материалов появилась возможность развеять столь односторонний миф.

Итак, после обучения в Академии художеств М.П. Черепанова приехала в г. Томск, где с 1894 г.

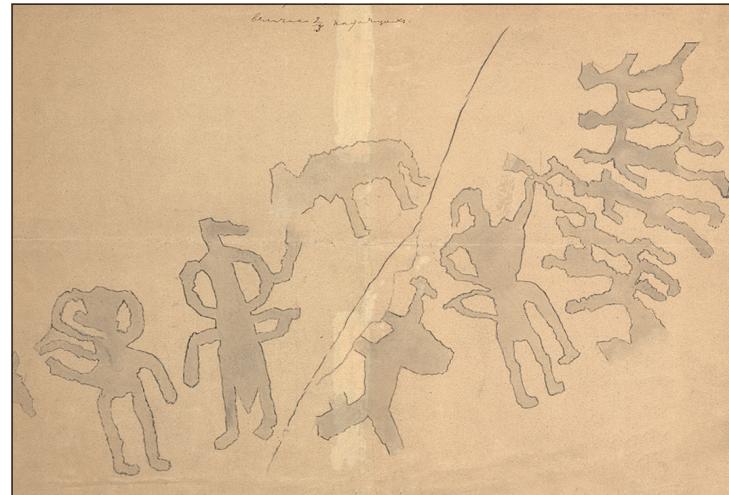
служила в должности учителя рисования в воскресных классах рисования для девочек [Адрианов, 1912, с. 340]. В очерке «Об искусстве в Томске» А.В. Адрианов упоминает нашу героиню в нескольких абзацах: «...в 1894 г. курсы рисования получили более прочную постановку, когда за дело принялась окончившая Академию Художеств М.П. Черепанова... Попечительницей классов с 1896 г. состояла А.С. Капустина, а преподавательницей М.П. Черепанова» [1912, с. 341]. М.А. Слободский отметил: «Первая рисовальня школа была открыта при Обществе попечения о начальном образовании по инициативе Черепановой и при ближайшем участии Капустиной и Базановой, но школа просуществовала недолго» [1912, с. 39]. «В 1900 г. рисовальные классы преобразованы в Художественно-промышленные. Преобразование завершилось к 1901 г. <...> Кроме перечисленных во главе классов по-прежнему оставалась постоянная платная учительница М.П. Черепанова, оставившая за собой класс акварели» [Адрианов, 1912, с. 341]. Дальнейший процесс шел без участия М.П. Черепановой, ушедшей из жизни 5 апреля 1902 г. [Тюрина, 1996, с. 11].

Творческая сторона жизни М.П. Черепановой почти неизвестна. Лишь один раз она упоминается в качестве участника художественной выставки, устроенной в г. Томске в 1898 г. [О художественной выставке..., 1898]. В письме от 1 апреля 1898 г. к своему наставнику по Академии художеств П.П. Чистякову художница писала: «Теперь у нас собирается выставка местных художников, у меня 4 акварельных пейзажика с Алтая, один портрет с

лошади, с ребенка 2-х лет, 4 портрета с барынь» (ГРМ. Отд. рукописей. Ф. 112. Д. 337. Л. 85). В газетной заметке 1996 г., посвященной М.П. Черепановой, искусствовед И.П. Тюрина констатировала: из наследия художницы практически ничего не дошло до наших дней, лишь несколько незаконченных работ ныне хранятся в Музее археологии и этнографии Сибири ТГУ [1996, с. 11]. Подразумевались 2 подписные акварели с ростовыми изображениями женщин в национальных костюмах. Новые исследования, проведенные в изобразительном фонде музея, добавили к уже известным работам группу рисунков, позволяющих поставить М.П. Черепанову в один ряд с художниками-исследователями Сибири. Основанием для определения авторства стала владельческая надпись на обороте рукописной схемы размещения археологических объектов близ горы «Бельтер тугок» на берегу р. Катунь: «Рисунки М.П. Черепановой, переданные мне Г.Н. Потаниным». Рисунки выполнены в одной манере и подписаны одним человеком. Косвенным подтверждением авторства М.П. Черепановой являются 1 карандашный и 2 акварельных рисунка, выполненные профессиональным художником на оборотах листов с рисунками археологического содержания. Примечательно, что лишь в одном рисунке отдана дань модной тогда этнической теме («охотник»). Все остальные посвящены археологии. Выявленные работы некогда хранились в собрании Института исследования Сибири, закрытого постановлением Ревкома летом 1920 г. [Кирдяшкин, 2004, с. 134].

Серьезность научных намерений художницы подтверждает протокол общего собрания Общества любителей исследования Алтая от 19 января 1892 г. В нем имя М.П. Черепановой фигурирует в перечне лиц, выбранных в члены-сотрудники общества (ГАТО. Ф. 3. Оп. 2. Д. 3068. Л. 30). Пока неясно, когда она начала работу на Алтае, но фраза «у меня 4 акварельных пейзажика с Алтая» в письме П.П. Чистякову свидетельствует о таком этапе, а дата вступления в Общество убеждает, что случилось это рано. Фактически М.П. Черепанова первая из художниц занялась археологией Алтая.

В фонде Музея археологии и этнографии Сибири ТГУ идентифицирована на принадлежность



Рисунки с Чемальской скалы
(копия М.П. Черепановой).

М.П. Черепановой 21 работа на 18 листах, а также 3 учебных рисунка ее ученика Виноградова с контрольными подписями художницы-педагога. Археологическая серия включает 16 работ, 13 из которых представляют собой натурные карандашные зарисовки каменных изваяний (древнетюркские «бабы» и стелы) на левом берегу р. Катуни, неподалеку от впадения в нее р. Куба, а 2 рисунка копируют наскальные петроглифы и схему расположения памятников на берегу р. Катуни. К этой же серии, видимо, примыкает миниатюрный акварельный рисунок скалы с петроглифами. На одном из листов изображены «Рисунки с Чемальской скалы», на другом – 2 скалы горы «Бельтер тугок».

Формат настоящей статьи позволяет остановиться лишь на копии, озаглавленной «Рисунки с Чемальской скалы величина $\frac{2}{3}$ настоящих» (см. рисунок). Копия выполнена карандашом на листе плотной пожелтевшей бумаги (размер 32×51 см). Сверху вниз наискосок его разделяет изогнутая в центре линия (с другой отступающей в сторону линией), символизирующая трещину в камне. По обеим сторонам «трещины» нанесены изображения. Сцена включает изогнутый ряд ростовых антропоморфов, разомкнутый столбцом из двух зооморфных существ, стоящих друг над другом. Слева внизу из обреза листа, словно из пролома, выступает голова и начало туловища еще одного животного.

По формальным признакам антропоморфы делятся на две группы. В первую входят 3 крупные фигуры с луками, закрепленными на поясах, и ру-

ками в фертообразной позиции. У крайнего слева антропоморфа отсутствует голова, а у двух других головные уборы напоминают скифские башлыки. У среднего персонажа внизу между ног свисает крупный треугольник, обозначающий выступ спинки верхней одежды, подобной эвенкийской (или обозначен половкой признак). В левой руке правой фигуры показан инструмент в виде крупной двузубой «вилки», которой он касается головы и плеча двух персон из второй группы. Последнюю составляют 7 ростовых безоружных персон другой конфигурации и меньшего размера. Крайние фигуры этого ряда соединены в две тройки, между которыми располагается самостоятельная фигурка.

Неопределенная прорисовка форм трех животных не позволяет с уверенностью говорить об их видовой принадлежности. На наш взгляд, это могут быть собаки, одну из которых воин удерживает на поводке, отмеченном жирной линией.

Семантический контекст наскального сюжета с большой долей вероятности имеет ирреальную природу мифологемы. Не владея информацией о потусторонней жизни, художник опирался на традиционное представление о преемственности бытия и определенно калькировал потустороннюю жизнь с образа реальной. Метафорический сакральный «пейзаж» в таком случае неизбежно уподоблялся профанному, служившему обыденным средством визуализации истории мифологических предков. Следовательно, сегодня он может рассматриваться в качестве некой исторической матрицы событий.

Сцена показывает две группы героев, различающиеся по некоторым основным признакам: в одной большие и вооруженные, в другой – малые и безоружные. Помимо физических габаритов и оружия доминирующее положение первых над вторыми демонстрирует фертообразная поза, символизирующая угрозу и превосходство [Ермоленко, Советова, 2009]. Принуждением к повиновению следует, видимо, считать и действие «вилкой», направленной на фигуры второй группы. Символическим орудием принуждения стали крупные (вероятно, боевые) собаки, превосходящие размеры антропоморфов второй группы.

В контексте исторической матрицы «Чемальская скала» послужила средством для иллюстрации военно-политической модели, согласно которой вооруженные и агрессивные люди даже в меньшинстве способны подчинять себе более многочисленный, но безоружный, следовательно, слабый народ.

В.Д. Кубарев описал в боевом комплексе древних тюрков специальный пояс для ношения колчанов и наручий. Одним из весомых аргументов его реконструкции стали наскальные рисунки воинов с оружием на поясах, имеющие большое сходство с изображениями на «Чемальской скале» [Кубарев, 1998, с. 191–192, 197; рис. 3, 4].

Краткий анализа копии позволяет сделать предварительный вывод: сцена на «Чемальской скале» запечатлела миф о покорении коренного населения пришельцами-турками, вооруженными боевыми луками. В таком случае данный памятник по смыслу сродни изваяниям азиатских владык, увековечивавших на скалах свои победы над другими народами.

Список литературы

Адрианов А.В. Об искусстве в Томске (историческая справка) // Город Томск 1604–1912 гг. – Томск: Сиб. Товарищество печат. дела, 1912. – С. 337–344.

Ермоленко Л.Н., Советова О.С. О фертообразных воинских изображениях рёлкинской культуры // Проблемы археологии и истории Северной Евразии. – Томск: Аграф-Пресс, 2009. – С. 82–88.

Кирдяшкин И.В. Институт исследования Сибири // Томск от А до Я: крат. энцикл. города. – Томск: Изд-во НТЛ, 2004. – С. 133–134.

Кубарев В.Д. К вопросу о саадачном или «стрелковом» пояссе у древних тюрок Алтая // Древности Алтая. – Горно-Алтайск, 1998. – С. 190–197. – (Изв. лаб. Археологии; № 3).

Муратов П. Д. Изобразительное искусство Томска. – Новосибирск: Зап-Сиб. кн. изд-во, 1974. – 80 с.

Ожередов Ю.И. П.М. Кошаров: к хронологии жизни и творчества // Поиски и находки томских искусствоведов. – Томск, 2001. – С. 124–138.

Слободский М.А. Классы рисования и живописи // Город Томск 1604–1912 гг. – Томск: Сиб. Товарищество печат. дела, 1912. – С. 39–41.

О художественной выставке // Сибирская жизнь. – 1898. – № 50. – 5 марта.

Тюрина И.П. Жила интересами школы // Томский вестник. – 1996. – 23 марта. – С. 11.

В.Ф. Чирков

Городской музей «Искусство Омска»,
Омск, Россия

СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА (К ВОПРОСУ О СТРУКТУРНОМ И СТИЛИСТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ)

За словосочетанием «Сибирская неоархаика» закрепилось название художественного направления в современном искусстве России. Направление презентовано на многочисленных выставках, прошедших в конце XX – начале XXI в. и в не менее внушительном списке печатных и электронных изданий (библиографию см.: [Сибирская неоархаика..., 2011, 2013]).

Знание «живого» материала в мастерских художников, на выставках (а в экспозиции, как известно, включаются наиболее зрелые работы), знакомство с письменными источниками позволяют сделать определенные выводы о сибирской неоархаике. Кратко их можно сформулировать следующим образом.

Первые опыты в неоархаической тематике и стилистике относятся к самому началу XX в. В течение последующих десятилетий поиски в этом направлении не прекращались. В развитии направления выделяются несколько периодов. На первую треть века приходятся активные художественные опыты, в которых переплетаются этнографические сюжеты в содержании и декоративные элементы в стилистике (Алтай, Бурятия, Красноярский край). Затем последовала длительная пауза, которая в 1960–1970-е гг. сменилась очень яркими в эмоциональном и художественном отношении поисками художников г. Омска, Абакана и Красноярска. К концу XX в. сибирская неоархаика приобрела ярко выраженный экстерриториальный характер, а по своей временной протяженности она практически не имеет аналогов в отечественной художественной культуре. Направление включает творчество художников Байкальского региона, Саяно-Енисейской и Хакасско-Минусинской

котловин, Алтая, Тывы, степной и таежных зон Западной Сибири, севера Обь-Иртышского бассейна (Тюменская область, Ханты-Мансийский и Ямало-Ненецкий округа). Направление выдвинуло крупнейших художников – живописцев, графиков, скульпторов, мастеров прикладного и актуального искусства. В их число входят Н.И. Чевалков, Г.И. Гуркин, С.В. Дыков, И.И. Ортонулов, Н.А. Чепоков, В.Г. Тебеков (г. Горно-Алтайск), Р.С. Мэрдыгеев, И.Г. Дадуева, Ц.С. Сампилов, А.Н. Сахаровская, А.О. Цыбикова, Д.-Н. Доржиев, Д.Б. Намдаков, З.Д.-Н. Дугаров, А.С. Дугарова (г. Улан-Удэ), Д.И. Караганов, А.П. Лекаренко, В.Ф. Капелько, Н.И. Рыбаков, С.Е. Ануфриев, В.В. Сысоев (г. Красноярск), Н.А. Андреев, В.Г. Смагин (г. Иркутск), Н.Я. Третьяков, Е.Д. Дорохов, Б.К. Миронов, Т.Н. Дацкова (г. Омск), С.П. Лазарев (г. Томск), А.В. Суслов, Л.Н. Пастушкова, Е.Е. Скурихин (г. Барнаул), Ю.Е. Брагин (г. Бийск), А.К. Ултургашев, Г.С. Краснов (г. Абакан), Г.С. Райшев (г. Ханты-Мансийск), А.С. Новиков (г. Тюмень), Д.М. Меньшиков (г. Новосибирск) и др. На примере наиболее значительных произведений и письменных источников попытаемся раскрыть содержание заявленной темы.

В известных нам публикациях освещаются вопросы истории зарождения интереса к архаическим культурам Сибири (с XVIII в.), анализируются выставочные опыты демонстрации образцов архаического искусства (с начала XX в.), предпринимаются попытки анализа творчества отдельных авторов, особенно художников рубежа XX–XXI столетий [Сибирская неоархаика..., 2011, 2013]. Следует оговориться, что в оценке художественного направления нет однозначного

мнения. В частности, сам термин «сибирская неоархаика» продолжает оставаться дискуссионным. По временным рамкам его происхождения тоже нет однозначного мнения, как и по содержанию произведений искусства и их толкованию. Однако наиболее сложным представляется вопрос формального решения неоархаических образов, поисков адекватного им современного пластического языка. Вероятно, правильнее будет считать, что мы находимся на стадии накопления понятийного аппарата, разработки методик исследования всего художественного явления и отдельных произведений. Более того, редко в письменных источниках, чаще в устных дискуссиях последнего времени можно встретить суждения, что направление себя «исчерпало», а интерес к архаической теме «замирает». Думается, речь идет вовсе не об «исчерпанности» художественного явления, а о методологической и методической неадекватности современной искусствоведческой науки к исследованию интереснейшего явления, имеющего ярко выраженное сибирское происхождение и постепенно, в наиболее характерных примерах, приобретающего значение универсального художественного явления. Оставаясь в рамках объективной оценки того, что сделано, надо признаться: нами «снят» первый, поверхностный слой с произведений сибирской неоархаики. Для постижения глубинной сути необходимо сделать следующий шаг, чтобы убедиться в ценности художественного явления.

Предпримем попытку наметить подходы к структурному (содержательному, видовому, жанровому) и стилистическому (формальному) анализу произведений сибирской неоархаики. При этом следует помнить, что актуальность древнего искусства Сибири в современности не является неким модернистским артистическим жестом, но объясняется интересом к культуре народов Сибири «постоянным на протяжении длительного времени, исчисляемого многими сотнями и даже тысячами лет» [Матющенко, 2001, с. 11].

Ранние опыты (1910–1920-е гг.) архаической и этнографической тематики в творчестве Н.И. Чевалкова («Пастух», 1920-е гг.; «Вечер», 1921 г.; «На озере Телецком», 1925 г.), Г.И. Гуркина («Хан-Алтай», 1936 г.; «Кезер-Таш. Каменное изваяние»), Р.С. Мэрыгееева («Горе старики», 1918 г.; «Тайлаган», 1927 г.), И.Г. Дадуева («Буха-нойон-Баабай», 1927 г.), Н.А. Андреева («На Крайнем Севере», 1922 г.; «Пуговичник.

Таксомит», 1925 г.) и др. авторов дали толчок видовому и жанровому развитию искусства в последующие десятилетия (живопись, графика, портрет, бытовая картина, пейзаж). Ценность приведенных произведений заключается в том, что их образы исполнены поэтики, истоки которой находятся в мифологической, религиозной и этнографической культуре народов Сибири.

Видовое и жанровое развитие архаической тематики после длительного перерыва (1930–1950-е гг.) получило продолжение в 1960-е гг., известные в отечественном искусстве резкой сменой содержания, поэтики и стилистики. Тому были причины политического (конец эпохи сталинизма), хозяйственно-экономического (целина, промышленное освоение Сибири) и культурного характера (ослабление влияния метода соцреализма, распространение зарубежного искусства в СССР). Короткий промежуток конца 1950-х – первой половины 1960-х гг. в советском искусстве прошел под лозунгами идей и эстетики сурового стиля. Ему отдали дань и сибирские художники. Но именно в это время сибирское искусство «вспомнило» об опыте художников-сибиряков 1910–1920-х гг. Возобновлению интересов наших художников к древним памятникам материальной и духовной культуры способствовали и выдающиеся археологические, этнографические и фольклористические открытия, сделанные учеными в XIX–XX вв. Сдесь необходимо отметить открытия и труды археологов и этнографов С.И. Руденко, М.П. Грязнова, М.М. Герасимова, А.П. Окладникова, А.В. Головнева, В.И. Матющенко, А.Н. Мартынова, Я.А. Шера, Н.В. Полосьмак и др., а также исследователей устного и музыкального фольклора Г.Н. Потанина, С.И. Гуляева, М.А. Кастрена, В.В. Радлова, М.Н. Хангалова, Ц.Ж. Жамцарано, С.С. Суразакова, В.И. Доможакова и др. Таким образом, можно говорить не об отдельном интересе тех или иных людей к проблеме, а об устойчивой художественной и научной ситуации, в которой современное искусство с «архаической» тематикой занимает очень важное место.

Именно в 1960–1970-е гг. на выставках различного уровня появились произведения Н.Я. Третьякова (серия «Алтайские мотивы»: «Пазырыкские древности», 1967 г.; «Мелодия древности», 1971 г.; «Белые лошади», 1972 г. и др.) и В.Ф. Капелько («Петухи и женщины», 1970 г.; «Я приехал на белом коне», 1970 г.; «Монголия», 1970 г. и др.).

Они привлекли всеобщее внимание тематикой и стилистикой (преимущественно экспрессивной). В видовом отношении художники сохраняли приверженность живописным и графическим техникам. Правда, появилось немало работ, выполненных в смешанных техниках (они нуждаются в отдельном рассмотрении по содержательному и формальному признакам). Что касается жанрового деления, то и здесь принципиальных отступлений от «архаических» художников 1920–1930-х гг. не наблюдалось. Сохранились традиционные портрет, пейзаж, бытовая картина, но стали ощутимо заметными композиции свободного решения, с элементами монтажа, умозрительными построениями.

Критическая масса интереса к архаике, получившая реанимацию в 1960–1970-е гг. в опытах сибирских шестидесятников, обрела развитие у художников следующего поколения, родившихся после войны и входивших в творческую жизнь на рубеже 1970–1980-х гг. Именно в это время произошло давно искомое: «архаическая» тенденция стала окончательно обретать черты и контуры собственно художественного направления – сибирской неоархаики. Ранняя волна возврата к архаике ассоциируется с именами художников Н. Рыбакова (г. Красноярск), А. Бобкина (г. Новокузнецк), В. Наседкина (г. Нижний Тагил). К концу 1980-х гг. они в основном сумели преодолеть период цитирования и иллюстрирования архаических памятников и этнографических сюжетов. Об этом свидетельствовали экспонаты выставки этих трех художников в г. Москве (1990 г.). Выполненные по результатам экспедиций в различные регионы Сибири (Алтай, Хакасия, Тыва) портретные и пейзажные композиции содержали основы для перехода в условные композиции, в которых доля формальности, пропитанной мифологической поэтикой, становится преобладающей.

К этому же периоду относится становление архаической тематики и стилистики в творчестве Л. Пастушковой (г. Барнаул), С. Дыкова (г. Горно-Алтайск), Е. Скурихина (г. Барнаул), А. Суслова (г. Новокузнецк), В. Сысоева (г. Красноярск). Тогда же начался чрезвычайно перспективный поиск С. Лазарева (г. Томск). Его знание мифологии и этнографии северных этносов (ханты, манси) обернулось сериями работ, привлекших внимание не только художественной и искусствоведческой аудитории, но и научной – археологов,

этнографов, историков. Соотношение научного знания и формальной стилистики в этих работах получит развитие в последующие два десятилетия, в 1990–2000-е гг.

Если говорить о выставках, то необходимо упомянуть следующие: «Мифы тайги и тундры» (г. Сургут, Ноябрьск, Салехард и Омск, 1993–1994 г.), «Сибирское искусство – связь времен» (г. Новосибирск и Томск, 1994–1995 г.), «Кожистая, Шерстистая Земля» (г. Ханты-Мансийск, 2000–2001 гг.). Серия выставок «След» (с 2000 г., г. Новокузнецк, Красноярск, Томск, Новосибирск и Омск) трансформировалась в выставки с международным участием: «Регретум Mobile» (г. Новокузнецк и Ханты-Мансийск, 2009 г.), «Chronotop» (г. Кемерово, Красноярск и Иркутск, 2011 г.). Параллельно с ними были реализованы экспозиции группы «Номады» и художественно-культурологический проект «Горная Шория» (с 2007 г.). В 2012 г. на новокузнецкой студии «Хорошее кино» был снят фильм «Сибирская неоархаика» (авторы С. Шакуро, О. Козлова, О. Галыгина, В. Чирков, А. Краснов).

Плотность «архаических» фактов, проектов, событий убеждает в том, что «сибирская неоархаика» на самом деле является художественным явлением и нуждается в пристальном внимании. Для полноты картины приведем еще ряд фактов. В основанном в 1991 г. Городском музее «Искусство Омска» была проведена выставка «Сохраняя традиции. Христианские и языческие мотивы в творчестве современных художников Омска» (1993 г.). Красноярский художник-керамист С.Е. Ануфриев презентовал ряд персональных выставок в США и Европе. Они вызвали огромный интерес, особенно «Большая сибирская композиция», в которой артикуляция архаики достигается современной пластикой. В 2001 г. стартовал многолетний международный художественный проект «Внутренняя Азия» (куратор В.О. Назанский, НГХМ), идеологию которого пронизывает «поиск своеобразия континентальной ментальности» [Внутренняя Азия..., 2002]. В 2005 г. в ООМИИ им. М.А. Врубеля был реализован региональный дискуссионно-выставочный проект «Сибирский миф. Голоса территории. Образы и символы архаических культур в современном творчестве» (см.: [Сибирский миф..., 2005], получает продолжение в проекте с одноименным названием, проводимым уже в г. Санкт-Петербурге [Сибирский миф..., 2008; Образы и символы..., 2005].

В различных ученых советах был защищен ряд кандидатских диссертаций по «архаической» тематике. Среди них нужно назвать следующие: А.В. Эдоков «Алтайское декоративно-прикладное искусство» (2003 г.), О.И. Чекрыкова «Полиморфные образы в древнем искусстве Алтая (эпоха раннего железа)» (2004 г.), Н.Ю. Афанасьева «Архетипические мотивы и мифологические образы в современном изобразительном искусстве Алтая» (2006 г.), М.Г. Нечаев «Изобразительная деятельность человека как отражение формирования основ художественного языка (на материале алтайских писаниц)» (2008 г.), Р.М. Еркинова «Шаманские образы в творчестве Г.И. Гуркина» (2008 г.), К.Д. Волошук «Пиктографика в художественной и визуальной культуре» (2010 г.). Интересны докторские диссертации по данной тематике: Е.П. Маточкин «Художественное наследие и проблемы преемственности в изобразительном искусстве Горного Алтая» (2011 г.), Л.И. Нехвядович «Этнокультурные традиции в изобразительном искусстве Алтая, вторая половина XX – начало XXI века» (2013 г.) и др.

Этноархаическая проблематика захватила художников Е. Дорохова, Т. Дацкову, Т. Колточихину (г. Омск), С. Ануфриева, С. Ильичева, Т. Антошину (г. Красноярск), Д. Меньшикова (г. Новосибирск). С их именами связано расширение видовой структуры сибирской неоархаики. К живописи и графике добавились скульптура и предметы декоративно-прикладного искусства из твердых материалов (В. Сысоев, Д. Намдаков). Появились произведения, выполненные в керамических техниках (С. Дыков, С. Ануфриев), в технике батика (Т. Колточихина), гобелена из конского волоса (А. Цыбикова, С. Ринчинова, Т. Дашиева), фотопечати (С. Ануфриев), а также первые инсталляции из «нехудожественных» материалов (Т. Дацкова, Е. Дорохов, Д. и С. Меньшиковы) и произведения видеоарта (В. Бугаев).

Искусство сибирской неоархаики сопровождается интересом искусствоведов, их попытками проанализировать стилистические особенности, выявить общие и отличительные черты языка произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, объектных произведений. В обзорном порядке приведу несколько мнений. Их разброс достаточно велик: от причин объединения художников для работы в общем направлении до характеристик поэтики и стилистики работ. Искусствоведы, как правило,

оперируют произведениями художников «своих» городов, но в высказываниях затрагивают вопросы общего и частного характера. Так, одни подчеркивают принцип объединения неоархаиков, который, по их мнению, основан на «творческих и дружеских симпатиях идущих одной дорогой духовного освоения минувших эпох, каждый – индивидуально» (Т. Высоцкая, г. Новокузнецк). Другие искусствоведы видят «попытки вернуть своему мироощущению синcretичность природного бытия» (Л. Данилова, г. Новокузнецк), а третьи намечают «несколько вариантов разворачивания темы, порой в абсолютно противоположных направлениях: от стилизации до метафор пластического образа» (Е. Худоногова, г. Красноярск). Этнограф Ю. Ожередов (г. Томск) видит в произведениях «образное воплощение потусторонних явлений и персонажей, инициирующих мифологические события, одинаково присущее как первобытному художнику, так и современному, осмысливающему время и пространство с позиций природных проявлений». Г. Мыслivцева (г. Омск) усматривает синтетический характер опытов неоархаиков: «...не претендую на научность, художник интерпретирует древний текст, делая его своим, наполняя новыми смыслами». В нем видят «большие подтексты – как следствие эмоциональности» Л. Елфимов (г. Омск). Как видим, мнений много. Они разные по глубине и проницательности. Важно то, что их объединяет и порождает один предмет – произведениями искусства, которые тематически и пластически связаны с архаическими культурами Сибири. В этой связи невозможно пройти мимо суждения С. Дыкова, одного из активнейших и талантливейших художников-неоархаиков и поэтов. Автор в очень сложном, синтетического характера явлении неоархаического искусства в современной культуре усматривает факт самосознания, в котором практически невозможно разъять реальное, видимое и воображаемое, условное [Дыков, 1994, с. 86, 87]:

Азбука, забытая в пещерах,
Простота, ты спиши в глубинах духа.
Письменность, ты спряталась повсюду,
В солнечных изломах, на волнах,
В хвойных иглах, трещинах камней,
В дождевых округлых пузырях,
В наших жестах, наших очертаньях,
В первых произвольных начертаньях.

Имея представления по содержательному аспекту, попытаемся рассмотреть направле-

ние по формально-стилистическим признакам. Отметим общее. Сибирская неоархаика развивается в пространстве фигуративного и нефигуративного искусства, переживая внутри каждого значительную эволюцию. И в том и другом дискурсе активно используются исторические и этнографические сюжеты, мифологические мотивы и связанная с ними поэтика, поэтому в изобразительной структуре редко встречается «привязка», например, к конкретным видовым мотивам, характерным для традиционного пейзажа. В то же время природную, предметную или антропологическую составляющую из канвы художественных текстов неоархаики исключать нельзя. Она формализована, насыщена всевозможными аллюзиями, метафорами. Особенно в работах художников последней трети XX–XXI вв. Базируясь на фундаментальных культурных архетипах азиатских этносов сибирская неоархаика работает, как открытая художественная система. Она вбирает, включает в свое пространство пластические идеи, свойственные другим искусствам. Таким образом, в лучших своих образцах она встраивается в национальный и мировой художественный контекст современности.

Эволюционное (!) развитие формально-стилистических поисков в сибирской неоархаике можно условно начать с пейзажного жанра начала XX в., т.е. с произведений, построенных на основе этюдов с разной долей проникновения в пантеистические смыслы природных мотивов на основе мифопоэтики сибирских этносов. Думается, список этой ветви в неоархаике начинается с работ Г.И. Гуркина «Хан-Алтай» (1907 г.), «Озеро горных духов» (1909 г.), «Кезер-Таш. Каменное изваяние». В композиционном и живописном плане эти полотна отвечают требованиям русского академического и реалистического искусства. Однако та выразительность, которая достигается взаимодействием цвето-тона в сближенных декоративных лессировках, внутреннего (от грунта) и внешнего (отраженного от поверхности красочного слоя) света, позволяет рассматривать картины в контексте мифологического искусства, передающего пантеистические и поэтические смыслы пейзажа. Г.И. Гуркин восторженно и покорно признавался: «Какими красками опишу я тебя, мой славный Алтай? И какой линией очерчу твой стан? <...> Все вокруг первобытно, грандиозно и величаво <...> Люблю тебя за то, что ты угрюмо и грозно хранишь свои тайны. Под утесами, под курганами,

да по дымным юртам раскидал ты свои легенды-предания! С горы на гору, через бурные реки переносятся твои песни про старину глубокую <...> Для алтайцев-язычников Алтай – живой дух, щедрый, богатый исполин-великан» [Николай Иванович Чевалков..., 2006, с. 6, 7, 10]. Эта линия архаико-пантеистической трактовки алтайского пейзажа прослеживается на протяжении всего XX в. с разным успехом. Из произведений последних лет в этом ряду с осторожными допущениями можно рассматривать декоративные композиции И.И. Ортонулова (г. Горно-Алтайск) и П.Д. Джуры (г. Барнаул). Из других регионов Сибири здесь видятся немногочисленные, но убедительные по формальному, более тяготеющему к декоративному, признаку работы красноярцев Ю.И. Худоногова («Хакасский край», 1963 г.), А.Ф. Калинина («Хакасия», 1967 г.).

Декоративное направление сибирской неоархаики берет начало в национальных искусствах народов Сибири 1910–1920-х гг. В Бурятии этот вектор в интересующем нас аспекте можно вести от работ Р.С. Мэрдыгеева и И.Г. Дадуева, пластики связанных с искусством буддийской иконы *танка*, декоративно-прикладным искусством бурят. В определенной степени требованиям декоративизма отвечают работы еще двух бурятских авторов – А.Е. Хангалова и Галсана Эрдынийна. Интерес к творчеству последнего в новейшей истории резко возрос. Искусство мастеров Бурятии первой трети XX в. в содержательном плане сохраняло мировоззрение, восходящее к буддизму, а в эстетическом – наследовало стилистику декоративного, плоскостного письма. Данный вектор развития получил очень не простое продолжение в 1960-е гг. в графике А.Н. Сахаровской (серия линогравюр «Гэсэр», 1966 г.; литографии «История моего народа», 1968–1970 гг., «Моя Бурятия», 1972 г.), живописи Г.И. Баженова («Сурхарбан», 1967 г.). Пластика работ этих авторов, получивших классическое художественное образование русской и европейской школы в г. Ленинграде и Киеве, неизбежно несла на себе черты стилизаций под восточную традицию плоскостного декоративного письма. Импульс, шедший от А.Н. Сахаровской, был продолжен творчеством А.О. Цыбиковой (живопись, гобелен), тоже получившей образование в г. Москве, но ранее других осознавшей и сформулировавшей свое видение своеобразия национального искусства, связанного с архаическими истоками. Из работ

бурятских мастеров рубежа XX–XXI вв. огромный интерес представляют скульптуры Зандана Дугарова и Даши Намдакова. Есть необходимость внимательно изучить бурятские гобелены Т. Дашиевой, деревянную пластику А. Цыденова, многочисленные работы среброкузнецовых дарханов. Говоря об эволюции бурятского искусства в контексте архаики, нельзя пропустить имя «самодеятельного» художника-графика Цырен-Намжила Очирова. Это – личность уникальная по происхождению, образу жизни, социальному статусу. Его рисовальные опыты на фоне общих тенденций советского искусства 1960–1980-х гг. казались маргинальными, а со временем оказались ярчайшими примерами «реанимации» архаических идей и стилистики, восходящих к народному творчеству, сохранившему черты как бы «закапсулированного» сознания буддистского народа. Можно предположить, что при дальнейшем изучении сибирской неоархаики исследователи смогут вычленить бурятский вариант развития данного направления, в котором главными формообразующими элементами являются декоративность и плоскостность в живописи и графике, ярко выраженные экспрессивность и стилизации в скульптуре и прикладном искусстве.

Декоративный вектор в неоархаике Алтая можно вести с графических и живописных работ Н.И. Чевалкова. В формообразовании художник использовал опыт народных мастеров кошмовалиния, производства предметов обиходного назначения из кожи, дерева и др. материалов, отмеченных яркой орнаментальностью, ритмом, специфическим видением колорита, сочетаниями цветов [Николай Иванович Чевалков..., 2006].

Возобновление интереса к искусству Алтая произошло в 1960-е г. в творчестве Н.Я. Третьякова. Он родился на Алтае. После окончания Алма-Атинского художественного училища (1952 г.) работал художником в археологических экспедициях. Его подспудный интерес к древним культурам совпал с общей перестройкой советского искусства, поисками обновления формального языка. Серия работ «Алтайские мотивы», начатая в 1960-е гг., не прерывалась до конца жизни художника. Она интересна не только отчетливо звучащей этнографической темой, сколько стремлением автора представить «некую законченную структуру идеального бытия» [Елфимов, 1994, с. 20], нашедшую в лучших вещах ярко выраженное декоративное решение («Пазырыкские

курганы», 1966 г.; «Мелодия древности», 1971 г.; «Девочка с ягненком», 1966 г.). В аналогичном ключе шел поиск у В.Ф. Капелько (г. Красноярск и Абакан). Эти авторы дали толчок поискам в декоративном развитии неоархаического направления.

В г. Омске наибольший интерес представляют творчество Евгения Дорохова. Его интересы к архаике прошли несколько этапов, имеют разное содержательное наполнение. Однако, если попытаться вычленить главное, то можно сказать, что художник наиболее комфортно ощущает себя в пространстве космоархаики. В этом плане Е. Дорохов является чуть ли не единственным среди всех сибирских неоархаиков. Обладая бесценным даром монументального мышления, художник создает обобщающие образы философского звучания, чьему подчинены крупные колористические отношения, взятые в предельном звучании цветов теплого и холодного регистра (как правило, синих, красных, желтых). Цветовые построения получили развитие в пульсирующих пастозных фактурах, передающих эмоциональность образов, что усиливает декоративную выразительность работ [Евгений Дорохов..., 2013].

Тяготение к обобщениям позволило художникам не в однажды, а очень постепенно преодолеть прямую зависимость от древнего памятника, его цитирование. В основном этот уровень художественного мышления начал просматриваться со второй половины 1980-х гг., когда разворачивалось творчество молодых художников в разных концах Сибири: уже названного Евгения Дорохова, Сергея Дыкова (г. Горно-Алтайск), Сергея Лазарева (г. Томск), Ларисы Пастушковой (г. Барнаул), Татьяны Колточихиной (г. Омск), Сергея Ануфриева и Николая Рыбакова (г. Красноярск) и др. Для всех этих авторов свойственно не только тяготение к обобщениям и синтезу образов, свободное владение формой, но и во многом совершенно новые качества: похвально высокая информированность, начитанность, образованность. Знания художники получили из книг, из Интернета, во время работы в экспедициях, в многочисленных путешествиях по миру. Это позволило художникам не только расширять привычный арсенал выразительных средств, но и использовать его в свободных комбинациях, порой неожиданных, но вполне оправданных пластически.

В декоративных, плоскостных, как правило, стилизованных композициях Сергея Дыкова ви-

дится знание традиций народного и прикладного искусства алтайских этносов. При этом заметно знание автором наследия народов других континентов – Америки, Африки, а также произведений французских мастеров XX в.

Огромный интерес в Сибири, России и Европе вызывает творчество Николая Рыбакова – одного из самых талантливых и сложных для понимания и интерпретации художников сибирской неоархаики. «...выразительна та форма, которая лежит в любом формообразованном природном объекте и “очеловеченном” материальном предмете <...> Выразительна кора-оболочка, скорлупа, поверхность завязи-произрастания, сухих бутонов, трав и листьев, обнажения скальных утесов <...> В материальной культуре: узлы сбруи и всякой упряжи, соединения и конструкции телег, саней, повозок и колесниц, декоративное узловое свойство ткани и платья и многое другое <...> Вся эта материально-декоративная “скорлупа”, наблюденная мною в путешествиях по местам обитания сибирских (азиатских) этносов <...> легла в мой опыт» [Николай Рыбаков..., 2012, с. 40–41]. Как видим, эмпирический (путешествия и экспедиции) и теоретический (книги и личные исследования первобытного искусства Сибири) опыты диктуют форму произведений. Беспредметные композиции лишены детализации, «возвышаются» над повседневностью и представляют собой «свето-цветовую субстанцию как основу цветовидения и метод воспроизведения» [Николай Рыбаков..., 2012, с. 42]. В основе такого уровня изобразительности у Н. Рыбакова лежат памятники древней духовной и материальной культуры этносов Сибири и Азии. Редкостно глубокое знание природы он видит не во внешнем проявлении, а во внутреннем понимании ее рождения и развития.

Завершим обзор декоративного вектора развития сибирской неоархаики работами Сергея Ануфриева [2010]. Выпускник первого набора кафедры керамики Красноярского института искусств, с первых работ он заявил о себе как художник, интересы которого сформированы не просто знанием древних памятников Сибири, но любовью к ним, знанием, которые могут обновить содержание и язык современного искусства. Остановлюсь на одной его работе – «Большая сибирская композиция» (1991 г., в соавторстве с А. Ильичевым).

В хакасской эпической поэме «Алтын-Чес» (перевод В.А. Солоухина), читаем (курсив наш):

Это было, когда начиналось начало,
Когда наша мать-земля возникала.
Среди черной земли создавая узоры,
По низким местам возникали озера.
Юрта юрты там боками касаются,
Всю прибрежную землю они занимают.

Приведенный древний текст содержит пластическую идею вертикальных объемов («юрта юрты боками касается»), имеющих свойство развития в горизонталь («землю они занимают»). Намеченные физические координаты в тексте поэмы имеют окраску звукового и поэтического характера. Алып-хан своей жене красавице Алтын-Арыг говорит (цит. по: [Абсалямов, 2004, с. 17, 83, 84]):

Я по вольным степям, как ветер, летал...
...седока в степи, как ветер, носит.
Только в ушах раздается свист...

«Большая сибирская композиция» в своей композиционной и пластической организации восходит к этому и другим подобным древним текстам. Однако ее смысл и художественное значение не исчерпываются композиционной и пластической составляющими. Содержание композиции «вместительно», оно позволяет сделать обобщающий вывод в целом по искусству сибирской неоархаики. Произведения сибирской неоархаики, созданные в переломное время, на рубеже ХХ–XXI вв., отражают острые переживания утраты фундаментальных ценностей в обществе, размывания профессиональных критериев в создании и оценке произведений искусства. Художники-неоархаики увидели в культуре и памятниках прошлого опору для сохранения этических и эстетических ценностей, используя которые можно продолжать развитие искусства на современном этапе. И этот вывод, думается, можно распространить в целом на искусство сибирской неоархаики.

Памятники материальной и духовной культуры, образцы устного народного творчества ментально, генетически очень устойчивы. Они способны «просыпаться» в нужное время и нужном месте, давать блестящие «плоды». Искусство сибирской неоархаики тому ярчайший пример.

Список литературы

- Абсалямов М.Б. Мифы древней Сибири. – Красноярск, 2004.
 Внутренняя Азия: букл. – Новосибирск, 2002.
 Дыков С.В. Линия жизни: книга стихов и рисунков. – Горно-Алтайск, 1994.

Евгений Дорохов: живопись, графика, концептуальный проект: альбом-монография / Сост. А. Гуменюк. – Омск, 2013.

Елфимов Л.П. Николай Третьяков: живопись. – Омск, 1994.

Матющенко В.И. 300 лет истории сибирской археологии. – Омск, 2001. – Т. 1.

Николай Иванович Чевалков: живопись и графика; письма, воспоминания, статьи, каталог / Сост. Р.М. Еркинова, Е.П. Маточкин. – Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 2006.

Николай Рыбаков: живопись, графика, авторские заметки: альбом-монография / Сост. Н.И. Рыбаков, Т.М. Ломанова, В.Ф. Чирков. – Красноярск: ИД «КЛАСС ПЛЮС», 2012.

Образы и символы архаических культур в современном творчестве: альбом-каталог. – Омск, 2005.

Сергей Ануфриев: керамика, объекты, цифровая печать: альбом-каталог. – Красноярск, 2010.

Сибирская неоархаика: сб. мат-лов / Сост. В.Ф. Чирков, О.М. Галыгина. – Новокузнецк, 2011. – 124 с.

Сибирская неоархаика: альбом / Сост. О.М. Галыгина. – Новокузнецк, 2013. – 158 с.

Сибирский миф. Голоса территории: образы и символы архаических культур в современном творчестве: альбом-каталог. – Омск, 2005.

Сибирский миф. Голоса территории: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство художников Сибири XX–XXI веков: альбом-каталог. – Омск, 2008.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АГУ	– Алтайский государственный университет
АН СССР	– Академия наук СССР
АО	– Археологическое обозрение
АРГО	– Архив РГО (Санкт-Петербург)
АРЭМ	– Архив Российского этнографического музея (Санкт-Петербург)
АСГЭ	– Археологический сборник Государственного Эрмитажа
ВСО РГО	– Восточно-Сибирское отделение РГО
ГАТО	– Государственный архив Томской области
ГРМ	– Государственный Русский музей
ГЭ	– Государственный Эрмитаж
ДВО РАН	– Дальневосточное отделение РАН
ЗСО РГО	– Западно-Сибирское отделение РГО
ИА РАН (АН СССР)	– Институт археологии РАН (АН СССР)
ИАЭТ СО РАН	– Институт археологии и этнографии СО РАН
ИИАЭ ДВО РАН	– Институт истории, археологии и этнографии ДВО РАН
ИИМК РАН	– Институт истории материальной культуры РАН
ИПОС СО РАН	– Институт проблем освоения Севера СО РАН
ИрГТУ	– Иркутский государственный технический университет
ИрГУ	– Иркутский государственный университет
ИЭА РАН	– Институт этнологии и антропологии РАН
ИЭРиЖ УрО РАН	– Институт экологии растений и животных УрО РАН
ИЯЛИ	– Институт языка, литературы и искусства
КемГУ	– Кемеровский государственный университет
ККМ	– Кемеровский краеведческий музей
КН МОН РК	– Комитет по науке Министерства образования и науки Республики Казахстан
КСИА	– Краткие сообщения Института археологии
КСИИМК	– Краткие сообщения Института истории материальной культуры
МАЭ РАН	– Музей антропологии и этнографии РАН
МИА	– Материалы и исследования по археологии СССР
МКМ	– Минусинский краеведческий музей
НАН РК	– Национальная академия наук Республики Казахстан
НГУ	– Новосибирский государственный университет
НГХМ	– Новосибирский государственный художественный музей

ОИГМ СО РАН	– Объединенный институт геологии, геофизики и минералогии СО РАН им. А.А. Трофимука
ОмГПУ	– Омский государственный педагогический университет
ПМА	– Полевые материалы автора
РА	– Российская археология
РАН	– Российская академия наук
РАЭСК	– Российская археолого-этнографическая студенческая конференция
РГГУ	– Российский государственный гуманитарный университет
РГНФ	– Российский гуманитарный научный фонд
РГО	– Русское географическое общество
РИИИ	– Российский институт истории искусств РАН
РПО СО РАСХН	– Редакционно-полиграфическое объединение Сибирского отделения Российской академии сельскохозяйственных наук
РЭМ	– Российский этнографический музей
СА	– Советская археология
САИ	– Свод археологических источников
САИПИ	– Сибирская ассоциация исследователей первобытного искусства
СВКНИИ ДВО РАН	– Северо-восточный комплексный научно-исследовательский институт ДВО РАН
СО РАН	– Сибирское отделение РАН
СОКМ	– Сахалинский областной краеведческий музей
СПбГУ	– Санкт-Петербургский государственный университет
СПбФ АРАН	– Санкт-Петербургский филиал Архива РАН
СЭ	– Советская этнография
ТГУ	– Томский государственный университет
УрО РАН	– Уральское отделение РАН
ХККМ	– Хабаровский краевой краеведческий музей
ХМАО	– Ханты-Мансийский автономный округ
ЦОКН	– Центр охраны культурного наследия
ЦЭИ УНЦ РАН	– Центр этнологических исследований Уфимского научного центра РАН

СОДЕРЖАНИЕ

ПАМЯТНИКИ АРХАИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: СТИЛИСТИКА, ХРОНОЛОГИЯ, СЕМАНТИКА	3
Базарбаева Г.А. , Джумабекова Г.С. Знаки-символы в раннесакском искусстве	4
Базаров Б.А. Выявленные памятники петроглифики на территории Бурятии	7
Бородовский А.П. Граница распространения центральноазиатской петрографической традиции на Северном Алтае	9
Бродянский Д.Л. Искусство народов Приамурья и его древние корни	14
Вольная Г.Н. Найдены скифо-сибирского звериного стиля из курганов Предкавказья: о контактах с Сибирским регионом	15
Гарковик А.В. Изобразительная деятельность древнего населения Приморья	19
Дэвлет Е.Г. Трансокеанские аналогии антропоморфным изображениям Сибири и Дальнего Востока	26
Заика А.Л. Личины с каплевидным оформлением глаз в древнем искусстве Северной Азии (вопросы генезиса, хронологии, семантики)	34
Кузина А.В. Орнаментальные схемы перстяных украшений севера Западной Сибири	38
Ладыгина Ю.М. Тема материнства в наскальном искусстве Сибири	41
Лбова Л.В. Преиконографический анализ малгинской антропоморфной скульптуры (одежда и аксессуары)	44
Молодин В.И. Древнейшее искусство Южной Сибири и Центральной Азии	48
Моор Н.Н. Копытные в нехарактерных для звериного стиля тагарской культуры позах (по материалам тагарской мелкой пластики)	51
Новиков А.В., Новикова О.И., Суховольских Т.В. Семантический анализ сюжета изображения на двух позднесредневековых бляхах	54
Новоженов В.А. Изобразительные коммуникации населения степей Центральной Азии в эпоху поздней бронзы	59
Номоконова Т.Ю. , Горюнова О.И. Образ нерпы в искусстве древнего населения Прибайкалья (неолит – бронзовый век)	67
Питулько В.В., Павлова Е.Ю. Искусство Янской стоянки (диадемы и браслеты)	70
Полидович Ю.Б. Основные группы изображений оленей раннескифского времени (из восточных регионов Евразии)	73
Пономарева И.А. Неопубликованные изображения и разночтения в копиях петроглифов с Нижнего Амура (по материалам фонда А.П. Окладникова в Санкт-Петербургском филиале архива РАН)	77
Рогожинский А.Е. Средневековые тамги-петроглифы Казахстана (опыт типологии и идентификации)	81
Скобелев С.Г., Выборнов А.В., Рюмшин М.А. Основные элементы художественного оформления изделий из железа енисейских кыргызов (VI–XVIII века)	87
Смирнов Н.Ю. «Хвост, подвешенный к поясу» (к антиномии трактовок петроглифических сюжетов Саяно-Алтая и Центральной Азии эпохи поздней бронзы)	91

Советова О.С. Тесинские рисунки на Тепсее	95
Стоякин М.А. Граффити на черепице у котурёсцев	98
Хужаназаров М.М. Периодизация петроглифов Сармишсая	101
Чемякин Ю.П. Культовая металлопластика кулайской культуры (к вопросу о локальных вариантах)	105
Чемякин Ю.П. Еще раз о бляхах с изображениями медведей «в жертвенной позе»	109
Ширин Ю.В. Ареальный и хронологический аспекты стилистических признаков изделий Мурлинского «клада»	114
Шмидт И.В. «Наращение» мифа (по материалам палеолитического поселения Малая Сыя)	118
Шульга П.И. Изображения свернувшихся существ из могильника Юйхуанмяо (Северный Китай, VII–VI вв. до н.э.)	122
Shirazi R. The bronze age coroplastic conventions of sistan, Southeastern Iran	125
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ, РЕСТАВРАЦИИ И МУЗЕЕФИКАЦИИ ПАМЯТНИКОВ АРХАИЧЕСКОГО И ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА	
Буршнева С.Г., Питулько В.В. Полевая консервация археологических предметов из бивня мамонта (по опыту работ с материалами раскопок Янской стоянки)	129
Миклапевич Е.А. Музеефикация памятников наскального искусства Хакасии (достижения, проблемы, перспективы)	134
Мухарева А.Н. Расчистка наскальных рисунков комплекса Улазы от лишайников (предварительные результаты)	139
Солодейников А.К. О терминологии, технологии, пигментных картах и хронологии	142
Фараджева М. Археолого-этнографический музейный комплекс Гобустан	147
Шмидт А.В., Пермяков В.В. К проблеме сохранения традиций деревянного здечества северных хантов	153
ТРАДИЦИОННАЯ И НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА И ПРОМЫСЛЫ.	
СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ СИБИРИ	
Камалиева А.С. Художественный анализ нагрудников башкир и народов Сибири	157
Конева А.В. Традиции изготовления иттарма сынских хантов	158
Любимова Г.В. Обрядово-игровые формы народного театра в Сибири: «лодка» как драма и атрибут масленичных празднеств	161
Майничева А.Ю. Изображения русских сибирских крепостей XVII – начала XVIII века	164
Митъко О.А., Уханов Е.В. «Уходящая натура»: традиционные орнаментированные огнива тюрко-монгольских народов в ХХI веке	168
Новиков А.В., Бондарева А.А. Северный изобразительный стиль и некоторые особенности «нетрадиционного» изобразительного искусства ханты	172
Самар А.П. Декоративно-прикладное искусство уйльта (ороков) Сахалина	176
Татаурова Л.В. Орнамент на посуде русских сибиряков VII–XVIII веков	180
Фурсова Е.Ф. Традиции орнаментации прялок сибирских крестьян конца XIX – начала XX века	186
ПАМЯТНИКИ АРХАИЧЕСКОГО, ТРАДИЦИОННОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО	
Голикова С.П. Материалы личного фонда Н.Н. Нагорской в архиве Новосибирского государственного художественного музея	193
Груздов Е.В. «Назад в будущее» (историософский взгляд на неоархаику)	194
Гурьянова Г.Г. Сибирская неоархаика (историография явления)	197
	199

Киляоглова С.Р. К вопросу о роли архаического наследия в современном изобразительном искусстве Казахстана	203
Куржукова О. Г. «Первобытные» краски, пояса-обереги и картофельная рыба (из опыта интерактивных музейных занятий для младших школьников и их родителей)	210
Николаева Л.Ю. Террато-антропоморфные образы в искусстве Бурятии	212
Ожередов Ю.И. Научно-исследовательский аспект сибирской «неоархаики»	216
Ожередов Ю.И. Петроглифы Алтая в копии томской художницы М.П. Черепановой («Чемальская скала»)	220
Чирков В.Ф. Сибирская неоархаика (к вопросу о структурном и стилистическом анализе)	223
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	231
СОДЕРЖАНИЕ	233

Научное издание

**АРХАИЧЕСКОЕ И ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО:
ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Материалы Всероссийской
(с международным участием) научной конференции
(г. Новосибирск, 12–14 ноября 2014 г.)

Технический редактор *М.В. Геращенко*
Художественный редактор *М.О. Миллер*
Дизайнер обложки *Е.В. Молодин*
Корректоры *М.А. Коровушкина, Е.В. Кузьминых*

Подписано в печать 10.11.14. Формат 60×84/8.
Усл.-печ. л. 27,44; уч.-изд. л. 22. Тираж 250 экз. Заказ № 349.

Издательство Института археологии и этнографии СО РАН
630090, Новосибирск, пр. Академика Лаврентьева, 17