

УДК 903.27

А.-П. Франкфор¹, Э. Якобсон²

¹Институт археологии и этнологии, Франция
 Maison d' Archéologie et Ethnologie
 21, allée de Université, 92023 Nanterre cedex France
 E-mail: francfort@mae.u-paris10.fr

²Университет штата Орегон, исторический факультет, США
 Department of Art History, University of Oregon
 Eugene, OR 97403 – 5229, USA
 E-mail: ejacobs@oregon.uoregon.edu

ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПЕТРОГЛИФОВ СЕВЕРНОЙ, ЦЕНТРАЛЬНОЙ И СРЕДНЕЙ АЗИИ

Введение

Научное направление, связанное с изучением образов, запечатленных на камне, – сравнительно молодое, но, тем не менее, вполне заслуживает почтительного к себе отношения. Литература почти по всем аспектам документации, датирования, а также интерпретации источников весьма обширна и продолжает увеличиваться количественно. Профессиональные общества, связанные с исследованием искусства, увековеченного на скальных выходах и отдельных камнях, немногочисленны, но они обрели надежную государственную поддержку, что нашло отражение в публикации ряда серийных изданий (“Вестник Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства (САИПИ)”, журнал Австралийской и международной ассоциации исследователей наскального искусства (AURA) и “Международный информационный бюллетень по наскальному искусству (INORA)”). В странах Запада обсуждение всех аспектов такого искусства ведется в рамках международных контактов. Открытие, а также изучение памятников подобного рода археологами (профессионалами и любителями) обеспечиваются совместным финансированием, организованным лицами, ответственными за международные связи деятелей науки и культуры. Такие усилия оказались плодотворными. Несмотря на то что археологи, которые ведут раскопки, все еще не считают работу, связанную с изучением наскальных изображений,

занятием истинно научным и не усматривают в ней особо значимых достижений по сравнению с тем, чего достигли культурологи, а также искусствоведы, все же становятся заметными перемены, равносильные началу восприятия петроглифики как важной сферы научной деятельности. Так, научно обоснованные выводы по палеолитическому пещерному искусству (*pariétal art*) были восприняты во Франции с полным удовлетворением (см.: [Leroi-Gourhan, 1971; Lorblanchet, 1999; Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique, 1993]). Некоторые исследователи петроглифов пытаются использовать методы, с помощью которых геологи и географы устанавливают истинность выявленных фактов и определяют их возраст. Многие из таких попыток предпринимались под воздействием публикаций Т. Луи и Р.И. Дорна, создателей хронометрических методов. Их достижения в этом плане пока остаются интригующими, но отнюдь не безоговорочными (библиографию и дискуссию см.: [Dorn, 2001]). Следует отметить, что во многих странах Запада искусствоведы не склонны включать изучение образов, запечатленных на камне, в круг своих научных интересов.

Иначе, чем на Западе, сложилась ситуация в России, Монголии и странах Средней Азии, где исследование петроглифов давно стало частью работ археологов. С начала организации в Советском Союзе исследований наскального искусства их включили в сферу деятельности институтов археологии и этно-

графии. Такой шаг был встречен с пониманием и одобрением в учреждениях, связанных по тематике с классическим искусствоведением. С ними-то и начали сотрудничать археологи. Яркий пример – Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия). Более того, в рамках советской концепции гуманитарных наук археологи, ведущие раскопки, и исследователи петроглифов должны были совместно изучать материальную культуру. Чтобы максимально подкрепить весомость своих выводов, и те и другие обращались также к этнографическим материалам.

Объединению тех, кто изучал петроглифы и вел раскопки, способствовали новостройки в Сибири. Сооружение там гидроэлектростанций требовало спасения в зонах затопления памятников старины, в т.ч. и объектов с петроглифами. Несомненным лидером в их сохранении был выдающийся сибирский археолог А.П. Окладников. Еще до того как он стал директором Института истории, филологии и философии СО АН СССР (позднее из него выделился широко известный ныне Институт археологии и этнографии СО РАН), А.П. Окладников руководил несколькими экспедициями по изучению памятников наскального искусства Ангары и Енисея. Его интерес к памятникам такого рода (в т.ч. и тем, существованию которых ничто не угрожало) привел к тому, что исследования петроглифов, а также каменных изваяний стали неотъемлемой и важной частью изысканий сибирских археологов. Среди наиболее активных исследователей первобытного искусства М.А. Дэвлет, В.Д. Кубарев, А.И. Мартынов, В.И. Молодин, В.Н. Пяткин, Я.А. Шер, а также М. Худжаназаров, А.Н. Марьяшев, В.А. Ранов, К. Ташбаева, З. Самашев и др.

Современные ученые Запада до недавних пор не знали, что на территории Северной, Центральной и Средней Азии сконцентрированы богатейшие комплексы наскального искусства, изучению которых в советской археологии и этнографии всегда придавалось большое значение. Одна из причин – языковой барьер. В странах Запада научные дискуссии ведутся почти исключительно на английском и французском языках, поскольку ими владеют большинство ученых. Как правило, они не знают ни русского языка, ни каких-либо других, на которых издаются материалы, связанные с петроглифами и каменными изваяниями Северной, Центральной и Средней Азии. И наоборот, советские археологи, изучавшие наскальное искусство, не владели европейскими языками настолько, чтобы свободно общаться с коллегами на Западе и плодотворно решать с ними общие научные проблемы. До относительно недавнего времени этот языковой барьер сводил обмен научной информацией к минимуму. К тому же как раз тогда, когда советские ученые стали изучать комплексы наскальных изображений Советского Союза и Монголии, научное сообще-

ство большей части стран Европы было изолировано от них вследствие известной политической обстановки. Кроме того, экономическая ситуация сдерживала обмен научной литературой. К сожалению, этот языковой барьер все еще остается.

Исключением из правила стало издание серии работ по наскальному искусству на французском (почти все) и английском, немецком и русском языках в “Ученых записках французской археологической миссии в Центральной Азии” (печатались начиная с 1994 г. в томах под номером V под редакцией Я.А. Шера и А.-П. Франкфора). В частности, были опубликованы работы, посвященные петроглифам Южной Сибири (Хакасии: [Sher et al., 1994; Blednova et al., 1995; Francfort, 1995; Martin, 1995]; Алтай: [Kubarev, Jacobson, 1996]) и Центральной Азии (Монголии: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001; Jacobson, Meacham, 2001]). Материалы же, опубликованные на русском языке, трудно, а то и невозможно найти где-либо помимо библиотек академий наук. Кроме того, зачастую иллюстрации в этих изданиях плохого качества. Это относится прежде всего к полезной серии работ по искусству под редакцией А.П. Окладникова, а также к трудам, написанным им лично и совместно с коллегами (речь идет о петроглифах Забайкалья, Прибайкалья и Средней Азии [Окладников, 1959; Окладников, Запорожская, 1969; Окладников и др., 1982]). То же самое можно сказать и о книге Я.А. Шера, посвященной петроглифам Средней и Центральной Азии [1980], о публикациях М.А. Дэвлет [1980, 1998], в которых рассматриваются наскальные изображения бассейна верхнего Енисея, и о недавно изданной в Бишкеке коллективной монографии по древнему искусству Средней Азии [Tashbaeva et al., 2001]. К сожалению, все эти книги трудно приобрести в книжных магазинах Запада. Вот почему в дискуссиях о художественных стилях, сюжетах, датировании рисунков, по теоретическим вопросам изучения петроглифов, истории их открытия все это не принималось в расчет. Иногда создавалось впечатление, что исследователи наскального искусства желали такой изоляции. Упомянутая выше серия публикаций под редакцией Я.А. Шера и А.-П. Франкфора выглядит своего рода мостом через пропасть, разделившую два мира исследователей петроглифов. Сооружение такого моста стало возможным благодаря помощи Национального центра научных исследований (Франция), Департамента научно-культурных связей Министерства иностранных дел Франции, а также ЮНЕСКО. Проведенные при поддержке Организации Объединенных Наций международные симпозиумы в Париже (1995), Кемерове (1998) и Чолпон-Ате (2001) способствовали оживлению обмена мнениями по актуальным вопросам петроглифики.

Итак, наступило время для международного обсуждения вопросов, связанных с древним искусством. И в предстоящих дискуссиях материалы по петроглифам Северной, Центральной и Средней Азии, несомненно, окажутся в центре внимания мировой научной общественности. К тому же следует учитывать, что каждый год открывают новые памятники. Многие из них поражают масштабностью, высоким художественным мастерством и древностью (Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор, Цагаан-Гол, Арал-Толгой). Новые петроглифические материалы станут весомым вкладом в изучение культур доисторических эпох и времени появления государств, а с ними и письменности. Задача исследователей заключается в том, чтобы сделать информацию, вводимую в научный оборот, доступной для широкого круга специалистов. Кроме того, новые возможности для контактов через Интернет и наличие информационных изданий, ориентированных на международное научное сообщество, – INORA (International Newsletter of Rock Art), “Вестник САИПИ”) и журнал AURA (Newsletter of the Australian Rock Art Research Association) – более не позволяют ученым по обе стороны границы “Восток – Запад” игнорировать источники, которые не принадлежат лично им. Самое важное заключается в том, что возможное (по разным причинам) исчезновение петроглифов требует обостренного внимания к ним международной научной общественности и нацеленности ее на тщательную документацию и сохранение памятников. Петроглифы разрушаются уже не только природными силами или в ходе крупномасштабных промышленных строек (таких как гидроэлектростанции в долинах Ангары и Енисея). Большую угрозу представляет разного рода туризм. Невежественные люди ведут себя неразумно там, где располагаются памятники древних культур. Началась, наконец, кража плит с выбитыми на их поверхностях рисунками. Делается это зачастую ради обогащения или просто вследствие невежества и вандализма. Сложившаяся ситуация требует, чтобы дискуссии по наскальному искусству обрели международный характер и стали объективными. Ученые должны взять на себя ответственность за сохранение уникальных памятников культуры, чтобы их могли изучать последующие поколения исследователей.

Эта публикация посвящена значительной по объему информации, которая станет доступной всем участникам дискуссий, посвященных методам изучения памятников наскального искусства Северной, Центральной и Средней Азии и деятельности, связанной с их сохранением. Объем статьи не позволяет детально рассмотреть все теоретические и практические аспекты исследований подобного рода памятников. Мы сосредоточили свое внимание в основном на отдельных комплексах наскального искусства и тех ме-

тодах их изучения, которые подвергаются сомнениям. Анализироваться будут главным образом памятники открытого типа, поскольку с ними связано большинство изображений на камне.

Петроглифы и их копирование

К петроглифам относятся процарапанные, вырезанные или выбитые на камне изображения. Первые из них очень неглубокие по врезке. У второй разновидности рисунков контуры определяет глубокая выбивка камня. В результате ударов инструмента по каменной плоскости на поверхности оказывалась белая или красноватая порода. В большинстве случаев контуры фигур определяли прорезанные и процарапанные линии, реже выбивкой намечался силуэт изображения. Иногда использовалось сочетание разных технических приемов (рис. 1). Внимательное изучение рисунков позволяет выявить детали всего процесса создания образа. Вокруг выбитого контура или силуэта нередко можно заметить тонкие процарапанные линии (рис. 2), что воспринимается в качестве предварительного “наброска” художника. Мастера бронзового века и предшествующей ему эпохи неолита, похоже, начинали создание образа с головы, которая как бы предreshала размеры всего изображения (рис. 3). Часто встречаются незаконченные образы, будто их творца кто-то окликнул, он отошел от рабочего места и больше к нему не возвращался. Смежные и наложенные друг на друга разновременные изображения (*palimpsest*) (рис. 4) позволяют говорить о преднамеренных действиях одного или нескольких художников. О том же свидетельствует подправка или подновление образов.

Выбитые участки петроглифов по цвету отличаются от поверхности камня. Лишь с течением времени под влиянием выветривания некогда светлые линии рисунков вновь покрывались патиной (рис. 5) (см.: [Dorn, 1998, p. 85 – 86]). Изменение цвета – факт весьма значимый, и ему следует уделять должное внимание. Скорость, с которой выбитые участки восстанавливают исходную окраску, зависит от характера минералов, ориентации плоскостей с изображениями и степени их открытости, от меры воздействия на них атмосферных осадков и наносных пород, а также от климатических условий. Хотя патина может, в принципе, как-то помочь в датировании памятников искусства, ее с такой целью обычно не используют. Однако сопоставление патины на разных участках одного и того же местонахождения с одинаковыми ориентацией и степенью открытости плоскостей с рисунками может оказаться полезным [Nemlaghi, 1998].



Рис. 1. Изображение марала, выполненное с использованием техник выбивки контура (туловище) и силуэта (голова). Неолит. Секция 5, Арал-Толгой, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.



Рис. 3. Незаконченное контурное изображение маралухи. Неолит. Секция 12, Арал-Толгой, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.



а



б

Рис. 2. Эскизные наброски рисунков для последующей выбивки изображений.

а – незаконченное изображение оленя, выполненное резными линиями и выбивкой. Джалгыз-Тобе, Республика Алтай. Российско-французская экспедиция 1993 г. Гипсовый слепок Р. Дэвида; б – незаконченное изображение лошади, выполненное техникой выбивки. Тамгалы, Республика Казахстан. Казахско-французская экспедиция 1993 г.



Рис. 4. Изображения оленей (эпоха бронзы) и кинжала (железный век). Саймалы-Таш, Республика Кыргызстан. Киргизско-французская экспедиция 2002 г.



Рис. 5. Изображение марала, покрытое патиной. Поздний бронзовый век. Шивээт-Хайрхан, Цагаан-Гол, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.

Изображения на скалах зачастую бывают перекрыты лишайниками, а также глиной или землей, перенесенными ветром. По вопросу, стоит ли удалять их с поверхностей, мнения расходятся. Мы полагаем, что в случае необходимости расчистку от глины и земли следует проводить, но только легкой щеточкой и чистой прохладной водой. От всяких других жидкостей, а тем более от средств, вызывающих разрушение поверхности камня, стоит решительно отказаться. Лишайники же удалять не следует, и вот почему. При отсутствии у специалистов уверенности в определении точного возраста этих растений все же наметился некий прогресс в их использовании для датирования отдельных геологических событий (см., напр.: [Xie, Xiao, 1991]). Если в настоящее время мы не можем использовать лишайники для датирования петроглифов, то все же нужно непременно сохранить их для тех поколений исследователей, которым удастся разработать методы определения возраста этих растений. Иногда приводится еще один важный довод в пользу недопустимости нарушения роста лишайников в местах размещения памятников древнего искусства. Дело в том, что эти растения, хотя и делают поверхность камня менее плотной, но иногда они, напротив, становятся цементирующим компонентом. Если их удалить, то со скальной поверхности начнут исчезать микроскопические частицы минералов. К сожалению, совсем недавняя история изучения петроглифов преподнесла много печальных уроков, связанных с разрушениями скальных поверхностей после удаления лишайников.

Помимо того что очистка поверхности плоскостей, где размещаются рисунки, должна быть очень аккуратной (предельно осторожной), недопустимы какие-либо пометки на них (нумерация краской фигур и проч.), а также обводка изображений мелом и цветными карандашами. Следует помнить о том, что инородные вещества, вступая в контакт с камнем, нарушают химическое равновесие и тем самым исключают возможность датировать памятник методами более совершенными, чем те, которые применяются в настоящее время.

В истории изучения петроглифов существовало много способов копирования: зарисовка на глазок, дополненная сведениями о размещении рисунков на плоскости и масштабе копии; обводка мелом выбитых фигур и фиксация на прозрачную бумагу (калька); протирка на плотную бумагу; обводка изображений перманентными фломастерами на полиэтиленовую пленку; изготовление слепков из полимерных материалов; фоторепродукция. Зарисовка на глазок часто производилась на ранней стадии изучения наскального искусства, теперь такое случается редко, поскольку подобные копии весьма субъективны и неточны. До настоящего времени многие археологи использу-

ют эстампажный способ копирования на специальную микалентную бумагу, который заключается в том, что прозрачная и тонкая бумага накладывается на увлажненную скальную плоскость, а затем, когда она просыхает, протирается тампоном, пропитанным типографской краской. Эта техника позволяет получать более четкие копии рисунков, но она приводит к разрушению скальной поверхности или к загрязнению ее краской. Кроме того, материалы, применяемые при таком копировании (независимо от того, используется или нет вода), принадлежат к категории инородных веществ, контактирование которых с камнем и пребывающей на нем микрофлорой нежелательно.

В настоящее время наскальные изображения часто копируют с помощью прозрачной полиэтиленовой пленки. Это дает возможность получать копии с минимальными искажениями. Использование больших полотен пленки создает благоприятные условия для работы над всей композицией. Недостаток такого метода состоит в том, что даже при хорошем качестве стержней разной толщины невозможно отразить в копии текстуру камня, степень его патинизации и наличие лишайников на скальной поверхности. Поэтому для извлечения большей информации этот способ следует сочетать с другим (что уже применяется на практике). Раньше вместо полимерных прозрачных материалов использовался латекс. Однако выяснилось, что он разрушает скальную поверхность. Более рациональным считается ныне метод с использованием силиконовых смол, которыми смазывают плоскость с петроглифами после удаления с нее глины или земли [David, Desclaux, 1992]. Но пока не известно, оказывает ли такая операция негативное воздействие на скальную поверхность, а потому ее следует использовать в разумных пределах. Изложенная проблема не имеет отношения к способам документации и сохранения петроглифов, коим грозит опасность разрушения (ранее речь шла о памятниках, которые необходимо сохранить как культурное наследие особой ценности), а также к методам исследования небольших участков с выбитыми или резными изображениями посредством сканирующего электронного микроскопа, когда исключается возможность получения стереоскопических макрофотографий.

Фотография остается единственным способом копирования, который не приводит к прискорбным нарушениям петроглифов. Используя аппараты с высококачественными объективами, искусный фотограф может точно зафиксировать каждый рисунок композиции, отразить качество выбивки и особенности скальной поверхности. Поскольку эффективность фотосъемки зависит от освещения, такой способ копирования можно успешно применять, только если свет падает слева под косым углом на плоскость с рисунками или когда он при определенных условиях



Рис. 6. Изображение быка, покрытое лишайником. Неолит. Секция 8, Арал-Толгой, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.



Рис. 7. Изображение оленя, от которого остался лишь след. Хар-Чулуут, Цагаан-Гол, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.

освещения отражается от нее. На фотографиях, сделанных в середине дня, когда свет падает на скальную поверхность вертикально, изображения обычно выглядят невыразительными. В редких случаях (но далеко не всегда) фотографирование при слабом освещении, какое бывает в облачные дни, позволяет получать более четкие снимки. Местонахождение Арал-Толгой – пример средоточия проблем, связанных с копированием рисунков. Часть их размещалась на поверхностях, сплошь покрытых лишайниками, а иные – на очень рыхлых, разрушающихся плоскостях.

В таких случаях фотографирование в часы, когда солнечные лучи падают на плоскость с изображениями под наибольшим наклоном, позволяет улавливать многое из того, что остается невидимым при ином освещении (рис. 6). Иногда лишь посредством прямого копирования можно было выявить нюансы, определяющие контуры фигур.

Перед каждым исследователем петроглифов возникает вопрос о том, какое число рисунков следует привлекать для изучения и какие изображения можно не фиксировать. Исследование наскального ис-

куства требует избирательности и четкого обоснования, какие именно элементы в нем значимы и для какой конкретно цели. Встречаются, конечно, определенные композиции петроглифов, которые вызывают потребность документировать каждый отдельный знак. Однако в случаях, когда приходится иметь дело с масштабными по размерам панно, да к тому же и со сложными сюжетами, это невозможно и нежелательно. Помимо того, часто изображения бывают незаконченными или запечатленными на рыхлой поверхности и потому потерявшими свой первоначальный вид (рис. 7). В таких случаях каждый исследователь должен сам определить, над чем работать не стоит. Однако в документации свое решение необходимо обосновать.

Проблемы терминологии и описание местонахождений

Масштабность и значимость памятников наскального искусства определяются вариантами их обозначения. В английском языке термин “site” означает “местонахождение”, т.е. территорию, на которой обнаружено отдельное скопление или несколько комплексов петроглифов. Термин “concentration” используется, когда речь идет о скоплениях большого количества рисунков на ограниченном пространстве (например, тех, что часто встречаются в окрестностях зимних жилищ). Такими памятниками являются Ялбак-Таш, Калбак-Таш в долине р. Чуи и Большая Боярская писаница в бассейне среднего Енисея. Группа петроглифов в долине р. Калгуты на плато Укок определяется как point – пункт. Рисунков здесь мало, и они настолько далеко отстоят друг от друга, что термин “концентрация” тут неуместен (см.: [Молодин, Черемисин, 1999]). Не стоит также использовать его для обозначения отдельной скальной поверхности с выбитыми изображениями. Петроглифы, расположенные на нескольких скальных выходах, но принадлежащие одной культуре, следует определять как петроглифический комплекс (complex). Он может быть относительно небольшим (например, Калбак-Таш), но при этом разительно отличаться от скопления (concentration) меньшей плотностью размещения изображений, или, наоборот, огромным по количеству рисунков, как на памятниках Елангаш, Мугур-Саргол, Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор и Саймалы-Таш, где петроглифические комплексы простираются на многие километры вдоль долин.

При документировании любого местонахождения петроглифов преследуются две цели. Во-первых, нужно объективно представить сюжет и стиль, а также специфику размещения и контекст изображений или композиций, с тем чтобы тот, кто не был в тех местах, мог

легко уяснить содержание и особенности всего описанного первооткрывателем. Во-вторых (что не менее важно), необходимо ясно отразить топографию памятника: его план и расположение относительно бросающихся в глаза деталей рельефа местности и окрестных археологических памятников.

Там, где налицо концентрация рисунков, процесс их копирования сравнительно прост: петроглифы репродуцируются в одном направлении, т.е. от одного края плоскостей с рисунками к противоположному, с учетом рельефа земной поверхности. Как пункты, так и концентрации находок такого рода следует фотографировать, чтобы в последующем можно было сопоставлять фото со схемами размещения отдельных композиций (см., напр.: [Samashev, Rogozhinskij, 1997, fig. 1, 2; Sher et al., 1994, pl. 1]).

При небольшом количестве рисунков и композиций можно пользоваться последовательным цифровым обозначением, когда каждая плоскость с изображениями соответствует определенной секции на схеме. Если мы имеем дело с концентрацией петроглифов на обособленных друг от друга скальных плоскостях, то каждой из них присваивается свой номер (I, II, III и т.д.), а отдельные композиции и изображения соотносятся с конкретной плоскостью (см., напр., относительно местонахождений Тепсей и Усть-Туба: [Blednova et al., 1995]).

Крупномасштабные петроглифические комплексы требуют значительных усилий исследователей. Фотографические и схематические панорамы – бесценный источник для раскрытия замыслов древнего художника (см., напр.: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 2, map 1, landscape Model I, pl. 1 – 18]). Для документирования каждый обширный комплекс рисунков следует разделить на подсекции, чтобы при публикации можно было дать предельно точную информацию о каждом его сюжете (см., напр.: [González, 2001]). На некоторых местонахождениях копировать рисунки по секциям, подсекциям и отдельным скальным плоскостям относительно просто. Но в большинстве случаев требуется более сложная техника копирования. В некоторых публикациях удачно используются сочетания панорамных фотографий, масштабных копий рисунков, а также обособленных панно для передачи важной информации, связанной с отражением позиций специфических образов и отдельных скоплений рисунков (см., напр.: [Sher et al., 1994; Blednova et al., 1995]). В подобных случаях необходима единая нумерация петроглифов во всех видах их фиксации, иначе читателю придется столкнуться с озадачивающей путаницей в цифровых обозначениях (см., напр.: [Окладников, Запорожская, 1969; Окладников и др., 1982]).

Неординарные ситуации, связанные с документированием рисунков, возникли при работе на местонахож-

дении Саймалы-Таш. Оно расположено на высоте от 3 000 до 3 500 м над ур. м. и связано с плато, которое простирается с севера на юг на 5–6 км и с востока на запад на 700–800 м. Столь значительная высота, специфика климата и ошеломляюще огромное количество отвесных скальных плоскостей (их ок. 15 000) создали для исследователей исключительные трудности. Здесь побывало несколько экспедиций. В отдельных местах их участники провели широкие разведочные работы, в ходе которых задокументировали ряд местонахождений и пронумеровали рисунки. Но эти материалы хранятся в архивах нескольких научно-исследовательских институтов бывшего СССР (Кыргызстан, Россия, Казахстан), а сведения о памятнике представлены только в отчетах и в малоизвестных публикациях [Мартынов, Марьяшев, Абетеков, 1992]. При поддержке Международного института по изучению Центральной Азии при ЮНЕСКО (в Самарканде) исследования Саймалы-Таша под руководством профессора К. Ташбаевой были возобновлены с целью приведения в порядок соответствующей документации.

Обширный комплекс Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор археологи решили подразделить на 10 секций так, чтобы их границы определялись характерными особенностями рельефа местности (русла рек и ручьев, глубокие горные впадины). Каждую из выделенных секций отличали примечательные горные склоны, речные террасы и урочища, в пределах которых петроглифы встречаются на обнажениях коренной породы или валунах.

Размеры и особенности местонахождений не позволили нанести на карту каждую плоскость с петроглифами. Возникли и трудности с нумерацией отдельных рисунков и композиций в каком-то одном направлении – с запада на восток или снизу вверх. Поэтому исследователи решили все протяженные секции подразделить на подсекции (петроноды), каждую из которых определяли долгота и широта, а также высота над уровнем моря. Все это делалось с помощью GPS. Так, каждая плоскость с рисунками включалась в петронод с указанием ее размещения в границах секции. Нанесение на географическую карту каждого конкретного местонахождения наскального искусства с использованием технологии GIS дало возможность фиксировать все петроноды по двум измерениям (широта, долгота). Так каждый выбитый рисунок или композиция в пределах петроглифического комплекса получали привязку к реальному реперу. В публикации, посвященной петроглифам Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001], выбитые наскальные изображения и композиции представлены по секциям. В каждой из них они пронумерованы в одинаковой последовательности – с запада на восток и снизу вверх.

Использование навигационных приборов существенно помогает документировать петроглифы и фиксировать расположение плоскостей, на которых они выбиты.

Отдельные изображения и композиции, описанные с указанием специфических особенностей их размещения и связи с петронодами, создают фундамент базы данных, включающей полезную информацию об объектах наскального искусства. В процессе документирования исследователь может отметить, например, характерные особенности местонахождения, дать описание рельефа местности, где обнаружены наскальные рисунки (такие детали могут играть важную роль при определении даты памятника и его культурной принадлежности). В базу данных следует также включать сведения о сохранности объекта, технике и качестве исполнения рисунков, стиле, о типах изображений и сюжетах. Чем обстоятельнее база данных, тем больше возможностей для демонстрации распространения специфических палимпсестов, характерных стилей, технических приемов и проч. Так, база данных позволяет составлять карты распространения, например, изображений колесниц в пределах особых комплексов или в сценах охоты на быков (буйволов) либо рисунков, датированных эпохой бронзы (об использовании такой методики при изучении комплекса Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор см.: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 2, map 5–7]) (рис. 8). Если выявление тождества сюжетов – дело сравнительно простое, то датирование и культурная идентификация подвержены риску субъективных оценок. Поэтому в тексты, которые поясняют карты распространения памятников наскального искусства, следует включать детальный перечень аргументов, подтверждающих отнесение местонахождений к определенным эпохам и культурам. Еще одно достоинство обширной базы данных – возможность ее использования для сравнительного анализа петроглифов в пределах весьма крупных регионов (таких как, например, Монгольский Алтай).

База данных по местонахождению Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор включает в себя содержание более 90 полевых дневников, в которых детально описан каждый объект. В них, в частности, приводятся сведения о рельефе местности, характеристика изображений, выбитых на скальных плоскостях, и сведения, связанные с типологией сюжетов; в некоторых случаях – и информация, необходимая для определения возраста памятников и их культурной принадлежности (см.: [Jacobson, Meacham, 2001]).

Определяемая статистическими методами повторяемость характерных черт рисунков каждого местонахождения имеет зачастую не абсолютную,

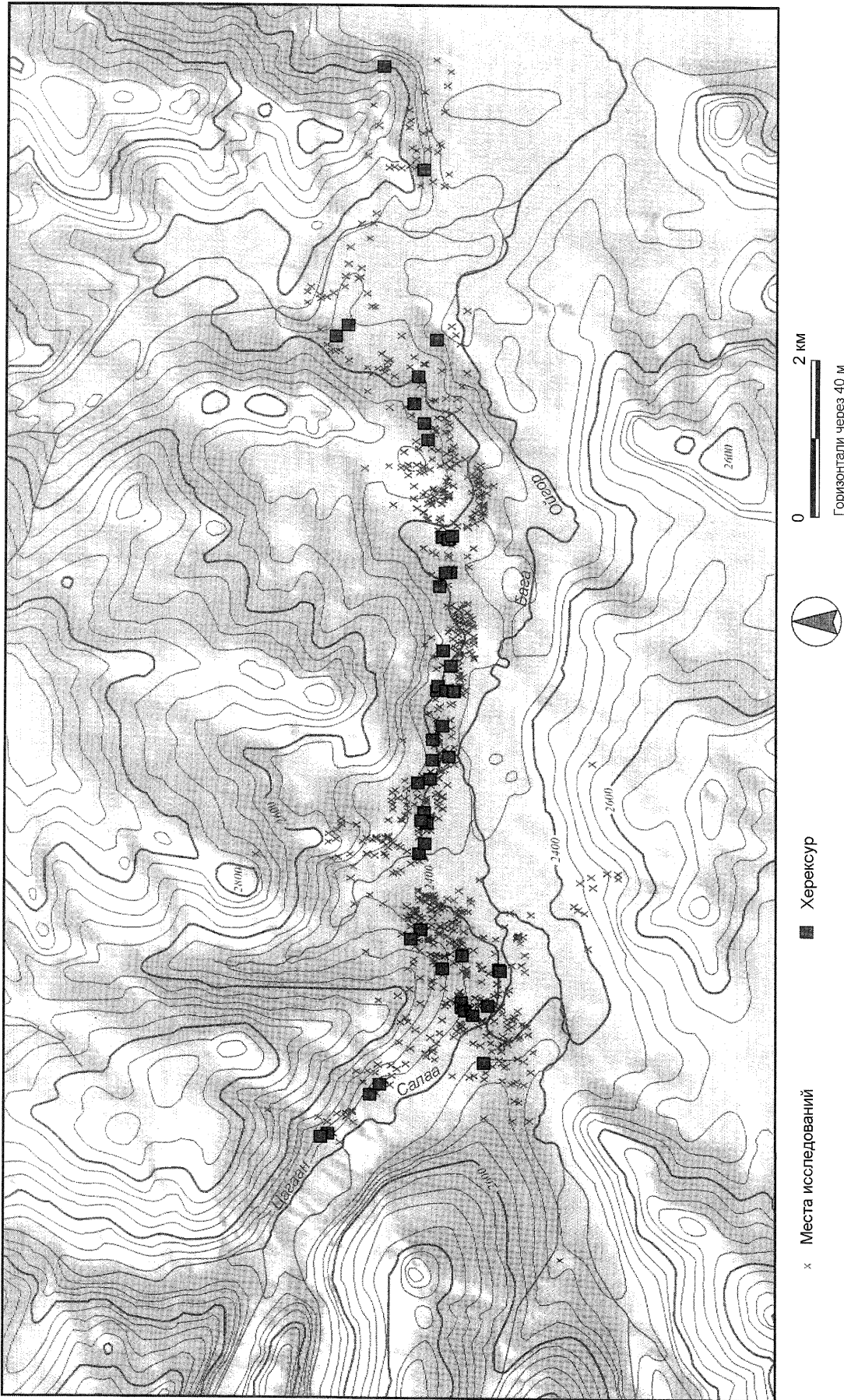


Рис. 8. Карта-схема, показывающая расположение херкуров в более широком контексте пунктов комплексного изучения. Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор, Монгольский Алтай. Картирование Э. Якобсон и Дж. Мичама.

как хотелось бы, а всего лишь относительную или сравнительную ценность. Однако точные статистические показатели могут пролить свет на перемены в ориентации на определенные культурные ценности и даже на изменения в окружающей среде (см., напр.: [Martín, 1995]). К ним можно обращаться, например, при желании сравнить распространение во времени и пространстве наскальных изображений верблюда и лошади, диких козла и барана или при попытках наглядно представить ареал композиций определенного вида. Но в каждом случае важно, чтобы в базе данных было детальное описание рисунков и точное отражение контекста (т.е. что это за местонахождение, какая секция, какая высота над уровнем моря и т.д.). Даже если исследователь не учитывает все характерные особенности местонахождения (сюжеты, стили и проч.), польза от введения любой информации в базу данных все-таки будет достаточно значительной. Обширная база данных позволяет констатировать, что памятники наскального искусства предоставляют исследователям богатую информацию для углубленного изучения доисторического периода, что собрать воедино факты по всем аспектам исследования таких памятников можно лишь при неоднократном их посещении.

Выявление стилей в наскальном искусстве

Стиль — это совокупность отличительных особенностей художественного выражения представлений, присущих отдельным лицам, группе людей, школам мастеров своего дела, эпохам [Shapiro, 1953]. Иногда слова “стиль” и “искусство” употребляются как синонимы, но это не обязательно так. Например, понятие “готический стиль” используется для характеристики искусства особого периода (с середины XII до XV – XVI вв.) в истории Европы. Однако это искусство не было однородным в отношении стиля — факт, отраженный в художественных традициях, связанных с готическим периодом. Различались несколько стилей, и каждый из них характеризовался только ему присущими элементами.

Точно так же термины “скифское искусство”, “степное искусство” и “звериный стиль” использовались как синонимы применительно к искусству евразийских кочевников раннего железного века (VIII – III вв. до н.э.). Тем не менее, несмотря на единообразие, то, что обычно включается в понятие “степное искусство”, подразделяется специалистами на несколько стилей. Например, М.П. Грязнов выделил в нем аржано-черногоровский стиль, а другие постоянно используют термин “пазырыкский стиль”. Эти стили относятся к культуре, известной по материалам по-

гребений, но они же нашли отражение и в петроглифах. Заметим, однако, что, если художественный контекст погребального инвентаря выглядит относительно однообразным, то наскальное искусство отличается большим разнообразием стилей; при этом изображения, выполненные в разных стилях, могут встречаться на скальной поверхности рядом или наложенными друг на друга (см., напр.: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 1, fig. 956 – 966], где изображения, выполненные в аржанском и пазырыкском стилях, размещены рядом друг с другом). Подход к выявлению стиля (стилей) будет объективным, если мы осознаем, что наскальному искусству изначально были присущи свои вполне определенные темы или мотивы, а также стилистические особенности. В этом отношении важна попытка Я.А. Шера выявить (безотносительно разных археологических культур) “битреугольный”, “ангарский” и “минусинский” стили [Шер, 1980].

Тематический аспект не всегда входит в изучение стиля, но он уместен при определении стиля в наскальном искусстве. Сознательно или неосознанно художник был постоянно озабочен выбором тем (сюжетов) и воплощением их посредством использования канонических образов. В изображениях животных, например, стиль может отражать различия между дикими и домашними особями, между женскими и мужскими, а также связанную с ними специфику жизнедеятельности номадов. Наличие или отсутствие характерных тематических элементов (таких как птицы, животные) — один из аспектов стиля наскального искусства. Деятельность людей также может быть отражена на одних петроглифах и вовсе не представлена на других. Идентификация сцен охоты (на каких животных? с каким оружием?) или культовых сюжетов (какого они рода? с чем связаны?) выявляет вариации воплощения этих тем. Они, однако, не всегда позволяют определить культурно-художественную традицию.

Мотив можно уловить лишь при тщательном анализе со множеством сопоставлений. Так, животное семейства кошачьих может быть изображено стоящим, свернувшимся клубком, бегущим, с двумя или четырьмя ногами, тогда как олени — стоящими в естественной позе или лежащими, с откинутой назад головой, подогнутыми под брюхо ногами и длинной клювовидной мордой. В пределах понятия “стиль” мотивы можно также соотносить с характерными деталями изображений (например, спирали или каплевидные узоры на задней части тела животного) или со специфическими часто повторяющимися элементами орнамента. Иными словами, темы и мотивы могут стать характерными и определяющими для одного или более стилей. Допустим, олень (тема) с величественными рогами (мотив) воплощался с использованием

выразительных средств стилей разных археологических культур, однако весьма специфическое изображение оленя на оленных камнях Монголии стало популярным мотивом только в наскальном искусстве позднего бронзового и раннего железного веков. Для аржанского стиля характерны фигуры стоящих аргали и медведя, а также свернутого кольцом животного семейства кошачьих. Все они исполнены в одной манере и потому не отличаются своеобразием. В пределах простых и понятных композиций, в которых представлены сцены грабежа, охоты, соития или езды на колесницах, специфические мотивы могут повторяться в разных образах. Так, угловатый горб на спине, характерный для фигур оленей, встречается на изображениях быков (рис. 9); овальные рога быков воспроизводились на головах антропоморфных существ (рис. 10); фриз из рогов оленей на оленных камнях обнаруживает сходство с изображением хвоста пантеры с местонахождения Жалтырак-Таш (рис. 11). Орнаментально-го вида мотивы и знаки вне контекста создают интерпретатору значительные проблемы.

Древние художники, используя разные стили и мотивы, воплощали всевозможные темы. В наскальном искусстве их не сдерживали изобразительные каноны той или иной культуры, которые находили отражение в культовых предметах “звериного стиля”, обнаруженных в погребениях. Опытному исследователю искусства удастся уловить стремление художника воспроизвести лишь определенного типа образы при помощи конкретных художественных средств. Сознательно или нет, древние мастера следовали, похоже, привычным культурным традициям и отвергали то, что не соответствовало их социальной среде.

Вместе с тем трудно проследить прямую связь между стилистическими приемами в наскальном искусстве и теми, что восходят к другим, более архаичным культурным традициям. Например, на одном из оленных камней в Баян-Булакском сомоне Баян-Хонгорского аймака (Монголия) [Волков, 1981, табл. 34, 2] соседствуют фигуры оленя в аржанском стиле и свернувшегося кольцом животного семейства кошачьих. В наскальном искусстве Алтая такого вида олени изображались часто, чего не скажешь о свернувшимся кольцом животном семейства кошачьих, а вместе эти образы не встречаются. На оленном камне № 15 из Ушкийн-Увэра (Монголия) [Волков, Новгородова, 1975, рис. 2] стилизованные изображения оленей находятся рядом со сценой, в которой два животных семейства кошачьих нападают на лошадь (пазырыкский стиль); но такое сочетание персонажей отсутствует в наскальном искусстве. Не прослеживается оно и в материалах пазырыкских погребений. Иными словами, стиль в наскальном искусстве может определяться в пределах повторяющихся особенностей, которые присущи отдельным образам и композициям;

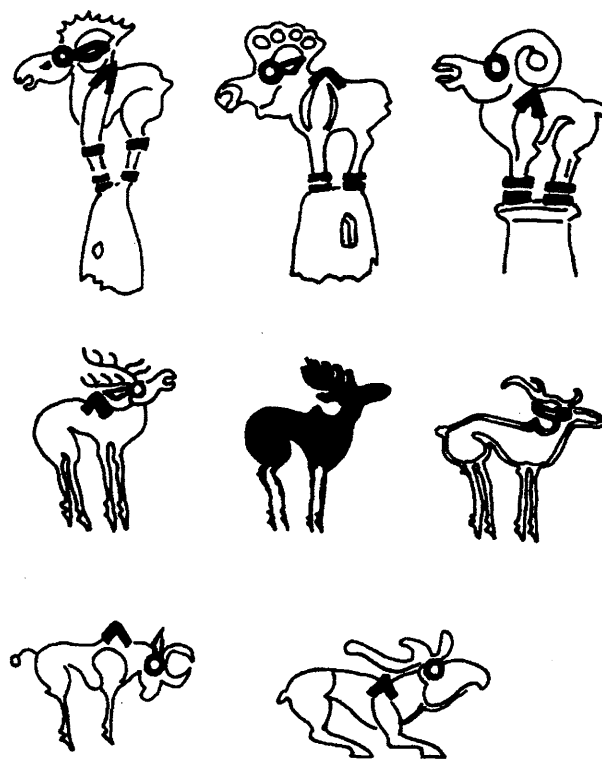


Рис 9. Изображения оленей и быков с угловатыми горбами (по: [Sher, 1992, fig. 11]).

только тогда его можно с успехом совмещать со стилистическими категориями определенной культуры. Но в таких случаях мы вторгаемся в область культурного канона, где различные темы и мотивы остаются неизменными, развиваются и сочетаются одинаково или трансформируются одновременно. Образ свернувшегося кольцом животного семейства кошачьих продолжает существовать в степном искусстве еще долгое время уже после исчезновения аржанского стиля (см., например, изображения животных семейства кошачьих, обнаруженные в петроглифах Чиликты в Восточном Казахстане (майэмирский стиль) и в скифских погребениях Келермеса и Темир-Горы). Следовательно, аржано-майэмирский стиль степного искусства – своего рода канон, созданный искусствоведами вне связи с изображениями, которые встречаются вместе либо на одних и тех же объектах (таких как оленные камни и стелы), либо в наскальных рисунках различных регионов Азии.

В спорах о стилистике наскального искусства позиции исследователей постоянно меняются, и это мешает разработке принципиально важных понятий, необходимых для научных контактов исследователей из разных стран.

Усилия художника направляются на то, чтобы на двухмерной плоскости передать трехмерность (а то и четырехмерность) реального или воображае-

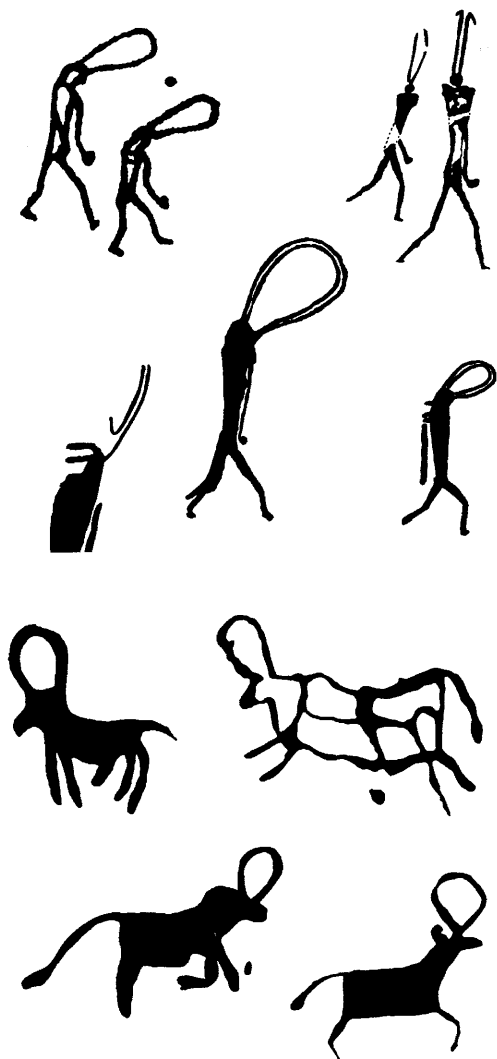


Рис. 10. Изображения антропоморфных фигур и быков с овальными рогами (по: [Кубарев, 1988, табл. V, рис. 1 – 5; табл. VII, рис. 1 – 4]).

мого мира. Для этого он прежде всего отбирал те элементы, которые считал существенными для воплощения на камне специфического сюжета, разрабатывал в деталях (сознательно или неосознанно) должную меру стилизации, а также обдумывал пропорции (абсолютные и относительные) образов или их частей. Следуя культурным традициям, мастер, изображая антропоморфные существа, имел право сам решать, как лучше разместить на плоскости ту или иную фигуру – анфас или в профиль, на какие части тела сделать больший акцент, какие аксессуары добавить, а какие детали особо отметить при создании композиции. При выборе способов воплощения образов он, однако, неизменно придерживался художественных традиций, известных не только ему, но и зрителям, его современникам, для которых все это, в конечном счете, и создавалось.

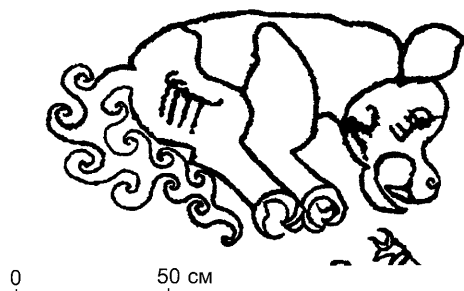


Рис. 11. Хвост пантеры и рога оленей, выполненные в одинаковой орнаментальной манере (мотив меандра) (по: [Nowgorodowa, 1980, fig. 14; Шер и др., 1987, рис. 7, 2]).

Поэтому есть основания предполагать, что представленная на памятниках наскального искусства художественная традиция заключала в себе некий отработанный каталог форм, рисунков и технических приемов, а также должных симметрий и композиционных элементов. На самом деле, размышления о стиле и суждения по поводу качества исполнения образов возникали в связи с тем, что мастер каждый раз должен был решать для себя, в какой мере он может реализовать свои намерения, соблюдая при этом каноны: когда и под влиянием каких обстоятельств ему следовало считаться с общепринятыми нормами изобразительного творчества в пределах тех или иных культурных традиций и когда он имеет право относительно свободно выражать свои творческие стремления. Если некоторые считают возможным не связывать наскальное искус-



Рис. 12. Изображения маралухи и марала. Неолит – бронзовый век.
Шивээт-Хайрхан, Цагаан-Гол, Монгольский Алтай.
Фото Г. Тепфера.

ство с “вещеведческой” археологией, а рассматривать его в рамках традиционного мирового искусства, то им следует самим приняться за решение столь сложного вопроса.

Технические приемы играют главную роль при создании образов, ибо посредством их художник как раз и воплощал задуманное в том или другом традиционном стиле. При оформлении на скальной плоскости или поверхности отдельного камня контуров и силуэтов использовались следующие технические приемы: выбивка, резьба, процарапывание, скалывание, стесывание. Свежевыбитые или свежевырезанные рисунки или контурные изображения сохраняют в Северной Азии белый цвет в течение 1 000, а то и более лет. Яркое свидетельство тому – петроглифы Российского и Монгольского Алтая тюркского времени. Изображения эпохи ранних кочевников выглядят в значительной мере потемневшими в зонах выбивки и резьбы. Только когда поверхность контура или силуэта рисунков вновь покрывается патиной, можно легко распознать качество выбивки: мелкая она и плотная или же грубая и неравномерная. Следы выбивки – потенциально значимые показатели типа орудия (каменного или металлического), которое использовалось мастером. Они же отражают качество выполненной им работы. Хотя глубокая и грубая выбивка вовсе не обязательно означает, что наскальные изображения относятся ко времени до эпохи бронзы, все же то и другое при учете стилистики и контекста может внести определенность в датировку объекта искусства. Так, например, каче-

ство выбивки фигуры марала на местонахождении Шивээт-Хайрхан (рис. 12) свидетельствует об использовании художником каменного орудия. Учитывая степень патинизации линий изображения животного и стиль, в котором оно выполнено, при сравнении с расположенными над ним меньшими фигурами бронзового века можно высказать предположение, что рисунок марала появился на скальной поверхности в эпоху неолита.

Рассуждая о наскальном искусстве и стилях воплощения его образов, стоит постоянно помнить о том, что процесс создания рисунков с помощью совершенно определенных инструментов – важнейший аспект изучения петроглифов. Вместе с тем при мастерском исполнении изображения, в принципе, неважно, какими техническими приемами достигалась его выразительность – прямыми ли резкими ударами камнем или же сплошной изящной выбивкой металлическим инструментом. Художественная выразительность отдельного образа или целой композиции столь же важный фактор, как и техника исполнения, и следует давать ее оценку. Как уже говорилось, изучение наскального искусства позволяет предполагать, что обычно древний художник начинал свою работу с предварительных “набросков” (легкие наметки (царапины) контуров фигур) или разметок головы и передней части туловища животного (вероятно, так определялись пропорции). После этого зачастую оформлялись контуры остальных его частей, а затем изображение детализировалось. Тщательный анализ технических аспектов создания художественного об-



Рис. 13. Изображения двух оленей и олененка. Фрагмент сцены охоты, многие персонажи которой находились под лишайником. Поздний бронзовый век. Шивээт-Хайрхан, Цагаан-Гол, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.

раза (т.е. процесса его “отделки”, когда особую роль играло мастерство художника и совершенство его инструментов) может больше сказать о “руке” и стиле творчества отдельного мастера, чем о художественном стиле какой-либо культуры в целом. Чисто технические показатели качества выбивки и резьбы по камню, к сожалению, редко находят отражение при традиционном способе копирования рисунков.

Время и природные коллизии существенно изменяют первозданный облик наскальных изображений: что было некогда белым или близким к этому цвету, с годами становится темным; на плотной поверхности выбитых участков появляются трещины; камень крошится, и крупницы его уносятся ветром, смываются дождем; поверх рисунков начинают расти лишайники – и вот уже петроглифы становятся расплывшимся пятном с неясными очертаниями фигур. Исследователи наскального искусства постоянно сталкиваются с проблемой: как восстановить первоначальный вид художественного образа, скрытый патиной? По каким критериям следует оценивать качество его исполнения? Чтобы воспринять и понять суть изначального образа или композиции, необходимо мысленно ликвидировать последствия влияния времени, в частности, выветривания. К тому же исследователю надо постараться оценить умение художника: сколь удачно он использовал пространственные и тональные возможности в созданном им панно? По скольку очень многие памятники наскального искусства Алтая размещаются в долинах, образованных под действием сползавших с гор ледников, скальные плоскости имеют здесь зачастую сглаженную поверхность со следами глубоких царапин ледникового происхождения. Опыт изучения наскального искусства позволяет предполагать, что весьма одаренные художники часто выбирали для работы именно такие сглаженные плоскости (рис. 13).

Оценка качества художественных образов.

Вообще, исследователи наскального искусства Северной, Центральной и Средней Азии обычно уклоняются от дискуссий по вопросу совершенства отдельных образов или композиций. Они предпочитают больше внимания уделять типологической характеристике изображений, нежели выразительным особенностям их стиля. Такое положение дел, вероятно, обусловлено изучением наскального искусства археологами, которые обычно делают упор на анализ материального аспекта культуры в рамках хозяйственной деятельности человека. Однако художественное творчество есть документальное отражение весьма специфических особенностей культуры. Поэтому наскальное искусство необходимо рассматривать именно в таком свете. Для специалистов настало время обратиться к его эстетическим аспектам и попытаться выявить художественные особенности каждого конкретного изображения.

Оценка качества исполнения рисунка может осуществляться посредством сравнения с каким-либо типичным изобразительным элементом в рамках любого стиля. Соотносить следует с теми изобразительными элементами, которые отвечают признанным стандартам художественного совершенства. И все же мы никогда не удостоверимся до конца в том, что наше признание, допустим, какого-то изображения оленя лучшим в самом деле совпало бы с мнением древнего кочевника. Оценивать качество исполнения можно другим способом, положим, ссылаясь не на субъективное, конечно же, восприятие зрителя, а на мастерство художника и понимание им технических тонкостей искусства, заимствував критерии оценки классических образцов античного, средневекового, эпохи Возрождения или этнографического искусства. Проблемы возникают, когда исследователи пытаются оценить сравнительно разные стили в культурной традиции ранних кочевников. Если исключить чисто субъективное восприятие зрителя, такие попытки мало что дают. Например, очень трудно определить, какое изображение оленя самое превосходное, когда сравниваются петроглифы саков или тагарцев, а также рисунки на оленных камнях Тувы и Монгольского Алтая.

Выявленные в наскальном искусстве стили не всегда взаимосвязаны с образцами художественного творчества, полученными в ходе археологических раскопок. Сравнения петроглифических образов с предметами мобильного искусства возможны, когда это касается пазырыкского или аржанского стилей, но не битреугольного, ангарского и минусинского. Два последних по происхождению связывают с охотниками и собирателями тайги и степей, а истоки битреугольного стиля остаются неясными. С уверенно-

стью можно говорить лишь о том, что он представлен на крашеной керамике земледельцев Иранского плато, но еще никому не удалось доказать историческую связь его с аналогичными культурными традициями иных регионов. О стилистическом сходстве можно говорить, только когда оно явное, – это предостережение, коим легко пренебрегают в поисках художественных корней.

Творчество древних художников и понимание зрителем того, что рисунки на тех или других скальных плоскостях делались разными людьми, вызывают интересные, но трудные вопросы. По мнению историков, во все времена образ мышления, мировосприятия отдельной личности был частью коллективного менталитета и всегда существовал особый “ментальный набор инструментов”, который формировался общими для каждого *Homo sapiens* познавательными возможностями (умение думать, рассуждать и выражать свои мысли и чувства с помощью символов) [Febvre, 1942]. Размышляя о создании выразительных специфических образов, запечатленных на скальных поверхностях и отдельных камнях (например, оленях), мы невольно осознаем, что их творцом был человек отнюдь не “примитивный и лишенный логического мышления” [Lévy-Bruhl, 1927], а скорее наделенный незаурядными логическими и классификаторскими способностями “первобытного ума” [Lévi-Strauss, 1962]. Вслед за Е. Гомбрич [Gombrich, 1977] можно допускать, что все доисторическое наскальное искусство Центральной, Средней и Северной Азии было концептуальным, в котором художник выражает не то, что он видит, а то, что знает.

Индивидуальное творчество осуществляется в рамках восприятия и понимания мира обществом. Такая установка во все времена диктовала, что именно должно быть представлено, кем и с какой целью. Для нас, однако, спустя века и тысячелетия, кажется невозможной полная реконструкция ментальности или общей системы культуры любого периода. В одном можно быть твердо уверенным: хоть исследователь и способен уловить индивидуальность работы отдельных художников (из чего следует, что каждый из них умел самовыражаться в пределах изобразительных канонов наскального искусства), все же скорее традиция, чем самобытность была движущей силой творчества вплоть до относительно недавнего времени. Для того чтобы точно оценить специфические художественные традиции, необходимо проанализировать максимум сведений, связанных с разными категориями объектов: стелами и погребальными плитами; изделиями из металла, дерева, тканей, войлока и нитей (плетение). Особого внимания заслуживает живопись, если таковая существовала. Наскальное искусство Центральной и Средней

Азии следует рассматривать и в контексте монументальных скальных рельефов соседних стран (особенно Ирана), а также архитектурных барельефов Ближнего Востока и настенных росписей Центральной и Средней Азии.

Датирование наскальных изображений

Работа по особому проекту, связанному с датированием отдельных образцов наскального искусства, только начинается. Осуществляя его, следует больше внимания уделять точному определению стилей, как индивидуальных, так и свойственных определенным культурам, периодам, если мы в самом деле намерены когда-либо достичь должного взаимопонимания по относительной и абсолютной хронологии в наскальном искусстве Северной, Средней и Центральной Азии. Общее согласие по главным хронологическим подразделениям уже достигнуто. При их выделении учтены как художественно-культурные элементы, так и социально-экономические показатели.

Для датирования петроглифов можно использовать в разных сочетаниях следующие способы.

1. Изделия, запечатленные на поверхности камня или скальных плоскостях, могут быть сходными с датированными образцами из материалов археологических раскопок (например, карасукские кинжалы – бронзовый век).

2. В качестве надежных хронологических показателей могут выступать изображения вымерших животных или тех, что в прошлые времена существовали в разных природных условиях, но только когда есть возможность реконструировать палеоэкологию.

3. Если палимпсесты хорошо идентифицированы по группам или стилям, то фигуры, совмещенные друг с другом или перекрещенные, позволяют определить последовательность их появления на скальной поверхности. Установление такого факта важно и для решения вопроса о хронологии изображений в других регионах.

4. При определенных обстоятельствах патина или лишайники могут использоваться для уточнения относительной хронологии (последовательности выбивки изображений). Такая информация может пригодиться в будущем при расширении исследований в регионе.

5. Установление инструментов и технических приемов, которые художники использовали при создании рисунков, только начинается. В последующем такое направление исследований может привести к получению важной информации для определения относительной хронологии изображений.

6. На стелах и могильных плитах могут быть изображения, сходные с рисунками на скальных плоскостях; но тут важно, чтобы образы искусства были тес-

но увязаны с датированными артефактами из материалов археологических раскопок. В качестве примера можно привести монгольские оленные камни с изображениями предметов вооружения, время бытования которых точно установлено.

7. Стилль широко используется для датирования петроглифов, но, как уже отмечалось, требуется значительно большая точность определения особенностей стилистических приемов; их, к тому же, следует непременно рассматривать в совокупности с другими датированными признаками.

8. В процессе датирования объектов наскального искусства необходимо учитывать сочетание в одной композиции тех рисунков, которые могут быть соотнесены с определенной эпохой.

Что касается физических или химических способов датирования, то они все еще обсуждаются специалистами и пока не позволяют разработать хронологические таблицы [Dorn, 2001].

Стратегии интерпретаций образов наскального искусства

Поиски подходящих интерпретационных стратегий ориентируют на более углубленное изучение наскального искусства. На первоначальной стадии устанавливается различие между объектом и его художественным воплощением. Интерпретация может включать отождествление объекта с его адекватной петроглифической копией с учетом соответствующих традиций, описанных этнографами, мифологами и археологами.

Традиционные стратегии интерпретаций образов наскального искусства обычно опираются на этнологию и мифологию. Но исследователи не задавались вопросом, насколько это обоснованно. Они не подвергали сомнению правомерность обращения к традициям разных исторических периодов, регионов евразийского мира и художественных школ. Многие интерпретаторы образов наскального искусства возлагали несбыточные надежды на шаманизм. Хотя такой подход был с энтузиазмом воспринят частью западных ученых, растет число тех, кто подвергает эту методологию суровой критике (см., напр.: [The Concept..., 2001; Francfort, 1998; Helvenston, Bahn, 2002]). Здесь неуместно повторять аргументы против использования материалов по шаманизму с целью объяснения сути художественных образов доисторического искусства (см.: [Bahn, 2001; Jacobson, 1990a]). Достаточно напомнить, что любая традиция может претерпевать со временем радикальные изменения, и вряд ли шаманизм последних 150 лет имеет какое-то отношение к художественным традициям эпохи неолита или

даже раннего железного века. Поэтому любой, кто стремится подключить его для интерпретации образов и композиций доисторического художественного творчества, должен все же преодолеть в себе желание аргументировать свои заключения, используя метод аналогий.

Мифологические традиции, в особенности те, что легко и без критического отбора заимствовались из индоевропейских источников, также широко использовались при попытках понять содержательную сторону образов и композиций наскального искусства Северной, Центральной и Средней Азии. При этом, например, колесницы воспринимались средством передвижения героев. Мы придерживаемся иной точки зрения [Jacobson, 1990b; Frankfort, 2001], ибо убеждены, что нет серьезных оснований для такой оценки. Ведь оба подхода – шаманистический и мифологический – предполагают восприятие петроглифов в качестве иллюстраций к письменным (Веды, Авеста) или устным источникам. Но пока нет убедительных подтверждений этому, и предназначение петроглифов не может быть ограничено такой функцией.

Известно несколько подходов к раскрытию смысла наскального искусства, которые пока серьезно не обсуждались применительно к петроглифам Северной, Центральной и Средней Азии. Объем статьи позволяет остановиться лишь на двух из тех, что заслуживают наибольшего внимания. Первый подход связан с социальными аспектами содержательной стороны наскального искусства, в частности, с отражением в нем родственных связей в обществе. Исследователи высказывали предположение, что изображения выполнялись художниками-мужчинами. Сами сюжеты – охота, верховая езда, сражения и проч. – прозрачно намекали на это. Было бы, однако, полезно пересмотреть такое предположение, поставив следующие вопросы. А до какой степени наскальные изображения отражали замыслы самих художников? В самом ли деле сцены, выбитые на скалах, иллюстрируют обряды и поверья? Кто создал, например, образы птиц-женщин в Калбак-Таше или Чулуутун-Голе? Классические фигуры рожавших женщин на петроглифах Северной Азии [Jacobson, 1997] могли представлять какие-то ритуалы, связанные с культом плодородия. Даже сюжеты, которые выглядят совсем уж очевидными по смыслу (например, сцены охоты), возможно, также отражали определенные церемонии. На большом панно Бага-Ойгор II с превосходно выполненными изображениями мужчин-лучников могла быть запечатлена сцена церемониальной охоты [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, т. 2, pl. 255 – 258]. Фигуры мужчин с рогами на голове на окуневских стелах Минусинской котловины представляют, по нашему мнению, персонажей ду-

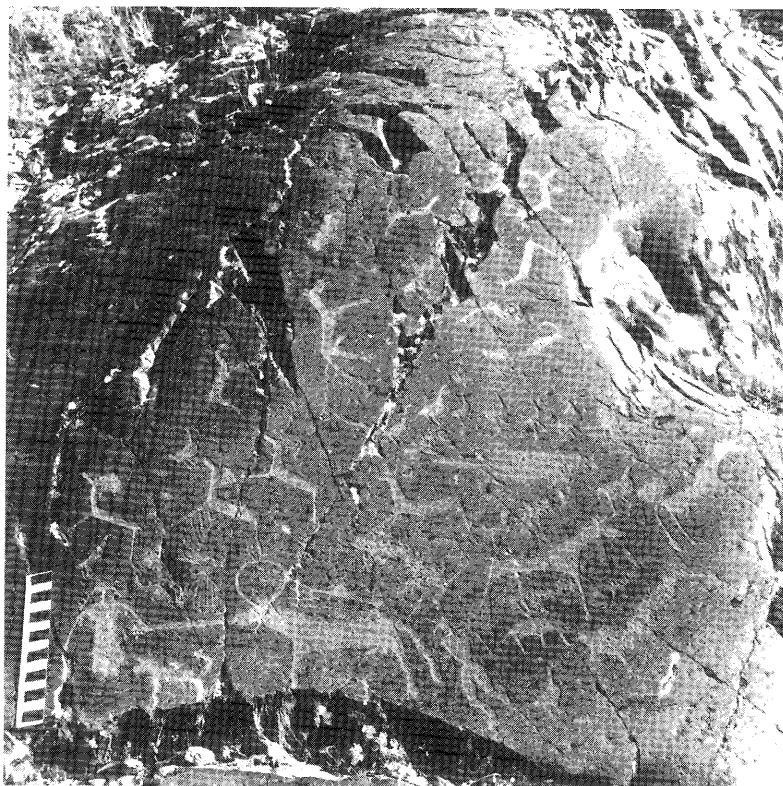


Рис. 14. Фрагмент композиции с изображениями женщины, детей, мужчины и животных (диких и домашних). Поздний бронзовый век. Бага-Ойгор III, Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.

ховного мира (как, возможно, и рогатые фигуры из Каракола). Включение в небольшое панно Бага-Ойгор III женщины, детей, “мужа” и домашних животных (рис. 14) могло означать, что женщина играла в хозяйстве не меньшую роль, чем мужчина (более подробно об этом примечательном панно см.: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 1, fig. 979 – 980; t. 2, pl. XXIII, fig. 330]).

Здесь и, возможно, вообще при изучении наскального искусства Северной, Центральной и Средней Азии возникает необходимость критического анализа реальной сути общественных отношений, скрытых за художественными образами. Для исследователей настало время отхода от традиционного восприятия т.н. эротических, шаманистических и героических образов и сцен.

Следует взглянуть на наскальное искусство как на источник выявления более существенного содержания, относящегося к аспектам общественного устройства, родовых верований, обычаев и ритуалов. При новаторском подходе к его изучению можно решить и такой вопрос: что определяет значительное различие между образцами художественного творчества, найденными в погребениях, и наскальными изображениями (см.: [Якобсон, 2002]).

Анализ контекста наскального искусства

Смысловая значимость отдельных образов и композиций зависит от обилия вложенного в них содержания, что, в конечном счете, и определяет их информативность. Но такое утверждение нужно сразу же сопроводить уточнением: каким бы многосторонним ни был контекст, сам по себе он не гарантирует нам однозначную интерпретацию образа. Идентификация сущности образа или смысла любого специфического доисторического мотива всегда будет гипотетической, поскольку отсутствуют письменные источники, которые могли бы подтвердить ее. Без дополнительных сведений исследователь наскального искусства не сможет выяснить значение отдельных образов или композиций (см.: [Якобсон, 2002]).

Основные контексты, в рамках которых выполняется какой-либо мотив, – изобразительные и культурные. Изобразительный контекст многоплановый и раскрывается в ходе последовательных этапов интерпретаций. На самом поверхностном уровне всякий художественный образ отражает намерение мастера представить нечто и притом в совершенно определенной манере. Оба аспекта – что изобразить и как – составляют стиль образа (см. выше). Несмотря на не-

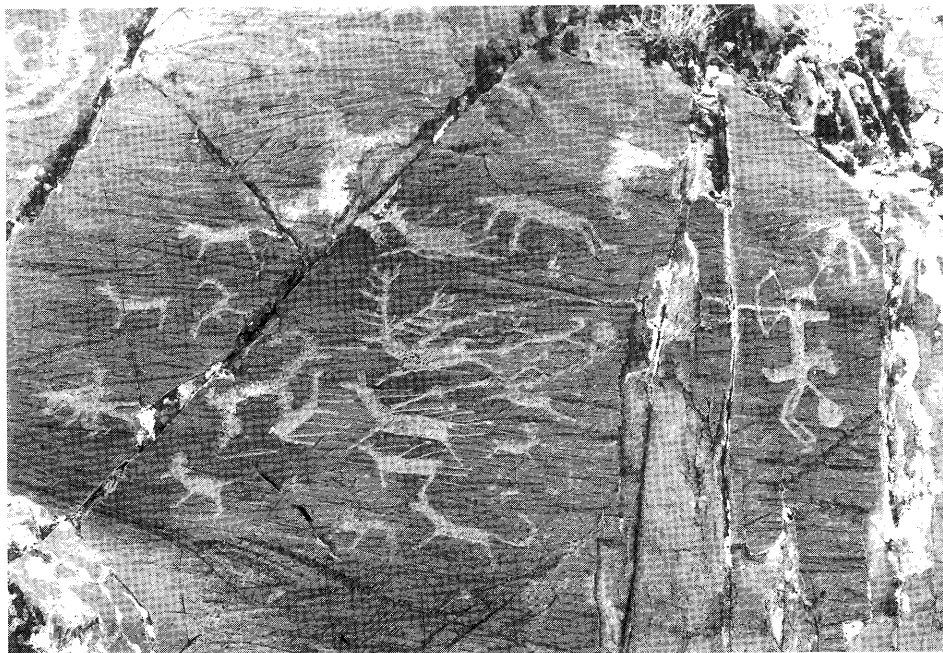


Рис. 15. Фрагмент сцены охоты на оленя: два лучника, один из них верхом на лошади.
Поздний бронзовый век. Шивээт-Хайрхан, Цагаан-Гол, Монгольский Алтай.
Фото Г. Тепфера.

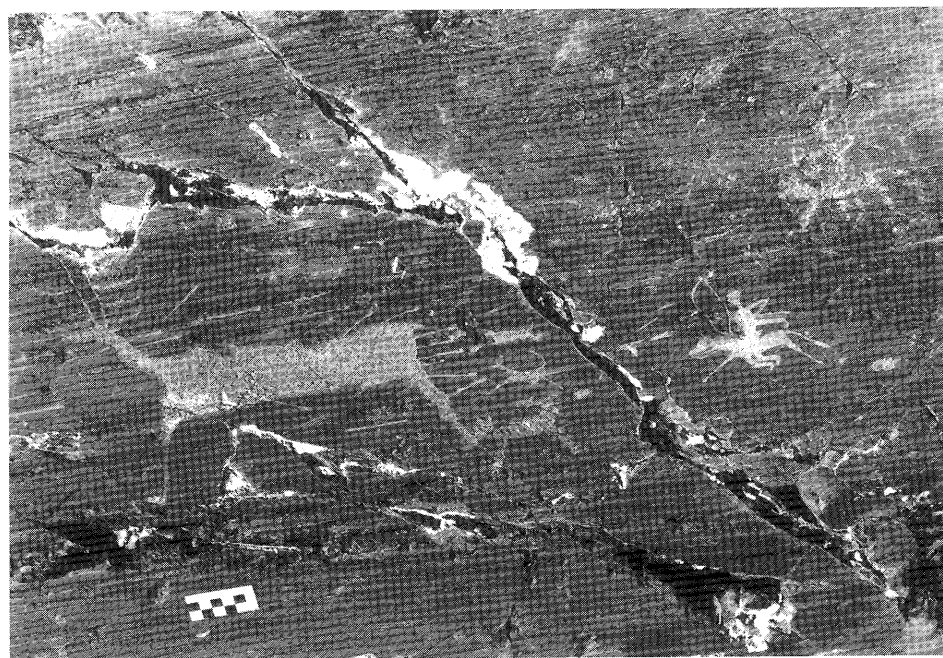


Рис. 16. Изображение лучника, верхом на лошади преследующего оленя.
Поздний бронзовый век. Шивээт-Хайрхан, Цагаан-Гол, Монгольский Алтай.
Фото Г. Тепфера.

определенность этих двух параметров (см., напр.: [Francis, 2001, fig. 8, 1]), все же понятно, что они в корне различны. Фигуры существ с двумя или четырьмя ногами, туловищем, длинным хвостом и двумя рогами

могут быть изображениями быков; но нельзя сказать, что любое из них в точности такое же, как другое. Для каждого характерна своя степень совершенства техники исполнения рисунка, как и уровень мастерства

использования этой техники, что определяло силу эмоционального воздействия на зрителя. Его могла особо впечатлять выразительность линий контуров воплощенных в рисунках тел животных. На качество выбивки оказывало влияние умение художника преодолеть сопротивление камня, используя лучшим образом имеющиеся в его распоряжении рабочие инструменты.

На первом этапе анализа изображения проводится идентификация того, что или кого оно отражает; а это совсем не так просто, как представляется на первый взгляд. Зачастую возникают затруднения при попытках определить, нарисован бык или корова, особь крупного рогатого скота или як. Если у изображения отсутствуют признаки пола (а такое бывает часто), имеем ли мы право утверждать, что это фигура не быка, а коровы? А ведь символика данных образов различается. Или в случае наличия массивного горба на определенном месте фигуры животного можно ли уверенно утверждать, что это изображение яка? Очевидно, естественные отличительные элементы не всегда отображались мастерами, но неспособность исследователей выявить различия не отражается в научных отчетах. К примеру, в публикациях по наскальному искусству редко отмечается, кто именно нарисован на скальной поверхности – марал, олень или северный олень. А ведь особенности изображений рогов и холка позволяют провести точную идентификацию животных. Следует также иметь в виду, что различия между двумя или более воплощениями одного и того же образа могут быть легко упущены при небрежном копировании и публикации лишь черных силуэтных заливок.

Проявление очевидного сходства какого-либо изображения с другими – также очень важный аспект изобразительного контекста. Там, где, допустим, мы видим реальную, как нам кажется, сцену охоты, в действительности есть всего лишь группа рисунков, случайно оказавшихся друг около друга на скальной поверхности. Или эта композиция представляет ритуальную сцену, в которой в качестве главных героев выступают охотники (см., напр.: [Jacobson, Kubarev, Tsevcendorj, 2001, t. 2, pl. 255 – 258]). Иные художники в последующем могли подправить и дополнить выбитые ранее сцены охоты или превратить в таковую некую первоначальную анималистическую композицию, добавив в нее фигуру охотника. Например, на панно Цагаан-Гола, где представлено большое количество фигур охотников на оленя (рис. 15), один лучник изображен стоящим, а остальные верхом на лошадях. Данные рисунки весьма отличаются мастерством их исполнения от других. Можно, однако, принять это собрание фигур за единую композицию, созданную одним художником, а разное качество изображений всадников отнести поначалу к последствиям неодинаковой степени минерализации поверх-

ности камня. Около метра выше и левее описанной сцены изображен еще один лучник, который стоя стреляет в оленя, проткнутого стрелами, а правее этой сцены выбит с большим мастерством третий лучник (рис. 16), но сидящий на лошади, а изображение пронзенного стрелами оленя много больше тех, что связаны с ближайшими композициями. Техника выбивки и манера воплощения фигур представляется весьма сходной во всех трех композициях. Поэтому не исключено, что это была единая композиция и она охватывала пространство всех трех плоскостей. Но тогда возникает вопрос: почему изображение одного всадника выполнено на очень высоком уровне, а несколько других столь несовершенны? Сходные по мастерству исполнения изображения оленей позволяют сделать вывод, что все они созданы одним и тем же художником, а сцены охоты свидетельствуют об участии в ней как конных, так и пеших охотников. Сказанное как будто дает право датировать панно Цагаан-Гола поздним этапом бронзового века. Однако один элемент в этой сцене позволяет отклонить вывод о том, что все фигуры в ней выполнены одним художником и в одно время. Над пешим лучником (см. рис. 15) размещается небольшой величины персонаж, который склонился над охотником и стреляет в его голову, выпущенная стрела почти достигла охотника. Эта любопытная деталь разъясняет смысл всей сцены. В данном случае либо фигура рослого охотника является лишь частью сцены преследования животных, либо здесь также представлен еще один сюжет – убийство охотника. То, какой воспринимается последовательность появления на скальной поверхности фигур, определяет, в конечном счете, интерпретацию всех этих композиций. Как правило, палимпсест, наложение образов, как в данном случае, изменяет первоначальное значение сцены и делает его второстепенным, а то и просто скрытым.

Палимпсест может быть делом случая или результатом преднамеренного действия, изменяющего замысел первого художника. В итоге “композиция” с двумя или более уровнями рисунков представляет несколько сюжетов. В то же время изображение, выбитое над более ранним, несет смысловую нагрузку в значительной мере отличную от той, что могла быть, окажись оно на еще не занятой рисунками плоскости (см.: [Jacobson, 2000]).

Второй этап анализа мотива того или другого изобразительного контекста касается его повторения – как в границах самого петроглифического комплекса, так и в пределах более обширной зоны размещения рисунков. Поиск аналогий или похожих образов требует установления различий между тождеством и всего лишь приблизительным сходством. Иными словами, так же как не все образы в сценах распятия Христа абсолютно (в деталях) повторяют друг друга, все

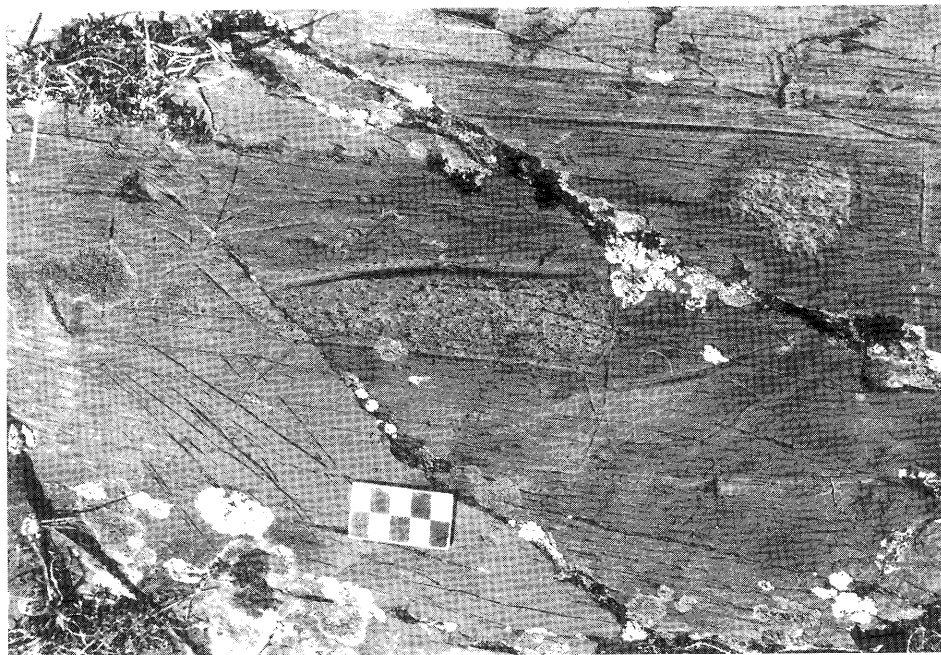


Рис. 17. Изображение оленя на горизонтальной плоскости, оконтуренное трещинами ледникового происхождения. Ранний железный век (?). Ирбисту, Российский Алтай.
Фото Г. Тепфера.

изображения быков и охотников имеют свои нюансы. Ко всему прочему рогатые фигуры необязательно представляют образ, характерный для какой-то одной культуры. Всякое проявление особого мотива, а с ним и художественного контекста приносит в канон нечто свое, особенное. К примеру, когда за один изобразительный элемент принимаются бык с шаровидным хвостом или сцена охоты на дикого буйвола, вероятно, невозможно выявить два абсолютно сходных воплощения этих элементов внутри отдельного комплекса или в пределах более широкой культурной зоны (см.: [Якобсон, 2002]). Разгадка значения любого мотива требует обнаружения достаточного количества местонахождений петроглифов, где бы эти мотивы и стилистика их исполнения повторялись. Только так можно подтвердить определенную идентификацию и впредь воспринимать ее не случайностью, а “правилом”. Так, если колесные повозки отождествляются с военными колесницами, которые увязываются с индоевропейскими мифологическими традициями, то нужно же обратить внимание на следующий немаловажный факт: в пределах Северной Азии не удалось обнаружить ни одной настоящей сцены военного сражения на колесницах. Между тем во всех дискуссиях, посвященных идентификации объектов наскального искусства, лишь немногие участники споров спокойно относились к замечаниям о том, что на петроглифах изображены всего лишь повозки, да еще и без куче-

ра и лошадей (иногда представлены только колеса), а не колесницы. Тщательное изучение изображений колесных повозок не подтверждает отождествления их именно с колесницами.

Финальный этап анализа самого изобразительного контекста включает в себя (как это ни парадоксально!) определение того, что не представлено в тех или других композициях или сценах. Отсутствие, например, прямых указаний на военные баталии делает недопустимым вывод о том, что колесные повозки намекают на события, связанные с вторжением мифических или героических персон. Тщательный учет изобразительных элементов контекста иногда позволяет установить более высокий уровень культурного и социально-экономического развития общества, чем можно было представить при небрежном анализе того же контекста. Так, если из какой-либо сцены явствует, что все яки одомашненные, то значит, можно говорить и о соответствующем уровне культурного развития; но если изображены дикие яки, на которых охотятся, то это отражает иной уровень и другое время.

Третий этап анализа касается физического (минерального) контекста, т.е. породы камня, на поверхности которого воспроизводились художественные образы и композиции. В то время как многие древние художники проявляли равнодушие к специфическим качествам скальной поверхности, были и такие, кто ясно понимал, какие возможности предоставляла под-

ходящая для выбивки изображений порода камня и особенности поверхности (рис. 17). Одно дело – многогранный валун моренных отложений, а другое – пласт коренной породы. Поэтому нужно, проводя анализы, идентифицировать виды минералов и определять характер поверхности камня (гладкая или неровная и т.д.). Следует также отметить особенности ее текстуры (в настоящее время и предположительно когда выбивались рисунки): зернистая, выветренная или “обработанная” ледником.

Анализ физического контекста должен включать также определение угла падения света на плоскость с рисунками и степени освещенности изображений в разное время суток (и сезонов). Даже свежесбитые изображения могли быть видимыми и невидимыми в зависимости от изменения их освещенности. В большинстве случаев этот аспект, вероятно, не учитывался художниками. Однако некоторые рисунки преднамеренно располагались так, чтобы лучи солнца попадали на них в совершенно определенное время суток, да еще и с учетом сезона. Например, в восточной секции Цагаан-Салаа IV серия изображений рожающих женщин была, похоже, намеренно ориентирована на восход солнца. Большое количество изображений “духов” Цагаан-Салаа II, III, V, очевидно, связано с культом плодородия и разведением домашних животных [Jacobson, 2001]. Их ориентация на юг, возможно, подчеркивает особую значимость такого вида образов.

Качество скальной поверхности использовалось для достижения большей выразительности образов наскального искусства. В одной из сцен Цагаан-Салаа I два навьюченных животных изображены на плоскости, обрамленной оранжевой кристаллической прослойкой камня [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 2, pl. I]. Другая сцена той же секции, где лучник целится из лука в крупного аргали, выбита на поверхности, исцарапанной ледником и пересеченной контрастными по цвету линиями минеральных прожилок [Ibid, pl. II]. В обоих случаях художники, похоже, преднамеренно выбирали “полотна”, прикидывая заранее, насколько эффектно будут выглядеть задуманные ими сцены на скальных поверхностях. Эта грань мастерства проявилась при размышлениях о смысловой значимости петроглифов и о роли художника в создании отдельных образов и композиций. Однако о ней предпочитают почему-то не говорить. Такую ситуацию можно уподобить анализу божественных росписей без упоминания о том, что они предназначены для размещения внутри церкви.

Физический контекст петроглифов включает также расположение плоскостей, выбранных для выбивки изображений. Во многих случаях может и не быть чего-то примечательного в позиции той или иной из них, в других петроглифы оказываются связанными с

подобием навеса на террасе, или с подчеркнуто вертикальной стеной, или с одним из многих часто встречающихся огромных камней. Примеров такого заранее обдуманного использования примечательных чем-то природных объектов множество. В этой связи сошлемся, в частности, на святилище Саймалы-Тап, на западные и восточные ритуальные памятники Бага-Ойгор II [Ibid, t. 2, map 12] или на местонахождение Калбак-Таш в долине р. Чуи [Kubarev, Jacobson, 1996]. Во всех перечисленных случаях трудно отделаться от впечатления, что наскальные изображения оказались именно там, где им и следовало находиться.

Отдельные памятники наскального искусства укрыты под скальными навесами. Это относится к необычайно изящным по исполнению петроглифам западного святилища Бага-Ойгор II, из которого в бронзовом веке обозревали сверху богатые пастбища с мелкими водоемами, поросшими травой. В комплексе Цагаан-Гол выявлены под навесом три панно с величественными фигурами буйволов. Это святилище связано с единственным холмом над Хар-Салаа. С него хорошо видны священная гора Шивээт-Хайрхан на севере и покрытая ледником Таван-Богд на западе [Якобсон, 2002]. Трудно сказать, умышленно или нет использовали скалы с такими навесами. Скорее всего, художники искали, в первую очередь, необыкновенные по текстуре и притом по возможности более обширные плоскости, но, вполне вероятно, учитывались и особенности места размещения рисунков, и прикрытие его скальным навесом. То и другое усиливало, надо полагать, выразительность обширных композиций.

Четвертый этап анализа физического контекста наскального искусства – выявление связи с ритуальной деятельностью. Хотя большинство местонахождений размещалось, как нам кажется, там, где просто были подходящие условия для творчества художников, все же некоторые пункты явно использовались для свершения около них обрядов. Выше уже упоминались именно такие памятники – Цагаан-Салаа V и Бага-Ойгор II, каждый из которых имеет свои специфические особенности (физические и ритуальные), а также необычные навесы (козырьки), что, по-видимому, определяло ритуальный характер обоих мест и, возможно, вдохновляло художников. Ритуальный характер изобразительного контекста, в свою очередь, может определять значимость включенных в него отдельных образов и композиций (см.: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 1, pl. 34 – 39]). Иными словами, наскальные изображения могут подтверждать значимость особых мест, и наоборот.

Пятый этап изучения петроглифов – реконструкция окружающей палеосреды. Это, пожалуй, самый сложный из всех рассмотренных ранее этапов выяснения смысла отдельных образов или композиций,

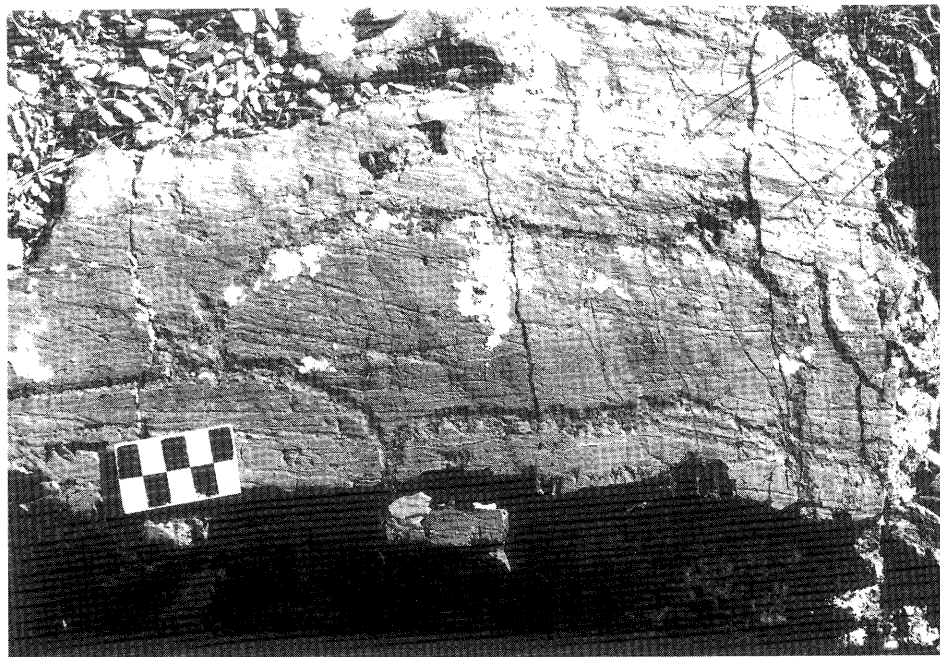


Рис. 18. Изображение шерстистого носорога. Поздний палеолит.
Арал-Толгой, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.

но не менее важный. Нельзя, не принимая во внимание природную среду, в которой создавались объекты наскального искусства Азии, безошибочно определить информативность каждого художественного образа или композиции. Но как воссоздать природный контекст? Решение такой задачи требует комплексного подхода, в т.ч. соответствующего анализа петроглифов, а также критического (с учетом археологических фактов) изучения публикаций, посвященных палеосреде. Например, четыре наскальных рисунка Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор можно было бы интерпретировать как изображения мамонтов [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 2, pl. 120, 295, 296], а одна фигура на местонахождении Арал-Толгой похожа на носорога (рис. 18). Имеющаяся информация по палеобиологии и климату этого обширного района Северо-Западной Монголии подтверждает гипотезу о том, что данные представители плейстоценовой мегафауны могли быть, в принципе, запечатлены на скальных плоскостях не позже 10 600 л.н. (время, когда в этой части Северной Азии мегафауна исчезает) [Vereshchagin, Baryshnikov, 1984].

Другой пример возможности сопоставления петроглифов с данными о палеосреде представляют несколько сцен охоты на медведя и дикого кабана на памятниках Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор и Цагаан-Гол. Вообще-то присутствие среди петроглифов бронзового века Монгольского Алтая этих образов факт необычный. На памятниках наскального искусства

железного века изображений медведя уже не встретишь, а фигуры кабанов, если и есть кое-где, обычно стилизованы и образно-условны (см., напр.: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, t. 2, pl. 155]). В настоящее время в указанном районе нет леса и мелких водоемов, поросших травой, т.е. природных условий, подходящих для жизни медведей и кабанов. Изящно выполненная в стиле бронзового века сцена охоты на медведя была обнаружена в долине верхнего течения Цагаан-Гола (рис. 19). Эти животные в данной местности не обитают, хотя местные пастухи говорили нам, что они водятся в лесах между долиной Цагаан-Гола и восточными склонами горы Таван-Богд. В настоящее время древесной растительности в долине Цагаан-Гола нет, но недалеко, на склонах террас кое-где все еще растут лиственные деревья – возможно, свидетельство того, что некогда здесь были леса. Сцена охоты на медведя отражает или воспоминание об охоте в тех самых лесах, или желание, чтобы в районе реки вновь появились деревья, а с ними и соответствующие животные, на которых можно было бы поохотиться. Эти и другие изображения медведей и диких кабанов в петроглифических комплексах Северо-Западной Монголии свидетельствуют о том, что в позднем бронзовом веке данный район был более лесистым, с более разнообразной растительностью, чем сейчас. Такая природная среда благоприятствовала развитию разных экономических укладов у обитателей этих долин, что обуславливало возникнове-

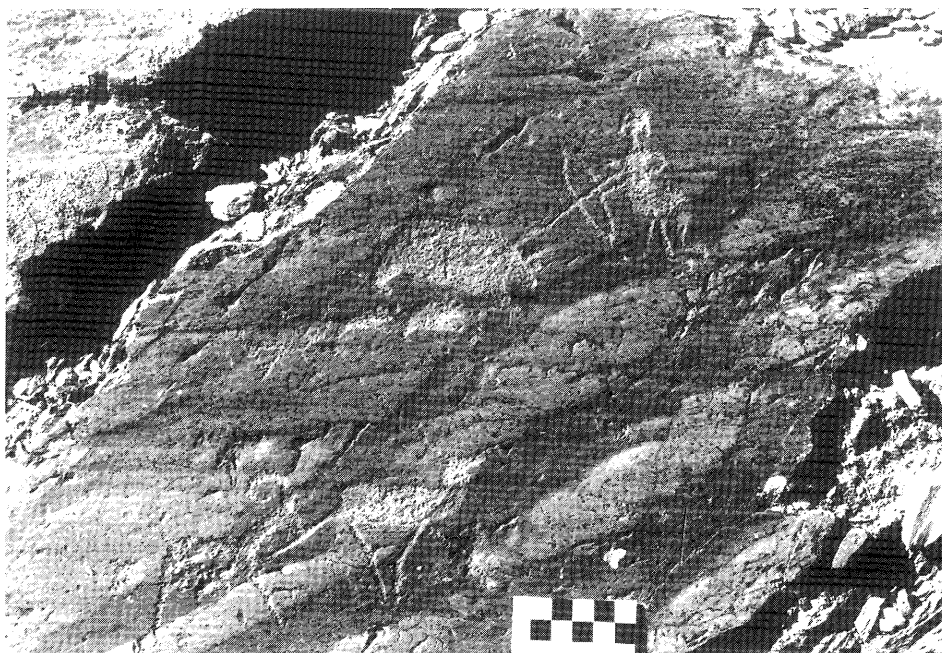


Рис. 19. Деталь сцены охоты лучника на медведицу и ее детенышей; ниже – изображения двух испуганных коз. Бронзовый век. Шивээт-Хайрхан, Цагаан-Гол, Монгольский Алтай. Фото Г. Тепфера.

ние специфических моделей организации жизнедеятельности общества. Иными словами, наличие среди петроглифов изображений диких кабанов и медведей намекает на соответствующий природный контекст. Он же, в свою очередь, позволяет интерпретировать анималистические рисунки.

Исчерпывающее определение контекста образов и композиций дает возможность достаточно точно представить характер самой культуры, одним из творцов которой был создатель произведений наскального искусства. Из него же следует исходить, реконструируя общественные структуры и разнообразную деятельность людей. Культура же в целом – наиболее трудноуловимый контекст, если задаться целью определить ее фундаментальную сущность. Поэтому мы не намерены обсуждать эту проблему в данной статье. Отметим лишь следующее: на характер культуры намекают отраженные в образах наскального искусства общественная организация и хозяйственная деятельность, элементы одежды и украшения, которые можно различить в деталях фигур людей. Культура проявляется также в манере передачи образов отдельных животных. Правда, нам не дано определить культурную значимость специфических деталей (например, шаровидность хвоста буйвола). Такие черты вполне можно отнести к сфере стилистики (см. выше наши размышления о стиле). Определение культурного контекста зачастую расплывчато. В этом деле приходится постоянно

обращаться к предшествующим по времени культурам и экстраполировать их характерные особенности на культуры последующие.

В конечном счете, определение значимости какого-либо мотива или композиции требует огромного терпения. После описания изображений, установления их повторяемости на других местонахождениях и уяснения сути многоуровневых контекстов исследователю необходимо решить, когда тот или иной мотив или композиция отражают объективную реальность или мифологическую парадигму, а когда образ, а то и композиция приукрашены личными выдумками художника. Принятие определенного решения зависит от ответа на вопрос: например, в сценах с гиперболически преувеличенными фигурами быков отражал ли мастер некую мифологическую традицию? Если аналогичные композиции представлены в рамках особого контекста на нескольких местонахождениях, то вполне вероятно, что они иллюстрируют такую традицию; но поскольку ни одна из этих композиций не тождественна другой, то сделанный вывод все же остается, в конечном счете, субъективным.

В итоге получается, что интерпретация древних изображений основывается на субъективных суждениях в пределах, однако, объективных фактов. Следует лишь признать возможность ее существенных изменений, опровержения сделанных выводов новой информацией или дополнительными наблюдениями.

Способствовать тому могут и контекст самого искусства, и археологические материалы, и этнографические данные. В конце концов, исследователю необходимо осознать, что изучение петроглифов находится где-то между наукой и искусством. Методология же есть тот мост, который перебрасывается через пропасть, разделяющую эти две сферы.

Петроглифы и познание доисторических культур

Петроглифы могут предоставить важную информацию относительно миграции культур разных моделей. Наскальные изображения, в отличие от образцов мобильного искусства, отражают реальное присутствие в данном месте художников, которые длительный период времени воссоздают образы, придерживаясь одного и того же характерного стиля. Это позволяет проследить пространственное и временное распространение того или другого мотива. Подобные “отметки” как бы очерчивают границы значительных ареалов. Например, стилизованное изображение оленя монгольских оленных камней фиксируется на западе до Баян-Журека, Джунгарского Алатау [Акишев, 1981]; петроглифы чисто “пазырыкского стиля” обнаружены на местонахождении Эшкеолмес (Казахстан), а наскальные изображения, выполненные в “келермесском стиле”, – в Жалтырак-Таше [Шер и др., 1987]. Широкое распространение этих изображений свидетельствует о грандиозной миграции, которая не нашла отражения в древних текстах или даже в известных погребальных памятниках. Петроглифы верховьев Инда, выполненные в характерной для среднеазиатских культур бронзового и железного веков стилистике, углубили наши представления о связях между древними обитателями Северной и Средней Азии, что опять-таки не нашло отражения в письменных источниках (например, миграция ариев во II тыс. до н.э. и саков во II в. до н.э.). Недавно опубликованные изображения на деревянных предметах железного века из Синьцзяна подтверждают предположение о том, что контакты между этими весьма отдаленными друг от друга регионами осуществлялись достаточно долго [Francfort, 2001].

Есть еще одно обстоятельство, о котором нельзя забывать. Петроглифы представляют т.н. примитивное искусство. Наскальные рисунки Центральной и Средней Азии [Francfort, 1995], а также Европы (например, Леванта) (см.: [Vialou, 1991]), имеющие отношение к обществам охотников и собирателей, содержат информацию преимущественно лишь о самих животных. Что касается сцен охоты, то они стали, похоже, наиболее частыми, когда люди перешли к земледелию и разведению домашнего скота. В большинстве

регионов Евразии “примитивное искусство” автохтонных неолитических и последующих культур соотносится по хронологии с искусством земледельческих, вернее, пастушеско-земледельческих цивилизаций с более развитой экономикой, которое лишено наивности и простоты. В наскальном искусстве Северной, Центральной и Средней Азии бронзового века постоянно присутствует образ человека, его художественное воплощение отражает изменения в культуре. А признание этого факта, по нашему мнению, не позволяет употреблять термин “звериный стиль” по отношению к изобразительной традиции, в которой часто находит отражение человек и его судьба.

Плодотворным может стать обращение к петроглифам периферий имперских оседлых цивилизаций. Например, множество изображений, которые датируются временем после III в. н.э., иллюстрирует жизнь идеального общества рыцарей (сцены сражений, поединков, соколиной охоты и т.д.). Такого рода композиции характерны для наскальных рельефов сасанидов, а также согдийских и китайских (эпохи Тан) настенных росписей. Однако, возможно, импульс к развитию этих художественных традиций оседлых цивилизаций таился в “степном искусстве”. Во времена, предшествующие железному веку, многие мотивы наскальных рельефов ахеменидов переносились в древней Бактрии и верховьях Инда на каменные печати. Сходные изображения встречаются также на изделиях земледельцев Средней Азии эпохи бронзового века, на отдельных предметах, наскальных рельефах и среди петроглифов древнего Элама. Подобные аналогии позволяют раскрыть подоплеку сложных отношений между “степняками” и земледельцами.

Это краткое обсуждение материалов мы можем свести в единственное наблюдение: петроглифы могут использоваться как индикаторы культурного родства, но не как надежные признаки культурной идентичности. Они и в самом деле рассказывают очень многое о жизни тысячи лет назад. Это повествование помогает нам лучше понять археологические материалы, обнаруженные при раскопках. Как уже указывалось, значительные изменения окружающей среды, например, на протяжении последних 14 тыс. лет в Северо-Западной Монголии не могли не сказаться на культурах, что нашло отражение в художественных образах петроглифов. Может быть, вместо того чтобы привязывать априорно эти рисунки к конкретным культурам, есть смысл рассматривать их как возможные свидетельства изменений окружающей среды, повлиявших и на экономику, и на образ жизни. Такие наблюдения могут позволить нам выявить ряд надежных культурных признаков, которые обычно определяются в археологических исследованиях, и, в конечном счете, получить картину палеоэкологических, социальных и культурных изменений в древности.

Признанием культурной значимости таких выдающихся памятников, как Цагаан-Салаа/Бага-Ойгор или Саймалы-Таш, станет, вероятно, концепция исследования и сохранения их как части мирового культурного наследия.

Список литературы

- Акишев А.К.** Петроглифы Джунгарского Алатау // АО 1980 г. – 1981. – С. 428 – 429.
- Волков В.В.** Оленные камни Монголии. – Улан-Батор: АН МНР, 1981. – 254 с.
- Волков В.В., Новгородова Э.А.** Оленные камни Уш-киин-Увера // Первобытная археология Сибири. – Л.: Наука, 1975. – С. 78 – 84.
- Дэвлет М.А.** Петроглифы Мургур-Саргола. – М.: Наука, 1980. – 271 с.
- Дэвлет М.А.** Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага). – М.: Памятники исторической мысли, 1998. – 286 с.
- Кубарев В.Д.** Древние росписи Каракола. – Новосибирск: Наука, 1988. – 172 с.
- Мартынов А.И., Марьяшев А.Н., Абетеков А.К.** Наскальные изображения Саймалы-Таша. – Алма-Ата: Каз. пед. ун-т, 1992. – 52 с., 132 рис., 29 фото.
- Молодин В.И., Черемисин Д.В.** Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. – Новосибирск: Наука, 1999. – 160 с.
- Окладников А.П.** Шишкинские писаницы. – Иркутск: Кн. изд-во, 1959. – 211 с. – (Памятники древней культуры Прибайкалья).
- Окладников А.П., Окладникова Е.А., Запорожская В.Д., Скорынина Э.А.** Петроглифы урочища Сары-Сатак (долина р. Елангаш). – Новосибирск: Наука, 1982. – 149 с.
- Окладников А.П., Запорожская В.Д.** Петроглифы Забайкалья. – Л.: Наука, 1969. – Ч. 1. – 219 с.; 1970. – Ч. 2. – 363 с.
- Шер Я.А.** Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
- Шер Я.А., Миклашевич Е.А., Самашев З.С., Советова О.С.** Петроглифы Жалтырак-Таша // Проблемы археологических культур степей Евразии / Под ред. А.И. Мартынова. – Кемерово: Кем. ун-т, 1987. – С. 70 – 78.
- Якобсон Э.** К вопросу об информативности петроглифических и погребальных памятников эпохи бронзы // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2002. – № 3 (11) – С. 32 – 47.
- Bahn P.G.** Save the Last Trance for Me // The Concept of Shamanism: Uses and Abuses. / Eds. H.-P. Francfort, R. Hamayon. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001. – P. 51 – 94.
- Blednova N., Francfort H.-P., Legtchilo N., Martin L., Sacchi D., Sher Ja.A., Smirnov D., Soleilhavoup F., Vidal P.** Sibérie du Sud 2: Tepsej I – III, Ust'-Tuba I – IV (Russie, Khakassie). – P.: De Boccard, 1995. – 151 p., 93 pl. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale / Eds. H.-P. Francfort, Ja.A. Sher; T. V.2). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 2).
- Calmeyer P.** Metamorphosen iranischer Denkmäler // Archäologische Mitteilungen aus Iran. – 1994. – N 27. – S. 1 – 27.
- David R., Desclaux M.** Pour copie conforme: Les techniques de moulage en paléontologie, en préhistoire et en archéologie historique. – Nice: Editions Serre, 1992. – 326 p.
- Dewey J.** Art as Experience. – N.Y.: Putnam, 1934; Reprint. – 1979. – 355 p.
- Dorn R.** Rock Coatings // Developments in Earth Surface Processes 6. – Amsterdam: Elsevier, 1998. – 429 p.
- Dorn R.** Chronometric Techniques: Engravings // Handbook of Rock Art Research / Ed. by D.S. Whitley. – N.Y.; Oxford: Altamira Press, 2001. – P. 167 – 189.
- Febvre L.** Le problème de l'incroyance au 16e siècle: La religion de Rabelais // L'évolution de l'humanité. – P.: Albin Michel, 1942.
- Francfort H.-P.** Perspectives de recherches // Blednova N., Francfort H.-P., Legtchilo N., Martin L., Sacchi D., Sher Ja.A., Smirnov D., Soleilhavoup F., Vidal P. Sibérie du Sud 2: Tepsej I – III, Ust'-Tuba I – IV (Russie, Khakassie). – P.: De Boccard, 1995. – P. LXX – LXXVII. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale / Eds. H.-P. Francfort, Ja.A. Sher; T. V.2). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 2).
- Francfort H.-P.** Central Asian petroglyphs: between Indo-Iranian and shamanistic interpretations // The Archaeology of Rock Art / Eds. Ch. Chippendale, P.S.C. Taçon. – Cambridge, England: Cambridge University Press, 1998. – P. 302 – 318.
- Francfort H.-P.** De l'art de steppes au sud du Taklamakan // Bulletin of the Asia Institute. – 2001. – N 11. – P. 45 – 58.
- Francis J.E.** Style and Classification // Handbook of Rock Art Research / Ed. by D.S. Whitley. – N.Y.; Oxford: Altamira Press, 2001. – P. 221 – 244.
- Gombrich E.H.** Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation. – L.: Phaidon. – 1977. – 386 p.
- Gonzáles R.** Art et espace dans les grottes paléolithiques cantabriques. – L'Homme des origines. – Grenoble: Jérôme Millon, 2001.
- Groupe de réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique.** L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude (Documents préhistoriques, 5). – P.: Edition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1993. – 427 p.
- Helvenston P.A., Bahn P.G.** Deperately Seeking Trance Plants: Testing the "Three Stages of Trance" Model. – N.Y.: RJ Communications LLC, 2002. – 58 p.
- Jacobson E.** On the Question of Shamanism among the Early Nomads of Eurasia (The First Millennium B.C.) // Altaica Osloensia / Ed. by B. Brendemoen. – Oslo: Universitetsforlaget, 1990a. – P. 165 – 179.
- Jacobson E.** Warriors Chariots and Theories of Culture: John Gombojab Memorial Volume. Pt. I // Mongolian Studies. – 1990b. – Vol. 13. – P. 83 – 116.
- Jacobson E.** The "Bird-Woman", the "Birthing Woman" and the "Woman of the Animals": A Consideration of the Female Image in Petroglyphs of Ancient Central Asia // Arts Asiatiques. – 1997. – N 52. – P. 37 – 59.
- Jacobson E.** "Emblem" against "Narrative" Rock Art of the Mongolian Altai // Bulletin of the Siberian Association of Prehistoric Rock Art Researches. – 2000. – Vol. 3. – P. 6 – 14.
- Jacobson E.** Shamans, Shamanism, and Anthropomorphizing Imagery in Prehistoric Rock Art of the Mongolian Altai // The Concept of Shamanism: Uses and Abuses / Eds. H.-P. Francfort, R. Hamayon. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001. – P. 277 – 294.

Jacobson E., Kubarev V., Tseveendorj D. Mongolie du Nord-Ouest: Tsagaan Salaa/Baga Oigor: En 2 t. – P.: De Boccard, 2001. – 481 p., 1318 figs. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale / Eds. H.-P. Francfort, Ja.A. Sher; T. V.6). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 6).

Jacobson E., Meacham J. The Rock Art Imagery at Tsagaan Salaa/Baga Oigor: Methodological Considerations // Jacobson E., Kubarev V., Tseveendorj D. Mongolie du Nord-Ouest: Tsagaan Salaa/Baga Oigor: En 2 t. – P.: De Boccard, 2001. – T. 1. – P. 3 – 6. – (Mémoire de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale / Eds. H.-P. Francfort, Ja.A. Sher; T. V.6). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 6).

Kubarev V.D., Jacobson E. Sibérie du Sud 3: Kalbak-Tash I (République de l'Altaï) – P.: De Boccard, 1996. – 45 p., 622 figs. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale / Eds. H.-P. Francfort, Ja.A. Sher; T. V.3). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 3).

Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidental: L'art et les grandes civilisations. – P.: Mazenod, 1971. – 499 p.

Lévi-Strauss C. La pensée sauvage: Collection Agora. – P.: Plon, 1962. – 347 p.

Levy-Bruhl L. L'âme primitive. – P.: Quadrige, 1927. – 451 p.

Lorblanchet M. La naissance de l'art: Genèse de l'art préhistorique. – P.: Errance, 1999. – 304 p.

Martin L. Pétrabase, une base données consacrée aux gravures repestres d'Asie centrale // Blednova N., Francfort H.-P., Legtchilo N., Martin L., Sacchi D., Sher Ja.A., Smirnov D., Soleilhavoup F., Vidal P. Sibérie du Sud 2: Tepsej I – III, Ust'-Tuba I – IV (Russie, Khakassie). – P.: De Boccard, 1995. – P. 21 – 32. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale / Eds. H.-P. Francfort, Ja.A. Sher; T. V.2). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 2).

Nemlaghi A. Approche géomicrobiologique des processus d'altération et de bioconstruction des surfaces d'art rupestre en Asie centrale (Kazakhstan et Sibérie méridionale): Thèse de

doctorat de l'université de Paris 1. – Panthéon-Sorbonne, 1998. – 359 p.

Nowgorodowa E.A. Alte Kunst der Mongolei. – Leipzig: E.A. Seemann Verlag, 1980. – 280 p.

Samashev Z.S., Rogozhinskij A.E. Tentative d'interprétation de pétroglyphes de Tamgaly // Bulletin of the Asia Institute. – 1997. – N 9. – P. 198 – 207.

Shapiro M. Style // Anthropology Today / Ed. by A.L. Kroeber. – Chicago: University of Chicago Press, 1953. – P. 287 – 312.

Sher Ya.A. A propos de origines du "style animalier" // Arts Asiatiques. – 1992. – Vol. 47. – P. 5 – 18.

Sher Ja.A., Blednova N., Legchilo D., Smirnov D. Sibérie du Sud 1: Oglakhty I – III (Russie, Khakassie). – P.: De Boccard, 1994. – 51, XXXVII p., 9 pl. – (Mémoires de la Mission Archéologique Française en Asie Centrale; T. V.1). – (Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale; N 1).

Tashbaeva K., Khujanazarov M., Ranov V.A. Samashev Z.S. Petroglyphs of Central Asia. – Bishkek: International Institute of Central Asian Studies, 2001. – 220 p.

The Concept of Shamanism: Uses and Abuses / Eds. H.-P. Francfort, R. Hamayon. – Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001. – 408 p.

Vereshchagin N.K., Baryshnikov C.F. Quaternary Mammalian Extinctions in Northern Eurasia // Quaternary Extinctions / Eds. Paul S. Martin, Richard G. Klein. Tuscon, Arizona: University of Arizona Press, 1984. – P. 483 – 516.

Vialou D. La Préhistoire: L'Univers des Formes. – P.: Gallimard, 1991. – 256 p.

Xie X.-s., Xiao Z.-m. A Study of Lichenometry and its Application to Some Geological Events in Shaanxi, China // Chinese Science Bulletin. – 1991. – Vol. 35, N 15. – P. 1281 – 1285.

Материал поступил в редколлегию 18.03.03 г.