

УДК 903.27

**О.С. Советова**

*Кемеровский государственный университет  
ул. Красная, 6, Кемерово, 650043, Россия  
E-mail: olgasovetova@yandex.ru*

## К ВОПРОСУ ОБ “ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ” И “АРХЕОЛОГИЧЕСКОМ” ПОДХОДАХ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ

### Введение

Интерпретация изобразительных источников представляет собой одну из наиболее сложных и дискуссионных проблем (см., напр.: [Раевский, 1999, с. 118–123; Молодин, 2004, с. 59–60]). Сразу же отметим, что в данной статье речь пойдет о конкретном типе изобразительных памятников – наскальных изображениях. Ответ на вопрос: что изображено? является одним из ключевых в исследовании петроглифов и всегда вызывает исследовательский интерес. От этого ответа зависят многие исторические выводы (связанные, например, с изображениями тех или иных реалий (и их использованием), определенных видов животных и др.), а также понимание многих мировоззренческих вопросов конкретной эпохи. Совершенно очевидно, что данная проблема еще далеко не исчерпана, ее осмысление невозможно без многоуровневого подхода – от него зависит полнота и глубина наших представлений о жизни, мировоззрении и мироощущении людей прошлого.

В третьем номере журнала “Археология, этнография и антропология” за 2006 г. опубликована статья Д.В. Черемисина “К дискуссии об информативности петроглифов и методах их изучения”, в которой затронуты интересные и волнующие многих исследователей первобытного искусства вопросы. Но, пожалуй, наиболее остро прозвучала тема о соотношении “искусствоведческого” и “археологического” подходов к интерпретации наскального искусства. Мне совершенно понятен пафос статьи Д.В. Черемисина, но хотелось бы несколько под иным углом взглянуть

на отдельные аспекты этой большой и самостоятельной проблемы. Прежде всего обращают на себя внимание резкие суждения Д.В. Черемисина об использовании методов искусствоведения при анализе изобразительных памятников: их применение “не дает решающих аргументов для адекватного освещения исторической проблематики первобытного искусства” [Черемисин, 2006, с. 98]. Его основные оппоненты А.-П. Франкфор и Э. Якобсон также весьма категорично отмечают: “...исследователи наскального искусства... обычно уклоняются от дискуссий по вопросу совершенства отдельных образов и композиций” и сетуют о том, что изучение петроглифов археологами связано с анализом исключительно материального аспекта культуры в рамках хозяйственной деятельности человека. “Однако художественное творчество есть документальное отражение весьма специфических особенностей культуры, – отмечают они, – 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” [2004, с. 66].

Создается впечатление, что вечный спор между “физиками и лириками” выходит на новый виток, но по сути своей не несет ничего продуктивного. И вообще, на мой взгляд, водораздел между “искусствоведами” и “археологами” в данном случае является в значительной степени искусственным и мешающим процессу всестороннего изучения изобразительных памятников. Ведь и сами искусствоведы отмечают, что в принципе “предметные поля археологии и иску-

вознания в области изучения наскального искусства во многом перекрываются. Общими вопросами при открытии каждого нового памятника являются проблемы датировки, культурной принадлежности, региональных и исторических взаимосвязей, выяснения смысла и семантики образа. Более того, и решаются они не только на сопоставлении содержательной стороны памятника, но и исходя из анализа его художественных особенностей» [Маточкин, 2000, с. 113]. Разные подходы зависят прежде всего от тех задач, которые ставит перед собой тот или иной исследователь. Поэтому несостоятельными останутся призывы к археологам в обязательном порядке давать «оценку качества» рисунков или к искусствоведу – отказаться от изучения последних методами искусствоведения. Ведь в конечном итоге каждый специалист имеет право на собственную точку зрения и взаимные претензии в данном случае неуместны. Более четверти века назад Я.А. Шер писал: «...первобытное искусство... можно изучать с разных сторон и различными методами: одни авторы предпочитают чисто археологический подход к петроглифам, как к исследованию источника культурно-исторических знаний; другие, пользуясь их результатами, рассматривают наскальные рисунки с искусствоведческих позиций; третьи – с позиций истории познания, психологии творчества... и т.п. Каждый из этих подходов не только имеет право на существование, но и необходим. Не может быть и речи о том, какой из них важнее или лучше» [1980, с. 8]. Сказанное актуально и сегодня. Главным достоинством археологического подхода следует считать совокупность используемых методов при анализе источников. Искусственное сужение понятия «археологический подход» и приводит к разделению на «своих» и «чужих». Подобная дифференциация особенно неуместна, когда дело касается *интерпретации* изобразительных источников (пожалуй, наиболее сложной и уязвимой части исследовательской работы). Ведь порой даже самые, казалось бы, экстравагантные идеи могут иметь рациональное зерно и оказать важную услугу в разгадке заложенного в них смысла. Например, попробуем взглянуть на содержание наскальных сцен с несколько необычного ракурса. Сегодня уже объяснимы некоторые пристрастия художников того или иного исторического периода в выборе тем и образов, известны типичные сюжеты и т.п., но доступен ли нам для понимания заложенный в них эмоциональный контекст? В данной статье мне хотелось бы остановиться лишь на одном из аспектов затронутой проблемы и постараться ответить на вопросы: каковы были эстетические потребности создателей и потребителей «продукции» наскального искусства и способствует ли их раскрытие более глубокому проникновению в духовную культуру древних народов? Какова психология восприятия образов наскального искусства «зрителями» – современниками?

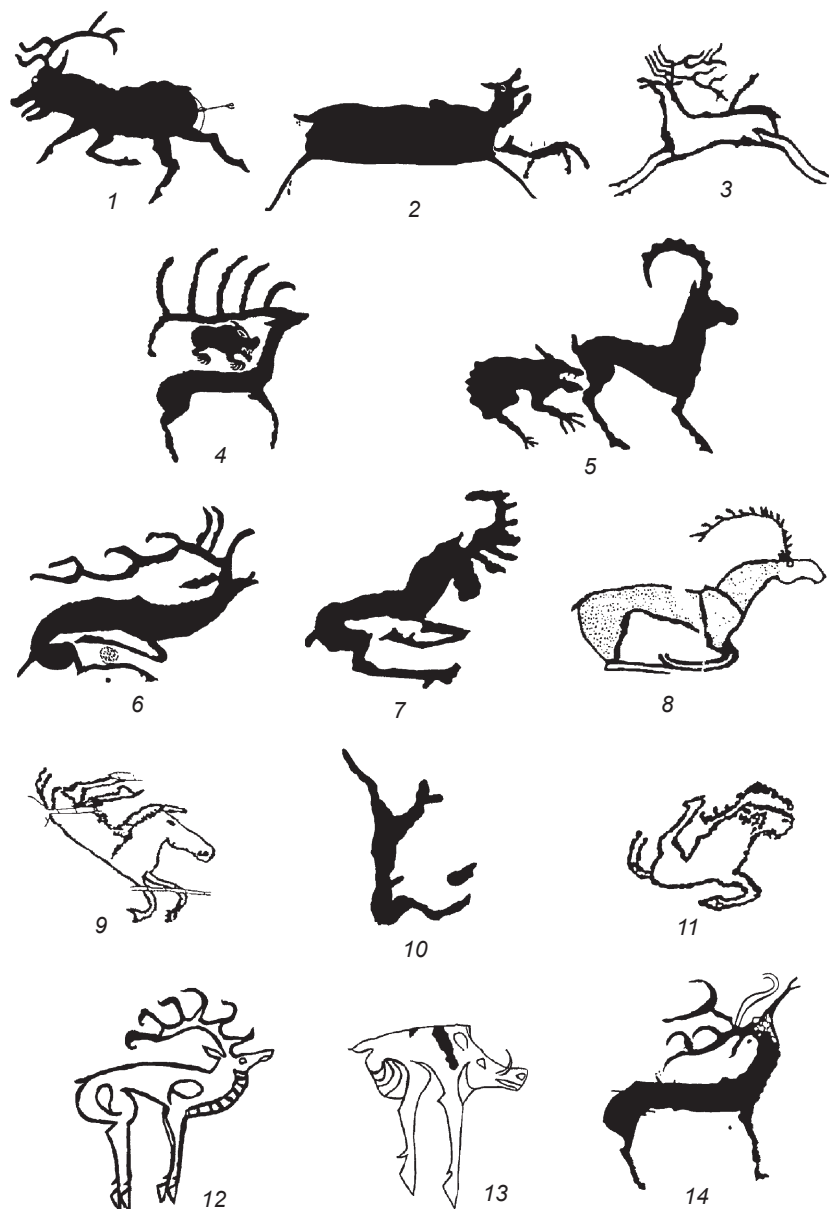
## Об эмоциональном контексте изобразительных памятников

Д.В. Черемисин пишет: «...несостоятельны отсылки к особой “эмоциональной” и “художественной” природе памятников наскального искусства, в которых, согласно Э. Якобсон, реализовался индивидуальный творческий потенциал древних “художников”, определивший, по ее мнению, совершенно особую “информативность” петроглифов при “отображении жизни” по сравнению с погребальными комплексами...» [2006, с. 92]. В данном случае, на мой взгляд, следует определиться с тем, что вообще подразумевать под “эмоциональной” природой памятников наскального искусства. Может быть, стоит оценить силу воздействия на зрителя созданной художником “повествовательной картинки”, образы которой (или какая-то конкретная тема), наверное, вызывали в нем ответную реакцию радости/гнева или, наоборот, умиротворения? Разумеется, нет сомнения в том, что и “за типами погребальных конструкций невозможно не видеть эмоций их создателей, человеческих чувств, связанных со смертью родственников и соплеменников...” [Там же]. Потенциал археологических реконструкций действительно позволяет нам *представить* и восстановить имевшие место реальные события\*. Наскальное искусство дает возможность, в частности, *увидеть* и понять многое из того, что при археологических реконструкциях выявить не удастся, например, *эмоции* персонажей наскальных композиций, в которых отражаются определенные эстетические представления их создателей.

Думаю, ни у кого не вызывает сомнения, что с эстетической точки зрения многие рисунки, относящиеся к разным эпохам, выполнены с потрясающим мастерством. Вместе с тем многие разновременные изображения столь бесхитростны и маловыразительны, что возникает впечатление, будто они созданы совершенно бесстрастной рукой. Как же в таком случае можно понять эмоциональный подтекст образов наскальных композиций? Какими изобразительными средствами древний художник мог передавать сильные эмоции (боль, страх), проявления каких-то пограничных состояний (между жизнью и смертью или саму смерть)? Ведь, как известно, огромное количество наскальных сцен посвящено событиям, связанным именно с убийством животного или человека – на охоте или в сражении. Темы страдания и смерти были популярны в творчестве многих народов и хорошо известны нам по изобразительным источникам древнего мира (хронологически близкими с рас-

---

\*Например, воспроизведенные в гипсе по методу Дж. Фиорелли тела погибших в помпейской катастрофе людей передают их ужасные предсмертные муки.



*Рис. 1. Животные-жертвы в сценах преследования/нападения и в жертвенных позах. 1 – Алды-Мозага, верхний Енисей (по: [Дэвлет М.А., 1976, табл. 37, 1]); 2, 6, 14 – Монгольский Алтай (по: [Кубарев, Цэвээндорж, Якобсон, 2005, рис. 125]); 3 – Хая-Бажи, верхний Енисей (по: [Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А., 2005, рис. 107]); 4 – гора Кедровая (по: [Семёнов и др., 2000, табл. 8]); 5, 7 – Ешкюльмес, Семиречье (по: [Байпаков и др., 2005, рис. 22, 11]); 8 – Оглахты I (по: [Шер, 1980, рис. 120, 6]); 9, 11 – Абакано-Перевоз, Хакасия (по: [Русакова, Мартынов, Покровская, 1997, рис. 1]); 10 – Куня, средний Енисей; 12, 13 – Ортаа-Саргол, верхний Енисей (по: [Дэвлет М.А., 1982, табл. 14, 11]).*

смаатриваемыми наскальными рисунками), поскольку находили в них самое непосредственное отражение.

Некоторые наскальные композиции, несмотря на скромность изобразительных средств, которыми располагал древний художник, наполнены настоящим драматизмом. Особенно наглядно это проявляется в сценах с участием животных. Преследование хищниками копытных и охота, отображенные на скалах, нередко демонстрируют животное-жертву в стра-

дальческих позах: с неестественно вытянутой шеей и приоткрытым ртом, припавшими на одну или две ноги\* и т.п. (рис. 1). Тем не менее создается впечатление, что художник не стремился показать страда-

\*В целом такие рисунки характерны для наскального искусства разных эпох и регионов; на территории Саяно-Алтая они получили, пожалуй, наибольшее распространение в эпохи бронзы – раннего железа.

ния зверя как таковые; гораздо важнее было выразить поражение, агонию или смерть последнего исключительно ради демонстрации победы, торжества нападающего – будь то хищник или человек. Так воспевались сила, удача, превосходство победителя. Часто тема силы победителя-животного иллюстрируется в сценах нападения или преследования. Характерно, что в подобных композициях преследуемое животное остается как бы безучастным к происходящему, тогда как нападающий нередко выглядит чрезвычайно яростным [Советова, 2005, с. 57]. Великолепен хищник в сцене на горе Кедровой [Семёнов и др., 2000, табл. 8, 7.3; Советова, 2005, рис. 22, Б] или, например, на памятнике Ешкиольмес в Семиречье [Mar'jasev, Gorjacev, Potapov, 1998, fig. 135] (рис. 1, 4, 5). Оскаленные пасти и когтистые лапы выдают намерения этих озлобленных тварей; ощущается обреченность их жертв. Целую серию изображений животных можно считать “жертвенными” (“безвольными” – “усмирненными”, подчиненными силе человека). Как жертвенную трактуют позу животных с подогнутыми ногами (см., напр.: [Ермолова, 1980, с. 362]) (рис. 1, 6–8). Хорошо известны изображения оленей скифского времени, выполненные в позе “на цыпочках” (“на пуантах”), которую многие исследователи, вслед за Д.Г. Савиновым [1987, с. 112–117], определяют как жертвенную (рис. 1, 12, 13). На многих изображениях у оленей шея с головой вытянута вперед и вверх. Такая поза характерна для убитых животных, когда им попарно связывали ноги, между которыми просовывали жердь. Эту жердь несли два человека; при этом животное оказывалось вниз головой. В таком положении тело заковывалось [Там же, с. 114]. Изображения животных со свисающей головой (т.е. мертвые) встречаются в искусстве раннескифского времени Южной Сибири [Шер, 2006, рис. 6, 52].

Иногда драматизм ситуации усиливает и совершенно противоестественная поза животного с вывернутым крупом [Русакова, 2003, с. 96–99; Jacobson, Kubarev, Tseevendorj, 2001, p. 81, fig. 349, 1142; Дэвлет Е., Дэвлет М., 2005, рис. 100 и др.] (рис. 1, 6–8). По мнению исследователей, эта поза также является жертвенной, поскольку подобным образом изображалось жертвенное или мертвое животное [Руденко, 1953, с. 4–6; Акишев, 1984, с. 33; Баркова, 1984, с. 86; Русакова, 2003, с. 96–99]. Не утихают споры и относительно семантики своеобразных изображений оленей с клювовидными мордами (“пигалицы”), которых чаще всего называют летящими оленями (по М.П. Грязнову), оленями-птицами (по А.П. Окладникову), трубящими самцами (по Д.В. Черемисину) и т.п. В.Д. Кубарев видит в этом образе не просто оленя в призывной позе во время гона, а смертельно раненого зверя, ревушего от боли [2002, с. 76] (рис. 1, 14).

Не менее интересны в данном контексте и антропоморфные серии. Поскольку создатели наскальных сцен были ограничены в изобразительных средствах, выявить эмоциональные проявления показанных персонажей сложно. Тем не менее по определенным позам, запечатленным жестам и иным признакам мы все же можем реконструировать некоторые состояния участников наскальных композиций. В данном случае наиболее показательны сцены охоты, баталлий (рис. 2). Реалистичные античные рельефы, росписи на вазах и иные источники наглядно передают страдания, отраженные на лицах побежденных – раненых, испуганных, плененных и пр. (рис. 3, 4). К сожалению, ничего подобного в наскальных изображениях нет; тем не менее и по рисункам на скалах можно выявить отображение подобных эмоций, например, испытываемых бойцом во время боя. Но здесь суть происходящего выдают не гримасы боли, ярости и страха, а позы, в которых запечатлены участники сражений. Так, растерянным и безвольным выглядит изображенный на памятнике Бага-Ойгур IV присевший воин с поднятыми вверх руками, сдающийся на милость победителя [Jacobson, Kubarev, Tseevendorj, 2001, fig. 1131] (см. рис. 2, 1)\*. В сцене поединка, воспроизведенной в Цагаан-Салаа, один из воинов, пораженный копьем противника, потерял равновесие и опустился на землю (он показан сидящим, с вытянутыми ногами) [Кубарев, 2004, рис. 21] (см. рис. 2, 3). В других случаях наклон головы (или корпуса) свидетельствует о боли, которую испытывает боец в момент, когда противник схватил его за волосы [Mar'jasev, Gorjacev, Potapov, 1998, fig. 97] (см. рис. 2, 7, 8). Лишившись возможности к сопротивлению, он, очевидно, ожидает решения своей участи. Как известно по письменным источникам и произведениям древнего искусства, за этим следует жестокая расправа – отсечение головы. В петроглифах не зафиксированы подобные акции; здесь события развиваются по другой схеме – “предполагается” нанесение удара по голове чеканом либо палицей (см. рис. 2, 9, 10). Нередко в момент оглушения человек падает на колени либо вообще оказывается распластанным на земле [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 453] (см. рис. 2, 8–10)\*\*. Прием лишения противника способности к сопротивлению и следующая за ним расправа (отсечение головы, нанесение удара булавой или иным оружием) нашли яркое отражение в искусстве многих народов (см. рис. 3, 1–3). Подобные картины подчинения запечатлены на ассирийских барельефах. На одном из

\*В подобной позе подчинения на ассирийских барельефах VII в. до н.э. запечатлены завоеванные мирные жители Палестины.

\*\*Индоевропейское поэтическое клише: “пусть враг падет тебе под ноги”.



Рис. 2. Сцены поражения одного из противников.

1, 3 – Монгольский Алтай (по: [Кубарев, Цэвээндорж, Якобсон, 2005, рис. 1203, 130]); 2, 10 – Суханиха, средний Енисей; 4, 6, 7 – Ешкиольмес, Семиречье (по: [Байпаков и др., 2005, рис. 22, 11, 98]); 5, 9 – Куня, средний Енисей; 8 – Абакано-Перевоз, Хакасия (по: [Русакова, 1998, рис. 2]).

них побежденный эламский царь изображен в позе покорности – припавшим к ногам победителя. Превосходство же ассирийского царя проявляется в его позе: одной ногой он наступил на спину поверженного врага, держа в руках оружие, направленное на пленного [Дольник, 2004, рис. на с. 103]. На скальном рельефе Зар-и Пуль царь луллубеев Анубанини также одной ногой наступил на поверженного врага, а у показанных рядом с ним пленных, стоящих на коленях, руки связаны за спиной, на шеях веревки [История Древнего Востока..., 2004, рис. 108]. Сцены триумфа победителя (фараона) были популярны и в искусстве Древнего

Египта. Символическое отображение победы Верхнего Египта над Нижним запечатлено на палетке Нармера, на которой в центре изображен царь, намеревающийся убить пленника; одной рукой он схватил поверженного врага за волосы, а другой – занес булаву [Всемирная история, 1955, рис. на с. 155] (см. рис. 3, 1).

Подобные сцены отображены и на многих других памятниках изобразительного искусства Древнего Востока [Авдиев, 1948, рис. 33, рис. 8, ил. на с. 351, 542; Мифы..., 1987, рис. на с. 310]. Их воспроизводили китайцы – изображения на бронзовом сосуде для вина из Чэнду (Сычуань) [История Древнего Востока...



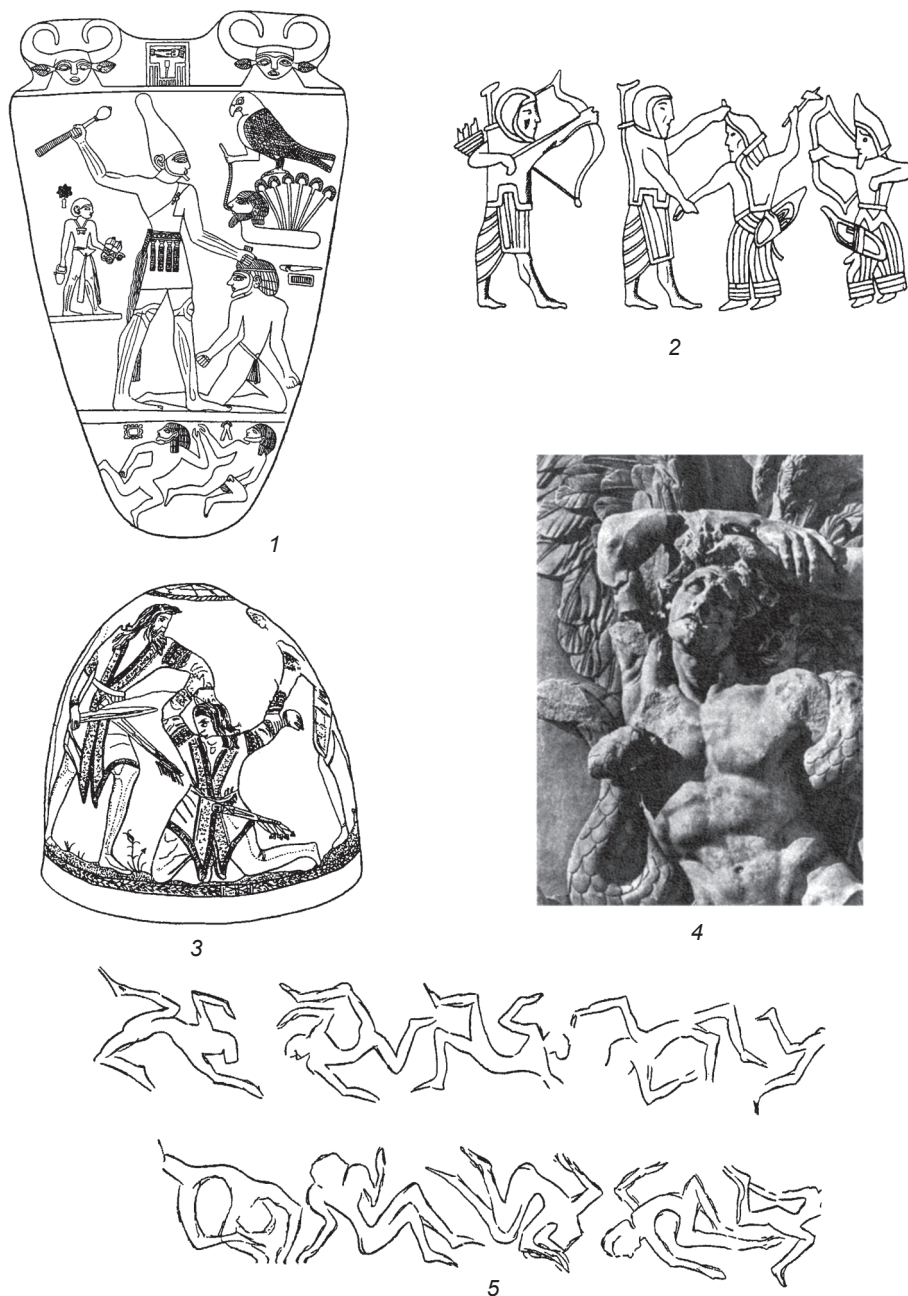


Рис. 3. Символическое изображение победы над противником в искусстве древнего мира. 1 – палетка Нармера с символическим изображением победы Верхнего Египта над Нижним, I династия (по: [Всемирная история, 1955, рис. на с. 155]); 2 – изображение на персидском цилиндропечати (по: [Поздняков, Полосьмак, 2000, рис. 1, 2]); 3 – изображение на колпачке из Передериевой могилы (по: [Русяева, 1999, рис. 2 на с. 211]); 4 – Алкионей, фрагмент восточного фризса Пергамского алтаря (II в. до н.э.) (по: [Мифы..., 1987, рис. на с. 60]); 5 – изображение убитых нижнеегипетских противников царя Хасехема на подножии его статуи, Иераконполь, II династия (по: [Всемирная история, 1955, рис. на с. 156]).

ка..., 2004, рис. 27], а также скифы – изображения на обкладке горита из кургана Солоха, золотом предмете из Передериевой могилы [Русяева, 1999, рис. 2 на с. 211], батальные сцены на пластине из Коллекции Ф.С. Романовича [Ильинская, 1978, рис. 1] и др.

Эта тема не чужда была и средневековому искусству (см., напр.: [Абдуллоев, 1993, рис. 1]). Рисунки художников Американского континента также нередко изображают сцены жертвоприношения путем обезглавливания (опять же с предварительным захватом

волос) [Дольник, 2004, рис. на с. 63]. Особую популярность подобные сцены получили в античном искусстве [Мифы..., 1987, рис. на с. 32, 281, 626; 1988, рис. на с. 153, 261, 295, 305, 503; Соколов, 1990, рис. 121; Балонов, 1988, рис. 1]. Хотя в письменных источниках имеются сведения о том, что победитель мог и помиловать побежденного.

Итак, в наскальных сценах варианты изображения поверженного соперника различны: он может быть показан еще стоящим на ногах, но пронзенным копьем или стрелой, оглушенным булавой или пораженным другим видом оружия; упавшим и лежащим у ног противника, а также мертвым (рис. 4, 5). На древневосточных рельефах воспроизведены разнообраз-

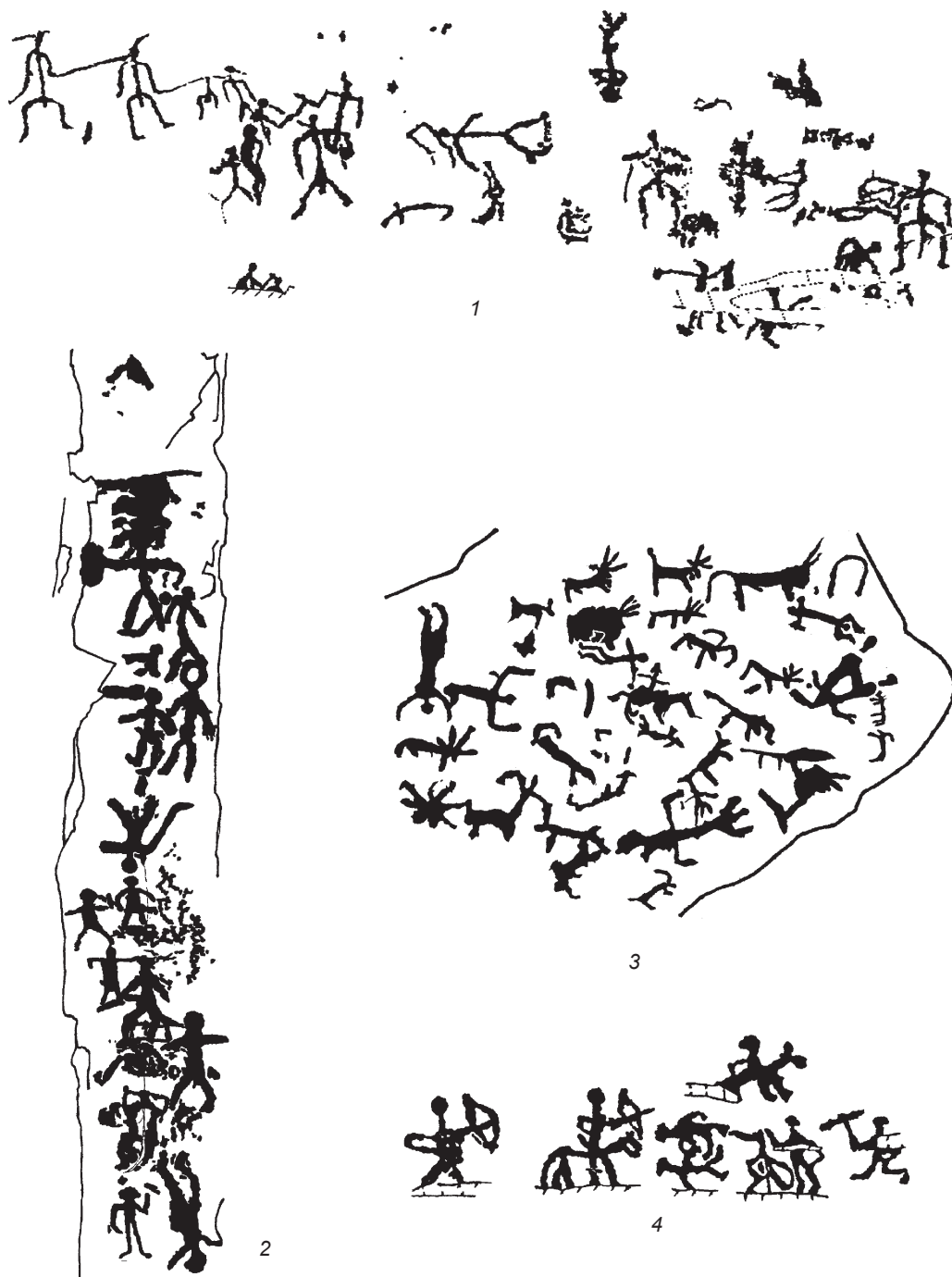


Рис. 4. Перевернутые могилы – символ смерти.

1, 4 – Абакано-Перевоз, Хакасия (по: [Русакова, 1998, рис. 2, С; 3]); 2 – Большое Озеро VI, кург. 28, Красноярский край (по: [Семёнов и др., 2003, табл. 58, а]); 3 – Зевакино, Казахстан (по: [Самашев, 1992, рис. 155]).



Рис. 5. Изображения мертвых персонажей.

1 – Бага-Ойгур, Монгольский Алтай (по: [Jacobson, Kubarev, Tseveendorj, 2001, fig. 1131]); 2, 8 – Абакано-Перевоз, Хакасия (по: [Русакова, 1998, рис. 1]); 3 – Четвертый Сундук, Хакасия (по: [Ларичев, 2003, рис. 17]); 4 – Ешкиольмес, Семиречье (по: [Байпаков и др., 2005, рис. 37]); 5 – гора Суханиха, средний Енисей (фрагмент); 6 – Мойнак, Казахстан (по: [Самашев, 1992, рис. 86]); 7 – Оглахты I (по: [Sher et al, 1994, fig. 14.16]).

ные варианты сцен гибели воинов. Так, на палетке из Абидоса (Египет) изображено поле битвы, усеянное телами убитых людей, лежащих в невероятных позах; их клюют хищные птицы, а центральную фигуру раздирает лев [Британский музей..., 1980, рис. 2]. В причудливых позах лежат убитые нижеегипетские противники царя Хасехема, изображенные на подножии его статуи в Иераконполе [Всемирная история, 1955, рис. на с. 156] (см. рис. 3, 5) и т.п. В аналогичных позах запечатлены погибшие на поле брани и в наскальных композициях, например, в одной из сцен на памятнике Четвертый Сундук в Хакасии [Ларичев, 2003, рис. 17] (см. рис. 5, 3). Характерно, что мертвых часто показывали лежащими лицом вниз (см., напр.:

[Колобова, 1951, рис. 29]); подобные изображения имеются и в наскальных рисунках (см., напр.: [Самашев, 1992, рис. 161; Кубарев, 2006, рис. 20]).

В наскальном искусстве эпохи раннего железного века умершие часто запечатлены перевернутыми вниз головой (см. рис. 4, 1–3; 5, 2, 5–8). Перевернутые фигуры встречаются как на писаницах [Самашев, 1992, рис. 86; Ларичев, 2003, рис. 17; Советова, 2005, рис. 34, 35; табл. 25, 7–10], так и на курганных камнях [Рыгдылон, 1959; Семёнов и др., 2000, рис. 8; 61, 33, 34; табл. 58]. Эта тема не утратила популярности и в эпоху средневековья\*. Изображения пораженного человека, падающего головой вниз, известны также среди средневековых петроглифов\*\*. Как известно, в древности и перевернутое изображение, и перевернутый предмет означали кончину, смерть. Археологические материалы отражают практику ритуального переворачивания отдельных предметов – сосудов, изваяний и проч., которая находит подтверждение в этнографических сведениях [Косарев, 2001, с. 447; Ольховский, 2005, рис. 25; Усманова, 2005, с. 93–95; и др.] и в изобразительных источниках (рис. 6). В искусстве древних народов можно обнаружить параллели наскальным сценам. Перевернутыми изображали главным образом фигуры падающие – сброшенные со стен крепостей, со скалы или с корабля в воду и т.п. (рис. 6, 1–4)\*\*\*. Вниз головой падают в воду убитые воины в сцене морской битвы египтян с “народами моря” при Рамсесе III, изображенной на рельефе из храма Мединет-Хабу [Всемирная история, 1955, рис. на с. 355] (см. рис. 6, 1). Так же соскальзывают со стены крепости убитые воины на ассирийских рельефах IX–VII вв. до н.э. во дворце Ашшурнасирапала II [Садаев, 1979, рис. на с. 78], на рельефе бронзовой обшивки Балаватских ворот (IX в. до н.э.)

\*Например, на серебряных блюдах Аниковском и из Нильдина двое погибших изображены свешивающимися со стены крепости головами вниз [Бауло, 2004, с. 127, рис. 1].

\*\*Д.В. Черемисиным опубликована сцена из Чаганки: пораженный копьем в грудь воин выбит из седла и падает на землю. Персонаж показан перевернутым вниз головой, его волосы неестественно свисают. Рисунок передает однозначный по семантике образ убитого воина, падающего под копыта коней вооруженных противников [Черемисин, 2004, с. 44, рис. 14].

\*\*\*На рельефе, представляющем битву при Кадеше, убитые падают со стен башни головой вниз [Всемирная история, 1955, рис. на с. 351].



с изображением осады ассирийцами урартской крепости [Бауло, 2004, рис. 4] (см. рис. 6, 2); на античных памятниках показаны сцены с падающим в реку мертвым Фазтоном [Мифологические, литературные и исторические сюжеты..., 1978, рис. на с. 134]; ритуальный прыжок со скалы в море передает идею смерти – возрождения [Колпинский, 1977, рис. 198; Соколов, 1990, рис. 69] (см. рис. 6, 4). По мнению исследователей, ныряющий, летящий строго вертикально вниз головой символизирует опрокинутый космос, а сам этот акт является частью ритуала возрождения [Акимов, Кифишин, 1994, с. 193–216].

В изобразительном искусстве убитые или жертвенные животные также часто изображены повешенными за ноги (т.е. головой вниз) [Савинов, 1987, рис. 1, 2; Гуревич, 1989, рис. 35; Соколов, 1990, рис. 97]. Известно, что охотники традиционно подвешивают убитых животных за задние ноги для разделки. В наскальном искусстве во многих сценах охоты мертвое животное нередко также изображено перевернутым [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 195, 184, 303, 467, 473 и др.] (рис. 7).

Даже по этим относительно немногочисленным приведенным примерам видно, что для автора наскальных композиций передача эмоциональных состояний изображаемых персонажей не была случайной. Вместе с тем, он не самовыражался, но транслировал основные идеи, волновавшие все сообщество, для которого создавались рисунки. Анализ петроглифов свидетельствует о том, что начиная с бронзового века и на протяжении всей эпохи раннего железного века в наскальном искусстве разрабатывается несколько чрезвычайно важных тем, отражающих, очевидно, основные эпохальные идеи. Тема жертвы выражалась через отдельные образы – животные в жертвенных позах, жертвы преследования и нападения (хищник, охотник) и др., жертвы сражений (боец, терпящий поражение или павший на поле брани и т.п.), а также “зашифровывалась” в самостоятельных смысловых композициях. Художники передавали эмоции (страх, боль, растерянность, бессилие и т.п.) конкретных персонажей главным образом через характерные позы. Тема жертвы непосредственным образом переплетается с другими генеральными темами – триумфа (славы), победы, восхваления силы, ловкости и

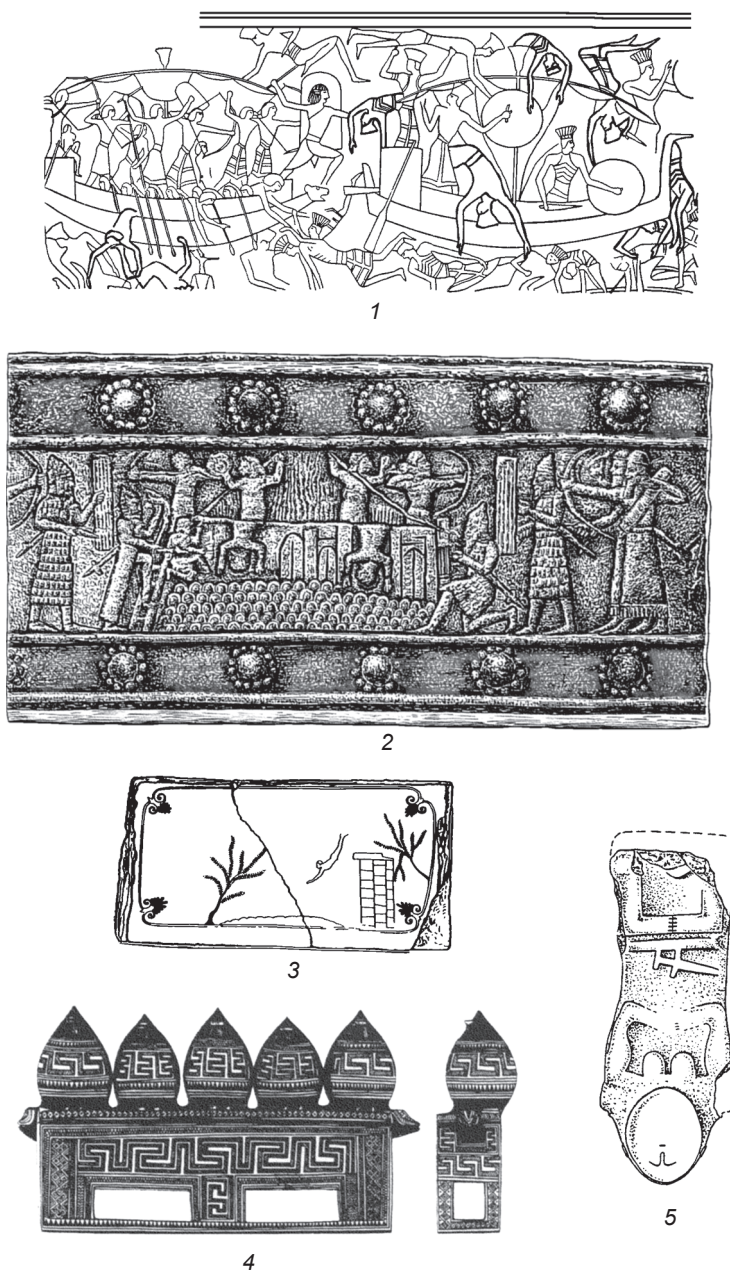


Рис. 6. Перевернутые персонажи в изобразительном искусстве древнего мира и перевернутые предметы.

1 – рельеф в храме Мединет-Хабу (по: [Всемирная история, 1955, рис. на с. 355]); 2 – фрагмент Балаватских ворот (по: [Бауло, 2004, рис. 4]); 3 – фрагмент изображения на гробнице “ныряльщика”, Пестум (по: [Колпинский, 1977, рис. 198]); 4 – инвентарь из погребения богатой женщины середины IX в. до н.э., Атика (по: [Туманс, 2002, рис. 2, б]); 5 – скифское изваяние из с. Мескеты, Причерноморье (по: [Ольховский, 2005, рис. 25]).

удачи победителя – решительного, смелого, ловкого (человек), а также свирепого (зверь) – и смерти (посвященное умершему жертвенное животное, смерть на охоте, поле брани, сцены “перехода” в загробный мир и др.). Подобные темы характерны для героического времени; недаром уже с конца эпохи брон-

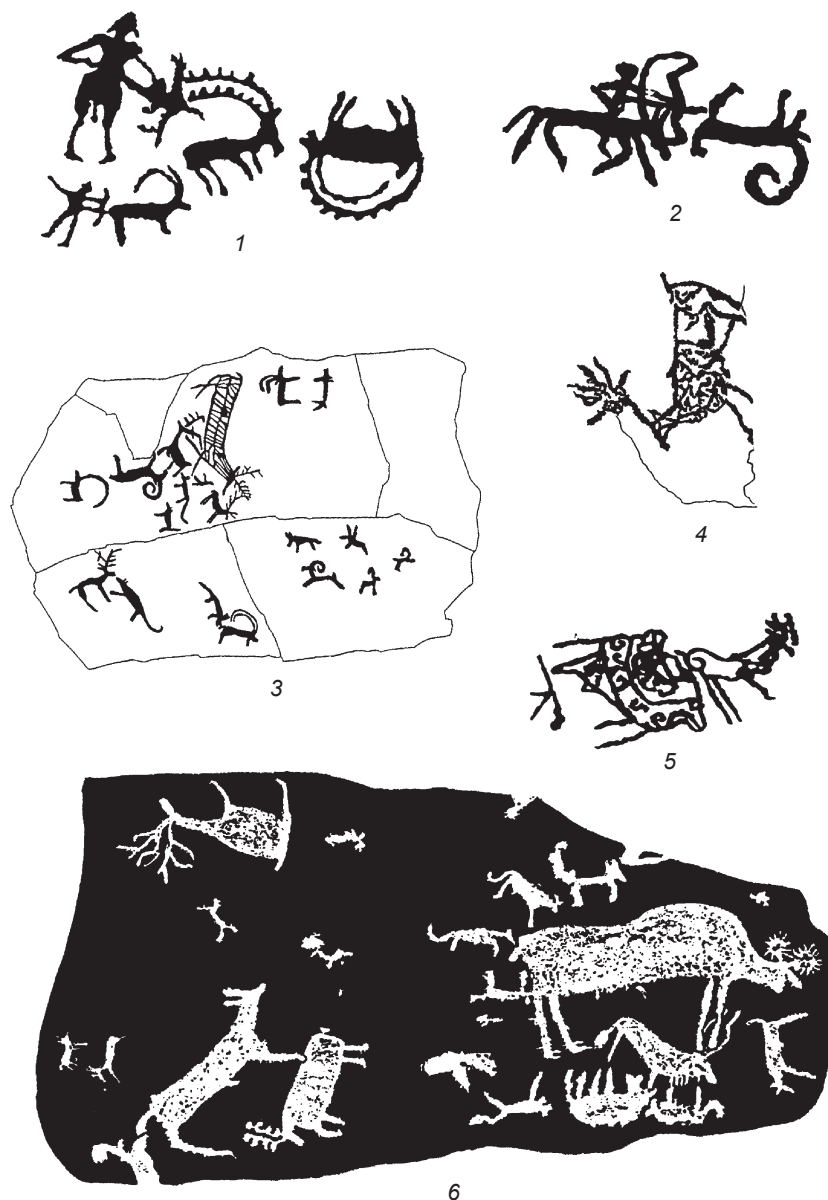


Рис. 7. Сцены с перевернутыми фигурами в наскальном искусстве.  
 1 – Койбагар, Южный Казахстан (по: [Mar'jasev, 1994, fig. 82]); 2 – Ортаа-Саргол, верхний Енисей (по: [Дэвлет М.А., 1982, табл. 26, 1]); 3 – Туру-Алты, Юго-Восточный Алтай (по: [Марсатов, 2004, рис. 5, 1]); 4, 5 – Бычиха, средний Енисей; 6 – Калбак-Таш, Алтай (по: [Kubarev, Jacobson, 1996, fig. 467]).

зы в репертуар наскального искусства прочно входит изображение человека и широкое распространение получают сцены батальи. Именно в них наглядно отражаются те основные ценности, которые были столь ярко воспеты в героическом эпосе. Таким образом, в наскальных сценах явственно проявляется одна из основных мировоззренческих тем – тема смерти (как правило, насильственной) с сопутствующими ей эмоциями: болью, страхом, страданиями, а также торжества победы над соперником. Такое “прочтение”

некоторых образов и сцен было обусловлено возможностью обращения к изобразительным памятникам развитых цивилизаций, в которых подобные темы нашли большую выразительность и их трактовка подтверждается сведениями из письменных источников. Вместе с тем, предложенная интерпретация петроглифов с использованием изобразительных параллелей (чем, собственно, и занимаются археологи), а также элементов искусствоведческого анализа является только одной, но, как мне представляется, весьма

важной составляющей полноценного исследования, предполагающего привлечение данных письменных, вещественных и этнографических источников. Следовательно, понимание важнейших эмоциональных проявлений, заложенных в основные образы и темы наскального искусства, служит в какой-то степени мостиком, связывающим материальный контекст и эстетический подтекст.

### Заключение

Таким образом, чтобы свести к минимуму субъективность интерпретации, необходима максимально полная и всесторонняя оценка изобразительных памятников; только тогда они станут поистине полноценным историческим источником не только по материальной и духовной культуре, но и по истории искусства сотворивших их народов. Хочется надеяться, что при участии специалистов разных научных направлений (при действительно мультидисциплинарном подходе [Молодин, 2004, с. 56]) можно будет лучше понять конкретную эпоху и ее людей, ведь наскальные изображения позволяют не только зримо представить предметы, наполнявшие эту эпоху (комплекс вооружения и бытовые объекты, средства передвижения, жилища, одежду и др.), но и хотя бы отчасти воссоздать внутренний мир их создателей.

### Список литературы

- Абдуллоев Д.** Согдийское наследие в культуре халифата // КСИА. – 1993. – № 209. – С. 41–44.
- Авдиев В.И.** Военная история Древнего Египта. – М.: Сов. наука, 1948. – 353 с.
- Акимов Л.И., Кифишин А.Г.** О мифоритуальном смысле зонтика // Этруски и Средиземноморье: XXIII Випперовские чтения. – М.: Изд-во Гос. музея изобраз. искусств им. А.С. Пушкина, 1994. – С. 167–244.
- Акишев А.К.** Искусство и мифология саков. – Алмата: Наука КазССР, 1984. – 176 с.
- Байпаков К.М., Марьяшев А.Н., Потапов С.А., Горячев А.А.** Петроглифы в горах Ешкиольмес. – Алматы: OST – XXI век, 2005. – 226 с.
- Балонов Ф.Р.** Семантика *κεραυνος* и *φάρμακος* в греческой иконографии и мифологии // Жизнь мифа в античности. Випперовские чтения. – М.: Сов. художник, 1988. – Вып. 18, ч. 1. – С. 173–199.
- Баркова Л.Л.** Резные изображения животных на саркофаге из 2-го Башадарского кургана // АСГЭ. – 1984. – Вып. 25. – С. 83–89.
- Бауло А.В.** Связь времен и культур (серебряное блюдо из Верхнего Нильдина) // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 3. – С. 127–136.
- Британский музей.** Лондон: Альбом / Авт.-сост. Б.И. Ривкин. – М.: Изобраз. искусство, 1980. – 256 с.: ил.
- Всемирная история.** – М.: Гос. изд-во полит. лит., 1955. – Т. 1. – 747 с.: карты, ил.
- Гуревич А.Я.** Культура и общество средневековой Европы глазами современников. – М.: Искусство, 1989. – 367 с.: ил.
- Дольник В.Р.** Непослушное дитя биосферы. – М. [Б.и.]; СПб.: ЧеРо-на-Неве, Петроглиф, 2004. – 352 с.: ил.
- Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А.** Мифы в камне. Мир наскального искусства России. – М.: Алетейа. – 2005. – 471 с.: ил.
- Дэвлет М.А.** Петроглифы Улуг-Хема. – М.: Наука, 1976. – 120 с.
- Дэвлет М.А.** Петроглифы на кочевой тропе. – М.: Наука, 1982. – 128 с.
- Ермолова Н.М.** К вопросу об интерпретации изображений животных // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. – Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ун-та, 1980. – С. 358–366.
- Ильинская В.А.** Золотая пластина с изображениями скифов из коллекции Романовича // СА. – 1978. – № 3. – С. 90–99.
- История Древнего Востока.** От ранних государственных образований до древних империй / Под ред. А.В. Седова. – М.: Вост. лит., 2004. – 895 с.: ил., карты.
- Колобова К.М.** Из истории раннегреческого общества. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1951. – 340 с.
- Колпинский Ю.Д.** Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. – М.: Изобраз. искусство, 1977. – 344 с.: ил.
- Косарев М.Ф.** Пространство и время в сибирско-языческом миропонимании // Мировоззрение древних народов Евразии. – М.: ТОО “Старый сад”, 2001. – С. 439–454.
- Кубарев В.Д.** Образ оленя в петроглифах Алтая // Степи Евразии в древности и средневековье: Мат-лы Междунар. науч. конф., посв. 100-летию со дня рожд. М.П. Грязнова. – СПб., 2002. – Кн. 2. – С. 70–76.
- Кубарев В.Д.** Вооружение древних кочевников по петроглифам Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 3. – С. 65–81.
- Кубарев В.Д.** Мифы и ритуалы, запечатленные в петроглифах Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2006. – № 3. – С. 41–54.
- Кубарев В.Д., Цэвэндорж Д., Якобсон Э.** Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН; Улан-Батор: Юджин, 2005. – 142 с., 116 рис., 61 фото.
- Ларичев В.Е.** Тагарский героический эпос в образах наскального искусства Северной Хакасии // Астроархеология. Палеоинформатика. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. – С. 200–235.
- Марсадолов Л.С.** Работы Саяно-Алтайской экспедиции в 2003 г. // Археологические экспедиции за 2003 год. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – С. 48–59.
- Маточкин Е.П.** Искусствознание и проблемы изучения первобытного искусства Сибири // Международная конференция по первобытному искусству. – Кемерово: Никалс, 2000. – Т. 1. – С. 110–117.
- Мифологические, литературные и исторические сюжеты** в живописи, скульптуре и шпалерах Эрмитажа. – Л.: Аврора, 1978. – 158 с.: ил.
- Мифы народов мира.** – М.: Сов. энцикл., 1987. – Т. 1. – 671 с.: ил.; 1988. – Т. 2. – 719 с.: ил.



- Молодин В.И.** Наскальное искусство Северной Азии: проблемы изучения // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 3. – С. 51–64.
- Ольховский В.С.** Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М.: Наука, 2005. – 299 с., 156 ил.
- Поздняков Д.В., Полосьмак Н.В.** Всадники, натягивающие лук // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – № 3. – С. 75–80.
- Раевский Д.С.** Некоторые замечания об интерпретации древних изобразительных памятников // Международная конференция по первобытному искусству. – Кемерово: Никалс, 1999. – Т. 1. – С. 118–123.
- Руденко С.И.** Культура населения Горного Алтая в скифское время. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 404 с., 76 ил.
- Русакова И.Д.** Батальные композиции на писанице Абакано-Перевоз // Вестн. Сиб. ассоциации исследователей первобыт. искусства. – Кемерово: Никалс, 1998. – С. 21–24.
- Русакова И.Д.** К вопросу о мифологических представлениях ранних кочевников // Археология Южной Сибири: Сб. науч. трудов, посв. 70-летию со дня рожд. А.И. Мартынова. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. – С. 96–99.
- Русакова И.Д., Мартынов А.И., Покровская А.Ф.** Результаты работ петроглифической экспедиции музея-заповедника “Томская писаница” у д. Абакано-Перевоз в Хакасии (1996) // Наскальное искусство Азии. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1997. – С. 118–119.
- Русяева М.В.** Золотой предмет ритуально-культового назначения из кургана Передериева могила // Боспорский феномен: греческая культура на периферии античного мира: Мат-лы Междунар. науч. конф. – СПб., 1999. – С. 208–215.
- Рыгдылон Э.Р.** Писаницы близ озера Шира // СА. – 1959. – № 29/30. – С. 57–72.
- Савинов Д.Г.** Изображение “висящего” оленя на ритоне из Келермеса // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 112–117.
- Садаев Д.Ч.** История древней Ассирии. – М.: Наука, 1979. – 247 с.: ил.
- Самашев З.С.** Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. – Алма-Ата: Гылым, 1992. – 288 с.
- Семёнов Вл. А., Килуновская М.Е., Красниенко С.В., Субботин А.В.** Петроглифы Каратага и горы Кедровой. – СПб.: Изд-во ИИМК РАН, 2000. – 66 с., 33 табл.
- Семёнов Вл. А., Килуновская М.Е., Красниенко С.В., Субботин А.В.** Изображения на плитах тагарских курганов. – СПб.: Изд-во ИИМК РАН, 2003. – 121 с.: ил.
- Советова О.С.** Тагарские петроглифы на Енисее (сюжеты и образы). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2005. – 140 с.
- Соколов Г.И.** Искусство этрусков. – М.: Слово/Slovo, 1990. – 207 с.
- Туманс Х.** Рождение Афины: Афинский путь к демократии от Гомера до Перикла (VIII–V вв. до н.э.). – СПб.: Гуманитар. академия, 2002. – 543 с.
- Усманова Э.Р.** Могильник Лисаковский I: факты и параллели. – Караганда; Лисаковск: [Б.и.], 2005. – 232 с.
- Франкфор А.-П., Якобсон Э.** Подходы к изучению петроглифов Северной, Центральной и Средней Азии // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 2. – С. 53–78.
- Черемисин Д.В.** Результаты новейших исследований петроглифов древнетюркской эпохи на юго-востоке Российского Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 1. – С. 39–50.
- Черемисин Д.В.** К дискуссии об информативности петроглифов и методах их изучения // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2006. – № 3. – С. 89–100.
- Шер Я.А.** Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
- Шер Я.А.** Первобытное искусство. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2006. – 351 с.
- Jacobson E., Kubarev V., Tseevendorj D.** Mongolie du Nord-Ouest Tsagaan Salaa / Baga Oigor // Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale. – P.: Diffusion de bocard, 2001. – Fasc. – № 6. – 482 p., 1323 fig.
- Kubarev V.D., Jacobson E.** Siberit du Sud 3: Kalbak-Tash I (Republique de L'Altai) // Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale. – P.: Diffusion de bocard, 1996. – Fasc. № 3. – 45 p., 662 fig.
- Mar'jasev A.N.** Petroglyphs of South Kazakhstan and Semirechye. – Almaty: [S.a.], 1994. – 84 p., 236 fig.
- Mar'jasev A.N., Gorjacev A.A., Potapov S.A.** Kazakhstan 1: Choix de Petroglyphes du Semirech'e (Felsbilder im Siebenstromland) // Répertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale. – P.: Diffusion de bocard, 1998. – Fasc. № 5. – 56 p., 451 il.
- Sher J.A., Blednova N., Legchilo N., Smirnov D.** Sibirie du sud 1: Oglakhty I–III (Russie, Khakassie). – P.: Diffusion de bocard, 1994. – Fasc. № 1 – 163 p., 9 pl.

*Материал поступил в редколлегию 25.01.07 г.*