

ДИСКУССИЯ

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

УДК 903.27

Д.Г. Савинов

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ПЕТРОГЛИФОВ (по материалам Центральной Азии и Южной Сибири)

По материалам наскальных изображений Центральной Азии и Южной Сибири выделяется и анализируется несколько теоретических аспектов изучения петроглифов: 1) факторы природного и культурного окружения; 2) основные принципы распределения рисунков во времени; 3) планиграфический метод исследования по аналогии с приемами изучения поселений; 4) степень сходства и различия петроглифов и предметов мелкой пластики; 5) хронологические параметры определения стиля в той или иной изобразительной традиции; 6) полисемантность интерпретации петроглифов, основные семантические блоки; 7) обоснование понятия «изобразительный пласт» как формы существования и изучения петроглифов. Рассмотрение наскальных изображений с этих точек зрения позволяет с наибольшей степенью достоверности воспроизвести «творческую лабораторию» их создателей, представить петроглифы как неотъемлемую часть культуры той или иной исторической эпохи.

Ключевые слова: петроглифы, искусство, стиль, хронология, сюжет, семантика, традиция, пласт.

Введение

Петроглифы – изобразительная память человечества. Почти на всех континентах с глубокой древности существуют удивительные рисунки, отразившие духовный мир людей, которые жили в различные исторические эпохи, но одинаково использовали естественное «полотно» скальной поверхности для рассказа об окружающем мире, мифологических персонажах, наиболее значимых событиях, жертвоприношениях, различного рода ритуальных действиях и т.д. Естественно, в разных регионах они выглядят по-разному. Общее направление изучения этих памятников получило наименование «петроглифоведение» [Дэвлет Е.Г., 2002, с. 205–206].

Огромное количество петроглифов сосредоточено в горно-степных районах Центральной Азии и Южной Сибири – одном из основных ареалов наскального искусства [Дэвлет М.А., 1988]. Пионером научного изучения петроглифов этого региона можно считать А.П. Окладникова, придававшего огромное

значение этому виду археологических памятников. В его статье «Петроглифы Сибири и Дальнего Востока как источник по этнической истории Северной Азии (методология и общие выводы)», которую можно назвать программной, наиболее четко отображена система ценностей, которую представляют наскальные изображения [1969]. За 40 лет, прошедших с момента выхода этой работы, в изучении петроглифов Центральной Азии и Сибири сделано очень много: открыты новые местонахождения, в частности, на Енисее и в горах Монгольского Алтая; фактически проведена полная процедура археологического исследования петроглифов по схеме: классификация–датировка–семантика; опубликованы крупные исследования, посвященные наскальным изображениям. Проведены три большие научные конференции: «Проблемы изучения наскальных изображений в СССР» (Москва, 1990 г.), «Международная конференция по первобытному искусству» (Кемерово, 1998 г.) и «Мир наскального искусства» (Москва, 2005 г.), очень значимые в плане подведения итогов и

постановки новых, в т.ч. дискуссионных, вопросов. С 2004 г. на страницах журнала «Археология, этнография и антропология Евразии» в рамках дискуссии «Проблемы изучения первобытного искусства» печатаются работы, посвященные наскальным изображениям. Среди них хотелось бы выделить статьи теоретического содержания В.И. Молодина «Наскальное искусство Северной Азии: проблемы изучения» [2004], А.-П. Франкфора и Э. Якобсон «Подходы к изучению петроглифов Северной, Центральной и Средней Азии» [2004], Я.А. Шера «Спорные вопросы изучения первобытного искусства» [2004а], Д.В. Черемисина «К дискуссии об информативности петроглифов и методах их изучения» [2006], О.С. Советовой «К вопросу об “искусствоведческом” и “археологическом” подходах к интерпретации изобразительных памятников» [2007]. Не во всем исследователи согласны друг с другом, но для дискуссии это имеет только положительное, активизирующее значение. Нам представляется уместным рассмотреть следующие аспекты теоретического осмысления петроглифов.

Контекст

Согласно принятому определению, контекст (от лат. *contextus* – тесная связь, соединение) – это «заключенный в смысловом отношении отрывок письменной или устной речи, необходимый для определения смысла отдельно входящего в него слова или фразы» [Современный словарь..., 1993, с. 304]. В историко-культурных исследованиях под контекстом понимаются условия, сопровождающие то или иное явление (артефакт), помогающие определить его внутреннее содержание (или назначение). В петроглифоведении смысл этой дефиниции, пожалуй, наиболее близок к исходному значению – «тесная связь, соединение», т.е. изучение природного или культурного окружения наскальных изображений, способствующее пониманию смыслового назначения памятника.

Фактор природного окружения (природный контекст) или особые условия места нахождения петроглифов сегодня так или иначе признается всеми исследователями. Первым его отметил К.Д. Лаушкин, описавший в своей работе петроглифы Онежского озера как природное святилище, где «куполom было само небо, иконостасом гранитные скалы с петроглифами, а алтарем – горизонт с живым солнечным богом» [1959, с. 96]. Несколько иначе это выглядит в горных условиях Центральной Азии, но общая (изначальная) идея сакрализации крупного нахождения петроглифов очевидна. Характеризуя петроглифический комплекс в Чулууте (Северная Монголия), Э.А. Новгородова отмечает, что «место, где сосредоточены наиболее интересные сюжеты, изолировано с трех сторон отвесной

скалой и рекой. Излучина реки образовала здесь небольшую площадку, ограниченную с одной стороны отвесной скалой, а с другой – крутым берегом, обрывающимся к быстрой реке... Место скрыто от непосвященных лиц, и в то же время перед скалой с рисунками имеется небольшая ровная площадка, которая в древности была удобна для совершения невидимых для постороннего глаза сакральных действий и ритуалов» [1984, с. 90]. По описанию Е.А. Окладниковой, алтайские святилища располагаются рядом с наиболее опасными местами (бомами или прижимами скал к бурной реке) с особой акустикой, что отвечало цели организовывать театрализованные мистерии, являвшиеся неотъемлемой частью ритуалов [1995, с. 222]. Очевидно, что именно такие наиболее ощутимые проявления сакрализованной сущности природного окружения (вода – гора) обуславливали появление здесь древних петроглифических центров.

В отечественном петроглифоведении понятие «культурный контекст» менее разработано. С одной стороны, под ним понимается характеристика находящихся в ближайшем окружении археологических памятников, которая помогает выявить какую-либо связь между ними и расположенными поблизости наскальными изображениями. Исследования в этом направлении, как правило, не проводятся в достаточной степени. С другой стороны, термин обозначает целенаправленную «благоустроенность» самого петроглифического комплекса. В этом плане показательное описание памятника Туру-Алты (Горный Алтай), данное В.Д. Кубаревым: «В небольшой пади, защищенной с трех сторон горами и напоминающей формой амфитеатр, в центре находится каменная насыпь кургана-платформы. Эта точка обладает прекрасными акустическими возможностями... На скальных уступах этого естественного “театра” нанесены десятки различных рисунков и сооружены гигантские, больше напоминающие курганы эпохи бронзы. “Амфитеатр” венчает скальная плоскость, на южной стороне которой нанесены около ста различных изображений. Среди них выделяются размерами (более 1 м) две крупные фигуры оленей, датируемые по аналогии с оленными камнями раннескифским периодом (VIII–VI вв. до н.э.)». У этого своеобразного «оленного алтаря», по мнению В.Д. Кубарева, «совершались кровавые жертвоприношения» [2002, с. 8]. Э. Якобсон-Тепфер интерпретирует подобные крупные изображения стилизованных оленей иначе – как знак «доминирования», установления «контроля над более древними культовыми местами» [2004, с. 131], но сущность особого культового контекста того или иного памятника от этого не меняется.

Не менее интересна контекстуальная связь, прослеженная М.А. Дэвлет на местонахождении петроглифов Мозага-Комужап в Туве; здесь на одной плос-

кости, разделенной трещиной на две части (значение трещины, ущелья как места «входа» в потусторонний мир – вообще особая тема исследования. – Д.С.), найдены изображения оленей, разные по стилистике, но явно образующие одну композицию, связанную с идеей жертвоприношения. Слева – более реалистически показанные животные, подготовленные к жертвоприношению; справа – стилизованные фигуры уже принесенных в жертву «улетающих» оленей. Как полагает М.А. Дэвлет, «возможно, реальные жертвоприношения совершались здесь же, на площадке перед наскальной композицией, на фоне петроглифов, иллюстрирующих представление о “переходе” в иной мир, о связи между миром живых и миром мертвых» [2008, с. 196].

Как реальное воплощение культурного контекста большое значение имеют различного рода «жертвенники», расположенные у основания плоскостей с наскальными изображениями, а также любые другие следы человеческой деятельности, свидетельствующие о функциональном назначении памятника.

Датирование

Определение времени нанесения наскальных изображений – залог правильной или наиболее приближенной к действительности интерпретации петроглифов. Как известно, датирование наскальных изображений может производиться на разных основаниях. В настоящее время наиболее часто дата устанавливается по результатам сравнительно-стилистического анализа, в частности, по датированным аналогам – предметным изображениям или образцам искусства малых форм; по изображениям каких-либо датирующих предметов, т.н. реалий, на самих наскальных рисунках; на основе сопоставления с плоскостными изображениями (красочными или гравированными) из погребальных (реже поселенческих) комплексов; с учетом связи тех или иных изображений с культурным слоем (в случае, если у основания скалы с рисунками производились археологические раскопки).

Наименее дискуссионные определения относительной хронологии двух или нескольких изображений на одной изобразительной плоскости получены при анализе палимпсестов – наложений одних рисунков на другие. При этом следует иметь в виду, что интервал между временем нанесения связанных таким образом изображений все равно остается неизвестным, тем более если они относятся к одной исторической эпохе.

В последние годы достаточно активно используются результаты мультидисциплинарных методов изучения петроглифов, в т.ч. данные радиоуглеродного анализа. Однако, как отметил В.И. Молодин, «к сожалению, точность датирования естественными методами (хотя за ними, вероятно, будущее) пока не может

нас удовлетворить» [2004, с. 58]. Весьма перспективно, на наш взгляд, применение методов трасологического анализа для выяснения техники нанесения петроглифов. Так, совершенно неожиданные результаты принесло трасологическое изучение петроглифов Пегтымеля (Чукотка). По заключению исследователей, «для выполнения большинства изображений наиболее вероятным представляется использование орудий из железа» [Гиря, Дэвлет Е.Г., 2008, с. 15], что весьма существенно меняет представление о памятнике.

О некоторых из перечисленных методов датирования петроглифов следует сказать особо. Необходимо иметь в виду, что в большинстве случаев датируется какая-то выборка изображений, поддающихся хронологическому определению, при этом основная масса находящихся здесь же петроглифов остается фактически недатированной (рисунки просто «привязываются» к уже определенному историческому периоду). В.И. Молодин отмечает, что иногда, «соотнося те или иные изображения без особой аргументации с какой-либо эпохой: палеолитом, неолитом, бронзовым или железным веком, автор даже не пытается объяснить, почему он датирует то или иное изображение так, а не иначе» [2004, с. 58].

Метод определения возраста петроглифов на основе сопоставления их с изображениями на датированных предметах впервые был использован А.П. Окладниковым при изучении забайкальских писаниц [Окладников, 1952] и с тех пор остается ведущим в определении временной принадлежности наскальных изображений. Правда, при этом исследователь петроглифов оказывается «заложником» археологической даты, устанавливаемой для предметных аналогов, которая не всегда определена с достаточной точностью. По смыслу близко к этому датирование петроглифов по изображенным на них реалиям; в этом случае точность определений может быть выше, чем при сравнении с фигуративными (зооморфными) изображениями. Из числа удачных примеров можно отметить проведенное И.В. Ковтуном убедительное сопоставление «подвесок-колокольчиков» на рогах фантастического зверя из Бырганово (Хакасия) с позднекарасукскими серьгами-подвесками [Ковтун, 2001, табл. 42], доказавшее существование окуневской изобразительной традиции вплоть до эпохи поздней бронзы.

Для создания хронологической шкалы последовательно нанесенных петроглифов важное значение имеют раскопки участков с культурным слоем, прилегающих к скальным плоскостям с рисунками. Они позволяют, во-первых, открыть новые (до этого скрытые) рисунки; во-вторых, соотнести изображения с определенными периодами образования культурного слоя, особенно если разным культурным слоям соответствуют перекрывающие друг друга рисунки.

В Горном Алтае такие раскопки производились на петроглифическом комплексе Кучерла-1 [Дервянко, Молодин, 1991; Молодин, Ефремова, 2005]. В результате по соотнесению с находками в культурном слое впервые был выделен пласт изображений афанасьевской культуры [Молодин, 1996]. Весьма перспективными представляются также полевые исследования Шалаболинской писаницы на Енисее, включающие анализ серии выразительных палимпсестов [Заика, Дроздов, 2008].

Что касается изображений, аналогичных петроглифам, на предметах, находящихся непосредственно в погребальных или поселенческих комплексах, то, к сожалению, они встречаются достаточно редко. В качестве наиболее ярких примеров можно назвать замечательные красочные росписи каменных плит из могильника Каракол на Алтае, открывшие новые возможности изучения феномена окуневской изобразительной традиции [Кубарев, 1988]; каменные плитки с изображениями лошадей в карасукском стиле с поселения Торгажак в Хакасии [Савинов, 1996, рис. 6]; серию плит с петроглифами из кургана Аржан-2 в Туве, еще раз продемонстрировавших устойчивость аржано-майэмирского стиля [Чугунов, 2008].

Хроностратиграфия

В работе, опубликованной еще в 1964 г., нами было отмечено, что «в известном смысле классификацию и датировку наскальных изображений можно сравнить с работой на многослойном поселении с той лишь разницей, что при работе с наскальными изображениями практически отсутствует стратиграфия и почти не встречается датирующих вещей» [1964, с. 139]. Под стратиграфией здесь понимается последовательное нанесение изображений на одной и той же плоскости (помимо палимпсестов). Это то, что можно назвать «вертикальной стратиграфией». В лучшем случае подобная стратиграфия определяется по «крайним», с точки зрения предполагаемой даты, изображениям, которые чаще всего хронологически разделены и малопригодны для дальнейших историко-культурных реконструкций.

Общепризнанное в настоящее время определение памятников наскального искусства как долговременно действующих святилищ позволяет использовать метод определения хроностратиграфии как один из способов их изучения. Этой теме посвящена наша совместная работа с В.В. Бобровым, отрывок из которой уместно здесь привести. «Главной посылкой при этом (введение принципа хроностратиграфии. – Д.С.) является тот факт, что большинство памятников наскального искусства содержит разновременные изображения и композиции. В этом плане их изучение сопоставимо

с исследованием многослойных и нестратифицированных поселений. Имея дело с такими поселенческими комплексами, исследователь типологически и планиграфически выделяет культурно-хронологические группы археологических материалов и таким образом восстанавливает последовательность освоения места обитания. Тот же принцип, но основанный на собственных методах (стилистические и иконографические особенности изображений), лежит в процедуре научного исследования петроглифов» [Бобров, Савинов, 2005, с. 36]. Такой подход, который можно назвать «горизонтальной стратиграфией», позволяет выделить планиграфические контуры распределения тех или иных изображений на плоскости, определить места их наибольшей концентрации, а также наметить переходные, или контактные, зоны.

Устанавливая таким образом последовательность нанесения рисунков, мы как бы становимся «очевидцами» создания святилища в разные исторические периоды. Конечно, состояние источника не всегда позволяет это сделать, хотя есть примеры успешного применения такого подхода. Например, блестящий планиграфический анализ известного местонахождения Тамгалы в Южном Казахстане, проведенный А.Е. Рогожинским [2001]. Для воссоздания такого хронологического ряда (по А.Е. Рогожинскому) должны учитываться не только стилистические особенности изображений, но и их размеры, ориентировка, взаимное расположение, техника нанесения и т.д. Все это имеет непосредственное отношение к методике изучения и фиксации петроглифов на месте, иначе, при всем совершенстве техники копирования рисунков, разработка хроностратиграфии каждого отдельно взятого памятника будет проблематичной.

Петроглифы и предметные изображения

Название «предметные изображения» носит условный характер. К предметным относятся прежде всего объемные изображения из камня, кости и бронзы, реже дерева (чаще всего это навершия), костяные изделия с гравировками, различного рода украшения, в т.ч. предметы торевтики и др. По своему содержанию этот термин шире, чем обычно используемые («предметы мобильного искусства», «мелкая пластика» или «искусство малых форм»), т.к. относится не только к фигуративным изображениям, но и ко всей сфере декоративного оформления предметов, имеющих определенное (чаще всего бытовое) назначение. Наскальные рисунки, в отличие от предметных изображений, создаются в несколько иной, в основном ритуально-мифологической, сфере культуры, чем и обусловлены существенные различия между ними. Почему среди сотен тысяч наскальных рисунков Центральной Азии

и Южной Сибири, принадлежащих явно скотоводческим обществам, нет ни одного изображения мелкого домашнего скота, хотя кости овец в погребениях встречаются повсеместно? Почему на скалах так мало петроглифов, выполненных в характерном пазырыкском стиле? Изображений животных с вывернутой задней частью туловища в петроглифах известно всего два-три, в то время как предметы с фигурами животных в этой позе встречаются постоянно. На скалах фактически нет сцен терзания животных. Выделенные В.Д. Кубаревым в петроглифах Алтая «пазырыкские сюжеты» [1999, табл. I–VI] на фоне изумительных по своему совершенству и своеобразию резных деревянных изделий пазырыкской культуры крайне немногочисленны. Почему карасукский стиль в искусстве наскальных изображений не имеет ничего общего со стилистикой оформления зооморфных наверший карасукских ножей и кинжалов?

Перечисление этих «почему» можно продолжить. Объяснения могут быть разные: различия в технике исполнения, материале, в том, что при работе на скалах художник не был так стеснен в изобразительной плоскости, как при создании предметных изображений, где сама форма изделий диктовала их более компактное оформление, и т.д. Но главная причина, на наш взгляд, заключается в том, что по своему назначению петроглифы и предметные изображения относятся к разным формам изобразительной деятельности. Каждая из них имеет свои истоки, сферу применения и генезис.

Данные различия в связи с проблемой датирования петроглифов отметил и В.И. Молодин: «Очень заманчивый и, казалось бы, весьма доказательный путь сопоставления наскальных рисунков с произведениями мелкой пластики, изображениями животных из закрытых комплексов работает далеко не всегда, хотя именно на таком подходе построен целый ряд хронологических схем для сибирских петроглифов» [1993, с. 12]. Одна из причин сбоя метода, основанного на сопоставлении, – возможное несовпадение по времени: петроглифы и предметные изображения как разные формы изобразительной деятельности в рамках одной исторической эпохи (неолит, бронза и т.д.) могут относиться к различным, более мелким периодам. Нельзя определить и семантику того или иного наскального рисунка, исходя только из соответствующего анализа предметов звериного стиля, например, предложенного Д.В. Черемисиным для пазырыкской культуры [2007], хотя рассмотрение их в свете «ауры» духовной культуры одной исторической эпохи не только возможно, но и необходимо.

Вместе с тем между петроглифами и предметными изображениями существует несомненная, хотя и не столь очевидная связь. Ярче всего она проявляется в произведениях раннескифского времени (аржаномайэмирский стиль) и гравировках таштыкской куль-

туры: и в декоративно-прикладном (фигуративном), и в петроглифическом искусстве нашли отражение одни и те же выразительные приемы изображения. Как отмечает О.С. Советова в статье, посвященной анализу сходства и различий между петроглифами и мелкой пластикой тагарской культуры, среди образцов последней полностью отсутствуют антропоморфные фигуры, занимающие одно из ведущих мест в репертуаре наскальных изображений, а также рисунков на плитах оград тагарских курганов. По ее мнению, «причина отсутствия этого образа (человека. – Д.С.) в пластике пока остается загадкой, но безусловно, что петроглифы и пластика, гармонично дополняя друг друга, объединены общим понятием “тагарское искусство”, представляющим возможность судить не только об эстетических идеалах эпохи, но и о мировоззрении его создателей» [2007б, с. 76].

Анализируя материалы разных ареалов наскального искусства, исследователи приходят к сходным выводам. Например, В.В. Бобров считает, что «скелетный» стиль кулайского ажурного бронзового литья был заимствован из петроглифики [2004]; по мнению С.А. Зинченко, специфика стиля золотых украшений раннескифского времени, в частности, резных фигурок кабанов из Чиликтинского кургана, может быть связана со стилистикой наскальных изображений [2005]. Очевидно, что диалектическая связь между этими двумя видами изобразительной деятельности – наскальным творчеством и созданием предметных изображений – заслуживает самого пристального внимания в связи не только с поисками простых хронологических совпадений, но и с решением задач более тщательного и всестороннего анализа.

Стиль и хронология

Понятие стиля вообще не поддается однозначному определению. Как отмечает Е.Ф. Королькова, ссылаясь на работу А.Н. Соколова, вышедшую в 1968 г., «слово “стиль” принадлежит к числу тех дефиниций, которые не являются монополией какой-нибудь одной науки. Термином этим пользуются как минимум пять научных дисциплин: языкознание, литературоведение, искусствоведение, эстетика и археология. В каждой из этих наук понятие стиля приобрело особое значение – в зависимости от предмета науки». Причем последняя (археология. – Д.С.) «включает стиль в число критериев, характеризующих часть археологических материалов и дающих основания для конкретных выводов относительно хронологической и культурной принадлежности памятников»* [Королькова, 1996, с. 6].

*Очевидно, что в данном случае имеются в виду и наскальные изображения.

Несогласованность критериев для выделения стиля обусловлена различиями «археологического» и «искусствоведческого» подходов к интерпретации петроглифов, которые в ходе организованной журналом дискуссии отмечали Д.В. Черемисин [2006] и О.С. Советова [2007a]. Первым особое внимание этой проблеме уделил Я.А. Шер [1980, с. 25–43; 2004a]. Выделенные им категории изобразительных инвариантов, а также введенные им понятия «план содержания» и «план выражения» стали теоретической основой современного петроглифоведения. Между тем и данный подход не дает четкого определения понятия «стиль» применительно только к наскальным изображениям; они рассматриваются в общем плане наряду с другими памятниками первобытного искусства. Пожалуй, наиболее четкое определение стиля для петроглифов дал В.И. Молодин: под стилем «следует понимать особенности выражения изобразительного сюжета» [2004, с. 58]. Можно по-разному толковать наскальный рисунок (как мотив – отдельная фигура или сюжет – несколько взаимосвязанных фигур), но основная мысль ясна: стиль – это то, как выполнено то или иное изображение.

Петроглифы представляют собой плоскостное воспроизведение объемных объектов (это одна из их главных особенностей), т.е. изначально им присуща условность передачи. При сохранении внутреннего содержания это требует определенных приемов изображения, благодаря которым данная условность становится понятной для восприятия. Эти приемы, повторяемые многократно для выражения необходимого содержания, и есть конкретное проявление стиля в наскальных изображениях. В одних случаях стиль воплощается в четком контуре фигуры (аржано-майэмирский и битреугольный стили), во вторых – в силуэте (наскальные изображения в «стиле оленных камней»), в третьих – в подчеркивании одной или нескольких специфических деталей (сейминская изобразительная традиция и таштыкский стиль), в четвертых – в намеренной, почти знаковой схематичности изображения (карасукский стиль) и т.д. В результате постоянного повторения таких приемов изобразительный материал становится неотъемлемой частью археологического целого, характерного для данной исторической эпохи.

Понятие изобразительного инварианта – наиболее удобный «ключ» к выявлению признаков того или иного стиля. Не зря этот метод был успешно применен при анализе изображений в битреугольном стиле и произведений искусства раннескифского времени, где эти признаки особенно выразительны [Шер, 1980, с. 28–32, рис. 1, 3 и др.]. Выделенные инварианты убедительно демонстрируют актуальность отдельных изобразительных элементов (особенности воспроизведения уха, глаза, специфика передачи туловища),

которые, независимо от видовой принадлежности животных, остаются неизменными. По сути, выделение изобразительных инвариантов можно рассматривать и как своеобразную классификацию изображений животных по устойчиво повторяющимся признакам в рамках одной изобразительной традиции. Каким образом соотносятся эти изображения во времени, иными словами, какова их типология, остается неизвестным. Дальнейшее и в целом весьма положительное, хотя и несколько запутанное, развитие теории изобразительных инвариантов получила в работах И.В. Ковтуна [2001, 2005]. В отличие от Я.А. Шера, рассматривавшего образование изобразительных инвариантов на одном хронологическом срезе, И.В. Ковтун акцентировал внимание на трансформации инвариантов во времени, т.е. типологии стиля.

В основе каждого стиля лежит определенный изобразительный канон, в котором концентрируются его наиболее характерные особенности. Чем объясняется такая четкая контаминация признаков – художественными способностями автора, близостью к предполагаемому архетипу или временем создания изображений, сказать трудно. Но, видимо, первостепенную роль здесь играло развитие стиля во времени – от наиболее совершенных образцов к более поздним и менее искусным повторениям. Например, наскальные изображения животных у горы Хрустальной (Горный Алтай) А.А. Тишкин относит к аржано-майэмирскому стилю [2004]. В принципе это правильно, но данные рисунки, скорее всего, отражают закат этой изобразительной традиции. Ярким примером вырождения канона являются западные (территории Казахстана, Киргизии, Узбекистана) изображения в «стиле оленных камней» [Савинов, 2008a, рис. 7], созданные, несомненно, позже, чем аналогичные образцы в Центральной Азии. В развитии аржано-майэмирского стиля можно выделить два этапа: собственно аржанский, связанный с наследием карасукских художественных бронз, и более поздний – майэмирский, лучше всего представленный находками из кургана Аржан-2, хотя четкую границу между ними провести трудно.

Проблемы установления соответствия между хронологией и стилем в рамках одной изобразительной традиции обсуждались А.И. Мартыновым и В.И. Молодиным в ходе их дискуссии по поводу датирования изображений ангарского стиля (на примере материалов Турочакской (Северный Алтай) и Томской писаниц). Первоначально такие рисунки, главным образом вполне реалистически показанные фигуры лосей, А.П. Окладниковым по изображениям на Ангаре (отсюда название – «ангарский стиль») были датированы эпохой неолита; затем такие же определения, как для изображений «ангарского стиля», получили Томская [Окладников, Мартынов, 1972] и Турочакская [Окладников, Молодин, 1978] писаницы.

цы. Позже Турочакская писаница по стилистическим особенностям изображений, известным в искусстве окуневской культуры на Енисее, В.И. Молодиным была отнесена к эпохе бронзы [1993]. Это послужило основанием для дискуссии. А.И. Мартынов настаивал на необходимости датирования подобных изображений эпохой неолита [1996, 1997], В.И. Молодин – эпохой бронзы [1997]. Исследователи ссылались на некоторые наблюдения, позволяющие допустить как возможность появления подобных изображений до эпохи бронзы, так и их длительное существование в последующее время. На наш взгляд, оба предположения вполне правомерны. Изображения в ангарском стиле сконцентрированы в нескольких областях – в Прибайкалье, на Ангаре, юге Красноярского края, в Минусинской котловине, бассейне р. Томи и на Северном Алтае (Турочакская писаница – крайняя западная точка). На Байкале и Ангаре они, несомненно, как и считал А.П. Окладников, неолитические. К какому точно времени относится большое количество таких изображений, представленных в Минусинской котловине [Пяткин, Мартынов, 1985], сказать трудно. По мнению О.С. Советовой и Е.А. Миклашевич, их «место в хронологической колонке можно уверенно определить между “минусинским стилем” (наиболее ранним в Минусинской котловине. – Д.С.) и окуневскими изображениями» [1999, с. 56]. Ангарский стиль является одним из компонентов окуневской изобразительной традиции [Савинов, 2006, с. 160–161, рис. 2]. В этом плане приведенные В.И. Молодиным окуневские параллели рисункам на Турочакской писанице вполне убедительны, хотя сложение ангарского стиля относится к эпохе неолита. Другое дело, как долго сохраняется неолитическая традиция в изображениях Томской писаницы. Построенная А.И. Мартыновым хронологическая колонка развития образа лося на Томской писанице вызывает возражение ввиду своей протяженности: практически в одинаковой трактовке один и тот же образ существует здесь с неолита до эпохи раннего железа, а в схематическом исполнении – до I тыс. н.э., т.е. несколько тысяч лет [Мартынов, 1997, с. 23]. Думается, что определение верхней хронологической позиции без учета отдельных схематических изображений зависит от того, каков был «зазор» между временем нанесения поздних петроглифов Томской писаницы и эпохой бытования кулайских ажурных бронзовых изделий, по которым устанавливается возраст рисунков. Определение этого «зазора» – очень интересный, но спорный вопрос. Возможно, от того, насколько успешно мы сможем постичь этот невыявленный механизм «перехода» одного вида изображений в другие [Бобров, 2004], зависит и подход к датировке. В любом случае такая «скользящая» хронология в определении развития стиля представляется наиболее оправданной.

Семантика

Семантика – наиболее скрытая сторона петроглифов, о ней можно высказать только самые общие предположения. Вопрос о семантике наскальных изображений был поставлен в советской археологии в середине XX в. в связи с обсуждением содержания петроглифов Карелии, которые тогда считались эталоном для интерпретации подобных памятников. Наскальные рисунки Карелии (Онежское озеро и Белое море) рассматривались или как иллюстрации к реальной, в первую очередь хозяйственной, жизни местных неолитических племен (А.М. Линевский, А.Я. Брюсов), или как свидетельство культово-космогонического мировоззрения и представлений о загробной жизни (В.И. Равдоникас). Дальнейшие исследования наскальных изображений, главным образом на территории Центральной Азии и Сибири, показали, что такое противопоставление не совсем корректно.

Смысловые различия петроглифов могут проявляться как в содержании в целом, так и в значении отдельных наиболее выразительных сюжетов. Первым такое понимание выразил А.Н. Бернштам, выделивший в материалах местонахождения Саймалы-Таш (Киргизия) несколько групп изображений (сцены охоты, ритуально-культовые сцены, бытовые предметы), разных по содержанию сюжетов* [Бернштам, 1952, с. 60–65]. Естественно, это не означает, что одни и те же изображения можно трактовать с различных точек зрения, но и не исключено (например, какие-то мифологические персонажи могут быть показаны с вполне реальными предметами вооружения). Смысл полисемантической (неоднозначности смыслового содержания) наскальных изображений в том, что, поскольку они являются единственной изобразительной формой отражения культуры своего времени, спектр проявления в них всех элементов той или иной культуры должен быть достаточно широким. В конечном счете, каково наше знание данной культуры, такова и степень точности «прочтения» петроглифических «текстов». А она очень ограничена: в археологических источниках – самой спецификой материала, в этнографических – особыми условиями «перевода» диахронных явлений в синхронные, в письменных – малочисленностью и фрагментарностью совпадающих сюжетов. Выражение Я.А. Шера о том, что петроглифы – это «древнейший изобразительный фольклор» [1997], совершенно правильно по существу, но и исходные фольклорные материалы нам даны в очень далеких реминисценциях.

Наиболее правильным представляется определение семантики тех или иных изображений не на ос-

*Идея полисемантической петроглифов получила развитие в одной из наших работ [1964, с. 140–143].

нове общих дефиниций и представлений, имеющих чаще всего универсальный характер (мифология, магия и т.п.), а путем расшифровки устойчиво повторяющихся сюжетов. Таким способом обеспечивается фактор «неслучайности» той или иной интерпретации. Я.А. Шер выделил несколько таких устойчиво повторяющихся сюжетов и предложил их семантическое прочтение. Среди подобных «классических» сюжетов – «Конь у мирового дерева», позже оформившийся в чрезвычайно яркий образ «Господин коней на Енисее»; «Мать-прародительница», или, точнее, «Женщина и бык»; «Земные и небесные колесницы» [Шер, 1980, с. 257–287; 1993]. Семантические исследования в этом направлении по материалам петроглифов Минусинской котловины были удачно продолжены О.С. Советовой; она обратила особое внимание на иконографические особенности петроглифов, т.е. возможность передачи образного «языка» самих создателей этих изображений. Опубликованы ее интересные этюды на эту тему: «Отображение состояния поражения и смерти в наскальном искусстве», «Язык жестов в наскальном искусстве», «Сюжет с великанами на скалах Тепсея», «Кони с оригинальными хвостами на скалах Енисея», «К вопросу о наготе “тагарских человечков”» и др., позже объединенные в монографии «Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы)» [2005]. Ряд сюжетов выделен и подробно рассмотрен М.А. Дэвлет в работах «Образ пути-дороги в наскальном искусстве Сибири и Центральной Азии» [2000], «Изображения лыжников в наскальном искусстве Сибири и Центральной Азии» [2003], «Древние жилища народов Северной и Центральной Азии (по материалам петроглифов)» [2006] и др.* Несколько сюжетных интерпретаций предложено нами [2003, 2005, 2008б]. В целом различным образом «расшифрован» довольно значительный репертуар сюжетов, однако ясно, что предложенные интерпретации не исчерпывают всего богатства содержания памятников наскального искусства.

В настоящее время преобладает мифологическое объяснение семантики петроглифов [Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А., 2005; и др.]. Однако трактовка смысла наскальных изображений исключительно в этой плоскости оставляет за рамками рассмотрения очень важную составляющую петроглифического искусства – отображение вполне реальных, существовавших в действительности персонажей («обожествленных» или «героических»), а также соответствующих им атрибутов, используемых при совершении ритуальных действий. По материалам петроглифов Центральной Азии и Южной Сибири эпохи бронзы нами были выделены три группы таких изображений, представля-

ющих ритуальную сферу бытия, – специальные сооружения (постройки), статуарные изображения и ритуальные предметы [2005]. Изучение петроглифов других исторических эпох, наверное, может расширить данную категорию изображений.

В этой связи хотелось бы обратить внимание на то, что содержание (и назначение?) наскальных изображений вряд ли оставалось неизменным – оно, скорее всего, менялось от эпохи к эпохе. Наиболее ощутимо такие «смены вех» могли происходить на трех хронологических уровнях.

Первый уровень – переход от эпохи камня к эпохе бронзы, когда из глубин первобытного (тотемического?) мировоззрения сформировалась определенная мифологическая система представлений, получившая отражение в наскальных изображениях. На всей территории Центральной Азии и Южной Сибири, за исключением Минусинской котловины, вместо отдельных крупных фигур копытных животных распространились многочисленные и близкие по содержанию петроглифические сюжеты, как правило, связанные с каким-то действием (персонажи в грибовидных головных уборах, «хвостатые» фигуры, лучники, колесницы и др.). По мнению В.И. Молодина и Д.В. Черемисина, они представляют собой «изобразительные воплощения чрезвычайно значимого мифа, перенесенного через огромные расстояния, транслированного и воспринятого в подвижной среде скотоводов и охотников Евразийских степей». Этим «определяется существование множества иконографических вариантов, в общем-то неканоничных, развертывание многообразных сюжетов с участием главного героя...» [1997, с. 250]. Образно говоря, сюжеты петроглифов – своего рода «записанный» на скалах «Манас» или «Гэсер» того времени, столь же разнообразный, сколь и понятный всем создателям и реципиентам подобных изображений. Данный мифологический «горизонт» с персонификацией образа героя был разрушен (или видоизменен) в скифское время с появлением скифо-сибирского звериного стиля.

Второй уровень – эпоха раннего средневековья, скорее всего, начиная с хуннского времени, когда в наскальных изображениях стали преобладать повествовательные, эпические композиции. Вполне вероятно и меморативное содержание некоторых сюжетов, связанных с реальными историческими событиями. Репертуар наскальных изображений этого времени меняется: преобладают батальные композиции, изображения рыцарей, всадников, сцены героической охоты, перекочевков, появляются тамгообразные (знаковые) изображения.

Третий уровень – этнографическое время, когда бытовая сфера культуры становится основным объектом внимания для людей, наносивших наскальные

*Список работ М.А. Дэвлет см.: [Тропою тысячелетий, 2008, с. 6–16].

изображения. Для него характерны передача, чаще всего с этнографической точностью, различного рода деталей и окончательный разрыв с прежней мифологической традицией. По сути эти рисунки – иллюстрации вполне конкретных, наблюдавшихся повседневно явлений. Соотношение между вторым и третьим уровнями развития петроглифического искусства соответствует тому, пока еще не заполненному, «разрыву», который существует между археологическими и этнографическими источниками.

Изобразительный пласт

Одно из главных достижений отечественного петроглифведения – выделение стилистических особенностей изображений, характерных для того или иного исторического периода, или обоснованной выборки стилистически однородных рисунков, которые можно соотнести с тем или иным разделом археологической периодизации. Были определены петроглифы карасукского [Пяткин, 1977], или варчинского (по Н.В. Леонтьеву), стиля эпохи поздней бронзы, для более раннего времени – ангарского и минусинского стилей [Подольский, 1973; Шер, 1980, с. 187–193], сейминско-турбинская изобразительная традиция [Пяткин, Миклашевич, 1990], для более поздних периодов – наскальные изображения в «стиле оленных камней», стилистические особенности рисунков раннескифского времени (или аржано-май-эмирский стиль) и таштыкской культуры. Хорошо «узнаваемы» изображения окуневской культуры (хотя они и не образуют единого стиля). Определенной стилистической выразительностью обладают великолепные гравировки древнетюркского времени [Новгородова, 1984, с. 125–135; Черемисин, 2004].

Будучи расположены исследователями в хронологической последовательности, выделенные «стили» демонстрируют смену изобразительных традиций в наскальном искусстве. Построенные таким образом сводные таблицы [Кубарев, 2003, рис. 1; Миклашевич, 2004; и др.] по сути сделаны по тому же принципу, что и археологические периодизации и, несомненно, важны на определенном этапе систематизации материала. Однако, на наш взгляд, более перспективным в плане дальнейших исследований является выделение изобразительного пласта как формы существования и изучения наскального искусства.

Слово «пласт» довольно часто встречается в специальной литературе: стилистический, хронологический, художественный, семантический, историко-культурный. В этом же ряду – понятие «изобразительный пласт», которое имеет вполне самостоятельное значение. Изобразительный пласт – это пространственно-временное распространение изображений,

выполненных в одной изобразительной традиции, соответствующей определенному состоянию духовной культуры. Теоретическим обоснованием для выделения понятия «изобразительный пласт» служит представление о трехмерности культурного пространства со своими закономерностями развития, «скользящей» хронологией, смещением границ культурных ареалов и т.д. [Савинов, 2001], применимое ко всем археологическим материалам.

Основа для выделения изобразительного пласта – серия однородных, стилистически определимых изображений. Стержневым для определения каждого изобразительного пласта является понятие «стиль». В рамках изобразительного пласта стилистически определимые изображения могут иметь не только различные даты, но и вообще «выходить» за пределы периодов, установленных археологической периодизацией. Так, рисунки лошадей в характерном сейминско-турбинском стиле переживают андроновскую эпоху, для которой наличие фигуративных изображений вообще проблематично, и сохраняются в петроглифах Казахстана до сакского времени [Савинов, 2007]. Окуневская изобразительная традиция закрепились в антропоморфных личинах на территории Тувы, относящихся, вероятно, к более позднему времени (Мугур-Саргол). Практика изображать лосей в ангарском стиле, как отмечалось, продолжала существовать в эпоху бронзы и даже позже; однако не вызывает сомнения принадлежность такого стиля к неолитической традиции. В этом плане дискуссионный вопрос о самых древних изображениях на открытых плоскостях в Южном Алтае (Калгуты) должен решаться в пользу их палеолитической принадлежности [Молодин, Черемисин, 1999]; речь идет не о точной дате (она в данном случае неуловима), а о сохранении палеолитической традиции. Применение к подобным изображениям термина «эпипалеолит» представляется наиболее оправданным.

Выделение того или иного изобразительного пласта предполагает наличие центра сложения данной изобразительной традиции и векторов ее распространения с учетом «скользящей» хронологии от более ранних изображений к более поздним, часть которых представляет собой уже реплики полузабытых образцов. На периферии изобразительного пласта количество таких изображений обычно уменьшается, а их характерные стилистические особенности упрощаются (трансформируются). Тенденции развития стилистически однородных изображений в рамках одного изобразительного пласта могут иметь разную направленность. Так, рисунки в «стиле оленных камней» в крайних западных районах их ареала – в Средней Азии и Казахстане – далеки от «оригинала». Наоборот, наскальные изображения в сейминском стиле, пласт которых в основном сконцентрирован на тер-

ритории Казахстана, в более восточных районах (Алтай, Монголия) значительно менее представительны. Изображения лосей на уральских писаницах являются уже «перепевами» ангарского стиля, вместе с тем многие элементы окуневского искусства явно имеют западные истоки и т.д.

В некоторых случаях изображения различных пластов накладываются друг на друга и образуют сложную хроностратиграфию; благодаря этому, с учетом характера расположения тех или иных рисунков и палимпсестов, можно восстановить порядок заполнения и, соответственно, функционирования данного святилища. Однослойные петроглифические комплексы, относящиеся к одному четко выраженному изобразительному пласту, обычно связаны со столь же устойчивым существованием одного хозяйственно-культурного типа. На территории Центральной Азии и Южной Сибири такие памятники – большая редкость. На севере Азии наиболее яркий пример – знаменитый петроглифический комплекс Пегтымель.

Многочисленность наскальных изображений создает видимость сюжетного разнообразия петроглифов. На самом деле, если оперировать понятием изобразительного пласта, количество устойчиво повторяющихся композиций сравнительно невелико. За каждой из них стоит определенный мифологический (эпический или повествовательный) сюжет, смысл которого может быть раскрыт по особенностям самих изображений (иконография, состав «участников» той или иной композиции, взаимовстречаемость фигур, специфические атрибуты и т.д.). Имеются и определенные семантические блоки, раскрывающие смысл тех или иных композиций. Так, антиподально расположенные фигуры означают противостояние, перевернутые – поражение или смерть, поднятые руки – адорацию, круговые композиции – реинкарнацию (возрождение), выделение одной, более крупной фигуры – знак доминирования (или многократного усиления) данного персонажа и т.д. Системное рассмотрение таких семантических блоков позволяет отойти от заведомо обезличенных универсалий и обратиться к «языку» самого изобразительного источника, а также, если это возможно, и к фольклорным материалам конкретных этнических общностей, обитающих в том же культурно-экологическом пространстве.

Таким образом, изобразительный пласт как наш способ познания формы существования памятников наскального искусства позволяет в равной степени сконцентрировать внимание на данных археологии (условия нахождения, контекст, реалии), искусствознания (стилистический анализ) и на решении вопросов семантики (парадигма мифологии), т.е. осуществить то, к чему стремится современное петроглифоведение.

Заключение

Ни одна из затронутых выше тем – и уже давно обсуждаемых (определение возраста и семантики), и вновь поставленных здесь (стиль и хронология, изобразительный пласт) – не может считаться исчерпанной. С открытием каждого нового памятника поле научного изучения петроглифов обогащается не только новыми изображениями (или рисунками, дополняющими уже известные серии), но и возможностями их теоретического осмысления. Однако в данной области степень познания источника пока отстает от накопления фактического материала.

В последние годы в петроглифоведении особенно актуализировались проблемы точности фиксации и качества публикации наскальных изображений, а также консервации и сохранения этой важнейшей части культурного наследия. Вне всякого сомнения, то и другое имеет первостепенное значение, поскольку от них зависит сам факт существования этого вида археологических источников и достоверность их научного изучения. Что касается аналитической стороны исследования, то она успешно формализовалась и часто сводится к исходной петроглифической триаде: как естественная процедура – классификация; как решение основной задачи – датировка; как наименее определенная составляющая – семантика. В какой-то степени это напоминает решение задачи по определению пола и возраста при раскопках погребений, которым обычно ограничиваются археологи, но за этим материалом возвышается айсберг проблем, апробированных методик и получивших признание многочисленных разработок, которые представляет антропология. Хотелось бы, чтобы и петроглифоведение наряду с открытием новых материалов как один из разделов науки о человеке активно развивалось по этому пути.

Список литературы

- Бернштам А.Н.** Наскальные изображения Саймалы-Таш // СЭ. – 1952. – № 2. – С. 50–68.
- Бобров В.В.** Петроглифы Сибири и кулайская металлопластика // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции: Мат-лы тематич. науч. конф. – СПб., 2004. – С. 309–313.
- Бобров В.В., Савинов Д.Г.** Принцип хроностратиграфии в изучении петроглифов как древних святилищ // Мир наскального искусства: Сб. докл. Междунар. конф. – М.: Изд-во ИА РАН, 2005. – С. 36–38.
- Гиря Е.Ю., Дэвлет Е.Г.** Трасологическое исследование петроглифов Пегтымеля // Тр. II (XVIII) Всерос. археол. съезда в Суздале. – М., 2008. – Т. III. – С. 12–15.
- Деревянко А.П., Молодин В.И.** Относительная хронология и культурная принадлежность памятника Кучерла-1 (Горный Алтай) // Проблемы хронологии и периодизации

археологических памятников Южной Сибири: Тр. Всесоюз. науч. конф. – Барнаул, 1991. – С. 3–7.

Дэвлет Е.Г. Памятники наскального искусства. Изучение, сохранение, использование. – М.: Науч. мир, 2002. – 239 с.

Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А. Мифы в камне. Мир наскального искусства России. – М.: Алетей, 2005. – 470 с.

Дэвлет М.А. Ареалы наскального искусства Северной Азии // Некоторые проблемы сибирской археологии. – М.: Изд-во ИА АН СССР, 1988. – С. 54–83.

Дэвлет М.А. Образ пути-дороги в наскальном искусстве Сибири и Центральной Азии // Исторический ежегодник. Спец. выпуск, посв. 70-летию В.И. Матющенко. – Омск, 2000. – С. 76–83.

Дэвлет М.А. Изображения лыжников в наскальном искусстве Сибири и Центральной Азии // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2003. – С. 59–63.

Дэвлет М.А. Древние жилища народов Северной и Центральной Азии (по материалам петроглифов) // Миропонимание древних и традиционных обществ Евразии: Сб. статей памяти В.Н. Чернецова. – М.: Изд-во ИА РАН, 2006. – С. 198–211.

Дэвлет М.А. О двух стилистических группах изображений «скифского оленя» в Центральной Азии // Окно в неведомый мир: Сб. статей к 100-летию А.П. Окладникова. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2008. – С. 194–197.

Занка А.Л., Дроздов Н.И. Новые петроглифы Шалаболлинской писаницы // Тр. II (XVIII) Всерос. археол. съезда в Суздале. – М.: Изд-во ИА РАН, 2008. – Т. III. – С. 28–30.

Зинченко С.А. Петроглифы как возможный стилистический прототип для формирования памятников раннескифского искусства // Мир наскального искусства: Сб. докл. Междунар. конф. – М.: Изд-во ИА РАН, 2005. – С. 116–117.

Ковтун И.В. Изобразительные традиции эпохи бронзы Центральной и Северо-Западной Азии. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2001. – 181 с.

Ковтун И.В. Инвариантный анализ изобразительных стилей // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – № 1. – С. 40–50.

Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи. – СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1996. – 78 с.

Кубарев В.Д. Древние росписи Каракола. – Новосибирск: Наука, 1988. – 170 с.

Кубарев В.Д. Пазырыкские сюжеты в петроглифах Алтая // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1999. – С. 84–92.

Кубарев В.Д. Наскальное искусство Алтая (Из экспедиционных заметок археолога). – Новосибирск; Горно-Алтайск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2002. – 123 с.

Кубарев В.Д. Алтай – Монголия: итоги и перспективы изучения наскального искусства // Древности Алтая. – Горно-Алтайск, 2003. – № 10. – С. 46–61.

Лаушкин К.Д. Онежское святилище. Ч. 1 (Новая расшифровка некоторых петроглифов Карелии) // Скандинавский сборник. – Тарту, 1959. – Т. 4. – С. 83–111.

Мартынов А.И. О принципах датировки наскального искусства Сибири // Актуальные проблемы сибирской археологии: Тез. докл. конф. – Барнаул, 1996. – С. 8–12.

Мартынов А.И. О датировке памятников наскального искусства Сибири // Наскальное искусство Азии. – Кемерово: Изд-во Кем. гос. ун-та, 1997. – Вып. 2. – С. 17–24.

Миклашевич Е.А. Памятники Минусинской котловины (Республика Хакасия, Красноярский край) // Памятники наскального искусства Центральной Азии. Общественное значение, менеджмент, консервация, документация. – Алматы: Мин-во культуры Казахстана; UNESCO, 2004. – С. 15–28.

Молодин В.И. Еще раз о датировке Турочакских писаниц (Некоторые проблемы изучения и культурной принадлежности петроглифов Южной Сибири) // Культура древних народов Южной Сибири. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1993. – С. 4–25.

Молодин В.И. Наскальные изображения афанасьевской культуры (к постановке проблемы) // Новейшие археологические и этнографические открытия в Сибири: Мат-лы IV Годовой итоговой сессии ИАЭТ СО РАН. – Новосибирск, 1996. – С. 178–181.

Молодин В.И. О датировке сибирских петроглифов (письмо в редакцию) // РА. – 1997. – № 4. – С. 224–229.

Молодин В.И. Наскальное искусство Северной Азии: проблемы изучения // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 3. – С. 51–64.

Молодин В.И., Ефремова Н.С. Святилище Кучерла-1 (Куйлю) в Горном Алтае. Проблема соотношения наскальных изображений и культурных напластований // Археология Южной Сибири: идеи, методы, открытия. К 100-летию С.В. Киселева. – Красноярск: Изд-во Краснояр. гос. пед. ун-та, 2005. – С. 176–179.

Молодин В.И., Черемисин Д.В. Петроглифы эпохи бронзы плоскогорья Укок // Проблемы археологии, этнографии и антропологии Сибири и сопредельных территорий: Мат-лы V Годовой итоговой сессии ИАЭТ СО РАН. – Новосибирск, 1997. – Т. III. – С. 247–251.

Молодин В.И., Черемисин Д.В. Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. – Новосибирск: Наука, 1999. – 158 с.

Новгородова Э.А. Мир петроглифов Монголии. – М.: Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1984. – 166 с.

Окладников А.П. О датировке забайкальских писаниц // Зап. Бурят-Монгольского НИИК. – Улан-Удэ, 1952. – Вып. XVI. – С. 57–62.

Окладников А.П. Петроглифы Сибири и Дальнего Востока как источник по этнической истории Северной Азии (Методология и некоторые общие выводы) // Мат-лы конф. «Этногенез народов Северной Азии». – Новосибирск, 1969. – Вып. 1. – С. 3–27.

Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища Томских писаниц. – М.: Искусство, 1972. – 255 с.

Окладников А.П., Молодин В.И. Турочакская писаница (Алтай, долина р. Бия) // Древние культуры Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 11–21.

Окладникова Е.А. Модель Вселенной в системе образов наскального искусства Тихоокеанского побережья Северной Америки. – СПб.: Изд-во МАЭ РАН, 1995. – 317 с.

Подольский Н.Л. О принципах датировки наскальных изображений. По поводу книги А.А. Формозова «Очерки по первобытному искусству» // СА. – 1973. – № 3. – С. 266–275.

Пяткин Б.Н. Некоторые вопросы датировки петроглифов Южной Сибири // Археология Южной Сибири. – Ке-

рово: Изд-во Кем. гос. ун-та, 1977. – С. 60–67. – (Изв. Лаб. археол. исслед.; вып. 9).

Пяткин Б.Н., Мартынов А.И. Шалаболинские петроглифы. – Красноярск: Изд-во Краснояр. гос. ун-та, 1985. – 187 с.

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

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

Савинов Д.Г. Наскальные изображения Центральной Азии и Южной Сибири (Некоторые общие вопросы изучения) // Вест. ЛГУ. – 1964. – № 20: Сер. ист., яз., лит., вып. 4. – С. 139–145.

Савинов Д.Г. Древние поселения Хакасии. Торгажак. – СПб.: Петербург. востоковедение, 1996. – 105 с.

Савинов Д.Г. О трехмерности культурного пространства (археологический аспект) // Пространство культуры в археолого-этнографическом измерении. Западная Сибирь и сопредельные территории: Мат-лы XII Зап. Сиб. археол.-этногр. конф. – Томск, 2001. – С. 188–189.

Савинов Д.Г. К интерпретации Боярских писаниц // Археология Южной Сибири: Сб. науч. статей к 70-летию А.И. Мартынова. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. – с. 100–105.

Савинов Д.Г. Ритуальная сфера бытия в наскальных изображениях эпохи бронзы Саяно-Алтайского нагорья // Мир наскального искусства: Сб. докл. Междунар. конф. – М., 2005. – С. 219–225.

Савинов Д.Г. О выделении стилей и иконографических групп изображений окуневского искусства // Окуневский сборник-2. Культура и ее окружение. – СПб.: Элексис Принт, 2006. – С. 157–190.

Савинов Д.Г. Сейминская изобразительная традиция в петроглифах Южной Сибири и Казахстана // Проблемы археологии: Урал и Западная Сибирь. К юбилею Т.М. Потемкиной. – Курган: Изд-во Кург. гос. ун-та, 2007. – С. 98–103.

Савинов Д.Г. Вначале был Иволгинский камень (о наскальных изображениях в стиле «оленных камней») // Homo Eurasicus в глубинах и пространствах истории. К 100-летию А.П. Окладникова: Сб. Междунар. конф. – СПб.: Астерион, 2008а. – С. 158–166.

Савинов Д.Г. «Меч-кладенец» на скалах Центральной Азии и Южной Сибири // Тропой тысячелетий. К юбилею М.А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008б. – С. 40–52. – (Тр. Сиб. ассоциации исследователей первобытн. искусства; вып. IV).

Советова О.С. Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2005. – 137 с.

Советова О.С. К вопросу об «искусствоведческом» и «археологическом» подходах к интерпретации изобразительных памятников // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2007а. – № 3. – С. 103–114.

Советова О.С. Мелкая пластика и петроглифы тагарской эпохи (общее и особенное) // Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии.

– Барнаул: Азбука, 2007б. – С. 75–76. – (Тр. Сиб. ассоциации исследователей первобытн. искусства; вып. III).

Советова О.С., Миклашевич Е.А. Хронологические и стилистические особенности Среднеенисейских петроглифов (по итогам работы Петроглифического отряда Южно-сибирской археологической экспедиции КемГУ) // Археология, этнография и музейное дело: Сб. науч. тр. сотрудников кафедры археологии КемГУ. – Кемерово: Изд-во Кем. гос. ун-та, 1999. – С. 47–74.

Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1993. – 740 с.

Тишкин А.А. Изображения животных в аржано-май-эмирском стиле у подножия горы Хрустальной (Горный Алтай) // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиция: Мат-лы тематич. науч. конф. – СПб., 2004. – С. 276–279.

Тропой тысячелетий. К юбилею М.А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – 187 с. – (Тр. Сиб. ассоциации исследователей первобытн. искусства; вып. IV).

Франкфор А.-П., Якобсон Э. Подходы к изучению петроглифов Северной, Центральной и Средней Азии // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 1. – С. 39–50.

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.

Черемисин Д.В. К дискуссии о семантике искусства звериного стиля и реконструкции мировоззрения носителей пазырыкской культуры // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2007. – № 3. – С. 87–102.

Чугунов К.В. Плиты с петроглифами в комплексе кургана Аржан-2 (К хронологии аржано-май-эмирского стиля) // Тропой тысячелетий: К юбилею М.А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – С. 53–69. – (Тр. Сиб. ассоциации исследователей первобытн. искусства; вып. IV).

Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М.: Наука, 1980. – 327 с.

Шер Я.А. «Господин коней» на берегу Енисея // Скифы. Сарматы. Славяне. Русь. – СПб.: Фарн, 1993. – С. 17–22. – (ПАВ; № 6).

Шер Я.А. Петроглифы – древнейший изобразительный фольклор // Наскальное искусство Азии. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1997. – Вып. 2. – С. 28–35.

Шер Я.А. Спорные вопросы изучения первобытного искусства // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004а. – № 2. – С. 36–52.

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

Якобсон-Тепфер Э. Стилизованные изображения оленей в петроглифах и на оленных камнях Монгольского Алтая // Шестые исторические чтения памяти М.П. Грязнова. – Омск: Ом. гос. ун-т, 2004. – С. 128–132.

Материал поступил в редколлегию 15.02.09 г.