

ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Журнал теоретических и прикладных исследований
Издается с 1999 г.

2013 № 3 (55) Т. 4

Журнал включен в «Перечень ведущих рецензируемых журналов и изданий», в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук Высшей аттестационной комиссии

УЧРЕДИТЕЛЬ:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Кемеровский государственный университет»

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Волчек В. А. – д-р ист. наук, проф., ректор КемГУ (г. Кемерово, Россия) – председатель совета.
Аникин А. Е. – д-р филол. наук, чл.-корр. РАН, Институт филологии РАН (г. Новосибирск, Россия).
Афанасьев К. Е. – д-р физ.-мат. наук, проф., проректор по информатизации КемГУ (г. Кемерово, Россия).
Бабич М. – д-р юр. наук, проф. Баня-Лукского университета (г. Баня Лука, Респ. Сербская, Босния и Герцеговина).
Дружинин В. Г. – д-р биол. наук, проф., проректор по научной работе КемГУ (г. Кемерово, Россия).
Захаров Ю. А. – д-р хим. наук, проф., чл.-корр. РАН, зав. кафедрой химии твердого тела КемГУ (г. Кемерово, Россия).
Контарович А. Э. – д-р геол.-минерал. наук, академик РАН, председатель Президиума Кемеровского научного центра СО РАН (г. Новосибирск, Россия).
Кремер Р. – д-р, проф. Потсдамского университета, главный редактор журнала «Weltrends» (г. Потсдам, Германия).
Лаврик О. И. – д-р хим. наук, чл.-корр. РАН, Институт химической биологии и фундаментальной медицины СО РАН (г. Новосибирск, Россия).
Милошевич Х. – проф. природно-математического факультета Приштинского университета (г. Косовска Митровица, Сербия).
Молодин В. И. – д-р истор. наук, академик РАН, Институт археологии и этнографии СО РАН (г. Новосибирск, Россия).
Пихица П. В. – д-р филол. наук, Сеульский национальный университет (г. Сеул, Южная Корея).
Суслов В. И. – д-р экон. наук, чл.-корр. РАН, Институт экономики и организации промышленного производства СО РАН (г. Новосибирск, Россия).
Чистякова С. Н. – д-р пед. наук, чл.-корр. РАО, академик-секретарь РАО (г. Москва, Россия).
Шокин Ю. И. – д-р физ.-мат. наук, академик РАН, Институт вычислительных технологий СО РАН (г. Новосибирск, Россия).
Юревич А. В. – д-р психол. наук, чл.-корр. РАН, Институт психологии РАН (г. Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Афанасьев К. Е. – д-р физ.-мат. наук, проф., гл. ред., председатель.
Араева Л. А. – д-р филол. наук, проф.
Бибило В. Н. – д-р юр. наук, проф. (Беларусь).
Бобров В. В. – д-р ист. наук, проф.
Данилов Н. Н. – д-р физ.-мат. наук, проф.
Желтов В. В. – д-р филос. наук, проф.
Казин Э. М. – д-р биол. наук, проф.
Касаткина Н. Э. – д-р пед. наук, проф.
Лушников Г. И. – д-р филол. наук, проф.
Митько Н. В. – зам. директора науч. библиотеки.
Мороз А. А. – д-р хим. наук, проф.
Невзоров Б. П. – д-р пед. наук, проф., отв. редактор.
Поплавной А. С. – д-р физ.-мат. наук, проф.
Соколова Я. – канд. филол. наук, проф. (Словакия).
Черненко Т. Г. – д-р юр. наук, проф.
Шабашев В. А. – д-р экон. наук, проф.
Шадрин А. В. – д-р техн. наук, проф.
Щенников В. П. – д-р филос. наук, проф.
Яницкий М. С. – д-р психол. наук, проф.

Редакторы выпуска:

Н. С. Якимова, Л. С. Старикова, В. П. Долгих
Компьютерная верстка – *В. А. Шерина*

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY

Journal of theoretical and applied research
Founded in 1999

2013 № 3 (55) Vol. 4

The Bulletin is included into the "List of leading peer-reviewed journals and issues" which should publish main research results of Doctor's and Candidate's theses by the Higher Attestation Commission

FOUNDER:

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education Kemerovo State University

EDITORIAL ADVISORY BOARD:

V. A. Volchek – Dr. of History, Prof., Rector of Kemerovo State University (Kemerovo, Russia) – Chair.
A. E. Anikin – Dr. of Philology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Philology of the Siberian Branch of the RAS (Novosibirsk, Russia).
K. E. Afanasyev – Dr. of Physics and Mathematics, Vice-Rector for Informatization of Kemerovo State University (Kemerovo, Russia).
M. Babic – Dr. of Law, Prof. at Banja Luka University (Banja Luka, Republika Srpska, Bosnia and Herzegovina).
V. G. Druzhinin – Dr. of Biology, Vice-Rector for Science of Kemerovo State University (Kemerovo, Russia).
Yu. A. Zakharov – Dr. of Chemistry, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Chemistry of Solids of Kemerovo State University (Kemerovo, Russia).
Al. E. Kontorovich – Dr. of Geography and Mineralogy, Academician of the Russian Academy of Sciences, Chairman of the Presidium of Kemerovo Scientific Centre of the Siberian Branch of the RAS (Novosibirsk, Kemerovo, Russia).
R. Kraemer – Dr., Prof. at Potsdam University, Editor-in-Chief of WeltTrends Journal (Potsdam, Germany).
O. I. Lavrik – Dr. of Chemistry, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Chemical Biology and Fundamental Medicine of the Siberian Branch of the RAS (Novosibirsk, Russia).
H. Milosevic – Prof. at the Faculty of Science and Mathematics of the University in Pristina, President of Impex Company (Kosovska Mitrovica, Serbia).
V. I. Molodin – Dr. of History, Institute of Archeology and Ethnography of the Siberian Branch of the RAS (Novosibirsk, Russia).
P. V. Pikhitsa – Ph.D., senior researcher at Seoul National University (Seoul, South Korea).
V. I. Suslov – Dr. of Economics, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Institute of Economics and Industrial Engineering of the Siberian Branch of the RAS (Novosibirsk, Russia).
S. N. Chistyakova – Dr. of Pedagogic, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Academic Secretary of the RAE (Moscow, Russia).
Yu. I. Shokin – Dr. of Physics and Mathematics, Academician of the Russian Academy of Sciences, Institute of Computational Technologies of the Siberian Branch of the RAS (Novosibirsk, Russia).
A. V. Yurevich – Dr. of Psychology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Psychology of the RAS (Moscow, Russia).

EDITORIAL BOARD:

K. E. Afanasyev – Dr. of Physics and Mathematics, Prof., Editor-in-Chief – Chair.
L. A. Araeva – Dr. of Philology, Prof.
V. N. Bibilo – Dr. of Law, Prof. (Belarus).
V. V. Bobrov – Dr. of History, Prof.
N. N. Danilov – Dr. of Physics and Mathematics, Prof.
V. V. Zheltov – Dr. of Philosophy, Prof.
E. M. Kazin – Dr. of Biology, Prof.
N. E. Kasatkina – Dr. of Pedagogic, Prof.
G. I. Lushnikova – Dr. of Philology, Prof.
N. V. Mitko – Deputy Director of Scientific Library
A. A. Moroz – Dr. of Chemistry, Prof.
B. P. Nevzorov – Dr. of Pedagogic, Prof., Executive Editor.
A. S. Poplavnoy – Dr. of Physics and Mathematics, Prof.
Ya. Sokolova – Candidate of Philology, Prof. (Nitra, Slovakia).
T. G. Chernenko – Dr. of Law, Prof.
V. A. Shabashev – Dr. of Economics, Prof.
A. V. Shadrin – Dr. of Technical Science, Prof.
V. P. Shchennikov – Dr. of Philosophy, Prof.
M. S. Yanitskiy – Dr. of Psychology, Prof.

Issue editor:

N. S. Yakimov, L. S. Starikova, V. P. Dolgikh
Computer layout – *V. A. Sherina*

Журнал издается по решению редакционно-издательского совета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Кемеровский государственный университет».

Выходит 1 раз в квартал

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации:
ПИ ФС77-40023 от 04.06.2010 г.

Адрес редакции:

650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6, к. 1212.
Тел.: (3842) 58-13-01
Факс: (3842)58-38-85
E-mail: vestnik@kemsu.ru
Адрес сайта:
http://www.kemsu.ru/kemsu_info/science/bulletin.htm

Адрес издателя:

650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6.
Тел.: 8(3842) 58-28-39
Факс: 8(3842)58-12-26
E-mail: rector@kemsu.ru

Подписные индексы:

Объединенный каталог «Пресса России» – 42150

Журнал представлен в открытом доступе на сайте Российской универсальной научной электронной библиотеки и включен в реферативную базу данных «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

<http://elibrary.ru>

Ни одна из частей журнала либо издание в целом не могут быть перепечатаны без письменного разрешения авторов или издателя.

Printed by the decision of Scientific Editorial Publishing Council of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education Kemerovo State University

Issued once a quarter

The Journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications (Roskomnadzor)

Certificate of registration:
ПИ ФС77-40023 of 04.06.2010

Editorial Office Address:

650043, Kemerovo, 6 Krasnaya St., room 1212.
Tel.: 8 (3842) 58-13-01
Fax: 8 (3842) 58-38-85
E-mail: vestnik@kemsu.ru
Web-site:
<http://www.kemsu.ru/science/bulletin.htm.en>

Publisher Address:

650043, Kemerovo, 6 Krasnaya St.
Tel.: (3842) 58-28-39
Fax: (3842)58-12-26
E-mail: rector@kemsu.ru

Subscription indices:

42150 – in the United catalogue "The Press of Russia"

Free access to the Journal is provided at the website of the Russian Universal Scientific Electronic Library. The Journal is included into the database of the "Russian Science Citation Index".

<http://elibrary.ru>

No part of the Journal can be republished without the permission of the authors or the publisher.

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ИСТОРИЯ

- 5 **Бобров В. В.** Орнитоморфный образ в орнаментальной графике древних народов Западной Сибири
- 13 **Бейсенов А. З.** Предметы искусства ранних саков Сарыарки как свидетельства взаимодействия культур
- 18 **Ермоленко Л. Н., Курманкулов Ж. К.** Серия новых Кыпчакских изваяний из Сары-Арки
- 24 **Китова Л. Ю., Исмайлова Э. Р.** История формирования Кемеровской научной школы исследователей древнего и средневекового искусства
- 31 **Ковтун И. В.** Погоня и перерождение шамана Томской писаницы
- 34 **Конончук К. В.** Сообщения о Томской писанице, опубликованные в европейских журналах в 20-е годы XIX в.
- 37 **Ладыгина Ю. М.** К истории женского костюма древних и средневековых народов Саяно-Алтая (по материалам петроглифов)
- 44 **Мартынов А. И.** Наскальное искусство: памятники, традиции, новации
- 50 **Морозов А. В.** Некоторые вопросы функционально-смыслового назначения предметов мелкой пластики в эпоху неолита-энеолита Сибири
- 57 **Мухарева А. Н.** Стилистические варианты и особенности техники нанесения наскальных изображений комплекса улазы (I тыс. н. э.)
- 61 **Сатина Е. К.** Образ волка в декоре вещей (памятники «звериного стиля»)
- 68 **Советова О. С., Аболонкова И. В.** Изобразительные традиции наскального искусства в контексте археологического материала Тепсейского микро-района
- 76 **Солодейников А. К.** Некоторые аспекты фиксации наскальных изображений
- 83 **Умеренкова О. В.** Сложносоставные украшения эпохи бронзы Западной Сибири
- 90 **Юракова А. Ю.** Орнаментальная традиция Артынской поздненеолитической культуры
- 97 Информация для авторов
- 99 Подписка на «Вестник КемГУ»

HISTORY

- 5 **V. V. Bobrov.** Ornithomorphic images in ornamental graphics of ancient societies in West Siberia
- 13 **A. Z. Beisenov.** Art objects of the early Saryarka Saks as evidence of culture interactions
- 18 **L. N. Ermolenko, Zh. K. Kurmankulov.** Some new Qipcaq statues found in Sary-Arka
- 24 **L. Yu. Kitova, A. R. Ismaylova.** The history of formation of Kemerovo scientific archaeological school of ancient and medieval art researchers
- 31 **I. V. Kovtun.** Chase by and transformation of the Shaman from Tomskaya Pisanitsa
- 34 **K. V. Kononchuk.** Reports devoted to Tomskaya Pisanitsa published in European journals in the 1820s
- 37 **Yu. M. Ladygina.** The history of women's costumes of the ancient and medieval peoples of the Sayan Altai (as revealed in petroglyphs)
- 44 **A. I. Martynov.** Rock art: sites, traditions, novations
- 50 **A. V. Morozov.** Some aspects of functional and symbolic role of Siberian figurines in the Neolithic and Chalcolithic period
- 57 **A. N. Mukhareva.** Stylistic variations and technique peculiarities of Ulazy rock images (1st millennium AD)
- 61 **E. K. Satina.** The image of the wolf in decoration of things (artifacts of animal style)
- 68 **O. S. Sovetova, I. V. Abolonkova.** Rock art traditions in the context of the archaeological material of Tepsei micro-region
- 76 **A. K. Solodeynikov.** Some modern approaches to rock art investigation
- 83 **O. V. Umerenkova.** West Siberian Bronze Age Compound Adornments
- 90 **A. Yu. Yurakova.** Ornamental tradition of the Late Neolithic Artyn culture
- 97 Information for authors
- 99 Subscribe to Bulletin of KemSU

Кемеровский государственный университет в 2013 – 2014 годах отмечает двойной юбилей: 60 лет КГПИ и 40 лет КемГУ.

Редакционный совет и редакционная коллегия журнала «Вестник КемГУ» поздравляют научно-педагогический коллектив, аспирантов и студентов КемГУ с юбилеем!

Научные публикации настоящего выпуска посвящены юбилею вуза: в нем представлены работы выполненные учеными кафедры археологии КемГУ при финансовой поддержке грантами Министерства образования и науки Российской Федерации.

ИСТОРИЯ

УДК 902/903

ОРНИТОМОРФНЫЙ ОБРАЗ В ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ГРАФИКЕ ДРЕВНИХ НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

В. В. Бобров

ORNITHOMORPHIC IMAGES IN ORNAMENTAL GRAPHICS OF ANCIENT SOCIETIES IN WEST SIBERIA

V. V. Bobrov

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.В37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

Исследование посвящено иконографическому и стилистическому анализу орнитоморфных изображений в стиле орнаментальной графики, характерных для энеолитического времени и ранней бронзы Урала и Зауралья, а также для искусства развитой бронзы Томско-Нарымского Приобья. Выделены две стилистические группы изображения птиц, даны их особенности и тенденция развития. Предложена гипотеза о самостоятельной линии развития иконографии и стиля орнитоморфных изображений в самусьском искусстве.

The research focuses on iconographic and stylistic analysis of ornithomorphic images in the ornamental graphic style which are typical for Chalcolitic and Early Bronze periods in the Ural and Trans-Ural regions. They are also typical for the art of Developed Bronze period in Tom-Narym Ob. Two stylistic groups of birds images are allocated, their features and development tendency are presented. The author proposes a hypothesis on the independent development of iconography and style of ornithomorphic images in Samus art.

Ключевые слова: энеолит, ранняя бронза, самусьская культура, изобразительная традиция, стиль, иконография, Зауралье, Томско-Нарымское Приобье.

Keywords: Chalcolit, Early Bronze period, Samus culture, graphic tradition, style, iconography, Trans-Ural, Tom-Narym Ob.

Введение

Изобразительное творчество древних и средневековых народов Сибири представлено различными видами искусства. Это мелкая пластика и монументальная скульптура, барельеф и горельеф, гравировка, выбивка и шлифовка на скальных плоскостях, а также изображения минеральными красками. Но особо следует выделить орнаментальную графику. К ней следует относить орнито-, зоо- и антропоморфные изображения на керамических сосудах, выполненные в той же технике, что и орнамент. На международной конференции «Древнее искусство Евразии (IV – II тыс. до н. э.), которая проходила 15 – 19 апреля 2013 г в г. Штральзунд и которая была организована Германским археологическим институтом, я предложил назвать этот вид искусства «орнаментальной графикой». На мой взгляд, это понятие наиболее точно отражает технику изображения и его основную стилистическую характеристику.

Несмотря на то, что керамических сосудов, содержащих изображения в орнаментальной графике, немало, в западносибирской археологии этот вид искусства существовал очень долго от предположительно раннего неолита до нового времени, в частности, в культуре сформировавшихся этносов этого региона. Естественно, были исторические периоды и достаточно длительные во времени, в которых этот вид изобразительной традиции отсутствовал. Её возрождение в культуре населения нового периода вызывает у специалистов вопрос – где, в какой среде и как шел процесс сохранения орнаментальной графики? Длительный разрыв в передаче информации, опыта и навыков, основанной на процессе социализации подрастающего поколения, должен был привести к утрате традиции. Впервые на проблему цикличности, но в среде материальной культуры этнических образований раннего средневековья Центральной Азии и Южной Сибири, обратил внимание Д. Г. Са-

винов [15]. Он же и автор данной статьи в совместном докладе на XVII Уральском археологическом совещании в 2007 г., которое проходило в г. Екатеринбурге, ещё раз вернулись к цикличности, приводя в качестве аргументов материалы не только средневековья, но и эпохи бронзы, в том числе орнаментацию керамической посуды [16]. Теоретически нельзя исключать, что традиция орнаментальной графики, в частности, могла быть утрачена, а её появление через столетия было независимым, самостоятельным возникновением этого вида искусства.

Решение обозначенных двух противоположных позиций возможно только в процессе скрупулезного анализа орнаментальной графики в пределах западно-сибирского пространства и её развития в широком хронологическом диапазоне. Другим аспектом, определявшим научный интерес к теме данной статьи, являются два обстоятельства.

Во-первых, образ птицы занимает исключительное место в орнаментальной графике древнего населения Западной Сибири по сравнению с зоо- и антропоморфными изображениями.

Во-вторых, орнаментальная графика остается наименее исследованным видом изобразительной деятельности древних популяций в археологии региона до настоящего времени. Именно эти обстоятельства или фактора определяют актуальность тематики исследования.

Методологически решение рассматриваемой проблемы может быть реализовано на принципах и методах изучения орнамента, а также искусствоведения. В археологии Азиатской части России нет такого региона, в котором они получили бы такое же развитие как в западносибирском. Это объясняется разнообразием в структуре декоративно-прикладного искусства древних народов Западной Сибири и спецификой его развития. Такая направленность развития декоративного творчества во многом обусловлена особенностями историко-культурных процессов на данной территории.

Современный уровень изучения орнамента требует определения техники его нанесения исходя из эталонов экспериментальной базы данных, а точнее на узкоспециализированном профессиональном подходе в области технологии орнамента. К сожалению, далеко не все материалы данной работы были подвергнуты исследованию в этом аспекте.

Анализ источников

На западносибирском пространстве можно выделить два региона, в которых получило распространение изображение птиц на керамической посуде – Зауралье и Томско-Нарымское Приобье. Наиболее популярны орнитоморфные изображения в орнаментальной графике в археологических культурах Урала и Зауралья. Самые ранние по времени изображения, по мнению Л. Л. Косинской, относятся к быстринской культуре, ареал которой связан с Сургутским Приобьем и которая датирована ранним неолитом [9]. Если признать правомерность данного мнения, то следует признать возникновение орнитоморфной орнаментальной графики в манере геометрического схематизма, как изначальной. Л. Л. Косинская дает очень точное описание изображения водоплавающих птиц,

поэтому ограничусь цитированием: «Иконография фигурок своеобразна: низкий равнобедренный косо заштрихованный треугольник образует туловище; одна из боковых сторон треугольника выходит за его вершину, изображая тем самым шею птицы; голову моделирует короткий отрезок, расположенный под острым углом к линии шеи. Косая штриховка параллельная «спинке», удачно имитирует оперение» [9]. К этому следует добавить, что птицы на сосуде из поселения Быстрый Кульёган-66 расположены в верхней половине и изображены двумя рядами вниз головой (рис. 1, 1). Основанием треугольному туловищу служит узкий пояс прочерченных волнистых линий. В такой же технике выполнены орнитоморфные фигуры. Идентичное изображение, но в обычном положении – головой вверх, нанесено в придонной части сосуда из поселения быстринской культуры – Барсова Гора II/8 (рис. 1, 2) [9, рис. 1, 4; 18, рис. 6, 4]. Если представленный орнаментальный сюжет вызывает ассоциации с образом водоплавающей птицы, то связывать с ним треугольник с отростком сомнительно, хотя, и не исключено. В период развитого и позднего неолита изображений птиц в орнаментальной графике пока неизвестно.

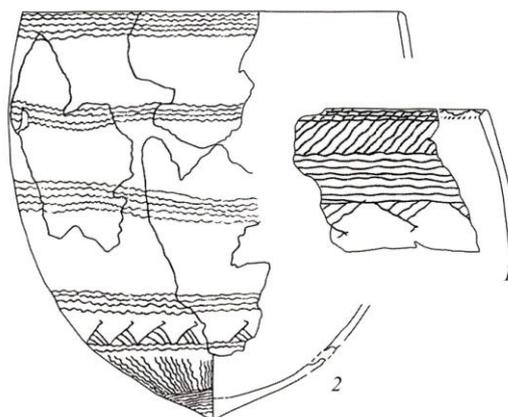


Рис. 1. Орнитоморфные изображения на керамике быстринской культуры. 1 – Быстрый Кульёган 66, 2 – Барсова Гора II/8
[Приводится по Ю. П. Чемякину]

Более распространенным образ птицы стал в энеолитическое время или переходный период от эпохи камня к бронзовому веку. В краткой информации, содержащейся в монографии Н. М. Чаиркиной, указано, что большая часть изображений связана с керамической посудой шувакишской культуры, но известны среди материалов стоянок Палкино, Карасье Озеро, Бараний Мыс, Юрьино IV, I Береговой, поселений Палатки I, Аятское Правобережное, Разбойничий Остров, Шигирского городища [17, с. 240 – 241]. Доминируют фигуры водоплавающих птиц, которые помещали в верхней части сосуда. Их наносили тем же инструментом, что и обычный линейный декор. Несмотря на то, что фигуры выполнены прямыми линиями, птицы имеют разный вид.

Стилистически можно выделить две группы изображений. К первой относятся изображения с геометрическим туловищем. Так, на сосуде из поселения

Разбойничий Остров туловище птицы передано в виде заштрихованного треугольника. Длинная шея изображена в виде продолжения линии основания треугольника, на конце которой перпендикулярной очень короткой линией обозначена голова. Две длинные лапы переданы параллельными г-образными линиями, помещёнными в середине «нижнего» катета (рис. 2). На сосуде из поселения Палкино туловище птицы имеет форму прямоугольника, заполненного вертикальными, параллельными линиями. Шея продолжает линию правой стороны фигуры или расположена с наклоном вперед. Судя по линии обозначающей голову птицы, она немного опущена вниз и равна длине шеи (рис. 3). Близки этому изображению фигурки водоплавающих птиц в зоне венчика на одном из сосудов поселения Лева XII, расположенного на севере Зауралья в бассейне р. Конды (рис. 4).

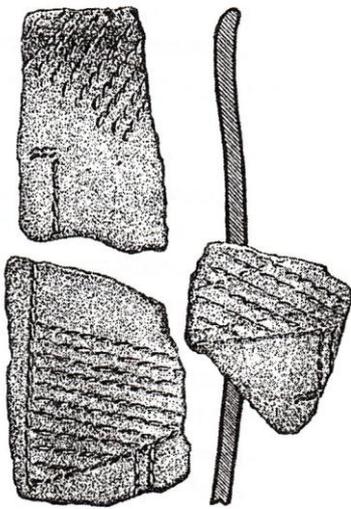


Рис. 2. Фрагмент сосуда с поселения Разбойничий Остров [по Н. М. Чаиркиной]

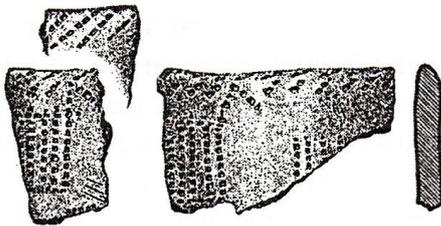


Рис. 3. Фрагмент сосуда с поселения Палкино [Приводится по Н. М. Чаиркиной]

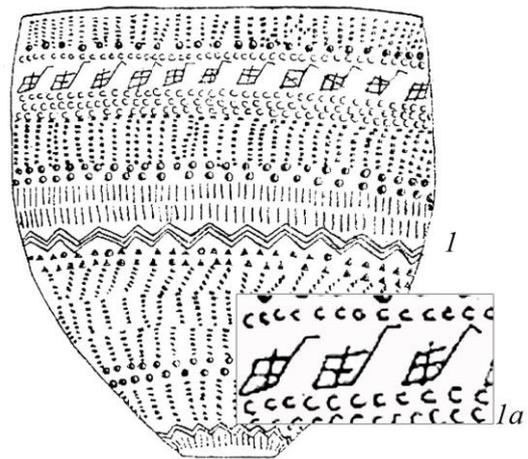


Рис. 4. Сосуд (1) с орнитоморфными изображениями с поселения Лева XII, 1а – увеличенный фрагмент рисунка [Приводится по Г. П. Визгалову]

Особенно идентична трактовка головы и шеи. Что же касается туловища, то оно изображено в виде ромба, крестообразно разделенного на четыре части [1, рис. 2, 7]. На сосуде из поселения Аятское Правобережное туловище изображенной птицы имеет прямоугольную форму, но заполненного тремя рядами отступающих оттисков вертикально поставленного короткого гребенчатого штампа (рис. 5). Длинная широкая полоса, заполненная относительно параллельными линиями, передает шею птицы. В такой же манере трактована голова [17, рис. 63, 12]. К рассматриваемой стилистической группе изображений следует отнести сосуд из поселения Чебаркуль на Южном Урале, декорированный орнаментальной графикой [10, рис. 32, табл. 83]. Но в данном случае туловище оформлено оттисками шагающей гребенки. В целом это изображение не вызывает ассоциации с образом водоплавающей птицы. Но Г. Н. Матюшин называет его «уточкой», также как и изображения на посуде из поселения Суртанды VIII.

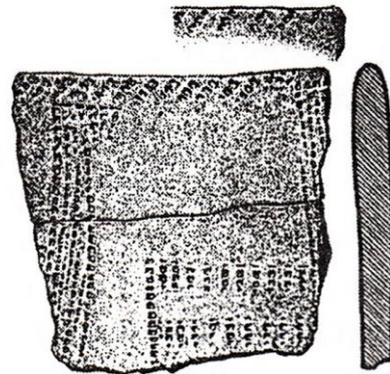


Рис. 5. Фрагмент сосуда с поселения Аятское Правобережное [Приводится по Н. М. Чаиркиной]

Вторую группу составляют изображения, выполненные в линейно-схематическом стиле. Обычно туловище обозначали 2 – 3 параллельных оттиска короткого гребенчатого штампа [17, рис. 63, 9 – 11]. В той же технике передана вертикально расположенная шея и горизонтальная или слегка наклоненная голова

(рис. 6). В конечном итоге изображение приобретает вид символического знака из трех одинакового размера оттисков, напоминающих зеркальное отражение буквы z. Именно это символическое изображение получило наибольшее распространение в декоративно-прикладном искусстве более поздних исторических периодов Западной Сибири, в частности раннего железного века.

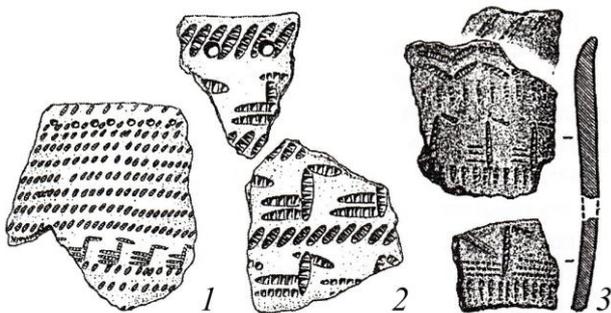


Рис. 6. *Фрагменты сосудов с орнитоморфными изображениями. 1 – Шигирское городище, 2, 3 – Аятское Правобережное [Приводится по Н. М. Чаиркиной]*

Вероятно, на промежуточную позицию между этими двумя стилистическими группами можно поместить изображения водоплавающих птиц с туловищем по форме близкой параллелограмму, выполненного тремя или четырьмя оттисками гребенчатого штампа, как на сосуде из поселения Каксинская Гора 3 [7, с. 139, рис. 77, 1]. Шея и крупная голова, иногда с холком, обозначены одной линией. Характерной особенностью данных изображений – наклон спины к хвосту (рис. 7). В такой же изобразительной манере выражена трактовка образа птицы на фрагменте ещё одного сосуда из поселения Леуши XIX [1, рис. 2, 1a]. Небезынтересно, что орнитоморфный орнаментальный пояс помещён в средней части сосуда.

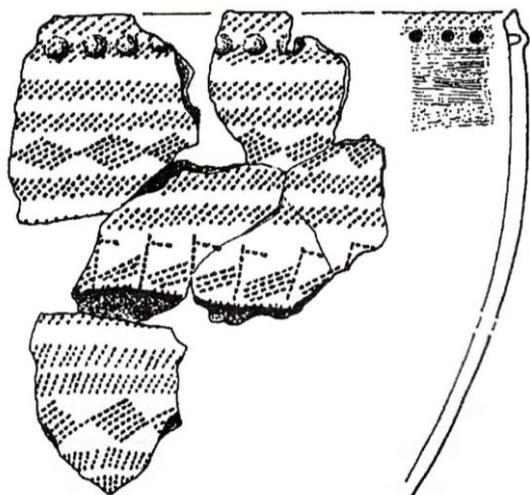


Рис. 7. *Частичная реконструкция сосуда с поселения Каксинская Гора 3 [Приводится по С. Ф. Кокшарову]*

Особое место в серии орнитоморфных изображений занимают фигуры птиц на сосуде из поселения Палатки I, исследованного В. Д. Викторовой (рис. 8). В верхней части сосуда нанесен ряд крупных птиц, а ниже – маленьких. Для первых характерно прямоугольное туловище, но выполненное четырьмя параллельными линиями. Только у одной птицы это узкий прямоугольник с, так называемой косою штриховкой. Также изображена длинная шея. Голова обозначена двумя короткими отрезками. Нижний ряд маленьких фигурок по иконографии и стилю идентичен крупным изображениям. Только шея передана параллельными линиями. Оттиски орнамента ниже туловища видимо обозначают лапы. Особенностью данных изображений является приподнятая задняя часть туловища.

Нельзя не обратить внимания на то, что при общей изобразительной традиции и двух стилистических направлениях ни одно изображение на разных сосудах абсолютно точно не повторяет другое. В большей степени это связано постановкой шеи, расположением и размерами головы. В первой стилистической группе – с формой и заполнением туловища. Несомненно, в этом своеобразии заключена передача состояния птицы и/или её видовой характеристика. Не менее важным является и то, что оба стилистических направления в энеолитический период существовали практически одновременно. Исследованиями уральских археологов, особенно Н. М. Чаиркиной, это убедительно доказано. Дискуссионной пока остаётся внутренняя хронология данного исторического периода.

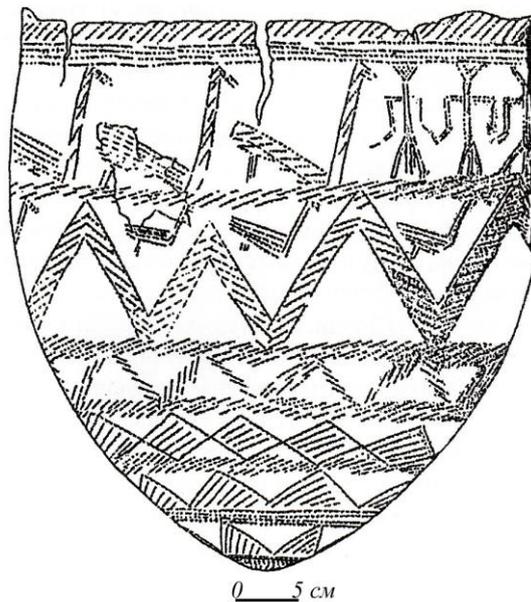


Рис. 8. *Реконструкция сосуда с поселения Палатки I [Приводится по Н. М. Чаиркиной; раскопки В. Д. Викторовой]*

За пределами Зауралья, в период ранней бронзы, изображения птиц в стиле орнаментальной графики известны только в пограничье Кулундинской степи и Барабинской лесостепи – на керамике из памятника Новоильинка III [4, с. 226 – 227]. Выполненные гре-

бенчатым штампом изображения птиц соответствуют первой стилистической группе зауральской орнаментальной графики. Что же касается культурной и хронологической атрибуции керамического комплекса, то К. Ю. Кирюшин совершенно аргументировано и точно соотносит его с материалами Венгеро-3, которое датировано периодом ранней бронзы [12, с. 15]. Ещё одно изображение птицы в орнаментальной графике зафиксировано на сосуде игрековской культуры из таёжных районов Васюганья [6, рис. 122, 1]. Изображение выполнено зубчатым штампом, которым также нанесен орнамент в виде горизонтальных и вертикальных линий в зоне венчика. Практически в центре прямоугольного поля, образованного этими линиями, помещена фигура птицы. Двойными параллельными линиями передано туловище, которое приобрело форму ромба. От угла также сведенными, но вертикальными линиями, обозначена длинная шея птицы. Она заканчивается коротким горизонтальным оттиском, который передает голову. На противоположном углу ромба два оттиска обозначают хвост. Верхний угол имеет небольшой отросток, продолжающий линию стороны ромба. Вероятно, таким образом было обозначено определенное состояние крыла птицы. Согнутые в коленях длинные ноги изображены в нижнем углу двумя линиями (рис. 9). Другая фигура на фрагменте сосуда происходит из поселения Тух-Сигат IV, также как и предыдущая [6, рис. 122, 4]. Изображение выполнено зубчатым штампом. Туловище выражено в форме прямоугольника, заполненного оттисками короткого широкого штампа; немного отклоненная назад шея – двумя параллельными линиями. Она заканчивается изображением маленькой головы. Длинные когтистые ноги поставлены так, чтобы передать птицу в движении.

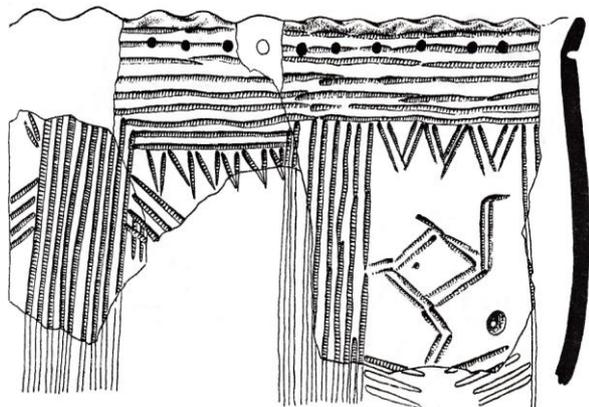


Рис. 9. Фрагменты сосуда с поселения Тух-Сигат IV [Приводится по Ю. Ф. Кирюшину]

Можно полагать, что в период сейминско-турбинской эпохи традиция изображения птиц в орнаментальной графике исчезла на территории Урала и Зауралья. Но совершенно неожиданно она возникла в самумской археологической культуре южно-таёжных районов Томско-Нарымского Приобья. В лесостепных районах ареала этой культуры – Новосибирском Приобье и в Кузнецкой котловине – керамики с орнитоморфной графикой до сих пор неизвестно. В целом,

обобщая все известные материалы по древнему искусству, можно констатировать, что в пределах Западной Сибири нет ни одной археологической культуры, кроме самумской, в которой бы сохранились черты изобразительной традиции мобильного искусства периода смены эпох от камня к палеометаллу. В синхронной ей кротовской и отчасти одновременной одиновской культурах, распространенных в лесостепи Обь-Иртышья, мобильное искусство представлено незначительным количеством предметов в виде скульптуры (образы птиц, медведя). Но изображения головы птицы стилистически и иконографически не имеют аналогов в сибирской изобразительной практике [13]. В окуневском искусстве – изваяния, изображения на отдельной каменной плоскости или скале, мелкая пластика – также практически отсутствует автохтонная изобразительная традиция. Д. Г. Савинов, М. Д. Хлобыстина, Б. Н. Пяткин, К. Йетмар полагают, что его истоки связаны с культурами Передней или Южной Азии. Только костяная пластина с изображением медведя напавшего на лося из могильника Стрелка и фигурка медведя из могильника Карасук II сохраняют черты, свойственные сибирскому изобразительному творчеству [14; 8].

К фигурам птиц самумской орнаментальной графики неоднократно обращались исследователи, но намного реже, чем к анализу антропоморфных изображений. Но при этом они практически не были включены в круг источников для решения проблемы происхождения самумской изобразительной традиции. Исключение составили исследования И. Г. Глушкова, который изображение водоплавающих птиц на сосуде из поселения Самусь IV связывал с местной традицией [2]. Но из контекста статьи ясно, что под местной он понимал сибирскую традицию, противопоставляя её так называемой «южной». К его концепции вернемся после анализа изображений птиц на самумской керамике.

По данным Ю. Н. Есина, изображения птиц представлены на 7 фрагментах сосудов, найденных на поселении Самусь IV [3, с. 69]. Он же верно выделяет две стилистические группы, не определяя их название [3, с. 67 – 68]. Первую группу, как и в Зауралье, характеризует изображение туловища в виде геометрической фигуры. Но принципиальное отличие состоит в том, что в самумской традиции оно передано овалом или в форме яйца. Объяснять это только отступающе-накольчатой техникой нанесения орнамента, свойственного декору самумской археологической культуры, вряд ли правомерно. Липчинский декор Зауралья также основан не на гребенчатом штампе. Самумская форма изображения туловища птицы, хотя условна, но больше соответствует действительности. Так как в публикациях коллег не было цели изучения стилистических и иконографических особенностей орнаментальной графики, это отразилось на описании изображений. Поэтому здесь и выше привожу собственную характеристику орнитоморфных фигур.

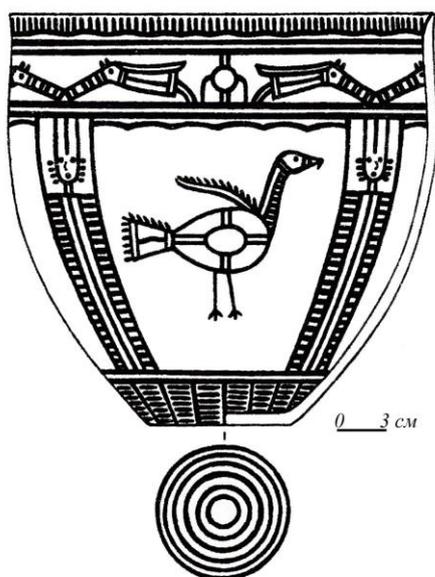


Рис. 10. Реконструкция сосуда с поселения Самусь 4 [Приводится по Ю. Н. Есину]

На одном из так называемых ритуальных сосудов, видимо, было четыре изображения птицы. Они удивительно повторяют друг друга. Их туловище в центре заполнено овалом, от которого крестообразно отходят по две параллельных линии. Трапециевидной формы хвост передан в плане, то есть, показан вид сверху. Двумя линиями обозначены вершина и основание трапеции. Посредине её разделяет продольная линия. Обрамляют одну сторону и основание короткие отриски соответственно под углом и перпендикулярно (рис. 10). Длинная шея птицы чуть-чуть наклонена вперёд. Она передана лестничным орнаментальным мотивом и усилена по «загровку» параллельной линией. Именно эта линия формирует округлую голову птицы, расположенную горизонтально. Она, за исключение клюва, передана реали-

стично. Глаз изображен в виде круглого углубления, клюв отделен двумя поперечными линиями. Особенность его – гипертрофированно изогнутый вниз конец (под острым углом к горизонтали). Ю. Н. Есин и Ю. И. Михайлов считают, что эта иконографическая деталь являлась морфологической особенностью мифологического образа [3, с. 99; 11, с. 88]. Крыло расположено по диагонали относительно линии шеи и спины, то есть оно как бы поднято вверх, и передано слегка волнообразной сдвоенной линией с короткими, помещенными под углом, отростками с внешней стороны. Трехпалые длинные ноги немного расставлены. В такой же технологической и стилистической манере выполнены изображения ещё на трех фрагментах, которые, вероятно, относятся к разным сосудам. На них сохранились только часть шеи и голова. Но этого достаточно для того, чтобы определить индивидуальные особенности фигур. Удивительно то, что в них можно видеть отражение развития изобразительной традиции от условно-реалистической манеры к схематизму. На одном фрагменте сохранилась округлая голова птицы с изображением глаза в виде круглой ямки и часть клюва, переданного двумя линиями (рис. 11, 1). На фрагменте от другого сосуда голова птицы также имеет округлые очертания, но относительно ширины шеи очень маленькая. Шея изображена двумя линиями, пространство между которыми заполнено поперечными короткими линиями. Но концы их не соединяются с линией «загровка». Особенность изображению придаёт овальной формы глаз и изогнутый посредине клюв, причём под прямым углом. Он обозначен одной линией (рис. 11, 2). На фрагменте от третьего сосуда голова птицы не только соответствует ширине шеи, которая также заполнена поперечными линиями, но и имеет вид ромба, одна сторона которого передает горизонтальную линию лба. За пределами угла она идет вниз, образуя короткий отрезок. Таким приёмом обозначен клюв птицы (рис. 11, 3).

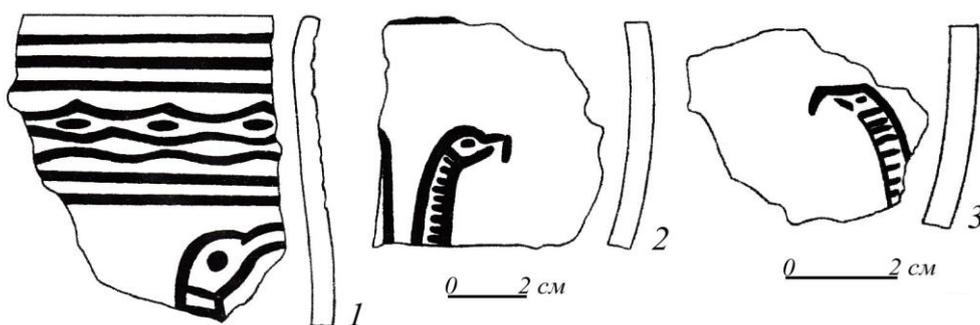


Рис. 11. Фрагменты сосудов с поселения Самусь 4 [Приводится по Ю. Н. Есину]

Оригинален сосуд из поселения Самусь IV, на котором изображены четыре пары птиц. Несмотря на иную технику нанесения орнаментальной графики (оступающе-накольчатая), стилистическая характеристика изображений не изменяется, хотя определенное своеобразие достаточно выражено. Пары представлены в так называемой геральдической позе, то есть, навстречу друг другу. Туловище передано в виде овальной или эллипсовидной фигуры. Только в одном

случае у него каплевидная форма. Поверхность туловища имеет дополнительное оформление, но практически у всех птиц оно различное. Тем не менее, обязательным атрибутом являлось выделение дугой небольшого участка на груди ближе к шее. Этой детали нет только у одной пары. Заполнение ограничено продольной линией – у одной фигуры от груди до хвоста, а у другой – до середины. У остальных пар также присутствует продольная линия, но у некото-

рых фигур её сопровождают дополнительные детали: одиночные или цепочки наколов орнамента. Только у одного изображения за участком, отделенного дугой, наколы нанесены бессистемно. Случайно или нет, но их комбинация на одной фигуре напоминает личину. Если это не случайность, то личина не характерна стило антропоморфных изображений самусьского искусства. Что же касается изображения других компонентов, то они абсолютно вписываются в изобразительную традицию населения этой культуры. Особенно показательно изображение крыла в виде дуги над спиной птицы. Постановка шеи, изображение головы, лап, хвоста отличают каждую из 8 птиц (рис. 12).

Среди всех самусьских орнитоморфных изображений только на одном сосуде они имели схематичный вид, идентичный второй стилистической группе зауральской орнаментальной графике. Но эта символика настолько проста, что могла возникнуть конвергентно, как в пространстве, так и во времени.

Выводы

Сравнивая орнитоморфные изображения в стиле орнаментальной графики Зауралья и Томско-Нарымского Приобья (двух географических регионов, совпадающих по ландшафтным характеристикам), сложно заметить иконографические и стилистические различия. Объяснять их видовой принадлежностью изображенных птиц вряд ли правомерно, также как и принадлежностью к разным историко-хронологическим периодам. Если в зауральском древнем искусстве все изображения птиц связаны с водоплавающими видами, то в самусьском искусстве Томско-Нарымского Приобья они составляют половину всех изображений. Вторая половина связана с луговыми и болотными видами птиц. По крайней мере, в работах Ю. Ф. Кирюшина приведены профессиональные определения видов птиц, изображенных на самусьской керамике [5, с. 113 – 114; 6]. Причины различий в искусстве кроются в истоках формирования культур, а они могли лежать как в местной, сибирской среде, так и далеко за её пределами. Идея о южных истоках происхождения самусьской культуры, особенно выраженных в её искусстве, достаточно широко распро-

странена. Но не исключается сохранение в этой культуре какой-то доли местного компонента. Однако среди специалистов нет единства взглядов на географическое место «южных истоков». Нет необходимости останавливаться на полемике по этому вопросу, так как Ю. Н. Есин в монографии дает историографию проблемы происхождения самусьской культуры [3, с. 11 – 35, 169 – 177] и отмечает различные точки зрения. Какой бы центр (претендент на прародину) не рассматривался специалистами – Передняя, Южная или Центральная Азия – изображения птиц в стиле орнаментальной графики не привлекались в качестве аргумента, подтверждающего идею исследователя. Дело в том, что абсолютных или относительно близких аналогий самусьским птицам вряд ли найдем в искусстве земледельческо-скотоводческих культур субтропического пояса. С другой стороны аналогий им нет и сибирской изобразительной традиции древних популяций, для которой нехарактерны округлые формы в передаче частей тела. Но круг, овал, спираль, дуга были типичны для южного искусства в его широком географическом и историко-культурном смысле.

Теоретически отмеченное противоречие можно объяснить следующим образом. Томско-Нарымское Приобье представляло собой северную периферию в процессе миграции европеоидного населения из районов Передней и Южной Азии. Естественно, что их воздействие на автохтонную культуру было слабее, чем на культуру территории Среднего Енисея. Воспринятые мигрантами мировоззренческие идеи местного населения, в частности, связанные с образом птицы, требовали воплощения в изобразительном творчестве. И они выработали свои иконографические приемы, используя опыт воплощения образов (округлые формы), который был в их исконной традиции. Соответственно, преемственность в орнитоморфной орнаментальной графике древних народов Западной Сибири, а точнее Зауралья и самусьской культуры, выражена не в стиле и иконографии, а в образах, позе и динамике. С точки зрения изобразительной традиции преемственность практически отсутствует.

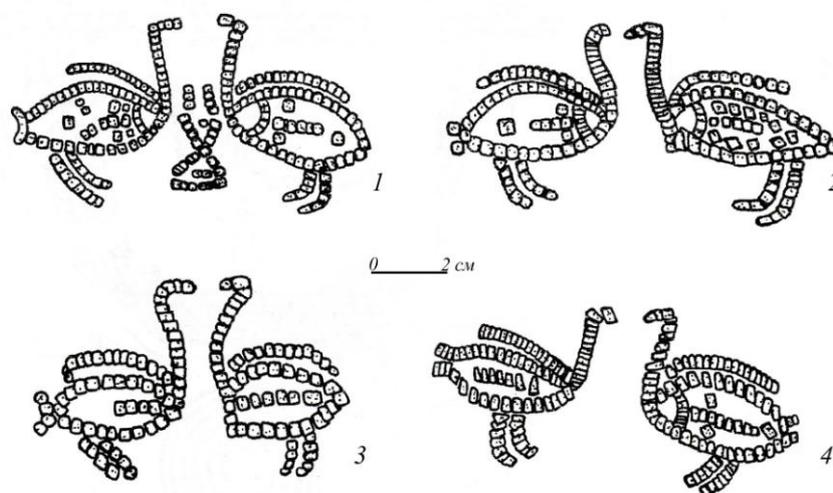


Рис. 12. Орнитоморфные изображения на сосуде из поселения Самусь 4 [Приводится по Ю. Н. Есину]

Литература

1. Визгалов, Г. П. Поселения с гребенчато-ямочной керамикой бассейна Конды / Г. П. Визгалов // Материальная культура населения Урала и Западной Сибири. – Свердловск: УрГУ, 1988. – С. 47 – 53.
2. Глушков, И. Г. Две традиции в самусьском керамическом искусстве / И. Г. Глушков // Модель в культурологии Сибири Севера. – Екатеринбург: УрО РАН, 1992. – С. 51 – 65.
3. Есин, Ю. Н. Древнее искусство Сибири: самусьская культура / Ю. Н. Есин // Труды музея археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета. – Томск: ТГУ, 2009. – Т. II. – 526 с.
4. Кирюшин, К. Ю. Поселение Новоильинка III – памятник энеолита Кулунды / К. Ю. Кирюшин, С. М. Ситников, В. П. Семибратов [и др.] // Труды III (XIX) Всероссийского археологического съезда. – Т. I. – СПб.; М.; Великий Новгород: ИИМК РАН, 2011.
5. Кирюшин, Ю. Ф. Изображения птиц и животных на керамической посуде из южнотаёжного Приобья / Ю. Ф. Кирюшин // Пластика и рисунки древних культур. – Новосибирск: Наука, 1983.
6. Кирюшин, Ю. Ф. Энеолит и развитая бронза южно-таёжной зоны Западной Сибири / Ю. Ф. Кирюшин – Барнаул: АлтГУ, 2004. – 295 с.
7. Кокшаров, С. Ф. Памятники энеолита севера Западной Сибири / С. Ф. Кокшаров. – Екатеринбург: Волот, 2009. – 272 с.
8. Комарова, М. Н. Свообразная группа энеолитических памятников на Енисее / М. Н. Комарова // Проблемы западносибирской археологии. Эпоха камня и бронзы. – Новосибирск: Наука, 1981. – С. 76 – 90.
9. Косинская, Л. Л. Образ водоплавающей птицы на керамике быстринского типа / Л. Л. Косинская // Проблемы изучения неолита Западной Сибири. – Тюмень: ИПОС СО РАН, 2001. – С. 57 – 60.
10. Матюшин, Г. Н. Энеолит Южного Урала / Г. Н. Матюшин. – М.: Наука, 1982. – 328 с.
11. Михайлов, Ю. И. Костяные изображения поселения Танай 4А в культурном контексте эпохи бронзы / Ю. И. Михайлов // Историко-культурное наследие Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011. – Вып. III.
12. Молодин, В. И. Бараба в эпоху бронзы / В. И. Молодин. – Новосибирск: Наука, 1985. – 200 с.
13. Молодин, В. И. Древнее искусство Западной Сибири / В. И. Молодин. – Новосибирск: Наука, 1992. – 191 с.
14. Савинов, Д. Г. Окуневские могилы на севере Хакасии / Д. Г. Савинов // Проблемы западносибирской археологии. Эпоха камня и бронзы. – Новосибирск: Наука, 1981. – С. 111 – 117.
15. Савинов, Д. Г. О цикличном характере распространения традиций в средневековых культурах Саяно-Алтайского нагорья / Д. Г. Савинов // Культурные традиции народов Сибири и Америки: преемственность и экология (горизонты комплексного изучения). – Чита, 1995.
16. Савинов, Д. Г. О цикличном воспроизведении традиций (к обсуждению проблемы) / Д. Г. Савинов, В. В. Бобров // XVII Уральское археологическое совещание. – Екатеринбург; Сургут: Магеллан, 2007. – С. 48 – 51.
17. Чаиркина, Н. М. Энеолит Среднего Зауралья / Н. М. Чаиркина. – Екатеринбург: УрО РАН, 2005. – 312 с.
18. Чемякин, Ю. П. Барсова Гора. Очерки археологии Сургутского Приобья. Древность / Ю. П. Чемякин. – Сургут; Омск: Омский дом печати, 2008. – 224 с.

Информация об авторе:

Бобров Владимир Васильевич – доктор исторических наук, профессор; заведующий кафедрой археологии КемГУ; заместитель директора по научной работе Института экологии человека СО РАН (г. Кемерово); klae@kemsu.ru.

Vladimir V. Bobrov – Doctor of History, Professor; Head of the Department of Archaeology, Kemerovo State University; Deputy Director for Science, Institute for Human Ecology of the Siberian Branch of the RAS.

УДК 903'15:7.031(574.3)

**ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА РАННИХ САКОВ САРЫАРКИ
КАК СВИДЕТЕЛЬСТВА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР**

А. З. Бейсенов

ART OBJECTS OF THE EARLY SARYARKA SAKS AS EVIDENCE OF CULTURE INTERACTIONS

A. Z. Beisenov

Работа выполнена при финансовой поддержке МОН РК, проект № 0332 ГФ «Истоки степной цивилизации: комплексные исследования памятников эпох камня, бронзы и раннего железного века».

В последние годы в результате исследования элитных курганов раннесакского времени Центрального Казахстана получена уникальная коллекция предметов, иллюстрирующая эстетические вкусы местных племен раннего железного века. Находки из захоронений сакской знати Сарыарки позволяют выявить основные направления культурных взаимодействий населения I тысячелетия до н. э.

During the past decade's research works at elite barrows of early Saks period in Central Kazakhstan a unique collection of objects illustrating esthetic tastes of local tribes of the early Iron Age was obtained. Findings from burials of the Saks nobility of Saryarka show the main directions of cultural interactions in the early Iron Age.

Ключевые слова: Центральный Казахстан, искусство, звериный стиль, тасмолинская культура, Талды-2.

Keywords: Central Kazakhstan, art, animal style, Tasmola culture, Talady-2.

В настоящее время одним из важных направлений в археологии раннего железного века Центрального Казахстана можно назвать изучение крупных курганов, являющихся местами захоронений представителей сакской знати. Помимо данных, получаемых в результате изучения стратиграфии памятников, архитектуры и конструкции наземных сооружений, погребального обряда, важным источником выступают предметы искусства. Интересные и ценные материалы были получены в ходе раскопок серии новых курганных погребений тасмолинской культуры в Карагандинской области. Это курганы могильников Талды-2, Шерубай, Карашоки и ряда других, раскопанных Сарыаркинской экспедицией Института археологии им. А. Х. Маргулана под руководством автора [1].

Анималистическими изображениями и орнаментальными мотивами декорировались поверхности самых разнообразных предметов: элементы костюма и конского снаряжения, предметы вооружения и орудия труда, посуда, предметы культа и туалета. Все эти предметы были частью вещного мира древних кочевников Центрального Казахстана.

Обилие нашивных бляшек из золота в виде изображения кошачьего хищника в период ранних кочевников, в силу специфики развития экономики, социальной организации, общественных отношений, культуры, идеологии, позволяющих говорить о сложении кочевой цивилизации, имело особый смысл, не только декоративный. В данном случае мы наблюдаем наложение значения анималистического образа, его художественного воплощения, качества металла – золота, подчеркивающих статус погребенного. Об этом неоднократно говорилось в публикациях. Помимо предполагаемых истоков распространенного в мифологии и эпосе героя – витязя в тигровой (барсовой) шкуре, здесь можно увидеть некоторые общие идеологические и мировоззренческие принципы на терри-

тории, по крайней мере, восточной части евразийского пояса степей.

На бляшке из кургана I могильника Карашоки представлено профильное изображение тигра, стоящего в спокойной позе (рис. 1: 1). Ажурность изображения, с помощью которой передана характерная полосатая фактура шкуры животного, придает легкость облику тигра. Характерные для раннесакского искусства S-видные завитки, положенные в основу изображения, обыграны по-новому, превращаясь в стилизованных орлов и орлиных грифонов – одного из любимых и глубоких семантических образов саксов. Они, как это часто применялось ранними кочевниками, вписаны внутрь поля изображения, завитками выделены мощная шея тигра и лопатка, линия бедра, пряди шерсти, и таким образом выполняли двойную функцию. В целом грифоны, вписанные в изображение тигра, почти аналогичны таковым из раннесакского кургана I могильника Шерубай (рис. 2: 3). Длинный хвост традиционно закручен спиралью вверх, подчеркнута длина хищных и острых когтей. Помимо тонкого изобразительного приема, в бляшке выражена идея в целом фантастического существа, совмещающего образы тигра и орла, их близость в мировосприятии саксов.

Стилистический прием находит некоторые аналогии в искусстве ранних кочевников. Ажурность, подразумевающая наложение вырезанного из золотой фольги изображения на контрастный фон, обращает внимание на раннесакские изделия из клада Жалаулы в Жетысу. В тоже время передача характерных полос и густых длинных прядей шерсти тигра встречается в более поздних – периода расцвета сакской пазырыкской культуры на Алтае – изображениях тигра (рис. 1). Профильное изображение тигра из Карашоки, если принять предположение о том, что орнаментальный декор-заполнение его состоит из стилизованных профилей орлиных грифонов, то семантически он близок изображению тигра на кожаной аппликации из

кургана 2 могильника Ташанта II: на плече животного показан отросток в виде головы орлиного грифона [2, табл. СХХII, 8]. Поза однозначно передает зверя в состоянии агрессии – раскрытая пасть с выделенными клыками, направленные вперед ноги с длинными острыми когтями – подчеркнута обозначенными. Хотя на изделии из Центрального Казахстана поза хищника

спокойная. Другой близкий образ – кожаная аппликация в виде фигуры тигра с рогами из 1-го Туэктинского кургана [3, кат. 197, с. 220] (рис. 1: 5). Внутри абриса заполнение состоит из спиралевидных завитков, уши показаны также внутри контура головы, когти распущены. Отличает от тигра из Карашоки наличие рогов.



Рис. 1. Изображение кошачьего хищника в искусстве древних кочевников Евразии. Некоторые параллели. 1 – Карашоки, курган 1, Центральный Казахстан, фольга; 2 – Пазырык, курган 5, Алтай, татуировка, фрагмент [Приводится по: 15, рис. 14]; 3 – Башадар, курган 2, резьба по дереву [Приводится по: 11, рис. 23]; 4 – Шаницуньинь, мог. 1612, Китай, декор зеркала [Приводится по: 2, LXXVI, 5] 5 – Туэкта, курган 1, кожа [Приводится по: 11, рис. 87]

Может быть, описанный тигр представляет одну из линий развития изображений хищников на оленных камнях, контуры которых заполнены полосами или пятнами, которые передают, видимо, фактуру шкуры (тигр, барс), хотя там несколько иная иконография зверя – ноги чуть согнуты и вытянуты вперед [4, табл. 40, 1; 130].

В целом, такая легкость и невесомость, прозрачность изображений характерна для кочевников пазырыкской культуры Алтая, что проявляется и в вырезанных из фольги, кожи и бересты изображениях, татуировке погребенных, в переплетении орнаментальных мотивов из тонкого цветного войлока. Филигранность изображений, проработка поверхности тонкими линиями завитков, часто образующих вписанные в пространство облика животного орлиных грифонов, характерна для золотых изделий Филипповского могильника на Южном Урале, также относящегося к расцвету раннекочевнической культуры. Аналогии изделиям тасмолинской культуры прослеживаются и в передаче отдельно выполненной профильной головы с вертикально вытянутыми длинными рогами (оковка сосуда) [3]. Не случайно авторы публикации материалов из Филипповки приходят к выводу о генетической связи южноуральских номадов

с сако-массагетским миром [5, с. 37]. Общность мировоззрения, духовной культуры ранних кочевников Великой Степи демонстрирует и золотая пластина в виде пантеры, лапы и хвост которой орнаментированы рельефными изображениями свернувшихся кольцом кошачьих хищников из раннескифского Келермесского кургана на Северном Кавказе, что является сходным изобразительным приемом в передаче хищных черт животного.

Стилистический прием находит некоторые аналогии в искусстве ранних кочевников. ажурность, подразумевающая наложение вырезанного из золотой фольги изображения на контрастный фон, обращает внимание на раннесакские изделия из клада Жалаулы в Жетысу. В тоже время передача характерных полос и густых длинных прядей шерсти тигра встречается в более поздних – периода расцвета сакской пазырыкской культуры на Алтае – изображениях тигра (рис. 1). Профильное изображение тигра из Карашоки, если принять предположение о том, что орнаментальный декор-заполнение его состоит из стилизованных профилей орлиных грифонов, то семантически он близок изображению тигра на кожаной аппликации из кургана 2 могильника Ташанта II: на плече животного показан отросток в виде головы орлиного грифона [2,

табл. СХХII, 8]. Поза однозначно передает зверя в состоянии агрессии – раскрытая пасть с выделенными клыками, направленные вперед ноги с длинными острыми когтями – подчеркнуто обозначенными. Хотя на изделии из Центрального Казахстана поза хищника спокойная. Другой близкий образ – кожаная апплика-

ция в виде фигуры тигра с рогами из 1-го Туэктинского кургана [3, кат. 197, с. 220] (рис. 1: 5). Внутри абриса заполнение состоит из спиралевидных завитков, уши показаны также внутри контура головы, когти распушены. Отличает от тигра из Карашоки наличие рогов.

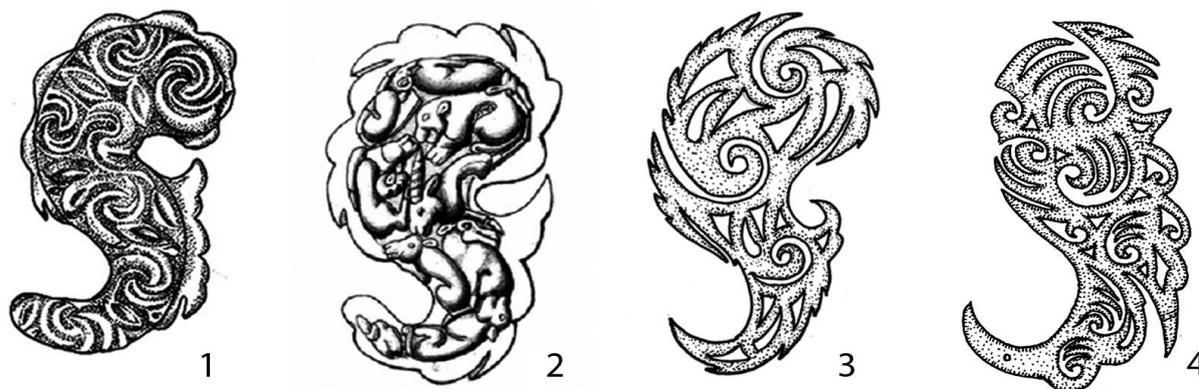


Рис. 2. Мотив «сложного завитка» в раннесакском искусстве Центрального Казахстана, Южного Урала и Тывы. 1 – Талды-2, курган 5, литье; 2 – Аржан-2, литье [Приводится по: 6, рис. 5: 2]; 3 – Шерубай, курган 1; 4 – Кичигино, курган 5 [Приводится по: 16, рис. 4: 1]

Изделия из раннесакских курганов Тасмолы позволяют высказать предположение о том, что традиция создания образов фантастических существ в раннекочевническом искусстве начала складываться уже в раннесакское время. Вызывает интерес положение кошачьих хищников в раннесакское время в декоре предметов Центральной Азии (Тыва, Северный Китай...) [2, табл. LXXVI, 4, 5; LXVIII], в том числе с точечным, полосатым или спиралевидным заполнением туловища. Примечательно, что на зеркале из Шаньцуньля (рис. 1: 4) между геральдически размещенными профильными изображениями кошачьих хищников помещено изображение птицы с распростертыми крыльями и копытного животного. Возможно, здесь просматривается семантическая связь с идеей, воплощенной в бляшках из Жалаулы, Шиликты, Байгетобе, Талды. Это подтверждает вывод К. В. Чугунова о связи искусства раннескифского времени Тывы, Хакасско-Минусинской котловины, лесостепного Алтая и Казахстана, центрально-азиатское происхождение традиций искусства звериного стиля из комплекса кургана Аржан-2 [6].

К. В. Чугунов подробно рассмотрел параллели в образцах древнего искусства из Аржана-2 и могильника Талды-2, Шиликты, Байгетобе, Жалаулы. Новые находки, полученные из курганов Шерубай и Карашоки раннего этапа тасмолинской культуры, дополняют линии связей культуры населения Тывы и Центрального Казахстана в раннесакское время. Так, ажурные навершие-булавка от женской прически и пластина [7, tabl. 74, 1, 2; 71, 3] перекликаются с нашивкой в виде стилизованного грифона из кургана 1 могильника Шерубай (рис. 2: 3). Вырезанные из фольги ажурные нашивки – стилизованные грифоны из Шерубая имеют четко выделенные клюв и восковицу, хохолок, гребень (?), хвост. Внутри ареала самой культуры Тасмолы декор рукояти кинжала из

Нурманбет IV, курган 1 – сильно стилизованный орнаментальный декор – перекликается с ажурными изделиями из Талды-2 и Карашоки [8, рис. 38, 1].

Предметы мелкой пластики, декорированные изображениями в виде «сложного завитка», выражаясь определением К. В. Чугунова, применившего его при анализе изображений, выполненных в зверином стиле из материалов кургана Аржан-2 [6], присутствуют в коллекциях синхронного круга памятников в Центральном Казахстане (Шерубай, Талды-2), Южном Урале (Кичигино) (рис. 2). Кроме того, мотив сложного завитка, вероятно, присутствует и в материалах клада Жалаулы в Юго-Восточном Казахстане. Речь идет о пронизях от конского снаряжения, выполненных в виде объемной запятой, форма которой напоминает стилизованное изображение клюва или когтя. Поверхность этих предметов сплошь покрыта изображениями муфлонов. Сходства, выявляемые в образительных памятниках столь обширной территории Жетысу – Сарыарка – Южное Приуралье – Тыва, очевидно, свидетельствуют о том, что обитатели этого степного и горно-долинного пространства образовывали в раннесакское время некий единый сходный по облику культуры массив.

Изобразительная традиция, прослеживаемая в декоре предметов из Центрального Казахстана, отличается не такой острой формой предполагаемого клюва или когтя и заполнением поверхности элементами орнамента типа «листика». Генезис и расцвет такой образительной традиции мы наблюдаем в более поздних памятниках, датируемых пазырыкским временем, когда такой прием становится преобладающим в искусстве населения 1 тыс. до н. э.

Любопытно, что изображение орла с повернутой назад головой, воплощенное как в изделиях из золота, так и в наскальном искусстве, в петроглифах сопровождается рисунком архара или таутеке, что находит

аналогии в предметах мелкой пластики, например, в изображении на бляхе из Байгетобе, где композиция образована из протом таутеке и целой фигуры птицы [9, фото 3] (рис. 3: 4). Аналогичная смысловая нагрузка содержится в сюжете на бляшке из Жалаулинского клада. Однако здесь показаны целые фигуры двух

олений в жертвенной позе [10, фото 3]. Практически идентичны, за исключением вставок бирюзы, бляшки с композицией в виде двух протом горных козлов с птицей в центре из Талды-2 и Шиликты (Байгетобе) (рис. 3: 3, 4).

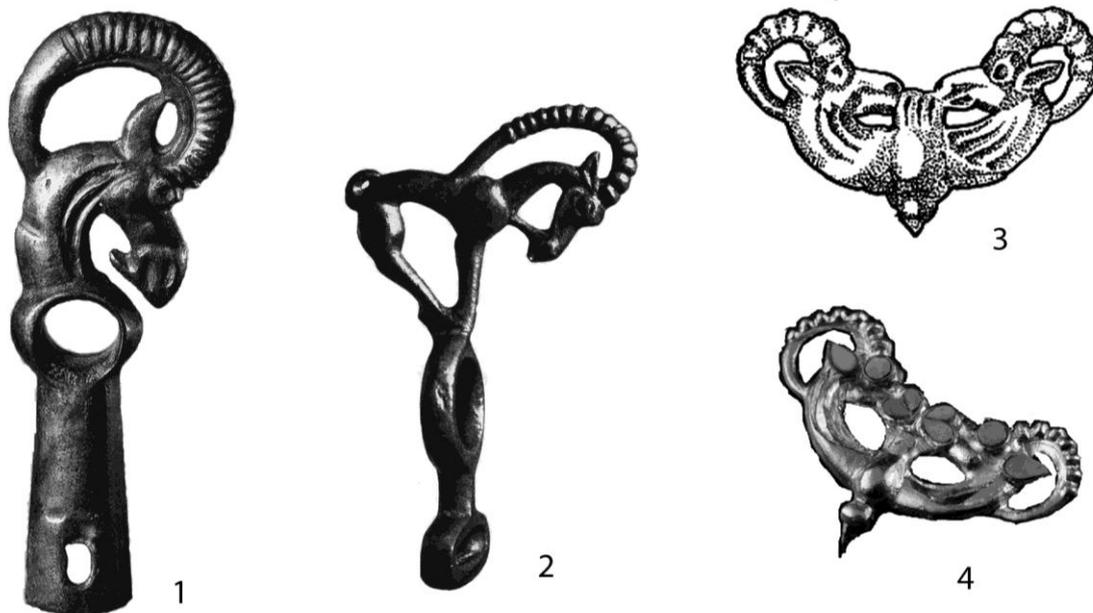


Рис. 3. Изображения таутеке в раннесакских памятниках Казахстана. 1 – Биже, Юго-Восточный Казахстан [Приводится по: 14, рис. 3; 10, с. 121]; 2 – Тасмола V, курган, Центральный Казахстан [Приводится по: 8, с. 325, рис. 18; 10, с. 120]; 3 – Талды-2, курган 5, Центральный Казахстан; 4 – Шиликты, курган «Байгетобе» [Приводится по: 9, вклейка, фото 3]

Они организованы по принципу зеркальной симметрии и хорошо показывают связь образов горного козла и птицы (7 в. до н. э.). Стилизация близка к способу передачи головы оленя из кургана Аржан-2 (конец 7 в. до н. э.) и Филипповки (5 – 4 вв. до н. э.), где присутствуют подобные образы с вертикально расположенными рогами. В бляшке из Жалаулы (конец 7 в. до н. э.) использованы образы оленей, что еще раз свидетельствует о близости религиозных взглядов раннесакских племен и взаимозаменяемости образов птицы, оленя, горного козла.

Композиция, легшая в основу бляшки из Байгетобе, образована протомами двух горных козлов и птицей посередине (рис. 3). В целом, она очень напоминает композицию из курганов пазырыкской культуры на Алтае, составленную профильным контуром двух орлиных грифонов [11, рис. 146, г]. Специалисты в настоящее время сходятся во мнении, что в раннесакский период еще не было распространено использование синкретических образов. Можно предположить, что одна из линий развития этого целого в итоге образа – новое обобщенное существо – грифон орлиный с ушами, рогами, гребнем; а также образ, совмещающий признаки копытного и птицы, берет начало в таких композициях.

Судя по иконографии, птица, присутствующая в композиции на жалаулинской, шиликтинской и талдинской бляшках, видимо, не хищная, а вообще птица. Поэтому можно предположить иную семантику композиции в отличие от совмещенных образов клю-

воголовых оленей в памятниках пазырыкской культуры. В последних исследователи видят выражение сюжета «благотворения» хищниками травоядных копытных животных [12, с. 100].

В Тагискене среди находок выделяется золотая бляшка «лежащий лев» с головой фас из кургана № 3. Стилистически он близок золотым бляшкам из кургана № 3 Тасмола в виде лежащего льва [13, илл. 20 и 30 а, б]. В отдельных мелких деталях изображения животных не идентичны, но в целом очевидно, что это изделия одного круга. Близки в целом тасмолинским изображения лежащего кошачьего хищника из Филипповки [3, кат. 13], более поздняя дата которого указывает на вектор, намеченный ажурностью изделий с территории восточных регионов.

С бляшками в виде кошачьих хищников из могильника Талды перекликаются профильные изображения «лежащего льва» и «идущего льва» из могильника Тагискен, курганы № 31 и 53 [13, илл. 21, 22]. На части бляшек из Талды-2 выделены мощная шея с гривой (?), ноги как бы в складках, между тем кисточки на кончике хвоста нет. Возможно, что здесь передан либо обобщенный образ кошачьего хищника, либо бляшки штамповал тот, кто никогда не видел этого животного. Если сравнивать очень близкие изображения кошачьих хищников в профиль, то, несмотря на однозначное сходство изделий из Тагискена, Талды-2 и Аржана-2, видно, что образы из Талды-2 – наименее реалистичные. Иконография полусвернутой позы кошачьего хищника, характерной для памятников Тывы

и Центрального Казахстана, известна вплоть до памятников Восточного Приаралья. Подобие складок на ногах и кончик хвоста колечком имеют похожие изображения хищников в спокойной позе более позднего времени из памятников Обские Плесы-2, мог. 3 и Кош-Пей-1, к. 1 [2, табл. XLI, 1, 6].

Выявленные параллели маркируют возможные векторы связей раннесакских племен – носителей культуры. Анализ предметов искусства раннесакского времени показывает связи регионов: Тыва – Восточный Казахстан – Сарыарка и Жетысу – Приаралье. Еще один вектор связей территорий Сарыарки и Жетысу – бронзовые скульптурные фигурки козлов от конского снаряжения из кургана 2 Тасмола V и бронзовые навершия в виде головы горного козла из Биже. Они стилистически разные, но близки по сути.

Кималы Акишевич и Алишер Кималевич Акишевы считают, что Биже связывает памятники раннесакского времени – Уйгарак, Тагискен – с культурой са-

ков Жетысу. В свою очередь, Биже стоит в одном ряду с Тасмолы и Аржаном [14, с. 59].

До недавнего времени материалы по искусству племен раннего железного века Центрального Казахстана ограничивались в целом данными М. К. Кадырбаева, полученными на Шидерты и Жыланды. Исследователь, как известно, еще в 1960-х гг. отметил ряд параллелей в культурах Центрального Казахстана и соседних регионов, причем указывал на определенную близость Тасмолы к культуре Алтая. Новые материалы из могильника Талды-2, изученные курганы которого датированы 7 – началом 6 вв. до н. э. [1], в настоящее время позволяют более явственно представить, по крайней мере, основные направления культурных связей. Определение сути их, выяснение механизмов взаимовлияний, т. е. раскрытие основного содержания этнокультурных процессов в раннесакское время на территории указанных регионов, – всё это требует детальных исследований.

Литература

1. Бейсенов, А. З. Сарыарка – колыбель степной цивилизации / А. З. Бейсенов. – Алматы, 2011. – 32 с.
2. Богданов, Е. С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии (скифо-сибирская традиция) / Е. С. Богданов. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2006. – 240 с.
3. Золотые олени Евразии. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. – СПб.: Славия, 2001. – 248 с.
4. Волков, В. В. Оленные камни Монголии / В. В. Волков. – М.: Научный мир, 2002. – 248 с.
5. Пшеничнюк, А. Х. Звериный стиль Филипповских курганов / А. Х. Пшеничнюк // Южный Урал и сопредельные территории в скифо-сарматское время: сб. статей, посв. 70-летию А. Х. Пшеничнюка. – Уфа, 2006. – С. 26 – 37.
6. Чугунов, К. В. Искусство Аржана-2: стилистика, композиция, иконография, орнаментальные мотивы / К. В. Чугунов // Европейская Сарматия. – СПб: Нестор-История, 2011. – С. 39 – 60.
7. Čugunov, K. Der skythenzeitliche Fürstengurgan Aržan 2 in Tuva / K. Čugunov, H. Parzinger, A. Nagler // Mainz: Verlag Philipp von Zabern. Archäologie in Eurasien. – Band 26. – 2010. – 330 s., 289 Abb., 153 Taf.
8. Кадырбаев, М. К. Памятники тасмолинской культуры / М. К. Кадырбаев // Маргулан А. Х., Акишев К. А., Кадырбаев М. К. [и др.] Древняя культура Центрального Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1966. – С. 303 – 433.
9. Толеубаев, А. Итоги исследований памятников раннего железного века Тарбагатай и Жетысуского Алатау / А. Толеубаев // Свидетели тысячелетий: археологическая наука Казахстана за 20 лет (1991 – 2011): сб. науч. статей. – Алматы, 2011. – С. 156 – 174.
10. Тасмагамбетов, И. Н. Кентавры Великой степи. Художественная культура древних кочевников / И. Н. Тасмагамбетов. – Алматы: Берел, 2003. – 336 с.
11. Руденко, С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время / С. И. Руденко. – М.; Л.: АН СССР, 1960. – 360 с.
12. Черемисин, Д. В. О языке искусства звериного стиля в пазырыкских погребальных комплексах / Д. В. Черемисин // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Донецк, 2006. – Т. 3. – С. 325 – 354.
13. Артамонов, М. И. Сокровища саков / М. И. Артамонов. – М.: Искусство, 1973. – 279 с.
14. Акишев, К. А. Проблема хронологии раннего этапа сакской культуры / К. А. Акишев, А. К. Акишев // Археологические памятники Казахстана. – Алма-Ата, 1978.
15. Баркова, Л. Л. Татуировки на мумиях из Больших Пазырыкских курганов (новые материалы) / Л. Л. Баркова, С. В. Панкова // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – № 2 (22). – С. 48 – 59.
16. Таиров, А. Д. Погребение сакского времени могильника Кичигино I в Южном Зауралье / А. Д. Таиров, С. Г. Боталов // Археология и палеоантропология евразийских степей и сопредельных территорий. – М.: ТАУС, 2010. – С. 339 – 354.

Информация об авторе:

Бейсенов Арман Зияденович – кандидат исторических наук, заведующий отделом сакской археологии Института археологии им. А. Х. Маргулана, azbeisenov@mail.ru.

Arman Z. Beisenov – Candidate of History, Head of Saks Archaeology Department, A. H. Margulan Institute of Archaeology, Kazakhstan.

СЕРИЯ НОВЫХ КЫПЧАКСКИХ ИЗВАЯНИЙ ИЗ САРЫ-АРКИ

Л. Н. Ермоленко*, Ж. К. Курманкулов

SOME NEW QIPCAQ STATUES FOUND IN SARY-ARKA

L. N. Ermolenko, Zh. K. Kurmankulov

**Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.В37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112*

В статье вводятся в научный оборот обнаруженные на территории Сары-Арки (Казахский мелкосопочник) 9 изваяний кыпчакской группы (середина IX – начало XIII в.), 6 из которых найдены в составе культовых сооружений-«святилищ», остальные – вне археологического контекста. Анализируются иконографические особенности публикуемых изваяний, выявляются факты сходства кыпчакских и половецких изваяний, значимого для решения проблемы происхождения половецкой скульптуры, поднимается вопрос о природных факторах, вызывающих вертикальное перемещение изваяний, в частности, фактора морозного пучения – выталкивающей силы промерзающего грунта.

The paper introduces 9 Qipcaq statues (middle 9th – early 13th centuries) newly found in Sary-Arka (Kazakh low mountain land), 6 of them having been found as parts of ritual structures, ‘sanctuaries’. Iconographic features of the published statues are analyzed; similarities between Qipcaq and Polovtsian statues, which are relevant for solving the problem of Polovtsian sculpture origins, are revealed. Besides, the paper raises the question of natural factors forcing the statues upwards, in particular, the force of frost heave.

Ключевые слова: кыпчакские изваяния, Сары-Арка, половецкая скульптура, природные факторы.

Keywords: Qipcaq statues, Sary-Arka, Polovtsian sculpture, natural factors.

Изваяния кыпчакской группы относятся к памятникам средневековой кочевнической скульптуры западной части азиатских степей. Вариативность иконографии изваяний и разнообразие конструкций связанных с ними «святилищ» делает актуальным введение в научный оборот новых памятников, которые могут уточнить или изменить научные представления об этом самобытном культурном феномене. В результате полевых исследований 2011 г. на территории Карагандинской области выявлены и документированы восемь кыпчакских изваяний: семь – в Шетском районе и одно, связанное со «святилищем» оригинальной конструкции, в Улутауском районе. Еще одно непаспортизованное изваяние изучено в 2012 г. в Шетском археолого-этнографическом музее.

Изваяния, найденные в *Шетском* районе (Талдинский сельский округ).

Жанатурмыс-2. На правом берегу р. Талды в урочище Жанатурмыс (Жана журт, по А. Х. Маргулану) обследованы три изваяния, стоящие с восточной стороны разрушенной конструкции, предположительно, кыпчакского святилища типа 4 [5, с. 37]. Визуально святилище данного типа распознается как курганообразное сооружение, с востока которого установлено одно или несколько изваяний. Координаты памятника 49° 07' 588" с. ш., 073° 58' 954" в. д., высота 744 м над ур. м. Изваяния установлены шеренгой по линии восток-юго-восток – запад-северо-запад лицами на северо-восток. Позади изваяний (ближе к среднему и к крайнему с запада) находится задернованная яма овальной формы, вытянутая по линии север – юг. Размеры ямы в плане около 4 × 5 м, глубина до 1,5 м. По краям ямы лежат крупные камни. Вокруг ямы

также разбросаны камни. Диаметр сооружения с учетом разброса – свыше 8 м.

Стоящее с западного края шеренги изваяние № 1 представляет собой изображение человека с сосудом в обеих руках из грязно-розового крупнозернистого гранита (рис. 1- 1). Изваяние обработано только спереди (особенно в области лица), а также на стыке передней и боковых граней. Размеры 132* × 30 – 38 × 18 – 25 см. (Знаком «*» здесь и далее отмечена высота вкопанного изваяния). Неровное завершение головы анфас напоминает головной убор прямоугольной, слегка трапецевидной формы. Плоскость лба, ограниченная снизу надбровьями, переходит в барельеф носа. Нижняя половина первоначально «брусковидного» носа сбита почти до основания. Глаза воспроизведены в виде замкнутых овальных валиков. Рот передан углублением. Лицо асимметричное с удлиненным подбородком. Нижняя часть лица оконтурена желобком. Разветвляясь на торсе, желобок формирует внутренние очертания слитных барельефных деталей: слегка согнутых в локтях рук с сосудом. Сосуд имеет вытянутые пропорции и, вероятно, расширяющуюся горловину.

Среднее в шеренге изваяние № 2, вкопанное по грудь, сильно наклонилось на левый бок (рис. 1- 2). Изготовлено из розового мелкозернистого гранита, местами отслаивающегося. Верхушка изваяния покрыта пятнами лишайника ржавого цвета. Размеры 105* × 55 – 60 × 10 – 15 см. Анфас верх головы скруглен, справа нарушен сколом. Плоскость лба оканчивается удлиненными надбровьями и переходит в узкий нос. Лицо широкое, барельефом переданы скулы-щеки. Голова отделена от торса выемкой, продолжающейся на боковых гранях. На груди слева разли-

чима барельефная деталь наподобие фрагмента распашной одежды.

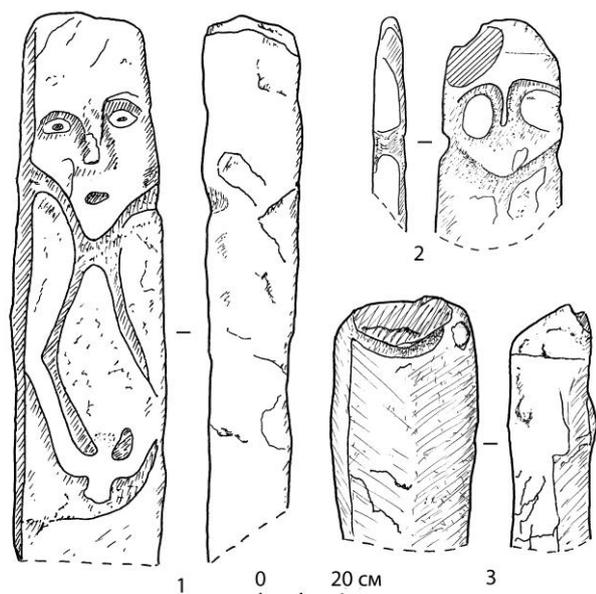


Рис. 1. Изваяния. Жанатурмыс-2

Установленное с восточного края шеренги изваяние № 3 высечено из розового мелкозернистого гранита (рис. 1- 3). Размеры $60^* \times 30 - 35 \times 20$ см. Обломок, видимо, был частью погрудного изваяния. Голова отбита, сохранился только кончик подбородка и выемка, оконтуривающая снизу лицо. Намечены плечи. Посредине передней грани вертикально проходит сглаженное «ребро». Тыльная поверхность неровная, с выбоинами.

В урочище *Жаксыбектын саробасы* на южном склоне средней из трех сопки, тянущихся грядой с запада на восток, возведено святилище типа 4 с изваянием. В 7 м к западу от святилища цепочкой по линии запад – восток сооружены 4 выкладки. Координаты памятника: $49^{\circ} 12' 599''$ с. ш., $074^{\circ} 00' 116''$ в. д., высота 759 м над ур. м.

Святилище имеет вид плоской задернованной каменной насыпи (диаметр 11 м), в средней части которой находится незадернованный участок диаметром около 2 м, возможно, насыпанный позднее. С восточной стороны святилища, лицом на восток стоит изваяние – погрудное изображение человека (рис. 2). Оно высечено из среднезернистого светло-коричневого гранита с черными вкраплениями. Размеры $95^* \times 40 \times 28$ см.

Анфас изваяние имеет полукруглое завершение, возможно, воспроизводящее абрис головного убора. Верхняя часть головы спереди нарушена сколом. Сверху камень расслаивается параллельно широкой грани. Резчиком использован естественный рельеф – вертикальная расщелина, ограничивающая левую сторону лица. На лице детализирован нос, барельеф которого образован U-образной выемкой. Рот передан косо посаженным продолговатым желобком. Глаза не выделены. Полукруглыми углублениями по краям передней поверхности намечена граница головы и туловища.

В окрестностях сопки Шокпартас, на правом берегу р. Талды обнаружены два кыпчакских изваяния.

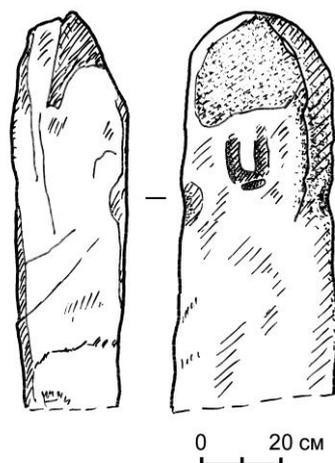


Рис. 2. Изваяние. Жаксыбектын саробасы

Шокпартас-1. Одиночное изваяние стоит в святилище типа 2 (координаты: $49^{\circ} 06' 533''$ с. ш., $074^{\circ} 02' 530''$ в. д., высота 752 м над ур. м.). Такие святилища состоят из двух сооружений, возведенных по линии запад – восток; изваяния установлены в восточной конструкции – ограде [5, с. 37].

Восточное сооружение святилища Шокпартас-1 внешне представляет собой подквадратную в плане выкладку размерами 4×4 м, высотой 0,2 м, основу которой, по-видимому, составляет замкнутая ограда. Изваяние вкопано лицом на восток в средней части выкладки, ближе к ее западному краю. С запада к выкладке с изваянием примыкает каменное курганообразное сооружение диаметром около 8 м, высотой до 0,4 м (самая высокая точка – вершина треугольного камня на западном краю насыпи). В середине имеется незадернованное пространство диаметром до 3 м. На стыке двух сооружений фиксируются плоские камни в наклонном положении.

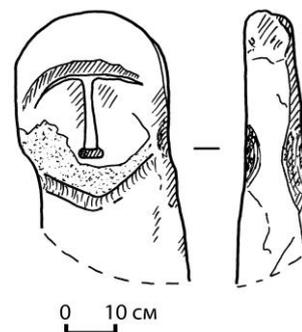


Рис. 3. Изваяние. Шокпартас-1

Выступающая на поверхности часть изваяния изображает голову человека (рис. 3). Изваяние выполнено из розового крупнозернистого гранита, расслаивающегося параллельно широкой грани. Размеры $56^* \times 30 \times 10 - 13$ см. Полукруглое завершение головы анфас, очевидно, передает форму головного убора, нижний край которого показан над бровями. Брови образуют общий барельеф с удлинненным «брусковидным» носом. К основанию носа примыкает продолговатый желобок, возможно, обозначающий рот. Поверхность нижней части лица отслоена, особенно с

правой стороны и на подбородке. Голова выделена в монолите желобком по нижним очертаниям лица.

Шокпартас-3. Изваяние лежит с восточной стороны задернованного каменного кургана диаметром около 6 м, высотой 0,5 м (координаты памятника: 49° 06' 268" с. ш., 074° 04' 331" в. д., высота 736 м над ур. м.). Не исключено, что изваяние было некогда здесь установлено, и памятник является святилищем типа 4.

Погрудное изображение человека изготовлено из крупнозернистого гранита розового цвета (рис. 4). Резчиком сохранена природная форма исходного материала. Размеры изваяния 141 × 25 – 28 × 10 – 18 см. Голова имеет высокое завершение, ассоциирующееся с головным убором. Анфас очертания верхушки предполагаемого убора неправильные, в профиль они сужаются кверху. Надбровья образуют общий барельеф с «брусковидным» носом. Выступление детали достигнуто за счет прилегающей выемки. Правая «щека» (скула) передана округлым барельефом, рот – продолговатым желобком. Лицо внизу широкое. Анфас голова несколько уже туловищного отдела, отграниченного желобком, выбитым по нижним очертаниям лица. В профиль наибольшая толщина изваяния наблюдается примерно на уровне границы головы и туловища.

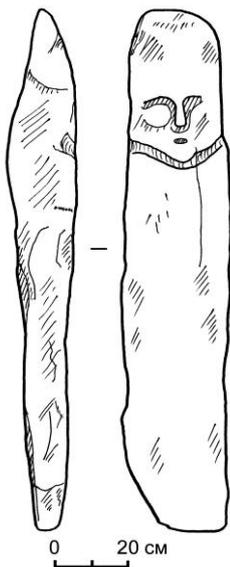


Рис. 4. Изваяние. Шокпартас-3

В местности **Кызылжартас** найдено изваяние, поставленное (по всей видимости, недавно) с восточной стороны овальной каменной выкладки лицом на восток. Размеры выкладки 11 × 12 м, высота 0,15 – 0,20 м. В 5 м к западу находится еще одна выкладка диаметром около 11 м, высотой до 0,30 м. Сооружения располагаются на возвышенности, южнее проходит русло небольшой речки. Координаты: N 49°14'237", E 073° 50' 203", высота 768 м.

Погрудное изваяние создано из светло-розового среднезернистого гранита (рис. 5). Размеры 152 (возможно, нижний конец изваяния отбит) × 30 – 48 × 15 – 23 см. Лицо показано в обрамлении глубокого головного убора. Вверху (почти до уровня основания

носа) убор имеет трапециевидный абрис, ниже изображены спускающиеся до плеч «лопасти». Убор дополнен небольшим выступом сверху. «Брусковидный» нос образует одно целое с барельефом головного убора. Нижний край убора формирует надбровья, которые переходят во внутренние очертания закругляющихся внизу лопастей. Сердцевидное лицо с естественно удлиненным подбородком отделено от головного убора и торса фигурной выемкой. Глаза и рот переданы продолговатыми углублениями, оконтуренными невыразительными валиками. Барельефом намечены скулы и подбородок. На торсе изображена «девичья» грудь в виде двух барельефных кружков, сформированных кольцевыми выемками. В профиль заметен выступ «живота» – естественное возвышение на передней грани.

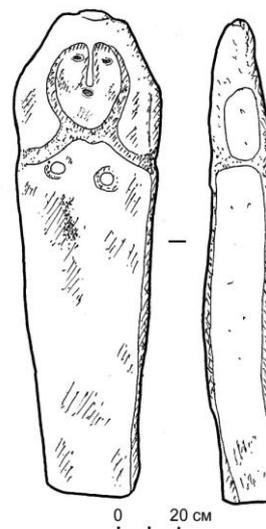


Рис. 5. Изваяние. Кызылжартас

Изваяние из Шетского археолого-этнографического музея (пос. Аксу-Аюлы) (сноска: авторы выражают благодарность директору музея Зарубаю Суиндикову за предоставленную возможность изучить изваяние). Погрудное изваяние с детализированным признаком пола (?) на торсе изготовлено из крупнозернистого камня светло-коричневого цвета с черными вкраплениями (рис. 6). Размеры 125 (нижний конец, возможно, отбит) × 21 – 28 × 8 – 12 см. Верх головы, неровно скругленный анфас, что создает впечатление наличия головного убора. Длинные и широкие брови образуют общий барельеф с «брусковидным» носом. Большой рот изображен замкнутым овальным валиком. Голова отделена от торса выемкой по нижним очертаниям лица, продолжающейся на боковых гранях. На торсе высечена барельефная деталь, предположительно, фаллос. Сзади изваяние не обработано.

Оригинальное сооружение с изваянием открыто в местности **Кызыл турме** (аул Такаша) в Улутауском сельском округе **Улутауского** района. Координаты: 48° 31' 807" с. ш., 067° 28' 122" в. д., высота 527 м над ур. м. Памятник расположен на склоне сопки. Сооружение имеет вид подпрямоугольной каменной выкладки размером 8 × 6 м, ориентированной длиной осью по линии север – юг. С восточной стороны ли-

цом на восток вкопано изваяние, наклонившееся вперед. Выкладка не задернована, камни покрыты светло-зеленым лишайником. От выкладки на восток отходит «гряда» длиной 10 м, шириной до 1,5 м из крупных колотых камней поросших лишайником.

Погрудное изваяние (рис. 7) сделано из розового крупнозернистого, с дресвяными включениями, гранита (в выкладке и «гряде» использованы камни той же породы). Размеры изваяния 74*× 23 – 34 × 11 – 15 см. Верх головы грубо оформлен, анфас он напоминает сужающийся кверху головной убор. На лице показаны только рельефные брови, соединенные с «брусковидным» носом. Очертания нижней части лица не переданы, но моделированы плечи.

С учетом вводимых в научных оборот, в Центральном Казахстане к настоящему времени известно около 70 кыпчакских изваяний.

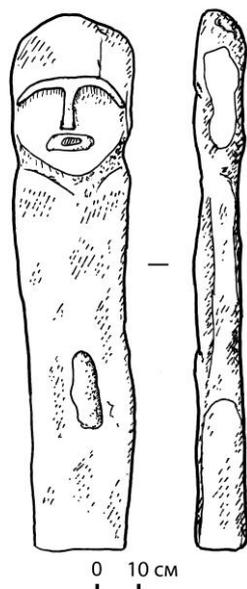


Рис. 6. Изваяние. Шетский музей

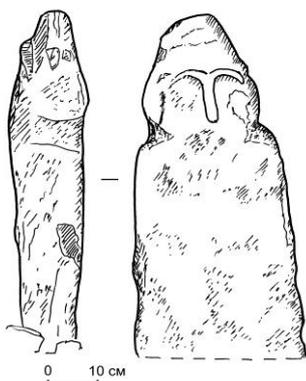


Рис. 7. Изваяние. Кызыл турме

Иконографически публикуемые изваяния демонстрируют, с одной стороны, общность со скульптурой кыпчакского облика, с другой, присущую ей вариативность. Рассмотрим ряд особенностей новых изваяний.

Обращает на себя внимание специфический головной убор, воспроизведенный на изваянии из Кызылжартаса (рис. 8- 1). Точных соответствий такому убору на известных нам изваяниях нет. Некоторое

сходство обнаруживает высокий «башлыкообразный» головной убор изваяния из урочища Жансай в Семиречье [1, с. 118] (рис. 8- 2). На жансайском изваянии, также как на кызылжартаском, изображена «девичья» грудь и, в отличие от кызылжартаского, – сосуд, подерживаемый обеими руками на уровне живота.

С головным убором жансайского изваяния сходен убор изваяния с сосудом в обеих руках (рис. 8- 3), рисунок которого приведен в статье А. А. Чарикова [10, рис. 1- II]. Судя по примечанию Чарикова, рисунок выполнен на основе фотографии или прорисовки, предоставленной кем-то из исследователей – А. И. Марьяшевым, А. С. Ермолаевой, Н. К. Кушарбаевым или М. К. Кадырбаевым [10, с. 88, примеч. 3]. Откуда происходит изваяние, Чариков не сообщает; кроме указанной статьи оно, насколько нам известно, нигде более не опубликовано.

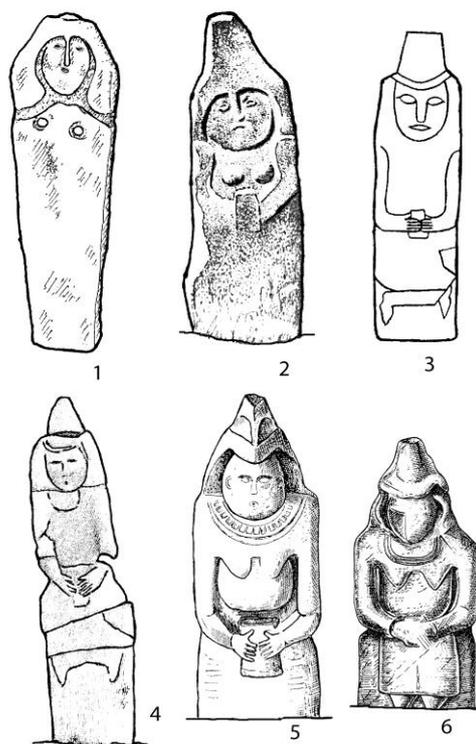


Рис. 8. Кыпчакские (1 – 4) и половецкие (5 – 6) изваяния. 2- [Приводится по: 1]; 3- [Приводится по: 10]; 4- [Приводится по: 2]; 5, 6- [Приводится по: 9]

Форму головного убора анализируемого изваяния несколько напоминает убор двух статуй, зарисованных в 1856 г. Ч. Валихановым [3, с. 308, 309], а в 1895 г. сфотографированных И. Толшиным, у мавзолея (мазара), который предание связывает с могилой фольклорного персонажа Козы-Корпеша. Речь идет о первой (рис. 8- 4) и третьей слева статуях из четырех, запечатленных на гравюре с фотографии Толшина [2, рис. 2]. Все статуи изображают людей с сосудом в двух руках. По сведениям А. И. Лёвшина, относящимся к первой четверти XIX в., в мавзолее находились 3 изваяния, которым приносились жертвы [7, с. 107]. И. А. Чеканинский, исходя из того, что очевидцы указывают разное количество изваяний или не упоминают о них вовсе (Х. Барданес в 1771 г.), за-

ключил: «... эти каменные бабы... прямого отношения к памятнику не имеют и попали туда случайно, привезенные очевидно местными кочевниками из окрестных курганов» [12, с. 53–54]. Он также сослался на мнение В. В. Радлова о большей древности («приблизительно на целое тысячелетие») изваяний по сравнению с мавзолеем [12, с. 54]. Я. А. Шер, констатирующий сходство изваяний у мазара Козы Корпеша с половецкими (по таким признакам, как «головные уборы..., стилистические особенности, детали одежды, ... общий изобразительный канон»), предположил, что скульптуры одновременны зданию – памятнику X – XII вв. [13, с. 46]. В литературе встречаются другие датировки мавзолея Козы Корпеша. А. Х. Маргулан, например, отнес его к типу юртнообразных построек *дын* и датировал вместе с изваяниями VIII – IX вв. [8, с. 38]. Нам представляется, что изваяния и мазар не одновременны. Если изваяния характеризуются принадлежностью к кыпчакской изобразительной традиции (середина IX – начало XIII в.), то мавзолей был построен позднее, возможно, в XVI – XVIII вв., как предположил М. К. Кадырбаев [1, с. 211]. Во всяком случае, Ч. Валиханов засвидетельствовал в «Дневнике поездки на Иссык-Куль» хорошую его сохранность, отметив: «... за рекой виднелся через верхи тополей остроконечный шпиль могилы (Козы Корпеша. – Авт.)» [3, с. 308].

В связи с приведенными выше аналогиями головному убору изваяния из Кызылжартаса остановимся на вопросе о сходстве уборов кыпчакских и половецких статуй, отмеченном Я. А. Шером для изваяний при мазаре Козы Корпеша. Следует указать, что высокий убор вышеупомянутого жансайского изваяния тоже похож на головные уборы некоторых половецких скульптур [9, табл. 6- 30, 9- 26, 14- 46, 22- 143 и др.] (рис. 8- 5,6). Возможно, на жансайском и других привлеченных для сравнения кыпчакских изваяниях (в том числе кызылжартаском), которые относятся к разряду плоской скульптуры, передан убор, подобный сложным уборам объемных половецких статуй.

Особенность присуща также иконографии грудного изваяния из Шетского музея, на торсе которого детализирован атрибут, очевидно, фаллос. Изваяния кыпчакской группы с фаллосом единичны. Два из них найдены около с. Унирек (Шетский район), в уникальном святилище типа 3 [5, с. 37]. Оба они изображают человека со сведенными на животе кистями рук, между которых выбито округлое отверстие; на обоих изваяниях детализированы ноги, но только на одном маленькими выпуклостями в виде перевернутых капель показана грудь [5, рис. 15- 31, 32]. Еще одно фаллическое изваяние обнаружено в урочище Сынтас (Жамбылская область) [11, рис. 4, 5]. На изваянии запечатлен сидящий по-восточному мужчина с сосудом в обеих руках. Перечисленные фаллические изваяния отличаются от экземпляра из Шетского музея не только тем, что изображают фигуру человека целиком, но также тем, что фаллос на них показан вместе с тестикулами. Отсутствием конечностей и наличием признаков пола на торсе изваяние из Шетского музея походит на женское изваяние из кыпчакского святилища на реке Жинишке, при этом маленькая

грудь и детородный орган жинишкинской статуи переданы фигурами в форме перевернутых капель [5, рис. 49- 82].

Как было указано выше, среди публикуемых памятников есть не только изваяния с особыми атрибутами, но и необычное культовое сооружение. Аналогия уникальному элементу конструкции святилища с изваянием в местности Кызыл турме – «гряде» обнаруживается в устройстве «дорожки» половецкого святилища середины XI – начала XIII в. из могильника Ливенцовский-7 на Нижнем Дону [4, рис. 11, 12]. Корректность сопоставления структуры кыпчакских и половецких святилищ следует, в частности, из факта сходства способов (открытого и скрытого) установки в них изваяний [5, с. 38].

В связи с вводимыми в научный оборот памятниками представляется возможным также поставить вопрос о влиянии деформационных процессов в грунтах, приводящих к изменению позиции изваяний, в частности, их вертикальному перемещению.

Сравнение современной и прошлой визуальной документации позволило обнаружить явление «вырастания» некоторых изваяний. Подобный факт был отмечен нами ранее в отношении изваяния из кыпчакского святилища типа 4 в урочище Кенасу [6, с. 66]. Существенно вышло из земли древнетюркское изваяние при оградке в урочище Бай кайканы (горы Бегазы), если сравнить наш рисунок 2004 г. [6, рис. II], с зарисовкой, опубликованной в книге Маргулана [8, ил. 70], которая была выполнена не менее трех десятилетий до этого.

В результате обследования памятника Жанатурмыс-2 выявлен еще один случай подобного рода. Среди иллюстраций к тому 4 «Сочинений» А. Х. Маргулана есть рисунок изваяния № 1 в трехчетвертном ракурсе, а также зарисовка общего вида памятника [8, рис. 57. 1, 2] (рис. 9). На зарисовке яма неразличима и сооружение походит на задернованный курган. Что касается изваяний, то изваяние № 3 выглядит так же, как в настоящее время (рис. 10). Вид двух других изваяний сегодня изменился: изваяние № 1 «выросло» из земли почти на 30 см, появилось изваяние № 2, на месте которого на зарисовке в книге Маргулана показан камень (именно на этой, выступавшей в прошлом части изваяния располагается теперь лишайник). Вряд ли изваяния целенаправленно «расчищались» при варварских раскопках памятника: размеры воронки свидетельствуют, что копальщики не ограничивались полумерами. Возможны разные причины происшедших с изваяниями № 1 и 2 изменений. «Вырастание» изваяний могло быть следствием, с одной стороны, оползания окружающей земли в вырытую сзади них глубокую яму, с другой, действия выталкивающей силы промерзающего грунта. Вполне вероятно, изваяние, лежащее возле памятника Шокпартас-3, а также изваяние, вторично укрепленное стоймя у сооружения в урочище Кызылжартас, некогда были «вытолкнуты» из земли, скорее всего, силами морозного пучения, и остались лежать на местах первоначальной установки.

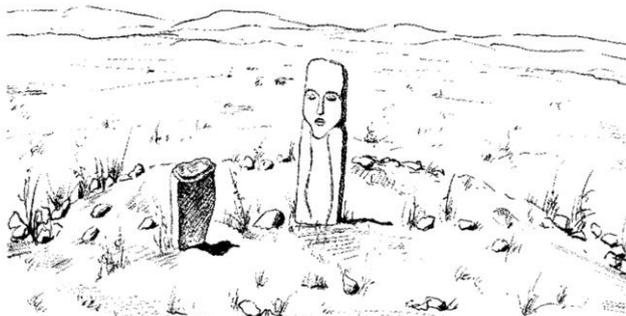


Рис. 9. Святилище с изваяниями
Жанатурмыс-2, [Приводится по: 8]



Рис. 10. Святилище с изваяниями
Жанатурмыс-2. Фото Ш. Абдикаликова

Литература

1. Агапов, П. В. Сокровища древнего Казахстана. Памятники материальной культуры / П. В. Агапов, М. К. Кадырбаев. – Алма-Ата: Жалын, 1979. – 252 с.
2. Баранов, Е. Козу-Курпеч и Баян-Слу (Киргизское народное предание) / Е. Баранов // Ежемесячные приложения к журналу «Нива» на 1899 г. за январь, февраль, март и апрель. – СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1899. – С. 307 – 343.
3. Валиханов, Ч. Ч. Дневник поездки на Иссык-Куль / Ч. Ч. Валиханов // Собрание сочинений в пяти томах. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984. – Т. 1.
4. Гугуев, Ю. Половецкое святилище середины XI – начала XII вв. на правом берегу Нижнего Дона / Ю. Гугуев, С. Гуркин // История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы межэтнических отношений. – Ростов н/Д, 1999. – С. 7 – 32.
5. Ермоленко, Л. Н. Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения) / Л. Н. Ермоленко. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2004. – 132 с.
6. Ермоленко, Л. Н. Новые находки средневековых изваяний в Сары-Арке / Л. Н. Ермоленко, Ж. К. Курманкулов // Археология Сибири. – Кемерово: Летопись, 2006. – Вып. 24. – С. 63 – 71.
7. Лёвшин, А. И. Описание киргиз-казачьих, или киргиз-кайсацких, орд и степей / А. И. Лёвшин; под общ. ред. М. К. Козымбаева. – Алматы: Санат, 1996. – 656 с.
8. Маргулан, А. Х. Каменные изваяния Улытау / А. Х. Маргулан // Сочинения: в 14 т. – Т. 3 – 4; сост. Д. А. Маргулан, Д. Маргулан. – Алматы: Дайк-Пресс, 2003.
9. Плетнева, С. А. Половецкие каменные изваяния / С. А. Плетнева // САИ. – М.: Наука, 1974. – Вып. Е4–2. – 200 с.
10. Чариков, А. А. Изобразительные особенности каменных изваяний Казахстана / А. А. Чариков // СА. – 1986. – № 1. – С. 87 – 102.
11. Чариков, А. А. Новые находки средневековых изваяний в Казахстане / А. А. Чариков // СА. – 1989. – № 3. – С. 184 – 192.
12. Чеканинский, И. А. Казакская поэма Козу Курпеш и Баян Слу (Сюжет, параллели и библиография) / И. А. Чеканинский // Записки Семипалатинского отдела общества изучения Казахстана (бывший Семипалатинский Отдел Государственного Русского Географического общества). – Вып. XVIII. – Семипалатинск, 1929. – Т. 1.
13. Шер, Я. А. Каменные изваяния Семиречья / Я. А. Шер. – М.; Л.: Наука, 1966. – 138 с.

Информация об авторах:

Ермоленко Любовь Николаевна – доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры археологии КемГУ, luybov.ermolenko@mail.ru.

Lyubov N. Ermolenko – Doctor of History, Professor at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

Курманкулов Жолдасбек Курманкулович – кандидат исторических наук, главный научный сотрудник Института археологии им. А. Х. Маргулана Комитета науки Министерства образования и науки Республики Казахстан, kurmankulov@gmail.com.

Zholdasbek K. Kurmankulov – Candidate of History, Leading Researcher at A.H. Margulan Institute of Archaeology, Kazakhstan.

УДК 001.89: 904(571.17)

**ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КЕМЕРОВСКОЙ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА**

*Л. Ю. Китова, Э. Р. Исмайлова**

**THE HISTORY OF FORMATION OF KEMEROVO SCIENTIFIC ARCHAEOLOGICAL SCHOOL
OF ANCIENT AND MEDIEVAL ART RESEARCHERS**

L. Yu. Kitova, E. R. Ismaylova

**Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.В37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.*

В статье освещена история становления и развития кемеровской научной археологической школы исследователей первобытного искусства, являющейся на сегодняшний день одной из авторитетных в России и за рубежом в данном направлении. Начало формирования и становление школы связано с именем А. И. Мартынова. Большой вклад в ее развитие внесли Я. А. Шер и Б. Н. Пяткин. Сегодня функционирование школы связано в первую очередь с именами таких исследователей как О. С. Советова, Л. Н. Ермоленко, Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева, руководителем школы является В. В. Бобров.

The paper addresses the history of formation and development of Kemerovo scientific archaeological school of primitive art researchers, which is currently one of the most authoritative in this field in Russia and abroad. The early formation and establishment of the school is associated with the name of A. I. Martynov. J. A. Cher and B. N. Pyatkin made a great contribution to its development. Today, the activity of the school is primarily due to such researchers as O. S. Sovetova, L. N. Ermolenko, E. A. Miklashevich, A. N. Muhareva; the head of the school is V. V. Bobrov.

Ключевые слова: история археологии, первобытное искусство, научные школы.

Keywords: history of archaeology, primitive art, scientific schools.

В 2009 г. Ученый Совет КемГУ утвердил статус научной археологической школы под названием «Исследование культуры и искусства древних обществ на стыке Северной и Центральной Азии (традиции и инновации)». Круг интересов кемеровских археологов достаточно широк: энеолит и бронзовый век Западной Сибири, культуры раннего железного века Южной Сибири, средневековые Сибири и Центральной Азии, первобытное искусство, история археологии, черная металлургия и кузнечное ремесло Западной Сибири в эпоху раннего железа и средневековья. Однако проблемы древнего и средневекового искусства стали на сегодняшний день одной из ведущих научных тем кафедры археологии. В настоящее время руководителем научной школы является доктор исторических наук, профессор Владимир Васильевич Бобров.

Формирование школы имело длительную историю (об истории кафедры археологии КемГУ и ее основателе см.: [10; 22]). Глубокий интерес к наскальным рисункам как археологическому и историческому источнику у кемеровских исследователей появился неслучайно. Первоначально он был обусловлен наличием в 60 км от г. Кемерово роскошного памятника истории и культуры – Томской писаницы, при первом знакомстве с которым возникает желание, понять смысл многочисленных изображений, разгадать тайны миропонимания древних людей, оставивших на скале рисунки. Видимо, это чувство овладело будущим основателем кемеровской школы археологов Анатолием Ивановичем Мартыновым в 1962 г., впервые увидевшем Томскую писаницу. Интерес молодого исследователя поддержал его научный руко-

водитель А. П. Окладников. В 1964 – 1967 гг. под руководством А. И. Мартынова началось копирование и монографическое изучение серии писаниц на р. Томи: Томской, Новоромановской, Тутальской, завершившееся публикацией материалов, определением хронологии и стиля наскальных изображений, воссозданием мировоззрения древнего населения изучаемого региона [45]. С этого времени одной из ведущих тем кемеровских археологов станет первобытное искусство Южной Сибири, начнется широкое изучение наскальных памятников, а монография о томских писаницах в 1983 г. будет переведена на венгерский язык [78].

Тема не исчерпывалась исследованием только петроглифов, раскопки памятников тагарской культуры, проводимые кемеровскими археологами в 1950 – 1970-е гг., дали богатейший материал по искусству звериного стиля. Наиболее яркими предметами пластического искусства скифского времени были «оленные» бляшки. Их систематизацией, выявлением особенностей изображений в тагарском искусстве, а также определением заимствований деталей, форм и приемов изображений тагарских оленей в искусстве кочевых и полукочевых племен Евразии занимался В. В. Бобров [4; 5]. Итогом исследований стала защита кандидатской диссертации «Олень в скифо-сибирском искусстве (тагарская культура)» [6], в которой наряду с вышеперечисленными вопросами были подняты и проблемы семантики предметов тагарского искусства. Часть материалов диссертации, посвященная назначению, технологии изготовления тагарских «оленных» бляшек, анализу их художественных и стилистических особенностей в скифо-

сибирском искусстве звериного стиля, была позже опубликована [7; 8; 9].

В свою очередь Анатолий Иванович в исследованиях памятников тагарской культуры обратил особое внимание на проблемы, связанные с развитием искусства звериного стиля. В лесостепной тагарской культуре [27] были выявлены особенности и основные образы тагарского и «послетагарского» искусства, дана их характеристика, определены связи отдельных предметов мелкой пластики с произведениями пластического искусства соседних территорий [28].

Открытие кафедры археологии в 1975 г. позволило привлечь к проблемам изучения древнего искусства новых сотрудников, ленинградских археологов Б. Н. Пяткина, Т. В. Николаеву, а также студентов специализации «археология», созданной при кафедре; расширить географию исследований. В состав Южно-Сибирской археологической экспедиции (ЮСАЭ) КемГУ, руководимой А. И. Мартыновым, были включены петроглифические отряды. В 1970 – 80-х гг. основное внимание уделяется изучению памятников наскального искусства на Среднем Енисее и в Горном Алтае.

С 1976 г. кафедрой археологии КемГУ начинают проводиться экспедиции в долину Среднего Енисея с целью монографического изучения наскальных рисунков Шалаболино, позднее Оглахты, затем Бычихи, Суханихи и других памятников. Возглавлял петроглифический отряд ЮСАЭ Борис Николаевич Пяткин [1]. Под его руководством получали навыки работы с петроглифами в конце 1970-х – 1980-е гг. – О. С. Советова, в 1980 – начале 1990-х гг. – Е. А. Миклашевич, а также многие студенты-археологи исторического факультета КемГУ.

Открытие в КемГУ в 1979 г. аспирантуры по специальности «археология», а в 1982 г. – специализированного диссертационного совета закрепило не только квалификационный рост состава кемеровских археологов, но и становление в университете самостоятельной научной школы в области археологии в целом и в области изучения первобытного искусства в частности.

Результатом работ на Шалаболинских скалах стала защита Б. Н. Пяткиным кандидатской диссертации «Шалаболинские петроглифы (вопросы методики и хронологии)». Защита проходила в Ленинграде, но руководителем был А. И. Мартынов [49]. Позднее Б. Н. Пяткиным была опубликована совместная с А. И. Мартыновым монография, в которой были введены в научный оборот новые материалы: изображения и композиции комплекса Шалаболинских петроглифов. Был проведен графический и стилистический анализ наскальных рисунков, разработана хронологическая шкала, которая, по мнению Бориса Николаевича, могла стать общей для памятников древнего искусства всего Среднего Енисея: рисунки каменного века, окуневского времени, тагарского времени и таштыкского времени. В книге особое внимание уделялось методам исследования и копирования памятников наскального искусства. Наиболее точным способом получения копий исследователи считали метод снятия микалентных эстампажей. Важно, что авторы монографии справедливо отметили разночтения в

применении терминов, заимствованных археологами из искусствоведения: «мотив», «образ», «сюжет», и высказали собственную точку зрения на сущность этих понятий [50].

В первой половине 1980-х гг. был накоплен очень значительный материал по первобытному искусству, и аспиранты А. И. Мартынова активно вводили его в научный оборот. Так, впервые монографическому изучению подверглись изображения на плитах оград тагарских курганов. При работе над кандидатской диссертацией Т. В. Николаевой было исследовано более 1500 изображений, установлены техника и места более частого их нанесения на грани плит, выявлены преобладающие мотивы и 5 хронологических пластов изображений [46].

Проблеме изучения петроглифов скифского времени Среднего Енисея была посвящена кандидатская диссертация О. С. Черняевой (Советовой). В данном исследовании были хронологически определены и проанализированы наскальные изображения тагарского времени из семи комплексов (Майдашинской, Суханинской, Тепсейской, Шалаболинской и Кунинской писаниц, гор Оглахты и Бычихи), выявлено их семантическое содержание [63].

В 1970-е гг. под руководством А. И. Мартынова начинаются исследования наскальных рисунков на горе Бичикту-Бом, расположенной в долине р. Каркол Онгудайского района Горного Алтая [30].

За 30-летнюю историю исследований сотрудниками кафедры, аспирантами и студентами КемГУ было обнаружено и скопировано несколько сотен образительных композиций. Недавно эти материалы были опубликованы в коллективной монографии [32].

В 1980-е гг. под руководством А. И. Мартынова сотрудники кафедры продолжали углубленное изучение искусства звериного стиля. В русле серии конференций, посвященных проблемам скифо-сибирского мира и проводимых в Кемерово, в 1984 г. была организована конференция по искусству и идеологии племен скифского времени. Отметим, что кемеровские археологи исследовали искусство звериного стиля в первую очередь с позиций выявления мировоззрения и идеологии древних племен [29; 47; 62 и др.].

В 1980-е – начале 1990-х гг. кафедрой археологии КемГУ проводятся комплексные работы по изучению памятников наскального искусства Казахстана, Киргизии и Таджикистана. Под руководством А. И. Мартынова были организованы совместные экспедиции Кемеровского университета, Казахского пединститута, Академий наук Казахстана и Киргизии, исследовавшие комплекс наскальных рисунков Саймалы-Таш. Итогом работ стал выпуск коллективной монографии и введение в научный оборот неизвестных наскальных изображений [31]. Одновременно проводилось копирование изображений в зоне Иссык-Куль [33], а также совместно с Академией наук Таджикистана обследование петроглифов в Аштатском районе Северного Таджикистана.

В 1985 г. на должность профессора кафедры археологии был приглашен Яков Абрамович Шер, рекомендовавший себя как крупный исследователь проблем первобытного искусства. В 1981 г. в специализированном диссертационном совете Института исто-

рии, филологии и философии СО АН СССР им была защищена докторская диссертация «Петроглифы Средней и Центральной Азии» [66], публикация одноименной монографии состоялась годом раньше [65]. Эта работа стала настольной книгой для исследователей первобытного искусства не только в России, но и далеко за пределами нашей страны и внесла значительный вклад в проблему разрешения вопросов происхождения, датировки и семантики наскальных изображений Средней и Центральной Азии. Материалы для исследования Яков Абрамович собирал, в том числе и сотрудничая с ЮСАЭ КемГУ. В Кемерово Я. А. Шер продолжает разработку нового направления – теория и методы анализа изобразительных памятников, в том числе и с применением ЭВМ [68; 69 и др.]. С 1990 по 2000 гг. им были проведены полевые исследования на территории Горного Алтая, Хакасии, Енисея, Киргизии и Казахстана в рамках совместного договора с Центром научных исследований Франции (группа доктора Анри-Поля Франкфора), результатом которых стало издание серии томов корпуса «Петроглифы Центральной Азии» [79 – 83].

С приездом Я. А. Шера удвоилось количество аспирантов и студентов, занимающихся проблемами первобытного искусства. Он представил на кафедре авторский курс по первобытному искусству для студентов специализации «археология». Им было разработано учебное пособие «Первобытное искусство» с электронным приложением, выдержавшее 2 издания [75; 76]. Исследования Яковом Абрамовичем вопросов первобытного искусства в целом имеют большое значение для разработки общих, философских проблем данного направления [67; 70 – 74 и др.]. Особо актуальна, на наш взгляд, разрабатываемая на протяжении многих лет гипотеза Я. А. Шера о происхождении искусства как естественноисторического феномена, порожденного особыми, присущими только *Homo sapiens sapiens* функциями системы высшей нервной деятельности [72, с. 133 – 176; 75; 76]. Искусство рассматривается исследователем как один из компонентов психофизиологического комплекса *Homo sapiens sapiens*, включающего также и другие формы знакового поведения, появившиеся в ходе эволюции: мимика, речь, музыка и т. д. [71; 76, с. 365 – 400]. Знаковому поведению как феномену культуры было посвящено специальное исследование [74].

В 1997 г. при Кемеровском университете была создана общественная организация «Сибирская Ассоциация исследователей первобытного искусства» (САИПИ), которую до 2004 г. возглавлял Я. А. Шер. В качестве коллективного члена САИПИ была принята в Международную Федерацию организаций по наскальному искусству (IFRAO). В рядах САИПИ состоят специалисты из России, Украины, Казахстана, Киргизии, Узбекистана, Азербайджана, Франции, Англии, США и других стран.

Существенный вклад внес Я. А. Шер в подготовку специалистов по изучению первобытного искусства. Одной из первых подопечных Якова Абрамовича была Любовь Николаевна Ермоленко, приехавшая в 1986 г. на стажировку в КемГУ. В 1987 г. она поступила в аспирантуру, а в 1991 г. защитила кандидатскую диссертацию «Средневековые каменные антро-

поморфные изваяния казахских степей», в которой разработала иконографическую классификацию изваяний и типологию сооружений, им сопутствующих; проанализировала художественные особенности изваяний и определила семантику комплекса: древнетюркская оградка – изваяние – балбалы, как модель мироздания древних тюрков [18]. Материалы диссертации были дополнены и введены в научный оборот публикацией статей и монографии [19]. Дальнейшее глубокое и скрупулезное изучение изобразительных памятников древних и средневековых кочевников дало возможность исследовательнице внести вклад в реконструкцию военной идеологии номадов, а в докторской диссертации всесторонне исследовать эти памятники как объект проявления эпической традиции [20]. Материалы диссертации были введены в научный оборот [21]. В настоящее время Л. Н. Ермоленко является одним из ярких представителей кемеровской школы исследователей древнего и средневекового искусства и занимается подготовкой молодых ученых по этому направлению.

Большинство аспирантов Я. А. Шера: В. А. Новоженков, К. В. Юматов, Н. С. Бледнова, А. П. Сенчилов, Ю. С. Волкова – также посвятила свои исследования вопросам первобытного искусства, и внесли свой вклад в разработку проблем наскального и пластического искусства, кочевнической скульптуры, орнамента и проблем изучения искусства [3; 17; 48; 52; 77в].

В 1990 – 2000 гг. продолжает подготовку аспирантов А. И. Мартынов. В работах его учеников проблемы первобытного искусства также занимают значительное место. Среди списка защитившихся (А. В. Базайченко, В. А. Бутьян, Н. М. Маркдорф, И. Д. Русакова, А. В. Тараканов, В. Ю. Чигаева) [2; 16; 26; 51; 61; 64], на наш взгляд, особой глубиной и самостоятельностью исследования выделяется диссертация Ирины Дмитриевны Русаковой, посвященная петроглифическому комплексу Бояры – Абакано-Перевоз в Хакасии, который она в течение нескольких лет изучала. Автором работы был введен в научный оборот целый пласт неизвестных изображений и рассмотрено место комплекса в природно-историческом ландшафте [51].

На стыке проблем первобытного искусства и мировоззрения древнего населения работают ученики В. В. Боброва – Юрий Иннокентьевич Михайлов и Игорь Вячеславович Ковтун, ныне оба доктора наук и руководители подразделений (Ю. И. Михайлов – заведующий кафедрой истории и теории культуры в 2003 – 2007 гг.; И. В. Ковтун – заведующий лабораторией археологии Института экологии человека СО РАН).

Работы Ю. И. Михайлова посвящены реконструкции мировоззрения древних обществ эпохи бронзы на территории Западной Сибири. Главная цель, которую ставит перед собой исследователь, воссоздание способов и «методов развертывания мировоззренческих представлений» в среде древних обществ, т. е. тех инструментов, с помощью которых носители той или иной культуры описывали и осознавали себя как целое. В связи с этим Юрием Иннокентьевичем вводится термин «портретирование» [42, с. 4], заимствованный у А. Оппенгейма. Ю. И. Михайлов предлагает

предпочсть интерпретации отдельных образов, сюжетов и композиций изобразительного искусства, реконструкцию пространственно-временной модели, идейного комплекса, связанного с системой представлений жизнь-смерть, видимое-невидимое, левый-правый и т. п., а также ритуальных практик [43, с. 11]. Подобного рода исследования ценны для науки, поскольку предлагают материал, а также методы для реконструкции целой системы духовной культуры древних народов.

Анализ изобразительных традиций населения Нижнего Притомья и сопредельных регионов в эпоху бронзы был предпринят в работе И. В. Ковтуна. Основываясь на довольно широком материале (8 нижнетомских писаниц, 4 горноалтайских и 12 енисейских петроглифических местонахождений, ангаро-ленских, уральских и др. памятников наскального искусства), И. В. Ковтун выделил 3 пласта изображений: самусьский, постсамусьский и пласт, датируемый концом эпохи бронзы – началом раннего железного века. Впервые была поставлена проблема выявления петроглифов карасукской культуры, для которых, по мнению автора диссертации, характерно существование двух изобразительных стилей [23]. В докторской диссертации исследователь анализирует изобразительное искусство Северо-Западной Азии в эпоху бронзы, выявляя в первую очередь иконографию стиля и взаимодействие традиций [24]. И. В. Ковтун много и продуктивно работает. Недавно им была опубликована фундаментальная монография «Предыстория индоарийской мифологии», в которой на основе сопоставления археологических (в первую очередь предметов бронзовой и каменной скульптуры сейминско-турбинского и постсейминско-турбинского времени) и письменных источников реконструируется мировоззрение носителей индоарийских диалектов в Северо-Западной Азии [25].

В. В. Бобров постоянно возвращается к проблемам первобытного искусства. Совместно с Д. Г. Савиновым им был предложен принцип хроностратиграфии в изучении петроглифов как древних святилищ [12]. Владимиром Васильевичем была высказана идея о том, что кулайское художественное литье является своеобразными «петроглифами» таежной зоны [11], а также он сделал предположение о возможности создания кулайцами имитации петроглифического святилища [13]. Совместные исследования В. В. Боброва и Н. Н. Моор позволили им на новом уровне отметить реминисценцию сейминско-турбинской изобразительной традиции в тагарском искусстве [14], а также высказать гипотезу о технической функции декора тагарских чеканов [15].

Проблема интерпретации изображений тагарской эпохи на Енисее продолжает оставаться первостепенной в научном творчестве Ольги Сергеевны Советовой. В своих работах она привлекает довольно широкий круг аналогий с целью раскрытия возможного значения образов, а также для реконструкции материальной культуры тагарцев [53; 54; 55; 56; 57 и др.]. Итогом ее многолетнего изучения наскального искусства тагарской эпохи Среднего Енисея стала защита в 2007 г. докторской диссертации [58]. О. С. Советова – участник многих грантов по исследованию первобыт-

ного искусства [59; 60], и один из активных ученых, занимающихся подготовкой кадров (является руководителем магистерской программы по профилю «Археология Евразии»). Ею разработан курс лекций «Наскальное искусство как исторический источник» для магистерской программы обучения. В 2008 г. Ольга Сергеевна была избрана президентом САИПИ, функции которого ей она успешно выполняет до сих пор.

В 2007 г. защищает кандидатскую диссертацию первая аспирантка О. С. Советовой А. Н. Мухарева. Ее исследование посвящено анализу стилей, выделению и интерпретации образов и сюжетов изобразительного искусства эпохи раннего средневековья Саяно-Алтая [44]. Анна Николаевна со студенческих лет органично влилась в коллектив кемеровских петроглифистов и сегодня продолжает исследование проблем изучения, реставрации и музеефикации памятников наскального искусства [40; 59 и др.], а также ведет работу по систематизации и учету петроглифических коллекций музея «Археологии, этнографии и экологии Сибири», участвует с барнаульскими коллегами в исследованиях петроглифов Монголии, является членом САИПИ.

Очень широкий круг проблем изучения первобытного искусства представлен в работах Елены Александровны Миклашевич: от истории исследований древнего искусства до интерпретации отдельных композиций и изображений. Особо следует отметить вклад Е. А. Миклашевич в изучение проблем музеефикации памятников наскального искусства, проведения реставрационных работ, методов копирования и исследования изображений. Кроме того, Елена Александровна постоянно вводит в научный оборот новые более точные копии уже известных изображений. В частности, был предложен метод документирования петроглифических памятников, учитывающий характер нанесения изображений, утраченные фрагменты поверхностей, трещины, лишайники, современные надписи, рисунки и попытки подновлений изображений, отреставрированные участки, что позволяет получать более полную информацию, как для исследователей, так и для реставраторов [34 – 41 и др.]. Ею разработаны авторские курсы для подготовки магистров и специалистов в области изучения первобытного искусства в целом и наскального искусства Сибири в частности. Она выполняет большую работу в качестве вице-президента САИПИ, в том числе ведет переписку с членами ассоциации, подготавливает и выпускает вестники и труды САИПИ, осуществляет обмен литературой и пр.

Коллектив кафедры стал инициатором проведения целого ряда международных конференций и семинаров по проблемам древнего искусства, в работе которых приняли участие специалисты разных стран в области археологии, культурологии, искусствоведения, музеологии, реставрации и т. п.: 1995 г. – Международная конференция «Древнее искусство Азии»; 1998 г. – Международная конференция по изучению первобытного искусства; 2002 г. – участие в подготовке и проведении вместе с Институтом археологии РАН Международного научно-практического семинара «Изучение, сохранение и музеефикация петроглифов»; 2011 г. – Международная научная конференция

«Наскальное искусство в современном обществе (к 290-летию научного открытия Томской писаницы)».

Таким образом, кемеровская научная школа исследователей древнего и средневекового искусства – это сильный коллектив ученых, пользующийся огромным авторитетом, как в России, так и за рубежом, решающий проблемы, принципиально важные для науки и привлекающие внимание общества в целом. Развитая система подготовки кадров и инфраструктура позволяет наиболее эффективно решать стоящие перед школой задачи. Во многом благодаря работе кемеровской школы в сообществе исследователей

древнего искусства произошел переход от простой фиксации рисунков, изваяний, композиций и элементов декора к анализу смыслового содержания образов. Исследования кемеровских археологов ежегодно позволяют пополнять базу изобразительных источников как еще не изученных памятников, так и уточнять уже известные по архивным данным изобразительные композиции. Усилиями школы исследователей первобытного искусства проводятся мероприятия по сохранению, музеефикации и реставрации изобразительных памятников на территории России и за рубежом.

Литература

1. ГАКО, ф. Р-353, оп. 2, д. 213, л. 8.
2. Базайченко, А. В. Наскальное искусство скифской эпохи Горного Алтая: дис. ... канд. ист. наук / А. В. Базайченко. – Кемерово, 2009. – 249 с.
3. Бледнова, Н. С. Проблемы изучения искусства верхнего палеолита Западной Европы во Франции: автореф. ... канд. ист. наук / Н. С. Бледнова. – Кемерово, 2000. – 24 с.
4. Бобров, В. В. Из области искусства и идеологии населения тагарской культуры / В. В. Бобров // Известия лаборатории археологических исследований. – Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1967. – Вып. 1. – С. 115 – 122.
5. Бобров, В. В. Алтайские мотивы в тагарском зверином стиле / В. В. Бобров // Известия лаборатории археологических исследований. – Кемерово, 1970. – Вып. 2. – С. 109 – 113.
6. Бобров, В. В. Олень в скифо-сибирском искусстве звериного стиля (тагарская культура): автореф. ... канд. ист. наук / В. В. Бобров. – Новосибирск, 1973. – 22 с.
7. Бобров, В. В. Назначение тагарских «оленных» бляшек / В. В. Бобров // Известия лаборатории археологических исследований. – Кемерово, 1974. – Вып. 5. – С. 37 – 51.
8. Бобров, В. В. Художественные и стилистические особенности в скифо-сибирском искусстве звериного стиля / В. В. Бобров // Известия лаборатории археологических исследований. – Кемерово, 1976а. – Вып. 7. – С. 42 – 59.
9. Бобров, В. В. Технология изготовления бронзовых фигурок оленей / В. В. Бобров // Известия лаборатории археологических исследований. – Кемерово, 1976б. – Вып. 7. – С. 81 – 86.
10. Бобров, В. В. 25 лет кафедре археологии Кемеровского государственного университета / В. В. Бобров, А. И. Мартынов, Л. Ю. Китова // Археология в российских университетах. – Воронеж: Воронежский ГУ, 2002. – С. 24 – 33.
11. Бобров, В. В. Петроглифы Сибири и кулайская металлопластика / В. В. Бобров // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиция: мат-лы тем. науч. конф. – СПб.: СПбГУ, 2004. – С. 309 – 313.
12. Бобров, В. В. Принцип хроностратиграфии в изучении петроглифов как древних святилищ / В. В. Бобров, Д. Г. Савинов // Мир наскального искусства: сб. докл. Междунар. конф. – М.: Ин-т археологии РАН, 2005. – С. 35 – 36.
13. Бобров, В. В. Находка художественной металлопластики кулайской культуры / В. В. Бобров // Тропую тысячелетий: к юбилею М. А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2008. – С. 144 – 146.
14. Бобров, В. В. Реминисценции изобразительной традиции сейминско-турбинской эпохи в тагарском искусстве / В. В. Бобров, Н. Н. Моор // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011. – С. 70 – 76.
15. Бобров, В. В. Звериный стиль в декоре тагарских чеканов / В. В. Бобров, Н. Н. Моор // Археолого-этнографические исследования Северной Азии: от артефактов к прочтению прошлого. К 80-летию Светланы Вячеславовны Студзицкой и Михаила Федоровича Косарева. – Томск: Аграф-Пресс, 2012. – С. 71 – 74.
16. Бутьян, В. А. Антропоморфные изображения в наскальном искусстве Северной Азии (эпоха энеолита-бронзы): дис. ... канд. ист. наук / В. А. Бутьян. – Кемерово, 2003. – 273 с.
17. Волкова, Ю. С. Искусство малых форм Северной Азии в эпоху верхнего палеолита: автореф. дис. ... канд. ист. наук / Ю. С. Волкова: – Кемерово, 2011 – 22 с.
18. Ермоленко, Л. Н. Средневековые каменные антропоморфные изваяния казахских степей: автореф. дис. ... канд. ист. наук / Л. Н. Ермоленко. – Кемерово, 1991. – 37 с.
19. Ермоленко, Л. Н. Средневековые каменные изваяния казахстанских степей (типология, семантика в аспекте военной идеологии и традиционного мировоззрения) / Л. Н. Ермоленко. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2004. – 132 с.
20. Ермоленко, Л. Н. Изобразительные памятники и эпическая традиция (по материалам культуры древних и средневековых кочевников Евразии): автореф. дис. ... докт. ист. наук / Л. Н. Ермоленко. – Кемерово, 2006. – 37 с.

21. Ермоленко, Л. Н. Изобразительные памятники и эпическая традиция: по материалам культуры древних и средневековых кочевников Евразии / Л. Н. Ермоленко – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2008. – 288 с.
22. Китова, Л. Ю. Анатолий Иванович Мартынов – создатель Кемеровской археологической школы / Л. Ю. Китова // Археология Южной Сибири. К 80-летию А. И. Мартынова. – Кемерово, 2013. – Вып. 26. – С. 23 – 30.
23. Ковтун, И. В. Изобразительные традиции эпохи бронзы на юге Западной Сибири (Нижнее Притомье и сопредельные регионы): автореф. дис. ... канд. ист. наук / И. В. Ковтун. – Барнаул, 1995. – 33 с.
24. Ковтун, И. В. Изобразительное искусство Северо-Западной Азии эпохи бронзы (Иконография стилей и взаимодействие традиций): автореф. дис. ... д-ра ист. наук / И. В. Ковтун. – Новосибирск, 2005. – 44 с.
25. Ковтун, И. В. Предыстория индоарийской мифологии / И. В. Ковтун. – Кемерово: Азия-Принт, 2013. – 702 с.
26. Маркдорф, Н. М. Лось в наскальном искусстве лесной зоны Северной Азии: дис. ... канд. ист. наук / Н. М. Маркдорф. – Кемерово, 1999. – 308 с.
27. Мартынов, А. И. История лесостепных тагарских племен в VI – I вв. до н. э.: автореф. дис. ... д-ра ист. наук / А. И. Мартынов. – Новосибирск, 1975. – 46 с.
28. Мартынов, А. И. Лесостепная тагарская культура / А. И. Мартынов. – Новосибирск, 1979. – 203 с.
29. Мартынов, А. И. О мировоззренческой и идейной основах искусства скифо-сибирского мира / А. И. Мартынов // Скифо-сибирский мир (искусство и идеология): тез. докл. 2-й археолог. конф. – Кемерово, 1984. – С. 3 – 7.
30. Мартынов, А. И. О древних изображениях Каракола / А. И. Мартынов // Археология Южной Сибири. – Кемерово, 1985. – С. 80 – 87.
31. Мартынов, А. И. Наскальные изображения Саймалы-Таша / А. И. Мартынов, А. Н. Марьяшев, А. К. Абетеков. – Алма-Ата, 1992. – 219 с.
32. Мартынов, А. И. Бичикту-Бом – святилище Горного Алтая / А. И. Мартынов, В. Н. Елин, Р. М. Еркинова. – Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2006. – 346 с.
33. Миклашевич, Е. А. Разведка петроглифов на Иссык-Куле / Е. А. Миклашевич // Известия АН Киргизской ССР. – Фрунзе: Изд-во Киргизской АН, 1988. – № 2. – С. 26 – 27. – (Серия: Общественные науки).
34. Миклашевич, Е. А. Памятники древнего искусства у села Озерного (Горный Алтай) / Е. А. Миклашевич // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Летопись, 2006. – Вып. 24. – С. 102 – 127.
35. Миклашевич, Е. А. Фотографии сибирских писаниц в наследии А. В. Адрианова / Е. А. Миклашевич, Ю. И. Ожередов // Тропюю тысячелетий: к юбилею М. А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – С. 156 – 187.
36. Миклашевич, Е. А. Новейшие полевые исследования петроглифов Чукотки / Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева, Е. Г. Дэвлет // Вестник РГНФ. – 2009. – № 3. – С. 213 – 223.
37. Миклашевич, Е. А. Документирование повреждений петроглифов Томской писаницы / Е. А. Миклашевич // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы: материалы Международной научной конференции. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011а. – Т. 1. – С. 128 – 138.
38. Миклашевич, Е. А. Изображения на курганных плитах и стелах Хакасии (некоторые проблемы изучения и музеефикации) / Е. А. Миклашевич // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011б. – С. 214 – 232.
39. Миклашевич, Е. А. Некоторые результаты перкуссионной дефектоскопии петроглифов Томской писаницы / Е. А. Миклашевич, Л. Л. Бове // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы: материалы Международной научной конференции. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011в. – Т. 1. – С. 138 – 140.
40. Миклашевич, Е. А. Новые петроглифы Калбак-Таша. К вопросу о расчистке наскальных рисунков от лишайников / Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – С. 233 – 246.
41. Миклашевич, Е. А. Техника гравировки в наскальном искусстве скифского времени / Е. А. Миклашевич // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – М., Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 157 – 202.
42. Михайлов, Ю. И. Мировоззрение древних обществ юга Западной Сибири (эпоха бронзы) / Ю. И. Михайлов. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2001. – 364 с.
43. Михайлов, Ю. И. Мировоззрение древних обществ юга Западной Сибири в эпоху бронзы: автореф. дис. ... докт. ист. наук / Ю. И. Михайлов. – Кемерово, 2004. – 47 с.
44. Мухарева, А. Н. «Сюжетные композиции эпохи раннего средневековья в изобразительном искусстве Саяно-Алтая»: автореф. дис. ... канд. ист. наук / А. Н. Мухарева. – Кемерово, 2007. – 24 с.
45. Окладников, А. П. Сокровища Томских писаниц / А. П. Окладников, А. И. Мартынов. – М.: Искусство, 1972. – 295 с.: табл.
46. Николаева, Т. В. Изображения на плитах оград курганов тагарской культуры (методика и хронология): автореф. дис. ... канд. ист. наук / Т. В. Николаева. – Кемерово, 1983. – 20 с.
47. Николаева, Т. В. Особенности петроглифов на скалах и курганных камнях в тагарскую эпоху / Т. В. Николаева // Скифо-сибирский мир (искусство и идеология): тез. докл. 2-й археолог. конф. – Кемерово, 1984. – С. 46 – 49.

48. Новоженев, В. А. Наскальные изображения повозок как исторический источник: автореф. дис. ... канд. ист. наук / В. А. Новоженев. – Кемерово, 1992. – 27 с.
49. Пяткин, Б. Н. Шалаболинские петроглифы (вопросы методики и хронологии): автореф. дис. ... канд. ист. наук / Б. Н. Пяткин. – Л., 1982. – 23 с.
50. Пяткин, Б. Н. Шалаболинские петроглифы / Б. Н. Пяткин, А. И. Мартынов. – Красноярск, 1985. – 192 с.: табл.
51. Русакова, И. Д. Петроглифический комплекс Бояры – Абакано-Перевоз в Хакасии его место в природно-историческом ландшафте: дис. ... канд. ист. наук / И. Д. Русакова. – Кемерово, 2001. – 261 с.
52. Сенчилов, А. П. Геометрический орнамент эпохи бронзы (проблемы локальной идентификации): автореф. дис. ... канд. ист. наук / А. П. Сенчилов. – Кемерово, 2000. – 25 с.
53. Советова, О. С. К вопросу о вооружении тагарцев (по материалам среднеенисейских петроглифов) / О. С. Советова // Проблемы археологических культур степей Евразии. – Кемерово, 1987. – С. 52 – 61.
54. Советова, О. С. Тепсейское фантастическое существо / О. С. Советова // Современные проблемы изучения петроглифов. – Кемерово, 1993. – С. 170 – 175.
55. Советова, О. С. Образ хищника на скалах Енисея / О. С. Советова // Первобытная археология. Человек и искусство: сб. научных трудов, посвященный 70-летию со дня рождения Якова Абрамовича Шера. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2002. – С. 69 – 75.
56. Советова, О. С. Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы) / О. С. Советова. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2005. – 140 с.: табл.
57. Советова, О. С. «Господин коней» на кунинских скалах / О. С. Советова // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Летопись, 2006. – Вып. 24. – С. 128 – 130.
58. Советова, О. С. Наскальное искусство как источник по истории материальной и духовной культуры населения бассейна Среднего Енисея в эпоху раннего железного века: автореф. дис. ... д-ра ист. наук / О. С. Советова. – Кемерово, 2007. – 47 с.
59. Советова, О. С. Местонахождение Тепсей I: История изучения и современное состояние / О. С. Советова, А. Н. Мухарева, И. В. Аболонкова // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. 26. – С. 77 – 90.
60. Советова, О. С. Загадки Тепсейского фриза (Тепсей II) / О. С. Советова, И. В. Аболонкова // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. 26. – С. 91 – 102.
61. Тараканов, А. В. Наскальное искусство Северной и Центральной Индии: дис. ... канд. ист. наук / А. В. Тараканов. – Кемерово, 2004. – 243 с.
62. Черняева, О. С. «Солнечные» кони Оглахтов (бассейна Среднего Енисея) / О. С. Черняева // Скифо-сибирский мир (искусство и идеология): тез. докл. 2-й археолог. конф. – Кемерово, 1984. – С. 75 – 76.
63. Черняева, О. С. Петроглифы скифского времени бассейна Среднего Енисея: автореф. дис. ... канд. ист. наук / О. С. Черняева. – Кемерово, 1985. – 22 с.
64. Чигаева, В. Ю. Образы птиц в наскальном искусстве Северной Азии: дис. ... канд. ист. наук / В. Ю. Чигаева. – Кемерово, 2007. – 174 с.
65. Шер, Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии / Я. А. Шер. – М., 1980. – 328 с.: табл.
66. Шер, Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. Источниковедение, хронология, семантика: автореф. дис. ... д-ра ист. наук / Я. А. Шер. – Новосибирск, 1981. – 47 с.
67. Шер, Я. А. К проблеме зарождения первобытного искусства / Я. А. Шер // Современные проблемы изучения петроглифов. – Кемерово, 1993а. – С. 3 – 20.
68. Шер, Я. А. Компьютерный банк данных «Петроглифы Центральной и Средней Азии» (общая концепция и основные структуры) / Я. А. Шер, В. А. Новоженев, Д. А. Смирнов // Современные проблемы изучения петроглифов. – Кемерово, 1993б. – С. 3 – 20.
69. Шер, Я. А. Компьютерные методы в археологии и музееведении // Компьютер и историческое знание / Я. А. Шер. – Барнаул, 1994. – С. 63 – 82.
70. Шер, Я. А. Петроглифы – древнейший изобразительный фольклор / Я. А. Шер // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1997а. – Вып. 2. – С. 28 – 35.
71. Шер, Я. А. Происхождение искусства: одна из возможных гипотез / Я. А. Шер // ВДИ. – 1997б. – № 1. – С. 3 – 14.
72. Шер, Я. А. Первобытное искусство: проблема происхождения / Я. А. Шер, Л. Б. Вишняцкий, Н. С. Бледнова [и др.]. – Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 1998. – 211 с.
73. Шер, Я. А. Первобытное искусство: факты, гипотезы, методы и теория / Я. А. Шер // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – № 2. – С. 77 – 87.
74. Шер, Я. А. Происхождение знакового поведения / Я. А. Шер, Л. Б. Вишняцкий, Н. С. Бледнова. – М.: Научный мир, 2004. – 280 с.
75. Шер, Я. А. Первобытное искусство / Я. А. Шер. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2006. – 350 с.
76. Шер, Я. А. Первобытное искусство / Я. А. Шер. – Кемерово, 2011. – 436 с.
77. Юматов, К. В. Отражение мотивов героического эпоса в археологических памятниках степей Евразии (на примере каменных изваяний): автореф. дис. ... канд. ист. наук / К. В. Юматов. – Кемерово, 1997. – 26 с.
78. Okladnikov, A. P. Sziberial Sziklarajsok / A. P. Okladnikov, A. I. Martynov. – Budapest: Corvina, 1983. – 234 p.

79. Sher, J. A. Repertoire des petroglyphes d'Asie Central. Fasc. 1. Sibirie du Sud 1: Oglakhty I–III (Russie, Kakhassie) / J. A. Sher, N. S. Blednova, N. M. Legchilo [et al.]. – Paris: De Boccard, 1994. – 59 p.
80. Sher, J. A. Repertoire des petroglyphes d'Asie Central. Fasc. 2. Sibirie du Sud 2: Tepsej–Ust'-Tuba (Russie, Kakhassie) / J. A. Sher, N. S. Blednova, N. M. Legchilo [et al.]. – Paris: De Boccard, 1995. – 154 p.
81. Kubarev, V. D. Repertoire des petroglyphes d'Asie Central. Fasc. 3. Sibirie du Sud 3: Oglakhty I–III (Kalbak-Tash, Russie, Republique d'Altai) / V. D. Kubarev, Esther Jacobson. – Paris: De Boccard, 1996. – 256 p.
82. Sher, J. A. Repertoire des petroglyphes d'Asie Central. Fasc. 5. Kazakhstan 1: Choix de petroglyphes du Semi-rech'e / J. A. Sher, A. N. Mariyashev, A. A. Goriachev [et al.]. – Paris: De Boccard, 1998. – 380 p.
83. Sher, J. A. Repertoire des petroglyphes d'Asie Central. Fasc. 6. Sibirie du Sud 1: Cheremushny Log, Ust'-Koulog (Russie, Kakhassie) / J. A. Sher, D. G. Savinov, H.-P. Francfort. – Paris: De Boccard, 1999. – I. – 481 p., II. – 256 p.

Информация об авторах:

Китова Людмила Юрьевна – доктор исторических наук, профессор кафедры археологии КемГУ, 8(384-2) 58-19-87, lyudmila.kitova@mail.ru.

Liudmila Yu. Kitova – Doctor of History, Professor at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

Исмайлова Эмира Рзахан кызы – аспирантка кафедры археологии КемГУ.

Emira R. Ismailylova – post-graduate student at the Department of Archaeology, Kemerovo State University

УДК 903:7.031

ПОГОНЯ И ПЕРЕРОЖДЕНИЕ ШАМАНА ТОМСКОЙ ПИСАНИЦЫ

И. В. Ковтун

CHASE BY AND TRANSFORMATION OF THE SHAMAN FROM TOMSKAYA PISANITSA

I. V. Kovtun

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.B37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

Работа посвящена сюжетной композиции Томской писаницы. На основе этнографических параллелей и атрибутики персонажей предлагается новая интерпретация мизансцены с антропоморфным образом и лосихой. Ключевое содержание сцены сводится к обретению шаманского достоинства при обращении к матери-зверю шамана.

The paper addresses a Tomskaya Pisanitsa composition. Based on ethnographic parallels and attributes of characters, a new interpretation of the scene with an anthropomorphic character and an elk cow is presented. The key meaning of the scene is the Shaman's statute appropriation through his invocation to the Shaman's Mother-Animal.

Ключевые слова: шаман, колотушка, Мировое дерево, лосиха.

Keywords: shaman, drum beater, World Tree, elk cow.

Данная композиция (рис.) имеет уже более чем сорокалетнюю и неоднократно изложенную интерпретацию: «На рисунках Томской писаницы в простодушной манере изображено участие самого человека, вернее антропоморфного духа – покровителя рода, – в размножении животных. Этот рисунок носит откровенно эротический характер» [4, с. 30 – 31].

Позднее персонификация этого «духа» сводится к предполагаемому прототипическому образу: «интересны мифы сибирских народов, в которых центральное место принадлежит космическому существу мужского пола, насильнику, олицетворяющему силы природы. Это существо у разных народов носит различные имена и выступает то в образе человека, то в зооморфном виде. Из древней мифологии Европы до нас дошли представления о Яриле – из славянской мифологии и Торе у скандинавов, олицетворяющем производительную силу вселенной, оплодотворяю-

щем коров (? – *И. К.*) и женщин. Последний неизменно изображался с огромным молотом в руках. Близкую аналогию этому, более позднему образу мы встречаем среди рисунков Томской писаницы... Двумя линиями человек соединён с лосем. Одна из его рук крепко держит животное, а во второй он сжимает молот. У человека звериная голова с широким и рога-тым головным убором, похожим на сковороду, а его тонкие, почти лосиные ноги переплелись с задними ногами самки» [8, с. 211] (рис.).

Спустя сорок лет А. И. Мартынов повторил основную идею этой интерпретации: «обращают на себя внимание уникальные изображения, передающие действие, определённое “читаемое событие”. Сюда относятся изображение лосихи, которую оплодотворяет антропоморфное существо с колотушкой в руке и лосиными ногами. Можно предположить, что это изо-

бражение Тора, широко известное с древности в северной финно-скандинавской мифологии» [5, с. 67].

Но композиционный анализ сцены (рис. 1) не обнаруживает ни эротики, ни уверенно констатируемого А. И. Мартыновым изображения акта божественного скотоложества. Думается, истоки подобной «эротомании» восходят к некритически усвоенному автором, но ничем не аргументированному и, следовательно, безосновательному тезису А. П. Окладникова связующего данное божество германо-скандинавской, (а не финно-скандинавской, как полагает А. И. Мартынов [5, с. 67]) мифологии, с персонажами байкальских петроглифических комплексов. Здесь же повторяется и более чем спорная идея Г. Кюна, искажающая ключевой, гендерный статус Тора, а равно его главного атрибута, как божества-громовержца основного мифа: «Молот, по его сходству с мужским производительным органом (?? – И. К.), олицетворяет мужскую производительную силу, творческую потенцию Тора» [7, с. 97]. В др.-исл. *mjǫllnir* “молот бога грома Тора” синоним значения “молния” [3, с. 715], а не олицетворение “фаллоса”, как представлялось Г. Кюну, А. П. Окладникову и одухотворённому этой идеей А. И. Мартынову. Но помимо данных противоречий очевидным нонсенсом представляется само перенесение сравнительно позднего персонажа германо-скандинавской мифологии в реалии эпохи бронзы юга Западной Сибири. Эта произвольная экстраполяция не сопровождается обоснованием оправдывающих её этнолингвокультурных соответствий и, следовательно, остаётся выдумкой авторов. Беспрецедентно и экзотическое предположение о сыне Одина Торе – великом боге-воителе и защитнике Асгарда, громовержце и змеборце, женатом на золотоволосой красавице богине Сиф, который, по мнению А. И. Мартынова, спаривается с парнокопытным (?).

Колотушка в руке антропоморфного персонажа не означает, что этим атрибутом олицетворялся образ территориально и хронологически весьма далёкого от южносибирских древностей эпохи бронзы, германо-скандинавского божества. Думается у этого изображения Томской писаницы (рис.) имеются более адекватные этнографические параллели.

У селькупов «Первый шаманский атрибут, получаемый молодым шаманом, – колотушка... Колотушка делается сородичами шамана... Колотушка имеет форму овальной лопасти маленького весла с ручкой. Лопасть слегка изогнута. Длина колотушки около 46 см, лопасти 29 см, ручки 17 см. Ширина лопасти 6 см» [9, с. 343]. Примечательно и отсутствие у персонажа с колотушкой в руке какого-либо характерного шаманского одеяния, при наличии необычного, скорее всего, шаманского головного убора. Это позволяет соотнести данное изображение с особенностями архаичной процедуры изготовления кетского шаманского плаща из шкуры оленя: «Прежде, по сохранившимся преданиям, шаман сам должен был убить оленя-самца и окропить кровью («горячую кровью») металлические части, переходящая по наследству» [2, с. 70]. Так наличие одного шаманского атрибута при отсутствии другого сочетается с изображённым преследованием антропоморфом лосихи (лосья), удостоверяет смысловое значение сцены, как

погони молодого – начинающего кама за зверем с целью его добычи для изготовления шаманского плаща.

Одновременно эти мотивы, переданные в композиции Томской писаницы, и объединённые общим фактором обретения полного шаманского статуса-достоинства соотносятся с эвенкийской процедурой становления молодого шамана. При этом образ зверя преследуемого для добычи и изготовления сакрального атрибута – плаща олицетворяющего кетского кама, содержательно синонимичен матери-зверю эвенкийского шамана, к которой он идёт для перерождения и обретения своей шаманской сущности: «Когда молодой шаман и избравший его дух – предок шамана приходили в родовое поселение шаманских духов-предков, их, по представлениям эвенков, встречала лежащая у корней шаманского дерева мать-зверь шамана» [1, с. 143]. Это описание буквально иллюстрирует новая копия композиции, выполненная Е. А. Миклашевич [6, с. 153, рис. 12], где фигурируют все четыре персонажа-образа. Это шаман с колотушкой в виде антропоморфа в маске с головным убором – «коронай» (?), его дух-предок в виде нарисованной охрой рогатой парциальной личины, «наблюдающей» за происходящим, мать-зверь шамана в виде лосихи и схематичный символ Мирового дерева в виде фигуры с подовальным «корнем-стволом» на шее лосихи и возвышающейся над ней раздваивающейся на два также подовальных сегмента «кроны» (рис.).

Над корпусом лосихи почти параллельно «кроне» выбит и солярный знак (рис.) удостоверяющий структуру вертикальной градации композиции: «Дерево это росло на родовой священной горе (= собственно массив Томской писаницы – И. К.) и понималось как мировое дерево, олицетворяющее все три шаманских мира: корнями дерево вросло в нижний мир, вершиной упиралось в верхний мир, посередине ствола помещался средний мир, т. е. земля; у основания дерева обитают мать-зверь шамана и её зооморфные духи» [1, с. 143]. Возможно (?) образы таких духов олицетворяют три подовальных изображения выполненные в технике граффити с внутренней смысловой орнаментацией, нанесённые под головой лосихи (рис.).

У эвенков «мать-зверь шамана, обитающая у основания шаманского дерева, якобы уничтожала прежнюю духовную субстанцию обращаемого в шаманы сородича и создавала вместо неё новую – звериного духа-двойника... Если в роли матери зверя шамана выступал зверь (лось, дикий олень, реже – медведь), тогда возникновение новой шаманской души будущего шамана мыслилось как рождение соответствующего зверя» [1, с. 144]. В композиции Томской писаницы такая сопричастность лосихи – матери-зверю шамана и стоящего за ней кама с колотушкой, вероятно, означает изображение конечности левой руки антропоморфного персонажа внутри контура задней части крупа лосихи (рис.). Такое расположение персонажей могло символизировать идею перевоплощения – нового рождения шамана в этом отличающем его от прочих смертных, особом качественном состоянии избранника духов.

При реконструкции смыслового значения данной мизансцены Томской писаницы фигурируют элементы селькупских, кетских и эвенкийских шаманских прак-

тик. Следовательно, истоки самодийских, кетских и тунгусо-манчжурских представлений об обретении

шаманского дара восходят и к протосюжетам подобным нижнетомской композиции (рис.)

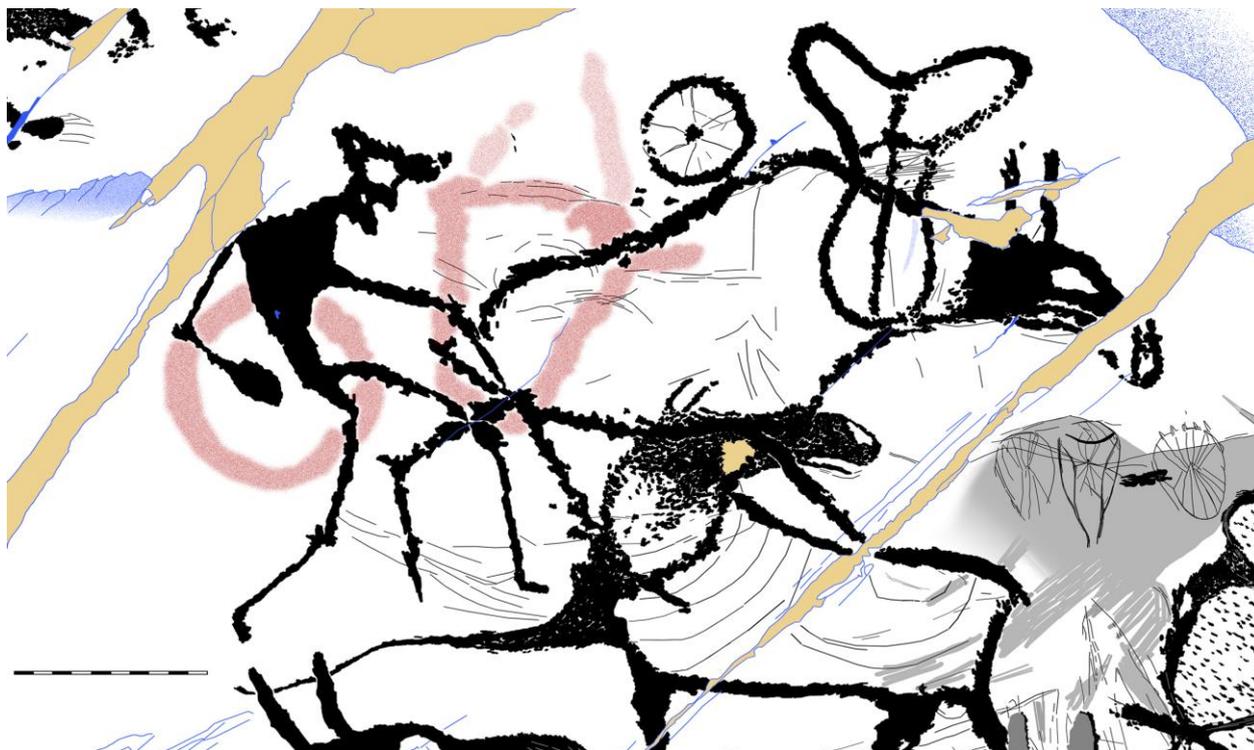


Рис. Композиция Томской писаницы включающая шамана, лосиху (мать-зверя), личину-«духа» и Мировое дерево (копия Е. А. Миклашевич)

Литература

1. Анисимов, А. Ф. Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований / А. Ф. Анисимов. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – 235 с.
2. Анучин, В. И. Очерк шаманства у енисейских остяков / В. И. Анучин // Сборник Музея Антропологии и Этнографии при Императорской Академии Наук. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1914. – Т. II. 2. – 90 с.
3. Гамкрелидзе, Т. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры / Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванов. – Тбилиси: Изд-во Тбил. гос. ун-та, 1984. – 1328 с.
4. Мартынов, А. И. Эхо веков / А. И. Мартынов. – Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1970. – 53 с.
5. Мартынов, А. И. Ценностные аспекты Томской писаницы / А. И. Мартынов // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы: мат-лы Межд. науч. конф. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – Т. I. – С. 63 – 69.
6. Миклашевич, Е. А. К изучению техники нанесения изображений Томской писаницы / Е. А. Миклашевич // Историко-культурное наследие Кузбасса (актуальные проблемы изучения и охраны памятников археологии). – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – Вып. III. – С. 132 – 155.
7. Окладников, А. П. Петроглифы Байкала – памятники древней культуры народов Сибири / А. П. Окладников. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд., 1974. – 124 с.
8. Окладников, А. П. Сокровища томских писаниц. Наскальные рисунки эпохи неолита и бронзы / А. П. Окладников, А. И. Мартынов. – М.: Искусство, 1972. – 255 с.
9. Прокофьева, Е. Д. Костюм селькупского (остяко-самодейского) шамана / Е. Д. Прокофьева // Сборник Музея антропологии и этнографии. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т. XI. – С. 335 – 375.

Информация об авторе:

Ковтун Игорь Вячеславович – доктор исторических наук, заведующий лабораторией археологии ФГБУН Институт экологии человека СО РАН, 89235671050, ivkovtun@mail.ru.

Igor V. Kovtun – Doctor of History, Head of the Archaeological Laboratory, Institute for Human Ecology of the Siberian branch of the RAS.

**СООБЩЕНИЯ О ТОМСКОЙ ПИСАНИЦЕ,
ОПУБЛИКОВАННЫЕ В ЕВРОПЕЙСКИХ ЖУРНАЛАХ В 20-Е ГОДЫ XIX В.
К. В. Конончук**

**REPORTS DEVOTED TO TOMSKAYA PISANITSA
PUBLISHED IN EUROPEAN JOURNALS IN THE 1820s
K. V. Kononchuk**

В статье рассматриваются новые материалы, посвященные истории изучения Томской писаницы. Внимание акцентируется на дискуссии между Г. И. Спасским и Ж. П. Абель-Ремюза.

The paper addresses on the recent facts from the history of studying Tomskaya pisanitsa. The paper focuses on the discussion between G. I. Spasskiy and J.-P. Abel-Rémusat.

Ключевые слова: наскальное искусство, Томская писаница, история изучения, Г. И. Спасский.

Keywords: rock art, Tomskaya pisanitsa, history studying, G. I. Spasskiy.

Введение

Начиная с 30-х годов XVIII в. сообщения, посвященные Томской писанице, регулярно появляются на страницах изданий, выходящих в Европе. Впервые описание и рисунок данного памятника были опубликованы в известной работе Ф. И. Страленберга «Das Nord – und Ostliche Theil von Europa und Asia» в 1730 г. [13, с. 337, 339, таб. VIII]. В 1751 г. в Геттингене вышла книга И. Г. Гмелина «Reise durch Sibirien». В этой работе приведено описание Томской писаницы [12, с. 303 – 307]. Позднее в 1794 г. описание и рисунок памятника появились на страницах дорожных дневников И. П. Фалька [11, таб. III].

Приведенные выше работы хорошо известны, и не раз упоминались исследователями. Однако в научной литературе, посвященной истории изучения нижнетомских петроглифов, вплоть до последнего времени, не затрагивалась тема, публикации в европейских научных журналах в 20-е годы XIX века материалов о Томской писанице. Некоторые аспекты этой темы были описаны в работе А. Н. Бернштама, однако исследователь оставил без внимания ту часть дискуссии, которая была посвящена Томской писанице, так как она не входила в сферу его научных интересов [1, с. 13 – 14]. Первым внимание на эти данные обратил И. В. Ковтун, отметивший, что речь идет о «первой научной дискуссии» в истории исследования нижнетомских писаниц [4, с. 17].

Методы и задачи исследования

В настоящей статье проведен историографический анализ ранее не публиковавшихся материалов по истории изучения Томской писаницы. В данном случае под историографическим анализом понимается рассмотрение и критика совокупности письменных источников, относящихся к 20-м гг. XIX в., в рамках заданной темы. Главной задачей исследования является включение новых слабоизученных материалов в существующую историографическую традицию.

Предыстория публикаций

В 1818 г. известный исследователь Сибири Г. И. Спасский начал выпускать первый в России краеведческий журнал «Сибирский Вестник». Одна из рубрик данного журнала носила название «Записки о

Сибирских древностях». В этой рубрике были опубликованы многие материалы о писаницах, рунических надписях, курганах, каменных изваяниях и чудских копиях [3, с. 18]. В первой части «Сибирского Вестника» вышла статья «О древних Сибирских начертаниях и надписях» содержавшая описание Томской писаницы и ее рисунок [8, с. 72 – 73]. В 1822 г. по поручению Государственного Канцлера графа Н. П. Румянцева Г. И. Спасский составил извлечения из «Записок о Сибирских древностях». После чего академик Ив. Круг перевел его на латинский язык и вместе с семью таблицами, первая из которых содержала рисунок Томской писаницы, издал под названием «Inscriptiones Sibiricae. De antiquis quibusdam sculpturis et inscriptionibus in Sibiria repertis, scripsit Gregorius Spassky, Imperiali Academiae Petropolitanae litterarum commercio junctus, Petropoli» [10, с. 115].

Данная работа была разослана некоторым отечественным и иностранным ученым [10, с. 115]. Среди этих ученых оказались, известный исследователь восточных языков Жан-Пьер Абель-Ремюза [1, с. 13], бывший профессор харьковского университета Дитрих Христофор фон Роммель [2, с. 1]. Позже, при иных обстоятельствах, ознакомился с эти трудом немецкий ученый-энциклопедист Александр фон Гумбольдт [10, 115].

Ж. П. Абель-Ремюза и Д. Х. Роммель спустя некоторое время издали рецензии на «Inscriptiones Sibiricae». Переводы этих рецензий были дважды опубликованы Г. И. Спасским. Перевод статьи Д. Х. Роммеля (выполненный А. Х. Востоковым) вышел в первой части «Сибирского вестника» за 1824 г. под названием «О сходстве начертаний, найденных в Сибири на камнях, с таковыми же в Германии» [2, с. 1 – 8]. Перевод работы Ж. П. Абеля-Ремюза (вероятно выполненный самим Г. И. Спасским) был опубликован в четвертой части «Азиатского вестника» в 1825 г. [9, с. 285 – 303]. Позднее в 1857 г. Г. И. Спасский поместил переводы данных статей в работе «О достопримечательнейших памятниках сибирских древностей и сходстве некоторых из них с великорусскими» [10, с. 169 – 180].

Научная дискуссия, посвященная Томской писанице

Первым отреагировал на публикацию Г. И. Спасского Ж. П. Абель-Ремюза – его рецензия на «Inscriptiones sibiricae» вышла в «Journal des Savants» в октябре 1822 г. В ней содержалось краткое описание памятника заимствованное из работы российского исследователя: «Описанные же г. Спасским найдены были на утесе праваго берега реки Томи, выше города сего имени. Этот утес, называемый простым народом: «Писаный камень» (la pierre gravee), состоит из зеленоватого сланца и имеет высоты около 70 футов; фигуры же, кои занимают ровную часть онаго, начинаются почти с 21 фута от основания утеса» [9, с. 295 – 296].

Однако Ж. П. Абель-Ремюза не ограничился описанием памятника. Французский исследователь критически подошел к некоторым идеям, высказанным Г. И. Спасским. Например, он раскритиковал его гипотезу о информативной-воспитательной функции памятников наскального искусства. Эта идея была выдвинута Г. И. Спасским в вышеупомянутой статье 1818 г.: «оня высечены не для забавы какими нибудь празднующимися в сих пустынных местах людьми; но верно оставлены первобытными обитателями, дабы через сии знаки, передать потомству о каких либо, по тогдашнему о вещах понятию, достопамятных событиях» [8, с. 6]. Ж. П. Абель-Ремюза придерживался диаметрально противоположного мнения: «Не надобно думать, чтобы выражение иероглифические знаки заключало в себе какую-либо важность; то, что г. Спасский так называет, есть не что иное как грубо представленные и в беспорядке разбросанные изображения людей и животных, так что можно сомневаться, хотели ли с тем соединить какую нибудь идею» [9, с. 295].

В примечаниях к переведенной статье Ж. П. Абеля-Ремюза, Г. И. Спасский ответил на критику данного положения: «Из одной только грубой отделки сих памятников, нельзя еще заключать о маловажности их: ибо без особенной цели для чего бы высекать начертания на высоте, до которой иногда не можно было иначе достигнуть, как на помостках? Может быть и Сибирские древности будут иметь когда нибудь своего Шамполиона, который решит все наши сомнения и догадки» [9, с. 295]. В работе 1857 г. Г. И. Спасский продолжил развивать идею о информативной функции петроглифов: «Можно догадываться, что древние обитатели тех мест, по незнакомству еще их с легчайшим способом, посредством буквенных знаков, изъяснения мыслей и понятий, хотели, в этих простых и незатейливых начертаниях, передать своим потомкам о каких-либо современных им, не лишенных важности, событиях. В таком случае, начертания эти представляют собой живия, олицетворения летописи» [10, с. 135].

Примечательно, что дискуссия о том являются ли сибирские петроглифы (в том числе и нижнетомские) письменностью, зародилась еще в XVIII в. Ф. И. Страленберг называл фигуры, изображенные на томских скалах «Письменными знаками (Characteres)» и считал их неким видом тайного письма [7, с. 30].

Г. Ф. Миллер напротив не видел в сибирских петроглифах следов письменности [6, с. 520, 527 – 528].

Не нашла поддержки у французского исследователя и высказанная Г. И. Спасским идея о сходстве томских петроглифов с североамериканскими [8, с. 7]. Ж. П. Абель-Ремюза писал: «Г. Спасский находит великое сходство между этими начертаниями и снятыми Гумбольдтом с американских скал; но из этого нельзя вывести никакого сближения, потому-что очень естественно, что столь сходные между собой в грубости народы, встречаются и в намерении изображать животных одинаким грубым образом» [9, с. 296]. Однако данная гипотеза Г. И. Спасского была поддержана и развита Д. Х. Роммелем. На этот факт обращает внимание, сам Г. И. Спасский, отвечая французскому исследователю [9, с. 296]. В последствии Г. И. Спасский откажется от данной идеи в пользу версии о сходстве сибирских и онежских петроглифов [10, с. 117, 154 – 155].

Несмотря на скептическую оценку некоторых положений высказанных Г. И. Спасским, Ж. П. Абель-Ремюза отметил новизну проблем поставленных его работой: «Это сочинение (Inscriptiones Sibiricae) есть из числа первых, где видно желание заниматься собиранием сибирских древностей, и хотя, по краткости его и неважности представленных в нем памятников, оно скорее может возбудить любопытство ученых, чем удовлетворить его; но было бы несправедливо не похвалить усердия, с которым они собраны; ибо продолжая подобныя изыскания, конечно, можно дойти до самых любопытных открытий» [9, с. 285]. Г. И. Спасский в целом соглашается с данной мыслью французского исследователя, отмечая при этом, что в «Inscriptiones Sibiricae» приведена лишь часть опубликованных им материалов [9, с. 285].

В 1823 г. бывший профессор Харьковского университета Д. Х. Роммель поместил в № 204 Геттингенских ученых известий (Göttingische gelehrte anzeigen) объявление об издании труда Г. И. Спасского [2, с. 1]. Д. Х. Роммель ограничился в основном констатацией идей высказанных Г. И. Спасским (вероятно согласившись с их сутью, так, по крайней мере, считал сам Г. И. Спасский): «На первой таблице представлены найденные неподалеку от Томска на утесе из зеленоватого глинястаго сланца в 70 футов вышины, фигуры четвероногих животных, людей, голов и проч., кои имеют величайшее сходство с открытыми Гумбольдом на Американских скалах (как полагает и Г. Спасский), и суть памятники грубого искусства кочевых или звероловных народов населявших вероятно север Азии и Америки одним племенем» [2, с. 2].

С работой Г. И. Спасского ознакомился и выдающийся исследователь XIX в. А. Гумбольдт, весной 1829 г. посетивший Санкт-Петербург [13]. «Inscriptiones Sibiricae» ему передал лично Г. И. Спасский, который несколько месяцев спустя получил письмо с хвалебным отзывом от немецкого исследователя. Несмотря на то, что А. Гумбольдт не касался вопросов связанных с Томской писаницей его влияние на формирование научных взглядов Г. И. Спасского нельзя недооценивать. Именно А. Гумбольдту принадлежала идея о этнической общности населения Северной Америки и Азии, позже экстраполированная Г. И. Спас-

ским и Д. Х. Роммелем на материалы наскального искусства [10, 155].

Выводы

Ранее мы уже отмечали, что Г. И. Спасский работал с большим количеством источников содержащих сведения о Томской писанице [5, с. 100 – 101]. Изложенные в статье материалы дискуссии еще раз подчеркивают неослабевающий, на протяжении многих лет, интерес исследователя к томским петроглифам. В

рамках первой в истории изучения памятника научной дискуссии затрагивались вопросы посвященные назначению писаницы и этнической принадлежности ее создателей. Не стоит забывать, что исследователи того периода смотрели на петроглифы Северной Евразии как на единый комплекс однотипных памятников. Осознавая ограниченность такого подхода, ученые XIX столетия неоднократно подчеркивали необходимость дальнейших исследований.

Литература

1. Бернштам, А. Н. Социально-экономический строй орхоно-енисейских тюрок VI – VIII вв. Восточно-Тюркский каганат и кыргызы / А. Н. Бернштам. – М.; Л.: Изд. Академии наук СССР, 1946. – 210 с.
2. Востоков, А. Х. О сходстве начертаний, найденных в Сибири на камнях, с таковыми же найденными в Германии / А. Х. Востоков // Сибирский вестник, издаваемый Григорием Спасским. – Ч. I. – СПб.: Типография Департамента народного Просвещения, 1824.
3. Дэвлет, М. А. Петроглифы Енисея. История изучения (XVIII – начало XX вв.) / М. А. Дэвлет. – М.: ИА РАН, 1996. – 249 с.
4. Ковтун, И. В. Письмагора: четыре столетия вокруг памятника. История открытия и исследований: 1630 – 1956 гг. / И. В. Ковтун // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. – Кемерово: Кузбасвуиздат, 2011. – С. 14 – 23.
5. Конончук, К. В. Источники описания Томской писаницы в работах Г. И. Спасского / К. В. Конончук // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. – Кемерово: Кузбасвуиздат, 2011. – С. 97 – 102.
6. Миллер, Г. Ф. История Сибири. Изд. 2-е доп. – Т. I / Г. Ф. Миллер. – М.: Восточная литература, 1999.
7. Радлов, В. В. XII. Из Хронографа Императорской Публичной Библиотеки Л. F IV, № 165 (Толстрвское Отд. I, № 61) / В. В. Радлов // Сибирские древности В. Радлова. Приложения. Материалы по археологии России, издаваемые Императорскою Археологическою Комиссиею. № 5. – Т. I. – Вып. 2. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1891.
8. Спасский, Г. И. О древних Сибирских начертаниях и надписях / Г. И. Спасский // Сибирский вестник, издаваемый Григорием Спасским. – Ч. I. – СПб.: Типография Иоаннесова, 1818.
9. Спасский, Г. И. Inscriptiones Sibiricae. De antiquis quibusdam sculpturis et inscriptionibus in Sibiria repertis; scripsit Gr. Spassky. Petropoli, 1822, in 4 oblong. (Статья Г. Абель-Ремюза (Abel-Remusat), помещенная в Октябрьской книжке 1822 г. Journal des Savants и напечатанная здесь с примечаниями издателя) / Г. И. Спасский // Азиатский вестник, издаваемый Григорием Спасским. – СПб.: Типография Медицинского Департамента Министерства внутренних дел, 1825.
10. Спасский, Г. И. О достопримечательнейших памятниках сибирских древностей и сходстве некоторых из них с великорусскими / Г. И. Спасский // Записки Русского Императорского географического общества. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1857. Книжка XII.
11. Falk, I. P. Reise in Russland / I. P. Falk. – Berlin, 1794.
12. Gmelin, J. G. Reise durch Sibirien, von dem Jahr 1740 bis 1743 / J. G. Gmelin. – Bd. I. – Gottingen, 1751.
13. Stadelbauer, J. Alexander von Humboldt und Russland / J. Stadelbauer // Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. – Wiesbaden, 2004. – S. 29 – 58.
14. Strahlenberg, Ph. J. Das Nord – und Ostliche Theil von Europa und Asia / Ph. J. Strahlenberg. – Stockholm, 1730.

Информация об авторе:

Конончук Константин Владимирович – соискатель ученой степени кандидата наук, научный сотрудник музея-заповедника «Томская Писаница», 8-923-612-31-68, konstantinkonon@mail.ru.

Konstantin V. Kononchuk – applicant for candidate degree, research associate in museum-preserve “Tomskaya Pisantsa”.

УДК 902/903.27

К ИСТОРИИ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА ДРЕВНИХ И СРЕДНЕВЕКОВЫХ НАРОДОВ САЯНО-АЛТАЯ (по материалам петроглифов)

Ю. М. Ладыгина

THE HISTORY OF WOMEN'S COSTUMES OF THE ANCIENT AND MEDIEVAL PEOPLES OF THE SAYAN ALTAI (as revealed in petroglyphs)

Yu. M. Ladygina

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.В37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

В статье анализируется история женского костюма по материалам петроглифов Саяно-Алтая. Изобразительный материал анализируется по эпохам (от энеолита до современности). Делается вывод о функциях женского костюма, о его влиянии на общественную роль женщины в эпоху древности и средневековья.

The paper addresses the history of the development of women's costumes as it is revealed in petroglyphs of the Sayan Altai. The pictorial material is analyzed with regard of the epochs (from the Eneolithic period to the present). A conclusion is made about the functions of the female costume, as well as its impact on the social role of women in ancient and medieval times.

Ключевые слова: наскальное искусство, женский костюм, Саяно-Алтай.

Keywords: rock art, women's costume, Sayan Altai.

Костюм является важнейшим элементом материальной и духовной культуры общества. Понятия «одежда» и «костюм» во многом сходны, но имеют и отличия. Одежда включает в себя различные виды изделий: платье, обувь, головные уборы, украшения. Предметы одежды, связанные единством назначения и использования человеком, дополненные аксессуарами, прической и т. д., составляют костюм [10, с. 3, 4]. Именно костюм является выразителем социальной и индивидуальной характеристики человека, его возраста, пола, характера, эстетического вкуса. Костюм в древности был рассчитан на массовое восприятие и был сложной знаковой системой, символом не только отдельного человека, но и целого народа. Костюм выполнял несколько функций: социальные, биологические, сакральные, эстетические.

Археология даёт определённые возможности для реконструкции древнего и средневекового костюма, интерес к этой теме за последние годы значительно вырос [35, с. 254 – 259; 39, с. 145 – 169; 40, с. 315 – 342; и др.]. Важное значение в реконструкциях внешнего облика исчезнувших народов имеют изобразительные источники, в том числе наскальные рисунки. К сожалению, наскальные изображения не способны передать цвет, нередко выполнены весьма условно, в своем большинстве антропоморфные персонажи переданы и вовсе без одежды. Тем не менее, этот вид источников является чрезвычайно важным для заполнения лакун в наших знаниях относительно одежды древних и средневековых народов. Поскольку основная масса антропоморфных фигур в наскальных композициях представлена мужскими персонажами – участниками сражений, ритуальных и прочих действий, об их внешнем облике написано уже немало. Но пока «в тени» остаются вопросы, связанные с реконструкцией внешнего облика женщин, запечатленных в наскальных композициях. В настоящей работе мы ог-

раничимся материалами с памятников наскального искусства Саяно-Алтая, предоставляющими разнообразный и разновременный материал по интересующей нас теме. Анализ наскальных сцен этого ареала позволяет хотя бы частично проследить историю женского костюма по меньшей мере от эпохи энеолита до современности.

Самые ранние изображения женщин в рассматриваемом регионе большинством исследователей относятся к эпохе энеолита – это изображения так называемых «решетчатых фигур» с Калбак-Таша (Алтай) [13, с. 17] (табл. I – I, 2). Аналогичные изображения имеются среди петроглифов Чулуута (Северная Монголия) [21, с. 48]. Эти изображения объединяются устойчиво повторяющимися деталями: наличием «бахромы» по краям туловища, ряда вертикальных параллельных линий в нижней части фигуры, иногда «ёлочки» в её верхней части, а ниже уровня пояса – треугольника, пересечённого вертикальной чертой (знак пола?). Голова или отсутствует, или передана в виде простого выступа. Фигуры иногда показаны в позе адорации или вообще без рук. Вопрос трактовки подобных персонажей является дискуссионным. Но всё же большинство исследователей вслед за Э. А. Новгородовой полагают, что антропоморфные фигуры из Чулуута и Калбак-Таша являются изображениями матерей-прародительниц [21, с. 89; 7, с. 3, 4].

По мнению исследователей, отдельные элементы таких фигур можно трактовать как юбки, нагрудники, бахрому, головные уборы и некоторые атрибуты [14, с. 47, прил. III, табл. 47 – 51]. Поскольку групповые рисунки женщин часто расположены полукругом, иногда перемежаются с фигурами оленей и маралух, В. Д. Кубарев предположил, что так мог быть передан *ритуальный танец* вокруг животного [Там же, с. 47], поэтому нельзя исключать, что такому танцу соответствовали и особые женские облачения.

В эпоху бронзы на скалах Тувы появляются изображения женских персонажей в характерных одеждах: пышных юбках либо широких сарафанах с продольными и поперечными полосами, клетчатых, нередко с бахромой по подолу [6, рис. 119; 30, 1997, рис. 9]. М. А. Дэвлет, характеризуя сцены с женскими персонажами на скалах Бижигтик-Хая (Тува), называет их одеяния «священными лоскутными», парадными, ритуальными. У этих персонажей головные уборы в виде бычьих рогов со свисающими с них лентами – чалама, юбки колоколовидные или подквадратные. Нередко персонажи представлены в молитвенной позе (табл. I – 3). Элементы одежды здесь тщательно проработаны. Горизонтальные и вертикальные линии внутриконтурного заполнения фигур образуют узор в виде клеток. Женщины держат в руках атрибуты, напоминающие змеиние тела или ведут на привязи быков [7, с. 3] (табл. I – 5 – 6). У персонажей, в руках которых угадываются тела змей, с подола одежд свисают отростки – жгуты или бахрома (рис. II – 6). По мнению М. Элиаде, в древности к лоскутной одежде и одеяниям с бахромой было отношение как к *культовым*. С этим элементом костюма был связан определённый круг представлений [38, с. 94]. Ряд исследователей считают, что в дальнейшем бахрома станет характерной чертой шаманского одеяния у тюрко-монгольских народов. Например, у алтайцев прослеживается сложная культовая символика атрибута, именуемого *чалама*, который в обиходе упрощённо называют словом «лента». Эти атрибуты прикрепляли к культовой одежде шаманов, к бубнам, колотушкам и т. д., причём они не должны были превышать ширину в один палец руки человека, так как более широкие ленты могли вызвать недовольство хозяина Алтая [8, с. 273, 274; 25, с. 282 – 293; и др.].

Некоторые исследователи придерживаются мнения, что в наскальном искусстве Центральной Азии в эпоху бронзы появляется образ «шаманки». Для таких персонажей характерны необычные костюмы, рогатые головные уборы и маски, различные атрибуты в руках. В. Д. Кубарев, характеризуя подобные персонажи, отмечал, что у отдельных фигур на головах могут быть небольшие бычьи или козлиные рога, руками они поддерживают накидку или плащ, на пальцах ног иногда показаны когти [12, рис. 7]. Близкие по иконографии, но более реалистические фигуры «шаманок» известны в петроглифах Калбак-Таша и в росписях Каракола, где несколько анфасных фигур женщин имеют «прозрачную накидку», наброшенную на плечи [13, с. 4] (табл. I – 7 – 9). В. Д. Кубарев видит связь в изображении «шаманки» с птичьими (?) когтями на пальцах ног с сохранившимися в мифах алтайцев представлениями о первом шамане-женщине. По мнению этнографов, такие костюмы олицетворяли собой птицу, при помощи которой шаман (шаманка) поднимался на вершины гор и совершал путешествия во Вселенной [27, с. 62; 26, с. 210 – 215]. Все это позволяет предполагать, что подобный сакральный костюм с перьями или его подобие показаны на отдельных фигурах «шаманок» в росписях Каракола и в петроглифах Монгольского Алтая.

Много реалистичных изображений женщин дает окуневское искусство. Гравировки на стенках камен-

ных погребальных ящиков кургана Разлив Х демонстрируют женскую одежду той эпохи. Именно гравированные изображения позволяют выявить максимальное количество деталей древних одеяний и внешний облик их обладательниц. Ю. Н. Есин отмечает, что у окуневских женщин были популярны длинные распущенные волосы (в одном случае они закрыты особым платком), серьги из нескольких бронзовых колец, а обряжались они в длинные платья [9, с. 47]. По всей видимости, повседневной причёской был «пучок» на затылке, а для участия в погребальном обряде волосы распускались. Представленная одежда разнообразна, это и теплые шубы, и легкое платье. Шубы – широкие и узкие, платья изящно подчёркивают фигуру. Одежда украшалась вышивкой или аппликацией. Иногда можно выявить и головные уборы: помимо платка, у одной из женских фигур показана шляпа, напоминающая берет. Таким образом, благодаря окуневской изобразительной традиции, можно судить о том, как выглядели и одевались окуневские женщины (табл. I – 10, 11).

Передать внешний облик женщин карасукской эпохи помогают гравированные изображения на гальках из поселения Торгажак, открытые Д. Г. Савиновым [33, с. 38]. Однозначной интерпретации этих изображений исследователь не даёт. По мнению С. Н. Лентьева, торгажакские гравировки являются вариацией изображения сакрального божества – богини или обожествлённой женщины [19, с. 111]. Женский облик торгажакских гравировок орнаментирован растительной символикой: древовидные знаки («ёлочки») выполняют роль косы или распущенных волос, украшают головной убор, а также декорируют так называемый «передник». Иногда на торгажакских гальках лик женщины как бы «скрыт» «вуалью». Часто на изображениях отсутствует рот (табл. I – 14). По мнению А. Голана, у многих древних народов существовал обычай избегания обозначения лица или отдельных его деталей (в первую очередь – рта) при изображении образа Великой богини, а вуаль и чадра являлись её атрибутами [3, с. 13; с. 164, 165]. С. Н. Лентьев видит в торгажакских гальках изображение главного женского персонажа пантеона позднекарасукских племён. По его мнению, трёхчастность изображения указывает на связь божества с тремя сферами мироздания, а декор «одежд» воспроизводит структуру космоса в вертикальных и горизонтальных аспектах [19, с. 114]. По содержанию изображений гравированные гальки разделяют на несколько групп. Главное место занимают гальки с антропоморфными и геометрическими рисунками. Гальки с антропоморфными изображениями подразделяют на два вида – «одетые» и «запеленутые» фигурки. «Одетые» гальки – плоские и уплощенные подтреугольной формы, зауженной частью вверх – представляют одетую женскую фигуру с детально проработанными аксессуарами. Показаны круглая мягкая шапочка, подвесные украшения нагрудной части костюма, орнаментированный передник, пояс с подвешенными к нему предметами (сумка, узорчатые ленты, нож). Волосы распущены на две стороны. На некоторых гальках лицо как бы «занавешено», как у «невесты» во время проведения свадебного обряда. На обратной стороне

часто изображена дугообразно изогнутая линия с «подвесками», возможно, символизирующая обруч колыбели (табл. I – 15, 16) [33, с. 43, 38]. Несмотря на схематичность изображения, такие рисунки бесценны: это пока единственное изобразительное свидетельство «парадного» женского костюма эпохи поздней бронзы. Д. Г. Савинов считает, что геометрический орнамент «одежды» женского божества мог использоваться в украшении и реальных жительниц поселения Торгажак [33, с. 42].

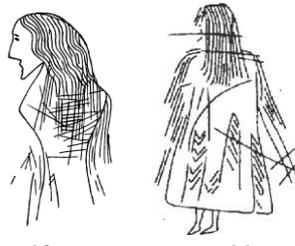
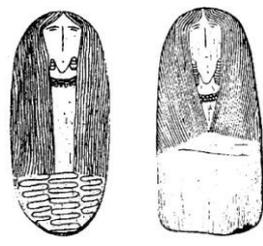
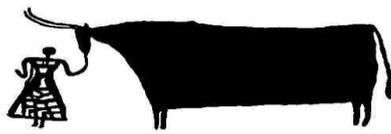
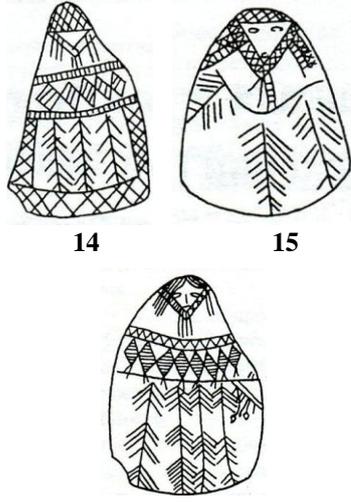
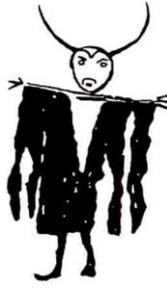
К сожалению, у нас нет возможности получить по материалам петроглифов хотя бы отрывочные представления о женской одежде эпохи раннего железного века, поскольку женские персонажи практически отсутствуют в петроглифах этого времени. Исключение представляют разве что материалы писаницы Абакано-Перевоз (Хакасия), среди которых И. Д. Русаковой выявлены персонажи с туловищами, орнаментированными спиралями и извилистыми линиями [30, рис. 9], которые она атрибутировала как женские и отнесла к тесинскому времени. Поскольку выполнены они очень условно, делать выводы об особенностях этих одежд проблематично.

Интересный материал представляют сцены с женскими персонажами эпохи средневековья, хотя они довольно малочисленны [15, с. 339 – 346]. Один из таких сюжетов выявлен на скалах в междуречье Ююсов (табл. I – 17). Здесь представлены стройные женские персонажи в длинных одеждах и изящных головных уборах. У некоторых фигур проработаны детали одежды – пояс, подвески, узорная кайма по подолу. Исследователи высказывали по поводу этих фигур самые разные суждения и предлагали различные датировки (так, например, Н. И. Рыбаков датирует их от середины VII в. до эпохи позднего средневековья [31, с. 298; 303; 32, с. 82]). Первоначально данных персонажей называли «священнослужителями» [6, с. 383]. С. Г. Кляшторный отнес их к кыргызскому времени, и поскольку, по его мнению, у енисейских кыргызов в IX в. или несколько раньше получило распространение несторианство, предложил несторианскую интерпретацию сюжета [11, с. 166]. М. Эрди, ссылаясь на костюмы сибирских и монгольских шаманов, передающих облик перелетных или хищных птиц, предлагает видеть в шлейфе «длиннополых» птичий хвост, а в головном уборе маску с клювом [42, р. 55 – 56]. И. Л. Кызласов трактует эти персонажи как изображения женщин в торжественных костюмах: их головные уборы, по аналогии с китайскими, закреплены булавками, а шлейфы одеяний сопоставимы с изображениями уйгуров на фресках Восточного Туркестана [17, с. 156]. С. В. Панкова полагает, что появление этих изображений связано с деятельностью миссионеров, продвигавшихся по трассам «Шёлкового пути» в составе посольств и караванов и подчёркивает, что в изображении таких фигур отразился реальный контакт местного населения с иноземцами [24, с. 76 – 95]. В то же время многие исследователи датируют сцену таштыкским временем. П. П. Азбелевым даже высказана мысль, что эти «долгополые персонажи» представляют особую социальную группу таштыкского общества [1, с. 463]. По мнению

С. В. Панковой, их атрибуция таштыкским временем представляется вполне аргументированной [24, с. 94, 95].

Пожалуй, основное внимание среди женских персонажей эпохи средневековья уделяется образу богини Умай, нанесённому на камне могильника Кудыргэ [29, с. 51, рис. 18; 4, с. 230 – 237; 34, с. 45 – 55; и др.]. Рисунок Кудыргинского валуна (VII в.) любопытен в интересующем нас контексте тем, что изображенная на нем женщина представлена в богатой одежде – её халат декорирован горизонтальными полосами орнамента, вероятно растительного, у полусапожек загнутые носы, в ушах серьги, на голове – «трёхрогий» головной убор, возможно, диадема (?) [41, с. 3]. Рядом с ней изображён ребёнок в такой же одежде и с серьгами (табл. I – 18). Однако, в свете расширившейся исторической базы интерпретация этого изображения как богини Умай представляется не вполне корректной, поскольку персонификация божеств в древнетюркских культурах никем не обоснована. «Трёхрогие» головные уборы были достаточно широко распространены у тюркоязычных народов Центрально-Азиатского региона. Их носили как знатные, так и обычные женщины-кочевницы, но также и мужчины [36, с. 100]. Что касается сцены коленапреклонения, то принять сидящую женскую фигуру в узорчатых одеждах и «трёхрогом» головном уборе за богиню Умай было бы большой натяжкой, так как нет никаких упоминаний о том, что у богини Умай вообще были «отпрыски» (мальчики или девочки) [36, с. 93 – 103]. Можно лишь предположить, что данный персонаж представляет «знатную особу», либо обычную тюркскую женщину, удостоенную обряда поминания.

Среди петроглифов Сыын-Чурека (Тува) описана сцена, представляющая, по мнению автора публикации, сюжет «умыкания невесты». Было высказано предположение, что здесь представлена невеста – юная девушка, одетая в длинное приталенное платье, скрывающее ноги [2, с. 204] (табл. I – 19).

	Минусинская котловина	Тува	Алтай
Эпоха энеолита			 <p>1 2</p>
Эпоха бронзы	<p><i>Окуневская культура:</i></p>  <p>10 11</p>  <p>12 13</p>	 <p>3</p>  <p>4</p>	 <p>7</p>  <p>8</p>
	<p><i>Поздняя бронза:</i></p>  <p>14 15 16</p>	 <p>5</p>  <p>6</p>	 <p>9</p>

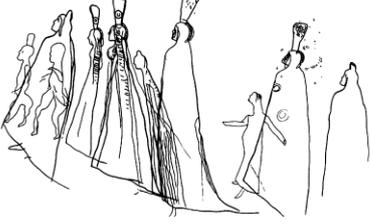
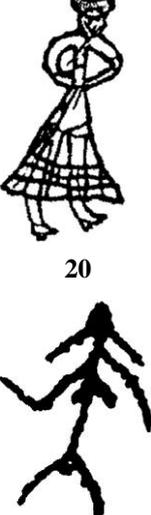
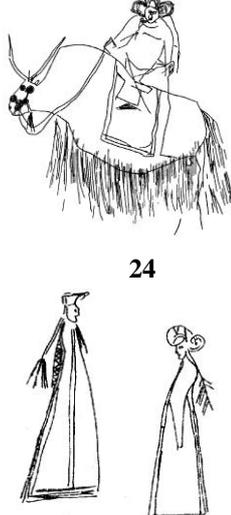
Эпоха средневековья	 <p style="text-align: center;">17</p>	 <p style="text-align: center;">19</p>	 <p style="text-align: center;">18</p>
Этнографические рисунки	 <p style="text-align: center;">20</p> <p style="text-align: center;">22</p>	 <p style="text-align: center;">21</p>	 <p style="text-align: center;">24</p> <p style="text-align: center;">23</p>

Таблица I. 1, 2 – изображения «решетчатых фигур» (Калбак-Таши, Алтай) [Приводится по: 6]; 3 – 6 – изображение женщин на скалах бассейна р. Хемчик (Бижигтик-Хая, Верхний Енисей) [Приводится по: 6]; 7 – 9 – изображения «протошаманок»: 7 – (Калбак-Таши, Алтай) [Приводится по: 13]; 8, 9 – (Каракол, Алтай) [Приводится по: 13]; 10 – 13 – изображения окуневской культуры: 10, 11 – Разлив X (Средний Енисей) [Приводится по: 9], 12, 13 – Черновая XI [Приводится по: 18]; 14 – 16 – гравированные изображения женщин поздней бронзы (Торгажак) [Приводится по: 19]; 17 – Чульская писаница, междуречье Июсов (Средний Енисей) [Приводится по: 32]; 18 – Кудыргэ (Горный Алтай) [Приводится по: 29]; 19 – Сыын-Чурек (Тува) [Приводится по: 2]; 20 – Оглахты V (Средний Енисей) [Приводится по: 28]; 21 – Ортаа-Саргол (Верхний Енисей) [Приводится по: 5]; 22 – Оглахты (Средний Енисей) [Приводится по: 28]; 23 – Елангаши (Алтай) [Приводится по: 22]; 24 – Чаганка (Алтай) [Приводится по: 37].

На скалах Среднего Енисея на памятнике Большой Улаз была зафиксирована сцена с изображением крытой повозки, запряженной быком (?), в сопровождении процессии пеших и конных персонажей. Внутри двухколесного экипажа показана фигура пассажира (?) со своеобразной прической на голове или в головном уборе [20, с. 68, рис. 1]. Аналогичный сюжет известен среди монгольских петроглифов. Он назван Э. Б. Новгородовой «принцессами в экипажах» и отнесен к хуннской эпохе. Исследовательница назвала персонажей «принцессами», поскольку подобные экипажи могли позволить себе только люди высокого ранга. У пассажира показана высокая причёска (или высокий головной убор), что позволяет как бы «подсмотреть», какие причёски носили знатные персоны хуннской эпохи [21, с. 115, рис. 52].

Пожалуй, самое большое разнообразие одежды представлено в народных рисунках хакасов, алтайцев, тувинцев. В них нередко женские персонажи переданы в национальной одежде и украшениях, например, как хакасская оглахтинская красавица в длинном платье и обуви на каблуках. Подол её платья украшают горизонтальные линии [28, табл. IX, рис. 6], длина платья достигает середины икр (табл. I – 20). Порой одежды показаны с детально проработанными узорами. О тувинских народных рисунках М. А. Дэвлет пишет: «Представленная на скалах Саянского каньона одежда имеет ярко выраженные этнографические черты: фигурная пола, стоячий воротник, различные подвески на поясе. У некоторых фигур подол одежды украшает орнамент в виде косой сетки» [5, с. 30, рис. XI]. Среди тувинских рисунков Ортаа-Саргола

изображены женщины с прическами, в основном с разнообразными косами, со сложными высокими головными уборами [7, с. 32] (табл. I – 21). Иногда рисунки позволяют определить статус женщины. Например, у хакасов возраст и общественное положение женщин подчеркнуты двумя косами, поскольку две косы носили у них только взрослые замужние женщины [16, с. 73] (табл. I – 22).

Среди алтайских народных рисунков новейшего времени в долине р. Елангаш встречены изображения женщин в длинных, полуприлегающих платьях (или халатах) (табл. I – 23), на скалах р. Чаганки – изображение пожилой женщины, курящей трубку, верхом на сарлыке, вероятно, в старинном национальном головном уборе в виде шапки (?). (табл. I – 24). На данных изображениях акцент сделан на причёске и головном уборе. Ряд ключевых элементов края плечевой, поясной одежды, головных уборов, обуви установить весьма сложно по имеющимся изобразительным материалам. Часто элементы декора проработаны слабо. Однако, судя по причёскам изображений женщин с р. Елангаш (волосы заплетены в одну косу), можно сделать вывод о том, что здесь изображены незамужние девушки, так как у замужних женщин волосы заплетались в две косы. Распашная одежда, представленная на имеющихся изображениях, скорее всего, использовалась как в культовых обрядах, так и в быту.

Таким образом, анализ наскального искусства Минусинской котловины, Тувы и Алтая позволяет хо-

тя бы частично проследить историю женского костюма, выделить ключевые элементы в культовых практиках и повседневной жизни. Наскальные сцены, уже начиная с эпохи энеолита, а потом на протяжении всей эпохи бронзы демонстрируют активное вовлечение женщин в ритуальную сферу: для этого они специальным образом обряжались, по-видимому, в яркие, орнаментированные одежды, украшали себя серьгами. В эпоху раннего железного века женские персонажи практически отсутствуют в петроглифах, следовательно, получить какие-либо представления об одежде женщин весьма проблематично. В сценах с эпохи средневековья женский костюм редко изображался в деталях (исключение составляет, пожалуй, образ богини Умай из могильника Кудыргэ). В целом, для эпохи средневековья характерен акцент на изображении причёски и головного убора женщины, подчёркивающие статус и общественное положение знатных особ. Более детально одежда, украшения и обувь представлены в национальных рисунках сибирских народов, которые позволяют судить о более сложном крое одежды, орнаменте, типах головных уборов, причёсках и обуви (кожаные сапоги на мягкой подошве, на каблуках, полусапожки). Данные изображения ценны тем, что в свете отсутствия достаточных сведений о национальной одежде или причёсках некоторых народов (в частности, тувинцев), наскальные изображения приобретают характер первоисточника.

Литература

1. Азбелев, П. П. Первые кыргызы на Енисее / П. П. Азбелев // Вестник СПбГУ. – Серия 12. – Вып. 4 – 2008.
2. Вайнштейн, С. И. Новые материалы по археологии и этнографии Тувы / С. И. Вайнштейн, Н. П. Денисова // Полевые исследования института этнографии 1974 года. – М., 1975.
3. Голан, А. Миф и символ / А. Голан. – М.: Наука, 1993. – 193 с.
4. Длужневская, Г. В. Еще раз о «кудыргинском валуне» (к вопросу об иконографии Умай у древних тюрков) / Г. В. Длужневская // Тюркологический сборник 1974 года. – М., 1978.
5. Дэвлет, М. А. Петроглифы на кочевой тропе / М. А. Дэвлет. – М.: Наука. – 1982. – 128 с.
6. Дэвлет, М. А. Мифы в камне: мир наскального искусства России / М. А. Дэвлет, Е. Г. Дэвлет. – М.: Алетейя, 2005. – 472 с.
7. Дэвлет, М. А. Человек и его место в системе мироздания (по материалам петроглифов бассейна Верхнего Енисея) / М. А. Дэвлет // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – Труды САИПИ. – М.; Кемерово: Кузбассвуиздат, 2012. – Вып. IX.
8. Дыренкова, Н. П. Получение шаманского дара по воззрениям турецких племён / Н. П. Дыренкова // СМАЭ. – Л., 1930. – Т. 9.
9. Есин, Ю. Н. Тайны богов древней степи / Ю. Н. Есин. – Абакан: ХакНИИЯЛИ, 2010б. – 184 с.
10. Каминская, Н. М. История костюма / Н. М. Каминская. – М.: Лёгкая индустрия, 1977. – 128 с.
11. Кляшторный, С. Г. Историко-культурное значение Суджинской надписи / С. Г. Кляшторный // Проблемы востоковедения. – 1959. – № 5.
12. Кубарев, В. Д. Шаманистские сюжеты в петроглифах и погребальных росписях Алтая / В. Д. Кубарев // Известия лаборатории археологии Горно-Алтайского университета. – Горно-Алтайск, 2001. – № 6.
13. Кубарев, В. Д. Об одном сюжете из петроглифов Синьцзяня / В. Д. Кубарев // История и культура Востока Азии. Материалы МНК. – Новосибирск, 2002. – Т. 2.
14. Кубарев, В. Д. Петроглифы Калбак-Таша I (Российский Алтай) / В. Д. Кубарев. – Новосибирск: Изд-во ИАиЭт СО РАН, 2011. – 444 с.
15. Кубарев, Г. В. К вопросу о женских древнетюркских изваяниях на Алтае / Г. В. Кубарев // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с Древними цивилизациями. Материалы МНК. – СПб., 2012. – Кн. 1.
16. Кызласов, Л. Р. Народные рисунки хакасов / Л. Р. Кызласов, Н. В. Леонтьев. – М.: Наука, 1980. – 176 с.
17. Кызласов, И. Л. О свадебном наряде средневековых хакасов / И. Л. Кызласов // Культуры евразийских степей второй половины I тыс. н. э. (из истории костюма). – Самара, 2001. – Т. 1.

18. Леонтьев, С. Н. Мелкая пластика окуневской культуры из Кургана Черновая XI / С. Н. Леонтьев // ВСАИПИ. – 2000. – Вып. 3.
19. Леонтьев, С. Н. Гравированные гальки Торгажак (к семантике некоторых изображений) / С. Н. Леонтьев // Евразия сквозь века. – СПб. – 2001.
20. Мухарева, А. Н. О некоторых сюжетах петроглифов горы Большой Улаз на Среднем Енисее / А. Н. Мухарева, О. С. Советова // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. – Труды САИПИ. – М.; Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011. – Вып. IX.
21. Новгородова, Э. Б. Мир петроглифов Монголии / Э. Б. Новгородова. – М.: Наука, 1984. – 168 с.
22. Окладников, А. П. Петроглифы Горного Алтая / А. П. Окладников, Е. А. Окладникова, В. Д. Запорожская [и др.]. – Новосибирск: Наука, 1980. – 140 с.
23. Панкова, С. В. К интерпретации загадочных фигур из Хакасии / С. В. Панкова // История и культура Востока Азии. – Новосибирск, 2002. – Т. 2.
24. Панкова, С. В. Ошкольская писаница в Хакасии / С. В. Панкова // Труды САИПИ. – М.; Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011. – Вып. IX.
25. Попов, А. А. Получение «шаманского дара» у вилюйских якутов / А. А. Попов // ТИЭ АН СССР. – М.; Л., 1947. – Т. II.
26. Потапов, Л. П. Алтайский шаманизм / Л. П. Потапов. – Л., 1991. – 319 с.
27. Прокофьева, Е. Д. Шаманские костюмы народов Сибири / Е. Д. Прокофьева // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX в. // СМАЭ. – Л., 1971. – Т. 27.
28. Пяткин, Б. Н. Петроглифы Оглахты-V (публикация коллекции) / Б. Н. Пяткин, О. С. Советова, Е. А. Миклашевич // Древнее искусство Азии. Петроглифы. – Кемерово: Изд-во КемГУ, 1995.
29. Руденко, С. Могильник Кудыргэ на Алтае / С. Руденко, И. Глухов // МЭ. – 1927. – Т. III. – Вып. 2.
30. Русакова, И. Д. Новый памятник наскального искусства на Енисее (писаница у д. Абакано-Перевоз в Хакасии) / И. Д. Русакова // Наскальное искусство Азии. – Кемерово, 1997. – Вып. 2.
31. Рыбаков, Н. И. К вопросу существования северной ветви манихейства на Енисее. Элементы символики / Н. И. Рыбаков // Социогенез в Северной Азии. – Иркутск, 2005. – Ч. 1.
32. Рыбаков, Н. И. Отдельная манихейская миссия на Ююсы / Н. И. Рыбаков // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы: мат-лы Межд. науч. конф. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011. – Т. 2.
33. Савинов, Д. Г. Древние поселения Хакасии. Торгажак / Д. Г. Савинов. – СПб, 1996. – 104 с.
34. Суразаков, А. С. К семантике изображений на кудыргинском валуне / А. С. Суразаков // Этнокультурные процессы в Южной Сибири и Центральной Азии в I – II тыс. н. э. – Кемерово, 1994.
35. Усова, И. А. Изучение костюма народов Центральной Азии, поздней Древности и раннего Средневековья / И. А. Усова // Известия Алтайского государственного университета. – 2010. – Вып. 4/1 (68/1). – (Серия: История. Политология).
36. Худяков, Ю. С. Об изображениях божеств древнетюркского пантеона на памятниках искусства кочевников Южной Сибири и Центральной Азии эпохи раннего средневековья / Ю. С. Худяков // Древности Сибири и Центральной Азии. – Горно-Алтайск, 2010. – № 3 (15).
37. Черемисин, Д. В. Несколько наблюдений над граффити Горного Алтая / Д. В. Черемисин // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д. Г. Савинова. Труды САИПИ. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2011а. – Вып. VII.
38. Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – М., 1996а.
39. Яценко, С. А. Костюм племён пазырыкской культуры Горного Алтая как исторический источник / С. А. Яценко // ВДИ. – 1999. – № 3.
40. Яценко, С. А. Мужской костюм ранних тюрков в китайском искусстве VI – VII вв.: образы «иных» / С. А. Яценко // Степи Европы в эпоху Средневековья. – Донецк. – 2009. – Т. 7.
41. Яценко, С. А. Несколько наблюдений о костюме ранних тюрков на изображениях / С. А. Яценко // Тюркологический сборник 2011 – 2012 гг. – М., 2012.
42. Erdy, M. Manichaeans, nestorians, or bird costumed humans in their relation to hunnic type cauldrons in rock carvings of the Yenisei valley / M. Erdy // Eurasien Studies Yearbook. Eurolingua. – 1996. – № 68.

Информация об авторе:

Ладыгина Юлия Михайловна – аспирант кафедры археологии КемГУ, 89234872565, ladyginayulia@yandex.ru.

Yulia M. Ladygina – post-graduate student at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ПАМЯТНИКИ, ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ

А. И. Мартынов

ROCK ART: SITES, TRADITIONS, NOVATIONS

A. I. Martynov

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.В37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

В статье рассматриваются современные проблемы изучения наскального искусства: связь памятников наскального искусства с геосредой, наскальное искусство и исторический процесс, проблема погребального и наскального искусства и определение мест с наскальными изображениями как природно-исторических святынь.

The paper deals with the modern aspects of studying rock art: the relations between rock art sites and geo-environment, rock art and the historical process, the issues of rock art and burial art, and defining rock art sites as natural historical sanctuaries.

Ключевые слова: наскальное искусство, исторический процесс, геосреда, погребальное искусство, природно-исторические святыни.

Keywords: rock art, historical process, geo-environment, burial art, natural historical sanctuaries.

Памятники наскального искусства в Альпийской зоне, Скандинавии, Сибири стали интересовать ученых в Европе и России с XVIII века. Предметом научного интереса памятники наскального искусства стали в конце XIX в. В XX веке, благодаря капитальным работам В. И. Равдоникаса [1], которого можно считать основоположником современного научного направления по изучению памятников наскального искусства в России, они стали изучаться как археологические памятники. После двух десятилетий вялотекущей археологии, 1940 – 1950-е гг., когда археологи, раскапывающие, в основном, курганы, практически никакого внимания не обращали на расположенные даже рядом памятники наскального искусства, обстановка изменилась с 1960-х годов, когда А. П. Окладников, с его энциклопедическим интересом исследовал ряд памятников наскального искусства и опубликовал работы по памятникам наскального искусства Лены, Ангары, Горного Алтая, Забайкалья и Приамурья, продолжил начинания В. И. Равдоникаса, своего товарища по работе в ИИМК в Ленинграде. Последняя четверть XX века оказалась временем массовых открытий; изучения и появления большого количества публикаций материалов по памятникам наскального искусства в России и в мире. Обозначились территории большой концентрации этого вида археологических памятников в Евразии: Скандинавия, Альпийская зона, Кавказ, Тянь-Шань, Сынцзянь, Саяно-Алтайский регион. Этот список можно было продолжить, отмечая территории ещё на континентах двух Америк, в Африке и Австралии.

Массовое открытие и изучение памятников наскального искусства обозначило, на мой взгляд, две группы проблем, которые можно охарактеризовать как традиции и новации. Основной традицией стало вместе с открытием мест с наскальными изображениями их копирование, описание и опубликование как памятников наскального искусства, причем в большинстве случаев без рассмотрения или при поверхно-

стным упоминании о ландшафтных особенностях. Устойчивой традицией стало установление хронологии изображений с помощью сравнительного метода и рассмотрение изобразительных традиций, просто как факта, без исследования причин распространения изобразительных традиций и семантики образов.

В наше время довольно четко обозначилась тенденция накопления полевых материалов по схеме: нашел наскальные рисунки, описал, скопировал, отметил стилистические особенности, технику исполнения, возможную хронологию. Конечный результат – публикация. Фактически получается публикация источника. Дальнейшая процедура его исследования связана, естественно, с критикой опубликованных материалов и их автора. В результате, сложилось в рамках археологии определенное научное направление по изучению наскального искусства, но обладающее характерными для современной археологии особенностями. Много работ, в которых описываются материалы на уровне публикации источника, мало монографических исследований, не прослеживается связь с историческим процессом, с природной средой, а часто и с теми археологическими культурами, которые выделены археологами на той или иной территории. Памятники наскального искусства существуют как бы отдельно, сами по себе, не известно для чего и не известно что же это такое в восприятии обычного человека, не специалиста, не археолога.

Однако следование этим традициям привело, со временем, к очевидным недостаткам в исследовании памятников наскального искусства. Возникли вопросы: что такое памятники наскального искусства, искусство или что-то другое; какова их роль и место в историческом процессе; связь с природной средой; каковы функции, какова связь с предшествующим палеолитическим искусством и многое другое.

Определенным рубежом в постановке этих и других вопросов стала проведенная в Москве в 1989 году по инициативе М. А. Дэвлет и дирекции института

Археологии научная конференция по проблемам изучения наскальных изображений в СССР [2].

Некоторые новационные подходы в изучении памятников наскального искусства были обозначены и на проходивших в последующие годы научных конференциях в Москве и Кемерово. Новационные подходы, не в смысле открытия новых или копирования известных памятников наскального искусства, – это известная традиция, а в смысле новых методологических подходах, в поисках новых объяснений назначения наскального искусства. В частности, стали обособиваться природные святилища, детально исследоваться техника нанесения рисунков: контурная и сплошная выпивка, крупная, мелкая, редкая выбивка и другие приемы; внесено много нового в разработку понятия стилиа, интерпретацию образов наскального искусства.

Однако многие вопросы требуют ещё своего решения. Остановимся на некоторых из них.

Проблема «памятник наскального искусства». Места с наскальными изображениями мы традиционно, исходя из того, что видим, называем памятниками наскального искусства. Под это определение попадают как места огромного скопления изображений, так и отдельные камни с несколькими рисунками. Ясно, что они не равнозначны. Очевидно, вопрос надо ставить шире: что же представляет собой любой комплекс наскальных изображений, в какой мере он памятник наскального искусства, ради чего наносились изображения, почему именно в этом месте, какова их функция. По этим вопросам было высказано мнение ещё в первой конференции. В частности, было высказано мнение о том, что памятники наскального искусства на самом деле представляют по своим функциям три разных объекта: Священный рисунок – как правило, изображение священного животного (олень, баран, козел); Священный камень, с которым мы встречаемся постоянно (они, как правило, больших размеров, покрыты изображениями); и, наконец, природно-историческое святилище [3]. Очевидно, сейчас надо работать в этом направлении: разрабатывать типологию памятников, которые весьма условно мы называем памятниками наскального искусства, во-первых, они очень разные даже в пределах одной природно-исторической, территории, во-вторых, они значительно больше по своему значению, по своей роли в историческом процессе.

Геосреда и памятники наскального искусства. За последние годы разными науками накоплен большой материал о роли геосреды в исторических и культурологических процессах в археологические периоды. В результате, можно сделать несколько важных обобщений, на мой взгляд, выводов. Во-первых, надо учитывать, что весь археологический период истории человечества – это система взаимоотношений человеческих популяций и природной среды в её макросистемах (степные, горные, и лесные, таежные массивы) и микросистемах (конкретные ландшафтные системы). Мы подошли к пониманию того, что природа, её особенности являются культурообразующим фактором в исторических процессах. Это великолепно прослеживается на территориях Казахстана и Западной Сибири в мезолите и неолите, когда археологические культуры

и культурно-исторические общности начала голоцена формировались по определенным природным комплексам: бассейнам рек (Волго-Камский, Приобский, Приамурский неолит). Закон рационального использования геосреды действовал и в эпоху палеометалла и при сложении таких глобальных исторических систем, как сакский или скифо-сибирский мир как историческое явление, а также при рассмотрении более мелких историко-культурных образований, отмеченных отдельными археологическими культурами эпохи бронзы и раннего железного века. Здесь отмечается роль нескольких природных факторов: роль Понтийского и Саяно-Алтайского горно-металлургических центров в палеометаллическую эпоху; роль степного евразийского коридора в распространении новаций, скотоводства, колесного транспорта, передвижения групп населения, что хорошо прослеживается по археологическим памятникам, распространению изображений повозок в наскальном искусстве, курганных захоронениях палеометаллической эпохи в Степной Евразии. Важен факт появления в степях и горных долинах курганов как архитектурных сооружений, их связь с ландшафтами и в то же время с новым мировоззрением населения палеометаллической эпохи.

Качественно новое освоение степной и горных долин Евразии началось с важнейшего в истории человечества события – с распространения на этой огромной территории производящих форм хозяйства, как основы цивилизационного развития человечества. Это надо расценивать как величайшее событие в истории Евразии, оказавшее влияние на весь дальнейший ход исторического развития вплоть до современности. Для большинства евразийских территорий эти события приходятся на палеометаллическую эпоху (энеолит – бронза). Это было время активного влияния фактора геосреды на хозяйственную специфику, формирование крупных культурно-исторических макрозон с особенностями материальной и духовной культуры. В этом нет никакой политики, геополитики или географического детерминизма должен быть научный междисциплинарный подход изучения влияния как глобальных природных образований, например, степной евразийский пояс или горные системы Евразии на исторические процессы в археологические периоды, так и изучение этих процессов на более мелких природных образованиях [4]. В Евразии было, на мой взгляд, четыре природно-исторических территории:

- 1) территория оседлого поливного земледелия (от триполья до яньшао);
- 2) скотоводческо-земледельческая (андроновская, катакомбная общности);
- 3) зона подвижного скотоводства (стенная и горная);
- 4) лесная территория присваивающе-производящего хозяйства.

Для каждой из культурно-исторических макрозон были характерны диктуемые геосредой особенности производящего или присваивающего хозяйства, культурно-мировоззренческий комплекс представлений, духовные ценности, выразившиеся в погребальных комплексах и искусстве. Мировоззрение отражено в сложном орнаментальном искусстве двух первых зон:

расписная керамика триполья, кукутени, анау, яньшао, женские скульптуры плодородия, украшения стен глинобитных жилищ и сложный штампанный орнамент культур андроновского и катакомбного круга. На территории подвижного скотоводства и присваивающе-производящего хозяйства развивается в это время наскальное искусство. Оно стало значительной составной частью этих двух культурно-исторических макрзонов Евразии: северной и южной.

На уровне современных знаний обозначилась глобальная планиграфическая система распространения основных образов наскального искусства. На пространстве Евразии выделяются две большие территории: зона евразийского севера, Скандинавия, Урал, лесная часть Сибири, основные образы – олени, лодки; и южная, горно-Альпийская зона: Кавказ, Тянь-Шань, Саяно-Алтай, основные образы – дикие бараны, козлы, олени. Внутри этих евразийских пространств накопленные сейчас материалы позволяют выделить отдельные территории со своими особенностями: Уральский регион, Притомье. Выделение по особым признакам территорий с особенностями наскального искусства можно продолжать. Думается, эта работа перспективна в плане не выделения отдельных стилей в наскальном искусстве, а в плане выделения природно-исторических территорий с особенностями наскального искусства, как отражения особенностей природной среды и исторического развития.

Накопленный за последние десятилетия новый материал по наскальным изображениям, сам по себе позволяет сделать исторические выводы. Обратим внимание на некоторые факты. Памятники наскального искусства с изображениями оленей в стиле «олениных камней» расположены в основном в Саяно-Алтайском пространстве: на петроглифах Тувы, Монголии, восточной части Горного Алтая. Факт не единственный и требующий исторических выводов. Нельзя не обратить внимание на то, что образы и сюжеты, характерные для скифской эпохи появляются на памятниках наскального искусства там, где уже были изображения предшествующего времени. Это свидетельствует, на мой взгляд, о том, что священные места воспринимались в новую эпоху как свои, понятные людям новой, сакской эпохи. Они не уничтожались. Видимо мифологическая основа, включающая представление о структуре мироздания, идеи реинкарнации, представления о божественных символах (золотом олене-солнце и баране-фарне), не была для них новой. Новыми стали их знаковость, символизм. Скифская эпоха породила в искусстве «читаемые» символы, штампы: поза животного, трактовка рогов и глаз, морды, положения ног и другое, например, соляные знаки, крылья на некоторых изображениях оленей, алтари для священного огня и многое другое.

Наскальное искусство и исторический процесс. Изучать наскальное искусство, как и в целом археологические памятники, нельзя без учета связи с историческим процессом. За последние десятилетия наблюдается тенденция отхода археологии от исторической науки. Этому способствуют как объективные так и субъективные причины. Объективные причины кроются в том, что археология самостоятельная истори-

ческая наука, которая тем не менее должна объяснять явления исторического процесса, включая самого человека в историческом аспекте (антропогенез), развитие материальной, духовной сфер и общества. Отечественная историческая наука ограничивает свой интерес изучением в основном общественных процессов и социально-политической истории: классы, войны, революции, часто если не прямо, то косвенно объясняя с формационных позиций исторический процесс. В сущности, историками археологический период истории человечества традиционно объясняется как первобытное общество. Причем тут общество, когда речь должна идти об историческом процессе во всей его совокупности. Заниматься этим должна археология, так как других источников и другой науки просто нет.

Характерной особенностью отечественной археологии является устойчивая традиция выявлять и обосновывать археологические культуры. Мы весь исторический процесс излагаем через сконструированные нами на основании разных признаков археологические культуры. Этой традиции в 2013 году исполнилось 100 лет, с тех пор, когда А. В. Городцов на основании проведенных им раскопок в Изюмском уезде Рязанской губернии впервые выделил культуры палеометаллической эпохи Восточной Европы. Вслед за этим в 1920-е годы тоже на материалах Южной Сибири проделал С. А. Теплоухов. Сами по себе, археологические культуры содержат много проблем и не всегда объясняют исторический процесс. Существует проблема соотношения памятников наскального искусства и археологических культур, мы не всегда памятники наскального искусства, именно памятники, а не отдельные изображения, можем отнести к той или иной археологической культуре. Определенные трудности возникают при рассмотрении наскальных изображений в переходные эпохи, что само по себе связано с недостаточными знаниями особенностей переходных периодов: поздняя бронза – начало раннего железного века, переход от скифской к гунно-сарматской эпохе, в степной Евразии, раннетюркский период и процесс тюркизации.

О наскальном искусстве гуннской эпохи и гуннском искусстве. Известно, что рубеж III – II в. до н. э. был временем начала больших исторических изменений в Саяно-Алтайском регионе. На смену обществам скифо-сибирского мира пришло время военных столкновений, изменений в хозяйстве, быту и в этническом составе населения в Южной Сибири. Эти исторические события отразились на памятниках наскального искусства: Сулек, Бичикту-Бом и др. Появляются новые образы, стилистические особенности. Вместе с тем, сохраняются и трансформируются в новую историческую эпоху такие элементы культуры как знаково-орнаментальные мотивы, стиль и образы наскального искусства, изображения оленей, которые сохраняются в новую эпоху. Носителями этих традиций было сохранившееся на местах своего обитания население предшествовавшей скифской эпохи, со своими традициями и представлениями, в уже новой гунно-сарматской эпохе в степной и горной Евразии. С этой традицией мы столкнулись на памятнике Бичикту-Бом и других памятниках Горного Алтая [5].

По ряду признаков, группа изображений Бичикту-Бома очень близка к рисункам скифской эпохи, но не обладает характерными каноническими изобразительными штампами, правильнее будет относить их к рубежу нашей эры, ко II – I вв. до н. э. и первым векам нашей эры, т. е. к гуннской эпохе. На это ни раз указывалось в литературе [6]. Этот синкретизм в культуре, отражающий особенности новой эпохи повсеместно отмечается в археологических памятниках в переходное время, в степной Евразии, когда еще сохраняются традиции, выработанные обществами скифо-сибирского мира, и формируются хозяйственные и культурно-исторические ценности уже новой эпохи. Прежнее население Саяно-Алтайского региона не исчезло, оно в значительной своей массе осталось на местах своего обитания. Гуннские городища обнаружены археологами в Ордосе, Туве, Хакасии. Поселения с культурными слоями того времени зафиксированы П. И. Шульгой в Горном Алтае, по Урсуду и в других местах.

С накоплением археологических материалов по гунно-сарматскому периоду в Южной Сибири появилась возможность их синхронизации с историческими событиями. Эту работу блестяще проделал Д. Г. Савинов [7]. В результате приобретают историческую конкретность археологические материалы, в том числе и наскальные изображения.

Древнее население Саяно-Алтайского нагорья в составе гуннского государства продолжало оставаться до 40 г. нашей эры. Этот период имел большие последствия для культурно-исторического и социально-экономического развития местных племен.

На хуннские наскальные изображения обращали внимание Л. Р. Кызласов, Э. А. Новгородова, В. Д. Кубарев, В. И. Соёнов [8]. В характерном гуннском стиле выполнены фигуры лошадей на пластинах из Оглахтинского могильника.

Наскальные изображения гуннской эпохи отличаются своей естественностью. Искусство же предшествующей скифской эпохи – это искусство символов определенных канонических изобразительных штампов священных животных: позы, сочетание частей тела, оскаленная пасть, клюв, когти, хвост, рога и др. Искусство гуннской эпохи на первый взгляд как будто продолжает эту традицию, но только в стремлении изображать животных. В целом, оно тяготеет к показу естественного состояния, в движении, в отличие от «застывших» фигур скифской эпохи.

Новая эпоха сформировала и иные духовные ценности, как правильно подмечено М. А. Дэвлет «на рубеже нашей эры, в начале I тыс. на смену мифическим персонажам приходит человек – герой эпических сказаний, сражающийся, захватывающий добычу, преследующий врагов» [9].

Изменения произошли не только в стиле и сюжетах наскального искусства, но и в мелкой пластике, художественном оформлении аксессуаров. Ярким воплощением этого являются прямоугольные ажурные пластины со сценами борьбы животных.

Таким образом, наскальные изображения рубежа нашей эры и первых веков первого тысячелетия нашей эры содержит две разные по происхождению группы изображений. Одни полностью соответствуют

эстетике новой эпохи и изображают маралов, арханов и лошадей в реалистической манере, в движении, в характерных для гуннской эпохи позах. Очевидно, они были связаны с тем хуннским населением, которому принадлежат могильники кокпашского в буланкобинского типов, известные по памятникам Узунтал, Уландрык, Белый Бом II, Булан Кобы IV и др. [10] в Горном Алтае, известным памятникам в Туве, материалам тесинской и раннеташтыкским изображениям гуннской эпохи. Другая группа изображений животных, выполнена в скифской традиции, однако с явно нарушенными чертами каноничности. Эти изображения, надо полагать, принадлежали потомкам населения скифской эпохи (пазырыкская культура), продолжавшим жить в Горном Алтае в первые века I тысячелетия нашей эры, и принявшие участие в формировании средневековых тюрок Алтая. Этот синкретизм эпохи и отразился в рисунках Бичикту-Бома и других памятников наскального искусства Центральной Азии и Южной Сибири. Таким образом, относительно времени II в. до н. э. – IV в. н. э. мы можем говорить о собственно гуннском искусстве и искусстве гуннской эпохи [11]. Если подходить к наскальному искусству того времени не формально, то можно понять, что гуннское искусство и искусство гуннской эпохи – не одно и то же.

О погребальном и наскальном искусстве. По искусству скифской эпохи Евразии и результате раскопанных на протяжении столетий курганов и исследованных за последнее время многочисленных памятников наскального искусства накоплено огромное количество источников. В результате стала более понятной роль искусства так называемого «звериного стиля» как феномена культур скифо-сибирского мира Евразии и одного из факторов, обозначивших общее евразийское культурное пространство, отмеченное знаковыми образами оленей, баранов, хищников и грифонов.

На этом основании искусство «звериного стиля» традиционно продолжает рассматриваться как что-то целое, характерное для скифо-сибирского мира. Однако, едино оно только ввиду наличия указанных четырех основных образов; в остальном оно различно по своему назначению, по своей роли изображений в системе духовных ценностей и принадлежности предметов искусства к погребальным комплексам (курганы), памятникам наскального искусства, оленным камням или знаковым изображениям на предметах.

В ходе накопления материалов изучались искусствоведческие аспекты, хронология, предметы мелкой пластики, проблемы происхождения, семантика. Приоритет отдавал рассмотрению отдельных раритетов, коллекций или комплексов археологического искусства в составе той или иной культуры скифской эпохи. При этом, искусство «звериного стиля», очевидно, на основании общих для него исходных образов травоядных (олень, баран), кошачьих хищников и мифических образов всегда рассматривался как единое целое.

Искусство скифской эпохи – это, прежде всего, искусство значимых, имеющих смысл символов, тем самым оно принципиально отличается от искусства

предшествующих и последующих исторических эпох. Оно состоит из пяти, весьма различных по своей роли, блоков.

1. Искусство погребальных комплексов, состоящее из сюжетных изображений на саркофагах, покрытых золотом деревянных фигур, аппликаций, украшений погребальной одежды – это искусство погребальных мифов, погребального обряда (погребальное искусство). В этом нет ничего необычного, погребальное искусство в том или иной выражении было у всех народов. Его надо изучать специально, оно не может полностью характеризовать все искусство.

2. Барельефные, горельефные и плоские изображения оленей-символов в металлопластике. Они вызывают особый исследовательский интерес. Проблема в том, что они все, или почти все, происходят тоже из погребальных комплексов.

3. Изображения на памятниках наскального искусства.

4. Множественные изображения-символы прикладного искусства; изображения копыт, лап, клювов, глаз, морд хищников на оружии, ножах и прочих предметах и аксессуарах.

5. Изображения на оленных камнях. Очевидно, каждый из перечисленных блоков выполнял определенную роль в мифо-эпической системе, объединяющей общества скифо-сибирского мира.

Происходящие из погребений предметы, очевидно, составляют две группы: те, которые использовались в жизни и потом становились предметами погребального культа и те, которые изготавливались специально для совершения погребальной процессии, а их изготовление было частью погребальных действий и иллюстрацией погребальных мифов. Многочисленные оленные бляшки, известные на всей территории степной Евразии, происходят, как отмечалось, из погребальных комплексов. Вероятно, их делали специально, они были частью сложной погребальной процедуры. Очевидно, такую же погребальную функцию выполняли покрытые листовым золотом фигуры оленей из Филипповки, сложные головные уборы из Иссыка, Укока. Вполне возможно, что золотые облачения погребенных в курганах Иссык и Аржан-2 тоже изготавливались в процессе подготовки умершего к «уходу» в нижний мир. Золотые нашивки на одежду с изображениями иллюстрируют, вероятно, погребальные мифы. Все это погребальное искусство со своими функциями, является материализованной в образ иллюстрацией погребальной мифологии [12], впрочем, как и у других народов мира. Это искусство выполняло свою определенную функцию, впрочем, как и наскальное искусство, роль которого была, очевидно, другой, отличной от погребального искусства. Наскальное искусство – это искусство среднего реального мира животных. Видимо, в этом заключалась его сущность и его отличие от погребального искусства.

Памятники наскального искусства и проблема природно-исторических святилищ. Природные святилища – явление в истории человечества общее, характерное для всех народов и всех этнических образований, они были везде, вероятно, начиная со сложения дуалистических представлений. Парадокс в том, что природных святилищ якобы нет в археологии Евразии

ни в неолите, ни в эпохе бронзы и раннего железа. В археологии, как известно, есть курганы, поселения, изваяния, поминальники, памятники наскального искусства, но нет святилищ, вероятно потому, что они необычны для восприятия археолога. К пониманию того, что места скопления изображений это не только рисунки, не только то, что мы видим, но и многое другое, чего мы, современные исследователи, не хотим видеть, сконцентрировав все свое внимание на рисунках.

Вопрос о местах большого скопления наскальных изображений как святилищах получил определенное научное оформление, начиная со второй половины XX века. Рассматривая комплекс наскальных изображений на Томи, А. П. Окладников и А. И. Мартынов в 1970-е годы обратили внимание на особенность памятника и, в частности, на площадку перед «алтарем» с рисунками и охарактеризовали этот памятник как природно-историческое святилище [13]. М. А. Дэвлет доказала, что комплекс наскальных изображений Мургул-Саргола – святилище: «В центре святилища, – пишет она, – находится самой природой созданный алтарь – скопление мощных иссиня-черных скальных глыб. Главная плоскость центрального камня – иконостас – обращена к горам. По бокам от него расположены два грандиозных скальных монолита столбообразной формы» [14].

В другой своей работе подробно описала природное святилище Мургул-Саргола [15]. Места расположения скал с наскальными изображениями, связанные с ними жертвенниками в Забайкалье и Приамурье как древние святилища рассматривал А. И. Мазин [16]. Большие по количеству и разновременные скопления петроглифов считал святилищами В. Д. Кубарев (Калбак-Таш, Цагаан-Салаа Бага-Ойгур) [17]; грот Куйлю и сопутствующие ему памятники рассматривают В. И. Молодин и Н. С. Ефремова как культовый комплекс [18]. Ясно, что природные святилища различны, создавались в разной природной среде и отличаются друг от друга природными особенностями, своей идентичностью. Несмотря на это, можно отметить наиболее характерные их признаки. Это наличие площадки перед рисунками, не важно какой: каменной, гравийной, дерновой, большой, маленькой, но обязательно должно быть пространство для коллективных действий. Важен природный антураж: священная гор, удобные для нанесения рисунков плоскости с южной, преимущественно, стороны, долина, связь с водой. Это может быть берег, река, ручей, источник, но обязательно вода. И, наконец, солнце, освещенность, создает определенную зрелищность и придает рисункам, особенно выбитым, иллюзию их подвижности с изменением в течение дня освещенности. В результате изображения по-разному воспринимаются утром, днем и вечером, как бы оживают. Думается, что в выборе места святилища определенную роль должна была играть и характерная растительность, в первую очередь та, которая мифологична, например, заросли папоротника, определенная кустарниковая и древесная растительность, почитаемые, как священные, камни и деревья становятся иерофониями, отражающими в сознании человека совсем иной, священный смысл [19]. Все это можно расценивать

так, как будто сама земля, природа дает знак, указывает на это место, его природную священность.

На святилищах, как правило, представлены рисунки разных исторических периодов. Это важная особенность природно-исторических святилищ. Духовная ценность святилища тем выше, чем больше рисунков и как долго они существовали, т. е. святилище должно обладать большой исторической памятью. В этом его ценность, она накапливается в рисунках, а священное место обогащается «исторической памятью». Всеми этими особенностями обладают многие памятники наскального искусства. Их роль в истории значительнее, чем просто памятники наскального искусства.

Можно отметить, что святилища – это не только наскальные изображения, это, несомненно, ещё и живые действия, которые проводились на этом священном месте. Очевидно, такие праздники на святилище несли в себе триединую функцию, мистерия, посвященная тому или иному событию природного цикла, мифологическим предкам, священным животным или объектам, например, духу самой скалы. Надо полагать, что составной частью этих действий было очевидно и нанесение священных изображений в период проведения священных действий. Они и были неотъ-

емлей их частью. Можно предположить, что их наносили специальные люди. Несколько по-иному, видимо, возникали средневековые рисунки на святилищах. Здесь достаточно много одиночных изображений. Их не всегда можно связать с коллективными действиями, они индивидуальны и, очевидно, принадлежат пастухам, путешественникам, охотникам. Скорее всего, это плод их раздумий, желания изобразить.

Так, видимо, постепенно накапливалось огромное количество рисунков на камнях природно-исторических святилищ: Томская писаница, Колбак-Таш, Алты-Мозага, Мургул-Саргол, Шалаболино, Сулек, Сакачи-Алян, Бичикту-Бом и многих других. Это памятники значительно большего исторического значения, чем мы, археологи, приписываем им как памятникам наскального искусства.

В рамках статьи мы смогли кратко обозначить только часть проблем, связанных с памятниками наскального искусства. Все они в той или иной степени отражают традиции или новации в изучении наскального искусства. Однако следование традициям иногда приводит к тупиковым ситуациям, стагнации в науке. Этого надо избегать.

Литература

1. Равдоникас, В. И. Наскальные изображения онежского озера и Белого моря / В. И. Равдоникас. – М.; Л., 1936 – 1938. – Ч. 1 – 2.
2. Проблемы изучения наскального искусства в СССР. – М., 1990.
3. Мартынов, А. И. К вопросу о типологии памятников петроглифического искусства / А. И. Мартынов // Проблемы изучения наскального искусства в СССР. – М., 1990. – С. 13 – 18.
4. Мартынов, А. И. Макро- и микроприродная среда как культуuroобразующий фактор в археологические периоды / А. И. Мартынов // Материалы XV Международной Западносибирской археолого-этнографической конференции. – Томск: Аграф-Пресс, 2010. – С. 73 – 75.
5. Мартынов, А. И. Бичикту-Бом. Святилище Горного Алтая / А. И. Мартынов, В. Н. Елин, Р. М. Еркинова. – Горно-Алтайск, 2008; Мартынов, А. И. Наскальное искусство и исторический процесс / А. И. Мартынов // Наскальное искусство в современном обществе: мат-лы Междунар. науч. конф. 22 – 26 августа 2011. – Кемерово, 2011. – С. 26 – 31.
6. Кызласов, Л. Р. История Южной Сибири в средние века / Л. Р. Кызласов. – М., 1984; Кызласов, Л. Р. Очерки по истории Сибири и Центральной Азии / Л. Р. Кызласов. – Красноярск, 1992; Мартынов, А. И. О начале сибирского средневековья / А. И. Мартынов // Культурно-генетические процессы в Западной Сибири. – Томск, 1993. – С. 28 – 30.
7. Савинов, Д. Г. Возможности синхронизации письменных и археологических дат в изучении культуры Южной Сибири скифо-сарматского времени / Д. Г. Савинов // Проблемы хронологии и периодизации археологических памятников Южной Сибири // Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. – Барнаул, 1991. – С. 93 – 96.
8. Соёнов, В. И. Петроглифы Горного Алтая гунно-сарматского времени / В. И. Соёнов // Древности Алтая. – Горно-Алтайск, 2003. – № 10. – С. 100 – 107.
9. Дэвлет, М. А. Петроглифы на дне Саянского моря / М. А. Дэвлет. – М., 1998. – С. 192.
10. Бобров, В. В. Восточный Алтай в эпоху Великого переселения народов (III – VII вв.) / В. В. Бобров, А. С. Васютин, С. А. Восточный. – Новосибирск, 2003.
11. Штанов, Е. Наскальное искусство Горного Алтая хуннского времени (II в. до н. э. – V в. н. э.): автореф. дис. ... канд. ист. наук / Е. Штанов. – Кемерово, 2010.
12. Мартынов, А. И. О погребальном искусстве в обществах скифо-сибирского мира / А. И. Мартынов, А. В. Базайченко // III Международный северный Археологический конгресс. – Екатеринбург, 2010. – С. 51 – 58.
13. Окладников, А. П. Сокровища Томских писаниц / А. П. Окладников, А. И. Мартынов. – М.: Искусство, 1972.
14. Дэвлет, М. А. Петроглифы на дне Саянского моря / М. А. Дэвлет. – М., 1998. – С. 192.
15. Дэвлет, М. А. Петроглифы Мургул-Саргола / М. А. Дэвлет. – М., 1980. – С. 244 – 258.
16. Мазин, А. И. Древние святилища Приамурья / А. И. Мазин. – Новосибирск, 1994.

17. Кубарев, В. Д. О новом памятнике наскального искусства Алтая / В. Д. Кубарев // Изучение историко-культурного наследия народов Южной Сибири. – Горно-Алтайск, 2005. – С. 75 – 79.
18. Молодин, В. И. Грот Куйлю культовый комплекс на реке Кучерле (Горный Алтай) / В. И. Молодин, Н. С. Ефремова. – Новосибирск, 2010.
19. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М., 1996. – С. 141.

Информация об авторе:

Мартынов Анатолий Иванович – доктор исторических наук, профессор кафедры археологии факультета истории и международных отношений, КемГУ, prof_martynov@mail.ru.

Anatoliy I. Martynov – Doctor of History, Professor at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

УДК 902.01; 903.26

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ФУНКЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВОГО НАЗНАЧЕНИЯ ПРЕДМЕТОВ
МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ В ЭПОХУ НЕОЛИТА-ЭНЕОЛИТА СИБИРИ**

А. В. Морозов

**SOME ASPECTS OF FUNCTIONAL AND SYMBOLIC ROLE OF SIBERIAN FIGURINES
IN THE NEOLITHIC AND CHALCOLITHIC PERIOD**

A. V. Morozov

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.B37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

В статье представлена интерпретация изделий мелкой пластики эпохи неолита-энеолита Сибири в качестве знакового символа власти (инсигнии) и предметов, используемых в ритуальной практике. Исследование проведено с учетом условий нахождения изделий (контекст), типологического (иконографического) анализа, выявления предполагаемого функционального назначения предмета, семантики.

The paper focuses on researching the meaning of Siberian figurines of the Neolithic and Chalcolithic Period. The figurines are considered to be symbols of power and ritual items. The research was conducted in the context of the places where the figurines were found. Typological analysis and suppositions of the expected function of the figurines were made as well.

Ключевые слова: мелкая пластика, неолит, энеолит, Сибирь, инсигнии, ритуал, мировоззрение, семантика, иконография, зооморфная скульптура, антропоморфная скульптура.

Keywords: figurines, the Neolithic Age, the Chalcolithic Age, Siberia, insignia, ritual, world view, semantics, iconography, zoomorphic sculpture, anthropomorphic sculpture.

Деятельность человека эпохи камня была связана с художественным освоением окружающего мира. Первобытное изобразительное творчество с самого возникновения развивалось по двум направлениям. Первое из них проявлялось в монументальных формах (рисунки в пещерах и на скалах, мегалиты), второе представлено памятниками искусства малых форм: мелкой скульптурой, глиняной пластикой, художественной резьбой по камню, кости и дереву. Памятники искусства эпохи камня наглядно показывают, что в тот период внимание людей было сосредоточено на промысловых животных. Росписи и гравюры на скалах, скульптуры из камня, глины, дерева, рисунки на сосудах посвящены исключительно сценам охоты. Соответственно, главным объектом творчества этого времени были звери.

Спецификой первобытного искусства является его слитность с другими формами общественного сознания. В нем отражаются все сферы жизни общества – экономическая, социальная и религиозная. Сознание древних людей представляло собой сложное перепле-

тение реалистического и иллюзорного начал, и этот синкретизм первобытного мышления оказал решающее воздействие и на характер творческой деятельности. Под синкретизмом первобытного искусства принято понимать слитность, нерасчлененность в нем основных форм художественного творчества – изобразительного искусства, драмы, музыки, пляски и т. д. Все эти формы художественного творчества тесно связаны со всей многообразной жизнью коллектива, с его трудовой деятельностью, с обрядами посвящения (инициациями), с продуцирующими обрядами (обрядами умножения естественных ресурсов и самого человеческого общества, обрядами «делания» животных, растений и людей), с обрядами, воспроизводящими жизнь, деяния тотемических и мифологических героев, то есть с отлитыми в традиционную форму коллективными действиями, играющими в жизни первобытных обществ очень большую роль и сообщающими и первобытному искусству определенное социальное звучание. То же относится и к другим аспектам духовной культуры первобытных обществ [22,

с. 206 – 219]. Первобытное искусство может быть правильно понято лишь в социальном контексте, только в связи с другими сторонами жизни общества, его структурой, его мировоззрением, взятым как единая и цельная система.

Рассматривая проблему выделения функционального и смыслового значения предметов мелкой пластики в эпоху неолита-энеолита на территории Сибири, можно выделить следующие группы:

- самостоятельное изделие, используемое в качестве оберега, амулета;
- подвески на одежду;
- изделия, относящиеся к разряду «инсигнии власти»;
- предметы, используемые в ритуальной практике;
- скульптурные изображения в виде наделов, деталей посуды и других бытовых предметов.

Мы предлагаем интерпретацию изделий мелкой пластики в качестве знакового символа власти (инсигнии) и предметов, используемых в ритуальной практике.

Инсигниями принято называть внешние знаки могущества, власти или сана. Для временного диапазона, включающего в себя эпоху неолита-энеолита подобными изделиями в исследованиях специалистов принято считать скульптурные изображения животных, оформляющих навершия на жезл, посох, рукоять оружия, каменные песты. На территории Сибири такие изделия известны:

1. Изображение головы медведя на каменном «песте» – случайная находка вблизи г. Братска (рис. 2 – 1).
2. Каменное навершие в виде головы медведя на Кокшаровской стоянке на Юрьинском озере (рис. 2 – 2).
3. Каменное навершие в виде головы лося со стоянки Евстюниха (рис. 1 – 3).
4. Костяное изделие, изображающее голову лося на памятнике Нижнетягткескенская Пещера I.
5. Навершие костяного посоха с изображением головы лося (или медведя) с могильника Васьково (рис. 1 – 1).
6. Костяная скульптура птицы с могильника Крутиха 5, имеет сквозное отверстие для насада (рис. 3 – 3).

7. Костяная скульптура птицы с могильника Лебеди II, в перемычке просверлено отверстие для насада (рис. 3 – 1).

8. Один экземпляр известен по материалам поселения ЮАО-XV, в глиняной фигурке птицы выделено углубление для насада (рис. 3 – 2).

Священные, ритуальные предметы, значимые для коллектива, по мнению исследователей, являлись собственностью определенных кровно-родственных жреческих семей. В данном контексте правомерно использовать условную трактовку термина «жрец» (любое лицо или группа лиц, осуществляющих какие-либо наследственные управленческие функции в коллективе, притом связанные со специальными знаниями и действиями, признававшимися в данном обществе мистическими, священными [11]). Можно полагать, что в них эти инсигнии передавались по прямому наследованию. Интересная трактовка была предложена П. М. Кожиным относительно помещения таких предметов в погребения. По его мнению, такое действие обозначало пресечение какой-то из прямых родственных нисходящих линий.

Изображение лося. «Жезлы» с навершием в виде головы лося известны крайне мало – 3 экз. Два из них обнаружено среди материалов погребений. В ряду ритуальных предметов они занимают особое положение и чаще всего отождествляются исследователями с шаманским культом, а погребения с жезлами рассматриваются как могилы шаманов. При экскурсии в этнографические параллели подобных изделий возникает предположение об их значении как шаманских «посохов» или «тростей». Повсеместно в системе шаманских культов сибирских народов фигурируют посох (трость) с навершиями в виде головы лося или лошади. При этом исследователи отмечают, что «лошадиные» трости и посохи скотоводческих народов (якуты, тувинцы, кызыльцы и т. п.) произошли от более древних «лосиных» [8, с. 48 – 49]. Посохи и трости существовали как простые, так и многосоставные, а осмысливались «как изображения ездовых животных шамана». Оформления подобных шаманских атрибутов схожи на обширных территориях, что отчасти свидетельствует о существовании их древних прототипов, бытовавших много тысячелетий.

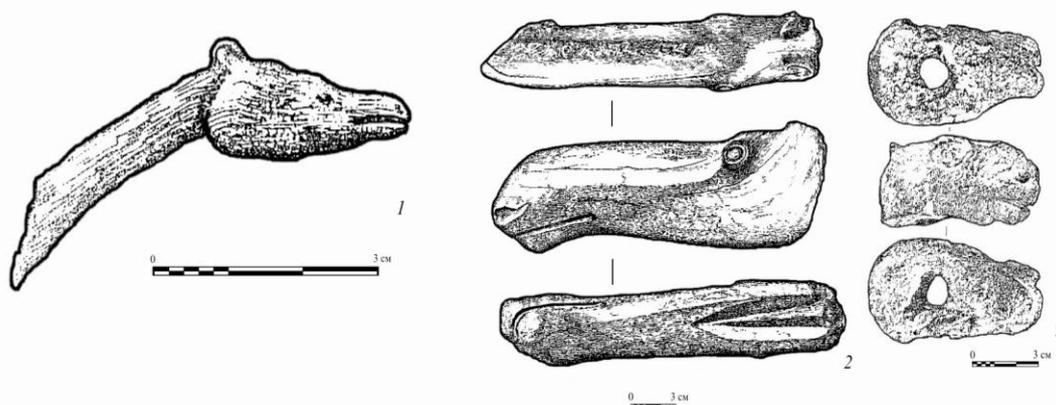
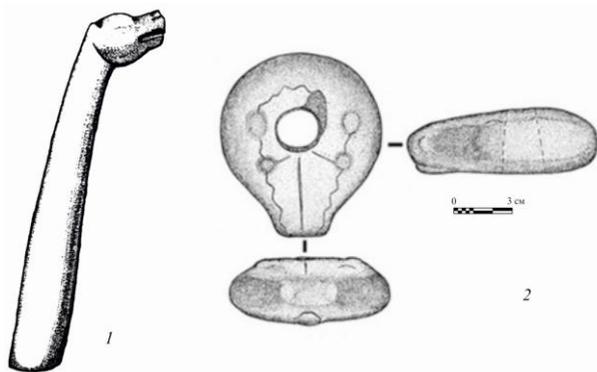


Рис. 1. Скульптурные изображения лося («инсигнии» власти, навершия посоха): 1 – могильник Васьково; 2 – Шигирский торфяник; 3 – стоянка Евстюниха



**Рис. 2. Скульптурные изображения медведя. «Инсигнии» власти:
1 – случайная находка близ г. Братска;
2 – Кокшаровский холм**

Интерпретация «лосиноголовых» наверхий и жезлов на основе теории мирового дерева дает основание рассматривать их в качестве ритуальных предметов. Такие посохи, очевидно, играли важную роль не только в погребальной, но и иной ритуальной практике, а зооморфный декор символизировал животного, на котором путешествовал его хозяин [25]. А трость, украшенная лосиными мордами, является средством передвижения шамана в его путешествиях по «верхнему» и «нижнему» миру [7; 8, с. 48 – 49]. Например, у ненцев шаман опирался на посох в пути по «ледяной дороге». У эвенков шаман путешествовал на посохе по Верхнему и Нижнему мирам [2]. У ненцев посох сопровождал душу умершего в загробный мир [27]. У кетов он олицетворял собой мировое (шаманское) древо, а в отдельных случаях мог заменять бубен [1]. В обско-угорской мифологии злой дух Куль-Отыр протыкает посохом отверстие – вход в подземный мир [21]. У алтайцев и тувинцев посох использовался шаманами в лечебных камланиях [5]. Для нанайских шаманов, отправлявших душу умершего в загробный мир, на посохе изображали духов-помощников. Ульчский шаман посохом будил «мертвого человека», то есть оживлял его душу на обряде больших поминок [23].

В настоящее время большинство исследователей разделяют мнение, что Г-образные скульптуры с изображением головы лося служили наверхиями, которые прикрепляли к деревянной основе. В большинстве случаев они являлись составной частью длинного посоха, а не короткого жезла [25].

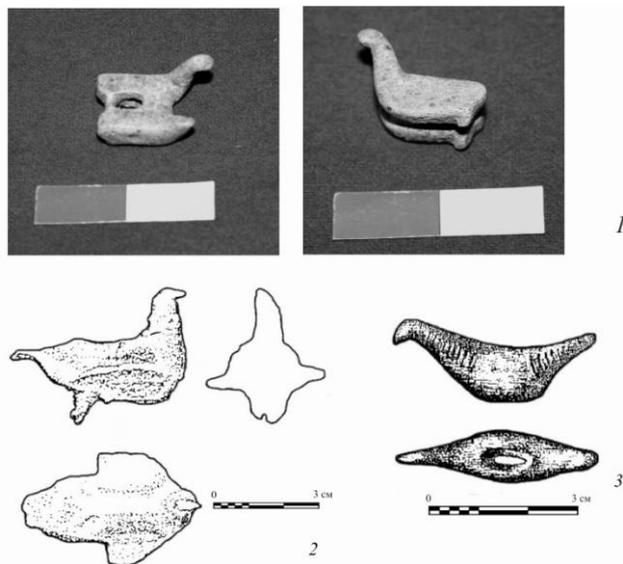
Образ медведя. Песты с медвежьими головами являются, по мнению специалистов, одним из вариантов широко распространенных пестов фаллического типа, уже самым своим видом связанных с идеей плодородия и воспроизводства. В то же время аналогичные песты с медвежьей головой в Северной Америке являлись изображениями зооморфного тотема-предка. А. П. Окладников предлагал наличие таких пестов относить к существованию в Сибири еще в условиях материнского рода в эпоху неолита представления о предках мужского, а не только лишь женского рода. В таком случае песты с медвежьими головами из Прибайкалья и Северной Америки находят свое объясне-

ние как драгоценные свидетельства культа именно мужского предка – медведя, символизирующего активное мужское начало в матриархальном еще обществе лесных охотников и в их космогонии [18].

В фольклоре и ритуалах чествования медведя подчеркивается его небесное происхождение, но он более похож на существо Нижнего мира. На сибирских шаманских костюмах место медвежьих признаков (обычно лап) было на нижней части одеяния: полах плаща, обуви. У кетов существовала особая категория медвежьих шаманов. Они, камлая на Нижний мир, облачались в ритуальные костюмы с множеством медвежьих черт [12].

По представлениям селькупов, вход в Нижний мир охраняет медведь, который является главным помощником шамана в путешествиях по «нижним дорогам». На культовых рисунках шаман, спускающийся в Нижний мир, изображается сидящим на медведе. Некоторые шаманы имели две парки: из шкуры дикого оленя-самца – для поездки в Верхний мир; из медвежьей шкуры – для путешествий в Нижний мир [19]. В якутской мифологии медведь выступает помощником «черного шамана», камлающего на Преисподнюю. Улуу-тойон, глава злых верхних духов, появляется на Земле в образе медведя. Северные якуты считают медведя «злым лесным духом» [20]. В шаманском камлании на нганасанском празднике «чистого чума» медведь фигурирует как один из главных духов страны мертвых [12].

Таким образом, использование в мелкой пластике образа медведя в качестве подвесок на одежду людей, связанных с «культовой» деятельностью, вполне правомерно. Параллели ритуальному использованию таких изделий можно проследить на примере подвесок на сибирских шаманских костюмах.



**Рис. 3. Орнитоморфные скульптурные изображения (наверхия):
1 – могильник Лебеди II; 2 – поселение ЮАО – XV;
3 – могильник Крутиха-5**

Образ птицы. В различных мифотворческих традициях образ птицы выступал как неперенный элемент религиозно-мифологической системы и ритуала, обладающий разнообразными функциями. Птицы могли быть божествами, демиургами, героями, превращёнными людьми, ездовыми средствами богов, шаманов, героев. Некоторые представления связывают птиц с тотемными предками. Они выступают как символы божественной сущности, верха, неба, духа неба. На мировом древе (древо жизни) место птиц определено на его вершине. Птица на мировом древе обозначает верх и в этом смысле противопоставлена животным низа – змеям и рыбам. Вполне вероятно использование их изображений на жезлах либо в ритуальной практике именно с этих позиций.

Образ рыбы. В группу некоторых своеобразных и наиболее характерных для сибирского неолита каменных изделий входят изображения рыб, выполненные часто со значительным мастерством и реализмом. Рыбы маркируют Нижний мир практически во всех мифологических системах. С. В. Студизкая обращает внимание на обилие скульптурных изображений рыб в искусстве малых форм Восточной Сибири и почти полное их отсутствие в наскальных изображениях [24, с. 72].

Многие исследователи при стремлении выяснить назначение этих изделий привлекали сравнительный этнографический материал, согласно которому данные предметы были преимущественно культовыми – подвески к шаманским костюмам, изображения духов, принадлежности различных обрядов, хорошо представленные в музейных коллекциях и неоднократно описывавшиеся в этнографических работах.

Начиная с эпохи палеолита, частым сюжетом в мелкой пластике являются изображения рыбы в виде фаллоса, представленные на жезлах с отверстиями. Продолжением этого направления являются так называемые каменные рыбы из неолитических стоянок и погребений Сибири (им соответствуют более поздние фигурки рыбы, используемые в качестве приманки и магического средства в промысловой магии).

Материалы неолитического могильника Усть-Иша [9] и Иткуль [16] в Бийском районе Алтайского края, а также памятника Чарышский навес в Усть-Канском районе на Алтае дают более полное представление об использовании образа рыбы в качестве сакрального символа. Погребальные костюмы из этих могильников украшены горизонтальными рядами костяных подвесок с отверстиями для нашивания и костяными каплевидными и подвеской в виде миниатюрных стилизованных рыбок. Все украшения концентрировались в определенных зонах: в области груди и шеи, пояса и кистей рук, а также в районе запястьев. Каплевидные подвески были выполнены из тонкой шлифованной кости с округлым или ровно срезанным верхом и небольшим круглым отверстием для подвешивания. В погребении могильника Иткуль таких подвесок обнаружено 136 штук. Костяные подвески в виде стилизованных изображений рыбок обнаружены в количестве 19 экземпляров [16]. Любопытной особенностью является то обстоятельство, что украшения (в области пояса) пришивались рядами внахлест, где верхний ряд слегка налегал на нижний,

что весьма напоминает чешую. На памятнике Чарышский навес представлены аналогичные украшения в виде рыбок, изготовленные из раковин и кости и каплевидные подвески из кости, раковины и мрамора (102 экз.) [3]. Вероятно, они также являлись деталями погребального костюма. Дополнительные сведения о существовании традиции придавать погребенному внешнее сходство с рыбой дают материалы из могильника Солонцы V, в котором на одежду нашиты костяные нашивки рыбковидной формы. Украшения концентрировались в нескольких зонах: в области коленных суставов, ниже тазовых костей, в верхней области грудной клетки и у черепа, имитируя рыбью чешую [14 с. 39 – 40].

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что использование подобных украшений в погребальном костюме должно было обеспечить погребенному «внешнее сходство» с рыбой для перехода в потусторонний мир – мир предков. Скульптурные же изображения рыбы, вероятнее всего, являлись своеобразными проводниками души умершего в загробный мир.

Таким образом, правомерно допустить наличие некоего почитания рыб у неолитических племен Сибири. Дополнительным тому подтверждением могут служить случаи фиксации значительных по мощности скоплений рыбьей чешуи в большемысских жилищах (поселение Танай 4а), явно имевших далеко не утилитарный характер.

Вышеизложенные сведения не дают оснований видеть сколько-нибудь явных признаков, которые при желании можно было бы выдать за тотемные реликты. По мнению М. Ф. Косарева [12, с. 71 – 77], маловероятно, чтобы у сибирского населения когда-либо были рыбы-тотемы. Изображения рыб в рассмотренных нами комплексах представлены гравированными фигурами, вероятно, не случайно выполненными на грузиле, которое, как и деревянные фигурки остяков, предназначено для погружения в воду, в Нижний мир.

Имеющиеся в этнографической литературе данные о родовых группах с «рыбьими» названиями тоже не несут положительной тотемной информации. А. М. Золотарёв, вслед за М. А. Кастреном и В. И. Иохельсоном, полагает, что «окуньи люди» у самоедов назывались так по р. Окунёвой, где они проживали, а «рыбий род» у юкагиров именовался так потому, что люди этого родового подразделения питались почти исключительно рыбой [6, с. 27]. У народов Восточной Сибири следы представлений о рыбах-тотемах прослеживаются поверхностно и лишь применительно к налиму. В большинстве случаев запрет употреблять налима в пищу объяснялся тем, что он связан с хозяином водного мира или даже властителем Преисподней. Там, где налим выступает как покровитель конкретного героя (в бурятском и тунгусском фольклоре), он является обычно не родителем, а временным воспитателем уже рожденного женщиной ребенка [18, с. 334 – 335]. У сибирского населения вряд ли были когда-нибудь популярны тотемы-рыбы. Люди во все времена, в том числе и в далекой первобытности, в периоды возможного господства тотемических верований, предпочитали искать своих предков в образах привычного видимого мира, а не в

холодном, мрачном и труднодоступном царстве рек, озёр и морей [13, с. 100 – 105].

Антропоморфные образы

Деревянная антропоморфная скульптура эпохи неолита-энеолита на территории Сибири представлена головами-личинами, столбообразными фигурами с высеченным изображением лиц, целой фигурой с проработкой ног. Антропоморфные фигурки, передавая определенные образы древнейшей мифологии, являлись, скорее всего, принадлежностями каких-то обрядов.

Анализируя исследования специалистов, посвященные изучению антропоморфных изображений от эпохи камня до этнографической современности, можно выделить основные сюжеты в интерпретации данного образа:

- 1) культовые предметы, связанные с магическими обрядами, культом плодородия и домашнего очага;
- 2) антропоморфные изображения духов природы;
- 3) пристанище души умершего предка, либо изображения непосредственно умершего.

На памятнике VI Разрез Горбуновского торфяника было найдено 4 скульптурных антропоморфных изображения, трактуемых специалистами как идолы. Вероятнее всего, данная деревянная скульптура стояла на болоте, и ее должны были видеть издалека. Вполне вероятно, что болото, которое позже стало торфяником, понималось как царство мертвых, а установленный деревянный идол выполнял функцию охраны «загробного народа» именно как «народа», то есть, как живых людей, но в загробном мире [7].

Персонажи идола не поддаются однозначной трактовке. Это изображение могло показывать духов, населявших по представлениям древнего человека окружающий его мир. В идоле могли быть запечатлены мифы о происхождении людей и окружающего мира. Аналогии столбовидным и досковидным деревянным фигурам, иногда с «поэтажным» расположением личин, имеются в этнографических материалах угорских народов [17, с. 44 – 46]. По их представлениям подобные статуэтки являлись центральными фигурами святилища. Здесь совершали похоронные обряды и приносили жертвы богам потусторонних миров, чтобы взамен получить благосклонное отношение для умершего в загробной жизни. Скульптуру хантов и манси специалисты подразделяли на две группы: в одну включали «общественных идолов», в другую – «семейных» (или «домашних»). К первым относили более крупные по размерам антропоморфные фигуры, стоявшие в лесах и пользовавшиеся почитанием у значительных групп населения, ко вторым – небольшие фигуры, также большей частью антропоморфные, принадлежавшие отдельным семьям и хранившиеся в жилищах или небольших амбарчиках [7]. Представленные данные позволили уточнить значение мольбищ и священных мест. Места общественных жертвоприношений, где размещались идолы, составляли родовую собственность, как и находившиеся на них изображения. Жертвы приносились духам – «хозяевам» природы чаще всего перед отправлением на охоту или в каких-либо других важных случаях. Священными места становились иногда и по какому-

либо частному случаю; например, если охота в лесу была успешной, тогда ханты устанавливали в нем деревянную антропоморфную фигуру и объявляли ее священной. Ханты и манси ожидали от них помощи в производстве, избавления от тех или иных несчастий, надеялись, что они окажут им помощь в борьбе с врагами и т. д.

Важное значение придавали сибирские народы антропоморфным изображениям духов природы, от которых якобы зависели успех в охоте и рыболовстве, а иногда и благополучие семьи.

По сведениям Г. Новицкого, в изображение умершего могла вселяться его душа. О том, что это изображение являлось вместилищем души покойного, писал и финский этнограф Карьялайнен. Но до недавнего времени оставалось неясным, какая из душ имелась при этом в виду. Исследования В. Н. Чернецова внесли некоторую ясность в данный вопрос. Из пяти (у мужчин) или четырех (у женщин) душ человека одна душа по представлениям, например, обских угров мыслилась в виде тени. Она и считалась пребывающей в изображении умершего [29, с. 117 – 118, 150]. В старых этнографических работах почти полностью отсутствуют публикации самих изображений умерших. Исключением является рисунок такого изображения в труде С. Соммье. Оно небольшое (около 11 см) и вырезано из дерева. Ноги у него отсутствуют, руки имеют вид коротких, заостренных выступов. Лицо выполнено более тщательно: отмечены глазницы, нос и рот. Несколько изображений умерших опубликовано в работе В. Н. Чернецова [29, с. 114 – 156]. Подобные фигурки, отображающие умерших, имеются в МАЭ и ГМЭ. Скульптуры трактованы условно и передают человеческую фигуру очень упрощенно: рук нет, ноги расчленены, голова круглая или вытянутая, черты лица не отмечены. У некоторых фигурок в центре лицевой части имеется небольшое углубление. Размеры изображений небольшие (от 5 до 16 см) [7].

Отдельно хотелось бы остановиться на антропоморфных фигурках, вылепленных из глины. Специфический внешний вид этих изображений послужил основной причиной дискуссий о трактовке их природы. Исследователи долгое время сомневались, считать ли их только зооморфными или выделять среди них антропоморфные изображения. В отечественных и зарубежных работах последних лет определение «антропоморфный» кажется более оправданным.

Исследователи не раз отмечали небрежную манеру исполнения изображений, связывая эту особенность с их, вероятно, кратковременным использованием. Этнографические наблюдения подтверждают использование подобных изделий в магических действиях и их последующем уничтожении (намеренном разбивании). Все изложенные данные свидетельствуют о том, что спектр функций глиняных изображений был, вероятно, довольно широким – от присутствия их в жилищах у очага, прикрепления к сосудам до помещения в захоронениях. Так или иначе, эти данные говорят о большой роли глиняных изображений в обрядовой практике, связанной в своем большинстве с жилищем и очагом.

Наиболее широко антропоморфная глиняная пластика представлена в материалах поселения ЮАО-ХII

(7 экз.). Эти изделия изначально имели форму уплощенного подвала с прямо обрезанным низом или подпрямоугольника. Изображения представлены в схематичной манере – полностью отсутствуют конечности, но они орнаментированы. Иногда орнамент достаточно точно передает одежду и особенности покроя (кайма, кокетка) [26, с. 112]. Интересным для исследователя представляется тот факт, что все фигурки со следами преднамеренной порчи – причем фигурки не просто беспорядочно расколоты – у них отбита та часть, которая являлась головой, иногда вместе с верхней частью тулова. Исследователи, приводя в качестве примера скульптурное изображение с Мыса Березового, считают эти изделия изображениями матери-прародительницы, которая через ритуальную смерть оказывается готовой к зарождению новой жизни [15, с. 224; 10, с. 35]. Подобные гипотезы были сформулированы на основе привлечения в качестве аналогии женских изображений из памятников Восточной Европы верхнего палеолита и находки со стоянки Буреть. По мнению И. В. Усачевой, на территории Западной Сибири, начиная с эпохи мезолита, женские изображения практически не встречаются. В подходе к изображению человеческого тела начинает преобладать схематизм, а признаки пола если и указываются, то только мужские. У представленных антропоморфов с ЮАО нет никаких намеков на детородные органы, отсутствуют руки, ноги, голова, бедра. По мнению Усачевой эти фигурки отображают образ Матери-Земли. При таком толковании изображение одежды может объясняться тем, что раздетая, голая земля – скудная земля. А у скульптурок, подвергшихся особому ритуалу раскалывания, нетронутой остается всегда нижняя – плодоносящая часть [26, с. 114]. В качестве предположения можно выделить две гипотезы:

1) головки забирались с собой на вновь осваиваемые территории как залог плодоношения и обильности;

2) отколотая головка измельчалась и добавлялась в новое изображение в виде шамота с целью «вдохнуть» в него жизнь.

А. В. Головнев прослеживает через череду мифов связанную с этим образом идею мифологической смерти и последующего возрождения в новом обличье. Существует и другая точка зрения. Согласно предположениям, в эпоху неолита именно женщины изготавливали глиняную посуду [4, с. 70; 28, с. 61]. Это позволяет с большей долей вероятности предполагать, что и скульптурки из глины тоже делали женщины. Их возможная связь с кругом «домашних» представлений подтверждается целым рядом данных и, прежде всего, находками этих изделий на поселении.

В заключение отметим, что рассматриваемые глиняные изображения известны по материалам только двух памятников и делать сколько-нибудь существенные выводы не представляется возможным.

Таким образом, изучение изделий с позиции ритуальной принадлежности было проведено нами в определенной последовательности с учетом условий нахождения изделий (контекст), типологического (иконографического) анализа, выявления предполагаемого функционального назначения предмета и, наконец, семантики (в самом широком значении этого слова).

Функционально-смысловое назначение предметов мелкой пластики в эпоху неолита-энеолита Сибири основывалось на неразрывной связи с мировоззренческими представлениями и обрядами древнего человека. Этот исторический период характеризовался изменениями во всех сферах человеческого бытия, что оказало важное влияние на появление новых стилистических методов воплощения образного строя духовного мира. Почитание диких животных в традиционном и архаичном обществе, где охота являлась одним из главных видов деятельности, во многом объясняет использование обсуждаемых образов как основных не только в ритуальной деятельности и мифотворчестве, но и в оформлении изделий утилитарного характера.

Литература

1. Алексеенко, Е. А. Кеты. Историко-этнографические очерки: монография / Е. А. Алексеенко. – Л., 1967. – С. 143 – 167.
2. Василевич, Г. М. О культе медведя у эвенков / Г. М. Василевич // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX века. – Л.: Наука, 1969. – С. 150 – 169.
3. Горбунова, Т. А. Украшения памятника Чарышский навес (Усть-Канский район, Республика Алтай) / Т. А. Горбунова // Традиционные культуры и общества Северной Азии (с древнейших времен до современности): материалы XLIV Региональной (с международным участием) археолого-этнографической конференции студентов и молодых ученых. – Кемерово: КемГУ, 2004. – С. 73 – 75.
4. Гурина, Н. Н. Поселения эпохи неолита и раннего металла на северном побережье Онежского озера / Н. Н. Гурина // Поселения эпохи неолита и раннего металла на Севере европейской части СССР. – М.; Л., 1951. – С. 77 – 142.
5. Дьяконова, В. П. Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе / В. П. Дьяконова // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири. – Л., 1981. – С. 129 – 164.
6. Золотарев, А. М. Пережитки тотемизма у народов Сибири: монография / А. М. Золотарев. – Л., 1934.
7. Иванов, С. В. Скульптура народов Севера Сибири XIX – первой половины XX в.: монография / С. В. Иванов. – Л.: Наука, 1970. – С. 11 – 140.
8. Кирюшин, Ю. Ф. Археология Нижнетыткескенской пещеры 1 (Алтай) / Ю. Ф. Кирюшин, А. Л. Кунгуров, Н. Ф. Степанова. – Барнаул: изд-во АГУ, 1995. – 151 с.

9. Кирюшин, Ю. Ф. Древнейшие могильники северных предгорий Алтая: монография / Ю. Ф. Кирюшин, Н. Ю. Кунгурова, Б. Х. Кадиков. – Барнаул: изд-во АГУ, 2000. – 117 с.
10. Ковалева, В. Т. Энеолит Среднего Урала: Андреевская культура: монография / В. Т. Ковалева. – Екатеринбург, 1995.
11. Кожин, П. М. Вечный поиск совершенства / П. М. Кожин // История и культура Востока Азии. – Новосибирск, 2002. – Т. 1. – С. 32 – 34.
12. Косарев, М. Ф. Сибирский тотемизм: иллюзия и действительность / М. Ф. Косарев // Археолого-этнографические исследования в южнотаежной зоне Западной Сибири. – Томск: ТГУ, 2003. – С. 100 – 105.
13. Косарев, М. Ф. Основы языческого миропонимания: монография / М. Ф. Косарев. – М.: СЛАВА!: Форт-профи, 2008. – 416 с.
14. Кунгурова, Н. Ю. Могильник Солонцы-5. Культура погребенных неолита Алтая: монография / Н. Ю. Кунгурова // Барнаул: изд-во Барнаульского юридического института МВД России. – 2005. – 128 с.
15. Матвеева, Н. П. Антропоморфные фигурки из раскопок у Андреевского озера / Н. П. Матвеева // СА. – 1985. – № 2.
16. Молодин, В. И. Неолитическое погребение на озере Иткуль и некоторые соображения по поводу погребальных комплексов данной эпохи в предгорьях и горах Алтая / В. И. Молодин // Проблемы неолита-энеолита Юга Западной Сибири. – Кемерово, 1999. – С. 36 – 57.
17. Мошинская, В. И. Древнейшая скульптура Урала и Западной Сибири: монография / В. И. Мошинская. – М., 1976. – 132 с.
18. Окладников, А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья: историко-археологическое исследование / А. П. Окладников // МИА. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – № 18. – Ч. 1 – 2. – 420 с.
19. Прокофьева, Е. Д. Старые представления селькупов о мире / Е. Д. Прокофьева // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. – Л., 1976. – С. 106 – 128.
20. Романова, Е. Н. «Люди солнечных лучей за спиной» (судьба в контексте мифо-ритуальной традиции якутов): монография / Е. Н. Романова. – М., 1997. – С. 99.
21. Сагалаев, А. М. Урало-алтайская мифология: монография / А. М. Сагалаев. – Новосибирск, 1991.
22. Синкретизм первобытного искусства. Художественная культура первобытного общества: хрестоматия / сост. И. А. Химик. – 1994.
23. Смоляк, А. В. Шаман: личность, функции, мировоззрение: монография / А. В. Смоляк. – М.: Наука, 1991. – С. 35.
24. Студзицкая, С. В. Соотношение производственных и культовых функций сибирских неолитических изображений рыб / С. В. Студзицкая // Из истории Сибири. – Томск, 1976. – Вып. 21.
25. Студзицкая, С. В. Семантика культовых предметов из погребения шамана в могильнике Шумилиха / С. В. Студзицкая // Первобытная археология. Человек и искусство. – Новосибирск, 2002. – С. 141 – 146.
26. Усачева, И. В. К истокам мировоззрения древних уральцев (по материалам мелкой глиняной и кремневой пластики эпохи неолита-бронзы оз. Андреевского Тюменской обл.) / И. В. Усачева // ВАУ. – Екатеринбург, 1998.
27. Хомич, Л. В. Ненцы: Историко-этнографический очерк: монография / Л. В. Хомич. – М.; Л., 1966.
28. Цетлин, Ю. Б. Культурные контакты в древности (общая систематика и отражение их в культурных традициях гончаров) / Ю. Б. Цетлин // ТАС. – Тверь, 1998. – Вып. 3.
29. Чернецов, В. Н. Представления о душе у обских угров / В. Н. Чернецов // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. – Т. 51. – ТИЭ. – М., 1959.

Информация об авторе:

Морозов Андрей Викторович – кандидат исторических наук, лаборант кафедры археологии КемГУ, 8-960-912-21-60, andrei.morozov84@yandex.ru.

Andrey V. Morozov – Candidate of History, technician at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

УДК 903.27

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ И ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ
НАНЕСЕНИЯ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ КОМПЛЕКСА УЛАЗЫ (I тыс. н. э.)**

А. Н. Мухарева

**STYLISTIC VARIATIONS AND TECHNIQUE PECULIARITIES OF ULAZY ROCK IMAGES
(1st millennium AD)**

A. N. Mukhareva

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.B37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

В статье анализируются стилистические варианты и особенности техники нанесения наскальных изображений, датированных в пределах I тыс. н. э., комплекса Улазы (Минусинская котловина).

The paper analyses the stylistic variants and technique peculiarities of Ulazy rock images (Minusinsk Basin) dating back to the 1st millennium AD.

Ключевые слова: наскальные изображения, стилистические варианты, Минусинская котловина.

Keywords: rock images, stylistic variations, Minusinsk Basin.

Минусинская котловина чрезвычайно насыщена памятниками наскального искусства, вот уже на протяжении нескольких столетий привлекающих внимание исследователей. Согласно сводке Э. Б. Вадецкой здесь, на сравнительно небольшой территории, насчитывается 107 местонахождений [1, с. 159 – 166]. Основные и наиболее крупные из них связаны с водными артериями – средним течением Енисея и его притоками. К настоящему времени наиболее известны и популярны сосредоточенные по берегам Енисея памятники центральной части Минусинской котловины, что является вполне закономерным явлением, учитывая масштабность комплексов и художественную выразительность самих рисунков. Из всех расположенных на этой территории местонахождений Е. А. Миклашевич был составлен перечень из двух десятков только наиболее крупных и репрезентативных памятников, степень изученности которых достаточна для определения их историко-культурной значимости [2, с. 23].

Наскальное искусство севера Минусинской котловины известно в несколько меньшей степени, несмотря на то, что впервые петроглифы на этой территории были обнаружены еще участниками экспедиции Д. Г. Мессершмидта в 1722 г. Среди петроглифических памятников севера Минусинской котловины материалы одного из крупнейших комплексов наскального искусства – Улазы, расположенного на правом берегу Енисея в Новосёловском районе Красноярского края, – лишь сравнительно недавно были введены в научный оборот [3]. Между тем петроглифы этого памятника, с одной стороны, укладываются в существующую хронологическую колонку наскальных изображений Минусинской котловины [2; 4], с другой – заметно выделяются внутри хронологических пластов своим своеобразием как по сюжетам [5], так и по технике и манере исполнения [3; 6]. Особенно ярко это проявляется на примере изображений, предварительно атрибутированных в пределах I тыс. н. э.

Специфика изобразительной традиции эпохи раннего средневековья уже становилась предметом специального исследования [7], в ходе которого были отмечены как общие стилистические черты, так и особенности рисунков данного хронологического пласта. Анализ самостоятельных стилистических групп в пределах одной эпохи позволил выделить локальные варианты раннесредневековой изобразительной традиции в наскальном искусстве Саяно-Алтая, один из которых представлен петроглифами Улазы [7, с. 193, рис. 2: 1, 2]. Дальнейшие исследования на крупнейшем памятнике наскального искусства севера Минусинской котловины позволяют более подробно рассмотреть петроглифы этого местонахождения, выполненные в раннесредневековой изобразительной традиции.

Ранее неоднократно отмечалось, что все известные раннесредневековые рисунки на скалах Улазы выполнены в технике выбивки [3, с. 124; 5, с. 67 и др.]. Среди выбитых петроглифов наблюдается исключительное преобладание силуэтных фигур, контурные рисунки весьма редки. Резных, шлифованных или нанесенных краской изображений на плоскостях огромного комплекса так и не выявлено. Тем не менее в единичных случаях на «спрятанных» от выветривания скальных поверхностях удается проследить еле заметные гравированные линии, не складывающиеся в самостоятельные фигуры, но, свидетельствующие о применении авторами петроглифов при их создании помимо выбивки иных технических приемов.

В целом техника выбивки для средневековых петроглифов на многих памятниках как Минусинской котловины, так и сопредельных территорий, не характерна. Значительно большую известность получили изображения вырезанные, выгравированные или шлифованные, благодаря чему долгое время техника гравировки считалась важным критерием хронологической атрибуции раннесредневековых петроглифов. Наскальные изображения комплекса Улазы

демонстрируют иную картину, а абсолютное преобладание техники выбивки обуславливает одну из особенностей раннесредневекового пласта рисунков на этом памятнике. Между тем данное обстоятельство не означает полного игнорирования местным средневековым населением каких-либо других техник нанесения рисунков на камень. Вероятно, широкое распространение именно выбитых изображений можно объяснить сильным выветриванием скальных плоскостей, в особенности тех, что обращены к Енисею. На некоторых из них поверхность настолько сглажена, что с трудом можно различить следы выбоин, размытые контуры которых позволяют лишь строить предположения о том, что же именно когда-то здесь было изображено. Учитывая данное обстоятельство, становится понятным отсутствие на скалах Улазы изображений, нанесенных в какой-либо иной, менее рельефной технике.

Еще одной из особенностей рисунков I тыс. н. э. на улазинских скалах является их исключительное преобладание над изображениями других исторических периодов. Не исключено, что до затопления прибрежных скал Улазской сопки водами Красноярского водохранилища, на них могли находиться более древние петроглифы, тем более, что Н. В. Леонтьеву в 1962 г. удалось сделать зарисовку одной из сцен, выполненную в минусинской изобразительной традиции [3, рис. 2]. Тем не менее среди известного к настоящему времени массива изображений комплекса петроглифов эпохи поздней бронзы и тем более, единичные рисунки тагарского времени значительно уступают в количественном отношении изображениям I тыс. н. э.

Среди основных образов, запечатленных в ранне-средневековых петроглифах Улазы, – олени, бараны, козлы, лошади. Неоднократно встречаются сцены, представляющие верблюдов, бегущих свободно, ведомых всадниками на лошадях или верблюдов и лошадей с наездниками, следующими друг за другом. Любопытно, что аналогичных сюжетов в петроглифах сопредельных территорий не встречено, несмотря на то, что там имеется значительное количество изображений всадников и на верблюдах, и на лошадях, не составляющих цельных композиций. Много фигур людей, изображенных верхом на лошадях или верблюдах, а также пешими. Почти все они сравнительно небольшого размера, представлены в динамичных позах. В качестве основных повторяющихся сюжетов выделяются сцены охоты и перекочевок. Среди казалось бы однородных по набору основных персонажей сюжетов выделяется несколько композиций, хорошо известных по памятникам наскального искусства обширного ареала, но являющихся уникальными не только на Улазах, но и в данном регионе в целом. Прежде всего это композиция, включающая крытую повозку, запряженную быком, в сопровождении процессии с участием пеших и конных персонажей. Уникальными можно считать переданные с удивительным мастерством и экспрессией изображения коней, вставших на дыбы и пытающихся лягнуть друг друга. Эта сцена изображена на скалах Большого Улаза дважды, но больше нигде не встречена в Минусинской котловине. Также обращает на себя внимание изо-

бражение некой конструкции, которая, скорее всего, представляет жилое сооружение, возможно, юрту. Все сюжеты укладываются в пределы I тыс. н. э. и уже получили освещение в специальной литературе [5].

В целом изображения I тыс. н. э. на скалах Улазы объединены набором общих стилистических черт, к которым относятся реалистичные пропорции и позы фигур, положение ног животных, передающие движение, а также заметный динамизм сцен. В свою очередь этот пласт улазинских петроглифов по стилистическим характеристикам не является однородным. Среди известных изображений можно выделить несколько групп, выполненных в общей технике и содержащих идентичные наборы сюжетов и образов, но несколько различающихся между собой манерой исполнения. При этом необходимо отметить, что изложенные ниже наблюдения над стилем рисунков имеют предварительный характер. Данное обстоятельство с одной стороны связано с недостаточной изученностью как петроглифов комплекса Улазы, так и других памятников наскального искусства севера Минусинской котловины. Очевидно, что расширение источниковой базы в дальнейшем будет способствовать углублению представлений об изобразительной традиции I тыс. н. э. С другой стороны, предварительный анализ стилистических вариантов напрямую зависит от неоднородности самих рисунков. Как справедливо было отмечено Е. А. Миклашевич, «в целом общность или разнообразие стилей зависят от эпохи: чем древнее, тем больше общего и искусстве разных памятников», «начиная с эпохи бронзы... эти особенности, отличающие один памятник от другого, проявляются все отчетливее» [2, с. 23]. Не удивительно, что в I тыс. н. э. мы имеем дело с разнообразием стилистических вариантов, представленных на одном памятнике.

При выделении стилистических групп в улазинских петроглифах I тыс. н. э. основополагающими стали следующие критерии: техника нанесения рисунков, положение ног изображенных животных, форма их тела, способ передачи движения. На основании перечисленных признаков весь пласт изображений I тыс. н. э. можно разделить на две группы, условно соответствующие таштыкскому и древнетюркскому периодам в истории Минусинской котловины.

Первая группа улазинских петроглифов, очевидно, в хронологическом отношении наиболее ранняя, по целому набору признаков соотносится с убедительно выделенной таштыкской изобразительной традицией, самой характерной чертой которой остаётся манера показа ног животных в размашистой рыси. При этом классических таштыкских изображений (в той манере и технике, в какой они представлены на тепсейских плакетках) на этом памятнике нет, хотя способ изображения ног животных в размашистой рыси с характерно подогнутой передней ногой встречается часто. В отличие от эталонных таштыкских рисунков задние ноги улазинских животных не образуют W-образный контур, который придает особую специфику таштыкским изображениям. У изображенных на памятнике лошадей отсутствуют пышные хвосты, а у большинства – и «султаны» на головах. Не подчеркнуты «осиные» талии всадников и пеших антропоморфных фигур, а также крупы животных. Воз-

можно, что художники, оставившие свои произведения на скалах Улазы, принадлежали другому народу, но испытали определенное влияние таштыкского искусства [3, с. 124].

В свою очередь, данная стилистическая группа не является однородной и внутри неё отчетливо прослеживается несколько вариантов изобразительной традиции. Своеобразие одного из вариантов изображений этой группы заключается, прежде всего, в сочетании разновременных стилистических элементов. Эта наиболее значительная часть улазинских петроглифов представляет собой как бы смешение двух изобразительных традиций, таштыкской и древнекыргызской, которые на других памятниках представлены в «чистом» виде. Здесь во многих композициях одновременно присутствуют изобразительные приемы, характерные как для древнетюркской (выстриженные зубцами гривы лошадей), так и таштыкской (своеобразная манера изображения ног животных) эпох.

В рассматриваемую группу вписывается еще один стилистический вариант, изображения которого несколько отличаются от вышеописанных петроглифов манерой исполнения. К этому варианту можно отнести изображения копытных животных: как оленей, косуль, так и лошадей, корпусы которых выполнены в технике контурной выбивки. Как правило, внутри корпусы животных заполнены более редкими выбоинами, возможно, передающими особенности их окраса. У каждого из животных этой стилистической группы изображены четыре ноги, иногда с характерно подогнутой передней и задней ногами, иногда с почти прямыми. Отсутствуют изобразительные приемы, характерные для древнетюркской традиции. Большая часть этих изображений выделяется среди прочих фигур достаточно крупными размерами и чаще всего это рисунки одиночных животных, нанесенных на скальные плоскости обособленно.

Угадывается среди петроглифов I тыс. н. э. ещё один вариант, представленный изображениями животных с короткими подпрямоугольными корпусами. Манера изображения ног животных варьируется от почти прямых до подогнутых характерным образом, на основании чего рисунки можно отнести к первой группе. Необычна передача разветвленных рогов оленей в виде нескольких параллельных отростков, отходящих от головы.

Вторая группа раннесредневековых петроглифов комплекса Улазы в полной мере соответствует изобразительным канонам древнетюркской эпохи и выполнена в «типичной» для древнетюркского времени манере. Преимущественно это изображения всадников-лучников на лошадях, преследующих копытных животных. Все фигуры полны экспрессии и выполнены в единой манере: животные и всадники представлены стремительно мчащимися, быстрый бег животных передается раскинутыми в разные стороны ногами. Изображены кони обычно с длинными распущенными хвостами. Рука лучника, натягивающего тетиву, загнута вверх. Сцены выполнены легкой, изящной, часто поверхностной выбивкой различной плотности, еще сильнее подчеркивая тем самым легкость и динамичность композиций. Среди петроглифов данной группы выделяются два стилистических

варианта изображений. К первому относятся рисунки, созданные в классической «древнетюркской» традиции, принадлежность которых к древнетюркскому времени строится по аналогии с резными изображениями на роговой облицовке передней луки седла из алтайского древнетюркского могильника Кудыргэ (Горный Алтай). Это изображения животных, у которых весьма реалистично изображены корпусы, переданы все четыре конечности, в чем они, собственно, похожи на эталонные древнетюркские рисунки. Вторым стилистическим вариантом этой группы представлен все теми же сценами охоты, однако здесь у животных изображены только две ноги, за которыми как бы не видны две другие. В целом изображения второго варианта чуть менее изящны, несколько схематичнее переданы более узкие корпусы животных.

Обозначенные внутри стилистических групп варианты в хронологическом отношении, вероятно, близки друг другу. Хотя не исключено, что в будущем полное документирование петроглифов комплекса позволит пролить свет на их хронологическую, а возможно, и культурную атрибуцию, тем не менее, уже сейчас можно сделать некоторые выводы относительно их последовательности нанесения на скалы.

Исходя из количественного преобладания изображений первой стилистической группы и заполнения подобными рисунками наиболее удобных больших плоскостей, возможно предположение о более раннем ее появлении по сравнению со второй. Такую гипотезу косвенно может подтверждать анализ основной композиции пункта Улазы IV, центральная часть которой занята фигурами крупных копытных животных (вероятно, оленей), изображенных в характерной манере с подогнутыми под брюхо передней и задней ногами. Древнему мастеру, оставившему на этой же плоскости изображение всадника, выполненного в «классической» для древнетюркского времени манере, пришлось «вписать» его фигуру в свободное пространство в нижней части большого скального фриза. Аналогичным образом «вписаны» и прочие рисунки, значительно уступающие вышеупомянутым животным по размеру.

Также косвенно подтверждает выдвинутое предположение изображение всадника на коне, преследующего косулю на одной из плоскостей Большого Улаза. При этом изображение лошади с подогнутыми ногами выполнено в традиции, характеризующей петроглифы первой группы, тогда как сидящий на ней всадник и незавершенное изображение преследуемой им косули отличается манерой и техникой исполнения – мелкая, поверхностная, изящная выбивка в точности повторяет приемы изображений второй группы и, скорее всего, «дополнила» изображение лошади несколько позже.

Разумеется, в настоящее время не представляется возможным выяснить, насколько позже появляются на Улазах петроглифы, выполненные в «классической» древнетюркской традиции. Не исключено, что помимо стилистических особенностей, характерных для изображений I тыс. н. э. в целом, в каких-то случаях представлен индивидуальный стиль отдельных композиций, иначе говоря – манера, рука конкретного мастера.

Помимо выделенных стилистических групп, в обозначенный хронологический период попадает еще один пласт рисунков, в хронологическом отношении предшествующий вышеописанным и соотносимый с тесинским временем. Эта группа изображений находит аналогии в петроглифах Кавказской писаницы [8, с. 87, 88], Куни [9], Соснихи [10, с. 96 – 98], а также других памятников, многочисленные изображения которых составляют особый пласт в наскальном искусстве региона. Его выделение до настоящего момента остается дискуссионным, тем более актуальны тщательное документирование и своевременная публикация петроглифов данного периода на памятнике Улазы. Более того, полноценное изучение улазинских петроглифов таштыкского и древнетюркского периодов не может претендовать на полноту, если не будут решены вопросы, связанные с истоками стиля, несомненно, оказавшими немалое влияние на его дальнейшее развитие.

В настоящее время на севере Минусинской котловины известны археологические объекты, относящиеся к различным историческим эпохам – от палеолита до позднего средневековья. Начиная с 1980-х гг. в этом районе были открыты и исследованы ранее не известные памятники I тыс. н. э. Сравнительно недавно датировка нескольких раскопанных Г. Н. Курочкиным курганов могильника Толстый Мыс [11] была пересмотрена Ю. Ю. Кузьминым, отнесшим их к тесинскому времени [12, с. 307 – 308]. На левобережье Енисея, в непосредственной близости от местонахождения Улазы, расположено несколько крупных грунтовых и курганных могильников, среди которых – Маркелов Мыс I и II. На первом из них Ю. В. Тетери-

ным были выделены объекты позднеташтыкского (IV–VI вв.) и древнетюркского (VIII – IX вв.) периодов [13, с. 27; 14, с. 62]. Второй насчитывает более 150 отдельных объектов, относящихся «к таштыкской культуре и эпохе раннего средневековья» [15, с. 41].

Разнообразие археологических памятников, датированных в пределах I тыс. н. э., красноречиво свидетельствует о наличии нескольких этнических групп населения, обитавших на данном историческом отрезке на севере Минусинской котловины. Как и материалы из погребальных комплексов, петроглифы Улазы дают представление о многогранности и сложности изобразительной традиции I тыс. н. э., а также открывают новые перспективы в изучении этого направления. Не все петроглифы, предварительно атрибутированные в пределах I тыс. н. э., возможно с высокой степенью достоверности отнести к тому или иному стилистическому варианту. Степень изученности археологического материала в настоящее время такова, что пока не представляется возможным аргументированно сопоставить стилистические группы на скалах с определенными объектами тесинского, таштыкского или древнетюркского периодов. Предстоит найти объяснение присутствию в отдельных наскальных композициях петроглифов, выполненных в единой технике, но в различных изобразительных традициях. Думается, что дальнейшее документирование наскальных изображений наряду с введением в научный оборот новых материалов из раскопок позволит пролить свет на поставленные вопросы и соотнести те или иные стилистические варианты с конкретными группами населения.

Литература

1. Вадецкая, Э. Б. Археологические памятники в степях Среднего Енисея / Э. Б. Вадецкая. – Л.: Наука, 1986. – 180 с.
2. Миклашевич, Е. А. Памятники Минусинской котловины (Республика Хакасия, Красноярский край) / Е. А. Миклашевич // Памятники наскального искусства Центральной Азии. Общественное участие, менеджмент, консервация, документация. – Алматы: ЮНЕСКО, НИПИ ПМК, 2004. – С. 15 – 28.
3. Леонтьев, Н. В. Памятник наскального искусства Улазы на севере Минусинской котловины / Н. В. Леонтьев, Е. А. Миклашевич, А. Н. Мухарева // Археология Южной Сибири: сб. научных трудов, посвященных 60-летию со дня рождения В. В. Боброва. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2005. – Вып. 23. – С. 120 – 132.
4. Советова, О. С. Хронологические и стилистические особенности среднеенисейских петроглифов (по итогам работы Петроглифического отряда Южносибирской археологической экспедиции КемГУ) / О. С. Советова, Е. А. Миклашевич // Археология, этнография и музейное дело. – Кемерово: КемГУ, 1999. – С. 47 – 74.
5. Мухарева, А. Н. О некоторых сюжетах петроглифов горы Большой Улаз на Среднем Енисее / А. Н. Мухарева, О. С. Советова // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. Труды САИПИ. – М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. IX. – С. 67 – 75.
6. Мухарева, А. Н. Петроглифы местонахождения Улазы III / А. Н. Мухарева // Памятники наскального искусства Минусинской котловины: Георгиевская. Лынищенская. Улазы III. Сосниха. Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного искусства. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. X. – С. 57 – 71.
7. Мухарева, А. Н. Раннесредневековая изобразительная традиция в петроглифах Саяно-Алтайского региона и сопредельных территорий / А. Н. Мухарева // Вестник НГУ. – 2007. – Вып. 3: Археология и этнография. – С. 189 – 198. – (Серия: История, филология).
8. Леонтьев, Н. В. Кавказская писаница на Тубе / Н. В. Леонтьев, Н. А. Боковенко // Краткие сообщения Института археологии. – М.: Наука, 1985. – Вып. 184. – С. 82 – 88.
9. Миклашевич, Е. А. «Племя единорога» на Енисее (сяньбэйские мотивы в наскальном искусстве Минусинской котловины) / Е. А. Миклашевич // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2004. – С. 320 – 325.
10. Миклашевич, Е. А. Петроглифы горы Сосниха / Е. А. Миклашевич, С. В. Панкова, А. Н. Мухарева // Памятники наскального искусства Минусинской котловины: Георгиевская. Лынищенская. Улазы III. Сосниха.

Труды Сибирской Ассоциации исследователей первобытного искусства. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. X. – С. 72 – 111.

11. Курочкин, Г. Н. Тагарские курганы в зоне строительства Новосёловской оросительной системы / Г. Н. Курочкин // Памятники археологии в зонах мелиорации Южной Сибири: по материалам раскопок 1980 – 1984 гг. – Л.: Наука, 1988. – С. 5 – 22.

12. Кузьмин, Н. Ю. Погребальные памятники хунно-сяньбийского времени в степях Среднего Енисея. Тесинская культура. – СПб.: Изд-во Айсинг, 2011. – 456 с., илл.

13. Тетерин, Ю. В. Древнетюркские погребения могильника Маркелов Мыс I / Ю. В. Тетерин // Памятники древнетюркской культуры в Саяно-Алтае и Центральной Азии. – Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 2000. – С. 27 – 54.

14. Тетерин, Ю. В. Таштыкские склепы могильника Маркелов Мыс I на севере Хакаско-Минусинского края / Ю. В. Тетерин // Таштыкские памятники Хакаско-Минусинского края. – Новосибирск: Хакацкий гос. ун-т им. Н. Ф. Катанова: Новосибирский гос. ун-т, 2007. – С. 62 – 88.

15. Митько, О. А. Таштыкские памятники могильника Маркелов Мыс II. Материалы к реконструкции сооружения погребальных сооружений (по результатам раскопок склепа № 8) / О. А. Митько // Таштыкские памятники Хакаско-Минусинского края. – Новосибирск: Хакацкий гос. ун-т им. Н. Ф. Катанова: Новосибирский гос. ун-т, 2007. – С. 39 – 61.

Информация об авторе:

Мухарева Анна Николаевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры археологии КемГУ, mukhareva@mail.ru.

Anna N. Mukhareva – Candidate of History, Assistant Professor at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

УДК 902/903.27

ОБРАЗ ВОЛКА В ДЕКОРЕ ВЕЩЕЙ (памятники «звериного стиля»)

Е. К. Сатина

THE IMAGE OF THE WOLF IN DECORATION OF THINGS (artifacts of animal style)

E. K. Satina

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.В37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

Образ волка анализируется в статье в связи с предметами, на которых он изображался. Исследуются сюжетные (частичное или полное воспроизведение фигуры, поза), композиционные (сцены борьбы, терзания, сочетание изображений разных зверей) и локальные особенности изображений волка на изделиях, происходящих преимущественно из памятников ранних кочевников степей Евразии, обобщаются существующие точки зрения на семантику образа этого хищника.

The image of the wolf is analyzed in the paper in relation to the items on which it was depicted. The plot (partial or complete reproduction of the figure, posture), composition (fight scenes, laceration, a combination of images of different animals) and local features of images of the wolf on wares originating from the monuments of the Eurasian steppes early nomads are investigated, the existing points of view on the image semantics of this predator are summarized.

Ключевые слова: звериный стиль, ранние кочевники, сюжет, композиция, семантика, локальные особенности.

Keywords: animal style, early nomads, plot, composition, semantics, local features.

Волк – почитаемый в разных традиционных культурах зверь. Образ волка довольно широко представлен в искусстве звериного стиля. Встречаются как отдельные изображения волка, так и в составе композиций. Отдельные изображения волка бывают частичными (голова) или полными (фигура). Фигура волка может быть представлена в различных положениях: «идущий», «стоящий», «припавший к земле» или «свернувшийся в кольцо» зверь. К композициям с участием волка относятся сцены борьбы, терзания, иные сочетания изображений зверей. Для изучения

семантического аспекта образа волка важен «вещный контекст» – связь с назначением и семантикой вещи, в декоре которой он используется. Более того, скульптурные изображения волка нередко были составной частью предметов, том числе ритуальных, наделяемых сверхъестественными свойствами – наверший рукоятей клинкового оружия, ручек сосудов, зеркал, ложек и др.

В данной статье анализируются 349 предметов с изображениями волка (хищника с признаками волка), выполненными в традициях «звериного стиля», кото-

рые датируются в рамках VII – II (I) вв. до н. э. и происходят с территории Степной Евразии. Можно выделить следующие категории таких предметов:

I. Конское снаряжение (145 экз.). Среди предметов конского снаряжения, на которых воспроизводился образ волка, можно выделить уздечные и седельные подвески, сбруйные бляхи, псалии, нащечники и наносники, а также нагайки. Изображение волка чаще всего встречается на псалиях (50 экз.), сбруйных бляхах (43 экз.) и уздечных подвесках (39 экз.). Большинство псалиев с изображением волка происходит с Алтая, уздечных подвесок – с Алтая и из Южного Приуралья, сбруйных подвесок – из Нижнего Поволжья. В Подонье, на территориях Тувы, Монголии и Северного Китая находки конского снаряжения с волчьим декором единичны или совсем не встречаются.

Что касается сюжетных и композиционных особенностей, то на сбруйных подвесках и псалиях могли изображаться: голова волка (рис. 1-1), две разнонаправленные головы волка (рис. 1-4), голова волка в сочетании с головой другого хищника (рис. 1-3) или хищной птицы (рис. 1-2). Изображение фигуры волка встречается только на седельных подвесках, найден-

ных лишь на территории Алтая. Сюжет волка «свернувшегося в кольцо» почти не использовался в декоре предметов конского снаряжения, за исключением немногих случаев, выявленных в материалах Северного Причерноморья, Нижнего Поволжья и Южного Приуралья.

Вопрос о семантике образа волка в связи с предметами конского снаряжения обсуждался многими авторами. Так, по мнению Д. В. Черемисина, изображения хищников в экипировке коня моделировали сюжет терзания этого животного, приносившегося в жертву на похоронах. «По всей видимости, – пишет автор, – пищевой код, весьма актуальный для мифологического сознания, играл немаловажную роль в формировании комплекса представлений, отраженных в мифологии и изобразительном искусстве» [26, с. 38]. Исследователь ссылается на господствовавшее в языческое время в Скандинавии представление о том, что убийство на поле боя есть посвящение убитых Одину и его священным животным – волкам и воронам, пожиравшим останки павших воинов [26, с. 39].

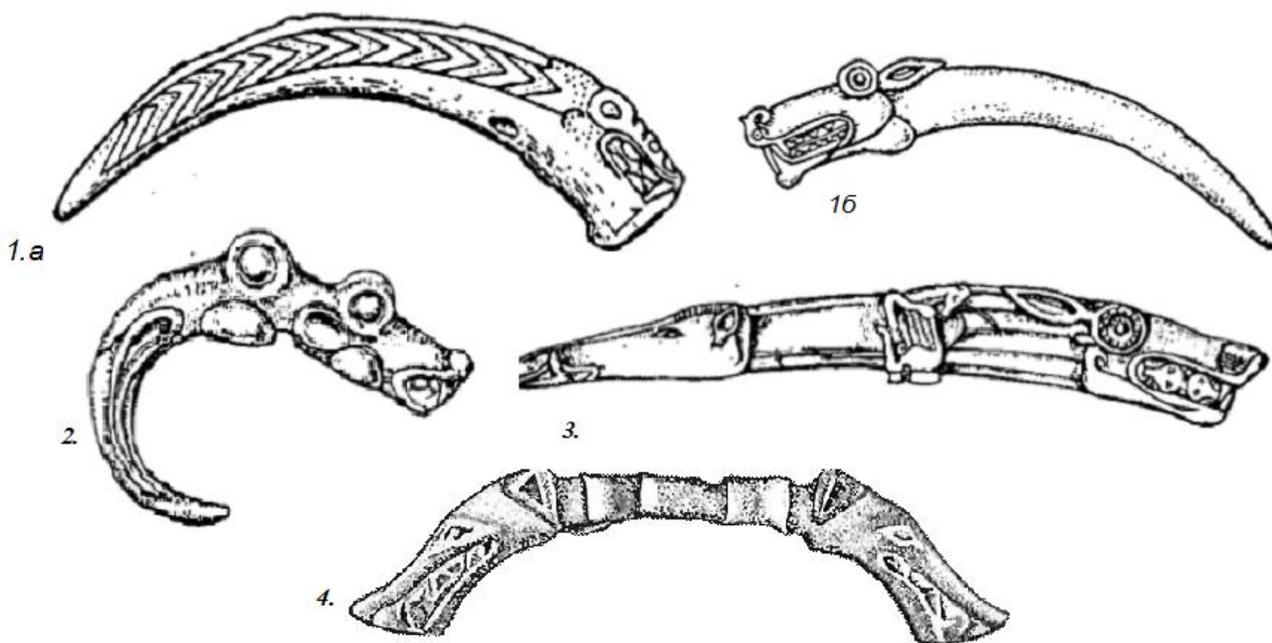


Рис. 1. Сюжетные и композиционные особенности изображения волка на уздечных подвесках и псалиях.

1. а. Нижнее Поволжье Блюменфельд, кург. А12. К. VI – н. V вв. до н. э. [Приводятся по: 23, рис. 4,1];

1б. Приднепровье. Роменская группа. Подвеска. V в. до н. э. [Приводятся по: 12, табл. 64, 5].

2. Казахстан Сынтас I, погр. 2. Украшение конской сбруи. VI – V вв. до н. э.

[Приводятся по: 11, рис. 3, 7].

3. Окрестности г. Керчи. Крым. Подвеска. V – IV вв. до н. э. [Приводятся по: 12, табл. 64,1].

4. Памятник Пазырык, кург. 4. V – IV вв. до н. э. [Приводятся по Богданову, IV – II, по: 4, табл. CV, 6].

С. С. Сорокин высказал предположение, что войлочные седельные подвески (рис. 2) имитируют способ доставки добытых на охоте зверей. Но если туши убитых зверей были разовым свидетельством героизма, то изображения-заменители могли служить постоянными знаками личной доблести [24, с. 182]. Д. В. Черемисин, напротив, считает, что такие седель-

ные подвески представляли собой волков, «преследующих», «гонящих» и «терзающих» коня [26, с. 44]. Изображение волчьих головок на кнотовище нагайки автор связывает с ее непосредственной функцией – подгонять лошадь [26, с. 44].

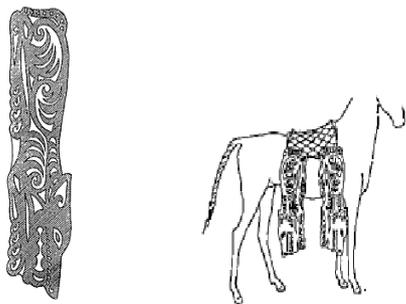


Рис. 2. Войлочные седельные подвески. Могильник Ак-Алаха I, V в. до н. э. [Приводятся по: 26, табл. XVII, 2,7]

Е. С. Богданов полагает, что псалии в виде кабаньего клыка, украшенные на одном конце головой хищной птицы, а на другом – волка (рис. 3), являются «амулетами», придававшими коню особую смелость, силу и быстроту: «конь как бы превращался в совсем другое существо синкретичного характера, которому вообще не страшны опасности и трудности» [4, с. 46].

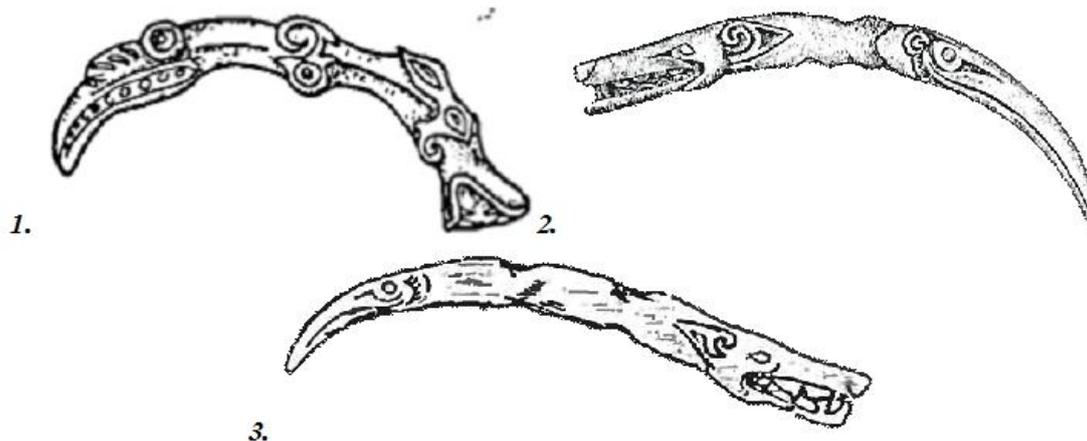


Рис. 3. Псалии. Сочетание голов хищной птицы и волка на псалиях.
1. Хошеутово. V в. до н. э. [Приводится по: 12, табл. 60, 6];
2, 3. Могильник Кок-Су I, кург. 26. V в. до н. э. [Приводится по: 15, рис. 5,11]

II. Оружие и ножи (36 экз.). Образ волка воспроизводился на навершиях рукоятей клинкового оружия – ножей, мечей, перекрестьях кинжалов, на рукоятках и рабочей части оружия, на ножнах.

Большая часть оружия и ножей происходит из Минусинской котловины (26 экз.). Что касается изображений волка на перекрестьях кинжалов, то они встречаются исключительно на этой территории (рис. 4. 8 – 13). На навершиях ножей часто изображалась голова волка, в пасти которого зажат круг (рис. 4. 1 – 7). В большинстве случаев у хищника детализированы острые зубы. Возможно, эта композиция отражает представления, зафиксированные у многих народов (прежде всего индоевропейских), о связи образа волка с такими небесными явлениями, как солнечное и лунное затмения. Например, в скандинавской мифологии известен сюжет погони двух волков за девицей-Солнцем. Когда они достигнут ее и проглотят, наступит

Сочетание образа хищной птицы и волка в одном изделии Д. В. Черемисин объясняет представлениями о зависимости существования птиц-падальщиков от хищнической деятельности волков. Исследователь отмечает, что для реконструкции семантики образов волка и грифона важна их исключительная роль в погребальной обрядности. Имея в виду смысловую общность образов волка и собаки, он указал на то, что «Авеста» предписывала выставление тел умерших на растерзание собакам и грифам [26, с. 37]. З. Гадиева предположила, что предмет из кабаньего клыка с изображением волка, найденный в Барсукинском захоронении, служил амулетом. Автор пишет, что древние верили в магическую силу волка, силой и храбростью которого такой амулет должен был наделять своего владельца, «кроме того, амулет должен оберегать от дурного глаза, от различных болезней, неудач и т. д.» [5, с. 110].

пит конец света [17, с. 163]. М. А. Харитонов отмечает, что в искусстве ранних кочевников есть изображение волка рядом «с кругом, который мог быть схематическим изображением этих светил (солнца и луны. – М. Х.). Создается впечатление, что он собирается их проглотить» [28]. В. Д. Кубарев и Д. В. Черемисин пишут, что в некоторых изобразительных «текстах» воспроизводятся представления о волке как «чудовище-поглотителе» [14, с. 114]. Ассоциацию образа волка в декоре ножей с мотивом «поглощения хищником его жертвы» выявляет также Е. С. Богданов, по мнению которого, такие ножи имели ритуальное назначение [4, с. 93]. На наш взгляд, изображения волков на оружии должны были усилить его поражающую способность, смертоносность.



Рис. 4. Изображение волка на оружии и ножах. Минусинская котловина. 1 – 7, 12, 13. [Приводится по: 4, табл. СІХ, 4, 6, 10, 11, 12, 1, 8; ХС, 1, 5]; 9 – 11 [Приводится по: 27, табл. 11, 9, 11, 12; 3, рис. 119]

III. Одежда и пояс (87 экз.). Изображение волка выявлено на нашивных бляшках, поясных бляхах-пластинах и пряжках.

Детали одежды и пояса с волчьим декором обнаружены практически на всех территориях, за исключением Казахстана, Алтая, а также Прикамья. Основная часть находок происходит с территорий Северного Китая (26 экз.), Минусинской котловины (16 экз.), Северного Причерноморья (12 экз.). Волк воспроизведен в декоре семи предметов из Сибирской коллекции Петра I. На территории Монголии изображения волка (всего 6 экз.) встречаются только на поясных бляхах-пластинах.

Сюжетные и композиционные характеристики изображений волка на деталях одежды и пояса имеют территориальные привязки. Так, для изделий из Минусинской котловины обычно изображение волка,

свернувшегося в кольцо. Сцены борьбы с участием волка преобладают на бляхах-пластинах из Сибирской коллекции Петра I, сцены «терзания» – на предметах, происходящих с территории Северного Китая, одиночное изображение «идущего» или «стоящего» волка – на находках из Монголии.

Многие авторы полагают, что изображение хищников (в том числе и волков) на предметах одежды и поясе отражает социальный статус владельца [18, с. 163; 14, с. 80 – 82; 8, с. 82; 26, с. 82]. Что касается изображения волка на поясных бляхах, то В. Д. Кубарев считает, что пояса, украшенные сюжетами звериного стиля, могли носить только представители родоплеменной верхушки, а рядовые воины, хотя и «могли украсить свои пояса зооморфными бляхами, но не имели на это право» [14, с. 81]. Д. В. Черемисин также указывает на преобладание орнаментальных

мотивов в декоре поясных блях рядовых воинов. Он связывает этот факт с высокой знаковой функцией пояса в кочевнических обществах, который служил показателем статуса его владельца [26, с. 41; 8, с. 82].

Многие исследователи трактуют мотив борьбы на поясных бляхах, исходя из мировоззренческого дуализма, как отражение борьбы противоположностей в природе [4, с. 64]. Примером является сцена борьбы волка и хтонического существа – змея – на золотых пластинах из Сибирской коллекции (рис. 5). Представление о змее как о воплощении злого начала были зафиксированы Геродотом в легенде о неврах – наро-

де со скифскими обычаями: «За одно поколение до похода Дария им (неврам. – *Е. С.*) пришлось покинуть всю свою страну из-за змей. Ибо не только их собственная земля произвела множество змей, но еще больше напало их из пустыни внутри страны. Поэтому-то невры были вынуждены покинуть свою землю и поселиться среди будинов» [6]. А. И. Иванчик связывает этот сюжет с мужскими союзами, покровителями которых считался бог-драконоубийца, утверждая, что «победа над драконом является одним из основополагающих мифов этих сообществ» [10, с. 178].

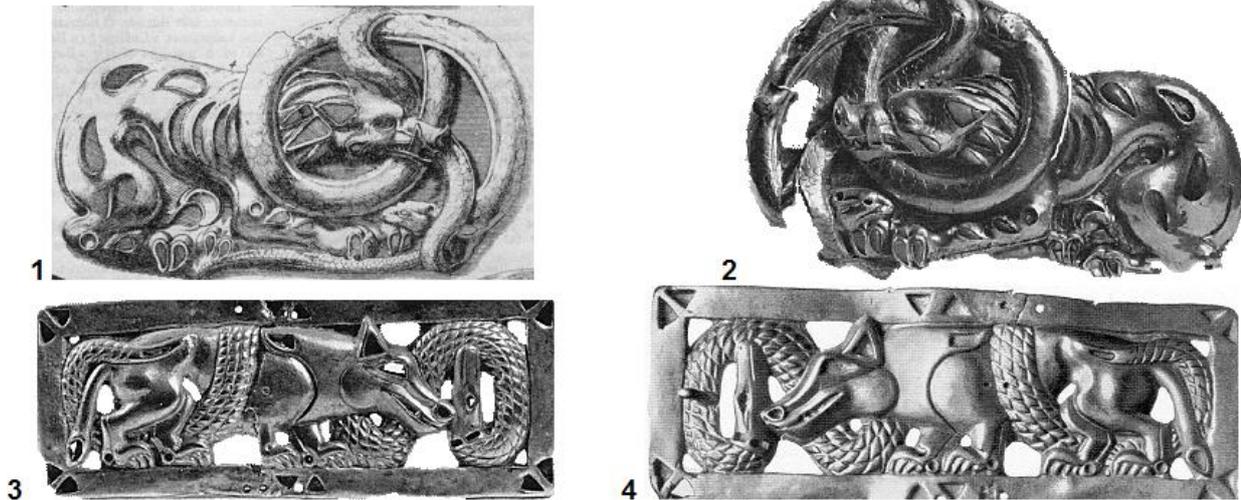


Рис. 5. Сибирская коллекция Петра I. Сцены борьбы волка со змеем. Золотые пластины-застежки. [Приводится по: 22, рис. 1, 4; I, 1; XII, 5, 4]



Рис. 6. Фигурки волков, выполняющие роль ручек сосудов. Южное Приуралье. Первый Филипповский курган. 1 – 3 [Приводится по: 9, кат. 79, 88, 82]; 4 – 6 [Приводится по: 12, табл. 30, 4, 7]

Е. Е. Кузьмина считала, что сцену терзания скифы заимствовали из переднеазиатского искусства и «стали рассматривать ее как двойной символ – весеннего возрождения и царского могущества» [16, с. 9]. На наш взгляд, наиболее приемлемым является толкование сцены терзания в скифском искусстве, предло-

женное Д. С. Раевским, который трактует ее в контексте архаического понимания смерти, которая мыслилась непременно «условием ее (жизни – *Е. С.*) постоянного обновления и омоложения», как «изображение акта творения и возрождения через уничтожение» [19, с. 153]. В таком контексте хищник (в

том числе волк) олицетворяет хтоническое существо, саму смерть, а терзаемое животное – смертных существ [19, с. 152].

IV. Предметы культа и быта (47 экз.), среди которых выделяются ручки и оковки сосудов, зеркала, ложки, жертвенники, пряслица, шкатулки и др.

Значительный интерес представляют фигурки волков, выполняющие роль ручек деревянных сосудов с территории Южного Приуралья (рис. 7). Волк показан «стоящим» или «припавшим» к земле либо воспроизведена только его голова с терзаемым животным в зубах [9, кат. 31, 32, 66, 68, 79, 80, 82, 83, 88, 89; 12, табл. 30,4, 7, 8; 33, 2]. Заметим, что другие хищники на ручках сосудов не изображались, а фигурки волков в качестве ручек не встречаются на сосудах с других территорий.

Е. С. Богданов считает, что фигурки волков, служившие ручками сосудов, «не давали прикоснуться к ним людям непосвященным» [4, с. 83]; о ритуальном предназначении таких сосудов пишет и Е. Ф. Королькова [12, с. 70].

Фигурка волка могла служить ручкой зеркала или изображаться на зеркальном диске. Зеркала с изображением волка обнаружены на территориях Тувы, Северного Причерноморья, Казахстана, Минусинской котловины и Северного Китая. На ручках зеркал чаще бывает воспроизведен «стоящий» волк, реже – сцена терзания с участием этого хищника. На диске зеркала волк предстает свернувшимся в кольцо, согнутым в дугу, «идушим», действующим в сценах терзания. Что касается ложек, то изображение волка чаще всего помещалось на их ручках [12, табл. 46-1,6; 3,11; 11, рис. 12]. На жертвеннике с территории Казахстана волки вместе с воронами являются персонажами сцены терзания [7, рис. 1, 3].

V. Украшения (43 экз.). Изображение волка зафиксировано на гривнах, браслетах, кольцах, гребнях.

Большую часть украшений составляют гривны. Волк на них либо показан припавшим к земле, либо воспроизводилась одна его голова. Волки на гривнах, как правило, изображались с открытой пастью и острыми зубами. Гривны найдены на останках почти всех погребенных в курганах пазырыкской культуры Алтая. По мнению В. Д. Кубарева, этот факт свидетельствует о том, что гривны, а точнее их деревянные модели, были практически обязательной принадлежностью погребального обряда [13, с. 67]. На браслетах преобладает изображение сцен терзания волком травоядного животного.

Связь образа хищника с гривной В. Д. Кубарев объяснял тем, что гривна выполняла функцию оберега, а изображения на наконечниках должны были защищать одно из уязвимых мест человека – шею [14,

с. 129]. Можно также предположить, что преобладание изображений волков на гривнах связано с тем, что нападающие волки стремятся перегрызть жертве горло. Возможно, обладатель гривны уподоблялся жертве, переживал символическое терзание, которому, как уже отмечалось, древними приписывался благой, жизнеутверждающий смысл. В контексте погребального обряда, возможно, волк как хтоническое существо олицетворял саму смерть, мыслившуюся условием продолжения жизни [19, с. 193].

По мнению Д. В. Черемисина, изображение хищников (в том числе и волков) на наконечниках гривн связано с «образным строем изобразительного поля на головном уборе и, прежде всего, с фигурами копытных животных» [26, с. 57]. Персонажам, изображенным на завершающих головных уборов, на диадемах – птицам и копытным животным, противопоставлены воспроизведенные на гривнах хищники, образы которых составляют нижний «регистр» изобразительного поля, связанного с головой человека [26, с. 59].

Оригинальная интерпретация назначения украшений типа колец, браслетов, ожерелий, гривн предложена А. Г. Кифишиным и изложена в работе Л. И. Акимовой. Кифишин предположил, что такие украшения выполняли защитные функции, заключавшиеся «в ритуальной фиксации мест соединения различных частей человеческого тела, которым угрожает «отчленение» [1, с. 342].

Таким образом, анализ изображений волка на разных категориях вещей из памятников ранних кочевников показал, что чаще всего это были предметы конского снаряжения. Выявлена территориальная специфика распределения категорий изделий с «волчьим декором». Так, детали конского оснащения с изображениями волка не зафиксированы на территориях Подонья, Монголии и Северного Китая. Из Северного Китая происходит основная часть украшенных волчьими мотивами деталей одежды и пояса, из Минусинской котловины – оружия, из Горного Алтая – псалиев. Гривны с изображениями волков известны, за редкими исключениями, только в памятниках пазырыкской культуры Горного Алтая, сосуды с ручками в виде волчьих фигур – единственно в памятниках раннесарматского времени Южного Приуралья. Установлена связь сюжетных и композиционных особенностей изображений волка с категориями предметов. Например, волк, «свернувшийся в кольцо», редко изображался на конском снаряжении; голова волка с зажатым в пасти кругом воспроизводилась лишь на завершающих ножах тагарской культуры. Рассмотрение существующих точек зрения по поводу семантики образа волка в декоре вещей обнаруживает разнообразие трактовок его мифоритуального смысла.

Литература

1. Акимова, Л. И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика / Л. И. Акимова. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 400 с.
2. Артамонов, М. И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото / М. И. Артамонов. – М.: Искусство, 1973. – 280 с.
3. Артамонов, М. И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа / М. И. Артамонов. – Прага; Л.: Артия, Советский художник, 1966. – 120 с.

4. Богданов, Е. С. Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии (скифо-сибирская художественная традиция) / Е. С. Богданов. – Новосибирск: Изд-во ИАиЭТ СО РАН, 2006. – 240 с.
5. Гадиева, З. Семантика костяного амулета из Барсукинского захоронения / З. Гадиева // Вестник Археологического центра [Республики Ингушетия]. – Назрань, 2009. – Вып. III. – С. 110 – 111.
6. Геродот. История / Геродот. – Режим доступа: http://archaeology.kiev.ua/museum/scythians/_gerodot.htm (дата обращения: 21.02.2013).
7. Джумабекова, Г. С. О воинских культах ранних кочевников (по материалам сюжета бронзовой курительницы) / Г. С. Джумабекова // Военное искусство кочевников Центральной Азии и Казахстана (эпоха древности и средневековья). – Алматы, 1998. – С. 12 – 28.
8. Добжанский, В. Н. Наборные пояса кочевников Азии / В. Н. Добжанский. – Новосибирск: НГУ, 1990. – 164 с.
9. Золотые олени Евразии. Каталог выставки в Гос. Эрмитаже, СПб, 18.X.2001 г. – 20.I.2002. – СПб: Славия, 2001. – 248 с.
10. Иванчик, А. И. Фрагмент скифского эпоса: «Колаксаев конь» в «Парфении» Алкмана / А. И. Иванчик // ВДИ. – 2004. – № 2. – С. 82 – 88.
11. Кадырбаев, М. К. Захоронения воинов савроматского времени на левобережье р. Илек / М. К. Кадырбаев, Ж. К. Курманкулов // Прошлое Казахстана по археологическим источникам. – Алма-Ата: Наука, 1976. – С. 137 – 156.
12. Королькова, Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII – IV вв. до н. э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности / Е. Ф. Королькова. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – 272 с.
13. Кубарев, В. Д. Диадемы и гривны из курганов Алтая / В. Д. Кубарев // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2005. – № 1. – С. 55 – 70.
14. Кубарев, В. Д. Курганы Уландрыка / В. Д. Кубарев. – Новосибирск: Наука, 1987. – 300 с.
15. Кубарев, В. Д. Волк в искусстве и верованиях кочевников Центральной Азии / В. Д. Кубарев, Д. В. Черемисин // Традиционные верования и быт народов Сибири. XIX – начало XX в. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 98 – 115.
16. Кузьмина, Е. Е. Сюжет борьбы хищника и копытного в искусстве «звериного» стиля евразийских степей скифской эпохи / Е. Е. Кузьмина // Скифо-сибирский мир. Искусство и идеология. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 3 – 12.
17. Младшая Эдда. – Л.: Наука, 1970. – 137 с.
18. Полосьмак, Н. В. Всадники Укока / Н. В. Полосьмак. – Новосибирск: ИНФОЛИО-Пресс, 2001. – 336 с.
19. Раевский, Д. С. Модель мира скифской культуры / Д. С. Раевский. – М.: Наука, 1985. – 256 с.
20. Раевский, Д. С. Скифский звериный стиль: поэтика и прагматика / Д. С. Раевский // Древние цивилизации Евразии. История и культура. – М, 2001. – С. 364 – 381.
21. Руденко, С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время / С. И. Руденко. – М.; Л.: АН СССР, 1953. – 402 с.
22. Руденко, С. И. Сибирская коллекция Петра I / С. И. Руденко // САИ – ДЗ-9. – М.; Л.: Наука, 1962. – 52 с.
23. Смирнов, К. Ф. Савромато-сарматский звериный стиль / К. Ф. Смирнов // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М.: Наука, 1976. – С. 74 – 89.
24. Сорокин, С. С. Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры / С. С. Сорокин // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. – Л.: Аврора, 1987. – С. 172 – 191.
25. Харитонов, М. А. Образ волка в социокультурной традиции народов Центральной Азии): автореф. дис. ... канд. ист. наук / М. А. Харитонов. – Улан – Удэ, 2000. – 20 с. – Режим доступа: <http://www.kaganat.ru/articles/-section6/text1076/> (дата обращения: 25.01.2012).
26. Черемисин, Д. В. Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры / Д. В. Черемисин. – Новосибирск: ИАиЭТ СО РАН, 2008. – 135 с.
27. Членова, Н. Л. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры / Н. Л. Членова. – М.: Наука, 1967. – 300 с.

Информация об авторе:

Сатина Екатерина Константиновна – аспирант кафедры археологии КемГУ, satina-ekaterina@mail.ru.
Ekaterina K. Satina – post-graduate student at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ
АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ТЕПСЕЙСКОГО МИКРОРАЙОНА*О. С. Советова, И. В. Аболонкова*ROCK ART TRADITIONS IN THE CONTEXT OF THE ARCHAEOLOGICAL MATERIAL
OF TEPSEI MICRO-REGION*O. S. Sovetova, I. V. Abolonkova*

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.В37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

Статья посвящена анализу изобразительных традиций в наскальном искусстве археологического микрорайона Тепсей в контексте археологических материалов, полученных в ходе изысканий Красноярской АЭ в 1960 – 70 гг. Самые ранние петроглифы выполнены в «минусинском» и «ангарском стилях», хотя вещественные объекты, сопоставимые с эпохой энеолита, здесь не выявлены. Наиболее представительные серии рисунков относятся к эпохам бронзы, раннего железного века и тесинского времени, что соотносится с массовым материалом, полученным в результате раскопок. Таштыкская культура представлена уникальными материалами раскопок, наскальные изображения этой эпохи пока представлены слабо. Изображения эпохи средневековья маловыразительны и в целом атрибутированы слабо, тогда как вещественный материал обширен и разнообразен. Выявлены различные стилистические группы в пределах конкретных изобразительных традиций.

The article is devoted to the analysis of the image traditions in the rock art of Tepsei archaeological micro-region in the context of the archaeological materials obtained during the Krasnoyarsk archaeological expedition in the 1960s – 1970s. The earliest petroglyphs were depicted in the «Minusinsk» and «Angara» styles, though excavation materials dated by the Aeneolithic period were not found there. The most representative series of images are dated by the Bronze Age, the Early Iron Age and the Tesin period. They are corresponded to the numerous materials discovered at the excavations. Tashtyk culture is presented by the unique excavation materials; petroglyphs of this period are rather rare. The Middle Age images are expressionless and, commonly, attributed poorly while the excavated material is extensive and various. Different stylistic groups within concrete image traditions are revealed.

Ключевые слова: археологический микрорайон Тепсей, петроглифы, археологические памятники, изобразительная традиция.

Keywords: archaeological micro-region of Tepsei, petroglyphs, archaeological monuments, image tradition.

Археологический микрорайон Тепсей (АМТ) является одним из наиболее известных в Сибири. Начиная с 1964 г. и с определенными перерывами до недавнего времени здесь неоднократно велись раскопки, носившие вначале разведочный и спасательный характер, а в 1975 – 1977 гг. ставшие масштабными. Проводимые работы осуществлялись в порядке археологического надзора за переработкой берегов Красноярского водохранилища. Общая площадь исследованного микрорайона составила около 15 га. Особенно активные работы проводились Красноярской АЭ под руководством М. П. Грязнова на небольшой надпойменной террасе у подножия горы Тепсей. Здесь, в 21 топографическом пункте, были зафиксированы археологические памятники (в основном погребальные) одиннадцати последовательных культурно-исторических периодов [8, с. 3 – 9]. Самые ранние археологические объекты, открытые здесь, относятся к эпохе бронзы, самые поздние – к этнографическому времени. В погребениях и на поселениях обнаружены каменные предметы, керамика, изделия из кости, бронзы, железа и дерева, гипсовые маски и многое другое. Одной из разновидностей археологических объектов данного микрорайона являются петроглифы. Они расположены на скалах береговых утесов, во внутренних логах, на выходах девонского песчаника, тянущихся русами по склонам, достигая

самых высоких точек, а также на курганных камнях и, судя по скудным публикациям, на плитах, содержащих некогда внутри могильных сооружений. К сожалению, во время работ Красноярской АЭ по объективным причинам последним не было уделено достаточного внимания, и скорее всего, большой массив этих важных источников погиб.

По мнению Д. Г. Савинова, тепсейский археологический микрорайон, чрезвычайно насыщенный археологическими памятниками различных исторических эпох, может считаться особой «сакральной территорией» [30, с. 48 – 53]. Погребальные памятники Тепсей свидетельствуют о существовании у оставившего их населения сложных мировоззренческих представлений. Сами конструкции погребений, рисунки на курганных камнях, наличие поминальных объектов (ямки с поминальными приношениями; ритуальные захоронения людей с вертикально установленными рядами камней около могил – каменными поминальниками; остатки шкур жертвенных животных, убитых во время поминальных тризн (?), сопроводительный материал и др.), погребальные маски, а также такие, удивительным образом сохранившиеся изобразительные памятники, как таштыкские плакетки с гравированными рисунками, – вот далеко не полный перечень подобных свидетельств. Одной из важнейших исследовательских задач является получение представления о том, когда и ка-

ким образом петроглифы были вовлечены в духовную сферу их творцов, обоснование хронологической атрибуции конкретных серий изображений и в конечном итоге – получение определенной исторической картины о жизни обитателей не только рассматриваемого микрорайона на протяжении многих веков, но и Минусинской котловины в целом. Для решения этой задачи имеется богатая источниковая база, позволяющая рассматривать изобразительные традиции в конкретном археологическом контексте.

К настоящему времени уже сложились определенные представления относительно хронологической принадлежности наскальных изображений Тепсея. В данном случае под изображениями Тепсея мы имеем в виду всю совокупность петроглифов как юго-западного и северо-восточного склонов горы, по индексации, предложенной Я. А. Шером, – Тепсейских, так и южного склона, тянущегося вдоль правого берега р. Тубы – Усть-Тубинских (далее – У-Т– О. С., И. А.) [36, с. 148 – 153].

По мнению Я. А. Шера, самые ранние из рисунков выполнены в так называемом «минусинском» и «ангарском» стилях. Эпоха бронзы представлена изображениями окуневской культуры, главным образом сосредоточенных на усть-тубинской стороне; четко выделяются изображения, характерные для карасукской изобразительной традиции (Тепсей III), часть рисунков отнесена к эпохе бронзы предварительно (Тепсей II). Представительна и разнородна серия петроглифов раннего железного века; пока немногочисленны серии рисунков таштыкской культуры и эпохи средневековья в целом.

Анализ изобразительного материала в сопоставлении с вещественными находками позволил получить следующую картину (табл. I):

1. Самые древние изображения обнаружены в пунктах Тепсей I, У-Т I, II, III [36, рис. 68, 76 – 83 и др.]. Они представлены фигурами лосей, медведей, оленей, кабанов, выполненных в «минусинском» и «ангарском» стилях, и некоторых антропоморфных существ (рогатых человечков) [36, с. 187 – 194; 37, с. 180 – 181]. Что касается датировки этого слоя петроглифов, то до настоящего времени проблема остается дискуссионной [16, с. 25]. По концепции Н. Л. Подольского, впервые выделившего минусинский и ангарский стили, минусинский стиль появился на Енисее в эпоху энеолита, а затем некоторое время сосуществовал с ангарским, причем период его широкого распространения совпадал с окуневской культурой [26, с. 270 – 272]. Я. А. Шер некоторые рисунки У-Т II предположительно датировал эпохой неолита [36, рис. 76; с. 150], У-Т III – энеолитом-бронзой [36, с. 150]. Н. В. Леонтьев, проанализировав некоторые фигуры быков из Усть-Тубы II (напоминающих, по мнению Я. А. Шера, быков из Сармыша, которые «старше эпохи бронзы»), привел случай перекрытия подобного быка изображением лося, выполненным в окуневской изобразительной традиции. А это, по мнению исследователя, указывает на энеолитический возраст анализируемых изображений быков [20, с. 58]. Часть исследователей осторожно относит такие изображения к «доафанасьевскому времени» [23,

с. 221 и др.], другие же склонны связывать с афанасьевской культурой [12, с. 53 – 73].

Что касается археологических материалов АМТ, то самые ранние из них датируются исследователями афанасьевским временем, хотя в нижнем слое стоянки (Т X) и в некоторых могилах этого времени встречаются предметы из камня: обломок шлифованного топора, кремневый посредник, «утюжок» из сланца, скребок. Среди находок афанасьевской культуры найдены остродонные яйцевидные горшки и шаровидные или реповидные сосуды с орнаментом в виде елочки и ряда косых оттисков гребенки, а также каменные колотушки [10, с. 24, 25, 27].

2. Окуневские и карасукские изображения. Петроглифы окуневского времени выявлены в разных пунктах Тепсея и различаются между собой стилистически.

На У-Т V Я. А. Шером обнаружены изображения окуневских личин, некоторые другие изображения, характерные для искусства этой культуры [36, с. 153; 38, pl. 46 – 20b.1, 21.1; pl. 56 – 51a.1–51a.5; pl. 72 – 6.1, 6.2]. Отметим имеющуюся точку зрения, что часть «окуневских» личин могла быть создана еще в афанасьевское время [17, с. 349].

Наиболее четко выделяется серия петроглифов к. II – нач. I тыс. до н. э., выполненных в особом геометрическом стиле, традиционно называемым «карасукским», характеризующимся схематичной, вплоть до линейной, изобразительной манерой [21, с. 33, 34]. Выразительные сцены с «конями у коновязи» представлены в пунктах Тепсей I, III [36, рис. 69, 72]. В ходе наших работ в 2012 г. в пункте Тепсей III обнаружены новые интересные сцены, основными персонажами которых являются антропоморфные и зооморфные существа, выполненные в том же стиле, а единичные изображения найдены также в других пунктах Тепсея.

Можно отметить также наличие группы изображений, которые пока лишь интуитивно отнесены к эпохе бронзы. Они встречаются в разных местах Тепсейского лога (Тепсей II). Не выделены пока и петроглифы, которые можно было бы отнести к андроновской культуре. Археологические материалы эпохи бронзы на АМТ достаточно разнообразны. Среди материалов андроновской культуры, обнаруженных лишь в пункте Тепсей IV, отмечены сосуд и несколько бусин [4, с. 50]. Окуневские материалы также многочисленны. Они представлены небольшим горшком, игольником из птичьей кости с костяной иглой в нем, бронзовым шилом, мелкими аргиллитовыми бусинами, подвеской из клыка хищника [7, с. 28]. К карасукскому времени, представленному на АМТ большим количеством находок (по сравнению с другими археологическими культурами эпохи бронзы), относятся керамика, изделия из бронзы (височные кольца, серьги, пуговицы-бляшки и др.), аргиллитовые бусинки [4, с. 69].

3. Пожалуй, самые массовые на памятнике – петроглифы эпохи раннего железного века (время тагарской культуры). Они представлены как зооморфными (олени, кони и др.) (Т I, Т II, Т IV, У-Т III, У-Т IV), так и антропоморфными персонажами (часто в батальных сценах) (Т II, Т IV, Т V, У-Т I, У-Т II, У-Т III, У-Т IV).

Стилистически зооморфная серия разнообразна, что позволяет выделить отдельные группы рисунков, различающиеся, очевидно, и хронологически. Наиболее выразительны реалистичные изображения оленей, выполненные контурно, с корпусами, заполненными спиралями и завитками, с обозначенным глазом и в характерных позах – с подогнутыми под живот ногами и в позе «внезапной остановки». Среди них можно выделить изображения, соответствующих раннему этапу скифо-сибирского стиля, и рисунки, демонстрирующие этап уже «зрелого» стиля (численно такие рисунки преобладают).

Еще одно стилистическое направление представлено изображениями, выполненными силуэтно или линейно, не столь реалистично, как описанные выше. Некоторые из них, зафиксированные Я. А. Шером в пунктах У-Т V, VI, были отнесены им к «раннетагарскому времени» [36, рис. 85], но, к сожалению, без какого-либо обоснования. Пока у нас нет оснований для выделения ранних или поздних рисунков в этой группе петроглифов. Преимущественно такие изображения зафиксированы на скалах, на отдельных плитках [2, рис. 2, 3], а также на камнях тагарских курганов Тепсея. Не исключено, что изображения, выполненные в этом стиле, соответствовали вкусам совсем другой группы населения. Вообще истоки этого «упрощенного» стиля до настоящего времени не выявлены. Пока мы можем лишь констатировать, что обе стилистические группы изображений – «реалистичные» и «упрощенные» – могли как сосуществовать, так и не совпадать во времени.

Археологические материалы АМТ свидетельствуют о наличии здесь большого числа памятников, относящихся к тагарской культуре. Наибольшая площадь АМТ занята курганами подгорновского этапа тагарской культуры. Среди полученных материалов этого периода – керамика, чеканы, стрелы, бронзовые бляшки, пронизки, бусины, бронзовые и костяные ножи, шила, зеркала, пряжки, втоки и др. [4, с. 111]. Имеется бронзовая пронизка, покрытая золотым листком [13, с. 45]. Сарагашенские материалы представлены керамикой, стрелами, изделиями из бронзы (нож, чекан, вток, бляшки, зеркала), бусинами [4, с. 119].

Отдельного внимания заслуживают петроглифы *тесинского времени*, к которому мы склонны отнести некоторые из рисунков на курганных камнях и скалах Тепсея. Совершенно очевидно, что среди тесинских рисунков Тепсея, как и Минусинской котловины в целом, четко различаются конкретные стилистические группы. Проблема их вычленения в настоящее время является одной из наиболее сложных, тем не менее на памятниках Минусинской котловины уже выявлено несколько отдельных групп постагарских изображений [22; 24; 25; 28; 33, фото 2, 15, 17, 18, табл. 5, 6, 16]. Одна из таких групп петроглифов выделена Я. А. Шером именно по рисункам Тепсея. Это стилистическое направление характеризуется относительным схематизмом фигур, искажением их пропорций при формальном сохранении некоторых черт скифо-сибирского звериного стиля. Я. А. Шер отмечал, что такие изображения тесинского времени уже не имеют всей полноты признаков, характерных для скифо-

сибирского стиля и демонстрируют его «вырождение»: завитки начинают приобретать чисто формальный характер, разрисовка корпусов извилистыми линиями уже не согласуется с общим контуром изображения, что приводит и к общей деградации образа, который, потеряв свой былой орнаментализм, не приобрел еще ничего взамен [36, с. 252, рис. 123]. Аналогичные рисунки известны и по другим памятникам Минусинской котловины. Возможно, близкой является и другая группа рисунков, выделенная Д. Г. Савиновым на основе анализа материалов раскопок тесинского могильника, в котором были найдены плитки с изображениями спиралей, окружностей, лабиринтов и абстрактных мотивов, которые были идентифицированы им как тесинские [28; 29; 31].

Еще одну группу представляют рисунки писаниц Кунинской, Полосатой, Кавказской [3] и других памятников, в которых отражена смена одной изобразительной традиции (тагарской) другой (таштыкской). Е. А. Миклашевич отметила, что стилистически это еще в целом тагарские рисунки, но уже очень упрощенные по сравнению с хорошо детализированными каноническими изображениями времени расцвета тагарской культуры. Среди кунинских рисунков она выявила отдельную группу, которую соотнесла с сянбийской торевтикой и весьма аргументированно связала их создание с проникновением сянбийцев на берега Енисея во II – III вв. [22, с. 320 – 325].

На одной из курганных плит АМТ были зафиксированы рисунки, которые, возможно, представляют еще одно стилистическое направление этой эпохи. Их характеризует особая манера изображения, включая непривычные позы животных и антропоморфных фигур. При этом силуэтные фигуры мастерски выполнены мелкой изящной выбивкой, реалистичны. Положения ног животных не характерны для тагарских рисунков, но стиль этот еще и не таштыкский. Эти рисунки явно выбиваются из общей тенденции к упрощению изображений на тесинском этапе, отмечаемой многими авторами.

Археологические материалы, обнаруженные на Тепсее, также отражают всю сложность исторической картины этой эпохи и этническую неоднородность общества: так, здесь выявлены традиционные большие курганы-склепы, грунтовые могильники, содержавшие от 8 до 100 и более захоронений, и значительные группы небрежно сделанных могил рядом со склепом или на более древних кладбищах («впускные захоронения») [27, с. 70]. Материал представлен керамикой, роговыми, костяными и металлическими изделиями: застежками, кольцами, пряжками, пуговицами, нашивными бляшками и др. Особенности погребального инвентаря и приведенные ему аналогии позволили соотнести некоторые тепсейские могильники с тесинским этапом, датируемым М. П. Грязновым II – I вв. до н. э. [6, с. 191 – 194], другими авторами – продлевающими его до начала первого тыс. н. э. [29, с. 6 – 14]. Исследования могильника Тепсей VII предоставили материалы, неизвестные на Среднем Енисее в предшествующие эпохи, но имеющие полные аналогии в хуннских комплексах Забайкалья. На основе их анализа М. Н. Пшеницына сделала вывод о том, что в этом регионе на завершающей фазе развития тагарской

культуры в среде тагарских племен начали складываться и получать свое развитие все основные элементы, характерные в дальнейшем для таштыкской культурной общности. Поэтому тесинский этап в развитии культуры племен Среднего Енисея охарактеризован ею как самостоятельная и сложная по существу происходивших в этот период процессов эпоха, отразившая первое проникновение каких-то новых этнических элементов в среду тагарского населения минусинских степей [27, с. 70 – 89]. Отметим, что в последние годы интерес к тесинским памятникам значительно оживился [29].

4. *Таштыкская изобразительная традиция.* Открытие на Тепсее III в первом склепе серии деревянных планок с резными рисунками показало искусство таштыкских племен в исключительном блеске [9, рис. 59 – 61]. Но к большому сожалению, до настоящего времени наскальных рисунков таштыкской эпохи на горе Тепсей выявлено немного. Гравированные рисунки в основном известны по публикациям С. В. Панковой и И. Л. Кызласова. С. В. Панкова скопировала и опубликовала одну из ярких сцен (Т II), включающую изображения животных и человеческих фигур [24, с. 52 – 60; рис. 2]. И. Л. Кызласовым опубликованы рисунки, скопированные им на вершине горы, и представленные фигурами животных, воинов, таштыкских сосудов, саадака и др. [18, с. 103 – 108; рис. I – IX]. С. В. Панкова сообщает о том, что некоторые гравировки были зафиксированы также Н. В. Леонтьевым на одном из тепсейских «зубьев» [24, с. 52]. Кроме того, таштыкские гравировки выявлены и на камнях тепсейских курганов. Все это вселяет надежду на то, что гравированные рисунки таштыкской эпохи в АМТ еще могут быть обнаружены.

Также имеются на Тепсее и выбитые рисунки таштыкской эпохи. Это небольшое количество фигур животных (олений) из пункта Тепсей II, стилистически сходных с теми, что изображены на планках [38, pl. 17 – 19.2, 20.1; 32, рис. 9 – I, 2], и фигуры воинов, обнаруженные в том же пункте [32, рис. 2 – 14]. Несколько аналогичных фигур выявлено на У-Т V [38, pl. 75 – 29.1, 29.6, 29.7]. По сведениям М. П. Грязнова, в «склепе 2 на одной из стенок детского ящика-гробика была изображена большая фигура воина, выполненная в стиле тепсейских планок» [9, с. 145 – 146] (к сожалению, осталось неясным, в какой технике она была выполнена).

5. *Петроглифы эпохи средневековья и этнографического времени* на Тепсее дифференцированы слабо. О наличии какой-то единой изобразительной традиции говорить пока не приходится. Наиболее аргументированно к серии поздних петроглифов можно отнести изображения оленей, верблюдов, тамгообразных знаков [32, рис. 9 – 4-11], поскольку они имеют сходство с народными рисунками хакасов [19].

Отдельно следует сказать о рунических надписях Тепсея [15]. Они обнаружены главным образом на скальных выходах у впадения р. Тубы в Енисей, а также известны надписи, открытые еще А. В. Адриановым почти под самой вершиной Тепсея в пещере [1, с. 43]. С. Г. Кляшторным надписи Тепсея датированы VIII – IX вв. [15, с. 324].

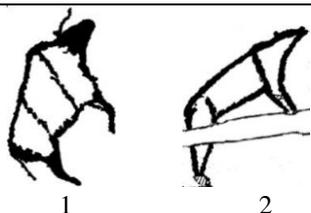
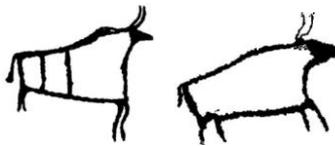
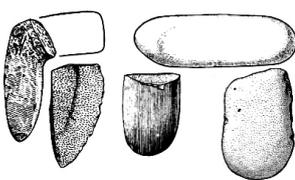
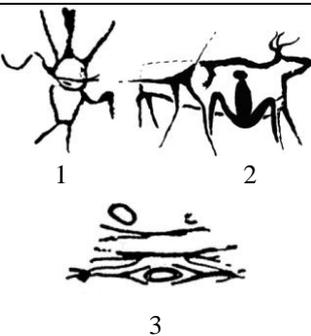
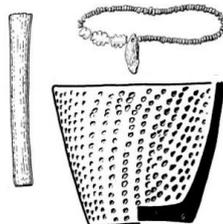
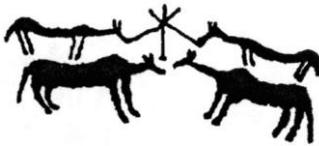
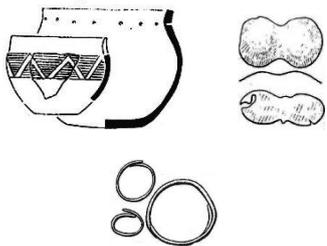
Материалы эпохи средневековья на Тепсее, полученные в результате раскопок, многочисленны и разнообразны. Памятники кыргызского времени сосредоточены на небольшом участке площадью около 0,5 га. Стоит отметить, что на Тепсее III выявлены захоронения взрослых мужчин с верховым конем. Мужчин снабжали оружием: сложносоставным луком с костяными накладками, берестяным колчаном с карманом, наполненным стрелами с трехлопастными железными наконечниками, топором-теслом, ножом, кинжалом, палашом. Сопровождавшие воинов кони были взнузданы и оседланы. Погребенные всех категорий снабжались предметами личного обихода: обязательно мясом овцы. В курганах, хронологически относящихся ко времени позднее X в., найдены детали конской узды – начельник с втулкой, накладкаторник с шарнирами и две накладки, соединенные шарниром, по своей конструкции и орнаментике характерные для кыргызских памятников XI – XII вв. [11, с. 158, 159].

Таким образом, археологические изыскания, проведенные в разные годы и разными исследователями в АМТ, позволяют представить следующую картину. Материалы Красноярской экспедиции предоставили колонку культур от эпохи бронзы до средневековья. Наскальные изображения датируются от эпохи энеолита (?) до этнографического времени. Самые ранние археологические материалы соотносятся с афанасьевской культурой, тогда как петроглифы, возможно, были введены в сферу сакрализованных действий еще раньше, о чем свидетельствуют рисунки, выполненные в «минусинском» и «ангарском» стилях (Тепсей I). Были эти художники местными или пришлыми – сказать невозможно. Но поскольку подобные рисунки обнаружены также на соседних памятниках – Оглахты, Потрошиловской писанице, Суханихе и др., не исключено, что художники могли быть и не местными. Наскальные изображения эпохи бронзы на горе Тепсей относительно разнообразны и в настоящее время целый массив рисунков может быть соотнесен с окуневской и карасукской археологическими культурами. На Тепсее материалы окуневской культуры выявлены лишь в одном пункте (Тепсей VIII), а окуневские рисунки встречены пока только на Усть-Тубинской стороне. Несмотря на наличие материалов андроновской культуры в материалах могильников, андроновскую изобразительную традицию здесь выявить не удалось (вопрос о выделении такого пласта рисунков уже поставлен в науке). Наиболее впечатляющие сцены карасукской культуры («конь у конюши» и др.) зафиксированы в пункте Тепсей III. Рисунки этой эпохи есть и в других пунктах Тепсея и Усть-Тубы, но они менее выразительны. Раскопки дали большое разнообразие материалов, относящихся к эпохе бронзы. Они представляют все археологические культуры этого времени, но наиболее массовый материал соотносится с карасукской культурой. Самыми представительными, пожалуй, являются изобразительные серии тагарского и посттагарского времени. Помимо фигур животных, здесь имеются разнообразные батальные сцены, отражающие, очевидно, сложность исторической эпохи, в которую они были соз-

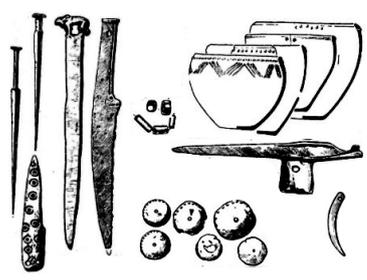
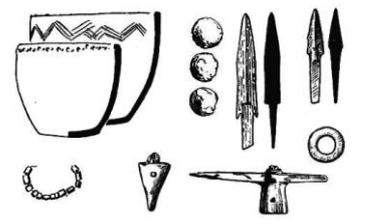
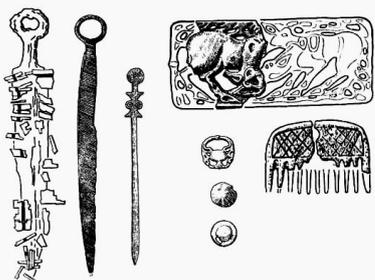
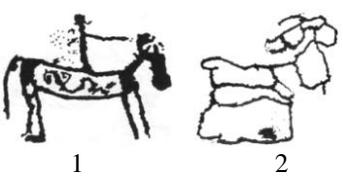
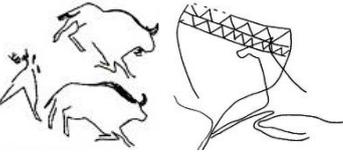
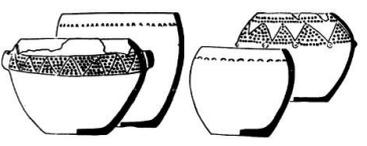
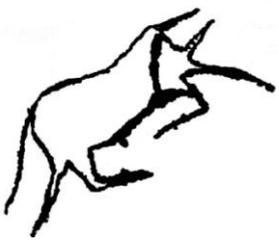
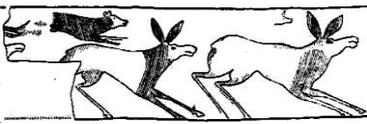
даны. Также многочисленны материалы всех периодов тагарской культуры, полученные из раскопок. Драматичное тесинское время также ярко отражено в вещественных и изобразительных источниках. Таштыкская изобразительная традиция, помимо эталонных памятников – тепсейских плакеток – проявляется и в наскальных рисунках, и на курганных камнях. Есть надежда, что источниковый корпус рисунков этой эпохи будет пополняться. Вещественные мате-

риалы, относящиеся к таштыкской культуре, выразительны и нередко уникальны. Многочисленен и разнообразен вещественный материал, относящийся к развитому и позднему средневековью, чего не скажешь о петроглифах. Возможно, дальнейшая работа по документированию и атрибутированию рисунков Тепсея позволит расширить наши представления и об изобразительных традициях этой эпохи.

Таблица 1

	<i>Тепсей</i>	<i>Усть-Туба</i>	<i>Археологический материал АМТ</i>
<i>Миусинский стиль</i>			
<i>Ангарский стиль</i>			
<i>Афанасьевская к-ра</i>			
<i>Окуневская к-ра</i>			
<i>Андроновская к-ра</i>			Черепки сосуда баночного типа, бронзовые бусины, на некоторых участках скелета – следы окиси меди.
<i>Карасукская к-ра</i>			

Продолжение таблицы 1.

<i>Тагарская к-ра</i>	 1 2	 1	<i>Подгорновский этап</i> 
	 3	 2	<i>Сарагаиенский этап</i> 
	 4 5	 3	<i>Тесинский этап</i> 
<i>Тесинский этап:</i>	 1 2		
	 3		
<i>Таштыкская к-ра</i>	 1 2		
	 3 4	 1	
	 5		

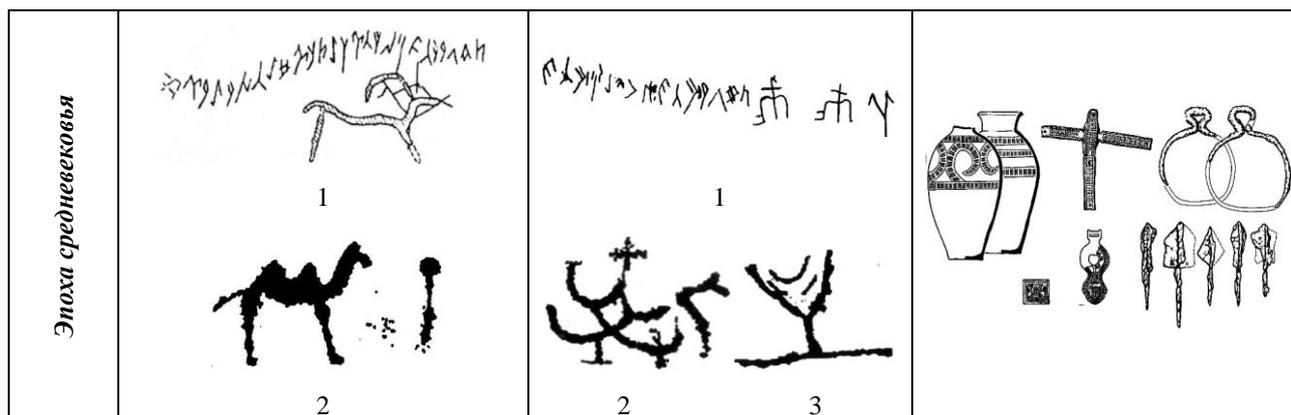


Таблица 1. Минусинский стиль: Тепсей: 1, 2 [Приводится по: 38]; Усть-Туба: 1, 2 [Приводится по: 38]; Ангарский стиль: Усть-Туба: 1, 2 [Приводится по: 36]; Афанасьевская культура: Археологический материал АМТ [Приводится по: 10]; Окуневская культура: Усть-Туба: 1-3 [Приводится по: 38]; Археологический материал АМТ [Приводится по: 7]; Андроновская культура: Археологический материал АМТ [Приводится по: 4]; Карасукская культура: Тепсей: 1 [Приводится по: 36]; Усть-Туба: 1 [Приводится по: 38]; Археологический материал АМТ [Приводится по: 5]; Тагарская культура: Тепсей: 1,4 [Приводится по: 33]; Усть-Туба: 1-3 [Приводится по: 38]; Археологический материал АМТ (Подгорновский этап) [Приводится по: 13]; (Сарагашенский этап) [Приводится по: 14]; Тепсей (Тесинский этап): 1-3 [Приводится по: 33]; Археологический материал АМТ (Тесинский этап) [Приводится по: 27]; Таштыкская культура: Тепсей: 1,3 [Приводится по: 18], 2,4 [Приводится по: 25]; 5 [Приводится по: 38]; Усть-Туба: 1 [Приводится по: 38]; Археологический материал АМТ [Приводится по: 9]; Эпоха Средневековья: Тепсей: 1 [Приводится по: 15]; 2 [Приводится по: 38]; Усть-Туба: 1-3 [Приводится по: 38]; Археологический материал АМТ [Приводится по: 11].

Литература

1. Адрианов, А. В. Обследование писаниц в Минусинском крае летом 1907 года (из писем секретарю Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии) / А. В. Адрианов // Известия Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. – СПб., 1908. – Вып. 8. – С. 37 – 46.
2. Боковенко, Н. А. К вопросу о датировке некоторых енисейских изображений всадников / Н. А. Боковенко // Скифо-сибирский мир: искусство и идеология. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1987. – С. 75 – 80.
3. Боковенко, Н. А. Кавказская писаница на Тубе / Н. А. Боковенко, Н. В. Леонтьев // Краткие сообщения Института Археологии. – М., 1985. – № 184. – С. 82 – 88.
4. Вадецкая, Э. Б. Археологические памятники в степях Енисея / Э. Б. Вадецкая. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. – 180 с.
5. Грязнов, М. П. Карасукская культура / М. П. Грязнов // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 29 – 40.
6. Грязнов, М. П. Тагарская культура / М. П. Грязнов // История Сибири: в 5 т. – Т. 1: Древняя Сибирь. – Л., 1968. – С. 187 – 196.
7. Грязнов, М. П. Окуневская культура / М. П. Грязнов // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 27 – 29.
8. Грязнов, М. П. Пункты раскопок / М. П. Грязнов // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 7 – 20.
9. Грязнов, М. П. Таштыкская культура / М. П. Грязнов // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 89 – 146.
10. Грязнов, М. П. Афанасьевская культура / М. П. Грязнов, М. Н. Комарова // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 20 – 27.
11. Грязнов, М. П. Кыргызское время / М. П. Грязнов, Ю. С. Худяков // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. – 146 – 160.
12. Есин, Ю. Н. Проблемы выделения изображений афанасьевской культуры в наскальном искусстве Минусинской котловины / Ю. Н. Есин // Афанасьевский сборник. – Барнаул: Азбука, 2010. – С. 53 – 73.
13. Завитухина, М. П. Подгорновский этап / М. П. Завитухина // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 40 – 54.
14. Завитухина, М. П. Сарагашенский этап / М. П. Завитухина, М. П. Грязнов, М. П. Пшеницына // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 40 – 54.

15. Кляшторный, С. Г. Руническая эпиграфика Южной Сибири (наскальные надписи Тепсей и Турана) / С. Г. Кляшторный // Памятники древнетюркской письменности и этнокультурная история Центральной Азии. – СПб., 2006. – С. 319 – 325.
16. Кубарев, В. Д. Петроглифы Калбак-Таша I / В. Д. Кубарев. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2011. – 444 с.
17. Кузьмин, Н. Ю. Окуневский код в семантике тесинско-таштыкской раскраски масок / Н. Ю. Кузьмин // Окуневский сборник 2. Культура и ее окружение. – СПб., 2006. – С. 343 – 351.
18. Кызласов, И. Л. Таштыкские рисунки на вершине горы Тепсей / И. Л. Кызласов // Археология Южной Сибири. К 80-летию А. И. Мартынова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. 26. – С. 103 – 108.
19. Кызласов, Л. Р. Народные рисунки хакасов / Л. Р. Кызласов, Н. В. Леонтьев. – М., 1980. – 176 с.
20. Леонтьев, Н. В. К вопросу о хронологии петроглифов Минусинской котловины эпохи неолита и бронзы / Н. В. Леонтьев // Наскальное искусство Азии. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1995. – Вып. 1. – С. 57 – 58.
21. Миклашевич, Е. А. Петроглифы эпохи поздней бронзы (Южная Сибирь и Средняя Азия) / Е. А. Миклашевич // Наскальное искусство Азии. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1995. – Вып. 1. – С. 33 – 34.
22. Миклашевич, Е. А. «Племя единорога» на Енисее (сяньбэйские мотивы в наскальном искусстве Минусинской котловины) / Е. А. Миклашевич // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции: материалы тематической научной конференции. – СПб., 2004. – С. 320 – 325.
23. Миклашевич, Е. А. Рисунки на скалах у деревни Тузкта (Горный Алтай) / Е. А. Миклашевич // Изучение историко-культурного наследия народов Южной Сибири (Некоторые результаты стилистического и хронологического анализов). – Горно-Алтайск: Изд-во АКИН, 2006. – Вып. 3 – 4. – С. 219 – 235.
24. Панкова, С. В. Таштыкские гравировки на Тепсее / С. В. Панкова // Археология и этнография Алтая. – Горно-Алтайск, 2004. – Вып. 2. – С. 52 – 60.
25. Панкова, С. В. Изображения посттагарского и таштыкского времени на скалах Минусинского края / С. В. Панкова // Археологические экспедиции за 2004 год: сб. докладов. – СПб., 2005. – С. 74 – 84.
26. Подольский, Н. Л. О принципах датировки наскальных изображений / Н. Л. Подольский // СА. – 1973. – № 3. – С. 266 – 275.
27. Пшеницына, М. П. Тесинский этап / М. П. Пшеницына // Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее. – Новосибирск: Наука, 1979. – С. 70 – 89.
28. Савинов, Д. Г. Тесинские лабиринты (по материалам могильника Есино III) / Д. Г. Савинов // Древнее искусство Азии. Петроглифы. – Кемерово, 1995. – С. 6 – 10.
29. Савинов, Д. Г. Минусинская провинция Хунну (по материалам археологических исследований 1984 – 1989 гг.) / Д. Г. Савинов. – СПб., 2009. – 226 с.
30. Савинов, Д. Г. Тепсей, петроглифический микрорайон и возможности его изучения / Д. Г. Савинов // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. – Кемерово, 2011. – Т. 1. – С. 48 – 53.
31. Савинов, Д. Г. Памятники тагарской культуры Могильной степи (по результатам археологических исследований 1986 – 1989 гг.) / Д. Г. Савинов. – СПб.: ЭликСис, 2012. – 180 с.
32. Советова, О. С. Петроглифы горы Тепсей / О. С. Советова // Древнее искусство Азии. Петроглифы. – Кемерово, 1995 – С. 33 – 54.
33. Советова, О. С. Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (сюжеты и образы) / О. С. Советова. – Новосибирск, 2005. – 140 с.
34. Советова, О. С. Загадки тепсейского фриза (Тепсей II) / О. С. Советова, И. В. Аболонкова // Археология Южной Сибири. К 80-летию А. И. Мартынова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. 26. – С. 91 – 102.
35. Советова, О. С. Местонахождение Тепсей I: история изучения и современное состояние / О. С. Советова, А. Н. Мухарева, И. В. Аболонкова // Археология Южной Сибири. К 80-летию А. И. Мартынова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – Вып. 26. – С. 77 – 91.
36. Шер, Я. А. Петроглифы Средней и Центральной Азии / Я. А. Шер. – М.: Наука, 1980. – 328 с.
37. Шер, Я. А. Енисейские писаницы / Я. А. Шер, Н. Л. Подольский, И. Н. Медведская [и др.] // Археологические открытия 1968 года. – М.: Наука, 1969. – С. 180 – 182.
38. Blednova, N. Repertoire des Pétroglyphes d'Asie Centrale, Fascicule No. 2: Sibérie du sud 2: Tepsej I–III, Ust'-Tuba I–VI (Russie, Khakassie) / N. Blednova, H.-P. Francfort, N. Legchilo [et al.]. – Paris, 1995. – 153 p.

Информация об авторах:

Советова Ольга Сергеевна – доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры археологии КемГУ, 8 906 922 3712; olgasovetova@yandex.ru.

Olga S. Sovetova – Doctor of History, Professor at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

Аболонкова Ирина Васильевна – магистрант кафедры археологии КемГУ, 8 908 941 1278, abolonirina@mail.ru.

Irina V. Abolonkova – Master's Degree student at the Department of Archaeology, Kemerovo State University.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОТОФИКСАЦИИ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

А. К. Солодейников

SOME MODERN APPROACHES TO ROCK ART INVESTIGATION

A. K. Solodeynikov

В статье описываются некоторые приемы полевой фиксации наскальных изображений и цифровой обработки полевых материалов. Основное внимание уделяется бесконтактным методам работы с наскальными изображениями.

The paper gives some examples of non-contact methods of rock art investigation.

Ключевые слова: наскальные изображения, фиксация наскальных изображений, бесконтактные методы работы с наскальными изображениями.

Keywords: rock art, investigation of rock art, non-contact methods of working with rock art.

Корректное описание памятника наскального искусства – важнейшая задача исследования. Нет нужды доказывать, что искажения, допущенные при фиксации памятника, делают бессмысленной всю дальнейшую работу по интерпретации и обобщению. Последние полтора десятка лет ознаменовались развитием технологий, значительно расширяющих арсенал средств, доступных для полевого и камерального исследования, что позволило, с одной стороны, проводить фиксацию памятников на более качественном уровне, и с другой стороны – увидеть, казалось бы, хорошо изученные памятники в новом свете. Так, например, применение цифровых методов обработки изображения в работе с наскальным искусством заставляет пересмотреть многие устоявшиеся взгляды на живописные памятники Восточной Европы и Азии, в первую очередь, здесь надо иметь в виду пещерные святилища. А использование не применявшихся ранее методов фотофиксации, в свою очередь, ставит проблему коррекции представлений о многих петроглифических памятниках [6].

Основная полевая задача, которая стоит перед исследованием, – это фиксация рисунков: их описание и копирование. В некоторых случаях необходима демонстрация изображений для публики. Для решения этих задач необходимо в первую очередь увидеть рисунок – визуализировать его. С этого начинается изучение любого памятника, поэтому получить адекватное почти утраченному оригиналу изображение – чрезвычайно ответственный момент исследования. Хорошо известно, что сохранность живописных памятников на территории Восточной Европы и Северной Азии, мягко говоря, оставляет желать лучшего: большинство изображений представляют собой, на первый взгляд, лишь размытые красочные пятна. Это означает, что задача визуализации при работе в наших регионах является особенно важной.

Для визуализации изображения в докомпьютерную эпоху использовались следующие методы.

1. Отмывка рисунков от покрывающих их граффити и других антропогенных загрязнений. Это первое, что, как правило, делает исследователь, приходя на памятник. Из года в год одни и те же композиции подвергаются вандализму, и из года в год исследователи отмывают одни и те же рисунки. В лучшем слу-

чае используется вода и губка, в худшем – различные химические составы. Самый известный и самый печальный пример подобной практики – судьба росписей пещеры Арси-сюр-Кюр во Франции [2, с. 113].

2. Очистка рисунков от натечных образований, например, кальцитовых кор. Так, например, в Каповой пещере благодаря механической зачистке кальцитовых кор под руководством О. Н. Бадером в 1978 году стала известной композиция с изображением лошадей и геометрических знаков в зале Хаоса [1]. Очистка может производиться либо механическим, либо химическим способом. Само по себе решение о таких работах всегда является трудным и спорным. В качестве основного аргумента против таких мер обычно приводится соображение о том, что образование кальцитового натёка представляет собой вид естественной консервации рисунка, и зачистка слоя, предохраняющего рисунок от вымывания или выветривания, должна производиться по меньшей мере после обеспечения искусственной консервации, аналогичной по результатам естественной.

3. Очистка поверхности от растительности – мхов и лишайников, в первую очередь. Здесь также применяются как химические, так и механические методы. Среди исследователей на сегодняшний день нет единого мнения о целесообразности такой меры. С одной стороны, лишайники разрушают скалу вместе с нанесенным на него изображениями, выполненными как краской, так и в любой другой технике, и удаление растительности с этой точки зрения представляется правомерным. С другой стороны, высказывается мнение, что лишайники, хотя и разрушают субстрат, но их пагубное влияние менее выражено, чем естественное выветривание.

4. Подводка рисунков карандашами, мелками или краской. Самый известный, пожалуй, пример тому находим в пещере Хойт-Цэнкер в Западной Монголии [7]. Из всех рассматриваемых методов этот – самый варварский и недопустимый вне зависимости от целей, которые преследуются при таких мероприятиях. Удалить подводку с рисунка во многих случаях невозможно, не попортив рисунок. Те рисунки, которые подверглись такому "усилению" для науки потеряны, по крайней мере, на сегодняшний день.

5. Искусственное смачивание рисунков. Это широко известный и широко применяющийся до сих пор способ несколько «усилить» изображение при его копировании или экспонировании. Ясно, что дождь, снег или туман на поверхности, конденсат или инфльтрационные и инфлюационные воды в пещерах делают свое дело и размывают рисунки, но на наш взгляд, это не значит, что исследователь должен способствовать этому процессу.

6. Использование естественных сезонных и суточных климатических колебаний. Например, многими исследователями отмечалось, что красочные изображения лучше видны в зимнее время года (см, например, [3]). Это единственный из перечисляемых способ прочесть рисунок, не способствуя его разрушению.

7. Кроме того, для копирования наскальной живописи широко применялся и продолжает применяться контактный метод обводки или протирки на разные типы бумаги или пленки.

За исключением метода, применяющего естественные климатические колебания, все эти способы визуализации изображений являются контактными и, таким образом, независимо от кажущейся мягкости применяемых методов безвредными как для красочного слоя, так и для субстрата. О том, почему такие методы работы являются деструктивными и насколько они опасны для памятников уже много написано (например, [2, с. 76 – 87]), и мы здесь не будем останавливаться на этом вопросе.

В этой статье мы сосредоточим внимание на некоторых современных бесконтактных способах работы с плохо сохранившимися наскальными изображениями, которые по эффективности многократно превосходят методы, связанные с контактом с плоскостью, являясь абсолютно безвредными для оригинала. Может быть, стоит выразиться осторожнее: современные технологии не способны зафиксировать вред, причиняемый самому изображению или скальной поверхности вследствие данных исследований. Все эти методы основаны на применении фотографии, поскольку именно она является наиболее широко доступной для современных исследователей формой бесконтактной фиксации. Кроме того, цифровые методы обработки изображения дали возможность существенно расширить спектр возможностей фиксации наскальных красочных или гравированных наскальных изображений. Большинство обсуждаемых ниже методов стало доступным лишь в течение последних полутора десятков лет.

С технологической точки зрения данные методы можно разбить на две группы. Одна группа требует особенно аккуратного отношения непосредственно к процессу фотосъемки и в этом смысле определенного уровня навыков исследователя непосредственно в полевых условиях. Вторая группа методов, в свою очередь, требует некоторых навыков в сфере цифровой обработки изображения, и усилия исследователя в основном сосредоточены при камеральной обработке полевых материалов. Разумеется, наилучшие результаты приносит комбинация тщательно продуманных и выполненных полевых работ с одной стороны, и квали-

фицированной камеральной обработки материалов с другой.

Сначала остановимся на некоторых приемах фотографирования наскальных изображений, которые не являются какими-то уникальными техниками в контексте профессиональной прикладной фотографии, но представляются хотя и эффективными, но недостаточно используемыми при полевой съемке.

Поскольку фотография – это "письмо светом", то качество полученной картинке обуславливается именно светом – его качеством и количеством. То есть, грубо говоря, если мы хотим что-то изменить в фотографии, то мы должны тем или иным образом изменить свет. Вопросы качества приемника, на который фиксируется изображение, мы оставляем в стороне: подразумевается некий условный данный приемник, неважно, пленка это или матрица цифрового аппарата – это неизменяемая часть нашего рассуждения. Все остальные характеристики изображения сводятся к изменению качества или количества света, проходящего через объектив фотоаппарата. Сюда относятся в широком смысле и характеристики самого объектива.

Итак, исходное положение: мы имеем какой-либо условный фотоаппарат и некую скальную поверхность с каким-либо изображением (или без него), которое мы хотим зафиксировать.

Так как полевые работы почти всегда связаны с серьезными финансовыми и временными ресурсами, зачастую бывает, что поехать переснять неудачные кадры не представляется возможным. В то же время, самые частые, пожалуй, комментарии по поводу неудовлетворительного качества фотографий, сводятся к жалобам в стиле "погода была плохая".

Значит, перед нами стоит задача иметь с собой в поле "свою собственную погоду", которой мы можем управлять так, как нам это нужно. Ясно, что в студийных условиях, когда исследователь не зависит от времени суток, тучек на небе или других капризов погоды, возможности сделать нужную фотографию увеличиваются.

Поскольку фотография – это "письмо светом", то эта самая "погода в кармане" сводится к искусственным источникам света, которые удобно использовать в поле. Можно сказать, что перед нами стоит задача создать мобильную студию. Если есть хороший естественный свет – это большая удача, и грешно его не использовать, но если нужной погоды не случилось, то часто дело можно поправить, а не ждать нужного света всю экспедицию и уехать с посредственно снятым материалом. Кроме того, любому полевому исследователю известны такие памятники или отдельные плоскости, где "хорошего" естественного света по разным причинам не бывает никогда.

Мы экспериментировали с различными источниками света в различных, достаточно жестких полевых условиях. Наш опыт убедил нас в том, что оптимальными для полевых работ являются импульсные источники света – вспышки, которые работают от батареек. Если полевые работы проходят недалеко от розетки и можно рассчитывать на подзарядку, тогда можно пользоваться аккумуляторами. Если розетки нет, то огромный объем работ можно сделать, питаясь от обычных батареек. Никакие другие осветители

кроме вспышек не дают ни такого количества, ни такого качества света от определенного веса аккумуляторов или батареек.

Кроме удобств с электропитанием, вспышки также хороши для исследования четко известной фиксированной цветовой температурой света, который они излучают. Цветовые характеристики источников света – это целая проблема, поскольку на цветовом анализе снимка основан целый ряд разнообразных методов – некоторые из них мы обсудим ниже в этой статье. А цветовые характеристики изображения в первую очередь зависят от цветовой температуры освещения при съемке.

Применение калиброванных источников света снимает значительное количество проблем при камеральной обработке и анализе изображения и фактически делает применение так называемых цветowych шкал простой формальностью – это отдельная тема, на которой тут мы останавливаться не будем. В то же время лампы, дающие профессиональный калиброванный свет – это дорогое, хрупкое и объемное оборудование, которое, кроме того, требует промышленного подхода к электропитанию, трудно реализуемого в полевых условиях. Вспышки же, как правило, дают ровный калиброванный свет, соответствующий по балансу белого солнечному свету. И тем самым мы получаем возможность добавить к естественному освещению, если оно вообще есть, необходимое нам для достойной картинки количество идентичного по цветовой температуре света (*разумеется, колебания цветовой температуры солнца в течение дня представляют собой некоторую проблему: ясно, что закатное солнце дает более теплый свет, чем в безоблачный полдень, и также на цветовую температуру влияет облачность. Но эти колебания достаточно легко корректируются, с одной стороны, и с другой все таки не настолько критичны, чтобы создать серьезную проблему для исследователя.*) и, таким образом, скорректировать изображение.

Итак, импульсные аккумуляторные источники света – вспышки – это то самое «солнце в кармане», которого часто не хватает тому, кто занимается фиксацией наскальной живописи. Получается очень простая схема, которая по непонятной причине до сих пор не пользуется популярностью в полевых работах: если нам мало солнца, то мы его добавляем из вспышки (*нужно, правда, чтобы вспышка была достаточно мощной – встроенные в аппарат вспышки имеют два крупных недостатка: первый – недостаточная их мощность, второй: то, что они встроенные* (см. ниже).), а если нам много солнца, то мы, например, просто закрываем диафрагму и/или уменьшаем выдержку.

С количеством света разобрались. Теперь переходим к качеству света. «Хороший свет» или «плохой свет» говорят обычно, имея в виду угол падения света на плоскость. Не нужно пояснять, что это одна из важнейших характеристик, формирующих картинку вообще, и картинку с изображением наскальной живописи в особенности: об использовании рельефа в наскальной живописи всем хорошо известно. Как часто приходится исследователю сетовать на то, что он оказался у фиксируемой плоскости не в то время су-

ток? Или на то, что "хорошо бы чтобы солнце посветило чуть пониже" или чуть повыше, чуть левее или чуть правее, чем оно светит?

Но ведь если у нас есть свое карманное солнце, то мы вполне можем позволить себе посветить им так, как нам это надо. Что для этого нужно? Чтобы наше карманное солнце не было жестко привязано к аппарату, то есть встроенная в аппарат вспышка нам не подходит, поскольку мы не можем с её помощью изменить угол падения света относительно фотоприемника. Значит, нам нужна такая вспышка, которую можно отнести в сторону от аппарата.

Остается технический вопрос: как сделать так, чтобы затвор аппарата и вспышка срабатывали одновременно, то есть как синхронизировать вспышку? Есть два решения. Первое – проводное соединение, так называемый синхрокابل. Второе – беспроводное соединение. Тут есть несколько вариантов, но наиболее удобным и вполне доступным по цене сейчас является радиосинхронизация. Короче говоря, способы синхронизировать вспышку найти можно – их несколько, и это чисто техническая задача, решить которую совершенно по силам любому, взявшему в руки фотоаппарат с серьезными намерениями.

Итак: для хорошего кадра почти в любых погодных условиях, кроме фотоаппарата, нужна выносная аккумуляторная вспышка, синхронизированная тем или иным способом с затвором. С её помощью мы вполне можем симитировать или скорректировать естественный свет, исходя из своих нужд. Таким образом, применение в съемке мощного (*чтобы количества света хватало на то, чтобы спорить с прямым солнцем*) импульсного источника света – первая техника, значительно повышающая качество отснятого материала.

Еще больше расширить возможности фиксации позволяет серийная съемка. За одну отработанную серию мы получаем несколько вариантов освещения одного изображения – само по себе достойный бонус исследователю, который не ленится совершенствовать свои навыки. Чуть ниже мы покажем, насколько продуктивно можно использовать серии кадров более сложными способами. Тут возможны две стратегии.

Первая – когда свет постоянный и мы двигаем аппарат по какому-то условному радиусу вокруг объекта. Такая схема съемки нужна в первую очередь для фотограмметрии – это методика, которая позволяет получить трехмерную модель из серии фотографий. Это технология, которая в приложении к фиксации наскальной живописи начала развиваться сравнительно недавно, но на наш взгляд, является очень перспективным методом фиксации. Фактически с помощью фотографии – бесконтактным способом – мы можем получить трехмерную копию плоскости, которую потом можно использовать множеством способов – от моделирования условий освещения или решения узких трасологических задач до печати объемных копий для музеев или создания виртуальных туров по памятнику. Техника достаточно проста в освоении, не требует дорогой аппаратуры в отличие от методики 3D-сканирования и является, на наш взгляд, очень перспективной методикой полевых исследований. Одним из лучших на сегодняшний день является ре-

шение от компании Agisoft, которая предлагает несколько программных пакетов для работы с техникой фотограмметрии. В 2012 году на Алтае были проведены работы по данной методике, в ходе которых были получены очень качественные результаты [11].

Мы осмелились бы рекомендовать делать серии кадров с разных точек при постоянном освещении даже тем исследователям, которые сами не планируют заниматься 3D моделированием. Ведь снятые ими материалы будут доступны в отличие, возможно, от оригиналов, утрата которых для нас не редкость. Когда-нибудь потом какой-нибудь другой энтузиаст сможет по Вашим материалам воссоздать плоскость, которая, может статься, будет либо утрачена, либо попорчена – такая возможность, кажется, стоит нескольких лишних кадров на Вашей флешке.

Вторая стратегия серийной съемки: когда мы движем то или иное солнце вокруг объекта съемки при неподвижном фотоаппарате и делаем серию снимков с разным углом падения света. В своих докладах мы презентовали эту методику под название flash-around. Для выполнения этих работ нужно неподвижно закрепить аппарат. Для этого чаще всего удобнее использовать фотоштатив. Мы предлагаем два варианта использования таких серий: для создания изображений в технике HDR (High Dynamic Range) и для создания анимированных картинок.

High Dynamic Range Imaging – это технология получения изображений, динамический диапазон которых превышает возможности используемой аппаратуры. Динамический диапазон аппаратуры можно определить как количество ступеней экспозиции, которое может воспроизвести матрица нашего фотоаппарата (*в случае использования цифровой техники, разумеется*). Самый распространенный пример, когда аппаратуре не хватает динамического диапазона – это пересвеченное небо на пейзажах. Именно из-за неспособности приемника света – тогда фотопленки – зафиксировать изменения яркости, воспринимаемые глазом, и возникли разные техники для выравнивания освещенности. Простейшая техника для пейзажной фотографии заключается в применении градиентных нейтральных фильтров разной плотности. Грубо говоря, фильтр состоит из двух половинок, пропускающих разное количество света, и одевается на объектив так, чтобы небо попадало на участок фильтра, пропускающий меньше света. Таким образом можно избежать недосвеченных участков на земле или пересвеченных участков на небе.

Известный термин «режимное время» (*или просто «режим»*) в пейзажной фотографии обозначает такое состояние природы, когда освещенность неба и земли одинаковая – точнее говоря, когда диапазон яркостей в пейзаже находится в рамках динамического диапазона светоприемника – пленки или матрицы.

Более гибкий способ решить проблему недостаточного динамического диапазона был разработан в цифровую эпоху. Методика такова: делается серия кадров с разной экспозицией с каким-то определенным шагом. Скажем, первый кадр – нормальная экспозиция, второй – недосвет на ступень, третий – пересвет на ступень. Потом полученные дубли совмещаются в разные слои одного файла, в каждом слое

неправильно экспонированные области маскируются, и получается изображение, содержащее такую разницу между светами и тенями, которую за одно срабатывание затвора матрица зафиксировать не может. Технология получила название High Dynamic Range – HDR.

Как мы можем использовать эту идею для фиксации наскального искусства? Во-первых, поскольку у нас погода уже в кармане, мы можем регулировать яркости на нашем фотоснимке так, как нам это нужно, то есть добавить света в слишком глубокие тени. И это сам по себе прекрасный повод обзавестись выносной вспышкой.

Во-вторых, часто бывает, что разные зоны одной плоскости лучше читаются при разнонаправленном свете. Нам сейчас неважно, почему это так. Что делать при работе в поле, если, скажем, правая половина плоскости лучше читается, когда свет падает справа, и левая – когда свет слева? Такова, например, плоскость с изображением персонажа в трехрогом уборе, найденная осенью 2012 А. Е. Рогожинским в урочище Когалы в Чу-Илийских горах [8]. В таком случае мы делаем серию кадров, освещая каждый из них так, чтобы хорошо читалась одна из зон плоскости, а потом с помощью какого-нибудь графического редактора совмещаем эти зоны в одном изображении. Для этого можно пользоваться специальным программным обеспечением, которое написано для автоматического создания HDR изображений, а можно это делать вручную, маскируя нежелательные области.

Студийные фотографы пользуются приемом, который называется «световая кисть». Идея здесь та же самая, только мы рисуем своим карманным солнцем, а не стационарными студийными осветителями, делаем это в поле фактически при любой погоде, а не в комфортной полутемной студии, и используем для создания таких изображений не одно срабатывание затвора, а делаем столько кадров, сколько нам нужно. Используя из дополнительного оборудования лишь штатив и одну вспышку, можно получить изображение, сделанное фактически со студийным светом.

Второй метод использования результатов серийной съемки – анимированные картинки. Фактически – кино. Для чего оно нужно? Во-первых, такие мультики способны оживить любую музейную экспозицию. Во-вторых, часто они помогают осмыслить и продемонстрировать такие моменты, как, например, суточный цикл освещенности плоскости. В этой статье не место обсуждать эту тему, поэтому скажем лишь, что, видимо, некоторые плоскости создавались с учетом суточного изменения естественного света. И мы были свидетелями нескольких поистине завораживающих представлений, которые разыгрывались на поверхности скалы по мере того, как солнце двигалось по своему обычному дневному пути.

Казалось бы, чтобы зафиксировать такое событие, нужно использовать кинокамеру. Да, но только такую, где мы можем регулировать время между кадрами, потому что необходимая частота смены кадров нелинейна. В первые минуты, когда солнце выходит на плоскость, разница между кадрами составляет несколько секунд, а когда плоскость почти полностью освещена, то время между кадрами может меняться

до десятков минут. То есть частота кадров кинокамеры, например, 24 или 30 кадров в секунду, является избыточной в любом случае. Кроме того, качество картинки, сделанной пусть даже полупрофессиональной фотокамерой, бесспорно выше качества кадров, снятых даже дорогой кинокамерой, а полученные кадры можно ведь использовать по-разному. Можно, например, использовать их для полноценной печати, чего нельзя сделать, вырезав стоп-кадры из снятого кинокамерой материала.

После того, как мы сняли такую серию кадров, мы можем объединить их в один файл – это может быть файл с расширением .gif или .avi, и сейчас на рынке представлено множество как бесплатных, так и требующих покупки лицензии программ для создания таких файлов. Важно здесь, что мы сами можем настраивать время экспозиции каждого кадра, или можем настроить нужное нам время переходов между кадрами. В итоге мы получаем кино с условным временем, демонстрирующее прохождение солнца через плоскость.

Кроме демонстрации такого впечатляющего события, мы использовали такие мультики для визуализации плохо читающихся изображений. Например, глаз у быка из Западной композиции зала Рисунков Каповой пещеры [10, с. 169] мы разглядели, построив подобный gif-файл.

Приведенных примеров достаточно, чтобы показать, как значительно позволяет применение различных комбинаций зеркального фотоаппарата, штатива и выносной вспышки расширить диапазон возможностей при полевой работе с наскальными изображениями.

Какие еще возможности дают исследователю цифровые технологии обработки изображения? Мощнейший инструмент исследователя – цифровая фильтрация.

Фильтрация в широком смысле – это отделение (выделение) несущего сигнала от помех (шумов). Можно говорить об усилении сигнала, или, соответственно, подавлении шумов. В зависимости от того, что мы считаем сигналом, а что помехами, фильтрация, разумеется, будет разной.

Наша задача – обнаружение плохо читаемых изображений. А изображение в нашем случае – это участки скальной поверхности, отличающиеся от субстрата по каким-либо свойствам поверхности – либо по фактуре, либо по цвету, либо одновременно по обоим параметрам. Значит, грубо говоря, шумами мы считаем субстрат – скальную поверхность. А соответственно то, что отличается от неё по фактуре или цвету, для нас – несущий сигнал.

Если фактуру на поверхности мы выделяем рисующим светом, то отделить один цвет от другого, если визуально это сделать сложно, можно лишь с помощью цветовой фильтрации. Предлагаемые техники могут быть применены для различных красителей, но поскольку подавляющее большинство известной нам наскальной живописи выполнено различными охрами, то, имея в виду обнаружение красочных плохо читаемых изображений, на практике чаще всего мы считаем шумами все, кроме, скажем, красной составляющей в изображении. Разумеется,

охра может быть разного цвета: строго говоря, к охрам следует относить все так называемые "теплые" краски, получаемые из минеральных соединений, в состав которых входят оксиды железа: от желтого ярко-красного. Красящим веществом во всех охрах являются именно оксиды железа – гидратизированные или безводные. Последние, если они находятся в чистом виде, имеют кроваво-красный цвет (*именно поэтому минерал, состоящий в значительной степени из безводных оксидов железа называется гематит, от гр. *haima* «кровь». По-русски гематит называется также «крававик»*).

Итак, красящее вещество во всех красных охрах одно. И мы можем выделить эту краску с помощью цифровой фильтрации.

В докомпьютерную эпоху цветовая информация была неотделима от яркостной. По физическим причинам не существует фильтра, который можно накрутить на объектив и отрезать яркостной сигнал, зафиксировав только красную в нашем случае составляющую. Виртуальная реальность подарила нам возможность не только выделить красный сигнал (назовем его так), что теоретически было несложно и до реализации принципа WYSIWYG (*WYSIWYG (What You See Is What You Get)* – один из основополагающих сегодня принципов цифровой верстки и обработки изображения, позволяющих визуализировать результат манипуляций с помощью какой-либо программы. До реализации этого принципа нужно было быть серьезным программистом для того, чтобы вслепую обрабатывать картинки или проводить сложное форматирование документов, предназначенных для печати.), но и визуализировать отфильтрованную информацию, что для нас крайне важно.

Технически отделить цветовую информацию от яркостной несложно – для этого нужно просто получить картинку в одном из цветовых пространств типа CIE Lab. Таких цветовых пространств множество: HSB, HSL, HSV, $x*y*z^*$ и проч. Для нас самым простым решением является пространство Lab, которое является внутренним цветовым пространством графического редактора Photoshop фирмы Adobe, и перевод в которое осуществляется простым выбором соответствующего пункта меню (*Image/Mode/Lab Color*). Photoshop – не единственный редактор, в котором можно выполнить подобное преобразование, но поскольку он является стандартом в сфере цифровой обработки изображения и самым распространенным программным продуктом в этой нише, то мы ссылаемся на него.

Мы пробовали использовать другие цветовые пространства для решения сходных задач, но не получили результатов, превосходящих те, которые дает Lab, в то время как перевод изображения в какое-либо нестандартное (*"Стандартные" означает "чаще всего используемые"*). К ним относятся, в первую очередь, RGB, CMYK и Greyscale. Если мы находимся в среде Photoshop, то Lab пространство тоже находится *"под руками"* цветное пространство – это большая проблема. Поэтому мы пользуемся именно цветовым пространством Lab.

Когда мы перевели файл в пространство Lab, мы тем самым отделили яркостную информацию от цве-

товой, или, другими словами, отделили скалу (рельеф) от краски. Можно сказать, что в этом цветовом пространстве в канале L находится вся информация о количестве света (рельеф), в то время как два других канала содержат информацию только о цвете (краситель). Если мы ищем красную охру на стене, то интересующее нас множество цветов представлено в канале a . Нам остается лишь сделать из этого канала удобное для просмотра изображение. Мы обычно инвертируем канал a , чтобы сделать изображение более привычным: тогда красные тона отображаются черным на светлом фоне. Кроме того, мы рекомендуем обрезать пустые области гистограммы. Для этого можно воспользоваться командой `autolevels` или сделать более тонкую тоновую коррекцию с помощью кривых. Остальное – дело личного вкуса и квалификации в обработке изображений. Можно, например, положить полученное изображение сверху на цветной оригинал и, применив различные методы слияния каналов, попытаться сделать реконструкцию, если мы хотим представить, как выглядел наш наскальный рисунок когда-то. Мы не сторонники публикации такого представления материала, поскольку, печатая такие картинки, мы очень сильно искажаем актуальный вид рисунка, но поиграться бывает интересно.

Если мы оставляем отфильтрованное изображение в пространстве *grayscale*, то получаем картинку с условными цветами, демонстрирующую распределение интересующего нас красителя на скальной поверхности (которую, правда, мы фактически не видим на пигментной карте – она осталась в канале L) – такое изображение иногда называется пигментной картой. Фактически, мы отделили интересующую нас краску от скалы.

Ясно, что художественная ценность таких пигментных карт стремится к нулю. Наскальные рисунки всегда теряют все свое очарование, будучи оторванными от скалы, на которой они нарисованы. Но если применять эту методику в технических целях, то её трудно переоценить. С ее помощью можно уточнить детали в уже известных изображениях, например, при определении вида животного, а иногда такой подход помогает найти неизвестные ранее рисунки, как это было с так называемым "Бледным Мамонтом" на Восточной стене зала Рисунков Каповой пещеры [10, с. 173].

Хотя этот метод разрабатывался для поиска и уточнения красочных рисунков, он также показал хорошие результаты при попытке прочтения некоторых рельефных изображений. Например, так называемые протирки, представляющие собой неглубокий отрицательный рельеф, который плохо читается или совсем не виден при рисующем свете, но зато отличается от субстрата по цвету. Это особенно хорошо видно на хорошо патинизированных плоскостях. Такие рисунки становятся хорошо различимы после цифровой обработки. Методология работы с этими изображениями такая же, как в случае с охрой.

Метод работы с цветовым пространством *Lab* – лишь пример подхода к цифровой фильтрации. Профессионалы в сфере цифровой обработки хорошо знают имя Дена Маргулиса, автора нескольких книг, демонстрирующих вдумчивый подход к работе с кар-

тинками. Ему мы обязаны концепцией Десяти Каналов Каждого Изображения (*десять каналов: три канала цветового пространства RGB, четыре канала пространства CMYK и три канала Lab. Суть идеи в том, что если не привязываться к цветовому пространству, в котором находится полученная нами картинка, то манипуляции с любыми из этих десяти каналов значительно расширяют возможности при обработке изображения*), из которой, по большому счету, и родилась описанная выше методика фильтрации. Если научиться мыслить так, как предлагает Маргулис [4; 5], то Ваши возможности в области цифровой обработки расширятся настолько, что непосвященным результаты Вашей работы будут казаться либо чудом, либо мошенничеством.

Мы хотим сказать, что обработка канала a в пространстве *Lab* – это лишь один из множества методов цифровой фильтрации. Так, например, в случаях с красной охрой, лучшие результаты иногда дают операции с каналом *Magenta*. Для некоторых охр, в составе которых большое количество светлых глин, можно рекомендовать работу с каналом b . Кроме того, широкие перспективы, возможно, откроются при смешивании каналов. Эти методы еще не исследованы нами в достаточной степени, поэтому никаких рекомендаций мы тут дать пока не можем, но кажется, перспективы у такого подхода есть.

Остановимся еще раз на плюсах и скажем несколько слов о минусах современных бесконтактных методов фиксации наскального искусства. О преимуществах мы уже говорили, поэтому лишь кратко повторимся. Главное – эти методы бесконтактны, а значит, безвредны для оригинала. Второе: виртуальная среда дает огромные возможности для разнообразной фильтрации или моделирования различных состояний изображения. Некоторые изображения, как тот же "Бледный Мамонт" из зала Рисунков Каповой пещеры, можно увидеть только после цифровой обработки. Третье: фотограмметрия предлагает наиболее легкий и безопасный способ создания трехмерных копий плоскостей с наскальным изображением, и хотя сейчас еще не все исследователи готовы своими руками обрабатывать отснятый материал, мы настоятельно рекомендуем ввести этот способ фиксации в обязательную программу исследования памятников, поскольку по отснятым сегодня кадрам можно будет построить трехмерную копию и через несколько десятков лет – это возможность фиксации, которую грешно, на наш взгляд, не использовать.

Среди основных выявленных на сегодняшний день недостатков метода фильтрации можно назвать неспособность отличить искусственную охру от естественных выходов минералов, содержащих различные оксиды железа. Правильнее сказать так: на сегодняшний день мы не видим способов отличать естественные образования от следов работы древних художников, хотя это не означает, что таких способов в рамках предложенной методики не существует. Другими словами, проблема в том, что если мы имеем на скале следы красного цвета, то не можем до конца быть уверенными в том, что перед нами древние рисунки. В то же время, в некоторых спорных случаях нельзя уверенно утверждать обратное: что мы имеем перед

собой природные материалы, содержащие оксиды железа, хотя нам может мерещиться, например, всадник в шляпе с пером. Мы пока не готовы предложить строго формализованные критерии, по которым можно было бы отличить одно от другого.

Еще одним недостатком можно назвать отложенный результат. Иначе говоря, между полевыми съемками и камеральной обработкой проходит иногда значительное время, и если обработка показывает, что полевые работы были сделаны недостаточно качественно, то переснять материал часто бывает уже невозможно. Это связано со сложностями визуализации в первую очередь. Съемка часто производится вслепую, поскольку увидеть целиком картинку можно, лишь потратив внушительное количество времени на её компьютерную обработку. Следовательно, здесь можно порекомендовать сократить разрыв между съемкой и обработкой и делать предварительную обработку прямо в поле, когда можно вернуться и переснять, введя необходимые коррективы. Так было трудно работать, снимая на пленку, когда необходимо было сначала проявить и отсканировать отснятый ма-

териал – это, например, одна из причин, почему каталогизация Каповой пещеры у нас растянулась на десять лет. Цифровая фототехника позволяет визуализировать материал фактически "на лету", и хотя полноценную обработку в полевых условиях обеспечить сложно по разным причинам, но удовлетворительность съемки наиболее важных или спорных изображений для последующей обработки вполне можно отследить оперативно.

Эта статья была задумана не как набор алгоритмов, которые исследователь мог бы применять в тех или иных описанных ситуациях, но лишь как демонстрация метода мышления. На наш взгляд, гораздо важнее дать пример иного подхода к фиксации памятников. Мы особенно хотим заострить внимание на этом моменте: приемов работы великое множество, и они сильно различаются в зависимости от оригинала. Важно не выучить последовательность операций, а понять стратегию мышления при непосредственной работе с наскальными изображениями, и тогда, возможно, мы немного приблизимся к более адекватному представлению о памятниках наскальной живописи.

Литература

1. Бадер, О. Н. Отчет о работе Уральского отряда Северной Палеолитической экспедиции в 1978 г. / О. Н. Бадер. – 12 с.
2. Дэвлет, Е. Г. Памятники наскального искусства / Е. Г. Дэвлет. – М.: Научный мир, 2002. – 256 с.
3. Заика, А. Л. Зимние исследования петроглифов (предварительные итоги) / А. Л. Заика, А. Л. Кузнецов, А. П. Березовский // Наскальное искусство в современном обществе: материалы Международной научной конференции 22 – 26 августа 2011 г., Кемерово. – Кемерово, 2011. – Т. 2. – С. 153 – 160.
4. Маргулис, Д. Photoshop для профессионалов: классическое руководство по цветокоррекции / Д. Маргулис. – М.: Интерсофтмарк, 2003. – 464 с.
5. Маргулис, Д. Photoshop Lab Color: загадка каньона и другие приключения в самом мощном цветовом пространстве / Д. Маргулис. – М.: Интелбук, 2006. – 480 с.
6. Миклашевич, Е. А. Техника гравировки в наскальном искусстве скифского времени / Е. А. Миклашевич // Изобразительные и технологические традиции в искусстве Северной и Центральной Азии. Труды САИПИ. – Вып. IX. – М.; Кемерово, 2012. – С. 157 – 202.
7. Окладников, А. П. Центральноазиатский очаг первобытного искусства / А. П. Окладников. – Новосибирск: Наука, 1972. – 76 с.
8. Рогожинский, А. Е. О новых находках и методах документирования древнетюркских граффити на юге Казахстана / А. Е. Рогожинский, А. К. Солодейников // Сборник материалов научно-практического семинара «Историко-культурное наследие и современная культура». – Алматы: «Service Press», 2012. – С. 123 – 126.
9. Солодейников, А. К. Об интерпретации и фиксации наскальных изображений / А. К. Солодейников // Природное и культурное наследие Южного Урала как инновационный ресурс: материалы Всероссийской научно-практической конференции 26 – 28 октября 2009 г. – Уфа, 2009. – С. 125 – 142.
10. Солодейников, А. К. Каталогизация наскальной живописи Каповой пещеры / А. К. Солодейников // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томкой писаницы: материалы Международной научной конференции. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – Т. 2. – С. 169 – 175.
11. Pletz, G. The deteriorating preservation of the Altai rock art: assessing three-dimensional image-based modeling in rock art research and management / G. Plets, G. Verhoeven, D. Cheremisin [et al.] // Rock Art Research. – 2012. – Volume 29, Number 2. – P. 139 – 156.

Информация об авторе:

Солодейников Алексей Константинович – заместитель Президента по науке Центра сохранения культурного наследия "Аркус", Санкт-Петербург, +79219198292, solodey@mail.ru.

Alexey K. Solodeynikov – Deputy President for science, "Arkus" Heritage Preservation Center, Saint-Petersburg.

УДК 902.01, 903.24-25

СЛОЖНОСОСТАВНЫЕ УКРАШЕНИЯ ЭПОХИ БРОНЗЫ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

О. В. Умеренкова

WEST SIBERIAN BRONZE AGE COMPOUND ADORNMENTS

O. V. Umerenkova

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.B37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

Статья посвящена интерпретации внешнего вида и функционального назначения сложносоставных украшений Западной Сибири. Выделены основные типы украшения головных уборов и одежды в эпоху бронзы, выявлены территориальные и хронологические особенности их распространения.

The article deals with the interpretation of the appearance and functions of West Siberia composite adornments, The main types of the Bronze Age head-wear and clothes decorations, as well as the territorial and chronological peculiarities of their distribution are distinguished.

Ключевые слова: эпоха бронзы, Западная Сибирь, погребения, украшения, реконструкция.

Keywords: Bronze Age, West Siberia, burials, adornments, reconstruction.

В эпоху бронзы на территории Западной Сибири происходили крупнейшие социальные и экономические события. Освоение металлургии древними людьми дало им в распоряжение качественно новое сырье для изготовления не только орудий труда и вооружения, но и изделий прикладного искусства, включающих в себя мелкую пластику, предметы оформления интерьера, посуду, сувениры. Изготовленные из ценных металлов, камня или кости, такие изделия отмечались высоким художественным и техническим качеством. Тем не менее именно с изготовления украшений можно говорить о возникновении ювелирного искусства. Знаменательным событием в истории украшений можно считать начало использования для их производства металла, в частности меди.

Бронзовые украшения и аксессуары одежды являются наиболее яркой и отличительной составляющей костюма этой эпохи. Энеолитические материалы незначительны, изделия выполнены из естественных и растительных компонентов, как правило, плохой сохранности и их изучение не дает специалистам возможности получить представления о костюме. Первые яркие комплексы относятся к эпохе развитой бронзы – культурам андроновского круга. Костюмными реконструкциями и его составляющих деталей занимались многие специалисты еще с первой половины XX века, когда активизация полевых исследований привела к значительному пополнению источникового фонда [6; 10 и др.].

В связи со спецификой источниковой базы интерпретации внешнего вида и функционального назначения украшений зачастую противоречивы. Эти сложности вызваны, прежде всего, состоянием материала, его первичной полевой фиксацией и сохранностью [16]. Древние украшения отличаются от современных изделий, прежде всего, своей значимостью. Современные украшения (серьги, колье, броши, браслеты, цепочки и пр.) и их гарнитуры, как правило, существуют «самостоятельно», отдельно от «одежды», дополняя ее, и могут сочетаться с разными ее варианта-

ми. Естественно, мы не берем в расчет «вкус», «модность», «стильность». Украшения древности, напротив, были органично связаны с одеждой и являлись ее продолжением: бляшки, обоймы, подвески, бусы и пр. – либо нашиты на платье, нагрудник, обувь, либо входили в состав головного убора. «Браслеты» в костюме эпохи бронзы могли функционировать в качестве манжет для рукавов, а низки бус, зафиксированные в районе ног погребенных, были связаны с подвязками обуви. Таким образом, все украшения так или иначе оказывались в зависимости от элементов одежды. Однако при полевой фиксации и дальнейшей реставрации археологи, как правило, не учитывают этого факта. Как отмечает С. А. Яценко, многие проблемы обусловлены тем, что исследователь-полевик часто не воспринимает весь комплекс базовых органических (и не сохранившихся) элементов костюма и его мелких аксессуаров как единый, тщательно продуманный ансамбль, а видит в «разбросанных» по могиле вещах лишь хаотический список предметов погребального инвентаря [21, с. 7]. Именно с таким положением дел мы столкнулись в процессе процедуры исследования.

Украшения, зафиксированные во время раскопок погребальных комплексов, группируются в зависимости от места нахождения на костяке: головные – на косники, нити бус, которые заканчиваются подвесками, височные кольца и подвески, бляшки, которыми крепились концы кос, серьги; шейные – нити бус, ожерелья; наручные – браслеты, кольца; нагрудные – пронизки, кольца, нити бус, бляхи, бляшки-пуговицы; ножные – бляшки-пуговицы, бусы, кольца, браслеты.

Природно-почвенные условия региона, к сожалению, не способствуют сохранению органической основы костюма в погребениях бронзового времени. Лишь в отдельных случаях при контакте с металлическими изделиями в результате воздействия с солями меди сохраняются фрагменты кожи либо ткани, что для западносибирского региона является единичными находками, представленными весьма фрагментарно, и не позволяют составить представление о костюме в

целом. Поэтому при костюмных реконструкциях специалисты берут во внимание «каркас» из изделий, находящийся на костяке, рассматривая местоположение украшений и их деталей, зафиксированное при полевых исследованиях. В погребениях эпохи бронзы Западной Сибири основная часть украшений фиксируется в районе черепа, рядом с ним, шейной и грудной части. Анализируя способы крепления, данные изделия интерпретируются либо как самостоятельные украшения (серьги), либо как элементы сложносоставного гарнитура, предназначенного для декорирования волос и лица, которые прикреплялись к головному убору/волосам. В качестве вариантов, рассматриваемых специалистами по материалам эпохи бронзы, возможные типы уборов определялись как налобный шнур, повязка, венчик или шапочка. К сожалению, качество источниковой базы не позволяет достоверно установить их виды, поэтому в литературе исследователи, как правило, апеллируют понятием «головной убор». Основными материалами, из которых предположительно изготавливалась основа для такого убора, являлась кожа и шерсть, сохранившаяся в погребениях весьма фрагментарно.

Другим важным элементом костюма, сохранившимся и известным до сих пор у традиционных народов Сибири является нагрудник – тканная либо кожаная основа с нашитыми на нее деталями украшений.

Дискуссионным остается выделение челюстно-лицевой подвески – элементы сложносоставного украшения располагаются от височных костей погребенной, проходя под челюстными костями, иногда отдельные детали фиксируются в верхней части грудного отдела. Способ крепления подобных гарнитуров позволяет говорить о них именно как о подвесках, состоящих из чередующихся между собой бляшек и пронизей. Многие исследователи интерпретируют подобное декорирование как нагрудное украшение [4; 10] или в качестве оформления налобной повязки-венчика [3]. Э. Р. Усманова упоминает о существовании некоторых вариантов фиксации в погребениях на черепе таких подвесок *in situ* на могильниках Балыкты, Ижевский I, Лисаковский II, Кулевчи VI [18]. Вполне вероятно, что выделение обоих вариантов

правомерно, но мало доказуемо в связи со спецификой сохранившихся материалов.

Обратимся к наиболее информативным находкам в погребальных комплексах эпохи бронзы, которые позволят нам представить опыт исследователей и новые результаты по реконструкции внешнего вида и способа ношения сложносоставных украшений Западной Сибири.

Украшение головных уборов и костюма в эпоху развитой бронзы

В эпоху ранней бронзы металлопроизводство находилось еще в зачаточном состоянии, в изготовлении украшений использовались материалы природного происхождения, кость и камень.

Проведенный анализ украшений эпохи развитой бронзы позволил определить два основных типа оформления головы при помощи металлических изделий: с подвесными сложносоставными комплектами и без них.

Памятники степного и лесостепного Алтая. Анализ материалов погребений эпохи развитой бронзы позволил специалистам определить головной убор, характерный для населения данной территории. При исследовании памятника Кулундинской степи Рублево VIII было установлено, что особенности расположения украшений на черепе погребенной, их набор, а также наличие внутри подвесок фрагментов ремешков, обмотанных крученой нитью, имеют прямые аналогии с погребальным комплексом Фирсово XIV, по материалам которого впервые был реконструирован способ ношения вышеперечисленных головных украшений [15, рис. 2; 9, с. 39]. Подвески в 1,5 оборота продевались в ухо своей наиболее узкой средней частью. Сквозь них пропускался кожаный ремешок, обмотанный крученой нитью, к одному из концов которого крепилась подвеска из украшений различных типов. Подобный способ ношения подвесок в 1,5 оборота, по мнению авторов раскопок [9] (рис. 1 – 1, 2), характерен как для федоровского, так и для алакульского населения [7, с. 121; 13, с. 104; 19, рис. 1]. Сузить круг аналогий возможно только за счет обозначенного выше ареала трапециевидных привесок с «бородавчатыми» выпуклостями.

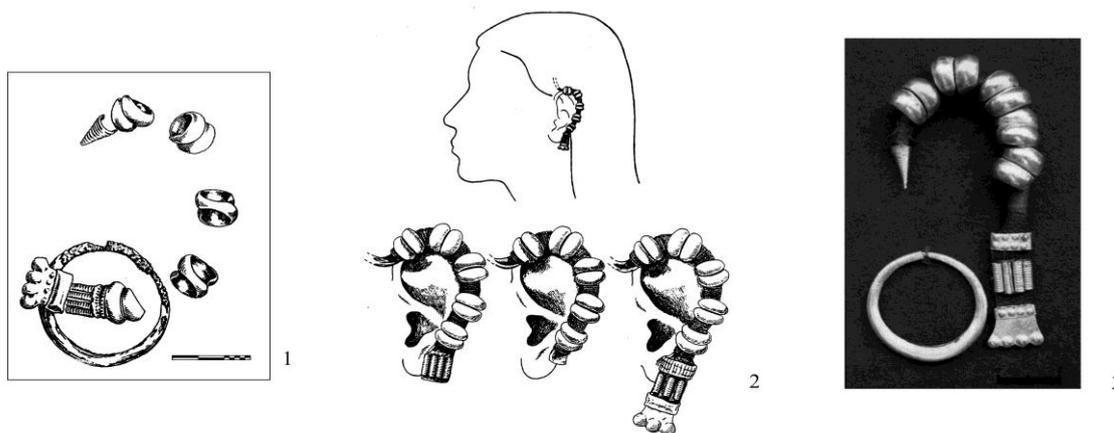
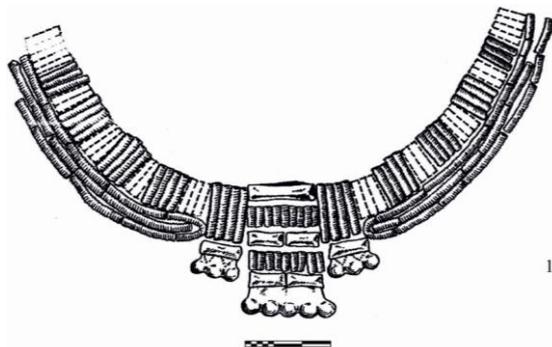


Рис. 1. Реконструкция способа ношения головных украшений:

1 – украшение головы/ушное из мог. Рублево VIII [Приводится по: 9, рис. 2]; 2 – мог. Фирсово XIV [Приводится по: 15, рис. 2]; 3 – ушное украшение из мог. Кенженколь I (Казахстан) [Приводится по: 18, с. 140]

В могиле № 85 этого же памятника, в верхней части грудной клетки погребенной, было обнаружено сложносоставное украшение, состоящее из трапециевидных подвесок с «бородавчатыми» выпуклостями, обойм и трубчатых пронизок [9, с. 39 – 40, рис. 2 – 1–3]. Нагрудник имел нетканую основу (возможно, кожаную), на которую пришивались детали наборного украшения (рис. 2 – 1). Аналогичное нагрудное укра-



шение известно по материалам памятника Кенжекколь I, Республика Казахстан [18, с. 140, фото 8] (рис. 2 – 2). Наиболее близки материалы памятника Чеқановский Лог-10, где в одном из захоронений в районе верхней части груди погребенного были найдены поясик из пастовых бус, трапециевидная привеска с четырьмя «бородавчатыми» выпуклостями и пронизки, свернутые из золотой фольги [7, с. 121].



Рис. 2. Нагрудное украшение: 1 – мог. Рублево VIII [Приводится по: 9, рис. 2]

По материалам грунтового могильника Фирсово XIV (могилы № 88, 124, 292) удалось полностью воссоздать способ ношения этих изделий [15, с. 48]. По материалам памятника выделено 2 основных типа головных убора: с подвеской (могилы № 74, 88, 124, 213, 222, 297) и без нее (могилы № 200, 229, 292).

В захоронении № 7, *in situ*, были найдены остатки «богатого» убранства головного убора, состоящего из комплекса украшений, расположенного с одной и другой сторон черепа в районе ушей из бронзы, покрытых золотой фольгой (желобчатые серьги в 1,5 оборота, серьга-кольцо, подвеска с бородавчатыми выпуклостями, обойма) [8, с. 208]. Делать выводы о внешнем виде убора по представленному описанию материала трудно, но представляется, что данный набор составного украшения соответствует ранее полученным материалам и еще раз демонстрирует неординарность этого андроновского комплекса.

Большой реконструктивный интерес представляет находка мумифицированного уха в погребении могильника Фирсово XIV (определение по Т. А. Чикишевой) [15, с. 47 – 48, рис. 1 – 7, 8; рис. 2 – 2]. Анализ крепления показал, что подвески в полтора оборота продевались в ухо по краю ушной раковины (возможно, посмертно) и, скорее всего, были равноудалены друг от друга. Установлено, что весь кожаный ремешок, продетый сквозь подвески, плотно обматывался шерстяной крученой нитью. Подобная композиция из колец в полтора оборота и подвесок являлись частью головного убора алтайских женщин в древности.

Интересен факт, что подвески в 1,5 оборота в «синташинском» головном уборе известны в минималистическом стиле: по одной с каждой стороны. Иногда встречается и вовсе по одной подвеске. В декоре головного убора алакульского этапа количество подвесок, как правило, колеблется от 2 экз. до 10 экз., располагаясь в различных позициях: по длине окружности основания шапочки; в области висков; подвешивание на трубчатом кольце; в области руки. Иногда

подвески располагались полукругом в районе ушных раковин, и в них фиксировался стерженек из намотанных нитей (мог. Лисаковский 1 А, курган № 1, погребение № 1). Однако в этих погребениях отсутствовали другие компоненты ушного гарнитура: конусовидного навершия, трапециевидной подвески с «бородавчатыми» выпуклостями, золотой гофрированной пронизки [18, с. 65]. Э. Р. Усманова для алакульского варианта предлагает несколько ситуаций: или такие детали в ушном комплекте отсутствовали, или подвески в 1,5 оборота не использовались в качестве ушного гарнитура. По мнению исследователя, не исключено, что в случае существования наушников в фасоне шапочки, подвески в 1,5 оборота могли их декорировать.

Памятники Томского Приобья. Для населения Томского Приобья было характерно использование в погребальном костюме бляшек-нашивок. Эти изделия присутствуют в инвентаре вне зависимости от пола и возраста. Практически во всех случаях по 1 – 2 экз. фиксировалось в районе черепа, являясь, скорее всего, нашивкой на погребальном головном уборе (возможно, налобной повязке). Известны случаи использования этих нашивок в составе нагрудного украшения, известного только для населения этого региона. В андроновском комплексе могильника ЕК II (могила № 47) в районе грудины найден комплекс медных бляшек-нашивок в определенном порядке в следующем расположении: нашивки образовывали три ряда и группировались по 2 экземпляра. 10 крупных нашивок составляли средний ряд, в центре которого находилась большая круглая бляха-нашивок, в нижнем углу найдено 8 пар мелких бляшек-нашивок, среди которых имелись круглые с тремя отверстиями для крепления и одна пистонная бляшка. Верхний ряд был образован также бляшками-нашивками. В области груди найдена трубчатая спирально гофрированная пронизка и квадратная бляшка [12, с. 69 – 70]. Подобное авторское описание материала не предоставляет

возможности определения типа украшения – наличие височных колец в комплекте с бляшками может быть и челюстно-лицевым гарнитуром, обрамляющим виски женщины и прикрывающим верхнюю часть груди. С той же долей вероятности данный комплект может являться нагрудным украшением по аналогии с гарнитуром, обнаруженным в могиле № 230 на груди у младенца, которое состояло из витых бусин, образующих композицию с круглыми и квадратными накладками в виде тонких бус общей длиной свыше 20 см, которые были зафиксированы четырьмя обоймочками (рис. 3 – 1). В состав украшения входили также бронзовые бляшки-нашивки, в том числе и пистонные, две бронзовые бляхи, связка бронзовых бус. Среди этих элементов было обнаружено два комплекта листовидных подвесок по 3 экз., являющихся составной частью накосного украшения. Автором раскопок данный гарнитур трактовался как нагрудное ожерелье [12, с. 144 – 145]. Обращает внимание наличие среди украшений накосных листовидных подвесок у младенца. Вероятно, можно говорить об имитации волос/косы и оформлении ее сложносоставным украшением, тем более, что в более позднее время еловское население практиковало накосники из накладных пистонных бляшек. К сожалению, состояние материала не позволяет определить вид этих гарнитуров, но остановиться на них было необходимо, т.к. в андроновском мире подобные элементы оформления больше нигде не известны.

Памятники Барабинской лесостепи. Наличие листовидных подвесок в детских погребениях известно по материалам поздней группы кротовских погребений комплекса Сопка-2. Из набора бронзовых головных украшений скопления № 1, 2 достоверно именно с детьми связаны наборы накосных украшений, помещенные с младенцами, которые физически не могли их носить (до 0,5 года) (погребение № 322). 6 листовидных подвесок из соседних рядов скопления № 1 (4 случая) являются инвентарем детских и подростковых погребений. К сложносоставным накосным украшениям относятся и орнаментированная пластина, найденная в этом скоплении в комплексе с накосником, золотыми гофрированными трубочками, бронзовыми спиралевидными пронизками. Реконструкция подобного комплекса украшений представлена в работе Э. Р. Усмановой, В. Н. Логвина [19, с. 35 – 36, рис. 18]. Только в погребениях детей (3 могилы из первого скопления) обнаружены бронзовые подвески (или нашивки) вытянутой формы (10 шт.). Они локализовались в области верхней части тела и головы [5, с. 143 – 144].

Особый интерес с позиции реконструкции костюма представляют материалы памятника Тартас-1 (погребение № 8) [14, с. 443]. Костяк не потревожен, поэтому весь комплект украшений находился *in situ*. На правой и левой стороне груди, от плеча до области живота двумя параллельными рядами лежали украшения из бронзовых бусин (84 с правой стороны и 72 с левой). На левой нити удалось зафиксировать кольцеобразное (спиралевидное) расположение бусин, кольца размещались одно за другим. Верхнюю часть украшения образовывали бронзовые плоские прямоугольные пластины. На затылке и под правой височ-

ной костью лежали бронзовые несомкнутые височные кольца. Под затылочной костью зафиксированы три бронзовых зубца, лежавшие параллельно друг другу. Еще две бронзовые бусины обнаружены у основания черепа. Сохранность изделий очень плохая и при выемке большая часть изделий рассыпалась. Наличие в инвентаре погребений листовидных подвесок и пронизей свидетельствует о существовании накосных украшений типа «косоплетка», состоящих из жгутонитей, которые либо вплетались в волосы, либо крепились к тканевой основе обоймочками-пронизками и заканчивались шумящими подвесками.

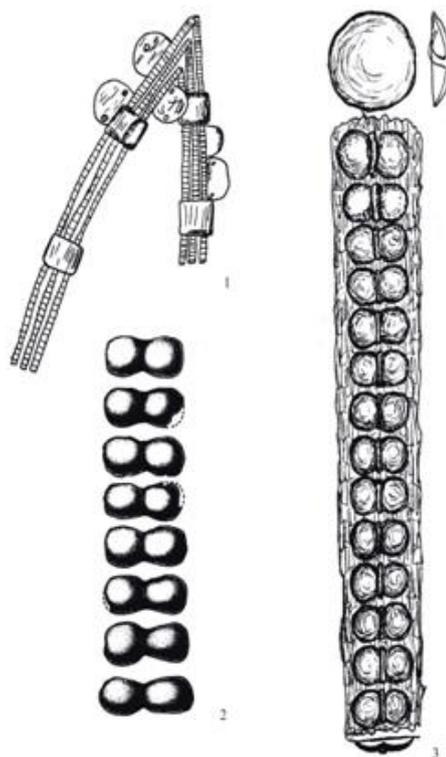


Рис. 3. Могильник ЕК II. Детали головных уборов [Приводится по: 12]

Украшения головных уборов и костюма эпохи поздней бронзы

Комплекс украшений, найденный в погребениях эпохи поздней бронзы, не отличался значительным разнообразием, но также имел отношение к декорированию головы/прически – использовались бронзовые трубочки-накосники, пронизки, гвоздевидные подвески, бляшки и бусины.

Памятники Томского Приобья. Анализ материалов комплекса ЕК II позволил определить тип накосного украшения, характерного только для этого региона. Накосник выполнен из двойных бляшек (пистонных), нашитых на кожаную основу таким образом, что вся композиция прикрывала косу сверху (рис. 3 – 2, 3). Крепилось такое изделие при помощи массивной бляхи к налобной повязке (возможно, шапочке) – в данном случае установить тип головного убора не представляется возможным из-за отсутствия следов тления его основы. Подобные украшения известны по материалам могил № 322, 338 [12]. Инвен-

тарь могилы № 288 содержал бронзовый наконик из пистонных бляшек, нашитых на кожу, и крупные бляхи. К сожалению, описание материала погребения не отражало всех тонкостей расположения предметов относительно погребенной, поэтому провести воссоздание внешнего вида данного наконского украшения не представляется возможным. По этой же причине не может быть восстановлено нагрудное ожерелье и наконское украшение из могилы № 230, но отметить существование специфических сложносоставных украшений для этого региона необходимо.

Наконские украшения ирменских женщин представлены не столь богато. Известно применение бронзовых трубочек в качестве закрепления концов косы.

Памятники степного и лесостепного Алтая. Значительный реконструктивный интерес представляют найденные в могильнике БЕ IX остатки головного убора на кожаной основе, на которую в центре была нашита бляшка, а по обе стороны от нее – пронизки [1]. Головные уборы такого рода – достаточно редкая находка в ирменских погребениях. Наиболее близкой аналогией являются головные обручи (диадемы) из Камышенки, где обнаружены две пластинчатые и три трубчатые диадемы, состоявшие из пронизок, бус и полусферных бляшек [20].

Представительный комплекс бронзовых предметов был найден в могиле № 55 памятника Рублево VIII: головные украшения, принадлежности одежды, украшения для рук [9]. Первая из перечисленных категорий наиболее многочисленна. В нее входили серьги, три трубочки-пронизки, выполненные из тонкой раскованной пластины, в одну из трубочек была вложена меньшего диаметра, вероятно, позолоченная пронизь. Они располагались вдоль шейного отдела позвоночника и, по всей видимости, представляют собой детали наконского украшения.

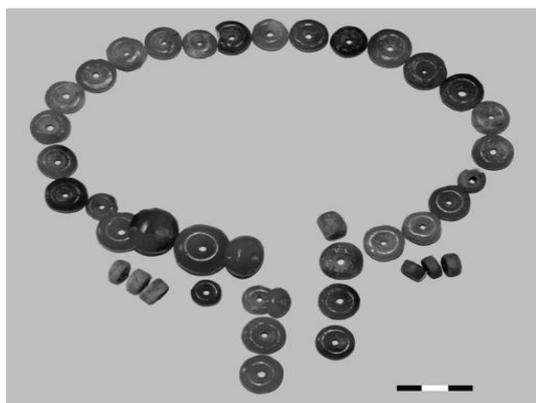


Рис. 4. Могильник Танай-12. Сердоликовый комплект [Приводится по: 17]

Памятники Кузнецкой котловины. При исследовании могильника Танай-12 в погребениях было найдено несколько разнообразных по своему содержанию наборов украшений головы и груди. Уникальный для Западной Сибири гарнитур найден в погребении № 12 [17, с. 89 – 93], который состоял из 43 бусин, в том числе сердоликовых (33 экз.), керамических и аргиллитовых зерен. На височном нижнечелюстном

суставе и под черепом в районе височной кости были расположены две бронзовые колокольчикообразные подвески. Изначально изделие было определено как бусы. При камеральной обработке все элементы были собраны в той последовательности, в которой располагались в погребении. Предположить использование в качестве сопутствующих элементов данного украшения изделий, выполненных из органических материалов, возможно, но не доказуемо – следы органического тления, зафиксированные при разборке погребения, были столь незначительны и единичны, что воссоздать более-менее четкую картину не представляется возможным. Скорее всего, данное сложносоставное изделие являлось оформлением воротниковой зоны костюма.

Еще один комплект украшений был найден в кургане 9 (м. 8) [2]. Среди костей нижней челюсти найдена бляшка-пуговица. На височных костях черепа находились сложносоставные парные подвески, выполненные из бронзы и перламутра. К височным кольцам крепились три связки трубочек-пронизок, расположенных в ряд друг за другом по несколько штук (количество ряда проследить не удалось из-за плохой сохранности пронизок) и спускавшиеся до верхней части грудного отдела. Связки крепились при помощи шерстяной двужилковой нити, найденной внутри пронизок. Место крепления скрывалось при помощи бронзовой бляшки-нашивки диаметром 12 мм, имевшей диаметрально противоположные отверстия по краям. Каждую связку дополняла с обеих сторон низка из 6 перламутровых бусин, выполненных в виде колечек, замкнутых по концам бронзовыми бусинами. Судя по расположению бусин, полукругом лежащих в районе шеи и под нижней челюстью, ожерелье из пронизок плавно закруглялось под подбородком, закрывая шею. Бронзовые бусины изготовлены из свернутой встык проволоки, в двух случаях – из свернутой пластины.

Аналогичные гарнитуры украшений были найдены при исследовании могильника Танай-1, расположенного в этом же археологическом микрорайоне. Подобный комплекс бронзовых изделий известен по материалам Томского Приобья, на памятнике ЕК-I, где в погребении № 4 кургана 14 для украшения головного убора в том же порядке использовались височные кольца, бронзовые бляшки-нашивки и пронизки [12, с. 12, рис. 10 – 28, 29]. В западных районах распространения культур эпохи поздней бронзы подобные комплекты не зафиксированы.

В кургане № 16 под затылочной костью погребенной была зафиксирована круглая бронзовая бляшка-нашивка с диаметрально противоположными отверстиями для крепления. Скорее всего, на голове погребенной находилась полоска ткани (возможно, кожи), которая и фиксировалась сзади при ее помощи. На височных костях находились сложносоставные парные подвески, выполненные из бронзы и перламутра. Нам представляется, что данный гарнитур украшений использовался именно в качестве подвесок, а не нашивался на тканевую или кожаную основу, о чем свидетельствует расположение гирлянды пронизок не на определенном фиксированном расстоянии друг от друга, а связкой [2, с. 263].

Мы привели в качестве примеров самые яркие находки в погребениях с богатым инвентарем, сохранившихся *in situ* и предоставляющие возможность для проведения реконструктивных работ.

В результате проведенной работы были выделены основные типы украшения головных уборов и одежды в эпоху бронзы, выявлены территориальные и хронологические особенности их распространения.

Для эпохи развитой бронзы характерными типами являлись:

1. «Косоплетка» с шумящими подвесками на концах. Этот тип получил распространение на памятниках андроновской культуры Томского Приобья, степного и лесостепного Алтая, в кротовском комплексе Барабинской лесостепи (рис. 5 – 6).

2. Сложносоставное наkosное украшение. Этот тип известен по материалам поздней группы кротовского комплекса Барабинской лесостепи.

3. Головное/ушное оформление. Тип выделен по материалам памятников андроновской культуры Барабинской лесостепи, степного и лесостепного Алтая (рис. 5 – 5).

4. Нагрудник. Тип является характерной чертой андроновского населения, оставившего памятники на территории степного Алтая и Томского Приобья. Различия составили наборные элементы украшения: в первом случае это обоймочки и пронизки, во втором – бляшки-нашивки.

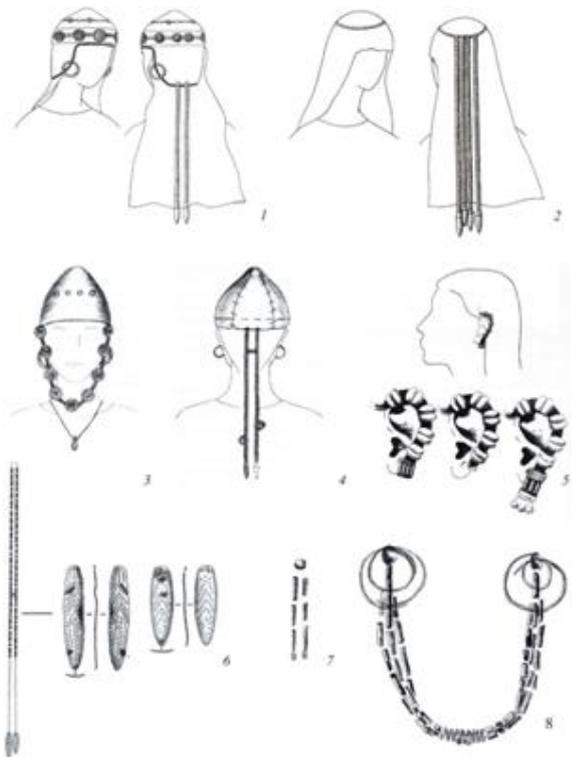


Рис. 5. Реконструкция головных украшений эпохи бронзы: 1, 2 – мог. Кулевчи VI [Приводится по: 3, с. 198, рис. 12]; 3 – мог. Лисаковский II [Приводится по: 18, с. 34]; 4 – мог. Лисаковский IV [там же]; 5 – мог. Фирсово XIV [Приводится по: 15, с. 50, рис. 2]; 6 – мог. Фирсово XIV [Приводится по: 15, рис. 1]; 7, 8 – мог. Танай XII [Приводится по: 2, с. 263, рис. 1]

Все типы украшения одежды и головных уборов Алтайского региона и сложносоставное наkosное украшение поздней группы кротовского комплекса имеют аналогии с материалами сопредельных территорий, прежде всего, Республикой Казахстан. В последнее время среди специалистов, изучающих головные уборы древности, весьма популярной становится тема «моды и стиля» андроновской культурно-исторической общности [11, с. 94; 18, с. 57 и др.]. Речь идет о существовании некоего «центра», из которого в соответствии с канонами стиля во все направления существования андроновской общности шло распространение «фасона» – головного убора с наkosником [18, с. 58] (рис. 5 – 1, 2, 3). Интересно, что при общности стиля все наkosные гарнитуры имели свои индивидуальные особенности в орнаменте, деталях крепления, тем самым отличая и выражая почерк мастера. По материалам федоровских памятников Западной Сибири и Казахстана основными видами головных уборов представляются шапочки (шерстяные или кожаные), возможны варианты с «наушниками» и без.

В андроновских могильниках лесостепного Алтая листовидные подвески известны, хоть и в небольшом количестве (мог. Фирсово-XIV, Кытманово). По сравнению с алакульскими украшениями, наkosники федоровской культуры представлены, как правило, одним типом – сочетание двух-четырех листовидных привесок. Э. Р. Усманова предположила, что этот факт может говорить в пользу использования у федоровцев украшения «косоплетки», которое могло выступать самостоятельным видом без шапочки [18, с. 60]. На такой способ ношения, при наличии листовидных подвесок, указывает, прежде всего, отсутствие в большинстве погребений низок из бусин и обойм, которые бы могли служить креплением наkosника к шапочке. Исключение составили находки таковых в кротовском комплексе Барабинской лесостепи. Накосные украшения западных регионов отличаются многообразием и обилием деталей. Помимо украшений головы (прически), в алакульское время были распространены сложносоставные украшения, состоящие из определенного количества орнаментированных бляшек и соединенные между собой низками обойм (бусин) или пронизей. Специалисты интерпретируют такие гарнитуры в качестве нагрудного, челюстно-лицевого или налобного украшения. По археологическим материалам федоровской культуры подобные украшения не зафиксированы. Более того, в погребальном инвентаре вообще отсутствуют бляшки со штампованным орнаментом. Отдельным видом украшений, характерным и для федоровцев и для алакульцев, является подвеска в 1,5 оборота. Единственным отличием является расположение этого изделия относительно погребенного. Для андроновской культуры подобное изделие является элементом ушного комплекта и может указывать на развитие своего собственного «стиля».

Постандроновское время по еловским комплексам характеризовалось наkosными украшениями в виде кожаной основы, на которую нашивались pistonные бляшки. Гарнитур покрывал косу сверху и крепился при помощи блях к налобной повязке/шапочке. Осо-

бенностью оформления головных уборов постандроновского времени Томского Приобья и Кузнецкой котловины являлось наличие лицевых и челюстно-лицевых составных украшений, выполненных из бронзовых трубочек-пронизок.

Украшения головного убора в эпоху поздней бронзы определены следующими типами:

1) оформление волос/кос накладным сложносоставным украшением, нашитым на основу, присущее только населению Томского Приобья (рис. 4);

2) лицевое и челюстно-лицевое составное украшение, известное по материалам Томского Приобья и Кузнецкой котловины (рис. 5 – 7, 8);

3) налобная повязка, оформленная бронзовыми изделиями и трубочка-накосник на концах волос представлены в комплексе головных украшений ирменской культуры Западной Сибири.

Комплекс головных украшений, найденных в погребениях ирменской культуры, не отличался значительным разнообразием и представлен довольно однородно на всей территории Западной Сибири. Сохранившиеся остатки кожаных лент в районе черепа определило оформление головы налобной повязкой, на которую нашивались (крепилась) бляшки и пронизки. Вполне вероятно, что существовало так называемое «покрытие» головы отрезом ткани (платка),

но источниковая база на данный момент таких доказательств не предоставляет. В эпоху поздней бронзы отсутствовали «шумящие» украшения кос и т.н. «косоцветки», а оформление волос/головного убора было сведено к минимуму. Вполне вероятно, что ирменские женщины использовали изделия, выполненные из материалов природного происхождения, но доказать этому факту археологически зарегистрировать не представляется возможным. Допустимо предположить, что крупнейшие изменения в социальной и экономической жизни древнего населения в эпоху поздней бронзы сказались на смене определенных позиций в мировоззренческих устоях, которые отобразились, прежде всего, на оформлении прически/головном уборе.

Таким образом, в эпоху бронзы на территории Западной Сибири одной из самых заметных деталей костюма является головной убор, главным предназначением которого было стремление покрыть волосы. Зона пояса, обшлагов (манжетов), штанов не имели столь богато оформленных деталей. Видимо, такое повышенное внимание и столь определенная знаковая по отношению к головному убору возникает из понимания головы как средоточия жизненных сил, присущего традиционным народам Сибири.

Литература

1. Абдулганеев, М. Т. Могильники развитой и поздней бронзы на Ближних Елбанах / М. Т. Абдулганеев, Ю. Ф. Кирюшин, С. Ю. Лузин [и др.] // Погребальный обряд древних племен Алтая. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1996. – С. 11 – 20.
2. Бобров, В. В. Набор украшений эпохи поздней бронзы из могильника Танай-12 / В. В. Бобров, О. В. Умеренкова // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. – Ч. 1. – С. 260 – 263.
3. Виноградов, Н. Б. Новые материалы для реконструкции облика одежды алакульских женщин: (по результатам изучения могильника Кулевчи VI) / Н. Б. Виноградов // ПИФК. – Вып. 6. – 1998. – С. 186 – 202.
4. Генинг, В. Ф. Синташта: Археологические памятники арийских племен урало-казахстанских степей: монография / В. Ф. Генинг, Г. Б. Зданович, В. В. Генинг // Челябинск: Изд-во Южно-Уральское книжное издательство, 1992. – 408 с.
5. Гришин, А. Е. Погребальный обряд кротовской культуры: типология погребальной практики (по материалам могильника Сопка-2): дис. ... канд. ист. наук / А. Е. Гришин. – Новосибирск, 2002. – 301 с.
6. Грязнов, М. П. Погребения бронзовой эпохи в Западном Казахстане / М. П. Грязнов // Казак». – Вып. II. – 1927. – С. 172 – 215.
7. Демин, М. А. Новые материалы андроновской культуры с верховьев р. Алей / М. А. Демин, С. М. Ситников // Сохранение и изучение культурного наследия Алтая. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2000. – Вып. IX. – С. 121 – 125.
8. Кирюшин, Ю. Ф. Изучение памятников эпохи бронзы и раннего железного века в Алтайском Приобье и степном Алтае / Ю. Ф. Кирюшин, Д. В. Папин, А. С. Федорук [и др.] // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2010. – С. 206 – 210.
9. Кирюшин, Ю. Ф. Коллекция металлических украшений из погребений андроновского комплекса могильника Рублево-VIII Алей / Ю. Ф. Кирюшин, О. А. Позднякова, Д. В. Папин [и др.] // Алтай в системе металлургических провинций бронзового века. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2006. – С. 33 – 44.
10. Кривцова-Гракова, О. А. Алексеевское поселение и могильник / О. А. Кривцова-Гракова // Труды ГИМ. – Вып. 17. – 1948. – С. 57 – 172.
11. Куприянова, Е. В. Стиль и проявление тенденций моды в женской одежде эпохи средней бронзы Южного Зауралья и Казахстана / Е. В. Куприянова // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2007. – № 3(81). – С. 94 – 102.
12. Матющенко, В. И. Еловский археологический комплекс. Еловский II могильник. Доирменские комплексы: монография / В. И. Матющенко. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2004. – Ч. 2. – 468 с.
13. Молодин, В. И. Бараба в эпоху бронзы: монография / В. И. Молодин // Новосибирск: Наука, 1985. – 200 с.

14. Молодин, В. И. Новый памятник эпохи бронзы в Барабинской лесостепи (могильник Тартас-1) / В. И. Молодин, О. В. Софейков, Б. А. Дейч [и др.] // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2003. – Ч. 1. – С. 441 – 446.
15. Позднякова, О. А. Проблема интерпретации погребений женщин с головными уборами (по материалам андроновского комплекса могильника Фирсово-XIV) / О. А. Позднякова // Наследие древних и традиционных культур Северной и Центральной Азии. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 2000. – Т. III. – С. 47 – 52.
16. Умеренкова, О. В. Проблемы изучения и реконструкции украшений одежды и головных уборов в эпоху бронзы (по материалам памятников Западной Сибири) / О. В. Умеренкова // Интеграция археологических и этнографических исследований: сб. науч. тр.– Казань, Омск: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2010. – Ч. 1. – С. 417 – 420.
17. Умеренкова, О. В. Сложносоставное украшение эпохи поздней бронзы (по материалам могильника Танай-12) / О. В. Умеренкова // Музей и наука. К 35-летию музея «Археология, этнография и экология Сибири» КемГУ. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. – С. 89 – 93.
18. Усманова, Э. Р. Костюм женщины эпохи бронзы Казахстана. Опыт реконструкций: монография / Э. Р. Усманова. – Лисаковск; Караганда, 2010. – 176 с.
19. Усманова, Э. Р. Женские наконечники украшений Казахстана (эпоха бронзы): монография / Э. Р. Усманова, В. Н. Логвин. – Караганда, 1998.
20. Членова, Н. Л. Ирменское погребение с богатым инвентарем / Н. Л. Членова // КСИА. – М., 1981. – Вып. 167. – С. 100 – 108.
21. Яценко, С. А. О некоторых вопросах изучения «археологического» костюма. Механизмы костюмных связей народов Великой степи / С. А. Яценко // Культуры Евразийских степей второй половины I тысячелетия н. э. (из истории костюма). – Самара, 2001. – Т. 1. – С. 4 – 21.

Информация об авторе:

Умеренкова Ольга Вячеславовна – ведущий инженер Кузбасской лаборатории археологии КемГУ – ИАЭТ СО РАН, 8-903-941-24-12, klae@kemsu.ru.

Olga V. Umerenkova – leading engineer at Kuzbass laboratory for Archaeology, Kemerovo State University, Institute for Archaeology and Ethnography of the Siberian branch of the RAS.

УДК 903.08 (571.1) "634.7"

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ АРТЫНСКОЙ ПОЗДНЕНЕОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

А. Ю. Юракова

ORNAMENTAL TRADITION OF THE LATE NEOLITHIC ARTYN CULTURE

A. Yu. Yurakova

Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации: ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», Соглашение 14.V37.21.0954; Государственное задание НИР, регистрационный № 01203263112.

Рассмотрены некоторые теоретические вопросы выделения орнаментальных традиций. Предпринят анализ традиционных черт орнамента на примере поселенческих комплексов артынской культуры из Барабинской лесостепи и Среднего Прииртышья. Дана сравнительная характеристика с традициями соседних культур, выделены условные уровни артынской традиции.

This paper addresses the some theoretical questions of ornamental traditions allocation. Traditional features in ornaments are analyzed with settlement complexes of Artyn culture in Barabian Foreststeep and Middle Irtysh region taken as examples. The comparative characteristic with neighboring cultures traditions is given; the suppositive layers of Artyn tradition also are distinguished.

Ключевые слова: орнамент, традиция, техника декорирования, композиция, неолит, артынская культура, Западная Сибирь.

Keywords: ornament, tradition, decorating technique, composition, Neolith, Artyn culture, West Siberia.

Введение

Термин «орнаментальная традиция» (ОТ) – один из старейших в отечественной археологии. Основоположителем его применения в культурно-периодизационных построениях является М. Ф. Косарев. Разработанный им подход подразумевает понимание орнамента как своего рода лингвистического кода, а

выделение орнаментальных традиций соотносит с реально существовавшими этнокультурными ареалами [12, с. 22]. Этапы развития ОТ в этом случае совпадают с периодами трансформации конкретных исторических общностей (культур). В настоящее время подобными методологическими принципами руководствуется В. А. Зах – к примеру, связывая развитие

«ямочно-гребенчатой» ОТ на удаленных друг от друга территориях европейского Северо-Востока и Среднего Зауралья с общей этнолингвистической основой [9]. В весьма широких рамках трактуется термин «керамическая орнаментальная традиция» Ж. В. Марченко, в зависимости от контекста соотнося его с культурно-хронологическим комплексом (КХК), общностью культур или конкретной техникой декорирования. В качестве основного признака при выделении ОТ в неолитических комплексах Средней Тары («гребенчато-ямочная», «отступающе-накольчатая», «прочерченная», «обедненный декор») привлекается способ декорирования (вид орнамента + принцип его движения по поверхности сосуда). В то же время для более поздних эпох ОТ и КХК отождествляются («гребенчато-ямочная», «черноозерская», «пахомовская») – при том, что в одном КХК могут сочетаться несколько техник орнаментации и вариантов композиционных схем [14]. В результате не соблюдается главный закон классификации – единство основания. Такой синтез формально-морфологического и культурно-хронологического принципов анализа привносит дополнительные противоречия в процесс интерпретации источников.

«Орнаментальная традиция»: к проблеме содержания термина

Причина многозначного толкования «ОТ» кроется в сложности самой терминологической конструкции. Во-первых, противоречия несет уже начальная часть термина – «орнамент». Его определение (ритмичный узор) включает также и основные аналитические дефиниции – способы, приемы декорирования, элементный состав, принципы организации мотивов и композиции [8, с. 63]. Однако представленная в историографии практика выделения ОТ свидетельствует о невнимании к их комплексному анализу, что можно заметить на примере устоявшихся названий – «отступающе-накольчатая», «прочерченная», «гребенчатая», «гребенчато-ямочная». По справедливому замечанию А. И. Петрова, в монолитных т.н. гребенчато-ямочных (ГЯ) комплексах присутствуют как гладкие штампы, так и разные способы декорирования, а накольчатый принцип движения может совмещаться как с гладким, так и с гребенчатым типом орнамента [17, с. 5 – 6]. Некоторые исследователи, учитывая это положение, при построении классификационных схем отдают предпочтение композиционному канону (о «ГЯ»-традиции см. например: [14]), но в других случаях (например, при разделении «отступающе-накольчатой» и «прочерченной» традиций – см. там же) – напротив, не придают ему решающего значения. Безусловно, требуется также и тщательная корреляция орнаментальных и технологических особенностей керамических комплексов.

Однако еще большее противоречие состоит в определении второго компонента термина «ОТ». «Традиция» (от лат. *traditio* – передаю) в общем лексическом смысле обозначает «способ бытия и воспроизводства элементов социального и культурного наследия, фиксирующий устойчивость и преемственность опыта поколений, времен, эпох» [20]. Ключевой момент – «характеристика связи настоящего с

прошлым» – порождает «всеобщность данного понятия», что «подтверждается его присутствием во всех сферах человеческой деятельности» [20]. Применительно к археологической систематике эта «всеобщность» выражается в отсутствии четкой привязки к уровням социальной организации: выделяют «эпохальные», «культурные», «локально-географические» и др. традиции.

Проблема неоднозначности понятия «традиция» и неразработанности вопросов его связи с конкретными историческими общностями отмечена в литературе [5]. В. Д. Викторова, обращая внимание на множественность ситуаций его применения («технологическая», «орнаментальная», «культурная» традиции), намечает две линии преемственности, т. е. формирования традиций, – межпоколенную и пространственную [5]. Данное соображение представляется нам чрезвычайно важным для понимания сути и механизмов межгрупповых и культурных взаимодействий, а соответственно, и для построения системной терминологической основы их исследования.

Методы и задачи исследования

В настоящей статье предпринят анализ орнаментальной традиции на примере конкретной группы поселенческих керамических комплексов позднего неолита, относимых к артынской культуре (рис. 1). В данном случае ОТ понимается как цельная и устойчивая совокупность техник и приемов декорирования, набора элементов, мотивов, композиционных схем и принципов их построения. Имея в распоряжении представительный корпус археологических комплексов, объединенных целым рядом признаков, выделяющим его на фоне родственных и соседних культурных образований, мы имеем возможность выявить не только общие элементы традиции, но и ее локальные нюансы и отклонения, а также предположить ее соотношение с определенными формами социокультурной организации.

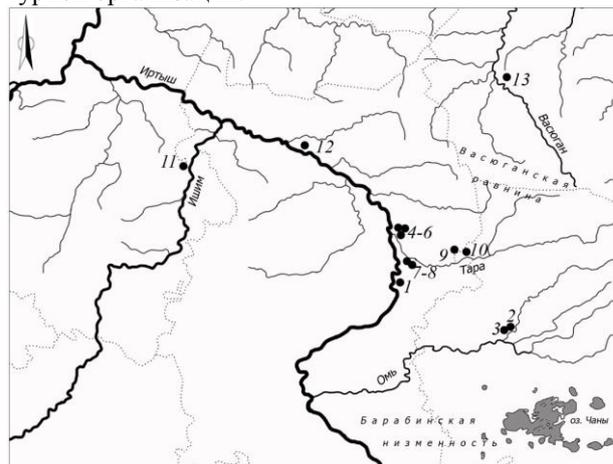


Рис. 1. Карта-схема расположения комплексов артынской культуры. 1 – Артын, 2 – Автозвод 2/1, 3 – Венгерovo 3, 4-6 – Усть-Тара IV, XXVIII, XXXIII, 7 – 8 – Бергамак XXIV, 9 – Нижняя Тунуска II, 10 – Льнозавод I, 11 – Серебрянка 1, 12 – Бичили I, 13 – Тух-Сузат IV

Представленные результаты сравнительного анализа орнаментальных признаков базируются на материалах поселений Барабинской лесостепи и Среднего Прииртышья. В качестве основного источника использованы данные крупнейшего из них – Автодрома 2/1 (северо-западная Бараба), поселения Усть-Тара ХХХІІІ, а также суммарно-количественные расчеты стоянки Артын, опубликованные Л. Л. Косинской, и отчасти наблюдения А. Н. Панфилова с поселения Серебрянка 1. *(Автор выражает глубокую признательность В. В. Боброву, а также И. Е. Скандакову и И. В. Толпеко за право использовать материалы их раскопок в суммарно-количественном и морфологическом анализе).*

Орнаментальная традиция артынской культуры

Керамический тип – один из главных определяющих компонентов артынской культуры. Историографические перипетии немало осложнили культурную атрибуцию связанных с ним комплексов: в разное время артынский тип памятников включался в состав «кокуйского этапа среднеиртышской неолитической культуры» [7; 15], «артынского этапа екатерининской культуры» [18], «усть-тарского I комплекса» [11]. На сегодняшний день наиболее полное обобщение сформировавшегося корпуса источников представлено в работах В. В. Боброва и его учеников [1; 3; 4]. Им же обосновано выделение самостоятельной артынской культуры и ее поздненеолитический возраст [1; 2].

Ранее уже рассмотрены технологические и морфологические критерии идентичности керамических комплексов артынского типа: округло- и остродонная формы сосудов, ленточный метод формовки, специфичный прием обвязывания устья сосудов шнурком перед процессом сушки, состав формовочных масс [4]. В настоящей работе представлена попытка выявления традиционных черт орнаментации по основным ее составляющим.

Техника декорирования. Преобладающим видом орнамента в артынских комплексах является гладкий штамп типа тонкой «палочки» (стерженька) с приостренным или округлым рабочим краем. Гребенчатые штампы либо отсутствуют вовсе (Автодром 2/1), либо заменяют гладкие при выполнении волнообразных линий (Усть-Тара IV); техника их использования – отступающе-накольчатая – также не отличается от основной.

Среди способов нанесения орнамента, кроме отступающе-накольчатого (рис. 2, 5, 6), фигурируют накальвание, прочерчивание, прочерчивание с отступанием (рис. 2, 4). Специфичной чертой артынской орнаментальной традиции является соединение разных способов декорирования в одной синкретичной технике: при чуть более долгой периодичности отрыва инструмента от поверхности «накол» переходит в прочерчивание, и наоборот (рис. 2, 1-3). На поселении Автодром 2/1 отступающий накол присутствует на 75 – 82 % фрагментов, в сочетании с другими приемами – на 14 – 19 %. Такое же соотношение выявлено и для керамики УТ ХХХІІІ – 80,4 % и 17,4 % соответственно, еще 2 % занимают фрагменты исключительно с прочерченными линиями. На стоянке Артын отступающе-накольчатая техника доминирует, но разнятся интерва-

лы между отпечатками [13, с. 23]. Таким образом, способ орнаментации представляется единым с предпочтением определенной продолжительности движения инструмента в случае каждого конкретного сосуда или его участка. Описанная техника может быть обозначена как «отступающе-накольчато-прочерченная с неравномерным нажимом».

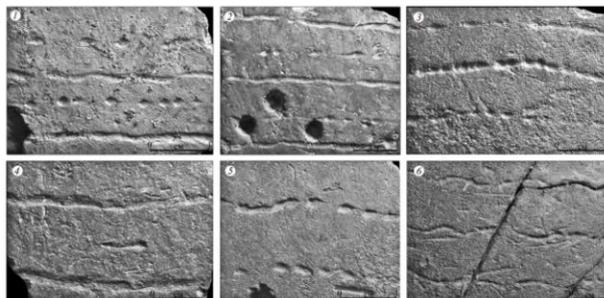


Рис. 2. Типичные виды техник декорирования артынских сосудов (по материалам поселения Автодром 2/1)

Элементы и мотивы орнамента. Основными единицами построения узоров артынской керамики являются два вида элементов – линия и ямочное вдавление, образующие разнообразие мотивов. *(Уровни мотивов приведены в соответствии с последовательностью их нанесения на поверхность сосудов).*

Мотивы I уровня – линии, простые бордюры. Вариативность достигается различиями форм (прямая, волнистая), геометрической направленности (горизонтальная, вертикальная, наклонная), техники нанесения. Доля случаев волнообразной формы линий может занимать в комплексах от 52,1 % (Авт 2/1) до 78,3 % (УТ ХХХІІІ), сочетание прямых и волнистых линий – 1,73 % (УТ ХХХІІІ) – 3 % (Авт 2/1). Кроме простых параллельных линий, встречаются сетчатые мотивы, горизонтальные и вертикальные бордюры с заполнением в виде «взаимопроникающих» подтреугольных зон или волны.

Мотивы II уровня – ямочные вдавления. Отличаются формами (округлая, полулунная), размерами, вариантами расположения относительно мотивов I уровня (с напуском или без напуска). Наиболее разнообразны ямочные мотивы с точки зрения их комбинаций в пределах горизонтальных линий: по одной в прямой горизонтальной пояс, по 2 – 3 в диагональ или ряд, в виде треугольников, «арочных» элементов, в шахматном порядке (табл. 1). Наиболее распространенной (40 – 45 %) является организация ямок в зигзагообразные мотивы: простой (табл. 1, 2, 13) или усложненный (табл. 1, 14) зигзаг. В отдельных комплексах (Серебрянка 1) встречены комбинации, напоминающие орнитоморфные («уточка») и зооморфные изображения (табл. 1, 12, 15).

Таким образом, господствующую роль в образовании мотивов приобретает траектория волны или зигзага. Эта особенность выражена как в форме лилий, так и в способах группировки ямочных вдавлений. Зачастую мотив волны воплощен также и в форме венчикового среза [4].

Композиция орнамента. Декор покрывает всю внешнюю поверхность сосуда от венчика до дна. На

внутренней поверхности узор практически не встречен, лишь в единичных случаях обратная сторона венчика украшена одно- или двухволнистыми линиями. Ровная поверхность среза орнаментирована в 78,6 % случаев перпендикулярными или наклонными короткими насечками, иногда насечки с попеременным наклоном образуют зигзаг. Примечательно, что волнообразная форма среза практически исключает декоративное дополнение – оно встречено лишь на 27 % фрагментов.

В основном орнаментальная схема подчинена принципу горизонтальной зональности: при анало-

гичной направленности «линейных» мотивов своеобразными «разделителями» декоративного поля служат пояса ямочных вдавлений (табл. 2, 1а – 1в). Небольшая часть сосудов (около 3 % – Авт 2/1) украшена наклонными мотивами – бордюрами из «взаимопроникающих» подтреугольных зон (табл. 2, 2а – 2б), сетчатыми узорами (табл. 2, 2в) – при сохранении того же правила зональности. Зачастую оно выражено в отличии способов группировки ямок на различных участках сосуда (табл. 2, 1в). К примеру, орнитоморфные и зооморфные комбинации встречены исключительно в привенчиковой полосе [16].

Таблица 1

Способы организации ямочных вдавлений в орнаменте артыньских сосудов

	Вид группировки	Автодром 2/1*		Усть-Тара XXXIII*	Артыньская стоянка**	Серебрянка I***
		зона венчика, %	зона тулова, %	венчик и тулова, %	венчик и тулова, %	венчик и тулова, %
1		11,3	17,1	21,5	54,6	62,4
2		42,5	40,3	45	14,6	27,3
3		18,8	13,3	7,8	-	1,95
4		1,3	3,9	-	-	1,95
5		5	5	3,9	-	1,5
6		5	2,2	-	-	1,5
7		18,8	12,7	15,7	13,3	-
8		-	3,3	-	-	-
9		-	0,6	3,9	-	1,95
10		-	0,6	-	-	0,5
11		1,3	0,6	-	17,3	
12		-	-	-	-	0,5
13		-	-	-	-	2,4
14		-	-	-	-	0,5
15		-	-	-	-	0,5
16		-	-	-	-	0,5
Всего фрагментов в выборке		80	181	51	75	211

Примечание: *Суммарные количественные подсчеты выполнены автором; **Количественные данные приведены по Л. Л. Косинской с пересчетом исключительно по фрагментам, имеющим ямочные вдавления; ***по А. Н. Панфилову (расчет по сосудам, выделенным по венчикам).

Единичны факты разбивки орнаментального поля вертикальными мотивами. На поселении Автодром 2/1 встречено всего лишь два таких сосуда. Оба они небольших размеров. В одном случае поле, целиком заполненное горизонтальными отступающе-накольчатými волнами, разделено узким вертикальным бордюром в виде волны, окаймленной с двух сторон прямыми линиями (табл. 2, 3б). Другой сосуд сочетает в

декоре горизонтальные, вертикальные и наклонные линии, расположенные под прямыми углами друг к другу (табл. 2, 3а); к сожалению, общая композиция в данном случае остается неясной.

Общее и частное в артыньской традиции

На протяжении 1940 – 2000-х гг. неоднократно поднимался вопрос о высокой степени сходства ряда

неолитических культурных групп Западной Сибири, выразившийся в феномене «западносибирской неолитической общности». Несмотря на то, что в современной практике на первый план все чаще выходят исследования, связанные с решением региональных и локальных задач, закономерной является невозможность выделения локальных культурных образований без сопоставления с материалами синхронного им окружения. При всех специфических различиях отдельных культур лесостепной и южнотаежной зон Западносибирской равнины их хронологическая атрибуция в большинстве случаев строится именно на акцентировании общих типологических черт.

Артыньские комплексы, несомненно, входят в широкий круг родственных западносибирских неолитических культур с накольчато-прочерченной орнаментацией керамики, распространенных от Урала до Верхней Оби [1; 3]. Приведем несколько направлений вероятных связей. Ближайшее из них – Нижнее Приишимье – отмечено в историографии выделением т. н. кокуйского типа памятников [10]; их отличие от среднеиртышских и барабинских памятников – в заметной роли гребенчатых мотивов (оттиски, разнонаправленные ряды шагающей гребенки) и их сочетание с накольчато-ямочными узорами. За исключением этого

обстоятельства, по другим признакам наблюдается их почти полное тождество, включая особенности каменной индустрии и наличие специфичной категории изделий – керамических абразивов. На наш взгляд, в кокуйских комплексах нашло отражение взаимодействие артыньского населения с соседними группами сосновоостровской культуры или гребенчато-ямочной общности. Далее к Среднему Зауралью находятся аналогии в лице козловских (евстониныхских, кокшарово-юринских) поселений, определяющиеся по наличию общих орнаментальных мотивов – волна, зигзаг, «взаимопроникающие» треугольники, но отличные по устойчивому набору типологических признаков. В Нижнем Приобье локализуются близкие артыньским комплексы быстринской культуры [19], отличающиеся в каменной индустрии приспособлением к местным источникам сырья, а в орнаменте керамики – преобладанием прочерченной техники нанесения и отсутствием значимой роли ямочных вдавлений. Весьма вероятна их прямая историческая взаимосвязь. Определенные сходства находят артыньские орнаментальные схемы и с завьяловско-изылинскими памятниками Верхнего Приобья [15], а на юге, в Северном Казахстане, – в памятниках типа Пеньки 1 и 2 [21].

Таблица 2

Варианты композиционных схем артыньского орнамента в зависимости от геометрической направленности мотивов (по материалам поселения Автодром 2/1)

Направленность мотивов		
горизонтальная	горизонтальная + наклонная	горизонтальная + вертикальная
1а	2а	3а
1б	2б	3б
1в	2в	

Протяженный круг близких аналогий ставит перед нами вопрос: какие из компонентов артыньской орнаментальной традиции имеют под собой общегенетическое происхождение и в чем ее частная специфика? Мы предполагаем следующую, в определенной

степени условную, иерархию ее уровней в зависимости от исторических истоков их формирования.

1. *Эпохально-межкультурный уровень.* Именно ему обязаны происхождением архетипичные кросс-культурные мотивы – монотонные линейные узоры

(волна, зигзаг), «взаимопроникающие» треугольные зоны, а также принципы организации композиции – заполнение декором всей поверхности сосуда, горизонтальная зональность.

2. *Социокультурный уровень.* Выражен в конкретной совокупности устойчивых признаков, объединяющей группы памятников, – специфичная «накольчато-прочерченная с неравномерным нажимом» техника, преобладание горизонтальных мотивов. К этому же уровню «традиционности» относится и складывание существенной роли в орнаментации ямочных вдавлений – особенность, характерная для неолитических обществ Среднеиртышского бассейна.

3. *Локально-культурный уровень.* Характеризует частные отклонения орнаментальной традиции в отдельных географических локациях (к примеру, устойчивая доля гребенчатых узоров на памятниках Нижнего Приишимья).

Литература

1. Бобров, В. В. К проблеме культурной принадлежности позднеолитического комплекса поселения Автодром-2 / В. В. Бобров // *Окно в неведомый мир.* – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2008. – С. 110 – 113.
2. Бобров, В. В. Хронология неолитических комплексов поселения Автодром-2 (по данным термolumи- несцентного анализа) / В. В. Бобров, Я. М. Комарова // VII исторические чтения памяти Михаила Петровича Грязнова: сб. науч. тр. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2008. – С. 82 – 86.
3. Бобров, В. В. Артынская культура / В. В. Бобров, А. Г. Марочкин // Труды III (XIX) Всероссийского археологического съезда. В. Новгород – Старая Русса. – Т. I. – СПб; М.; В. Новгород, 2011. – С. 106 – 108.
4. Бобров, В. В. Керамика артынской позднеолитической культуры (по материалам поселения Автодром 2) / В. В. Бобров, А. Г. Марочкин, А. Ю. Юракена // *Культура как система в историческом контексте: опыт Западно-сибирских археолого-этнографических совещаний.* – Томск: Аграф-Пресс, 2010. – С. 113 – 116.
5. Викторова, В. Д. Традиции, обряды и обычаи как формы деятельности и общественных отношений первобытного общества / В. Д. Викторова // *Археологические исследования Севера Евразии.* – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1982. – С. 3 – 12.
6. Генинг, В. Ф. Поселение Кокуй I / В. Ф. Генинг, Р. Д. Голдина // *Вопросы археологии Урала.* – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1969. – Вып. 8. – С. 30 – 47.
7. Генинг, В. Ф. Периодизация поселений эпохи неолита и бронзового века Среднего Прииртышья / В. Ф. Генинг, Т. М. Гусенцова, О. М. Кондратьев [и др.] // *Проблемы хронологии и культурной принадлежности археологических памятников Западной Сибири.* – Томск, 1970. – С. 12 – 51.
8. Глушков, И. Г. Керамика как археологический источник / И. Г. Глушков. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1996. – 328 с.
9. Зах, В. А. Орнаментальные традиции в Западной Сибири / В. А. Зах // *Вестник археологии, антропологии и этнографии.* – Тюмень: Изд-во ИПОС СО РАН, 2005. – № 6. – С. 4 – 11.
10. Зах, В. А. Хроностратиграфия неолита и раннего металла лесного Тоболо-Ишимья / В. А. Зах – Новосибирск: Наука, 2009. – 320 с.
11. Ивашенко, С. Н. Культурно-хронологическая атрибуция ранних памятников Усть-Тарского археологического микрорайона / С. Н. Ивашенко, И. В. Толпеко // *Исторический ежегодник, 2005.* – Омск, 2006. – С. 83 – 91.
12. Косарев, М. Ф. Бронзовый век Западной Сибири / М. Ф. Косарев – М.: Наука, 1981. – 278 с.
13. Косинская, Л. Л. Позднеолитическая стоянка Артын на среднем Иртыше / Л. Л. Косинская // *Археологические исследования Севера Евразии.* – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1982. – С. 18 – 27.
14. Марченко, Ж. В. Культурная принадлежность, хронология и периодизация археологических памятников среднего течения р. Тары: эпоха неолита и бронзы: дис. ... канд. ист. наук / Ж. В. Марченко. – Новосибирск, 2009. – 199 с.
15. Молодин, В. И. Эпоха неолита и бронзы лесостепного Обь-Иртышья / В. И. Молодин – Новосибирск: Наука, 1977. – 173 с.
16. Панфилов, А. Н. Многослойное поселение Серебрянка 1 в Нижнем Приишимье (итоги полевых исследований). Препринт / А. Н. Панфилов. – Тюмень, 1993. – 80 с.
17. Петров, А. И. К вопросу о среднеиртышской неолитической культуре / А. И. Петров // *Проблемы этнической истории тюркских народов Сибири и сопредельных территорий.* – Омск, 1984. – С. 4 – 13.
18. Петров, А. И. Эпоха позднего неолита и ранней бронзы в Среднем Прииртышье: дис. ... канд. ист. наук / А. И. Петров – Кемерово, 1985.

19. Поселение Быстрый Кульёган 66: памятник эпохи неолита Сургутского Приобья: коллективная монография / под ред. Л. Л. Косинской и А. Я. Труфанова. – Екатеринбург; Сургут: Уральское изд-во, 2006. – 192 с.
20. Традиция // Новая философская энциклопедия. – 2003. – Режим доступа: <http://www.term.ru/dictionary/879/word/tradicija>
21. Чалая, Л. А. Озерные стоянки Павлодарской области Пеньки 1, 2 / Л. А. Чалая // Поиски и раскопки в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1972. – С. 163 – 181.

Информация об авторе:

Юракова Алена Юрьевна – аспирант Лаборатории археологии учреждения Российской академии наук Института экологии человека СО РАН (г. Кемерово); лаборант-исследователь Кузбасской лаборатории археологии и этнографии КемГУ и ИАЭТ СО РАН, yurakova_al@mail.ru.

Alena Yu. Yurakova – post-graduate student at the Archaeological Laboratory, Institute for Human Ecology of the Siberian branch of the RAS; Research Assistant at the Kuzbass Laboratory of Archaeology and Ethnography, Kemerovo State University, Institute for Archaeology and Ethnography of the Siberian branch of the RAS.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Для публикации в «Вестнике КемГУ» принимаются статьи, в которых отражаются результаты актуальных фундаментальных и прикладных научных исследований, передовых наукоемких технологий, научных и научно-методических работ, посвященных проблемам высшего образования и развитию науки в высшей школе и соответствующие тематике журнала. Представленный к публикации материал может иметь разнообразный характер: от постановки проблемных теоретических вопросов, предложений разработки новых направлений в науке до анализа результатов конкретных исследований.

Статьи принимаются в соответствии с перечнем научных направлений ВАК:

01.00.00	Физико-математические науки	10.00.00	Филологические науки
02.00.00	Химические науки	12.00.00	Юридические науки
03.00.00	Биологические науки	13.00.00	Педагогические науки
05.00.00	Технические науки	19.00.00	Психологические науки
07.00.00	Исторические науки и археология	22.00.00	Социологические науки
08.00.00	Экономические науки	23.00.00	Политология
09.00.00	Философские науки	25.00.00	Науки о земле

ПОРЯДОК ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛА В РЕДАКЦИЮ

1. Текст статьи представляется в редакцию на русском языке, на электронном носителе, проверенном на отсутствие вирусов, в виде файла с расширением *.doc*, построенного средствами Microsoft Word 97-2007, и одного печатного экземпляра на стандартных листах формата 210×297 мм. Иногородние авторы могут представлять указанные материалы по электронной почте vestnik@kemsu.ru. Электронная версия должна быть идентична распечатанному тексту, в случае расхождения, за основу берется печатный вариант.

2. Рекомендуемый объем статьи, включая аннотацию и список литературы, 16 – 25 тыс. знаков без пробелов.

3. Авторам материалов естественнонаучного направления необходимо дополнительно предоставить экспертное заключение о возможности опубликования в открытой печати.

4. Все статьи, поступившие в редакцию, проходят рецензирование, где анализируются актуальность темы, научная новизна и оригинальность решений, доказательная база, строгость и однозначность выводов, оснащенность научным аппаратом, качество иллюстративного материала, и публикуются по решению редакционной коллегии журнала.

5. Редакция имеет право проводить сокращения и редакционные изменения текста рукописей.

6. Работы общественно-публицистического характера к рассмотрению и публикации не принимаются.

7. Представленные статьи могут быть возвращены автору на доработку или отклонены из-за несоответствия профилю журнала, неприемлемого объема, отрицательного итога экспертизы или несоблюдения правил оформления. Рукописи, не принятые к публикации, авторам не высылаются. Гонорар за опубликованные статьи не выплачивается.

8. Не допускается свыше двух статей одного автора в одном номере журнала.

9. *Статьи аспирантов печатаются в журнале бесплатно при наличии справки из отдела аспирантуры.*

10. Статьи включаются в выпуск только после положительного решения редколлегии и предоставления копии платежного документа в редакцию журнала.

11. Представление оригинальной статьи к публикации в «Вестнике КемГУ» означает согласие авторов на передачу права автора на воспроизведение, распространение и доведение до всеобщего сведения любым способом.

СТРУКТУРА СТАТЬИ

1. Индекс универсальной десятичной классификации (УДК).
2. Название статьи.
3. Инициалы и фамилия автора (авторов).
4. Аннотация/реферат.
5. Ключевые слова.
6. Текст статьи с таблицами, рисунками, формулами.
7. Список литературы.
8. Публикуемые сведения об авторе (авторах): фамилия, имя, отчество; ученая степень, ученое звание; должность, место работы; служебные или домашние телефоны, адрес электронной почты (e-mail).

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

1. Текст набирается без форматирования и нумерации страниц, с учетом абзацев и особых указаний в требованиях к оформлению статей.
2. Последовательность элементов оформления – в соответствии со структурой статьи.
3. Заголовок статьи (не более 3 строк) необходимо предоставить на русском и английском языках.
4. Инициалы и фамилия автора (авторов) – через запятую.
5. Статья должна быть снабжена аннотацией на русском и английском языках. **Аннотация к статье должна быть:** информативной (не содержать общих слов); оригинальной; содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований); структурированной (следовать логике описания результатов в статье); компактной (укладываться в объем от 120 до 250 слов). **Аннотация должна включать следующие аспекты содержания статьи:** предмет, цель работы; метод или методологию проведения работы; результаты работы; область применения результатов; выводы.
6. Статья должна быть снабжена ключевыми словами на русском и английском языках (рекомендуемое количество ключевых слов – 5–7).
7. При вставке формул использовать только Microsoft Equation 3.0 (встроенный редактор формул Microsoft Office), расположение формул на странице – по центру. Нумеровать рекомендуется лишь формулы, на которые имеются ссылки.

Например:

$$J_q^+ : q = \begin{cases} \operatorname{Re}(z_1 / z_2)i + \operatorname{Im}(z_1 / z_2)j + \\ + \frac{|z_1|^2 - |z_2|^2}{|z_1|^2 + |z_2|^2}k \mid z_2 \neq 0, \\ k \mid z_2 = 0. \end{cases} \quad (12)$$

8. Рисунки и подписи к ним располагаются непосредственно в тексте. Рисунки должны иметь формат .jpg, допускать перемещение в тексте и возможность уменьшения размеров, в черно-белой палитре.
9. Объекты, созданные средствами Microsoft Office, должны допускать возможность редактирования.
10. Таблицы нумеруются, если их число более одной.
11. Ссылки на цитированную литературу приводятся в квадратных скобках в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 «СИБИД. Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

Например:

Ссылка на полный текст документа [6].

Ссылка на фрагмент текста документа или статью в периодическом издании [6, с. 24–28].

12. Список литературы располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера) в алфавитном порядке, предваряется словом «Литература» и оформляется в соответствии с ГОСТ 7.1-2003 «СИБИД. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления». Под одним номером допустимо указывать только один источник.
13. Сокращения в тексте – по ГОСТ 7.0.12-2011 «СИБИД. Библиографическая запись. Сокращение слов на русском языке. Общие требования и правила». Допускается использование аббревиатур.
14. Примечания и сноски оформляются непосредственно в **тексте** в круглых скобках курсивом.
Например: текст (*Прим. автора: текст примечания*).
15. Внедренные шрифты, используемые в тексте статьи, предоставляются отдельными файлами.
16. На последней странице статьи указываются публикуемые сведения об авторах **на русском и английском языках:** полное название учреждения, где выполнено исследование; фамилии, имена и отчества авторов полностью; ученая степень, звание, должность, место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты всех авторов.
17. На последней странице статьи должны быть подписи всех авторов.

РЕКВИЗИТЫ РЕДАКЦИИ

Адрес: 650043, Кемерово, ул. Красная, 6, редакция журнала «Вестник КемГУ»
Телефон: (3842) 58-13-01
Факс: (3842) 58-38-85
Электронный адрес: vestnik@kemsu.ru
Адрес в Интернет: <http://www.kemsu.ru/science/bulletin.htm>

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

Периодичность выхода журнала – 4 выпуска в год.

Минимальный период подписки – 3 месяца (1 выпуск).

Подписка проводится через отделения связи по каталогу «Пресса России» – подписной индекс 42150.

Стоимость подписки указана в каталоге.

Редакция журнала
приглашает авторов к сотрудничеству

Подробная информация на сайте издателя:

<http://www.kemsu.ru/science/bulletin.htm>

Подписано к печати 17.09.2013 г. Формат А 4.

Дата выхода в свет 27.09.2013 г.

Печать офсетная. Бумага Sveto Copy. Усл. печ. л. – 24,75. Уч.- изд. л. – 12,65.

Тираж 500 экз. Заказ № _____

Цена свободная.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования «Кемеровский государственный университет».

650043, г. Кемерово, ул. Красная, 6, <http://kemsu.ru>.

Отпечатано в ООО ПК «ОФСЕТ». 650001, Кемерово, ул. 40 лет Октября, 1б.