



Дэвлет Е.Г.
Дэвлет М.А.

**Сокровища
наскального
искусства
Северной и
Центральной
Азии**

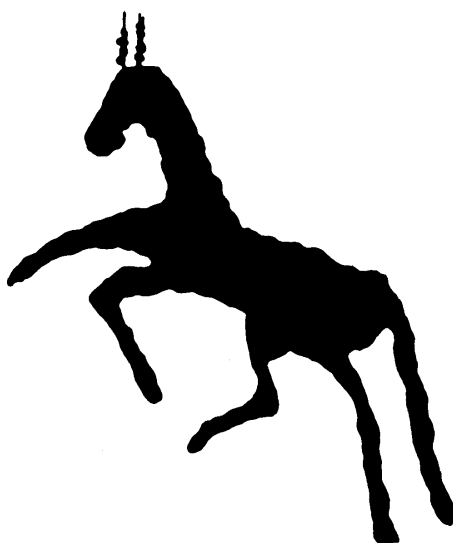
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ

Е.Г. Дэвлет, М.А. Дэвлет

**СОКРОВИЩА НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
СЕВЕРНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**



Москва, 2011

УДК 902/903
ББК 63.4
Д94

*Исследование выполнено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда.
проект № 11-41-93043к*

Утверждено к печати Ученым советом ИА РАН

Рецензенты:

доктор исторических наук М.Б. Медникова
кандидат исторических наук Г.Г. Король

Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А. Сокровища наскального искусства
Д94 Северной и Центральной Азии. М.: ИА РАН, 2011
ISBN 978-5--94375-122-6

В книге кратко излагается история изучения наскального искусства Северной и Центральной Азии. Дается обзор важнейших памятников. Рассматриваются сюжеты петроглифов. Приводится опыт расшифровки семантики наскальных изображений и реконструкции некоторых первобытных ритуалов, анализируется мировоззрение древнего населения конкретных регионов по материалам петроглифов. Особое внимание уделяется проблеме сохранения памятников наскального искусства как части историко-культурного наследия.

Для археологов, историков, культурологов.

**УДК 902/903
ББК 63.4**

ISBN 978-5--94375-122-6

© Учреждение Российской академии наук
Институт археологии РАН, 2011
© коллектив авторов, 2011



***ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ НАСКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА СЕВЕРНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ
АЗИИ***

История открытия и изучения петроглифов Северной и Центральной Азии богата и многообразна. Здесь работало несколько поколений исследователей. Среди них были иностранцы – участники академических экспедиций, путешественники, описывавшие петроглифы наряду с другими достопримечательностями. Были местные любители древностей и лица, случайно посещавшие сибирские писаницы. Были и те, чьи наблюдения легли в основу истинно научного подхода к исследованию подобных исторических памятников. История исследования насчитывает более трех столетий, и ее начальный этап связан с освоением Сибири русскими землепроходцами. Вполне закономерно, что последовательность в изучении отдельных регионов наскального искусства находилась в зависимости от их удаленности от исторического ядра Российского государства, от близости памятников к путям, прокладываемым землепроходцами. Не удивительно в этой связи, что самая западная из сибирских писаниц – Томская, имеет едва ли не самую богатую и красочную историю изучения сравнительно с другими памятниками Северной и Центральной Азии.

В XVII в. к востоку от Томской писаницы были отмечены петроглифы на другой великой сибирской реке – Енисее. В 1675–1678 гг. Николай Спафарий по поручению русского правительства осуществил путешествие с дипломатической миссией в Китай. Одной из задач, поставленных перед ним,

было описание новых владений Московского государства в Сибири. Проезжая через Енисейск, Спафарий совершил двухдневную поездку по Енисею, а затем поднялся по Ангаре до Байкала. Сведения о наскальных рисунках на Енисее он получил путем расспросов от информаторов, людей любознательных и наблюдательных, самому же осмотреть енисейские петроглифы Спафарию не довелось. В книге Спафария мы читаем: “А до большего порога не доезжая, есть место, утес каменный по Енисею. На том утесе есть вырезано на камне неведомо какое письмо, и меж письмом есть и кресты вырезаны, также и люди вырезаны, и в руках у них булавы и иные многие такие дела. Как сказывают, что в том камне вырезаны на пустом месте. А никто не ведает, что писано и от кого”¹. В этом описании речь идет, вероятнее всего, о верхнем течении Енисея на отрезке ниже Большого порога, где река прорезает Саянский каньон.

Академические экспедиции XVIII в.

Первым ученым, осуществившим научное исследование Сибири, был Даниил Готлиб Мессершмидт (1685–1735). Его работами открывается период академических экспедиций в истории археологического изучения Сибири².

Д.Г. Мессершмидт, энциклопедически образованный человек, был приглашен Петром I на государственную службу для исследования природных богатств Российского государства. Согласно указу Петра I от 15 ноября 1718 г., он был направлен в Сибирь “для изыскания всяких раритетов и аптекарских вещей”. Большое значение для Д.Г. Мессершмидта, приехавшего в Тобольск в декабре 1719 г., имело знакомство с группой пленных шведских офицеров, которые воспользовались своим пребыванием в Сибири для ее изучения.

Среди пленных шведов в Тобольске находился Филипп Иоганн Табберт фон Страленберг³. Он принял участие в экспедиции Мессершмидта, став неизменным помощником, деля с ним трудности экспедиционной жизни. Велики заслуги Д.Г. Мессершмидта перед наукой. Им была открыта енисейская средневековая письменность, которую он по сходству знаков со скандинавскими рунами назвал “рунической”. Большое внимание он уделил изучению каменных изваяний. На Енисее Мессершмидт посетил и описал

Бирюсинскую писаницу и у Городовой стены близ с. Новоселов (рис. 1.1). Спутник Мессершмидта Карл Шульман срисовал эти наскальные изображения. Писаницы Ангары были впервые отмечены Мессершмидтом. Это рисунки двух всадников у деревни Климовой. 28 мая 1722 г. после 13-летнего пребывания в плену Страленберг простился с Мессершмидтом и отправился в обратный путь.

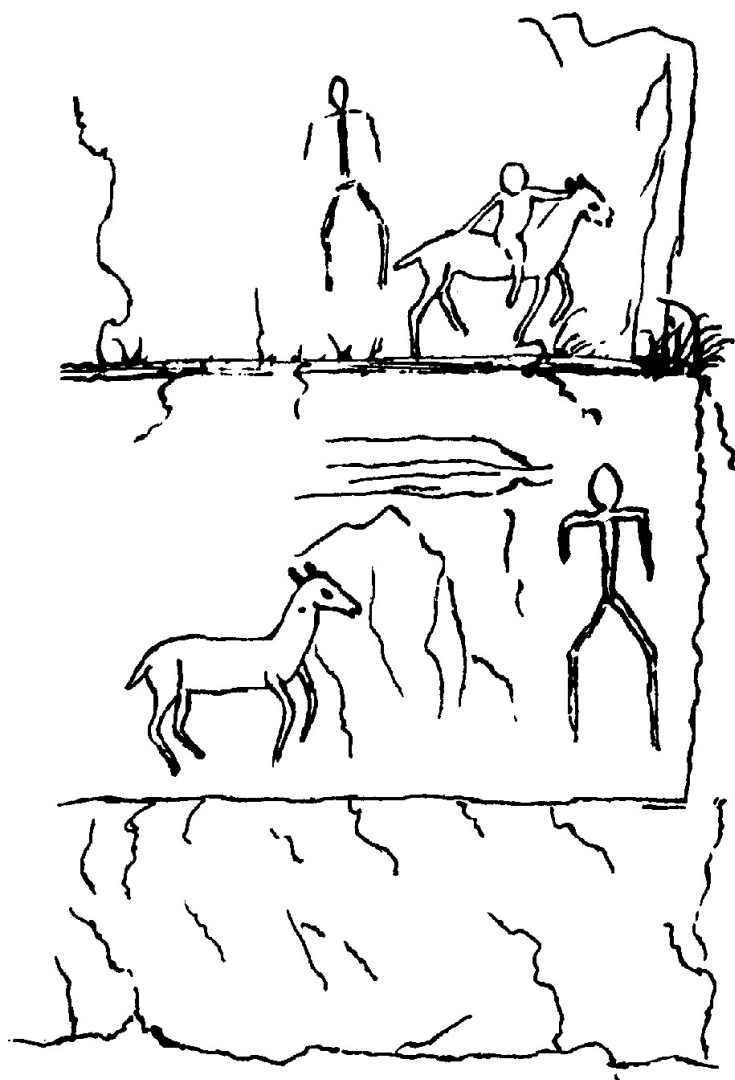


Рис. 1.1. Бирюсинская писаница

Книга Ф.И. Страленберга, в которой он писал, в частности, о наскальных изображениях, была опубликована еще при его жизни. И хотя книга в русском переводе в печати так и не появилась, тем не менее, она имела широкое распространение в России. В этом труде Ф.И. Страленберг опубликовал

краткое описание петроглифов, осмотренных им на скалах Енисея между Абаканом и Красноярском. В Берлине в 1960-х гг. было осуществлено издание трудов Д.Г. Мессершмидта⁴.

Томская писаница была описана в 1735 г. участником Северной экспедиции Российской Академии наук С.П. Крашенинниковым.

Археологическое изучение Сибири продолжила Вторая Камчатская экспедиция 1733–1743 гг., в составе которой находились будущие академики историк Герард-Фридрих Миллер и натуралист Иоганн-Георг Гмелин. Г.Ф. Миллер, уроженец Германии, приехал в Россию в 1725 г. Во время десятилетней экспедиции по изучению Сибири он обследовал и описал архивы более 20 городов, собрал обширные данные по географии, экономике и археологии Сибири. Писаный камень на р. Ирбит Миллер осмотрел в июне 1841 г. Во время путешествия он посетил петроглифы на р. Томи. Томская писаница была описана также участником экспедиции И.Г. Гmeliным и срисована художником Люрсениусом. Многие наскальные рисунки, которые видел Люрсениус, в настоящее время уже утрачены, поскольку скала претерпела значительные повреждения. На среднем Енисее Миллер и Гмелин осмотрели многие памятники древности, ранее обследованные Мессершмидтом, включая местонахождения наскального искусства, изваяния, надписи. Описание писаниц Миллер поручил выполнить Гмелину, “который позаботился также, чтобы были сделаны тщательные рисунки их”. С ленскими писаницами Миллер первоначально познакомился по зарисовкам Люрсениуса, позднее увидел их воочию, но был разочарован: “Но когда мне удалось увидеть их собственными глазами, мне стало жаль потраченного на зарисовку труда и теперь не считаю нужным издавать их”. О петроглифах Забайкалья Г.Ф. Миллер знал только понаслышке. Информаторы сообщили о писаницах по Джиде и Темнику.

В Приложении к инструкции, составленной для адъютанта Иоганна Фишера, Миллер, делаясь с ним своим опытом, писал, что древности, которые удастся увидеть или приобрести, следует рисовать, за исключением тех, которые по его распоряжению уже зарисованы. Среди них Миллер отмечает

писаницы Томи, Енисея, Лены. По всей вероятности, он полагал, что сотрудники экспедиции обследовали и скопировали все наскальные изображения, во всяком случае, все, заслуживающие внимания. Огромная научная заслуга Г.Ф. Миллера состоит в том, что он осознавал связь археологических памятников с историей края. В инструкции он подчеркивал, что “главнейшая цель при исследовании древностей этого края должна, конечно, заключаться в том, чтобы они послужили к разъяснению древней истории обитателей его, чего и можно смело ожидать от различных древностей, встречающихся в Сибири”⁵.

Между тем, значение петроглифов как исторического источника Г.Ф. Миллер склонен был недооценивать. Он отрицал возможность глубокой древности наскальных изображений, не признавал их художественные достоинства. Излагая свою точку зрения на происхождение наскальных изображений, Миллер писал, что в сибирских писаницах “нет никакого признака древности, и потому я не вижу причины, почему они должны быть приписаны первым обладателям этого края, а не нынешним обитателям его”⁶. Происхождение петроглифов исследователь связывал с деятельностью сибирских шаманов, тем самым допуская, что все изображения приблизительно одного возраста. О шаманах и шаманистах Миллер отзывался в крайне нелестных выражениях. Он писал: “Чтобы снискать себе больше уважения или подкрепить свои предсказания кудесники нередко творят чудеса; такими, конечно, последние кажутся невежественному народу, для меня же, который часто присутствовал при этом, они являлись пошлыми и жалкими и никак не могут быть приравнены даже к шуткам, ежедневно проделываемым нашими странствующими фокусниками”⁷.

Ученый полемизировал со своими предшественниками в отношении трактовки петроглифов как иероглифов, как особого рода письма, сравнивая наскальные изображения с детскими рисунками или произведениями праздных людей, неопытных в искусстве письма и живописи, которые чертят на песке или на бумаге беспорядочно разбросанные фигуры.

Г.Ф. Миллер разграничивал петроглифы и собственно надписи. В работе “О сибирских надписях” он первоначально рассматривал те знаки, которые, по его мнению, ошибочно были приняты его предшественниками за надписи, затем собственно надписи, известные в Сибири. “Я считаю, – писал он, – что ошибочно признаны надписями те изображения людей и животных и иные непонятные рисунки, с первого взгляда на которые ясно, что они не имеют характера букв. Их можно видеть в довольно многих местах Сибири, по берегам рек, на крутых скалах. Писаны они красками или вырезаны на камнях; отсюда среди русских общеупотребительное название для них “писаный камень”⁸.

Петр Симон Паллас (1741–1811), зоолог по образованию, ученый-энциклопедист, естествоиспытатель и путешественник. Учился в Германии, Голландии и Англии. В 1767г. после избрания членом Петербургской Академии наук приехал в Россию, где возглавил академическую экспедицию, организованную для исследования Урала и Сибири. На Енисее, где Паллас побывал в 1771 и 1772 гг., он отметил надпись у с. Абакано-Перевоз, посетил Майдашинскую писаницу. Итоги экспедиции были обобщены в труде “Путешествие по разным провинциям Российской империи”⁹.

Участники академических экспедиций, рассматривавшие древности как один из объектов землеописания, путем расспросов и личных изысканий регистрировали большое число писаниц, сделали ряд верных наблюдений, открыли многочисленные надписи, изваяния, собрали значительные археологические коллекции. Основное внимание они уделяли памятникам “рунической” письменности и каменным изваяниям. Петроглифы рассматривались преимущественно в связи с изучением рунической письменности. Главное внимание было сосредоточено на накоплении фактов и лишь отчасти на их научной интерпретации.

В первой половине XIX в. полевые исследования имели эпизодический характер, все же археологические знания были пополнены и расширены. Загадочные изображения и письма волновали умы образованных людей,

любителей старины. Появился целый ряд статей, специально посвященных сибирским писаницам.

Среди исследователей первой половины XIX в., проявлявших интерес к наскальным изображениям, прежде всего следует отметить работы неутомимого собирателя источников по истории Сибири известного ученого-лингвиста, археолога, этнографа, издателя Г.И. Спасского¹⁰. Григорий Иванович Спасский (1783–1864), уроженец Рязанской губернии, происходил из многолетней семьи священника. В 16-летнем возрасте он приехал в Москву, а затем в Петербург, где тщетно пытался поступить в университет, самостоятельно изучал словесность и естественные науки, слушал публичные лекции при Академии наук. В 1799 г. Спасский поступил на службу в Московский уездный суд. В 1800 г. он перешел на работу в Берг-Коллегию, откуда “по высочайшему повелению” был определен в 1803 г. в Томскую губернию с чином коллежского регистратора¹¹. В Сибири он неоднократно переводился по службе.

После отъезда из Сибири в 1817 г. служебная деятельность Г.И. Спасского протекала в Петербурге, где он работал по горной и соляной части. В том же 1817 г. он был определен почетным библиотекарем в Императорскую Публичную библиотеку. Ученый многогранных интересов, Спасский состоял в переписке с Н.М. Карамзиным, А.С. Пушкиным, Н.В. Гоголем, А.Ф. Гумбольдтом, Ю.Г. Клапортом и др.¹² С 1818 г. он начал издавать в Петербурге “Сибирский вестник”, где был постоянный отдел “Сибирские древности”, затем в 1825–1826 гг. “Азиатский вестник”. Эти журналы стали рупором научной жизни Сибири, а Г.И. Спасский – крупнейшим популяризатором сведений о ней. На страницах журнала “Сибирский вестник” были опубликованы многие материалы о писаницах, “рунических” надписях, курганах, каменных изваяниях и “чудских копиях”.

Изучению наскальных изображений и надписей Спасский придавал особое значение. Имеются сведения, что надписи на скалах Абакано-Перевоз на Енисее были скопированы им в 1805 г. в бытность его на службе в Красноярске. Также он опубликовал изображения Томской писаницы. Приводя перечисление

древностей Сибири: “начертаний” и надписей, курганов, развалин, зданий и крепостей, остатков горных выработок – “чуждских копей”, он писал, что “из всех оных достопамятностей высеченные начертания и изображенные краскою надписи на каменных утесах, составляющих берега некоторых рек, на могильных камнях и в подобных сим местах, показывая перед прочими некоторую высшую степень образования и искусства народного, заслуживают быть первыми и в предлагаемых мною записках”¹³. В отличие от Г.Ф. Миллера, он полагал, что петроглифы не были выбиты праздными людьми для забавы, а подобно курганам, представляют памятники, сохранившиеся от глубокой древности.

Он был сторонником мемориальной теории, объясняющей появление писаниц желанием их создателей запечатлеть конкретные события истории. “Можно догадываться, – писал он, – 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 собою живые олицетворенные летописи”¹⁴.

Позднее Г.И. Спасский служил на юге России управляющим Крымским соляным управлением. В этот период он ездил в Новороссийский край, где осматривал курганы, интересовался археологической литературой. В 1838 г. Спасский уволился со службы и жил в Москве. Он занимался в Московском обществе истории и древностей российских и других ученых обществах.

Интересы Г.И. Спасского были очень разносторонни. Путешествуя по стране, знакомясь с новой литературой, он имел возможность проводить широкие сопоставления. К примеру, он пришел к заключению, что изучение древностей сибирского юга может “пролить некоторый свет и на один из довольно темных исторических вопросов, какой представляет переселение азиатских народов на европейскую почву”¹⁵. Его внимание привлекли публикации онежских петроглифов профессором Дерптского университета К.И. Гревингом и П.Г. Шведом. Между онежскими и енисейскими наскальными

изображениями Спасский подметил сходство и сделал вывод “об этнологическом сближении древней Руси с отдаленной и так долго неведомою Сибирью”¹⁶. Хотя объяснение причин сходства сибирских и онежских петроглифов, приводимое Спасским, умозрительно и наивно, тем не менее, важен сам факт попытки широких сопоставлений и выявления аналогий.

Енисейский гражданский губернатор В.К. Падалка доставил Спасскому рисунки древностей. Минусинский окружной начальник известный этнограф Н.А. Костров сообщил ему дополнительные сведения о сибирских археологических памятниках. Благодаря содействию Падалки, Спасский получил и опубликовал “начертания”, скопированные в 1850 г. чиновником особых поручений Главного управления Восточной Сибири Л.Ф. Титовым, а именно Майдашинские, Аглагтинские (Оглахтинские), Тепсинские (Тепсейские), Петрошиловские (Потрошиловские). Л.Ф. Титов проявил себя как человек любознательный и находчивый. Для съемки петроглифов, находящихся на круто поднимающихся из воды скалах, он попытался использовать камеру обскуру – оптический инструмент, который в те времена применяли лица, не умеющие рисовать. При помощи этого нехитрого приспособления, стоя на плоту, он обводил карандашом отраженные на бумаге изображения. В работах Г.И. Спасского подчеркивается необходимость охраны памятников древности.

В 1841–1844 и 1845–1849 гг. состоялись экспедиции в Сибирь финского ученого Матиаса (Матвея-Александра) Кастрена (1813–1852). Кастрен был крупным лингвистом, основоположником урало-алтайского направления в языкознании, профессором Гельсингфорского университета. По поручению Академии Наук М.А. Кастрен производил лингвистические и отчасти археологические исследования в поисках прародины финнов¹⁷. Он совершил ряд поездок по северу России, Уралу, Алтаю, Саянам, изучал памятники древнетюркской письменности, которые по внешнему сходству со скандинавскими рунами были названы Д.Г. Мессершмидтом “руническими”.

Он не пытался искать глубинные причины создания писаниц, полагая, что различные изображения “для забавы высекала древняя чудь на гладких поверхностях сланцевых скал”. Преждевременная смерть исследователя

повлекла за собой гибель части собранных им материалов. Полевые дневники были опубликованы посмертно. Поиски финскими учеными прародины финнов на Енисее были временно прекращены.

Иван Петрович Корнилов, получивший известность как деятель Министерства народного просвещения, опубликовал серию енисейских петроглифов. Молодые годы он провел на военной службе, с 1847 по 1851 гг. он был направлен в Управление войсками в Восточной Сибири и назначен дежурным штаб-офицером местных войск. Его отец, генерал П.Я. Корнилов, сподвижник А.В. Суворова, участник войны 1812 г., портрет которого находится в Государственном Эрмитаже в Военной галерее Зимнего дворца, дал сыну блестящее образование. И.П. Корнилов был человеком разносторонних интересов. Свободное время в период военной службы Корнилов посвящал изучению истории и этнографии края. При своих служебных поездках по краю он проявлял интерес к древностям, в том числе петроглифам. После того как в 1845 г. было основано Русское географическое общество, он принял участие в его трудах, в дальнейшем содействовал открытию Восточно-Сибирского отдела этого общества. В 1848 г. Корнилов совершил поездку по Южной Сибири, во время которой зафиксировал изображения на курганных плитах, писаницы Малые Арбаты, Бечищенскую (Сулекскую) и Майдашинскую¹⁸ (рис. 1.2).

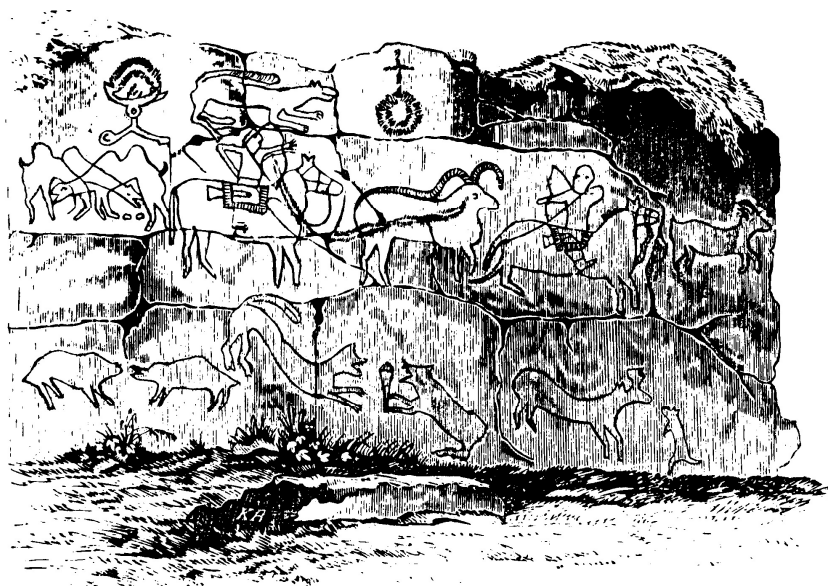


Рис. 1.2. Сулекская писаница

Со второй половины XIX в. интерес к археологическим исследованиям со стороны местных краеведов-любителей усилился, оживлению интереса способствовало открытие в 1851 г. в Иркутске Сибирского отдела Русского географического общества, разделившегося в 1877 г. на Западно-Сибирский отдел в Омске и Восточно-Сибирский в Иркутске. В 1859 г. в Петербурге была создана Археологическая комиссия, в 1864 г. в Москве организовано Московское археологическое общество. На страницах изданий Сибирского отдела встречаются заметки и статьи авторов, внимание которых, наряду с другими древностями, привлекали петроглифы.

Василий Васильевич Радлов (1837–1918) – выдающийся ученый ориенталист, “отец русской тюркологии”, этнограф, археолог, путешественник в середине 60-х гг. XIX в. проводит полевые исследования в Южной Сибири. Труды, затрагивающие вопросы первобытного искусства, были опубликованы им позднее. В.В. Радлов родился в Берлине в семье комиссара полиции. (Его немецкое имя Фридрих-Вильгельм). В семнадцатилетнем возрасте он поступает на философский факультет Берлинского университета, слушает лекции известного историка и географа Карла Риттера. Защитив в 1858 г. диссертацию и получив звание доктора философии, Радлов переселяется в Россию для занятий по тюркологии, русский язык он начал изучать еще в студенческие годы. Сдав в Петербурге экзамен на звание учителя гимназии и договорившись о ежегодных правительственных субсидиях на экспедиционные поездки, он приезжает в Барнаул, где работает учителем немецкого и латинского языков в Барнаульском горном училище. Во время пребывания на Алтае вплоть до 1871 г. он ежегодно, за исключением 1864 г., путешествовал по Сибири, Казахстану и Средней Азии. С 1884 г. В.В. Радлов стал академиком.

В 1884 г. в Лейпциге на немецком языке В.В. Радлов издал два тома записок “Из Сибири”, которые он вел во время путешествий¹⁹. В 1989 г. в Москве в серии “Этнографическая библиотека” был опубликован перевод книги Радлова “Из Сибири” с некоторыми сокращениями²⁰. В 1894 г. А.А. Бобринский перевел седьмую главу второго тома этой работы, которая

посвящена сибирским древностям, в том числе петроглифам²¹. “Значение изображений, – писал В.В. Радлов, – не поддается разбору; во всяком случае, эти изображения не праздная забава, так как выполнение их, при недостатке острых железных орудий, должно было стоить значительного труда”²². Исследователь привлекал на скальные изображения в качестве исторического источника для реконструкции жизни древних племен. К примеру, он делал вывод об оседлости населения в древности, поскольку рисунки на скалах почти без исключения представляют пеших людей. Занятия охотой у народов бронзового века В.В. Радлов доказывал, в частности, тем, что на скалах часто встречаются изображения охотничьих сцен. В.В. Радловым был разработан “механический” способ изготовления эстампажей с надписей на скалах на коленкоре²³. Этот прекрасный, хотя и дорогостоящий, способ был применен при фиксации петроглифов.

Учитель Иркутской гимназии действительный член Сибирского отдела Русского географического общества Николай Иванович Попов (1831–1878) подвел итог изучению писаниц, производившемуся до последней четверти XIX в., в общем плане, без описания и рассмотрения конкретных отдельных памятников. В 1872 г. в Иркутске на заседании общего собрания Сибирского отдела Русского географического общества он выступил с докладом по подготовленной к изданию работе “О писаницах Минусинского края”. Сообщение вызвало живейший интерес у слушателей. В том же году статья была опубликована в “Известиях Сибирского отдела Русского географического общества”. В ней исследователь отметил, что письмена и изображения на скалах и отдельных камнях представляют собою интереснейшую группу доисторических памятников и в то же время самую трудную для понимания. Подобно ряду своих предшественников, Н.И. Попов традиционно рассматривал на скальные изображения в связи с историей зарождения и поступательного развития письменности. Он не считал все памятники на скального искусства одновременными, а пытался определить их относительный возраст. Исследователь выступал против привлечения слишком рискованных, отдаленных во времени и пространстве аналогий.

Исследователь приходит к заключению, что, основываясь на знакомстве с современным бытом местных кочевых племен, можно высказать некоторые догадки относительно содержания и смысла древних фигурных письмен. “Вовсе отказываться от их понимания и считать их безусловно неразгаданными было бы излишнею робостью и скромностью”²⁴. Справедлива мысль Попова, полагавшего, что для объяснения назначения наскальных изображений следует обратиться к мифологии сибирских народов и “на основании их мифических верований аналогически заключить о далеком прошлом”. Он писал, что мифическими верованиями поддерживался и поддерживается до позднейшего времени древний обычай почитания скал, особенно с росписями, нанесенными краской. Он напоминал о существующем у местных жителей и поныне обычае собираться для празднеств и жертвоприношений преимущественно около писаных камней и каменных баб. Исследователь отдавал себе отчет в том, что произведенный им обзор памятников “далеко не обнимает всех письменных памятников, какие были и есть в этом крае. Многие из них наверно уже давно уничтожены временем и человеком; многие, может быть, сохранившиеся доныне где-нибудь в глухих местах, не посещенных людьми сведущими и любознательными, еще не открыты и ждут исследователя: ведь исключительно археологических изысканий в больших размерах, как мы не раз замечали, в здешнем крае еще никем не было произведено, да и из найденных писаниц, открытых людьми любознательными, далеко не все изданы в свет”²⁵.

Оценивая место Н.И. Попова в историографии сибирской археологии, В.И. Матющенко писал, что “необходимо обратить внимание на большую способность к аналитической работе и критическое отношение к исследователям прошлого при несомненном уважении к их научным достижениям. И это при том, что Н.И. Попову так и не пришлось по-настоящему заняться полевыми исследованиями”²⁶.

Если ученые и краеведы до последней четверти XIX в. в основном рассматривали наскальные изображения в связи с поисками истоков письменности, то с последней четверти XIX в. определяется подход к ним как к самостоятельным памятникам, заслуживающим наряду с древними надписями

пристального внимания и специального изучения. Осознается необходимость накопления материала в виде копий, снятых с писаниц, а также сбора всесторонних сведений о памятниках наскального искусства.

На побережье Байкала петроглифы в бухтах Саган-Заба и Ая были впервые описаны и зарисованы в 1881 г. Н.Н. Агапитовым, которому показал эти писаницы его спутник будущий известный бурятский этнограф М.Н. Хангалов. Они стали свидетелями обряда в честь духа-хозяина скалы, у которого буряты испрашивали разрешения осмотреть наскальные рисунки.

В последней четверти XIX в. археологические исследования на Енисее в значительной мере концентрируются вокруг первого местного общественного музея – Минусинского, основанного в 1877 г. на инициативе провизора городской аптеки Н.М. Мартянова при активном содействии местной общественности²⁷. С музеем тесно сотрудничали ученые, занимавшиеся изучением петроглифов в последней четверти XIX в., такие как А.В. Адрианов, И.Т. Савенков, Д.А. Клеменц.

В начале 1887 г. пастор Иоганн Грано, совершивший путешествие в Минусинский край, обратился к финским археологам с призывом пойти по следам М.А. Кастрена и возобновить археологические и лингвистические работы в Сибири. Письмо И. Грано было прочитано 29 марта 1887 г. в Финском археологическом обществе. И.Р. Аспелин через газету обратился к финнам с призывом жертвовать средства для проведения исследований. Общественность откликнулась на этот призыв, и уже в начале лета экспедиция отправилась в Сибирь. Финская археологическая экспедиция под руководством И.Р. Аспелина в течение трех лет в 1887–1889 гг. исследовала древние памятники бассейна верхнего и среднего Енисея с целью изучения предполагаемой саяно-алтайской прародины финнов. В экспедиции приняли участие археологи доктор А.Х. Снельман, Х. Аппельгрэн-Кивало, этнограф и археолог А.О. Гейкель, художник К. Вуори (рис. 1.3.) .

В 1887 г. экспедиция работала только в Минусинской котловине, в 1888 г. основные исследования проводились на верхнем Енисее и на его притоке р. Хемчик, в 1889 г. экспедиция преимущественно производила раскопки в

районе Минусинска. Участники финских экспедиций по всему пути следования осматривали и копировали петроглифы, хотя основное внимание они уделяли поискам и фиксации “рунических” письмен.

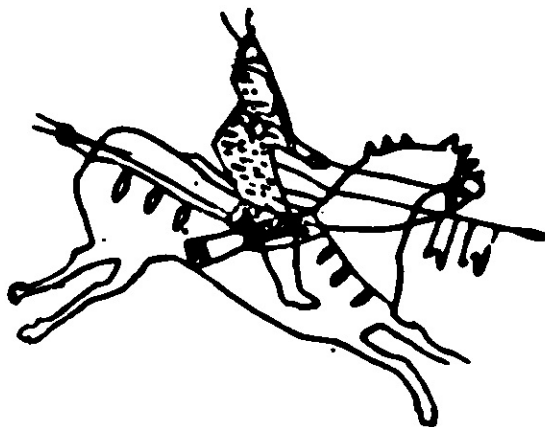


Рис. 1.3. Сулекская писаница

Участники экспедиции выехали из Томска в начале июля 1887 г. От оз. Божьего они направились к югу до Минусинска, осматривая по пути и копируя изображения и надписи. По указанию местного жителя, И.Р. Аспелин и его спутники посетили Сулекскую писаницу, где были скопированы изображения на основной плоскости и в других местах, и осмотрели изображения на каменных оградах курганов в степи (рис. 1.4).

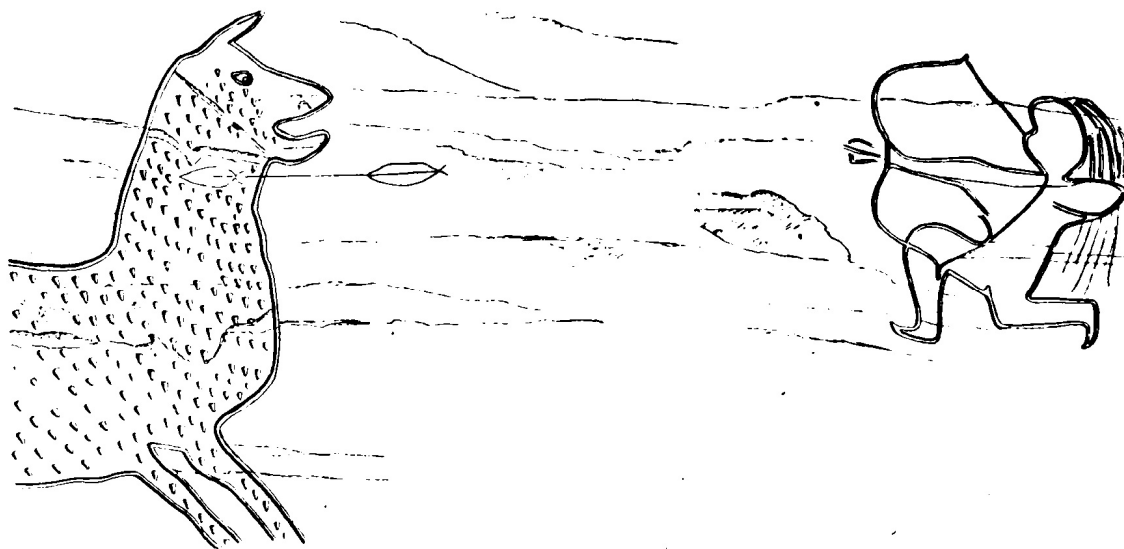


Рис. 1.4. Сулекская писаница

Из улуса Красный яр члены экспедиции на лодке спустились вниз по течению Енисея, чтобы скопировать Оглахтинскую писаницу. Стоя в лодке или взбираясь на утес, участники экспедиции копировали наскальные изображения. В верховьях Абакана экспедиция посетила писаницу Арбаты, где на скале краской красноватых оттенков нарисованы знаки.

Во время второго путешествия 1888 г. экспедиция И.Р. Аспелина свернула с Семипалатинской дороги и направилась вверх по р. Чарышу к горам Алтая. У д. Кедрала, последнего русского села у истоков р. Чарыш, были открыты наскальные рисунки. Среди них изображения горных козлов и других животных, однако, надписи обнаружены не были. В Туве на р. Хемчик экспедиция отыскала надписи на скалах Хая-Бажи, которые ранее зафиксировали А.В. Адрианов и И.С. Боголюбский. В 40–60 шагах по течению ниже надписей на берегу были скопированы изображения бегущих оленей. Аспелин собрал также опросные сведения о петроглифах.

В 1889 г. в период третьей экспедиции финские исследователи специально съездили в улус Подкамень, где фотографировали писаницы и делали эстампажи. Были обследованы также петроглифы на горе Арга. Они, по мнению Аспелина, вместе с наскальными изображениями Сулекской писаницы и улуса Подкамень, в сочетании с погребальными гипсовыми масками из курганов, дают ясное представление о внешнем облике могучего народа, обитавшего на берегах Енисея в глубокой древности.

В результате работ финской археологической экспедиции древняя прародина финнов на Енисее не была обнаружена, гипотеза М.А. Кастрена об алтае-саянской прародине не подтвердилась. “Эти экспедиции, – писал Х. Аппельгрэн-Кивало, – принесли совсем не те результаты, каких от них ожидали. Все же труды и понесенные жертвы дали науке новые материалы, бросающие свет на покрытое мраком первобытное время Центральной Азии”²⁸. Финские ученые собрали ценные сведения о памятниках енисейской письменности, наскальных рисунках, древних изваяниях – “каменных бабах”, произвели археологические раскопки. Путевые дневники Аспелина были

изданы лишь в 1931 г. участником экспедиции Х. Аппельгреном-Кивало и в 1933 г. А.М. Тальгреном²⁹.

Копии наскальных изображений выполнялись на высоком не только для того, но даже и для нашего времени уровне. Финские археологи при копировании надписей и петроглифов пользовались, как в то время говорили, “механическим” способом. Технику копирования, применяемую финскими учеными, Н.М. Мартьянов описал в 1887 г. в письме к председателю Московского археологического общества графине П.С. Уваровой. В то время как участники экспедиции И.Р. Аспелина в Минусинском музее в течение нескольких дней снимали копии с камней с надписями, Мартьянов наблюдал за их работой. Видимо П.С. Уварова предварительно посылала в Минусинский музей инструкцию для снятия эстампажей, поскольку Н.М. Мартьянов, делаясь с ней впечатлениями, писал, что способ, который применяли участники финской экспедиции, представляет собою некоторое видоизменение способа, предложенного ею. Вместо слоя листов “пропускной” бумаги для оттисков надписей экспедиция употребляла привезенный с собою особо приготовленный картон, который перед наложением на камень смачивался водой. “Получаемые таким путем оттиски, – свидетельствовал Мартьянов, – поражают своей отчетливостью и верностью”³⁰. Вариантом этого метода явился разработанный В.В. Радловым способ снятия эстампажей на коленкор. Рекомендованный П.С. Уваровой прием копирования при помощи пропускной бумаги использовался впоследствии А.В. Адриановым. Разновидностью этих методов является применяемый ныне многими исследователями способ фиксации петроглифов на микалентной бумаге.

Еще в 1899 г. на 12-ом международном съезде ориенталистов в Риме была поставлена задача учредить в России особый комитет для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношениях. Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии по уставу, утвержденному 2 февраля 1903 г., состоял из представителей пяти научных учреждений и обществ, в том числе Археологической комиссии, Русского археологического общества, а также

шести министерств. Комитету вменялось в обязанность заботиться о сохранении для науки всего, чему угрожает разрушение от времени и от руки человека.

Одной из самых важных археологических задач Комитета признавалось исследование надписей и наскальных изображений – задача, вновь поставленная на очередь дня в конце XIX в. в связи с открытием в 1889 г. знаменитых орхонских памятников. Благодаря этому открытию, датским ученым В. Томсеном в 1893 г. был найден ключ к чтению “рунических” надписей.

В конце XIX в. пристальный интерес исследователей был привлечен к петроглифам Амура. В местной дальневосточной печати в 1895 г. впервые появилось известие о рисунках на правом берегу Нижнего Амура у с. Малышевского и Сакачи-Алян. Любопытно заметить, что автор этой публикации первоначально принял наскальные изображения за отпечатки древних растений. В 1894 г. скалы с древними изображениями осмотрел Н. Альфтан, который кратко описал три местонахождения и сделал зарисовки. В американском журнале в 1899 г. была опубликована на английском языке специальная заметка “Петроглифы Амура”, написанная видным американским востоковедом Б. Лауфером, который принимал участие в этнологической экспедиции на Амур. Лауфер посетил местонахождение петроглифов Сакачи-Алян во время паводка, когда часть рисунков находилась под водой. Он писал, что “к несчастью большинство петроглифов так сглажено временем, что было невозможно сделать на месте хорошие фотографии. Пришлось довольствоваться эстампажами”. Лауфер опубликовал рисунки петроглифов, сделанные от руки. Он приводит в своей статье также первую запись нанайской легенды о Великом стрелке и трех солнцах. Лауфер хотел спилить петроглифы для отправки в Америку, но, как констатирует Н.Г. Харламов, у него не нашлось соответствующих инструментов.

Петроглифами Нижнего Амура заинтересовался В.К. Арсеньев, который познакомился с ними во время экспедиции в горы Сихотэ-Алиня. Он осмотрел четыре камня, из них два с изображениями личин и два с фигурами животных.

Петроглифы Амура осматривал также Л.Я. Штернберг. В 1910 г. он совершил поездку в с. Вятское “главное для того, чтобы обследовать подробно петроглифы, которые имеются в окрестностях на берегу Амура и о которых в свое время писал Лауфер. Петроглифы Амура, казалось мне, должны были представлять особенный интерес ввиду интенсивного изучения петроглифов в последние годы в Сибири и на Севере России”³¹. К сожалению Л.Я. Штернберг попал на Амур в период большого паводка. Вследствие этого ему не удалось осмотреть сами наскальные рисунки. Однако он записал несколько мифов и легенд о них.

И.Т. Савенков

Автором единственной в дореволюционной России монографии о наскальных изображениях, крупным исследователем каменного века, первооткрывателем палеолитических памятников на Енисее был Иван Тимофеевич Савенков (1846–1914). Среди сибирских археологов-краеведов конца XIX–начала XX в. И.Т. Савенков – одна из наиболее колоритных фигур³².

И.Т. Савенков родился в 1846 г. в г. Мариуполе Екатеринославской губернии. Вскоре после рождения сына семья переезжает в Сибирь, где его отец вел торговые дела. Разносторонние способности Иван проявлял с детства. Блестяще закончив Иркутскую гимназию, где он учился с 1861 по 1865 гг., Савенков поступает в Петербургский университет на естественный разряд физико-математического факультета.

В период учебы в университете И.Т. Савенков принимает активное участие в общественной жизни студентов. Он постоянно общается с учениками расположенной вблизи от университета Академии художеств. Незаурядная внешность молодого сибиряка, его выразительное лицо и атлетическое телосложение привлекли к себе внимание будущих художников, обращавшихся к нему с просьбой попозировать. Два портрета Ивана Тимофеевича, впервые опубликованные в 1989 г., были выполнены И.Е. Репиным.

Получив диплом по естественному разряду со званием кандидата, И.Т. Савенков в 1871 г. возвратился в Сибирь. Он занял должность учителя

математики в Красноярской гимназии, а с 1873 г., после того как в городе была открыта учительская семинария, стал ее директором. Его супруга, Екатерина Ивановна Батурина, мать семерых детей, была первой женщиной в Красноярске, поступившей на государственную службу. На посту директора учительской семинарии, где он также преподавал физику, математику и естествознание, И.Т. Савенков проявляет себя талантливым организатором, творчески решающим стоящие перед ним задачи воспитания подрастающего поколения и подготовки будущих народных учителей, наставником юношества, требовательным прежде всего к самому себе. Он был пропагандистом прогрессивных методов в педагогике.

Вполне закономерно, что именно в середине 1880-х гг. прошлого столетия пытливый, наблюдательный ум Савенкова обратился к вопросам изучения каменного века на берегах Енисея. Ведь именно эти годы ознаменовались публикацией в России серии статей и книг, посвященных первобытной археологии. Почти все монографические исследования по каменному веку относятся к короткому отрезку времени от 1880 до 1882 гг. 1880-е годы прошлого столетия ознаменовались широким размахом краеведческих работ на Енисее, чему способствовало основание в 1877 г. музея в г. Минусинске, куда поступали наряду с прочими древностями и каменные орудия. В этот период расширились также масштабы частного коллекционирования, в том числе формировались собрания каменных орудий. И.Т. Савенков был знаком с коллекцией, принадлежавшей выдающемуся геологу И.А. Лопатину, которая была учтена в сводном труде А.С. Уварова.

После того как книга А.С. Уварова “Археология России. I. Каменный период” появилась на письменном столе И.Т. Савенкова, мысль отыскать следы каменного века на Енисее увлекла его. По его выражению, “окончательным толчком” для поисков памятников каменного века в окрестностях Красноярска была удачная экскурсия, совершенная в 1883 г. на дюнные пески в местности Бор близ д. Базаихи. Здесь Ивану Тимофеевичу посчастливилось открыть первое погребение, содержащее почти полный скелет человека с

сохранившимся черепом и сопровождающим погребальным инвентарем в виде изделий из камня, рога, кости, керамики.

Весной 1884 г. И.Т. Савенков вступил в члены Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества, которое выделило ему средства на исследование стоянок древнего человека в окрестностях Красноярска, а также писаниц по р. Мане и ее левому притоку р. Колбе. Манские писаницы впервые он посетил еще в июле 1875 г. Копии наскальных изображений, выполненные в то время, не были опубликованы. Ныне они хранятся в архиве И.Т. Савенкова в Минусинске, их сопровождает подпись “Рисунок сделан наизусть г. Матвеевым 2.VII.75”. Что же означает “наизусть” – по памяти или “на глазок”, остается неясным. В июне 1884 г. Савенков вторично совершил поездку по рекам Мане и Колбе, где обследовал писаницы покрашенные охрой. В предварительном сообщении Восточно-Сибирскому отделу Русского географического общества он информировал, что кроме прежних, открытых в 1875 г. местонахождений наскальных рисунков, удалось обнаружить еще два, всего было скопировано семь писаниц.

Афонтова гора стала первым в Сибири археологическим памятником палеолитического возраста, получившим впоследствии мировую известность. Датой его открытия принято считать 3 августа 1884 г., когда Савенков в нижнем карьере кирпичных заводов обнаружил первое каменное орудие. Доказательством древности находок на Афонтовой горе он справедливо считал совместное залегание каменных орудий с костями ископаемых плейстоценовых животных.

С этого времени научно-исследовательская работа целиком захватила Ивана Тимофеевича. Прежде в Красноярске он был душой местного общества: с успехом выступал в любительских спектаклях, даже подумывал о карьере профессионального артиста; сочинял пьесы и стихи для детей. Он занимался организацией спортивной работы, подавая личный пример молодежи: был лучшим гимнастом Красноярска, постоянным победителем в городских соревнованиях стрелков, первым пловцом, способным проплыть по течению 25 верст и не раз переплывавшим Енисей у Красноярска. Примечательно, что

именно с него, русского богатыря, по свидетельству Н.Н. Мартьяновой, В.И. Суриков рисовал голову Степана Разина для своей будущей картины. И все эти занятия Савенков успешно совмещал с основными обязанностями педагога и администратора. Теперь же Иван Тимофеевич ищет уединения, чтобы с головой уйти в археологию. Еще недавно увлекавшая его светская жизнь на широкую ногу кажется ему теперь бессмысленной и нелепой, “захолустной пародией на жизнь”. В записной книжке-дневнике за 1884 г. Савенков делает программную запись: “от спектаклей, чтений и т.п. самым твердым образом уклониться”. О том, что эта программа была им успешно реализована, мы можем заключить на основании записи, сделанной спустя восемь лет: “От общественной сумятицы, ради сосредоточения, а следовательно и большей продуктивности работы я почти совсем уклонился”. Лишь одно увлечение молодости он сохранил до конца жизни – это шахматы. Савенков был чемпионом Красноярска по шахматам, одним из сильнейших русских шахматистов конца XIX в. Он был капитаном красноярской команды в телеграфном матче 1886 г. с шахматистами Петербурга, команду которых возглавлял Михаил Чигорин, являвшийся одним из претендентов на мировую шахматную корону. Команда красноярцев в этом матче одержала победу.

В 1885 г. Савенков продолжил обследование писаниц на средства, полученные от Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. В этой работе помощь ему оказывал Н.М. Мартьянов, с которым он был тесно связан. В Минусинском музее Савенков получил много практических сведений и ценных указаний. Маршрут начался в Минусинске, где он присоединился к экскурсии, предпринятой известным геологом И.Д. Черским, во время которой (при содействии Н.М. Мартьянова) были скопированы изображения Майдашинской писаницы недалеко от Минусинска. Потом Савенков вместе со своим постоянным спутником орнитологом М.Е. Кибортом обследовал петроглифы на правом притоке Енисея р. Тубе. Во время поездки были обнаружены и скопированы изображения Шалаболинской писаницы на р. Тубе. Спустившись вниз по Енисею, Савенков и его спутники осмотрели

Льнищенскую и Потрошиловскую писаницы. Затем были скопированы наскальные рисунки на горном кряже Оглахты (рис. 1.5).

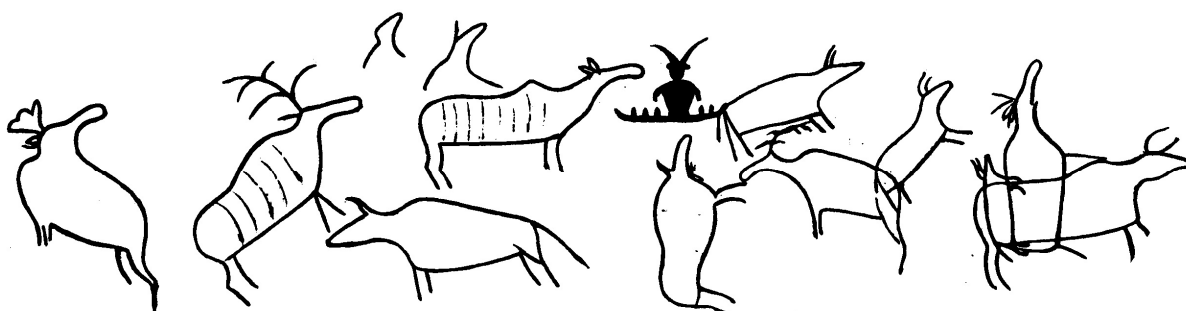


Рис. 1.5. Оглахты

. После этого Савенков побывал у Абакано-Перевоза, далее осмотрел Копенскую писаницу, петроглифы в местности Кулак (или Кулах). Участники разведки, спустившись по Енисею до с. Новоселова, осмотрели Трифоновскую писаницу. Далее был зафиксирован Караульный “писанец”, после чего Савенков переправился на правый берег Енисея в с. Сисимское. Сисимская писаница оказалась попорченной местными подростками, которые использовали наскальные изображения в качестве мишеней для упражнений в метании камней. В конце пути Савенков посетил Бирюсинскую писаницу.

В результате поездки И.Т. Савенков смог составить общий список известных в то время “фигурных письмен”, дополнив личные наблюдения опросными и литературными данными. В своем полевом дневнике Иван Тимофеевич зарисовал наиболее интересные, с его точки зрения, фигуры. Он сформулировал в отчете свои соображения относительно подхода к наскальным рисункам при их копировании. Примерно те же мысли он высказывал позднее в монографии о петроглифах Енисея.

“Механические копии имеют несомненные научные преимущества, но они мешкотны и требуют больших материальных затрат”³³. “Мы же, кроме налажавшихся вспомогательных квадратов, старались отрешиться от темперамента, своей манеры рисовать, подчиняли себя древнему рисунку,

старались, так сказать, “влезть в шкуру” доисторического рисовальщика, отдать ему свою руку в полное распоряжение и копировать, не мудрствуя лукаво...”³⁴. Рисунки петроглифов, которые Савенков выполнял, руководствуясь этим принципом, были неточны, неудовлетворительны даже для того времени. В отношении приемов копирования он значительно отставал от своих современников, пренебрегая и в дальнейшем “механическим” способом. Именно эти, несовершенные, лишь отдаленно напоминающие оригинал копии были впоследствии опубликованы им в 1910 г. в монографии “О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее”.

Датировать петроглифы Савенков пытался на основании изучения техники их исполнения. Первоначально анализу технических приемов исследователи придавали серьезное значение, возлагая большие надежды на этот перспективный метод. Точка зрения Савенкова в отношении материалов орудий, которыми выбивались рисунки на скалах, вполне справедлива. “Медь, железо, если и были, – писал он, – то их было жаль, они были дороги”³⁵. Хронологические пласты петроглифов Савенков пытался выделить на основании изучения сюжета. Древнейшие рисунки, по его мнению, принадлежат народу, только что начавшему переходить от бродячего образа жизни к оседлости. В целом справедлива мысль Савенкова, что среди наскальных изображений фигуры животных на ранних этапах первобытного творчества преобладают.

Свои взгляды на происхождение и назначение наскальных изображений И.Т. Савенков формулирует в этой работе в следующих словах: “Древние надписи на береговых утесах Енисея не начала письменности, а скорее начало живописи, – таково наше мнение”³⁶. В дальнейшем эти взгляды полностью эволюционировали. Савенков обращал внимание на многие аспекты изучения петроглифов. Статья дает представление об авторе как о вдумчивом, наблюдательном, творчески мыслящем исследователе. Она как будто является заявкой на большую и серьезную работу о петроглифах. И все же статья Савенкова “К разведочным материалам по археологии среднего течения Енисея” производит двойственное, противоречивое впечатление. С одной

стороны, ценные мысли, тонкие наблюдения. С другой – многословие, повторения, отвлечение в области, не имеющие прямого отношения к теме.

Благодаря деятельности И.Т. Савенкова археологическими исследованиями заинтересовались некоторые представители красноярской разночинной интеллигенции, образовавшие в конце 80-х гг. целую группу краеведов.

В 1892 г. в Москве состоялся Международный конгресс по доисторической археологии и антропологии. Доклад И.Т. Савенкова находился в центре внимания участников конгресса. Особенно восторженно его доклад был встречен французским археологом Ж. де-Баем, который, вернувшись с конгресса во Францию, в Академии наук выступил с сообщением об открытии палеолита на Енисее, которое закончил словами: “Я кончаю, господа, это сообщение, и счастлив тем, что назвал Академии имя и произведение ученого, который на берегах великой сибирской реки работает с усердием над развитием науки”³⁷. В дальнейшем Ж. де-Бай посещал Красноярск для осмотра на месте памятников, открытых Савенковым, а также для знакомства с полученными материалами.

Наряду с Ж. де-Баем, большую роль в жизни Савенкова сыграла председатель Московского археологического общества графиня П.С. Уварова, вдова известного археолога А.С. Уварова. На протяжении всей жизни П.С. Уварова оказывала Савенкову, как впрочем и многим другим археологам, действенную помощь и поддержку. Именно благодаря ее содействию ему удалось опубликовать книгу “Каменный век в Минусинском крае”, а в конце жизни грандиозный, крупноформатный фолиант, посвященный наскальным изображениям бассейна Среднего Енисея.

В конце 1893 г. И.Т. Савенков покинул берега Енисея и переселился в Варшаву, город чуждый ему, где служебная нагрузка иссушала и опустошала, лишала возможности заниматься научной деятельностью. Он неоднократно подчеркивал, что на переезд в Царство Польское он решился ради материального благополучия семьи. На чужбине И.Т. Савенков тосковал по научной деятельности и своей второй родине – Енисею.

Сразу же по возвращении в Россию И.Т. Савенков возобновляет связь с Московским археологическим обществом. В 1904 г. он информирует П.С. Уварову, что подготовил сообщение, которое планирует доложить на заседании Московского археологического общества. В феврале 1906 г. он сделал доклад на тему “О доисторических памятниках изобразительного искусства на Енисее”, проиллюстрировав его 10 таблицами изобразительного материала. На заседании было вынесено решение доклад опубликовать.

В июле 1908 г. уже была готова корректура части рукописи. Типография выслала автору гранки. Савенков обратился в типографию с просьбой выслать еще один дополнительный экземпляр, так как у него не оказалось авторского экземпляра рукописи. Создалась парадоксальная ситуация: автор печатал и писал книгу одновременно, не имея на руках полного законченного текста своей работы. Этим обстоятельством, видимо, в значительной степени обусловлены многочисленные повторения, перепевы одного и того же, встречающиеся в монографии.

И.Т. Савенков располагал небольшими собственными полевыми материалами, ограниченность которых он сам вынужден был признать. В своей ранней статье Савенков рассматривал наскальные рисунки в контексте проблем зарождения изобразительного искусства. Теперь же взгляды Савенкова претерпели изменения. По всей вероятности, такой пересмотр взглядов произошел в связи с тем, что в 1893 г. датским ученым В. Томсеном был найден ключ к чтению орхонских надписей, и Савенков задался целью найти в наскальных рисунках местные корни енисейской письменности.

Книга Савенкова “О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее. Сравнительные археолого-этнографические очерки” – пухлый фолиант, который, явился в определенном смысле шагом назад по сравнению с его ранней статьей “К разведочным материалам по археологии среднего течения Енисея”, написанной по материалам поездки 1885 г. (рис. 1.6). Сравнение двух работ Савенкова, которые разделяет четверть века, поучительно в том отношении, что исследователь высказывал свежие, интересные мысли, делал

тонкие наблюдения лишь при непосредственном общении с объектом исследования – петроглифами Енисея.



Рис. 1.6. Копенская писаница

Даже для своего времени книга И.Т. Савенкова “О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее” содержала много существенных недостатков. Внешний вид монографии, огромного, богато изданного фолианта, до наших дней порой гипнотизирует исследователей, создавая впечатление солидного, фундаментального труда . Именно так оценивали ее некоторые наши современники. В то же время В.А. Городцов не поддавался внешнему впечатлению. Проницательно подметив недостатки этой работы, он писал в 1926 г.: “К сожалению, автор, очевидно, стремясь ко всестороннему и полному освещению скальных рисунков и знаков, смешал несколько совершенно самостоятельных тем в одну и дал досадную смесь, для пользования которой требуется масса непроизводительного труда и траты времени”³⁸.

Возможность использовать наскальные изображения в качестве полноценного исторического источника появилась лишь после того, как археология как наука достигла определенного уровня развития, лишь после

того, как были выделены археологические культуры, разработаны вопросы их относительной и абсолютной хронологии. Поэтому неудивительно, что предпринятая Савенковым попытка интерпретации петроглифов в отрыве от хронологии и культурной принадлежности была обречена на неудачу.

С 1907 по 1911 гг. И.Т. Савенков заведовал Минусинским музеем. В Минусинске он дописывает книгу, совершает разведочные маршруты, перевозит из степи в музей каменные изваяния, занимается паспортизацией памятников, производит раскопки курганов на р. Биря, готовится к своим последним полевым исследованиям на Афонтовой горе. Он продолжает работать над “Археологической картой средней части долины реки Енисей”. На этой карте различными условными обозначениями помечены археологические памятники, в том числе многочисленные писаницы.

Из Минусинска И.Т. Савенков переехал в Петербург, где много времени уделял обработке переданных в Музей антропологии и этнографии коллекций каменных орудий. Он надеялся вернуться в Минусинск при условии достаточного материального обеспечения. В 1914 г. он получил средства на раскопки от Русского комитета по изучению Средней и Восточной Азии. Составив обширную программу исследования палеолитических поселений на Афонтовой горе, он отправился в Минусинск, а затем в Красноярск. Несмотря на недомогание, Савенков произвел на Афонтовой горе раскопки на высоком методическом уровне, в конце он вынужден был руководить работами, лежа в палатке. Осенью 1914 г., завершив раскопки, И.Т. Савенков скончался в Красноярске в больнице Красного креста.

В результате деятельности И.Т. Савенкова, пионера сибирской археологии каменного века, было доказано заселение Сибири в эпоху палеолита, разработаны основы методики раскопок палеолитических поселений. Благодаря его работам, получившим широкий международный резонанс, стоянки Афонтовой горы стали эталонными памятниками не только для енисейского, но и для всего сибирского палеолита. При всех недостатках книга И.Т. Савенкова “О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее” была первой монографией, посвященной древнему наскальному

искусству, в которой был широко использован сравнительно-исторический метод исследования, в дальнейшем получивший развитие в трудах других ученых. Карта, составленная И.Т. Савенковым, сохраняет свое значение наиболее полной сводки памятников наскального искусства вплоть до наших дней.

На Байкале в бухте Саган-Заба писаницы, открытые в 1881 г. Н.Н. Агапитовым, в 1913 г. были по поручению Б.Э. Петри обследованы Тимофеем Ивановичем Савенковым. Исследователь имел опыт работы с петроглифами, еще в детстве вместе с отцом И.Т. Савиновым он совершал экскурсии с целью осмотра писаниц. В отношении семантики писаниц Т.И. Савенков придерживался тех же взглядов, что и его отец, то есть видел в них истоки письменности. Т.И. Савенков сфотографировал как общий вид местонахождения, так и сами наскальные рисунки. Фотографии были воспроизведены в его статье, а рисунки поступили в архив Иркутского музея. А.П. Окладников отметил значительную точность рисунков Т.И. Савенкова и высказал предположение о том, что он, возможно, изображения на скалах калькировал, хотя соотношение фигур на архивных рисунках предано неточно.

Томскую писаницу наиболее полно описал Н. Овчинников и в 1910 г. опубликовал довольно точные копии. Точность рисунков достигалась благодаря тому, что прорисовки были сделаны по фотографии. Он же впервые остановился на описании техники нанесения изображений.

В начале XX в. наблюдается стремление исследователей собрать воедино разрозненные материалы по писаницам Сибири и обобщить их. О необходимости проделать такую работу писал Н. Гуляев. Он обратился к научной общественности со словами: “Спешите, господа, любители археологии, скорее спешите подробнее осмотреть писаницы, заснять своими фотографическими аппаратами этот пока уцелевший памятник старины глубокой, не дайте им погибнуть для науки или быть испорченными позднейшими начертаниями лиц, желающих себя увековечить своими фамилиями, как это, как я слышал, проделывается разными туристами на писаном камне на реке Томи”³⁹.

А.В. Адрианов

Крупнейшим исследователем наскального искусства Сибири в дореволюционный период был Александр Васильевич Адрианов (1854–1920) – публицист, путешественник, историк, этнограф и археолог⁴⁰ (фото. 1.1) .

Александр Васильевич Адрианов – коренной сибиряк, происходил из духовного звания. Его отец Василий Васильевич, как и дед, был священником в слободе Белозерской Курганского округа Тобольской губернии, где 26 октября 1854 г. по старому стилю родился Александр. Василий Васильевич имел склонность к исследовательской деятельности. Он привил своему первенцу интерес к изучению родного края.

В период учебы в гимназии, помимо обязательных дисциплин, Александр за дополнительную плату брал уроки игры на скрипке, изучал иностранные языки. Показательно, что товарищи дали ему прозвище “Цицерон”. По окончании гимназии, отказавшись в пользу семи младших сестер от своей доли наследства, причитавшегося ему после смерти отца, Александр отправился в Петербург, чтобы осуществить свое самое заветное желание – получить высшее образование. В 1874 г. Адрианов поступил в Медико-хирургическую академию, откуда на следующий год перевелся в Петербургский университет, на второй курс физико-математического факультета, где учился по естественному разряду.

Огромное влияние на дальнейшую судьбу Александра оказала его встреча в Петербурге с лидерами сибирского областнического движения Н.М. Ядринцевым и Г.Н. Потаниным, вернувшимися из ссылки, которую они отбывали по обвинению в “сибирском сепаратизме”⁴¹.

Уже в студенческие годы А.В. Адрианов проводит самостоятельные научные изыскания. К примеру, по заданию академика Ф.Б. Шмидта он дважды совершает поездки по р. Волхову с целью поиска трилобитов – вымерших окаменелых морских членистоногих, которые были распространены в палеозойскую эру. По совету Г.Н. Потанина, он проводил сбор этнографических материалов в Козьмодемьянском уезде Нижегородской

губернии. В эти годы Александр в совершенстве освоил искусство фотографии. Эти навыки оказались полезными ему впоследствии при полевых исследованиях. Знание анатомии, полученное в Медико-хирургической академии и Университете, пригодилось ему при раскопках древних захоронений. Адрианов не только умел производить антропологические обмеры современного населения, но и мог по черепу определить антропологический тип погребенного в древнем кургане человека, хотя предпочитал отдавать полученные в результате раскопок материалы на определение специалистам.

В мае 1876 г., завершив работу над приложением к книге К. Риттера “Землеведение Азии”, Г.Н. Потанин отправился в путешествие по северо-западной Монголии. Вернувшись из первого, Григорий Николаевич сразу же начал готовиться ко второму путешествию, участвовать в котором пригласил А.В. Адрианова. Во время путешествия Александр должен был выполнять обязанности натуралиста и фотографа. Чтобы осуществить мечту о дальних странствиях, Александру пришлось, заручившись разрешением Совета университета, сдавать выпускные экзамены досрочно. Спустя месяц после окончания университета А.В. Адрианов был избран членом-сотрудником ИРГО.

В марте 1879 г. руководитель экспедиции Г.Н. Потанин, его супруга Александра Викторовна и Александр Адрианов прибыли из Петербурга в Омск. Отправным пунктом на Алтае был Бийск, куда путешественники добрались в середине апреля. В Кош-Агаче приобрели лошадей, договорились о покупке верблюдов и, наконец, 28 мая экспедиция направилась в Монголию.

На Алтае по пути в Монголию Потанин занимался сбором фольклорных и этнографических материалов, свидетелем и участником этих работ был Александр, помогавший во всех делах своему наставнику.

Фотоаппарат был приобретен специально для путешествия. Адрианов пользовался каждым удобным случаем, чтобы сфотографировать шаманов, их атрибуты, культовые места, картины народного быта, местных жителей различных антропологических типов в национальных костюмах, виды

местности, археологические памятники. Адрианов сфотографировал, в частности, шамана Тарана и облачение шамана Энчу. Прорисовки с этих снимков были помещены в этнографическом выпуске монографии Г.Н. Потанина “Очерки Северо-Западной Монголии”⁴². Адрианов рассматривал искусство фотографии в качестве “инструмента для изучения народностей”. В 1880 г. Русское географическое общество присудило А.В. Адрианову серебряную медаль за участие в экспедиции Потанина и коллекцию фотоснимков.

Осенью 1880 г. Адрианов из Иркутска отправился в Томск, имея задание Г.Н. Потанина договориться с единомышленниками относительно издания там газеты. С собой он захватил несколько кип газетной бумаги для первых номеров. Томск стал для Адрианова родным городом, который он называл “Сердцем Сибири” а сам стал его летописцем. “Сибирская газета” в Томске издавалась с 1881 г. до середины 1888 г. Адрианов сотрудничал в ней со дня основания. В начале Адрианов исполнял обязанности заведующего отделом корреспонденций, сибирским отделом, кроме того, он был секретарем редакции и занимался корректурой. В дальнейшем он был издателем, редактором и, разумеется, был постоянным автором. Работая в “Сибирской газете”, он сетовал на эту сторону своей жизни друзьям. “Беда моя – охота к научному труду страстная, а жизнь отбирает все время и силы на другие занятия, не имеющие ничего общего с наукой в тесном смысле”⁴³.

Второе путешествие к центру Азии А.В. Адрианов совершил в 1881г. уже самостоятельно. Изучение Сибири, коренных народностей, ее населявших, их прошлого, уходящего в глубину веков, и современного бесправного положения входило в программу областников. Лидеры областнического движения своим личным примером воодушевляли Александра на такую деятельность. В 1881 г. он обратился к Русскому географическому обществу с предложением совершить поездку на средства Общества.

Из Кузнецка долинами рек Кондомы, Лебеди и Бии Адрианов достиг Телецкого озера, пересек его в лодке. Затем поднялся вверх по Чулышману и

Башкаусу, перевалил через пограничный хребет и спустился в долину Хемчика и Енисея.

В Туве Адрианов впервые описал и даже попытался срисовать от руки петроглифы на скалах Бижиктиг-Хая в бассейне р. Хемчик (рис. 1.7–1.8).



Рис. 1.7. Бижиктиг-Хая

Профессиональное зрение Адрианова было зорким. В дальнейшем эти наскальные рисунки неоднократно осматривали участники разных археологических экспедиций и, не находя всех описанных Адриановым наскальных изображений, приходили к ошибочному выводу, что часть их утрачена. Здесь на скалах Бижиктиг-Хая Адрианов осмотрел и описал буддийскую нишу с надписями на нескольких языках и нарисованными краской изображениями. Он не смог скопировать надписи полностью, но “утешал себя тем, что работал не совсем напрасно, что будущий путешественник, наперед зная место и условия работы, не откажется посвятить один или два дня разбору этих надписей. А они интересны уже потому, что написаны на четырех языках”⁴⁴.

Во время своих первых путешествий А.В. Адрианов еще не был знаком с “механическим” способом копирования петроглифов путем изготовления эстампажей, которым он пользовался в дальнейшем, поэтому он срисовывал

наскальные изображения от руки. Видимо, у него не было художественных способностей: эти рисунки довольно примитивны и имеют существенные расхождения с оригиналами.

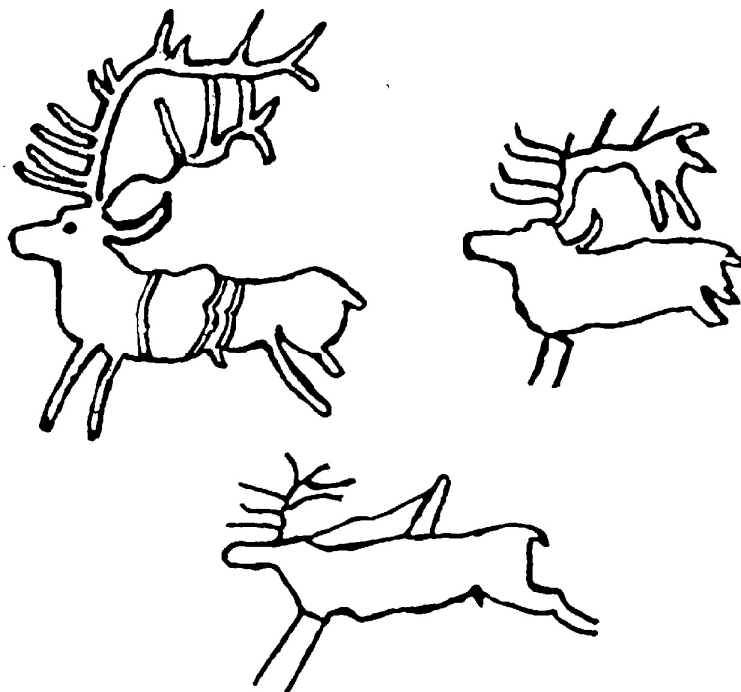


Рис. 1.8. Бижиктиг-Хая

Поблизости от рунических древнетюркских надписей на утесе Хая-Бажи он осмотрел, зарисовал и описал петроглифы. На правом берегу Енисея на пути к р. Чинге Адрианов отметил на утесе около ручья Биделик изображения животных и какие-то загадочные знаки. Это было первое сообщение о петроглифах в районе, где впоследствии в широких масштабах проводила работы Саяно-Тувинская экспедиция Ленинградского отделения Института археологии АН СССР. На правом берегу Енисея в местности Малый Баянкол недалеко от слияния рек Бий-Хем и Каа-Хем Адрианов срисовал и затем опубликовал несколько композиций петроглифов (**рис. 1.9–1.11**). И хотя его рисунки крайне несовершенны, но для нас они представляют значительный интерес, поскольку на скалах Малый Баянкол в середине текущего столетия производилась разработка камня для строительных целей и многие

изображения были частично утрачены. “Много, много подобного материала – писал он, – разбросано по разным местам Алтая, Монголии и цепи Саян, нужно только собрать его и тогда, несомненно, историческое прошлое народа будет для нас яснее”⁴⁵.



Рис. 1.9. Малый Баянкол

В 1881 г. А.В. Адрианов столкнулся в Туве с ситуацией, когда местное население зачастую скрывало от него местонахождение памятников древности. “Многие из осмотренных мною, – писал Адрианов, – могли быть исследованы поверхностно, вследствие враждебного настроения туземцев, смотревших на такое любопытство как на посягательство с моей стороны на их святыню... Правда, что в таком отношении инородцев к историческим памятникам заключается прочная гарантия за их целость. До тех пор, пока они будут считать их своею святынею, эти памятники будут охранены самым надежным образом от истребления и расхищения, но как только цивилизация проникнет в эти страны, начнет производить постройки, сооружения, обработку земли, она уничтожит значительную часть памятников, постарается из них извлечь пользу при постройках, как это было, например, в южной России”⁴⁶. К сожалению, слова Адрианова оказались пророческими. И как бы в подтверждение своих слов о неизбежности грядущих бедствий для памятников древности, Адрианов сам совершил недопустимую оплошность, отбив геологическим молотком от каменного изваяния образец породы.

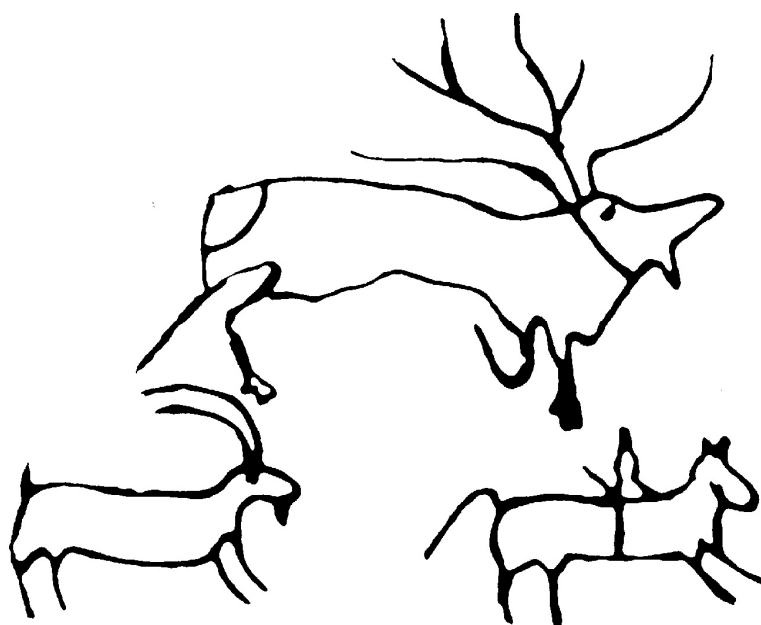


Рис. 1.10. Малый Баянкол



Рис. 1.11. Малый Баянкол

Более ста лет назад А.В. Адрианов, путешествуя по Туве, уже замечал результаты невежественных действий человека в отношении скал с петроглифами. Он писал: “Со страшной досадой приходилось видеть, как между некоторыми изображениями и фигурами красовалось имя, год или инициалы имени ни для кого не интересного, никому не нужного”⁴⁷.

От места слияния р. Бий-Хем и Каа-Хем А.В. Адрианов на плоту, заказанном купцом Г.П. Сафьяновым для сплава соли, спустился вниз по

Енисею через Саянский каньон, через пороги и шивера, затем на лошадях добрался до Минусинска, который был конечным пунктом экспедиции 1881 г.

В 1882 г. путешествие, планируемое Адриановым, не состоялось. В этой связи Н.М. Ядринцев писал: “Адрианову не дали средств к жизни в Томске, и он, путешественник, сидит без дела”⁴⁸.

В 1883 г. Адрианов совершил путешествие в верховья р. Абакан к истокам р. Томи совместно с Д.А. Клеменцом, далее их пути разделились: Адрианов отправился на р. Мрассу, а Клеменц на р. Абакан. Из-за Саян Адрианов вернулся на р. Абакан и далее направился в Минусинск, где на Тагарском острове рядом с городом еще до начала путешествия он произвел раскопки курганов, в которых была обнаружена серия погребальных масок. Во время этой поездки Адрианов по пути отмечал местонахождения писаниц, каменных изваяний, описал и схематически зарисовал отдельные изображения на курганных плитах.

В 1889 г. по требованию нового томского губернатора Булюбаша Адрианов был вынужден подать в отставку с занимаемых в Губернском управлении должностей. Булюбаш мотивировал его отставку участием в “Сибирской газете”, направление которой было признано правительством вредным, а также тем, что он водил знакомства с политссыльными. Ему инкриминировалось также отсутствие положенного чиновнику парадного мундира и то обстоятельство, что он не посещал церковь по царским дням. За Адриановым был установлен негласный надзор полиции, и все двери в Томске оказались закрытыми перед ним. Попытки устроиться на службу были безуспешны, куда бы он ни обращался, отовсюду шли отказы. Наконец, ему было обещано место в Управлении акцизными сборами Восточной Сибири.

В начале 1890 г. Адрианов с семьей переезжает в с. Новоселово, затем в Минусинск. В Минусинский музей он передает привезенные с собой коллекции. Так началась его почти 23-летняя служба в Управлении акцизными сборами Восточной, а затем Западной Сибири. Свое отношение к службе по акцизной части Адрианов характеризовал так: “По существу, это нечто совершенно мне чуждое, ни мало мне не интересное”. Однако и в службе по

акцизному ведомству Адрианов находил положительные стороны. Это возможность разъездов и совмещения поездок по служебным делам с полевыми изысканиями, наличие свободного времени, а также материальное обеспечение жены и семи детей.

Среди учителей, занимавшихся с детьми Адрианова, были политссылные, отбывавшие срок в Минусинске. Старшей дочери Марии преподавал известный большевик Ф.Я. Кон, а старшему сыну Александру, когда тот готовился к экзаменам в Томскую классическую гимназию, давал уроки не менее известный большевик Г.М. Кржижановский. Сохранились воспоминания Адрианова-младшего о том, как в отрочестве он играл в шахматы в доме Г.М. Кржижановского с В.И. Лениным, когда тот в период Шушенской ссылки приезжал в Минусинск.

С сентября 1899 по сентябрь 1901 г. Адрианов служил в Иркутске, а затем в сентябре 1901 г. был переведен старшим ревизором Енисейского акцизного управления в Красноярск, где ему предстояла “принудительная отсидка” в три года. Там Адрианов пробыл до конца 1904 г. Поселившись в Красноярске, он продолжил раскопки курганов на Среднем Енисее. В Красноярске Адрианов начал сотрудничать, хотя и не столь успешно, как он рассчитывал, с Красноярским подотделом Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. Подотдел был организован в январе 1901 г. Александр Васильевич был избран его правителем, а когда в ведение Красноярского подотдела был передан городской музей, он становится консерватором музея.

Свои пожелания относительно района предстоящих полевых исследований А.В. Адрианов изложил в письме в Археологическую комиссию. Председатель Археологической комиссии А.А. Бобринский сообщил, что, предоставляя средства на раскопки курганов в районе Красноярска, Комиссия просит обратить внимание “главным образом на изготовление надежных рисунков с енисейских “писанцев”, каковая задача представляется ей весьма важною. Комиссия желала бы, чтобы находящиеся на писаных камнях

изображения были не только сфотографированы или ориентированы от руки и тщательно описаны, но даже, по мере возможности, скалькированы”⁴⁹.

В ответном письме Адрианов просил более четко охарактеризовать предварительную программу работ. “Я вполне разделяю взгляды Комиссии на важность изучения енисейских писанцев, – писал он, – но ввиду обширности и сложности выполнения этой задачи желал бы получить ряд руководящих по этому поводу советов. Писаницы Енисейской губернии стали интересовать исследователей очень давно. Я бы желал знать, имеет ли в виду Комиссия предпринять более или менее полное исследование всех писанцев – на утесах, береговых скалах, курганных камнях; высеченных или писанных краскою; состоящих из рун, знаков, изображений животных, изваяний и т.п. Желает ли Комиссия переиздать и то, что уже было опубликовано, только с более подробным описанием, измерением и изготовлением новых рисунков, или только собрать сведения о тех писаницах, которые еще не были издаваемы”⁵⁰.

А.В. Адрианов обратился в Археологическую комиссию с просьбой о присылке возможно более подробной инструкции относительно способа копирования наскальных изображений. Кроме того, он просил снабдить его всеми необходимыми материалами и принадлежностями для их фиксации. В письме за подписью председателя Археологической комиссии А.А. Бобринского сообщалось, что Комиссия поручает Адрианову изучение и зарисовку тех изображений на скалах и отдельных камнях, которые станут известны ему в районе полевых работ. Исследование наскальных изображений должно заключаться главным образом в точном описании фигур, техники их исполнения и содержать информацию о повреждениях. Копии рекомендовалось снимать на так называемую шведскую бумагу, которая накладывается на смоченную водой скальную поверхность и проколачивается тугою щеткой; просохший эстампаж предлагалось укрепить посредством лака, который наносится на бумагу широкой мягкой кистью. Этот “механический” способ копирования, которым в дальнейшем пользовался Адрианов, передавал точные контуры выбитых или вырезанных фигур и даже технику их нанесения на скальную поверхность, хотя и в зеркальном изображении.

В период жизни в Красноярске широко развернулась деятельность А.В. Адрианова как исследователя петроглифов Енисея. В ранних работах он упоминал или описывал наскальные изображения наряду с прочими древностями. Специально предпринять изучение енисейских писаниц ему довелось лишь в 1902 г., когда за плечами был огромный опыт полевого исследователя.

Первоначально Адрианов полагал, что в Минусинском уезде местонахождения наскальных изображений в своем большинстве уже известны, открыть новые немногочисленные памятники он считал возможным при условии специального обследования.

В 1902 г. Адрианов публикует “Наставление к собиранию материалов для археологической карты Енисейской губернии акцизным разъездным надсмотрщиком”. С целью сбора сведений для составления археологической карты губернии он напечатал также типовое послание, рассылаемое по почте. В архиве А.В. Адрианова, хранящемся в Музее археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета, имеется картотека “Писаницы Енисейской губернии”. Там записаны библиографические и опросные сведения, а также фамилии лиц, которые могли сообщить более подробную информацию о памятниках. Можно привести примеры: “По словам моего корреспондента С.Ст. Григорьева, есть большая писаница в местности “Бояры”, в 8 верстах от деревни Копенской. Григорьев пишет, что это “богатеишая разнообразием изображений животных, жилищ и проч.” писаница. Показать эту писаницу может крестьянин д. Копенской Ефим Петрович Толстобоков”.

Во время раскопок Оглахтинского могильника в 1903 г. А.В. Адрианова окружал мир петроглифов. Александр Васильевич совершал по округе поездки верхом, на лодке, ряд пеших маршрутов для осмотра наскальных изображений. В Археологическую комиссию он сообщил об огромном объеме работ, в случае если Комиссия сочтет возможным их финансировать. Однако дальнейшие исследования писаниц Енисея Археологическая комиссия не поддержала. Тогда Адрианов обратился с предложением о проведении работ к Русскому комитету по изучению Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом,

лингвистическом и этнографическом отношениях. Русский комитет принял это предложение, дав согласие на проведение работ по обследованию писаниц в течение нескольких лет, согласно намеченному плану. С 1904 г. А.В. Адрианов проводил работы по обследованию петроглифов Енисея на средства Русского комитета.

Рукопись отчета Адрианова о полевых исследованиях 1904 г. “Писаницы Енисейской губернии” объемом более 8 печатных листов хранится ныне в рукописном архиве Института истории материальной культуры в Санкт-Петербурге, а другой, первый, вариант в Музее археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета. Отчет, хранящийся в ИИМК, представляет собою несколько отредактированный автором вариант, к тому же в нем произведены некоторые перестановки разделов. В данной работе цитаты текста отчета приводятся по первому, томскому, варианту.

Рукопись Адрианова представляет ценнейший труд, тем более, что многие памятники, описанные исследователем, не сохранились до наших дней. Автор приводит подробное описание каждого памятника, иногда схему расположения местонахождений, историю исследования. Необходимо отметить, что в литературе вопроса он был прекрасно ориентирован. В тексте встречаются рисунки особенно его заинтересовавших петроглифов, имеются схемы взаиморасположения плоскостей с наскальными изображениями. Он отмечает шифры каждой писаницы и эстампажа. Автор касается вопросов хронологии и предварительной систематизации материала. Адрианов останавливается и на современных подделках, подражающих древним образцам, предостерегая будущих исследователей, которые могут быть введены в заблуждение сходством оригиналов и новоделов. Автор приводит соображения относительно техники копирования.

В 1949 и 1961 гг. К.В. Вяткиной были частично опубликованы материалы из коллекции эстампажей енисейских писаниц, хранящихся в Музее антропологии и этнографии⁵¹.

Каждый памятник в порядке их исследования Адрианов отмечал особым номером римскими цифрами, а каждый отдельный эстампаж, каждый рулон

бумаги – порядковым номером арабскими цифрами; на каждом эстампаже таким образом ставился шифр – две цифры – римская и арабская. Затем все копии, снятые с данного памятника, свертывались в трубку и упаковывались таким образом, чтобы сверху находился номер писаницы. Кроме того, на скалах в стороне от изображений Адрианов отмечал типографской краской шифр памятника, соответствующие номера эстампажей и дату исследования.

Большое внимание в рукописи “Писаницы Енисейской губернии” Адрианов уделял вопросам охраны памятников. Если многочисленные курганы, несмотря на их массовое разграбление в XVII и XVIII столетиях бугровщиками, сделавшими их предметом своего промысла, могут, по мнению Адрианова, на долгие годы сохранить ценные материалы и сберечь их для будущих исследователей, то этого нельзя сказать относительно наскальных изображений, обычно расположенных на видных и доступных местах. Для писаниц их создатели выбирали наиболее плотные и прочные породы, лучшие по качеству и доступности участки скал, которые теперь привлекают к себе внимание местных жителей как хороший строительный материал. В этой связи многие писаницы уже исчезли и навсегда погибли для науки.

В конце 1904 г. согласно формулировке акцизного начальства “за излишнюю ревность к науке” после успешных работ по копированию наскальных изображений Адрианов был переведен по службе в Иркутск. Перед отъездом он рассылает по музеям собранные коллекции. В описи значатся: посылки в Музей имени императора Александра III и в Академию наук в Петербурге. Четыре ящика он отправил в Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии, один ящик в Императорскую Археологическую комиссию и два в Императорское археологическое общество.

Переехав из Иркутска в Томск, Адрианов сотрудничает в газете “Сибирская жизнь”, посылает корреспонденции в столичный журнал “Сибирские вопросы”. Его избирают секретарем Общества изучения Сибири, гласным Томской городской думы.

Исследования петроглифов Енисея Адрианов смог продолжить только в 1907 г. Летом 1907 г. он обследовал писаницы Оглахтинскую и Кунинскую,

совершил маршруты по речной системе Абакана, фотографируя изображения на курганных плитах. Далее он произвел обследование писаниц по правому берегу р. Тубы, побывал на местонахождении петроглифов близ с. Кавказского на утесах вдоль р. Инзы, копировал Шалаболинскую писаницу. “Особенностью работ нынешнего лета, – писал Адрианов, – была еще чрезвычайная их трудность: большие писаницы, шифр которых XV–XVII, расположены на высоколежащих, труднодоступных утесах, подползание к которым с грузом за плечами и в руках (вода, щетки, бумага, камера) сопрягалось иногда с невероятным трудом, ранениями и ушибами, рваньем платья и обуви при затрате нескольких часов времени на восхождение и спуск. Мои сотрудники, а с ними и я, возвращаясь в улус или палатку уже ночью по окончании работы, с обессиленными мышцами рук и ног, с ужасом думали о предстоящей на следующее утро прогулке к той же неоконченной писанице и жалели о том, что у писаницы не было местечка, где бы можно было ночевать. Естественно, что при таких условиях работы пришлось отказаться от фотографирования многих писаниц, принятых только на эстампаж, там, где приходилось карабкаться на четвереньках или спускаться друг друга на веревке и отбивать эстампаж, лежа на животе, боку или при поддержке работающего вилами, нельзя было думать об установке треножника с камерой”⁵².

Через год Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии выделил средства с тем, чтобы в течение 1909 г. А.В. Адрианов обследовал петроглифы в системе Белого и Черного Июсов. Закончив работы в Ачинском уезде, он отправился в Минусинск, оттуда на р. Тубу, затем спустился по Тубе на лодке до Енисея, а по нему до с. Абаканского, где работы были завершены. Он обследовал в этом районе Копенскую писаницу (Копенская нижняя), находящуюся на правом берегу Енисея, напротив д. Копены, и Новую Копенскую (Копенская верхняя), состоящую из трех групп. Большая часть енисейских петроглифов, по мнению А.В. Адрианова, была создана предшественниками современного коренного населения – древними хакасами.

В начале мая 1913 г. по случаю тридцатилетней годовщины раскопок на Тагарском острове отмечалось 30-летие научной деятельности Адрианова. Его

чествовало Географическое общество. Московское археологическое общество избрало его в действительные члены, выслало диплом, а затем и труды Общества.

Репутация человека политически неблагонадежного, трудного на протяжении всей жизни А.В.Адрианова становилась препятствием для многих его начинаний. 22 мая 1913 г. за поддержку на страницах газеты “Сибирская жизнь” стачечного движения А.В. Адрианов был арестован, заключен в тюрьму, но вскоре выпущен до суда. В конце августа он был выслан из Томска на три года на север, в Нарым, причем губернатор пригрозил “загнать в Максимкин Яр”, если он будет присылать корреспонденции из Нарыма. Впервые Адрианов посетил этот северный болотный край за четверть века до ссылки. В то время он писал: “Край меня очень заинтересовал и я рвусь туда”. Теперь же он был “водворен” принудительно и рвался из Нарыма. Осуществить это намерение помог ему член Государственной думы сибирский депутат Н.В. Некрасов, приехавший в то время в Томск для чтения публичных лекций. По ходатайству профессора Некрасова нарымская ссылка Адрианову была заменена на минусинскую. Но и там за ним был установлен гласный надзор полиции, ему было запрещено выезжать за пределы города, ежедневно его “навещал” полицейский. И все же могучий дух Адрианова не был сломлен, он был полон планов и охвачен жадой деятельности. К моменту прибытия его в Минусинск там велась подготовка к изданию газеты “Минусинский край”, и он сразу же включился в работу. Мартьяновский музей в Минусинске еще с начала 1880-х гг. стал для Адрианова базой его научных экспедиций, и он надеялся в период ссылки заняться археологическими исследованиями.

В апреле 1914 г. был объявлен протекторат России над Тувой, которая под наименованием Урянхайский край была административно подчинена управлению енисейского губернатора. С этого времени усиливается переселенческое движение, активизируются работы по изучению природных ресурсов края. Момент для организации экспедиции за Саяны был как будто благоприятный и все же, несмотря на хлопоты и ходатайства ряда влиятельных лиц и прежде всего академика В.В. Радлова, Адрианову в поездке в Туву в

1914 г. было отказано. В письме семье из села Ермаковского А.В. Адрианов писал: “Ведь, действительно, Бог наказал наших министров тем, что отнял у них разум. Ну можно ли мстить человеку за то, что он желает заниматься наукой, да еще такой, как археология”⁵³. После настойчивых хлопот академика В.В. Радлова Адрианову все же было разрешено отбывать срок ссылки в Туве.

В Туву Адрианов прибыл 25 июня 1915 г. на экономию купцов Сафьяновых, ставшую для него прибежищем в периоды между его скитаниями. В общей сложности Адрианов пробыл в Туве пятнадцать месяцев.

Петроглифы Адрианов обследовал в четырех пунктах, находящихся на утесах правого берега Енисея на протяжении около 15 км между речками Баянкольчик и Эрбек. На этих местонахождениях было учтено более 300 фигур. С этих писаниц были сделаны эстампажи, фотографии, рисунки карандашом. Отдельные выбитые фигуры животных, по его свидетельству, встречаются и выше, и ниже устья реки Сестерлиг по Бий-Хему и на береговых утесах близ Сулугбомской степи.

В архиве А.В. Адрианова сохранилась копия рукописи “Писаницы в Урянхае”, снятая его сыном Александром Александровичем, которая представляет собою перечень наименований местонахождений петроглифов с пометками о том, были ли они известны ранее.

В Туве А.В. Адрианов провел большую разноплановую работу. Его археологические исследования заложили фундамент для обобщающих работ последующих специалистов, изучающих древности края. Он раскопал около 60-ти погребальных и поминальных сооружений, открыл и скопировал серию древних надписей и наскальных изображений – петроглифов, нашел каменные изваяния. На правобережье р. Элегест он обнаружил остатки древнемонгольского городища – “древнего китайского городка”, как он назвал его, и отметил местонахождение еще двух таких городков на противоположном, левом, берегу Элегеста. Он впервые привел описание ныне всемирно известного кургана Аржан. К сожалению, результаты своих исследований он опубликовать не успел. Большая часть предметов из его раскопок этих лет, также как и дневники с полевыми записями и описи

негативов хранятся в Музее археологии и этнографии Сибири Томского университета.

В конце 1916 г. по возвращении из ссылки в Томск Адрианов приступил к редактированию газеты “Сибирская жизнь”. 22 августа 1919 г. на страницах газеты “Сибирская жизнь” было опубликовано воззвание за подписью Г.Н. Потанина “К оружию, граждане!”. Некоторые исследователи полагают, что подлинный автор памфлета – Адрианов. “Никогда в своей жизни я ничем не сражался, кроме пера”⁵⁴, – писал Адрианов прежде, теперь же он опубликовал на страницах редактируемой им газеты этот призыв оказать вооруженное сопротивление большевикам.

Александр Васильевич был принципиальным противником всяческого насилия. Однако именно за публицистическую деятельность, за выступления в печати против диктатуры большевиков он как “активный противник советской власти” Томской ЧК 29 февраля 1920 г. был приговорен к расстрелу. Слова А.В. Адрианова, прозвучавшие со страниц газеты “Сибирская жизнь”, были словами предупреждения и в то же время его смертным приговором: “Работа анархического большевизма носит разрушительный дезорганизирующий характер и ведет государство к гибели... Нам грозит обнищание, одичание и застой... Что же иное, кроме застоя, останется на долю нашего отечества, нашего народа, когда на месте уничтоженной интеллигенции в роли “строителей жизни” очутятся ее разрушители!.. Да, мы непримиримые враги анархического большевизма; мы считаем всю деятельность представителей его угрожающей гибелью нашему отечеству...”⁵⁵.

А.В. Адрианов был расстрелян в числе двадцати шести приговоренных “активных противников Советской власти” 7 марта 1920 г., о чем спустя два дня сообщили газеты. Это трагическое событие, возможно, произошло 6 марта или ранее. Его фамилия стояла в списке расстрелянных первой: “1. Адрианов Александр Васильевич – бывший редактор черносотенно-провокационной газеты “Сибирская жизнь”.

Замыслы Адрианова в силу многих объективных причин были осуществлены лишь отчасти. Сам о себе он писал в конце жизни: “До 60 лет я

прожил, а ни на чем не остановился, ничем основательно не занялся и никакого следа от себя не оставлю”⁵⁶. Но с этим суждением никак согласиться нельзя. Его вклад в науку велик, прежде всего как полевого исследователя, собирателя коллекций. И все же к нему вполне приложимы слова, высказанные Д.А. Клеменцом, а затем повторенные Адриановым в адрес Г.Н. Потанина: “Он никогда не был и не мог сделаться присяжным специалистом по чистой науке – и не желал этого. Его слишком интересовала и захватывала жизнь”.

В Музей антропологии и этнографии в Санкт-Петербурге поступил огромный фонд копий наскальных изображений бассейна среднего и верхнего Енисея. Последние два ящика с коллекциями в адрес музея Адрианов отправил, судя по его записям, в июне 1917 г. В музее они числятся как поступившие в 1920 и 21 гг., очевидно в эти годы они были заинвентаризованы. Наследие А.В. Адрианова хранится в Музее антропологии и этнографии, и ценность его с годами возрастает по мере того как в ходе промышленного строительства гибнет все большее число памятников наскального искусства. От них потомкам остаются в ряде случаев лишь копии, сохраняющиеся в музее. Следует согласиться с О.С. Советовой и Е.А. Миклашевич, писавших, что “его подход к фиксации источников (сплошное обследование писаниц; тщательный сбор массового материала, а не наиболее эффектных рисунков; механическое копирование способом эстампирования в отличие от зарисовок предшественников; фотографирование, подробные описания), к датировке и интерпретации петроглифов может быть оценен как значительно опережающий научный уровень своего времени”⁵⁷.

Научное наследство А.В. Адрианова в виде полевых дневников, отчетов, эстампажей писаниц составляет золотой фонд для исследователей сибирских петроглифов.

Изучение наскальных изображений в период с 20-х гг. XX в.

Дореволюционный период ознаменован значительными достижениями в деле изучения наскальных изображений в Северной и Центральной Азии.

Особо досконально были обследованы и выявлены наскальные рисунки западного ареала. Многочисленные исследователи посещали и копировали Томскую писаницу. Была учтена большая часть ныне известных памятников бассейна Енисея, составлена археологическая карта, на которой были отмечены местонахождения петроглифов. В Восточной Сибири были обнаружены отдельные памятники, в то время как основная их масса оставалась неизвестной науке. На Дальнем Востоке, на нижнем Амуре было открыто и неоднократно описано самое выдающееся в этом регионе местонахождение петроглифов – Сакачи-Алян, наскальные изображения на берегу р. Уссури у с. Шереметьевского.

В этот период были сделаны попытки предварительно наметить относительную последовательность некоторых сюжетов наскальных изображений. Однако многие исследователи рассматривали произведения наскального искусства и памятники древней письменности недифференцированно. Были намечены основные пути к дешифровке петроглифов, к объяснению их происхождения – теории магическая, мемориальная, мифологическая. Исследователи использовали различные способы копирования наскальных рисунков – от зарисовок от руки “на глаз” до “механического” способа съемки на коленкор или эстампирование на специальных сортах бумаги.

В послереволюционный период разрухи и гражданской войны археологические исследования были приостановлены, но затем возобновились вновь. Однако наблюдался общий спад интереса к изучению наскальных изображений, и этот период длится несколько десятилетий. Я.А. Шером была высказана мысль, что “недостаточная отработанность методических приемов анализа петроглифов породила и соответствующее отношение к ним как к памятникам второстепенным, уступающим по своей информативности археологическим материалам, документированным в процессе раскопок”⁵⁸. Думается, что это не совсем так. Причина недостаточного внимания в течение длительного периода к изучению петроглифов кроется не в том, что методика их анализа была разработана позднее, а в том, что наскальные изображения до

тех пор не могли стать полноценным историческим источником, пока не были выделены по материалам раскопок археологические культуры, пока не была создана источниковедческая база, накоплен систематизированный контрольный материал, необходимый для решения вопроса о происхождении древних культур, их последовательности, для обоснования предварительных хронологических подразделений. Эта объективная тенденция в дальнейшем нашла отражение в работах А.П. Окладникова, автора многочисленных монографических исследований о наскальном искусстве Северной и Центральной Азии. А.П. Окладников приступил к систематическому изучению сибирских писаниц только после того, как были в общем плане разработаны вопросы хронологии и периодизации археологических культур Северной и Центральной Азии.

В 1923 г. выдающийся русский археолог В.А. Городцов совершил поездку по Сибири по заданию Главнауки с целью обследования музеев. Его поразило огромное богатство Минусинской котловины археологическими памятниками. В дальнейшем материалы по енисейским петроглифам были привлечены В.А. Городцовым в статье “Скальные рисунки Тургайской области”.

Живо интересуясь новыми поступлениями, пополнявшими археологическое собрание Российского исторического музея и регулярно давая о новых коллекциях сообщения в печати, В.А. Городцов, естественно, не мог пройти мимо материалов по петроглифам, которые в 1916 г. были переданы в музей. Эти материалы составили камни с наскальными изображениями, фотографии петроглифов из Тургайской области, описание местонахождения. В статье В.А. Городцов поставил целый ряд существенных и актуальных вопросов изучения петроглифов и рассмотрел некоторые из них, оставив решение других будущим исследователям. “При первом прикосновении к такого рода материала, к какому относятся скальные рисунки, – писал В.А. Городцов, – невольно и вполне естественно возникает целый ряд вопросов: о протяженности времени, пространства явлений, о их творцах, о их назначении и культурном значении”⁵⁹.

В то время научный подход к изучению петроглифов еще только вырабатывался. Собственно наскальным изображениям была посвящена только одна монография, а именно книга И.Т. Савенкова “О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее”. Наспех написанная, неотредактированная, она даже для своего времени обладала многими существенными недостатками. В.А. Городцов отметил, что в обширном труде И.Т. Савенкова хронологическому определению наскальных рисунков уделено недостаточно внимания. “К сожалению, – писал он по поводу монографии Савенкова, – на этом важном вопросе автор останавливался только вскользь, мимоходом, не приводя никаких серьезных доказательств. Между тем, такие доказательства, несомненно, существуют в достаточном количестве”⁶⁰. Для определения относительной хронологии петроглифов, по мнению В.А. Городцова, существенное значение приобретают изучение степени интенсивности “пустынного загара”, а также сюжетов, имеющих четкие хронологические рамки, таких как изображения кольчуг, шлемов, всадников в седлах со стремянами, домашних животных. Отметив сходство, достигающее до тождества, между енисейскими и тургайскими петроглифами, В.А. Городцов считал возможным датировать их, как он выразился, “общими датами” то есть считать их синхронными.

Городцов приложил к статье наиболее полную библиографическую сводку о наскальных изображениях, начиная от работ Д.Г. Мессершмидта и кончая книгами И.Т. Савенкова (1910), А. Брейля и Г. Обермайера (1912). В отношении собственных научных заключений, сделанных на основании изучения наскальных рисунков, Городцов писал, что это лишь предварительные обобщения, задача которых привлечь внимание исследователей к таким ценнейшим археологическим памятникам какими являются петроглифы.

В дальнейшем писаницами Енисея заинтересовался ученик В.А. Городцова С.В. Киселев – аспирант Научно-исследовательского института археологии и искусствоведения. Он принялся за изучение далекого и малоисследованного края. В 1929 г. С.В. Киселев производил разведки и раскопки погребений на правом берегу Енисея, тогда же им было

заэстампировано более 80 наскальных изображений. Анализу техники нанесения посвящена специальная статья, в которой автор подчеркивал необходимость хронологического определения петроглифов, поскольку “суммарное изучение лишает скальные рисунки основного значения – иллюстративных памятников, существенно дополняющих наши сведения по быту различных групп древнего населения бассейна среднего Енисея. Учитывая такое положение, – продолжает С.В. Киселев, – я с самого начала своих работ одной из задач поставил отыскание путей к хронологизации Минусинских писаниц”⁶¹. В этой статье Киселев пытался наметить пути для датирования наскальных рисунков. С этой целью он рассмотрел скопированные им изображения, выбитые на плитах курганных оград.

Выводы, сделанные на основании изучения изображений на плитах курганных оград, Киселев пытается распространить на петроглифы, выбитые на скалах. Изображения, выполненные в “скелетном” стиле, он сопоставлял с кулайским ажурным литьем, датируемым временем около начала нашей эры. В настоящее время не вызывает сомнений, что дело обстоит гораздо сложнее: анализ техники нанесения изображений на скалы не может лечь в основу хронологического определения петроглифов, поскольку в разные исторические эпохи существовала сходная техника выполнения наскальных рисунков. К тому же на скалы, как и на открытые плоскости курганных оград, изображения могли наноситься на протяжении многих веков вплоть до современности.

Интерес С.В. Киселева к технической стороне вопроса создания петроглифов не был случаен. В конце 20-х гг. он был в числе наиболее активных молодых московских археологов, сторонников “нового археологического направления”, которые в своих исследованиях пытались применить метод исторического материализма. Пролагая новые пути в науке, они понимали эту задачу несколько упрощенно. Как писал впоследствии В.Ф. Генинг, сторонники “нового археологического направления находились под сильным влиянием механицистов, сводивших производительные силы к совокупности средств производства, а иногда и просто к технике”⁶².

В 1931 г. С.В. Киселев и Л.А. Евтюхова обследовали Боярские писаницы. Ими был снят эстампаж писаницы (Малой), отливка с которого в течение многих лет экспонировалась в одном из залов Государственного Исторического музея в Москве. Петроглифы Боярского хребта были привлечены С.В. Киселевым для реконструкции социального строя тагарской эпохи в очерке “Разложение рода и феодализм на Енисее”⁶³.

М.П. Грязнов с середины 20-х годов производил систематические полевые исследования в Южной Сибири. В 1929 г. он опубликовал первую классификацию каменных изваяний Минусинской котловины, впоследствии уточненную. Его работы для исследователей петроглифов имели первостепенное значение, поскольку легли в основу изучения искусства эпохи бронзы на среднем Енисее. Грязнов ознакомился с эстампажами, снятыми А.В. Адриановым и хранившимися в Музее антропологии и этнографии Академии наук. В результате он опубликовал прорисовку Малой Боярской писаницы, соблюдая детали техники изображения по рисунку, скопированному в натуральную величину с эстампажа А.В. Адрианова⁶⁴. Грязнов особо подчеркнул значение памятника для социальной истории древнего населения Южной Сибири. Он писал, что Боярская писаница – “исключительный в своем роде памятник. Трудно подыскать более четкую, более красочную и более образную характеристику основных особенностей для одного из конкретных вариантов родового общества”⁶⁵. М.П. Грязнов датировал писаницу первыми веками до н.э. Эти хронологические определения были подтверждены последующими исследованиями.

В начале 1930-х годов вышла в свет книга, подготовленная к изданию Х. Аппельгреном-Кивало, в которой были опубликованы результаты работ экспедиции И.Р. Аспелина на Енисее в 1887–1889 гг. Прежде эти материалы публиковались финскими археологами лишь выборочно. Эта работа до сих пор сохраняет свое значение ценнейшего иллюстративного источника о средневековых енисейских писаницах.

С 30-х годов наряду с центральными учреждениями широкие полевые исследования на среднем Енисее развернули краеведческие музеи, в

особенности Минусинский и Абаканский. Довоенные годы характеризовались накоплением, систематизацией и анализом источников, созданием предварительных классификаций археологических культур.

В послевоенное время вышла в свет монография С.В. Киселева “Древняя история Южной Сибири”. В этой книге представлена та историческая канва, тот исторический фон, на основе которого стала возможной дальнейшая разработка всего фонда наскальных изображений Енисея как источника для воссоздания неписаной истории Южной Сибири.

Большой размах полевые исследования петроглифов получили начиная с 1960-х годов в связи со строительством гидроэлектростанций на великих сибирских реках и организацией археологических экспедиций для работ в зонах затопления.

Работы Красноярской археологической экспедиции Института археологии АН СССР под руководством М.П. Грязнова велись во многих пунктах затопления Красноярской ГЭС, в степной части Хакасско-Минусинской котловины на юге от Новоселова. Широкие и планомерные разведки и раскопки привели к значительному пополнению фактических данных.

Пожалуй самым существенным моментом для датировки петроглифов было открытие серии каменных плит с изображениями в погребениях, хорошо датированных по материалам могильных комплексов. Эти открытия позволили Г.А. Максименкову выделить на среднем Енисее новую культуру эпохи энеолита – окуневскую. Они явились теми “опорными” точками, которые дали возможность датировать большую серию наскальных изображений, прежде не поддававшихся хронологическому определению.

На среднем Енисее Каменский отряд Красноярской археологической экспедиции под руководством Я.А. Шера в 1963, 1965-1970 гг. проводил полевые исследования петроглифов, которым грозило уничтожение в ходе промышленного строительства. Отряд работал по двум программам исследования. Первая, полная программа предусматривала сплошное копирование, подробное описание и фотографирование памятников,

подлежащих затоплению. Комплексы, находящиеся за пределами зоны водохранилища, обследовались по сокращенной программе. Результаты работ были частично опубликованы в 1980 г. В книге “Петроглифы Средней и Центральной Азии” Я.А. Шер останавливается и на наскальных изображениях Енисея. Автором выборочно публикуются петроглифы главным образом из зоны затопления Красноярской ГЭС, прежде охваченные работами А.В. Адрианова. Я.А. Шер приводит обзор местонахождений, публикует общие виды, фотографии и прорисовки самих петроглифов. В работе имеются теоретические разработки, методические рекомендации, в частности по технике фотографирования петроглифов.

Л.Р. Кызласов, руководивший Хакасской и Тувинской археологическими экспедициями МГУ, совместно с археологом Минусинского музея Н.В. Леонтьевым собрали материалы по наскальным рисункам хакасов, которые опубликовали в совместной книге. Исследование “Шелаболинские петроглифы” опубликовали А.И. Мартынов и Б.Н. Пяткин.

На верхнем Енисее целеустремленные поиски наскальных изображений, преимущественно в юго-западных районах Тувы, производил начальник археологического отряда Тувинской комплексной археолого-этнографической экспедиции А.Д. Грач, собравший и опубликовавший большие серии наскальных рисунков. Петроглифам скифского времени Тувы посвящен специальный раздел его монографии “Древние кочевники в центре Азии”.

Петроглифы на прибрежных скалах Улуг-Хема в зоне затопления Саяно-Шушенской ГЭС начали интенсивно исследоваться после того, как была создана Саяно-Тувинская археологическая экспедиция Ленинградского отделения Института археологии АН СССР (далее – СТАЭН). Экспедиция с 1965 г. под руководством А.Д. Грача производила работы в ложе будущего водохранилища, в частности в Саянском каньоне Енисея, где выявлены многочисленные памятники древнего искусства и эпиграфики.

Наскальные рисунки в Саянском каньоне Енисея близ устья правого притока р. Чинге и на противоположном берегу Енисея в урочище Мугур-Саргол были открыты в ходе изыскательских работ в зоне затопления

проектируемой Саяно-Шушенской ГЭС. Здесь в дальнейшем работал Отряд по изучению петроглифов под руководством М.А. Дэвлет.

А.П. Окладников

Исследование наскальных рисунков в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке неразрывно связано с именем Алексея Павловича Окладникова. Он проводил разведку, фиксацию, а затем и публикацию памятников наскального искусства на Томи и в бассейне Ангары, и на Байкале, и в Забайкалье, в бассейне Лены и Алдана, на Амуре, Индигирке и Колыме. Пожалуй, только бассейн Енисея не был охвачен его работами, во всех остальных регионах он был основным первооткрывателем и исследователем, иногда даже единственным, или же принимал в той или иной мере участие в работах. Он работал в Монголии, Корее, Средней Азии, изучал древние культуры Аляски и Алеутских островов. Не говоря уже о том, что А.П. Окладников является одним из основоположников сибирской школы археологов, его по праву считают крупнейшим исследователем первобытного искусства Северной и Центральной Азии.

Окладников родился 3 октября 1908 г. в д. Константиновщина Иркутской губернии в семье сельского учителя. Окончил среднюю школу в русском селе Анга, где принимал активное участие в работе краеведческого кружка. Первую научную экспедицию он совершил в 17 лет, первую статью опубликовал в 18 лет. В период его учебы в Иркутском педагогическом институте он занимался исследованием памятников древности под руководством Б.Э. Петри. В этот период окончательно сформировались его научные интересы. Впервые А.П. Окладников познакомился с памятниками наскального искусства в 1929 г. во время поездки по путевке Географического общества на Лену. Там он обратил внимание на Шишкинские писаницы. Этот памятник за прошедшие со времени Академических экспедиций два столетия был постепенно забыт и вновь открыт для науки А.П. Окладниковым. Вторая экспедиция на верхнюю Лену состоялась в 1941 г., когда Окладников открыл на Шишкинских скалах наиболее древний пласт рисунков – изображения лошади и быка, нанесенные

краской, которая “настолько выцвела и поблекла, что сливалась со скальным фоном и не имела резко очерченных границ”. Начиная с первого знакомства с Шишкинскими писаницами, А.П. Окладников уже не выпускал из поля зрения памятники наскального искусства. Истории их открытия и исследования посвящена его книга “Олень золотые рога”, имеющая подзаголовок “Рассказы об охоте за наскальными рисунками”⁶⁶. Кроме того, каждой монографии А.П. Окладникова предшествует историографический раздел, где излагалась история изучения каждого отдельного памятника. Работы Окладникова в области первобытного искусства – специальная огромная тема исследования, на которой здесь останавливаемся лишь в общих чертах. В путешествиях по Сибири А.П. Окладникова неизменно сопровождала его жена В.Д. Запорожская. Художница по профессии, она была его первым помощником при поисках и фиксации наскальных изображений. С ней он прошел тысячи километров по степи, сквозь тундру и тайгу, с ней спускался по бурным сибирским рекам, преодолевал путь верхом на лошадях и даже на северных оленях. Вместе они мерзли за полярным кругом и сгорали на среднеазиатском пекле. Вместе Алексей Павлович и Вера Дмитриевна готовили к изданию публикации по петроглифам Северной и Центральной Азии.

Интуиция – обобщенный опыт. О ее значении в научном творчестве Окладникова очень точно сказал его ученик Д.Л. Бродянский: “Важнейшим и тончайшим инструментом познания является интуиция ученого. А.П. Окладникова она никогда не подводила. Подобно Л.Д. Ландау в физике, А.П. Окладников генерировал идеи, порой как будто не заботясь о строгой аргументации, системе и методике доказательств. И почти всегда и везде он был прав. Жизнь науки проверяет правомерность гипотез, беспощадно бракует их, но сколько же мыслей А.П. Окладникова прочно вошли в арсенал мировой археологии и утверждаются в ней!”⁶⁷. Выводы Окладникова, построенные первоначально иногда только на интуиции, в дальнейшем как правило получали в его трудах и работах его учеников вполне аргументированные обоснования. Так, в 1999 г. вышла в свет книга В.И. Молодина и Д.В. Черемисина “Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок”, в

которой утверждается идея Окладникова о центральноазиатском очаге первобытного искусства⁶⁸.

Велики заслуги академика А.П. Окладникова, прекрасного знатока этнографии сибирских аборигенов, в деле разработки вопросов семантики наскальных изображений, которым он неизменно уделял внимание в своих многочисленных фундаментальных исследованиях по петроглифам Северной и Центральной Азии.

Со временем к работе по поиску, копированию и изданию памятников наскального искусства подключилась их дочь Елена Алексеевна, названная Леной в честь великой сибирской реки, на берегах которой начался путь Окладникова в науку.

В 1960-х годах продолжались работы на территории Алтая по фиксации наскальных изображений различными отрядами Института истории, философии и филологии СО АН СССР. В 1961 г. начал работать специально организованный петроглифический отряд, научное руководство его работами осуществлял А.П. Окладников. В дальнейшем в работах А.П. Окладникова принял участие В.Д. Кубарев. Начиная с 1968 г. возглавляемый В.Д. Кубаревым Восточно-Алтайский отряд ИИФФ СО АН СССР открыл и обследовал многие местонахождения петроглифов. С 1970-х годов на Алтае работают комплексные экспедиции различных вузов из Ленинграда, Барнаула, Кемерово, Горно-Алтайска.

В книге “Петроглифы Алтая”, опубликованной двадцать лет назад, которая, по словам ее авторов В.Д. Кубарева и Е.П. Маточкина, представляет “своеобразное сводное описание древних петроглифических памятников Алтая”, говорится в заключительной части, что интерпретация отдельных сюжетов и образов алтайских петроглифов весьма противоречива и требует критического подхода, что вопросы, связанные с классификацией, хронологией и культурной принадлежностью алтайских петроглифов только начинают разрабатываться. В этой книге авторы приводят краткое описание пунктов с наскальными рисунками с привязкой главным рекам Алтая. Всего авторами учтено 172 местонахождения наскальных изображений.

Подводя итоги работам по исследованию петроглифов на Алтае к началу последнего десятилетия XX в. В.Д. Кубарев и Е.П. Маточкин писали: “Если отнестись критически к работам наших предшественников, то нужно сказать, что качество исследований было низким. Может быть это связано с тем, что по “шкале” культурных ценностей – петроглифы всегда занимали самое последнее место. При изучении этих памятников, долго считавшихся второстепенными, не требовалось открытого листа и научной отчетности, не соблюдалась методика, которая, надо признать, остается несовершенной и до наших дней. Археологи занимались наскальными рисунками параллельно своим обязанностям, ограничившись копированием оригинальных композиций. Даже при сплошной съемке петроглифов Елангаша и Колбак-Таша пропускались (ввиду трудности копирования) многие рисунки, выполненные техникой граффити. Другие рисунки, покрытые лишайниками и известняковыми натечками, также игнорировались”⁶⁹.

А.П. Окладников в одной из последних работ писал: “К сожалению, в изучении наскального искусства имеются досадные пробелы, причем, как ни удивительно, именно в таком, например, районе, как Минусинский край (Хакасия) или Алтай, т.е. именно там, где особенно энергично трудились И.Т. Савенков и А.В. Адрианов”⁷⁰.

И все же нарисованная уважаемыми исследователями картина представляется излишне мрачной. Начавшийся в середине 1970-х годов новый этап в изучении петроглифов характеризуется пристальным вниманием к этому виду памятников, широкими масштабами работ, усовершенствованием методики полевых исследований, сплошной, а не выборочной фиксацией наскальных рисунков на местонахождении, поисками возможностей их сохранения, публикацией отдельных памятников и обобщающих трудов.

В последние десятилетия поиск, изучение и публикация наскальных изображений особенно активизировались. Хотя большинство памятников к настоящему времени уже открыты, основные регионы наскального искусства выделены, все же общий фонд произведений наскального искусства постоянно пополняется новыми местонахождениями, зачастую их изучение оказывает

существенное влияние на наши представления о локальных традициях. Так, новые памятники выявлены на Ангаре и Енисее замечательными разведчиками А.Л. Заикой, Н.И. Дроздовым и др., интересные комплексы обнаружены на Алтае и досконально изучены В.Д. Кубаревым, В.И. Молодиным и Д.В. Черемисиным. Список первооткрывателей и новых местонахождений можно было бы многократно увеличить. Параллельно проводится более углубленное изучение уже хорошо известных памятников и регионов наскального искусства, в процессе которого делаются новые открытия. Например, повторные обследования местонахождений в бассейне Верхней Лены значительно увеличили общее число наскальных изображений⁷¹. Огромная работа проведена сотрудниками кафедры археологии Кемеровского университета по доисследованию петроглифических памятников енисейско-тубинской группы изображений. Возможность “открыть нечто принципиально новое на много раз виденном памятнике” продемонстрировала Е.А. Миклашевич, наглядно показав, сколько неожиданных открытий ждет исследователей первобытного искусства при вдумчивой работе даже с давно известными стелами, писаницами и петроглифами⁷².

Появилось много специалистов-профессионалов, в работах по фиксации петроглифов принимают участие студенты местных вузов, к изучению наскального искусства подключаются специалисты различных профилей, представители “точных наук”, десятки специалистов и краеведов.

Если работа по поиску местонахождений наскального искусства, хотя и не завершена, но, скорее всего, близится к завершению, то изучение наскального творчества, его интерпретация только в начале пути. Время подведения итогов еще не наступило.

¹ *Спафарий Н.М.* Сибирь и Китай. Кишинев, 1960, с. 70.

² *Неволянская М.Г.* Даниил Готлиб Мессершмидт. Л., 1970; *Кызласов Л.Р.* Начало сибирской археологии // Историко-археологический сборник. М., 1962.

³ *Неволянская М.Г.* Филипп Иоганн Страленберг. Его работы по исследованию Сибири. М.; Л., 1966, с. 14. Капитан Табберт в 1707 г. получил за храбрость и отвагу дворянство и фамилию Страленберг. Во время всего пребывания в плену в России он продолжал именоваться Таббертом, под фамилией Страленберг он стал известен в мировой литературе как автор книги “Историко-географическое описание северной и восточной частей Европы и Азии” и карты России и “Великой Татарии”.

⁴ *Messerschmidt D.G.* Forschungsreise durch Sibirien. 1720–1727. Teil 1. Tagebuchaufzeichnungen. Januar 1721–1722. Berlin, 1962.

⁵ *Миллер Г.Ф.* Из рукописной инструкции, составленной Миллером для адъютанта Фишера // *Радлов В.В.* Сибирские древности. Т. I. Вып. 3. МАР. № 15. СПб., 1894, с. 107.

⁶ *Миллер Г.Ф.* О сибирских надписях. Ч. 1. О сибирских писаных камнях // *Миллер Г.Ф.* История Сибири. Т. 1. М.; Л., 1937, с. 537.

⁷ Там же, с. 537–538.

⁸ *Миллер Г.Ф.* О сибирских надписях..., с. 526.

⁹ *Паллас П.С.* Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. 1–3. СПб., 1773–1788.

¹⁰ *Будылина М.* Григорий Иванович Спасский. (К 75-летию со дня смерти) // ИРГО. Т. 71. Вып. 8. М.; Л., 1939, с. 1238–1241.

¹¹ Здесь следует отметить, что Енисейская губерния была выделена из Томской лишь в 1822 г., когда она вошла в состав Восточно-Сибирского генерал-губернаторства.

¹² *Каралькин П.И.* Об архиве Г.И. Спасского // СЭ. 1956. № 4, с. 63.

¹³ *Спасский Г.И.* Древности Сибири // Сибирский вестник. Ч. I. СПб., 1818, с. 69–70.

¹⁴ *Спасский Г.И.* О древних сибирских начертаниях и надписях // Сибирский вестник. Ч. I. СПб., 1818, с. 71–72.

¹⁵ *Спасский Г.И.* О достопримечательнейших памятниках сибирских древностей и сходстве некоторых из них с великорусскими // ЗРГО. Кн. 12. СПб., 1857, с. 113.

¹⁶ Там же, с. 117.

-
- ¹⁷ *Кастрен М.А.* Путешествие Александра Кастрена по Лапландии, северной России и Сибири // *Магазин землеведения и путешествий*. Т. 6. Ч. 2. М., 1860, с. 393. Основные работы Кастрена объединены в 12-томном соч. “Nordische Reisen und Forschungen”. СПб., 1853–1862.
- ¹⁸ *Корнилов И.П.* Воспоминания о Восточной Сибири. Город Ачинск и поездка в 1848 г. на Божьи озера // *Магазин землеведения и путешествий*. Т. 3. М., 1854, с. 605–658.
- ¹⁹ *Radloff W.* Aus Sibirien. Bd. 1–2. Leipzig, 1893.
- ²⁰ *Радлов В.В.* Из Сибири: страница дневника. М., 1989.
- ²¹ *Радлов В.В.* Сибирские древности. Из путевых заметок В.В. Радлова. (Перевод с немецкого) // *ЗРАО*. Т. 7. Вып. 3–4. Новая серия. СПб., 1895, с. 146–216.
- ²² *Радлов В.В.* Сибирские древности. Из Путевых заметок..., с. 168–169.
- ²³ *Радлов В.В.* О новом способе приготовления эстампажей с надписей на камнях // *Зап. Вост. отд. РАО*. Т. 7. СПб., 1893, с. 169–181.
- ²⁴ *Попов Н.И.* Общий взгляд на писаницы Минусинского края // *ИСОРГО*. Т. 6. № 5–6. Иркутск, 1875, с. 208.
- ²⁵ *Попов Н.И.* Общий взгляд на писаницы Минусинского края (Окончание) // *ИСОРГО*. Т. 7. № 1. Иркутск, 1876, с. 200–201.
- ²⁶ *Матющенко В.И.* История археологических исследований Сибири (до конца 1930-х гг.). Учебное пособие. Омск, 1992, с. 62.
- ²⁷ *Дэвлет М.А.* Очерк комплектования, изучения и экспонирования археологических коллекций Минусинского музея (1877–1917) // *Очерки истории музейного дела в СССР*. Вып. 5. М., 1963, с. 327–372.
- ²⁸ *Appelgren-Kivalo H.* Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildermaterial von I.R. Aspelins Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887–1889. Helsingfors, 1931, s. VIII.
- ²⁹ *Tallgren A.M.* Inner Asiatic and Sibirian Rock Pictures // *ESA*. Vol. 8. Helsinki, 1933.
- ³⁰ *Мартьянов Н.М.* Письмо П.С. Уваровой от 3 декабря 1887 г. // *ОПИ ГИМ*. Ф. 1. Ед.хр. 558, л. 664–665.
- ³¹ *Штернберг Л.Я.* Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны. Статьи и материалы. Хабаровск, 1933. Цит. по: *Окладников А.П.* Лики древнего Амура. Новосибирск, 1968, с. 19.

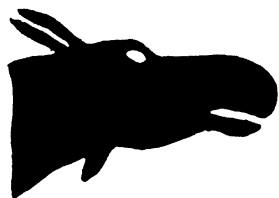
-
- ³² *Макаров Н.П., Безызвестных Е.Ю.* Неутомимый исследователь древностей // Век подвижничества. Красноярск, 1989, с. 45.
- ³³ *Савенков И.Т.* О древних памятниках изобразительного искусства на Енисее. Сравнительные археолого-этнографические очерки // Труды XIV АС в Чернигове в 1908 г. М., 1910, с. 79.
- ³⁴ Там же, с. 89.
- ³⁵ *Савенков И.Т.* К разведочным материалам по археологии среднего течения Енисея // ИВСОРГО. Т. 17. № 3-4. Иркутск, 1886, с. 54-55.
- ³⁶ Там же, с. 51.
- ³⁷ Цит. по: *Ауэрбах Н.К.* Первый период археологической деятельности И.Т. Савенкова. Материалы к биографии // Ежегодник Гос. музея им. Н.М. Мартьянова в Минусинске. Т. 6. Вып. 2. Минусинск, 1929, с. 185.
- ³⁸ *Городцов В.А.* Скальные рисунки Тургайской области // Тр. ГИМ. Вып. 1. Разряд археологический. М., 1928, с. 64.
- ³⁹ *Гуляев Н.* “Писанные камни”, найденные в Усть-Каменогорском уезде Семипалатинской области в 1913 г. // ЗСОРГО. Т. 38. Омск, 1916, с. 261.
- ⁴⁰ *Дэвлет М.А.* Александр Васильевич Адрианов (к 150-летию со дня рождения). Кемерово, 2004.
- ⁴¹ Как известно, Г.Н. Потанин, наряду с Н.М. Ядринцевым, был главным идеологом сибирского областничества. Областничество – явление сложное, неоднородное, претерпевшее в своем развитии существенные изменения. О нем в литературе высказывались самые противоречивые суждения. Большинство исследователей рассматривали сибирское общественное движение как революционно-демократическое, которое развивалось в русле общероссийского освободительного движения. См.: История Сибири. Т. 3. Л., 1968, с. 8–9.
- ⁴² *Потанин Г.Н.* Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. IV. Материалы этнографические. СПб., 1883.
- ⁴³ *Адрианов А.В.* Письмо Н.М. Мартьянову от 26 февраля 1883 г. Томск // Архив ММ. Оп. 1. Д. 17, л. 77.
- ⁴⁴ *Адрианов А.В.* Путешествие на Алтай и за Саяны, совершенное в 1881 г. по поручению Имп. РГО членом сотрудником А.В. Адриановым // ЗРГО по общей географии. Т. 11. СПб., 1888, с. 418.
- ⁴⁵ Там же, с. 405.

-
- ⁴⁶ Там же, с. 382.
- ⁴⁷ Там же, с. 409.
- ⁴⁸ *Ядринцев Н.М.* Письмо В.П. Сукачеву // Литературное наследство Сибири. Т. 5. Новосибирск, 1980, с. 264.
- ⁴⁹ *Бобринский А.А.* Письмо А.В. Адрианову от 22 марта 1902 г. // Архив ИИМК РАН. Оп. 1. 1902. Д. 33, л. 3.
- ⁵⁰ *Адрианов А.В.* Письмо в Имп. АК от 19 апреля 1902 г. // Архив ИИМК РАН. Оп. 1. 1902. Д. 33, л. 4.
- ⁵¹ *Вяткина К.В.* Шалаболинские (тесинские) наскальные изображения // СМАЭ. Т. XII. М.; Л., 1949, с. 417–484.; *она же.* Наскальные изображения Минусинской котловины // СМАЭ. Т. XX. М.; Л., 1961, с. 188–237. См. также: *Дэвлет М.А.* О культурных связях тагарских племен // Новое в советской археологии. М., 1965, с. 240–242.
- ⁵² *Адрианов А.В.* Обследование писаниц в Минусинском крае летом 1907 г. (из писем секретарю Комитета) // ИРКИСВА. № 8. СПб., 1908, с. 38.
- ⁵³ *Адрианов А.В.* Письмо семье от 26 мая 1914 г. с. Ермаковское // Архив МАЭС ТГУ. Фонд А.В.Адрианова. Папка 20, л. 45.
- ⁵⁴ *Адрианов А.В.* Путешествие на Алтай и за Саяны, совершенное в 1881 г. ..., с. 251.
- ⁵⁵ *Адрианов А.В.* “Им” мой ответ // “Сибирская жизнь” от 30 июля 1917, с. 3.
- ⁵⁶ Цит. по: *Вадецкая Э.Б.* К истории археологического изучения Минусинских котловин // Изв. лаборатории археологических исследований. Вып. VI. Кемерово, 1973, с. 124.
- ⁵⁷ *Советова О.С., Миклашевич Е.А.* Хронологические и стилистические особенности среднеенисейских петроглифов (по итогам работы Петроглифического отряда Южносибирской археологической экспедиции КемГУ) // Археология, этнография и музейное дело. Кемерово, 1999, с. 47–48.
- ⁵⁸ *Шер Я.А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980, с. 12.
- ⁵⁹ *Городцов В.А.* Скальные рисунки Тургайской области // Труды ГИМ. Вып. I, Разряд археологический. М., 1926, с. 49.
- ⁶⁰ Там же, с. 54.

-
- ⁶¹ *Киселев С.В.* Значение техники и приемов изображения некоторых енисейских писаниц // Техника обработки камня и металла. Труды секции археологии РАНИОН. Вып. 5. 1930.
- ⁶² *Генинг В.Ф.* Очерки по истории советской археологии. Киев, 1982, с. 105.
- ⁶³ *Киселев С.В.* Разложение рода и феодализм на Енисее // ИГАИМК. Вып. 65. 1933.
- ⁶⁴ *Грязнов М.П.* Боярская писаница // ПИМК. № 7–8. 1933, с. 41–45.
- ⁶⁵ Там же, с. 45.
- ⁶⁶ *Окладников А.П.* Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. М.; Л. 1964, с. 21.
- ⁶⁷ *Бродянский Д.Л.* Очерки истории дальневосточной археологии. Владивосток, 2000, с. 91.
- ⁶⁸ *Молодин В.И., Черемисин Д.В.* Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. Новосибирск, 1999.
- ⁶⁹ *Кубарев В.Д., Маточкин Е.П.* Петроглифы Алтая. Новосибирск, 1992.
- ⁷⁰ *Окладников А.П.* Введение. – В кн.: Окладников А.П., Окладникова Е.А., Запорожская В.Д., Скорынина Э.А. Петроглифы долины реки Елангаш. Новосибирск, 1979, с. 4.
- ⁷¹ *Мельникова Л.В., Николаев В.С., Демьянович Н.И.* Шишкинская писаница. Т. 1. Иркутск, 2011.
- ⁷² *Миклашевич Е.А.* Выявление новых изображений на изученных памятниках наскального искусства. Неизвестные петроглифы Суханихи // Археология Южной Сибири. К 80-летию Я.А. Шера. Вып. 25. Кемерово, 2011, с. 91-106.



Фото 1.1. Александр Васильевич Адрианов



ОБЗОР ПАМЯТНИКОВ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Усилиями нескольких поколений исследователей на территории Северной и Центральной Азии открыты и изучены многие сотни местонахождений наскальных изображений, выделены локальные очаги первобытного искусства, ареалы с особым обликом петроглифов, имеющих общую основу в сходстве мировоззрения, эстетических представлений древнего населения. Своеобразие этих условно выделяемых областей наскального творчества коренится в конечном счете в специфике исторического процесса в каждом регионе, в местных физико-географических, природно-климатических, этнокультурных и др. особенностях и проявляется в различии сюжетов, стиля, расположения изображений на скальной поверхности, техники их нанесения.

Памятники наскального искусства традиционно принято разделять на пещерные и на местонахождения, расположенные под открытым небом – на отдельных валунах и их скоплениях, на скальных выходах, имеющих различный наклон. В целом памятники под открытым небом безусловно численно преобладают. Их фонд в последнее время пополняется палеолитическими местонахождениями на открытых плоскостях, демонстрирующими сходство с пещерными, что уже не позволяет рассматривать памятники под открытым небом отдельно от тех, которые расположены в гротах (обычно те, которые различимы при дневном свете) и в пещерах (как правило, для их осмотра требуется источник освещения).

Росписи – изображения, выполненные на скале краской, петроглифы – выбитые, выгравированные, шлифованные фигуры и знаки. В настоящее

время уже ни у кого не вызывает сомнения, что наскальные изображения встречаются на всех обитаемых континентах, что это общемировой феномен, имеющий громадный временной диапазон. Это одна из привлекательнейших и неотъемлемых составляющих мирового культурного наследия, заслуживающая пристального внимания. Практика нанесения изображений на скалы существует по крайней мере около 30 тысяч лет (хотя приводятся пока еще не достаточно аргументированные данные, что она значительно древнее – до 60 тысяч лет). Кое-где эта традиция существует вплоть до наших дней и ее реальное значение не утрачено (Австралия, Южная Африка).

Породы, на которых выполнялись наскальные изображения, разнообразны. Характер слагающих пород влиял и на выбор техники выполнения изображений, и на их сохранность, и на расположение – на наклонных, горизонтальных или вертикальных поверхностях, под открытым небом, под навесами или в глубине скальных массивов. Карстовые полости в известняках, пещеры и гроты нередко использовались для создания изображений. Встречаются гроты и в песчаниках, такие местонахождения выявлены в Центральной Азии. Обычно наскальные изображения выполнялись на известняках и песчаниках.

За полярным кругом в зоне тундры петроглифы открыты только на северо-востоке Чукотки. Здесь преобладают изображения северных оленей. Зона сибирской тайги – особая область азиатского наскального искусства. Писаницы этой зоны составляют огромный общий массив, внутри которого обособляются локальные очаги искусства, самостоятельные историко-территориальные группы. Этот суперрегион искусства наскальных изображений, огромный по протяженности и хронологическому диапазону – от эпохи камня вплоть до этнографической современности. Писаницы создавались по преимуществу там, где есть открытые скальные плоскости. В пределах огромной территории локальные области с характерным обликом наскальных изображений тяготеют по большей части к бассейнам великих сибирских рек. В Восточной Сибири это Лена, Ангара, Алдан, Олекма, а также к берегам внутреннего моря Азиатского материка – озера Байкал. Это особый мир

древних охотников и рыболовов, в искусстве которых господствующее положение занимал образ хозяина тайги – лося. Этот сюжет в искусстве таежных племен “сквозной”, он привлекал внимание древних художников во все эпохи. Южнее в горно-степной и лесостепной зонах локальные провинции наскального творчества выделяются на Дальнем Востоке в бассейнах рек Амура и Уссури, в степном Забайкалье и северо-восточной Монголии. Особый мир петроглифов в зоне Великой степи и горностепных районах – в Центральной Азии и пограничных территориях, включающих западную и северо-западную Монголию, Туву. Здесь среди наскальных изображений господствовал образ горного козла. На стыке обширных ареалов – с одной стороны таежной и лесостепной зоны Северной Азии, с другой – Центральной и Средней Азии – находится особая область наскального искусства, включающая в себя петроглифы бассейна среднего течения р. Енисея, р. Томи, а также Алтая. Здесь наряду с самостоятельной линией развития первобытного творчества наблюдаются ярко выраженные линии культурных контактов и взаимовлияний.

Безусловно, намеченные зоны наскального творчества не были изолированы, их границы были подвижны, зачастую размыты, поскольку разнообразные древние контакты с культурами близких и отдаленных областей прослеживаются на разных этапах древней истории Северной и Центральной Азии.

Наскальные изображения **р. Томи (рис. 2.1–2.4, фото 2.1–2.13)**, правого притока Оби, особая область наскального искусства¹. Писаницы находятся ниже по течению от г. Кемерово в нескольких пунктах. Первой была открыта Томская писаница, которую с научной целью обследовала в первой четверти XVIII в. академическая экспедиция, затем в начале XX в. Тутальская, в 1967 г. Новоромановские писанные камни. В 1991 г. были открыты наскальные изображения Висящего камня. Наибольшую известность получила Томская писаница. Она находится на правом берегу р. Томи близ впадения в нее р. Писаной. В этом месте скалы далеко выступают вперед. Петроглифы расположены компактно на обращенных к реке гладких поверхностях скальных глыб. У основания скал имеется горизонтальная площадка. Ниже по течению

р. Томи в устье р. Долгой находятся Новоромановские писанные камни, в период половодья заливаемые водой. В полутора километрах ниже по течению р. Томи находится Висящий камень, а Тутальская писаница на последнем каменистом утесе вниз по течению Томи на высоте до 40 м. Комплекс Томской писаницы состоит из семи плоскостей с изображениями, покрытых коркой черного пустынного загара. Новоромановских писанных камней всего пять, Висящий камень – свыше 30 изображений, Тутальская – на двух плоскостях.

Наскальные изображения Томской писаницы объединены в композиции или группы. Сохранилось около 280 выбитых, вырезанных, шлифованных, прочерченных фигур. Абрис изображений бывает обозначен глубоким желобком. Преобладают зооморфные сюжеты: в подавляющем большинстве это лоси, реже олени, медведи, собаки, лань. У лосей короткое массивное туловище, мощная передняя часть и узкий сухой круп. Длинные тонкие ноги иногда с раздвоенными копытами. Выделены утолщение нависающей верхней губы, расщелина рта и миндалевидный глаз. На шее обозначена “серьга”. У некоторых животных шею и грудь покрывают поперечные линии – “ребра”, реже штриховка. Бывают показаны аорта и сердце зверя, органы, которые человек не видел, но о существовании которых знал. Это изображения в так называемом рентгеновском, или скелетном стиле. Фигуры животных контурные и силуэтные, часто эти два приема сочетаются: голова выбивалась сплошь, а туловище по контуру, глаза обозначались сохраненной скальной коркой. Фигуры животных в значительной части чрезвычайно динамичны. Стремясь передать движение, древний мастер располагал их на скале не горизонтально, а по наклонной, как бы приподняв переднюю часть туловища. Ноги легко раскинуты в беге, причем задняя часто заходит за переднюю. Создается иллюзия того, что животные бегут слева направо и поднимаются по скалам вверх. Наблюдается попытка древнего художника отойти от традиционной манеры и показать лося, оглядывающимся в беге, однако подобная фигура получилась неуклюжей и уродливой.

Образы животных отличаются точностью трактовки, их создатели передают наиболее важные, существенные признаки. Фигуры натуралистичны,

хотя и подчинены строгим стилистическим канонам. Они монументальны, жизненны.



Рис. 2.1. Томская писаница, Томь

Предельно точно переданы пропорции и особенности тела животных. С течением времени фигуры становятся все более условными, утрачивают индивидуальный характер, на смену реалистическому приходит абстрактно-схематический стиль, характеризующийся лаконичностью форм, предельной четкостью рисунка. В плоскостном изображении прослеживается еле уловимая

объемность, достигавшаяся путем намеренного углубления тех частей контура, которые надо было показать более выпукло, или специального расширения контурной линии там, где надо было подчеркнуть массивность фигуры. Моделировка отдельных элементов приобретает универсальный характер. Древний художник умел передать не только облик животного и движение, он приближается к передаче внутреннего состояния, настроения, настороженности или отчаяния зверя, пораженного охотником. Выразительно изображение лоса с торчащим из спины дротиком, припавшего на задние ноги, умирающего. Его голова запрокинута вверх. Другой лось передней ногой попал в петлю, он тоже запрокинул голову и раскрыл пасть, так древний мастер пытался передать предсмертный рев зверя.

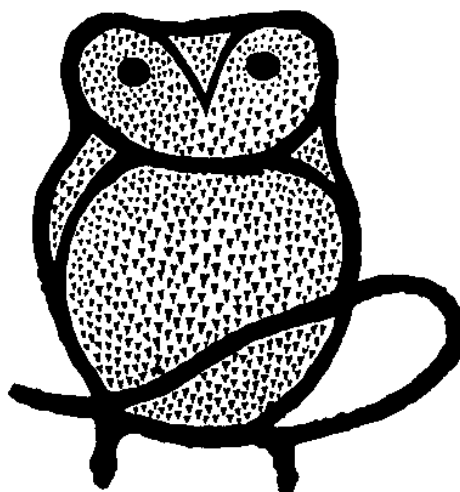


Рис. 2.2. Томская писаница, Томь

На Томской писанице с большим художественным мастерством изображены птицы – сова, журавль, утки. Оперение совы, представленной сидящей в фас, передано в виде мелких треугольных выбоин. Журавль изображен в профиль, у него длинный тонкий клюв, чуть согнутые в коленях ноги, изогнутая шея, волнистая линия спины, передающая оперение. Одна из уток показана в момент взлета, у нее вытянутая шея, приподнятое туловище и вскинутые крылья.



Рис. 2.3. Томская писаница, Томь

На Томской писанице, помимо животных, представлены антропоморфные фигуры, личины-маски, отдельные изображения лодок с гребцами. Среди знаков-символов встречаются солярные, в виде охотничьих загонов, окружности и концентрические окружности с углублениями в центре, круги с радиально расходящимися линиями, овалы с внутренней штриховкой, знак в виде циркуля и др.

Основная группа древних изображений Томской писаницы расположена в верхней части скалы. Верхний карниз был композиционным центром всего святилища. Представлены сцены охоты с собакой. Большая группа изображений посвящена сценам размножения животных, иногда в этом акте участвует и антропоморфное существо. Уникальная сцена оплодотворения лосиной самки человеком с колотушкой в руке. Имеется несколько изображений личин с сердцевидным абрисом, особый интерес представляет личина, представленная на коротких ножках с обозначенными ступнями. По всей вероятности, антропоморфные личины связаны с культом предков. Видимо, культам предков, плодородия были посвящены ритуалы, совершавшиеся на площадке у подножия скалы с петроглифами.

На Тутальской писанице обнаружены выполненные охрой рисунки плохой сохранности, среди них выделяется огромная фигура животного,

вероятно, лошади. Надо полагать, что это изображение наиболее древнее. У лосей непомерно длинная, вытянутая вперед шея, изящная узкая голова, характерный горб на спине. Стройные длинные ноги, заканчиваются раздвоенными копытами, показан подшейный клок, или “серьга”. Контурной линией реалистически переданы общие очертания животных, иногда внутри абриса голова бывает “забита” полностью, то есть скальная корка удалена. Она оставлена только для выделения овала глаз и нависающей в виде петли верхней губы. Бывают переданы силуэтом и другие части тела. Часто наблюдается поперечная штриховка шеи и продольная “линия жизни”, идущая от головы до области сердца, которое изображается в виде овала на конце линии. Характерна проработка копыт. В целом фигуры лосей имеют единообразный универсальный характер. Прослеживается композиционная связь. На Тутальской писанице имеется одна антропоморфная фигура птицеголового человечка с ногами и головой трактованными в профиль, туловищем – в фас, руки персонажа разведены в стороны и согнуты в локтях.

На Висящем камне изображены животные с соприкасающимися или перекрещивающимися в беге ногами, у них неестественно вытянутая шея, на корпусе выделен уступ “горба”. Встречается орнаментация шеи и груди горизонтальной штриховкой, передан гипертрофированный вертикальный уступ лба. Пропорции нарушены. Характерно композиционное сочетание изображений лосей и личин. Преобладают личины округлой и сердцевидной формы, особенность данного местонахождения состоит в наличии серии рогатых личин. Среди антропоморфных изображений выделяется фигура человечка, ведущего за собой на поводу лося.

На Новоромановских писаных камнях фигуры животных в большинстве своем неуклюжи и коротконоги, статичны, пропорции нарушены. Наблюдается тенденция к геометризации корпуса животных, декоративность внутреннего заполнения. Первобытный реализм, свойственный Томской и Тутальской писаницам, на данном памятнике утрачивается, вырождается. Здесь нет строгих стилистических канонов. На Новоромановских писаных камнях имеется несколько антропоморфных образов. Среди них одна фигура в позе адорации,

одна личина, свыше полутора десятков лодок с гребцами. Знаки солярные, в виде окружности, очковидный.

Датировка писаниц на р. Томи: от эпохи камня до раннего железного века.

Об Алтае (рис. 2.4–2.5, фото 2.14–2.22) в целом можно говорить как о своеобразной контактной территории, где в репертуаре и стилистике петроглифов сочетаются южносибирские, центральноазиатские и среднеазиатские черты. Огромный пласт петроглифов Алтая в последние два десятилетия активно изучался и публиковался². Интенсивно приводились исследования на труднодоступном плоскогорье Укок, которое находится на юге Алтая и граничит с территориями Монголии, Китая и Восточного Казахстана.

Наиболее древний пласт наскальных изображений обнаружен в верховьях р. Калгуты на горизонтальных плоскостях горной гряды. Это фигуры лошадей, быков (бизонов?) и оленей. Петроглифы больших размеров и очень плохой сохранности, со сглаженным контуром, выветренные, покрытые интенсивной патиной. Они выполнены в точечной технике неширокой контурной линией. Обращает на себя внимание нарочитая незавершенность изображений, в частности ног животных. Фигуры профильные, статичные, массивные с отвислыми животами, лишены деталей. Исследователи укокских петроглифов В.И. Молодин, Д.В. Черемисин высказали точку зрения, что круг аналогий рисункам этой группы ограничивается древнейшими памятниками наскального искусства Евразии: это Шишкинские писаницы, петроглифы Аршан-Хада, изображение святилища Белая Лошадь, петроглифы Гобустана, что позволяет отнести данные изображения к завершающей стадии палеолитической эпохи и считать их древнейшими из открытых на сегодняшний день наскальных изображений Горного Алтая.

Ранние петроглифы Алтая тематически и стилистически перекликаются с доокуневским пластом наскальных изображений среднего Енисея, с петроглифами Томи и Ангары.

Замечательные открытия были сделаны В.Д. Кубаревым в 1985 г. на левом берегу р. Урсул в местечке Каракол Онгудайского района Горно-

Алтайской области. В кургане, не содержащем никаких датирующих предметов, были обнаружены плиты, покрытые различными рисунками, в том числе и красочные росписи. Представлены изображения лосей, человеко-солнце-быка, антропоморфных существ, головы которых обрамляют линии-лучи или перья. Иногда люди изображались однорукими. Некоторые персонажи имеют хвосты. Встречаются фигуры с рогами на голове, которые соединены концами. Каракольские “солнцеголовые” существа, отличаясь локальным своеобразием, являются как бы промежуточным звеном между “солнечными” персонажами петроглифов среднего Енисея и Казахстана. О том, что Каракольские находки не случайный феномен, свидетельствуют новейшие открытия горноалтайских археологов, обнаруживших подобные фигуры на плитах и в других пунктах. В.И. Молодин включает каракольские изображения в единый культурный комплекс, который находит соответствие в окуневском искусстве.

В эпоху энеолита и ранней бронзы на Алтае, как и в Монголии, создавались антропоморфные фигуры, представляющие женщин в ритуальных костюмах, в длинных юбках, покрытых продольной штриховкой, с воздетыми к небу руками, иногда трехпалыми. Подобные изображения крайне условны и узнать в них существа женского пола можно при сопоставлении с профильными мужскими, у которых признак пола выражен отчетливо.

В эпоху бронзы на Алтае, как в Туве и Монголии, довольно часто встречаются изображения животных с солярными символами – лучистыми дисками, на голове или на конце рогов. Многочисленны фигуры быков, иногда яков с туловищем подчетырехугольной формы. Следует отметить изображения “отмеченных” животных с туловищем, заполненным пересекающимися линиями, клетками. У быков рога бывают соединены концами, образуя фигуру в виде овала, иногда быки как бы замаскированы под оленя, у них на голове оленьи рога. Встречаются рисунки фантастических животных с несколькими рядами рогов. Как и в искусстве петроглифов Тувы и Средней Азии между рогами быков бывает помещен солярный знак в виде круглой ямки-лунки. Изредка верхом на быке изображался человек, чаще всего на спине животного

показан вьюк или вьючное седло. За повод быков держат мужчины или же женщины в длинных одеяниях.



Рис. 2.4. Калбак-Таш, Алтай

В эпоху поздней бронзы характерны парные фигуры животных, расположенных одно над другим. Имеются изображения жилищ, представленных в плане. Как и на центральноазиатских петроглифах на Алтае встречается мотив дороги, пути. Также характерно наличие в многофигурных композициях доминирующего изображения быка или оленя и несопоставимо маленьких колесниц, которые сопровождают люди в грибообразных головных уборах с предметами округлых или овальных очертаний у пояса. Изображения колесниц в наскальном искусстве Алтая встречаются довольно часто, они весьма разнообразны. Антропоморфные фигуры бывают увенчаны, подобно

монгольским и тувинским, грибообразными головными уборами, которые иногда находятся над головой, не соединяясь с ней, у пояса бывает изображен предмет округлых или продолговатых очертаний, иногда напоминающий хвост, иногда кожаный сосуд или палицу. В ряде случаев человечки держат палицы в руках. Подобные фигуры сходны с антропоморфными персонажами, известными в Средней Азии и Казахстане.



Рис. 2.5. Калбак-Таш, Алтай

Изображения животных скифского времени, сопоставимые с фигурами на оленных камнях, имеют как центральноазиатские, так и во многом

среднеазиатские черты. Фигуры, выполненные в таштыкской стилистике, единичны. Имеются яркие образцы средневековых резных петроглифов, иногда сопровождающихся древнетюркскими надписями.

Многочисленные резные и нацарапанные изображения – граффити, относятся к последним векам II тысячелетия. Среди них встречаются изображения национальной одежды, жилищ, сцены сражений, охоты, шаманского камлания.

Петроглифы бассейна **верхнего Енисея (рис. 2.6-2.9, фото 2.23–2.27)**, при всем своеобразии, имеют много общих черт с наскальным искусством соседних регионов³. Тувинская котловина, с одной стороны, расположена на перекрестке сухопутных и водных путей, с другой – достаточно изолирована, отгорожена от других территорий горными хребтами. Здесь интенсивно развивались местные художественные традиции и в то же время пересеклись и сомкнулись традиции Востока и Запада.

На верхнем Енисее в искусстве петроглифов, как и в других центральноазиатских регионах, преобладает образ горного козла. На скалах выбиты отдельные, изолированные друг от друга фигуры этого животного и значительные их скопления, композиционно связанные. Нередко они сочетаются с другими сюжетами – антропоморфными, зооморфными, знаковыми.

Наскальные изображения, которые можно было бы с достаточной степенью надежности датировать эпохой камня, на верхнем Енисее пока не выделены. Наиболее яркие и ценные в научном отношении петроглифы датированы эпохой бронзы. Среди наскальных святилищ этого времени, по-видимому, стадияльно наиболее раннее – у подножия горы Бижиктиг-Хая в долине р. Хемчик. Петроглифы находятся около ниши естественного происхождения. В точечной технике выбиты изображения быков, в том числе “отмеченных”, туловище которых покрыто орнаментальным узором, комолых и с вьюками или паланкинами на спинах; фигуры козлов, собак и др. животных. Встречаются изображения птиц, из них одна гигантских размеров, немногим менее метра. Антропоморфные фигуры – женщины в пышных ритуальных

одеяниях, вооруженный палицей(?) мужчина, личины-маски. Женщины держат быков на привязи. В одной из сцен, названной “моление о быке”, три женщины как бы призывают трех быков, простирая руки к небу (см. рис.3.17.-3.19).

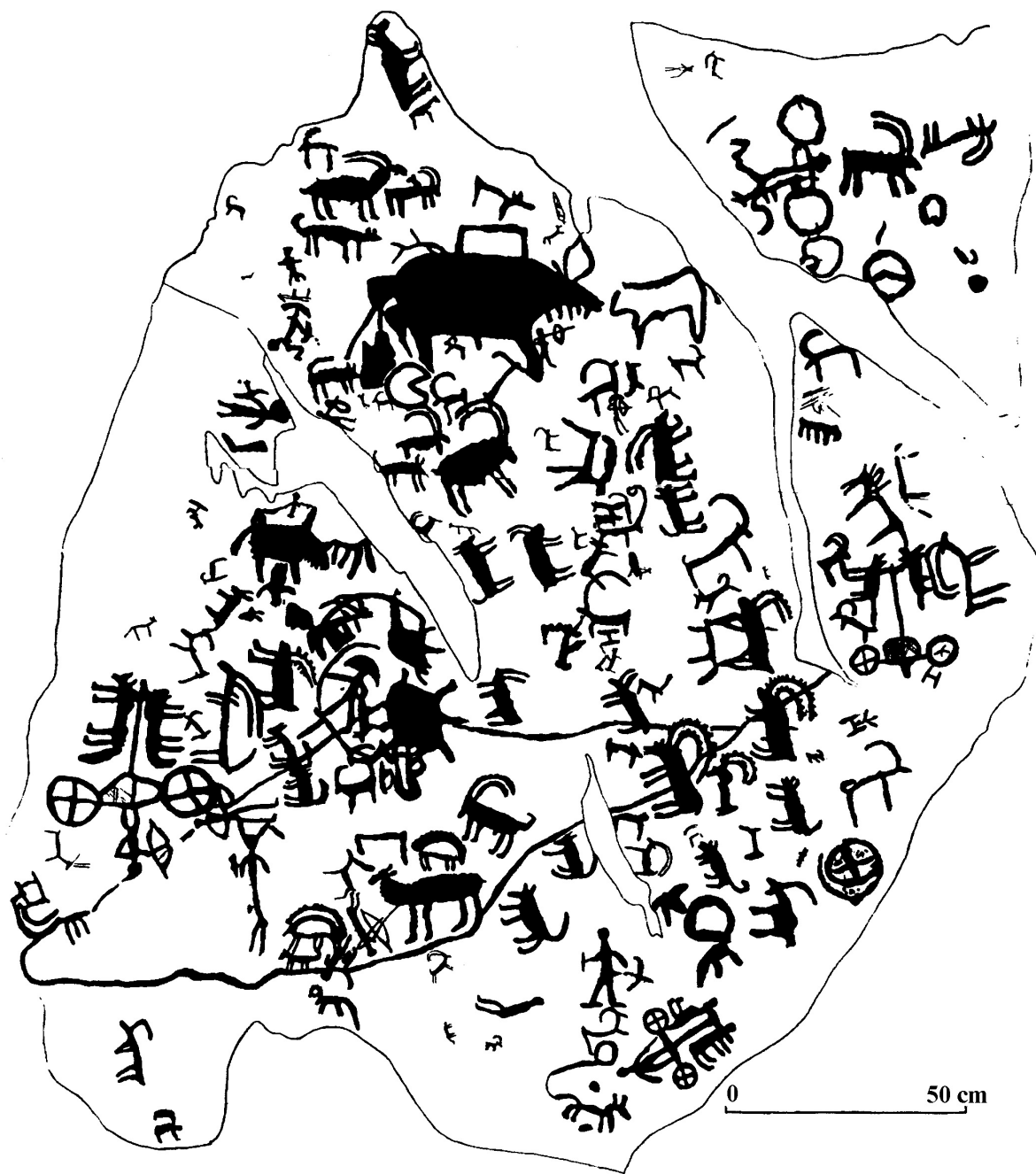


Рис. 2.6. Устю-Мозага, верхний Енисей

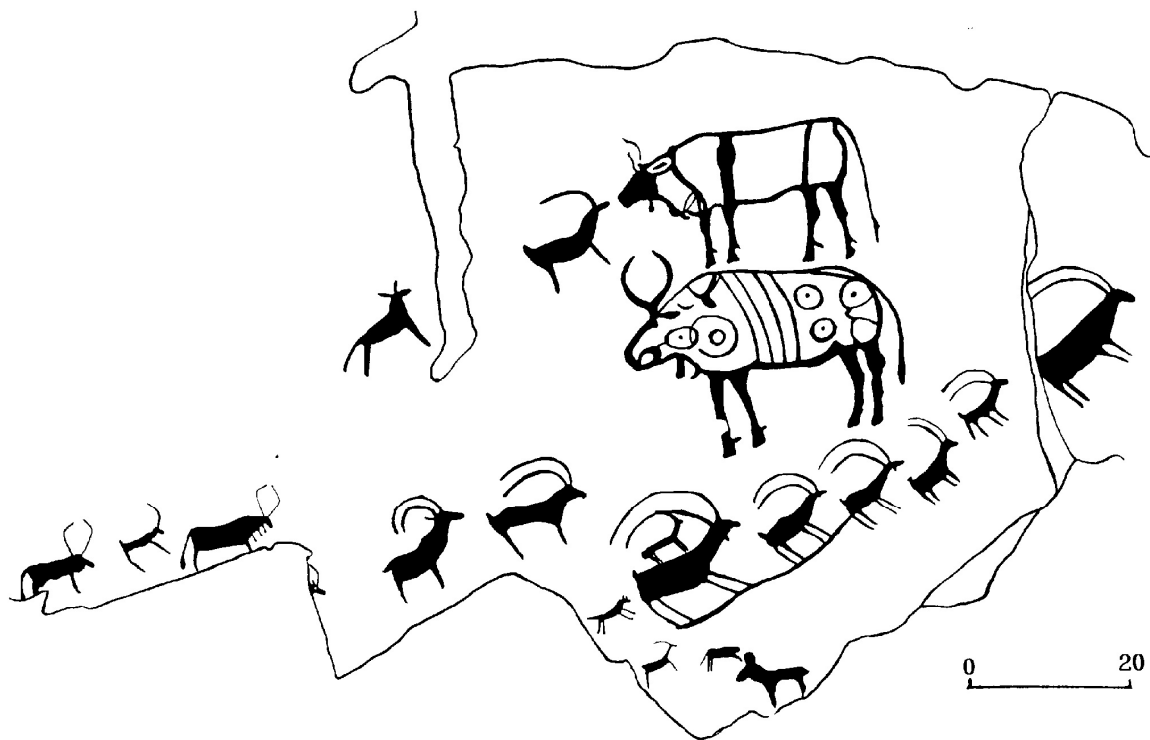


Рис. 2.7. Бижиктиг-Хая, верхний Енисей

В Саянском каньоне Енисея известны два крупных святилища, расположенные рядом на противоположных берегах реки – Мугур-Саргол и Алды-Мозага. К раннему пласту петроглифов относятся изображения личин-масок (их в Саянском каньоне насчитывается около 300), прямоугольных жилищ с примыкающими к ним загонами, а также знаки в виде ямок-лунок. Эти сюжеты особенно многочисленны на святилище Мугур-Саргол. Иногда все три характерные сюжета встречаются в композиционной связи на одной скальной плоскости. С этой точки зрения особенно интересно изображение личины на камне 358 Мугур-Саргола, где в одном рисунке специфические мугур-саргольские сюжеты нашли триединое воплощение. Отличительной особенностью данной личины является завершение одного рога окружностью с ямкой-лункой в центре, а другого рога – квадратом, который трактуется как изображение жилища, представленного в плане. Этот своеобразный наскальный рисунок сам по себе является весьма веским доказательством одновременного бытования всех трех сюжетов, а именно личин-масок, изображений жилищ, а также окружностей с ямками-лунками в центре, которые и составляют наиболее древний пласт из датированных петроглифов Саянского каньона.



Рис. 2.8. Устю-Мозага, верхний Енисей

Как правило, тувинские личины изображались без туловища, лишь изредка встречаются антропоморфные персонажи в рогатых головных уборах, таких же как и у личин-масок. У подножия горы Алды-Мозага человек изображен в рогатом головном уборе с раскрашенным или татуированным лицом, то есть покрытым выбивкой, с руками-крыльями. При нем две маски, одну из которых он держит в руке, а другая помещается около руки. Среди антропоморфных изображений выделяются фигуры в грибообразных широкополых шляпах, представленные в определенной позе: голова и туловище в фас, согнутые в коленях ноги в профиль, носки часто бывают оттянуты вниз. Человек как бы танцует. В одной руке обычно человек держит лук, другая показана на поясе. У бедра предмет по большей части овальных или округлых очертаний. Встречаются персонажи с хвостом.

Выделяется целый пласт изображений животных второй половины II – начала I тысячелетия до н.э., для которых характерен предельный схематизм, вытянутые геометризированные пропорции туловища, иногда показанного в виде прямой линии, четыре ноги, обозначенные параллельными черточками, которые завершаются в ряде случаев крупными точками. Для наскального искусства бронзового века профильные фигуры менее характерны. Небольшая, но характерная группа наскальных изображений, объединена единством сюжета. Это фантастические фигуры, представляющие животных с лучистыми дисками на головах. Здесь сливаются в едином синкретическом образе реально существовавшие виды животных и стилизованные условные символы – знаки небесного дневного светила. Подобные фигуры фантастических животных

ныне известны на скалах верхнего Енисея, на Алтае и в Монголии. С солярной символикой, вероятно, связаны изображения козлов и баранов, с утрировано большими дугообразными рогами, на которых выступы-валики, которые иногда напоминают лучи.

Во второй половине II – на рубеже II и I тысячелетий до н.э., в период развитой и поздней бронзы, который на среднем Енисее совпадает с карасукской культурой, среди петроглифов Саянского каньона Енисея появляется новый сюжет, отображающий технический прогресс того времени – изображения двуконных колесниц с дышловым способом запряжки. Лошади на наскальных рисунках размещались по обе стороны от дышла одна над другой или же были обращены спинами друг к другу. Задний конец дышла пересекала ось, на которой находились два колеса, его передний конец под прямым углом пересекал брус ярма. Кузов помещался чаще всего на пересечении колесной оси и дышла.

Наскальный рисунок в виде квадрата с определенным образом разработанным внутренним пространством и примыкающей к нему контурной фигурой со скругленными углами и точечным заполнением – это изображение жилища с примыкающим к нему загоном для скота. Они представляют собою характерный сюжет на святилище Мугур-Саргола, где известны в количестве около ста. Жилища изображены в плане с отсеками для сна. Петроглифы отражают конструктивные и планиграфические особенности древних строений, причем особое внимание их создатели уделяли семантически значимым объектам, таким как вход, порог, очаг. В центре квадрата оградки, выбитого по контуру, часто имелся кружок, который означал очаг или дымовое отверстие. Поскольку жилища изображены в плановой проекции, как бы с птичьего полета, то есть так, как их видел наблюдатель, смотрящий с горы, более вероятно предположение, что это дымовое отверстие. Однако, может быть, древний художник в данном случае изображал не то, что он видел, а то, что он знал о предмете. Подобные наскальные рисунки иногда встречаются на Алтае, в Средней Азии, Монголии. Одно из жилищ, выбитых на скалах Мугур-Саргола, отличалась от всех прочих. Оно имело форму не квадрата, а

вытянутого прямоугольника со многими необычной формы отсеками. Возможно, это сооружение имело культовый ритуальный характер.

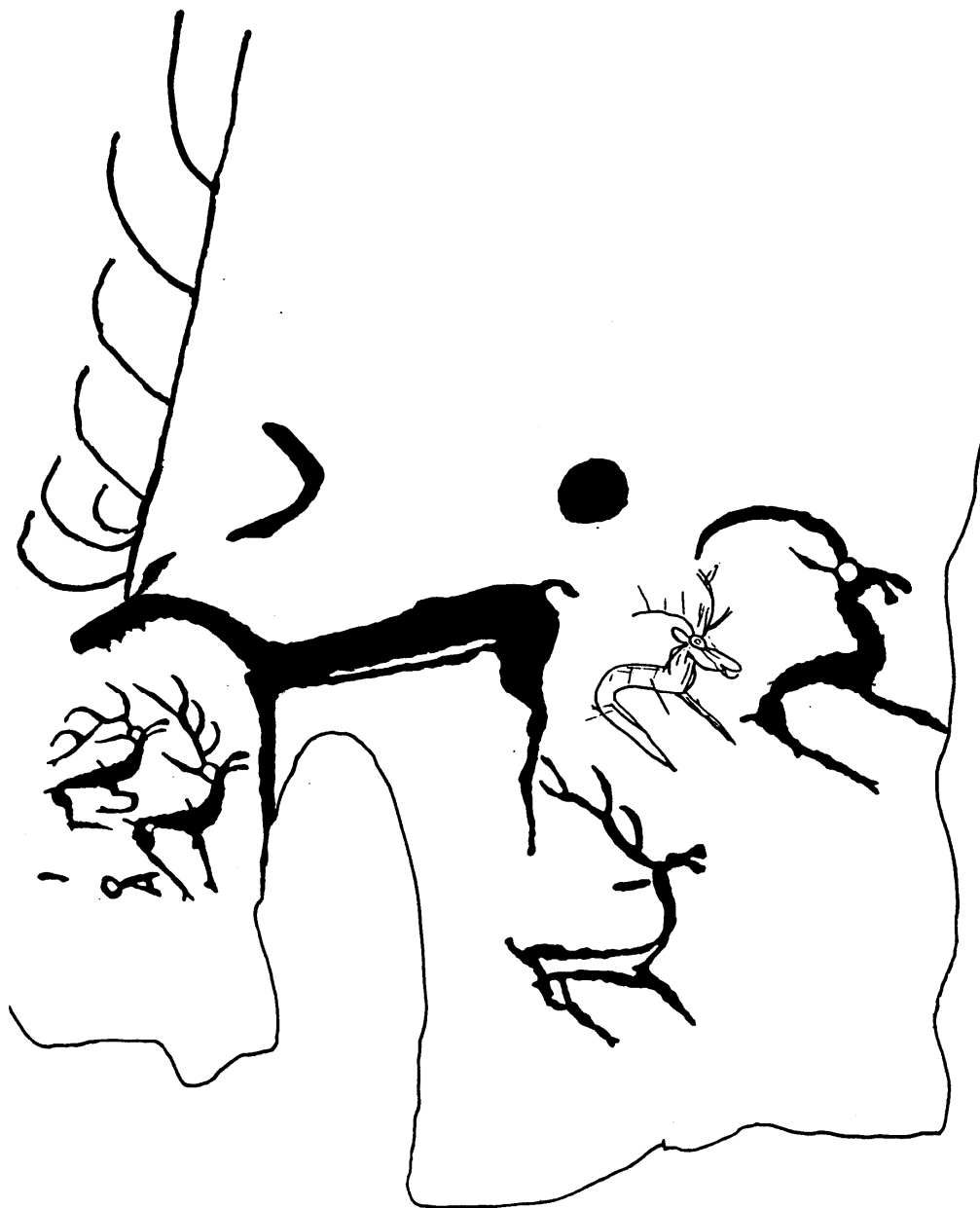


Рис. 2.9. “Дорога Чингисхана”, верхний Енисей

Стилистика петроглифов скифского времени, хотя и соответствовала канонам изображений на оленных камнях, все же не всегда строго соблюдалась. Фигуры на скалах бывают переданы в более свободной манере. Животные изображались лежащими или в позе “летучего галопа” с поджатыми под брюхо ногами, в позе “внезапной остановки”, с приподнятым вверх крупом, на

кончиках копыт, в прыжке. У оленей вытянутая вперед вверх шея, плавные линии контура, треугольный выступ на спине, морды клювовидные или шиловидные с крупным круглым глазом, с раскрытой пастью, ноги бывают укорочены, как бы обрублены, копыта тщательно проработаны. Иногда туловище бывает рассечено полосами. Рога с мощными S-видными завитками. Многофигурные изображения козлов в значительной части выполнены небрежно, хотя встречаются и высокохудожественные образцы. Они различаются стилистическими особенностями, техникой исполнения. Эти изображения бывают разновременны.

Образцы наскального искусства рубежа нашей эры–первой половины I тысячелетия имеют довольно надежные хронологические привязки и характеризуются исключительно высоким художественным уровнем. Для этой эпохи характерен особый прием изображения ног животных, из которых одна подогнута под брюхо, другая – выброшена вперед, благодаря чему, по словам Д.Г. Савинова, достигается высокая степень “узнаваемости”⁴.

Средневековые петроглифы распадаются на две стилистические группы. Первая включает относительно реалистические изображения. Ко второй группе относятся рисунки лаконичного геометрического стиля. Туловища животных, входящих в эту группу, изображались в виде буквы “П”: прямая ровная спина обрисована двумя параллельными линиями, четыре вертикальные черточки обозначают ноги.

Интересны резные рисунки, относящиеся ко времени этнографических наблюдений. Многочисленны изображения национальной одежды, в особенности женской, которые сопровождалась часто рисунками женских причесок и головных уборов. Представленная на скалах одежда имеет ярко выраженные этнографические черты: левая или правая фигурная пола, стоячий воротник, различные подвески на поясе. У некоторых фигур подол одежды украшает орнамент в виде косой сетки. Встречаются сцены охоты с луками, с ружьями на сошках. В последние десятилетия в разных районах Сибири изучались изображения на скалах, созданные в XVII–начале XX в. Для этого периода, как и для предшествующих, наблюдается определенная специфика

стилистических приемов изображения и в особенности закономерности в выборе сюжета петроглифов. Характерно, что в этот период повсеместно получают распространение такие сюжеты, как изображения домов городского типа, храмов православных и буддийских, казаков и солдат, огнестрельного оружия. В отношении подобных изображений на верхней Лене А.П. Окладников писал: “В них отражено удивление аборигенов перед чудесами передовой культуры”⁵.

Очевидно, относительно одновременно появились на обширных азиатских пространствах изображения различных типов национальных жилищ, национального типа женских одежд, в которых находит отражение проснувшееся самосознание коренных народностей Северной и Центральной Азии.

Для археологических культур **среднего Енисея (рис. 2.10–2.12, фото 2.28–2.51)** хронологическая шкала разработана наиболее детально сравнительно с другими регионами Сибири⁶. К тому же на этой территории почти все исторические периоды представлены соответствующими комплексами наскальных изображений. Поэтому здесь удастся проследить более четкую, чем для других областей наскального творчества, последовательность в развитии искусства петроглифов.

Техника выполнения наскальных изображений бассейна среднего Енисея различна. Определенные технические приемы в целом не связаны с конкретными историческими периодами. Красочные писаницы встречаются как в эпоху энеолита, так и в эпоху этнографической современности. Точечная техника также продолжала существовать на протяжении веков и тысячелетий. Известны разновременные изображения – резные, шлифованные, процарапанные, выполненные в комбинированной технике.

Наиболее древние изображения предположительно датируются эпохой камня. Это фигуры животных: быков, лошадей, лосей и др., характеризующиеся тонким знанием природы, первобытным реализмом. Обычно они крупных размеров и размещаются на плоскости горизонтально. Туловища животных подпрямоугольной формы, грузные, массивные, ноги короткие, слегка

расставленные, хвост прямой направлен наклонно, головы непропорционально маленькие, морды заостренные, шея короткая. Архаические петроглифы этого стиля были выделены как “енисейская (минусинская) изобразительная традиция”.

Подобные массивные крупные статичные фигуры животных бывают перекрыты более поздними и стилистически отличными изображениями лосей, медведей, быков и оленей. Особенно характерны динамичные фигуры лосей с раскрытой пастью, с передней часть туловища подчеркнута массивной по сравнению с задней, с выступающим горбом. Они широко шагают на длинных сухих ногах, на которых бывают обозначены копыта. Иногда изображения животных размещаются на плоскости под углом, животные как бы поднимаются вверх по склону горы. Помимо лосей, на скалах изображались и другие дикие животные – олени, косули, быки, медведи, кабаны, лошади, реже – антропоморфные фигуры, лодки. Петроглифы этого пласта, имеющие неоспоримое сходство с наскальным искусством Ангары, выделены как “ангарская изобразительная традиция”, или “ангарский стиль”.

Если на ранних этапах развития, в неолите, энеолите и на заре бронзового века, на среднем Енисее как и на р. Томи четко прослеживаются общие черты с искусством наскальных изображений охотников таежной зоны, то в раннем бронзовом веке наблюдается расцвет самобытного искусства так называемой окуневской культуры. Окуневская культура представляет собою уникальное явление в отношении разнообразия видов изобразительной деятельности: произведения мелкой пластики, монументальные изваяния, гравировки на плитах погребальных сооружений, наскальные изображения⁷. “Композиционная законченность произведений окуневских мастеров, великолепный рисунок, практически неограниченная вариативность изображений при их безусловном стилистическом единстве – все это требует особого отношения к окуневской культуре: ей должно принадлежать особое место как в общей культурной типологии, так и в истории мирового искусства”⁸. Сюжеты петроглифов этого времени – антропоморфные личины, антропоморфные маскированные персонажи, рожающие женщины, животные

(быки, коровы, лошади, лоси, птицы и др.). Помимо реальных животных встречаются синкретические образы хищников, представленных с раскрытой пастью и торчащими клыками. У зверя обычно морда медведя, лапы хищной птицы со шпорами, поджарое туловище, длинный загнутый хвост, идущий вдоль спины. Встречаются фигуры фантастических существ “сидящих” в человеческой позе. Представлены композиции, отображающие в графической форме древние мифы, в частности миф о космической погоне, когда космическое чудовище пытается заглотить лучистый диск солнца. Обращает на себя внимание разнообразие стилистических приемов в изображении быков и коров. С одной стороны животные с массивными туловищами, с другой – “тощие”, “грацильные”.



Рис. 2.10. Сулек, средний Енисей

Петроглифы, достоверно относящиеся к андроновской культуре эпохи бронзы, не выделены, открыты лишь геометрические фигуры на плитах андроновских могильных ящиков.

В эпоху поздней бронзы на Енисее фиксируются две тенденции развития стилистических особенностей изображений животных. Первая заключается в следующем: фигуры животных постепенно приобретают вычурно-стилизированные очертания, их внутренняя поверхность заполняется вертикальными полосами и геометрическими фигурами в традиции, зародившейся еще на заре бронзового века. В отличие от примитивно-реалистических рисунков эпохи средней бронзы изображения животных, соответствующие другой тенденции, предельно схематичны, имеют вытянутые пропорции.

Наиболее яркий сюжет петроглифов карасукского времени эпохи поздней бронзы – изображения легких конных упряжек – колесниц, которые появляются на этой территории во второй половине II тысячелетия до н.э. На среднем Енисее открыта целая серия изображений колесниц, которые позволяют датировать поздним бронзовым веком сопутствующие фигуры животных, как правило удлинённых пропорций, с округлым окончанием ног.

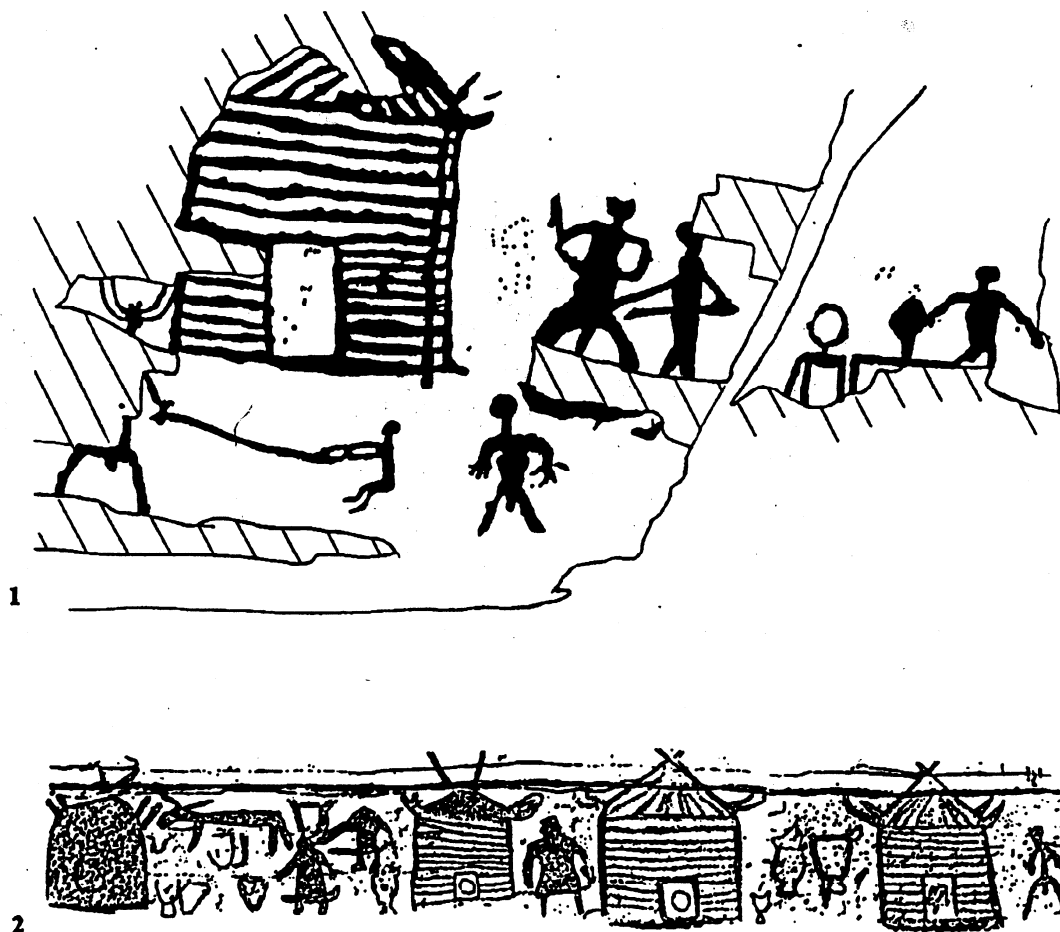
Стиль, свойственный наскальным изображениям эпохи поздней бронзы в бассейне среднего Енисея, Н.В. Леонтьев назвал “варчинским”, а Д.Г. Савинов “карасукским”. “Для этого стиля, – писал Савинов, – характерны: моделировка туловища животного прямой (обычно более широкой) линией; передача четырех выполненных более тонкими параллельными линиями ног; длинного опущенного хвоста и прямой или изогнутой шеи с маленькой головой. Значительно реже встречаются изображения одной пары ног”⁹. Наиболее характерным памятником является плита из Кизани в Оглахтииском горном узле, на которой выбито более ста относительно одновременных изображений (рубеж II–I тысячелетий до н.э.). Среди них “чудесные” колесницы с колесами в виде спиралей и концентрических окружностей, кинжалы, антропоморфные маски-личины, фигуры людей и животных.

В эпоху раннего железного века (скифское время), которая на среднем Енисее представлена тагарской культурой, и в более поздние исторические периоды четко прослеживаются по материалам петроглифов общие мотивы с искусством населения Средней и Центральной Азии. Сюжеты наскальных изображений: благородные олени-маралы, козлы, кони, бараны, птицы, реже хищники, фантастические животные. Характерно заполнение туловищей животных декоративными элементами – завитками, спиральями, запятыми, точками, волнистыми линиями, зигзагами, розетками. Животные с орнаментом на туловищах как бы “отмечены”. Фигуры, полностью соответствующие канонам, свойственным изображениям на оленных камнях, отсутствуют, в то же время при создании петроглифов использовались отдельные элементы скифо-сибирского звериного стиля. Встречаются изображения в позе “внезапной остановки”, в так называемом летучем галопе с подсогнутыми под брюхо ногами. Характерны сцены преследования хищниками копытных, в большинстве случаев это волки. Встречаются батальные сцены, битвы конных и пеших воинов. Своеобразны фигуры “тагарских человечков” в загнутых на конце головных уборах. Известны наскальные изображения пеших и конных воинов, вооруженных мечами и кинжалами, прикрепленными к поясу чеканами, с луками и гортами.

На тагарских писаницах имеется немало новых сюжетов и композиций, которые не находят аналогий в местных бронзовых изделиях. Таковы, например, изображения, представленные на Кунинской писанице. Поза стоящих друг перед другом фантастических существ характерна для древней переднеазиатской композиции с деревом жизни в центре и поклоняющимися ему животными по краям, такова же композиция оленей с подогнутыми ногами. Птицы, по всей вероятности орлы, показаны с распростертыми крыльями и повернутой в сторону головой. Обращают на себя внимание фигуры геральдически сопоставленных, как бы дерущихся медведей, изображение копытного с вывернутой, словно вывихнутой задней частью корпуса. Такой прием изображения животных, практиковавшийся в Передней Азии еще с

глубокой древности, получает особое распространение в скифское время при изготовлении предметов искусства на Алтае.

Среди памятников наскального искусства бассейна среднего Енисея особое место занимают писаницы Боярского хребта: Большая, Малая и Новая¹⁰.



**Рис. 2.11. 1 – Новая Боярская писаница,
2 – Малая Боярская писаница, средний Енисей**

Своеобразие писаниц Боярского хребта, благодаря которому они получили широкую известность, заключается в наличии сюжета, который крайне редко встречается среди композиций петроглифов не только среднего Енисея, но и в евразийском наскальном искусстве в целом. Это изображения древних поселков, центральное место в которых занимают жилища: бревенчатые дома и каркасные постройки, напоминающие юрты. Монументальное скальное “полотно” Большой писаницы имеет в длину около 10 м при ширине 1,5 м. Около жилищ размещаются котлы и кожаные фляги для

кумыса(?), животные: бараны с мощными крутыми рогами и коротенькими хвостиками, козлы с характерными бородками, крупный рогатый скот, олени, собака, всадники на лошадях. Антропоморфные персонажи от умеренно обобщенных до схематических, некоторые воплощают действие с использованием оружия и орудий, одна фигура в позе адорации с воздетыми к небу руками. Фигуры животных, представленные в профиль, обнаруживают глубокую наблюдательность исполнителей, они динамичны, полны экспрессии, большинство из них показаны в движении слева направо. Антропоморфные фигуры даны в фас, значительное их число крайне условны, лаконичны, предельно схематизированы. Большинство изображений выполнены силуэтом, некоторые контуром. В ряде случаев рисунки детализированы, имеется внутренняя разработка поверхности, например, у жилищ и котлов внутриконтурное пространство заполнено рядом деталей.

Изображения каждой писаницы дают не изолированные друг от друга образы, а связанные сюжетом, и составляют единые композиции. Малая писаница одноярусна, Большую характеризует ритм четких поясов, что обусловлено слоистостью девонского песчаника, на котором выбиты композиции. Между ярусами Большой писаницы имеется внутренняя связь, в пределах ярусов рисунки комбинируются в группы, объединенные определенным содержанием. Пропорции в основном соблюдаются в каждом ярусе. Не исключено, что здесь имеются зачатки перспективы: изображения, которые следует представлять находящимися далее других, нарисованы выше.

Изображения Боярских писаниц были выбиты по единому замыслу приблизительно одновременно, в одну и ту же историческую эпоху, в определенный непродолжительный отрезок времени: они чрезвычайно близки по технике, стилистическим особенностям, композиции, хотя сюжетно-смысловая сторона богаче представлена на Большой, чем на Малой и тем более Новой писаницах. Датировка: II в. до н.э. – первая половина I в. н.э. Сезонные якутские праздники наиболее полно донесли до нас элементы древнего культа, нашедшего отражение в изображениях писаниц.

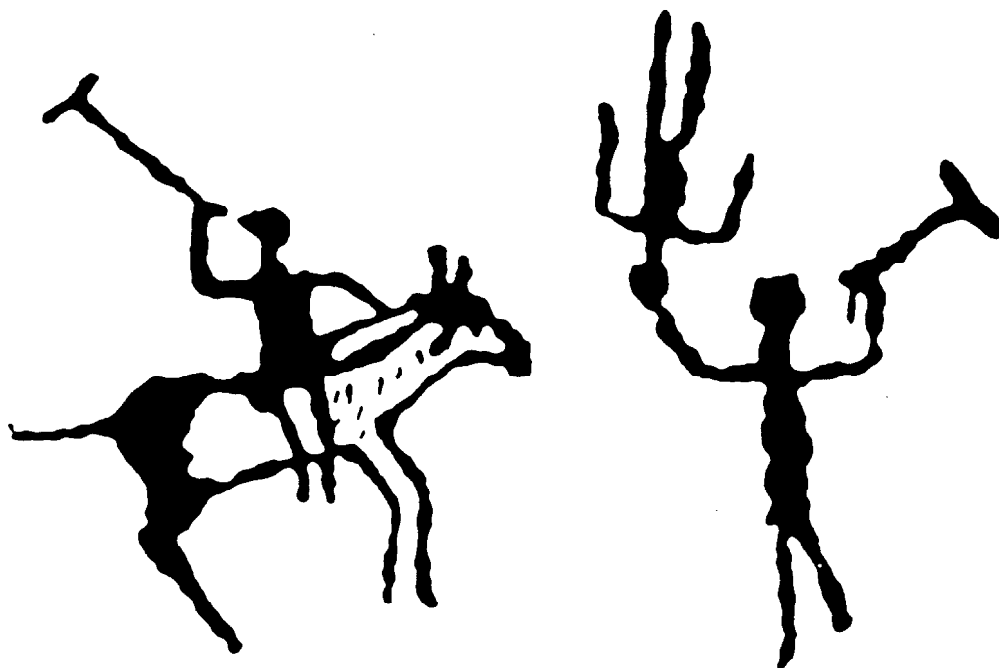


Рис. 2.12. Шалаболино, средний Енисей

В таштыкское время в репертуаре петроглифов бассейна среднего Енисея на первое место выступает тема человека со свойственными ему этнографическими чертами. На скалах выгравированы, прочерчены, выбиты бегущие конные и пешие воины с луками и стрелами, колчанами, горитами, длинными прямыми мечами и пиками, стремительно мчащиеся животные, котлы таштыкского типа. Характерны динамичные сцены преследования, батальные. Воины представлены в коротких приталенных куртках, в “брючных” доспехах и конических шлемах с шаровидным окончанием, иногда украшенных султанами. Скачущие кони изображались с султанчиком на голове. Характерна своеобразная трактовка ног животных, представленных в размашистой рыси, когда одна из передних ног бывает выброшена вперед, а другая согнута в колене и подогнута под брюхо, “благодаря чему достигается высокая степень “узнаваемости” и впечатление общей экспрессии таштыкских изображений”¹¹.

К эпохе раннего средневековья на среднем Енисее относится один из самых ярких памятников наскального искусства – Сулекская писаница, получившая мировую известность по копиям, изданным участниками финской

экспедицией, руководимой И.Р. Аспелиным¹². Наряду с высочайшей художественной ценностью изображений, ее научная значимость обусловлена также тем, что петроглифы сопровождаются руническими надписями. Одна из них, находящаяся в верхней части главного скального фриза, гласит: “Памятная скала”, – что само по себе символично. На писанице представлены сцены сражений, охоты, перекочевков, борьбы животных и др. Остальные писаницы этого времени значительно уступают Сулекской по количеству персонажей. На скалах появляется новый сюжет – фигура конного воина, победителя, героя эпических сказаний. У лошадей грива выстрижена зубцами, копыта тщательно проработаны, ноги раскинуты в беге. Средневековые петроглифы распадаются на две стилистические группы. Первая включает относительно реалистические изображения, иногда несколько орнаментальные, вычурные. Ко второй группе относятся рисунки геометрического стиля. Туловища животных, входящих в эту группу, изображались в виде буквы “П”. Иногда петроглифы первой и второй стилистической групп встречаются в композиционном единстве.

Известен большой пласт наскальных изображений, относящиеся к эпохе после присоединения Сибири к Русскому государству вплоть до этнографической современности¹³. Народные рисунки хакасов часто бывают нанесены на отдельно лежащие каменные плитки, на плиты оград курганов предшествующих эпох.

В общем массиве писаниц азиатской тайги особое место занимают наскальные изображения долины Ангары¹⁴ (рис. 2.13–2.14, фото 2.52–2.59) Как и Ленские писаницы, они известны еще со времени первых академических экспедиций в Сибирь в XVIII в. Петроглифы Ангары, в большинстве своем скопированные и изученные А.П. Окладниковым, ныне погребены на дне рукотворного Братского моря. В какой-то мере они находят параллели среди среднеенисейских писаниц, но в целом здесь были представлены более древние образцы исконно таежного искусства, реалистического в своей основе. Наскальные изображения Ангары выполнены красной минеральной краской различных оттенков, реже черной, или выбиты и шлифованы на скалах.

Ранние, наиболее крупные, фигуры животных выполнены линейно-желобчатым контуром. У животных параболоидных очертаний морды, тяжелые и массивные туловища. Подобные изображения датируются эпохой камня (IV–III тысячелетия до н.э.). Их отличают обобщенные формы и лаконичность стиля. В этих рисунках представлена, по мнению А.П. Окладникова, начальная пора поисков новых изобразительных форм. Поражает какая-то странная примитивность и своего рода беспомощность. Это подлинно младенческие по своей наивности опыты.

Наибольшую ценность в художественном отношении представляли писаницы Первого – Третьего Каменных островов в районе бывшей дер. Егоровой на Ангаре. Излюбленный сюжет их творцов, безраздельно господствующий в наскальном искусстве этого региона, – изображение лося. Наряду с отдельными фигурами этих животных, встречаются парциальные, то есть неполные изображения. Особенно изящно и правдиво трактована голова самки лося, которую А.П. Окладников образно назвал “лесной мадонной”. Встречаются изображения оленей, рыб, собак, змей, фантастического животного. Для наиболее многочисленной группы животных, среди которых преобладает лось, характерна реалистически точная передача общих очертаний грузного лосиного тела и специфических деталей, таких как крутой горб, длинные сухие ноги, пасть зверя и плавно очерченный изгиб нижней челюсти, под шеей характерный клок – серьга. В трех случаях лоси показаны с подогнутыми ногами. Так древний мастер пытался передать стремительное движение животных с прижатыми назад ушами, что является свидетельством крайнего напряжения. Условный способ передачи динамики заключается в том, что фигуры лосей располагались под углом, они как бы устремлены по наклонной вверх. Своеобразные композиции – процессии зверей, где лоси следуют друг за другом. Древние мастера создали на скалах Ангары подлинные шедевры, удивительные по точности передачи изображения лосей. С течением времени размеры фигур по сравнению с ранними уменьшаются. Встречаются реалистические изображения рыб, выполненные в различной технике.

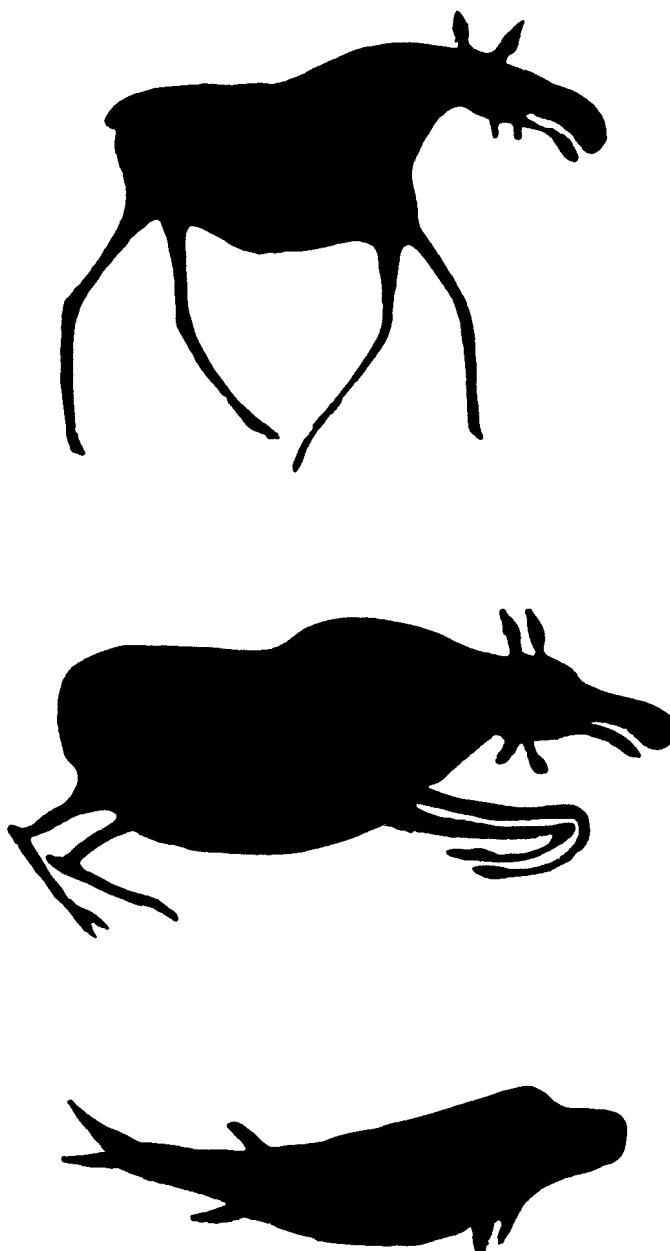


Рис. 2.13. Ангара

Наряду с наскальными рисунками, выполненными в духе первобытного реализма, начинают создаваться композиции, где представлены изображения животных и людей, определенным образом стилизованные. Фигуры людей, несвойственные неолитическому искусству, в эпоху бронзы занимают значительное место в репертуаре петроглифов Ангары. Антропоморфные

персонажи изображены на скалах поодиночке или группами. Характерны ряды человечков, показанных с протянутыми друг к другу руками или как бы взявшихся за руки. Сидящие в лодке гребцы представлены в виде вертикальных черточек. Наряду с фронтальными антропоморфными фигурами, встречаются персонажи, показанные в профиль, сбоку, с изогнутым туловищем и в полусидячей позе. Это, к примеру, фигура лыжника, преследующего лося, или же фаллические хвостатые человечки с рожками-развилками на голове. Такие же рожки-развилки венчают антропоморфные личины-маски ангарских петроглифов. Личины отличаются особой сложностью и детализацией, передается образ не реального, а фантастического существа. Выделяются антропоморфные фигуры в рогатых головных уборах, расположенные фронтально, широкоплечие, с мощным торсом треугольных очертаний, узкой талией, ромбообразно согнутыми в коленях ногами, руками иногда воздетыми вверх.

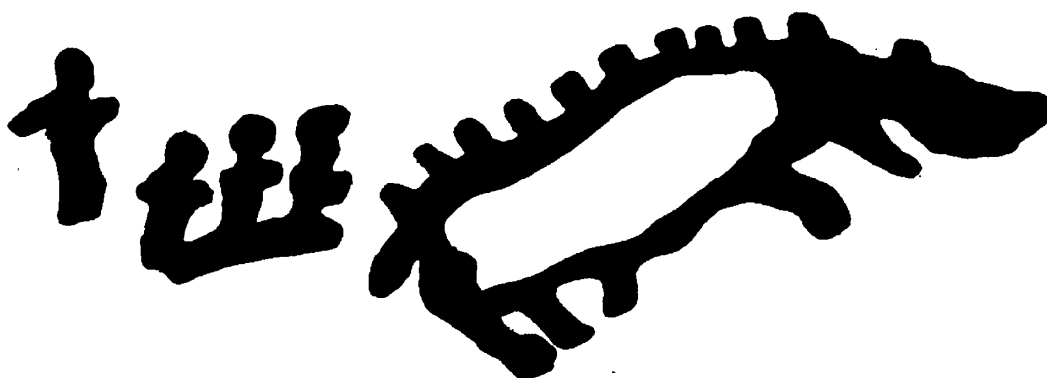


Рис. 2.14. Третий Каменный остров, Ангара

Привлекают внимание ряды вертикальных черточек, нанесенных краской через равные интервалы. Они сходны с теми рядами линий, которые в значительном числе отмечены на средней Лене, и изображают, надо полагать, охотничьи изгороди-загоны. Иногда внутри изгороди или рядом с ней бывает показан зверь, как бы попавший в западню. Встречаются палимпсесты – случаи взаимного перекрывания наскальных изображений.

Своеобразны петроглифы в низовьях Ангары. У Мурожной шиверы изображения фигуративные, доминируют антропоморфные схематические персонажи, преимущественно фаллические с разведенными в стороны руками и ногами в виде развилок, головы обозначены окружностями. Два человечка изображены верхом. Фигурки стандартны, схематичны, упрощены. Есть несколько миниатюрных небрежно выполненных изображений животных, пропорции нарушены. Персонажи Первого Мурожного камня статичны, Второго показаны в действии. У всадника в руке оружие типа чекана. Изображения датируются концом I тысячелетия до н.э. У поселка Геофизиков на левом берегу Ангары камень с изображениями расположен у самой воды. На плоскости представлены 92 трехточечные личины. Каждая состоит из трех округлых углублений, означающих рот и глаза. Центральное место занимает личина, оконтуренная двумя концентрическими окружностями. Большая часть личин парциальные, не имеющие абриса. Композиционное построение не прослеживается. Изображения были созданы во второй половине II тысячелетия до н.э.

Наскальные изображения великой сибирской реки **Лены**, которая условно подразделяется на три участка: верхний – от истока до впадения в нее р. Витим, средний – до впадения р. Алдан и нижний – до устья, А.П. Окладников счел возможным разделить на две территориальные группы, а именно писаницы верхней и средней Лены¹⁵ (**рис. 2. 15-2.17, фото 2.60–2.68**). Каждая из выделенных Окладниковым провинций достаточно своеобразна. В бассейне средней Лены получили широкое распространение характерные росписи, выполненные минеральной краской – охрой, где представлены строки знаков, нанесенных обычно горизонтальными, в отдельных случаях вертикальными рядами. Иногда цепочками располагались схематично выполненные однотипные фигурки людей и животных. Характерны ряды прямых или наклонных полос, иногда перекрещивающихся подобно сетке. Они, по всей вероятности, означали ловушки типа ловчих изгородей или сетей. Рисункам “изгородей” иногда сопутствуют фигуры животных, изображенных, скорее всего, пойманными.



Рис. 2.15. Суруктах-Хая, средняя Лена

Антропоморфные изображения обычно схематичные, представлены в анфас, реже в профиль. Вместо головы бывает тройная развилка. Встречаются персонажи с рожками на голове. У некоторых руки разведены в стороны и присогнуты в локтях или воздеты вверх. Своеобразны схематичные изображения человечков с туловищем треугольных очертаний или в виде линии той же ширины, что и конечности. Встречаются фигуры охотников с луком, которые преследуют зверя. Некоторые наскальные изображения напоминают антропоморфные личины. У трехточечной личины-маски под подбородком обозначена черточка-ручка.

Среди зооморфных фигур преобладают лоси. Образ лося – самого крупного животного сибирской тайги – занимал центральное место в верованиях и обрядах древних лесных племен, он же господствовал в первобытную эпоху в репертуаре образов наскального искусства. Изображения этого зверя, которого называли “хозяйном тайги”, обнаружены не только на скалах, но и в мелкой пластике лесных племен Северной Азии. Культ лося, когда-то имевший широчайшее распространение в среде таежных охотников, согласно этнографическим свидетельствам сохранился до наших дней. Несколько фигур животных выполнены в так называемом рентгеновском, или скелетном стиле, со штриховкой на туловище, передающей внутренние органы и костное строение. Привлекают внимание изображения лодок, где гребцы обозначены параллельно идущими вертикальными черточками. Встречаются геометрические знаки в виде треугольников, квадратов и пр. Среди наскальных изображений позднего этнографического пласта появляются новые сюжеты, в частности, фигуры шаманов в культовом облачении с бахромой и с бубнами в руках.

В бассейне верхней Лены у деревни Шишкино открыты наскальные рисунки едва ли не самые древние из известных в настоящее время в Сибири¹⁶. Хотя Шишкинские писаницы вошли в научную литературу еще в XVIII в., со времени первых академических экспедиций в Сибирь, однако предположительно самые архаичные наиболее значительных размеров изображения были обнаружены полувека назад. Самое крупное из них – фигура лошади почти в натуральную величину. Ее длина 2,8 м, высота 1,5 м. У животного тяжелое, грузное туловище прямоугольных очертаний, отвислое брюхо, относительно небольшая голова, короткая, горбоносая морда, пышный широкий хвост. Рядом на той же плоскости, но несколько ниже по вертикали, находится другая крупная фигура лошади, сходная с первой по очертаниям, но меньших размеров. Третий рисунок – бык с мощным массивным туловищем подпрямоугольной формы, с выпуклым брюхом, короткими ногами, широкой тупой мордой, прямым длинным хвостом.

Дикие лошади и дикие быки были характерными представителями фауны позднеледникового времени. Древний художник стремился реалистически воспроизвести образ реальных диких обитателей средней Лены. Он пытался даже размеры животного передать в соответствии с их действительной величиной. Такой способ подачи фигуры является характерной чертой палеолитической живописи. Концом эпохи палеолита датировал эти наскальные изображения, а также фигуру “носорога” с Тальмы А.П. Окладников. Он отметил, что за тысячелетия, прошедшие со времени создания росписей, краска, которой они были выполнены, поблекла и выцвела, так что изображения почти слились со скальным фоном, стали едва заметны. В настоящее время возможность оценки справедливости этого суждения затрудняет состояние сохранности фигур – оригинальные линии шишкинских росписей сверху замазаны белой краской. Подобное хронологическое определение Шишкинских изображений оспаривалось¹⁷. Недавно датировка этих наскальных рисунков эпохой верхнего палеолита, предложенная А.П. Окладниковым, была поддержана и обоснована В.И. Молодиным и Д.В. Черемисиным в фундаментальной монографии “Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок”¹⁸.

Наиболее древние из фигур лосей на писаницах композиционно не связаны с антропоморфными персонажами, зверь представлен независимо от человека, сам по себе. На скалах верхней Лены древний художник изображал не только одиночные, но также и парные фигуры лосей, а именно самок и самцов. Эти образы связаны, по мнению А.П. Окладникова, с культом плодородия и размножения животных. Встречаются сложные многофигурные композиции, в том числе сцены охоты на лосей.

В зоне тайги Северной Азии широко известны высокохудожественные петроглифы позднего времени от эпохи средневековья до этнографической современности. Особенно мощный пласт средневековых наскальных изображений выделяется на верхней Лене. Классические курьканские петроглифы второй половины I тысячелетия н.э. выполнены в технике

вытирания рисунка по песчанику. Эта техника с течением времени сменяется резной, когда контуры изображения наносились тонкими резными штрихами.

Среди сюжетов курыканских петроглифов преобладают фигуры лошадей и всадников. Встречаются изображения верблюдов, волков, косуль, птиц, сцены охоты на лося и благородного оленя-марала. Кони – излюбленный сюжет курыканских художников – имеют своеобразный облик. Они показаны высокими, поджарыми, с маленькой удлиненной горбоносой головой, круто выгнутой шеей, мускулистой грудью, с несоразмерно длинным узким туловищем, тонкими стройными ногами. По всей вероятности, особенности их трактовки отражают характерные черты реальных курыканских коней, у которых наблюдалось сходство с существующими в настоящее время лучшими скаковыми лошадьми среднеазиатских пород. Наряду с высокопородными конями на скалах изображались лошади другой породы – малорослой. Они приземисты, с короткой шеей и крупной головой. Такие кони схожи с забайкальской породой лошадей, сохранившейся до наших дней и хорошо приспособленной к суровым местным условиям.



Рис. 2.16. Тальма, верхняя Лена

Коней курыканских писаниц украшает пышный убор. На голове показан начельник в виде султана из перьев или волос, с узды свисает подшейная кисть. Конские гривы трактованы в форме зубцов. Фигура всадника, с точки зрения современного человека, бывает непропорционально мала по сравнению с фигурой лошади. Вероятно, на писаницах отражено реальное соотношение размеров курыканских лошадей и всадников. На Шишкинских скалах всадники представлены без головных уборов, в костюмах, напоминающих кафтан, перехваченный поясом. Иногда они держат в руке древко копья, иногда знамя в виде прямоугольника на длинном прямом древке. Пешие воины изображались в кафтанах и длиннополых халатах.

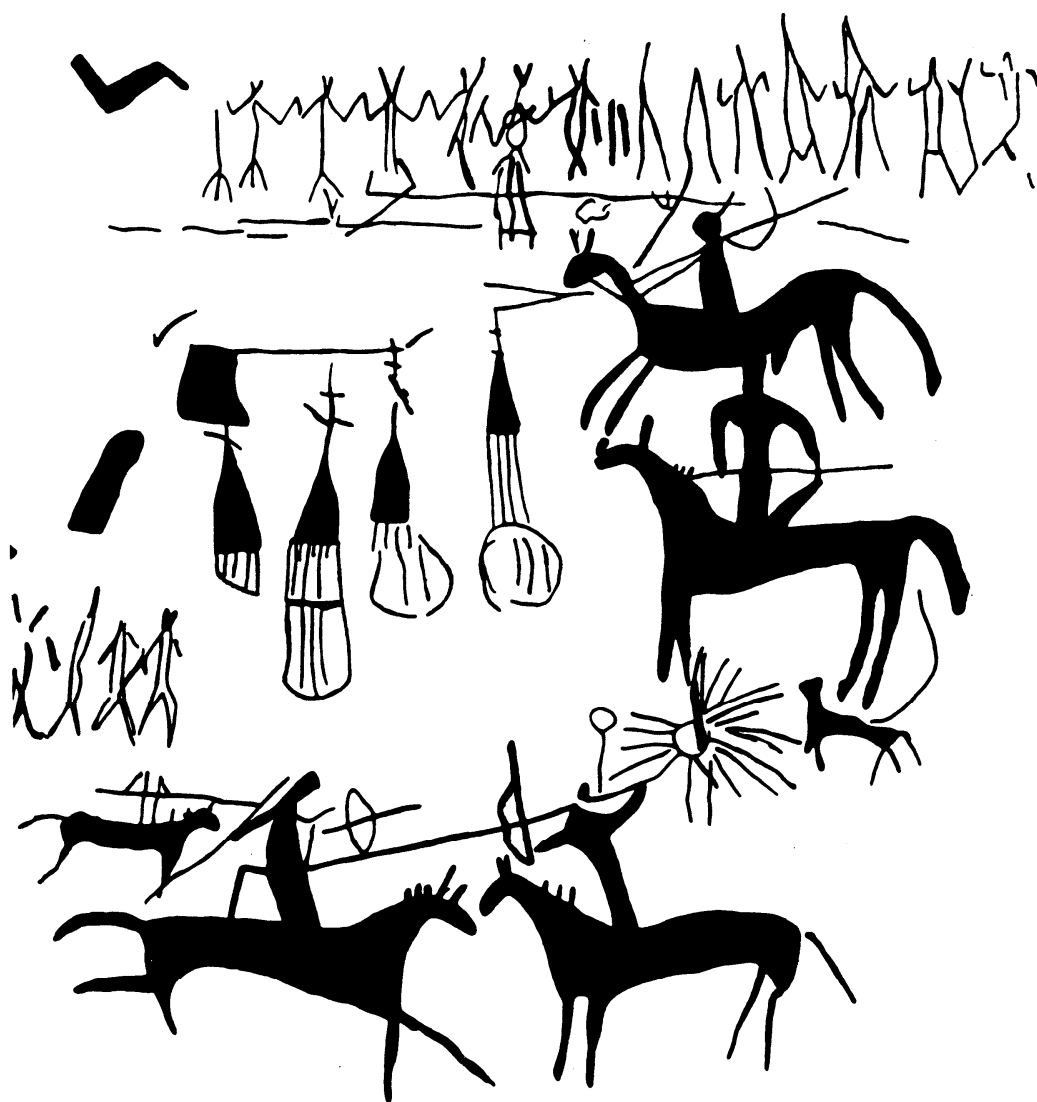


Рис. 2.17. Куленга, верхняя Лена

Батальные сцены отражают подвиги героизированных предков – воинов и охотников. На средневековых писаницах нашли графическое воплощение фрагменты эпических сказаний, созданных в среде охотников-скотоводов. Эпос курыкан, так же как и содержание курыканских наскальных изображений, имеют много общего с героическими сказаниями и отображающими их петроглифами Енисея и Алтая, где с эпохи раннего средневековья обитали воинственные племена – предки современных тюркоязычных народов. Искусство наскальных изображений раннего средневековья в дальнейшем не выродилось, оно оказало сильное влияние на художественное творчество последующих поколений. Большой пласт изображений относится ко времени, когда на Лене появились русские землепроходцы и к периоду этнографической современности. На скалах появляются такие сюжеты как изображения храмов, огнестрельного оружия и т.п.

На берегах озера **Байкал** – внутреннего моря Азиатского материка – встречаются различные археологические памятники, в том числе разновременные петроглифы, немногочисленные, но выразительные и самобытные (**рис. 2.18–2.19, фото 2.69–2.71**). Открытые в последней четверти XIX в. они были наиболее полно скопированы и изучены в результате работ, проводившихся под руководством А.П. Окладникова¹⁹. Самый известный памятник – скала с петроглифами в бухте Саган-Заба на северном побережье Байкала.

На обращенных к озеру плоскостях беломраморной скалы, крутых и обрывистых, выбиты многочисленные довольно крупные антропоморфные фигуры. У персонажей маленькие головки, увенчанные рогами, широкие плечи, утрированно мощная грудь, ноги укороченные, согнутые в коленях в виде ромба, ступни вывернуты наружу, руки опущены вдоль тела или же согнуты в локтях и воздеты вверх. Они силуэтны, лаконичны, монументальны. Окладников трактовал антропоморфные фигуры как изображения шаманов, исполняющих ритуальный танец. Кружки, расположенные по бокам одного из танцующих персонажей, он трактовал как шаманские бубны. Обращает на себя внимание силуэт рожавшей женщины, а также антиподально расположенные

совокупляющиеся антропоморфные фигуры. Эти изображения, по всей вероятности, порождены представлениями, связанными с магией плодородия.

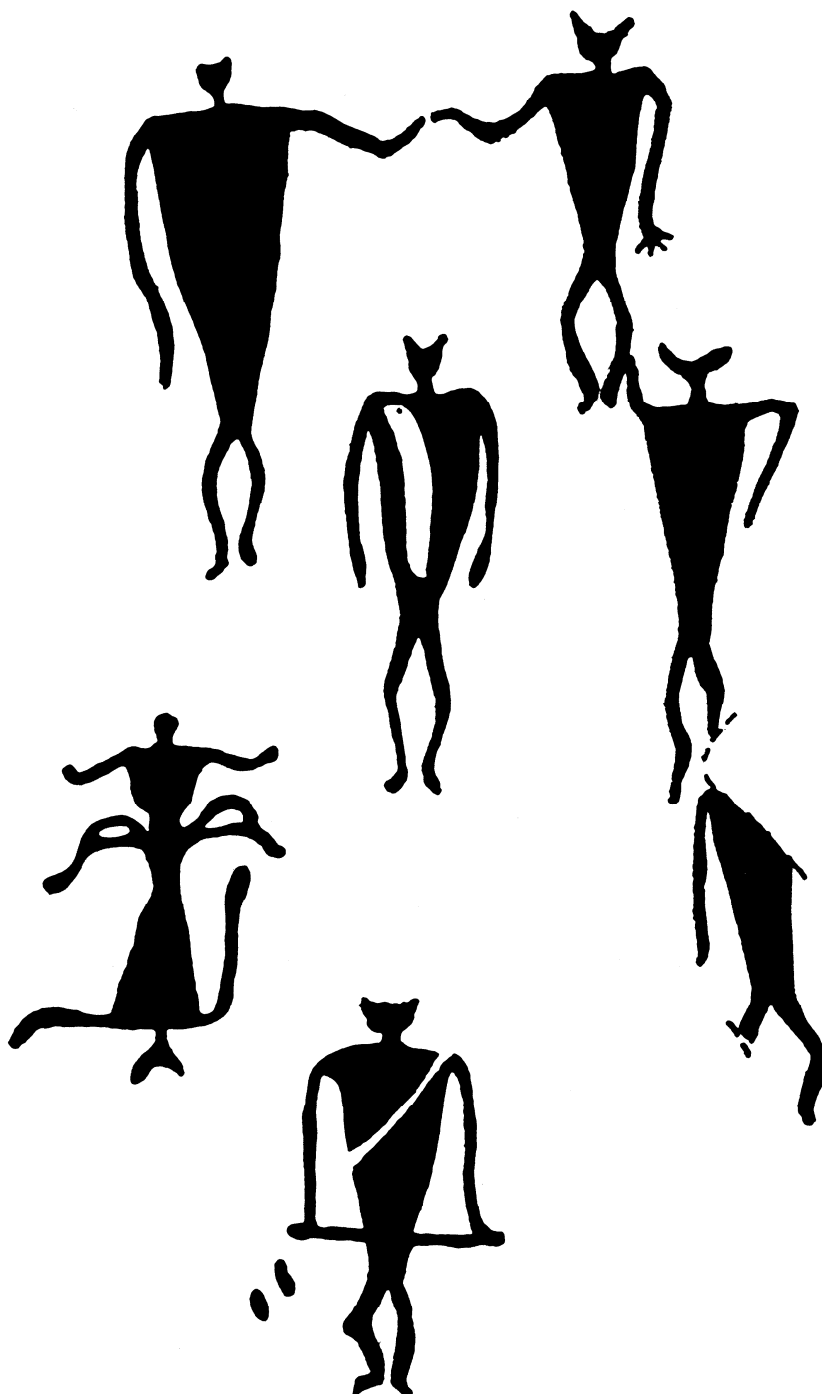


Рис. 2.18. Саган-Заба, Байкал

Среди сюжетов байкальских петроглифов встречаются фигуры водоплавающих птиц – гусей или лебедей.

Также бывают представлены фигуры всадников и оленей, стилизованные в соответствии с традицией скифо-сибирского стиля. Поздний пласт изображений относится к эпохе раннего железа (I тысячелетие до н.э.). Традиция создания петроглифов существует не только в средневековье, но доживает до эпохи этнографических наблюдений.



Рис. 2.19. Бухта Ая, Байкал

Сопоставляя байкальские петроглифы с наскальными изображениями других территорий Евразии, А.П. Окладников пришел к выводу, что в их сюжетах, за исключением изображений скачущих галопом оленей, нет или почти нет точек соприкосновения с тем огромным по протяжению миром древнего искусства, который лежит к востоку и к северу от Байкала. Но тем рельефнее выступают их внутренние связи с петроглифами, расположенными западнее Байкала.

Особая область с характерными наскальными изображениями, красочными писаницами, представляющая собой самобытный очаг древнего искусства, включает лесостепную и степную зоны – отчасти **степное Забайкалье и северо-восточную Монголию (рис. 2.20–2.21, фото 2.72–2.78)**. Западная граница проходит через Хубсугульский и Булганский аймаки Монголии по котловине Великих озер, восточная – смыкается с ареалом таежных писаниц Приамурья. В силу своих природных особенностей этот историко-географический регион представляет собою контактную территорию между таежной зоной Восточной Сибири и горными степями Центральной Азии. На этой обширной территории в восточном ареале культуры плиточных могил получили распространение красочные писаницы, то есть выполненные минеральной краской – охрой, со специфическими сюжетами, устойчивыми, повторяющимися композициями, с выдержанным единством стиля²⁰.

При анализе сюжетов петроглифов этой особой области наскального искусства в первую очередь обращают на себя внимание такие традиционные изображения как “ограды” или “дворы”, имеющие различные очертания квадратной, прямоугольной, округлой или овальной формы. Внутри они бывают заполнены круглыми и удлинёнными пятнами-точками, расположенными правильными рядами или рассеянными в беспорядке, которые комбинируются с фигурами людей.

Антропоморфные персонажи одинакового вида и размеров бывают представлены внутри оград, как правило, фронтально, строго в фас, с туловищем в виде прямой полосы, со слегка разведенными в стороны руками, с ногами в виде развилки. Туловище и конечности наносились линией

одинаковой ширины. Иногда обозначался признак мужского пола. Фигурки группировались горизонтальными рядами, причем руки человечков бывают соединены между собой, люди показаны как бы в ритуальном танце. Иногда подобные “хороводы” располагались в несколько ярусов. Часто антропоморфные персонажи находятся за пределами оградок, но в сочетании с ними. В одном случае фигурка человечка внутри оградки значительно превышала размерами остальные и была прорисована более тщательно и детально: у данного персонажа были обозначены пальцы рук, ступни ног, признак мужского пола.

Непосредственно над оградами обычно бывают изображены птицы с распростертыми в полете крыльями, как бы парящие в воздухе. Различия между ними состоят в форме крыльев, хвоста и головы. Вероятно, на скалах были представлены различные хищные птицы: орлы, соколы, ястребы. Пернатые составляли с оградами единые по замыслу композиции. В одном случае птица находится внутри оградки и ее крылья как бы образуют ее верхний край. Примечательны две оградки-“личины” в виде фигуры птицы, обрамленной концентрическими яйцевидными овалами из линий и пятен-точек. Животные на писаницах изображались редко. Это, прежде всего, лошади, иногда олени, лоси, собаки, изредка хищники с хвостами, загнутыми вперед и вверх. Традиционный элемент наскальных изображений составляют пятна-точки, которые встречаются и вне контуров оград. Такие красочные писаницы создавались во второй половине II–I тысячелетия до н.э.

Строго определенный, можно сказать стандартный, набор фигур в композициях является показателем того, что наскальные изображения были связаны с устойчиво сложившимися и господствовавшими в среде древнего населения идеологическими представлениями и отражающими их культами и обрядами. Около писаниц встречаются жертвенники.

Расшифровка идейного содержания наскальных рисунков, их семантики, основывается на привлечении параллелей из области этнографии скотоводческо-земледельческих народов Северной и Центральной Азии. Главная идея, заложенная в подобных изображениях, – это стремление

обеспечить плодородие людей и животных, добыть таким путем счастье и благополучие первобытному коллективу.



Рис. 2.20. Хотогой-Хабсагай, Забайкалье

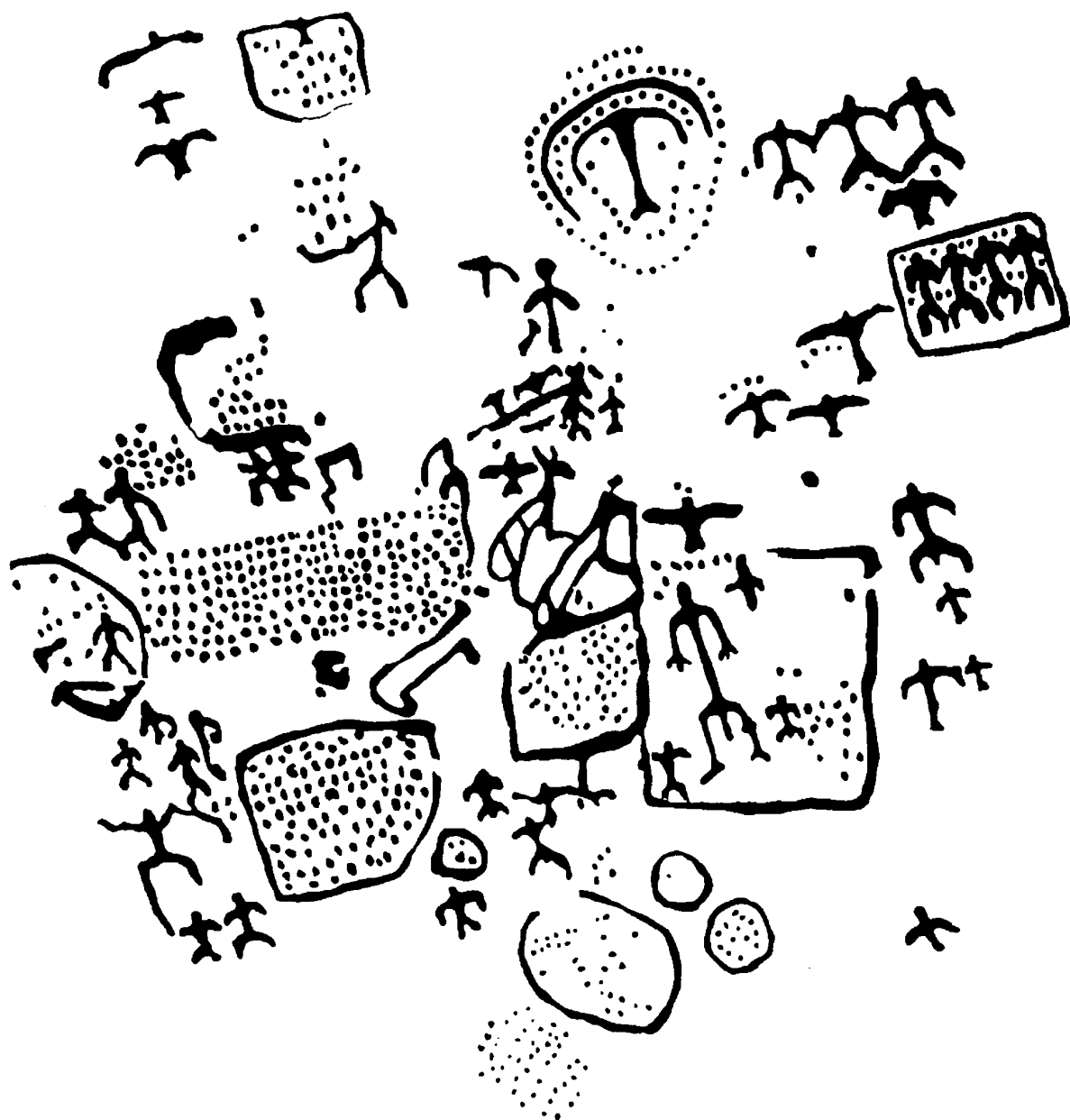


Рис. 2.21. Баин-Хара, Забайкалье

Оградки символизируют, по всей вероятности, сам коллектив, а фигурки человечков внутри них, наряду с пятнами-точками внутреннего заполнения оград, означают членов этого коллектива. Антропоморфные фигурки могли также изображать духов-предков, покровителей рода. Пятна-точки, возможно, обозначали также самое ценное достояние членов первобытной общины – их скот, в первую очередь, лошадей, изображения которых чаще, чем фигуры

других животных, включались в композиции. Видимо, не случайно на древних писаницах встречаются изображения знаков в виде крестов и птиц, которые, надо полагать, связаны с представлениями о небе, о добрых силах вселенной. В последнее время в науке утвердилась точка зрения о связи этих своеобразных красочных рисунков с ареалом культуры плиточных могил и монголоидным типом древнего населения.

На западе и северо-западе Монголии, в отличие от ее восточной и южной частей, обитало население не монголоидной расы, а европеоидной. Различия между двумя ареалами четко прослеживаются по памятникам материальной и духовной культуры. Западно-монгольская культура, включая наскальное искусство, обнаруживает параллели в памятниках верхнего Енисея и Алтая²¹. В пограничной области между красочными писаницами восточного региона и петроглифами западного проходила контактная зона, где наскальные изображения отмечены элементами синкретизма. Для петроглифов Центральной Азии в целом характерно количественное преобладание изображений горного козла. Схематические, условные фигурки этого животного исчисляются многими десятками тысяч. Помимо козлов здесь на скалах выбивались и другие животные: дикие и домашние. Среди них олени, быки, двугорбые верблюды, волки. Лошади изображались иногда оседланными, иногда впряженными в повозки или колесницы. С течением времени изменяются не только стили, но и сюжеты. И все же, пожалуй, как о наиболее характерных для этой территории петроглифах мы можем говорить о тех из них, которые находят соответствие в изображениях на оленных камнях.

Самые древние в Монголии наскальные изображения были открыты в Хойт-Цэнкер агуй, что в переводе означает пещера на р. Северный Цэнкер. Пещера, точнее громадный грот, находится на высоте 60 м от подножия скалы Гантик (Мраморная). Росписи пещеры уже давно были известны местному населению. В 1966 г. они были полностью обследованы и скопированы участниками Советско-монгольской археологической экспедицией под руководством А.П. Окладникова. Высота свода пещеры не менее 20 м. Росписи находятся в глубине восточной ее части на стенах и потолках ниш и видны

только на закате при слабом вечернем освещении. Ниши высотой до 2,5 м, глубиной до 2 м. Цвет росписей варьирует от светло-розового до темно-красного, даже коричневого оттенков. На стенах и потолке ниш представлены животные – слоны или мамонты, лошади, козлы, горные бараны, верблюд, страусы, “рога” и знаки, похожие на деревья, трезубец, овал с точкой внутри, знак в виде стрелы или дротика, переплетающиеся линии, точки. В одном из рисунков А.П. Окладников видел слона, О.Н. Бадер носорога, В.Е. Ларичев страуса, А.А. Формозов кабана. В.И. Молодин и Д.В. Черемисин полагают, что это все же скорее слон или мамонт, чем какое-то другое из перечисленных выше животных. Кроме того в пещере есть и другое изображение слона или мамонта по поводу идентификации которого у исследователей разногласий нет²².

По поводу одних и тех же изображений птиц с длинной шеей и маленькой головой также высказывались различные точки зрения: страус, дрофа, журавль. Известно, что в Монголии страус был современником мамонта и “пережил” его, поэтому, если эта птица идентифицируется как страус, можно предполагать одновременность данных изображений.

Рисунки в основной части небольшие, возможно в связи с тем, что размеры скальных плоскостей, подходящих для нанесения изображений, были ограничены. Фигуры животных контурные. Иногда контур неполный, переданный мазками. Антропоморфные персонажи отсутствуют. Животные изображены сбоку, только фигура барана показана как бы сверху. Мамонт (или слон?) и страус (или журавль?) представлены пронзенными. В целом наскальные рисунки выглядят архаично, что дает основания исследователям сопоставлять их с древнейшим искусством Франко-Кантабрии. Недавно пещеру посетили французские ученые Ж. Жобер и П.А. Жискар, которые пришли к выводу, что возраст изображений требует специального обсуждения²³.

В Северной Монголии чрезвычайно интересные петроглифы были открыты на берегах р. Чулуут. Среди них антропоморфные стилизованные изображения – фигуры женщин и мужчин. Изображения рожающих женщин вытянуты в ряд. Подобная схема передана одной фигурой с несколькими

руками и ногами. Э.А. Новгородова высказала предположение, что такие цепочки означают три-четыре поколения рожающих женщин: бабушка–мать, мать–дочь, дочь–внучка. В таком случае ноги предыдущей женщины оказываются руками следующей. В позе танца показаны профильные фигуры мужчин с согнутой ногой и иногда с бычьим хвостом.

Эпохой бронзы датируются изображения лучников, воинов и охотников, с присогнутыми ногами и подчеркнутым признаком пола. На горе Ханын-хад в ущелье Яманы-ус изображены два воина, один из которых выпустил стрелу, а другой наносит противнику удар чеканом по голове. Рядом находятся изображения колесниц. На территории Монголии в искусстве петроглифов колесницы обнаружены в значительном числе. Этот сюжет появляется в эпоху поздней бронзы. Вместе с колесницами изображались животные в так называемом “декоративном стиле”, когда туловище внутри контура заполнялось многочисленными геометрическими фигурами. Среди них квадраты, иногда с точками внутри, ромбы, прямоугольники, треугольники, волнистые линии. Обычно крупная фигура быка или оленя, трактованная в “декоративном стиле”, помещалась в центре композиции в окружении других изображений, значительно меньших размеров, среди которых были и колесницы. Обращают на себя внимание фигуры копытных животных с солярными символами – лучистыми дисками на голове.

В эпоху раннего железа (ранний железный век, или скифская эпоха) получает распространение так называемый скифо-сибирский звериный стиль. Проблема генезиса скифо-сибирского звериного стиля на протяжении последних десятилетий активно дискутируется, но все еще далека от решения. Благородный олень-марал был центральной фигурой скифо-сибирского звериного стиля. Древний художник, часто утрируя характерные черты оленя, подчеркивал стройность животного с длинной шеей, высоко поднятой головой, раскрытой пастью, удлинённой или веретенообразной мордой. Длинные ветвистые рога, тянущиеся вдоль туловища, бывают стилизованы определенным образом: отростки S-видной формы, направленные вперед и вверх от стержня, как бы вырастают один из другого, благодаря чему стержень

рога бывает разбит по числу отростков на ряд криволинейных участков. Ноги оленей часто укорочены, как бы обрублены. Иногда они подогнуты к брюху. Одни исследователи полагают, что так изображалось лежащее животное, другие – скачущее или в так называемом летучем галопе. Подобным образом бывают стилизованы также фигуры других животных. Иногда олени изображались как бы стоящими на кончиках копыт, когда прямые ноги животного как бы свисают с туловища. В такой же жертвенной позе с повисшими вниз ногами бывают представлены кабаны, козлы, бараны, лошади.

Сходство петроглифов раннего железного века с изображениями на оленных камнях служит ключом к определению их возраста. Оленные камни – монументальные плиты, четырехгранные каменные столбы или антропоморфная скульптура, бывают покрыты фигурами определенным образом стилизованных оленей и другими изображениями²⁴. Помимо фигур оленей, на оленных камнях изображались и другие животные, в том числе кабаны, горные козлы, лошади, а также хищники. Оленные камни являются олицетворением человека, героя-воина. Встречаются отдельные фигуры, выполненные скульптурно, хотя и крайне условно. На месте лица обычно две или три косые черточки. Изображения различных предметов на оленных камнях располагаются так, как они размещаются на фигуре человека. В верхней части встречаются шапочки, височные привески или серьги, ниже ожерелье. В середине – пояс, оружие и другие предметы: кинжал, нож, чекан, лук в горите, боевой топор, оселок. Иногда встречаются заштрихованные пятиугольники, представляющие собою изображения щитов из кожи и дерева. При изготовлении оленных камней был выработан определенный стилистический стандарт, который в менее жестких формах проявляется на синхронных оленным камням петроглифах.

К хуннскому времени относятся петроглифы на горе Ханын-хад в ущелье Яманы-ус. Два экипажа показаны в профиль, их эскортируют вооруженные всадники. В один экипаж впряжены три лошади, в другой – одна. В каждой карете под балдахином сидит человек. Здесь наблюдается очень редкая для наскального искусства передача перспективы: у второй и третьей от зрителя

лошади показаны только линии спины и голова. Рядом выбиты изображения той же эпохи: сидящая гиена, распластавшийся в прыжке козел или баран и еще два копытных, одно животное повернуло голову назад.

Уникальны высокохудожественные петроглифы древнетюркского времени на горе Хар-хад в горах Монгольского Алтая. Здесь представлена сцена военного похода. Воины в боевых доспехах, переданных мелкой клеткой, сидят на высоких стройных конях в доспехах, в руках у них длинные пики.

Внутри огромного массива таежного наскального искусства выявляется локальная провинция выполненных охрой писаниц в бассейне **р. Алдан**²⁵. Здесь, как впрочем, и в других провинциях зоны тайги, господствовали представления, связанные с культом лося, что нашло отражение в преобладающей роли его образа в тематике наскальных изображений. Своеобразны фигуры лосей параболоидных очертаний. Характерны изображения животных с валенкообразными ступнями. Уникальна фигура фантастического животного с массивным туловищем и как бы вздыбленной шерстью. Несмотря на всю схематичность, условность антропоморфных персонажей, они довольно разнообразные. Характерны антропоморфные изображения, очертаниями напоминающие летящих птиц, иногда они группируются рядами, подобным образом располагаются и крестообразные фигуры.

Особое внимание привлекают писаницы в долине р. Май. Уникальна композиция, состоящая из четырех парциальных антропоморфных фигур, точнее личин-масок, опирающихся на бюсты, нижние части туловища не показаны. Персонажей сопровождает солярный символ в виде лучистой окружности с точкой в центре. В композицию входят также изображения трех керамических сосудов и металлического ножа, что позволяет датировать эти наскальные рисунки эпохой бронзы. Фигуру лучника, представленного около ловческой изгороди, охотящегося на лосей, перекрывает лодка с тремя десятками гребцов, а также маленькие изображения человечков и верхняя часть антропоморфного персонажа.

Для алданских писаниц характерны разнообразные символы-знаки геометрических очертаний: круги, треугольники, прямоугольники, кресты, округлые и овальные пятна, ломаные линии, трезубцы и др. Среди них знаки, связанные с космической символикой. Прослеживается тенденция к схематической трактовке даже реальных объектов.

В ряде случаев около писаниц обнаружены культовые места, что обычно для скал с изображениями в южной Якутии, Забайкалье и Приамурье.

Петроглифы **нижнего Амура и бассейна р. Уссури**²⁶ (рис. 2.22; фото 2.79–2.89) выделяются на фоне остальных областей наскального искусства, образуя резко очерченную локальную провинцию. На Дальнем Востоке в Приморье и Приамурье в древности существовал глубоко самобытный художественный мир, самостоятельный очаг первобытного творчества. В этом районе трудилось несколько поколений исследователей, но основные работы по изучению петроглифов были проведены А.П. Окладниковым. Наскальные рисунки в этом регионе создавались начиная с эпохи камня. В репертуаре петроглифов характерно преобладание изображений антропоморфных личин и своеобразного художественного стиля. Отличительную черту этого стиля, как и вообще искусства первобытной эпохи в амуро-уссурийской провинции, составляет тенденция к абстракции и орнаментализму, применение в качестве основных формообразующих элементов спирали, концентрических окружностей и орнамента.

Наиболее ярким и характерным памятником этого очага первобытного искусства является знаменитое местонахождение наскальных изображений в районе старинного нанайского селения Сакачи-Алян на правом берегу нижнего Амура. Петроглифы располагаются вдоль береговой линии на базальтовых глыбах, лежащих на скальном цоколе высокой террасы или на песчаном берегу, иногда даже в воде. Они сосредоточены на прибрежных камнях и скальных выходах, во время половодья скрывающихся под водой. Петроглифы были созданы в одной и той же устойчиво повторяющейся технике, а именно желобками различной глубины. Антропоморфные личины иногда выполнены в положительном рельефе, иногда в отрицательном. Наблюдается тенденция к

объемности: для изображений личин древние художники предпочитали выбирать валуны не с ровной, а с рельефной выпуклой поверхностью. Иногда они использовали две расположенные под углом плоскости, с тем чтобы изображение личины занимало обе грани и таким образом достигался эффект объемности.

Личины – условные абстрагированные изображения человеческих лиц или масок, каждая из которых все же имеет свой характерный индивидуальный облик. Очертания личин многообразны, встречаются формы овальные, круглые, яйцевидные, сердцевидные, даже трапециевидные и квадратные. Особую группу составляют личины парциальные, неполные, без внешнего контура или без внутреннего заполнения. Встречаются обезьяновидные или череповидные экземпляры. Глаза, обозначенные на личинах-масках, имеют иногда миндалевидную, иногда круглую форму. Известны “зубастые” экземпляры, у которых во рту показан ряд зубов. Многие личины, в частности у с. Шереметьевского на Уссуре, вычурны, стилизованны, орнаментальны. Их внутреннее пространство часто заполнялось дополнительными декоративными элементами: углами, дугами, волнистыми линиями, точками, ромбами, кругами, спиралями. Внешний верхний контур личин бывает обрамлен отходящими от него черточками, как бы лучами, образующими своего рода корону, не исключено, что таким образом показаны волосы. Иногда на голове изображались рога.

В отличие от всех других амурских наскальных ликов личины у с. Калиновка своеобразны: у них наблюдается геометризация с тяготением не к кривым линиям, а к прямым. Одна из них трапециевидных очертаний с глазами в виде треугольников. У другой срезан подбородок. “Лица” пересекают прямые линии, рты в виде прямоугольников, к внутреннему контуру примыкают углы. Условно переданные полные антропоморфные фигуры встречаются крайне редко, они не характерны для искусства древних амурско-уссурийских племен. Имеются изображения лодок с гребцами.

На скалах Амура и Уссуре представлены в небольшом числе животные, обычно в статичных позах. Своеобразные сюжеты наскального искусства

амурско-уссурийского региона – это фигуры водоплавающих птиц с длинными шеями. Среди них утки, гуси или лебеди. Туловище одной из птиц пересекает крест, концы которого, по Окладникову, символизировали четыре стороны света. Искусству этой локальной провинции была чужда динамика и экспрессия, которые характерны для лучших образцов таежных петроглифов. Динамика прослеживается только в изображениях птиц с приподнятыми как бы на взлете крыльями, открытым клювом или как бы плывущих с вытянутой шеей. Змеи показаны обычно в форме спиралевидной линии, реже в виде волнистой. Петроглифы характеризуются чертами декоративной стилизации.

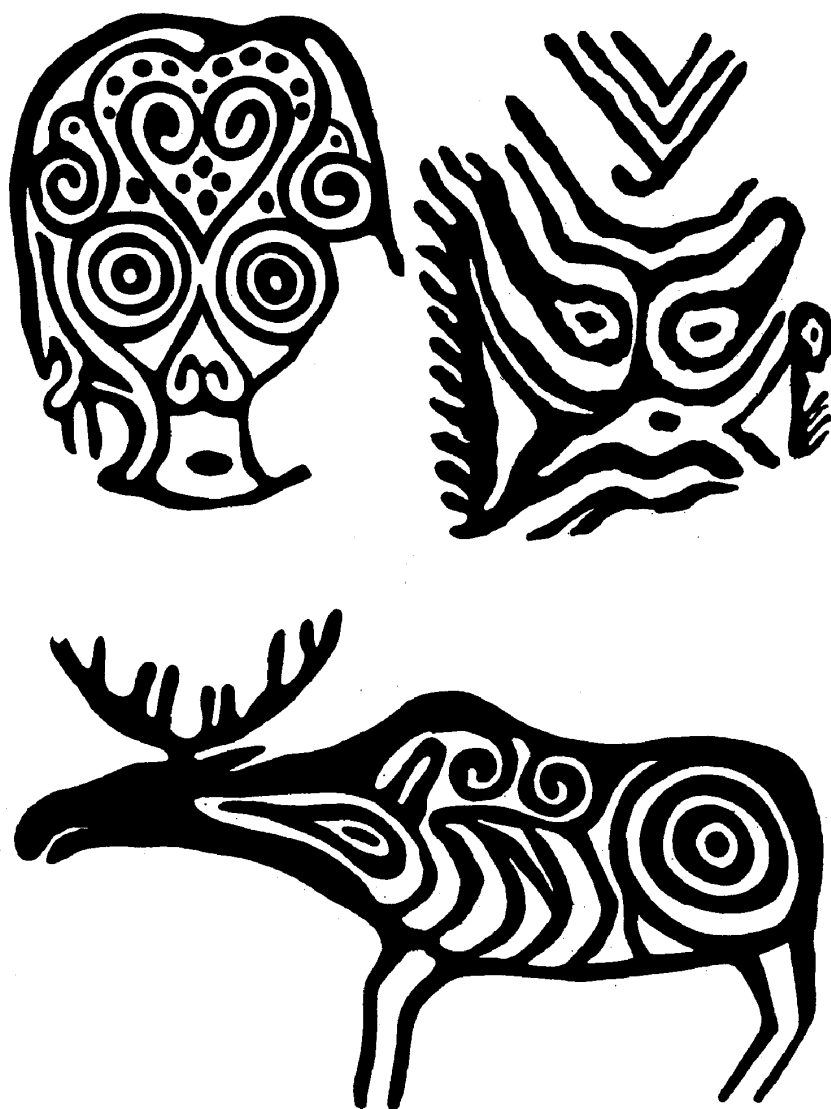


Рис. 2.22. Сакачи-Алян, нижний Амур

А.П. Окладников проследил серию этнографических аналогий амурским петроглифам и отметил их тесную связь с современным искусством и традиционным художественным творчеством амурских племен, в котором орнамент повторяет основные сюжеты наскальных изображений: личины, фигуры рыб, птиц, змей, а также широко применяются спирали.

А.П. Окладникову удалось проследить своего рода огромную по протяженности цепь общих элементов культуры древних племен, заселявших побережье и острова Тихого океана между Амуром и Австралией, так что, по его мнению, в известном смысле можно говорить о большой тихоокеанской культурной общности. Местные племена имели разнообразные контакты как с культурами близких, так и отдаленных областей, что нашло отражение в сложном мире амурских петроглифов.

Особо можно выделить петроглифы таежной зоны в бассейне **верхнего и среднего Приамурья, р. Олекмы**²⁷ (рис. 2.23). Наскальные изображения этого региона находятся в контактной зоне и имеют много общего с писаницами Алдана, восточного Забайкалья и нижнего Амура, однако в целом, в пределах общего ареала азиатского таежного искусства, они достаточно своеобразны.

В междуречье Шилки и Аргуни у пос. Бырка обнаружены росписи, нанесенные охрой различных оттенков. Основной сюжет – профильные изображения животных статичные, стандартные. А.И. Мазин видит в них 11 бизонов, двух носорогов, оленя. Фигуры бизонов на коротких прямых ногах, обтекаемых очертаний, стилистически едины и выполнены, надо полагать, одним древним мастером. Росписи схематические, формы криволинейные. А.И. Мазин относит эти наскальные рисунки ко времени палеолита. Эта датировка ныне была поддержана В.И. Молодиным и Д.В. Черемисиным²⁸. На Быркинской писанице встречены солярные символы-знаки в виде окружностей с расходящимися лучами, у двух внутри абриса схематически обозначены антропоморфные личины. К линии контура солярного знака примыкает рука условно выполненного антропоморфного персонажа.

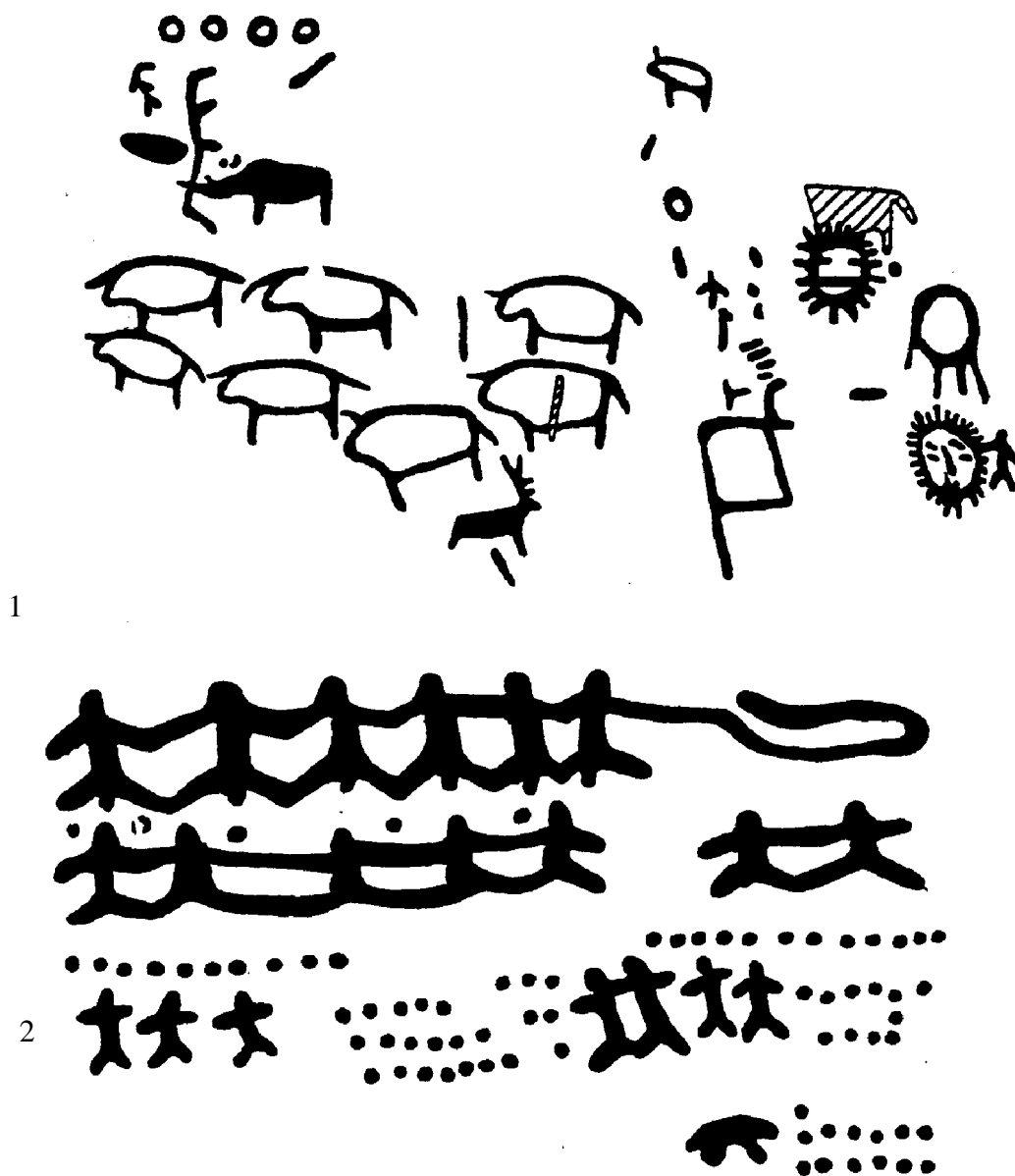


Рис. 2.23. 1 – Бырка, 2 – Нортуй, верхнее Приамурье

Профильные изображения оленей таких же обтекаемых очертаний в сочетании с солярными символами и фигурками человечков открыты у пос. Средняя Нюкжа. XVII–XVIII вв. датируются росписи третьей группы Средненюкжинской писаницы, где представлен шаман с бубном и колотушкой, лунарные и солярные знаки, звезды, человек с ружьем. Встречаются изображения животных, людей, лодок с гребцами и, что особенно характерно, многочисленные геометризованные символы, а также линии, образующие ряды. Писаницы сопровождаются жертвенными местами.

На северо-востоке Азиатского континента, на Чукотке (рис. 2.24–2.30, фото 2.90–2.99) своеобразные и самобытные наскальные изображения находятся в зоне тундры на прибрежных скалах р. Пегтымель. Они были исследованы и опубликованы Н.Н. Диковым²⁹. Пегтымельские петроглифы выявлены в трех пунктах, основное скопление локализуется на Кайкуульском обрыве, на его краю недалеко от скал с петроглифами были обнаружены стоянки древних охотников и грот, содержащий культурные остатки. Стены грота покрыты гравированными и выбитыми фигурами. Н.Н. Диковым было зафиксировано около 100 группы наскальных рисунков, ныне на Кайкуульском обрыве известно свыше 300 плоскостей с изображениями³⁰. Н.Н. Диков датировал петроглифы Пегтымеля периодом от конца I тысячелетия до н.э. до второй половины I тысячелетия н.э., однако основной пласт изображений, по видимому, относится к периоду не ранее второй половины I тысячелетия н.э. и выполнены преимущественно металлическими инструментами³¹.



Рис. 2.24. Пегтымель, Чукотка

Сюжеты петроглифов весьма устойчивы. Преобладают силуэтные профильные изображения северных оленей, одиночных и в стаде, с узкими мордами и характерными очертаниями линий рогов. Чаще других повторяется сцена охоты на плывущего оленя с каяка. В большинстве вариантов охотник из одноместной лодки поражает животное гарпуном, реже копьем на длинном

древке, подобные сцены могут фигурировать одиночно или быть включенными в более сложные сюжетные композиции. Часто показан лишь гарпун, натянутый или провисший, человек в небольшом каяке бывает просто обозначен вертикальным штрихом, но есть и иные варианты, когда и преследуемое животное реалистично проработано, и человек вместе со снаряжением и транспортным средством представлен более детально. Некоторые из фигур загарпуненных оленей показаны с задними ногами, опущенными ниже передних, как будто животное плавает по воде. Также представлены изображения пасущихся оленей, фигуры с подогнутыми ногами. Иногда бывает показана только голова и часть спины животного – так выглядят олени в стаде, плывущие или выходящие из воды. Встречаются изображения отпечатков копыт – своего рода символических заместителей животных. Как изолированно, так и связанными с другими сюжетами, могут быть выполнены сцены преследования оленей волками или собаками.

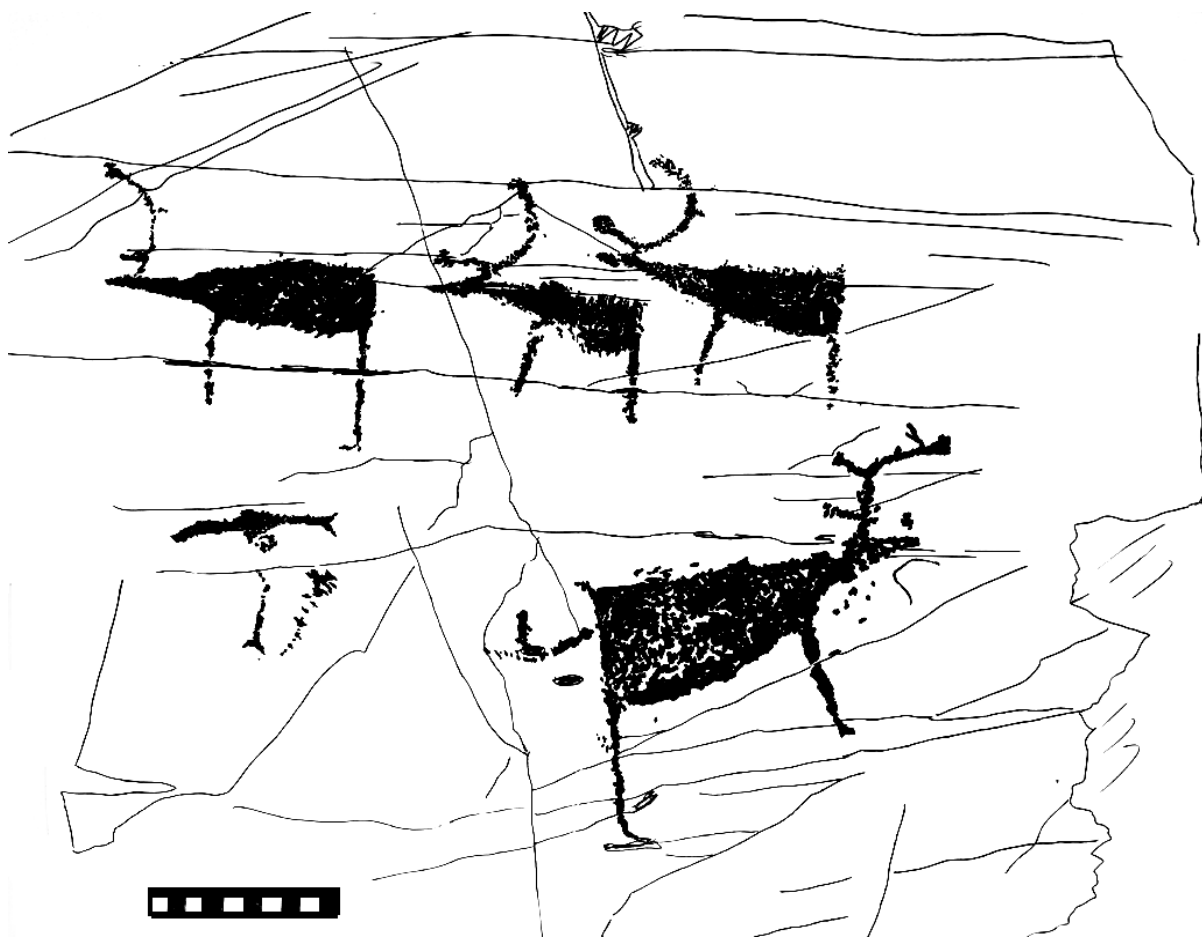


Рис. 2.25. Пегтымель, Чукотка

Реже встречается пешая охота с копьём, пикой, рогатиной на медведя или лося, участниками сцен преследования могут быть собаки. Уникальна фигура лучника. Имеется несколько изображений собак, волков, показаны бурые и белые медведи, россомахи, песцы, многообразны образы обитателей моря – китов, тюленей и др. Особое место занимают изображения птиц. Есть группы, состоящие исключительно из профильных фигур журавлей, отдельные силуэты этих пернатых могут быть включены в сюжетные сцены. Как в многофигурных композициях, так и изолированно представлены изображения и других птиц.

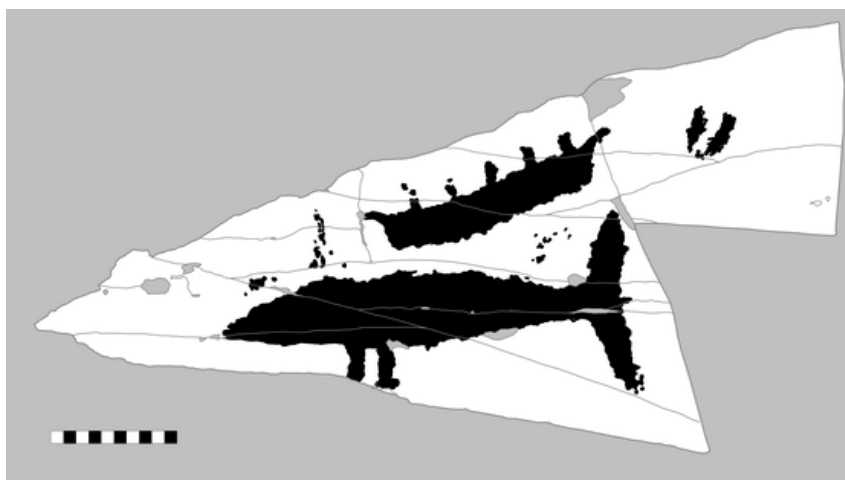


Рис. 2.26. Пегтымель, Чукотка

Охотничьи сюжеты связаны не только с образом северного оленя, но и с морскими животными, фигуры оленей и сюжеты их добычи могут сопутствовать композициям, связанным с морской охотой. Для морских охотничьих сцен преимущественно характерен иной тип средств передвижения – изображались крупные байдары, команда которых чаще всего обозначена штрихами (прямыми или чуть загнутыми), реже это более проработанные антропоморфные фигуры. Байдары могут быть снабжены кормовыми веслами. Помимо байдар много изображений одноместных каяков, у многих вариантов этих транспортных средств показан раздвоенный нос. Если в лодке обозначен человек, то ему может быть придано двулопастное весло, гарпун, копьё. Уникально изображение конструкции, которую можно интерпретировать как жилище, показанное в плане.

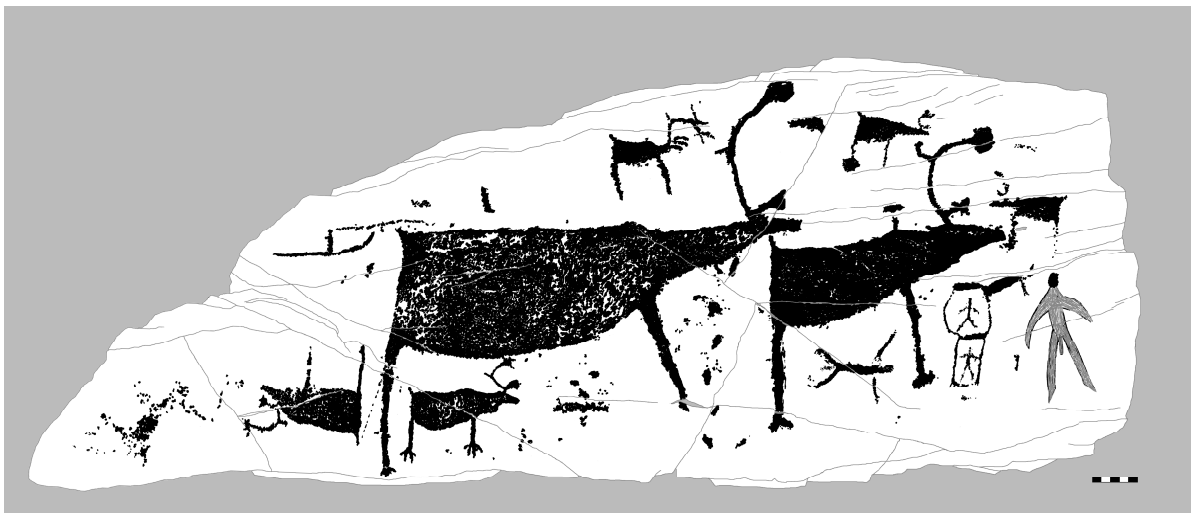


Рис. 2.27. Пегтымель, Чукотка

Несмотря на изобразительный схематизм, люди занимают в композициях место, заставляющее предполагать их деятельную роль. Много фигур в полный рост анфас с разведенными руками и ногами, трактованных весьма лаконично. Иногда обозначены элементы одежды. Контекст изображений заставляет полагать, что это мужчины, среди атрибутов – весла, каяки на плечах или на голове, оружие. Двулопастные весла часто фигурируют и как самостоятельный символический образ, соседствуя в композициях со значительным репертуаром образов, что не удивительно, поскольку, снабженные небольшим наконечником, они служили оружием при охоте на воде.

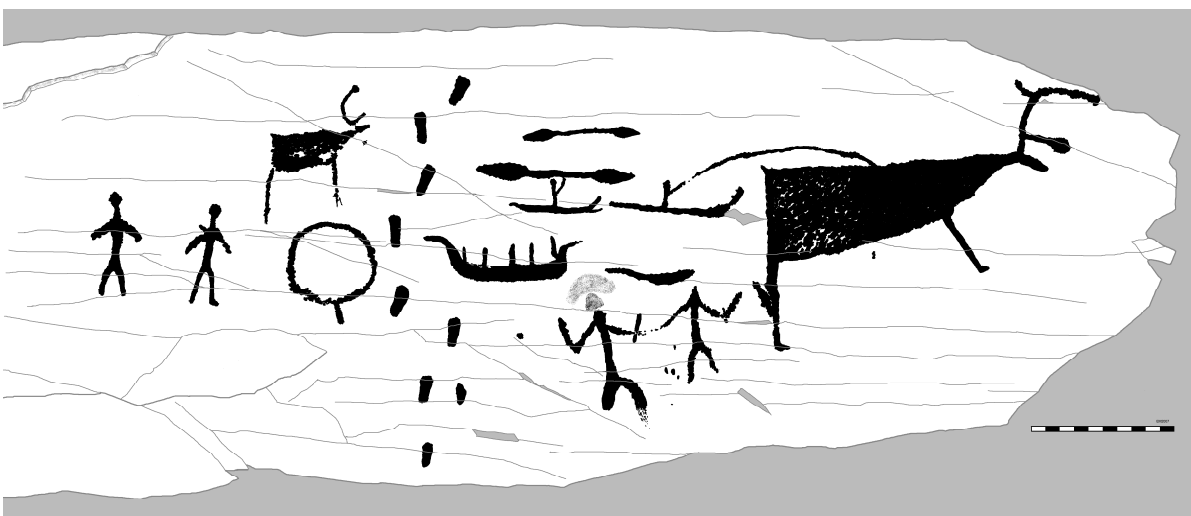


Рис. 2.28. Пегтымель, Чукотка

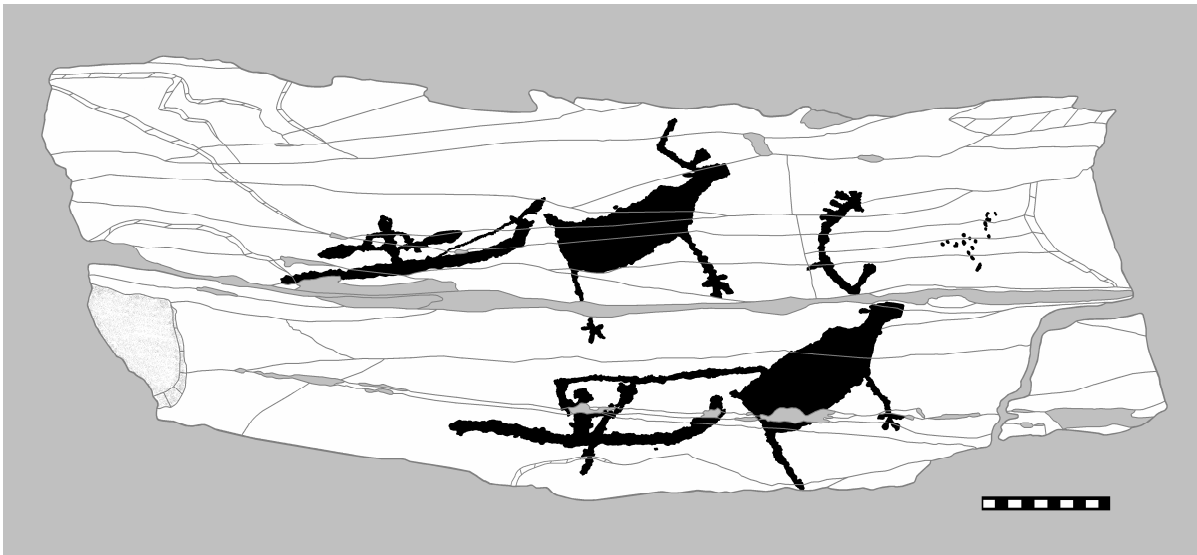


Рис. 2.29. Пегтымель, Чукотка

Наиболее своеобразный сюжет пегтымельских петроглифов – антропоморфные фигуры, представленные анфас, в грибообразных головных уборах, одиночные или входящие в композиции. Многие изображены в позе, имитирующей танец или движение. Гриб находится над головой или на голове антропоморфной фигуры, иногда заменяет голову, в некоторых случаях шляпки показаны ярусами. Обозначены ноги ступнями во внутрь или как бы расширяющиеся книзу ножки гриба. По бокам головы наиболее нарядных женских фигур проработаны косы или подвески, некоторые одеты в меховые комбинезоны-керкеры или одежда вовсе не обозначена. Эти фигуры Н.Н. Диков убедительно трактовал как изображения членов особого племени человекоподобных мухоморов, упоминаемых в мифологии чукчей и фольклоре ряда других северных народов, при содействии которых человек мог совершить путешествие в потусторонний мир.

Среди наскальных изображений Азиатского материка петроглифы Пегтымеля являются самой северной, самобытной группой, где образы, связанные с бытом населения тундры и сюжеты, соотносимые с хозяйственным укладом жителей прибрежной части, тесно переплетаются.



Рис. 2.30. Пегтымель, Чукотка

Большинство фигур выбиты, в отдельных случаях контур корпуса животного остается выбитым, а тело слегка затертым. Есть примеры использования гравировки в сочетании с пикетажем, но большинство подобных образцов относится к неоконченным фигурами – значительное число набросков, эскизов, незавершенных изображений является интересной особенностью памятника.



Рис. 2.31. Пегтымель, Чукотка

¹ Мартынов А.И. Лодки в страну предков. Кемерово, 1966; Окладников А.П., Мартынов А.И. Сокровища томских писаниц. М, 1972; Ковтун И.В. Петроглифы Висящего Камня и хронология томских писаниц. Кемерово, 1993; Мартынова Г., Мартынов А., Скалон Н. и др. Музей-заповедник “Томская писаница”. Кемерово, 1995.

² Окладников А.П., Окладникова Е.А., Запорожская В.Д., Скорынина Э.А. Петроглифы долины реки Елангаш (юг Горного Алтая). Новосибирск, 1979; они же. Петроглифы Горного Алтая. Новосибирск, 1980; они же. Петроглифы Чанкыр-Кёля. Алтай. Елангаш. Новосибирск, 1981; они же. Петроглифы урочища Сары-Сатак (долина р. Елангаш). Новосибирск. 1982; Окладников А.П.,

Окладникова Е.А. Древние рисунки Кызыл-Кёля. Новосибирск, 1985; *Окладникова Е.А.* Петроглифы Средней Катуня. Новосибирск, 1984; *она же.* Тропойю Когульдея. Л., 1990; *Кубарев В.Д.* Древние росписи Каракола. Новосибирск, 1988; *Кубарев В.Д., Маточкин Е.П.* Петроглифы Алтая. Новосибирск, 1992; *Kubarev D., Jacobson E.* Sibérie du Sud: Kalbak-Tash I (République de l' Altai) // Répertoire des Pétroglyphes d' Asie Centrale. Fasc. 3. Paris, 1996; *Молодин В.И., Черемисин Д.В.* Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. Новосибирск, 1999; *Мартынов А.И., Елин В.Н., Еркинова Р.М.* Бичикту-Бом – святилище Горного Алтая. Горно-Алтайск, 2006; *Мартынов А.И., Чикаева В.Ю., Базайченко А.В., Штанов Е.С., Симонова И.Л., Мосина А.Е.* Туру-Алты (Карачат). Кемерово, 2010; *Молодин В.И., Ефремова Н.С.* Грот Куйлю – культовый комплекс на реке Кучерле (Горный Алтай). Новосибирск, 2010; *Кубарев В.Д.* Памятники каракольской культуры Алтая. Новосибирск, 2009; *Кубарев В.Д.* Петроглифы Калбак-Таша I. (Российский Алтай). Новосибирск, 2011.

³ *Appelgren-Kivalo H.* Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildermaterial von I.R. Aspelins Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887–1889. Helsingfors, 1931; *Грач А.Д.* Петроглифы Тувы I. Проблема датировки и интерпретации, этнографические традиции // СМАЭ. Т. 17. М.; Л., 1957; *она же.* Петроглифы Тувы II: Публикация комплексов, обнаруженных в 1955 г. // СМАЭ. Т. 18. Л., 1958; *она же.* Вопросы изучения петроглифов Тувы // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев. Кызыл, 1980; *Дэвлет М.А.* Петроглифы Улуг-Хема. М., 1976; *она же.* Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980; *она же.* Петроглифы на кочевой тропе. М., 1982; *она же.* Листы каменной книги Улуг-Хема. Кызыл, 1990; *она же.* Петроглифы Енисея. История изучения (XVIII – начало XX вв.). М., 1996; *она же.* Петроглифы на дне Саянского моря (гора Алды-Мозага). М., 1998; *она же.* Каменный компас в Саянском каньоне Енисея. М., 2004; *она же.* Петроглифы Мозага-Комужап. М., 2009; *Шер Я.А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980.

⁴ *Савинов Д.Г.* О происхождении таштыкского стиля..., с. 6.

⁵ *Окладников А.П.* Петроглифы Верхней Лены. Л., 1977, с. 119.

⁶ *Шер Я.А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980; *Советова О.С.* Петроглифы тагарской эпохи на Енисее. Новосибирск, 2005; *Советова О.С.,*

Миклашевич Е.А. Хронологические и стилистические особенности среднеенисейских петроглифов (по итогам работы Петроглифического отряда Южносибирской археологической экспедиции КемГУ) // Археология, этнография и музейное дело. Кемерово, 1999; В настоящее время во Франции в соответствии с программой публикации “Корпуса петроглифов Центральной Азии” вышли в свет два тома, посвященные наскальным изображениям Енисея: *Sher J.A. Sibérie du Sud 1: Oglakhty I–III (Russie, Khakassie) // Répertoire des Pétroglyphes d’Asie Centrale. Fasc. 1. Paris, 1994; Blednova N., Francfort H.-P., Legtchilo N., Martin L., Sacchi., Sher J.A., Smirnov D., Soleilhavoup F., Vidal P. Sibérie du Sud 2: Tepsej I–III (Russie, Khakassie) // Répertoire des Pétroglyphes d’Asie Centrale. Fasc. 3. Paris, 1995; Семенов Вл.А., Килуновская М.Е., Красниенко С.В., Субботин А.Е.* Петроглифы Каратага и горы Кедровой. СПб., 2000.

⁷ *Вадецкая Э.Б., Леонтьев Н.В., Максименков Г.А.* Памятники окуневской культуры. Л., 1980; Окуневский сборник (культура, искусство, антропология). СПб., 1997; *Есин Ю.Н.* Тайна богов древней степи. Абакан, 2010.

⁸ *Савинов Д.Г., Подольский М.Л.* Введение // Окуневский сборник (культура, искусство, антропология). СПб., 1997, с. 5.

⁹ *Савинов Д.Г.* Изображения эпохи бронзы на плитах из курганов юга Минусинской котловины // Современные проблемы изучения петроглифов. Кемерово, 1993, с. 68.

¹⁰ *Грязнов М.П.* Боярская писаница // ПИМК. 1933. 7–8; *Дэвлет М.А.* Большая Боярская писаница // СА. 1965. № 3; *она же.* Большая Боярская писаница. М., 1976; *она же.* Новая Боярская писаница // Социально-экономические структуры древних обществ Западной Сибири. Барнаул, 1997.

¹¹ *Савинов Д.Г.* О происхождении таштыкского стиля // Древнее искусство Азии. Петроглифы. Кемерово, 1995, с. 6.

¹² *Appelgren-Kivalo H.* Alt-Altäische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildermaterial von I.R. Aspelins Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887–1889. Helsingfors, 1931.

¹³ *Кызласов Л.Р., Леонтьев Н.В.* Народные рисунки хакасов. М., 1980.

¹⁴ *Окладников А.П.* Петроглифы Ангары. М.; Л., 1966.

¹⁵ *Окладников А.П.* Петроглифы Верхней Лены. Л., 1977; *Окладников А.П., Запорожская В.Д.* Петроглифы Средней Лены. Л., 1972.

-
- ¹⁶ *Окладников А.П.* Шишкинские писаницы. Иркутск, 1959; *Окладников А.П., Запорожская В.Д.* Ленские писаницы. М.; Л., 1959; *Николаев В.С., Мельникова Л.В.* Петроглифы Кудинской долины. Иркутск, 2008.
- ¹⁷ *Формозов А.А.* Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М., 1969; *Bednarik R.G.* The Paleolithic Art of Asia // *Ancient Images, Ancient Thought: The Archaeology of Ideology: Proc. of the 23th Ann. Chacmool Conf.* Calgary, 1992; *Bednarik R.G.* Pleistocene Animal Depiction in Asia // *Int. Newsletter on Rock Art.* 1993. № 6, p. 4; *Мельникова Л.В., Николаев В.С., Демьянович Н.И.* Шишкинская писаница. Т. 1. Иркутск, 2011.
- ¹⁸ *Молодин В.И., Черемисин Д.В.* Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. Новосибирск, 1999.
- ¹⁹ *Окладников А.П.* Петроглифы Байкала – памятники древней культуры народов Сибири. Новосибирск, 1974.
- ²⁰ *Окладников А.П., Запорожская В.Д.* Петроглифы Забайкалья. Ч. 1. Л., 1969; *они же.* Петроглифы Забайкалья. Ч. 2. Л., 1970; *Окладников А.П.* Петроглифы Монголии. Л., 1981; *Окладников А.П., Молодин В.И., Конопацкий А.К.* Новые петроглифы Прибайкалья и Забайкалья. Новосибирск, 1980; *Тиваненко А.В.* Древнее наскальное искусство Бурятии. Новосибирск, 1990.
- ²¹ *Окладников А.П.* Азиатский очаг первобытного искусства. Новосибирск, 1972; *он же.* Петроглифы Центральной Азии. Хобд-сомон (Гора Тэбш). Л., 1980; *он же.* Петроглифы Монголии. Л., 1981; *он же.* Петроглифы Чулутын-гола (Монголия). Новосибирск, 1981.
- ²² *Молодин В.И., Черемисин Д.В.* Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. Новосибирск, 1999, с. 132.
- ²³ *Jaubert J., Giscard P.H.* La Grotte Ornée de Hoit Tsenkher Agui (Hobd, Altai, Mongolie) // *Int. Newsletter on Rock Art.* 1997.
- ²⁴ *Диков Н.Н.* Бронзовый век Забайкалья. Улан-Удэ, 1958; *Кубарев В.Д.* Древние изваяния Алтая. Оленные камни. Новосибирск, 1979; *Грязнов М.П.* Аржан – царский курган раннескифского времени. Л., 1980; *Волков В.В.* Оленные камни Монголии. Улан-Батор, 1981; *Савинов Д.Г.* Оленные камни в культуре кочевников Евразии. СПб., 1994.

-
- ²⁵ *Окладников А.П., Мазин А.И.* Писаницы бассейна Алдана. Новосибирск, 1979; *Кочмар Н.Н.* Писаницы Якутии. Новосибирск, 1994; *он же.* Писаницы Якутии // История и культура Востока Азии. Новосибирск, 1994.
- ²⁶ *Окладников А.П.* Лики древнего Амура. Новосибирск, 1986; *он же.* Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971; *Okladnikov A.* Ancient Art of the Amur Region. Leningrad, 1981.
- ²⁷ *Окладников А.П., Мазин А.И.* Писаницы реки Олекмы и Верхнего Приамурья. Новосибирск, 1976; *Мазин А.И.* Таежные писаницы Приамурья. Новосибирск, 1986; *он же.* Древние святилища Приамурья. Новосибирск, 1994.
- ²⁸ *Молодин В.И., Черемисин Д.В.* Древнейшие наскальные изображения плоскогорья Укок. Новосибирск, 1999.
- ²⁹ *Диков Н.Н.* Наскальные загадки древней Чукотки. Петроглифы Пегтымеля. М., 1971; *он же.* Пегтымельские петроглифы – уникальный археологический памятник Заполярной Чукотки // Наскальные рисунки Евразии. Первобытное искусство. Новосибирск, 1992, с. 44-49; Пегтымельская тетрадь. М., 2006; Петроглифы Пегтымеля. СПб., 2007.
- ³⁰ *Дэвлет Е.Г.* Новое в исследовании наскального искусства Северной Евразии // III Северный археологический конгресс: доклады: 8 – 13 ноября 2010. Ханты-Мансийск. – Екатеринбург; Ханты-Мансийск, 2010, с.180-208.
- ³¹ *Гиря Е.Ю., Дэвлет Е.Г.* Некоторые результаты разработки методики изучения техники выполнения петроглифов пикетажем // Уральский исторический вестник. №1(26). Екатеринбург, 2010. с. 107-118; *Дэвлет Е.Г., Гиря Е.Ю.* «Изобразительный пласт» в наскальном искусстве и исследование техники выполнения петроглифов Северной Евразии // Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д.Г. Савинова. Труды САИПИ. Вып. VII. Кемерово, 2011, с. 186–201.

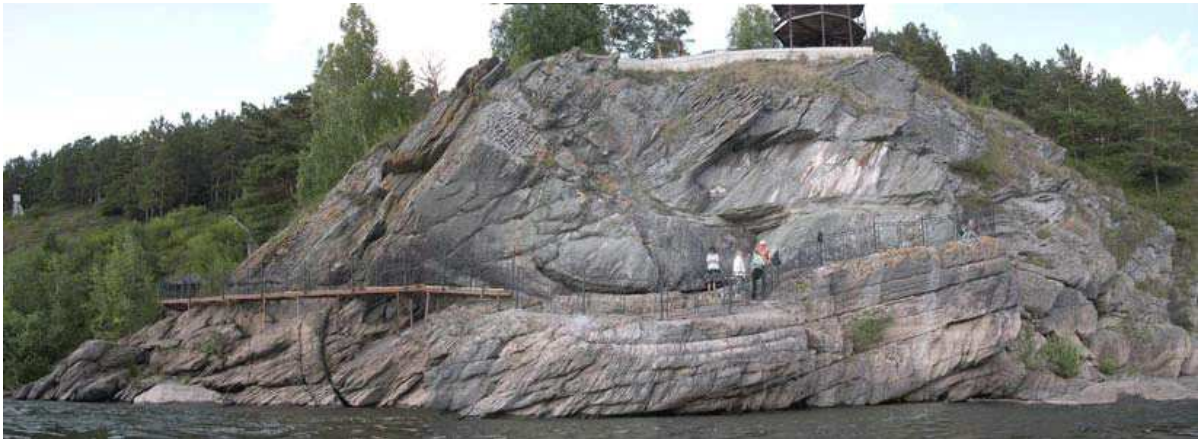


Фото 2.1. Томская писаница, общий вид



Фото 2.2. Томская писаница



Фото 2.3-2.4. Томская писаница



Фото 2.5-2.6. Томская писаница



Фото 2.7. Новоромановская писаница, общий вид



Фото 2.8-2.9. Новоромановская писаница, р. Томь



Фото 2.10.-2.11. Новоромановская писаница



Фото 2.12. Тутальская писаница, общий вид



Фото 2.13. Тутальская писаница



Фото 2.14. Чуйский камень, Алтай

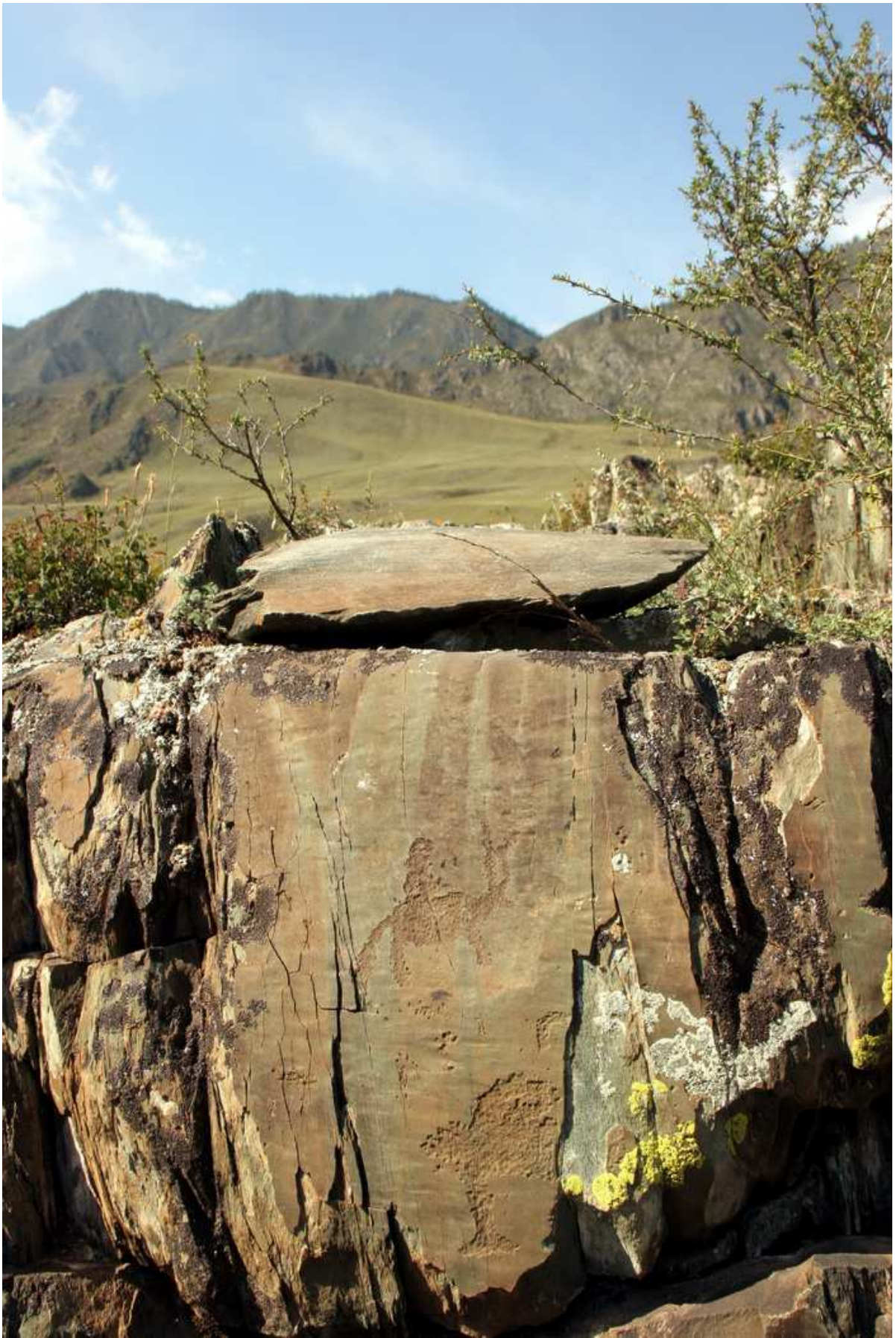


Фото 2.15. Калбак-Таш, Алтай



Фото 2.16-2.17. Калбак-Таш, Алтай

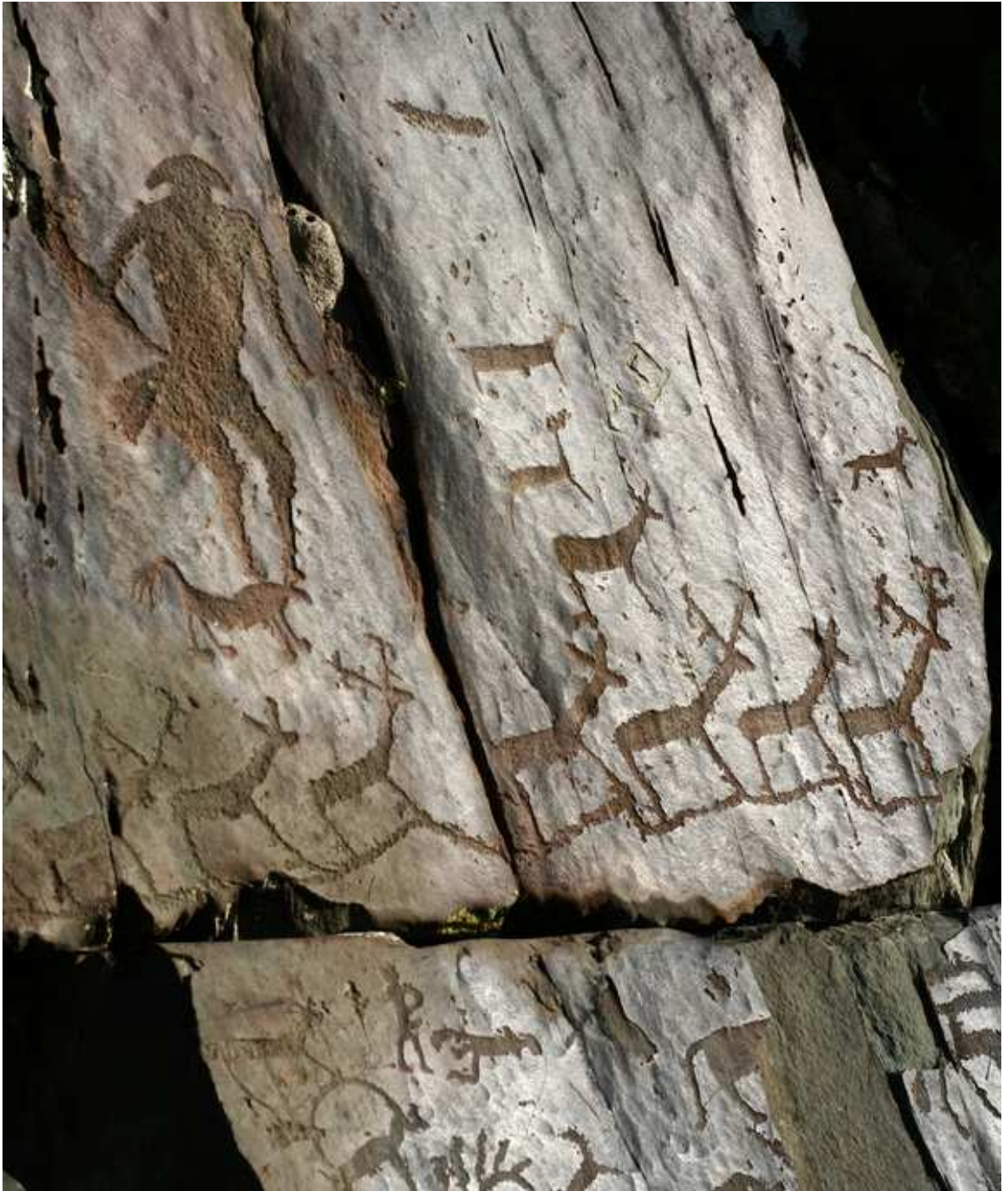


Фото 2.18. Калбак-Таш, Алтай



Фото 2.19-2.20. Калбак-Таш, Алтай

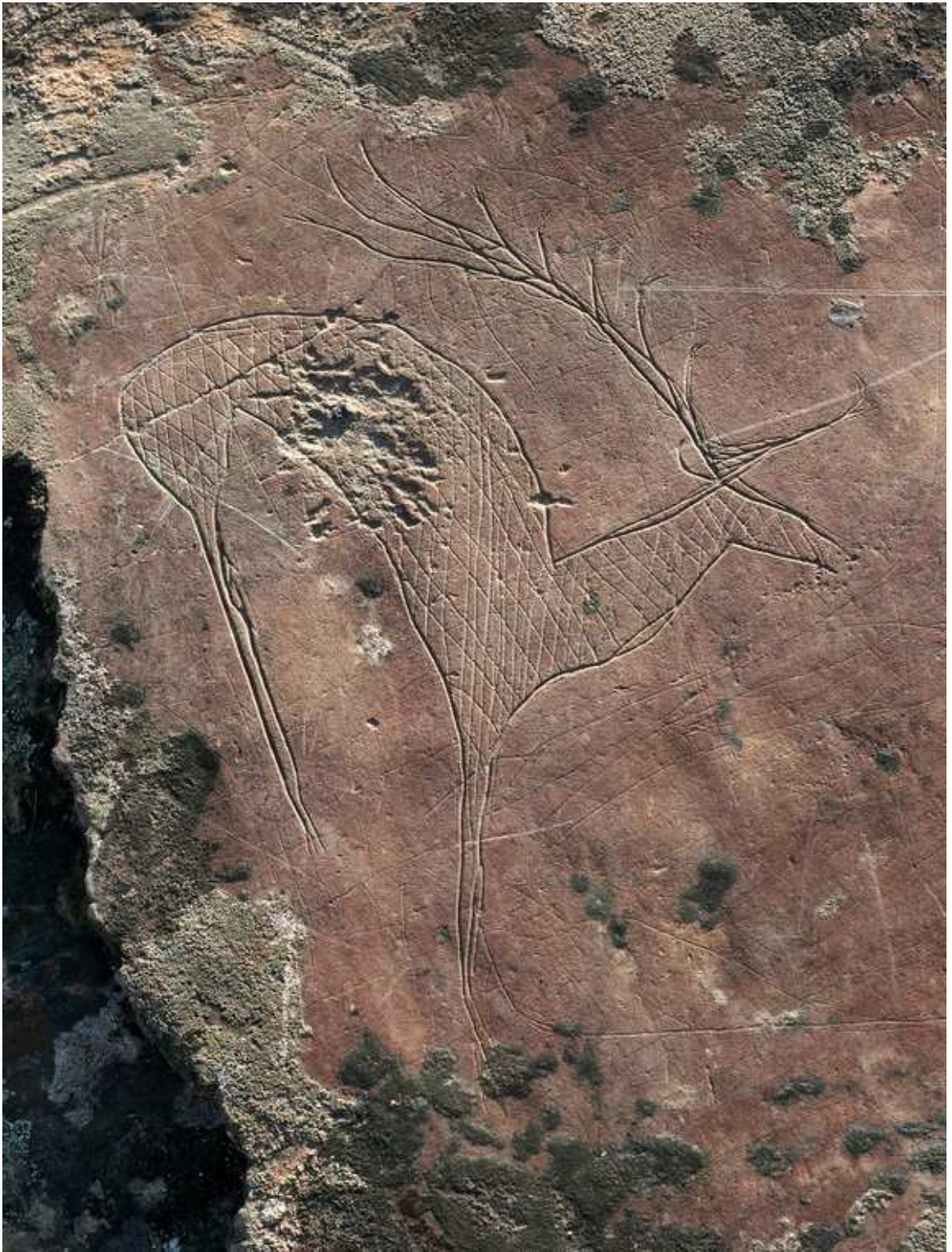


Фото 2.21. Калбак-Таш, Алтай

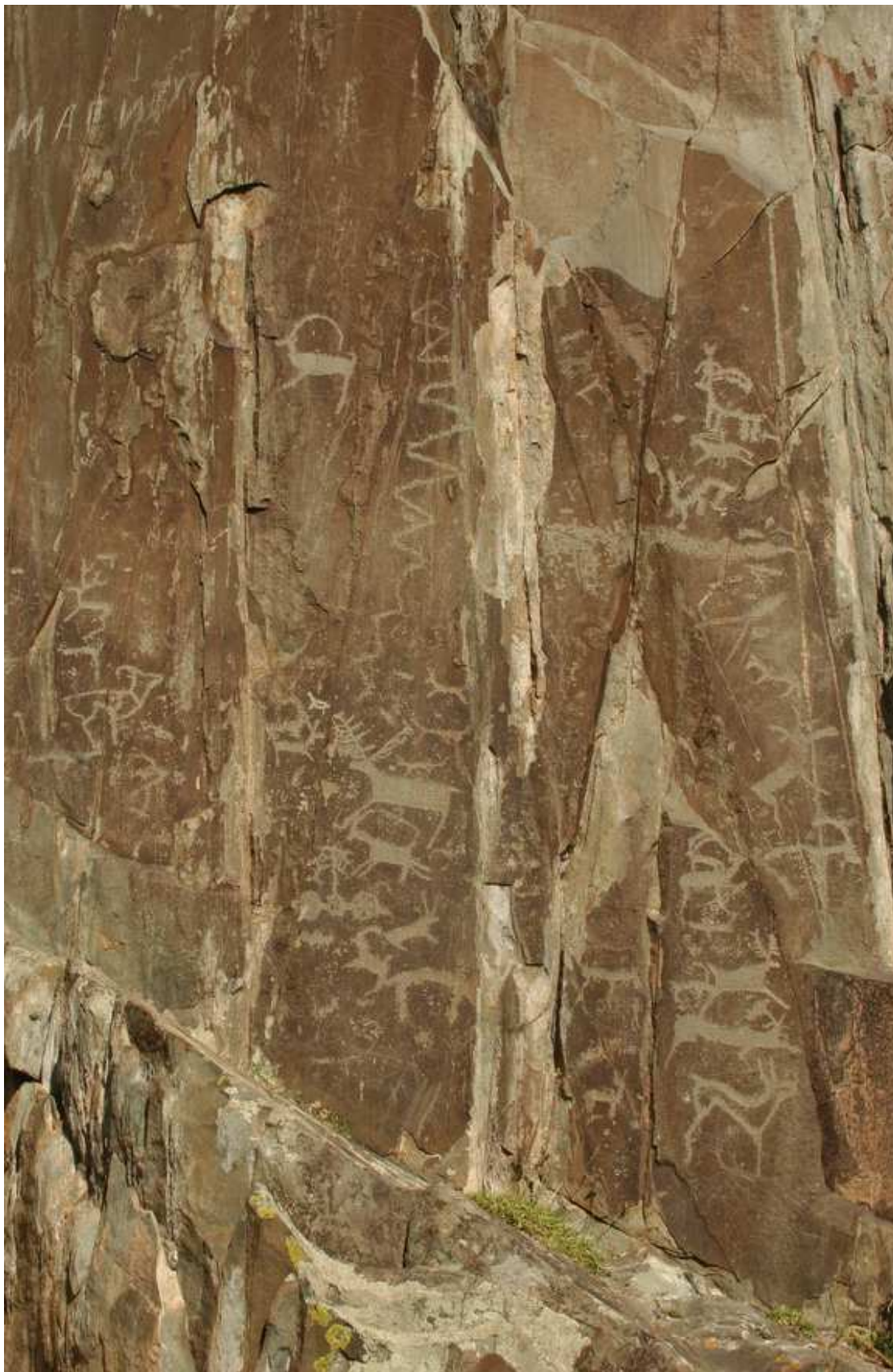


Фото 2.22. Калбак-Таш, Алтай



Фото 2.23. Мугур-Саргол, верхний Енисей



Фото 2.24. Мозага-Комужап, верхний Енисей



Фото 2.25. Мозага-Комужап, верхний Енисей



Фото 2.26. Алды-Мозага, верхний Енисей



Фото 2.27. Бижиктиг-Хая, верхний Енисей



Фото 2.28. Шалаболино, средний Енисей



Фото 2.29-2.30. Шалаболино, средний Енисей

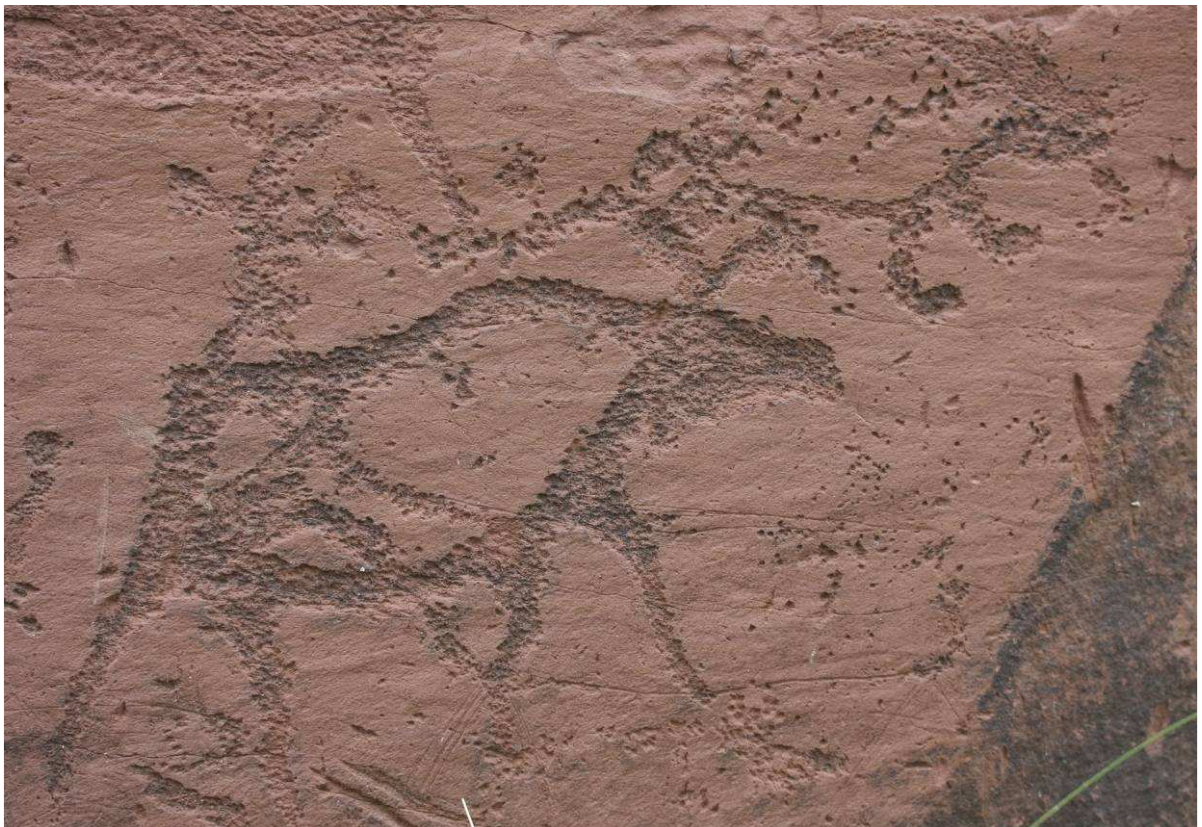


Фото 2.31-2.32. Шалаболино, средний Енисей



Фото 2.33-2.34. Шалаболино, средний Енисей



Фото 2.35. Шалаболино, средний Енисей



Фото 2.36-2.37. Шалаболино, средний Енисей



Фото. 2.38-2.39. Шалаболино, средний Енисей



Фото. 2.40-2.41. Шалаболино, средний Енисей



Фото 2.42-2.44. Малая Боярская писаница, средний Енисей



Фото 2.45-47. Малая Боярская писаница, средний Енисей



Фото 2.48-2.49. Малая Боярская писаница, средний Енисей



Фото 2.50-2.51. Большая Боярская писаница, средний Енисей



Фото 2.52. Местонахождение Тимохин камень, Ангара



Фото 2.53. Тимохин камень, Ангара



Фото 2.54. Тимохин камень, Ангара



Фото 2.55. Писанный камень, Ангара



Фото 2.56. Местонахождение Писаный камень на правом берегу Ангары



Фото 2.57. Писаный камень, Ангара



Фото 2.58. Местонахождение Аплинский порог, Ангара



Фото 2.59. Аплинский порог, Ангара



Фото 2.60. Тайон-Ары, средняя Лена, общий вид



Фото 2.61. Тайон-Ары, средняя Лена



Фото 2.62. Тайон-Ары, средняя Лена



Фото 2.63. Улахан-Ан , средняя Лена

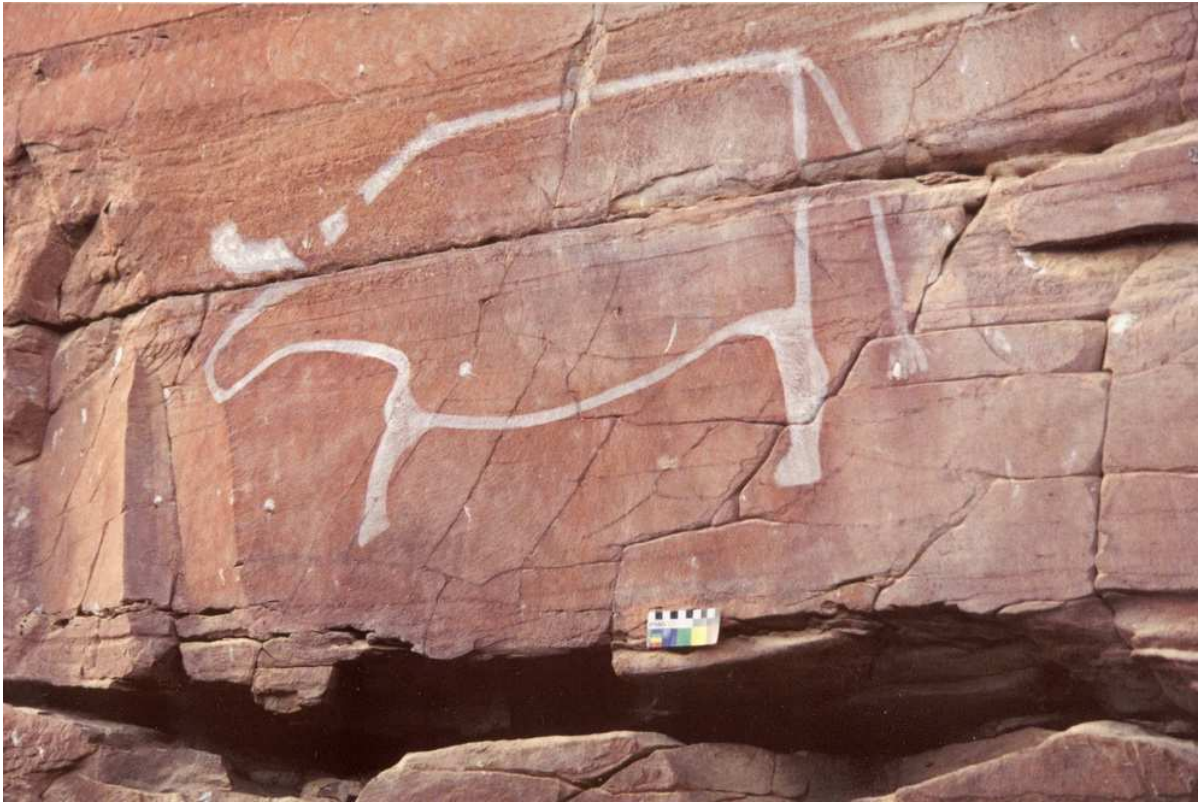


Фото 2.64-2.65. Шишкино, верхняя Лена

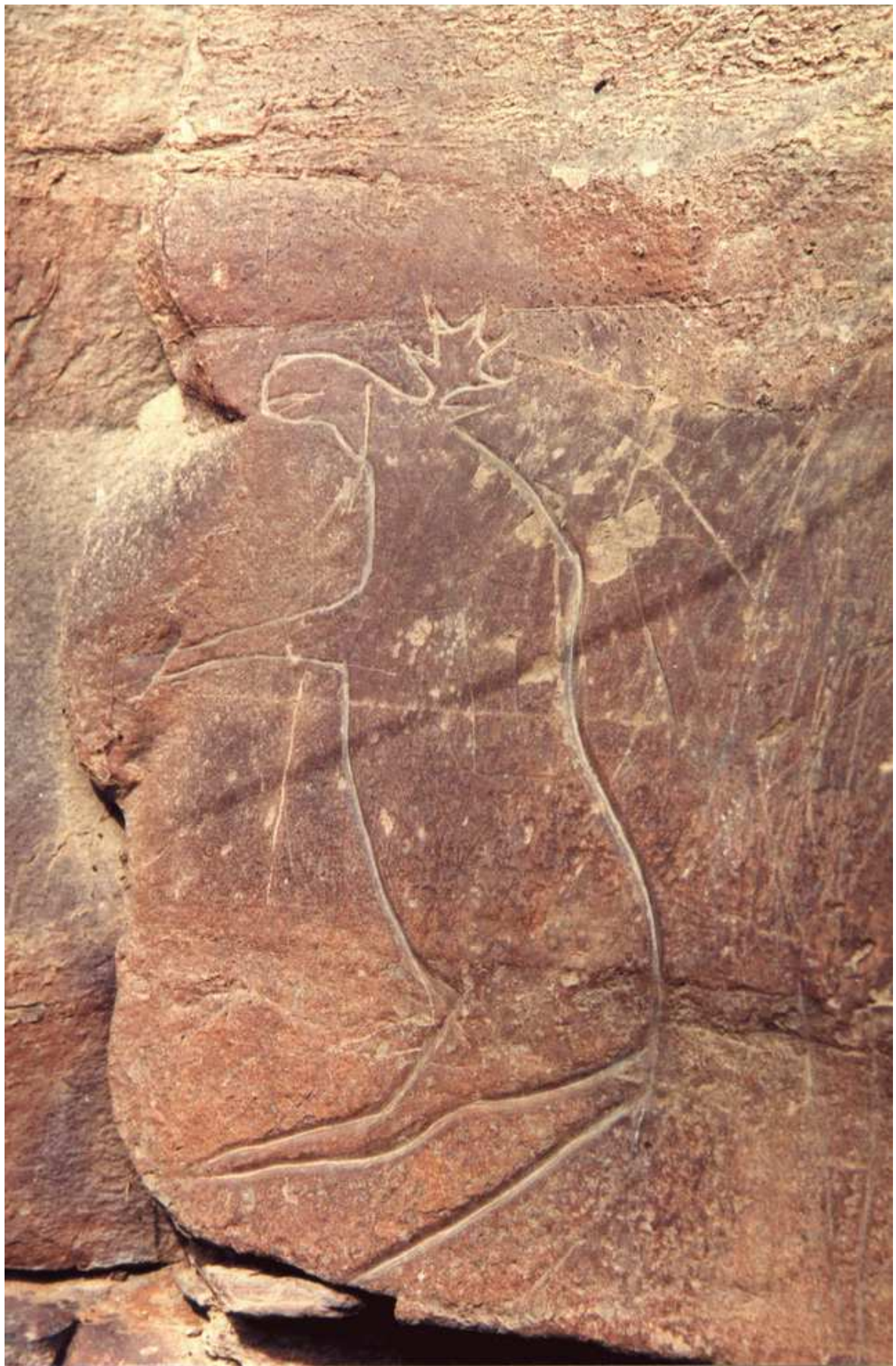


Фото 2.66. Шишкино, верхняя Лена



Фото 2.67-2.68. Шишкино, верхняя Лена

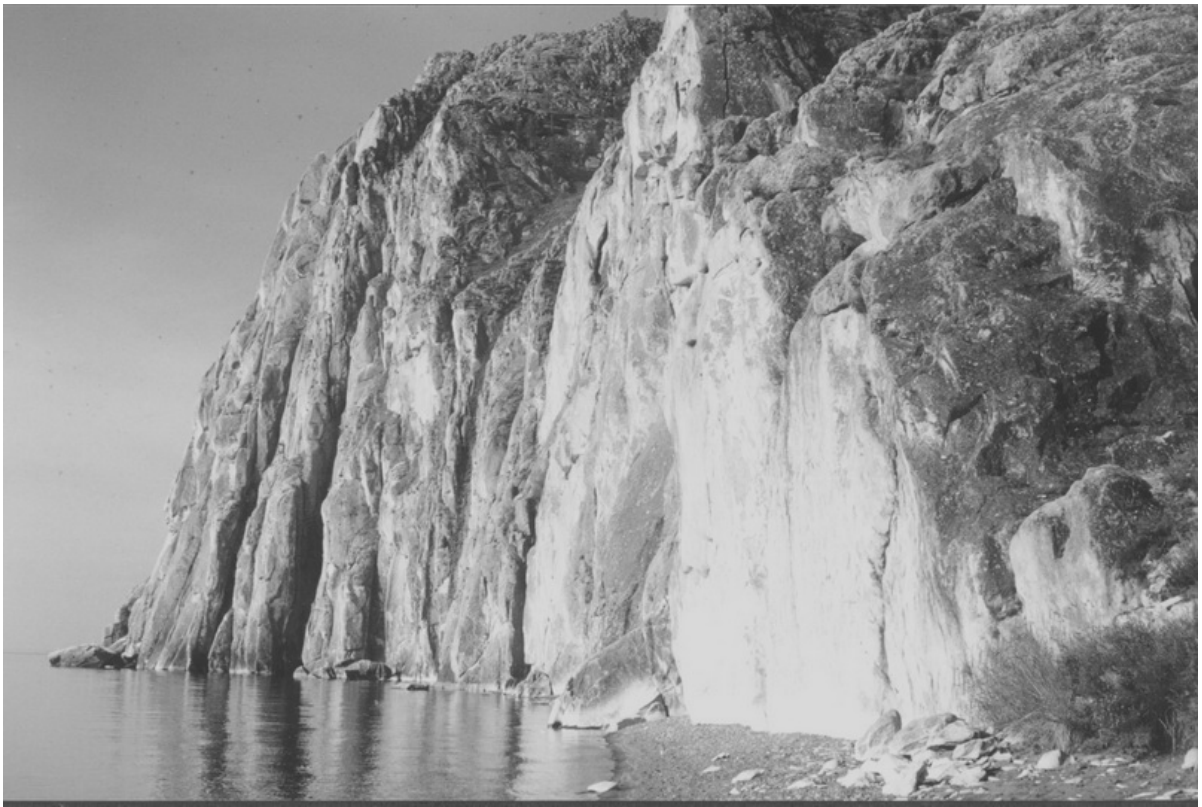


Фото 2.69. Саган-Заба, Байкал, общий вид



Фото 2.70. Саган-Заба, Байкал



Фото 2.71. Саган-Забa, Байкал



Фото 2.72. Бани-Тогод (Острая сопка), Забайкалье



Фото 2.73-2.74. Баин-Тогод (Острая сопка), Забайкалье



Фото 2.75-2.76. Баин-Тогод (Острая сопка), Забайкалье



Фото 2.77-2.78. Баин-Тогод (Острая сопка), Забайкалье



Фото 2.79. Шереметьево, общий вид, р. Уссури



Фото 2.80. Шереметьево, р. Уссури



Фото 2.81-2.82. Шереметьево, р. Усури



Фото 2.83. Сакачи-Алян, общий вид, р. Амур



Фото 2.84. Сакачи-Алян, р. Амур



Фото 2.85-2.86. Сакачи-Алян, р. Амур



Фото 2.87-2.89. Сакачи-Алян, р. Амур



Фото 2.90. Пегтымель, Чукотка



Фото 2.91. Пегтымель, Чукотка



Фото 2.92-2.93. Пегтымель, Чукотка



Фото 2.94-2.95. Пегтымель, Чукотка



Фото 2.96-2.97. Пегтымель, Чукотка



Фото 2.98-2.99. Пегтымель, Чукотка



ОЧЕРКИ СЕМАНТИКИ

Введение

В древности человек воспринимал мир через призму мифа. В узком, школьном понимании миф – это рассказ о деяниях богов и героев, о сотворении мира и человека. В широком смысле миф – это своеобразная, наиболее ранняя форма мышления, способ понимания мира, первоначальная форма духовной культуры, составляющая огромный пласт культурного развития, ступень сознания, через которую прошло все человечество.

Причинами возникновения такого явления как миф явились особенности мышления древнего человека. Исследования по функциональной асимметрии полушарий головного мозга показали, что периоду обострения левополушарной абстрагирующей тенденции предшествовала длительная эпоха становления правополушарных образов, которые давали охват целостной картины мира. Мифы отражали коренные вопросы мироздания. Мифологическое мышление людей первобытной эпохи осваивало мир посредством конкретных образов, а не абстрактных понятий.

Сравнительное изучение мифологии различных народов мира показало, что при всем многообразии мифов, их сюжеты в различных частях света все же бывают близки друг другу, повторяются. Складываются архетипы – наиболее общие, фундаментальные и общечеловеческие мифологические мотивы. Благодаря этому обстоятельству, а также тому, что устная передача мифа исключительно консервативна, по отдельным репликам, кодам можно гипотетически приближенно реконструировать первоначальное содержание

мифа. Утратив свои изначальные функции мировоззрения, мироощущения, мифы воспринимаются теперь как фольклор, эпос, сказки.

Миф мог быть рассказан, изображен графически, исполнен в виде пантомимы. Его устная передача и воплощение в памятниках изобразительного искусства всегда находились в тесном взаимодействии. Однако нельзя однозначно рассматривать памятники древнего изобразительного искусства как иллюстрацию к словесному тексту. Текст фольклорный и “текст” изобразительный кодируют единый художественный образ в разных знаковых системах. Словесный образ с течением времени мог претерпевать изменения, в то время как наскальные рисунки фиксируют художественный образ, сложившийся в представлении создателя петроглифов к моменту нанесения изображения на каменную поверхность. В подобных случаях в наскальном искусстве бывает закодирован хронологический срез основных мифологических представлений.

Раскрытие мифологического смысла произведения древнего изобразительного искусства представляет исключительно сложную задачу. Перед исследователем неизбежно встают вопросы, которые все еще ждут своего ответа: каковы закономерности перехода одного вида искусства в элементы другого, каково соотношение между изобразительным искусством и литературой, первоначально устной, затем на более поздних этапах зафиксированной в памятниках письменности?

Наскальные изображения, как и другие изобразительные источники, могут представлять неизвестные или сильно отклоняющиеся от засвидетельствованных в письменных источниках версии мифа, стадияльно более ранние, более архаические. Мифы коренных жителей азиатского континента дошли до наших дней лишь в незначительной части и к тому же фрагментарно. В наскальном искусстве находит отражение не живая действительность, а в нем закодирован хронологический срез основных мифологических представлений древних народов Северной и Центральной Азии.

Космогонические мифы. Структура Вселенной

Космогонические мифы – мифы о творении, о происхождении Вселенной и ее устройстве – у различных народов мира составляют центральную группу. Обычно в соответствии с мифологическими представлениями различных народов, мир был создан из хаоса, из яйца и пр. Согласно другому кругу представлений мир был создан демиургом – сверхъестественным творцом. Космизация первоначального хаоса, переход от хаоса к космосу, создание упорядоченной, организованной Вселенной заключают основное содержание космогонических мифов. Хаос выступает в виде аморфной – яйца, мрака, первоначального океана.

В бассейне Верхнего Енисея там, где находится географический центр Азиатского материка, в равной степени удаленный от мировых океанов, в ясные летние ночи мы, сотрудники Отряда по изучению петроглифов Института археологии АН СССР, нередко выносили из палаток спальные мешки, чтобы наблюдать в бездонном таинственном небе звездные миры, мерцающий млечный путь, планеты и созвездия, движение луны, метеоритные дожди, пролетающие над головой спутники Земли. Если ночь заставляла нас в пути, то мы искали место для ночлега на какой-нибудь возвышенности, где ветер сдувает докучливых комаров и мошку, где небо кажется ближе, чем в степи у подножия. Картина звездного неба завораживает и наводит на размышления о вечном, о Вселенной и нашем месте в ней. Невольно мысли обращаются к тому, чьи следы на исторической, вернее доисторической, арене археологи пытаются проследить, – к древнему человеку, обитавшему когда-то в этих суровых местах. Тысячелетия назад далекие предшественники тувинцев, как и других народов Северной и Центральной Азии, подобно нам наблюдали картину звездного неба и, вероятно, как и мы размышляли о быстротечности жизни, о бессмертии и структуре Мироздания. Подтверждением тому могут служить наскальные изображения, которые древние художники повсеместно выбивали или рисовали на скалах.

Памятники наскального искусства, на которых запечатлены древние графические символы, обозначающие небесные тела – Солнце, Луну и звезды,

свидетельствуют о существовании у древнего населения Евразии разработанной системы солярных культов (рис. 3.1). Сходные формы почитания, связанные с небесными светилами, независимо от территориальных и хронологических границ, от этнической принадлежности творцов наскальных изображений приводили к сходному графическому воплощению солярных, лунарных и астральных знаков-символов. Традиционная солярная символика в искусстве наскальных изображений получает наибольшее распространение в эпоху бронзы, хотя встречается вплоть до наших дней. Солнце обычно изображалось так, как оно представлялось взору, в виде диска или круга с радиально расходящимися черточками-лучами, создающими эффект “сияния”. Иногда древний художник окружал небесное светило венцом лучеобразных зубцов, иногда трактовал в виде концентрических окружностей и др.

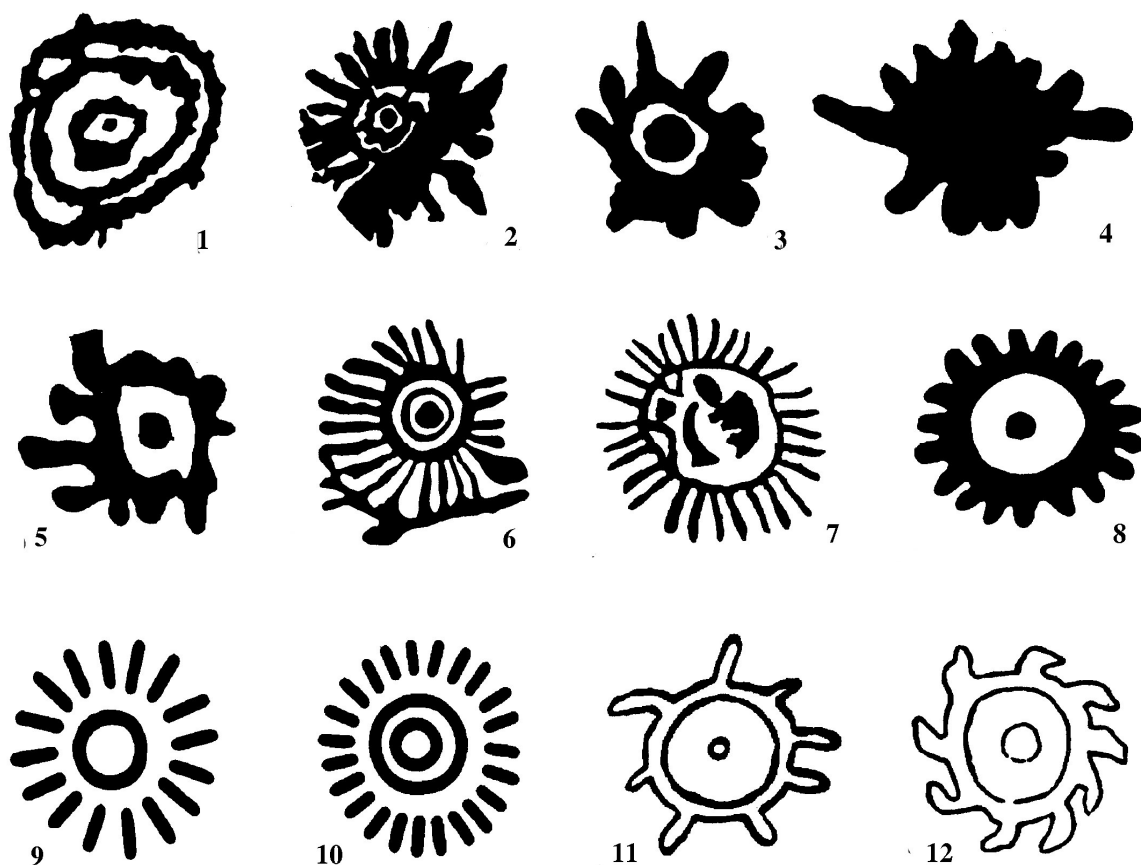


Рис. 3.1. Изображения солярных символов в наскальном искусстве Северной и Центральной Азии (1-8) и народном искусстве тувинцев (9-10) и алтайцев (11-12)

В определенные исторические периоды создатели наскальных изображений отдавали предпочтение конкретным унифицированным знакам. В раннем железном веке в качестве солярной символики использовались, в частности, такие полисемантические знаки, как триквестры, свастики, изображения колес со спицами пр.

Символ-знак солнца входил в состав наскальных композиций, иллюстрирующих миф об умирающем и воскресающем солнце, о противоборстве света и тьмы, об извечной космической погоне, когда фантастический зверь-чудовище, олицетворяющий в конкретном образе подземное царство вечного мрака, преследует и пытается поглотить сияющий диск (рис. 3.2, фото 3.1-3.2). Дневное светило, в свою очередь, скрывается на западе и, превратившись в ночное подземное солнце, совершает свой путь в нижнем мире с тем, чтобы на радость людям возродиться вновь на востоке.

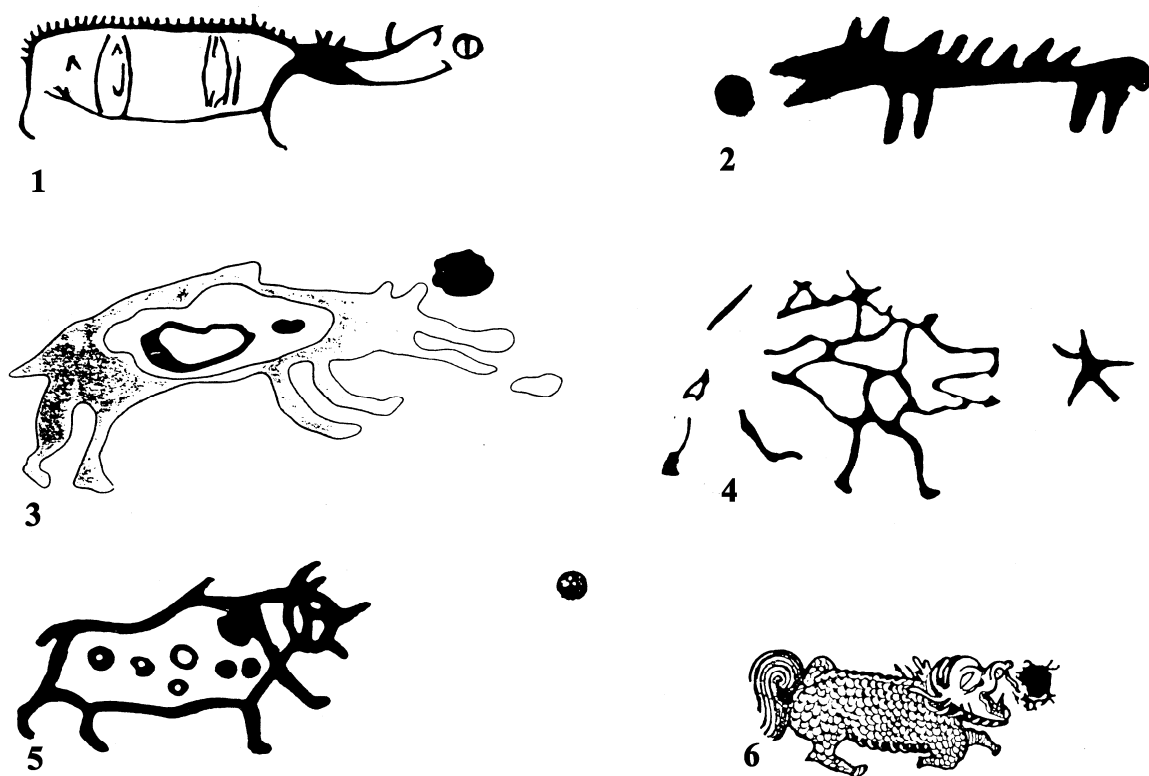


Рис. 3.2. Изображения драконообразных и медведеподобных фантастических глотающих солнце существ

Синкретические существа-преследователи на писаницах из Западной Сибири медведеподобны. Наскальная композиция, в которой фигурирует такой персонаж, известна на Томской писанице (рис. 3.2.3). На Шалаболинской писанице на среднем Енисее злобный хищник с широко раскрытой пастью направляется к знаку солнца – диску (рис. 3.2.5). На его туловище обозначены четыре кружка и три диска. Это обстоятельство дало основание исследователям высказать предположение, что подобным образом древний художник пытался изобразить семь уже проглоченных небесных тел, в погоню за восьмым чудовище устремилось. На скалах Кантегир в Саянском каньоне Енисея фантастический зверь представлен с мощным туловищем, задранным хвостом, раскинутыми в движении ногами (рис. 3.2.4). Раскрыв пасть и высунув язык, он устремился к астральному знаку в виде пятиконечной звезды. На горе Пора-Тигей в бассейне среднего Енисея открыто уникальное изображение фантастического зверя-химеры, заглатывающего солнечное зооморфное трехглазое существо, персонажа двойной зоантропоморфной природы (рис. 3.3). В нем сочетаются два образа: с одной стороны, фигура фантастического хищника, с другой – антропоморфная личина с расходящимися от контура головы отростками-лучами.



Рис. 3.3. Фантастический зверь с горы Пора-Тигей, средний Енисей

На писаницах из Восточной Сибири фантастические существа-преследователи драконоподобны. В наскальном искусстве они изображались с длинным туловищем на коротких ногах, вдоль спины гребень из острых зубцов, как у экзотических ящеров. Широко раскрыв пасти, хищники преследуют солярный символ. На Шишкинской писанице изображен мифический зверь-чудовище с длинной оскаленной пастью, в которой торчат два огромных крючковатых клыка (рис.3.2.1). На спине “частокол”, составленный из коротких отростков. Перед мордой хищника по контуру показан кружок, разделенный вертикальной линией на две части, – символ-знак небесного светила. На Арбинской писанице в Приамурье представлено зооморфное существо на коротких прямых ногах, с вытянутым туловищем, на спине гребень из острых зубцов, как и у шишкинского дракона, передающих, быть может, вздыбленную шерсть (рис. 3.2.2). Перед раскрытой пастью чудовища нарисован круг – солярный символ. Миф о драконе универсален. Дракон – существо тьмы, но он постоянно стремится к источнику света, в качестве которого может выступать сверкающий драгоценный камень, луна или солнце. В Китае и Японии – это “пламенеющая” жемчужина, в древнерусских храмах – окно между двумя геральдически сопоставленными изображениями драконов.

Древний сюжет преследования прослеживается на уровне конкретных поэтических образов вплоть до наших дней в сказке о крокодиле, который “в небе солнце проглотил”, и в изображениях китайского мифического чудовища – Тапа (рис. 3.2.6), о котором в конце прошлого века писал русский ученый-путешественник Г.Е. Грумм-Гржимайло: “Тап – рисунок, составляющий вывеску всякого присутственного места в Китае. Тап изображает мифического зверя. Благодаря четырем талисманам, которыми он владеет, ни одна из окружающих его стихий: огонь, вода и воздух – не страшны Тапу. Но обладая всем, он все же томится желанием проглотить солнце. С разинутой пастью стоит он перед ним, испытывая танталовы муки, потому что – увы! – одна только попытка схватить солнце должна повлечь за собой потерю талисманов и смерть самую ужасную, какую только может представить человеческое воображение”¹. “Сцены извечной погони по небу злого начала, – пишет М.Д. Хлобыстина, – существа, стремящегося проглотить движущееся Солнце, а

с ним и весь мир, вечное преследование и вечное ускользание, вечное возрождение дня после ночи, лета после зимы, приведение к логическому олицетворению сил природы с абстрактными моральными категориями добра и зла, породили яркую образную персонификацию действующих лиц”².

Небесные светила не только скрываются в определенное время суток, но также поглощаются грозовой тучей или затмением. Поверья, относящиеся к затмениям единообразны в мифологии многих народов мира. Э.Б. Тайлор в книге “Первобытная культура” приводит их многочисленные примеры⁸⁴. Это небесное явление вызывало в людях ужас и предчувствие конца света. Миф описывает затмение в виде пожирания и освобождения чудовищем светил. На языке тупи, бразильских индейцев, солнечное затмение обозначается словами: “Ягуар съел солнце”. Индейцы чикито – одного из племен инков, полагали, что за луной по небу гонятся огромные собаки, которые настигают и терзают ее до тех пор, пока лунный свет не багровеет от крови, струящейся и ее ран. Перуанцы представляли злого духа, покушавшегося на луну, в образе фантастического зверя. Карибы думали, что демон Мабойа пытается пожрать солнце и луну. При затмении луны индейцы, чтобы отогнать зловещее чудовище, поднимали плач и шум, плясали, играли на музыкальных инструментах, били собак, чтобы их вой сопровождал этот жуткий концерт, стреляли в небо. В Венесуэле аборигены верили, что супруги Солнце и Луна поссорились и один ранил другого.

На островах Тихого океана некоторые племена полагали, что солнце и луну поглощало какое-то оскорбленное божество и жертвоприношениями старались задобрить его и заставить освободить светила. В Индии представления о чудовище-затмении связано с демоном Раху. Согласно одному из вариантов мифа, бог небес Индра преследует Раху, проглотившего солнце и луну, вспарывает ему живот, после чего светила вновь являются на радость людям. Сиамцы объясняют существование календарей, в которых европейцы предсказывают дни затмений тем, что эти осведомленные, проницательные люди знают, в какое время чудовище обедает, могут заранее сказать, насколько оно будет голодно и какой срок потребуется для его насыщения, иначе говоря, сколько времени продлится затмение.

В европейской мифологии также встречаются представления о борьбе Солнца и Луны с небесными врагами. Римляне, чтобы помочь находящейся в критическом положении луне, подбрасывали вверх зажженные факелы, трубили в трубы и ударяли в медные сосуды. Упоминалось, что на Британских островах в VII в. во время затмений ирландцы и валлийцы бегают из стороны в сторону, ударяя в котлы и кастрюли, думая, что этот шум и суeta приносят пользу небесным светилам. Даже в просвещенной Франции XIX в. описан случай, когда во время затмения в среде наблюдателей этого явления начались вздохи и восклицания, поскольку присутствующие считали луну добычей неведомого чудовища, намеревавшегося пожрать ее.

Первобытные философы Северной Азии представляли солнце в виде животного – гигантского лося или оленя, который днем пробегает свой путь по небосклону, а ночью погружается в подземное море. А.П. Окладников, передавая содержание долганской сказки, отмечает, что она, без сомнения, была создана еще в каменном веке и дожила у аборигенного населения, обитающего в тундре, до нашего времени. На отдаленном морском берегу, на самом краю земли, на далеко выступающем вперед скалистом мысу, рассказывается в этой сказке, лежали лосиные ноги. Кости эти древние, наполовину истлевшие. К мысу приходит мальчик, посланный выполнить трудную богатырскую задачу. Он должен узнать, куда солнце к закату девается – поверху только ходит или под воду, в море опускается. Как научила мальчика его мудрая мать, он оживил лося и выплыл на нем в мировое море. Там он собственными глазами увидел, как солнце в воду опускалось и как по дну моря, сверкая, шло. Сидя на берегу моря, мальчик затем вдруг увидел, что ко времени восхода солнце взошло не в одном, а сразу в двух местах. “Одно солнце, как обычно, вверх по небу поднялось; другое солнце на небе не всходит, по поверхности воды сюда приближается; как посмотрел парень, – видит из воды лося, зверя концы рогов чуть виднеются... Таким образом, – продолжает Окладников, – благожелательное зооморфное божество, покровитель мальчика зверь-лось, оказывается в долганской сказке самим солнцем”³. Согласно представлениям эвенков-ороченов, солнце имело облик женщины, которую именовали бабушка-солнце. Зимой она сидела в юрте и копила тепло, которое выпускала весной.

Тогда начинали таять снега, вскрывались реки, прорастала зеленая трава. Таким образом, именно от бабушки-солнца зависела смена времен года.

В мифе о космической погоне образ чудовища с течением времени замещался образом космического героя или другим антропоморфным персонажем. А.П. Окладников и А.И. Мазин приводят миф о космическом охотнике Мани и космическом лосе. В нем рассказывается о том, как “богатырь Сохатый-Хоглен похитил на Земле день и побежал с ним по небу. На землю пришла ночь. Мани надел лыжи и пошел догонять Хоглена. С ним добрый лук и две больших стрелы. Долго гнался за Хогленом Мани. Он с силой выбрасывал лыжи вперед и оставлял за собой широкий след. Мани приблизился к Хоглену, пустил в него первую стрелу, да потемну промахнулся. Мимо стрела пролетела. Бежит по небу Хоглен с похищенным днем, гонится за ним Мани. Долго бежали. Мани поравнялся с Хогленом, забежал сбоку, натянул до уха тетиву и остановил его меткой стрелой. Отнял Мани у Хоглена день и понес его на землю. Он шел за ним к земле столько же времени, сколько гнался по небу за Хогленом. С тех пор Хоглен каждый вечер похищает с земли день и убегает с ним на небо. Но каждый раз Мани встает на лыжи, ровно в полночь догоняет его, пересекает путь Хоглена стрелами, отнимает у него день и приносит на землю”⁴.

Эвенкийскую легенду о космической погоне А.И. Мазин записал в 1976 г. В ней повествуется, что в изначальные времена, когда земля была еще совсем маленькой, не было ночи, и солнце светило круглые сутки. Однажды осенью лось-самец похитил солнце и побежал с добычей в сторону неба, лосиха устремилась за ним. На земле наступила ночь. Люди пришли в замешательство, не зная, что делать. Лишь знаменитый охотник Мани не растерялся, позвал двух охотничьих собак и бросился вдогонку за лосями со своим богатырским луком. Собаки Мани быстро нагнали и остановили беглецов. Лось передал солнце самке, а сам стал отвлекать собак. Лосиха, улучив момент, резко повернулась и помчалась на север к небесной дыре, чтобы скрыться от преследователей. Подоспевшему Мани удалось подстрелить лося, но солнца у него он не обнаружил. Стрелок догадался, что лось передал солнце лосихе и вдруг увидел, что она уже совсем близко от небесной дыры и вот-вот скроется.

Тогда Мани с места стал стрелять в нее. Лишь третья стрела угодила в цель. Как только Мани отобрал солнце у лосихи и вернул его людям, все участники космической охоты превратились в звезды. “С тех пор происходит смена дня и ночи, и космическая охота повторяется. Каждый вечер лоси выкрадывают солнце, в свою очередь, Мани гонится за ними и к утру возвращает людям солнце”⁵.

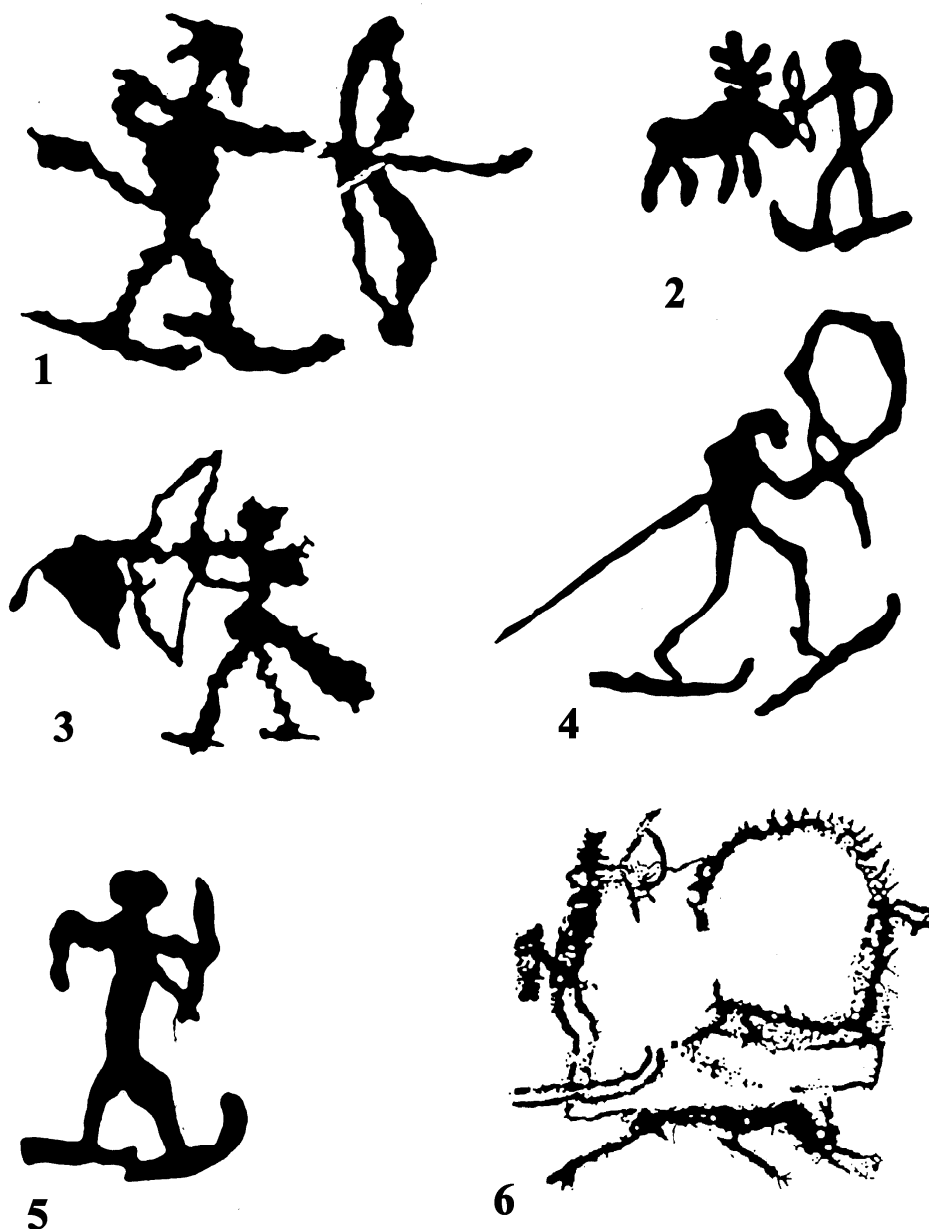


Рис. 3.4. Изображения лыжников – «небесных стрелков» в наскальном искусстве Северной и Центральной Азии

“Один из эпизодов этой космической охоты, – пишут А.П. Окладников и А.И. Мазин, – представлен у нас в пятой группе майских наскальных рисунков, где к первоначальной сцене, лучнику, охотившемуся на лося, в более позднее время было пририсовано изображение солнца. Древний художник, по всей видимости, уже знал о существовании мифа о космической охоте и воссоздал его на скальном полотне”⁶. Рисунки на р. Мая, правом притоке Алдана, выполнены охрой. Представлены лоси, самец и самка, на которых охотится лучник (рис. 3.5). Под брюхом у самки помещено изображение солнечной лучистой личины.

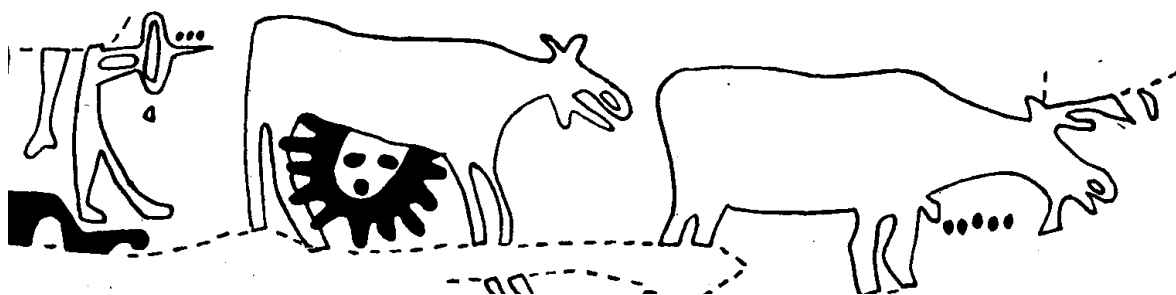


Рис. 3.5. Космический охотник и лось, похитивший солнце, Мая, Алдан

Другой приводимый А.И. Мазиным пример более спорен. Это изображения Быркинской писаницы в таежном Приамурье. Представлено животное (с утраченной головой), под его брюхом помещена лучистая личина, рядом другая личина с расходящимися черточками-лучами, ее касается рукой антропоморфный персонаж меньших размеров. Исследователь полагает, что это охотник Мани, несущий в руках людям солнце. “По верованиям лопарей, – пишет А.П. Окладников, – божество грома Арома-Телле в образе титана-охотника ростом с десять старых сосен гонится за таким же чудовищным оленем с черной головой и золотыми рогами. “Собаки, каждая величиной с взрослого оленя-самца, помогают охотнику преследовать его гигантскую жертву. Их бег может наблюдать иногда и обыкновенный смертный, но всегда бывает жестоко наказан за это. Если кому-либо удастся увидеть в глаза оленя, за которым гонится Арома-Телле, тот ослепнет на всю жизнь. Если кому-либо удастся только услышать стук копыт его, тот на всю жизнь оглохнет. Если до

него дойдет жгучее дыхание чудовищного зверя, он онемевает навсегда. Однако за несколько минут до смерти и слух, и язык, и зрение возвращаются лопарю с тем, чтобы он мог перед смертью рассказать, что он видел и слышал внутри себя за это время. Самого же Арома-Телле видеть нельзя, так как он слишком велик, лишь стрелы его видны, которые он мечет в оленя; эти стрелы летят из лука Арома-Телле, и люди считают их молниями...” От исхода этой страшной космической охоты зависит не только судьба золоторого оленя, но и участь мира со всеми его обитателями... Нет, однако, никакого сомнения в том, – продолжает Окладников, – что этот таинственный золоторогий олень есть то же самое, что лось-солнце, то есть само небо-вселенная, которая погибнет, когда станет жертвой космического охотника”⁷.

Еще один вариант легенды о космической погоне, записанный А.И. Мазиным, связан с созвездием Большой Медведицы: “Однажды в осенний охотничий день собрались у костра эвенк, юкагир и чукча. При разговоре заспорили, кто из них лучший охотник. Чтобы доказать на деле, они в тайге отыскивали лося и погнались за ним. Предварительно договорились: кто первый из них догонит и убьет зверя, тот и лучший охотник. Зверь попался сильный, долго водил их по тайге, но, выдохшись, побежал по небу. Охотники продолжали его преследовать: первый бежал эвенк, вторым – юкагир, третьим – чукча. Как только все они вбежали на небо, так сразу превратились в звезды. Ковш созвездия Большой Медведицы, состоящий из четырех звезд, – это лось, первая звезда ручки ковша – эвенк, вторая – юкагир, третья – чукча. А звезда из созвездия Гончих Псов, расположенная около последней звезды ручки ковша, – это собака эвенка, которая участвовала в охоте за лосем, но отстала от охотников”⁸.

У сибирских аборигенов существует несколько вариантов трактовки мотива космической охоты, которые соответствуют различным стадиям развития этого мифа.

Осколки мифа о космической охоте сохранились у эвенков в виде магической церемонии *икэнипкэ*, представляющей восьмидневный обряд – погоню за небесным оленем и его жертвоприношение. “Действительно, многие моменты мифа и обряда обнаруживают смысловое тождество, – писала Н.В. 200

Ермолова. – Так, погоня людей за солнечным оленем имитировалась общим хороводом всех присутствовавших, который водился по кругу в направлении по движению солнца. Солнечного оленя изображали специально изготовленные деревянные фигурки оленей. На седьмой день в них стреляли из лука (как богатырь в мифе), имитируя охоту и убивание оленя”⁹. По представлениям эвенков, в ходе дальнейшего развития действия убитый охотниками космический зверь чудесным образом воскресал. “Из икэнипкэ, таким образом, следует божественная связь оленя с солнцем, со всей живой природой, в которой он выступает как бы стержневой основой – с убиванием оленя и его воскрешением оживает вся природа, а значит продолжается жизнь человека, и отсюда следует животворное значение оленя для человеческого существования”¹⁰.

Отзвуки мифа о космической погоне можно лишь проследить в якутском обряде проводов богини деторождения Айыысыт, во время которого совершалось захоронение послета, что расценивалось как возврат миру Природы, как захоронение, предполагающее новое рождение. Символически разыгрывался космогонический миф погони за лосем охотника, который обессилев, умер от голода и превратился в звезду. Основным магическим действием в ритуале было попадание стрелой из маленького лука в изображение лося.

Особенностью почитания сибирскими аборигенами дикого оленя, по свидетельству этнографов, является отождествление его с лосем, что следует как из космогонических сюжетов, так и из промысловых охотничьих обрядов, где образы дикого оленя и лося, как правило, не разделяются, а дублируют друг друга, сливаясь по существу в один образ лося-оленя. К примеру, в карельском эпосе, повествующем о погоне за лосем, термины “лось” и “олень” синонимичны. Даже в разговорной речи финно-ижор лосей и оленей называют одним и тем же словом. Показателем космической сущности оленей – персонажей наскального искусства – является солярный символ – лучистый диск – на рогах и спирали или концентрические окружности на туловище. Такие мифические олени, отмеченные астральными знаками, встречаются на памятниках наскального искусства Саяно-Алтая.

У сибирских аборигенов существует несколько вариантов трактовки мотива космической охоты, которые соответствуют различным стадиям развития этого мифа.

Осколки мифа о космической охоте сохранились у эвенков в виде магической церемонии *икэникэ*, представляющей восьмидневный обряд – погоню за небесным оленем и его жертвоприношение. “Действительно, многие моменты мифа и обряда обнаруживают смысловое тождество, – писала Н.В. Ермолова. – Так, погоня людей за солнечным оленем имитировалась общим хороводом всех присутствовавших, который водился по кругу в направлении по движению солнца. Солнечного оленя изображали специально изготовленные деревянные фигурки оленей. На седьмой день в них стреляли из лука (как богатырь в мифе), имитируя охоту и убивание оленя”¹¹. По представлениям эвенков, в ходе дальнейшего развития действия убитый охотниками космический зверь чудесным образом воскресал. “Из *икэникэ*, таким образом, следует божественная связь оленя с солнцем, со всей живой природой, в которой он выступает как бы стержневой основой – с убиванием оленя и его воскрешением оживает вся природа, а значит продолжается жизнь человека, и отсюда следует животворное значение оленя для человеческого существования”¹².

“Как представление о вселенной, небесных светилах у многих народов Сибири связано с образом гигантского лося или оленя, – писали А.П. Окладников и А.И. Мазин, – так и многие явления потустороннего мира – преисподней, связывались со всемогущим хозяином бездны – мамонтом... Это подземное чудовище вобрало в себя совершенно фантастические элементы, обязанные своим происхождением не практическим наблюдениям, а религиозным воззрениям, унаследованным от глубокой древности”¹³.

Дневной путь мифического оленя-солнца по небу завершался вечером. Ночью путь солнца лежал в Нижнем мире. Лось-олень Нижнего мира, по верованиям эвенков, – огромный, темный, с рыбьим хвостом. Некоторые сибирские народы верили, что в конце своей жизни лось-олень терял зубы и рога и переселялся в воду или под землю, где перерождался, получал новый облик и превращался в страшное подземное чудовище-мамонта. Находки

бивней мамонта, неразложившихся трупов в вечной мерзлоте, костей вымерших животных породили в среде сибирских аборигенов легенды и мифы о чудесном фантастическом монстре, обитавшем когда-то на просторах Сибири, а впоследствии ушедшем под землю. У людей, которые сами мамонта не видели, складывалось весьма смутное, далекое от действительности представление об этом подземном жителе. На основании находок костных остатков аборигены не могли воссоздать его истинный облик и перенесли на него черты хорошо известных им современных представителей местной фауны, комбинируя чаще всего признаки лося и оленя с признаками рыбы. В представлении эвенкийских шаманов мамонт имеет черты наземного копытного животного, но живет в воде и потому обладает чертами водного животного или рыбы.

Эскимосы предполагали, что бивни мамонта, которые они иногда находили в земле, принадлежали гигантским оленям, приходившим в древние времена откуда-то с востока. Верили, что этих оленей будто бы истребил какой-то великий чародей, поэтому такие олени теперь не встречаются. Другие эскимосы рассказывали, что олени-великаны не исчезли бесследно, а живут под землей, откуда доносится по временам их рев. Раз в году они ночью выходят на поверхность земли. Мамонт, по рассказам якутов, имел огромные размеры и относился ими к числу рогатых животных. Его присутствие в воде, – говорили якуты, – особенно заметно зимой, когда он своими рогами задевает лед на реке, который при этом трещит и ломается. Бивни мамонта, поражавшие размерами, люди обычно принимали за рога. Эвенки иногда называли их “рога мамонта”. Ханты называли бивни “подземного зверя рога”.

В мифах сибирских народов, рассказывающих о начале Вселенной, могущественный зверь мамонт преобразовал облик земли. А.П. Окладников пересказал старинный миф о том, как “стал ходить по земле мамонт *калага* и травить ее; в одном месте, копая рогами, он наворочал горы и поделал овраги, вследствие чего и доньше в таких местах отыскиваются сломанные рога его; в другом месте своей тяжестью он продавливал землю, вследствие чего выступала вода, образовавшая реки и озера. Наконец, разгневав Нума, мамонт утонул в озере и ныне живет под землей”¹⁴.

Близким к мамонту является фантастическое существо Нижнего мира – “*виткац*”, ведущий будто бы свое происхождение от лося или медведя, переселившихся жить в воду. “Считалось при этом, что у лося на месте старых вырастали новые, прямые и удлиненные рога и появлялся рыбий хвост. Размеры животного значительно увеличивались. “Виткац” избирал своим местопребыванием речные водовороты или озера. Прежде, – говорили манси, живущие в верховьях Лозвы, – рыбо-лосей было много, теперь же они встречаются в незначительном количестве”¹⁵.

В представлениях эвенков мифический обитатель подземного мира *калир* имел облик дикого оленя. Ему приписывались сверхъестественные свойства: он огромен, как сама земля; способен уничтожить все, что станет препятствием на его пути, пробить ударом копыта землю, рогами пропороть горы. Согласно представлениям селькупов он охранял вход в Нижний мир, его называли “покойников землю охраняющий мамонт”. У якутов мамонт считался духом-хозяином воды.

Представления о мамонте было включено в шаманскую мифологию, он стал одним из самых страшных и могучих духов покровителей и помощников шамана, необходимых для “путешествий” в Нижний мир. Подобные представления отразились и на изображениях синкретического животного среди металлических подвесок на спинке шаманского плаща. “Заручиться шаману поддержкой такого гиганта, – писал С.В. Иванов, – сделать его своим постоянным помощником, подчинить его своей воле можно было путем “вселения” его души в изображение, которое затем подвешивалось к одежде шамана рядом с фигурами других крупных и сильных животных – лося, оленя, медведя, а из птиц – орла”¹⁶. С.В. Иванов выделил среди произведений мелкой шаманской скульптуры серию изображений мамонта. Обычно изображений “мамонтов” – железные или медные – прикреплялись на спинке шаманского костюма у ворота. “Таким образом, это чудовище-животное связано с землею (лось, олень), водою (вода, река, озеро, рыба, нерпа, кит) и миром мертвых (смерть, покойник, злой дух или дух смерти)”¹⁷. Такой олень с хвостом в виде рыбы изображен в сцене героической охоты на скалах Бош-Даг на берегу р. Чаа-Холь, левом притоке верхнего Енисея. Рыбы в мифологических схемах

Вселенной служат основным зооморфным маркером нижней космической зоны и противопоставлены птицам, как классификаторам верхней зоны, и менее отчетливо крупным животным, часто копытным, символизирующим среднюю космическую зону.

Три блока, включая средний со знаком-тамгой, вместе составляют фрагмент единого художественного повествования, осколок древнего мифа. Возможно, люди, знакомые с литературной основой этого ныне забытого мифа, реализовали фрагмент его содержания на скальном “полотне” посредством его изобразительной версии.

Наиболее приемлемый вариант “прочтения” в семантическом аспекте, с нашей точки зрения, может сводиться к следующему. Справа – сцена героической охоты на гигантского оленя, олицетворяющего черное ночное солнце, фантастическое существо, обитателя подземного мира – “мамонта” с рыбьим хвостом. Другой олень тоже демонстрирует нездешнее существование, неживую жизнь – он сражен впившейся в спину стрелой. Значение этих персонажей определяется их огромными размерами по сравнению со всеми остальными, включая всадников. Этнографы свидетельствуют, что олени – основные объекты для жертвоприношений. Нижний подземный мир традиционно маркирует рыба, являющаяся одновременно хвостом оленя-мамонта. Слева на скальном панно – сцена посмертного путешествия, включающая “царского зверя” – верблюда. Представляется что, путники направляются в страну мертвых подобно персонажу средневековой эпитафии: “Я ушел в Золотую степь...”. Всадник, сидящий на верблюде, судя по всему держит пешего за руку и тянет за собой. Тот упирается, но все же идет. Похоже, что изображен плененный. Или же это сопроводительная жертва в мире мертвых?

Скалы Бош-Даг отвечают основным характеристикам сакрализованного пространства. Это наличие таких природных объектов как гора, река, “место за водой”, доступность для человека при проведении обрядов. “Территория Чаа-Холя – пересечение дорог: проходили караваны, происходили сражения, войны. Чаа-Холь значит “место битвы”¹⁸. Должно быть, в эпоху раннего средневековья на краю могильного поля Аймырлыг у подножия Бош-Даг “обособленно

стоящей горы, с которой осыпается камень”, откуда открывается впечатляющий вид на Золотую степь, под скалой, на которой начертан знак “жертвоприношения”, люди осуществляли иллюзорное общение с высшими силами, совершали молебны. Залогом благополучной реинкарнации было жертвоприношение. Возможно, реальное жертвоприношение совершалось здесь же на площадке на фоне петроглифов, иллюстрирующих представления о “переходе” в иной мир, а также “связь через мертвых как “посланников” живых с потусторонним миром”¹⁹. Все это происходило вблизи кочевых троп, ведущих на Хемчик мимо скал Ортаа-Саргола, вдоль “дороги Чингисхана” и далее зимним путем на север в бассейн Среднего Енисея.

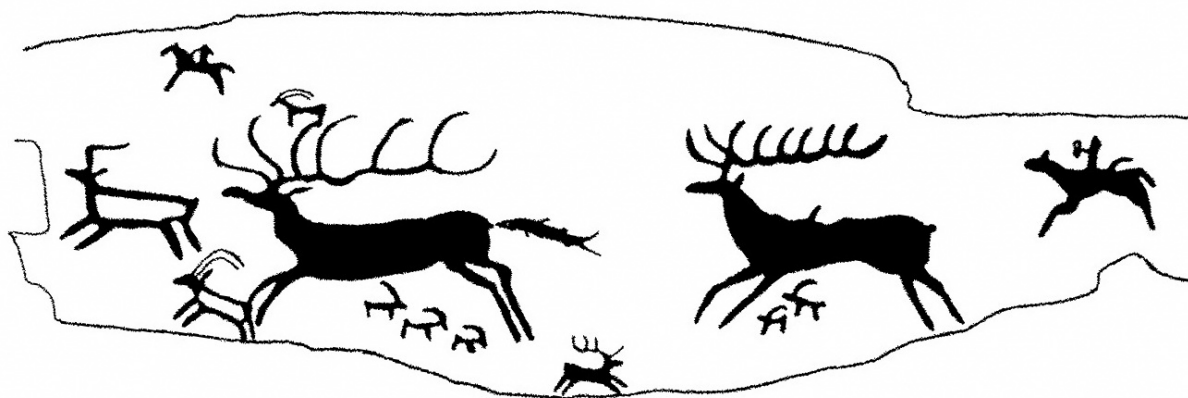


Рис. 3.6. Сцена космической охоты, Бош-Даг, верхний Енисей

Миф о лучнике – спасителе человечества, стреляющем в несколько солнц, это миф о нарушении и восстановлении гармонии в природе. Принято считать, что истинный смысл всякого архаического мифа о начале мироздания заключается в переходе от хаоса к космосу, причем хаос количественно может быть выражен как недостаток или избыток чего-либо, в том числе холода или жары. Образное мифологическое восприятие древними людьми дневного светила и звездного неба нашло отражение в фольклорных произведениях и в наскальном искусстве. Миф о нескольких солнцах и космическом стрелке получил распространение во множестве вариантов на территории Северной, Центральной и Восточной Азии.

В Саянском каньоне Енисея на святилище Мугур-Саргол скалы, покрытые иссиня-черной блестящей коркой пустынного загара, испещрены петроглифами. Поскольку солярные символы находятся в окружении точечных углублений, то последние воспринимаются как изображения объектов космической символики – звезд. Древние художники выбили изображения созвездий – ямки-лунки, расположенные определенным образом и соединенные между собою тонкими линиями (рис. 3.7). Два из них были определены как созвездия Орион и Большая Медведица. Однако, полной уверенности нет, можно рассматривать и другие версии трактовки. Возможно, это не Большая Медведица, а созвездие Плеяды. Схематические рисунки созвездий Плеяды и Большая Медведица довольно сходны между собой очертаниями, различие состоит главным образом в длине ручки “ковша”. Рисунки созвездий почерпнуты из работы немецкого этнографа Й. Бэкера “Шаманские небеса”.

Когда одна из авторов этой книг писала о многочисленных ямках-лунках в верхней части камня 283 святилища Мугур-Саргол, что они символизируют звезды и что “это предположение, так сказать, из области научной фантастики”, то имелась в виду не сама возможность отождествления ямок-лунок с небесными телами, а лишь то гипотетическое построение, что в данном случае они в своей совокупности символизируют конкретную картину звездного неба во время древнего календарного праздника.

Для того чтобы подтвердить или опровергнуть эту гипотезу, в состав Отряда по изучению петроглифов, работавшего в зоне затопления Саяно-Шушенской ГЭС, приглашались профессиональные астрономы, сотрудники академических Институтов, однако вопрос так и остался открытым, поскольку перспектива рассмотрения его под подобным углом зрения не заинтересовала специалистов.

Скорее всего, на камне 283 Мугур-Саргола картина неба отражена не в конкретный исторический отрезок времени, это не “палеофотография”, не иллюстрация, имеющая хронологическую привязку, а вневременная схема – символ звездного неба.



Рис. 3.7. Изображения на камне 283, Мугур-Саргол, верхний Енисей

На святилище Мугур-Саргол в верхней части огромной скальной плоскости с петроглифами, камень 283, древние художники выбили изображение солнца в виде концентрических окружностей с точкой в центре и расходящимися радиально линиями-лучами. Ближайшая аналогия данному наскальному рисунку – это солнце, представленное на скалах Иньшань в Китае, опубликованное Гай Шанлинем. Это изображение используется в качестве эмблемы Международного Евразийского археологического конгресса в Турции – ICEA (International Congress Eurasian Archaeology). Поблизости на той же изобразительной поверхности камня 283 находятся еще два лучистых диска меньших размеров. Заманчиво видеть в них рисунки трех первозданных солнц, два из которых, согласно древним поверьям, зафиксированным у разных народов, убил стрелок, защитивший человечество от нестерпимой жары. Наибольшую известность получили варианты китайского мифа.

В ряде древнекитайских сочинений, созданных до нашей эры, записан миф о том, как во времена легендарного правителя Яо на небе одновременно появились десять солнц. То были дети богини Сихэ – жены восточного небесного божества Ди-цзюня, они жили на ветвях огромного дерева, которое росло в Кипящей долине за Восточным морем. Обычно светила поднимались на небосвод по очереди, по одному. Однажды взойдя одновременно, они вызвали такой нестерпимый жар, что жизнь на земле стала невозможной. Катастрофу предотвратил стрелок по имени И, застреливший из лука девять лишних солнц. Стрелок И – персонаж древнекитайского мифа сын верховного божества Ди-цзюня, культурный герой, посланный с небес для избавления людей от испепеляющей жары, вызванной появлением на небе нескольких солнц. По преданию, И был искусным стрелком из лука. Он мог попасть стрелой в любую летящую птицу. Такая необычная меткость объяснялась особенностями его телосложения, поскольку у И от рождения левая рука была длиннее правой, что было большим преимуществом при стрельбе. Его имя впоследствии стало символом меткой стрельбы из лука.

В незапамятные времена, когда на небе одновременно появлялось десять солнц, на земле наступила страшная засуха, начали плавиться камни. В жилах людей чуть не закипала кровь, было невозможно дышать. Народ страдал от

жестокого голода. Многие жители земли умерли, а остальные были на грани жизни и смерти – только черная кожа да кости. Но стоило людям услышать, что к ним спустился с неба стрелок И, посланный Верховным владыкой, как к ним вернулась надежда. Со всех сторон шли люди к хижине правителя Яо и, собравшись на площади, громко просили стрелка И избавить их от страданий. Стрелок вышел на середину площади, взял в руки лук, висевший за спиной, прицелился в огненный шар на небе и выпустил стрелу. Прошло мгновение – и огненный шар в вышине беззвучно лопнул и полетел вниз, рассыпая вокруг себя золотые перья. Что-то сверкающее с треском упало на землю. Присутствующие увидели огромную трехногую золотую ворону, пронзенную стрелой. Это и было одно из солнц. Люди посмотрели на небо и увидели, что там осталось лишь девять солнц, и почувствовали, что стало прохладнее. Стрелок И решил довести начатое дело до конца. Он вновь и вновь натягивал лук, и стрелы летели в солнца, как быстрые птицы. На небе беззвучно лопались огненные шары, а на землю падали трехногие вороны. Ликующие крики людей звучали по всей земле, радуя сердце стрелка. Великий правитель Яо наблюдавший за полетом стрел, внезапно понял, что нельзя убивать все солнца. Тогда, по его поручению, из колчана стрелка выкрали одну из стрел. В результате на небе осталось только одно светило²⁰.

“Данный миф, видимо, настолько древен и популярен, – пишет В.В. Евсюков, – что оставил след даже в китайской письменности. Иероглиф “сьюй” – “рассвет” – состоит из двух элементов, обозначающих “девять” и “солнце”, т.е. указывает на время, когда возшло только одной светило, а остальные девять еще не поднялись; иероглиф “цзао” – “утро” – образован элементами “солнце” и “десять” и обозначает момент, когда возшли все светила”²¹.

Китайские ученые придерживаются мнения, что миф о стрелке И сложился в глубокой древности у племен восточных *и*, живших на побережье Тихого океана в районе п-ова Шаньдун. Распространение мифа о стрельбе в солнца зафиксировано у народов Южного и Юго-Западного Китая. У народов чжуан, мяо, бун, сохранивших архаические представления о множестве солнц, в разных версиях мифа герои носят разные имена, но действия их однотипны.

То же самое можно сказать об архаических мифах тайваньских племен.

Малые народы цоу, живущие на Тайване, рассказывают, что некогда на небе светили два солнца. Герой Оадзымы, один из членов племени, чтобы спасти мир от гибели, выстрелил из лука в одно из них. Тяжело раненное, солнце не могло уже светить по-прежнему, стало появляться на небе только ночью и в конце концов превратилось в луну.

Многие образы древнекитайской мифологии зародились, видимо, в глубокой древности на основе мифологических представлений, общих для целого ряда народов Восточной, Центральной, Юго-Восточной, а иногда и Южной Азии.

У батаков острова Суматры записано предание, согласно которому, в начале времен у солнца было семь сыновей, которые грели столь же горячо, как и их мать. Люди, изнывавшие от нестерпимого жара, послали к луне ласточку с просьбой о помощи. Ночное светило хитростью вынудило солнце уничтожить своих детей, и в мире установился порядок. Аналогичный миф в юго-восточной Азии известен семангам Малаккского полуострова.

Немецкий китаевед Э. Эркес первым обратил внимание на сходство некоторых мифологических представлений китайцев и народов, обитающих к северу от них, и в частности живущих в Сибири. Мифологические сюжеты о множественности солнц, от двух-трех до девяти, зафиксированы у всех народов бассейна нижнего течения Амура. По свидетельству Б.Л. Рифтина, это единственный известный нам случай общности мотивов мифологии тунгусо-маньчжурских народов нижнего течения Амура, китайцев и других родственных им малых народов.

В 1899 г. американский востоковед Б. Лауфер опубликовал запись нанайского мифа. С тех пор было опубликовано более десятка различных вариантов. Нанайский космогонический миф в записи известного этнографа И.А. Лопатина звучит так: “В начале на земле жило двое людей: брат Ходай и сестра Мямнди. Откуда они появились – неизвестно. Однажды сестра Мямнди укусила палец. Побежала кровь. Но как только капля крови упала на землю, из нее сейчас же образовалось три человека: один мужчина и две женщины. У женщин стали рождаться дети, и таким образом произошли все люди, которые до сих пор живут на земле. Но солнце было не одно, а три. Было

слишком светло и жарко. Говорит сестра Мяменди брату Ходай: “Что ты не возьмешь и не прострелишь лишнее солнце, разве не видишь, что людям трудно жить?”. Послушался Ходай своей сестры Мяменди, взял лук со стрелами и поднялся на высокую гору. Натянул он лук и выстрелил в одно солнце. Попала стрела в намеченное солнце, и оно потухло. Выстрелил в другое, и оно потухло. После этого людям стало жить легче, и они стали плодиться еще больше”²².

По сведениям, собранным у негидальцев, землю и все живое спасает мифический стрелок, убивающий лишние смертоносные светила. У негидальцев Л.Я. Штернберг зафиксировал представления о первотворце и культурном герое Хадау, которые связывают этнокультурными взаимовлияниями с орочами и нанайцами.

У орочей, по версии Б.Л. Рифтина, демиург Хадау сбивает стрелой двух из трех взошедших на небо сестер-солнц. С.В. Березницкий передает миф орочей: “Раньше у орочей было три солнца. Люди и звери умирали. Тогда метеориты убили из самострела одно солнце. Но все равно было жарко. Тогда метеориты убили второе солнце и оставили всего одно солнце. Когда было три солнца, было так жарко, что даже камни кипели и теперь они пупырчатые. Лесов не было. Вода была или нет – неизвестно. Этого мы не знаем”²³.

В мифе нивхов о двух братьях-синицах, записанном Л.Я. Штернбергом, в давние времена на лиственнице была дверь, а внутри находились два изображения солнца и два луны. Нивху надлежало одно солнце и одну луну бросить к небу, а остальные два изображения закопать в землю, что он и сделал. Текст предания сахалинских нивхов об уничтожении лишних светил приводит С.В. Березницкий: “Три солнца все сожгли. Было так жарко, что рыба, выскакивавшая из воды, сразу же запекалась от солнца. Эта земля вся сгорела. Поломалась. Вода только была. Море кипело, рыба вся, морские звери все умерли. Людей нет, рыбы нет, деревья все сгорели, три солнца все сожгли. Потом из моря земля родилась. Потом под кровом кочки две маленькие синицы жили. Эти синицы были братьями. Синица, младший брат. Сел на летающего оленя, полетел к небу и при помощи лука и стрел убивает лишние светила. После убиения лишних светил начала появляться жизнь”²⁴.

Ульчи ежегодно приносили моления устройтелю мира, убившему лишние солнца.

В мифологии тувинцев, алтайцев, монголов охотник-лучник выступает как культурный герой. Он сбивает из лука несколько первозданных солнц. Не попав в последнее, он превращается в сурка. Таким образом, этот миф лег в основу предания о происхождении сурка-тарбагана. Во время путешествия по Туве в 1879 г. Г.Н. Потанин записал у тувинца Комбу предание о небесном охотнике: “Сурок был прежде человек, охотник. В то время было три солнца; он наметил попасть в одно из лука и прометил; осердился, отрезал себе большой палец и зарылся в землю”²⁵. Другое сходное предание Г.Н. Потанин записал в изложении Найдына из Урги. “Сурок прежде был охотник; в то время было четыре солнца, на каждой стороне неба по солнцу. Он начал стрелять по солнцам и три уже застрелил. Тогда Бурхын-бакши испугался, что не будет света, и обратил этого охотника в сурка”²⁶. Согласно монгольскому варианту мифа, меткий стрелок из лука Тарва (или Эрхий-Мерген – “стрелок Большой палец”) похвалялся во время засухи, что сможет сбить три солнца. Он поклялся, что если не выполнит обещание, то превратится в зверька, который не пьет воды, не ест сухой травы и живет в темной норе. Ему удалось сбить стрелой только два солнца из трех, и поэтому Тарва превратился в сурка-тарбагана. В Монголии известен миф, повествующий о том, что три солнца выпустил на небо отрицательный персонаж, противостоящий культурному герою. А.М. Золотарев предполагает, что в первоначальном варианте необъяснимое амурским мифом появление трех солнц было вызвано действиями представителя темных сил. “Во всяком случае, – пишет А.М. Золотарев, – в таком виде миф становится более логичным и законченным”²⁷.

По мифологическим представлениям вилюйских якутов, в самом последнем слое неба, где пребывало верховное божество, было три солнца. Показательно, что один из сюжетов мифа о происхождении народа саха разворачивается на кумысном празднестве Ысыахе. Во время Ысыаха белый шаман Дойудуе запел: “Когда-то в старое время, с тремя небесами с теплым дыханием, подобным летнему ветру, с тремя душами, вытянувши стан, как трехглавый жеребенок, стоял задумчиво Аар-Тойон, он раздвинул два белых

солнца по сторонам, сотворил третье и повесил их между небом и землей и сказал: “Народ якутский, происшедший от трех пен, укрепляйся, плодись и размножайся”²⁸.

В фольклорно-этнографических источниках удмуртов встречаются отзвуки древнего мифа, где имеются изображения трех, пяти, семи, девяти и более солнц.

В мифологии коми также сохранился сюжет о стрелке, культурном герое по имени Пера, который с наступлением нестерпимой жары поднялся со своими сыновьями на гору и стал стрелять в небо. Огромный раскаленный кусок откололся от солнца и упал в тайгу, где с той поры начались лесные пожары. В результате люди получили земной огонь.

В Новом Свете существует ряд сюжетов, имеющих близкие параллели в мифологии Восточной Азии, которые не проникают далее северных и западных областей Южной Америки. Это мифы о зажегшихся одновременно нескольких солнцах и др. Они, по свидетельству Ю.А. Березкина, совершенно отсутствуют на востоке Южной Америки. Миф, близкий по смыслу азиатским, известен североамериканским индейцам шестика. Вначале у солнца было девять братьев, пылающих так сильно, что мир едва не погибал. Столько же братьев было и у луны, и они испускали холод, от которого люди по ночам замерзали чуть не до смерти. Койот убил лишние солнца и луны и спас людей. Легенду о пяти солнцах в XVI в. записал в Перу один из испанских путешественников. Североамериканские бильчула сохранили предание, напоминающее древнегреческий миф о Фаэтоне. Однажды сын испросил у отца-солнца разрешение на один день занять его место. Забыв данные ему наставления, он разом зажег все солнечные факелы и едва не спалил землю. Разгневанный отец свергнул его с неба и превратил в грызуна.

“Сейчас трудно сказать, – писал Б.Л. Рифтин, – где именно зародилось мифологическое представление о нескольких одновременно взошедших на небе солнцах и истреблении лишних светил. Едва ли мы имеем здесь простое типологическое сходство сюжетов. Скорее всего, зародившись у племен, населявших побережье Тихого океана, этот миф (а точнее, некое ядро сюжета, некая мифологема) попал и к народам, живущим к северу (на Амуре), и к

народам, ушедшим далеко на юг (на остров Тайвань). Заметим, что само представление о множестве солнц распространено гораздо шире, чем миф о стрельбе в лишние светила”²⁹.

Впервые данные фольклорного характера, связанные с сикачи-алянскими петроглифами были введены в научный оборот в 1895 г. капитаном П. Ветлицыным. По преданию, происхождение сикачи-алянских петроглифов восходит к мифическим событиям, когда земля находилась в расплавленном состоянии, поскольку на небе было три солнца.

В источниках начала XX в. у села появляется название Сакачи-Алян. Село раскинулось между двумя утесами, которые нанайцы называли *Гасян* (верхний утес) и *Сакачи* (нижний утес). Между ними, в глубь берега, уходит залив. Современный вариант названия села Сикачи-Алян появляется в архивных документах 1935 года. Сегодня в разговоре между собой нанайцы называют это село просто Алян. Нанайское слово *алян* означает место, где на воде образуются встречные течения. Г.Г. Левкин, военный топограф, считает, что причиной возникновения названия Сикачи-Алян послужили петроглифы. Из-за них именовали этот участок берега Сакачи – Место злого духа или Место, где обитают души людей, не попавших в загробный мир. В качестве доказательства своей версии Г.Г. Левкин приводит ороческое слово *сакка*, которое означает злого духа, душу человека, не попавшего в мир мертвых. В нанайском языке есть подобное слово. Так нанайцы называют злых духов, рождавшихся от брака кровных родственников – родных брата с сестрою или от брака однофамильцев. Их считали самыми опасными для новорожденных. Они преследовали, изводили, убивали души младенцев. Ульчанка А.И. Ходжер вспоминала, что ее муж, нанаец из Сикачи-Аляна, говорил: “Родители детям не разрешали туда (к петроглифам) ходить, им опасно вроде там, грех”.

И.А. Лопатин сообщил, что, по свидетельству гольдов, “первый человек сделал эти рисунки своими пальцами”. Старинная нанайская легенда о космическом стрелке Кадо, деве Мамилджи пыталась объяснить происхождение рисунков на скалах Сакачи-Аляна. Ее услышал от информатора и записал академик А.П. Деревянко, еще в 1950-х гг. принимавший участие в работах А.П. Окладникова: “А пока камни не остыли, Мамилджи нарисовала на

них птиц и зверей”³⁰. В записях В.Г. Ларькина говорится, что камни были настолько мягкими, что птицы оставляли на них отпечатки лап. “Так вечным памятником о великих делах первого охотника, – пишет доцент Хабаровского гос. педагогического университета А.С. Киле, – остались древние рисунки на валунах и скалах у нанайского села Сакачи-Алян”³¹.

Древняя нанайская легенда в изложении жительницы села Сикачи-Алян Н.Ч. Бельды так объясняет происхождение петроглифов: “Я сейчас думаю, что был вулкан. Все погибли, что были люди. Остался один человек. Камни мягкие были, пальцем на них рисовали”³².

Б.А. Фролов, в 1963 г. принимавший участие в работах А.П. Окладникова на Сакачи-Аляне, писал: “В недолговечных материалах сохраняются у нанайцев основные мотивы петроглифов Сикачи-Аляна, выполненные на глыбах базальта – свидетельствах древних извержений давно потухших вулканов. По наблюдениям вулканологов, при извержениях потокам лавы сопутствуют раскаленные газы, создающие в атмосфере зеркальные отражения Солнца. Зрительные иллюзии “умножения” светила, синхронные кипению лавы, а с ее застыванием проходящие, в мифотворчестве мотивировали сближение дара знания с природным феноменом”³³.

Миф о нескольких солнцах и космическом стрелке мог быть навеян такими необычными оптическими явлениями как паргелии, представляющими один из видов гало, когда по обе стороны от небесного светила на небе появляются светлые пятна – ложные солнца, так называемые “солнечные собачки”. Этот любопытный феномен возникает вследствие преломления и отражения лучей в ледяных кристаллах, взвешенных в тонком слое перистых облаков.

Изображения очковидных очертаний хорошо известны в наскальном искусстве и являются одним из тех универсальных знаков, которые демонстрируют внешнее сходство при широком территориальном и временном распространении. Обычно они представляют две окружности, соединенные между собой линией. Сходство в различных регионах не только простых, но и более сложных вариантов этих изображений, в том числе асимметричных, позволяет рассматривать данную форму в связи с фундаментальными

особенностями первобытного сознания, обусловившими появление сходных знаков у разных народов. Простота формы большинства очевидных изображений позволяет допускать их конвергентное возникновение в различных частях света, но в то же время порождает самые разнообразные семантические определения.

Существует множество конкретных трактовок очевидных изображений. Некоторые исследователи высказывали точку зрения, что подобные фигуры представляют собою изображения небесных светил, солнца и луны. Разумеется, лаконичность графической формы древних знаков, несомненная полисеманτικότητα накладывают ограничения на возможности достоверного толкования знака, встречающегося в конкретном контексте, однако единичные экземпляры с более сложной иконографией предоставляют возможность трактовать их скрытый смысл более аргументировано.

Две уникальные личины, обнаруженные китайскими исследователями среди прочих петроглифов и росписей около д. Шаньцян во Внутренней Монголии, с определенной долей натяжки можно рассматривать как вариант очевидных фигур. Личины примыкают одна к другой и различаются деталями и общим “выражением лица”. Левая, меньшая по размеру, обрамлена по внешнему контуру треугольными зубцами-лучами, углами наружу. Глаза личины выполнены в виде двух concentрических окружностей с расходящимися лучами, они заключены в асимметричное обрамление каплевидных очертаний, над которыми обозначены линии бровей – одна дуга над правым и две над левым глазом. Нос в виде маленького треугольника, на щеках – треугольные шевроны “елочкой”. Рот, словно раскрытый в сияющей улыбке, окружен треугольными зубцами, аналогичными по оформлению внешнему абрису личины. Мастерски выполненное изображение, явно продуманное, передающее определенное настроение, создает образ светлого, дарующего жизнь, лучезарного лика.

Личине, расположенной справа, древний художник придал мрачный, даже зловещий облик. Треугольные зубцы, примыкающие к линии абриса, обращены внутрь. Глаза в виде очевидного знака, образованного concentрическими окружностями, соединенными линиями, асимметричны: от

правого отходят “ресницы” – лучи. Нос обозначен двумя вписанными один в другой треугольниками, рот – прямоугольными очертаниями с двумя рядами острых зубов. Нос-провал и оскал зубов напоминают проработку череповидных масок-личи из Внутренней Монголии, которые передают, видимо, лица покойников, точнее, черепа. Линии бороздят лоб и щеки личины, словно морщины. Череповидные черты в сочетании с обращенными внутрь зубцами-лучами, как бы освещающими мертвенным сиянием лишь саму личину, вызывают ассоциацию с неживым ликом.



Рис. 3.8. Двойная личина – “солнце” и “луна”, Внутренняя Монголия, Китай

Представляется, что расположенная слева личина – это изображение дневного светила, а находящаяся справа – ночного. В данном случае оппозиция левого-правого соответствует графически выраженному противопоставлению солнца-луны. Они как бы объединены формой очковидного знака, символизирующего единство противоположностей: солнце-луна, живое-мертвое, день-ночь, свет-тьма, горячее-холодное, оппозиций, реализующихся в зримых образах. Интересной особенностью этих личин является наличие ряда

зубцов по абрису изображений, причем у одной треугольные зубцы, частично утраченные в результате повреждения скальной поверхности, обращенные вовне, а у другой, сохранившейся полностью, – вовнутрь.

Изображения солнца в виде зубчатой розетки встречались в древности наряду с другими модификациями на основе круга – символа древнего светила: колесо со “спицами”, круг с исходящими за контур лучами, согревающими все живое, – такова основная метафора расположенного слева лучащегося, “сияющего” лика.

На то, что изображение с череповидными чертами олицетворяет луну, указывают, в частности, обращенные вовнутрь зубцы-лучи, от которых как бы исходит мертвенный свет, направленный внутрь контура. Семантически значимым является количество зубцов по абрису личины, а также их расположение. Они единообразны и четко очерчены. Отличия имеются только у двух пар зубцов – самой нижней, находящейся под подбородком личины, и расположенной справа у “щеки”. Нижняя пара зубцов объединена дополнительной дугой, соединяющей вершины треугольников, к которой ведет линия, проходящая под носом антропоморфного лика. Справа у “щеки” два зубца наложены друг на друга или же соприкасаются боковыми сторонами, от них за общий контур личины выходит еще один полукруглый выступ. Четкая проработанность, внимание к деталям и тщательность исполнения заставляют думать, что это не небрежность создателя изображения, а особый прием передачи семантически важной информации. Количество зубцов, расположенных по абрису личины с учетом дополнительных полукруглых выступов, обращенных вовнутрь и наружу, таково:

- 27 – если принять смыкающиеся зубцы у левой щеки за один;
- 28 – если принять смыкающиеся зубцы у левой щеки за два;
- 29 – с учетом дополнительного полукруглого выступа у “подбородка”;
- 30 – с учетом дополнительного выступа справа у щеки.

Подобный разброс цифр позволяет высказать предположение о связи данного наскального изображения со счислением времени по лунному календарю, в котором количество проработанных зубцов находит следующие соответствия:

27,321 суток – сидерический или звездный (от лат. *sideris* в род. падеже “звезда”) месяц, соответствующий периоду обращения Луны вокруг Земли и возвращению ее к тому же самому положению среди звезд.

28 суток – условный лунный месяц, когда Луна различима на небосводе. Он выделяется в ранних календарных системах. Подобная продолжительность лунного месяца связана с тем, что в момент астрономического новолуния лунный серп не различим и появляется на небе лишь спустя 1-2 суток. В более развитых календарных системах применяется синодический месяц.

29,53059 суток – синодический месяц (от греч. *synodos* – “соединение”, “сближение”) лежит в основе лунного календаря. Ему соответствует период возвращения Луны в то же самое положение относительно Солнца, которое различимо с Земли. Синодический месяц хорошо прослеживается с Земли и по лунным фазам (от греч. *phasis* – “появление”), которых насчитывается 8. Начало месяца считается от неомении (от греч. *neomenia* – “новолуние”), первого появления видимого с Земли лунного серпа спустя 1-2 суток после астрономического новолуния.

30 суток – в лунных календарях год равен 12 месяцам, но они могут состоять лишь из целых чисел, а в синодическом месяце это число дробное и составляет несколько более 29,5 суток. Поэтому в календарных месяцах чередуются 29 и 30 дней.

При оформлении контура личины, предположительно изображающей Луну, показано от 27 до 30 зубцов, что находит полное соответствие в продолжительности месяца по лунному календарю при разных способах исчисления.

Особого внимания заслуживает трактовка глаз этой личины, выполненных в виде очковидного знака. Этот знак асимметричен: от правого “ока” отходит 7 лучей. Можно высказать предположение, что это число могло быть связано с продолжительностью (в целых числах) 4 основных фаз Луны (всего видимых фаз 8) без учета 1-2 суток перед неоменией. Б.А. Фролов обращает внимание на то, что число 7, помимо продолжительности 4 лунных фаз, “выражает количество видимых звезд Большой Медведицы – символа Севера, а также “блуждающих” светил, которые перемещаются относительно

звезд и различимы невооруженным глазом: Солнце, Луна, Марс, Юпитер, Сатурн, Венера, Меркурий. Названные светила обожествлялись, и каждому из них посвящался один день недели у многих древних народов (шумеры, Вавилон, Китай и др.). С ними связан счет времени семидневными неделями и огромная роль “священного” числа 7 в мифологии”³⁴.

Известно, что небесные светила играли большую роль в шаманизме, причем изображение Солнца, как правило, располагалось на шаманских атрибутах слева, а Луна справа. Приведу описание нагрудника кетского шамана, демонстрирующего не только оппозиции солнце-луна, левое-правое, но и сакральное значение числа 7. Вверху, ниже полос и зигзага, расположены фигуры Солнца (слева) и Луны (справа), вышитые белым оленьим волосом, положенным в семь рядов. Из семи рядов волосяного жгута состоят зигзаги и обрамление нагрудника. Число лучей на солнце и луне также равно семи. На шаманском бубне нарымских эвенков нарисован солнечный диск, окруженный семью лучами, немного не достигающими до диска.

При рассмотрении очковидного знака, передающего глаз личины, находящейся справа, есть основания предполагать, что одно ее лучистое око – солнце, а другое – луна. Размещение знака солнца слева, а луны справа характерно не только для изображения пары личин целиком, но и для более простых очковидных фигур, а также других парных изображений, обозначающих небесные светила. Эта закономерность уже отмечалась и на сибирских шаманских культовых предметах, хотя существуют и другие примеры. В мифологии противопоставлению солнца – луны как света и тьмы, дня и ночи, светлого и темного всегда сопутствует представление о их неразрывной связи, единстве, взаимопроникновении, нашедшее воплощение в сюжете, повествующем об их браке, в котором они также зачастую наделяются противоположными качествами.

Можно высказать предположение, что создание вышерассмотренного наскального изображения из Внутренней Монголии связано с совершенствованием астрономических наблюдений и переходом от древнего лунного календаря к лунно-солнечно-юпитерному (по терминологии Цыбульского)³⁵, в основу исчисления времени в котором положены: месячное

обращение Луны вокруг Земли, годичное обращение Земли вокруг Солнца, а также период обращения Юпитера вокруг Солнца, равный примерно 12 годам (точно 11,862 года). Именно из периода обращения Юпитера, “круга Юпитера” и возник зодиакальный круг, 12-летний животный цикл народов Центральной Азии.

Вероятно, рассматриваемые изображения, где солнце и луна представлены в неразрывном единстве, символизирующем единство Вселенной, являются показателем того, что обитателям Центральной Азии в бронзовом веке был известен не только древнейший лунный календарь, а возможно, они были знакомы и с более совершенным лунно-солнечным календарем.

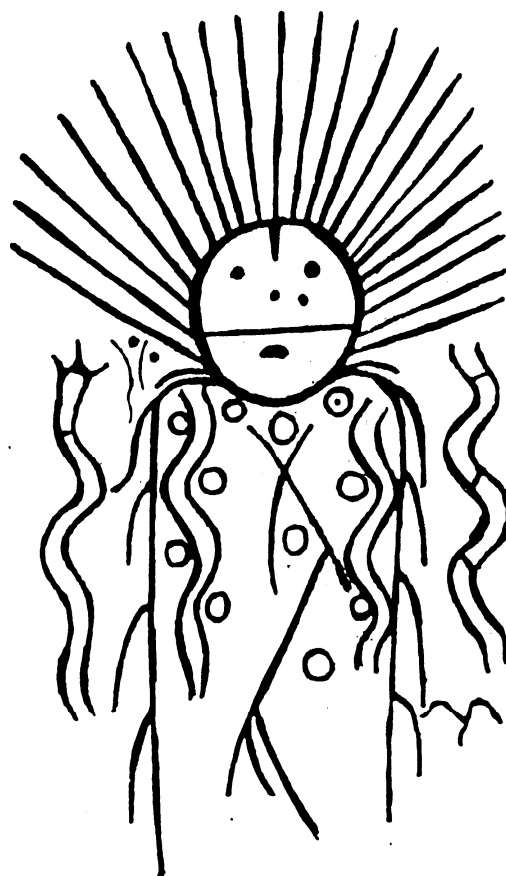


Рис. 3.9. “Солнцеголовый” персонаж, Онхаков улус, средний Енисей

Специфический сюжет петроглифов составляют так называемые солнцеголовые – своеобразные причудливо трактованные антропоморфные

фигуры, получившие свое название благодаря тому, что их головы своими очертаниями напоминают знаки-символы небесного светила (рис. 3.9). Головы фантастических человекоподобных существ окружают нимбы-ауры, обозначенные расходящимися от контура в разные стороны черточками-лучами, концентрическими окружностями, а также скоплением точек. Эти изобразительные элементы встречаются отдельно или в различных сочетаниях, каждый из них и все вместе символизировали, надо полагать, сияние солнцеподобного лика. Наибольшее число солнцеголовых обнаружено в Саймалы-Таше в Киргизии.

Исследователи наскальных изображений урочища Тамгалы в Казахстане сопоставляли изображения солнцеголовых и описания солнечного бога древнеиндийского пантеона, нашедшие отражение в “Ригведе”. Бог Сурья с диадемой на голове характеризуется такими эпитетами, как “Владыка лучей”, “Лучащийся блеском”, “Лучезарный”. Иранский Митра в “Авесте” – собрании священных книг зороастризма – характеризуется как “сияющий”, “исполненный собственного света”.

На Алтае фигуры солнцеголовых из Каракола выбиты, выгравированы, нанесены на каменные плиты минеральной краской³⁶ (рис. 3.10). Вполне вероятно, что в ряде случаев изображена корона из перьев. Обращают на себя внимание расположенные по дуге точки, как бы парящие над концами лучей-перьев. На Среднем Енисее в окуневское время точки наносились не только над концами черточек-лучей солнцеликих личин, но и над рогами антропоморфных фигур. Подобный прием наблюдается в Западной Сибири на керамике самусьской культуры, что не может не вызвать ассоциации с казахстанскими солнцеголовыми. Лучистые нимбы с точками у верхних концов черточек-лучей вряд ли можно назвать головными уборами, поскольку, если перьевая корона или лучистый нимб и могли с определенной долей вероятности отражать реально существовавшие головные уборы, то точки над ними, символизирующие излучающий солнцеподобными персонажами свет, не могли иметь реальные прототипы, они созданы воображением. Заметим кстати, что в иероглифике Древнего Египта диск, окруженный точками, означал “светить”. Термин “харизма”, который встречается в “Сокровенном сказании”,

употреблялся в XIII в. при обозначении сакральной субстанции правителя, которая по представлениям современников была связана с солнцем и проявлялась в виде сияния или нимба. Вероятно, это понятие восходит к древнейшим мотивам наскальных изображений, и лучистый диск антропоморфных персонажей связан скорее всего с представлениями об ауре или нимбе солнцеголовых божеств.

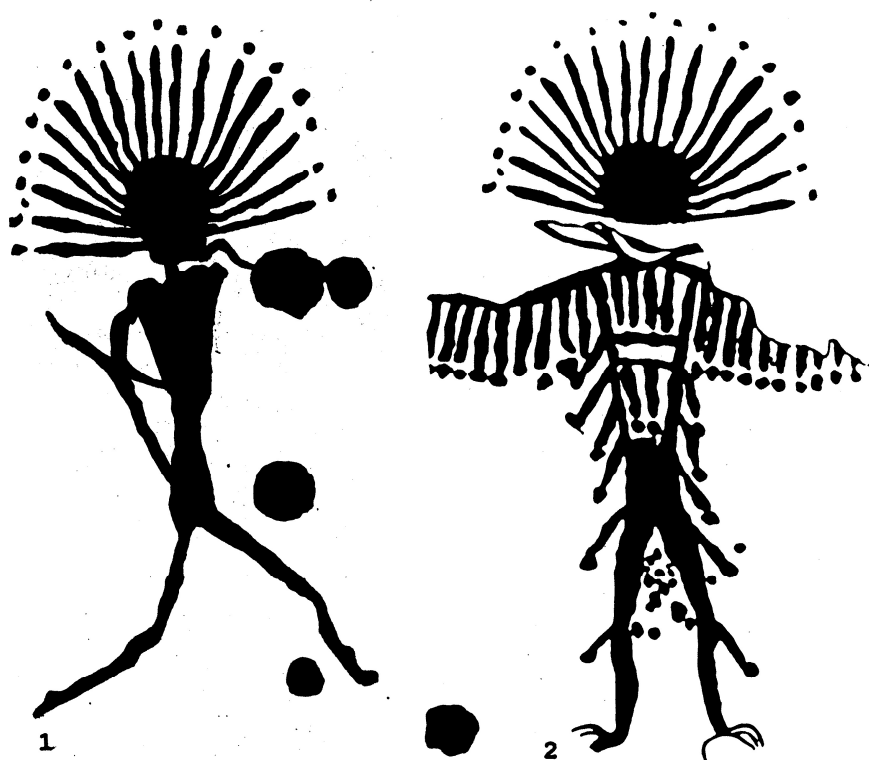


Рис. 3.10. “Солнцеголовые” персонажи, Каракол, Алтай

В этнографической литературе сообщалось, что в Северной Америке индейская пророчица рассказывала однажды историю своего первого видения, когда она во время поста и одиночества впала в экстаз и по призыву духов возшла на небо по тропинке, ведущей к отверстию в небе. “Тут ей послышался голос, и, остановившись, она увидела около самой тропинки человека, голова которого была окружена сиянием, а грудь покрыта четырехугольниками. Он сказал: „Смотри на меня, меня зовут Блестящее голубое небо!“. Изображая это

видение, она нарисовала лучезарного духа с иероглифическими рогами могущества и с блестящим сиянием вокруг головы”³⁷.

Объяснение подобному “видению” привел Э.Б. Тайлор в знаменитой книге “Первобытное общество”. Он писал: “У примитивных обществ и народов, стоящих гораздо выше их, болезненный экстаз, вызванный созерцанием, постом, наркотическими веществами, возбуждением или болезнью, встречается весьма часто и пользуется большим почетом именно среди тех групп, которых особенно близко касается мифический идеализм, и под его влиянием преграда между ощущением и воображением окончательно исчезает”³⁸. Представляется, что слова Э.Б. Тайлора вполне уместны в качестве комментария к заявлению американского этнографа и психолога Майкла Харнера, ученика Карлоса Кастанеды, который в книге “Путь шамана” пишет, что шаман в буквальном смысле способен освещать темноту. М. Харнер описывает шаманское посвящение некоего Ауа из племени иглуик, который, став шаманом, признавался, что он обрел свет разума и тела, что не только видел сквозь темноту, но из него самого исходил свет, невидимый людям, но зримый всеми духами земли, небес и воды, которые стали его духами-помощниками. Индейцы хиваро, по словам М. Харнера, воспринимают шамана как человека, источающего свет, проявляющийся в виде “короны” или ауры вокруг головы. Этот разноцветный ореол образуется только тогда, когда шаман находится в измененном состоянии сознания, и доступен лишь зрению другого шамана, находящегося в подобном же состоянии. Когда шаман-хиваро излучает свет, он способен видеть сквозь темноту и даже сквозь непрозрачный материал. М. Харнер приводит слова М. Элиаде, который полагал, что шаманы “ощущают взаимосвязь между сверхъестественным существованием и обилием света”³⁹.

Среди наскальных изображений Саяно-Алтая и Центральной Азии эпохи бронзы четко выделяется небольшая, но характерная группа рисунков, объединенных единством сюжета. Это фигуры животных с лучистыми дисками на головах (**рис. 3.11**). Здесь сливаются в едином синкретическом образе реально существовавшие виды животных и стилизованные условные символы – знаки небесного дневного светила. Лучистый диск – символ солнца, помещался иногда на голове животного вместо рогов, иногда на концах рогов, он венчает

голову даже такого безрогатого животного, как кабан. Это обстоятельство дает основание предполагать, что солнечный символ не заменял рога, а нес на себе иную смысловую нагрузку. Встречаются фигуры копытных с ирреальными древовидными рогами, на концах которых помещался солярный символ – круг с расходящимися лучами. Рога бывают трактованы в виде древесных стволов с отходящими от них отростками ветвей. В отдельных случаях рога напоминают свой видом лестницу – семантический эквивалент шаманского мирового дерева, лестницу, по которой шаман мог подниматься в верхний мир. Известно изображение оленя с рогами, растущими прямо из туловища. Между ними представлена антропоморфная фигура, как бы поднимающаяся вверх по рогам, служащим для нее чем-то вроде лестницы. Варианты проработки фантастических рогов у зооморфных персонажей весьма многообразны (**фото 3.3-3.7**).

Среди изображений животных, наделенных фантастическими чертами, имеются многорогие и многоухие зооморфные существа. Подобные ирреальные образы встречаются также и в фольклоре коренных народов Северной и Центральной Азии. Это хтонические существа нижнего мира или же волшебные персонажи, олицетворяющие светлые небесные силы.

С солярной символикой, по всей видимости, связаны изображения козлов и баранов с утрировано большими дугообразными рогами, на которых имеются поперечные валики-“шестеренка” (см. фото 2.25, 3.21). Так называемая шестеренка, иногда напоминает лучи. А.П. Окладников отмечал ту роль, которую играл в древней мифологии Евразии образ козла или барана, где он выступал как носитель представлений о небесном мире, космосе. “Кривые, дугообразно загнутые над туловищем козла или барана рога естественным образом вызывали ассоциацию с выпуклым сводом неба, с небесной твердью. По закону симильной магии дуга козлиных рогов была однозначна небесной дуге. Это был как бы зримый, живой образ небесного свода. Такие ассоциации, служившие стимулом для работы воображения художника в те далекие времена, когда искусство еще находилось в нерасторжимой связи с образным мышлением, было как бы вплетено в повседневную жизнь, имели, несомненно, огромное значение”⁴⁰.



Рис. 3.11. Солнцорогие и многорогое животные, Устю-Мозага, верхний Енисей

Представления о Вселенной наглядно отражены в наскальных рисунках Приамурья на первой плоскости писаницы около бывшего пос. Средняя Нюкжа (рис. 3.12). Изображенный в верхней части плоскости больших размеров олень и животные, нанесенные снизу, датированы эпохой камня. Все остальные рисунки отнесены к позднему средневековью. Человек, наносящий поздние изображения, воспользовался рисунками своих предшественников и отразил Вселенную в том виде, в каком он себе ее представлял. Древним художником отражены все основные черты представлений эвенков-орочонов о Вселенной. Верхний мир расположен в самом верху по центру плоскости. Он представлен солнцем, созвездием Большой Медведицы, Венерой, месяцем, двумя летящими птицами, двумя бегущими антропоморфными фигурками и шаманом, совершающим обряд. По расположению созвездия Большой Медведицы и месяца по отношению к солнцу видно, что изображалось утреннее время (восход солнца), т.е. древний художник этим подчеркнул расположение верхнего мира. Солнце на Средненюкжинской писанице представлено в виде окружности, ограничивающей антропоморфную личину. Венера изображена окружностью в человеческом облике с отходящими лучами. Эту звезду эвенки называют *Чалбон*. С ней связаны шаманские обряды верхнеамурских эвенков. Они считают, что эта звезда является прародиной людей, на ней помещены неродившиеся души (*оми*) всех людей, в том числе и шаманов. Путь на Чалбон открыт только сильным шаманам. Из их рассказов и сложились представления о звезде Чалбон у простых эвенков.

Выше шамана и левее его на Средненюкжинской писанице изображены две летящие птицы и две бегущие антропоморфные фигурки. Это, по представлениям эвенков, обитатели второго яруса верхнего мира. Во втором ярусе верхнего мира жизнь такая же, как на земле. Только живут здесь не реальные звери, птицы, растительность, а живые души умерших или погибших предков. Люди тоже не настоящие, а живые души умерших предков. Живут эти души такой же жизнью, как и на земле, охотятся, занимаются рыбной ловлей, оленеводством, но окружают их не живые существа – рыбы, олени и т.д., а живые души их умерших предков⁴¹.



Рис. 3.12. Представления о Вселенной на Средненюкжинской писанице, Приамурье

Нижний мир на Средненюкжинской писанице изображен в верхнем правом углу. Он представлен солнцем, созвездием Большой Медведицы, месяцем и образом *харги* (злой дух потустороннего мира). По расположению Большой Медведицы и месяца по отношению к солнцу видно, что изображено вечернее время (заход солнца).

По представлениям эвенков-орочонов, нижний мир делится на три яруса. В первом ярусе нижнего мира (дальнем от земли) расположена земля умерших предков (буни). Там умершие сородичи живут как все жители земли. Эвенки считают, что души предков всегда пляшут, руки у них приподняты и расставлены в стороны. Подобные рисунки с пляшущими человечками встречаются на писаницах Олекмы, Лены и Ангары.

Все то, что изображено на Средненюкжинской писанице между верхним и нижним мирами, представляет средний мир – землю. На ней переданы изображения сидящих птиц, животных и антропоморфных фигурок. От верхнего и нижнего миров земля отделена шестью вертикальными сплошными линиями.

Первозданные архаичные мифы древнего коренного населения Евразии о структуре Вселенной можно попытаться гипотетически реконструировать на примере анализа изображений на Бейской стеле из Хакасии, где мифологические образы, выстроенные на каменных плоскостях в определенной последовательности, исходя из представлений их создателей о мироустройстве, описывающие мир языком метафор, представлены, пожалуй, наиболее полно и концентрированно.

Мы не располагаем сколько-нибудь достаточными данными, чтобы полностью реконструировать мифологический смысл композиций. На основании сопоставления отдельных мотивов, сюжетов и образов первобытной символики делается попытка гипотетически реконструировать некоторые элементы древнего комплекса представлений, связанных с мифами о творении и структуре вселенной, которые дошли до наших дней в виде “осколков”, отголосков, переосознанных и полузабытых, а также наметить в самых общих чертах семантическую связь между образами, запечатленными в камне.

На Бейской стеле на двух противоположных боковых сторонах четырехгранного столба в точечной технике выбиты изображения животных, птиц и тамгообразные знаки. Здесь представлены основные персонажи космогонических мифов. Среди них видное место занимает ворон – его относительно крупное изображение находится в верхней части одной из граней. Образ ворона известен в мифологии многих народов мира. Ворон часто выступает в мифах о творении: создает свет, небесные светила, землю, людей и животный мир, выполняя функции демиурга и культурного героя, посредника между небом, землей и загробным миром. Эта функция медиатора находит объяснение в том, что, как всякая птица, он связан с небом, как копающаяся в поисках пищи, он связан с землей, как поедающая трупы, – с подземным царством. Связь с тремя мирами делает ворона могучим помощником шамана.

В мифологических представлениях аборигенного населения Сибири ворон противопоставит гусям, лебедям, уткам и как водоплавающим, и как перелетным. На Бейской стеле фигура ворона находится в верхней части стелы, изображения водоплавающих – в нижней. Прослеживается и другая оппозиция: фигуры ворона и уток размещаются на противоположных гранях стелы. Очевидно, такое расположение семантически обусловлено. Водоплавающая птица, способная существовать во всех трех стихиях (в воздухе, на земле, на воде и под водой), является постоянным персонажем древних космогонических мифов, в которых она выступает как символ мироздания, демиург, творец вселенной (мифы о творении из яйца, о птице, ныряющей за землей).

В композиции Бейской стелы семантически слиты образы водоплавающей птицы и оленей. Можно упомянуть об олене-птице, с образом которого связан целый пласт мифологии. Известны мифологические сюжеты превращения ворона в оленя, а также создания оленей вороном. Очевидно присутствие на Бейской стеле изображений ворона и оленя столь же закономерно, как оленей и уток.

Среди изображений животных на Бейской стеле олени наиболее многочисленны. Семантическое осмысление орнаментальных мотивов на корпусе животного в верхней части второй грани позволяет высказать суждение, что здесь представлен космический солнечный олень, а завитки на его туловище являются символами-знаками небесного светила. Знаки в виде спиралей, завитков, концентрических окружностей, скобок могли маркировать реальных животных, жертвенных или посвященных. Даже среди петроглифов Чукотки в процессе полевых исследований 2005 г. на торцевой грани своего рода жертвенного камня необычной формы было обнаружено изображение оленя с солярным символом на корпусе – единственное среди сотен аналогичных фигур, не имеющих особых отметок (рис. 3.13). Очевидно, неслучайно фигуры “отмеченных” оленей с солярными символами в виде завитков размещены именно в верхней части основной композиции Бейской стелы (вторая грань), что свидетельствует об их причастности к верхнему миру, космосу.



Рис. 3.13. Изображение северного оленя с солярным символом на теле, Пегтымель, Чукотка

Обращает на себя внимание фигура оленя с изображенным в задней части его туловища яйцом с еще не вылупившимся птенцом. Птичье яйцо – источник жизни, нечто необычное, связанное с движением и полетом, с чудесным превращением неживого в живое. На Бейской стеле в передней части корпуса оленя в скелетном стиле показан еще один птенец, уже вылупившийся из яйца, но у которого мясо как бы еще “неросло” на кости. Возможно, древний мастер хотел в художественной форме передать, как в яйце – символе новой жизни – зародился эмбрион будущего птенца, как он развивается в теле животного в птицу, изображенную как бы изнутри, в скелетном стиле. Затем эта птица обретает самостоятельное земное существование. Уже оперившуюся “взрослую” птицу древний мастер, создатель композиции, поместил перед фигурой стоящего оленя. Этот сюжет можно попытаться интерпретировать как три стадии развития одной и той же птицы-демиурга, творца, к чудесному появлению которой на свет причастен олень-Вселенная. Возможно также, что утка, изображенная в скелетном стиле внутри фигуры оленя, это прозрачная душа-тень, душа-призрак, в существование которой верили сибирские аборигены.

Одно из ключевых изображений на Бейской стеле – лошадь с “перекрученным” туловищем. Она припала на передние ноги, задние оказались вывернутыми вверх. Существует мнение в отношении подобной позы, что это умирающее или уже мертвое животное. У лошади на Бейской стеле пасть раскрыта, как будто она в агонии испускает предсмертный крик. Сцены

терзания животных могут рассматриваться как эквивалент жертвоприношения.

В одной из версий мифа о сотворении человека рассказывается о том, что души людям нес в клюве ворон, но, увидев павшую лошадь, решил поживиться ее глазами, открыл клюв и упустил души, которые разлетелись. Здесь интересно отметить семантическую связь двух персонажей мифа – ворона и поверженной лошади. Жертвоприношения коней практиковались на Саяно-Алтае вплоть до недавнего времени. Шорцы считали, что жертвенный конь – сын верховного божества Ульгения, которого тот на время посылает на землю, а потом требует вернуть обратно на небо. Челканцы называли его “небесным конем”, конем с первого неба.

У лошади, изображенной на Бейской стеле, обращает на себя внимание наряду с “перекрученным” туловищем такая специфическая особенность, как раздвоенный конец хвоста. В древности и средневековье у разных народов, в том числе в одной и той же этнической среде, практиковалось при разных жизненных ситуациях различное оформление хвостов лошадей.

Отзвуки древних обрядов, связанных с лошадей, дошли до эпохи этнографических наблюдений. В.Я. Бутанаев приводит описание похоронного обряда, бытовавшего у хакасов в XIX – начале XX вв.: через семь дней после смерти мужа распущенные волосы вдовы заплетали в две косы с недоплетенными концами. Подобно косам вдовы у коня, хозяин которого скончался, хвост в нижней части не был заплетен, т.е. он выглядел так же, как у лошади на Бейской стеле. Поза лошади и трактовка ее хвоста позволяют прийти к заключению, что это скорее всего жертвенное животное. В контексте остальных изображений на стеле есть основания трактовать эту фигуру как изначальную жертву, с которой в мифологических воззрениях древних ассоциировался акт сотворения мира. Известно, что в мифологических схемах Вселенной крупные копытные являются зооморфными классификаторами средней космической зоны. В индоарийской традиции древнейший пласт представлений, связанных с конем, сохранился в образе мирового коня. В результате его жертвоприношения произошла Вселенная. С подобным ритуалом в упанишадах связывалось сотворение мира из частей тела коня.



1



2

Рис. 3.14. Бейская стела, средний Енисей

Несомненный космический характер всей композиции придают изображения трех лунорогих быков. Их рога имеют вид лунного серпа, внутри которого в двух случаях находится скопление мелких выбоин, окружающих более крупную точку-ямку, в третьем – ямка только одна. В Древнем Двуречье и Средней Азии в III–II тысячелетиях до н.э., в древнеиранской и древнеиндийской традициях бык – прежде всего образ лунного божества. В Шумере и Аккаде бог луны Син представляется в виде синебородого быка. В иранской мифологии месяц называется “имеющий семя быка”. Проанализировав материалы, связанные с образом быка у первобытных земледельцев Средней Азии, И.Н. Хлопин приводит данные о связи в авестийской мифологии луны и крупного рогатого скота. Исследователь обращается к арийскому мифу о первородном быке или, точнее, о первородном скоте, смерть которого явилась как бы искупительной жертвой и породила весь растительный и животный мир на земле. Все, что было светлого и чистого в семени скота, перешло в сферу луны и было очищено в ее свете. Возможно, что мелкие точки, сгруппированные в центре серпа рогов быков на Бейской стеле символизируют то самое “семя скота”, очищенное луной, о котором повествует миф⁴².

Для интерпретации изображений Бейской стелы особое значение имеет не только рассмотрение отдельных зооморфных образов (ворон, утка, олень, бык, конь), но, что очень важно, их взаиморасположение в пространстве в соответствии с их семантикой, во всей их совокупности, взаимообусловленности и внутреннем единстве. Персонажи тесно взаимосвязаны между собой и символизируют мифологические образы и события, которые “как бы оказываются кирпичами мироздания”⁴³. Основная композиция продумана, компактна, плотно заполнена и завершена, она отражает целостную систему мифологических представлений. Наиболее наглядно здесь реализуется оппозиция верх (ворон) – низ (утка) в соответствии со сферами обитания реальных птиц, что вызывает вполне закономерные ассоциации. Зооморфные символы – птицы и копытные – маркируют различные зоны вселенной. В данном случае реализуется “применение зоологического кода в качестве средства описания мироздания”⁴⁴.

Представляется, что на этой каменной стеле нашел графическое воплощение древний мифологический сюжет, бытовавший в I тысячелетии до н.э., в частности у населения Саяно-Алтая и дошедший до наших дней, хотя и в сильно трансформированном виде. Композиционные схемы Бейской стелы в своей совокупности, будучи сопоставленными с фольклорными сюжетами, могут гипотетически интерпретироваться как изложение символическим языком в зримых образах космогонического мифа, мифа о сотворении Вселенной, в котором находят отражение определенные представления об окружающем пространстве – модель мира (см. рис. 3.14).

Образ мирового дерева, воплощающего универсальную концепцию мира, характерен для мифопоэтического сознания. Он находил отражение в словесных текстах и в различных произведениях искусства древности, в том числе и в наскальных изображениях. С помощью мирового дерева во всем многообразии его культурно-исторических вариантов, включая такие его трансформации, как “ось мира”, “мировой столп”, “мировая гора”, лестница, колонна, храм и т.п., сводятся воедино общие бинарные оппозиции, служащие для описания основных параметров мира. С мировым деревом, соединяющим три сферы Вселенной, в эпосе отождествлялась коновязь. Столб, служивший праобразом мирового дерева, связующим звеном между небом и землей, обожествлялся. В наскальном искусстве композиция “кони у мирового дерева” бывает представлена в виде пары животных, расположенных по обе стороны столба с двойной или тройной развилкой на конце. В этих фигурах можно узнать изображения лошадей. Эти противостоящие друг другу животные показаны привязанными к столбу-коновязи. Как показал Я.А. Шер, с изобразительной мифологемой “кони у мирового дерева” связан образ “Господина коней”.

Один из крупнейших специалистов в области древней мифологии М.И. Стеблин-Каменский, автор книги “Миф”, писал: “Несмотря на то, что исследованием мифов занимается целый ряд наук ... и что существует обширнейшая литература о мифе, основное в нем остается загадочным”⁴⁵.

Мифические прародители и священный брак

Для мифологий различных народов мира было универсально представление о первоначальном разделении хаоса на две половины – мужскую (культурную, позитивную) и женскую (дикую, негативную) и соответственно о возникновении неба и земли, праотца и праматери. “Находящемуся на небе отцу – сияющему небу, соответствует оплодотворяемая небом обожещаемая земля (часто в противоположность светлому богу – „темная“, „черная“) как женское божество-мать”⁴⁶. Анализ древних текстов и изобразительных формул позволяет предполагать существование древнейшего мифологического мотива единства неба и земли в качестве прародителей всего сущего, некой супружеской пары, которую можно условно назвать “Мать-Сыра Земля и Отец-Небо”. В “Ригведе” говорится о том, что Отец-небо и Мать-земля – супруги. Дождь, испускаемый Небом на землю, – это семя, из которого рождается все живое. “В мифопоэтическом сознании, – пишет З.С. Самашев, – такие ситуации символизируют брак земли и неба, небесных светил (солнца и луны), периодические явления природы (дождь, гром), в целом космогонический акт творения. В „Ригведе“ брак небесных светил – солнца и луны – отождествлен с браком Сурьи (солнце) и Сомы (луна), тесно связанных с Ашвинами и Пушаном. Небо и земля здесь выступают в роли отца и матери, дающих жизнь, благо, успех, богатство. Иногда они имеют зооморфные ипостаси, например, небо – бык-оплодотворитель или жеребец”⁴⁷.

Мифологические образы матерей-родоначальниц принято относить к общечеловеческим сюжетам, возникшим в древности на определенной ступени развития первобытного общества. В современной науке считается установленным, что первоначальный род был всегда материнским, но в одних случаях он сравнительно рано переходил в отцовский, а в других сохранял материнскую форму до начала разложения первобытного общества или даже позднее. Вероятно, именно это обстоятельство в определенной мере обусловило широкое распространение в древности различных культов, связанных с образом матери-родоначальницы. Богиня-мать в большинстве мифологий мира являлась главным женским божеством. Образ прародительницы находил свое конкретное воплощение в искусстве разных эпох и регионов, в многообразных вариантах

трактовки со своими специфическими чертами. “Как видно, – пишет В.Д. Кубарев, – в мифологических представлениях разных народов, отделенных друг от друга не только веками, но и большими расстояниями, преобладали древнейшие образы женских божеств, именуемых часто “матерями”, “девами”, “коваными богинями любви”, обращавшими своих любовников в зверей, “хозяйками зверей” и т.д.”⁴⁸.

Среди наскальных изображений Алтая и Центральной Азии обращают на себя внимание серии стилизованных схематичных антропоморфных фигур (**рис.3.15, фото.3.8-3.10**), трактованных фронтально с воздетыми к небу руками, часто трехпалыми (см. фото 2.16). Женский пол персонажей иногда маркируют груди, обозначаемые точками или отходящими в стороны от туловища отростками. Их головы странной ромбовидной формы иногда бывают увенчаны двойной или тройной развилкой. Нижняя часть антропоморфных фигур обычно оформлялась в виде вытянутых прямоугольников с короткими боковыми сторонами, которые представляли одежду, напоминающую широкую юбку, чаще всего полосатую или клетчатую. Иногда боковые стороны незамкнутых снизу прямоугольников обозначают одновременно и “юбки”, и трехпалые ноги данных персонажей.

Несколько изображений предельно обобщенных схематизированных женских фигур, сопоставимых с монгольскими и алтайскими, открыты также в бассейне среднего Енисея.

Подобные женские фигуры, известны в наскальном искусстве Тувы, по сравнению с монгольскими и алтайскими, они более поздние. На скалах Бижикиг-Хая на правом берегу р. Хемчик близ пос. Кызыл-Мажалык запечатлена серия изображений женщин в длинных колоколовидно расширяющихся книзу юбках, представленных в молитвенной позе с согнутыми в локтях и воздетыми к небу руками. Их одеяния тщательно проработаны (**рис. 3.16, 3.17**). Элементы одежды обозначены не только по контуру, но и внутри него. Горизонтальные и вертикальные линии внутриконтурного заполнения фигур в случае пересечения образуют узор в виде клеток. Колоколовидные или подквадратные юбки можно рассматривать как маркеры женских образов в отличие от мужских, фаллических фигур. В эпоху бронзы элементы одежды

антропоморфных персонажей изображались в искусстве петроглифов достаточно редко, поэтому разработка деталей пышного костюма для древнего художника была, очевидно, семантически особо значима. Нередко женщина в парадных одеяниях держит на привязи быка.

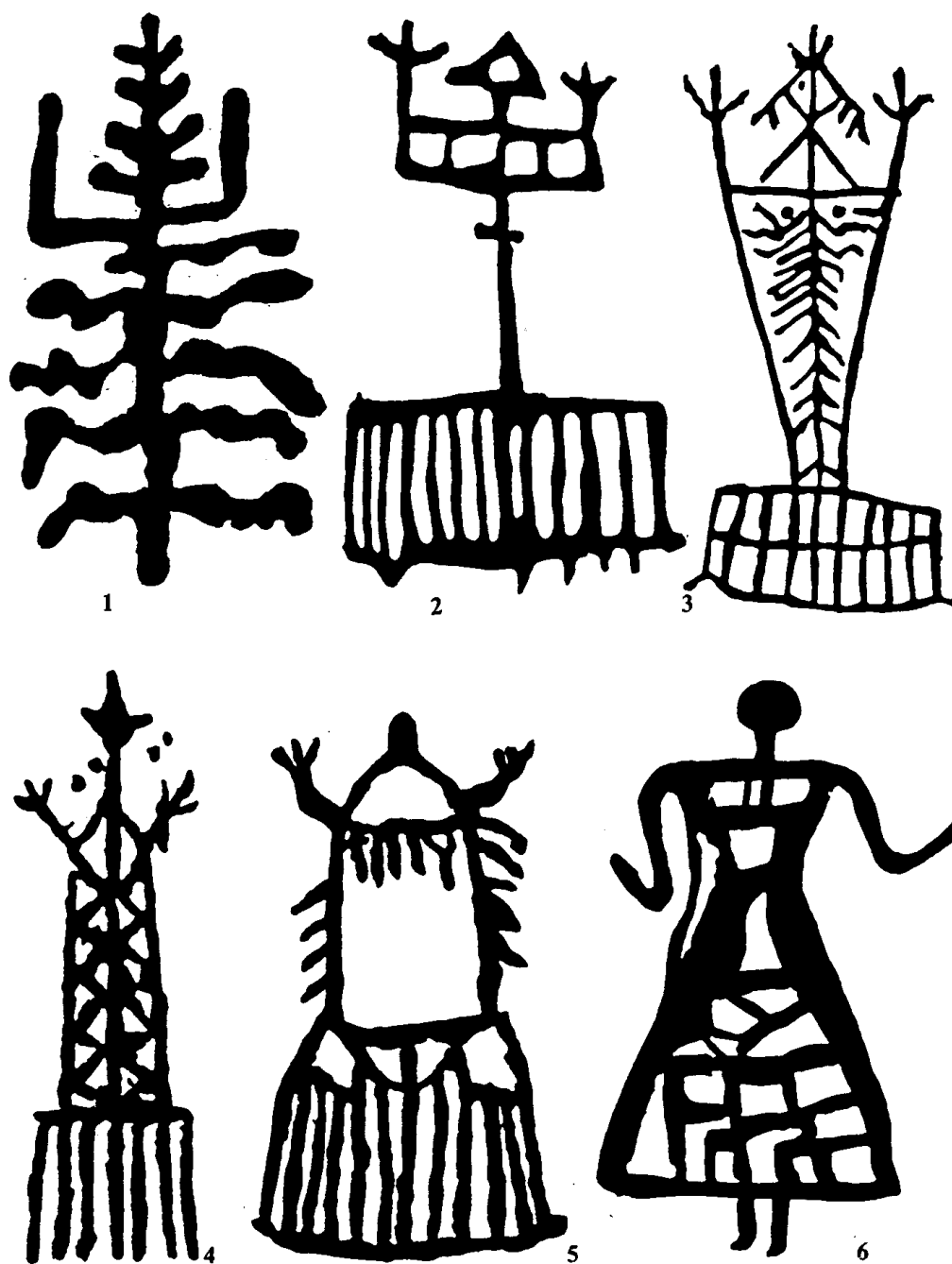


Рис.3.15. Женские образы в наскальном искусстве

Миниатюрные фигурки женщин на скалах Бижиктиг-Хая в бассейне р. Хемчик сопровождаются загадочными атрибутами – длинными узкими предметами, в которых заманчиво видеть изображения змей, хотя на этой трактовке трудно настаивать. Подобное предположение все же заслуживает внимания, поскольку болотистая местность, в которой расположены скалы Бижиктиг-Хая, изобилует пресмыкающимися, вследствие чего и получила название “Могой”, что в переводе с монгольского означает “Змеи”.

Легенды, в которых образы змеи и женщины взаимосвязаны, можно услышать и в наши дни. Предания о подземных храмах, где в алтаре возвышается камень, на котором изображены женщины и змеи, упоминает Е.А. Окладникова. Она получила информацию о таких пещерах на Алтае в Кош-Агаче, Куюсе и Калбак-Таше. Исследовательница сообщает, что вход в калбакташскую пещеру, с которой связана подобная легенда, находится рядом со второй скалой с наскальными изображениями. По свидетельству местных жителей, эта пещера очень длинная и ведет под скалу с петроглифами.

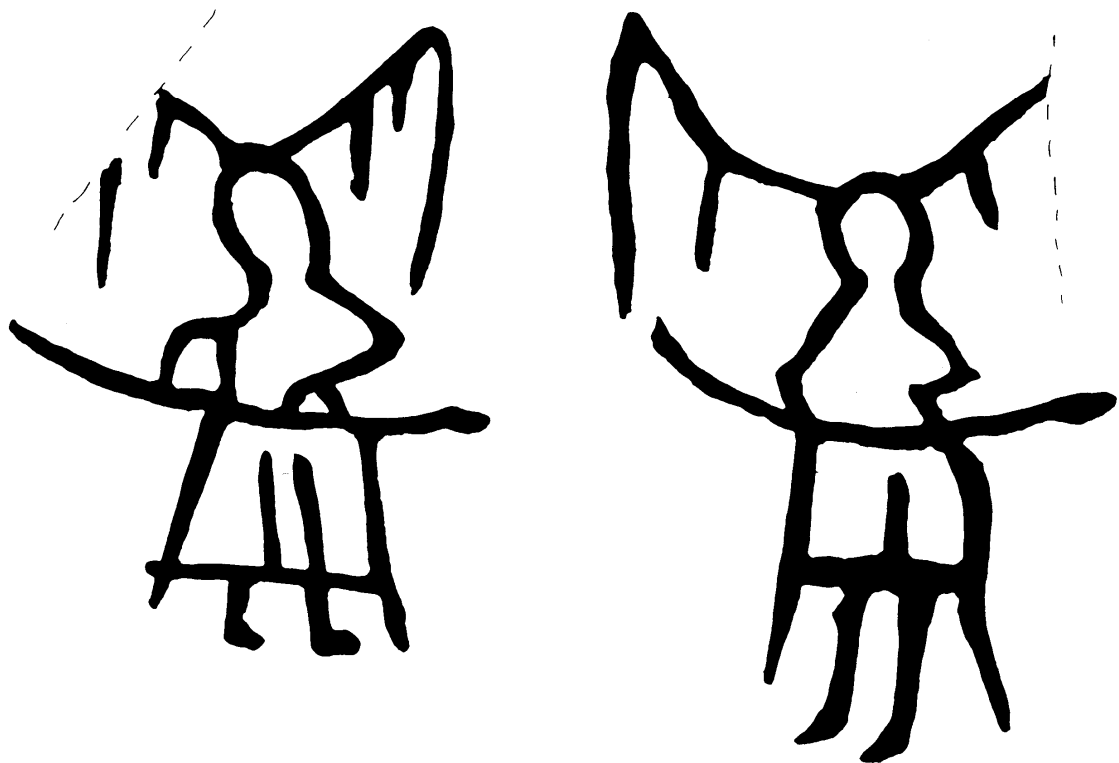
Аналогии женским фигурам в ритуальной одежде из Центральной Азии, уводящие на запад, территориально очень далеки, но исключительно выразительны. Как известно, у народов Древнего Востока главным персонажем культа плодородия была Великая Мать. Ей сопутствовали изображения быка и речной змеи, они же занимают важное место во всех мировых религиях. Мифологический образ женщины в ритуальных одеяниях на Древнем Востоке нашел отражение в различных памятниках искусства. В иконографию богини-матери вошли поднятые в позе оранты руки, а также широкая конусовидная юбка, покрытая клетчатым узором. Такие изображения в древневосточном искусстве приобрели характер канона.

На стенных росписях святилища Чатал-Хююк в Малой Азии богиня плодородия показана с воздетыми руками. Она “окутана” клетчатым покрывалом. В памятниках шумеро-вавилонского искусства также встречаются фигуры в позе оранты в длинных клетчатых юбках в окружении быков и других животных. Сходство иконографии женских фигур в различных регионах объясняется не только непосредственными и опосредованными контактами древнего населения, но скорее всего общностью древнейших мифологических

воззрений.

В клетчатой юбке со змеей на плечах представлена угаритская богиня Иштар. Широко известны “богини со змеями” – статуэтки из святилища дворца в Кноссе начала XVI в. до н.э. Изображены две женщины в длинных широких юбках с открытой грудью, держащие в руках змей. Возможно, что здесь представлены члены царского рода, принимающие непосредственное участие в служении божеству: внешний вид этих персонажей соответствует изображениям придворных дам в росписях Кносского дворца. Высказывалось предположение, что это статуэтки змеиной богини или же жрицы – служительницы священных змей. Крито-микенские изображения “жриц” со змеями, возможно, восходят к более древним образцам, связанным с культом змей на Балканах. В орнаменте трипольской культуры змеи спирально обвивают груди Великой Матери, окружают чрево рожениц, выполняя охранительные функции. Изображения богинь со змеями известны у кельтов. Рогатое божество со змеями или змеей в руках обычно определяется как кельтский бог Цернунн, фигура которого с поднятыми руками, увенчанная оленьими рогами и сопровождаемая изображениями змей, выбита на скалах в Северной Италии. В.В. Сухих в статье, посвященной персонажам со змеями в руках, пишет, что, признавая в качестве центра распространения рассматриваемого сюжета Месопотамию, необходимо все же признать и возможность независимого появления похожих культов в разных регионах. Как пример можно привести изображение шамана из Северной Америки, повторяющее изображение Цернунна: оленьи рога и змея в левой руке. В древнекитайской мифологии матерью-прародительницей считалась Нюй-ва – архаическое женское божество, имеющее облик полуженщины-полузмеи. У нее верхняя часть тела была человеческая, а нижняя – змеиная.

У женщин, изображенных на скалах Бижиктиг-Хая с атрибутами в руках, в которых угадываются тела змей, с подола одежд свисают отростки – жгуты или бахрама, вызывающие ассоциацию с одежаниями древних трехпалых матерей-родоначальниц из Монголии, Алтая и бассейна Среднего Енисея.



**Рис. 3.16. Персонажи в головных уборах с “лентами”,
Бижиктиг-Хая, верхний Енисей**

В древности, очевидно, к лоскутной одежде и одежаниям с бахромой было отношение как к культовым. С этим элементом костюма был связан определенный круг представлений. Любопытно, что в одном вавилонском учебном пособии начала II тысячелетия до н.э., в котором казуистично излагались правовые нормы, говорилось: “Он возненавидел ее и обрезал бахрому ее (платья)”⁴⁹.

На северо-востоке Тувы в горно-таежном Тоджинском районе во время раскопок могильника гунно-сарматского времени одним из авторов был обнаружен костяной гребень с ручкой в виде антропоморфной фигуры с воздетыми кверху руками. Зубцы этого гребня, надо полагать, символизировали бахрому на подоле одежды персонажа. Бахрома украшает женский костюм на петроглифах эпохи хунну в Монголии, причем одна из антропоморфных фигур представлена в позе оранты. В дальнейшем бахрома станет характерной чертой шаманского одеяния у тюрко-монгольских народов. У алтайцев прослеживается

сложная культовая символика атрибута, именуемого *чалама*, который в обиходе упрощенно называют словом “лента”. Эти атрибуты прикрепляли к культовой одежде шаманов, к бубнам, колотушкам и т.д. В наше время их можно встретить у целебных источников, у подножия гор, на перевалах, у опасных речных переправ не только в Сибири и Центральной Азии, но и в других регионах. Ленты алтайцы отрывали от кусочка материи только вручную, причем они не должны были превышать ширину в один палец руки человека. “Более широкие ленты, – писала этнограф В.П. Дьяконова, – могли вызвать недовольство хозяина Алтая. Он мог осудить человека, пытавшегося казаться более богатым, чем он сам”⁵⁰.

Примечательную особенность рассматриваемых женских фигур святилища Бижикиг-Хая составляет наличие головного убора в виде рогов с отходящими от них ответвлениями-отростками, которые напоминают свисающие ленточки. Подобный атрибут шаманы привязывали к рогам, венчающим их головы во время камлания. Точно такие же рога с отростками-ленточками, свисающими вниз, показаны на головах наскальных изображений личин-масок. Здесь передаются скорее всего женские лица, о чем можно судить, в частности, по отсутствию усов, которые изображались на лицах мужских персонажей, представленных на скалах Мугур-Саргола и у подножия горы Алды-Мозага в Саянском каньоне Енисея.

На Алтае, в бассейне Енисея, в Монголии и других азиатских регионах открыты серии наскальных рисунков, представляющих собою рожаящих женщин, изображенных иногда довольно натуралистично на корточках с широко раздвинутыми ногами, между которыми бывает показан плод. Руки рожениц разведены в стороны и согнуты в локтях, в одном случае на голове антропоморфного персонажа обозначены олени рога. На прибрежных скалах р. Чуулут в Монголии фигуры рожаящих женщин составляют целые пирамиды из нескольких поколений. В таких случаях ноги верхней фигуры одновременно являются руками нижней. В подобных композиционных построениях, где человеческие тела, последовательно соединенные, переходят одно в другое, нашли графическое отражение женское созидательное начало и идея бесконечности поколений.

Отца-небо нередко представляли в образе лунорогого быка. В иранской мифологии месяц называли “имеющим семя быка”. Проливаясь дождем, семя небесного быка оплодотворяет землю-мать. Корни мифологемы “женщина – бык” уходят в палеолитическую древность, судя по изображению беременной женщины, лежащей под быком. Один из древнейших сюжетов изобразительного искусства – изображение быка и вульвы на плите из пещеры Ля Ферраси. Археологические исследования памятников палеолитической эпохи нередко обнаруживают сочетание женской статуэтки и костей быка. Все это свидетельствует о том, что образ брачного партнера богини в виде быка появился еще в палеолите. Истоки некоторых сюжетов палеолитического искусства, таких к примеру, как “женщина – бык”, можно искать в реальных явлениях, следуя за которыми миф “спрессовывал” их во времени и пространстве. “Обратившись к соответствующим циклам беременности, – писал Б.А. Фролов, – мы констатируем, что одинаковое время – 10 лунных месяцев – они делятся у женщин и самок быков”⁵¹.

В представлениях древнего человека бык ассоциировался с производящим мужским началом, с мужским божеством или его атрибутом. Для ряда скотоводческих народов было характерно мифологическое и обрядовое отождествление мужчины и быка. В “Ригведе” слово “бык” неоднократно применялось для обозначения мужской сексуальной потенции. В связи с этим, очевидно, он и считался воплощением плодородия. Поскольку бык символизировал мужское начало – источник плодovitости – рога стали означать мужество в широком смысле этого слова, свидетельством чему могут служить рогатые статуэтки, изображающие мужчин, бычьи рога на шлемах рыцарей эпохи средневековья. В искусстве Передней Азии не только боги, но и цари наделялись бычьими рогами. Во многих изобразительных традициях раскинутые руки женских персонажей и рога быков передавали одну и ту же метафору лунного серпа. В рельефах антропоморфный облик придавался только богине, а мужское божество выступало в виде головы быка или барана. На ближневосточном памятнике Чатал-Хююк в искусстве господствовали образы женского божества и быка. Здесь в ранних слоях обнаружены скульптурные изображения быка, в которых использовались настоящие бычьи рога и части

череп, найдены скамьи, украшенные рядом бычьих рогов. Почти в каждом из святилищ Чатал-Хююка имеются столбы, на которых помещены рога быков.

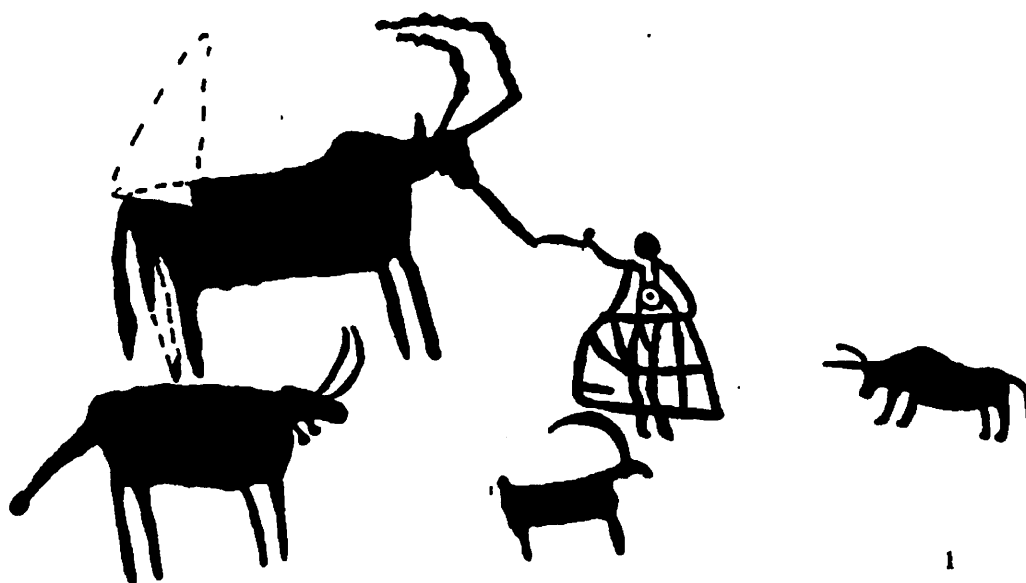


Рис. 3.17. Изображения женщин с быками, Бижиктиг-Хая, верхний Енисей



Рис. 3.18. «Священный брак»

Известны древние мифы о связи женщины с быком. Так, Зевс в образе быка похитил дочь финикийского царя Европу, которая родила трех сыновей. Пасифая, жена критского царя Миноса, влюбилась в быка и родила от него чудовище – человеко-быка Минотавра. У многих сибирских народов известны мифы о происхождении их от брака женщины и животного-тотема. В таежной зоне в качестве прародителя обычно выступают лесные обитатели, в степях – представители местной фауны. В Центральной Азии особая роль принадлежала быку. В искусстве петроглифов Енисея фигуры рожающих женщин, матерей-родоначальниц бывают сопряжены с быками. В таких наскальных композициях усматривают графическое воплощение мифа о тотеме-прародителе и женщине – его брачной партнерше (рис. 3.18). Известны аналогии подобным рисункам в петроглифах Иордании и Гобустана.

Анализируя разнообразные связи между изображениями быков и соответствующими им мифологическими образами, В.В. Иванов подчеркивал, что на фигурах быков можно наблюдать видимый или невидимый знак их принадлежности божеству. Аналогичное обозначение быков как “отмеченных богом” встречается в древнехеттских текстах. Представляется, что “отмеченные” быки изображены на скалах Бижиктиг-Хая близ пос. Кызыл-Мажалык в Туве, где они занимают доминирующее положение.

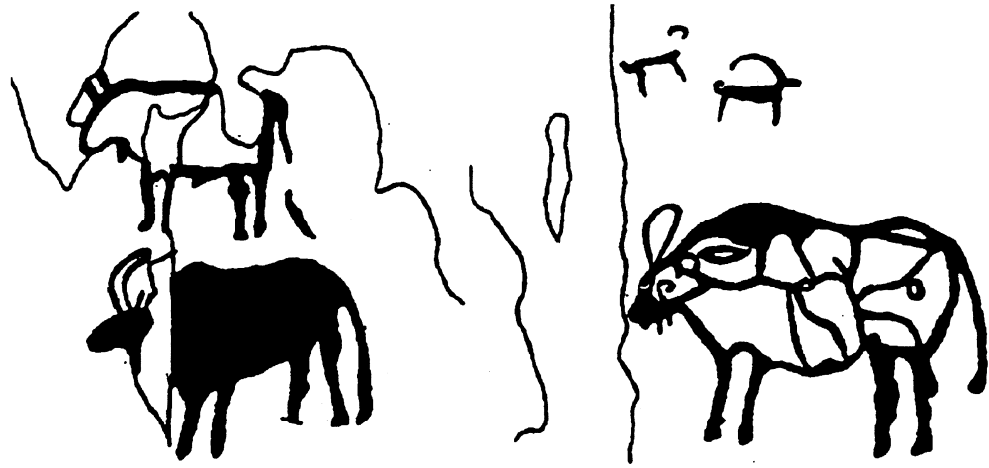


Рис. 3.19. Изображения женщин и быков,

На скалах Бижиктиг-Хая быки разнообразно трактованы, их туловище бывает покрыто различными знаками и линиями⁵². Рядом с быками имеется серия женских фигур, держащих животных на привязи. Здесь же мы находим возможное графическое отражение мифа, в котором бык выступает в качестве прародителя, – мифа о священном браке. У подножия скалы, где располагалось древнее святилище, на отвесной плоскости выбито громадное изображение сидящей птицы. Ниже на скале нанесены личины-маски яйцевидной формы, представляющие женские лица, которые в воображении зрителя ассоциируются со снесенными этой птицей яйцами. Одна их масок перекрыта фигурой быка. Внизу, почти на уровне земли на скале выбиты две миниатюрные женские фигурки в длинных конусовидных одеждах и сложных головных уборах. Следуя логике размещения изображений на вертикальной поверхности скалы и учитывая соотношение их размеров, можно прийти к заключению, что, согласно мифологическим воззрениям древних обитателей этих мест, миниатюрные антропоморфные персонажи обязаны своим появлением священному браку женского духа-предка, воплощенного в личине-маске, и быка, изображение которого ее перекрывает. Возможно, подобным образом древний человек символически передавал свои представления об акте творения в его широком смысле.



Бижиктиг-Хая, верхний Енисей

Вероятно, неслучайно количество женских персонажей этой композиции соответствует числу быков, т.е. можно предполагать, что перед нами три потенциальные брачные пары. Примечателен тот факт, что силуэтной антропоморфной фигуре соответствует силуэтное же изображение быка. Представляется, что женщины с воздетыми вверх руками совершают моления, обращенные к небесам, произносят магические заклинания, а священные быки, откликнувшись на призыв, направляются к ним. К обряду призывания причастны, надо полагать, высшие силы: в композиции присутствует изображение птицы, маркирующей верхние ярусы Вселенной. Помимо птицы в композицию включена личина-маска, подобная тем, которые в алтарной части святилища Мугур-Саргол помещались в верхнем ярусе “иконостаса”, являющего собой модель вселенной. “Моление о быке” или “Закливание быка” – так можно было бы назвать данную композицию (рис.3.19).

В поздних мифологических традициях образ зверя постепенно вытесняется, становится характерным “священный брак” между антропоморфными персонажами. На скалах представлены сцены, в которых в эротических позах изображены женщина и мужчина. Рядом с матерями-родоначальницами находятся профильные стилизованные, крайне условные, фаллические фигурки их брачных партнеров. Головы мужских персонажей

обычно трактовались таким же образом, что и женских, с которыми они бывают представлены в композиционной связи. Эти антропоморфные фигуры в большинстве случаев принято датировать эпохой энеолита – бронзовым веком.

Обращает на себя внимание, что среди множества вариантов сцен соития с участием двух антропоморфных персонажей выделяется зафиксированная в различных частях центральноазиатского региона композиция, включающая третьего участника (рис. 3.20). Это вооруженный луком мужчина, поражающий стрелой брачных партнеров – антиподально расположенные человеческие фигуры. Отмечалось присутствие в сценах магического совокупления “третьего лишнего”, находящегося в непосредственной близости от основных персонажей “эротической сцены”.



Рис. 3.20. Сцены “конфликтов”

Мужчина агрессивен по отношению к сопернику и его избраннице: то он бьет их по голове дубинкой или чеканом, то стреляет из лука, всячески мешая. В.Д. Кубарев назвал подобные композиции “любовным треугольником”. По материалам рисунков на каменных плитах Алтая исследователь проследил следующую закономерность: профильная фигура мужчины находится слева от изображения женщины, представленной анфас, причем эта оппозиция усиливается на плитах Каракола еще и цветовой символикой: фигуры мужчин выполнены черной краской, а женщин – красной. Исследователь отметил, что этот устойчивый по смыслу и иконографии сюжет может служить иллюстрацией древнейших пластов тюркского героического эпоса, где герой, преодолевая разные препятствия, добывает в борьбе невесту.

На одной из плит Каракола имеется композиция, где представлены два разнополюх персонажа. Женщина показана анфас в одеянии с бахромой на подоле, с разведенными в стороны руками, от ее туловища отходят вытянутых очертаний отростки-груды. Мужчина с огромным фаллосом изображен в профиль, в руке он держит предмет, который, надо полагать, следует трактовать как лук со стрелой, нацеленной в женщину. Одним из наиболее поздних вариантов подобного сюжета, по-видимому, является наскальная композиция на святилище Мугур-Саргол на Верхнем Енисее, где антропоморфные фигуры выполнены в более реалистичной манере. Изображенный слева персонаж с обозначенным фаллосом в отличие от каракольского вооружен не луком, а топором или чеканом. Этим оружием он наносит удар по голове женщины, изображенной анфас с широко расставленными ногами и разведенными в стороны руками, “третий лишний” находится рядом.

Древний изобразительный фольклор на скалах

Петроглифы были “одним из средств, фиксирования и передачи во времени мифологических сюжетов”. Я.А. Шер назвал петроглифы “древнейшим изобразительным фольклором”⁵³. Одним из обязательных атрибутов фольклора являются формулы, периодически повторяющиеся

“клише”. Монотонное повторение сюжетов сибирских писаниц А.П. Окладников сравнивает с ритуальными формулами, заклинаниями или мотивами в эпосе народов Сибири и Центральной Азии.

Пути предков

Мифологический мотив переправы в иной мир является одним из наиболее универсальных. У многих народов считалось, что дух умершего отправляется на тот свет в лодке, в колеснице или на оленьей упряжке. Путь в загробное царство часто ассоциировался с преодолением водной стихии – мировой реки, океана. Известны обряды погребения в ладье в земле, сожжение трупа в ладье или в гробу ладьевидной формы, спуск в лодке по воде тела умершего, оформление надгробного сооружения в виде каменной ладьи. Согласно поверьям манси, Куль-отыр, властитель загробного мира, получив от Нуми-Торуа списки тех, кто должен умереть, отправляется за ними и перевозит на лодке в загробный мир.

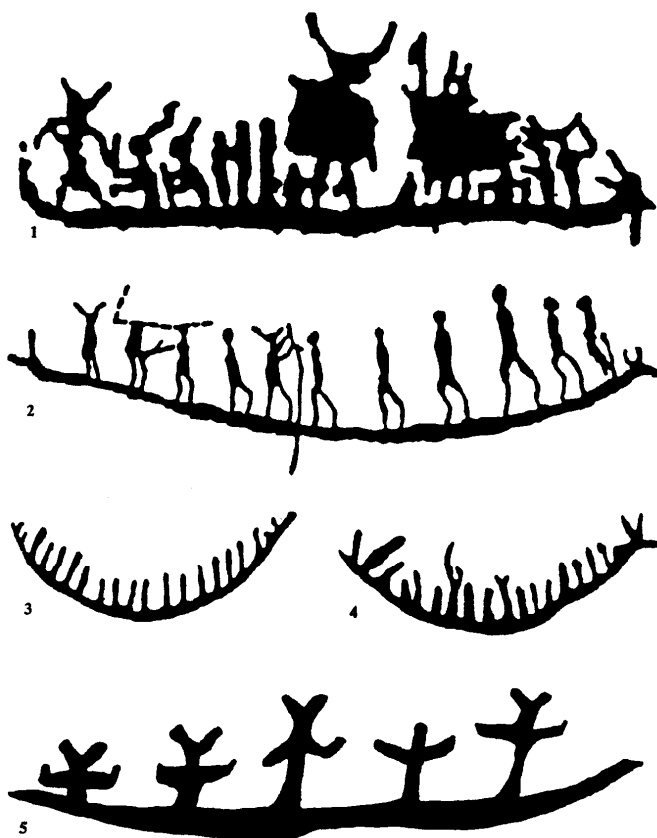


Рис. 3.21 Лодки с гребцами

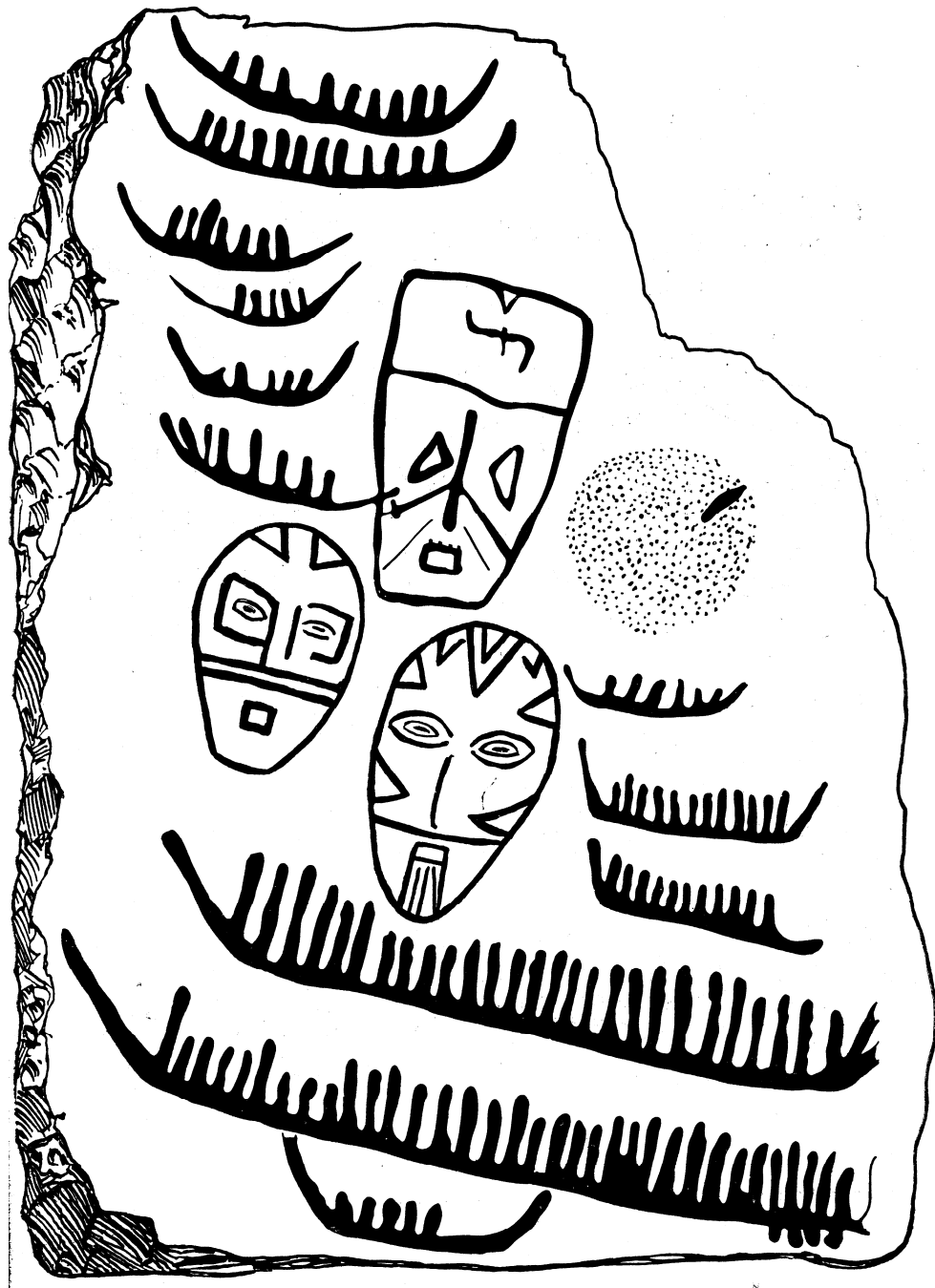


Рис. 3.22. Композиция с лодками и личинами, Калиновка, нижний Амур

В искусстве петроглифов Евразии лодки и другие плавсредства представлены в значительном числе (рис. 3.21, фото 3.11-3.12). Их изображения встречаются в Карелии, на Чукотке, среди наскальных изображений бассейнов рек Томи, Енисея, Ангары, Лены, Амура и др. Люди, сидящие в лодках, обычно изображались в виде вертикальных коротких черточек, которые иногда завершаются утолщениями, обозначающими головы гребцов.

Ладья фигурирует в мифологическом сюжете, известном у многих народов, о переплывании вод нижнего мира и о возвращении в реальный мир. “Ночное” солнце спускается в загробный мир в ладье смерти и возвращается оттуда в ладье воскрешения. Солнце в мифологической традиции пересекает подземные воды само, а души умерших людей переправляет по реке смерти перевозчик: греческий Харон, индийская Сатьявати, шумеро-аккадский Уршанаби и др. В алтайском героическом эпосе на черной лодке без весел ездит владыка подземного царства Эрлик. Культурная ладья в мифологии была необходима для загробного плавания, для вертикального проникновения в верхний и нижний миры. Недаром обские угры в могилы клали лодки, если человек умер летом, а если зимой, то нарты.

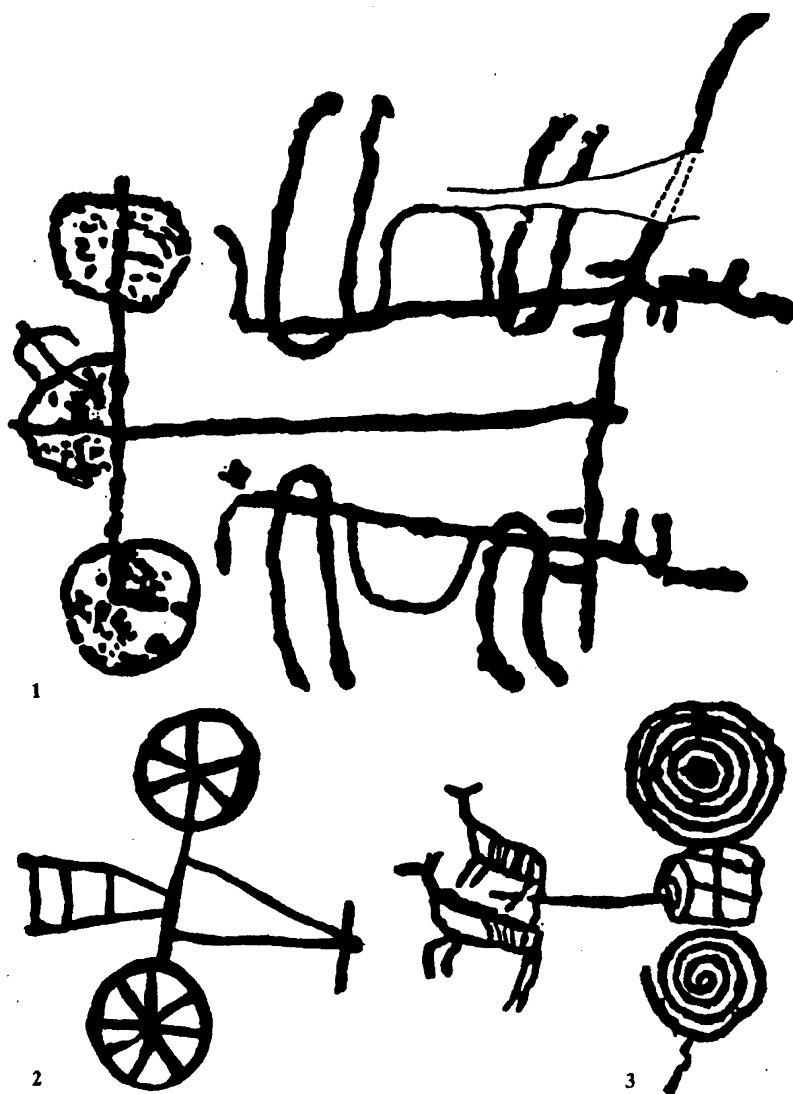


Рис. 3.23. Колесницы, средний Енисей

В мифах бронзового века транспортная функция колесниц была, надо полагать, подобно ладье приспособлена для проникновения в потусторонний мир. Наскальные рисунки – своего рода “чертежи” колесниц, по ним удастся проследить различия в конструктивных особенностях образцов колесного транспорта и в элементах упряжи. Это обстоятельство существенно важно, потому что в тех регионах, где на скалах встречаются скопления изображений повозок и колесниц, как правило, остатки реальных образцов колесного транспорта из археологических раскопок отсутствуют.

Ритуальное значение колесницы сохранялось не только в обычае отправлять умершего в последний путь на погребальном катафалке, но и в мифологии. Мифические упряжки или же повозки с колесами, оформленными в виде спиралей, известны в наскальном искусстве Средней и Центральной Азии (рис. 3.23–3.24). Встречаются изображения фантастических повозок с непарной упряжкой, где объединены упряжные животные, в действительности друг с другом в качестве тягловой силы несовместимые, к примеру, такие как баран и лошадь, бык и коза. Я.А. Шеру удалось найти группу письменных текстов, в которых говорится о “чудесных” ирреальных упряжках⁵⁴. Так, в одном из хеттских текстов речь идет об упряжке, в которой справа запряжена лошадь, а слева – мул. Непарные упряжки описаны в некоторых гимнах “Ригведы” и связаны с братьями-близнецами Ашвинами. Слово *ашвин* в переводе с санскрита означает “обладающий конями”. Лошадь упоминается в связи с Ашвинами чаще, чем другие животные. Однако в числе животных, впряженных в колесницу Ашвинов, фигурируют быки, ослы, лебеди, соколы, орлы. В качестве непарных животных упоминаются вол и крокодил, а также осел. На древнегреческих золотых перстнях изображены колесницы, в которые впряжены лев и кабан, конь и сфинкс, олень и сфинкс. На чернофигурной вазе представлена колесница Диониса, в которую впряжены лев, пантера и два оленя. Герой индоевропейского мифа иногда ездит в повозке, запряженной козлами.

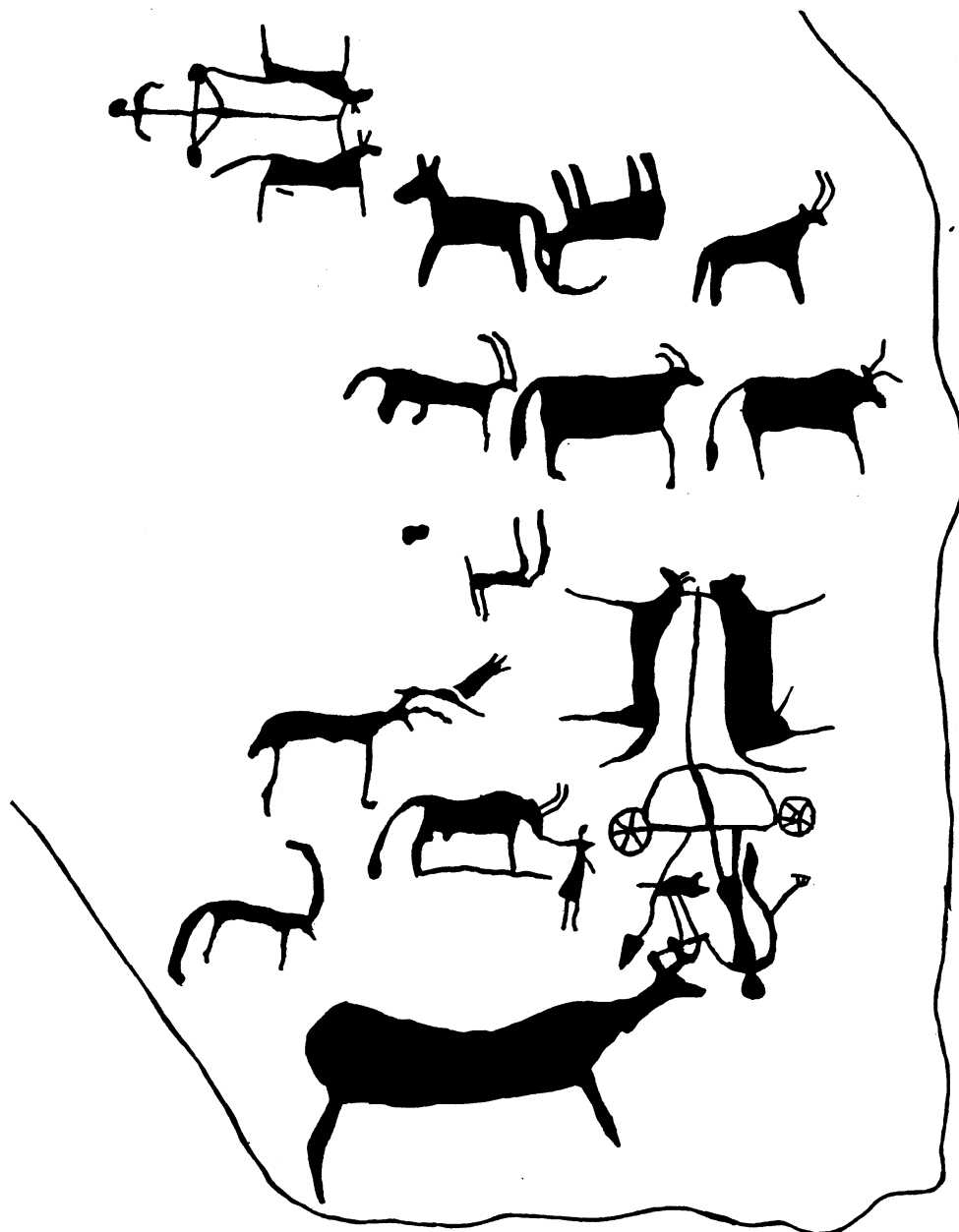


Рис. 3.24. Композиция с колесницами, Елангаш, Алтай

Элементы ландшафта в наскальном искусстве Сибири и Центральной Азии, как правило, не отражены, за исключением дорог и троп, изображения которых открыты в последнее время в значительном числе. Среди композиций с дорогой можно условно выделить следующие: во-первых, вереницы животных вдоль тропы, во-вторых, дороги, на которых или около которых представлены не только животные, но и колесницы, волы с поклажей, рядом иногда встречаются отпечатки конских копыт и стрелки. Изредка сама “дорога” образует замкнутую линию в виде стрелки-указателя (рис.3.25-3.26, фото 3.6) .

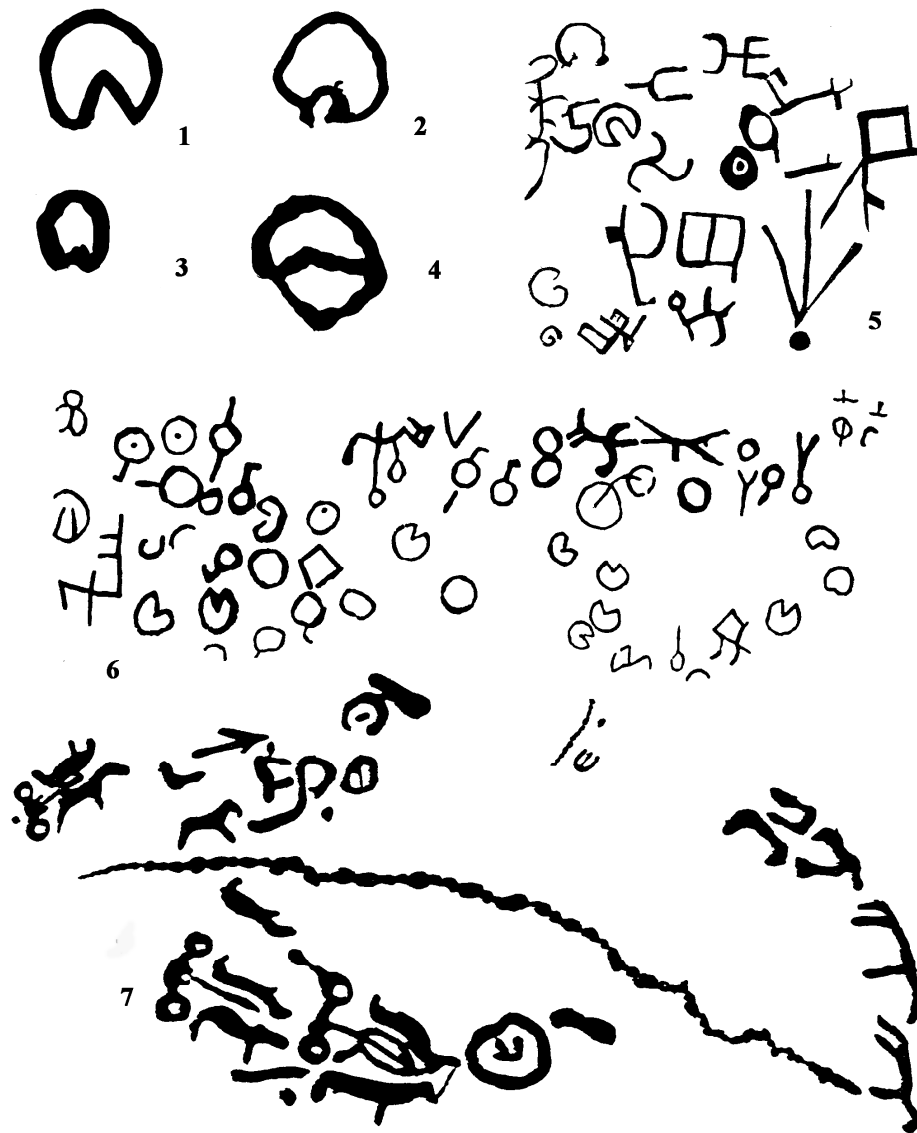


Рис. 3.25. Изображения отпечатков копыт, стреловидных и др. знаков

В богатырском эпосе тюркских и монгольских народов часто упоминается гигантская ископыть – следы копыт богатырского коня, которые отпечатывались даже на камнях. К северу от хребта Хара Даг, согласно преданию алтайских тувинцев, есть следы, которые оставил конь культурного героя Сардакбана – углубления в почве величиной с площадку, занимаемую одной юртой – хонаш. Путь живого человека обязательно предполагает возвращение. Так, герой тувинского героического эпоса после долгих и трудных странствий возвращается домой по своим следам. Характерно, что у якутов слово *суол* – “дорога” имело и другое значение – след. Слова “прервался след” означали, что человек умер.



Рис. 3.26. Стрелка-указатель под горой Устю-Мозага

Могила или гроб становились домом, в котором живет душа покойного. Каменные выкладки на кладбище, надо полагать, тоже означали дома для души умершего. Конфигурация каменных выкладок на территории могильников Тувы в ряде случаев соответствует очертаниям жилищ и загонов, представленных на скалах Мугур-Саргола. От подобных выкладок, как и от квадратных оградок с ладьевидной фигурой в центре, иногда отходят каменные дорожки. Жилища мертвых создавались по образцу реальных построек, а каменные цепочки означали дорогу для души усопшего в страну предков. Ряды камней тянутся от двух курганов у оз. Ак-Холь. Тувинцы называют этот древний памятник “дорогой хозяина гор и лесов, по которой он будто бы часто ходит”⁵⁵.

В мифологии сибирских аборигенов уделяется большое внимание волшебным лыжам охотника. Млечный путь, по представлениям якутов, это след, оставленный лыжами богатыря Холлан уола Моксоголь Харджит (“сын неба, быстро двигавшийся по снегу”). Народы Сибири пользовались лыжными палками и посохами, которые в мифах и героических сказаниях подобно лыжам были атрибутами божеств и героев, им придаются мироустроительный функции. Возможно, что некоторые из изображенных на скалах лыжников являются персонажами мифа о небесном стрелке.

Единоборство быков

Образ быка занимал важное место в идеологических представлениях и культах древнего населения Южной Сибири и Центральной Азии. Подтверждением тому служат археологические и этнографические материалы, а также данные тюрко-монгольского эпоса. В Туве, в местности Оваа-Даш на вершине горы Хайрыкан, бассейн р. Улатай, была найдена плоская каменная плита, на обеих сторонах которой находились тщательно выполненные изображения быков. На одной стороне плиты представлена фигура комолого быка. На другой изображен бык меньших размеров, но увенчанный парой рогов (рис. 3.27, фото 3.13-3.14).

Представляется, что основной внутренний смысл изображений на двусторонней плите с горы Хайрыкан заключается в противопоставлении образов комолого и рогатого быков. На вопрос, какое отражение в древних обрядах находила подобная оппозиция, ответить в настоящее время затруднительно. Однако, основываясь на данных этнографии и эпоса, можно высказать предположение, что древнейшие обряды включали в себя ритуальное единоборство быков, олицетворяющих в конкретных образах какие-то противостоящие друг другу высшие силы. Единоборство в эпосе описывается гиперболически: от шума и грохота рушатся горы, реки выходят из берегов, на месте холмов образуются болота, на месте равнин – горы, закрываются лики солнца и месяца, ноги борющихся уходят в землю до колен.

Легенды о шаманах, соперничавших друг с другом, повествуют о том, что сила шамана в борьбе за превосходство над соперником заключалась в его содружестве с духами-помощниками. Бык также участвовал в этой борьбе, причем дух-помощник сильного шамана побеждал быка слабого шамана. Для обозначения борьбы шамана с противником якутский сказитель употреблял слово *харсар*, что означает “бодаться” в отношении борьбы только рогатых животных. Подобные представления находили отражение в топонимике. К примеру, одна из речек на севере Якутии получила название, которое переводится с якутского – “где бодался шаман”.

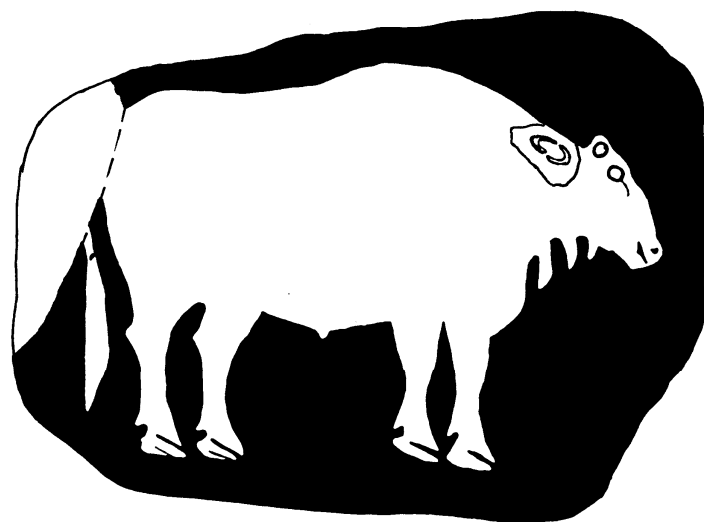
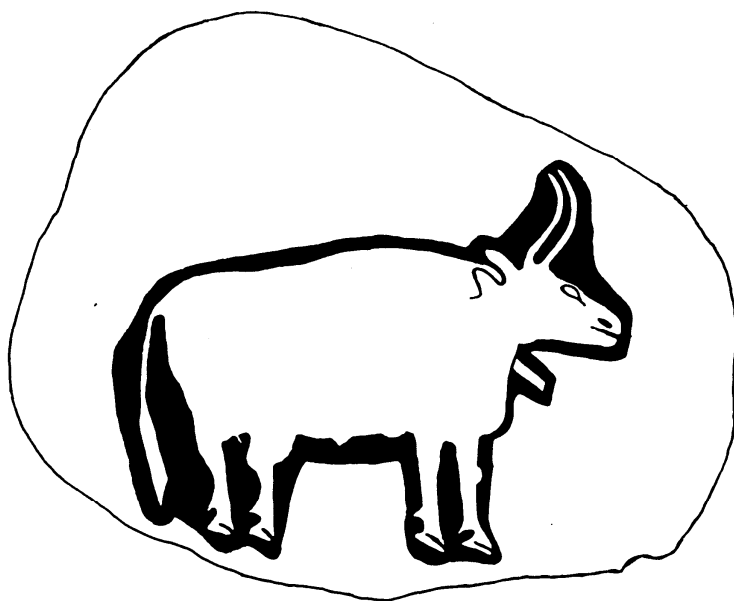


Рис. 3.27. Изображения рогатого и комолого быков на Хайрыканской плите

При рассмотрении семантики изображений на Хайрыканской плите особенно примечательны сюжеты эпических сказаний об окаменевших после сражения быках. По одной версии, небесный бык Буха-нойон, забодав своего извечного врага Черного быка Тайджи-хана, лег отдохнуть на месте сражения и окаменел. Согласно другой легенде, Буха-нойон, победив противника – монгольского быка-сабдака (хозяина земли), отправился в Тунку, по пути поставив свое изображение из камня. Достигнув скал Белый Камень в Саянах, Буха-нойон окаменел. Теперь там находится его основное культовое место с “двумя рогами” – скалами.

В шаманских легендах, эпических сказаниях и даже в недавнем прошлом в детских играх мы находим отзвуки древних культов и обрядов, связанных с образом быка, которые уходят корнями в эпоху первобытности, в бронзовый век.

Один из аспектов культа быка – обряд жертвоприношения, заключающийся в поединке человека и жертвенного животного. Представляется, что в изображениях на плите с горы Хайрыкан отражен другой аспект культа быка – ритуальное единоборство животных, которое, подобно схватке человека с жертвенным быком, могло стать с течением времени общественным зрелищем.

Великаны

Огромные антропоморфные фигуры гипертрофированно удлиненных пропорций встречающиеся среди персонажей наскального искусства Евразии, главным образом на Енисее и в Казахстане. О.С. Советова предложила трактовать их как изображения мифических великанов. Исполины обычно не одиноки, они сражаются с человечками, которые значительно уступают им размерами (**фото 3.15**).

В наиболее древних пластах мифопоэтической традиции существование подобных антропоморфных персонажей приурочивается к периоду до завершения творения. Позднее, утратив черты первосуществ, гиганты выступают в роли чудовищ-вредителей, их свойствами наделяются злые персонажи архаического эпоса, действующие обычно на стороне врагов богатыря. Среди них группа существ, превосходящих прочих размерами и наделенных хтоническими качествами – гиганты, мангысы, шулбусы, исполины, пожиратели всего живого, олицетворяющие зло и враждебные герою силы.

Иногда великаны трактуются как некий враждебный народ. Батальные сцены на скалах горы Тепсей на среднем Енисее О.С. Советова рассматривает именно с этой позиции, т.е. как сцены противоборства двух племен – “своих” и “чужих”. Низкорослые противники великанов выглядят решительными и отважными, смело несущимися навстречу врагам. Создавая наскальную композицию, первобытный художник возможно хотел показать, что с

великанами борются божества или культурные герои. Исследовательница высказывает точку зрения, что на скалах бывает представлено не реальное столкновение, а борьба двух начал: добра и зла⁵⁶. Победа над великанами означает победу над хаосом и шаг к установлению космоса.

Среди упомянутых изображений великанов на енисейских писаницах нет столь колоритных фигур, какие встречаются в Семиречье, где на скалах Ешкиольмес, на правом берегу р. Коксу, обнаружены сцены сражений людей и гигантов. Особенно впечатляет нарочито преувеличенная фигура, огромная по сравнению с атакующими его лучниками, мощная, неуклюжая, нелепая, с когтями на пальцах рук и ног. Гигант склонился над обступившими его маленькими воинственными человечками и как бы в недоумении с любопытством рассматривает их. Следует согласиться с мнением исследователей петроглифов Семиречья, что “этот мотив является, несомненно, уникальной иллюстрацией к древнему мифу”⁵⁷.

В горном массиве Оглахты на среднем Енисее обнаружены каменные плитки, на которых выбиты и вырезаны изображения – произведения традиционного хакасского народного творчества. На одной из них в точечной технике представлена антропоморфная фигура с семью головами. На конце длинной шеи помещается “главная”, центральная, голова в виде точки. Еще шесть подобных точек-голов завершают отростки, ответвляющиеся от единой шеи.

В фольклорных произведениях тюрко-монгольских народов Южной Сибири и Центральной Азии одним из самых известных богатырей подземного мира был семиглавый великан Делбеген (Дьельбеген, Ельбегень, Тельбегень, Чельбиген), в шаманистской мифологии выступающий в свите властителя подземного царства Эрлика. Людоед Делбеген, подобно Эрлику, ездит не на коне, а на синем быке. (Конь – священное животное, на нем могли ездить только богатыри). Великан вооружен “луноподобной секирой”, питается змеями и лягушками, в поисках более крупной добычи – людей – он нападает на мирные стойбища, насылая болезни на живых. Людоед магически неуязвим. Чтобы одержать над ним верх, герой богатырским щелчком “по сrostку голов” сбивает все семь голов.



Рис. 3.28. Изображения великанов

Из древних мифов образ великана “перекочевал” в героический эпос, основной пласт которого формировался, по мнению большинства исследователей, в раннем средневековье, однако наиболее ранние образцы сказаний существовали уже в I тысячелении до н.э. и были запечатлены на скалах (рис. 3.28).

Миф о живом черепе

Среди амурских петроглифов имеется такой уникальный для наскального искусства сюжет, как лошадь с человеческим черепом на корпусе (рис. 3.29).

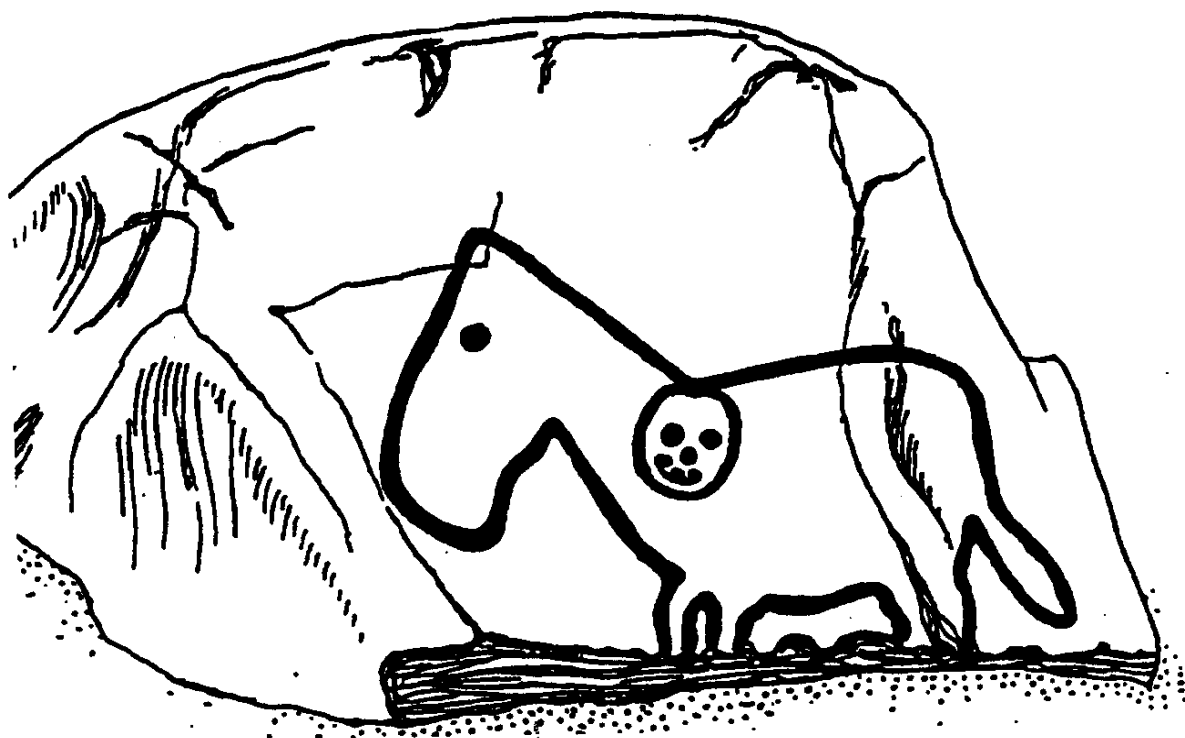


Рис. 3.29. Изображение лошади с человеческим черепом на корпусе, Сакачи-Алян, нижний Амур

В “Сказании о голове”, записанном более ста лет назад, повествуется о том, что “в одной фанзе жила голова мужчины, без туловища; она всегда лежала на нарах. Прошло много лет. Однажды к фанзе прибежал конь, вбежал в фанзу, обежал кругом несколько раз и, остановившись перед головой, заржал. Голова начала качаться, затем покатила по нарам и скатилась на спину коню; конь опять заржал и умчался с головой вниз по Амуру”⁵⁸. Далее голова претерпевает различные злоключения, в результате которых она, по-видимому, превращается в сказочного героя. А.П. Окладников высказывал предположение, что изображение лошади с человеческим черепом на туловище послужило иллюстрацией к уже существующему нанайскому мифу или же этот миф возник как объяснение к рисунку⁵⁹.

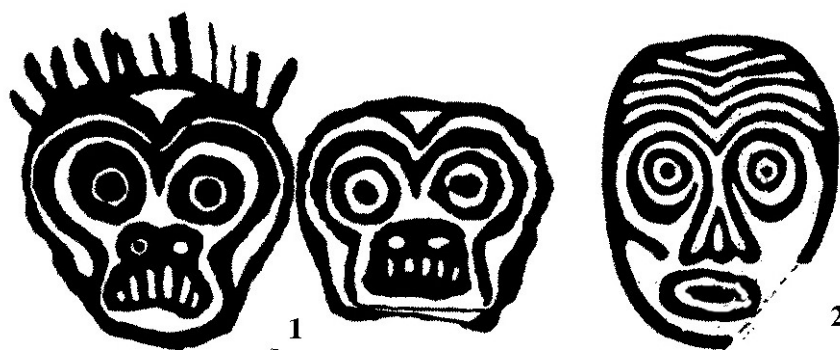


Рис. 3.30. Череповидные личины, Сакачи-Алян, нижний Амур

Миф о черепе, который ведет самостоятельную жизнь без тела, известен и у других, соседних с амурскими племенами, народностей Севера, что свидетельствует о его древности и глубоких исторических корнях (рис. 3.30, фото 3.16-3.17). О черепаках и отрубленных головах, самостоятельно живущих, рассказывается в легендах и сказках разных народов мира.

Легенда о девице-лебеди

Образ лебедя широко известен в фольклорных произведениях, встречается он и в наскальном искусстве (рис. 3.31). Лебедь выступал как символ, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, пророческих способностей, совершенства, но и смерти. На оз. Байкал, в бухте Саган-Заба, на прибрежных скалах выбиты изображения лебедей. С ними А.П. Окладников связывал легенду о прародительнице хоринских бурят, в основе которой лежит один из “странствующих”, или мировых, сюжетов, известный в различных вариантах.

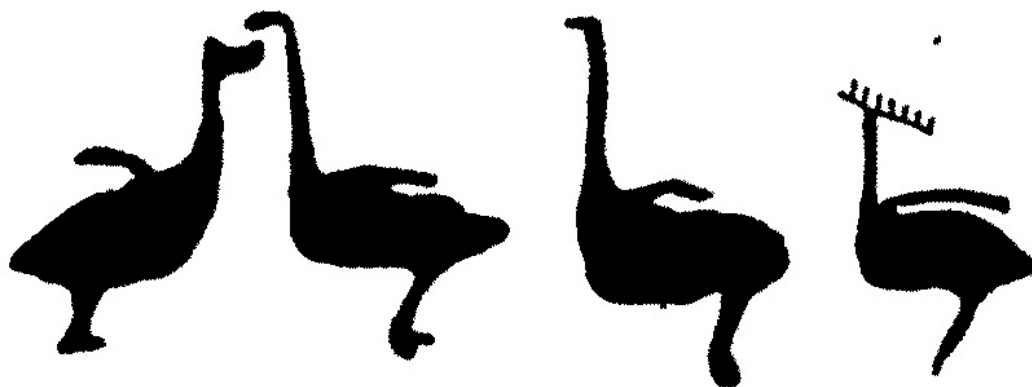


Рис. 3.31. Изображение лебедей, Саган-Заба, Байкал

Мифопоэтическая традиция повествует о превращении лебедя в девицу и обратно в лебедя. В общих чертах она сводится к тому, что лебедь оставляет на берегу волшебную одежду из перьев и, обернувшись девицей, купается в море, озере или реке. Юноша пленен ею и похищает ее одежду. Она же, не имея возможности вернуть себе прежний облик, становится его женой, ставя при этом условие табуистического характера. В дальнейшем герой нарушает запрет, его жена вновь обретает одежду из перьев и, превратившись в лебедя, улетает навсегда. В легенде о происхождении хоринских бурят лебедь выступает в качестве тотема. Предками хоринских бурят считается небесная дева-лебедь и мифический герой Хоридой, сын шаманки Асуйхан и быка-прародителя Буханойона. А.П. Окладников допускал, что сама по себе легенда о Хоридое и лебеде-прародительнице хоринских бурят была связана с наличием на скалах Байкальского побережья издавна почитаемых священных изображений лебедей. «Они и послужили готовой основой для „прикрепления“ к ним популярного мифологического сюжета, – писал он. – Возможно также, что предки бурят-хоринцев воспользовались существовавшей из поколения в поколение у каких-то аборигенных племен древней фольклорной традицией»⁶⁰.

Грибоголовые

Среди наскальных рисунков, открытых на Чукотке в долине р. Пегтымель, выделяются своим необычным видом антропоморфные изображения, осененные огромными грибами (рис. 3.32-3.38, фото 3.18–3.19). Первооткрыватель пегтымельских петроглифов Н.Н. Диков трактовал эти грибовидные фигуры как изображения человекоподобных мухоморов, упоминаемых в мифологии чукчей⁶¹.

Грибовидные фигуры над головами антропоморфных персонажей означают не головной убор или пышную прическу, как полагают некоторые исследователи, а именно гриб-мухомор с характерной расширяющейся книзу ножкой, с выпуклой, еще молодой шляпкой или плоской, уже раскрывшейся. Антропоморфные существа, выбитые на скалах, по большей части женского пола: у некоторых из них по бокам головы показаны косы или подвески. Примечательно, что, изображая умерших, якутский шаман рисовал, а затем

вырезал антропоморфную фигуру, причем женские отличались от мужских именно подвесками на голове. Одежда персонажей иногда в виде мехового комбинезона или же не обозначена вовсе. В некоторых случаях мухоморы держат за руку обычных человечков. Возможно, что подобным образом изображался увод мухоморами живых к “верхним людям”. В этой связи можно упомянуть персонажей ительменского фольклора – красивых девушек-мухоморов, которые околдовывают героя и увлекают его в лес, заставляя забыть ради них жену. У некоторых человечков в руках предмет, напоминающий шаманский бубен. Высказывалось предположение, что наскальные изображения мухоморов создавались с целью вызвать посредством таких магических действий урожай мухоморов в тундре. Интересен факт, что многие изображения мухоморных существ на Пегтымеле сверху зачарапаны, словно таким образом новые поколения людей приобщались к магической силе изображений (рис. 3.33).



Рис. 3.32. Мифологическое животное и антропоморфные фигуры, Пегтымель, Чукотка

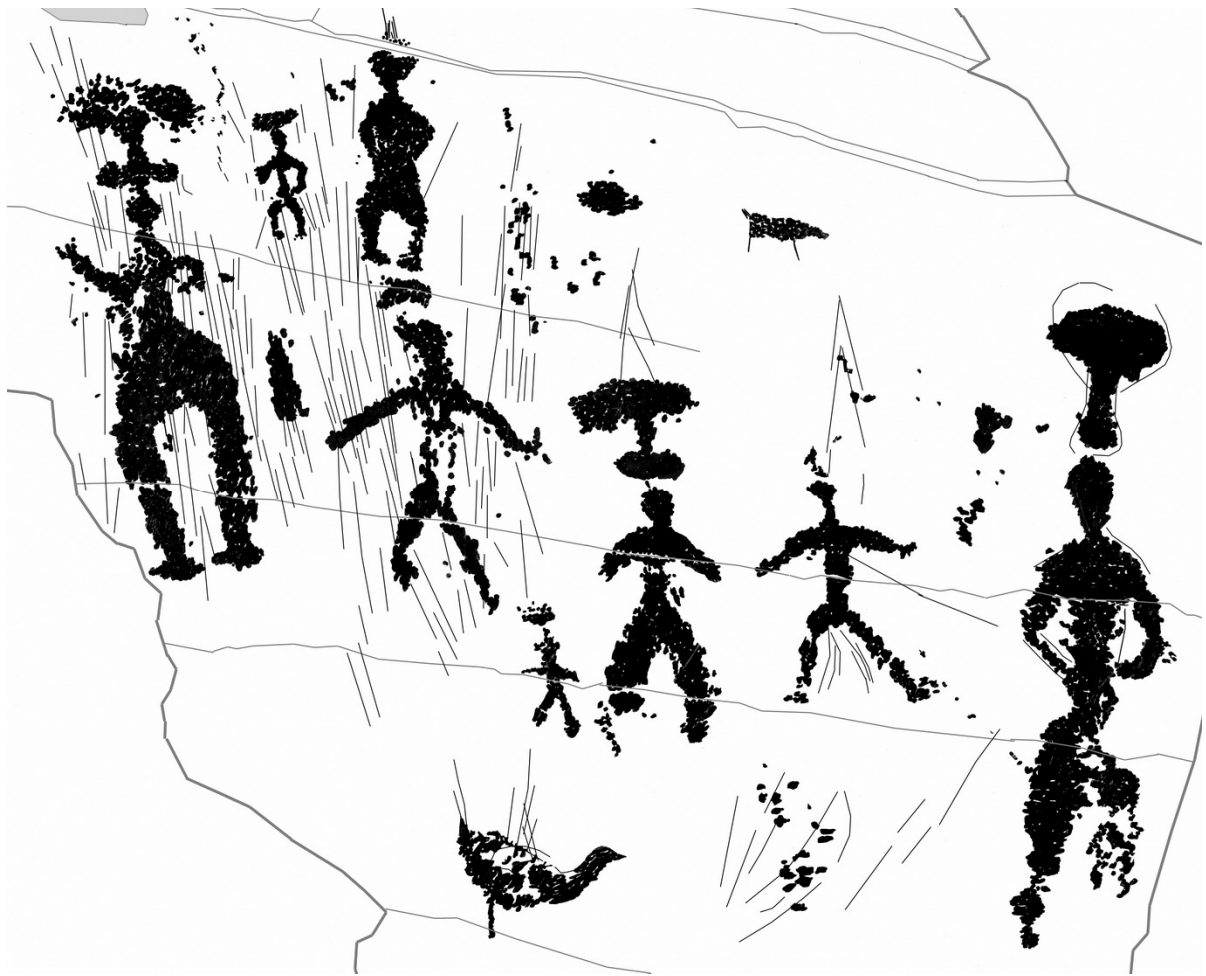
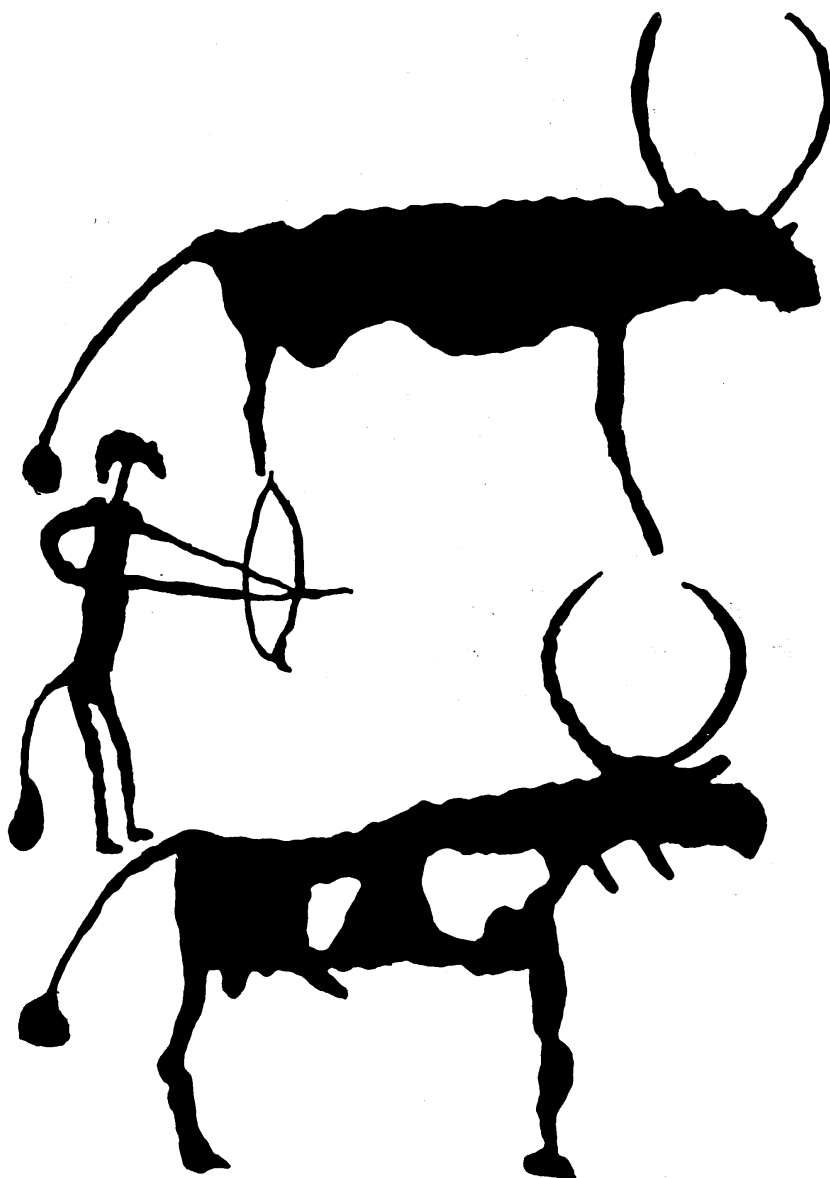


Рис. 3.33. “Зацарапанные” антропоморфные фигуры, Пегтымель, Чукотка

В 1970-х гг. на скалах Верхнего Енисея одним из авторов были открыты фигуры человечков в огромных широкополых шляпах, представленных в “танцующей” позе – туловище анфас, присогнутые в коленях ноги показаны в профиль, у бедра находится предмет округлых очертаний. Позднее подобные наскальные изображения были обнаружены на Алтае, в Казахстане и северном Китае (фото 3.20-3.21). Особенно их много в горах Монгольского Алтая. По данным В.Д. Кубарева, в долинах рек Бага-Ойгур и Цагаан-Салаа ныне известно более 180 фигур, в комплексе петроглифов у горы Шивээт-Хаирхан их число достигает 260. В 2004-2005 гг. совместной Российско-германской археологической экспедицией был исследован курган Барсучий Лог – один из самых крупных из раскопанных захоронений скифской эпохи в Хакасско-Минусинской котловине. При возведении ограды кургана вторично

использовались плиты с изображениями не типичными для этого региона, на которых заметно сильное влияние центральноазиатских традиций. На одной из плит были обнаружены изображения лучников в гибовидных головных уборах. “Поражает их полное соответствие, – пишет О.В. Ковалева, – центральноазиатским образцам, получившим широкое распространение в эпоху поздней бронзы... Найденные здесь изображения лучников в грибовидных шляпах маркируют самую северную часть ареала этого канонического образа”⁶².



**Рис. 3.34. Быки и человекомухомор,
Устю-Мозага, верхний Енисей**

Огромная широкополая шляпа, непрменный атрибут каждого антропоморфного персонажа, сама по себе вызывает ассоциацию с грибом. Головы людей почти не выделяются кружком, шляпа как бы покоится на длинной шее, напоминая очертаниями гриб. Аргументом в пользу того, что эти персонажи изображают людей-мухоморов, было, в частности, то обстоятельство, что на широкополом головном уборе иногда бывают показаны мелкие бугорки, передающие, надо полагать, белые чешуйки на шляпке ядовитого гриба. Изображения пляшущих человечков входят в композиции, в которых наряду с антропоморфными существами имеются животные: рыси, горные козлы, благородные олени-маралы, лоси и др. Иногда люди-мухоморы вооруженные луком, стреляют в убегающее животное. Однако встречаются и такие загадочные сцены, когда животные и человек обращены навстречу друг другу, то есть звери направляются к людям сами, идут как бы против своей воли, упираясь, но все же идут, подвластные какой-то магической силе этих странных антропоморфных существ, головные уборы которых напоминают очертаниями шляпку гриба. На скальной плоскости горы Алды-Мозага в Саянском каньоне Енисея представлена сложная композиция. В центре восседает антропоморфное существо с могучим торсом, на его голове покоится грибообразная шляпа, остальные человечки значительно уступают ему размерами, что свидетельствует об особом социальном статусе этого персонажа. Вероятно, в данном случае и в других подобных композициях запечатлены сцены из древних мифов (рис. 3.35).

В ряде регионов Северной и Центральной Азии, там, где существовал культ галлюциногенных грибов, древние художники изображали на скалах фантастические существа, соединяющие в себе черты ядовитого гриба и человека. Многие исследователи отмечали каноничность поз подобных фигур в наскальном искусстве. Антропоморфные существа в грибообразных головных уборах, в странных экспрессивных позах, то ли танцующие бешеный танец, то ли стремительно мчащиеся и подпрыгивающие на бегу, представлены среди наскальных изображений горного массива Тассили в Сахаре (рис. 3.36.13). Каждый персонаж держит в одной руке гриб, от ножки которого к затылку человечка в два ряда тянутся составленные из точек линии. Эти

наскальные изображения относятся к неолитической культуре Сахары – “периоду круглоголовых” (V тысячелетие до н.э.), по А. Лоту, и передают состояние отравления грибами, вызывающими галлюцинации. В Центральной Америке у индейцев майя известны каменные скульптуры в виде человекоподобных грибов (3.36.14-15). а также сохранились тексты, в которых упоминаются шляпки ритуальных грибов. В болгарской легенде рассказывается о том, что появление первых грибов знаменует возрождение земли после потопа, а мужской и женский грибы порождают людей.



**Рис. 3.35. Мифологические человекомухоморы,
Алды-Мозага, верхний Енисей**

Ритуалы, связанные с мистической реальностью, занимали в жизни древнего человека значительное место. К их числу относится ритуальное поедание сибирскими аборигенами мухоморов – галлюциногенных грибов, наделенных веществом, вызывающим искусственные психозы. Видимо, именно мифических человекомухоморов участники древних обрядов изображали на скалах в виде антропоморфных существ с грибообразными головами.

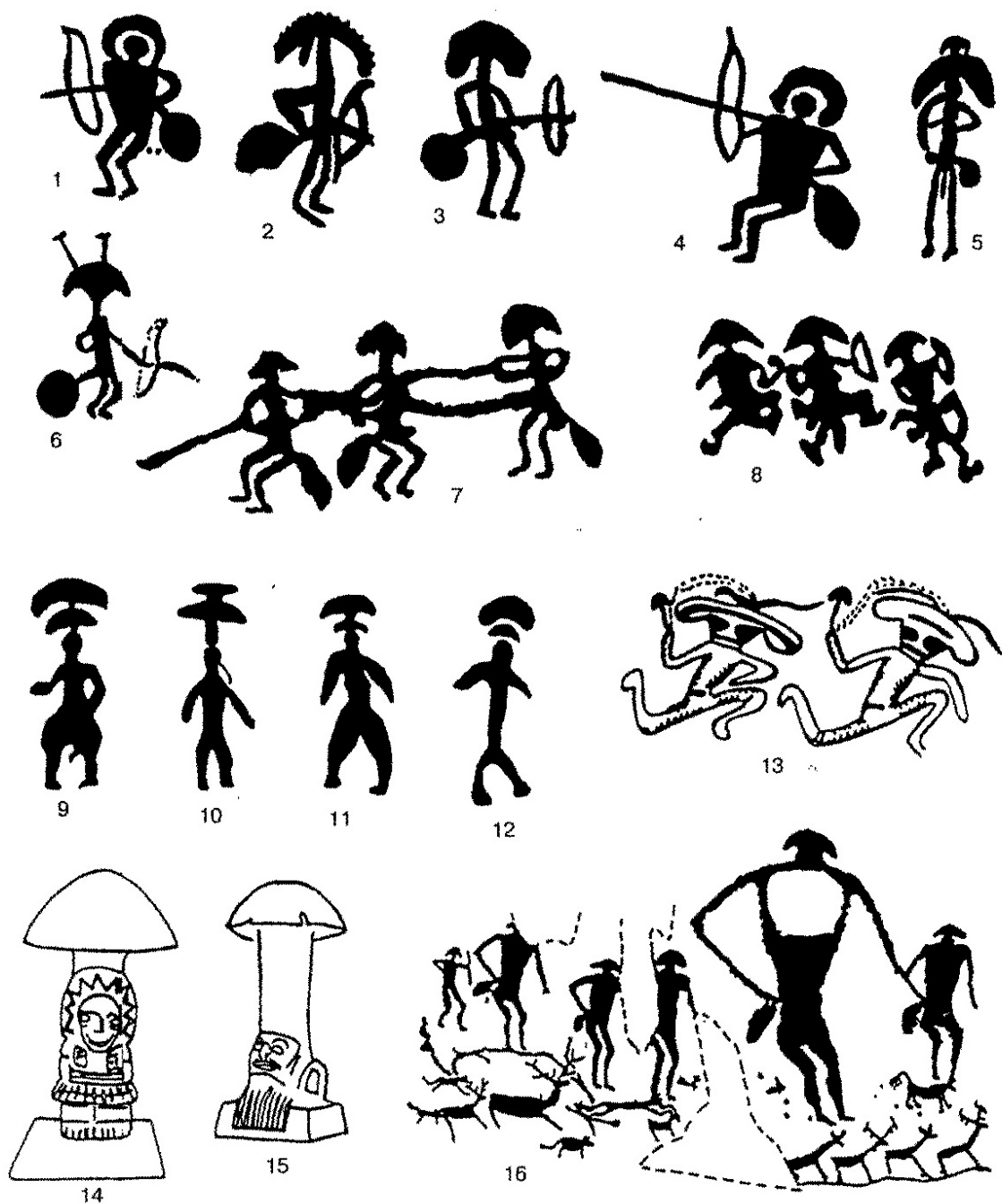


Рис. 3.36. Антропоморфные изображения в грибообразных головных уборах

Мир грибов для людей долгое время оставался загадочным. Ученые спорили о том, к какому царству следует относить грибы, – то ли к минералам, то ли к животным или же растениям. Ответ на этот вопрос до сих пор так и не найден. Возможно, грибы образуют отдельное царство живых организмов. Издавна они считались исчадием ада, может быть, из-за многочисленных случаев отравлений, связанных с употреблением грибов в пищу. Микологи

приводят исторические свидетельства в отношении случаев летального исхода для тех, кто полакомился ими. Так, дети и жена древнегреческого трагика Еврипида умерли от отравления грибами. По той же причине скончались начальник телохранителей императора Нерона Аппий Северин, римский император Клавдий, папа Климент VII, французский король Карл VI и многие другие.

Яркий, с белыми крапинками гриб мухомор получил свое название благодаря губительному воздействию на мух, однако для животных, к примеру, лосей или оленей, он служит лекарством. По-видимому, в этой связи эвены называют эти грибы “оленьими растениями”. На организм человека мухомор оказывает действие, напоминающее отравление наркотиками. Издревле люди находили, в зависимости от географических зон, соответствующие растения, употребление которых вызывало сходные последствия. Это дурман-трава, белена, белладонна – в наших краях, кактусы, древесные грибы – у индейцев и пр. В разных уголках мира ядовитые грибы использовали для того, чтобы вызвать галлюцинации и искусственные психозы. Об употреблении мухоморов в колдовстве, особенно в любовной магии, говорится в венгерских фольклорных произведениях. Гриб, вызывающий состояние полета, употреблялся в Скандинавии берсерками.

Таинственная сома – единственное растение-божество в антропоморфном пантеоне древних ариев. Сомой называли растение и сок, который из него получали, а также божество – Сома. Научный сотрудник Гарвардского ботанического музея, специалист по этноботанике Р.Г. Уоссон, чей интерес к грибам пробудила его жена, русская по происхождению, на основании анализа литературных источников пришел к выводу, что знаменитая сома “Ригведы” представляет собой мухомор, что именно сому называли “священным грибом бессмертия”. “Эта точка зрения пока не нашла широкого признания в индологической литературе, – писали Г.М. Бонгард-Левин и Э.А. Грантовский, – но многие ведийские гимны действительно нередко наделяют сому эпитетами, сходными с “обликом” мухомора: сома обычно описывается как растение без листьев, цветов, плодов и корней, но имеющее стебель и “шапку” (дословно “голову”). Сома рисуется красной и солнцеподобной, блистающей днем в лучах

солнца и становящейся ночью серебристой и луноподобной; выжатые соки сомы называются золотистыми”⁶³. Р.Г. Уоссон сообщает, что в Китае в III в. до н.э. слухи о соме побудили найти замену. В результате был выбран гриб, который считался символом счастья и здоровья.

Г.М. Бонгард-Левин и Э.А. Грантовский высказывали мнение, что попытки точно определить, какое же именно растение предки индоиранцев называли сомой, вряд ли увенчаются успехом. “На протяжении своей многовековой истории предки авестийских иранцев и индийских ариев рассеялись по обширным территориям с различными географическими условиями, климатом, растительностью. Следуя своим культовым традициям, они изготавливали ритуальные напитки, находя пригодные для этого растения: в разных географических зонах ими являлись, очевидно, различные “плоды земли”, дававшие необходимый культовый “эффект”⁶⁴. Одним из таких “плодов земли” был гриб мухомор.

Этнографы и путешественники у многих коренных народов Сибири наблюдали употребление мухоморов в пищу. Некоторые из них констатировали, что злоупотребление мухоморным зельем приводит к слабоумию.

Количество мухоморов, съеденных в ритуальных целях, предписывалось традицией, оно должно было соответствовать магическому числу 7 или же быть кратным семи, то есть 14, 21 и более. Столько ядовитых грибов вкушали для вдохновения и обострения памяти исполнители былин и героических сказаний. К.Ф. Карьялайнен заметил в этой связи, что “числа, впрочем, нужно принимать с оговоркой, ибо даже привыкший к мухоморам редко мог съесть такое количество”⁶⁵. После мухоморной трапезы певец, по свидетельству очевидца, “приходит в исступление и походит на бесноватого. Тогда всю ночь напролет диким голосом распевает он былины, даже и давно, казалось, забытые, а утром в изнеможении падает на лавку. Мало тронутые его состоянием слушатели бывают довольны, что услышали песни своих отцов, пропетые с таким чувством”⁶⁶.

Еще в XVIII в. участник Камчатской экспедиции Г. Стеллер писал, что у людей, находящихся в состоянии безумия вследствие принятия мухомора, он

“не мог заметить ускорения пульса или какого-нибудь признака возбуждения крови. По-видимому, этот яд оказывает действие более на нервы, поскольку после потребления гриба нервы расшатываются”⁶⁷. Немецкий ученый Х. Лейнер рассмотрел проблему бытования токсического экстаза в субарктическом и европейском пространстве. Он обратился к примерам из врачебной практики и описал случаи применения мухоморов в магических целях. Клиническая картина отравления мухоморами такова: через три часа – диарея, интенсивное потоотделение, “смутное” состояние. После двухчасового сна развивалась картина психоза – возбуждение, разрушительные действия, бессмысленная речь, разнообразные религиозные видения и галлюцинации. Так, врач и медицинские сестры воспринимались пациентом как Христос и сатана и т.п. Через 20 часов действие грибов ослабевало, моторное возбуждение уступало место общему упадку. По прошествии 30 часов силы пациента восстанавливались. Известный исследователь культуры народов Севера Ю.Б. Симченко не только неоднократно лично наблюдал в среде сибирских аборигенов последствия мухоморной трапезы, но и сам на себе пробовал испытать воздействие ядовитого гриба, однако ничего кроме тягчайшего желудочного отравления он в результате не почувствовал. Обские угры верили, что магическая сила гриба происходит оттого, что он возник из слюны небесного бога. Гриб так силен, что черт, съев его, был без сознания семь ночей и дней. Кто съест слишком много мухоморов, у того сжимаются зубы и изо рта идет пена, глаза становятся неподвижными. Этнолог Е.П. Батьянова свидетельствует, что традиция употребления мухомора до сих пор жива. Она наблюдала ее во время полевых работ в 1980–1990-х гг. у коряков, чукчей, чуванцев.

Обратимся к духовным лидерам древних, к шаманам, факт приобщения которых к мухоморному зелью не оставляет сомнений, недаром иногда шамана называли “мухомороедящим человеком”. Но не только шаманы вкушали мухомор. В фольклоре манси сообщается, что мухомор оказывал такое же воздействие на медведя, как и на человека. В одной из ритуальных песен от лица медведя ведется повествование об охоте на него одного из главных божеств обских угров Мир-сусне-хума:

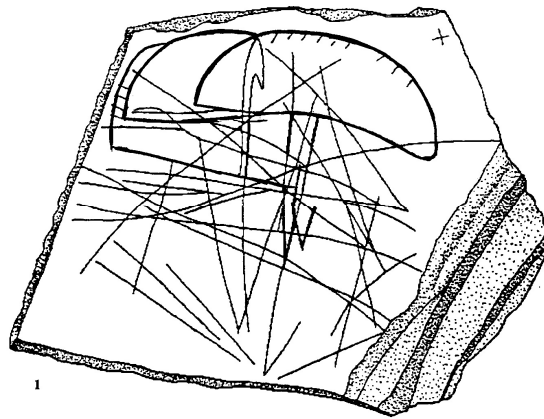


Рис. 3.37. Изображения грибов на каменных плитках, Чукотка

Длинное копьё богатыря
Пронзает мое святилище,
Всё перевернулось в моей голове,
Как будто от пьянящих мухоморов⁶⁸.

Сибирские аборигены пили мухомор в виде настоя на воде, употребляли в сушеном виде, к примеру, свернув в трубочку и заглывая целиком, мочили “в кипрейном сусле”, даже пили мочу человека, вкусившего предварительно ядовитое зелье: “пьяному не дают мочиться на пол, но подставляют посуду, и мочу его выпивают, от чего также бесятся, как и те, кои гриб ели”⁶⁹. Симптомы отравления первоначально выражались в сильном опьянении, которое переходило в белую горячку, сменяющуюся оцепенением и затем летаргическим сном. О человеке, который совершал несуразные поступки, ханты говорили, что он “мухомора объелся”.

Для храбрости вкушали мухомор замышлявшие злодейское убийство ительмены и коряки, а также хантыйские и мансийские разбойники. У ительменов подобное опьянение называли “быть в мухоморе”. Если число съеденных ядовитых грибов не превышало 4–5, то человек чувствовал “чрезвычайную легкость, веселье, отвагу и бодрость”, временный прилив сил. Он мог, к примеру, подобно чукотской старухе из рассказа Ю.Б. Симченко, быстро преодолеть дальний сорокакิโลметровый путь сквозь ледяные торосы и глубокие снега⁷⁰, или же перетащить огромный камень, который, по преданию,

поднимали лишь легендарные богатыри. Описанный С.П. Крашенинниковым служивый всегда ел мухомор перед тем, как “случалось ему далеко пешком идти, и он одним днем так далеко переходил, чтоб ему не евши мухомора, и в два дни не перейти”⁷¹.

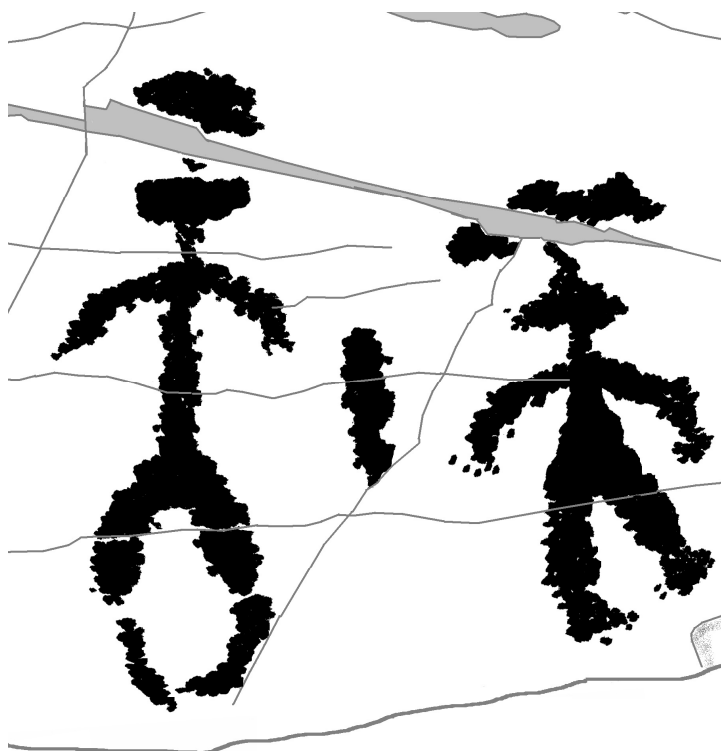


Рис. 3.38. Изображения человекомухоморов, Пегтымель, Чукотка

Финский ученый Т. Лехтисало, изучавший в начале XX в. традиционную культуру ненцев, писал, что шаманы (или ворожеи, как он их называл) употребляли в пищу мухомор в засушенном виде. “Сильнее всего действуют маленькие грибы без шляпок. Говорят, одна ворожейка умерла от этого. Только тот, кто хорошо знает виды и свойства мухомора, может есть его “на счастье”, но того, кто в дурмане не видит верно духов, они могут убить или он блуждает в потемках. Обычно едят два с половиной гриба, т.е. от последнего только половинку. Ворожею видятся в грезах столько человекоподобных существ, сколько он ест грибов, половина гриба представляет половину человека. Они быстро убегают тем же путем, которым идет солнце, чтобы вечером зайти, а утром снова взойти; и ворожей следует за ними. Он бы не угнался за ними, если б половинный дух не бежал медленнее и не оглядывался постоянно, как будто в

ожидании другой своей половины. Там темно и ворожей не может ничего видеть. В пути духи сообщают ему то, что он хочет узнать, например, возможность излечить больного”⁷².

Мухоморы представлялись сибирским аборигенам в виде фантастических существ, наделенных чертами людей и ядовитых грибов. По мнению хантов, одурманивающее действие мухомор оказывает вследствие пребывания в нем “особого духа”. Кетская легенда объясняет грибы как захиревшие в лесу фаллосы. В соответствии с мифом коряков, мухомор в прошлом был женщиной, которую обидел муж, после чего она, превратившись в гриб, ушла под землю вместе со своими детьми. У нивхов существует поверье, что на таежных тропах можно встретить мухоморы в облике людей. Согласно представлениям чукчей, “мухоморы являются к пьяным людям в странной человекоподобной форме. Так, например, один мухомор явится в виде однорукого или одноногого человека, другой – похожим на обрубок. Это не духи, это именно мухоморы как таковые. Число их, видимое человеком, соответствует тому, сколько он их съел. Если человек съел один мухомор, то он увидит одного мухоморчеловека, если съел два-три, увидит соответствующее число. Мухоморы берут человека за руки и уводят его на тот свет, показывают ему, что там есть, проделывают с ним самые невероятные вещи. Пути мухоморов извилисты. Они посещают страну, где живут мертвые”⁷³. Так писал известный этнограф-северовед В.Г. Богораз.

А вот как передает рассказ знакомого чукчи Ю.Б. Симченко: “Если ко мне во сне приходит мать или мои дети, которые умерли, я к ним иду. Беру пять мухоморов и съедаю их. Потом ложусь спать. Тело-то мое на месте остается. Только душа уходит туда, куда мухоморы ведут... Мухоморы – они разные, как люди. Большие мухоморы бывают очень добрые. Если большой мухомор тебя во сне спрашивает: “Ну, куда пойдём? Куда тебя тащить?”, – то он тебя всегда послушает. Тогда ему говоришь: “Веди меня к моему отцу...” Он сам все знает. Он знает, где твой отец, и прямо тащит тебя по дороге к мертвым людям. Если дорога хорошая, то быстро притаскивает и подводит к тому месту, где отец находится... Как будто большой ледяной хребет стоит у того места, где мертвые живут. За него заходить нельзя, не войдешь... Люди говорят, что весь лед в той стране, где живут мертвые люди, состоит из их слез. Они там все время

плачут...»⁷⁴. В землю мертвых ходили “под мухомором”, чтобы узнать у умерших родственников, какие козни замышляет дух болезней.

Поедание мухоморов было важным ритуальным актом во время осеннего промыслового праздника (хололо), оно также предшествовало сочинению обязательной для каждого личной песни. “Мухоморные” песни исполнялись обскими уграми на медвежьих праздниках. Характерно, что не “духи” приходят к вызывавшему, а дух мухомора сам идет странствовать, чтобы добыть нужную ему информацию. В видениях людей, совершающих ритуальное поедание мухоморов, появляются разнообразные представители мифического племени мухоморов.

Мухоморы, согласно мифологическим представлениям чукчей, “очень сильны, и когда растут, то прорывают своими крепкими головами плотные корни деревьев и рассекают их надвое. Они прорастают сквозь камни и раздробляют их в мелкие куски”⁷⁵. Подражая грибу под воздействием мухоморного опьянения, один человек, по свидетельству очевидца, пытался пролезть сквозь закрытое оконное стекло и ставни, другой, надев на голову мешок, старался вылезти из него, как мухомор из земли, третий стремился втиснуться в печную трубу, чтобы уподобиться мухомору, который “пролезает сквозь всякие тесные места”. “Иным все больше кажется, так что в щель маленькую лезть пытаются, которая им в то время дверьми кажется”⁷⁶.

Считалось, что если человек имеет независимый, волевой характер, то может принудить мухомор выполнить его желание. Но такие люди встречаются редко. Чаще же характер мухомора сильнее и он может вытворять с человеком, принявшим его, все, что ему заблагорассудится. Тому, кто попал в зависимость от мухомора, сопротивляться бесполезно, остается только безоговорочно подчиняться. Еще с прошлых времен сохранились такие свидетельства. В одном случае по приказу мухомора казак пытался заколоться ножом, в другом – по велению ядовитого гриба незадачливый денщик чуть было не повесился и его едва удалось вынуть из петли, в третьем – крещеный ительмен за грехи едва не был низвергнут в разверзнувшуюся перед ним огненную бездну. Спасла его только коленопреклоненная молитва о прощении грехов, которую он обратил к небесам, подчиняясь воле мухомора и не обращая никакого внимания на

окружающих. “Товарищи его, – писал С.П. Крашенинников, – которых в ясячной избе, где пьяный приносил покаяние, было весьма много, слушали того с великим удовольствием, а ему казалось, что он в тайне перед богом кается о грехах своих. По сей причине подвержен он был нарочитому посмеянию, ибо между тем сказывал то, о чем не всякому знать надлежало”⁷⁷.

Известно, что у первобытных народов пьяные воспринимались как прорицатели. Сибирские шаманы нередко для достижения состояния экстаза при камлании в качестве допинга приобщались к мухоморному дурманящему зелью. Опыянение священным напитком должно было помочь настроиться на контакт с духами, стимулировать ясновидение шамана. По К.Ф. Карьялайнену, мухомор является лакомством для духов. “Пьяный грибок” – мухомор, по мнению хантов, не только опьяняет, но и сообщает человеку особое состояние, когда он “все знает”, ведает, кто у него украл что-нибудь, кто обманул его и др. В богатырском сказании о мифическом мансийском герое Эква-Пырище повествуется о том, как искали шамана, чтобы убийцу угадал: “Эква-Пырищ сходил, шамана привел. Большой котел с мухоморами на огонь повесили. Шаман ворожить стал, мухоморы ест, в бубен бьет, ворожит. О проделках Эква-Пырища вот-вот узнает. “Доберется он до дела! – Эква-Пырищ думает. – Чтоб такое сделать?”⁷⁸.

Ритуальное поедание мухоморов вызывало “священное безумие”, приводило шамана в состояние исступления, когда, пробиваясь сквозь космические зоны, он устанавливал связь между ними, тем самым как бы приобретая качества гриба. В этом смысле гриб сходен в какой-то мере с мировым деревом, которое соединяет три блока Вселенной – верхний, средний и нижний миры. Любопытно, что именно гриб изображен в значении библейского дерева познания добра и зла на фреске Пленкуро из Национального музея естественной истории в Париже.

Эстонский этнолог М. Саар, проводившая полевые изыскания у хантов и манси, пришла к выводу, что сибирские народы, употреблявшие в пищу мухомор, – это население двух больших регионов. Один из них включает север Западной Сибири и п-ов Таймыр, а другой – крайний северо-восток – Чукотку и Камчатку. Причем, если на Таймыре и в Западной Сибири мухомор

преимущественно использовали шаманы или шаманствующие лица, то на крайнем северо-востоке его могли использовать все члены общества.

Ю.Б. Симченко пришел к выводу, отличному от того, что констатировали его предшественники. Он полагал, что “мухомор никогда не был средством для шаманов. Он никогда не был шаманским средством для общения с духами. И хантыйские шаманы, и самоедские шаманы, и чукотские шаманы, и корякские шаманы, с которыми мне довелось дружить, – писал он, – в один голос утверждали, что мухомор – средство для того, чтобы просто человек, не шаман, получил шанс пообщаться с иным миром через посредника – мухомора, который якобы гриб, а не совсем гриб, и вроде бы человек, хотя не человек. Если человек-шаман – это заботящийся о своих близких кровниках, то мухомор – шаман для всех. Мухомор – это шаман для всех”⁷⁹. М. Элиаде называл такое явление “домашним шаманством”. Он писал: “Интоксикация путем употребления в пищу грибов также вызывает контакт с духами, хотя и грубым пассивным способом... Интоксикация механически, разрушительным образом воспроизводит „экстаз“, „выход из себя“: она пытается наследовать более раннюю модель, относящуюся к другому уровню представлений”⁸⁰. У сибирских аборигенов помимо собственно шаманов были известны шаманствующие лица: прорицатели, лекари, кузнецы, ясновидцы, сказители и др. Если придерживаться версии Ю.Б. Симченко, то к подобной категории шаманствующих лиц могли относиться и мифические персонажи в грибообразных шляпах, представленные на скалах.

Хочется надеяться, что недалеко то время, когда совместными усилиями специалистов разных профилей, возможно, осуществится замысел М. Элиаде, писавшего: “Но какую же прекрасную книгу можно написать об экстатических “источниках” эпической и лирической поэзии; о предыстории драматического спектакля; и вообще о сказочных мирах, открытых, исследованных и описанных древними шаманами...”⁸¹. Хочется добавить: сказочных мирах, мифах, застывших на скалах...



На протяжении веков и тысячелетий времени менялись внутренний смысл, семантика, наскального искусства Северной и Центральной Азии, и его назначение.

На раннем этапе, в эпоху каменного века, в центре внимания древнего художника – создателя наскальных изображений, первобытного охотника – находился дикий зверь, в частности хозяин тайги – лось. По всей видимости, изображения этих животных имели магическое значение и должны были обеспечить размножение животных, успех в охоте и тем самым благополучие первобытного коллектива.

В эпоху энеолита и бронзы наблюдается расцвет мифотворчества. В наскальном искусстве находят отражение такие мировоззренческие блоки как трехсферная модель Вселенной, анимизм – представление о душе, круговорот жизни. В этот период появляются изображения не только мифических предков, но и такие антропоморфные персонажи, в которых есть определенные основания видеть первых шаманов. Глубоко архаичны космогонические мифы, о космической погоне, жен шине-прародительнице, “священном браке”. В среде сибирских аборигенов бытуют мифы о о солнцорогих и солнцеголовых, о живом черепе, о человекому-хоморах, о конях у мирового дерева, о борьбе с великанами, легенда о девице-лебедь и другие. Широко распространены мифологические мотивы о загробном мире, обители умерших или же их душ, о путешествии в потусторонний мир, для чего необходимы были транспортные средства – лодки или колесницы. Сравнительно поздно получают распространение зародившиеся еще в бронзовом веке мифологические представления о пространстве и времени, о пути не только как преодолении расстояния, но и о пути жизненном.

Для скифской эпохи характерны сцены преследования, скорее всего семантически соответствующие сценам терзания, которые трудно передать на плоскости камня в силу специфики самого материала. В мифологических воззрениях образ быка уступает свое ведущее значение образу оленя. К этой

эпохе наиболее приложимо положение, сформулированное Е.В. Антоновой и Д.С. Раевским: “Содержание любой из наскальных композиций – не плод свободного индивидуального творчества, но воспроизведение устоявшихся образцов, т.е. “перед нами система с фиксированной областью содержания”. В этом проявляется традиционный характер архаических культур. Изобразительные композиции, создающиеся в ритуальных целях, не предназначаются для сообщения зрителю новой для него информации, но служат лишь возбудителем, структурирующим фактором по отношению к информации, уже существующей в его сознании и актуализируемой в момент ритуального функционирования изображения”⁸².

На рубеже нашей эры, в начале I тысячелетия на смену мифическим персонажам приходит человек – герой эпических сказаний, сражающийся, захватывающий добычу, преследующий врагов. В гунно-сарматскую эпоху, в период сложения героического эпоса люди предстают со свойственными им этнографическими чертами, реалистически переданными. На скалах встречаются отдельные фрагменты композиций, реплики, отображающие эпические сказания и представляющие действующих лиц. Конный всадник, вооруженный воин в эпоху раннего средневековья все чаще становится центральной фигурой в композициях петроглифов. Возможно, что не только сюжеты героического эпоса, но и конкретные события средневековой истории запечатлены на скалах, подтверждением чему могут служить надписи, иногда сопровождающие петроглифы.

Можно предполагать, что линии культурной преемственности в изображении рисунков на скалах, не прерываясь, сохранялись в течение не только веков, но и тысячелетий. В эпоху позднего средневековья как будто наблюдается затухание этого вида творчества, что, по всей видимости, связано с эволюцией обрядности. К шаманским культам имеют отношение, надо полагать, некоторые позднейшие петроглифы, хотя были, безусловно, и другие мотивы, побуждающие людей наносить на камни изображения того нового, что поражало воображение, привлекало их пристальное внимание. Как отзвук древних традиций мы можем рассматривать тот факт, что местное население до недавнего времени чтит писанные камни, совершало около них различные

обряды. В ряде случаев как свидетельство почитания наскальных изображений можно считать их позднейшее подновление по прежним контурам, так сказать “реставрацию”.

¹ Грумм-Гржимайло Г.Е. Путешествие в Западный Китай. Т. II. Л., 1926, с. 200.

² Хлобыстина М.Д. Древнейшие южносибирские мифы в памятниках окуневского искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971, с. 172, 173.

³ Окладников А.П. Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. М., 1964, с. 60.

⁴ Окладников А.П., Мазин А.И. Писаницы бассейна р. Алдан. Новосибирск, 1979, с. 63.

⁵ Мазин А.И. Таежные писаницы Приамурья. Новосибирск, 1986, с. 138, 139.

⁶ Окладников А.П., Мазин А.И. Писаницы бассейна р. Алдан. Новосибирск, 1979, с. 63.

⁷ Окладников А.П. Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. М., 1964, с. 61, 62.

⁸ Мазин А.И. Таежные писаницы Приамурья. Новосибирск, 1986, с. 139.

⁹ Ермолова Н.В. Олень в традиционных представлениях эвенков // Традиционные верования в современной культуре этносов. СПб., 1993, с. 155.

¹⁰ Там же, с. 156.

¹¹ Ермолова Н.В. Олень в традиционных представлениях эвенков // Традиционные верования в современной культуре этносов. СПб., 1993, с. 155.

¹² Там же, с. 156.

¹³ Окладников А.П., Мазин А.И. Писаницы бассейна р. Алдан. Новосибирск, 1979, с. 64.

¹⁴ Окладников А.П. Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. М., 1964, с. 59.

¹⁵ Иванов С.В. Мамонт в искусстве народов Сибири // СМАЭ. Т. XI. М.; Л., 1949, с. 137.

¹⁶ Иванов С.В. Скульптура народов Севера Сибири XIX–первой половины XX в. Л., 1970, с. 230-231.

-
- ¹⁷ *Василевич Г.М.* Языковые данные по термину хэл-кэл // СМАЭ. Т. XI. М.; Л., 1949, с. 155.
- ¹⁸ *Ондар Б.К.* Топонимический словарь Тувы. Кызыл, 2007, с. 38.
- ¹⁹ *Савинов Д.Г.* Ранние кочевники Верхнего Енисея. СПб., 2002, с. 58.
- ²⁰ *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. М., 1987, с. 139-144.
- ²¹ *Евсюков В.В.* Мифы о Вселенной. Новосибирск, 1988, с. 20.
- ²² *Мельникова Т.В.* Этнокультурные памятники Сикачи-Аляна // Записки Гродековского музея. Вып. 6. Хабаровск, 2004, с. 140.
- ²³ *Березницкий С.В.* Представления коренных народов Нижнего Амура и Сахалина об окружающем мире как источник для реконструкции их этнокультурных контактов // Археология и культурная антропология Дальнего Востока. Владивосток, 2002, с. 277.
- ²⁴ Там же, с. 277.
- ²⁵ *Потанин Г.Н.* Очерки Северо-Западной Монголии. Вып. IV: Материалы этнографические. СПб., 1883, с. 179.
- ²⁶ Там же, с. 179.
- ²⁷ *Золотарев А.М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964, с. 26.
- ²⁸ *Романова Е.Н.* Якутский праздник Ысыах. Истоки и представления. Новосибирск, 1994, с. 24.
- ²⁹ *Рифтин Б.Л.* О китайской мифологии в связи с книгой Юань Кэ // Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М., 1987, с. 407.
- ³⁰ *Деревянко А.П.* Ожившие древности. М., 1986, с. 149.
- ³¹ *Киле А.С.* Фольклорные традиции народов Севера и Приамурья в декоративно-прикладном искусстве // Записки Гродековского музея. Вып. 8. Хабаровск, 2004, с. 97.
- ³² *Мельникова Т.В.* Этнокультурные памятники Сикачи-Аляна // Записки Гродековского музея. Вып. 6. Хабаровск, 2004, с. 140.
- ³³ *Фролов Б.А.* Дар знания и мотивация творчества // Шаманский дар. Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам. Т. 6. М., 2000, с. 289.
- ³⁴ *Фролов Б.А.* Познавательное начало в изобразительной деятельности палеолитического человека // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971, с. 108-109.
- ³⁵ *Цыбульский В.В.* Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии. М., 1988,

с. 16.

³⁶ *Кубарев В.Д.* Памятники каракольской культуры Алтая. Новосибирск, 2009.

³⁷ *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура М., 1989, с. 142.

³⁸ Там же, с. 142.

³⁹ *Харнер М.* Путь шамана // Магический кристалл. Магия глазами ученых и чародеев. М., 1992, с. 431.

⁴⁰ *Окладников А.П.* Петроглифы Центральной Азии. Хобд-сомон. Л., 1980, с. 78.

⁴¹ *Мазин А.И.* Таежные писаницы Приамурья. Новосибирск, 1986, с. 138-142.

⁴² *Хлопин И.Н.* Образ быка у первобытных земледельцев Средней Азии // Древний Восток и мировая культура. М., 1981, с. 27, 28.

⁴³ *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986, с. 20.

⁴⁴ *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. М., 1985, с. 108.

⁴⁵ *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л., 1976, с. 4.

⁴⁶ *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Индоевропейская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1987, с. 528.

⁴⁷ *Самашев З.С.* Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. Алма-Ата, 1992, с. 196.

⁴⁸ *Кубарев В.Д.* Памятники каракольской культуры Алтая. Новосибирск, 2009, с. 45.

⁴⁹ *Дьяконов И.М.* Научные представления на Древнем Востоке // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. М., 1982, с. 70.

⁵⁰ *Дьяконова В.П.* Некоторые этнокультурные параллели в шаманстве тюркоязычных народов Саяно-Алтая // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л, 1984, с. 40.

⁵¹ *Фролов Б.А.* Палеолитическое искусство и мифология // У истоков творчества. Новосибирск, 1978, с. 113.

⁵² В качестве примера “отмеченных” быков можно привести наскальные изображения из Кара-Чад Х (*Молодин В.И., Полосьмак Н.В., Новиков А.В. и др.* Археологические памятники плоскогорья Укок. Новосибирск, 2004, рис. 95).

⁵³ *Шер Я.А.* Петроглифы – древнейший изобразительный фольклор // Тропою тысячелетий: К юбилею М.А. Дэвлет. Кемерово, 2008, с. 28-30.

⁵⁴ *Шер Я.А.* Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980, с. 281-285.

⁵⁵ *Потанов Л.П.* Очерки народного быта тувинцев. М., 1969, с. 360.

-
- ⁵⁶ *Советова О.С.* К вопросу о семантике среднеенисейских петроглифов скифского времени // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990; *Советова О.С.* Петроглифы тагарской эпохи на Енисее (Сюжеты и образы). Новосибирск, 2005.
- ⁵⁷ *Марьяшев А.Н., Рогожинский А.Е.* Наскальные изображения в горах Ешкиольмес. Алма-Ата, 1991, с. 40.
- ⁵⁸ *Шимкевич П.П.* Материалы для изучения шаманства у гольдов // Записки Приамурского отдела РГО. Т. II, вып. 1. Хабаровск, 1896, с. 92-93.
- ⁵⁹ *Окладников А.П.* Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971, с. 107.
- ⁶⁰ Там же.
- ⁶¹ *Диков Н.Н.* Наскальные изображения древней Чукотки. Петроглифы Пегтымеля. М., 1971; *Кирьяк М.А.* Грибы в сюжетах западночукотской и поздненеолитической графики // Мир древних образов на Дальнем Востоке. Владивосток, 1988; *Дэвлет Е.Г.* Новое в исследовании наскального искусства Северной Евразии // III Северный археологический конгресс: доклады: 8–13 ноября 2010. Ханты-Мансийск. Екатеринбург; Ханты-Мансийск, 2010, с.180-208.
- ⁶² *Ковалева О.В.* Петроглифы кургана Барсучий лог // Археология, этнография и антропология Евразии. 2006, № 1(25), с. 112.
- ⁶³ *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии. М., 1974, с. 92.
- ⁶⁴ *Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А.* От Скифии до Индии, с. 89.
- ⁶⁵ *Карьялайнен К.Ф.* Религия югорских народов. Томск, 1996, с. 208.
- ⁶⁶ *Патканов С.* Тип остяцкого богатыря по остяцким былинам и героическим сказаниям. СПб., 1891, с. 5.
- ⁶⁷ *Лукина Т.А.* Г.В. Стеллер о народной медицине Сибири // Страны и народы Востока. М., 1982. Вып. 24. Кн. 5.
- ⁶⁸ *Гемуев И.Н.* Мировоззрение манси: Дом и Космос. Новосибирск, 1990, с. 215.
- ⁶⁹ *Крашенинников С.П.* Описание земли Камчатки. М.; Л., 1949, с. 429.
- ⁷⁰ *Симченко Ю.Б.* Обычная шаманская жизнь // РЭ. М., 1993. Вып. 7, с. 57, 58.
- ⁷¹ *Крашенинников С.П.* Описание земли Камчатки. М.; Л., 1949, с. 694.
- ⁷² *Лехтисало Т.* Мифология юрако-самоедов (ненцев) / пер. с немецкого Н.В. Лукиной. Томск, 1998, с. 129.
- ⁷³ *Богораз-Тан В.Г.* Чукчи. Религия. Ч. II. Л., 1939, с. 5.
- ⁷⁴ *Симченко Ю.Б.* Обычная шаманская жизнь..., с. 50–52.
- ⁷⁵ *Богораз-Тан В.Г.* Чукчи. Религия. Л., 1939, с. 5.

-
- ⁷⁶ Крашенинников С.П. Описание земли Камчатки. М.; Л., 1949, с. 694.
- ⁷⁷ Крашенинников С.П. Там же, с. 428.
- ⁷⁸ Чернецов В.Н. Вогульские сказки. Сб. фольклора народов манси. Л., 1935, с. 77.
- ⁷⁹ Симченко Ю.Б. Обычная шаманская жизнь..., с. 64.
- ⁸⁰ Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев, 1998, с. 175.
- ⁸¹ Элиаде М. 1998. Шаманизм: Архаические техники экстаза, с. 379.
- ⁸² Антонова Е.В., Раевский Д.С. Рец.: Я.А.Шер. Петроглифы Средней и Центральной Азии. М., 1980 // Народы Азии и Африки. 1981. № 4, с. 231.



Фото 3.1. Фантастическое существо, глотающее солнце. Шишкино, верхняя Лена



Фото 3.2. Фантастическое существо. Томская писаница



Фото 3.3. Животные с фантастическими рогами, Алтай



Фото 3.4. Изображение животного с рогами-лучистыми дисками, Алтай



Фото 3.5-3.6. Мифологические зооморфные существа, Алтай



Фото 3.7. Животные с фантастическими рогами, Алтай



Фото 3.8. Женский персонаж в одеянии с бахромой, Алтай



Фото 3.9. Женский персонаж в одеянии с бахромой, Алтай



Фото 3.10. Женский персонаж в одеянии с бахромой, Алтай



Фото 3.11. Изображения лодок, Шалаболино, средний Енисей



Фото 3.12. Лодка, Шереметьево, р. Усури



Фото 3.13-3.14. Изображения рогатого и комолого быков на Хайрыканской плите



Фото 3.15. Изображение великана, Шалаболино, средний Енисей



Фото 3.16-3.17. Личины, Сакачи-Алян, р. Амур



**Фото 3.18. Женский персонаж в грибообразном головном уборе,
Пегтымель, Чукотка**



**Фото 3.19. Женский персонаж в грибообразном головном уборе,
Пегтымель, Чукотка**



**Фото 3.20. Персонажи в грибообразных головных уборах,
Калбак-Таш, Алтай**



**Фото 3.21. Персонажи в грибообразных головных уборах,
Калбак-Таш, Алтай**



ДРЕВНИЕ ВЕРОВАНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ШАМАНИЗМА, ЛАМАИЗМА, ЗОРОАСТРИЗМА

Истоки такого явления как сибирский шаманизм теряются в глубине веков и тысячелетий. Специалисты затрудняются определить, хотя бы в первом приближении, время, к которому можно обоснованно отнести его зарождение, проследить, как протекает развитие с глубокой древности вплоть до этнографической современности. Невозможно это сделать и опираясь на материалы наскального искусства, поскольку многие звенья этой цепи отсутствуют. В то же время наскальные изображения дают возможность в определенной мере проследить эволюцию внешних элементов – одеяния, различных атрибутов, которые станут присущи шаманизму ко времени этнографических наблюдений. Подавляющее большинство современных исследователей различает два термина, понимая под шаманством ритуальную практику, а под шаманизмом – мировоззрение, идеологию сибирских язычников. Иначе говоря, шаманизм – это философия.

Очень трудно наметить хронологическую грань между дошаманскими и собственно шаманскими изображениями на скалах. Среди сибирских петроглифов и росписей имеются антропоморфные изображения, которые с достаточным основанием могут считаться протошаманскими. Они характеризуются рядом черт, которые, будучи отражением базовых концепций, впоследствии находят воплощение в шаманском костюме и атрибутах. Рассмотрение наскальных изображений шаманов следует начать с фигур, которые датируются эпохой бронзы, поскольку именно к этому периоду относятся наиболее достоверные экземпляры. Однако изображения шаманов и

их атрибутов продолжают встречаться в наскальном искусстве и в дальнейшем, вплоть до этнографической современности, претерпевая со временем некоторые изменения.

Самыми древними фигурами шаманов в наскальном искусстве Сибири А.П. Окладников считал антропоморфные изображения в бухте Саган-Заба на Байкале. Это монументальные, могучие фигуры, развернутые в фас, с маленькими головами, на которых в виде развилок торчат рожки, с подчеркнута широкими плечами, узкой талией (см. рис.2.18). Позы антропоморфных фигур убеждают в том, что это изображения танцующих, а не спокойно стоящих людей. “Человек стоит на согнутых ногах, как бы танцую, – писал Окладников. – Он в самом деле, должно быть, исполняет танец, но танец особого рода, не бурный, не динамически-эмоциональный, а иератически-торжественный. Танец канонический, подчиненный строгим правилам ритуала, танец-священнодействие, такой же, как в Библии, где говорится о том, как царь Давид пляшет перед Ковчегом Завета”¹. Атрибуты данных персонажей, помимо рогатых головных уборов, – это горизонтально расположенные линии, напоминающие оружие – молот, боевой топор или секиру; на туловищах извивающиеся линии, напоминающие змей; в воздетых руках – кружочки, в которых Окладников видел изображения бубнов. “В рисунках на скалах, – писал он, – отчетливо обнаруживаются прежде всего внешние, а потому и наиболее наглядные проявления шаманизма, характерные черты того шаманского ритуала, какой известен по этнографическим материалам XIX–XX вв. Такие, например, как рогатые головные уборы, связанные в истоках с тотемическими в основе представлениями о шаманах как перевоплощенцах рогатых духов, полулюдей, полужверей. На петроглифах в бухте Ая имеется изображение “скелета”, тоже характерного для шаманских костюмов. Сюда же относятся бубны – самый важный элемент культового шаманского инвентаря, главное орудие и “производственный инструмент” шамана. Помимо этих общих для сибирского шаманства элементов на байкальских петроглифах имеются еще более удивительные, чисто бурятские, черты”². Шаманский комплекс байкальских петроглифов исследователь датирует II – началом I тысячелетия до н.э.

“Рассматривая эти рисунки и анализируя их идейное содержание, мы как бы присутствуем при возникновении созданного этими племенами шаманизма сибирских племен, выросшего на почве родового быта и охотничьего уклада жителей тайги. Видим первых шаманов и наблюдаем совершаемые ими обряды. В основе этих обрядов находится культ плодородия и получения шаманского дара, культ шаманов-предков. Эти представления и обряды не сменили и не вытеснили более древний пласт верований, в основе которого лежала охотничья магия, направленная на размножение и умерщвление зверей, культ страдающего, умирающего и воскресающего зверя. Напротив, они впитали все эти аборигенные охотничьи элементы, свойственные еще мировоззрению неолитической эпохи, явились их дальнейшим развитием на новом историческом этапе в бронзовом веке”³.

В научной литературе велась длительная дискуссия по вопросу о том, можно ли считать шаманизм религией. В этом отношении, пожалуй, наиболее правомочна точка зрения А.И. Мартынова, полагавшего, что “в исследованиях сущности и содержания шаманизма преобладало отношение к нему как к дорелигии или ранней форме религии, и поэтому, явлению позднему. Думается, что такой подход ошибочен, как ошибочно и сравнение шаманизма с религиями вообще, так как в основе его лежит не вера, не канонические начала, а определенное мировосприятие окружающего мира, мифоритуальное отношение к жизни и соответствующие представления о вертикальной и горизонтальной модели мира, мифологические объекты, категории и персонажи, символы-доминанты мифологического сознания и представления о единстве всего живого, природы, вещественного мира и сопричастности и соприродности к этому человека... Не случайно Северная Азия является зоной одинаково высокого развития “шаманского” мировосприятия и значительной концентрации памятников наскального искусства”⁴.

Как уже отмечалось, для наскального искусства Северной и Центральной Азии характерны изображения личин-масок, которые, судя по всему, имели реальные прототипы. Получив распространение в бронзовом веке, культовые маски бытовали на рассматриваемой территории, по всей вероятности, в

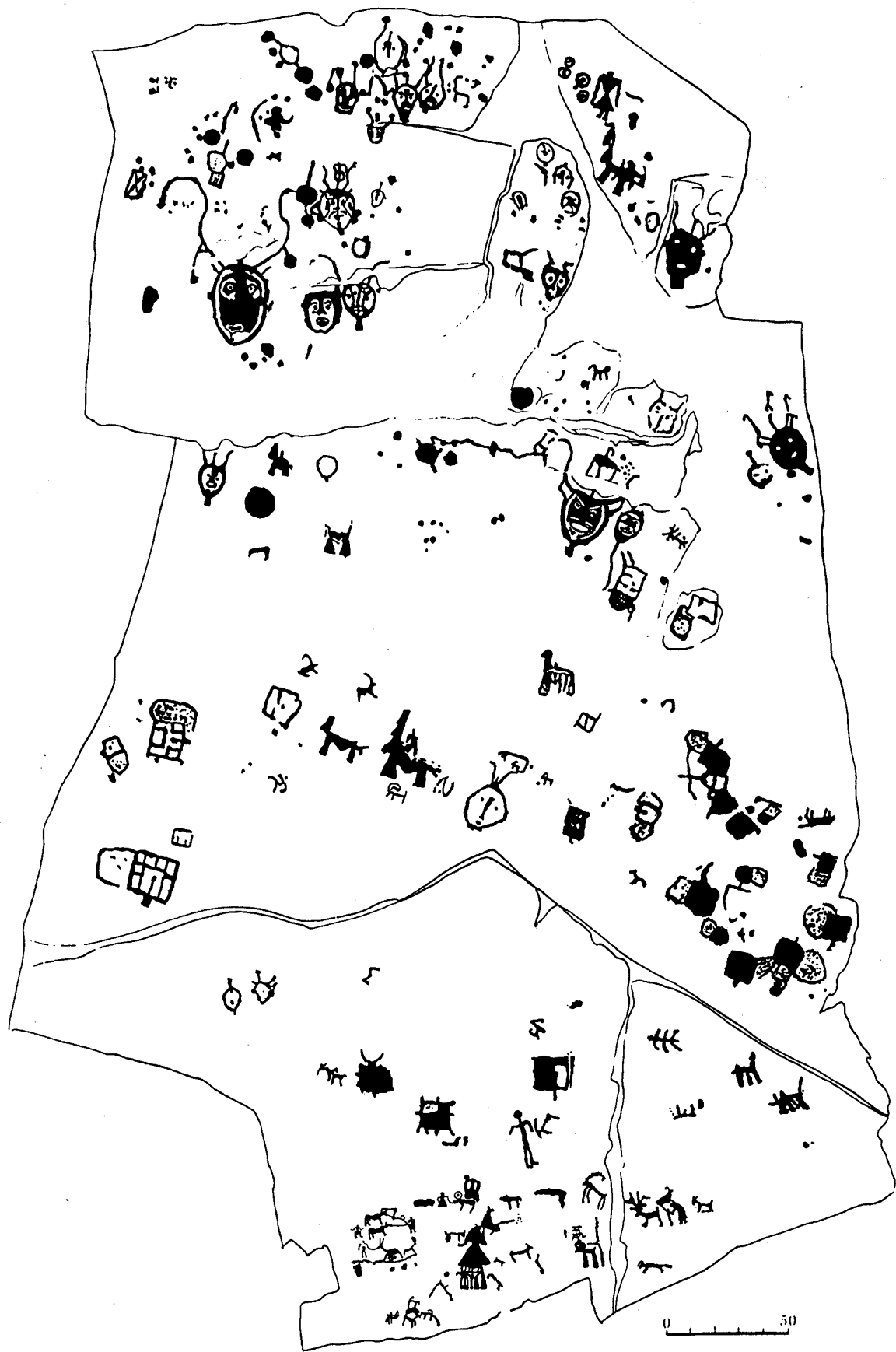


Рис. 4.1. Мугур-Саргол, камень 198, верхний Енисей

течение длительного времени, но до наших дней не сохранились. Очевидно, они были сделаны из нестойких материалов: кожи, дерева, коры.

Маскоиды – это предметы, похожие на маску, но не предназначенные для ношения на лице, они являются как бы уменьшенной копией маски. На Древнейшие реальные маски – это позднеатагские и таштыкские погребальные, датируемые последними веками I тысячелетия до н.э. – началом I тысячелетия. В значительном числе они были открыты в бассейне среднего Енисея. тувинских маскоидах, шаманских атрибутах, лицо бывает частично окрашено в черный и красный цвета. На них, как и на одной из личин Саянского каньона, бывает передана устрашающая мимика лица. Для целей наших сопоставлений чрезвычайно важно замечание известного этнографа А.Д. Авдеева о том, что “изображение, которое представляет собой маскоид, в большинстве случаев напоминает ту или иную маску, и, так сказать, “предка”, “родоначальника” данной группы маскоидов всегда можно отыскать среди масок, бытующих у той или иной народности”⁵. По всей вероятности, “предки” тувинских маскоидов – это не дошедшие до наших дней, но, по-видимому, реально существовавшие в прошлом маски тувинских шаманов. И хотя в конце XIX–начале XX вв. тувинские шаманы лицевыми масками не пользовались, однако есть все основания полагать, что в относительно недавнем прошлом маски были им известны.

У многих народов Сибири: ненцев, хантов, манси, эвенков, удэгейцев, кумандинцев, шорцев, бурят и др. маски XVIII–начала XX вв. известны по музейным этнографическим коллекциям. Еще А.П. Окладников сопоставлял шаманские маски с личинами нижнеамурских петроглифов. Интересна следующая закономерность: чем сложнее головной убор личины из Саянского каньона, тем насыщеннее внутреннее заполнение, тем нереальнее, причудливее ее облик. Индивидуальные черты персонажа в мифопоэтическом сознании заменялись атрибутами. Раскраска и татуировка лица были в древних обществах своего рода этносоциокультурным маркером. Сложный головной убор, наряду с интенсивной раскраской лица, являлся, надо полагать, признаком более высокой социальной принадлежности человека первобытной эпохи, а

также “социального статуса” духа – “прототипа” маски-личины.

Можно привести одно из бесчисленных свидетельств, которые дает нам этнография в разных частях света. Так, имеется информация, что в XIX в. на Новой Зеландии были известны деревянные фигурки, для которых была характерна точная имитация татуировки предка, “по которой потомки могли узнать, кому воздвигнут тот или иной памятник. Татуировка, указывающая на принадлежность покойного вождя к племени, к той или иной семье, а также отмечавшая его индивидуальные черты, представляла собой нечто вроде фотографии и снимала вопрос об имени умершего”⁶. Для представителей архаического общества лицо человека “лишь место для будущей записи и не более того. Только запись делает лицо социально значимым, видимым, и видимым к тому же не как лицо, а как идеальная поверхность, на которой постоянно записываются и вечно мерцают знаки сообщества”⁷. В какой-то степени поддается определению пол и возраст изображенных на скалах антропоморфных существ, поскольку на многих личинах обозначены усы. В то же время они лишены индивидуальных черт.

Наиболее распространенным и характерным типом головных уборов тувинских шаманов в восточных таежных районах была наголовная повязка, на которой цветными нитками или оленьим волосом схематично вышивали части человеческого лица – глаза, нос, рот, уши, иногда затылочные кости, вдоль верхнего края повязки пришивали перья орла, филина, иногда глухаря. Тувинские шаманы центральных и западных районов носили головные уборы, состоявшие из повязки, на которой часто изображалось человеческое лицо, вышитое нитками, либо прикреплялся маскоид, иногда два: один спереди, другой сзади. Тувинцы называли их “человеческими лицами”. Изображение лица иногда заменял череп из металла или дерева.

В отношении шаманских маскоидов С.В. Иванов писал, что назначение этих интересных в художественном отношении масочек не вполне выяснено. По одним данным, они осмысливались как вместилища духов-предков шамана, по другим, в них видели охранителей шамана. Представляется, что здесь нет противоречия, ведь духи-предки, наряду с духами-помощниками, и были,

согласно представлениям шаманистов, охранителями шамана. На кетских головных уборах, помимо глаз, спереди вышивалась антропоморфная фигура, изображающая шамана-предка.

Шаманы считались избранниками самих духов. Те из них, которые вели свое происхождение от шаманов-предков, слыли “настоящими” шаманами, самыми “сильными”. Об этом говорится в алгышах – шаманских песнопениях, собранных и опубликованных президентом Тувинского общества шаманов “Дунгур” – “Бубен” доктором исторических наук М.Б. Кенин-Лопсаном:

Я – шаман, я царь всех шаманов.

Я – наследник шамана Карабая,

Я живу в середине царского моря,

Я слышу царем всех шаманов⁸.

Среди потомственных шаманов, по свидетельству Л.П. Потапова, наибольшим признанием у населения пользовались те, которые помнили имена своих предков-шаманов до 7–9 поколений. Некоторые из них были популярны у соплеменников, их почитали и после смерти, делали их символические изображения, обращались к ним с просьбами, приносили жертвы.

Наиболее почитаемые реальные предки в стране мертвых с течением времени, согласно народным верованиям, приобретают статус духа, что отражено в алгышах тувинских шаманов:

Моя бабушка скончалась давным-давно,

Прах ее превратился в духа полей и гор.

На прибрежных скалах верхнего Енисея головы личин венчают антенна и рога, как правило, бычьи (рис. 4.1-4.2). Часто головные уборы шаманов дополнялись пришитыми к повязке одним или двумя медными рогами, иногда верхушками настоящих оленьих рогов. По заказу шамана кузнец изготавливал для головного убора две медные пластины, загнутые наподобие стилизованных рогов. Применение тувинскими шаманами налобных повязок, на которых изображалось человеческое лицо в сочетании с бычьими рогами, позволяет наметить линию преемственности между древнейшей обрядностью эпохи бронзы и ее осколками, фрагментами, сохранившимися, хотя и в

переработанном виде, до наших дней.

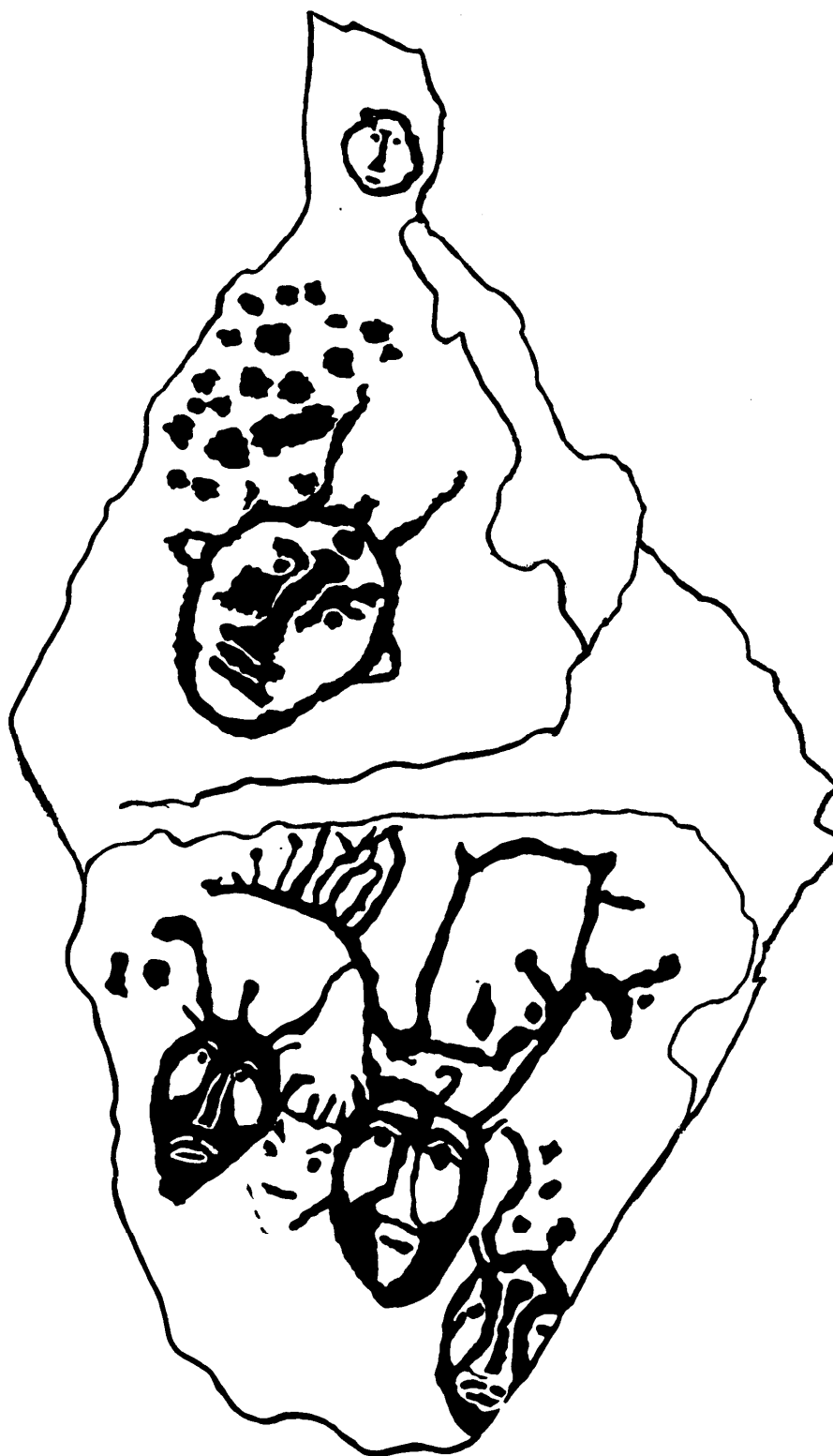


Рис. 4.2. Изображения личин, Мугур-Саргол, верхний Енисей

У многих народов древности антропоморфные божества наделялись бычьими рогами. К примеру, с рогами буйвола изображался верховный бог протоиндийцев. Сходный головной убор, основу которого составляют рога буйвола, можно и поныне встретить у одной из дравидоязычных групп населения Центральной Индии, он используется при исполнении ритуальных свадебных танцев. Головные уборы личин-масок Саянского каньона напоминают те антропоморфные изображения, которые мы встречаем в искусстве Древнего Египта XIV–XIII вв. до н.э., в росписях XIX династии, у воинов-шерданов – пленных морских разбойников, которые были сделаны царскими телохранителями, у охотника, изображенного на скалах Аира в Сахаре.

Любопытно отметить, что в болезненных видениях знаменитого швейцарского ученого К.Г. Юнга, основателя аналитической психологии, дух-гид предстал перед ним в образе старика с рогами буйвола на голове. Индейской пророчице, описанной Э.Б. Тайлором, выдающимся этнографом и историком культуры XIX в., пригрезился лучезарный дух, которого она впоследствии изобразила “с иероглифическими рогами могущества и с блестящим сиянием вокруг головы”⁹.

Головной убор шамана – символ его силы, вооруженности. Тувинские шаманы, по свидетельству М.Б. Кенин-Лопсана, без головного убора не камлали, для них он имел особое значение, сообщая шаману способность двойного зрения, то есть возможность видеть то, чего не видят простые смертные. Один из шаманских текстов звучит так:

Мои глаза ничего не видят, и мои уши ничего не слышат.

Дайте мне мой головной убор, к вам обращаюсь, люди.

Если я буду в наряде, головном уборе для камланья,

Достойным вмиг стану я двойного зрения¹⁰.

На головной убор тувинских шаманов, помимо рогов, крепились перья, символизирующие его способность летать, о чем также говорится в алгышах:

Мой головной убор с перьями коршуна,

Он в воздухе как бы летает легче ветра,

Мой головной убор с перьями сороки,
Мой головной убор с рогами блестит.
Мой головной убор волшебством славен,
Потому что он с перьями ворона зоркого¹¹.

В другом алгыше говорится:

Мой головной убор с кривыми рогами.
Я владею даром все узнавать и видеть наперед¹².

Рога освещали дорогу тувинского шамана, подобно тому как для нанайского шамана это делал дэрэпту – маленький медный кружок, пришитый надо лбом к шапке. По словам информатора А.В. Смоляк, дэрэпту дает свет шаману во время его путешествия в загробный мир. Ту же роль играл и маленький нефритовый кружок. Рога помогали шаману в его путешествиях между верхним, средним и нижним мирами. Благодаря им он преодолевал препятствия, поражал врагов. Обратимся вновь к шаманскому тексту, записанному Кенин-Лопсаном:

Мой висок как бы превратился в скалу вековую.
Вы, мои рога, эту скалу стоянкой выбрали...
Вы бьете, как бык рогами бьет нападающего.
Обратишь взор на эти рога, они грозными станут.
У них острые кончики, предназначенные для контрудара...
И острота, и гроза воплощены в этих же рогах.
Они догонят врага и пронзят беспощадно...
Острые рога мои идут первыми, как стрела из лука.
Кто-либо сделает преграждение моим рогам,
Тому будет худо, я первым ударю его рогами.
Кто-либо мешает мне на пути, когда я лечу,
Тому будет плохо, он будет на моих рогах висеть...
Со стороны не подпускайте злых духов, мои рога!..
Кто сзади идет и хочет нанести удары неожиданные,
Осветите его светом, мои рога, чтобы он был виден¹³.

Рогами шаман протыкал грудь своих врагов. Рога из металла входили в состав головных уборов шаманов других сибирских народностей. Так, важнейшей деталью головного убора нганасанского шамана были рога, укреплявшиеся на теменной части. Считалось, что именно этими рогами шаман поражает враждебных дямада, которых он потом может проглотить. Головной убор из железа появился сравнительно поздно, его делали по подобию “короны”, которую шили из кожи. Рога, венчавшие корону, первоначально были не металлические, а натуральные. В.Н. Басилов отметил, что именно рога оленя, а не их железные модели украшают шапку эвенкийского шамана на рисунке в книге голландца Витзена, опубликованной в 1705 г. Он приводит также свидетельство Г.И. Спасского о том, что ненцы голову свою покрывают шишаком и прикрепляют к нему рога какого-нибудь животного либо из железа. По свидетельству М.А. Кастрена, шаманы надевали иногда вместо шапки кожу с головы зверя, содранную вместе с рогами. Басилов приводит мнение В. Диосеги относительно существования тесной связи между шаманом и животным, рога которого венчают его головной убор. В те времена, когда металл был редок, у нганасанских шаманов на головном уборе были настоящие рога дикого оленя. Ю.Б. Симченко приводил сведения о том, что начинающим нганасанским шаманам первоначально прикрепляли к головному убору небольшие рога, напоминающие рога телят, и только впоследствии им делали большие рога из железа. У бурятских шаманов важнейшим атрибутом была шаманская корона, которая использовалась во время камлания. Она изготовлялась из кожи головы животного. У оленя снималась кожа вместе с рогами и ушами. Корона могла быть и из железа с ответвлениями в виде рогов. Ее освещали: на рога клали легкие жертвенного животного. Такой обряд освящения носил название “оживлять”, “одушевлять”. В прошлом бурятские шаманы Приольхонья подразделялись на 9 категорий в зависимости от способностей и достигнутого ими уровня знаний. Железную корону с оленьими рогами получали шаманы, достигнувшие седьмой степени посвящения. В архиве А.В. Анохина сохранилось упоминание о трехрогой шапке, которую он видел у кумандинцев в 1913 г.

В фольклоре упоминается о шаманах, у которых были свои собственные рога, не видимые простыми людьми. Г.В. Ксенофонов приводит шаманскую легенду: “В старину, я помню, шаманы при камлании ревели, подражая порозу, и наращивали на голове чистые (прозрачные) рога”¹⁴. Другой пример рассказа о шамане: “Я помню, как во время камлания шаман вдруг, бросив свой бубен, стал издавать бычий рев и, ставши на четвереньки, обеими руками стал рыть землю. Затем мне показалось, как над обоими ушами на голове появилось что-то красное, длиною приблизительно с четверть. Говорили, что это рога. Издавая протяжный бычий рев, рогами он стал ковырять землю, было видно, как большие комья глины полетели на стену”¹⁵.

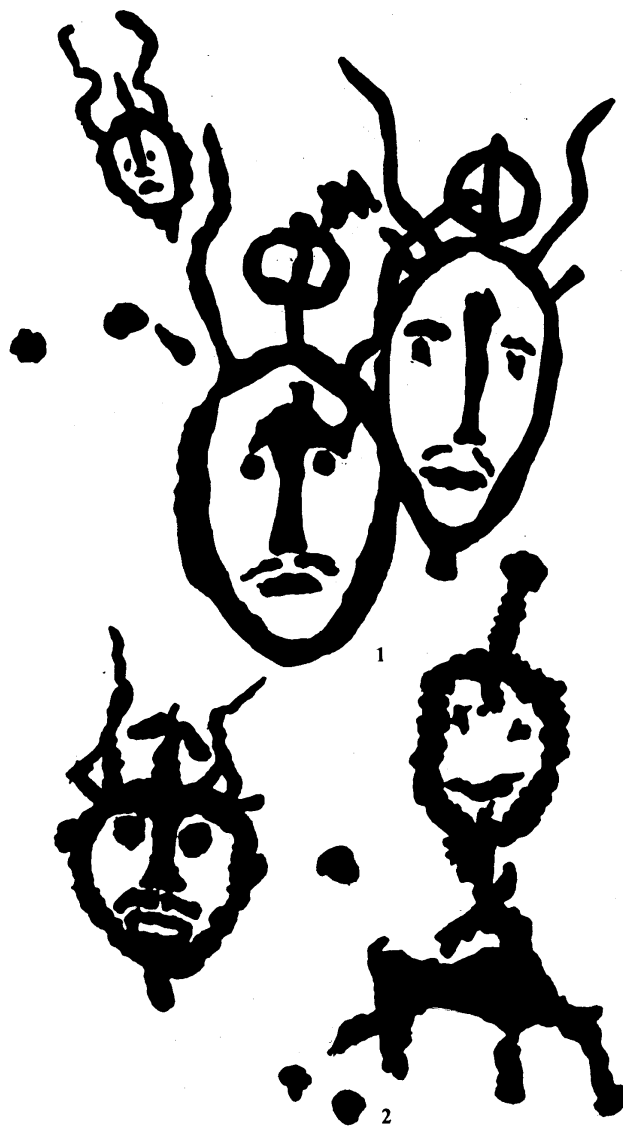


Рис. 4.3. Изображения личин, Мугур-Саргол, верхний Енисей

От головных уборов в виде рогов антропоморфных персонажей и личин-масок, представленных на петроглифах, иногда отходят ответвления-отростки, напоминающие жгуты и ленты, которые свисали с одежды шаманов или их головных уборов. Ленты обычно прикрепляли к культовой одежде шаманов, к бубнам, колотушкам и т.д. В наше время их можно наблюдать у целебных источников, у подножия гор, на перевалах, у опасных речных переправ. Ленты отрывали от куска материи только вручную, причем они не должны были быть шире пальца человека. Согласно народным верованиям, более широкие ленты могли вызвать недовольство хозяина места, “он мог осудить человека, пытавшегося казаться более богатым, чем он сам”¹⁶.

Помимо рогов, на голове антропоморфных ликов, представленных на скалах Саянского каньона Енисея, часто изображался отросток с точкой или кружком на конце (**рис. 4.3**). Вспомним, что в древнем Египте корова Хатор изображалась с солнечным диском между рогами, подобными головными уборами наделялись и антропоморфные персонажи, в том числе упомянутые выше воины-шерданы.

Атрибут, изображавшийся на макушке между рогами, получил название “антенна” чисто условно, благодаря внешнему сходству. Однако в свете изысканий Т.Д. Скрынниковой есть основания сопоставить не только внешние очертания, но в какой-то мере и семантику древнего атрибута божеств и духов, представленных на скалах, и, как это ни парадоксально, комнатной антенны. Исследовательница останавливается на вопросе о сакральной субстанции избранных, посредством которой осуществлялась, согласно представлениям монголов и тибетцев, их связь с небом. Данный феномен описан Дж. Туччи, показавшим, что в представлении последователей тибетской религии бонпо верховный правитель наделялся божественной силой, которая графически изображалась в виде светящегося троса. Головные уборы царя, такие как шлем, каска являются, по Дж. Туччи, действенными символами. Они – “символ, зримая эмблема мистических сил царя, которые передаются от отца к сыну, и существенная часть его костюма, так как он носит его при выполнении жреческих функций, которыми облечен. Он защищает голову царя, откуда,

согласно традиции бонпо, исходит светящийся трос, который связывает его с небом”¹⁷. “Наличие харизматической сакральной субстанции, обеспечивающей ее обладателю исключительное положение в обществе при жизни, – пишет Скрынникова, – определило особое отношение к нему после смерти. Способы фиксации сакральной субстанции и ее сохранения были различными, один из них мы видели на петроглифах Амура и Тувы”¹⁸. По мнению Скрынниковой, “антенна” на голове изображенных людей – это пиктограмма связи вождя, лидера, царя с солнцем, где кружок означает солнце, а линия, соединяющая его с головой – “светящийся трос”. Нанесение личин такого характера на камни – желание сохранить воздействие харизматической сакральной субстанции ее носителя на социум и после его смерти. Согласно представлениям монгольских народов, харизма способна сохраняться на земле, в социуме, быть воплощенной как в антропоморфных изображениях, сделанных из различных материалов, в том числе из камня, так и в ритуальных атрибутах. Семантику, внутренний смысл, изображений личин-масок с антенной на голове вполне закономерно объяснить, исходя из представлений древних о мистической связи человека с Космосом, источником его жизненной силы. В фольклорных произведениях упоминаются персонажи, чья неуязвимость обеспечивается тем, что они соединены нитью с луной или солнцем. У юного героя – персонажа богатырской сказки от макушки исходило сияние.

Среди наскальных изображений Северной и Центральной Азии встречаются не только личины, но и фигурки людей в рогатых головных уборах. Подобные головные уборы связаны в конечном счете с древними тотемистическими представлениями. Среди петроглифов имеются антропоморфные изображения, которые предположительно можно рассматривать как протошаманские. Особенно примечательная с точки зрения генезиса шаманства антропоморфная фигура в полный рост, выбитая на плите у подножия горы Алды-Мозага в Саянском каньоне Енисея (**рис. 4.4.**). Персонаж представлен в рогатом головном уборе с лицом, покрытым выбивкой, означающей, надо полагать, линии раскраски или татуировки, с руками-крыльями. Его одежда напоминает костюм сибирского шамана: изображен

нагрудник, от туловища отходят линии, которые, вероятно, следует трактовать как подвески, жгуты или бахрому, подобные традиционным атрибутам шаманского костюма, служившим шаману крыльями, символизировавшим его способность летать. При персонаже две накладные маски, одну из них он держит в руке, а другая помещается рядом. У одной из масок “свиное” выражение лица, что достигается изображением оскала зубов. Они меньших размеров, чем лицо антропоморфной фигуры, подобно тому как личины-маски, выбитые на скалах Саянского каньона, как правило, уступают размерами лицу взрослого человека. Вероятно, творцы петроглифов рассматривали эту фигуру как изображение шамана-предка. Фигура протошамана на скалах Алды-Мозага не имеет аналогов среди сибирских петроглифов эпохи бронзы.



Рис. 4.4. Изображение шамана, Алды-Мозага, верхний Енисей

На вершине горы Устю-Мозага в Саянском каньоне Енисея имеется уникальная фигура антропоморфного существа, представленного в момент ритуального действия (рис. 4.5). Ноги и голова персонажа трактованы в профиль,

туловище в фас. Руки широко раскинуты и присогнуты, на одной обозначено четыре пальца, другая – трехпалая. На месте лица два острых выступа, которые могут означать нос и бородку персонажа или же раскрытый рот, скорее, пасть. В пользу последнего предположения как будто склоняет обстоятельство, что сопровождающие эту антропоморфную фигуру изображения животных – собаки и козла, также показаны с широко раскрытыми пастьми, как бы в злобном оскале.



Рис. 4.5. Изображение шаманствующего лица с духами-помощниками, Устю-Мозага, верхний Енисей

Подобная устрашающая “мимика” зооморфных персонажей – явление само по себе уникальное, в особенности если учесть, что козел отнюдь не хищник, а животное травоядное. Может быть, древний мастер, создатель данной композиции, намеревался представить сцену камлания на нижний мир с уместными для этого мрачного обряда зловещими, свирепыми духами-помощниками, потому-то и трактовал их в несвойственной манере. Рядом с антропоморфным персонажем изображен лук со стрелой. Широко бытует мнение, что шаманскому бубну стадияльно предшествовал лук, с помощью которого производилось камлание. О том, что селькупы прежде, чем появился бубен, использовали в качестве шаманского инструмента лук, свидетельствует в частности одно из названий бубна – “небесный лук”. Обращает на себя внимание сходство изображения стрелы на этом камне с шаманскими жезлами с тремя развилками в верхней части. Возможно, что это сходство не случайно, и подобные жезлы сохраняют форму стрел, с которыми в незапамятные времена совершали культовые обряды протошаманы древности. Считалось, что подвески-стрелы в costume шамана являлись мощным орудием шамана, ими он мог стрелять очень далеко и поражать цель, которая находится даже за перевалами. Но в данном случае речь идет не о подвесках в виде стрел или атрибутах, носящих такое название, а о собственно шаманских жезлах.

Среди петроглифов бронзового века на скалах Саянского каньона Енисея встречаются антропоморфные фигуры с тростью, посохом или палкой в руке, изображенными в виде прямой линии, иногда дугообразно загибающейся в верхней части. Так, на главной плоскости алтарного комплекса Мугур-Саргола, в нижней ее части, выбита согбенная фигура человека, опирающегося на посох или палку (**рис. 4.6**). Фигура старца чрезвычайно выразительна. Однако социальный статус данного персонажа вряд ли высок, это не шаман и даже не шаманствующее лицо, о чем можно судить по относительно его небольшим размерам и расположению в нижней части скального полотна. “Наиболее архаичные персонажи героического эпоса и фольклора предстают в образе старика и старухи, – писали А.М. Сагалаев и И.В. Октябрьская. – Это и духи родовой тайги, и хтонические существа, связанные с плодоносящей силой

земли, таинственная старуха Шимилтей с медным клювом, старики-родители и, наконец – сам Эрлик, “черный старец” и “большеухая старуха” Мать-Земля”¹⁹. По словам Е.Н. Романовой, старик, как стоящий на границе между жизнью и смертью осуществляет связь с миром умерших предков. Рассматриваемый персонаж на скальной плоскости “иконостаса” святилища Мугур-Саргол – это, вероятно, изображение родового предка, далекий прообраз “белого старца” Цаган-Эбугена ламаистского пантеона. В данном случае нас интересует его атрибут – палка или посох.



Рис. 4.6. Персонаж с посохом, Мугур-Саргол, верхний Енисей

Трости, посохи и палки были обязательной принадлежностью мифологических персонажей тюркского фольклора. Они вошли в иконографию божеств и духов. В каждом конкретном случае бывает трудно определить, какие именно реалии стремился передать древний мастер, создатель петроглифов, в руках персонажа. Это могли быть плеть, кнут, хлыст, палка, трость, посох, жезл или что-то еще. Ссылаясь на словарь В.И. Даля, Т.Б. Щепанская писала, что “в народном сознании плеть и посох как-то совмещались: батог – и палка, и хлыст, бич, плеть”. Самый распространенный атрибут волшебства, тайной власти, мужской магии, по ее мнению, это посох (палка, бубен, клюка). В английском языке слово *staff* означает и посох, и палку, и жезл. Подобные предметы могли являться атрибутами культовых лиц, наделенных определенными сакральными

полномочиями, в частности шаманов. В научной литературе отмечалось, что в начальный период шаманы разных сибирских народов совершали обряды, используя подобные простые атрибуты. Известно, что даже в недавнее время в определенных ситуациях шаман мог пользоваться ими в случае отсутствия бубна. Так, знаменитая тувинская шаманка Серен-хам в 50–60 гг. XX в. после изъятия у нее бубна, камлала с кнутом, который, по словам ее мужа, даже был “более удобным, так как никто из начальства не мог услышать”²⁰. В данном случае приводится ситуация экстраординарная, подобно описанному в научной литературе вынужденному в советское время камланию со сковородой или крышкой бельевого бака. Плеть, кнут или палка показана в руке антропоморфного персонажа в шаманской короне вырезанного на “Каменном компасе” – замечательном камне с изображениями четырех колесниц и стрелок-указателей у подножия горы Устю-Мозага. Подобно плети, трость была символом власти и орудием наказания, кроме того она была культовым атрибутом, символизировала ездовое животное шамана.

Со временем посохи как ритуальные и культовые атрибуты трансформировались в шаманские жезлы. Н.А. Алексеев поясняет, что отличие жезла от обыкновенного посоха состоит в том, что его верхняя часть оформлялась или признавалась головой, то есть жезл считался живым существом. Получение жезла сопровождалось обрядом “оживления”, который обычно проводил “сильный” шаман. Первой принадлежностью шамана в восточной Туве, как и у монголов, бурят, кетов обычно был жезл, с которым можно было камлать без бубна. Начинаящий тувинский шаман в дальнейшем с “ростом силы” получал колотушку и бубен.

Посох или жезл с крюкообразным завершением держит в поднятой над головой руке “танцующая” мугур-саргольская фигурка, выбитая на камне 226, который основанием уходит в воду. Другая рука персонажа находится перед его лицом. Ноги согнуты в коленях. Возможно, что это поза сидящего, но положение рук и весь облик его свидетельствуют в пользу предположения, что здесь скорее всего представлена фигура человека, исполняющего ритуальный танец. Если это не игра света, отраженного бегущей водой, или игра

воображения зрителя, то на фотографии видятся длинные волосы, выющиеся на концах, и строгий профиль маленького танцора.

Жезлы с верхним концом в виде дуги представлены на петроглифах Казахстана и Средней Азии. З.С. Самашев отмечал, что аналогичной формы жезлы как символ царской власти были известны в Древнем Египте, Анатолии, Месопотамии, Этрурии. Древние египтяне с жезлом изображали Осириса.

В период этнографической современности изображения шаманов в наскальном искусстве довольно многочисленны. Обычно они выполнялись тонкими резными линиями – граффити, как и основная часть рисунков на скалах этого времени. Изображения камлающего с бубном шамана на камнях и скалах Хакасии и Алтая хорошо известны. Для рассмотрения эволюции шаманских изображений особенно интересна писаница Средняя Нюкжа в долине Олекмы, которую исследователи датировали временем не ранее XVIII в., но не позднее начала XIX в. Здесь, как подчеркивали авторы публикации А.П. Окладников и А.И. Мазин, представлено не божество и не шаманский дух, а сам шаман, достигший во время камлания верхнего мира, окруженный небесными светилами. Шаман на писанице Средняя Нюкжа изображен в ритуальном костюме и головном уборе. В одной руке у него бубен, а в другой колотушка. Обозначены свисающие подвески и ленты шаманского одеяния. Руки с атрибутами приподняты вверх, ноги расставлены в пляске. Фигура шамана выполнена охрой, как и окружающие его космические символы и др. Это изображение свидетельствует, с одной стороны, о консервативности мировоззрения сибирских аборигенов, а с другой – об его эволюции во времени, когда фигура шамана – посредника между мирами, приобретает все большее значение и наделяется в народном искусстве чертами конкретного персонажа.

Фигурки с укороченными конечностями, представленные на скалах Саянского каньона, могли означать эреней – духов-помощников шамана. У одного из персонажей с укороченными руками на скалах Алды-Мозага на голове показано перо. Лучи-перья отходят от голов-масок некоторых антропоморфных фигур на красочных росписях Каракола. Как известно, перья хищных птиц использовались шаманами при изготовлении головных уборов.

Два маховых пера, крепившихся к повязке, как считалось, помогали шаману преодолевать сопротивление воздуха во время высокого “полета”.

Антропоморфные и зооморфные изображения с как бы просвеченной насквозь грудной клеткой, в которой проработаны ребра и позвоночный столб широко известны в наскальном искусстве, причем антропоморфные фигуры с “проявившимся” внутренним строением встречаются реже зооморфных. В отечественной историографии подобный стиль именовался по-разному – рентгеновский, скелетный, ажурный, анатомический (рис. 4.7, фото.4.1).

Антропоморфные фигуры в рентгеновском стиле в Северной Азии встречены на таких памятниках наскального искусства как Сакачи-Алян на Нижнем Амуре, Басынай на Олекме, гора Укыр в Кудинских степях, Большая Када и Манзя на Ангаре, бухта Ая на побережье оз. Байкал, Томская писаница на Томи, Ирбитский писанный камень на Среднем Урале. Подобные фигуры А.П. Окладников связывал с “шаманской идеологией”, с “легендами о получении шаманского дара”. Важные для интерпретации наскальных изображений в рентгеновском стиле материалы содержатся в обширной сибирской этнографической литературе.

Издревле люди наблюдали, что скелет является наиболее долговечной частью живого существа, и воспринимали его как залог реинкарнации, возвращения к новой земной жизни. М. Элиаде писал, что для народов, занимающихся охотой, кость символизирует первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются, начиная именно с костей. Они пребывают положенный срок в плотском состоянии, а когда умирают, то их жизнь редуцируется до сущности, сконцентрированной в скелете. Из него-то они и возрождаются вновь в соответствии с непрерывающимся циклом извечного возврата²¹.

Для тюрков Южной Сибири было характерно представление о роде как о “кости”, поскольку “кости – то, что остается от умершего, предка. Кость – тот минимум, который сохраняет сущностные свойства жизни – былой и будущей”²². Шаман как посредник между миром живых и миром мертвых, способный осуществлять связь между ними, посвящает себя, по словам К.

Расмуссена, “своему великому делу через ту часть своего тела, которой предопределено дольше всего сопротивляться действию солнца, ветра и погоды”²³.

Представления о созерцании скелета и его изображения не связаны лишь с сибирским и индо-тибетским кругом культур. Они распространены в полярных зонах Северной Америки и далее к югу до тропической Амазонии. Единообразие у разных народов представлений о созерцании шаманом собственного скелета находит выражение в сходных изображениях, выполненных в рентгеновском стиле. Структурная общность шаманского посвящения и обрядов инициации рядовых членов общины отмечалась разными исследователями, в частности обращалось внимание на то, что опыт смерти и возрождения является лейтмотивом всех мировых религий, культур и мифов.

Смысл расчленения состоял в установлении соответствия частей скелета шаманскому предназначению. “Во время истязания шамана происходит подробный осмотр его тела, духи пересматривают кости избранного, чтобы установить, все ли они соответствуют его высокому назначению, причем в одних случаях наличие лишней кости у шамана служит препятствием к его избранию, в других, наоборот, требуется, чтобы была особая шаманская кость”²⁴.

Мотив особенности шаманского костяка перекликается с представлениями об обитателях иного мира, признаком которых зачастую выступает именно неполнота или своеобразие их костного строения, а “любое аномальное отклонение служило показателем нечеловеческой природы, отличия, большего или меньшего, от нормы”²⁵. У “нелюдей” или не хватает пальцев рук, ног (четырепалые) или же их костяки слишком подвижные, вывернутые. Возможно, что характеристики обитателей иных миров могли переноситься и на шамана, они были присущи ему как медиатору, посреднику между миром людей и мифическим миром духов. Следует отметить, что на руках антропоморфных наскальных изображений из бухты Саган-Заба, трактуемых как фигуры шаманов, недостает пальцев. Другая интересная

особенность саган-забинских антропоморфных персонажей – это массивное чрезмерно крупное мощное тело подтреугольных очертаний. Народная традиция приписывала костную монолитность богатырям-предкам из мифического прошлого, таким образом противопоставляя их смертным. Возможно, что именно посредством утрирования монолитности саган-забинских фигур передается нечеловеческая природа персонажей.

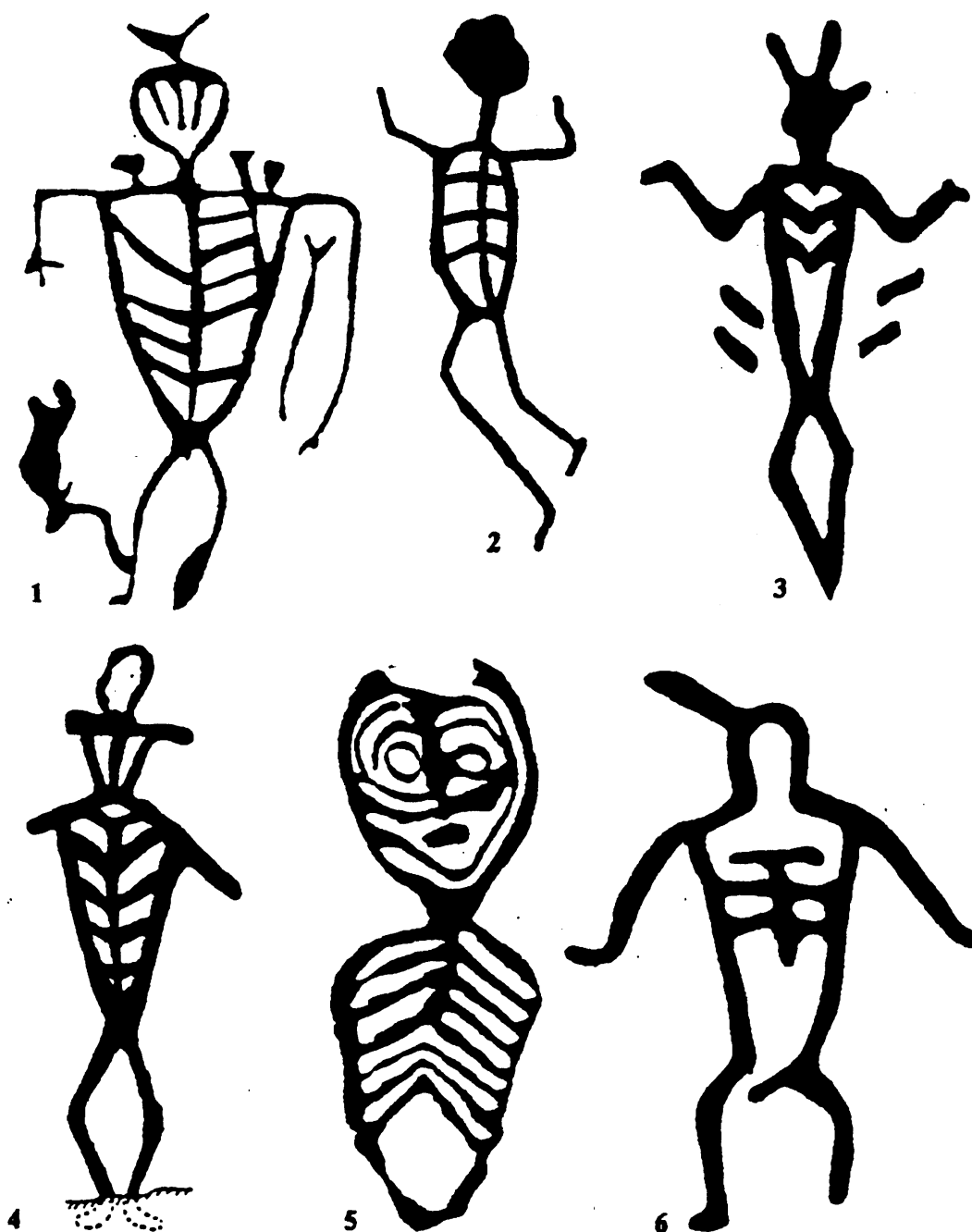


Рис. 4.7. Антропоморфные фигуры в рентгеновском стиле

Обращает на себя внимание фрагментарно сохранившееся в бухте Саган-Заба антропоморфное силуэтное изображение со змеей на груди. Змеи изначально были связаны с представлениями о получении шаманского дара. В.Я. Пропп писал, что во время обрядов посвящения во внутренние органы неопита как бы вводилась маленькая змея, воплощающая его магические способности. Со временем изначальный смысл этих представлений был утрачен и они были переосмыслены: в сказках тело персонажа разрубается, чтобы из него извлечь змей и гадов, вызывающих болезнь²⁶.

Сходную семантическую нагрузку в мифологии, по-видимому, несут насекомые и черви. Мотив разрубания тела, из которого вылезают гады, в трансформированном виде встречается в мифологии народов Северной Азии, Дальнего Востока и североамериканских индейцев.

Мифологический мотив “разрубания” тела, истоки которого прослеживаются в сохранившихся на скалах антропоморфных образах, с течением времени трансформировались в эпические и сказочные сюжеты. Так, в мифологии ранних государств мотив расщепления сохраняется в измененной форме: разрубанию подвергается не шаман, а бог или герой¹⁷⁷. Многочисленные реликтовые мотивы, связанные с костью как залогом возрождения, встречаются в сказках, повествующих о том, как из сохраненной косточки появлялся убитый персонаж.

Любопытна мировоззренческая параллель в мифологических представлениях африканцев, обитателей Руанды, которые верили, что когда солнце опускалось на западе, к нему сбегались люди, которые расчленили и делили между собой его тело. Сохранялась лишь некая “кость” солнца, которая ночью совершала путь на восток, побеждала в схватке с луной и возрождалась “молодым человеком”.

Изображения “скелетов” на нагрудниках и плащах сибирских шаманов широко известны в этнографической литературе. А.П. Окладников оценивал “скелеты” на шаманских костюмах как вторичные по отношению к наскальным изображениям. Н.Л. Жуковская также рассматривает шаманский костюм как более позднее явление. Изображения костей человека на шаманском облачении

трактовалось рядом исследователей как части скелета шамана-предка, служащие шаману щитом. Е.Д. Прокофьева, полагавшая, что основным образом, отраженным в шаманском одеянии, был образ птицы, писала: “Имелось и более позднее значение костюма – тела шамана, возродившегося после обряда посвящения. В этом случае части скелета, изображенные на костюме, считали скелетом этого шамана. Костюм воспринимался и как броня, защита шамана”²⁷.

Если включение в шаманский костюм элементов, изображающих кости и позвоночник, было достаточно поздним явлением, то, согласно мнению многих этнографов, центральным образом шаманского одеяния, является птица. Орнитоморфная природа шаманского костюма и “прототипы” облачения прослеживаются в наскальных изображениях эпохи бронзы.

Среди южносибирских и центральноазиатских наскальных изображений выделяются антропоморфные персонажи, показанные в полный рост, в фас в позе орнаты или с разведенными руками (рис. 4.8). Характерную особенность подобных антропоморфных фигур составляют отходящие вниз от распростертых в стороны рук черточки или выступы. Большинство подобных петроглифов встречено на Алтае (Калбак-Таш, Карбан). Схожим образом выполнен птицеголовый антропоморфный персонаж на плите из окуневского кургана Тас-Хазаа.



Рис. 4.8. Персонаж в ритуальной одежде, Калбак-Таш, Алтай

Представляется, что подобным образом древний мастер передавал детали одеяний – бахрому или привески. Оформление одеяния штриховкой и отростки, отходящие вниз от рук или расположенные по бокам более схематических фигур находят аналогии, а, возможно, и основу для интерпретации, в сибирском этнографическом материале. К примеру, на костяной колотушке эвенкийского шаманского бубна в центре представлена фигура с череповидной головой и линиями-лентами свисающими от рук и горизонтальной линии на поясе, при этом корпус персонажа проработан также, как видно на одном из антропоморфных наскальных изображений из Калбак-Таш.

У южных алтайцев получила распространение практика выполнения разнообразных по форме чалу – изображений умерших шаманов, изготавливавшихся в том случае, если душа усопшего шамана начинала причинять беспокойство своим родственникам. Зачастую это маленький бубен с антропоморфной фигурой, руки которой в виде веревочки с подвешенными к ней конусовидными металлическими подвесками или тряпочками. Изображения шаманов-предков могли прикрепляться к рассеченным полоскам ткани, выполнявшим ту же функцию, что ленточки и металлические подвески у кириша маленьких бубнов. Изображение одежды духов в виде прямоугольного куска ткани с пришитыми цветными лоскутками-бахромой в ряде случаев замещало собственно антропоморфную фигуру. К таким полоскам зачастую крепились перья, которые выполняли знаковую функцию, указывая не только на конкретную деталь одеяния (например, шаманский головной убор), а символизируя также способность к полету. Например, “предмет в виде полоски ткани, к которой прикреплены 13 синих лоскутков и птичий хвост, “изображает” крылатую шаманку”²⁸. Тряпочки с перьями могли обозначать шамана, шаманку, небесных дев, крылатого охотничьего духа, обладающих способностью к полету. Обращает на себя внимание, что специфические одеяния антропоморфных фигур эпохи бронзы находят соответствие в этнографических шаманских облачениях, у которых подвески и рассеченные полоски ткани нашиты вдоль рукавов. Орнитоморфные черты шаманского костюма зримо символизировали сверхъестественные способности шамана

осуществлять связь между миром людей и миром духов, проникать в иные сферы мироздания, в верхний мир. Например, среди петроглифов Средней Нюкжа мы видим шамана, который в сопровождении птицы, возможно его спутника, парит между светилами.

Подвески костюмов и бубнов, с одной стороны, могли уподоблять шамана птице, способной к проникновению в верхние сферы мироздания, с другой – шнуры, отходящие от рукавов культового одеяния и от крестовины бубнов, считались змеями. Змеи демонстрируют возможную связь шамана с нижним миром. Они изначально были связаны с представлениями о получении шаманского дара, а со временем их символы и изображения стали шаманскими атрибутами и деталями шаманского костюма. Возможно, что таким образом подчеркивалась способность шамана осуществлять связь между миром людей и миром духов.

Изображения змей сопровождают антропоморфную фигуру, выполненную в рентгеновском стиле, в бухте Ая (см. рис. 2.19). Один из видов шаманских тростей у бурят носит название “могой”, что означает змея, и имеет наверху в виде головы змеи. Змеиная трость вручалась шаману на одной из стадий посвящения. Символизируя статус шамана, трость служила средством передвижения шамана в иные миры.

Возможность трактовки зооморфных фигур в наскальном искусстве в семантическом аспекте весьма проблематична. В зависимости от места и времени внутренний смысл внешне схожих и даже аналогичных петроглифов мог кардинально меняться. Даже в пределах одного памятника фигуры, выполненные, по всей видимости, одновременно, могли нести разную смысловую нагрузку в зависимости от контекста и других факторов. Согласно свидетельству С.В. Иванова, изучавшего народное искусство сибирских аборигенов по этнографическим материалам, шаманы старались “привлечь” и использовать зоо- и антропоморфных духов путем создания их изображений. Эти духи рассматривались как помощники шамана, передавшие ему свои свойства, качества и силу. В то же время они “служили” ему ездовыми животными, “исполняли” его поручения, “помогали” бороться с враждебными

духами и т.д. Собственно наскальные изображения Иванов не рассматривал, но его свидетельства в отношении различных этнографических материалов со значительной долей вероятности могут быть спроецированы и на наскальное искусство древнего населения Сибири.

Изучение наскальных изображений Центральной и в меньшей степени Северной Азии позволяет подойти к рассмотрению некоторых аспектов генезиса ламаизма и подосновы зороастризма.

Ламаизм – европейское название одного из течений в буддизме, особой формы северного буддизма. Тибетцы называют эту религию “гелукпа”, что означает “школа добродетели”, монголы называют “желтая вера”, или же желтошапочная секта – по цвету монашеского головного убора. Ламаизм сложился в процессе продвижения так называемого первоначального буддизма – религиозно-философской системы, возникшей в Индии в VI–V вв. до н.э., – в глубинные районы Центральной Азии. Основание ламаизма традиция относит к началу XV в. и связывает с именем реформатора тибетского буддизма Цзонхавы, оставившего литературное наследие, в котором излагаются основы учения. Становление ламаизма на ранних этапах прошло ряд стадий. Внедряясь в чуждую этническую и социальную среду, буддизм, как и другие мировые религии, адаптировал традиционные автохтонные религиозные культы: переработал их и ввел в свою культовую систему, сохраняя при этом главное – основополагающие идеи, образующие единую систему. Ламаизм как религия чрезвычайно эклектичен. Для него характерна вера в многочисленных местных божеств, магия, развитая ритуальность, торжественные церемонии и пышные праздники при монастырях. Одной из характерных отличительных черт ритуала северного буддизма–ламаизма является наличие в его пантеоне множества демонических божеств, имеющих устрашающий облик. Среди них центральное место занимает владыка подземного царства, верховный судья в загробном мире докшит Чойджал (Эрлик). Он является главным персонажем Эрлик-цама – мистерии устрашения еретиков и врагов веры, одного из самых впечатляющих ламаистских ежегодных храмовых праздников, во время которого устраивались священные пляски лам, одетых в маски и костюмы докшитов.

“Цам” – монгольское произношение тибетского слова “чам”, означающего в переводе “танец”, или, точнее, “танец богов”. Он проводился при ламаистских монастырях Тибета, Бутана, Непала, Бурятии, Тувы. Персонажи, маски и само действие неоднократно описаны в литературе, но все же цам изучен недостаточно, в особенности неосвещенными остаются вопросы, связанные с его истоками. Известный востоковед Б.Я. Владимирцов отмечал, что “содержание цама заключается в представлении грозных божеств и гениев – покровителей буддизма, а также в изображении их борьбы за буддийскую церковь. Цам, хотя и театральное представление, но тем не менее это священный, религиозный обряд, мистерия, ставящая себе целью не только поучать зрителей, напоминая им о невечности всего сущего и о разных таинственных силах, то покровительствующих, то враждебных буддизму, но и войти в особое мистическое единение с этими силами и через то водворить в округе радость и счастье... Не надо особенно много распространяться о том, – продолжает Владимирцов, – что действия цама не имеют никакого отношения к основам учения Будды и к философии буддизма”²⁹.

Действующие лица цама – всевозможные божества и сверхъестественные существа. Их роли исполняли ламы, одетые в пестрый и фантастический наряд и страшные уродливые маски (**фото 4.3-4.4**).

Маски цама хранятся в различных музеях мира. Богатейшее собрание сосредоточено в Музее истории религии в Улан-Баторе. Множество многокрасочных масок, выполненных с большим мастерством, висят на стенах храма, лежат на полках и в витринах в бывшем монастыре Чойджин-Ламынсум. Они различаются размерами, цветом, выражением лиц персонажей. Особенно устрашающий вид имеют маски гневных и грозных божеств из разряда докшитов – “защитников закона”, хранителей веры. Один их внешний вид должен был отпугивать врагов буддизма и вселять ужас в сердца зрителей. Окраска лиц у них зловещая: красная, синяя, зеленая, выражение хищное, свирепое, кровожадное. Предназначение докшитов заключалось в том, чтобы уничтожать врагов религии и инаковерующих, а внешний вид этих гневных защитников веры соответствовал их предназначению.

Изображения докшитов “соединяют в себе все, что может представить безобразного и уродливого человеческая фантазия”. В ламаистских обрядниках приводится описание символики их внешнего вида. Широко раскрытый рот и свирепо оскаленные огромные и острые звериные клыки предназначены, “чтобы высосать и съесть кровь врагов веры”. “...Изо всех пор тела высовываются волоски, как жала скорпионов или пауков, чтобы уничтожить врагов веры”³⁰, из ноздрей “дуют клубы ветра болезней”. Два выпученные, горящие гневом глаза и третье око во лбу видят и настигают врагов религии во всех трех мирах буддийского космоса. Из огненного цвета волос, подобных языкам пламени, сыплется искры, испепеляющие враждебные буддизму силы.

В соответствии с обликом этих гневных божеств их одеяние и атрибуты характеризовались каннибальской мистикой. На голове красовалась диадема из человеческих черепов, на плечи накидывались плащи из свежесодранной человеческой кожи с черепами и конечностями, а также ажурная накидка из бус, сделанных из человеческих костей. Их украшения – ожерелья из отрубленных голов, подвески, серьги, браслеты из змей. В руках защитники веры держали габалу – священную чашу из человеческого черепа, чтобы выпить кровь и мозг врагов буддийской религии. Барабанчик из двух черепов служил докшитами, чтобы призывать демонисс на пиршество, на котором поедалось мясо и кровь врагов буддизма, петля предназначалась для ловли и удушения непокорных злых духов – разрушителей вероучения. Докшиты были вооружены с целью устрашения и уничтожения противников ножами, палицей из скелета с черепом и т.п. Маски для цама изготавливались обычно весьма искусно и художественно из папье-маше и глины и превышали в несколько раз размер головы человека. Они украшались кораллами и изделиями из драгоценных металлов. Персонажи цама должны были напоминать зрителям о карающей деснице богов. Все персонажи, выступающие в цаме, были одеты и замаскированы так, как они изображаются на буддийских иконах и описываются в буддийских иконографических сочинениях. Все эти маски, весь цам напоминал ожившую тибетскую картину-икону. Музыка, сопровождающая выступления божеств, была четко расписана по инструментам ламаистского

оркестра, так что для каждого божества имелась определенная мелодия и ритм.

На сценической площадке, где проводился цам, стоял котел с кипящим маслом, а над ним рисунки, изображающие “шесть плохих” – любовную страсть, злость, глупость, зазнайство, жадность, зависть. Черпаком из человеческого черепа в масло лили молочную водку, разлетающиеся с шумом брызги отпугивают злых духов, а рисунки “шести плохих” поглощало пламя. Считалось, что в огне уничтожаются не только символические изображения, но и сами пороки.

Еще перед началом плясок под навесом размещались жертвы богам. В конце мистерии их бросают в костер, предварительно путем заклинаний заключив в жертвенную пирамиду из теста врагов вероучения, которые якобы не могли выйти оттуда и погибали в огне. Проводилось торжественное символическое уничтожение врагов веры, представленных в виде “линги” – фигуры человека из теста, в которое замешивались куски трупного человеческого мяса, а живот “линги” наполняли жидкостью красного цвета. Тем самым уничтожаются препятствия для торжества веры.

Многочисленные толпы верующих собирались, чтобы посмотреть цам, производивший на зрителей и участников неизгладимое впечатление. “Этому способствовали не только расшитые золотом наряды, укрупненные маски “милостивых” и “гневных” божеств ламаистского пантеона, рассчитанные на их восприятие издали, но также и музыка необычайного регистра и могучего, утяжеленного ритма; то она напоминала рев слона, рык льва, раздавалась как бы из глубинных недр земли, либо ассоциировалась с шумом ветров, прорывавшихся сквозь гулкие удары огромных барабанов или звонкую медь литавр, а когда они умолкали слышны были частая дробь барабанчиков, величиною с ладонь, мелодичное звучание серебряных колокольчиков... Костюмы и маски, хранящиеся в фондах музеев, привлекают к себе все более широкое внимание своей яркостью, причудливостью, заложенной в них экспрессией образного начала”³¹.

Цам, проводившийся в монгольском монастыре Дзун-хуре, был описан в 1936 г. монголоведом Н.П. Шастиной. ...Гул толпы смолк, когда над площадкой

перед храмом раздался торжественный и резкий звук ганлина – духового музыкального инструмента, сделанного из берцовой кости человека, и зрители, монахи и миряне, все кто сидел, стоял, бродил кругом сценической площадки, замерли в ожидании. Трубы звучат все громче и пронзительнее и вот, наконец, из мрака притвора храма пред оцепеневшими от страха и восхищения зрителями мерным и величественным шагом являлся, раздвигая толпу, один из “восьми самых ужасных” божеств ламаистского пантеона – бог войны Джамсаран. Его сопровождали грозные спутники с мечами и габалами. Вид Джамсарана приводил в трепет. На нем огромная маска, обильно украшенная кораллами, но совершенно отталкивающего вида: искаженное злобой красное лицо с тремя глазами и торчащими из оскаленного рта острыми клыками. На лбу венец из пяти черепов, столько же знамен-вымпелов, увенчанных клочками заячьего меха, торчат над головой. В одной руке у него пламенеющий меч, а в другой – окровавленное сердце. Он двигался по заранее намеченной дорожке, совершая при этом тяжелые и неуклюжие прыжки с одной ноги на другую, повороты и приседания. Многочисленные зрители подбегали к нему и каждый стремился коснуться лбом его широких роскошных одежд, сложная символика которых не всегда понятна им, но тем сильнее была вера в приобщение к благодати. Джамсаран почитался как один из крупнейших докшитов – защитников религии, непреклонных воителей за ее чистоту и торжество, по поверью он дает власть и могущество, является покровителем коней.

Центральным персонажем цама является владыка ада, главный судья над душами умерших Чойджал (тибет.) – он же Эрлик (древнеуйгур.) или Яма (древнеинд.). Дурманящий запах благовоний плывет над толпой, дикая и зловещая музыка отдается эхом... Наступает кульминационный момент мистерии: перед застывшими в оцепенении зрителями являются спутники владыки ада Чойджала, а за ними и сам главный судья над душами умерших, один из восьми “самых ужасных” докшит Чойджал. Он выходил на сценическую площадку в сопровождении спутников при особенно резкой и зловеще звучащей музыке. Спутники Чойджала появлялись поочередно. Два из них получили общее название Дунджа. Одна из этих масок изображала бычью

голову с третьим глазом – глазом мудрости – во лбу. Два других спутника Чойджала имели общее название Саба. Маска одного из них имитирует голову оленя с большими рогами, а другого – голову быка. По свидетельству Н.П. Шастиной, это была самая яркая и динамичная пляска. Ряженные делали огромные прыжки, поворачивались на одной ноге, наклонялись и проводили по воздуху руками, движением этим как бы уничтожая врагов во всех трех мировых сферах.

Маска Чойджала была самой большой из всех масок мистерии и изображала рогатую синего цвета голову быка с открытой пастью и оскаленными зубами, с тремя глазами, видящими прошлое, настоящее и будущее, с загнутым вверх кончиком расплющенного носа. Ее украшали по верхнему краю пять золотых черепов. На конце рогов имелись металлические пластинки в виде языков пламени, иногда изображение распластанной кожи человека. Ритуальная одежда Чойджала была синего цвета с вышитыми драконами. Поверх нее надевалось ожерелье из черепов, на груди имелось зеркало. В правой руке Чойджал держал жезл в виде скелета, которым он помахивал, отгоняя злых духов, а в левой – аркан с кольцом и железным крючком для улавливания грешных душ, для укрощения вредоносной силы нечистых духов.

Согласно буддийским преданиям, Чойджал был последователем религии бон в Тибете. Он дал обет провести в пещере пятьдесят лет. Однажды, когда ему оставался всего один день до срока окончания отшельничества, в пещере укрылись спасавшиеся от погони воры с украденным быком. Они убили животное и невольного свидетеля их преступления – отшельника. Но не успела кровь пролиться на землю, как Чойджал схватил голову быка, надел ее себе на плечи и превратился в демона – властителя ада. Он убил воров и пожрал их сердца. Исследователи подчеркивали, что самое важное в этой легенде то, что центральный образ цама осмысливается в ней как связанный с шаманизмом. Быкоголовый царь фигурирует и в другой тибетской легенде – о возведении храма. Согласно ей, тибетский царь, строил храм при помощи быка, но при раздаче благословений бык оказался обойденным. Он переродился в царя с

бычьей головой и произвел вокруг опустошения. Исследователи видят в быкоголовом царе владыку ада, насылающего смерть на людей, который в буддийской иконографии изображался в виде человека с бычьей головой. Согласно одному из тувинских поверий, Эрлик входит в число небожителей. О том, что Эрлик обитает на небе, говорится в древнетюркских текстах. Эти свидетельства о небесной локализации владыки подземного царства является связующим звеном между мифологией ламаизма и теми представлениями древних жителей Верхнего Енисея, которые мы пытаемся реконструировать по материалам петроглифов.

В число действующих лиц цама входил Цаган-Эбуген – белый старец (монгольский термин “эбуген” означает “родовой предок”). Это покровитель всех живых существ, глава духов-хозяев земли и воды. Согласно народным представлениям, в прошлом он был одним из больших белых шаманов, прожившим праведную жизнь и в дальнейшем канонизированным в буддизме. Цаган Эбуген – один из наиболее популярных ламаистских божеств. В цаме он персонаж комический, изображал простолюдина, чем был особенно привлекателен для зрителей мистерии.

Белый старец с лысой головой, с большой седой бородой и добродушным выражением лица, одетый в белый халат, появлялся на сценической площадке после докшита Джамсарана, но перед Чойджалом, и как бы разряжал напряжение, связанное с мрачными танцами “самых ужасных”. Он никому не угрожал, а напротив развлекал зрителей мистерии: выпрашивал табак у стариков, раздавал детям сладости, пил вино. Согласно сценарию, по которому развивалось действие в монастыре Дзун-хуре, Цаган Эбуген в разгаре действия засыпал около жертвенной пирамиды из теста. Затем разыгрывалась следующая интермедия. К спящему Цаган Эбугену подкрадывались львы, каждого из которых представляли два человека. Маска и чехол, который накидывали на танцоров, были изготовлены с большим мастерством, и выход львов оставлял яркое впечатление у собравшихся. Каждого из них выводил на сценическую площадку лама в обычной одежде с цветными мячами в руках. Львы подбрасывали мячи, стремясь попасть в белого старца. От удара мяча он

просыпался и начинал, к удовольствию зрителей, гоняться за львами. Наконец он жезлом ловил мяч и после нескольких безуспешных попыток заставлял одного из львов опуститься на колени.

Образ Цаган Эбугена вобрал в себя представления тюрко-монгольских народов о родовых предках, шаманских божествах, духах-хозяевах местности, духах-покровителях диких животных. В результате произошло слияние отдельных локальных автохтонных божеств в обобщающее божество – персонаж цама. В каждом регионе устроители цама пытались приблизить образ Цаган-Эбугена к местной зрительской массе. К примеру, в Тоджинском горно-таежном районе на северо-востоке Тувы белый старец выступал во время цама в традиционном костюме тоджинского охотника-оленевода. На скалах древнего святилища Мугур-Саргол на главной плоскости “алтаря” имеется уникальное, исключительно выразительное изображение согбенного старца, в котором заманчиво было бы видеть прообраз белого старца Цаган Эбугена. Наряду с посохом олень является иконографическим атрибутом Цаган Эбугена, и это обстоятельство представляет особый интерес для наших сопоставлений, поскольку на главной плоскости “алтаря” имеется только одно изображение оленя и именно оно показано в композиционной связи с фигурой старца, опирающегося на посох, причем соблюдены взаимные пропорции животного и следующего за ним человека.

Сведения о порядке проведения цама на юге Тувы на Нарынском хуре (монастыре) были собраны В.П. Дьяконовой. Ее информаторы – бывшие ламы и люди старшего поколения, в свое время лично наблюдавшие этот ритуал. Праздник состоял из двух частей, хога (шутки) и собственно цама. Цаган Эбуген был центральным действующим лицом хога. Хог являлся вступлением в цам. Собственно цам начинался шествием из главных ворот монастыря. Первыми выходили десять лам в желтых халатах с красными поясами, представляющие одного бурхана Цооцэ. Расцветка их одежды символизировала восход солнца, поскольку, согласно ламаистской легенде, бурхан Цооцэ родился на заре. По народным представлениям южных тувинцев, “только десять голов юношей могут выразить один ум бурхана Цооцэ”. Вслед за

бурханом Цооцэ шествовали 16 молодых лам в синих халатах и шапках, все вместе они олицетворяли одного хозяина неба бурхана Цаныка. Таким образом, бурхана Цаныка изображало на шесть человек больше, чем Цооцэ, потому что он, как объясняли информаторы, “на шесть голов умнее бурхана Цооцэ”³².

Из приведенного описания отдельных персонажей цама видно, что некоторые действующие лица, в том числе докшит Чойджал – главный персонаж, имели на голове бычьи рога, подобно личинам тувинских петроглифов. Такой персонаж, как белый старец, своими корнями связанный с шаманизмом, может быть предположительно сопоставлен с фигурой человека с посохом на главном камне Мугур-Саргола. Наличие парных и коллективных масок среди участников цама вызывает ассоциацию с изображениями фантастических существ с “ярусными” головами, представленных на скалах святилища. Уже отмечалось, что во время цама белый старец Цаган-Эбуген влезал на спину парной маски, представляющей льва. Уместно вспомнить, что на спинах фантастических существ с “ярусными” головами также иногда помещалась человеческая фигура. Таким образом первобытная мистерия запечатленная на скалах Мугур-Салгола в некотором смысле могла быть прообразом цама.

Обращает на себя внимание совпадение изображений антенн с Ф-образным завершением на макушке личин-масок тувинских петроглифов, с одной стороны, и ваджры (санскрит), или очира (монгольск.) на голове божеств ламаистского пантеона – с другой. Трех- или четырехдужковая ваджра, если смотреть на нее сбоку, имеет такие же очертания, как и Ф-образная антенна.

Сходство головных уборов особенно разительно в тех случаях, когда ваджра на голове докшитов сочетается с бычьими рогами. Ваджра – эмблема буддизма, семантический заменитель божества. В качестве атрибута божества ваджра – это небесное оружие, олицетворяющее собою молнию, грозу. В том виде, какой она имеет теперь, появилась в Индии не ранее VIII–IX вв. По преданию, Будда, взяв у Индры трезубец, загнул его концы, тем самым придав трезубцу форму ваджры.

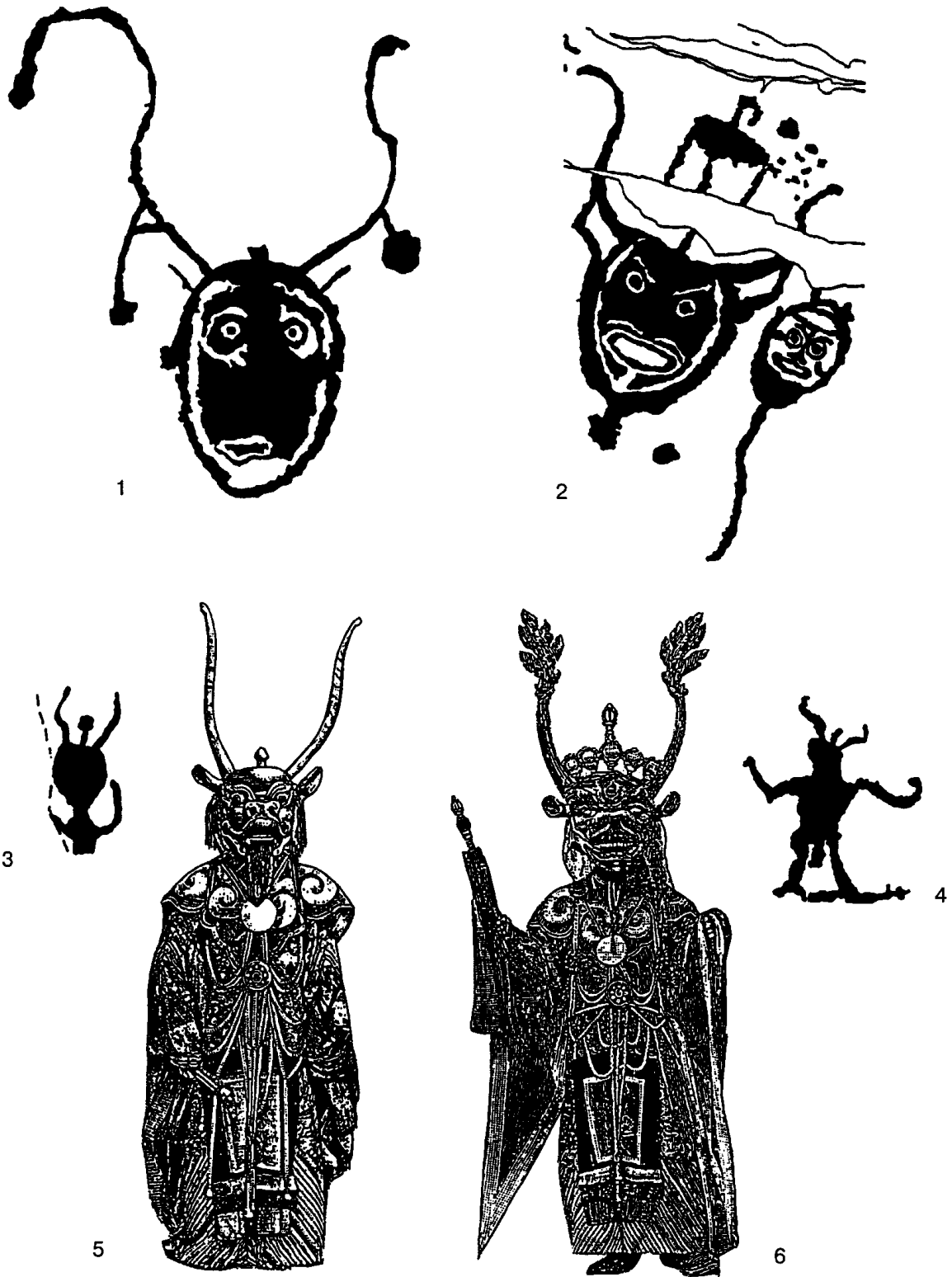


Рис. 4.9. Наскальные изображения, Мугур-Саргол (1-4), верхний Енисей, и персонажи цама (5-6)

Все эти факты, представляется, свидетельствуют о том, что данные или подобные им конкретные образы древних шаманских мистерий, запечатленные в камне, были ассимилированы и в более позднее время использованы в обрядах и ритуалах северного буддизма. В этом случае демонические маски, изображенные на скалах Мугур-Саргола, можно рассматривать как древние прототипы масок докшитов – действующих лиц мистерии (рис. 4.9). Ламаистская легенда гласит, что некоторые из докшитов первоначально были тибетскими богами и демонами. Впоследствии они были укрощены и обращены в новую веру. Дав обет служения буддийской вере, они стали яростными воинственными охранителями буддийского учения.

Согласно традиционной версии “северного буддизма”, включенной в канонический текст, Шакьямуни (Будда) предсказал, что расцвет его вероучения наступит в будущем в том “снежном царстве”, которое не смог обратить в веру ни один из трех прежде являвшихся на землю будд, в царстве, которое “населено злокозненными духами и демонами”³³. Надо полагать, что при распространении буддизма в глубинные районы Центральной Азии древние местные божества, духи-предки и т.д. воспринимались буддийскими проповедниками как враждебные силы, злые демоны. В дальнейшем северный буддизм-ламаизм, ассимилируя местные добуддийские культы, включил их в свой пантеон, возведя в ранг гневных божеств – докшитов. Включив в свой пантеон древние шаманские божества, ламаизм понизил их в ранге на иерархической лестнице. Из высших сфер вселенной на низший уровень культовой системы были низведены верховное божество и весь сонм божеств. В результате демоническое божество из небожителя превратилось во владыку подземного мира, став свирепым защитником буддийской веры – докшитом Чойджалом. Согласно буддийским источникам, изображения гневных божеств, наиболее ранние из известных, датируются концом I тысячелетия – рубежом I и II тысячелетий. Таким образом, эти буддийские изображения на два–два с половиной тысячелетия моложе, чем петроглифы, оставленные далекими предшественниками тувинцев на скалах верхнего Енисея.

Известно, что буддизм проник в Тибет впервые в VII в. и долгое время оставался религией придворных кругов, народ продолжал придерживаться древних шаманских и родовых культов – религии бон или бонбо. Есть основания полагать, что контакты имели место еще в добуддийский период, что древние культы были восприняты религией бон и уже через ее посредство были ассимилированы ламаизмом. Известно, что религия бон оказала влияние на буддизм, некоторые обряды этой религии вошли в буддийский ритуал.

Следует отметить широкое распространение наскальных изображений масок-личин в древности в эпоху бронзы на азиатском континенте. Скорее всего сходство между личинами-масками на огромных территориях было вызвано не только и даже не столько непосредственными контактами, сколько общностью представлений, проявляющихся в близких формах обрядов и атрибутов. Исследования наскальных изображений, произведенные в верховьях р. Инд пакистанско-западногерманской экспедицией под руководством К. Йеттмара и А. Дани, как будто позволяют нащупать одну из возможных территорий, на которой могли иметь место подобные контакты. В верховьях р. Инд высоко в горах там, где проходили древние тропы, проложенные через Гиндукуш и Каракарум, а позднее “шелковый путь”, на скалах представлены древнейшие буддийские изображения, а также личины, близко сходные с мугур-саргольскими. Одна из опубликованных К. Йеттмаром личин, так называемого окуневского типа, имеет на голове, помимо рогов, выступ на макушке. Однако в отличие от мугур-саргольских Ф-образных антенн, по форме сходных с очиром, или ваджрой, выступ, имеющийся между рогами этой личины, напоминает ушнину – выступ на голове буддийских божеств. К. Йеттмар приходит к выводу, сходному с тем, который сделан нами на основании анализа тувинских материалов. Он пишет: “...буддисты собирались для своих благочестивых дел там, где раньше существовало культовое место. Можно предполагать, что при этом имелись в виду также и старые божества; вероятно, они и в дальнейшем считались покровителями, покоренными и поставленными на службу новому учению”³⁴.

Сопоставления верхнеенисейских изображений с материалами пакистанско-западногерманской экспедиции позволяют выявить ту территорию, где могли иметь место контакты древнего населения, использовавшего в культовых целях маски и рогатые головные уборы, с буддийским миром. В результате этих контактов первобытная мистерия была ассимилирована северным буддизмом-ламаизмом и оформлена в храмовый праздник цам – “грозную мистирию торжества над еретиками, парад божеств, сошедших на землю”³⁵.

Ныне завеса над тайной возникновения первобытной мистерии, скрытой за напластованиями буддийской символики, приоткрывается. Новые археологические исследования принесут в дальнейшем новые открытия, проливающие свет на загадку такого феномена, каким является докшитский цам.

На территории Центральной Азии, в Туве и Монголии на левом берегу р. Дужерлиг известны такие археологические памятники, связанные с солярным культом, как храмы солнца. Эти храмы, сооруженные древними кочевниками в раннескифское время, представляли собою гигантские сложенные из камня кольца со “спицами”-лучами, они внешне походили на распластанное на земле солнце. А.Д. Грач высказал предположение, что сотни кольцевых выкладок, которые окружали саглынский солнечный храм в Туве, могли обозначать систему звезд и планет и что в таком случае центральное сооружение, символизирующее солнце, предстает в окружении обширной космической системы. Конструкция всемирно известного кургана Аржан, окруженного кольцевыми выкладками, также напоминает подобный храм. В связи с материалами исследования храмов солнца А.Д. Грач предлагал обратиться к проблеме генезиса “солнечной” религии у племен скифо-сакского мира и к вопросу о подоснове “зороастризма”.

Имя пророка Заратуштры окутано тайной. Большинство ученых все же склоняются к мысли, что провозвестник таинств новой веры был реальным лицом. Древние греки называли его Зороастром, поэтому основанная им религия получила название зороастризма. Среди исследователей нет единства

мнений в отношении ранних этапов зороастризма, путей распространения его идей. Даже в определении времени жизни пророка современные исследователи расходятся на тысячу и более лет. Не вдаваясь в доктрины зороастризма, отметим, что последователи Заратуштры были огнепоклонниками. Как божество почитался огонь и солнце – величайшее из всех огней, символ бессмертия в лучезарном раю. Крупнейший знаток зороастризма М. Бойс излишне скептически смотрела на возможности археологии, когда писала, что “ранний зороастризм не нуждается ни в священных зданиях, ни в постоянных алтарях и не оставил никаких следов археологии”³⁶.

Памятник наскального искусства, на которых запечатлены древние графические символы, обозначающие небесные светила, наряду с храмами солнца под открытым небом свидетельствуют о существовании разработанной системы солярных культов у древнего населения пояса азиатских степей и предгорий, что позволяет по-новому взглянуть на проблему подосновы зороастризма. Представляется, что эти культы, получившие в бронзовом веке широчайшее распространение, могли иметь отношение к зарождению новой солнечной религии.

¹ *Окладников А.П.* Петроглифы Байкала – памятники древней культуры народов Сибири. Новосибирск, 1974, с. 71.

² Там же, с. 120.

³ Там же, с. 99, 100.

⁴ *Мартынов А.И.* Шаманизм и наскальное искусство Северной Азии // Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции. Якутск, 1992, с. 11.

Вадецкая Э.Б. Древние маски Енисея. Красноярск–СПб., 2009

⁵ *Авдеев А.Д.* Маска: опыт типологической классификации по этнографическим матриалам // СМАЭ. Т. 17. М.; Л., 1957, с. 267.

⁶ *Федорова И.К.* О происхождении портретной скульптуры в Полинезии // Культура народов Океании и Юго-Восточной Азии. СМАЭ. Т. 46. СПб., 1995, с. 162.

-
- ⁷ Подорога В.С. Эйзенштейн и кинематограф насилия. Лицо и взгляд. Правила раскрытия // Искусство кино. № 6. 1994, с. 90.
- ⁸ Кенин-Лопсан М.Б. Алгыши тувинских шаманов. Кызыл, 1995, с. 12.
- ⁹ Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989, с. 142.
- ¹⁰ Кенин-Лопсан М.Б. Алгыши тувинских шаманов..., с. 144.
- ¹¹ Там же, с. 147.
- ¹² Там же, с. 36.
- ¹³ Там же, с. 140, 141.
- ¹⁴ Ксенофонов Г.В. Легенды и рассказы о шаманах у якутов, бурят и тунгусов. М., 1930, с. 63.
- ¹⁵ Там же, с. 68.
- ¹⁶ Дьяконова В.П. Некоторые этнокультурные параллели в шаманстве тюркоязычных народов Саяно-Алтая // Этнокультурные контакты народов Сибири. Л., 1984.
- ¹⁷ Цит. по: Скрынникова Т.Д. Термины сакральности: тибето-монгольские параллели // Двадцатая научная конференция “Общество и государство в Китае”. Тез. докл. Ч. 1. М., 1989, с. 182.
- ¹⁸ Скрынникова Т.Д. Харизма и власть в эпоху Чингис-хана. М., 1997, с. 169.
- ¹⁹ Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Знак и ритуал // Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск, 1990, с. 87.
- ²⁰ Дьяконова В.П. Шаманки и общество у народов Саяно-Алтая // Шаман и Вселенная в культуре народов мира. СПб., 1997, с. 40, 41.
- ²¹ Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996, с. 92.
- ²² Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Знак и ритуал..., с. 39.
- ²³ Цит. по: Элиаде М. Мифы, сновидения..., с. 92.
- ²⁴ Дыренкова Н.П. Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен // СМАЭ. Л., 1930. Т. 9, с. 274.
- ²⁵ Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. Человек. Общество // Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск, 1989, с. 64.
- ²⁶ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 94–98.
- ²⁷ Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX в. / СМАЭ. Л., 1971.

Т. 27, с. 8.

²⁸ *Иванов С.В.* Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар XVIII–первая четверть XX в. Л., 1979.

²⁹ *Владимирцов Б.Я.* Тибетские театральные представления // Восток. 1923. № 3, с. 99.

³⁰ *Герасимова К.М.* О некоторых аспектах ассимиляции добуддийских культов по тибетским обрядникам // Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. Новосибирск, 1980, с. 65.

³¹ *Соктоева И.И.* От редактора // *Найдакова В.Ц.* Буддийская мистерия цам в Бурятии. Улан-Удэ, 1997, с. 3.

³² *Дьяконова В.П.* Цам у тувинцев // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX в. / СМАЭ. Т. 27. Л., 1971, с. 123.

³³ *Кочетов А.Н.* Буддизм. М., 1983, с. 118.

³⁴ *Йеттмар К.* Религии Гиндукуша. М., 1986, с. 321.

³⁵ *Позднеев А.М.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу // ЗРГО по отделению этнографии. СПб., 1887. Вып. 16, с. 321.

³⁶ *Бойс М.* Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 1987, с. 59.



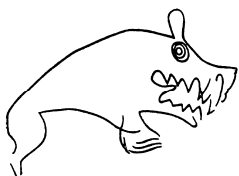
Фото 4.1. Изображение в рентгеновском стиле, Сакачи-Алян, Амур



Фото 4.2. Шаманский костюм и атрибуты



Фото 4.3-4.4. Маски цама



**ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ
НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ЧАСТИ
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

В 1950-1960-е годы, расширяя хронологические и географические границы такого феномена, как искусство на скалах, исследователи целеустремленно искали новые местонахождения. Начиная с середины 1970-х годов и в особенности в последние десятилетия акцент сместился – все большее значение приобретает проблема сохранения найденного.

Лишь немногие древние памятники наскального искусства сохранились относительно хорошо. Некоторые местонахождения вошли в науку уже с описанием значительных повреждений, другие гибнут на наших глазах. Их разрушение приобретает различные формы и может происходить под воздействием многообразных факторов. В особенности драматична ситуация, когда основной причиной их утраты становятся сами люди, сознательно или бессознательно наносящие своими действиями невосполнимый урон этому на первый взгляд вечному, а в действительности легко ранимому, столь хрупкому культурному наследию. Представляется, что детальное описание геологических, физических и химических процессов, протекающих на поверхности камня, в скальном массиве и атмосфере, в результате которых происходят изменения сохранности местонахождений, а также квалифицированная оценка эффективности методов и составов, призванных устранить или свести к минимуму негативное воздействие разрушающих факторов на плоскости с изображениями, приостановить деструкцию камня, является делом профессиональных реставраторов.

Местонахождения наскального искусства не изъяты из природы, они – ее

часть. Консервационное вмешательство подразумевает сохранение памятников *in situ* в природно-историческом контексте. Сам факт, что наскальные изображения дошли до наших дней, является в какой-то мере показателем того, что условия окружающей среды были благоприятны, а их нарушение зачастую и ведет к возникновению разрушений. Обеспечение (или воссоздание) условий, в которых веками сохранялся памятник, может стать залогом его дальнейшего существования.

В настоящее время судьба многих памятников наскального искусства поставлена под угрозу. Состояние сохранности большого числа местонахождений постоянно ухудшается в результате не только природного, но и антропогенного воздействия. Освоение и промышленное развитие регионов уже повлекли за собою гибель многих из них. В России некоторые первоклассные памятники наскального искусства были утрачены в связи со строительством в 1970-80-е годы гидроэлектростанций на крупных сибирских реках. Например, в зоне затопления Красноярской ГЭС оказались частично или полностью Оглахтинские и другие знаменитые писаницы; на дне водохранилища Саянской ГЭС на верхнем Енисее – петроглифы Мугур-Саргола, Алды-Мозага; Братской ГЭС – петроглифы Каменных островов на Ангаре и местонахождения наскального искусства во многих других регионах.

В отдельных случаях при наличии технической возможности камни с росписями и петроглифами перевозились за пределы зоны затопления, неизбежно разрушаясь и утрачивая при этом свой природно-исторический контекст. Так были вывезены отдельные блоки камня из зоны затопления Саянской ГЭС на Верхнем Енисее и с берегов Ангары. Нередко исследователям удавалось провести сплошное копирование изображений и тем самым в какой-то мере сохранить их для будущего. Подобные копии зачастую являются единственным свидетельством существования памятника в прошлом.

Помимо большого разнообразия природных и антропогенных факторов, в той или иной степени оказывающих влияние на состояние сохранности наскальных изображений, следует отметить, что в последнее время усугубляется действие новых, ранее не затрагивающих памятники факторов, которые были вызваны антропогенным изменением условий окружающей

среды. Масштаб воздействия человека на окружающую среду резко возрастает в индустриальную эпоху. Повышение кислотности дождей, загрязнение окружающей среды выбросами предприятий может оказывать влияние на сохранность даже удаленных от центров промышленного развития скальных поверхностей. Современные экологические программы демонстрируют реальность подобных разрушительных процессов, описывают происходящие изменения языком науки. В силу этого в большинстве своем основные проблемы управления и охраны памятников наскального искусства бывают единообразны в различных частях света.

Местонахождения древних наскальных изображений не оказались вне сферы влияния современных социальных и политических процессов. Экологическая ситуация во многих регионах, особенности охранного и земельного законодательства, полномочия и реальные возможности организаций, ответственных за сохранение памятников истории и культуры, система социальных ценностей и приоритетов далеки от того, чтобы создать благоприятные условия для сохранности наскальных изображений. За последние десятилетия их фонд, еще недавно казавшийся столь малоуязвимыми, понес и продолжает нести непоправимый ущерб. Все это заставляет искать решение проблемы сохранения памятников наскального искусства как части мирового историко-культурного наследия.

Последние десятилетия отмечены дискуссиями о методах анализа, осознанием хрупкости этого вида искусства и усилением активности в стремлении оградить памятники от разрушения, вредного воздействия окружающей среды и вандализма.

Консервационные мероприятия принято разделять на прямые и косвенные. Прямые связаны с непосредственным воздействием на материал памятника. Это структурное укрепление камня, обработки, приостанавливающие дезинтеграцию пигмента росписей, доделки – наращивание утраченных фрагментов или закрепление корок, биоцидные обработки, направленные на защиту от разрушений, вызванных бактериями, водорослями, лишайниками и др. Косвенные мероприятия связаны с удалением или максимальной нейтрализацией причины повреждения без

непосредственного вмешательства и обработки поверхности с изображениями. Это установка козырьков, карнизов, капельных линий, устройство водоотводов и желобов, препятствующих попаданию влаги на плоскость с петроглифами или росписями, а также изменение доступности памятника для людей и животных – установка ограждений, решеток, настилов (в зависимости от перспективы использования), изменение рельефа, регулирование растительности, ограничение движения транспорта.

Косвенным мерам защиты (превентивной консервации) в настоящее время отдается предпочтение, потому что они могут быть легко изменены в случае неэффективности или неудачного воплощения, не затрагивают собственно изображения, не приносят новые соединения на поверхность камня. При выборе консервационных обработок рекомендуется “лечить” не только следствие, то есть разрушение, но и ликвидировать или минимизировать его причину. Оптимальным решением является обеспечение посредством косвенных мер тех условий, в которых памятник сохранялся на протяжении веков и тысячелетий и благодаря которым дошел до наших дней. Нарушение этих условий в большинстве случаев и является причиной ухудшения состояния наскальных изображений.

Кроме природного воздействия реальную угрозу сохранности памятников представляет антропогенное вмешательство. Это касается не только глобального воздействия человека на окружающую среду, промышленного развития территорий, но и посетителей, сознательно или по невежеству наносящих вред наскальному искусству. Человек осваивая новые территории, изменяет экосистему отдельных районов, загрязняет природу. С этими и другими изменениями, происходящими в окружающей среде, связывается опосредованное антропогенное воздействие на памятники наскального искусства. Прямое и опосредованное антропогенное воздействие зачастую значительно превосходят по интенсивности природные факторы и могут за короткий период вызвать необратимые изменения, привести к частичному или полному уничтожению местонахождения. Если процессы природного воздействия носят региональный характер, то антропогенный фактор единообразен. В разных частях света прямое (вандализм) и

опосредованное (изменение окружающей среды) воздействие будет во многом сходным. Даже если памятники сравнительно благополучны и не испытывают выраженного отрицательного природного воздействия, они могут быть неожиданно утрачены даже в результате разового посещения людьми или вследствие разворачивающегося освоения территории и ее промышленного развития.

Неконтролируемое посещение местонахождений часто сопровождается актами вандализма – появляются выбитые, процарапанные или нарисованные краской посетительские надписи, разводятся костры и др.

При исследовании феномена деградации памятников наскального искусства необходимо применять комплексный подход, включающий по возможности изучение всех природных и антропогенных факторов, влияющих на их сохранность. Это – климатические условия существования памятников, их геологические особенности, структура и физические характеристики материала памятников, его химико-минералогический состав, развитие лишенофлоры и других биообразователей, техника выполнения и древность наскальных изображений, последствия методик копирования и неконтролируемого посещения. Необходимо выявлять современные экологические факторы, представляющие опасность для памятника, такие, как промышленное загрязнение атмосферы, другое опосредованное антропогенное воздействие на памятник и окружающую его среду. Необходимость междисциплинарных исследований очевидна и для того, чтобы разработать правильную стратегию и подобрать соответствующие меры воздействия. Консервационное вмешательство должно быть направлено на решение четко определенного круга проблем, при выборе методов предпочтение следует отдавать косвенным методикам перед масштабным прямым вмешательством в материал памятника. Важно также придерживаться стратегии превентивной консервации, предупреждая развитие повреждений. Выявить деструкцию на стадии возникновения можно лишь при осуществлении постоянного мониторинга, который также позволяет отслеживать эффективность предпринятых мероприятий, осуществлять профилактику дальнейших изменений в состоянии сохранности скального массива и изображений и если

необходимо – модифицировать стратегию осуществляемых работ.

В нашей стране назрела необходимость в разработке современной концепции сохранения памятников наскального искусства в их естественной среде, принимающей во внимание последние достижения, методики и программы менеджмента.

В список мирового культурного наследия, составленный ЮНЕСКО, включено менее двух десятков местонахождений наскального искусства, которые признаются общечеловеческим достоянием, характеризуются не только блестящей иконографией древних произведений наскального искусства, но и особенностями их судеб, современной стратегией управления, отношением к ним со стороны правительственных структур и местного населения. Все это определяется не только культурными традициями соответствующих стран, но в большей степени экономической ситуацией и общественной толерантностью. Для включения в список ЮНЕСКО необходимо предварительно провести на памятниках значительные охранные и консервационные мероприятия, а также предпринять усилия, направленные на популяризацию знаний о наскальном искусстве, поднять престиж этих памятников изобразительной деятельности в глазах общественности. Поэтому, несмотря на наличие многочисленных первоклассных местонахождений наскального искусства, ни один из памятников России пока еще не был удостоен этой чести.

Список всемирного наследия ЮНЕСКО формировался в следующей последовательности. В 1979 г. в него вошли знаменитые пещеры с палеолитическими росписями в долине р. Везере во Франции и петроглифы Валкамоники на севере Италии. С 1981 г. поэтапно (затем в 1987 и 1992 гг.) в Список включаются наскальные изображения Национального парка Какаду на севере Австралии. В 1982 г. добавилось хорошо известное скопление Тассилин-Аджер (Алжир), а в 1985 г. целых три района: первая для Европы пещера Альтамира (Испания), местонахождения Тадрар Акакю (Ливия) и Альта на севере Норвегии. В 1991 г. эта тенденция перекинулась и на Новый Свет, и в Список вошли памятники национального парка Сьерра-де-Капивара в Бразилии, в 1993 г. обширные местонахождения Сьерра-де-Сан-Франсиско на западе Мексики. В 1994 г. в Список ЮНЕСКО были включены петроглифы

Танума, район Богуслена в Швеции, а в 1998 г. – палеолитические петроглифы под открытым небом в Фош Коа, Португалия и наскальное искусство на п-ове Иберия в Испании, в 2003 г. включено индийское местонахождение Бхимбетка. В 2004 г. в Список всемирного наследия ЮНЕСКО был впервые включен памятник с постсоветского пространства – археологический комплекс Тамгалы в Казахстане под названием “Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы”. В 2005 г. в Список вошла священная гора Сулайман-Тоо в Кыргызстане, в 2007 г. наскальное искусство в культурном ландшафте Гобустан в Азербайджане. В 2010 г. были включены петроглифы Сармишсая в Узбекистане.

Во многих странах туризму как доходной статье национальной экономики отводится важное место. Рост доходов от туризма расширяет сферу интересов, в которую попадает все больше объектов культурного и природного наследия. Памятники наскального искусства становятся одним их объектов, предназначенных для специализированного туризма, и требуется их поддерживать в соответствующем состоянии.

Памятники наскального искусства в ряде зарубежных стран стали для туристов одной из важнейших и наиболее привлекательных составляющих культуры аборигенов. Интерес к наскальному искусству как культурному феномену и финансовая эффективность его использования для показа туристам привлекает внимание к проблеме его сохранения, повышает заинтересованность и стимулирует выделение на это денежных средств. С ростом интереса к первобытному искусству, с популяризацией достижений науки, активизацией туристического бизнеса был накоплен определенный опыт, связанный с музеефикацией памятников наскального искусства в их природно-историческом контексте. Надо сказать, что в современном мире отношение к музеефикации памятников наскального искусства двояко. С одной стороны, нельзя лишить широкую общественность этой части культурного наследия, кроме того, осознание его ценности может прийти только после длительного и масштабного знакомства с ним. С другой стороны, туристическое посещение памятников наскального искусства не только наносит им вред, но зачастую может быть главной угрозой их сохранности.

Местонахождение, используемое как туристический объект, невозможно полноценно сохранять. Это противоречие требует особого внимания со стороны лиц, занимающихся охраной памятников, а проблема управления памятниками наскального искусства должна решаться комплексно, с привлечением специалистов различных научных направлений.

При работе с памятниками наскального творчества в рамках региона после предварительного осмотра и выяснения их состояния следующий этап – это разработка схемы менеджмента, мероприятий по их использованию и управлению. Менеджмент подразумевает и разработку концепции перспективной работы на местонахождениях наскальных изображений, в которой их дальнейшая судьба определялась бы с учетом степени сохранности, научной значимости, возможности в будущем применения естественнонаучных методов исследования. Оптимальная стратегия работ с памятниками в регионе вырабатывается с учетом множества факторов: их расположение, отношение к ним местного населения, культовое значение, доступность для неконтролируемого посещения, туристические перспективы и культурное развитие региона в целом, промышленное освоение, вероятность полноценного сохранения и необходимые для этого затраты.

Затрагивая тему управления памятниками древнего творчества на скалах, нельзя не коснуться вопроса о возможности для широкой общественности получать информацию об их местоположении. Многие годы и не только в нашей стране, господствовало представление, что эта информация должна быть открытой для всех, что заметно облегчало поиск наскальных изображений на месте. Следствием широкого интереса к древнему творчеству явилась публикация научно-популярных изданий по отдельным регионам и специальных справочников. Многие из местонаждений были включены в общие туристические дорожные путеводители по достопримечательным местам. Однако в результате стало очевидным, что неконтролируемый доступ имеет и отрицательные последствия для самих памятников, зачастую им наносится невосполнимый ущерб.

В зарубежных изданиях-путеводителях, первые выпуски которых относятся к рубежу 1990-х годов, не только приводится информация о памятниках и музеях, в которых представлено наскальное искусство, но указывается, что требуется для полноценного восприятия памятников. Акцентируется внимание на их отличии от прочих, более привычных проявлений изобразительной деятельности, указывается, какие правила требуется соблюдать, чтобы не нанести урон культурному наследию, что представляется особенно важным. Так, например, в книге о всемирно известных петроглифах африканского континента предлагается:

- никогда не повреждайте скальную поверхность чем бы то ни было. Многие памятники уничтожены и продолжают уничтожаться из-за ложного представления о возможности применения воды или других веществ;

- не трогайте поверхность с росписями;

- не отбивайте куски скалы, не царапайте поверхность и не стойте на плоскостях с изображениями;

- не разводите огонь в гротах или вблизи скальных поверхностей с росписями;

- не процарапывайте и не пишите свое имя вблизи поверхностей с изображениями;

- не пытайтесь “подправить” роспись или усилить петроглиф;

- не пытайтесь удалить роспись или петроглиф;

- сообщайте о любых повреждениях в полицию;

- убедитесь, что вы в курсе того, кто посещает местонахождения, находящиеся в вашем владении;

- национальный закон о памятниках охраняет все древние памятники и гласит, что никто не должен уничтожать, повреждать, раскапывать, изменять, перемещать с первоначального местоположения или вывозить за пределы страны (речь идет об ЮАР) любой рисунок или роспись на камне или петроглиф, про которые известно или принято считать, что они были созданы народом, обитавшим на территории Республики до появления европейцев у мыса Доброй Надежды. Кто нарушит этот закон, будет оштрафован на сумму до 5000R или заключен в тюрьму на срок до 12 месяцев, или к нему будут

применены обе меры.

Как же сохранять памятники – причем не только внешний вид петроглифов и росписей, но и их научный потенциал, содержательную информативность? Как показывать произведения наскального искусства публике, сводя к минимуму негативное воздействие, которое всегда оказывает туризм на эксплуатируемые местонахождения? Эти задачи весьма непросты, но есть некоторые наработки, направленные на их решение.

При рассмотрении проблемы консервации памятников наскального искусства имелось в виду в первую очередь их сохранение *in situ*, в природно-историческом окружении, которое само по себе несет значительную информацию о памятнике. Проблемы консервации, музеефикации и использования памятников наскального искусства связаны в первую очередь с тем, что они составляют часть природно-исторических ландшафтов и вне их теряют большую часть и своей информативности, и своей эмоциональной притягательности.

В местах, где памятники наскального искусства не могут постоянно находиться под охраной, но которые хорошо известны и посещаемы, вынужденной, хотя и мало привлекательной мерой в мировой практике остается установка решеток и заграждений. Часто решетки вызывают отрицательные эмоции, исследователи и любители древней изобразительной деятельности считают, что при наличии решетки невозможно гармонично воспринимать памятник, “заключенный под стражу”. Однако “детки в клетке” все же остаются более защищенными, чем те, к которым доступ не ограничен.

Опыт вывоза фрагментов с фигурами, их размещения в музейных экспозициях и лапидариях долгое время рассматривался, хотя и вынужденно, в качестве единственно возможного, позволяющего “нести искусство в массы”. История изучения памятников наскального искусства свидетельствует, что древности, даже недвижимые, вывозились. Так, в 1887 г. направляясь к Трифоновским писаницам на Енисее, И. Аспелин искал следы надписей и рисунки, выполненные краской, но это ему не удалось, хотя он тщательно осмотрел скальную поверхность. “Когда же он рассказал ямщику, ... ямщик сообщил, что три года тому назад он привез сюда господина и тот выломал

участок скалы с надписью и увез с собой. Неизвестный господин прибыл на лодке из Минусинска в Новоселово, откуда ямщик и привез его к надписи. Затем этот господин поехал в лодке до Красноярска. Он увез с собой три куля разных вещей, скупал он древности и в Трифоново. Полагаю, – пишет М.А. Дэвлет, – не исключено, что этим господином был И.Т. Савенков, совершавший в тот год поездку вниз по Енисею”¹. Практическая реализация вывоза камней для размещения в музеях сопровождалась техническими сложностями (не говоря уж о финансовых) и неизбежными потерями (многие плоскости были повреждены или утрачены). Для того чтобы участок окончательно отделился от массива, некоторые скалы приходилось взрывать, другие камни раскалывались при попытке извлечения фрагментов. Так были повреждены при вывозе скальные фрагменты с петроглифами с некоторых карельских, енисейских, ангарских местонахождений. Но даже судьба вывезенных фрагментов нередко становилась проблемной. Не секрет, что фрагменты в музейных коллекциях зачастую не получали заслуженного внимания – многие из них так и остались в запасниках и на задних дворах музеев. Возможно, свою роковую роль сыграли сложности показа наскальных изображений, лишенных своего привычного обрамления. Даже попытки его имитации при помощи диорам и других средств показа с трудом достигают поставленной цели. Впрочем, многие экспозиции можно назвать удачными, примером может служить Музей археологии, этнографии и экологии Кемеровского государственного университета (директор Н.А. Белоусова), в котором использованы прекрасные микаленты работы Е.А. Миклашевич.

Из отечественных проектов только один можно назвать музеефикацией памятника наскального искусства под открытым небом в его естественной среде. Это – историко-культурный и природный музей-заповедник “Томская писаница”, созданный по инициативе А.И. Мартынова и открытый для посетителей в 1989 г. Он состоит из экспозиционных зон, включающих древнее святилище Томская писаница, Музей петроглифов Азии, “Археодром” – зону с реконструкциями древних жилищ и погребений Сибири, а также различные архитектурно-этнографические комплексы. Создана интерактивная экспозиция “Живая археология”, где посетители осваивают древние технологии добывания

огня, ткачества, лепки из глины, стрельбы из лука; экспозиция “Монгольская юрта” – традиционное жилище скотоводов-кочевников. Музей наскального искусства Азии является первым в нашей стране специализированным музеем такого профиля, являющимся крупнейшим в России хранилищем коллекций наскального искусства Центральной Азии. Ежегодно “Томскую писаницу” посещают около 100 тыс. человек. В настоящее время Томская писаница включена в Список памятников истории и культуры федерального значения, что гарантирует музею финансирование за счет центрального бюджета и обеспечивает возможность участия в федеральных программах по культуре и образованию. Нельзя не отметить размах всего комплекса под открытым небом. И хотя отношение к музеефикации памятников наскального искусства у мирового научного сообщества в настоящее время двоякое, по признанию многочисленных специалистов-музееведов и петроглифистов из дальнего зарубежья, в том числе представителей ЮНЕСКО, это один из лучших, если не лучший, музей подобного профиля в мире. В мае 1999 г. музей-заповедник – Номинант конкурса Европейского Музейного форума “Лучший Европейский музей”. Собственно памятник наскального искусства является одной из зон показа — его кульминацией. Подходы к скалам с изображениями оформлены аннотациями, снабжены лестницами, беседками, организованы мостки с перилами, обеспечивающими безопасность посетителей. Экскурсии по заповеднику весьма популярны в Кемерово и области. Здесь проводятся фольклорно-этнографические праздники, приуроченные к Рождеству, Масленице, Пасхе, Троице, дню Ивана-Купалы. На специально оборудованной поляне проходят народные гулянья.

Если изготовление объемных отливок из гипса или пластика имело свои вполне очевидные плюсы и минусы, то с появлением фотограмметрии положительные моменты, связанные с моделированием объектов, стали избавляться от своих потенциально отрицательных последствий. Трехмерные модели – копии, воспроизводящие в некоторых зарубежных странах древние пещеры с росписями и гравировками, снимают туристическую нагрузку с оригиналов и позволяют посетителям получить полноценное представление об объекте. Еще одно немаловажное свойство – в случае утраты оригиналов эти

факсимильные копии, как, впрочем, и более архаические отливки, могут стать их заменой для публичного осмотра.

Если жителям нашей страны использование древних образов в качестве символов и логотипов все еще в диковинку, то во многих странах они стали обыденным явлением, поскольку древнее искусство стало “раскрученным”. Впрочем, в качестве логотипа или торгового знака эти символы подходят как нельзя лучше – автор никогда не будет претендовать на гонорар.

Вполне естественно, что мотивы наскального искусства становятся эмблемами организаций, ответственных за сохранение наследия, реализуемых ими проектов и даже национальными символами. Так, в республике Саха-Якутия на знамени красуются курыканские всадники, оленуха с Шишкинских скал стала символом Иркутского Центра по сохранению историко-культурного наследия, “мельница, или карусель” из устья р. Водлы – эмблемой Эстонского общества первобытного искусства, “акробат” из шведского Сотторп – логотипом межрегионального скандинавского проекта по изучению наскальных изображений.

Мотивы наскального искусства продолжают использоваться современными художниками в качестве элементов оформления, в декоре керамических сосудов, в видеоклипах, телезаставках, куда они так гармонично вписываются, что у многих не возникает и подозрений о древнем происхождении этих образов. Возможно, это определяется тем, что образы наскального искусства отражают фундаментальные особенности человеческого сознания, являются той исконной знаковой системой, к которой интуитивно продолжает обращаться человечество. “Ритуальное искусство, – пишет М.Б. Пиотровский, – обращенное к группе посвященных, стало, одновременно, и массовым. Оно не потеряло своего сакрального смысла, который и сейчас доступен немногим, но приобрело еще и новое содержание. Этот новый смысл поверхностен, но, вместе с тем, и достаточно глубок, чтобы доставлять эстетическое удовольствие непосвященным. Самое же удивительное заключается в том, что древний художественный язык со своими странными особенностями и символами оказался созвучен самым современным художественным течениям и настроениям”².

Оформление изучения наскального искусства в нашей стране в самостоятельное научное направление – петроглифоведение – засвидетельствовала первая конференция “Актуальные проблемы изучения наскальных изображений в СССР”, которая состоялась в Москве в апреле 1990 г. по инициативе М.А. Дэвлет, национального координатора Советского комитета по наскальному искусству ИКОМОС, члена-корреспондента Международного комитета по наскальному искусству при ИКОМОС. Сам факт представительности конференции, организованной Институтом археологии АН СССР при содействии Всероссийского общества охраны памятников, в которой приняли участие более 80 специалистов из 27 городов, стал свидетельством того, что уже давно назрела необходимость в объединении усилий специалистов для обмена опытом, выработки общих подходов к материалу, методики полевых исследований, общей терминологии и т.д. Было заслушано более 60 докладов и сообщений. Особо хочется отметить, что пленарное заседание, проходившее во Всероссийском обществе охраны памятников истории и культуры, было посвящено проблемам сохранения наскального искусства. К конференции был подготовлен сборник трудов³. Некоторые не вошедшие в сборник материалы конференции были опубликованы позднее в других изданиях⁴. На конференции был поставлен вопрос о необходимости создания профессиональной ассоциации петроглифоведов, за это предложение проголосовали все участники, но в то время это намерение не было реализовано.

В августе того же года в Кемерово состоялась конференция “Наскальное искусство Азии: изучение, сохранение, использование”, в которой принял участие широкий круг специалистов по наскальному искусству. Конференция проводилась на базе музея-заповедника “Томская писаница”. Участники имели возможность побывать на открытии музея “Наскальное искусство Азии”, который помимо экспозиции включает архив, готовый принять на хранение полевую документацию по памятникам наскального искусства России и стран СНГ.

По инициативе кемеровских археологов в 1997 г. была учреждена и зарегистрирована в начале 1998 г. Межрегиональная общественная организация

“Сибирская Ассоциация исследователей первобытного искусства”, первым Президентом которой был избран Я.А. Шер. Основная цель САИПИ – всемерное содействие изучению, сохранению и популяризации первобытного искусства. Направления деятельности САИПИ:

- организация мероприятий, направленных на исследование и сохранение памятников первобытного искусства;

- проведение конференций по актуальным проблемам первобытного искусства; организация совместных экспедиций, полевых семинаров;

- издательская деятельность, обмен литературой, подготовка коллективных трудов;

- информирование о деятельности IFRAO (Международной Федерации организаций по наскальному искусству) и других подобных организаций; содействие научным связям между российскими и зарубежными специалистами, организация международных проектов;

- популяризация науки о древности среди населения, в первую очередь – среди школьников и студентов;

- инициирование и проведение в жизнь проектов сохранения и музеефикации памятников первобытного искусства, организация и проведение выставок.

Образование при Кемеровском государственном университете Ассоциации и полномочия президента закрепила проводившаяся в августе 1998 г. при поддержке ЮНЕСКО в Кемерово Международная конференция по первобытному искусству.

Следует отметить представительность этого форума: около 100 участников приехало из 14 городов России, многочисленные участники представляли страны дальнего зарубежья (Францию, Англию, Голландию, Италию, Австралию, США, ЮАР), 3 прибыли из ближнего зарубежья (Эстонии, Узбекистана и Киргизии). Проведение международной конференции специалистов может служить свидетельством интеграции исследователей в мировое научное сообщество и позволяет более четко оценить состояние отечественной науки на фоне общемировых тенденций.

В августе 2002 г. САИПИ в Хакасии проводила международный полевой

семинар “Проблемы сохранения памятников первобытного искусства” в соответствии с проектом, поддержанным Институтом “Открытое общество” (Фонд Сороса). Проект включал следующие направления деятельности: проведение архивных и музейных изысканий по проблеме, экспедицию по обследованию состояния памятников наскального искусства на Енисее, в том числе подвергшихся затоплению водохранилищем Красноярской ГЭС, разработку проекта их консервации, реставрации и музеефикации, публикацию материалов экспедиции и полевого семинара.

Участники кемеровской конференции представляли крупные научные центры России и стран СНГ, Европы, Америки, Австралии и Африки. В работе конференции приняли участие более 100 человек. Было заслушано около 80 докладов. Для участников конференции были организованы экскурсии по древним памятникам наскального искусства Сибири. Были опубликованы тезисы докладов и два тома “Трудов” конференции⁵. В 2004 г. в Санкт-Петербурге, куда съехались в связи с участием в конференции “Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции” многие члены САИПИ, был выбран новый состав Правления на 2005-2008 гг. и президент Е.Г. Дэвлет.

В октябре 2005 г. в Москве состоялась Международная научная конференция «Мир наскального искусства», которая была организована Институтом археологии РАН совместно с САИПИ и РГГУ при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. В работе конференции приняли участие около 200 ученых и специалистов из многих городов России – Москвы, Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Екатеринбурга, Новосибирска, Кемерово, Красноярска, Абакана, Улан-Удэ, Хабаровска; из стран ближнего зарубежья - Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Украины и Эстонии; около 50 человек из стран дальнего зарубежья – Австралии, Великобритании, Испании, Италии, Мексики, Норвегии, Польши, Португалии, США, Финляндии, Франции, Швейцарии, Южной Кореи.

Торжественное открытие конференции и пленарное заседание состоялись 3 октября 2005 г. в Президентском зале Президиума РАН. Заседание открыл академик-секретарь отделения историко-филологических наук академик А.П.

Деревянко. К присутствующим с приветственным словом обратился директор Института археологии РАН член-корреспондент РАН Н.А. Макаров.

На первом пленарном заседании о новых открытиях и исследованиях в области наскального искусства рассказали представители разных стран и континентов. Далее по секциям был рассмотрен широкий спектр теоретических и прикладных проблем. Выставка «Мир наскального искусства», приуроченная к конференции, была открыта в Музейном центре РГГУ. На ней были представлены постеры, фотографии и копии наскальных изображений из различных регионов России и Западной Европы, а также коллекция филателии, посвященной ранним формам искусства. Посетители смогли познакомиться с памятниками наскального искусства во всем разнообразии его форм и проявлений. К конференции был издан сборник материалов, где опубликовано 96 статей авторов из различных научных центров России, ближнего и дальнего зарубежья, посвященных описанию, хронологическому определению, классификации и интерпретации памятников наскального искусства, их сохранению и использованию⁶.

Конференция способствовала всестороннему освещению учеными разных стран новейших открытий памятников наскального искусства, достижений в методике исследования феномена искусства на скалах, обсуждению реконструкций и интерпретаций, позволяющих по-новому взглянуть на духовную культуру далекого прошлого, заинтересованному обмену мнений.

22-26 августа 2011 г. в Кемерово проводилась международная научная конференция «Наскальное искусство в современном обществе (к 290-летию научного открытия Томской писаницы)». На открытии конференции третий Президент Ассоциации О.С. Советова сказала: «Еще несколько десятилетий назад в работах отечественных археологов прозвучали слова о формировании нового направления в археологической науке, связанного с изучением особого типа источников – наскальных изображений. А сегодня это направление заняло прочное место в науке, предложив свои теоретические и методологические разработки, очертив круг изучаемых проблем (с каждым годом расширяющихся и усложняющихся), вовлекая в их решение специалистов разнообразных

профилей”⁷.

Сибирская ассоциация исследователей первобытного искусства (САИПИ) имеет свой печатный орган – “Вестник САИПИ”, в котором на двух языках публикуются статьи о наскальном искусстве, информации о полевых работах и конференциях, аннотации новых изданий – словом, сообщается обо всем, что волнует профессиональное сообщество. В первом выпуске “Вестника”, который увидел свет в декабре 1998 г., в обращении к читателям говорилось: “Произведения первобытного искусства (каменные стелы и изваяния, петроглифы, живопись на скалах и т.п.) из всех археологических памятников оказались наиболее беззащитными перед натиском современной цивилизации. Неважно, что это: действия невежественных туристов, оставляющих свои “автографы” на древних петроглифах или цивилизованных хозяйственников, принимающих решения о “преобразовании природы”. Мы будем в меру своих сил стремиться противостоять разрушению или порче памятников первобытного искусства и способствовать их охране и исследованию”⁸. К настоящему времени вышло в свет семь выпусков “Вестника САИПИ”. Издаются Труды САИПИ, с 2004 по 2011 годы вышли в свет восемь выпусков Трудов. Публикуются и другие издания. В 2011 г. вышел в свет VII выпуск Трудов САИПИ, посвященный 70-летию Д.Г. Савинова⁹, и два тома вып. VIII – “Наскальное искусство в современном обществе. Материалы международной конференции” Т. 1-2, Кемерово, 2011¹⁰.

Значительное внимание делу сохранения наскального искусства как части культурного наследия уделяют международные организации, поддерживая информационный обмен и научные контакты в этой области. В апреле 1995 г. в Париже под эгидой ЮНЕСКО был проведен международный коллоквиум “Петроглифы Центральной Азии: методология изучения наскального искусства”, в котором приняла участие значительная группа исследователей из России и стран ближнего зарубежья. Проведение подобного мероприятия определялось прежде всего тем, что Центр национальных исследований Франции вел совместные полевые работы на памятниках наскального искусства России и Казахстана, а также организовал публикацию “Корпуса петроглифов Центральной Азии”.

Мировое научное сообщество, объединенное в соответствующие ассоциации, имеющие свои печатные органы, занято изучением не только росписей и петроглифов, но и других проявлений изобразительной деятельности. Тенденция к объединению объясняется сходством задач исследования и методов анализа.

Проведение международных конференций специалистов петроглифоведов может служить свидетельством интеграции исследователей в мировое научное сообщество и позволяет более четко оценить состояние отечественной науки на фоне общемировых тенденций.

¹ Дэвлет М.А. Петроглифы Енисея. История изучения XVIII – начало XX вв. М, 1996, с. 54.

² Пиотровский М.Б. Память тысячелетий // Мир видений: традиционное и современное искусство Австралии. СПб., 2000, с. 1, 2.

³ Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. М., 1990.

⁴ Памятники наскального искусства, 1993; Современные проблемы..., 1993.

⁵ Международная конференция..., 1998, 1999, 2001.

⁶ Мир наскального искусства. Сборник докладов международной конференции. Отв. ред. Дэвлет Е.Г. М., 2005.

⁷ Советова О.С. Основные тенденции и актуальные проблемы современного петроглифоведения // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы, 2011, с. 7.

⁸ Вестники САИПИ, 1998, с. 1.

⁹ Древнее искусство в зеркале археологии. К 70-летию Д.Г. Савинова. Труды САИПИ. Вып. VII. Кемерово, 2011.

¹⁰ Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. Материалы международной научной конференции. Том 1, 2. / Труды САИПИ. Вып. VIII. Кемерово, 2011.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К главе 1

Рис. 1.1. Бирюсинская писаница, по Д.Г. Мессершмидту

Рис. 1.2. Сулекская писаница, по И.П. Корнилову

Рис. 1.3. Сулекская писаница, по Х. Аппельгрёну-Кивало

Рис. 1.4. Сулекская писаница, по Х. Аппельгрёну-Кивало

Рис. 1.5. Оглахты, по И.Т. Савенкову

Рис. 1.6. Копенская писаница, по И.Т. Савенкову

Рис. 1.7. Бижиктиг-Хая, по А.В. Адрианову

Рис. 1.8. Бижиктиг-Хая, по А.В. Адрианову

Рис. 1.9. Малый Баянкол, по А.В. Адрианову

Рис. 1.10. Малый Баянкол, по А.В. Адрианову

Рис. 1.11. Малый Баянкол, по А.В. Адрианову

Фото 1.1. Александр Васильевич Адрианов (архив ИИМК РАН)

К главе 2

Рис. 2.1-2.3. Томская писаница, Томь, по А.П. Окладникову и А.И. Мартынову

Рис. 2.4-2.5. Калбак-Таш, Алтай, по В.Д. Кубареву

Рис. 2.6, 2.8. Устю-Мозага, верхний Енисей

Рис. 2.7. Бижиктиг-Хая, верхний Енисей

Рис. 2.9. “Дорога Чингисхана”, верхний Енисей

Рис. 2.10. Сулек, средний Енисей, по Н.В. Леонтьеву

- Рис. 2.11. 1 – Новая Боярская писаница,
2 – Малая Боярская писаница, средней Енисей
- Рис. 2.12. Шалаболино, средний Енисей, по К.В. Вяткиной
- Рис. 2.13. Второй Каменный остров, Ангара, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.14. Третий Каменный остров, Ангара, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.15. Суруктах-Хая, средняя Лена, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.16. Тальма, верхняя Лена, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.17. Куленга, верхняя Лена, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.18. Саган-Заба, Байкал, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.19. Бухта Ая, Байкал, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.20. Хотогой-Хабсагай, Забайкалье, по А.П. Окладникову и В.Д. Запорожской
- Рис. 2.21. Баин-Хара, Забайкалье, по А.П. Окладникову и В.Д. Запорожской
- Рис. 2.22. Сакачи-Алян, нижний Амур, по А.П. Окладникову
- Рис. 2.23. 1 – Бырка, 2 – Нортуй, верхнее Приамурье, по А.И. Мазину
- Рис. 2.24-2.31. Пегтымель, Чукотка
- Фото 2.1-2.6. Томская писаница (Е.А. Миклашевич)
- Фото 2.7-2.11. Новоромановская писаница, р. Томь (Е.А. Миклашевич)
- Фото 2.12-2.13. Тутальская писаница, общий вид (Е.А. Миклашевич)
- Фото 2.14. Чуйский камень, Алтай (Е.Г. Дэвлет)
- Фото 2.15-2.22. Калбак-Таш, Алтай (Е.Г. Дэвлет, Е.А. Миклашевич)
- Фото 2.23. Мугур-Саргол, верхний Енисей (М.А. Дэвлет)
- Фото 2.24-2.25. Мозага-Комужап, верхний Енисей (М.А. Дэвлет)
- Фото 2.26. Алды-Мозага, верхний Енисей (М.А. Дэвлет)
- Фото 2.27. Бижиктиг-Хая, верхний Енисей (М.А. Дэвлет)
- Фото 2.28-2.41. Шалаболино, средний Енисей (Е.Ю. Гиря, Е.Г. Дэвлет)
- Фото 2.42-2.49. Малая Боярская писаница, средний Енисей (Е.Ю. Гиря, Е.Г. Дэвлет)
- Фото 2.50-2.51. Большая Боярская писаница, средний Енисей (Е.Г. Дэвлет, Е.А. Миклашевич)
- Фото 2.52-54. Тимохин камень, Ангара (А.П. Березовский, В.И. Макулов)
- Фото 2.55-2.56. Писанный камень, Ангара (В.И. Макулов)

Фото. 2.57-2.59. Аплинский порог, Ангара (В.И. Макулов)
Фото. 2.60-2.68. Шишкино, верхняя Лена (Е.Г. Дэвлет, Е.А. Миклашевич)
Фото. 2.69-2.71. Саган-Заба, Байкал (Е.Г. Дэвлет)
Фото. 2.72-2.78. Баин-Тогод (Острая сопка), Забайкалье (Г.Г. Ершова)
Фото 2.79-2.82. Шереметьево, р. Уссури (Е.Ю. Гиря, Е.Г. Дэвлет)
Фото 2.83-2.89. Сакачи-Алян, р. Амур (А.Л. Бабаев, Е.Г. Дэвлет)
Фото 2.90-2.99. Пегтымель, Чукотка (Е.Ю. Гиря, Е.Г. Дэвлет, Е.А. Миклашевич)

К главе 3

Рис. 3.1 Изображения солярных символов в наскальном искусстве Северной и Центральной Азии (1-8) и народном искусстве тувинцев (9-10) и алтайцев (11-12)

1 – Алды-Мозага; 2-4 – Мугур-Саргол, верхний Енисей;
5 – Горный Алтай; 6-7 – горы Иньшань, Внутренняя Монголия, Китай; 8 – Алдан

Рис. 3.2. Изображения драконообразных и медведеподобных фантастических существ, глотающих солнце

1 – Шишкино, верхняя Лена, по А.П. Окладникову и В.Д. Запорожской; 2 – Арби, вернее Приамурье, по А.П. Окладникову и А.И. Мазину; 3 – Томская писаница, р. Томь, по А.П. Окладникову и А.И. Мартынову; 4 – Кантегир, Саянский каньон Енисея, по Н.В. Леонтьеву; 5 – Шалаболино, средний Енисей, по Б.Н. Пяткину и А.И. Мартынову; 6 – изображение китайского мифического чудовища тапа, по Г.Е. Грумм-Гржимайло.

Рис. 3.3. Фантастический зверь с горы Пора-Тигей, средний Енисей, по Э.А. Севастьяновой.

Рис. 3.4. Изображения лыжников-“небесных стрелков” в наскальном искусстве Северной и Центральной Азии

1 – Шалаболино, средний Енисей, по Б.Н. Пяткину и А.И. Мартынову; 2, 5 – Олений утес, Ангара, по Т.А. Ключникову и А.Л. Заике; 3 – Цагаан-Салаа, Монгольский Алтай, по Э. Якобсон; 4 – Томская писаница, по А.П.

Окладникову и А.И. Мартынову; 6 – Бага-Ойгур, Монгольский Алтай, по Э. Якобсон

Рис. 3.5. Космический охотник и лось, похитивший солнце, Мая, Алдан, по А.П. Окладникову и А.И. Мазину

Рис. 3.6. Сцена космической охоты, Бош-Даг, верхний Енисей

Рис. 3.7. Изображения на камне 283, Мугур-Саргол, верхний Енисей

Рис. 3.8. Двойная личина – “солнце” и “луна”, Внутренняя Монголия, Китай, по В.Е. Ларичеву

Рис. 3.9. “Солнцеголовый” персонаж, Онхаков улус, средний Енисей, по Э.Б. Вадецкой

Рис. 3.10. “Солнцеголовые” персонажи, Каракол, Алтай, по В.Д. Кубареву

Рис. 3.11. Солнцорогие и многорогое животные, Устю-Мозага, верхний Енисей

Рис. 3.12. Представления о Вселенной на Средненюкжинской писанице, Приамурье, по А.П. Окладникову и А.И. Мазину

Рис. 3.13. Изображение северного оленя с солярным символом на теле, Пегтымель, Чукотка

Рис. 3.14. Бейская стела, средний Енисей (1-2)

Рис.3.15. Женские образы в наскальном искусстве

1-3 – Чулуут, Монголия; 4-5 – Калбак-Таш, Алтай; 6 – Бижиктиг-Хая, верхний Енисей

Рис. 3.16. Персонажи в головных уборах с “лентами”, Бижиктиг-Хая, верхний Енисей

Рис. 3.17. Изображения женщин с быками, Бижиктиг-Хая, верхний Енисей

Рис. 3.18. “Священный брак”

1 – Бижиктиг-Хая, верхний Енисей; 2 – Усть-Туба, 3 – Черновая, средний Енисей

Рис. 3.19. Изображения женщин и быков Бижиктиг-Хая, верхний Енисей

Рис. 3.20. Сцены “конфликтов”

1 – Мугур-Саргол, верхний Енисей; 2 – Калбак-Таш, Алтай

Рис. 3.21. Лодки с гребцами

1-2 – Шалаболино, средний Енисей, по Б.Н. Пяткину и А.И. Мартынову; 3-4 –

Шереметьевское, нижний Амур, по А.П. Окладникову; 5 – Шишкино, верхняя Лена, по А.П. Окладникову и В.Д. Запорожской

Рис. 3.22. Композиция с лодками и личинами, Калиновка, нижний Амур, по А.П. Окладникову

Рис. 3.23. Колесницы: 1 – Суханиха, 2 – Седловина, по Н.В. Леонтьеву; 3 – Оглахты, по Е.А. Миклашевич, средний Енисей (1-3)

Рис. 3.24. Композиция с колесницами, Елангаш, Алтай, по А.П. Окладникову и др.

Рис. 3.25. Изображения отпечатков копыт, стреловидных и др. знаков

1-4 – “Каменный компас” под горой Устю-Мозага, верхний Енисей; 5 – Цагаан-айраг, Монголия; 6 – Аршан-Хад, 7 – долина р. Тэс, Монголия

Рис. 3.26. Стрелка-указатель, под горой Устю-Мозага

Рис. 3.27. Изображения рогатого и комолого быков на Хайрыканской плите

Рис. 3.28. Изображения великанов

1-3 – Тепсей, средний Енисей, по О.С. Советовой; 4 – Оглахты, средний Енисей, по Кызласову и Леонтьеву; 5, 6 – Ешкиольмес, Казахстан, по А.Н. Марьяшеву и А.Е. Рогожинскому

Рис. 3.29. Изображение лошади с человеческим черепом на корпусе, Сакачи-Алян, нижний Амур, по А.П. Окладникову

Рис. 3.30. Череповидные личины, Сакачи-Алян, нижний Амур

Рис. 3.31. Изображения лебедей, Саган-Заба, Байкал

Рис. 3.32. Мифологическое животное и антропоморфные фигуры, Пегтымель, Чукотка

Рис. 3.33. “Зацарапанные” антропоморфные фигуры, Пегтымель, Чукотка

Рис. 3.34. Быки и человекомухомор, Устю-Мозага, верхний Енисей

Рис. 3.35. Мифологические человекомухоморы, Алды-Мозага, верхний Енисей

Рис. 3.36. Антропоморфные изображения в грибообразных головных уборах

1, 4 – Устю-Мозага, 2, 5 – Алды-Мозага, 3 – Ортаа-Саргол, верхний Енисей; 6, 7 – Хара-Чулун, Монгольский Алтай; 8 – Чулуут, Монголия; 9-12 – Пегтымель, Чукотка; 13 – Тин Тазариф; 14, 15 – Центральная Америка; 16 – Калбак-Таш, Алтай

Рис. 3.37. Изображения грибов на каменных плитках, Чукотка, по М.А. Кирьяк

Рис. 3.38. Изображения человекомухоморов, Пегтымель, Чукотка

Фото 3.1. Фантастическое существо, глотающее солнце. Шишкино, верхняя Лена (Б.В. Дмитриев)

Фото 3.2. Фантастическое существо. Томская писаница (Е.А. Миклашевич)

Фото 3.3. Животные с фантастическими рогами, Калбак-Таш, Алтай (Е.Г. Дэвлет)

Фото 3.4. Изображение животного с рогами-лучистыми дисками, Алтай (Д.В. Черемисин)

3.5-3.6. Мифологические зооморфные существа, Калбак-Таш, Алтай (Е.А. Миклашевич)

Фото 3.7. Животные с фантастическими рогами, Калбак-Таш, Алтай (Е.Г. Дэвлет)

Фото 3.8-3.10. Женский персонаж в одеянии с бахромой, Калбак-Таш, Алтай (Е.А. Миклашевич)

Фото 3.11. Изображения лодок, Шалаболино, средний Енисей (Е.Г. Дэвлет)

Фото 3.12. Лодка, Шереметьево, р. Уссури (Е.Ю. Гиря)

Фото 3.13-3.14. Изображения рогатого и комолого быков на Хайрыканской плите (М.А. Дэвлет)

Фото 3.15. Изображение великана, Шалаболино, средний Енисей (Е.Г. Дэвлет)

Фото 3.16-3.17. Личины, Сакачи-Алян, р. Амур (Е.Г. Дэвлет)

Фото 3.18. Женский персонаж в грибообразном головном уборе, Пегтымель, Чукотка (Е.Ю. Гиря)

Фото 3.19. Женский персонаж в грибообразном головном уборе, Пегтымель, Чукотка (Е.Г. Дэвлет)

Фото 3.20-3.21. Персонажи в грибообразных головных уборах, Калбак-Таш, Алтай (Е.А. Миклашевич)

К главе 4

Рис. 4.1. Мугур-Саргол, камень 198, верхний Енисей

Рис. 4.2-4.3. Изображения личин, Мугур-Саргол, верхний Енисей

Рис. 4.4. Изображение шамана, Алды-Мозага, верхний Енисей

Рис. 4.5. Изображение шаманствующего лица с духами-помощниками, Устю-Мозага, верхний Енисей

Рис. 4.6. Персонаж с посохом, Мугур-Саргол, верхний Енисей

Рис. 4.7. Антропоморфные фигуры в рентгеновском стиле

1 – Ая, Байкал, 2 – Томская писаница, 3-4 – Ангара, 5 – Сакачи-Алян, нижний Амур, 6 – Олекма; по А.П. Окладникову и др. (1-6)

Рис. 4.4. Наскальные изображения Мугур-Саргола (1-4), верхний Енисей, и персонажи цама (5, 6)

Рис. 4.8. Персонаж в ритуальной одежде, Калбак-Таш, Алтай

Рис. 4.9. Наскальные изображения, Мугур-Саргол (1-4), верхний Енисей, и персонажи цама (5-6)

Фото 4.1. Изображение в рентгеновском стиле, Сакачи-Алян, Амур (А.Л. Бабаев)

Фото 4.2. Шаманский костюм и атрибуты

Фото 4.3-4.4. Маски цама

Авторы сердечно благодарят за предоставленные материалы: авторов фотографий, архив Института истории материальной культуры РАН, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, Сибирскую Ассоциацию исследователей первобытного искусства, Фонд «Историческое наследие амурского региона», Центр сохранения историко-культурного наследия г. Иркутска.



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АО – Археологические открытия

АСГЭ – Археологический сборник Гос. Эрмитажа

ЗРГО – Записки Русского географического общества

МНМ – Мифы народов мира

РА – Российская археология

РЭ – Российский этнограф

СА – Советская археология

САИПИ – Сибирская ассоциация исследователей первобытного искусства

СМАЭ – Сборник музея антропологии и этнографии

УЗТНИИЯЛИ – Ученые записки Тувинского научно-исследовательского
Института языка, литературы, истории



**НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА О
НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

- Гурина Н.Н. Время, врезанное в камень. Мурманск, 1982.
- Дэвлет Е.Г. Альтамира. У истоков искусства. М., 2004.
- Дэвлет М.А. Листы каменной книги Улуг-Хема. Кызыл, 1990.
- Мартынов А.И. Лодки в страну предков. Кемерово, 1966.
- Марьяшев А.Н., Рогожинский А.Е. Наскальные изображения в горах Ешкиольмес. Алма-Ата, 1991.
- Новгородова Э.А. В стране петроглифов и эдельвейсов. 1982.
- Окладников А.П. Утро искусства. Л., 1967.
- Окладников А.П. Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. М.; Л., 1964.
- Окладникова Е.А. Тропой Когульдея. Л., 1990.
- Савватеев Ю.А. Каменная летопись Карелии. Петрозаводск, 1990.
- Савватеев Ю.А. Вечные письма. Петрозаводск, 2007.
- Формозов А.А. Наскальные изображения и их изучение. М., 1987.



СОДЕРЖАНИЕ



Глава 1

**ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ
НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
СЕВЕРНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

3



Глава 2

**ОБЗОР ПАМЯТНИКОВ НАСКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

69



Глава 3

ОЧЕРКИ СЕМАНТИКИ

188



Глава 4

ДРЕВНИЕ ВЕРОВАНИЯ

305



Глава 5

**ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ И
ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАСКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

351



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

370



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

377



**НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА О
НАСКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

378



СОДЕРЖАНИЕ

379